

Н.Ф. Боровская

ЛИРЫ ИЗ «ЦАРСКИХ ГРОБНИЦ» УРА КАК ПАМЯТНИКИ ШУМЕРСКОЙ КУЛЬТУРЫ РАННЕДИНАСТИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

В изучении культурного наследия Шумера Раннединастического периода (XXVI–XXIV вв. до н.э.) памятники из «царских гробниц» в Уре занимают важное место. Обширное собрание вещей, разнообразных по характеру и назначению, создает достаточно глубокое представление об особенностях исторической и духовной жизни того времени. В этом собрании – такие известные вещи, как «царский штандарт» и «козел в зарослях», шлем Мескаламдуга и головной убор Пу-аби, многочисленные печати со сценами «фриза сражающихся». Но, пожалуй, самыми интересными и сложными из них можно считать лиры – музыкальные инструменты, обнаруженные в трех захоронениях из шестнадцати. Детальное изучение этих инструментов дает материал, который нельзя получить при работе с изображениями, и это сразу было оценено специалистами, главным образом музыковедами. Однако подлинное значение этих памятников еще не выявлено до конца. В литературе до сих пор можно столкнуться с неточностями и домыслами: инструменты часто называются арфами и даже лютнями, высказываются неверные суждения об их археологическом состоянии, из-за чего их ценность несправедливо подвергается сомнениям. Урские лиры упоминаются во всех работах по шумерской культуре, но разговор о них ведется на чисто описательном уровне, без попыток осознать смысл формы инструментов и их декоративной системы. Серьезный материал, полученный музыковедами, также нуждается в дополнительном рассмотрении, так как большинство исследователей ограничивается изучением механического устройства инструментов, не пытаясь взглянуть на них более широко.

Необходимость подробно рассмотреть урские лиры как историко-культурный феномен вызвана, с нашей точки зрения, двумя причинами: во-первых, уникальная система декора ставит их в число выдающихся памятников изобразительного искусства. Во-вторых, сложное религиозно-мифологическое содержание, заключенное, на наш взгляд, в этой системе, позволяет предполагать, что инструменты могли быть важным ритуальным объектом, чья роль выходила за рамки музыкального оформления действия.

Комплекс «царских гробниц» является частью грандиозного некрополя (1850 захоронений), обнаруженного в 1927–1929 гг. в ходе работ на месте древнего Ура Объединенной экспедиции Британского музея и Пенсильванского университета под руководством Л. Вулли. Он состоит из 16 захоронений, расположенных в юго-восточной части священного участка (теменоса) под стеной времени Навуходоносора II. Почти все погребения имели прямоугольный план и включали в себя три части: наклонный спуск-дромос, каменную погребальную камеру с кирпичным перекрытием¹ и «открытый двор», в котором располагалась свита покойного с жертвенными дарами. В этом комплексе нас особенно интересуют три захоронения – 1237, 789 и 800В, поскольку именно в них были найдены инструменты.

¹ Вулли Л. Ур халдеев. М., 1961. С. 80.

Гробница 1237, названная Л. Вулли «большая погребальная шахта», по своей структуре отличалась от остальных. Судя по остаткам поперечных кирпичных стен, скопления известняковых блоков в юго-восточной части и массы кирпича вперемешку с известняком в юго-западном конце шахты, гробница могла изначально соединять в себе несколько камер². Поражала она также обилием человеческих жертв: 75 костей, из них 68 – женщины в парадных одеяниях. В районе юго-восточной стены (т.е. недалеко от главной камеры) были обнаружены четыре лиры, три из них удалось спасти. Это «золотая лира» U. 12353 (высота 1,20 м, длина перекладки 1,40 м, высота резонатора 0,33 м), «серебряная лира» U. 12354 (высота 1,06 м, длина 0,97 м), «серебряная лира-ладья» U. 12355 (высота 1,16 м, длина 1,40 м)³.

Деревянный резонатор «золотой лиры» U. 12353 погиб, но его форма хорошо определяется по уцелевшему почти полностью орнаментальному бордюру из раковины и лазурита с добавлением красной пасты. Хорошо сохранились и вертикальные колонки, сочетавшие мозаику с полосами листового золота. По обмерам мозаичной окантовки (сделанным еще до ее извлечения из шахты) была изготовлена новая деревянная модель резонатора, орнамент перенесен на нее неразрушенным и закреплен специальной смесью воска с битумным порошком. Ширина торцевой части (65 см) определялась размерами прекрасно сохранившихся плакеток с инкрустациями. Там же, на торце, должна была помещаться и золотая голова быка, не имевшая каких-либо серьезных повреждений⁴.

Большие сложности возникли при реставрации двух лир, имевших обшивку из листового серебра (U. 12354, U. 12355). Из-за исчезновения деревянной основы стенки резонаторов сплющились, и только тонкий слой пыли разделял их. Хрупкие кусочки металла в некоторых местах больше напоминали порошок. Лир извлекались на поверхность вместе с землей при помощи «воскового банджа» и специального деревянного каркаса. В лабораторных условиях отделенные друг от друга деки, боковые колонки и перекладки укреплялись деревянными и металлическими стержнями, а также пропитанной воском тканью. Для предотвращения дальнейшего разрушения металла между слоем серебра и новым остовом резонатора вливался расплавленный воск⁵. Но и после этого состояния «лиры-ладьи» внушало опасения, ее пришлось частично погрузить в гипс, и теперь мы можем видеть ее только с одной стороны⁶.

При всех утратах лиры из гробницы 1237 сохранились лучше других. Иначе обстоит дело с двумя другими инструментами из гробниц 789 и 800В, известных как «гробница царя» и «гробница Пу-аби». Если первая оказалась почти полностью разграбленной, то «гробница Пу-аби», напротив, прекрасно сохранилась: в ней нашли более 267 ценных изделий, среди них – знаменитый головной убор Пу-аби, игорный столик с инкрустациями, золотые и серебряные сосуды⁷.

Фрагменты известной лиры U. 10556 были обнаружены в северо-западной части двора гробницы 789. Судя по слабым отпечаткам в земле, это очень крупный инструмент: высота передней колонки – 1,17 м, задней – 1,40 м. Резонатор не имел ни

² Woolley L. UE II. L., 1934. P. 113–116; Ллойд С. Археология Месопотамии. М., 1984. С. 117.

³ Обмерные данные инструментов см. Raschid S.A. Mesopotamia (Musikgeschichte in Bildern). Lpz, 1984. Четвертый инструмент (U. 12356) был утрачен. Он не имел ни металлической обшивки, ни мозаичной окантовки. После месяца работы с остатками декора выяснилось, что на нем находились две бронзовых фигурки оленей, опирающихся на дерево, по аналогии с лирой U. 12355. Л. Вулли предполагал отнести его к типу «лиры-ладьи» (Op. cit. Pl. 193. № 18; Pl. 194. № 22).

⁴ Ibid. P. 122 f., 252 f.

⁵ Ibid. P. 256.

⁶ Ibid. P. 122. Летом 1949 г. находящаяся в Британском музее лира U. 12354 начала разрушаться. В ходе двухлетней реставрации (1962–1964) на задней стороне серебряной обшивки обнаружился следы дерева неизвестной нам хвойной породы. После специальной обработки кусочков серебра, насаженных на плексиглазовую раму, удалось точно сохранить все уцелевшие детали. О ходе работ см. Barnett R.D. New Facts about Musical Instruments of Ur // Iraq. L., 1969. 31. P. 97–103; Organ R.M. The Reclamation of the Wholly Mineralized Silver in the Ur Lyre // Application of Science to the Examination of Works of Art. Boston, 1967. P. 3–10.

⁷ Л. Вулли предполагал, что Пу-аби была вдовой человека, похороненного в гробнице 789.

мозаики, ни металлической обшивки, и от лиры уцелел только декор. Инкрустация находилась в отличном состоянии, потребовалось лишь укрепить битумный фон и горизонтальные линии, разграничивающие ярусы. Большие опасения внушала голова быка, сделанная из дерева с наложением тонкого слоя листового золота. Из-за утраты деревянного каркаса откатились в сторону уши и рога, лазуритовые пряди челки провалились внутрь золотой маски и была повреждена серебряная пластинка, закреплявшая бороду. Однако, по словам Л. Вулли, реставрация была проведена так тщательно, что возможность какого-то отклонения от оригинала исключена⁸.

Еще более сложная ситуация возникла с фрагментами инструмента, обнаруженного в юго-западной части двора гробницы 800В. После реконструкции он выглядел довольно странно: массивная, круглая задняя колонка, завершающаяся раструбом, плавным изгибом переходила в невысокий подиум, на котором помещался типичный для лиры прямоугольный резонатор с традиционным декоративным набором (голова быка и плакетки с инкрустациями). Передней колонки и перекладины нет, а струны, как на арфе, закреплены по диагонали. Ощущение искусственности и нелогичности этой структуры появляется сразу. Однако именно этому инструменту, названному «арфой Пу-аби», Л. Вулли уделяет особое внимание, стремясь аргументировать каждую деталь⁹. Долгое время его реконструкция принималась безоговорочно, и только в 1957 г. В. Штаудер предположил, что Вулли соединил лежавшие рядом фрагменты двух инструментов в один¹⁰. Это были лира (от нее сохранились декор и мозаическая окантовка резонатора) и арфа (от которой уцелели подиум, золотое навершие колонки в виде раструба, отпечаток от нее в грунте и золотые колки – гвоздики). Идея Штаудера подтвердилась после того, как М.Е. Мак-Грегор обнаружила в полевых записях Л. Вулли рисунок, ясно показывающий два инструмента, поставленных друг на друга. На основании выводов В. Штаудера, М.Е. Мак-Грегор и Р.Д. Барнетта была проведена повторная реконструкция, в результате которой «арфа Пу-аби» превратилась в традиционную лиру¹¹. Отметим также, что ее декор прекрасно сохранился.

Таким образом, экспедиции Л. Вулли удалось спасти пять инструментов. Из них наиболее полно сохранились два – U. 12354 и U. 12355; лиры U. 12353, U. 10412, U. 10556 реконструированы, но хорошее состояние их декора и ясные отпечатки в грунте позволяли точно воспроизвести форму. Подробно рассматривая изначальное состояние лир, мы делаем попытку изменить широко распространенное отношение к ним как к материалу археологически неполноценному. Это касается не только функциональных частей, но и декора, который по непонятным причинам также объявлялся реконструктивным «новоделом», не заслуживающим научного изучения.

При всей своей известности урские лиры не были предметом серьезного анализа. В литературе речь идет в основном только о декоре лиры U. 10556. Но если существует точный вариант ее реконструкции, необходимо говорить об инструменте как о целостном организме, в котором система декора обусловлена формой. Другие три образца этого типа не разбирались вообще, а ведь каждый из них имеет свои интересные нюансы в иконографии, стиле и технике исполнения.

В урских гробницах представлены два типа инструментов: 1) прямоугольный резонатор сочетается с двумя колонками и перекладиной, вместе образующими трапецию; на торце резонатора расположены голова быка (или коровы) и инкрустационная композиция. Таковы лиры U. 12353, U. 12354, U. 10412, U. 10556; 2) инструмент также имеет две колонки и перекладину, но форма резонатора напоминает маленькую изящную ладью; возле передней колонки помещена фигурка оленя, иконографически близкая знаменитой золотой статуэтке «козел в зарослях». Этот тип представлен только одним образцом – «лирой-ладьей» U. 12355. Л. Вулли предположил, что резонатор

⁸ UE II. P. 64–84. От второй лиры (U. 10557) уцелели только три сильно пострадавшие плакетки и слабый отпечаток в земле.

⁹ Ibid. P. 250–252.

¹⁰ Stauder W. Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt am Main, 1957. S. 20 ff.

¹¹ Barnett. Op. cit. P. 96–103; Raschid. Op. cit. S. 96.

трапецевидной лиры – это схематичное изображение туловища лежащего быка¹². Беглое замечание Вулли подтверждается как при анализе изображений лиры на печатях и рельефах¹³, так и рядом математических терминов, обнаруженных А.Д. Килмер в старовавилонском тексте A3553, который включает в себя список коэффициентов геометрических фигур¹⁴, а именно: ḥasis sammîm (GEŠTU. ZÀ. MÍ), обозначающий трапецию и дословно переводящийся как «ухо лиры», arsamikkum (ÁB. ZÀ. MÍ), который относится к вогнутой поверхности и имеет странно звучащий дословный перевод «корова лиры». С трапецией связано еще и выражение rût alrîm (SAG. KI. GUD.) – «лоб быка». По мнению А.Д. Килмер, оно также обязательно своим происхождением лире, хотя слово «лира» – sammûm (ēiṣZÀ. MÍ.) – в нем и не употребляется¹⁵.

Все это не только подтверждает правоту Л. Вулли, но и наводит на мысль о том, что в Двуречье в сознании людей понятия «бык» («корова») и «лира» прочно соединились в некий целостный образ (геометрическим эквивалентом его была трапеция). Для нас же это необычно. Хорошо известно, что форма любого музыкального инструмента подчинена решению двух задач: обеспечению наилучшего звучания и удобства игры на нем. Конкретная изобразительность, как правило, отсутствует, каждая деталь строго функциональна и по форме абстрактна. Трапецевидная лира с головой быка (или коровы) – замечательный пример особого типа инструмента, не имеющего аналогов в истории музыки, который можно назвать «инструмент-изображение». Резонатор лиры, несущий основную изобразительную нагрузку, органично сочетает элементы скульптуры и декоративно-прикладного искусства, а функциональные части – струны, боковые колонки, переключатель – решены как его логическое продолжение, образуя вместе с ним четкую, гармоничную в пропорциях, изящную форму. Такой тип был распространен не только в Уре; мы сталкиваемся с ним на рельефах и печатях из Фары, Урука, Ниппура и других центров¹⁶. По предположению Г. Франкфорта, бронзовая голова быка из храма Сина IX в Хафадже также является частью декора музыкального инструмента¹⁷. Ясность продуманность всех деталей «инструментов-изображений» из Ура – результат длительной эволюции, которую можно проследить по изобразительным памятникам начиная с первого этапа Раннединастического периода (2900–2750)¹⁸.

Когда и почему возникли ассоциации инструмента с обликом быка? Вопрос этот чрезвычайно сложен, и точно ответить на него сейчас невозможно. Но задуматься о нем необходимо, так как, вероятно, имелась в виду не просто фигура животного. «Свирепый бык молодой, круторогий... с бородой лазуритовой, исполненный красоты»¹⁹ – одна из ипостасей бога луны Нанны (Сина), покровителя города Ура. Считать головы быков на лирах изображением именно этого божества стало почти неоспоримой традицией, хотя подобные утверждения нуждаются в серьезной проверке. Мы не располагаем источниками, раскрывающими связь трапецевидной лиры с представлениями о каком-либо божестве, в частности о Нанне. Можно лишь предположить существование такой связи исходя из логических соображений: культ Нанны имел прямое отношение к теме смерти и загробного мира, и появление изображений быка с лазуритовой бородой в гробницах Ура, «городе Нанны», может считаться напоминанием о нем в контексте погребальной церемонии. Следуя традиции, мы предполагаем,

¹² Вулли. Ук. соч. С. 68.

¹³ См. стелу из Ниппура: *Raschid*. Op. cit. S. 61. Печати из гробниц 10554, 1287: *Amiet P.* La glyptique mésopotamienne archaïque. P., 1961. № 1193, 1194.

¹⁴ *Kilmer A.D.* Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations // *Orientalia*. 1960. 29. P. 273–309.

¹⁵ *Kilmer A.D., Leier A.* Philologisch // *RLA*. 1932. S. 375.

¹⁶ *Raschid*. Op. cit. Abb. 19–21, 36.

¹⁷ *Frankfort H.* More Sculpture from the Diyala Region. Chicago, 1940. P. 42.

¹⁸ *Raschid*. Op. cit. Abb. 19 ff.

¹⁹ *Якобсен Т.* Сокровища тьмы. М., 1995. С. 17. Строки, взятые из довольно позднего гимна Нанне, отражают, по мнению Т. Якобсена, очень древние представления.

что лиры U. 12353, U. 10412, U. 10556 дают изображения Нанны, а лира U. 12354 – изображение его супруги Нингаль.

Сразу же нужно уточнить, что характер этих изображений весьма специфичен. Перед нами скорее знак, зооморфный символ божества, нежели его обычное представление в зооморфном облике. На наш взгляд, об этом говорит соединение в художественном решении лир противоположных устремлений: с одной стороны – к натуроподобию (голова животного), с другой – к предельной обобщенности и условности (туловище-резонатор). Противоречие это, парадоксальное для нас, естественно для образительного языка раннединастической эпохи, сочетавшего присущие ему качества с отголосками древнейших установок и представлений. Одной из таких установок была тяга к геометризации фигур животных и людей²⁰. В наших памятниках, синкретически объединяющих в себе музыкальное и изобразительное начала, подобный «архаизм» вызван прежде всего функциональными требованиями (созданием нужного акустического эффекта, удобства в обращении и т.д.). Но с известной осторожностью мы можем говорить о нем и как о произвольном художественном приеме, придающем изображению необходимую в данном случае «знаковость».

Голова быка (или коровы) занимает господствующее место в изобразительной системе лиры. На трех инструментах (U. 12353, U. 10412, U. 10556) представлен один и тот же тип: большое, сильное животное с крупными рогами в форме полумесяца, с низко посаженными раструбами ушей, с челкой и бородой в виде декоративных прядей со спиралевидными завершениями. Голова на лире U. 12353 сделана из золота, на двух других – из дерева с наложением тонкого золотого листа и использованием лазурита с белой раковиной для инкрустации глаз, челки и бороды. Серебряная голова коровы на лире U. 12354 выглядит скромнее из-за уменьшения размеров всех деталей, но не уступает в качестве исполнения, будучи столь же точной в пропорциях и гармоничной по общему облику, но отличаясь от других особой мягкостью моделирования. Особенность этого изображения ярче ощущается в сопоставлении с золотой головой быка U. 12353. Находясь в одном захоронении, эти инструменты, возможно, составляли пару, которая ассоциировалась с Нанной и Нингалем.

Если через форму инструмента дается общее «знаковое» изображение Нанны в виде быка, то инструментальная композиция берет на себя основную иконографическую нагрузку. В литературе истолкованию подвергалась только композиция лиры U. 10556, а остальные инструменты обходят молчанием. К тому же плакетки обычно рассматриваются изолированно друг от друга, тогда как на каждом инструменте они должны, на наш взгляд, представлять собой единую композицию с общей идеей.

Основой всех композиций стали сюжеты глиптики, в частности, наиболее популярные сцены «фриза сражающихся». Из-за отсутствия других образцов такого типа трудно сказать, существовала ли какая-то устойчивая традиция в подборе сюжетов именно для лиры (мы даже не знаем, было ли это вообще характерно для оформления резонаторов или урские памятники являются исключением). Однако наличие некоего общего принципа во всех трапециевидных лирах из Ура очевидно:

	U. 10556	U. 10412	U. 12353	U. 12354
1. Обнаженный герой, обнимающий пару быков-андрокефалов	Анзуд, держащий пару газелей	Человекобык с двумя леопардами	Пара оленей в «зарослях»	
2. Шествие животных с жертвенными дарами	Пара газелей «в зарослях»	Пара козлов «в зарослях»	Два льва, терзающие козла	
3. Сцена музицирования животных	Человекобык с двумя леопардами	Два льва, терзающие козла	Лев, терзающий козла	
4. Человек-скорпион в сопровождении козленка	Лев, терзающий козла	Бык «в зарослях»	–	

²⁰ Аналогичную композиционную основу можно увидеть при сравнении трапециевидной лиры с росписями керамики из Самарры или Суз V–IV тыс. до н.э. См., например: Памятники мирового искусства. Вып. 2. Искусство древнего Востока. М., 1969. Илл. 164–166.

В трех случаях из четырех мы сталкиваемся с двумя типами композиций, хорошо известных по «фризу сражающихся»: это «сцены терзаний» с участием хищников, травоядных и монстров и изображение травоядных животных «в зарослях», т.е. в условно обозначенном пейзаже, которое ряд исследователей соотносит с идеей плодородия²¹. Семантика «сцен терзаний» связывалась, как правило, с темой защиты стад²², но это значение никогда не считалось единственным; борьба хищников с травоядными могла иметь отношение к теме жертвы и жертвенных даров²³. Согласно теории П. Амье, у «сцен терзаний» существует дополнительный скрытый смысл, связанный с борьбой стихий, контрастных начал во вселенной или космической деятельностью богов. В результате одна и та же композиция может трактоваться как в реально-бытовом, так и в космогоническом планах²⁴. В.К. Афанасьева разделяет точку зрения П. Амье, но утверждает, что сложный символический подтекст возможен только в произведениях, созданных для узкого элитарного круга²⁵. Подобная «полифункциональность» характерна, по мнению исследователей, и для отдельных персонажей – участников этих сцен. Так, например, львиноголовый орел Анзуд олицетворял четыре понятия, связанные с богом Нингирсу, – войну, ураган, наводнение и плодородие. Но он же мог считаться и стражем загробного мира²⁶. По-разному трактуются также функции человекабыка: в зависимости от контекста он может выступать и как защитник стад, и как страж владений божества²⁷. Вероятно, эти герои принадлежали к числу «универсальных» действующих лиц месопотамской глиптики, в символике которых соединились представления разных периодов. Каждая последующая эпоха, добавляя свои нюансы, не уничтожала предыдущие, благодаря чему один герой иногда может выступать в нескольких ипостасях одновременно. Поэтому, предлагая свой вариант прочтения композиций на лирах, мы рассматриваем его лишь как один из множества возможных путей.

Прежде всего необходимо уточнить порядок чтения композиций. Вопрос этот непрост: по поводу ярусных структур существуют разные мнения. Наиболее убедительной представляется точка зрения В.К. Афанасьевой, считающей традиционным направление снизу вверх, так как только в этом случае мы можем ощутить течение времени: «Если мы станем рассматривать сцены сверху вниз, временная последовательность исчезнет, все сцены разобьются на главные и второстепенные, передний план и фон... Изображения... движутся вперед и вверх, догоняя свое будущее и становясь убегающим прошлым»²⁸. Добавим, что только в этом случае можно увидеть связующую нить, которая объединит, на первый взгляд, разрозненные сцены в единую структуру.

В композиции лиры U. 10412 две нижних плакетки («сцены терзаний») и изображение газелей «в зарослях» указывают, вероятно, на функцию Нанны – защищать стада и покровительствовать плодородию. Но космогонический аспект, на наш взгляд, также не исключается, поскольку в верхнем ярусе присутствует Анзуд. Для памятника, найденного в погребении, именно это значение представляется нам определяющим, так как оно выявляет еще одну крайне важную сторону в культе Нанны.

²¹ Frankfort H. The Art and Architecture of the Ancient Orient. Harmondsworth, 1954. P. 63; Lloyd S. The Art of the Ancient Near East. L., 1974. P. 89.

²² Афанасьева В.К. К вопросу об изображениях на печатях Раннединастического и Аккадского периодов // СГЭ. 1964. № 25. С. 44.

²³ Антонова Е.В. Представление обитателей Двуречья о назначении людей и глиптика конца IV – начала III тыс. до н.э. // ВДИ. 1983. № 4. С. 88–96.

²⁴ Amiet. Op. cit. P. 152–153.

²⁵ Афанасьева В.К. Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве. М., 1979. С. 68.

²⁶ Frankfort. The Art... P. 89.

²⁷ Афанасьева. Гильгамеш... С. 59.

²⁸ Афанасьева В.К. К проблеме толкования шумерских рельефов // Культура Востока: древность и раннее среднековье. Л., 1978. С. 21.

Понять ее помогает небольшой фрагмент погребальной элегии на табличке из ГМИИ, опубликованной С.Н. Крамером:

Уту, великий владыка Ада,
Когда превратит темные места в светлые,
Он будет судить тебя (благожелательно).
Пусть бог Нанна решит твою судьбу
(благожелательно) в День сна²⁹.

Нанна вместе со своим сыном Уту – богом солнца – участвует в суде над душами умерших, появляясь в загробном мире в «День сна», т.е. в 28-й день каждого месяца. Появление Анзуда представляется нам намеком именно на это событие, в результате иконографическую программу «инструмента-изображения» U. 10412 можно прочитать следующим образом: Нанна – защитник стад, покровитель плодородия, судья умерших в загробном мире.

В композиции лиры U. 12353 также присутствуют темы защиты стад и плодородия, причем на них, вероятно, ставится основной акцент (судя по расположению в верхнем ярусе сцены с участием человекобыка). То же можно предположить и по отношению к лире U. 12354, связанной с Нингалъ. Интересно, что в этом случае набор сюжетов еще скромнее: число ярусов сокращено до трех, среди персонажей нет ни одного монстра.

На наш взгляд, точное представление о семантике «инструментов-изображений» из гробницы 1237 можно составить, только рассматривая их как части единого ансамбля с общей программой, включающего в себя, кроме двух трапецевидных инструментов, две «лиры-ладьи», из которых сохранилась только одна – U. 12355. Этот тип, судя по изобразительным источникам, был более редким. Конкретно-изобразительное начало выражено в нем еще сильнее, но его семантика, в отличие от трапецевидной лиры, не читается без специального контекста: она могла олицетворять полумесяц – один из многочисленных ликов божества луны³⁰. Ладья – средство передвижения Нанны по небесам, когда он наблюдает за нескончаемыми «звездными стадами»³¹. Позволив себе предположить, что в данном контексте ладья выступает как знак путешествия Нанны в подземный мир, о котором уже говорилось выше. В итоге ансамбль из гробницы 1237 и лира из «гробницы Пу-аби» воплощают разными средствами одну иконографическую программу, с тем лишь отличием, что в комплексе лир Нанна представлен еще и как супруг Нингалъ, покровительницы плодородия.

Тема нисхождения Нанны в подземный мир в «День сна», на наш взгляд, является основой содержания композиции лиры U. 10556, отличающейся иным подходом к выбору сюжетов. На сей раз только сцена верхнего яруса имеет отношение к «фризу сражающихся». На печатях она обычно составляет ядро развернутой композиции, где на быков-андрокефалов нападают хищники или антропоморфные персонажи. Отождествление нагого героя с Гильгамешем (согласно толкованию А. Парро и Н.Д. Флиттнер³²) вряд ли правомерно. Известно, что одна из его наиболее важных функций – быть гением-хранителем, стоящим на страже владений божества. В большинстве случаев это водная стихия (Apsû), но на некоторых печатях он связан и с солнечным божеством, так как изображался с лучами за спиной³³. На нашем изображении лучей нет, но герой показан в сопровождении пары быков-андрокефалов. По утверждению П. Амье, основанному на изучении раннединастической и аккадской глиптики и соот-

²⁹ Крамер С.Н. Две элегии на табличке ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 1980. С. 18. Запись шумерского текста из Ниппура датируется ок. 1700 г. до н.э., но сочинен он был значительно раньше.

³⁰ Jacobsen Th. The Treasures of Darkness. L., 1976. P. 124.

³¹ Ibid. P. 127; Sjöberg Å. Der Mondgott Nanna-Zuen in der sumerischen Überlieferung. Stockholm, 1960. S. 44–46.

³² Флиттнер Н.Д. Культура и искусство Двуречья и соседних стран. М.–Л., 1958. С. 121–123; Parrot A. Sumer. P., 1962. P. 150.

³³ Amiet. Op. cit. P. 133 f.; Афанасьева. Гильгамеш... С. 34, 142.

ветствующих параллелей в египетской и хеттской мифологиях, быки-андрокефалы соотносятся с местом обитания солнечного божества и символизируют контрастные элементы (день – ночь, небо – земля, луна – солнце и т.д.). В таком случае перед нами, вероятно, композиция, указывающая на владения бога солнца Уту, сына Нанны.

Сцены с участием животных и человека-скорпиона не получили вразумительного объяснения в литературе; толкование их как сатирических, сказочных или басенных не представляется удачным³⁴. На наш взгляд, ближе всего к истине П. Амье: связав три сцены в единое целое, он утверждает, что все персонажи – обитатели «недоступной», т.е. космической сферы. Музыцирующих животных он называет «певцами, призванными охранять ворота солнца», а человека-скорпиона – атлантом, держащим небесный свод и исполняющим «космический» танец под их музыку³⁵. В торжественном шествии с жертвенными дарами (уже другой регистр) мы усматриваем намек на церемонию, аналогичную празднику ешеџ, посвященную нисхождению Нанны в царство мертвых³⁶.

Итак, в композициях на торцах резонаторов могут быть указания на три важных функции божества луны: суд на душами умерших, защита стад и покровительство плодородию. Недостаток материала не позволяет точно установить, является ли подобная иконография обязательной для лиры вообще или составляет характерную особенность урских инструментов. Позволим себе предположить, что данный комплекс лир создавался специально для «царских гробниц» и должен был составлять единый ансамбль с остальными вещами. К этой гипотезе приводит прежде всего тематика инкрустаций, а также иконографическое и стилистическое сходство лир с другими вещами из гробниц 789, 800 и 1237, позволившее внести уточнения в датировку³⁷.

Особенности семантики «инструментов-изображений» заставляют думать, что роль лир не сводилась только к музыкальному сопровождению ритуала. Сказать по этому поводу что-то более конкретное мы не можем, так как погребальный обряд нам практически не известен. Предполагаем, что в общем контексте лира – это знак присутствия божества, аналогичный статуе, стоящей в храме. Вероятно, и звук лиры вызывал к себе особое отношение, может быть, даже воспринимался как «голос божества». Основание для подобных утверждений имеется не только в иконографии (хотя это и решающий фактор). Шумерское слово ^{gls}ZÀ. MÍ. (аккад. *sammûm*) – «лира» – без детерминатива переводится как «хвалебный», что указывает на предназначение лиры для сопровождения панегирических гимнов и песен. Они представляли собой специальный жанр с тем же названием – ZÀ. MÍ. Возможно, это был любимый инструмент шумерских и аккадских правителей – не случайно царь III династии Ура Шульги причислял к своим особым талантам умение играть на лире³⁸. Еще один важный момент – звуковые качества лиры, точнее любопытный акустический эффект, который могла создавать инкрустация в сочетании с металлической обшивкой резонатора. Скорее всего они выполняли функции сурдины – особого глушителя, который, уменьшая силу звука, придавал ему специфическую тембровую «изюминку»³⁹.

Заговорив о звуковых качествах, мы подходим к конструктивным и функциональным особенностям урских лир. Прежде всего необходимо обратить внимание на функциональное назначение элементов, несущих, на первый взгляд, только изобразительную нагрузку. Еще Л. Вулли предположил, что голова животного могла указывать на тембр и регистр инструмента, так как самые большие (и самые низкие) лиры увенчивались головой бородатого быка, лира средних размеров (и среднего регистра) – головой коровы, а самая маленькая (и самая высокая) «лира-ладья» – фигуркой

³⁴ Parrot. Op. cit. P. 150.

³⁵ Amiet. Op. cit. P. 133–134, 158.

³⁶ Jacobsen. Op. cit. P. 123.

³⁷ Не имея возможности в данный момент подробно говорить о датировке, укажем только, что считаем датой появления лир период РД IIIa-2, т.е. вторую половину 2500-х годов до н.э.

³⁸ RLA. P. 572–574.

³⁹ Информация об акустических свойствах материалов получена в беседе с мастером струнных инструментов А.С. Кочергиным.

оленья⁴⁰. Принимая эту гипотезу, отметим, что самые сложные изображения украшают инструменты низкого регистра, предназначенные в ансамблевом звучании для аккомпанемента. Означает ли это, что ритуальные и прикладные функции одного и того же инструмента неодинаковы по значимости? А если соответствие между ними все же было, то, следовательно, отношение к низким регистрам в шумерскую эпоху в корне отличалось от традиционных европейских представлений? Воспитанные на стилистике мышления XVIII–XIX вв., мы привыкли воспринимать высокие голоса как основу, определяющую структуру музыкальной ткани. Однако в истории музыки были периоды, когда, напротив, подобная роль отводилась низким голосам. Относится ли шумерская эпоха к их числу?

Особенности механического устройства лир восстанавливались как по изобразительным источникам, так и по археологическим данным, поэтому необходимо снова вернуться к проблеме изначального состояния инструментов. При раскопках возле перекладки лиры U. 12354 были обнаружены 11 тонких серебряных «гвоздиков», которые Л. Вулли справедливо считал колками. На самой же перекладке были ясно видны черные пятна – следы истлевших кусочков ткани, фактурно похожей на холст. Изображения лиры в глиптике⁴¹ натолкнули его на вывод, что струны и колки соединялись с перекладкой с помощью особых холщовых петель. Для закрепления струн на резонаторе существовало два способа: 1) использование для этой цели специального деревянного мостика, вмонтированного в деку, как у лиры на «царском штандарте»; 2) струны, проходя через мостик, крепятся на дне резонатора. На этот способ указывают следы в виде белых линий на серебряном покрытии лиры U. 12354, а также прерванный мозаичный орнамент в нижней части резонатора «золотой лиры» и помещенный чуть выше рисунок из красных и белых линий. Расположение струн было асимметричным с резким сдвигом к задней колонке. Именно в этом месте на лирах U. 12353 и U. 12354 верхняя кромка резонатора слегка изогнута. Подобный вариант размещения струн не был единственным. Изображения лиры на рельефах и печатях показывают, что струны могли также располагаться на равном расстоянии от обеих колонок (так называемый симметричный способ размещения). В свою очередь асимметрично натянутые струны могли быть ориентированы по-разному: либо веерообразно (как показано в сцене музицирования животных на композиции лиры U. 10556), либо диагонально (как на изображении на «царском штандарте»)⁴².

Судя по датировкам имеющихся изображений, все эти способы существовали в практике одновременно. Перечисленные конструктивные детали представляют нам урские инструменты как весьма зрелые образцы. Асимметричное расположение струн наиболее удобно для исполнителя, а с помощью мостика и криватуры в верхней части резонатора достигается необходимая степень удаления струн от корпуса, улучшающая общую систему колебаний. Однако одновременно сосуществование в исполнительской практике инструментов такого типа с более архаичными по структуре (а лиры с симметричным натяжением струн, на наш взгляд, именно таковы) приводит к мысли, что в **создании инструментария шел постоянный поиск новых возможностей, и основные конструктивные признаки инструмента никогда не были устойчивыми.**

Осознав этот факт, мы сможем объяснить феномен «лиры-ладьи» – образца столь необычного, что исследователи поначалу сомневались в точности его реконструкции. Так, В. Штаудер, а позже Х. Хартманн утверждали, что Л. Вулли, по аналогии с «арфой Пу-аби», ошибочно соединил фрагменты двух разных инструментов в один. Однако Р.Д. Барнетт, тщательно изучив фотоматериалы раскопок, доказал правоту Л. Вулли и подтвердил, что на сей раз мы имеем дело с сознательным соединением в рамках одной структуры элементов лиры и арфы⁴³. Однако, несмотря на принадлеж-

⁴⁰ Вулли. Ук. соч. С. 68.

⁴¹ UE II. Pl. 193. № 8; Pl. 194. № 22.

⁴² Подробнее см. RLA. P. 576–580.

⁴³ Stauder. Op. cit. S. 48; Hartmann H. Die Musik der sumerischen Kultur. Frankfurt am Main, 1960. S. 33; Barnett. Op. cit. P. 100–103.

ность к одному семейству (струнных щипковых) и много общего в способах звукоизвлечения, эти инструменты существенно отличаются друг от друга. Коротко скажем об этих различиях, так как в литературе, не связанной с историей музыки, до сих пор наблюдается досадная терминологическая путаница. Шумерская арфа имеет форму дуги, образованной резонатором и выходящей из него круглой вертикальной колонкой. Резонатор в форме ладьи невелик по объему, струны разной длины закрепляются по диагонали: с одной стороны – на колонке, с другой – на верхней деке. Настройка осуществляется с помощью колков в виде «гвоздиков» с небольшими круглыми шляпками. Шумерская трапециевидная лира – это инструмент с более крупным прямоугольным резонатором, двумя вертикальными прямоугольными колонками и круглой перекладной, на которой с помощью холщовых петель закрепляются струны и колки. Струны лиры одинаковы по длине и отличаются друг от друга толщиной и степенью натяжения, колки сделаны в форме маленьких тонких стержней.

Поскольку с увеличением объема корпуса растет сила звука и понижается регистр, можно предположить, что изначально лира была мощнее по силе звука и ниже по регистру, чем арфа. Многовариантность размеров привела к формированию семейств арф и лир, а значит – к широким регистровым градациям внутри каждого из них. Возможно, в итоге у лиры и арфы, равных по габаритам, звуковысотные различия сводились к минимуму, и гораздо важнее было тембровое своеобразие. Предположим также, что в этом плане возможности лиры были богаче, так как в ее структуру могли входить сурдинящие материалы – металлическая обшивка и инкрустация. «Лира-ладья» соединяет типичный для арфы маленький резонатор в форме ладьи с элементами лиры – двумя колонками и перекладной. Причем задняя колонка, как у арфы, плавно «перетекает» в резонатор, а передняя, как у лиры, поставлена под углом. Из-за разной высоты колонок перекладина расположена диагонально, вероятно, это было нужно для закрепления струн разной длины характерным для арфы способом (т.е. на верхней деке, а не на боковой, как у лиры). Относиться к этому инструменту, на наш взгляд, следует как к экспериментальной попытке найти новые регистровые возможности и тембровые нюансы и таким образом обогатить звуковой арсенал обоих инструментов.

Каковы могли быть постановка и техника игры на урских инструментах? Изображения музыкантов с лирами в глиптике и мозаике дают лишь простейшие сведения. Очевидно, играли на лире двумя руками без использования медиатора или других побочных средств звукоизвлечения. Общее положение фигуры исполнителя представлено в следующих вариантах.

1. Музыкант сидит за стоящей перед ним лирой (по аналогии с современным арфистом. См. печать из Ура IM 14597). Это вариант для очень крупных инструментов, и не исключено, что именно так играли на лире U. 10556.

2. Музыкант стоит перед лирой, которую держат другие, подняв ее до уровня его груди (печать из Ура 30–12–3)⁴⁴. Это возможно при небольшом, но тяжелом инструменте.

3. Музыкант также стоит, но лиру держит сам, по-видимому, с помощью специальной перевязи, надетой через плечо («царский штандарт»). Это самое непонятное из всех изображений, так как не показана точка опоры инструмента.

4. Сидящий музыкант держит лиру на коленях. Этот способ зафиксирован только на печати IM 33287 (XXII в. до н.э.), но он настолько прост и удобен, что вполне мог появиться и раньше⁴⁵.

Любой из этих способов мог использоваться при игре на урских лирах, но сказать что-либо более конкретное невозможно; вероятно, различия в постановке связаны с разницей в весе, а этот показатель нам не известен. Во всех изображениях необходимо отметить важную общую черту: инструмент держится всегда прямо без

⁴⁴ Оба варианта: *Amiet*. Op. cit. № 1193, 1194.

⁴⁵ *Raschid*. Op. cit. Abb. 41–42.

наклона к плечу исполнителя. Следовательно, мензура (расстояние между струнами) на раннединастических лирах была маленькой, так как именно ее увеличение вызывает необходимость наклонить инструмент. К тому же при такой постановке музыкант слегка отстранен от лиры и может слышать ее звучание без акустических искажений, неизбежных, если инструмент расположен близко к уху.

При изучении устройства струнного инструмента очень важен вопрос о количестве струн. Почти все исследователи изобразительного материала единодушно считают, что развитие лиры шло по пути постепенного увеличения количества струн от 4–5 до 11–15. Однако в этом отношении изображения на печатях страдают наибольшим схематизмом и требуют особенной осторожности в выводах. Так, на оттисках из Фары периода РД II показаны лиры с 4–5 струнами. Но то же самое можно увидеть и на урских печатях периода РД III. В. Штаудер утверждает, что следующим этапом после 4–5-струнной лиры стала 8-струнная, ссылаясь на сцену музицирования животных из композиции лиры U. 10556, а итогом развития считает 11-струнный инструмент, показанный на «штандарте». Но сцена музицирования и «штандарт» датируются одним и тем же периодом (РД III), не исключена даже ситуация, что изображение 8-струнной лиры могло быть частью декора 11-струнной. Даже если предположить, что развитие шло от простых вариантов к сложным, ситуация все равно не столь однозначна. Архаичные структуры с меньшим числом струн, вероятно, сохранялись в практике наряду с новыми, следовательно, диапазон лиры не был определен окончательно. По мнению Л. Вулли, урские лиры имели 11 струн, судя по тому, что 11 серебряных колков было обнаружено возле лиры U. 12354. На снимке, сделанном сразу после заливки гипсом отпечатка в грунте от утраченной лиры U. 12351, ясно видны следы 10 струн. Конечно, для твердых выводов этих данных недостаточно, но мы можем предполагать, что диапазон урских лир насчитывал не менее 10–11 звуков – на тот период достаточно солидный показатель.

Таким образом, даже беглый анализ функциональных особенностей урских лир показывает, что перед нами зрелые структуры с широким диапазоном и оптимальным решением акустических задач. Сложность и большая религиозная значимость семантики, высокий художественный уровень соединяются со столь же высоким уровнем технического устройства, и это делает инструменты из Ура поистине уникальной частью культурного наследия древней Месопотамии.

LYRES FROM THE ROYAL TOMBS OF UR AS MONUMENTS OF SUMER CULTURE OF THE EARLY DYNASTIC PERIOD

N.F. Borovskaya

Lyres from the Royal Tombs of ancient Ur are a unique example of a musical instrument containing in its shape a representational source, which makes it possible to consider them a peculiar type of «instrument-representation». They offer a zoomorphic representation of the Sumerian Moon-god Nanna, protector of Ur. An inlaid composition on the bult end of the resonator makes clear some iconographic nuances, i.e. it gives an indication of the specific functions of the Moon-deity. It can be supposed that these functions include protection of cattle herds, fertility and Nanna's journey to the netherworld to pass judgement on the souls of the dead. It can also be presumed that the lyres were made specifically for the Royal Tombs and, apart from musical accompaniment to the ceremony, they could have performed a purely ritual function on the analogy of temple statues. An analysis of the structural peculiarities of the lyres from Ur shows that they are mature samples of instruments with a wide (for the time) range and an optimum solution of acoustic problems.