

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА



Н.М.НИКУЛИНА

**ИСКУССТВО ИОНИИ  
И АХЕМЕНИДСКОГО  
ИРАНА**



В основе данной работы лежит материал глиптики — искусства резьбы по цветным полупрозрачным камням и драгоценным металлам — одного из древнейших видов изобразительного искусства. Соединение произведений глиптики и ювелирки с произведениями монументальной скульптуры, живописи, торцеттики, ювелирного ремесла позволяет создать широкую картину развития всей художественной культуры додлинностетической эпохи. Сравнение художественных культур Индии (Восточной Греции), Малой Азии позволяет показать древнейшие контакты этих территорий, их взаимное влияние. Автор использует материалы крупнейших мировых музеев, в том числе коллекции Гос. Эрмитажа.

Предлагаемое издание может представлять интерес не только для историков культуры Древнего мира, искусствоведов и археологов, но и для обширного круга художников, работающих в различных видах монументального прикладного искусства, для всех тех, кто интересуется историей мирового искусства. Это издание будет полезно также для учителей и школьников.

## ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

Н. М. НИКУЛИНА

ИСКУССТВО ВОЙНЫ  
И АХЕМЕНИДСКОГО ИРАНА  
ПО МАТЕРИАЛАМ  
ГЛИПТИКИ V—IV вв. до н. э.

Н.М. НИКУЛИНА

ИСКУССТВО ИОНИИ  
И АХЕМЕНИДСКОГО  
ИРАНА

ПО МАТЕРИАЛАМ ГЛЯШТИКИ  
V-IV ВВ. ДОНЭ.

М.: Тихонов В.А., 13.03.95.



МОСКВА  
«ИСКУССТВО» 1994

Памяти моего учителя  
Марии Ивановны Максимовой  
посвящается

ВВЕДЕНИЕ

Введение

Проблема взаимосвязи и взаимовлияния различных культур в районах периферии Греческого и Римского мира всегда привлекала внимание исследователей. Эта тема захватывает бесконечным многообразием аспектов, неповторимостью исторических судеб, разнообразием локальных вариантов. Она увлекает неожиданностью сочетаний и сложным переплетением традиций, контрастностью полученных результатов. Особый интерес, в частности, вызывают вопросы, касающиеся культуры и искусства Малой и Передней Азии в доэллинистический период (главным образом в IV в. до н. э.), так как от разрешения их во многом зависит не только современное представление об истории культуры Античного мира и Древнего Востока, но и правильное понимание отдельных этапов и характера эллинизации.

В Малой и Передней Азии с начала XX в. были проведены и проводятся большие археологические работы, давшие чрезвычайно интересный материал для изучения истории, культуры и искусства этих областей: раскопки американских археологических экспедиций в Лидии (в Сардах), французских экспедиций в Ликии, Киликии и Сирии, германских и австрийских на восточном побережье Средиземного моря (например, в Милете и Эфесе), турецких на территории Фригии и Южного Причерноморья. Не меньшую роль в дальнейшем развитии науки сыграли также эпохальные раскопки в Персеполе, Таксиле на северо-западе Индии, Ай-Хануме на северо-востоке Афганистана и в нашей стране, в Закавказье и Средней Азии.

Археологические открытия на территории Индии, Афганистана, Средней Азии достаточно ясно показывают не только роль греков в истории культурного развития стран эллинизированного Востока, но и степень распространения их влияния, дошедшего до столь отдаленных областей и оказавшегося там весьма устойчивым. Одновременно становится бесспорным и плодотворное обратное влияние Востока на искусство Греции, существовавшее с самых ранних этапов развития греческих государств и не прекращавшееся даже в сложных исторических ситуациях.

Обширный материал, полученный в результате археологических работ и научных исследований, дает возможность вновь вернуться к некоторым нерешенным вопросам, unanswered от прошлого поколения ученых. В числе этих вопросов находится и известный

проблема восточногреческого и греко-персидского искусства, вызывавшая некогда ожесточенные споры между крупнейшими специалистами антиковедов и востоковедами. Ее исследованию и посвящается настоящая работа.

Впервые эта проблема была поставлена в литературе знаменитым немецким исследователем Адольфом Фуртвенглером в 900-е гг., на рубеже нашего века. Он изложил ее в особом разделе своего фундаментального трехтомного труда по истории античной глиптики, который до сего времени остается основополагающим в этой области. В то время она решалась исключительно на материале резных камней, хотя и предполагала другие виды изобразительного искусства. Однако скоро, казалось бы, узкая проблема происхождения гемм «греко-персидского» круга — памятников, имеющих сложную смешанную стилистику, напоминающих и греческие и иранские, переросла в широкую проблему взаимосвязи двух крупнейших культур Древнего мира I тыс. до н. э., взаимовлияния древнегреческого и древнеиранского, или, как его тогда называли, древнеперсидского искусства. Отстаивая греческое авторство произведений названного круга, одни ученые утверждали приоритет античной традиции, другие, в противовес им, старались доказать самобытность древнеиранской художественной культуры, с которой связывали эти произведения.

В настоящее время благодаря накопленному в результате исследований материалу появилась возможность иначе взглянуть на данный круг памятников — на восточногреческое, ионийское и греко-персидское искусство — и представить вызывавшую споры проблему по-новому. В своих ранее опубликованных работах автор этой книги предложил третий вариант решения, связав феномен греко-персидского искусства с территорией Древней Анатолии, с теми южными и западными малоазийскими областями, которые издавна находились под перекрестным влиянием древнегреческой и древнеиранской культур и ассимилировали его на основе собственных художественных традиций (Ликия, Кария, Лидия, Мизия, Фригия).

Цель данной работы — обосновать эту точку зрения, разделяемую теперь целым рядом исследователей, на широком художественном материале.

Еще одна задача нашей книги — показать в связи с Анатolieй и Ираном восточногреческое искусство и глиптику, чего не предпринималось в таком аспекте ранее.

Благодаря замечательным археологическим открытиям XX в. можно представить себе эпоху неолита и ранней бронзы на территории Древней Анатолии, что же касается более позднего периода, II—I тыс. до н. э., то его материал известен лишь фрагментарно. Увеличивается число открытых памятников, однако изучение их еще не позволяет создать связанную картину развития разнообразной художественной культуры этого региона.

Рассматриваемая проблема в какой-то мере дополняет уже известное о малоазийских территориях, ставит их в иную, более сложную связь и зависимость, дает возможность интересных сопоставлений. Разрабатываемая тема взаимосвязей позволяет говорить, кроме того, и об особом значении Ионии, малоазийских ее земель, в общем процессе художественного и культурного развития Древней Греции и Древнего мира в целом. Привлекательный материал показывает важность ионийских влияний, распространявшихся в западном и восточном направлениях, и их традиционность, устойчивость, действенность не только на раннем, архаическом этапе древнегреческой истории, но и в следующий за ним классический период — эпоху господствующего влияния Атики.

Время, о котором идет речь в работе, — последние десятилетия V—IV в. до н. э. — довольно сложный и интересный период как в истории древнегреческих государств, так и в истории Древнего Ирана. Достигнув вершины своего процветания, обе соперничавшие стороны — Греция и Персия — уже истушили в пору нарастающих внутренних противоречий, значительно усложнивших картину их общественно-политического и экономического развития. Однако в области культуры, в том числе и художественной, еще продолжала сохраняться высота достижений классического этапа. Движущиеся навстречу друг другу волны «эллинизации» и «иранизации», захватившие промежуточные малоазийские территории, проявляют свою созидательную силу и в памятниках архитектуры, и в памятниках изобразительного искусства.

В результате обобщения широкого и разнородного материала художественной культуры провинций персидской державы Ахеменидов складывается более емкое представление об искусстве этого государства, которое можно трактовать не только как искусство господствующего официального направления («имперский» стиль), но и более расширительно, с учетом художественных достижений всех территорий этой огромной монархии («смешанный», в том числе и так называемый греко-персидский стиль).



Предлагаемое вниманию читателя исследование строится на большом материале, с привлечением не только произведений глиптики, но и памятников других видов искусства. Геммы, относящиеся к кругу «восточногреческих» и «греко-персидских» камней, составляют исходный материал. Однако параллельно рассматриваются и общие вопросы восточногреческого, древнеиранского искусства, поскольку разговор о глиптике невозможен в отрыве от общего художественного контекста, от вопросов, связанных с художественным стилем этого искусства. Произведения глиптики (греческой, древнеиранской, собственно малоазийской) в совокупности с различными памятниками монументального и других видов искусства позволяют создать интересную картину-панораму и ощутить органичность многих процессов и связей в области искусства изучаемых территорий.

В работе используются памятники глиптики, происходящие из разных собраний: из коллекций советских музеев, в основном Государственного Эрмитажа, располагающего очень богатым фондом, и крупнейших зарубежных коллекций.

Как известно, геммы (в данном случае имеются в виду только цветные камни, вырезанные вглубь, то есть инталии) получили широкую сферу распространения в искусстве Древнего мира, служа и амулетом, и знаком собственности — печатью, и изящным украшением. Они были более распространены, чем произведения других видов древнего искусства, особенно монументального. К тому же они дошли до нас в неизмеримо большем количестве, чем, например, произведения монументальной скульптуры. Прочный материал гемм — цветные полудрагоценные камни и драгоценные металлы — в значительной мере способствовал их долговечности, что теперь дает нам возможность широкого их научного использования.

Карта Ионии и Малой Азии в V—IV вв. до н. э. Карта взята из атласа «Die Welt der Antikes» (VEB Hermann Haack)

В качестве стилистических и иконографических аналогий привлекаются прежде всего монеты, поскольку именно они наиболее близко связаны с резными камнями, а затем уже — произведения скульптуры (круглой скульптуры и рельефа), изделия торевтики, ювелирного ремесла, расписные вазы.

Глистика — тот исключительный вид искусства своего времени. Двойная природа — сразу и живописные и пластические достижения, основанного как на живописном, так и на пластическом видении, оправдывает привлечение двух параллелей, живописи и скульптуры, одновременно.

Поскольку геммы (произведения собственно глистики) и монетные штампы (произведения особого ее вида — монетной глистики) нередко исполнялись одними и теми же мастерами, объединение этого материала представлялось плодотворным, важным в исследовании. В целом памятники-аналоги создают необходимое ощущение живой среды, в которой существовала и развивалась восточногреческая, малоазийская и древнеиранская глистика.

Помимо всего сказанного рассматриваемые в работе памятники глистики, являясь подлинными произведениями древнегреческой, древнеанатолийской и древнеиранской скульптуры, в какой-то мере расширяют накопленные знания о развитии данного вида искусства и в классической Греции, и в классическом Иране. Это также кажется нам существенным.

Изучение искусства «греко-персидского» круга и его связей с культурой Восточной Греции во второй половине V—IV в. до н. э. важно и для понимания самого античного греческого искусства (особенно ионийского), и для понимания искусства Древнего Ирана (в широком и узком значении этого понятия). Необходимо оно и для исследования художественного творчества разных малоазийских народов, входивших в состав древнеиранского государства, для исследования культуры и искусства Северного Причерноморья и Закавказья, районов, во многих отношениях тесно связанных с Анатolieй. Актуальность данной темы сохраняется и сейчас.

В заключение хотелось бы выразить глубокую признательность всем, кто помог в осуществлении и публикации данной работы. Прежде всего мы должны поблагодарить сотрудников Государственного Эрмитажа: О. Я. Неверова и В. Г. Луконина за любезно предоставленную широкую возможность изучения памятников глистики, Е. В. Зеймаля за консультацию в вопросах переднеазиатской культуры. Хотелось бы высказать слова благодарности и сотрудникам Государственного Музея изобразительного искусства им. А. С. Пушкина: Н. А. Сидоровой, дававшей необходимые советы в процессе подготовки книги к изданию, И. Д. Марченко, С. И. Ходжахи и Р. Д. Шуриновой, при участии которых можно было исследовать печати московского собрания.

Автор благодарит также зарубежных специалистов, с которыми он находился в переписке: А. Серига, Дж. Рихтер, К. Шефольда, Дж. Бордмана и Э. Цвирлийн-Диль, — за поддержку и внимание, которое они в свое время проявили к этой работе.

Слова особой признательности посвящаются М. И. Максимовой, внесшей значительный вклад в изучение проблемы греко-персидского искусства и античной глистики, ученому, занимающему видное место не только в отечественной, но и в мировой науке. Именно М. И. Максимовой автор этой работы обязан многими своими знаниями, научными интересами, определенной исследовательской позицией. М. И. Максимова открыла своим ученикам не только особый мир искусства резьбы по цветным камням и драгоценным металлам, привила серьезный интерес и любовь к этой области древней культуры, она открыла для них науку о резных камнях, являющуюся важной частью востоковедения и антиковедения.

На полях книги даются ссылки на иллюстрации: ссылка, начинающаяся со слова «Табл.», имеет в виду сводную таблицу типов печатей в конце книги; курсивом указаны номера иллюстраций, помещенных в тексте, прямым шрифтом обозначены номера иллюстраций альбома, данного в конце книги.

В альбомной части в черно-белой печати памятники (оригиналы) воспроизводятся в натуральную величину, с увеличением даются лишь оттиски. В цветных иллюстрациях памятники даны с увеличением в 3—4 раза, а оттиски в 1,5—2 раза.

При цветных воспроизведениях гемм — а это исключительно памятники отечественных собраний — мы сознательно даем их оттиски в мелкоструктурной глице, материале, которым пользовались для этого в древности (обычно оттиски с резных камней выполняются в глице).

Оттиски в глице, уступаая гипсовым в четкости, обладают особой пластической выразительностью и живостью, позволяют лучше понять художественные достоинства памятника и приблизиться к оригиналу.

## I К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Прежде всего следует сказать несколько слов о самих терминах «греко-персидское» и «восточногреческое» искусство, об их значении и происхождении (в дальнейшем эти термины будут употребляться нами без кавычек).

Поскольку изначально они были связаны только с областью глистики, остановимся конкретно на вопросах происхождения гемм, имеющих это название.

О происхождении греко-персидских гемм до недавнего времени (см. Введение) существовало два совершенно противоположных взгляда. Одни ученые вслед за Адольфом Фуртвенглером, крупнейшим немецким специалистом, впервые выделившим их в особую группу, отстаивали точку зрения греческого авторства этих резных камней; другие — придерживались мнения об их персидском происхождении, признавая одновременно некоторое влияние греческого искусства.

Геммы греко-персидского, то есть смешанного круга, по словам Фуртвенглера, персидскими являются только по выбору типов их изображений, поскольку они рассчитывались исключительно на персов и только для них имели определенное значение; греко-персидскими же они были по художественному исполнению и духу. «Древневосточные религиозно-символические образы — в частности, господствующий образ богоравного царя — не служат больше их основным содержанием: темой становятся либо картины из человеческой жизни (не только из жизни самого персидского царя, но и просто знатных людей, аналогиями которым служат греческие сцены из частной жизни), либо изображения демонических существ, которые пока еще продолжают представляться в виде животных»<sup>1</sup>. Манера исполнения этих вещей, по Фуртвенглеру, вполне соответствует свободной и живой манере чисто греческих гемм второй половины V—IV в. до н. э.<sup>2</sup>

От гемм греко-персидского круга А. Фуртвенглер отделяет две большие группы резных камней: 1) группу чисто персидских печатей, выполненных греческими мастерами по заказу персидского двора в стиле официального придворного ахеменидского искусства, и 2) группу так называемых восточногреческих камней, создававшихся, по его мнению, ионийскими мастерами непосредственно на территории греческих малоазийских городов по побережью Средиземного моря. Ионийские художники, по его выражению, вообще делали то «чисто персидские вещи по заказу персидского двора», то «чисто греческие — для родины»<sup>3</sup>.





развито ею, не было аргументировано. Произведения греко-персидского круга рассматриваются в основном, исходя из одной меры, которой являются преимущественно геммы чисто греческого стиля, более конкретно — памятники материковой греческой глиптики или близкие к ней. При сопоставлении с этими памятниками геммы греко-персидского круга, естественно, выглядят собственно персидскими произведениями — такими непохожими на греческие они кажутся. Отношение же к восточногреческому кругу гемм не вполне определено в этой работе.

Если в период создания книги А. Фуртвенглера по античной глиптике в известной мере принималась роль иранского искусства по сравнению с античным и многое в его развитии объяснялось античным влиянием, то теперь, наоборот, в желании отстоять самостоятельность восточного искусства нередко забывается возможность непосредственного воздействия греков.

Через два года после выхода в свет статьи Т. Н. Книшовой появилась еще одна большая работа, связанная с проблемой искусства греко-персидского круга. Она принадлежала нашему историку и археологу-антиковеду — Марии Ивановне Максимовой. Первоначально ее работа имела форму доклада, который был сделан на заседании Археологического общества в Берлине в 1928 г., затем доклад был превращен в статью и опубликован в «Вестнике немецкого Археологического института»<sup>19</sup>. Позже М. И. Максимова неоднократно возвращалась к этой теме<sup>20</sup>, однако все основные ее положения были высказаны уже в ранней публикации. По существу, это была первая работа, которая в законченной форме, подытожив все сделанное, смогла противопоставить концепции А. Фуртвенглера твердо обоснованную точку зрения. Ни Жан де Фовий, ни Т. Н. Книшовой не могли претендовать на подобную законченность и широту охвата; что же касается исследования А. Моортгата, то вопрос о греко-персидском круге вообще не являлся в нем основным (на произведениях глиптики автор останавливался только в одном из разделов).

М. И. Максимова возвращается к проблеме взаимосвязи греческого и древнеиранского искусства на основе новых для того времени данных, в связи с повышенным интересом к восточному искусству и культуре в целом, который наблюдался в конце 20-х — начале 30-х гг. Предшественник М. И. Максимовой — Ф. фон Биссинг<sup>21</sup> — рассматривает эту проблему в основном на памятниках монументального искусства, М. И. Максимова, дополняя его, решает ее преимущественно на памятниках прикладного искусства, главным образом — глиптики. Прекрасно владея не только греческим, но и иранским материалом, она сопоставила их на высоком научном уровне. В результате автор приходит к выводу, что резчиками греко-персидских камней были персидские мастера, жившие в Малой Азии при дворах персидских владык и местных князей, претерпевшие сильное воздействие со стороны греческого искусства и греческих образцов (в работе приводятся конкретные примеры такого заимствования). Стиль созданных персидскими мастерами произведений имеет, по мнению М. И. Максимовой, смешанный характер, объясняющийся упомянутым влиянием, однако в основе своей он остается собственно персидским. «Многое, — пишет она, — свидетельствует о том, что это были персидские художники, хотя само явление «греко-персидских» гемм сильно выделяется из числа дошедших до нас произведений персидского искусства»<sup>22</sup>. Аналогии греко-персидским камням М. И. Максимова, как и другие исследователи, находит главным образом среди произведений придворного персидского искусства, и прежде всего глиптики, технические приемы которой совпадают с приемами, используемыми в геммах греко-персидского круга. В статье более подробно рассматриваются особенности стиля греко-персидских камней и дается его полная характеристика. Общая дата, которую автор называет для всей этой группы гемм, примерно 430—330 гг. до н. э.

Исследуя геммы греко-персидского круга, М. И. Максимова одновременно указывает и на определенную их связь с камнями так называемого восточногреческого круга. Она подчеркивает, что «свобода, живость и мастерски данные характеристики в изображениях на восточногреческих камнях не оставляют никакого сомнения в их греческом происхождении».

В последующее время первым к проблеме греко-персидского искусства обратился широко известный французский археолог и историк искусства Апри Сериг, который полностью разделял мнение М. И. Максимовой в отношении круга греко-персидских гемм в целом (об этом говорит уже само название его работы 1952 г. — «Ахеменидские печати»)<sup>23</sup>. Однако в отношении отдельных произведений глиптики, публиковавшихся им в статье о греко-персидских резных камнях, он высказывал одновременно и несколько иное мнение.

Некоторые из них он называет не произведениями ахеменидского искусства непосредственно, а шире — произведениями восточного искусства, находившегося под влиянием Греции. Это замечание сразу выводит за пределы ахеменидского круга, хотя и кажется расплывчатым. Мысль А. Серига служит своего рода дополнением и расширением положений М. И. Максимовой, ибо понятие «восточное искусство» гораздо более емко. То же положение высказывал затем и занимавшийся глиптикой советский востоковед Всеволод Владимирович Павлов, издавший несколько печатей из собрания Государственного Эрмитажа и собственной коллекции, связанных с группой греко-персидских гемм<sup>24</sup>. Выводы М. И. Максимовой оказали влияние даже на некоторых из сторонников противоположной точки зрения<sup>25</sup>, признавших восточное авторство для ряда греко-персидских гемм.

В связи с историей вопроса небезынтересны для нас и те гипотезы, которые были высказаны когда-то по поводу происхождения гемм греко-персидского круга крупнейшим историком культуры и искусства Соломоном Рейнаком и знаменитым раскопщиком Сард Х. Бетлером. Оба исследователя, в целом разделявшие точку зрения А. Фуртвенглера, в отношении некоторой части греко-персидских камней высказывали свое, особое мнение. Это свидетельствует о том, что в самом начале ее изучения решение этой проблемы уже имело своеобразные варианты. С. Рейнак писал о возможности южнорусского происхождения части греко-персидских гемм<sup>26</sup>. Х. Бетлер предполагал то же самое в отношении Лидии (для ряда печатей, найденных в Сардах, он допускал авторство самих лидийских мастеров)<sup>27</sup>. Высказанные вскользь, эти соображения, однако, не оказали действия на дальнейший ход исследований.

Наша точка зрения по вопросу происхождения гемм греко-персидского круга и греко-персидского искусства в целом — будем считать ее третьей — была высказана первоначально в диссертационной работе 1966 г.<sup>28</sup>, а затем в двух специальных статьях на русском и французском языках<sup>29</sup>. Основные положения, которые мы постараемся аргументировать в данной работе, сводятся в общих чертах к следующему:

1) геммы греко-персидского круга не являются полностью ни произведениями греческого, ни произведениями собственно персидского искусства. Данные печати родились на почве искусства местных малоазийских народностей, формально входивших в состав ахеменидской державы, испытывавших на себе одновременно как влияние иранского, так и влияние греческого искусства;

2) все греко-персидское искусство в целом, исходя из этого, представляется нам искусством периферийных областей государства Ахеменидов, находившихся в тесной связи и давнем взаимодействии с греческой культурой;

3) благодаря широкой панораме аналогий и сопоставлений становится явной живая и глубокая связь искусства малоазийских народов с восточногреческим, ионийским и официальным придворным иранским искусством. В итоге более органичными представляются связи древнегреческой и древнеиранской культур, их взаимовлияние и взаимопроникновение.

В заключение необходимо остановиться еще на одной работе, появившейся в 1970 г., — прекрасной книге Джона Бордмана «Греческие геммы и перстни. Эпоха ранней бронзы — эпоха поздней классики»<sup>30</sup>. Для нас было важно найти в ней поддержку некоторым своим определениям. Один из разделов ее посвящен печатям греко-персидского круга. Дж. Бордман также предполагает возможность малоазийского происхождения ряда гемм греко-персидской группы, хотя и придерживается в целом мнения о восточногреческом их авторстве. Пользуясь методом Дж. Бизли, знаменитого исследователя греческой вазовиссы, он проводит стилистическую дифференциацию внутри объединенного им круга гемм (восточногреческих и греко-персидских), выдвигая группы анонимных мастеров. Последнее вносит новый вклад в изучение рассматриваемой проблемы, которая на современном этапе исследования бесспорно нуждается в более пристальном, всестороннем изучении отдельных ее частей, отдельных локальных разновидностей большого и сложного целого.

Поскольку в нашей работе с этим материалом прежде всего выделяется аспект общего хронологического и стилистического разграничения памятников восточногреческого и греко-персидского круга, мы не касались вопросов, связанных с конкретным исполнительством. Мастера и мастерские как бы остаются пока за пределами нашего внимания.

За время, текшее с момента завершения данной работы и начала подготовки ее к изданию, появилось несколько публикаций, так или иначе касающихся интересующей нас проблемы. Они не вносят кардинальных изменений в нашу концепцию, но дополняют ее рядом соображений<sup>31</sup>.

I ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ ГЕММ ВОСТОЧНОГРЕЧЕСКОГО КРУГА  
И ИСКУССТВО ИОНИЙСКИХ ЦЕНТРОВ

Геммы восточногреческого круга создавались ионийскими художниками в основном непосредственно на территории малоазийских греческих центров и близлежащих островах. По выражению А. Фуртвенглера, «они были выполнены не только греками, но среди греков и для греков»<sup>1</sup>.

Постоянной работы на экспорт, по сути, никогда не существовало, однако резчики этих печатей по традиции довольно часто сбывали свои работы и на греческом материке, и у своих восточных соседей, о чем свидетельствуют находки восточноионийских гемм в Пелопоннесе, в Аттике и странах Востока, от Сирии до Индии<sup>2</sup>.

С греко-персидскими резными камнями эта группа находится в тесной связи: по А. Фуртвенглеру, их сближает и общность материала, и единство формы, и, наконец, сама манера исполнения<sup>3</sup>. Заметное влияние со стороны древнеиракского искусства, которое испытывают на себе геммы обеих групп, также указывает на их близость. Убеждение в стилистическом единстве этих гемм как раз и привело А. Фуртвенглера к положению о том, что греко-персидские резные камни были также изготовлены греческими мастерами.

Однако он лишь выделял геммы восточногреческого круга из числа других греческих печатей классического стиля; заниматься же их подробным исследованием он не имел возможности, да и не ставил этой задачи в общем своем труде по истории античной глиптики. Что касается его последователей, то их в основном увлекала только проблема происхождения гемм греко-персидского круга. Таким образом, печати восточногреческой группы до сих пор остаются недостаточно изученными. Поэтому одной из задач настоящей работы и является подробное их исследование.

Прежде всего попытаемся охарактеризовать внешние особенности восточногреческих гемм, которые позволяют выделить их в особую группу, отличающуюся и от печатей материкового происхождения (главным образом аттического), и от близких им печатей Островной Ионии, насколько они нам известны.

В первую очередь следует обратить внимание на своеобразную форму и материал восточногреческих резных камней.

Табл. 1-3, 4

Табл. 1-7, 8

Табл. 1-19

Табл. 1-18,

14

Табл. 1-1, 2

Вместо общепринятой греческой формы небольшого уплотненного скарабеоида в печатях этой группы в основном используется малоазийская форма более крупного скарабеоида с сильно выгнутым верхом, господствующая также и в глиптике греко-персидского круга<sup>4</sup>.

Обычная греческая форма скарабеоида и печати других форм используются здесь сравнительно редко. Только в виде исключения среди восточногреческих печатей можно встретить многогранник, четырехгранную призму, бочкообразный цилиндр с усеченной, то есть срезанной, стороной и старую, почти уже вышедшую из употребления форму жука-скарабея, распространенную в архаический и раннеклассический периоды.

Излюбленным материалом восточноионийских гемм является одноцветный халцедон. Он применялся почти во всех его разновидностях: молочно-белый и желтоватый халцедон — оникс; собственно халцедон — дымчато-серый, серовато-белый, желтовато-серый; голубой халцедон — санфирий; красный — сердолик, от золотисто-оранжевого до сургучно-бордового, и, наконец, коричневатый и коричнево-красный — сардер. Зеленый халцедон — хризопраз в древней глиптике и глиптике данного круга встречался, видимо, исключительно редко.

Предпочтение, однако, отдавалось санфирию, красивому полупрозрачному матово-голубому камню, напоминавшему своим цветом глубокую синеву южного неба. Популярность этого материала — также одна из отличительных особенностей рассматриваемого круга резных камней. Санфирий более других считался «небесным» камнем.

Распространенный в глиптике Месопотамии, Древней Анатолии и Ирава (поскольку именно там, как полагают, находились основные его месторождения)<sup>5</sup>, этот своеобразный вид халцедона, а шире — вообще кварцевой породы минералов, начал встречаться и на восточногреческих территориях, преимущественно, как доказывает археологический материал, со второй половины V и в IV в. до н. э. Весьма показательным, что глиптика Эгейского мира (минойская и микенская) и греческая глиптика ранних периодов (включая раннеклассический) совсем не знают этого материала. Последнее подтверждает восточное его происхождение — о чем писали многие исследователи — и, что не менее важно, сравнительно позднее начало его главных разработок.

Многослойный, полосчатый (полосатый) халцедон — агат, сочетающий различные оттенки серого, коричневого и белого, когда-то широко распространенный в эгейской глиптике и встречающийся достаточно часто в глиптике Материковой Греции и островов Эгейского моря, в геммах данного круга применяется сравнительно редко. Столь же редок здесь прозрачный бесцветный кварц — горный хрусталь, розовый и сиреневый кварц — аметист и пятнистая яшма, также использовавшиеся на Греческом материке и близлежащих островах. Другие разновидности яшм, служившие материалом гемм в архаический, раннеклассический периоды, теперь, то есть во второй половине V и IV в. до н. э., почти исчезли.

Указанные разновидности кварцевых пород, преимущественно халцедон, распространенные в глиптике восточногреческого круга, имели не только явную культовую символику цвета (традиционная связь их с важнейшими мужскими и женскими божествами, олицетворяющими стихию неба, воздуха, солнечного и лунного света, живительных вод, несущих вечное плодородие и нессякающее жизненное начало), но и определенное эстетическое его значение. На цветовой и фактурной выразительности камня, с неизменным учетом их строилось любое изображение на гемме. Один и тот же сюжет, один и тот же тип (в классический период глиптика довольно широко пользовалась так называемыми образцами) всегда решался художником, исходя из специфики материала. Одно дело — полупрозрачный светлый халцедон, требующий большей разработанности контурного решения, «выдвинутости» фигур; другое — темный сердолик, или сардер, требующий большей глубинности, акцентированности внутренней моделировки форм.

Изображение на гемме, как известно, является и негативным, поскольку оно вырезано вглубь, и позитивным (его дает оттиск на глине или воске и рассмотрение камня на просвет). Для основного негативного, а также позитивного изображения цвет материала имел огромное значение. Он не только давал миниатюре красоту свечения, но и живую среду обитания. Художник-резчик всегда учитывал эффект просвечивания. При поднесении геммы к лучу солнечного света или огню она неожиданно «наполнялась», становясь объемной без всякого оттиска. Понятно, почему резные камни, поражающие воображение своей таинственной силой, и в классический период продолжали служить древнему человеку оберегом, амулетом, хотя при этом все более возрастало значение другой их функ-

ции — знака собственности, печати и украшения в виде дорогого перстня или подвески. Культурный смысл имело и удвоение изображения, даваемое оттиском.

Носились геммы, как и собственно амулеты, либо на шее, либо на руке или у пояса, то есть там, где человек особенно нуждался в их защитном действии, в местах наиболее уязвимых и важных.

Теперь остановимся на содержании представленного на геммах восточногреческого круга. Их особенность, по сравнению с резными камнями материкового происхождения и близкими им памятниками с островов, — повышенный интерес не к сюжетно-мифологическим композициям, а к образам животных, которые и в этот период имели здесь традиционное религиозно-символическое содержание. Оно становится иным по сравнению с предшествующими эпохами, но оно сохраняется. Бесчисленные фигурки коз, быков, коней, оленей, вьющими эпохами, но оно сохраняется. Бесчисленные фигурки коз, быков, коней, оленей, вьющими эпохами, но оно сохраняется. Бесчисленные фигурки коз, быков, коней, оленей, вьющими эпохами, но оно сохраняется.

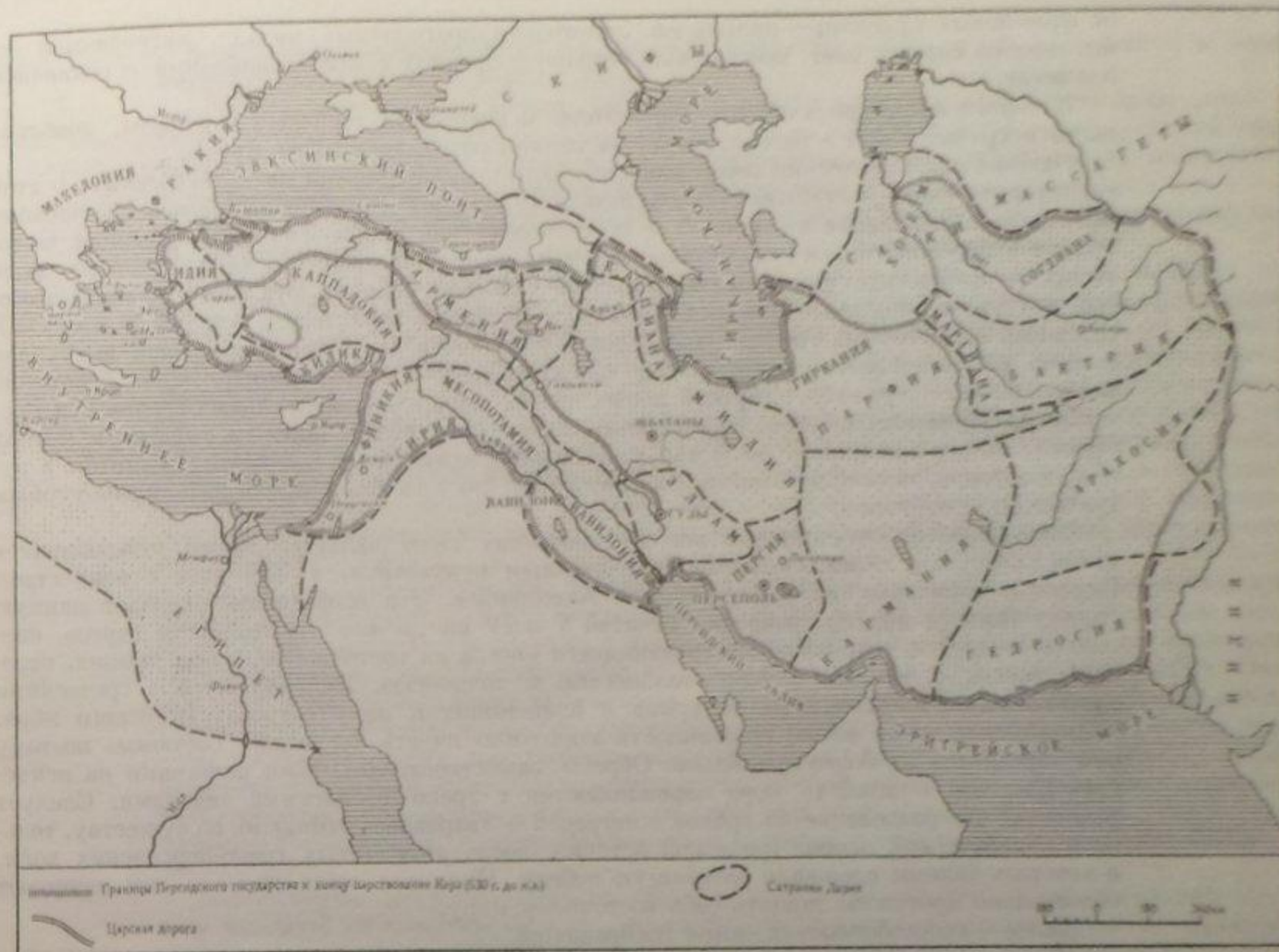
Начавшийся еще в Микенской Греции, процесс дифференциации в ранний период осложнился у самих греков необходимостью принятия в пантеон местных богов, превращения их в общегреческие культы.

Аполлон, почитавшийся в древности прежде всего как небесное божество и божество солнечного света, и Артемида, приближавшаяся по своему значению к древнеанатолийской и идентичной ей эгейской Великой богине-матери — властительнице природы, были всегда особо популярны в Восточной Греции. Популярны здесь также культ Афродиты, поскольку по греческим представлениям богиня родилась на одном из самых богатых островов Эгейского моря — острове Кипре, и культ Гермеса, тоже связанный своими истоками с восточными землями<sup>7</sup>.

На первый взгляд кажется странным, что на позднем этапе классики, в IV в. до н. э., на данных территориях снова активизируются древние верования, однако это имеет серьезные культурно-исторические предпосылки. Мы знаем, как усиливается в греческой религии того времени значение божеств, имеющих непосредственное влияние на жизнь частного человека, роль которого так возрастает во всех сферах греческого общества. Божества-покровители поля, свято чтимые и в IV в. до н. э., постепенно утрачивали свою высоту и недоступность, приближались к миру смертных с их чаяниями и нуждами. Появляются новые, прежде мало известные или вовсе не известные культы (боги врачевания Асклепий и Гигиеня, богиня судьбы Тихе, богиня мира Айрена и другие) и сохраняют свое ведущее значение старые культы, связанные с силами плодородия, силами возрождающейся природы (культ Диониса, Деметры, Аполлона, Артемиды, Афродиты).

Вот почему так распространены в Восточной Греции этого времени Аполлон, Артемида, Афродита, Гермес, Дионис. Паи, вот почему так широко используется в искусстве этого района символика названных богов, особенно Аполлона и Артемиды в виде их атрибутов — образов животных, им посвященных.

Изображения травоядных с первобытного периода неизменно являлись важной темой в творчестве древнего человека. Они служили и объектом его охоты, и основой развивающегося скотоводства, приносящих роду постоянный достаток и пищу. Отсюда оказывается закономерной исходная их связь с названными выше культурами плодородия, всегда имевшими одновременно и астральное значение. Олени, быки, козы, кони, кабаны — это и существа среднего, земного мира и в то же время существа, имеющие связь с верхним, небесным миром.



Хищники: медведи, пантеры, барсы, собаки, львы, которые также изображались древними художниками с первобытности (и в виде отдельных фигур, и в сценах борьбы с травоядными), имели более сложное, двойное значение. С одной стороны, они связаны с теми же важнейшими культурами, с другой — являются выразителями непобедимой силы и всеподчиняющей власти, особой активности мужского начала, соотносятся с хтоническими представлениями, представлениями о нижнем, подземном мире. Сцены из битв и побед имели поэтому не только значение триумфа силы, но и космологическое значение победы дня и света над мраком ночи, то есть доброго над злым. Не случайно эти сцены битв связывались у разных народов с зимним и летним солнцестоянием, с лунными фазами. Они могли символизировать и возрождение, перевоплощение.

Птицы, в представлении древних, самым непосредственным образом связаны с верхним, небесным миром. Они более других живых существ являются вестниками богов. Эти представления, развиваясь и видоизменяясь, устойчиво сохранялись в древних культурах, переходя из поколения в поколение. На восточногреческих камнях изображения птиц, особенно цапель, очень популярны. Образ цапли, птицы сильной и красивой, наделенной таинственным и печальным голосом, издавна привлекал внимание античных художников необычайной изысканностью своего силуэта, тонкостью линий, стройностью пропорций. В греческой глинянке классического времени, особенно среди гемм ионийского происхождения, он был широко распространен и связан с азупокойным культом.

Помимо реально существующих животных восточногреческие резчики любили изображать и фантастические существа. Среди них особое место принадлежит грифону. Последний в греческой мифологии соотносился с культом Аполлона, более всего — с астральным его аспектом. Грифоны жили в стране гипербореев (на далеком севере), которой покровительствовал сам Аполлон. Они охраняли там легендарное священное золото, защищая его

Карта Древнего Ирана в V—IV вв. до н. э. Карта взята из книги М. А. Донда-марева «Политическая история Ахеменидской державы» (М., 1985)

от одноглазых чудовищ — аримаспов. Золото как драгоценный металл, получающий божественное сияние, свет, всегда было связано у древних с представлениями о солнечном божестве.

Историко-культурное объяснение находят и некоторые героические образы, довольно часто встречающиеся в изображениях на геммах рассматриваемого круга.

Любимейший греческий герой классического времени Геракл не только связан с этой территорией своей деятельностью (служба в Лидии, поход к Илиону); само его происхождение имеет отношение к эгейской и переднеазиатской мифологической традиции (ассоциация с прославленным Гильгамешем и финикийским Мелькартом). Образ Одиссея (ассоциация с прославленным Гильгамешем и финикийским Мелькартом). Образ Одиссея (ассоциация с прославленным Гильгамешем и финикийским Мелькартом) не просто импонирует времени своим психологическим складом (эта эпоха проявляла особый интерес к сложным драматическим судьбам, ярким характерам, острому складу ума), он связан с Восточной Грецией событиями Троянской войны. На первый план выступало именно его отношение к эпическому циклу: Одиссей — хитроумный герой Троянской войны, вечный странник, ищущий новых путей, свидетель первых побед греков над Востоком. С эпическим циклом, по-видимому, связан и встречающийся на монетах и геммах образ коленапреклоненного молодого воина в коническом шлеме, с копьем и щитом в руках, возможно, навеянный каким-то известным, но недошедшим до нас скульптурным греческим прототипом.

Своеобразной особенностью восточногреческих гемм является также использование в них сюжетов и типов, связанных с восточным искусством, в частности с искусством Персии — иранского государства эпохи Ахеменидов. Эта особенность отличает данную группу гемм от других греческих печатей V и IV вв. до н. э. Изображения персов, персиянок и других «варваров», встречающиеся иногда на восточноионийских камнях, персиянок и других «варваров», встречающиеся иногда на восточноионийских камнях, даны всегда с большой наблюдательностью и точностью. По сравнению с греческими художниками, жившими на материке и ближайших к нему островах Эгейского моря, малоазиатские греки имели возможность постоянно видеть восточные костюмы, поэтому они передавали их более правильно. Образы, заимствованные этими резчиками из искусства Востока, в какой-то мере перекликаются с греко-персидскими печатями. Следует заметить, что разделение на греков и негреков — «варваров» возникло, по существу, только в классический период греческой истории, после знаменитых греко-персидских войн, в которых эллины одержали блестящую победу. Именно с этого времени они начинают сознательно противопоставлять себя восточному миру.

Далее — об особенностях самих изображений.

Рисунки, гравированные на геммах восточноионийского круга, — будь то отдельные фигуры животных, сцены борьбы между ними или изображения людей — всегда прекрасно построены и с большим мастерством вписаны в эллипс основания скарабеоида. Мастера по традиции, восходящей к глубокой древности, пользовались и простейшими расчетами, и построением с помощью осей. Так как обрамления в виде штриховой или линейной рамки геммы данной группы чаще всего не имеют, изображения на них, по очень верному замечанию А. Фуртвенглера, располагаются как бы в «свободном воздушном пространстве». Иногда на камне с помощью тонкой графической черты показывается линия, обозначающая поверхность земли, но это бывает далеко не всегда. Часто линия земли отсутствует, и это еще более подчеркивает свободу и широту окружающего условного пространства.

Композиции на восточногреческих камнях всегда хорошо уравновешены во всех своих частях: фигуры людей и животных правильно пропорционально построены и отличаются свободой в передаче движений. Животные обычно даются в профиль, фигуры людей — в пол-оборота или в три четверти. Формы, как правило, трактованы несколько обобщенно, без более подробной моделировки и мелких деталей, что отличает эти геммы от печатей Островной Ионии и Греческого материка, однако конструктивная основа всегда хорошо ощущается. Обобщенность в трактовке форм вовсе не создает впечатления небрежности и незаконченности исполнения. Восточногреческие геммы отличаются той же свободной и живописной манерой, которая была характерна для произведений ионийского искусства в целом и малоазиатского греческого искусства в частности. «Они передают фигуры, — пишет А. Фуртвенглер о восточноионийских мастерах, — словно издали, на воздушном фоне, поэтому они не проработаны в деталях и утрачивают тщательность и остроту, которую давало рассмотрение с близкого расстояния»<sup>8</sup>. В этом не только проявление восточной, уже открытого для себя и в живописи и в пластике простейшую линейную и световоздушную перспективу (хотя представления эти не были вполне последовательными), но

и проявление локального ионийского стиля с его особым тяготением к мягкости в моделировках, сочности пластических форм.

Пластическое видение греков, лежавшее в основе всего их искусства, даже шире — в основе всей их культуры, начиная с мифологии и кончая архитектурой, находит свое блестящее выражение в произведениях восточногреческой глиптики, в этих небольших, но необычайно совершенных образцах мелкой пластики.

Все камни восточногреческой группы гравированы на станке и отличаются легкой матовой полировкой, одинаковой как на фоне, так и на самих фигурах.

Имея дело с достаточно твердыми кварцевыми породами, различности которых обладали своими фактурными особенностями и окраской, греческие резчики классического периода исключительно остро чувствовали специфику материала, учитывали его неповторимые качества при обработке. Пользуясь довольно простым станком с вращающимся, пагодобие гончарного, каменным кругом, доступными тогда абразивами (преимущественно наждачным порошком, растертым на масле) и весьма ограниченным по теперешним понятиям набором металлических резов и сверл, эти мастера достигали поистине удивительных высот технического совершенства. Не зная увеличительных стекол — они появляются позднее, — греческие ремесленники создавали такие превосходные каменные миниатюры, которые приводят в восхищение многие поколения зрителей, прежде всего художников.

Преодолев инертность камня, граверы, как и мастера круглой скульптуры, заставляли «дышать» и двигаться каждую частицу вырезанного вглубь изображения, свободно строящегося на сложной игре объемов и живописных эффектов. Изображения на античных геммах дополняют то, что нам известно о монументальной греческой скульптуре. Они рождают глубокое ощущение подлинника, вовлекают в атмосферу творческого процесса. Одной линией, подобно вазиписцу, греческий резчик порой достигает исключительной полноты, весомости объема или, наоборот, кажущейся его невесомости, ни с чем не сравнимой легкости. Иногда изображение представляется вообще возникшим будто бы только от таинственного прикосновения или «дуновения», как узор на морозном стекле. Такое техническое совершенство рождало благоговение и трепет у самих греков, считалось божественным даром.

Классические греческие геммы не отличаются блеском полировки, они сохраняют красоту матового, не слишком броского, но глубокого по цвету, выразительного по фактуре камня — сердолика, халцедона, агата.

Как и греки, работавшие в рельефе крупных форм, восточногреческие миниатюристы предельно активизируют свободное поле изображения, его фон. Достигая впечатлений подвижности, полноты объемов, они создают одновременно впечатление достаточной конкретности пространственных и временных характеристик. Фон взаимодействует с изображением, влияет на него. На наших глазах оно переживает предполагаемое художником развитие.

Важная техническая особенность восточногреческих резных камней, отличающая их от материковых и близких им островных, — гораздо более широкое и качественно иное использование круглого сверла — бутероли. Трубочатое сверло оставляет на камне двойной след (кольцо в кольце); бутероль же, сверло с шаровидным окончанием, — всегда единый, углубленный, округлый. В глиптике Греческого материка и связанных с ним островов Эгейского моря художники пользовались этим инструментом в основном для предварительных работ. На следующем этапе следы бутероли осторожно устранили, стараясь снять их тонкой детальной проработкой всех объемов, больших и малых. Что же касается восточногреческих мастеров, то они из декоративных соображений, как мы увидим это на памятниках, нарочито сохраняли следы и крупной и мелкой бутероли. С помощью глубоких кружков komponуется все их изображение. Оно кажется от этого еще более объемным, выдвинутым вперед. Орнаментальность некоторых словно накладных деталей по примеру иранских (персидских) произведений и такое неограниченно широкое использование круглого сверла, становящееся модой, разумеется, вносит элемент некоторой условности в натурные, близкие природе изображения на восточногреческих резных камнях. Однако это не мешает общему впечатлению живости и выразительности, характерности образов, оно только отчасти уменьшает привычную меру иллюзорности, присущую памятникам материково-островной группы.

В использовании данного технического приема, по всей вероятности, сказались древние восточные и эгейские ремесленные традиции, некогда воспринятые греческими мастерами

в Малой Азии. С помощью бутероли в восточной глиптике неизменно передавались глаза, различные детали голов животных, суставы ног, лапы, копыта, отдельные части человеческих фигур.

На греко-персидских камнях кружки круглого сверла крупнее и используются значительно шире и чаще. Общность этого технического приема, безусловно, также свидетельствует о существующей близости между восточногреческой и греко-персидской группами камней. Однако говорит ли это (так же как, впрочем, близость их форм, материала и некоторых сюжетов) о том, что геммы обеих групп выполнялись в основном одними и теми же восточногреческими мастерами, как думал А. Фуртвенглер, с той лишь разницей, что одни из них работали на чужбине для персов, а другие — непосредственно на территории Малой Азии для самих греков?

А. Фуртвенглер относил восточногреческие печати, так же как геммы греко-персидского круга, к числу произведений времени классического «свободного» стиля, пользуясь в этом случае расширенным его определением, а не традиционно зауженным. Однако, как отмечалось, подробно на вопросах датировки он не останавливался. В настоящее время, при наличии нового обширного материала, очень важно еще раз вернуться именно к вопросу датировки, причем теперь необходимо остановиться не только на общем хронологическом определении этих вещей, уточнив предложенные А. Фуртвенглером даты, но и дать классификацию всего этого круга резных камней. Подробно это будет сделано в следующем разделе главы, а пока — общие вопросы хронологии и стиля, помогающие понять основные особенности гемм этой группы.

Круг восточногреческих гемм в целом имеет довольно широкие временные границы. Исходя из стилистических особенностей изображений на этих камнях, А. Фуртвенглер относит всю группу к периоду от последней трети — конца V в. до н. э. до последних десятилетий IV в. до н. э.

Нам хотелось бы несколько конкретизировать и дополнить его хронологическое определение. С этой целью и была предпринята попытка классификации данного материала, которая представила возможность разделить его на три группы.

Прежде всего из анализа памятников стало очевидно, что основная часть гемм восточногреческого круга, или центральная группа, связана с более узким временным интервалом — с рубежом V и IV — первой половины IV в. до н. э. Две прочие, содержащие сравнительно небольшое количество памятников, являются по отношению к ней порубежными. Одна из них включает произведения 20—10-х гг. V в. до н. э. и потому может быть условно определена как группа позднего V в. до н. э.; другая относится по материалу к 50—30-м гг. IV в. до н. э. и может быть названа группой второй половины IV в. до н. э. Обе порубежные группы имеют черты переходных периодов: одна — от архаического к позднеклассическому этапу, другая — от позднеклассического к раннеэллинистическому. В целом же геммы восточногреческого круга (прежде они не представляли такой определенной стилистической группы в греческой глиптике), по нашему мнению, должны быть представлены как явление позднеклассического искусства, хотя они и связаны многими своими чертами с работами предшествующего периода. Именно это положение мы и попытаемся обосновать в данном разделе главы. В архаический и следующий за ним раннеклассический период, а также в середине третьей четверти V в. до н. э. геммы этих территорий еще сливались с другим греческим материалом в глиптике.

Многие черты, характерные для произведений позднеклассического искусства, достаточно хорошо прослеживаются в большей части восточногреческих гемм. В первую очередь следует обратить внимание на их композиционное построение. Фигуры людей и животных на большинстве из них, в отличие от архаических и раннеклассических произведений, даже работ времени высокой классики, как уже отмечалось, всегда имеют пространственное окружение. Они живут в воздушной среде, которая почти совершенно отсутствовала в плоскостных силуэтных архаических рисунках. Животные и человек передаются по традиции в профиль, поэтому говорить о сложных многоплановых построениях, свойственных круглой скульптуре и изображениям на геммах материально-островных группам конца V—IV в. до н. э., в данном случае не представляется возможным. Однако даже профильные изображения на этом этапе выглядят здесь совсем иначе. Любопытно не только встречающиеся отступления от строго профильных построений — в виде включения такие отступления бывали и в архаических рисунках. Важно, что профильные фигуры стали гораздо более объемными. Объемность, которая еще сильнее опускается

благодаря использованию разномасштабных кружков сверла, акцентирует впечатление большей глубины. Линия как более четкий и определенный способ ограничения формы отчасти утрачивает свое значение, смягчается и уже не играет решающей роли даже в профиле.

Еще один чрезвычайно важный момент: использование (пока довольно робко и не слишком широкое) тех достижений, которые были характерны для греческой живописи и рельефа, — применение светотени и линейной перспективы, хотя на данном этапе это было явлением более интуитивным, чем эмпирическим. Чередование сильно выпуклых и менее выпуклых поверхностей — при употреблении бутероли без достаточной тщательной обработки оставляемых ею следов оно неизбежно — создает именно то контрастное сочетание освещенных и затемненных плоскостей, которое было свойственно рельефу и круглой скульптуре интересующего нас времени, то есть конца V и IV в. до н. э.: ноги животных на втором плане довольно часто передаются в очень слабом рельефе по сравнению с четко обозначенными ногами на переднем плане. Это воспринимается как своего рода намек на воздушную перспективу. Кроме того, дается очень обобщенная, мягкая, живописная трактовка форм. Ощущение пространственности, «воздуха» усиливается еще и благодаря самому рисунку, размещенному на широком поле фона, которое почти полностью бывало заполнено в геммах более раннего времени.

Композиционно изображения на восточногреческих камнях всегда хорошо уравновешены во всех своих частях, однако в отдельных фигурах, особенно человеческих, иногда можно почувствовать известное нарушение спокойной соразмерности и взаимоуравновешенности частей, характерное для греческой скульптуры времени поздней классики, — на примере изображения животных это увидеть труднее, поскольку здесь мы сталкиваемся с твердо установившейся древней традицией, с определенными типами и схемами.

Пропорции обычно несколько удлинены, фигуры подчеркнута изящны. Ритм контуров в изображениях на восточногреческих камнях, подобно другим живописным и пластическим произведениям этого времени, стал гораздо более изменчивым и сложным. Линии приобрели большую гибкость, подвижность, извилистость, что соответствует декоративным тенденциям искусства IV в. до н. э.

В эпоху зрелой классики акцент всегда стоял на ритме движений самого тела, его форм; теперь, в период поздней классики, акцент переносится непосредственно на ритм контуров. Для сравнения достаточно зрительно представить себе некоторые статуи (например, «Дорифор» Поликлета и «Гермес с Дионисом» Праксителя). Движение постепенно утрачивает центростремительный характер, при котором все объемы тела захвачены общим внутренним ритмом, подчинены строгой симметрии, сбалансированы.

Понятие гармонии в отношении изображаемых фигур выступает уже в несколько ином преломлении: образ становится сложнее, формы и движение как бы расходятся, превращаясь в самостоятельные темы. Движение определено, но формы не насыщены им, как раньше. Объемы постепенно теряют внутреннюю динамику и напряженность, характерные для произведений предшествующего периода — середины — второй половины V в. до н. э., утрачивают прежнюю монолитность. Формы охвачены не внутренним движением, а внешним, поверхностным; они лишаются крепости и упругости, как бы размягчаются. Обобщенность их моделировки создает впечатление большой живописности. При рассмотрении гемм восточногреческого круга эта особенность бросается в глаза. Памятникам ионийской скульптуры, как уже отмечалось, вообще всегда была свойственна известная мягкость, живописность, «прищухость» форм, которая отличала их от произведений других греческих областей. Но в данном случае живописность объясняется не только локальным своеобразием. Здесь находит свое отражение и определенные стилистические особенности времени. Живописность в трактовке форм, контрастность света и тени — характерные черты позднеклассической скульптуры вообще.

Искусство поздней классики развивалось на основе всего искусства V в. до н. э. (ранней и зрелой классики), поэтому вполне естественно, что все три этапа рассматриваются в литературе и как единое целое, и разграниченно. И все же последний период классики, как всякое переходное явление, в силу своей двойственности гораздо более сложен и противоречив. С одной стороны, он еще тесно связан с прошлым, с искусством времени высокой классики, а с другой — предвещает будущее, то есть искусство эпохи эллинизма. Эстетический идеал, которому следует поздняя классика, существенно отличается от мужественного, гражданского идеала второй половины V в. до н. э. «Красота без прихотливости и мудрость без изнеженности», о которой говорил когда-то Перикл<sup>2</sup>, уступает

место новому идеалу — красоте изящной, утонченной. Излюбленными моделями становятся стройные обнаженные юношеские и женские тела, грациозные фигуры животных; излюбленными сюжетами — сюжеты, так или иначе связанные с жизнью частного человека. Уже сам идеал приобретает гораздо более интимный, необщественный характер. Все это хорошо ощущается и в глиптике.

Произведения двух последних десятилетий V в. до н. э., разумеется, больше связаны еще с традициями искусства зрелой классики, с традициями «свободного» стиля (его узкая датировка — 40—30-е гг. V в. до н. э., расширенная — 40—20-е гг. V в. до н. э.), однако и в них постепенно начинают проявлять себя черты зарождающегося нового стиля. Поскольку основная масса гемм восточногреческого круга относится не к концу V, а к первой половине IV в. до н. э., мы считаем возможным при необходимом внутреннем разграничении рассматривать весь этот круг печатей в целом все-таки как явление, связанное именно с искусством позднеклассического периода.

Для того чтобы уяснить место восточногреческих резных камней в ряду других памятников восточногреческого искусства позднеклассического периода, необходимо представить себе общую картину этого искусства. Только тогда возможен разговор о художественном стиле в целом и стиле восточногреческих гемм в частности.

В качестве одной из основных отличительных особенностей гемм восточногреческого круга было названо заметное влияние на них произведений восточного искусства, наблюдающееся в выборе сюжетов и типов изображений. Остановимся прежде всего на этой особенности, поскольку она является одновременно и характерной чертой всего малоазийского греческого искусства, в первую очередь — монументальной скульптуры.

Воздействие восточного искусства во многом было, конечно, опосредованным, непрямым. Оно было обусловлено тем, что геммы данного круга возникли на основе древних традиций архаического греческого искусства, которое в свое время претерпело достаточно сильное воздействие со стороны искусства Древней Анатолии, а через него — Древней Месопотамии. Однако, как мы увидим дальше, в печатях основной хронологической группы восточное влияние определяется и как непосредственное, прямо исходящее с соседних восточных территорий.

Важно разграничить именно эти прямые и непрямые, опосредованные влияния и взаимосвязи восточного и греческого искусства, так как только таким путем можно приблизиться к пониманию природы восточногреческих камней и уяснить себе основные пути культурных взаимоотношений, давно существовавших между Восточной Грецией и государствами Древнего Востока.

Типы идущих, стоящих, бегущих, борющихся животных, постоянно встречающиеся на резных камнях восточногреческого круга, некогда были заимствованы восточноионийскими художниками с Востока, однако затем они были значительно переработаны и переосмыслены на собственно греческий лад — это влияние опосредованное. Что касается таких типов, как крылатый бык, «львиноголовый» персидский грифон или бородачатый сфинкс, то они были взяты прямо из современного им иранского искусства. Появление таких заимствованных типов было связано в основном с группой гемм рубежа V и IV — первой половины IV в. до н. э.; среди камней последней трети — конца V в. до н. э. такие типы почти не встречаются. То же самое можно сказать и об использовавшемся здесь своеобразном восточном декоративном приеме «накладных» деталей, подчеркивающим и пластически усиливающим отдельные части тела животного, двигательные и мускульные «узлы». Этот прием был также заимствован греческими художниками непосредственно из современного иранского искусства, главным образом из памятников ахеменидского искусства придворного стиля.

Широкое применение круглого сверла — приема, о котором уже говорилось выше, также весьма интересно в этой связи. Он не был прямым заимствованием из современного иранского искусства, а был хорошо известен и в Эгейском мире, и в эпоху греческой архаики, хотя тогда по сравнению с глиптикой рассматриваемого периода не имел подобного декоративного значения. Распространение его в конце V—IV в. до н. э. было обусловлено новой волной восточного влияния, исходившей и от официального иранского искусства, и от искусства провинциальных областей ахеменидского государства, особенно тесно связанных с Малоазийской Грецией. Примерно то же самое произошло и с мотивом бега в схеме «летучего», «большого» или «вытянутого», галопа, который иногда использовался в архаической восточногреческой вазонике и который также был когда-то заимствован из древневосточного искусства (знало его и искусство Эгейского мира). Теперь

в V—IV вв. до н. э., благодаря усилившемуся восточному влиянию этот мотив стал гораздо более распространен. В какой-то мере появление и широкое применение этой схемы движения объясняется, как мы увидим ниже, и влиянием группы греко-персидских гемм. С одной стороны, геммы восточногреческого круга оказывали большое воздействие на греко-персидские печати, а с другой — сама группа греко-персидских камней влияла на восточногреческую глиптику и в использовании некоторых восточных типов, и в некоторых технических приемах.

Стиль восточногреческих камней нельзя назвать смешанным в прямом смысле этого слова в противоположность вещам греко-персидского круга, в отношении которых употребляется этот термин. При наличии целого ряда восточных черт, сюжетов и мотивов стиль восточногреческих памятников неизменно остается греческим в своей основе, так как чисто греческие признаки и формальные особенности являются в нем определяющими. Те восточные черты, о которых идет речь, были в равной мере присущи восточногреческому искусству в целом, не только глиптике рассматриваемого круга. Сам термин «восточногреческое» в конечном счете можно рассматривать не только как свидетельство происхождения памятника из восточных областей Греции (прибрежных районов Малой Азии и близлежащих островов), но и как свидетельство того, что стиль такого произведения несет на себе в какой-то мере отпечаток известного ориентализма, восточного влияния. В этом смысле действительно можно говорить об определенной близости восточногреческих гемм и восточногреческого искусства к искусству и геммам греко-персидского круга.

Какие же черты и формальные особенности восточногреческих камней свидетельствуют о чисто греческой природе этих произведений, о собственно греческом их стиле?

Прежде всего, конечно, конкретно-чувственная, визуальная основа самих изображений, являющихся символическими преимущественно по содержанию. Они исходят из реального, натурального, стремятся к известной иллюзорности воспроизведения.

Мы уже говорили о том, что эти геммы являются греческими по тематике (заимствованными были только немногие типы, остальные вполне могут считаться эллиническими). Но этого недостаточно для того, чтобы говорить о греческом стиле.

Что же может служить основой в его определении? Только принципы изображения.

Прежде всего особенности композиционного решения: большая свобода, простота и уравновешенность пространственных построений.

Изображения на этих камнях отличаются по своему композиционному построению от, казалось бы, близких им гемм греко-персидского круга. Достаточно сопоставить две-три наиболее типичные геммы того и другого ряда, чтобы повяты и наглядно увидеть это различие. В одном случае форма и внутреннее содержание художественного образа взаимосвязаны и взаимообусловлены, в другом — подобная органическая связь, как правило, отсутствует.

Свободный пространственный фон и фигурное изображение оказываются в известной мере разобщенными в греко-персидских геммах, пространство читается там как нечто более условное.

Свобода и живая выразительность в передаче движений — еще одна черта, говорящая о собственно греческом стиле. По сравнению с произведениями материкового греческого искусства в восточногреческих камнях, может быть, и чувствуется иногда некоторая угловатость архаизации, но сходным признаком вообще отличаются многие произведения восточногреческого искусства. О схематизме в передаче движения говорить, во всяком случае, не приходится. Большую роль здесь играет и необычайная пластичность, сложная моделированность форм. Последнее еще сильнее подчеркивает пространственную глубину. Несмотря на некоторую обобщенность по сравнению с материковыми и близкими им островными геммами, восточноионийские все равно являются произведениями собственно греческого искусства, с присущими для него живостью, мягкостью, тонкостью в передаче форм.

Правильность пропорций и хорошее знание анатомии — еще одно свидетельство истинно греческого происхождения рассматриваемого круга гемм. В некоторых случаях мы встречаем в них, подобно живописи, намеки на использование не только линейной, но и световоздушной перспективы. Это тоже говорит о греческом стиле. В произведениях малоазийского искусства иногда бывали случаи использования перспективы, но при этом мы имеем дело исключительно с линейной перспективой (она применялась, в частности, в изображениях крепостей и городов в ликийских греческих рельефах). В таких перспективных

построениях, как верно заметил в свое время известный немецкий ученый Г. Роденвальдт<sup>10</sup>, использовались вовсе не опыты греков, а древние традиции месопотамского и малоазиатского искусства. В отдельных фигурах и композициях из нескольких фигур перспективное построение там не употребляется.

Еще одна особенность, свидетельствующая о греческом стиле рассматриваемых гемм, — чисто греческая изысканность рисунка. Музыкальность и красота линий, изящество и совершенство форм, отдельных частей и целого — эти черты определяют лучшие произведения восточногреческого круга. Они присущи и животным и человеческим фигурам, хотя последние и отличаются своей обобщенностью, суммарной трактовкой деталей от аналогичных изображений на произведениях материкового (особенно аттического) искусства.

Итак, художественный стиль резных камней восточногреческого круга является собственно греческим по своему характеру. Коль скоро стилистическая основа его остается чисто греческой и заимствованные восточные черты никак ее не изменяют, художественный стиль этих произведений, естественно, нельзя назвать смешанным.

Черты, определяющие стиль восточногреческого искусства, отдельные виды которых и для других произведений малоазиатского искусства, отдельные виды которого всегда находились в тесной взаимосвязи. Остановимся на этом более подробно.

Как видно из аналогий, приводимых далее, камни восточногреческого круга особенно близки стилистически малоазиатским греческим монетам и произведениям монументальной скульптуры, — о малоазиатской греческой торевтике мы, к сожалению, все еще знаем довольно мало.

Среди всех греческих малоазиатских памятников большую часть составляют работы восточногреческих художников, созданные по заказу малоазиатских и персидских владык. Как и произведения восточногреческой глиптики, эти работы, даже несмотря на подчас ремесленный характер исполнения, в основном сохраняют собственно греческий дух.

История античного и древневосточного искусства безусловно должна создаваться на основе изучения творчества особенно крупных, значительных мастеров и дошедших до нас ключевых памятников. Только исходя из этого материала и можно говорить об эволюции художественного стиля в тот или иной период развития искусства. Однако при этом, видимо, не следует забывать, что помимо наиболее выдающихся и просто хороших мастеров, создававших те или иные значительные памятники, всегда существовала масса художников «средней руки», без которых знаменитые мастера не казались бы столь крупными и выдающимися.

Именно так было и в восточногреческом искусстве рассматриваемого времени. Рядом с большими мастерами работали менее значительные и даже посредственные, не отличавшиеся порой ни особой тонкостью, ни тем более виртуозностью, превосходством своего умения.

Их произведения, демонстрирующие часто приверженность к гораздо более архаичным традициям, близки в некоторых случаях работам местных малоазиатских, негреческих мастеров, в ряде районов находившихся под очень сильным влиянием эллинистического искусства. Не случайно иногда бывает трудно разграничить эти произведения — восточногреческие и собственно малоазиатские (ликийские, ликийские, карийские).

Известных восточногреческих мастеров вместе с их ближайшими помощниками и учениками заказчики, естественно, приглашали для выполнения особо важных и ответственных работ; рядовые же мастера использовались в основном в качестве «вспомогательной силы». Взять хотя бы такой известный памятник малоазиатского греческого искусства, как Монумент Неренд в Ксанфе (Ликия), относящийся к рубежу V—IV вв. до н. э.<sup>11</sup>

Этот монумент — один из самых интересных ионийских памятников на территории Малой Азии, прекрасно демонстрирующий все особенности искусства этого района. К сожалению, он довольно мало известен в отечественной литературе. Выделяется ланкийским по своему характеру памятником не только своеобразным архитектурным решением, которое сочетает древнеанатолийские и греческие архитектурные традиции (соединение ликийской гробницы с высоким цоколем и небольшого периптерального храма ионического ордера), но и любопытным, весьма обильным скульптурным декором, составляющим работы греческих и ликийских мастеров.

Связи с восточным искусством и черты некоторого ретроспективизма, возрождения архаических и раннеклассических традиций, которые, кстати, никогда здесь не исчезали, — вот что определяет его стилистику. Те же черты определяют и многие другие памятники юго-запада Малой Азии, о которых мы будем говорить ниже.

Ил. 3

Основные части Монумента Неренд в его скульптурном декоре (ныне все эти плиты находятся в собрании Британского музея) безусловно делались опытными, исключительно умелыми и, видимо, достаточно известными в то время восточногреческими мастерами; те же части, которые были удалены от глаз зрителя и имели мелкие по своему масштабу фигуры, исполнялись более посредственными греческими художниками и местными ликийскими мастерами. Различие, существующее между этими частями скульптурного украшения памятника, сразу же обращает на себя внимание. Ученые, занимавшиеся исследованием скульптуры Монумента Неренд, различают несколько почерков в ее исполнении. Одни, подобно В. Шухардту, считают, что над рельефами монумента работали два разных греческих мастера: один более крупный, второй более посредственный. Другие, подобно Г. Роденвальдту, предполагают помимо участия греков в этой работе помощь со стороны местных ликийских мастеров<sup>12</sup>. Последнее предположение представляется гораздо более правильным. Не подлежит, например, никакому сомнению то, что так называемый Большой фриз, проходивший по цоколю монумента, был выполнен первоклассным греческим художником, одним или двумя. Изображенные на этом фризе сцены борьбы греческих воинов с варварами чрезвычайно близки сценам битв на фризах храма Аполлона в Бассах на Пелопоннесе. Другие фризы: так называемый Малый фриз, также шедший по цоколю, фриз, расположенный над эпистилем, фриз паллы, — видимо, были созданы менее значительными греческими мастерами, жившими в Ликии, вместе с которыми работали и местные ликийские художники. Лучшие плиты Большого фриза (в частности, № 850, 852, 857, 858, 860) отличаются мастерством точно выверенных композиций, исключительной свободой в передаче движений и пространства, полнотой трактовки объемов, переданных сложнейшей светотеневой нюансировкой. Одухотворенные, мужественные, часто глубоко трагические по своему звучанию образы этого фриза захватывают жизненной правдивостью и красотой художественного воплощения. Они соединяют в себе строгую гармонию зрелой классики и страстность, духовность позднелатинского искусства, свидетельствуя о продолжении и развитии лучших традиций послепарфеновского эллинистического стиля. По сравнению с плитами Большого фриза многие части Малого фриза цоколя представляются более архаичными, связанными не только с традициями предшествующих памятников греческого искусства на территории Ликии, но и с традициями негреческого, малоазиатского искусства, с древними хетто-хурритскими традициями. Если плиты № 866, 872, 879, без сомнения, произведения греческих художников, то плиты № 868, 869, 880, видимо, могут быть определены как работы, созданные с участием ликийских мастеров. Возможна их помощь и в создании третьего фриза монумента<sup>13</sup>, обнаруживающего также некоторые черты «варваризации» или, точнее, негреческого подхода к образу, черты «упрощения» и условности.

Ил. 1, 19, 20

Примерно то же самое относится к скульптуре колоннады и фронтонов. Статуи Неренд, дочерей почитавшегося здесь морского божества Нерей, находившиеся в интеркалунниях и обнаруживающие большое сходство со статуей Нике Пзоония, скульптурами балюстрады храма Нике Антерос на Афинском акрополе и другими знаменитыми греческими материковыми произведениями последних десятилетий V в. до н. э., тоже принадлежат руке первоклассных ионийских мастеров, хотя, может быть, и немного провинциальных в своей манере. Наверное, именно они работали над плитами Большого фриза. Скульптурные же изображения фронтонов, скорее всего, выполнены с участием ликийских мастеров, в духе традиционных местных надгробных памятников с их строгой симметрией и размерностью.

Ил. 22, 23

Ил. 26

Ил. 24, 25

Относительно знаменитых фигур львов, стоявших по сторонам священной дороги, также нельзя с уверенностью говорить об исключительно греческом авторстве: в здесь возможно участие ликийцев.

Мы, естественно, не будем проводить подробного разграничения между отдельными плитами фризов и выделять рельефы, видимо, сделанные ионийскими и ликийскими художниками вместе. В данном случае для нас важно подчеркнуть, что собственно греческое передко стоит совсем рядом с восточным (речь идет о восточных типах, схемах, местных ликийских религиозных традициях, с которыми греки не могли не считаться). Но восточное всегда переводится на язык греческих форм.

Особая трудность заключается в том, что искусство Ликии вообще, как известно, издавна находилось под очень сильным влиянием греческой художественной культуры. В рассматриваемый период это влияние продолжало существовать, несмотря на господство персов. В других малоазиатских областях сравнительно легко отличить собственно грече-

ское, созданное под определенным восточным влиянием, от негреческого, находившегося под эллинистическим воздействием: там мы часто просто не можем говорить о греческом стиле. В Ликии же все значительно сложнее. Провести подобное разграничение можно только в отношении некоторой группы ликийских памятников.

В целом ряде случаев, как нам кажется, вряд ли стоит задумываться и спорить по вопросу авторства греческих ликийских рельефов: имеет ли принципиальное значение то, кто сделал тот или иной рельеф, если стиль его в основе своей остается греческим? В восточноионийской скульптуре, так же как и в резных камнях восточногреческого круга, восточные элементы придают этим вещам особый колорит, но не превращают греческий стиль в смешанный.

«Судьба греческого искусства, — писал в своей работе Г. Роденвальдт, — определилась в результате взаимодействия Ионии и Греческого материка. <...> По своему темпераменту и окраске оно не было бы таким, если бы рядом с искусством Материковой Греции не существовало более мягкое искусство Ионии. <...> Но Иония граничит с Востоком, и ее изобразительное искусство испытало более сильное влияние со стороны соседей, когда оно встретилось с иными духовными достижениями»<sup>14</sup>.

Так же как на юге России или в Великой Греции, греки в Малой Азии были посетителями и распространителями своей культуры, однако оттого, что они находились в непосредственной связи с местным малоазиатским населением, в искусстве их заметны явные отклонения от искусства Греческого материка. «Эти отклонения определяются не только как провинциальные отступления, но и как выражение определенного воздействия со стороны местного населения. <...> В Малой Азии греческое искусство стояло на службе негреческих правителей, которые в свою очередь были соседями или подчиненными другого художественного величия и власти — культуры Месопотамии и Персии»<sup>15</sup>. Это и наложило свой особый отпечаток на произведения восточногреческих мастеров. Г. Роденвальдт обращает в своей статье большое внимание на разного рода восточные мотивы, типы и схемы, которые встречаются во второстепенных фризах Монумена Нерейд, но от этого указанные рельефы, несмотря на известный налет варваризации, не перестают быть греческими по своему духу и формам.

Конечно, мотив стоящих или идущих в ряд фигур (например, дароносцы, встречающиеся на одном из фризов) и схема «летучего» галопа, в которой изображаются дикие животные и скачущие кони, не характерны для самого греческого искусства этого времени и безусловно ведут свое происхождение из искусства Востока, однако переданы они в греческих формах и осмыслены на греческий лад.

То же самое относится и к скульптуре героона Гельбаша, очень интересного памятника малоазиатской греческой культуры, открытого в 1841 г., скульптурные плиты которого находятся в настоящее время в Вене<sup>16</sup>. Общая протяженность его рельефов, расположенных рядами внутри по стенам, окружающим территорию вокруг могилы неизвестного нам героя, почти 108 м. Стиль их тоже греческий, но с более определенным восточным оттенком, время создания — рубеж V—IV и начало IV в. до н. э.

Исполнение рельефов героона при всей смелости и оригинальности решений не отличается слишком большими художественными достоинствами и принадлежит, видимо, второстепенным восточно-греческим мастерам. Может быть, часть из них участвовала в работе над менее ответственными рельефами Монумена Нерейд, — Г. Роденвальдт высказывал когда-то эту мысль. Рядом с ними и здесь, конечно, работали местные ликийские художники. Об этом яснее всего свидетельствуют рельефы въездных ворот, которые, вне всякого сомнения, были выполнены ликийскими мастерами. Они несколько отличаются стилистически от собственно греческих работ и тех рельефов героона, которые выполнялись ликийцами совместно с греческими художниками. Руку самих ликийцев выдает отступление от общепринятых пропорций, характерных для произведений греческого искусства этого времени, некоторая уплощенность фигур по сравнению с гораздо более объемными фигурами греческих рельефов и, наконец, явная условность в движениях, несвойственная чисто греческим произведениям, даже непервоклассным или открыто подражающим восточным памятникам. То же можно видеть и в рельефах некоторых ликийских гробниц, например в одной из гробниц Лимиры.

Возможно, там, где ликийские художники работали самостоятельно, без греческих мастеров (последние, как правило, создавали наброски будущих рельефов и несли на себе обязанность руководства проводившимися работами), они чувствовали себя более

Ил. 28, 29

Ил. 27

Ил. 31

свободно. В их произведениях традиции местного малоазиатского искусства ощущаются с гораздо большей определенностью. Сравнивая изображения на воротах героона с некоторыми плитами фриза, созданными, по мнению Г. Роденвальдта, греческими мастерами совместно с ликийцами, прошедшими греческую школу (в качестве примера можно назвать плиты фриза с осадой города и сражением под его стенами), мы чувствуем заметное стилистическое различие, существующее между ними. В плитах фриза мы имеем перед собой произведения греческого стиля, хотя и с явным оттенком восточного влияния; в рельефах въездных ворот — произведения смешанного, полугреческого-полуварварского стиля.

Чем это объясняется? Тем ли, что самостоятельно ликийские художники и в самом деле делали одни произведения, а в содружестве с греками, контролировавшими их и руководившими всей работой, — несколько другие, или тем, что среди ликийских художников были разные мастера: одни прошли греческую школу и работали с греческими художниками, другие, испытав на себе некоторое общее эллинистическое влияние, все-таки оставались верными своим местным малоазиатским традициям, — сказать трудно. Тем более что пока искусство Ликии все еще недостаточно в этом отношении изучено, хотя за последнее время сделано очень много (см. примеч. 16 данной главы).

Нам кажется, что предположение о двух группах ликийских мастеров, как уже говорилось, гораздо более вероятно и близко к истине. И та и другая группа вполне могла работать одновременно над одним и тем же памятником: одни мастера непосредственно с греками и под их руководством, другие — самостоятельно, выполняя ту или иную предложенную им часть.

Геммы восточногреческого круга мы сравниваем в основном не с собственно ликийскими, а с греческими ликийскими рельефами, вне всякой зависимости от того, сами ли греки делали эти произведения или совместно с их ликийскими учениками. Для нас, как мы уже говорили, важно, что, несмотря на определенное восточное и местное влияние, эти произведения остаются в основе своей греческими по стилю.

Кроме Монумена Нерейд в Ксанфе и героона Гельбаша — наиболее крупных памятников малоазиатской греческой скульптуры, чрезвычайно интересны рельефы близлежащих саркофагов и надгробных монументов. Это так называемый Ликийский саркофаг, найденный в царском некрополе Сидона в Финикии, происходящие оттуда же Саркофаг сатрапа и Саркофаг с плакальницами, а также открытый на территории Ликии Саркофаг Паювы<sup>17</sup>.

К числу этих памятников относятся, конечно, и рельефы отдельных гробниц, например обнаруженный О. Бенндорфом и Г. Ниманном рельеф ликийской гробницы в Тлосе<sup>18</sup>, и другие произведения.

В исполнении Ликийского саркофага, Саркофага сатрапа и Саркофага с плакальницами, видимо, принимали участие только ионийские греческие мастера. В исполнении же Саркофага Паювы и Саркофага Мерехи, находящихся в Британском музее<sup>19</sup>, как предполагают некоторые исследователи, вполне вероятно участие и местных ликийских художников (особенно это относится к Саркофагу Паювы).

О том, что восточногреческие скульпторы, выполнявшие заказы своих малоазиатских соседей, были в значительной мере зависимы от их желаний и вкусов, достаточно определенно говорит рельефы всех этих произведений. Среди изображений на саркофагах мы находим и сцены придворной охоты на диких животных, популярные в малоазиатском искусстве (они встречаются почти на всех саркофагах), и образы самих восточных владык, представленных, подобно Великому персидскому царю, во время аудиенции. Здесь же мы видим одетых в восточные костюмы телохранителей: на Саркофаге сатрапа они даны в виде персидских воинов, вооруженных копьями. Однако рядом с названными восточными и полувосточными типами мы всюду встречаем и чисто греческие мотивы и образы: мчащиеся квадриги греческого типа, сражающихся воинов, амазонок, задрапированные женские фигуры и т. д.

С одной стороны, в этих произведениях совершенно определенно воздействие восточного и местного малоазиатского искусства, а с другой — ощущается воздействие аттического искусства парфеноновской и послепарфеноновской поры.

По образному выражению Эриста Пфуля, «искусство Парфенона бушевало на побережье Ликии с огромной силой». Искусство Ионии и Аттики издавна находилось в самом тесном взаимодействии друг с другом, о чем ясно говорит исторически сложившиеся культурные отношения. Крупнейшие мастера Материковой Греции работали в класси-

Ил. 36—39, 41

Ил. 30, 32—35, 43—56, 70—77

Ил. 79, 80

Ил. 78



ческий период на территории Ионии, а ионийцы в большом количестве находились на службе в Аттике<sup>20</sup>.

В аттическом искусстве конца V в. до н. э. наблюдается оживление ионийского влияния. В Ионии в это время огромную роль играет не только аттическая скульптура круга Фидия и его школы (в частности, популярный фриз Парфенона), имевшая очень большое воздействие на все периферийное искусство, но и аттическая живопись этого и более раннего периода.

В Большом фризе Монумента Неренд, в Саркофаге сатрапа и Ликийском саркофаге мы со всей определенностью чувствуем влияние аттического искусства времени Парфенона. Что касается рельефов героона Гельбаши, то на них, по общему мнению, известное влияние оказали те знаменитые серии картин, которые великий Полигнот и его ученики писали в Афинах. Платее и Дельфах. Искусство Праксителя и его круга, видимо, также оказало немалое воздействие на произведения малоазийской греческой скульптуры. Примером тому может служить так называемый Саркофаг с плакальщицами, женские фигуры которого очень близки статуям этого известного мастера. Что касается Скопаса, то он самым непосредственным образом участвовал в работах малоазийских греков, предназначавшихся для их восточных соседей. Создавая фриз знаменитого Галикарнасского мавзолея в Карии, он, видимо, учитывал и опыт греческих скульпторов, живших на этих территориях. Влияние Скопаса и его круга ясно ощущается и в более позднем памятнике малоазийского греческого искусства — в рельефах так называемого Большого саркофага, или Саркофага Александра, датируемого уже 30-ми гг. IV в. до н. э.<sup>21</sup>

Можно сказать, таким образом, что стиль восточногреческих скульптурных памятников классического времени, развившийся на основе собственных ионийских традиций, в значительной мере усложнился к началу IV в. до н. э. С одной стороны, в результате аттического влияния он приобрел оцутимо черты материкового греческого искусства, а с другой, испытав на себе влияние Ирана и местной малоазийской художественной культуры, — в еще большей мере стал обладать некоторыми особенностями восточного стиля. Далее это проявилось еще сильнее (памятники эпохи эллинизма).

И все-таки отличительные признаки собственно ионийского характера во всех случаях и при всех обстоятельствах сохраняются и бросаются в глаза, независимо от школы ионийских мастеров и всевозможных дополнительных влияний. Мягкие, округлые, иногда несколько утяжеленные, сочные формы, обобщенная, подчеркнута живописная трактовка объемов, строгость и стройность пропорций, неизменная склонность к декоративно-орнаментальному решению (даже с сохранением известных элементов архаизации), свобода, живость и грациозность движений, простота и пластичность всего образа в целом — вот те черты, которые в разной мере присущи всем ионийским скульптурным произведениям. Поскольку произведения глистики и нумизматики также являются произведениями скульптуры, точнее, скульптурного рельефа, эти черты, естественно, служат отличительным признаком и данных памятников. Пока мы еще далеко не достаточно знаем искусство Ионии классического времени — как искусство Островной Ионии, имевшее несколько различных школ, так и искусство Ионии Восточной, Малоазийской, — поэтому вопрос определения памятников в каждом отдельном случае необходимо решать чрезвычайно осторожно.

Что касается Ликии, то здесь эта осторожность особенно необходима. С одной стороны, среди ликийских памятников, как было показано, мы имеем произведения греческого стиля с некоторыми восточными элементами, выполненные совместно греками и местными ликийскими мастерами, находившимися под сильным эллинским влиянием; с другой стороны, мы имеем произведения смешанного, полугреческого-полуварварского стиля, тоже выполненные ликийскими художниками, но в основном в традициях своего собственного народного искусства. Произведения греческого стиля могут быть использованы в качестве аналогий для гемм восточногреческого круга; произведения же смешанного стиля, как это будет показано в следующей главе, могут служить ближайшими аналогиями для гемм греко-персидского круга.

Малоазийские греческие монеты и монеты, близкие им, к которым мы будем постоянно обращаться при датировке печатей, представляют собой еще одну интересную область, чрезвычайно близкую рассматриваемому кругу гемм. Большая часть этих монет, так же как и малоазийская греческая скульптура, несет на себе определенный отпечаток восточного влияния, но в целом стиль этих произведений остается греческим. Это

Ил. 40, 42

Ил. 57—59

Ил. 61—63

Ил. 66—69

преимущественно те монеты, которые ионийские греческие мастера чеканили для персидских сатрапов, на службе которых они находились. Что же касается монет, чеканенных непосредственно в греческих центрах, бывших на территории Малой Азии, то стиль их, хотя в нем также наблюдаются отдельные восточные черты, тем более остается чисто греческим.

Те восточногреческие художники, которые работали при дворах персидских сатрапов, надо полагать, были менее стеснены в своих действиях, чем те мастера, которые вместе с лидийцами, вавилонянами и другими работали при дворе персидского царя. Первые, передавая иранские типы, в известной мере администрировали их, переводя в греческие формы; последние находились полностью во власти заданных им образов и уже сложившихся в ахеменидском искусстве художественных традиций.

Персидские сатрапы, жившие в городах Малой Азии и чеканившие свою серебряную монету, иногда, подражая царским персидским дарикам, также изображали на аверсе своих монет фигуру лучника, однако трактовалась она иначе, чем на царских монетах ахеменидской державы. Примером могут служить монеты Тирибаза, созданные рукой греческого резчика, жившего и работавшего при дворе сатрапа на территории Карии<sup>22</sup>. Сравнение этих монет с дариками царской чеканки и произведениями персидской и греко-персидской глистики наглядно показывает их ионийское происхождение.

Эти монеты интересно сравнить, например, с персидским цилиндром из частного собрания и греко-персидским скарабеидом в Парижской Национальной библиотеке<sup>23</sup>. Монета Тирибаза достаточно определенно показывает, насколько свободно преобразуется персидский тип. Резчик перерабатывает его в греческом стиле, подобно тому как это делали греческие скульпторы в Ликии в отношении заимствованных восточных мотивов и типов. Свободная в своем движении, очень объемная и пластичная фигура натянутого лука на карийской монете не сравнима с символическими в своей сути персидскими и греко-персидскими изображениями, более плоскостными, схематичными, условными, как бы скованными в движении. Широко поставленные ноги лучника, еще более усиливающие ощущение пространственности в данной композиции, и более свободное, естественное положение рук говорят о совершенно ином, чисто греческом художественном стиле данного произведения. То же самое можно сказать и по поводу монеты Фарнабаза с сидящей на троне персидской богиней Анахитой<sup>24</sup>. При сравнении с персидским цилиндром и греко-персидским камнем<sup>25</sup> эта монета также обнаруживает совершенно иной художественный стиль. Однако нельзя не обратить внимания на тот факт, что в обоих случаях греческой работы мы имеем дело с ахеменидскими типами.

Конечно, еще более свободно восточногреческие резчики чувствовали себя там, где им не приходилось сталкиваться с чуждыми образами. Когда они передавали различных животных или сцены борьбы животных между собой, популярные в самом малоазийском искусстве и не менее распространенные в восточногреческом, они были менее связанными. Такие монеты, как и следует ожидать, особенно близки восточноионийским геммам с аналогичными изображениями. В качестве примера можно взять каликийские статеры времени сатрапа Мазея, большая часть которых делалась греческими мастерами. Подобные сцены борьбы льва с оленем или быком часто повторяются и на восточногреческих печатях. Аверсы большинства указанных монет, представляющие сидящего на троне Зевса — Баала, также подтверждают сказанное. Подобная близость произведений глистики и нумизматики вполне естественна и закономерна: резчики, гравировавшие чеканы для монет, как отмечалось, часто работали одновременно и в области глистики.

Мы пока еще не располагаем достаточным материалом о малоазийской греческой торевтике и ювелирном искусстве, но, по-видимому, и здесь положение было примерно таким же, как в малоазийской греческой скульптуре и нумизматике. Даже там, где восточногреческим ионийским мастерам приходилось сталкиваться с чисто персидскими типами, они старались по возможности эллинизировать их. Если мы обратимся к фрагменту луврской вазы с фигуркой крылатого козерога на ручке или к серебряному браслету с головой льва на французской частной коллекции, изданному П. Амандри, то сумеем довольно отчетливо увидеть это<sup>26</sup>. Можно предположить, что среди произведений ювелирного искусства и торевтики также существовали одновременно восточногреческие и греко-персидские памятники, созданные на периферии государства Ахеменидов восточными мастерами. Работы ионийских мастеров, выполненные по заказу персидского двора в стиле официального искусства, составляют совершенно особую группу.

177—179

Ил. 204

Ил. 91—95

Итак, художественный стиль восточногреческих резных камней, несмотря на определенное влияние персидского и местного малоазийского искусства, остается, по существу, греческим. От стиля произведений материкового (особенно аттического) и островного происхождения он отличается большей обобщенностью и мягкостью и остроформ, большей рельефностью. Основной особенностью этих гемм является трактовка декоративный подход к изображению, широкое использование круглого сверла и других приемов восточной глиптики. Печати Островной Ионии и Греческого материка, напротив, определяет гораздо более тонкая и тщательная манера исполнения: необычайная точность моделировки форм, внимательная передача мельчайших деталей изображения, более широкое использование световоздушной перспективы, ювелирная по своему совершенству обработка поверхности гравировки, не оставляющая излишне заметных следов резца или круглого сверла.

Лучшие геммы Островной Ионии и Материковой Греции с изображением животных и птиц (в том числе и знаменитые цапли Дексамена) показывают это различие при общем стилистическом единстве данных направлений.

Недаром вместе с группой камней греко-персидского круга А. Фуртвенглер выделил и восточногреческую группу печатей. Последние действительно занимают особое место среди произведений греческой глиптики классической эпохи. К сожалению, глиптика Островной Ионии мало изучена, поэтому сопоставлять островные и восточноионийские геммы можно только условно. Глиптика же Материковой Греции и Островной Ионии пока вообще не разделяется.

Появление группы восточногреческих камней как определенного стилистического единства связано с продолжением очень древних традиций, сложившихся некогда в глиптике Ионии. С одной стороны, это традиции архаической и раннеклассической восточногреческой глиптики, непосредственно предшествующие нашей группе гемм, а с другой, — опосредованно, традиции еще более древнего искусства, глиптики Эгейского мира. Положение о некотором эгейском влиянии поначалу кажется лишь гипотезой, однако основывается оно на вполне конкретном материале. Невозможно однозначное объяснение этого явления, но очевиден факт.

Изображения на восточногреческих камнях любопытно сравнить с изображениями на эгейских печатях разных форм, в частности можно использовать одну из гемм коллекции Государственного Эрмитажа<sup>27</sup>.

Переданная на печати сцена борьбы оленя с двумя напавшими львами удивительно похожа на те изображения, которые мы встречаем на восточногреческих скарабеоидах позднего V—IV в. до н. э. Близки они не только сюжетно, но и типологически. Более того, помимо типологического сходства можно без труда увидеть и общность некоторых технических приемов обработки камня: почти одинаковый способ моделировки форм, широкое использование кружков круглого сверла. Говорить о случайности этих совпадений довольно трудно — известная преемственность бесспорна.

Гемма из Государственного Эрмитажа — лентонд по форме — относится, по-видимому, к периоду расцвета эгейской глиптики, примерно к середине XV в. до н. э. Она также гравирована на станке, подобно нашим резным камням (к станку греки обратились снова только в конце VII в. до н. э.; в ранний период, в эпоху геометрики, они его не знали), и отличается виртуозным мастерством исполнения, не уступающим камням рассматриваемого, то есть гораздо более позднего, времени.

Продолжение эгейских традиций в искусстве эпохи классики вполне возможно для Восточной Греции, хотя и с известными оговорками. Мы хорошо знаем о том, что эти традиции уже возрождались однажды в греческой архаической глиптике. Группа «милосских» камней VII в. до н. э. обращалась к формам и типам эгейской глиптики, произведения которой архаические мастера, видимо, знали по предметам, происходящим из древних погребений<sup>28</sup>. Однако если милосские резчики создавали свои печати вручную, не пользуясь станком, уже забытым в их время, то мастера классического периода широко применяли и приемы резьбы эгейских мастеров. Даже сама форма малоазийской греческой печати — крупный скарабеоид с сильно выпуклой верхней гранью — имеет нечто общее с формой эгейского лентонда, хотя произошла она не от прямых, а от косвенных связей, по связи эти уже требуют глубокого научного объяснения.

О путях сохранения эгейских традиций в искусстве малоазийских греков пока можно только догадываться, но сам факт их бытования здесь не кажется уже невероятным.

Ил. 141

Мы признаем присутствие эгейских традиций в культуре Урарту IX—VIII вв. до н. э. Тем более вероятно их сохранение в северо-западных областях Малой Азии (в геометрической, архаической и классической периоды).

Пока мы не имеем достаточного материала для того, чтобы более подробно осветить вопрос взаимосвязей эгейской и восточногреческой глиптики; нам не известна по-настоящему вообще мера эгейского влияния в Восточной Ионии. Вопрос этот необычайно усложняется еще и наличием определенных черт переднегреческого происхождения в самом искусстве Эгейского мира (это относится и к области глиптики). В эпоху поздней классики, эпоху существования рассматриваемого нами круга резных камней, конечно, гораздо более сильным и повсеместным было прямое восточное влияние, распространявшееся через искусство Персии, однако определенную роль могли играть и сохранившиеся в художественной культуре греков гораздо более ранние эгейские и архаические традиции.

Черты ретроспективизма — умеренного обращения к образности прошлого — характерны для разных памятников восточногреческого искусства монументальных и малых форм. В этом также проявляется их своеобразие по сравнению с искусством Греческого материка. Трудно поверить, что объясняется это только активизацией восточных вкусов. Причина, по-видимому, значительно глубже: ретроспективизм становится потребностью самого греческого искусства. Достигнув вершины расцвета, оно начинает искать новые пути, приходит к идее синтеза. Восточные территории оказываются впереди этого движения, во многом становятся предвестниками будущего.

Некоторое возрождение эгейского наследия, наблюдаемое в глиптике второй половины V—IV в. до н. э., могло произойти не только на основе сохранившихся поколений художественных традиций, но и на основе непосредственного соприкосновения с какими-то неизвестными нам памятниками. Количество существующих здесь параллелей так велико, что действительно не позволяет говорить о случайных совпадениях. Разумеется, кое-что объясняется и стадийными явлениями (искусство эпохи расцвета в Эгейском мире может иметь нечто общее с искусством эпохи расцвета в Греции), однако связи обнаруживаются сразу в нескольких направлениях, что говорит об осознании и намеренной активизации в использовании этого наследия.

До недавнего времени искусство архаической Ионии представлялось в отрыве от искусства Эгейского мира и культур геометрического и субгеометрического периода. Теперь в результате целого ряда новых археологических находок и созданных на их основе исследовательских работ становится ясно — разрыв существовал и не существовал. Во всяком случае, искусство Восточной Греции архаического периода возникло и сформировалось в тесной связи с предшествующей эпохой. Об этом свидетельствуют, в частности, находки в древнем Милете и других центрах.

Погребения, обнаруженные под архаическим святилищем, как указывает К. Вайкерт, со всей определенностью говорят об ахейском переселении позднемилетского времени. Керамические остатки, найденные в этих погребениях и под городскими стенами Милета на северо-востоке, доказывают, что керамика раннего «ориентализирующего» стиля отчасти была связана здесь, как и всюду в Греции, с позднемилетской, субгеометрической и геометрической<sup>29</sup>.

Правда, следы поселений, относящихся к этому времени, пока немногочисленны в других пунктах западного побережья Малой Азии, но предполагать их существование вполне возможно, тем более что в настоящее время раскопаны еще очень небольшие территории.

Колония милетских керамистов (нечто вроде особого квартала), как известно, существовала даже в древнем Угарите в Финикии.

Об отсутствии полного разрыва в культурных традициях архаической Греции и Эгейского мира говорят сейчас многие исследователи; в какой-то мере по-новому решается и вопрос колонизации<sup>30</sup>, хотя качественный разрыв более чем очевиден (об этом свидетельствует общий уровень развития раннегеометрической расписной керамики и глиптики).

«Великая греческая колонизация» VIII—VI вв. до н. э. была, по существу, продолжением переселений и расселений греческих племен на этой территории, начавшихся в предшествующие столетия. Уже в XIV—XIII вв. до н. э. они жили в прибрежных областях Малой Азии. VIII—VI вв. до н. э. — новый исторический этап, новые возможности освоения. И все-таки греки следуют уже предложенным путями.

К началу I тыс. до н. э. представители трех основных греческих племенных групп: эолийцы, ионийцы и доры, как известно, разделили между собой территорию побережья Малой Азии и близлежащих островов Эгейского моря. Доры обосновались на юге, эолийцы — на севере, ионийцы заняли промежуточную территорию в центре<sup>31</sup>.

Ионийцы, жившие в Малой Азии, со временем далеко опередили в своем экономическом, государственном и культурном развитии доры и эолийцы, живших по соседству. Именно они становятся главными носителями греческой культуры на Востоке. Уже в архаический период, во второй половине VII—VI вв. до н. э., на ионийской основе произошло слияние греческих культур всех малоазийских областей; особенно это произошло в классический период, в V—IV вв. до н. э. Тому способствовала и сама историческая обстановка, сложившаяся в данный отрезок времени на территории греческих поселений.

Ведущая роль в восточногреческом искусстве этого этапа несомненно, таким образом, принадлежала ионийцам. Влияли они и на Запад (Великая Греция, Этрурия).

Говоря о связях гемм восточногреческого круга с группой печатей первой половины — середины V в. до н. э., непосредственно предшествующей нашим камням, хотя они, как говорилось, и не представляли тогда такого стилистического единства.

Изображения животных на геммах ранней группы любопытно сопоставить с нашими скарабейками, особенно с геммами последних десятилетий V и рубежа V—IV вв. до н. э.<sup>32</sup>

Общность, существующая между этими резными камнями, безусловна, однако более ранняя группа печатей еще не может быть причислена к кругу восточногреческих гемм, выделенных А. Фуртвенглером. Особенности, характерные для последних, недостаточно выражены в данных резных камнях: они еще очень близки материковым и островным ионийским геммам, полностью сливаются с ними. То же наблюдается и в геммах второй половины V в. до н. э.

Следующий вопрос связан с проблемой более точной локализации гемм восточногреческого круга. Где, в каких областях делались восточногреческими мастерами эти печати? Кроме прибрежных областей Малой Азии, входивших в состав Восточной Греции вместе с некоторыми близлежащими островами, к числу этих районов относится, видимо, Кипр, Кария, Ликия и места резиденций некоторых персидских сатрапов. При их дворах в довольно большом количестве работали малоазийские греческие художники, гравировавшие чеканы для монет и выполнявшие всевозможные заказы по изготовлению произведений скульптуры. Исходя из некоторых наблюдений (прежде всего из наиболее близких стилистических аналогий среди монет и памятников скульптуры, дошедших до нас), можно сказать, что упомянутые места резиденций персидских сатрапов и династий в основном были связаны с юго-западной и южной частью Малой Азии. Такие области, как Лидия, Фригия, Каппадокия, где слишком сильны были местные традиции, надо думать, не были местами, где деятельность восточногреческих мастеров при местных и персидских властителях была достаточно свободна, хотя греческие мастерские были и там. Что касается северных областей малоазийского побережья, то произведения, происходящие оттуда, отличаются, как правило, более чистым греческим художественным стилем, близким памятникам Островной Ионии и Материковой Греции.

Более точных данных о происхождении восточногреческих резных камней пока еще привести невозможно (особенно если учесть недостаточную изученность малоазийского греческого и местного искусства в их связях и взаимодействии). Теперь при исследовании этого материала уже появляется возможность выявления самостоятельных художественных мастерских, что было показано в работе Джона Бордмана (см. примеч. 30 первой главы). В настоящее время мы вправе предполагать их существование, исходя из общего стилистического анализа памятников. Возможно, встанет вопрос об одной из таких мастерских и в Северном Причерноморье. Размещение здесь интересного греческого центра по изготовлению произведений терракоты и глиняки может получить серьезное обоснование (особенно при пересмотре материалов основных археологических комплексов).

Круг так называемых восточногреческих резных камней достаточно велик, поэтому связывать его с одной какой-то областью или восточноионийским центром вряд ли возможно. Восточногреческие геммы создавались на большой территории, в нескольких художественных мастерских. Дошла же до нас лишь некоторая часть этих произведений.

370—380, 384, 385, 389, 393

## 2 ДАТИРОВКА И КЛАССИФИКАЦИЯ ГЕММ ВОСТОЧНОГРЕЧЕСКОГО КРУГА

Резные камни восточногреческого круга в основной, большей своей части, как отмечалось, относятся по стилю и периоду от последней трети и рубежа V—IV вв. почти до последних десятилетий IV в. до н. э., то есть преимущественно к эпохе поздней классики.

То, что находится на временных рубежах, несет на себе признаки переходного стиля. Прежде всего достаточно отчетливо вырисовывается, на наш взгляд, ряд гемм, относящихся к последним десятилетиям V в. до н. э. (по Фуртвенглеру, приблизительно от 30-х гг. V в. до н. э. до рубежа V—IV вв. до н. э.). Они и дают начальную границу данного круга печатей. Эти геммы связаны с переходным периодом от высокой к поздней классике. Последние два десятилетия V в. до н. э. как раз и есть завершение зрелоклассического периода и одновременно открытие нового — позднеклассического этапа в истории греческой культуры.

Остановимся на этих резных камнях и, рассматривая их изображения, с помощью стилистических аналогий, которые могут быть взяты и из греческого искусства данного периода вообще, и, что особенно важно, из малоазийского греческого искусства в частности, постараемся подтвердить правильность такого хронологического определения.

### ПЕРВАЯ ГРУППА: ГЕММЫ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ V В. ДО Н. Э. ИЛИ, УСЛОВНО, ПОЗДНЕГО V В. ДО Н. Э.

Рассмотрение гемм этой группы мы начнем с изображений животных. Они являются основным сюжетом не только для печатей данного хронологического ряда, но и для гемм всего восточногреческого круга в целом. Среди них мы встречаем хищных и травоядных, диких и домашних, реальных и фантастических. Одни отличаются удивительным изяществом, гибкостью, другие — силой, стремительностью своих движений, свирепостью.

Порядок распределения сюжетов, которого мы придерживаемся, в какой-то мере традиционен. Сначала — изображения миролюбивых травоядных, исконно веков служивших объектом охоты и основой домашнего хозяйства, скотоводства. Они, как уже говорилось, повсюду были связаны с культами верховных божеств (богов неба, солнца, плодородия). Затем — изображения птиц и насекомых, непосредственно контактирующих с небесным миром. И наконец — хищников и фантастических существ, которые даются и в виде одиночных фигур, и в сценах битв с травоядными. Хищники, являясь атрибутами тех же богов, имели более сложное хтоническое и астральное значение (символизировали победу света над мраком ночи, энергичного мужского начала над женским, возрождающейся жизни над смертью).

Прежде всего остановимся на изображениях травоядных: диких и домашних коз, оленей, ланей, кабанов, быков, коней<sup>33—37</sup>. Они особенно популярны, так как имеют не только традиционно культовое значение, но и прямую связь с повседневной жизнью, — взять хотя бы коней или быков.

Стилистические аналогии, которые можно привести для них, связаны именно с произведениями позднего V в. до н. э. Для изображения коз, например, это главным образом монеты близкого восточногреческим художественным традициям фракийского города Эноса, монеты Кизика и Антандра, статуэтки из собраний Лувра и Женевского художественно-исторического музея<sup>38</sup>. Для оленей и ланей — геммы аттического круга и Островной Ионии, относящиеся к концу V в. до н. э., образы на фризе филадельфийского храма Аполлона, статуэтки из Лувра и Государственного Эрмитажа, монеты Кавлонии<sup>39</sup>. Сходные фигуры кабанов кроме монет Кизика и Ликии<sup>40</sup> можно найти на рельефах знаменитого Ликийского саркофага и героона Гельбаша, представляющих каллидонскую охоту<sup>41</sup>.

Что касается быков и коней на геммах данной группы, то ближайшими стилистическими аналогиями для них служат прежде всего фракийские и македонские монеты позднего V в. до н. э.<sup>42</sup>

Для этого могут быть привлечены и монеты кипрского города Пафоса, монеты Кавлика, ликийские статеры времени сатрапа Куперлиса. Из произведений мелкой пластики, кроме того, — бронзовые статуэтки из собраний Парижской Национальной библиотеки и Метрополитен-музея в Нью-Йорке<sup>43</sup>.

1—10, 19—23, 28—33, 48—50, 56

12, 13  
Ил. 81, 82  
16—18  
Ил. 83, 86  
14, 15, 24—27

Ил. 28, 41

34—37, 39—42, 44, 46, 52—55, 59—61, 38, 43, 57  
Ил. 88, 90

Ил. 40, 42, 47, 89

Среди аналогий для быков и коней в монументальном искусстве в какой-то мере могут быть использованы даже рельефы фриза Парфенона<sup>44</sup>. Скульптурный декор этого храма, как известно, служил своего рода образцом для художников разных областей Греции своего времени, особенно там, где велико было изображение верблюда, которое редким для памятников Восточной Ионии<sup>45</sup>. Подобные фигуры этого животного мы видим на гемме из коллекции Британского музея<sup>46</sup>. Подобные фигуры этого животного встречаются на ассирийских и персидских дворцовых рельефах; возможно, под влиянием восточных образцов оно и появилось в восточногреческой глиптике.

34

Животные на всех рассмотренных камнях в сравнении с материково-островными отличаются известной обобщенностью в трактовке форм, однако за этим всегда скрывается превосходное знание натуры и тонкая наблюдательность. При передаче основных объемов нет стремления дифференцировать (обычно художником традиционно, по восточному выделается только лопатка передней и бедро задней ноги животного), но отдельным выделается только лопатка передней и бедро задней ноги животного), но отдельные части изображения, прежде всего голова, прорабатываются детально и тщательно. В трактовке носа, глаза, суставов ног, копыт используются мелкие кружки круглого сечения. Последние совсем не скрываются резчиком, хотя и обрабатываются с достаточной аккуратностью.

62—73, 75, 76, 78, 80, 81, 83,

Другой ряд данной хронологической группы гемм создают птицы, насекомые и морские животные (реальные и фантастические)<sup>46—48</sup>. Более всего привлекают внимание изображения журавлей и цапель, примером которых служат, в частности, геммы из Британского музея и Метрополитен-музея.

71, 72

Они отличаются виртуозностью исполнения, большим изяществом и красотой композиционных решений. Тело птиц передается довольно суммарно, но оперение всегда чрезвычайно тонко. Легкие и свободные линии, складывающиеся в тесные ряды параллельных штрихов, полностью покрывают крылья, грудь и хвост птиц. Каллиграфическая точность в передаче оперения в какой-то мере сближает образы на этих камнях с цаплями знаменитого резчика V в. до н. э. Хиосца Дексамена, работавшего в Афинах<sup>49</sup>.

74, 84

Последние отчасти могут быть использованы и как аналогии, помогающие датировать наши печати. Другой параллелью являются вазописные рисунки второй половины V в. до н. э., в частности фигурка журавля на краснофигурной аттической вазе из Лечче<sup>50</sup>. Привлекательнейшим для нас является скрабеонд Британского музея, на котором мы видим фантастическую цаплю с рогом оленя, достаточно точно датированная самим археологическим материалом. Этот камень был найден при раскопках на острове Родосе в погребении конца V—раннего IV в. до н. э.<sup>51</sup>, что очень важно для нас. Следовательно, гемма могла быть сделана как раз в последние десятилетия V в. до н. э.

85—98, 106

Большой ряд составляют также изображения хищников, в том числе и собак<sup>52</sup>. Из хищников — это львы, почитавшиеся у древних, в том числе и у греков, властителями всего животного мира и потому символами власти небесной и земной, грациозные и мягкие в своих движениях пантеры, маленькие лисицы с распущенными пушистыми хвостами. Собаки встречаются в основном двух видов: либо сторожевые и охотничьи, в некоторых случаях напоминающие наших догов, либо маленькие, комнатные, близкие нашим шпицам.

104—104, 107—111, 113—116, Ил. 28, 33

Аналогиями им служат македонские, ликийские, кипрские, италийские монеты конца V в. до н. э., аттические надгробные стелы, рельефы героона Гельбаша и Саркофага сатрапа<sup>53</sup>.

117—128

Наиболее интересные аналогии дают как раз рельефы героона Гельбаша и Саркофага сатрапа. Последний, выполненный по заказу одного из сидонских властителей, датирован, как считают, примерно 20-ми гг. V в. до н. э.

119, 120

Изображения человеческих фигур на геммах рассматриваемого хронологического ряда, естественно, составляют совершенно особую группу. Это и мифологические герои, и смертные, одиночные фигуры и групповые композиции<sup>54</sup>.

126

Интересны, например, скрабеонд из Смирны, представляющий раненого воина, гемма из Оксфордского Ашмолеанского музея с сидящим юношей, возможно победителем в каком-то состязании; очень красивы печать из Метрополитен-музея с колесницей и два камня с женскими фигурами (в одном случае представлена сидящая женщина с птицей, в другом — обнаженная девушка, присевшая на корточки перед юношей, похитившим ее платье).

125, 127

Аналогии геммам с человеческими фигурами, так же как и аналогии рассмотренным выше изображениям животных, ведут нас в поздний V в. до н. э. Например, образ

132—137

юноши на гемме из Ашмолеанского музея. Сама его поза, простая и непринужденная, пространственность композиционного решения, обусловленная этой позой (юноша сидит на углу скамьи), моделировка форм с четким выявлением мускулов груди и живота — все это сближает образ с произведениями скульптуры последней трети — конца V в. до н. э. Стилистически его вполне можно сравнить, например, со знаменитым «Диадумом» Поликлета, относящимся к 20-м гг. V в. до н. э. В качестве более близких аналогий могут быть использованы сицилийские монеты, монеты Кизика и сидящие мужские фигуры на фризе храма в Агре<sup>55</sup>.

Ил. 79, 80

На печати из Смирны, изданной А. Фуртвентлером и Г. Липшольдом, представлен раненый воин в панцире и конусообразном шлеме, держащий в руках круглый щит. Этот образ характерен для малоазийской греческой скульптуры: мы видим его и на ликийских гробницах, и на рельефах уже называвшегося неоднократно героона Гельбаша.

136

Особенно близки гемме из Ашмолеанского музея воины одной из гробниц в Ликии, воспроизведенные в свое время в работе О. Бенндорфа и Г. Ниманна<sup>56</sup>. Этот памятник датируется приблизительно концом V в. до н. э., временем после создания рельефов Парфенона.

Упомянутая выше печать с изображением колесницы в собрании Метрополитен-музея тоже относится к последним десятилетиям V в. до н. э. Ее можно сопоставить с сиракузской монетой конца V в. до н. э. и серебряной фиалой того же времени<sup>57</sup>. Интересно отметить, что в этой гемме достаточно определенно проявляется желание художника дать перспективное решение: голова ближайшей к зрителю лошади передана в три четверти, голова другой — в профиль и гораздо менее объемно. Еще одна любопытная деталь — колесо повозки: ближайшее имеет один диаметр, удаленное — другой: меньшая величина его объясняется несомненно попыткой дать перспективное решение.

128, 121, 122, 118, 123, 124

Среди изображений мифологического содержания можно увидеть, в частности, сцену борьбы Афины с гигантом, бегущего кентавра, образ Геракла, легендарной Сциллы — морского чудовища, знакомого нам еще по Гомеру<sup>58</sup>.

Ил. 28, 37, 38

Аналогии образам кентавра нетрудно увидеть в рельефах героона Гельбаша<sup>59</sup> и в Ликийском саркофаге. Что касается перстня из Метрополитен-музея с гигантомахией и стеклянного скрабеонда со Сциллой из Берлина, то в их датировке большую роль помимо элементов художественного стиля играют сами формы гемм. В одном случае это характерная для V в. до н. э. форма скрабеонда с бордюром из косых насечек по краю, в другом — характерная форма перстня с широким овальным щитком, распространенная в глиптике позднего V—IV в. до н. э.<sup>60</sup> Еще один аргумент в пользу нашей датировки названного золотого перстня из Нью-Йорка — Дж. Рихтер в каталоге Метрополитен-музея определяет его более ранним временем — это образ самого гиганта. Известно, что подобные фигуры гигантов в человеческом облике и человеческой одежде появляются еще с эпохи архаики<sup>61</sup>, но только в конце V—IV в. до н. э. они приобретают такую сложность движений.

Табл. I-10, 11

Те стилистические аналогии, которые могут быть указаны для изображения на щитке перстня с Афиной и гигантом, скорее, связаны со скульптурой последних десятилетий — конца V в. до н. э. Ближе всего они к рельефам храма Афины — Нике, Афины Победительницы, на Афинском акрополе, получившего позднее название храма Нике Аптерос (Бескрылой Нике), и фризу храма Аполлона в Бассах. Сила движений, пространственность, которая свойственна образам этого фриза, отличает и фигуры, гравированные на перстне. Аналогии для Сциллы дают и произведения монетной глиптики этого времени (см. примеч. 60 данной главы).

130, 131

Характеризуя в целом восточногреческие резные камни позднего V в. до н. э., необходимо отметить следующее.

Табл. I-1—4

Печати данной хронологической группы, которую можно назвать порубежной, прежде всего определяет наличие таких черт, которые сближают их с геммами более раннего времени, первой и второй трети V в. до н. э. Среди наших камней встречается иногда вышедшая уже из употребления старая форма жука-скрабея и форма скрабеонда с графическим обрамлением по краю, широко распространенная в Греции в первой половине V в. до н. э. В композиционном решении довольно часто используется старый принцип интенсивного заполнения поверхности камня, при котором изображение занимает большую часть основания скрабеонда. Стиль этих гемм, с одной стороны, еще очень тесно связан с произведениями времени зрелой классики, — не случайно мы гово-

рядом с близостью некоторых образов фризам Парфенона; с другой стороны, он уже явно обнаруживает зарождающиеся черты позднеклассического искусства.

Изображения на восточногреческих геммах этой группы отличаются классической строгостью, собранностью, тщательностью в моделировке форм и передаче деталей и одновременно свойственные следующему периоду гораздо более пространственные решения, стремительность движений, известная обобщенность и живописность в трактовке форм при всей тонкости исполнения отдельных частей. Высокие качества совершенной миниатюры приближают эти произведения к вещам материково-островной группы.

Техника резьбы на геммах данного хронологического ряда, так же как и на геммах всего восточноионийского круга в целом, характеризуется широким использованием круглого сверла. Однако в печатях этой группы по сравнению с более поздними вещами, геммами первой половины IV в. до н. э., углубленные кружки бутероли довольно часто подвергаются дополнительной обработке и отличаются поэтому небольшими размерами и аккуратностью гравировки.

**ВТОРАЯ ГРУППА: ГЕММЫ РУБЕЖА V И IV — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ IV В. ДО Н. Э., ИЛИ, УСЛОВНО, ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ IV В. ДО Н. Э.**

Следующая группа восточногреческих печатей, к рассмотрению которой мы теперь переходим, является наиболее многочисленной и основной частью восточногреческих гемм. Она датируется примерно рубежом V и IV — первой половиной IV в. до н. э., что также подтверждается большим количеством стилистических аналогий. Кроме восточногреческих малоазийских рельефов, происходящих с территории Ликии, это монеты собственно греческих центров и так называемые монеты сатрапов. Большая часть этих монет, чеканенных персидскими заместителями и малоазийскими правителями, по признанию многих исследователей, как отмечалось, выполнялась восточноионийскими мастерами.

Рассмотрение гемм второй хронологической группы мы также начнем с изображений животных.

Прежде всего, как и в предыдущем разделе, обратимся к изображению травоядных: горных козлов, оленей, газелей, кабанов<sup>62-64</sup>.

Особо в данном случае следует выделить печати со сценами борьбы между животными, например со сценами борьбы оленя и лани со львом, охотничьей собакой, грифоном. Эти сюжеты мы находим на прекрасных камнях из целого ряда коллекций<sup>65</sup>. Все они отличаются большим совершенством исполнения, свободой композиционных решений, особой декоративностью. Красоту этих вещей вряд ли можно переоценить. С необычайной легкостью размещает резчик на поверхности эллипсообразного камня фигуры борющихся зверей. Олень или лань передается обычно уже упавшим или падающим на землю, их ноги словно скользят по ее поверхности. Животные пытаются освободиться от падающего их хищника, но оказываются бессильными в этом поединке. Лев, грифон или собака показаны вскочившими сзади на спину своей жертвы — передними лапами они когтят ее, задними прижимают к земле вытянутую ногу поверженного животного. Поражает не только страстная напряженность битвы, гармоничность линий и форм в этих удивительных по своему совершенству рисунках, красота их ритмического построения, мастерство, с которым художник-резчик вписывает фигуры в площадь нижней поверхности скарабеоида, но и обостренное чувство материала — камня, золота (если это оправа или резной золотой перстень).

Для сопоставления рассматриваемых животных с аналогичными образами других памятников рубежа V и IV — первой половины IV в. до н. э. можно использовать различные произведения. Прежде всего это, конечно, опять монеты и в качестве дополнительных аналогий — произведения монументальной греческой скульптуры.

Для изображения козлов аналогиями являются монеты Эноса, Галикарниасса, Пароса, Лесбоса, Кипра, Киликии, фигурки бодающихся козлов, бывшие ранее завершающим одной из этрусских надгробных стел IV в. до н. э., бронзовая статуэтка из Амударьянского клада<sup>66</sup>. Для оленей, ланей, газелей это италийские монеты, монеты Эфеса, кипрского города Кития, близкие им серебряные киликийские статеры времени сатрапа Мазия; в тюретике — рельефные фигурки на серебряном кубке из Куль-Обы, на золотом браслете из собрания Д. М. Робинсона<sup>67</sup>. Аналогией кабанам может служить мраморная статуэтка из Британского музея и голова кабана с фронтона храма Афины Алей в Терее<sup>68</sup>.

138—147,  
160—170,  
180, 181

140—150

Ил. 84, 85  
171—179

Ил. 111, 91—  
95

Ил. 96, 97

Ил. 48—56

182—194,  
199, 204, 205,  
210, 215

195—198,  
200—203, 208,  
209, 211—214,  
217—220,  
222, 226, 227  
Ил. 98, 99

206, 207

225, 228—240

225, 228

Интересные изображения оленей и кабанов дают также рельефы ликийских саркофагов<sup>69</sup>, в частности Саркофага с планальницами. Фриз цоколя этого саркофага представляет сцены охоты на диких зверей, что и позволяет использовать его в качестве довольно твердо датированной аналогии для многих изображений животных.

Многие геммы рассматриваемого ряда содержат образы быков и коней: тут и отдельные животные, и сцены борьбы, в которых бык или конь представляется вместе с постигнувшим его хищником<sup>70</sup>.

Кони на печатях данной группы, как правило, переданы в позе «сбранного» галопа, которая была вообще характерна для греческого искусства, и особенно для искусства фидиевской и послефидиевской поры. Конь изображается как бы присевшим на согнутые задние ноги, так что передние свободно подняты в воздухе. Такая схема бегущего животного, как это нетрудно понять при сопоставлении, существенно отличается от восточной схемы «вытянутого», «большого» или «летучего», галопа<sup>71</sup> — о нем мы можем получить представление, рассматривая печати с фигурами бегущих козлов. При передаче «летучего» галопа передние ноги животного выброшены вперед и почти параллельны линии земли, задние же, с силой оттолкнувшись в прыжке от ее поверхности, образуют дугобразную кривую. В первом случае мы имеем замкнутую, уравновешенную композицию; во втором — диагональную, полную динамики: животное действительно кажется словно парящим в воздухе.

Тело коней и быков на геммах этого ряда трактовано обобщенно, как и на других восточногреческих камнях. Ноги животных переданы с помощью двойного контура, который отделяет костяк ноги от ее мускулов и сухожилий. В изображении суставов и копыт используются более крупные углубления круглого сверла. В передаче головы широко применяются тонкие прямые врез, в скулах и глазах — мелкие кружки бутероли. Тонкие штриховые линии особенно отчетливо видны в коротко остриженной гриве коней и распущенном хвосте, где эти линии создают своеобразный орнамент в виде елочек. Следует отметить, что хвост у греческих коней, в отличие от связанного узлом хвоста персидских лошадей, всегда остается распущенным.

Сходные изображения коней и быков, являющиеся стилистическими аналогиями, мы находим на монетах Ионии, Фракии, Македонии, Фессалии, Киликии<sup>72</sup>. Для сравнения могут быть использованы и рельефы Галикарниасского мавзолея, также дающие прекрасные пластические образцы греческих коней<sup>73</sup>.

Среди рисунков на геммах рассматриваемого хронологического ряда, как и в группе камней позднего V в. до н. э., иногда попадаются образы не совсем обычных или даже совсем необычных для Восточной Греции животных: на гемме из Британского музея<sup>74</sup> мы видим еще одно изображение верблюда (другой уже упоминался выше), а на гемме из Национальной библиотеки в Париже — слона<sup>75</sup>. Восточноионийские резчики, надо думать, вряд ли сами могли часто наблюдать этих животных; они, как говорилось, скорее, были знакомы с ними по произведениям искусства соседних стран. Именно этим, вероятно, и объясняется то, что верблюд на нашей печати имеет голову лошади, а слон — тело и ноги быка.

Птицы, насекомые и морские животные, встречавшиеся на геммах позднего V в. до н. э., популярны также и здесь, на печатях данной группы. Наиболее интересны среди них опять-таки геммы с журавлями и цаплями. Этих птиц можно видеть на камнях из разных собраний<sup>76</sup>.

Фигурки журавлей, которые мы находим на этих печатях, видимо, связаны с известным мифологическим сюжетом борьбы журавлей с пигмеями (по Гомеру, пигмеи — легендарный народ карликов, обитавший на южном берегу Океана; каждую осень они воюют с прилетающими на юг журавлями с целью похитить или разбить их яйца). На одной из наших гемм журавль представлен стреляющим из лука, на другой — держащим круглый камень.

Несомненно они имеют много общего с рассмотренными уже образами птиц на геммах позднего V в. до н. э., однако здесь гораздо более обобщенная манера исполнения. Так же как там, единым, мало расчлененным объемом показывается тело птиц, но оперение по сравнению с более ранними вещами прорисовывается несколько иначе. Уже нет тщательно проведенных тонких штриховых линий, нет мелких, аккуратно нанесенных на поверхность камня кружков бутероли в суставах ног. Линии перьев и прямые неглубокие врез, передающие ноги птицы, голова с коротким клювом и хохлом у цапель гравированы более экзанио; все выполнено твердой, быстрой рукой, работа-

щей ловко и свободно. Однако теперь резчик делает свою работу без особой ювелирной тонкости, не стараясь задерживаться даже на отдельных деталях.

243—245

В качестве аналогий описанным геммам можно использовать птиц на серебряных монетах киликийского города Маллоса, относящихся к концу V—первой половине IV в. до н. э., и кипрские монеты рубежа V—IV вв. до н. э.<sup>77</sup> Стилистически они очень близки, только на монете Маллоса, в отличие от наших печатей, вместо журавля или цапли представлен лебедь. Технические же приемы, используемые восточногреческими резчиками в том и в другом случае, почти одинаковы.

228

На одной из названных выше гемм помимо журавля, находящегося на выпуклой стороне, на плоской вырезана еще сценка — муравей, напавший на кузнечика<sup>78</sup>. Двусторонние геммы довольно редки среди греческих резных камней, но в рассматриваемой группе восточногреческих печатей они встречаются. Рисунки на мюнхенской италийской группе очень красивы и тонки, по всей вероятности, они выполнены рукой одного мастера и одновременно. Другим примером изображения насекомых служит скарабеид с мухой или пчелой из мюнхенского собрания, аналогией которому может быть пчела на прекрасной монете Эфеса первой половины IV в. до н. э.<sup>79</sup>

235, 173

Образы реальных и фантастических морских животных встречаются на геммах из Британского музея, Метрополитен-музея и Государственного Эрмитажа<sup>80</sup>. Это гиппокампи и совершенно удивительное, странное морское чудовище с головой собаки, телом саранчи и гребнем грифона, находящее себе аналогии только среди монетных изображений Крита и Кипра<sup>81</sup>. Возможно, камень из Метрополитен-музея, так же как и геммы со Сицилии, упоминавшиеся выше, был гравирован именно на Кипре, где были особенно любимы фантастические существа такого рода.

239, 240, 230

241

Многочисленную группу среди гемм первой половины IV в. до н. э. составляют также хищники, прежде всего — львы.

246—248,

251—253,

257, 258, 261,

262—273,

276—279

Рассматривая геммы с изображениями сцен борьбы, мы уже говорили об этих животных, однако львы встречались не только в сочетании с другими зверями<sup>82</sup>. Иногда они представлялись и совершенно самостоятельно, в виде отдельных фигур<sup>83</sup>. В качестве примера можно привести скарабеиды из Метрополитен-музея и Британского музея, а также печати из Берлина и бывшей коллекции де Клерк в Париже. Несколько необычной по сюжету является композиция со львом на одной из гемм Британского музея. Лев представлен здесь в роли воина-стража, о чем свидетельствуют его атрибуты. Вставший на задние лапы зверь держит в передних коротких лапах, обращенных острием в сторону невидимого врага, и большой круглый щит, которым он прикрывает себя. Подобный образ льва-стража закрепился позже и в средневековой геральдике.

246

Говоря об изображениях львов на геммах данной хронологической группы, необходимо обратить внимание на некоторые бросающиеся в глаза заимствования из восточного искусства. Прежде всего восточным, негреческим, является сам тип этого животного: в отличие от более миролюбивых собственно греческих львов, на геммах восточноионийского происхождения почти всегда представлен свирепый хищник<sup>84</sup>. Восточными являются и отдельные детали. Почти все львы на геммах этой группы имеют рельефные дугообразные и каплеобразные стилизованные выступы на бедре задней ноги. Нечто подобное можно видеть у бегущих в восточной схеме горных козлов (и у верблюда на упоминавшемся уже скарабеиде из Британского музея).

Ил. 161—183,

178, 199

Подобный символический и декоративный прием чрезвычайно характерен для памятников иранского искусства времени Ахеменидов: для животных на полихромных сузанийских рельефах и рельефах Персеполя, для фигурок на произведениях иранской торевтики и глиптики. Отсюда этот художественный прием и был, видимо, взят в несколько переработанном виде<sup>85</sup>. Для ионийских художников, знавших и видевших многочисленные памятники придворного ахеменидского искусства и искусства соседних малоазийских народов, такое заимствование было вполне естественным.

240, 249, 273

Поправившийся декоративный прием неожиданно встречается потом даже в изображении коня, борющегося с напавшим на него львом, в изображении сторожевых собак. Он вступает в противоречие с общей тенденцией греческого натурального изображения, но все-таки уживается с ней.

Вернемся к геммам со львами. Кроме выделенного на восточный манер бедра задней ноги животного всегда подчеркивалась и выступающая лопатка передней ноги. Передаются также ребра и, подобно арханке (см. арханческие ионийские вазы), акцентировалась линия полости живота (прием, и в вазе заимствованный когда-то с Востока). Ноги

Ил. 115—123

львов обычно представлялись с помощью двойного контура и кружков круглого сверла (для коленного сустава используется более крупное углубление, оставляемое большим сверлом; для лапы — более мелкие, как правило, по два сверху и по три снизу). Интересно, что в изображении лапы льва, как и в копытах козла, оленя или кабана, помимо кружков встречаются еще и косые насечки. В данном случае они показывают не заострение края, как там, а выпущенные когти животного. В голове льва кружки сверла употребляются для передачи носа, глаза, подбородка, скулы; ухо всегда показывается с помощью косых насечек и дополнительного штриха, выделяющего ушную раковину. Грива льва только иногда короткая, словно остриженная; чаще она образована двумя-тремя рядами довольно длинных прядей. И в том и в другом случае их выражают параллельно расположенные тонкие штриховые линии, складывающиеся в своеобразный орнаментальный узор.

247, 248

Особо характерное место в числе рассматриваемых произведений занимают две геммы из собраний Британского и Бостонского музеев. На одной из них представлен стоящий или приготовившийся к прыжку лев, повернувший назад голову; на другой — лев, стоящий перед деревом. Восточных декоративных элементов здесь так много, что эти геммы кажутся скорее греко-персидскими, чем восточногреческими. Однако сложность и точность композиционного построения, повышенная пластическая выразительность образов свидетельствуют все-таки об их ионическом происхождении.

Восточногреческая глиптика рассматриваемого периода, как это хорошо показал Дж. Бордман, и в самом деле имела несколько направлений, несколько мастерских. Одни из них, видимо, были более тесно связаны с глиптикой Островной Ионии и материка, другие работали в непосредственном контакте с местными малоазийскими, более всего с ликийскими мастерами. Именно из такой мастерской и могли выйти геммы, подобные вышеупомянутым. Далее мы будем особо останавливаться на восточногреческих печатях, прямо подражавших произведениям персидского и греко-персидского искусства.

Возможность их малоазийского происхождения не исключается, но пока мы все-таки еще плохо представляем себе локальные разновидности греко-персидских и восточногреческих резных камней.

254—256,

259, 260

Аналогии, которые можно привести для гемм со львами, целиком связаны с периодом от рубежа V—IV вв. до середины IV в. до н. э. В первую очередь следует назвать в этой связи довольно многочисленные изображения львов на малоазийских, кипрских и македонских монетах. Отдельно стоящих животных представляют серебряные тетрадрахмы Карики времени сатрапа Гекатомна, бронзовые кипрские монеты времени Еватора II и монеты Македонии, относящиеся к периоду правления Аминты III. Львов в сценах борьбы мы находим на монетах Киликии времени Мазея, на монетах Аканфа рубежа V и IV — первой четверти IV в. до н. э.<sup>86</sup> Аналогиями среди скульптурных изображений могут быть львы известного Монумента Нерейд в Ксанфе, относящиеся к рубежу V—IV вв. до н. э., львы на сидонских саркофагах и скульптурная группа IV в. до н. э., найденная Э. Акургалом при раскопках Синопы<sup>87</sup>. По мнению этого исследователя, названная группа, представляющая оленя и льва, также являлась одной из частей скульптурного убранства неизвестного нам надгробного памятника-монумента. Львов на восточногреческих камнях, конечно, интересно сопоставить дополнительно и с геммами Островной Ионии и Греческого материка<sup>88</sup>.

Ил. 24, 25,

39

262, 263,

265—267

Кроме львов на геммах рассматриваемой группы встречаются медведи, пантеры, лисицы<sup>89</sup>. Особый интерес вызывает любопытное изображение медведя на гемме из парижского собрания, которое имеет астральное значение. В наглядной форме восточноионийский художник представляет на печати известные ему созвездия: в середине камня — Змий, по обе стороны от него, сверху и снизу, Большая и Малая Медведица (в соответствии с названием один из медведей представлен несколько большей величины). Гемму из Парижской Национальной библиотеки и близкую ей печать из коллекции Арида в Мюнхене интересно сопоставить с медведем на гемме Государственного Эрмитажа.

266

262

Последний тоже имеет целый ряд особенностей, свидетельствующих о связях с памятниками восточного искусства (использование каплеобразных выступов на бедре задней ноги, штриховые линии, показывающие шерсть на ухе и горбе, кружки сверла в передаче лап). Видимо, наша печать принадлежит другой восточногреческой мастерской, нежели парижская. То же самое можно сказать о многих воспроизведениях животных, среди которых встречаются разные по стилю изображения<sup>90</sup>. Существование различных восточногреческих мастерских вполне очевидно, особенно если учесть, что восточноионийские пе-

чаты создавались на довольно большой территории. В этой работе мы намеренно не касались вопроса мастерских, так как имели прежде всего задачу классификации материала.

Время, которым следует датировать все три печати с медведями, видимо, одинаково — первая половина IV в. до н. э. В качестве аналогий могут быть использованы медведи на рельефах Саркофага с плакальщицами<sup>91</sup>, из памятников рубежа V—IV вв. до н. э. — рельефное изображение этого животного на Монументе Нерейд<sup>92</sup>. Археологический комплекс погребения, в котором была найдена армитажная печать с медведем — Семибратние курганы, курган III, погребение I, — достаточно точно датируется началом или первой половиной IV в. до н. э.

Собаки встречаются на целом ряде печатей помимо тех, где они представлены в сценах охоты на оленя<sup>93</sup>. Охотничьих собак дают рисунки, гравированные на геммах из Государственного Эрмитажа и Метрополитен-музея, сторожевых — печати из Метрополитен-музея и коллекции Д. М. Робинсона.

Аналогиями им могут быть различные монеты, в частности монеты Фракии IV в. до н. э.<sup>94</sup>, кроме того, изображения на саркофагах и греческих надгробиях этого времени, в том числе на так называемом Надгробии из Иллиса, обычно относимом исследователями к кругу Скопаса, а также мраморные статуэтки охотничьей собаки из собраний Палаццо Консерватори в Риме и Мюнхенской глиптотеки<sup>95</sup>.

На нескольких печатях первой половины IV в. до н. э. можно найти и фигурки грифонов (в данном случае речь идет о греческом типе, так называемом орлиноголовом грифоне, ведущем свое происхождение от эгейского). Подобно льву, это фантастическое существо встречается и в виде отдельно стоящих фигур с угрожающе поднятой передней лапой, и в сценах борьбы с другими животными. В качестве примера могут быть даны грифоны на гемме из Парижской Национальной библиотеки, скарабеоидах из бывшей коллекции Арида, Государственного Эрмитажа (последний представляет грифона напавшим на оленя)<sup>96</sup>.

Грифон описываемого типа имеет тело и ноги льва, голову орла, острые уши, напоминающие уши собаки, и шею коня с причудливым зубчатым гребнем. Крылья грифона (обычно показывается только одно из них) имеют две части: основную, состоящую из плотно прилегающих друг к другу коротких перьев, и идущую по краю, образованную свободно расходящимися длинными перьями, которые передаются с помощью ряда тонких параллельных штриховых линий. Поскольку задние ноги грифона всегда львиные, они даются так же, как ноги львов на уже описанных геммах, в отдельных случаях с теми же декоративными выступами на бедре.

Аналоги — грифоны, встречающиеся на произведениях греческой торевтики и ювелирного искусства, грифоны с так называемых Керченских ваз, лучшие образцы которых относятся к первой половине IV в. до н. э.<sup>97</sup> и, кроме того, конечно же, изображения на монетах этого времени, в частности на монетах Теоса и Абдеры<sup>98</sup>. Из произведений торевтики хорошо датированной аналогией является, например, серебряная рукоять меча в виде головы грифона из Семибратних курганов в Северном Причерноморье (курган III); там же была найдена и упоминавшаяся уже армитажная печать с медведем. Время погребения — начало — первая половина IV в. до н. э.<sup>99</sup>

Примером другого фантастического существа в данной хронологической группе гемм служит рисунок на печати из Парижской Национальной библиотеки, представляющий сидящего сфинкса<sup>100</sup>. Тип его бесспорно греческий; подобные изображения мы находим и на крышке известного Ликийского саркофага, и на монетах Хиоса, относящихся к рубежу V и IV — первой половине IV в. до н. э.<sup>101</sup>. И здесь присутствуют элементы восточного стиля, однако они не меняют существа этих вещей.

Остановимся еще на одном интересном ряде печатей, созданных под прямым, непосредственным влиянием восточного искусства и просто копирующем иранские образцы. До сих пор говорилось только об использовании отдельных элементов, схем и технических приемов восточного искусства; эти же печати, вероятно, были сделаны по особому заказу, поэтому они целиком повторяли образец персидского памятника. Примером таких резных камней могут быть печати из Мюнхена, Парижской Национальной библиотеки и Государственного Эрмитажа с изображением крылатых быков<sup>102</sup>, скарабеоид одного из парижских собраний с козерогом<sup>103</sup>, берлинская печать со сфинксом персидского типа и геммы с львиноголовым грифоном<sup>104</sup>.

Образцы крылатых быков в первую очередь можно сравнить с фантастическими существами на дворцовых рельефах Персеполя и Суз<sup>105</sup>; подобные изображения встречаются

Ил. 48—50, 202

264, 272, 269, 273, 274, 275

Ил. 100, 102, 277—279

281—283

Ил. 105, 106, 107, 109, 110

286, 287

Ил. 108, 285, 286

288, 292

293—297

Ил. 101—103

также на ахеменидских цилиндрах придворного стиля<sup>106</sup>. Крылатых козерогов помимо печатей<sup>107</sup> можно сопоставить с рельефными фигурами на произведениях торевтики<sup>108</sup>. Что касается персидских львиноголовых грифонов, то они с еще большей точностью, нежели изображения крылатых быков, воспроизводят классический тип иранских дворцовых рельефов<sup>109</sup>. Одновременно этот образ встречается на капителях персидских колонн, в произведениях ахеменидской торевтики, глиптики и ювелирного ремесла<sup>110</sup>. Он имел религиозную и политическую значимость для разных территорий персидской державы.

Повторяя в своих произведениях типы придворного персидского искусства — более всего это относится к образам львогрифона, — восточногреческие резчики стараются быть максимально точными, они словно боятся пропустить ту или иную важную деталь. Уверенность, тонкость и четкость исполнения являются особыми их чертами. Именно это и бросается в глаза при сопоставлении данных гемм с произведениями придворной и греко-персидской глиптики (последние, однако, отличаются и значительно меньшим техническим совершенством). Только в очень редких случаях, видимо, там, где не было такой зависимости от заказа, восточногреческие мастера позволяли себе известную свободу интерпретаций. Тогда они не только отходят от оригинала, но и перерабатывают персидский образ по-своему, в соответствии с направлением своей фантазии, общими задачами. Так было, например, при создании двух скарабеоидов со сфинксами (Государственный Эрмитаж)<sup>111</sup>. Фантастические существа на этих резных камнях не находят себе прямых аналогий ни в древнеиранском искусстве, ни в греческой архаике и классике, — они созданы воображением восточногреческих или малоазийских мастеров.

Странные существа, представленные на этих рисунках, наделены телом крылатого быка и мужской бородатой головой с рогом горного козла. В одном случае сфинкс изображен лежащим, в другом — бегущим в схеме «вытянутого» галопа. Только при очень внимательном рассмотрении становится понятной близость этих образов типам иранского искусства. Их головы напоминают головы персидских бородатых сфинксов, увенчанных царской короной, — Гопатшахов, которые постоянно встречаются на печатях ахеменидского времени<sup>112</sup>. Тело и ноги этих существ напоминают те же части изображений уже знакомых нам персидских крылатых быков. Создавая образ, греческий художник исходит из хорошо известных ему типов придворного персидского искусства, но прямо не подражает им, а соединяет и варьирует.

Впрочем, и при точном повторении персидских типов греческий художник все равно оставался верным принципам своего искусства. Особенности, свойственные восточногреческим резным камням, проявляются во всех его работах. Даже там, где он намеренно подражает стилю персидских печатей, угадывается рука ионийца. В скарабеоидах рассматриваемого ряда греческое начало ощущается достаточно определенно. Оно обнаруживается не только в тщательности и точности исполнения, но и в самом подходе к образу, в композиционном решении, трактовке форм. В качестве примера можно привести уже упоминавшуюся печать из Парижской Национальной библиотеки с крылатым быком. Стилистически он отличен от образов персидской глиптики. Аналогиями для него, скорее, являются изображения реальных быков на восточноионийских резных камнях, на навратных рельефах героона Гельбаши и фантастические существа на ликийских монетах времени сатрапа Куперлиса<sup>113</sup>. То же можно сказать о крылатых козерогах, сфинксах и персидских львиноголовых грифонах. Несмотря на всю их близость персидским оригиналам, и те и другие больше тяготеют к произведениям малоазийского искусства, созданным при участии греческих мастеров.

Любопытны также восточногреческие печати с персидским символом верховного божества Ахура-Мазды — крылатым солнечным диском, в частности печати из собрания Британского и Берлинского музеев<sup>114</sup>.

Помимо гемм, подражающих типам придворного персидского искусства, среди описываемых восточногреческих камней есть и печати, подражающие геммам греко-персидского круга (в следующей главе мы подробно остановимся на вопросе происхождения последних).

Примером подражания камням греко-персидского круга могут быть не только некоторые скарабеоиды, но и многогранные печати. Уже сама их форма говорит о таком замешивании, так как среди греко-персидских гемм они были более популярны. Очень интересны в этом отношении геммы из собраний Государственного Эрмитажа и Оксфорда<sup>115</sup>. На гранях одной мы находим только фигурки животных, близкие тем, которые встречаются на так называемых греко-персидских многогранниках; на гранях другой — типы греческого в сочетании с типами греко-персидского искусства.

424, 428, 448

289, 290

411, 425, 427

292

303, 305

276, 291

307, 308

301

311, 314

На числа скарабеондов, подражающих греко-персидским камням, интересно выделить следующие: гемму из собрания Британского музея с персидским всадником, преследующим колесницу; гемму, опубликованную Дж. Рихтер, с персом, охотящимся на лисицу; скарабеонд с двуглавым козерогом из Московского Исторического музея (двуглавые фантастические существа с первобытных времен всегда служили оберегами, как бы отпугивающими злых духов спереди и сзади; в искусстве Передней Азии, в том числе и в иранском, они были довольно распространены); скарабеонды из Метрополитен-музея и Государственного Эрмитажа с персиянками, армитажную гемму с персом. О геммах такого рода с изображениями животных мы уже говорили выше<sup>116</sup>.

Подражание связано не только с повторением типов греко-персидского искусства. В отдельных случаях оно касается и элементов стиля. Однако близость чаще является внешней и относительной. В целом стиль их продолжает оставаться греческим в своей основе: фигуры персов абсолютно или почти абсолютно правильны по своим пропорциям в отличие от несколько «неуклюжих» фигур на камнях греко-персидского круга. О греческом авторстве свидетельствуют также некоторые детали и особенности пластической моделировки форм.

Как показывают аналогии и несколько вытянутые пропорции фигур, эти печати относятся именно к первой половине IV в. до н. э. Рассмотренные геммы находят ближайшую аналогию не столько в произведениях греко-персидского искусства, сколько в искусстве Ионии. Для изображения персов, например, это прежде всего малоазийские монеты с головой персидских правителей, фигуры с сидонского Саркофага сатрана и другие памятники<sup>117</sup>.

В заключение остановимся на ряде камней с мифологическими греческими изображениями и просто изображениями отдельных человеческих фигур. Их достаточно много в этой группе, хотя преобладающее большинство составляют анималистические.

Прежде всего — композиционные группы из двух фигур.

Такие изображения дают: гемма из Лувра (теперь — Национальная библиотека) с Гераклом, борющимся с Немейским львом; скарабеонд Британского музея с победившим Гераклом; гемма с Афиной и Гермесом, найденная в Лидии во время раскопок в Сардах; скарабеонды из Британского музея и Метрополитен-музея<sup>118</sup>.

312, 313

Ил. 32—35

319, 322, 326,

321, 323

317

Камень из Парижской Национальной библиотеки является очень характерным памятником данного ряда. Художник использует широко распространенный в греческом искусстве композиционный тип, необычайно легко, с большим мастерством располагает фигуры на поверхности камня, подчиняя эллипсу все основные линии контуров. Фигура Геракла уподобляется своеобразной спирали, один конец которой — вытянутая вперед левая нога героя, другой — в напряжении прижатая к гриве льва склоненная голова. Ту же форму спирали на противоположной стороне имеет загнутый хвост льва. Контурные линии почти точно повторяют скругленные линии краев скарабеонда. Снизу композицию ограничивает черта, условно обозначающая поверхность земли.

С рассмотренными уже восточногреческими камнями эта печать связана не только общностью манеры исполнения, но и общностью отдельных мотивов. Лев, упирающийся задними лапами в выставленную вперед ногу Геракла, вившийся зубами и когтями в его бедро, чрезвычайно похож на тех львов, которых мы неоднократно встречали в сценах борьбы этого хищника с различными животными.

Манера исполнения в данном случае отличается той же обобщенностью и свободой, что и на резных камнях с изображением зверей. Следы бутероли используются преимущественно при передаче лап и головы льва; что касается фигуры самого Геракла, то здесь малые кружки круглого сверла применяются только для волос. Тело Геракла моделировано довольно тщательно, так, как это делалось и в материковых и в островных ионийских камнях классического времени, но ноги переданы очень обобщенно, особенно выставленная вперед левая нога, которую передают беглые неглубокие врезки. Попытки использовать световоздушную перспективу в некоторых восточногреческих камнях нашли свое выражение и в данном рисунке: ближайшая к зрителю задняя нога льва на этом камне исполнена в гораздо более высоком рельефе, чем другая, более удаленная, переданная довольно плоско.

Если говорить о стилистических аналогиях, подтверждающих датировку этой печати, прежде всего следует упомянуть о малоазийских монетах рубежа V и IV — первой половины IV в. до н. э. В сходной трактовке сцена борьбы Геракла с Немейским львом представлена на серебряных статерах Куриума, Маллоса и на монетах Кизика второй полови-

322—324

Ил. 61—63

Ил. 48—54,  
70—77Ил. 108  
319

ны V — начала IV в. до н. э.<sup>119</sup>. Из скульптурных произведений можно назвать работы Скопаса и мастеров его круга (имеются в виду изображения греков на рельефах Галикарнассского мавзолея и сходная по типу фигура юноши на уже упоминавшемся Надгробии из Илисса). Кроме того, для сопоставления могут быть использованы юношеские фигуры на Саркофаге Паявы первой четверти IV в. до н. э. и на Саркофаге с плакальщицами. Любопытной аналогией могут быть также золотые бляшки со сценой борьбы Геракла из Северного Причерноморья того же периода<sup>120</sup>.

Печать из собрания Британского музея сюжетно связана с изображением того же подвига Геракла. Однако, в отличие от рассмотренного выше камня, она представляет не само единоборство, а момент триумфа, следующий за ним. Одержавший трудную победу герой показан попирающим тело убитого льва. Летящий Эрот венчает Геракла лавровым венком славы, а нимфа Немейя протягивает ему гидрию для омовения. Геракл облачен, нимфа Немейя облачена в пеплос, снабдающий широкими развевающимися складками. Хитоны и пеплосы такого рода, с тяжелыми, словно надутыми ветром складками, очень характерны для греческой скульптуры позднеклассического времени, особенно для островной и восточноионийской. Первым, кто использовал такой прием в своих скульптурных работах, был, как считают некоторые исследователи, Пэоний из Менде. Он применил этот рисунок складок в знаменитой статуе Нике из Олимпии, созданной им около 421 г. до н. э. в ознаменование одной из побед, одержанных мессенцами в Пелопоннесской войне<sup>121</sup>. Тот же прием использовали после него многие другие мастера, в частности художники, создававшие статуи Нерейд на известном монументе из Ксанфа, и художники, изображавшие женские фигуры на рельефах героина Гельбаша<sup>122</sup>.

Ил. 1, 19, 20

Ил. 112, 113

Наиболее близкими аналогиями для нимфы на нашей печати служат произведения рубежа V и IV — первой половины IV в. до н. э.: статуя Нике из Мегар и Нике из храма Артемиды в Эпидавре<sup>123</sup>. Сближает их не только одинаковый рисунок складок пеплоса, но и общее пропорциональное решение фигур, более характерное именно для этого промежуточного времени. Такую датировку подтверждает и фигура лежащего льва на данной печати, который чрезвычайно близок уже рассмотренным львам на геммах с животными. Та же суммарная трактовка форм, переданная штриховыми линиями грива, ноги, показанные с помощью двойного контура и довольно крупных кружков бутероли. Следует заметить, что круглое сверло применено здесь не только для фигуры льва, но и для человеческих фигур (в концах складок одежды нимфы, при передаче голов, мускулов груди в фигуре Геракла, в пальцах и пятках ног). Что касается фигурки летящего Эрота, то она вполне соответствует тем образам, которые мы встречаем на геммах конца V — IV в. до н. э. Близкими аналогиями ей могут служить также Эроты на киликийских монетах IV в. до н. э.<sup>124</sup>.

349

322

К концу V — началу IV в. до н. э. относится, по всей вероятности, и найденная в Лидии печать с фигурами Афины и Гермеса. Это можно предположить благодаря особенностям самого рисунка, аналогиям в монетах<sup>125</sup> и тому, что саркофаг, в котором был обнаружен браслет с укрепленным в нем камнем, датируется ранним IV в. до н. э.

Гораздо большее число печатей рассматриваемого хронологического ряда представляют все-таки однофигурные композиции. Для глиптики классического периода изображения одиночных фигур, пожалуй, более характерны, чем композиции из двух-трех фигур.

Прежде всего остановимся на геммах с мужскими изображениями<sup>126</sup>. Примером могут служить два скарабеонда из Британского музея и геммы из мюнхенской коллекции. Лондонские геммы представляют юного воина в островерхом конусообразном шлеме, возможно ликийца (в одном случае он показан коленопреклоненным, с копьем и круглым щитом в руках, в другом — завязывающим сандалию), мюнхенские — юного воина в панцире, поставившего ногу на подиум.

325, 326,  
330, 331

327—329

К числу мифологических мужских образов относятся фигуры на геммах из Ашмольеванского музея: танцующий Сатир с тирсом и ветвью в руках (гемма происходит с территории Кипра) и сидящий на скале козлоногий Пан, держащий на ладони птицу. Встречаются также другие персонажи (Геракл и Одиссей на печатях из Лондона и Берлина).

Облаченный воин в коническом шлеме, как уже говорилось, довольно часто появлялся в произведениях малоазийской греческой скульптуры, особенно в ликийских греческих рельефах (на стенах героина Гельбаша, в изображениях Саркофага Паявы, Саркофага Мерехи). Исходя из скульптурных и монетных аналогий, названные печати, скорее всего, должны быть отнесены к описываемой хронологической группе, группе первой половины IV в. до н. э.

Ил. 78



327-340

327, 328

Самыми близкими аналогиями для обороняющегося коленапреклоненного воина со щитом могут быть, с одной стороны, образы на серебряных монетах Клазомен, чеканенных при сатрапе Оронте, а с другой — монеты Кианка с тем же изображением<sup>127</sup>.  
 Что касается камней из Оксфорда с Сатиром и Паном, то оба они, особенно последний, чрезвычайно характерны по манере своего исполнения для печатей рассматриваемого ряда.

Изображение с Паном целиком строится из неглубоких, почти никак не проработанных врезов и кружков круглого свода, крупных и мелких. В этом оно напоминает рассмотренные уже нами изображения животных. В представлении греков образ Пана — существа с козлиными ногами, рожками и хвостом, сына Гермеса, бога стад, лесов и полей, бога плодородия, близкого Дионису и находившегося в его свите вместе с Силенами и сатирами, — был чрезвычайно близок к животному миру. Ноги Пана переданы точно так же, как у горных козлов; его грудь и обломок скалы, на которой он сидит, показаны с помощью очень крупных кружков бутероли.

Если говорить о Сатире, то уже одна только его поза свидетельствует о том, что рисунок относится ко времени не ранее IV в. до н. э. (можно вспомнить, например, знаменитую статую скопассовской Менады, ее сложную винтообразную пространственную композицию).

341, 347

335, 336

Из гемм с женскими фигурами следует указать четыре печати: скарабеонд Берлинского музея с женщиной перед бассейном; гемму Парижской Национальной библиотеки с женщиной, моющей перед лутерием волосы; и золотые перстни Метрополитен-музея с женщиной, стоящей перед курительницей, и женщиной, балансирующей стэкком (палочкой)<sup>128</sup>. Последнее изображение имеет непосредственную связь с культом Афродиты: игра-гадание, которой занята женщина, напоминает наш обычай гадания на ромашке. Датированным моментом в данном случае является не только стиль и манера исполнения. Правильной датировке помогают формы перстней, пропорции фигур, прически, характерные для IV в. до н. э., даже форма фианитерия, встречающегося на перстне из Метрополитен-музея. Помогают датировке и монетные изображения этого времени<sup>129</sup>.

346, 349

336

Остановимся на одном из упомянутых перстней Метрополитен-музея. На его щитке представлена молодая женщина в длинном подпоясанном хитоне и гиматии. Несколько наклонившись вперед, женщина держит на левой ноге, слегка приподнятой от земли, длинную тонкую палку и балансирует ею. Одной рукой она удерживает ее, другой натягивает на себя мешающий плащ. Голова женщины дана в профиль, тело повернуто в три четверти. Несколько вытянутые пропорции фигуры, пространственность композиционного решения, хитон с развевающимися снизу складками, прическа женщины с забранными сверху и завязанными на затылке волосами — все это говорит о том, что перстень относится, скорее всего, к рубежу V — IV вв. до н. э. или началу IV в. до н. э. Эту датировку подтверждает и манера исполнения, характерная для гемм данного ряда, и форма перстня с широким овальным щитком и почти четырехгранной дужкой. Рисунок гравирован в обобщенной, даже беглой манере. Тело женщины трактовано суммарно, складки ткани не вполне подчинены его пластике, что характерно для произведений IV в. до н. э. Усиление ясности, приближенности к повседневной жизни в образах и интерпретации сюжетов — также одна из черт искусства рассматриваемого периода, нашедшая наглядное выражение в глиптике.

346

Очень интересный образец фантастического женского существа, созданного в архаизирующем стиле, представляет собой большой халцедоновый скарабеонд с Горгоной Медузой из собрания Государственного Эрмитажа<sup>130</sup>. А. Фуртвенглер в работе «Античные геммы» ошибочно причислил его к ряду вещей VI в. до н. э., на самом деле, как это показывает стилистический анализ, печать относится к рубежу V — IV вв. до н. э. или первой половине IV в. до н. э.

344-357

Горгона Медуза представлена на камне в ее архаическом типе — в виде страшилища с явственно раскрытой пастью, в схеме «коленапреклоненного» бега, широко распространенной в раннем греческом искусстве. Одежда Горгоны, подобно древним памятникам, трактована условно и схематично, только просвечивающие через нее формы тела, на которые как бы накладываются мелкие орнаментальные складки хитона, свидетельствуют о гораздо более позднем времени со свойственным ему ретроспективизмом. Близкие к изображению на ионском камне произведения искусства связаны именно с первой половиной IV в. до н. э. Прежде всего это горгоноиды архаического типа на малоазийских и македонских монетах<sup>131</sup>. Что касается схемы «коленапреклоненного» бега и архаизации в одежде, то с этими яв-

Ил. 1, 19, 20

лениями мы сталкиваемся и в памятниках малоазийской греческой скульптуры, в частности в статуях Нерейд известного Монумента Нерейд в Ксанфе<sup>132</sup>. Не случайно и его датировали раньше началом V в. до н. э. О поздней дате нашей печати говорит помимо всего этого и сама форма камня — крупный малоазийский скарабеонд, характерный для гемм рассматриваемой хронологической группы и не встречающийся никогда в VI в. до н. э. Обращение к некоторым архаизмам, к повышенной декоративности образа было вполне в духе IV в. до н. э., склонного к изысканности и изысканной нарядности стиля.

Суммируя результаты нашего анализа, остановимся теперь на тех общих особенностях, которые отличают геммы рубежа V и IV — первой половины IV в. до н. э. от восточногреческих камней более ранней группы, группы позднего V в. до н. э.

В первую очередь следует обратить внимание на форму камней. Если среди печатей предшествующей хронологической группы наряду с довольно крупными малоазийскими скарабеоидами, характерными для круга восточногреческих камней в целом, еще нередко встречаются небольшие скарабеонды общепринятого греческого типа с тонкой линейной или штриховой рамкой по краю и вышедшая уже из употребления старая форма жука-скарабея, то среди печатей этой центральной группы, то есть группы рубежа V и IV — первой половины IV в. до н. э., такие формы являются единичным исключением. Основной и почти единственной формой гемм второй группы является большой скарабеонд малоазийского типа с сильно выпуклой верхней поверхностью. Изредка встречается также малоазийская форма многогранной печати.

Табл. 1-7, 8

От гемм последних десятилетий V в. до н. э. печати данной группы отличаются и сюжетами своих изображений. Среди них гораздо чаще встречаются сцены борьбы между животными, образы фантастических существ, заимствованные из иранского искусства, образы, навеянные печатями греко-персидского круга. Все это свидетельствует об усилении влияния восточного искусства в следующий период, о более тесной взаимосвязи искусства Малоазийской Греции и Ирана времени Ахеменидов, особенно его малоазийских провинций.

Кажется, что основная группа восточногреческих гемм прежде всего отличается варьированием и иранизацией по сравнению с произведениями позднего V века до н. э. На самом деле различие гораздо глубже. Происходит не столько потеря прежнего качества, сколько рождение нового, иного. Перестает существовать изысканная миниатюра — малая форма с замечательно тонким изображением, строящимся на особой выразительности линейно-графического начала, сочетающим пластическое и живописное в его графическом варианте. Значительно усиливается реально-пластическое, конкретно-объемное. Изображение монументализируется, увеличивается вместе с объемом самого камня, становится осязаемым, живописно-пластичным, что особенно хорошо видно при рассмотрении изображений на просвет. Поскольку возрастает функция геммы как украшения, одновременно усиливается и собственно декоративное начало. Условно-декоративное, реально-пластическое и живописное сосуществуют в образном решении.

Эстетические качества материала, техники гравировки привлекают все большее внимание мастеров. В том же направлении реальной жизненной выразительности и большей декоративности идет и развитие всего греческого искусства в этот период. На следующем этапе крупные объемные изображения, утвердившиеся в глиптике, приведут к появлению первых камней. Путь к новому открытию намечился именно на периферии, в том числе и в геммах (инталиях) восточногреческого круга.

Другие черты, определяющие восточногреческие геммы рубежа V — IV и первой половины IV в. до н. э., связаны непосредственно со стилем и манерой изображения.

Композиционно вещи этого ряда гораздо более пространственны, чем произведения конца V в. до н. э., пропорции их изображений несколько более вытянуты, в трактовке форм заметна меньшая тщательность и точность. Манера исполнения гемм этой группы в целом отличается гораздо большей свободой и беглостью, техника резьбы характеризуется более широким и частым использованием бутероли, круглые следы которой на восточный манер часто остаются почти необработанными. В целом ряде гемм данной группы, сюжетно связанном с произведениями иранского искусства, используется негреческий декоративный прием стилизованного выделения отдельных частей тела животных, распространенный в ахеменидской скульптуре, торевтике и глиптике. Так же как и изменения в сюжетах, такое использование восточных приемов обработки свидетельствует о явном увеличении восточного влияния в искусстве Ионии, находившейся в этот период в зависимости от персидского государства.

ТРЕТЬЯ ГРУППА: ГЕММЫ 30—30-х гг. IV в. до н. э.,  
ИЛИ, УСЛОВНО, ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ IV в. до н. э.

Помимо двух уже описанных групп восточногреческих камней существует еще немногочисленная третья группа, относящаяся к более позднему времени. Стилистически она является продолжением центральной, или группы камней первой половины IV в. до н. э. Геммы этого ряда отличаются, как правило, очень крупным размером камней, еще более свободной и беглой резьбой, большей удлинённостью пропорций в изображениях, пространственностью построений. Аналогии, которые можно привести им, помогают четкой датировке данной группы.

Примером гемм с животными в этом ряду служат скарабеиды из бывшей коллекции Арида в Метрополитен-музее, представляющие льва и быка-зебу<sup>133</sup>, а для человеческих фигур — скарабеиды из Британского музея и Оксфорда<sup>134</sup>. На гемме из Британского музея гравирована сидящая на скале женская фигура, на скарабеидах из Ашмолеанского музея — фигуры богини с птицей и обнаженного воина в коническом шлеме.

Лев на гемме из собрания Арида, опубликованной когда-то Г. Липпольдом (ныне — коллекция Мюнхенской глинтотеки), очень близок львам на геммах первой половины IV в. до н. э. Та же обобщенность и беглость в передаче объемов, тот же восточный прием трактовки выступающих мускулов бедра в виде орнаментальных складок, те же крупные кружки сверла при изображении головы и суставов, двойной контур в передаче ног.

И все-таки, несмотря на эту близость, описываемая печать относится не к первой половине IV в. до н. э., а к середине или третьей четверти столетия. О том свидетельствуют аналогии среди монетных изображений, еще большая беглость, эскизность манеры и некоторые приемы, несвойственные вещам первой половины IV в. до н. э., — например, слишком углубленная посадка глаза и передача гривы в виде отдельных орнаментальных язычков. Последнее характерно для более позднего времени, в частности для львов Галикарнасского мавзолея<sup>135</sup>.

К середине или третьей четверти IV в. до н. э. относится, по-видимому, и скарабеид с быком-зебу из собрания Метрополитен-музея. Его можно сопоставить с монетами Магнезии, Фигелы, Северного Причерноморья (Феодосии, Фанагории, Тиры) и с мраморной статушкой быка из музея Керамика в Афинах<sup>136</sup>.

В человеческих фигурах на геммах данного ряда с еще большей определенностью проявляются черты, характерные для искусства этого времени в трактовке движения, позы, пропорций. Очень интересны в данном отношении женские изображения на названных уже скарабеидах из Британского музея и Оксфорда.

Образ богини с птицей на печати из Оксфорда, очевидно, связан с каким-то распространенным статуарным типом: на это указывает короткая ионийская колонна, на капителе которой опирается богиня (типично статуарный мотив). Голубь — атрибут Афродиты. Вполне вероятно поэтому предположить, что перед нами копия с одной из ее статуй. К сожалению, эту фигуру нельзя отождествить с известными нам памятниками. Можно говорить только о некоторой и, конечно, относительной близости этого образа недошедшей до нас статуе Афродиты Косской Праксителя (354—345 гг. до н. э.). Кроме так называемой Афродиты из Арля, являющейся одной из реплик этой знаменитой статуи<sup>137</sup>, аналогией здесь может быть и Афродита на реверсе серебряных статеров Маллоса, относящихся ко второй половине IV в. до н. э.<sup>138</sup>. Поза представленной на камне фигуры, подчеркнута вытянутые ее пропорции, изогнутая S-образная линия бедра — все свидетельствует о принадлежности оригинала, копируемого резчиком, к кругу Праксителя.

Пышущая женщина, сидящая на выступе скалы, представленная на гемме из Британского музея, видимо, также тяготеет к поздним работам самого Праксителя или мастеров его школы. Близкая аналогия, которую можно использовать в данном случае, — фигура сидящей на скале Музы с рельефа из Мантинии. Этот памятник часто связывали раньше с именем Праксителя и относили к числу поздних его работ<sup>139</sup>. Что касается воина в островерхом конусообразном шлеме на втором скарабеиде из Оксфорда, то его образ уже встречался нам на геммах предшествующих групп. Аналогией ему в данном случае служат монеты Херсонеса Таврического, чеканенные в конце IV в. до н. э. О поздней дате свидетельствует и характер изображения (поза фигуры, ее пропорции).

Любопытные аналогии изображениям на геммах данной группы дает и знаменитый Большой саркофаг из Сидона, датируемый 30-ми гг. IV в. до н. э.<sup>140</sup>

362, 366

358, 360, 361

Ил. 65

366, 367, 368

Ил. 111

Ил. 57, 58

364

Ил. 66—69

В итоге можно сказать, что в этой небольшой группе гемм, переходной по своему характеру, становятся более заметны черты эллинизма, новой синкретической изобразительной системы. Жизненно-реальное и условно-декоративное, жанрово-бытовое и мифологическое, конкретное и аллегорическое, идеальное и иллюзорное, возвышенно-классическое и живое конкретное, эмоциональное — все сочетается в образах и направлениях греческого искусства, приводя и к достижениям и к противоречиям. Восточногреческие территории не только не отстают в этом, наоборот, — во многом опережают. Глинтка отражает эти процессы.

### 3 ИСТОРИЯ И ИКОНОГРАФИЯ

Воздействие иранского искусства, о котором мы неоднократно говорили в первых двух разделах этой главы и которое особенно сильно сказалось на произведениях первой половины — середины IV в. до н. э., должно рассматриваться как явление закономерное. Если мы обратимся к истории Малоазийской Греции, нам будет понятна и причина и мера такого влияния.

В VI в. до н. э. многие восточногреческие центры находились под властью малоазийского царства Лидии, которое, по свидетельству Геродота, подчинило себе к этому времени почти все народы, обитавшие по берегу реки Галиса, за исключением кликии и ликии<sup>141</sup>. «Из всех известных нам варваров, — пишет Геродот, — Крész первым подчинил своей власти некоторых эллинов, одних заставив платить дань, с другими вступив в дружбу. Покорил он ионийцев и живших в Азии дориев, друзей же приобрел себе в лакедемонянах. До царствования Крэза все эллины были свободны, ибо предшествовавшее задолго до Крэза вторжение киммерийцев, дошедшее до Ионии, было не покорением, а, скорее, хищническим набегом»<sup>142</sup>.

После завоевания Лидии персами, когда в 546 г. до н. э. лидийский царь Крész потерпел поражение от Кира, царя незадолго до того образовавшегося персидского государства Ахеменидов, ионяне и эолияне, жившие на территории Малой Азии, также попали в зависимость от персов. Это было как бы первым поражением, которое восточные греки потерпели от персов. Второй раз нечто подобное случилось тогда, когда ионийцы вступили в борьбу с Гарпагом. Это было, по Геродоту, возмездием персов за ту поддержку, которую оказали ионийские города изменнику Пактии (они укрыли его после дерзкого выступления против власти Кира)<sup>143</sup>. «Таким образом, — пишет Геродот, — Иония была порабощена вторично. После того как Гарпаг покорил ионийцев, живших на материке, островные ионяне, испугавшись этого, добровольно подчинились Кире»<sup>144</sup>.

В связи со всеми описанными выше событиями интересно упомянуть и о том, что происходило в то время в Ликии, так как это проливает в известной мере свет на те отношения, которые уже в данный период сложились между ликийцами и греками. «Когда Гарпаг пришел с войском в равнину Ксанфа, — рассказывает Геродот, — ликийцы выступили против него; в небольшом числе они сражались с огромным войском и обнаружили храбрость, но были разбиты и оттеснены в город. <...> Ликийцы сожгли свой акрополь и сами погибли в сражении. Гарпаг овладел таким образом Ксанфом»<sup>145</sup>.

Следующий этап в истории малоазийских греческих городов связан с периодом греко-персидских войн, начавшихся в 500 г. до н. э. восстанием ионийских центров против персидского господства.

После подавления восстания малоазийских греков персы, как известно, направили все свои силы на завоевание Материковой Греции, однако после знаменитых сражений при Саламине и Платеях военные действия переходят снова к берегам Малой Азии. В 479 г. до н. э. у мыса Микале произошло крупное морское сражение, имевшее важное значение для судьбы ионийцев. В городах западной части малоазийского побережья в это время снова начались восстания против персидского владычества. Победы греков в войне еще более увеличивали давнее стремление к освобождению. Для ведения общих военных операций в 478 г. до н. э. был создан общегреческий по своей идее морской союз, носивший название Делосского — по месту сбора союзников. Фактически же он являлся Афинским, что и закреплено вторым его названием — Афинский морской союз. Под командованием Кимона, сына Мальтиада, союзники начали активные действия сначала против персидских гарнизонов, оставшихся во Фракии и на берегах Геллеспонта, затем на территории юго-западной и южной части Малой Азии. Там в 468 г. до н. э. греки под предводительством

2  
не могу  
смысл  
понимать  
31.01.  
96

Кимон одержали большую победу над персами у реки Эвримедонт в Памфилии, что также имело большое историческое значение.

«Понятие никто не смирил и не умерил гордыни Великого Царя так, как это сделал Кимон, — пишет в своих «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарх, — ибо он не оставил царя в покое и после того, как тот удалился из Греции. Он преследовал его чуть ли не по пятам и, не давая варварам ни передохнуть, ни расположиться лагерем, один из этих областей опустошал и покорял. Другие — склонил к отпадению и привлекал на сторону греков, так что вся Азия — от Ионии до Памфилии — была очищена от персидских войск»<sup>148</sup>. В 449 г. до н. э. произошла последняя морская и сухопутная битва между греками и персами.

Греко-персидские войны закончились победой эллинов. В том же 449 г. до н. э. в Сузах был заключен известный Каллиев мир, по которому персидский царь не только отказался от своего господства на Эгейском море, Геллеспонте и Босфоре, но и признавал полную политическую свободу малоазийских греческих городов. Таким образом, после довольно долгого пребывания в зависимости ионийские города на побережье наконец в середине V в. до н. э. получили желаемую свободу.

Выше мы уже говорили о большом влиянии аттического искусства времени Парфенона на все периферийное искусство второй половины V в. до н. э. и более позднего периода — прежде всего на искусство Малоазийской Греции. На фоне определенной исторической обстановки, сложившейся в Восточной Греции и Островной Ионии в период после греко-персидских войн, такое влияние становится особенно понятным.

Афины постепенно превратили прежде независимых союзников в своих подданных и удерживали гегемонию над ними в течение всего времени от момента создания Морского союза вплоть до Пелопоннесской войны (431—404 гг. до н. э.). Многие из членов объединения делали неоднократно попытки избавиться от аттического влияния, но восстания всякий раз подавлялись силами Афин и их наиболее преданных союзников. Огромное количество афинских колонистов, торговцев и ремесленников расселилось в эти годы по всем ионийским центрам как на островах Эгейского моря, так и на Малоазийском побережье. Не случайно говорят о державных тенденциях в политике Атики. Вполне понятно, что искусство Атики не могло не оказать определенного влияния на дальнейший ход развития искусства ионийских областей.

В результате побед греков в греко-персидских войнах восточногреческие центры получили в конце концов полную свободу и независимость от персов. Однако такое положение не сохранялось слишком долго. Не прошло и пятидесяти лет, как они опять пали в зависимость от персидского государства. Теперь уже эта зависимость сохранялась вплоть до времени полного крушения царства Ахеменидов при Александре Македонском.

Еще в 413—412 гг. до н. э., в период Пелопоннесской войны, фактически войны между Афинами и Спартой, спартанцы, поддерживавшие тогда персидского царя, начали переговоры с Ахеменидами по поводу греческих малоазийских центров. Спарта признавала зависимость этих городов от ахеменидского государства, а Персия в свою очередь обещала Спарте поддержку и денежную помощь в строительстве флота. До того спартанцы заключили несколько договоров с сатрапом Тиссаферном примерно на тех же условиях<sup>149</sup>.

Таким образом, получив свободу и независимость, ионийские восточногреческие полисы, по существу, не успели ею воспользоваться. Даже в то время, когда названные греческие центры сохраняли свою свободу, определенное персидское влияние, и в частности влияние в области культуры, продолжало действовать. Став независимыми, они не прекращали полностью ни взаимоотношений с Древним Ираном, ни взаимоотношений с соседними малоазийскими государствами — Лидией, Лисией, Карией и другими, находившимися в полной зависимости от ахеменидской державы. Экономические и культурные связи несомненно существовали и развивались, несмотря на изменявшиеся политические отношения.

В окончательную зависимость от Персии греческие города попали после заключения так называемого Анталкидова мира в 387 г. до н. э. Последний был завершением той войны, которую вела с Персией Спарта в IV в. до н. э., закрепившим раздел на сферы влияния. Спарта, как известно, оказала немалую поддержку в междоусобной войне Кира Младшего с его братом Артаксерксом после смерти Дария II. Она встала на сторону Кира. Этот шаг и превратил персидского царя из союзника и помощника Спарты в ее прямого врага. Враждебность отношений усугубила также политика персидского династа Тиссаферна, который старался восстановить персидское господство в Малой Азии и на Эгейском

море<sup>148</sup>. По Анталкидову миру, все греческие города, находившиеся на Малоазийском побережье, снова переходили под власть ахеменидской Персии. И с этим следовало согласиться. До решительной победы Александра Македонского над персами в 333 г. до н. э. такое положение греческих городов оставалось неизменным.

Из всего сказанного видно, в каких отношениях находилась Восточная Греция с Персией и зависящими от нее соседними малоазийскими государствами. Постоянная взаимосвязь между ними (большая или меньшая в зависимости от обстановки), существовавшая даже в моменты больших изменений в области политических отношений, и объясняет нам то влияние, которое придворное и провинциальное персидское искусство оказывало на искусство Восточной Греции. То, что это влияние особенно усилилось на рубеже V—IV вв. до н. э. и в первой половине IV в. до н. э., становится понятным, исходя из описанной выше исторической обстановки.

Перейдем теперь к следующему разделу данной главы и остановимся на некоторых вопросах иконографии, важных для понимания произведений восточногреческой глинянки.

Как уже неоднократно отмечалось выше, основным сюжетом восточногреческих камней являются изображения животных: оленей, горных козлов, львов, терзающих свою добычу, птиц, различных фантастических существ, созданных воображением древних художников. При внимательном рассмотрении гетт восточногреческого круга невольно приходит мысль о большой близости их типов к типам животных, сложившимся еще в архаическом искусстве Восточной Греции, например в ионийской вазовой живописи. В этой связи чрезвычайно интересно обратиться к вазам «милето-родосского», или, как его теперь определяют, «родосско-ионийского», круга, который включает большой ряд памятников VII—начала VI в. до н. э., связанных с побережьем Малой Азии и островами Эгейского моря.

Расписные вазы, относящиеся к этой группе, выполненные в так называемом ориентализирующем стиле, происходят из разных центров Восточной Греции (не только из Милета и Родоса, как это предполагали раньше)<sup>149</sup>. Фризы, складывающиеся из фигур животных и фантастических существ, вместе с легким заполнительным орнаментом в виде геометрических фигур и розетт, широкими полосами покрывают поверхность этих сосудов. Рисунок отличается изысканной графичностью, линии плавны и гибки, движения фигур при всей их условной схематичности наполнены жизнью. Темные силуэты, почти полностью закрашенные черно-коричневым лаком, прекрасно выделяются на светлом фоне глиняного сосуда, создавая в сочетании с накладными красками (белилами и пурпуром) удивительный декоративный эффект.

Наиболее часты фигурки оленей, ланей и горных козлов — эгагров, которые были особенно популярны у восточногреческих вазописцев. У оленей и козлов высокие, стройные ноги, сильное тело с немного изогнутой линией спины, красивая длинная шея, маленькая голова с заостренной мордочкой и огромным рогом<sup>150</sup>. Эти животные похожи друг на друга и отличаются главным образом формой своих рогов и окраской шерсти (у оленя и лани, в отличие от эгагра, она всегда пятнистая и показывается с помощью мелких белых пятен, покрывающих все тело)<sup>151</sup>. Олени и козлы представляются пасущимися, то есть спокойно идущими в поисках корма с опущенной к земле головой, а в некоторых случаях — бегущими или упавшими в беге на передние ноги, с головой, повернутой в сторону преследующего их врага. Часто встречающиеся на этих вазах изображения быка и кабана повторяют примерно те же позы<sup>152</sup>.

Львы, пантеры и охотничьи собаки, выступающие в роли преследователей, — другой излюбленный персонаж ионийских художников<sup>153</sup>. Особенно часты львы. Они, как и пантеры, показываются и в виде отдельных фигур, и в сценах борьбы, в момент их нападения на оленя или быка. Жесткий контур спины и живота, отделенного от всего тела не закрашенной лаком полосой, грива из отдельных, находящихся друг на друга прядей или чешуек, сильные лапы, пальметтообразные усы и устрашающе широко раскрытая пасть с острыми клыками и длинным свисающим языком — вот те характерные черты, которые определяют образ льва на архаических восточногреческих вазах.

Из фантастических существ особенно популярны грифоны и сфинксы<sup>154</sup>. Грифоны здесь обычно двух видов: не только орлиноголовые, встречавшиеся и в эгейском искусстве, но и львиноголовые, с широко раскрытой пастью и острыми зубами. Грифоны и сфинксы чаще всего представляются сидящими, с прямо поставленными двумя передними лапами или одной поднятой.

На вазах других групп ионийской архаической керамики — имеются в виду стилистически близкие «хисско-накратийская» и «клазоменская», а также группа ваз стиля «фиксалакура»<sup>155</sup> — фигуры животных тоже довольно часты, однако они не играют там первостепенной роли и могут служить лишь дополнением к тому, что дают более ранние «родосско-ионийские» вазы. В росписях последних мы имеем почти все типы живых существ, встречающиеся затем в архаическом восточногреческом искусстве.

На десятках «родосско-ионийских» кувшинов и тарелок мы находим неизменные образы горного козла, оленя, быка, кабана, не менее часто — льва, пантеры, охотничьей собаки и собственно фантастические образы. Каждый из них есть тип, включающий несколько равновидностей, обусловленных позой. Среди них следует выделить композиционный тип идущего, пасущегося, бегущего животного. Среди них — упавшего в беге на передние ноги, и, наконец, вариант двух борющихся животных, чаще всего льва, оленя и быка.

Во всех этих типовых композициях используется строго профильное изображение фигуры, исключая только пантеру, голова которой почти всегда передается в фас. Стремление к более простому профильному рисунку объясняется наличием часто двух ног вместо четырех при передаче бега. Тела всех этих животных трактуются очень обобщенно; сплошной силуэт их, очерченный строгими и плавными контурными линиями, обычно полностью покрывается лаком, только отдельные части фигур остаются незакрашенными. Дугообразной линией подчеркивается лопатка передней и бедро задней ноги, особой полосой выделяется полость живота, незакрашенными бывают также голова и концы лап. Ноги нередко передаются как бы двойной линией, разграничивающей костяк и мускулатуру.

Фигуры зверей, конечно, имеют и определенное символическое значение, служат украшением ваз, поэтому они, естественно, чрезвычайно декоративны. Эта декоративность чувствуется и в самой схеме движения, и в изгибах контуров, и в тех тонких дополнительных линиях, которые остаются незакрашенными на фоне темного силуэта.

Описанные типы отдельных животных и типы композиций встречаются всюду в архаическом восточногреческом искусстве, не только в восточноионийской вазовой живописи, где они приобрели особенно большое значение.

Мы находим их и на других произведениях — на клазоменских расписных саркофагах<sup>156</sup>, в восточногреческих архаических терракотах и скульптурных рельефах<sup>157</sup>, в изделиях теревтики этого времени<sup>158</sup>, на монетах и резных камнях<sup>159</sup>. Это те варианты изображений животных, которые в течение VII—VI вв. до н. э. не только сложились, но и прочно утвердились в восточногреческом архаическом искусстве и которые повторялись затем в бесчисленном количестве произведений разных его видов. Это и варианты интерпретации образа, и варианты его художественной подачи.

Если теперь сравнить рассмотренные типы животных с теми изображениями, которые есть на восточногреческих резных камнях классического времени, то сразу же можно почувствовать большую близость, существующую между ними. Архаические восточногреческие животные и животные на наших геммах, несмотря на тот довольно значительный промежуток времени, который их разделяет, имеют много общего. Одни из них обнаруживают прямую зависимость от древних образцов, другие свидетельствуют о некотором изменении и развитии, произошедшем за истекшее время. Однако и те и другие ясно показывают преемственную связь.

Типы оленя или горного козла. На геммах мы снова находим их. Особенно близок древней иконографии тип оленя — лань на восточногреческих геммах встречается довольно редко. Олень изображается здесь по-прежнему в профиль, с таким же несколько вытянутым телом, на высоких стройных ногах, с маленькой головой и ветвистым рогом, нависающим над спиной, как в архаический период. Тело животного передается в той же обобщенной манере, что и на вазах VII—VI вв. до н. э., но, в отличие от плоскостных, силуэтных вазовых рисунков, оно очень объемно и построено с учетом всех основных анатомических особенностей. Как и на восточногреческих архаических вазах, здесь подчеркиваются линии выступающих скак, лопатка передней и бедро задней ноги, то есть части наиболее важные, определяющие границу основных объемов. Только линия, подчеркивающая полость живота, на геммах уже не используется. Ноги животных по-прежнему передаются с помощью двойного контура, так что мускулатура ноги как бы отделена от самого костяка, причем суставы и копыта всегда выделяются особо.

Тип оленя на восточногреческих резных камнях классического времени, так же как и архаический, включает в себя несколько композиционных разновидностей. Это тип стоя-

щего или спокойно идущего, пасущегося оленя, — на восточногреческих печатях он не слишком част, — и тип оленя, припавшего в беге на передние ноги. Условная поза с повернутой назад головой, широко применявшаяся на архаических вазах, теперь почти совсем не употребляется. Кроме иконографического типа оленя, упавшего на передние ноги, на восточноионийских геммах, в отличие от архаических ваз, встречается и другой тип — с поджатыми под себя четырьмя ногами. Скорее всего, он представляет упавшее животное, пытающееся снова встать на ноги; мало вероятно, что этот тип, так же как известный тип «скифского» оленя, передает стремительный бег в схеме «большого» галопы<sup>160</sup>.

Иконография горного или дикого козла также близка архаической. Это животное широко используется в рисунках на восточногреческих геммах и сохраняет внешне связь с древним образом.

Фигуры козлов по традиции всегда даются в профиль, только теперь уже с передачей всех четырех ног, а не двух, как это бывало в вазовых рисунках. Объемы трактуются обобщенно. И здесь выделяется лопатка передней и бедро задней ноги, параллельные линии ребер, двойные контуры ног, суставы и копыта, переданные с помощью круглого сверла.

Прежде всего интересен тип бегущего козла, который повторяет и пропорции архаического, и его движение. Однако ему присущи и некоторые новые черты. Движение дается теперь очень быстрым: схему галопы, встречающуюся в вазовых рисунках, сменяет другая схема, более приближенная к «большому» галопу. Животное показывается с согнутыми задними и вытянутыми почти горизонтально передними ногами так, как в архаической «родосско-ионийской» вазовых изображались фигуры бегущих собак. Схема более спокойного бега тоже используется на восточногреческих резных камнях, но очень редко.

Другой иконографический вариант, распространенный на геммах нашего круга, — спокойно идущий или стоящий козел — тоже нередко встречался раньше на ионийских вазах. Что касается архаического типа пасущегося козла, то в глиптике он почти не употреблялся. Надо полагать, фигура такого характера мало подходила для геральдических построений классического времени.

Более значительные изменения по сравнению с архаическими претерпели типы льва и грифона. Особенно изменился образ бегущего и борющегося льва, — тип идущего животного с угрожающе поднятой передней лапой, оказавшийся более устойчивым, остался почти неизменным. Бегущий лев на геммах, в отличие от вазового, передается теперь чаще всего в восточной схеме «большого» галопы (в восточногреческой глиптике в целом она встречается все-таки редко). Иконографический тип льва, борющегося с другим животным, также заметно обнаруживает определенное развитие, хотя преемственная связь с древними образами и в данном случае остается несомненной.

Напавший на быка или оленя лев (козь в качестве жертвы крайне редок, а козел не фигурирует совсем) обычно показывается вцепившимся зубами и когтями передних лап сзади в спину упавшей жертвы. Задними лапами он всегда упирается в вытянутую ногу животного, прижимая его к земле.

В архаических изображениях, в отличие от наших, лев или пантера, наоборот, представлялись напавшими на свою жертву спереди, схватившими ее за горло или загривок. Тип льва VII—VI вв. до н. э. был очень тесно связан с древним типом пантеры, связан не только внешне (форма ушей и пальметтообразных усов), но и в мотивах самого движения, в частности в передаче борьбы с другим животным. С постепенным исчезновением архаического типа пантеры (в классический период пантеры имеют мало общего с древним образом) исчезает и характерная для нее поза, появляется другая, более свободная и близкая природе, которую мы и находим в сценах борьбы на геммах восточногреческого круга.

Что касается иконографического типа орлиноголового грифона, который довольно распространен на геммах, то он также, хотя и претерпел значительные изменения, все равно сохранил зависимость от архаического типа.

Части тела орла и льва, соединенные в образе грифона, теперь гораздо ближе к натуре, чем в архаическом типе; движения грифона становятся естественнее и активнее. Исчезает декоративная круглая насадка на лбу, уши становятся несколько короче, крылья приобретают почти прямоугольный изгиб, заменяя прежнюю схему, передававшую крыло грифона с серповидным изгибом и узорчатой полосатой орнаментацией оперения. Характерной особенностью орлиноголового грифона на восточногреческих резных камнях, так же как

впрочем, и во всем греческом искусстве послеархаического времени — имеются в виду классический и эллинистический периоды. — является острый зубчатый гребень, напоминающий плавники рыбы. Как и на ионийских вазах, на геммах встречается вариант идущего грифона с поднятой лапой и сидящего, с прямо поставленными передними ногами. Но самым распространенным на печатях является все-таки тип борющегося грифона, стативого оленя или какое-то другое животное. Изображение грифона освобождается от той скованности и условности движений, которые были свойственны архаическому типу: он дается всегда в момент сильного и свободного движения. Поза грифона, папавшего на другое животное, полностью повторяет позу борющегося льва, которая уже была описана выше: представляется тот момент, когда грифон, настигший свою жертву, повалив ее на землю, швыряет в нее свои когти и клювом.

Таким образом, типы животных и наиболее распространенных фантастических существ, постоянно встречающихся на восточногреческих резных камнях, имеют много общего с типами животных, сложившимися еще в восточногреческом архаическом искусстве.

На том, как раннеархаические типы постепенно превратились в те, которые мы находим на восточногреческих геммах, мы не останавливаемся, так как подробное изучение вопросов иконографии не является целью данной работы. Нам интересуют не эволюция архаических типов животных, а отдельные моменты этого перехода.

Архаические типы животных несомненно продолжают свое развитие и в период ранней, и в период высокой классики, хотя в эту пору они уже не играют прежней доминирующей роли и вытесняются другими сюжетами и образами. Раннеклассические и зрелоклассические памятники как раз являются своего рода посредствующим звеном, связывающим архаические типы животных с типами восточногреческих печатей.

В качестве примера такого перехода могут быть использованы образы наиболее поздних из «клазоменских саркофагов», а также монеты Кизика первой половины V в. до н. э., монеты других малоазийских греческих центров, произведения скульптуры, глиптики, в какой-то мере группа так называемых мелкофигурных аттических киликов, или киликов «малых мастеров», близких ионийской керамике. Изображения животных по-прежнему занимают в них большое место<sup>161</sup>.

Цель, которую мы преследовали, давая подробное описание архаических типов и сопоставление их с животными на восточногреческих камнях, была только одна — показать преемственность иконографических типов, используемых на печатях, и, по существу, греческую их основу. Сюжеты и композиционные варианты, встречающиеся на геммах восточногреческой группы, взяты в основном из самого греческого искусства, а не из восточного искусства непосредственно. Начиная с эпохи архаики они широко применялись в произведениях всех видов восточногреческого искусства. В последующую эпоху они и в самом деле используются менее широко, чем в период архаики, но не прекращают своего существования.

Интересно попутно отметить, что фризы, составленные из изображений животных, проникшие из искусства Востока не только в ионийскую архаическую керамику, но и керамику Материковой Греции — имеются в виду прежде всего группа так называемых коринфских vaz, — не получили там непосредственного продолжения в глиптике, так, как это было в малоазийских греческих мастерских. В Восточной Греции, как мы видим, древние традиции были гораздо более живучи.

Надлежащее изменение в типологии обусловлены самим временем. Проблемы, встававшие перед искусством монументальным в позднеклассический период, то есть в IV в. до н. э., не могли не затронуть и область малых форм, в частности глиптику. Новые художественные идеалы, меняющиеся моды и эстетические установки не могли не вызвать изменений и в области иконографии. Поиски более конкретного, живого, эмоционального и образного решения, в передаче движений и состояний приводили к нарушению или видоизменению установившихся типов. Особый интерес проявляется к переходным состояниям и движениям (это ощущается сильнее, чем в V в. до н. э.). Стало возможным запечатлеть и определенный момент, и сам процесс развития. Усложнились представления о времени и пространстве способствовали усилению индивидуального и эмоционального начала в изображении, и наоборот. Это отразилось и в типологии животных. Традиционное насыщение новым содержанием, однако при этом постепенно утрачивается целостность и гармоничность образа. Этапы происходящего можно восстановить лишь умозрительно. Но ясно одно: прежде чем сложились эти видоизмененные типы на основе древних были сделаны десятки понятий, десятки образцов.

370—380

Ил. 137—140

Следующий вопрос — о связях иконографических типов восточногреческих гемм с искусством Древнего Востока.

Связь эта, как уже указывалось, не может быть названа прямой и непосредственной, — конечно, подразумевается только тот круг образов и типов, о котором шла речь выше, так как среди восточногреческих гемм есть определенная группа, обнаруживающая прямую связь с искусством Ирана. На большей части гемм иконографические типы животных все-таки связаны с восточным искусством постольку, поскольку связаны с ним архаические восточногреческие изображения, представляющие своего рода первоисточник, и еще более ранние — эгейские.

Архаическое греческое искусство в целом и восточногреческое в особенности многое заимствовали на раннем этапе из художественной культуры соседних стран Востока, поэтому не случайно стиль большого круга архаических vaz VII — первой половины VI в. до н. э., о которых у нас шла речь, получил в науке определение «ориентализирующий». Этот термин очень точно выражает характер росписи названного круга памятников, так как тематика этой росписи, отдельные мотивы и типы ее на самом деле почерпнуты ионийскими мастерами из искусства Древнего Востока. Используя в нашей отечественной литературе термин «ковровый стиль», применявшийся для того же круга vaz, не подменяет его. Эти термины, скорее, дополняют друг друга, так как «ковровый» отражает одну особенность стиля, вызванную своеобразным композиционным построением росписи, «ориентализирующий» же — совсем другую, связанную с сюжетной и типологической стороной. Истинное значение определения «ориентализирующий», при более точном его переводе с европейских языков, — не «подражающий восточным образцам», а лишь «напоминающий их».

Темой большинства рисунков на фризах архаических греческих vaz, как мы видели, являются идущие, пасущиеся, бегущие животные, сцены охоты и борьбы между ними. Эта тематика была перенята из переднеазиатского искусства (так же как, впрочем, и сам принцип фризовой композиции, при которой фигуры ритмично следуют друг за другом непрерывными длинными рядами) еще в эпоху геометрики, в IX—VIII вв. до н. э.

Изображения охоты с собаками на диких животных, в том числе на горных козлов (в вазовых росписях это чаще всего сцены охоты на зайца), были хорошо известны еще и во II тыс. до н. э., в минойскую эпоху, однако в восточногреческом искусстве раннего времени данный сюжет мог прийти и прямо с Востока. То же самое следует отметить для сюжета спокойно идущих и пасущихся животных<sup>162</sup>, хотя в данном случае как раз вполне возможны и некоторые связи с эгейским искусством, а уже через него — с Востоком.

Тематику и образы наиболее распространенных на Востоке животных греки узнавали все-таки не столько через эгейское искусство, традиции которого продолжали существовать в архаическом греческом мире, сколько благодаря своим оживленным связям в этот период с некоторыми из восточных государств. Греки могли видеть их на узорных финикийских тканях, изделиях из драгоценных металлов и бронзы, нестрих глазурованных сосудах, произведениях переднеазиатской глиптики<sup>163</sup>.

Архаические типы козла, оленя, охотничьей собаки во многом связаны с месопотамским и хетто-хурритским искусством; то же самое относится к типам быка, кабана. Что касается сложения архаических греческих типов льва, пантеры и грифона как орлиноголового, так и львиноголового, то они, очевидно, развились главным образом из ассиризирующих позднехеттских образцов VIII—VII вв. до н. э.<sup>164</sup>

Пока мы не можем с достаточной долей определенности говорить о влиянии эгейского искусства на искусство архаической Ионии, однако эта связь существовала. Художественные памятники и археологические данные подтверждают это.

Возможно, некоторые распространенные типы переднеазиатского искусства пришли в архаическое через посредство эгейского, но все-таки основными источниками влияния восточного искусства на греческую архаику — по тем данным, которыми мы располагаем, — были позднехеттское, или сиро-хеттское, искусство, тесно связанное с греческим (об этом свидетельствуют раскопки Аль-Мины), памятники Урарту и произведенная искусства соседних с Восточной Грецией малоазийских государств — Фригии, Лидии, Карии, Ликии<sup>165</sup>.

Хеттская культура оказывала большое воздействие на все малоазийские территории, в том числе и на ионийцев<sup>166</sup>. От хеттов, как писал в свое время Д. Хогарт, порой происходили не только внешние формы ионийского искусства, но и разного рода художественные мотивы<sup>167</sup>. «...От них также, — по свидетельству Б. Фармаковского, — сильно

Ил. 142—145, 151  
146—150

зависит и чисто духовная сторона культуры ионийцев: эти влияния очевидны в сфере основных религиозных представлений<sup>168</sup>. Так считают и сейчас.

Поддехеттские центры, находившиеся в основном в Северной Сирии, были тем посредствующим звеном, которое передавало и трансформировало древнюю хеттскую традицию, распространяя достижения этой культуры на соседние области. Можно говорить и о влиянии архитектурных дворцово-культовых ансамблей, строительных форм и техник, и о влиянии монументальных и малых скульптурных форм, металлопластики и терева.

Большую роль в распространении восточного влияния (особенно в греческой вазописи и глинитике) играла, кроме того, Финикия, в художественной культуре которой в своеобразной форме соединились элементы искусства Древней Месопотамии, Древней Анатолии и Древнего Египта<sup>169</sup>. То же можно сказать и о Кипре, близком всем ионийским центрам.

Типы животных в греческой архаике действительно сложились под сильным воздействием искусства Древнего Востока, однако это вовсе не означает, что греки с эпохи геометрики слепо подражали восточным образцам и не вносили в эти заимствования ничего своего, нового. Как раз наоборот, ионийские художники поистине творчески подходили к используемым сюжетам и типам и перерабатывали их по-своему, придавая чисто греческую окраску. Известную роль играла в этом процессе переосмысления и сама Атика.

По сравнению с ассирийскими и ассиризирующими поддехеттскими типами животные в архаическом восточногреческом искусстве утрачивают ту тяжеловесность форм и проворный, известную жесткость контуров и застылость движений, которые были характерны для восточных памятников, исходивших из иных изобразительных принципов. Греческие образы отличаются гораздо большей компактностью, легкостью, стройностью, изяществом пропорций, живостью в передаче форм и движений. С течением времени эти черты и явный отход от восточных образцов проявляются еще сильнее. По существу, греки создали новые образы, обладающие большим своеобразием, хотя, по идее, они и были продиктованы восточным искусством. Именно эти восточногреческие архаические типы и послужили в основном началом развития для тех изображений животных, которые мы находим на геммах восточногреческого круга. Таким образом, их сюжеты и типы могут считаться взятыми не из восточного, а, если можно так сказать, из собственно греческого репертуара, связь же, которую они имеют с искусством Древнего Востока, может быть определена преимущественно как опосредованная.

Среди иконографических типов животных, встречающихся на восточногреческих геммах, есть, впрочем, и такие, которые сравнительно мало соотносимы с восточной традицией. Это можно сказать, в частности, о типе цапли, который часто повторяется на геммах данного круга, особенно в V в. до н. э.

Образ цапли на наших камнях как образ водоплавающей птицы, возможно, и сопоставим в какой-то мере с архаическим восточногреческим типом фламинго и так называемого нильского гуся, который, как свидетельствует об этом само название, находился в зависимости от типа, сложившегося в древнеегипетском искусстве. Однако восточногреческий архаический тип был настолько сильно переработан в дальнейшем и приобрел так много своеобразных особенностей чисто греческого характера, что его вполне можно назвать греческим. Помимо этого нужно отметить, что цапля была очень популярна в основном именно в греческом искусстве. Ни в местном малоазийском искусстве соседних с греческими центрами областей, ни в искусстве Месопотамии и хеттов она почти не встречается. Даже передавая образы, прямо заимствованные из современного иранского искусства, греческие мастера все равно продолжали сохранять известную независимость.

Склонность восточноионийских резчиков к частому изображению животных, на первый взгляд кажущаяся удивительной, на самом деле, как говорилось выше, не случайна и объясняется целым рядом причин. На этих вопросах нужно остановиться особо. Главной причиной, объясняющей постоянное присутствие животных на геммах восточногреческого круга, помимо религиозно-культовых традиций, конечно, является и тот факт, что все они издавна были распространены в этих местах.

Прежде всего — дикие козы, которых представляли чаще, чем домашних. Популярность этих образов на восточноионийских монетах и геммах вполне понятна и объясняется большим распространением, той ролью, которую эти животные играли в хозяйственной жизни греков. Обитали дикие козы и на островах Эгейского моря, и по всей территории

Малой Азии. Что касается так называемых горных козлов — эгагров, то они обитали в основном только в очень гористых районах. Особенно много их было в южной и юго-западной части Малой Азии: во Фригии, Ликии, Киликии. От диких молочных коз они отличались огромными уступчатыми рогами, которые мы видели и в изображениях на вазах «родосско-ионийского» круга, и на некоторых наших геммах. Охотились на них ради шерсти, которую широко использовали для ткачества. Киликийские ковры, например, сделанные из такой шерсти, пользовались большой известностью в Древнем мире<sup>170</sup>.

Оленей и ланей также было много в этих областях. Они жили в лесах, покрывающих склоны гор и возвышенности. Охотились на них и ради мяса и ради кожи<sup>171</sup>.

В Восточной Греции встречалось несколько разновидностей оленей; все они были достаточно близки благородному красному оленю, обитавшему в Европе. Особенно похож на него олень-марал, по существу, отличающийся от европейского только большими размерами<sup>172</sup>. Видимо, именно эта разновидность оленя и изображалась на восточногреческих резных камнях, хотя безоговорочно утверждать это теперь никак нельзя.

В искусстве не может быть той же строгости в распределении биологических видов, как в самой биологии. В Восточной Греции вполне могли работать и художники из Материковой Греции, которые по привычке изображали европейского благородного оленя. Кроме того, возможно, что на островах в древности водился тот же благородный олень, что и в Европе, — те исследования XIX—XX вв., на которые мы обычно ссылаемся, не рассматривают непосредственно этого отдаленного периода. Строение рогов, характерное для всех названных разновидностей оленя, примерно одинаково: они представляют собой круглый ствол с отходящими от него отростками, три из которых всегда направлены вперед. Лань отличается несколько иным строением рогов: у нее они короче, имеют только надглазничный отросток и в целом напоминают собой лопатку (причем рога бывают только у самцов). В отличие от оленя тело лани толще, шея массивнее, хвост длиннее, ноги короткие и не слишком сильные. Летняя шерсть имеет рыжевато-бурую окраску с белыми пятнами, в то время как у оленя она всегда одноцветна<sup>173</sup>.

В Юго-Западной Азии был более распространен вид лани, носящей название «месопотамская»; последняя, хотя и отличается от европейской, в целом, конечно, очень близка ей. И опять-таки трудно утверждать, что в произведенных восточногреческого искусства всегда изображалась именно «месопотамская» лань. Художник обычно создает обобщающий образ, поэтому он, естественно, не всегда точно следует тому биологическому виду, который был в действительности распространен на данной территории.

Искусство представляет собой сложную картину, особенно искусство соседних, тесно связанных между собой областей; упрощать ее вряд ли следует. Биологический принцип в классификации произведений искусства в некоторых случаях, вероятно, имеет право на существование, но пользоваться им нужно чрезвычайно осторожно, главным образом тогда, когда мы имеем дело с гораздо более резко отличающимися друг от друга разновидностями<sup>174</sup>.

Лев, по существу, тоже был азиатским животным, так как в Материковой Греции он встречался лишь во Фракии, Македонии и Фессалии<sup>175</sup>. В Малой же Азии львы водились в древности в очень большом количестве и в разных областях. Больше всего их было в юго-западной части. Они охотились на диких коз, оленей, ланей, быков, кабанов (о борьбе льва с кабаном рассказывает Гомер в одной из песен «Илиады») <sup>176</sup>. Сцены борьбы льва с этими животными мы находим на многих наших резных камнях. Самым лучшим оружием против льва, по Аристотелю, служило яркое пламя, которого львы боялись гораздо больше, чем охотничьих собак<sup>177</sup>. Львиная охота, очень распространенная в Месопотамии и Египте в качестве излюбленного спорта знати, существовала и во многих западных областях Анатолии. Однако здесь на львов охотились в основном не на колесницах, как там, а верхом. Мясо убитых животных никогда не ели, но шкуру льва высоко ценили и с древних времен использовали как украшение<sup>178</sup>.

Нужно сказать, что охота на диких животных вообще была чрезвычайно популярна у восточных греков. По сравнению с материковыми, малоазийские греки имели еще больше возможностей для этого занятия. Греки рассматривали охоту не только как промысел, но и как спорт, позволявший им тренировать свое тело и испытывать силу перед сражением на настоящем поле боя. «Она, — пишет Ксенофонт в своих заметках об охоте, — доставляет здоровье телу, улучшает зрение и слух, предотвращает скорую старость и более всего учит военному делу»<sup>179</sup>. Ксенофонт подробно рассказывает о травле некоторых животных, дает необходимые советы в выборе собак. Самой опасной и сложной, по сви-

детальству греческого автора, является охота на кабана. «Трудно себе представить, как он силен. — пишет Ксенофонт. — Если положить на его клыки волосы тотчас же, как только его убили, волосы свертываются, настолько клыки его горячи. Когда он жин и раздражен, они у него раскалены, иначе он не обжигал бы шерсти собак, когда удар клыка скользает по их телу». Иногда, особенно в сильную жару, кабан довится «посредством одной травы, потому что, несмотря на свою силу, этот зверь задыхается и падает, однако при такой охоте он убивает много собак и сами охотники подвергаются опасности»<sup>180</sup>.

Охота, не говоря уже об использовании некоторых животных в домашнем хозяйстве, давала возможность часто и близко видеть многих из них. Только непосредственное наблюдение могло позволить восточноионийским мастерам создать те живые и прекрасные образы, которые восхищают нас на восточногреческих камнях и монетах этого времени.

Второй причиной, обусловившей частое обращение восточногреческих художников к образам животных, является несомненно продолжение очень древних традиций, воспринятых греками от самого населения Малой Азии, связь с теми религиозными представлениями, которые господствовали там еще в предшествующую эпоху.

В то время, когда греки пришли в эти места и обосновались в прибрежных областях Западной Анатолии, здесь уже сложились и свои религиозные культы, и свои традиции в изображении разных животных, бывших атрибутами божеств. Греки восприняли их, хотя и старались переработать по-своему.

В период поздней классики, к которому относится рассматриваемая группа восточногреческих резных камней, прежнее религиозно-символическое значение этих образов, видимо, было в какой-то мере ослаблено, возможно изменено, приближено к быту, однако связь с древними традициями продолжала существовать и в выборе сюжета, и в подходе к самому образу. Можно даже говорить об известном возрождении религиозных традиций.

Животные, которых мы встречаем буквально повсюду, на самых разнообразных произведениях восточногреческого искусства, на каком-то этапе, видимо, как уже говорилось в начале главы, были связаны с эгейским и древним малоазиатским культом Великой богини матери — властительницы всех природных сил, различными локальными разновидностями которого были и культ Кибелы и культ Артемиды — владычицы зверей<sup>181</sup>. Ряды фризов животных, перешедшие в греческое искусство из восточного, на раннем этапе могли иметь и более широкое, религиозно-символическое значение. Культ Артемиды — владычицы зверей, с которым обычно связывают многих животных в восточногреческом искусстве<sup>182</sup>, сложился довольно поздно; изображения же зверей и сцен борьбы между ними встречались и раньше: в эгейском искусстве и искусстве Передней Азии, всего Древнего Востока<sup>183</sup>.

Для греков V—IV вв. до н. э. традиционные образы зверей, может быть, уже и не имели того возвышенно-религиозного значения, которому были подчинены в эпоху архаики, однако утратить его вовсе они не могли. Теперь эти животные, окружавшие их в повседневной жизни, приобрели не только большую приближенность к человеку, но и большее декоративное значение, так как служили украшением самого предмета, камня-печати, чему уделялось особое внимание. Значение амулета, которое было присуще античным резным камням наряду с двумя другими их значениями (геммы являлись одновременно печатями и украшениями), сохранялось в течение всего античного времени, начиная с эпохи греческой архаики и даже более раннего микенского периода и кончая эпохой Римской империи. Оно то усиливалось, то ослабевало.

В период поздней классики значение резного камня как амулета продолжало сохраняться, только существовало оно уже в иных формах. Это вовсе не значит, что другие амулеты кроме гемм не было в это время. Наоборот, число их возрастает, разнообразие также. Они изготовлялись в очень больших количествах, — упоминания об этом мы находим у многих древних авторов.

Нам интересны обычаи ношения гемм в этот период, их использования, связь с бытом мужчин и женщин, распределение сюжетов на мужских и женских вещах и т. д. Кое-что мы уже знаем, но многое пока еще остается неизвестным. Поскольку часто произведения галитики бываю связаны с погребениями, возможность такого изучения существует, и геммы восточногреческого круга дают для этого богатый материал. Можно, вероятно, проследить, какие геммы клались в мужские и какие в женские могилы. Но эта тема, конечно, заслуживает специального изучения.

Помимо всего прочего склонность восточноионийских мастеров-резчиков к изображению зверей, как уже отмечалось, объясняется, видимо, и потребностями самого времени. Для позднеклассического искусства, с его определенной резко усилившейся тенденцией к декоративности (стремление к подчеркнутой изысканности линий и пропорций), к передаче более эмоционального движения, образы животных давали в художественном отношении довольно много.

Если в эпоху ранней и высокой классики традиционные образы животных, сложившиеся в архаическом восточногреческом искусстве, даже продолжая развиваться, постепенно отступили на второй план, давая место изображениям человека и мифологических сюжетов, то в период поздней классики эти образы, сцены охоты и борьбы между животными снова приобрели очень большое значение (прежде всего, конечно, в прикладном искусстве). Вполне понятно поэтому, что восточногреческие геммы с животными, как нельзя лучше соответствовавшие вкусам того времени, были чрезвычайно любимы всеми греками. Этим и объясняется их огромное распространение не только на территории Восточной Греции и соседних областей, но и на территории Материковой Греции. Что касается негреческого населения Малой Азии, то ему больше всего, конечно, импонировала связь этих образов с произведениями их собственного искусства, с древними малоазиатскими и месопотамскими традициями.

Обращение к образам архаического греческого искусства и возрождение на новой основе сюжетов и типов этого искусства было обусловлено, кроме того, и исторически. Особая любовь к изображениям животных, как это нетрудно понять, теснейшим образом связана с резко усилившимся в этот период влиянием восточного искусства.

Основные выводы, которые можно в итоге сделать, сводятся, таким образом, к следующему:

- 1) геммы восточногреческого, или восточноионийского, круга, выделенные в свое время А. Фуртвенглером, но не исследованные им достаточно подробно, по стилю являются несомненно произведениями собственно греческого искусства;
- 2) несмотря на целый ряд заимствований из искусства Востока, художественный стиль этих произведений не может быть назван смешанным в полном и прямом смысле этого слова;
- 3) как показало наше исследование, геммы этого круга по стилю и тематике отличаются от произведений искусства Материковой Греции и Островной Ионии и имеют целый ряд своих характерных особенностей;
- 4) по времени печати восточногреческого круга не составляют единого целого. Можно разделить их на три хронологические группы, относящиеся: а) к последним десятилетиям — концу V в. до н. э.; б) к первой половине IV в. до н. э. и в) ко второй половине IV в. до н. э. Центральная, основная группа — группа первой половины IV в. до н. э.;
- 5) местом изготовления гемм данного круга следует считать районы, связанные с юго-западной и южной частью Малой Азии. Кроме греческих городов по побережью и на близлежащих островах к числу этих районов, видимо, относится Кипр, Ликия, Кария и места резиденций некоторых персидских сатрапов и династов, при дворах которых работали греческие художники (Лидия, Малая Фригия, Мизия, Киликия, Памфилия).

1 ОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИРАНА В ЭПОХУ АХЕМЕНИДОВ,  
«ИМПЕРСКИЙ» СТИЛЬ

Прежде чем перейти к рассмотрению интересующих нас памятников греко-персидского искусства в целом и греко-персидской глиптики в частности, коснемся некоторых общих вопросов, связанных с художественной культурой ахеменидского Ирана, поскольку это, на наш взгляд, необходимо для правильного понимания самого явления греко-персидского искусства, для определенной оценки его значения и места в широком потоке художественно-исторического развития соседствовавших с Грецией восточных территорий. Мы уже говорили о явном и разностороннем иранском влиянии на искусство Ионии классического времени, в определенные периоды входившей в состав государства Ахеменидов. Влияние это выражалось и в заимствовании мотивов и типов в разных видах изобразительного восточногреческого искусства, и в заимствовании отдельных технических приемов, придававших греческим памятникам определенный локальный, ориентализирующий оттенок (скульптурные произведения монументальных форм, произведения глиптики, нумизматики, торевтики). Оно не затронуло существа, глубинного содержания ионийского греческого искусства, но придало ему черты яркого своеобразия, особо проявившиеся в некоторых группах памятников.

Что же представляло собой само иранское искусство рассматриваемого периода, точнее, искусство Ирана в период правления династии Ахеменидов (550—330 гг. до н. э.)? Что составляло основу этого искусства, развивавшегося параллельно с греческим, взаимодействовавшего и конкурировавшего с ним в течение почти двух с половиной столетий? Каковы отличительные особенности, определяющие его стиль; заметна, ощутима ли роль греческого влияния в его сложении и развитии и в чем она проявляется? Какова, наконец, связь этого искусства с памятниками греко-персидского круга?

Когда мы говорим «ахеменидское искусство», мы прежде всего подразумеваем ту официальную, государственную художественную культуру, которая сложилась на основных территориях ахеменидской державы, получила наиболее полное воплощение в стольких архитектурных комплексах и памятниках изобразительного творчества и в частности в формах придворного искусства, распространенных на другие территории ахеменидского государства. Это основное значение данного понятия.

Колоссальное иранское государство — империя, образовавшаяся в результате многочисленных захватов, простиралась в V—IV вв. до н. э. от Египта до Индии и соперничавшая с самыми крупными государствами-монархиями Древнего мира, — требовало высокого, парадного искусства, искусства соответствующего размаху и пафосу. И оно было создано в исключительно короткий срок — всего за пятьдесят лет — усилиями сотен мастеров, пришлых, иноземных и собственно иранских, не знавших прежде монументального искусства такого масштаба, но открывших его для себя в соответствии с историческими задачами эпохи.

Это официальное, государственное искусство призвано было служить распространению политических и религиозных идей, прославлению могущества колоссальной персидской державы, несокрушимой силы и власти ее царей. Оно утверждало единые традиции и художественные принципы, единые нормы, признанные соответствующими основным задачам и целям данной культуры. Не случайно стиль ахеменидского искусства в эпоху его расцвета получил в научной литературе определение «имперский»: настолько адекватен он был самому характеру этого государства. «Прокламативное» содержание, соответствовавшее великодержавной политике иранской державы, определило и выбор художественной формы в произведениях этого искусства: монументально-репрезентативной — в памятниках крупного масштаба, декоративно-репрезентативной — в произведениях малого масштаба. Говоря «ахеменидское искусство», мы сразу же вспоминаем лучшие памятники «имперского» классического стиля (прежде всего архитектуру-пластический комплекс Персеполя), подобно тому как, говоря «греческое искусство», прежде всего вспоминаем лучшие его достижения, связанные с эпохой расцвета и наиболее передовым из греческих государств — Атикой (архитектурно-пластический комплекс Афинского акрополя).

Ахеменидское искусство, искусство «имперского» стиля, в известном смысле — и высшее достижение самого древнеиранского искусства, и тот итог, к которому пришла древневосточное искусство в целом к I тыс. до н. э., в пору своего самостоятельного оригинального развития (до эпохи эллинизма)<sup>1</sup>.

Сложившись на основе художественных традиций Древней Месопотамии, использовавшихся непосредственно и опосредованно через художественную культуру Мидии и Элама, входивших в состав персидского государства, на основе художественных традиций Древнего Египта, Малой Азии и Восточного Средиземноморья (в том числе и ионийских греческих), а также на основе собственно иранских художественных традиций доахеменидского периода, имевших исключительно важное значение, официальное ахеменидское искусство суммировало огромный культурно-исторический опыт. Характерный вообще для искусства I тыс. до н. э. синкретизм художественной культуры имел в ахеменидском искусстве особенно яркое и сложное выражение. Он был обусловлен и стремлением государственной власти подчеркнуть идею широкого наследования всей предшествующей древневосточной культуры, и конкретным привлечением для многочисленных дворцовых работ огромной армии иноземных мастеров (вавилонян, индийцев, греков-ионийцев, египтян, сирийцев и других), о чем свидетельствуют клинописные иранские тексты, прежде всего знаменитая царская надпись Дария I в Сузах.

Рожденное в результате глубокого синтеза, активной творческой переработки, официальное придворное искусство получило все необходимые ему качества и достоинства. Этот сплав был иранским по своему характеру и содержанию, но «всемирным», «все-восточным» — по своим основам и значению. Памятники ахеменидского искусства, ахеменидской культуры трудно спутать с памятниками других древневосточных культур — Ассирии, Нового Вавилона, Древнего Египта, Хеттского царства, — настолько ярки и своеобразны их стиль.

И все-таки принятое толкование понятия «ахеменидское искусство» не исчерпывает полностью его содержания, особенно если учитывать ранний период развития этой культуры, когда «имперский» стиль только складывался и не существовал еще в развитии своем варианте, и поздний, последний этап этого развития, когда заметно нарушается действие и баланс центробежных и центростремительных сил в «имперском целом», усиливаются периферийные художественные центры и локальные традиции, становится более широким влияние эллинистической культуры. Именно поэтому кроме основного, суженного толкования этого термина, связанного с официальным направлением данной художественной культуры, существует еще и другое, расширительное его толкование. Оно учитывает и достижения местных периферийных школ, и достижения народного иранского



искусства, хотя данный материал, по существу, еще мало изучен. В этом смысле «ахеменидское искусство» есть искусство всех территорий персидского государства в эпоху

ахеменидского господства. Теммы греко-персидского круга и все остальные произведения греко-персидского стиля как раз являются, на наш взгляд, образцами искусства персидской периферии (в основном вещами, созданными руками малоазийских мастеров). Последние жили в различных областях Древней Анатолии и находились, как уже отмечалось, под сложным перекрестным влиянием восточнотурецкого, ионийского искусства и официального персидского искусства эпохи Ахеменидов. При таком решении проблемы, когда произведения искусства персидского круга определяются как памятники, созданные на периферии иранского государства, в областях, зависимых от власти Великого Царя, но имеющих государственные культурные традиции и связи, рассмотрение памятников «имперского» стиля и памятников местных школ представляется очень важным. Сопоставление произведений греко-персидского стиля с произведениями официального иранского искусства, с одной стороны, показывает их связь, с другой — обнаруживает их своеобразие, относительную самостоятельность.

Особенности стиля ахеменидского искусства складывались постепенно, в основном в процессе строительства грандиозных столичных дворцово-храмовых ансамблей (Патсаргады, Сузы, Персеполис). Конкретные задачи — политические, религиозные, архитектурные, изобразительные — рождали новые решения, новые образы.

На раннем этапе существования государства Ахеменидов (вторая половина VI — начало V в. до н. э.) это искусство находилось в определенной зависимости от художественных достижений предшествующих и современных древних культур, прежде всего восточных монархий (Ассирии, Нового Вавилона, Египта, Хеттского царства), уже создавших и воплотивших в монументальных формах свои концепции государственного искусства. Собственный стиль ахеменидского искусства тогда только формировался.

«Кочующий или полукочующий народ, — писал о персах Г. Франкфорт, — покорил один из основных центров цивилизации. Он мог либо ассимилировать, либо разрушить унаследованную им культуру. Кир сделал выбор, который напоминает нам не о Чингизхане, а о Тамерлане. Он принял титул царя Вавилонии, который, как и титул римского императора, подразумевал круг понятий, далеко выходящих за рамки национальных традиций»<sup>2</sup>.

Судя по тому материалу, которым мы располагаем, у древних персов не было своего оригинального монументального искусства, а если оно и было, то находилось на весьма невысоком уровне. Иное дело — Элам и Мидия, вошедшие в состав ахеменидского государства. Отсюда та удивительная восприимчивость к иноземному, которая наблюдается во всех областях ахеменидской культуры на первом этапе ее развития, и несомненно важная роль в процессе формирования нового в области искусства Мидии и Элама.

В своем стремлении создать роскошные дворцы и гробницы, огромные архитектурные ансамбли, восхваляющие и возвеличивающие власть Великого Царя — главы сильнейшего государства, персы невольно должны были опереться на древние традиции Ассирии и Вавилонии, где уже давно существовали подобные сооружения, щедро украшенные статуями, нарядными рельефами из раскрашенного камня или цветного глазурированного кирпича, живописными панно. Помимо традиций месопотамского искусства персы использовали и достижения древних хурритов и хеттов, которые также оставили богатое наследие в области строительства и монументальной скульптуры, а также традиции древнеегипетской художественной культуры. Действие этих традиций могло быть и непосредственным, через образцы, через прибывших из этих земель мастеров, и опосредованным, через произведения мидийского и эламского придворного искусства, синтезировавшего этот опыт значительно раньше. Желание увековечить деяния и славу своих царей было продиктовано и вполне определенными современными памятниками, воздвигавшимися персами своей красотой и грандиозностью (например, царские постройки Нового Вавилона).

Искусству Ассирии и Вавилонии персы обязаны многими архитектурными приемами и решениями, которые они применяли при возведении своих дворцов (строительство на высоких искусственных платформах, использование близких по виду торжественно оформленных входов — порталов; сложных лестничных маршей, сходящихся к центру; техника кладки, сочетающая камень, сырцовый и обожженный кирпич; применение цветной гла-

зурованной плитки и т. д.). Этому искусству они обязаны также многими сюжетами и типами своих изображений, отдельными атрибутами и символами (в частности, изображением крылатого солнечного диска не на египетский, а именно на месопотамский манер). Изобразительные мотивы и принципы образного решения, воспринятые из ассирийско-вавилонского, мидийского, эламского искусства, восходят к глубокой древности, к IV—III тыс. до н. э. Центральная тема искусства Ахеменидов в известной мере повторяет и варьирует важнейшую тему месопотамского искусства. Образ всемогущего царя (в момент аудиенции — торжественного приема подданных; в сценах адорации — поклонения божеству, предстояния перед ним или его алтарем с жертвенными дарами; в сценах борьбы с демоническими существами — символами мрака и зла), распространенный в ахеменидском искусстве и характерный для него, более всего напоминает памятники древне-месопотамского происхождения.

Некоторые черты, свойственные в дальнейшем развитому ахеменидскому искусству, начали складываться, по существу, еще до утверждения ахеменидского господства, в среде персидской знати и были связаны с различными предметами роскоши. Однако наиболее полно этот сложный процесс формирования нового качества отразился в первых по-настоящему крупных сооружениях — в постройках, государственных по своему значению (царские резиденции в Масджид-и-Сулеймане и Пасаргадах).

«Царский город» Ахеменидов, по образному выражению Р. Гиршмана, первоначально представлял собой «лагерь, материализованный в камень»; так живо напоминал он традиционные сооружения кочевников. Использование опыта соседей при расширении и совершенствовании такого важного комплекса построек становилось необходимостью. В самом древнем официальном центре (Масджид-и-Сулеймане) применение этого опыта уже очевидно, однако основа является персидской, точнее, иранской. Приемы кладки крупных тесаных каменных блоков, отдельные типы сооружений (оборонительные стены, башни со «слепыми» окнами), засвидетельствованные ранее в хеттской и хурритской (в частности, урартской) архитектуре, видимо, были здесь своеобразным продолжением наиболее близкой персам мидийской строительной традиции. Персидским по духу представляется уже и первый монументальный царский рельеф Ахеменидов — известный рельеф Дария I на Бехистунской скале.<sup>3</sup> Сам сюжет (триумф царя-победителя), способ и характер изображений восприняты от ассирийско-вавилонской и эламской пластики. Тип наскального объемного, то есть высокого, рельефа свидетельствует о близости хеттской традиции. Что же касается интерпретации этого сюжета и выбранного типажа, то в них начинают явственно проступать чисто ахеменидские особенности (нарочитое противопоставление царя группе побежденных, соотношение царского изображения с представленной позади властителя гвардией, в лице копыноса и лучника, этнические отличия в трактовке лиц и одежды, символ Ахура-Мазды).

Еще отчетливее синкретический характер иранского искусства эпохи Ахеменидов и активный процесс синтеза многообразных заимствований, осуществлявшийся на собственно иранской основе в ранний его период, находят свое выражение во втором столичном архитектурном ансамбле Ахеменидов — в памятниках Пасаргад. По сравнению с сооружениями в Масджид-и-Сулеймане здесь, как и в рельефе из Бехистуна, сложнее и ярче проявляют себя и синтезируемые элементы, и черты специфически ахеменидские, позволяющие говорить о начале сложения имперского искусства (сами типы и характер сооружений, прежде всего дворец аудиенций, или персидская апсиды, определенное соотношение частей в архитектурном ансамбле, тематика и приемы размещения рельефных изображений). Принцип возведения комплекса на искусственной платформе, применявшийся ранее и эламитами и мидийцами, находит здесь новое, крупномасштабное воплощение под непосредственным влиянием ассирийско-вавилонских образцов, при участии вавилонских строителей. Идея парадного оформления фасадов каменными рельефными плитами — ортостатами и подчеркнуто архитектурное построение скульптурного декора восходит к хеттским памятникам; каменные изваяния человеко-быков, так называемых шеду, и огромных львов-стражей соединяют черты ассирийских и хетто-хурритских прототипов, влияния эламской и мидийской традиций. Сложное сочетание и совмещение разнообразных заимствований демонстрирует, в частности, проеходящий из Пасаргад рельеф с четырехкрылым Гением, напоминающий ассирийские, хурритские произведения пластики, воспроизводящий одновременно эламские одежды и египтизированную по типу корону. Что касается конструктивной ясности стоечно-балочной системы, широкого использования колоннад, самого вида применяемых опор (колонны со сросшимися прото-

Ил. 154, 156, 157

мами священных животных в канители), архитектурной орнаментики, строительной техники и некоторых приемов пластической проработки рельефа, то они, по-видимому, обусловлены непосредственным влиянием восточносредиземноморских и более всего сирийско-финикийских и греческих ионийских мастеров. Мы знаем, что греческие мастера работали в древних Пасаргадах. Кроме того, персам были хорошо известны и прославленные греческие постройки в Сардах, на территории покоренной ими Лидии (храм Артемиды).

Древнеиранское наследие, известное нам по художественным изделиям из Хасанлу, Марлика, Калураза, Зивие, «луристанским бронзам» (все эти памятники связаны с очень ранним периодом и датируются 1300—600 гг. до н. э.), наиболее полно отразилось на первом этапе в произведениях ахеменидской торевтики и ювелирного ремесла, однако имело связь и с искусством монументальным. Малые формы непосредственно продолжают опыт народного иранского искусства, используют достижения древнейшей металлургии, расписной и рельефной керамики. В «большом», монументальном искусстве древнеиранское наследие также участвует в процессе художественного синтеза, в процессе сложения нового стиля наряду с другими формирующими его компонентами. В конечном счете оно определило и выбор синтезируемых элементов, и характер полученного сплава. Произшел тот необходимый отбор на основе собственно иранских представлений, вкусов и задач, которого требовало время. Он мог осуществляться только при окончательном сложении архитектурной и изобразительной типологии, архитектурных и изобразительных принципов, при утверждении принципов декора, архитектурно-пластического и живописного ансамбля. Об этих завоеваниях ахеменидского искусства уже можно говорить в связи с концом VI—началом V в. до н. э. Был создан новый художественный стиль, отличавшийся неповторимостью и своеобразием. Иранское искусство вступило в период зрелости, высокого расцвета, классики.

Задачи, выдвинутые великодержавной властью и религией персидского государства (отличавшейся теми же чертами синкретизма, что и другие области духовной культуры этого общества, и совмещавшей древние иранские культы, религию магов и ранние формы зороастризма, в дальнейшем претендовавшего на роль государственной религии), определили специфику собственно ахеменидских сюжетов и необходимых для их воплощения выразительных средств. По существу, они уже выявились в процессе творческого освоения разнообразного наследия других древних культур на раннем этапе развития ахеменидского государства.

На рубеже VI—V вв. до н. э., в период, который может быть определен как переходный, в соответствии с требованиями торжественных ритуальных шествий и праздничных церемоний окончательно складывается структура столичного архитектурного комплекса, имеющего четко выраженную смысловую трехчастность. Такой ансамбль включал: парадный вход с лестницей и воротами-пропилеями, композиционно выделенный планировочный центр — анадану, постройку дворцово-культового характера, и собственно жилую часть — дворец-резиденцию. Каждая из составляющих этого ансамбля находит параллели в месопотамской, анатолийской, эламской, хетто-хурритской, египетской, мидийской архитектуре, но не имеет там прямых аналогий. Трансформация исходных архитектурных образов и типов настолько значительна, что позволяет говорить о новых, собственно ахеменидских архитектурных типах и решениях.

Именно в это время оформляются и все основные типы официальных персидских сооружений: 1) анадана — святилище и дворец для торжественных приемов одновременно (представляет собой большой многоколонный зал — гиппостиль, обнесенный снаружи глубокими колонными портиками и поставленный на высокую платформу, прорезанную диагонально направленными лестницами, сходящимися по центру каждой из сторон); 2) храм-башня, возможно «башня огня» (Пасаргады, Накш-и-Рустам); 3) царская скальная гробница с богато украшенными монументальными рельефами и колоннами входом (усыпальница Дария I в Накш-и-Рустаме) и, наконец, 4) дворец-резиденция, жилище царя, в отличие от месопотамских дворцов имевший многочисленные помещения с колоннами, то есть приобретший также гиппостильный характер (дворец Дария I в Персеполисе).

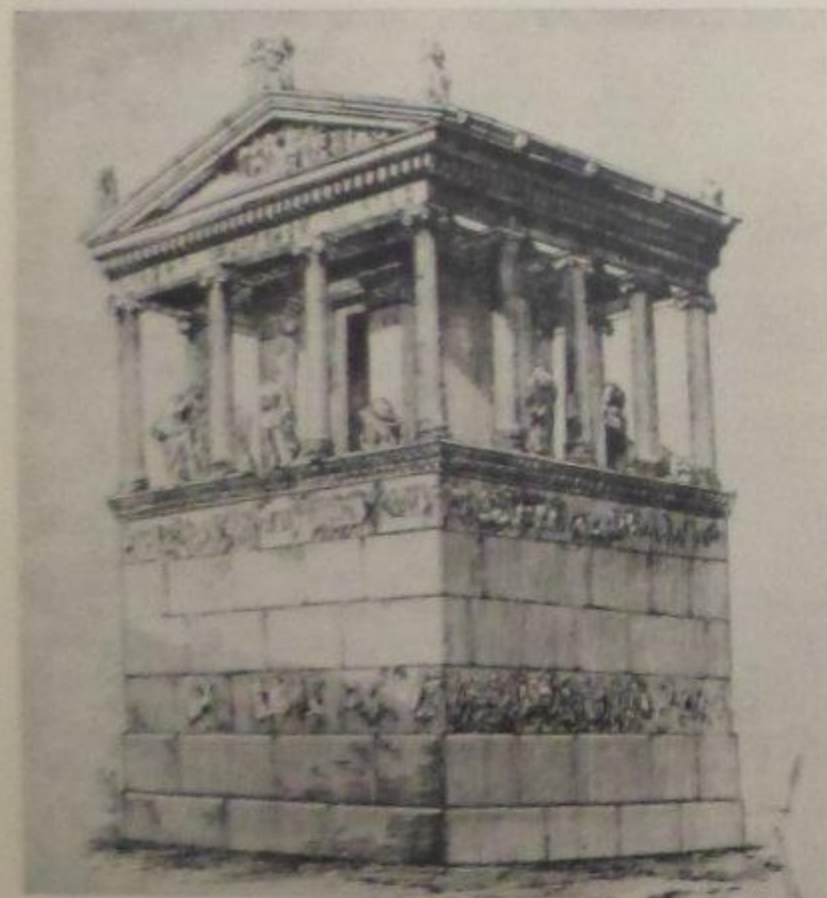
Принцип ансамблевого решения, подчиненного идее торжественного ритуального шествия, использовался и в архитектуре Древнего Египта (ансамбли посвященных храмов) и в архитектуре Древней Греции (ансамбли акрополей). В ахеменидской архитектуре он приобретает свое особое выражение, свою образность. Не случайны сопоставления Персеполиса с архитектурным ансамблем Афинского акрополя.



1  
Монумент Нерейд в Ксанфе (Ликия).  
Статуя Нерейды. Мрамор. Рубеж V и  
IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 912)



2  
Монумент Нерейд в Ксанфе (Ликия).  
Малый фриз цоколя. Гоплиты. Мрамор.  
Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Бри-  
танский музей (инв. 866)



3  
Монумент Нерейд в Ксанфе (Ликия).  
Рубеж V и IV вв. до н. э. Графическая  
реконструкция



4  
Монумент Нерейд в Ксанфе. Фрагмент  
Малого фриза цоколя, стилобат, колон-  
ны и обломок статуи Нерейды. Мрамор.  
Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Бри-  
танский музей



5  
Монумент Нерейд в Ксанфе. Малый  
фриз цоколя. Штурм города. Мрамор.  
Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Бри-  
танский музей (инв. 872)

6  
Монумент Нерейд в Ксанфе. Большой  
фриз цоколя. Греческий воин, всадница  
и поверженный варвар. Мрамор. Рубеж  
V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский  
музей (инв. 859a)



7  
 Монумент Персид в Ксанфе. Малый фриз цоколя. Старейшины перед победившим персидским динотом. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 879)



8  
 Монумент Персид в Ксанфе. Большой фриз цоколя. Сцена боя. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 872)



9  
 Монумент Персид в Ксанфе. Малый фриз цоколя. Воины. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 868a)



10  
 Монумент Персид в Ксанфе. Большой фриз цоколя. Раненый пелтаст. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 877)



11  
Монумент Персид в Ксанфе. Малый фриз цоколя. Вылазка из осажденного города. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (илл. 869)



12  
Монумент Персид в Ксанфе. Большой фриз цоколя. Греческие воины и варвары (в центре). Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (илл. 868)



13  
Монумент Персид в Ксанфе. Малый фриз цоколя. Воины-варвары. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (илл. 880)

14

Монумент Персид в Ксанфе. Большой фриз цоколя. Битва: греческие воины и варвары. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (илл. 869)



15  
Монумент Нереид в Ксанфе. Фриз над эписципом. Процессия женщин. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 889)



16  
Монумент Нереид в Ксанфе. Фриз над эписципом. Охота на медведя. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 889)



17 Монумент Персид в Ксанфе. Фриз над эпистилем. Сцена жертвоприношения перед алтарем. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 893)



18 Монумент Персид в Ксанфе. Фриз над эпистилем. Сцена погребальной трапезы. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 893)



19

Монумент Нерейд в Ксанфе. Статуя Нерейды. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 909)



20

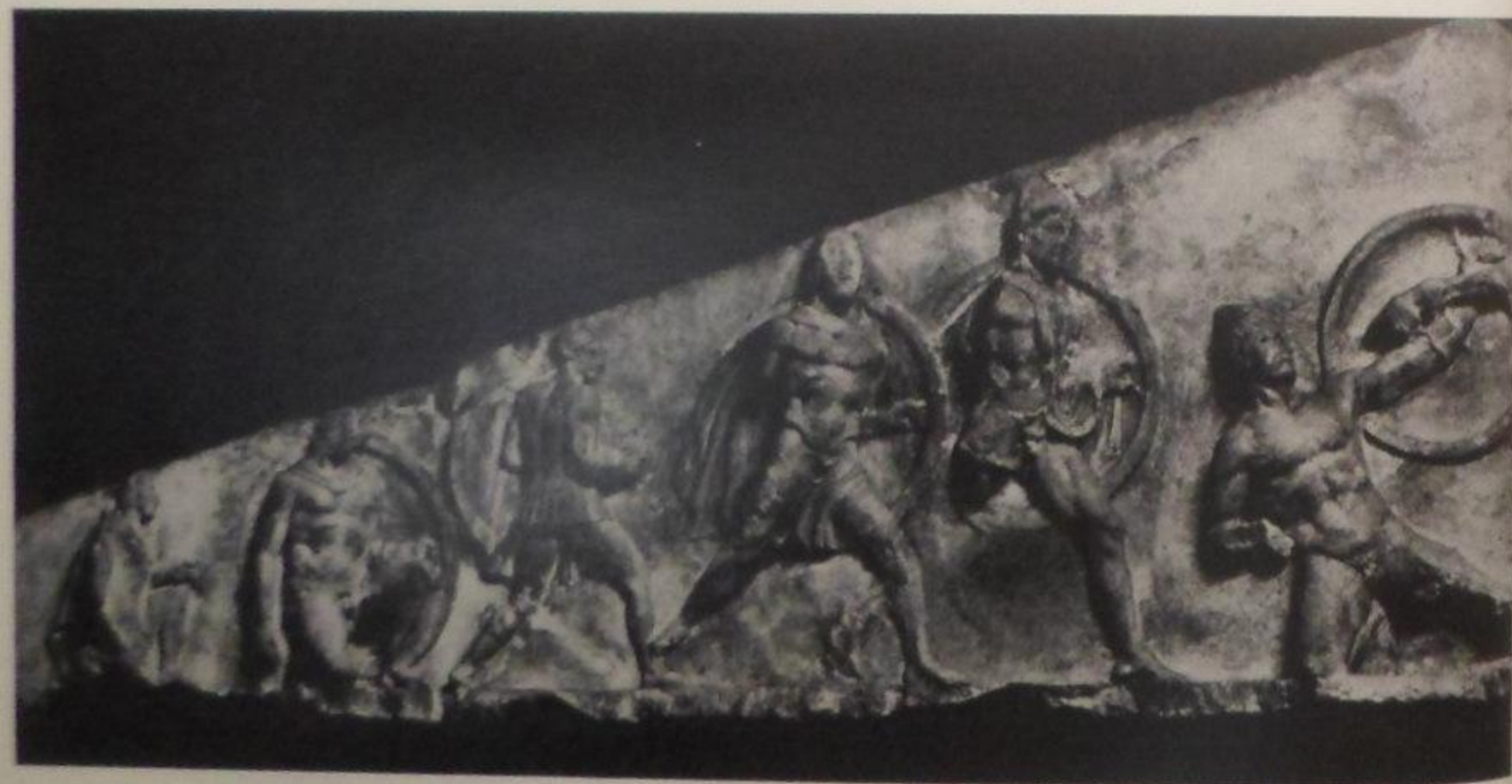
Монумент Нерейд в Ксанфе. Статуя Нерейды. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 910)





21

Фриз ликийской гробницы с акрополя Ксанфа. Сцена въезда ликийского правителя. Мрамор. 470—450 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



22

Монумент Нерейд в Ксанфе. Левая часть западного фронтона. Сцена битвы. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей



23

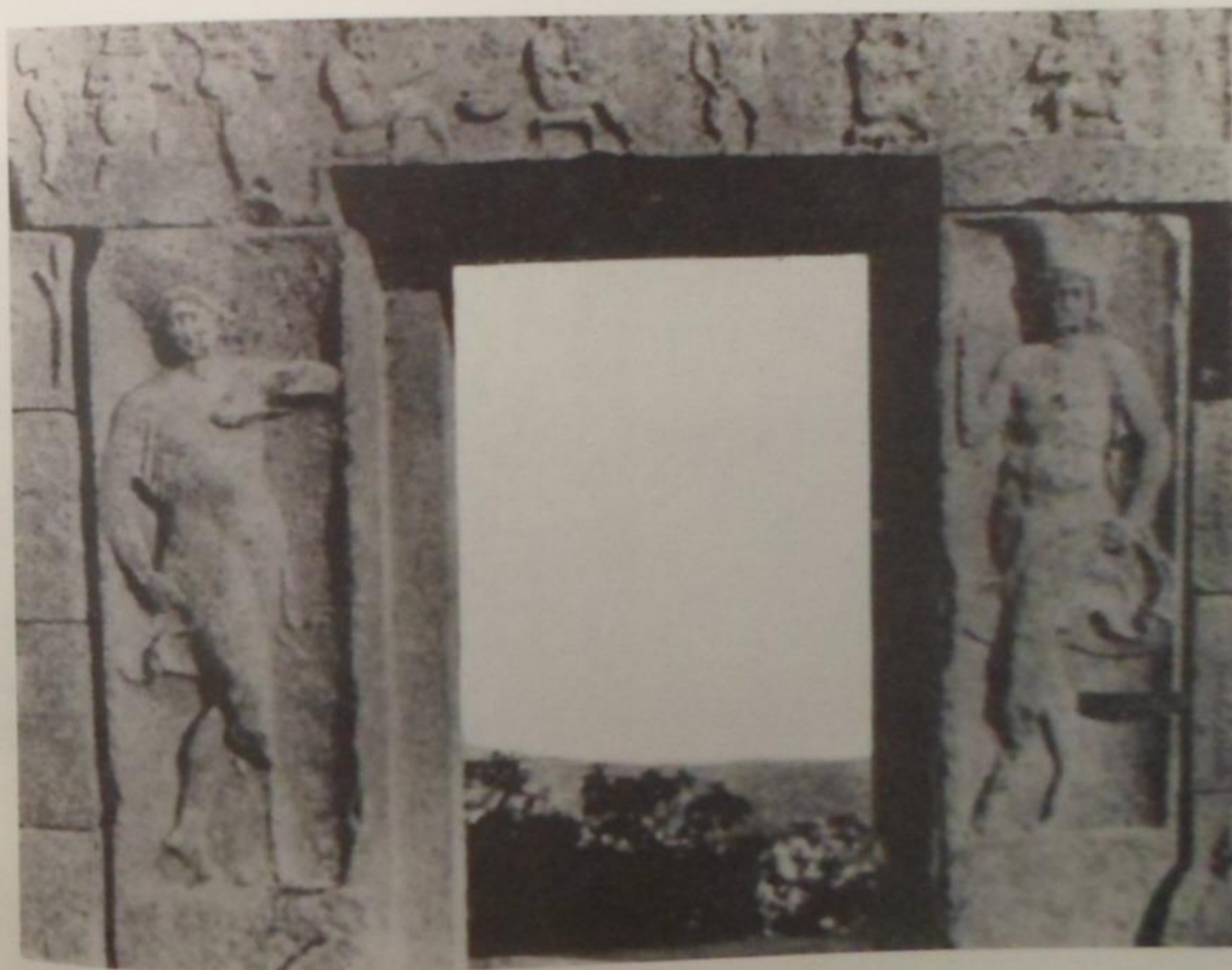
Монумент Нерейд в Ксанфе. Правая часть восточного фронтона. Сцена погребального пиршества. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей



24 Монумент Нерейд в Ксанфе. Статуя льва. Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 929)



25 Статуя льва. Возможно, с Монумента Нерейд в Ксанфе. Мрамор. Нью-Йорк, Метрополитен музей



26

Ликийские гробницы в Ксанфе. 1-я пологина — середина V в. до н. э.

27

Герои Глоубаша (Ликия). Рельефы владения вост. Рубеж V и IV — начало IV в. до н. э.



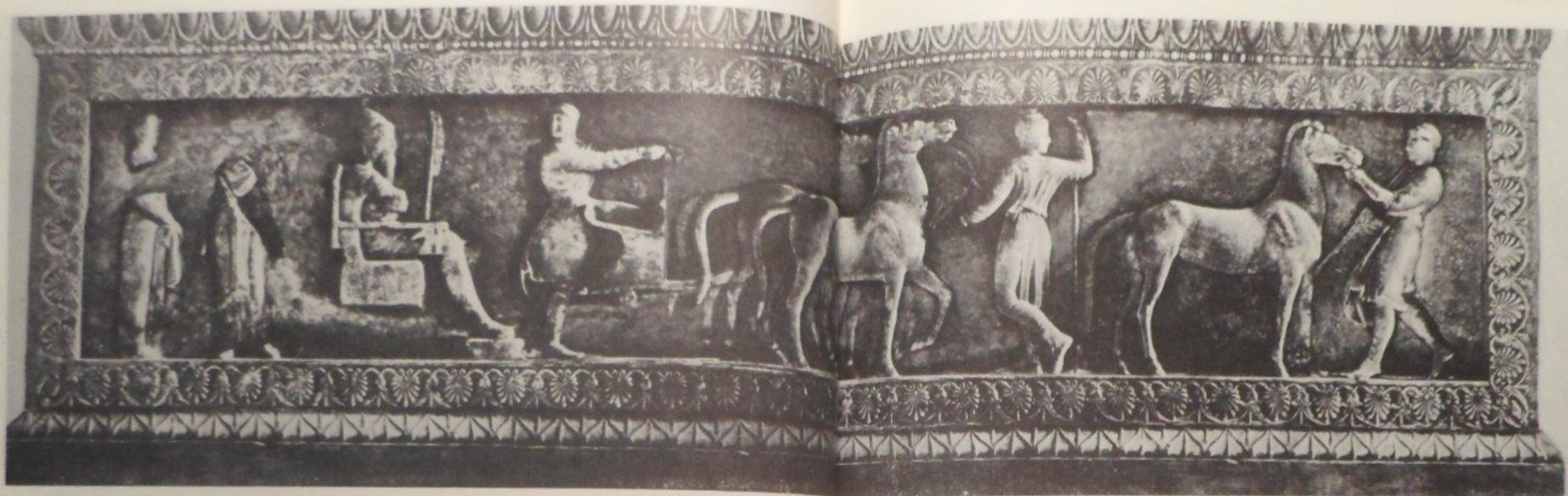
28

*Героон Гельбаши (Ликия). Фрагменты верхнего и нижнего фриза. Женихи Пенелопи. Сцены сражений и калидонской охоты. Известняк. Рубеж V и IV — начало IV в. до н. э. Вена, Музей истории искусства*



29

*Героон Гельбаши (Ликия). Фрагменты верхнего и нижнего фриза. Осада города. Известняк. Рубеж V и IV — начало IV в. до н. э. Вена, Музей истории искусства*



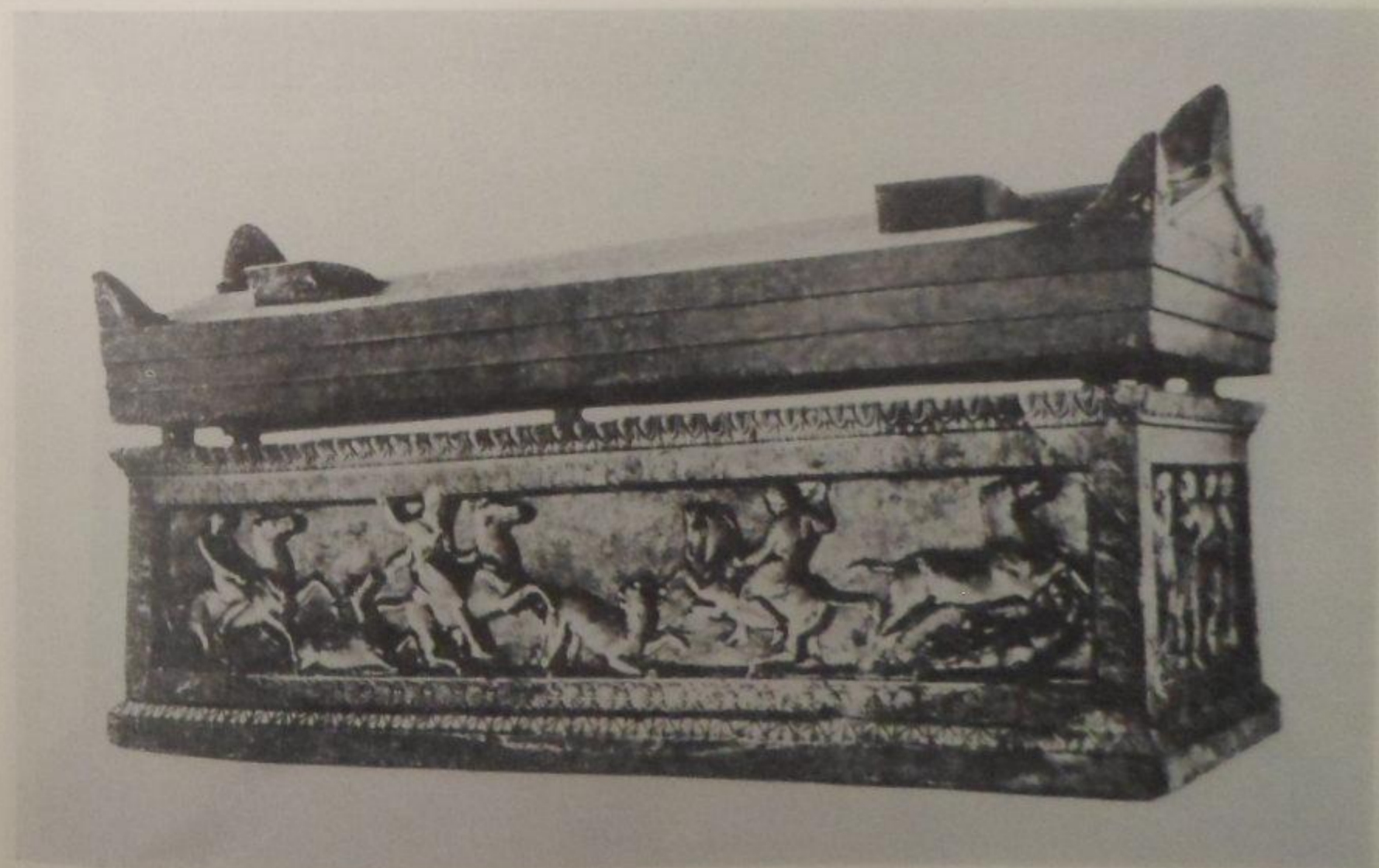
30

Саркофаг сатрапа из Сидона. Рельеф западной продольной стороны. Сцена из придворной жизни (аудиенция сатрапа). Мрамор. Конец V — рубеж V и IV вв. до н. э. Стамбул, Археологический музей



31

Рельефы гробницы в Лимире (Ликия). Конец V — начало IV в. до н. э.



32

Саркофаг сатрапа из царского некрополя Сидона. Общий вид. Мрамор. Конец V — рубеж V и IV вв. до н. э. Стамбул, Археологический музей



33

Саркофаг сатрапа из Сидона. Рельеф восточной продольной стороны. Сцена охоты сатрапа на диких животных. Мрамор. Конец V — рубеж V и IV вв. до н. э. Стамбул, Археологический музей



34

Саркофаг сатрапа из Сидона. Рельеф северной торцовой стороны. Сцена погребальной трапезы. Мрамор. Конец V — рубеж V и IV вв. до н. э. Стамбул, Археологический музей



35

Саркофаг сатрапа из Сидона. Рельеф южной торцовой стороны. Гвардия сатрапа. Мрамор. Конец V — рубеж V и IV вв. до н. э. Стамбул, Археологический музей



36  
 Ликийский саркофаг из царского некрополя Сидона. Общий вид. Мрамор. Рубеж V и IV — начало IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



37

Ликийский саркофаг из Сидона. Южная торцовая сторона. Сцена кентавромахи; сверху — птицеголовые грифоны. Мрамор. Рубеж V и IV — начало IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



38

Ликийский саркофаг из Сидона. Северная торцовая сторона. Сцена кентавромахи; сверху — сфинксы. Мрамор. Рубеж V и IV — начало IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



39

Ликийский саркофаг из Сидона. Западная продольная сторона. Охота на кабана. Мрамор. Рубеж V и IV — начало IV в. до н. э. Лондон, Британский музей



40

Рельефный фриз Парфенона на Афинском акрополе. Западная часть. Юноши-всадники из Панафинейской процессии. Мрамор. 442—438 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



41

Ликийский саркофаг из Сидона. Восточная продольная сторона. Состязание колесниц и охота на льва. Мрамор. Рубеж V и IV — начало IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



42

Рельефный фриз Парфенона на Афинском акрополе. Западная часть. Юноши-всадники из Панафинейской процессии. Мрамор. 442—438 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



43, 44 Саркофаг с плакальщицами из Сидона. Рельефы южной стороны цоколя. Сцены охоты. Мрамор. 50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



45 Саркофаг с плакальщицами из Сидона. Рельефы западной стороны цоколя. Сцены охоты. Мрамор. 50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



46, 47 Саркофаг с плакальщицами из Сидона. Рельефы цоколя. Мрамор. 50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей. Фрагменты





48, 49

Саркофаг с плакальщицами из Сидона. Рельефы северной стороны цоколя. Сцены охоты. Мрамор. 50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



50

Саркофаг с плакальщицами из Сидона. Рельефы восточной стороны цоколя. Сцены охоты. Мрамор. 50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей

51

Саркофаг с плакальщицами из Сидона. Рельефы цоколя. Мрамор. 50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей. Фрагменты



52 Саркофаг с плакальщицами из Сидона. Южная продольная сторона. Мрамор. 50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей

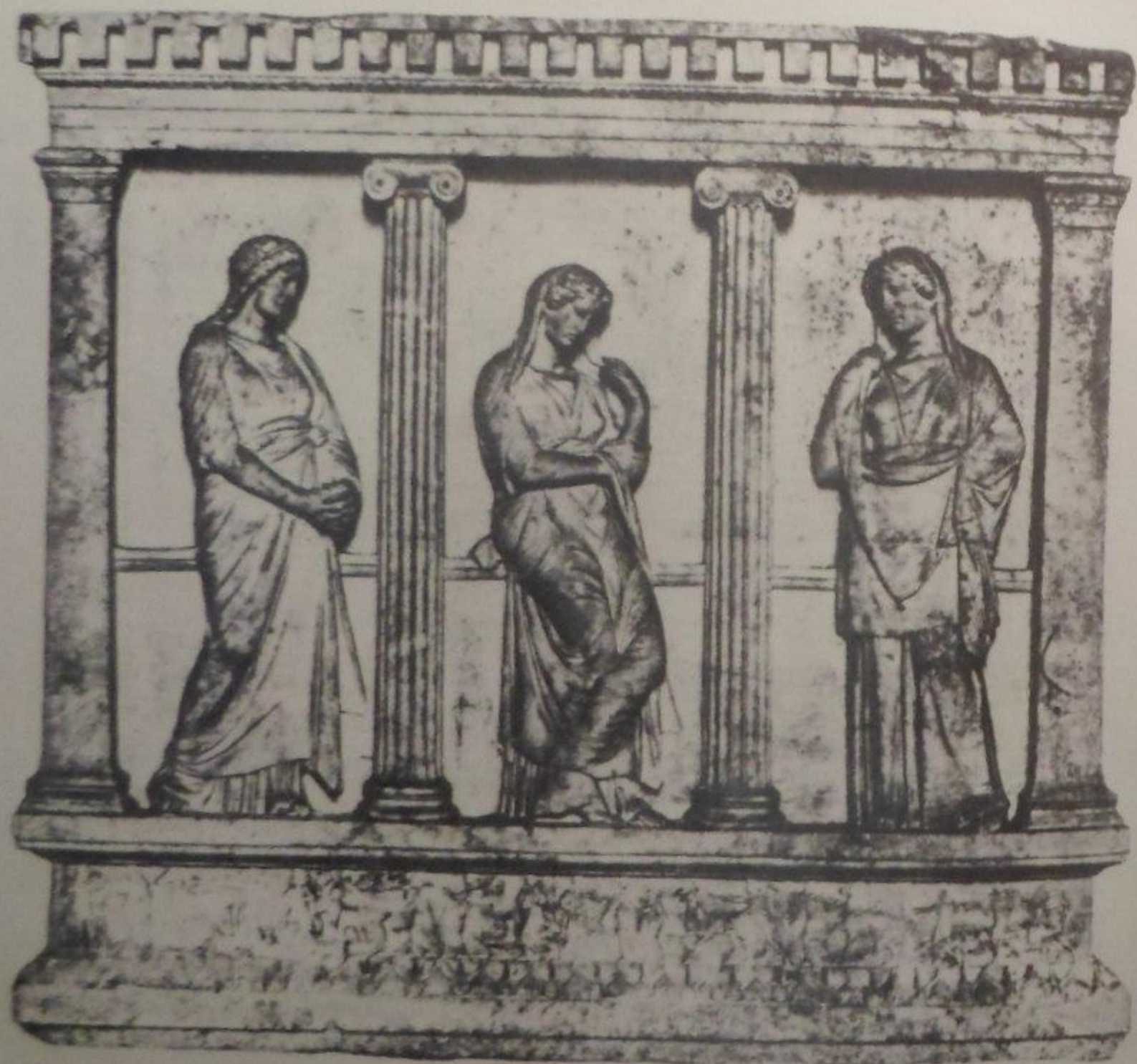
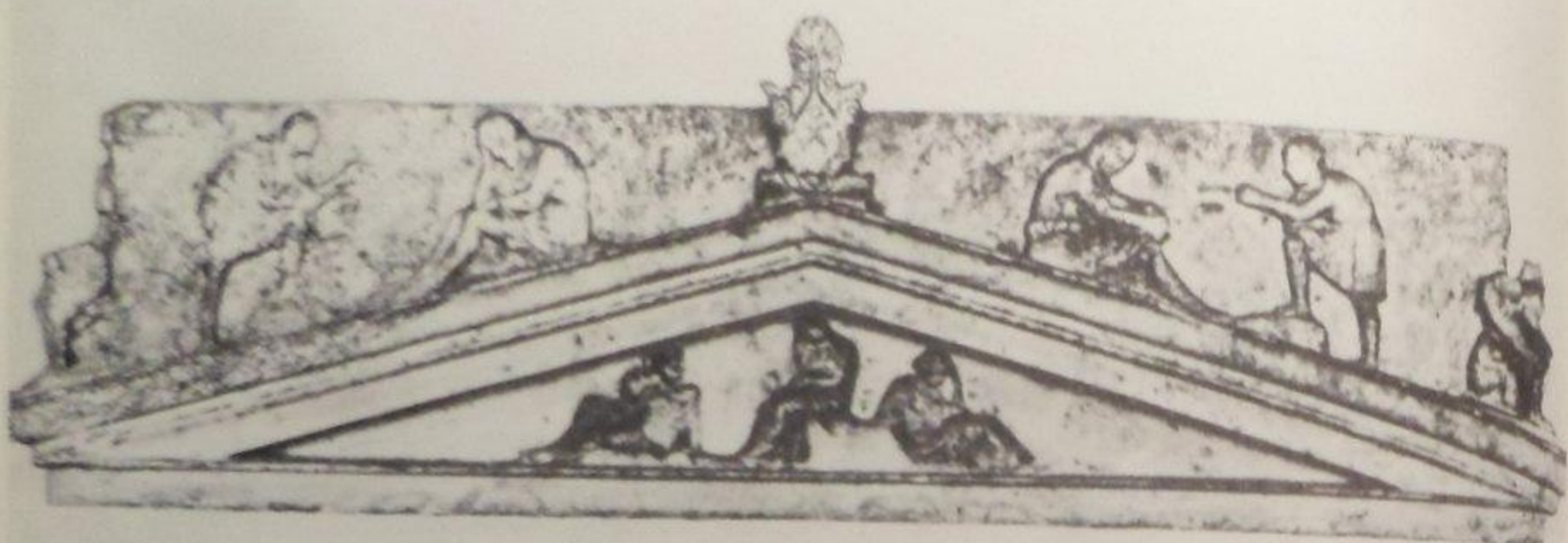
53

Саркофаг с плакальщицами из Сидона. Северная продольная сторона. Мрамор. 50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



54

Саркофаг с плакальщицами из царского некрополя Сидона. Общий вид. Мрамор. 50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



Саркофаг с плакальщицами из Сидона.  
Восточная торцовая сторона. Мрамор.  
50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул,  
Археологический музей.



Саркофаг с плакальщицами из Сидона.  
Западная торцовая сторона. Мрамор.  
50—40-е гг. IV в. до н. э. Стамбул,  
Археологический музей.



57, 58

*Рельефы постамента статуи из Мантиней. Музы, приветствующие Аполлона (возможно, реплика со скульптурной группы работы Праксителя). Мрамор. 40-е гг. IV в. до н. э. Афины, Национальный музей*



59

*Рельеф постамента статуи из Мантиней. Марсий, играющий на флейте (возможно, реплика со скульптурной группы работы Праксителя). Мрамор. 40-е гг. IV в. до н. э. Афины, Национальный музей*



60  
Фрагмент рельефного фриза из храма Аполлона Эпикурия в Бассах (Фигалия). Колесница, запряженная оленями (из сцены битвы греков с амазонками). Мрамор. Конец V в. до н. э. Лондон, Британский музей



62  
Маусолей в Галикарнассе (Кария). Плиты восточной части фриза цоколя работы Скопаса. Колесница с возничим. Мрамор. Середина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 1037)



61  
Маусолей в Галикарнассе (Кария). Плиты восточной части фриза цоколя работы Скопаса. Амазонахия. Мрамор. Середина IV в. до н. э. (ок. 350 г. до н. э.). Лондон, Британский музей (инв. 1014)





63 *Мавзолей в Галикарнассе (Кария).  
Плиты восточной части фриза цоколя  
работы Скопаса, Амазономахия. Мрамор.  
Середина IV в. до н. э. Лондон,  
Британский музей (инв. 1015)*



64 *Мавзолей в Галикарнассе (Кария).  
Статуя всадника (возможно, одного из  
представителей рода Гекатакна).  
Фрагмент. Мрамор. Середина IV в. до  
н. э. Лондон, Британский музей*



65 *Мавзолей в Галикарнассе (Кария).  
Статуя льва. Мрамор. Середина IV в.  
до н. э. Лондон, Британский музей*



66, 68

Большой саркофаг, или Саркофаг  
Александра, из царского некрополя  
в Сидоне. Продольные стороны: восточ-  
ная (66) — битва греков и персов; за-  
падная (68) — сцена охоты. Мрамор.  
30-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Архе-  
ологический музей

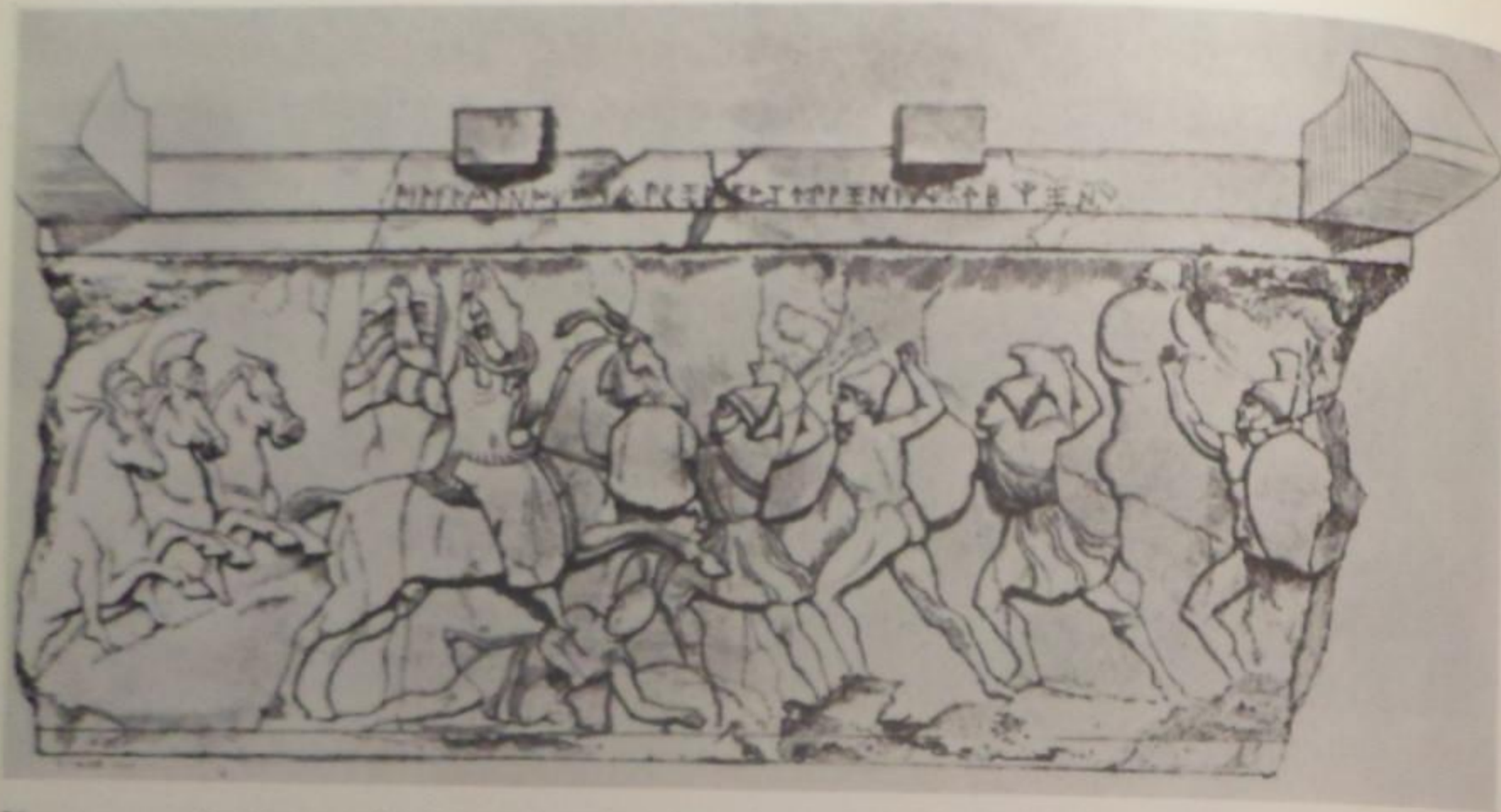
падная (68) — сцена охоты. Мрамор.  
30-е гг. IV в. до н. э. Стамбул, Архе-  
ологический музей



67, 69

Большой саркофаг, или Саркофаг  
Александра, из Сидона. Северная и  
южная торцовые стороны. Битва греков  
с персами. Мрамор. 30-е гг. IV в. до н. э.  
Стамбул, Археологический музей





70 Гробница или Саркофаг Паллы (Ликия). Рельеф восточной продольной стороны. Въезд владыки. Мрамор. 375—362 гг. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 950.5)



72 Гробница Паллы (Ликия). Рельеф западной продольной стороны. Сцена аудиенции. Мрамор. 375—362 гг. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 950.7)

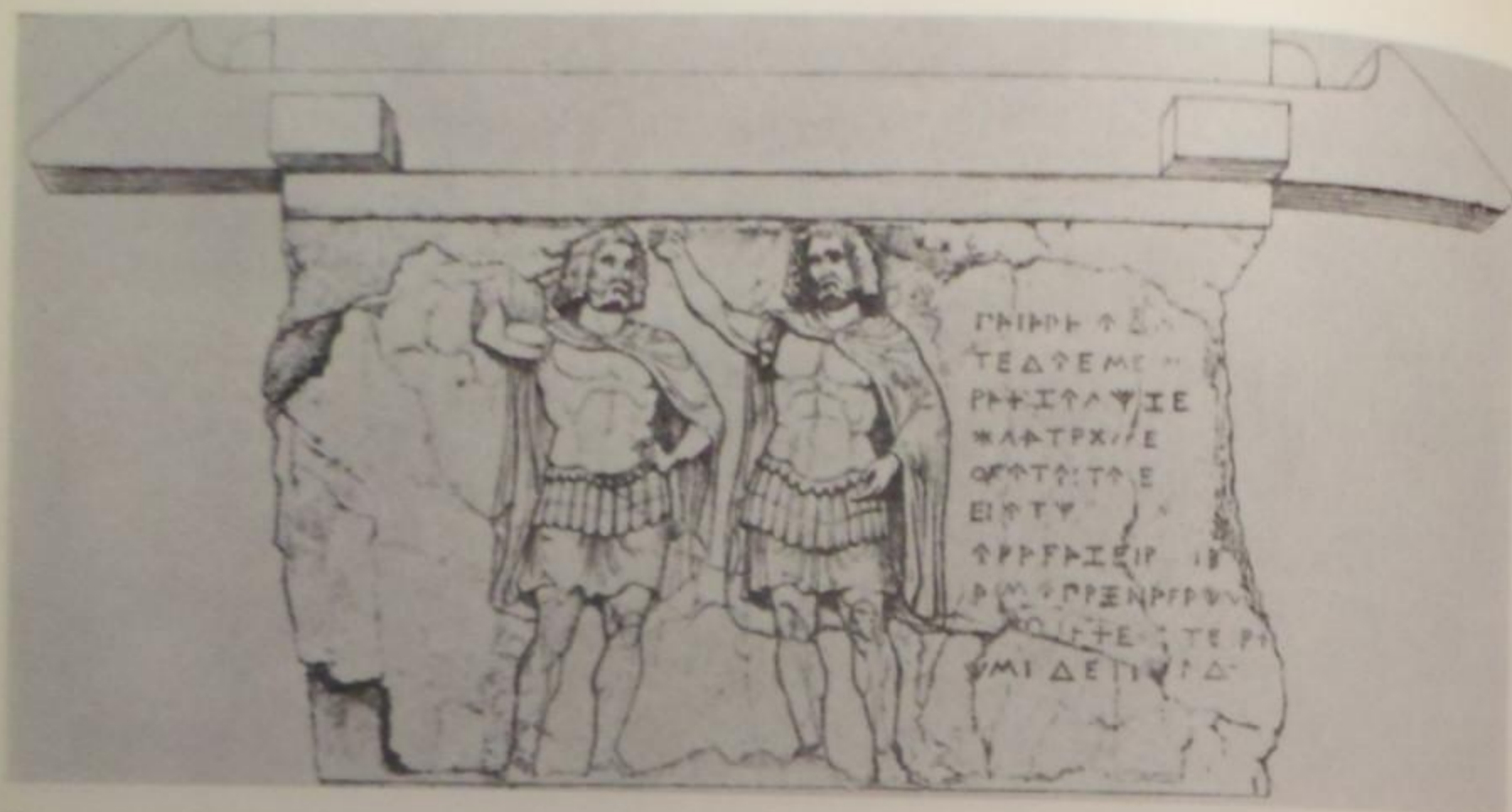


71 Гробница или Саркофаг Паллы (Ликия). Общий вид. Мрамор. Время Автофрадата — сатрапа Ликии и Лидии (375—362 гг. до н. э.). Ликийская надпись сообщает о том, что Автофрадат дал своему приближенному, Палле, полномочия в строительстве гробницы.

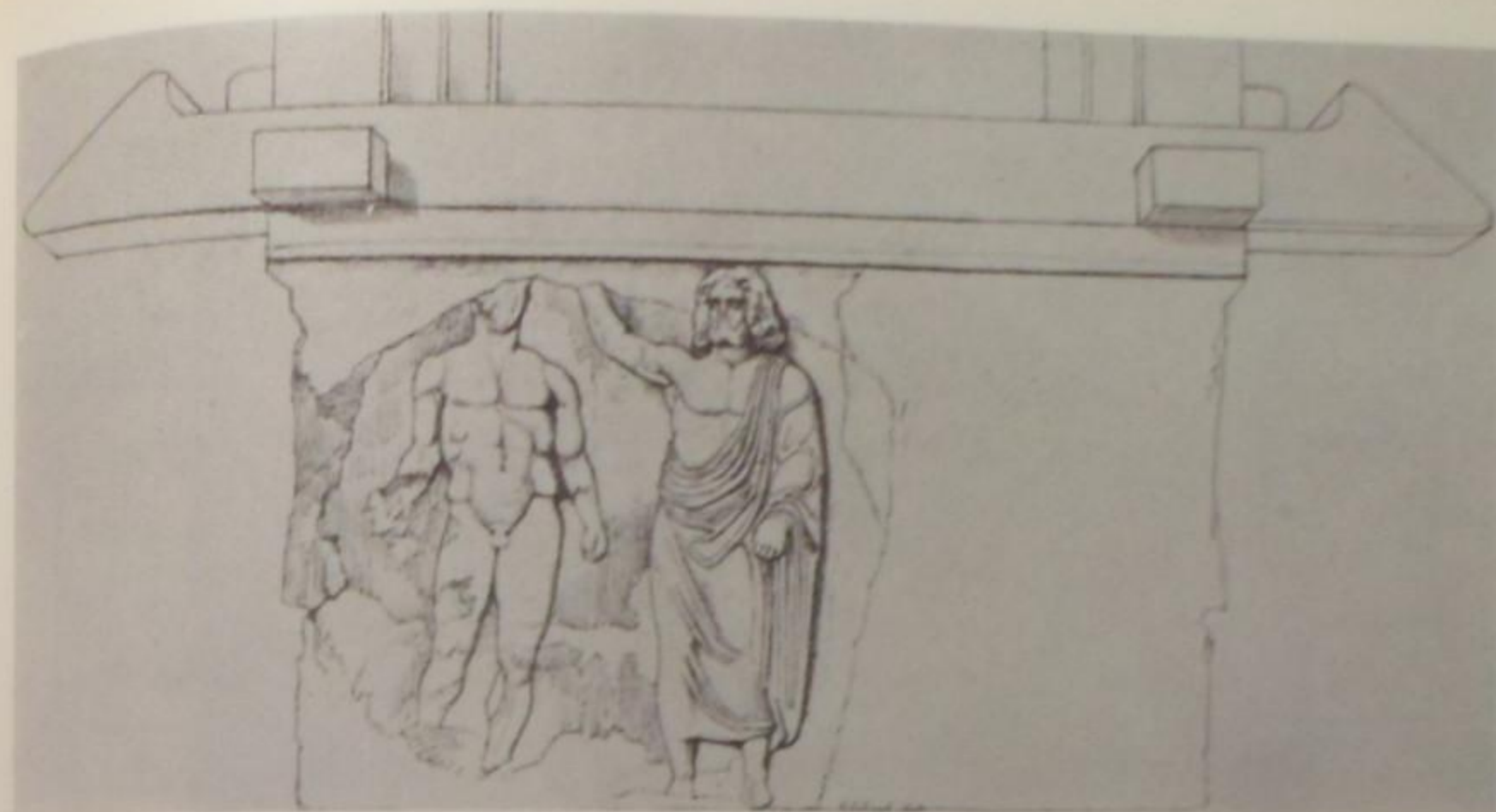


73, 74 Гробница Паллы (Ликия). Рельефы торцовых сторон. Мрамор. 375—362 гг. до н. э. Лондон, Британский музей (южная сторона — инв. 950.8, северная — инв. 950.6)





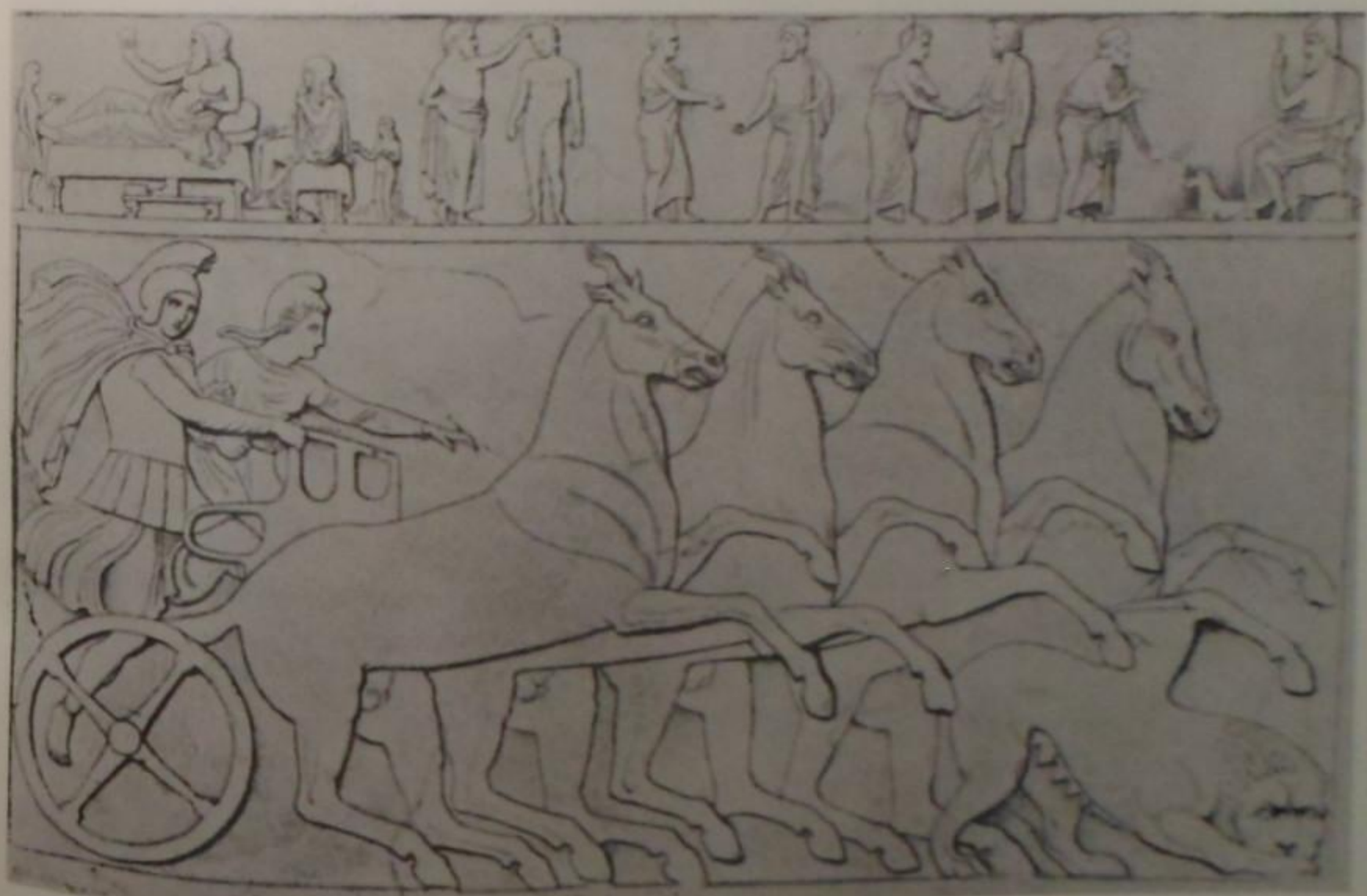
75 Гробница Паламы (Ликия). Южная торцовая сторона цоколя. Мрамор. 375—362 гг. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 950.8)



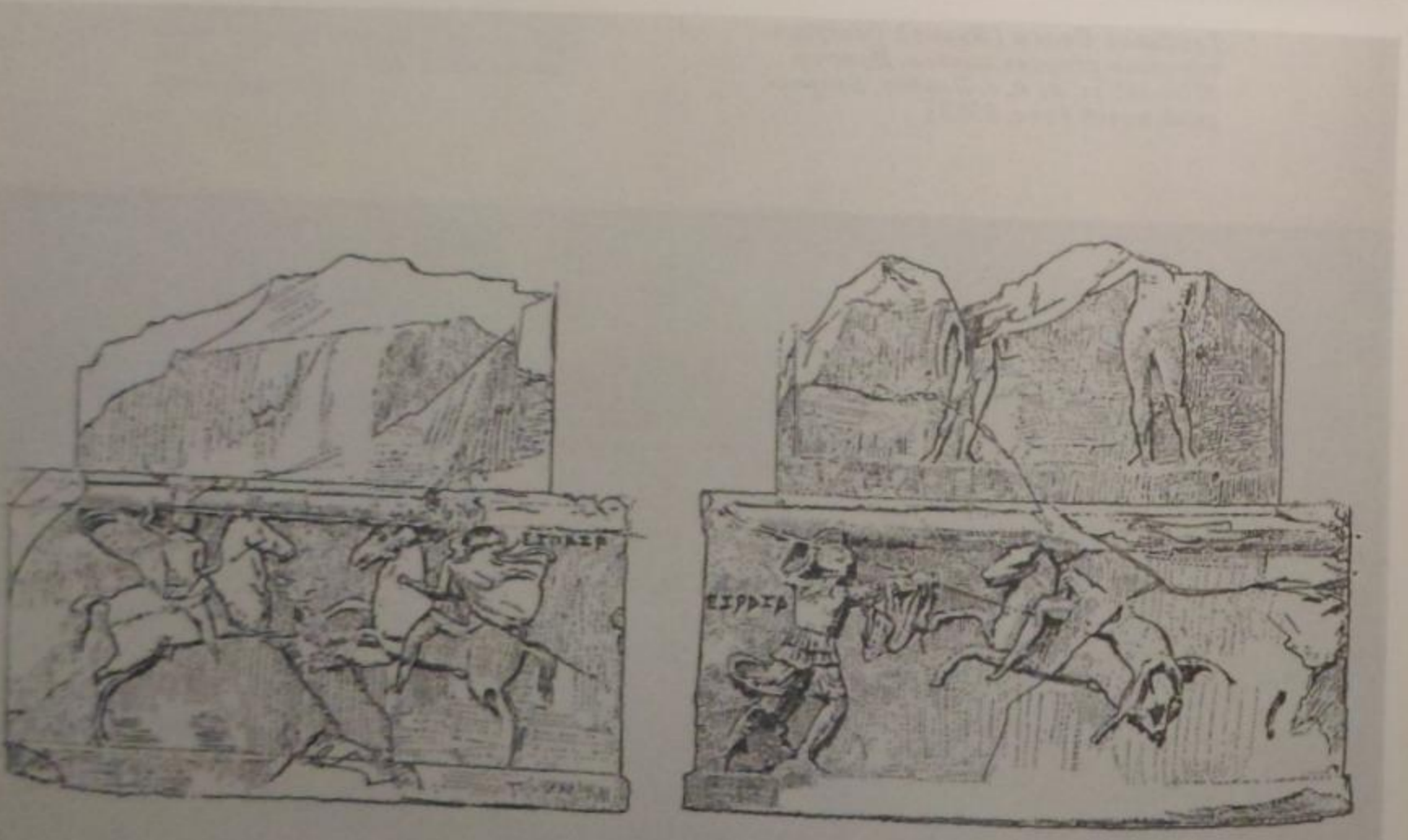
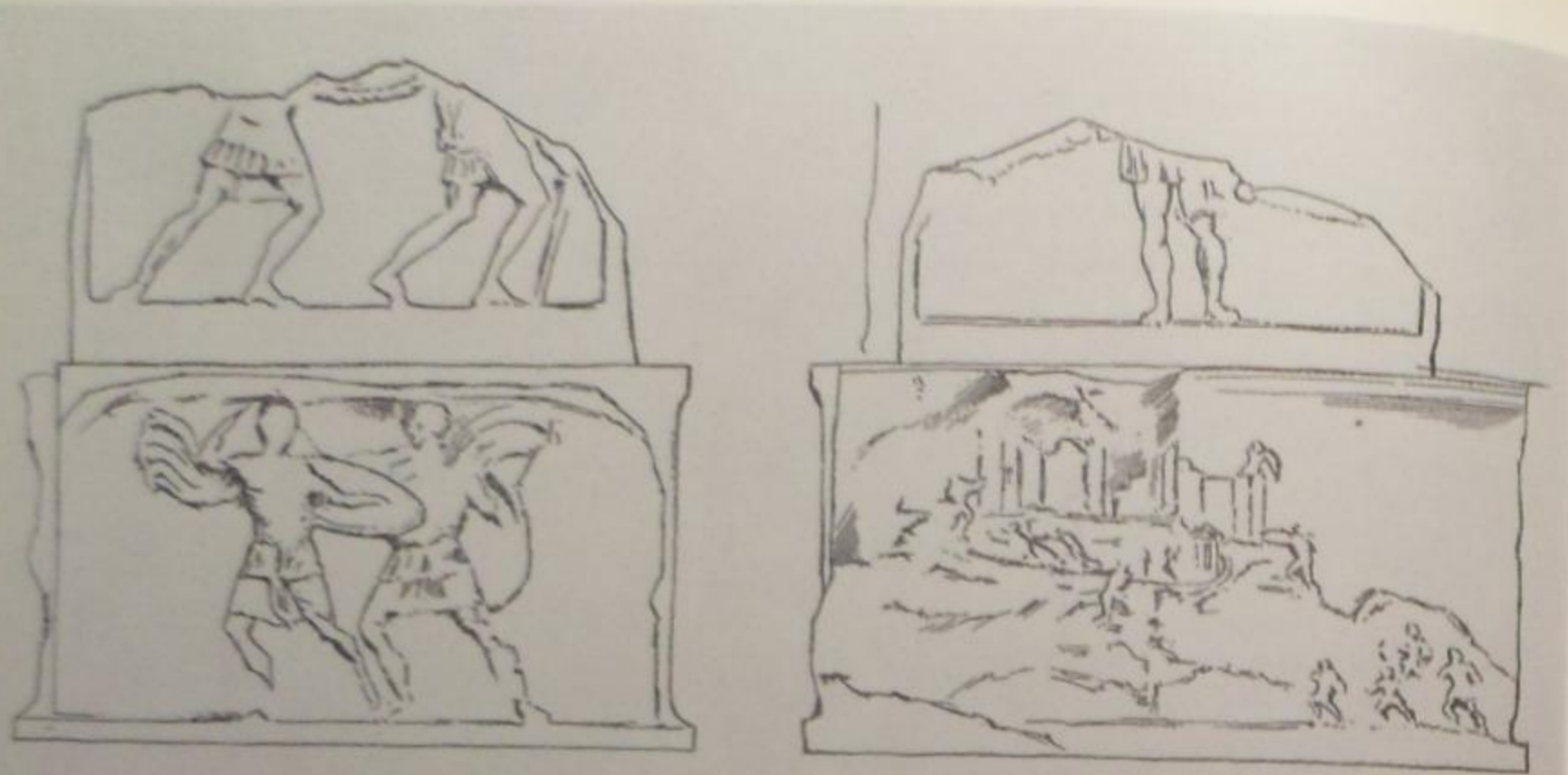
77 Гробница Паламы (Ликия). Северная торцовая сторона цоколя. Мрамор. 375—362 гг. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 950.6)



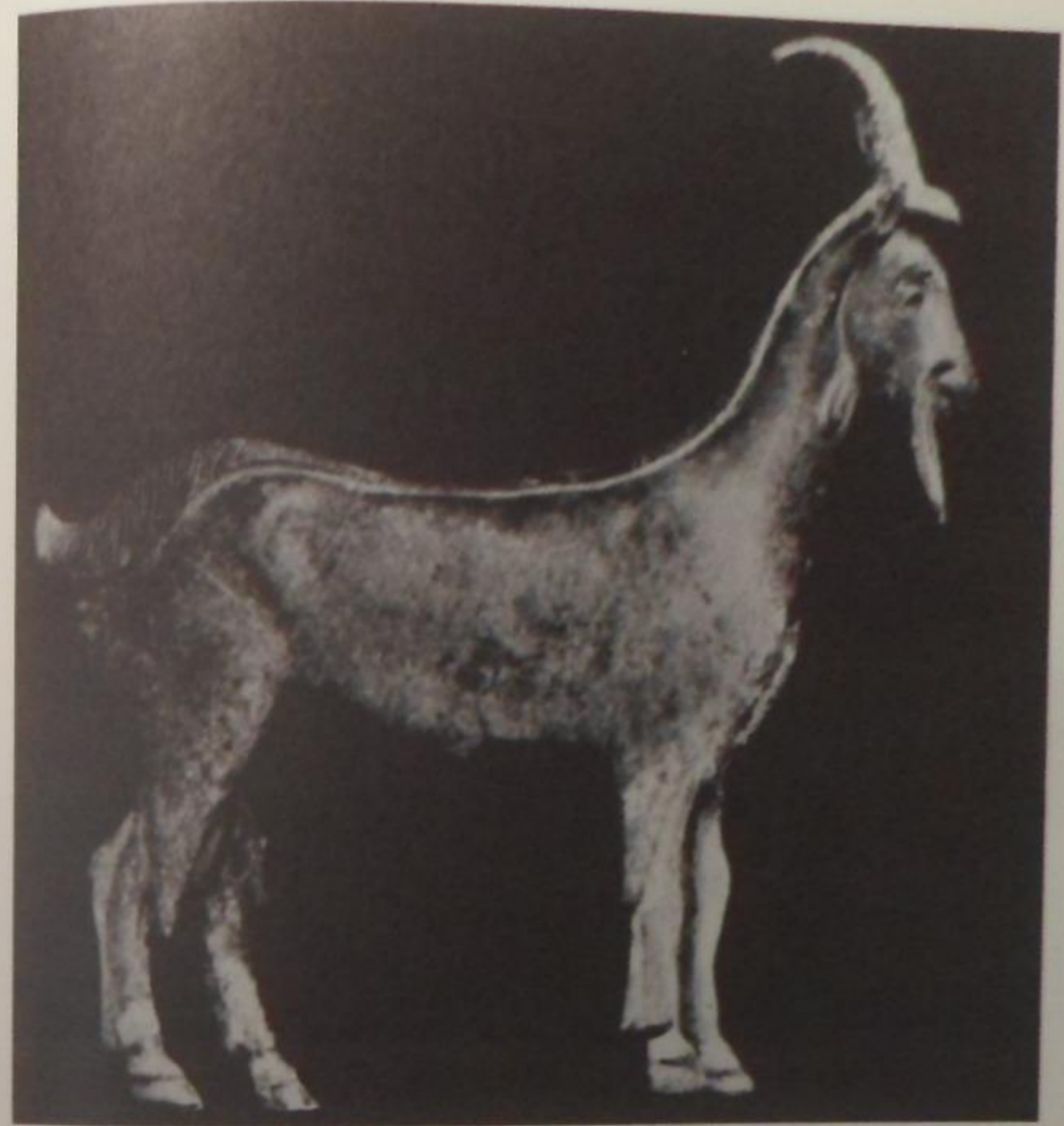
76 Гробница Паламы (Ликия). Рельеф крышки саркофага. Мрамор. 375—362 гг. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 950.1)



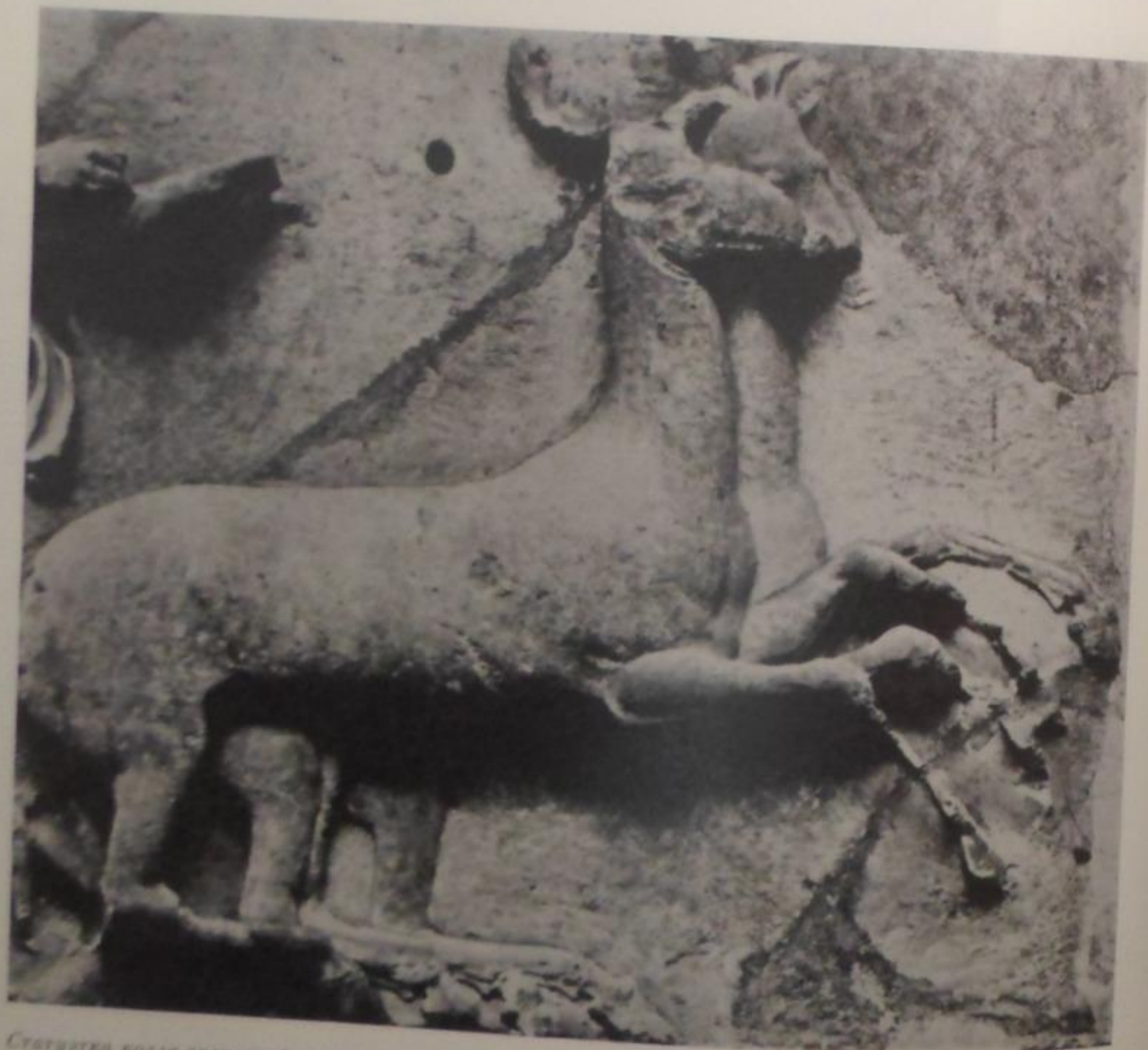
78 Гробница или Саркофаг Мерези, сына приближенного Мавсола (Ликия). Рельефы крышки саркофага. Мрамор. Середина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 931.1)



79, 80  
Рельефы гробниц в Галикарнассе (Ликия).  
Воины и осада города. Мрамор. Конец  
V — рубеж V и IV вв. до н. э.



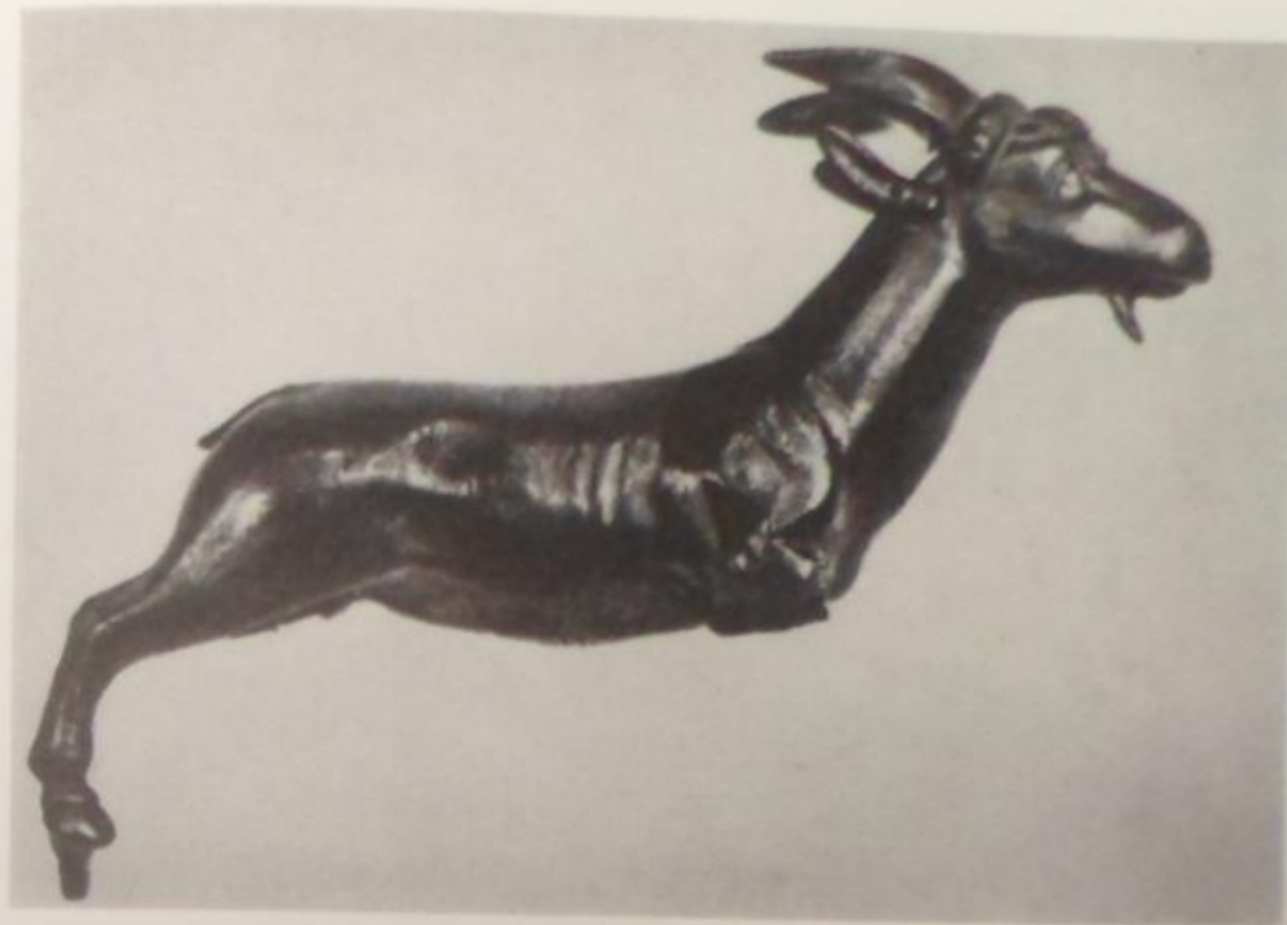
81  
Статуэтка козла греческой работы.  
Бронза. Конец V в. до н. э. Париж.  
Лувр



82  
Фигурка козла греческой работы.  
Бронза. Конец V в. до н. э. Женева,  
Художественно-исторический музей  
(инв. С. 1165)

83

Фриз храма Аполлона Эпикурия в Бас-  
сах (Фигалия). Фрагмент с изображе-  
нием оленя. Мрамор. Конец V в. до н. э.  
Лондон, Британский музей

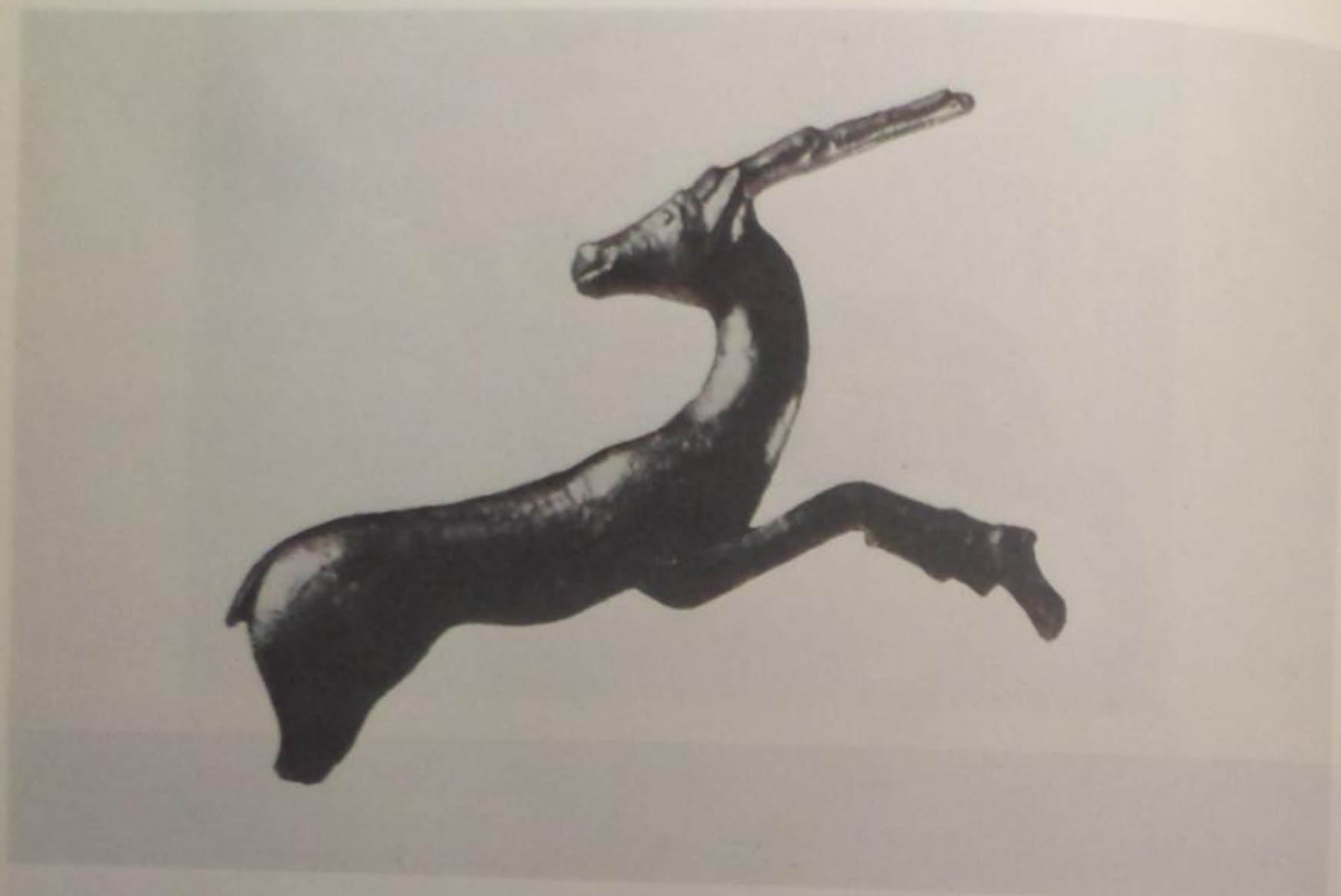


84

Фигурка козла греческой работы из  
Амударьинского клада. Бронза. IV в.  
до н. э. Лондон, Британский музей

85

Группа бодающих козлов. Фигурки  
извержены из греческой погребальной  
стелы. Мрамор. I-я половина IV в.  
до н. э. Афины, Национальный музей



86

Бегущий олень. Рука бронзового ко-  
ла из Северного Причерноморья (Уль-  
ский арх. курган 2). Бронза. Конец V в.  
до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв.  
Ку 1909 1/80)

87

Жертвенный бык. Фрагмент скульптур-  
ного фриза Парфенона. Мрамор. 442—  
438 гг. до н. э. Афины, Музей акрополя



88

Статуэтка коровы. Бронза. Римская  
копия с греческого оригинала. 2-я поло-  
вина — конец V в. до н. э. Париж,  
Национальная библиотека



89

Жертвенная телка. Фрагмент скульп-  
турного фриза Парфенона. 442—438 гг.  
до н. э. Лондон, Британский музей

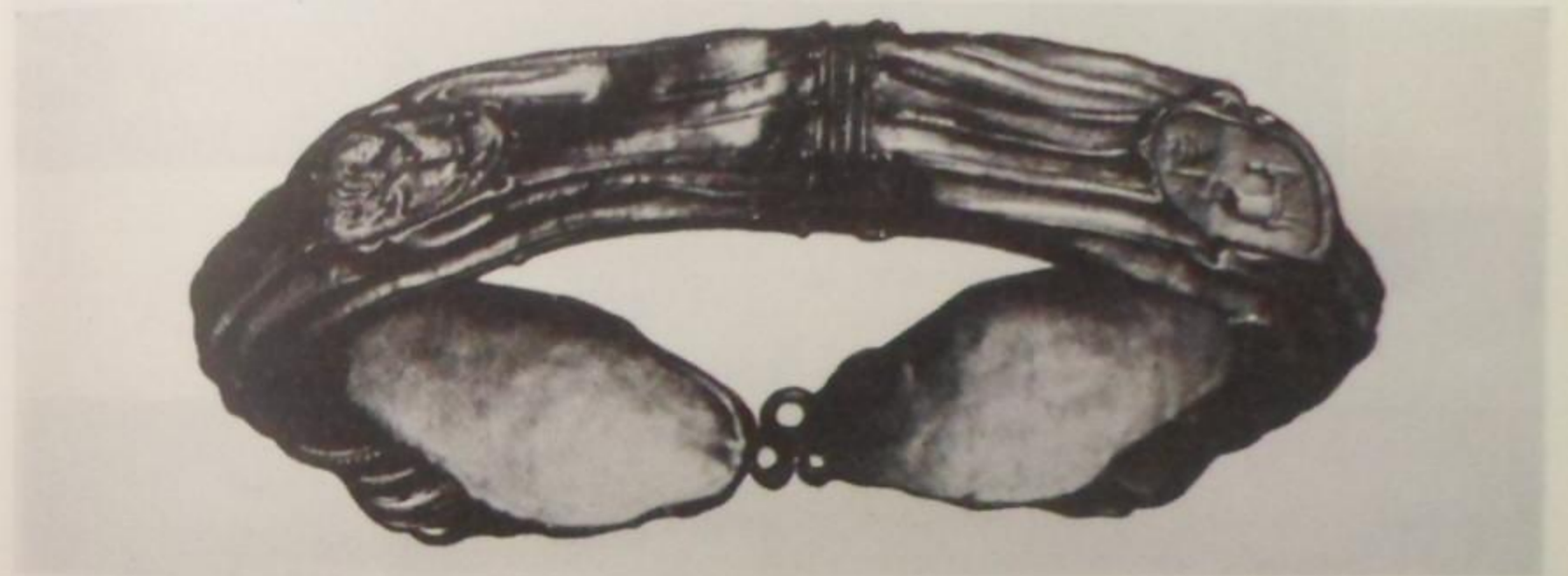
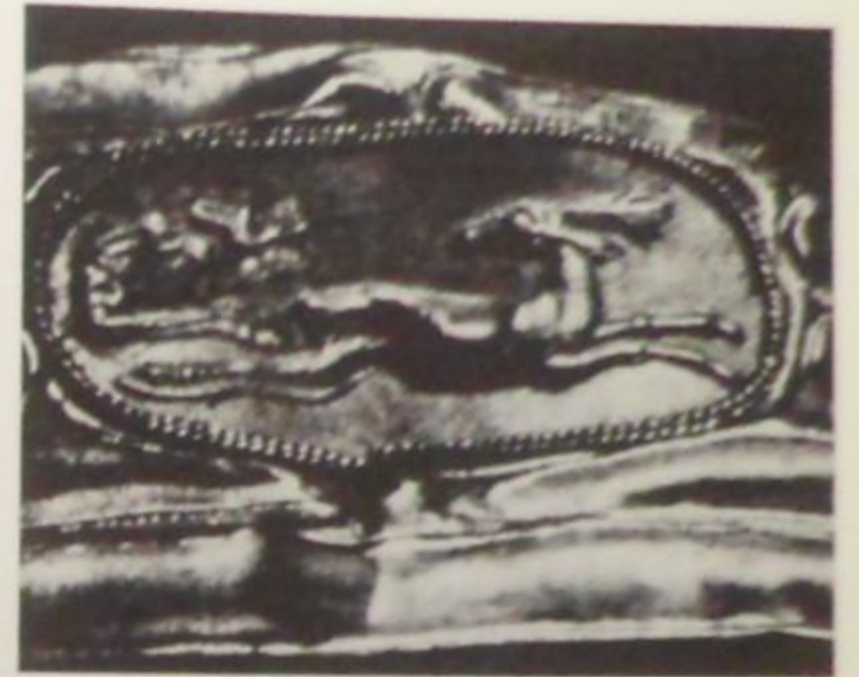


90

Голова бычка греческой работы. Брон-  
за. 2-я половина — конец V в. до н. э.  
Нью-Йорк, Метрополитен-музей

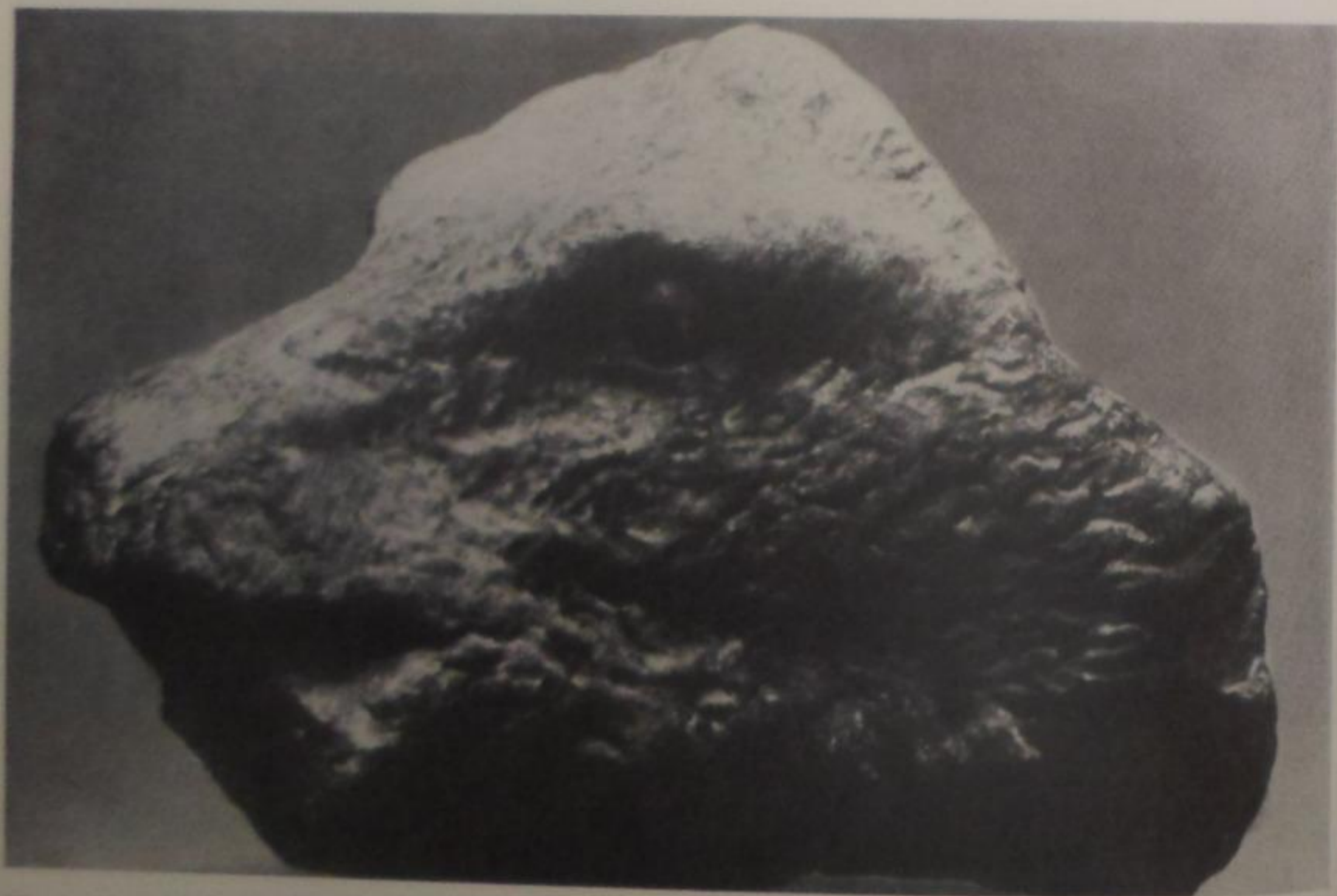


81, 82, 83, 94, 95 Золотой браслет восточногреческой работы. Начало IV в. до н. э. Собрание Д. М. Робинсона





96 Статуэтка головы из тяжелой глины Дежестры в Книде. Мрамор. I-II половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей



97 Голова быка. Фрагмент скульптурного декора храма Афины Алей в Тесе (Пелопоннес). Предположительно работы Скопаса или мастера его школы. Мрамор. 370—355 гг. до н. э. Афины, Национальный музей

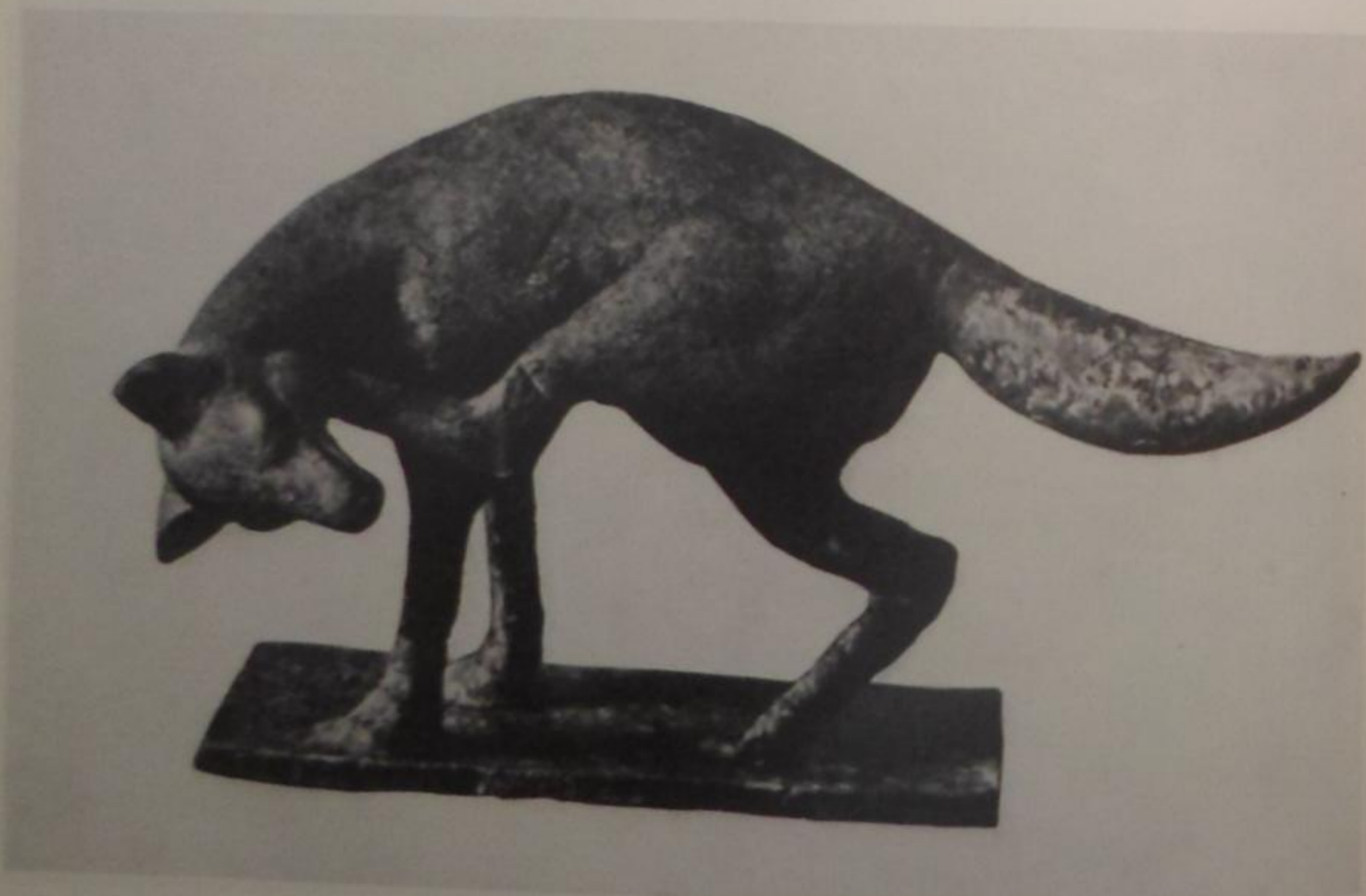


98 Статуя коня. Фрагмент с Галикарнасского мавзолея (Кария). Мрамор. Около 350 г. до н. э. Лондон, Британский музей

99 Изображение коня на фризе Галикарнасского мавзолея (Кария). Фрагмент. Мрамор. Около 350 г. до н. э. Лондон, Британский музей



100 Статуэтка собаки. Греческая работа. Мрамор. IV в. до н. э. Мюнхен, Галлотека



101 Терракотовая статуэтка лисицы из Тондари. 2-я половина — конец V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств



102 Статуэтка охотничьей собаки. Мрамор. Римская копия с греческой работы IV в. до н. э. Рим, Палаццо Консерватори



103 Изображение медведя на фризе ионийского храма Монумена Порей в Ксифе (Ликия). Мрамор. Рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей



104  
Грифоны, терзающие оленя. Рельеф на тарелке серебряной амфоры из Чертомлык, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж



105  
Голова орлиноголового грифона. Серебряное навершие рукоятки меча (Семибратние курганы, курган 3), Северное Причерноморье. 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж

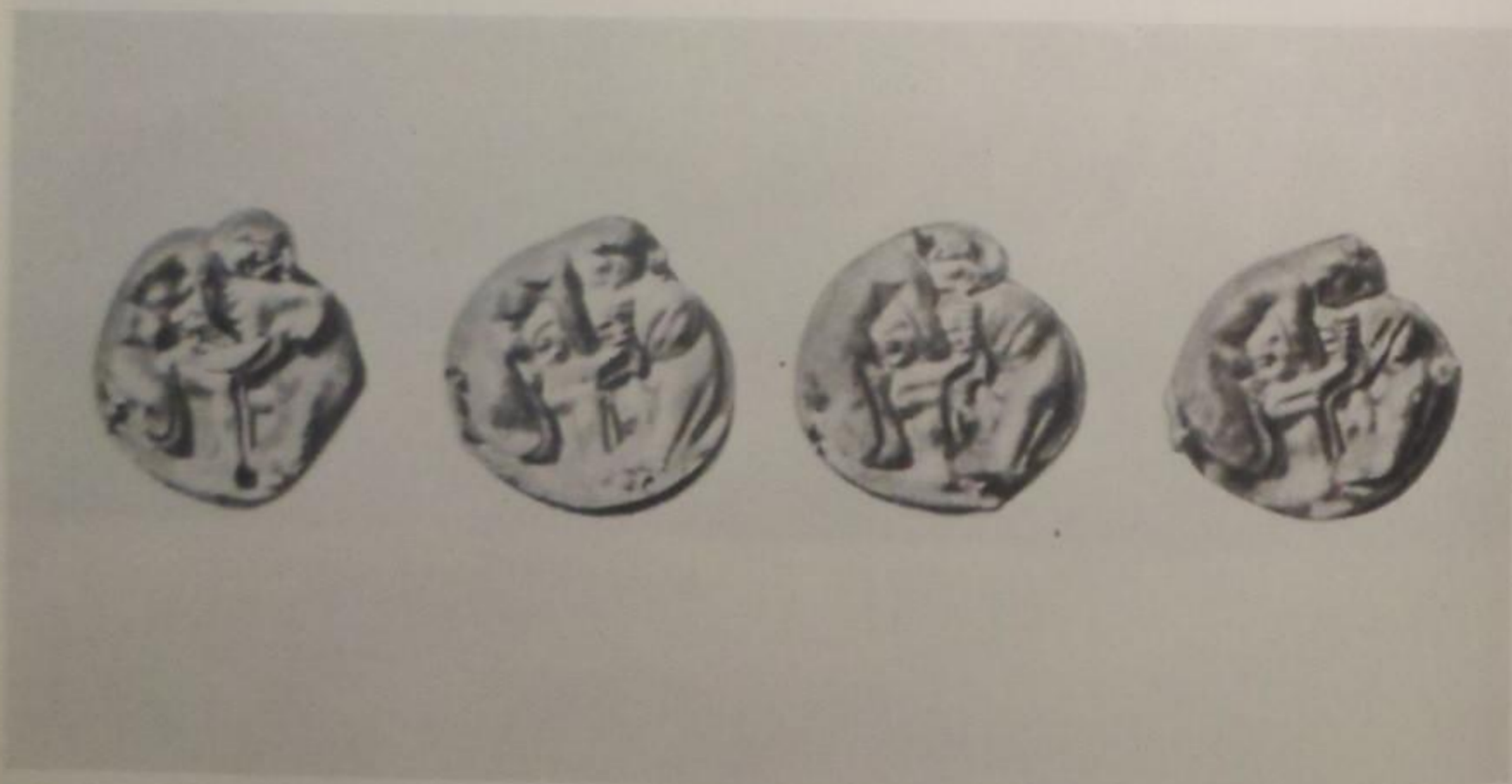




106, 107 Грифоны, нападающие на оленя. Рельефы широкопластинного золотого браслета из Куль-Обы, Северное Причерноморье. 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж



109, 110 Грифоны, нападающие на оленя. Рельефы широкопластинного золотого браслета из Куль-Обы, Северное Причерноморье. 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж



108 Битва Геракла с Нежейским львом (сцена из подвигов Геракла). Золотые рельефные бляшки из Куль-Обы, Северное Причерноморье. 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж



111 Серебряный кубок из Куль-Обы с изображением животных во фризе. Северное Причерноморье. 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж



112 Статуя Nike из храма Артемиды в Эпидавре. Мрамор. IV в. до н. э. Афины, Национальный музей



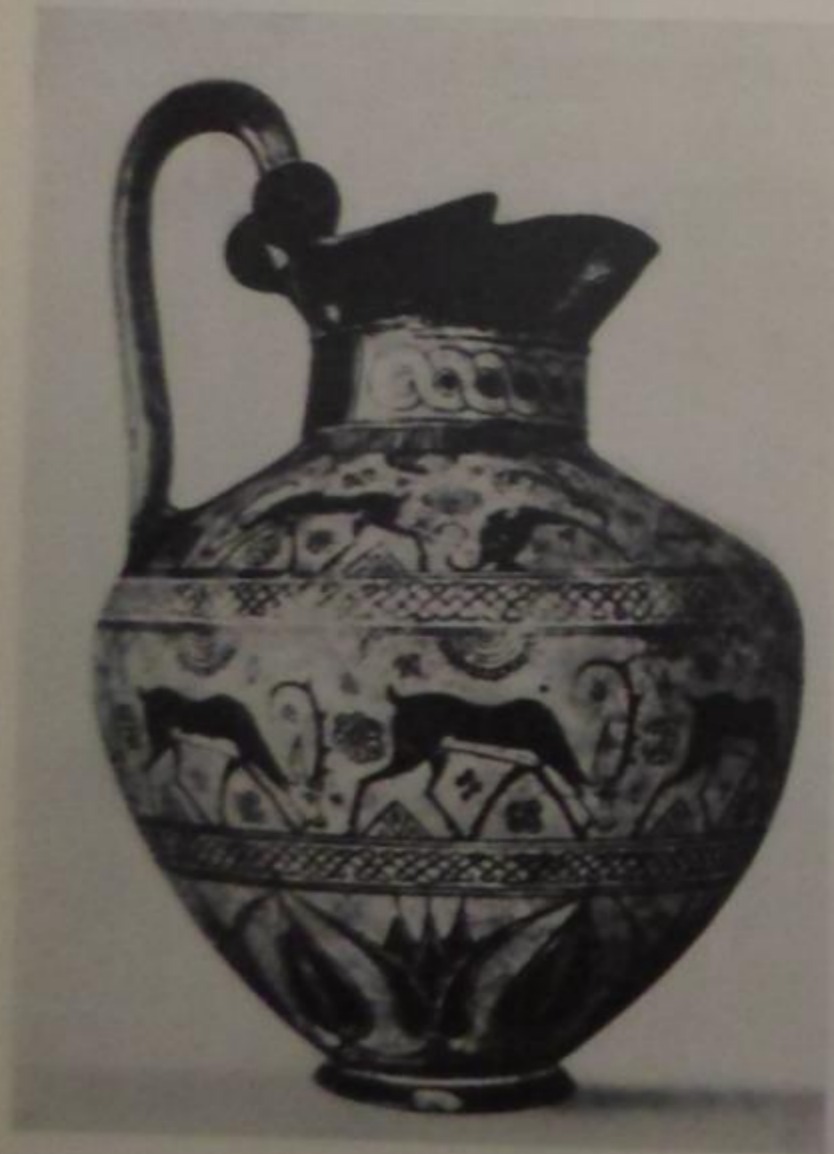
113 Статуя Nike из Мессары. Мрамор. IV в. до н. э. Афины, Национальный музей



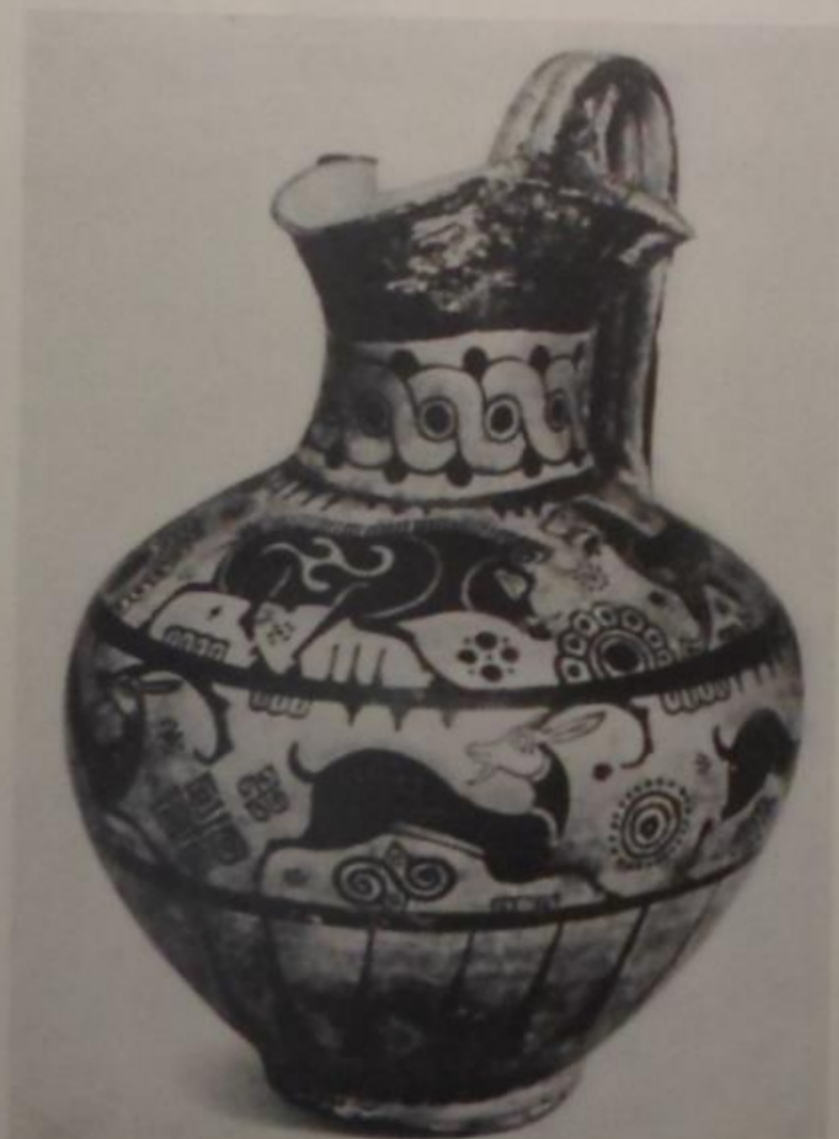
114 Так называемая Афродита из Арха. Мрамор. Римская копия с греческого оригинала IV в. до н. э. (возможно, со статуи Афродиты Косской Проксигалы). Париж, Лувр



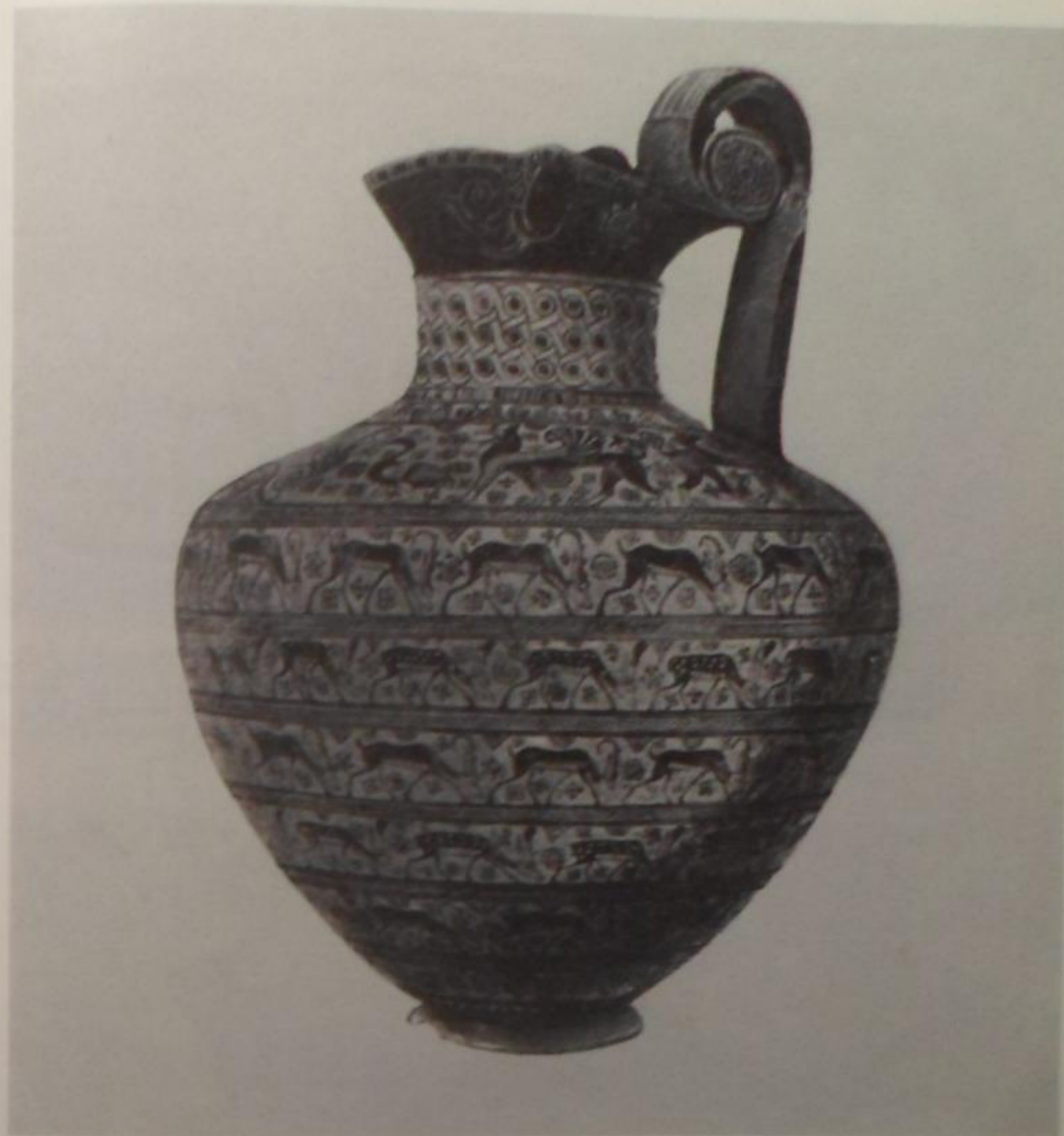
115 Изображения животных на плечевой части родосско-ионийского расписного кувшина «ориентализирующего» стиля из Смирны, 2-я половина VII в. до н. э. Смирна, собрание Евангелической школы



116 Родосско-ионийская ойнозойя «ориентализирующего» стиля, 2-я половина VII в. до н. э. Мюнхен, Глиптотека



117 Родосско-ионийская ойнозойя «ориентализирующего» стиля, 2-я половина VII в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 61.10-24.14)



118 Родосско-ионийская ойнозойя «ориентализирующего» стиля. Середина — 2-я половина VII в. до н. э. Париж, Лувр



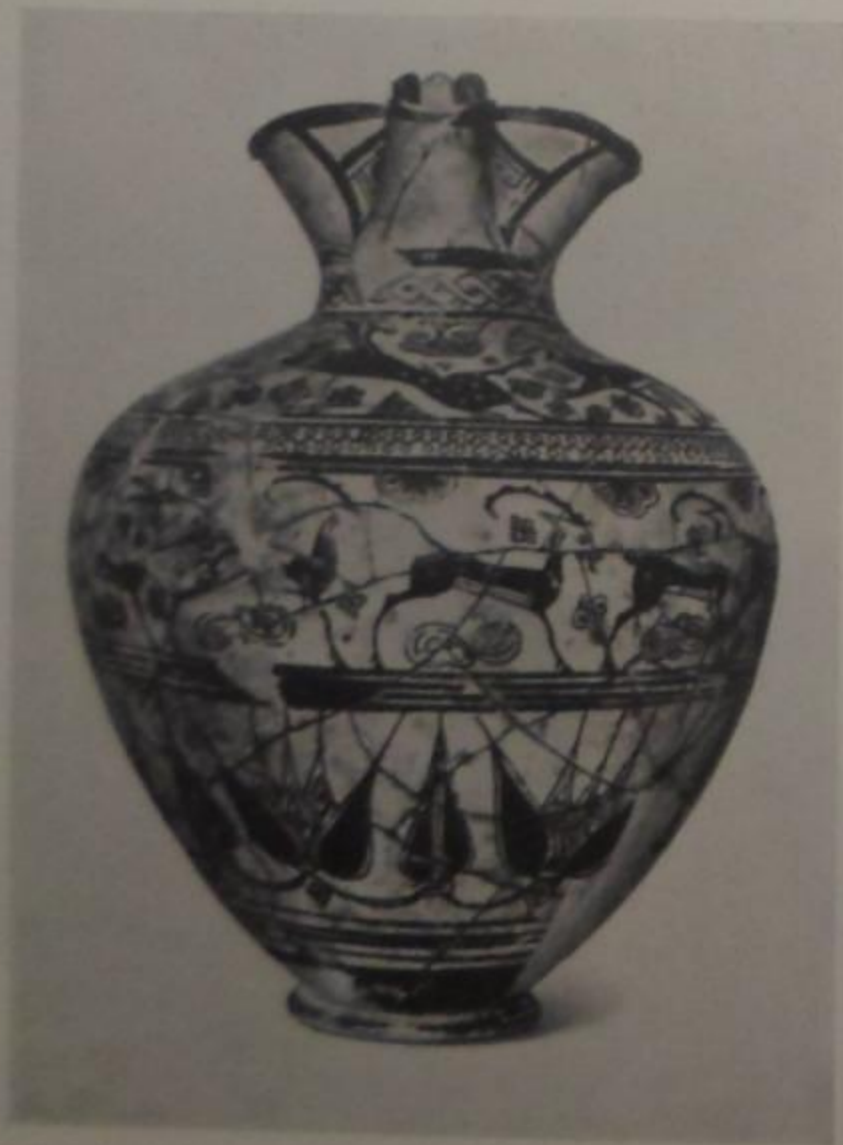
119

Родосско-ионийское блюдо «ориентализирующего» стиля с изображением барана. 2-я половина VII в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 64.10.75)



120

Родосско-ионийское блюдо «ориентализирующего» стиля с изображением быка. 2-я половина VII в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 61.4.25.44)



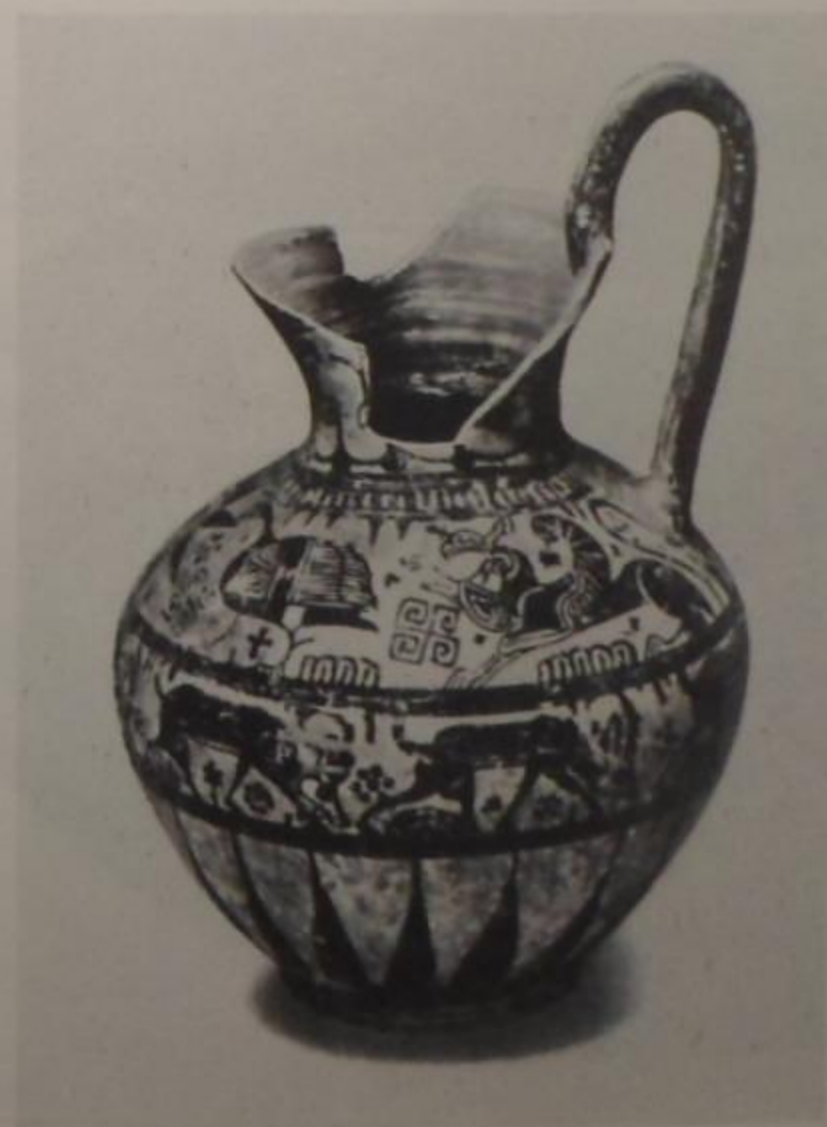
121

Родосско-ионийская ойнохойя «ориентализирующего» стиля. 2-я половина VII в. до н. э. Афины, частное собрание



122

Родосско-ионийская ойнохойя «ориентализирующего» стиля. 2-я половина VII в. до н. э. Афины, частное собрание. Фрагмент

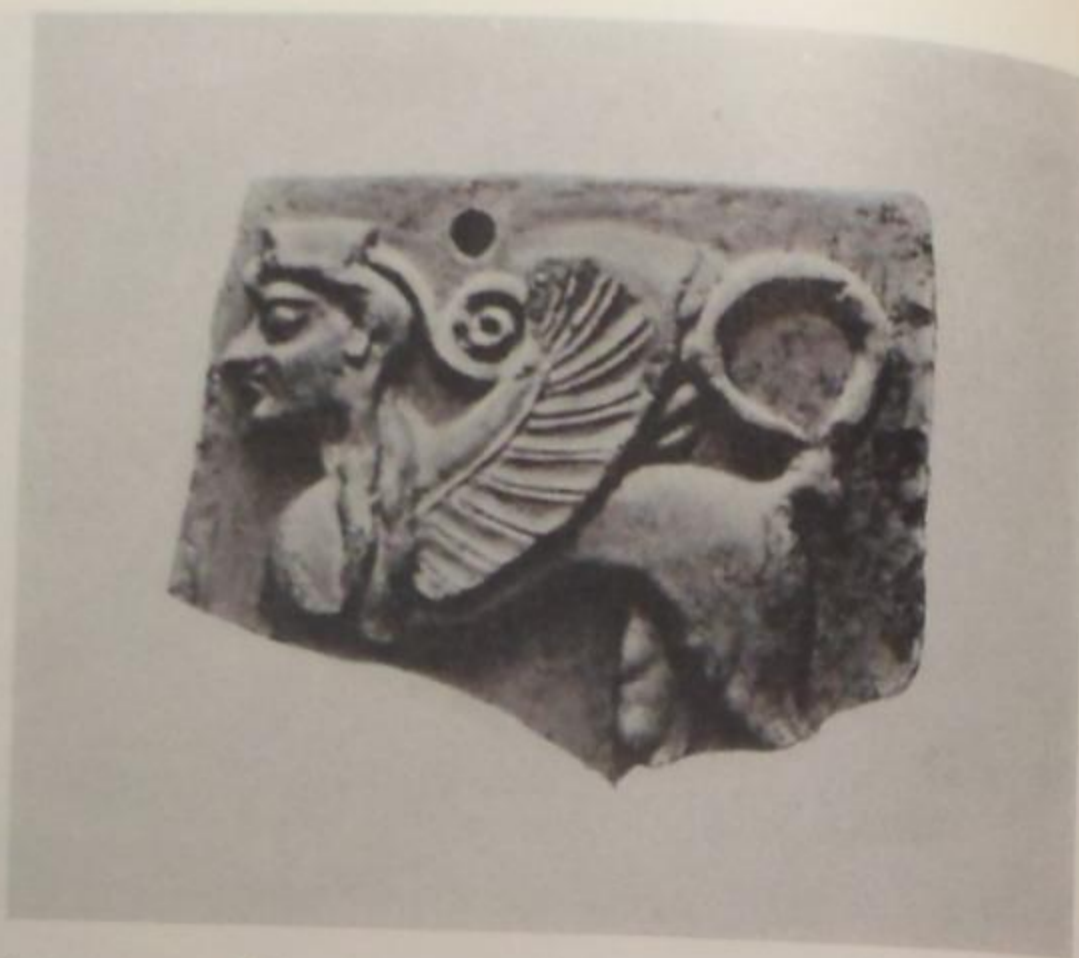


123

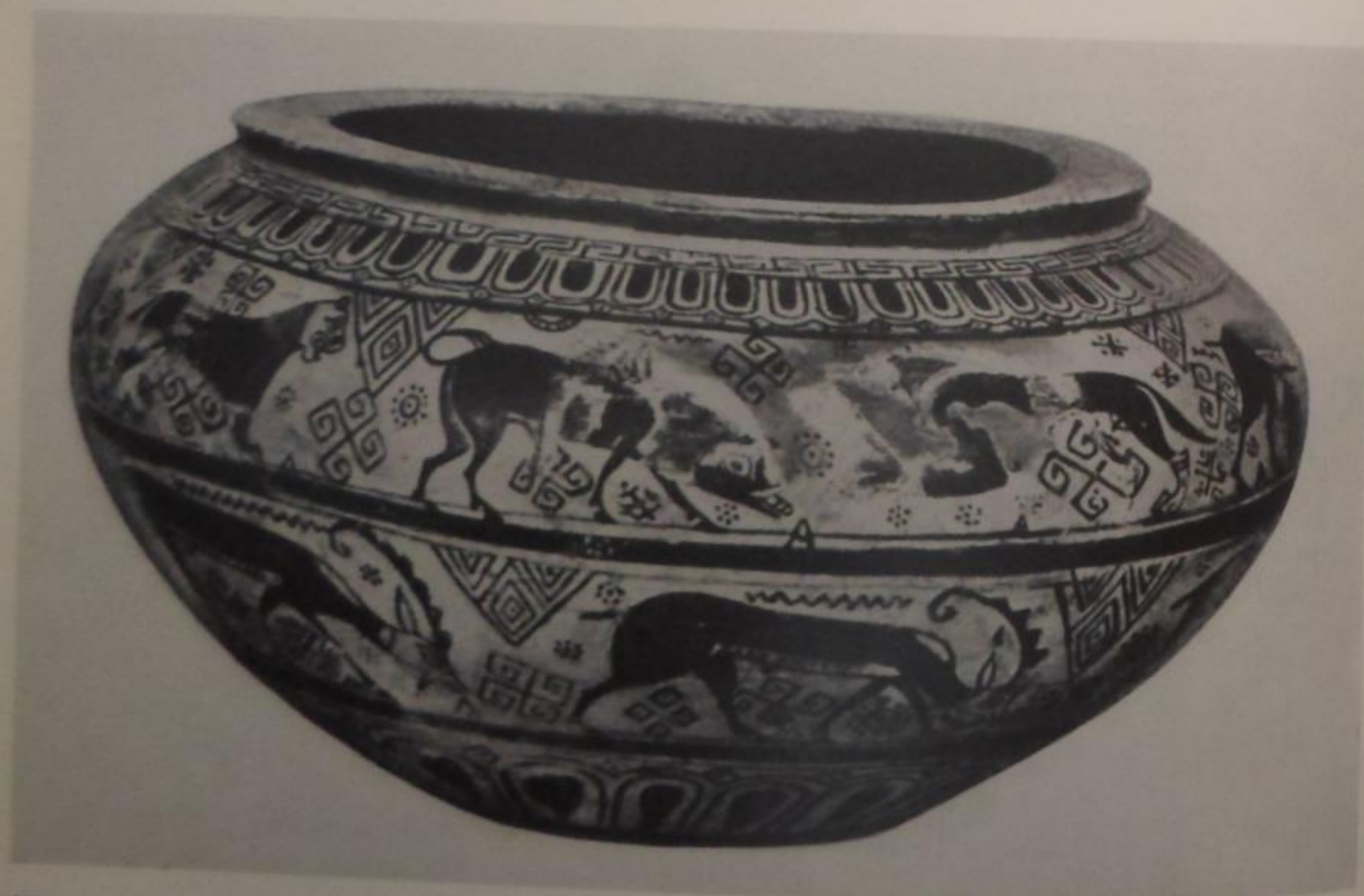
Родосско-ионийская ойнохойя «ориентализирующего» стиля. 2-я половина VII в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 64.10.72)



124 Терракотовый греческий рельеф архаического периода. Грифон. VI в. до н. э. Париж, Лувр (инв. В.178)



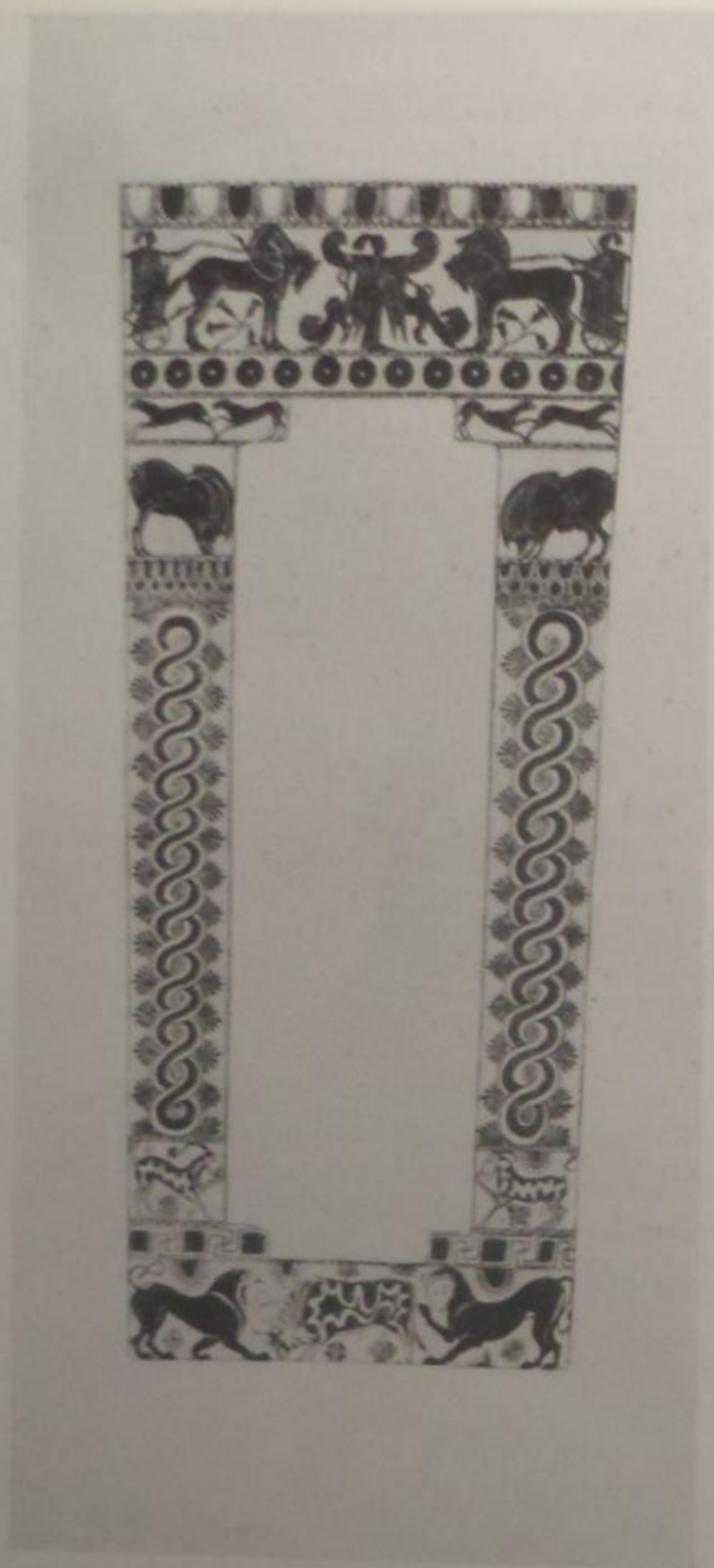
125 Терракотовый греческий рельеф архаического периода. Сфинкс. VI в. до н. э. Париж, Лувр (инв. В.179)



126 Родосско-ионийский динос «ориентализирующего» стиля, 2-я половина VII в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. А.86-191)



127 Родосско-ионийский динос «ориентализирующего» стиля, 2-я половина VII в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 602-116)



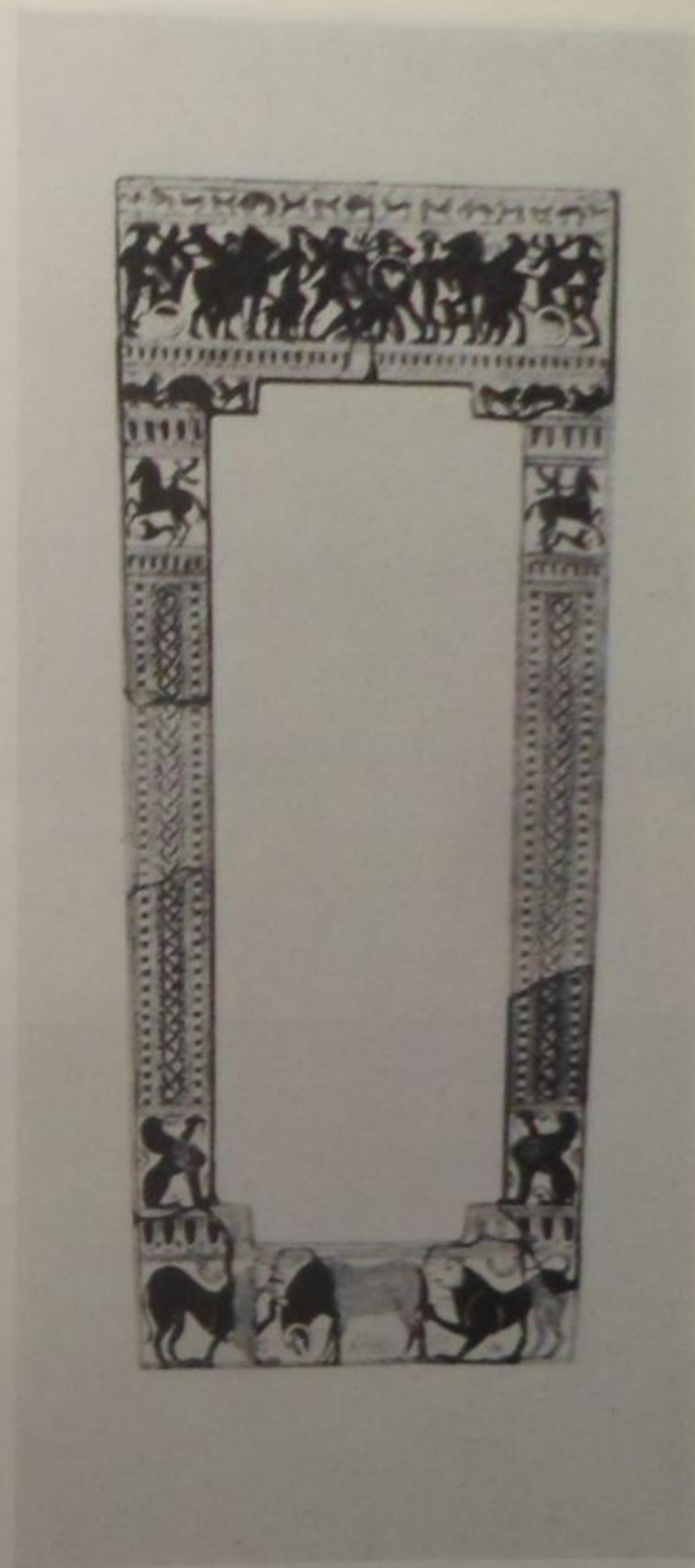
128

Клазоменский расписной терракотовый саркофаг. Третья четверть VI в. до н. э. Берлин, Гос. музей



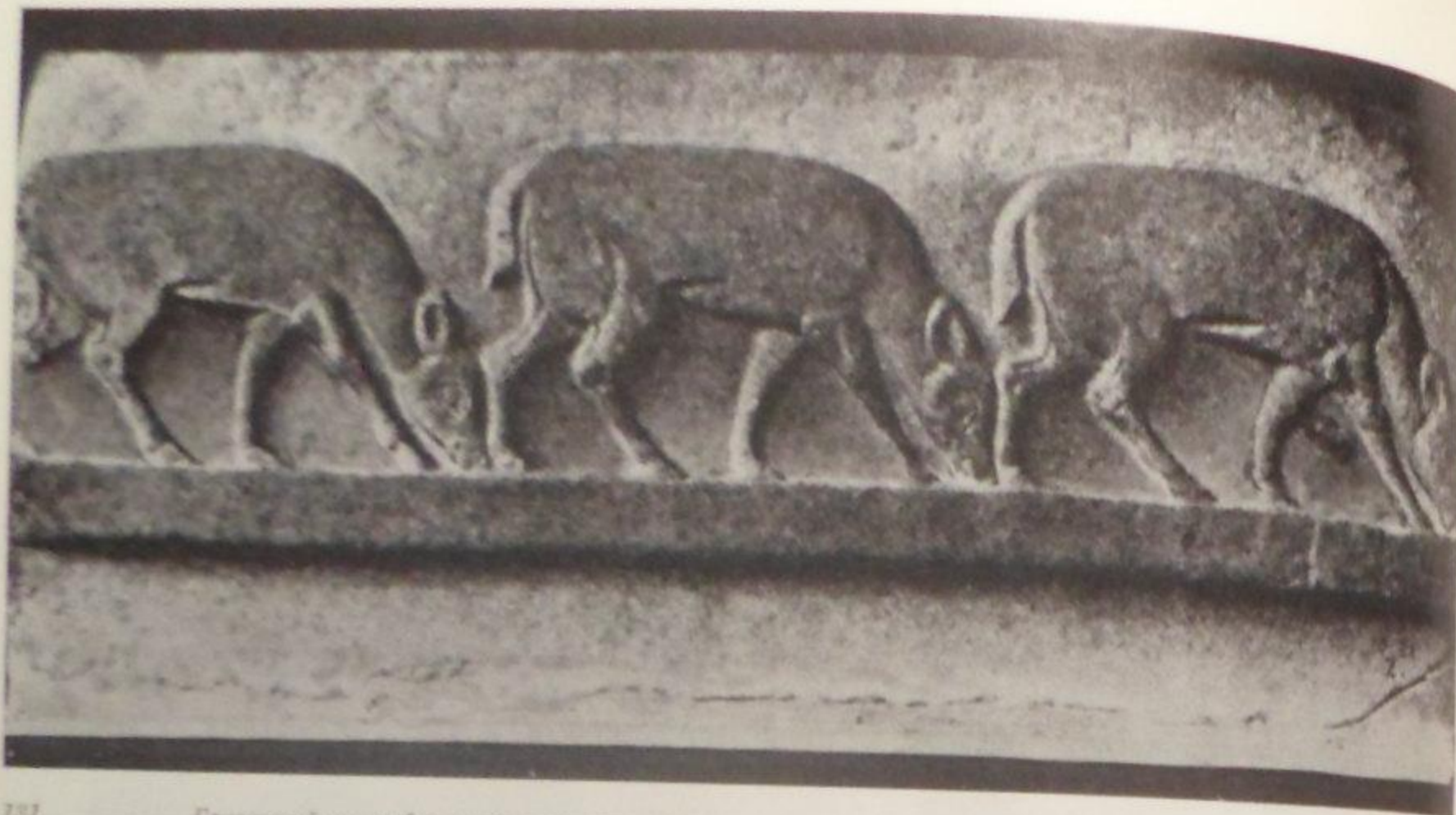
129

Клазоменский расписной терракотовый саркофаг из Смирны. Третья четверть VI в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



130

Клазоменский расписной терракотовый саркофаг из Смирны. Конец VI — начало V в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



131 Греческий рельеф с изображением ланей, найденный в лидийском погребении близ Сард. Мрамор. Середина VI в. до н. э. Лондон, Британский музей



132 Рельеф лидийского надгробия с акрополя Ксанфа (фрагмент). Лев, терзающий ланя. 70—50-е гг. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



133 Бронзовая рельефная пластинка из Олимпии. Конец VII в. до н. э. Афины, Национальный музей. (Увеличение)

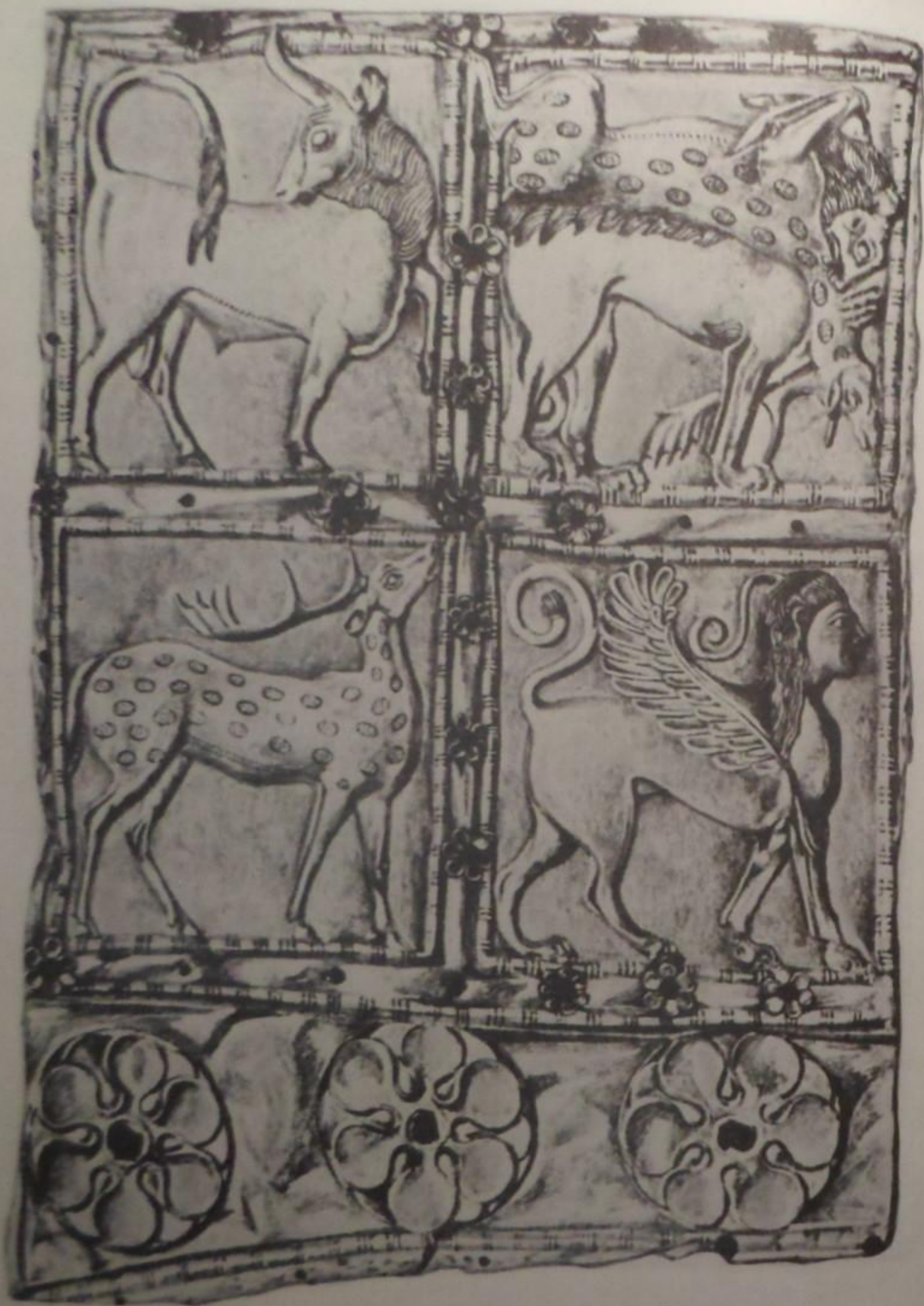


134, 135

Золотые пластинки с рельефными изображениями животных (вероятно, части кристаллической статуи). I-я половина VI в. до н. э. Дельфы, Археологический музей

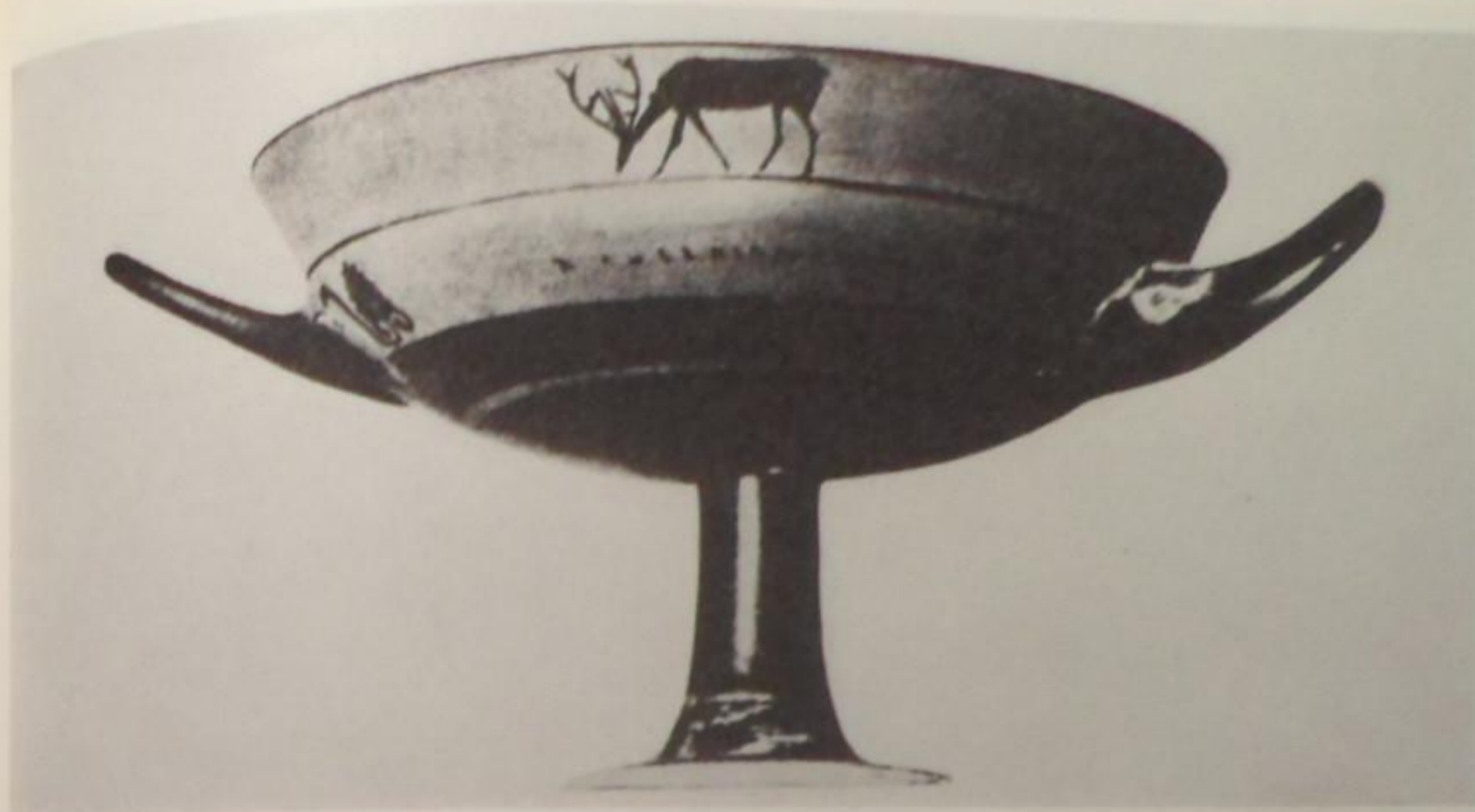






136

Золотая пластинка с рельефными изображениями животных (вероятно, части триглафтинной статуи). 1-я половина VI в. до н. э. Дельфы, Археологический музей



137

Расписной аттический чернофигурный килик мастера Архикелеса. Третья четверть VI в. до н. э. Рим, прежде coll. Кастеллани



138

Расписной аттический чернофигурный килик мастера Галейдеса. Третья четверть VI в. до н. э. Лейпциг, Археологический институт



139, 140  
 Расписной аттический чернофигурный  
 киликс мастера Глессона. Лицевая и  
 оборотная стороны. Третья четверть  
 VI в. до н. э. Прежде колл. замка Эшби



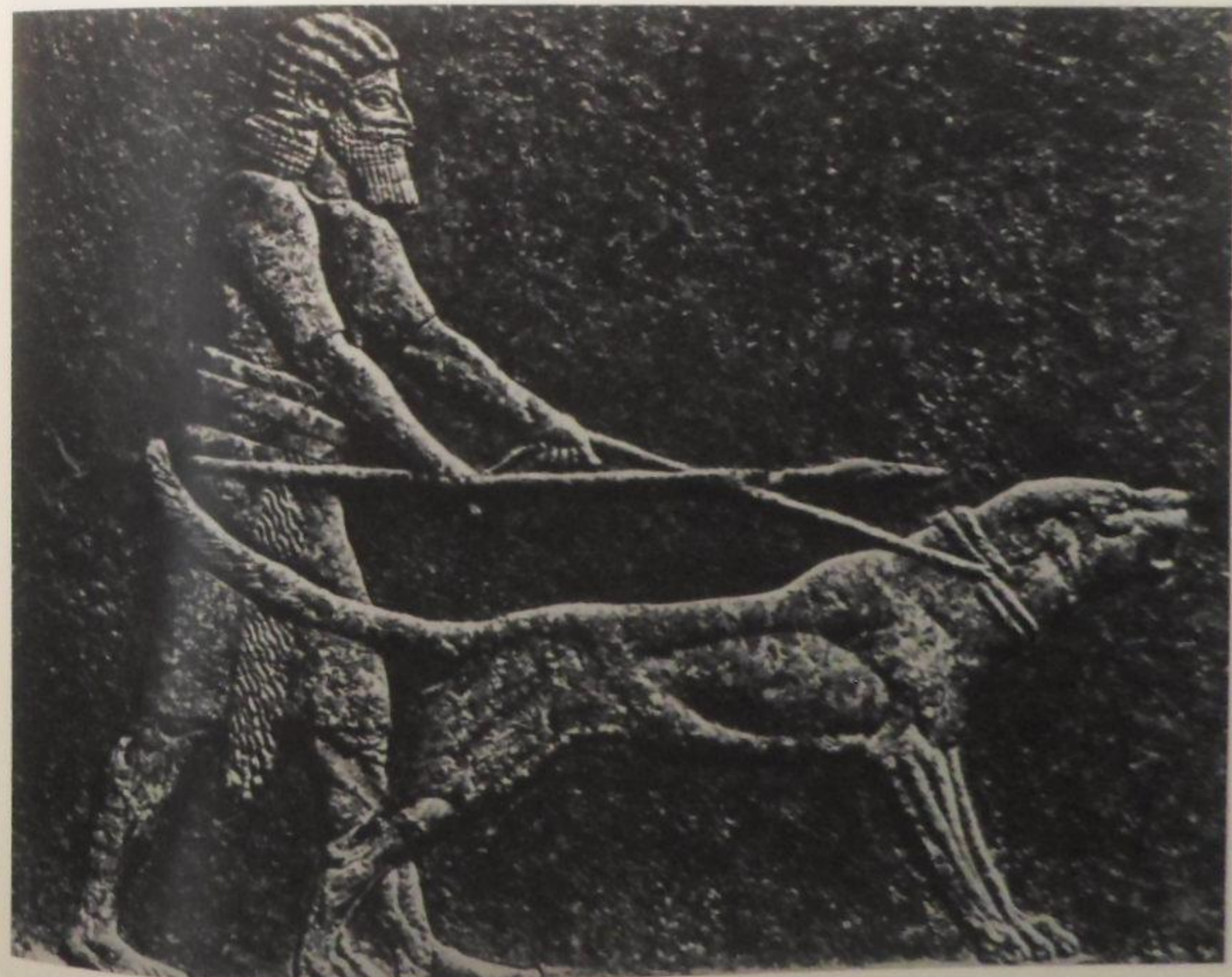
141  
 Эгейская печать из сердолика. Сцена  
 с изображением битвы оленя и напав-  
 ших на него львов. Около 1500 г. до  
 н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж. (Увели-  
 чение)



142 Фрагмент ассирийского рельефа из дворца Ашшурбанапала в Ниневии (Куюнджик). Охота на диких коз. Алабастр. 669—635 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



143 Фрагмент ассирийского рельефа из дворца Ашшурбанапала в Ниневии (Куюнджик). Охота на диких лошадей. Алабастр. 669—635 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



144 Фрагмент ассирийского рельефа из дворца Синахериба в Ниневии (Куюнджик). Охота на оленей. Алабастр. 705—680 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

Фрагмент ассирийского рельефа из дворца Ашшурбанапала в Ниневии (Куюнджик). Ассирийский воин с оленем и собакой. Алабастр. 669—635 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



146 Позднехеттский или сиро-хеттский рельеф из Алайжи-Эйюка. Лев над тельцом. Базальт. XII—VII вв. до н. э. Анкара, Археологический музей



147 Позднехеттский или сиро-хеттский рельеф на ортостае городской стены в Алайжи-Эйюке. Охота на пантеру или гепарда. Базальт. XII—VII вв. до н. э. Анкара, Археологический музей



148 Позднехеттский или сиро-хеттский рельеф ассиризирующего стиля. Лев. Базальт. VII в. до н. э. Анкара, Археологический музей



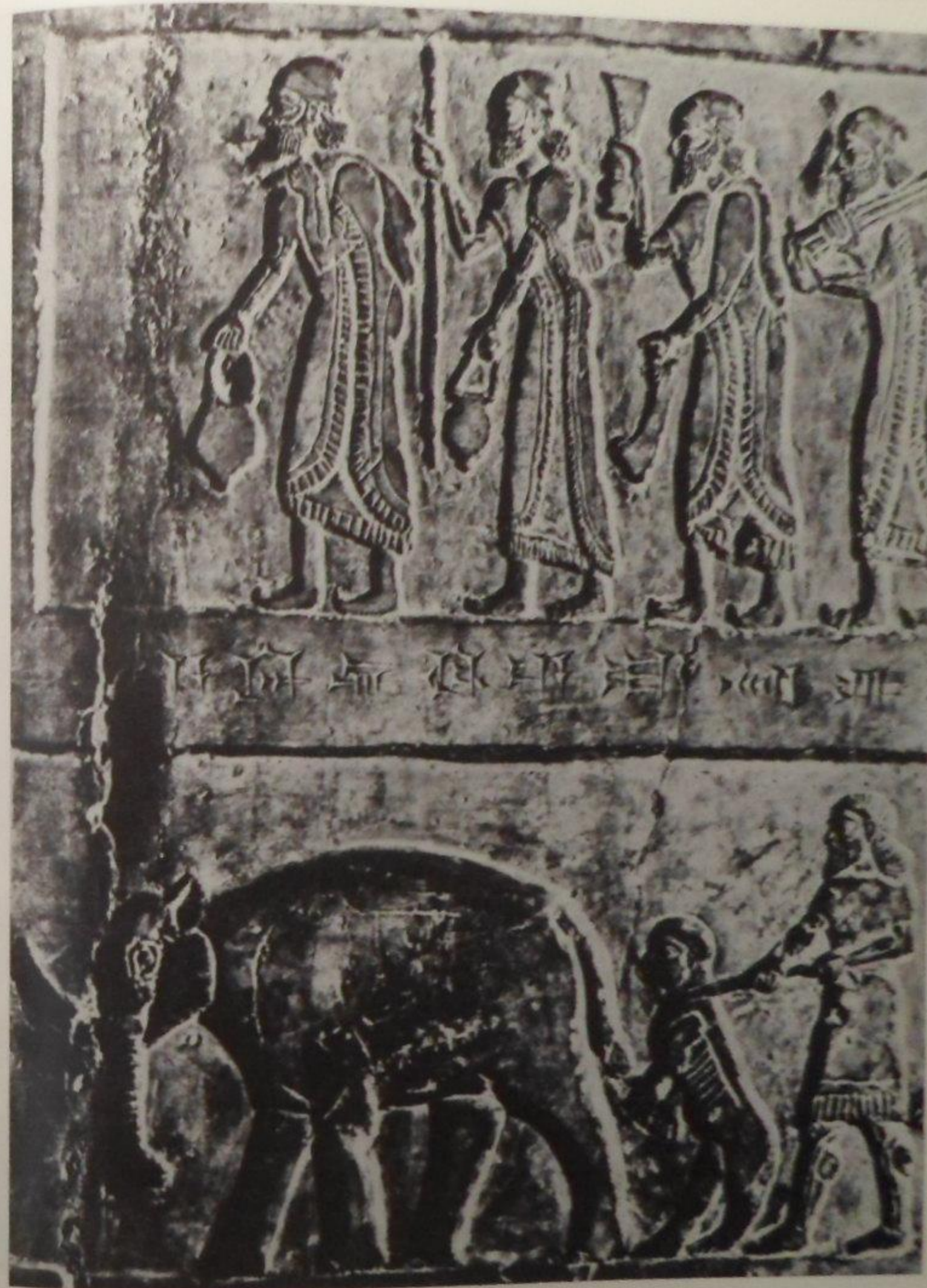
149 Позднехеттский или сиро-хеттский рельеф на ортостае городской стены в Алайжи-Эйюке. Охота на оленя и кабана. Базальт. XII—VII вв. до н. э. Анкара, Археологический музей



150

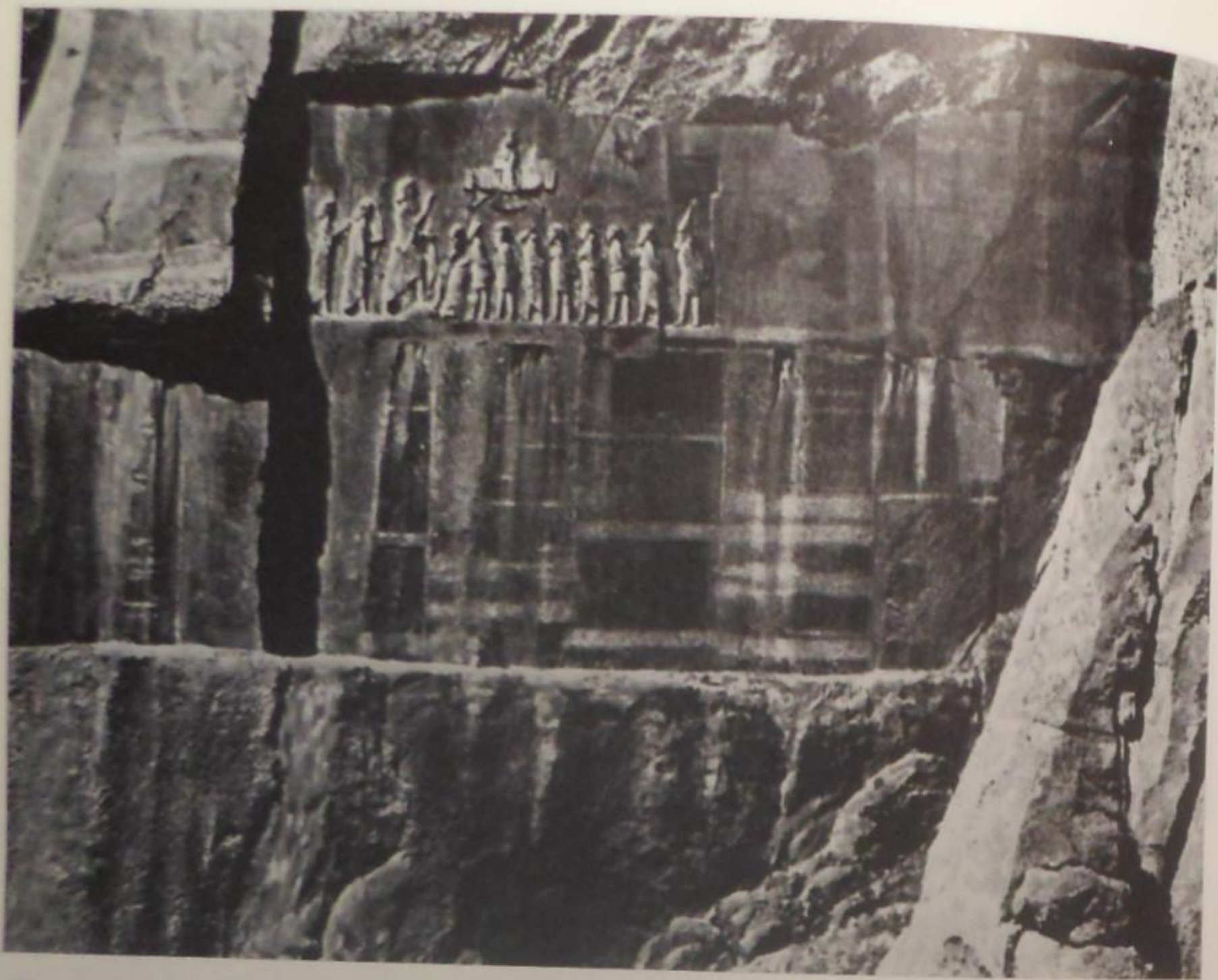
Позднехеттский или сиро-хеттский рельеф ассиризирующего стиля из Карлекиша. Герой типа Гильгамеша с дикими животными. Базальт. XI в. до н. э. Анкара, Археологический музей

III



151

Фрагмент «Черного обелиска» в Калахе (Нимруд). Дарники ассирийского царя. Базальт. Время Салманасара III (859—824 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей



152

*Рельеф с изображением Дария I на  
Безистунской скале. Персидский царь  
и побежденные враги. Конец VI в.  
до н. э.*



153

*Рельеф Зала ста колонн в Персеполе.  
Артахсеркс I на троне. Песчаник. V в.  
до н. э.*



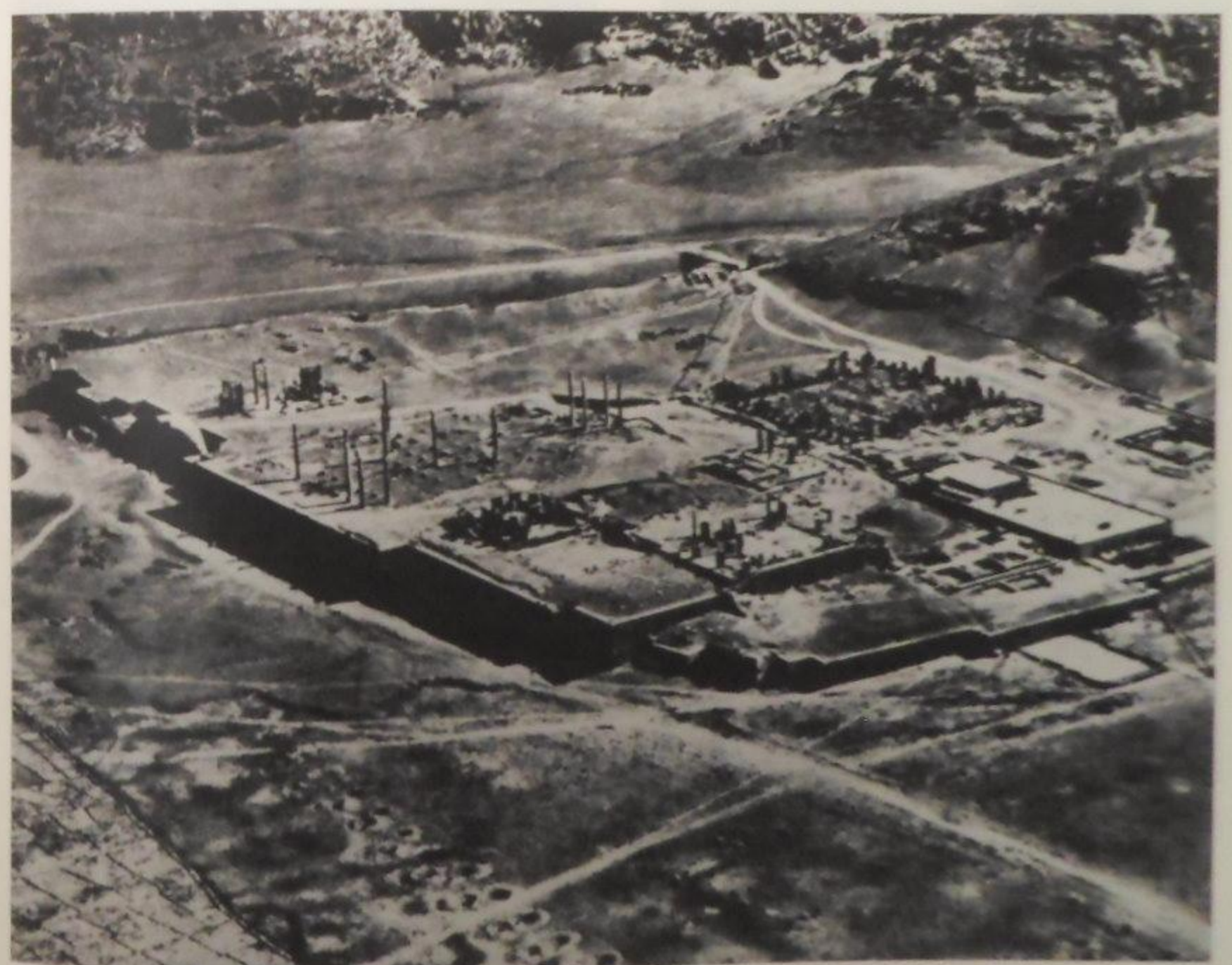
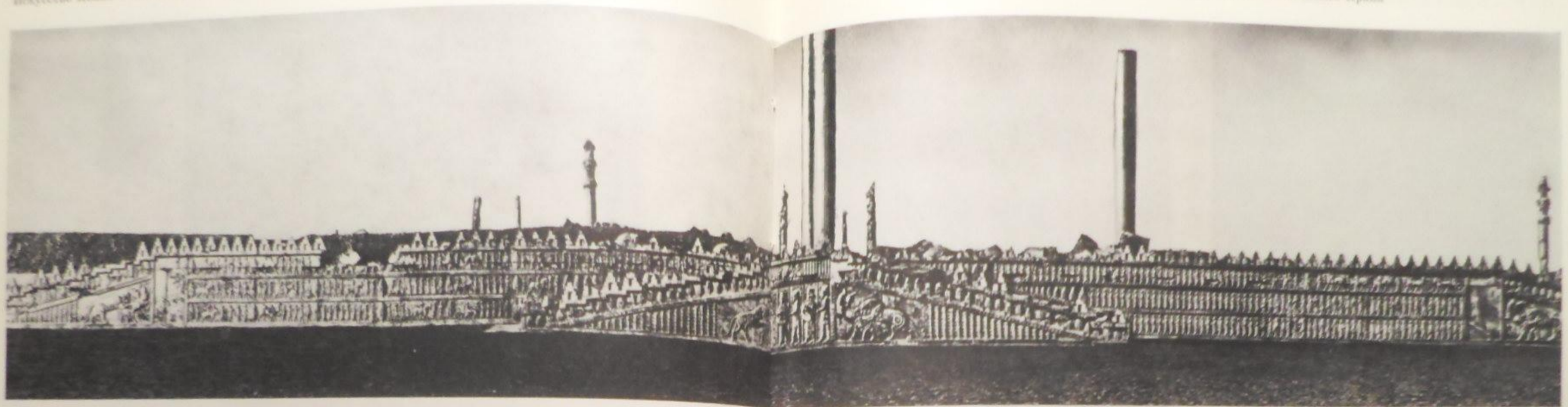
154 Рельеф царского дворца в Пасаргадах. Крылатый Гений. Известняк. VI в. до н. э.



155 Голова статуи льва в Пасаргадах. Известняк. VI в. до н. э.



156, 157 Рельефы из дворца Ашшурнирари II в Калахе (Ниневия). Крылатые ассирийские Гении перед Солнечными деревьями. Алмаз. 883—859 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



158, 159 Персеполь. Восточная лестница Большой апсиды, или апсиды Дария I и Ксеркса. Конец VI—V в. до н. э.

159 Персеполь. Центральная часть восточной лестницы Большой апсиды (фрагмент). Гвардия Великого Царя и символическое изображение битвы живогных (имеет астральное значение). Пещиник. Конец VI—V в. до н. э.

16 Дворцовый комплекс персидских царей в Персеполе. Аэрофотограмма





162 Рельеф из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине (Хорсабад). Ассирийский царь с жертвенным козленком. Аллестр. 712—707 гг. до н. э. Париж, Лувр



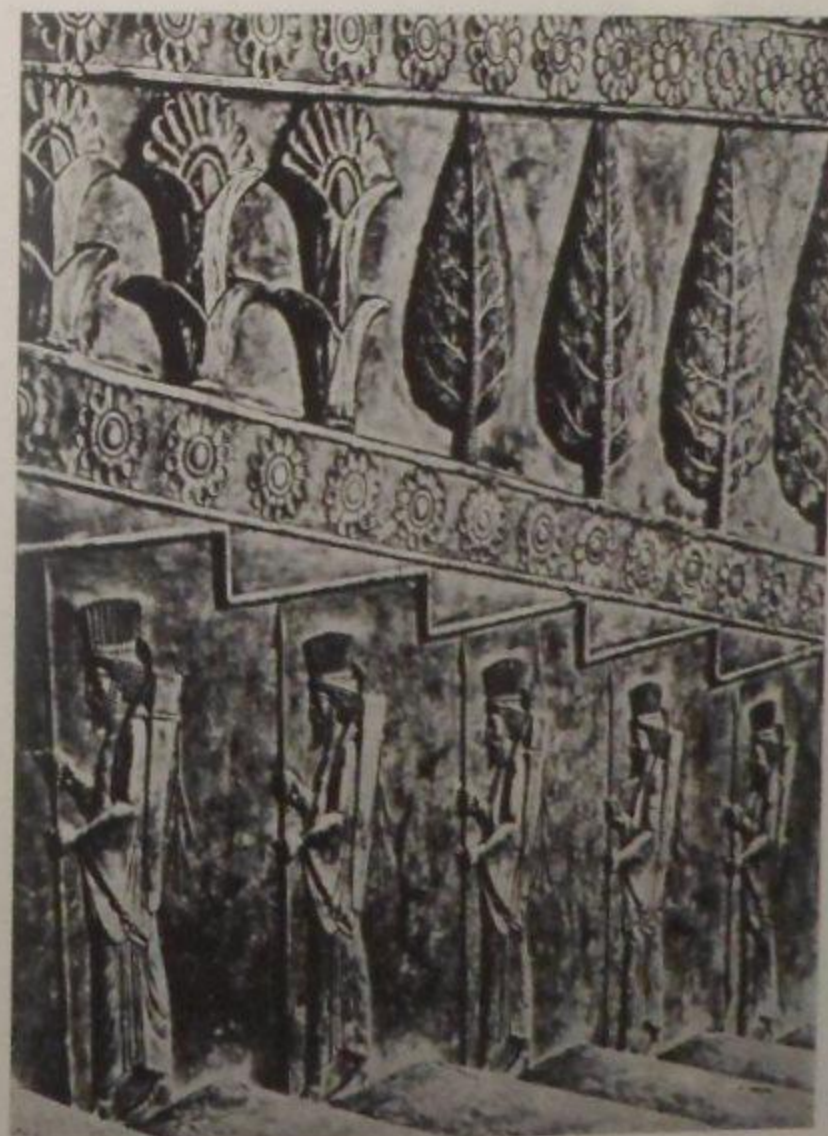
163 Рельеф из Зала ста колонн в Персеполе. Сцена аудиенции Великого Царя и персидская гвардия. Песчаник. V в. до н. э.



164 Фрагмент рельефной плиты из Персепполя. Персидский воин из гвардии Великого Царя. Песчаник. V в. до н. э. Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



165 Фрагмент рельефной плиты из Персепполя. Персидский воин из гвардии Великого Царя. Песчаник. V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж



166 Фрагмент рельефного оформления восточной лестницы Большой ападаны в Персепполе. Персидская гвардия. Песчаник. V в. до н. э.



167  
Фрагмент рельефа в царском дворце  
в Вавилонии. Кир Великий. Известия.  
Рубеж VI и V вв. до н. э.

168, 169  
Рельефы Зала ста колонн в Персеполе.  
Персидский царь, борющийся со  
львогрифоном. Алебастр. V в. до н. э.

170  
Рельефы неидентифицированных руин  
Персеполя. Подданные персидского  
царя, несущие дары. Несчастия. IV в.  
до н. э.

171, 172  
Рельефы Зала ста колонн в Персеполе.  
Персидский царь, борющийся со львом;  
персидский царь, борющийся с быком.  
Алебастр. V в. до н. э.



173 Рельефы неидентифицированных руин Персеполя. Подданные персидского царя, несущие дары. Песчаник. IV в. до н. э.



174 Персеполис. Фрагмент рельефа лестницы Третьяковской. Шесть знатных мидийцев. Песчаник. V в. до н. э.



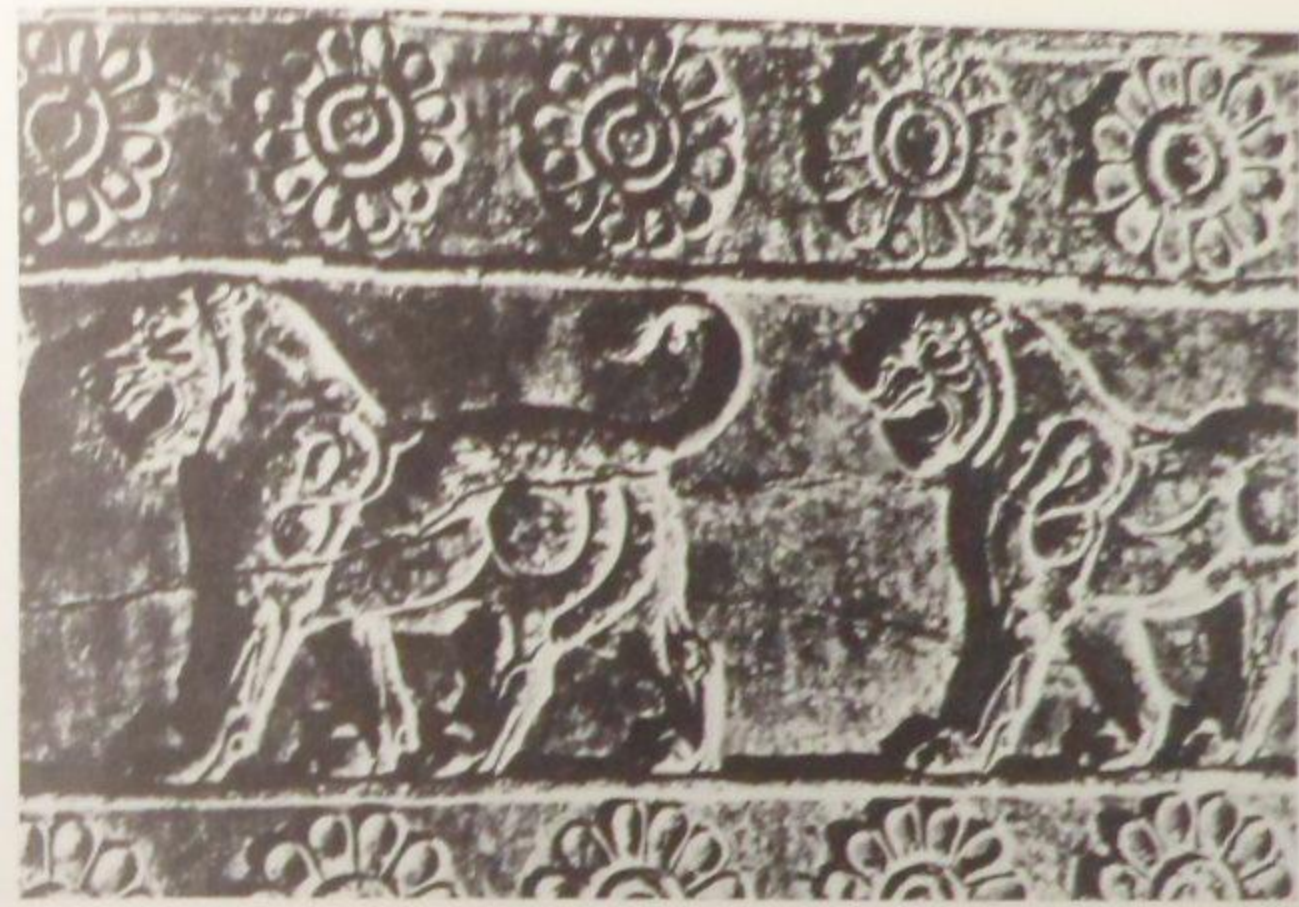
175 Рельефы неидентифицированных руин Персеполя. Подданные персидского царя, несущие дары. Песчаник. IV в. до н. э.



176 Рельеф западной лестницы дворца Ксеркса в Персеполе. Несущие дары. Песчаник. V в. до н. э.



177  
Рельеф гробницы Артаксеркса II или III. IV в. до н. э.



178  
Фрагмент рельефа с изображением багдахины в Зале ста колонн в Персеполе. Песчаная. V в. до н. э.

179  
Рельеф идентифицированных грин Персеполя. Битва быка и льва. Песчаная. Враги Артаксеркса III. IV в. до н. э.



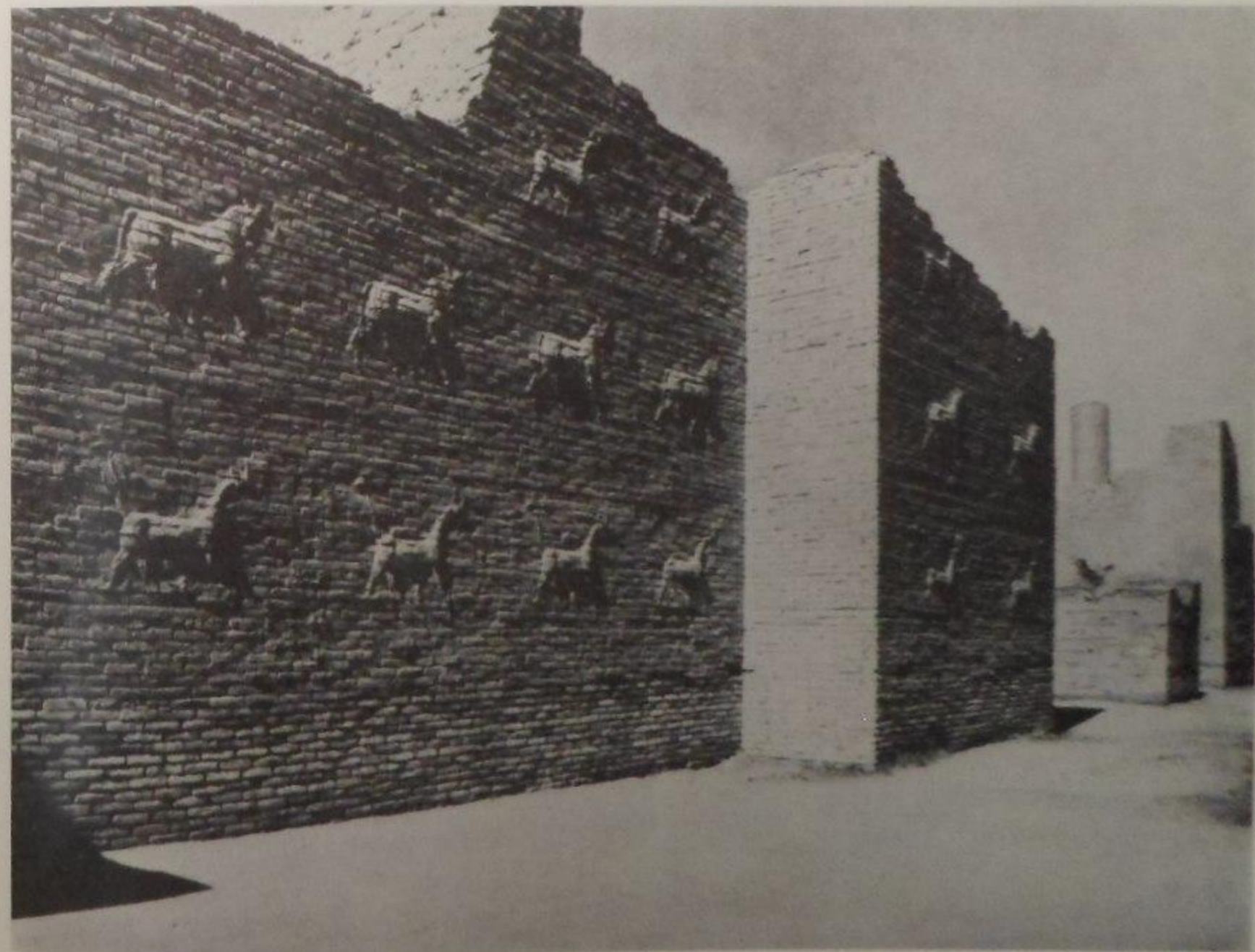
180

Капиталь колонны в Сузах. Рубеж VI и V вв. до н. э.



181

Глазурованные цветные рельефы с изображением львотрифона из царского дворца в Сузах. V в. до н. э. Париж, Лувр



182, 183

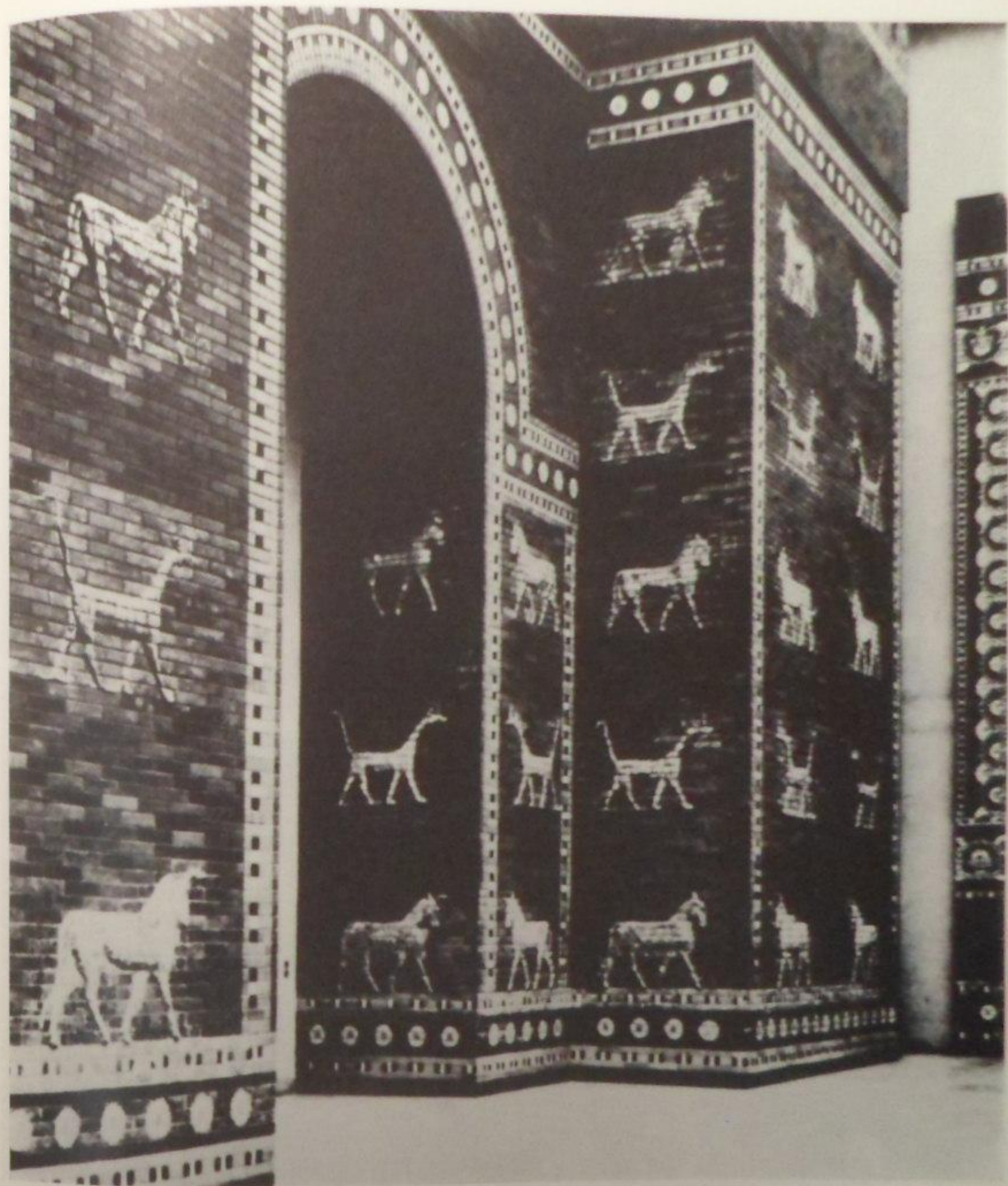
Глазурованные цветные рельефы с изображением крылатого быка и льва из царского дворца в Сузах. V в. до н. э. Париж, Лувр

184

Глазурованные цветные рельефы на Воротах Иштар в Вавилоне. VII—VI вв. до н. э.



185  
Рельефы на цветного глазурованного  
кирпича в Сузах. Персидская зорадия.  
V в. до н. э. Париж, Лувр



186  
Ворота Иштар. Реконструкция. Новый  
Вавилон. VII—VI вв. до н. э.



187  
Рельефы лестницы дворца Дария I в Персеполе. Лев, нападающий на быка, и персидские подданные, несущие вьюки. Пещания. Рубеж VI и V вв. до н. э.



188

Большая каменная ваза эпохи Ахеменидов (в основании — скульптурные изображения козлерогов). V в. до н. э. Женева, частное собрание

189

Каменная фигурка козлерогого эпохи Ахеменидов. V в. до н. э. Нью-Йорк, частное собрание



190 Короткий мидийский меч с фигурным украшением из Халикарнаса. VI в. до н. э. Тегеран, Археологический музей



191 Женская статуя греческой работы, найденная при раскопках Персеполя. Мрамор. 2-я половина V в. до н. э.



192 Золотой ритон с протомой барана из Халикарнаса. VI—V вв. до н. э. Цинцинати, Музей истории искусств



193 Серебряный ахеменидский ритон с протомой барана из Северного Причерноморья (Куль-Оба). V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. К-0.104)

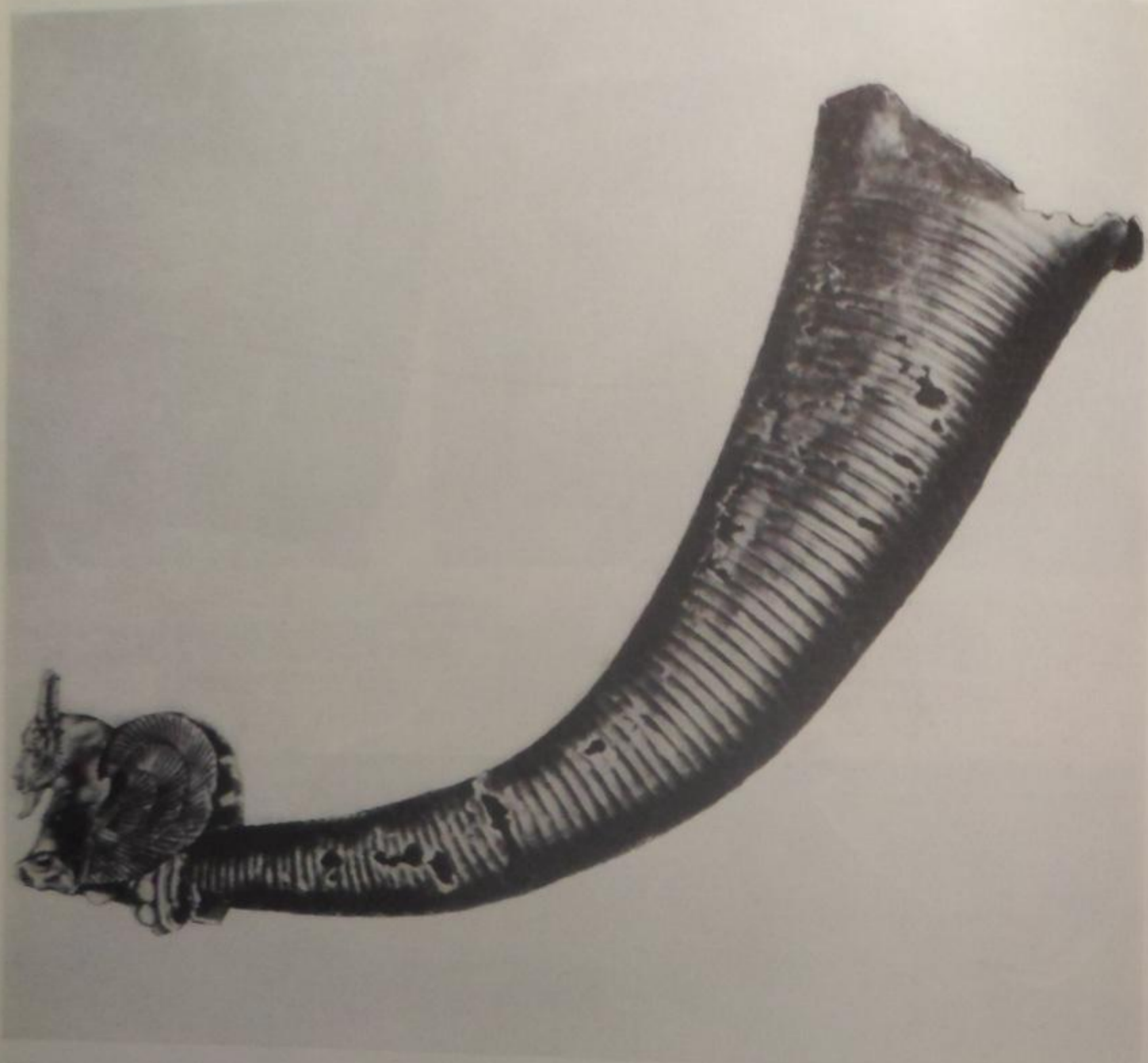


194 Серебряный ахеменидский ритон с протомой быка. V в. до н. э. Цинцинати, Художественный музей



195 Серебряная ахеменидская амфора с ручками в виде козурогов. VI—V вв. до н. э. Тегеран, Археологический музей

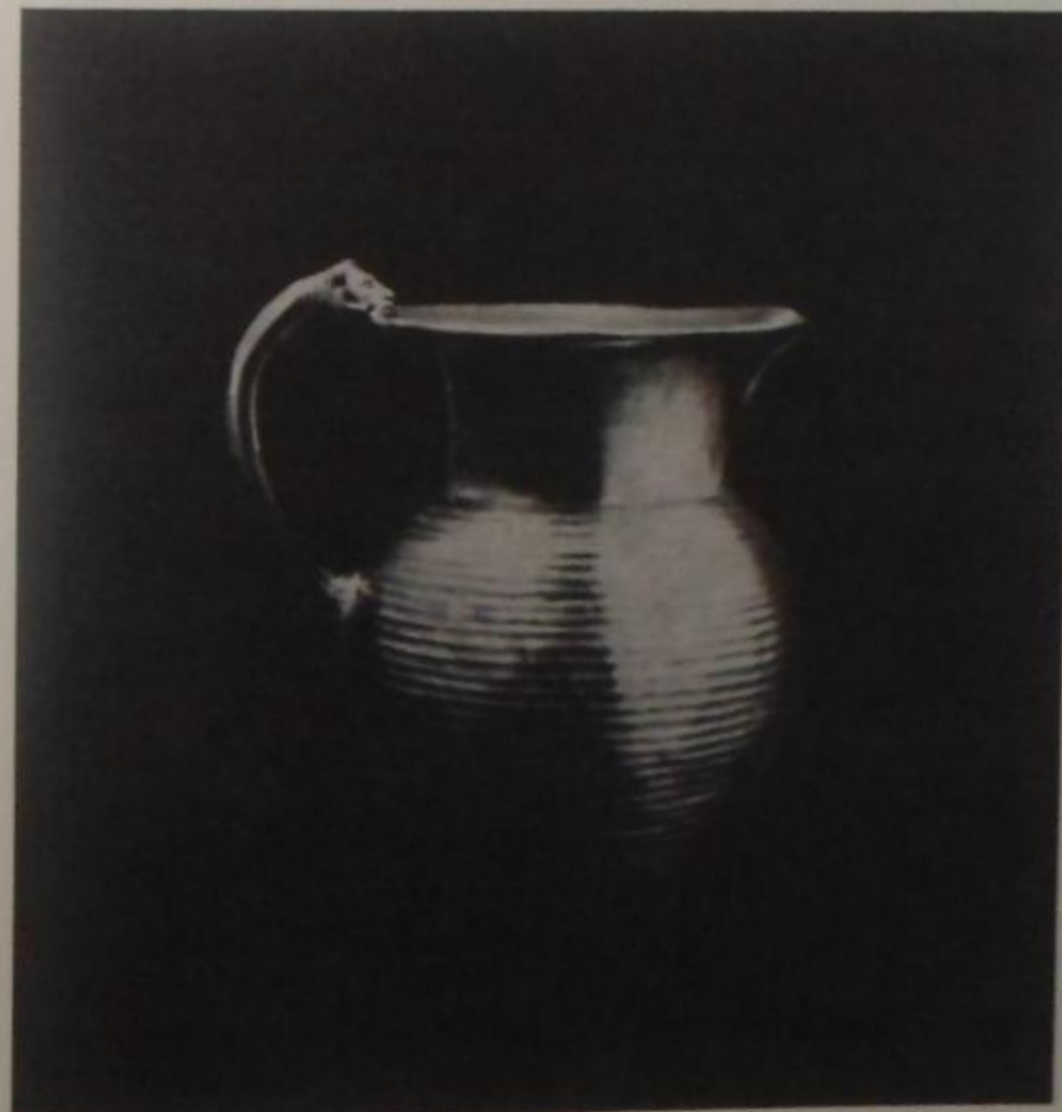




296 Серебряный ахеменидский ритон с золотой крылатого козерога из Северного Причерноморья (Семибратские курганы, курган 4). V—IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (илл. СБр. IV, 3)



197 Золотой сосуд с ручками в виде фигурок львиц. V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж



198 Золотой сосуд ахеменидского времени из Амударьинского клада. V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей

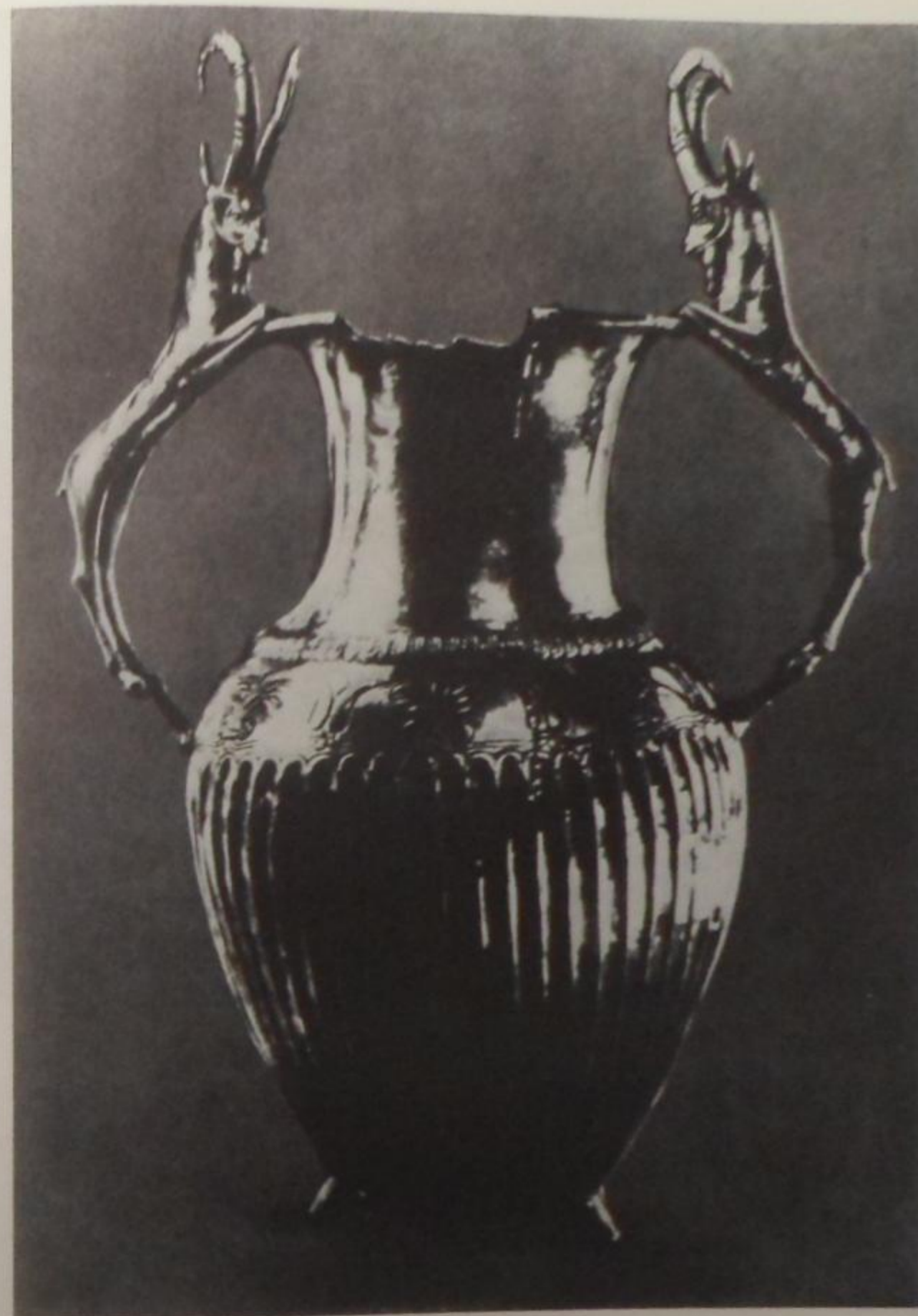


199

Серебряный ахеменидский ритон с головой барана. V—IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж

200

Серебряное ахеменидское блюдо с изображением битвы быка и льва по центру. V—IV вв. до н. э. Тегеран, частное собрание



201

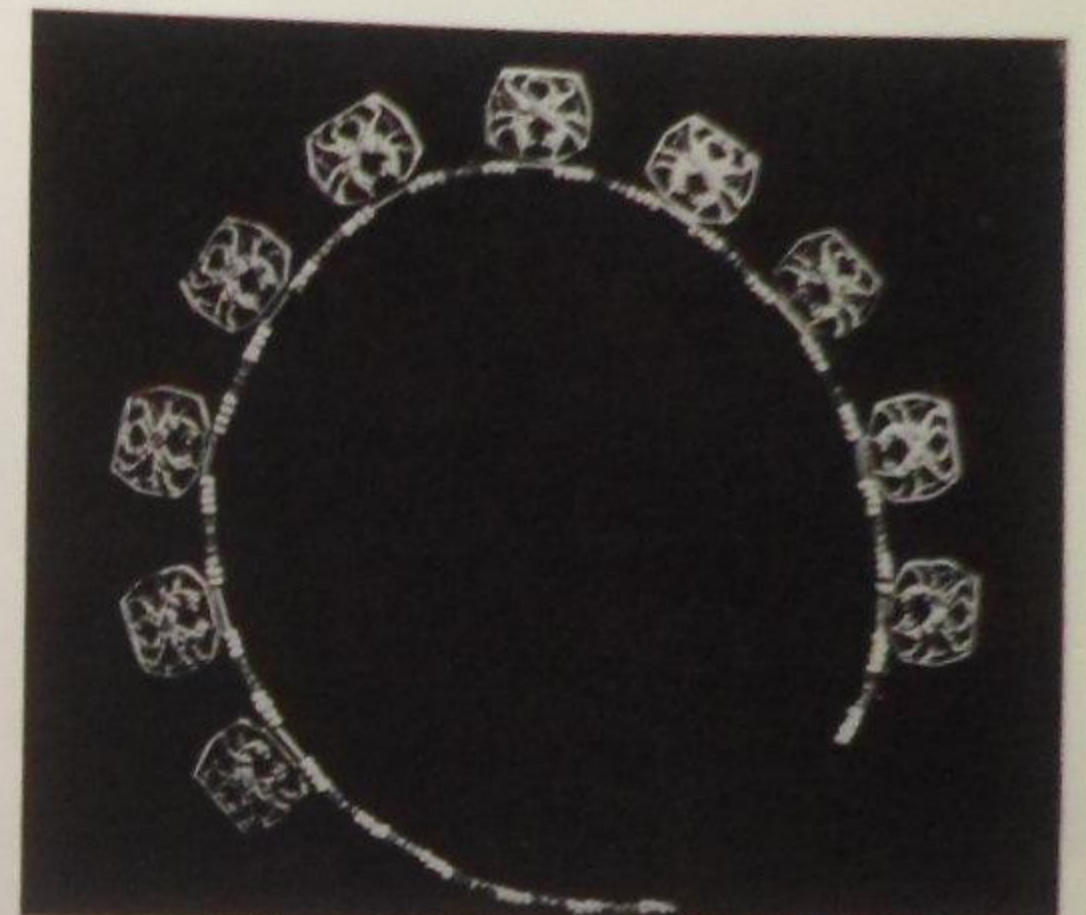
Серебряная ахеменидская амфора с ручками в виде козрогов. V—IV вв. до н. э. Париж, частное собрание



202 Рельефная каменная пластинка для изготовления золотых украшений, найденная в Египте. Ахеменидский период, V в. до н. э. Чикаго, Институт Востока



203 Золотая бляшка с изображением ламбогрифона из Амударьинского клада. Конец V—IV в. до н. э. Лондон, Британский музей



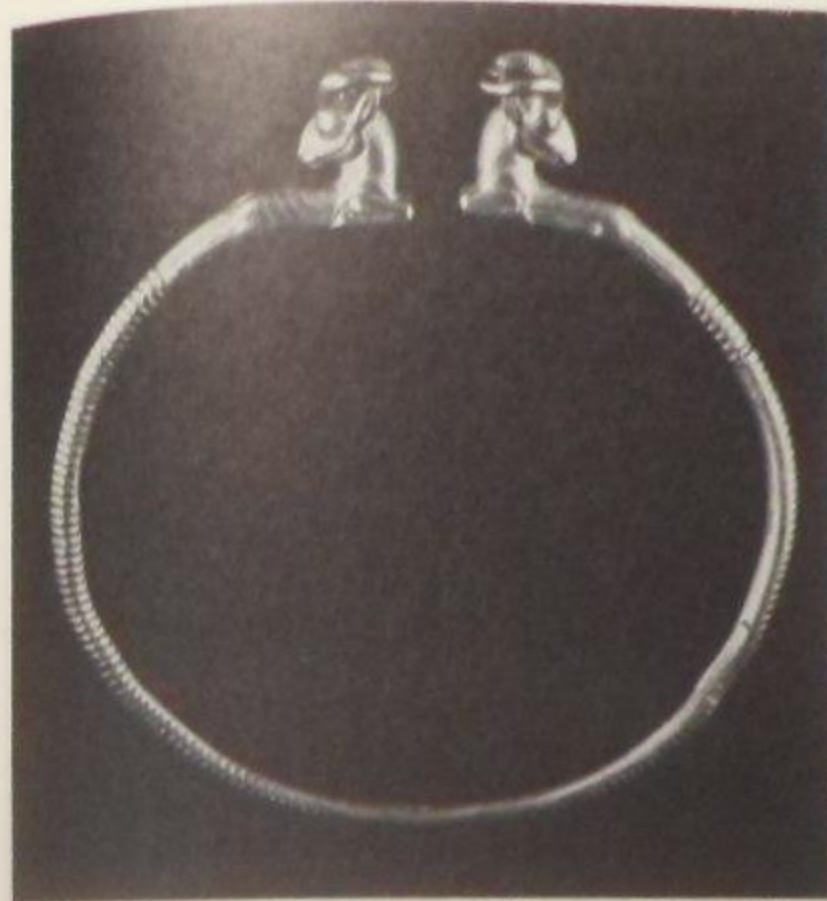
204 Золотое ожерелье ахеменидского времени (вероятно, работа лидийского мастера). Конец VI—V в. до н. э. Тегеран, Археологический музей



205 Ручка серебряной ахеменидской амфоры в виде фигурки крылатого колерога (вероятно, работа греческого мастера). IV в. до н. э. Париж, Лувр



206 Фрагмент рельефа из Сокровищницы Дария I в Персеполе (ножны меча). Конец VI — начало V в. до н. э.



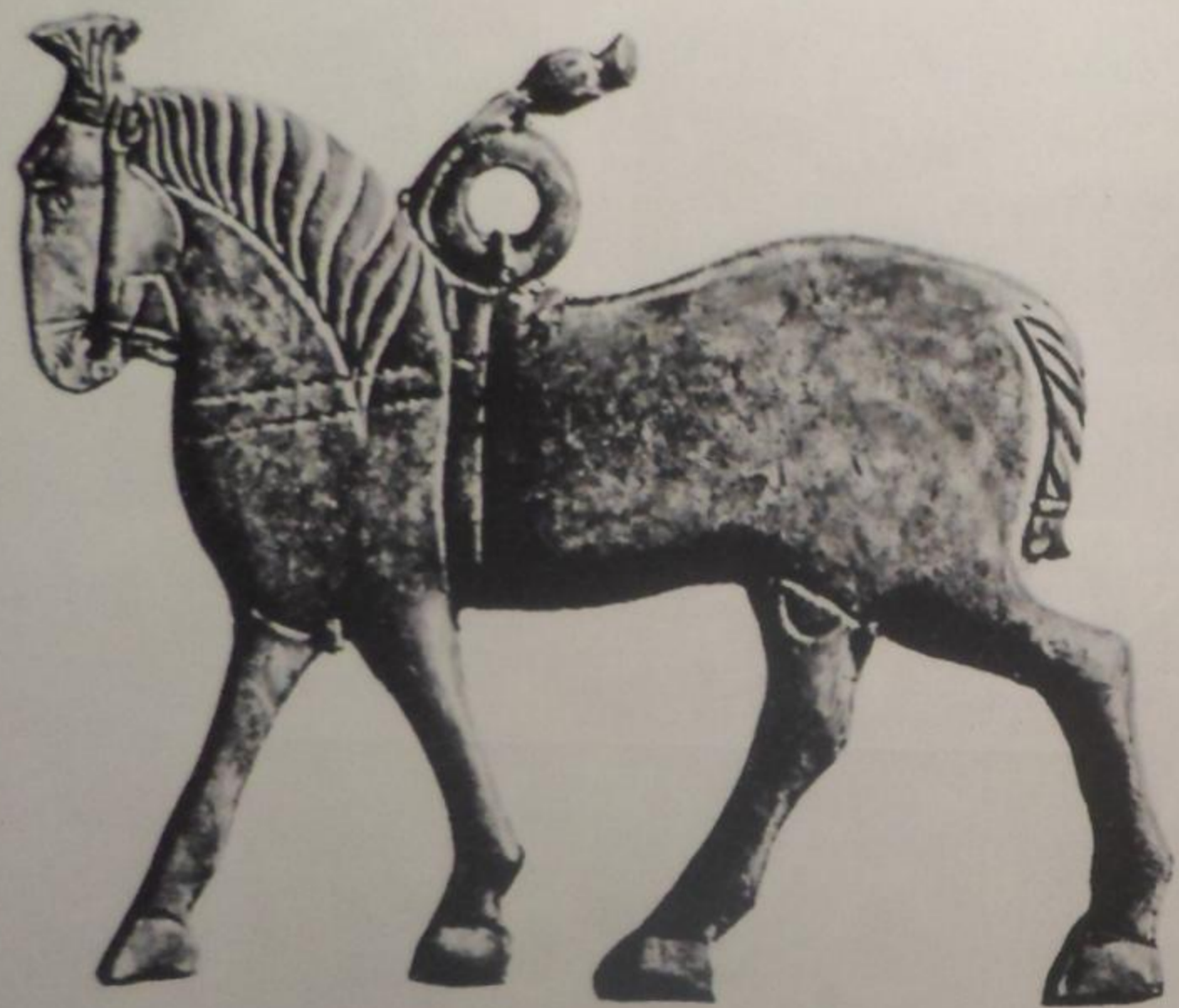
207 Золотой ахеменидский браслет с фигурками козрогов. Из Ажударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



208 Золотой ахеменидский браслет с головками козрогов. Из Ажударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



209 Золотой инкрустированный браслет с фигурками крылатых грифонов. Из Ажударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



210 Золотая фигурка коня из Амударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей. (Увеличение)



211 Фигурка козерога с ручки серебряной ахеменидской амфоры из Амударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



212 Золотая фигурка льва из Амударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



213 Золотая фигурка оленя из Амударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



214 Золотая колесница из Амударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



215, 216 Мужские золотые фигурки из Амударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



217 Золотая пластинка — мужская фигурка скифо-персидского типа из Амударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



218 Золотая фигурка царем из Амударьинского клада. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



219

Серебряный диск (возможно, умбон щита). Из Амударьинского клада. V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей



220

Крышка серебряной цилиндрической коробочки из Амударьинского клада. Гравированное изображение мужской и женской фигур. V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей. (Увеличение)



221

Золотые пластинки с мужской и женской фигурами из Амударьинского кладе. V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей



222

Золотые пластинки с мужскими и женскими изображениями из Амударьинского кладе. V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей



223

Рельеф из Эргили (Малая Фригия). Всадницы. Конец V—начало IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей



224

Рельеф из Эргили (Малая Фригия). Всадники. IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей





225  
Рельеф из Эргили (Малая Фригия).  
Сакральная сцена. Конец V — начало  
IV в. до н. э. Стамбул, Археологический  
музей



226  
Рельеф из Чавушкёйя (Малая Фригия).  
Вверху — сцена охоты, внизу — погре-  
бальная сцена. IV в. до н. э. Стамбул,  
Археологический музей

Ил. 163, 158,  
160

Ил. 159, 179

Ил. 168—172



227, 228

Рельефы из Епиро́тис (Малла Фриас). Входники. Конец V — начало IV в. до н. э. Стамбул, Археологический музей

Сопоставления эти достаточно плодотворны, несмотря на, казалось бы, идейное и художественное различие комплексов, несоответствие их мировоззренческих основ.

Изобразительное искусство Ахеменидов продолжало оставаться религиозным в своей основе, но приобретало все большую политическую направленность и потому, как представляется сейчас, внешнюю «светскость». Апофеоз «царя царей» и имперского государства становится его истинной программой. Апофеоз «царя царей» и имперского государства, «прокламативность», как удачно определяют это современные исследователи вслед за специалистами по культуре Древнего Рима. В данной особенности ахеменидское искусство превосходит и ассирийское и нововавилонское искусство. Главная роль отводится сценам аудиенций, в которых с центральной фигурой восседающего на троне царя соотносятся церемониальные шествия бесчисленных его подданных, несущих дары разных земель, и вереницы воинов огромной наемной армии вместе с гвардией Великого Царя — передового отряда лучников, набранных из представителей персидской и мидийской аристократии. Религиозно-культурные, астральные образы оказываются, таким образом, в какой-то мере подчиненными теме прославления царя и могущества государства. Образы царя, сочетаемые с религиозными символами, выражающими божественное покровительство, еще более усиливаются в своей значимости. В этот период утверждается зороастрийская символика, связанная с культом верховного божества Ахура-Мазды (крылатый солнечный диск в сочетании с антропоморфным изображением), и астрально-календарная символика, восходящая к древним народным верованиям (зооморфные композиции — лев, терзающий быка или оленя, и другие). В особо важных, священных местах дворцовых комплексов представлялись сцены сражения или, точнее, единоборства Великого Царя с демонами зла — различными чудовищами, силами мрака, победа над которыми имела глубокое религиозное значение и смысл.

Ахеменидское искусство, подобно другим художественным культурам Древнего Востока, продолжает оставаться символическим, знаковым в своей основе. Его образы отличаются условной обобщенностью, они представляют собой определенный типаж с точным обозначением деталей, ранга, этнической принадлежности, всегда позволяющий легко прочитывать и одиночные изображения, и целые сцены, понимать значение больших композиций. Движение, которое связывает его персонажи, мыслится не как конкретное анатомически правильное, а как отвлеченное, дающее лишь общее представление о действии и состоянии объекта. Однако, как все искусство I тыс. до н. э., подчиненное общим закономерностям в своем развитии и наделенное достаточно богатым арсеналом изобразительных средств, оно также стремится к большей жизненной убедительности и выразительности своего языка, к оживлению символа. Соотношение условно-символического и конкретно-чувственного в образном строе этого искусства становится более сложным. Эта сложность взаимосвязи двух названных моментов усиливается еще одним аспектом, который в искусстве Ахеменидов имеет большую силу воздействия, чем в искусстве Ассирии и Вавилона, в искусстве хеттов и хурритов. Речь идет о том самом «магическом натурализме», который, по существу, характерен для всякого древневосточного искусства, и в ранний, и в зрелый, и в поздний периоды. В пределах своего времени он, естественно, проявляет себя по-разному, как по-разному проявляет себя и в каждую из исторических эпох.

В ахеменидском искусстве действие «магического натурализма» значительно возрастает, возрастает настолько, что не может не обращать на себя внимания при характеристике самого феномена данного искусства. К сожалению, в литературе этому до сих пор не придается особого значения. Ощутимость этого в памятниках персидского искусства огромна и огромна сила психологического воздействия, как бы мы ни боялись оценивать этот факт в связи со столь отдаленными от нас эпохами. Сотни идущих рядами вполне реальных человеческих фигур, заменяющих длинные ряды действительных ритуальных шествий, — они, в самом прямом смысле слова, подменяют собой средствами искусства в камне и живописи живую натуру. Никогда еще это не имело такой грандиозности и убедительности выражения, такой протяженности и концентрированности. Объяснение данного явления, по-видимому, заключено в самой природе персидского искусства, в его истоках, в близости к представлениям древних иранских племен, к народному искусству, определившему в итоге направление всей художественной культуры.

Имперские идеи только усиливали эту ориентацию, доводили до известного логического предела стремление к наглядности передаваемого, требовали особой изощренности в изобразительных средствах, которые в ту эпоху были уже достаточно широки и со-

Ил. 158, 160,  
170, 173—175,  
176

вершениям. Тем же объясняется, вероятно, и исключительная «фотографичность», детальная тщательность известных этнографических изображений ахеменидского искусства, по которым современные историки судят об одеждах и атрибутах многих из представленных на персидских рельефах народов (сирийцев, вавилонян, бактрийцев, лидийцев, саков и других). Впрочем, в этом и желание отделить персов от неперсов, одних от других. Они есть и типаж, и реальная иллюзорная замена живого, конкретного. Большая, чем прежде, роль конкретно-чувственного в сложившемся союзе символического и реально-изобразительного в образной структуре иранского искусства, возможно, также объясняется не только более развитым арсеналом изобразительных средств искусства середины I тыс. до н. э., но и национальными особенностями.

По сравнению с искусством соседних территорий ахеменидское искусство имеет определенное, сильнее выраженное пластическое начало. Гораздо большая объемность, зрительная осязаемость — один из основных стилистических признаков произведений ахеменидского искусства наряду со спецификой графических и орнаментальных приемов, особенностями типажа, сюжета, определенными реалиями, символами и т. д. Данная особенность и породила довольно устойчивое в старой литературе представление о том, что персидский рельеф является эллинизированной разновидностью передневожосточного рельефа.

Далее мы остановимся на вопросе греческого влияния в процессе формирования и развития ахеменидского искусства. Однако важен, на наш взгляд, не столько сам факт греческого участия, сколько характер образовавшегося в итоге стиля, не похожего прямо ни на один художественный стиль в искусстве Древнего Востока. Важен факт сложной синкретичности персидского искусства, его иранские импульсы и дух восточной культуры, которым оно в целом пронизано. Подобно тому как иранское влияние не изменило существа, образного строя греческого ионийского искусства V—IV вв. до н. э., греческое влияние не изменило основ персидского искусства. Моменты совпадений в художественном развитии могли породить и порождали плодотворные контакты и взаимные влияния, однако они не затрагивали самой природы названных художественных культур, имевших во многом отличные мировоззренческие основы.

Ахеменидское искусство периода расцвета (первая половина V — первая половина IV в. до н. э.) достигло высшей степени дидактической высокодержавной репрезентативности. Утвердившийся «имперский» стиль существовал затем без ощутимых изменений на разных территориях персидского государства более столетия. Его характеризует подчеркнутая унифицированность языка, жесткая нормативность художественных форм и приемов, канонизированность изображений, необходимая для искусства такого рода. Произведениям развитого «имперского» стиля свойственны: масштабность пространственных решений, наиболее ярко проявившаяся в архитектуре (ансамбли царских резиденций в Сузах и Персеполе); разработанность иконографической системы, основанной на строгой иерархии образов; многократная повторяемость одинаковых изобразительных и архитектурно-пластических формул, позволявшая развивать, варьировать и усиливать образное решение; сочетание монументальной статичности объемов или фигур и кажущейся инерционной их подвижности (когда неподвижной, застылой выглядит отдельная фигура, извлеченная из композиции, и представляются движущимися ряды фигур, подверженные действию сил инерции, явно оказывающие влияние друг на друга). Этим произведениям свойственна четкая заданность направлений и ритмов, композиционная собранность, организованность огромных протяженных многофигурных сцен, строгое соблюдение принципа регистрового построения, исполнительское мастерство.

Нигде еще совмещение условно-символического и конкретно-чувственного, живописно-пластического и линейно-графического, конкретно-изобразительного и орнаментального не находило такого убедительного, сильного и яркого, нарочито эффектного воплощения при всей, казалось бы, противоречивости этих сочетаний. Искусство развитого, классического «имперского» стиля, каким мы видим его в памятниках основных столичных комплексов (Сузы, Персеполь), несомненно должно было оказывать огромное эмоционально-психологическое воздействие на всех подданных государства. Оно во всем было рассчитано на это. Кажущиеся теперь однообразно-монотонными композиции официального ахеменидского искусства, надо полагать, не производили такого впечатления на современников, иначе они не существовали бы. Отличавшиеся своей исключительной соразмерностью и ритмизованностью, они сознательно усиливали этими средствами эффект репрезентативной внушительности, декоративной нарядности, живой реальности того, что было представлено, массовости процессуальных действий.

Различные области империи, отличавшиеся в искусстве своими локальными особенностями, в произведениях придворного, дворцового круга неизбежно должны были в обязательном порядке придерживаться общей официальной линии, единых общегосударственных художественных норм (Месопотамия, Лидия, Кария, Сирия, Урарту и другие). Памятники демонстрировали единство принципов и содержания. Значение столичных комплексов как официальных архитектурных и изобразительных «камертонов», образцов и законодателей «имперского» стиля, было поэтому особенно велико. Сузы — древняя столица Ахеменидов, воспринимавшаяся как символ законной преемственности власти Великого Царя, как символ преемственности всего культурного наследия Древней Азии. Персеполь — важнейший религиозный центр державы Ахеменидов, где ежегодно происходили церемонии царской адорации, ставший символом единства и могущества всей империи. Оба центра играли ведущую роль в утверждении и насаждении государственного стиля.

Блестящие царские постройки, отличавшиеся разумной ясностью, логической четкостью, упорядоченностью частей и целого, удивительным размахом и великолепием, не могли не вселять мысли о своей абсолютной значимости и исключительности у всех, видевших их. Впечатление помпезности и великолепия имперских ансамблей достигалось, помимо всего прочего, и сложным сочетанием различных видов искусства (архитектура, скульптура, живопись), и соединением разнообразных материалов (камень, дерево, металл, сырьевой и глазурованный кирпич), совмещением техник (резьба, чеканка, роспись), обилием или, точнее, изобилием, множественностью архитектурных и изобразительных форм, подчиненных строгой тектонике, выносом наружу большей части скульптурного декора, выразительными контрастами яркого света и цвета с глубокой тенью. Мощь, декоративная эффектность, реальность и изящество, надежность и изобретательность — все соединилось в пределах этих ахеменидских ансамблей, соперничавших в богатстве оформления и размахе с ассирийскими, хетто-хурритскими, египетскими, эгейскими и современными им греческими. Высокие каннелированные каменные колонны в портиках, то есть во внешних колоннадах, сочетались с раскрашенными деревянными колоннами внутри, имевшими накладные бронзовые украшения; рельефный глазурованный цветной кирпич, искусству изготовления которого научили персы вавилонские мастера, соседствовал со строгими регистрами рельефных композиций, созданных из раскрашенного песчаника; скульптурный декор снаружи дополнялся часто живописными, фигурными и орнаментальными композициями в интерьере. Единобразие, унифицированность языка, строгая согласованность и соподчиненность частей в целом позволяли наиболее полно и наглядно представлять основную идею данного, конкретного произведения, идею всего искусства.

Колоссальные царские заказы, вынуждавшие оформлять огромные пространства, заполнять огромные плоскости, довольно рано подсказали персидским мастерам идею образца, трафарета, знакомую на позднем этапе и искусству Древнего Египта и искусству Месопотамии (Ассирия, Новый Вавилон). Многократная повторяемость образа не только усиливала его содержание и значение, но и позволяла решать вполне определенные декоративные задачи, соединяя образы в протяженные, ритмически интонированные ряды. По сравнению с ассирийским искусством ахеменидское менее повествовательно. Оно не столько рассказывает, сколько представляет, прокламирует. Решая декоративные задачи, ахеменидские художники решали одновременно и другую, еще более важную задачу — монументализации содержания и формы изображаемого.

Образный строй произведений монументального и прикладного ахеменидского искусства, как уже говорилось, характеризуется сложным соединением условно-обобщенной и детально-достоверной пластической трактовки (условно-обобщенной — в типаже, выработанным несколькими поколениями мастеров; реально-пластической — в моделировке основных объемов изображений; детально-достоверной — в реалиях). Целенаправленность и логическая обусловленность этой изобразительной системы и одновременно внутреннее ее противоречие — особая тема в разговоре об ахеменидской художественной культуре. Мы не станем останавливаться на этом в данной работе, подчиненной вполне определенным исследовательским задачам. Об ахеменидском искусстве, как и о других искусствах Древнего Востока, можно сказать только, что его содержание адекватно выражено художественной формой. В этом отношении оно действительно является логическим завершением того процесса развития, который должно было пройти древневосточное общество и древневосточное искусство к середине I тыс. до н. э.

На позднем этапе существования и развития ахеменидского государства (середина — третья четверть IV в. до н. э.) с усилением сатрапий, которым Ахемениды предоставляли определенную автономию, не мешая сохранению местных религиозных культов и художественных традиций, несколько изменяется взаимоотношение между столичным официальным искусством и искусством периферии. Нужно заметить, что централизация и автономность, характеризующие политическую систему персидской державы, были бесспорным залогом ее длительного существования. Как известно, она существовала два с лишним столетия — срок весьма значительный для государства имперского типа с такой огромной по протяженности территорией. С постепенным повышением роли региональных художественных школ начинает снижаться значение единого государственного стиля, все еще сохраняющего свою каноничность как на землях Ирана, так и на землях подвластных ему стран. Широкий поток древнегреческих влияний, наблюдаемый к середине IV в. до н. э. в разных областях ахеменидской культуры, не только в художественной культуре, но и в религии (конкретно — в религиозных культах, соединившихся с культами греческих богов), по существу, не изменил ее основ, но ощутимо усилил струю эллинизации. Тем самым в известной мере уже подготавливалась реальная почва для последующего развития восточного эллинистического искусства, процветавшего после завоевания державы Ахеменидов Александром Македонским (30-е гг. IV в. до н. э.). Речь идет уже не об отдельных влияниях, а о целом направлении.

Ахеменидская архитектура в поздний период не знает прежнего строительного размаха. Не случайно в это время не столько строят, сколько достраивают и расширяют уже существующее. Однако продолжает сохраняться и принятая типология, не подвергаясь серьезным изменениям, и утвердившиеся строительные принципы и приемы, характерные для классического этапа. В изобразительном искусстве изменения происходят не столько в содержании (в основном сохраняется и старый репертуар, и прежняя интерпретация сюжетов), сколько в области формы. Художественный образ начинает терять внутреннюю энергию, собранность, насыщенность и четкость. Становятся мягче, живописнее в своей трактовке пластические объемы, постепенно утратившие свою чеканность, «отлитость»; графический язык теряет классическую утонченность, тщательность; большее внимание уделяется изяществу очертаний и силуэтов. Конкретно-пластическое в образном строе усиливается, вступая даже в некоторое противоречие с символической его основой, но техника исполнения при этом упрощается. Появляются очень декоративные, пластичные, но как бы более поспешные в своем исполнении произведения (в качестве примера могут быть приведены отдельные рельефные плиты, датированные IV в. до н. э., из Персеполя).

Процесс, происходящий в ахеменидском искусстве, во многом сходен с тем процессом, который протекал в тот период и в самом греческом, в частности в ионийском, искусстве, о чем говорилось в предшествующей главе.

Значение ахеменидского искусства в истории Древнего мира очень велико (и как итог общего процесса художественного развития на Древнем Востоке, и как особое, самостоятельное явление, художественный феномен). Традиции ахеменидского искусства сыграли важную роль в формировании официального искусства в ряде государств на Ближнем и Среднем Востоке в последующие периоды (империя Александра Македонского, Селевкийское и Парфянское царства, государство Сасанидов). Интересно проявилось его влияние и на искусство соседней Греции, особенно Ионии (прежде всего в произведениях малых форм: терракотке, глиптике, ювелирном искусстве V—IV вв. до н. э.). Хотя в главном это искусство оставалось чуждым для греков и наряду с другими относилось к разряду «варварских», оно тем не менее привлекало их своей красочностью, декоративностью, масштабностью, своеобразной экзотичностью. Греческие художники в стиле своих произведений испытывают вполне определенное влияние ахеменидского искусства, что отмечалось выше. Кроме того, значительный ряд ионийских греческих мастеров вместе с представителями других подвластных Ирану народов непосредственно работает над царскими заказами в местах ахеменидских резиденций (Пасаргады, Сузы, Персеполис).

Далее мы остановимся на отдельных аспектах в характеристике ахеменидского искусства и проблеме его связей с другими художественными культурами, точнее, на проблеме ионийского, в том числе и греческого, влияния в процессе формирования стиля официального иранского искусства. На том, как и в чем оно проявилось внутри этой художественной культуры.

Прежде всего — об ахеменидской скульптуре, конкретно — о монументальной скульптурном рельефе в иранском искусстве эпохи Ахеменидов. Мы уже говорили о том, что и Вавилонии. Традиции этого искусства воспринимались ими и опосредованно, через эламское и мидийское придворное искусство, явившееся плодотворной основой для развития их собственного официального, государственного изобразительного стиля, и непосредственно, благодаря прямому влиянию известных им памятников и деятельности привавилонской традицией свидетельствуют и произведения раннего этапа, где эта зависимость особенно ощутима, и произведения зрелого периода, то есть «имперского» стиля, которых уже полностью определялся свой особый язык.

Если говорить об уже сложившемся «имперском» стиле, то отличий в нем, разумеется, значительно больше, чем совпадений. Обозначился собственный изобразительный репертуар ахеменидского искусства, выявилась специфика содержания, были найдены художественно-выразительные средства, необходимые для воплощения наиболее важных для государственной власти тем и сюжетов. Однако основная тема и основные художественные принципы ассирийско-вавилонского рельефного искусства не только продолжали при этом сохраняться и развиваться, но и достигли известного максимума в своей интерпретации.

С рождением ахеменидского придворного стиля родилось новое художественное качество, возникло новое художественное явление, которое должно было занять соответствующее ему место в общем ряду историко-культурных достижений Древнего мира.

Если поставить ахеменидский скульптурный рельеф в один ряд с произведениями рельефного искусства на других территориях, необходимо будет признать не только его важную роль как заключительного, последнего звена в длинной цепи развивающихся передне-восточных традиций, но и его особую роль звена соединительного, смыкающего восточные традиции с традициями античного греческого искусства. Исторически это важно и глубоко закономерно: следующий этап — этап эллинистических государств и эллинистического искусства со всеми его достижениями и противоречиями. Персидский рельеф, восточный в своих основах, оказывается между традиционным передне-восточным (ассирийско-вавилонским, хетто-хурритским, древнеегипетским) и современным ему греческим (позднеархаическим и раннеклассическим), и это не кажется странным, нарушающим логику исторического процесса в пределах I тыс. до н. э.

Обратимся теперь к тем общим сопоставлениям ассирийского и персидского рельефа, которые так часты в литературе, и постараемся их объяснить, не уменьшая при этом значимости ни одного, ни другого явления<sup>4</sup>. По сравнению с ассирийским персидский рельеф представляется прежде всего гораздо более выпуклым, объемным, пластичным, еще более декоративным и подчеркнуто изящным в лучших образцах «имперского» стиля. Он более представительен и прокламативен, нежели информативен, и скорее приближается к роли манифеста, свода законов, чем к роли анналов царской и государственной жизни, как это было с ассирийским рельефом. Многие исследователи обращают внимание на однообразие, монотонность, сухость ахеменидского рельефа при сопоставлении с ассирийскими памятниками, на однообразие, суженность и ограниченность не только в его репертуаре, но и в применяемых им художественных средствах<sup>5</sup>. И это действительно кажется как будто бы во многом справедливым. Исключительная унифицированность ахеменидского искусства, крайне для него необходимая, объективно не могла дать ему только преимущества (тем более перед другими искусствами), то есть только качества положительные. Приобретая, завоеывая, оно заведомо многое утрачивало и все-таки не могло быть другим.

Выше мы говорили о природе ахеменидского искусства, о процессе его развития. Этим и объясняются многие его черты, в том числе характер его монотонности, однообразия. Они были вызваны к жизни задачами этой культуры, нуждами придворного искусства. На людей той отдаленной эпохи (хотя говорить об этом сейчас весьма трудно, и исследователи стараются не касаться вообще вопросов психофизиологического воздействия произведений древнего искусства при всей важности данного аспекта в оценке художественной культуры) персидские памятники не могли производить то же впечатление, что они производят на современных специалистов. Подданных империи они, конечно, прежде всего поражали и восхищали. Поражали грандиозностью и организованностью, почти военной четкостью, восхищали невиданным богатством и мастерством исполнения. Многократность повторов рождала нарочито усиливавшееся впечатление

торжественной репрезентативности, возвышенной приподнятости, а кроме того, по-видимому, имела силу известного магического воздействия, ибо сотни построенных в ряды изображений действительно служили как бы заменой живого, реального войска или процессии бесчисленных данников, что было также исключительно важно для этого искусства. Нечто подобное мы имеем и в Древнем Китае империи Цинь, в знаменитой гробнице Цинь-Ши-Хуана III в. до н. э., где представлены все подразделения императорской армии (объемные, в размер натуры изображения воинов из каолина).

Ил. 142—145

Объективно ахеменидские рельефы лишены той драматической напряженности и изумляющей нас экспрессии выражения, которые характерны для официальных памятников ассирийского искусства. Факт остается фактом, но эти особенности и не были нужны персидскому рельефу.

Ахеменидское искусство не касается сложных сюжетов, не дает ни панорамных изображений, ни излюбленных у ассирийцев баталлий и сцен царской охоты. Оно утрачивает эпичность, широту, ландшафтность ассирийского рельефа, приобретает структурность, жесткость, заданность, что сказывается и в содержании и в форме художественных произведений. Во всем оно стремится к унификации, единообразию, показательности. В этих своих стремлениях персидское искусство, скорее, близко нововавилонскому (см. рельефы прославленных ворот богини Иштар в Вавилоне). Характерная для нововавилонских рельефов процессионность, утрата пространственной глубины и конкретности окружения (пейзажные и архитектурные фоны), усиление декоративного начала, определенной религиозной ориентированности изображения — все это имеет непосредственное, прямое продолжение в памятниках ахеменидского рельефного искусства, в произведениях «имперского» стиля.

Ил. 184—185

Персидские рельефы не обладают силой экспрессии ассирийского рельефа, но обладают другой силой — силой импозантности, внушительности, особой монументально-декоративной выразительности. Подобно хеттским рельефам, они необычайно тектоничны, подчинены архитектурным формам, архитектурной конструкции. Ассирийские рельефы, служившие ортостами, то есть плитами, находившимися перед кирпичной или каменной кладкой в виде дополнительного укрепления свободного объема стен, преимущественно украшали интерьеры дворцовых помещений (хурритская традиция); персидские же вынесены наружу. Это имело большое значение и требовало иных средств и способов выражения.

Ахеменидские рельефы почти всегда архитектурно связаны. Они встречаются в местах, обусловленных конструктивно. Как и у хеттов, они приобретают благодаря этому огромную потенциальную силу: они не только украшают, они «работают» в постройке, несут определенную нагрузку. Из-за своей подчиненности архитектуре персидские рельефы, по мнению некоторых специалистов, как раз утрачивают ту привлекательную живость, которой отличались ассирийские рельефы. Однако, действительно утрачивая эту живость, ахеменидские рельефы, видимо, приобретали для себя нечто более важное. Благодаря этой непосредственной связанности с архитектурой они обретали монолитность, органичность, логическую построенность и соподчиненность, получали ритмическую организованность, согласованность с ритмикой архитектурных форм, особую декоративность, что было созвучно самому назначению данных архитектурных ансамблей. Это было бесспорным завоеванием, оригинальной интерпретацией древней традиции.

С искусством хеттов и хурритов, значение которых в истории Малой и Центральной Азии, наверное, значительно больше того, что мы пока себе представляем, ахеменидское искусство было связано очень глубоко, по существу. Непосредственное влияние этих художественных культур распространялось через Урарту и сиро-хеттские центры, все еще имевшие большое значение; опосредованно (но активно) — через перенимаемые персами традиции официального мидийского и эламского искусства. Многие черты хеттской и хурритской художественных культур, по-видимому, были близки древнеиранскому искусству, его природе. Освоенные и развитые мидийцами, традиции этих культур вновь интересно возродились, получив новую жизнь в памятниках придворного персидского искусства в процессе формирования другого государственного стиля, еще более масштабного и значимого. Заимствованное имело принципиальное значение для персидского искусства, ибо становилось частью в его структуре, влияло на его характер. Сопоставлений может быть очень много: хетто-хурритский тип архитектурной постройки, получивший название «бат-хилани», и персидская ападана с ее глубокими колонными портиками; хурритские и хеттские башни и персидские башнеобразные постройки; хеттский принцип

конструктивных внешних рельефных ортостатов и цоколи официальных персидских сооружений, покрытые рядами изобразительных плит; приемы изоцирковой графичности в отделке хурритских, а позже ассирийских произведений скульптуры и тонкая орнаментальность персидских памятников, еще более приближенных к образам гравированного драгоценного металла, и т. д.

Влияние египетской культуры, египетского искусства на ахеменидский Иран, имевшее также прямые и опосредованные пути проникновения через ассиро-вавилонскую, эламскую, мидийскую, сиро-финикийскую традиции, по-видимому, было гораздо более действенным, чем это кажется с первого взгляда. Во всяком случае, оно не было ни внешним, сводившимся к использованию только отдельных мотивов и образов, ни ограниченным в сфере своего распространения, на что указывалось в целом ряде исследований. Вклад египетской художественной культуры в формирование ахеменидского государственного стиля был так же принципиально важен, так же жизненно необходим, как и вклад хетто-хурритской культуры. Он затронул и область древнеиранской архитектуры, и область древнеиранской скульптуры, где египетское влияние отчетливо вычленилось из общего контекста на раннем этапе. Принцип масштабных египетских гипостильных построек, пришедший в персидскую архитектуру и через архитектуру Мидии, и через впечатление от конкретных памятников, — разве не был он исключительно важен при формировании собственно ахеменидской архитектурной типологии: персидского дворца аудиенций и дворца-резиденции? Столь же существенна роль древнеегипетской монументальной традиции в области скульптуры и скульптурного рельефа. Персы использовали именно египетский принцип многоярусной и многофигурной композиции, столь развитый в искусстве Нового царства и продолжавший развиваться в искусстве Позднего периода. Египетский пример подсказал им и метод и характер решения, позволил успешно оформлять огромные плоскости. Масштабные статуи ахеменидского правителя, утверждавшие силу и величие «царя царей», также, видимо, использовали не только ассиро-вавилонские прототипы, но и прототипы египетские (пример тому — статуя Дария I, связанная в известной мере с территорией Египта). Таким образом, заимствования из древневосточного искусства соседних территорий были весьма существенны и касались прежде всего архитектурно-пластических принципов, конструктивных, композиционных, декоративных приемов. Говорить здесь о некоей «цитатности» ахеменидского искусства довольно трудно.

Влияние греческого искусства в силу определенной несовместимости мировоззренческих основ, казалось бы, не могло быть слишком значительным в ахеменидской художественной культуре. Однако оно прочитывается и в контексте иранских памятников периода сложения «имперского» стиля, и в произведениях эпохи расцвета, где все иноземные вклады нивелированы, творчески переработаны и не вычлениются более в виде удачно использованных чужих фраз. Необходимый выбор уже осуществлен, сплав всего желаемого достигнут, синтез определил новое художественное качество, новый стиль, и все-таки следы этого влияния присутствуют. Они теперь — лишь отблеск прежнего творческого участия, но отблеск, заметно усиливающий свет, исходящий из основного источника.

Влияние греческого искусства не могло проявиться ни в сюжетах, ни в темах ахеменидского искусства (по крайней мере до середины IV в. до н. э.), но вполне могло сказаться в его выразительных средствах, стилистике, самом характере образности. Это наблюдается и в области архитектуры, и в области пластики (более всего в скульптурном рельефе). Здесь творческие поиски иранских, персидских мастеров и творческие поиски греков во многом совпадали, может быть, поэтому влияние греческого искусства и представляется порой несколько преувеличенным.

Было бы неверным объяснять пластическое обогащение, усложнение персидского рельефа, являющегося вариантом традиционного передневосточного, исключительно влиянием греков, однако было бы неверным также заведомо отрицать таковое. Нельзя недооценивать возможность и результативность бесспорно существовавших исторических и историко-художественных контактов, тем более что они фиксированы документально. «Аниконичное» в своих истоках искусство персов, знавшее поначалу преимущественно только зооморфные и орнаментальные построения, на определенном этапе развития должно было обратиться и к реальной изобразительности, и к развитому антропоморфизму. Этого требовал менявшийся уклад жизни, развивавшиеся религиозные представления, интересы персидской правящей верхушки, которая еще до утверждения династии Ахеменидов вы-

разила свою заинтересованность в искусстве более богатом и представительном, репрезентативном. К этому склоняли и контакты с соседями, с искусством других территорий, культурой более древних развитых государств.

Осваивая образцы близкого им мидийского и аламского искусства, искусства ассирийского, нововавилонского, хеттского, хурритского, египетского, дававших готовые примеры развитых сюжетных антропоморфных композиций, персы, однако, все равно исходили при этом из своих собственных представлений, вкусов и устоявшихся ремесленных традиций. И это понятно. Уже говорилось, что немалую роль в процессе сложения нового искусства могли играть и развившиеся представления так называемого магического натурализма, которые затем плодотворно «эксплуатировались» государственным стилем в эпоху правления Ахеменидов, в эпоху процветания персидской монархии. Создаваемые антропоморфные и зооморфные образы, явившиеся своеобразной заменой живого, реального, должны были сохранять его характерность и непосредственную выразительность, а следовательно, и его живую, конкретную объемность, ибо объемное всегда более иллюзорно, чем плоскостное. Хеттский скульптурный рельеф и рельеф в нововавилонском искусстве, по существу, уже знали более сложную пластическую моделированность рельефного изображения, не только более выпуклого, но и в значительной мере взаимодействующего с фоном. Однако персы пошли в этом значительно дальше. Тенденции зрительной достоверности, характерные для многих искусств I тыс. до н. э., в ахеменидском искусстве, так же как и в греческом, нашли в результате более полное и осознанное выражение.

Природа объемности в ахеменидском и греческом рельефе, разумеется, не совсем одинакова, но задачи того и другого искусства на раннем этапе довольно близки: создание визуально-конкретного образа-типа, легко во всем узнаваемого, представленного в определенном состоянии, движении. Отсюда несомненная близость позднеархаических и раннеклассических греческих памятников и памятников персидских, относящихся к концу VI — началу V в. до н. э., реальная возможность контактов и влияния стилистически более определившегося греческого искусства на формирующееся ахеменидское. Во второй половине VI — начале V в. до н. э. персы не только вполне одобрительно принимали предлагаемые греками-ионийцами «версии» переднеазиатских рельефных образов, усердно создававшихся иноземцами по официальному заказу ахеменидского двора, но и в определенной мере пользовались ими, приспособившая некоторые из греческих художественных особенностей к собственному вкусу и принципам видения. Существенно то, что, выработав в начале V в. до н. э. свой собственный государственный стиль изобразительного искусства, иранские мастера затем вполне сознательно сохраняли его почти неизменным в течение двух столетий, словно принятый всеми и необходимый для обращения устойчивый монументальный тип. В этом и проявилась каноничность всей ахеменидской художественной системы, ставшей как бы логическим завершением всего, что существовало и развивалось до того на Древнем Востоке. Нарочитая канонизованность — одна из черт, определяющих феномен этого искусства, его положительная и одновременно, если можно так сказать, отрицательная особенность. Ни одно искусство, даже древнеегипетское, не знало такой застылости, подчеркнутой унифицированности в своей образности, такого консерватизма в художественной системе и стиле, как искусство персов в эпоху правления Ахеменидов. В то время как ахеменидское искусство оставалось неподвижным, нарочито остановленным в своем развитии, греческое в течение V и IV вв. до н. э., как известно, быстро эволюционировало. Именно поэтому становится трудно сопоставлять отдельные их памятники. Они представляются уже действительно принципиально отличными друг от друга. Греческие образы V—IV вв. до н. э. полностью переходят в область конкретно-чувственного, иллюзорного: синтез реального и идеального, символического, осуществляющийся в них, происходит на основе реального, живого, определенного. Персидские же остаются в основном на исходных древневосточных позициях: синтез реального и идеального складывается в них по-прежнему на основе идеального, условного, концентрированно-обобщенного; приобретаемая конкретность все равно зиждется на этом незыблемом отношении. Последнее-то и придает образам ахеменидского искусства (иным по своему характеру, чем произведения Древнего Востока более раннего времени) вполне традиционную знаковость.

По сравнению с произведениями греческого рельефного искусства персидские памятники V—IV вв. до н. э., конечно, выглядят совсем иными в своих изображениях, более условными, более архаичными. Благодаря этому и оспаривается серьезное участие греков в процессе формирования «имперского» стиля. Однако на самом деле вопрос этот не решается так просто. Несходность классических греческих и классических ахеменидских

рельефов еще не говорит об отсутствии творческих контактов на ранней стадии, когда и греческое и иранское искусство было значительно ближе друг к другу.

Человеческие фигуры на ахеменидских рельефах, в отличие от греческих классических, выдвигаются из фона, более жестко очерчены, достаточно схематичны в движениях и позах, более хорошо моделированной, вполне осязаемой фигуры на свободном, ничем не занятом, активно взаимодействующем с ней фоне, как бы передающем воздушную среду окружающего пространства, — это нечто новое для древневосточного искусства. И связана эта идея с греческим искусством, где она была открыта как важнейшая из истин и развита наиболее полно и оригинально. Другое дело, что идея эта, как и следовало ожидать, приобрела несколько иную, отличную от греческой интерпретацию и породила компромиссные решения в персидском изобразительном искусстве. Иначе и быть не могло.

Анализ некоторых рельефных плит персепольского комплекса (фрагменты декора Сокровищницы, дворцов Дария и Ксеркса, Трипилона, Гарема, центральных секций апсиды, то есть построек времени Дария I и Ксеркса) доказывает непосредственное участие в их создании ионийских греческих художников. Дело даже не в том, что на ряде рельефов были обнаружены граффити греческих мастеров и рисунки, выполненные в стиле греческих вазописных рисунков конца VI — начала V в. до н. э., хотя данный факт документально фиксирует эту причастность (см. издание «Персеполь», том второй). Дело в соответствии самих изображений не только характеру персидского, но и духу греческого искусства, в близости собственно греческим, ионийским произведениям начала V в. до н. э., в некоторых особенностях пластического решения, в греческих изобразительных принципах, которые здесь используются и прочитываются. Позднее, в памятниках середины — второй половины V в. до н. э., такое вычленение греческих по исполнению частей (так же как, впрочем, и частей какого-то иного происхождения) будет уже почти или совершенно невозможно. В произведениях зрелого, то есть развитого «имперского» стиля, как уже отмечалось, все оказывается слитым, переплавленным, существующим в едином, нерасторжимом контексте. Греки несли с собой свою художественную культуру, удачно приспособившуюся к восточным образцам и вкусам свои изобразительные принципы и технические приемы; персы же отбирали и сопоставляли, использовали импортировавшее их собственным убеждениям, оставляя без отклика то, что было чуждо их художественным взглядам. Фигуры на плитах, созданных греческими мастерами в период правления Дария I и Ксеркса, кажутся как бы погруженными в воздушную среду окружающего их реального пространства; их контуры смягчаются живописным греческим «сфумато», что характерно для всей греческой пластики, особенно в архаический и классический периоды. В результате складывается живая связь среды и объемного скульптурного изображения; фигура, даже при условной передаче позы и движения, представляется более подвижной, лица и одежды — более конкретными. Несколько иначе — в плитах, исполненных руками иранских и других мастеров того же периода.

Илл. 168—172

Идея активно взаимодействующего свободного фона в связи с человеческой фигурой оказывается с интересом воспринятой, однако осмыслена она и воплощена все-таки в соответствии с собственно иранской скульптурной традицией, достижениями металлопластики и теревики. Отсюда некоторое несоответствие, противоречивость: впечатление живописной мягкости, достигаемое за счет широкого использования светотени на греческий манер, — и впечатление строгой силуэтности, «отлитости» скульптурного объема, ощущение напряженного стремления выдвинуть его из глубины на передний план, подобно тому как это бывает в чеканных произведениях из меди или бронзы. От этого фигура кажется более статичной, но сочетает одновременно и живость и монументальность, что было необходимо для этого искусства.

Разумеется, важен еще один момент для понимания природы объемности ахеменидского рельефа — вынесенность его наружу и связь с архитектурными формами. Последнее также многое объясняет и корректирует. Функции низкого, внутреннего рельефа, находившегося в интерьере дворцово-культурных построек Ассирии, в данном случае, то есть уже в персидской практике, могла выполнять и, видимо, выполняла монументально-декоративная живопись. Она не сохранилась, хотя и предполагается в столичных ахеменидских комплексах (лишь фрагментарно эта живопись может быть представлена отдельными центрами персидской периферии, в частности постройками V—IV вв. до н. э. в Эрбунде в Урарту). Место нахождения рельефа определяет его характер, объясняет его высоту, контрастность в решении отдельной фигуры и целой композиции, но не объясняет причины сложной его

моделированности, развитой, даже уточненной светотеневой нюансировки. Хотя раскраска отчасти и нейтрализует действие светотени, применение ее именно в таком виде исключительно важно. Впечатлению живости, натурности изображения содействует и основной материал персидского монументального рельефа — желто-розовый песчаник, близкий по тону окраске человеческого тела (в этом, кстати, также улавливается связь с египетской традицией, широко использовавшей этот материал на позднем этапе).

Такой разнообразной, живой светотеневой проработкой не отличался до того, пожалуй, ни один из восточных рельефов. В этом и собственная потребность данного искусства в натуралистической ориентации, и влияние греков, оказавшееся для него весьма плодотворным. Оно, как отмечалось, не только было воспринято иранскими художниками, но и адаптировано ими, исходя из задач и потребностей персидского искусства. И опять, как кажется, несоответствие, опять противоречивость: соединение живой объемности и условной орнаментальной графичности, каллиграфической линейности, напоминающей тонко гравированный металл. Нечто подобное было и в греческом искусстве в эпоху архаики, ранней классики, также совмещавшем реальное и условно-орнаментальное, узорно-декоративное. Позднее, однако, орнаментальное начало в греческом искусстве постепенно обрело вполне реальную, конкретно-чувственную основу (трактовка прядей волос, складок одежд). Персидское же искусство намеренно сохранило в своей изобразительной системе тот компромисс, который был характерен для ранних стадий художественного развития; этого требовала не только естественная приверженность к древним переднеазиатским традициям, но и потребность в роскошном, исключительно ярком и нарядном монументально-декоративном стиле.

О том, что греки в большом количестве эмигрировали в Персию из городов на побережье Малой Азии, мы знаем из разных источников. Известно, что они постоянно служили в наемной ахеменидской армии, выполняли сложные инженерные работы (возведение мостов через Босфор), были превосходными лекарями, осуществляли строительные и скульптурные заказы. Теперь уже фиксированы целые списки греческих имен. Число их ограничивается полусотней при Дарии I и Ксерксе, а затем значительно возрастает<sup>6</sup>. Греческие имена найдены, в частности, на плитах строительной отделки в Персеполе (Сокровищница). Интересны и другие данные. Длина каждой из сторон Большой апсиды Дария I и Ксеркса в этом комплексе равна 81,75 м. Если учесть, что каждая из трех сторон имела здесь три ряда рельефов с огромным количеством фигур, получится весьма внушительная цифра. Использование чужеземного, и прежде всего греческого, опыта было просто необходимо в Персеполе. Поколение же иранских монументалистов только складывалось.

Воздействие греческого искусства частично проявилось, как считают, и в использовании сложной системы складок, которую иранские мастера широко применяли в изображении одежд на своих дворцовых рельефах. В известной мере это было новшеством (прежде всего по сравнению с древними ассирийскими и вавилонскими произведениями). Использование этого новшества, разумеется, не было случайным: оно также вызвано определенной натуралистической ориентацией самого ахеменидского искусства. Снова как будто странное совпадение, приближенность позиций персидского и греческого в скульптуре. Она-то, впрочем, и объясняет их связь на раннем этапе развития «имперского» стиля, плодотворность не только первых, но и последующих творческих контактов. Теперь уже вряд ли возможно однозначно ответить на вопрос о греческом или персидском приоритете в этом нововведении, как это делали в прошлом, поскольку вопрос этот касается вообще древневосточной традиции. Частная проблема таким образом оказывается связанной с проблемой происхождения ахеменидского искусства, его сущности.

И греки в эпоху архаики, и персы в VI—V вв. до н. э. при изображении складчатых одежд могли обращаться к одним и тем же художественным истокам. Существенно то, как они решали поставленные перед собой задачи, чего достигли в результате поиска. Сложность ситуации, на наш взгляд, объясняется как раз тем, что персидское искусство во многом пользовалось двойным источником, восточным и западным, одновременно беря для себя все необходимое и возможное, способное служить ведущей идее. Подобно тому как в применении более сложной моделированного рельефа персы могли исходить одновременно и из древневосточных (в том числе иранских), и из греческих традиций, в использовании новой системы складчатых одежд, видимо, было примерно то же самое. Наблюдается как бы совмещение древневосточной и оригинально развитой на ее основе греческой традиции, условно-орнаментальной и условно-реальной, имеющей более определенную

конкретно-чувственную выразительность, приближенность к натурному образу. Одно не только не исключало другого, наоборот, в какой-то мере обогащало и дополняло. В этом переднеазиатского и греческого в изобразительной системе персов и заключается, как нам кажется, особое, неповторимое своеобразие ахеменидского искусства, похожесть и непохожесть его на другие искусства Древнего Востока. Шло параллельное развитие, определяющее различные культуры, и это было абсолютно естественно, исторически закономерно. Итак, заимствовав одежды эламского типа, персы переняли и общую схему их изображений, однако обогатили ее за счет греческих достижений.

А. Моортгат был прав, говоря о том, что применявшаяся греками система складок, по существу, не была оригинально греческой, что она в свое время, по-видимому, была заимствована ими с Востока. Однако нельзя не видеть и другого, того, что греки осмыслили эти формы по-своему, оригинально развили их в произведениях своей скульптуры, доведя до исключительного совершенства в изяществе рисунка, построения, осязаемости, в пластических характеристиках, технических приемах исполнения. У греков, в отличие от персов, складчатые одежды существовали во множестве вариантов и сочетаний: в эпоху зрелой и поздней архаики драпировки уже вступают здесь в прямое взаимодействие с пластикой «живого» человеческого тела. Именно поэтому называть такую систему складок «восточной» в VI в. до н. э. представляется уже, по существу, невозможным. Позднеархаические складчатые одежды в круглой скульптуре и рельефе являются как бы логическим выводом, исходящим из самой истории развития греческой скульптурной формы. В персидской скульптуре складчатые одежды, как это нетрудно заметить, служат несколько иным художественным целям, и это приносит некоторую раздвоенность в само художественное решение. Натуралистическая ориентация и ориентация на декоративный эффект, кажется, не входят здесь в необходимое соответствие. В греческом искусстве на определенном этапе его развития (во всяком случае, в VI в. до н. э.) декоративное уже оказывается в зависимости, в строгом подчинении конкретно-чувственному, натурному. В персидском искусстве этого не происходит никогда. Человеческий образ при всей его внешней конкретизации (реальной объемности, выпуклости, точности в воспроизведении отдельных частей и деталей), по существу, продолжает оставаться типом. Его движение — лишь характерное состояние, узнаваемое действие, а не реальное движение в реально представляемом пространстве: отсюда и соответствующая трактовка складчатых одежд, которые отличаются большей типизацией, стилизованностью, чем греческие одежды в памятниках второй половины VI в. до н. э.

Персы могли взять названную систему складок из тех же восточных источников, что и греки в более ранний период (скорее всего, в VII в. до н. э.), однако развить ее пластически достаточно и своеобразно на первом этапе существования их художественной культуры они, очевидно, не могли. Поэтому-то и кажется вероятным, что иранские художники (без всякого ущерба для себя, наоборот — с известной выгодой) обратились к уже сложившемуся изобразительному приему в греческой скульптуре своего времени, используя его затем по собственному усмотрению. Греческие мастера, выполнявшие их заказы, естественно, и сами участвовали в этом процессе художественного синтеза и адаптации. Речь, таким образом, идет не об использовании складок вообще, а об изображении складок определенного типа и определенным образом.

«Складка у них, — писал К. Эрмманн, — не та, что в Греции, где она является средством выражения соотношения тела и одежды, а всего лишь иконографическая деталь, служащая для характеристики определенного типа одежды. Она поэтому и не приводит к внутреннему преобразованию пластики, как в Греции, она остается лишь орнаментальной цитатой. Здесь, как и в последующие столетия, так же част случай заимствования Востоком только формы, а не существа. Персидское искусство не могло принять собственно греческую складку, как не могло принять и много художественного мировоззрения. Поэтому нигде складка не имеет действительно живого действия в их скульптуре. Она остается формулой, которой с небольшими вариациями пользуются до конца времени правления Ахеменидов, то есть до последних десятилетий IV в. до н. э.»<sup>7</sup>

Эти слова совершенно справедливы, особенно если сопоставлять персидское искусство развитого, классического «имперского» стиля с греческим искусством второй половины V в. до н. э.; однако заимствование, если оно имело место, произошло во второй половине VI в. до н. э., когда две эти художественные культуры находились значительно ближе

друг к другу. Природа складчатых одежд в греческом искусстве этого времени и природа складчатых одежд в персидском искусстве имели нечто общее. Далее пути этих художественных культур значительно расходятся. Складчатые одежды в памятниках иранского искусства в эпоху Ахеменидов действительно слишком явно отличаются от всего того, что знал прежде Древний Восток: для этого не нужны слишком многочисленные сопоставления. Таким образом, внешняя конкретизация, натурализация изображения, происходившая в ахеменидском искусстве, на собственно иранской основе во многом определялась и благодаря художественным контактам, благодаря использованию достижений соседних культур, прежде всего достижений ионийского греческого искусства, процветавшего во многих центрах по побережью Малой Азии и на близлежащих островах, известного своими памятниками монументальной скульптуры.

Синкретическое по своей сути искусство Ахеменидов, как уже отмечалось, имело гораздо более ярко выраженный и сложный характер, чем другие в данную историческую эпоху. Его исключительная восприимчивость объяснялась прежде всего первоначальным отсутствием собственных развитых традиций монументального искусства, а «многосоставность», заставляющая порой говорить об эклектизме, определялась самой исторической ситуацией (возможностью и необходимостью держать при дворе Великого Царя огромную армию наемных иноземных мастеров). Размах строительства больших столичных комплексов обязывал. Он настоятельно требовал привлечения значительных художественных сил. И все-таки в основе своей это искусство неизменно оставалось иранским. Элементы собственно персидского, иранского поначалу не преобладают, однако уже в ранний период придают произведениям специфически персидский характер. Он проявляется в самом отборе художественных средств, иконографических схем, в принципах компоновки, в отдельных чертах, деталях и смысловых акцентах. Пока мы все еще мало знаем древнейшую культуру персов (до Ахеменидов), недостаточно изучены в целом и родственные ей художественные культуры Мидии и Элама, хотя давно введен в научный обиход значительный ряд памятников, предприняты успешные попытки их интерпретации<sup>8</sup>.

Мы называли в качестве важнейшей особенности ахеменидского искусства его непосредственную связанность с областью металлопластики, где наиболее полно отразились древние народные ремесленные традиции. Большинство произведений (скульптурный рельеф в том числе) так или иначе связано с изделиями из бронзы, серебра, золота, воспринято художниками через призму своего собственного искусства металлообработки. Нечто подобное, что, кстати, также не случайно, было и с ассирийским рельефом, испытывавшим на себе значительное влияние гравировки по кости и металлу (достаточно вспомнить известные произведения финикийских резчиков из дворцового комплекса в Калахе-Нимруде). В этом также проявилась преемственность ахеменидского искусства. Скульптурные рельефные декоративные изображения, как писал А. Поп, и в самом деле очень часто «выполнялись не так, как это делалось обычно в камне, а подобно тому, как их делали в бронзе, взяв хотя бы изображение бровей и волос, которые кажутся сделанными не резцом скульптора, а резцом гравера»<sup>9</sup>. Стремление к натуралистической точности, чрезвычайной в передаче отдельных частей изображения, является особой чертой, характерной и для древнейших иранских произведений (в частности, для «луристанских бронз»). В ахеменидском изобразительном искусстве эта зависимость от металла кажется еще более сильной и глубокой, чем в ассирийском. Она определяет одновременно и его преимущества, и некоторые противоречия в самом характере изобразительности, которые на практике удалось привести к достаточно устойчивому равновесию. Удивительная графическая утонченность и точность, каллиграфичность в отделке рельефных изображений действительно сопоставима только с виртуозными произведениями иранской тореvтики (на раннем этапе они непосредственно связаны с традициями мидийского искусства, о чем свидетельствуют прямые параллели с предметами из Зивие, затем приобретают черты общего государственного стиля, что демонстрируют памятники переходного периода и далее — первой и второй половины V в. до н. э.).

При неизменном тяготении к особой тщательности в графической проработке отдельных частей изображения персидское, — а шире — иранское искусство тореvтики обнаруживает вместе с тем и постоянное тяготение к объему, к большей внутренней наполненности скульптурных форм. Греческая пластичность импортировала ахеменидскому искусству именно потому, что оно само имело к этому известную предрасположенность. Ни одно заимствование из области других культур не возможно без существующих внутренних предпосылок: так было и в персидском искусстве. Все, что использовалось ахеменид-

Ил. 164, 165

Ил. 188—190  
192, 195

ской художественной культурой из других арсеналов, так или иначе соответствовало его природе, его историческим задачам. Именно поэтому мы и говорим в данном случае не о стилистическом конгломерате, а о новом, оригинальном стиле, сложившемся и в области архитектуры, и в области изобразительного искусства. Не прямое цитирование, а творческое использование, творческая переработка увиденного — вот главная, основная линия иранского искусства в эту эпоху.

У греков пластика к концу VI в. до н. э. уже представляется гораздо более реальной, конкретной; персидская внутренне, то есть по существу, остается все равно глубоко условной, хотя и приобретает внешнюю приближенность к натуре, определенную осязаемость. В изображениях ахеменидского искусства интересно сочетаются: идущая от металла подчеркнутая силуэтность скульптурных форм, чеканность объема — и живописность, мягкость сложной светотеневой моделировки, дифференцирующей этот объем; реальность, выпуклость — и условная линейность, орнаментально-графическая разработанность; контрастность, аппликативность частей — и мерная ритмичность целого, детальность, натуралистичность — и необходимые монументальному искусству обобщенность, единообразие, и т. д. В самом синкретизме, каноничности — определенная сила, важное достоинство ахеменидского искусства и скрытая его противоречивость. Консерватизм этого искусства, его стилистическая неподвижность, неизменность также являются и показателем его достижений, успешного осуществления выдвинутых исторических задач, и свидетельством некоторой ограниченности, преднамеренной скованности, творческой активности и творческой пассивности.

Специальное изучение памятников протоиранского, мидийского, скифского искусства, которым заняты современные исследователи, в конечном итоге позволит, видимо, более четко выделить собственно иранские черты в стиле ахеменидского искусства, что представляется особенно важным на данном этапе развития науки<sup>10</sup>.

Далее — еще раз о конкретном участии греков в создании памятников ахеменидского искусства, об участии античного, эллинского компонента в целом в процессе формирования «имперского» стиля.

О том, что восточногреческие, ионийские мастера находились на службе великого персидского царя и принимали участие в строительстве дворцовых комплексов в Сузах и Персеполе, мы знаем, как уже говорилось, из разных источников, в основном — из царской надписи Дария I, найденной в Сузах. Она была восстановлена из множества мелких фрагментов, обнаруженных при раскопках в разное время в течение почти двадцати лет работы<sup>11</sup>. Эта надпись начертана на трех языках (древнеперсидском, вавилонском и эламском) и состоит композиционно из трех частей. Одна из них (столбцы, вертикальные строки 1—22) служит восхвалением величия и могущества Дария как Великого Царя и «царя царей»; две другие являются описанием дворца, указанием тех материалов, из которых он был построен (строки 22—47), и одновременно перечислением тех рабочих разных национальностей из многих покоренных областей, которые принимали участие в его сооружении непосредственно. Для нас особенно важна и интересна именно эта, последняя часть (строка 47 и сл.), в которой мы и находим упоминание об ионийских мастерах.

Мастера из Ионии и Сард, то есть греческие и лидийские, как свидетельствует надпись, были теми, кто занимался обработкой камня. Вряд ли то была работа рядовых каменотесов, скорее, имеется в виду «артель» строителей и художественная обработка камня, превращавшая его в монументальный рельеф. Никакого дополнительного указания по этому поводу текст не содержит. Предполагают, что речь идет именно о строительстве и создании скульптурного декора. Трудно представить себе, чтобы греческих мастеров, славившихся своими скульптурными работами, использовали только в роли каменотесов. Кстати, во второй части надписи упоминается о том, что материал, которым оформлены стены, также был привезен в Сузы из Ионии. Это наводит на мысль и о реальном участии греков в собственно архитектурных и в скульптурных работах. К. Ниландер подробно и тщательно исследовал этот вопрос в своей монографии, посвященной Пасаргадам. В связи с этим комплексом, как доказал автор, можно говорить о совместной работе лидийских и греческих мастеров-строителей<sup>12</sup>.

Что касается полихромных рельефов из цветного глазурированного кирпича, то их, судя по тексту надписи, делали в Сузах вавилоняне, хотя некоторые и склонны думать, что под вавилонянами в данном случае подразумеваются те немалочисленные восточные греки, которые были переселены в Вавилонию<sup>13</sup>.



Видимо, мы недооцениваем роли вавилонских мастеров в развитии персидского искусства вообще. Обращая внимание на продолжение месопотамских традиций в ахеменидской скульптуре, мы словно забываем о существовании самих вавилонских мастеров, которые непосредственно участвовали в строительстве персидских дворцов, и более всего, может быть, именно в Сузах. Мы говорим об этом, не учитывая, что и в монументальной скульптуре, и в мелкой пластике (в области глиптики также) работали многочисленные представители месопотамского искусства, о котором мы в этот период, к сожалению, слишком мало знаем. Вряд ли поэтому есть необходимость усложнять действительное положение вещей и за словом «вавилоняне» видеть упоминание о греках, которые были переселены в Вавилон. основополагающая роль месопотамской традиции в ахеменидском рельефном искусстве придворного круга настолько очевидна, что предполагает и непосредственную ее передачу через вавилонских мастеров, привлекавшихся ко двору вместе с ионийцами и лидийцами по крайней мере на раннем этапе.

Помимо надписи, найденной в Сузах, документальным свидетельством участия греков в работах по строительству дворцов в Персеполе и Сузах, как известно, являются также графические рисунки и надписи, в частности рисунок, обнаруженный на одном из рельефов Персеполя, приобретенный Метрополитен-музеем<sup>14</sup>. Мы уже упоминали об этом выше. Данный рисунок был процарапан на изображении башмака в фигуре Дария и скрыт краской (слоем красной охры). В живой и непосредственной манере, в стиле греческих произведений конца VI — начала V в. до н. э., на этом рисунке были изображены две бородатых мужских головы и фигурки львов. Изображения идентичны по стилю рисункам на греческих расписных вазах этого времени и близки другим произведениям позднеархаического греческого искусства.

Таким образом, благодаря названным памятникам стало абсолютно бесспорным участие греков в работах при постройке двух больших дворцовых комплексов в Сузах и Персеполе. Доля греков в этих работах в целом остается все еще до конца неясной, но участие их в осадании значительного количества дворцовых персидских рельефов теперь уже очевидно. Это подтверждает и художественный анализ некоторых рельефных изображений переходного этапа (конца VI — начала V в. до н. э.). Далее, как говорилось, вычленив работы греческих мастеров становится трудно, почти невозможно. И это вполне закономерно: все работает в одном, утвердившемся для придворного искусства стиле, пользуются одними образцами и трафаретами, привнесение чего-то нового становится излишним, противоположным. Но снимает ли это вопрос об участии греков в продолжавшемся строительстве дворцово-культурных ансамблей Ахеменидов во второй половине V—IV в. до н. э., устраняет ли это сам факт такого творческого контакта в истории персидского искусства? Разумеется, нет.

О вкладе греков в развитие ахеменидского искусства говорилось уже достаточно. Важнее это является историческим фактом, которым нельзя пренебречь. Однако нельзя и переоценивать этот факт, считать, например, что персидское рельефное искусство является в самом деле эллинизированным вариантом переднеазиатского рельефа. Такая постановка вопроса представляется нам неверной. Можно ли торопить время в угоду нашим желаниям? Следующий, эллинистический этап, разумеется, имел достаточно подготовленную для себя почву в пределах предшествующего периода. Предпосылки эллинистического искусства на этих территориях не могли проявиться вдруг, тем не менее говорить сколько-нибудь серьезно об эллинизации, даже условно, в связи с рубежом VI—V вв. до н. э., видимо, ошибочно. Греческий вклад — один из многих, которыми воспользовалось для себя ахеменидское искусство. Видеть его определяющее, доминирующее значение нет никаких оснований даже в области рельефа. То, что было использовано иранским искусством из греческого арсенала, глубоко переработано. Кроме того, взято преимущественно то, что представлялось необходимым и близким, одновременно наметившимся уже в самом персидском. Вклад греков в область ахеменидской скульптуры был действительно более велик, чем в область архитектуры или прикладного искусства, но он вовсе не менял существа этой художественной культуры, не перестраивал ее основ. Выражаясь фигурально, брались только отдельные слова, которые придавали сказанному особый оттенок; содержание же и построение фразы, общая ее окрашенность оставались традиционными и национальными.

Участие греческих мастеров в крупных строительных работах Ахеменидов и создании скульптурного декора дворцово-культурных ансамблей началось, по существу, лишь с 30-х гг. VI в. до н. э. В самый ранний период оно еще не фиксируется. Рельеф с изображением

четырёхкрылого Гения, найденный в Пасаргадах и датируемый временем Кира Старшего, имеет совершенно иной характер, чем несколько более поздние рельефные плиты из того же комплекса. Рельеф на Бехистунской скале также не выявляет этой связи, он полностью ориентирован на древневосточные традиции (месопотамскую, хеттскую, или, точнее, древнеанатолийскую, и древнеиранскую). Участие греков, вклад, который они внесли в формирование государственного стиля ахеменидского искусства, имеет отношение только к переходному периоду, концу VI — началу V в. до н. э. В какой-то мере это имело и политическую окрашенность, было связано с персидскими захватами на побережье Малой Азии, с планами более широких завоеваний, служило демонстрацией зависящего положения становится весьма затруднительным, хотя документально подтверждается определенно. Стиль придворного ахеменидского искусства к середине V в. до н. э. уже вполне сложился, анализ становится возможным только в сплавлении, а не в вычленинии ингредиентов.

Греки, находившиеся на службе персидского царя, должны были работать именно в том стиле, который к этому времени утвердился как официальный, государственный. Не случайно рисунок, процарапанный в одном из ранних персепольских рельефов (имеется в виду названный фрагмент из Метрополитен-музея), обнаруживающий непосредственное участие греческого мастера, не совпадает в стиле с основным его изображением. Данный рисунок вообще имел отношение лишь к одной из его частей и составлял только второй или третий декоративный по значению образный план. На этом этапе персидские рельефы все меньше сопоставимы с собственно греческими, настолько они своеобразны и отличны в понимании своих задач.

Произведения скульптуры, выполненные в чисто греческом стиле, встречающиеся среди памятников придворного персидского искусства, имели совершенно иное происхождение, чем те рельефы, которые украшали фасады дворцов. Они были сделаны материковыми, островными или малоазийскими греческими мастерами не на территории самого Ирана, а в собственно греческих областях и попадали в Персию либо в качестве военной добычи (что было, видимо, особенно часто), либо в качестве вещей, приобретенных у греков самим персидским царем или его окружением. Такова, например, участь скульптурной группы «Тиранубийцы» мастера Антенора, доставшейся персам в виде трофея из Афин, знаменитой статуи Аполлона Филезия из Милета, статуи Аполлона с Делоса и многих других; об этом мы знаем непосредственно из свидетельств греческих авторов<sup>15</sup>. Произведения, оказавшиеся тем или иным путем на территории царских резиденций, нередко представляли собой настоящие шедевры греческого искусства. Персы понимали художественную значимость этих вещей и относились к ним с должным почтением. Иногда они даже заказывали для себя копии особо популярных греческих памятников: так высокая была их ценность. Примером может служить, в частности, статуя «Печалюющей Афродиты» или, как ее называют еще, Пенелопы, найденная при раскопках Сокровищницы Персеполя<sup>16</sup>. Ее считают копией с недошедшего до нас известного греческого оригинала, выполненного в Фокее или каком-то другом восточногреческом центре. Не исключено, что статуя была сделана не по заказу самого персидского царя, а приближенных к нему греков, например Аспазии, вскоре после смерти Перикла вернувшейся на родину, в Милет. Это предположение высказывает в своей статье Е. Ланглоц<sup>17</sup>. Найденная в Персеполе греческая статуя действительно свидетельствует о том, что ионийские мастера работали для персидского двора не только в персидской, но и в собственной манере, в своем стиле. В основном это были, конечно, не те мастера, которые жили при дворе и были приглашены в Персию для выполнения работ в царских архитектурных комплексах. Если они и выполняли чей-то заказ, то не были связаны необходимостью работать в чужом стиле, в чуждых им традициях.

Черты эллинизации, по существу, начинают проявляться только на позднем этапе развития ахеменидского искусства, что явилось отражением перемен, которые происходили в разных областях жизни общества в целом. Совмещение, соединение с греческой традицией, наблюдаемое во второй половине IV в. до н. э., не имело такого характера в начале и первой половине этого столетия, не говоря уже о более раннем времени. При всем постоянстве, консерватизме официального ахеменидского искусства, при всей ненамеченности «имперского» стиля влияние греков заметно усиливается с середины IV в. до н. э. Это отражают, в частности, и рельефы Персеполя, датируемые IV в. до н. э. Они отличаются еще большей пластической конкретностью, большей свободой пространственных решений,

большой живописностью, мягкостью, чисто греческими особенностями композиционных приемов.

В том же положении, что и скульпторы, работавшие над монументальными ахеменидскими рельефами, находились, видимо, и другие греческие художники, жившие при персидском дворе: живописцы, резчики-миниатюристы. Это относится и к граверам монетных штемпелей, и к мастерам печатей, которые вместе с исполнителями других пародностей находились в местах царских резиденций. Все они были связаны утвердившимся в ахеменидском искусстве официальным стилем, которого они должны были строго придерживаться.

Резчики монетных штемпелей, персы и неперсы, делавшие изображения для так называемой имперской серии (или, точнее, имперских серий, поскольку их было несколько), были, пожалуй, особенно ограничены в своих возможностях. Стиль изображений в золотых дариках и серебряных сиклах сохранялся преднамеренно и ревностно не только в силу характерного для древневосточного и ахеменидского искусства консерватизма, но и в силу определенных нумизматических законов: неизменность типа и стиля в этих монетах, обеспечивших себе хорошую репутацию на рынке, заведомо обеспечивали постоянство их оборота, его широту. То же мы наблюдаем и в греческой нумизматике (монеты Аттики, агинские монеты, монеты Кизика, Сиракуз и т. д.).

Мастера, гравировавшие штемпели для имперских персидских монет, неизменно должны были повторять одно и то же изображение «стрелка», персидского царя, доблестного воина, защитника государства, стреляющего из лука в своих врагов. Он изображался почти всегда в профиль (за исключением более поздней, четвертой серии этих монет), в арханческой схеме «коленопреклоненного» бега. На нем длинная подпоясанная одежда — каядус, переданная в том стиле, который был распространен в памятниках Восточного Средиземноморья во второй половине VI в. до н. э., за плечами — колчан для стрел. Если не считать дарика Кира Младшего, который является безусловным исключением из общего ряда, то царь на этих монетах обычно представлялся бородатым, в зубчатой тиаре — кидарисе. По тому, в каком положении даются его атрибуты (лук, копье, кинжал), и определяются отдельные серии имперских монет. Всего их существует четыре. Первые две чеканятся со времени Дария I вплоть до времени Дария III, две последние относятся уже к IV в. до н. э. В первой серии царь держит тетиву лука левой рукой, правой сжимает копье с «яблоком» на конце; во второй — держит лук в левой, кинжал в правой; третья серия представляет его только с луком; четвертая, передающая фигуру царя в пол-оборота, изображает его держащим лук в левой руке, а две стрелы в правой<sup>18</sup>.

Идентификация изображений царя чаще всего либо очень предположительна, либо совсем неприемлема. Вряд ли царские монеты преследовали цель передачи портретного образа, особенно если учесть миниатюрность этих рисунков, передававших фигуру целиком. А. Н. Зограф был абсолютно прав, говоря, что в изображениях на так называемых дариках дается не портретный, а обобщающий образ, соответствовавший представлениям персов о силе, могуществе и непобедимости Великого Царя<sup>19</sup>. Он так же идеален, как и фигура ассирийского царя на прославленных рельефах, как царские изображения Персеполя. Вкрапление отдельных индивидуальных черт в обобщенный идеализированный образ-тип вовсе не возбранялось, оно использовалось переднеазиатской традицией, однако для художественных принципов ассирийского и ахеменидского искусства это, по существу, характерно не было.

Монеты, о которых идет речь, в большей их части делались, видимо, иранскими мастерами, но некоторую часть, вполне вероятно, делали и художники других национальностей. Так считают специалисты. Среди привлекавшихся к работе могли быть также греки, лидийцы, вавилоняне, то есть представители тех народов, которые помогали персам в создании произведений их монументального искусства. Мелкие предметы, изображенные на реверсе некоторых образцов второй серии, внутри самого обрамления (например, голова льва — атрибут Геракла, использовавшийся и в монетах греческих центров, и в монетах Лидии), как предполагают, указывают на бесспорное участие неперсидских мастеров.

Что касается дарика Кира, то он был выполнен отнюдь не теми греками, которые работали при дворе, а теми, кто жили в Ионии, то есть на собственно греческой территории. Отсюда слишком явно выраженные греческие черты в изображении на этой монете. Расхождение ее типа с тем, что давали обычно дарики, показывает только то, что она была сделана в исключительных условиях: Кир собирался чеканить монету для своих войск в греческом городе, как только он одержит победу. Однако судьба распорядилась

455—480

Ил. 162, 163

иначе. Кир был убит в одном из сражений под Вавилоном. Дошедший до нас дарик Кира — лишь первый опыт осуществления его замыслов.

Некоторые черты греческого влияния ощущаются и в монетах «имперской» серии, но в целом так же, как в монументальных дворцовых рельефах: оно — лишь одна из составляющих в сложном синтезе. Более сильно это влияние проявляется в поздних группах, в монетах последних двух серий, которые и по технике обнаруживают непосредственную связь с греческими произведениями этого периода. Воздействие греческого искусства и в области нумизматики, таким образом, очевидно и было связано прежде всего с начальным этапом развития ахеменидской культуры. Оказав известное влияние на формирование персидского искусства в целом, греческое, естественно, могло отчасти повлиять и на стиль ранних его монетных изображений.

Большую роль в формировании стиля монетных изображений «имперской» серии сыграли все-таки монеты Лидии. Дж. Хилл в каталоге Британского музея писал, что самые ранние дарики были вообще чеканены в Сардах. После покорения лидийской столицы персы могли продолжать чеканку золотых монет типа крээзовских, только иного стандарта, чем те, которые употреблялись самим лидийским царем (они очень близки стандарту будущих дариков, как считает Д. М. Робинсон)<sup>20</sup>. Впрочем, это не мешает говорить параллельно и о некотором греческом влиянии, тем более что лидийское искусство в конце VI в. до н. э. тоже было многим обязано участию своих соседей — эллинов.

312, 313, 315

Монеты «имперской» серии особенно интересно сравнивать с теми, которые чеканились в городах Малой Азии персидскими сатрапами. Эти монеты, как считают многие исследователи, в основной своей части делались как раз греческими художниками, состоявшими на службе у этих правителей. В монетах «имперской» серии, так же как и в произведениях монументальной скульптуры и живописи придворного круга, греки, если они использовались как резчики штемпелей, непременно должны были придерживаться чужого, чуждого им художественного стиля; в монетах же, чеканенных для сатрапов, они не были связаны так строго этим условием. Примером тому — известные монеты Тиссаферна, сатрапа Карики (конец V — начало IV в. до н. э.), дающие портретный образ этого правителя по образцу греческих изображений классического периода. Греческий скульптурный портрет довольно широко и активно развивался в названный период и в монументальных и в малых формах, в частности в ионийской глиптике и нумизматике. Передавая типы персидского и малоазиатского искусства, заимствуя некоторые негреческие технические приемы, наемные мастера создавали в основе своей греческие по стилю произведения. Возможно, что при дворах сатрапов работали и малоазиатские резчики, прошедшие выучку у греков или лидийцев. Их монеты иного типа, они обычно определяются как более «варваризованные» по сравнению с собственно ионийскими. Точнее, они являются образцом того смешанного стиля, который, как будет показано далее, был распространен в западных районах персидской империи и более сложно сочетал собственно восточную образность с некоторыми чертами греческой изобразительности.

Персидскую глиптику придворного круга мы знаем, с одной стороны, по большому количеству дошедших до нас ахеменидских печатей (цилиндров, конусов, коновидов, печатей других форм), а с другой — по тем многочисленным отпечаткам камней на глине, которые были найдены во время раскопок в целом ряде центров, прежде всего в Персеполе, Уре, Вавилоне<sup>21</sup>.

394—402

Как и монументальная скульптура, персидская глиптика официального круга развивалась преимущественно на основе древних месопотамских традиций, которые особенно осязательны в самый ранний период. Оттиски царских цилиндров с именами Дария и Ксеркса, происходящие из Персеполя, делают вполне наглядным процесс, происходивший в тот период в области камнерезного искусства, связанный с вживанием и творческой переработкой этих традиций. Уже сама форма персидских печатей и их материал (главным образом различные породы халцедона) являются повторением того, что в течение многих столетий использовалось в Месопотамии и Эламе, особенно в глиптике Ассирии и Нового Вавилона. Сюжеты, типы, значения отдельных символических изображений, наконец, основные технические приемы ахеменидской глиптики не просто близки, они происходят из Древней Месопотамии. Оттуда, как уже говорилось, был заимствован символ Ахура-Мазды, который мы постоянно встречаем на персидских печатях; с тем же источником связана и иконография царских изображений. Образ царя, борющегося с дикими животными или злыми демонами, в известном смысле может рассматриваться как адаптация очень древнего шумерийского образа борющегося героя (героя типа Гильгамеша или са-

403—410

мого Гильгамеша). Тип некоторых животных, особенно фантастических, так называемых монстров, и изображения охоты на диких зверей, передаваемые на ахеменидских резных камнях, — все это тоже заимствования, непосредственные или опосредованные, через эламскую традицию, из месопотамской и хурритской глиптики.

Сцена единоборства царя с различными фантастическими существами является центральной темой ахеменидской глиптики, которая, что очень важно отметить, в целом более ограничена в выборе сюжетов, чем искусство монументальной скульптуры. Здесь, как и в области монетной глиптики, свой особый мир, не только связанный с общим направлением в развитии этой культуры, но и имеющий известную самоценность, собственную внутреннюю связь и зависимость, особую содержательность. Подобно аналогичным сценам сражений в ассиро-вавилонском искусстве и глиптике<sup>22</sup>, эти изображения, видимо, воплощали идею борьбы доброго и светлого, вечного начала с началом темным и злым. Такая идея была в основе своей очень близка зороастризму, поэтому-то эти изображения и стали общепринятыми в официальном искусстве и персидской глиптике. Религиозная ориентация ахеменидской художественной культуры, кажущаяся некоторым исследователям чуть ли не исчезнувшей или по крайней мере значительно ослабленной в монументальном изобразительном искусстве «имперского» стиля, более чем очевидна в глиптике — искусстве, у всех народов Древнего мира непосредственно связанном с религиозно-мифологическим представлением и верованиями, имеющими определенную силу магического воздействия.

Что касается самого стиля изображений на персидских печатях придворного круга, то он в период зрелости, в V—IV вв. до н. э., как и следует ожидать, во многом уже отличается от стиля классических печатей Ассирии и Вавилоны, ибо он представляет иной, гораздо более сложный уровень синкретизма, оригинально окрашенный сплав всех наиболее важных для этого искусства изобразительных и технических средств.

Изображения на ахеменидских печатях наиболее развитого для этого искусства периода совершенны и закончены в своих композиционных построениях, используют компактные, четко построенные группы, преимущественно геральдического характера, располагающиеся в центре свободного широкого поля. Сам фон резного изображения воспринимается как условное воздушное пространство, его окружающее. Антропоморфные и зооморфные образы выглядят здесь более живыми и объемными по сравнению с другими переднеазиатскими изображениями в глиптике, хотя общей традиционной плоскостности они, по существу, не утрачивают. Движения фигур, которые вырезаны более глубоко и моделированы более четко, кажутся пластически достаточно мотивированными при всей условности применяемой схемы в трактовке этого движения. Использование новых по типу складчатых одежд, может быть, несколько упрощенных, чем в монументальном рельефе, сообщает этим изображениям большую осязаемость, конкретность. Поскольку изобразительный стиль ахеменидского искусства складывался прежде всего в области монументальных форм, заметно непосредственное его влияние на глиптику. Если говорить о соотношении графического и живописного начал в глиптических изображениях, то здесь, так же как и в монументальном ахеменидском искусстве, видимо, необходимо говорить о некотором равновесии, особенно в печатях V в. до н. э. По сравнению с ассирийскими персидские печати кажутся более живописно-пластичными, близкими вавилонским, а по сравнению с нововавилонскими стиля «глоболо», то есть стиля «круглого сверла», — персидские представляются более графичными, близкими ассирийским.

Помимо стилистических особенностей есть и другие, характеризующие персидские печати классического времени. Интересно отметить, в частности, что многие изображения на ахеменидских геммах соответствуют древним иранским представлениям и имеют определенное астральное значение. Религиозная иконография этих печатей, как отмечают некоторые исследователи, является типично иранской. Космогонические идеи, нашедшие свое воплощение в изображениях на ахеменидских геммах, видимо, теснейшим образом связаны с древней персидской религией<sup>23</sup>. Изображение царя, победившего то или иное дикое или фантастическое животное, иногда символизирует не только победу доброго начала над злым, света над мраком, но и имеет определенное, более узкое астральное или календарно-астральное значение, поскольку это было присуще почти всем изображениям животных в Древнем Иране (одни из них были связаны с солнечным божеством, другие — с лунным).

Преследуемый олень или кабан символически представлял, видимо, конец «мертвых» зимних месяцев, побежденных солнцем, несущим тепло, свет и плодородие; лев во многих

сценах идентифицировался с летом и летним солнцестоянием (символическое значение этого образа связано с положением созвездия Льва в системе Зодиака).

Время, по представлению персов, должно развиваться по эклиптике. Эту концепцию наглядно представляет целый ряд ахеменидских печатей. Некоторые персидские цилиндры изображают самого Хроноса в виде бородатого фантастического существа с ногами и хвостом льва, с четырьмя сложенными в форме креста крыльями<sup>24</sup>.

Таким образом, сюжеты, иконографические типы, образцы изображений действительно постоянно заимствуются ахеменидскими резчиками из месопотамской глиптики, но истолковываются они по-ирански, в соответствии с представлениями древней религии и религии зороастризма.

Особенностями своего художественного стиля персидские печати придворного круга в какой-то мере обязаны также и греческому искусству.

Воздействию греков и греческой глиптики ахеменидские печати обязаны некоторыми приемами своих композиционных решений, большей живостью в передаче движений, той подчеркнутой объемностью, пластичностью, которая отмечает их образы по сравнению с месопотамскими, хурритскими, хеттскими. Особенно это заметно в V—IV вв. до н. э., хотя существо этих персидских изображений все равно остается переднеазиатским, глабоко символическим, знаковым.

Итак, с одной стороны, ахеменидские печати близки традициям и стилю месопотамской глиптики, с другой — являются совершенно новыми, оригинальными произведениями. И здесь мы снова говорим о совмещении и переплетении традиций, в числе которых была и греческая.

«Произрастание на месопотамской почве» со всей определенностью обнаруживает ранняя группа придворных ахеменидских печатей, датируемых концом VI — началом V в. до н. э.<sup>25</sup> Среди них, видимо, достаточное количество работ, выполненных руками ионических резчиков, самих вавилонян также. В числе вавилонских произведений, возможно, и знаменитая печать Дария, несмотря на ее связанность с территорией Египта. Сцена царской львиной охоты на колеснице, изображенная на ней, действительно, очень близка произведениям ассиро-вавилонской глиптики и по своим типам, и по стилю исполнения. Работы греческих мастеров этого времени также сразу же обращают на себя внимание, поскольку на этом раннем этапе они еще слишком открыто придерживаются собственных художественных взглядов. Еще сильнее это чувствуется в некоторых печатях IV в. до н. э., геммах архаизирующего стиля (пример тому — цилиндр из собрания Британского музея<sup>26</sup>). Интересно заметить, что греческие мастера действительно находились и работали тогда не только при персидском дворе, но и в Вавилоне. Греческая версия восточных изобразительных типов, нашедшая свое выражение в монументальном искусстве и глиптике, казалась поэтому чрезвычайно убедительной, она была для персов так же важна и привлекательна, как сама месопотамская, приспособленная к новому времени, его идеям и задачам.

Джон Бордман в своей уже упоминавшейся выше работе 1970 г. особо выделил все известные ему геммы греческих мастеров, создававшиеся непосредственно по образцам ахеменидского придворного искусства. Они составили довольно многочисленную группу. Повторявшие типаж и в значительной мере стиль персидских памятников, эти печати, вне всякого сомнения, являлись осуществлением вполне определенных официальных заказов, поступавших и со стороны самого Великого Царя, и со стороны приближенной к нему знати. Печати данной группы с полным на то основанием могут быть отнесены, на наш взгляд, как к истории собственно греческого или, точнее, ионийского искусства, так и к истории ахеменидского искусства. Мы используем эту возможность в нашем иллюстративном разделе. Часть гемм этой группы помещена среди произведений восточно-греческого искусства, часть — среди произведений персидского, так как роль их, как нам представляется, важна и для одного и для другого круга памятников.

В данной работе мы, разумеется, не ставили задачи дать классификацию сохранившихся ахеменидских печатей: это совершенно особая, чрезвычайно сложная тема. Наша цель, как уже указывалось, показать широкую картину иранского искусства официального направления, попытаться объяснить его природу, особенности сложившегося в результате художественного стиля, представить придворную персидскую глиптику или, точнее, глиптику «имперского» круга как характерную часть и составляющую этой картины, один из важных видов государственного искусства Ахеменидов. В альбоме, прилагаемом к тексту книги, мы попытались распределить произведения ахеменидской глиптики

тики по хронологическому принципу, однако такое распределение является лишь наметкой классификации.

Группа ахеменидских печатей раннего и переходного периода (вторая половина VI — начало V в. до н. э.) выделяется довольно определенно благодаря встречающимся на них царским надписям. Сами персидские цилиндры, снабженные клинописными текстами с именами Дария I и Ксеркса, а также обнаруженные в Персеполе оттиски аналогичных печатей на глине — так называемые буллы (см. издание «Персеполь», том второй) — составляют ядро этой группы, к которому присоединяются другие, сходные с ними памятники, близкие по характеру и типу изображения. Как и в монументальном искусстве, здесь прослеживается достаточно активный процесс синтеза, который, как и везде, происходит на собственно иранской основе. Реализуется, образно воплощается слияние, соединение древнемесопотамских, хурритских, восточномедитерранских и доахеменидских иранских традиций. «Имперский» стиль к началу V в. до н. э. уже вполне определен в своих особенностях и в глиптике. Были выработаны основные иконографические типы (преимущественно символические сцены единоборства царя с дикими и фантастическими животными, которые воспринимались как сцены триумфа, торжества царской власти, персидской государственности и религии), сложились основные композиционные принципы и варианты композиционных решений (утверждается свободное расположение глубоко вырезанной геральдической группы на широком, незаполненном фоне печати), технические приемы нового пластического стиля, сочетающего работу круглым сверлом с работой резцом. Стиль изображений в глиптике, как и следовало ожидать, имел явную связь с монументальным искусством данного периода, представлявшим ведущее направление. Однако он продолжал сохранять и особенности миниатюры, без которой нет глиптики. Повторяемость сюжетов, изобразительных типов и приемов представляется здесь такой же монотонной, как и в крупных пластических формах, но без этого не мыслило себя ахеменидское искусство. К печатям первой, ранней группы присоединяются и печати первой половины V в. до н. э., по существу, сохраняющие те же стилистические признаки<sup>27</sup>. Произведения времени Ксеркса, таким образом, и здесь одновременно завершают ранний период и начинают эпоху классики.

Период наибольшей зрелости официального ахеменидского стиля в глиптике, как и в монументально-декоративном искусстве, связан с V — первой половиной IV в. до н. э. (от времени Ксеркса до времени Артаксеркса II<sup>28</sup>). Самые лучшие и самые характерные памятники придворного круга относятся именно к этому периоду. Оригинально персидское в стиле глиптики выявились в это время в еще большей мере. Это относится и к области содержания, и к области художественных форм. Достигнут наконец необходимый эффект репрезентативности и действенности образа. Определены важные для этого искусства изобразительные нормы, сочетающие и здесь условность, обобщение и зрительную конкретность. Изображения на печатях всех форм (цилиндрах, конусах, коноидах) приобрели композиционную свободу, компактность, пластическую наполненность, живость, декоративное изящество рисунка. Они классичны в своем совершенстве. Они в меру типизированы и в меру конкретны, в меру стилизованы и в меру детализированы, объемны и плоскостны, живописны и графичны, едины и индивидуальны в манере исполнения. В основе каждого из них — четкая идея, определенная задача, продиктованная потребностями государственной культуры. Миниатюра не утрачивает своих характерных особенностей и достоинств, но постепенно приобретает новое качество — большую представительность, что сродни искусству монументальному. Определяются стереотипы, соответствующие духу и задачам именно данной, ахеменидской глиптики. При персидском дворе, видимо, по-прежнему работают разные иноземные мастера-резчики: вавилоняне, греки, лидийцы и другие. Возможно, их становится больше. Однако теперь произведения их трудно вычленишь из общей массы, поскольку в основном они уже утратили национальные признаки. Все одинаково строго связано потребностями официального заказа, необходимостью неуслышительно придерживаться сложившихся правил «имперского» стиля, как и в монументальных формах, в «большом» рельефе.

Руку греческих мастеров снова можно выделить в некоторых царских печатях середины и второй половины IV в. до н. э., что характерно при общем усилении эллинского влияния на данном этапе. Если прежде, в начальный, переходный и зрелый периоды, можно было говорить о творческих контактах и двустороннем влиянии (особенно в классический период), о более сильном воздействии греков в монументальном и более слабом — в прикладном иранском искусстве (монументальный рельеф — архитектура; глип-

403—410

411—417

418—439

Табл. 1-13,  
15—17

тика — тореитика), то теперь картина меняется. Теперь действительно уже можно говорить о начинающейся эллинизации, то есть о сознательной ориентированности на соседнюю греческую культуру, на возможно более непосредственное приближение к памятникам и достижениям ее в разных областях. В связи с этим интересно сопоставить две печати из наших коллекций (цилиндр из Москвы и цилиндр из Ленинграда). Видимо, греческому мастеру из Ионии (возможно, даже работавшему в Вавилоне) принадлежит по своему исполнению известный московский цилиндр с царской надписью «Я — Артахшатра — Великий Царь», опубликованный в свое время В. Шилейко. С греческим резчиком связан и цилиндр из бывшего собрания Звенигородского в Государственном Эрмитаже, имеющий в какой-то мере близкое изображение. И в том и в другом случае, при всей соотносимости с официальным стилем, ощущается непосредственное участие грека (во второй печати оно более явно). Его обнаруживает и облик царских фигур с почти индивидуальными портретными характеристиками, и пластическая разработанность всех частей, особая пристальность в передаче целого и отдельных персонажей, живость в трактовке движений и жестов (при сохранении условных, принятых в переднеазиатской глиптике и искусстве схем), смелое использование ракурсов, особенно в ленинградском цилиндре. Судя по стилю, по художественным особенностям изображения (более традиционного — в московском и более эллинизированного — в цилиндре из Государственного Эрмитажа), датировка их разная. Московская печать относится, видимо, к последним десятилетиям V в. до н. э., к времени Артаксеркса I (используя анализ надписи, это убедительно показал в своей статье М. А. Дандамаев); ленинградская печать обнаруживает тесную связь с произведениями IV в. до н. э. и относится, очевидно, к времени Артаксеркса II или Артаксеркса III<sup>29</sup>.

418

419

440—454

Совершенно особый интерес представляют группы ахеменидских печатей периферийного происхождения, иногда содержащие надписи или знаки, позволяющие точно выявлять их локальную принадлежность. В настоящее время выделены группы печатей, выполненных в Лидии, Карию, Каппадокию, Финикию, Сирию. Они своеобразны в интерпретации, трактовке типично ахеменидских образов-типов, хотя и ориентированы в целом на памятники придворного круга<sup>30</sup>.

Вообще об ахеменидской глиптике официального направления можно сказать примерно то же, что и о произведениях нумизматики (то есть монетной глиптики). Греческие художники вместе с мастерами других национальностей, находившиеся при персидском дворе, вынуждены были работать в основном в том стиле и в той манере, которые соответствовали общепринятым нормам этой культуры. В известном смысле А. Фуртвенглер был поэтом прав, когда говорил, что ионийцы одновременно делали печати восточногреческого, или восточноионийского, круга и геммы, чисто персидские по своему стилю. Однако нельзя согласиться с тем его положением, что все самые лучшие персидские печати придворной группы были созданы исключительно руками греческих художников<sup>31</sup>. Это, конечно, не так. Иранские мастера, мастера вавилонские и лидийские в классический и поздний периоды достигли также самого высокого совершенства.

К геммам так называемого греко-персидского, то есть «смешанного», стиля придворные ахеменидские печати, по существу, не имеют прямого отношения, поскольку сами они выполнены в государственном, официальном персидском стиле. Однако черты совмещения малоазийского и ахеменидского, греческого и ахеменидского присутствуют и в придворных произведениях глиптики.

Далее мы будем подробно рассматривать именно печати греко-персидского круга. Сравнивая их с геммами восточногреческой и придворной персидской групп, мы как раз и приходим к выводу об их негреческом происхождении (во всяком случае, в очень большой части).

Что касается ахеменидской тореитики и ювелирного искусства, которые дают нам интереснейшие параллели произведениям камерного искусства и нумизматики, то в них, как нам кажется, в еще меньшей мере ощущается непосредственное греческое участие, не говоря уже о греческом влиянии. Если в монументальном искусстве над созданием каменных рельефов, имевших протяженность в сотни метров, работали многие десятки греков, что было необходимо, в глиптике (в собственно глиптике и монетной глиптике) работало значительно меньшее их число, а в области тореитики и ювелирного искусства — совсем небольшое количество. Потребность в таком участии здесь могла быть и была только минимальной. Традиционное восточное вполне соответствовало и потребностям формирующегося стиля, и потребностям производства. В этих видах ремесла персы опирались на собственные, древнеиранские традиции, развивавшиеся на протяжении столетий, бази-

Ил. 193—204  
207—209

рвались на том, что было достигнуто придворным мидийским и эламским искусством, — хотя в целом, разумеется, можно говорить широко и о продолжении хурритских, и о продолжении древних месопотамских традиций<sup>22</sup>. Греческое влияние в данной области могло быть только весьма ограниченным. Иначе и не должно было быть. Скорее, следует говорить об обратном влиянии, о влиянии иранской торевтики и иранского ювелирного искусства на греков, о влиянии восточной традиции в целом на развитие этих видов искусства у греков в классический период, в V—IV вв. до н. э. Великолепные золотые и серебряные персидские амфоры и ритоны, имевшие зооморфные украшения различного вида, парадные, с цветными пастовыми заполнениями драгоценные ожерелья и браслеты, сложные пекторали пользовались громкой славой и высоко ценились на рынках Древнего мира. У греков они также находили заслуженное признание.

Греческие и малоазийские мастера и здесь выполняли работы по официальному заказу, однако выявить их непосредственное участие можно только в отдельных случаях. Это относится, в частности, к известной фигурной ручке серебряной амфоры в виде крылатого козерога, находящейся в собрании Лувра<sup>23</sup>. Здесь в самом деле с достаточно большой долей уверенности можно настаивать на греческом авторстве. Его выдает слишком многое: пропорциональное и пластическое решение этого традиционного для Ирана образа, отдельные его детали, не говоря уже о небольшой головке Бэса внизу, у самого корня ручки, превратившейся в данном случае в чисто греческое изображение Силеня, находящееся многие параллели в самом греческом искусстве V—IV вв. до н. э.

Ювелирное искусство ахеменидского Ирана — интереснейшая область этой культуры, также демонстрирующая устойчивость древних традиций, их преемственность и оригинальное дальнейшее развитие. Истоки его связаны с началом I, со II и даже с III тыс. до н. э.<sup>24</sup>

## 2 ИСКУССТВО ПЕРИФЕРИЙНЫХ ОБЛАСТЕЙ ПЕРСИДСКОГО ГОСУДАРСТВА ВРЕМЕНИ АХЕМЕНИДОВ И ГЛИПТИКА ГРЕКО-ПЕРСИДСКОГО КРУГА

Если придворное, государственное искусство эпохи Ахеменидов было однородно по своей идее и почти неизменно в отношении художественного стиля, который, как отмечалось, испытал очень незначительные изменения на протяжении всего времени существования этой державы, то искусство персидских провинций, говоря о нем широко, носило несколько иной характер. По существу, оно было так же многообразно, как и сам состав населения огромного персидского государства-империи, разделенного на ряд сатрапий<sup>25</sup>. Поэтому-то и возможно не только суженное, но и расширительное толкование понятия «ахеменидское искусство». Узко — это иранское искусство официального направления, господствовавшее в придворных кругах на всех территориях державы; широко — искусство всех кругов и всех территорий государства как сложной совокупности многих культур, что особенно ощутимо на позднем этапе. Кстати, даже официальное искусство, как говорилось выше, дает нам различные локальные варианты стиля.

В одних областях персидской периферии искусство было типично восточным по своей природе. Оно использовало традиции национального творчества, близкого другим передне-восточным культурам, сочетая их с традициями придворного мидийского, эламского и персидского искусства (искусство Вавилона, Урарту, Сирии). В других областях оно имело гораздо более сложный, смешанный характер. Элементы стиля соединяли здесь особенности собственной художественной культуры не только с заимствованиями из иранского, но и греческого, ионийского искусства, существенно отличного в своих принципах. Степень иранизации, как и степень эллинизации (особенно в последующий, собственно эллинистический период), могла быть и достаточно глубокой, и достаточно поверхностной, что определялось историческими судьбами и связями. В прибрежных областях юго-запада и юга Малой Азии (Ликия, Кария, Памфилия) влияние греков издавна было очень сильным, в северо-западных и центральных районах (Мизия, Лидия, Фригия, Галатия и др.) оно было несколько слабее, активнее проявлялось взаимодействие с хетто-хурритской и вавилонской традициями, расширялось влияние Ирана. Искусство Вавилонии, Сирии, Финикии, Армении в силу их географического положения сразу же имело более яркую выраженную персидскую ориентацию (не только по сравнению с западными, но и восточными окраинами империи). Весьма интересны в этом отношении сопоставления памяти

ков официального круга с произведениями торевтики, происходящими с восточных территорий, например с некоторыми предметами смешанного стиля знаменитого Амударьинского клада, состоящего из разнообразных памятников ахеменидского и более позднего времени<sup>26</sup>.

Что касается искусства западных и юго-западных районов персидского государства, то оно вообще, кажется, не может быть названо ни собственно восточным, ни персидским. Это не просто своеобразно окрашенный вариант персидского искусства, его локальная разновидность, а именно «греко-персидское» или, точнее, «греко-малоазийское» искусство ахеменидской эпохи, так значительно в нем греческое начало. В некоторых районах запада и юга (Лидия, Фригия, Кипр) одинаково активно и греческое и персидское направление, что вызвано более явно выраженным перекрестным влиянием данных культур. Прекрасным примером служат рельефы Малой Фригии, найденные в районе Даскилейона<sup>27</sup>. Эти памятники более синкретичны в своем содержании и художественной форме, чем памятники юго-запада Малой Азии (Ликия и Кария).

То, что стиль многих произведений персидской периферии определяется как смешанный, в том числе и греко-персидский, не случайно: персидское в них слишком явно отделяется от неперсидского. В каком бы соотношении ни находились элементы греческого и персидского в произведениях греко-персидского круга, основа их, на наш взгляд, неизменно остается местной, малоазийской, точнее — древнеанатолийской. Происходит сложное соединение или совмещение двух изобразительных систем, двух способов художественного выражения, условно-символического и конкретно-чувственного, визуального. Это очевидное соединение и составляет их существо, независимо от доминанты, греческой или малоазийской. В придворном персидском искусстве несколько иначе.

Поскольку стиль произведений западных окраин ахеменидского государства определяется как смешанный греко-персидский, памятники этого искусства вполне закономерно, независимо от происхождения тех мастеров, которые их создавали, могут быть отнесены и к истории греческого искусства (если говорить о развитии восточнотреческой художественной культуры и ее влиянии на соседние малоазийские народы), и к истории персидского, иранского искусства эпохи Ахеменидов (так как все эти области входили в состав ахеменидской державы), и одновременно — к истории искусства Древней Анатолии<sup>28</sup>.

Спор об авторстве, о том, к какому искусству следует относить произведения греко-персидского круга, которые, как отмечалось, включают не только произведения глиптики, то есть произведения малых форм, но и произведения монументальной скульптуры и живописи, действительно может идти без конца, особенно если вопросы, связанные с характеристикой художественного стиля этих произведений, подменять вопросами об их непосредственном происхождении.

Итак, на наш взгляд, «греко-персидское» искусство — это искусство западной периферии персидского государства Ахеменидов, искусство тех областей Малой Азии, которые помимо других связей имели глубокие и давние связи с греческой культурой. Только под таким углом зрения, как нам кажется, и можно рассматривать группу резных камней, которую выделил в истории глиптики А. Фуртвенглер, назвав ее «греко-персидской».

### ГРЕКО-ПЕРСИДСКИЕ МНОГОГРАННЫЕ ПЕЧАТИ

Рассмотрение греко-персидских гемм лучше всего начать с ряда так называемых многогранников. Они ближе всего стоят к камням восточнотреческого круга и как бы связывают две эти группы резных камней. Геммы данного ряда вызывают особенно много споров, так как похожесть их на восточнотреческие печати действительно очень велика. В некоторых случаях их трудно не спутать, и, конечно, вопрос авторства решается здесь не всегда однозначно. Что же представляют собой названные многогранные печати?

По своей форме все они, за некоторым исключением, являются десятигранниками, в которых верхняя часть — маленькая усеченная пирамида, а нижняя — параллелограмм, на который эта пирамида поставлена. Форма многогранника почти не встречалась нам среди ионийских греческих печатей, печатей восточнотреческого круга; не характерна она и для официальной персидской глиптики, что сразу же обращает на себя внимание.

Изображения, как правило, гравировались либо на шести основных гранях такой печати, либо, в редких случаях, на одной нижней, то есть на ее основании. В первом случае изображения размещались не только на нижней и верхней плоскостях — по форме,

Пл. 209—  
219, 221, 222

Пл. 223—228

Пл. 205

Табл. I-19,  
20

кстати, обе они близки квадрату, — но и на четырех скошенных гранях верхней части (также прямоугольные грани внизу всегда оставались незаполненными).

Материалом многогранных резных камней служил обычно халцедон (одноцветный халцедон разных тонов или многоцветный халцедон — агат); другие материалы почти не применялись. Сам этот факт доказывает локальную компактность рассматриваемой группы, по крайней мере основной ее части. То, что этот материал одновременно был распространен и в восточногреческой и в иранской глиптике в эпоху Ахеменидов, свидетельствует, по всей вероятности, о территориальной близости места производства данных печатей в ионийским и персидским центрам.

В греческой глиптике восточногреческого круга форма многогранной печати действительно почти никогда не использовалась. Те случаи, о которых упоминалось в предшествующей главе, были лишь редкими исключениями, явившимися следствием тесного взаимодействия греческой глиптики с глиптикой соседних восточных земель. Кроме того, форма многогранной печати, применявшаяся восточногреческими резчиками, отличалась от описываемой здесь: там это были чаще всего призматические шестигранные печати с изображениями на вытянутых прямоугольных гранях; в данном же случае имеется в виду более сложная форма многогранника, десятигранник.

Форма многогранной печати — типично малоазийская, бытовавшая на территории многих областей. Она имеет связь с позднететтской и хетто-хурритской глиптикой (с памятниками сиро-хеттского, сиро-каппадокийского, круга) и развивалась из близких ей древних форм<sup>39</sup>.

Персидской глиптике придворного круга такая форма вообще не была свойственна, она не встречается здесь даже в виде исключения. Не характерна она и для восточных окраин ахеменидской державы в V — IV вв. до н. э. (она появляется там лишь в позднеахеменидскую и раннеэллинистическую эпохи, и то в упрощенном варианте).

Самый факт использования в многогранных печатях собственно малоазийской формы обращает на себя внимание еще и потому, что художественный стиль изображений на этих камнях не соответствует прямо ни работам восточногреческих, ни работам персидских мастеров, — даже если учитывать усиливющееся в них влияние греческих памятников на позднем этапе. Невольно возникает предположение о происхождении многогранных печатей названного здесь ряда, о непосредственной связи этих памятников с южными и юго-западными областями Анатолии, близкими как Восточной Греции и очагам хетто-хурритской культуры, так и центральным областям самого Ирана.

Попытаемся подтвердить это предположение, обратившись к художественному анализу данных печатей.

Количество их совсем немного, особенно по сравнению с греко-персидскими и восточногреческими скарабеоидами, которые известны в очень большом числе<sup>40</sup>. Изобразительный репертуар греко-персидских многогранных печатей довольно своеобразен, хотя и напоминает в целом репертуар восточногреческих резных камней. Любопытна его ориентация, позволяющая говорить о локализации этой группы памятников. Одни из названных печатей имеют только рисунки животных и изображения, тематически близкие ионийским, восточногреческим; другие — сочетают животных со сценами из жизни иранизированных слоев местной аристократии, из жизни персов и мидийцев. Последний вид многогранников непосредственно связан с рядом греко-персидских скарабеоидов, составляющих основную массу гемм всей этой группы в целом.

В качестве примера первой разновидности «классических» многогранников могут быть десятигранные печати из Парижской Национальной библиотеки и геммы из американских частных собраний, опубликованные Дж. Рихтер<sup>41</sup>. Кроме животных, близких тем, для греческого и эллинизованного малоазийского искусства образы Гермеса, Афины, эротическую сцену, а также, что весьма показательно, изображение карийского правителя. Он представлен с тварой на голове (частично разрушенной сколом), со скипетром в руках. Форма скипетра с цветком на конце, символом богатства, процветания, вечной жизни и покровительства верховных богов, была характерна для Карии<sup>42</sup>. Короткая туника и плащ с вышитыми краями, закрепленный у шеи, — распространенный тип одежды, носимый и в Карии и в Ликии. Уже сам факт воспроизведения на многограннике карийского диваста не только свидетельствует о сюжетном своеобразии печатей данной группы, но и дает некоторое основание для предположительного определения места его происхождения. Что касается образа Гермеса на другом греко-персидском многограннике

Табл. 1-18

467, 468,  
471—474

из тех, что были упомянуты выше, то в связи с ним интересно заметить следующее. Аналогичное изображение Гермеса мы уже встречали на большом восточногреческом скарабеоиде, найденном при раскопках в Сардах. вполне возможно, что оба они повторяют какое-то известное греческое произведение, находившееся на территории Малой Азии, в Лидии, Карии или Ликии.

Вторая разновидность греко-персидских многогранников, как отмечалось, включает не только гравированные рисунки животных, обычные для восточногреческих камней и искусства Восточного Средиземноморья (бегущих горных козлов, оленей, собак, лисиц, шакалов), но и изображения «персидского» характера. Либо это персидские всадники в персидских или мидийских костюмах, охотящиеся на диких зверей, либо сцены военных поединков, отражающие реальные столкновения, имевшие место на этих территориях. Примером многогранных печатей второго вида могут быть десятигранники из Метрополитен-музея, Лейпцига и Мюнхена<sup>43</sup>, геммы из частных коллекций Сирии, опубликованные А. Серигом<sup>44</sup>, печать из московской частной коллекции<sup>45</sup>. Любопытно, что сцены сражений, запечатленные на геммах из Лейпцига и Сирии, представляют каких-то варваров (негреков) в островерхих конусообразных шлемах с султанами, близких тем, которые носили ликийцы и карийцы. В одном случае такой варвар сражается с греком, в другом — с персидским или мидийским всадником, направляющим в него копьё. Что касается сцен охоты, то в них участвуют только всадники, одетые по-персидски. Их копьё или лук направлены то в сторону бегущего оленя, то в сторону разъяренного льва, бросающегося сзади на коня. Наряду с профильными изображениями охотящихся персидских всадников на многогранных печатях встречаются и фасовые, почти никогда не употребляемые ни в греко-персидских скарабеоидах, ни в геммах восточногреческого круга.

Что касается сцен конной охоты на диких животных, то они характерны для греко-персидских скарабеоидов, но вовсе не характерны для групп восточногреческих резных камней. В этом также сюжетное своеобразие греко-персидских многогранников.

Как видно из сравнений, многогранные печати действительно близки геммам восточногреческого круга, близки в сюжетах и типах своих изображений, в их характере. Главное их сходство, как было отмечено, заключается в том, что на греко-персидских многогранниках, подобно восточногреческим резным камням, представляются многочисленные животные, первоначально имевшие тесную связь с древними культами, а затем несколько ее утратившие. Как можно было видеть, это и олени, и горные козлы, и медведи, образы гиен, шакалов, собак, иногда — львов, птиц, насекомых. Эти животные передаются, как правило, в тех же позах, что и животные на камнях восточногреческого круга, в тех же движениях. Часто они бывают в восточной схеме «вытянутого» галопа, которая, как мы помним, в силу определенных ориенталистических влияний, использовалась и в глиптике Восточной Греции. Такие животные, как гиена<sup>46</sup>, на ионийских геммах не встречались; все же остальные распространены и там. Типологическое и стилистическое сходство изображений животных на восточногреческих резных камнях и греко-персидских многогранниках очень велико, однако далеко не всегда можно говорить об их идентичности.

Что касается человеческих фигур, которые встречаются на многогранных печатях, то они во многом и довольно резко отличаются от человеческих изображений на восточногреческих геммах, даже от тех, которые представляют персидских всадников (иногда сцены единоборства с врагом и охоты, как было показано, под известным влиянием восточных памятников находили свое отражение и в искусстве Восточной Греции). Тем не менее животные и человеческие фигуры (обычно они помещались на большом по размеру нижнем основании многогранников), видимо, выполнялись рукой одного мастера. Трудно предположить, что рисунки на нижнем и верхнем основании гравировались одним художником, а на боковых гранях — другими, тем более что стилистически они, как правило, однородны. Отступления от этого правила возможны, но, видимо, редки. Единственный случай, когда такое предположение выглядит более или менее вероятным, связан с многогранной печатью из американского частного собрания, опубликованной Дж. Рихтер. Однако и здесь утверждать это в сколько-нибудь категоричной форме вряд ли возможно. Изображение Гермеса на нижнем основании многогранника могло быть выполнено одним из восточногреческих художников или его учеников; изображения же на гранях (по существующим греческим образцам или трафаретам) — другим, может быть и западноазиатским. Кроме того, и Гермес, как мы говорили, кажется довольно

точно скопированным местным малоазиатским резчиком с какого-то известного греческого оригинала, недоевшего до нас.

Различие, существовавшее между изображенными человеческих фигур и животных на многогранных печатях греко-персидского круга, объясняется, на наш взгляд, довольно просто. То, что не слишком определенно обнаруживало себя в более легких для воспроизведения традиционных фигурах животных (особенно, если они создавались по образцам), определеннее проявлялось в более сложных человеческих фигурах, будь то персидские всадники или пешие воины. Это характерно для многих древних народов. Если недостаточное знание анатомии и некоторые погрешности в пропорциональном решении не были видны в образах животных, то в человеческих фигурах они становятся заметны, заметны значительно сильнее. Встает вопрос о некоторой компромиссности данных образов, двойственности в их ориентации. В чем-то они по-гречески достоверны, реалистичны, в чем-то условны, символичны. В гравированных рисунках зверей, птиц греческое начало как будто доминирует; в человеческих же фигурах греческое и восточное переплетается, давая совсем необычные для эллинского искусства сочетания.

Образы на восточногреческих геммах бесспорно являются очень близкими стилистическими аналогиями для миниатюр на греко-персидских многогранниках, однако назвать их абсолютно идентичными все-таки невозможно: стиль этих вещей полностью не совпадает. В чем же отличия? Прежде всего — в композиции. Подобно восточногреческим, изображения на греко-персидских многогранниках располагаются таким образом, что их окружает довольно большое свободное поле, дающее условное представление об окружающем пространстве. Правда, в крупных восточногреческих скарабеоидах по сравнению с многогранными печатями этого свободного пространства еще больше (к тому располагает форма камня), но самый прием композиции — один и тот же. Изредка проявляется себя восточная тенденция более тесного и полного заполнения пространства, однако действие ее не так очевидно, как в отдельных произведениях придворной персидской глиптики. И все-таки важно не только само распределение изображений на плоскости. Важна их трактовка по отношению к данной плоскости, по отношению к свободному пространству. А это часто не совсем так, как у греков. Того пространственного эффекта, ради которого греческие художники использовали такое композиционное решение в своих работах, в греко-персидских многогранниках, несмотря на их исключительную близость восточногреческим резным камням, мы чаще всего не находим.

Если в произведениях греческого искусства и греческой глиптики изображения в композиции органически связаны с тем пространством, которое их окружает, то здесь такая связь не всегда последовательна. Особенно это проявляется как раз в композициях с человеческими фигурами, которые часто кажутся скорее наложенными на фон, чем уходящими в глубину. Впечатления глубины не создает ни разноплановое размещение фигур, ни разноплановое размещение отдельных частей тела этих фигур, хотя последнее, казалось бы, должно было создавать подобное впечатление. Условное взаимоотношение изображения и пространства, окружающего его, как раз было свойственно восточному искусству и не свойственно памятникам классического греческого. Посылки иллюзионистического характера не находят здесь соответствующего, то есть достаточно убедительного, воплощения, но иногда приводят тем не менее к интересным находкам.

Особенно любопытны композиции с фасовыми фигурами, не встречающиеся ни в ионийском греческом, ни в официальном персидском искусстве. Пространство как бы раздвигается здесь вперед, на зрителя. Фигуры коней и всадников, диких животных готовы выпрыгнуть или шагнуть навстречу из своего обрамления. Не случайно, что в связи с этим приходят на ум не столько памятники дворцовых месопотамских и персидских рельефов, сколько хеттские, сиро-хеттские, лидийские, лидийские, фригийские<sup>47</sup>. Достаточно вспомнить дувийских воинов на скалах в Язылы-Кайя, переданных в профиль, но очень объемно, в высоком рельефе. Таким образом, перенятый у греков способ композиционного решения и здесь, по существу, был совмещен с восточным, более конкретно — с малоазиатским принципом взаимосвязи фона и изображения, что и дало в итоге смешанный, компромиссный вариант решения. Кажущееся совсем греческим оказывается и греческим и варварским, полугреческим-полувосточном.

Если внимательно сравнивать греко-персидские многогранники с придворными персидскими печатями и одновременно с камнями восточногреческого круга, можно воочию убедиться в словности соединения греческого и негреческого начала в этих произведениях. При большом внешнем сходстве с греческими памятниками, особенно в изобра-

жениях животных, эти геммы все равно чаще всего выдают свою негреческую основу. Назвать эту основу собственно персидской, иранской никак нельзя, но более широко-восточной или малоазиатской можно. Таким образом, уже говоря о композиционном решении греко-персидских многогранников, следует отметить их стилистическую смешанность. То же самое можно сказать и о тех монументальных рельефах полугреческого-полуварварского стиля, которые мы встречаем на территории юга и юга-запада Анатолии, в ее прибрежных районах, например о некоторых лидийских рельефах. Последние, видимо, были созданы местными лидийскими мастерами без участия греков, но на основе греческих памятников, по греческим образцам. Таковы, в частности, изображения на воротах героя Гельбаша, гробницах в Лимире и Тлосе, о которых мы уже упоминали в предыдущей главе.

Эллинское влияние чрезвычайно сильно, но столь же сильно и действие местной традиции, позволяющей этим мастерам работать весьма своеобразно. Элементы пространственности в самом размещении изображения здесь, так же как и в греко-персидской изображаемой фигуре с окружающим ее фоном. Фигура накладывается на фон, но не взаимодействует с ним конкретно, поэтому в итоге и не возникает ощущения живого, реального пространства, есть только приближенный к нему по содержанию знак. В этой связи понятна и суть фасовых изображений, активно работающих на переднюю плоскость. Что касается каких бы то ни было попыток передать световоздушную перспективу (если эти опыты можно так назвать в связи с данным периодом), то их в греко-персидских многогранниках, в отличие от восточногреческих гемм, вообще никогда не встречается. И это показательно. Линия земли, то есть полоса, условно обозначающая земную поверхность, в этих геммах также, как правило, отсутствует.

Далее — о способах передачи движения, что очень важно и служит своего рода определителем. От того, как именно передается движение, во многом зависит и впечатление пространственности представляемого. При рассмотрении гемм восточногреческого круга мы говорили, что фигуры на них отличаются живостью и непосредственностью в передаче движений, несмотря на те традиционные схемы, которые иногда еще использовались ионийскими резчиками и ограничивали художественные возможности мастера. В отношении гемм греко-персидского круга (и даже в отношении очень близких восточногреческим камням греко-персидских многогранников) этого сказать все-таки нельзя. При сопоставлении наиболее типичных многогранных печатей с наиболее типичными восточногреческими геммами можно отчетливо увидеть эту разницу в передаче движений. Как ни похожи здесь изображения животных, даже они отличаются некоторой условностью и схематизмом (в литературе эта их особенность обычно определяется как скованность и неуклюжесть). Тем более это относится к человеческим фигурам, где «неуклюжесть» ощущается еще более определенно. Даже движение в схеме «вытянутого» галона в камнях двух этих групп передается немного по-разному. В восточногреческих геммах, вопреки условности самой схемы, которая не могла не наложить отпечаток на изображение в целом, движение воспринимается как более живое, естественное. В сценах же на греко-персидских многогранниках оно отличается известной механичностью. В них передается не впечатление от конкретного движения (с помощью схемы или без нее), а, скорее, общее его выражение, своего рода формула.

Черты, характерные для гемм греко-персидского круга, особенно хорошо заметные в образах людей, в равной мере присущи и другим произведениям древневосточного искусства. Условность, обобщенность в передаче движения определяют и самые лучшие по их художественным достоинствам произведения ближневосточной скульптуры, на что указывалось выше, в разделе, посвященном официальному ахеменидскому искусству и ахеменидскому рельефу. Разумеется, здесь не идет речь о том, что следует считать более высоким достижением, о том, что хуже или лучше. Речь идет о разных принципах подхода к передаче видимого, в частности, движущейся фигуры человека и животного, а это осуществлялось разными средствами и преследовало разные задачи в искусстве классической Греции и Древнего Востока. Греки, заимствовавшие из восточного искусства схему «летучего», или «вытянутого», галона, не могли оставить ее без изменения, наполнили своим особым содержанием, приблизили к натуре. Движение и в этой схеме приобрело у них известную легкость и свободу, а главное — органическую связь с окружающим фигуру пространством, что было для них особенно важно. Иначе — в самом восточном искусстве. В нем эта схема намеренно сохранялась как удачно найден-

ная, принятая всеми символическая формула изображения, хотя со временем и она облекалась в новые, значительно приближенные к натуре формы. Ее традиционность и условность не только не ослабевали, наоборот, становились значительно сильнее.

Для греков важную роль играло при этом и хорошее знание анатомии, умение пропорционально правильно построить фигуру, не просто выделить мускулатуру, наиболее важные части костяка, но и передать им нагрузку, напряжение. В фигурах животных это ощущается так же, как и в фигурах людей. Грациозность, упругость в движениях на восточногреческих геммах немало содействует впечатлению тесной связи движущихся с окружающим пространством, впечатлению реальной воздушной среды. Изображения на многогранниках, близкие восточногреческим печатям, и в этом несколько отличны. Их сближает общность иконографических типов, поз, некоторых схем движения, но самый подход к передаче движения в данном случае кажется более отвлеченным, подчиненным восточной традиции. Таким образом, и здесь мы вправе говорить о некотором своеобразии, о полугреческих-полуварварских чертах, о смешанности, совмещенности признаков.

Еще одна отличительная особенность гемм восточногреческого круга, о которой было сказано в предшествующей главе, — большая пластичность образов, реальная, иллюзорная пластичность классического греческого искусства, подчеркивающая пространственную глубину представленного в миниатюре. При сопоставлении ионийских памятников с греко-персидскими многогранниками становится очевидной и связь, и некоторое несоответствие их в этом отношении.

Подобно восточногреческим печатям IV в. до н. э., многогранники отличаются реальностью и одновременно известной обобщенностью в трактовке изобразительных форм. Однако способ передачи их в каждой из этих групп остается все-таки разным. Изображения на греко-персидских многогранниках порой не хватает той свободы и мягкости в моделировке объемов, гармоничности пластических решений, которые отличают чисто ионийские гравированные рисунки. Им не хватает полнокровности, живости собственно греческих конкретных образов, в них больше условности, отвлеченности, сближающей с традиционными произведениями восточного искусства. Большая близость к натуре отличает их от памятников официального персидского искусства и изображений на греко-персидских скарабеоидах, о которых речь пойдет в следующем разделе данной главы, однако эта ориентированность на натуру осуществляется несколько иначе, чем в произведениях самого греческого искусства. И здесь можно говорить о смешанности греческого и негреческого, местного малоазийского начала.

То же и в технике резьбы, в рисунке. С одной стороны, безусловная близость, применение примерно тех же приемов, что и в восточногреческих геммах первой половины IV в. до н. э., а с другой — определенное своеобразие, иное сочетание этих технических приемов, приводящее к особому результату, создающее в итоге иное впечатление. Сходными с греческими изображениями являются: трактовка основного объема фигуры с помощью глубокого округлого врезания и дополнительных членений внутри; использование круглого сверла при передаче глаза, суставов, лап, копыт, которые исполняются совсем по-гречески; применение косых врезов и «двойного контура» в передаче ног животных. Однако при этом всегда почти создается не только впечатление известной свободы, но и некоторой поспешности, беглости исполнения. При тщательности в проработке отдельных деталей присутствует и налет схематизации, адаптированности того, что берется на вооружение, используется художником в виде образа.

По сравнению с ионийскими печатями, даже средними по своим художественным достоинствам, эти геммы часто кажутся произведениями более ремесленными. Впрочем, в этой «варварской» упрощенности, огрубленности отдельных элементов и изображения в целом есть и своя художественная выразительность: внутренняя энергия, сила, смелость экспериментаторства. Иногда линии отличаются той же угловатостью, что и движения, которыми связаны несколько тяжеловесные по своим пропорциям фигуры (прежде всего это относится к фигурам людей). Нет свойственной ионийцам живописной тонкости, линейного изящества, но есть открытость и активность образа-типа, простота и емкость символа, хотя он и обретает более конкретные изобразительные формы.

Сопоставления с произведениями придворной персидской глиптики и греко-персидскими скарабеоидами позволяет констатировать промежуточное положение многогранников и в отношении техники. Греческое в приемах резьбы сочетается здесь с малоазийским, с тем, что связано своими корнями с камнерезным искусством хеттов и хурритов.

Придворная персидская глиптика унаследовала все свои технические приемы в основном непосредственно из глиптики Месопотамии и Элама; глиптика же различных малоазийских областей соприкасалась с месопотамской традицией более отдаленно<sup>48</sup>. Через довольно свободно перенимали древневосточные традиции и мастера-ионийцы, однако они Малоазийская глиптика, издавна знакомая с многими из применявшихся технических приемов, естественно, только частично использовала достижения греческих резчиков; опиралась она преимущественно на опыт восточных мастеров и мастерских. Так объясняется, на наш взгляд, сложная связь греко-персидских многогранников и с техникой официальной персидской глиптики, и с техникой сиро-хеттских памятников и с техникой ориентированности на круг восточногреческих резных камней и других произведений.

Таким образом, исходя из стилистического анализа греко-персидских многогранников, становится ясно их промежуточное положение, двойственная основа по всем главным показателям. Заимствования из восточногреческого, ионийского искусства, как бы они ни казались велики, прежде всего связаны с художественной формой этих памятников и не составляют полностью их содержания. Стилистическая близость данных произведений памятникам передневосточного искусства вызвана и непосредственным влиянием восточных территорий, и исходной общностью художественных основ, проявившейся даже вопреки сильному греческому влиянию.

Изображения на греко-персидских многогранниках более эллинизованы, чем изображения на многочисленных греко-персидских скарабеоидах. Мы увидим это дальше. Там труднее говорить о греческих чертах. Негреческое, местное малоазийское, различное в своих локальных характеристиках, в скарабеоидах проявляет себя более определенно, чем в многогранных печатях. Элементы греческого и негреческого, в том числе и персидского, находящиеся в некотором балансе в изображениях на многогранниках, здесь утрачивают прежнюю связь. Негреческое начинает явно преобладать.

Если греко-персидские многогранники и примыкающие к ним отдельные греко-персидские скарабеюиды и печати других форм с одиночными изображениями животных еще могут рождать споры и в каких-то случаях причисляться к кругу восточногреческих произведений<sup>49</sup>, то с греко-персидскими скарабеоидами в целом этого не происходит. На наш взгляд, их (особенно геммы с человеческими фигурами) довольно трудно спутать с восточногреческими резными камнями. Именно поэтому вскоре после вычленения А. Фуртвенглером группы греко-персидских печатей некоторым ученым и могла прийти мысль о негреческом их происхождении, не столько о греческих, сколько о персидских мастерах их изготовлявших.

Ближайшими стилистическими аналогиями для изображений на греко-персидских многогранниках служат произведения, созданные греческими и местными малоазийскими мастерами на территории прибрежных юго-западных областей, прежде всего в Ликии и Карии, и только отчасти малоазийские памятники персидской ориентации, созданные в Лидии и Фригии. Если говорить конкретно, то среди этих аналогий, видимо, необходимо будет назвать некоторые части рельефов героона Гельбаши и Монумента Неренд в Ксанфе, рельефы Саркофага с плакальщицами и Саркофага Паявы, известных ликийских гробниц, изображения на монетах, создававшиеся ионийскими и малоазийскими мастерами по заказу персидских сатрапов, и, наконец, хотя и в меньшей мере, те общепризнанные греко-персидские рельефы, которые были найдены на северо-западе Малой Азии, в основном в районе Даскилейона.

Именно в этих памятниках мы находим близкие воспроизведения животных и человеческих фигур. Здесь и ликийские воины в островерхих конусообразных шлемах, украшенных перьями, подобно тем, которые мы видим на нижних гранях лейпцигского многогранника и многогранника из Сирии, и всадники, охотящиеся на диких животных, и сами эти звери (горные козлы, олени, кабаны, медведи, львы). Мы не останавливаемся на этих аналогиях подробно, поскольку в другой связи уже говорили о них в предыдущей главе. Что же касается греко-персидских рельефов из Даскилейона, то пока мы только называем их: более подробно они будут рассмотрены ниже, в следующем разделе этой главы, посвященном греко-персидским скарабеоидам.

Датировка, которой мы придерживаемся в отношении рассматриваемых многогранных печатей, основывается прежде всего на чрезвычайной близости этих гемм (в композиционных решениях и технике резьбы) тому ряду восточногреческих резных камней, которые относятся к первой половине IV в. до н. э.

475—477,  
486—488



Есть и еще одно обстоятельство, позволяющее настаивать на таком хронологическом определении. Речь идет об обратном влиянии восточных памятников на группу восточно-греческих камней. Только среди основной разновидности этих гемм, то есть среди вещей первой половины IV в. до н. э., мы встречаем камни, гравированные под непосредственным впечатлением, полученным от памятников греко-персидского круга (очевидно, произведений современных или почти современных данным, но никак не более ранних). Кстати, и влияние восточногреческих гемм на камни греко-персидского круга стало возможно, на наш взгляд, только тогда, когда окончательно сложилась их собственная стилистика. На этом этапе они и получили широкое распространение на территории Малой Азии, преимущественно в западной и юго-западной ее части. Если принять во внимание художественные особенности многогранных печатей и те соображения, которые были высказаны выше, время их создания тем более нельзя отнести к раннему этапу — только к первой половине, середине IV в. до н. э. Подчеркиваем, что это адресуется только рассматриваемым многогранным печатям, очень компактной группе памятников, связанных, как нам кажется, с деятельностью двух-трех мастерских. Среди греко-персидских скарабеоидов с изображениями персов, как мы увидим далее, есть вещи и более ранние и более поздние по времени, принадлежащие к рубежу V и IV — началу IV в. до н. э.

На чем основывается наше предположение о примерном месте изготовления греко-персидских многогранных печатей: юг или юго-запад Анатолии (Ликия и Кария)? Это предположение основывается не только на форме данных гемм, но и на самих изображениях, распространенных на этих камнях. С одной стороны, как уже отмечалось, мы находим на них ликийских воинов в островерхих шлемах с перьями, которые встречаются и на ликийских рельефах, а с другой — такие популярные для ликийского искусства сюжеты, как боевые петухи, медведи, сцены конной охоты.

На гемме из Национальной библиотеки представлен карийский правитель (параллельно по стилю и типу может служить карийская тетрадрахма с лучником, созданная восточногреческим ионийским художником по заказу персидского сатрапа или династа). На нижнем основании еще одного многогранника мы видим изображения Гермеса, похожее на то, которое встречалось и на восточногреческом скарабеоиде, найденном в Сардах. Образы Гермеса, Афины, Артемиды в их местных своеобразных интерпретациях были широко распространены в этих районах.

Результат стилистического анализа многогранных печатей только подтверждает предположение, возникшее при рассмотрении своеобразной формы данных камней. Они не могли быть связаны ни с каким иным районом, кроме самой Анатолии. Вполне закономерно, что места изготовления многогранников были связаны как раз с теми районами, на территории которых создавались и геммы восточногреческие (во всяком случае, значительная их часть). Это делает понятной существовавшую между ними взаимосвязь.

Вряд ли возможно говорить о наличии только одной мастерской, выпускавшей такие многогранные печати<sup>30</sup>, так как среди них намечаются определенные группы. В сюжетном отношении и даже в какой-то мере в отношении стиля греко-персидские многогранники делятся, как представляется, на две или на три группы, из которых одна более эллинизирована, чем вторая. Эллинизованная группа непосредственно связана с восточногреческим, или восточноионийским, кругом гемм<sup>31</sup>.

#### ГРЕКО-ПЕРСИДСКИЕ СКАРАБЕОИДЫ

Греко-персидские скарабеоиды — большая группа печатей, родственная рассмотренным выше многогранникам. В числовом отношении они несопоставимы. Немногочисленные многогранные печати являются лишь своеобразным ответвлением от этой основной категории греко-персидских гемм. Если многогранники, как это было показано выше, очень тесно связаны с восточногреческими памятниками глинтки и в целом достаточно приближены к особенностям греческого художественного стиля, то скарабеоиды в гораздо большей мере — произведения негреческого искусства. При стилистической смешанности всей группы греко-персидских гемм эта ее часть имеет явную восточную доминанту, что придает ей совершенно особый, специфический характер. В греко-персидских скарабеоидов нет того равновесия составляющих, которое наблюдалось в многогранниках. Местное малоазийское и привнесенное (персидское, иранское и греческое) находятся здесь в разных соотношениях. Малоазийское, окрашенное влиянием иранского искусства, оказывается значительно сильнее, греческое — слабее.

Судя по огромному числу дошедших до нас греко-персидских скарабеоидов, совершенно очевидна особая их популярность среди населения Малой Азии. К сожалению, фиксировано происхождение лишь небольшой части, однако из тех, что определены, подавляющее большинство связывается именно с районами Анатолии. Чем объясняется их большая популярность по сравнению с многогранниками? Прежде всего, вероятно, особенностями самой формы и полной приемлемостью стиля. Богато украшенные резьбой, многогранные печати были дороги и редки именно в силу известной локальности формы. Скарабеоид — универсальная форма, распространенная в данной ее разновидности на всех территориях Малой Азии.

Табл. 1-7, 8

Использовавшаяся в греко-персидской глинтке форма крупного скарабеоида с высокоприподнятой спинкой близка той, что применялась и в восточногреческими мастерами, однако происхождение этой формы все-таки явно негреческое. Истоки ее, как говорилось, связаны с Сирией, Финикией и соседними областями Малой Азии, где она находит наиболее древние свои параллели. Малоазийский скарабеоид с сильно изогнутой спинкой и скошенными боковыми частями (боковыми гранями, если их можно так определить) никак не может быть идентифицирован ни с формой материковых греческих, ни с формой персидских, соответствовавших им по размеру, но еще более плоских.

Излюбленным материалом для греко-персидских скарабеоидов, как и скарабеоидов восточногреческого круга, был одноцветный халцедон, применявшийся во всех разновидностях. Однако предпочтение и здесь отдавалось голубому халцедону — сапфиру. Это объясняется еще большей по сравнению с Ионией близостью ремесленных центров к основным его месторождениям, связанным с Анатолией и Центральной Азией. Многогранных печатей он использовался более часто.

Форма и материал сами по себе тем не менее не могут быть показателем принадлежности к кругу греко-персидских памятников. Главным является характерность сюжета, мотива, художественная интерпретация, изобразительные и декоративные принципы, лежащие в основе решения, техника исполнения. На этом мы и остановимся более подробно.

Что касается сюжетов и типов изображаемых фигур, то на скарабеоидах, в отличие от греко-персидских многогранников, они труднее сопоставимы с изображениями на восточногреческих геммах. Исключение в какой-то мере составляют только животные в сценах охоты: они в значительной мере напоминают восточноионийские.

Основной фигурой всех (или почти всех) скарабеоидов греко-персидского круга является образ человека (преобладают мужские изображения). Представлен он в персидском наряде и передается в самых разных сценах, взятых из жизни. Однако это не тот перс, который находится непосредственно на службе Великого Царя; скорее всего, это житель одной из провинциальных областей персидского государства, одетый в персидский или мидийский костюм, — представитель местной аристократии или наемник, находящийся в войске сатрапа.

В произведениях персидского искусства мы встречаем два типа костюма: один определяется обычно как официальная, придворная персидская одежда, другой — как народная (персидская или мидийская по своему происхождению)<sup>32</sup>.

Ил. 164—166

Первый костюм состоит из длинного подпоясанного хитона эламского типа с широкими длинными рукавами, тонкая ткань которого внизу и на рукавах собирается в параллельные дугообразные и прямые складки, из цилиндрической по форме тиары и мягких башмаков. Знатные персы, составляющие гвардию Великого Царя, изображенные на дворцовых ахеменидских рельефах, в частности на знаменитых рельефах Большой ападаны в Персеполе, одеты именно в этот костюм. Дополнение его составляет пояс, горит для лука, короткий меч и копьё с «яблоком», или шаром, на конце. На раннем этапе, как уже говорилось, этот костюм был заимствован персами из придворного обихода эламитов и в дальнейшем почти не изменялся.

Ил. 176

Костюм второго типа состоит из хитона с рукавами, куртки без рукавов, длинных брюк, чулок, башмаков и плаща с рукавами, который чаще всего просто выброшен на плечи. На голове перса, одетого в этот костюм, всегда тиара полукруглой формы и очень часто — мягкий башлык, покрывающий тиару и всю голову. В качестве оружия ему служит короткий меч, лук и копьё. В отличие от народного персидского костюма этот костюм чаще всего не имеет никаких складок: видимо, он шит из более плотного материала, кожи или войлока. Описываемый костюм не был исконно персидским. Как

предполагают многие исследователи, он был перенят персами у мидийцев. Это вполне соответствует и содержанию надписи, найденной под сходным изображением несущих трон слуг на одном из персепольских рельефов, и содержанию имеющегося свидетельства Геродота<sup>52</sup>.

Именно костюм второго типа, народный персидский костюм (если можно его так определить), постоянно встречается на геммах греко-персидского круга.

Изображаемый тип мужской фигуры на греко-персидских скарабеоидах, по существу, не связан с восточнотурецким искусством. Скорее греческие художники заимствовали его из искусства персов и соседних малоазийских народов, чем наоборот. Если мы внимательно посмотрим на персидских всадников на этих камнях, особенно на персов, стреляющих из лука, то вспомним, конечно, не изображения восточноионийских гемм, а изображения древнемесопотамского искусства, прежде всего образы лучников на известных ассирийских рельефах. Негреческим в данном случае является и тип коня. Он отличается от ионийских и своей породой и своим убором. Об иной породе персидских коней говорит построение их головы, с сильно изогнутой носовой частью и скошенным лбом, построение самого тела и ног животного.

Возможно, это и есть та самая «мидийская» порода коней, которая была широко распространена в Персии и отличалась, по свидетельству древних, удивительной выносливостью и быстротой бега. Впрочем, может быть, это и так называемая армянская порода, тоже очень ценившаяся в Персии и Анатолии. Кони этой породы были низкорослы, но также отличались большой выносливостью и силой<sup>54</sup>.

Убранство коней у персов было близко ассиро-вавилонскому. Гривы коней персы либо коротко стригли, либо связывали (на греко-персидских скарабеоидах мы видим преимущественно животных с коротко остриженными гривами). Хвосты своих коней персы, в отличие от греков, оставлявших их распущенными, всегда для удобства завязывали узлом в середине хвоста или на конце. Тогда он не мешал движению. В качестве седла они употребляли небольшой ковер с кистями или бахромой по краям; последний вместе с упряжью всегда очень точно воспроизводился резчиками греко-персидских камней, которые стремились к натуралистической достоверности деталей<sup>55</sup>.

Встречающийся на этих скарабеоидах тип женской фигуры тоже никак нельзя связывать с типом женских фигур на восточноионийских геммах, хотя в чем-то они, естественно, имеют общие черты. Одежда женских фигур на греко-персидских резных камнях типично персидская или мидийская: тонкий длиннорукавный хитон, спадающий параллельными складками, на голове — покрывало, спускающееся до половины спины и закрывающее собой длинную косу с гремющими, как мониста, подвесками на конце, на ногах — мягкие туфли или башмаки. Само сложение женской фигуры говорит о негреческом, восточном происхождении изображенной. Каковы бы ни были отклонения художника в пропорциональном построении фигуры, особенности этнического типа все равно ощущаются достаточно определенно. В противоположность греческим у персидских женщин, как и у женщин с других территорий Передней и Центральной Азии, тонкая, высоко поднятая талия, утяжеленная нижняя часть с широкими бедрами, довольно короткие ноги. Позы, в которых обычно изображаются фигуры так называемых персиянок, так же как и предметы, которые они держат в руках (лекифы, киафы, арибаллы, цветы, венки), конечно, могли быть заимствованы из произведений греческого искусства, но сам тип фигур оставался негреческим, и это меняло образный строй изображения.

Выше мы говорили о том, что центральной фигурой греко-персидских скарабеоидов является «перс», который представляется в самых разных сценах, взятых из жизни знати. Какие сцены имеются в виду в данном случае и какие геммы из известных нам могут служить наглядным примером их воплощения?

Очень популярным сюжетом для греко-персидских скарабеоидов является прежде всего охота всадников на диких животных. Скачущий на коне (конь во всех этих случаях неизменно изображается в схеме «вытянутого» галопа, с почти горизонтально расположенными передними ногами и слегка согнутыми задними) представляет стремительно преследующим зверя. В руках у него либо лук, который он с силой натягивает, готовясь выпустить стрелу, либо длинное копьё, которое он направляет в сторону животного. Интересно заметить, что копьё фигурирует почти исключительно в сценах охоты на кабана, что объясняется ее особенностями. Во всех остальных случаях применяются лук и стрелы. Иногда охотника сопровождает собака, помогающая ему в травле, но

чаще он показан один. О костюме персидских всадников мы уже говорили выше. Обратим внимание на отдельные части и детали этих изображений, главным образом на их позу, на расположение рук и ног.

Если всадник пользуется копьем, передается только одна рука (она показывается строго в профиль, несколько согнутой в локте); другая — только подразумевается. Если он пользуется луком и стрелами, изображаются обе его руки: одна, вытянутая вперед, держит лук, вернее его основу; другая, сильно согнутая в локте, натягивает тетиву и держит стрелу, приготовленную для выстрела. Эта рука кажется продолжением вытянутой вперед и образует с ней общую горизонталь. Иногда передается только одна нога всадника, иногда обе: одна полностью, в профиль; другая — только в виде оттянутого носка, виднеющегося за ней. Ноги греческих всадников, как мы помним, всегда согнуты в коленях и прижаты к бокам лошади, которую они стараются осадить; ноги же восточных, в том числе и персидских, всадников остаются совершенно прямыми, вытянутыми вдоль тела коня. Своими напряженными очертаниями они как бы подчеркивают быстроту движения животного. Небольшой наклон корпуса самого всадника вперед не нарушает впечатления пересекающихся диагоналей, образованных самим всадником и ковом. Последнее как бы акцентирует стремительность движения, его направленность вперед. В целом это, конечно, не столько конкретное движение, сколько представление о нем, его символ.

Круг животных, на которых обычно ведут охоту персидские всадники, не слишком велик, однако, несмотря на некоторое однообразие, повторяемость изображений, он состоит из нескольких различных типов.

На скарабеоидах из Британского музея и Парижской Национальной библиотеки мы видим бегущего горного козла, который, спасаясь от преследования, встал на дыбы перед настигшим его всадником<sup>56</sup>. Композиционно такое положение животного легко объяснить: художнику, гравировавшему скарабеоид, видимо, не хватало свободного пространства для обычной схемы «летучего» галопа, поэтому он представил его поднявшимся на задние ноги. Такое положение животного дало ему возможность создать уравновешенную и законченную композиционную группу, аналогичную тем, которые мы находим на геммах восточнотурецкого круга.

На скарабеоиде со сценой охоты из частного собрания, опубликованном Дж. Рихтер<sup>57</sup>, на геммах из Государственного Эрмитажа и Мюнхена мы встречаем бегущего оленя<sup>58</sup>. По своему типу он близок к изображениям на многогранных греко-персидских печатях и восточноионийских резных камнях.

Другим довольно распространенным образом на греко-персидских скарабеоидах является кабан. Пожалуй, он более популярен, чем другие животные, во всяком случае, количество скарабеоидов с изображением охоты на кабана преобладает. Вепрь — существо, распространенное в искусстве Малой Азии, встречавшееся и в более ранние периоды. На греко-персидских геммах мы видим и охотящихся на кабана персидских всадников, сопровождаемых собаками, и пеших персов<sup>59</sup>. Примером последнего может быть скарабеоид из Парижской Национальной библиотеки, на котором спешившийся человек, держащий в обеих руках почти горизонтально поставленное копьё, пытается нанести острием в голову кабана; собака, набросившаяся снизу, хватается зверя за ноги. Другую сцену охоты на кабана мы находим на большом халцедоне из Кембриджа, где она является одной из частей сложного по композиции изображения<sup>60</sup>. В противоположность другим греко-персидским скарабеоидам, в которых представляемая сцена по греческому образцу дается на свободном фоне, в ничем не заполненном пространстве, на этом камне она включена в ярусную двухчастную композицию, занимающую всю поверхность основания печати. Заметим, что подобное исключение как нельзя лучше говорит о безусловных связях греко-персидских гемм с произведениями собственно восточного искусства.

В верхней части того же камня передана сцена охоты на льва, ориентированная в сторону, противоположную нижнему изображению. По построению она близка охоте на кабана; разница лишь в том, что ведут ее уже не с помощью копья, а с помощью лука и стрел. Аналогичное изображение охоты на льва мы встречаем и на печатях из Метрополитен и Британского музеев<sup>61</sup>. Возможно, что охота на льва была темой и большого скарабеоида из Государственного Эрмитажа<sup>62</sup>, однако сказать это с полной уверенностью трудно, поскольку часть геммы, приходящаяся на рисунок животного, сильно повреждена. Сцена охоты, которую мы видим на этом камне, мало похожа внешне на те сцены, которые мы встречали на уже рассмотренных выше. Здесь художником показан

не просто персидский всадник, охотящийся на льва, а колесница с двумя персами в ней, запряженная четверкой лошадей. Один из них, стоящий в колеснице, управляет конями; другой, повернувшись назад, стреляет из лука. Интересно, что наверху, над этим изображением, как бы осеня его, находится крылатый солнечный диск — символ Ахура-Мазды; на других греко-персидских скарабеоидах мы его редко встречаем. Т. Н. Книпович, публиковавшая данный памятник, справедливо указывала на связь этой печати с произведениями месопотамского и придворного персидского искусства. Сам обычай охоты на колесницах был взят из Древней Месопотамии<sup>63</sup>. С одной стороны, это изображение заставляет нас вспомнить образы ассирийских скульптурных рельефов, а с другой — известную печать Дария, возможно, созданную вавилонскими резчиками, работавшими при дворе персидского царя. Кроме того, оно напоминает и ту маленькую золотую колесницу с персами или саками на ней, которую в свое время нашли в Амударьинском кладе<sup>64</sup>.

К числу гемм с изображением охоты на диких зверей, очевидно, можно отнести и скарабеоид из Берлинского собрания, хотя представленное на нем также несколько отличается от обычных по композиции сцен охоты. Показан сидящий на коне персидский всадник в кафтани с длинными рукавами (возможно, сатрап или очень знатный вельможа) и его слуга, подносящий своему господину убитую лисицу. Сцена, скорее всего, отражает момент после охоты. Сама же охота на лисиц также изображается иногда на геммах этого круга<sup>65</sup>. Ее воспроизводили, копируя греко-персидские произведения, и ионийцы-греки. Изначально культовая сцена превращена в жанровую.

Довольно популярным сюжетом для греко-персидских скарабеоидов являются и военные сцены: сцены преследований или сражений персидских всадников с греками и местными малоазийскими народами (на многогранниках мы тоже встречали подобные изображения). Особенно интересен в этом отношении большой халцедоновый скарабеоид из собрания Государственного Эрмитажа с персидским всадником, преследующим двух скачущих на конях скифов<sup>66</sup>. Защищаясь или прося о пощаде, оба они обернулись назад, в сторону перса, направляющего в них копьё; руки их вытянуты вперед, головы резко повернуты. В рассмотренных выше греко-персидских многогранниках и скарабеоидах с изображением охоты мы имели более простые композиционные решения. В двух последних геммах композиции сложнее и пространственнее. Приняты во внимание разные породы коней, особенности костюмов, головных уборов, типы лиц скифов и перса и многие другие детали, к которым негреческие мастера всегда были крайне неравнодушны в своем стремлении к достоверности и точности (впрочем, и греческие художники IV в. до н. э. часто отдавали дань подобным этнографическим подробностям). По красоте композиционного решения и тонкости исполнения оба скарабеоида (берлинский и наш) относятся к числу лучших греко-персидских камней. Не исключается их непосредственная связь с восточногреческими мастерскими, произведениям которых они очень близки.

Из других гемм с изображением военных сцен можно назвать еще одну печать из Государственного Эрмитажа с персидским всадником и обороняющимся варваром (судя по форме шлема, скорее всего, ликийцем)<sup>67</sup> и скарабеоид из Метрополитен-музея<sup>68</sup>. Аналогичный им сюжет — изображение персидского всадника и поверженного грека, лежащего под копытами его коня, — дает также отпечаток скарабеоида на глине, найденный при раскопках Ура<sup>69</sup>, и скарабеоид из плазмы, находящийся в коллекции Метрополитен-музея<sup>70</sup>. Эти произведения дают несколько иное изображение борьбы, чем первые три. Показывается не преследующий или настигший врага и не сама сцена сражения, а одержавший победу в поединке, то есть сцена триумфа. Влияние восточногреческих произведений, использовавших тот же сюжет и композицию, несомненно, хотя касается оно в основном лишь внешних черт изображения.

Наряду со сценами охоты и сражений на скарабеоидах рассматриваемой группы часто встречаются и просто отдельные фигуры «персов». Это всадники, близкие тем, о которых мы говорили выше, копьеносцы, лучники и, наконец, персы, опирающиеся на очень своеобразные по форме палки с загнутым скругленным концом, которые либо служили оружием, либо были предназначены для какой-то неизвестной нам ритуальной народной игры.

Изображение скачущего на коне мы находим на скарабеоиде из стеклянной пасты, хранящемся в Британском музее<sup>71</sup>; спешившегося всадника — на интересном отпечатке скарабеоида из Ура<sup>72</sup>; лучников — на камне из Государственного Эрмитажа<sup>73</sup> и пирамидальной подвеске из Мюнхена, происходящей из коллекции Арида<sup>74</sup>. На подвеске они

даны сразу на двух гранях: в первом случае художником представлен сидящий перс, занимающийся исправлением лука; во втором — стоящий с копьем и луком одновременно. В связи с двумя последними изображениями невольно вспоминаются две греческие ионийские печати, соответствующие им и своими сюжетами, и своими композиционными решениями. Во-первых, это знаменитый золотой перстень, выполненный резчиком Афинадом, работавшим в Аттике, хранящийся в собрании Государственного Эрмитажа<sup>75</sup>, а во-вторых, — большой восточногреческий скарабеоид из голубого халцедона с изображением перса, опирающегося на копьё<sup>76</sup>, упоминавшийся в предыдущей главе. Сравнение этих гемм, с одной стороны, показывает стилистическое их различие, несмотря на некоторые общие черты, а с другой — подтверждает ту взаимосвязь, которая существовала между группой восточногреческих и греко-персидских резных камней. Эта взаимосвязь была довольно сложной, но она существовала, оказывая влияние на обе группы печатей.

Типы и сюжеты своих изображений, связанные с персидской жизнью, восточногреческие художники и художники Греческого материка заимствовали непосредственно из придворного и провинциального персидского искусства, однако затем перерабатывали их по-своему, на свой собственный лад и вкус. Целый ряд восточноионийских резных камней, созданных в период от начала до середины IV в. до н. э., как мы видели выше, был выполнен именно под впечатлением гемм греко-персидского круга. Что касается местных малоазийских художников, находившихся под сложным перекрестным влиянием персидского и греческого искусства, то они пользовались одновременно как близкими им типами восточного искусства, давно уже сложившимися и освоенными, так и типами ионийского искусства. Они перенимали из последнего и принципы композиционного решения, и пластическую характеристику изображений. О прямом копировании можно говорить далеко не всегда, но иногда резчики греко-персидских камней прибегали и к такому роду подражательства.

Персов, опирающихся на копьё, представляет не только упомянутая выше подвеска из бывшей коллекции Арида. Сходные изображения мы находим также на халцедоновом четырнадцатиграннике из той же коллекции<sup>77</sup> и на грушевидной подвеске из мюнхенского собрания (на противоположной стороне ее представлен персидский всадник, охотящийся на оленя)<sup>78</sup>.

Персов, опирающихся на короткую палку с закругленным концом, мы видим на нескольких камнях, среди которых и скарабеоид, опубликованный в 1928 году М. И. Максимовой<sup>79</sup>. Иногда рядом с персами даются и фигуры персиянок<sup>80</sup>. На одном из известных нам резных камней перс предстает с копьём в руках так же, как и в одиночных изображениях, на другом — без копьё; одна его рука поставлена на бедро, другая обнимает за плечи стоящую рядом с ним женщину.

Отдельные женские фигурки встречаются, пожалуй, еще более часто. Это те самые красавицы в тонких длиннорукавных складчатых хитонах, с покрывалом на голове, о которых мы упоминали, давая описание персидских костюмов<sup>81</sup>. Персиянки изображаются обычно спокойно стоящими или медленно идущими, с сосудами, цветами или венками в руках. Разумеется, эти предметы имели культовое значение (по крайней мере первоначально). Они могли быть прежде всего связаны с культом богини Анахиты, распространенным на территории Малой Азии в V—IV вв. до н. э. и идентифицированным в это время с греческими культами Афродиты и Артемиды. Персиянок с цветами и венками перед тронем Анахиты мы видим и на некоторых геммах придворного персидского круга, однако считать их в данном случае жрицами этой богини, как предлагалось в литературе, пока нет никаких оснований<sup>82</sup>. Предметы, предназначенные для жертвоприношения, вовсе не обязательно должны были находиться только в руках жриц, их могли нести и одоранты. Не исключена возможность, что эти символы вообще имели гораздо более широкое значение и в повседневной жизни персов играли иную роль. Они могли иметь значение, близкое атрибутам Афродиты. Не случайно А. Фуртвенглер назвал эти изображения жанровыми: на подвеске из Британского музея, например, персиянка с цветком или сосудом в руках представлена рядом с персом. Тот цветок или сосуд, который она держит, вряд ли является непосредственно культовым предметом, предназначенным для жертвоприношения; то же можно отнести и к некоторым другим изображениям. Мы уже говорили, что сам тип этих женских фигур не является греческим. Те аналогии, которые могут быть приведены для них, действительно связаны главным образом с собственно персидским и малоазийским искусством. Что касается

409, 461

И. л. 214  
365

540

542

543, 548

524—526

523

544, 545,  
529

351

473, 525

528, 530

516, 527,  
531, 532,  
529, 533

композиционного построения, то оно, надо думать, и здесь создавалось под определенным влиянием греческих произведений.

Не все сюжеты и типы, встречающиеся на греко-персидских скарабеоидах, связаны только с жизнью персидских провинций. Сцены охоты и сцены борьбы с малоазийцами и греками, просто фигуры воинов и так называемых персиянок с сосудами и цветами в руках — все это в конечном итоге действительно не что иное, как сцены из жизни населения персидской периферии, однако ряд греко-персидских скарабеоидов имеет и изображения, явно созданные под впечатлением памятников придворного, официального ахеменидского искусства. Их образы прямо перекликаются с теми, которые мы видели на дворцовых персидских рельефах. Что касается стиля наших скарабеоидов, то он идентичен всем прочим греко-персидским геммам и отличается от стиля произведений придворной персидской глиптики и глиптики Восточной Греции.

На большом скарабеоиде из Парижской Национальной библиотеки мы видим, в частности, идущих в ряд воинов из гвардии Великого Царя<sup>83</sup>. На них длинные хитоны, высокие головные уборы, в руках длинные конья, которые они несут впереди себя, лука, укрепленные за спиной. Композиционное решение только отчасти навеяно работами греческих мастеров. При взгляде на строгий ряд повторяющихся фигур, как бы наложенных друг на друга, становится очевидной глубокая их связь с традициями собственно восточного, в том числе и малоазийского, искусства. Таких же коньеносцев из охраны Великого Царя, которые повторяют полностью изображения на персепольских рельефах, мы находим и на гранях упоминавшегося уже четырнадцатигранника из бывшей коллекции Арида<sup>84</sup>.

Интересны и отдельные фигуры лучников. Их можно увидеть на камнях из Парижской Национальной библиотеки и Государственного Эрмитажа<sup>85</sup>. Трудно настаивать, что это изображение самого царя, хотя они чрезвычайно близки тем образам, которые мы встречаем на персидских дариках и сиклах. Не случайно гемма из Парижской Национальной библиотеки сопоставляется в статье М. И. Максимовой с ахеменидским цилиндром, где персидский царь предетавлен стреляющим из лука в бросающегося на него льва<sup>86</sup>. Данные образы на наших геммах не идентичны по стилю, но тип стреляющего из лука один и тот же (конечно, если не принимать во внимание, что на гемме из французской коллекции лучник изображен стреляющим не вперед, а назад).

На скарабеоиде из бывшей коллекции Арида, который тоже относится к числу греко-персидских камней, мы видим персидского царя, борющегося с двумя грифонами. Сюжет и типы здесь, вне всякого сомнения, взяты прямо из придворной ахеменидской глиптики<sup>87</sup>. Что касается композиционного решения, то в нем помимо влияния памятников официального персидского искусства ощущается опять-таки и влияние глиптики восточногреческого круга. Под впечатлением известных изображений единоборства персидского царя с дикими животными и демоническими существами созданы и два других скарабеоида (имеются в виду геммы из бывшей коллекции Арида и Лувра)<sup>88</sup>. Персы в народных костюмах, встречающихся на большинстве греко-персидских камней, представлены здесь борющимися с горными козлами. В одном случае это вполне обычный дикий козел, реально существующий, в другом — крылатый, фантастический. Позы фигур полностью совпадают с изображениями царя на персидских цилиндрах и конусах<sup>89</sup>.

Еще одна печать из собрания Арида показывает персидского царя расправляющимся со вставшим на колени греком<sup>90</sup>. Это изображение тоже напоминает образы придворного персидского искусства. На греко-персидских скарабеоидах мы видим, кроме того, совершенно таких же сфинксов с бородами мужскими головами в коронах, так называемых Гоматшахов, которые часто фигурируют на ахеменидских геммах придворного круга и имеют роль оберега — аотропейона<sup>91</sup>.

Подводя итог, необходимо отметить следующее: в сюжетном отношении греко-персидские скарабеоиды, безусловно, должны быть определены как произведения смешанные по своему характеру, тесно связанные с жизнью персидских провинций. О многогранных печатях этого сказать нельзя в столь категоричной форме, поскольку основным изображением здесь были образы животных, сближавшие эти геммы с произведениями восточногреческой глиптики. Небольше складывается впечатление, что жизнь персидской периферии дается в греко-персидских резных камнях — и прежде всего в скарабеоидах — как бы изнутри, а не извне, как в собственно ионийских.

Итак, сюжеты и типы рассматриваемых скарабеоидов связаны с жизнью и искусством Персии эпохи Ахеменидов. В этом и проявляется то персидское начало, которое под-

разумеает термин «греко-персидские геммы», введенный в свое время А. Фуртвенглером. Сюжеты скарабеоидов в основной своей массе тем не менее не связаны непосредственно с образом Великого Царя, который служил по традиции главным предметом изображения персидского придворного искусства в целом и ахеменидской глиптики придворного круга в частности. Лишь небольшая группа этих гемм заимствовала свои сюжеты и типы непосредственно из официального искусства. В характерном для скарабеоидов выборе сюжетов из быта местной иранизированной аристократии, жившей в западных районах персидского государства, сказалось, скорее, влияние греческого искусства эпохи поздней классики с его повышенным интересом к частной жизни и отдельной человеческой индивидуальности. Жанровая интерпретация сюжета, интерес к этническим особенностям свойственны и многим упоминавшимся уже греческим памятникам IV в. до н. э. Таким образом, первая часть термина «греко-персидские геммы», если говорить о сюжетной стороне данных скарабеоидов, является вполне обусловленной. Само же определение А. Фуртвенглера и в настоящее время остается в силе в основной своей части<sup>92</sup>.

Мы, конечно, не можем согласиться с тем, что А. Фуртвенглер считает греко-персидские скарабеоиды «рассчитанными только на персов», однако это положение неизбежно вытекает из его общей концепции. Практика доказывает иное.

Возможны ли дополнения к тому, что уже было сказано? Вероятно, следует отметить, что типы и сюжеты большей части греко-персидских гемм, по существу, связаны все-таки не только с искусством Персии эпохи Ахеменидов, но и с традициями ближневосточного искусства в целом (мы имеем в виду и популярные сцены охоты, и разнообразные изображения зверей, и сцены поединков). Эти традиции сохранялись в творчестве местных малоазийских народов и переплетались в нем с тем новым, что было заимствовано в I тыс. до н. э. из персидского, мидийского и греческого искусства. Последнее вполне понятно и объяснимо.

Остановимся теперь непосредственно на вопросах смешанного художественного стиля этих резных камней. Конкретно-чувственное и условно-символическое интересно сочетается в данных произведениях. Однако, как и в сюжете, превалирует не визуальное греческое, а информативное восточное начало.

Говоря о композиционных решениях, необходимо прежде всего отметить еще более сильное, чем в греко-персидских многогранных печатях, проявление черт совмещения восточного и греческого. Свободное расположение фигур в пространстве, избегающее строгой симметрии и полного заполнения фигурами плоскости, взято в конечном счете у греков, из ионийского искусства. Такие же черты, как нарочитая фронтальность фигур, условность схем движения, некоторая их изоляция, не столько неумение поставить изображение в тесную, органическую связь со всем окружающим, сколько иное, абстрактное его толкование, связанное с общим художественным представлением, — это черты не греческого, а восточного искусства, как собственно персидского, так и местного малоазийского, сложившегося главным образом на основе традиций древнего искусства Анатолии<sup>93</sup>. С одной стороны, подобно восточноионийским геммам, мы видим здесь замкнутые композиционные группы, окруженные на греческий манер широким свободным фоном, а с другой — без конца повторяющиеся человеческие фигуры либо в строго профильном положении, как, например, фигуры персидских всадников, либо так, что головы и ноги их передаются в профиль, а тело — в фас, что можно наблюдать у персидских коньеносцев и лучников. Вполне понятно поэтому, что изображения воспринимаются скорее как наложенные на поверхность фона, чем как органически связанные с окружающим их пространством. Само понимание этого пространства здесь гораздо условнее, чем у греков. Придерживаясь традиций древнего ближневосточного искусства с характерной для него символическостью, плоскостностью стиля, малоазийские мастера, гравировавшие греко-персидские геммы, несмотря на все свои заимствования из восточноионийского искусства, не могли создать таких же иллюзорно-пространственных свободных композиций, как греческие художники, — не могли, так как имели иные художественные представления. Они не просто боялись всяких пересечений и развития действия в глубину, как отмечали в своих работах Т. Н. Книпович и М. И. Максимова. Они не привыкли к ним и считают ненужными. Если персидский всадник изображен скачущим влево, то конь его, соответственно, изображается только в левой руке; если он изображен скачущим вправо, то конь бывает либо в правой руке, либо в обеих сразу, но с фигурой самого всадника оно никогда не пересекается. Иначе,

как мы знаем, в греческих памятниках. Если одна фигура на греко-персидском скарабеоне находится за другой (на втором или третьем плане по отношению к той, которая обращена к зрителю), то выражается это обычно простым удвоением контура первой фигуры. Именно так представлены идущие в ряд царские стражники на большом халкидском скарабеоне из Парижской Национальной библиотеки. Точно так же переданы идущие в ряд стражники на скарабеоне из собрания Государственного Эрмитажа. Фигуры изображенных соединяются, как правило, механически, то есть опять-таки абстрактно, более символически, нежели реально: они только поставлены одна рядом с другой, но не связаны живым и свободным действием. Действие не столько изображено, сколько подразумевается, представляется. Однако показанное обретают при этом особую емкость, информативность. Примером служат сцены охоты всадников на диких зверей, которые, как говорилось, особенно часты на греко-персидских скарабеонах.

По сравнению с произведениями канонизированного придворного персидского искусства изображения на этих камнях отличаются большей свободой, не многообразием схем, но вариативностью движений. По сравнению же с работами восточнотурецких мастеров их рисунки представляются совсем иными в своих характеристиках, более суммарными, как будто бы скованными, тяжеловесными, более обобщенными, не столько конкретными, сколько символическими. Они не стремятся быть более живыми и непосредственными, даже при передаче образов животных. Сцены выразительны, в передаче движений проявлено само действие. Особенно определено условность в передаче движений проявляется в фигурах всадников из сцен охоты (взять, например, момент натяжения лука). Условны и фигуры персов, и фигуры скачущих коней, никак не похожих на коней, переданных восточнотурецкими мастерами, и изображения животных в схеме «вытянутого галоп» (малоазийские мастера пользовались этой схемой в ее восточном, более абстрагированном варианте). Не менее схематичны и позы спокойно стоящих, идущих и сидящих людей. Достаточно вспомнить в связи с этим стоящих персов и персиянок или сидящих в седле всадников с совершенно прямыми ногами, с сильно оттянутым носком сапога. Передается только определенное состояние, но не само действие или его итог.

Никаких намеков на использование световоздушной перспективы в этих геммах, как и в греко-персидских многогранниках, мы также не находим, ибо она кажется здесь противоестественной. Изображение располагается параллельно плоскости фона, без особых прорывов в глубину. Впечатление скованности, грузности, которое оставляют движения и позы фигур, в известной мере зависит еще и от непропорциональности самих фигур, оттого что голова и тело обычно несоразмерно велики по сравнению с ногами. Они кажутся художникам главными частями изображения и потому особо выделяются. Невольно складывается впечатление чрезмерной грузности и потому неповоротливости. Красотой и изяществом линий малоазийские мастера вовсе не интересовались так, как греки. Их увлекало другое, привлекала другая выразительность. Впечатление тяжеловесности, кажется, умышленно увеличивалось. Нарочито создавалось ощущение весомости. Оно создавалось еще и потому, что художником не вполне принималось во внимание реальное соотношение частей тела и одежды изображаемых. Одеждой было задрапировано все тело фигур, как мужских, так и женских, и под одеждой оно не чувствовалось конкретно. Важно было опять-таки общее представление, а не определенное его выражение. Складки, воспроизводившиеся с помощью параллельных прямых, всегда линейные и схематичные, подобно произведениям восточного и раннего архаического греческого искусства, только подчеркивали известную обособленность, несвязанность тела и одежды. Это делало данные изображения одновременно и более плоскостными по сравнению с греческими.

Статистически греко-персидские скарабеоны действительно как бы сохраняют многие черты архаического искусства. Поскольку в них мы имеем дело в основном с изображениями человеческих фигур, это ощущается особенно сильно. Черты архаизации обусловлены, однако, вовсе не влиянием архаического греческого искусства, хотя последнее и оказало воздействие на малоазийское на определенном этапе его развития. Оно обусловлено самой направленностью художественной культуры, принципами художественного видения. В то время, когда искусство соседних восточнотурецких греческих центров находилось уже на ином, принципиально отличном пути (не будем говорить о гораздо более высоком уровне), искусство местных малоазийских народов, живших в непосредственной близости от них, продолжало оставаться на прежних позициях, на том

уровне развития, который в V и IV вв. до н. э. был уже пройден греками, выравненным в своем творчестве иную ориентацию. Малоазийское искусство отчасти пользовалось достижениями классического греческого, но в основе своей продолжало оставаться более архаичным, связанным не столько с ним, сколько с искусством восточным, в традициях которого воспитывались поколения малоазийских художников. Отсюда понятно, почему художественный стиль так называемого греко-персидского искусства (в том числе произведений греко-персидской глиптики) был смешанным, негреческим в своей основе, отличным и от стиля собственно ионийских произведений, и от стиля придворного персидского круга.

Условность, традиционный схематизм в передаче движений, фронтальность и непропорциональность фигур вполне уживаются здесь с заимствованным у греков свободным композиционным решением и гораздо большей объемностью изображаемых фигур, напоминающих, кстати, не только греческие произведения, но и рельефные изображения хеттов.

В разделе о греко-персидских многогранниках мы уже говорили о смешении греческого и варварского в области пластического решения. В греко-персидских скарабеонах это проявляется еще более явно. И опять-таки потому, что здесь мы сталкиваемся в основном с изображениями человеческих фигур. По сравнению с произведениями придворного персидского искусства эти изображения отличаются гораздо большей объемностью, пластичностью; в этом, возможно, сказались одновременно и сильное греческое влияние, и воздействие хеттской традиции. По сравнению же с произведениями восточнотурецкого искусства они более отвлечены, скованы (и в общем пластическом решении, и в трактовке форм), что неизбежно при условно-символическом подходе к художественному образу в целом. Это и сближает наши образцы со всеми произведениями традиционного восточного искусства. Можно ли упрекать малоазийских мастеров за отсутствие свободы и мягкости конкретного воспроизведения, если они исходят из других, чем греки, представлений? Можно ли вообще пользоваться в этом случае только мерками греческого искусства? Вероятно, нет. Более того, такой подход ошибочен.

Изображения на греко-персидских скарабеонах характеризуются той же обобщенностью в трактовке объемов, что и фигуры на многогранных греко-персидских печатях. Однако здесь еще больше проявляется различие, существующее между греко-персидскими и восточнотурецкими камнями. В собственно греческих вещах ясно ощущается, как уже указывалось, живость и полнота в передаче форм. За обобщенно трактованными и скупо моделированными объемами мы всегда видим там мускулатуру животного или человека, конкретного, зримого образа. В греко-персидских резных камнях, хотя они в чем-то и близки ионийским, изображения даются одинаково выпуклыми, так что скрывающаяся за внешней оболочкой мускулатура тела почти не учитывается. Подражается объем вообще, а не реальный объем. Рождается не столько зрительная, сколько смысловая ассоциация. Это сближает греко-персидские геммы с изображениями всех ближневосточных рельефов. То же можно сказать и по поводу использования графических складок в одеждах по образцу придворных персидских решений. И в данном случае заимствованное у греков связано исключительно с внешней формой; настоящего, глубинного понимания принципов греческого искусства у малоазийских художников не было и не могло быть, коль скоро основа их искусства была все-таки не греческой, а восточной.

Чисто «варварской» чертой было и стремление к натуралистической точности в передаче целого ряда деталей. Эта черта, как мы наблюдали, в большой мере была присутствующей и произведениям придворного персидского искусства. Такие детали, как седло и сбруя коней, колеса боевой колесницы, головные уборы, одежда и оружие, переданы на греко-персидских скарабеонах всегда с кропотливой тщательностью. Именно благодаря точно переданным деталям мы можем различать в них не только представителей разных народов, таких как греки, скифы, ликийцы и т. д., но даже и разные породы коней. Примером тому — уже описанный скарабеон из Государственного Эрмитажа с изображением преследуемых скифов.

Содержание, само повествование на любом камне увлекает зрителя гораздо больше, чем художественная образность, поэтому излишняя тщательность, непреклонное стремление к правдоподобию деталей несколько не удивляет. Мастера захватывают не столько художественное преобразование виденного, приближение его к зрительным впечатлениям, сколько стремление быть как можно более точным в его сущностной передаче, стрем-



к последним. Собственно персидского здесь примерно столько же, сколько и греческого, однако с первого взгляда создается впечатление, будто персидское в этих вещах превалирует. Дело в том, что местное малоазийское, «варварское» искусство имело в конечном счете одни истоки с народным персидским и безусловно было по природе своей таким же восточным искусством, как само персидское, несмотря на давнюю связь с художественной культурой соседних греческих центров.

Если говорить о времени, которое могут дать названные выше аналогии на греко-персидских рельефах, то оно все-таки довольно широко. Специально вопросом датировки этих памятников наука пока еще не занималась. Большинство их относят ко второй половине — концу V и IV в. до н. э., более точных данных мы не имеем. Вполне возможно, что при пересмотре этих произведений и их классификации дата отодвигается для целого ряда на IV в. до н. э.; сейчас говорить об этом трудно.

Другой вид аналогий для наших скарабеоидов дают изделия торевтики. Часть из них близка стилистически произведениям греко-персидского круга, хотя и отличается по месту нахождения памятников; часть, как видно, принадлежит ряду вещей народного персидского, мидийского или бактрийского искусства. Трудность заключается опять-таки в недостаточной изученности этого материала, — в недостаточном твердом его определении, классификации и датировке (многое теперь должно быть пересмотрено на основе имеющихся новых данных).

Очень интересные вещи для сравнения дает прежде всего Амударьинский клад, находящийся в Британском музее, представления о котором теперь во многом прояснились благодаря раскопкам храма Окса в Тахти-Сангине. В его состав входят предметы различного назначения и происхождения, однако все они связаны так или иначе с ахеменидским Ираном и датируются в основной своей массе V—IV вв. до н. э. (даже при наличии более позднего материала)<sup>98</sup>. Здесь мы находим многое из известного уже репертуара: и персидских всадников, и животных, на которых ведется охота, и многочисленные фигуры персов и персиянок, вместе и порознь. Образам на греко-персидских скарабеоидов очень близки, например, персидские всадники, представленные на одном из серебряных дисков этого клада — храмового сокровища. Как предполагают некоторые исследователи, диск украшал собой некогда центр лицевой стороны щита<sup>99</sup>. Существуют, впрочем, и иные мнения. Всадники, скачущие по кругу, изображены охотящимися на оленей и горных козлов, совсем так же, как в рисунках на греко-персидских резных камнях.

Сюжетно и стилистически они сходны с теми, что мы видим на наших скарабеоидов и аналогичных им по стилю рельефах. Единственно, что отличает всадников на диске, это, может быть, большая орнаментальность деталей, обусловленная материалом и иным назначением вещи. Последнее сильнее связывает эти образы с произведениями придворного персидского искусства.

К тому же ряду аналогий могут быть причислены и две-три фигурки животных из Амударьинского клада, относящиеся, как и диск, к IV в. до н. э., а также несколько перетней V—IV вв. до н. э., гравированных в смешанном стиле<sup>100</sup>. Многие вещи, происходящие из клада, по мнению специалистов, являются произведениями мидийской торевтики (к числу их относится, в частности, золотая рукоятка кинжала со сценой охоты на львов)<sup>101</sup> и искусства юго-западных, северных и северо-восточных территорий персидского государства. Предметы персидского, мидийского и бактрийского происхождения с некоторыми оговорками также могут быть использованы как параллели для изображений на греко-персидских скарабеоидов.

Аналогиями для персов на наших печатях могут служить фигурки на металлических пластинках-бляшках, очевидно, нашивавшихся на ритуальную одежду, объемные фигурки персов или саков, едущих в золотой колеснице, перс, представленный на крышке цилиндрической серебряной коробочки. В качестве аналогий для женских фигурок могут быть персиянки на золотых бляшках и женская фигурка, стоящая рядом с персом, на крышке той же самой серебряной коробочки. Маленькие золотые пластинки в форме коня, найденные в Амударьинском кладе, чрезвычайно близки изображениям коней на греко-персидских скарабеоидов (порода коней полностью совпадает).

Сопоставление греко-персидских скарабеоидов с произведениями народного персидского и мидийского искусства чрезвычайно интересно для нас по двум причинам: во-первых, оно помогает определить действительную меру персидского влияния на культуру западных провинций ахеменидского государства, а во-вторых, показывает стилистическое различие произведений народного персидского искусства и памятников так называемого

Ил. 212—222

Ил. 219

греко-персидского круга, несмотря на известное их сходство. Говоря о греко-персидских произведениях, мы обращали внимание не только на смешанность их стиля, но и на сложность переплетения элементов местного малоазийского, греческого и персидского. Здесь говорить о смешении этих компонентов не приходится. Иногда вообще невозможно говорить об аллинизации, а ведь именно это в известной мере определяет характер произведений греко-персидского или греко-малоазийского круга.

Кроме предметов, происходящих из Амударьинского клада, аналогиями для изображений на греко-персидских скарабеоидов могут быть также и другие произведения ахеменидской торевтики. Это некоторые вещи, найденные у нас, на юге России, отдельные фрагменты металлических сосудов, происходящих из разных областей Анатолии и Фракии. В качестве очень близкой стилистической аналогии среди вещей, найденных в Северном Причерноморье, служит, например, рукоятка известного кинжала из Чертомлыка, относящаяся к IV в. до н. э.<sup>102</sup>. Ее украшают непрерывные ряды персидских всадников, повторяющие тех, что мы видим на греко-персидских скарабеоидов. Разделительные орнаментальные полосы и выявляют и дополняют эти изображения. Конец рукоятки завершают сросшиеся протоны быков, напоминающие собой капители колонн в ахеменидских дворцовых сооружениях. Выполнены они в ином художественном стиле, нежели фигуры персидских всадников, охотящихся на горных козлов, хотя и связаны с одним исполнителем. Протоны быков являются прямым подражанием произведениям придворного персидского искусства, в том числе и многим ахеменидским кинжалам такого типа. Что же касается рельефной части изображения, то она выполнена явно в смешанном, малоазийско-греко-персидском стиле, подобно рассматриваемым скарабеоидов. Следует заметить, что фигуры всадников на чертомлыцком кинжале много ближе изображениям на скарабеоидов, нежели образы на диске из Амударьинского клада.

Необходимо вспомнить и об аналогиях среди воспроизведений на фигурных ручках ахеменидских золотых и серебряных ваз. В первую очередь следует остановиться на фигурках горных козлов, так как они были наиболее популярными и у самих персидских торевтов, и у тех, кто подражал им, создавая сосуды, близкие ахеменидским. П. Амандри на одной из таблиц, иллюстрирующих его статью «Торевтика Ахеменидов», приводит все известные ему ручки подобного типа<sup>103</sup>. Одна из них (имеется в виду ручка из Луврского собрания, о которой писал когда-то А. Фуртвенглер), видимо, является произведением восточногреческих мастеров, тех, что работали при дворе персидского царя и подражали стилю придворного ахеменидского искусства<sup>104</sup>. Другие служат произведениями собственно персидского, малоазийского или фракийского искусства, которое тоже подражало придворным ахеменидским памятникам.

Ахеменидские сосуды с изображениями животных, к сожалению, не могут помочь более определенной датировке наших гемм, однако они не противоречат той дате, которую позволяют установить другие произведения торевтики, выбранные для сравнения. Названные вазы датируются в основном широко, V—IV вв. до н. э., а произведения, рассмотренные в виде более близких аналогий в торевтике, тяготеют к концу V и IV в. до н. э.

Для датировки греко-персидских скарабеоидов, что оказывается весьма плодотворным, могут быть использованы и различные монеты сатрапов, хотя большинство из них, как уже отмечалось, было произведениями восточногреческих, ионийских мастеров, созданными по заказу персидских ставленников. Стиль большей части этих монет остается в основе своей восточногреческим, точно так же, как и стиль греческих рельефов, сделанных в Ликии. И все-таки в их сюжетах, типах, мотивах, технике исполнения слишком много заимствованного с Востока (может быть, сильно эллинизованного, но все равно придающего этим вещам особый характер). Среди монет сатрапов, как нам кажется, были и монеты, созданные не греческими, а самими малоазийскими художниками, отчасти подражавшими в своих изображениях грекам. Они работали в смешанном, малоазийско-греко-персидском стиле, так же как и резчики наших гемм: во всяком случае, настоящей греческой выучки у них, судя по работам, не было. Некоторые из таких работ относятся к числу тех, что считаются «варварскими подражаниями» (для IV в. до н. э. это было характерным явлением), но были и монеты, созданные вполне самостоятельно, без влияния каких-либо распространенных монетных типов. Монеты сатрапов также остаются в известной мере недостаточно изученными, во всяком случае, не существует четкого их разграничения с точки зрения стиля. К мысли о возможности варварских подражаний приводит наличие одинаковых по типу монет, выполненных по-разному и

Ил. 197. 201

Ил. 205

212—214,  
365





Немруда, снабженный арамейской надписью V в. до н. э., опубликованный О. Вебером<sup>119</sup>. Не менее характерны оттиски печатей, обнаруженные при раскопках в Бейруте, и цилиндр, найденный при работе экспедиции Вольфа в Багдаде<sup>120</sup>. Тому, что эти цилиндры являются ахеменидскими, наше предположение ни в коей мере не противоречит, поскольку искусство ближайших к основным ахеменидским территориям районов персидского государства было, как уже говорилось, в большей мере, чем где-либо, своеобразно окрашенным вариантом государственного искусства (особенно в отличие от крайних юго-западных, в основном прибрежных, районов, которое имело более сложный, смешанный и явно эллинизированный характер).

Что касается даты, то для основной части этих печатей, судя по характеру надписей, она отодвигается на конец V — начало IV в. до н. э., хотя для ряда цилиндров может считаться близкой дате исследованных греко-персидских камней.

Сюжетные параллели, сходство некоторых мотивов и типов, существующее в памятниках данных групп, не может не обратить внимания. Возможно, что изображения на наиболее ранних ахеменидских цилиндрах рассматриваемого вида были даже своего рода прототипами для настоящих греко-персидских камней. Во всяком случае, это неудивительно: контакты между областями изготовления этих гемм были бесконечно давними и прочными. Ясно, что в нашем случае можно говорить скорее о близости двух этих групп, чем о подражании геммам греко-персидского круга со стороны цилиндров.

541—543,  
546, 553—562

Другой ряд гемм, сходных с греко-персидскими, составляют печати так называемого сиро-каппадокийского круга. К ранним из этих памятников примыкают, кстати, и упомянутые выше ахеменидские цилиндры «смешанного» стиля, поскольку отчасти они связаны с ними территориально. Изображения, гравированные на геммах сиро-каппадокийского круга, в целом несколько более поздние, чем сами греко-персидские; часто они представляются вульгаризированными репликами последних. Они также выполнены не в смешанном греко-малоязическом стиле, а в стиле восточном, провинциально персидском, но близком в основном народному прикладному искусству. В таких областях, как Сирия, Каппадокия, Армения, греческое влияние никогда не было слишком сильным, именно поэтому стиль их искусства не мог быть смешанным в такой же мере, как стиль греко-персидских камней. Говорить о смешении здесь вообще можно в основном только в пределах персидского и местного, связанного с глубокими сиро-хеттскими традициями, питавшими все искусство этих районов. Об элементах греческого или греко-персидского можно говорить только условно, потому что некоторые из этих произведений были, видимо, все-таки непосредственно связаны с геммами греко-персидского круга. Технические приемы, используемые в этих резных камнях, примерно те же, что и в греко-персидских в собственном смысле. Причина, кажется, понятна: базируются они в основном на одних и тех же художественных традициях.

К числу гемм сиро-каппадокийского круга, близких греко-персидским, относятся, например, две многогранные халцедоновые печати, опубликованные в статье А. Серига вместе с классическими греко-персидскими многогранниками<sup>121</sup>. Оба эти камня приобретены в Сирии и, по предположению А. Серига, происходят именно оттуда. По его определению, это — подражание, сделанное для дешевого сбыта и выполненное с очень большой условностью мастером, стоящим значительно ниже всех, кто гравировал подобные вещи<sup>122</sup>. К сожалению, пока еще нельзя более определенно и с большим на то основанием говорить о сирийском происхождении названных гемм, но высказанное предположение правомерно. Сюжеты и типы перекликаются с греко-персидскими печатями, однако кроме обычных образов животных встречаются здесь и весьма своеобразные, возможно, характерные для искусства этих областей, но не распространенные слишком широко на запад. Имеется в виду, например, изображение на нижней грани одного из упомянутых выше многогранников — фантастическая птица с головой человека и хвостом скорпиона. Этот образ был популярен и в персидском искусстве времени Ахеменидов. Вероятно, он заимствован на каком-то этапе из искусства Древней Месопотамии. Для прибрежных западных и юго-западных районов этот образ не был характерен, даже в исключительных случаях мы не встречаем его там. Что же касается Сирии, Каппадокии, Армении, то здесь он, конечно, был хорошо известен и использовался в народном искусстве. Сам этот факт может быть в какой-то мере подтверждением высказанного А. Серигом предположения о вероятности местного сирийского происхождения данных резных камней.

Стилистически изображения на сирийских многогранных печатях близки и рисунки, гравированные на некоторых скарабеоидах. Особенно похожи на греко-персидские геммы

555—558,  
561, 562

555, 558

564—566

сиро-каппадокийские скарабеоиды со сценами охоты. В качестве примера можно привести печати из Берлина, Лувра и коллекции Государственного Эрмитажа<sup>123</sup>, последние, в частности, представляют охоту на медведя.

К кругу сиро-каппадокийских камней, возможно, относятся и геммы с одиночными изображениями животных из Государственного Эрмитажа, Метрополитен-музея и Парижской Национальной библиотеки<sup>124</sup>. Тип льва, представленный на гемме из французского собрания, встречается, кстати, и на сирийских монетах. Халцедоновый же скарабеоид из Армении с изображением кабана в Государственном Эрмитаже<sup>125</sup> имеет интересную арамейскую надпись IV—III вв. до н. э. (оттиск подобной печати хранится также и в Британском музее; место его происхождения, к сожалению, неизвестно<sup>126</sup>).

В целом всю эту группу гемм, как нам кажется, можно датировать и IV в. до н. э., и временем более поздним, III—II вв. до н. э. Многие ее геммы, во всяком случае, являются бесспорным подражанием камням рассмотренного выше греко-персидского круга.

К ряду сиро-каппадокийских памятников примыкает, как нам кажется, и любопытная группа маленьких каменных многогранников, находимых на территории Сирии, Армении и Грузии<sup>127</sup>. Твердо локализовать их только территорией Армении пока, пожалуй, преждевременно: мы не имеем для этого достаточных оснований.

Материалом данных многогранников является чаще всего халцедон или агат; что касается изображений, то они гравированы исключительно только на одной нижней поверхности гемм и представляют собой в основном сцены охоты и сражений, подобные тем, что мы находим на греко-персидских скарабеоидах и классических многогранниках. Техника исполнения отличается некоторым своеобразием по сравнению с другими геммами сиро-каппадокийского круга. Все изображение как бы состоит из крупных и мелких кружков, буферов и соединяющих их прямых врезов и насечек; никакой дополнительной обработке оно не подвергается, отчего складывается впечатление чрезвычайной поспешности и небрежности в работе. Ни о каком стремлении к точному воспроизведению национального типа и одежды здесь не может идти речи. Понять их особенности чаще всего просто невозможно. Пропорции фигур сильно искажены, движения еще более условны, чем в других камнях сиро-каппадокийского круга и тем более в самих греко-персидских геммах.

Если говорить о некоторой вульгаризации греко-персидских резных камней, то указанные многогранники как раз являются тому прекрасным подтверждением и иллюстрацией. В качестве примера можно использовать многогранники из Берлинского собрания и собрания Государственного Эрмитажа: один — с изображением охоты на кабана, другой — с единоборством пешего воина и всадника, а также другие печати. Вполне вероятно, что рассматриваемые геммы действительно связаны с какой-то одной областью, так как стилистически они отличаются почти полным единообразием. И все-таки в настоящее время, как уже отмечалось, трудно сказать что-либо определенное в этом отношении.

Совершенно особое место среди гемм, подражающих греко-персидским камням или опосредованно близких им, занимает довольно многочисленная группа маленьких многогранных печатей из синего стекла, находимых пока только на территории Советского Закавказья<sup>128</sup>. В отличие от гемм, описанных выше, определение и датировка которых (III—II вв. до н. э.) во многом остается предположительной, геммы данной группы изучены достаточно подробно и полно. Как показывают исследования и археологические работы, названные стеклянные многогранники в основном происходят с территории Грузии, хотя некоторое их количество, за последнее время возросшее, встречается в Армении и Азербайджане. В восточной и западной части Грузии (в Арквети, Дуиси, Лочизи, Мцхета-Самтавро, Цалке, Брили, Кддеети и других центрах) было обнаружено в общей сложности около сорока печатей подобного рода; в Армении и Азербайджане находки таких гемм не так многочисленны<sup>129</sup>. Впервые предположение о местном, иберийском происхождении этих многогранников высказала в 40-е гг. М. И. Максимова в своей статье «Стеклянные многогранные печати, найденные на территории Грузии»<sup>130</sup>; в дальнейшем ее предположения подтвердились вновь найденным материалом.

Большая заслуга в деле изучения гемм названной группы принадлежит известной грузинской исследовательнице М. Н. Лордкипанидзе. Ее статья «Иберийские монеты с малоязических гемм позднеахеменидского времени» использует новый археологический материал, появившийся в Грузии уже в 60-е гг.

«Анализ содержания и стили изображений, — пишет в своей статье М. Н. Лордкипанидзе, — подтвердил следующее: на наших печатях неизменно повторяется не только тематика, но и поразительно совпадают стиль, целые композиции, отдельные детали, раз-

мер фигур и, наконец, размеры самих печатей. Все эти совпадения не случайны, но, по нашему мнению, являются вещественным подтверждением их массового производства и систематического применения одной и той же формы для отливки. <...>

Для подтверждения местного производства синих многогранных печатей, — пишет автор, — мы можем привести веское доказательство: среди бус, найденных в Метехи, мы обнаружили синий десятигранник, который по своей форме, размеру и материалу находится в полном соответствии со стеклянными многогранными печатями. Существенная разница заключается в одном — многогранник этот не имеет основания, то есть нижней поверхности, вместо нее существует воронкообразное углубление; отверстие же для шпуров заменяет желобок. Научив многогранник, мы убедились в том, что «буса» является неудавшейся печатью при литье — браком отливки<sup>131</sup>. Производство синих стекляных многогранников, являвшихся, как показала это сравнительный анализ, копиями малоазийских каменных печатей<sup>132</sup>, существовало на территории Грузии в течение очень долгого времени, с конца V в. до н. э. по I в. н. э. Ранняя группа стекляных десятигранников представляет собой прекрасную имитацию лазурита, в более поздних печатях цвет кобальта постепенно ослабевает и теряет прежнюю чистоту<sup>133</sup>.

Основная часть рассматриваемых нами печатей, найденная в Грузии в погребениях IV — III вв. до н. э., безусловно связана хронологически с теми малоазийскими печатями, которые определялись выше как греко-персидские и сиро-каппадокийские.

По сравнению с собственно греко-персидскими стеклянными многогранниками, изготовлявшимися в Закавказье, гораздо более грубы по уровню художественного и технического мастерства, однако, как это уже отмечала М. И. Максимова, они отличаются известной самостоятельностью в отношении стиля, выбора форм и сюжетов.

К малым каменным десятигранникам сиро-каппадокийского круга эти печати, конечно, значительно ближе, чем к греко-персидским, что нетрудно почувствовать при сравнении. Несколько вытянутая форма нижней его грани, наконец, чрезвычайно беглый, поверхностный стиль исполнения — все это в равной мере характерно и для тех и для других печатей. Что касается чрезмерной расплывчатости форм изображений, свойственной грузинским стеклянными многогранниками, то она неизбежно была обусловлена особенностями самого материала и техникой литья.

Еще одну группу гемм, также связанных с рассмотренными выше греко-персидскими камнями, составляют печати, очевидно, происходящие из северо-восточных провинций персидского государства (часть их связана с Амударьинским кладом и датируется IV в. до н. э.<sup>134</sup>, часть, изданная в книге К. В. Тревер и статье В. В. Павлова, должна датироваться более поздним временем, как нам кажется, не II в. до н. э., а концом IV — III в. до н. э.<sup>135</sup>).

Чрезвычайно любопытны два перстня, происходящие из Амударьинского клада и находящиеся в собрании Британского музея. На обоих изображена сидящая на троне женская фигура в зубчатой короне: в одном случае с птицей и цветком в руках, в другом — с цветком и венком, подобно изображениям персиянок, которые мы уже встречали на многих греко-персидских скарабеондах. Возможно, это сама Анахита, культ которой, как уже отмечалось, был чрезвычайно распространен в разных областях персидского государства. Во всяком случае, она близка типу, который мы находим на некоторых ахеменидских резных камнях, хотя там богиня представлена не в короне, а с покрывалом на голове. Форма самих перстней, как и композиционное решение гравированных на них изображений, напоминающих собой отчасти сидящих греческих богинь, возможно, и являются результатом известного влияния восточногреческого, ионийского искусства. Но по своим художественным особенностям рисунки их, скорее, напоминают все-таки упоминавшиеся выше персидские цилиндры «смешанного» стиля.

Значительная часть «восточных параллелей» греко-персидским геммам происходит и с территории Средней Азии, точнее, была приобретена там. Последнее не является безусловным доказательством действительного происхождения данной группы гемм именно отсюда, так как подобные памятники встречаются и среди печатей, найденных при раскопках Таксилы (Северо-Западная Индия)<sup>136</sup>.

Своеобразие этой группы резных камней, которые, по существу, вряд ли были настоящими подражаниями греко-персидским (просто они совпадают с ними в ряде показателей), заключается прежде всего в необычности художественного стиля их изображений, достаточно масштабных, хорошо пропорционированных, но почти целиком состоящих из круп-

552, 549, 547

ных кружков круглого сверла. Этот факт обусловил и само ее название — «группа глауболо». В качестве примера мы приводим здесь скарабеонд с двумя оленями из Государственного Эрмитажа, печати с изображением воина, персиянки и лежащего грифона из того же собрания (последний находит себе прямую аналогию среди гемм Таксилы). Указанные печати полностью соответствуют себе прямую аналогию среди гемм Таксилы. Ука- рассматриваемого периода (IV — III вв. до н. э.). Это либо довольно крупные скарабеонды обычного типа, либо камни других форм, характерные для того же времени, например полуцилиндры<sup>137</sup>. Хронологически почти все они, как мы думаем, скорее всего, принадлежат позднему IV — III в. до н. э. Доказательство — форма печатей, техника резьбы, параллели из Таксилы, связи с памятниками восточногреческого происхождения из той же Таксилы, аналогии среди произведений сиро-каппадокийской группы. Как и сиро-каппадокийские, эти печати выходят за пределы IV в. до н. э. в эллинистический период.

Раскопки в Ай-Хануме на территории современного Афганистана и в других центрах этого региона, в частности в Тахти-Сангине и Тилля Тепе, должны постепенно накопить новый, давно недостающий материал, который позволит пересмотреть самую проблему «греко-бактрийского» искусства, по сей день еще остающуюся во многом нерешенной (а именно с этим искусством связывают данную группу резных камней)<sup>138</sup>.

Некоторое сходство названной группы печатей с геммами греко-персидского круга обусловлено, на наш взгляд, несколькими причинами. Здесь и известное влияние греческого искусства, с которым вступает в контакт местное восточное, дающее в результате стилистически смешанные памятники, и связи с глиптикой соседних территорий, и отголоски персидского, некогда господствовавшего на этих землях. В результате — примерно то же сложное соединение, которое мы имеем и в греко-персидском, греко-малоазийском искусстве, но совмещенное с другим периодом.

Печати, связанные с греко-персидскими и похожие на них, вместе с геммами восточно-греческого и самого греко-персидского круга определяют, таким образом, всю сложность, многообразие и пестроту картины, которую давала глиптика и искусство времени Ахеменидов и периода, непосредственно следующего за их господством, — времени, относящегося уже к раннеэллинистической эпохе.

Выводы, которые можно сделать в заключение:

1) феномен греко-персидского искусства, как позволяет судить об этом и материал глиптики, и материал других видов изобразительного искусства, относится в основном к позднеахеменидской эпохе. IV в. до н. э. — время, которым датируется большинство памятников этого круга, в том числе и рассматривавшиеся группы греко-персидских резных камней (многогранные печати и скарабеонды);

2) территориально это явление связано с западными провинциями персидской державы Ахеменидов, где перекрестное влияние древнеиранской и греческой культур нашло особую форму своего выражения;

3) искусство малоазийских и присредиземноморских территорий, издавна контактировавшее с художественными культурами Греции и Ирана, послужило основой для развития этого феномена;

4) народное искусство, традиции которого определили специфику греко-персидского стиля в разных областях его распространения (Ликия, Кария, Памфилия, Киликия, Кипр, Малая Фригия, Мизия, Лидия), естественно, имело некоторые общие особенности с искусством других периферийных районов персидского государства. Это сближает художественные памятники данного круга с произведениями «смешанного» ахеменидского стиля в других областях государства;

5) греко-персидское искусство, будучи явлением позднеахеменидского и предэллинистического периода, не могло не найти своего продолжения за его пределами в раннеэллинистическую эпоху (группа печатей, близких греко-персидским, связанная с предэллинистическим и раннеэллинистическим периодом).

Передневноосточное, персидское и трансформированное греческое начало в разных сочетаниях присутствуют в художественных произведениях эпохи эллинизма, вылетаясь в сложную стилистику восточного искусства, напоминавшего во многом и предшествующий этап своего развития<sup>139</sup>.

Артахонов. Сокровища скифов  
Артахонов М. В. Сокровища скифских курганов в собрании Гос. Эрмитажа. Прага — Ленинград, 1965.

Babelon. Les Perses Achéménides  
Babelon E. Catalogue des Monnaies Grecques de la Bibliothèque Nationale. Les Perses Achéménides, les Satrapes Phénicie. Paris, 1893.

Boardman. Greek Gems  
Boardman J. Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical. London, 1970.

Brandt. Münch. Cat.  
Brandt E. Antike Gemmen in deutschen Sammlungen. Bd 1, part 1 (Staatliche Münzsammlung). München, 1968.

Braun-Bruckmann. Denkmäler  
Braun-Bruckmann F. Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. München, 1892—1946.

Chérelman. Perse  
Chérelman R. Perse. Proto-iraniens, Médes, Achéménides. Gallimard, 1963.

Dalton. The Treasure  
Dalton O. M. The Treasure of the Oxus with other Examples of Early Oriental metal-work. The British Museum. London, 1964.

Delaporte. Cat. Bibl. Nat.  
Delaporte L. Catalogue des Cylindres Orientaux et des Cachets Assyro-Babyloniens, Perses et Syro-Cappadociens de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1910.

Eichler. Heron Gjölbaschi  
Eichler F. Die Reliefs des Heron von Gjölbaschi-Tryse. Wien, 1960.

Fauillet  
Fauillet J. de. Etudes de Numismatique et de Glyptique. — BN, ser. 4, t. 9, № 3. Paris, 1965.

Franko u. Hirmer. GM  
Franko R. R. and Hirmer M. Die Griechische Münze. München, 1964.

Furtwängler. AG  
Furtwängler A. Die antiken Gemmen. Geschichte der Stein- und Metallkunst. Leipzig — Berlin, 1900. Bd 1 — Taf.; Bd 2 — Taf.; Bd 3 — S., Abb., fig.

Furtwängler. Beschreibung  
Furtwängler A. Beschreibung der Geschnittenen Steine im Antiquarium Königl. Museen zu Berlin. Berlin, 1896.

Hamdy Bey et Reinach. Necropole Royale  
Hamdy Bey O. et Reinach S. Th. Necropole Royale a Sôdon. Paris, 1892.

Head. CBM. Ionia  
Head E. V. British museum. London. Catalogue of greek coins of Ionia. London, 1892.

Hill. CBM. Cilicia  
Hill G. F. British museum. London. Catalogue of the greek coins of Lycaonia, Isauria and Cilicia. London, 1900.

Hill. CBM. Cyprus  
Hill G. F. British museum. London. Catalogue of the greek coins of Cyprus. London, 1904.

Hill. CBM. Persia  
Hill G. F. British museum. London. Catalogue of the greek coins of Arabia, Mesopotamia, Persia. London, 1922.

Клипович  
Клипович Т. Н. Греко-персидские резные камни Эрмитажа. — Гос. Эрмитаж. Сборник, вып. 3. Ленинград, 1926.

Lippold. GuK  
Lippold G. Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit. Stuttgart, 1921.

Maximowa  
Maximowa M. I. Griechisch-persische Kleinkunst in Kleinasien nach den Perserkriege. — AA, Hf. 4, 1928.

Menant. Coll. de Clercq  
Menant J. I. Collection de Clercq. Catalogue, t. 1—2. Paris, 1888—1890.

Неверов. Италия  
Неверов О. Я. Античные италии в собрании Эрмитажа. Ленинград, 1976.

Nikulina  
Nikulina N. M. La Glyptique „grecque-orientale“ et „greco-persa“. — AK, Jahrg. 14, Hf. 2, 1971.

Perrot et Chipiez. Histoire  
Perrot G. et Chipiez Ch. Histoire de l' Art dans l'Antiquité, t. 9. Paris, 1911.

Pope. SPA  
A Survey of Persian Art. From prehistoric times to the present (Ed. by A. Pope). London — New York, Oxford-university Press, 1938—1939, vol. 1—9.

Picard. Manuel d'archeologie  
Picard Ch. Manuel d'archeologie grecque. La Sculpture, t. 1—4. Paris, 1935—1954.

Porada. Corpus  
Porada E. Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections, vol. 1—2. Washington, 1948.

Richter. Animals  
Richter G. M. A. Animals in Greek Sculpture. London, 1930.

Richter. CMM  
Richter G. M. A. Catalogue of engraved Gems Greek, Etruscan and Roman Metropolitan Museum of Art. New York — Roma, 1956.

Richter. Engraved Gems  
Richter G. M. A. Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans. London, 1968.

Robinson  
Robinson D. M. Unpublished Greek Gold, Jewelry and Gems. — AJA, vol. 57, № 1, 1953.

Schmidt. Persepolis  
Schmidt E. F. Persepolis, vol. 1—2. The University of Chicago Oriental Institute Publications (vol. 68—69). Chicago, 1953—1957.

Smith. CBM  
Smith A. H. A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities British Museum, vol. 2, part 4. London, 1900.

Sylloge Nummorum Graecorum  
Sylloge Nummorum Graecorum. The Royal Collection of Coins and Medals Danish National Museum. Copenhagen. Italy, Macedonia, Thrace. Copenhagen, 1942, 1943.

Walters. Catalogue  
Walters H. B. Catalogue of the engraved Gems and Cameos Greek, Etruscan and Roman in the British Museum. London, 1926.

Wiseman. GuM  
Wiseman D. Y. Götter und Menschen in Rollsiegel Westasiens. Praque, 1958.

Wroth. CBM. Crete  
Wroth W. British museum. London. Catalogue of the greek coins of Crete and the Aegean Islands. London, 1886.

Wroth. CBM. Mysia  
Wroth W. British museum. London. Catalogue of the greek coins of Mysia. London, 1892.

Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat.  
Zwierlein-Diehl E. Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, Bd 2 (Berlin). Berlin—München, 1969.

AA  
"Archäologischer Anzeiger". Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts

AG  
Antike Gemmen. Corpus

AGD  
Antike Gemmen in deutschen Sammlungen

AJA  
"American Journal of Archaeology"

AK  
"Antike Kunst"

AM  
"Athenische Mitteilungen". Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung

AO  
"Der Alte Orient"

BCH  
"Bulletin de Correspondance Hellenique"

BSA  
"Annal of the British School of Athens"

JAI  
"Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts"

JHS  
"Journal of Hellenic Studies"

RA  
"Revue Archeologique"

RN  
"Revue Numismatique"

ВДИ  
«Вестник древней истории»

СА  
«Советская археология»

МИА  
«Материалы и исследования по археологии СССР»

I  
К ИСТОРИИ ВОПРОСА\*

- <sup>1</sup> Furtwängler, AG, Kap. 5, S. 116—124.  
<sup>2</sup> Ibid., S. 116.  
<sup>3</sup> Ibid., S. 117.  
<sup>4</sup> Ibid.  
<sup>5</sup> Ibid., S. 125.  
<sup>6</sup> Ibid., S. 119, 122.  
<sup>7</sup> Ibid., S. 118.  
<sup>8</sup> Lippold, Guk, S. IX; Gebhart H. Gemmen und Kameen. B., 1925, S. 51—53; Walters, Catalogue, pl. VII.  
<sup>9</sup> Richter G. M. A. Greeks in Persia. — AJA, vol. 50, 1946, IV, 1, p. 15—30; Idem. The Late "Achaemenian" or "Graeco-Persian" Gems. — "Hesperia". Supplement, vol. 8, 1949, p. 291—298; Idem. Greek Subjects on "Graeco-Persian" Seal Stones. — In: Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld. N.-Y., 1952, p. 189—195; Idem. Unpublished Gems in Various Collections. — AJA, vol. 61, N° 3, 1957, p. 263—268; Richter, CMM, p. 33; Richter. Engraved Gems, p. 125—133.  
<sup>10</sup> Richter G. M. A. Greeks in Persia, p. 26.  
<sup>11</sup> Richter G. M. A. The Late "Achaemenian" or "Graeco-Persian" Gems, p. 296.  
<sup>12</sup> Ibid.  
<sup>13</sup> Foville, p. 277 etc.  
<sup>14</sup> Noortgat A. Hellas und die Kunst der Achaemeniden. — "Mitteilungen der Altorientalischen Gesellschaft", Bd 2, H. 1. Leipzig, 1926, S. 3—39.  
<sup>15</sup> Herzfeld E. u. Sarre Fr. Die iranische Felsreliefs. B., 1910; Idem. Am Tor von Asien. B., 1920; Sarre Fr. Die Kunst des alten Persien. B., 1922.  
<sup>16</sup> Noortgat A. Op. cit., S. 15.  
<sup>17</sup> Киплович, с. 4—58.  
<sup>18</sup> Там же, с. 57.  
<sup>19</sup> Maximova, S. 648—678. До этого М. И. Максимова кратко изложила свою точку зрения в путеводителе по выставке камней Государственного Эрмитажа, вышедшем в 1926 г. (Максимова М. И. Античные резные камни Эрмитажа. М., 1926, с. 53).  
<sup>20</sup> Максимова М. И. Стеклопечать многогранные печати, найденные на территории Грузии. — Изв. Ин-та языка, истории и материальной культуры АН Груз. ССР, вып. 10. Тбилиси, 1941, с. 75—92; Ее же. Глиняная таврическая подвеска с оттиском печати. — Материалы и исследования по археологии СССР, № 50, 1956, с. 190—195.  
<sup>21</sup> Eising F. W. von Ursprung und Wesen der persischen Kunst. — In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1927, Hf. 1, S. 3 ff.  
<sup>22</sup> Maximova, S. 663.  
<sup>23</sup> Seyrig H. Cachets Achéménides. — In: Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld. N.-Y., 1952, p. 195—202.  
<sup>24</sup> Библиография данной темы доведена автором до 1980-х гг.; только в отдельных разделах работы, выполненной в основном значительно раньше, учитываются и издания по-прежнему лет.

- <sup>25</sup> Павлов В. В. К вопросу о малоазийской глиптике. — В кн.: Древний Восток. М., 1962, с. 327—335.  
<sup>26</sup> Hill D. K. Gem Pictures. — "Archaeology", vol. 15, N° 2, 1962, p. 121—125.  
<sup>27</sup> Reinach S. R. La Représentation du Galop dans l'Art ancien et moderne. — RA, t. 37, P., 1901, p. 244 etc.  
<sup>28</sup> Butler H. C. Third preliminary Report on the American Excavations at Sardis in Asia Minor. — AJA, vol. 16, N° 4, 1912, p. 479; "Sardis". Publications of the American Society for the Excavation of Sardis, vol. 1, p. 1. The Excavations 1910—1914. Leyden, 1922, p. 85.  
<sup>29</sup> Никулина Н. М. Малоазийская глиптика 2-й половины V—IV в. до н. э. и проблема «восточногреческого» и «греко-персидского» искусства. М., Изд-во МГУ, 1966 (автореф. канд. дис.).  
<sup>30</sup> Никулина Н. М. К вопросу о «восточногреческом» и «греко-персидском» искусстве. — ВДИ, 1969, № 3, с. 106—120; Никулина, p. 90—106.  
<sup>31</sup> Boardman. Greek Gems, p. 303—358.  
<sup>32</sup> Boardman J. Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire. — "Iran", 8, 1970, 19 ff.; AGD I, 1. München (1968), 51 ff.; AGD II. Berlin (1969), 82 ff.; AGD III. Kassel (1970), 198; AG. Wien (1973), 39; Невееров. Италия; AG. Oxford (1978), 40 ff.; AG. Hague (1978), 76; Amiet-Ozgübe-Boardman. Ancient Art in Seals, edited by E. Porada. (1980), 106 ff.; Zwierlein-Diehl E. — "Gnomon", 52, 1980, 485 (Rez. AG. Oxford); Sternberg F. Auktionskatalog XI: Antike Münzen. Antike geschnittene Steine. Zürich. Nov. 1981, S. 136 ff.

II  
ВОСТОЧНОГРЕЧЕСКИЕ ГЕММЫ  
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ИОНИИ

1 ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ ГЕММ  
ВОСТОЧНОГРЕЧЕСКОГО КРУГА  
И ИСКУССТВО ИОНИЙСКИХ ЦЕНТРОВ

- <sup>1</sup> Furtwängler, AG, S. 124.  
<sup>2</sup> Ibid., S. 125.  
<sup>3</sup> Ibid., S. 119.  
<sup>4</sup> Приблизительные размеры скарабеоидов такого типа: ширина основания — 0,025 м, длина основания — 0,03 м, толщина — 0,012 м.  
<sup>5</sup> Babelon E. Catalogue des Camees antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale. P., 1897, p. XIII; Foville, p. 278—279.  
<sup>6</sup> Nilsson M. P. The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion (2-ed). Lund, 1950; Persson A. W. The Religion of Greece in Prehistoric Times. Berkeley — Los Angeles, 1942.  
<sup>7</sup> Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957; Nilsson M. P. Geschichte der griechischen Religion, Bd 1—2. München, 1950—1955.  
<sup>8</sup> Furtwängler, AG, S. 125.  
<sup>9</sup> Фукидид, II, 40, 1.  
<sup>10</sup> Rodenwaldt G. Griechische Reliefs in Lykien. — "Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften", Bd 27, 1933, (S. 1027—1055) S. 1046;

- Childs W. A. P. The Cytu-Reliefs of Lycia. Princeton, 1978.  
<sup>11</sup> О том, что этот памятник не может относиться к другому времени, свидетельствует не только стилистический анализ его скульптурных украшений (фризов и круглой скульптуры), но и анализ целого ряда архитектурных деталей, указывающий на определенное влияние афинского Эрехтеиона и храма Nike Аптерос. См. указ. статью Г. Роденвальда, с. 1032.  
<sup>12</sup> Schuchardt W. M. Die Frieze des Nereiden-Monuments von Xanthos. — AM, Bd 62, 1927, S. 94 ff. В этой работе В. Шухардт распределяет все сохранившиеся плиты четырех фризов монумента между двумя мастерами; Rodenwaldt G. Op. cit., S. 1035; в связи с Монументом Nereides de Xanthos. — AA, 1966, Hf. 4, S. 538—544; Coupel P., Demargne P. Le monument des Nereides. L'architecture. P., 1969; Schefold K. Xanthos und Südanatolien. — AK, Jhrg. 13, 1970, S. 79—84; Metzger H. Anatolia II: first millen. B.C. to the end of the Roman period. L., 1969.  
<sup>13</sup> Большой фриз покоя Монумента Нерейд в Ксанфе — Brunn-Bruckmann. Denkmäler. Bd 8, München, 1892, Taf. 214, 215; Smith. CBM, pl. II, III; № 850, 852, 857, 858, 860.  
 Малый фриз покоя — Brunn-Bruckmann. Denkmäler, Bd 8, Taf. 216, 217; Smith. CBM, № 866, 872, 879, 868, 869, 880.  
 Фрагмент третьего фриза — Brunn-Bruckmann. Denkmäler, Bd 8, Taf. 218; Smith. CBM, № 889, 893.  
 Статуя Нерейд — Brunn-Bruckmann. Denkmäler, Bd 8, Taf. 211—213; Smith. CBM, № 909, 910, 912.  
 Фронтонная композиция — Brunn-Bruckmann. Denkmäler, Bd 8, Taf. 219; Smith. CBM, № 924, 925.  
 Изображения львов — Brunn-Bruckmann. Denkmäler, Bd 8, Taf. 219; Bd 22, Taf. 643; Smith. CBM, № 929.  
 Части фриза ликийской гробницы, найденной на акрополе Ксанфа, 470—450 гг. до н. э. — Brunn-Bruckmann. Denkmäler, Bd 4, München 1892, Taf. 102; "Enciclopedia dell'Arte Antica", VII (Xanthos). Roma, 1966.  
<sup>14</sup> Rodenwaldt G. Op. cit., S. 1028.  
<sup>15</sup> Ibid.  
<sup>16</sup> Eichler. Heroon Gjölbashi; Brunn-Bruckmann. Denkmäler, Bd 17, München, 1896—1897, Taf. 186.  
 Рельеф въездных ворот героона Гельбаша — Eichler. Heroon Gjölbashi, Taf. 1.  
 Рельеф гробницы из Лимиры — Akurgal E. Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander. B., 1961, Taf. IV b.  
 Для ликийских греческих и собственно ликийских памятников см. также: Borchhardt J. Das Heroon von Limyra. — AA, 1970, Hf. 3, S. 353—390; Kjeldsen K., Zahle J. Lykische Gräber. — AA, 1975, Hf. 3, S. 312—350; Zahle J. Lykische Felsgräber mit Reliefs aus dem 4. Jahrh. v. Chr. — JAI, 1979, Bd 94, S. 245—346.  
<sup>17</sup> Picard. Manuel d'archéologie, t. 2, pl. XXIX, XXX, fig. 362, 363; Kleemann J. Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon. B., 1958, Taf. 1—17; Hamdy Bey O. et Reinach S. Th. Nécropole Royale à Sidon. P., 1892, pl. XX—XXII, XIV, 1—XVI; VI—X — сидонский Саркофаг сатрапа, Ликийский саркофаг и Саркофаг с плакальщицами; Smith. CBM, № 950, pl. V—XIII — Саркофаг Павлы.  
<sup>18</sup> Benndorf O., Niemann G. Reisen in Lykien und Karien. Wien, 1884, fig. 85, 86.  
<sup>19</sup> Smith. CBM, № 1951, 1, pl. XIII — Саркофаг Павлы, время после постройки Монумента Нерейд в Ксанфе, видимо, 375—362 гг. до н. э.

- <sup>20</sup> Pfuhl E. Attische und ionische Kunst der fünfter Jahrhunderts. — JAI, Bd 41, 1926, S. 129—175 (S. 130—131).  
<sup>21</sup> Hamdy Bey O. et Reinach S. Th. Op. cit., pl. XXVI, XXVII — Большой саркофаг.  
<sup>22</sup> Pope, SPA, vol. 1, Chap. 21, p. 400.  
<sup>23</sup> Maximova, S. 661, Abb. 17 a, b, c.  
<sup>24</sup> Ibid., S. 662.  
<sup>25</sup> Ibid.  
<sup>26</sup> Amandry P. Toreutique Achéménide. — AK, № 2, 1959, p. 38—55, pl. 26, 2; Idem. Orfèvrerie Achéménide. — AK, № 1, 1958, p. 9—23, pl. 9.9.  
<sup>27</sup> Максимова М. И. Античные резные камни Эрмитажа, табл. 1, 5 — эгейский лентонд из сердолика; Невееров. Италия, № 1.  
<sup>28</sup> Boardman J. Island Gems. A Study of greek Seals in the Geometric and Early Periods. L., 1963, p. 183—186; Максимова М. И. Античные резные камни Эрмитажа, с. 33.  
<sup>29</sup> Weickert C. Neue Ausgrabungen in Milet, Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient. Deutsche Archäologische Institut. B., 1959 (S. 181—196), S. 181; Cook J. M. Greek Settlement in the Eastern Aegean and Asia Minor. Cambridge, 1961; Idem. The Greeks in Ionia and the East. L. 1962; New York — Washington, 1965.  
<sup>30</sup> Kantor E. J. The Aegean and the Orient in the Second Millennium B.C. — AJA, vol. 51, 1947, p. 1—109; Sakkariou M. B. La migration grecque en Ionie. Athens, 1958; Roebuck C. Ionian trade and colonization. N.-Y., 1959; Akurgal E. The early period and the golden age of Ionia. — AJA, vol. 66, 1962, № 4, p. 369—379; Huxley G. L. The early Ionians. L., 1966.  
<sup>31</sup> Cook J. M. The Greeks in Ionia and the East. New York — Washington, 1965, p. 25.  
 Территория ионии включала: из островов — Хиос и Самос, на побережье следующие центры — Фокея, Клазомены, Смирну, Эрегрею, Теос, Лебедос, Колофон, Эфес, Приену, Милет.  
 Территория эолий — от Кум до Илиона, из островов — Лесбос.  
 Территория дорий — от Милета и Галикарнасса на юг, из островов — Родос, Кос, Книд.  
 Термин «восточногреческое» или «восточноионийское» искусство, употребляемый постоянно в работе, является вполне обоснованным, исходя из главного положения ионий.  
<sup>32</sup> Геммы 1-й половины — середины V в. до н. э., которые могут быть использованы в качестве примера: Furtwängler, Beschreibung, № 296, S. 29 — скарабей из халкедона, надающий олень. Берлин, Гос. музей, inv. S. 4556 (А. Фуртвэнглер определяет эту печать как произведение V в. до н. э. с некоторым оттенком строгого стиля).  
 Walters, Catalogue, pl. X, № 590 — скарабеоид из горного хрусталя, козел. Лондон, Британский музей.  
 В качестве аналогий изображению на этом камне могут служить бронзовая статуэтка козла из Бостонского музея и монеты 1-й половины V в. до н. э.; Richter. Animals, pl. XXI, fig. 127; Hf. CBM. Cilicia, pl. VIII, 14, 15 — Келендерис, серебряные драхмы эгинского стандарта, ранний V в. до н. э.  
 Richter. CMM, pl. X, 60 — халкедонский скарабеоид, кабан. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (Acc. no. 24.97.47).  
 Furtwängler, AG, Taf. XI, 33, 38 — халкедонские скарабеоиды с изображениями кабана (собрания по указанию).  
 Аналогичные изображения кабана см. на монетах Лесбоса и Кизика; Head. CBM. Ionia, pl. I, 25; Richter. Animals, fig. 111; Wroth, CBM. Mysia, pl. V, 15 — золотый статор Кизика.  
 Richter. CMM, № 105 — скарабеоид из халкедона, копь. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

*Furtwängler*, AG, Bd I, Taf. XI, 44 — скарабей из сардера, конь, валиющийся в пыли. Лондон, Британский музей.  
 Для аналогии см. коней с фриза в Ксанфе, бронзовую статую коня из Метрополитен-музея и изображение коня на монетных изображениях: *Metzger H. Fouilles de Xanthos*, t. 2, L'Acropole Lucienne, Institut Français d'Archéologie d'Istanbul, P., 1963, p. 49—61 — монумент "G"; *Richter*, Animals, fig. 62 (Ass. no. 23.69); *Head*, CBM, Ionia, pl. XV, 1 — серебряные драхмы Эристра, 500—387 гг. до н. э.; *Richter*, Animals, fig. 91 — скарабей из зеленой яшмы, бык, Бостон, Музей изящных искусств (Ass. no. 27.679).  
*Furtwängler*, Beschreibung, № 174; *Furtwängler*, AG, Taf. VIII, 47 — сердоликовый скарабеид, бык, Берлин, Гос. музей.  
 Аналогия: фракийские монеты с протокой быка, рельеф кипрского саркофага из Метрополитен-музея; *Sylloge Nummorum Graecorum*, Thrace, I, pl. 7, № 308—309 — серебряные тетрадрахмы Абдеры, 512—478 гг. до н. э.; *Richter*, Animals, fig. 89 — *Cesnola* Collection, fig. 162 — скарабеид с изображением собаки, Бостон, Музей изящных искусств (Ass. no. 99.356).  
*Furtwängler*, AG, Taf. XIII, 45; *Lippold*, GuK, Taf. S7, 3 — скарабеид с изображением льва, проглотившего кошку (образ не известен).  
 Аналогия: *Wroth*, CBM, Mysia, pl. V, 8 — золотой статор Кизика; *Richter*, SMM, pl. XI, 71 — сердоликовый скарабеид из Метрополитен-музея, Геракл.  
*Furtwängler*, AG, Taf. XII, 23 — стеклянный скарабеид из собрания Эванса, юноша Кастор.  
 В качестве аналогий даны:  
 Скарабей из сердолика, лев, напавший на оленя, 1-я половина V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1439 — *Brandt*, Münch. Cat., Taf. 22, № 197.  
 Скарабеид из сердолика, лев, напавший на быка, начало V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no. 42.11.15 — *Richter*, Engraved Gems, № 195.  
 Скарабей из зеленой яшмы, лев и бык, ранний V в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 91.6-25.1 — *Richter*, Engraved Gems, № 197.  
 Копийская печать из полосатого агата, бык, начало V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арида) — *Richter*, Engraved Gems, № 204.  
 Скарабеид из сардера, идущий бык, начало V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1364 — *Brandt*, Münch. Cat., Taf. 219, № 186.  
 Скарабей из зеленой яшмы, бык, ранний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств, Ass. no. 27.679 — *Richter*, Animals, fig. 91.  
 Скарабеид из агата, кабан, ранний V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1465 — *Brandt*, Münch. Cat., Taf. 21, № 185.  
 Скарабей из сердолика, дикий свинок, начало V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no. 25.78.92 — *Richter*, SMM, № 59.  
 Скарабей из сардера, конь, валиющийся в пыли, 1-я половина V в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Furtwängler*, AG, Taf. XI, 44.  
 Скарабеид из обесцвеченного сердолика, лев, 1-я половина V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арида) — *Richter*, Engraved Gems, № 198.  
 Скарабеид из халцедона, лев, 1-я половина V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no. 21.88.37 — *Richter*, SMM, № 57.  
 Скарабей из сердолика, лежащий львица, 1-я половина V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no. 30.8.875 — *Richter*, SMM, № 53.

Скарабеид из обесцвеченного сердолика, львица, приготовившаяся к прыжку, 1-я половина V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1435 — *Brandt*, Münch. Cat., Taf. 21, № 191.

2. ДАТИРОВКА И КЛАССИФИКАЦИЯ ГЕММ ВОСТОЧНОГРЕЧЕСКОГО КРУГА

20 Агатный скарабеид с изображением козла, на поле начальная буква имени владельца, поздний V в. до н. э., происходит из Афин. Бостон, Музей изящных искусств, Ass. no. 21.1208 — *Beazley*, J. The Lewis House Collection, Oxford, 1920, № 73; *Richter*, Animals, fig. 129; *Nikulina*, pl. 33, 1. Бронзовый перстень с изображением козы, объедающей траву, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no. 41.160.646 — *Richter*, SMM, № 121.  
 Скарабеид из халцедона-сапфирина с изображением козла, вставшего на дыбы, поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant*, Coll. de Clercq, t. 2, pl. V, 101.  
 21 Скарабеид из агата, лань, поздний V в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 65.7-12.118 — *Richter*, Engraved Gems, № 437.  
 Скарабеид из халцедона, олень, поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств, Ass. no. 27.687 — *Richter*, Animals, fig. 145; *Nikulina*, pl. 33, 7.  
 Скарабей из обесцвеченного сердолика, олень, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. (происходит из Смирны). Берлин, Гос. музей, inv. S.4559 — *Furtwängler*, Beschreibung, № 297; *Zwierlein-Diehl*, Berlin, Cat., № 1731, inv. F.G.297.  
 Скарабей из халцедона, падающий олень, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G.296 — *Furtwängler*, Beschreibung, № 296; *Zwierlein-Diehl*, Berlin, Cat., № 199.  
 Скарабеид из белого халцедона, олень и телоф, 2-я половина V в. до н. э., происходит из Каппадокии, Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1474 — *Brandt*, Münch. Cat., Taf. 33, № 284.  
 Скарабеид малоазийского типа из голубого халцедона — сапфирина, лежащий олень, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э., происходит из Северного Причерноморья. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-589 (бывшая колл. Лемме) — *Boardman*, Greek Gems, № 941; *Heverov*, Италия, № 46.  
 Скарабеид из халцедона, олень, поздний V в. до н. э. Гамбург, частное собрание — *Maximowa*, Abb. 28b; *Nikulina*, pl. 33, 8.  
 22 Скарабеид из халцедона, бегущий кабан, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Париж, Лувр — *Furtwängler*, AG, Taf. XII, 7.  
 Скарабеид из сардера, бегущий кабан, рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 65.12-14.53 — *Richter*, Engraved Gems, № 551; *Walters*, Catalogue, pl. X, № 551.  
 Цилиндрическая печать из сердолика, стоящий кабан, поздний V в. до н. э., происходит с о. Крит. Оксфорд, Ашмолеанский музей, inv. 1938.961 — *Richter*, Engraved Gems, № 404.  
 Скарабеид из обесцвеченного халцедона, кабан, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no. 2578.92 — *Richter*, Engraved Gems, № 212; *Richter*, SMM, № 60.  
 Скарабеид из халцедона, кабан и преследующего его собачку, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей — *Furtwängler*, AG, Taf. XI, 11; *Nikulina*, pl. 33, 14.  
 23 Скарабеид из халцедона, бык-зебу, 2-я половина — поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств, Ass. no. 23.584 — *Richter*, Animals, fig. 106; *Furtwängler*, AG, Taf. XII, 6.  
 Скарабеид из сердолика, идущий бычок, поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музей — *Richter*, Engraved

Gems, № 205; *Zwierlein-Diehl*, Berlin, Cat., № 193, inv. F.G.174; *Boardman*, Greek Gems, № 870.  
 Скарабеид из агата, идущий бычок, поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств, Ass. no. 21.1211 — *Richter*, Engraved Gems, № 398.  
 Цилиндрическая печать из желтовато-белого халцедона, бык, 2-я половина — конец V в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G. 336 — *Zwierlein-Diehl*, Berlin, Cat., № 194.  
 Скарабеид из халцедона-сапфирина, бодающийся бык, конец V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств, Ass. no. 23.585 — *Richter*, Animals, fig. 97; *Richter*, Engraved Gems, № 389.  
 Скарабеид из халцедона, бодающийся бык, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. S.4636 — *Furtwängler*, Beschreibung, № 310; *Furtwängler*, AG, Taf. XI, 31; *Richter*, Engraved Gems, № 390; *Zwierlein-Diehl*, Berlin, Cat., № 171 (нов. inv. F.G.310); *Nikulina*, pl. 33, 5.  
 Скарабеид из обесцвеченного агата, протома быка, поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Perrot et Chipiez*, Histoire, pl. II, 16.  
 Скарабеид из халцедона, протома быка, поздний V в. до н. э., из Каппадокии, куплен в Смирне. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арида) — *Lippold*, GuK, Taf. 91, 3; *Brandt*, Münch. Cat., № 310.  
 24 Скарабеид из халцедона, конь, на поле надпись «Стесикратес», видимо имя владельца, 2-я половина — поздний V в. до н. э., происходит с Кипра. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no. 74.51.419 — *Richter*, SMM, № 105; *Richter*, Engraved Gems, № 412.  
 Скарабеид из сердолика, пасущийся конь, на поле монограмма владельца, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no. 42.11.24 — *Richter*, SMM, № 106; *Nikulina*, pl. 33, 11.  
 Скарабеид из прозрачного бесцветного стекла, конь, поздний V в. до н. э. Афины, Национальный музей, inv. 847 — *Richter*, Engraved Gems, № 417.  
 Скарабеид из пестрой красной яшмы, колесница с возничим, конец V — рубеж V и IV вв. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no. 42.11.19 — *Richter*, Engraved Gems, № 334; *Nikulina*, pl. 33, 17.  
 25 Серебряные тетрадрахмы Эноса в собраниях Копенгагена и Мюнхена, 440—412 и 412—409 гг. до н. э. А — голова Гермеса, Р — козел — *Sylloge Nummorum Graecorum*, Thrace, I, Copenhagen, 1942, pl. 8, № 394, 395; *Franke* и *Hirmer*, GM, Taf. 137, № 422.  
 Электровые статоры Кизика в собраниях Британского музея, Парижской Национальной библиотеки и Метрополитен-музея, 450—400 гг. до н. э. А — протома козла — *Wroth*, CBM, Mysia, pl. VII, 16; *Nikulina*, pl. 33, 3; *Richter*, Animals, fig. 130.  
 Серебряная монета Апандра, 420—400 гг. до н. э. А — голова Афродиты; Р — козел. Лондон, Британский музей — *Wroth*, CBM, Greek coins of Troas, Aeolis and Lesbos, L., 1894, pl. VII.  
*Deonna* W. Catalogue des Bronzes figures antiques, Geneva, 1915—1916, № 105; *Richter*, Animals, fig. 128, inv. C.1465 — статуэтки с изображением козлов из Железного и Луврского собраний, конец V в. до н. э.  
 26 Скарабеиды аттической или островной ионийской работы с повторяющимся изображением лани, конец V в. до н. э.:  
 Скарабеид из сардера в Бостонском собрании, Ass. no. 21.1209 — *Richter*, Animals, fig. 148; *Richter*, Engraved Gems, № 435; *Boardman*, Greek Gems, № 566.  
 Скарабеид из сардера в собрании Берлинских музеев (старый инв. S. 4543) — *Furtwängler*, Beschreibung, № 304; *Richter*, Engraved Gems, № 433; *Zwierlein-Diehl*, Berlin, Cat., № 172 (новый инв. F. G. 304).  
 Скарабеид из бесцветного стекла в собрании Метрополитен-музея, Ass. no. 42.11.20 — *Richter*, SMM,

№ 108; *Richter*, Engraved Gems, № 434; *Nikulina*, pl. 33, 9.  
 Скарабеид из халцедона в собрании Гос. Эрмитажа. Ленинград, инв. Ж-590 — *Максимова* М. Аттические резные камни Эрмитажа, табл. II, 1; *Boardman*, Greek Gems, № 567; *Heverov*, Италия, № 28.  
 Фрагмент фриза филадельфийского храма Аполлона Эпикурия — колесница, запряженная оленями, в сцене сражения греков с амазонками, конец V в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Roux*, J. et G. La Grèce, P., 1964, № 138; *Richter*, Animals, fig. 146.  
 Бронзовая статуэтка оленя в собрании Лувра, конец V в. до н. э. — *Richter*, Animals, fig. 149; *Hidder*, A. de Bronzes antiques du Louvre, P., 1913, № 196.  
 Ручка бронзового котла в виде фигуры бегущего оленя, найденная в Северном Причерноморье (Ульский аул, курган 2), конец V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ку.1909.1/80 — *Артамонов*, Сохранившиеся скифов, № 57.  
 Серебряные статоры Кавлонии (Великая Греция), 450—388 гг.; 400 г. до н. э. А — изображение Аполлона, оленя и мухи, Р — изображение оленя. Собрание Мюнхена и Британского музея — *Franke* и *Hirmer*, GM, Taf. 91, № 262; *Richter*, Animals, fig. 147.  
 27 *Wroth*, CBM, Mysia, pl. VII, 17 — золотой статор Кизика, 450—400 гг. до н. э. *Babelon*, Les Persees Achéménides, pl. XI, 19 — серебряный ликийский статор неизвестного династа, между 450—400 гг. до н. э.  
 28 Ликийский саркофаг из Сидонского некрополя, западная сторона, рубеж V и IV — начало IV в. до н. э. Стамбульский музей — *Hamdy*, Bey O. et Reinach S. Th. Necropole Royale a Sidon, pl. XIV—XVI; *Eichler*, Heroon Gjölbaschi, Taf. 8/9, 26/27.  
 29 Электровые статоры Кизика с изображением быка, 450—400 гг. до н. э. Лондон, Британский музей — *Wroth*, CBM, Mysia, pl. VII, 11, 13, 14.  
 Серебряные монеты Пафоса времени Стасандра, 50—40-е гг. V в. до н. э. А — бык и символ Ахура-Мазды, Р — оред и ваза. Лондон, Британский музей — *Hill*, CBM, Cyprus, pl. VII, 13—16.  
 Серебряные тетрадрахмы Самоса, 494—439, 439—394 гг. до н. э. А — львиный скальд; Р — протома быка. Лондон, Британский музей — *Head*, CBM, Ionia, pl. XXXIV, 14, 15; pl. XXXV, 11. Серебряные статоры Фурий в Парижском и Мюнхенском собраниях, 443—415, 415/410—400 гг. до н. э. А — голова Афины Паллады, Р — бык. — *Franke* и *Hirmer*, GM, Taf. 86, № 251; Taf. 87, № 253.  
 Серебряные фракийские монеты времени династа Спародокуса (до 424 г. до н. э.). А — конь, Р — оред. Копенгаген, Датский Национальный музей — *Sylloge Nummorum Graecorum*, Thrace, p. II, pl. 21, № 1064—1067.  
 Серебряные монеты Македонии времени Архелая I, 443—399 гг. до н. э. А — конь, Р — оред или А — голова юноши, Р — конь. Копенгаген, Датский Национальный музей — *Sylloge Nummorum Graecorum*, Macedonia, p. II, pl. 12, № 503, 505.  
 Серебряные тетрадрахмы Маронеи, 450—440 гг. до н. э. А — конь и канфар, Р — квадрат с лозой. Берлин, Гос. музей — *Franke* и *Hirmer*, GM, Taf. 139, № 429.  
 Серебряная драхма Ларисы, 450—420 гг. до н. э. А — бык и юноша-всадник, Р — конь. Берлин, Гос. музей — *Franke* и *Hirmer*, GM, Taf. 148, № 466.  
 Серебряные тетрадрахмы Сестесы, 430—415 — до 400 г. до н. э. А — колесница с парящей Nike, Р — Афродита и Эрот. Париж, Национальная библиотека — *Franke* и *Hirmer*, GM, Taf. 69, № 192.  
 Серебряные монеты Эрифры, V в. до н. э. А — юноша-всадник, Р — иккузум. Лондон, Британский музей — *Head*, CBM, Ionia, pl. XV, 3.

- Серебряный трибол Эрифры, примерно 410 г. до н. э. — *Babelon. Les Perses Achéménides*, pl. XII, 15.
- Babelon E. Blanchet R. Catalogue des bronzes de la Bibliothèque Nationale P.*, 1885, № 1157; *Richter. Animals*, fig. 98 — статуэтка коровы, найденная в Германии, видимо, римских коня с греческого оригинала 2-й половины V в. до н. э.
- Richter. Animals*, fig. 96 — бронзовая головка бычка того же времени из Метрополитен-музея.
- Smith A. E. Sculptures of the Parthenon*, L., 1910, pl. 88, 40 etc. — дата рельефов, по Смуту, примерно 442—438 гг. до н. э.
- Скарабеид из агата, тонкий линейный бордюр по краю, рельеф, поздний V в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Walters. Catalogue*, № 546; *Richter. Engraved Gems*, № 429; *Boardman. Greek Gems*, № 91.
- Скарабеид из халцедона, из раскопок на Родосе (Какирос), папа с рогом оленя, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 625-303 — *Walters. Catalogue*, pl. X, № 553; *Furtwängler. AG*, Taf. XI, 30; *Richter. Engraved Gems*, № 465; *Boardman. Greek Gems*, № 557; *Nikulina*, pl. 33, № 18.
- Скарабеид из голубого халцедона, журавль или цапля, поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G.311 (прежний инв. S. 4624) — *Furtwängler. Beschreibung*, № 311; *Lippold. GuK*, Taf. 95, 10; *Richter. Engraved Gems*, № 462; *Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat.*, № 180.
- Скарабеид из сердолика, местами обесцвеченный, с двусторонним изображением (а — изображение женской обнаженной фигуры у бассейна; б — цапля с распростертыми крыльями), поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 11.1961 — *Richter. SMM*, № 73; *Richter. Engraved Gems*, № 458; *Boardman. Greek Gems*, № 549.
- Бочкообразный цилиндр из агата, цапля, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 42.11.17 — *Richter. SMM*, № 122; *Richter. Engraved Gems*, № 459.
- Скарабеид из халцедона, цапля, на поле инициалы владельца, поздний V в. до н. э., происходит с Хиоса. Колл. Д. М. Робинсона — *Robinson*, p. 5—19, fig. 63.
- Серебряный перстень с изображением на щитке стоящего журавля или цапли, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 41.160.457 — *Richter. SMM*, № 123.
- Скарабей из сердолика, цапля в камышах, поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Perrot et Chipiez. Histoire*, pl. 11, 1.
- Скарабеид из халцедона, два журавля перед стеблем ананаса, на поле инициалы владельца, поздний V в. до н. э. (прежде Афины, частное собрание) — *Lippold. GuK*, Taf. 95.
- Скарабей из амethysta, цапля, поздний V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-585 — *Boardman. Greek Gems*, № 556.
- Скарабей из сердолика, птица, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 41.160.492 — *Richter. SMM*, № 125; *Richter. Engraved Gems*, № 453.
- Халцедонная перстневая вставка (обточенный скарабеид), сова, поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. T.VIII.174 — *Richter. Engraved Gems*, № 470; *Lippold. GuK*, Taf. 94, 1.
- Скарабей из сердолика, голубь, конец V в. до н. э., куплен в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1480 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 35, № 301.
- Золотой перстень с изображением летящей утки, из Черномыльи, конец V — начало IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Дя. 1863.1/182 — *Lippold. GuK*, Taf. 95, 9; *Boardman. Greek Gems*, № 701.

- Многогранная печать из халцедона, кузнечик, поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G. 333 — *Furtwängler. Beschreibung*, № 333; *Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat.*, № 183. Обточенный скарабеид из опника, кузнечик, конец V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств, Acc. no 01.7550 — *Richter. Animals*, fig. 220; *Boardman. Greek Gems*, № 523.
- Скарабеид из халцедона, муха, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей, inv. 1892.1475 — *Furtwängler. AG*, Taf. IX, № 50; *Richter. Engraved Gems*, № 479; *Lippold. GuK*, Taf. 97, 14.
- Скарабеид из серого халцедона, гиппокамп, поздний V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-570 — *Boardman. Greek Gems*, № 979.
- Скарабеид из серого халцедона, гиппокамп, поздний V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-393.
- Скарабеид из халцедона-сапфирина с надписью «Дексамен-хиосец сделал», летящая цапля, последнее десятилетие V в. до н. э., происходит из Сев. Причерноморья (Юа-Оба). Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ю.О.24 — *Максимова М. И.* Античные резные камни Эрмитажа, табл. II, 3; *Furtwängler. AG*, Taf. XIV, 4; *Richter. Engraved Gems*, № 467; *Boardman. Greek Gems*, № 468; *Неверов. Италия*, № 20.
- Скарабеид из пестрой яшмы, стоящая цапля перед кузнечиком, подпись Дексамена, конец V в. до н. э., происходит из Сев. Причерноморья (Тамань). Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. T.1864.2 — *Furtwängler. AG*, S.137; *Richter. Engraved Gems*, № 468. *Неверов О. Л.* Дексамен Хиосский и его мастерская. — В кн.: Памятники античного прикладного искусства. Л., 1973, с. 51—61, рис. 6; *Boardman. Greek Gems*, № 469; *Неверов. Италия*, № 19.
- О Дексамене см. также: *Erismehr E. B.* К вопросу о стиле резчика Дексамена. — Изв. Российской Академии истории материальной культуры, т. 4. Л., 1925, с. 289—298.
- Corpus Vasorum Antiquorum. Italia*, IV, Museo Provinciale Castromediano di Lecce, Milano—Roma, 1928, Tav. 1, 3 — Полиник и Эрифилла.
- Вместе с названной печатью в погребении находилась алебастровая ваза позднего V в. до н. э. (в ней и был обнаружен камень с остатками золотой оправы) и хорошо сохранившаяся краснофигурная ваза с изображением Пеллея и Фетиды, датируемая концом V — началом IV в. до н. э. — *Walters. Catalogue*, pl. X, № 553.
- Скарабеид из серого халцедона, идущий лев, поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Perrot et Chipiez. Histoire*, pl. V; *Foville*, pl. VIII, 2.
- Скарабеид из голубого халцедона, бегущий лев, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Perrot et Chipiez. Histoire*, pl. I, 2; *Foville*, pl. VIII, 3; *Richter. Engraved Gems*, № 512.
- Скарабей из сердолика, идущий лев, происходит из Сев. Причерноморья (Тамань), поздний V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. T.1868.20.
- Скарабеид из халцедона, стоящий лев и львенок, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-591.
- Обиленный скарабеид из халцедона-сапфирина, сидящая львица. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant. Coll. de Clercq*, t. 2, pl. V, № 103.
- Скарабеид из халцедона, пантера, происходит с Кипра. Оксфорд, Ашмолеанский музей — *Lippold. GuK*, Taf. 86, 9; *Furtwängler. AG*, Taf. IX, 61; *Boardman. Greek Gems*, № 579.
- Скарабеид из халцедона, лисица и виноград (сюжет одной из басен Эзона), поздний V в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей, inv. 1892.1494 —

- Furtwängler. AG*, Taf. IX, 62; *Richter. Engraved Gems*, № 409; *Boardman. Greek Gems*, № 497; *Nikulina*, pl. 33, 13.
- Сердоликовая перстневая вставка (обиленный скарабеид), Орфей среди животных, конец V в. до н. э. Копенгаген, Музей Торвальдсена — *Richter. Engraved Gems*, № 408.
- Скарабеид из халцедона-сапфирина, бегущая лисица и куропатка, поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant. Coll. de Clercq*, t. 2, pl. V, № 102.
- Скарабеид из молочно-белого халцедона, собака породы шниц, поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Perrot et Chipiez. Histoire*, pl. I, 11; *Foville*, pl. VIII, 5; *Maximowa. Abb.* 28 d; *Boardman. Greek Gems*, № 874.
- Скарабей из сердолика с аналогичным изображением, последние десятилетия V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1455 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 32, № 274; *Richter. Engraved Gems*, № 450.
- Усеченный цилиндр из сердолика, собака, грызущая кость, 2-я половина — конец V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей — *Richter. Animals*, fig. 164.
- Скарабеид из черной яшмы, собака на привязи, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no CE. 23 — *Richter. Animals*, fig. 165; *Richter. SMM*, № 118; *Richter. Engraved Gems*, № 447; *Nikulina*, pl. 33, 15.
- Скарабеид из голубого халцедона, собака, оставившаяся перед птицей, поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей, inv. E-16 — *Perrot et Chipiez. Histoire*, pl. I, 6; *Foville*, pl. VIII, 4; *Richter. Animals*, fig. 3; *Richter. Engraved Gems*, № 448.
- К этой же группе вещей можно отнести и геммы с изображениями грифонов:
- Скарабеид из халцедона, грифон, напавший на оленя, поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств — *Lippold. GuK*, Taf. 81, 4; *Boardman. Greek Gems*, № 511.
- Скарабеид из халцедона, грифон, напавший на коня, поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Richter. Engraved Gems*, № 422.
- Скарабеид из халцедона, грифон, напавший на коня, поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств — *Lippold. GuK*, Taf. 81, 7.
- Серебряный статер Китиума времени Баальмедека I, 479—449 гг. до н. э. А — Геракл, Р — сидящий лев. Лондон, Британский музей — *Hill. CBM. Scurus*, pl. II, 11.
- Серебряный статер Китиума времени Азбаала, 449—425 гг. до н. э. Собрание Имхоф-Блюмера — *Nikulina*, pl. 33, 25.
- Серебряные статеры и тетрабол Китиума времени Баальмедека II, 425—400 гг. до н. э. А — Геракл, Р — олень и лев. Лондон, Британский музей — *Hill. CBM. Scurus*, pl. III, 10—12, 14.
- В качестве аналогий рассмотренным изображениям львов могут быть использованы и изображения на геммах позднего V в. до н. э., происходящих из Островной Ионии или с Греческого материка:
- Скарабеид из горного хрусталя, лев, напавший на оленя, видимо, работа мастера из Островной Ионии. Лондон, Британский музей — *Lippold. GuK*, Taf. 85, 9; *Richter. Engraved Gems*, № 386.
- Обиленный скарабеид из халцедона, лев, 2-я половина V — рубеж V и IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж. 592.
- Серебряные монеты Ликии времени неизвестного сатрапа, 450—400 гг. до н. э. А — Перас, Р — сидящий лев — *Babelon. Les Perses Achéménides*, pl. XII, 4.

- Серебряные тетрадрахмы Аканфа, до 424 г. до н. э. А — лев и бык — *Richter. Animals*, fig. 15, 17.
- Серебряные монеты с изображением собак из италийских центров:
- Серебряная монета Павормоса, конец V в. до н. э. В — собака. Собрание Имхоф-Блюмера — *Imhoof-Blumer Fr. u. Keller O. Tier und Pflanzenbilder des Klassischen Altertums. Leipzig*, 1889, Taf. 1, 37.
- Серебряные монеты Сегесты, 2-я половина V в. до н. э. Собрание Имхоф-Блюмера — *Imhoof-Blumer Fr. u. Keller O. Op. cit.*, Taf. 1, 38, 39.
- Серебряная тетрадрахма Сегесты, 450—420 гг. до н. э. А — собака с зайцем, В — Афродита и Адонис. Берлин, Гос. музей — *Franke u. Hirmer. GM*, Taf. 69, № 193.
- Серебряные дидрахмы Сегесты, 430—410 гг. до н. э. А — собака, В — нимфа Сегеста. Берлин, Гос. музей — *Franke u. Hirmer. GM*, Taf. 70, № 200.
- Изображение фантастических животных:
- Серебряные монеты Абдеры, 450—400 гг. до н. э. А — сидящий грифон. Копенгаген, Национальный музей — *Sylloge Nummorum Graecorum. Thrace*, p. I, pl. 7, № 323—326.
- Аналогии в рельефах:
- Conze A. Die attischen Grabrelief. B.*, 1893—1896 — изображения маленьких домашних собак, близкие изображениям на геммах.
- Eichler. Heroon Gjölbäschki. Taf. 26/27; Kleemann I. Der Satrapen Sarkophag aus Sidon. Richter. Animals*, pl. XII, fig. 40 — терракотовая статуэтка с изображением лисицы. Бостон, Музей изящных искусств, Acc. no 10.229.
- Скарабеид из халцедона, воин в островежном плаще и панцире с круглым щитом в руках, поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Смирна, частное собрание — *Lippold. GuK*, Taf. 53, 2; *Nikulina*, pl. 33, 18.
- Скарабеид из яшмы, юноша, сидящий на ларе, поздний V в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей, inv. 1892.1485 — *Lippold. GuK*, Taf. 56, 10; *Furtwängler. AG*, Taf. XII, 24; *Richter. Engraved Gems*, № 261; *Boardman. Greek Gems*, № 636.
- Скарабеид из красной яшмы, колесница, из Фессалии, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 42.11.19 — *Richter. Engraved Gems*, № 334; *Boardman. Greek Gems*, № 563.
- Скарабеид из сердолика с двусторонним изображением (а — женщина у бассейна, б — цапля), поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 11.961.1 — *Richter. SMM*, № 73 a, b; *Boardman. Greek Gems*, № 549.
- Скарабей из сердолика, сидящая девушка с птицей, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 42.11.22 — *Richter. SMM*, № 78.
- Скарабеид из голубого халцедона, женщина с львой, поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F. G. 312 — *Furtwängler. Beschreibung*, № 312; *Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat.*, № 181.
- Обесцвеченный скарабеид из сердолика, юноша и девушка, поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 25.78.7 — *Richter. SMM*, № 74; *Boardman. Greek Gems*, № 551.
- Серебряные тетрадрахмы Сегесты, 425—415 гг. до н. э. А — речное божество Кримасос в виде охотника, В — нимфа Сегеста. Лондон, Британский музей — *Franke u. Hirmer. GM*, Taf. 71, № 203.
- Серебряные тетрадрахмы Мессаны, 430—396 гг. до н. э. А — нимфа Мессана, В — юный Пан с зайцем. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Franke u. Hirmer. GM*, Taf. 18, № 57.
- Электронные статеры Кизика, 450—400 гг. до н. э. А — Аполлон или Геракл. Лондон, Британский музей — *Wroth. CBM. Mysia*, pl. VI, 10, 17, 18.
- Фриз храма в Агре, 2-я половина V в. до н. э. Бор-

- Лувр, Гос. музей, inv. K. 14 — *Picard C.A. Manuel d'Archéologie Grecque. La Sculpture*, t. 3, p. 1948, fig. 289.
- <sup>61</sup> *Beaumont D. v. Niemann G. Vösten in Lykien und Karien. Wien, 1884, fig. 86, S. 140.*
- <sup>62</sup> *Head S. V. On the Chronological Sequence of the Coins of Syracuse. L., 1874, pl. IV, 6, 7.*
- Richter G. M. A. Greek Fifth-century Silverware and Later Imitations. — AJA, vol. 54, 1950, p. 357 — серебряная тетрадрахма Акрагаса (413—411 гг. до н. э.).*
- Richter G. M. A. Greek Fifth-century Silverware and Later Imitations. — AJA, vol. 54, 1950, p. 357 — серебряная тетрадрахма Акрагаса (413—411 гг. до н. э.).*
- Münch. Cat., Taf. 32, № 277.*
- Скарабеонд из халцедона, бегущий козел, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Perrot et Chipiez. Histoire*, pl. 1, № 18.
- Скарабеонд из халцедона, идущий козел, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-588.
- Скарабеонд из халцедона, козлик, 1-я половина IV в. до н. э. Стамбул, частная коллекция — *Pope. SPA*, vol. 4, pl. 124T.
- Скарабеонд из серого халцедона, прыгающий горный козел, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. 68.729 — *Brandt. Münch. Cat., Taf. 32, № 279; Boardman. Greek Gems, № 943.*
- Скарабеонд из обесцвеченного сердолика с изображением прыгающего горного козла, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1427 — *Brandt. Münch. Cat., Taf. 33, № 281.*
- Скарабеонд из халцедона, козел, 1-я половина IV в. до н. э. Бывшая колл. Уорслей — *Furtwängler. AG, Taf. XI, 21; Lippold. GuK, Taf. 92, 2; Maximowa. 27b; Boardman. Greek Gems, № 916; Nikulina, pl. 34, 17.*
- Скарабеонд из голубоватого халцедона, овца, 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, старый inv. S.4622, новый inv. F.G.181 — *Furtwängler. Beschreibung, № 181; Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat., № 191; Furtwängler. AG, Taf. XI, 17.*
- <sup>63</sup> Скарабеонд из голубоватого халцедона, падающий олень, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Северного Причерноморья. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. П.1853.30 — *Максимова М. И. Античные резные камни Эрмитажа, табл. 1, 13; Неверов. Италия, № 48; Nikulina, pl. 33, 24.*
- Скарабеонд из горного хрусталя, самец и самка оленя, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Perrot et Chipiez. Histoire, pl. 1, 7; Boardman. Greek Gems, № 873.*
- Скарабеонд из халцедона, олень, 1-я половина IV в. до н. э. Кассель, Гос. художественное собрание — *Lullies R. Griechische Plastik-Vasen und Kleinkunst Leihgaben aus Privatbesitz. Staatliche Kunstsammlung, Kassel, 1964, № 76.*
- <sup>64</sup> Скарабеонд из халцедона, бегущий кабан, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Лувр — *Furtwängler. AG, Taf. XII, 7; Lippold. GuK, Taf. 93, 8.*
- Скарабеонд из голубоватого халцедона, кабан, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. Acc. no 41.160.443 — *Richter. CMM, № 140; Richter. Engraved Gems, № 543.*
- Халцедоновый скарабеонд, кабан, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Richter. Engraved Gems, № 544.*
- <sup>65</sup> Скарабеонд из коричневого халцедона, лев и олень, 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, старый inv. S. 4633, новый inv. F. G. 308 — *Furtwängler. Beschreibung, № 308; Furtwängler. AG, Taf. XI, 22; Nikulina, pl. 33, 19.*
- Скарабеонд из коричневого халцедона, лев, нападающий на оленя, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., привезен из Малой Азии. Париж, На-

- циональная библиотека. Кабинет медалей — *Richter. Engraved Gems, № 385.*
- Скарабеонд из коричневого халцедона, лев, нападающий на оленя, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 91.6-25.3 — *Richter. Engraved Gems, № 383; Boardman. Greek Gems, № 935.*
- Золотой перстень с изображением на щитке барса, нападающего на оленя, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Сев. Причерноморья (Семибратние курганы, курган 6). Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. СБР VI-8 — *Артамонов. Сокровища скифов, № 132; Boardman. Greek Gems, № 694.*
- Пронизь из «крепостного» агата с изображением льва, терзающего оленя, 1-я половина IV в. до н. э., найден при раскопках Таксилы в 1945 г. и по археологическому материалу не может быть датирован позднее IV в. до н. э. — *Young G. M. A new Hoard from Taxilla, Ancient India. — Bull. of the Archaeological Survey of India, 1946, № 1, pl. X, B 1, p. 27—36.*
- Четырехгранная печать из «крепостного» агата с изображением оленя и льва, 1-я половина IV в. до н. э., найдена также при раскопках Таксилы — *Young G. M. Op. cit., pl. X, B 3.*
- Скарабеонд из халцедона-сапфирина, олень и грифон, 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Сев. Причерноморья. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-593 — *Furtwängler. AG, Taf. XI, 29; Boardman. Greek Gems, № 868; Nikulina, pl. 33, 20.*
- Скарабеонд из халцедона, грифон, нападающий на оленя, 1-я половина IV в. до н. э., приобретен в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1438 — *Brandt. Münch. Cat., Taf. 35, № 299.*
- Скарабеонд из голубоватого халцедона, собака, нападающая на серну, 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, старый inv. S. 4623, новый inv. F. G. 307 — *Furtwängler. Beschreibung, № 307; Furtwängler. AG, Taf. XI, 23; Richter. Engraved Gems, № 439; Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat., № 198; Nikulina, pl. 33, 21.*
- Скарабеонд из халцедона, собака, нападающая на оленя и опрокинутая его на землю, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. Acc. no 49.43.9 — *Richter. CMM, № 145; Nikulina, pl. 33, 22.*
- <sup>66</sup> Серебряные фракийские монеты (Энос) в собрании Датского Национального музея, 412—365 гг. до н. э. А — голова Гермеса, R — козел. — *Sylloge Nummorum Graecorum, Thracae, p. I, pl. 8, 3, 4.*
- Серебряный статер Эноса из собрания Британского музея, 421—365 гг. до н. э. — *Richter. Animals, fig. 132; Hill. Select Greek Coins, L., pl. LVI, 2.*
- Серебряные иликийские монеты времени сатрапов (Келендерис), IV в. до н. э. А — обнаженный всадник, R — козел. Лондон, Британский музей — *Hill. CBM, pl. X, 1—5.*
- Серебряные монеты Пароса, IV в. до н. э. А — козел, R — колосья. Лондон, Британский музей — *Wroth. CBM, Crete, pl. XXVI, 2—5.*
- Серебряные статеры Саламина времени Еватора I, 411—374 гг. до н. э. А — голова Геракла, R — лежащий козел. Лондон, Британский музей — *Hill. CBM, Surlus, pl. XI, 17.*
- В качестве аналогии может быть использовано и изображение козла на гемме островной или материковой работы начала IV в. до н. э.: скарабеонд из горного хрусталя с изображением идущего козла. Лондон, Британский музей — *Richter. Animals, fig. 131.*
- Аналогиями могут быть также: Фигурная группа в виде бодающихся козлов, служившая завершением аттической надгробной стелы, 1-я половина IV в. до н. э., мрамор. Афины, Национальный музей — *Richter. Animals, fig. 133.*

- Бронзовая фигурка козла из Амуларийского вклада, IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton. The Treasure, pl. XXVI, № 195.*
- <sup>67</sup> Серебряный статер Кавлония (Великая Греция), 400—350 гг. до н. э., А — Аполлон, R — олень. Мюнхен, Гос. монетное собрание — *Franke u. Hirmer. GM, Taf. 91, № 263.*
- Серебряные тетрадрахмы Эфеса, 394—387 гг. до н. э. А — пчела, R — олень. Лондон, Британский музей — *Head. CBM, Ionia, pl. IX, 7, 8.*
- Серебряная тетрадрахма Эфеса, 387—295 гг. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание — *Franke u. Hirmer. GM, Taf. 179, IV, № 600.*
- Серебряная тетрадрахма Эфеса того же времени. Собрание Имхоф-Блюмера — *Nikulina, pl. 33, 27.*
- Серебряные иликийские статеры времени Мазен, Тарсос, 361—333 гг. до н. э. А — Зевс, R — лев и олень. Лондон, Британский музей. — *Hill. CBM, Sicia, pl. XXX, 1—8.*
- Серебряный статер Тарсоса того же периода. Собрание Имхоф-Блюмера — *Nikulina, pl. 33, 26.*
- Серебряные и золотые монеты Киткума, ранний IV в. до н. э. (361—312 гг. до н. э.). А — Геракл, R — лев и олень. Лондон, Британский музей — *Hill. CBM, Surlus, pl. IV, 17, 21, 22.*
- Могут быть использованы также: Изображения животных на фризе серебряного кубка из Куль-Обы, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. К-097 — *Артамонов. Сокровища скифов, № 245, 246.*
- Золотой браслет восточногреческой работы из собрания Д. М. Робинсона, ранний IV в. до н. э. — *Robinson, p. 5—19, fig. 24—28.*
- <sup>68</sup> Мраморная статуэтка кабана, найденная в теменисе храма Деметры в Книде, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Richter. Animals, fig. 148.*
- Обломок головы кабана из храма Афины Ален в Тегее, примерно 370—355 гг. до н. э., мрамор. Афины, Национальный музей — *Richter. Animals, fig. 116.*
- <sup>69</sup> *Hamdy Bey O. et Reinach S. Th. Necropole Royale a Sidon, pl. X — Фриз цоколя Саркофага с плакальщицами, 50—40-е гг. IV в. до н. э.*
- <sup>70</sup> Скарабеонд из коричневатого халцедона, бык, припавший на переднюю ногу, 1-я половина IV в. до н. э. Кембридж — *Richter. Engraved Gems, № 391.*
- Скарабеонд из халцедона, бык, припавший на переднюю ногу, 1-я половина IV в. до н. э. (прежде колл. Story Maskelyne) — *Lippold. GuK, Taf. 90, 7.*
- Скарабеонд из халцедона, бодающийся бык, происходит из Сирии, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей. inv. 1912.11-12.1 — *Richter. Engraved Gems, № 387.*
- Скарабеонд из халцедона, бодающийся бык, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 89.8-5.1 — *Richter. Engraved Gems, № 388.*
- Скарабеонд из халцедона, корова, стоящая перед деревом, 1-я половина IV в. до н. э. (прежде колл. Тышкевича), Бостон, Музей изящных искусств — *Lippold. GuK, Taf. 90, 12; Boardman. Greek Gems, № 460.*
- Скарабеонд из сердолика, бык, 1-я половина IV в. до н. э., куплен в Турции. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1430 — *Brandt. Münch. Cat., Taf. 35, № 302.*
- Золотой перстень с изображением стоящего быка на щитке, 1-я половина IV в. до н. э., из Северного Причерноморья (Чертомлык). Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. ДМ 1863.1/384 — *Артамонов. Сокровища скифов, № 110; Boardman. Greek Gems, № 701.*
- Цилиндрическая печать из голубоватого халцедона, корова с теленком, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-564 (прежде собрание Лемме).

Цилиндрическая печать из золотого-белого халцедона, стоящий бык с головой, повернутой в три четверти, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F. G. 336 — *Furtwängler, Beschreibung*, № 336; *Zwierlein-Diehl, Berlin, Cat.*, № 194.

Скарабеид из обесцвеченного халцедона, бычок, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1452 — *Brandt, Münch. Cat.*, 35, № 304.

Скарабеид из голубоватого халцедона, лежащий бычок, 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Сиры. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1449 — *Brandt, Münch. Cat.*, Taf. 305, 306.

Скарабеид из халцедона, бычок, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. (прежде колл. Warren, теперь собрание Британского музея) — *Richter, Engraved Gems*, № 402.

Скарабеид из халцедона, бокающийся бычок, 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, новый inv. F. G. 193 — *Furtwängler, Beschreibung*, № 193; *Richter, Engraved Gems*, № 400; *Zwierlein-Diehl, Berlin, Cat.*, № 201.

Скарабеид из халцедона, бычок, 1-я половина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмолевский музей — *Richter, Engraved Gems*, № 403.

Скарабеид из халцедона, лев, напавший на быка, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 88.10-18.1 — *Richter, Engraved Gems*, № 379; *Walters, Catalogue*, pl. X, № 537.

Скарабеид из халцедона, лев, когтящий быка, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Richter, Engraved Gems*, № 381.

Скарабеид из халцедона-сапфирина, конь, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant, Coll. de Clercq*, t. 2, pl. VII, № 102 bis.

Скарабеид из сердолика, галопирующий конь, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., происходит с Крита, Берлин, Гос. музей, inv. F. G. 303 — *Furtwängler, Beschreibung*, № 303; *Lippold, GuK*, Taf. 89, 14; *Nikulina, pl.* 34, 3; *Zwierlein-Diehl, Berlin, Cat.*, № 196.

Скарабеид из обесцвеченного халцедона, галопирующий конь, 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. 11.863.68 — *Zwierlein-Diehl, Berlin, Cat.*, № 197.

Скарабеид из халцедона, конь, 1-я половина IV в. до н. э. Гаага, Королевский кабинет монет и гемм — *Richter, Engraved Gems*, № 415.

Скарабеид из халцедона, лев, напавший на коня, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Richter, Engraved Gems*, № 414.

<sup>72</sup> *Reinach, S. La Representation du Galop dans l'art ancien et moderne.* — RA, ser. 3, t. 34, 39, 1900—1901.

<sup>73</sup> Серебряные фракийские монеты (Византий), 416—357, 357—340 гг. до н. э. А — бык, В — квадрат, Копенгаген, Датский Национальный музей — *Sylloge Nummorum Graecorum, Thrace*, p. I, pl. 9, № 475—480; 481—483.

Серебряные монеты Крита (Гортина), 431—300 гг. до н. э. А — Европа, В — бык, Лондон, Британский музей — *Wroth, CBM, Crete*, pl. IX, 5—7, 8—10.

Серебряные монеты Феса, 431—300 гг. до н. э. А — Зевс, В — бык, Лондон, Британский музей — *Wroth, CBM, Crete*, pl. XV, 10, 12.

Серебряная тетрадрахма Эгейского союза, 395 г. до н. э. А — голова нимфы Зибел, В — бык, Берлин, Гос. музей — *Franke u. Hirmer, GM, Taf.* 122, № 371.

Серебряные монеты Македонии (Акиф), 424—380 гг. до н. э. А — лев, скачущий конь, В — квадрат, Копенгаген, Датский Национальный музей — *Sylloge Nummorum Graecorum, Macedonia*, p. I, pl. 1, № 14, 15.

Серебряная тетрадрахма Акифа, 424—380 гг. до н. э. А — лев, В — квадрат, Мюнхен, Гос. монетное собрание — *Franke u. Hirmer, GM, Taf.* 129, № 400.

Серебряные статыры Киликии (Тарсос), время Малая, 361—333 гг. до н. э. А — Зевс, В — лев и бык, Лондон, Британский музей — *Hill, CBM, Cilicia*, pl. XXX, 9—13.

Бронзовая монета Саламиса, время Еватора II, 361—351 гг. до н. э. А — идущий лев, В — конь, Лондон, Британский музей — *Hill, CBM, Cyprus*, pl. XII, 8.

Бронзовая монета Ионии (Колофон), 400—350 гг. до н. э. А — голова Аполлона, В — протомы галопирующего коня, Лондон, Британский музей — *Head, CBM, Ionia*, pl. VIII, 6.

Серебряные монеты Фракии (Маронея), 400—350 гг. до н. э. А — скачущий конь, В — гроздь винограда, Копенгаген, Датский Национальный музей — *Sylloge Nummorum Graecorum, Thrace*, p. I, pl. 11, № 602—608.

Серебряная драхма Фессалии (Лариса), 420—395 гг. до н. э. А — голова нимфы, В — конь, Берлин, Гос. музей — *Franke u. Hirmer, GM, Taf.* 148, № 467.

Аналогиями служат также: Золотой перстень с изображением на щитке галопирующего коня со всадником, IV в. до н. э., по-видимому, работа островной ионической или материковой мастерской — *Richter, Animals*, fig. 73.

Скарабеид с изображением колесницы из Бостонского собрания, IV в. до н. э., также, по-видимому, вышедший из островных или материковых мастерских — *Richter, Animals*, fig. 74.

Серебряные тетрадрахмы Сиракуз, 413—399 гг. до н. э. А — колесница и парящая Ника, В — голова Артемиды Арефузы, Частное собрание и Лондон, Британский музей — *Franke u. Hirmer, GM, Taf.* 39, № 113, 115.

<sup>74</sup> *Smith, CBM*, № 1015; *Richter, Animals*, fig. 76 — аналогия изображению коней в памятниках скульптуры; *Richter, Animals*, fig. 77 — передняя часть статуи коня из Галикарнасского мавзолея.

<sup>75</sup> Скарабеид из халцедона, верблюд, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Brandt, Münch. Cat.*, Taf. 34, № 295.

<sup>76</sup> Скарабеид из халцедона, слон, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Faville*, pl. VIII, 1.

<sup>77</sup> Скарабеид из халцедона, журавль, стреляющий из лука, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание — *Lippold, GuK*, Taf. 95, 2; *Boardman*, № 554; *Nikulina*, pl. 34, 7.

Круглый сердолик с двусторонним изображением (лицевая сторона — журавль, держащий камень; оборот — кузнечик, напавший на муравья), 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арндт) — *Lippold, GuK*, Taf. 95, 11; 97, 11.

Скарабеид из красной яшмы, стоящая на одной ноге цапля, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. (прежде колл. Southesk, теперь колл. Д. М. Робинсона) — *Robinson*, fig. 61.

Скарабеид из халцедона, цапля с лягушкой, 1-я половина IV в. до н. э. Частное собрание — *Richter G. M. A. Unpublished Gems in Various Collection*, pl. 81, 5.

Скарабеид из сердолика, цапля с мухой (изображение на выпуклой стороне), Частное собрание — *Richter G. M. A. Op. cit.*, pl. 81, 4.

Золотой перстень с резным изображением летящей утки на щитке, конец V — 1-я половина IV в. до н. э., из Чертомляка, Ленинград, Гос. Эрмитаж, Дл. 1863, 1/182 — *Аржамонов, Сокровища скифов*, № 98; *Board-*

*man, Greek Gems*, № 700 (см. примеч. 46 данной главы).

Халцедоновая призматическая печать с изображением цапли на одной из граней, 1-я половина IV в. до н. э. (прежде колл. Кука, теперь Оксфорд, Ашмолевский музей), inv. 1925.134 — *Maximowa, Abb.* 28 c; *Richter, Engraved Gems*, № 410; *Boardman, Greek Gems*, № 934.

Халцедоновая четырехгранная печать с изображением цапли, 1-я половина IV в. до н. э., из колл. Дулока — *Richter, Greek Subjects on "Greco-Persian" Seal Stones*, pl. XXX, fig. 4—8.

Скарабеид из халцедона, куропатка, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. Ж-586 — *Boardman, Greek Gems*, № 902.

Скарабеид из темного сердолика, цапля, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1478 — *Brandt, Münch. Cat.*, Taf. 31, № 268.

Скарабеид из голубого халцедона, голубь, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1479 — *Brandt, Münch. Cat.*, Taf. 35, № 300.

Выпуклый сардер, голубь, ранний IV в. до н. э., происходит с Кипра, Лондон, Британский музей — *Richter, Engraved Gems*, № 454.

Скарабеид из горного хрусталя, перепел, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 41.160.458 — *Richter, CMM*, № 126.

<sup>77</sup> Серебряные статыры Маллоса, 425—385 гг. до н. э. А — мужская крылатая фигура, В — лебедь, Лондон, Британский музей — *Hill, CBM, Cilicia*, pl. XVI, 12, 13.

Серебряный статар Пафоса, около 400 г. до н. э. А — голова Афродиты, В — голубь, Лондон, Британский музей — *Hill, CBM, Cyprus*, pl. VIII, 9.

<sup>78</sup> Имеется в виду круглый сердолик с двусторонним изображением из Мюнхенского собрания (см. примеч. 76 данной главы).

<sup>79</sup> Скарабеид из сердолика, гравированный с обеих сторон, на выпуклой стороне — изображение пчелы, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1475 — *Richter, Engraved Gems*, № 478; *Brandt, Münch. Cat.*, Taf. 45, № 394 (гемма датирована в каталоге более поздним временем — 1-й половиной III в. до н. э.).

Серебряные тетрадрахмы Эфеса, 394—387 гг. до н. э. Лондон, Британский музей — *Head, CBM, Ionia*, pl. IX, 7, 8.

<sup>80</sup> Халцедоновый обесцвеченный скарабеид два дельфина, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 74.3-5.20 — *Richter, Engraved Gems*, № 473; *Walters, Catalogue*, № 593.

Скарабеид из сардера, гиппокампа, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. Ж-570.

Скарабеид из коричневатого халцедона, морское чудовище, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 41.160.437 — *Richter, CMM*, № 129; *Boardman, Greek Gems*, № 488.

<sup>81</sup> Серебряный статар Итакоса, 380—350 гг. до н. э. А — морской бог с телом рыбы, В — две морских змеи, Мюнхен, Гос. монетное собрание — *Franke u. Hirmer, GM, Taf.* 266, № 546.

В качестве аналогии может быть использован и халцедоновый скарабеид с изображением дельфина из собрания Бостонского музея изящных искусств (Acc. no 27.690) работы островного или материкового мастера — *Richter, Animals*, fig. 227.

<sup>82</sup> См. примеч. 65 и 70 данной главы.

<sup>83</sup> Скарабеид из халцедона-сапфирина, лев, поедающий ногу оленя, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant, Coll. de Clercq*, t. 2, pl. IV, № 99.

Скарабеид из голубого халцедона-сапфирина, лев, грызущий добычу, 1-я половина IV в. до н. э. Бер-

лин, Гос. музей, inv. S.4625, новый inv. F.G.309 — *Furtwängler, Beschreibung*, № 309; *Zwierlein-Diehl, Berlin, Cat.*, № 200.

Скарабеид из халцедона, идущий лев, происходит с Родоса, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 1903.7-15.1 — *Richter, Engraved Gems*, № 378; *Walters, Catalogue*, pl. X, № 541.

Скарабеид из обесцвеченного халцедона, прыгающий лев, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1434 — *Brandt, Münch. Cat.*, Taf. 33, № 290.

Скарабеид из халцедона, лев со щитом, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Imhoof-Blumer, Fr. u. Keller O. Tier und Pflanzenbilder*, Taf. XIV, 46.

Скарабеид из голубоватого халцедона, идущий лев, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 07.286.121 — *Richter, CMM*, № 101; *Richter, Engraved Gems*, № 374; *Nikulina*, pl. 34, 5.

Скарабеид из халцедона, стоящий лев, 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Сев. Причерноморья, Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. П-1859.17 — *Furtwängler, AG, Taf.* XI, 36; *Lippold, GuK*, Taf. 84, 8.

Скарабеид из обесцвеченного камня, лев, повернувшийся назад, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 98.7-15.4 — *Furtwängler, AG, Taf.* LXIV, 16; *Lippold, GuK*, Taf. 86, 5; *Richter, Engraved Gems*, № 376.

Скарабеид из халцедона, лев, стоящий перед деревом, происходит из Малой Азии, 1-я половина IV в. до н. э. Бостон, Художественная галерея Уолтера — *Hill D. K. Gem Pictures* — "Archaeology", vol. 15, № 2, 1962, p. 121—125, № 2.

<sup>84</sup> *Weickert, C. Zu ionischen Löwen.* — AM, Bd 71, 1956, Hf. 2, S.145—148; *Akurgal, E. Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, S. 277—280.

«Восточный» тип льва, используемый греками, определен месопотамскими и хетто-хурритскими традициями; собственно греческий тип теснее связан с традициями египетского искусства (см. изображения милетских львов).

<sup>85</sup> *Dieulafoy, M. L'acropole de Suse d'Après des Fouilles exécutées en 1884, 1885, 1886.* — P., 1890, pl. XIV, XV; *Schmidt, E. F. Persepolis*, I, pl. 16, 20 — рельефы Больной аплады; *Amandry, P. Tarentine acheménide*, p. 38—55, pl. 20, 21; *Wiseman, GuM, Taf.* 100 — цилиндр из агата времени Дария I, Лондон, Британский музей, inv. B.M.89.132; *Wiseman, GuM, Taf.* 104, 112 — ахеменидские цилиндрические печати в том же собрании.

<sup>86</sup> Серебряная тетрадрахма Карию времени Гекатомна, 395—377 гг. до н. э. А — Зевс Стратейос, В — лев, Лондон, Британский музей — *Head, CBM, Caria*, pl. XXVIII, 1.

Серебряная монета Македонии времени Аминты III, 381—369 гг. до н. э. А — юноша-всадник, В — лев, Копенгаген, Датский Национальный музей — *Sylloge Nummorum Graecorum, Macedonia*, p. II, pl. 12, № 516.

Серебряные киликийские статыры времени сатрапа Малая, 361—333 гг. до н. э. А — Зевс, В — лев и бык или один лев, Лондон, Британский музей — *Hill, CBM, Cilicia*, pl. XXXI, 1—6.

<sup>87</sup> Статуя льва (см. № 929), Моноумент Неренд в Кеаффе, мрамор, Лондон, Британский музей — *Bruckmann, Denkmäler*, Bd 8, Taf. 219; *Smith, CBM*, № 929.

Статуя льва из Метрополитен-музея, также происходящая, по-видимому, из Кеаффе — *Bruckmann, Denkmäler*, Bd 22, 1911—1913, Taf. 643.

Фрагмент рельефа из Синопя, являвшегося, видимо, частью декора неизвестного погребального сооружения середины IV в. до н. э., мрамор, Анкара, музей



Костанову — *Atterhal E. Ausgrabungen in Sinore*, vol. V, № 14, Ankara, 1956, Taf. XVII, S. 57.

<sup>91</sup> Облицованный скарабеонд из молочно-белого халцедона с корчатыми пятнами, лев. 2-я половина V — рубев V и IV вв. до н. э. Памятник материково-островной группы. Ленинград. Гос. Эрмитаж, инв. Ж-582 — *Furtwängler. AG. Taf. XI, 34; Lippold. GuK. Taf. 88, 10.*

<sup>92</sup> Скарабеонд из халцедона, змея и два медведя (видимо, символы Змея, Большой и Малой Медведицы), 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека — *Furtwängler. AG. Taf. XII, 47; Lippold. GuK. Taf. 88, 13; Nikulina, pl. 34, 6.*

<sup>93</sup> Скарабеонд из халцедона, прыгающий медведь, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арида), inv. A.1447 — *Richter. Engraved Gems, № 406.*

<sup>94</sup> Скарабеонд из голубого халцедона, медведь, происходит из Сев. Причерноморья (Семибратние курганы, курган 3), IV в. до н. э. Ленинград. Гос. Эрмитаж, инв. СБр. III-1 — *Артамонов. Сокровища скифов № 131; Boardman. Greek Gems, № 910; Hesperos. Италия, № 47.*

<sup>95</sup> Скарабеонд из агата, пантера, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арида), inv. 91467 — *Brandt. Münch. Cat., Taf. 34, № 293.*

<sup>96</sup> Призматическая печать из халцедона, на гранях лица, собака, игрица и павлин, 1-я половина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей (прежде колл. Куна) — *Richter. Engraved Gems, № 410; Boardman. Greek Gems, № 934; Nikulina, pl. 34, 20.*

<sup>97</sup> Скарабеонд из халцедона-сапфирина, сидящая собака или ласка, 1-я половина IV в. до н. э. (iranская надпись более позднего времени, IV в. н. э. — «хранитель огня»). Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, инв. 1 2 в.

<sup>98</sup> Имеются в виду изображения козлов, львов, собак и т. д., которые уже были рассмотрены.

<sup>99</sup> Рельефные изображения на покое Саркофага с планкельниками — *Hemdy Bey O. et Reinach S. Th. Necropole Royale a Sidon, pl. X.*

<sup>100</sup> Деталь фриза надгробия Монумена Нерейд в Ксаффе, около 430 г. до н. э. Лондон, Британский музей — *Richter. Animals, fig. 39.*

<sup>101</sup> Скарабеонд из серого халцедона, сидящая охотничья собака, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград. Гос. Эрмитаж, инв. Ж-587 — *Boardman. Greek Gems, № 931.*

<sup>102</sup> Скарабеонд из серо-красного халцедона с изображением на обеих сторонах (на основании — сидящая охотничья собака, на выпуклой стороне — персидский всадник, на вдавленной — колесницу со скифами), рубев V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Месопотамии. Лондон, Британский музей, inv. 1911.A.15.1 — *Walters. Catalogue, pl. X, № 435; Richter. Engraved Gems, № 502.*

<sup>103</sup> Облицованный скарабеонд из сердолика, карани и охотничья собака, рубев V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no 81.6.257 — *Richter. SMM, № 96.*

<sup>104</sup> Золотой перстень с гравированным на щитке изображением охотничьей собаки, глызущей кости, 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Сев. Причерноморья (Чертомлыка). Ленинград. Гос. Эрмитаж, инв. Д.1863.1/166 — *Артамонов. Сокровища скифов, № 170* (дата вазы ближе к середине IV в. до н. э., но ряд вещей этого комплекса может быть датирован началом и 1-ой половиной IV в. до н. э.).

<sup>105</sup> Наверхние рукоятки меча в виде скульптурной головы орлиноголового грифона, серебро, 1-я половина IV в. до н. э., Северное Причерноморье (Семибратние курганы, курган 3). Ленинград. Гос. Эрмитаж, инв. СБр. III-2 — *Артамонов. Сокровища скифов, № 137.*

<sup>106</sup> Два широкопластинных золотых браслета восточно-греческой работы с рельефными изображениями битых животных (грифоны, нападающие на оленей), 1-я половина IV в. до н. э. Северное Причерноморье (Куль-Оба). Ленинград. Гос. Эрмитаж, инв. K-0.3 и K-0.4 — *Артамонов. Сокровища скифов, № 236—238.*

<sup>107</sup> Халцедоновый скарабеонд, сидящий сфинкс, 1-я половина IV в. до н. э. Афины, Национальный музей, inv. 884 — *Richter. Engraved Gems, № 359.*

<sup>108</sup> Скарабеонд из горного хрусталя, сидящий сфинкс, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей, inv. (A) L. 25 — *Richter. Engraved Gems, № 360; Boardman. Greek Gems, № 454; Nikulina, pl. 34, 8.*

<sup>109</sup> Золотой перстень с изображением на щитке сидящего сфинкса, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Perrot et Chipiez. Histoire, pl. III, 8.*

<sup>110</sup> *Picard. Manuel d'Archeologie, t. 2, fig. 362; Lullies H. Griechische Plastik. München, 1960, № 193, 194* — сфинксы на ликийских памятниках.

См. также:

<sup>111</sup> Серебряные монеты Хиоса, тетрадрахмы и драхмы, А — сидящий сфинкс и амфора, В — квадрат, 412—350 гг. до н. э. Лондон, Британский музей — *Head. CBM. Ionia, pl. XXXII, 8—10.*

<sup>112</sup> Тетрадрахма Хиоса, около 420 г. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание — *Nikulina, pl. 34, 9.*

<sup>113</sup> Скарабеонд из халцедона, крылатый бык персидского типа, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Lippold. GuK. Taf. 82, 7; Boardman. Greek Gems, № 835; Nikulina, pl. 34, 18.*

<sup>114</sup> Скарабеонд из сердолика, идущий крылатый бык персидского типа, конец V — рубев V и IV вв. до н. э. Ленинград. Гос. Эрмитаж (прежде колл. Лемме) — *Клипович, табл. III, № 9.*

<sup>115</sup> Скарабеонд из халцедона, бык персидского типа, вставший на дыбы. Мюнхен, Гос. монетное собрание — *Gebhart H. Gemmen und Kameen, Abb. 60.*

<sup>116</sup> Скарабеонд из халцедона, бегущий крылатый козерог, 1-я половина IV в. до н. э. Французская коллекция — *Babelon. Pauvert de Chapelle. Catalogue. P., 1889, pl. IV, 38.*

<sup>117</sup> Скарабеонд из халцедона, крылатый козерог, 1-я половина IV в. до н. э. Афины. Kunsthandel, современное нахождение неизвестно — *Furtwängler. AG, fig. 87, 5, S.124.*

<sup>118</sup> Скарабеонд из голубого халцедона — сапфирина, сфинкс персидского типа, 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G.187 — *Furtwängler. AG, Taf. XI, 20; Furtwängler. Beschreibung, № 187; Richter. Engraved Gems, № 493; Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat., № 202.*

<sup>119</sup> Скарабеонд из халцедона, львогрифон персидского типа, рубев V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Керчи. Оксфорд, Ашмолеанский музей — *Lippold. GuK. Taf. 81, 2.*

<sup>120</sup> Скарабеонд из халцедона, львогрифон персидского типа, рубев V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Richter. Engraved Gems, № 492.*

<sup>121</sup> Скарабеонд из халцедона, львогрифон персидского типа, рубев V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде част. колл.) — *Lippold. GuK. Taf. 82, 9.*

<sup>122</sup> Скарабеонд из халцедона, львогрифон персидского типа, 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G.188 — *Furtwängler. Beschreibung, № 188; Lippold. GuK. Taf. 81, 11; Richter. Engraved Gems, № 494; Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat., № 203.*

<sup>123</sup> *Schmidt E. F. Persepolis, I, pl. 16B* — лев, борющийся с крылатым быком, восточная дестяница Большая ападана; pl. 117 — царь, сражающийся с крылатым быком, Тронный зал, *Amandry P. Toreutique Achéménide, p. 38—55, pl. 20, 2* — деталь персепольского рельефа с изображением амфоры, подносимой Великому Царю (Большая ападана), ручки амфоры изображают фантастических крылатых быков.

*Dieulafoy M. L'acropole de Susse d'Après des Fouilles acheulees en 1884, 1885, 1886... p. 312, fig. 195* — рельеф из глазурированного кирпича.

<sup>124</sup> *Menant. Coll. de Clercq, t. 1, pl. XXXIV, № 379* — персидский халцедоновый цилиндр времени Ахеменидов с изображением крылатого быка.

<sup>125</sup> *Menant. Coll. de Clercq, t. 1, pl. XXXIV, № 380* — персидский цилиндр из агата с изображением крылатого козерога.

*Wiseman. GuM, Taf. 116* — персидский халцедоновый цилиндр из собрания Британского музея с аналогичным изображением, inv. B.M.128865.

<sup>126</sup> *Amandry P. Toreutique Achéménide, pl. 24, 26—28* — произведения персидской тореутики из частного собрания, Афинского Национального музея и Луара с изображениями козерога.

<sup>127</sup> Персидский львогрифон имеет тело льва (с передними лапами льва и задними лапами орла), львиный хвост, заканчивающийся пучком перьев, и голову льва, увенчанную рогом горного козла.

*Schmidt. Persepolis, I, pl. 196* — царь, борющийся с грифоном, гарем Кееркса; pl. 116 — аналогичный сюжет, Тронный зал.

*Dieulafoy M. Op. cit., pl. XI* — рельеф из глазурированного кирпича.

<sup>128</sup> *Amandry P. Toreutique Achéménide, pl. 20, 3; 21, 1* — амфора из собрания Софийского музея.

*Amandry P. Orfévrie Achéménide. — АК, № 1, 1958, p. 9—23, pl. 8, 5* — браслет из Амударьинского клада. Лондон, Британский музей.

*Menant. Coll. de Clercq, t. 1, pl. XXXIV, № 376* — цилиндр из серого халцедона с изображением грифона.

*Wiseman. GuM, Taf. 101, inv. B.M.89422* — цилиндр из халцедона с аналогичным изображением.

<sup>129</sup> Скарабеонд из голубого халцедона, лежащий сфинкс, 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Сев. Причерноморья. Ленинград. Гос. Эрмитаж, инв. Ж-594.1 — *Furtwängler. AG, Taf. XI, 18; Boardman. Greek Gems, № 825; Nikulina, p. 1, 34, 19.*

<sup>130</sup> Скарабеонд из голубого халцедона, бегущий сфинкс, 1-я половина IV в. до н. э., из Сев. Причерноморья (Керчь, Матридат, земляная могила № 35). Ленинград. Гос. Эрмитаж, инв. П.1907.7 — *Клипович, № 7; Ив. Императорской археологической комиссии, № 35, 1910, с. 18; Hesperos. Италия, № 49.*

<sup>131</sup> *Furtwängler. AG, Taf. 1, 13* — халцедоновый цилиндр из Берлинского собрания с изображением сфинкса.

*Wiseman. GuM, Taf. 104* — халцедоновый цилиндр из Британского музея (inv. B.M.89781) с аналогичным изображением.

<sup>132</sup> См.: *Eichler. Heroon Gjölbaschi; Benndorf O. u. Niemann G. Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa. Wien, 1889* — надгробные рельефы.

*Babelon. Les Perse Achéménides, pl. XXII, 15* — серебряные монеты ликийского династа Куверлиса, 450—430 гг. до н. э.

*Morkholm O. — Zahle Y. The Coinage of Kuprelli. Numismatic and Archaeological Study. — "Acta Archaeologica", vol. 43, 1972, p. 57—113, fig. 14, 17, 18* — монеты Куверлиса.

<sup>133</sup> Серебряные ликийские дидрахимы времени Афеногора, около 450—430 гг. до н. э. — *Ив. CBM. Lycia, pl. V, 2.*

<sup>134</sup> Халцедоновый цилиндр, конь и знак Ахура-Мазды, рубев V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Аттики. Берлин, Гос. музей, inv. F.G.180 — *Furtwängler. Beschreibung, № 180; Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat., № 195; Richter. Engraved Gems, № 490.*

<sup>135</sup> Халцедоновый цилиндр, конь и знак Ахура-Мазды, рубев V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., найден в кургане близ Смелы, Сев. Причерноморье — *Отчеты Императорской археологической комиссии, № 76, 1889; Boardman. Greek Gems, № 831.*

Скарабеид из агата, слегка обесцвеченный, рысь и левая Ахура-Мазды, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 98.7-153 — *Walters. Catalogue*, № 534; *Richter. Engraved Gems*, № 311.

<sup>118</sup> Пряматическая печать из сердолика (на гранях Менада, перс, мужская фигура с собакой, петушиной головой), происходит из Сев. Причерноморья, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. 1882.56 — *Richter. G.M.A. The Late "Achaemenian" or "Graeco-Persian" Gems*, pl. XXX, 9, 10; *Richter. Engraved Gems*, № 505; *Boardman. Greek Gems*, № 881; *Heuser. Италия*, № 44.

Упоминание уже пряматическая печать из халцедона в собрании Ашмолеанского музея, Оксфорд (прежде колл. Кука) — (см. примеч. 76 данной главы) *Boardman. Greek Gems*, № 834.

Гравюра проныра из сердолика с треугольным основанием (на гранях кабан, дикий козел, лисица, собака), 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Сарда. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1420 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 29, № 250.

<sup>119</sup> Скарабеид из сардера с двусторонним изображением (на основании — уже упоминавшееся изображение сидящей охотничьей собаки, на выпуклой поверхности — перс, преследующий на коне колесницу скифов), 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 1911.4-15.1 — *Richter. Engraved Gems*, № 502; *Walters. Catalogue*, pl. X, № 435.

Скарабеид из голубого халцедона, персидский всадник, охотящийся на лисицу, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no. 41.160.431 — *Richter. CMM*, № 136.

Цилиндрическая печать из сердолика, персидский всадник, охотящийся на оленя, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant. Coll. de Clercq*, t. 1, pl. XXXIII, № 362.

Цилиндр из сардера, охота на козлов, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant. Coll. de Clercq*, t. 1, pl. XXXIII, № 364.

Скарабеид из халцедона, персидский всадник, охотящийся на оленя, 1-я половина IV в. до н. э. Кембридж, Fitzwilliam Museum, inv. E.1-1864 — *Richter. Engraved Gems*, № 499; *Furtwängler. AG*, Taf. XI, 4; *Boardman. Greek Gems*, № 863.

Обнаженный скарабеид из халцедона, двуглавый шквер, 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Чертомлыка, Москва, Гос. Исторический музей, inv. 44615 — *Bazarov. A. A. Gemmy Gos. Исторического музея*, М., 1928, № 110.

Скарабеид из халцедона, бегущий козерог в схеме «выпуклого» галопа (прежде колл. Уорслей), 1-я половина IV в. до н. э. — *Lippold. GuK*, Taf. 92, 2; *Nikulina*, pl. 34, 17.

Скарабеид из голубого халцедона, персидка с сосудами в руках, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no. 25.78.98 — *Richter. CMM*, № 133; *Nikulina*, pl. 34, 21.

Скарабеид из голубого халцедона, перс, опирающийся на шпоре, 1-я половина IV в. до н. э., из Сев. Причерноморья, Керчь, Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. П.1830.8 — *Furtwängler. AG*, Taf. XIII, 5; *Boardman. Greek Gems*, № 532; *Nikulina*, pl. 34, 22; *Heuser. Италия*, № 40.

<sup>120</sup> Серебряный дарик Тиссаферна, сатрапа Сард при Артаксерксе II, около 400 г. до н. э. — *Brentjes. B. Die iranische Welt von Mogahtmed*, Leipzig, 1967, № 56.

Серебряный ликийский статер (Маллос), 385—333 гг. до н. э. А — голова Геракла, В — голова сатрапа. Лондон, Британский музей — *Hill. CBM. Cilicia*, pl. XVII, 9.

Что касается изображения двуглавого козерога на гемме Гос. Исторического музея, то аналогичный для него есть и в древнем доахеменидском искусстве Ирана («луристанские бронзы»), и в искусстве ахеменидского периода, которое часто использовало изображение подобного рода, составленные из сросшихся протом различных животных, — см. капитальную ахеменидских колонн, изображения в глиптике, в частности золотой перстень греческой формы со сросшимися протомами быка (возможно, происходит из провинциальной ахеменидской мастерской в Малой Азии), рубез V и IV — начало IV в. до н. э., Амударьинский клад. Лондон, Британский музей — *Dalton. The Treasure*, pl. XVI, 106; *Boardman. Greek Gems*, № 989.

<sup>121</sup> Скарабеид из обесцвеченного халцедона, Геракл, борющийся с Немейским львом, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, прежде Лувр, теперь Национальная библиотека. Кабинет медалей. — *Furtwängler. AG*, Taf. XII, 26; *Boardman. Greek Gems*, № 536; *Nikulina*, pl. 34, 11.

Скарабеид из халцедона, Геракл, венчающий его Эрот и нимфа Немея, 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Западной Индии. Лондон, Британский музей, inv. 90.9-20.1 — *Furtwängler. AG*, Taf. XII, 25; *Richter. Engraved Gems*, № 344; *Boardman. Greek Gems*, № 856.

Скарабеид из халцедона, Афина и Гермес, вставка в золотой браслет, найденный при раскопках в Сардах, начало — 1-я половина IV в. до н. э. — "Sardis". *Publications of the American Society for the Excavation of Sardis*, vol. 8, p. 1, 1910—1914, № 101; *Boardman. Greek Gems*, № 855.

Скарабеид из халцедона с изображением на выпуклой стороне Nike, убивающей быка, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 68.5-20.30 — *Richter. Engraved Gems*, N 349.

Золотой перстень, игра в кости, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., из Амударьинского клада. Лондон, Британский музей — *Dalton. The Treasure*, pl. XVI, 101.

Золотой перстень из Амударьинского клада, борющийся воины, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Boardman. Greek Gems*, № 851.

Халцедоновый скарабеид, корабль с гребцами, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no. 42.11.21 — *Richter. Engraved Gems*, № 144; *Boardman. Greek Gems*, № 553.

Подвеска из сердолика в форме цветка лотоса с изображениями на четырех сторонах (две сирены и два играющих с птицей мальчика), происходит из Афин, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Richter. Engraved Gems*, № 351.

<sup>122</sup> Электровый статер Кизика, конец V в. до н. э. А — Геракл, борющийся со львом. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей и Лондон, Британский музей — *Wroth. CBM. Mysia*, pl. VI, 18; *Nikulina*, pl. 34, 12.

Киликийский статер персидского царя с тем же изображением (Маллос), около 385 г. до н. э. Берлин, Гос. музей — *Nikulina*, pl. 34, 13.

Ликийская серебряная монета с тем же изображением, время правления Аристокоса, около 388 г. до н. э. — *Babelon. Les Perses Achéménides*, pl. XX, 10.

<sup>123</sup> Золотые рельефные бляшки с изображением битвы Геракла с Немейским львом, 1-я половина IV в. до н. э. Из Сев. Причерноморья (Куль-Оба). Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. K-054 — *Артамонов. Сокровища скифов*, № 218.

<sup>124</sup> *Alischer. Griechische Plastik*, Bd III. В., 1956, S. 117 и примеч. 58 данной главы.

<sup>125</sup> *Smith. CBM*, № 909—923; *Eichler. Geroon Gjölbashi*, Taf. 4/5, 24/25.

<sup>126</sup> *Alischer. Op. cit.*, Taf. 43 a, 44 — статуя Нико из храма Артемиды в Эпидавре, мрамор, IV в. до н. э. Афины, Национальный музей, и статуя Нико из Мегары в том же собрании, мрамор, IV в. до н. э.

<sup>127</sup> Серебряные киликийские статеры (Нагидус), 374—333 гг. до н. э. А — Афродита и Эрот, В — Дионис. Лондон, Британский музей — *Hill. CBM. Cilicia*, pl. XX, 7, 8.

<sup>128</sup> Серебряные ликийские статеры династа Патары, около 430—400 гг. до н. э. А — голова Афины в шлеме, В — голова Гермеса. Лондон, Британский музей — *Hill. CBM. Lycia*, pl. VI, 15.

Серебряные тетрадрахмы Сидона, 384—370 гг. до н. э. А — финикийские галеры с гребцами, В — персидский царь на колеснице. Нью-Йорк, Метрополитен-музей — *Franke u. Hirmer. GM*, Taf. 195, № 683.

<sup>129</sup> Скарабеид из агата, коленопреклоненный юноша в коническом шлеме с круглым щитом и копьем, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 1902.6-18.1 — *Walters. Catalogue*, pl. X, № 528; *Richter. Engraved Gems*, № 304.

Скарабеид из сардера, юноша в коническом шлеме, подвязывающий сандалию, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 88.10-19.1 — *Walters. Catalogue*, pl. X, № 559; *Richter. Engraved Gems*, № 305.

Скарабеид из обесцвеченного сердолика, воин, поставивший ногу на подиум, 1-я половина — середина IV в. до н. э., на поле греческие буквы — видимо, инициалы владельца. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1431 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 38, № 327.

Скарабеид из серого халцедона с двусторонним изображением (воин в панцире, поставивший ногу на подиум, и сцена охоты персидского всадника на оленя), 1-я половина — середина IV в. до н. э., куплен в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1429 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 38, № 326.

Золотой перстень с изображением на щитке стоящего Геракла, рубез V и IV — 1-я половина IV в. до н. э., происходит из Амударьинского клада. Лондон, Британский музей — *Dalton. The Treasure*, № 102.

Халцедоновый скарабеид с включением желтой яшмы, Одиссей, 1-я половина — середина IV в. до н. э., происходит с Крита. Берлин, Гос. музей, inv. F. G. 316 — *Furtwängler. Beschreibung*, № 316; *Richter. Engraved Gems*, № 229; *Boardman. Greek Gems*, № 535; *Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat.*, № 155.

Скарабеид из горного хрусталя, Пан, сидящий на скале, 1-я половина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей, inv. 1892.1478 — *Furtwängler. AG*, Taf. XII, 40; *Richter. Engraved Gems*, № 265; *Boardman. Greek Gems*, № 627.

Скарабеид из халцедона, танцующий Сатир, 1-я половина — середина IV в. до н. э., происходит с Кипра. Оксфорд, Ашмолеанский музей, inv. 1892.1489 — *Furtwängler. AG*, Taf. XII, 42; *Richter. Engraved Gems*, № 223.

<sup>130</sup> Тетрабол Клазомен времени Оронта, сатрапа Мизии и Ионии, около 362—348 гг. до н. э. А — коленопреклоненный воин со щитом, В — крылатый вепрь. Лондон, Британский музей — *Head. CBM. Ionia*, pl. XXXI, 10.

Группа кизикинов с изображением воина в конусообразном шлеме со щитом и копьем, 410—323 гг. до н. э. — *Fitze. H. V. Die antiken Münzen Mysiens*, В., 1913.

Серебряные монеты Киликии (Тарсус), 450—380 гг. до н. э. А — персидский всадник, В — голлит. Лондон, Британский музей — *Hill. CBM. Cilicia*, pl. XXVIII, 8—10.

Серебряный статер Кротона, 410—380 гг. до н. э. А — голова Геры Локнии, В — Геракл, возлезающий

с чашей на львиной шкуре. Париж, Национальная библиотека — *Franke u. Hirmer. GM*, Taf. 94, № 270. Серебряные ликийские статеры времени династа Периклеса, 380—362 гг. до н. э. А — бородастая голова дельфина, В — обнаженный воин с мечом и щитом — *Franke u. Hirmer. GM*, Taf. 191, № 659.

Серебряные статеры Локр Алуитских, 369—338 гг. до н. э. А — голова Персефоны, В — Айнс, сын Огленя. Лондон, Британский музей — *Franke u. Hirmer. GM*, Taf. 148, № 485.

<sup>131</sup> Золотой перстень, девушка, балансирующая стаканом, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no. 07.286.117 — *Richter. CMM*, № 696; *Marshall. F. H. Catalogue of the Fingering Rings. British Museum*, pl. XLI, no. C. XV.

Скарабеид из коричневатого халцедона, женщина, балансирующая стаканом, середина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F. G. 313 — *Furtwängler. Beschreibung*, № 313; *Richter. Engraved Gems*, № 285; *Boardman. Greek Gems*, № 593; *Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat.*, № 162.

Золотой перстень, на щитке женщина перед фималтерием, IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no. 06.1425 — *Richter. CMM*, № 90; *Marshall. F. H. Op. cit.*, pl. XLI, no. C. XVII.

Скарабеид из халцедона, женщина, моющая волосы перед лутерием, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Furtwängler. AG*, Taf. XII, 31; *Richter. Engraved Gems*, № 300; *Boardman. Greek Gems*, № 858.

Скарабеид из сердолика, женщина перед бассейном, 1-я половина IV в. до н. э., происходит с Кипра. Берлин, Гос. музей, inv. F. G. 315 — *Furtwängler. Beschreibung*, № 315; *Zwierlein-Diehl. Berlin. Cat.*, № 164.

<sup>132</sup> *Wigand. K. Thymiataria. — "Bonner Jahrbücher"*, Hf. 122, Bonn, 1912, S. 54, 55. Taf. II, 83.

Серебряные критские монеты (Фест), 431—300 гг. до н. э. А — Европа и бык, В — Гермес. Лондон, Британский музей — *Wroth. CBM. Crete*, pl. XIV, № 16.

<sup>133</sup> Скарабеид из голубого халцедона-сапфирина, Горгона-Медуза, 1-я половина IV в. до н. э., из Сев. Причерноморья, (место находки Юз-Оба, курган I, каменный склеп № 50, 1859 г.). Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. Ю. Д. Б. — *Максимов. М. Алтчные резные камни Эрмитажа*, табл. II, 5; *Furtwängler. AG*, Taf. VIII, 52; *Boardman. Greek Gems*, № 378; *Heuser. Италия*, № 18. И Дж. Бордман и О. Я. Неворов по-прежнему придерживаются датировки А. Фуртвенглера — VI в. до н. э.

<sup>134</sup> Серебряные монеты Аполлонии на Риядакуме, 450—330 гг. до н. э. А — якорь, В — горгонией. Лондон, Британский музей — *Wroth. CBM. Mysia*, pl. II, 2, 6.

Македонские серебряные монеты (Неаполос), 424—350 гг. до н. э. А — горгонией, В — инкузум. Копенгаген, Датский Национальный музей — *Sylloge Nummorum Graecorum. Macedonia*, p. I, pl. 6, 2—9.

<sup>135</sup> См. статуя Нерееды № 909. Лондон, Британский музей — *Smith. CBM*, № 909.

<sup>136</sup> Скарабеид из сероватого халцедона, лев, пригвожденный к прыжку, середина — третья четверть IV в. до н. э., куплен в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арадт), inv. A. 1433 — *Lippold. GuK*, Taf. 84, 10; *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 34, № 291; *Nikulina*, pl. 34, 23.

Скарабеид из халцедона, бык-лебу, середина — третья четверть IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no. 25.78.99 — *Richter. CMM*, № 102.

Скарабеид из халцедона с включением яшмы, дельфин, третья четверть IV в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств, Acc. no. 27.690 — *Richter. Animals*, pl. LXV, fig. 227.

- 100 Скарabei из светлой яшмы, обожженный вонючий в коническом шлеме, с круглым щитом, середина — третья четверть IV в. до н. э. Оксфорд, Археологический музей, inv. 1882.1488 — *Richter*. Engraved Gems, № 227.
- 101 Скарabei из халцедона-сапфирина, обожженный вонючий в коническом шлеме, со щитом и в колеснице, середина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. Ж-574 — *Boardman*. Greek Gems, № 954; *Nevers*. Италия, № 45.
- 102 Скарabei из халцедона, Афродита, середина — третья четверть IV в. до н. э., происходит из Сирии, Оксфорд, Археологический музей, inv. 1882.1488 — *Furtwängler*. AG, Taf. XII, 22; *Richter*. Engraved Gems, № 245; *Boardman*. Greek Gems, № 857.
- 103 Скарabei из горного хрусталя, женщина, стоящая перед зеркалом, середина — третья четверть IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F. G. 314 — *Furtwängler*. Beschreibung, № 314; *Zwierlein-Diehl*. Berlin, Cat., № 163.
- 104 Скарabei из халцедона, пишущая девушка, сидящая на скале, середина — третья четверть IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 91.6-29.1 — *Furtwängler*. AG, Taf. XXI, 12; *Richter*. Engraved Gems, № 280; *Boardman*. Greek Gems, № 632.
- 105 Серебряные валийские монеты времени Мазея, 361—333 гг. до н. э. А — Зевс, В — лев. Лондон, Британский музей — *Hill*. CBM, Cilicia, pl. XXXI, 4, 5. Одна из фигур львов Галикарнасского мавзолея, мрамор. Лондон, Британский музей — *Smith*. CBM, № 1075.
- 106 Серебряные монеты Магнезии, примерно 50-е гг. IV в. до н. э. А — всадник, В — бык. Лондон, Британский музей — *Head*. CBM, Ionia, pl. XVIII, 1, 2. Монета Фигеи с изображением быка, 350—300 гг. до н. э. — *Head*. CBM, Ionia, pl. XXIV, 2.
- 107 *Zorab* A. H. Античные монеты. — Материалы и исследования по археологии СССР, № 16. М.—Л., 1951, табл. XXVIII, 2 (серебряная драхма Гарты, 360—350 гг. до н. э.); табл. XXXIX, 3 (феодосийские медные монеты середины IV в. до н. э.); табл. XXXIX, 4—5 (серебряные монеты Фанагории, 400—450 гг. до н. э.). См. также монеты Тарса — *Richter*. Animals, fig. 227, 228.
- 108 *Alesch* L. Griechische Plastik, Taf. 14 a.
- 109 *Hill*. CBM, Cilicia, pl. XVII, 7 — серебряный стater Мидаса, 385—333 гг. до н. э. R — Афродита. Лондон, Британский музей.
- 110 Рельефы изображения, украшавшие базу статуи во Монтане (предположительно предназначавшаяся для скульптурной группы Праксителя или мастера его круга), мрамор, 40-е гг. IV в. до н. э. Афины, Национальный музей — *Brunn-Bruckman*. Denkmäler, Bd 16, 1896—1897, Taf. 468; *Picard Ch.* Manteis d'histoire de l'Art, t. 4, fig. 157.
- 111 Бронзовые монеты Херсонеса Таврического, 369—323 гг. до н. э. А — квадрата или грифон, В — юпитанка. Копенгаген, Датский Национальный музей — *Syloge Nummorum Graecorum*, Thrase, p. I, pl. 1, 7, 8.
- 112 Рельефы большого саркофага из Сидона, мрамор, 30-е гг. IV в. до н. э. Стамбульский музей — *Pandey Bey et Reinach*. Nestorole Royal, pl. XXXIV—XXXVII.

2. ИСТОРИЯ В ИКОНОГРАФИИ

- 113 Геродот, I, 28.  
114 Там же, I, 6.  
115 Там же, I, 169.  
116 Там же.  
117 Там же, I, 176.

- 118 *Plutarq.* Сравнительные жизнеописания, Кимон и Лукулл, XII.  
119 *Фукидид*, VIII, 58.  
120 Диодор, IV, 14.  
121 Твердой локализации отдельных групп «родосско-ионийской» керамики до сих пор до конца не проведено, но целый ряд выводов, сделанных отдельными исследователями на основании изучаемого ими материала, свидетельствует о том, что такая керамика изготовлялась на Родосе, Самосе, Делосе, Книде, в Милете, Эфесе, Смирне и, возможно, в других центрах. См.: *Rumpf A.* Zu den Klazomenischen Denkmälern. — AJA, Bd 48, Hf. 1, 2, 1933, S. 55—83; *Schiering W.* Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos. В., 1957; *Technau W.* Griechische Keramik in Samischen Heraion. — AM, Bd 54, 1929, S. 22; *Scheffold K.* Knidische Vasen und Verwandtes. — JAI, Bd 57, 1942, S. 125; «Delos». Exploration archéologique de Delos. P., 1909—1938, 10, pl. 15, № 73—78; *Hornum-Wedeking E.* Zur Beurteilung Ostgriechischer Vasenstile. — AM, Bd 65, 1944, S. 30; *Akurgal E.* The Early Period and the Golden Age of Ionia. — AJA, 1962, vol. 66, № 4; *Roebuck C.* Ionian Trade and Colonization. N.-Y., 1959; *Walter-Karydi E.* Samische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr., «Samos», IV, 1. Bonn, 1973; *Boardman J.* Excavations in Chios 1952—55; Greek Emporio — BSA, 1967, Suppl. 6, p. 137; *Cook J. M.* Old Smyrna: Ionian black-figure and other sixth century Figured Wares. — BSA, 1965, vol. 60; *Копейкина Л. В.* Родосско-ионийская керамика VII в. до н. э. из раскопок Березанского поселения и ее значение для характеристики раннего этапа его развития. — В кн.: Художественные изделия античных мастеров. Л., 1982, с. 25.
- 122 Для изображения пасущегося козла см.: *Schiering W.* Op. cit., Taf. XII, 2, 4; «Clara Phodos». Studie material publi a cure dell'Ost. Storico archeologico di Rodi. Rodi, 1971, vol. 4 (см.: *Jacopi G.* Esplorazione archeologica di Samiro, fig. 14—15, Sep. III, 2).
- 123 Для изображения козла, припавшего на передние ноги и повернувшегося назад, см. березанскую амфору, опубликованную в «Известиях Российской Академии истории материальной культуры» (т. V, Л., 1927, с. 283 и сл., табл. XIX, XX).
- 124 Для оленя и лани в различных позах см.: *Schiering W.* Op. cit., Taf. XII, 6, 7; XIV, 1.
- 125 Для изображения быка на «родосско-ионийских» вазах см.: *Schiering W.* Op. cit., Taf. XV, 1, 2; VIII, 2; VII, 1.
- 126 Для изображения львов, пантер и собак см.: *Schiering W.* Op. cit., Taf. XIV, 1—3; XV, 1, 4; VII, 1; XIII, 2, 3, 5.
- 127 Для изображения грифонов и сфинксов см.: *Schiering W.* Op. cit., Taf. VII, 2; XVI, 4—6.
- 128 *Cook R. M.* Painted inscriptions on Chiot Pottery. — BSA, vol. 47, 1952, p. 159—170; vol. 44, 1949, p. 154—161; *Idem*. Fikellura Pottery. — BSA, vol. 34, 1933, p. 1; *Idem*. A List of Clazomenian Pottery. — BSA, vol. 47, 1952, p. 123; *Кирилович Т. Н.* Ионийская ваза с Таманского полуострова и клазоменский стиль в памятниках греческих поселений северного побережья Черного моря. — «Изв. Российской Академии истории материальной культуры», т. V, с. 85—101; *Pe-garikh G. Y.* Excavations at Naukratis. — BSA, vol. 5, 1898—99; *Price E.* Pottery from Naukratis. — JHS, 1924, № 44; *Idem*. East Greek Pottery: the orientaling style 7th-6th cent. Mason, 1928; *Скюднова В. М.* Хиосские кубки из раскопок на о. Березань. — СА, 1957, № 4, с. 128; *Ее же*. Родосская керамика с о. Березань. — СА, 1960, № 2, с. 153; *Сидорова Н. А.* Арханская керамика из Паутикапей. — МИА, 1962, № 103, с. 94; *Копейкина Л. В.* Развитие чернофигурного стиля в клазоменской керамике. — В кн.: Из

- истории Северного Причерноморья в Античную эпоху. Л., 1979, с. 7.
- 129 *Picard Ch. et Plassart*. Sarcophages de Clazomenes. — BCH, t. 37, P., 1913, p. 378—417, pl. X—XVI; *Rumpf A.* Op. cit., S. 63 ff; *Cook R. M.* A Terracotta Sarcophages in the Fitzwilliam Museum. — JHS, vol. 46, p. 1, 1936, p. 58—63; *Byvanck A. W.* — In: Antiquité Classique, XVII, 1948, p. 93; *Johansen K. F.* — In: Acta Archaeologica, vol. 12, 1942, p. 1 etc; *Cook R. M.* A List of Clazomenian Pottery, p. 123—152; *Corpus Vasorum Antiquorum*. Great Britain, 13. British Museum, 8, p. 14 etc.
- 130 *Bossert H. Th.* Altanatolien. B., 1942, Taf. 31, № 184; «Sardis». Publications of the American Society for the Excavation of Sardis, vol. 10, Taf. 11 — терракотовый рельеф из Сард с изображением мчащегося галопом коня и собаки.
- 131 *Amandry P.* Plaques d'or de Delphes. — AM, Bd 77, Beil. 5—15, 1—2. B., 1962, S. 35—71 — терракотовые рельефы с изображением грифона и сфинкса в Луврском собрании, inv. B.178; B.179.
- 132 *Rycc F. N.* Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum, vol. 1, p. 1, 1928, pl. 38 — терракотовые статуэтки животных, найденные в Камире на Родосе, inv. B.366—367; B.370—371. «Sardis», vol. 1, p. 9—12; *Rycc F. N.* Op. cit., p. 99 etc. — мраморный рельеф с изображением пасущихся ланей, происходящий из раскопок в Сардах. Лондон, Британский музей.
- 133 *Kjelberg E.* — *Akerstrom A.* Larisa am Hermos, Bd 2, 1940, Taf. 9, Abb. 27ff — рельеф с изображением коня и собак в Стамбульском музее и другие памятники в этом собрании.
- 134 *Amandry P.* Plaques d'or de Delphes, Abb. 1 — две золотые пластинки, опубликованные в данной статье, были найдены в Дельфах в 1939 г. и представляют собой остатки греческой хрисоолефантинной статуи арханского периода.
- 135 Для изображений на монетах см.: *Wroth*. CBM. Crete, pl. XXV — серебряные статеры Пафоса; *Syloge Nummorum Graecorum*, Thrase, p. I, pl. 1, 7 — монеты Эги, Акафа и Абдеры; *Wroth*. CBM. Mysia, pl. III — электроновые статеры Кизика; *Head*. CBM. Ionia, pl. 1 и далее — монеты прибрежных малоазийских городов. Для изображений на геммах см. скарabei из Метрополитен-музея и других коллекций; *Richter*. CMM, № 51, 53 — сердолик, лев и львица; *Zwierlein-Diehl*. Berlin, Cat., № 171 — скарabei, корова и теленок, inv. F.G. 110; *Brandt*. Münch. Cat., № 182 — скарabei из сердолика, вепрь, 1-я половина — середина VI в. до н. э., inv. A.1365.
- 136 Для изображения галопя в греческом, скифском и персидском искусстве: *Reinach S.* La Representation du galop dans l'art ancien et moderne. — RA, t. 36, p. 216—251, 441—450; t. 37, p. 244—259; t. 38, p. 27—45, 224—244; t. 39, p. 1—11; *Procopé-Walter A.* Le prototype local des animaux galopants dans l'art de l'Asie Antérieure. — «Syria», t. 10, № 2, P., 1929, p. 85 etc.
- 137 Для изображений на монетах: *Wroth*. CBM. Mysia, pl. IV, V — монеты Кизика; *Head*. CBM. Ionia, pl. V, VI и др.
- 138 Для изображений на геммах: *Furtwängler*. AG, Bd I—III; *Richter*. CMM, pl. VIII, IX.
- 139 Для изображений животных в восточногреческой пластике см. рельефы, происходящие из Ликии; *Metzger H.* L'Acropole Lycienne. Fouilles de Xanthus, t. II, P., 1963.
- 140 «Мелкофигурные» килики или, точнее, аттические чернофигурные килики с мелкофигурной росписью могут быть привлечены благодаря своей большой близости ионийской керамике. Дата большинства из

- них — последние треть VI в. до н. э. (только белая поздняя относится к началу V в. до н. э.); *Beazley J. D.* Little-master Cups. — JHS, vol. 52, 1932, p. 168 etc.; *Hopkin Y. C.* A Handbook of Greek black-figured Vases, P., 1927 (см. № 62, 341, 379); *Pfuhl E.* Malerei und Zeichnung der Griechischen, Bd 1. München, 1923 (Kap. «Kleinmeister Schalen», S. 274 ff); *Скюднова В. М.* Фрагменты чернофигурных кляжков Тлосона — СГЭ, Л., 1957, вып. 11, с. 45; *Лосев Н. М.* Аттический килик с мелкими фигурами из собрания ГМИИ. — «Труды ГМИИ». Л.—М., 1939, с. 83 и сл.
- 141 *Schiering W.* Werkstätten orientalisierender Keramik auf Phodos. B., 1957, Kap. «Tiere und Menschen», S. 43 ff; *Meißner B.* Assyrische Jagden. — «Der Alte Orient», 43, Hf. 2, Leipzig, 1911 (Vorderasiatische Gesellschaft).
- 142 *Bossert H. Th.* Altsyrien. Tübingen, 1951, S. 229, № 780 — изображение козла на золотой хурритской чаше.
- 143 Для изображений на восточных тканях см. одежды на ассирийских рельефах — *Schäfer H. u. Andrae W.* Die Kunst des alten Orient. Propylaen Verlag, Berlin, 1925, Taf. 543.
- 144 Глазурованные сосуды — *Andrae W.* Farbige Keramik aus Assur. B., 1923, Taf. 20, 24 ff.
- 145 Изображения горных козлов на скульптурных рельефах — *Smith S.* Assyrian Sculptures in the British Museum from Shalmaneser III to Sennacherib. L., 1938, pl. XXII (дворец Тиглатпаласара III, Нимрут); *Bossert H. Th.* Altanatolien. B., 1942, Taf. 239, № 938 (хеттский рельеф IX в. до н. э., Санджирли).
- 146 Для изображения оленей и ланей — *Keller O.* Die antike Tierwelt, Bd 1. Leipzig, 1909, fig. 88 (рельеф дворца Синнахериба, Куянджик); *Akurgal E.* Die Kunst der Hethiter. München, 1961, Taf. 95 (рельеф из Кархемиша).
- 147 Для изображения кабана — *Akurgal E.* Die Kunst der Hethiter, Taf. 94 (Аладжа Эйюк, хеттский рельеф с ортостата городской стены, время Великой державы).
- 148 Для изображения быков — *Akurgal E.* Die Kunst der Hethiter, Taf. 96, 137; *Bossert H. Th.* Altanatolien, Taf. 241, № 944 (рельефы из Санджирли).
- 149 Для изображения охотничьих собак — *Keller O.* Op. cit., fig. 88 (ассирийский рельеф дворца Амшурбанапала, Куянджик).
- 150 *Akurgal E.* Die Kunst der Hethiter, Taf. 90, 95, 113, 137; *Bossert H. Th.* Altanatolien, Taf. 279, № 1055; *Amandry P.* Plaques d'or de Delphes, Teil, X, № 4 (изображение льва с серебряного сосуда из Тегеранского музея). О происхождении типа арханского греческого грифона — *Akurgal E.* Die Kunst der Hethiter, S. 84 ff.
- 151 *Robertson M.* The Excavation of the al Mina, Sueda IV. The early greek Vases. — JHS, vol. 60, 1940; *Akurgal E.* Die Kunst der Hethiter, S. 105; *Idem*. Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander. B., 1961, S. 21, 5; 29, 6; 70 ff; *Idem*. Phrygische Kunst. Ankara, 1955. См. также: *Metzger H.* Ancient Civilization of Anatolia, t. II. Geneva, 1969; *Cook R. M.* The Greeks until Alexander. New York—Washington, 1966.
- 152 Позднететское искусство, связанное в основном с центрами Северной Сирии, испытало на себе большое влияние со стороны искусства Ассирии; однако в основе своей, несмотря на ассирийские, митаннийские, арамейские и другие элементы, оно продолжало оставаться собственно хеттским или хетто-хурритским. См.: *Akurgal E.* Späthethitische Bildkunst. Ankara, 1949.
- 153 *Ховарт Д. Г.* Иония и Восток, 6 лекций, прочитанных в Лондонском университете. — Изв. Императорской Археологической комиссии, прибал. и вып. 54.

Соб. 1914, лекция V, с. 64 и сл.; *Reisner F. Der Orient und die frühgriechische Kunst*, B., 1912, S. 41, 57 ff.

<sup>10</sup> Фармаковский Б. Архаический период в России. — Материалы по археологии России, издаваемые Императорской Археологической комиссией, вып. 34, Спб., 1914, с. 26.

<sup>11</sup> Уэллс Л. Г. Указ соч., с. 79 и сл.

<sup>12</sup> Keller O. Die antike Tierwelt, Bd 1, Kap. "Steinbock, Ziegen, Gemse", S. 296 ff.

<sup>13</sup> Keller O. Op. cit., Kap. "Damhirsch", S. 277 ff.

<sup>14</sup> Байер Е. А. Малая Азия, т. IV, с. 694, 700; Брай А. З. Жизнь животных, т. III, с. 483—487; рис. 64; Князьков Н. Олень благородный. — Энциклопедический словарь, Ф. Брокгауз и И. Ефрон, т. 21 А. Сб., 1897, с. 869 и сл.

<sup>15</sup> Князьков Н. Олень — Там же, т. 17, 1896, с. 339.

<sup>16</sup> Т. Н. Князьков в статье «Греко-персидские резные камни Эрмитажа», сравнивая изображения оленей на греко-персидских и собственно греческих (в основном аттических) камнях, приходит к выводу, что сам факт распространения на территории Малой Азии этих видов оленей и ланей, чем в Материковой Греции, позволяет утверждать, будто мастера, граверы греко-персидских камней, работали в Персии. Однако как же тогда быть с восточногреческими геммами? Они безусловно создавались на территории Восточной Греции, а не в Персии, хотя повторяли тот же тип оленя, что и греко-персидские камни.

<sup>17</sup> Keller O. Op. cit., Bd 1, Kap. "Löwe", S. 24 ff.; *Aristoteles. Historia animalium*, IV, 31; VIII, 28.

<sup>18</sup> Гомер. Илиада, XVI, 823 и сл.

<sup>19</sup> *Aristoteles. Historia animalium*, IX, 31.

<sup>20</sup> Keller O. Op. cit.

<sup>21</sup> *Ксенофонт. Охота*, XII.

<sup>22</sup> *Ксенофонт. Охота*, X, 17, 20; *Его же. Охота на оленя*, IX, 10, 20; *Его же. Охота на хищников*, XI, 3.

<sup>23</sup> Такая точка зрения в свое время была выражена в научной литературе Б. Фармаковским в его работе «Архаический период в России» (Материалы по Археологии России, вып. 34, с. 24). Некоторые исследователи считают, что культ этой богини был прямо связан с культом богини Хезет — верховного женского божества у хеттов, изображения которого мы находим и на рельефах Богамизы, и на многочисленных хеттских цилиндрах. Образы, которые часто сопровождают изображения этой богини на печатах, очевидно, представляют символически все то, на что распространяется власть этого могущественного божества. Хотя в дальнейшем утвердившийся в Малой Азии культ Великой богини-матери, как считают, и получил различные локальные выражения (Кибеба, Анахита, Артемиды — владычица зверей), значению всех этих местных культов по-прежнему оставалась община. Это было женское божество, образ которого воплощал в себе идею бесконечного плодородия всех природных сил земли.

С самого отдаленного времени многозначный культ Артемиды у греков был связан в Восточной Греции с природой, ростом и развитием всех существ которой она покровительствовала. Область, на которую особенно распространялась ее могущество, — мир животных. Она является владычицей зверей в горах и лесах, об этом повествует Гомер в 21-й песне «Илиады» (479).

<sup>24</sup> Сабурский А. Богиня Артемиды и ее значение в палеонтологическом Босноре Киликийского и Херсонеса Таврического. — *Записки Одесского Общества истории и древностей*, У. Одесса, 1963, с. 84 и сл.; *Artemis* — In: *Paulus Real Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Bd II/1, Stuttgart, 1895, S. 1338 ff.; *Tato-Göta A. A. Artemida*. — В кн.: *Мифы наро-*

дов мира, том 1. М. 1980; *Hoern A. Gestaltwandel einer Göttin*. Zürich, 1946.

<sup>25</sup> Тип Артемиды — владычицы зверей, Артемиды Персидской, популярной в восточной ионийской искусстве, сложился в VII—VI вв. до н. э. Артемиды посвящены ей и служили ее атрибутами. Чаще всего она представляется с пантерами и львами, которые держат за задние ноги впади головы, иногда — со змеями, птицами и оленями.

Образ Артемиды — владычицы зверей в несколько измененном виде продолжал существовать и в классический период. О том, насколько был популярен в Малой Азии этот тип, близкий одновременно и архаическому образу и изображениям Кибебы, свидетельствуют многочисленные рельефы, найденные при раскопках Эфеса: *Miltner F. Ephesos. Stadt der Artemis und des Johannes*, Wien, 1958, S. 7, Abb. 4.

<sup>26</sup> В эгейском искусстве и искусстве древних передне-восточных государств изображения животных были связаны с культами местных божеств, имевших прежде всего космическое или астральное значение. Зооморфные образы божеств или животных, являющиеся атрибутом божества, очень характерны для данного этапа культурного развития. — См.: *Кагаров Е. Г. Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции*. Сб., 1913; *Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия*, П., 1918; *Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии*, т. 1. М., 1930; *Nilsson M. P. Geschichte der griechischen Religion*, Bd 1—2. München, 1950—1965; *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Bd 1—5. Stuttgart, 1964—1975.

### III ГРЕКО-ПЕРСИДСКИЕ ГЕММЫ И ИСКУССТВО АХЕМЕНИДСКОГО ИРАНА

#### 1. ОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИРАНА В ЭПОХУ АХЕМЕНИДОВ, «ИМПЕРСКИЙ» СТИЛЬ

<sup>1</sup> Специально древнеиранскому и ахеменидскому искусству посвящены известные работы Ф. Зарре, Р. Гиршмана, Э. Порады, из отечественных — монография В. Г. Луконина. *Sarre F. Die Kunst des alten Persien*, B., 1923; *Ghirschman R. Perse. Proto-iranien, Medes, Achéménides*, P., 1964; *Porada E. The art of ancient Iran*, N.-Y., 1965; *Луконин В. Г. Искусство Древнего Ирана*, М., 1977; см. также раздел по искусству в кн.: *Дандамаев М. А., Луконин В. Г. Культура и экономика Древнего Ирана*, М., 1980 (гл. III).

<sup>2</sup> *Frankfort H. Achaemenian Sculpture*. — *AJA*, vol. 50, 1, 1946 (p. 6—14), p. 6.

<sup>3</sup> *Sarre F., Herzfeld E. Iranische Felsreliefs*, B., 1910; *Trümpelmann L. Zur Entstehungsgeschichte des Monuments Dareios I von Bisutun und zur Datierung der Einführung der altpersischen Schrift*. — AA., Bd 3, 1967, S. 281—298; *Luschef H. Studien zu dem Darius Relief von Bisutun*. — *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, Bd 1, 1968, S. 63—94; *Дандамаев М. А. Политическая история Ахеменидской державы*, М., 1985, с. 98 и сл.; *Его же. Иран при первых Ахеменидах*, М., 1983.

<sup>4</sup> Кроме упомянутых выше (примеч. 1 данной главы) работ общего характера (монографии Р. Гиршмана и Э. Порады) см. также: *Vanden Berghe L. Joffroy R. Iran—Luristan, Caucasus*. — *Evocations metalurgiques*, t. 13, Bruxelles, 1973; *Godard A. Le trésor de Ziwiye, Haarlem, 1950; Barnett R. The Treasure of Ziwiye*. — *Iraq*, vol. 18, 1956, p. 111—116; *Melink M. J. The Hasanlu bowl in Anatolian perspective*. — *Iranica Antiqua*, vol. 6, 1966, p. 72—87; *Negahban E. O. A preliminary report on Marlik excavation*. — *Tehran, 1964; Hakemi A. Excavations in Kaluraz, Gi-*

Jan.—, *Bulletin of the Asia Institute*, vol. 3, Shiraz, 1973.

<sup>5</sup> *Furtwängler. AG*, Abt. 1 "Der Orient", S. 11; *Erdmann K. Griechischen und achämenidische Plastik*. — *Forschungen und Fortschritte*, Jhrg. 26, Hf. 11/12, 1950, Juni, S. 152.

Об ассирийских дворцовых рельефах см.: *Barnett R. D. Assyrische Palastreliefs*, Prague, 1959; *Parrot A. Assur*, P., 1961; *Wilkinson C. K. Assyrian and Persian Art*. — *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* (mars, 1955), p. 213—224.

В связи с искусством Древнего Египта см.: *Scharff A., Moortgat A. Ägypten und Vorderasien in Altertum*. München, 1950; *Keravan M., Stronach D., Vollat F., Voyotte J. Une statue de Darius découverte à Susa*. — *Journal Asiatique*, 1972, p. 235—266.

<sup>6</sup> *Mayrhofer M. Onomastica Persepolitana. Das altiranische Namengut der Persepolis Tafelchen*, Wien, 1973, S. 342 ff.; *Hofstetter J. Die Griechen in Persien*. — *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, Bd 5, B., 1978. См. также дискуссионные статьи: *Farkas A. Achaemenid Sculpture*. — *Publications de l'Institut historique et archéologique de Stamboul*, 33, Istanbul, 1974, S. 83 ff.; *Calmeyer P.* — In: *Zeitschrift für Assyriologie* (Bd 67, B., 1977, S. 299 ff.). См. монографии: *Walser G. Hellas und Iran*, Darmstadt, 1984, S. 20 ff.; *Cook J. M. The Persian Empire*, L., 1983, (Ch. XV "Palaces and Art"); *Idem. The Greeks in Ionia and the East*, New York—Washington, 1965.

<sup>7</sup> *Moortgat A. Hellas und die Kunst der Achämeniden*, S. 3—39; *Bissing von F. W. Ursprung und Wesen der persischen Kunst*. — *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie des Wissenschaften*, 1927, Hf. 1, S. 186; *Herzfeld E. Bericht über die Ausgrabungen von Pasargadae*, 1928. — *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, Bd 1, Hf. 1, B., 1929, 1930, S. 4—16; *Idem. Die Malereien von Samarra*, B., 1927, S. 63; *Idem. Archaeologische History of Iran*, L., 1935; *Frankfort H. Op. cit.*, p. 8—14; *Richter G. M. A. Greek in Persia*, p. 16—30; *Erdmann K. Op. cit.*, S. 150 ff. (unr.—S. 152).

<sup>8</sup> *Torrey Ch. C. Medes and Persians*. — *Journal of the American Oriental Society*, vol. 66, 1946, p. 1—15; *Callican W. The Medes and Perses*, New York—Washington, 1965; *Erlenmeyer M. L. u. Erlenmeyer H. Frühiranische Stempelsiegel*, I. — *Iranica Antiqua*, vol. 4, fasc. 2, Leiden, 1964, S. 85—89; *Walser G. Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis*. — *Teheraner Forschungen*, Bd 2, B., 1966; *Mayrhofer M. Die Rekonstruktion des Medischen*. — *Anzeiger der phil.-hist. Klasse Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Jhrg. 1968, S. 1—22; *Hinz W. Altiranische Funde und Forschungen*, B., 1969, S. 63 ff.; *Stronach D. Median and Achaemenid parallels in architecture*. — *Bulletin of the Asia Institute of Pahlavi University*, Shiraz, 1973; *Young T., Cuyler. The Elamites, Medians and Achaemenids*. — *Encyclopaedia Britannica*, s. v., Iran, 1974.

<sup>9</sup> *Pope. SPA*, vol. 1, Chap. "Achaemenian Sculpture. The Style", p. 361.

<sup>10</sup> См. уже упомянутые работы Р. Гиршмана, Э. Порады, М. А. Дандамаева, В. Г. Луконина (примеч. 1 данной главы) и сл.: *Грабковский Э. А. Ранняя история иранских племен Передней Азии*, М., 1970; *Dyson R. The Archaeological Evidence of the Second Millennium B. C. on the Persian Plateau*. — *The Cambridge Ancient History*, vol. 2, Pt. 1, Cambridge, 1973; *Hinz W. Altiranische Funde und Forschungen*, B., 1969, Abt. IV, S. 63 ff.; *Дьяконов И. М. История Мидии от древнейших времен до конца IV в. до н. э.* — *JL*, 1956; *Barnett R. B. Median Art*. — *Iranica Antiqua*, vol. 2, fasc. 1, 1962, p. 77—91; *Vanden Berghe L. Les Reliefs Elamites de Malamis*. — *Iranica Antiqua*, vol. 3, fasc. 1, 1963; *Amandry P. Un motif*

"Scythe" en Iran et en Grèce. — *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 24, 1955, 3, Yuli, p. 149—160; *Callican W. Op. cit.*; *Артамонов М. И. К вопросу о проникновении скифского искусства*. — In: *Omaggio lui George Oprescu*, Bucaresti, 1961; *Востарупес П. Г. Вопросы теории народного искусства*, М., 1971; *Раевский Д. В. К характеристике основных тенденций в истории скифского искусства*. — В кн.: *Художественные памятники и проблемы культуры Востока*, Л., 1985. См. также: *Hirshman R. Terrasses Sacrées de Bard-e Néchanden et Masjid-i-Solaiman*, vol. 1—II, P., 1975 (*Mémoires de la Delegation Archéologique en Iran*, t. XLV).

<sup>11</sup> *Scheil R. P. V. Mémoires de la mission archéologique de Perse*, vol. 21, 1929, p. 3 etc.; vol. 24, 1933, p. 165 etc. *Herzfeld E. Bericht über die Ausgrabungen von Pasargadae*, 1929. — *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, Bd 3, 1930/31, p. 29 ff.; *Mitteilungen der Vorderasiatisch-ägyptischen Gesellschaft*, Bd 35, 1930, p. 1 ff. (см. сл.: E. W. König); *Herzfeld E. Altpersische Inschriften*, 1938, p. 13—17. Херцфельд слово "p-ista" читал как "d-ista" и переводил как "Material für den Bau der Burgmauer" (материал для строительства крепостных стен).

<sup>12</sup> *Nylander C. Ionians in Pasargadae. Studies in old Persian architecture*. — In: *Acta Universitatis Upsaliensis. Boreas*, vol. 1, Uppsala, 1970.

<sup>13</sup> *Schmidt E. F. Die Griechen in Babylon und das Weiterleben ihrer Kultur*. — AA, 1941, S. 789—844; *Richter G. M. A. Greks in Persia*, p. 26.

<sup>14</sup> *Richter G. M. A. Op. cit.*, p. 28. Фрагмент с названным рисунком был приобретен Метрополитен-музеем вскоре после его находки (см.: *Herzfeld E. Archaeologische History of Iran*). Вопросу участия греческих мастеров в работах по строительству больших дворцовых ансамблей эпохи Ахеменидов посвящено интересное исследование К. Ниландера и Г. Люшея: *Nylander C. u. Luschef H. Iran und der Westen von Kyros bis Khosrow*. — *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, Neue Folge, Bd 1, 1968, S. 15—37.

<sup>15</sup> См. также: *Lerner J. A. A painted relief from Persepolis*. — *Archaeology*, vol. 26, 1973, p. 116—122.

<sup>16</sup> *Pline. Hist. Nat.*, XXXIV, 17; *Пасаргад*, I, S. 5.

<sup>17</sup> *Langlotz E. Zur Deutung der "Penelope"*. — *JAI*, Bd 6, 1961, S. 72—99.

<sup>18</sup> *Ibid.*, S. 97. В связи с этим см.: *Aelianus*, XXII, 1.

<sup>19</sup> *Pope. SPA*, vol. 1, Chap. 21.

<sup>20</sup> *Зограф. Античные монеты*, с. 69.

<sup>21</sup> *Pope. SPA*, vol. 1, Chap. 21, p. 397, 400 и примеч. 2 к этой главе; *Robinson E. S. G. The date of the earliest coins*. — *The Numismatic Studies of the American Numismatic Society*, N.-Y., 1956, p. 1—8.

<sup>22</sup> *Schmidt. Persepolis*, vol. 2, pl. 2—6; *Legran L. Seal Cylinders. Ur Excavations*, vol. 10, N.-Y., 1951.

<sup>23</sup> В качестве характерных примеров позднеассирийской глиптики могут быть упомянуты новоассирийские и нововавилонские печати из разных коллекций: *Delaporte. Cat. Bibl. Nat.*, pl. XXII, № 330—333 — четыре новоассирийских цилиндра; *Ménant. Coll. de Clercq*, t. 1, pl. XXXIX, № 337 — новоассирийский цилиндр (теперь — Париж, Национальная библиотека); *Lippold. GuK*, Taf. 1, 4, 6 — два новоассирийских цилиндра из собрания Британского музея; *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 25, № 227, 228 — нововавилонская коническая печать — № 227 и вавилонская печать эпохи Ахеменидов — № 228.

<sup>24</sup> *Pope. SPA*, vol. 1, Chap. 20, B, p. 389—393.

<sup>25</sup> Имеется в виду цилиндр из коллекции Е. Т. Ньюелл — *Pope. SPA*, vol. 1, pl. 123 D, 123 K.

<sup>26</sup> Ахеменидская цилиндрическая печать из халдеона, персидский царь, стоящий перед божеством света Ахура-Маздой, внизу — два львографа перед алтарем; позади фигуры царя — Бес и другие иконы.

внизу — лежащие сфинксы, конец VI в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B. M. 89352 — Wiseman, GuM, № 106.

Ахеменидский цилиндр из халцедона, два четырехкрылых Гениа, поддерживающих крылатый диск с фигурой Ахура-Маазды, ниже изображение луно-солнечного божества, конец VI — начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B. M. 89852 — Wiseman, GuM, № 102.

Ахеменидский цилиндр из халцедона, персидский царь, стреляющий из лука в грифона, сверху — крылатый солнечный диск, символ Ахура-Маазды, внизу — луно-солнечное божество, конец VI — V в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B. M. 89422 — Wiseman, GuM, № 104.

Ахеменидский цилиндр из халцедона, сокол перед курчавокрылым и фигура крылатого быка, по краю — ряды из египетских символов солнечного божества, конец VI — начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B. M. 12885 — Wiseman, GuM, № 116.

Ахеменидская цилиндрическая печать из халцедона, персидские воины из гвардии Великого Царя, сверху — символ Ахура-Маазды, ниже — изображение луно-солнечного божества, конец VI — начало V в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. V. A. 3022 — Brentjes B. Die iranische Welt vor Mohammed, Leipzig, 1967, № 51.

Ахеменидский цилиндр из халцедона, Бес и львогрифон, по полю — арамейская надпись, конец VI — начало V в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. V. A. 3387 — Brentjes B. Op. cit., № 53.

Ахеменидский цилиндр из агата с древнеперсидской, эламской и вавилонской надписями, персидский царь, охотящийся на львов. Возможно, работа вавилонского мастера, происходит из Фив, время Дария I (521—485 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей, inv. B. M. 89132 — Wiseman, GuM, № 100.

Ахеменидский цилиндр из халцедона, персидский царь, борющийся со львом, и слуга, борющийся с быком, греческая работа конца V — начала IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B. M. 89337 — Wiseman, GuM, № 105.

Ахеменидский цилиндр из пятнистого камня, персидский царь, держащий львов; внизу — фигуры лежащих сфинксов, над пальмой — символ Ахура-Маазды, 1-я половина V в. до н. э. Североамериканское собрание, Coll. of the Pierpont Morgan Library — Porada, Corpus, № 824 e.

Ахеменидский цилиндр из агата, сфинксы перед курчавокрылым; сверху — изображение Ахура-Маазды, 1-я половина V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 399.

Ахеменидский цилиндр из сердолика, персидский царь — победитель грифонов, над изображением царя — символ Ахура-Маазды, 1-я половина V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 396.

Ахеменидский цилиндр из халцедона-сапфирина с аналогичным изображением, 1-я половина V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека — Nikulina, pl. 35, 4.

Обломок ахеменидского цилиндра из кварца, голова персидского царя и львогрифон, 1-я половина V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 395.

Ахеменидский цилиндр из серого халцедона, парика, поминавшаяся богине, возможно, работа вавилонского ремесленника, 1-я половина V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, прежде колл. де Клерк — Menant, Coll. de Clercq, t. 2, pl. XXXIV, № 365.

Восстановленная оригинальная печать из голубоватого халцедона, персидский царь, держащий за хвоста двух львов, возможно, выполнена в Месопотамии, 1-я половина V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A. 1408 — Brandt, Münch. Cat., Taf. 26, № 236.

Ахеменидский цилиндр из серого камня, персидский царь и два льва, V в. до н. э. Североамериканское собрание, Coll. of the Pierpont Morgan Library — Porada, Corpus, № 819.

Ахеменидский цилиндр из агата, персидский царь, держащий поднятых в воздух львов; внизу — два лежащих сфинкса, над царем — символ Ахура-Маазды, V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 397.

Ахеменидский цилиндр из халцедона, персидский царь, борющийся со сфинксом; за пальмой — изображение козерога, на свободном поле цилиндра — полумесяц, ромб и цветок, V в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B. M. 89781 — Wiseman, GuM, № 104.

Ахеменидский цилиндр из горного хрусталя, два льва, идущих навстречу друг другу, V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 390 a.

Ахеменидский цилиндр из серого камня, персидский царь, борющийся с грифонами, V в. до н. э. Североамериканское собрание, Coll. of the Pierpont Morgan Library — Porada, Corpus, № 820 e.

Ахеменидский цилиндр из халцедона, персидский царь перед алтарем (фигура повторена дважды, над алтарем — изображение Ахура-Маазды на крылатом диске), предположительно время Артаксеркса I (465—425 гг. до н. э.). Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 401.

Ахеменидская цилиндрическая печать из халцедона, персидский царь, держащий за ноги поднятых львов, внизу — идущие сфинксы, V—IV вв. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. V. A. 563 — Brentjes B. Die iranische Welt vor Mohammed, № 54.

Ахеменидский цилиндр из агата, персидский царь, держащий львов, V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 398.

Ахеменидский цилиндр из халцедона, персидский царь, охотящийся на львов, V—IV вв. до н. э. Вена, Музей истории искусства — Ghirshman, Perse, № 332.

Ахеменидский цилиндр из агата, идущий лев, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B. M. 89529 — Wiseman, GuM, № 112.

Ахеменидский цилиндр из агата, персидский царь, борющийся с крылатыми козерогами, сверху — символ Ахура-Маазды, V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — Menant, Coll. de Clercq, t. 2, pl. XXXIV, № 380.

Ахеменидский цилиндр из халцедона, персидский царь, борющийся с крылатыми быками, V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — Menant, Coll. de Clercq, t. 2, pl. XXXIV, № 379.

Ахеменидский цилиндр из серого халцедона, персидский царь, борющийся с львогрифонами; сверху — символ Ахура-Маазды, внизу — грызущиеся львы, V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — Menant, Coll. de Clercq, t. 2, pl. XXXIV, № 376.

Ахеменидский цилиндр из халцедона-сапфирина, персидский царь, сражающийся со львогрифонами, V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 393.

Ахеменидский цилиндр из гематита, бык-зебу, V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — Menant, Coll. de Clercq, t. 2, pl. XXXIII, № 368.

Ахеменидский цилиндр из агата, «орлиноголовый» грифон и птица, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B.M.89788 — Wiseman, GuM, № 113.

Ахеменидский цилиндр из сердолика, персидский царь, держащий сфинксов; над ним — символ Ахура-Маазды, сбоку — пальма и фигура вставшего на дыбы козерога, V—IV вв. до н. э., из раскопок в Сев. Причерноморье. Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. П.1842.112 — упомянут в «Отчетах Императорской Археологической комиссии».

Ахеменидский цилиндр из халцедона-сапфирина с надписью на древнеперсидском, эламском и вавилонском языках, персидский царь и пленные воины, видимо, время Артаксеркса I (465—425 гг. до н. э.), возможно, работа вавилонского или греческого мастера. Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, inv. I2a 254 — Шилейко В. Печать царя Артаксеркса. — «Жизнь Музея», 1925, № 1, с. 17—19; Strelkov A. S. The Moscow Artaxerxes cylinder seal. — «Bulletin of the American Institute for Iranian art and archaeology», vol. 5, 1938, p. 17—21; Dandamaev M. A. Iran unter den ersten Achämeniden, Wiesbaden, 1976, s. 36 (Abb. 136), 87.

Ахеменидский цилиндр из халцедона-сапфирина, персидский царь и побежденные враги, происходит с юга России, возможно, работа греческого мастера, по-видимому, время Артаксеркса II (404—358 гг. до н. э.). Ленинград, Гос. Эрмитаж (прежде колл. Звенигородского), inv. 19499 — Сокровища искусства Древнего Ирана, Кавказа, Средней Азии. Путеводитель. Сост. Г. В. Луконина, Л., 1971, с. 14.

Золотой перстень греческого типа с изображением персидского сфинкса на овальном щитке, сверху — арамейская надпись, сбоку — ахеменидский знак, происходит из Амударьинского клада, видимо, создан в западных провинциях персидской империи (предположительно в Лидии), V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей — Dalton, The Treasure, № 105.

Коническая ахеменидская печать из халцедона, персидский царь, убивающий льва; сверху — полумесяц, внизу — ахеменидский знак, часто встречающийся на лидийских и фригийских произведениях, найдена во Фригии, V—IV вв. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание — Brandt, Münch. Cat., Taf. 25, № 226.

Золотой перстень греческого типа, сросшиеся протоны быков, происходит из Амударьинского клада, видимо, из западных провинций, скорее всего, из Лидии, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей — Dalton, The Treasure, № 106.

Скарабей из горного хрусталя, персидский царь, сражающийся с козерогом, сверху — острокопечная звезда, по-видимому, из западных провинций (Кария или Ликия), V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1409 — Brandt, Münch. Cat., Taf. 25, № 229.

Скарабей из коричневого халцедона, персидский царь, сражающийся со львом, сверху — символы солнечного и луно-солнечного божества, происходит из Галикарнасса, начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 1914.4-15.1 — Richter, Engraved Gems, № 488.

Скарабей из обесцвеченного камня, персидский царь, сражающийся с быком, видимо, западные провинции персидской империи, начало V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Richter, Engraved Gems, № 489.

Ахеменидский цилиндр из агата, персидский царь у алтаря, сверху — изображение Ахура-Маазды, видимо, из Каппадокии, V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 400.

Ахеменидская коническая печать из халцедона, персидский царь, сражающийся с быком, видимо, из Каппадокии или Сирии, V—IV вв. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. 225A — Brandt, Münch. Cat., Taf. 25, № 225.

Ахеменидский цилиндр из слоновой кости, льва, из Сирии или Финикии, V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — Delaporte, Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, № 394.

Вопрос определения провинциальных персидских печатей эпохи Ахеменидов специально касается своей работе о пирамидальных печатях Дж. Бордмана (Boardman J. Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire. — «Iran», vol. 8, 1970, p. 19—44, pl. 1—VIII).

Памятники мидийской торевтики из Хамадана: Короткий золотой меч с фигурными украшениями, VI в. до н. э. Тегеран, Археологический музей — Culican W. The Medes and Perses, № 35. Золотой ритон с протоной крылатого льва, VI—V вв. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей — Ghirshman, Perse, № 306.

Раннеахеменидские произведения: Раннеахеменидская серебряная амфора с ручками в виде козерогов, VI—V вв. до н. э. Тегеран, Археологический музей — Ghirshman, Perse, № 308.

Серебряный ахеменидский ритон с протоной барана, V в. до н. э., найден в Сев. Причерноморье, Куля-Оба, Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. K-0.104 — Culican W. Op. cit., № 55; Артамонов, Сокровища скифов, № 250.

Серебряный ахеменидский ритон с протоной быка, V в. до н. э. Цинтинати, Художественный музей — Culican W. Op. cit., № 56.

Большая каменная ваза с изображением козерогов, повторяющая, видимо, раннюю вазу из металла, V в. до н. э. Женева, частное собрание — Ghirshman, Perse, № 304, 305.

Серебряный ахеменидский ритон с головой крылатого козерога, V—IV вв. до н. э., найден в Сев. Причерноморье (Семибратские курганы, курган 4). Ленинград, Гос. Эрмитаж, inv. СВр. IV, 3 — Артамонов, Сокровища скифов, № 117.

Золотой сосуд с ручками в виде фигурок львов, V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж — Сокровища искусства Древнего Ирана, Кавказа, Средней Азии. Путеводитель по выставке, с. 17.

Серебряное ахеменидское блюдо с изображением битвы быка и льва в центре, V—IV вв. до н. э. Тегеран, частное собрание — Ghirshman, Perse, № 313.

Ахеменидская серебряная амфора с ручками в виде козерогов, V—IV вв. до н. э. Париж, частное собрание — Ghirshman, Perse, № 307.

Ручка серебряной ахеменидской амфоры в виде крылатого козерога, возможно, работа греческого мастера, IV в. до н. э. Париж, Лувр, inv. A.0.2748 (вторая аналогичная ручка, найденная в Армении, хранится в Берлине) — Brentjes B. Die iranische Welt vor Mohammed, № 50.

Серебряный ахеменидский ритон с головой барана, может быть, работа греческого мастера, V—IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж — Сокровища искусства Древнего Ирана, Кавказа, Средней Азии. Путеводитель по выставке, с. 16.

Рельефная персидская каменная пластина, служившая для изготовления золотых украшений (происходит из Египта), V в. до н. э. Чикаго, Институт Востока — Culican W. The Medes and Perses, № 64. Ахеменидское золотое ожерелье, видимо, работа мидийского мастера, VI—V вв. до н. э. Тегеран, Археологический музей — Culican W. Op. cit., № 34.

Золотой ахеменидский браслет с инкрустационными вставками из Амударьинского клада, V в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton. The Treasure*, pl. I, № 118.

2. ИСКУССТВО ПЕРИФЕРИЙНЫХ ОБЛАСТЕЙ ПЕРСИДСКОГО ГОСУДАРСТВА ВРЕМЕНИ АХЕМЕНИДОВ И ГЛИНТИКА ГРЕКО-ПЕРСИДСКОГО КРУГА

- Перечисление всех сатрапий, входивших в состав ахеменидского государства, дает, с одной стороны, Бихтестунская надпись, с другой — «История» Геродота (III, 90 и сл.). См. указания выше обобщающей по культуре и искусству этого периода, в частности книгу М. А. Дандамалева и В. Г. Луконина «Культура и экономика Древнего Ирана», а также: *Encyclopaedia Britannica*, v. 7, Iran, 1974; *Herzfeld E. The Persian Empire Studies in Geography and Ethnography of the Ancient Near East*, Wiesbaden, 1968.
- См., например, серебряный диск из Амударьинского клада, IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton. The Treasure*, pl. X, № 24.
- Предположение Э. Керифельда и других последователей о том, что Амударьинский клад есть храмовое сокровище, подтверждала теория раскопки в Тахти-Сангин.
- Не исключается, однако, возможность создания в этих областях при дворе персидских сатрапов одновременно с произведением чисто персидского стиля, подражающих работам персидского придворного круга. Но это не был массовый художественный материал.
- Рельефы смешанного стиля из центров Малой Фригии:
- Малоазийский рельеф из Эргили, сакральная стена, конец V в. до н. э. Стамбул, Археологический музей — *Chirshman. Perse*, № 440.
- Малоазийский рельеф из Эргили с изображением всадника, конец V в. до н. э. Стамбульский Археологический музей — *Chirshman. Perse*, № 441.
- Малоазийский рельеф из Эргили с изображением всадника, V—IV вв. до н. э. Стамбульский Археологический музей — *Macridy Th. Reliefs Graeco-perses de la Region de Dascylium* — *BSO*, vol. 37, 1913, Taf. 9.
- Малоазийские рельефы из Вндженейя с изображением всадников, конец V в. до н. э. Стамбульский Археологический музей — *Macridy Th. Op. cit.*, p. 354, fig. 5.
- Малоазийский рельеф из Чавушкёя, IV в. до н. э. Стамбульский Археологический музей — *Chirshman. Perse*, № 442.
- См. также:
- Akurgal E.* — In: *Iranica Antiqua* 6, 1966, p. 147 ff.; *Metzger H.* — In: *RA*, 1967, II Bull., p. 16 ff.; *Mendel G. Catalogue des sculptures de Constantinople*, III, № 1954, 1365-57.
- См. издания из серии «Anatolia», в частности: *Metzger H. Ancient Civilization of Anatolia*, II, Geneva, 1969.
- Примерный размер споненных граней греко-персидского многогранника: 20×17—22×17 мм, иногда 24×16 мм, общая высота печати от 11 до 15 мм. См.: *Bogart D. G. Hittite Seals, with particular reference to the Ashmolean Collection*, Oxford, 1920; *Conteaux G. La Sculpture Syro-Hittite*, Paris, 1922.
- Известны в виду только «классические» образцы греко-персидских многогранных печатей, отличающиеся определенными размерами, сюжетами, стилем, техникой исполнения. Другие, более поздние многогранные печати, являвшиеся своеобразными подражаниями древним камням, будут рассматриваться в конце главы.
- Малоазийский многогранник из голубоватого халцедона (на нижнем основании изображение карийско-

го правителя, на остальных гранях — фигурки животных), 1-я половина — середина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Foville*, pl. VIII, 7.

Десятигранная малоазийская печать из халцедона (внизу — изображение Гермеса, сверху — женская голова, на других гранях — фигуры животных), 1-я половина — середина IV в. до н. э. Американская частная коллекция — *Richter G.M.A. Greek Subjects on "Graeco-Persian" Seal Stones*, pl. XXX, fig. 1, 2.

Призматическая печать из халцедона (видимо, малоазийская по происхождению), на гранях изображения животных, 1-я половина — середина IV в. до н. э. Американская частная коллекция — *Richter G.M.A. Op. cit.*, pl. XXX, fig. 4—8.

О форме скипетра с цветком на конце см.: *Foville*, p. 284, 285.

Малоазийский многогранник из серого агата (внизу — персидский всадник, убивающий копьём кабана; сверху — сокол, на гранях — изображения животных), 1-я половина — середина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no L.1812 — *Richter. CMM*, № 139; *Richter. Engraved Gems*, № 518; *Nikulina*, pl. 35, 2.

Малоазийский многогранник из розового агата (внизу — персидский всадник, убивающий оленя; сверху — сидящий лев, на боковых гранях — животные), 1-я половина — середина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 49.43.7 — *Richter. CMM*, № 138; *Richter. Engraved Gems*, № 517; *Nikulina*, pl. 35, 1.

Малоазийская десятигранная печать из халцедона (внизу — персидский всадник и голлит, сверху — идущий медведь, на боковых гранях — изображения животных), 1-я половина — середина IV в. до н. э. Ленинград, Городская библиотека — *Furtwängler. AG*, Taf. XI, 7, 9; *Richter. Animals*, fig. 41, 47, 48, 116, 216; *Nikulina*, pl. 35, 3.

Малоазийская четырнадцатигранная печать из молочно-белого халцедона (на гранях — перс, персянка, персы из гвардии Великого Царя и изображения животных), 1-я половина — середина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1414 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 28, № 249; *Duhn F. V. Alcippe Nuove Gemme Graeco-Persiane. Sumbolae litterariae in honorem Yulii de Petra*, Neapoli, 1914, p. 39, № 43, Tav. 11, 1—12.

Малоазийская десятигранная печать из халцедона (внизу — персидский лучник, поражающий льва; сверху — бегущий лев, на гранях — животные), 1-я половина — середина IV в. до н. э. Париж, Лувр — *Furtwängler. AG*, Taf. XII, 12, 19—21; *Boardman. Greek Gems*, № 893.

Малоазийская десятигранная печать из халцедона (на гранях персидский всадник и голлит, стоящая собака, другие животные), 1-я половина — середина IV в. до н. э. Сирия, частное собрание — *Seyrig H. Cachets Achéménides*, pl. XXXI, 1.

Малоазийская десятигранная печать из халцедона (на гранях — персидский всадник, охотящийся на оленя, изображения животных), 1-я половина — середина IV в. до н. э., как и предыдущая, куплена в Алеппо, Сирия, частное собрание — *Seyrig H. Op. cit.*, pl. XXXI, 2.

Малоазийская многогранная печать из агата (на основании — олень в фас, охотник и охотничья собака), происходит из Майкопа, IV в. до н. э. Москва, коллекция семьи Щелкачевых.

В данном случае имеется в виду полосатая глина. Она была исключительно азиатским животным, не известным в Европе. — См.: *Keller O. Die antike Tierwelt*, S. 62 ff.

*Metzger H. Ancient Civilization of Anatolia*, II, Geneva, 1969; *Kjeldsen K., Zahle J. Lykische Graber*. — AA.

1975, Hf. 3, S. 312—350; *Zahle J. Lykische Felsgräber mit Reliefs aus dem IV Jhrh.* — *JAI*, 1979, Bd 94, S. 245—346; *Childs W.A.P. The Cytus Reliefs of Lycia*, Princeton, 1978; *Akurgal E. Phrygische Kunst*, Ankara, 1955; *Orthmann W. Untersuchungen zur spätethetischen Kunst*, Saarbrücken Beitrage zur Altertumskunde 8, Bonn, 1971; *Akurgal E. The art of the Hittites*, L., 1962.

Большую роль в развитии придворной ахеменидской глиптики, как указывалось, сыграла глиптика Ассирии и Новой Вавилонии. Персы использовали так называемую технику моделирующего стиля, синтезировавшую «технику резца» и «технику сверла». Глиптика малоазийских областей унаследовала те же приемы не непосредственно из глиптики Месопотамии, а через хетто-хурритскую или, точнее, через позднихеттскую глиптику; глиптика же Восточной Ионии — в основном через посредство соседних малоазийских областей.

Скарабеонд из голубого халцедона, прыгающий дикий козел, видимо, малоазийского происхождения, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1442 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 32, № 274.

Скарабеонд из сердолика, идущая дикая коза, видимо, малоазийского происхождения, IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1428 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 32, № 278.

Скарабеонд из голубого халцедона, бегущий дикий козел, видимо, малоазийского происхождения, IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 41.160.429 — *Richter. CMM*, № 141.

Скарабеонд из халцедона, лев, напавший на горного козла, происходит с юга России или из Средней Азии, IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. 6434 — *Павлов В. В. К вопросу о малоазийской глиптике*, с. 32.

Скарабеонд из голубого халцедона, баран, видимо, малоазийского происхождения, IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 41.160.435 — *Richter. CMM*, № 120.

Скарабеонд из халцедона, антилопа, IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Richter. Engraved Gems*, № 431.

Малоазийский халцедоновый скарабеонд газель, IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 49.43.6 — *Richter. CMM*, № 109.

Малоазийский скарабеонд из голубого халцедона, олень, IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 81.6.8 — *Richter. CMM*, № 109.

Малоазийская халцедоновая печать в форме конуса, на основании — лежащий олень, IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no 49.43.2 — *Richter. CMM*, № 112.

Скарабеонд из сердолика (на плоской и выпуклой стороне — символы Артемиды Эфесской: внизу — пчела, сверху — олень перед пальмой), видимо, из западных областей Малой Азии (куплен в Стамбуле). Изображение пчелы на нижнем основании — либо работа греческого резчика, либо, что скорее, повторение греческого образца, IV — начало III в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1475 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 45, № 394.

Скарабеонд из зеленой яшмы, бегущий олень, видимо, малоазийский или греческой работы, происходит из Индии (Таксила), 1-я половина IV в. до н. э. — *Young G. M. A new Hoard from Taxila ancient India*, pl. X, B 2; *Boardman. Greek Gems*, Ch. VI.

Малоазийский скарабеонд из голубоватого халцедона, олень, ищущий корм, 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1444 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 33, № 282.

Скарабеонд из халцедона, лежащий верблюд, видимо, малоазийской работы, IV в. до н. э. Оксфорд,

Англо-американский музей, inv. 1892.1355 — *Richter. Engraved Gems*, № 430.

Скарабеонд из халцедона, волк, напавший на зайца, IV — начало III в. до н. э. Оксфорд, Англо-американский музей, inv. 1892.1543 — *Richter. Engraved Gems*, № 449.

Малоазийский скарабеонд из голубого халцедона, бегущий лев, внизу — лисица, сверху — символ Ахура-Мазды, IV — начало III в. до н. э. Париж, Лувр — *Furtwängler. AG*, Taf. XII, 2.

Скарабеонд из халцедона с ионийскими греческими буквами на поле, видимо инициалы владельца, птицеголовый грифон, IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей — *Furtwängler. AG*, Taf. XII, 45.

*Babelon. Les Perses Achéménides*, pl. 91, 6; *Mazowka, S. 661*, Abb. 17c.

*Seyrig H. Cachets Achéménides*, p. 197.

Тем более сомнительно предположение о возможности создания всех известных многогранников руной одного мастера (это опровергают сами изображения на публикуемых печатях).

Главным образом имеется в виду придворное персидское искусство. — См.: *Schoppe H. Die Darstellung der Perser in der griechischen Kunst*, Heidelberg, 1933, S. 46 ff.

*Herodotus*, I, 35; VII, 61.

*Keller O. Die antike Tierwelt*, Bd 1, Kap. "Pferd", S. 224 ff.

*Ibid.*, S. 225—227.

Малоазийский скарабеонд из халцедона, персидский всадник, охотящийся на дикую козу, IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. W.A.120326 — *Furtwängler. AG*, Taf. XI, 8; *Boardman. Greek Gems*, № 927; *Nikulina*, pl. 35, 6.

Скарабеонд из халцедона, персидский всадник, охотящийся на козла, IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Foville*, pl. VIII, 6.

Близки им и другие теммы: Малоазийский скарабеонд из серого халцедона, перс, сражающийся с козерогом, IV в. до н. э., куплен на о. Корфу. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1422 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 25, № 231.

Малоазийский скарабеонд из голубовато-серого халцедона, перс, сражающийся с козерогом, IV в. до н. э., приобретен в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1423 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 25, № 234.

Халцедоновый малоазийский скарабеонд персидский всадник, охотящийся на оленя, 1-я половина IV в. до н. э. — *Richter G.M.A. Greek Subjects on "Graeco-Persian" Seal Stones*, pl. XXX, 3.

Обильный скарабеонд из сердолика, персидский всадник, охотящийся на оленя, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-596 — *Mazowka, S. 661*, Abb. 16.

Малоазийский скарабеонд из серого халцедона с изображением на двух сторонах (внизу — воин, поставивший ногу на подлум, по-видимому, работа восточногреческого мастера; сверху, на выпуклой поверхности, перс, охотящийся на оленя), IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1429 — *Brandt. Münch. Cat.*, Taf. 38, № 328.

Малоазийская цилиндрическая печать из сердолика, персидский всадник, поражающий копьём оленя, IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant. Coll. de Clercq*, pl. XXXIX, № 362 bis.

Малоазийский скарабеонд из халцедона, персидский всадник, поражающий копьём кабана, IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. W.A.120325 — *Lippold. GuK*, Taf. 65.5; *Boardman. Greek Gems*, № 905; *Nikulina*, pl. 35, 7.

Малоазийский халцедоновый скарабеид, перс, охотящийся на кабана, IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G.182 — *Furtwängler*. AG, Taf. XI, 3; *Richter*. Engraved Gems, *Furtwängler*. AG, Taf. XI, 3; *Richter*. Engraved Gems, N 485.

Малоазийский скарабеид из голубого халцедона, перс, охотящийся на кабана, IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Furtwängler*. AG, Taf. XII, 14; *Boardman*. Greek Gems, N 926; *Nikulina*, pl. 35, 9.

Малоазийский скарабеид из халцедона, перс, охотящийся на кабана, IV в. до н. э. Афины, Национальный музей — *Richter*. Engraved Gems, N 488.

Малоазийский скарабеид из халцедона, персидские всадники, охотящийся на кабана и льва, IV в. до н. э. Кембридж, inv. E2.1864 — *Furtwängler*. AG, Taf. XI, 1; *Richter*. Engraved Gems, N 497; *Boardman*. Greek Gems, N 924; *Nikulina*, pl. 35, 8.

Малоазийский скарабеид из коричневого халцедона, персидский всадник, охотящийся на льва, IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no 41.160.433 — *Richter*. CMM, N 137; *Richter*. Engraved Gems, N 496.

Фрагмент малоазийского халцедонового цилиндра с изображением персидского всадника, охотящегося на льва, IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B.178816 — *Wiseman*. GuM, N 115; *Nikulina*, pl. 35, 16.

Малоазийский скарабеид из обесцвеченного камня, персы на колеснице, возможно, сцена лавной охоты на колесницах, сверху — символ Ахура-Мазды, происходит из Сев. Причерноморья, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. П.375 — *Клинович*, табл. III; *Boardman*. Greek Gems, N 928; *Nikulina*, pl. 35, 10.

*Meißner* B. Assyrische Jagden.

*Dalton*. The Treasure, pl. IV, 7 (V—IV вв. до н. э.).

Малоазийский скарабеид из обесцвеченного халцедона, персидский всадник и слуга, принесший ему убитую на охоте лисицу, IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G.183 — *Furtwängler*. AG, Taf. XI, 1; *Richter*. Engraved Gems, N 500; *Boardman*. Greek Gems, N 890.

Малоазийский скарабеид из обесцвеченного халцедона, персидский всадник, охотящийся на лисицу, IV в. до н. э. Американское частное собрание — *Richter*. Unpublished Gems in Various Collections, pl. 81, 6; *Richter*. Engraved Gems, N 501. Для сопоставления можно использовать восточнотурецкую гемму с аналогичным сюжетом — малоазийский скарабеид из голубого халцедона, персидский всадник, охотящийся на лисицу, IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no 41.160.431 — *Richter*. CMM, N 136.

Две из гриво-персидских — Цилиндрическая печать из сердолика, перс, охотящийся на медведя, IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Delaporte*. Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, N 465.

Цилиндрическая печать из сердолика, персидский всадник, охотящийся на фантастическое животное, IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Delaporte*. Cat. Bibl. Nat., pl. XXVII, N 466.

Малоазийский скарабеид из халцедона, персидский всадник, преследующий двух скифов, видимо, из Сев. Причерноморья, IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, старый инв. Гл.885, новый — 19496 — *Клинович*, табл. III, 9; *Boardman*. Greek Gems, N 882; *Nikulina*, pl. 35, 11.

Малоазийский скарабеид из голубого халцедона, персидский всадник, поразивший копьем голыть, видимо, из Сев. Причерноморья, 1-я половина IV в.

до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Гл.887 — *Клинович*, табл. III, 1.

Скарабеид из черной яшмы, перс, сражающийся с греческим воином, 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no 49.43 — *Richter*. CMM, N 134.

Ur Excavations, vol. 10, pl. 41, 770 — отпечаток скарабеида на глине, найденный при раскопках Ура, персидский всадник и поверженный грек.

Скарабеид из обесцвеченного камня или плазмы, персидский всадник, сражающийся с греком, V—1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Ass. no 41.160.653 — *Richter*. CMM, N 135.

Скарабеид из стеклянной пасты, персидский всадник, IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Walters*. Catalogue, inv. N 574.

Ur Excavations, vol. 10, pl. 41, 770 — отпечаток скарабеида на глине, найденный при раскопках Ура, сражающийся персидский всадник.

Скарабеид из обесцвеченного камня, лучник, видимо, малоазийская работа, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, старый инв. Гл.895, новый — 19500 — *Клинович*, табл. III, 4; *Boardman*. Greek Gems, N 887.

Пирамидальная подвеска из молочного халцедона, персы и персиянки, IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арндт) — "Zeitschrift d. Münch. Altert. Vereins", 1903/4, Taf. II, 7; *Lippold*. GuK, Taf. 65, 1, 3, 4, 6; 94, 2.

*Максимова* М. И. Античные резные камни Эрмитажа, табл. II, 7 — золотой перстень ионийской работы с именем Афинада — *Furtwängler*. AG, Taf. X, 27; *Boardman*. Greek Gems, N 681.

См. примеч. 116 второй главы.

*Brandt*. Münch. Cat., Taf. 28, N 249 — см. примеч. 43 данной главы.

Грушевидная агатовая подвеска малоазийской работы, опирающийся на копыте перс (на противоположной стороне — персидский всадник, охотящийся на оленя), 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание — *Maximowa*, S.661. Abb. 13.

Малоазийский скарабеид из халцедона, перс, опирающийся на палку, 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G.186 — *Furtwängler*. Beschreibung, N 186; *Furtwängler*. AG, Taf. XI, 14; *Zwierlein-Diehl*. Berlin. Cat., N 190; *Nikulina*, pl. 35, 12.

Скарабеид из халцедона малоазийской работы, персы, ведущие беседу, один из них опирается на палку с загнутым концом, 1-я половина IV в. до н. э., прежде Kunsthandel, теперешнее местонахождение неизвестно — *Maximowa*, Abb. 14.

Малоазийский скарабеид из обесцвеченного камня, перс и персиянка, 1-я половина IV в. до н. э. Прежде колл. Southesk — *Furtwängler*. AG, Taf. XII, 11; *Nikulina*, pl. 35, 2, 15.

Грушевидная халцедоновая подвеска малоазийской работы (на одной из сторон — девочка, подносящая цветы сидящей на троне царце или богине, на другой — жанровая сцена, перс и персиянка), происходит с Кипра, IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 1909.6-15.2 — *Richter*. Engraved Gems, N 503; *Walters*. Catalogue, pl. X, N 436.

Малоазийский скарабеид из халцедона, сидящий перс и подносящая ему еду и питье персиянка (текст из Корана сверху — позднее добавление), середина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей, inv. 1921.2 — *Richter*. Engraved Gems, N 510; *Boardman*. Greek Gems, N 880.

Малоазийский скарабеид из халцедона, персиянка с сосудами в руках, рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G.181 — *Furtwängler*. Beschreibung, N 181; *Zwierlein-Diehl*. Berlin. Cat., N 191; *Furtwängler*. AG, Taf. XI, 6; *Boardman*. Greek Gems, N 854; *Nikulina*, pl. 35, 13.

Малоазийский скарабеид из халцедона, персиянка с венком в руках, 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Walters*. Catalogue, N 483; *Furtwängler*. AG, Taf. XI, 10; *Richter*. Engraved Gems, N 507; *Nikulina*, pl. 35, 14.

Малоазийский скарабеид из сардера, персиянка с цветами в руках, 1-я половина — середина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. 95.5-11.7 — *Walters*. Catalogue, N 434; *Richter*. Engraved Gems, N 508; *Boardman*. Greek Gems, N 879.

Скарабеид малоазийской работы из обесцвеченного камня, стоящая персиянка с сосудами в руках, 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-427 — *Клинович*, табл. III, 5 (старый инв. Гл.895).

Это предположение было высказано в связи с публикацией скарабеида, найденного при раскопках Фанагории. — См.: *Марченко* И. Д. Погребение IV в. до н. э. из Фанагории. — «Сообщения ГМИИ», 1960, с. 22—27; *Никulina* Н. Памятники античной глиптики из Фанагории. — «Сов. археология», 1965, N 2, с. 192—195, рис. I, II — скарабеид из халцедона с изображением персиянки с сосудами в руках. Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Малоазийский скарабеид из халцедона, идущие в ряд воины из гвардии Великого Царя, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Maximowa*, Abb. 2.

См. примеч. 43 данной главы.

Скарабеид из халцедона, персидский лучник из гвардии Великого Царя, видимо, малоазийская работа, 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей — *Maximowa*, Abb. 17 b, S.661.

Малоазийский скарабеид коричневого халцедона, персидский лучник из гвардии Великого Царя перед деревом, 1-я половина — середина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Гл.896 — *Boardman*. Greek Gems, N 826.

*Maximowa*, S.661, Abb. 17 a — цилиндр, прежде колл. Соусек.

*Duhn* F. V. Alcune Nuove Gemme Graeco-Persiane. Sumbolae Litterariae in Honorem Julii de Petra, p. 40 ff; N 28, fig. 3 — скарабеид из халцедона, персидский царь, борющийся с грифонами. Прежде колл. Арндт.

*Duhn* F. V. Op. cit., p. 41, N 29, fig. 4; *Brandt*. Münch. Cat., Taf. 25, N 231 — скарабеид из халцедона, перс, сражающийся с козлом. Прежде колл. Арндт, теперь Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1423; *Delaporte* L. Catalogue des Cylindres Orientaux. Louvre, 1—2, P. 1923, pl. 107, 38 — скарабеид из халцедона-сапфирина, перс, сражающийся с крылатым козлом. Париж, Лувр, inv. A.1243.

*Delaporte*. Cat. Bibl. Nat., pl. XXXVIII, N 639; *Charbonnièr* A. Cat. Bibl. Nat., N 1027 — конус с изображением персидского царя, борющегося с козерогом. Париж, Национальная библиотека. Кабинет медалей.

*Maximowa*, S.663—664, Abb. 20 — халцедоновый конус с изображением персидского царя, борющегося с козерогом. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Гл.428.

*Duhn* F. V. Op. cit., Tav. I, 1 — скарабеид из оникса с изображением персидского царя и пленного грека, колл. Арндт. Дж. Бордман объединяет все печати данного типа в особую группу, которая условно называется «группа Арндт».

*Lajard* F. Mithra. Introduction a l'Etude du Culte Public ob des Mysteres de Mithra en Orient et en Occident. Paris, 1847, pl. XLVI, 13 — скарабеид из халцедона-сапфирина с изображением персидского сфинкса — Гонатшаха.

Одна из французских коллекций: *Pope*. SPA, vol. 4, pl. 124 G — скарабеид с изображением Гонатшаха из колл. E. G. Spencer-Churchill.

*Furtwängler*. AG, S.117.

Имеется в виду прежде всего искусство Ликии, Карики, Лидии, Фригии.

*Schmidt*. Persepolis, vol. 1, pl. 104, 27b и др. примеры.

*Sarre* F. Die Kunst der alten Persien. B., 1923, Taf. 43; *Dalton*. The Treasure, pl. XIII, 2, 2 a.

*Munro* I. A. R. Dascylium. — JHS, vol. 32, 1912, p. 57 ff. Синко рельефов, найденных на территории Малой Фригии в районе Маньял-озера, приводимый И. Клейман (*Kleemann* I. Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon. B., 1958):

a) рельеф из Эргили с изображением скачущих верхом всадник; *Mendel* G. Catalogue des Sculptures grecques, romaines et byzantines aux Musées Impériaux Ottomans, t. III. Constantinople, 1912—1914, p. 564, 566, N 1355; *Macridy* Th. Reliefs Graeco-perses de la Région de Dascylium. — BCH, vol. 37, P., 1913, p. 340, 341, 346, pl. 6—7; AA, 1912, p. 589; *Hersfeld* E. Am Tor von Asia, vol. 24, Taf. 12; *Sarre* Fr. Die Kunst der alten Persien, Taf. 30; *Rodenwaldt* G. Griechische Reliefs in Lykien, S.16, Ann. 5.

b) рельеф из Эргили с изображением персидского всадника; *Mendel* G. Op. cit., p. 569, N 1356; *Macridy* Th. Reliefs Graeco-perses, p. 352, pl. 9; AA, 1912, p. 585;

c) рельеф из Эргили с изображением жертвоприношения; *Mendel* G. Op. cit., p. 570, 571, N 1357; *Macridy* Th. Reliefs Graeco-perses, p. 348, pl. 8; AA, 1912, p. 584; *Hersfeld* E. Op. cit., Taf. 14; *Picard*. Manuel d'Archeologie, t. 1, 199, p. 54;

d) рельеф, найденный у Ениджекёйя, с изображением скачущих персов; *Munro* I. A. R. Dascylium, p. 65 ff, Abb. 2; *Macridy* Th. Reliefs Graeco-perses, p. 354; *Hersfeld* E. Op. cit., Taf. 13;

e) надгробный рельеф из Чавушкёйя с изображением охоты и трапезы; *Mendel* G. Op. cit., p. 275, N 1054; *Munro* I. A. R. Dascylium, p. 66; *Macridy* Th. Relief Graeco-perses, p. 355; *Rodenwaldt* G. Op. cit., p. 15 ff, Taf. 2, Abb. 2;

f) рельеф, найденный в районе Даскилейона, с изображением перса и идущих впереди него животных (сохранились только ноги); *Akurgal* E. Les Fouilles de Dascylium. — "Anatolia", 1, 1956, pl. XI b.

*Kleemann* I. Op. cit., S. 112.

Помимо работ по ликийскому рельефу, указанных в примеч. 47 данной главы, см.: *Borchhardt* J. Das Heroon von Limyra. — AA, 1970, Hf. 3, S.353—390; *Metzger* H. Sur deux groupes de reliefs "greco-perses" d'Asie Mineure. — "L'Antiquité classique", t. 40, 1971, fasc. 2, p. 505—525; *Robert* L. Documents d'Asie Mineure. — BCH, 1977, 101, 1, p. 43—132; *Waelkens* M. Das Totenhaus in Kleinasien. — "Antike Welt", 1980, Jhrg. 11, L. 4, S.3—12.

Золотая пластинка из Амударьинского клада, мужская фигура в башлыке с акинаком скифо-персидского типа, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton*. The Treasure, pl. XIV, 48.

Золотые статуэтка и фигурка коня из Амударьинского клада, V в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton*. The Treasure, pl. XIII, 2, 2a, 48.

Золотая колесница из Амударьинского клада, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton*. The Treasure, pl. IV, 7, fig. 20.

Золотые пластинки из Амударьинского клада, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton*. The Treasure, pl. XV, 51, 69, 70, 71, 89, 93.

Изображение перса и персиянки на крышке цилиндрической серебряной коробочки из Амударьинского

- клада, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton*. The Treasure, fig. 19, no. 179. В связи с происхождением Амударьинского клада см. также заметку выставки Гос. Эрмитажа (Зейделя Е. Е. Амударьинский клад Л., 1979).
- <sup>100</sup> *Dalton*. The Treasure, pl. X, 24; Зейделя Е. Е. Амударьинский клад с. 44—46. См. также: Кузьмина Е. Е. Амударьинский клад на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада. — В кн.: Искусство Востока и Античности. М., 1977, с. 16—25.
- <sup>101</sup> Серебряная ручка в виде фигурки козерога из Амударьинского клада, V в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton*. The Treasure, pl. V, 10. Золотая фигурка лани из Амударьинского клада, V в. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton*. The Treasure, pl. VI, 12. Перстни с изображением животных из Амударьинского клада, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton*. The Treasure, pl. XVI, 107—110.
- <sup>102</sup> Ручка от книжки с изображением сны охоты на львов из Амударьинского клада, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей — *Dalton*. The Treasure, pl. IX, 22.
- <sup>103</sup> Ручка от книжки ахеменидского времени из Чертомлык, V—IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. ДН.1893, 1/448 — *Артамонов*. Сокровища скифов, № 184.
- <sup>104</sup> *Amandry P. Torsutique Achéménide*, pl. 28.
- <sup>105</sup> Дело тут вовсе не в том, что под изображением крылатого козерога на вале находится изображение головы Салены в сочетании с греческим по типу орнаментом. Может быть, правы те, которые говорят, что это голова Боса, а не Салена. Речь непосредственно о самом стиле этого изображения, который выдает руку восточного мастера, а не собственно малоазийских и не персидских мастеров. Данному изображению близка также бронзовая ручка в виде фигурки оленя из Гос. Эрмитажа — *Amandry P. Op. cit.*, pl. 28, 2; 27, 3; *Артамонов*. Сокровища скифов, № 57.
- <sup>106</sup> *Kalkbrenner*, табл. III, № 16; *Babelon*. Les Perses Achéménides, pl. XVII, 15.
- <sup>107</sup> Известны в виду и указания выше монета (примеч. 105 данной главы). В связи с этим вопросом см.: *Morkholm O. Zakte I. The coinage of Kuprili*. — "Acta archaologica", vol. 43, 1972, p. 57—113.
- <sup>108</sup> *Richter G. M. A. Unpublished Gems in Various Collections*, pl. 81, 7; *Imhooft-Blumer Fr. Kleinasiatische Münzen*, Wien, 1901—1902, Taf. XIX, 24.
- <sup>109</sup> *Babelon*. Les Perses Achéménides, pl. VI, 14—16.
- <sup>110</sup> *Ibid.*, pl. III, 15 — серебряный статер персидского стандарта,чеканившийся в иллирийском городе Иосе, на реверсе — вставка в виде фигурки идущего быка, время Артаксеркса Мнемона.
- <sup>111</sup> *BM. Persia*, pl. XXVIII, 6.
- <sup>112</sup> *Maximova*, S. 69, Abb. 1.
- <sup>113</sup> *Wend. SBM. Myria*, pl. XXIII, 1 (420—400 гг. до н. э.).
- <sup>114</sup> *Head. SBM. Ionia*, pl. XXXI, 11 (около 334 г. до н. э.).
- <sup>115</sup> *Babelon*. Les Perses Achéménides, pl. III, 3.
- <sup>116</sup> В качестве примера могут быть использованы скарабеиды Гос. Эрмитажа: гемма с изображением козерога с перлами и гемма с изображением преследуемого персидским всадником скифов (примеч. 62 в 66 данной главы).
- <sup>117</sup> С Кеппе происходят несколько греко-персидских скарабеидов и монет, созданных в смешанном греко-персидском стиле. О них мы упоминали в этом разделе главы.
- <sup>118</sup> *Porada. Corpus*, p. 104 etc.
- <sup>119</sup> См. также по коллекции Британского музея с изображением персидского всадника, стреляющего во врага, inv. B.M.89144 — *Wiseman*. GuM, Taf. 115.

- К числу ахеменидских цилиндров «смешанного» стиля можно отнести:
- Халцедоновый цилиндр с изображением спешившего перса, охотящегося на кабана, вверху — арамейская надпись, видимо имя владельца, скорее всего, из юго-восточных или южных районов персидского государства, конец V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B.M.89144 — *Wiseman*. GuM, № 111.
- Цилиндр из сердолика, персидский всадник, бросающий копье в кабана, конец V—IV вв. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1424 — *Wiseman*. GuM, № 251.
- Цилиндр из халцедона-сапфирина, скифы, напавшие на мидийских или персидских воинов, конец V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей — *Delaporte*. Cat. Bibl. Nat., pl. XXVIII, № 403; *Nikulina*, pl. 35, 18; *Ghirshman*, Perse, № 331.
- Цилиндрическая печать из халцедона, греческий воин и варвар, напавший на него с конем, V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей, inv. B.M.89333 — *Wiseman*. GuM, № 117.
- Цилиндрическая печать из сердолика, варвар-всадник, напавший на греческого гоплита, конец V—IV вв. до н. э. Североамериканская коллекция — Coll. of the Pierpont Morgan Library — *Porada*. Corpus, № 834e.
- Цилиндрическая печать из сердолика, персидский воин и вьючные в плеи, конец V—IV вв. до н. э. То же собрание — *Porada*. Corpus, № 833.
- К числу этих гемм примыкают также:
- Скарабеид из коричневого халцедона с изображением на нижней и выпуклой стороне (на выпуклой поверхности — бегущий кабан и арамейская надпись с именем владельца), конец V—IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. 6434 — *Павлов В. В.* К вопросу о малоазийской глиптике; *Boardman*. Greek Gems, № 628.
- Пирамидальная печать из серого халцедона, восьмьюгловая в основании, спешивший перс и кабан, V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant*. Coll. de Clercq, pl. 3, № 76.
- Скарабеид из халцедона, бегущий бык, вверху — символ Ахура-Мазды, возможно, работа сиро-каппадокийского круга, куплен в Стамбуле, IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание — *Brandt*. Münch. Cat., Taf. 27, № 246.
- <sup>119</sup> *Weber O. Altorientalische Siegelbilder*, Bd 1—2 (in der Zeitschrift "Der alte Orient", 18 u. 18 Jhg.). Leipzig, 1920, Taf. 104, 523.
- Pope*. SPA, vol. 4, pl. 1230 — персидский цилиндр «смешанного» стиля в Британском музее, охота на кабана, inv. 3316;
- Pope*. SPA, vol. 4, pl. 123 R; *Wiseman*. GuM, № 111 (inv. B.M.89144) — цилиндр из Нимруда с арамейской надписью V в. до н. э.
- См. также:
- Цилиндр из сердолика с изображением жертвенника с птицей и стоящей перед ним женской фигурой в собрании Московского Исторического музея — *Заваров А.* Геммы Гос. Исторического музея, № 111, табл. III.
- Цилиндры из американских коллекций, изданные Э. Парадой: *Porada*. Corpus, № 833—837.
- <sup>120</sup> *Goetze A. Three Achaemenian Tags*. — "Berytus", vol. 8, fasc. II, 1944, p. 97—101, pl. XI a, b, c; *Ward W. H.* Two Seals with Phoenician Inscriptions. — AJA, vol. 2, 1886, p. 155; *Delaporte*. Cat. Bibl. Nat., pl. XXVIII, № 403; *Wiseman*. GuM, Taf. 117 — цилиндр из халцедона с арамейской надписью V в. до н. э., inv. B.M.89333 (М. М. Дьяконов читает надпись как имя, сокращенное от «Артаксеркс»).

- См. также:
- Weber O. Op. cit.*, Taf. 104, 524 — цилиндр из Берлинского музея, inv. 4282.
- Delaporte*. Cat. Bibl. Nat., pl. XXVIII, № 404 — цилиндр из сердолика.
- <sup>121</sup> Многогранная печать из халцедона с изображениями животных, IV — начало III в. до н. э., куплена в Алеппо, Сирия, частная коллекция — *Seyrig H. Cachets Achéménides*, pl. XXX, 3.
- Многогранная печать из белого халцедона с изображением поединка животных на нижнем основании, IV — начало III в. до н. э., приобретена в Алеппо, Сирия, частная коллекция — *Seyrig H. Op. cit.*, pl. XXXI, 4.
- <sup>122</sup> Имеются в виду греко-персидские или греко-малоазийские печати в собственном смысле.
- <sup>123</sup> Скарабеид из горного хрусталя, всадник, охотящийся на горных козлов, IV—III вв. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G. 184 — *Furtwängler*. Beschreibung, № 184; *Zwierlein-Diehl*. Berlin. Cat., № 188; *Furtwängler*. AG, Taf. XI, 5; *Nikulina*, pl. 35, 19.
- Скарабеид с изображением охоты, IV—III вв. до н. э. Париж, Лувр, inv. A.1240 (AO.6202) — *Delaporte L. Catalogue des Cylindres Orientaux*. Louvre, pl. 107, 37.
- Два скарабеида из халцедона с изображением охоты на медведя, IV—III вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-542 и Ж-413 — *Boardman*. Greek Gems, № 980.
- Скарабеид из халцедона, птицы и голова быка, IV — начало III в. до н. э., куплен в Сирии. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Ж-543.
- Скарабеид из коричневого халцедона, всадник и пеший воин, из Малой Азии, IV—III вв. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей — *Furtwängler*. AG, Taf. XII, 17.
- <sup>124</sup> Скарабеид из халцедона, лев, IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей, inv. E-16 — *Richter*. Engraved Gems, № 373.
- Четырехгранный конус из халцедона, цапля, III в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, Ж-573.
- <sup>125</sup> Надпись на скарабеоиде с изображением кабана на выпуклой стороне в собрании Гос. Эрмитажа прочитана М. М. Дьяконовым как «Амулет этот Митроцитры».
- <sup>126</sup> *Imhooft-Blumer Fr. u. Keller O. Tier und Pflanzenbilder des Klassischen Altertums*, Taf. XIX, 51 — оттиск на глине, кабан и арамейская надпись. Лондон, Британский музей.
- <sup>127</sup> Маленький халцедоновый многогранник, внизу — всадник, охотящийся на кабана, IV—III вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. 6614.
- Маленький многогранник из халцедона с изображением кабана на одной грани, IV—III вв. до н. э. Рим, Национальный музей, inv. 80647 — *Richter*. Engraved Gems, № 516.
- Маленький многогранник из халцедона-сапфирина, всадник и напавший на него пеший, IV—III в. до н. э. Берлин, Гос. музей, inv. F.G. 185 — *Furtwängler*. AG, Taf. XI, 15; *Nikulina*, pl. 35, 20; *Zwierlein-Diehl*. Berlin. Cat., № 189.
- См. также:
- Хачатурян Ж.* Многогранные печати, найденные в Армении. — «Историко-филолог. журн.», 1965, Ереван, № 1 (28), с. 271—277.
- Среди грузинских находок встречаются лишь единичные экземпляры каменных многогранников — см.: *Лордкипанидзе М. И.* Иберийские копии с малоазийских гемм поздних ахеменидского времени. Резюме, примеч. 2. — «Вест. Отд. общественных наук АН Груз. ССР», 1964, № 6, с. 152.
- <sup>128</sup> Примерные размеры нижнего основания этих многогранников — 0,018×0,011 м.

- <sup>129</sup> Печати из синего стекла с территории Грузии, III в. до н. э. — *Лордкипанидзе М. И.* Корпус памятников глиптики Древней Грузии, I. Тбилиси, 1969, табл. VI, 76, 87, 90, 91; *Ее же.* Иберийские копии с малоазийских гемм поздних ахеменидского времени, с. 152 (примеч. 127 данной главы).
- <sup>130</sup> *Максимова М. И.* Стекланные многогранные печати, найденные на территории Грузии. — «Изв. Института языка, истории и материальной культуры», т. 10, Тбилиси, 1941, с. 75—92.
- <sup>131</sup> *Лордкипанидзе М. И.* Иберийские копии с малоазийских гемм, с. 152.
- <sup>132</sup> К числу малоазийских относится, впрочем, и печати восточногогреческого круга; грузинские многогранники, конечно, далеки от них. Подробно этот вопрос освещен в статье М. Н. Максимовой (*Максимова М. И.* Стекланные многогранные печати, найденные на территории Грузии).
- <sup>133</sup> *Лордкипанидзе М. И.* Иберийские копии с малоазийских гемм, с. 152.
- <sup>134</sup> *Dalton*. The Treasure, pl. XVI, № 103, 104 — золотые перстни с изображением богини на троне.
- <sup>135</sup> Скарабеид из халцедона, воин с круглым щитом, III в. до н. э., куплен в Средней Азии. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Гл. 993 — *Треввер К. В.* Греко-бактрийское искусство. М.—Л., 1940, табл. 38, 1 (К. В. Треввер датировала эти печати несколько более поздним временем. II в. до н. э.).
- Скарабеид из сердолика, воин, борющийся со львом, III в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Гл. 898 — *Треввер К. В.* Указ. соч., табл. 8, 4.
- Скарабеид из дымчатого халцедона, персидка, III в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Гл. 895 — *Треввер К. В.* Указ. соч., табл. 38, 5, 6.
- Скарабеид из дымчатого халцедона, бегущие олени, поздний IV—III в. до н. э., приобретен в Средней Азии. Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. Гл. 893 — *Павлов В. В.* К вопросу о малоазийской глиптике, рис. 1; *Boardman*. Greek Gems, № 967.
- Помимо этого, см. другие геммы данной группы:
- Скарабеид из халцедона, лежащий грифон, конец IV—III в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, приобретен в Средней Азии (происходит, как и названный выше, из колл. Кастаньского), инв. 6441.
- Скарабеид из халцедона, лежащий бык-зобу, конец IV—III в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, из колл. Кастаньского, инв. 6611.
- Скарабеид из халцедона, лев, когтящий быка, IV—III вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, из колл. Кастаньского, инв. 6606.
- Скарабеид из сердолика, бегущая дикая коза, IV—III вв. до н. э., видимо, из восточных провинций персидского государства. Мюнхен, Гос. монетное собрание, inv. A.1758 — *Richter*. Engraved Gems, № 443; *Brandt*. Münch. Cat., 32, № 276.
- Полуцилиндр из полосатого агата, персидский воин (скиф или сак) с конем, IV—III вв. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, Acc. no. 25.78.100 — *Richter*. CMM, № 132; *Richter*. Engraved Gems, № 509.
- Скарабеид из оникса, птицеголовый грифон, III в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк) — *Menant*. Coll. de Clercq, t. 2, pl. IV, № 90.
- Скарабеид из халцедона, воин с птицей, III в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж, из колл. Кастаньского, инв. 1437.
- <sup>136</sup> *Marshall J.* "Taxila", vol. 3, pl. 207, 2, 3.
- <sup>137</sup> *Richter*. CMM, № 132, p. 34 — полуцилиндр из агата, скиф или сак с конем (уном. выше; примеч. 135 данной главы). Метрополитен-музей, Acc. no. 25.78.100.
- <sup>138</sup> *Tarn W. W.* The Greeks in Bactria and India. Camb., 1951; *Allichin F. R.* The culture sequence of Bactria. — "Afghanistan", Kaboul, 1960, vol. XV, № 1; *Срааский Б. Я.* Средняя Азия под властью Ахеменидов



(VI—IV вв. до н. э.) — В кн.: История таджикского народа, т. 1. М., 1963; *Эпоха*. Куньянская Бактрия: проблемы истории культуры. М., 1977; Кат'мина Е. Е. Les relations entre la Bactriane et l'Iran du VIII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle avant J. C. — In: Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. P., 1978, p. 201—214; Саркисиди В. В. Бактрия сквозь тысячелетия. М., 1984; Бернар Поль. Древний греко-иранский город в Центральной Азии. — «В мире науки».

М., 1983, № 1, с. 75—83; *Petitot-Bichler C. V. Tresor de monnaies grecques et greco-bactriennes trouve a AI Khanoum (Afghanistan)*. — RN, 6 ser., 1975, vol. 17, p. 23—57, p. 1—VI; *Leriche P. Fouilles d'AI Khanoum, I—VI (Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan, t. XXI, XXVI—XXX)*. P., 1973—1987.  
<sup>100</sup> *Schlumberger D. L'Orient hellénisé*. P., 1970; *Шлюмбергер Д. Латинизированный Восток*. М., 1985.

RESUME

The relationship between the different cultures of the outlying areas of the Greek and Roman worlds and their influence on one another has always attracted the attention of scholars. There has been particular interest in the culture and art of Asia Minor in the prehellenistic period (especially in IV century B. C.). Not only contemporary notions of the cultural history of Ancient world and Ancient East which maintained close contacts from time immemorial but also our understanding of certain stages and character of hellenization depend on how we view these questions.

Successful archeological surveys in different areas of Asia Minor, on the coasts of the Mediterranean and the Black Sea, in Iran, Afghanistan, North West India, Central Asian, and the Caucasus have provided much intriguing information for the study of the history, culture and art of these territories.

They have demonstrated not only the important role the Greeks played in the cultural development of the countries of the Hellenized East but also the extent of this influence reaching outlying areas and proving to be quite permanent in some of them. Conversely, it is possible to trace the influence of the East on Greek art beginning as far back as the early periods of the development of Greek states and continuing even through complex historical periods. Greece and Achaemenid Iran were rivals not only in a historical sense but also in the sphere of art.

A vast amount of material collected recently permits us to return to certain questions of theory that have caused much discussion among leading students of Classical Greece and Oriental history. Among them is the well-known question of Eastern Greek and «Greco-Persian» arts. The famous German researcher Adolf Furtwängler first discussed the problem in specialist literature at the turn of the 20<sup>th</sup> century.

At that time it was dealt with mainly on the basis of evidence supplied by certain gemstones-glyptics — although the evidence of other arts was also taken into account. Yet, very soon this narrow question about the origin of Greco-Persian gemstones of complex mixed style became the broader question of the correlation of two greatest cultures of the Ancient World in the first millenium B. C.

Some scientists, defending the Greek origin of these artefacts were trying to prove pre-eminence of a classical artistic tradition, others were trying to show the originality of the artistic culture of ancient Iran to which they ascribed these objects.

Nowadays a wealth of evidence produced by extensive research makes it possible to take a fresh look at Ionian and Greek-Persian artefacts and see a controversial problem in a new light.

In his earlier published works the author of this monography suggested a third version by relating the origin of the phenomenon of Greco-Persian art to the territory of ancient Anatolia, particularly those Southern and Western regions of Asia Minor that for years were under the influence of Ancient Greek and Iranian cultures assimilating them into their own artistic traditions (Lykia, Karia, Lidia, Misia, Phrighia, Cyprus).

The main purpose of this work is to substantiate this point of view by drawing on a rich variety of art sources. The other aim is to show the relationship between East-Greek art and glyptics on the one hand Anatolia and Ancient Iran on the other and give a chronological classification of the gemstones of Eastern Greece. The major works on ancient glyptics (the fine work by J. Boardman and P. Zazoff's wide-ranging monograph) pursue other aims (in their correspondent sections).

Our chosen approach. An examination of monumental art works and small artefacts such as glyptics and coins in a broad context widens our knowledge of Ionia, Asia Minor and

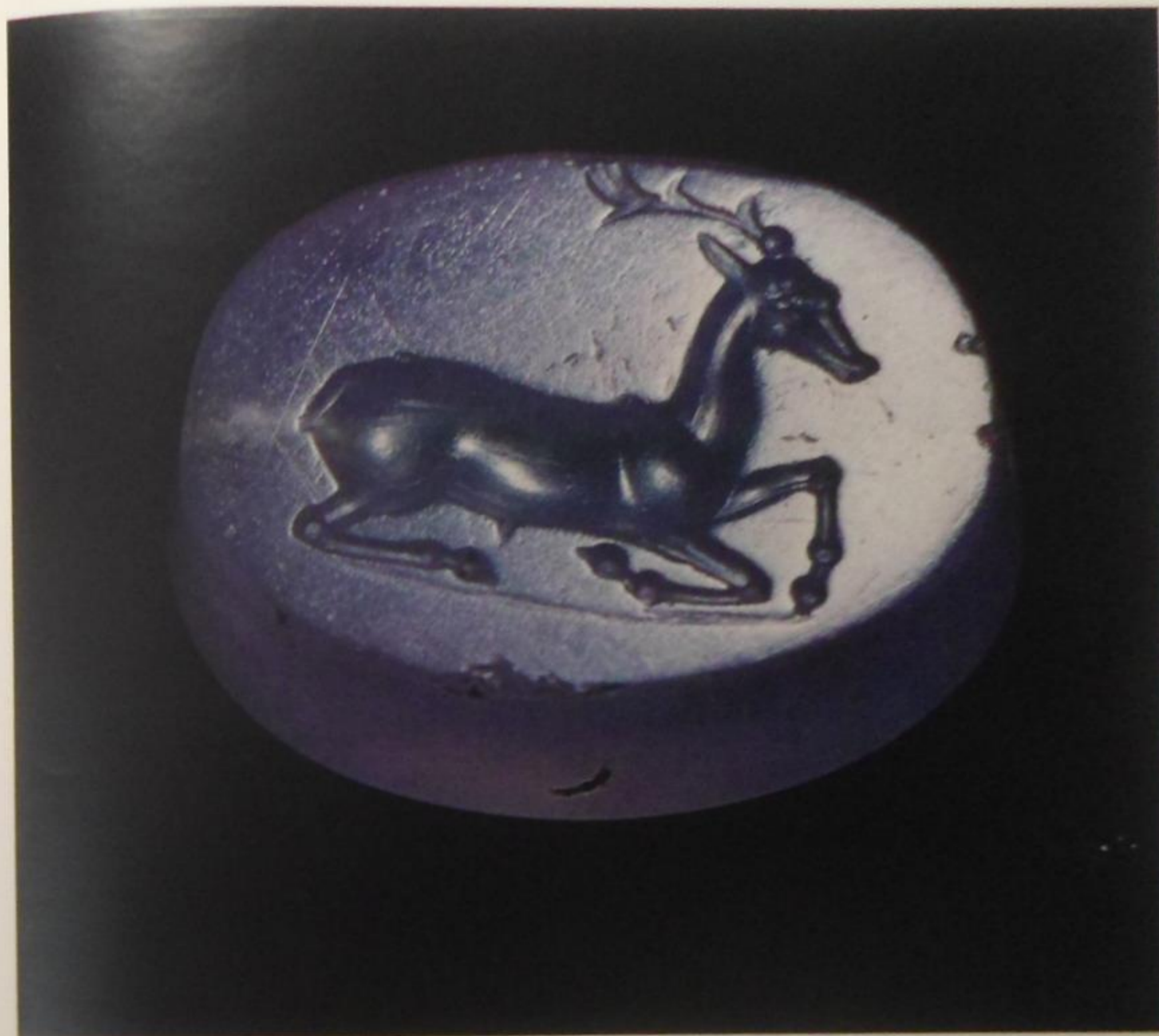
Achaemenid Iran helps to show comprehensively the interrelationship of their artistic cultures, and demonstrate the organic character and regularity of many historical and artistic processes.

Even a partial analysis of various material sources from the Persian provinces gives a better idea of the art of the great Achaemenid state. This art evidently can be treated not only as the Iranian art of the dominant official style (the «imperial» style) but also as the sum total of the arts of all the territories of that enormous empire (a «mixed» style which included a «Greco-Persian» style).

The period dealt with in this work (the last decades of V—IV centuries B. C.) is a complicated and very interesting period not only in the history of the Greek states, but also in the history of Ancient Iran.

Having achieved the peak of their prosperity both rival states, Greece and Persia, had entered a period of growing internal contradictions that greatly complicated their political and economic development. Yet the level of their cultural progress in the classical period including the arts was still maintained.

The waves of Hellenization and Iranization that converged on Asia Minor displayed a largely creative force both in architecture and the fine arts.



1

Скварбеонд из голубого халцедона. Лезущий олень. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. С юга России. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-559; прежде в колл. Лемке). Оригинал и оттиск



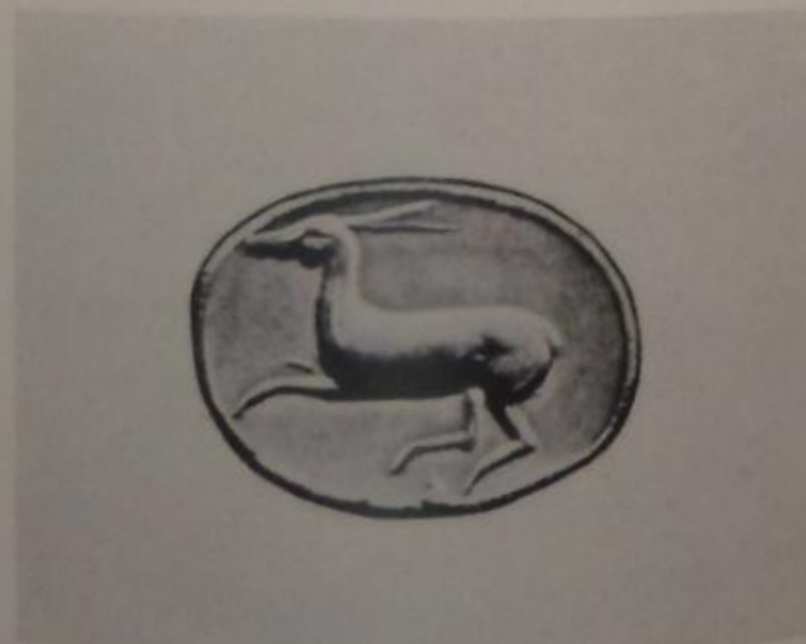
2 Скарабеид из агата. Стоящий козел, на поле начальные буквы имени владельца. Поздний V в. до н. э. Из Афин. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 21.1298)



4 Скарабеид из белого халцедона. Олень и Телеф. 2-я половина V в. до н. э. Из Каппадокии. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. A.1474)



5 Перстень из бронзы. Козл, объединяет двух. Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 41.160.646)



6 Скарабеид из агата. Лев. Поздний V в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 65.7-12.118). Оригинал и оттиск



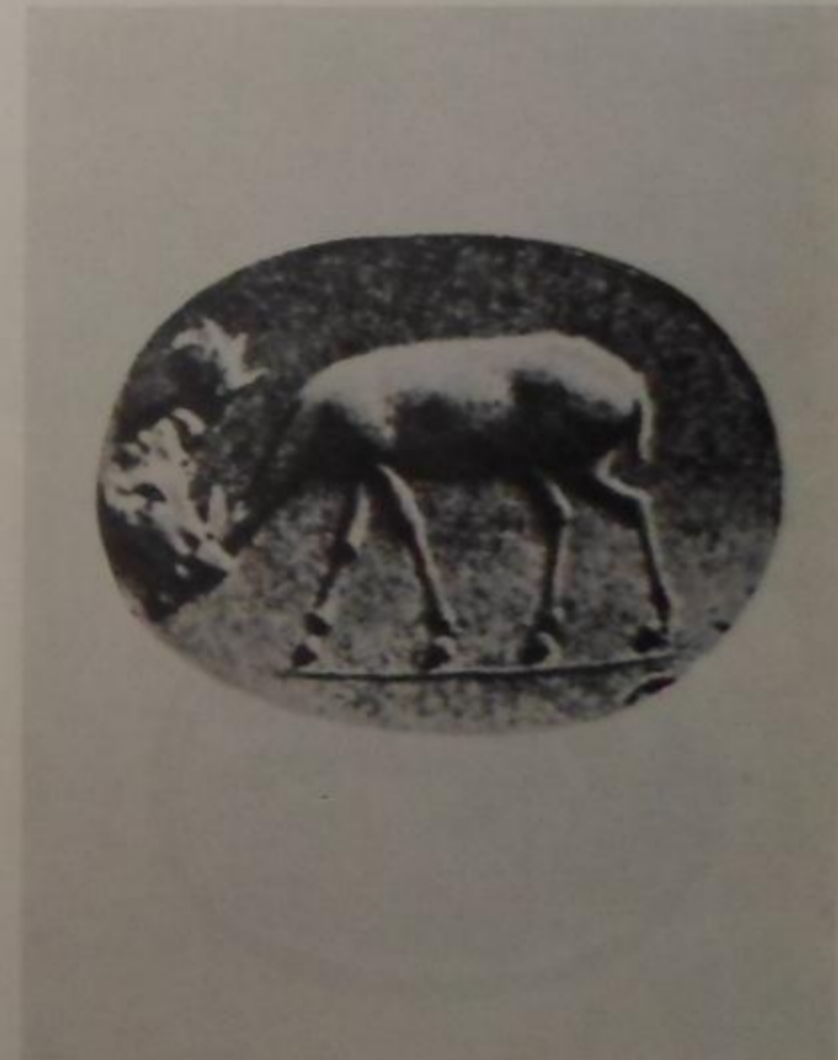
7 Скарабеид из халцедона. Олень. Поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 27.687)



8 Скарабей из обесцвеченного сердолика. Олень. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Из Смарны. Берлин, Гос. музей (старый инв. S. 4559)



9 Скарабей из халцедона. Падающий олень. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Берлин, Гос. музей (инв. F. G. 296)



10 Скарабеид из халцедона. Олень. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Гамбург, частное собрание



11, 12

Золотой статор Кизика (Мизия).  
А — протима козла и туника, баран и туника, В — инкуруз. Около 450—400 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

13

Серебряная тетрадрахма Эноса (Фракия). А — голова Гермеса, В — козел и вадручей Гермеса. 412—409 гг. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание



14

Серебряный статор Кавлонии (Великая Греция). А — Аполлон Катарсиос, муза и олень. 450—388 гг. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание

15

Серебряный статор Кавлонии. В — олень. 400 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



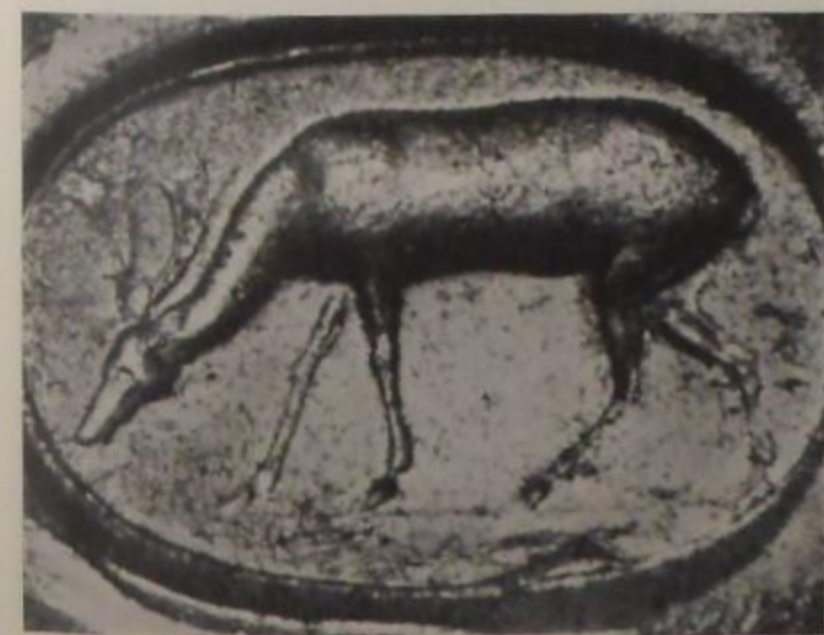
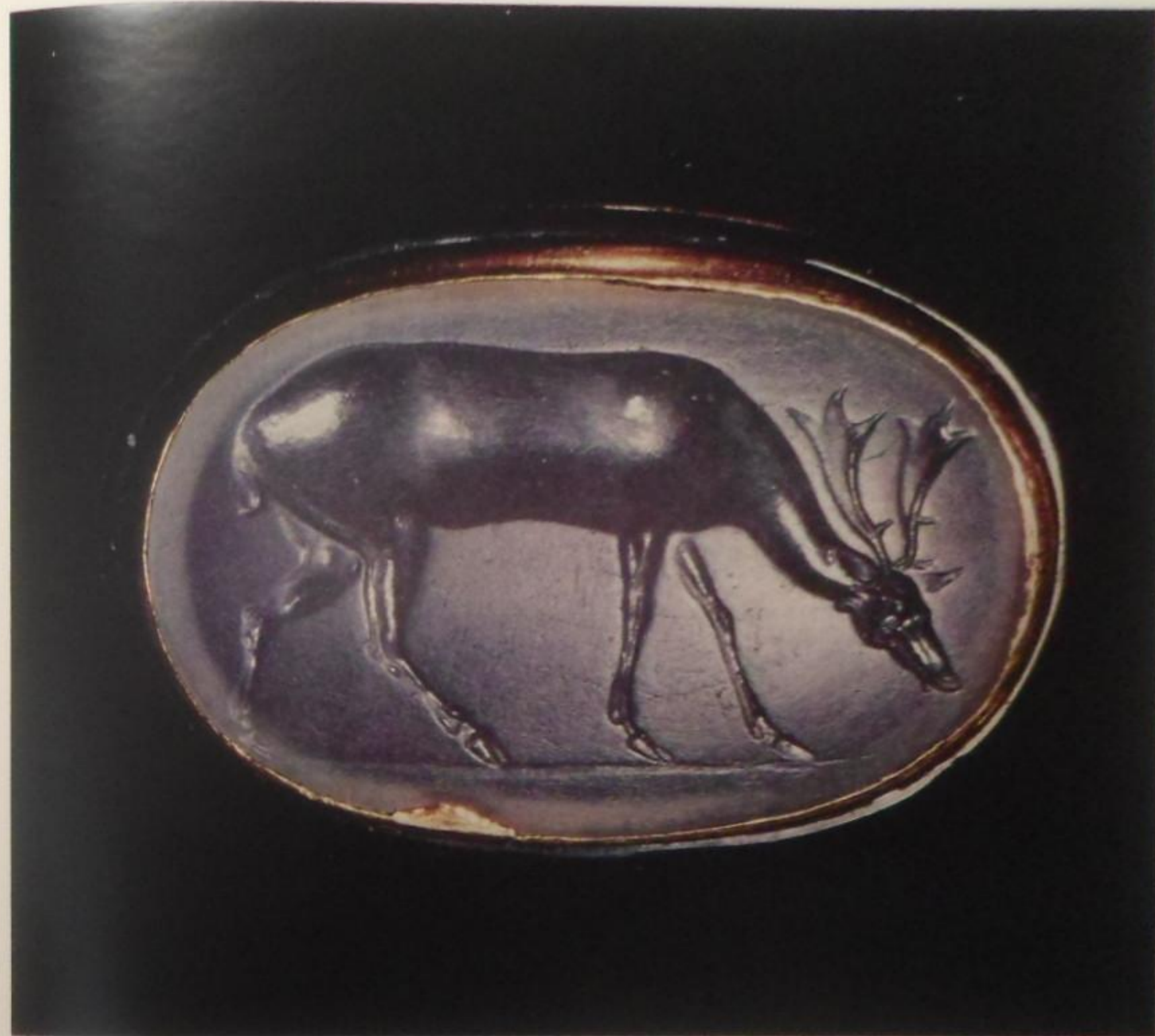
16

Скарабеоид из стекла. Лань. Поздний V в. до н. э. Материковая Греция. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 42.11.20). Оригинал и оттиск



17

Обточенный скарабеоид из сардера. Лань. Поздний V в. до н. э. Материковая Греция или Островная Иония. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 21.1209). Оригинал и оттиск



18

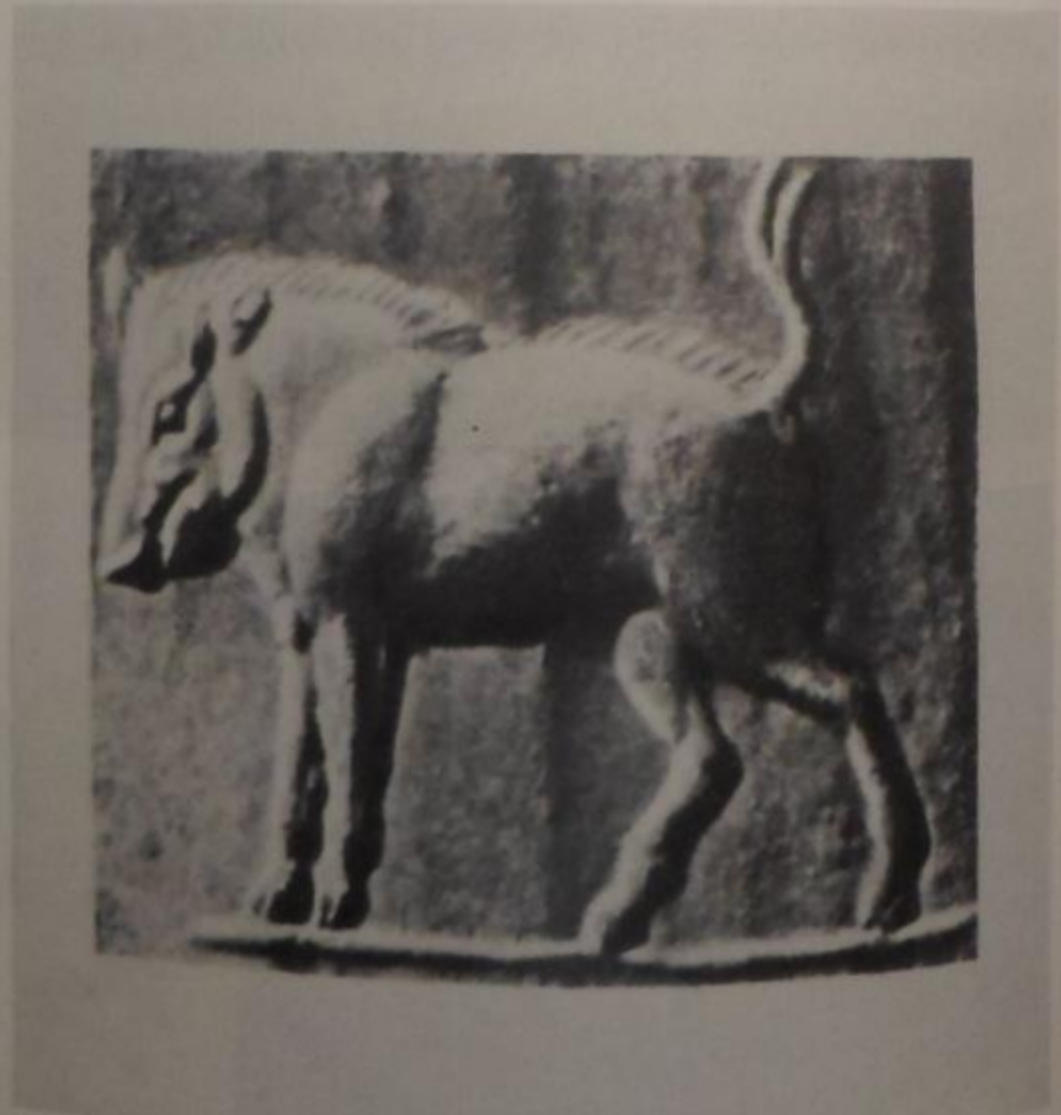
Скарабеоид из галлечдона. Пасущаяся лань. Поздний V в. до н. э. Материковая Греция или Островная Иония. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-390). Оригинал и оттиск



19 *Скарабеоид из сардера. Бегущий кабан. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 65.22.14.53). Оригинал и оттиск*



20 *Скарабеоид из халцедона. Бегущий кабан. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Париж, Луар*



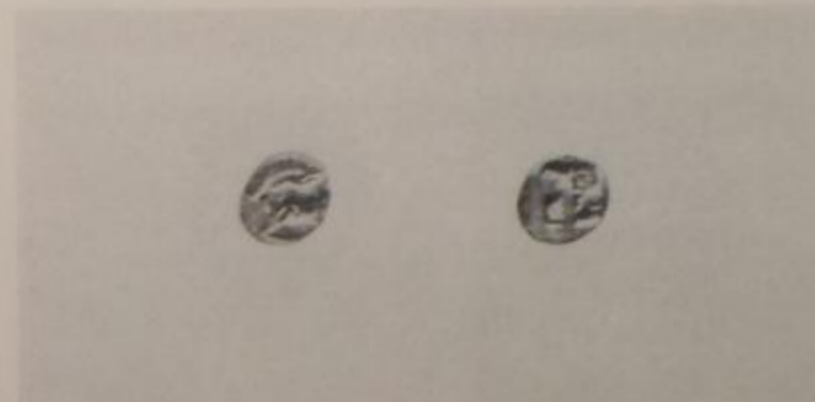
21 *Цилиндрическая печать из сердолика. Бегущий кабан. Поздний V в. до н. э. С = Британский музей (инв. 1925.961). Оригинал и оттиск*



22 *Скарабеоид из халцедона. Кабан и преследующие его собаки. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей*



23 *Скарабеоид из обесцвеченного халцедона. Кабан. Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 2578.92). Оригинал и оттиск*



24 *Электровад монета Кизика. А — кабан и тулец, В — иркузум, 500—450 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*  
 25 *Электровад монета Кизика. А — крылатый вепрь и тулец, В — иркузум.*



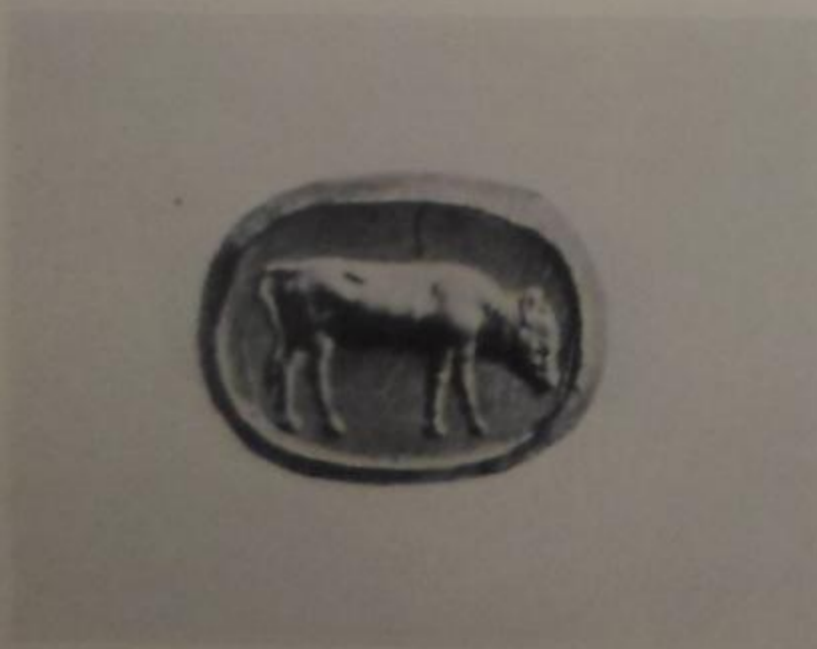
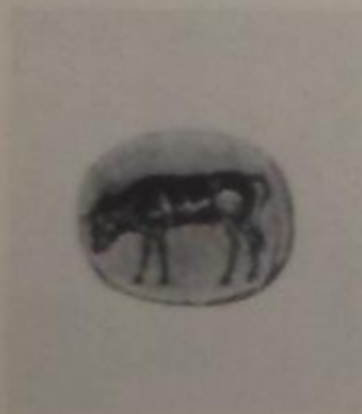
26, 27 *450—200 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*  
 26 *Серебряный статер Дикна. А — кабан, В — черепаша, протомы слон. 500—450 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*



28 Скарabeiод из халцедона. Бык-зебу. 2-я половина — поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 22.584)



29 Скарabeiод из сардиса. Индийский бычок. Поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музей (инв. F. G. 374)



30 Скарabeiод из исто. Бычок. Поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 21.1211). Оригинал и оттиск



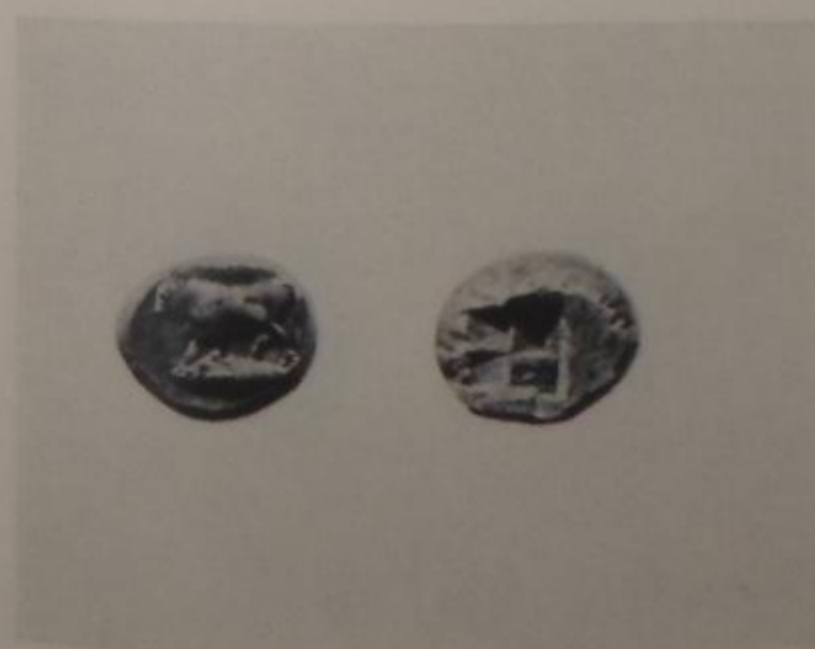
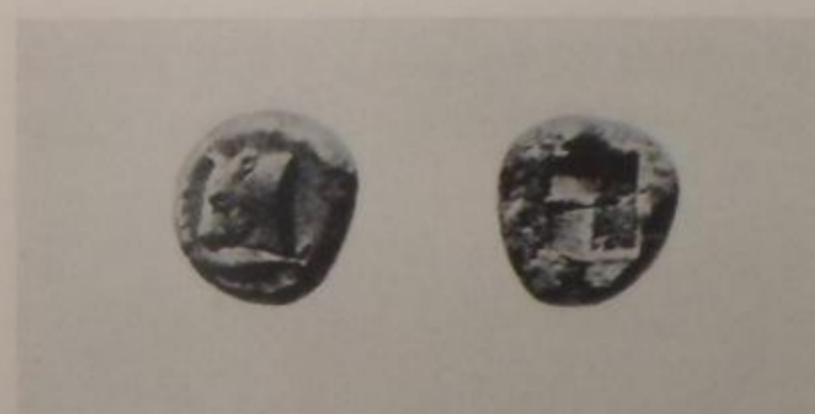
31 Скарabeiод из халцедона. Бодающийся бык. Берлин, Гос. музей (инв. F. G. 310). Оригинал и оттиск



32 Скарabeiод из халцедона. Протома быка. Поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



33 Скарabeiод из халцедона. Протома быка. Поздний V в. до н. э. Из Каппадокии, куплен в Смирне. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арндт)



34, 35, 36 Электровые статеры Кизика. А — протома быка и тунец, стоящий бык и тунец, В — иккулум. 450—400 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



37 Серебряная тетрадрахма Самоса. А — левый скань, В — протома быка. 494—429 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

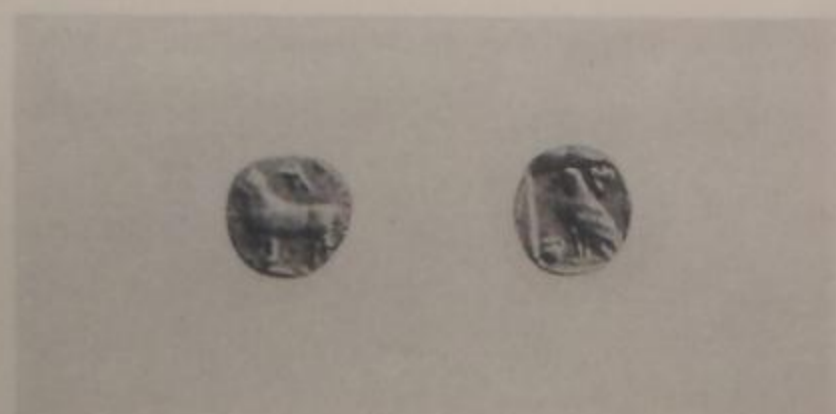


42

Скарабеоид из халцедона-сапфирина. Бодающийся бык. Конец V в. до н. э. Материковая Греция или Островная Иония. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 23.585). Оригинал и оттиск



39, 40 Серебряные монеты Пафлоса (Кипр). А — бык и символ Лхура-Мазды, В — орел и ваза. Время Стасандра (50—40-е гг. V в. до н. э.). Лондон, Британский музей



41, 42 Серебряные тетрадрахмы Самоса. А — львиный скальп, В — протомы быка. 439—394 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

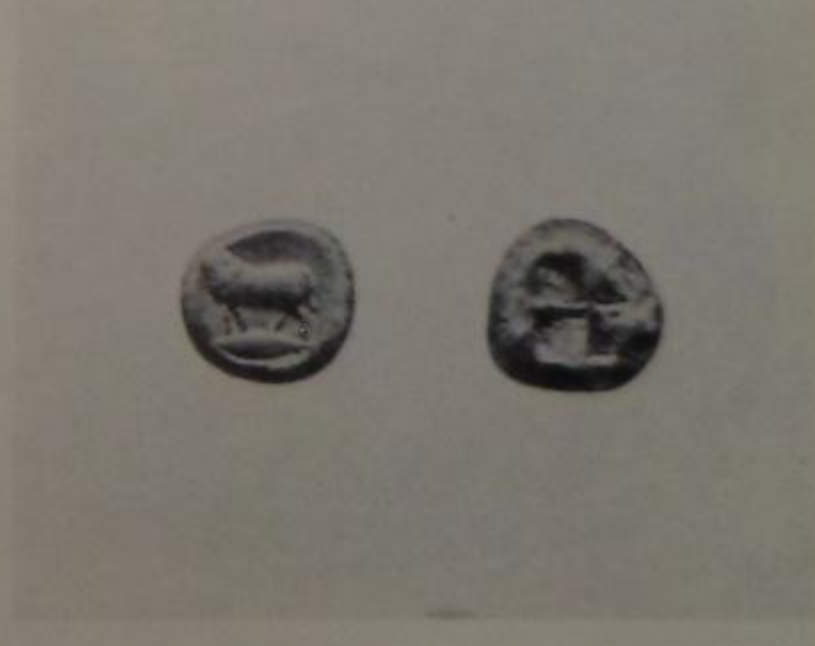


43

Скарабеоид из горного хрустала. Подуший бык. 2-я половина V в. до н. э. Из Островной Ионии или Материковой Греции. Лондон, Британский музей (инв. 65.7-12.87). Оригинал и оттиск



44, 45 Серебряные монеты Пафлоса (Кипр). А — бык и символ Лхура-Мазды, В — орел и ваза. 439—394 гг. до н. э. Лондон, Британский музей  
46 Серебряный статер Фурии (Великая Греция). А — голова Афины Полиады.



47 В — бык. 443—412/410 гг. до н. э. Париж, Национальная библиотека Электронный статер Киликии. А — баран и тулук, В — икхрука. Примерно 50—40-е гг. V в. до н. э. Лондон, Британский музей



48 *Скарабеоид из сердолика. Пасущийся конь. На поле жонграмма владельца. Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 42.11.24). Оригинал и оттиск*

49 *Скарабеоид из халцедона. Конь. Надпись на поле «Стесикратес» — предположительно имя владельца. Поздний V в. до н. э. С Кипра. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 74.51.198)*



50 *Скарабеоид из бесцветного прозрачного стекла. Конь. Поздний V в. до н. э. Афины, Национальный музей (инв. 847). Оригинал и оттиск*

51 *Скарабеоид из халцедона. Верблюд. Поздний V в. до н. э. Лондон, Британский музей. Оригинал и оттиск*



52, 53 *Серебряные фракийские монеты. А — протомы коня, В — летящий орел со змеей. Время династии Спартокуса (до 424 г. до н. э.). Копенгаген, Датский Национальный музей*

54, 55 *Серебряные монеты Македонии. А — конь, голова иоши, В — орел, конь. Время Архелая I, 443—399 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей*



56 *Скарабеоид из пестрой красной яшмы. Колесница с возничим. Конец V — рубеж V и IV вв. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 42.11.19). Оригинал и оттиск*





57

Скарабеид из халцедона. Колесница. Аттическая работа, конец V — рубеж V и IV вв. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 23.582). Оригинал и оттиск

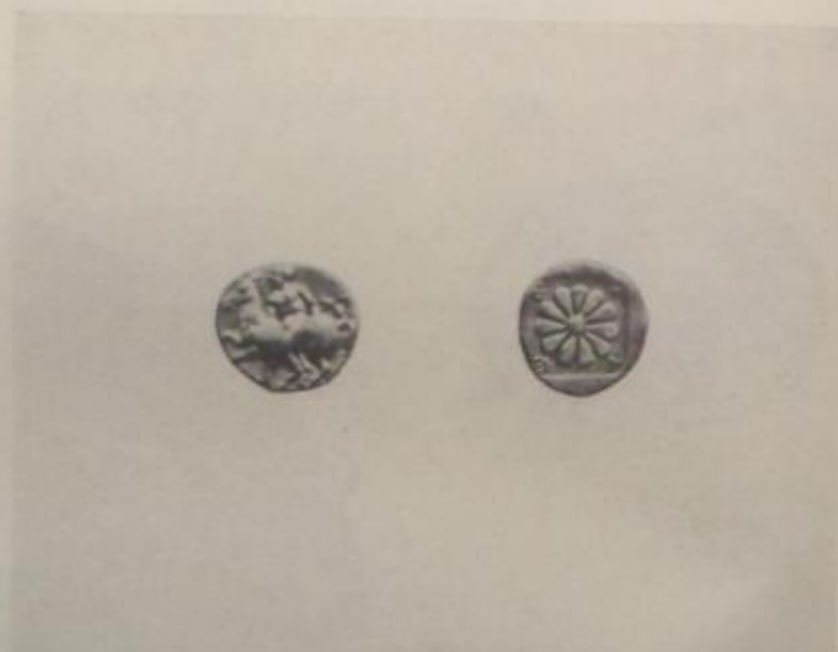


58

Перстневая вставка из халцедона. Конь. На поле — имя владельца. Бостон, Музей изящных искусств. Камень связан вместе с именной глиняного мастера Дексамена, работавшего в Афинах во 2-й половине V в. до н. э.

59

Серебряная монета Эрифры (Иония). А — юноша-всадник, В — розетка. V в. до н. э. Лондон, Британский музей

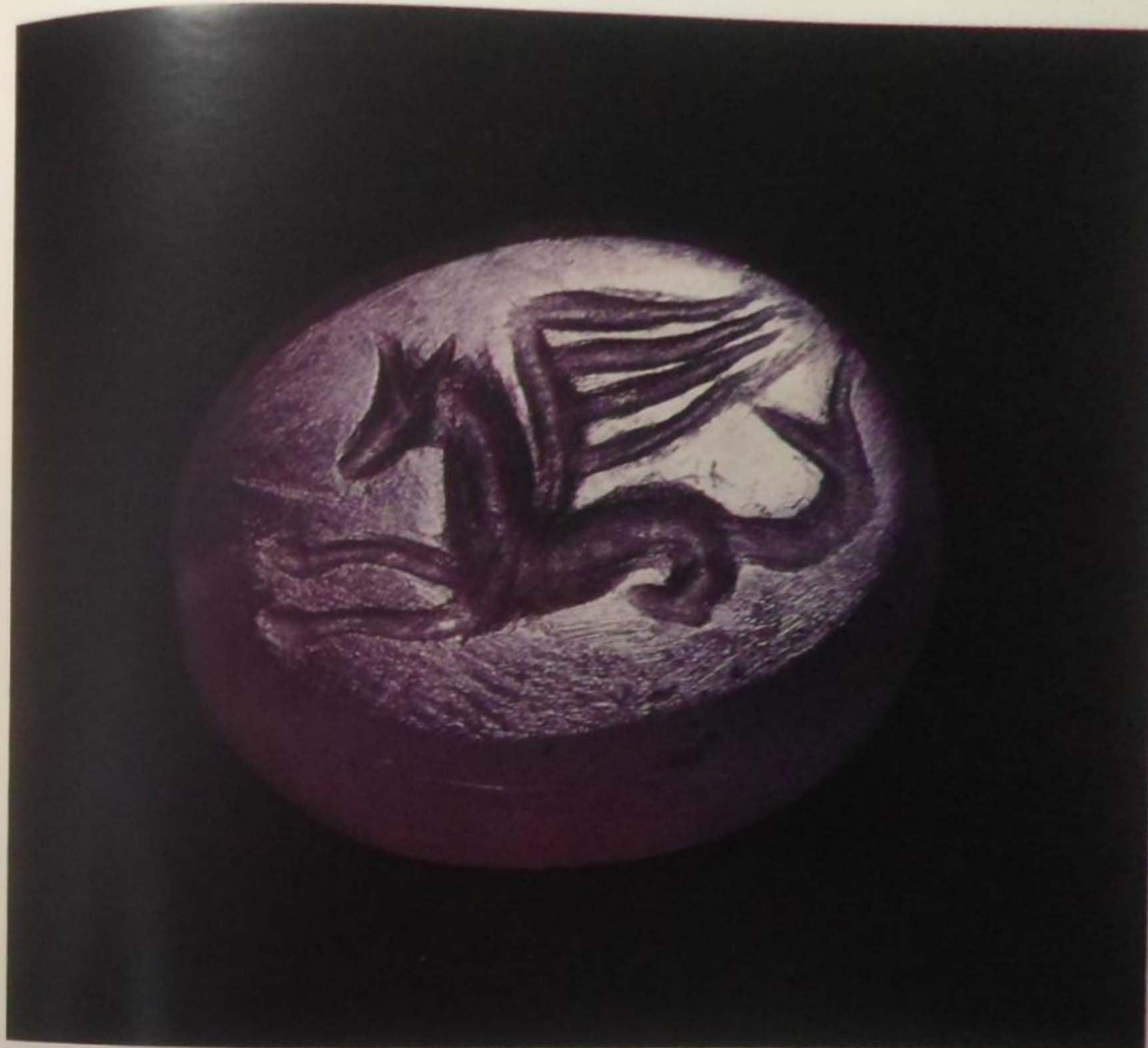


60

Серебряная тетрадрахма Маронеи (Фракия). А — конь и канфар, В — квадрат с лозой. 450—440 гг. до н. э. Берлин, Гос. музей

61

Серебряная тетрадрахма Сегесты (Сицилия). А — колесница с парящей Nike, В — Афродита с голубем и Эрот. 430—415 гг. до н. э. (до 400 г. до н. э.). Париж, Национальная библиотека



62

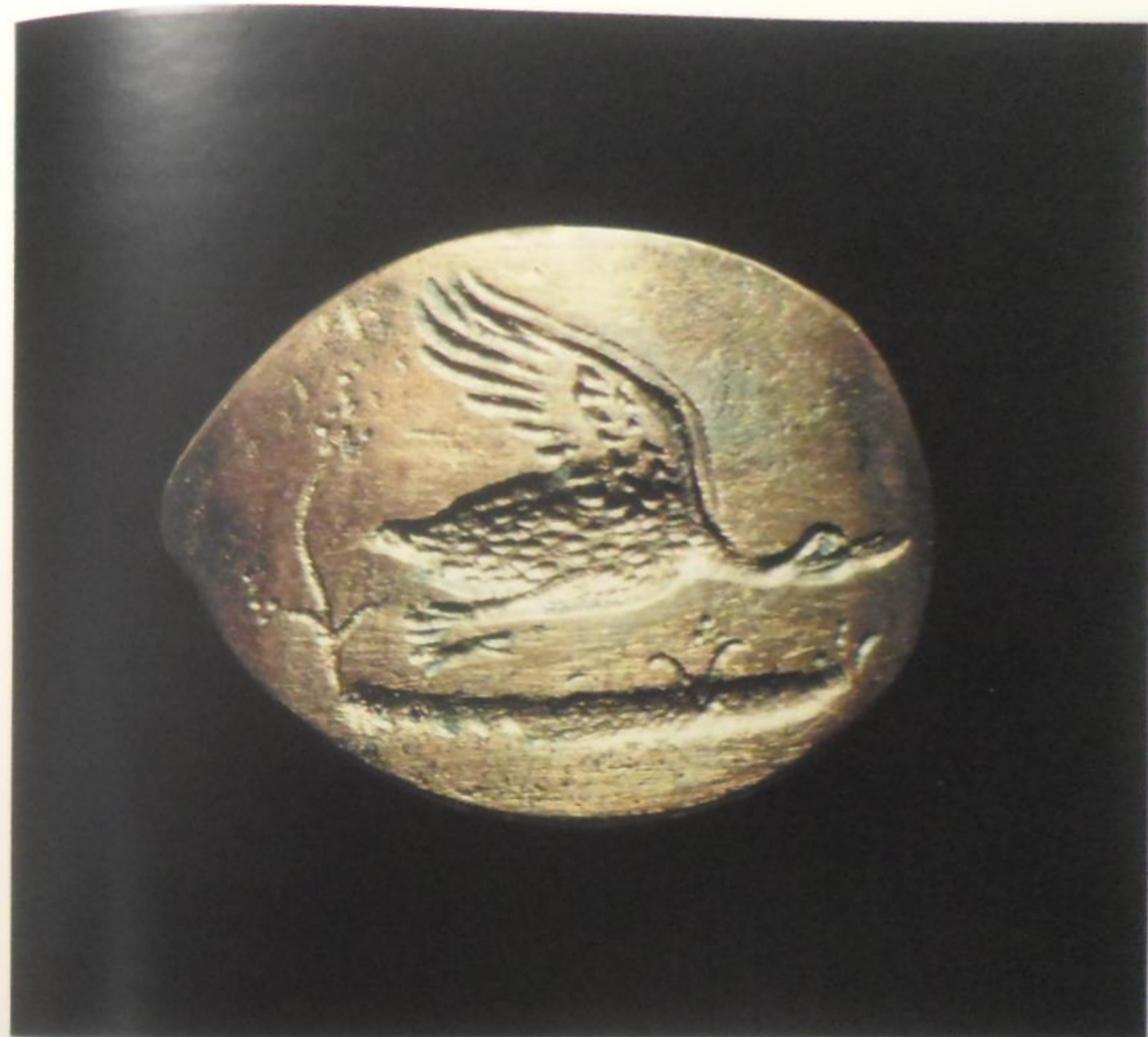
Скарабеид из серого халцедона. Гиппокам. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Ленинград, Эрмитаж (инв. Ж-393). Оригинал и оттиск

оттиски №№ 59 и 60 коллекция мастерицы 23.08.95.



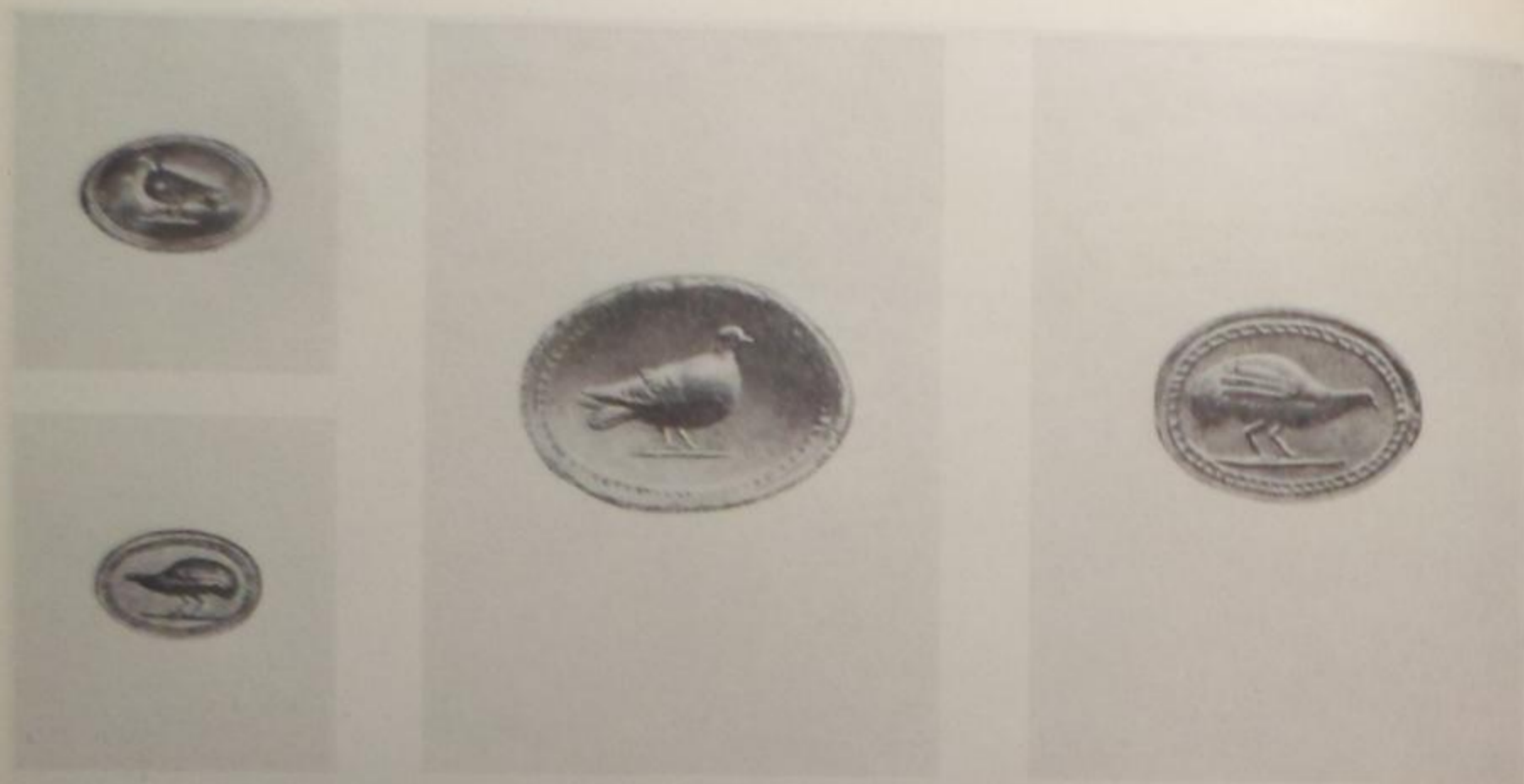
63

Скарабей из аметиста. Цапля. Поздний V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-585). Оригинал и оттиск



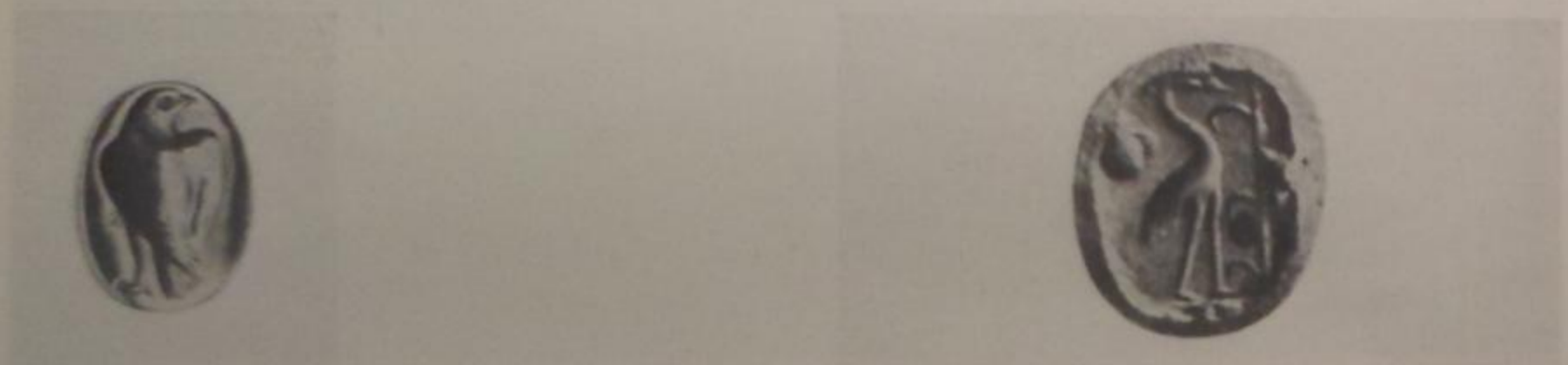
64

Золотой перстень с изображением летящей утки. Конец V — рубеж V и IV вв. до н. э. На Чертомлякка, Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Дп. 1863, П/182). Оригинал и оттиск



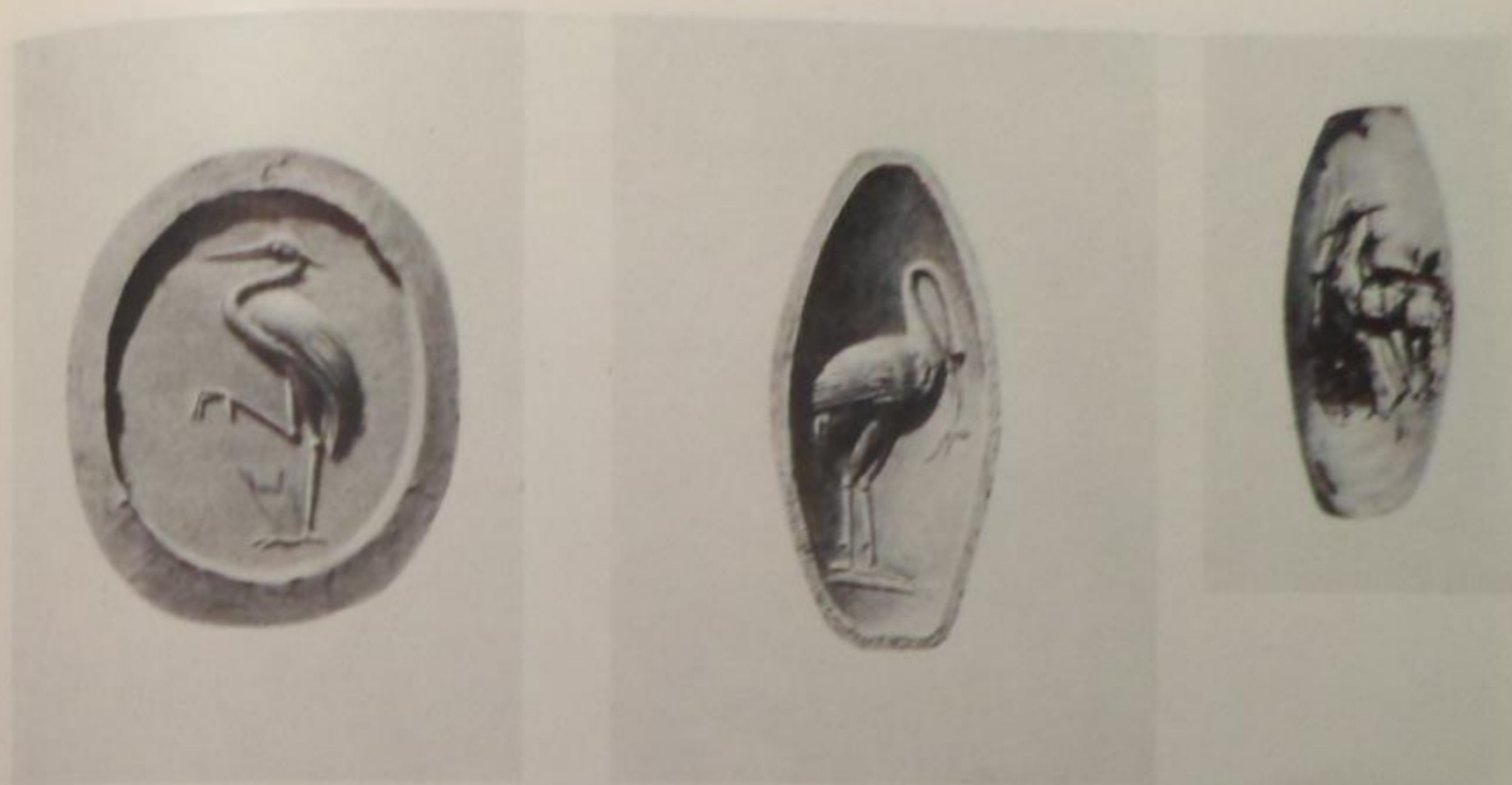
65 *Скарабеоид из сердолика. Голубь. Конец V в. до н. э. Куплен в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1480). Оригинал и оттиск*

66 *Скарабеоид из сердолика. Цесарка. Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 41.160.492). Оригинал и оттиск*



67 *Вертикальная застежка из халцедона (облицованный скарабеоид). Сокол. Поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музей (старый инв. Т. VIII 174). Оригинал и оттиск*

69 *Шах. Поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Скарабей из халцедона. Цапля. На поле — инициалы владельца. Поздний V в. до н. э. С. о. Хиоса. Колл. Д. М. Робинсона*



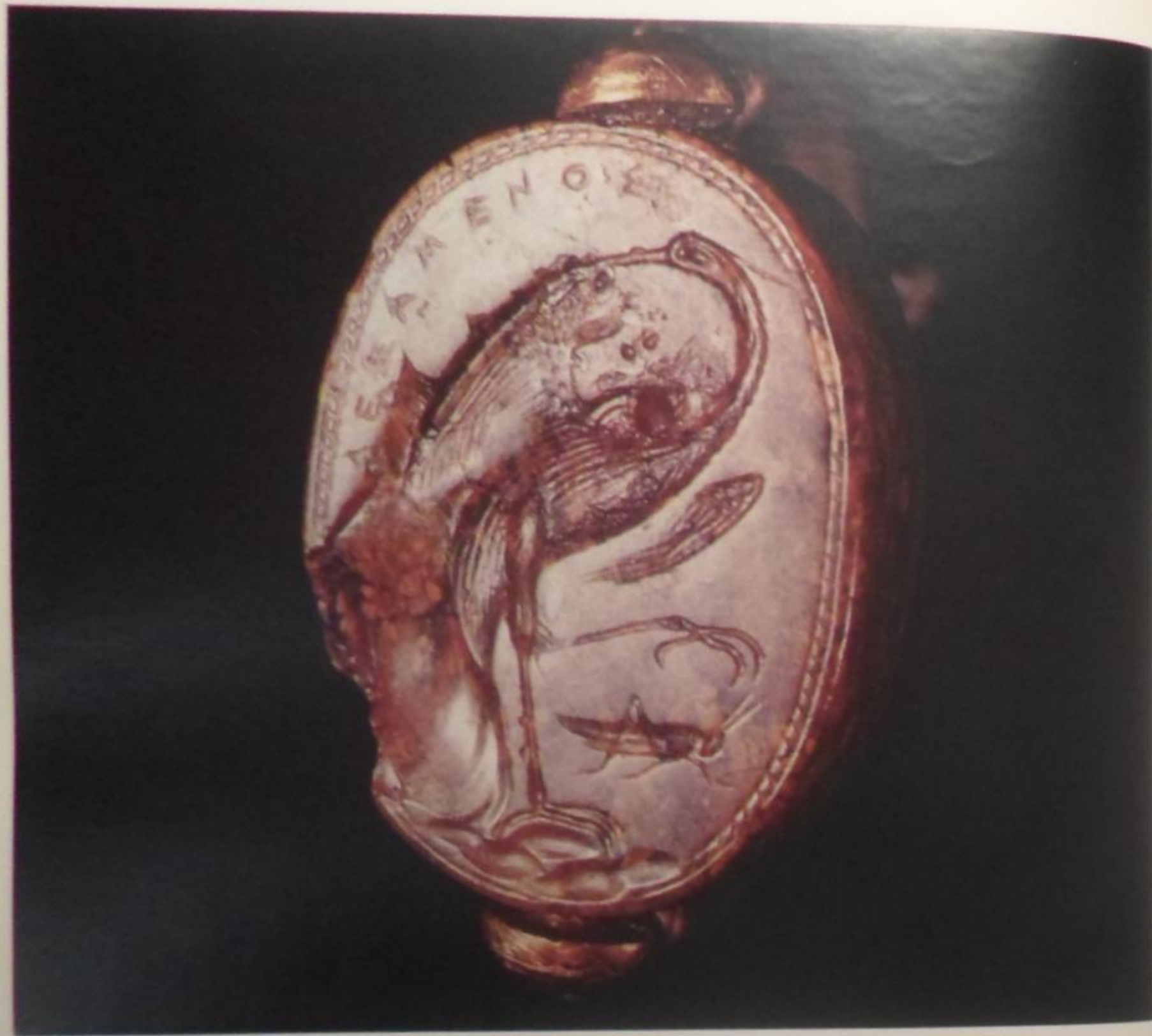
70 *Скарабеоид из голубого халцедона. Журавль или цапля. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Берлин, Гос. музей (старый инв. S. 4624)*

71 *Бочкообразный цилиндр из агата. Цапля. Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 42.11.17). Оригинал и оттиск*



72 *Скарабеоид из халцедона. Цапля с рогом оленя. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. С. о. Родоса (Каширос). Лондон, Британский музей (инв. 62.5-30.9). Оригинал и оттиск*

73 *Скарабеоид из сердолика. Гравирован на обеих сторонах. Цапля (на другой стороне — женщина перед бассейном — см. № 117). Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 11.196.1). Оригинал и оттиск*



74

Скарабейд из слегка обесцвеченного халцедона. Стоящая цапля и кузнечик. Подпись мастера Дексамена. Поздний V в. до н. э. С юга России. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Т. 1864.2). Оригиналы и оттиски



75

Многогранная печать из халцедона. Кузнечик. Поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музеи (инв. F. G. 333)



76

Обточенный скарабейд из оникса. Кузнечик. Поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 01.7550)



77

Серебряный статер Каллонии (Великая Греция). А — Аполлон Катаркеос, цапля и олень, В — олень. Ок. 400 г, до н. э. Берлин, Гос. музеи



78

Скарабейд из халцедона. Музеи. Поздний V в. до н. э. Оксфорд, Англо-американский музей (инв. 1882.1473). Оригиналы и оттиски



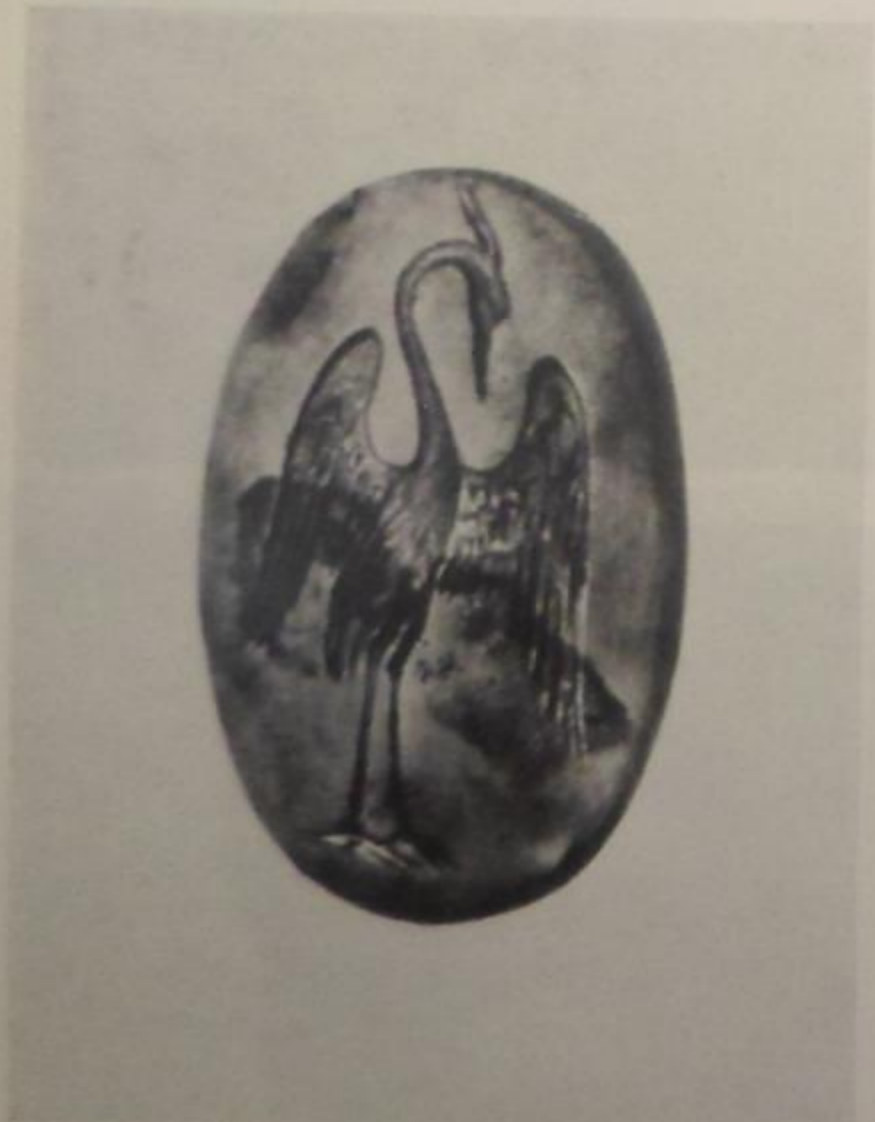


79

Скарабеид из халцедона. Цапля. Поздний V в. до н. э. Материковая Греция или Островная Иония. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 21.1206). Оригинал и оттиск

80

Усеченный цилиндр из агата. Цапля. Поздний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 98.721). Оригинал и оттиск



81

Обвисевший скарабеид из розового кварца. Цапля. 2-я половина V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание



82

Скарабеид из халцедона. Муха. V в. до н. э. Материковая или Островная Греция. Частное собрание

83



Скарабеид из сердолика. Кузнечик. Поздний V в. до н. э. Лондон, Британский музей



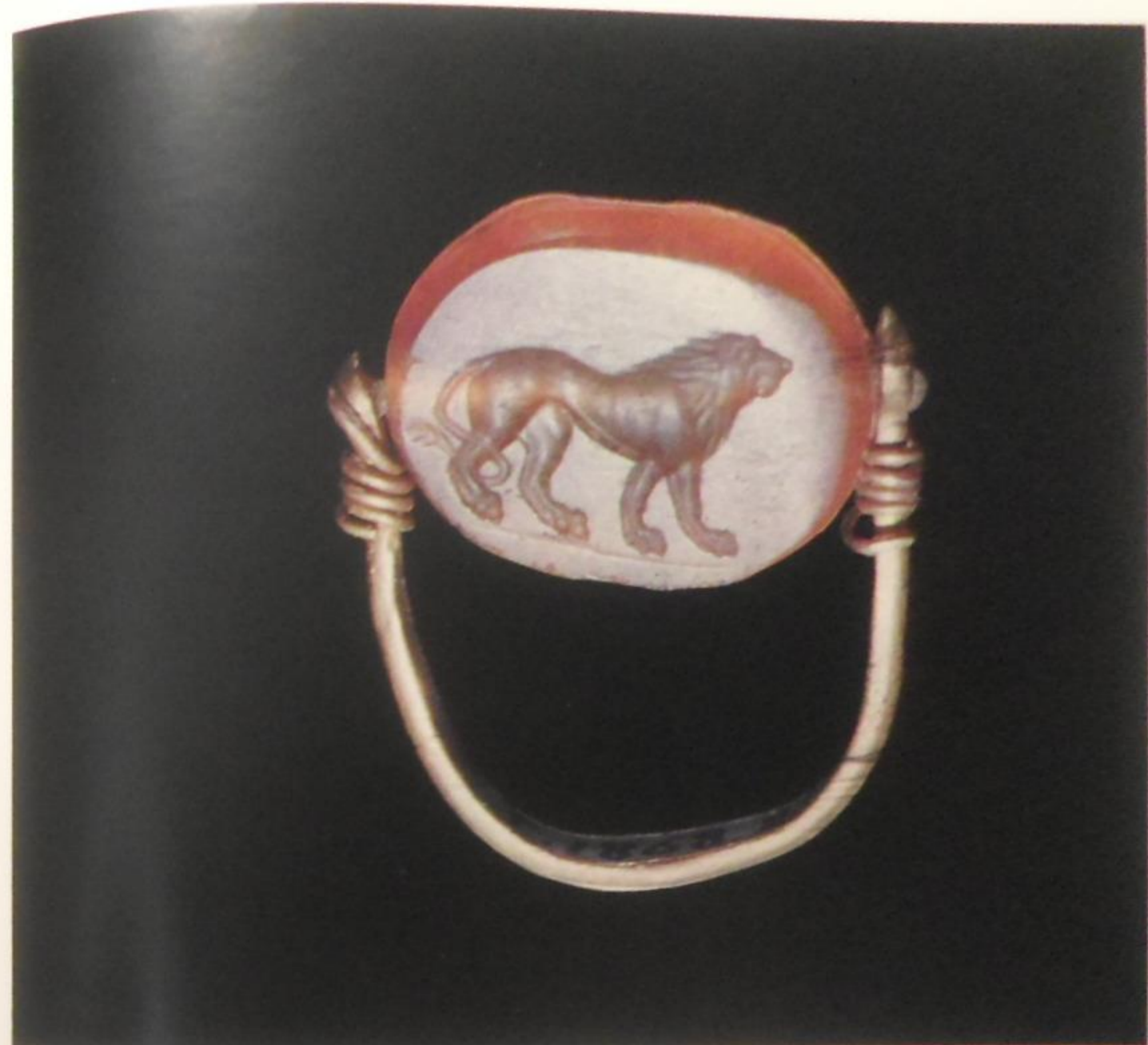
84

Скарабеид из халцедона-сапфирина. Летящая цапля. Подпись мастера — «Дексамен-хиосец сделал». Последнее десятилетие V в. до н. э. С юга России. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ю. 0.24). Оригинал и оттиск



85

Скарабей из халцедона. Лев и альфон. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-591). Оригинал и оттиск



86

Скарабей из сердолика. Идущий лев. Поздний V в. до н. э. Из Северного Причерноморья. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Т. 1868.20). Оригинал и оттиск



87 *Скарабеоид из серого халцедона. Идущий лев. Поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека*



88 *Обиленный скарабеоид из халцедона-сапфирина. Сидящая львица. Поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде coll. де Клерк)*



89 *Скарабеоид из голубого халцедона. Бегущий лев. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск*



90 *Скарабеоид из халцедона. Пантера. Поздний V в. до н. э. С. о. Кипра. Оксфорд, Ашмолеанский музей*



91 *Скарабеоид из халцедона-сапфирина. Бегущая лисица и куропатка. Поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде coll. де Клерк)*



92 *Скарабеоид из халцедона. Лисица и виноград (сюжет басни Эзопа). Поздний V в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей (инв. 1892.1494). Оригинал и оттиск*



93 *Перстень из сердолика с острым (обильным скарабеоид). Орфей среди животных. Конец V в. до н. э. Копенгаген, музей Торвальдсена. Оригинал и оттиск*



94 *Скарабей из черной жимы. Собака на прищипе. Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. SE. 23). Оригинал и оттиск*



95 *Скарабеоид из молочно-белого халцедона. Собака шниц. Поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск*



99 *Скарабеоид из горного хрусталя. Лев, напавший на оленя. Поздний V в. до н. э. Видимо, работа мастера из Островной Ионии. Лондон, Британский музей. Оригинал и оттиск*

100 *Скарабеоид из халцедона. Грифон, напавший на оленя. Поздний V в. до н. э. Из Материковой Греции. Бостон, Музей изящных искусств*



96 *Скарабеоид из карнеолика. Собака шниц. 2-я половина V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. A. 1455). Оригинал и оттиск*

98 *Скарабеоид из голубого халцедона. Собака, остановившаяся перед птицей. Поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека*

97 *Узелковый цилиндр из карнеолика. Собака, грызущая кость. 2-я половина —*



101 *Серебряный статер Кипра (Кипр). А — Геракл, В — сидящий лев. Время Вильгельма I (479—449 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей*

102, 103, 104 *Серебряные статеры и тетрадрахмы Кипра (Кипр). А — Геракл, В — лев, напавший на оленя. Время Вильгельма II (425—400 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей*





105

Скарибеид из халцедона. Ионийский лев. Вторая половина V в. до н. э. Из Островной Ионии или Материковой Греции. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж. 592). Оригинал и оттиск



106

Скарибеид из халцедона. Грифон, напавший на коня. Конец V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск



107



Серебряная монета Паноргия (Сицилия). А — охотничья собака. Конец V в. до н. э. Берлин, Гос. музеи



108

Серебряная тетрадрахма Сегесты (Сицилия). А — собака с зайцем, В — Афродита и Адонис. 450—420 гг. до н. э. Берлин, Гос. музеи



109

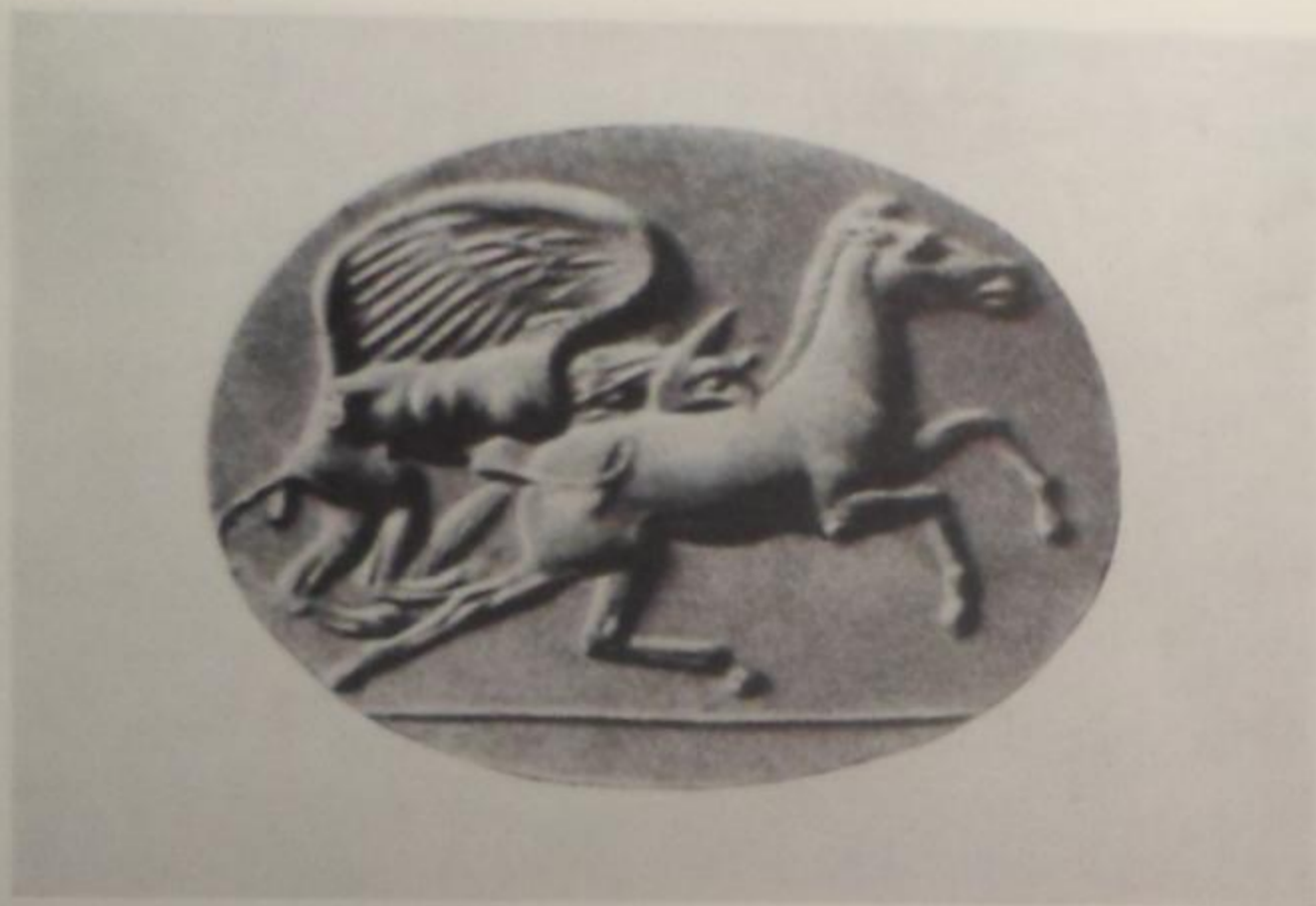
Серебряная диодрасма Сегесты (Сицилия). А — собака и колосья, В — голова

110, 111

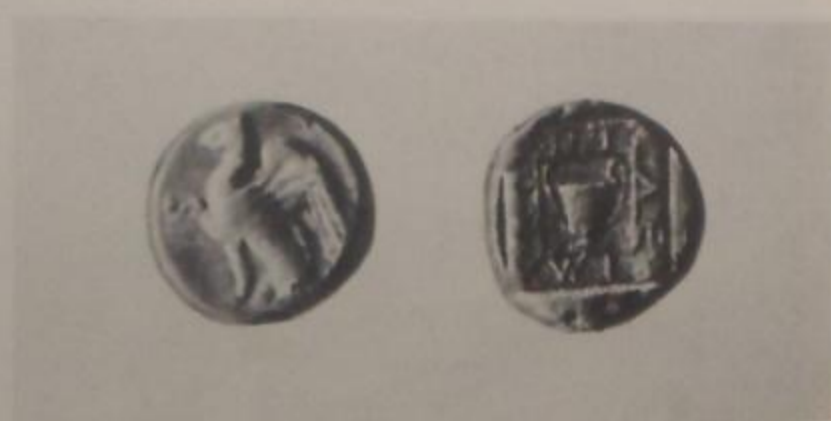
Нимфа Сегесты. 420—410 гг. до н. э. Берлин, Гос. музеи

Серебряные диодрасмы Сегесты (Сицилия). А — охотничья собака. 420—410 гг. до н. э. Берлин, Гос. музеи

Р-2



112 Скарбеоид из халцедона. Грифон, напавший на коня. Поздний V в. до н. э. Материкиона Греция. Бостон, Музей изящных искусств



113, 114, 115, 116 Серебряные монеты Абдеры (Фракия). А — сидящий грифон, В (113 — инкузур), (114 — канфар), (115 — бык), (116 — голова Зевса). 450—400 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей



117 Скарбеоид из сердолика с двухсторонним изображением. Женщина перед бассейном (на другой стороне — цапля, см. № 73). Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 11.196.1). Оригинал и оттиск



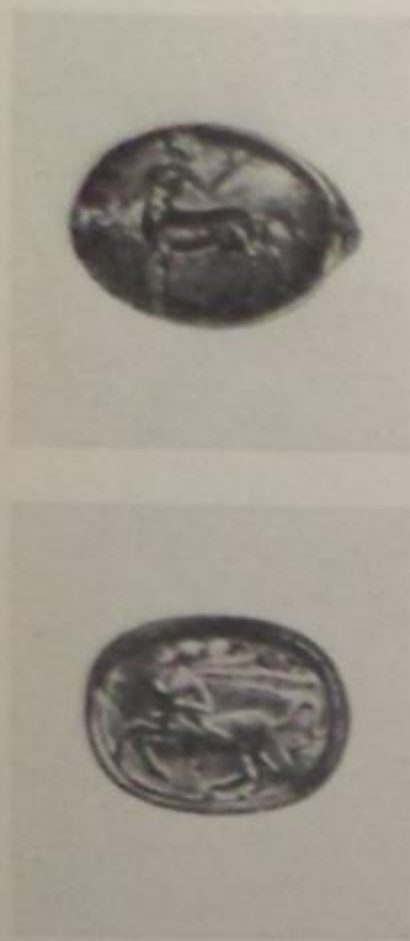
118 Круглый сардер (обточенный скарбеоид) Геракла, сражающийся с Немецким львом. Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 42.11.25)



119 Скарбеоид из халцедона. Воин в островерхом шлеме и панцире, держащий круглый щит. Поздний V — рубеж V и IV вв. до н. э. Смирна, частное собрание



120 Скарбеоид из бело-коричневой яшмы. Юноша, сидящий на коне. Поздний V в. до н. э. Оксфорд, Англо-саксонский музей (инв. 1892.1485). Оригинал и оттиск



121 Скарabeiод из сердолика с изображением на выпуклой стороне. Кентавр, держащий стрелу. Поздний V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде холл. Ариотг). Оригинал и оттиск



122 Обильный скарabeiод из халцедона. Бегущий кентавр. Поздний V в. до н. э. Лондон, Британский музей. Оригинал и оттиск



123 Скарabeiод из горного хрусталя. Сцилла. Поздний V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск



124 Скарabeiод из стекла. Сцилла. Поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музеи (старый инв. Т. II.94). Оригинал и оттиск



125 Скарabei из сердолика. Сидящая девушка с птицей. Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 42.11.22)



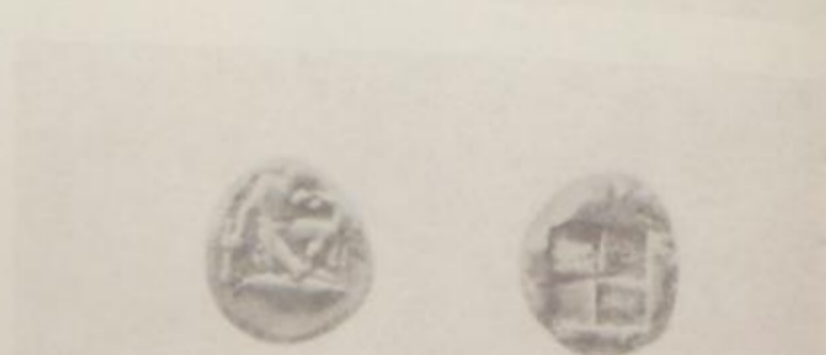
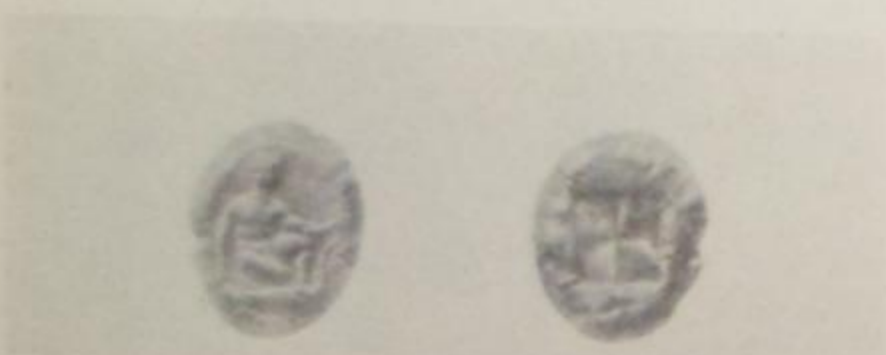
126 Скарabeiод из голубого халцедона. Женщина, играющая на лире. Поздний V в. до н. э. Берлин, Гос. музеи (старый инв. S. 4626)



127 Скарabeiод из обесцвеченного сердолика. Юноша и девушка, сидящая на корточках. Поздний V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 25.78.7)



128 Золотой перстень. Афина, повергающая галанта. Рубеж V—IV вв. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 41.160.439)



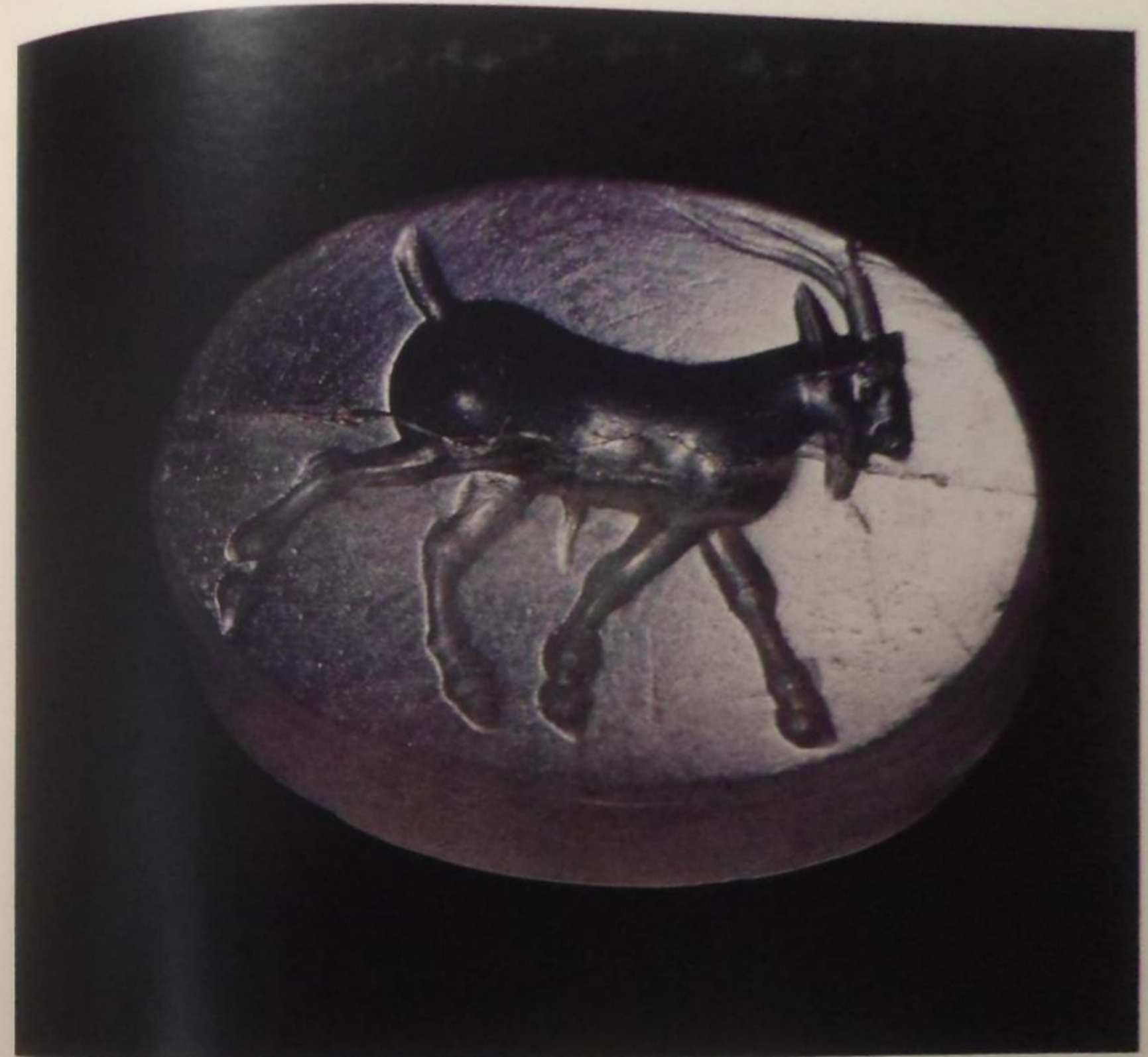
129 *Серебряная тетрадрахма Сегесты (Сицилия). А — речное божество Кримисос в образе оленя. 425/15—409 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*  
 130 *Серебряная тетрадрахма Акрагаса (Сицилия). В — колесница с Nike, в центре — изображение Сциллы. 413—411 гг. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание*  
 131 *Серебряная тетрадрахма Акрагаса (Сицилия). В — Сцилла и краб. 420—415 гг. до н. э. Частная коллекция*

132 *Серебряный статер Гераклеи (Южная Италия). В — Геракл, борющийся с Немейским львом. 433—400 гг. до н. э. Берлин, Гос. музей*  
 133, 134 *Электрический статер Кизика (Мизия). А — Геракл с луком и туникой, Геракл с палицей и шкурой льва, анкер — тунец. В — инкузум. 450—400 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*



135 *Электрический статер Кизика (Мизия). А — Геракл, сражающийся с Немейским львом, В — инкузум. 450—400 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*  
 136 *Золотой гекталитрон с подписью мастера Евплетоса. Сиракузы (Сицилия). А — голова Артемиды — Аретулы, В —*

137 *Геракл, борющийся с Немейским львом. 413—406 гг. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание*  
 138 *Серебряная тетрадрахма Мессаны (Сицилия). А — нимфа Мессана, В — юный Пан с зайцем. 430—396 гг. до н. э. Париж, Национальная библиотека*



138 *Скарабеоид из голубого халцедона. Идущий козел. Рубеж V и IV — I в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-588). Оригинал и оттиск*



139 Скарabeoid из халцедона. Идущий козел. Рубеж V и IV — I-я половина IV в. до н. э. Дрезден



140 Скарabeoid из халцедона. Скачущий козел. I-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



144 Скарabeoid из обесцвеченного сердолика. Скачущий дикий козел. I-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1427). Оригинал



145 Скарabeoid из голубого халцедона. Овца. I-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (старый инв. S. 4622)



146 Скарabeoid из серого халцедона. Скачущий дикий козел. I-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. 68729). Оригинал

147 Скарabeoid из горного хрусталя. Самец и самка оленя. I-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



141 Скарabeoid из обесцвеченного сердолика. Идущий козлик. Рубеж V и IV — I-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание. Оригинал  
142 Скарabeoid из халцедона. Эрот, скачущий на козле. I-я половина IV в. до н. э. (изображение Эрота — возможно,

143 более позднее добавление). Прежде частное собрание в Берлине  
Скарabeoid из сердолика. Идущий козел. Рубеж V и IV — I-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание. Оригинал



148

Скарабеонд из горного хрусталя. Идущий козел. Ранний IV в. до н. э. Видимо, работа островной или материковой греческой мастерской. Лондон, Британский музей



149

Серебряный статер Эноса (Фракия). Р — идущий козел. 421—365 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



154, 155, 156

Серебряные киликийские монеты времени сатрапов (сатрап Келендерис). А — юноша-всадник, Р — козел. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей



150, 151

Серебряная монета Пароса. А — козел, Р — козельца. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей

152, 153

Серебряные монеты Эноса (Фракия). А — голова Гермеса; Р — козел. 412—365 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей



157, 158

Серебряные киликийские монеты времени сатрапов (сатрап Келендерис). А — юноша-всадник, Р — козел. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей

159

Серебряный статер Саламиса (Кипр). А — голова Гермеса, Р — лежащий козел. Время Евкатора I (411—378 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей



160

Скарабеоид из голубого халцедона. Падающий олень. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Из Северного Причерноморья. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. П. 1853.30). Оригинал и оттиск



161

Скарабеоид из халцедона-сапфирина. Олень и грифон. 1-я половина IV в. до н. э. Из Северного Причерноморья. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-593). Оригинал и оттиск



162

Скарабеоид из коричневого халцедона. Лев, нападающий на оленя. I-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 91.6-25.3). Оригинал и оттиск



163

Скарабеоид из голубоватого халцедона. Собака, нападающая на оленя. I-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (текущий инв. S. 4622). Оригинал и оттиск

164

Скарабеоид из халцедона. Орлиноскопый грифон, нападающий на оленя. I-я половина IV в. до н. э. Приобретен в Стожбуле, Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. A. 1438). Оригинал



165

Скарабеоид из халцедона. Собака, нападающая на оленя. I-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 49.43.9). Оригинал и оттиск



166

Скарабеоид из коричневого халцедона. Лев, нападающий на оленя. Рубеж V и IV — I-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск



167

Скарабеоид из коричневого халцедона. Лев, нападающий на оленя. I-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (текущий инв. S. 4622)



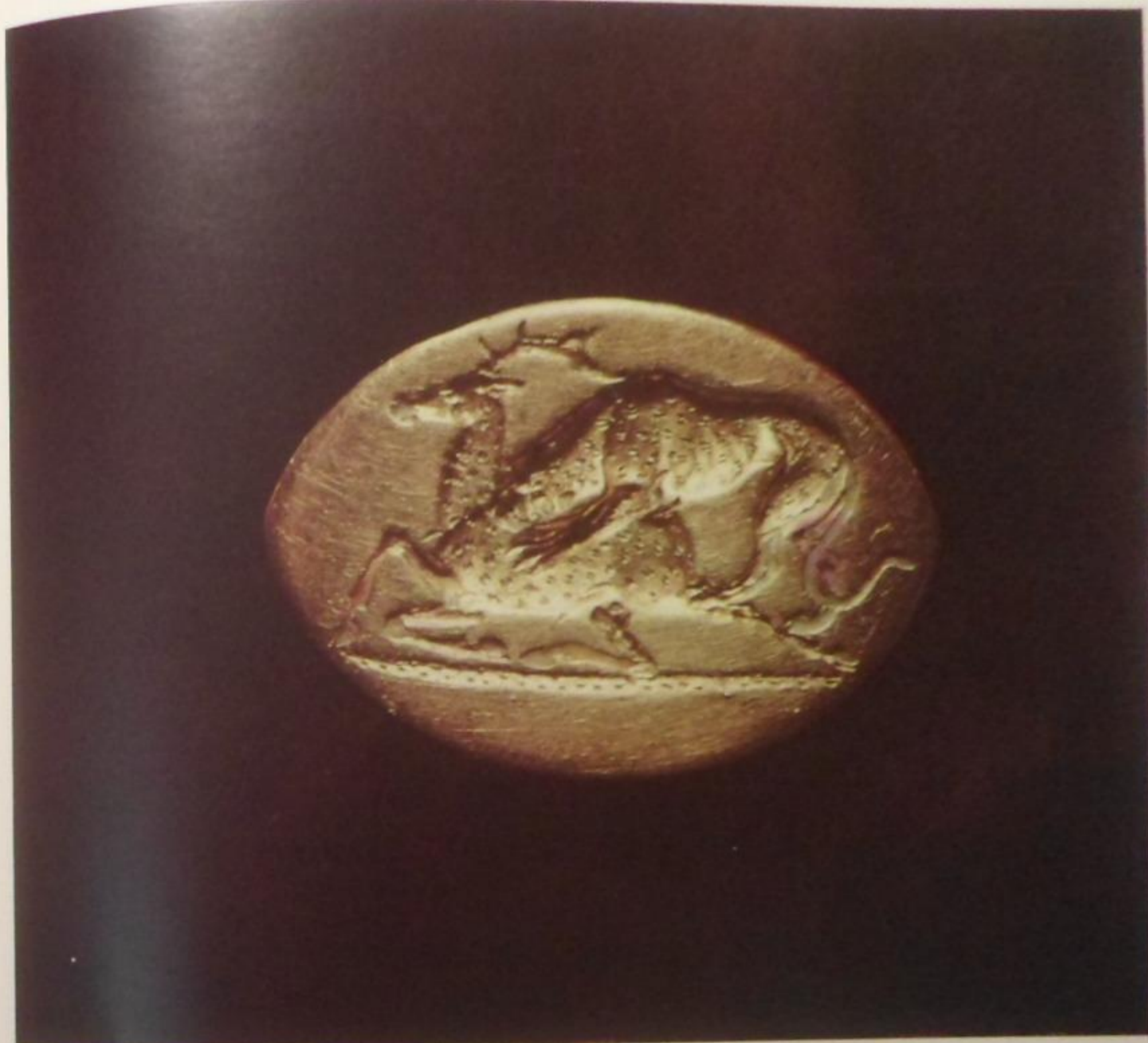


168

Четырёхгранная печать из крепостного агата. Лев, нападающий на оленя. I-я половина IV в. до н. э. Происходит из раскопок Таксилы (Северо-Западная Индия). Оригинал и оттиск

169

Приниз из крепостного агата. Лев, терзающий оленя. I-я половина IV в. до н. э. Найден при раскопках Таксилы (Северо-Западная Индия). Оригинал и оттиск



170

Золотой перстень. На щитке — барс, нападающий на оленя. Рубеж V и IV — I-я половина IV в. до н. э. Из Северного Причерноморья (Семибратские курганы, курган 6). Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. СБр. VI-8). Оригинал и оттиск



171 *Серебряный статер Кавлонии (Южная Италия), (А — Аполлон Катарсиос), В — олень, 400—350 гг. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание*



172 *Серебряная тетрадрахма Эфеса. А — пчела, В — олень. 387—295 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*



173 *Серебряная тетрадрахма Эфеса. А — пчела, В — олень. 387—295 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*

174 *Серебряная тетрадрахма Эфеса. А — пчела, В — олень. 387—295 гг. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание*

175 *Серебряная монета Кипра (Кипр). Ранний IV в. до н. э. А — Геракл, В — лев и олень. Лондон, Британский музей*



176 *Золотая монета Кипра (Кипр). А — Геракл, В — лев и олень. 361—312 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*



177, 178, 179 *Серебряные киликийские статеры (Тарсос). А — Зевс, В — лев и олень. Время Мазея (361—333 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей*



180

Скарабеоид из голубого халцедона. Кабан. 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 41.160.443). Оригинал и оттиск

181

Скарабеоид из халцедона. Кабан. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск

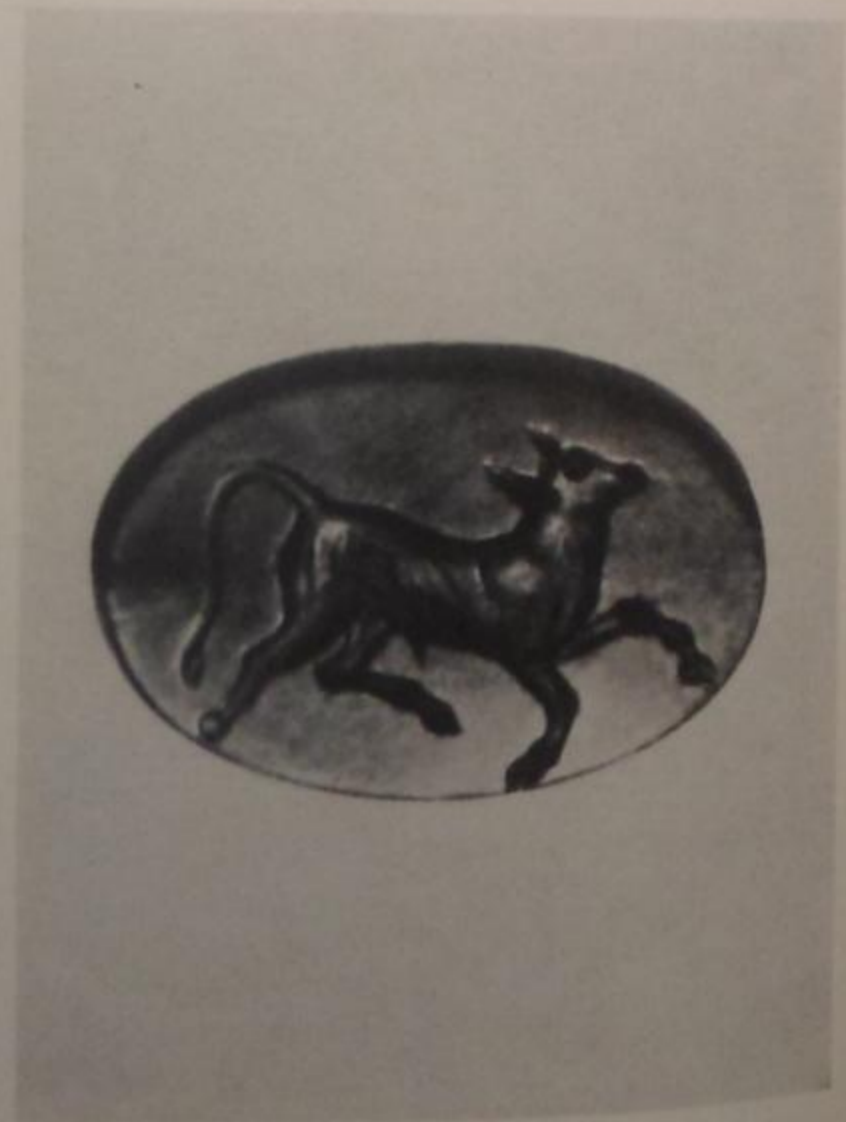


182

Скарабеоид из халцедона. Бык, приваши на переднюю ногу. 1-я половина IV в. до н. э. Частное собрание

183

Скарабеоид из халцедона. Корова перед деревом. 1-я половина IV в. до н. э.



184

Бостон, Музей изящных искусств (бык, собр. Тышкевича)  
Скарабеоид из обесцвеченного халцедона. Бычок. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1452). Оригинал



185

Скарабеоид из сердолика. Бык. 1-я половина IV в. до н. э. Приобретен в Турции. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1450). Оригинал и оттиск

186

Скарабеоид из халцедона. Бычок. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Собрание Брунскихского колледжа. Оригинал



187

Скарабеоид из халцедона. Бодающийся бык. 1-я половина IV в. до н. э. Из Сирии. Лондон, Британский музей (инв. 1912.11-12.1). Оригинал и оттиск

188

Скарабеоид из халцедона. Бодающийся бык. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 88.8.3.1). Оригинал и оттиск



189

Скарабеоид из халцедона. Бычок. 1-я половина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмольевский музей. Оригинал и оттиск



190

Скарабеоид из голубого халцедона. Лежащий бычок. 1-я половина IV в. до н. э. Из Смирны. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1449). Оригинал



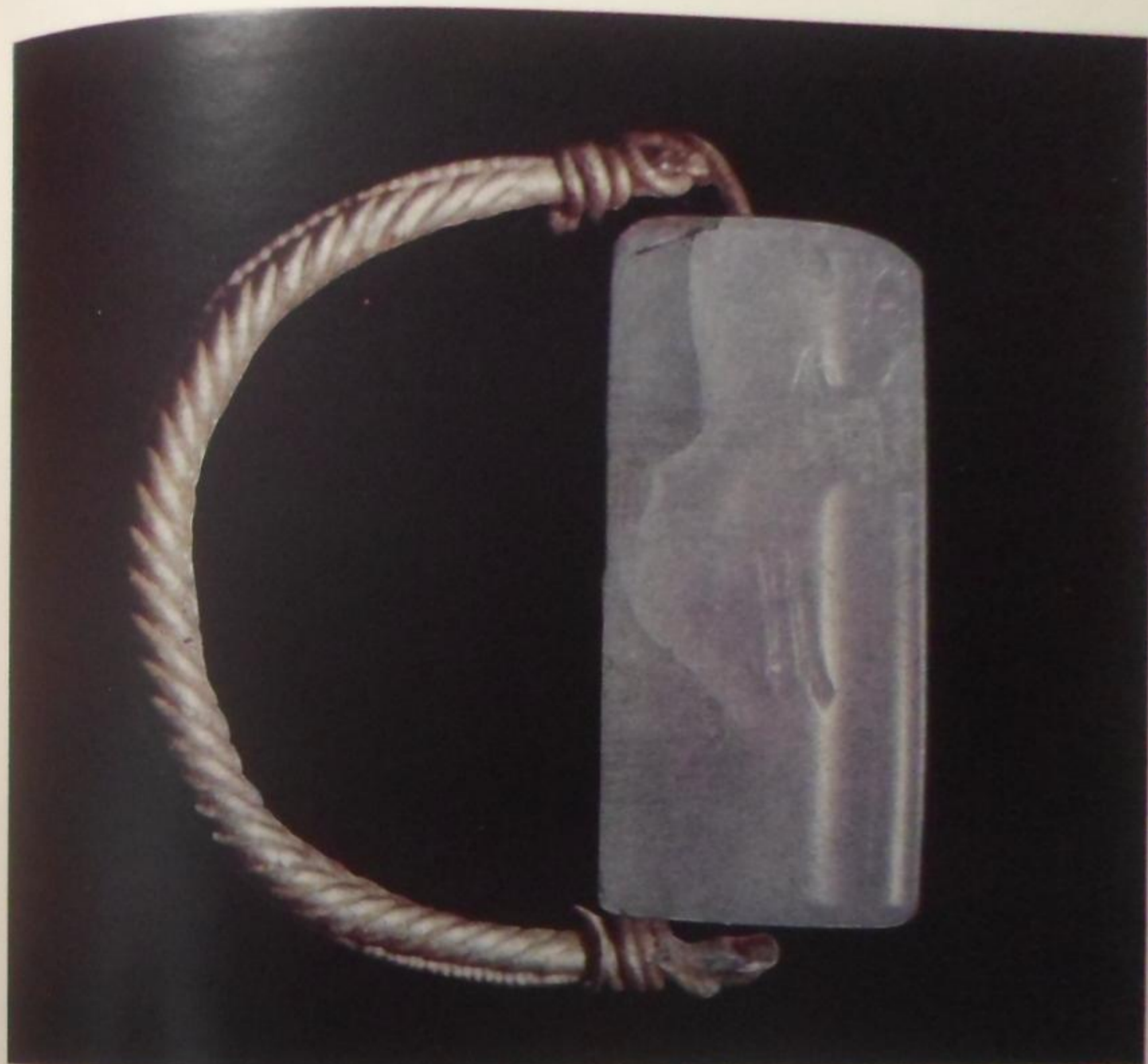
191

Скарабеоид из коричневатого халцедона. Бык, припавший на переднюю ногу. 1-я половина IV в. до н. э. Кембридж. Оригинал и оттиск



192

Скарабеоид из халцедона. Бодающиеся бычки. 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музеи (инв. F. G. 193)



193

Цилиндрическая печать из голубого халцедона. Корова с теленком. 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-564; прежде колл. Лемме). Оригинал и оттиск



194

Скарабеоид из халцедона. Лев, когтящий быка. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск



195, 196

Серебряные фригийские монеты (Византий). А — бык, В — инкузум. 416—357, 357—340 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей

197, 198

Серебряные монеты Гортины (Крит). А — Европа, В — бык. 431—300 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



199

Скарабеоид из халцедона. Лев, нападающий на быка. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 88.10-18.1). Оригинал и оттиск



200, 201

Серебряные монеты Гортины (Крит). А — Европа, В — бык. 431—300 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

202, 203

Серебряные монеты Феста (Крит). А — Зевс, В — бык. 431—300 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



204 Скарabeид из халцедона-сапфирина. Конь. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде coll. de Clerck)



205 Скарabeид из сердолика. Галопирующий конь. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. С Крита. Берлин, Гос. музеи (старый инв. S. 4638)

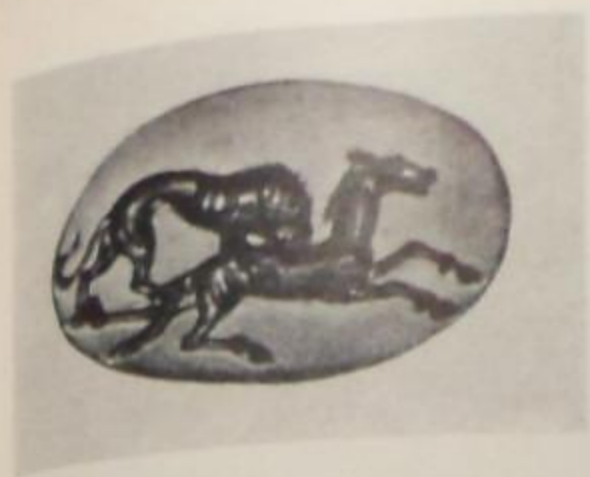


206 Скарabeид из халцедона. Слон. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека  
207 Скарabeид из голубоватого халцедона. Декоративный верблюд. 1-я половина IV в. до н. э. Куплен в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 3168). Оригинал



208 Серебряная тетрадрахма Эвбейского союза. А — голова нимфы Эвбеи, В — бык. Около 395 г. до н. э. Берлин, Гос. музеи  
209 Серебряный статер Тарсоса (Киликия). А — Зевс, В — лев и бык. Время Малея (361—333 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей

Монетный кабинет  
Инв. № 03.96.



210 Скарabeид из халцедона. Лев, нападающий на коня. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей. Оригинал и оттиск



211 Серебряная монета Аканфа (Македония). А — лев, терзающий быка, В — квадрат. 424—380 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей



212, 213, 214 Серебряные статеры Тарсоса (Киликия). А — Зевс, В — лев, нападающий на быка. Время Малея (361—333 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей



215 Золотой перстень. На щитке — стоящий бык. 1-я половина IV в. до н. э. На Северного Причерноморья (Чертомлык). Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Дл. 1863.1/384). Оригинал и оттиск



216 Скарabeiод из талцедона. Двугорбый верблюд. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей. Оригинал и оттиск



217 Бронзовая монета Саламиса (Кипр). А — идущий лев, В — конь. Время Евлагора II (361—351 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей  
218 Бронзовая монета Колофона (Иония). А — голова Аполлона, В — прегома

219, 220 коны. Примерно 400—350 гг. до н. э. Лондон, Британский музей  
Серебряные монеты Маронии (Фракия). А — скачущий конь, В — группа синагора. 400—350 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей



221  
Скарабеоид из халцедона. Колесница. 1-я половина IV в. до н. э. Аттическая или островная работа. Бостон, Музей изящных искусств



222  
Серебряная монета Маронеи (Франкия). А — скачущий конь, В — группа вишюграда. 400—350 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей

223  
Серебряная драхма Ларисы (Фессалия). А — голова нимфы, В — конь. 420—395 гг. до н. э. Берлин, Гос. музей

224  
Золотой перстень. На щитке — галопирующий конь со всадником. 1-я половина IV в. до н. э. Видимо, работа островной ионийской или материковой греческой мастерской. Бостон, Музей изящных искусств

II



225  
Скарабеоид из халцедона. Журавль, стреляющий из лука. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание



226, 227  
Серебряные тетрадрахмы Сиракуз (Сицилия). А — колесница и паращан Нике, В — голова Артемиды Аретулы. 413—399 гг. до н. э. Частное собрание и Лондон, Бриганский музей

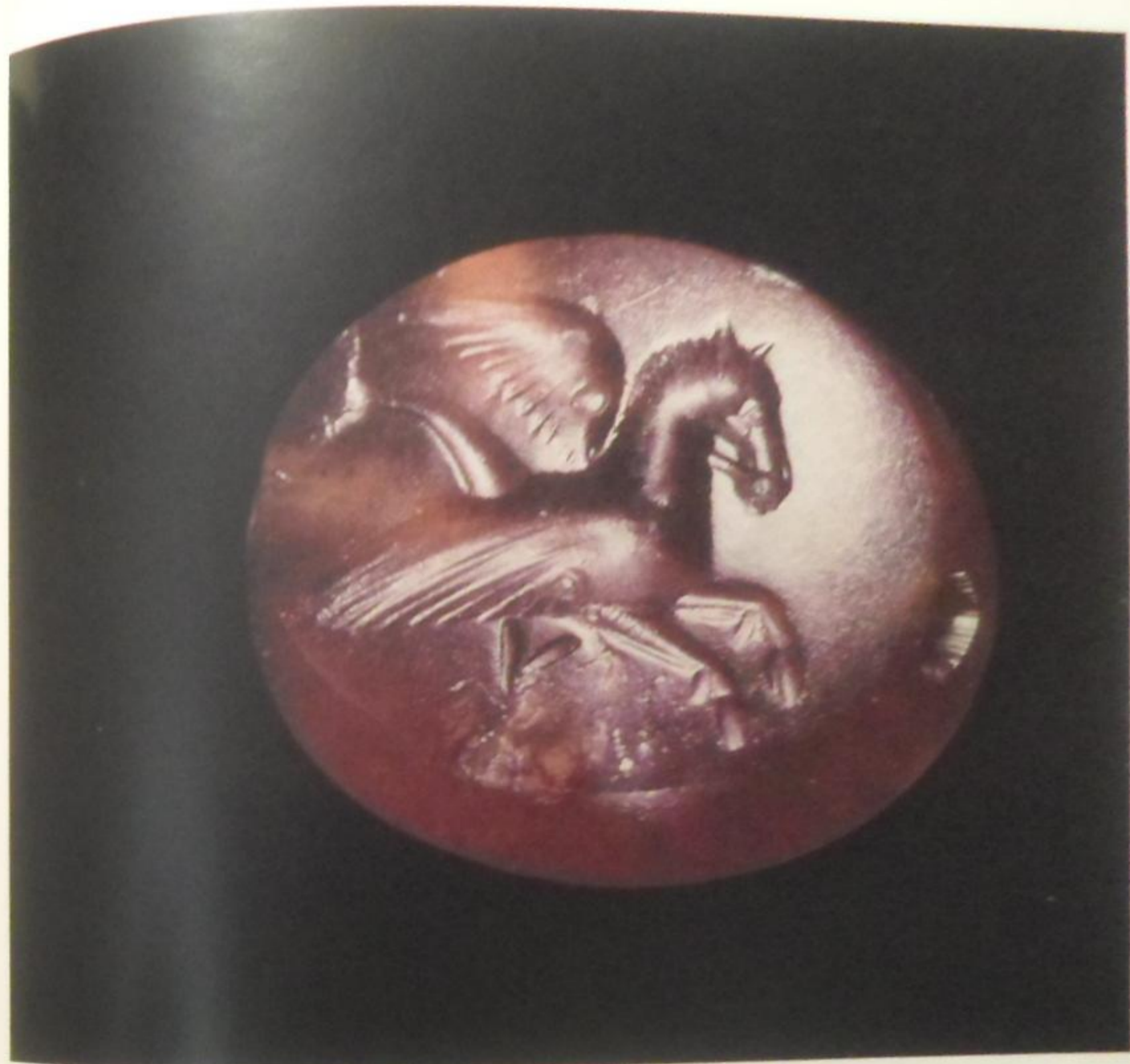
228  
Круглый скарабеоид с декоративным изображением. Лицевая сторона — журавль, держащий копьенос; оборот — журавль, выходящий из мураса. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде Музея Археологии)





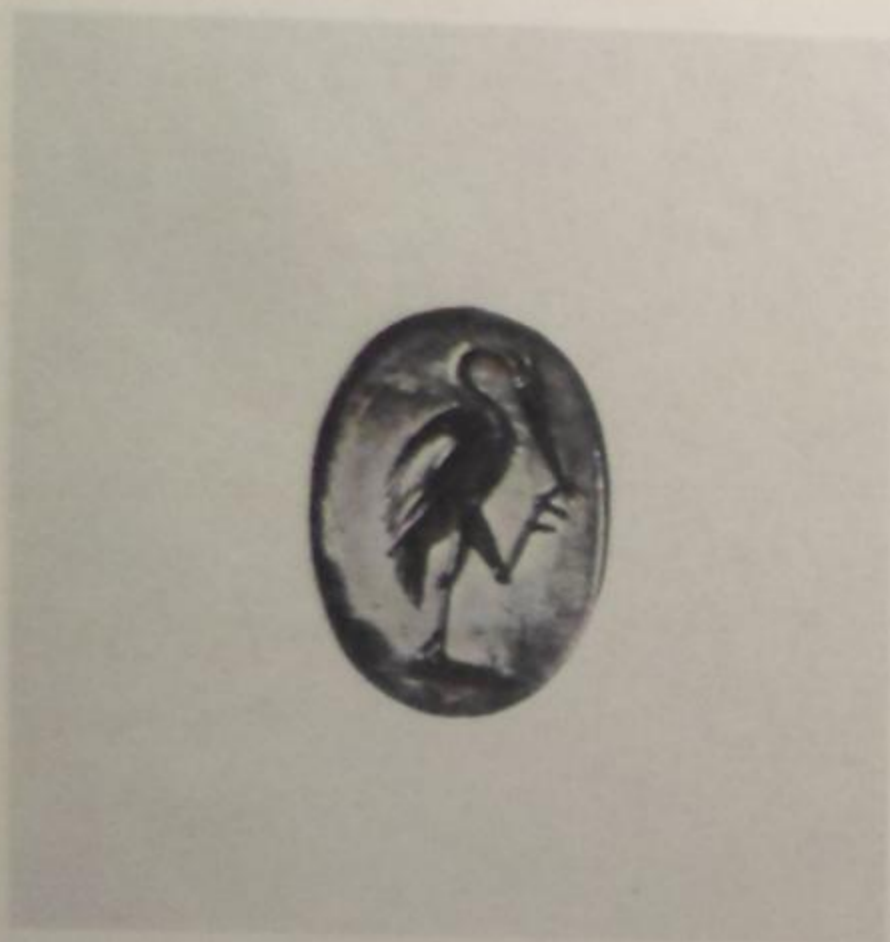
229

Скарабей из халцедона. Куропатка. 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-586). Оригинал и оттиск



230

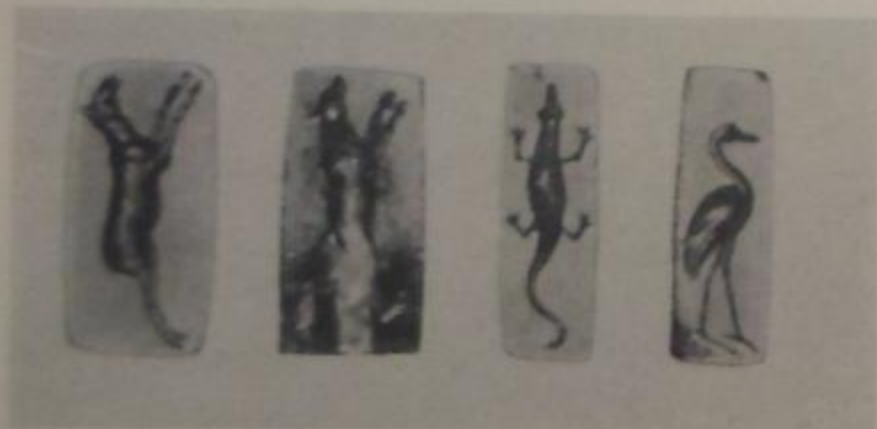
Скарабей из коричневого халцедона. Гиппокам. 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-570). Оригинал и оттиск



231 Скарabeoid из темного сердолика. Цап-  
ля. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен,  
Гос. монетное собрание (инв. А. 1478)



232 Скарabeoid из красной яшмы. Стоящая  
на одной ноге цапля. Рубеж V и IV —  
1-я половина IV в. до н. э. Колл.  
Д. М. Робинсона (прежде колл. Суэск)



233 Призматическая печать из халцедона.  
1-я половина IV в. до н. э. Оксфорд,  
Ашмолевский музей (инв. 1925.134;  
прежде колл. Бука). Оригинал и оттиск  
одной из граней — цапля



234 Бочкообразная печать из агата. Цапля.  
1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен,  
Гос. монетное собрание (инв. А. 1477).  
Оригинал



235

Круглый скарabeoid из сердолика, гра-  
вированный на выпуклой стороне. Пче-  
ла. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен,  
Гос. монетное собрание (инв. А. 1475)



236

Скарabeoid из голубого халцедона. Го-  
лубь. 1-я половина IV в. до н. э. Мюн-  
хен, Гос. монетное собрание (инв.  
А. 1479). Оригинал



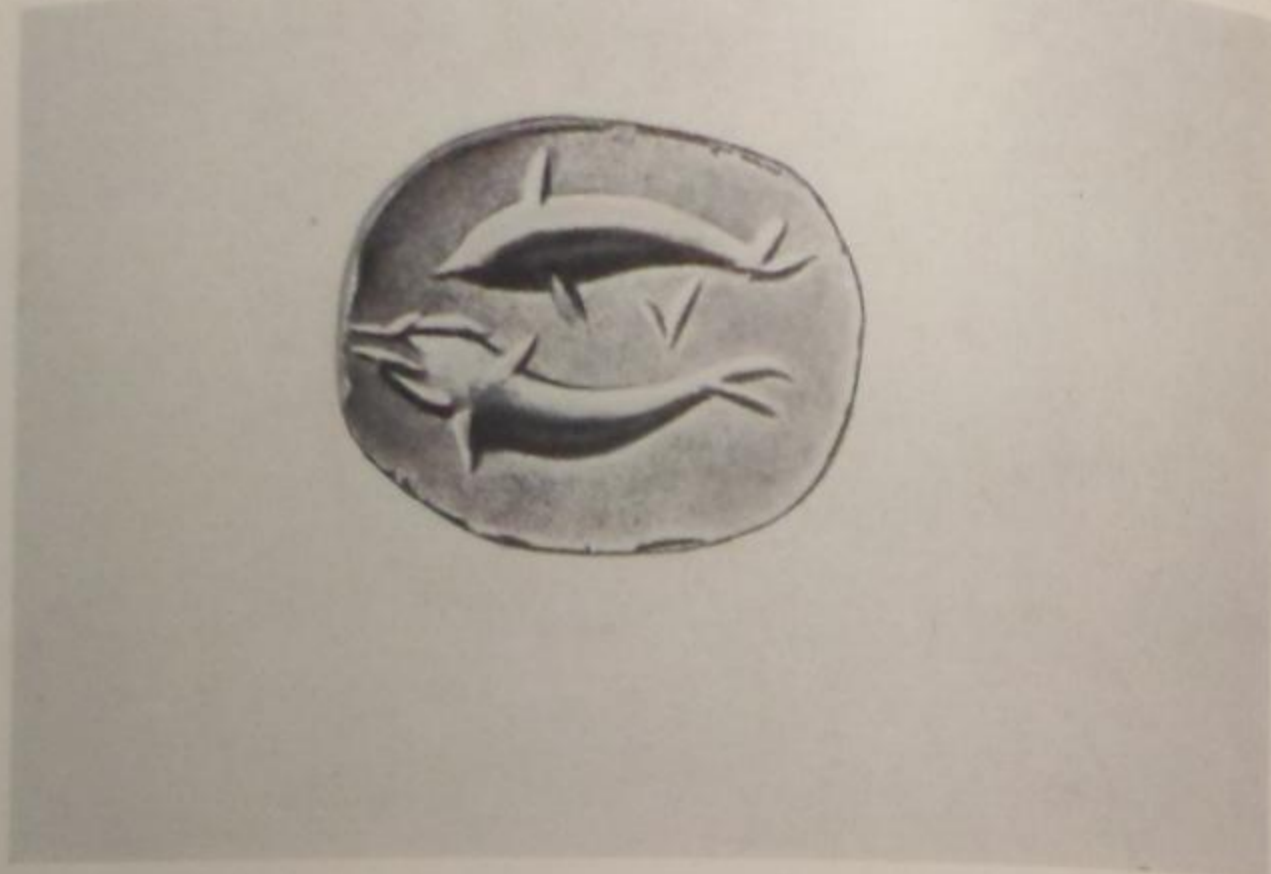
237

Скарabeoid из сердолика. Цапля с му-  
хой. Изображение на выпуклой сторо-  
не. 1-я половина IV в. до н. э. США,  
частное собрание



238

Скарabeoid из халцедона. Цапля с ля-  
гушкой. 1-я половина IV в. до н. э.  
США, частное собрание



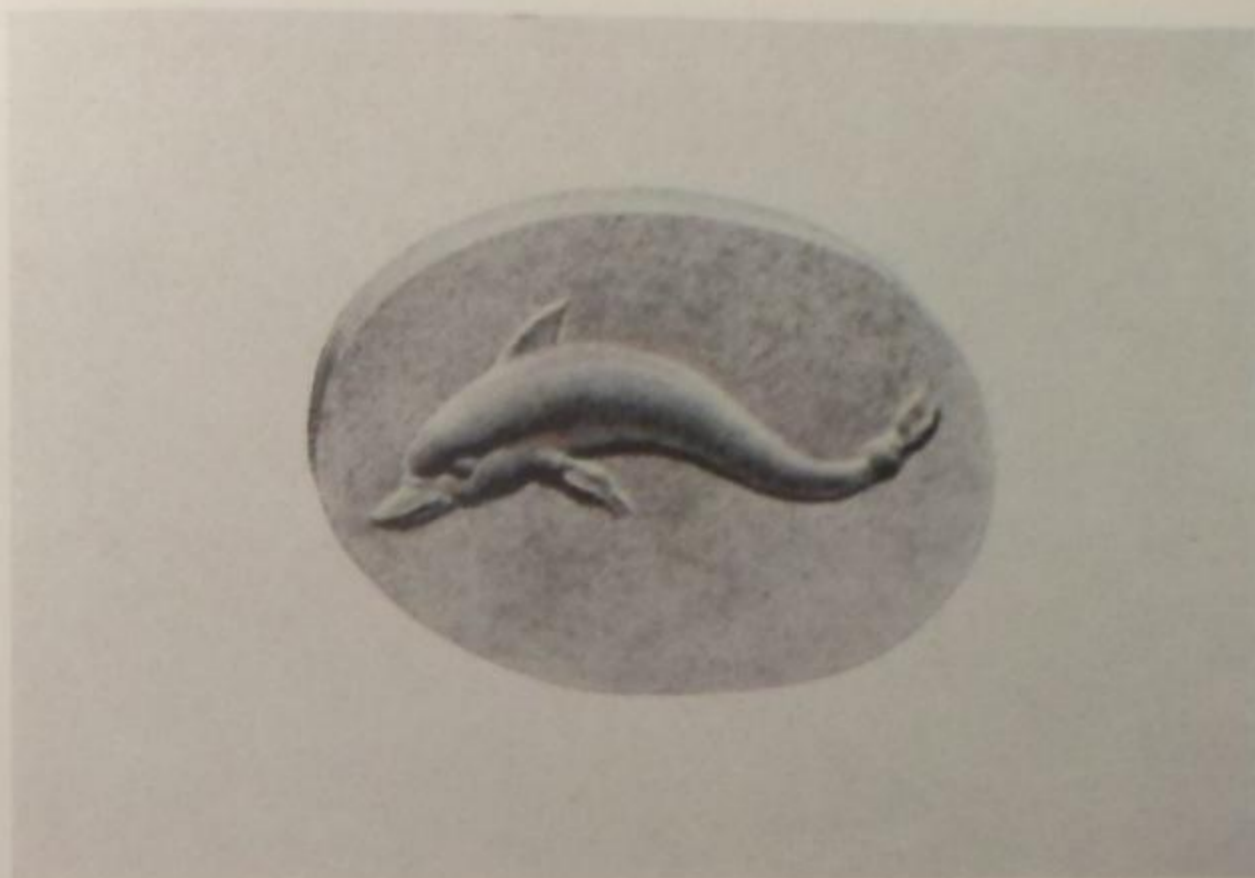
239 Халцедонский скарабеид, прокаленный и обесцвеченный в огне. Два дельфина. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 74.3.5.20). Оригинал и оттиск



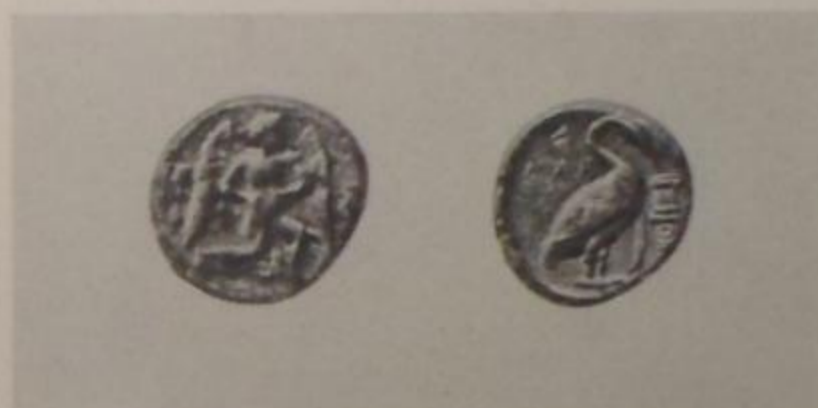
240 Скарабеид из коричневого халцедона. Морские животные. 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 41.100.437)



241 Серебряный статер Итаноса (Крит). В — две морские змеи. 380—350 гг. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание



242 Халцедонский скарабеид. Дельфин. 1-я половина IV в. до н. э. Предположительно работа островного ионийского или материкового греческого центра. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 27.690)



243, 244 Серебряные статеры Маллоса (Киликия). А — мужская крылатая фигура, В — лебедь. 425—385 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



245 Серебряный статер Пафоса (Крит). А — голова Афины, В — голубь. Примерно 400 г. до н. э. Лондон, Британский музей



246

Халцедоновый скарабеоид. Лев со щитом. Рубеж V и IV — I-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей



247

Скарабеоид из халцедона. Лев, стоящий перед деревом. I-я половина IV в. до н. э. Из Малой Азии. Бостон, Художественная галерея Уолтера



248

Скарабеоид из обсидианового камня. Лев. I-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 987-154). Оригинал и оттиск



249, 250

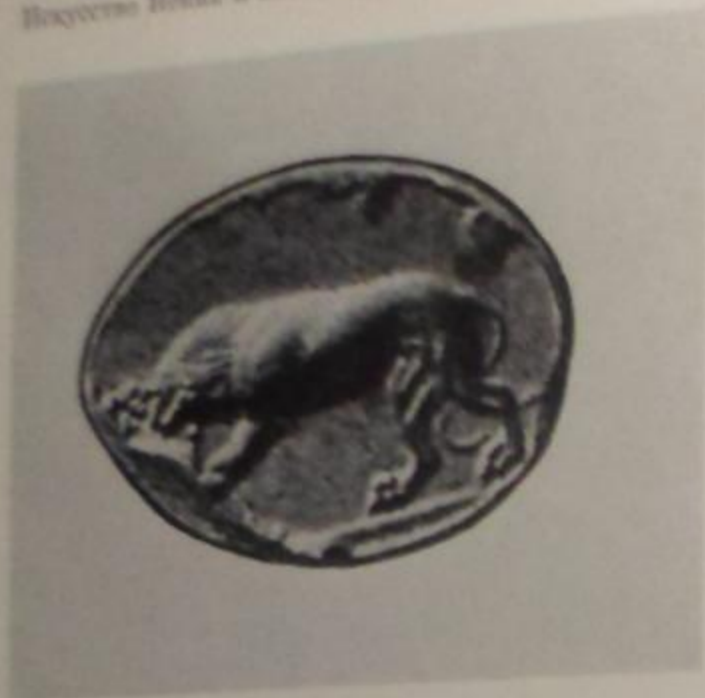
Электровые монеты Кизика (Мизия). А — лев и тунец, В — инкулум. 450 г. до н. э. Лондон, Британский музей



251

Скарабеоид из халцедона. Стоящий лев. I-я половина IV в. до н. э. Из Северного Причерноморья. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. П. 1859.17). Оригинал и оттиск





252 Скарбеоид из халцедона-сапфирина. Лев, прижимающий добычу. 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (бывш. инв. S. 4625)



253 Скарбеоид из халцедона-сапфирина. Лев, поедаящий ногу оленя. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)



254 Серебряная тетрадрахма Карии. А — Зевс Стратийос, В — лев. Время сатрапа Гелиотакта (395—377 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей



255, 256 Серебряные киликийские статеры. А — Зевс, В — идущий лев. Время сатрапа Мазея (361—333 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей



257 Скарбеоид из халцедона. Идущий лев. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. С Родоса. Лондон, Британский музей (инв. 1903.7-15.1). Оригинал и оттиск



258 Скарбеоид из обезцвеченного халцедона. Прижимающий лев. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1434). Оригинал



259 Серебряная монета Македонии. А — юноша-всадник, В — лев. Время Аминты III (381—369 гг. до н. э.). Копенгаген, Датский Национальный музей

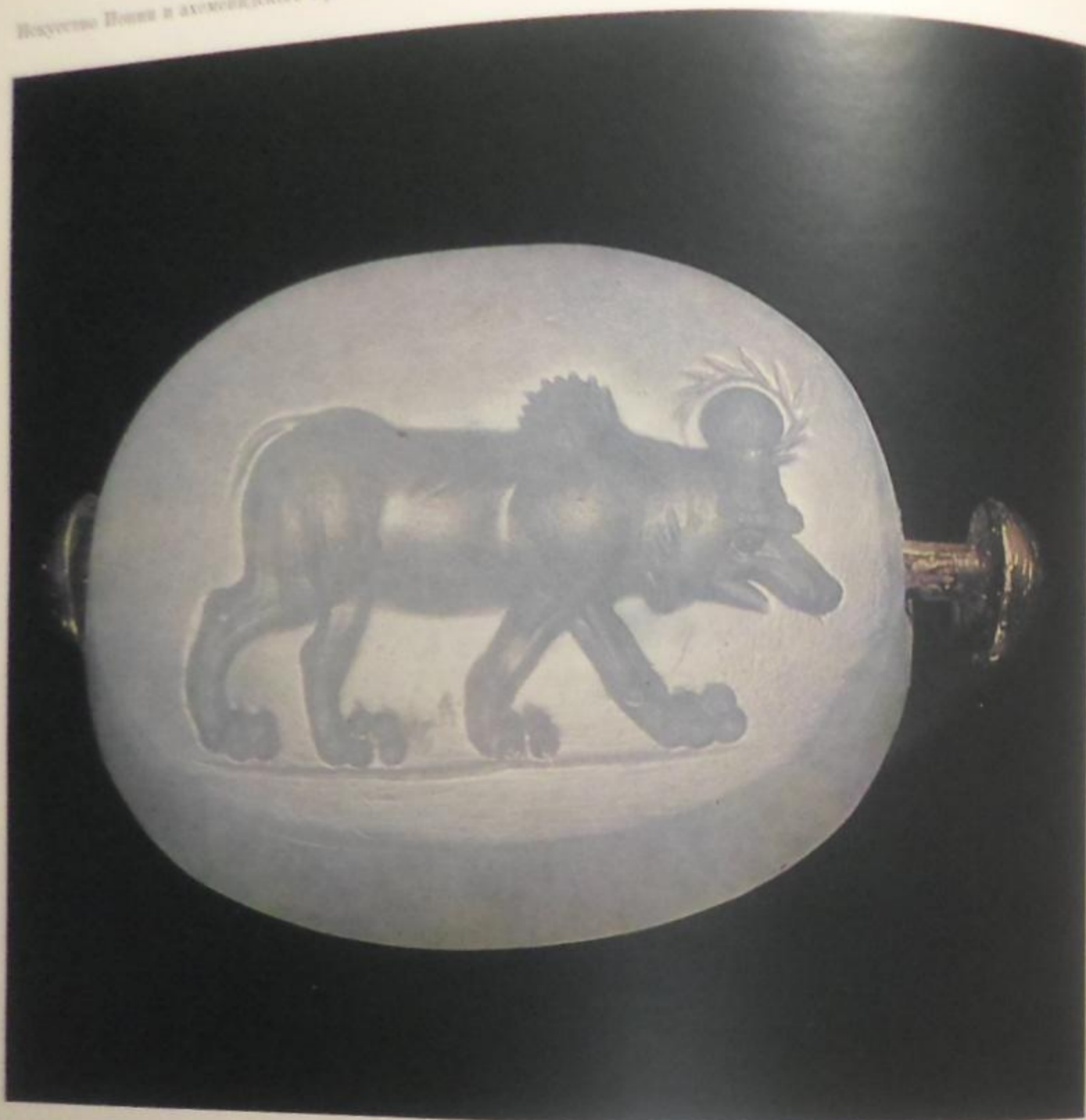


260 Серебряный киликийский статер. А — Зевс, В — лев и бык. Время сатрапа Мазея (361—333 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей



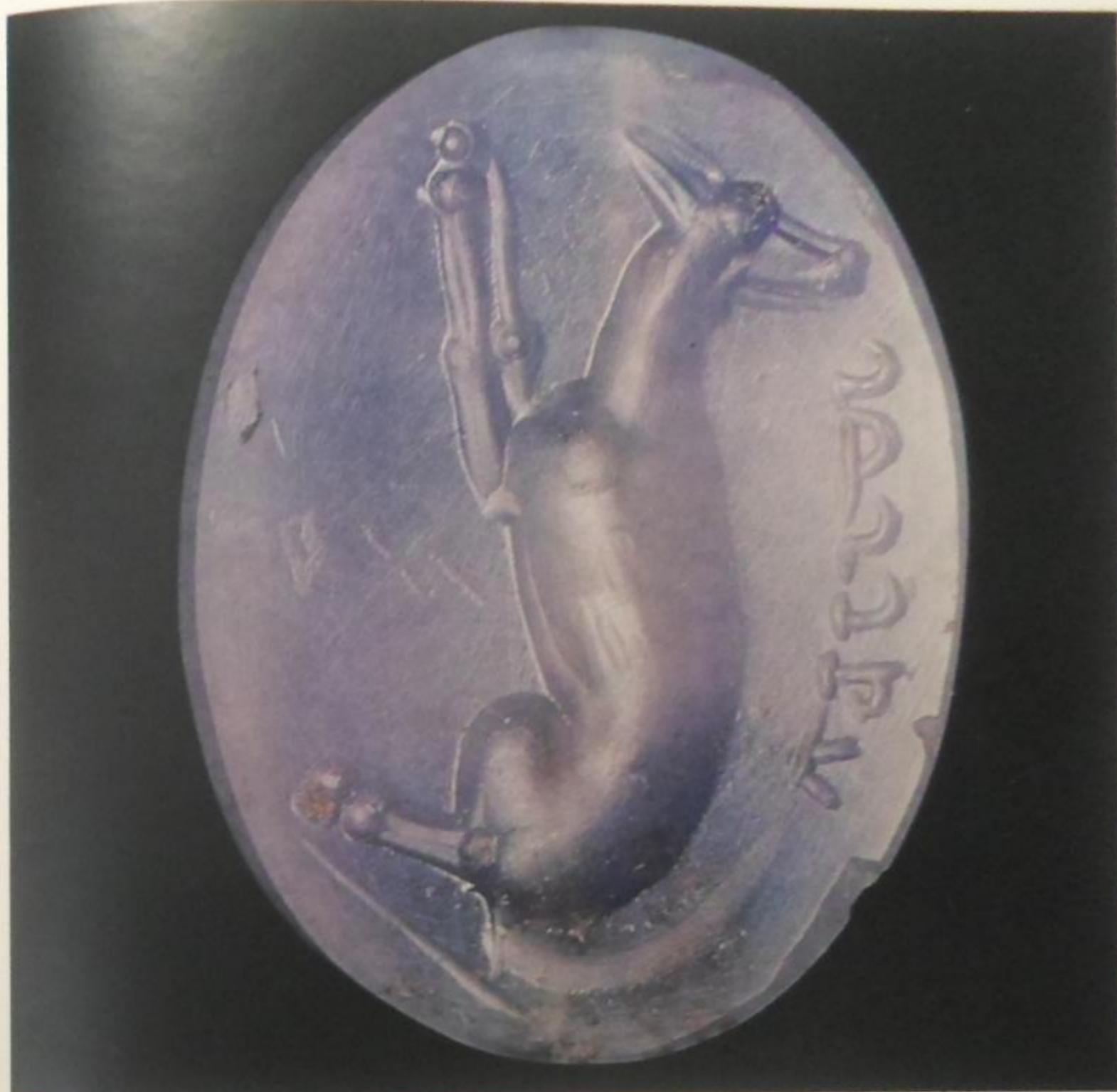
261 Мазея (361—333 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей

Скарбеоид из голубоватого халцедона. Идущий лев. 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 07.286.121). Оригинал и оттиск



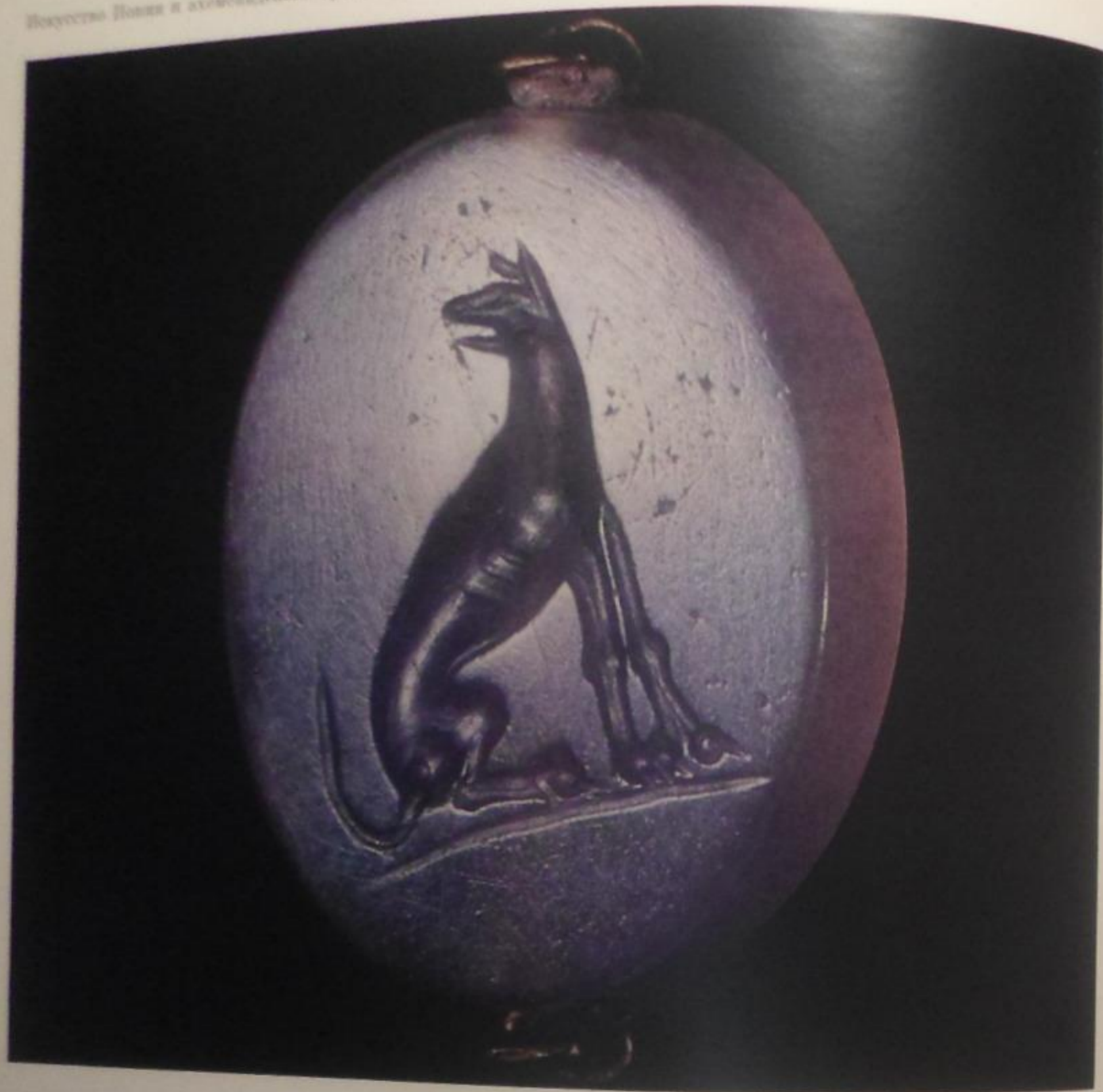
202

Серебряный оттиск из золотого халцедона. Медведь. 1-я половина IV в. до н. э. Из Северного Причерноморья (Семибратские курганы, курган 2). Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. СБр III-1). Оригинал и оттиск



203

Серебряный оттиск из халцедона-сапфира. Сидящая лисица или собака. IV в. до н. э. Надпись более поздняя, иранская. Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (инв. 1 2 и 310). Оригинал и оттиск



264

Скарабеоид из серого халцедона. Сидящая охотничья собака. 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-587). Оригинал и оттиск



265

Скарабеоид из халцедона. Пригающий медведь. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арндт). Оригинал и оттиск



263

Скарабеоид из халцедона. Змея и два медведя — большой и маленький (видимо, соаведия Змия, Большой и Малой Медведицы). 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



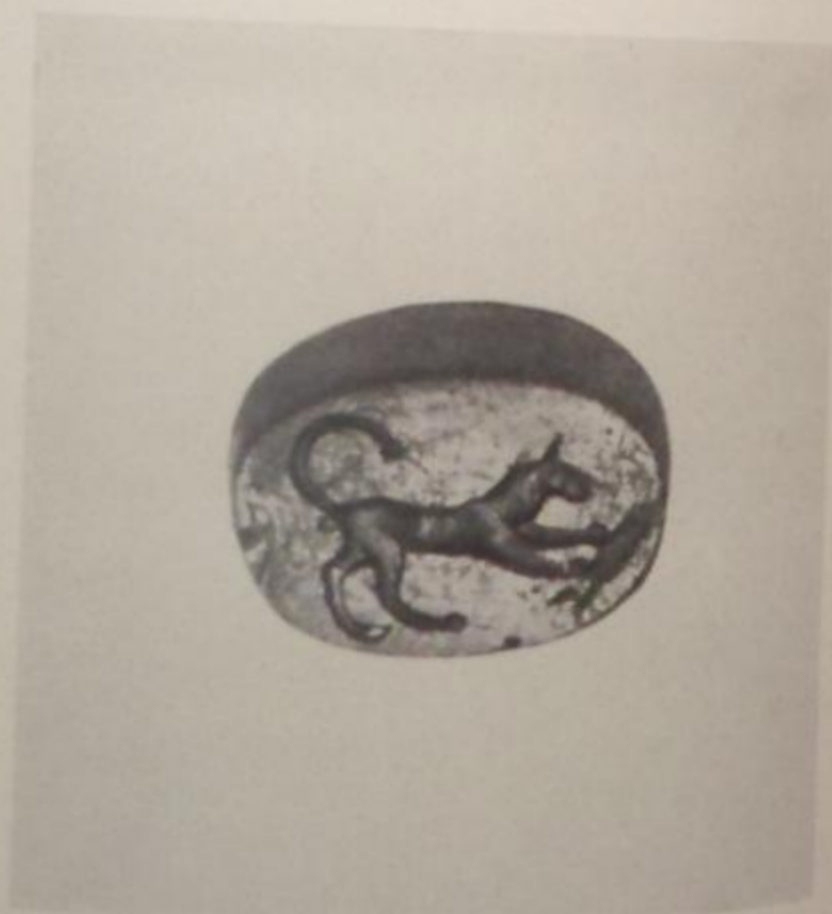
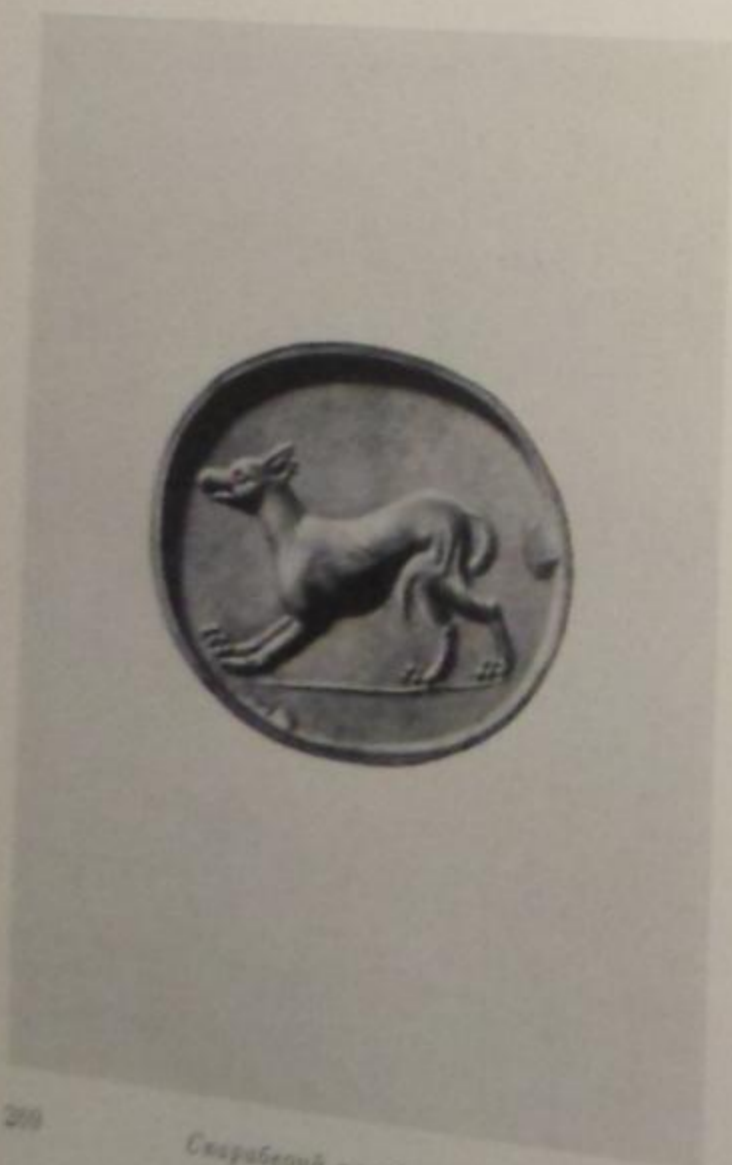
267

Скарабеоид из агата. Пантера. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. 91467; прежде колл. Арндт). Оригинал



268 Скарabei из сардера с двусторонним изображением (на основании — сидящая собака; на выпуклой стороне — колесницу со скифами). 1-я половина IV в. до н. э. Из Месопотамии. Лондон, Британский музей (инв. 1911.4-15.1). Оригинал и оттиск. См. № 307

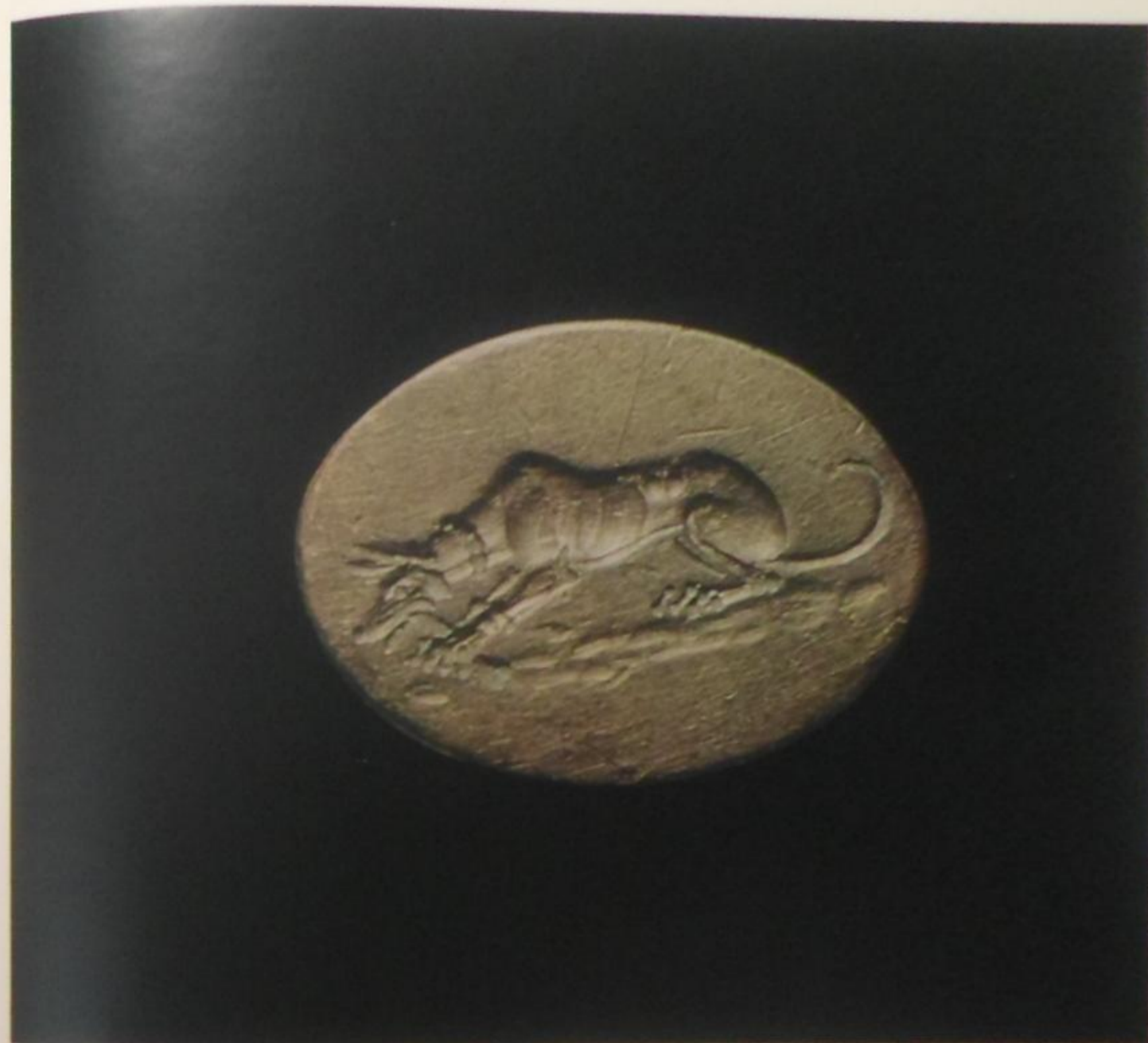
колесницу со скифами). 1-я половина IV в. до н. э. Из Месопотамии. Лондон, Британский музей (инв. 1911.4-15.1). Оригинал и оттиск. См. № 307



269 Скарabei из обезцвеченного халцедона. Сторожья собака. 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 21.89.40)

270

Скарabei из гематита. Собака, играющая с добычей. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1437). Оригинал



271

Золотой перстень. На щитке — охотничья собака, грызущая кость. 1-я половина IV в. до н. э. Из Северного Причерноморья (Чертомлык). Ленинград, Гос. Эрмитаж (Дп. 1863, 1/385). Оригинал и оттиск

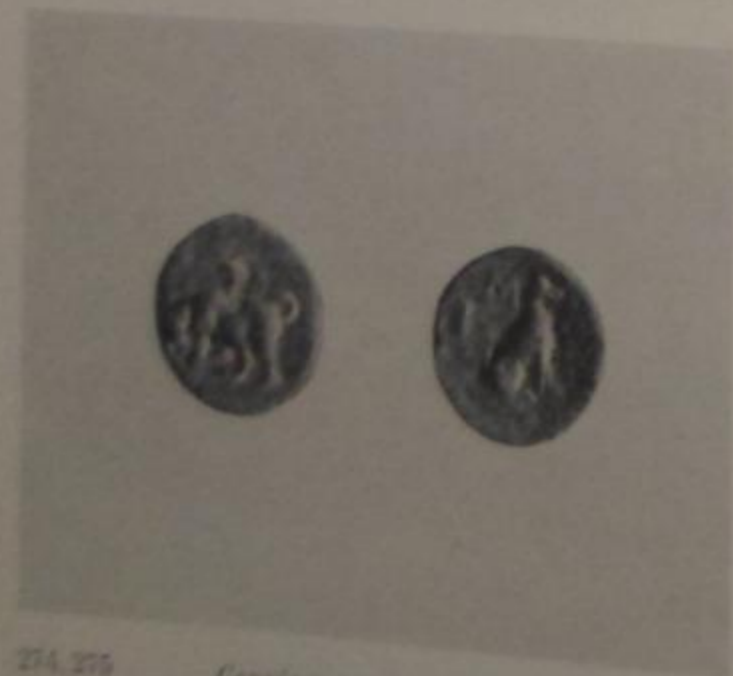




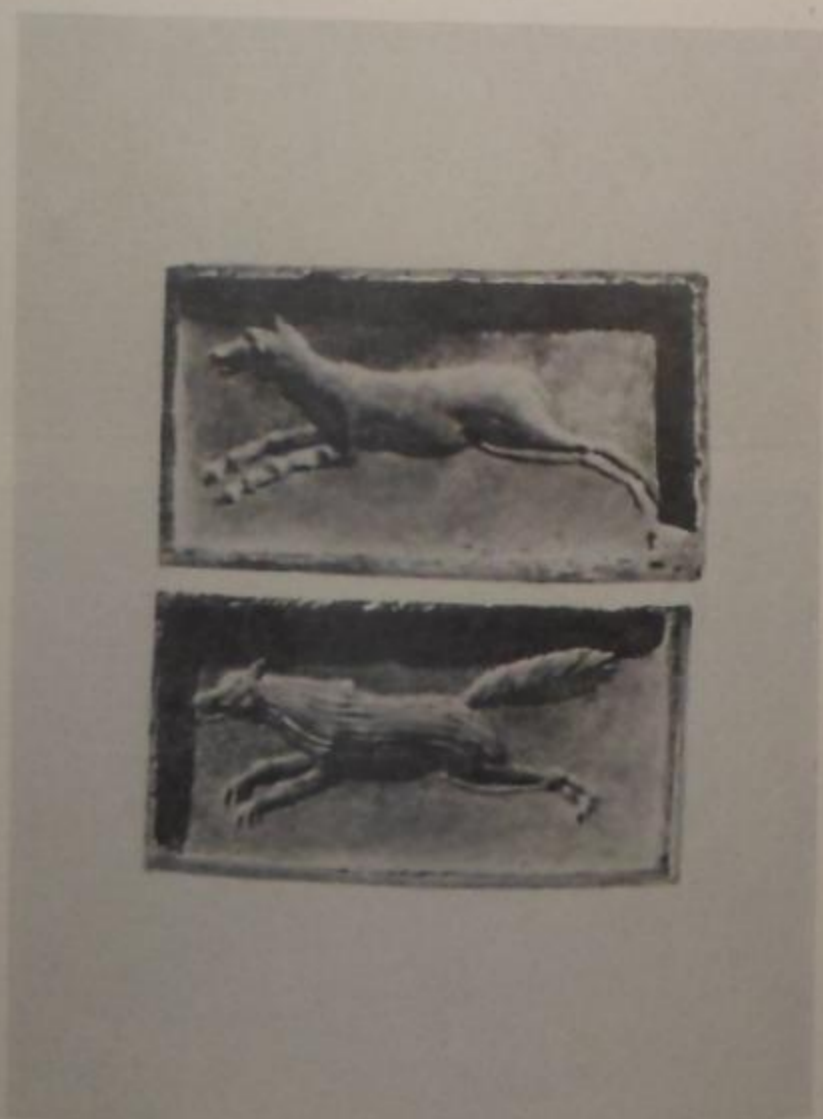
272 Облицованный скарабеоид из сердолика. Барлик и оготичья собака. Рубеж V и IV — I-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 81.6.257)



273 Скарабеоид из сардера. Собака, повернувшая назад голову. I-я половина IV в. до н. э. Колл. Д. М. Робинсона



274, 275 Серебряные монеты Милета (Фракия). А — бык, В — сидящая оготичья собака. 250 г. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей



276 Призматическая печать из халцедона. Грани с изображением собаки и ящерицы. I-я половина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмоленский музей (инв. 1925.134; прежде колл. Кука). См. № 233



277 Скарабеоид из красной жеммы с белыми включениями. Сидящий орлиноголовый грифон. I-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1469); прежде колл. Арндт. Оригинал и оттиск



278 Скарабеоид из агата. Идущий грифон. На поле инициалы владельца. I-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека

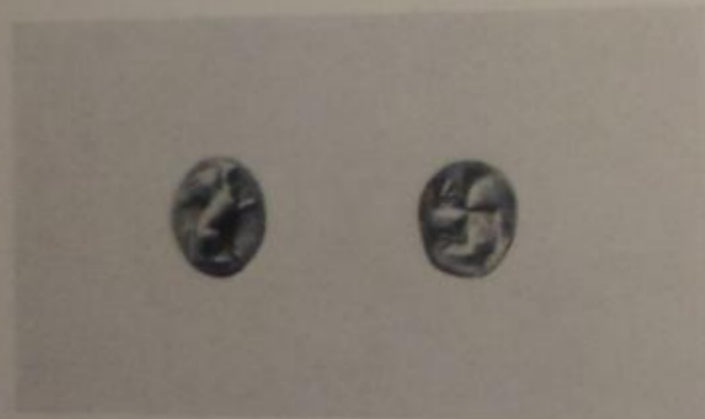


279 Скарабеоид из халцедона. Грифон, поднимающий лапу убитого или живого. I-я половина IV в. до н. э. Американское частное собрание



280

Скарабеоид из горного хрусталя. Сидящий сфинкс. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск

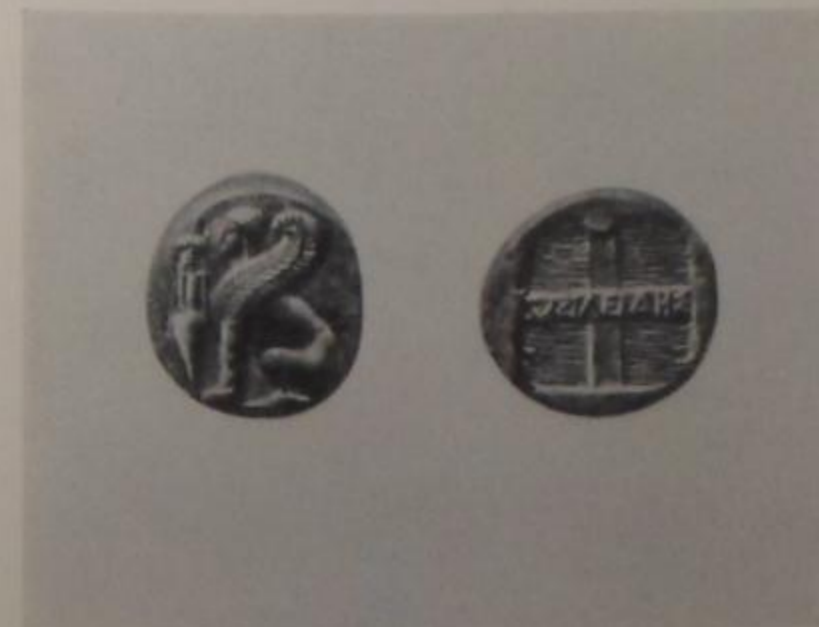


281, 282, 283 Серебряные монеты Теоса (Иония). А — афрон, В — инкузум. 494—394 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



284

Скарабеоид из халцедона. Сидящий сфинкс. 1-я половина IV в. до н. э. Афинский Национальный музей (инв. 884). Оригинал и оттиск



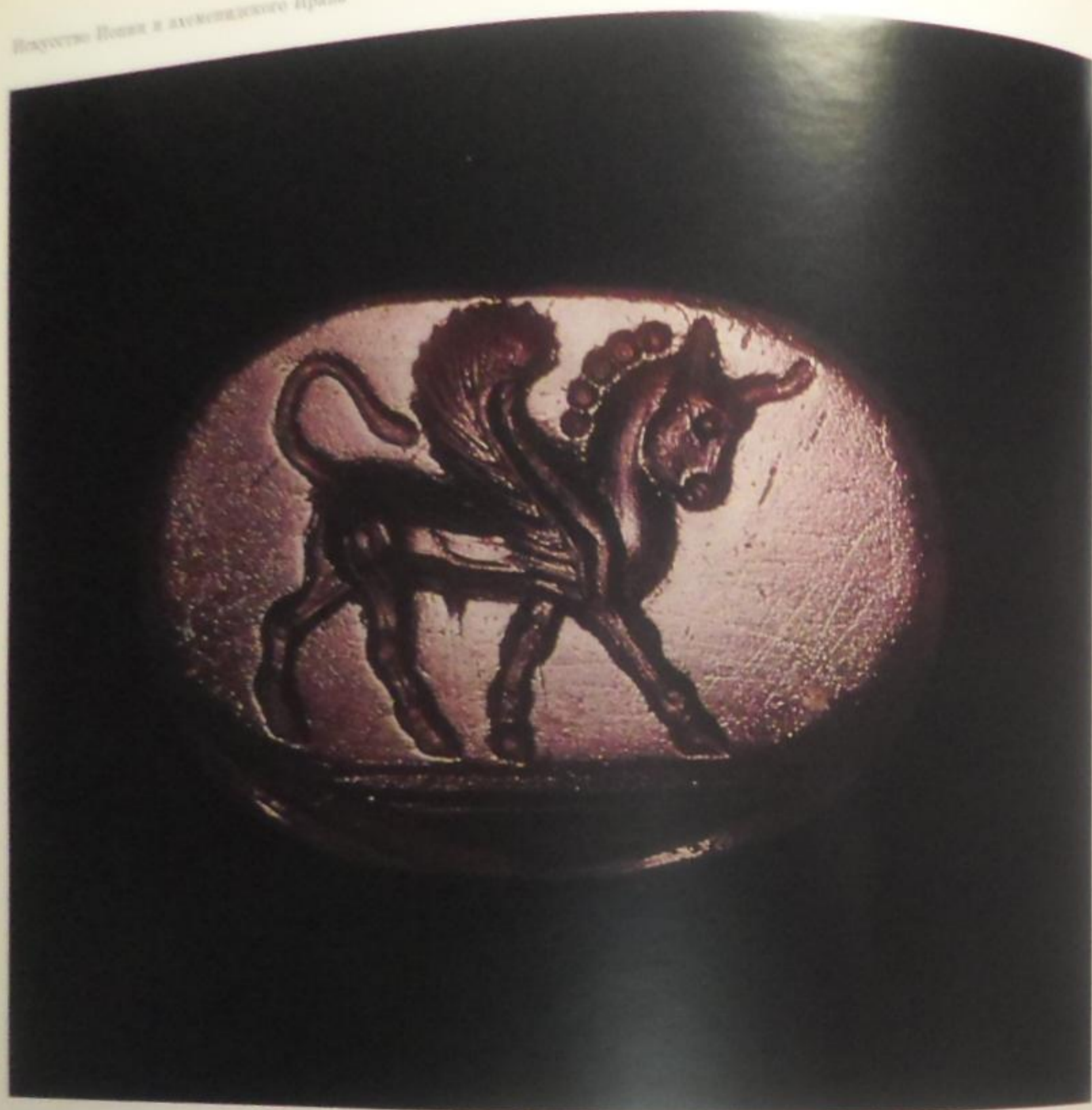
285, 286

Серебряные монеты Хиоса. А — сидящий сфинкс, В — инкузум. 412—350 гг. до н. э. Лондон, Британский музей.



287

Золотой перстень. На щитке — сидящий сфинкс. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



286  
Скарabei из сердолика. Плуций крылатый бык персидского типа. Конец V — начало IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (прежде coll. Демме). Оригинал и оттиск



289  
Скарбеонд из голубого халцедона. Лежащий сфинкс. 1-я половина IV в. до н. э. На Северного Причерноморья. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-594). Оригинал и оттиск



290  
Сфинкс на голубого галцедона. Пегасий сфинкс. 1-я половина IV в. до н. э. Северное Причерноморье (Керчь, Истрабат, южный склон, гекланиа могила № 55). Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. П. 19073). Оригинал и оттиск



291  
Призматическая печать из сердолика. На гранях — грек с собакой; петушиный бой; Менада; перс с луком. 1-я половина IV в. до н. э. Северное Причерноморье. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Гл. 188256). Оригинал



292 Скарabeiод из халцедона. Крылатый бык персидского типа. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



293 Скарabeiод из халцедона. Львогрифон персидского типа, стоящий в рост. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Происходит из Керчи. Оксфорд, Ашмолеанский музей



294 Скарabeiод из халцедона. Львогрифон персидского типа. Рубеж V и IV — начало IV в. до н. э. Прежде — Париж, частная коллекция



295 Скарabeiод из халцедона. Львогрифон персидского типа. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск



296 Скарabeiод из халцедона. Львогрифон персидского типа. 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (старый инв. S. 4621)



297 Скарabeiод из голубого халцедона. Сфинкс персидского типа. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (старый инв. S. 4637)



298, 299 Серебряные статеры Ликии. А — лежащий львогрифон, В — трискелес. 2-я половина V — начало IV в. до н. э. Лондон, Британский музей



300 Серебряные статеры Ликии. А — идущий львогрифон, В — трискелес. 2-я половина V — начало IV в. до н. э. Лондон, Британский музей



301 Личина V — начало IV в. до н. э. Лондон, Британский музей. Облеченный скарabeiод из халцедона. Деуляевский коварос. 1-я половина IV в. до н. э. На Чертомышка. Москва, Гос. Исторический музей (инв. 46615)



302

Скарабеоид из халцедона. Бегущий в следе «митагурского» галоп козорог. 1-я половина IV в. до н. э. Прежде колл. Уорсли



303

Цилиндр из халцедона. Конь и знак Ахура-Мазды. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (старый инв. S. 4450)



304

Цилиндр из сардера. Охота на козлов. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)



305

Скарабеоид из агата, слегка обожженный в огне. Рысь и знак Ахура-Мазды. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 98.7-15.3). Оригинал и оттиск



306

Цилиндрическая печать из сардолика. Персидский асадник, охотящийся на оленя. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)



307 Скарбеоид из сардера с двусторонним изображением. На выпуклой стороне — персидский всадник, преследующий колесницу со скифами. 1-я половина IV в.

до н. э. Из Месопотамии. Лондон, Британский музей (инв. 1911.4-15.1). См. № 268. Оригинал и оттиск



308 Граненая пропись из сердолика. — Дикий козел; собака; два кабана; лисица. 1-я половина IV в. до н. э. Из Сирии. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А.1420). Оригинал

309 Скарбеоид из халцедона. Охота на оленя. 1-я половина IV в. до н. э. Кембридж (инв. Е.1.1864). Оригинал и оттиск



310 Скарбеоид из голубого халцедона. Перс с птицей. 1-я половина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей



311 Скарбеоид из голубого халцедона. Персиянка с сосудами в руках. 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 25.78.98)



312, 313 Серебряный дарик Тиссаферна, сатрапа Сард при Артаксерксе II. Около 400 г. до н. э. Лондон, Британский музей

314 Серебряный статер Ликии. А — крылатый бык с человеческой головой. Время



315 династа Кулеранса (1-я половина IV в. до н. э.). Берлин, Гос. музей

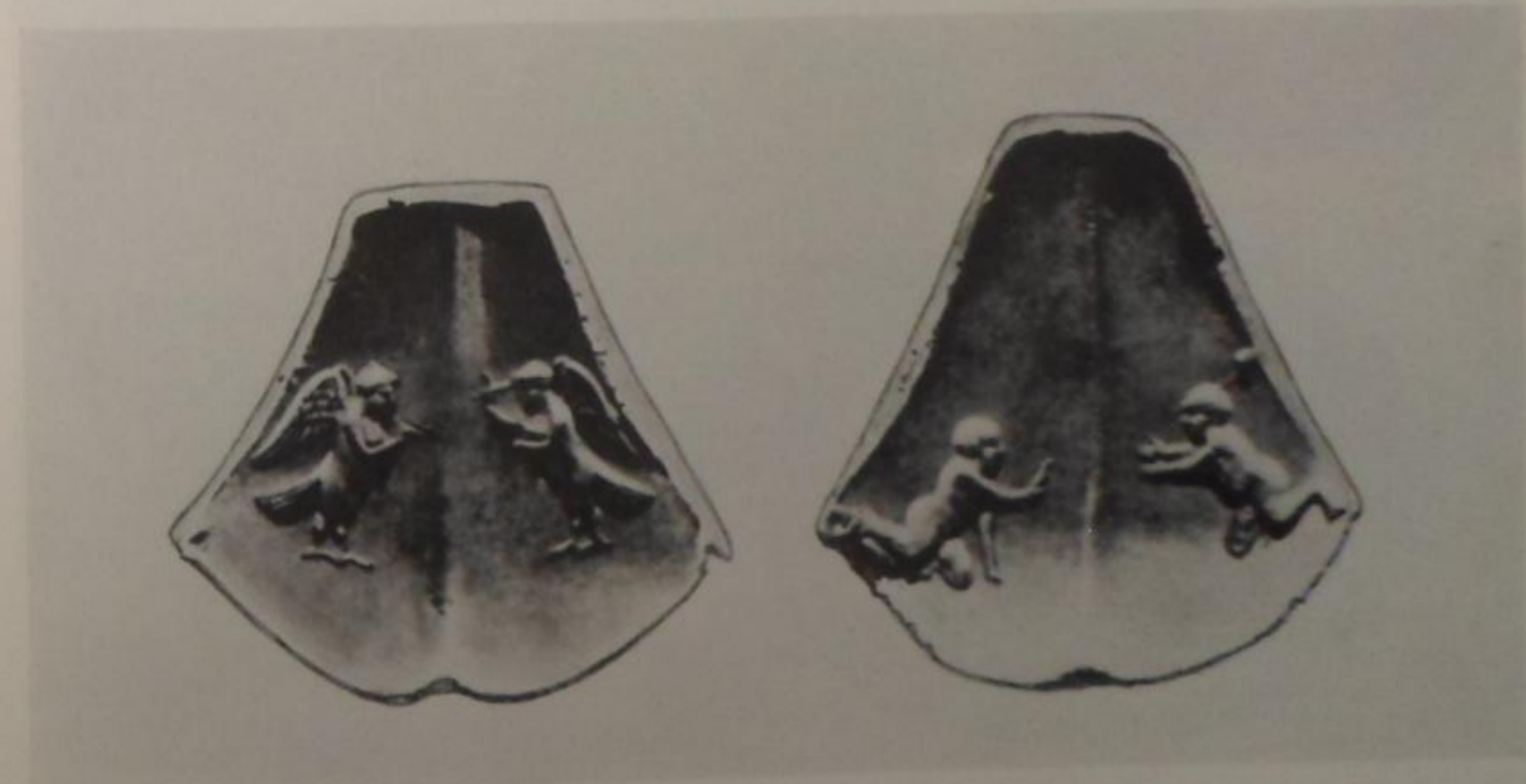
315 Серебряный статер Малласа (Киликия). А — голова Геракла, В — голова сатрапа. Около 385—335 гг. до н. э. Берлин, Гос. музей





316

Скарабеоид из голубого халцедона. Ме-  
дуза Горгона. 1-я половина IV в.  
до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв.  
Ю.Д.В.). Оригинал и оттиск



317

Скарабеоид из обесцвеченного халцедо-  
на. Геракл, борющийся с Немейским  
львом. 1-я половина IV в. до н. э.  
Париж, Национальная библиотека

318

Подвеска из сердолика в форме цветка  
лотоса. Две сирены и два мальчика  
с птицей. 1-я половина IV в.  
до н. э. Ва Афин. Лондон, Британский  
музей. Оригинал и оттиск





319 Скрабеоид из халцедона. Геракл и львица Немей. 1-я половина IV в. до н. э. Из Западной Индии. Лондон, Британский музей (инв. 90.9-20.1). Оригинал и оттиск



320 Скрабеоид из халцедона. На выпуклой стороне — Ника, убивающая быка. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 68.5-20.30). Оригинал и оттиск



321 Золотой перстень. На щитке — игра в кости. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Из Амударьинского клада. Лондон, Британский музей



322 Скрабеоид из халцедона. Афина и Гермес — вставка с золотой браслет. 1-я половина IV в. до н. э. Из раскопок в Сардах



323 Скрабеоид из халцедона. Коронис с гребенкой. 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 42.11.21). Оригинал и оттиск



324

Скарабеоид из сардера. Юноша в коническом шлеме, подвешивающий сандалики. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 88.10-19.1). Оригинал и оттиск



325

Золотой перстень. На щитке — стоящий Геркулес. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Из Ахурартинского кладки. Лондон, Британский музей



326

Скарабеоид из агата. Коленапреклоненный воин в коническом шлеме с круглым щитом и копьем. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 1902.6-18.1). Оригинал и оттиск



327

Скарабеоид из халцедона. Танцующий Сатурн. 1-я половина — середина IV в. до н. э. С Кипра. Оксфорд, Ашмолеанский музей (инв. 1892.1489). Оригинал и оттиск



328

Скарабеоид из горного хрусталя. Пан, сидящий на скале. 1-я половина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей (инв. 1892.1478). Оригинал и оттиск



329

Скарабеоид из халцедона с включением желтой яшмы. Одиссей. 1-я половина — середина IV в. до н. э. С в. Крита. Берлин, Гос. музей (старый инв. S. 46.35). Оригинал и оттиск



330

Скарабеоид из серого халцедона с двухсторонним изображением. Воин в панцире, поставивший ногу на подиум (на внешней стороне — охота на оленя). 1-я половина — середина IV в. до н. э. Куплен в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1429). Оригинал и оттиск

331

Скарабеоид из обесцвеченного сердолика. Воин, поставивший ногу на подиум. На поле греческие буквы — инициалы владельца. 1-я половина — середина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1431). Оригинал



332



333

Серебряный статер Маллоса (Киликия). А — Геракл, борющийся с Пемейским львом. Около 385 г. до н. э. Берлин, Гос. музеи  
Серебряный статер Кротона (Великая Греция). А — голова Геры Лакиний, В — Геракл, возлежащий на львиной шкуре. 410—380 гг. до н. э. Париж, Национальная библиотека

334

Золотой статер Кизикия. А — Геракл, борющийся с Велеевским львом. Конец V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



335

Золотой перстень. Женщина перед кариатидой. IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 06.1125)



336

Золотой перстень. Девушка, балансирующая stool. 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 07.286.117)



337



338



339



340

337

Серебряные тетрадрахмы Локрейских (Великая Греция). А — голова Персефоны, В — Аякс, сын Ойлея. 369—338 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

338

Серебряные монеты Тарсуса (Киликия). А — персидский всадник, В — голланд. Около 450—380 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

339

Тетрадрахмы Клавдики. А — колеснический воин, В — крылатый всадник. Время Орианта, сатрапия Мизия и Вонна (около 362—348 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей

340

Серебряные монеты Тарсуса (Киликия). А — персидский всадник, В — голланд. Примерно 450—380 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



341

Скарабеоид из халцедона. Женщина перед бассейном. 1-я половина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмоленский музей (инв. 1832.1865). Оригинал и оттиск



342

Скарабеоид из сердолика. Происходит с о. Кипр. Женщина перед бассейном. 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музеи (старый инв. S. 8134)



343

Серебряные монеты Тарсуса (Киликия). А — персидский всадник, В — голубок. Примерно 450—380 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

344

Серебряная монета Аполлоны на Риндакуне (Иония). А — якорь, В — горгоны. Примерно 450—350 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

345

Серебряная тетрадрахма Сидона. А —



346

финикийская галера с воинами, В — персидский царь на колеснице (см. № 461). 384—370 гг. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей  
Серебряный статер Ликии. А — голова Афины в шлеме, В — голова Гермеса. Время династии Патары (около 430—400 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей



347

Скарабеоид из халцедона. Обнаженная женская фигура на корточках. IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск



348

Скарабеоид из коричневого халцедона. Женщина, балансирующая stool. 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музеи (старый инв. S. 4629)



349

Серебряный статер Пегидуса (Ликия). А — Афродита и Эрот, В — Дионис. Около 374—333 гг. до н. э. Лондон, Британский музей

350

Скарабеоид из обезцвеченного халцедона. Персидский всадник, охотящийся на лисицу. IV в. до н. э. Американское частное собрание

351

Скарабеоид из золотого халцедона. Перс, опирающийся на копье. Из Северного Причерноморья. Восточной, Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. П.1839.8). Оригинал

352

Серебряная монета Феста (Крит). А — Европа и бык, В — сидящий Гермес. 431—390 гг. до н. э. Лондон, Британский музей



353

Скарабеид из халцедона. Женщина, лоющая волосы перед лутерием. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск



354, 355, 356. Серебряные македонские монеты (Шепплис). А — горгонейон, В — инкувум. 424—350 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей

изображено (354, 355, 356):  
А — эхры, В — горгонейон  
23.08.95.

Серебряная македонская монета (Шепплис). А — горгонейон, В — голова нимфы. 424—350 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей



358

Скарабеид из халцедона-сапфирина. Обнаженный воин в коническом шлеме, со щитом, в коленопреклоненной позе. Середина — третья четверть IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-574). Оригинал и оттиск



329

Скарабеоид из халцедона. Пишущая девица. Середина — третья четверть IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 915.291). Оригинал и оттиск

360

Скарабеоид из халцедона. Афродита. Середина — третья четверть IV в. до н. э. Из Сирии. Оксфорд, Ашмолеанский музей. Оригинал и оттиск



361

Скарабеоид из светлой яшмы. Обнаженный воин с конической шлемом, с круглым щитом. Середина — третья четверть IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей (инв. 1892.1480). Оригинал и оттиск



362

Скарабеоид из серого халцедона. Лев, приготовившийся к прыжку. Середина — третья четверть IV в. до н. э. Куплен в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1433; прежде колл. Арндт). Оригинал и оттиск



333

Скарабеоид из горного хрусталя. Женщина перед зеркалом. Середина — третья четверть IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (инв. F.G.214)

364

Бронзовая монета Херсонеса Таврического. А — грифон, В — юноша-воин.



365

363—365 гг. до н. э. Колинская, Датский Национальный музей. Серебряный ионийский статер. А — Лев, В — идущий лев. Эпоха сатрава Мавра (361—333 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей



366 Скарabeiод из галледона. Бык-лебу. Середина — третья четверть IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 25.78.99)



367, 368 Серебряные монеты Милетии на Мемфисе (Иония). А — квадрига, В — бык. Примерно 350 г. до н. э. Лондон, Британский музей



369 Бронзовая монета Херсонеса Таврического. А — квадрига, В — юноша-воин. 369—323 гг. до н. э. Копенгаген, Датский Национальный музей



370 Скарabeiод из зеленой яшмы. Лев и бык. Ранний V в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 91.6-25.1). Оригинал и оттиск



371 Скарabeiод из сердолика. Лев, нападающий на оленя. I-я половина V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А.1439). Оригинал



372 Скарabeiод из зеленой яшмы. Бык. Ранний V в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 37.6.79)



373 Скарabeiод из серфера. Клык, нападающий на яшму. I-я половина V в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 72.6-4.1154). Оригинал и оттиск





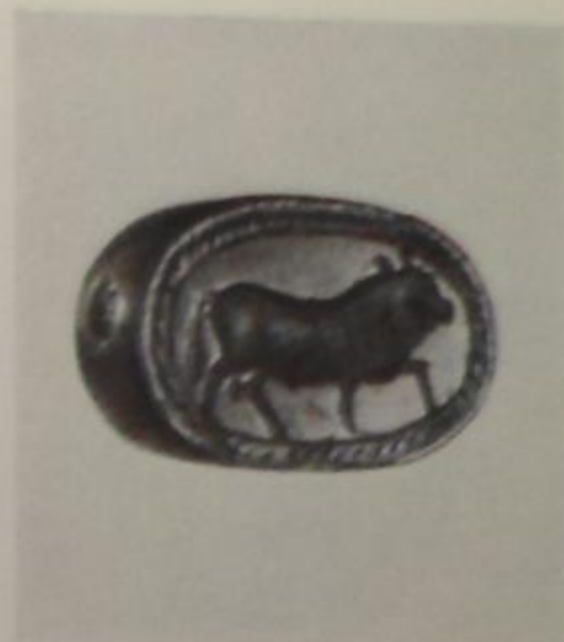
374 *Скарабеид из сердолика. Лев, наступающий на быка. Начало V в. до н. э. Найден в Сицилии. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 42.11.15). Оригинал и оттиск*

375 *Скарабеид из агата. Кабан. Ранний V в. до н. э. Происходит из Сицилии. Мюнхен, Гос. монетное собрание (A.1465). Оригинал*



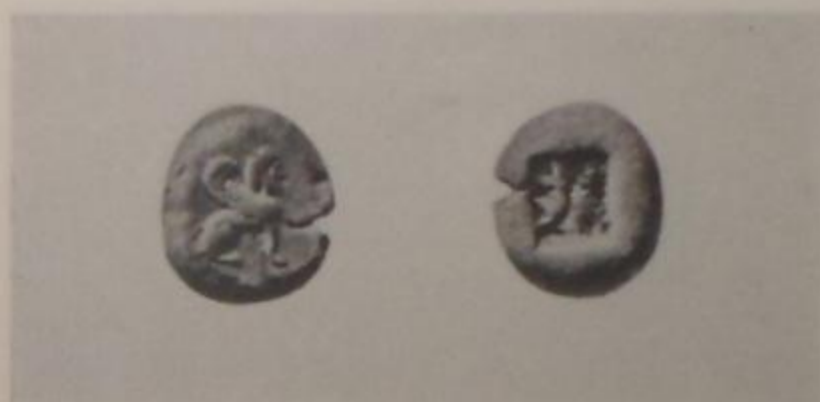
376 *Скарабей из сердолика. Кабан. Начало V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 25.78.92)*  
 377 *Зеленые статоры Ионии (Хиос, Самос, Клазомены, Ляписак, Дарданус, Митилена, Бужи). А — кабан, В — инкузум. Начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей*

378 *Скарабеид из зеленого порфира. Дикая свинья. Поздний VI — начало V в. до н. э. Из Смирны. Оксфорд, Ашмолеанский музей (инв. 1892.1483)*



379 *Коническая печать из полосатого агата. Бык. На поле знак, встречающийся на анатолийских (лидийских, ликийских) печатях и монетах начала V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арндт). Оригинал и оттиск*

380 *Скарабеид из гартера. Ионийский бык. Начало V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. A.1364). Оригинал*



381, 382, 383 *Серебряные статоры Ионии (Хиос, Самос, Клазомены). Хиос: А — ефинка, В — инкузум; Самос: А — протема быка, В — инкузум; Клазомены: А — крылатый кабан, В — инкузум. Начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей*





384 *Скарабеоид из залцедана. Лев. 1-я половина V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 21.88.37)*



385 *Скарабеоид из сердолика. Лежащая львица. 1-я половина V в. до н. э. Метрополитен-музей (инв. 30.8.875)*



386 *Электронный статар Килики (Милан). А — лев и тунец, В — иккулум. Примерно 500—450 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*

387, 388 *Серебряные статары Ионии. А — конь, крылатый конь, В — иккулум. Начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей*



389 *Скарабеоид из обесцвеченного сердолика. Лев. 1-я половина V в. до н. э. Куплен в Малой Азии. Мюнхен, Гос. монетное собрание (бывш. колл. Арндт). Оригинал и оттиск*



390, 391 *Электронные статары Ионии. А — петух, орел, В — иккулум. Начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей*  
392 *Серебряная драхма Леонтиды (Сицилия). В — львиная голова. V в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей*

393 *Скарабеоид из обесцвеченного сердолика. Львица, догнываемая и прыгун. 1-я половина V в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание. Оригинал*



394

Новоассирийская цилиндрическая печать из халцедона. Гений, борющийся со сфинксом. VIII в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



395

Новоассирийская цилиндрическая печать из халцедона-сапфирина. Крылатый Гений, побеждающий птицу, и несущий вазу. VIII—VII вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека



396

Новоассирийский цилиндр из серого халцедона. Четырехкрылый Гений и сфинксы. VIII—VII вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)



397

Новоассирийская цилиндрическая печать из сердолика. Гений и крылатые быки. VIII—VII вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В.М.89145)



398 Новоассирийский цилиндр из белого халцедона. Герой, побеждающий грифона. VIII в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



399 Новоассирийская цилиндрическая печать из агата. Герой, побеждающий сфинкса. VIII в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



400 Новоавассирийская коническая печать из агата. Герой, сражающийся со сфинксом; сверху — звезда. VII—VI вв. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А.1399)



401 Вавилонская коническая печать из голубого халцедона. Царь, сражающийся со львом. Эпоха Ахеменидов. (VI в. до н. э.). Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1406)



402 Новоассирийский цилиндр из халцедона. Перекрывающиеся фигуры встающих на дыбы диких колос и фигура идолотанки перед стоящим на льве божеством. VII—VI вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В.М.89769)



403

Ахеменидская цилиндрическая печать из халцедона. Персидский царь, стоящий перед божеством света Азура-Маздой; внизу — два львогрифона перед алтарем, позади фигуры царя —

Бас и козероги, ниже — лежащие фигуры сфинксов. Конец VI в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В. М. 89352)



404

Ахеменидский цилиндр из халцедона. Сокол перед курильницей и фигура крылатого бика, по краю — ряды из египетского символа солнечного божества.

Конец VI — начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В. М. 128865)



405

Ахеменидский цилиндр из халцедона. Два четырехкрылых Гения, поддерживающих крылатый диск с фигурой Азура-Мазды; ниже — лунное божество.

Конец VI — начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В. М. 89352)



406

Ахеменидский цилиндр из халцедона. Персидский царь, стреляющий из лука в грифона; сверху — крылатый солнечный диск, символ Азура-Мазды, ниже — лунное божество.

Конец VI — начало V в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В. М. 89422)



407

Ахеменидский цилиндр из галцедона. Бог и львогрифон, на поле армейской надписи. Конец VI — начало V в. до н. э. Берлин, Гос. музей (инв. V. A. 3387)



408

Ахеменидская цилиндрическая печать из галцедона. Персидские воины из армии Великого царя; сверху — символ Ахура Мазды, ниже — изображение

лунного божества. Конец VI — начало V в. до н. э. Берлин, Гос. музей (инв. V. A. 3022)



409

Ахеменидский цилиндр из агата с древнеперсидской, эламской и вавилонской надписями. Персидский царь, охотящийся на львов. Время Дария I

(521—485 гг. до н. э.). Возможно, вавилонского происхождения. Из Фив. Лондон, Британский музей (инв. В. М. 89.132)



410

Ахеменидский цилиндр из галцедона. Персидский царь, борющийся со львом, и слуга, борющийся с быком. Конец VI — начало V в. до н. э. По-видимому,

выполнена греческим мастером. Лондон, Британский музей (инв. В. М. 89.337)



411 Ахеменидский цилиндр из агата. Сфинксы перед кюриатницей; сверху — символ Ахура-Мазды, I-я половина V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



412 Ахеменидский цилиндр из сердолика. Персидский царь — победитель грифона, над изображением царицы — символ Ахура-Мазды. I-я половина V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



413 Ахеменидский цилиндр из пятнистого камня. Персидский царь, держащий побежденных львов; внизу — фигуры лежащих сфинксов. Над пальмой — сим-

вол Ахура-Мазды. I-я половина V в. до н. э. Североамериканское частное собрание



414 Восьмигранная пирамидальная печать из голубоватого халцедона. Персидский царь, держащий за хвосты двух львов. I-я половина V в. до н. э. Возможно, выполнена в Месопотамии. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1408)



415 Ахеменидский цилиндр из халцедона. Персидский царь, держащий за хвосты двух львов. V в. до н. э. Возможно, выполнена в Месопотамии. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1408)



416

Обложка ахеменидского цилиндра из кварца. Голова персидского царя и львогрифон, с которым он борется. V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



417

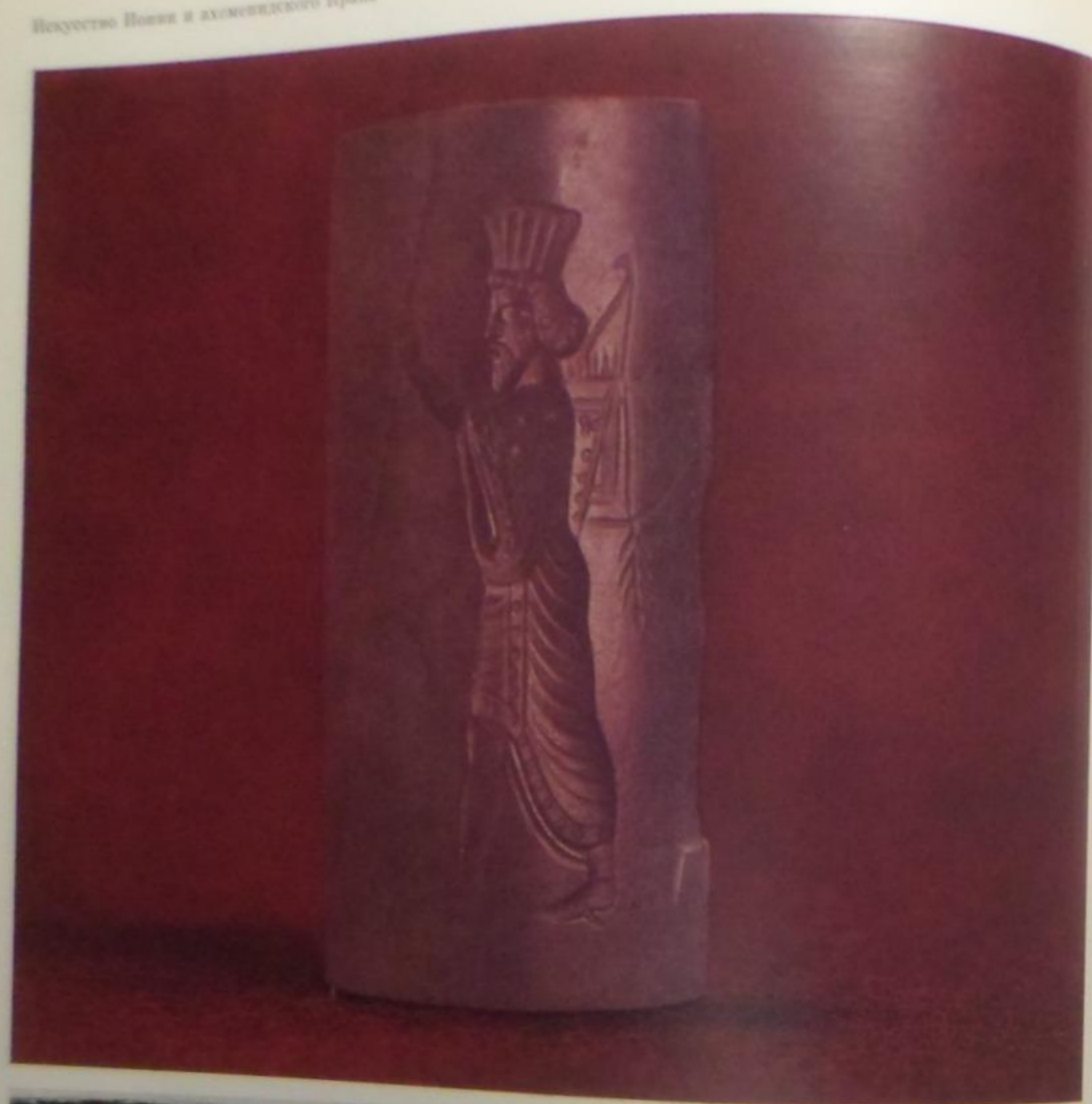
Ахеменидский цилиндр из серого галцедона. Царица, поклоняющаяся богу. V в. до н. э. Возможно, работа вавилонского резчика. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клера)



418

Ахеменидский цилиндр из галцедона-сапфирина. Надпись на древнеперсидском, эламском и вавилонском языках. Персидский царь и пленные воины. Работа вавилонского или греческого мастера. Видимо, время Артаксеркса I (465—425 гг. до н. э.). Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (инв. 12х 254). Оригинал и оттиск

стера. Видимо, время Артаксеркса I (465—425 гг. до н. э.). Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (инв. 12х 254). Оригинал и оттиск



449

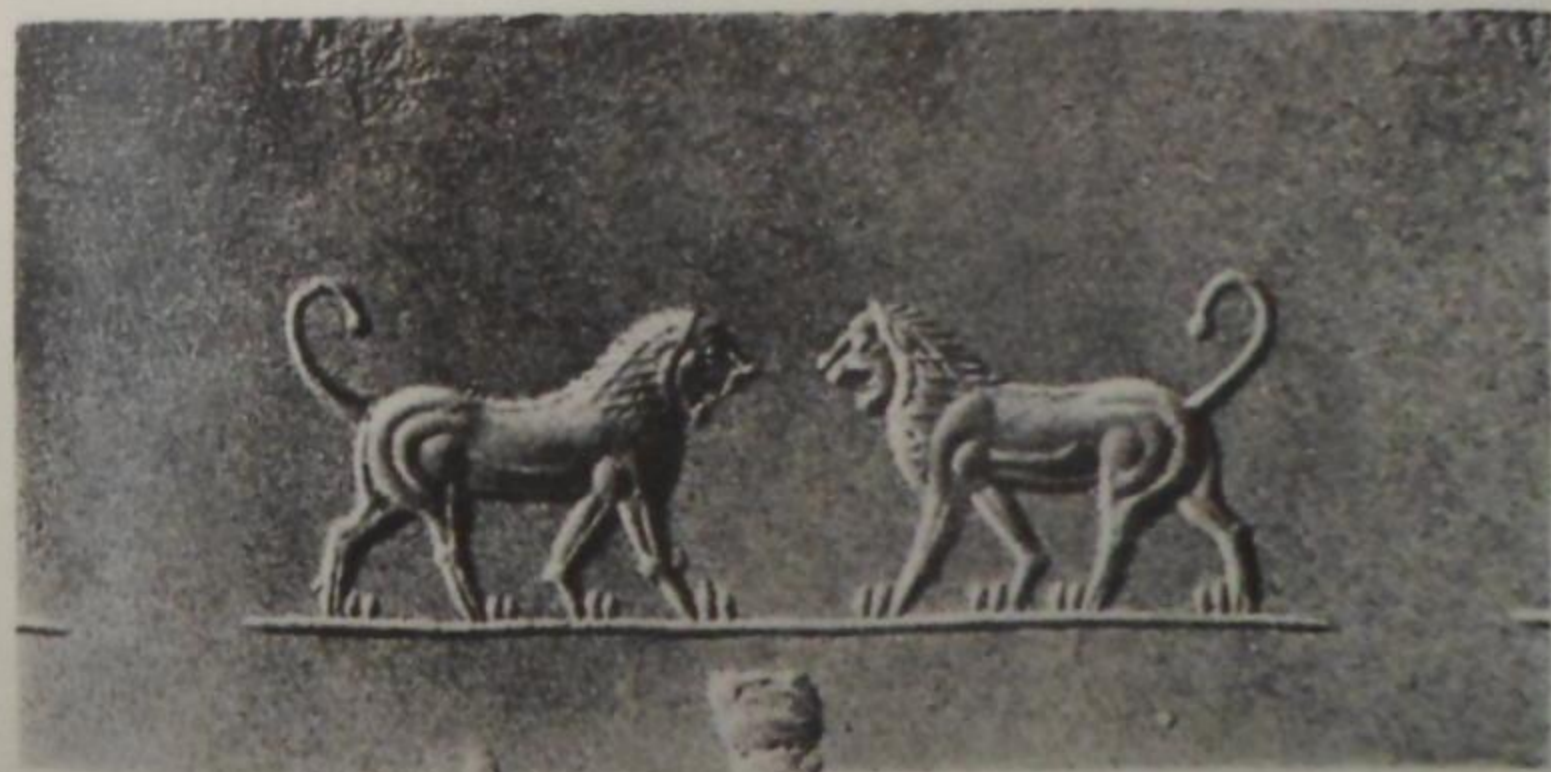
Ахеменидский цилиндр из галцедона-сапфира. Персидский царь и побежденные враги, заключенные в плен. Происходит с территории России. Возможно,

работа греческого мастера. Время Артаксеркса II (404—358 гг. до н. э.). Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. 19499, прежде собрание Звенигородского)



420

Ахеменидский цилиндр из серого камня. Персидский царь и два льва. V в. до н. э. Североамериканское частное собрание



421

Ахеменидский цилиндр из горного хрусталя. Два льва, идущих навстречу друг другу. V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека





422 Ахеменидский цилиндр из агата. Персидский царь, держащий двух львов; внизу — два лежащих сфинкса, над царем — сидела Агура-Мазды. V в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



423 Ахеменидский цилиндр из халцедона. Персидский царь перед алтарем (фигура повторена дважды); над алтарем изображение Агура-Мазды на крылатом диске. V в. до н. э., предположительно время Артаксеркса I (465—425 гг. до н. э.). Париж, Национальная библиотека



424 Ахеменидский цилиндр из серого камня. Персидский царь, борющийся с грифонами. V в. до н. э. Североамериканское частное собрание



425 Ахеменидский цилиндр из халцедона. Персидский царь, борющийся со сфинксом; за пальмой — изображение козорога, на свободном поле — полумесяц, ромб и цветок. V в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В. М. 89.781)



426 Ахеменидский цилиндр из сердолика. Персидский царь, держащий сфинксов; сбоку — пальма и фигура встающего на дыбы козла, над царем — символ

Ахура-Мазды. V—IV вв. до н. э. На раскопок на юге России. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. П. 1842.112). Оригинал и оттиск



427 Ахеменидский цилиндр из талцедона. Персидский царь, держащий за ноги поднятых львов; внизу — идущие сфинксы. V—IV вв. до н. э. Берлин, Гос. музеи (инв. V. A. 563)



428 Ахеменидский цилиндр из серого талцедона. Персидский царь, борющийся со львогрифонами; сверху — символ Ахура-Мазды, внизу — грызущиеся

львы. V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)



429 Ахеменидский цилиндр из агага. Персидский царь, держащий побежденных львов. V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека



430 Ахеменидский цилиндр из серого халцедона. Персидский царь, сражающийся с орлиноногими грифонами, встающими на дыбы. V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека



431 Ахеменидский цилиндр из халцедона. Персидский царь, охотящийся на львов. V—IV вв. до н. э. Вена, Музей истории искусства



432 Ахеменидский цилиндр из агага. Идущий лев. V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В. М. 89529)



433 Ахеменидский цилиндр из халцедона-сапфирина. Персидский царь, сражающийся со львогрифонами. V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека



434

Ахеменидский цилиндр из розового агата. Персидский царь, борющийся с крылатыми козерогами; сверху — символ Ахура-Мазды. V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)



435

Ахеменидский цилиндр из гематита. Бык-гобу. V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)



436

Ахеменидский цилиндр из халцедона. Персидский царь, борющийся с крылатыми быками. V—IV вв. до н. э. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)



437

Ахеменидский цилиндр из агата. Орлоголовый грифон и птица. V—IV вв. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В. М. 89788)



438

Золотой перстень греческого типа. Персидский сфинкс. На овальном щитке сверху — арамейская надпись, сбоку — ахеменидский знак. V—IV вв. до н. э. Происходит из Амударьинского клада (видимо, создан в западных провин-



439

циях персидской империи, предположительно в Лидии). Лондон, Британский музей

Золотой перстень греческого типа. Сросшиеся протомы быков. V—IV вв. до н. э. Из Амударьинского клада (видимо, из западных провинций, предположительно Лидия). Лондон, Британский музей



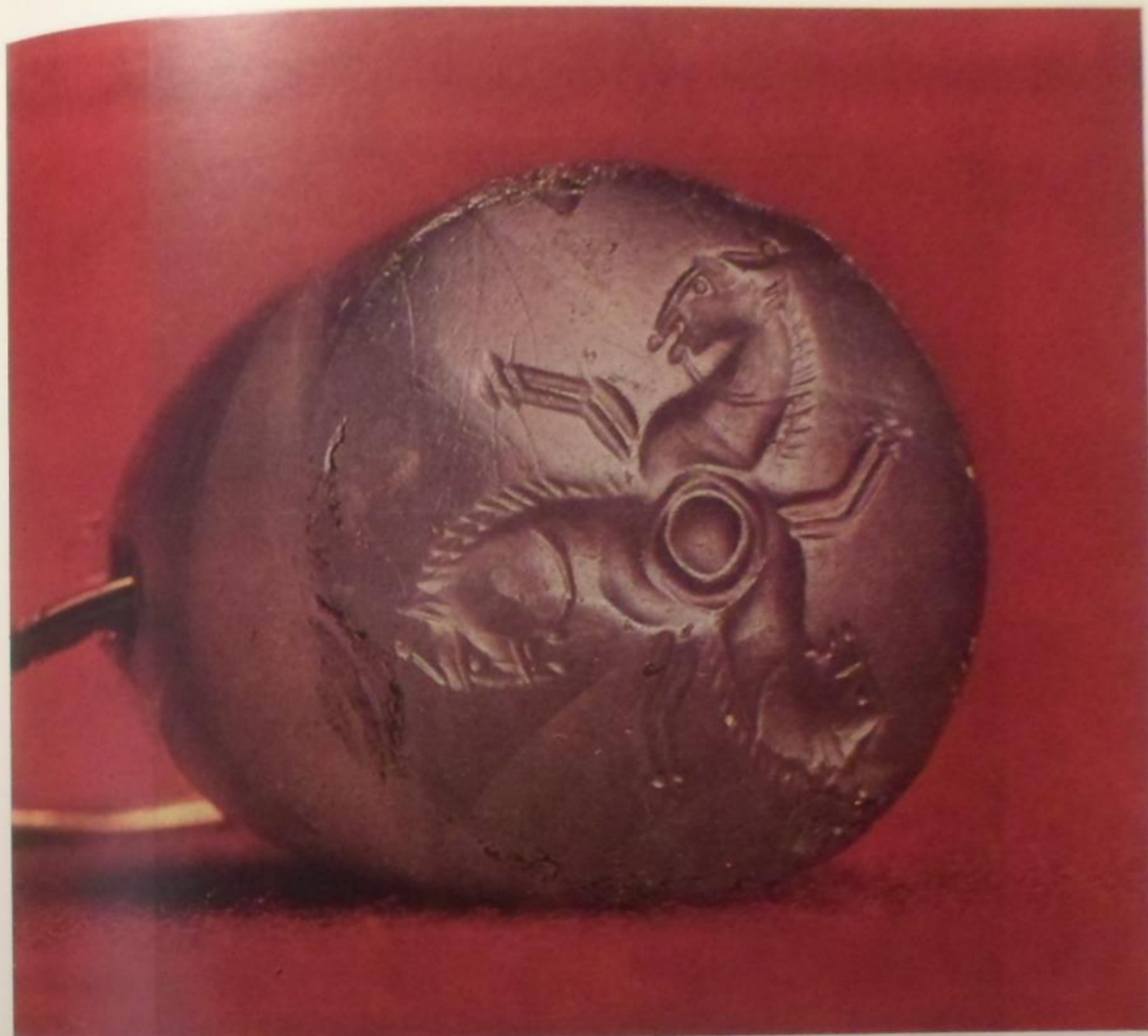
440

Склярбей из горного хрусталя. Персидский царь, сражающийся с козрогом; сверху — островничья звезда. V в. до н. э. Из западных провинций, предположительно Кария или Лидия. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1409)



441

Коническая печать из халцедона. Персидский царь, сражающийся с козрогом. IV в. до н. э. Возможно, из западных провинций. Мюнхен, Гос. монетное собрание



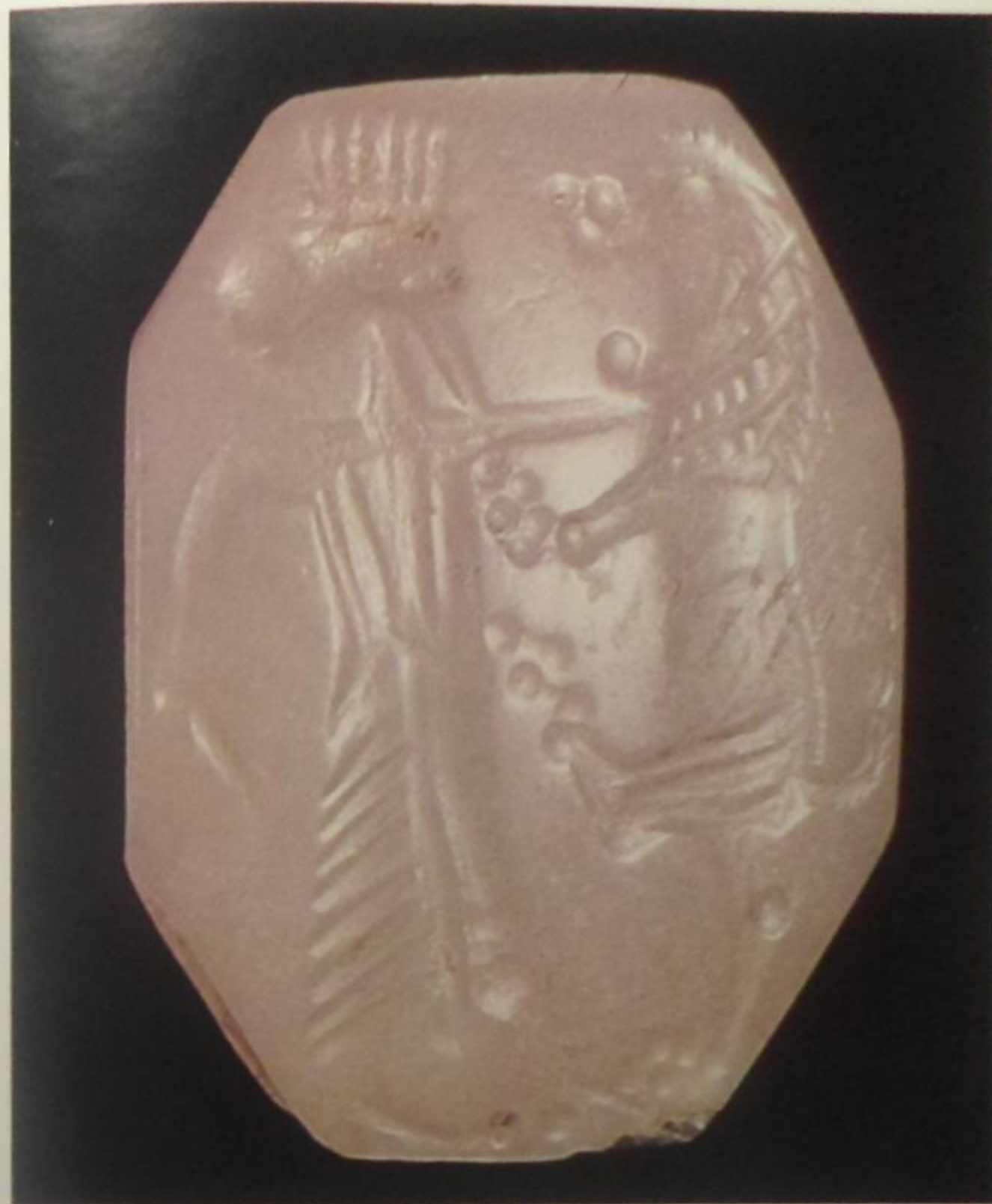
442

Коническая печать из голубого халцедона. Тройная протома коня. V—IV вв. до н. э. Возможно, из западных провинций. Ленинград, Гос. Эрмитаж. Оригинал и оттиск



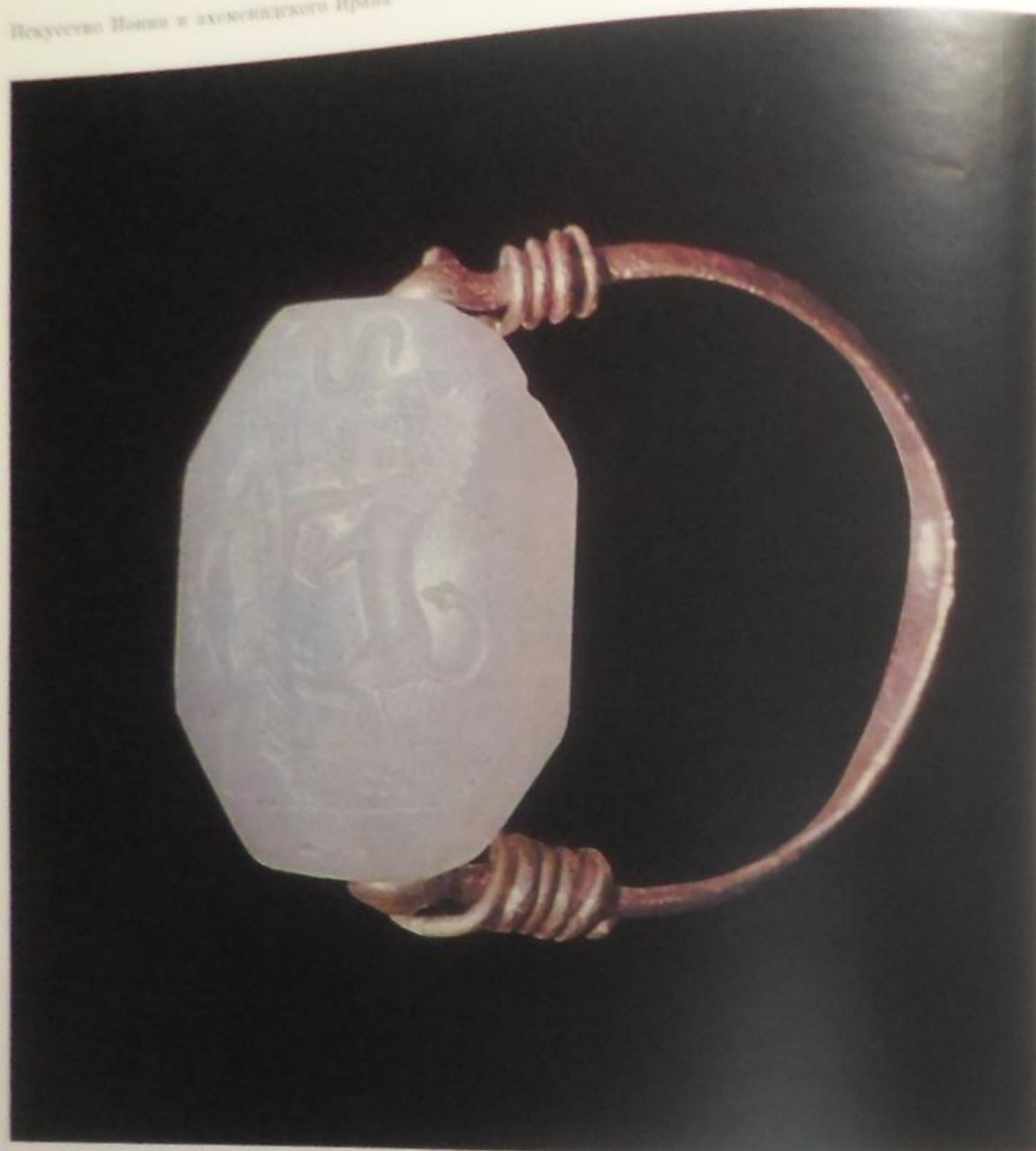
443

Восьмигранная печать из голубого гал-  
цедона. Персидский царь, держащий  
двух козрогов. V—IV вв. до н. э.  
Москва, Гос. Музей изобразительных  
искусств им. А. С. Пушкина (инв.  
I 2в 20). Оригинал и оттиск



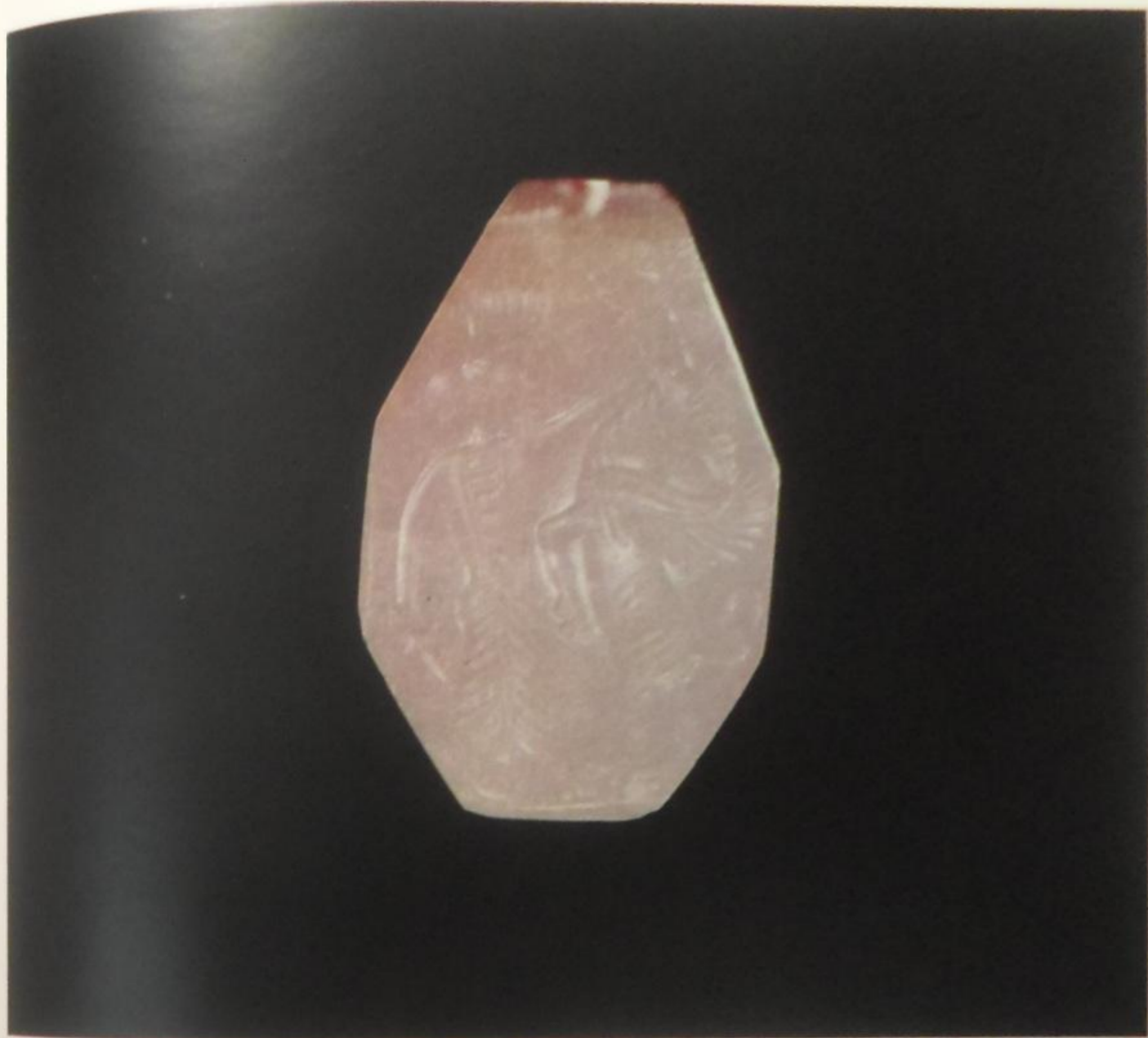
444

Восьмигранная печать из галцедона.  
Персидский царь, сжимающийся со  
львом. V—IV вв. до н. э. Москва, Гос.  
Музей изобразительных искусств  
им. А. С. Пушкина. (инв. I 2в 23).  
Оригинал и оттиск



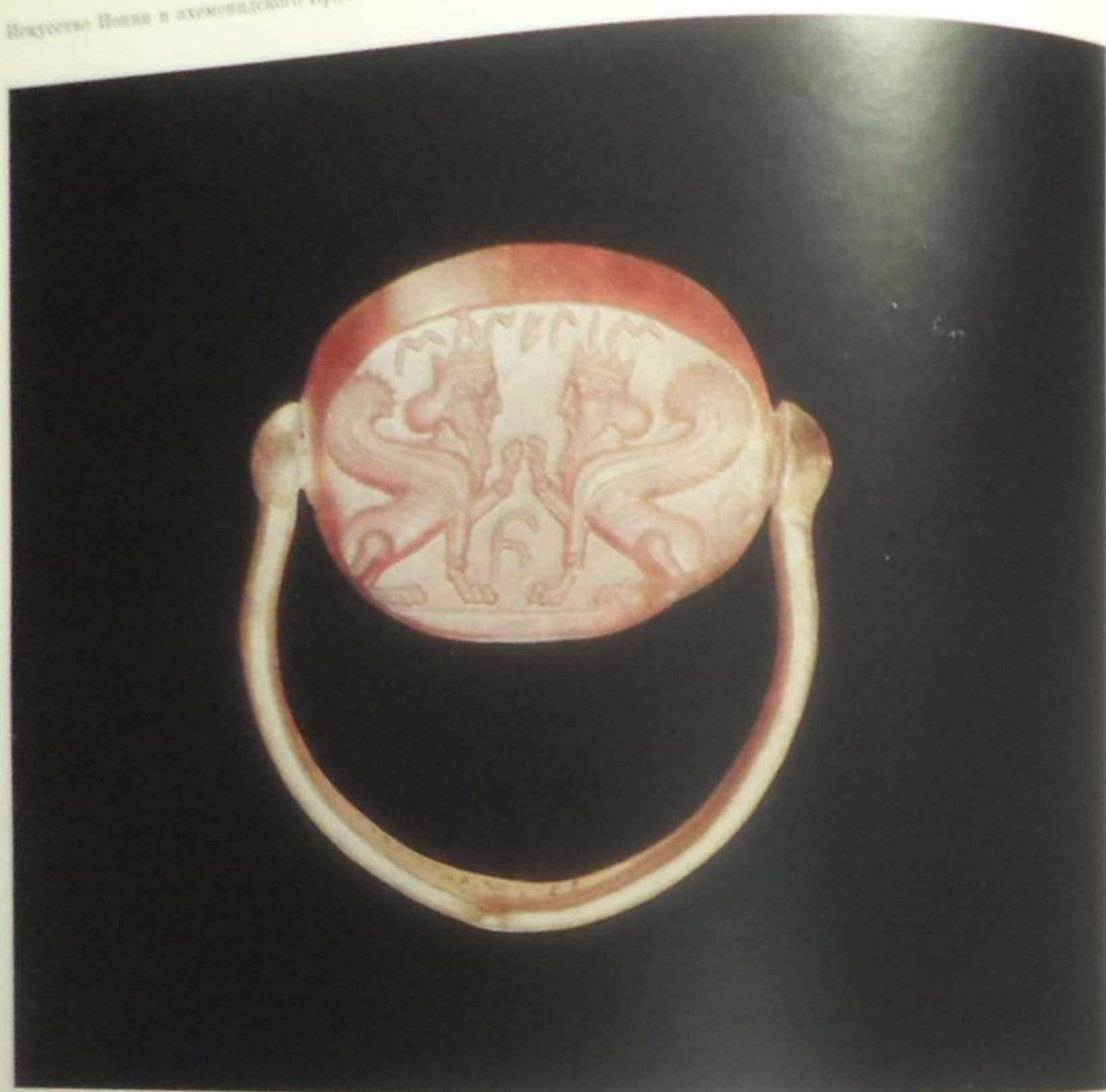
445

Восьмигранная печать из халцедона. Персидский царь, сражающийся со львом. V—IV вв. до н. э. Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. (илл. 1 2а 24). Оригинал и оттиск



446

Восьмигранная печать из халцедона. Персидский царь сражаётся с львом. V—IV вв. до н. э. Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. (илл. 1 2а 30). Оригинал и оттиск

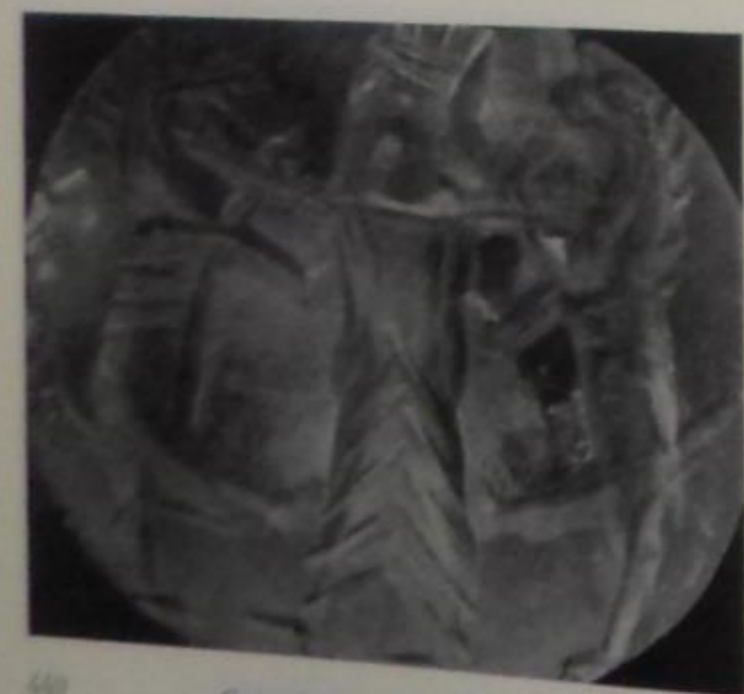
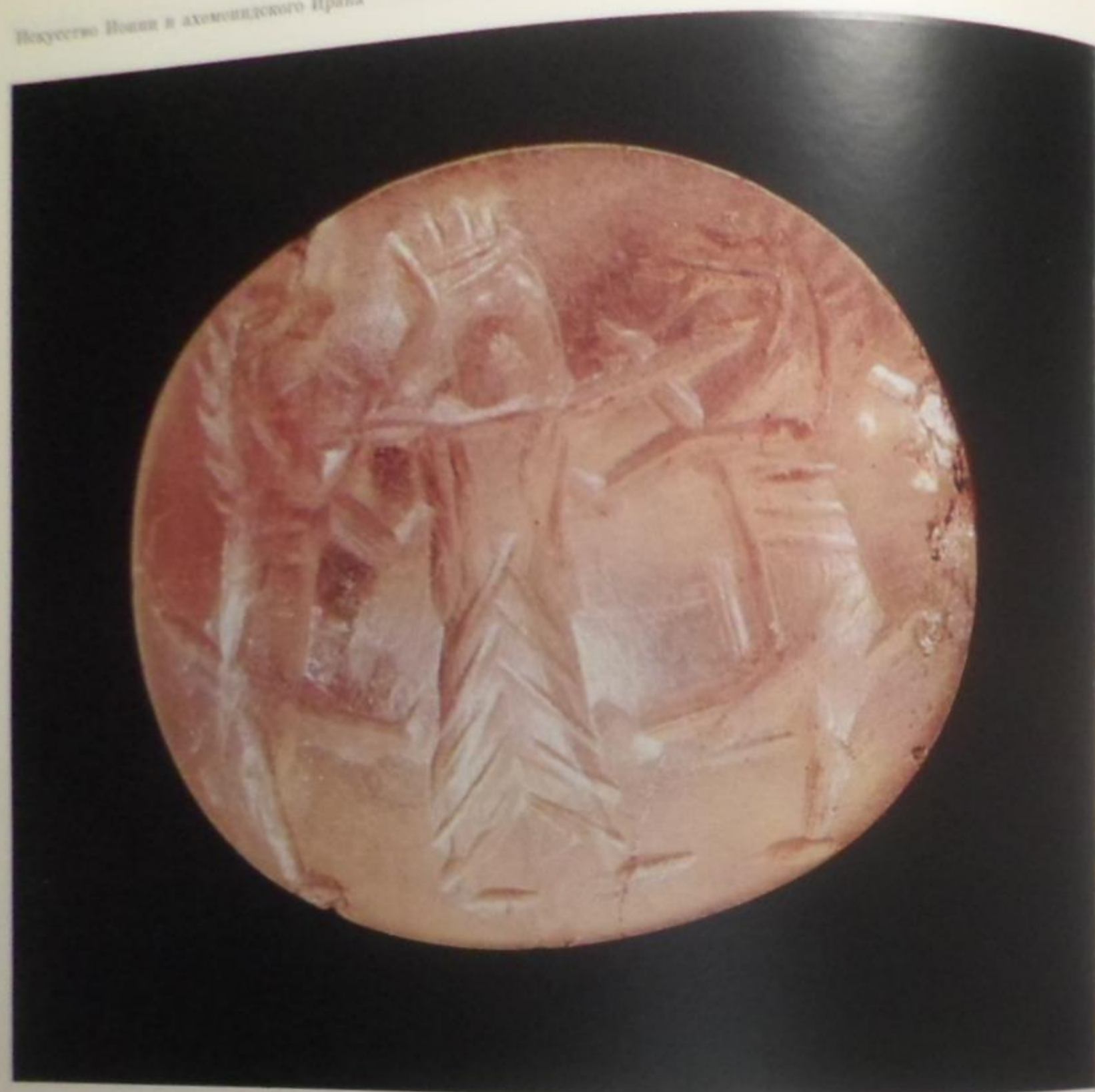


447  
Скарабеоид из сердолика. Два сидящих сфинкса, сверху — карийская надпись. V—IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. ГЭ. П. 1842. III). Оригинал и оттиск



448  
Скарабеоид из сердолика. Грифон. V—IV вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж. Оригинал и оттиск





440  
Скарабеоид из горного хрусталя. Персидский царь, борющийся со львами. Москва, Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (инв. 1 24 55). Оригинал и оттиск



450  
Скарабеоид из пережженного камня. Юноша-перс, сражающийся с быком. Начало V в. до н. э. Возможно, из Карики. Париж, Национальная библиотека. Оригинал и оттиск



451  
Скарабей из коричневого галцедона. Персидский царь, убивающий льва; внизу — охотничья собака, сверху — диск и полумесяц. V в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 1914.4-15.1). Оригинал и оттиск



452, 454  
Ахеменидские цилиндры из слоновой кости (452) и из агата. Львом и персидский царь у алтаря, над алтарем — символ Ахура-Мазды. V—IV вв. до н. э. Из Сирии или Филликии. Париж, Национальная библиотека



453  
Ахеменидская коническая печать из галцедона. Персидский царь, сражающийся с быком. V—IV вв. до н. э. Из Каппадокии или Сирии. Мюнхен, Гос. монетное собрание. Оригинал и оттиск



455 Серебряный сика персидской царской чеканки (III серия). А — персидский лучник с копьём. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей



456 Серебряный сика персидской царской чеканки (IV серия). А — персидский лучник с акинаком. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей



457, 459 Персидские дарики царской чеканки (I серия). Врема Дария I и Ксеркса (521—400 гг. до н. э.). Лондон, Британский музей



458 Золотой персидский дарик царской чеканки (II серия). Около 400 г. до н. э. Лондон, Британский музей  
460 Золотой персидский дарик царской чеканки (II серия). Около 400 г. до н. э. Лондон, Британский музей



461 Серебряная тетрадрахма Сидона. А — финикийская галера с воинами, В — персидский царь на колеснице (А — см. № 345). V—IV вв. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей



462, 463, 464 Серебряные персидские монеты сатрапов западного побережья Малой Азии. А — персидский царь, В — гранулированный инкузум. Около 400 г. до н. э. Лондон, Британский музей



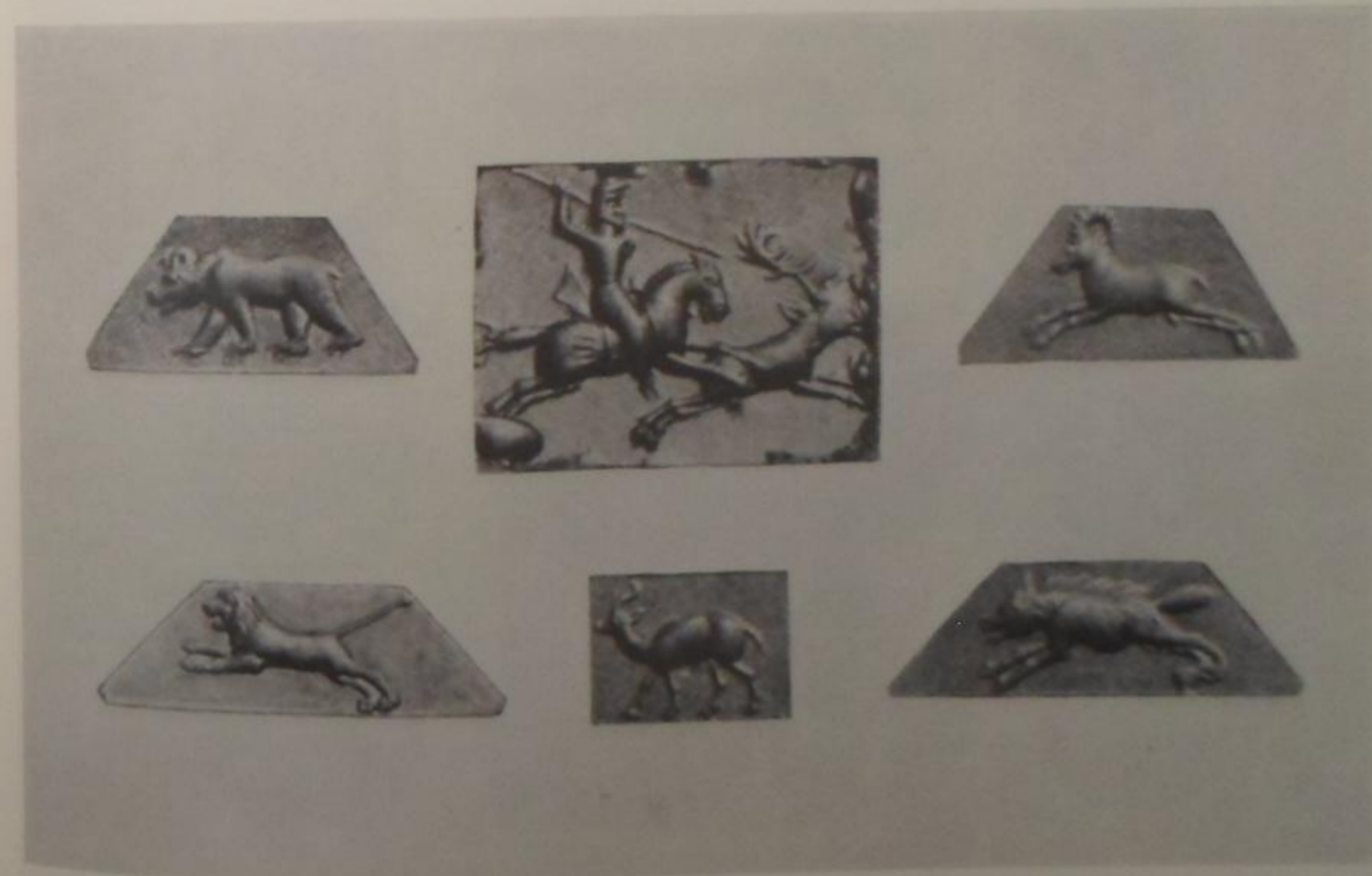
465 Маллийский хондроник из голубоватого халцедона. На основании — прорицатель Барри, на остальных гранях — животные. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



466 Десятигранная маллийская печать из халцедона. На гранях — персидский всадник и коня, египетская собака, животные. 1-я половина IV в. до н. э. Приобретена в Алеппо. Сирия, частное собрание



467 Десятигранная маллийская печать из халцедона. На гранях — животные; на нижнем основании — персидский лучник, поражающий льва, на верхнем — бегущий лев. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Лувр



468 Десятигранная маллийская печать из халцедона. На гранях — персидский всадник, охотящийся на оленя, животные. 1-я половина IV в. до н. э. Приобретена в Алеппо. Сирия, частное собрание



469 Десятигранная малоазийская печать из галцедона. На нижнем основании — Гермес, на верхнем — женская голова; на боковых гранях — изображения животных. 1-я половина IV в. до н. э. Американская частная коллекция



470 Призматическая печать из галцедона. На гранях — козел, две лисицы, цапля, петух и курица. 1-я половина — середина IV в. до н. э. Вероятно, малоазийского происхождения. Американская частная коллекция



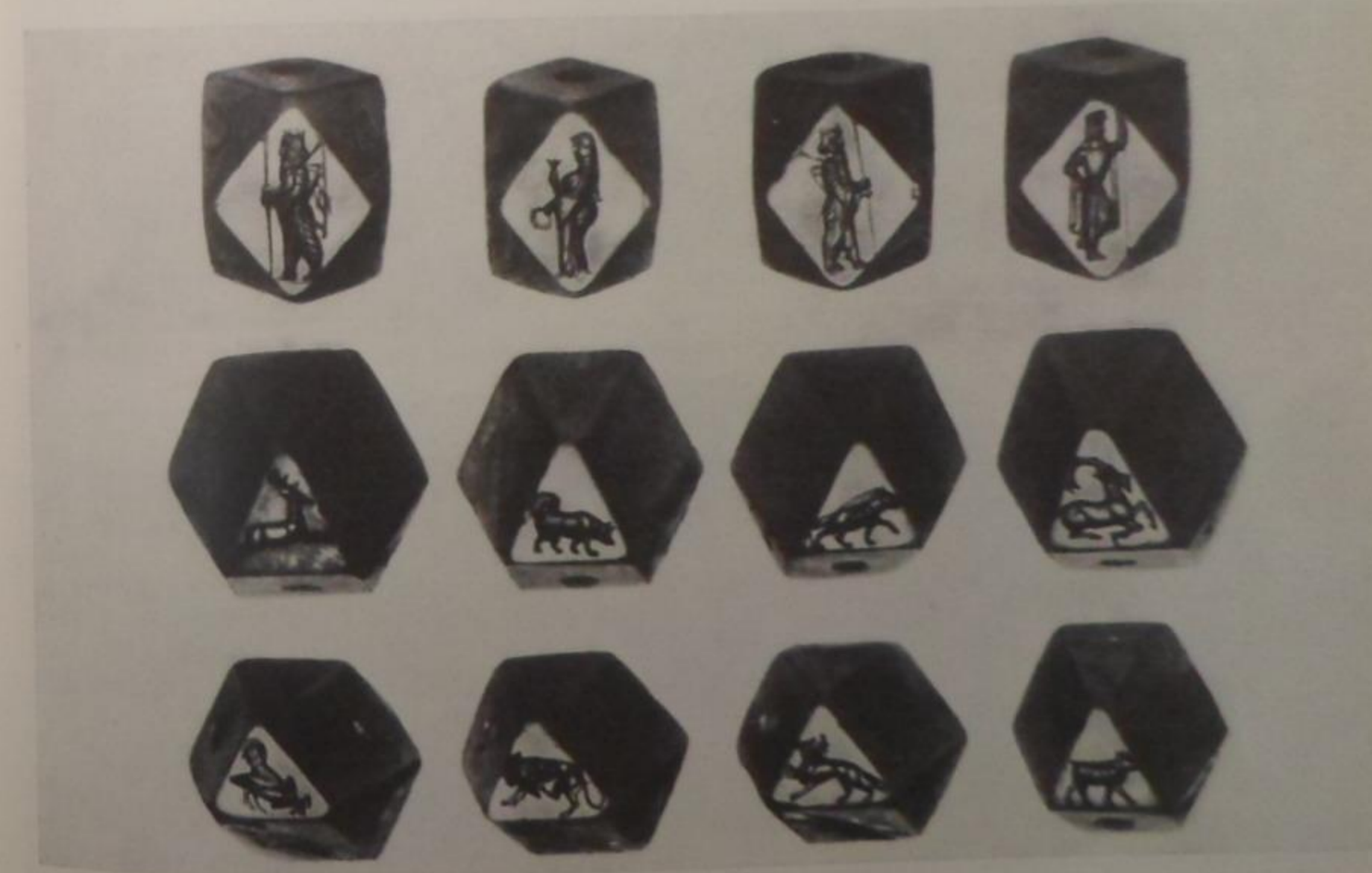
471 Малоазийский многогранник из серого агата. На гранях — персидский всадник, убивающий волка, кабана, сокола и другие животные. 1-я половина —

середина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. L. 1812). Оригинал и оттиск



472 Малоазийский многогранник из розового агата. На нижнем основании — персидский всадник, убивающий оленя, на верхнем — сидящий лев; на боковых

гранях — животные. 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 49.437)



473 Малоазийская четырнадцатигранная печать из молочно-белого галцедона. На гранях — персы, персиянки, воины из гвардии Великого Царя, животные. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. A. 1414)



474 Десятигранная желтыйская печать из халцедона. На нижней стороне — иранский всадник и голубок, на верхней — идущий человек; на боковых сторонах — животные. 1-я половина IV в. до н. э. Лейпциг, Городская библиотека



475

Скарабеоид из халцедона. Газель. IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 49.436). Оригинал и оттиск

476

Скарабеоид из халцедона. Антилопа. IV в. до н. э. Из западных областей Малой Азии. Париж, Национальная библиотека



477

Скарабеоид из голубого халцедона. Бегущий дикий козел. IV в. до н. э. Малоазийского происхождения. Метрополитен-музей (инв. 41.160.429)

479

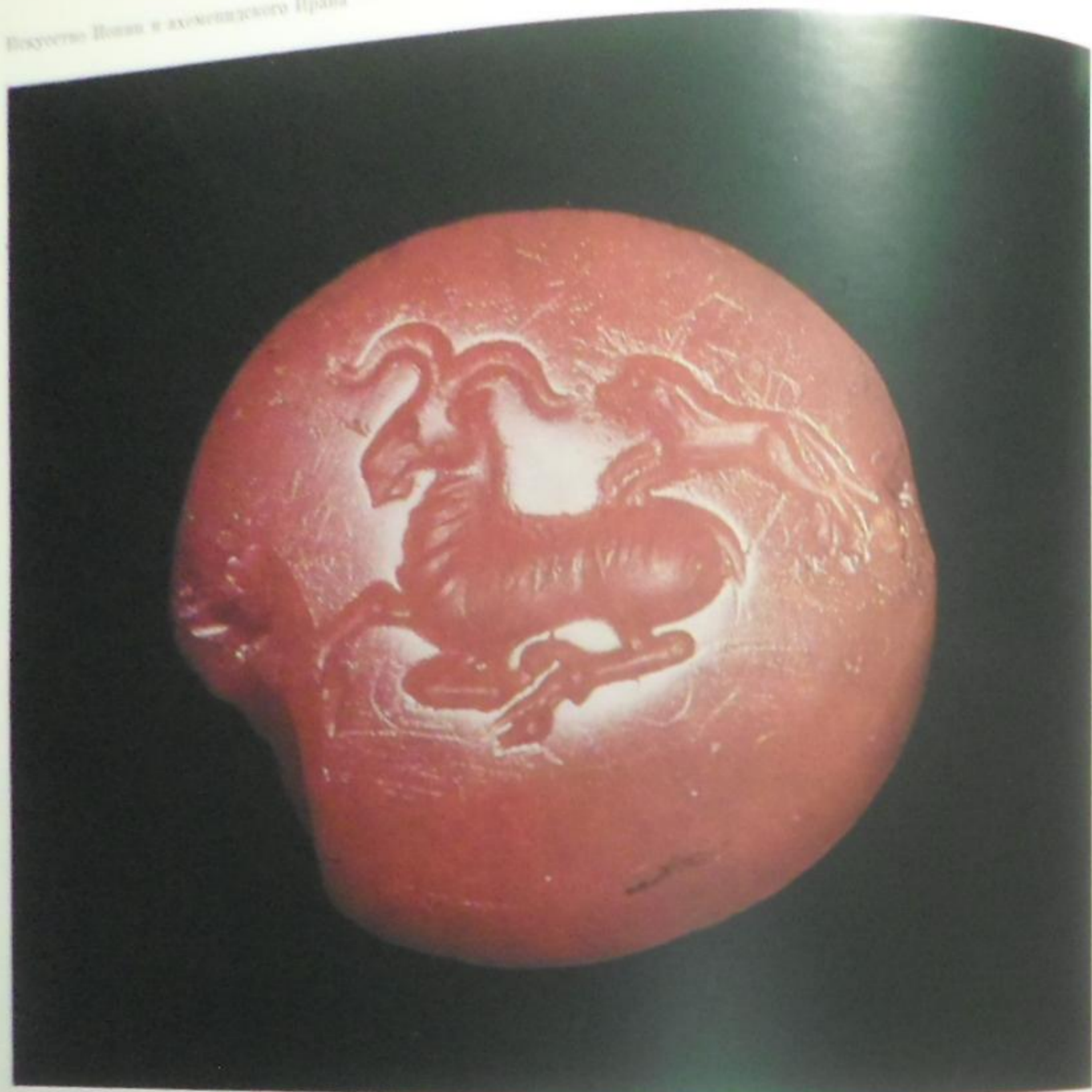
Скарабеоид из голубого халцедона. Пригнувший козел. 1-я половина IV в. до н. э. Видимо, малоазийского происхождения. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1442)

478

Скарабеоид из сердолика. Идущая дикая коза. IV в. до н. э. Вероятно, малоазийского происхождения. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1428). Оригинал

480

Скарабеоид из голубого халцедона. Бегущий козел. IV в. до н. э. Видимо, малоазийского происхождения. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 41.160.435)



081

Двусторонний скрабелон из глинцево. На одной стороне — лев, напавший на убитого козла, на другой — бегущий кабан и арамейские надписи. IV в. до

н. э. С юга России или из Средней Азии. Гос. Эрмитаж (инв. 6434). Оригинал и оттиск





482

Сварбелый из сердолика. Лежащий олень и птица. IV—III вв. до н. э. Москва, коллекция В. В. Павлова. Оригинал и оттиск



483

Коническая печать из халцедона. Лев, когтящий быка. Поздний IV—III вв. до н. э. Приобретен в Средней Азии. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. 6606, из колл. Лемлейна). Оригинал и оттиск



484

Скарабеоид из голубого халцедона. Олень. IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 81.6.8)



485

Скарабеоид из зеленой яшмы. Бегущий олень. IV в. до н. э. Происходит из Таксилы (Северо-Западная Индия)



486

Скарабеоид из голубоватого халцедона. Олень, ищущий корм. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1444)

487

Скарабеоид из сердолика. Символы Артемиды Эфесской: олень на плоской и вилкой стороне. IV — начало III в. до н. э. Куляк в Стамбуле. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1475)



488

Печать в форме конуса из халцедона. Лежащий олень и змея. IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 49.43.2)

489

Многогранная печать из агата. Олень (анфас), охотник и охотничья собака. 1-я половина — середина IV в. до н. э. Малоазийская работа. Москва, частная коллекция



490

Скарабеоид из голубого халцедона. Бегущий лев, внизу — лисица, сверху — символ Ахура-Мазды. IV — начало III в. до н. э. Париж, Лувр



491

Скарабеоид из халцедона. Птицеобразный грифон. На поле — ионийские греческие буквы (начальные буквы имени владельца). IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей



492

Скарабеоид из халцедона. Волк, нападающий на льва. IV — начало III в. до н. э. Из западных районов Анатолии. Оксфорд, Ашмолеанский музей (инв. 1892.1543)



493

Скарабеоид из халцедона. Лежащий верблюд. IV—III вв. до н. э. Из Малой Азии. Оксфорд, Ашмолеанский музей (инв. 1892.1353)





494 Облицованный скарабей из сердолика. Персидский всадник, охотящийся на льва. IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-596). Оригинал и оттиск



495

Малозийский скарабей из коричневого халцедона. Всадник, охотящийся на льва. IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 41.160.433)



496

Малозийский скарабей из халцедона. Персидские всадники, охотящиеся на кабана и льва. IV в. до н. э. Кембридж (инв. E. 21864)



497

Скарабей из халцедона. Всадник, охотящийся на дикую козу. IV в. до н. э. На Малой Азии. Лондон, Британский музей (инв. 120.326)



498

Малозийский скарабей из халцедона. Персидский всадник, поражающий копьем кабана. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 120.325)



499

Фризная халцедонная цилиндра. Персидский всадник (охотящийся на льва). IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. В. И. 10028)



500

Малозийский скарабей из халцедона. Персидский всадник, поражающий копьем кабана. IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (инв. F. G. 182)



501

Малоазийский скарабеид из серого халцедона. Перс, охотящийся на оленя (другая сторона — воин, поставивший ногу на подпругу — см. № 330). IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1429)



502

Малоазийский скарабеид из серо-белого халцедона. Перс, сражающийся с козорогом. IV в. до н. э. Куплен на о. Корфу. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1422)



503

Малоазийский скарабеид из голубого халцедона. Перс, сражающийся с козорогом. IV в. до н. э. Приобретен в Страсбурге. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А. 1423)



505

Малоазийский скарабеид из обесцвеченного халцедона. Персидский всадник и слуга с убитой лисицей. IV в. до н. э. Берлин, Гос. музей (инв. F.G. 183)



504

Малоазийский скарабеид. Пеший перс, охотящийся на кабана. IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



506

Малоазийский скарабеид из голубого халцедона. Пеший перс с собакой, охотящийся на кабана. IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



507

Цилиндрическая печать из сердолика. Перс, охотящийся на медведя. IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



508

Цилиндрическая печать из сердолика. Персидский всадник, поражающий копьём оленя. V—IV вв. до н. э. Из Малой Азии. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)

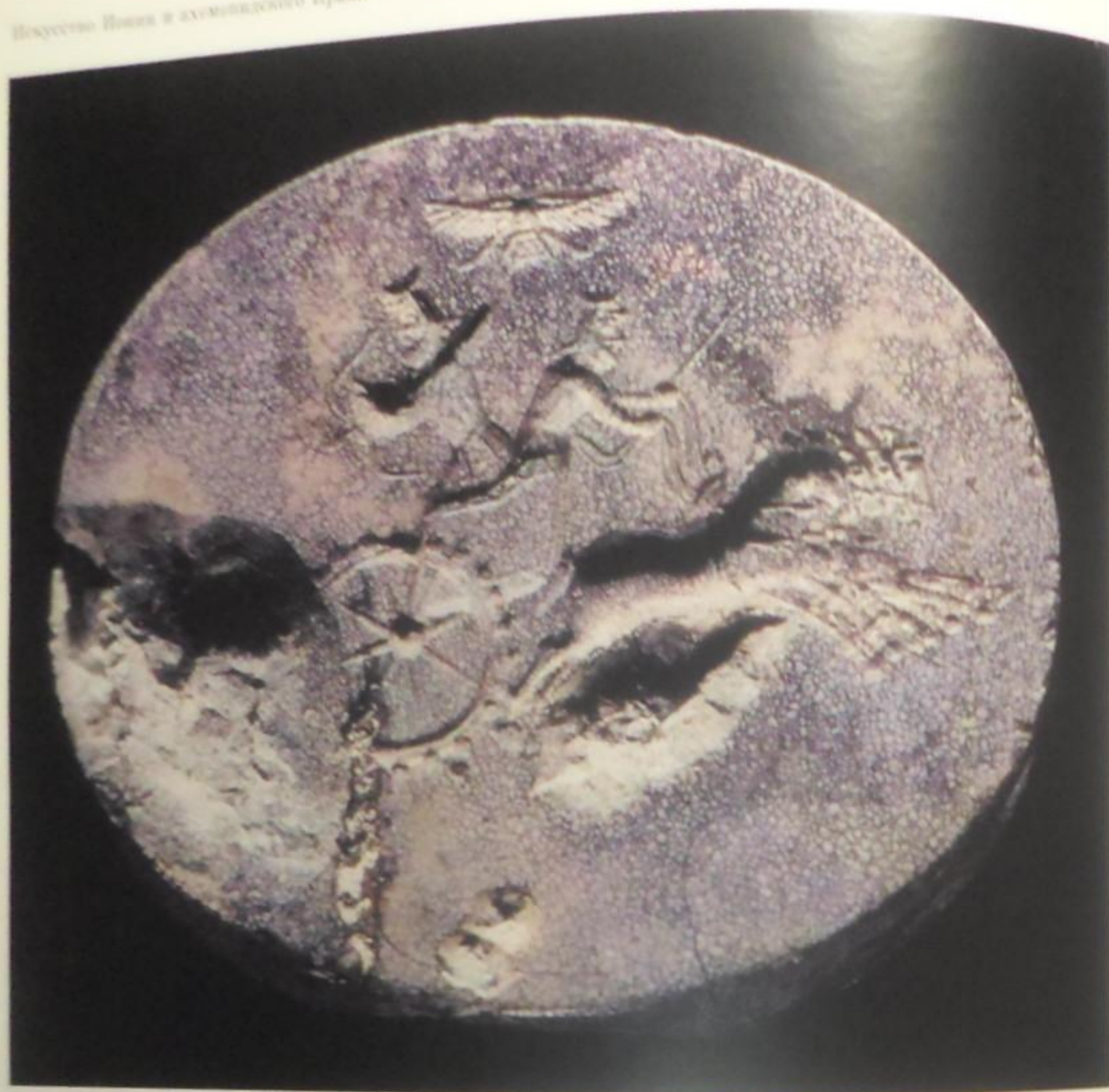
509



Цилиндрическая печать из сердолика. Перс, охотящийся на фантастическое животное. IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека

510

Скарабеид из обесцвеченного халцедона. Персидский всадник, охотящийся на лисицу. IV в. до н. э. Работа восточно-персического мастера. Американское частное собрание. См. № 330



511

Малозживский скарабеоид из обесцвеченного галцедона. Персидский всадник, преследующий скифов (возможно, сцена львиной охоты), сверху — скифы Ахур-Мазды. Концы

V — 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. П. 375). Оригинал и оттиск



512

Малозживский скарабеоид из галцедона. Персидский всадник, преследующий скифов. Поздний V — 1-я половина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. ГЛ.885). Оригинал и оттиск



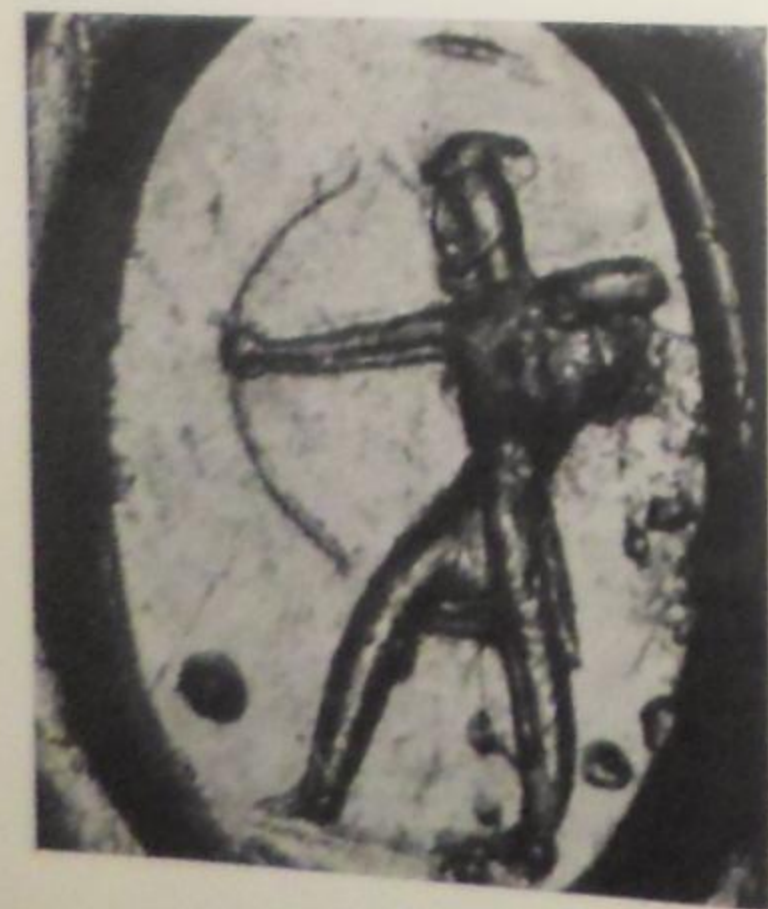
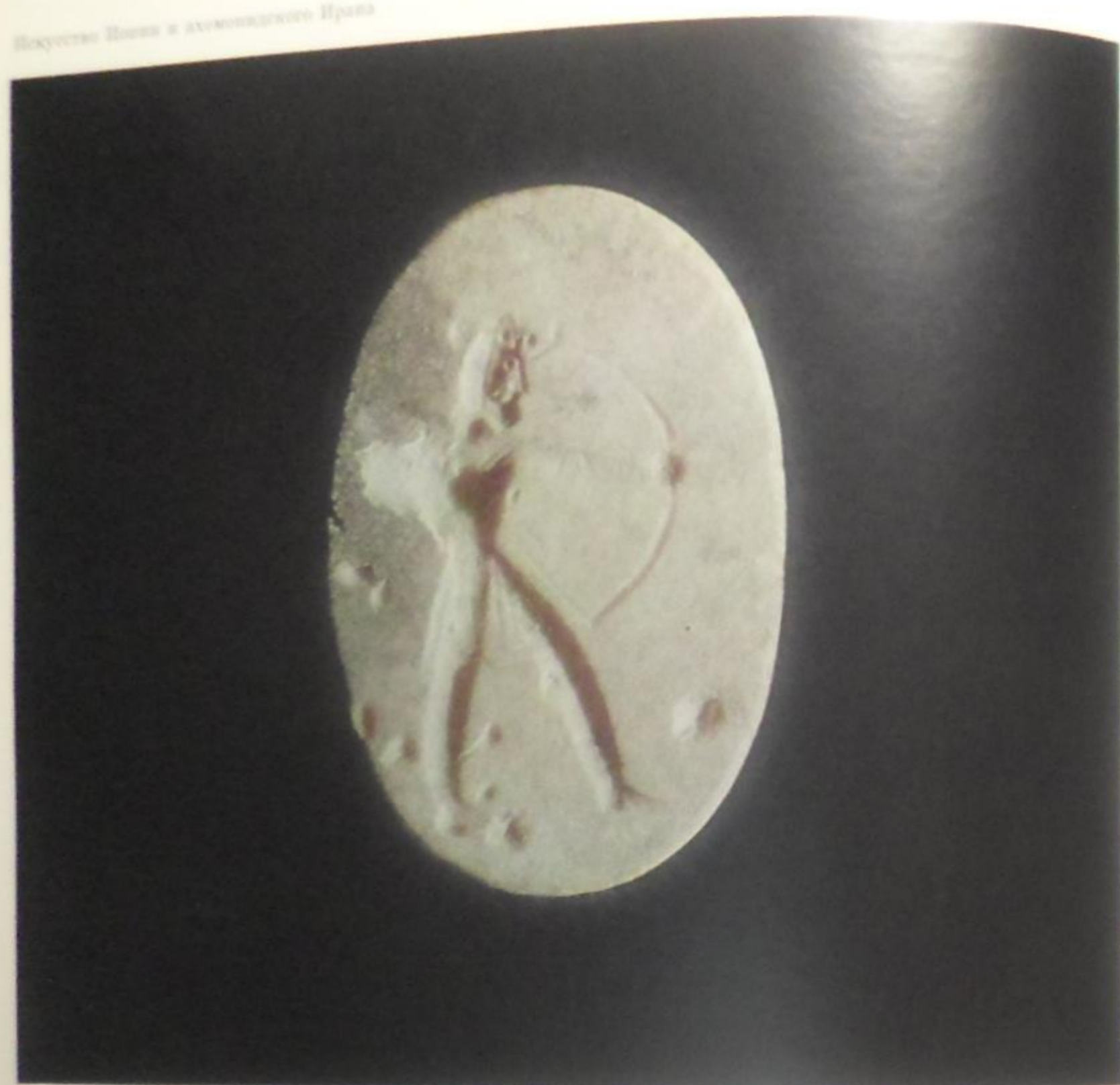
513

Малозападный скарабей из халцедона. Персидский всадник, поражающий копьем воина. 1-я половина IV в. до н. э. Гос. Эрмитаж (инв. ГЛ.887). Оригинал и оттиск



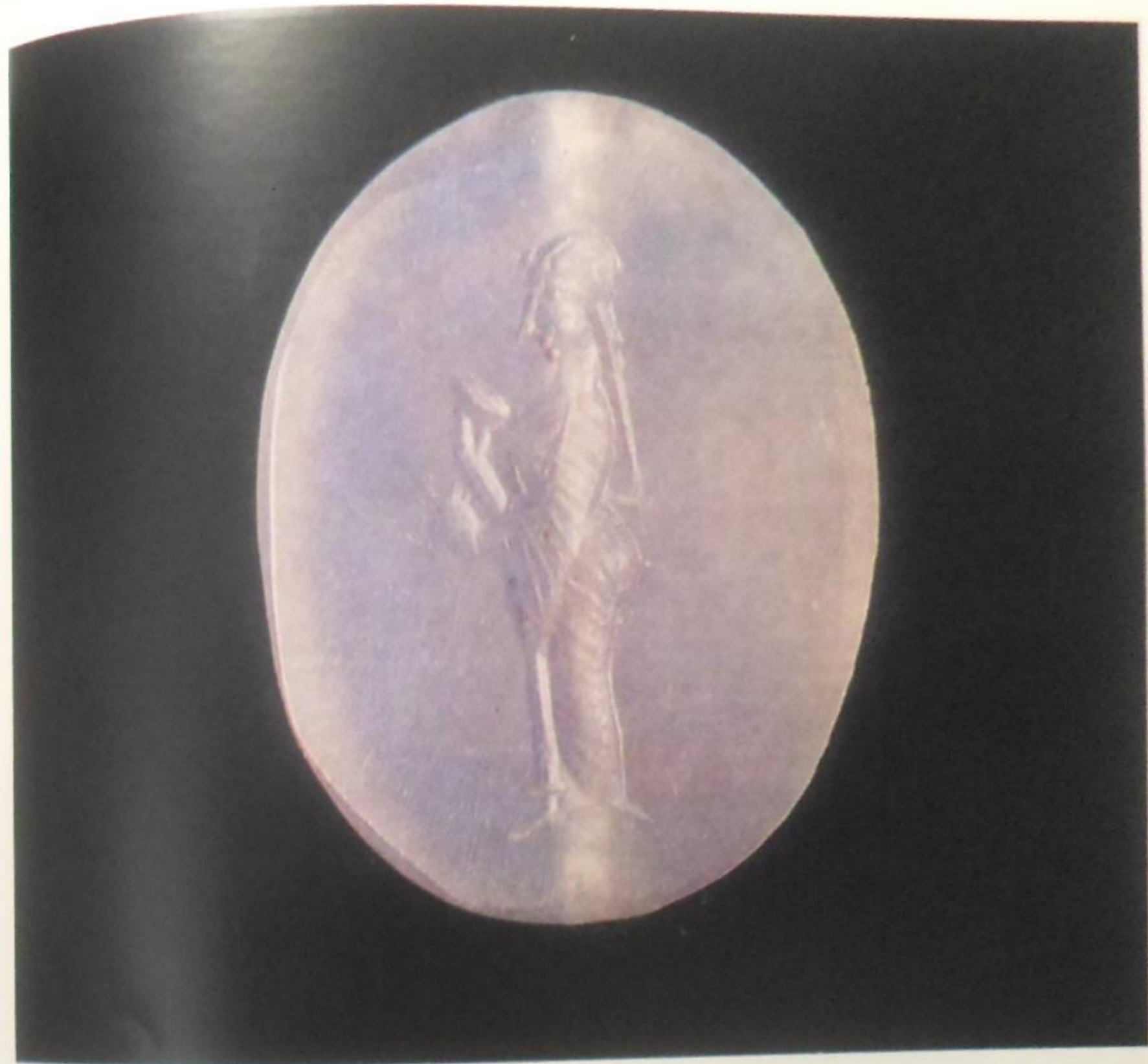
514

Малозападный скарабей из халцедона. Персидский лучник перед деревом. 1-я половина — середина IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. ГЛ.896). Оригинал и оттиск



515

Скарабеоид из обесцвеченного камня. Лучник, 1-я половина IV в. до н. э. Видимо, из Малой Азии. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Г.а. 895). Оригинал и оттиск



516

Скарабеоид из халцедона. Персиянка. IV в. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств. (инв. Ф-1138). Оригинал и оттиск



517 Скарбеоид из обесцвеченного камня или паллаки. Персидский всадник, сражающийся с греком. 1-я половина — середина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 41.160.653)



518 Скарбеоид из черной лшмы. Перс, сражающийся с греческим воином. 1-я половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 49.43)



519 Обложка скарбеоида из слоистого камня. Обожженный воин в шлеме и с копьем. IV в. до н. э. Видимо, малоазийского происхождения. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. A.1522)



520 Золотой перстень с изображением Афина на щитке. IV в. до н. э. Париж, Лувр (инв. B.1086)



521

Малоазийский скарбеоид из халцедона. Перс, опирающийся на палку с загнутым концом. 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музеи (инв. F.G.186)



522

Малоазийский скарбеоид из халцедона. Воини гвардии персидского царя. 1-я половина IV в. до н. э. Париж, Национальная библиотека



523

Скарбеоид из халцедона. Царский лучник. 1-я половина IV в. до н. э. Видимо, малоазийского происхождения. Париж, Национальная библиотека  
Малоазийский скарбеоид из обесцвеченного камня. Перс и персидка. 1-я половина IV в. до н. э. Прежде колл. Соуссек



525

Грушевидная глатога подвеска малоазийской работы. Перс, опирающийся на копье. 1-я половина IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание  
Скарбеоид из халцедона малоазийской работы. Персы, ведущие быка. 1-я половина IV в. до н. э. Лувр (место современного нахождения неизвестно)



524

526





527

Скарабеид малоазийского типа из халцедона. Персиянка с веткой в руках. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 95.5-117). Оригинал и оттиск

528

Малоазийский скарабеид из халцедона. Персидский сатрап и подносящая ему еду и питье персиянка. 1-я половина IV в. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей (инв. 1921.2). Текст из Корана — позднее добавление. Оригинал и оттиск



529

Пирамидальная подвеска из молочного халцедона. На гранях — персы и персиянка. IV в. до н. э. Мюнхен, Гос. монетное собрание (прежде колл. Арндт)

530

Грузинская подвеска малоазийской работы из янги с изображением на



двух сторонах. Девочка, подносящая цветы сидящей на троне царице или богине; перс и персиянка. Происходит с Кипра. 1-я половина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 1909.6-15.2). Оригинал и оттиск



531

Малоазийский скарабеид из халцедона. Персиянка с сосудом в руках. Рубеж V и IV — 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Гос. музеи (инв. F.G.181). Оригинал и оттиск

532

Малоазийский скарабеид из сардера. Персиянка с цветами в руках. 1-я половина — середина IV в. до н. э. Лондон, Британский музей (инв. 95.5-117). Оригинал и оттиск



533

Малоазийский скарабеид из халцедона. Гравирован на двух сторонах: сидящая на дифросе музицирующая персиянка с собачкой; женщина с птицей и

мальчик. IV в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств (инв. 03.013). Оригинал и оттиск



534

Цилиндр из сердолика. Персидский всадник, бросающий копье в кабана. Конец V—IV в. до н. э. Группа ахеменидских печатей «смешанного» стиля. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А.1424)



535

Цилиндр из халцедона. Спешившийся перс, остающийся на кабана; вверху — аркадийский надпись, видимо имя владельца. Ахеменидский период. Возможно, из юго-восточных или южных рай-

онов империи. Конец V—IV в. до н. э. Группа печатей «смешанного» стиля. Лондон, Британский музей (инв. В.М. 891.44)



536

Цилиндрическая печать из сердолика. Персидский воин и взятые в плен. Конец V—IV в. до н. э. Группа печатей «смешанного» стиля. Североамериканская частная коллекция



537

Цилиндр из халцедона-сапфирина. Скифы, напавшие на лидийских или персидских воинов. Конец V—IV в. до н. э. Группа «смешанного» стиля. Париж, Национальная библиотека





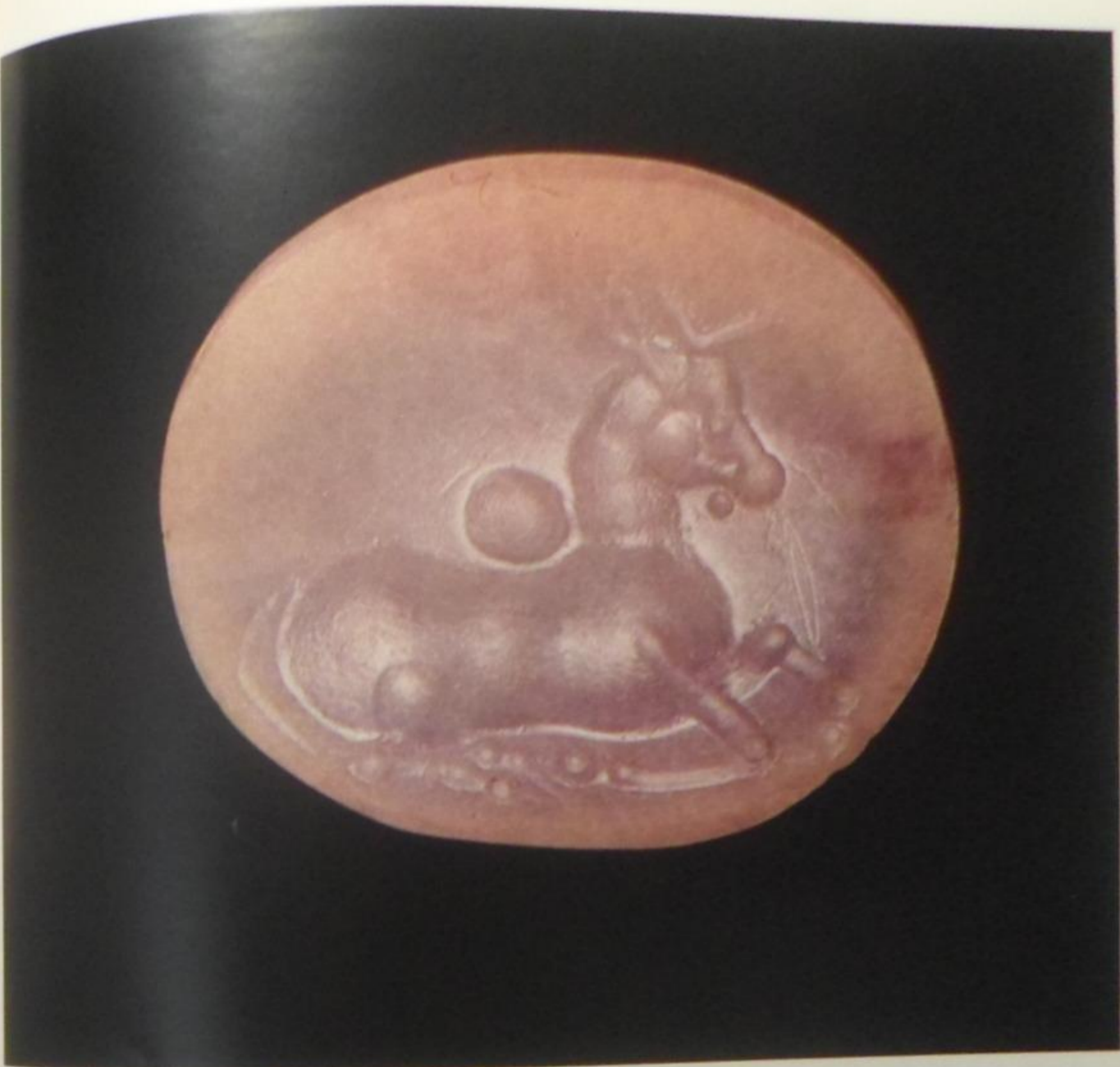
538 Цилиндрическая печать из сердолика. Вареж-осадник, нападающий на греческого гоплита. Конец V—IV в. до н. э. Североамериканская частная коллекция



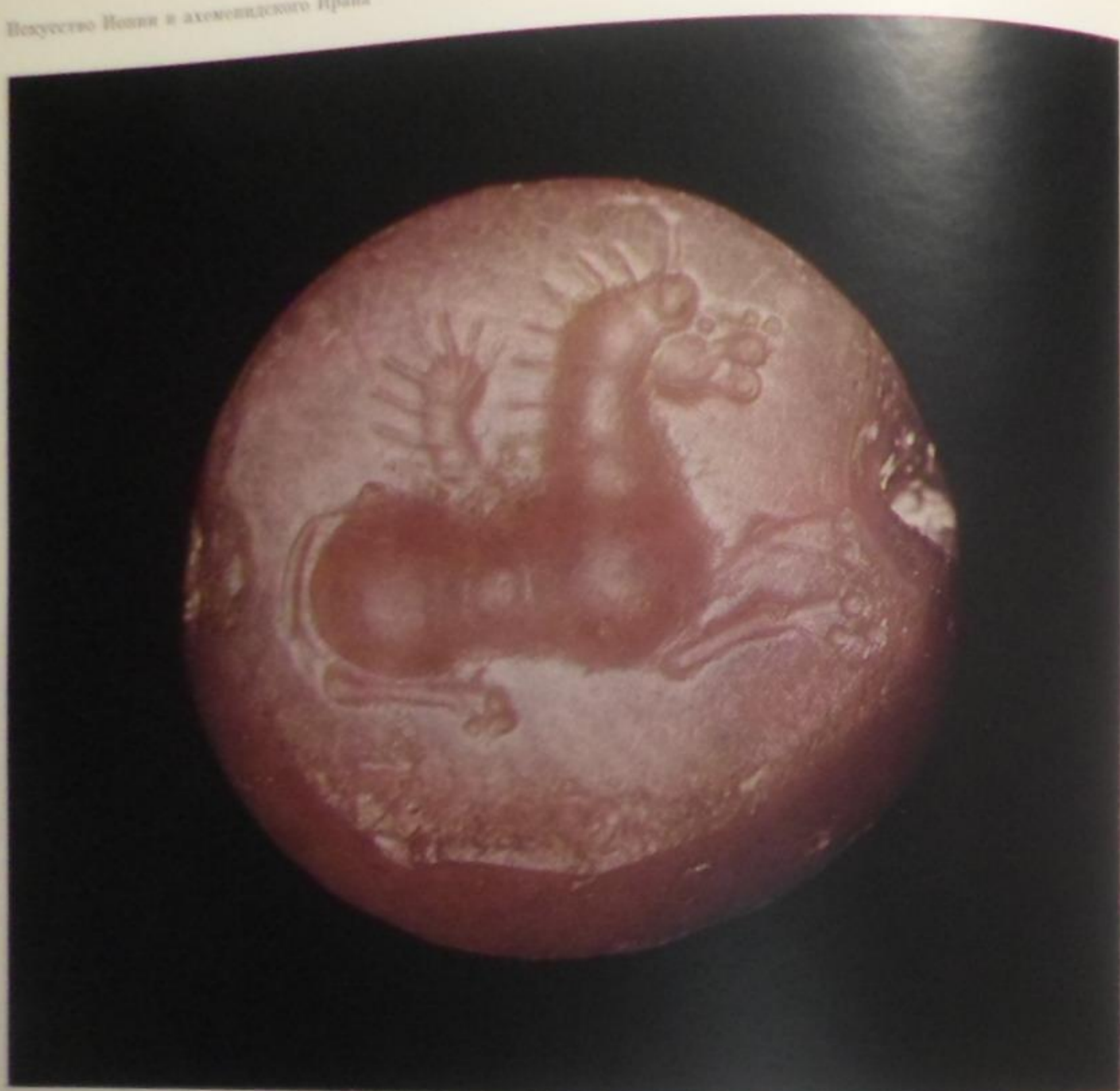
539 Цилиндрическая печать из халцедона. Греческий воин и сарвар, нападающий на него с копьем. V—IV вв. до н. э. Группа «смешанного» стекла. Лондон, Британский музей (инв. В.М. 893.23)



540 Пирамидальная печать из серого халцедона, восьмиугольная в основании. Спешившийся перс и кабан. V в. до н. э. Группа «смешанного» стекла. Париж, Национальная библиотека (прежде колл. де Клерк)



541 Скарабеид из халцедона. Лежащий бык-лебу. IV—III вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. 6611; из колл. Кастальского). Оригинал и оттиск



542  
Скарабеоид из халцедона. Лежащий грифон. IV—III вв. до н. э. Возможно, из восточных персидских провинций. Приобретен в Средней Азии. Гос. Эрмитаж (инв. 641; из катал. Восточного). Оригинал и оттиск



543  
Скарабеоид из халцедона. Бегущий бык, сверху — символ Азура-Мазды. IV в. до н. э. Куплен в Стамбуле. Возможно, работа сиро-каппадокийского круга. Мюнхен, Гос. монетное собрание



544  
Полуцилиндр из полосатого агата. Персидский воин с копьем. IV—III вв. до н. э. Возможно, из восточных персидских провинций. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 2578.100). Оригинал и оттиск



545  
Скарабеоид из сердолика. Бегущая дикая коза. IV—III вв. до н. э. На восточных персидских провинций. Мюнхен, Гос. монетное собрание (инв. А.1758). Оригинал

546  
Скарабеоид из халцедона. Лев. IV в. до н. э. Возможно, работа сиро-каппадокийского круга. Париж, Национальная библиотека (инв. Е.18). Оригинал



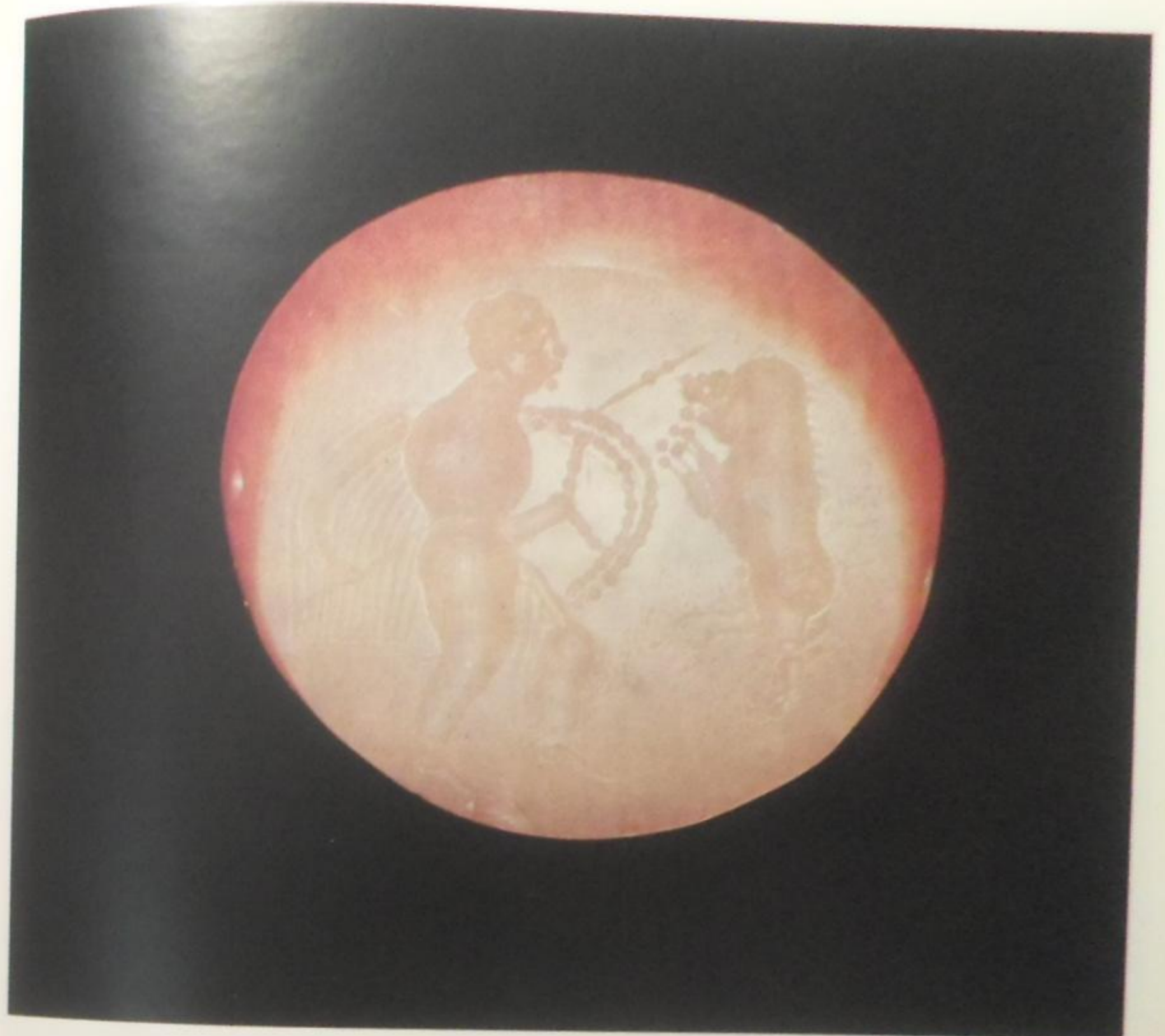
547  
Скарабеоид из халцедона. Бык-леопард. IV—III вв. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (из катал. Димейна)

548  
Скарабеоид из опикса. Птицепохожий грифон. IV—III вв. до н. э. Видимо, из восточных провинций персидского государства. Париж, Национальная библиотека (прежде катал. де Клаера)



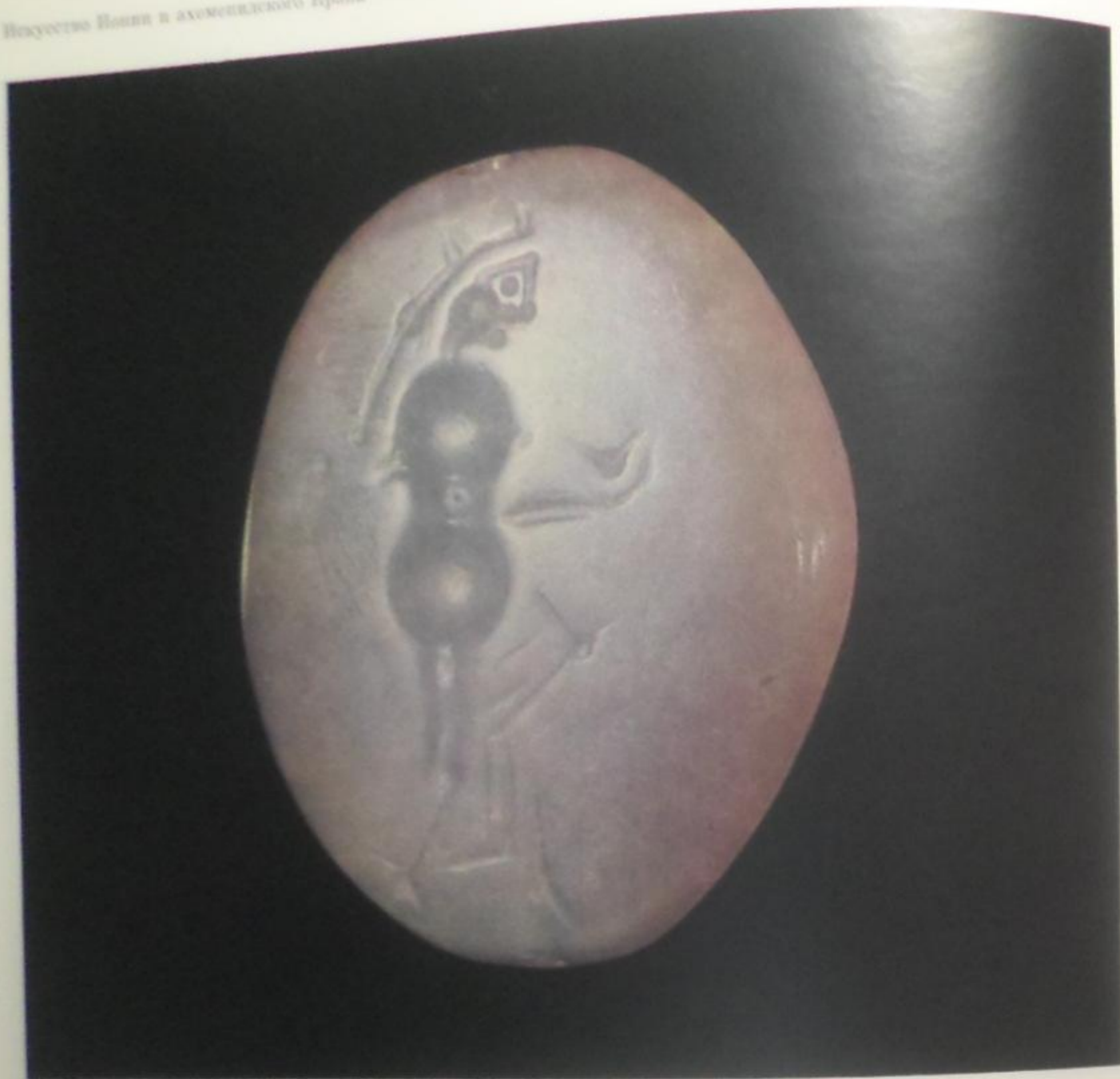
549

Скарабеоид из халцедона. Воин с круглым щитом. III в. до н. э. Из восточных персидских провинций, приобретен в Средней Азии. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Гл. 993; прежде колл. Кастальского). Оригинал и оттиск



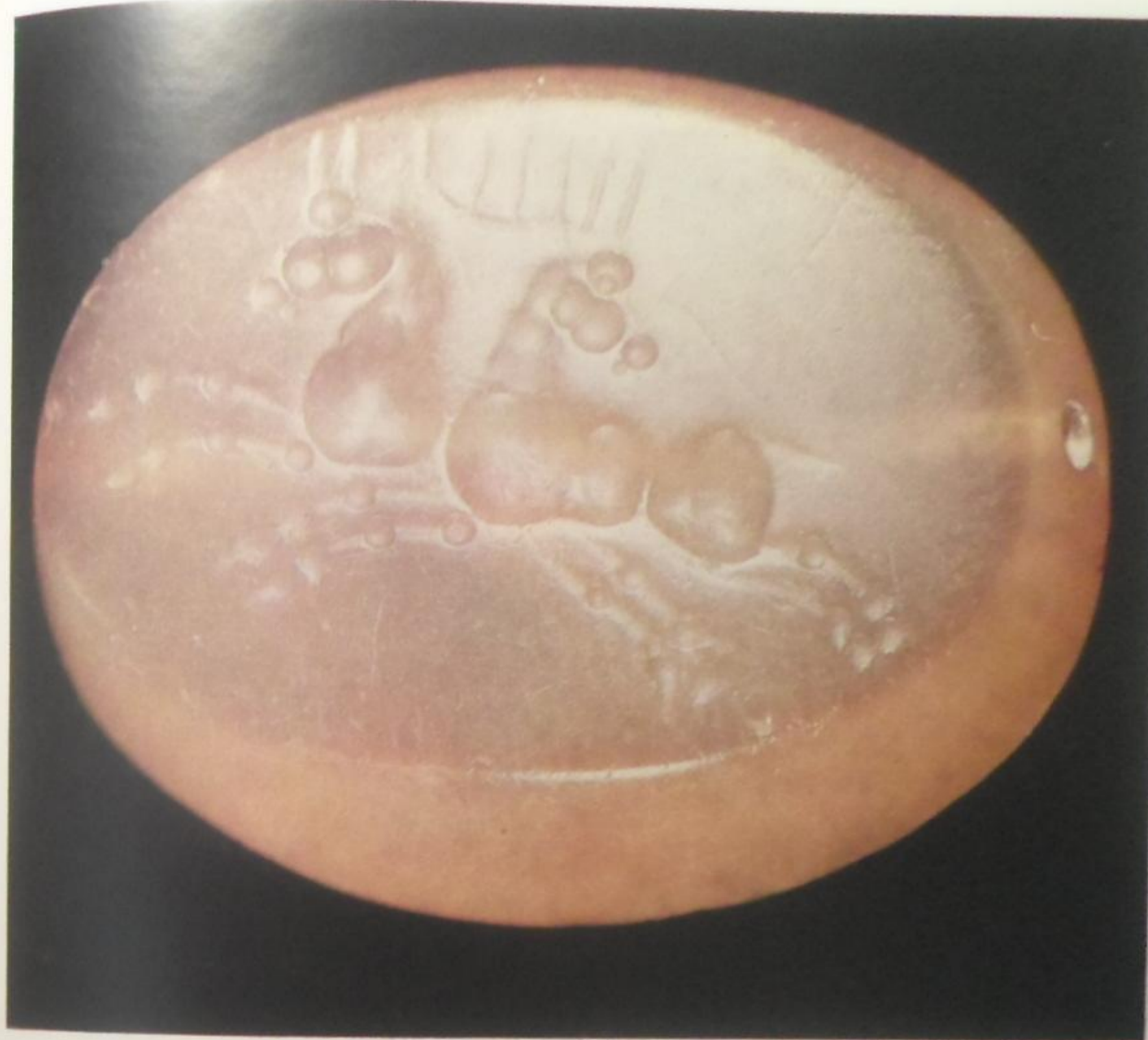
550

Скарабеоид из сердолика. Воин, борющийся со львом. III в. до н. э. Из восточных персидских провинций, приобретен в Средней Азии. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Гл. 898; прежде колл. Кастальского). Оригинал и оттиск



551

Скарабеоид из дымчатого халцедона. Персиянка. III в. до н. э. Из восточных персидских провинций, приобретен в Средней Азии. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Гл. 895; прежде колл. Кастальского). Оригинал и оттиск



552

Скарабеоид из полупрозрачного дымчатого халцедона. Бегущие олени. Поздний IV—III в. до н. э. Возможно, из восточных провинций— приобретен в

Средней Азии. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Гл. 883; прежде колл. Кастальского). Оригинал и оттиск



553 *Маленький многогранник из халцедона. На основании — кабан. IV—III вв. до н. э. Возможно, сиро-каппадокийский. Рим, Национальный музей (инв. 80647)*



554 *Скарабеоид из коричневого халцедона. Всадник и пеший воин. Происходит из Малой Азии. IV—III вв. до н. э. Оксфорд, Ашмолеанский музей*



555 *Маленький многогранник из халцедона-сапфирина. Всадник и напавший на него пеший воин. IV—III вв. до н. э. Видимо, сиро-каппадокийский. Берлин, Гос. музея. Оригинал и оттиск*

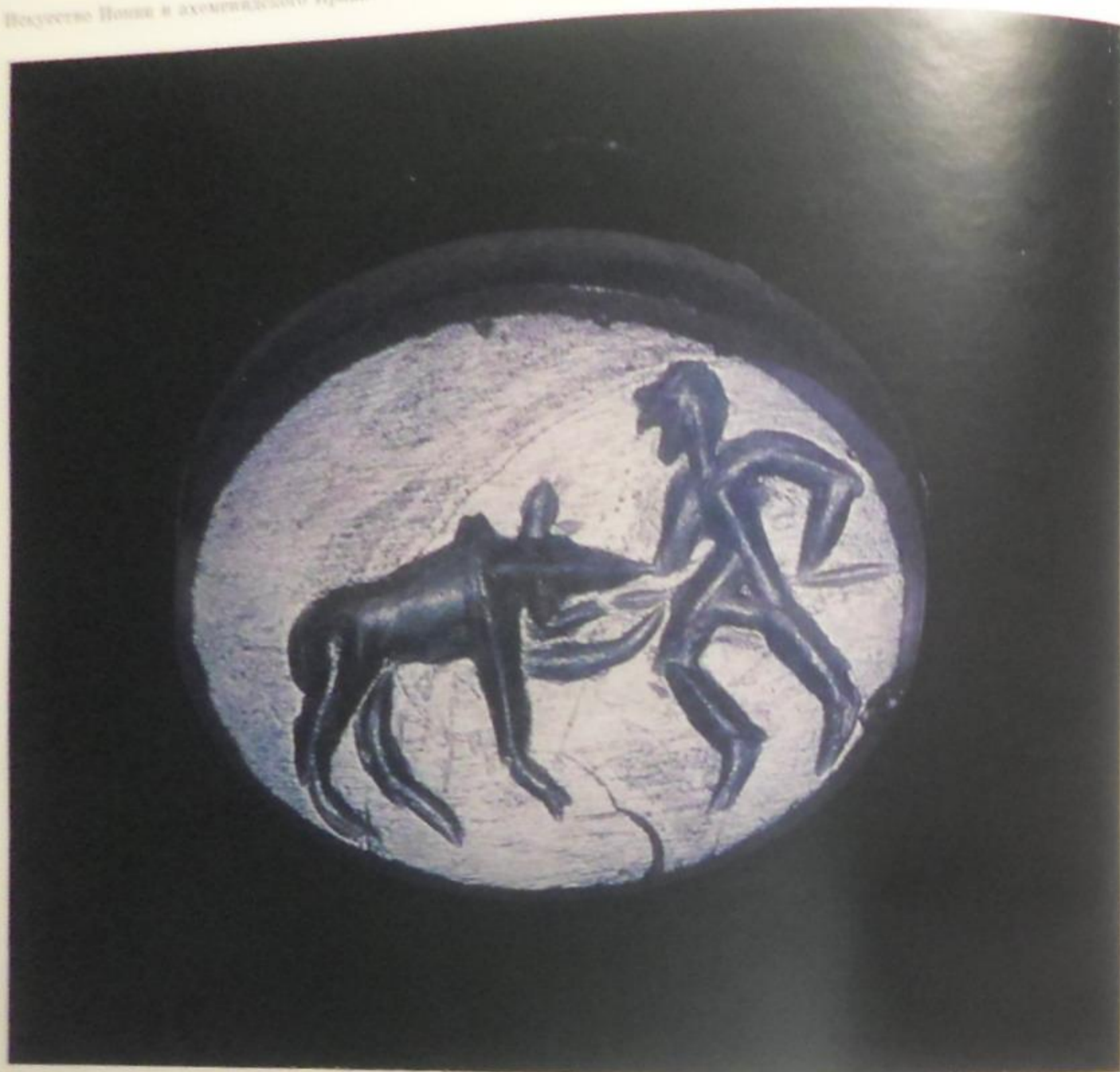


556 *Скарабеоид из горного хрусталя. Всадник, охотящийся на горных козлов. IV—III вв. до н. э. Видимо, сиро-каппадокийский. Берлин, Гос. музеи. Оригинал и оттиск*



557 *Скарабеоид из халцедона. Охота на медведя. IV — начало III в. до н. э. Сиро-каппадокийский. Гос. Эрмитаж (инв. Ж-413). Оригинал и оттиск*



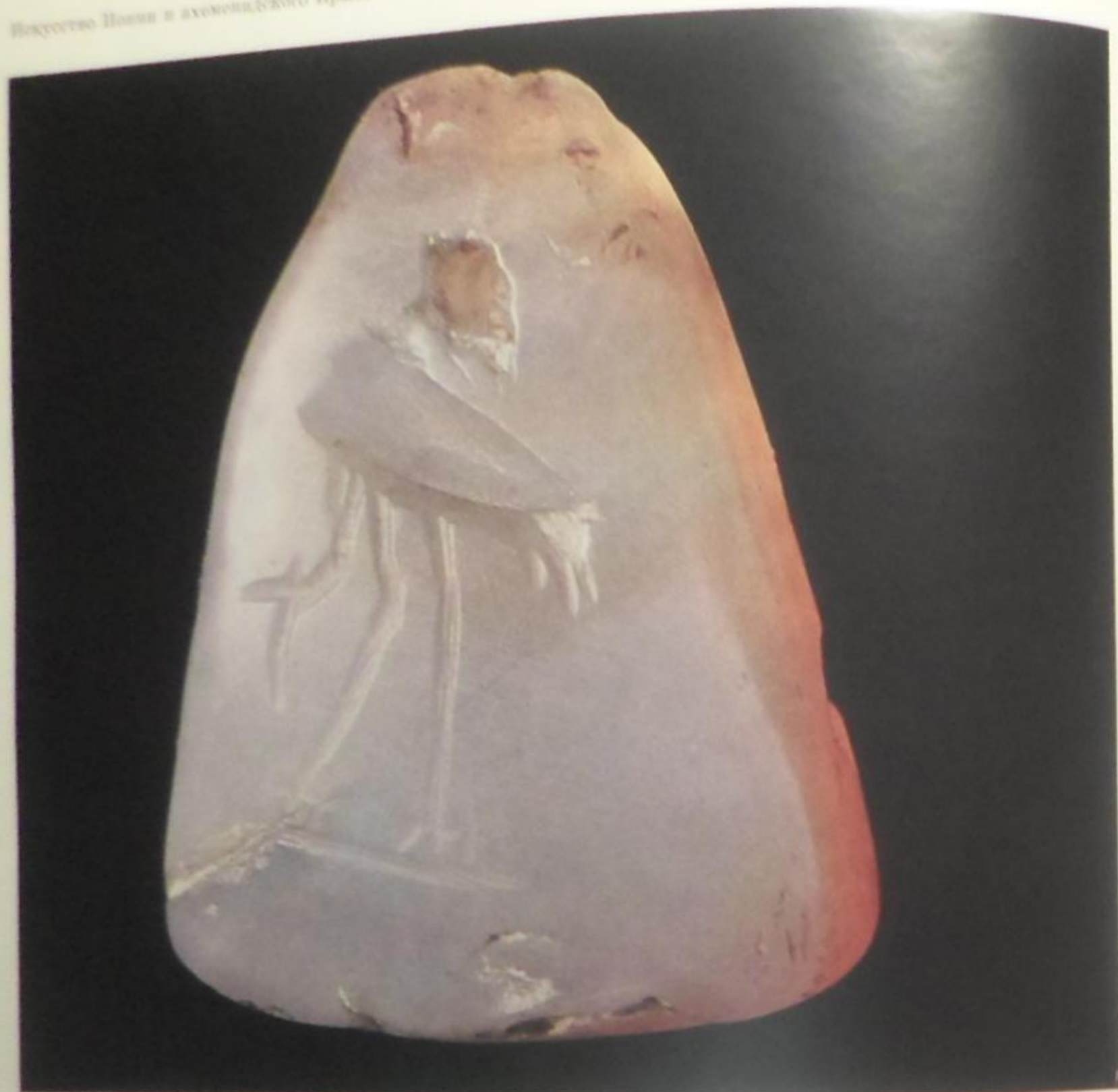


528  
Скаробеллы из галледона. Озота на левея. IV — начало III в. до н. э. Сиро-каппадокийский. Гос. Эрмитаж (инв. Ж-542). Оригинал и оттиск



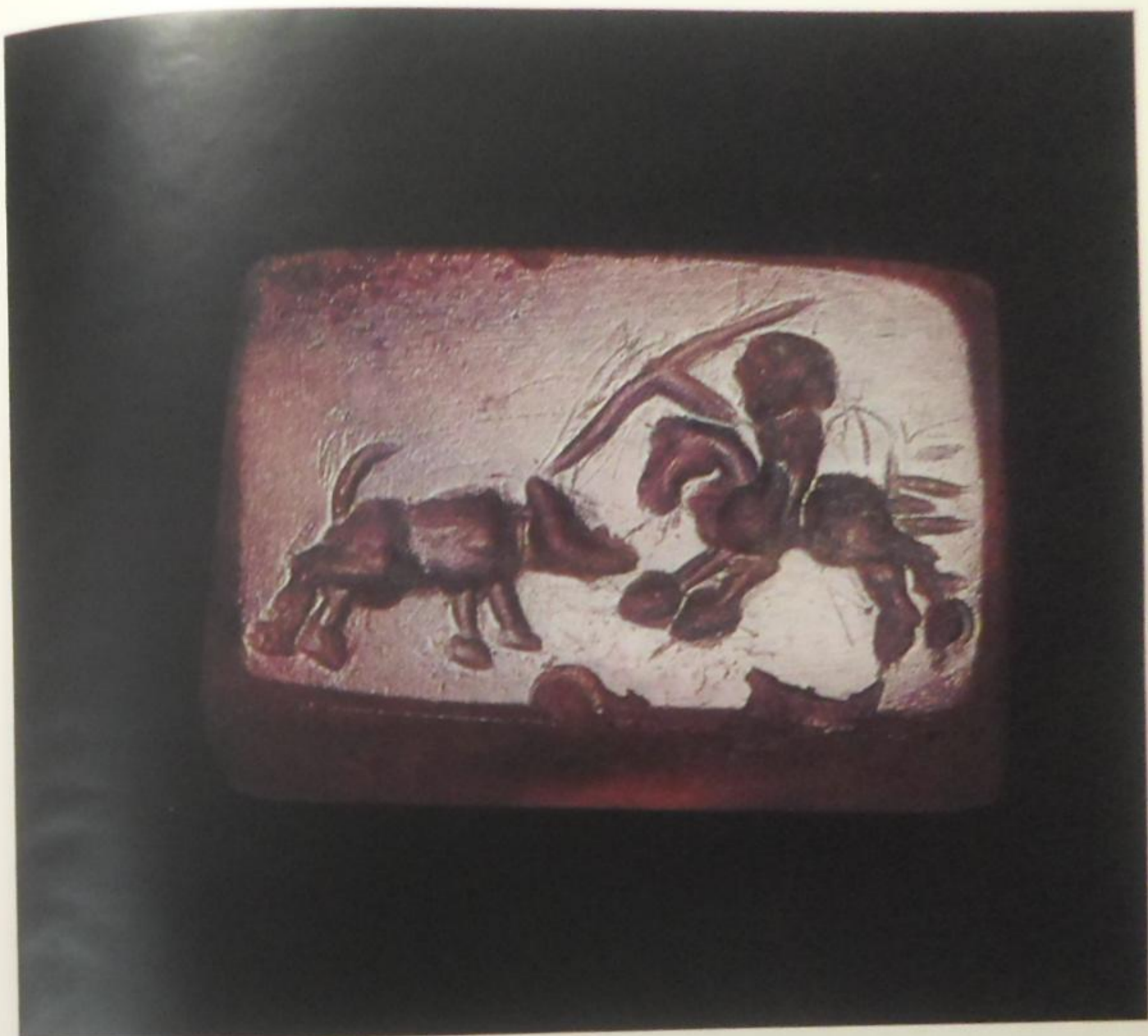
529

Скаробеллы из галледона. Птицы и голова быка. IV—III вв. до н. э. Курлян и Сарис. Сиро-каппадокийский. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. 543). Оригинал и оттиск



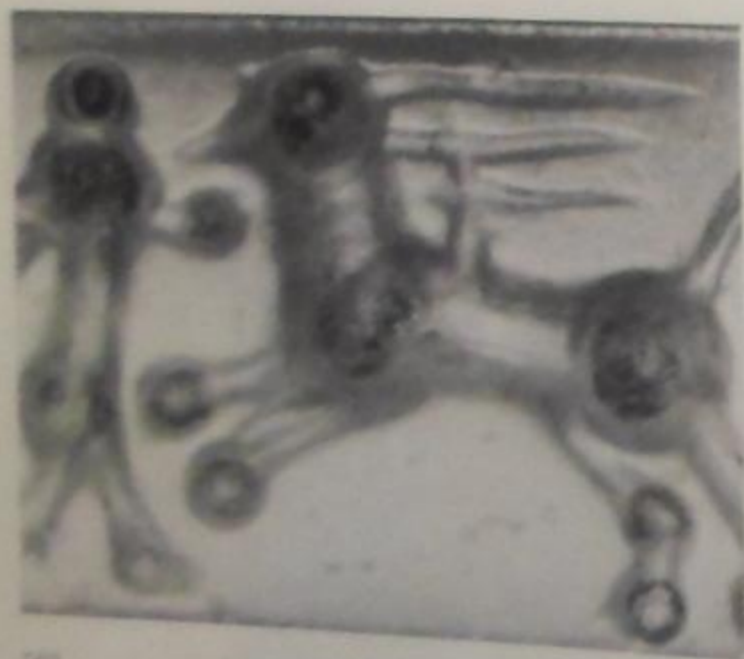
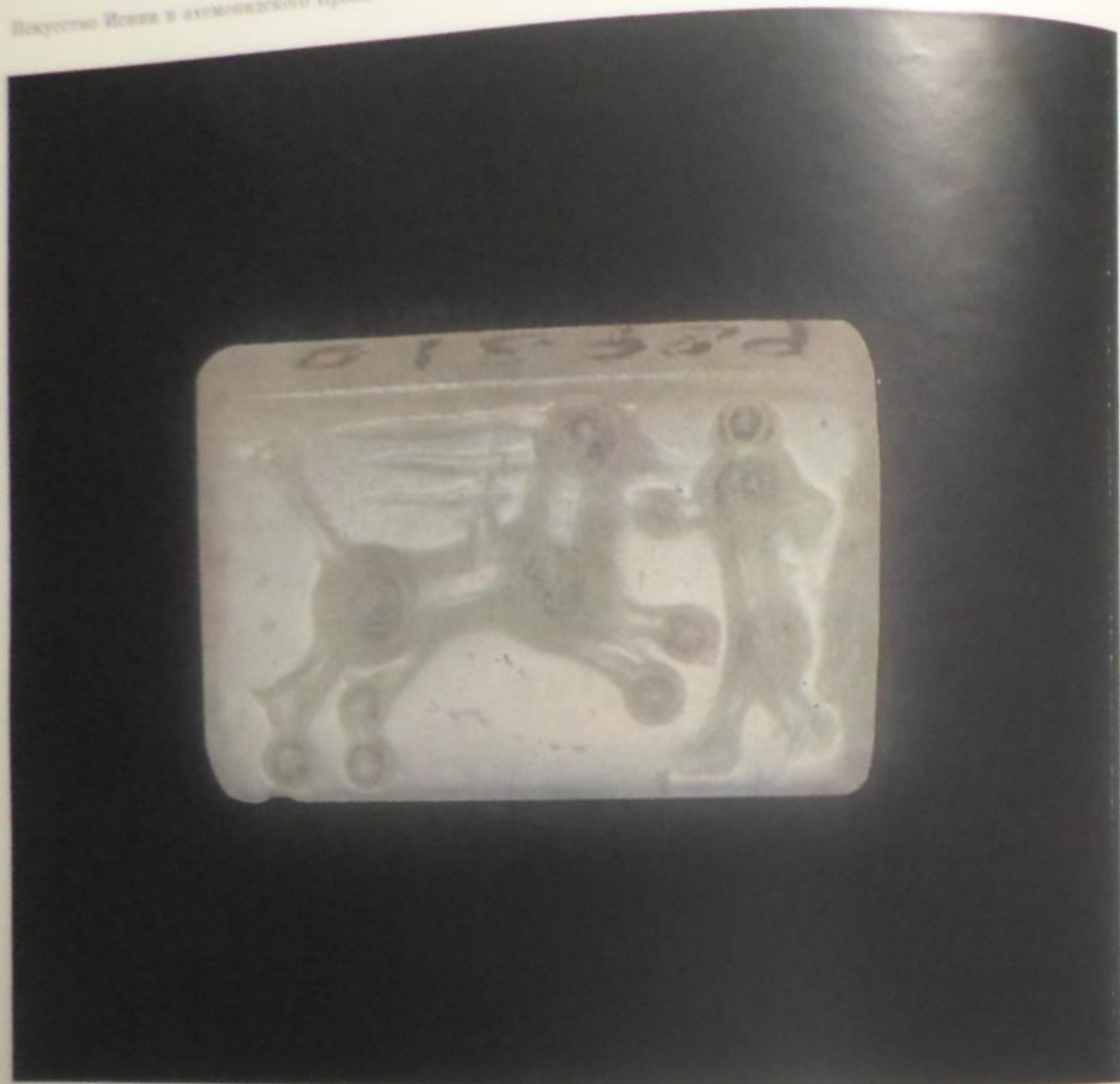
560

Подвеска из серого халцедона. Цапля. III в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж (инв. Ж-573). Оригинал и оттиск

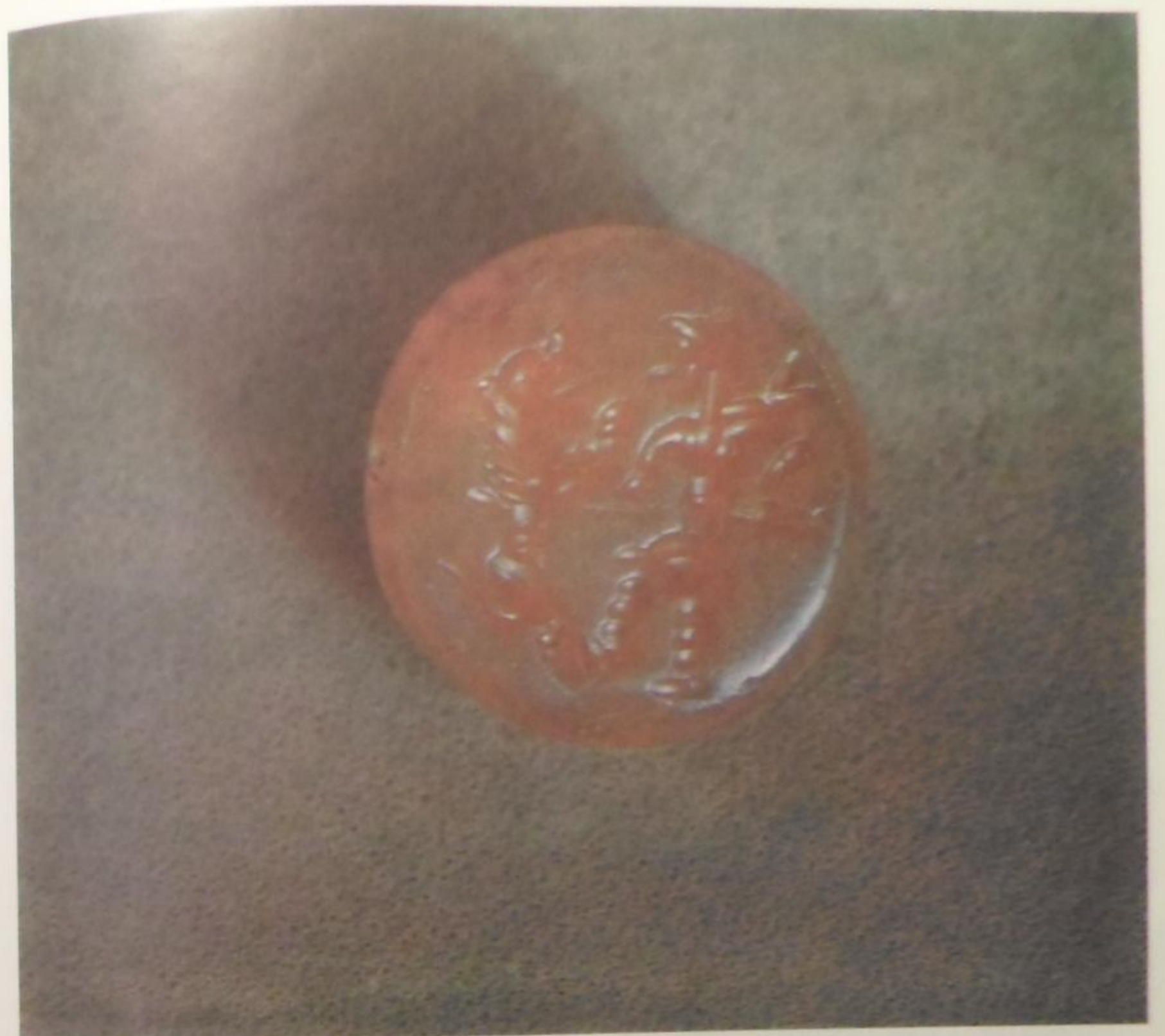


561

Маленький халцедоновый многогранник. Всадник, озабоченный на кабана. IV—III вв. до н. э. Сиро-каппадокийский, Гос. Эрмитаж (инв. 6614). Оригинал и оттиск



562  
Маленький рельефчик из халцедона.  
Сцена охоты. III в. до н. э. Москва, Гос.  
Музей изобразительных искусств им.  
А. С. Пушкина (инв. П.58310). Оригинал  
и оттиск



563  
Коническая печать из коричневого халцедона. Охота на льва. III в. до н. э.  
Москва, собрание В. В. Павлова. Оригинал  
и оттиск

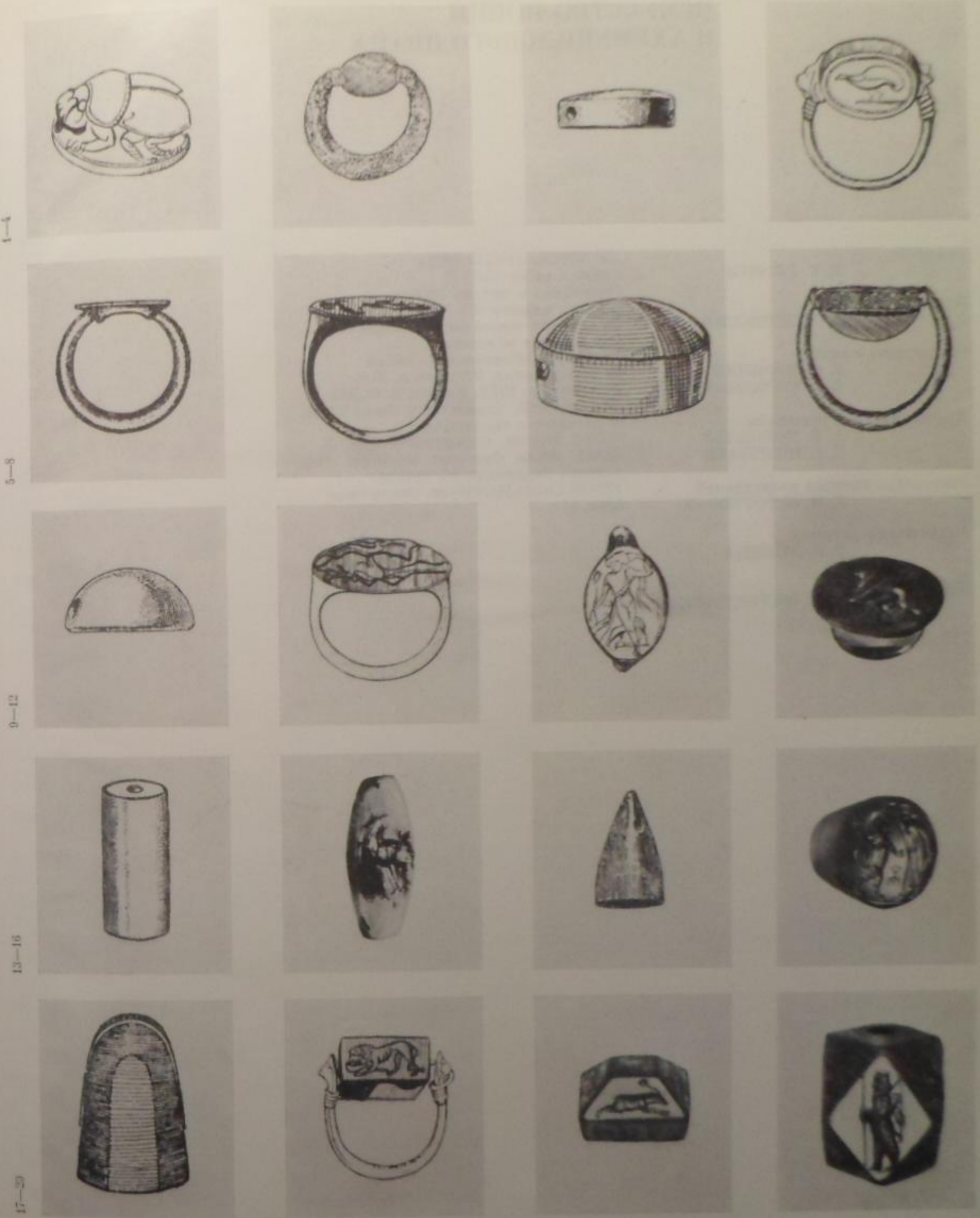




564, 565, 566 Маленькие многогранные печати из синего стекла. На гранях — сцены охоты. III в. до н. э. Из Грузии. Тбилиси, Гос. Исторический музей (аналогичные печати встречаются и на территории Армении)

Табл. I

- Типы печатей, распространенные в глиптике V—IV вв. до н. э.
- 1, 2 Печать в форме жука-скарабея (древняя восточная и греческая форма, сохранявшаяся в V в. до н. э.)
  - 3, 4 Печать в форме скарабеоида (тип, обычный для Греции и Ирана)
  - 5, 6 Металлические греческие перстни-печати с резным щитком в виде вытянутого овала (золото, серебро, бронза)
  - 7, 8 Печать в форме крупного скарабеоида (малоазиатский тип)
  - 9 Полусферическая печать — пронизь (форма, встречающаяся в Передней Азии)
  - 10, 11, 12 Металлические греческие перстни-печати с резным щитком в виде широкого овала (золото, серебро, бронза)
  - 13 Цилиндрическая печать (древняя форма, распространенная преимущественно в Передней и Центральной Азии)



- 14 Бочкообразный цилиндр (разновидность цилиндрической формы, распространенная в Передней Азии)
- 15, 16 Конус (форма, характерная для глиптики Передней и Центральной Азии)
- 17 Пирамидальная восьмигранная печать (форма, распространенная в Передней и Центральной Азии)
- 18, 19, 20 Многогранные печати (формы, распространенные преимущественно в Малой Азии: шестигранные, десятигранные, двенадцатигранные)

НИКУЛИНА  
НАТАЛИЯ МИХАЙЛОВНА

# ИСКУССТВО ПОНИИ И АХЕМЕНИДСКОГО ИРАНА

Редактор  
К. Г. ГЛОНТИ

Художник-серия  
А. Т. ЯСНИНСКИЙ

Оформление и макет  
Г. М. БЕРШТЕЙНА  
Е. В. КОРОЛЬКОВОЙ

Художественные редакторы  
А. Б. КОНОПЛЕВ  
С. Р. НИКОЛАЕВ

Корректурa цветных иллюстраций  
Г. М. КОРОТКОВОЙ

Технический редактор  
Т. Б. ЛЮБИНА

Корректор  
Т. М. МЕДВЕДОВСКАЯ

ЛР №010157 от 03.01.1992 г.  
Сдано в набор 13.02.89.  
Подписано в печать 10.05.90.  
Формат издания 60×90<sup>1/8</sup>.  
Бумага для текста типографская № 1,  
для альбома мелованная.  
Гарнитура обыкновенная повал.  
Печать высокая. Усл. печ. л. 58,0.  
Усл. кр.-отт. 157,8. Уч.-изд. л. 51,339.  
Изд. № 20376. Тираж 3000. Заказ Т2026.  
Издательство «Искусство»,  
103009 Москва, Собиновский пер., 3  
АООТ «Иван Федоров» Комитета Рос-  
сийской Федерации по печати,  
191126 Санкт-Петербург, Звенигород-  
ская, 11

Книга издана при поддержке  
Международного фонда  
«Культурная инициатива»

Автор выражает глубокую благодарность  
Международному фонду «Культурная инициатива»

Книга была подготовлена к печати в 1990 году.  
Все наименования сохраняются в написании,  
принятом в то время

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i>	7
I К ИСТОРИИ ВОПРОСА	11
II ВОСТОЧНОГРЕЧЕСКИЕ ГЕММЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ИОНИИ	
1 <i>Художественный стиль гемм восточногреческого круга и искусство ионийских центров</i>	16
2 <i>Датировка и классификация гемм восточногреческого круга</i>	35
Первая группа: геммы последних десятилетий V в. до н. э. или, условно, позднего V в. до н. э.	35
Вторая группа: геммы рубежа V и IV — первой половины IV в. до н. э., или, условно, первой половины IV в. до н. э.	38
Третья группа: геммы 50—30-х гг. IV в. до н. э. или, условно, второй половины IV в. до н. э.	48
3 <i>История и иконография</i>	49
III ГРЕКО-ПЕРСИДСКИЕ ГЕММЫ И ИСКУССТВО АХЕМЕНИДСКОГО ИРАНА	
1 <i>Официальное искусство Ирана в эпоху Ахеменидов, «имперский» стиль</i>	60
2 <i>Искусство периферийных областей персидского государства времени Ахеменидов и глиптика греко-персидского круга</i>	86
Греко-персидские многогранные печати	87
Греко-персидские скарабеонды	94
Печати IV—III вв. до н. э., предэллинистического и раннеэллинистического периодов, близкие греко-персидским резным камням	109
<i>Список сокращений</i>	114
<i>Примечания</i>	116
<i>Resume</i>	143