

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2026.60.18.023

Художественно-стилистические особенности антропоморфных изображений в искусстве племён галыштатской культуры (VIII–V вв. до н.э.)

Хмельницкая Александра Богдановна

Аспирант факультета теории и истории искусств,
Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17;
e-mail: rossetti1831@gmail.com

Аннотация

Целью исследования является анализ антропоморфных изображений в искусстве племён галыштатской культуры VIII–V вв. до н. э. как самобытного явления в художественной культуре раннего железного века Европы. Предметом исследования являются иконография, стилистика, композиция и семантика изображений человека в памятниках галыштатского круга Центральной Европы и Восточных Альп. Представлены результаты рассмотрения ключевых произведений галыштатского искусства: культовой повозки из Штреттвега, погребального ложа из «княжеского» погребения в Эбердинген-Хохдорфе, каменной статуи «воина» из Хиршландена, а также некоторых предметов художественного ремесла, украшенных антропоморфными изображениями: сосудов из Гемайнлебарна и Шопрона и ситул. В работе применены методы современного искусствознания – историческое и иконографическое исследование искусства, формально-стилистический анализ. Материал рассматривается в контексте контактов галыштатской «аристократии» со средиземноморским миром, оказавшим значительное влияние на становление местной художественной традиции. Выявляются следующие принципы репрезентации человека: предельная схематизация формы и семантическая редукция телесного образа; отсутствие портретной индивидуализации; повторяемость мотивов процессии, всадника, воина, адоранта, сосудоносцы, танца, состязания; «аспектный» принцип изображения, при котором фигура строится не как оптическая проекция, а как совокупность особо значимых признаков. Делается вывод о том, что галыштатская традиция сформировала один из истоков комплексной системы изображений человека в искусстве древних кельтов, получившей целостное развитие уже в последующий латенский период. Статья обобщает положения ряда российских и зарубежных исследователей, посвящённых галыштатской художественной традиции, и уточняет место антропоморфных изображений в истории искусства доримской Европы. Обращение к указанной теме позволит расширить представления о галыштатской культуре не только как об археологическом феномене, но и как о самостоятельной художественной системе, в которой образ человека является одним из важнейших носителей сакральной, социальной и ритуальной семантики.

Для цитирования в научных исследованиях

Хмельницкая А.Б. Художественно-стилистические особенности антропоморфных изображений в искусстве племён гальшпатской культуры (VIII–V вв. до н.э.) // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 5А. С. 229-249. DOI: 10.34670/AR.2026.60.18.023

Ключевые слова

Гальшпатская культура, ранний железный век, антропоморфные изображения, искусство кельтов, искусство ситул.

Введение

Проблема изучения антропоморфных изображений в искусстве раннего железного века Европы связана с комплексным вопросом о способах художественной репрезентации человека в культурах, не обладавших собственной письменной традицией. Для обществ, населявших территории к северу от Альп, изображение не являлось воспроизведением видимой действительности или иллюстрацией повседневности. Как подчёркивает К. Хут, предметы искусства в данном контексте являются одним из немногих доступных исследователю источников, позволяющих судить о духовной жизни, ритуально-магических практиках и социальной организации обществ железного века [Huth, 2012]. При этом изображения человеческих фигур в подобных предметах, как правило, не обладают чертами индивидуализации, не стремятся к фиксации исторического события или бытовой сцены: напротив, чаще они включены в систему многомерных символично-мифологических смыслов, понятных прежде всего самой общине, для которой создавался образ, но не стороннему наблюдателю.

В этом отношении гальшпатская культура, хронологические рамки которой большинство исследователей соотносит с гальшпатом C и D VIII–V вв. до н. э. [Reinecke, 1911; Филип, 1961; Монгайт, 1974; Граков, 1977], а вопрос её этнокультурной атрибуции – с ранними этапами истории кельтских племён [Широкова, 1989], занимает принципиально важное место в истории доримского искусства Европы. Получившая название по могильнику Гальшпат в Верхней Австрии и охватывающая значительную часть Центральной Европы и восточноальпийского региона, она представляет собой один из ключевых этапов художественной эволюции искусства раннего железного века. В предшествующей изобразительной традиции региона преобладали геометрические, солярные, орнитоморфные и иные знаково-символические мотивы, человеческая фигура же долгое время не занимала в ней значимого положения. Но именно в гальшпатский период образ человека становится одним из центральных, хотя его изображение сохраняет предельную условность, редуцированность и ритуальную направленность [Huth, 2012].

Актуальность настоящего исследования заключается в том, что в отечественной научной литературе памятники гальшпатского искусства чаще привлекаются в связи с вопросами археологии раннего железного века и истории древних кельтов, а также проблемой контактов Центральной Европы со Средиземноморьем. Антропоморфные же изображения, созданные в рамках как гальшпатской, так и кельтской культуры в целом, не становятся объектом самостоятельного интереса искусствоведов. А между тем, именно гальшпатская культура, как и культура создания антропоморфных изображений в рассматриваемом регионе как таковая

(включая искусство ситул и петроглифы Валь-Камоники), находится у истоков формирования кельтского искусства доримского периода, которое, отличаясь высокой степенью декоративной выразительности и своеобразием пластического мышления, само по себе оказало долговременное влияние на последующее развитие искусства средневековой Европы.

Особое значение для постановки проблемы имеют такие ключевые памятники гальштатского искусства, как культовая повозка из Штреттвега, погребальное ложе из «княжеского» погребения в Эбердинген-Хохдорфе и каменная статуя «воина» из Хиршландена, фигурные сосуды из Гемайнлебарна и Шопрона, а также бронзовые вёдра-ситулы, чья декорация оказала значительное влияние на комплекс антропоморфных изображений в гальштатском искусстве. Данный материал представляет ценность ещё и потому, что демонстрирует сложное взаимодействие местных североевропейских традиций с художественными импульсами, исходившими из средиземноморского и восточного миров. Контакты гальштатской «аристократии» с этрусками, греками, финикийцами, а также с Северной Италией и Восточными Альпами – зоной производства ситул, – способствовали распространению принципиально новых типов ритуальной утвари, а с ними и принципов фигуративной и композиционной организации изображения. Вместе с тем гальштатские антропоморфные изображения не могут быть сведены к подражанию античным или ориентализирующим образцам. Даже в тех случаях, когда обнаруживают себя аналогии с греческим геометрическим стилем, этрусской пластикой или искусством ситул, заимствованные импульсы оказываются, по выражению О.-Г. Фрая, «восприняты и преобразованы» носителями гальштатской культуры и включаются ими в собственную систему широкую систему образов, связанную с идеальным образом жизни местной элиты [Фрай, 1976].

Целью настоящего исследования является анализ художественно-стилистических особенностей антропоморфных изображений в искусстве племён гальштатской культуры VIII–V вв. до н. э. как самостоятельного явления в изобразительной традиции раннего железного века Европы. Достижение данной цели предполагает выявление иконографических, композиционных и семантических особенностей изображений человека в памятниках гальштатского круга Центральной Европы и Восточных Альп.

Предметом исследования являются способы художественной репрезентации человека в гальштатском искусстве: типы антропоморфных изображений, их формально-стилистические признаки, композиционная организация, а также семантика памятника в погребально-ритуальном контексте. К числу рассматриваемых мотивов относятся процессия, всадник, воин, адорант, сосудоносица, танец, состязание.

Методологическую основу работы составляют методы современного искусствознания: историческое и иконографическое исследование искусства, формально-стилистический и композиционный анализ. Исторический подход позволяет рассмотреть памятники в контексте гальштатской культуры VIII–V вв. до н. э., её восточной и западной областей, структуры «княжеских» погребений и контактов со средиземноморским миром. Иконографический анализ направлен на выявление устойчивых мотивов и типов среди гальштатских антропоморфных изображений. Формально-стилистический метод используется для характеристики формы, композиции, соотношения фигуры человека с орнаментальной или фризовой структурой декора предмета.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении антропоморфных изображений гальштатской культуры как самостоятельного художественного феномена, а не только как археологического материала. Демонстрируется, что именно гальштатская традиция

сформировала один из истоков комплексной системы изображений человека в искусстве древних кельтов, получившей более целостное развитие уже в последующий латенский период. Таким образом, исследование иконографии, стилистики, композиции и семантики образа человека в памятниках гальштатского круга представляется необходимым для более широкого и развёрнутого понимания художественных процессов доримской Европы.

Историографическая база исследования

Историография гальштатской культуры и искусства формировалась преимущественно в русле археологии раннего железного века Европы. Это обстоятельство во многом определило и характер обращения исследователей к антропоморфным изображениям: вплоть до сегодняшнего дня они рассматриваются преимущественно в связи с изучением погребального инвентаря, а также с вопросами социальной стратификации, этнокультурной атрибуции, технологического развития и контактов Центральной Европы со Средиземноморьем, и не выделяются в самостоятельную искусствоведческую проблему,

Интерес к гальштатской культуре в советской литературе появляется с 1960-х гг. В частности, в монографии «Кельтская цивилизация и её наследие» Я. Филип рассматривает гальштатский период как время окончательного формирования исторических кельтов и потому придаёт ему особое значение для изучения кельтского прошлого [Филип, 1961]. Антропоморфные изображения, таким образом, включаются исследователем в широкий очерк о материальной культуре, социальной структуре и ранней истории кельтов. Важен для настоящего исследования и труд А. Л. Монгайт «Археология Западной Европы. Бронзовый и железный века» [Монгайт, 1974]. Данная работа, дающая чрезвычайно подробное археологическое описание гальштатской культуры на протяжении всего времени её существования, позволяет соотнести художественные памятники с конкретными погребальными практиками, однако вопросы иконографии и стилистики антропоморфных изображений в ней специально не ставятся.

Существенной частью отечественной историографической базы по рассматриваемой проблеме являются работы Н. С. Широковой [Широкова, 1983; Широкова, 1989; Широкова, 2000], правда, лишь частично характеризующие гальштатский период. Приводя развёрнутое описание памятников латенского искусства, Широкова Н. С. не выделяет изображение человека в гальштатском искусстве в самостоятельный предмет анализа: её работа важна главным образом как историко-культурный и археологический фундамент, позволяющий определить место гальштата в истории и этногенезе древних кельтов.

В. А. Семёнов является одним из немногих современных отечественных исследователей, кто подробно рассматривает археологический материал доримской Европы именно с точки зрения искусствоведческой методологии, вводя в научный оборот и уточняя положения ряда зарубежных учёных, в первую очередь П. Якобсталя, В. Мегоу и Н. Сандарс. Так, в своей монографии «Искусство варварских племён» он даёт глубокую характеристику гальштатскому искусству, обращая внимание на его самобытность и геометрическую направленность, а также проводит лаконичный, но насыщенный художественно-стилистический анализ ряда памятников с антропоморфными мотивами – от повозки из Штреттвега до «воина» из Хиршландена и искусства ситул, обнаруживая также параллели с образами кельтской мифологии [Семёнов, 2015]. Благодаря перечисленным аспектам данный труд, хотя и носит характер обобщающего очерка, является ценной основой для настоящей статьи.

Материалы, приведённые в каталоге российской-немецкой выставки Государственного Эрмитажа «Железный век. Европа без границ. Первое тысячелетие до н. э.», в частности статья А. Гасса [Гасс, 2020], также представляет важность как археологическое и историко-культурное обобщение, в котором систематизированы сведения о хронологии гальштатской культуры, её восточной и западной областях, различиях в составе погребального инвентаря различных регионов, культуре «княжеских» погребений и социальном статусе племенной знати. Особенно важны разделы данной статьи, посвящённые восточной гальштатской области: Штреттвегу, Фрёгскому могильнику, Стичне, Ваче, Магдаленской горе и памятникам Крайны [Гасс, 2020]. Однако, как и в большинстве рассмотренных выше работ, антропоморфные изображения у А. Гасса рассматриваются преимущественно в составе музейного и археологического материала.

Зарубежная историография вопроса берёт начало во второй половине XIX столетия. В 1874 г. Г. Гильдебранд, опираясь на материалы из гальштатского некрополя, выделил «группу Гальштат» как одну из основополагающих для раннего железного века Центральной Европы [Hildebrand, 1876]. В 1881 г. О. Тишлер предложил разделить гальштатскую культуру на ранний и поздний периоды, а также выделить восточную и западную области по характеру погребального инвентаря [Tischler, 1881]. Это деление оказалось принципиально важным не только для археологии, но и для проблем искусствоведения, поскольку восточная область оказалась связанной с крупными «княжескими» погребениями, воинско-всаднической символикой, искусством ситул, бронзовыми изделиями и развитым повествовательным декором; западная же область включает в себя позднегальштатские комплексы Хохдорфа и Хиршландена, также содержащие антропоморфные изображения. В 1911 г. П. Райнеке разработал четырёхчастную хронологическую схему A, B, C и D, согласно которой периоды C и D соотносятся с ранним железным веком, а следом за ними начинается раннелатенская культура [Reinecke, 1911]. Эта схема до сих пор составляет основу датировки гальштатских памятников и позволяет соотносить рассматриваемые антропоморфные изображения с VIII–V вв. до н. э.

Следующий значительный этап в изучении темы связан с масштабным двухтомным трудом П. Якобсталя «Раннее кельтское искусство» [Jacobsthal, 1944]. Хотя основное внимание учёного сосредоточено на собственно раннекельтском, то есть преимущественно латенском, искусстве, его работа имеет принципиальное значение и для понимания предшествующей гальштатской традиции. П. Якобсталь впервые предложил фундаментальную стилистическую классификацию кельтского искусства, обозначил его основные истоки и продемонстрировал сложность отношений между местными североευропейскими традициями и средиземноморскими влияниями. Для темы антропоморфных изображений особенно важна его постановка проблемы человеческого образа, которой отведена отдельная глава в первом томе работы: П. Якобсталь обращает внимание на контраст между высоким уровнем металлообработки и грубоватостью ранних антропоморфных форм, а также на наличие фигуративно-повествовательного элемента в малой пластике и прикладном искусстве гальштата [Jacobsthal, 1944].

Работа Н. Сандарс «Первобытное искусство Европы» позволяет рассматривать гальштатскую антропоморфную образность не только в рамках археологии кельтского мира, но и в широком контексте истории доисторического европейского искусства [Sandars, 1968]. Н. Сандарс последовательно подчёркивает, что первобытное искусство не может быть сведено к примитивному подражанию видимой реальности, поскольку человеческие, животные и гибридные образы принадлежат сфере ритуала и символического мышления [Sandars, 1968]. В

области гальштатского материала особенно важны её характеристики, данные предметам из Штреттвега, Гемайнлебарна и Шопрона.

Вторая половина XX столетия отмечена деятельностью кельтолога В. Мегоу, который, как отмечает Н. С. Широкова, принципиально отвергал определение кельтского искусства как «примитивного»: так, В. Мегоу подчёркивал, что примитивным часто называют то искусство, чей формальный словарь не совпадает с классическими нормами европейского восприятия, воспитанного на античных образцах [Широкова, 1983]. Этот тезис является особенно существенным для анализа гальштатских антропоморфных изображений: их схематизм, аспектность и отсутствие портретности должны рассматриваться не как проявление художественной неполноценности, а как признаки иной, неклассической системы визуального мышления. В книге В. и Р. Мегоу «Кельтское искусство: от истоков до Келлской книги» гальштатские памятники рассматриваются как непосредственные предшественники собственно кельтского искусства железного века [Megaw, Megaw, 1989]. Авторы начинают анализ с предметов из кремационных погребений Гальштата: бронзовой подставки котла с водоплавающими птицами, небольшого литого бронзового топора со стилизованным всадником и железного меча с навершием из африканской слоновой кости и балтийского янтаря. Эти предметы трактуются как свидетельства художественных интересов общества «всадников-аристократов», чья культура была связана с войной, дальними торговыми контактами и обменом предметами роскоши [Megaw, Megaw, 1989]. Наблюдения В. Мегоу позволяют проследить важные предпосылки последующей кельтской образности в памятниках гальштатской культуры.

Особенно близко к проблематике настоящего исследования подходят работы О.-Г. Фрая. В статье «Замечания по фигуративным изображениям восточного гальштата» исследователь обращается к памятникам восточногальштатского круга, на которых представлены изображения людей, животных, процессий, занятий ремеслом, жертвоприношений, сцен охоты и борьбы. Основная задача О.-Г. Фрая заключается в выявлении того, каким образом местная восточноальпийская культура воспринимала и перерабатывала средиземноморские художественные импульсы. Принципиальное значение имеет его вывод о том, что подобные мотивы не были механически заимствованы, но трансформировались в соответствии с местными художественными и ритуальными потребностями [Frey, 1976]. Для настоящей темы эта работа особенно ценна, поскольку фактически является одним из немногих специальных обращений к фигуративным аспектам искусства восточного гальштата, хотя и не ограничивается исключительно антропоморфными изображениями.

В одноимённой статье О.-Г. Фрай развивает указанную проблематику на материале искусства ситул, существовавшего примерно с VII до IV в. до н. э.. Он рассматривает ситулы как особую группу памятников раннего железного века – в неё, помимо вёдер, входят также поясные накладки, зеркала и другие изделия из листовой бронзы, украшенные повествовательными сценами, – и определяет её как особый вид престижной художественной продукции восточноальпийского и североиталийского региона. Автор подчёркивает, что искусство ситул было напрямую связано с аристократической культурой железного века, с её представлениями о власти, смерти и идеальном образе посмертного существования [Frey, 1991]. В отличие от подходов, объясняющих сцены на ситулах преимущественно влиянием этрусского или греческого искусства, О.-Г. Фрай видит в них самостоятельный художественный язык, сложившийся на пересечении местной традиции и внешних импульсов [Frey, 1991]. Для настоящей статьи это особенно важно: искусство ситул предоставляет ключ к пониманию сцен

возлияний, жертвоприношений, состязаний и других церемониальных действий, в которых человеческая фигура выступает носителем определённой как социальной, так и сакральной роли.

Достаточно близкой к непосредственной постановке вопроса о человеческом образе в гальштатском и раннекельтском искусстве является также статьи К. Хута, Т. Хоппе и ряда других авторов, опубликованные в каталоге выставки Государственного музея Вюртемберга в Штутгарте «Мир кельтов: центры силы – сокровища искусства» [Die Welt der Kelten, 2012], касаясь аспектов антропоморфной пластики в контексте статуи из Хиршландена, ложа из Хохдорфа, повозки из Штреттвега и подобных памятников. Вместе с тем, данные статьи носят преимущественно методологический и обзорный характер, что оставляет пространство для специального искусствоведческого исследования.

Таким образом, русскоязычная научная литература является источником существенной историко-культурной и археологической основы для изучения гальштатской культуры, определяя её место в истории древних кельтов, обозначая проблемы этнокультурной атрибуции, состава погребального инвентаря и характера «княжеских» погребений, а также кратко рассматривает круг ключевых памятников [Филип, 1961; Монгайт, 1974; Широкова, 1983; Семёнов, 2015; Гасс, 2020]. Зарубежная же традиция формирует более развернутую хронологическую и территориальную классификацию гальштатского материала, разрабатывает проблему региональных различий восточной и западной областей, изучает связи с Этрурией, Грецией, Северной Италией и Восточными Альпами, а также предлагает методологические подходы к пониманию фигуративности как неклассической ритуальной формы искусства доримской Европы [Hildebrand, 1876; Tischler, 1881; Reinecke, 1911; Jacobsthal, 1944; Sandars, 1968; Frey, 1976; Megaw, Megaw, 1989; Frey, 1991; Nuth, 2012; Норре, 2012]. Вместе с тем, при наличии значительной археологической и историко-культурной базы ощущается фрагментарность в обращении к вопросу антропоморфных изображений и недостаточность системного анализа, который позволил бы объединить Штреттвег, Хохдорф, Хиршланден, керамические сосуды и другие памятники в единую проблему репрезентации человека в искусстве племён гальштатской культуры. Этим и определяется научная значимость настоящей статьи.

Иконография и художественно-стилистические особенности гальштатской скульптуры и мелкой пластики

В круге гальштатских антропоморфных памятников скульптура и мелкая пластика из камня и бронзы занимают особое положение. Именно в них человеческая фигура выходит за пределы плоскостного знака в предметно-пространственную область. Это, однако, не подразумевает движения к портретности или натуралистической трактовке тела, ведь человек по-прежнему мыслится как носитель статусно-сакральной функции. Наиболее полно данный принцип раскрывается в памятниках, происходящих с территории современных Австрии и Германии: культовой повозке из Штреттвега, погребальном ложе из Эбердинген-Хохдорфа и каменной статуе «воина» из Хиршландена. Каждый из них позволяет рассмотреть особый тип репрезентации человека в гальштатском искусстве – как центральной фигуры ритуальной композиции, как конструктивно-символического элемента погребального предмета и как самостоятельного мемориального образа.

Бронзовая повозка, происходящая из «княжеского» погребения в Северной Штирии [Ил. 1], является одним из наиболее значительных памятников восточногальштатского искусства.

Датируется предмет VII в. до н. э. и связан с курганом из поселения Штреттвег близ Граца, где также была обнаружена бронзовая урна со скрученными из проволоки подпорками, кремированные останки человека и железные конские удила [Sandars, 1968; Семёнов, 2015; Huth, 2012]. Культовые повозки подобного рода, найденные в захоронениях, святилищах или кладках, были характерны для всего европейского бронзового века от Леванта до Скандинавии, однако антропоморфные изображения, подобные фигуре из Штреттвега, появляются на них только в начале железного века [Хэнзель, 2013].

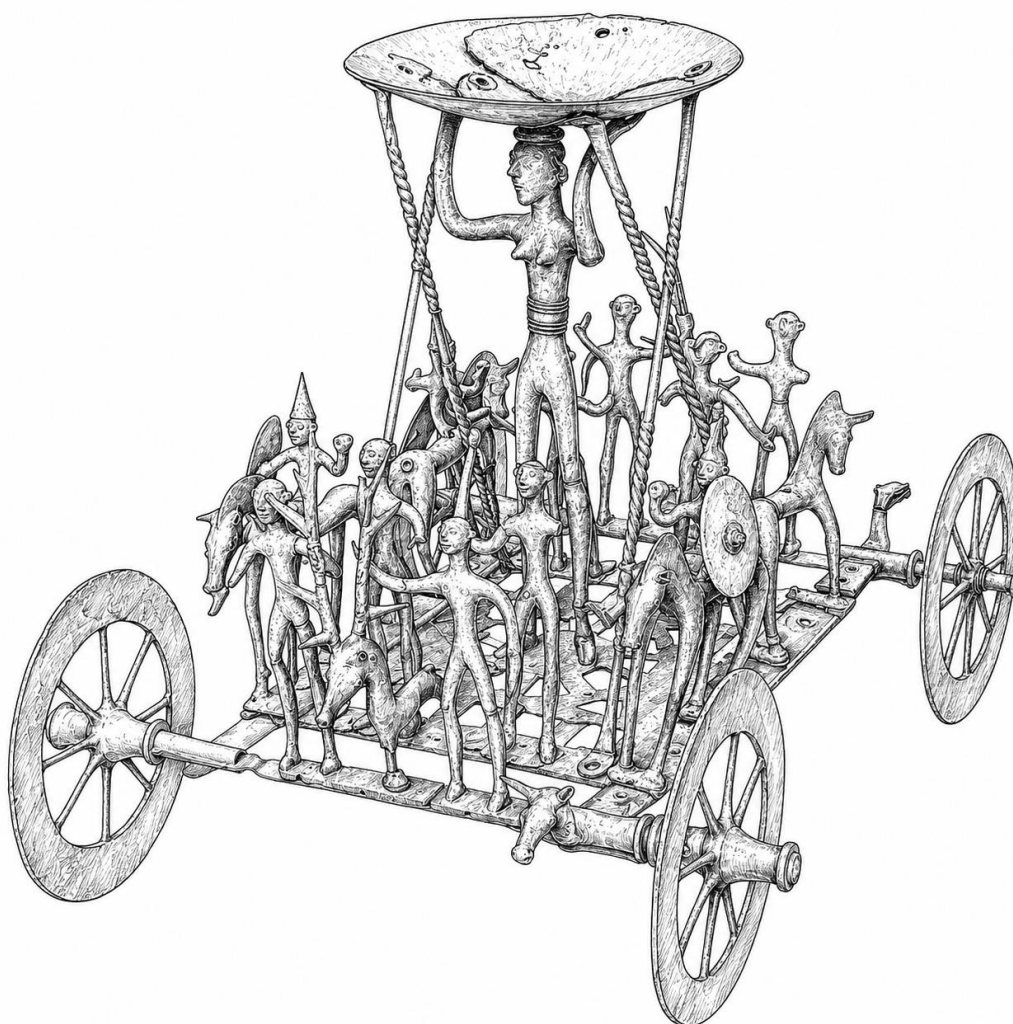


Рисунок 1 – Культовая повозка из Штреттвега. VII в. до н.э. Рисунок автора

Центр композиции образует высокая стройная женская фигура, полностью обнажённая, не считая пояса. Она держит над головой широкий котёл или чашу с помещенной под неё небольшой подушечкой, и поставлена на ажурное, обрамлённое протомами лошадей основание повозки, в которое вмонтировано четыре колеса. Перед ней и позади неё расположены двумя симметричными группами фигуры значительно меньшего масштаба, частично утраченные: адоранты с обозначенными мужскими и женскими половыми признаками, фланкированные всадниками в остроконечных шлемах и с овальными щитами в руках, а впереди процессии – ещё две фигуры без признаков пола, ведущие вперёд крупных оленей с древовидными рогами [Семёнов, 2015]. Вся композиция предмета очень чётко вписывается в пирамиду, из-за чего

кажется достаточно твёрдой и устойчивой. Художественный язык стремится к лаконизму и замкнутости, но схематичность фигур компенсируется симметрией, фронтальностью, ритмической повторяемостью групп и иерархией масштаба, из-за чего возникает эффект воспроизведения линейным способом некоего открытого пространства, а противонаправленность фигур и протом создаёт ощущение дополнительной динамики и движения вперёд.

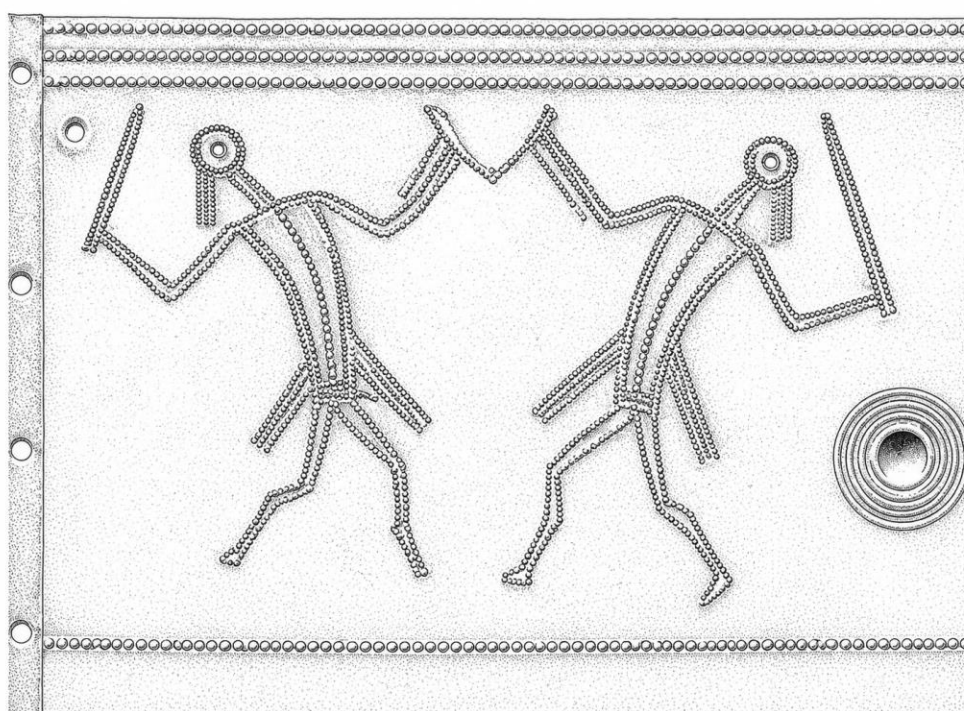
Иконографическая программа повозки строится на нескольких устойчивых мотивах. Мотив конного всадника может выступать обозначением воинско-аристократической среды. В аспекте плодородия и изобилия выступают пары адорантов, в особенности итифаллические фигуры, вооружённые похожими на орудия топорами. Однако главным мотивом остаётся женщина-сосудоносица, которую можно интерпретировать как богиню или жрицу-подательницу напитка. К. Хут соотносит этот образ с антропоморфным изображением, встречающимся на бронзовом ведре-ситуле [Huth, 2012], Н. Сандарс же отмечает, что данная фигура трудно мыслима вне влияния греческой геометрической бронзы и сопоставляет её со скульптурой воина VII в. до н. э. из Олимпии: сходство прослеживается в вытянутых пропорциях, удлинённых ногах, остроконечном головном уборе и широком ребристом поясе. Называются исследовательницей и европейские прототипы бронзового века, например женская фигура на повозке, запряжённой птицами, из Дупляи, Сербия [Sandars, 1968].

Подобная интерпретация, впрочем, не является исчерпывающей: Н. Сандарс и В.А. Семёнов допускают связь центральной фигуры и сопровождающих её персонажей с возникшими в римское время образами галльских божеств Суцеллы и Аеракуры, а также возможность изображения ранней версии мифа об Артемиде и Актеоне или, шире, сцены почитания сверхъестественных оленей, почитание которых имеет древнее происхождение в различных евразийских культурах [Sandars, 1968; Семёнов, 2015]. Так или иначе, смысловое поле сцены связано с ныне утерянным мифологическим и ритуальным контекстом, демонстрируя переработку средиземноморских и ориентализирующих импульсов на местной восточногалыштатской основе.

Погребальное ложе из Эбердинген-Хохдорфа представляет собой ещё один из значимых памятников антропоморфной пластики западногалыштатского круга. Оно происходит из «княжеского» погребения в Баден-Вюртемберге, в районе Хоэнасперга, связанного с позднегалыштатской аристократической культурой около 530 г. до н. э. [Норре, 2012; Megaw, Megaw, 1989]. Курган первоначально достигал около 60 м в диаметре; Погребённый в его центральной деревянной камере мужчина, возрастом примерно сорока лет, был снабжён предметами, указывающими на его воинский статус и подготовку к пребыванию на некоем посмертном «пиру». Стены камеры были завешаны тканями, у южной стены висели девять питьевых рогов; на четырёхколёсной повозке лежали бронзовые чаши, бронзовые пластины, топор, нож, упряжь для двух лошадей и ярмо с бронзовой отделкой. Сам погребённый был буквально покрыт золотом: золотыми были его гривна, пояс, браслет и фибулы; кинжал с антенновидной рукоятью и даже обувь были покрыты золотой фольгой [Megaw, Megaw, 1989; Huth, 2012; Гасс, 2020]. Ложе в этом ансамбле являлось не просто предметом мебели, но ритуальным центром камеры и одновременно художественно оформленным знаком власти погребённого.

Сам предмет представляет собой большое бронзовое ложе длиной около 2,75 м, стоявшее у западной стены погребальной камеры. Оно было собрано из шести полос листовой бронзы, соединённых заклёпками: три образовывали сиденье, три – спинку с расходящимися боковыми

частями [Норре, 2012]. На сиденье и спинке сохранялись остатки многослойной подстилки из тканей, мехов и плетёных материалов. Украшено ложе было листовой бронзой с пуансонным декором – техника, близкая декорации бронзовых сосудов, обнаруженных в курганах Кляйнкляйна в восточной Австрии [Megaw, Megaw, 1989]. Центральное поле спинки занимает сцена из трёх пар зеркально противостоящих мужских фигур [Рисунок 2]: их откиннутые корпуса и широко расставленные ноги создают впечатление ритмического движения, поэтому они могут пониматься не только как сражающиеся воины, но и как «танцоры с мечами» [Норре, 2012]. В одной руке каждая из фигур держит меч, в другой – похожий на гантелю предмет, который сопоставляется исследователями со сценами кулачных боёв и атлетических состязаний в искусстве ситул южного и восточного альпийского региона и севера Италии [Frey, 1991; Норре, 2012].

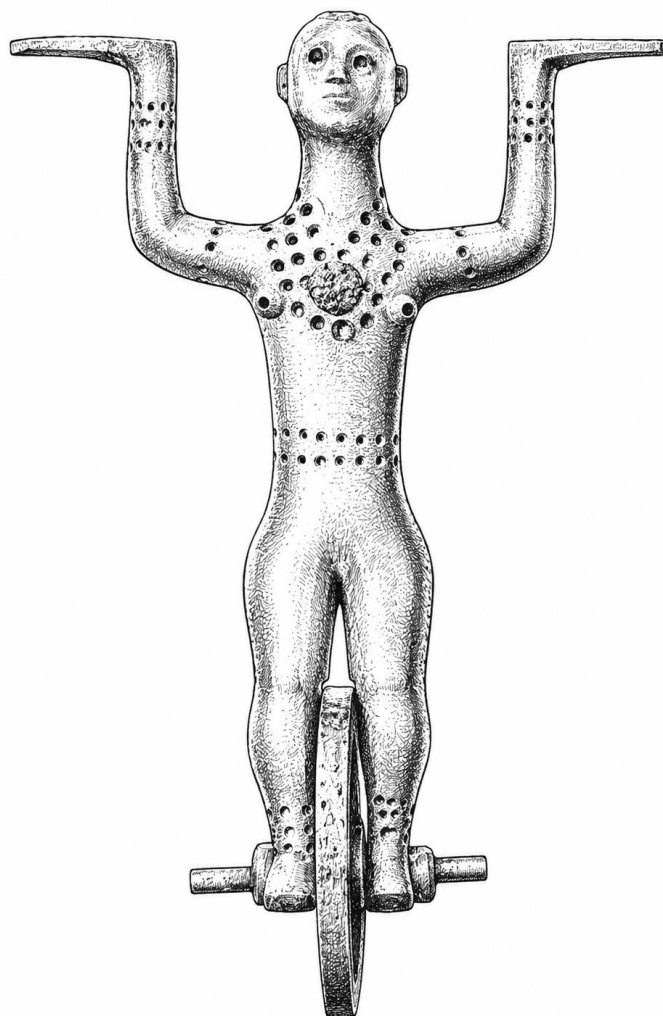


**Рисунок 2 – Погребальное ложе из Эбердинген-Хохдорфа.
Фрагмент. VI в. до н.э. Рисунок автора**

Композиция спинки ложа особенно важна как пример «аспектного» принципа изображения, описанного К. Хутом [Huth, 2012]. По краям центральной сцены помещены четырёхколёсные повозки, запряжённые двумя лошадьми; на каждой стоит вооружённый персонаж. При этом повозка показана не из одной оптической точки зрения: кузов дан сверху, колёса – спереди и сзади, лошади – в профиль, возничий – фронтально. Такая структура не является следствием «наивности» мастера или неумения передать пространство. Напротив, предмет собирается из всех существенных признаков, необходимых для его смысловой полноты: повозка представлена как совокупность кузова, колёс, коней и возничего, а человеческая фигура – как носитель жеста, оружия и функции.

Самая выразительная антропоморфная часть ложа – восемь литых бронзовых женских фигур-опор с разведёнными в стороны и поднятыми вверх руками, удерживающие ложе

[Рисунок 3]. Ступнями они зажимают маленькие колёсики, – так, что ложе становится также подвижным предметом, – а дополнительные подпорки имеют вид сосудов, поставленных на круглые поддоны и установленных на головах женских фигур [Семёнов, 2015]. Их удлинённые тела трактованы атлетически: сильные мускулистые ноги, напряжённые позы, обращённые вверх лица без ртов, с широко открытыми глазами и выступающими носами. В. и Р. Мегоу отмечают, что фигуры имели также костяные и янтарные инкрустации, имитирующие шейные гривны, браслеты, ножные браслеты и пояс [Megaw, Megaw, 1989]. Функция этих женских фигур одновременно конструктивна, пластична и символична: они буквально «несут» ложе, и в то же время олицетворяют «сопровождение» умершего в погребальном ритуале, в перемещении его в иной мир, чем оказываются близки сосудоносцы на культовой повозке из Штреттвега [Huth, 2012]. Т. Хоппе указывает на отсутствие прямых параллелей подобных фигур в искусстве древней Европы, за исключением связей с пиценской мелкой пластикой, и называет южноальпийских мастеров возможными создателями как самого ложа, так и его скульптурных украшений [Hoppe, 2012].



**Рисунок 3 – Погребальное ложе из Эбердинген-Хохдорфа.
Фрагмент. VI в. до н.э. Рисунок автора**

Наконец, предельно концентрированное выражение гальштатская антропоморфная пластика получает в статуе «воина» из Хиршландена – старейшей высеченной крупномасштабной скульптуре в Центральной Европе [Ил. 4]. Скульптура происходит из кургана Хиршланден в области Хоэнасперга и была найдена во второй половине XX века у каменной ограды «династического» погребального комплекса, включавшего две центральные могилы и ряд сопутствующих захоронений. Датировка комплекса около 500 г. до н. э. или несколько позднее помещает памятник на рубеж позднего гальштата и раннего латена, то есть в период трансформации старой гальштатской аристократической культуры [Megaw, Megaw, 1989]. В. А. Семёнов уточняет, что скульптура, по-видимому, первоначально стояла на кургане и могла быть связана с образом погребённого в нём убитого воина [Семёнов, 2015]. Обнажённая фигура высотой около 1,5 м вырублена из местного песчаника; нижняя часть ног утрачена, но главные признаки – шейная гривна-торквес, пояс, кинжал с антенновидным навершием и остроконечный головной убор – отчётливо идентифицируются как типичные знаки отличия представителя гальштатской элиты, которые идентичны инвентарю из погребения в Хохдорфе, расположенному всего в нескольких километрах от Хиршландена [Норре, 2012]. Эти элементы превращают скульптуру в систему знаков статуса, указывающих на воинско-аристократический тип изображаемого.

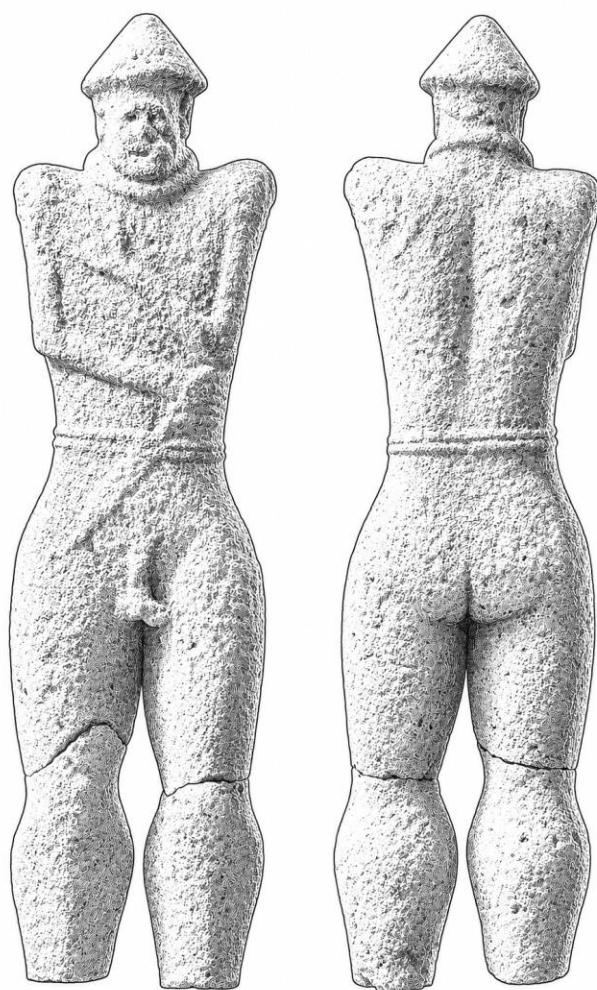


Рисунок 4 – Статуя «воина» из Хиршландена. Конец VI в. до н.э. Рисунок автора

В головном уборе и самом характере позы обнаруживаются параллели как с восточногалльштатской изобразительной традицией, так и с этрусской и итальянской пластикой VI в. до н. э., в частности с фигурой «воина» из Капестрано [Норре, 2012; Семёнов, 2015]. Прямое сопоставление со статуарным типом греческого куроса менее убедительно, хотя эллинское влияние могло приходить в изначальные южноиталийские прототипы через торговые пути [Megaw, Megaw, 1989]. Пластическое решение статуи сурово и стремится к предельной стилизации: плечи высоко подняты, голова как бы утоплена в них, лицо обозначено условно. Достаточно тонкие руки прижаты к плоской груди, при этом акцентированы итифалличность позы, тяжесть бёдер и развитая мускулатура ног, благодаря чему основная масса статуи уходит вниз. Здесь телесность также не натуралистична, объём не проработан пластически, но именно с помощью этой уплощённости, близости скорее к стеле, чем к трехмерной скульптуре, и подчеркиваются мастером – будь он местным или трансальпийским, перенявшим локальную манеру [Семёнов, 2015], – аспекты воинской мощи, плодородия и сакральной потенции.

Рассмотренные памятники демонстрируют три взаимосвязанных варианта пространственной репрезентации человека в галльштатском искусстве. В повозке из Штреттвега антропоморфное изображение является основой многофигурной композиции, где центральная фигура сосудоносицы организует вокруг себя систему мотивов сакрального шествия. В ложе из Хохдорфа человеческая фигура становится одновременно декоративным, конструктивным и семантическим элементом погребального предмета: женские фигуры-опоры не только поддерживают ложе физически, но и иллюстрируют идею сопровождения умершего и его включения в пространство посмертного пира. В каменной статуе из Хиршландена обнажённое тело, напряжённая поза, головной убор, предметы оружия и итифаллическая акцентуация указывают за воинскую мощь, мотивы плодородия и мемориальной сакрализации. При различии материала, масштаба и функции все три памятника обнаруживают общие принципы создания галльштатских антропоморфных изображений в скульптуре и мелкой пластике – отсутствие портретной индивидуализации, редукция тела до значимых атрибутов и жестов, подчинение фигуры ритуально-погребальному контексту, а также переработка средиземноморских, ориентализирующих, итальянских и восточноальпийских импульсов в рамках локальной традиции.

Антропоморфные изображения в декоративно-прикладном искусстве племён галльштатской культуры

Выявленные в предыдущем разделе художественные принципы проявляются не только в скульптуре и мелкой пластике, но и в сфере декоративно-прикладного искусства, где антропоморфное изображение также оказывается тесно связанным с формой и функцией предмета в контексте погребального обряда. Именно в этом контексте особое значение приобретают фигурные сосуды из Гемайнлебарна и Шопрона, а также искусство ситул восточноальпийского и североиталийского круга.

Искусство ситул представляет собой развитую форму торевтики раннего железного века Европы, оказавшую, пожалуй, наиболее значительное влияние на сложение традиции антропоморфных изображений в галльштатском искусстве. Ситула – это бронзовое ведро или бак, восходящий по форме к европейским сосудам бронзового века; в более ранних вариантах подобные предметы могли украшаться выдавленными шишечками, мотивами солнечной лады,

перекрещённого круга и водоплавающих птиц, однако около 600 г. до н. э. у ситул появляются крышки и декорированные зоны с фигуративными сценами [Семёнов, 2015]. О.-Г. Фрай определяет искусство ситул как «богатую фигуративную художественную продукцию» VII–IV вв. до н. э., распространённую от долины Адидже и области за Бреннером до Словении и южных предальпийских районов, а также представленную в этруских центрах Паданской равнины, прежде всего в Болонье и Спине. Создателями этой традиции исследователь считает венетов, ретов и другие местные племена, многие из которых не известны по имени из-за отсутствия собственной письменной традиции до галльской эпохи [Frey, 1991]. При этом ситулы с фигуративными изображениями характерны прежде всего для юго-восточных областей гальштатского круга и не получают такого распространения на западе и севере Европы. В самом Гальштате обнаружены как неорнаментированные итальянские импортные сосуды, так и ситулы с фигуративными сценами, связанные с Каринтией и традицией севера Италии и восточных Альп [Семёнов, 2015; Гасс, 2020].

Материально-техническая природа ситул во многом определяет их художественный язык. Как отмечает В. А. Семёнов, такие сосуды имели диаметр около 23 см и склёпывались из двух бронзовых листов трапецевидной формы; после завершения декора листы соединялись заклёпками, дно загибалось и прикреплялось молотком, верхний край выколачивался по кругу, а конструкция укреплялась ручками из согнутого бронзового прута [Семёнов, 2015]. По предположению Н. Сандарс, предварительный рисунок мог наноситься краской, поскольку следов первоначальной гравировки или пикетажа на некоторых предметах не обнаружено; затем листы укладывались на вязкую основу – смолу, вар или сходный материал, – и изображения выколачивались с внутренней стороны, после чего контуры людей и животных, детали одежды и орнаментальные элементы дорабатывались резьбой и штриховкой [Sandars, 1968; Семёнов, 2015]. О.-Г. Фрай также подчёркивает, что фигуры обычно не просто процарапывались, а формировались сочетанием резца, тиснения и последующей гравировки; при различии качества исполнения – от грубого до исключительно точного – репертуар сцен оставался устойчивым и ограниченным [Frey, 1991]. Эта техника объясняет линейность, фризовость и ритмическую условность антропоморфных фигур: тонкий бронзовый лист требовал не пластически свободной, а контурной, регистровой и декоративно организованной трактовки формы.

Иконография ситул строится на повторяющихся сценах, связанных не с повседневностью в прямом смысле, а с идеализированным миром местного аристократии. На бронзовых ведрах изображаются религиозные процессии людей и «шествия животных», жертвоприношения, кулачные бои [Huth, 2012; Гасс, 2020]. В центре одной из таких сцен, по К. Хуту, находится жрица или подательница божественного опьяняющего напитка, передающая, вероятно, наполненный им сосуд двум сидящим мужчинам и тем самым утверждающая законность их власти; этот мотив помогает представить «сосудоносицу» из Штреттвега и женские фигуры, поддерживающие ложе из Хохдорфа, как варианты единой ритуальной модели [Huth, 2012]. О.-Г. Фрай, анализируя ситулу из Ваче в Словении конца VI – начала V в. до н. э. [Ил. 5], показывает, что изображённые на ней фризовые шествия включают мужчин, ведущих коней, всадников, колесницы, сидящих на тронах знатных персонажей, женщин и слуг, подающих питьё, музыкантов, а также сцену кулачного боя нагих мужчин высокого статуса [Frey, 1991]. Подобные изображения, по предположению исследователя, отражают не столько определенный праздник, сколько образ «желанного и возвышенного господского существования», полного пиров и добычи, музыки и доблести, некий идеализированный аспект элитарной культуры [Frey, 1976; Frey, 1991].

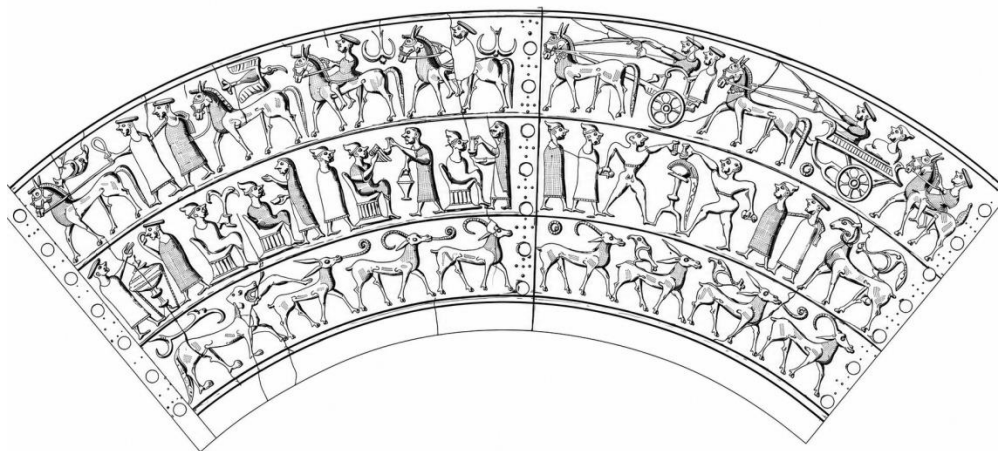


Рисунок 5 – Ситула из Ваче. Конец VI – начало V в. до н.э. Рисунок автора. По О.-Г. Фрайю

Происхождение искусства ситул связано с этрусским ориентализирующим искусством второй половины VII в. до н. э., с Верхней Адриатикой, Эсте, Болоньей, Словенией, Каринтией и альпийскими предгорьями, однако его нельзя сводить к исключительно копированию греческих или этрусских образцов [Freu, 1991; Семёнов, 2015]. О.-Г. Фрай отмечает, что в этрусских центрах эти предметы выглядят как чужеродный, но признанный художественный элемент, принадлежащий иной и более древней традиции; к IV в. до н. э. язык ситул уже сохраняет традиционный, отчасти архаизирующий облик [Freu, 1991]. В.А. Семёнов подчёркивает, что в ряде случаев высококачественные ситулы следует рассматривать как специфически европейское или даже иллирийское искусство, не являющееся ни греческим, ни этрусским в строгом смысле [Семёнов, 2015].

Фигурные сосуды из Гемайнлебарна и Шопрона относятся к числу ранних и особенно показательных памятников восточногалльшатского круга, в которых антропоморфная фигура получает устойчивое место в системе галльшатского декоративно-прикладного искусства. Они демонстрируют два различных способа включения фигуры в предметную структуру: в первом случае антропоморфные и зооморфные изображения получают объёмно-пластическое воплощение на поверхности сосуда, во втором – включаются в плоскостные, композиционно организованные сцены, близкие к условно-повествовательному фризу.

Сосуды из Гемайнлебарна происходят из богатого курганного погребения в Австрии, устроенного в прямоугольной камере, облицованной дубовыми брёвнами. В составе инвентаря находились железный меч длиной примерно 0,9 м, фрагменты железных цепей, нож, булавки, янтарные кольца и керамические сосуды, что позволяет характеризовать погребённого как лицо высокого социального ранга, а саму керамику – как часть престижного погребально-ритуального комплекса [Семёнов, 2015; Sandars, 1968]. Среди найденных сосудов выделяются экземпляры с протомами длинношеих быков по сторонам устья; их поверхность украшена меандрами, геометрическими мотивами и графитной росписью, характерной для восточногалльшатской декоративной традиции [Megaw, Megaw, 1989; Семёнов, 2015]. Наряду с ними было обнаружено не менее трёх крупных сосудов, на плечиках которых размещались скульптурные фигурки; по краю горловины в специальные отверстия были вставлены маленькие бронзовые птицы [Ил. 6]. Среди антропоморфных фигур, украшающих сосуд, выделяются женщина, несущая на голове чашу, другая женская фигура с корзиной, всадники со

щитами и копьями, стоящие мужские и женские персонажи, а также олень. Датировка сосудов приблизительно совпадает с культовой повозкой из Штреттвега, что особенно существенно с точки зрения иконографии: в обоих случаях возникает сходный круг антропоморфных изображений – сосудоносица, всадники, мужские и женские фигуры, – однако в Гемайнлебарне ни одна фигура не возвышена над остальными настолько явно, как «богиня» в повозке из Штреттвега.

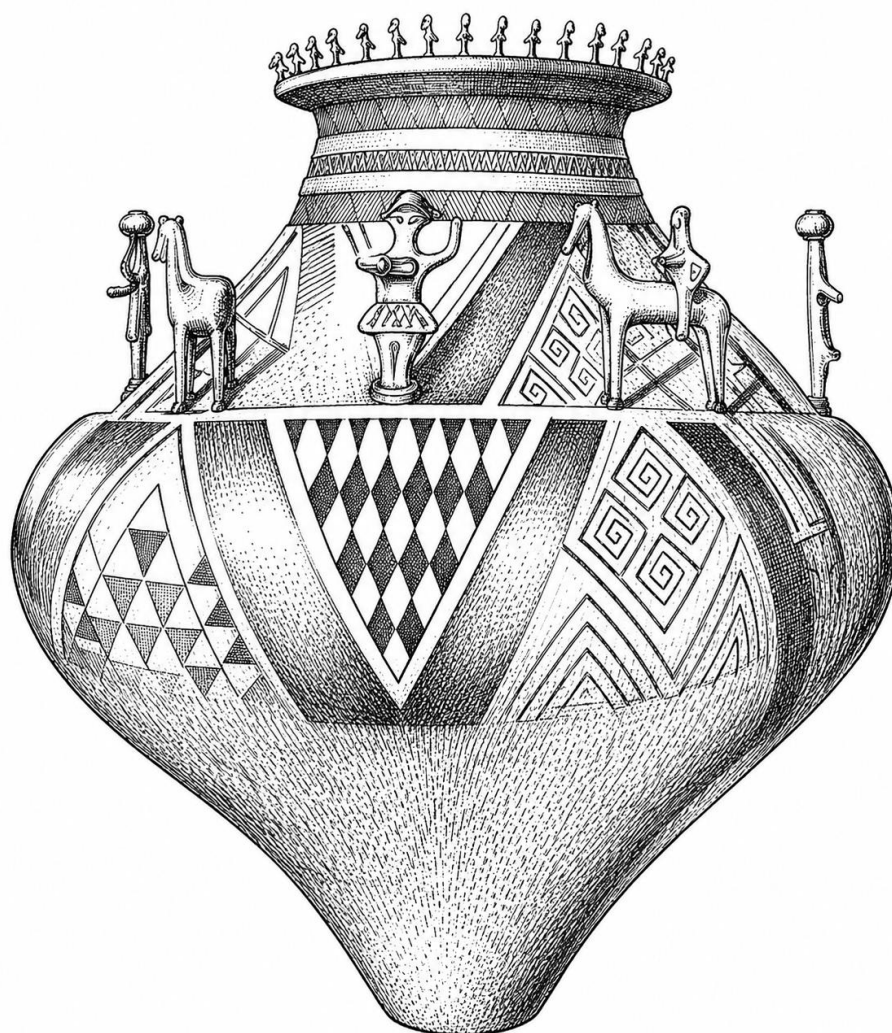


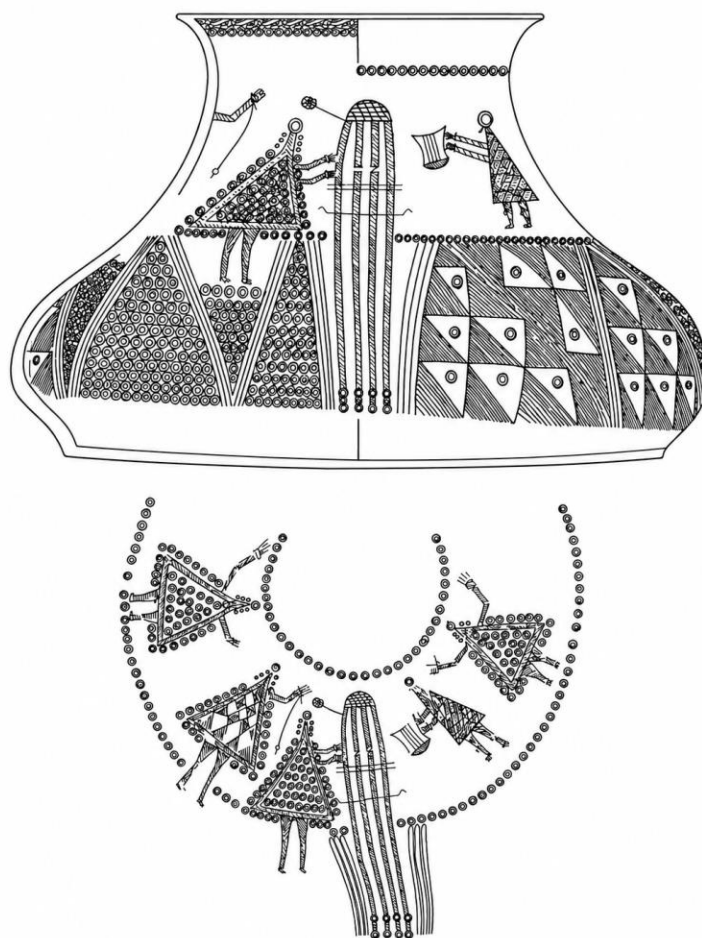
Рисунок 6 – Сосуд из Гемайнлебарна. VII в. до н.э. Рисунок автора. По Б. Н. Гракову

Художественно-стилистически данные сосуды занимают промежуточное положение между керамикой и развитой ритуальной пластикой: геометрическая графитная роспись задаёт декоративный каркас, тогда как объёмные фигурки формируют круговую композицию на плечиках сосуда. Женская фигура с чашей на голове связывает памятник с мотивом сакрального возлияния, всадники соотносятся с воинско-аристократической семантикой, олень – со сферой жертвенности и мифологической природы, а птицы продолжают орнитоморфную традицию искусства древней Европы, восходящую ещё к неолиту и бронзовому веку [Sandars, 1968; Huth, 2012].

Сосуды из Шопрона-Эденбурга представляют иной, по сравнению с Гемайнлебарном, тип включения антропоморфного изображения в структуру гальштатского предмета: здесь человеческая фигура не моделируется в объёме, а вводится в плоскостную систему процарапанного, штампованного и графически организованного декора. Комплекс происходит из восточногальштатской зоны на территории современной Венгрии, в районе современного пограничья Венгрии и Австрии; Шопрон был крупным укреплённым центром, окружённым примерно двумястами курганными погребениями гальштатского времени и связанным с культурой Календерберг, а также с зоной янтарного пути от Балтики к Адриатике [Frey, 1976; Megaw, Megaw, 1989]. Основной тип сосудов, обнаруженных там – изготовленные вручную урны из лощёной чёрной глины, широкоотелые, на небольшой ножке. В хронологическом отношении они относятся к гальштату C, то есть к раннегальштатскому этапу железного века примерно VII вв. до н.э. Их поверхность украшена сочетанием круглых штампов, резных линий, процарапанных треугольников, S-образных спиралей и фигуративных повествовательных сцен ткачества, прядения, перегона скота, езды верхом и на четырёхколёсных повозках, жертвоприношений, состязаний, процессий и игры на струнных музыкальных инструментах [Frey, 1976; Megaw, Megaw, 1989].

Антропоморфные изображения на шопронских сосудах предельно стилизованы. Так, на сосуде из кургана 170, опубликованном Э. Патек, О.-Г. Фрай выделяет человеческую фигуру, включённую в геометрическую систему орнамента: её туловище образовано треугольником, покрытым «шахматным» декором, ноги обозначены небольшими вытянутыми треугольниками, голова – кругом, руки подняты вверх, причём кисти с пальцами переданы достаточно отчётливо [Frey, 1976]. По характеру одежды можно предположить, что это женский персонаж. Важна не только сама фигура, но и повторяемость типа: женщины с поднятыми руками встречаются и на других урнах из Шопрона, что позволяет рассматривать их как устойчивый мотив восточногальштатской иконографии. В. и Р. Мегоу такие фигуры интерпретируют как возможные изображения плакальщиц, танцовщиц или певиц, особенно если рядом с ними присутствуют музыканты-лирники; на других сосудах изображены также мужчины, противостоящие друг другу с мечами или с пустыми руками, что может обозначать реальный или ритуальный поединок, или кулачное состязание [Megaw, Megaw, 1989].

Особое место занимают сцены, связанные с женским ремеслом. На сосуде из кургана 27 [Ил. 7] изображена женщина за прядением, другая женщина у вертикального ткацкого станка, мужчина в более короткой одежде, играющий на лире, и две женские фигуры с поднятыми руками, фланкирующие композицию [Frey, 1976]. По наблюдению Н. Сандарс, подобные изображения обнаруживают параллели с греческой геометрической керамикой VIII в. до н.э., прежде всего с дипилонской вазой из некрополя Керамик в Афинах [Семёнов, 2015; Sandars, 1968]. Вместе с тем О.-Г. Фрай сопоставляет шопронский сосуд из кургана 27 с бронзовой музыкальной подвеской-тинтиннабулумом из этрусского женского захоронения в Болонье, датируемой поздним VII в. до н.э., в декоре которой также представлены сцены обработки шерсти, прядения, ткачества, подготовки станка и подачи сосуда с напитком [Frey, 1976]. Таким образом, в отличие от искусства ситул, где, по О.-Г. Фраю, чаще представлен идеализированный мир мужской элиты – пиры, процессии, охота и война [Frey, 1976; Frey, 1991], – в шопронских сосудах эти сцены оказываются второстепенными, уступая центральное место предельно геометризованным женским образам, сведённым к группам декорированных узорами треугольников, линейно и динамически организующих композицию.



**Рисунок 7 – Сосуд из Шопрона-Оденбурга, курган 27. VII в. до н.э.
Рисунок автора. По О.-Г. Фраю**

Таким образом, антропоморфные изображения в декоративно-прикладном искусстве гальштатского круга бытуют как элементы предметно-ритуальной системы. В сосудах из Гемайнлебарна человеческая фигура получает объёмно-пластическое воплощение и включается в круговую композицию, исходящую непосредственно из формы сосуда и связанную с семантикой погребального дара; в шопронских урнах она переводится в плоскостный, геометризованный и условно-повествовательный фриз, сцены которого также имеют обрядово-символический характер. Данная традиция складывается под прямым влиянием средиземноморских, этрусских и восточноальпийских импульсов, и прежде всего – искусства ситул, где с помощью антропоморфных изображений репрезентуется идеализированный мир местной элиты, подчинённый погребально-сакральному контексту.

Заключение

Рассмотренный корпус памятников гальштатского круга позволяет определить антропоморфное изображение в качестве одного из ключевых мотивов искусства раннего железного века Центральной Европы и Восточных Альп. Человеческая фигура в рамках гальштатского искусства не ориентирована на портретность, но выступает совокупностью

социально-ритуальных смыслов, организующих композицию художественного пространства, и этим формирует один из истоков комплексной системы изображений человека в искусстве как древних кельтов последующей эпохи латена, так и в более позднем искусстве германских племён первых веков нашей эры.

На основе анализа антропоморфных изображений также представляется возможным выявить различие между восточной и западной областями гальштатской культуры. Восточногальштатский круг, связанный со средиземноморскими импортами и близостью регионов производства ситул, демонстрирует развитые формы фигуративности как в мелкой пластике, так и в керамике. Именно на востоке, в контексте таких предметов, как культовая повозка из Штреттвега или сосуды из Гемайнлебарна и Шопрона, возникают образы сосудоносцев и всадников, сцены шествий, состязаний, музицирования или охоты. Формально они ориентированы на греческую, этрусскую и ориентализирующую традицию, но адаптируются согласно местным представлениям о смерти, плодородии и посмертном аристократическом существовании. По мере продвижения на запад, к периоду гальштата D и кругу «княжеских» погребений, антропоморфные изображения становятся редкими и тяготеют к схематизации, – что проявляется, например, в декоре спинки погребального ложа из Хохдорфа, – однако продолжают обращаться к уже сложившейся восточногальштатской группе образов.

Перспективой дальнейшего исследования может быть расширение корпуса предметов стилистического анализа, поскольку антропоморфные изображения в гальштатском искусстве, включены также в многочисленные поясные пластины, накладки ножен, поясные крючки и иные предметы местного художественного ремесла, где в той или иной мере реализуются принципы, выявленные выше. Полученные в работе результаты представляют собой практическую основу для изучения искусства доримской Европы и могут быть использованы специалистами в области теории и истории искусств, музеологии и кельтологии.

Библиография

1. Гасс, А. Гальштатская культура в Центральной Европе // Железный век. Европа без границ. Первое тысячелетие до н. э.: каталог выставки. - СПб., 2020. - 720 с.
2. Граков, Б. Н. Ранний железный век. - М.: Издательство Московского университета, 1977. - 234 с.
3. Монгайт, А. Л. Археология Западной Европы. Бронзовый и железный века. - М., 1974. - 408 с.
4. Семёнов, В. А. Искусство варварских племён. - СПб.: ООО «Типография НП-Принт», 2015. - 400 с.
5. Филип, Я. Кельтская цивилизация и её наследие. - Прага: Издательство Чехословацкой Академии Наук, 1961. - 258 с.
6. Хэнзель, А. Культовые повозки эпохи бронзы // Бронзовый век. Европа без границ. Четвёртое – первое тысячелетия до н. э.: каталог выставки. - СПб: Чистый лист, 2013. - 648 с.
7. Широкова, Н. С. Культура древних кельтов: учебное пособие. - Л.: ЛГУ, 1983. - 91 с.
8. Широкова, Н. С. Древние кельты на рубеже старой и новой эры. - Л.: ЛГУ, 1989. - 224 с.
9. Широкова, Н. С. Культура кельтов и нордическая традиция античности. - СПб.: Евразия, 2000. - 349 с.
10. Frey, O.-H. Bemerkungen zu figürlichen Darstellungen des Osthallstattkreises // Festschrift für Richard Pittioni zum 70. Geburtstag. Urgeschichte. Bd. 1 / Hrsg. H. Mitscha-Märheim, H. Friesinger, H. Kerchler. - Wien: Archaeologia Austriaca, Beiheft Bd. 13, 1976. - S. 578–587.
11. Frey, O.-H. L'arte delle situle // Immagini di una aristocrazia dell'età del ferro nell'arte rupestre camuna. Contributi in occasione della mostra Castello Sforzesco, aprile 1991 – marzo 1992. - Milano, 1991. - P. 73–87.
12. Hildebrand, H. Sur les commencements de l'âge du fer en Europe // Congrès international d'anthropologie & d'archéologie préhistoriques. Compte rendu de la 7e session, Stockholm, 1874. Vol. 2. - Stockholm, 1876. - P. 592–601.
13. Hoppe, T. Das Sofa des Fürsten – Die „Kline“ von Hochdorf // Die Welt der Kelten – Zentren der Macht – Kostbarkeiten der Kunst. - Ostfildern: Thorbecke, 2012. - 552 S.
14. Huth, C. Unterschiedlich gesehen. Menschenbilder der Keltenzeit // Die Welt der Kelten – Zentren der Macht – Kostbarkeiten der Kunst. - Ostfildern: Thorbecke, 2012. - 552 S.

15. Jacobsthal, P. Early Celtic art. 2 Vol. - Oxford : Clarendon Press, 1944.
16. Megaw, V., Megaw, R. Celtic art: from its beginnings to the Book of Kells. - London : Thames and Hudson, 1989. - 452 p.
17. Reinecke, P. Tongefäße aus Brandgräbern der frühen Hallstattzeit Süddeutschlands // Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit / Hrsg. L. Lindenschmidt. Bd. 5. - Mainz, 1911. - S. 235–247.
18. Sandars, N. K. Prehistoric art in Europe. - London : Penguin Books, 1968. - 602 p.
19. Tischler, O. Über die Formen der Gewandnadeln (Fibeln) nach ihrer historischen Betrachtung // Beiträge zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns. - München, 1881. - Nr. 4. - S. 47–84.

Artistic and Stylistic Features of Anthropomorphic Depictions in the Art of the Hallstatt Culture Tribes (8th–5th Centuries BC)

Aleksandra B. Khmel'nitskaya

Postgraduate Student of the Faculty of Theory and History of Arts,
Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts,
199034, 17, Universitetskaya embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: rossetti1831@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to analyze anthropomorphic depictions in the art of the Hallstatt culture tribes of the 8th–5th centuries BC as an original phenomenon in the artistic culture of the Early Iron Age of Europe. The subject of the research is the iconography, stylistics, composition, and semantics of human depictions in the monuments of the Hallstatt circle of Central Europe and the Eastern Alps. The results of the examination of key works of Hallstatt art are presented: the cult wagon from Strettweg, the funerary couch from the "princely" burial in Eberdingen-Hochdorf, the stone statue of the "warrior" from Hirschlanden, as well as some objects of artistic craft decorated with anthropomorphic depictions: vessels from Gemeinlebarn and Sopron, and situlae. The methods of modern art history are applied in the work – historical and iconographic research of art, formal stylistic analysis. The material is considered in the context of contacts of the Hallstatt "aristocracy" with the Mediterranean world, which had a significant influence on the formation of the local artistic tradition. The following principles of human representation are identified: extreme schematization of form and semantic reduction of the bodily image; absence of portrait individualization; repeatability of motifs of procession, horseman, warrior, adorant, vessel-bearer, dance, contest; the "aspective" principle of depiction, in which the figure is constructed not as an optical projection, but as a set of particularly significant features. The conclusion is drawn that the Hallstatt tradition formed one of the sources of a comprehensive system of human depictions in the art of the ancient Celts, which received integral development already in the subsequent La Tène period. The article summarizes the provisions of a number of Russian and foreign researchers devoted to the Hallstatt artistic tradition and clarifies the place of anthropomorphic depictions in the art history of pre-Roman Europe. Addressing this topic will allow expanding the understanding of the Hallstatt culture not only as an archaeological phenomenon, but also as an independent artistic system in which the image of a person is one of the most important carriers of sacred, social, and ritual semantics.

For citation

Khmel'nitskaya A.B. (2026) Khudozhestvenno-stilisticheskie osobennosti antropomorfnykh izobrazheniy v iskusstve plemen gal'shtatskoy kultury (VIII–V vv. do n.e.) [Artistic and Stylistic Features of Anthropomorphic Depictions in the Art of the Hallstatt Culture Tribes (8th–5th Centuries BC)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (5A), pp. 229–249. DOI: 10.34670/AR.2026.60.18.023

Keywords

Hallstatt culture, Early Iron Age, anthropomorphic depictions, Celtic art, situla art.

References

1. Gass, A. Galshtatskaya kul'tura v Tsentral'noy Evrope. [Hallstatt Culture in Central Europe. In Russ.]. IN: Zheleznyy vek. Evropa bez granits. Pervoe tysyacheletie do n. e.: katalog vystavki. [The Iron Age. Europe without Borders. The First Millennium BC: Exhibition Catalogue. In Russ.]. Saint Petersburg, 2020, 720 p.
2. Grakov, B. N. Ranniy zheleznyy vek. [The Early Iron Age. In Russ.]. Moscow, Moscow University Press, 1977, 234 p.
3. Mongait, A. L. Arkheologiya Zapadnoy Evropy. Bronzovyy i zheleznyy veka. [The Archaeology of Western Europe. The Bronze and Iron Ages. In Russ.]. Moscow, 1974, 408 p.
4. Semenov, V. A. Iskustvo varvarskikh plemen. [The Art of Barbarian Tribes. In Russ.]. Saint Petersburg, NP-Print Printing House, 2015, 400 p.
5. Filip, Ya. Kel'tskaya tsivilizatsiya i ee nasledie. [Celtic Civilization and Its Heritage. In Russ.]. Prague, Publishing House of the Czechoslovak Academy of Sciences, 1961, 258 p.
6. Khanzel, A. Kultovye povozki epokhi bronzy. [Cult Wagons of the Bronze Age. In Russ.]. IN: Bronzovyy vek. Evropa bez granits. Chetvertoe – pervoe tysyacheletie do n. e.: katalog vystavki. [The Bronze Age. Europe without Borders. The Fourth – First Millennia BC: Exhibition Catalogue. In Russ.]. Ed. by Yu. Yu. Piotrovsky. Saint Petersburg, Chistyy List Publishing House, 2013, 468 p.
7. Shirokova, N. S. Kul'tura drevnikh kel'tov: uchebnoe posobie. [The Culture of the Ancient Celts: A Textbook. In Russ.]. Leningrad, Leningrad State University Press, 1983, 91 p.
8. Shirokova, N. S. Drevnie kel'ty na rubezhe staroy i novoy ery. [The Ancient Celts at the Turn of the Old and New Era. In Russ.]. Leningrad, Leningrad State University Press, 1989, 224 p.
9. Shirokova, N. S. Kul'tura kel'tov i nordicheskaya traditsiya antichnosti. [The Culture of the Celts and the Nordic Tradition of Antiquity. In Russ.]. Saint Petersburg, Eurasia, 2000, 349 p.
10. Frey, O.-H. Bemerkungen zu figürlichen Darstellungen des Osthallstattkreises. IN: Festschrift für Richard Pittioni zum 70. Geburtstag. Urgeschichte. Bd. 1. Ed. by H. Mitscha-Märheim, H. Friesinger, H. Kerchler. Wien, Archaeologia Austriaca, Beiheft Bd. 13, 1976, pp. 578–587.
11. Frey, O.-H. L'arte delle situle. IN: Immagini di una aristocrazia dell'età del ferro nell'arte rupestre camuna. Contributi in occasione della mostra Castello Sforzesco, aprile 1991 – marzo 1992. Milano, 1991, pp. 73–87.
12. Hildebrand, H. Sur les commencements de l'âge du fer en Europe. IN: Congrès international d'anthropologie & d'archéologie préhistoriques. Compte rendu de la 7e session, Stockholm, 1874. Vol. 2. Stockholm, 1876, pp. 592–601.
13. Hoppe, T. Das Sofa des Fürsten – Die "Kline" von Hochdorf. IN: Die Welt der Kelten – Zentren der Macht – Kostbarkeiten der Kunst. Ostfildern, Thorbecke, 2012, 552 p.
14. Huth, C. Unterschiedlich gesehen. Menschenbilder der Keltenzeit. IN: Die Welt der Kelten – Zentren der Macht – Kostbarkeiten der Kunst. Ostfildern, Thorbecke, 2012, 552 p.
15. Jacobsthal, P. Early Celtic Art. 2 Vols. Oxford, Clarendon Press, 1944.
16. Megaw, V., Megaw, R. Celtic Art: From Its Beginnings to the Book of Kells. London, Thames and Hudson, 1989, 452 p.
17. Reinecke, P. Tongefäße aus Brandgräbern der frühen Hallstattzeit Süddeutschlands. IN: Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit. Ed. by L. Lindenschmidt. Bd. 5. Mainz, 1911, pp. 235–247.
18. Sandars, N. K. Prehistoric Art in Europe. London, Penguin Books, 1968, 602 p.
19. Tischler, O. Über die Formen der Gewandnadeln (Fibeln) nach ihrer historischen Betrachtung. IN: Beiträge zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns. München, 1881, no. 4, pp. 47–84.