

© 2002 г.

ОБ ЭГЕЙСКОЙ ГЛИПТИКЕ

Эгейская глиптика – интересное явление не только в собственно эгейской культуре, в истории древней глиптики, но и в искусстве древнего мира в целом, который представлял собой *сложное единство*, а не сумму локальных исторических общностей. Каждая из древних цивилизаций, будучи самостоятельным феноменом, проходит свой собственный путь, имеет свою историю, природу, особенности, среду обитания, однако формируются они не благодаря изоляционизму, а благодаря контактности. Эгейская цивилизация в этом отношении не исключение.

Эгейская культура – одно из звеньев в длинной цепи многих культур III–II тыс. до н.э., и глиптика это подтверждает. Изъять это звено, не разрушив цепи, невозможно, тем более что соединяет оно два крупных отрезка, замыкает два основных направления – западное и восточное. Искусственное вычленение эгейской культуры из художественного контекста III–II тыс. до н.э. (свидетелями чего мы нередко являемся) и перенесение присущих ей черт в контекст I тыс. до н.э. – на том лишь основании, что позднейшая греческая культура с ней в значительной мере соотносится, – представляется не просто ошибочным, но неприемлемым. Традиционное противопоставление эгейской культуры культурам древнего Востока – подобно тому, как это делается применительно к собственно греческой культуре, – не только мешает пониманию сущности эгейской культуры, ее основ и истинного своеобразия, но и искажает общую картину III–II тыс. до н.э., делает ее обедненной и фрагментарной.

Эгейская культура связана одновременно и с Западом, и с Востоком, является достоянием и того, и другого. Она есть часть древнейшей цивилизации и вместе с тем – часть более поздней европейской цивилизации. Условное разграничение на Восточный и Западный миры произошло не во II и даже не в I тыс. до н.э., а преимущественно уже за его пределами, в начале I тыс. н.э., в эллинистическо-римскую эпоху. До того древний мир был целостен, даже при нарастании внутренних противоречий, усилении внутренней и внешней диалогичности разных культур. Древняя глиптика и показывает, и доказывает это.

Являясь суммирующим видом древнего искусства, глиптика в силу своей природы и особенностей материала точно отражает состояние разных сфер в духовной жизни общества, дает полное представление о художественном развитии, стилевых тенденциях, уровне достижений и направленности контактов. Не случайно этим материалом широко пользуются историки культуры в работах по религии, мифологии, искусству.

Эгейская глиптика не только указывает на вполне определенное место эгейской культуры среди других культур III–II тыс. до н.э., но и отчетливо выявляет как степень контактности, так и своеобразия данной культуры. Воспринимаясь как некое целое, она имеет несколько составляющих, этнических и локальных (прежде всего имеется в виду соотношение между минойской – критской и ахейской – микенской культурами).

Эгейская глиптика, подобно эгейскому искусству в целом, не могла возникнуть абсолютно независимо, сама по себе. Ранний период ее существования наглядно пока-

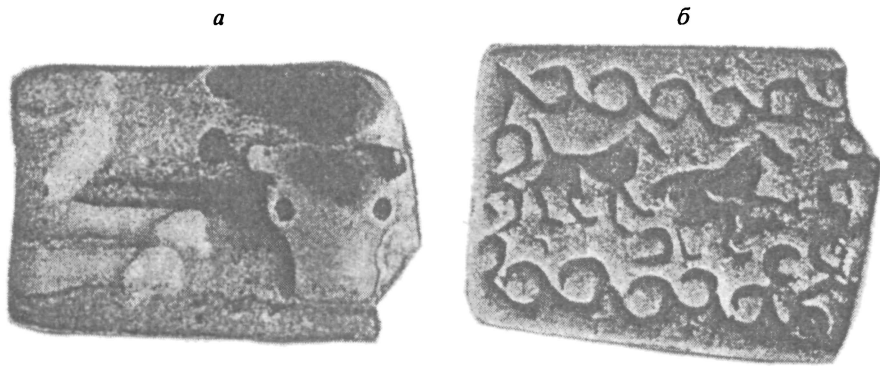


Рис. 1 а–б. Фигурная костяная печать в виде лежащего быка. На основании изображение львов. 2300–2000 гг. до н.э. Гераклион. Историко-археологический музей

зывает связь ее с глиптикой других территорий древнего мира, притом не только в пределах Средиземноморья. Искусство резьбы по цветному камню требует определенного технического уровня и художественных навыков, которые приобретаются постепенно, поэтому мысль о влиянии соседей (на первый взгляд – минимальном для эгейского мира), на самом деле вполне оправдана и серьезна. Глиптика – это искусство, основывающееся на традиции, а собственная, оригинальная традиция *внезапно* не возникает. То же позднее будет и в области греческой глиптики, которая обретает черты истинного художественного своеобразия только в эпоху зрелой архаики, в VI в. до н.э. (до этого, копируя финикийские и египетские печати в виде скарабеев, греки только намечали и осмысливали путь своего дальнейшего развития в этой области).

Ранние минойские геммы, относящиеся ко второй половине и концу III тыс. до н.э., включают довольно большое количество цилиндрических и фигурных печатей (в виде скарабеев и лежащих культовых животных, в основном – быков и львов) (рис. 1 а–б). Все они подтверждают наличие восточного импорта на Крите и восточного влияния, которое легко усваивалось здесь исходя из конкретных исторических условий и задач этой культуры. Изображения на ранних минойских печатях прямо повторяют или варьируют те, что встречались в данный период в глиптике Средиземноморья, Анатолии, Месопотамии и Египта. Поскольку преобладали главным образом мягкие породы камня и кость, техника резьбы здесь быстро эволюционировала. И в Среднеминойский период на раннем его этапе (в период так называемых Старых дворцов) уже очевиден переход к новым формам, более твердым породам камня, применению резьбы на станке (кстати, следует заметить, что эта техника уже в IV тыс. до н.э. была известна в глиптике Месопотамии и соседних с ней территорий, откуда она и была заимствована эгейскими мастерами).

Принципиально важен тот выбор, который был сделан в это время минойской глиптикой, выбор в отношении основополагающих форм. Именно в период Старых дворцов получают широкое распространение и развитие те формы, которые в дальнейшем становятся основными, определяющими для Крита и эгейского мира в целом. Это форма *лентоида* – чечевицеобразной или линзовидной (выпуклой или вогнутой) круглой печати и форма *амигдалоида* – печати в виде овальной, немного вытянутой бусины. Обе формы были привнесены на Крит, но приобрели здесь свои особенности, стали по существу собственно критскими. Обе формы, очевидно, взяты (так считают специалисты) из арсенала сиропалестинской глиптики, где они встречались и раньше. Однако ни в Сирии, ни в Палестине, ни в Финикии, ни в Египте они не получили широкого резонанса и выглядели совершенно иначе. Лентоид – редуцированная

форма дисковидной «пуговичной» печати, амигдалоид – редуцированная форма бусины-амулета. В минойской модификации эти формы на других территориях древнего мира уже не встречаются. Только для эгейской глиптики в эпоху ее расцвета они являются ключевыми, прямо указывающими на происхождение памятника. Удивительно органично связаны они с самой природой Крита, с искусством этой морской цивилизации. Они напоминают отшлифованные морем цветные гальки, которых здесь великое множество, или небольшие раковины, которые издревле использовались здесь как украшения-обереги. Пластическая форма этих печатей тесно связана и с культовыми представлениями критян: с атрибутами и верховного их женского божества – Богини-матери, покровительницы всех природных сил, – и с атрибутами верховного мужского божества – бога Громовника, Небесного быка, посылающего благодатную влагу и вечное возрождение Земле. Как показывают находки в святилище-сокровищнице Кносского дворца, гальки из полудрагоценных цветных пород и морские раковины были предметами подношения этим богам.

Как всякие произведения древней глиптики, минойские (а позднее и микенские) лентоиды и амигдалоиды имеют сложную, тройную функцию: во-первых, функцию амулета-оберега; во-вторых, – печати-замка, знака собственности и, в-третьих, – функцию украшения, радующего глаз совершенством форм, мастерством исполнения и оформления. В отличие от месопотамской и египетской глиптики, где *всегда* прослеживается доминирующее направление и выделяется *одна* из функций (хотя сочетание их со временем может меняться), в эгейской глиптике, пожалуй, уместно говорить о сложной функциональной дифференцированности. Лентоид – печать-амулет и украшение; амигдалоид – амулет-украшение и печать; золотой перстень (таковые в довольно большом количестве появляются в следующий период, эпоху Новых дворцов, на Крите) – это уже преимущественно украшение, а амулет и печать – только номинально. Показательно, что тип золотого перстня с крупным гравированным овальным щитком и круглой шинкой – также изобретение не эгейских резчиков: подобные перстни встречались в Средиземноморье и на других территориях, однако нигде эта форма не получила столь оригинального развития и художественного выражения, как в эгейских мастерских. И снова мы должны говорить об общих корнях, истоках, о генетических связях и снова подчеркивать оригинальность, неповторимость эгейских решений в общем контексте культур II тыс. до н.э., в классический для эгейского искусства период.

«Печать, – как справедливо писал Виктор Кенна, один из лучших специалистов в области эгейской глиптики, – должна иметь четкое, гарантированное изображение. Плоскость ее должна быть либо ровной, либо слегка изогнутой, удобной для оттиска. И лентоид, с его немного выгнутой или немного вогнутой поверхностью, и амигдалоид (обычной бочкообразной, миндалевидной или раковинообразной формы) с умеренно выпуклой поверхностью, вполне удовлетворяли этим требованиям»¹. Функционально, заметим, именно лентоид был оптимальным вариантом печатной формы. Амигдалоид с усилением его роли амулета и украшения в Позднеминойский период постепенно укрупняется, что затрудняет его использование в качестве печати. Неслучайно появляются фасцетированные амигдалоиды и снова встречаются цилиндры. Изображение само по себе приобретает все больший удельный вес и значение: крупный амигдалоид и золотой перстень с большим овальным щитком были для этого очень удобны. Форма лентоида с течением времени совсем не меняется, однако роль гравированного изображения возрастает и здесь. Изображение приобретает сложное культовое содержание и символический смысл.

Господствующая на разных территориях форма печати, разумеется, появляется не случайно: так или иначе она обусловлена самой культурой, ее задачами, культовой ориентацией, ремесленными традициями. Окончательно найденная и утвердившаяся

¹ Kenna V.E.G. Cretan Seals with a Catalogue of the Minoan Gems in the Ashmolean Museum. Oxf., 1960. P. 28.

эта форма многое определила в развитии глиптики на этих землях или даже в целом регионе. Можно не говорить о том, что значит для Египта форма *скарабея*, а для Месопотамии – форма *цилиндра*. И то, и другое было гениальным изобретением: цилиндр – идеальная печатная форма, сочетающаяся с ролью амулета и украшения; скарабей – идеальная форма амулета, имеющего одновременно функцию печати и украшения.

Тем же, чем для Египта был скарабей, а для Месопотамии – цилиндр, для минойского Крита и эгейского мира в целом стал *лентоид*. Уже сама эта форма, имеющая достаточно большую и удобную для работы резчика поверхность, поставила перед этой глиптикой серьезные художественные задачи (помимо всех прочих, характерных для глиптики вообще в эту эпоху). Форма обусловила не только вид изобразительности (это было и на других территориях древнего мира), форма провоцировала усиление самой выразительности, т.е. эстетического начала, которое не имело такой значимости в глиптике до этого времени. В результате в классический для эгейского мира период, в XVI–XIV вв. до н.э. (по старой хронологии), появились совершенно уникальные по своим художественно-образительным и декоративно-пластическим достоинствам произведения, равные которым в глиптике возникнут только в классическом искусстве самих греков, когда они перейдут от формы скарабея к форме более крупного малоазиатского скарабеоида и крупного золотого перстня с широким овальным щитком. Случайно или не случайно, но эти собственно греческие формы напоминают эгейские, по крайней мере, они открыли перед резчиками те же большие художественные возможности, что и перед минойскими и ахейскими мастерами во II тыс. до н.э.

Цилиндр – идеальная печатная форма и удобная форма амулета, который может быть одновременно и украшением, и знаком достоинства. Однако объективно эта форма очень сложна в обработке, особенно в твердых материалах. Резьба на стенке каменного цилиндра (даже в сравнительно мягких породах и при большом диаметре) создает целый ряд трудностей. Мало того, что мастер имеет дело с сильно изогнутой поверхностью, требующей от художника-ремесленника огромной сосредоточенности, умения представить себе целое в развороте и объеме, использовать необходимые оптические поправки. Трудность заключается в том, что цилиндр удерживает его в строгих рамках фризового решения (другое дело, что решения эти могут варьироваться, давать открытые и замкнутые, центрические и геральдические, односторонние и ярусные композиции). Технически при использовании твердых пород камня и станка очень нелегко правильно рассчитать глубину совмещения участков, проработанных сверлами и резцами. Эти участки должны быть соотнесены между собой, чтобы изображение было уравновешено пластически и композиционно. Мы знаем, каких высот достигла месопотамская глиптика в различные периоды своего развития, в разных стилях и локальных направлениях, но достижения эти были результатом преодоления трудностей формы и инертности материала. Моментам художественным со временем начали уделять большее внимание, однако роль собственно печати, имевшей защитного свойства культовое, сакральномагическое изображение, всегда доминировала. Польза (удобство при откатывании на глине, четко выявленный культовый смысл изображения) и прочность (выбор материала и качество резьбы) всегда выдвигались на первый план. Художественная выразительность оказывалась, таким образом, вторичной, и это было закономерно, если учесть, как понималось искусство в самые древние эпохи.

Скарабей – идеальная форма амулета, дающая культовый образ-двойник, живой, изящный, пластически законченный и очень обобщенный. Нижняя плоскость (основание печати-жука) даже в крупных формах имеет множество ограничителей для размещения изображений и иероглифических знаков, которые всегда сочетались у египтян. Разумеется, лучшие египетские ремесленники-резчики, как и месопотамские, прекрасно справлялись с поставленной задачей, но это было нелегкое преодоление. Каллиграфически изысканные миниатюры в соединении с самим образом-

символом, сложно моделированным объемным изображением жука-скарабея, в итоге оказывались прекрасными произведениями искусства, хотя задачи художественно-выразительные имели и здесь подчиненное значение.

Можно считать, что именно в эгейской глиптике впервые в истории этого искусства мы сталкиваемся с более активным и осознанным художественно-выразительным подходом к гравированному изображению. Оно, как и везде, имеет культовый смысл и определенное магическое значение, остается глубоко символическим, однако при этом достигается впечатление удивительной жизненности, подвижности и изменчивости, отражающее какое-то новое, особое отношение к окружающему миру. Это придает эмоциональную окрашенность тому, что представляется.

Эгейская глиптика в избранных ею формах (прежде всего, конечно, в форме лентоида) не только получила удобную для работы резчика открытую поверхность (при этом такой совершенной геометрической формы, как круг или овал): она была поставлена перед необходимостью художественного освоения этой плоскости, освоения с максимальной в культовых же целях выразительностью. Отсюда такое усиление эстетической значимости передаваемого. Поскольку минойские печати не содержали надписей (они встречаются только на иероглифических печатях в ранний период), а отдельные знаки и символы в них встречаются нечасто, все внимание сосредоточено непосредственно на изображении.

Как и в любой другой глиптике, изображения на эгейских печатях в высшей степени сакральны. Часто это изображения священных животных, связанных с представлениями о верховных божествах (особое место занимают образы быков, коз, оленей, сцены борьбы этих животных с напавшими на них львами, пантерами или собаками) (рис. 2–5). Встречаются также изображения птиц, самих богов и жриц, их воплощающих, образы алтарей, перед которыми или по сторонам которых даются фигуры культовых животных, ритуальные сцены (особенно в крупных золотых перстнях). Здесь могут быть представлены ритуальный танец, возлияние на алтаре, поклонение божеству (рис. 6, 7). В микенской глиптике, которая является ветвью эгейской, отходящей от основного минойского «ствола», могут использоваться и свои образы (птицеголовые грифоны, демонические существа в ослиных шкурах, сфинксы, сцены выездов на колесницах, охоты и сражений), но стиливая близость при этом будет сохраняться (рис. 8, 9).

Сугубо натурная ориентация эгейского искусства обусловлена многими особенностями самой минойской религии с ее культом Богини матери – покровительницы всего сущего, являющейся олицетворением Земли, вечно возрождающейся и плодоносящей, с культом верховного мужского божества в образе небесного быка-Громовника, владыки несущих плодородие дождей. Эта ориентация проявилась во всех видах этого искусства, в том числе и в глиптике, где ее отражает буквально каждый памятник. Эта идея идентичности, сходства лежит в основе всех стиливых направлений эгейского минойского искусства со времен Старых дворцов. Особенно ярко она выражена в классическую эпоху (условно это период Новых дворцов на Крите, отчасти – следующий за ним период Поздних дворцов, а также время возвышения микенских центров).

Первый этап истории Новых дворцов в искусстве Крита связан с «натурным» «импрессионистическим» стилем, второй – с «постимпрессионистическим», так называемым дворцовым стилем. Далее продолжает это визуальное направление смешанный, условный стиль, в зависимости от доминанты – «минойско-ахейский» или «ахейско-минойский». На всех этапах, хотя и в разной мере, конкретно-чувственное и декоративно-пластическое имеют в глиптике особо важное значение и смысл.

Знаменитые произведения критской и микенской монументальной и вазовой живописи, резные стеатитовые вазы, статуэтки, фаянсовые рельефы и произведения торевтики – все они являют собой плод очень продуктивного, *итогового* периода



а



б

Рис. 2 а–б. Минойский лентоид из агата с двухсторонним изображением: а – раненый бык; б – доение коровы. Ок. 1500 г. до н.э. Гос. Эрмитаж

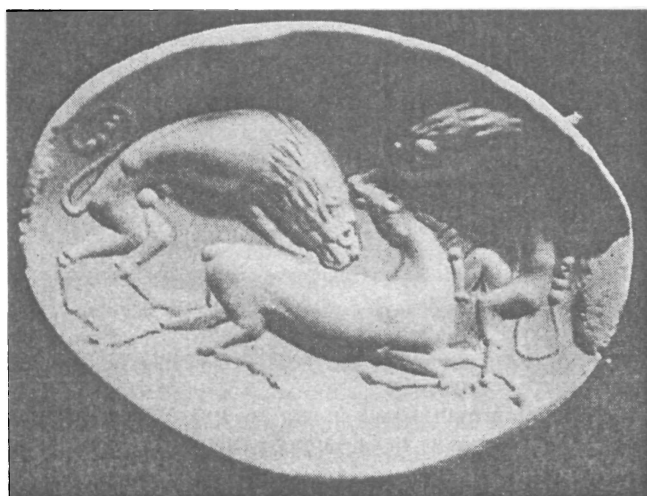


Рис. 3. Эгейский лентоид из сердолика. Лев и львица, терзающие оленя. Ок. 1500 г. до н.э. Гос. Эрмитаж

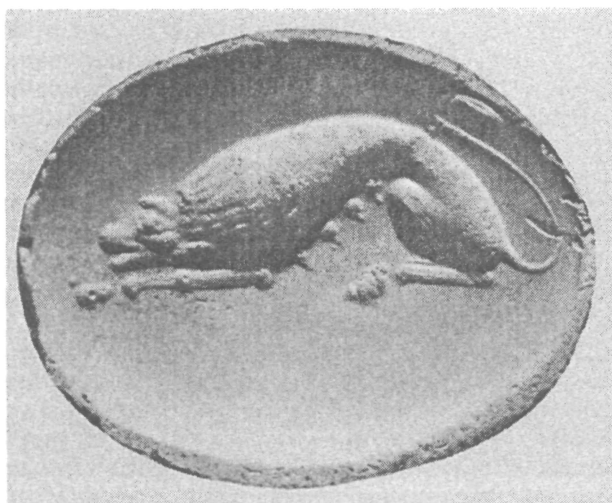


Рис. 4. Минойская печать – амигдалоид из халцедона. Лань, кормящая детеныша. Ок. 1500 г. до н.э. Афины. Национальный музей

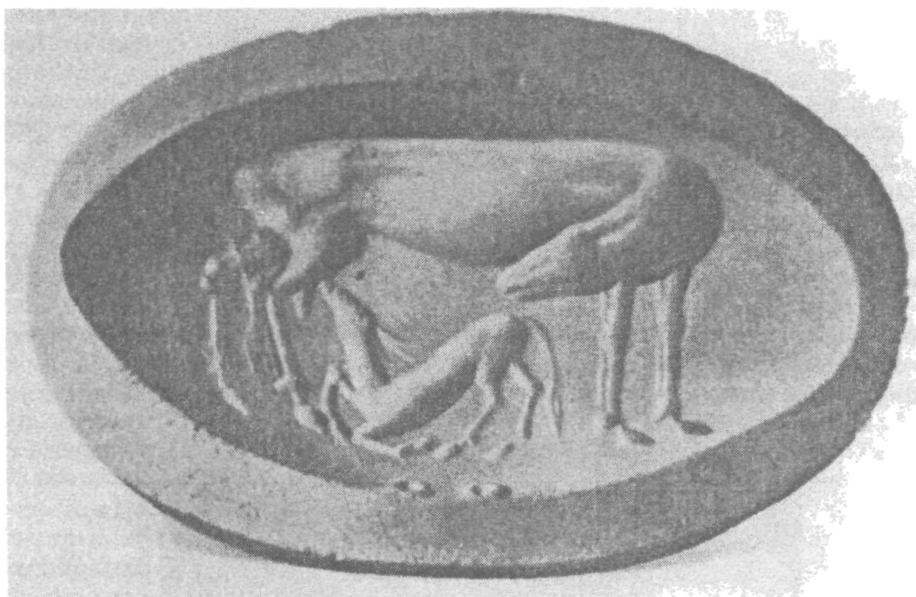


Рис. 5. Минойский лентоид из халцедона. Львица, приготовившаяся к прыжку. Ок. 1500 г. до н.э. Гос. Эрмитаж

в истории эгейского искусства, связанного с расцветом критской морской державы². Памятники глиптики – часть этого ряда.

Период «дворцового» стиля был особо выделен Фридрихом Матцем, много писавшим об эгейской культуре и искусстве. Он определил этот стиль как «момент зенита

² Андреев Ю.В. Островные поселения Эгейского мира в эпоху бронзы. Л., 1989; он же. Крито-микенский мир // История древнего мира. Ранняя древность. Изд. 3-е. Кн. 1. М., 1989. С. 312–331.

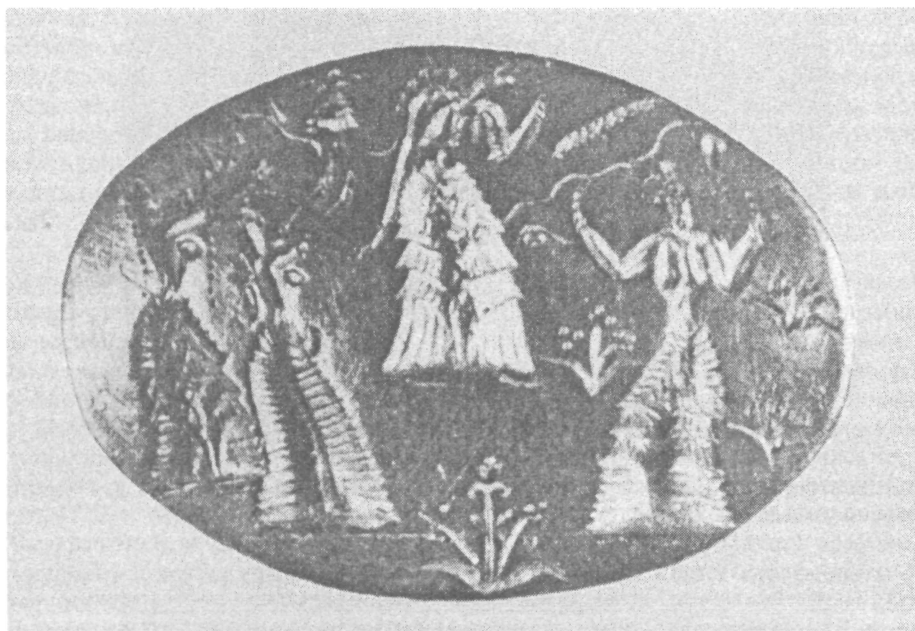


Рис. 6. Золотой критский перстень. Нисхождение и встреча Богини. Ок. 1500 г. до н.э. Гераклион. Историко-археологический музей

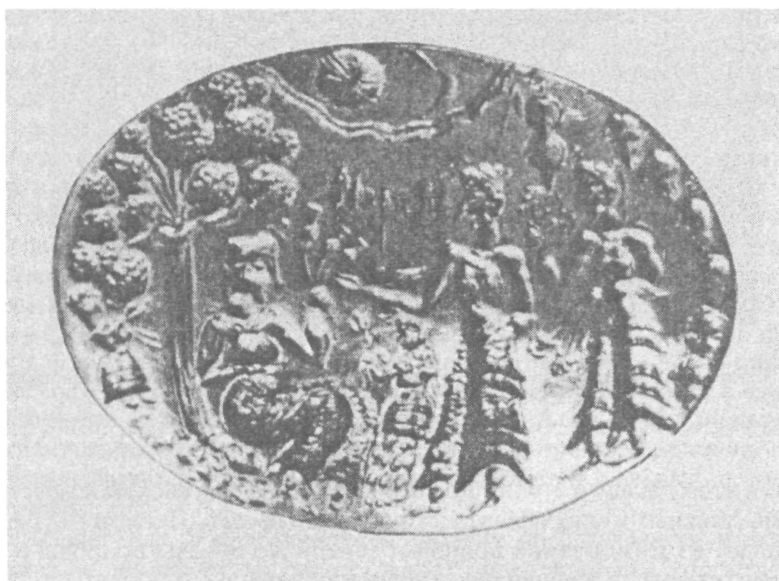


Рис. 7. Золотой критский перстень. Поклонение Богине и Священному дереву. Ок. 1500 г. до н.э. Гераклион. Историко-археологический музей

и уже приближающегося заката»³. На этом этапе (по старой хронологии это вторая половина XVI – первая половина XV в. до н.э.) минойское искусство как бы суммирует все самое лучшее из своих достижений, переводя на язык своего времени. Многие памятники Кноссского дворца, дворца в Като-Закро, фрески Феры (Санторина) отно-

³ Matz F. *Minoan Civilization Maturity and Zenit*. Cambr., 1964. Ch. XII; см. также: *idem*. *Die Agais*. München, 1950. S. 268 f.



Рис. 8. Золотой микенский перстень. Сцена колесничной охоты на оленя. XV в. до н.э. Афины. Национальный музей



Рис. 9. Золотой микенский перстень. Сцена сражения. XV в. до н.э. Афины. Национальный музей

сятся именно к этому этапу и стилю. До того в критском и эгейском искусстве в целом не было столь сложных и многофигурных ритуальных сцен. Прежде отдавалось предпочтение сценам из жизни самой природы, теперь же образы природы и культовая жизнь дворцовых центров соединились в едином потоке.

В глиптике это время (Позднеминойский период) также характеризуется очень ярким, оригинальным развитием. Используются (и, конечно, не без определенного символического смысла) прекрасные минералы (весь цветовой спектр одноцветных халцедонов, агаты – многоцветные халцедоны интересной фактуры, горный хрусталь, яшма, аметист). Virtuозно работают, используя станок, критские резчики, создавая пластически совершенные, тщательно моделированные сложные фигурные построения. Комозиции, которые мы находим на минойских и микенских геммах этого периода, удивляют своим артистизмом любого зрителя, прежде всего современных художников: великое многообразие, вариативность, изобретательность, предельная выразительность формы, раскрывающая всю глубину культового

содержания, и при этом индивидуальная художественная и эмоциональная окрашенность изображаемого. Фигура или несколько фигур идеально вписываются в круг или овал благодаря точному расчету и нередкому использованию отношения «золотого сечения», которое дает естественность, свободу и завершенность построению. Всегда выявляется пластическая и живописная суть изображаемого, сохраняется плоскость или намечается глубинное построение – делается это с большим мастерством декоративиста, с особым орнаментальным чутьем и графической изысканностью⁴.

Нигде в глиптике древнего мира не встречаются такие, как в минойских геммах, пейзажные образы. В силу своей импрессионистичности они особым образом эмоционально окрашены. Колышутся под ветром травы, изгибаются от непогоды молодые деревья, тянутся к небу, как руки воздетые скалы, поросшие цветами, – это не только в эгейской живописи, это и в глиптике, где мы находим кадрированные или четко выстроенные самостоятельные пейзажные изображения и пейзажные фоны. Интерес к конкретному и увлечение стилизацией, многофигурные композиции, подчиненные вращательному принципу, и устойчивые геральдические, меридиональные и многогранные схемы в построении, смелые изображения толпы и портретные лица, сцены, развивающиеся во времени, – все это вмещает эгейская глиптика, многообразие которой, кажется, действительно нет предела.

В крупных золотых гравированных перстнях изображения «дворцового стиля» находят особенно полное выражение. Это уже настоящие сакральные картины, которые могут восполнить для нас то, что утрачено в монументальной живописи. Влияние таких культовых миниатюр на крупные художественные формы вполне реально. Созданное, открытое однажды в глиптике могло затем оказывать влияние и на настенные изображения, хотя связи эти на самом деле чаще были взаимными. Работа в мягком золоте, разумеется, гораздо удобнее, чем в камне, поэтому не удивительно, что в золотых перстнях, которые становились в конце концов культовыми украшениями, а не печатями, так сложны композиции. Ценилась скорее их способность к воспроизведению, удвоению изображения, но не функция печати как таковой, поэтому они действительно превращались в сакральные картины-миниатюры. Игра светотени делает их живыми, объемными. В знаменитом перстне со сценой встречи женского божества из музея Гераклиона явно дается развитие действия во времени. Маленькая летящая фигурка в левом верхнем углу не есть образ материализовавшейся души богини, как считал когда-то М. Нильсон⁵. Художник показывает здесь нечто иное, и параллели такому решению есть в достаточном количестве в арсенале древнего переднеазиатского искусства начиная с рубежа IV–III тыс. до н.э. и кончая I тыс. до н.э. Это и шумерская стела с ритуальной охотой на львов начала III тыс. до н.э., известная как «Камень Блау», и древнеассирийский рельеф с изображением Тукульти-Нинурты перед алтарем, и ликийские рельефы с батальными сценами, и многочисленные ассирийские дворцовые рельефы, где этот принцип «мультипликации» иногда становится основополагающим в повествовательных, исторических по значению сценах.

Сначала Богиня-мать, подательница плодородия, представляется летящей по небу, опускающейся на землю, затем она предстает перед жрицами, радостно встречающими ее, и, наконец, кружится в танце со змеями в руках, вместе с ними (см. рис. 6). О том, что это именно женское божество вегетационного цикла, о котором писал еще в 40-е годы А. Персон⁶, свидетельствуют два момента. Первый – выделение зоны действия богини цветущими растениями, они красиво разбросаны по полю перстня с правой стороны, а второй – замена головы богини ветками плодоносящего священного Древа. Эти ветки вырастают прямо из ее плеч. В изображениях жриц эти части фигур показаны по-другому.

⁴ Никулина Н.М. Эгейская печать из коллекции В.В. Павлова // ВДИ. 1988. № 2. С. 98–118.

⁵ Nilsson M.J. The Minoan-Mycenean Religion. Ed. 2. Lund, 1950.

⁶ Persson A.W. The Religion of Greece in Prehistoric Times. Berkeley – Los Angeles, 1942.

Еще одно интересное достижение, важное в общей истории древней глиптики, которое связано с эгейским искусством, – открытие удивительного свойства полупрозрачного цветного камня – давать в гемме сразу и негатив, и позитив. Наполняясь светом, гравированное изображение на такой гемме становится не только рельефным, но даже объемным, скульптурным. Такого не было ни в цилиндрических печатях, ни в скарабеях. Лентоиды открыли это свойство минойским мастерам, а они как особое сакральное свойство резных камней смогли показать это людям.

Такое открытие будет сделано потом и собственно греческой глиптикой, но, видимо, уже самостоятельно и только в классический период. Греки придут и к другим интересным наблюдениям в глиптике, которые будут повторять эгейские, но придут какими-то своими путями. Прямое влияние на них эгейских памятников (а некоторые из них были им, по-видимому, доступны), вполне возможно, хотя в целом не оно определяло их выбор и художественные принципы.

Сознавая непосредственную связь с ахейцами, – своими предшественниками на Балканах, в Эгейском бассейне и на побережье Малой Азии – греки, охваченные патриотическими настроениями в связи с нарастающей персидской угрозой, со второй половины VI в. до н.э. все чаще обращаются к эпизодам древней истории. Сюжеты фиванского и троянского циклов широко распространены в произведениях их искусства, прежде всего в настенной живописи, рельефе и вазописи. Окончательно сложившиеся и записанные в архаическую эпоху эпические циклы становятся своего рода фундаментом для классической греческой культуры. Они начинают в ней то направление историзма, которое найдет затем дальнейшее развитие в V–IV вв. до н.э. и в эпоху эллинизма, становясь все более и более актуальным.

Направление историзма, связанное и с воспоминаниями об эгейском мире, отражено греческой мифологией (мифы о Лабиринте, Тезее и Минотавре, Дедале, миф о циклопах, возводивших мощные укрепления, о Кадме, основавшем Фивы, и т.д.). Отражено оно и греческой литературой, драматургией Эсхила, Софокла и Еврипида. Изобразительное искусство популяризирует эти сюжеты, варьирует образные решения.

Античные литературные источники отмечают, что в греческих святилищах, сокровищницах известных храмов всегда хранились древние сакральные предметы, реликвии, связанные с древними героями и богами, первыми правителями-основателями полиса. Греки VI–V вв. до н.э. не только вполне осознанно сохраняют древние руины и участки циклопических кладок на территориях своих акрополей, но, что удивительно, делают попытки их восстановления (это зафиксировано археологически в Коринфе и Фивах). Они почитают могилы древних царей, осуществляют перезахоронения сакральных предметов и древних памятников искусства (примером могут служить знаменитые статуи кор, найденные на Афинском акрополе).

Вполне возможно, что греческие мастера VI–V вв. до н.э. свободно копировали некоторые из произведений древности. Поэтому не будет удивительно, если со временем окажется, что какие-то из памятников эгейского искусства и в частности глиптики, подлинность которых поставлена пока под сомнение специалистами, будет признана греческими повторениями, т.е. греческими репликами с эгейских оригиналов.

Эгейская глиптика – область, привлекающая внимание исследователей с начала прошлого века. Сразу же, как только была открыта эта культура и началось ее изучение, появились первые работы об эгейских печатях. Это были труды таких известных ученых, как А. Фуртвенглер и Ф. Матц⁷. Именно они заложили фундамент для дальнейших исследований в этой области. К настоящему времени сделано очень много. Прежде всего осуществлена, наконец, идея Ф. Матца по созданию «Корпуса эгейских печатей». Лучшие силы были привлечены к созданию основных томов этого

⁷ Furtwängler A. Die antike Gemmen. Bd I–III. B. – Lpz, 1900; Matz F. Die Frühkretischen Siegel. B. – Lpz, 1928.

издания, в котором нашли отражение наиболее значимые мировые коллекции (коллекции Афинского национального музея, Музея Гераклиона, малых греческих собраний, Ашмолеанского музея в Оксфорде и т.д.)⁸. Существовавшая научная литература по глиптике освещает многие проблемы, связанные с эгейской культурой. Среди них как проблемы художественно-стилистических, художественно-исторических особенностей глиптики, так и более общие, касающиеся эгейской религии и культуры в целом⁹. В круг важнейших тем попадает, например, и проблема непрерывности *глиптических традиций* в культурах Средиземноморья. Хочется надеяться, что ей будут посвящены в дальнейшем новые исследования.

Н.М. Никулина

THE AEGEAN GLYPTICS

N.M. Nikulina

The mechanical attribution of the Aegean culture to the 1st millennium BC context (based on its connection to the later Greek culture), and its traditionally alleged opposition to the Near East cultures, hinder to understand its actual essence. The Aegean culture is connected both to the West and to the East, it is a bridge joining these directions. It is converted by the art monuments, including glyptics – carving art using semi-precious and precious stones as its material.

As a summing kind of ancient art, glyptics thoroughly mirrors the condition of different spheres of society's spiritual life, gives us a full notion of its achievements and contacts, of style tendencies in art.

Aegean glyptics, as well as Aegean art on the whole, could not emerge independently. This art needs a certain level of technique and art skills which are achieved gradually. The early period of Aegean glyptics shows its connection to glyptics and other arts in neighboring regions of the ancient world, and not only the Mediterranean.

The shape of seals which existed in different places is in no way accidental. So, the choice made by the Cretan-Minoan glyptics in the early 2nd millennium BC (the Old Palaces period) is of much importance. Since then, those forms had widely spread, which eventually became principal for the Aegean world: lentoides (lentil or lens-like shape) and amygdaloides (bead-like ellipse shape). Both were brought to Creta from the Syro-Palestinian glyptic set, but they received its peculiarities here, and became really Cretan.

Comparison of Cretan seals (lentoides, amygdaloides and big gold rings) with other ancient forms – Egyptian scarabs and Mesopotamian cylinders – allows to see those new features the Aegean glyptics contributes to this art. It gives a new outlook on further development of this art in the 1st mill. BC. As elsewhere, the Aegean glyptics has sacred sense and magical importance, a special symbolism, but it always aspires to vitality, freedom, agility and tangibility not known in other arts. It was determined both by the peculiarities of the shape of Aegean seals, and by those of this art and culture. The natural orientation is demonstrated by all style stages of Aegean art and glyptics, but the greatest perfection of artistic solutions and technical realizations is achieved in the 2nd half of the 16th, 15th and 14th centuries.

Mycenaean (Achaean) glyptics is a branch of the main, Minoan trunk. It can use its own images and subjects, but it shares the principles of artistic creation with the latter to which it is close in style, so it lets us describe Aegean glyptics as a whole.

The Greek masters of VI–V centuries BC seem to have been familiar with Aegean art and to have come into contact with the Aegean tradition in glyptics, but they made their discoveries using their own ways. The Aegean monuments could give them an artistic impulse, because they coincided with their own aspirations.

⁸ Corpus der minoischen und mykenischen Siegel. Bd I. Nationalmuseum in Athen. B., 1964. Библиографию по теме можно найти в целом ряде изданий, прежде всего в работе П. Цацова (Zazoff P. Die Antiken Gemmen. Bd I. München, 1983. S. 25–50). Из работ, касающихся художественно-стилистических аспектов, следует выделить: Biesantz H. Kretisch. Mykenische Siegelbilder. Stilgeschichtliche und chronologische Untersuchungen. Marburg, 1954; Kenna V.E.G. Some Eminent Cretan Gem-Engravers // Festschrift für F. Matz. B., 1962. P. 4–13; idem. Cretan Seals...; Boardman J. Greek Gems and Finger Rings, Early Bronze Age to Late Classical. L., 1970. Проблемы художественного стиля эгейских печатей разбираются также в указанной выше (прим. 4) работе автора данной статьи.

⁹ Вопросы религиозного развития в связи с произведениями эгейской глиптики и других видов искусства рассматриваются, в частности, в известных работах М. Нильсона и А. Персона, упоминавшихся выше.