

Котел из Гундеструпа как пример «визуального фольклора»¹

Аннотация: Серебряный котел, найденный в 1891 г. в болоте возле селения Гундеструп (Дания), считается одним из важнейших археологических объектов, свидетельствующих об архаических верованиях континентальных кельтов. При этом этническая атрибуция изделия по-прежнему остается сомнительной: некоторые исследователи предполагают его фракийское происхождение, другие – находят черты сарматского орнамента и традиционные греческие сюжеты.

Котел ориентировочно датируется II–I вв. до н. э. Он состоит из семи внутренних пластин (восьмая – утрачена), на которых изображены (предположительно) головы кельтских божеств, а также пяти внутренних пластин, содержащих своего рода «нарративные» сцены. Фигуры, имеющие антропоморфный характер, демонстрируют сходство в одежде и орнаментальных деталях и представлены в трех размерах: гигантские, средние, маленькие. Сопоставление с мифологическими визуальными нарративами Египта позволяет также сделать вывод, что на котле из Гундеструпа изображены боги, герои и простые люди. В орнаментике котла также широко представлен зооморфный элемент (слоны, псы, львы, грифоны, змеи, дельфины, олени, птицы).

Котел, как принято считать, был изготовлен в кельто-фракийской зоне Балкан и был перенесен на территорию Дании во время похода кимбров и тевтонов во II в. до н. э.

Ключевые слова: котел из Гундеструпа, археология, символическое письмо, визуальный фольклор, кельтская мифология, митраизм, Фракия, «культурный союз», орнаментализация

Abstract: The silver cauldron, found in 1891 in a peat-bog near Gundestrup (Jutland, Denmark) is considered to be one of the most interesting testimonies of the Continental Celts' religion, despite the uncertainty of its attribution. A number of scholars suggest its Thracian origin; others find Sarmatian elements, as well as figures of Greek mythology and culture. However, no major work on Continental Celtic culture is likely to avoid referring to the Gundestrup Cauldron and reproducing its images and scenes.

The discovery is generally attributed to the 2nd–1st century BC. The cauldron consists of seven outer plates (the eighth is lost) containing, supposedly, deities and of five inner plates with heroic scenes.

¹ Исследование выполнено в рамках проекта РФФИ «Данные эпиграфики как объект лингвистического и историко-культурного анализа».

Both outer and inner plates show humanlike beings, explicitly unequal among themselves, regarding the figures' size (gods, heroes, simple warriors) similarly to the Ancient Egypt's system. Furthermore, the cauldron represents animals (elephants, dogs, lions, gryphons, snakes, dolphins, deer, bulls, birds) some of which are not common to the Celtic art, while others find parallels in Pictish stone carving, as well as in late insular illuminated manuscripts.

We suppose that the cauldron originates from the Celto-Thracian zone in the Balkans, probably from the Tylis kingdom. Then it was stolen during attacks of Cimbri and Teutoni in the late 2nd century BC and finally arrived to Jutland with a number of other Celtic objects of cult.

Our aim is to take the example of the Gundestrup Cauldron to show a certain symbolic pictorialism dating from ancient times, but at the same time taking supplementary meanings given that the only means to compose a pre-written 'text' was its visualisation. Such 'symbolic writing' seems to be common to the Classic culture as a whole, but it also takes place in the art of Early Christianity and even in much later times.

We suppose that the necessary condition for the appearance of such 'texts' might be the existence of some shared basic knowledge of a community, moreover, the linguistic component no more prevails in this case. But sometimes the plane of expression predominates the plane of content, which causes, in its turn, generation of new meanings within the old semantic paradigm.

The Celtic presence in the Balkans in the period from the 3rd century BC to approximately 2nd century AD provided conditions to a phenomenon of a kind of 'cultural union' (Kulturbund).

Key words: Gundestrup cauldron, archaeology, symbolic writing, visual folklore, Celtic mythology, Mithraism, Thracians, 'Kulturbund', ornamentation

Предпринятый анализ отдельных сцен котла из Гундеструпа демонстрирует наличие в них не только орнаментализации образов, но и того, что получило название – «визуальный фольклор» (как одна из форм символического письма). Появление искаженных фигур (Немейского льва, Геракла, Ариона, Митры и др.) явилось следствием взаимопроникновения варварских культур и открытости – культуре Античной. Однако орнаментализация изображений свидетельствует об утрате ими «плана содержания». В то же время обилие фракийских параллелей (также – изобразительного плана) позволяет говорить о своего рода культурном союзе (Kulturbund), возникшем на Балканах III–II вв. до н.э.

О знаменитом котле из Гундеструпа мне уже случалось писать (см. [Михайлова 2010]) и делать доклады, причем именно *случалось*, потому что свои поверхностные наблюдения я назвать глубоким исследованием не могу. По крайней мере применительно к такому важному для истории кельтов объекту. Котел из Гундеструпа был, есть и будет одним из «опорных» камней как для истории раннего кельтского искусства, так и для истории кельтов в целом, и даже попытки его фракийской атрибуции (см. [Kaul et al. 1991]) его ценности не умаляют. Еще в меньшей степени допустимо ироничное отношение к этому культовому объекту, которое я отчасти позволила себе проявить в моей небольшой работе.

Но вновь обратиться к этой теме меня заставила небольшая книга [Раевский, Кулланда, Погребова 2013], посвященная анализу скифского звериного стиля «как некоего аналога устного творчества». Как пишут авторы, «визуальным тек-

стом, по нашему мнению, можно именовать любое изображение, пользующееся определенным образом организованными фигуративными знаками и обладающее некоторой целостной семантикой» [Раевский, Кулланда, Погребова 2013: 58]. Но этому определению, как я понимаю, соответствует практически любое изображение, содержащее элементы нарратива, будь то картина на историческую тему (или даже не на историческую) или скульптурное изображение. Более того, как нам известно теперь, сам язык «и в начале и в конце своем был лишь моментом, способом (существенным, но ограниченным), явлением, аспектом, разновидностью письма. <...> Этим словом обозначаются не только физические жесты буквенной, пиктографической или идеографической записи, но и вся целостность условий ее возможности; им обозначается сам лик означаемого по ту сторону лика означающего» [Деррида 2000: 122–123].

Изображение предшествует собственно письму, что очевидно. Но изображение может быть конвенционально заданным и организованным в виде четко структурированного нарратива, адресованного не только не владеющим письменностью современникам, но и иноязычным потомкам. Интересным примером в данном случае является знаменитый гобелен из Байё, который Вильгельм Завоеватель велел выткать как своего рода документ, свидетельствующий и повествующий (в его редакции) о его победе в битве при Гастингсе 28 сентября 1066 г. (см. [Рекс 2014: 20]). Предназначенный изначально для не владеющих грамотой подданных, он и сейчас служит для нас своего рода историческим источником, нарративом. Но нарративом структурированным и имеющим четкую фабулу, которую мы реконструируем по мере собственных исторических знаний. Но так бывает не всегда. Переосмысление изобразительных нарративов, попадающих на стыке исторических и этнических культур в зону «агностическую», проявляется в неизменных искажениях изображения, часто превращающихся в не имеющий смысла орнамент. Так, на статере Александра Македонского, скопированного кельтами, изображение царя, фигура богини-покровительницы да и сама надпись, превращающаяся в своего рода орнамент, – искажаются и узнаются уже с трудом (рис. 1, из кн. [Price 1991: 163]):

Более того, в дальнейшей судьбе греческих монет в кельтском мире искажений можно найти еще больше (см., например, рис. 2). Еще больший интерес, чем сами метаморфозы изображений, как мне кажется, представляет нежелание исследователей как бы замечать «оригиналы». Оба изображения, представленные на рис. 2, были взяты мною из книги Стивена Аллена «Кельты властители битв» [Аллен 2010]. Слева размещено изображение серебряной тетрадрахмы Филиппа II Македонского. Она датируется автором IV в. до н. э., причем справедливо отмечается, что именно из Греции и Балкан в кельтский мир пришли деньги, которые получали служащие там кельтские наемники (с. 55). На лицевой стороне монеты – изобра-



Рис. 1

жение Аполлона, на обратной – всадник, символизирующий победу в бою. О правой монете сказано совсем иное: «Золотая монета, чеканенная битуритами. I в. до н. э. Обратите внимание на классического стиля голову и, что весьма типично для изображений на кельтских монетах, стилизованного воина на колеснице, представляющего, вероятно, бога или мифологического героя» (с. 73).

Аналогичных примеров, я думаю, можно найти еще много, и о чем-то подобном и пишут авторы книги, называющие скифский звериный стиль «визуальным фольклором». Цензуры коллектива, определяющей во многом специфику функционирования фольклорного текста, эти – кодифицированные вначале – изображения не выдерживают. Более того, на самых ранних стадиях возникновения локальной эпиграфической традиции, базирующейся, как правило, на заимствованных и не всегда понятных графемах, может возникнуть аналогичная орнаментализация текста. Набор графем, имеющий определенную семантику для культуры А, превращается культурорецепиентом в некий знаковый набор орнаментальных символов, практически лишенный плана содержания (см. в связи с этим интересный анализ так называемого «латенского письма» – символов, близких к этрусской графике, отмеченных на гончарных изделиях кельтов, живших в IV–III в. до н. э. в Центральной и Восточной Европе [Zeidler 2003]).

Но аналогии можно продолжить. Как я понимаю основную мысль авторов книги, текст тем или иным образом кодифицированный (как вербальный, так и визуальный) предполагает авторство, с одной стороны, и потенциального «пользователя» – с другой (читателя, слушателя, зрителя). Визуальный нарратив, который можно уподобить фольклору, отличается не только отсутствием единичного автора и тем, что своим возникновением он обязан коллективу, но и спецификой его фольклорного воспроизведения. А именно – он «прочитывается» каждый раз заново и очередное его исполнение может как привнести в его содержание нечто новое, так и нечто бывшее – утратить. Говоря проще, возникая, может быть, как иллюстрация архаического мифа, визуальный нарратив подобного рода утрачивает прямое соответствие с его вербальными коррелятами, и поэтому его зритель «вынужден черпать информацию, внешнюю по отношению к изобразительному памятнику, в своем сознании, опираясь при выборе зоны его поисков на имеющиеся у него сведения различного характера» [Раевский, Куланда, Погребова 2013: 60]. Но в таких же условиях оказывается и резчик, который воспроизводит традиционные изображения коней, зверей, птиц, застывших в определенных позах, явно не понимая их нарративной сути. Так постепенно изображение теряет исходную семантику и может превратиться просто в традиционный орнамент (применительно к скандинавскому звериному стилю – см. об этом же в работе [Смирницкая 2012]).



Рис. 2

Серебряный котел, найденный в 1891 г. в торфяном болоте возле селения Гундеструп (Ютландия, Дания), «драгоценнейшее из сокровищ датской старины» (Клиндт-Йенсен 2003: 144), признается одним из наиболее значительных памятников религии и мифологии континентальных кельтов, а выгравированные на нем фигуры традиционно считаются изображениями кельтских богов и эпических героев. Парадоксальным образом многие исследователи понимают при этом сомнительность самой атрибуции объекта и его датировки (от III в. до н. э. до II н. э.). Как пишет, например, современный австрийский исследователь Х. Биркхан, «В этом произведении искусства почти все – загадка. <...> В последнее время ученые пришли практически к единодушному согласию, что котел из Гундеструпа происходит из восточно-кельтского пространства – возможно, из зоны кельто-фракийских контактов – или же вообще является фракийской работой» [Биркхан 2007: 422]. Примерно так же начинал более тридцати лет назад американский кельтолог Г. Олмстед свою работу «*Похищение быка из Куальнге* на котле из Гундеструпа»: «Хотя, по мнению большинства исследователей, котел из Гундеструпа был сделан на Континенте в кельтском культурном контексте и датируется 100–50 гг. до н. э., его фантастические образы остаются загадочными для многих интерпретаторов» [Olmsted 1976: 95]. Ссылка на «единодушное согласие» или «мнение большинства» – наиболее научная и осторожная аргументация в том, что касается атрибуции и интерпретации изображенных на котле рельефов. Но едва ли не чаще можно встретить немотивированные отсылки к легко узнаваемым образам котла из Гундеструпа, якобы иллюстрирующим мифологические представления и верования континентальных кельтов и верифицирующим отдельные детали культа, а также детали одежды и вооружения континентальных кельтов. «Котел украшен изображениями кельтских божеств», – с уверенностью пишет о котле из Гундеструпа Стив Аллен в популярном издании «Кельты: властители битв» [Аллен 2010: 98]. Однако, судя по греческим источникам, у кельтов (до начала романизации) были табуированы антропоморфные изображения богов. Причем, как пишет, в частности, он же, во время нападения кельтов на храм в Дельфах (279–278 гг.) статуи греческих богов были нападавшими вначале осмеяны, а затем – разрушены [Аллен 2010: 52]. Правда, котел из Гундеструпа принято датировать несколько более поздним периодом. Но все равно: тот факт, что изображенные на внешних пластинах лица – это лица кельтских богов, не может быть полностью доказан и должен оставаться в сфере предположения – но не уверенности.

Фантастическая растиражированность рельефов котла из Гундеструпа «в кельтском контексте» сопоставима разве что с популярностью Стоунхенджа и других каменных кругов Британии и Ирландии. Как пишет М. Чэпмэн в своей провокативной книге «Кельты: конструкция мифа», «мегалиты возводились не кельтами. Однако англосаксы, прибывшие на Британские острова, невольно ассоциировали эти странные сооружения со странным народом, жившим там. Эрудиты XVIII века увидели в этих камнях подтверждение существования друидических культов, и вот теперь трудно удержаться от того, чтобы не воспроизвести в книге о кельтах хотя бы несколько таких изображений» [Chapman 1992: 3]. Его ирония вполне понятна, однако он не совсем прав. Мегалиты действительно возводились не кельтами, а неким народом, населявшим Британские острова (как и другие области Европы) до прихода индоевропейцев. Однако бритты и гойделы (предки ирландцев) охотно приняли эти сооружения в свой мифопоэтический инструментарий и нарастили вокруг них соответствующие легенды. Так, курган IV тыс. до н. э., известный сейчас как



Рис. 3

Нью Грейндж (восточное побережье Ирландии, рис. 3), фигурирует в ирландских преданиях как жилище Энгуса, бога юности. Не ирландские генетически, эти сооружения стали частью ирландской средневековой традиции *по праву адаптации*, и поэтому мы тоже как бы получаем право говорить о «камнях друидов».

Что же с котлом из Гундеструпа? Ситуация здесь несколько иная. Несмотря на то что ни дата его изготовления, ни место и, следовательно,

«национальность» этого объекта до сих пор точно не определены, не существует практически ни одного издания (разной степени популярности и серьезности), посвященного континентальным кельтам, где бы не воспроизводился хотя бы один из элементов котла из Гундеструпа. Все это создает странный обратный эффект: с течением времени котел становится все более и более кельтским, а изображенные на нем фигуры, таким образом, оказываются уже сами по себе иллюстрациями ранних кельтских верований. Например, как пишет Миранда Грин о галльском рогатом божестве Кернунносе (рис. 4): «Наиболее яркое изображение Кернунноса мы находим на датском котле из Гундеструпа, где этот оленевидный бог сидит скрестив ноги, на шее у него торквес, и другой торквес он держит в руке, рядом с ним стоит олень, у ног – змея с бараньими рогами, его окружают многочисленные странные создания, как реальные, так и фантастические» [Green 1992: 232]. Так же примерно трактуется и фигура воина с колесом в руках, в которой «принято» видеть изображение кельтского бога-громовержца.



Рис. 4

Если мы не можем с определенностью сказать, где именно и когда знаменитый котел был изготовлен, то его путь в Данию считается более или менее ясным.

Часто в работах общего характера задается риторический вопрос: не ясно, каким же образом этот котел мог попасть на территорию Ютландии, где кельтские племена никогда не жили? Но эта «загадка» на самом деле имеет простое решение. Подобно тому, как на территории Норвегии находят множество предметов ирландского средневекового происхождения (украшения, оружие, церковная утварь), которые были награблены в эпоху викингов, так же и на территории Дании можно встретить, в основном в болотах, ранние кельтские котлы и иные металлические объекты (модели колесниц, диски, оружие), которые скорее всего были ввезены туда в результате военной экспансии кимбров и тевтонов в 114–101 гг. до н. э. Это был масштабный военный поход, главной целью которого была не победа над Римом,

а завоевание Кельтики. Причем движение огромных войск шло вначале на территорию Чехии, где были отчасти разгромлены боии, а затем сместилось южнее, на Балканы, вниз по Дунаю, где в низовьях Саввы и Дравы жили кельты-скордиски, а также находилось кельтское королевство Тилис, которое уже к 200 г. было отчасти захвачено фракийцами, но сохранило там значительное влияние, в первую очередь – в области материальной культуры (об этом полумифическом царстве см. [Falileyev 2005]). На севере Рима отряды кимвров и тевтонов прославили себя победой при Норее, но, по неясной причине, не закрепили свой успех дальнейшим продвижением на юг, а повернули к Галлии. Возможно, поход не был собственно германским, но состоял из кельто-германских объединений. Последнее предположение поддерживается данными ономастики: «Интересно и то, что к этим германским захватчикам присоединялись кельтские племенные группы, и по кельтским или кельтизированным именам их предводителей (как, например, *Boiorix* Бойориг, ‘царь боев’) можно судить о готовности к кельтской аккультурации» [Биркхан 2007: 144]. В свете сказанного можно согласиться с мнением Ф. Каула, который предполагал, что «не обязательно видеть в котле из Гундеструпа военную добычу. Он мог быть преподнесен как царский дар, символически закрепляющий союз между скордиасками и тробаллами, с одной стороны, и кимврами, с другой» [Kaul 1991: 40]. Действительно, наивно думать, что военные союзы варварских племен времен империи возникали по чисто генетическому признаку: романизованная Галлия была враждебна в равной степени и германским, и кельтским «косматым» народностям. Но в процитированном мною фрагменте обращает на себя внимание и другое: изготовленный в качестве драгоценного «царского дара», причем для иноязычного и иноверного племени, котел явно не мог иметь культовой природы, и компонент чисто эстетический для его изготовителя, видимо, превалял над мифопоэтическим.

Часть галльских племен была поработана во время похода, однако со временем, теснимые с севера белгами, войска устремились к югу, в 102 г. при Аквах Секстиевых потерпели поражение от римлян, которыми командовал Гай Марий, отступили за Рейн и с огромными потерями в живой силе вернулись в Данию. В общем, поход потерпел поражение, но это не означает, что он не принес военных трофеев, с которыми германцы поступили так, как это было у них принято: сломали и утопили в болоте.

Обычай приносить в жертву богам оружие, котлы и иные предметы, захваченные у врагов, практиковался у германцев достаточно широко, причем данный воотивный объект обычно перед этим деформировался и затем погружался в болото. Котлы разбирались на отдельные пластины, ткани – рвались, оружие – сгибали и ломали. Как пишет М. Тодд, «как это ни странно, огромная часть этого (римского. – Т. М.) оружия, большая часть которого, несомненно, была трофеем успешных набегов и войн, не использовалась в обычной жизни: его посвящали богам войны и топили в болотах, предварительно сломав или согнув» [Тодд 2005: 130]. Так же поступали с дорогими бронзовыми или серебряными котлами: например, менее сложный по орнаментике бронзовый котел из Ринкебю, на котором, как принято считать, изображен «типичный



Рис. 5

для кельтских воинов шейный обруч. Черты лица стилизованы» [anon. 2003: 19]. Изображение головы богини (?) действительно напоминает лица на внешних пластинах котла из Гундеструпа.

Котел из Ринкебю также был найден в разобранном состоянии, как и котел из Бро, который обнаружили в 1953 г. разбитым на несколько фрагментов. Как пишет датский исследователь Оле Клиндт-Йенсен, который много занимался котлом из Гундеструпа, «люди этого периода прекрасно знали о таящихся в болотах драгоценностях, но думали о том, чтобы прикоснуться к ним, не больше, чем современный человек, который знал бы, что они окружены высоковольтным кабелем» [Клиндт-Йенсен 2003: 145]. Сказанное, однако, означает лишь то, что котел из Гундеструпа, как и другие ценные объекты, найденные в болотах северной Европы, функционально *был использован* как votivный и принесен в дар германским богам войны. Но это не означает, что данный предмет в момент своего создания уже мыслился как сакральный. «Культовым котелком» с легкостью называет его Н.С. Широкова [Широкова 2000: 282], не уточняя при этом даже на уровне предположения, в каком культе и как именно он использовался. Насколько нам известно, на внутренних пластинах котла из Гундеструпа не обнаружено было следов крови (человека или животного), и поэтому, скорее всего, он не был предназначен для описанного античными авторами жестокого ритуала, в ходе которого кровь жертвы, подвешенной над котлом, медленно капала в священный сосуд, а жрицы в белых одеждах, стоя вокруг, предрекали исход битвы или что-то иное.

Кельтика, особенно в ее восточных регионах, относительно бедная в области керамики, достигла большого искусства в изготовлении котлов, украшенных богатой орнаментикой и фигурными барельефами. Они делались из бронзы или серебра, иногда покрывались золотом и даже имели эмалевые вкрапления (как на котле из Гундеструпа). Как пишет, например, Тит Ливий, «Консул Публий Корнелий справил триумф над бойями. В триумфальном шествии он провез на галльских повозках оружие, знамена и доспехи целого племени, а также **бронзовые галльские сосуды**; он провез знатных пленников и с ними табун захваченных коней. Золотых ожерелий он пронес тысячу четыреста семьдесят одно, золота – двести сорок семь фунтов, серебра же как в слитках, так и **в виде галльских сосудов, искусно и своеобразно сработанных**, – две тысячи триста сорок фунтов» (XXXVI, 40 – [Тит Ливий 1994: 217]). Вряд ли все эти дорогие «сосуды» имели сакральный характер и были жертвенными котлами.

Котел из Гундеструпа был сделан из серебра и позолочен. Его вес – около 8 кг, размеры – 69 см в диаметре, высота – 42 см (рис. 6). Он состоит из семи внешних пластин, причем их размеры ясно показывают, что изначально пластин было восемь, но по каким-то причинам восьмая пластина была утрачена. Внутри – пять пластин, которые полностью сохранились. Причем интересно, что, поскольку котел был найден в болоте разобраным и уже потом, в 1892 г. Софиусом Мюллером восстановлен в своем теперешнем виде, это, в принципе, заставляет предположить, что порядок расположения пластин изначально мог быть и другим. На дне котла также находится рельефное изображение.

На внешних пластинах рельефно нанесены схематические антропоморфные изображения, которые представляют собой головы и короткие руки, в основном поднятые с двух сторон от головы. Собственно тело не изображено. Причем в руках эти существа могут держать антропоморфные или зооморфные фигуры, выполненные более натурально. Из семи изображений – три очевидно мужские, три – оче-

видно женские, одно не совсем понятно – мужское или женское, но, скорее, женское. Почти все изображения носят на шее характерный кельтский торквес – металлический шейный обруч, распространенный у континентальных кельтов, но известный также и в ранней Ирландии. Эти изображения традиционно считаются изображениями богов.

В целом же на котле присутствуют фигурные изображения четырех типов: боги, герои (отличающиеся несколько меньшими размерами и гораздо большей натуральностью изображения); люди – такие же, как и герои, но меньшего размера (последняя «классификация» принадлежит мне, но сделана была по модели традиционных египетских изображений), а также животные, в основном достаточно узнаваемые, включающие в себя как естественных животных – псов, слонов, оленей, быков, туров, пантер, птиц, дельфина, львов, так и мифических – грифонов, рогатых змей и странных рептилий. Часть этих существ расположена на внешних пластинах, но в основном они изображены на пяти внутренних, представляющих собой уже не портретные изображения, а, скорее, динамические сцены, предполагающие предикацию при их описании. То же можно сказать и о дне котла, где изображен лежащий бык, за его спиной – женщина в мужском боевом костюме, которая замахивается на него кинжалом. Возле нее собака, а внизу расположено странное существо, неясной зоологической принадлежности, возможно, стилизованное изображение ящерицы.

То есть, говоря иначе, каждое из изображений согласно пресуппозиции интерпретатора предполагает иконическое воспроизведение того или иного мифологического сюжета (кельтского или фракийского, как считают некоторые исследователи). Действительно, с одной стороны, например, изображения на античных амфорах предполагают адресата, в состав фоновых знаний которого входит определенный набор традиционных сюжетов или хотя бы традиционных жизненных сценок. Аналогичным образом рельефы на каменных «высоких крестах» в Ирландии, датируемые VI–IX вв., также предполагают знание адресатом библейских и евангельских сюжетов.



Рис. 6



Рис. 7

С другой стороны, отдельные «сцены» на внутренних пластинах котла из Гундеструпа несомненно отсылают к некоему стоящему за ними сюжету. Так, например, изображение-сцена на внутренней пластине E (рис. 7) сложно трактуется Г. Олмстедом – как иллюстрация к одному из эпизодов «Похищения быка из Куальнге», в ходе которого герой-Кухулин, не насытившийся битвой и исполненный боевого жара, погружается в котел, что-

бы «остудить пыл». В то же время здесь можно увидеть и сцену жертвоприношения (согласно так называемым Бернским схолиям, *Commenta Bernensia*, к «Фарсалии» Лукана галлы приносили богу Тевтатесу жертвы посредством их утопления в ритуальном котле – *Mercurius lingua Gallorum Teutates dicitur qui humano apud illos sanguine colebatur. Teutates Mercurius sic apud Gallos olacatur: in plenum semicupium homo in caput demittitur ut ibi suffcatur*)², с одной стороны, и изображения оживления павшего в сражении воина, с другой (подобный сюжет содержится в валлийском эпическом предании «Брануэн, дочь Лира», см. [Gricourt 1954]). В любом случае, интерпретация производится сквозь призму поздних известных нам сюжетов кельтского эпоса (либо при помощи античных свидетельств) и во всяком случае заведомо предполагает, что само изображение в момент его создания должно было не только однозначно «прочитываться» адресатом, но и, естественно, быть унисемантическим для автора (резчика). Однако мы не уверены не только в первом, но и во втором.

Остановимся на четырех изображениях, которые, скорее всего, имеют с кельтской мифологией мало общего.

На внутренней пластине А, центр которой занимает сидящее в позе Будды рогатое божество со змеей (с бараньими рогами),



Рис. 8

справа расположено изображение мальчика верхом на дельфине (рис. 8).

Подобные изображения были распространены в античном мире необычайно широко, причем популярность их лишь в малой мере утратилась с течением времени, и современные скульптурные фигуры мальчика с дельфином можно встретить даже сейчас. Базирующиеся на вполне реальных фактах, мифы о чудесном спасении человека дельфином (Арион, спасенный дельфином от пиратов, которые хотели его утопить; Меликерт-Пелемон, перенесенный дельфином в Коринф [Clébert 1971: 154]) были широко распространены в античной мифологии, однако собственно иконография, как мы понимаем, далеко не всегда предполагала обязательное соотнесение данного изображения с определенным преданием (ср., например: крылатые мальчики на дельфинах вокруг Венеры на фресках из Помпей). Поэтому мы не можем быть уверены в том, что подобное – легко узнаваемое – изображение на котле из Гундеструпа действительно прямо соотносится с одним из античных преданий либо воспроизводит собственный, кельтский миф, сохраняющий тот же план выражения, но наделенный другим содержанием (последнее представляется мне маловероятным, поскольку кельтская изобразительная традиция, равно как мифология, практически не знала дельфинов и, кроме описанного, на территории кельтики было найдено только одно изображение дельфина – на территории бывшей Римской Британии (см. [Alcock 1972: 136–138]). Кроме того, как пишет об этом изображении Г. Олмстед, «дельфин на пластине А выглядит необычно: оба его глаза расположены на одной стороне головы, и в этом он уникален» [Olmsted 2001: 98]. В том, что касается несколько странно изображенных гипертрофированных губ дельфина, то тут Олмстед находит античные параллели, среди которых наиболее близкими оказыва-

² Цит. по [De Vries 1977: 53]. Н.С. Широкова в своей книге с уверенностью говорит, что данная сцена является «иллюстрацией жертвоприношения Тевтатесу» [Широкова 2000: 282].

ются изображения на монетах (как правило, гипертрофирующих детали и часто стилизующие их). Более того, непосредственным источником изображения мальчика на дельфине на котле из Гундеструпа Г. Олмстед предлагает считать серебряный динарий, датируемый 76 г. до н. э. (рис. 9). Трудно с уверенностью говорить в данном случае о непосредственном источнике дельфина на котле из Гундеструпа, однако совершенно очевидно, что гравер не только не опирался на непосредственный облик этих морских животных, но не имел в качестве образца и качественных античных изображений. Действительно, рельефы на античных монетах в данном случае кажутся наиболее вероятным источником. Но при этом невольно приходится задать себе вопрос: а что же именно хотел изобразить гравер этой пластины? Кого (для себя и условно) он видел за этим текстом, поскольку любое изображение само по себе нарративно и должно иметь подготовленного адресата?



Рис. 9

В общем, примерно то же можно сказать и о другом изображении на пластине G (рис. 10), в котором принято узнавать сцену битвы Геракла с Немейским львом (Олмстед предлагает видеть вместо льва пантеру [Olmsted 2001: 94]).



Рис. 10

Широко представленная как элемент вазописи, так и в скульптурном варианте, тема героя, вступающего в единоборство со львом, предполагала, с одной стороны, конкретный сюжет (один из подвигов Геракла), с другой, видимо, уходила корнями в тему борьбы героя с хищником (символизирующим враждебные силы природы) как субвид традиционного мифа о змееборце в самом обобщенном смысле (опять же как на уровне иконографическом, так и в плане нарративном; см., например, об этом [Watkins 1995: 375 ff.; Miller 2002: 78–79]). Однако, как я понимаю, мы таким образом оказываемся перед своего рода парадоксом: изображение героя, сражающегося со львом (?) на котле из Гундеструпа может быть и заимствованным на Балканах изобразительным мотивом, и, одновременно, опираться на собственную кельтскую мифологию, которая, естественно,

знала тему борьбы героя с зооморфным противником³.

Однако, как нам все же кажется, сама поза героя (во многом субъективно) соотносится с традиционными античными изображениями именно поединка Геракла с Немейским львом (см. рисунок на амфоре V в. до н. э., рис. 11). Правда, на котле из Гундеструпа он представлен в искаженной, чуть ли не карикатурной форме. Задние ноги с копытами делают льва похожим скорее на кабана, и, как полагают Клиндт-Йенсен, создается впечатление, что гравер, видимо, вообще никогда не видел живого льва и лишь попытался по памяти воссоздать его изображение (см. [Klindt-Jensen 1959: 166]).

³ Островной кельтский материал не дает нам мотива сражения именно со львом, однако это не означает, что данный мотив не мог присутствовать в недошедшей до нас континентальной кельтской мифологии.



Рис. 11

гочисленные отсылки к котлу из Гундеструпа, якобы иллюстрирующие одежду континентальных кельтов, оказываются здесь ложными. Но все равно, они повторяются из одной работы в другую...

И вновь зададимся вопросом: что же именно хотел в данном случае изобразить гравер? Геракла с Немейским львом? Или некоего обобщенного героя, сражающегося с зооморфным противником? Наверное, второе, однако мы никогда не узнаем, как именно он называл этого «зверя» – карикатурного льва с кабаньими ногами. Не узнаем мы и на какой мифологический сюжет он в данном случае ориентировался, и достаточно ли эксплицитными для него самого были его «ориентиры».

Карикатурно или, по крайней мере, искаженно выглядят и слоны на пластине В, которые расположены по бокам от повозки, везущей, как принято считать,



Рис. 13

женское божество кельтов (рис. 13). Возвращаясь к идее Г. Олмстеда о том, что образцами для изображений животных на котле из Гундеструпа могли – отчасти – послужить широко распространенные на Балканах греческие монеты, я предлагаю в данном случае в качестве возможного «оригинала» римский серебряный статер (ок. 130–125 г. до н. э.), на котором изображена знаменитая слоновая колесница Александра Македонского (рис. 14), но также уже в достаточно искаженном виде, скорее, просто как символ триумфа. Естественно, о реальном источнике или об «оригинале» здесь говорить не приходится. Как показывает в своем издании Олмстед, монеты со слоновыми колесницами получили в античном мире необычайно широкое распространение и, как это свойственно монетным легендам в целом, подверглись традиционному искажению и орнаментализации (см. [Olmsted 2001: 324–330]). Но

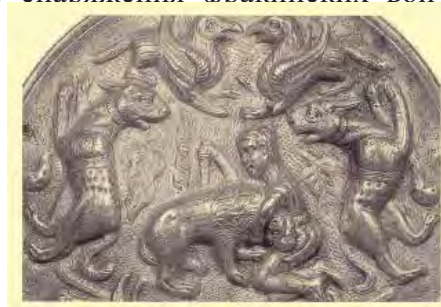


Рис. 12



Рис. 14

в связи с этим вновь невольно задаешься вопросом: а на каком основании в таком случае мы можем утверждать, что изображенная на котле из Гундеструпа голова принадлежит именно кельтскому божеству?

Последний «сюжет» – самый сложный, поскольку затрагивает не просто традиционные орнаментальные по сути своей сюжеты, но иллюстрирует один из



Рис. 15

важнейших ритуалов митраизма – принесение в жертву быка (рис. 15).

Центральная фигура композиции – лежащий на боку бык. Рядом с быком расположена странного вида рептилия, а за его спиной – собака. Сходство этой сцены с изображениями тавроктонными представляется очевидным, что особенно подчеркивается гипертрофированностью гениталий быка, а также его хвостом в виде колоса, символизирующего плодородие. Однако вместо юноши-Митры, на котле изображена женщина с подчеркнутой грудью и пышными волосами, напоминающими фригийский колпак. Как отмечает Ф. Кюмон, «облик бога, каким

его изображают лучшие из скульптурных фрагментов, представляет собой внешность молодого человека, почти по-женски красивого» [Кюмон 2000: 272], что было, видимо, интерпретировано резчиком буквально – как женское изображение (см. рис. 16; поздняя скульптура, прим. III в. н. э.).

Но все же некоторое сомнение остается: если согласиться с общепринятой датировкой котла из Гундеструпа (II–I вв. до н. э.), то мы окажемся в некотором анахронистическом тупике, так как распространение митраизма в периферийных зонах Римской империи произошло несколько позднее, – правда, не многим позднее. Г. Олмстед, например, вообще не согласен с соотношением сцены на днище котла с культом Митры и считает ее источником все те же римские монеты, на которых изображались убийства зверей на аренах римских цирков (см. [Olmsted 2001: 105–107]). Остается лишь сделать фантастическое предположение: на котле из Гундеструпа действительно изображено митраистское принесение в жертву быка, но резчик при этом опирался не на канонизированные веками фигуры и позы, а на более ранние, еще не оформившиеся в канон изобразительные нарративы. Наверное, эта проблема требует дальнейшего изучения.



Рис. 16

Наше исследование с трудом можно назвать собственно исследованием, настолько оно, как сами мы понимаем, поверхностно и нуждается в более объемных и серьезных сопоставлениях иконографической традиции Балкан II–I вв. до н. э. и позднее, – иначе говоря, того материала, с которым мог быть знаком анонимный гравер, изготовивший котел из Гундеструпа.

Тщательно разобранные исследователями детали одежды, вооружения (в первую очередь знаменитые шейные торквесы, отличающие кельтов), а также трубы-

карниксы, известные именно в кельтском мире, позволяют все же сделать вывод, что собственно предметный фон изображений на котле из Гундеструпа можно атрибутировать как кельтский объект. Однако это не означает, что все представленные на нем фигуры обязательно также имеют кельтское происхождение. Итак, не вдаваясь в детали, которых остается еще очень много, мы можем сделать обобщающий вывод: котел из Гундеструпа по совокупности тем и по стилю скорее имеет кельтское происхождение, однако изготовитель стремился изобразить на нем не собственно кельтский мир, но мир, окружающий кельтов во всей возможной совокупности античных мотивов, которые ему самому, возможно, уже были не совсем понятны и которые, что самое поразительное, он и не стремился понять. «После разгрома в Дельфах в 279 г. до н. э. кельтские племена обосновались вдоль течений Дуная, Савы и Моравы. Придунайские кельты образовали там союз, во главе которого стояло племя скордисков, но который также включал в себя жителей Иллирии и Паннонии и народности скифо-фракийского происхождения» [Jovanović 1997: 67].

Как писал о развитии Ла Тенского искусства Ян Филипп: «Кельтское ювелирное дело, чеканка и литье металлов вскоре начали развивать и новые мотивы. Сюга были заимствованы некоторые растительные орнаменты, особенно листовидные пальметки, завитки и цветы лотоса, которые позже комбинировались с рисунком в виде буквы S (S-образные), образующим различные лировидные узоры, особенно типичные для кельтского искусства. Эти 8-образные узоры, располагаемые рядом или соединенные друг с другом, иногда образуют сплошной ряд, а иногда два 8-образных рисунка соединяются и образуют основной мотив 8-образной лиры, часто комбинируемый еще с пальметами – так называемые лировидные пальметки» [Филипп 1961: 140]. Но заимствовался не только собственно орнамент, который, естественно, утрачивал при этом свой исходный символический смысл. Заимствовались изображения на монетах и искажались при этом настолько, что кудрявые волосы Аполлона делали его голову похожей на голову льва, а крылатая Ника просто превращалась в птицу. Заимствовались монетные легенды, которые преобразовывались в так называемые «псевдолегенды», в которых греческие буквы превращались в орнаментальное украшение. Все это достаточно хорошо описано и широко известно. Но не перестает при этом удивлять поразительная легкость, с которой орнаментализации подвергался серьезный изобразительный нарратив, часто базирующийся на мифологическом повествовании. Проанализированные нами изображения оказываются как бы лишенными смысла и сути, они превращаются в «означающее», не имеющее «означаемого».

Итак, говоря о котле из Гундеструпа, обычно доказывается, отстаивается его именно кельтское происхождение, поскольку это, как кажется, является очень важным для реконструкции общекейтской мифологии, с одной стороны, и для подтверждения верности интерпретации того или иного сюжета в ирландском или валлийском эпическом наследии, с другой. Я же полагаю, что в данном случае этническая отнесенность не так уж и важна, так как мы не должны преувеличивать замкнутости культур античной эпохи. Да, я согласна, что котел был все-таки сделан кельтами, причем, видимо, на Балканах, и, более того, я предлагаю в качестве точки отсчета колонию Тилис на территории нынешней Болгарии, где в III–II вв. до н. э. были кельтские поселения. Но в принципе этническая определенность не кажется такой уж важной, поскольку вся Барбарика была взаимопроникновенна духовно и материально, к тому же не закрыта она была и для античной культуры.

Но дело не только в этом. Символическое изображение по природе своей семантически ущербно, что дает возможность нескольких его прочтений. В этом и состоит суть «изобразительного фольклора». И более того – возможность его заимствования и последующего воспроизведения без неперемного понимания всего его смысла обуславливает дальнейшее наращивание смыслов, возникающих, так сказать, по праву адаптации.

ЛИТЕРАТУРА

- Аллен 2010 – *Аллен С.* Кельты: властители битв / Пер. с англ. М.: Эксмо, 2010. 224 с.
- Биркхан 2007 – *Биркхан Х.* Кельты: история и культура / Пер. с нем. Н. Чехонадской. М.: Аграф, 2007. 511 с.
- Деррида 2000 – *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. с франц. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
- Клиндт-Йенсен 2003 – *Клиндт-Йенсен О.* Дания до викингов / Пер. с англ. А. Саниной. СПб.: Евразия, 2003. 246 с.
- Кюмон 2000 – *Кюмон Ф.* Мистерии Митры / Пер. с франц. СПб.: Евразия, 2000. 352 с.
- Михайлова 2010 – *Михайлова Т.А.* Античные образы на котле из Ютландии: мифические животные – поливалентность и/или «пустота» символа? // Классика... и не только. Нине Владимировне Брагинской. М.: РГГУ, 2010, С. 325–337.
- Раевский, Кулланда, Погребова 2013 – *Раевский Д.С., Кулланда С.В., Погребова М.Н.* Визуальный фольклор. Поэтика скифского звериного стиля. М.: Институт Востоковедения РАН, 2013. 273 с.
- Рекс 2014 – *Рекс П.* 1066: новая история нормандского завоевания / Пер. с англ. СПб.; М.: Евразия, 2014. 335 с.
- Смирницкая 2012 – *Смирницкая Е.В.* Германский звериный стиль как орнаментальное искусство // Атлантика. Записки по исторической поэтике. Вып. 10. М.: Макс-Пресс, 2012, С. 131–182.
- Тит Ливий. История Рима от основания города. Т. III / Пер. Г.Ч. Гусейнова. М.: Наука, 1994. 582 с.
- Тодд 2005 – *Тодд М.* Варвары: быт, религия, культура / Пер. с англ. Н.Чехонадской. М.: Центрполиграф, 2005. 223 с.
- Филипп 1961 – *Филипп Я.* Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага: Новые горизонты, 1961. 215 с.
- Широкова 200 – *Широкова Н.С.* Культура кельтов и нордическая традиция античности. СПб.: Евразия, 2000. 352 с.
- Alcock 1972 – *Alcock L.* 'By South Cadbury, is that Camelot'... Excavations at Cadbury Castle 1966–70, London, 1972. 224 p.
- Castle 1966–1970 – *Castle 1966–1970.* London. Thames and Hudson, 1972. 224 p.
- Chapman 1992 – *Chapman M.* The Celts: the Construction of a Myth. Basingstoke: Macmillan Press, 1992. 358 p.
- Clébert 1971 – *Clébert J.-P.* Bestiaire Fabuleux. Paris: Albin Michel, 1971. 455 p.
- De Vries 1977 – *De Vries J.* La religion des celtes. trad. de l'all. par L. Jospin. Paris: Payot, 1977. 275 p.
- Falileyev 2005 – *Falileyev A.* In search of Celtic Tylis: onomastic evidence // New approaches to Celtic place names in Ptolemy's Geography. Madrid, 2005. P. 107–133.

Green 1992 – *Green M.* *Animals in Celtic Life and Myth.* London-New York: Routledge, 1992. 284 p.

Gricourt 1954 – *Gricourt J.* Sur un plaque de la vase de Gundestrup // *Latomus.* Vol. 13. 1954. P. 376–383.

Jovanović 1997 – *Jovanović M.* *The Ealy Iron Age // The Museum of Vojvodina.* Novi Sad: The Museum of Vojvodina, Publishing Department, 1997. P. 67–78.

Kaul et al. 1991 – *Kaul F. et al.* *Thracian Tales on the Gundestrup Cauldron.* Amsterdam: Najade Press, 1991. 172 p.

Kaul 1996 – *Kaul F.* *The Gundestrup Cauldron – and the Periphery of the Hellenistic World // P. Bilde et al. (eds.) Centre and Periphery in the Hellenistic World.* Oxford: Aarhus University Press, 1996. P. 39–51.

Kaul 1991 – *Kaul F.* *The Gundestrup Cauldron – Thracian, Celtic or Both? // Kaul et al. Thracian Tales on the Gundestrup Cauldron.* Amsterdam, 1991. P. 7–42.

Klindt-Jensen 1959 – *Klindt-Jensen O.* *The Gundestrup Bowl: A Reassessment // Antiquity.* 1959. Vol. 33. P. 161–169.

Miller 2002 – *Miller D.A.* *The Epic Hero.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002. 501 p.

Olmsted 1976 – *Olmsted G.* *The Gundestrup version of Táin Bó Cuailnge // Antiquity.* 1976. Vol. 50. P. 95–103.

Olmsted 2001 – *Olmsted G.* *Celtic Art in Transition during the First Century BC.* Budapest: Archaeolingua, 2001. 340 p.

Price 1991 – *Price M.J.* *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philio Arrrhidaeus.* Zurich; London, 1991. 458 p.

Zeidler 2003 – *Zeidler J.* *A Celtic Script in the Eastern LaTène Culture? // Études celtiques.* 2003. Vol. XXXV. P. 69–132.

Watkins 1995 – *Watkins K.* *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics.* Oxford: Oxford University Press, 1995. 613 p.

REFERENCES

Allen 2007 – *Allen S.* (2007) *Lords of Battle. The World of the Celtic Warrior.* London. Osprey Publishing. 2007. 224 p.

Birkhan 1997 – *Birkhan H.* (1997) *Kelten: Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur.* Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 1267 s.

Derrida 1967 – *Derrida J.* (1967) *De la grammatologie.* Paris, Les Editions de minuit. 448 p.

Klindt-Jensen 1957 – *Klindt-Jensen O.* (1957) *Denmark before the Vikings.* London. Thames and Hudson. 198 p.

Cumont 1900 – *Cumont F.V.M.* (1900) *Les mystères de Mithra* Brussels. 240 p.

Mikhailova 2010 – *Mikhailova T.* *Antic images on the Danish Cauldron: mythic animals – polyvalent or empty symbols? Classical and other studies.* Festschrift für Nina Braginskaja. Moscow. RGGU. 2010.

Raevsky, Kullanda, Pogrebova 2013 – *Raevsky D.S., Kullanda S.V, Pogrebova M.N.* *Visual Folklore. Poetics of Scythian animal style.* Moscow, 2013. 273 p.

Rex 2009 – *Rex P.* 1066. *A New History of the Norman Conquest.* Amberley, 2009, 412 p.

Smirnitskaya 2012 – *Smirnitskaya E.V.* *Germanic animal style as an ornamenta art.* *Atlantica. Studies in Historical Poetics.* M., 2012, pp. 131–182.

- Titus Livius Patavinus. *Ab urbe condita*.
- Todd 1972 – Todd M. (1972) *Everyday life of the barbarians: Goths, Franks and Vandals*. London. Harper Collins.
- Filip 1962 – Filip J. (1962) *Celtic Civilization and its Heritage*. Publishing House of the Czechoslovak Academy of Sciences. 215 p.
- Shirokova 2000 – Shirokova N. (2000) *Celtic culture and Nordic tradition of Antiquity*. St.-Pb. Evrazia. 352 p.
- Alcock 1972 – Alcock L. (1972) 'By South Cadbury, is that Camelot'... Excavations at Cadbury Castle 1966–70. London. Thames and Hudson. 224 p.
- Chapman 1992 – Chapman M. (1992) *The Celts: the Construction of a Myth*. Basingstoke. Macmillan Press. 358 p.
- Clébert 1971 – Clébert J.-P. (1971) *Bestiaire Fabuleux*. Paris. Albin Michel. 455 p.
- De Vries 1977 – De Vries J. (1977) *La religion des celtes*. trad. de l'all. par L. Jospin. Paris. Payot. 275 p.
- Falileyev 2005 – Falileyev A. In search of Celtic Tylis: onomastic evidence. New approaches to Celtic place names in Ptolemy's Geography. Madrid. 2005, pp. 107–133.
- Green 1992 – Green M. (1992) *Animals in Celtic Life and Myth*. London-New York. Routledge. 284 p.
- Gricourt 1954 – Gricourt J. Sur un plaque de la vase de Gundestrup. *Latomus*. Vol. 13. 1954, pp. 376–383.
- Jovanović 1997 – Jovanović M. *The Ealy Iron Age. The Museum of Vojvodina*. Novi Sad: The Museum of Vojvodina. Publishing Department. 1997, pp. 67–78.
- Kaul et al. 1991 – Kaul F. et al. *Thracian Tales on the Gundestrup Cauldron*. Amsterdam. Najade Press. 1991. 172 p.
- Kaul 1996 – Kaul F. The Gundestrup Cauldron – and the Periphery of the Hellenistic World P. Bilde et al. (eds.) *Centre and Periphery in the Hellenistic World*. Oxford. Aarhus University Press. 1996, pp. 39–51.
- Kaul 1991 – Kaul F. *The Gundestrup Cauldron – Thracian, Celtic or Both?* Kaul et al. *Thracian Tales on the Gundestrup Cauldron*. Amsterdam. 1991, pp. 7–42.
- Klindt-Jensen 1959 – Klindt-Jensen O. The Gundestrup Bowl: A Reassessment. *Antiquity*. 1959. Vol. 33, pp. 161–169.
- Miller 2002 – Miller D.A. (2002) *The Epic Hero*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press. 2002. 501 p.
- Olmsted 1976 – Olmsted G. The Gundestrup version of Táin Bó Cuailnge. *Antiquity*. 1976. Vol. 50, pp. 95–103.
- Olmsted 2001 – Olmsted G. (2001) *Celtic Art in Transition during the First Century BC*. Budapest. Archaeolingua. 340 p.
- Price 1991 – Price M.J. (1991) *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philio Arrhidaeus*. Zurich; London. 1991. 458 p.
- Zeidler 2003 – Zeidler J. A Celtic Script in the Eastern La Tène Culture? *Études celtiques*. 2003. Vol. XXXV, pp. 69–132.
- Watkins 1995 – Watkins K. (1995) *How to Kill a Dragon Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford: Oxford University Press. 613 p.

Сведения об авторе:
Татьяна Андреевна Михайлова,
докт. филол. наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Tatyana A. Mikhailova
PhD
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
tamih.msu@mail.ru