

М.Ю.Вахтина

КЕЛЕРМЕССКОЕ ЗЕРКАЛО, СЕКТОР 6: ЛИСА, МЕДВЕДЬ И ПТИЦА

*«А пока так лежал старый Лис, пролетал мимо братец Сарыч ...
На другое утро шел по дороге братец Медведь и набрел на пerryшки. И слух прошел по лесу, что Матушка Сова опять кого-то съела на завтрак».*

Д. Харрис. «Сказки дядюшки Римуса».

M.Yu.Vakhtina. Kelermess Mirror, Sector 6: the Fox, the Bear and the Bird.

The article deals with one of the 8 sectors of electrum overlay of the famous silver mirror from Kelermes dated 650-620 c. B.C. Sector 6 was decorated with the rather realistic depictions of three wild animals — the fox, the bear and the bird. Author tried to put the depictions in the wide range of stylistic and subject analogies and parallels and to compare each of them with the representations of those animals known in Greek art. Author also tried to show that in the composition of the Kelermes mirror overlay combine and interlace several stylistic traditions ("East-Greek", "Aegean", "Minor Asian", "Scythian") and to illustrate this idea by giving as an example the depictions of sector 6.

The material of the overlay of Kelermess mirror — electrum — was an object of special interest. The analysis of metal made in 1904 in Saint-Petersburg gave 78% of gold. According this result we can conclude that the overlay have been made of natural mixture — so-called white gold. Moreover we can compare by the gold content the electrum of Kelermes overlay with the examples of that metal from the Pactolus river near ancient Sardis, the capital of Lydia.

Введение:

краткая история вопроса, существенная для задач нашего небольшого исследования

Пожалуй, среди художественных изделий, обнаруженных в скифских архаических комплексах Северного Причерноморья, немного найдется вещей, которые бы столь возбуждали внимание исследователей, как знаменитое келермесское зеркало (рис. 1, 1). Причины этого пристального внимания совершенно естественны и понятны — вещь эта исключительная для своей эпохи и «ключевая» во многих отношениях.

Для краткости изложения упомянем лишь принципиально важные этапы и работы, связанные с изучением этого памятника.

Первый подробный анализ композиции электровой обкладки зеркала и украшающих ее изображений принадлежит М.И.Максимовой (1954), интересная и высокопрофессиональная работа которой не утратила своего значения и в наши дни. Рассматривая изображения электровой обкладки, она разделила их на стилистические группы, впрочем, не отказываясь в ряде случаев и от анализа композиции «по секторам». Эта исследовательница предложила круг аналогий для персонажей образной системы зеркала, обосновала его датировку в пределах первой-второй четверти VI в. до н.э. и высказала предположение о возможном его изготов-

лении в Малой Азии либо в Закавказье или же в одном из античных поселений Азиатского Боспора греком-эолийцем (Максимова 1954: 285-286; 304-305). Позже, в работе, посвященной келермесскому ритону, которая вышла два года спустя, М.И.Максимова писала, что зеркало и ритон из Келермесских курганов, вероятнее всего, были изготовлены в непосредственной близости от тех, кому эти вещи предназначались (Максимова 1956: 235).

«Главным» персонажем в декоре, украшавшем электровую обкладку серебряного зеркала из Келермеса, является изображение крылатого женского божества, полностью занимающего один из секторов (условно сектор 1) этой обкладки (рис. 1, 2). Как отмечала М.И.Максимова, основной задачей мастера, украсившего предмет, было «...представить богиню-владычицу зверей среди подчиненных ей реальных и мифических существ» (1954: 285). В этом персонаже семантически и, очевидно, иконографически, слиты представления о женских божествах Греции, Малой Азии и Переднего Востока (Мачинский 1998: 59-60). Сходное изображение крылатого женского божества в позе «коленопреклоненного бега» с двумя грифонами в ру-

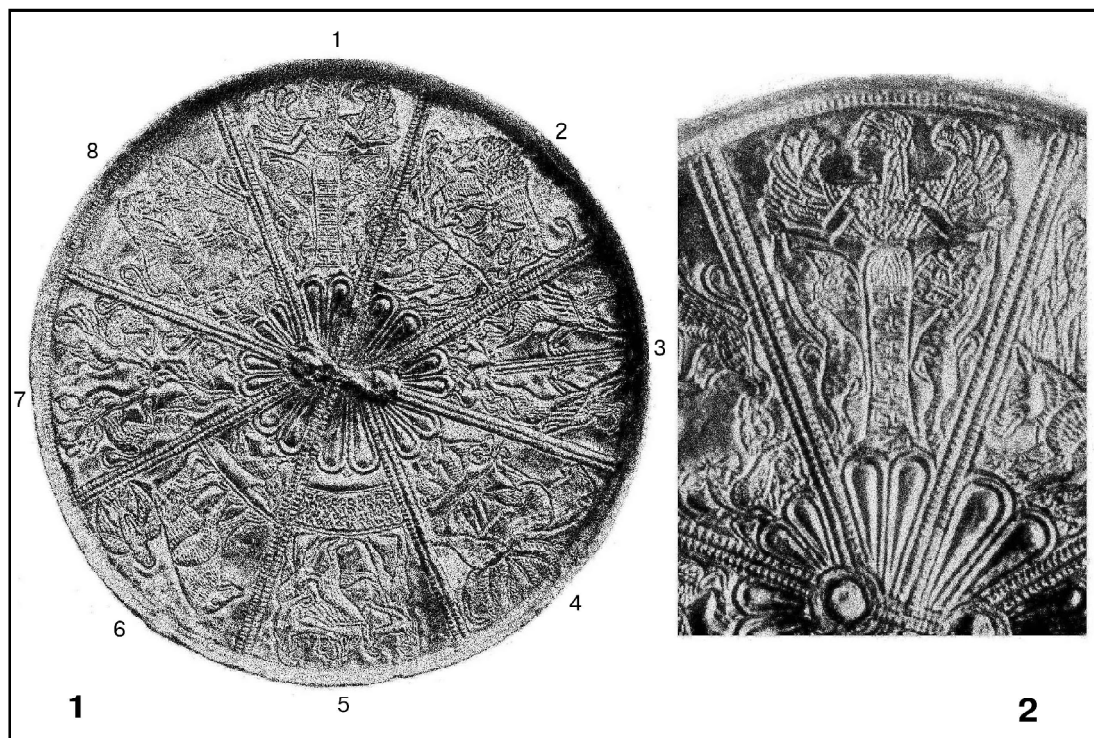


Рис. 1. 1 — изображения электровой обкладки келермесского зеркала, 2 — композиция сектора 1

ках (рис. 2) представлено на подтреугольном поле в изогнутой части серебряного келермесского ритона (Максимова 1956; Галанина 1997: 228-229, кат. № 41).

Большинство изображений, украшающих обкладку келермесского зеркала, по своей художественной манере связаны с искусством Восточной Греции и стран Ближнего Востока (Максимова 1954: 286 сл.; Кисель 1993: 111 сл.).

Зеркало и ритон из Келермесских курганов обычно выделяют в потоке так называемого «чистого импорта» (Раевский 1985: 93-95), то есть в круге тех греческих изделий, которые были обнаружены в варварских комплексах, однако не предназначались специально для сбыта местному населению. Во-первых, обе эти вещи изначально имеют «местные» формы — ритон в форме рога животного, соотносимого с мужским скифским вещевым комплексом, и зеркало в виде диска с бортиком и ручкой в центральной части, некогда представлявшую, по-видимому, зооморфную бляшку на двух «столбиках», традиционно соотносимое с женским вещевым комплексом в скифской культуре. При художественном анализе этих предметов было выявлено, что в системы декора их обоих были инкорпорированы изображения, которые можно соотносить с двумя основными мифологемами скифского мира. В одном из секторов зеркала помещено изображение свернувшегося кошачьего хищника («пантеры»), выполненное в иной манере, чем все прочие изображения: тело животного передано выпуклыми плоскостями — прием, характер-

ный для скифского звериного стиля (Максимова 1954: 295-296). В системе декора ритона присутствует изображение оленя, которого в качестве охотничьего трофея несет кентавр. Как показала М.И.Максимова, хотя изображения кентавров, несущих таким образом добычу, известны в архаическом греческом искусстве, изображение в подобной сцене оленя — явление уникальное (Максимова 1956: 229). Особенности передачи фигуры этого животного также находят параллели в круге синхронных изображений оленей в скифо-сибирском зверином стиле. По наблюдению Д.Г.Савинова, в специальной работе рассмотревшего изображение оленя, подвешенного как охотничий трофей к дереву, которое держит кентавр, если перевернуть это изображение — можно увидеть оленя, стоящего на кончиках копыт — образ, также весьма характерный для варварского искусства (Савинов 1987: 114-115).

Эти особенности позволили М.И.Максимовой высказать предположение, что зеркало и ритон из Келермеса были изготовлены специально для сбыта на определенном рынке или даже по особому заказу. Таким образом, мы вполне можем видеть в этих вещах пример и попытку наглядного и весьма выразительного освоения греческим искусством северопричерноморского варварского рынка.

Более чем через 40 лет после выхода в свет работ М.И.Максимова В.А.Кисель, также предпринявший детальный анализ всего памятника в целом (1993), на основе современ-

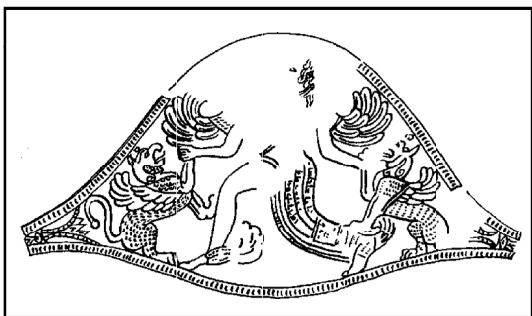


Рис. 2. Композиция подтреугольного поля келермесского ритона

ных представлений удревнил возможную дату изготовления зеркала — 650-620 гг. до н.э. Работа В.А.Киселя является самым значительным современным исследованием, специально посвященным всестороннему технологическому и стилистическому анализу этого памятника. Основными ее достижениями в области исследования зеркала стали как новая, более «правильная», его датировка, так и приведенный автором широкий круг аналогий (включая сибирские и центральноазиатские памятники). Эта датировка была принята Л.К.Галаниной в работе, посвященной детальной реконструкции и анализу погребальных комплексов Келермесских курганов (1997: 178). Однако несколько позже В.А.Кисель еще более удревнил возможную дату изготовления зеркала, отнес ее к 670-640 гг. до н.э. (1998: 13) (первая из предложенных автором дат представляется нам предпочтительной). В.А.Кисель высказал предположение о том, что зеркало является произведением мастера-выходца из Малой Азии, фригийца или лидийца (1998а: 104, кат. № 43). Фрагментированный серебряный ритон из Келермеса В.А.Кисель отнес ко второй трети — концу VII в. до н.э. (1998: 12).

Рассматривая круг персонажей, украшающих электровую обкладку зеркала, этот исследователь разделил их на стилистические группы, иные, чем те, которые в свое время были предложены М.И.Максимовой, полностью отказавшись (в связи с конкретными целями своей работы) от анализа композиции «по секторам».

Целый комплекс проблем, связанных с келермесским зеркалом, рассмотрен в статьях Д.А.Мачинского, опубликованных в последние годы (1997, 1998 и 1998а). Этот уникальный памятник был рассмотрен в «космическом» масштабе (как он того и заслуживает) и помещен в рамки чрезвычайно «широких» систем. Эти блестящие работы содержат и чрезвычайно конкретные, остроумные и точные чисто «стилистические» наблюдения, к которым мы будем иногда обращаться в процессе наших узких и частных замечаний. Отметим, что нам также близко и «возвращение» этого исследователя к «посекторному» анализу композиции в целом, на наш

взгляд, наиболее полно позволяющее приближаться не только к семантическому, но и художественному «прочтению» вещи.

Д.А.Мачинский высказал обоснованное предположение о связи образа крылатого женского божества со сценой грифоноборства в рамках изобразительной системы зеркала: сектор 1 композиционно и, вероятно, семантически, соотнесен со сценой грифоноборства в секторе 5 (1997: 90; 1998: 59-60; 1998а: 114-115).

По мнению этого исследователя, в изображении на зеркале можно видеть «...развернутый образ древнеиранской ойкумены, соотнесенной с вариантом основного мифа Скифии» и что «...если на каком-либо предмете скифской архаики отобразилась развернутая картина мира или некая система мифологем, то это в первую очередь серебряное келермесское зеркало» (1998а: 111). Центральная часть композиции — розетка, по мнению этого исследователя, являет собой сакральный центр картины мира, мировую гору, вокруг которой вращаются светила (1997: 89; 1998: 113). «Плетенка» в секторе 5 — есть водоем, расположенный около сакрального горного центра, может соответствовать и «златотекущему потоку», где неподалеку от Рипейских гор, (в данном контексте сопоставимых с Алтаем) аримаспы (согласно «Аримаспее» легендарного Аристея из Проконнеса) борются с грифонами за обладание священным золотом (1997: 90; 1997а: 266; 1998а: 115). Этот поток также может соотноситься и с неким другим водоемом в виде озера (1998а: 107).

Заказчик (заказчики) зеркала «хорошо помнили мифозэпическую традицию, принесенную из Закаспийских степей, но одновременно уже могли привязывать ее к новой географической реальности и не чуждались соотнесения ее с эгейско-переднеазиатскими образами мифологии и искусства» (1998а: 111).

Таким образом, суммируя все вышеизложенное, можно отметить, что «местные особенности» зеркала и ритона, указывающие на то, что эти вещи были изготовлены для сбыта конкретным северопричерноморским варварам или даже на заказ (о чем писала еще М.И.Максимова), не ограничены формой предметов и наличием в системах декора изображений «пантеры» и оленя, относящихся к кругу второстепенных персонажей. Попытки отразить знания греков об отдаленных областях Скифии можно видеть также в образах главных персонажей — композиции сектора 5 зеркала, представляющую сцену грифоноборства с участием «аримаспов» на берегу «золотоносного потока», соотнесенную с изображением крылатой Артемиды и «мировой горы» (Мачинский: 1997; 1998; 1998а), а также в типе «крылатое женское божество + пара грифонов», представленном на ритоне (Вахтина 1998: 70-71).

К сожалению, в рамках данного предисловия

нет возможности остановиться на всех вышедших публикациях, в которых уделяется внимание келермесскому зеркалу, поэтому мы были вынуждены кратко перечислить лишь важнейшие, в свете занимающих нас вопросов, работы.

В задачу данных заметок не входит рассмотрение сложных вопросов семантики и общего «космоса» келермесского зеркала. Это — часть скромных попыток рассмотреть «по секторам» (на примере сектора 6) композицию электрокрой обкладки зеркала, привлекая, в первую очередь, синхронные художественные античные изделия для того, чтобы увидеть памятник на общем фоне более знакомых нам «античных» аналогий. На примере этого небольшого фрагмента композиции мы попытаемся показать, как сложно, напряженно, причудливо и интересно «переплетены» в декоре

этого памятника разнообразные художественные (и скрывающиеся за ними иные) традиции. В идеальном варианте за таким анализом должна следовать попытка «синтеза», которая, возможно, когда-нибудь позволит нам лучше увидеть одну из «граней» этого сложного памятника, который, несомненно, можно бесконечно пытаться «прочитать», исходя из различных систем ассоциаций.

В этой связи для нас чрезвычайно важен вопрос — где же и при каких обстоятельствах, в каком историческом контексте могло быть изготовлено зеркало, в декоре которого сочетаются «эгейская», восточнореческая, передневносточная и скифская традиции. Напомним, что в качестве возможных регионов в литературе были названы Малая Азия (Иония), Азиатский Боспор и Лидия.

Предисловие:

некоторые общие и краткие соображения об обкладке келермесского зеркала и ее композиции, бесполезные для наших построений

Материал. Начнем с тривиального по своей сути рассуждения. Возможно, в какой-то мере приблизиться к оценке этого реального контекста поможет обращение к материалу, из которого была изготовлена обкладка зеркала, украшенная изображениями зверей и фантастических существ. Установлено, что разметка изображений на электрокрой листе была сделана мастером до ее окончательного закрепления на серебряном диске зеркала (Мачинский, 1998а: 112-113). Итак, обкладка зеркала была изготовлена из электра — сплава золота и серебра, сплав этот мог быть как природным («белое золото», как назвал его Плиний Старший в XXXIII книге своей «Естественной истории»), так и искусственным.

Было бы интересно для всех (и для нас в том числе) произвести современный химический анализ обкладки. Ведь также известно, что во второй половине VII в. до н.э. Лидия раньше других государств Малой Азии начала чеканить свою первую — электрокрой — монету (Smekalova, Djukov 1999: 22). В это же время при храме Артемиды в Эфесе, по примеру Лидии, также начали регулярно выпускать электрокройные монеты. Несколько позже свою монету стал чеканить Милет; сложилась «милетская» денежная система.

Для выпуска этих монет не случайно использовали электр — он встречался в природном виде на территории Малой Азии. Его добывали в рудниках, его намывали реки — по сообщению Страбона известно, что самородки электра находили на дне реки Пактол, воды которого приносили их, стекая с горы Тмол. Вот как описаны в «Географии» эта река и местность, по которой она протекает: «Сарды — большой город, хотя и возникший позднее Троянской войны, но все же древний, с сильно укрепленным акрополем... Над Сардами возвышается Тмол — плодоносная гора с наблюдательным пунктом на вершине... это постройка персов, откуда открывается вид на окрестные равнины, в особенности на равнину Каистра... Река Пактол

течет с Тмола; в древние времена она была очень золотоносной, отчего, как говорят, так и прославилось богатство Креза и его предков. В настоящее время золотой песок пропал. Пактол впадает в Герм, который вливается в Гилл, называемый теперь Фригием... В 40 стадиях от города (то есть Сард — М.В.) лежит озеро, называемое Гомером Гигея... Там находится святилище Артемиды Колоенской, которое считается великой святыней» (XIII, 4,5).

В научной литературе давно было высказано предположение, что самые первые малоазиатские монеты делались из металла, добытого именно из этой реки (Freely 1988: 117; см. также Зограф 1951: 23-24; 40-41; Блаватская 1999: 128 сл.; Дюков, Смекалова 2000: 273).

Первый анализ образцов электра из Пактола был сделан С. Гольдштейном в 1969 г. в Чикмийском ядерном исследовательском центре г. Стамбула в Турции. Результаты никогда не были изданы, однако прозвучали в докладе на научной конференции, и полученные данные цитируют ученые (Waldbaum 1983: 186). В образцах из Пактола процент серебра колебался от 17 до 24%, то есть на долю золота и других примесей приходится от 76 до 83%. Проведенные недавно анализы образцов природного металла и изделий, найденных при раскопках Сард, выявили целую серию экземпляров, процентное содержание золота в которых приблизительно равнялось 80% (Meeks 2000: 99-168; Cowell, Hune 2000: 169-170)

Мы обратились к имеющимся публикациям результатов спектрального анализа электрокройных монет¹. Анализ двух гемигект времен Алиатта (605-560 гг. до н.э.) выявил 45-50% содержание золота (Paszthory 1980: 151-156). Анализ коллекции кизикинов из Эрмитажа (Дю-

¹ Выражаю признательность Т.Н.Смекаловой и В.Ф.Стопбе за консультации по проблемам анализа состава металла и «нумизматическим» вопросам.

ков, Смекалова 2000: 275, табл. 1) показал наличие 60,8% золота в металле монет ранней группы (600–500 гг. до н.э.), позже процентное содержание золота падает. Очевидно, для монет достаточно рано начал применяться искусственный сплав. Считается, что изобретателем биметаллизма — одновременного выпуска золотых и серебряных монет, соотнесенных по весу — был лидийский царь Крез (560–546 гг. до н.э.); в годы его правления процентное содержание золота в металле монет продолжало сокращаться (Nicolet-Pierre, Barrandon 1997: 125). Примечательно, что в монетах крупных номиналов (статеры) содержание этого металла убывает более стремительно, чем в монетах мелких номиналов. Вероятно, соблазн добавлять серебро так, чтобы ни вес, ни цвет, ни вид монеты не менялся, при чеканке монет крупных номиналов был сильнее.

Сравнительно недавно Э.Николе-Пьер и Ж.-Н. Баррандоном были опубликованы результаты анализов 18 электровых монет разных номиналов из клада, обнаруженного на о. Самос в конце прошлого века (Nicolet-Pierre, Barrandon 1997: 159–169). Клад датирован 560–540 гг. до н.э., то есть, временем правления Креза. Согласно химическим характеристикам металла, монеты распались на две неравные группы. В первую включены 3 монеты из природного, как полагают исследователи, электра. Для этих монет характерны не только высокое процентное содержание золота, но и незначительная (около 1%) примесь меди, остающаяся постоянной при увеличении процентного содержания серебра, малые и постоянные примеси свинца, а также другие показатели. Исследователи пришли к выводу, что первая из этих монет — гекта (кат. № 8), металл которой содержал 80,63% золота, была сделана, вероятно всего, именно из электра Тмола-Пактола, так как полученное процентное содержание золота вписывается в «вилку», полученную в результате анализов образцов из этой реки (ibid.: 130, tabl. 2)

Мы располагаем также данными анализов 5 ювелирных электровых предметов, обнаруженных при раскопках Сард. Эти анализы были сделаны в 1970 г. А. Гордусом и показали, что самый высокий процент серебра в этих изделиях — 32,5%, то есть, самый низкий золота — 77,5% (Waldbaum 1983: 185–186). Полученные данные позволили сделать вывод, что ювелиры и золотых дел мастера этой области вполне могли использовать и вероятно, широко использовали в работе природный электр Пактола, тогда как в монетах уже достаточно рано начал применяться искусственный сплав (Nicolette-Pierre, Barrandon 1997: 126–129; здесь же см. литературу по интересующему нас вопросу). Характерно, что при раскопках эфесского Артемисиона было найдено множество электровых украшений (Hogart 1908: 94–95), хотя встречались и золотые, возможно, привезенные в качестве

даров из других областей.

Химический же анализ металла как самого келермесского зеркала, так и его обкладки, был проведен один-единственный раз². Он был проведен 28 сентября 1904 г. по поручению С.А. Желелева Г.Ф. Вульфом в химической лаборатории Императорской Академии Наук. В результате было установлено, что в материале обкладки содержится 78% золота (Архив ИИМК РАН, ф. 1, д. 88/1903, л. 120). Судя по всему, мы имеем здесь дело с природным, естественным электром или «белым золотом». Однако, самое интересное заключается в том, что данные этого анализа вполне соответствуют результатам анализа образцов электра, добытого из лидийского Пактола.

Как нам представляется, на основании вышеизложенных данных можно предположить, что обкладка зеркала могла быть сделана из природного электра, намытого именно рекой Пактол, текущей с горы Тмола и впадающей в реку Герм недалеко от Сард, столицы Лидии.

Природные особенности этой реки, равно как и другие достопримечательности долины Герма, прекрасно знали греческие авторы, жившие ранее Страбона. Вот как пишет об этой местности Геродот: «Достопримечательностей, заслуживающих описания, каковые имеются в других странах, в Лидии нет, за исключением золотого песка, который вода несет с Тмола. Есть, впрочем, громаднейшее сооружение, уступающее по величине только египетским и вавилонским, а именно гробница отца Креза, Алиатта; основание ее из больших камней, все остальное — курган.... Подле могилы есть большое озеро, которое, по словам лидян, никогда не высыхает; называется оно Гигесовым озером. Такова могила» (I, 93).

Этот отрывок текста Геродота часто приводят в качестве примера, иллюстрирующего соответствие данных письменных и археологических источников. Действительно, в 11 км к северо-западу от Сард находится озеро, отождествляемое с Гигесовым, а рядом, в местности, которая сейчас зовется Бин-Тепе (1000 холмов, хотя в действительности здесь расположено немногим менее ста курганов), находится курганный некрополь, содержащий захоронения лидийских аристократов (Freely 1988: 270–272). Грандиозные сооружения Бин-тепе иногда называют «пирамидами Малой Азии» (Akurgal 1990: 127). Самый большой курган (выс. 69 м, диаметр основания — 335 м) обычно отождествляют с «могилой Алиатта», второй по величине называют «могилой Гигеса», третий — Ардиса или Тоса (Bean 1966: 271–272; Metzler 1969: 77).

Памятники эти описал и поэт-сатирик Гиппонакт, живший в Ионии в VI в. до н.э., пример-

² Благодарю В.А.Киселя, любезно ознакомившего меня с этими данными.

но за 100 лет до Геродота. Сохранился фрагмент его послания к другу, жившему в Лидии, которого он приглашает приехать к нему в гости и объясняет, как лучше добираться в Смирну. «Пересеки Лидию, пройди мимо могилы Алиатта, монумента Гигеса, и великого города, и стелы, минуя гробницу великого царя Тоса, двигаясь на заход солнца» (цит. по Freely 1988: 272).

С 1958 г. в этой области — Сардах и долине Герма — начал осуществляться грандиозный американский археологический проект под руководством Дж. Ханфманна (Hanfmann 1983). Эти ширококомасштабные исследования дали ряд интересных открытий, косвенно связанных с нашей темой. Были продолжены исследования храма Артемиды на берегу Пактола и установлено, что святилище существовало здесь, по крайней мере, с 680 г. до н.э. (Hanfmann, Waldbaum 1975: 107). В Сардах в археологической зоне Пактол-Северный был обнаружен квартал ремесленников, занимавшихся во времена Креза обработкой электра, там же были открыты алтарь и святилище Артемиды, очевидно, покровительствующей этому занятию (Hanfmann, Waldbaum 1970: 18-19).

Таким образом, в долине Герма, в области, где располагалась древняя столица Лидии — Сарды, мы имеем комплекс объектов в виде горы Тмола (доминирующей на данной местности), золотоносной реки Пактол, озера, царских гробниц, культа и храма Артемиды, главного храма Сард (горного божества, покровительствовавшего этой области). Соотношение этих природных объектов и археологических памятников можно видеть на схеме, представленной в книге Дж. Фрили (1988: 112), на которую мы поместили и святилище Артемиды (рис. 3). На наш взгляд, вполне логично предполо-

жить, что мастер, изготовивший обкладку келермесского зеркала, вероятнее всего, из природного электра, добытого из вод лидийской реки Пактол, стремясь воплотить в украшающих ее сценах и образах «гиперборейский миф», вполне мог опираться и на знакомую ему, малоазийскую систему образов и представлений, связывающие воедино местные мифы, природные объекты, творения человеческих рук и соотношенные с местной традицией представления.

Итак, в нашем случае регионом — источником основного импульса была Малая Азия. Можем ли мы судить на основании вышесказанного о том, был ли мастер, изготовивший зеркало, греком или лидийцем? На наш взгляд, мы не сможем судить об этом никогда. Памятники искусства Малой Азии и Греции эпохи архаики в целом ряде случаев неразличимы. Мастером-создателем зеркала мог быть ионийский грек, причем он мог жить в Эфесе или Милете, а мог и в Сардах, подобно Алкману, родившемуся и воспитывавшемуся в Сардах и описавшему культ Кибелы-Артемиды, а потом переехавшему в Спарту. С таким же успехом он мог быть и лидийцем, жившим в Ионии. Причем этот мастер мог какое-то время работать где-то за пределами и Лидии, и Ионии, а, возможно, и Малой Азии, вплоть до Северного Причерноморья.

Прекрасно известно, что в раннескифскую эпоху эти два региона не были изолированы друг от друга: их связывали многочисленные наземные и морские «пути». В литературе неоднократно высказывались предположения и о чрезвычайно широких торговых контактах между Италией, Грецией, Кипром, Малой Азией и далее на восток именно в VIII — VII вв. до н.э. (Birmingham 1961; Maxwell-Hyslop 1969: 219).

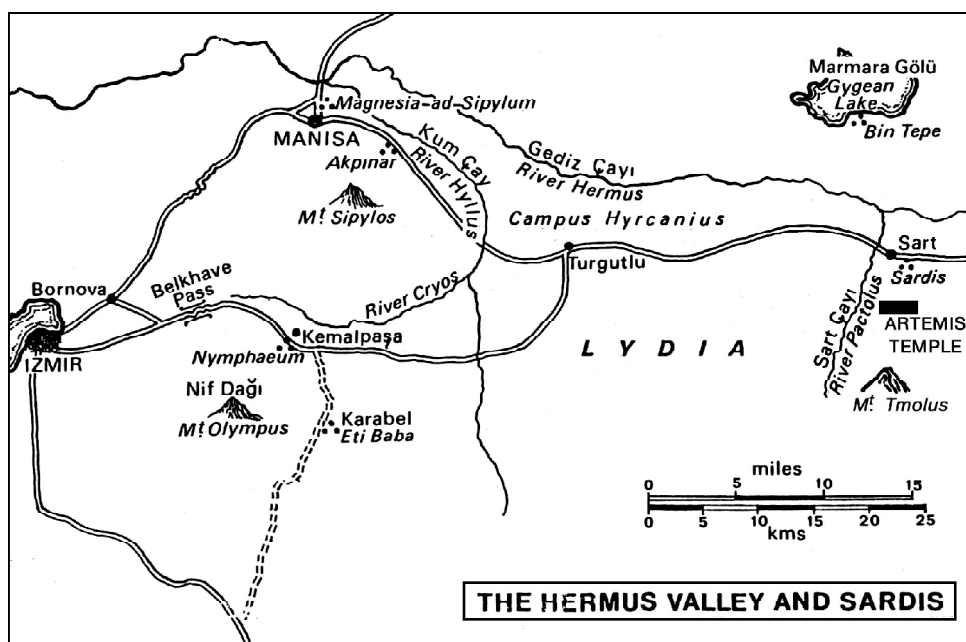


Рис. 3. Схема археологических памятников и природных объектов долины р. Герм

Итак, можно предположить с большой степенью вероятности, что: 1) для обкладки келермесского зеркала сплав золота и серебра — электр — не создавался специально; был использован природный материал, «золото» Малой Азии, намытое местным золотоносным потоком, скорее всего, рекой Пактол, 2) если наши умозаключения логичны, то электровая обкладка (и, вероятно, само зеркало), скорее всего, были изготовлены либо в этом регионе, либо мастером-выходцем из этого региона, 3) однако нельзя полностью исключить и вероятность еще более сложной и более интересной ситуации. Учитывая сложившиеся у нас в настоящее время представления о связях региона Малой Азии и Причерноморья в эпоху, синхронную созданию келермесского зеркала, вполне возможно предположить, что изготовивший его мастер, прихватив с собой инструменты и кое-какие материалы, мог работать и непосредственно при ставке скифских владык. При этом нельзя отказываться от вероятности его деятельности и в Предкавказье, где расположены Келермесские курганы. Это допущение прекрасным образом объясняло бы, с одной стороны, знакомство мастера с образами «звериного стиля», запечатленными в келермесских шедеврах, и «алтайским мифом», о котором он «поведал», пользуясь отчасти и малоазиатской образной системой, в которой были задействованы представления о «златотекущем потоке», озере, гробницах «царей», горе и связанным с нею женском божестве типа Кибелы-Артемиды, в числе своих прочих функций покровительствовавшим и добыче сакрального металла. «Перенесение» такого комплекса представлений и «удвоение» («утроение», «учетверение») ориентиров и ситуаций представляется закономерным для осмысления населенного мира в эпоху архаики (подробнее см. Глазычев 1980).

Последнее предположение — об отдаленном путешествии греческого ремесленника — кажется фантастическим лишь на первый взгляд: известно, что в архаическое время греческие мастера работали в самых разных «странах», о чем до нас дошли вполне конкретные и определенные свидетельства (см., напр., Boardman 1959; Jeffery 1978: 53 сл.).

Итак, высказав некоторые соображения о месте изготовления, материале и некоторых возможных «импульсах», которые могли вдохновлять мастера келермесского зеркала, к которым мы пришли на основе обзора современной литературы по волнующей нас теме, попробуем обратиться, наконец, к скромной задаче этих скромных заметок — очертить круг «античных» аналогий (в широком понимании этого слова) для персонажей сектора 6 — Лисы, Медведя и Птицы. Однако, прежде чем перейти непосредственно к теме данной работы, хочется сказать несколько слов о композиции памятника в целом.

Композиция. Изображения на электровой обкладке Келермесского зеркала заключены в 8 подтреугольных секторов. Композиция каждого из них представляет собой как бы обособленную «ритмическую группу», однако семантическая связь основных элементов декора никогда не вызывала сомнений у исследователей. «Главной», несомненно, является композиция сектора 1, представляющая собой изображение крылатого женского божества, держащего за передние лапы двух кошачьих хищников (рис. 1, 2). Это — «хозяйка всего священного предмета и центр системы изображенных мифов» (Мачинский 1998а: 114). Изображения, помещенные в остальные сектора, разнозначны по напряженности действия, семантической насыщенности и степени соотносительности с «центральной» фигурой зеркала. Если, пользуясь «музыкальными» терминами, говорить об «ударных» и «безударных» группах персонажей, то к первой, конечно (по мере убывания силы звука), относятся изображения в «нечетных» секторах 1, 5, 3 и 7.

Такое чередование акцентированных и не акцентированных сцен в целом характерно для греческого искусства эпохи архаики, передающего движение (и развитие сюжета) как ряд смежных друг друга «картинок», подчеркивающих наиболее важные и драматические моменты «рассказа» (Шмит 1925: 138, 145). Для келермесского зеркала (что и было замечено Д.А.Мачинским — 1998а: 114), движение (и, очевидно, развитие сюжета, если таковой замысел имелся у мастера-декоратора) идет против часовой стрелки, «слева направо» от фигуры женского божества. Если принять это «обратное» членение, то акценты выглядят, на первый взгляд, следующим образом: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Такая «мелодия» (ударная-безударная нота) вполне «уравновешивает» общую композицию, разряжая напряжение.

Естественно, внимание исследователей чаще привлекают более яркие и выразительные персонажи и композиции «ударной» группы секторов. Однако «безударные» группы изображений в четных секторах, почти лишённые, на первый взгляд, стилистического (и семантического) напряжения, присущего композициям «ударной» группы, также представляют некоторый интерес. Переставив номера секторов согласно справедливому наблюдению об общем движении против часовой стрелки, мы вполне могли бы назвать интересующий нас сектор сектором 6/4. Этот сектор, таким образом, оказывается вторым «безударным» при логическом движении по изобразительному полю вещи.

«Зонированность», четкая передача «граней» изобразительных полей и групп также является характерной особенностью греческого архаического (и, кажется, в целом гальштатского) искусства; отметим, что на передневносточных памятниках эта особенность выражена не

так явно. Однако среди круга синхронных памятников торевтики, имевших круглую форму и украшенных сложными композициями [в их числе — «финикийские чаши», votивные щиты, из литературных памятников — щиты Ахилла (Мачинский, 1998а: 112) и Геракла (Вахтина 1999: 26)], келермесское зеркало является самым «зонированным» и «расчлененным», что также уже отмечалось исследователями (Кисель 1993: 113; Мачинский 1997: 89; 1998а: 113). Оно имеет 3 «зоны», как бы заключенные в concentрические окружности, расчлененные лучевыми секторами, идущими от центральной розетки. К этим окружностям мы относим: 1) центральную розетку, 2) круг «мелких» персонажей в непосредственной от нее близости и 3) круг сцен в секторах ближе к краю предмета. Последняя группа включает по 3 персонажа в каждом из секторов, дополнительно членящими зеркало на 8 «лучевых отсеков». Трехчастное членение изобразительного поля зеркала (учитывая помещенную в центре розетку) без труда находит аналогии среди изделий торевтики, известных в Средиземноморье в архаическое время, например, в круге «финикийских чаш», основная масса которых была изготовлена в период с 850 по 625 гг. до н.э. (Марко 1985: 156, 240, 248, 260, 272, 289, 321, 335, 346). «Исключением из правил» являются радиальные линии, членящие изобразительное поле электровый обкладки зеркала на 8 секторов.

Конечно, нельзя исключить и вероятность того, что эта особенность келермесского зеркала диктовалась чисто техническими приемами при креплении на серебряную основу электрового листа, к которым вынужден был прибегать мастер-декоратор (Максимова 1954: 284). Однако нельзя исключить и возможность того, что система «жесткого» зонирования групп изображений отвечала общему замыслу вещи — радиальные разделительные линии нарочито подчеркнуты «насечками», «картинки» отчетливо помещены в «рамки».

Из реально существующих и дошедших до нас памятников, имеющих круглую форму, по степени «члененности» с келермесским зеркалом, пожалуй, сопоставимы лишь глиняные таблички-диски из архивов Пилоса и Феста. Как все хорошо помнят, текст на них помещен в систему «conцентрических окружностей», а группы знаков — в сегменты внутри этих окружностей. Напомним, что тексты эти (т.н. слоговое «линейное письмо Б», состоящее из 88 знаков) были дешифрованы на основе древнегреческого языка; в числе прочего они содержали и имена героев «Троянского цикла» и потому широко привлекаются как один из источников по гомеровскому времени. Поэтому, в частности, мы осмелились привести здесь эту достаточно вольную аналогию с единственной целью — подчеркнуть еще одну уникальную особенность ком-

позиции зеркала, отдельные отрывки «текста» которого, может быть, удастся оценить (как и тексты линейного письма Б), исходя из круга «античных» ассоциаций.

Отчаявшись найти более или менее близкие соответствия общей системе организации композиции на электровой обкладке зеркала, нам не остается ничего другого, как попробовать взглянуть «шире» на имеющиеся в нашем распоряжении средиземноморские «круговые» композиции. Кроме votивных щитов и «финикийских» чаш, которые мы упомянули выше, вспомним еще и дисковидные подвески раннеориентализирующего времени, достаточно широко распространенные. В центре таких дисков — розетка или возвышение; остальное пространство разделяется на 3 «зоны». Несколько экземпляров таких золотых подвесок происходят, например, из некрополя Камир на о. Родос (Gehrig, Niemeyer 1990: 101, kat. n. 91, 92; см. также Laffineur 1975: fig. 1-7) (рис. 4).

Невозможно также не обратить внимания на достаточно часто встречающийся орнаментальный мотив в росписи керамики геометрического и субгеометрического времени — крупные «расчлененные» окружности. Такие большие «круги» из нескольких concentрических окружностей с розетками и точками в центральной части можно видеть, например, на позднегеометрическом (примерно середина VIII в. до н.э.) кратере из Афин (Ahlberg-Cornell 1992: 274, fig. 17). Еще более сложные «расчлененные» круги введены в состав композиции на кратере из музея Метрополитен, относящемся к 750-735 гг. до н.э. (ibid.: 283, fig. 37). Вообще, для греческих сосудов позднегеометрического времени характерна любовь к «ко-

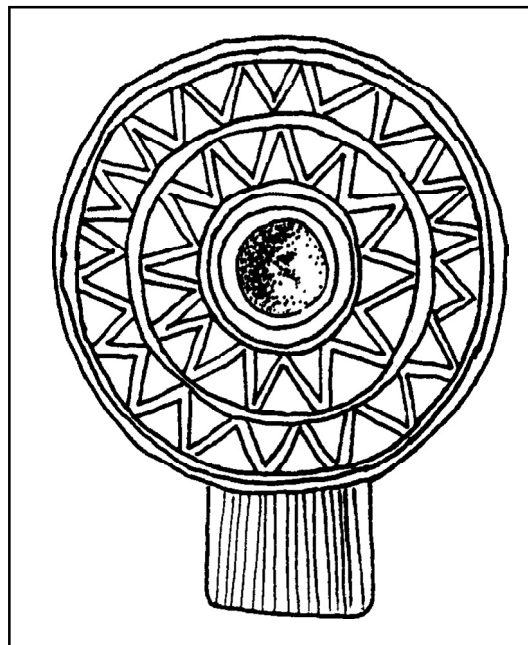


Рис. 4. Золотая дисковидная подвеска из некрополя Камир (Родос)

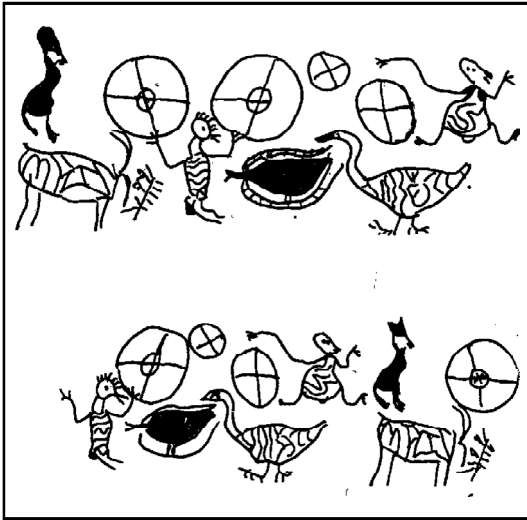


Рис. 5. Изображения на микенской миниатюрной гидрии

лесам» — они отчетливо акцентированы и тщательно выписаны в изображениях всякого вида повозок (боевых и погребальных), украшены орнаментами и «расчленены». На том же геометрическом кратере из Нью-Йорка, например, четырехногий «Герион» развезжает на повозке, колеса которой показаны «расчлененными» на 8 секторов (Ibid.: 284, fig. 38). В восточногреческой керамике протогеометрического, геометрического и раннеархаического времени «расчлененные» окружности часто являются основным орнаментальным мотивом (см., напр., Walter 1968: taf. 10, 54; 12, 65; taf. 13, 71; taf. 86, 487, 488). Отметим также любовь к этому орнаментальному мотиву в вазовой живописи Кипра VIII-VII вв. до н.э. (см., например, Demargne 1947: 257, fig. 41). На этом острове, в конце II тыс. до н.э. колонизованном ахейцами, во все времена были чрезвычайно сильны «восточные» импульсы; изображения «расчлененных колес» здесь были не такими «жесткими», как в геометрическо-галльштатском мире.

О важности образа «расчлененной окружности» или «колеса» (с которым отчетливо соот-

носится, на наш взгляд, композиция келермесского зеркала) в представлениях греков эпохи архаики, вероятно, свидетельствует относящееся к VI в. до н.э. упоминание о «колесовидном» озере в святилище Аполлона на Делосе (Theog. 1: 5-10).

Интерес к мотиву «колеса» в раннегреческом искусстве способен завести нас так далеко, что мы рискуем еще более отклониться от выбранной темы. Не можем удержаться, однако, чтобы не обратить внимание на то, что вполне возможно проследить роль и развитие этого мотива, по крайней мере, с микенского времени. Позволим себе привести лишь один пример — рисунок на маленькой гидрии 1365-1300 гг. до н.э. (рис. 5) из музея в Микенах (Ahlberg-Cornell 1992: 268, fig. 6).

Как нам представляется, одна из причин «расчлененности» келермесского зеркала лежит в плоскости его хронологического и стилистического «стыкового» положения на рубеже двух разновременных традиций. Назовем одну из них (чисто условно) «микенско-геометрической», а другую — «архаической ориентализирующей». Выраженная «жесткость» композиции электроной обкладки является отчасти наследием прошлого, а ее «пластичность», «гибкость», гармоничное заполнение секторов — суть характерные черты эпохи архаики. В качестве возможного примера «промежуточного» памятника, демонстрирующего начальную попытку соединения в рамках единого художественного замысла «жесткого колеса» с живой и дышащей картиной мира, можно рассматривать композицию на спинке достаточно широко известной серебряной фибулы из Беотии, хранящейся в Лондоне (рис. 6) и относящейся к раннеориентализирующему времени (700-675 гг. до н.э.). В центре композиции — щит Геракла или Герiona (?) с шестилепестковой розеткой посредине, находящейся как бы на переднем плане; между ее лучами, концы которых упираются в серию концентрических кругов и «волн» у внешнего края, помещены разнокалиберные «лучи» второго плана, как бы выступающие из-за ос-

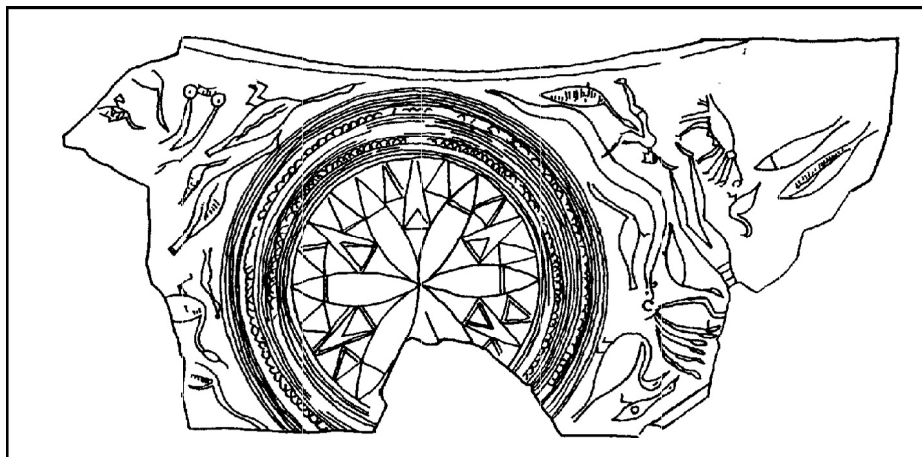


Рис. 6. Фрагмент серебряной фибулы из Беотии

новой розетки (Alhberg-Cornell: fig. 116, 165). «Щит», являющийся центром композиции и даже несколько подавляющий все остальное, окружают в веселом хороводе разнообразные птицы, рыбы, змеи, морские твари, волнистые линии (реки?). Живое, прихотливое размещение персонажей этого хоровода контрастирует с царящим на изобразительном поле «жестким расчлененным диском», к периметру которого они «привязаны». Они явно связаны, однако показаны обособленно — «члененный диск» сам по себе, а вьющийся вокруг него «хоровод жизни» — отдельно. Невольно напрашивается мысль, что келермесское зеркало являет собой «следующий этап» — гармоничное сочетание того и другого.

Нельзя не заметить, что 3 группы изображений на келермесском зеркале являются самыми «расчлененными» — это группы в секторах 4, 5 и 6. В этих секторах основные персонажи имеют «твердую почву» под ногами, переданную горизонтальной линией из двух насечек. В нашем случае по такой «дороге» шагает всеми четырьмя лапами братец Медведь. В остальных пяти секторах персонажи опираются, как на подставки, на изображения внутреннего круга. Такой прием также хорошо известен в греческом архаическом искусстве, где живые существа обычно не стоят «просто так», а обязательно должны опираться на что-то конечностями. На некоторых памятниках «подставками» служат изображения копытных. В качестве примеров можно вспомнить родосско-ионийское блюдо ориентализирующего стиля последней четверти VII в. до н.э. с о. Делос, где пара львов стоит в геральдической позе, опираясь ногами на туловища козлов-эгагров (Walter 1968: 80, abb. 51), изображение на ножке бронзового трипода VII в., представляющее поединок Беллерофонта с Химерой, участники которого опираются конечностями на тело лежащего козла (Alhberg-Cornell 1992: 297, fig. 65). Известны также композиции и в памятниках «восточной» торевтики (Demargne 1947: 224, fig.33). Поэтому, кстати, совершенно справедливо замечание Д.А.Мачинского о том, что голова барана в сек-

торе 8 келермесского зеркала нужна исключительно для того, чтобы служить подставкой для лап одного из львов (1998а: 112).

Композиции секторов 4 и 6, фланкирующих сектор 5 со сценой грифоноборства, пожалуй, являются самыми «мирными» и ненапряженными по сравнению с изображениями во всех прочих секторах. Возможно, они призваны «оттенять» драматизм происходящего в секторе 5, привлекая к нему внимание зрителя.

Тела всех персонажей в интересующем нас секторе 6 показаны в движении «слева направо»: птица летит в направлении против часовой стрелки, медведь идет в том же направлении, лис в целом движется в унисон со всей компанией; поворот его головы, возможно, вызван тем, что мастеру было легче поместить животное на ограниченном пространстве именно в этой позе. Таким образом, главной идеей, заключенной в композиции сектора, является идея движения. Она отчетливо акцентирована, этот «переходный» сектор как бы связывает две достаточно значимые семантически композиции в соседних секторах, «предлагая» вниманию зрителя чрезвычайно важную композицию сектора 5, пожалуй, вторую по значимости во всей системе декора (или же «важнейшую», если рассматривать ее «в блоке» с композицией сектора 1 — Мачинский, 1997: 90; 1998а: 115). Такой прием «привлечения внимания» также в целом характерен для греческого архаического искусства; мы могли бы привести здесь огромный круг аналогий.

Однако и сами персонажи «безударного» сектора 6, достаточно скромные по сравнению с прочими «героями» мировой драмы, представленной на зеркале, не лишены интереса и дают некоторые возможности для работы мысли. Итак, попробуем рассмотреть три вполне реалистичных по воплощению образа этого сектора — Лису, Медведя и Птицу — в контексте изображений, известных по памятникам греческого искусства. Мы будем двигаться от центра к краю, «снизу вверх», от дольного мира к небесам, и поэтому первым персонажем в нашем обзоре окажется

Л и с а

«Старый Лис ничего не сказал. Он только стиснул зубы и поскокал дальше».

Д.Харрис

В.А.Кисель в своем недавнем исследовании назвал это изображение изображением шакала (1993: 119-120) и поместил в стилистическую группу 1. По его мнению, к этой группе относятся образы, в передаче которых можно видеть влияние греческого архаического искусства. Не оспаривая эту интерпретацию, все же

отметим, что мы не склонны отказываться от традиционного наименования келермесского хищника и будем, вслед за М.И.Максимовой (1954: 289), называть его лисою. Эта исследовательница, на основании стилистических особенностей передачи фигурки этого животного, полагала, что келермесский лис представ-

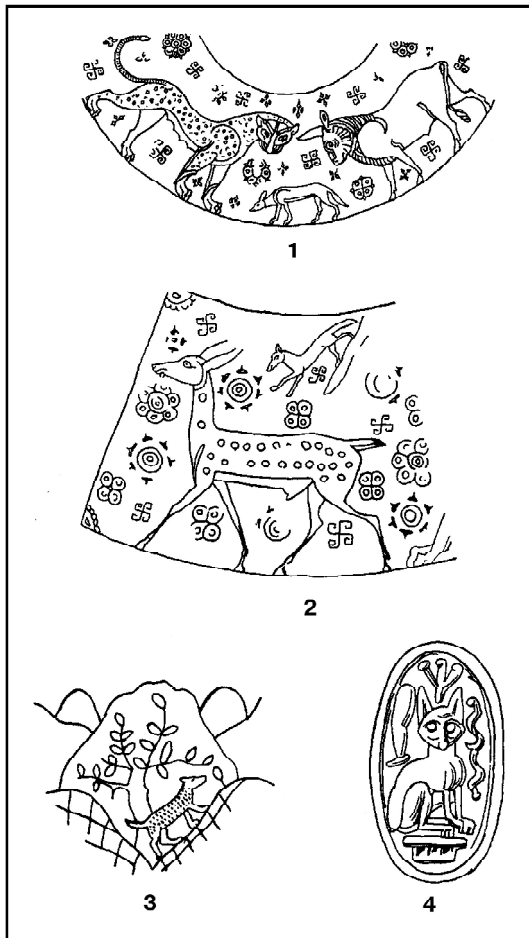


Рис. 7. 1 — фрагмент росписи верхнего фриза ойнохои из кургана Темир-Гора; 2 — фрагмент росписи верхнего фриза «ойнохои Леви»; 3 — фрагмент бронзовой «финикийской» чаши из Нимруда; 4 — изображение на минойской печати

лен быстро бегущим и писала, что он «...с подозрением оглядывается назад во время стремительного бега» (1954: 288, 289).

Изображения лис достаточно редки, но все же встречаются в греческой вазовой живописи VII в. до н.э., причем чаще всего на восточно-греческих сосудах (Максимова 1954: 289, прим. 1; Shiering 1957: 68).

Приведем здесь самые выразительные изображения — на ойнохое из Темир-Горы (Восточный Крым), относящейся к 40-м гг. VII в. до н.э. (Копейкина 1972: 156; Schiering 1957: taf. 95) и знаменитой «ойнохое Леви» из Лувра (CVA, Louvre, I, II: Dc pl. 6). В обоих случаях миниатюрные фигурки этих животных помещены в верхних фризах сосудов. На ойнохое из Темир-Горы изображение лисы находится в центральной ча-

сти композиции, лис присутствует в сцене «предстояния» быка и пантеры (рис. 7, 1). Изображение лиса на верхнем фризе «ойнохои Леви» вызывает изумление — фигурка этого зверька помещена здесь над фигурой пятнистой лани, на которую он как бы «нападает» (рис. 7, 2).

Изображение этого хищника представлено в кругу других животных, изображенных на бронзовой «финикийской» чаше из Нимруда (Bossert 1951: 805), где фигурка лисы в профиль помещена среди горных вершин (горной цепи?), окружающих водоем (или же возвышение?) в центральной части чаши (рис. 7, 3). На келермесском зеркале этот зверь, наряду с другими персонажами внешнего круга, изображен непосредственно у центральной розетки (мировой горы, по Д.А.Мачинскому). Интересно, что на памятнике значительно более раннего времени — минойской резной печати 1900-1700 гг. до н.э. из Кносса (рис. 7, 4) — лис восседает на каком-то тщательно переданном возвышении (алтарь? крыша?) (Marinatos 1973: 113, п. 146).

На келермесском зеркале наш скромный братец Лис имеет весьма независимый и автономный вид. Он отделен от тяжеловесного Медведя: последний не «стоит у него на голове», а шествует по поверхности, намеченной на расстоянии от фигурки лиса. Из фигурок внутреннего круга подобным образом отделен от верхних персонажей лишь баран в секторе 4. Однако, по сравнению с фигуркой лиса, изображение барана, упирающегося головой в разделительную линию, кажется более «задавленным» верхними персонажами. Возможно, наличию «уровня земли» в этом секторе мы обязаны помещенному на заднем плане дереву, которое, по Д.А.Мачинскому, является значимым элементом композиции. Кстати, этому исследователю принадлежит и идея (лишь намеченная, но, на наш взгляд, крайне перспективная), «увязывающая» изображения в трех соседних секторах 6, 5 и 4 (1998а: 115-116).

Таким образом, как нам кажется, изображение лиса, достаточно редкое, но все же встречающееся в греческом искусстве эпохи архаики, занимает на келермесском зеркале скромное, но достойное место. На немногочисленных перечисленных выше памятниках изображение этого зверя явно соотнесено с центральными и «верхними» частями композиции (верхний, «главный» фриз сосудов, центральная часть композиции ойнохои из Темир-Горы; горная цепь на «финикийской» чаше). Однако, в нашем случае изображение лисы мало информативно по сравнению с другими персонажами, представленными в секторе 6.

Медведь

«Стал он подумывать, чего бы это соврать Лису. Вдруг слышит — кто-то бредет по дороге. Это Братец Медведь возвращается из лесу — он ходил искать медовые дупла».

Д.Харрис

В.А.Кисель отнес это изображение (как и изображение птицы) к группе 2, для которой, по его мнению, характерно преобладание художественного влияния Ближнего Востока (1993: 124). В своем диссертационном исследовании этот исследователь писал, что «особое место в группе занимают фигуры медведя и хищной птицы», так как, в отличие от других изображений, на эти мотивы восточно-греческая стилистика не оказала никакого влияния или же самое незначительное (1998а: 107). Далее В.А.Кисель, вслед за М.И.Максимовой (1954: 292), отметив отсутствие параллелей для этого персонажа в искусстве архаической Греции, для доказательства «восточного» происхождения келермесского медведя привел изображения на памятниках египетских и шумерских. Не можем удержаться от того, чтобы не

отметить сходство этого животного на зеркале с изображением на золотой пластине из одной из гробниц Ура (III тыс. до н.э.), украшавших некогда музыкальный инструмент, т.н. «большую лиру» (рис. 8, 4). На этой пластине представлена совершенно «лубочная» сценка — несколько животных, в том числе и медведь, играют на лире (Hansen 1998: 55, cat. n. 3). Упомянем также глиняную фигурку медведя из ранней группы погребений Марлика (рис. 8, 5), сильно, впрочем, стилизованную, смешную и напоминающую скорее маленького человечка (Negahbal 1996: pl. XXIV-E, cat. n. 111).

Этот круг ассоциаций, конечно, очень интересен, однако нельзя не заметить, что эти изображения достаточно удалены по времени от келермесского медведя.

Нельзя не заметить также, что, говоря о сиро-финикийском происхождении нашего медведя, В.А.Кисель не приводит никаких четких параллелей среди памятников изобразительного искусства этого региона, синхронных Келермесу, а рассуждает лишь об отдельных художественных приемах. Его наблюдения, очень важные и интересные, на наш взгляд, в данном случае ни в коей мере не могут являться доказательством «восточной прописки» келермесского Медведя. Представляется, что синхронные келермесскому изображения просто-напросто чрезвычайно редки (если не отсутствуют совершенно) и в «восточном» мире.

М.И.Максимова писала о полном отсутствии изображений медведя в греческом архаическом искусстве, отметив, что изображения этого животного достаточно распространены на монетах и резных камнях классического времени (1954: 292).

Отметим, что, на наш взгляд, подавляющее большинство изображений этого животного на вещах IV в. до н.э. по выразительности и художествен-

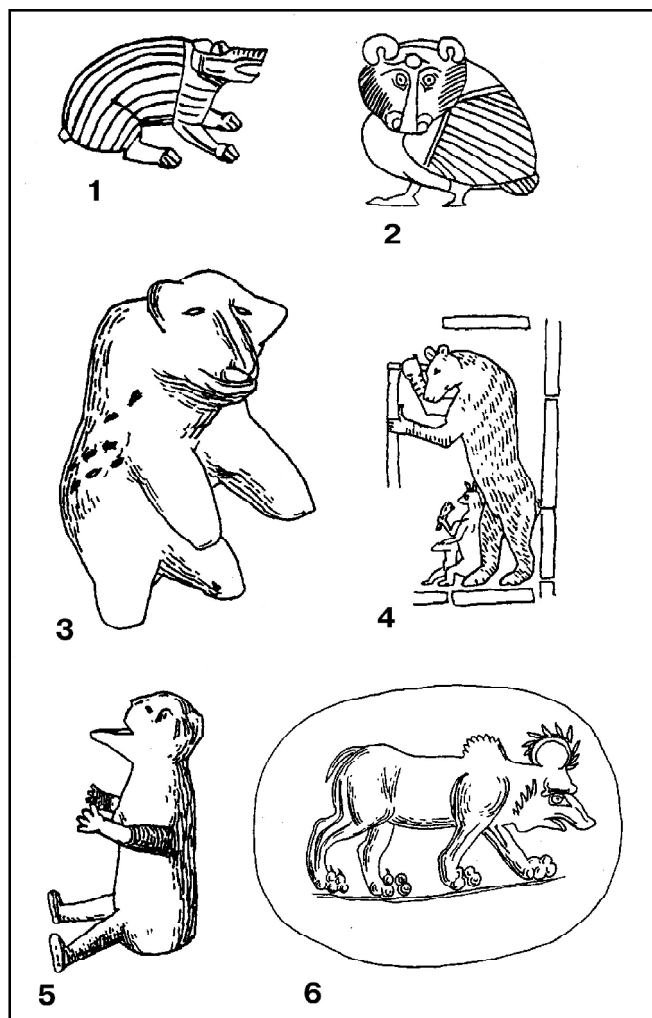


Рис. 8. 1 — медведь (?) композиции критского вотивного щита; 2 — медведь (?) композиции коринфского кратера из Лувра; 3 — глиняная фигурка медведя из Лиман тепе; 4 — медведь композиции золотой пластины «большой лиры» из Ура; 5 — глиняная фигурка медведя из Марлика; 6 — медведь на резном камне из 3 Семибратнего кургана

ным достоинствам значительно уступают келермесскому Медведю (см., напр., Никулина 1994: 265,266). Самым же ярким и интересным в круге этих более поздних изображений представляется медведь на скарабеоиде из голубого халцедона (рис. 8, 6), обнаруженном в 3 Семибратнем кургане в Прикубанье (Никулина 1994: 262).

Однако исследователи единодушны, говоря о популярности и значимости этого образа и в предшествующий период: по данным письменной традиции, медведь часто фигурировал в греческой мифологии и топонимике Малой Азии (Максимова 1954: 292; Кисель 1993: 124; Мачинский 1998а: 115-116). То есть, как нам кажется, образ медведя был хорошо известен и значим в представлениях греков архаического времени, однако слабо отражен в изображительных памятниках. В этом нет ничего удивительного, если мы вспомним о других подобных случаях. Например, никто не станет отрицать значения таких стихий (и образов), как море, реки и горы в греческой мифологии и литературе. Однако нельзя не заметить, что они чрезвычайно бледно и плохо представлены в архаических изобразительных памятниках, где для этого времени мы имеем чаще всего лишь достаточно редкие «эвфемизмы». Поэтому, как нам кажется, мы не должны все же отказываться от поисков изображений этого животного в памятниках греческого искусства, причем, вслед за В.А.Киселем, не бояться расширять круг наших поисков за счет обращения к памятникам предшествующего периода.

Не исключено, что в ряде случаев изображения медведей могут быть переданы стилизованно и условно и «прятаться» среди многочисленных изображений поджарых волкообразных хищников на резных печатях минойского времени. Кстати, к этому периоду, возможно, восходит и культ Артемиды-Бравронии-Медвежьей (Antoniou 1981: 291-296). К бронзовому веку относится и единственное известное нам «безусловное» «античное» медвежье изображение — глиняная лепная фигурка из Лиман тепе (минойская цитадель на месте Клазомен). Это изображение узкобедрого, улыбающегося «архаической улыбкой» брата-Медведя, со шкурой, переданной продолговатыми «ямками» (рис. 8, 3), датируется III тыс. до н.э. (Erkanal 1997: fig. 6).

Кстати, в целом «узкобедрость» является характерной чертой всех немногочисленных известных нам ранних изображений медведей, как греческих, так и «восточных». Возможно, этот хищник изображался по типу «псовых» и «кошачьих», для которых в ту эпоху характерна именно такая трактовка тела.

Для греческой архаики, времени, в рамках которого было создано келермесское зеркало, изображения медведей чрезвычайно редки (М.И.Максимова писала об их полном отсутствии) и спорны, как, например, на коринфском

чернофигурном кратере VI в. до н.э. из Лувра (рис. 8, 2) (Pottier 1897: n. E 627). Это относится и к изобразению медведя (?) на бронзовом щите из Идейской пещеры на Крите (Dmargne 1947: pl. VIII). Общая дата этой группы вотивных щитов по Дж. Бордману — середина VIII — середина VII вв. до н.э., комплекс находок из пещеры на горе Ида датируется 735-630 гг. (Boardman 1961: 83). Интересующее нас изображение находится на «внешнем круге», в представленной здесь сцене охоты на львов оно занимает центральное положение. «Узкобедрый» и «полосатый» зверь, показанный в профиль, припал на задние лапы, защищаясь от охотников (рис. 8, 1). Мы все же склонны считать это изображение изображением медведя, так как оно существенно отличается от изображений вепрей, известных для того времени. Похоже, что охота на этого медведя (?), по представлениям создателя критского вотивного щита, была столь же славна и опасна, как и охота на львов.

Итак, как нам кажется, говоря о братце-Медведе келермесского зеркала, следует: 1) отметить достаточную уникальность и стилистическую «расплывчатость» этого образа в синхронных памятниках как греческого, так и восточного искусства, 2) и потому отказаться от «прописки» келермесского медведя исключительно по «восточному» адресу, 3) отметить тщательность передачи изображения, яркость и художественные достоинства келермесского медведя, его «безусловность», 4) не ограничиваться лишь попытками соотнесения этого образа с образом Артемиды (Мачинский 1998а: 115-116), а задаться также вопросами обо всем круге ассоциаций, которые могли быть связаны с этим «хозяином леса» (горного леса? леса горной Артемиды?) в рамках изобразительной системы данного памятника, в частности (вслед за Д.А.Мачинским), о его соотнесенности со сценой грифоноборства в «ударном» секторе 5/5, в направлении которого осуществляется движение в интересующем нас фрагменте. И в целом — зачем этот редкий в искусстве той эпохи персонаж вообще был введен в изобразительную систему декора, 5) возможно, следует обратить внимание и на то обстоятельство, отмеченное В.А.Киселем, что самые близкие по времени изображения медведей, пусть и отличающиеся стилистически от келермесского, все же известны по петроглифам Казахстана, бронзовым бляшкам Памира и Центральной Азии (Кисель 1993: 124). То есть, грубо говоря, ближайшими синхронными сюжетными аналогиями в нашем случае оказываются не «передневожосточные», а «восточные» скифские. Таким образом, в хронологическом плане изображение медведя в секторе 6 «тяготеет», скорее, к скифо-сибирскому миру, а не к переднеазиатско-средиземноморскому. Если следовать за Д.А.Мачинским, то невольно появляется соблазн соотнести этот образ с «алтайским мифом».

Таким образом, как мы пытались показать, второе изображение сектора 6 ярче, интереснее и информативнее, чем первое. С ним связан достаточно широкий круг ассоциаций, которые, несомненно, дают больше пищи для размышлений.

Однако по мере продвижения к краю сектора, от гор и земли к небесам, напряжение нарастает, и истинный простор для полета нашей фантазии открывает последнее изображение этого сектора — изображение летящей птицы.

Птица

«А перья вырвались из хвоста, и Сарыч взлетел вверх. Летит и кричит: — Спасибо, что дал мне разгон, Братец Лис! Спасибо, что дал мне разгон! — И улетел. А Лис только зубами зацелкал от досады».

Д.Харрис

В.А.Кисель, вслед за М.И.Максимовой, отметил, что летящая птица, представленная на зеркале, «не имеет точных аналогий ни в греческом, ни в ближневосточном искусстве. Главным ее отличительным признаком является серповидная форма крыльев». Далее этот исследователь приводит немногочисленные параллели этому типу, большая часть которых относится к III тыс. до н.э. и XX-XIX вв. до н.э. (Хафадже, Египет). И это все, что сказано о птице (Максимова 1954: 295; Кисель 1993: 124).

Д.А.Мачинский, также, вслед за М.А.Максимовой, отметил основную иконографическую особенность хищной птицы келермесского зеркала — серповидную форму крыльев — и то обстоятельство, что ближайшая аналогия этого типа происходит из Литого кургана, в основном, остановился на семантическом аспекте этого персонажа (1998а: 115).

Попробуем высказать несколько наблюдений о месте этого образа в греческом архаическом искусстве.

В отличие от двух других персонажей сектора 6, летящая хищная птица с распростертыми крыльями — образ достаточно широко распространенный в эпоху греческой архаики. Он встречается на раннеархаических резных камнях и костяных печатях (см., напр., Boardman 1970: fig. 213, 216).

Этот образ часто можно видеть и в декоре расписных греческих архаических сосудов — как родосско-ионийских, так коринфских и аттических. Примечательно, что изображения хищных птиц наиболее часто встречаются в составе «бальных» сцен и сюжетов, связанных с изображением конных и пешеходных воинов. Хищная птица обычно как бы «сопровождает» гоплитов и всадников, летя в том же направлении, подобно тому, как она «окормляет» композицию сектора 6. Такая птица, например, изображена на протокоринфском туалетном сосуде 720 г. до н.э. (Boardman 1973: 40, fig. 34), коринфском арибале конца VII в. до н.э., коринфской вазе начала 6 в. до н.э. (Greenhalgh 1973: 58, fig. 36; 107, fig. 55), «халкидской» амфоре начала VI в. (Ibid.: 138, fig. 73), ранней чернофигурной аттической керамике.

На коринфском алебастре 625 г. до н.э. ле-

тящие хищные птицы фланкируют изображенный на сосуде «склад оружия» (Snodgrass 1980: fig. 13). На лаконской чернофигурной чаше 550 г. до н.э. хищных птиц можно увидеть в сцене опасной охоты (Boardman 1973: 89, fig. 86).

Примерно с середины VII в. до н.э. летящая хищная птица с распростертыми крыльями (наряду с Горгонейонами, львами, пантерами и проч.) становится одной из эмблем, украшавших боевые щиты воинов. Таких птиц, например, можно увидеть на щитах гоплитов на протокоринфской «вазе Чиги» середины VII в. до н.э. (Boardman 1973: 43, fig. 37), коринфской чаше начала VII в. до н.э. (Greenhalgh: 101, fig. 53). Эмблема в виде хищной птицы с распростертыми крыльями помещена на щите такого прославленного героя, как Гектор, изображенного в сценах поединков на родосско-ионийском «блюде Эфорба» с Родоса (Walter 1968: taf. 129, p. 623), относящегося к 610 г. до н.э. и на коринфском арибале конца VII в. до н.э. из Лувра (Ahlberg-Cornell 1992: 316, fig. 100; 310, fig. 88).

До нас дошел и вполне реальный бронзовый вотивный щит из Идейской пещеры на Крите, где изображение хищной птицы помещено в центре украшающей его композиции; оно «перекрывает» все прочие фигуры, представленные на щите, доминируя на изобразительном поле (рис. 9) (Frothingham 1888: pl. 17).



Рис. 9. Бронзовый фрагментированный вотивный критский щит



Рис. 10. Глиняный вотивный щит из Тиринфа

Таким образом, нетрудно заметить, что летящая хищная птица в эпоху архаики является обычным участником «грозных», «напряженных» сцен, связанных с боем, его ожиданием, подготовкой к войне, славной охотой и т.п. На золотой «финикийской чаше» из Сирии (Рас-Шамра) изображение летящей хищной птицы с длинным загнутым клювом и распростертыми крыльями помещено над весьма драматической «сценой терзания» львом козла (Demargne 1947: 223, fig. 32). На фрагменте бронзового доспеха 625-600 гг. до н.э. из самосского Герайона изображение летящей хищной птицы помещено у правого края, над спиной мирно пасущегося козла (Ahlberg-Cornell 1992: 354, fig. 176), однако (как и в случае с келермесским зеркалом) полет птицы устремлен в направлении самой значимой, драматичной и насыщенной действием центральной сцены, представляющей сражение между Гераклом и Герियोном.

Отмечено также, что на ряде «финикийских чаш» летящие хищные птицы выступают в качестве «маркеров движения» (Markoe 1985: 42-43); вероятно, это — одна из функций и хищной птицы сектора 6 келермесского зеркала.

Интересно, что на двух произведениях достаточно раннего времени, украшенных «батальными» сценами, образ хищной птицы, похоже, связан с «женской темой». На одном из них — позднегеометрическом глиняном вотивном щите из Тиринфа — представлен поединок между женщиной и мужчиной (Ахиллесом и Пенфезилеей?). На копье женщины, явно терпящей поражение, стоит странного вида птица (рис. 10), с длинной шеей, как у водоплавающей, но обладающая загнутым клювом и зловещего вида коготями (рис. 10) (Greenhalgh 1973: 68, fig 41). Второе изображение хищной птицы, как отметил Д.А.Мачинский, явно сюжетно связанное с женщиной, снаряжающей гоплита на войну, можно увидеть на бронзовых украшениях колес-

ницы из Монтелеоне, относящейся к середине VII в. до н.э. (Richter 1915: 17-29, fig. 40). Эта птица активно вмешивается в дальнейшем (в другой сцене) в исход поединка, отводя удар копья от одного из сражающихся.

Примечательно, что для греческого архаического искусства можно зафиксировать и связь этого образа с универсальным женским божеством, ассоциировавшимся у древних греков с архаической Артемидой. Так, например, изображения сидящих хищных птиц помещены в верхнем фризе бронзовой пластины из Олимпии (Furtwängler 1890: IV, taf. 37), «крылатая Артемида» в нижнем фризе которой является ближайшей аналогией «Артемиде» келермесского

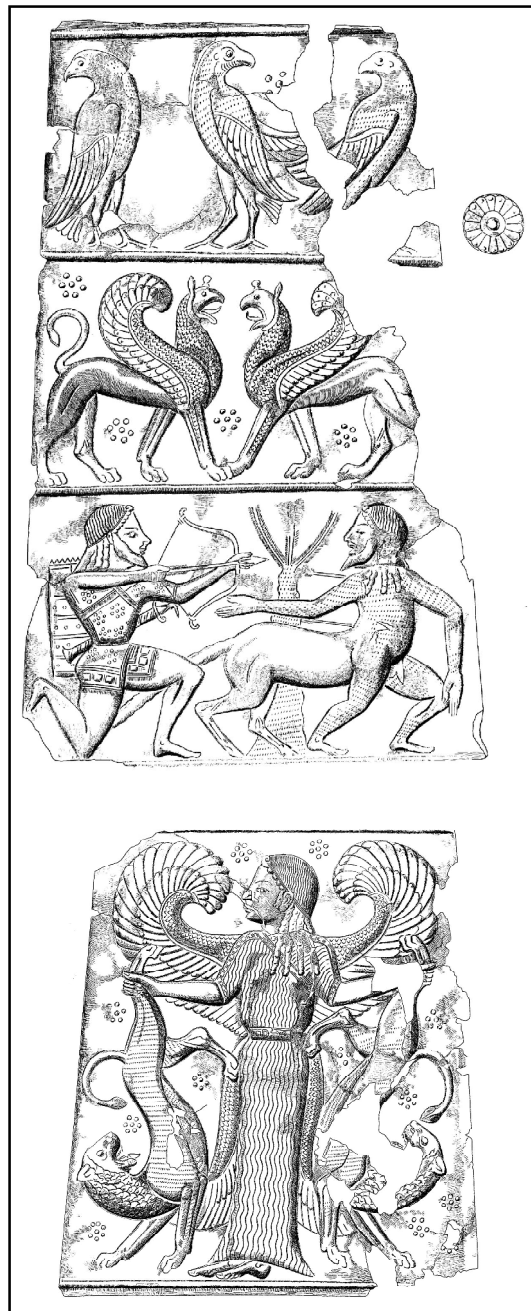


Рис. 11. Бронзовая пластина из Олимпии

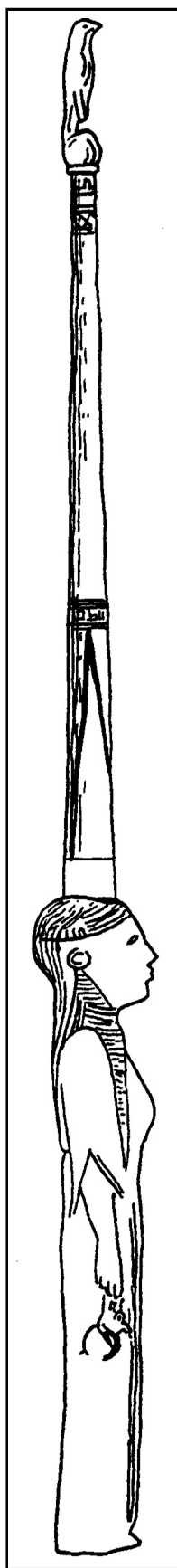


Рис. 12. Костяная фигурка «жрицы» из храма Артемиды в Эфесе

зеркала (рис. 11).

Изображения хищных птиц отряда ястребиных, сделанные из разнообразных материалов (древнейшие — из дерева), в большом количестве были найдены при раскопках эфесского Артемисиона (Hogarth 1908: 161-162). Сидящая хищная птица венчает костяное изображение «жрицы Артемиды» (рис. 12) (ibid.: pl. XXI, 6; XXII); из древнейших слоев этого храма происходят и другие подобные костяные фигурки птиц, также, очевидно, когда-то украшавшие женские статуэтки. Еще одна костяная женская фигурка из того же святилища держит хищных птиц в руках (ibid.: pl. XXIV, 10).

На известной костяной пластине из архаического храма Артемиды в Спарте можно видеть изображение этого божества, держащего в руках двух хищных птиц, в которых некоторые исследователи видят изображения воронов (Hampe, Simion 1981: 231, n. 354).

Начиная с классической эпохи образ хищной птицы, похоже, полностью исключается из круга атрибутов женских божеств Греции. Нам известно лишь одно поразительное исключение на далекой периферии античного мира — комплекс женской гробницы второй половины IV в. до н.э. в кургане Карагодеуаш в Прикубанье, в состав которого входили 16 золотых бляшек с изображениями летящих хищных птиц с распростертыми крыльями (Лаппо-Данилевский, Мальмберг 1894: рис. 23, 3,4). Возможно, в этом чрезвычайно выразительном семантически комплексе были учтены и определенные представления и ассоциации предшествующего архаического времени. Однако, этот яркий памятник и связанный с ним круг проблем выходят за рамки нашего скромного



Рис. 13. Изображения на печатях микенского времени. 1-3 — Крит; 4 — Микены

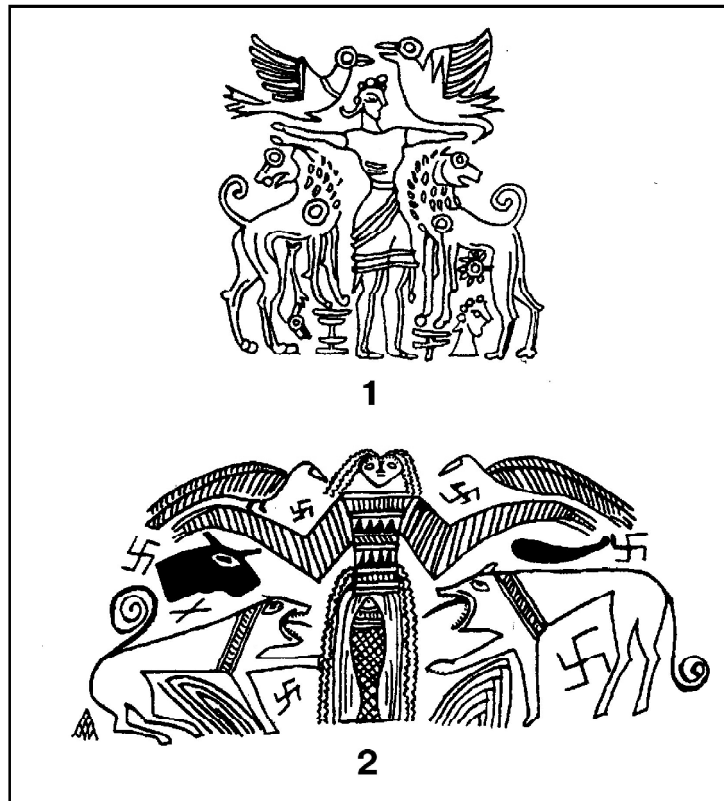
исследования, посвященного персонажам сектора 6 келермесского зеркала.

Как мы пытались показать ранее (Вахтина 1998: 70), изображения женских божеств на келермесских зеркале и ритоне можно соотнести и с образом «архаической Артемиды», божества, которое в «Теогонии» Гесиода (подобно Деметре и Гее) упоминается как дочь Зевса (Theog. 918). Мы также пытались высказать предположение о близости иконографических типов божеств, представленных на келермесских шедеврах, отметив, что принципиальным является различие в атрибутах богинь — «Артемиды» на зеркале держит в руках кошачьих, а «Артемиды» на ритоне — грифонов. Поиск аналогий женскому божеству, которому одинаково было бы свойственно выступать как в окружении кошачьих, так и в окружении грифонов, увел нас далеко и заставил обратиться к памятникам предшествующей, крито-микенской эпохи, для которой известны резные камни XIII-XII вв. до н.э. с подобными изображениями (рис. 13) (Boardman 1970: nn. 113, 116, 126; Valeva 1995: fig. 3).

Приведем здесь еще одно забавное изображение на «кипро-минойской» цилиндрической печати XV в. до н.э., найденной в окрестностях Кносса на Крите (Demargne 1947: 81, fig. 1; Андреев 2000: 436-445, табл. I), на котором женское божество, окруженное «львами», выступает одновременно и как «хозяйка грифонов». Одного минойского грифона ведут «на поводу» к даме, занимающей центральное место в композиции, другой грифон отъезжает от нее, запряженный в колесницу; «львы» стоят на задних лапах по обе стороны от женского божества, зажав хвосты между ног.

Интересно, что в круге персонажей, соотнесенных с каким-то женским божеством этой эпохи, можно увидеть и птиц, которых, по нашим понятиям, можно вполне определить как хищных. Пара таких летящих птиц с распростертыми крыльями, показанными в профиль, помещена на резном цилиндре с Кипра (Demargne 1947: 290, fig. 56). Женское божество изобра-

Рис. 14. 1 — изображение на «кипро-микенском» цилиндре; 2 — композиция на геометрической амфоре из Беотии



жено здесь стоящим в окружении двух львов, над головами которых простерты его руки; выше, как бы готовясь присесть на горизонтально распростерты руки богини, расположились летящие птицы (рис. 14, 1). Нельзя не заметить близкое сюжетное сходство этой композиции (и ее составляющих элементов) со сценой, представляющей «Хозяйку животных» на известной амфоре геометрического стиля из Беотии (рис. 14, 2) (László 1974: 176, fig. 72). Правда, в последнем случае сомнительна «хищность» изображенных птиц; они сильно стилизованы и вполне могут относиться к разряду водоплавающих. Интересно одно — живучесть ранней иконографической схемы, очевидно, продолжавшей разрабатываться и в более позднее время.

Таким образом, как нам кажется, для интересующего нас периода можно строить цепочку «женское божество + кошачьи хищники + грифоны + хищные птицы ...». Вероятно, отголоски каких-то минойских представлений об этой «цепочке» продолжали существовать (и воплощаться в памятниках искусства) и в эпоху архаики.

Итак, изображение летящей хищной птицы на келермесском зеркале, как нам кажется, сюжетно (и, вероятно, семантически) вполне можно соотносить с подобными изображениями на памятниках греческого архаического искусства.

Однако нельзя не заметить, что все наши рассуждения и приведенные параллели никак не объясняют самой существенной детали в иконографии келермесской птицы — серповид-

ной формы ее крыльев. Единственные более-менее близкие аналогии происходят из комплексов Марлика (Иран). Это — изображения летящей птицы на одном из золотых сосудов Марлика, по времени близком к келермесскому зеркалу (Negahbal 1996: vol. 1, ill. 3-14). Из одного более раннего погребения, относящегося к эпохе бронзы, происходят и 3 подвески (рис. 15, 1), форма которых несколько напоминает конфигурацию крыльев келермесской птицы (Ibid.: vol. 2, pl. 69, cat. n. 276). Впрочем, сложный мир погребений Марлика, древнейший пласт которых, возможно, имеет отношение к проблеме расселения арийцев (Курочкин 1993), а некоторые более поздние вещи украшены изображениями, которые иногда рассматриваются как «образы индоиранской мифологии» (Курочкин 1974), еще нуждается в осмыслении. Отметим пока, что некоторые художественные вещи из Марлика синхронны келермесским древностям и сопоставимы с вещами из Мельгуновского кургана (Погребова, Раевский 1999: 267, рис. 1-2). На некоторых сосудах из Марлика летящие птицы являются «крайними верхними» изображениями, помещенными «над головами» прочих персонажей и маркирующими край вещи, как и птица келермесского зеркала.

Отчаявшись, вслед за нашими предшественниками, обнаружить (за исключением марликих) хоть какие-то удовлетворившие бы нас аналогии размаху крыльев келермесской птицы среди «птичьих» изображений Средиземномо-

рья и Передней Азии, попробуем найти хотя бы что-то подобное среди изображений иного круга. И позволим себе высказать несколько фантастически звучащее предположение.

Возможно, серповидная форма крыльев келермесской птицы, не находящая аналогий в синхронных памятниках архаической Греции и Переднего Востока, «читается», исходя из одного из своеобразных иконографических типов женского божества, известного по памятникам бронзового века. Мы имеем в виду глиняные идолы женщин-птиц, с едва намеченными лицами и весьма выразительной и всегда акцентированной «птичьей» верхней частью тела. Эта птичья часть, включающая и руки-крылья, как бы воздетые вверх, либо обозначена сплошной темной краской, либо раскрашена как-то иначе, как на фигурке из Тиринфа (рис. 15, 2), датирующейся, как и многие другие из этой серии, 1400-1200 гг. до н.э. (Demargne 1964: 241, fig. 335). Контур птичьего тела на таких фигурках имеет округлые очертания; «размах» крыльев напоминает «серповидный» облик келермесской птицы.

Итак, подводя некоторые итоги третьему разделу наших заметок, посвященных Птице, отметим, что: 1) для архаической Греции летящая хищная птица в целом — широко распространенный, серьезный и грозный символ, как правило, соотношенный с кругом опасных занятий (война, охота), 2) хищная птица выступает в качестве атрибута «архаической Артемиды»; с этим божеством сопоставима и богиня келермесского зеркала, 3) связь образа хищной птицы с женским божеством, возможно, была намечена еще в предшествующую эпоху, 4) единственное объяснение серповидности крыльев келермесской птицы, которое мы можем предложить, исходит из иконографии одного из канонических типов женских изображений микенской эпохи — женщины-птицы.

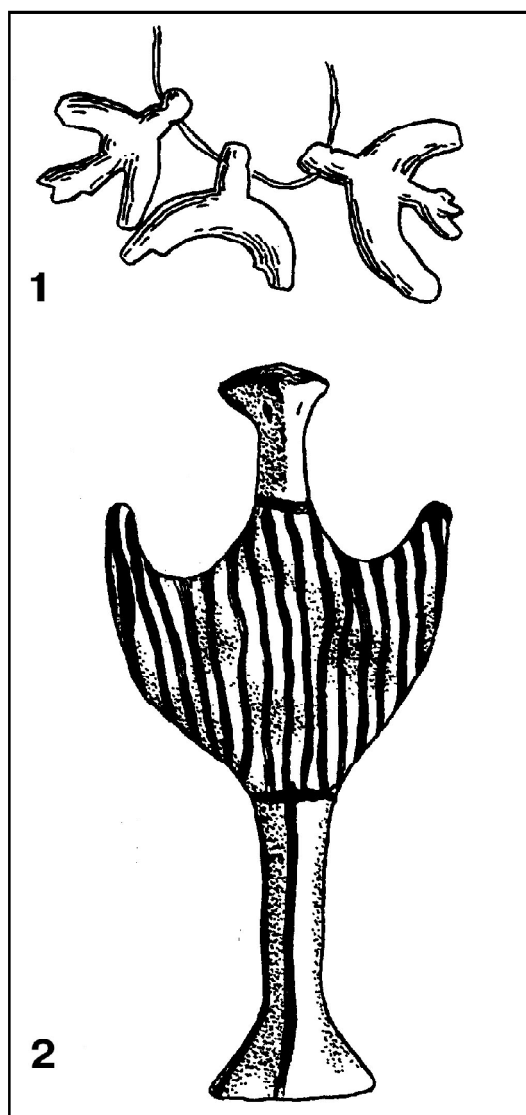


Рис. 15. 1 — бронзовые подвески из Марлика; 2 — глиняная статуэтка женщины-птицы из Тиринфа

З а к л ю ч е н и е

«Сарыч сел на ветку, похлопал крыльями. Наклонил голову набок и говорит, будто сам себе: — Помер братец Лис. А мне так жалко! — Нет, я жив, — говорит Лис».

Д.Харрис

Итак, краткий обзор скромных персонажей «безударного» сектора 6 — Лисы, Медведя и Птицы — позволил нам, кажется, показать перспективность поисков параллелей и аналогий не только «вширь», но и «вглубь». И в этом нет ничего удивительного — общеизвестно, что в эпоху архаики греческие мастера активно использовали в своем творчестве не только восточные (в широком понимании этого слова) образы и орнаментальные мотивы,

но и обращались к художественному наследию прошлого, в частности, черпали вдохновение и в произведениях искусства крито-микенской эпохи. В развитии греческого архаического искусства сочетались три основные традиции, которые можно условно назвать «эгейской», «геометрической» и «восточной». Нет ничего удивительного и в том, что эти традиции нашли отражение в почти «лубочной» композиции сектора 6. Поэтому замечание В.А.Киселя

о том, что для декора келермесского зеркала в целом «характерна яркая эклектичность» (1993: 113) справедливо лишь отчасти: «яркая эклектичность» в тех случаях, когда мы имеем дело с более или менее сложными композициями, характерна практически для всех произведений восточногреческого искусства архаического времени. Это — отличительный признак той прекрасной, яркой и, очевидно, «открытой» во всех отношениях эпохи.

Так что «отголоски» предшествующего периода не являются чем-то уникальным для художественных памятников Восточной Греции. Однако нельзя не отметить и того, что в композиции электровой обкладки келермесского зеркала (и ритона!) они представлены чрезвычайно выразительно, «проступая» как в иконографии «главного» образа, так и в образах более скромных персонажей. Как нам представляется, параллели между изображениями на интересующих нас келермесских вещах и изображениях на памятниках предшествую-

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Ю.В. 2000. Минойские божества смерти на цилиндрической печати из Астракуса // ΣΥΣΤΗΤΑ. СПб.
- Блаватская Т.В. 1999. О поступлении электра в Аттику около 920-900-х гг. до н.э. // Евразийские древности. М.
- Вахтина М.Ю. 1998. К вопросу об иконографии женских божеств на келермесских зеркалах и ритоне // Тез. докл. конференции «Боспорское царство как историко-культурный феномен». СПб.
- Вахтина М.Ю. 1999. К вопросу о начальном этапе культурных контактов между греками и варварами на территории Северного Причерноморья // Тез. докл. VI чтений, посвященных памяти профессора В.Д.Блаватского. М.
- Галанина Л.К. 1997. Келермесские курганы // Степные народы Евразии. Т. 1. М.
- Глазычев В.Л. 1980. Античная система расселения // Культура и искусство античного мира. М.
- Дюков Ю.Л., Смекалова Т.Н. 2000. Состав электра кижикинов // Проблемы истории, филологии, культуры, вып. VIII
- Зораф А.Н. 1951. Античные монеты // МИА № 16. М-Л.
- Кисель В.А. 1993. Стилистическая и технологическая атрибуция серебряного зеркала из Келермеса // ВДИ, № 1
- Кисель В.А. 1998. Памятники ближневосточной торевтики из курганов Предкавказья и Северного Причерноморья VII-начала VI вв. до н. э. (к проблеме ближневосточных связей скифов). Авт. канд. дисс. СПб.
- Кисель В.А. 1998а. Памятники ближневосточной торевтики из курганов Предкавказья и Северного Причерноморья VII-начала VI вв. до н. э. (к проблеме ближневосточных связей скифов). Рукопись канд. дисс. СПб.
- Копейкина Л.В. 1972. Расписная родосско-ионийская ойнохоя из кургана Темир-Гора // ВДИ, № 1
- Курочкин Г.Н. 1974. К интерпретации некоторых изображений раннего железного века с территории Северного Ирана // СА, № 2
- Курочкин Г.Н. 1993. Археологический поиск арийцев на Древнем Востоке: «царский» могильник Марлик в Северном Иране // ПАВ, вып. 7
- Лаппо-Данилевский А.А., Мальмберг В.К. 1894. Древности кургана Карагодеуашх как материал для бытовой истории Прикубанского края IV-III вв. до Р.Х. // МАР, № 13
- Максимова М.И. 1954. Серебряное зеркало из Келермеса // СА, т. XXI
- Максимова М.И. 1956. Ритон из Келермеса // СА, т. XXV
- Мачинский Д.А. 1997. Сакральные центры Скифии близ Кавказа и Алтая и их взаимосвязи в конце IV — середине I тыс. до н.э. // Стратум: структуры и катастрофы. СПб.
- Мачинский Д.А. 1997а. Уникальный сакральный центр III — середины I тыс. до н.э. в Хакасско-Минусинской котловине // Окуневский сборник.
- Мачинский Д.А. 1998. О семантике Келермесского зеркала // Эрмитажные чтения, посвященные памяти Б.Б.Пиотровского. СПб.
- Мачинский Д.А. 1998а. Страна аримаспов, простор ариев и «скифские» зеркала с бортиком // Проблемы археологии, СПб, вып. 4
- Никулина Н.М. 1994. Искусство Ионии и Ахеменидского Ирана. М.
- Погребова М.Н., Раевский Д.С. 1999. К культурно-исторической интерпретации памятников звериного стиля из Жаботинского кургана № 2 // Евразийские древности. М.
- Раевский Д.С. 1985. Модель мира скифской культуры. М.
- Савинов Д.Г. 1987. Изображение «висящего» оленя на ритоне из Келермеса // Скифо-сибирский мир. Новосибирск
- Шмит Ф.И. 1925. Искусство. Основные проблемы теории и истории. Л.
- Akurgal E. 1990. Ancient civilizations and ruins of Turkey. Istanbul
- Ahlberg-Cornell. G. 1992. Myths and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation. Jonsered
- Antoniou A. 1981. Minoische Elemente in Kult der Artemis

- von Brauron // *Philologus*, heft 2, band 125.
- Bean G.E. 1966. *Aegean Turkey*. London
- Birmingham J. 1961. The Overland Route across Anatolia in the 8th and 7th cent. B.C. // *Anatolian studies*, vol. 11
- Boardman J. 1959. Greek Potters at Al-Mina? // *Anatolian studies*, vol. IX
- Boardman J. 1961. The Cretan collection in Oxford. London
- Boardman J. 1970. *Greek Gems and Finger Rings*. London
- Boardman J. 1973. *Greek Art*. New-York
- Bossert H. Th. 1951. *Altsyrien*. Tübingen
- Cowell M.R., Hyne K. 2000. Scientific Examination of the Lydian Precious Metal Coinages // *King Croesus' Gold. Excavations at Sardis and the History of Gold Refining*. Cambridge.
- Demargne P. 1947. *La Crète Dédalique*. Paris, 1947
- Demargne P. 1964. *Naissance de l'art Grèc*. Paris, 1964
- Erkanal H. 1997. *Archaeological Researches at Liman-Tepe*. Urla
- Frothingham A.L. 1988. Early Bronzes Discovered in Krete // *AJA*, vol. IV, n. 4
- Freely J. 1988. *The Western shores of Turkey*. London
- Furtwängler A. 1890. *Die Bronzen und die ubrigen kleineren fünde von Olympia (Olympia IV)*. Berlin
- Gehrig U., Niemeyer H.G. 1990. *Die Phönizier im Zeitalter Homers*. Mainz
- Greenhalgh P.A.L. 1973. *Early Greek Warfare. Horsemen and Chariots in the Homeric and Archaic Ages*. Cambridge
- Hampe N., Simon E. 1981. *The Birth of Greek Art. From the Mycenaean to the Archaic Period*. London
- Hanfmann G.M.A. 1983. *Sardis from Prehistoric to Roman times*. Harvard
- Hanfmann G.M.A., Waldbaum J.C. 1970. *Excavations at Sardis*. Harvard
- Hanfmann G.M.A., Waldbaum J.C. 1975. *A Survey of Sardis and the Major Monuments outside the City Walls*. Harvard
- Hansen D.H. 1998. *Royal Tombs of Ur: a Brief interpretation // Treasures from the Royal Tombs of Ur*. Philadelphia
- Hogarth D.G. 1908. *Excavations at Ephesus. The Archaic Artemisia*. London
- Jeffery L.H. 1978. *Archaic Greece. The City-States c. 700-500*. London
- Laffineur R. 1975. *Les disques-pendentifs rhodiens en or de la fin de l'époque géométrique // AA*, heft 3
- László G. 1974. *The Art of Migration Period*. Budapest
- Markoe G. 1985. *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean // Classical studies*, vol. 26. California
- Marinatos S. 1973. *Kreta, Thera und das Mykenische Hellas*. München
- Maxwell-Hyslop K.R. 1971. *Western Asiatic Jewellery c. 3000-612 B.C.* London
- Meeks, 2000 - N.D. Meeks N.D. 2000. *Scanning Electron Microscopy of the Refractory Remains and the Gold // King Croesus' Gold. Excavations at Sardis and the History of Gold Refining*. Cambridge.
- Metzler H. 1969. *Ancient Civilizations of Anatolia. Vol. II*. London
- Negahbal Ezart O. 1996. *Marlik. The Complete Excavation Report. Vol. 1, 2*. Philadelphia
- Nicolet-Pierre H., Barrandon J.-N. 1997. *Monettes d'électrum archaïque le trésor de Samos de 1894 (GCH II-58) controuvé a Paris // RN*, n. 152
- Paszthory E. 1980. *Investigation of the Early Electrum Coins of the Alyattes types // Metallurgy in Numismatics, I*, London
- Pottier E. 1927. *Vases antiques du Louvre*. Paris
- Richter G. 1915. *Greek, Etruscan and Roman Bronzes. The Metropolitan Museum of Art*. New-York
- Smekalova T., Djukov Ju. 1999. *The Composition of the Alloy of the Cyzicene Electrum Coins // Revue belge de Numismatique, t. CXLV*
- Schiering W. 1957. *Werkstätten orientalisirender Keramik auf Rhodos*. Berlin
- Snodgrass A. 1980. *Archaic Greece*. Berkeley and Los-Angeles
- Valeva Ju. 1995. *The Sveshtary Figures (an Attempt to Specify Several Hypotheses) // Thracia*, n. 11
- Waldbaum J.C. 1983. *Metalwork from Sardis*. Harvard
- Walter H. 1968. *Frühe Samische Gefässe // Samos, V*, Bonn.

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Отчет об исследовании плоскодонного круглого сосуда с накладным золотом Г.Ф.Вульфа в химической лаборатории Императорской АН по поручению С.А.Жебелева от 28 сентября 1904 г. // Архив ИИМК РАН, ф. 1, д. 88/1903.