

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ СХЕМЫ В ГЛИПТИКЕ ДВУРЕЧЬЯ ШТЫС. ДО Н.Э.

Изучение изображений на печатях является наиболее традиционным методом работы с древневосточной глиптикой. Еще в публикациях Л. Делапорта¹ были заложены принципы, ставшие общими для большинства изданий печатей: группировка памятников по сюжетам, поиск вариантов изображения и характеристика иконографических

¹ См. Алпаткина Т.Г. Научный семинар «Древние геммы и камни Востока» (Москва, 15–16 апреля 1999 г.) // ВДИ. 2000. № 1. С. 234 сл.

² Доклад семинара, представленный Е.В. Антоновой, опубликован в ВДИ. 2000. № 2. С. 46–52.

¹ *Delaporte L. Cylindres orientaux. Catalogue du Musée Guimet // Annales du Musée Guimet. T. 3. P., 1909; idem. Catalogue des cylindres orientaux et des cachets assyro-babyloniens, perses et syro-cappadociens de la Bibliothèque Nationale. P., 1910; idem. Musée du Louvre. Catalogue des cylindres, cachets et pierres gravées de style oriental. V. 1–2. P., 1920–1923.*

изменений по периодам. Изображение являлось основным критерием для классификации материала практически во всех основных каталогах глиптики Двуречья². За этапом систематизации материала по сюжетному признаку последовало развитие иконографического анализа отдельных образов и сцен, выразившееся в поиске вариантов и источников изображения и его интерпретации³. И по настоящее время вырезанные изображения являются аргументом для самых разных исследований, отождествлений и интерпретаций. Нет необходимости лишний раз говорить о неоднозначности и спорности отдельных толкований. Важно то, что основная роль в изучении глиптики принадлежит именно изображению, его иконографии и стилистике (тому, что Г. Франкфорт называл *seal design*⁴), хотя принятие изображения за основу классификации печатей уже не представляется единственно возможным⁵.

В зависимости от задач конкретных исследований и избранных классификационных признаков количество выделяемых сюжетных схем варьируется от полудюжины (Б. Гофф) до полутора-двух десятков (П. Амье, Р. Бемер). Однако не раз уже указывалось, что при всем разнообразии изображения на шумерских печатях воплощают лишь несколько основных тем и сводятся к нескольким сюжетам⁶. Объясняется это как ритуально-магическим назначением самих печатей, так и связью изображений на них с мифом и обрядом, на что указывал еще Г. Франкфорт⁷. Соответствие вещей их сакральному значению требовало следования регламентированным апробированным схемам, и схожесть отдельного памятника с образцами и аналогами была важнее индивидуальных особенностей. Таким образом гарантировалась адекватность изображения тому содержанию, которое оно было предназначено передавать, что в свою очередь обеспечивало стабильность ритуально-магического функционирования памятников. Все изображения (как, впрочем, и их носители⁸) имели характер символов или знаков, указывавших на важнейшие образные представления, которые передавались в

² Ward W.H. *The Seal Cylinders of Western Asia*. Washington, 1940; Weber O. *Altorientalische Siegelbilder* // *Der Alte Orient*. Bd 17–18. Lpz., 1920; Osten H.H. *von der. Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell* // OIP. 1934. 22; Frankfort H. *Cylinder Seals: A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*. L., 1939; Moortgat A. *Vorderasiatische Rollsiegel: Ein Beitrag zur Geschichte der Steinschneidekunst*. B., 1940; Amiet P. *La glyptique mesopotamienne archaïque*. P., 1961 (далее – GMA); Boehmer R.M. *Die Entwicklung der Glyptik Während der Akkad-Zeit*. B., 1965.

³ Приведу только примеры, отражающие различные этапы развития иконографического анализа и варианты его применения к месопотамской глиптике: Buren E.D. *van. The Flowing Vase and the God with Streams*. B., 1933; *idem. Representations of Fertility Divinities in Glyptic Art* // *Orientalia*. 1955. V. 24. № 4; Porada E. *Notes on the Sargonid Cylinder Seal Ur 364* // *Iraq*. 1960. 22; Kupper J.-R. *L'Iconographie du Dieu Amurru dans la glyptique de la I^{re} dynastie babylonienne*. Bruxelles, 1961; Goff B.L. *Symbols of prehistoric Mesopotamia*. New Haven–London, 1963; Афанасьева В.К. Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве. М., 1979; Amiet P. *The Mythological Repertory in Cylinder Seals of the Agade Period (c. 2335–2155 B.C.)* // *Ancient Art in Seals*. Princeton, 1980; Braun-Holzinger E.A. *Die Ikonographie des Mondgottes in der Glyptik des III Jartausends v. Chr.* // *ZA*. 1993. 83; Куртик Г.Е. Астральная символика в Месопотамии III тыс. до н.э. // *ВИЕТ*. 1998. № 2.

⁴ Frankfort. *Cylinder Seals*... P. 8.

⁵ См. Ключков И.С. *Глиптика Маргианы (Принципы описания и классификации)* // *ВДИ*. 1997. № 1. С. 107.

⁶ Goff. *Op. cit.* P. 95; Антонова Е.В. *Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия*. М., 1984. С. 165; *она же*. *Духовная культура и глиптика древнего Двуречья* // *НАА*. 1981. № 6. С. 63–64.

⁷ Frankfort H. *Gods and Myths on Sargonid Seals* // *Iraq*. 1934. I. P. 2, 6; см. также Антонова Е.В. *К реконструкции идеологии населения древнейших городов* // *Город как социокультурное явление исторического процесса*. М., 1995. С. 288; *она же*. *Вещь в контексте обряда: ваза из Урука* // *Проблемы интерпретации памятников культуры Востока*. М., 1991. С. 11; Массон В.М. *К семантике знаков собственности эпохи бронзы* // *Сибирь и ее соседи в древности*. Новосибирск, 1970. С. 317; Кононенко Е.И. *К вопросу о магической функции месопотамских печатей* // *Древний Восток и античный мир*. М., 1998. С. 24–25, там же библиография.

⁸ См. Антонова Е.В., Раевский Д.С. *О знаковой сущности вещественных памятников и способах ее интерпретации* // *Проблемы интерпретации памятников культуры Востока*. М., 1991.

виде метафор и системно закреплялись в мифе и ритуале⁹. Устойчивая иконография памятников показывает, что как отдельные элементы – антропоморфные фигуры, хищники, травоядные животные и т.д., так и изображения целиком являлись своеобразным кодом, и содержание, на которое это изображение указывает, не обязательно исходит из характеристики персонажей, но неизбежно включает интерпретацию этих образов и сцен в сознании носителей данной культуры. Следовательно, изображения являются элементами некой системы классификаций, о чем уже неоднократно писалось¹⁰. Вероятно, правомерно в качестве таких элементов классификации рассматривать не только отдельные устойчивые образы, но также целые сюжетно-композиционные схемы, которые в таком случае должны восприниматься как своего рода «сюжетные единицы», входящие в состав более развитых композиций (визуальных текстов). И если не вызывает сомнений привлечение изобразительного материала для изучения политических, социальных, культурных процессов и особенностей мировоззрения древних цивилизаций, то правомерно и обратное – использование известных нам данных о мировосприятии архаических обществ для интерпретации изображений на печатях, их систематизации и исследования их семантики¹¹.

Анализируя метафоричную структуру образного мировосприятия древних обществ, О.М. Фрейденберг пришла к выводу, что «шествования, борьба и еда являются тремя основными структурными актами, которые отложились в результате особого восприятия мира»¹². Эти три акта, зафиксированные в мифах и постоянно воспроизводимые в ритуалах, превращаются в визуальные метафоры, которым соответствуют основные сюжетно-композиционные схемы месопотамской глиптики III тыс. до н.э.¹³

* * *

Трапеза была в том или ином виде практически во всех древних ритуалах, и через цепочку «принятие пищи – пир для богов – пир богов» стирается грань между образами человеческой еды и трапезы богов (речь идет именно об образе – не факте, а его восприятии). Еда получает космогоническую семантику и становится метафорой¹⁴. Визуально такая метафора постоянно воспроизводилась в различных вариациях и с разной степенью детализации, в том числе в глиптике, где ей соответствовали так называемые «сцены пира» (*banquet scenes*) – профильные изображения пьющих антропоморфных персонажей. В отечественной ассириологии этот сюжет лишь однажды стал объектом самостоятельного исследования¹⁵. Предметом анализа был избран «урский штандарт», на котором сцена пира помещена в верхнем регистре стороны «мира» и поэтому, согласно установившемуся порядку чтения изображений снизу вверх¹⁶, замыкает процесс собирания трофеев и принятия даров. Исследовательница

⁹ Об особенностях такой информационной системы см. *Новик Е.С.* Опыт о магии // Традиционные верования в современной культуре этносов. СПб., 1993. С. 6; *Ротенберг Е.* От канона к стилю // Вопросы искусствознания. 1994. № 2–3. С. 175–176; *Антонова.* Очерки культуры... С. 29–39; *она же.* Духовная культура... С. 68; *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 16–21; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 50–53; *Байбурун А.К.* Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Л., 1981.

¹⁰ *Goff.* Op. cit. P. 60; *Антонова.* Очерки культуры... С. 63.

¹¹ См. *Антонова Е.В.* К проблеме функций печатей первобытных земледельцев Востока // СА. 1980. № 4; *она же.* Зооантропоморфные персонажи печатей Ирана и Месопотамии в социальном контексте // Реконструкция древних верований: источники, метод, цель. СПб., 1991.

¹² *Фрейденберг.* Ук. соч. С. 134.

¹³ Данные иконографические схемы предпочтительнее именовать «сюжетно-композиционными» для подчеркивания соответствия содержательной и формальной сторон.

¹⁴ См. *Фрейденберг.* Ук. соч. С. 58, 64–65.

¹⁵ *Боброва Л.* «Пир» в древнем Шумере // Древний Восток. Вып. 4. Ереван, 1983.

¹⁶ *Афанасьева В.К.* К проблеме толкования шумерских рельефов // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978.

опиралась непосредственно на особенности самого изображения и аналоги, но уже иконографический анализ деталей «штандарта» позволил ей заключить, что «это не пир как таковой, а какой-то культовый акт, который предшествовал пиру, возможно, возлияние в честь богов в благодарность за одержанную победу»¹⁷. В защиту этого вывода приводились следующие доказательства.

1. Изображения на «штандарте» описывают все этапы военных действий, и вряд ли шумерские художники могли при такой детальности повествования опустить жертвоприношение или иной акт благодарности богам.

2. Сцена «пира» на урском памятнике представляет своего рода сокращенную схему, без деталей и даже без стола, в то время как в глиптике, например, «пир» всегда изображен более развернуто.

3. Участники трапезы изображены босиком, выбритыми и обнаженными по поясу – так представляли перед божествами; другие памятники – печати и палетка из Хафадже – представляют пирующих одетыми и бородатыми¹⁸.

В пользу первого доказательства говорят, в частности, композиционные аналоги – например палетка Ур-Нанше, где сцена пира следует за актом закладки храма. Однако в шумерской глиптике сцены пира изображались как более развернуто, с большим количеством поясняющих деталей и в контексте с другими сюжетами, так и, напротив, в предельно сокращенных схемах, доходящих до изображения только двух фигур пирующих, и принятие таких сцен во внимание обесценивает противопоставление печатей и «штандарта». Кроме того, вряд ли изображение участников пира бородатыми и одетыми делает сцены трапезы на печатях и рельефах «менее ритуальными», чем композиция урского памятника. Акцентирование различий в деталях необходимо при анализе конкретного изображения, но в данном случае более важно именно то общее, что позволяет объединить указанные произведения в одну сюжетную схему. Дополнительные персонажи, элементы обстановки и детали внешнего облика конкретизируют изображаемую сцену и расширяют или уточняют ее интерпретацию, но ни в коей мере не умаляют самого ритуального значения пиршества.

«Урский штандарт» является наиболее развернутой композицией, включающей в себя изображение пира и позволяющей – по крайней мере для одного конкретного случая – реконструировать место этого акта в целом процессе победоносных военных действий. Интерпретация «пира» как празднования победы встречается и у П. Амье¹⁹. Но очевидно, что эта частная интерпретация неприменима ко всем сценам пира в глиптике, где они представлены чаще более детально, чем на «штандарте», но, как правило, изолированно, без «предыстории», поясняющих сюжетов. Изображения глиптики, как и все памятники символического искусства в целом, будучи частью особой информационной системы, призваны не передавать исчерпывающего представления о предмете или явлении, но лишь указывать на него, активизируя сознание зрителя. Поэтому выделенные метафоры и соответствовавшие им визуальные формы («сюжетные единицы» или «сюжетно-композиционные схемы») позволяют развивать несколько доминирующих тем, сохранявшихся благодаря значительности стоящих за ними представлений и сводимых в конечном счете к одной: служению божествам. Ритуальная трапеза как «пир для богов» полностью соответствует этой единой и единственной теме шумерского самосознания и воплощает ее, пожалуй, понятнее и выразительнее, чем другие «сюжетные единицы». В качестве сюжетной единицы сцены трапезы в сокращенном или развернутом виде включались в композиции на печатях, и анализ деталей и «контекста» изображений свидетельствует о их сакральном характере.

Одна из наиболее характерных деталей, позволяющая идентифицировать сцену пира, – сосуд с трубочками, через которые участники трапезы поглощают его со-

¹⁷ Боброва. Ук. соч. С. 62.

¹⁸ Там же. С. 63.

¹⁹ GMA. P. 130.

держимое. Такой сосуд с опущенными в него питьевыми трубочками использовался в качестве знака-указателя на сцену пира – при отсутствии фигур пирующих – например, в сочетании с эротической сценой²⁰, визуальным воплощением обряда «священного брака». Об этом шумерском обряде уже не раз говорилось как об одном из важнейших, и совмещение его изображений с пиршественным сосудом доказывает сакральную знаковую сущность самого этого предмета. Необходимо отметить, что «пир» или возлияние изображены на известной вазе из Урука, связываемой с обрядом «священного брака»²¹. Сосуд с трубочками особенно часто изображался в сокращенных вариантах «пира», не имеющих «контекста» – например, на ряде печатей из царских могил Ура²², где представлен «пир» и изображены всего двое пирующих в одном регистре, а в другом – геометрический орнамент. Необходимо указать, что это единственная группа печатей, где «пир» сочетается с геометрическим орнаментом.

Несколько печатей – как штампы, так и цилиндры – совмещают сцены пира с изображениями змей и скорпионов, которые также связываются с представлениями о плодородии и обрядом «священного брака»²³. В частности, скорпион может изображаться не только на периферии композиции, но и в центре сокращенных схем, между пирующими²⁴.

Еще одним ритуальным атрибутом является ладья – обычно средство передвижения водного или солярного божества, на которую часто помещается сцена пира; П. Амье вообще выделил «пир в ладье» в отдельный иконографический тип (*banquet en barque*)²⁵. Наиболее же явным доказательством сакральности «пира» следует считать достаточно частое изображение трапезы около храма, что сближает подобные композиции со схемой «храм и стадо» («*temple and flock*» motif²⁶), к которой сводятся многие сюжеты додинастической глиптики. По мнению Б. Гофф, храм должен рассматриваться не только как несомненный указатель на ритуальное действие, но как своего рода катализатор, превращающий все изображенные рядом с ним элементы в священные символы²⁷.

Все эти детали показывают, что в отмеченных случаях речь должна идти именно о ритуальном пире (это следует уже из самого факта их изображения в глиптике и мелкой пластике) и эти изображения выступают именно как «сюжетные единицы» в составе композиций, другие элементы которых усиливают или корректируют сакральную значимость этих сцен. Отсюда любое изображение пира независимо от степени детализации указывает на ритуальное действие, но сами обряды могли иметь разную направленность: пиры, как и возлияния, должны были включаться в самые разные ритуалы, и вряд ли правомерно связывать изображения трапезы только с одним действием.

Доказательством тому, что за изображениями «пира» могут стоять различные ритуалы, является разделение этих сцен на два основных иконографических типа, почему-то игнорировавшиеся исследователями: пирующие представлены как 1) пьющими из общего сосуда через трубочки, так и 2) с индивидуальными кубками в руках. Уже простой подсчет на основе каталога П. Амье показывает, что «расширение» сцен пира за счет деталей распределяется в этих типах не одинаково. Так, введение фигур слуг достаточно редко для сцен с общим сосудом²⁸, но обычно для изображений с кубками

²⁰ GMA. № 1203.

²¹ Антонова. Вещь в контексте обряда...

²² GMA. № 1054–1056, 1060.

²³ См. Кононенко Е.И. Изображения скорпиона в месопотамской глиптике III тыс. до н.э. // Вестник МГУ. Сер. 8. История. 1997. № 2. С. 90–92, там же библиография.

²⁴ GMA. № 835, 1060, 1160, 1169–1171, 1320, 1380, 1374.

²⁵ GMA. P. 123 f., 190. № 1204–1206, 1374.

²⁶ Frankfort H. Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region // OIP. 1955. 72. P. 15 f.; Goff. Op. cit. P. 95–99.

²⁷ Goff. Op. cit. P. 99.

²⁸ GMA. № 1056, 1152, 1186, 1359, 1367.

(более 30 у Амье). Пиршество на ладье в глиптике представлено исключительно типом 1²⁹. Пир около храмовой постройки или ворот храма намного характернее (17:4) для типа 2, так же как и сочетание этого типа со сценами «фриза сражающихся» (9:5). Изображения стада и хозяйственных работ сочетаются, за редким исключением, с типом 2 (8:1). На рельефных палетках встречаются только сцены «пира с кубками»³⁰.

Если верно, что одни и те же изображенные сцены могли изменять значение в зависимости от контекста (подобно тому как сами изображаемые действия включались в различные обряды), то неудивительно, что новым содержанием могли наделяться не только метафоры «целиком», но и их отдельные элементы. Например, можно проследить последовательное превращение двух пирующих («пир для богов») в «пир с богом» (когда одна из фигур наделяется божественными атрибутами – рогами или рогатой тиарой, причем пирующие могут пользоваться как трубочками, так и кубками) и «пир богов»³¹. Сцены пира сокращались до одной фигуры пьющего (чаще с кубком), которому, впрочем, могут прислуживать другие персонажи. Вероятно, именно такая фигура могла послужить иконографической основой для сидящих божеств с кубками и чашами в сценах предстояния на аккадских печатях: резчики воспользовались готовым типажем, изменив его характеристики³².

* * *

Борьбу О.М. Фрейденберг считала центральным событием в системе образов, единственной категорией восприятия мира в первобытно-охотничьем сознании и единственным содержанием его космогонии³³. Мотив борьбы (схватки, нападения, защиты) характерен для всего древнего искусства Евразии. Для Месопотамии тему соперничества, конфликта можно назвать одной из основных идеологических тенденций III тыс. до н.э., нашедшей специфическое выражение и в эпических сказаниях, и в текстах «споров», и в монументальном рельефе³⁴. В глиптике формой выражения темы борьбы явились сцены нападения хищников на травоядных и единоборства человека со зверем, существовавшие еще в период Урук³⁵. Трактовка сюжета «защита стада от хищников», первоначально достаточно натуралистичная, постепенно приобретала менее динамичный и более условный характер, что привело к формированию в глиптике «образно-линейного стиля» (РД II; XXVIII–XXVI вв. до н.э.) схемы, получившей название «фриз сражающихся». На месопотамских печатях эта схема оставалась количественно преобладающей до середины Аккадского периода. Характерной чертой подобных композиций является симметрия элементов – фигур в парах и отдельных групп из двух-трех персонажей, а также пересечение фигур. Необходимо отметить, что на печатях «образно-линейного стиля» человек (или другой антропоморфный персонаж) в роли защитника животных появляется далеко не всегда и почти никогда не вступает в борьбу в одиночку, без подмоги. Основная тяжесть схватки возлагается на фантастические миксаморфные существа – человекобыков, быков-андрокефалов, которые и выступают как обычные противники хищников³⁶, что исключает возможность интерпретации этих сюжетов как скотоводческих сцен. Кроме того, в ряде композиций «фриз сражающихся» соединяется с сюжетами, связанными с ритуалом (храмовые сцены, жертвоприношения, трапезы).

²⁹ GMA. № 1204–1206, 1360.

³⁰ GMA. № 1222–1225.

³¹ GMA. № 1219, 1221, 1359, 1364, 1380, 1450.

³² Подробнее см. *Frankfort. Gods and Myths...* P. 6 f.

³³ *Фрейденберг. Ук. соч. С. 52, 66.*

³⁴ Подробнее см. *Антонова. Очерки культуры...* С. 182–185, там же библиография.

³⁵ См. *Goff. Op. cit. P. 63 ff.* В росписях на керамике этот сюжет встречается уже в период Халаф; см. *Антонова Е.В. Месопотамия на пути к первым государствам. М., 1998. С. 21 сл., там же библиография.*

³⁶ См. *Frankfort. Cylinder Seals...* P. 46. *Афанасьева. Гильгамеш и Энкиду...* С. 37–55; *Конonenko Е.И.*

К вопросу о происхождении миксаморфных образов в шумерской глиптике // Научн. тр. МПГУ. Сер. Гуманитарные науки. М., 1998. С. 301–302.

Значение образов «фриза сражающихся», содержание, определившее появление и развитие этого мотива и соединяющихся с ним, неоднократно привлекали внимание исследователей. Интерес вызывали прежде всего поиски возможных мифологических связей отдельных изображений животных и миксаморфных существ с образами месопотамского пантеона. В первую очередь интерпретации подверглись антропоморфные персонажи. Их соединение в одной композиции с дикими и домашними травоядными и сцены «защиты стада от хищников» позволили толковать подобный образ как «хозяйина животных»³⁷, причем под этим понятием подразумевается как мифологический покровитель природы, так и реальное лицо – правитель или жрец, исполняющий эту роль в ходе обряда. П. Амье видел в подобных изображениях «вождя-жреца» свидетельства развития культовой практики на ранних этапах месопотамской истории³⁸. Применительно к антропоморфному персонажу с зооморфными чертами (характерному для глиптики Убайда и Урука) указывалась возможность использования обрядовых костюмов в процессе ритуальных действий³⁹. А. Мортгат и Э.Д. ван Бурен одновременно, но с разной аргументацией связали появление этого образа с пастушеской религией древней Месопотамии и отождествили антропоморфного героя с Думузи; при этом первый исследователь выделял аспект умирающего и воскресающего божества⁴⁰, а вторая опиралась на ритуал «священного брака»⁴¹. Еще раньше О. Вебер уверенно классифицировал все памятники, на которых человек появляется в окружении животных и вступает с ними в какие-либо отношения, как прямо связанные с мифологией и эпосом, и прежде всего – с сюжетами песен о Гильгамеше⁴². Возможное отождествление антропоморфного героя с этим эпическим персонажем стало общим местом многих иконографических исследований. Ф. Аккерман считала мотив борьбы с животными изображением «героической охоты» как части эпоса о Гильгамеше, заимствованного Эламом вместе с месопотамской иконографией⁴³. Такая идентификация повлекла отождествление человекобыка с Энкиду – спутником Гильгамеша, и рассмотрение изображенных на печатях композиций как иллюстраций фрагментов эпического цикла. Но если отдельные изображения действительно на первый взгляд кажутся прямой иллюстрацией текстов (например, борьба со львами, поражение быка героями), то другие явно нуждаются в ином объяснении (в частности, непонятно, почему Энкиду, занимавший в шумерских песнях явно второстепенное положение и только в аккадской версии ставший равноправным героем, в образе человекобыка появляется на реннединастических печатях гораздо чаще, чем сам Гильгамеш). Помимо прямых идентификаций изображений глиптики с конкретными мифологическими или фольклорными образами, персонажи и сцены печатей могут толковаться как символы и персонификации, за которыми стоят какие-то наиболее общие представления. В.К. Афанасьева указывала на возможность отражения в шумерской глиптике отголосков магических обрядов ранней охотничье-скотоводческой религии⁴⁴. П. Амье предлагал рассматривать элементы изображений как символы космических сил, а сами композиции – как некоторые образные модели «драматической концепции мирового порядка»⁴⁵; тогда сражающиеся животные могут быть истолкованы как олицетворение борьбы мировых начал или основных оппозиций космического уровня. Развивая «космический уровень» Амье, Е.В. Антонова указала целый ряд возможных вари-

³⁷ Porada E. Ancient Iran. The Art of Prehistoric Times. L., 1965. P. 32.

³⁸ GMA. P. 72.

³⁹ Антонова. Зооантропоморфные персонажи... С. 110.

⁴⁰ Moortgat A. Tammuz, der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst. B., 1949.

⁴¹ Buren E.D. van. Ancient Beliefs and Some Modern Interpretations // Orientalia. Roma, 1949. 18.

⁴² Weber. Op. cit.; также см. Porada E. Mesopotamian Art in Cylinder Seals of the Pierpont Morgan Library. N.Y., 1947. P. 24.

⁴³ Ackerman Ph. Early Seals. Some Specific Problems // SPA. 1964. 1. P. 293; см. также Borowski E. Le cycle de Gilgamesh. A propos de la collection de cylindres orientaux du Musée d'Art et d'Histoire. Genève, 1944.

⁴⁴ Афанасьева. Гильгамеш и Энкиду... С. 71.

⁴⁵ Amiet. The Mythological Repertory... P. 38.

антов оппозиций, приемлемых для объяснения семантики отдельных изображений на печатях⁴⁶.

Наконец, сцены борьбы могут быть истолкованы и на «историческом уровне»⁴⁷. Раннединастический период был для Месопотамии временем «войны всех против всех», постоянных вооруженных конфликтов между городами-государствами Шумера. В текстах политические конфликты объясняются мифологическими причинами, в первую очередь – гневом богов-покровителей, которые лишают побежденные города своего заступничества и переходят на сторону победителей, либо тем, что божества одного центра оказываются сильнее божеств другого. Именно такая ситуация, по мнению Т. Якобсена, породила одну из основных «метафор» шумерской религии – «новую фигуру правителя – избавителя от бед, вознесенного над смертными; воина, вызывающего страх; могучего властелина, внушающего благоговейный трепет»⁴⁸; но власть такого мифологизированного правителя и успех его деяний основаны прежде всего на служении богам, на полном соответствии божественным установлениям.

Такая вариативность интерпретаций «фриза сражающихся» доказывает, что эта сюжетно-композиционная схема оказалась универсальной для образного представления актуального для современников содержания. Очевидно, все (или почти все) достаточно аргументированные гипотезы, объясняющие значение «фриза сражающихся» в глиптике и шире – темы борьбы в искусстве Месопотамии, являются правомерными и взаимодополняющими. Речь идет об изобразительной традиции на полифункциональных памятниках ритуального значения, существовавших в течение долгого времени и отражающих различные представления об окружающем мире, основы мироощущения: «Мировоззренческие представления, носителями которых оказываются художественные образы, не столько воплощают объективные закономерности реального мира, сколько трансформируют их в особые догматические формы и структуры, отвечающие эстетическим нормам эпохи»⁴⁹. Традиционный для изображений на печатях сюжет, возникший еще в додинастический период, формально изменялся с течением времени и мог приобретать различное содержание, отражавшее наиболее актуальные идеи и реалии той или иной эпохи, что обеспечило ему такое прочное место в искусстве и столь продолжительное существование.

* * *

Шествия представляют собой «один из устойчивейших элементов всякого первобытного действия»⁵⁰ и, очевидно, были составной частью практически всех ритуалов. Изображения процессий в различном контексте и с разной степенью детализации встречаются на многих шумерских памятниках (ваза из Урука, «курский штандарт», палетка Ур-Нанше). В глиптике мотив процессии появился еще в период Джемдет-Наср как вариант изображения хозяйственных сцен около храмовой постройки⁵¹, однозначно указывающей на сакральный характер сцены. На раннединастических печатях такая композиционная схема – вереница персонажей в профиль, направленная к одному элементу (храму, трону, иначе ориентированной фигуре) почти не встречается (за исключением отдельных памятников из Ура), уступив приоритет «фризу сражающихся». Однако аккадские резчики печатей вновь обращаются к подобной схеме «фризообразного шествия», используя ее для большинства повествовательных сцен – предстояний перед тронном божества, молений, «суда богов». Эта схема позволяла

⁴⁶ Антонова. Очерки культуры... С. 175–177. там же аргументация и библиография; иную точку зрения см. Askertan. Op. cit. P. 297–298.

⁴⁷ Антонова. Духовная культура... С. 69 сл.

⁴⁸ Якобсен Т. Сокровища тьмы. История месопотамской религии. М., 1995. С. 95.

⁴⁹ Ротенберг. Ук. соч. С. 178.

⁵⁰ Фрейденберг. Ук. соч. С. 66.

⁵¹ Goff. Op. cit. P. 96–99.

четко передавать иерархию персонажей – стоящие на различном расстоянии перед сидящей фигурой (как правило, верховного божества). П. Амье указывал также на возможность выделения в подобных композициях двух поколений божеств⁵². Схема «фризообразного шествия» явилась одним из основных типов композиции глиптики Саргонидов⁵³, а к концу Аккадского периода вытеснила и «фриз сражающихся». Данная сюжетно-композиционная схема, используемая для сцен предстояния перед божеством и инвеституры, стала господствующей для глиптики эпохи III династии Ура и сохранила свое значение вплоть до касситского завоевания⁵⁴. Если в предшествующие периоды основная тема изображений – служение божеству – воплощалась в достаточно разнообразных формах, то начиная с III династии Ура он сводится к постоянному воспроизведению одного сюжета – буквальному поклонению богу; возможно, такое сужение сюжетного репертуара объяснимо развитием представления о правителе-божестве, вылившемся в царские культы, и сложением к концу III тыс. до н.э. новой «религиозной метафоры» (по Т. Якобсену⁵⁵) – восприятию божества как личного покровителя. На печатях III династии Ура композиция ограничивается изображением перед сидящим божеством нескольких предстоящих, но, в отличие от печатей Аккада, часто без божественных атрибутов – теперь это не боги, а смертные. Постоянное воспроизведение одной сцены привело к появлению ее «сокращенных вариантов», когда вся композиция состоит из двух-трех фигур, причем такая схема закрепляется не только в глиптике (тогда основная часть поверхности цилиндра отводилась под надпись), но и в монументальном рельефе (в частности, стела Ур-Намму, позднее – стела Хаммурапи).

Очевидно, другие мотивы шумерской глиптики вне зависимости от передаваемого ими мифологического или ритуального содержания могут быть сведены к выделенным трем сюжетно-композиционным схемам. С течением времени неизбежно происходили изменения в мировоззрении, изменялись и ритуалы, это мировоззрение отражавшие, но новое содержание воплощалось в традиционных формах. Для передачи наиболее актуальных представлений и реалий адаптировались уже существовавшие устойчивые изобразительные схемы и иконографические типажи, что и обеспечило их сохранение в течение нескольких исторических периодов⁵⁶. В то же время «действия, обряды, праздники и т.д. сохраняют поэтому одни и те же стабильные элементы борьбы, процессии, еды и производительного акта. Эти устойчивые элементы обряда, обязанные своим различием объективным причинам компоновки образов, принимают разнообразные формы в зависимости от изменений общественного сознания; однако в них всегда можно вскрыть одну и ту же семантическую тождественность при внешнем метафорическом различии»⁵⁷. Подобно тому как процессии, состязания (или мистерии) и возлияния (жертвоприношения) являлись составными частями одних и тех же обрядов и выражали общую идею служения божествам⁵⁸, указанные метафоры, также передавая в принципе одно и то же ритуальное содержание, могли совмещаться в различных композициях и в любых сочетаниях. В схему «фризообразного шествия» вводятся геральдические пары, обычные для сцен борьбы⁵⁹; «пир» (или другой сюжет, представленный в той же схеме) занимает отдельный регистр на печатях с изо-

⁵² Amiet. The Mythological Repertory... P. 40–41.

⁵³ См. Кононенко Е.И. Стилистические особенности аккадской глиптики // ВДИ. 1996. № 3. С. 91.

⁵⁴ Эта схема, общая для ряда сюжетов, явилась одним из аргументов для выделения Э. Порадой «третьей стадии развития месопотамской глиптики» – от Аккада до середины II тыс. до н.э. (*Porada. Mesopotamian Art...* P. 5, 13).

⁵⁵ Якобсен. Ук. соч. С. 170–190.

⁵⁶ См. Goff. Op. cit. P. 57; Кононенко. Изображения скорпиона... С. 100–101.

⁵⁷ Фрейденберг. Ук. соч. С. 107.

⁵⁸ По мнению О.М. Фрейденберг, в архаическом ритуале метафоры «еды», «борьбы» и «шествия» уравниваются и семантически отождествляются (Ук. соч. С. 64–67, 73–74, 134–137).

⁵⁹ Boehmer. Op. cit. № 280.

бражением «фриза сражающихся»⁶⁰; примеры совмещения «шествий» и «пира» дают многие шумерские рельефы и «урский штандарт»⁶¹.

Более того, поскольку эти метафоры указывали на одни и те же ритуалы и выражали общую идею почитания божеств, композиционно-сюжетные схемы являлись не только взаимодополняющими, но и взаимозаменяемыми. Если в конце IV тыс. до н.э. все три выделенные схемы сосуществовали, то в Раннединастический период основное место на печатях занял «фриз сражающихся», «шествия» практически не изображались (за исключением отдельных сцен жертвоприношения, близких ритуальным процессиям семантически и композиционно), а изображения трапезы вновь появляются только в глиптике Ура периода «Царских гробниц», причем в этой группе печатей сцены «пира» количественно сопоставимы с «фризом сражающихся». Следует отметить, что помещенные на этих цилиндрах надписи свидетельствуют об их принадлежности лицам высокого статуса (например, жрице Пуаби). Поле этих образов разделено на два регистра, в которых размещаются группы фигур одинакового облика; эти группы часто формально не связаны, но могут зеркально повторять друг друга⁶². Часто в пределах одной печати «пир» сочетается со сценами борьбы. Однако иконографические новации «школы царских резчиков» не нашли продолжения в работах мастеров I династии Ура, которые отдают приоритет «фризу сражающихся». «Пир» снова появляется только на печатях Лагаша, составляющих основную группу предаккадской глиптики (РД Шс). Несколько оттисков свидетельствуют о временном возобновлении интереса к изображению ритуальной трапезы и представляют сцены «с кубками», расширенные за счет фигур слуг⁶³. Композиция на этих отпечатках разделена на регистры, а моделировка фигур упрощенная, «беглая» и производит впечатление неумелой работы. Вряд ли ритуалы в Уре и Лагаше значительно отличались, скорее вследствие каких-то обстоятельств внимание уделялось прежде всего сценам мифологической борьбы или храмовым действиям, для которых формальным воплощением явились сцены «фриза сражающихся» – именно эта схема, вероятно, оказалась в данный период наиболее выразительной для передачи обряда в глиптике. В начале Аккадского периода «фриз сражающихся» и схема «фризообразного шествия» сосуществуют, а «пир» исчезает из репертуара резчиков; к концу III тыс. до н.э. «шествия» (предстояния), передававшие иерархию персонажей, вытесняют все остальные схемы.

Итак, изображения на месопотамских печатях не просто соотносились с мифами и ритуалами, но метафорически выражали структурные элементы последних, и при всех сюжетных и образных различиях эти метафоры были семантически тождественны. Средством визуального воплощения этих метафор в глиптике явились сюжетно-композиционные схемы, сложившиеся к концу IV тыс. и существовавшие на протяжении всего III тыс. до н.э., дополняя и заменяя друг друга.

Е.И. Кононенко

SUBJECT AND COMPOSITIONAL PATTERNS IN MESOPOTAMIAN CLYPTICS

Ye.I. Kononenko

The images of Mesopotamian seals expressed metaphorically structural elements of myths and rites. In spite of the variability of subjects and forms these metaphors were crystallized in several iconographical patterns. The article analyzes the main subject and compositional patterns of the glyptics

⁶⁰ GMA. Pl. 83, 88–89.

⁶¹ Ср.: «Кажущаяся несвязанность отдельных эпизодов или мотивов оказывается стройной системой, в которой все части семантически равны между собой и лишь многообразно оформлены – результат мышления, называющего тождественные значимости, объективно различные» (*Фрейдберг*. Ук. соч. С. 108).

⁶² GMA. № 1148.

⁶³ GMA. № 1105–1107.

of the IIIrd mill. BC corresponding to three «structural acts» of archaic attitude (pointed out by O.M. Freidenberg) transformed into visual metaphors: eating, fighting and procession. The metaphor of eating was embodied in the scenes of ritual feast which are found in reliefs and glyptics since the Ubaid period through the Akkadian period. The idea of fighting was expressed by the «defending of garden» motif, which took shape of the «frieze of the fighting» in Summerian glyptics. The depictions of procession were transformed into the pattern of «frieze procession», which became one of the chief compositional types of Akkadian glyptics and supplanted all the other patterns by the end of the IIIrd mill. BC. These iconographical schemes proved to be a universal means to express the changing world attitudes in pictorial representation. Expressing the general idea of service to the deities, they could be combined to form highly variable and complicated compositions and were mutually complementary and even interchangeable.