

ПУБЛИКАЦИИ

Н.М. Никулина

ЭГЕЙСКАЯ ПЕЧАТЬ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ В.В. ПАВЛОВА*

Публикуемая печать — бесспорный в своей подлинности и примечательный в художественном отношении памятник эгейской глиптики. Она была приобретена известным советским востоковедом, специалистом по искусству древнего Египта В.В. Павловым из собрания Б.Н. Кастальского (некоторые геммы из этого большого собрания куплены и Отделом Востока Гос. Эрмитажа). От Кастальских были получены сведения, что печать привезена в 10-е годы нашего века из Греции, отсюда и считали происходящей ее изначально (рис. 1, 1–5).

Печать имеет форму амигдалоида (продолговатой бусины) и выполнена из темного сердолика. Ее размеры 2,8 × 1,7 см характерны для эгейских гемм этой формы. На выпуклой поверхности камня выгравировано изображение лежащего оленя в профиль. Маленький рог, хорошо видный в оригинале, свидетельствует о том, что это либо совсем молодое животное, либо самка оленя. Гибкое сильное тело оленя обращено влево (на оттиске вправо), голова свободным грациозным движением повернута назад, словно он пугливо вслушивается и вглядывается в даль.

Уже первые общие впечатления от знакомства с памятником достаточно определены. Ощущение живости и изменчивости, легкости и подвижности, оставляемое изображением, его "импрессионистичность" позволяют отнести эту гемму к классической эпохе эгейского (минойского) искусства. Классическим периодом в искусстве Крита считается время среднеминойского третьего (СМ III) и следующих за ним позднеминойского первого и второго периодов (ПМ I–II) — примерно от 1675 до 1450 гг. до н.э. Однако поза, в которой представлен олень, достаточно сложна: животное уже не бежит и в то же время еще не приобрело собранного положения спокойно лежащей, прижавшейся к земле фигуры с подобранными под себя задними и передними ногами. Эта сложность позы, передающая состояние так называемого "подвижного покоя", заставляет думать не только о классическом этапе в развитии эгейского искусства, но и о более определенном его отрезке. Это не просто эпоха "зенита", как называет время процветания критских дворцов Ф. Матц¹, но, скорее, последний, завершающий ее этап, сохраняющий старые традиции и открывающий перспективы нового пути развития. Черты намеренной стилизации, схематизации изображения по-настоящему еще не прослеживаются, поэтому как будто бы полностью исключается

*Статья представляет собой переработанный вариант доклада, прочитанного на "Третьих Сергеевских чтениях" (МГУ, январь 1985 г.) и на заседании Ученого совета Гос. Эрмитажа, посвященном памяти М.И. Максимовой (апрель 1985 г.). Автор выражает признательность семье В.В. Павлова за любезно предоставленную возможность публикации памятника.

¹Matz F. Minoan Civilization Maturity and Zenith. Cambr., 1964. Ch. XII.

связь с поздним периодом — позднеминойским третьим (ПМ III) и позднееэлладским третьим в материковой Греции (ПЭ III) — примерно 1400—1200 гг. до н.э., но в то же время некоторые симптомы позднего стиля все-таки начинают ощущаться.

Изображение оленя хорошо моделировано и очень естественно в своих формах, тем не менее момент декоративного в нем бесспорно усилен, что характерно вообще для последних стадий в развитии классического стиля (то же наблюдается, например, и в греческом искусстве IV в. до н.э.). Приемы самой композиции и технические особенности резьбы также позволяют думать о завершающем этапе классического периода в истории эгейского искусства.

Данную работу мы не хотели бы ограничивать только задачами атрибуции. Художественное значение памятника, специфика его стилистики допускают, на наш взгляд, несколько большее: рассмотрение его на фоне общих проблем развития эгейской глиптики и эгейского искусства в целом².

К настоящему времени эгейская глиптика изучена достаточно полно и широко. Начало этому было положено в 20—30-е годы нашего столетия, когда эта область, как и вся эгейская культура, только вступала в пору серьезного разностороннего исследования. Рецензируя книгу Ф. Матца о раннекритских печатях, Б. Швайцгер характеризовал ее как "прокладывающую пути"³, что вполне отражало общее состояние этой области науки в тот период — почти через три десятилетия после выхода в свет капитальной работы А. Фуртвэнгера "Античные геммы", впервые включившей специальный раздел по эгейской глиптике⁴. Тот же новаторский характер имели и разделы, посвященные эгейским печатям в многотомном издании А. Эванса⁵.

За минувшие годы почти полностью был осуществлен замысел Ф. Матца и коллектива сотрудничавших с ним ученых по созданию многотомного корпуса эгейских печатей. Он объединяет все значительные мировые коллекции (прежде всего собрание Афинского Национального музея и Археологического музея в Ираклионе, Оксфордского Ашмолеанского музея, Британского музея в Лондоне и др.). Осуществленное В. Кенной издание гемм Оксфордской коллекции⁶ представляет собой не только прекрасно составленный, исчерпывающе полный каталог, но и обобщающий, систематизированный труд, дающий широкую картину развития эгейской глиптики на разных ее этапах. Вслед за своими учителями В. Кенна рассматривает эгейские печати как интереснейшее явление всей эгейской культуры, имеющее важное значение в ее развитии. Вопросы стилистики соотнесены автором с развитием техники резьбы и с общим развитием этой художественной культуры. Работа В. Кенны в известном смысле продолжает и развивает несколько более раннюю по времени работу Х. Бизантца⁷, которая сохраняет свое важное значение и в наши дни. Книга Х. Бизантца — ори-

² К сожалению, отечественные коллекции, богатые в других своих разделах, содержат слишком мало произведений эгейского искусства (даже огромное собрание Античного отдела Гос. Эрмитажа насчитывает совсем небольшое их количество). Именно это и объясняет отсутствие в нашей литературе специальных работ, посвященных исследованию эгейских художественных памятников. Однако интерес к этой культуре и своеобразному искусству не иссякает, этому способствует ряд интересных историко-филологических, лингвистических, археологических работ. Из последних прежде всего назовем книгу Н.А. Сидоровой "Искусство эгейского мира" (М., 1972).

³ Schweitzer B. Rez.: Matz F. Die Frühkretischen Siegel. B.-Lpz, 1928 // Gnomon. 1928. Bd 4. Ht 11/12.

⁴ Furtwängler A. Die antiken Gemmen. Bd. I—III. B.-Lpz, 1900.

⁵ Evans A.J. The Palace of Minos at Knossos. V. I—IV. L., 1921—1936.

⁶ Kenna V.E.G. Cretan Seals with a Catalogue of the Minoan Gems in the Ashmolean Museum. Oxf., 1960.

⁷ Biesantz H. Kretisch-Mykenische Siegelbilder. Stilgeschichtliche and chronologische Untersuchungen. Marburg, 1954.

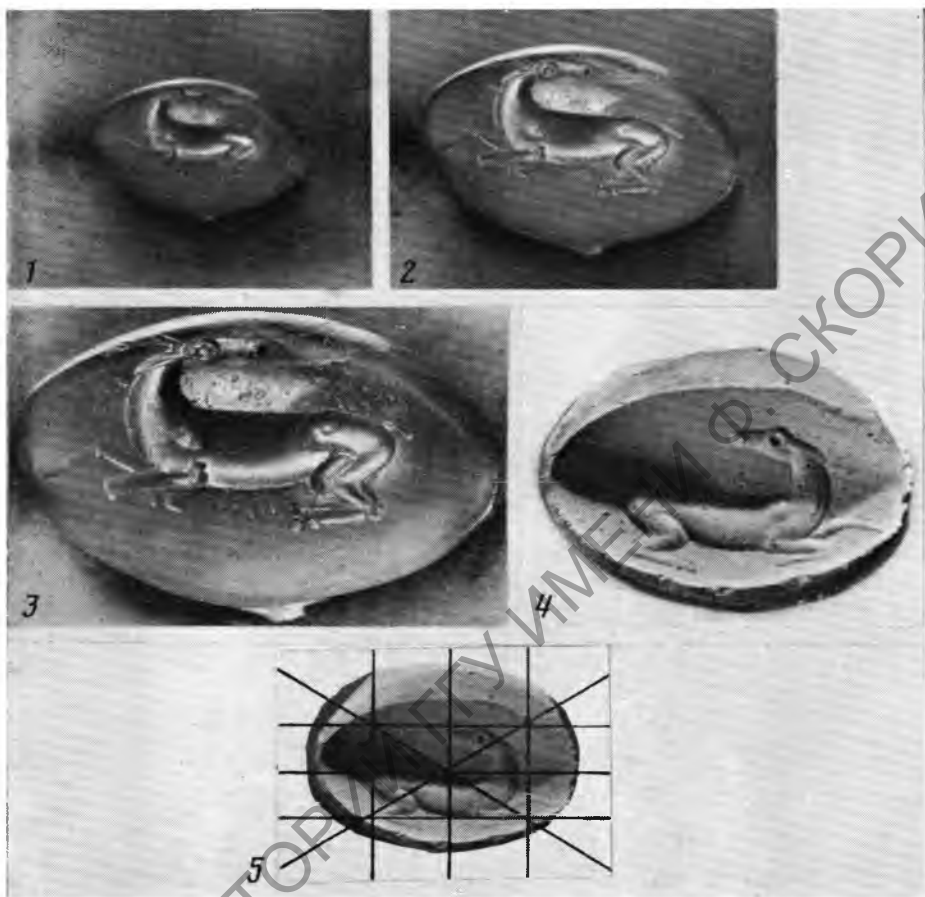


Рис. 1. 1 — эгейская печать из колл. В. В. Павлова, амигдалоид из сердолика с изображением оленя (натуральная величина); 2 — та же печать (увел. — $1 \times 1,5$); 3 — та же печать (увел. — $1 \times 2,5$); 4 — оттиск (увел. в 2 раза); 5 — осевая разметка, применявшаяся при построении изображения



Рис. IV. Ритуальные игры с быком из дворца в Киоссе. Фреска. (НМ II). Ираклион, Археологический музей



Рис. VII. Стилистические аналоги к публикуемой гемме: 1 — публикуемая гемма из собр. В. В. Павлова; 2 — амигдалоид из сердолика. ПМ I. Мюнхен, Гос. монетное собрание; 3 — амигдалоид из сердолика. ПМ I—II. Мюнхен, Гос. монетное собрание; 4 — лентоид из яшмы. ПМ II. Берлин, Гос. музей; 5 — лентоид из сердолика. ПМ II. Гос. Эрмитаж; 6 — лентоид из сердолика. ПМ II — ПЭ II. Берлин, Гос. музей; 7 — лентоид из агата. ПМ II. Берлин, Гос. музей; 8 — амигдалоид из сердолика. ПМ II. Ираклион, Археологический музей

гинальное исследование, касающееся важнейших вопросов стиля критских и микенских печатей, их природы, истории эгейской глиптики.

В настоящее время состояние науки допускает проведение более детальных исследований: в частности, появились данные для выделения отдельных мастеров и мастерских в общем процессе развития эгейской глиптики, до сих пор представлявшемся совершенно анонимным. Достижения школы Дж. Бизли, известного своими работами в области чернофигурной и краснофигурной греческой вазописи, где впервые были сделаны опыты такого рода отождествлений были остроумно привнесены и в область глиптики⁸. Интересные разделы по эгейской глиптике содержат также каталоги античных гемм известных европейских коллекций (Берлин, Мюнхен, Вена и др.), на которые мы будем ссылаться далее, и общие работы по истории античной глиптики, вышедшие за последнее время (прежде всего издания Дж. Бордмана и П. Цацова⁹).

Переходя от этого очень беглого историографического обзора к исследуемому памятнику, обратимся прежде всего к анализу его формы. Специфика формы, как известно, всегда играет важную роль в атрибуции древнего произведения, в глиптике особенно. Согласование изображения и формы печати порой может быть довольно сложным, даже не соотносимым хронологически (для более позднего по времени изображения может использоваться форма старой заготовки), поэтому ни форма без изображения, ни изображение вне связи с формой не являются основными моментами в окончательной атрибуции. И все-таки, как правило, форма геммы и изображение, гравированное на ней, бываю связанные непосредственно, более того, форма в силу своей большей хронологической определенности может корректировать сделанные выводы. Часто уже в начале исследования именно она дает ту необходимую направляющую, которой мы следуем затем при дальнейшем анализе художественного произведения. Именно так обстоит дело и с публикуемой геммой.

Печати-амулеты в форме амигдалоида появились в эгейской глиптике еще на раннем этапе СМ периода, в эпоху Древних дворцов, т.е. до 1700 г. до н.э.¹⁰ В СМ III и второй промежуточный периоды, в XVII в. до н.э. эта форма уже имела довольно широкое распространение, и в следующий ПМ период, особенно в XVI–XV вв. до н.э., стала наряду с лентоидом самой популярной формой эгейских гемм. Заимствованная некогда минойской глиптикой извне, форма амигдалоида, как и исходная форма лентоида, получила затем собственно эгейскую "транскрипцию"¹¹. В минойской модификации она уже не встречалась на тех соседних территориях, которые с раннеминойского (РМ) периода были, как известно, тесно связаны с Критом и имели исключительно важную роль в развитии его глиптики¹². Древняя Анатолия, Египет, Месопотамия, Сирия, Ливия, влияние искусства которых минойская глиптика испытала на себе, не знают этой формы печати. Лентоид и амигдалоид становятся типично эгейскими формами классического времени. Они как будто изначально продиктованы самой природой этой морской цивилизации, находят аналогии в отшлифованной волнами гальке и раковинах. Поскольку эгейская традиция в глиптике сочетает

⁸ См., например, *Kenna V.E.G. Some eminent Cretan Gem-Engravers // Festschrift für F. Matz. 1962, P. 4–13.*

⁹ *Boardman J. Greek Gems and Finger Rings. L., 1970; Zazoff P. Die Antiken Gemmen. Bd I. München, 1983. S. 25–50.* (здесь же см. исчерпывающую библиографию).

¹⁰ Правда, амигдалоид (равно как и лентоид – чечевицеобразная, вогнутая или выпуклая печать) встречается в это время лишь в зачаточном состоянии, но тем не менее фиксируется вполне определенно.

¹¹ Лентоид – редуцированная форма дисковидной, "пуговичной" печати, распространившаяся из Восточного Средиземноморья, по-видимому, из сирийской глиптики; амигдалоид – редуцированная форма бусины-амулета, распространившаяся из Сирии и Египта.

¹² *Matz. Op. cit.; Kenna. Cretan Seals... Ch. I.*

одновременно традицию и амулета, и печати (хотя отдает предпочтение первой, особенно в позднюю эпоху¹³), возникновение и развитие названных форм оказывается как бы исторически обусловленным. Лентоид — печать и амулет, амигдалоид — амулет и печать. Указанные доминанты, определенные самим характером этих форм, играют немаловажную роль в дальнейшем их развитии.

В. Кенна точно сформировал требования, предъявляемые к печатям: "Печать должна иметь четкое, гарантированное изображение. Плоскость ее должна быть либо ровной, либо слегка изогнутой, удобной для оттиска"¹⁴. И лентоид с его немного выгнутой или немного вогнутой поверхностью, напоминающий гальку, и амигдалоид (обычной бочкообразной, миндалевидной или раковинообразной формы) с его умеренно выпуклой поверхностью вполне удовлетворяли этим требованиям. Функционально они были оптимальным вариантом печатной формы. Однако со временем появляется производная, новая форма — форма большого амигдалоида (порой более 30 мм в длину), менее компактная, но зато более декоративная. Эта разновидность наряду с обычной характерна как раз для ПМ периода. Наша печать приближается к ней по размерам. Появление таких амигдалоидов прежде всего обусловлено возрастной ролью амулата в эгейской глиптике этого времени. Удлиненный, большой амигдалоид, несомненно, менее удобен в качестве печати, но более эффективен в качестве амулета. Его резное изображение приобретает гораздо больший удельный вес и значение, что ощутимо и на нашем памятнике. Кстати, надо отметить, что функция амулета усиливается одновременно и в лентоидах ПМ периода, хотя сама их форма не отражает происходящих перемен, остается неизменной. Совсем неслучайно и появление в этот период особых резных камней, объединяемых исследователями в "группу талисманов"¹⁵. Они несут на себе особые культовые символы (подобных не знает глиптика других древних культур). Несомненно, что все это — явления одного порядка, объяснимые причинами сугубо религиозного характера. Лентоиды в поздний период эгейской глиптики (ПМ III) постепенно исчезли: они были вытеснены амигдалоидами и близкими им цилиндрами, также выполнявшими роль амулета (интересно, что цилиндр — собственно печатная форма — здесь не используется по назначению).

Хотелось бы отметить еще один отнюдь немаловажный момент: усиление собственно декоративных тенденций в позднеминойский период, что затронуло также и развитие форм эгейских печатей (хотя последнее вторично в общем процессе). Это обстоятельство также объясняет появление некоторых крупных разновидностей печатей. Уже к концу СМ III и во второй промежуточный период печать и амулет явно превращаются в предметы украшения. Об этом свидетельствует особое многообразие используемых материалов и повышение роли обрамления¹⁶. В ПМ период декоративное начало проявляет себя еще более активно. Крупные амигдалоиды (гладкие и имеющие грани¹⁷) — вовсе не единственное характерное явление этого времени. Интересен и факт более широкого использования больших золотых перстней, появившихся еще в предшествующий СМ период. Резные их изображения — в основном сугубо культового значения, как и сам массивный, часто богато орнаментированный перстень (его шиток и шин-

¹³ В этом отношении минойская глиптика близка египетской, так как месопотамская, сирийская, анатолийская традиции были прежде всего традициями печати (недаром здесь так велика роль цилиндрической формы).

¹⁴ *Kenna. Cretan Seals...* P. 28.

¹⁵ *Kenna V. The Cretan talismanic Stone in the Late Minoan Age // Studies in Mediterranean Archaeology. V. 24. Lund, 1969.*

¹⁶ *Idem. Cretan Seals...* P. 46.

¹⁷ Наряду с амигдалоидами, имеющими гладкую поверхность, используются и довольно крупные амигдалоиды с одной граненой или уплощенной стороной; изображение при этом все равно располагается на выпуклой части камня.

ка), — бесспорно, служили уже не только амулетом-печатью, но и дорогим украшением. Крупные амигдалоиды и крупные золотые перстни встречаются не только на Крите, но и в погребениях материковой Греции. Достаточно большое их количество обнаружено в ахейских купольных гробницах (в частности, большую известность получили находки из купольной гробницы в Ваффо¹⁸). Х. Бизантц был несомненно прав, говоря о том, что золотые перстни ПМ и ПЭ периодов с многофигурными культовыми изображениями уже почти не использовались как печати¹⁹. То же следует сказать и об очень крупных амигдалоидах, которые трудно использовать в этом качестве (это, кстати, демонстрирует оттиск нашей геммы — рис. I, 4). (Рис. I, IV, VII — вклейки)

Итак, анализ формы публикуемого памятника, которая очень характерна для классического периода, вполне подтверждает общую его первоначальную датировку ПМ или ПЭ периодами, высказанную в начале работы. Более точную датировку на основании формы дать невозможно.

Поскольку амигдалоиды (и обычные по типу, и более крупные) в равной степени распространены в это время не только на островах (более всего на Крите), но и на материке, судить по форме о месте происхождения печати также весьма затруднительно.

Материал, из которого сделана рассматриваемая гемма, чрезвычайно характерен для амигдалоидов (особенно крупных) в ПМ период. Сердолик любили использовать для печатей этой формы, поскольку он был и прочен, как все минералы кварцевой группы, и исключительно эффектен по цвету. Трудно опять-таки говорить об островном или материковом происхождении данного сердолика, так как этот материал был широко распространен во всем Средиземноморье. Количество гемм из сердолика, найденных в Микенской Греции, также довольно велико, поэтому сам по себе материал никак не решает проблемы происхождения памятника.

Продукция материка поначалу действительно в основном имитировала критскую. Мы знаем это по печатям из шахтовых гробниц в Микенах²⁰. Однако критские камнерезные мастерские, возникшие на территории ахейских центров, не только быстро приспособливались к новым вкусам, но и обретали поколения собственных, ахейских мастеров. Эти мастера и продолжали традицию, и смело экспериментировали, развивали и изменяли устоявшиеся нормы, оказывая обратное влияние на минойскую глиптику (памятники ПЭ II, III и ПМ II, III показывают это довольно отчетливо). Наша печать, если она и связана с материковыми мастерскими, скорее принадлежит к числу традиционных произведений раннеклассической ориентации. Такой ретроспективизм как раз характерен и для ПМ, и для ПЭ периодов.

Особая выразительность цвета, фактурность полудрагоценного камня, конечно же, не могли не привлекать внимания резчиков. Как только развитие самой техники резьбы позволило перейти к твердым породам камня (а это случилось, как известно, в СМ II, с началом работы на станке), значительно расширился набор материалов, используемый эгейскими художниками. Горный хрусталь, агаты, сердолик, халцедон, яшмы, гематит во множестве разновидностей и оттенков обогащают "палитру" минойской глиптики. В ПМ период с усилением декоративных тенденций интерес к особенностям материала еще более возрастает. Эффект просвечивания в прозрачных или полупрозрачных породах и эффект полихромной узорности, пестрой нарядности в полупрозрачных и непрозрачных породах всегда мастерски обыгрывался эгейскими резчиками в создаваемых ими

¹⁸ Εφημερίς Ἀρχαιολογική. 1889, Πύναξ 10.

¹⁹ Biesantz. Op. cit. S.11.

²⁰ Karo G. Die Schachtgräber von Mykenai. Athens, 1915—1916; Corpus der minoischen und mykenischen Siegel. Bd I. Nationalmuseum in Athen. B., 1964 (далее — Corpus).

произведениях. Укрупнение некоторых форм (в частности амигдалоида) давало новые, дополнительные эффекты, усиливало и усложняло связи между материалом, формой и изображением. Форма печати "активизировала" материал, материал "акцентировал" форму, а изображение приобретало при этом большую репрезентативность, монументальность, что соответствовало общим стилистическим устремлениям времени.

Перейдем теперь к анализу самого изображения и технических особенностей его исполнения.

Изображение оленя не относится к числу самых популярных в эгейской глиптике. Изображения быка, дикой или домашней козы, а в более позднее время — льва (ПМ и ПЭ периоды) встречаются неизмеримо чаще. Однако и этот образ характерен для эгейских печатей-амулетов. Мы находим его в разные периоды, начиная с самого раннего²¹. Наиболее интересны изображения оленей, относящиеся к СМ II, СМ III и второму промежуточному периодам²². Это настоящие шедевры эгейской глиптики на раннем этапе ее классического развития. Выделившиеся еще на иероглифической стадии, натуралистические, или натурные, изображения животных приобретают теперь все более широкое распространение. Первоначально используя изобразительную традицию знака, они затем получают большую свободу, жизненную конкретность, связанность с окружающей природой (в СМ III появляются даже первые элементы реального пейзажа). Изображения оленей и диких коз представляются нередко в один из моментов охоты на них. Они выглядят почти идентичными: по существу различие — только в рисунке рогов. Характер этих животных, их повадки настолько близки, что повторяются они в одних и тех же движениях и позах. Так называемый "натуралистический — натурный стиль", который развивался в СМ III — ПМ I периоды и известен более всего по эгейской живописи (монументальной и вазовой), оставил нам замечательные изображения разных животных. Достаточно вспомнить фрагменты фресок из Кносса, Агия Триады или богатых жилищ Феры. Есть среди них и изображения оленей²³. Несомненно, что многие из этих живописных образов (и это весьма существенно) уже имели своих предшественников — аналогичные изображения в глиптике, которая в СМ II, III в отдельных своих новшествах значительно опережала другие виды эгейского искусства²⁴. Прежде чем появиться в монументальных формах, во фресках и раскрашенных рельефах, эти образы родились в формах культовой миниатюры, имевшей исключительное значение в этом обществе.

Точное ощущение природы, острая наблюдательность, творческая фантазия и знание анатомии животного, особенностей его движения создали эти прекрасные образы, удивляющие своей "импрессионистической" легкостью и динамикой. Изображения на резных камнях лишены сложной живописной полихромии, зато они отличаются исключительной пластической утонченностью (рис. II, 2, 3, 6). Несомненно, что стиль и иконография произведений, относящихся к ПМ и ПЭ периодам (и в том числе публикуемого памятника), неразрывно связаны с предшествующим временем, восходят к нему своими истоками.

Основные мотивы или, точнее, иконографические схемы, которыми резчики СМ периода постоянно пользовались при изображении коз и оленей (мы уже говорили о близости этих образов), сводились преимущественно к четырем вариантам решений. Три из них были известны в минойской глиптике еще в РМ II и в СМ I (в Додворцовый период и в эпоху Древних дворцов), четвертый был

²¹ Corpus. Bd. I. B., 1964, № 499; Bd II. Teil 1. Irakleon. Archaeologische Museum. Die Siegel der Vorpalastzeit. B., 1969, № 70, 98, 481; Bd II. Teil 2. Die Siegel der Altpalastzeit. B., 1977.

²² Evans A. The Palace of Minos at Knossos. V. I. L., 1921. Fig. 20 (a, c, d, g, m, s); Corpus. Bd VII. Teil 2. Die Englischen Museen. B., 1967, № 67.

²³ Evans. The Palace of Minos... V. II. Pt. 1. Fig. 201.

²⁴ Kenna. Cretan Seals... P. 40 f.

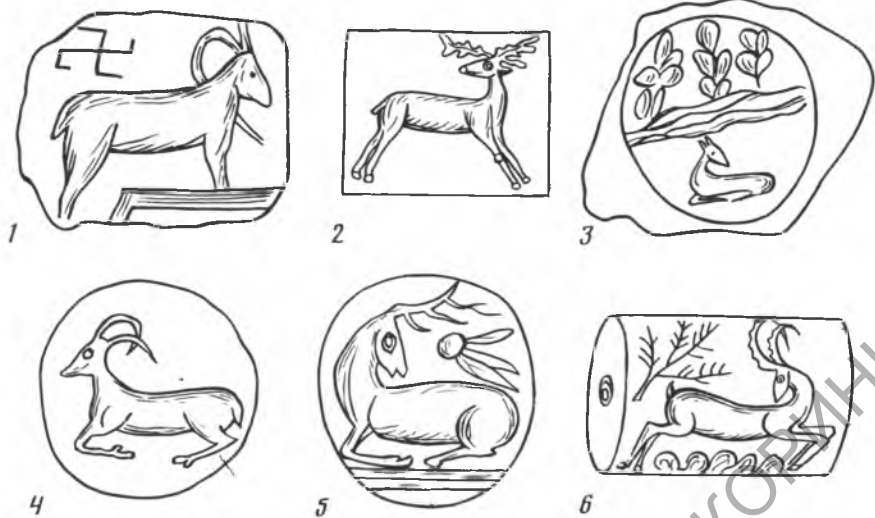
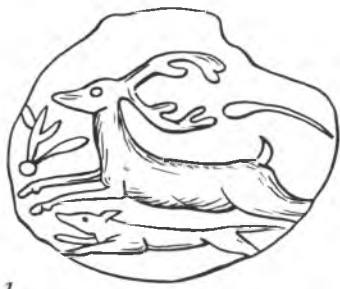


Рис. II. Древнейшие иконографические типы, встречающиеся на эгейских печатях с оленями и горными козлами. А. Мотив стоящего животного: 1 – отпечаток на глине. Кносс, СМ ПВ. Оксфорд, Ашмолеанский музей; 2 – уплощенный цилиндр из яшмы. СМ ПВ. Лондон, Британский музей. В. Мотив лежащего животного: 3, 4 – оттиски печатей на глине, Кносс, СМ ПВ. Оксфорд, Ашмолеанский музей; 5 – двусторонняя призма (Мессенский Пилос, ПЭ I. Афины, Национальный музей. С. Мотив бега в схеме "собранного" галопа: 6 – уплощенный цилиндр из агата. Кносс, СМ III

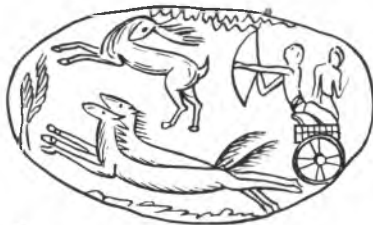
открыт лишь в конце СМ II (на позднем этапе Древних дворцов). Пришедшие на Крит из памятников Передней Азии²⁵, эти иконографические типы представляли животных в наиболее характерных для них позах, точно определявших основные состояния: 1) идущая или стоящая в профиль фигура (иногда с повернутой назад головой) (рис. II, 1, 2); 2) фигура животного, спокойно лежащего на земле с поджатыми под себя ногами (рис. II, 3–5); 3) профильное изображение бега с напряженными задними и поднятыми в воздух, согнутыми передними ногами (схема "малого" или "собранного" галопа – рис. II, 6; III, 2); второй и третий типы также имели в качестве разновидностей изображение с повернутой назад головой; 4) последняя из этих иконографических схем, определившая новый тип изображения, – схема так называемого "большого" или "вытянутого" галопа²⁶ подобно первым трем была заимствована эгейским искусством из памятников соседних восточносредиземноморских территорий (рис. III, 1). Ранее СМ II последняя схема не встречалась в минойской глиптике, но с этого времени стала использоваться довольно широко. Животное изображалось в этом случае как бы летящим, в сильном движении оторвавшимся от земли, параллельно которой располагались и передние, и задние его ноги. В той же схеме представлялись обычно и охотничьи собаки, преследующие бегущего оленя или козу. Любопытно, что именно схемы бега – "вытянутого" и "собранного" ("большого" и "малого") галопа – находят в СМ II, СМ III периоды особенно широкое распространение, причем не только в связи с изображениями данных животных, но и с другими. Две первые иконографические схемы исполь-

²⁵ Frankfort H. *Cylinder Seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*. L., 1939; Porada E. *Seal Impressions of Nuzi* // *Annuel of the American Schools of Oriental Research*. V. XXIV, for 1944–1945.

²⁶ Reinach S. *La Representation du Galop dans l'art ancien et moderne* // *Revue archéologique*. 1900. Ser. 3. T. XXXVI. P. 216–251.



1



2



3



4

Рис. III. А. Мотив бегущего оленя в схеме "вытянутого" (или "большого") галопа; 1 – оттиск на глине. Пилос, ПЭ I. Афины, Национальный музей. В. Мотивы, производные от основных иконографических типов: 2 – золотой перстень. Микены, ПЭ I. Афины, Национальный музей; 3 – публикуемая гемма из колл. В.В. Павлова; 4 – призматическая печать из сердолика. Пилос, ПЭ I–II. Пилос, Археологический музей

зовались теперь также в наиболее подвижных своих вариантах – с повернутой назад головой.

Введение нового мотива, новой иконографической схемы не случайно в СМ период, это обусловлено самим ходом развития изобразительного искусства, последовательной ориентированностью его на природу. Интерес к живому, естественному движению, готовому легко переходить из одного состояния в другое, интерес к предельно интенсивному, стремительному движению, к конкретному ощущению момента, характерного для жизни животного в окружающей его природе, слияние с этой природой, представленной пейзажным фоном, – в этом существо "натуралистического, или натурного" стиля. Не статическое, вечностное, являющееся знаком, а реальное, одушевленное, имеющее тем не менее значение ожившего религиозного символа, служит основой – в этом своеобразии подхода эгейского искусства к природе, определяющее характер его стиля в раннеклассический период – период возродившейся вновь дворцовой культуры.

Нетрудно заметить, что иконографическая схема изображения, использованная на нашей печати (рис. III, 3), отличается от перечисленных выше древних. Она производна и логически должна быть позднее названных четырех. Для того чтобы вернуться к этому вопросу, остановимся прежде на общих стилевых проблемах следующего ПМ периода, в который она возникла. Позднеминойский период – следующий за СМ III и вторым промежуточным периодом этап в жизни Новых дворцов на Крите, новый этап в социально-экономической и культурной жизни эгейского общества, в развитии его религии, художественной культуры и больших дворцово-культурных архитектурных комплексов. СМ III, второй промежуточный периоды – начало процветания, ПМ I–II – стадия наивысшего развития этой культуры и постепенно проявляющийся декаданс, ПМ III – последний этап жизни критских дворцов (в основном дворца в Кноссе, единственного возродившегося после катастрофы, происшедшей в середине – второй половине XV в. до н.э.). Большой материал дает возможность наблюдать этот процесс развития на памятниках минойского искусства.

Усиление власти царя, усиление роли основных религиозных культов, подерживаемых царской властью, численное увеличение аристократии, приближенной ко двору, — все это сказывалось на самом направлении дальнейшего культурного развития. В этом нетрудно увидеть сходство с тем, что было в этот период и на соседних восточных территориях (в Египте времени XVIII династии, в Передней Азии), хотя при этом, разумеется, было и достаточно исторически обусловленных отличий. Тяга к подчеркнуто монументальному искусству, к исключительной масштабности и нарядности создаваемого, роскошество и размах, которых не знало прежде искусство этой территории, стремление к особой тектонической выразительности и одновременно осязаемости, конкретности изображаемого — все это характерно не только для так называемого "дворцового" стиля ПМ периода на Крите (ПМ IB и ПМ II), пришедшего на смену "натуралистическому — натурному". Это характерно почти для всех районов древнего мира со второй половины II тыс. до н.э. в большей или в меньшей степени. Искусство всех этих древних государств неповторимо в своеобразии, однако основная линия его стилистического развития совпадает, и это имеет определенную историческую логику.

"Дворцовый стиль", начавший складываться в минойском искусстве еще в середине XVI в. до н.э., т.е. в ПМ I, поначалу был очень близок прежнему, "натуралистическому" стилю, особенно в искусстве малых форм (в глиптике и вазописи). Он был как бы его продолжением, новой фазой развития. Лишь постепенно на протяжении ПМ IA начинает выявляться его специфика. К ПМ IB прежние сюжеты трактуются уже несколько иначе, а кроме того, внедряются, получая широкое распространение, совершенно новые сюжеты, непосредственно связанные с культом и дворцовым церемониалом, дворцовой жизнью. Естественно, эти сюжеты прежде всего находят свое отражение в монументальной живописи и раскрашенном рельефе, которые украшают царский дворец в Кноссе, главном центре Крита в это время. Искусство малых форм больше сохраняет свою приверженность прежнему репертуару культовых символов, хотя и сюда проникает то новое, что наблюдается в сюжетике "большого" искусства (имеются в виду сложные многофигурные культовые сцены на некоторых резных камнях и золотых перстнях этого времени).

Живые, свободные "импрессионистические" композиции "натуралистического" стиля, готовые бесконечно продолжаться, развиваться во времени и пространстве, сменяются теперь повсюду композициями более уравновешенными, четко ограниченными, организованными (вспомним фреску "Игры с быком" из Кносса — рис. IV). Новое проявляется и в подаче сюжета, и в выразительных средствах. Независимо от количества фигур эти композиции приобретают замкнутость картины, а не кадрированность произвольного изображения, имеющего декоративный бордюр. Интерес к натуре не иссякает, меняется подход к ней. Натурные формы приобретают большую обобщенность, стилизованность, выразительность легко читаемого контура и цветовых сопоставлений. Образы утрачивают прежнюю свободную динамичность, но не лишаются живости и характерности реального движения. Они теряют непосредственность, но обретают экспрессию тектоники. Все чаще используется принцип симметрии, которым почти не пользовались до ПМ II периода, и принцип геральдики, имевший место прежде только в некоторых заимствованных мотивах (в частности, как раз в произведениях глиптики). Формы не лишаются свободы и естественности, но при этом получают как бы некоторые дополнения: подчеркнутую стройность, вытянутость, особую изысканность очертаний. Момент монументально-декоративного значительно усиливается, живое, натурное снова начинает восприниматься через определенную схему, накладываемую на увиденное в самой природе. В этой условности одновременно и реминисценции ранней стилизации, и совершенно новая фаза в развитии художественного видения и восприятия, обуслов-

ленная новым этапом общественного и религиозного развития. Вряд ли можно полностью согласиться с мнением некоторых исследователей (в том числе Ф. Матца и Х. Бизантца), объясняющих "дворцовый" стиль на Крите исключительно влиянием усиливавшихся на этой территории греков-ахейцев. По мнению, например, Бизантца, тектонический принцип ахейского искусства вытесняет живое, "натуралистическое" начало в минойском искусстве, постепенно приводит его к застыванию и условному схематизму позднего периода. Недаром основные памятники "дворцового" стиля происходят главным образом из района Кносса²⁷.

Не отрицая известного ахейского влияния, действительно все более усиливавшегося в первой половине XV в. до н.э., следует, как нам кажется, взглянуть на это явление и с более широких историко-художественных позиций. Мы знаем, никакие заимствования в истории искусства невозможны без достаточной внутренней подготовленности к этому восприятию самого искусства. Плодотворные заимствования непременно находят объяснения в его художественном стиле, в ходе историко-художественного развития. "Натуралистический" изобразительный стиль эгейского искусства уже не мог вернуться к ранним своим рубежам и не мог развиваться дальше в направлении иллюзорности, так как он уже достиг наивысшей точки в своем восхождении к этой цели. Кроме того, заметно изменилась историческая ситуация, условия развития этого искусства. От него требовали иных форм для выражения более сложного религиозного содержания. Начинается завершающий этап художественного развития в пределах классического периода, этап синтеза собственных достижений и достижений молодого ахейского искусства. Символическое знаковое снова обретает здесь огромное значение и смысл в связи с иным этапом в развитии эгейской религии. Изобразительное искусство должно было выйти из сферы живой природной ориентированности и войти в сферу сложной религиозной повествовательности.

Искусство Крита продолжает влиять на искусство Ахейской Греции, а искусство Ахейской Греции — на Крит, складывается единый, смешанный стиль, который на этом этапе справедливо именуется исследователями "крито-микенским"²⁸. Только исходя из всего сказанного выше и можно объяснить такое явление, как "дворцовый" стиль. Что же касается тезиса о том, что "дворцовый" стиль существует только на материале Кносса, то он не совсем обоснован. Черты нового читаются и в памятниках других центров, иное дело, что стиль этот сложился в Кноссе раньше, чем на прочих территориях, и развился здесь полнее. Это объясняется особой исторической ролью Кносса в данный период. То, что произошло три с половиной тысячи лет назад с так называемым "эгейским импрессионизмом"²⁹, через много столетий повторится и с европейским импрессионизмом XIX в., который неизбежно вступил на определенном этапе в фазу постимпрессионизма с его упорными исканиями монументального.

Как уже отмечалось, черты нового, репрезентативного "дворцового" стиля лучше всего прослеживаются в памятниках монументального искусства, в известных нам фресках и живописных штукковых рельефах из самого Кносского дворца. Они происходят из разных его частей, датируемых ПМ IV и ПМ II периодами. Это знаменитая фреска "Складных стульев" с ее фрагментом — прекрасной "Парижанкой", "Дамы в голубом", так называемые "миниатюрные фрески", расписной штукковый рельеф "Царь-жрец", композиции "Игры с бы-

²⁷ Matz F. Die Agais. München, 1950. S. 268 f.; Biesantz. Op. cit. S. 46—48.

²⁸ Biesantz. Op. cit. S. 81. Совершенно правильный сам по себе, этот термин, однако, порождает некоторое неудобство своим совпадением с общепринятым наименованием всей культуры в целом.

²⁹ Термин "эгейский импрессионизм", на наш взгляд, вполне употребим в научной литературе, разумеется, при необходимых разъяснениях в самом тексте.

ком” и ”Процессии дароносцев”, фреска Тронного зала с птицеголовыми грифонами. Одновременно черты этого стиля усматриваются и в произведениях малых форм: в полихромных культовых статуэтках и в фаянсовых рельефах из святилища-сокровищницы в западной части Кносского дворца (ПМ IА) (рис. V), в нарядных росписных вазах, покрытых сложными орнаментальными рядами растительных и морских мотивов, и, конечно же, в изображениях на печатях-амулетах, при всей их традиционности.

В глиптике долее чем где бы то ни было продолжают господствовать ”натуралистические” мотивы. Впрочем, в начале ПМ II, т.е. примерно с 1475 г. до н.э., в ”дворцовом” стиле вообще наблюдается заметное усиление натурной формы³⁰. В изображениях на резных камнях также можно заметить некоторые обогащения мотивов и распространенных ранее иконографических схем. Тонкий натурализм форм прежнего стиля и в глиптике вступает в новую фазу: природное и стилизованное, реальное и формальное, снова уводящее в какой-то мере в область художественной фантазии, как бы приводятся в классическое согласование и равновесие. Изображение в итоге монументализируется. Оно укрупняется и приближается к смотрящему на него. Резчик старается заполнить им все поле камня, старательно вписывая в эллипсовидные или округлые его очертания. Сложные сочетания и переходы ритмов, использование симметрии определяют характер его решений. Тема движения снова занимает художников, однако она приобретает уже иную формальную аранжировку. Выбирается момент баланса в сложном переходном движении, передается либо состояние ”подвижного покоя”, либо уравновешенного движения даже в сценах культовых игр с быком, где используется схема так называемого ”вытянутого” галопа. Появляются сложные развороты фигур, усиливающие впечатление пространственности, глубинности изображенного. Фигура подчиняется плоскости, подчиняется обрамлению и в то же время получает известное развитие в глубину. Поверхность, или линия земли, теперь не обозначается, как это было в СМ период, и фигура получает абстрактное окружение, условную воздушную среду. В это время используются не только профильные изображения, но и изображения в фас и сзади, с тыловой стороны. Это было совершенно новым открытием, экспериментом, неизвестным до того древнему миру. Смелость художественных решений, разнообразие и сложность композиций совершенно удивительны в эгейском искусстве этого этапа, даже если брать только изображения животных³¹ (рис. VI). Сопоставление профильного и тыльного особенно часты в резных камнях с изображением лежащих быков³². Это не случайная находка, это новый иконографический тип, новая схема (рис. VI, I). Фигурные группы встречаются постоянно, их не меньше, чем одиночных изображений. И еще один немаловажный факт — момент эмоционального в общем решении. В какой-то мере он присутствовал и в изображениях ”натуралистического” стиля (достаточно вспомнить ”фреску с голубой птицей”, найденную в районе Кносского дворца или знаменитую кошку из Агия Триады). В позднеминийский период (и более всего в ПМ II) эмоциональное в подаче образа, темы не только усиливается, но и приобретает почти драматическое звучание. Патетика есть и в сценах культовых игр с быком, и в изображениях львиной охоты, даже в пейзаже. Кстати, именно в это время встречаются вполне самостоятельные изображения природы, хотя по существу они культовые по своему значению (взять хотя бы известный отпечаток геммы из Кносса с изображением гнущихся под ветром деревьев³³). Это также ново для древней глиптики и древнего искусства в целом.

³⁰ Matz. *Minoan Civilization...* S. 35.

³¹ Corpus. Bd VII. Teil 2. № 103, 105, 112, 128; Bd. I. № 19, 20, 45, 229, 250.

³² Corpus. Bd I. № 109, 240, 275, 432; Bd VII. № 127; *Kenna*. *Cretan Seals...* № 311.

³³ *Evans*. *Palace of Minos*. V. I. Fig. 519.



Рис. V. 1-2. Фаянсовые рельефные пластины, Кносс. (ПМ IA). Ираклион. Археологический музей

Пример обогащения мотива, усложнения иконографии — явления, характерного для ПМ и особенно для ПМ II периода, дает и изображение на нашей печати (рис. III, 3). В позе лежащего оленя мы усматриваем модификацию прежних иконографических схем, распространенных в СМ III, втором промежуточном и ПМ IA периоде. Новая схема, представленная здесь, остроумно сочетает схему так называемого "собранного" галопа и схему спокойно лежащего животного. Переходность состояния схвачена с удивительной наблюдательностью и точностью:



Рис. VI. 1–6. Варианты сложных композиционных решений, встречающиеся на эгейских резных камнях в ПЭ, ПМ периоды: 1 – оттиск на глине. Микены, ПЭ I. Афины, Национальный музей; 2 – лентоид из полосатого агата. ПЭ I–II. Лондон, Британский музей; 3 – халцедоновая печать. Микены, ПЭ I. Афины, Национальный музей; 4 – лентоид из полосатого агата. ПМ I–II. Лондон, Британский музей; 5 – лентоид из сардоникса. ПЭ II. Афины, Национальный музей; 6 – лентоид из оникса. Микены, ПЭ II. Афины, Национальный музей

это не само движение и не покой, но нечто среднее, что можно определить как "утихающее движение" или "подвижный покой". Момент "импрессионистичности", характерный, как уже отмечалось, для "натуралистического стиля", в какой-то мере все еще присутствует, но одновременно появляется та уравновешенность, успокоенность движения, которой не было в более ранний период. Это соединение легкости и напряженности, покоя и скрытой потенциальной энергии и было завоеванием нового стиля. Любопытно, что существует еще одна разновидность этого переходного, комбинированного иконографического типа, встречающаяся на некоторых резных камнях данного времени³⁴. В ней животное представлено не лежащим, а почти стоящим, припадающим только на одну переднюю ногу (рис. III, 4).

Итак, еще одна веха – иконографическое определение нашего памятника. Исходя из него, рассматриваемая гемма может быть датирована более конкретно ПМ IV – ПМ II, т.е. именно эпохой "дворцового" стиля.

Соединение противоположного, гармонизация противоположного есть и в самом решении изображения на нашей печати, не только в его иконографической схеме. Это также в пользу более точного его стилистического и хронологического определения (рис. I). Занимающая почти всю поверхность камня фигура животного с такой уверенностью и точностью вписана в овал амигдалоида, так свободно и красиво повторяет его очертания, что невольно вызывает восхищение артистизмом композиции. Изображение не имеет ни четко обозначенных горизонталей, ни четко обозначенных вертикалей; линии изящно изгибаются и круглятся. Только в нижней части (в рисунке ног) и вверху (в очертаниях головы) они соединяются под углом. Фигура оленя в профиль с повернутой назад головой напоминает S-образную спираль, очень характерную для построений ПМ IV, ПМ II. Контур прекрасно ее выявляет, его чистота и ясность поистине классичны. Композиция, которую схематично можно представить этой спиралью, представляет

³⁴Corpus. Bd V. Teil 2. Kleine Griechische Sammlungen. 1975. № 644 (Pilos. Arch. Mus. № 14).

собой вариант "закрытой", замкнутой композиции, однако в ней есть и намек на возможное развитие вовне, т.е. элемент выхода, "открытости". Даже в характере самой композиции, таким образом, отражается стремление к гармонизации разных направлений и сил. Это могло быть только на самом высоком этапе классического развития (нечто подобное было позднее и в греческом искусстве второй половины V — первой половины IV в. до н.э.).

Изображение оленя на нашей гемме, кажется, настолько укрупнено, приближено к рассматриваемому его, настолько уравновешено в своих частях, что представляется не миниатюрным, а именно монументальным. Оно выглядит почти "картиной", настенной живописной композицией, повторяющей эгейские дворцовые фрески. Точно выдержанные расстояния от края камня до границ изображения (от верхнего края — до поднятой головы, от нижнего края — до линии живота и соответственно от правого края — до изгиба шеи) усиливают впечатление его собранности и устойчивости (рис. 1, 5). Свободные участки поля имеют значение настоящей рамы, бордюра, которая в ПМ период играла такую большую роль в монументальной эгейской живописи. Уравновешенность нижней и верхней, правой и левой композиционных зон содействует тому же впечатлению.

Реальная весомость тела животного зрительно несколько облегчается, поэтому оно выглядит еще более изящным. Это ощущение создается в основном благодаря положению поднятой и повернутой назад головы, положению подвижных согнутых стройных ног. Статичный объем тела приобретает, таким образом, определенную динамизацию. Сила, направленная вниз, к необозначенной поверхности земли, которая все равно подразумевается, уравновешивается в какой-то мере другой силой, направленной вверх и как будто распрямляющей фигуру животного. Так достигнуто классическое соединение весомости и легкости, напряженности и свободы, успокоенности и подвижности, о котором уже говорилось выше в связи с общим развитием стиля эгейского искусства в ПМ период.

Исключительная композиционная уравновешенность данного изображения объясняется, конечно, не только художественной интуицией резчика, который был, как видно, прекрасным мастером. За этим стоит тщательный расчет изображения, характерный более всего как раз для глиптики ПМ периода (рис. 1, 5). Прежде всего отчетливо прослеживаются основные осевые линии, вертикаль и горизонталь, проходящие через середину сторон амигдалоида. Именно они помогают правильно разместить изображение оленя на поверхности камня, вписав его сначала в прямоугольник. Ограниченная очертаниями прямоугольника фигура оказывается в результате и точно вписанной в очертания овала. Кроме горизонтальной и вертикальной осей при построении существуют еще и вспомогательные диагональные оси, проходящие через крайние точки изображения (ухо и линия перехода от шеи оленя к голове и изгиб задней ноги, затем — подогнутая передняя нога и наиболее высокая точка изогнутой спины). Пересечение диагональных осей приходится как раз на середину спины оленя. Это и есть композиционный центр всего изображения. Одновременно, как и следовало ожидать, данная точка совпадает с точкой пересечения горизонтальной и вертикальной осей. Композиции на печатях других форм (на поверхности лентоида, призмы, менее крупного амигдалоида) также создавались резчиками при помощи осевой разметки, однако изобразительная поверхность на небольших резных камнях была гораздо меньше, и это облегчало решение, делало его более компактным.

Эллипс амигдалоида или большого перстня — более сложная геометрическая фигура, требующая большей слаженности, согласованности вписанного в нее изображения. Именно это и демонстрирует наш памятник. Нетрудно заметить, что основная часть фигуры оленя на нашем камне находится как раз в нижней его половине. Выпуклость поверхности амигдалоида и рельефность тела живот-

ного, таким образом, удачно соотносены резчиком. Углубленное изображение воспринимается более объемным, хотя оно и "негативно". Эффектно и размещение на выпуклой поверхности камня изогнутой шеи оленя и приподнятой его головы: они кажутся за счет этого более подвижными, удлиненными в своих пропорциях. Оптические искажения не только учитываются эгейскими мастерами, они остроумно используются ими, ставятся на службу образному решению. Знания анатомии, уже удивлявшие нас в произведениях предшествующего периода, становятся теперь — и это показывают изображения на геммах — еще глубже и совершеннее. Сложность поз, вызванных переходностью момента в изображении движущейся фигуры, требовала еще более тщательного изучения и тела животного и тела человека, который, как уже говорилось, занял в ПМ период исключительно важное место в эгейском искусстве.

Все части тела оленя на нашей печати, как уже отмечалось, прекрасно соотносены и переданы с большой точностью, хотя и в несколько более вытянутых пропорциях. Их трактовка отличается свободой и тонкостью светотеневой моделировки. Благодаря плавным переходам легкой светотени формы хорошо выявлены, а рисунок контуров не акцентирован излишне. Изображение действительно представляется поэтому как бы погруженным в воздушную среду. Нет ни элементов пейзажного фона, ни поверхности земли. Фигура оленя дается в условном пространстве, которое выглядит значительно более глубоким, чем это было в изображениях на печатях других форм. Мы видим это по оттиску нашей геммы. Выпуклость вытянутого по форме амигдалоида увеличивает и ощущение гибкости фигуры. Усиливается не просто объемность изображения, достигается впечатление известной одухотворенности; ощущается смягченность и подвижность контура (особенно если рассматривать это изображение, гравированное на сердолике, на просвет). Надо сказать, что эффект просвечивания резного изображения всегда учитывался эгейскими художниками (еще большее значение придавали этому позднее греческие мастера в классический и эллинистический периоды). В этом случае изображение снова перестает быть "негативным", энглифическим и начинает казаться, как в оттиске, настоящим рельефом. Ощущение условной плоскости, которой подчинено это изображение, вовсе не исчезает, однако при этом усиливается ощущение условного пространства. Это характерно именно для глиптики ПМ периода. В глиптике натурные впечатления дольше сохраняли в этот период свою определяющую силу, хотя и они подвергались формальной аранжировке, подобно другим видам изображений.

Однако то, что было естественно в рельефе-миниатюре и объяснялось самой его природой, конечно, должно было быть иначе в монументальной живописи, раскрашенном рельефе и вазописи "дворцового" стиля, где плоскости стены или поверхности сосуда оказывались господствующими в большей мере. В глиптике ПМ I, II как раз удавалось достичь некоторого слияния, органического соединения пространства и плоскости, плоскости и объема.

Невольно происходят изменения и в представлениях о времени в связи с изображением. Время не утратило конкретности, но при этом обрело большую протяженность благодаря сложному характеру самого движения, ощутимо возросшей объемности изображения.

Изображение оленя на нашей печати не имеет той ювелирной проработанности деталей, которой отличались миниатюрные изображения животных на геммах СМ III периода³⁵, оно виртуозно в тех пределах, которые были достигнуты глип-

³⁵СМ., например, известную призматическую печать с бегущим козлом или печать из коллекции Тышкевича с быком и акробатом из Ашмолеанского музея, которые кажутся верхом технического совершенства: *Evans*. The Palace of Minos. V. I. Fig. 204 S; *Kenna*. Cretan Seals... № 201 (inv. 1938. 946); 202 (inv. 1938. 964); *Furtwängler*. Die Antiken Gemmen. Bd I. Taf VI, 9.

тикой позднеклассического этапа. Сохраняя тщательность моделировки и верность в характеристике наиболее важных участков изображения (шея, грудь, бедро задней ноги, лопатка передней, сухожилия), мастер прибегает одновременно и к некоторому обобщению форм, их стилизации. Это обобщение еще не приводит к сглаживанию рельефной формы, не кажется ущербным для натуры. По существу оно едва улавливается; то, что разовьется на следующем, последнем этапе существования эгейского искусства, здесь лишь зарождается. В нашей гемме пока счастливо соединяются натурные впечатления и формальные опыты или, иначе, "коррекции" художника. Далее это гармоническое единство начнет нарушаться, формальное, условное возобладает над живой природной формой.

Художник явно заостряет черты, определяющие образ данного животного, делает его более характерным, более красивым, пользуется для того и композиционными средствами, и пропорциональным решением, пластическими возможностями и выразительностью контура. Изображение оленя приобретает у него изысканность орнаментального мотива и в то же время еще сохраняет трепетность живого, реального. Плотно прижатые большие уши, настороженно глядящий вдаль крупный глаз и раздувающиеся чуткие ноздри – в этом и живая наблюдательность и поэтическая обобщенность.

Таким образом, подробный стилистический анализ изображения на нашей гемме также позволяет считать его произведением "дворцового" стиля или направления, близкого к нему, поскольку в глиптике оно не имеет такого четкого выражения, как в монументальной живописи и вазописи.

Возможна и более точная датировка нашей печати в пределах ПМ I, ПМ II. Обратимся для этого к собственно глиптическим параллелям, которые позволяют это сделать. Ближайшие стилистические аналогии в эгейской глиптике связаны, как это можно видеть из сопоставлений, прежде всего с ПМ II, ПЭ II (точнее, с ПМ IIА, ПЭ IIА) (рис. VII, 1–8). Это не только изображения оленей³⁶, но и других животных: характерные для этого времени изображения быков, диких коз, грифонов, сцены охоты с участием в них льва или собак³⁷. Общими оказываются: и сюжетная интерпретация, и принципы построения изображения, о которых уже говорилось выше (линейная и объемно-пространственная композиция), выразительные пластические средства и, что особенно показательно, сама техника резьбы, ее приемы: более обобщенная, но очень тонкая работа резцом, сочетание длинных прямых врезов и мелких кружков сверла, использование более крупного трубчатого сверла для изображения глаза и т.д. В геммах ПМ IIВ, ПЭ IIВ и тем более ПМ III, ПЭ III техника резьбы заметно меняется³⁸. Пластическая интерпретация мотива в ПМ III, ПЭ III упрощается, изображение становится более острым в своей характерности, но более беглым по исполнению. Следы, оставляемые инструментом на поверхности камня, не разрабатываются. Техника резьбы, ее приемы вполне соответствуют принципам условно-символического подхода к изображению. Оно становится более экспрессивным в своей сознательной упрощенности, но зато почти совсем утрачивает гармоничность живой натурной формы. В нашем памятнике этого нет.

³⁶ Brandt E. Antike Gemmen in deutschen Sammlungen (далее – AGD). Bd I. Staatliche Münzsammlungen (München). München, 1968. № 46 (inv. A. 1181 – лентоид из желто-белого агата; олень и лев); Zweierlein-Diehl E. AGD. Bd II. Staatliche Museum Preussische Kulturbesitz, Antikensammlung. Berlin, München, 1969. № 344 (inv. FG 15 – лентоид из светлого халцедона; лев, напавший на оленя); Corpus. Bd I. № 344 (inv. 8497, Дворец Мессенского Пилоса, помеш. 105); № 412 (inv. 5252, Скирос – лентоид из агата; собаки, напавшие на оленя); Evans. Palace of Minos. V. IV. P. 11. Fig. 491 (амигдалоид из сарда – кол. Sangiorgi; лев, напавший на оленя).

³⁷ См., например, Corpus. Bd VII. Teil 2. № 105, 128, 258; Kenna. Cretan Seals... № 311; AGD II. № 46, 53; AGD I. № 39, 60.

³⁸ Corpus. Bd V. Teil 1. № 297; № 336; AGD. Bd I. № 59, 70a. Два последних камня датируются ПМ IIВ – ПМ III.

ПМ ПВ, ПЭ ПВ, — по-видимому, нижняя хронологическая граница для нашей печати. Нетрудно увидеть, что от этой нижней границы наша гемма находится тем не менее на известном расстоянии: ее положение ближе к началу ПМ ПА, ПЭ ПА, так как наряду с аналогиями в данном периоде для нее могут быть использованы и аналогии, существующие в ПМ ПВ, ПЭ ПВ, даже ПМ ПА, ПЭ ПА (рис. V). К числу печатей, связанных с рубежом ПЭ ПВ — ПЭ ПА и ПЭ ПА, относятся памятники, найденные в комплексе знаменитой купольной гробницы из Вафио³⁹, к числу более ранних произведений ПЭ ПА принадлежат некоторые геммы с акрополя Микен, открытые в пределах круга гробниц А и вне его⁴⁰ (рис. III, 2; IV, 1, 2). Что касается территории самого Крита, то к числу памятников ПМ ПВ относятся хорошо датированные печати из Оксфордского Ашмолеанского музея⁴¹, а к числу произведений ПМ ПА — поздние памятники из святилища-сокровищницы в Кноссе, в том числе известный отпечаток геммы с оленем и сакральными узлами⁴².

Традиционность нашей печати, ее связанность в истоках и характере изображения с более ранними произведениями эгейской глиптики (геммами СМ III — ПМ ПА), а также исключительная деликатность технического исполнения⁴³ позволяют, как нам кажется, не только отнести ее к раннему этапу ПМ ПА, ПЭ ПА или рубежу ПМ ПВ — ПМ ПА (ПЭ ПВ — ПЭ ПА), но и поставить в один ряд с весьма совершенными работами этого времени. Если говорить более конкретно о дате, то, по-видимому, это либо 1475—1450 гг. до н.э. (время ПМ ПА), либо несколько шире — 1500—1450 гг. до н.э. (время ПМ ПВ — ПМ ПА)⁴⁴. Сужать эти хронологические рамки, видимо, вряд ли целесообразно. Таким образом, реальнее представляется датировка именно 1500—1450 гг. до н.э.

Среди аналогий нашему изображению может быть использован и прекрасный по своему качеству сердоликовый лентоид из Гос. Эрмитажа с изображением двух львов, напавших на оленя⁴⁵. По времени он примерно соответствует нашей гемме⁴⁶ (рис. VIII, 1).

Поскольку в глиптике этого периода, по верному замечанию целого ряда специалистов, наблюдается любопытное соединение минойского и ахейского; формируется единый "крито-микенский" стиль, мы намеренно используем в данном случае двойную атрибуцию (минойскую и элладскую). Наличие в этом общем стиле сначала минойской, а затем ахейской доминанты, как уже говорилось, исторически обусловлено. На позднем этапе, особенно после катастрофы 1450—1400 гг. до н.э., ахейцы уже занимали господствующее положение на острове⁴⁷. Естественно, что именно их вкусы и религиозные представления становятся основными. Это подтверждается документально археологическим материалом. Из сказанного, однако, не следует, что в первой и особенно во второй половине XV в

³⁹ Biesantz. Op. cit. S. 123 f.; Corpus. Bd I; Furumark A. Chronology of the Mycenaean Pottery. Stockholm, 1941.

⁴⁰ Biesantz. Op. cit. S. 123 f.; Corpus. Bd I; Furumark. Op. cit.

⁴¹ Kenna. Cretan Seals...; Corpus. Bd VII. Teil 2.

⁴² Evans. The Palace of Minos. V. IV. P. 11. Fig. 562.

⁴³ Kenna. Cretan Seals... P. 75.

⁴⁴ Именно этим временем принято датировать памятники гробницы Вафио (Corpus. Bd I; Kenna. Cretan Seals... P. 52 f.).

⁴⁵ Максимова М.И. Античные резные камни Эрмитажа. Л., 1926. Табл. I, 5; Неверов О.Я. Античные инталии в собрании Эрмитажа. Л., 1976. С. 49. Табл. 1.

⁴⁶ Стилистически эрмитажная печать, на наш взгляд, несколько дальше отстоит от начала ПМ ПА; она относится скорее к середине XV в. до н.э. Наша печать по времени ей предшествует.

⁴⁷ Matz. Minoan Civilization. P. 6, 44 f.

до н.э. не существует более произведений собственно критского и ахейского искусства порознь. В целом ряде случаев их нетрудно разграничить, более того, можно говорить о критских и материковых мастерских. И все-таки тенденция к слиянию стилей прослеживается со всей определенностью. Для многих памятников (не только памятников глиптики) часто трудно говорить о месте их изготовления. Наша печать в числе таких произведений. Минойская по своему характеру, она могла быть выполнена и на греческом материке. Во всяком случае кажется вполне правдоподобным ее происхождение из ахейских гробниц. Сведения о том, что эта печать была приобретена на юге Греции, вовсе не опровергают ни минойской, ни ахейской версии. Можно только еще раз отметить явно "минойскую" стилистическую доминанту этого памятника, его традиционность.

Поскольку рассматриваемая нами печать, как и десятки других памятников эгейской глиптики, несмотря на свою художественную значимость, прежде всего является культовым предметом, невольно встает вопрос о связанности данного изображения с религиозными представлениями, с эгейскими культами и религиозно-изобразительной традицией этого искусства. В заключение остановимся на этих вопросах.

Эгейские печати из полудрагоценных цветных камней и распространенные в эпоху расцвета золотые резные перстни, как уже говорилось, служили в первую очередь амулетами, т.е. выполняли непосредственно религиозную функцию. Кроме того, они служили знаком достоинства, печатью и своеобразным украшением. Важно, что и в качестве последних они также имели определенную религиозную обусловленность. Сам факт возможного удвоения, размножения изображенного на печати с помощью оттиска не мог не иметь у древних, в том числе и у минойцев, мистического смысла. Это, на наш взгляд, исключительно важно и имеет параллели в других культурах. Что касается роли такого амулета-печати в функциональном значении украшения, то и здесь трудно говорить о бытовом, утилитарном его характере. И в этом качестве гемма тесно связана с религиозными обрядами и ритуалом. Резные золотые эгейские перстни со сложными культовыми композициями, как уже отмечалось, видимо, почти не использовались как печати и служили именно своеобразной "культовой миниатюрой", ритуальным украшением. Не случайно их изображения так связаны с эгейским монументальным искусством.

Изображения священных животных, постоянно присутствующие на эгейских геммах, несомненно, имели для древних определенную магическую силу. Они были культовым символом, обладавшим божественной силой, поэтому вместе с печатью-амулетом они становились объектом культа. С какими эгейскими культами могли быть связаны непосредственно эти образы и, в частности, образ оленя?

Эгейскую религию часто называют дуалистической или религией "двойного монотеизма"⁴⁸, поскольку в ней, подобно хеттской религии, одинаково значимы и культ верховного женского божества – Великой богини Матери, и культ верховного мужского божества – бога неба и погоды, бога грома и молнии, воды, тепла и света. Оба эти культа, как известно, действительно теснейшим образом связаны у минойцев и составляют великую пару богов, находящую параллели в других древневосточных религиях (Тешуб и Хебат, Хор и Хатхор и др.). Соответственно этому эгейская религиозная символика, как это уже было отмечено исследователями, в частности М. Нильссоном⁴⁹, имеет "двойную ориен-

⁴⁸ *Persson A.W.* The Religion of Greece in Prehistoric Times. Berkeley and Los Angeles, 1942. P. 8, 9.

⁴⁹ *Nilsson M.J.* The Minoan – Mycenaean Religion / Ed. 2. Lund, 1950.

тацию". Священные рога, двойная секира-лабрис, эгейская колонна, связанная с более древним культом дерева, сакральный узел, солярные символы (кресты, круги, свастики), различные виды спиралей — все это могло быть связано с обоими божествами, что подтверждают памятники искусства и в особенности глиптики. Кстати, именно глиптика, как известно, дает для исследователя эгейской религии особенно широкие возможности⁵⁰.

Во множестве использовались в Эгейском мире и анималистические персонализации, хорошо известные во всех древневосточных религиях (особенно в древнем Египте). Однако и здесь "двойная ориентация", равно как и недифференцированность на раннем этапе самих религиозных представлений, делают определение этих изображений чрезвычайно затруднительным.

Из единого эгейского культа Богини Матери и связанных с ним божеств — культа Владычицы Богов и Всего Сущего со временем, видимо, выделились разные женские божества (модификации этого культа), некоторые из них нашли свои параллели в микенской религии (например культ Геры)⁵¹. Однако трудно вычленил эти культы в ПМ период и трудно говорить вообще о конкретном времени их появления. Возможно, что в ПМ II период уже существовала та самая ипостась, которую можно определить как *πότνια θηρών* "Владычица зверей". Сложность в том, что наряду с женскими изображениями такого рода с быком, львом, дикими козами, оленем встречаются и мужские, которые определяются как "Владыка зверей". Эта модификация мужского культа также распространена в крито-микенской религии. У греков потом тоже (изображения оленя, например, соединяются не только с Артемидой, но и с Аполлоном, сохранявшим и в классический период свою древнюю связанность с солярным культом). Это отражают, в частности, известные итальянские монеты Кавлонии⁵².

Поскольку рога животного часто ассоциировались у древних с культом дерева и священные животные — особенно быки — часто изображались рядом со священным деревом, колонной или алтарем (рис. VI, 1), можно, видимо, говорить о связи этих изображений с вегетационным аспектом основных эгейских культов, хотя и с некоторой осторожностью⁵³. К сожалению, изображение на нашей печати не имеет определенных символических дополнений, однако такие дополнения распространены на других геммах с изображениями оленей. Большинство эгейских печатей имеет в этом случае либо изображение ветви, либо солярные круги (либо и то и другое вместе)⁵⁴ (рис. II, 5). Только в одном из известных нам случаев на поле геммы с оленем встречаются изображения сакрального узла⁵⁵.

⁵⁰ Это подтверждают лучшие работы в этой области; кроме названных выше работ А. Перссона и М. Нильссона, статей Ф. Матца, см. также: *Picard Ch. Les Religions Préhelléniques, Crète et Mycènes. P., 1948*; *Buchholz H.G. Zur Herkunft der Kretischen Doppelaxt. München, 1959*.

⁵¹ *Nilsson. Op. cit. P. 388*. Все то, что вмещали затем у позднейших греков культы нескольких женских божеств — Геры, Деметры, Гестии, Артемиды, Афродиты, Афины, — соединялось когда-то у минойцев в одном культе женского божества — Богини Матери (см., например: *Matz F. Gottererscheinung und Kultbild im Minoischen Kreta // Abhandlungen d. Akad. d. Wiss. und Literatur. Mainz, 1958. № 7*).

⁵² *Franke P. Hirmer M. Die Griechische Münzen. München, 1964. № 90, 91*.

⁵³ О вегетационном цикле в эгейской религии писал когда-то А. Перссон (*Op. cit. P. 46*).

⁵⁴ *Corpus. Bd I. № 363* (отпечаток на глине из Мессенского Пилоса — бегущий олень и охотничья собака, на поле — ветви дерева), *СМ III; № 272* (одна из сторон призматической печати; лежащий олень, на поле — растения), *СМ III; Corpus. Bd IV. № 264* (лентоид из гематита; над изображением животного — ветвь растения), *ПМ II; Evans. The Palace of Minos. V. I. P. 11. Fig. 491-bis* (амигдалоид из сарда, колл. Санджорджи; лев, напавший на оленя, на поле — концентрические круги), *ПМ II; Corpus. Bd V. № 366* (отпечаток на глине из Мессенского Пилоса; лежащий олень, на поле — ветвь), *ПМ II — ПЭ II*.

⁵⁵ *Evans. The Palace of Minos. V. IV. P. 11. Fig. 562*.

Итак, не уточняя возможного отношения нашего изображения к культуре верховного женского или мужского божества — в настоящее время, как мы видели, сделать это слишком трудно, остановимся только на одном аспекте — связанном с ними культе священного дерева и культе возрождающейся природы. И хотя наше изображение лишено явных символических добавлений, определенный магический смысл оно все равно содержит. Акцентирует это, на наш взгляд, одна деталь — символическое изображение глаза, характерное для эгейской глиптики еще со СМ периода⁵⁶. Нетрудно увидеть, что дважды повторенный круг — основной и оконтуривающий его — придает изображению глаза животного особое значение и силу. Выполненный с помощью трубчатого сверла крупный глаз оленя, традиционно переданный в фас при профильном изображении головы, в точности повторяет те солярные символы, которые порой мы встречаем на поле резных камней. Солнечное око и реальное око животного оказываются непосредственно связанными в мифологических представлениях древних.

Возможно, определенную роль в данном случае имеет и символика самого камня (даже в позднейшей греческой глиптике это еще сохранялось): горящий на солнце ярко-красный сердолик, как будто излучавший свет и тепло, вполне мог ассоциироваться у минойцев с энергией верховных божеств, с животворными силами возрождающейся с наступлением весны природы.

Художественные традиции эгейского искусства классического периода (включая и переходный ПМ II) оказываются исключительно долгими и плодотворными, они живут потом в искусстве греков. Пройдя этап геометрики, во многом все-таки продолжавший искания субмикенского периода, хотя и при явном снижении качества, технического мастерства, более позднее греческое искусство начало постепенно снова возвращаться к живой натурной форме, осваивать закономерности ее развития. Оно постигло, наконец, сложное единство природного образа, сочетающее противоборствующие, разнонаправленные внутренние силы, пришло к законченным, уравновешенным гармоническим решениям "свободного", т.е. исключительно развитого классического стиля. То, что греческое искусство времени своего расцвета во многом повторяет предшествующее ему эгейское (может быть, более всего минойское искусство классического периода), не вызывает теперь особого удивления. Это объясняется прежде всего определенными стадийными совпадениями в области художественного развития, о чем уже писали многие исследователи, в том числе Ф. Матц, а еще раньше А. Ригль⁵⁷.

LE SCEAU EGÉEN PROVENANT DE LA COLLECTION DE V.V. PAVLOV

N.M. Nikulina

Le sceau qui fait l'objet de cet article provient de la collection de l'orientaliste soviétique, maintenant décédé, V.V. Pavlov qui était un amateur passionné de pierres et un fin connaisseur des oeuvres de glyptique. C'est à lui que l'auteur de l'article doit d'avoir été initié à ce domaine intéressant de l'art ancien.

Le gemme publié est une oeuvre incontestablement authentique et artistiquement remarquable de la glyptique égéenne. Il avait été acheté par V.V. Pavlov dans la collection de B.N. Kastal'skij

⁵⁶ Солярные символы в виде концентрических кругов были распространены на печатях еще в эпоху древних дворцов (Corpus. Bd I. № 431 — стеатитовая печать в виде диска, двойные и тройные концентрические круги). Такие же круги встречаются и на поле некоторых более ранних гемм.

⁵⁷ Reigl A. Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio. Gesammelte Aufsätze. Augsburg, Wien, 1929. S. 71–90.

lequel avait indiqué que le gemme avait été acquis pendant les années 1910 en Grèce et était considéré comme d'origine grecque dès le début.

Le sceau a la forme d'un amygdaloïde (dimensions $2,8 \times 1,7$ cm) et est taillé dans une cornaline. L'image d'un jeune cerf couché de profil, tête tournée vers l'arrière, est gravée sur la surface convexe de la pierre.

Le but de l'article n'est pas seulement d'attribuer ce monument avec le maximum d'exactitude, mais aussi de l'introduire dans l'atmosphère vivante et la problématique de l'art égéen de la période classique, en examinant au passage nombre de questions relatives à son style, à la genèse et au développement de ses principes plastiques fondamentaux.

Au moyen d'une analyse conséquente et systématique du sceau (sa forme, son matériau, les particularités de sa composition, les moyens d'expression plastiques, les procédés spécifiques) et en s'appuyant sur de nombreuses analogies dans la glyptique des périodes minoïenne tardive et helladique tardive, l'auteur conclut que le gemme publiée se rapporte sans doute à l'étape précoce PM_{PA} (PH_{PA}) ou à la limite $PM_{IB} - PM_{PA}$ ($PH_{IB} - PH_{PA}$) et peut être daté de l'intervalle entre 1475 et 1450 av. n.è. ou, plus largement, entre 1500 et 1450 av. n.è. ce qui paraît plus acceptable.

Comme ce gemme, tout comme les autres oeuvres de la glyptique égéenne, remplissait d'abord des fonctions d'amulette, l'auteur s'arrête pour conclure sur la symbolique religieuse de cette image et la symbolique de la pierre dans la glyptique égéenne de l'étape classique tardive.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИН