

Содержание

От автора

ВВЕДЕНИЕ

Глава I. КОНТЕКСТ

Памятники глиптики и археологическая классификация

Значение и назначение печатей

Материалы и технология

Исторический фон

Глава II. ГЛИПТИКА ШУМЕРА В РАННЕДИНАСТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

Предыстория: Глиптика Додинастического периода

Глиптика "парчового стиля"

Глиптика "образно-линейного стиля"

Иконография: Миксаморфные образы в шумерской глиптике

Иконография: "Фриз сражающихся"

Глиптика "декоративно-рельефного стиля"

Иконография: Сюжетно-композиционные схемы в глиптике Двуречья

Глава III. ГЛИПТИКА ПЕРИОДА АККАДСКОЙ ДИНАСТИИ

Глиптика Аккада: иконография

Иконография: образ скорпиона

Глиптика Аккада: стиль

Глава IV. ПОСТАККАДСКАЯ ГЛИПТИКА III тыс. до н. э.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БИБЛИОГРАФИЯ

ПРИЛОЖЕНИЯ

От автора

Вещи больше, чем их оценки...

И.Бродский

Произведения глиптики -- резные каменные печати -- стали своего рода "визитной карточкой" культуры Двуречья в экспозициях крупнейших музеев мира и в книгах о цивилизациях Древнего Востока. Штампы и цилиндры, наиболее понятной утилитарной функцией которых было тиражирование вырезанного изображения на глине -- основном материале для письма и пломбирования, изготавливались на протяжении нескольких тысяч лет и даже после появления вытеснивших глину менее пластичных писчих материалов продолжали имитироваться, служа украшениями и предметами роскоши. И по сей день многочисленные памятники древневосточной глиптики наряду с античными геммами остаются желанными объектами коллекционирования, антикварной торговли и различного качества подделок.

Многие поколения ассириологов работали с этим материалом, используя вырезанные на печатях изображения как неисчерпаемый источник сведений о мифологии, ритуальной практике, социальной структуре цивилизаций Месопотамии. Но по непонятным причинам памятники глиптики практически не интересовали исследователей как произведения изобразительного искусства, дающие уникальную возможность проследить не только изменения иконографии, но и эволюцию выразительных средств, появление новых приемов изображения, смену художественных стилей и далее -- развитие возможностей восприятия и представления. Исследование печатей как памятников мелкой пластики, к которым применимы критерии формального анализа, и является целью данной работы.

Однако рельефные изображения на печатях должны рассматриваться как неотъемлемая часть самих предметов, неоднозначных и по назначению, и своему значению. Это обусловило следующие задачи данной работы:

- определить принципиальные особенности отношения к Вещи в древних культурах и охарактеризовать условия бытования печатей; описать их функции, определить связанные с ними представления и взаимосвязи назначения, значения и изображений;
- охарактеризовать культурно-исторический контекст существования памятников глиптики в рассматриваемый период (этим вопросам посвящена I глава);
- показать эволюцию изображений на печатях по историческим эпохам, проанализировать иконографические и стилистические особенности основных групп памятников, определить направление их развития;
- рассмотреть изменение содержания и значения устойчивых сюжетно-композиционных схем и иконографических типажей.

Естественно, наши возможности реконструкции мифологического сознания и особенностей мировосприятия древних культур весьма ограничены -- в первую очередь из-за того, что носители этих культур не рассчитывали на диалог с будущим, о чем на страницах книги сказано не раз, и этим объясняются попытки обращения к методам культурно-исторической антропологии, семиотики и возрастной психологии. Тот понятийный аппарат, с помощью которого мы пытаемся объяснить особенности мировосприятия древних обществ, имеет с последними мало общего, как и значение древних памятников "для них" не укладывается в значение "для нас". Даже попытки классификации одних памятников оказываются неприменимы для других, о чем специально говорится в I разделе Главы I.

Я хочу выразить особую благодарность Н.М.Никулиной, открывшей для меня мир древневосточной глиптики; В.К.Афанасьевой, предоставившей возможность первого "живого общения" с памятниками в коллекции Государственного Эрмитажа; Е.В.Антоновой, направлявшей (очно и посредством своих публикаций) ход моих исследований; Л.В.Бобровой, занятия с которой позволили мне приблизиться к пониманию шумерских и аккадских надписей, а также сотрудникам Исторического факультета МГУ им.М.В.Ломоносова и Государственного музея Востока, познакомившим меня с полевой археологией и приобщившим к процессу "второго рождения" и интерпретации Вещей.

Я благодарю своих учителей, коллег и друзей, чьи профессиональная поддержка и участие прямо или косвенно помогли завершить эту работу; которые читали или слушали фрагменты текста на разных стадиях, консультировали, критиковали, рецензировали, делились замечаниями и необходимой литературой; всех, у кого я отнимал время и благодаря участию которых этот текст приобрел настоящее состояние.

Введение

Для историков искусства, изучающих материал античности и позднейших периодов, имеющих в своем распоряжении комплексы памятников архитектуры, скульптуры и живописи, эстетические трактаты и литературные источники (в том числе описания и архивные материалы), область глиптики -- резные камни -- остается периферийной, второстепенной по отношению к "основным" видам искусства. Иначе обстоит дело с древнейшими культурами -- здесь исследователь чаще всего работает с отдельными памятниками, фрагментарно представляющими развитие той или иной сферы художественного творчества. Для изучения культуры древней Месопотамии отсутствие комплексного материала особенно ощутимо: памятники искусства этого региона дошли до нас -- прежде всего по причине недолговечности использовавшихся материалов, среди которых на первом по значению месте стояла глина -- в сравнительно незначительном количестве. В итоге мы изучаем архитектуру древнейших культур Двуречья по немногочисленным остаткам фундаментов, делаем выводы о развитии монументальной скульптуры по отдельным вотивным статуям и рельефным стелам и реконструируем историю живописи по единичным фрагментарным изображениям. На этом фоне значение глиптики для истории искусства данного

региона является исключительным.

Резные каменные печати представляют на сегодняшний день наиболее полный комплекс художественных памятников, который дает редкую для месопотамской культуры возможность проследить развитие этого вида искусства на протяжении практически четырех тысячелетий. Печати являются важнейшим историко-культурным источником: являясь частью традиционного искусства, изображения на них претерпевали формальные изменения, но в целом сохраняли некое единое значение. Помимо особенностей иконографии, отражавших изменения в религиозных представлениях, ритуальной практике, социальной структуре, литературной традиции и т.д., обогащение средств выражения и эволюция стиля этих произведений позволяют оценить изменения художественной традиции в целом. Глиптика видоизменялась под воздействием различных этнических групп, проникавших в Месопотамию, которые несли собственные навыки и представления, ассимилированные затем оседлым населением Двуречья, перенимавшим и перерабатывавшим эти новации в рамках собственной прочной традиции. По словам американского ассириолога А.Лео Оппенгейма, "эти изменения характерны для определенных периодов и районов, и превращают печати в чувствительный барометр, регистрирующий иноземные влияния и особый почерк отдельных художников и школ". Вероятно, именно глиптика в Месопотамии -- по крайней мере в III тыс. до н.э. -- во многих аспектах играла определяющую роль среди других видов изобразительного искусства; на печатях производился отбор мотивов изображения, происходили поиски композиционных решений; находки камнерезов использовались другими видами искусства. Для некоторых периодов -- и прежде всего для времени правления династии Аккада (XXIV--XXII вв. до н.э.) -- печати являются практически единственным свидетельством об изобразительном искусстве эпохи. Кроме того, только на основе изучения глиптики этого времени можно выделить элементы собственно аккадской традиции, принесенной в Месопотамию восточноеврейскими племенами; в результате ее слияния с шумерской раннединастической традицией появились памятники глиптики, представляющие наиболее зрелое и рафинированное искусство и явившиеся образцами, которые намеренно копировались и стилизовались мастерами последующих веков.

Таким образом, в распоряжении исследователей оказывается комплекс произведений мелкой пластики, которые, с одной стороны, отражали идеологические установки и воспроизводили предписания канона, а с другой -- являются характерными памятниками изобразительного искусства своего времени и позволяют проследить и реконструировать общие изменения в культуре Месопотамии. Особенно ярко эти изменения прослеживаются на протяжении III тыс. до н.э., в течение Раннединастического и Аккадского периодов и эпохи правления III династии Ура (XXVIII--XXIV, XXIV--XXII, XXII--XXI вв. до н.э. соответственно). Политические, социальные и культурные тенденции, зародившиеся и развивавшиеся в шумерских центрах, привели к созданию первой крупной древневосточной державы -- государства Аккад, регламентировавшего и стимулировавшего эти процессы, в котором были созданы новые политические и социальные институты, изменился характер отношений между светской властью и храмом, произведена династическая корректировка пантеона, возросла официальная направленность в искусстве. На базе тысячелетней шумерской традиции, дополненной новыми элементами, сложилась культура, отличная от существовавшей ранее и оказавшая устойчивое и продолжительное влияние на дальнейшее развитие Месопотамии и соседних территорий. Важнейшая роль в формировании новой художественной традиции, выработке ее языка, иконографии образов и композиционных схем принадлежала именно изображениям на печатях, являвшимся средством их распространения, связанным одновременно с основополагающими магическими представлениями, культовой практикой и официальными институтами и отражавшим основные исторические и культурные процессы.

Ценность и уникальность памятников древневосточной глиптики как историко-культурного источника определяет то внимание, которое уделялось и уделяется им исследователями древних культур, и привлечение этого материала для постановки и решения различных вопросов политической, социальной и экономической истории, религии и литературы Двуречья. Месопотамские печати, попадавшие в европейские коллекции наряду с другими (прежде всего античными) археологическими раритетами в эпоху Просвещения, упоминались уже в характерных для того времени "описаниях древностей". Однако специальные исследования этих памятников появились только в конце XIX в. Жоакен Менан впервые отнесся к месопотамским печатям как к информативному источнику, начав с публикации (в виде небольших брошюр) докладов с комментированными переводами надписей на отдельных цилиндрах, в основном поздних -- нововавилонских и древнеперсидских. Его последующие работы на материалах бельгийских коллекций и Британского Музея включали уже не только переводы клинописи, но и описания

памятников (штампов, цилиндров и оттисков клейм) с отдельными прорисовками изображений и попытками сгруппировать их по сюжетам и выстроить в хронологическом порядке на основании упомянутых в надписях исторических лиц. Тем самым была не только признана познавательная ценность глиптики, но и сделан шаг от музейно-знаточеского собирания к научному изучению печатей.

В начале XX в. закладываются принципы организации каталогов глиптики, которые явились первым и наиболее устойчивым методом работы с этим материалом. Начало было положено публикацией крупнейших музейных собраний -- как в виде статей, так и отдельными изданиями. В уже сложившемся виде принципы научной систематизации материала присутствуют в каталогах Луи Деллапорта, введшего в научный обиход парижские коллекции. В его каталоге собрания Национальной Библиотеки присутствуют как хронологическая классификация печатей, так и их группировка по сюжетам: после экскурса об истории коллекции следует раздел, описывающий около 650 памятников (сюжет, композиция, материал, размеры), сгруппированных по временному и территориальному признакам (Шумер и Аккад, III династия Ура, старовавилонский период, эпоха касситского завоевания, далее -- ближневосточные "империи" и периферийные центры); дается краткая характеристика каждого периода, иллюстрируемая конкретными памятниками (альбом с 40 листами иллюстраций в качестве приложения). Отдельно приводятся надписи на печатях -- прорисовки и перевод. Основной текст работы представляет описание наиболее характерных сюжетов, выделяемых на основе центральной фигуры или сцены, отождествленных по текстам; отдельная небольшая глава посвящена амулетам в виде цилиндров. Таким образом, уже здесь проявляются принципы, ставшие общими практически для всех ранних каталогов: группировка памятников по сюжетам, прослеживание вариантов изображения и характеристика иконографических изменений по периодам. Аналогично были построены и другие публикации самого Деллапорта.

Об интересе к памятникам древневосточной глиптики и необходимости введения их в научный оборот свидетельствует тот факт, что одновременно с каталогом Деллапорта появилось фундаментальное исследование Вильяма Уорда "Цилиндрические печати Западной Азии". Здесь также соблюдалась сюжетная группировка материала, однако нет хронологического деления глиптики, в результате чего работа приобрела описательно-обобщающий характер; все имена собственные (божественные и мифологические) даны в поздней вавилонской транскрипции -- даже для ранних периодов, спорной является идентификация персонажей. Однако безусловным достоинством текста явилась вводная часть, где автор приводит данные о материале глиптики, технике его обработки и инструментах, т.е. то, что необходимо при изучении предмета, но очень часто отсутствует у позднейших исследователей. Кроме того, к заслуге В.Уорда должно быть добавлено первое обращение к коллекции печатей петербургского Эрмитажа.

Схожим образом было составлено и исследование Отто Вебера 1920 г. -- не затрагивая хронологии и используя преимущественно ранние памятники, он классифицировал печати по сюжетному признаку, разделяя их на мифологические (акцентируя при этом сюжеты круга сказаний о Гильгамеше), "религиозные" ("погребальные" и "культовые"), изображения "бытовых сцен" и ремесел. В заключительной главе об использовании орнамента в глиптике -- вопрос, который обходили практически все последователи, -- автор привлек только самые ранние образцы "бессюжетной" глиптики, игнорируя использование орнамента в более поздние времена, в т.ч. в качестве обрамления сюжетных композиций.

В 1930-х годах появилась целая группа каталогов европейских и американских частных собраний, публикуемых обычно в периодических научных изданиях и свидетельствующих о возрастающем интересе к месопотамской культуре, вдохновленном археологическими раскопками на Ближнем Востоке (способствовавшими формированию и пополнению коллекций). Особое место в публикации каталогов принадлежит Хансу Хеннингу фон дер Остену, начавшему с издания в рамках коллекции Э.Невелла. Уже во введении автор говорит о трудностях датировок памятников из сложившихся коллекций, поскольку происхождение печатей часто неизвестно, и намечает два способа возможных датировок (используемые и по сей день): сравнение с оттисками на датированных табличках и учет стратификации находок (археологические слои); однако сам же исследователь отмечает, что ни один из этих методов не дает абсолютной гарантии, поскольку и оттиск на табличке может быть сделан старой печатью, и сам цилиндр может попасть из другого слоя раскопа. Тем не менее после кратких замечаний о технике и материале автор характеризует этапы развития глиптики, иллюстрируя их ссылками на публикуемые образцы: архаические и шумерские печати (разделенные на штампы и цилиндры), памятники Аккада и "Шумеро-Аккада" (т.е. Позднешумерского периода), Вавилон

и т.д., уделяя внимание также периферийным школам (Северная Сирия, Киркук, Малая Азия, египетские и "египтизирующие" вещи). Затем в качестве II главы следует собственно каталог (всего 695 шт.) с указанием материала, формы, размеров памятника. III глава посвящена сравнительному анализу отдельных устойчивых образов и деталей композиций (антропоморфные божества, деревья, цветы, солярные знаки, сосуды, мебель и т.д.), т.е. иконографии. Отдельная IV глава отведена описанию основных сюжетов, изображавшихся в глиптике (своего рода мифолого-эпические экскурсы), и последняя глава -- имеющимся надписям. Таким образом, публикация отдельного собрания превращается в научный труд, освещающий различные проблемы, иллюстрированный имеющимся в данной коллекции материалом, универсальный текст которого может быть в принципе использован при создании других каталогов (что, собственно, и было сделано позднее самим Х. фон дер Остеном). Характер универсального справочного издания данной работе фон дер Остена придает и исчерпывающий указатель публичных и частных коллекций глиптики с имевшейся литературой о них.

В качестве продолжения линии издания "малых" коллекций можно указать публикацию С.Гордоном балтиморского собрания в журнале . Подобно своим предшественникам, автор составил краткий указатель мифологических персонажей, поместил хронологический указатель (пользуясь крайними ранними датировками периодов), затем -- собственно описания памятников (материал, композиция, датировка, надписи; указание размера отсутствует), затем помещены фотографии оттисков. Таким образом, читатель получает в чистом виде краткий каталог-публикацию, идентичный стандартным каталогам музеев и выставок и не претендующий на статус научного или справочного издания.

Наряду с каталогизацией в 1930-е годы развивается и другая линия исследования, заключающаяся в научной обработке собранного материала, а именно в работе с отдельными сюжетными группами или наиболее значимыми персонажами, выделении атрибутов и эмблем, поиске источников изображений; на базе этих исследований и сопоставительного анализа памятников уточняется периодизация и намечается стилистическая эволюция.

Важнейшая роль в становлении этого исследовательского направления принадлежит Генри Франкфурту -- исследователю иконографии древневосточного искусства (впоследствии возглавлявшему

Институт Варбурга). Уже в названии одной из своих первых работ -- "Боги и мифы на печатях Саргонидов" -- он ограничивается отдельным хронологическим отрезком -- эпохой Аккада, и сужает задачу до исследования изображений мифологических сюжетов с участием божеств, прослеживая эволюцию ряда шумерских образов на аккадских печатях, предварительно систематизировав их в соответствии с вавилонскими текстами. Здесь же Франкфорт определяет несколько принципиальных положений, развитых позднее им и его последователями:

- 1) сцены, изображавшиеся на цилиндрах, связаны с мифами, но опосредованно;
- 2) целый ряд печатей изображает фрагменты ритуала (предположительно -- новогоднего праздника);
- 3) характеристики шумерских персонажей могли быть изменены в соответствии с аккадскими верованиями.

Если авторы каталогов (в частности, В.Уорд и О.Вебер) часто априорно отождествляли изображенные фигуры с известными мифологическими персонажами и рассматривали сцены на печатях как прямую иллюстрацию текстов, то Г.Франкфорт, отмечая опосредованную связь между ними, указывал, что может существовать несколько вариантов как мифа, так и изображения. Исходя из этого, он формулирует собственный подход к изучению иконографии глиптики: "Мы должны вначале найти изобразительный эквивалент канонического текста; затем -- установить, какие детали изображения расширяют содержание текста; и только потом можно искать параллели между источником и [кажущейся.. -- Е.К.] иллюстрацией".

Этот подход нашел отражение в фундаментальном труде "Цилиндрические печати. Документированный очерк искусства и религии древнего Ближнего Востока", опубликованном Франкфортом в 1939 г. и до сих пор являющимся отправной точкой для исследователей глиптики. В предваряющей главе автор очень сжато излагает сведения о функциях печатей, материале

и технике его обработки, помещаемых надписях, отмечая при этом, что материал и пропорции цилиндров не могут служить точным атрибуционным признаком, а опираться при датировке печатей следует прежде всего на изображение (Франкфорт использовал термин, объединяя иконографию и художественные особенности). Целью работы являлось извлечение из печатей исторических сведений, определение и исследование хронологических "стилей" глиптики Месопотамии и соседних территорий; при этом работа сознательно велась только с "типичными" памятниками, исключения из общей линии развития остались вне рассмотрения. Необходимо оговорить, что, относясь к печатям как к историческому источнику, Франкфорт признавал только утилитарное назначение памятников глиптики, заключавшееся, по его мнению, исключительно в гарантии сохранности при пломбировании емкостей и удостоверении письменных документов. Печати исследовались в хронологической последовательности с выделением периодов (Додинастический -- периоды Урук и Джемдет-Наср, Раннединастический с тремя подпериодами, эпоха Саргонидов, период от конца Аккада до касситского завоевания и далее до времени Персидской державы), специальный раздел посвящен периферийным школам. Г. Франкфорт отдельно анализировал стилистические особенности каждого периода и отдельно -- иконографические особенности, стремясь рассмотреть все изобразительные варианты каждой темы и персонажа. Новым в анализе явилось внутреннее деление Раннединастического [далее -- РД] периода на три фазы, или подпериода (хотя автор пользовался не историческим, а менее четким археологическим делением); этим подпериодам он также дал стилистическую характеристику (используемую и в данной работе): первая фаза (РД I) определяется как "парчовый стиль", вторая (РД II) -- "образно-линейный стиль", и третья (РД III) -- "декоративно-рельефный стиль", во многом заложивший основу для глиптики Аккада. Таким образом, Франкфорт впервые рассматривал древневосточные печати не только как предметы материальной культуры, артефакты, но и как произведения искусства; по замечанию В.К.Афанасьевой, "он был первым исследователем глиптики Двуречья, который занимался поисками стилей, отличавших резчиков различных эпох, и старался классифицировать памятники глиптики с точки зрения их художественных особенностей в сочетании с техническими приемами обработки камня". В этой же работе Франкфорт наметил направление дальнейшего исследования; он указал, что только целые серии печатей, найденные вместе, могут дать впечатление о действительном качественном разнообразии и различии в изображениях, относящихся к отдельному периоду. Реализацией идеи явилась публикация памятников глиптики из четырех центров района Диялы -- крупного левого притока Тигра. Эта работа остается практически единственной, дающей возможность проводить какие-либо статистические сопоставления на достаточно обширном материале, происхождение которого известно и территориально локализовано и который представляет комплекс памятников от Додинастического периода до начала II тыс. до н.э. Здесь вновь дана краткая характеристика исторических стилей, выделены основные сюжетные группы, приложены карты раскопок и полный каталог с указанием происхождения, материала, размеров. Важным методическим указанием явилось акцентирование необходимости сопоставительного стратиграфического и стилистического анализа. Эти исследования Франкфорта, а также результаты собственных археологических работ на Ближнем Востоке и исторические обобщения явились фундаментом его более популярного труда "Искусство и архитектура Древнего Востока", в котором дана развернутая история искусства Переднеазиатского региона, прежде всего Месопотамии, с характеристикой общих художественных процессов и отдельных произведений (с привлечением большого количества неопубликованного и малодоступного материала) и с уделением особого внимания памятникам глиптики.

Практически одновременно с фундаментальным трудом Г. Франкфорта, в 1940 г. увидело свет исследование Антона Мортгата. Хотя немецкий ученый опирался прежде всего на материал берлинской коллекции, а текст завершён подробным каталогом на 783 номера, работа явно выходит за рамки каталога. Привлекая памятники из других собраний и предшествующие публикации, Мортгат пытался -- подобно Франкфурту -- проанализировать весь имеющийся материал и систематизировать его, положив в основу своей классификации прежде всего иконографические особенности -- взаиморасположение фигур (Figurenband) и изменение атрибутов. Независимо от Франкфорта он воспользовался делением на исторические периоды и также счёл необходимым ввести фазовое деление Раннединастической эпохи, но его периодизация оказалась более сложной и дробной. Рассмотрев печати периода Джемдет-Наср и описав их основные сюжетные мотивы, Мортгат выделил в раннединастической глиптике "ступени" (Stufe), ориентированные на I династию Ура: ступень "Имдугуд-Сукурру", ступень Мескаламдуга, ступень Месаннепадды-Лугальанды, ступень Нинтурнин. Для каждой "ступени" дается краткая характеристика и анализируются главные сюжеты. Далее Мортгат рассмотрел глиптику Аккада и более подробно -- Позднешумерского периода, дав таблицу сюжетов; затем --

материал Старовавилонского периода (с периферийными школами), Ассирии (а также хуррито-митаннийского региона) и Ахеменидского Ирана. Уже сам факт появления на рубеже 1930--40-х годов сразу двух обобщающих работ и независимых классификаций показывает, что существовала реальная необходимость систематизации накопленного и изданного материала, создания моделей развития глиптики и выделения атрибуционного аппарата. Однако несмотря на кажущуюся большую точность периодизации Мортгата по сравнению с обобщенным делением Франкфорта, последнее явилось более удобным для практической работы -- во-первых, из-за своей археологической основы, не ограниченной материалом Ура и применимой к памятникам других центров, во-вторых, благодаря общности хронологических "стилей" и универсальности их критериев. Именно классификация Франкфорта и его методические замечания во многом определили дальнейшую работу с материалом, которая велась в пределах оговоренных хронологических периодов, выделенных сюжетных схем и иконографических элементов. В частности, трехфазовое деление Раннединастического периода было использовано Эдит Порадой в каталоге цилиндрических печатей библиотеки Пирпойнта Моргана 1947 г. Однако при определении основных стадий развития глиптики она рассматривала Раннединастическую эпоху как единую вторую фазу, характеризующую "абстрактным линейным стилем", которому предшествовал "наивно-объективный стиль" первой фазы (периоды Урук и Джемдет-Наср). Важным является рассмотрение периода Аккада как начала новой, III фазы (продолженной до Старовавилонского периода включительно), чье влияние ощутимо в митаннийской и ассирийской глиптике. В остальном в этой работе Э.Порада следовала сложившемуся методу публикации материала -- общий очерк истории глиптики, проиллюстрированный образцами из конкретной коллекции.

Интересной попыткой систематизировать имеющийся материал, ограничившись узкими временными рамками, и локализовать группы памятников по их возможному происхождению явилась работа Гратиан Оффнер "Основные школы глиптики архаической эпохи (Урук IV--I династия Ура)". Исследовательница пыталась выявить местные традиции мастерских крупнейших ремесленных центров Южной Месопотамии и Южного Ирана (Урук, Ур, Шуруппак, Сузы), сформулировать особенности памятников этих локальных "школ" и объяснить причины господства в разное время той или иной "школы" или "стиля". Отправной точкой развития местных "школ" она считала кризис анималистического жанра в керамике Суз 1 и возвращение к натурализму в памятниках периода Урук. Оффнер четко указала, что построение изображений было подчинено задачам симпатической магии, а печать являлась прежде всего оберегом; однако размещение и исполнение стандартного набора магических знаков и символов во всех центрах было различным. Автор выстроила циклическую эволюционную модель, в которой "натуралистическое" направление сменяется "идеалистическим" (или "классическим") и постепенно вырождается в "схематическое" искусство (каковым и являлась, по ее мнению, глиптика "парчового стиля"); затем в качестве реакции на абстракцию и условность снова формируется тенденция к натурализму, и цикл повторяется. Объясняется такая смена стилей как широкими социальными и этническими изменениями (проникновение чужеземных традиций), так и психологическими причинами -- если поиски "классических школ" являлись отражением психологии эпохи, то "идеалистические" искания отражали индивидуальные качества мастера. Однако циклическая модель Оффнер "работает" только на полтора цикла, до "классической школы Ура времени I династии" (т.е. конца Раннединастического периода). "Не случайно Оффнер оборвала свои исследования на аккадском периоде. Аккадская глиптика не подпала бы под ее теоретические построения. Согласно ее концепции, классическую школу должен был сменить абстрактный, орнаментальный стиль, а перед нами совершенно иная струя, которую условно можно даже назвать реалистической. В какой-то мере это продолжение линии искусства Ура конца раннединастического периода, но в более завершенном и законченном виде" (В.К.Афанасьева). Аккадский период явился совершенно особым этапом в развитии глиптики, и, как будет показано, его особенности были инспирированы и политической историей Месопотамии, и религиозными изменениями, и официальным характером искусства в целом; однако в любом случае жесткая циклическая схема не объясняла всего многообразия памятников глиптики. Кроме того, локализация "школ" кажется вообще неоправданной и чисто умозрительной (искусственной), поскольку имеющийся комплексный материал (даже уверенно локализуемый по происхождению и по времени изготовления) не дает такой возможности и по сей день. Небесспорной является также убежденность Оффнер в том, что глиптика полностью находилась под влиянием "более высоких искусств", особенно декоративной скульптуры шумерских храмов (украшения которых сама исследовательница признавала гипотетическими).

Очередным шагом в систематизации материала явилась диссертация Пьера Амье "Древняя месопотамская глиптика", опубликованная в 1961 г. В качестве целей работы обозначены

исследование эволюции стиля глиптики от ее зарождения до Позднешумерского периода и интерпретация иконографического репертуара. Этим Амье заявляет о продолжении исследования Франкфорта, но на более узком материале: он рассматривает печати от самых ранних образцов (в т.ч. и штампы, которые Франкфорт не затрагивал) до Аккада и III династии Ура из различных археологических центров Двуречья и соседних территорий (Элам, Сирия). Анализ глиптики традиционно основан на сюжетах: "фриз сражающихся", мифологические сцены, изображения животных, сцены ритуалов. Амье предложил собственную периодизацию глиптики, опираясь прежде всего на принятую археологическую периодизацию Франкфорта и его деление на "стили", но используя и близкую к Мортгату классификацию по ведущим центрам и историческим лицам. Он считал подпериод РД I (2850--2775 гг. до н.э.) переходной эпохой, РД II (2275--2600) определил как "эпоху ранних архаических династий", для которой характерен прежде всего "стиль Фары" (в котором в свою очередь выделил две стилистические тенденции); нижнюю границу РД III он датировал 2600-м г. до н.э. (и до 2400 г.) и называл его "досаргоновской эпохой", или "временем правления поздних архаических династий", выделяя здесь три этапа: первый (2600--2500) представлен глиптикой Фары, Киша (слой А), Царских могил Ура и Диялы ("ступень Имдугуд-Сукурру" по Мортгату, конец РД II по Франкфурту); второй (2500--2400) -- прежде всего I династия Ура и расцвет Лагаша при Ур-Нанше; третий -- "доимперский" (с 2400 г. до н.э. вплоть до Аккада) -- представлен в первую очередь материалом Лагаша времени Лугальанды и Уруинимгины. Такая детальная периодизация конца Раннединастического периода сделана прежде всего для выделения в качестве переходного периода "доимперского" этапа; однако приведенные прорисовки преаккадской глиптики из Лагаша практически не отличаются от более ранних образцов и мало отражают возможные изменения. Особое внимание уделено Амье переходу от Додинастического к Раннединастическому периоду ("парчовый стиль" Франкфорта).

Другие исследования П.Амье были посвящены в первую очередь вопросам иконографии глиптики Месопотамии и Элама; он же явился автором каталога памятников Аккада в собрании Лувра. В 1980-е годы Амье обратился непосредственно к иконографии аккадской глиптики. В программной статье "Мифологический репертуар цилиндрических печатей Аккадского периода (2335--2155 гг. до н.э.)" он отметил роль Франкфорта в разработке этой темы и повторил некоторые теоретические положения последнего; далее, рассмотрев наиболее характерные и узнаваемые по атрибутам изображения божеств и связь их иконографии с предшествующим периодом, Амье сделал вывод, что иконография Аккада отражает ранний этап создания иерархической концепции мироздания, позднее оформившейся в вавилонском эпосе. Идентификация основных тем глиптики (по признанию автора, все же гипотетичная) основана на двух положениях: 1) иконография печатей должна быть взаимосвязана, т.е. подчиняться некой единой программе, и 2) главными героями отраженной в глиптике космогонической мифологии должны являться высшие божества. На этих же тезисах основывается и иконографический метод Амье: сюжеты печатей должны быть сгруппированы по основным мифологическим темам, а сами темы необходимо классифицировать на основе годового природного цикла и, возможно, связать с позднейшими текстами. Таким образом, Амье выступил как последователь Франкфорта и продолжатель его метода, но мифологический текст у него занимает явно подчиненное, а не равноправное место; определяющую роль для исследования иконографии, по Амье, должен играть изобразительный материал.

Диссертация П.Амье была посвящена прежде всего шумерскому материалу; исследование Райнера Бемера "Развитие глиптики в течение Аккадского периода" явилось своего рода продолжением подробного изучения печатей по иконографическим и композиционным группам. Анализ сюжетов проведен по традиционной схеме, повторяя композицию работ Франкфорта и Амье; особое внимание Бемер уделит "фризу сражающихся" и изображениям солярного божества, затем проанализировал сцены с участием других богов, особо выделяя божества плодородия. Часть, посвященная ритуальным (т.е. изображающим обряд), мифологическим и "бытовым" сценам (строительство храма, охота, пахота, сбор плодов и т.п.) у Бемера намного подробнее, чем у его предшественников. Обзор глиптики начат с эпохи Лугальанды-Уруинимгины ("доимперская" фаза Амье), подготовившей почву для изменений периода Саргонидов. Бемер предложил -- в первую очередь опираясь на иконографические изменения -- внутреннюю периодизацию глиптики Аккадского периода, разделив время правления Саргонидов на три этапа: первый (Аккадский I) соответствует правлению Саргона Великого и подразделяется на три подпериода (Акк. Ia, Ib, Ic), второй (Акк. II) -- время правления его сыновей Римуша и Маништусу; третий этап (Акк. III) -- остальные правители династии Саргонидов и последние цари Аккада. Важным для стилистического анализа явилось выделение в раннеаккадской глиптике четырех сосуществовавших традиций -- собственно шумерской (как продолжение "доимперской" традиции), аккадской (т.е. принесенной из Сев. Месопотамии), слившейся шумеро-аккадской и т.н.

"группы Тигра" (т.е. печати центров бассейна Тигра и Диялы). Таким образом, глиптика Аккада рассматривается как соединение нескольких линий развития стиля, которые были подвергнуты отбору и регламентации в результате новых программных требований и новых художественных задач. Отдельно в работе приведен свод датированных печатей преахадской и ахадской эпох, краткое описание стилистического развития и каталог печатей (к сожалению, без археологической атрибуции).

В 1979 г. вышла в свет книга В.К.Афанасьевой "Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве" -- первое и по настоящее время наиболее полное отечественное монографическое исследование иконографии месопотамской глиптики. Целью этой работы явился поиск параллелей между изображениями на печатях (точнее, мифологическим смыслом изобразительных композиций) и эпическими текстами; этот принцип исследования сравнивается автором с расшифровкой билингвы. Такой "билингвой" была избрана группа сюжетов, объединяемая образами Гильгамеша и Энкиду, которой в глиптике, по мнению автора, могут соответствовать сцены борьбы хищников и травоядных с участием антропоморфных персонажей и мотивы единоборства, т.е. "фриз сражающихся". Задачей работы обусловлены специальные главы, посвященные эпосу Двуречья ("Шумерская литература. Этиологические мифы", "Эпические песни о Гильгамеше", "Сказания о героях Шумера"); анализируется вопрос о происхождении иконографических типажей и схем и степени их соответствия мифу (главы "Гильгамеш или Таммуз?" и "Фриз сражающихся"). Отдельная глава посвящена проблеме функционирования печатей ("Амулеты-апотропеи или знаки собственности?"); автор указывает, что ранние печати не являются индивидуальными и, следовательно, не могут полноценно осуществлять функцию знака собственности, и отмечает тенденцию развития печати как такого знака -- "от охраны собственности при помощи магии к ее (собственности) личной юридической охране"; тем самым на первое место выдвигается "магическая роль как самого предмета и изображения на нем, так и отпечатка этого изображения на другом предмете". Две главы посвящены развитию рассматриваемого сюжета ("Гильгамеш и Энкиду, эпические образы" и "Гильгамеш и Энкиду в ахадской глиптике"), причем периоду Аккада уделяется особое внимание: "Этот непродолжительный промежуток времени оказался до такой степени насыщен важнейшими социальными переменами, ознаменован такими крупными политическими событиями, что по праву считается одним из сложнейших периодов истории Двуречья". Исходя из этого, специальная, заключительная глава ("Шумерийцы и ахадцы") рассматривает вопрос о роли этих этносов в общей культуре Месопотамии. Автор приходит к выводу, что речь идет не о влиянии одной культуры на другую и не о смене культур с подчинением одной другой, а о двух этапах в искусстве, языке и литературе Двуречья. Это позволяет -- несмотря на различную временную протяженность, разницу в количестве имеющихся в нашем распоряжении памятников и их художественном качестве -- рассматривать эти два периода если не как равноценные, то как равноправные (по тому вкладу, которые эти два этапа внесли в культуру Месопотамии). Необходимо отметить превосходную историографическую часть этой книги (положения которой были здесь во многом повторены), дающую развернутую картину развития науки о месопотамской глиптике и анализирующую основополагающие труды и основные точки зрения.

Важное значение для изучения глиптики имеет привлечение изобразительного ряда в качестве источника для исторических исследований. В этом случае использование тех сведений, которые дает этот материал для изучения исторических процессов на Древнем Востоке, социальной структуры, космогонических и мифологических представлений, ритуальной практики и т.д., в свою очередь ведет к уточнению общего контекста бытования печатей и может быть рассмотрено как отдельная линия исследования. Особое место здесь принадлежит статьям Элизабет Дуглас ван Бурен, которая при изучении отдельных мифологических персонажей опиралась прежде всего на иконографию печатей. Этот подход нашел продолжение в работах Э.Порады, разрабатывавшей наряду с иконографическими и атрибуционными вопросами также проблемы, связанные с изготовлением цилиндров и их ролью в торговом обмене, что позволило ей обратиться, в частности, к проблеме сосуществования и соотношения локальных стилей глиптики и показать на конкретном материале постепенное иконографическое и стилистическое сближение продукции местных школ (юг и север Шумера, центры Диялы, Элам, Гавра, Ниневия) в течение Раннединастического периода, подтверждающее правомерность обобщения художественных характеристик печатей различных центров и выделение "стилей".

В последние десятилетия заметное место в историографии древневосточного искусства занимает исследование социальной проблематики, изучение общественных институтов и процессов через изменение изображений, или, по определению Е.В.Антоновой, "изучение генезиса образов

в контексте тех явлений общественной жизни, которые обусловили их появление и характер изменений". Именно в статьях Е.В.Антоновой такой культурно-антропологический подход выражается наиболее последовательно; по ее убеждению, "в печатях, "массовом" искусстве, мы вправе видеть выражение основных тенденций мироощущения эпохи. Хотя жизненные ситуации оформляются мифологически, но по их подбору, по предпочтению тех или иных тем можно представить доминирующие черты времени". Вслед за Франкфортом исследовательница считает глиптику определяющим видом искусства для Месопотамии; при этом ею акцентируются магическая функция печатей и необходимость комплексного изучения памятников с учетом самого широкого культурного контекста их существования -- это обусловило выделение специальной главы "К семантике глиптики Двуречья" в ее работе 1984 г. и широкое привлечение изображений глиптики для иллюстрации и реконструкции социальных процессов в Месопотамии в книге 1998 г.

Необходимо отметить также работу Беатрис Лауры Гофф "Символы доисторической Месопотамии", представляющую опыт анализа наиболее общих изобразительных мотивов искусства Двуречья. В противовес традиционному, или "вертикальному", иконографическому методу, рассматривающему эволюцию отдельного мотива или группы мотивов (Э.Д. ван Бурен, В.К.Афанасьева), Б.Гофф предложила т.н. "горизонтальный" метод: изучение системы всех встречающихся изображений на памятниках различных видов искусства (керамика, пластика, глиптика, декорации храмов) в ограниченный промежуток времени. При этом автор сознательно ограничила себя в привлечении поздних текстов для объяснения символов и отталкивалась только от изобразительного материала. Таким материалом стали памятники искусства Двуречья от культуры Хассуна до начала III тыс. до н.э. Исследование строится по археологическим периодам и видам изобразительных источников; для каждой эпохи дана общая характеристика искусства, описаны керамика, скульптура, амулеты, проанализированы использование орнамента и "символические элементы". С рассмотрения периода Убейд каждая глава дополняется отдельными параграфами о печатях, причем штампы и цилиндры (для эпох Урук и Джемдет-Наср) рассматриваются отдельно. Специальные главы посвящены роли абстрактного искусства в культуре ранней Месопотамии (при этом Гофф считает символическими любые геометрические формы), роли амулетов в ритуалах Двуречья (особое место отведено цилиндрам как амулетам) и формированию шумерской мифологии. Таким образом, целью исследования являлась раскрываемая посредством визуальных символов эволюция религиозных представлений, определивших духовную культуру Месопотамии; эта эволюция, по мнению исследовательницы, укладывается в следующую схему: примитивный символизм в Додинастическую эпоху, антропоморфизм в Раннединастический период и сложение теологически разработанной мифологии в Аккаде. Между тем эта жесткая и, очевидно, предельно упрощенная схема остается практически без аргументации, поскольку подробный анализ доведен только до периода Джемдет-Наср (для Севера рассмотрены также слои Гавры и Ниневию) -- то есть до того момента, с которого должно начаться данное исследование.

Итак, можно выделить несколько основных методов в изучении глиптики Двуречья:

- 1) систематизация материала по сюжетному признаку на основе выделения центральной фигуры или сцены с прослеживанием вариантов и их развития;
- 2) иконографический анализ отдельных образов или сцен, поиск источника изображений и попытка их истолкования;
- 3) уточнение контекста существования памятников в результате их использования в качестве исторического источника.

При этом почти никто из исследователей, работавших с изображениями на печатях (кроме Г.Франкфорта), не рассматривал их как произведения изобразительного искусства. Содержащиеся в ряде работ замечания о стилистическом развитии сводятся, как правило, к указаниям на изменение отдельных черт и деталей; даже выделение Франкфортом хронологических стилей Раннединастической глиптики основано прежде всего на особенностях иконографии, а не на формальных признаках, и предназначено в первую очередь для периодизации материала. Практически отсутствуют специальные работы, анализирующие особенности искусства Месопотамии в целом, выводы которых можно было бы применить при работе с глиптикой. Между тем для изобразительного материала в известной степени характерны те же проблемы, что и для месопотамских литературных текстов: проблема датировки

произведений (надежным ключом к которой могли бы явиться именно их стилистические особенности), проблема жанров (применительно к изображениям сюжетов) и проблема разграничения шумерских и аккадских памятников. Изучение глиптики, вынужденно компенсирующей недостаток или отсутствие иных источников, могло бы способствовать решению этих проблем. Задача исследования памятников глиптики как произведений изобразительного искусства предполагает необходимость описания развития изображений на печатях по историческим периодам, анализа характерных иконографических и стилевых особенностей основных групп памятников и определения направления эволюции в построении изображений. При этом развитие глиптики в рассматриваемые периоды должно быть показано на фоне общих исторических процессов, определивших особенности месопотамского искусства и пути его развития, вызвавших изменения как в формальных характеристиках изображений на печатях, так и в содержании и значении устойчивых сюжетно-композиционных схем и типажей. В то же время должны быть описаны наиболее принципиальные особенности существования самих предметов, их роль и функции, связанные с ними представления, также определявшие специфику их изображений.
