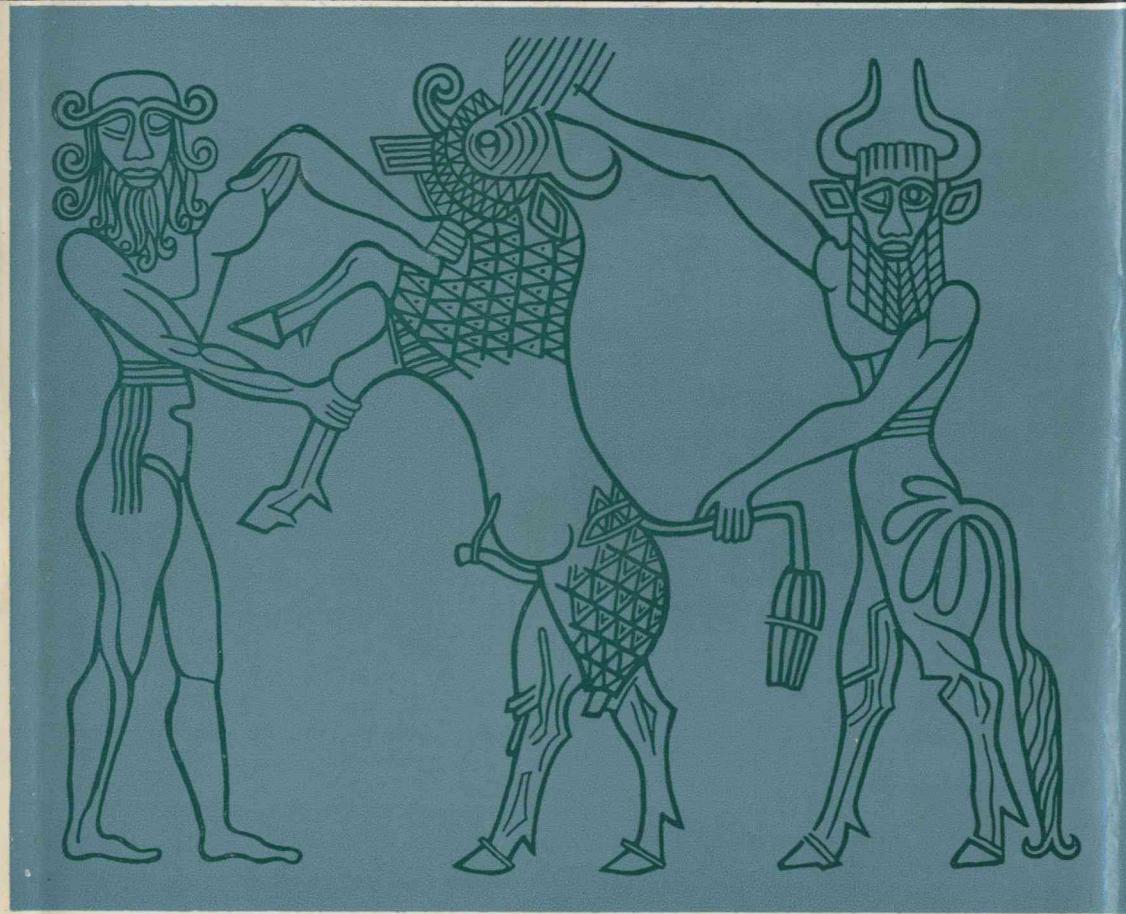


ГИЛЬГАМЕШ И ЭНКИДУ

В. К. АФАНАСЬЕВА



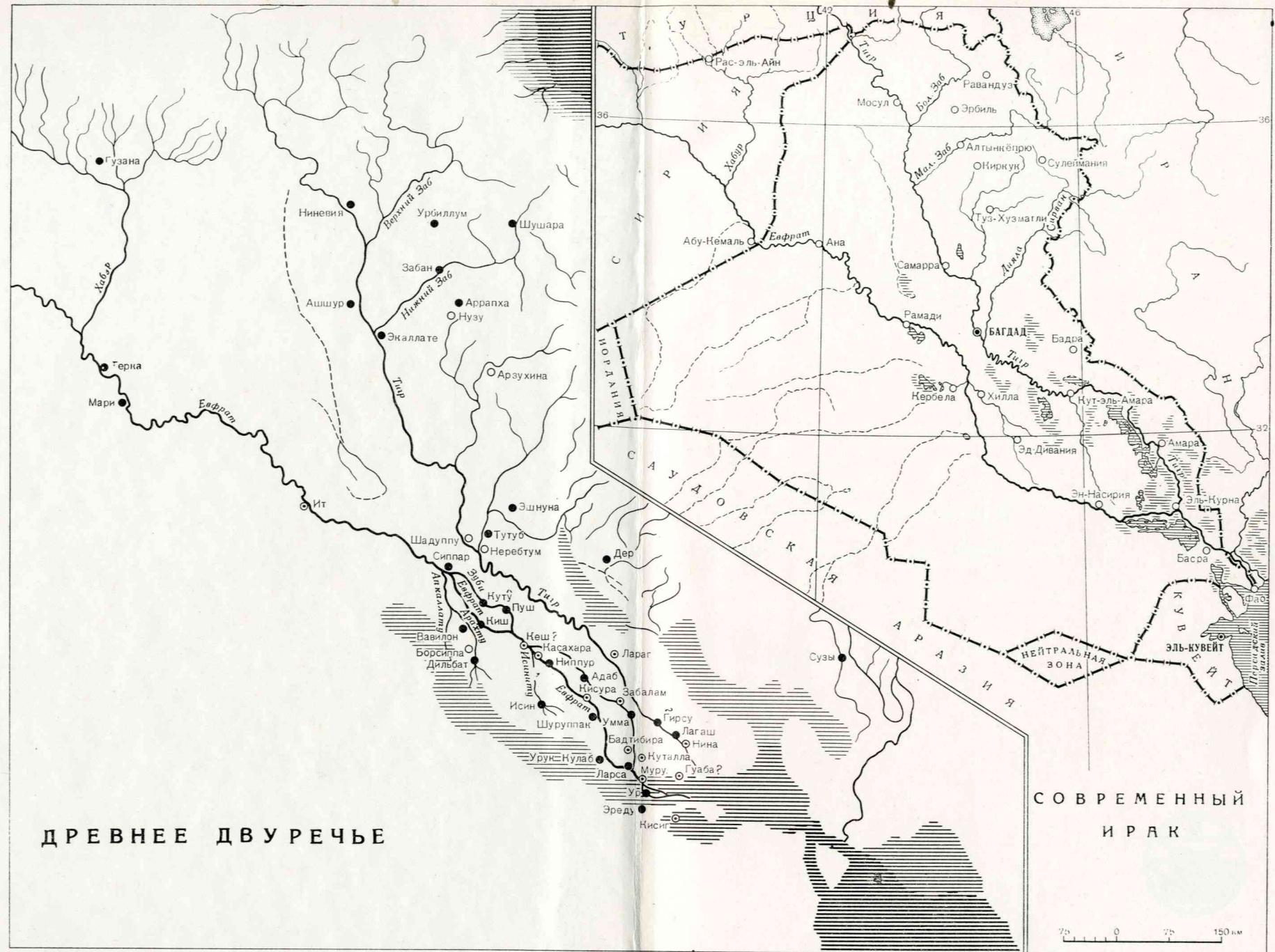
Вероника Константиновна Афанасьева окончила Восточный факультет Ленинградского государственного университета в 1957 г. В 1966 г. защитила кандидатскую диссертацию. В настоящее время — старший научный сотрудник Отдела Востока Гос. Эрмитажа, автор более 40 работ, изданных в нашей стране и за рубежом. Основные из них: «Литература древнего Двуречья» («История всемирной литературы», т. I, М., 1967, макет), «Искусство Двуречья» («Памятники мирового искусства», т. I, Искусство древнего Востока, М., 1968), «Архитектура Двуречья» (совместно с И. М. Дьяконовым, «Всеобщая история архитектуры», т. I, Архитектура древнего мира, М., 1970), стихотворные переводы памятников шумерской и вавилонской поэзии («Поэзия и проза древнего Востока», М., 1973). Публикуемое исследование принадлежит к числу ранних работ автора.



ГИЛЫГАМЕШ И ЭНКИДУ

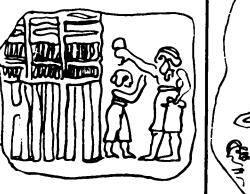
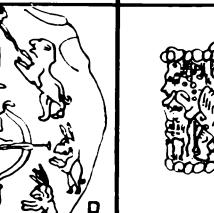
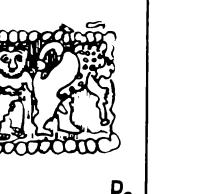
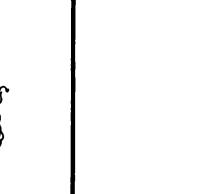
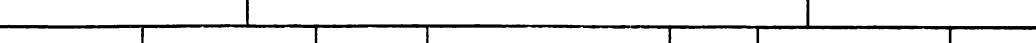
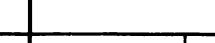
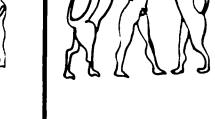
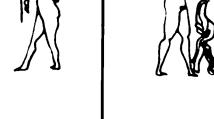
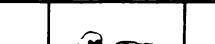
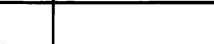
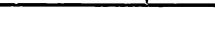
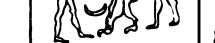
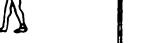
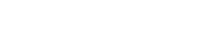
В. К. АФАНASЕВА





СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПАЖЕЙ ДВУРЕЧЬЯ

(середина V — середина III тысячелетия до н. э.)

ПЕРИОД	МЕСТО РАСПРОСТРАНЕНИЯ	ГЕРОЙ ЛИЦОМ В ПРОФИЛЬ						ГЕРОЙ ЛИЦОМ В ФАС						ЧЕЛОВЕКОБЫК				БЫК-АНДРОКЕФАЛ						
		В ПРОФИЛЬ			В ФАС			В ПРОФИЛЬ		В ФАС														
Сузы ВС	ЭЛАМ																							
УРУК-ДЖЕМДЕТ-НАСР	ЭЛАМ																							
	ДВУРЕЧЬЕ																							
РАННЕДИНАСТИЧ. ПЕРИОД	ДВУРЕЧЬЕ																							
	ДВУРЕЧЬЕ																							
АККАДСКИЙ ПЕРИОД	ДВУРЕЧЬЕ																							

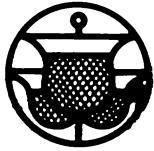
СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ПЕРИОДИЗАЦИИ ПАМЯТНИКОВ ГЛИПТИКИ
(мифологические сюжеты, «фриз сражавшихся»)

Северная Месопотамия, Южная Месопотамия, Иран, Элам

Название периода	Дата	Северная Месопотамия	Южная Месопотамия	Иран, Элам	
Тельль-Халаф	~5000	Арпачия Тепе-Гавра II Чагар-Базар (слой VIII)	Оттиски печатей на глине и печати-штампы с изображением животных. Геометрический орнамент Печать-цилиндр (попала случайно?)	Тепе-Сиалк II Геометрический орнамент, животные.	
Убайд	4900—3500	Тепе-Гавра II (слой XIII—XI)	Мифологические сцены на печатях-штампах—«человек и животные»	Эреду Убайд VI Урук V Зооморфные, розеткообразные и прочие штемпельные печати в большом количестве Первые цилиндрические печати	
Урук (включая слои Хед-Мад и Эре-Ду со слоя XIV)	3500—3100	Тепе-Гавра II—I (слой XI—VIII)	Печати-штампы. Мифологические сцены	Урук IV Увеличение числа цилиндрических печатей. «Одноглазый герой».	
Джемдет-Наср	~3000 2800 (2750)	Тепе-Гавра I (слой VIII—VII)	Печати-штампы. Мифологические сцены	Джемдет-Наср, Урук III, Ур и другие поселения Шумера Увеличение числа печатей, к концу — вытеснение печатей-штампов цилиндрическими. Мифологические сцены и сцены «повседневной» жизни. «Храмовые» печати. Массовость и частичное снижение качества. Герои-вожди в профиль.	Сузы II (=Сузы C) Так называемая «протоэламская глиптика». Прототип человекобыка — люди с бычьими и коровьими головами и копытами.
				Сузы II (=Сузы C) Так называемая «протоэламская глиптика». Прототип человекобыка — люди с бычьими и коровьими головами и копытами.	
				«Натуралистическая» школа, по Оффнер. Мастерские Ура, Урука и Суз.	

Глиптика Южной Месопотамии

Название периода	Дата	Исторические лица и династии РД и Аккада			По Франкфорту	По Мортгату-Вёмеру	По Оффнер	По Амье
	2750				РД I, «парчовый» стиль	Переход ко времени Месилима		Переходный период
	25 2700							
	75 50 25	Ур Арханческие таблички Ура	Урук Гильгамеш	Кини Мебарагеси Ага(?)	«Фриз сражавшихся»			
Раннединастический (РД)	2600 75 50 25	Шурупнак Архив («тексты Фары»)	Лагаш Месилим Энхенгаль	РД II, «образно-фантастично-литературный» стиль	Период Месилима. Ступень «Имдугуд-Сукурру» (=тексты из Фары)	«Идеалистическая» школа. Мастерская «Фары». Схематическая школа. Мастерские Юга (Фары, Ур) и Севера	«Стиль Фары» Памятники Фары, Кини А, III династии Дилялы, «царских могил» Ура, Месилима	
	2500 75 50 25	Месанинпада Мескиангуна Эллулу (?)	Ур-Нанше ~ 2520 Акургаль ~ 2490 Эшнатум ~ 2470 Энметена ~ 2430 Энанатум II	РД III «декоративно-рельефный» стиль	Династия Ура: Ступени Мескаламдуга, ступень Месанинпады—Лугальанды, ступень «Нинтурни»	«Классическая» школа Ура. Мастерские Шубад и Месанинпады	Глиптика I династии Ура; Ур-Нанше Лагашский	
	75 50 25	Династия Аккада Саргон 2340—2284	Умма-Урук Лугальзагеси	Лугальанда (~2370) Уруннимгина ~ 2355			Последние правители Лагаша (период до империи). Саргон Аккадский	
Аkkадский	2300 75 50 25	Римуш 2283—2275 Маништусу 2275—2260 Нарам-Суэн 2259—2223 Шаркалишарри 2222—2198 (между Шаркалишарри и Дудуза 3 года — 3 правителя) Дуду 2195—2174 Шу-Дуруль 2174—2159			Аkkадский Ia, b, c. Аkkадский II			
					Аkkадский III			



АКАДЕМИЯ НАУК СССР. ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИИ

КУЛЬТУРА НАРОДОВ ВОСТОКА

материалы и исследования

Издательство «Наука»

ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

В. К. АФАНАСЬЕВА

ГИЛЬГАМЕШ И ЭНКИДУ

*Эпические образы
в искусстве*

Главная редакция восточной литературы
Москва 1979

Редакционная коллегия:

А. Н. Болдырев, И. С. Брагинский, Б. Г. Гафуров, А. Е. Глускина, О. К. Дрейер, И. М. Дьяконов, А. Н. Кононов, А. Д. Литман, В. Г. Луконин, Ю. А. Петросян (председатель), Б. Б. Пиогровский, В. М. Солнцев, О. Л. Фишман (отв. секретарь), Е. П. Челышев

Ответственный редактор

И. М. Дьяконов

A94 Афанасьева В. К. Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве. Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». М., 1979.

219 с. с ил. («Культура народов Востока»).

Книга посвящена истории культуры древнейших государств Двуречья — Шумера и Аккада. Автор рассматривает в своем исследовании изобразительное искусство (глиптику) и литературу через объединяющие их образы Гильгамеша и Энкиду — древних эпических героев Двуречья.

10605-021
А 013(02)-79 БЗ-86-1-78. 0504010000

709

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1979.

ОТ АВТОРА

Гильгамеш и Энкиду — великие эпические герои древнего Двуречья. На протяжении более чем двух тысяч лет о них складывали сказания и пели песни. Их имена могли бы стать такими же символами дружбы и верности, как имена Ореста и Пилада. Но к тому времени, когда создавались образы древнегреческих героев, культура, породившая легенду о Гильгамеше и Энкиду, была уже мертвой и долго оставалась неизвестной человечеству.

Родиной Гильгамеша считался шумерский город Урук. Шумерийцы, основатели одной из древнейших цивилизаций мира, жившие в Двуречье уже в середине IV тысячелетия до н. э., освоили эту болотистую, но плодородную долину, образовали государства, изобрели письменность. Однако во втором тысячелетии до н. э. история этого народа становится легендарной для последующих жителей Двуречья — вавилонян и ассирийцев, наследников многоного из того, что было сделано шумерийцами.

Шумерская культура была открыта только в конце XIX в. Но уже теперь, как ни ограничены наши знания о Шумере доступным для нас материалом, шумерология вышла из стадии первичной обработки фактов и стремится к их систематизации и осмыслинию, к более глубоким и точным выводам в изученных ранее конкретных вопросах.

Повышенный интерес к истории культуры Шумера, который явно наблюдается сейчас и у специалистов смежных или близких областей, и у более широкого круга читателей, вполне закономерен и объясняется не модой, и даже не сенсационными находками, хотя последние играют определенную роль: сто лет назад Шлиман искал гомеровскую Трою — и нашел, а сейчас археологи Двуречья ищут надписи и святилища легендарного героя Гильгамеша — и тоже находят!

Мне кажется, что я не ошибусь, если назову два главных аспекта, которые делают историю давно исчезнувших народов такой важной и такой интересной для нас.

Во-первых, возможность выяснить некоторые закономерности общеисторического процесса в самых разнообразных сферах человеческой деятельности, культуры и проследить тенденцию его развития. Во-вторых, желание как можно более конкретно и осознанно представить себе наших далеких предков: в каком мире им пришлось жить, что окружало и волновало их и чем они могут быть близки и понятны нам? Мы хотели бы постичь их жизнь, почувствовать реальность их бытия.

В настоящее время многие исследователи древнего мира пытаются соединить в своих трудах эти несколько противоречивые аспекты и, решая сложные теоретические вопросы, стремятся восстановить дух и своеобразие изучаемой ими культуры.

Благодаря большому количеству письменных документов, дошедших до нас из Двуречья и последовательно освещавших разные периоды истории письменности, мы можем наблюдать в Шумере возникновение литературы как самостоятельного вида искусства, а затем проследить ее эволюцию, зафиксированную уже на другом этапе развития, в более поздних памятниках вавилонской литературы.

Шумерские литературные тексты дают возможность ознакомиться с генезисом отдельных литературных жанров, самим своим возникновением обязанных появлению письменности. Надо учитывать также то обстоятельство, что письменность была изобретена для практических нужд и лишь постепенно стала обслуживать школу и культ, которые являлись основными источниками литературного творчества того времени. В шумерской литературе очень явственно обнаруживаются черты устного народного творчества, так как на первом этапе создания письменности записи литературных текстов сохранили многие формальные приемы, используемые при рассказе и пении.

Но еще задолго до того как была изобретена письменность, пластические искусства своими средствами изображали мифологические, эпические, сказочные сюжеты. На протяжении многих столетий изобразительное искусство наряду с устным творчеством питало литературу, только начинавшую делать свои первые шаги. Каковы же закономерности перехода элементов одного вида искусства в элементы другого, каково соотношение между изобразительным искусством и литературой, сперва устной, а затем обретшей также и письменную форму? Можем ли мы восстановить эту связь, кажущуюся подчас неуловимой, на основании известного нам материала, достаточно ли этого материала, чтобы мы имели право ставить подобные вопросы?

Несмотря на то что при изучении древних культур мы почти всегда вынуждены ограничивать поле своей деятельности исходя из характера сохранившихся и поддающихся исследованию памятников, мы уже располагаем достаточными данными, чтобы попытаться провести подобное исследование.

Изобразительное искусство Двуречья изучено в гораздо меньшей степени, чем, скажем, искусство древнего Египта. Памятники его сохранились не так хорошо, и пока еще главной проблемой остаются вопросы датировки и предварительной систематизации. Единственной довольно полно представленной областью шумерского искусства по количеству и степени сохранности памятников является глиптика — каменные цилиндрические печати с вырезан-

ными на них изображениями. К счастью, глиптика — достаточно характерная и традиционная область древневосточного искусства, для того чтобы по ней можно было судить о характере изобразительного искусства Шумера.

Древние печати можно и сейчас увидеть на иракских женщинах. Они носят их в волосах, ушах, на шее как украшения или амулеты. Печати эти в большом количестве находили и находят при раскопках древних городов Двуречья, их отиски встречаются на глиняных клинописных табличках и глиняных пломбах от корзин и кувшинов. Эти маленькие каменные предметы являются свидетелями давно исчезнувшей жизни: их вырезали и держали в руках люди, жившие за пять тысяч лет до нас, и, видимо, придавали им какое-то большое значение. Изображения на печатях удивительно наглядны и выразительны: мужчина, сидящий на троне, а из плеч его бьют струи воды, в которых плавают рыбы, женщина с ветвями, растущими из плеч, фигура с лучами за спиной. Возможно, перед нами божества или олицетворения соответственно водной стихии, растительности, солнца. Сам характер изображения наталкивает на мысль о связи этих изображений с мифологией.

Иногда принцип раскрытия мифологического смысла изобразительной композиции сравнивают с дешифровкой древних письмен: и в том и в другом случае нужна билингва — двуязычная надпись. До тех пор пока ее нет, нет и почти никакой надежды на успех. Но рисунок не подписан. Те надписи, которые мы встречаем на печатях, с изображением не связаны, они сообщают нам обычно имя и титул владельца печати или имя его божественного покровителя. Значит, роль второй части билингвы должен составить мифологический или литературный рассказ, если мы сумеем его правильно подобрать.

И тут оказывается, что подбор сделать очень трудно — сюжеты изобразительного искусства и литературы при более близком сопоставлении почти не совпадают. Иногда даже высказывалась мысль о совершенно разных источках и путях развития изобразительного и словесного искусства Двуречья. Но, видимо, дело в хронологической «несовместимости» дошедших памятников.

Тем не менее сравнение возможно. Нужно только найти такую группу сюжетов, которая *a priori* охватывала бы обе сферы искусства, и попытаться выстроить некий хронологический ряд, в котором образы пластики и литературы следовали бы друг за другом. Еще лучше, если бы нам удалось обнаружить при этом моменты совпадения, переплетения этих образов: мы могли бы восстановить многие недостающие лакуны.

Образы Гильгамеша и Энкиду оказались наиболее подходящим и перспективным материалом для изучения. Они-то и явились тем звеном, которое соединило в нашем исследовании литературу и изобразительное искусство.

Письменные источники дают возможность проследить эволюцию образов этих героев почти за три тысячи лет в шумерском, вавилонском и ассирийском вариантах легенды. Когда же речь заходит об изображениях Гильгамеша и Энкиду в глиптике, то проблема становится особенно увлекательной.

Дело в том, что, по традиции, с именами Гильгамеша и Энкиду связывалась наиболее популярная тема в искусстве Передней Азии: борьба со львами или дикими быками. В настоящее время эта точка зрения еще встречается в научной литературе, хотя человеку, сражающемуся со львами, давали имена и других героев кроме Гильгамеша, например Думузи, Адапы и т. д. В последние годы высказывается предположение (и при этом приводятся весьма веские доводы), что герой Гильгамеш был исторической личностью, царем, и период его правления приходится примерно на XXVII в. до н. э. Вряд ли в это же самое время он мог изображаться на печатях в виде мифологического персонажа. Однако сцены сражений со львами и другими животными появляются уже в конце IV тысячелетия до н. э., а в XXVII—XXVI вв. до н. э. становятся излюбленным сюжетом в глиптике. Чьи же это изображения?

Круг исследуемой глиптики, таким образом, тоже определился весьма четко. Это памятники так называемых раннединастического и аккадского периодов в истории Двуречья — времени наибольшего распространения сюжета, который в научной литературе получил название «фриз сражающихся» (приблизительно XXVII — XXV вв. до н. э.). Изображения людей и фантастических существ, обнимающих разных животных или нападающих на них (главная тема «фриза» в раннединастический период), занимает более 80% всех сюжетных сцен в глиптике этого времени; к аккадскому периоду таких сцен становится меньше. Таким образом, и в количественном отношении памятники изобразительного искусства, так же как и литературные, дали достаточный материал для исследования и сопоставления.

Разнородный и сложный характер материала определил план построения настоящей книги: главы, посвященные глиптике, перемежаются с главами о литературе, а теоретические вопросы рассмотрены по ходу изложения и не составляют специальной главы. Оказалось целесообразнее начать не с литературных источников, а с хронологически более ранней глиптики, чтобы установить, насколько правомерна сама попытка сопоставить «фриз сражающихся» с литературными образами, и выяснить, какова функция печати и как это может быть связано с вырезанными на ней изображениями.

Две первые главы следует рассматривать как вводные; в отличие от последующих глав они рассчитаны в большей степени на широкого читателя, чем на специалистов. Первая глава в общих

чертах знакомит читателя с историей публикования и основными направлениями в изучении шумеро-аккадских печатей, вторая излагает отношение специалистов к предполагаемым изображениям Гильгамеша и Энкиду.

Различен и принцип изложения материала. В ряде случаев пришлось отказаться от полного и подробного освещения темы, отослав желающих к специальной литературе, с тем чтобы сосредоточить свое внимание на отдельных деталях. Так, очень суммарно представлена не подвергавшаяся нами специальному исследованию додинастическая глиптика, без знакомства с которой, однако, трудно понять глиптику раннединастическую. В этом случае рекомендуется монография П. Амье (P. Amiet, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris, 1961 [68]¹), на которую читатель найдет неоднократные ссылки в нашей книге.

В главах о раннединастической глиптике, где основной упор сделан на исследовании иконографических особенностей и выяснении функций главных персонажей «фриза сражающихся», опущена социальная и политическая характеристика периода, которая подробно и обстоятельно изложена в работах советских исследователей, в частности в работе И. М. Дьяконова «Общественный и государственный строй древнего Двуречья» (М., 1959, [17]). Но в главе, посвященной глиптике Аkkада, было необходимо хотя бы вкратце дать оценку политической и социальной жизни аккадского периода, так как перемены, произшедшие в это время, сыграли значительную роль в формировании идеологии и эстетических вкусов общества. Стилистическую же характеристику аккадской глиптики можно было здесь свести до минимума, она достаточно подробно изложена во вступительных главах; кроме того, специально интересующийся читатель может обратиться к монографии Р. Бёмера (R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*, Berlin, 1965, [71]).

То же самое относится и к главам о литературе: всегда внимание было сосредоточено на какой-то одной стороне вопроса, особенно важной для данной темы, которая и выделялась, иногда, быть может, в ущерб остальным проблемам.

Направление работы во многом определили отдельные высказывания, наблюдения и положения, найденные в трудах Г. Франкфорта, А. Мортгата, Э. Боровского, Э. Порады, Н. Д. Флиттнер и П. Амье, которые и были развиты. И хотя по ходу исследования часто приходилось спорить с теми, кого хотелось бы считать своими учителями, пусть даже и познакомыми, не будь их работ, невозможно было бы провести такое исследование.

¹ Здесь и далее цифры в квадратных скобках обозначают: первая — номер цитируемого сочинения по списку литературы, вторая, через запятую — страницу и номер рисунка или таблицы. Ссылки на рисунки и таблицы этой книги даны в круглых скобках.

Считаю своим долгом поблагодарить два коллектива, постоянно помогавших мне своими советами и неоднократно обсуждавших работу, — Отдел Востока Государственного Эрмитажа и группу древневосточной филологии Ленинградского отделения Института востоковедения Академии наук СССР.

Печати древнего Двуречья — очень своеобразный и специфический материал, который не всегда привлекает с первого взгляда. К ним надо привыкнуть, чтобы научиться их видеть, чтобы уметь разобраться в изображениях, порой настолько сложных, что сюжетные сцены кажутся орнаментальным узором (рис. 1а, б). Мне показалось целесообразным начать с короткого рассказа о главных каталогах и изданиях глиптики, об основных направлениях в ее изучении. Упор, естественно, сделан на группу памятников, исследуемых в работе.

Интерес к Востоку и восточным древностям, возникший уже в XVII в., положил начало коллекционированию древневосточных печатей. Первоначально лишь немногие ассирийские и вавилонские печати попадались в коллекциях любителей греческих и римских гемм и очень часто определялись ими как этруссские на том лишь основании, что они не похожи ни на греческие, ни на римские, ни на египетские памятники.

Раскопки XIX в. способствовали тому, что сейчас мы имеем огромный фонд цилиндрических печатей, рассеянный по многим музеям мира и далеко не полностью изданный. Археологические же работы, продолжающиеся и поныне, непрерывно пополняют этот фонд новыми и часто ценнейшими для науки находками.

Первые публикации отдельных древневосточных цилиндров относятся к XVIII в.¹, а попытки серьезной научной каталогизации — к XIX — началу XX в. Это главным образом труды Ж. Менана, издавшего богатую коллекцию своего друга Луи де Клерка и много работавшего над собраниями музеев Англии, Голландии и Франции [151—155], Делапорта [88а—90] и ряда других ученых. Сейчас большая часть этих каталогов в научном отношении устарела и имеет скорее значение справочников². В какой-то мере это можно сказать и о труде В. Уорда [196], вышедшем в 1910 г.³, — первой

¹ С. Caylus в своем семитомном труде [81] впервые опубликовал семь цилиндрических печатей, определив их как персидские; с аналогичным определением было опубликовано девять цилиндров в каталоге Тасси и Распа [190]. Естественно, что такого рода издания только знакомили читателя с материалом, ни в коей мере не отвечая требованиям, предъявляемым к научной публикации.

² Библиографию литературы по цилиндрическим печатям до 1936 г. см. [170].

³ Любопытно заметить, что именно Уорд впервые издал 13 печатей Эрмитажной коллекции, которая в целом еще до сих пор не опубликована.



Рис. 1а

крупной обобщающей работе по цилиндрическим печатям. Но хотя книга Уорда дает не фотографии печатей, а лишь прорисовки, не всегда точные, трудно переоценить ее значение для своего времени. Впервые на огромном материале была сделана попытка не только сгруппировать печати в хронологическом порядке, но и классифицировать их тематически, по сюжетам. И все последующие исследователи глиптики в своих работах так или иначе вынуждены отталкиваться от Уорда.

Издания последующих лет постепенно знакомили читателей с частными собраниями и коллекциями музеев Брюсселя, Чикаго, Лондона и Парижа [188; 91; 198; 145; 112; 169].

В 1939 и 1940 гг., почти одновременно, но совершенно независимо друг от друга, вышли в свет работы двух крупнейших специалистов по древневосточной культуре — Генри Франкфорта и Антона Мортгата [102; 157].

Каждое из этих исследований опиралось на огромный фактический материал (берлинская и лондонская коллекции — крупнейшие в мире), который трактовался, однако, с разных позиций, в частности предлагались новые принципы классификации, довольно существенно различающие оба труда. Эти работы следует

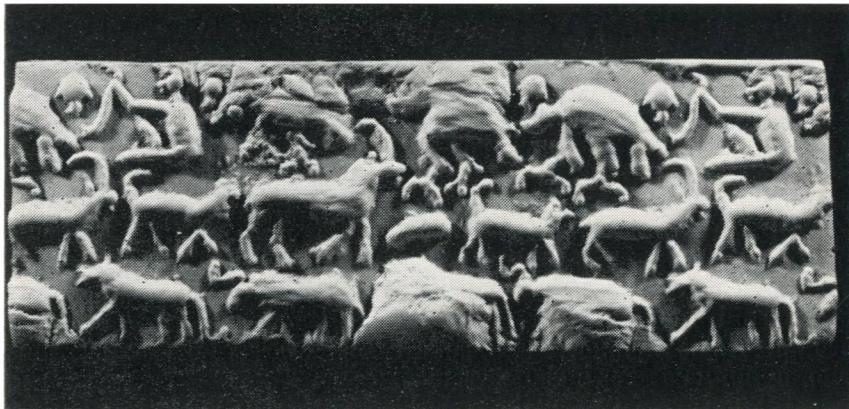


Рис. 16

мере основополагающими для всех специалистов по древневосточной глиптике.

Монография Франкфорта главным образом посвящена выявлению и исследованию художественных стилей в истории месопотамской глиптики. Вкратце коснувшись вопросов происхождения печатей, техники и материала, Франкфорт начинает свое исследование с рассмотрения ранней шумерской глиптики периодов Урук IV и Джемдет-Наср (≈ 3500 — 3000 гг. до н. э.)⁴. Подчеркнув общность тематики обоих периодов, единые стилистические и технические приемы, Франкфорт указывает далее на существенное различие между глиптикой слоев Урук IV и Джемдет-Наср, которое помогает исследователю разграничить глиптику обоих археологических периодов: печати времени Джемдет-Наср в техническом отношении часто сделаны хуже, чем печати предшествующего периода. Количество печатей увеличивается, и кажется, что они становятся предметами массового потребления, так как наряду с прекрасными, уникальными образцами все чаще встречаются однотипные по сюжету и рисунку экземпляры, выполненные грубее, небрежнее.

Больше всего внимания Франкфорт уделяет печатям раннединастического периода (≈ 3000 — 2340 гг. до н. э.), так как памятники этого времени наиболее многочисленны, хорошо датируются

⁴ Иногда Франкфорт объединяет оба эти периода в один, так называемый Protoliterate Period [105, 1 и сл.]. Такой же систематизации вслед за Франкфортом придерживаются часто и другие исследователи. Приводимые даты Франкфорта, а также Мортгата (стр. 16) считаются теперь слишком у древневерными. Ближе к современной точке зрения даты Амье (стр. 24), однако и он, возможно, датирует «Додинастическую эпоху» слишком рано.

и по сравнению с предшествующими периодами дают новые сюжеты и большее стилистическое разнообразие.

В раннединастический период вырабатывались и закреплялись художественные принципы резьбы по камню, совершенствовалась и отшлифовывалась техника. Если в предшествующее время наряду с печатями цилиндрической формы широко распространены пуговичные, штемпельные печати, то к раннединастическому периоду эти формы полностью изживают себя и за печатями закрепляется форма цилиндра. Такая форма требует особого распределения фигур на плоскости, и шумерские художники находят удивительно удачный способ, позволяющий разместить на ограниченном, вытянутом в длину пространстве наибольшее количество фигур: все животные начинают изображаться в позе стоящего человека, т. е. принимают вертикальное положение. Так вводится изокефалия (равноголовие) — новый орнаментальный прием, при котором художник помещает головы изображенных существ (как людей, так и животных) на одном уровне.

Франкфорт прослеживает в раннединастическом периоде три художественных стиля, последовательно сменивших один другой (табл. VI). Стиль так называемого первого раннединастического периода (РД I) Франкфорт определяет как «Brocade Style» — «парчовый стиль» (рис. 2). Изображения, вырезанные на камне, напоминают узоры на парче. «Парчовый стиль» жертвовал сюжетом для рисунка: простые линии фигур рассеивались по поверхности, образуя непрерывный узор одинаковой плотности [105, 36].

Во второй раннединастический период (РД II) сохраняется принцип непрерывного узора, однако изображаемые фигуры кажутся бестелесными, так как объемные поверхности совсем не моделируются и становятся совершенно плоскими. Сложный многолинейный рисунок выполнен сухой, безжизненной линией и только очерчивает контуры фигуры. Это «образно-фантастический, линейный» стиль («Imaginative and Linear Style»). Печати, относящиеся к этому периоду, гораздо более разнообразны по сюжетам.

К концу раннединастического периода, в так называемый третий раннединастический период (РД III), изображения на печатях становятся более пластичными и четко моделированными. Стилю, господствующему в это время, Франкфорт дает название «декоративно-рельефный» («Decorative Relief Style»).

Хорошо моделированные фигуры в рельефе и в глиптике типичны и для более ранних периодов искусства Двуречья, в частности для времени Джемдет-Наср. Следовательно, в конце раннединастического периода мы сталкиваемся с определенным возвращением к некоторым прежним стилистическим приемам. Однако более тщательная моделировка фигур в сочетании с художественными приемами, разработанными впоследствии, такими, как изокефалия, непрерывность рисунка и т. д., придает изображениям

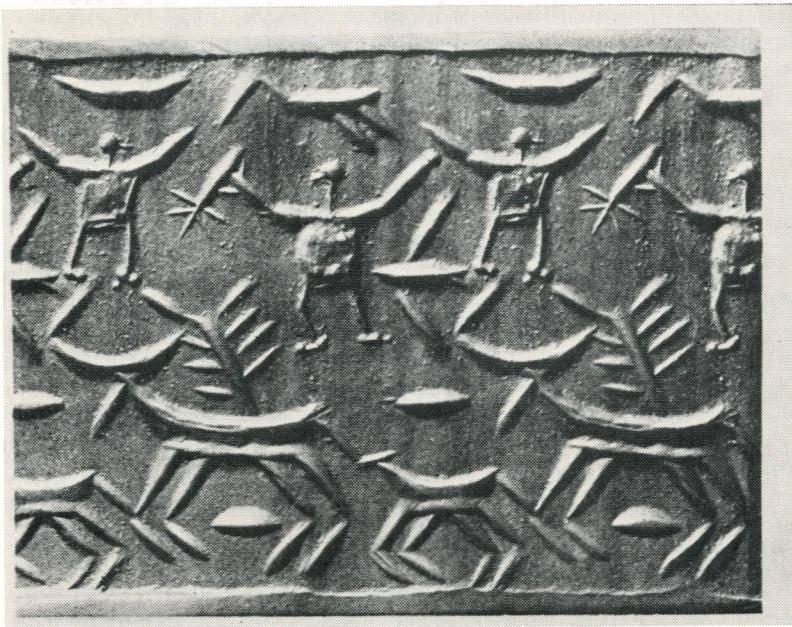


Рис. 2

третьего раннединастического периода особую выразительность. Большое значение приобретает композиция; ее основой делается разнообразнейшее пересечение фигур.

По существу, в конце раннединастического периода закладываются основы стиля, окончательно сформировавшегося в последующую, аккадскую эпоху.

Печати аккадского времени прежде всего поражают смелостью, четкостью и законченностью композиции — без загромождения пространства лишними деталями, без опасения оставить незаполненной какую-то часть плоскости.

В аккадский период решается проблема помещения надписи. Если на раннединастических изображениях надпись часто казалась средством заполнения пустого пространства, то надписи аккадских печатей свободно вливаются в композицию и большей частью образуют ее центр. Композиция становится геральдической, что, как отмечает Франкфорт, придает фигурам некоторую статичность по сравнению со стремительными, как бы непрерывно движущимися изображениями раннединастического периода. Однако эта черта полностью искупается великолепным мастерством художников и живостью изображаемого. Самые фантастические по содержанию сцены выполняются реалистически, все фигуры велико-

лепно моделированы, осязаем каждый мускул, будь то сказочный человекобык или герой, повергающий льва. Сам формальный принцип изокефалии получает смысл — животное вздыблено человеком в борьбе с ним, и ясно чувствуется, как в бессильной ярости, не получая никакой опоры, царапают воздух передние лапы хищника (таблицы XVI, XVII, XVIII).

Франкфорт был первым исследователем глиптики Двуречья, который занимался поисками стилей, отличавших резчиков различных эпох, и старался классифицировать памятники глиптики с точки зрения их художественных особенностей в сочетании с техническими приемами обработки камня. Однако его деление на стили разных эпох представляет собой попытку приурочить тот или иной стиль к определенному археологическому периоду, отсюда и археологическая терминология: раннединастический первый, второй, третий периоды, которые он из осторожности не датирует точно⁵.

Работа Мортгата названа им каталогом Берлинской коллекции цилиндрических печатей, но, конечно, она выходит за пределы этого определения, хотя и не является в такой же мере обобщающим трудом, как монография Франкфорта.

Принцип классификации шумерских цилиндров изложен во введении к каталогу. В основу классификации Мортгат положил не столько стилистические, сколько композиционные особенности памятников в сочетании с тщательным изучением реалий — головных уборов, прически, одежды⁶. Это позволило ему в некоторых случаях датировать отдельные печати точнее, чем Франкфорт, и в результате хронологическая периодизация Мортгата оказалась более дробной. Так, он различает следующие этапы:

1. Урук VI—IV (\approx середина IV тысячелетия до н. э.).
- 1а. Переход от времени Урук VI—IV к периоду Джемдет-Наср (\approx 3100 г. до н. э.).
2. Джемдет-Наср (\approx 3000—2800 гг. до н. э.).
- 2а. Переход ко времени Месилима.
3. Период Месилима (начало III тысячелетия до н. э.), по Франкфорту — РД I.
- 3а. Переход ко времени I династии Ура (так называемая

⁵ В другой своей работе при определении времени происхождения печатей Франкфорт пользуется чисто археологическим методом: он пытается датировать печати на основе ее помещения в стратиграфическом слое. Следует сказать, однако, что этот, казалось бы, бесспорный довод не является абсолютно убедительным, когда речь идет о цилиндрических печатах, так как раз сделанная печать употреблялась не одним поколением. Этот метод позволил Франкфорту лишь установить верхнюю границу датировки, т. е. определить время, позже которого печать не могла быть сделана [106].

⁶ Вольфрам Нагель, сравнивая труды обоих ученых, отдал явное предпочтение работе Мортгата на том именно основании, что Мортгат, как он считает, уделил особое внимание одному из решающих компонентов, которым пренебреж Франкфорт, а именно композиции [161, 141—162].

ступень Имдугуд-Сукурру⁷, название дано по имени на одном из отисков, соответствует текстам из Фары).

4. Период I династии Ура:

- а) Ступень Мескаламдуга.
- б) Ступень Месаннепады-Лугальланды.
- в) Ступень Нинтурнин⁸, супруги Месаннепады.

Хронологически эпоха, начиная со ступени «Имдугуд-Сукурру» и кончая ступенью «Нинтурнин», соответствует периодам, названным у Франкфорта РД II и РД III (примерно вторая четверть первой половины III тысячелетия до н. э.).

В труде Мортгата более четко и последовательно, чем у Франкфорта, проведена хронологическая классификация, разработанная также на принципах археологической периодизации. Однако, как показало дальнейшее изучение глиптики, несколько расплывчатая периодизация Франкфорта явилась практически более удобной (и легче осуществимой в работе), чем принцип деления Мортгата. Работа Мортгата оказалась в каком-то смысле преждевременной, поскольку при помощи его периодизации не всегда было возможно правильно датировать печать, многие из его собственных датировок также оказались ошибочными. Больше всего сомнений вызвало выделение печатей «Нинтурнин» в особый период. Стадия эта, как совершенно правильно указали Франкфорт и Нагель, была разработана Мортгатом малоубедительно [161, 144]. Мортгат сам был вынужден признать, что печати «Нинтурнин» настолько близки и композиционно и по сюжету печатям Месаннепады-Лугальланды (особенно последним), что различить их можно только по качеству работы — печати ступени «Нинтурнин» выполнены гораздо небрежнее: так, на них часто не выделяются глаза, а только прорисовываются глазные впадины. Подобного явления, указывает Мортгат, не встретишь на печатях ступени Лугальланды, выполненных очень тщательно [157, 15]. Однако небрежность выполнения сама по себе не определяет стиль и может просто говорить о неумелости мастера, выполнившего работу. К тому же печатей стадии «Нинтурнин» так немного и они хронологически так тесно связаны со временем Месаннепады-Лугальланды, что вопрос о необходимости выделения этих печатей в отдельную группу-ступень представляется спорным.

Составители почти всех новых каталогов музеиных и частных собраний, публикуемых с конца 40-х и до начала 60-х годов, предпочтуют поэтому придерживаться классификации Франкфорта [73; 124; 176; 180; 200]. Менее дробная периодизация Франкфорта, видимо, оказалась проще и удобнее для классификации памятников сравнительно небольших собраний, поскольку почти ни одна

⁷ Чтение устаревшее, надо читать «Анзуд-Шуруппак».

⁸ Чтение устаревшее, надо читать «Нинбанда, царица».



Рис. 3

из опубликованных коллекций не могла сравниться с Берлинским собранием по количеству и разнообразию материала.

Однако памятники глиптики являются не только предметами материальной культуры, это одновременно и памятники искусства. История развития художественных стилей не обязательно должна совпасть хронологически с тем или иным историческим периодом или с правлением того или иного властителя. И причины, почему один художественный стиль сменяется другим, гораздо глубже и разнообразнее, чем это нам представляется, когда мы подходим к памятнику только с точки зрения археологии или истории. Поэтому вполне закономерно появление такой работы, как большая статья Г. Оффнер «Главные школы глиптики в архаическую эпоху» [164], в которой она подходит к изучению древней глиптики с

иных позиций. Оффнер рассматривает законы развития шумерской глиптики с точки зрения воздействия общих законов искусства, которые она сама пытается определить. Таким основным фактором, по ее мнению, является цикличность развития искусства. В развитии искусства, утверждает Оффнер, можно наметить три основных этапа: первый — натуралистический, или реалистический. Это точная, «рабская» копия природы, так сказать, перевод с природы⁹. Второй этап — идеалистический, или классический: за точной копией следует произведение осмысленное и упорядоченное. Ценность его зависит от ценности личности художника, причем если поиски классического являются отражением психологии эпохи, то идеалистические поиски больше отражают индивидуальные качества, художественный идеал в среднем. Для третьего этапа характерна отвлеченная, т. е. абстрактная, передача явлений окружающего мира. Некая внешняя сила толкает искусство к вырождению и схематизации. Художник не копирует более природу, а черпает из нее образы, мысли, необходимые для создания орнаментальных мотивов абстрактного характера. Фантазия подавляет наблюдательность. Однако воспоминание о природе не утрачивается полностью, и это позволяет художнику вновь выявить игру линий, поверхностей, форм. Поэтому «абстрактный стиль, конечная фаза цикла, неизбежно вызывает реакцию, которая является возвращением к природе, отправной точкой нового цикла, объясняя таким образом великий закон непрерывности искусства» [164, 160—161].

В соответствии с действием различных фаз цикла Оффнер различает ряд художественных направлений (школ, как она их называет), представленных мастерскими отдельных центров. Так, в периоды Урук и Джемдет-Наср Оффнер выделяет «натуралистическую» школу, представленную мастерскими Урука, Суз и Ура (рис. 4). Следующим этапом является «идеалистическая» школа (рис. 5), ее единственный представитель — мастерская Фары (РД I, по Франкфорту, или ступень «Имдугуд-Сукурру», по Мортгату). Деление Франкфорта на второй и третий раннединастические периоды Оффнер с позиций археологии отрицает [164, 161] и, учитывая многочисленные проблемы в наших знаниях об этом времени, дает иную периодизацию. За отправную точку она предлагает взять период царских могил Ура и затем рассматривает искусство, предшествующее памятникам этой эпохи и последующее за ними. Глиптика этого времени, по ее мнению, представлена мастерскими Юга и Севера — так называемая «схематическая» школа, третья

⁹ Выражения «натурализм» и «реализм», с точки зрения Оффнер, различаются степенью ответственности художника за свое произведение, так как в произведении реалистическом личность мастера-творца проявляет себя в стремлении передать не только то, что она видит, но и то, что она ощущает [164, 160].

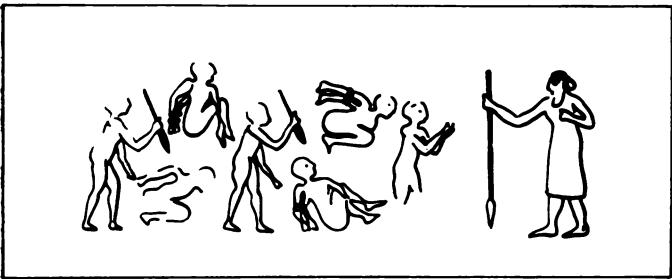


Рис. 4а

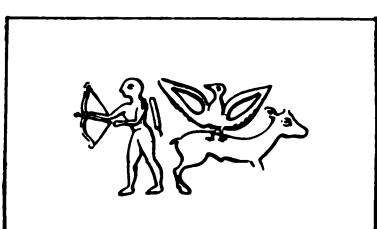


Рис. 4б



Рис. 4в

фаза первого цикла (рис. 6). В конце периода наступает время, когда абстрактный стиль полностью исчерпал себя. Начинается второй цикл, новое возвращение к природе — действует мастерская Суз, единственная представительница «натуралистической» школы второго цикла. На смену ей приходит «классическая» школа, представленная двумя царскими мастерскими Ура — мастерской времени Шубад (современное чтение Пу-аби — «веление отца») и мастерской времени Месаннепады (рис. 7). Последующий, аккадский период Оффнер не рассматривает.

Работа Оффнер явилась, таким образом, первой попыткой выделить определенные художественные центры по месту происхождения. И эта сторона ее труда заслуживает серьезного внимания, поскольку автором собран большой фактический материал и тщательно учтены археологические данные. Действительно, ученые уже отмечали существование каких-то местных традиций и течений, которые ощущаются не только в художественных стилях, но и в отдельных персонажах, характерных только для данной области (печати Ура, скажем, и Фары-Шурупака), в трактовке отдельных деталей одежды, прически, головных уборов (так, обычно считается, что шапочка типа «берет» — кишского происхождения). Однако в настоящее время ясно, что переднеазиатская глиптология пока еще не в состоянии выявить четко эти местные традиции, поскольку в большинстве случаев мы не знаем происхождения памят-

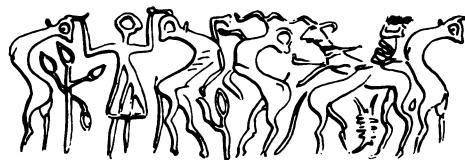


Рис. 5а

ников и в нашем распоряжении не так уж много комплексного материала, который мы смогли бы сразу сгруппировать и по времени и по месту происхождения.

Но в целом нельзя признать попытку Оффнер удивившейся. Как нам кажется, беда Оффнер заключается прежде всего в том, что огромный фактический материал, собранный ею, она втиснула в прокрустово ложе созданной ею концепции, а он там не уместился. Таким образом, не теория явилась закономерным следствием изученных и накопленных фактов, т. е. практики, но практический результат был подогнан под определенную заранее закономерность.

Не случайно Оффнер оборвала свои исследования на аккадском периоде. Аккадская глиптика не подпадала бы под ее теоретические построения. Согласно ее концепции, классическую школу должен был сменить абстрактный, орнаментальный стиль, а перед нами совершенно иная струя, которую условно можно даже назвать реалисти-



Рис. 5б



Рис. 5в



Рис. 5г



Рис. 6а

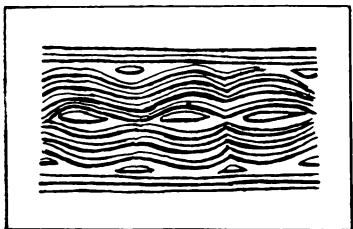


Рис. 6б

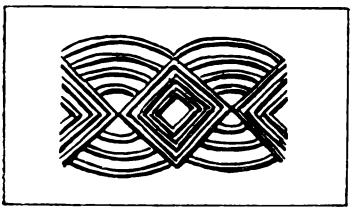


Рис. 6в

глиптики. Амье детально и на многочисленных примерах прослеживает развитие древнейших памятников глиптики на территории Ассирии и Элама, затем переходит к рассмотрению печатей южного Двуречья, к периоду Убайд, так как в двенадцатом слое Урука были найдены оттиски печатей этого времени. Изобрете-

ческой¹⁰. В какой-то мере это продолжение линии искусства Ура конца раннединастического периода, но в более завершенном и законченном виде. Поэтому в работе Оффнер можно использовать только ту ее часть, которая связана с определением местных течений.

Работы последних десяти лет посвящены главным образом изданию каталогов ранее не опубликованных собраний глиптики. Необходимо отметить и два больших исследования шумеро-аккадских печатей — монографию П. Амье [68] и столь же капитальный труд Р. М. Бёмера [71].

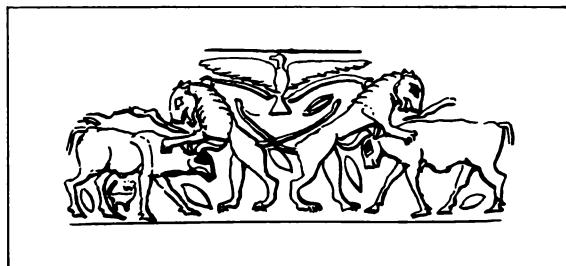
Известный французский ученый П. Амье подвел итоги своим многолетним исследованиям в области иконографии. В значительной мере его труд подытоживает и наши современные знания о древнейших памятниках «малой пластики» Передней Азии и Элама. Работа Амье охватывает историю развития глиптического искусства с самого его возникновения, т. е. начиная с периода Телль-Халаф, кончая раннединастическим периодом (по первую династию Ура включительно).

Значительная часть работы посвящена эволюции месопотамской

¹⁰ Термин «реалистический» следует, однако, употреблять здесь с осторожностью, может быть, даже лучше вовсе не применять. Более точен, как нам кажется, американский искусствовед Б. Роуланд, утверждающий, что скорее следует говорить об искусстве, связанном традицией, искусстве магическом и функциональном. Подход художника к модели, к изображаемому объекту, считает он, в древневосточном искусстве не реалистичен, но скорее концептуален, т. е. целью изображения является не «буквальное воспроизведение объекта, а изображение универсального и легко узнаваемого символа» [44а, 7—9].



Puc. 7a



Puc. 76

ние печати-цилиндра — серьезный переворот в искусстве глиптики — Амье датирует пятым слоем Урука, таким образом, цилиндрические печати появились почти одновременно с первыми памятниками письменности.

Очень подробно рассмотрен Амье переходный период между додинастической и раннединастической эпохой (РД I, по Франкфорту). В этот период наиболее любопытный материал зафиксирован археологами в трех пунктах: район реки Диалы, Ур и Шурупак (совр. Фара)¹¹, причем, по мнению Амье, отиски, найденные в Шурупаке, — самые интересные.

Стиль глиптики переходного времени Амье, так же как и Франкфорт, называет «парковым стилем» (*«Le style brocard»*).

Таким образом, собственно раннединастический период в классификации Амье начинается несколько позже и соответствует РД II, по Франкфорту. Господствующим художественным направлением этого времени Амье считает «стиль Фары»¹², основа кото-

¹¹ Это не значит, что указанные центры можно выделить как единственные и основные. Просто данным пунктам больше повезло с археологическими исследованиями. Как отмечает Амье, аналогичный материал, но в меньшем количестве, найден также в Уруке и Кипе [68, 47].

¹² Этот термин, указывает Амье, сохранен им, поскольку он стал уже традиционным [68, 54].

рого была заложена еще в предшествующий период, что видно по оттискам из Шуруппака.

В глиптике «стиля Фары» намечается, указывает Амье, две стилистические тенденции: первая, более архаическая, характеризуется упрощением изображаемых фигур и некоторой примитивностью композиции. Второе, сравнительно позднее направление, стремится к усложнению композиции, что достигается большим разнообразием вариантов и более плотным заполнением поверхности.

Во второй половине эпохи ранних династий Амье также выделяет три ведущие группы глиптики, главным образом по месту находок, и заключает обзор следующей хронологической классификацией доаккадской цилиндрической глиптики:

≈ 3100 г.	до н. э.	Додинастическая эпоха. Появление цилиндрических печатей.
$\approx 2850—2775$	„	Переходная эпоха (РД I).
$\approx 2775—2600$	„	Эпоха древних архаических династий (РД II). «Стиль Фары».
$\approx 2600—2400$	„	Эпоха поздних архаических династий, или досаргоновская (РД III). 1. Серия Фары, Киша А, III архаической династии Диялы. Царские могилы Ура. Месилим. 2. ≈ 2500 . Первая династия Ура. Ур-Нанше Лагашский. 3. ≈ 2400 . Последние правители Лагаша («период до империи»).
≈ 2350	„	Саргон Аккадский.

Классификация Амье — археологическая и довольно близка периодизации Франкфорта; последняя легла в основу его исследования раннединастической глиптики. Это лишний раз подчеркивает значение работы Франкфорта, которая, при всех ее недостатках, дает, как уже говорилось, наиболее приемлемую систему классификации (конечно, при условии расширения и детализации за счет нового материала, как это сделал Амье).

Немецкий исследователь Р. М. Бёмер как бы продолжает труд П. Амье: он рассматривает глиптику Двуречья с того времени, на котором остановился П. Амье, — с аккадского периода в истории Двуречья.

Р. М. Бёмер придерживается в своей монографии периодизации и терминологии своего учителя А. Мортгата, когда речь идет о памятниках раннединастического времени, от которых он отталкивается. Но в основном он исследует памятники, до сих пор не систематизированные. Бёмер проследил стилистические и компози-



Рис. 8

ционные изменения в аккадской глиптике за все время правления аккадской династии, начиная от шумерских современников (или близких предшественников) Саргона, Лугальанды, Урунимгины и Лугальзагеси. Аккадский период предстает перед нами, таким образом, не как нечто единое (так обычно он рассматривался в предшествующих работах), а как сложное время, когда переплелись шумерские и аккадские традиции, когда каждая новая деталь, новое положение рук, изменение поз персонажей постепенно приводит к совершенно иным композициям, к созданию памятников, которые справедливо считаются шедеврами древневосточной глиптики. Бёмер рассматривает в своем исследовании периоды Аккадский I, который он подразделяет на а, б, с (в Аккадский Iа он вводит еще шумерскую, аккадскую и шумеро-аккадскую группу печатей), Аккадский II и Аккадский III.

Наиболее сложным и смешанным периодом является Аккадский I, где сосуществуют шумерские приемы и традиции и начинают появляться новые, аккадские черты. Бёмер подробно прослеживает изменение трактовки каждой детали, начиная от локона на коленном суставе бедра человекобыка и зубра и кончая числом завитков в прическе героев. Иконографические типажи в собственно аккадский период (как собственно аккадское время рассматриваются Аккадский II и III — расцвет глиптики, падающий на время правления Маништусу и Нарам-Суэна включительно) становятся все разнообразнее — их Бёмер насчитывает пять.

Перед нами, таким образом, первая периодизация аккадской глиптики, основанная на тщательном изучении композиции, стилистических приемов, деталей одежды, причесок.

Количество обработанного материала (1700 экземпляров) делает работу Бёмера убедительной и достаточно аргументированной.

Попытки разгадать и объяснить сцены, вырезанные на печатях, начались с первого знакомства с древневосточной глиптикой. На это, как уже говорилось, толкал сам характер изображений.

Шумеро-аккадская глиптика на первый взгляд производит впечатление удивительно иллюстративное. Действительно, даже неспециалисту, взявшему в руки шумерскую или аккадскую печать, кажется, что он видит на ней отражение какого-то мифического или фольклорного сюжета (рис. 9). Мужчина и женщина, стоящие на спинах крылатых драконов, герой, убивающий семиголовую гидру, суд над фантастическими существами — птице человеком и человекольвом — как будто бы многие из этих или подобных им сюжетов можно встретить и в мировой литературе. А божество водной стихии — это, конечно, шумерский бог Энки, солнце — это бог Уту-Шамаш и т. д. (табл. XIX—XXIV). Но в шумерских литературных памятниках мы почти не находим ситуаций, которые сделали бы для нас понятными изображения на печатях. Поэтому обычно ссылались на то, что нам известно слишком мало шумерских текстов (даже записанных позже), и ограничивались сопоставлениями общего характера. При этом предполагалось, что тот или иной эпизод, изображенный в глиптике, мог существовать в каком-нибудь не дошедшем до нас литературно-мифологическом тексте. При подобном методе сопоставления много сцен оставалось необъясненными или объяснялось с большими натяжками.

Так, если, скажем, на печати был изображен герой-божество, сражающийся с огромным птицеподобным драконом, то предполагалось, что перед нами — бой бога Мардука с чудовищем Тиамат, олицетворяющим первозданную стихию, хотя в тексте поэмы «Энума элиш» («Когда вверху...»), откуда бралось сравнение, нет указаний на то, что Тиамат представлялась древним жителям Двуречья именно в виде такого дракона, а не как-нибудь иначе. Или если на печати были вырезаны изображения двух героев, сражающихся со львом и быком, то их отождествляли с Гильгамешем и Энкиду только потому, что в тексте эпоса есть эпизоды, напоминающие сцены, изображенные на печатях.

Большая часть сопоставлений подобного рода была сделана на заре ассириологии, когда ученые действительно почти не были знакомы с литературными текстами, и об этом не стоило бы и говорить, если бы многие из трактовок не стали традиционными, привычными и не переносились бы часто из исследования в исследо-



Рис. 9

вание без всякого критического к ним отношения (все сказанное полностью относится, в частности, и к двум приведенным выше примерам). Больше же всего аналогий в глиптике находили герою аккадского эпоса Гильгамешу и его другу Энкиду (тогда его имя еще читали как Эабани) (рис. 10). Впервые такое отождествление предложил в 1876 г. Джордж Смит. Смит сопоставлял Гильгамеша с библейским Немвродом и, поскольку оба они, и Гильгамеш и Немврод, были великими охотниками, считал, что всякое изображение охотничьих сцен можно связывать с этими мифологическими образами [186, 174].

Такая трактовка на некоторое время стала традиционной. Наиболее убедительнымказалось сопоставление изображений на печатях с тем эпизодом аккадского эпоса, где Гильгамеш и Энкиду убивают небесного быка, посланного разгневанной Иштар как месть за отказ Гильгамеша разделить ее любовь. Также удачно совпадали с эпизодами эпоса сцены борьбы героя (или героев) со львами. Обычно считалось, что Гильгамеш изображался в виде нагого героя, с локонами, лицом, повернутым в фас, а его друг Энкиду — как герой, похожий на Гильгамеша, но с бычьими ногами и хвостом (так называемый человекобык) (табл. XXIII). Такой способ изображения, по мнению толкователей, подчеркивал то первобытное состояние, в котором пребывал Энкиду в начале своей жизни, его близость диким животным, среди которых он жил и которых защищал от цивилизованного мира. Однако натяжки, которые приходилось делать для такого сопоставления, ощущались с самого начала. Так, очень часто на печатях одновременно изображалось не два, а три героя, и неясно было, как, например, следует объяснить мужчину с длинной бородой, лицом в профиль, в шапке, похожей на современный берет, и в широком поясе (или юбочке), который также сражается с быком или со львом (таблица-вклад-



Рис. 10

ка). Далее, как изображался небесный бык, с которым бывутся герои в эпосе и на печатях, — в виде огромного дикого буйвола с когтесальными рогами или же в виде быка с человечьей головой (предполагалось, что таким способом подчеркивается божественная сущность небесного быка)? И буйвол и бык с человечьей головой иногда встречаются изображенными на одной печати рядом, значит, трактовка обоих образов как небесного быка исключается (табл. XIII—XIV; см. также таблицу-вкладку).

Эти и многие другие трудности в трактовке сюжетов глиптики привели к тому, что появились попытки дать новое толкование изображениям на шумеро-аккадских цилиндрах.

В 1925 г. Р. Гайденрайх выступил с работой, где, опровергая сторонников теории «Гильгамеша», утверждал, что и нагой герой лицом в фас и человекобык — два аспекта одного и того же божества, а именно умирающего и воскресающего бога растительности Таммуза (шум. Думузи) [114, 1—26]. С этого времени взгляды исследователей разделились, и обе точки зрения приобрели большое количество сторонников и противников. Одним из противников Гайденрайха был Франкфорт, который в своем капитальном труде о печатях коснулся и проблемы отражения великого аккадского эпоса глиптикой. Подчеркнув невозможность бесспорного отождествления глиптических образов с литературными ввиду отсутствия подписей на печатях, Франкфорт склоняется к предположению, что, возможно, образ Энкиду в литературе и в глиптике имеет общие традиции и связан с каким-либо самостоятельным мифом о диком существе — полулювеке-полуживотном. Вопрос об образе Гильгамеша в глиптике он оставляет открытым [102, 62—67, 128—129]. Как мы увидим ниже, эти наблюдения Франкфорта ока-

жутся необычайно ценными для решения рассматриваемой проблемы¹.

Более определенно высказывается по этому вопросу Э. Боровский, который, по существу, возродил в 40-х годах взгляды первых ассириологов, с целью лучше обосновать и уточнить предложенные ранее толкования [72; 73]. Считая несомненным отождествление Гильгамеша и Энкиду с глиптическими образами, Боровский стремится уничтожить одно из главных противоречий подобной трактовки и старается определить неизвестного героя с бородкой, лицом в профиль и в шапке типа «берет». По мнению Боровского, это Сумукан — божество, упоминаемое в тексте эпоса, прототип Энкиду (см. табл. XIV—XV и таблицу-вкладку).

Сумукан — одно из божеств плодородия, «царь гор», покровитель и защитник животных. В тексте аккадского эпоса подчеркивается близость Энкиду и Сумукана. То же самое, утверждает Боровский, мы можем видеть и на печатях. Но Сумукан, так тесно связанный с Энкиду в мифологии и в эпосе, не является действующим лицом эпоса. Мы находим в тексте всего лишь два упоминания о Сумукане: первое — когда дается описание внешности Энкиду, который «одеждой одет... точно Сумукан» [19, 9] (т. е., скорее всего, никак не одет или только прикрыт звериными шкурами), и второе — в пророческом сне Энкиду, где последний рассказывает, как он встречался в подземном царстве с Сумуканом. Оба этих упоминания весьма существенны для понимания образа Энкиду, но никак не делают Сумукана таким героем эпоса, который может изображаться на печатях рядом с Гильгамешем или Энкиду. Зато очень важным окажется для нас другое замечание Боровского — о возможности сопоставления с эпосом о Гильгамеше глиптических образов только начиная по крайней мере со времени III раннединастического периода. Конечно, может быть, дата, указанная Боровским, спорна, но важен сам по себе хронологический подход к толкованию раннединастических и аккадских изображений [73, 104].

Значит, эпос о Гильгамеше в иллюстрациях глиптики можно увидеть лишь при большом желании. Тогда, может быть, все-таки Таммуз? Целый ряд ученых считал, что это именно так: С. Лэнгдон, Г. Циммерн, М. Витцель, К. Франк, но, главное, А. Мортгат, который в своих трудах развел и обосновал точку зрения Гайденриха [142; 204; 202; 101; 158]².

¹ Франкfort считает возможным сопоставить с эпосом о Гильгамеше другие сцены на печатях, например так называемые «сцены в лодке» (102, пл. XI), которые, как ему кажется, могут иллюстрировать эпизод с перевозчиком Уршанаби и рядом других (табл. XXI).

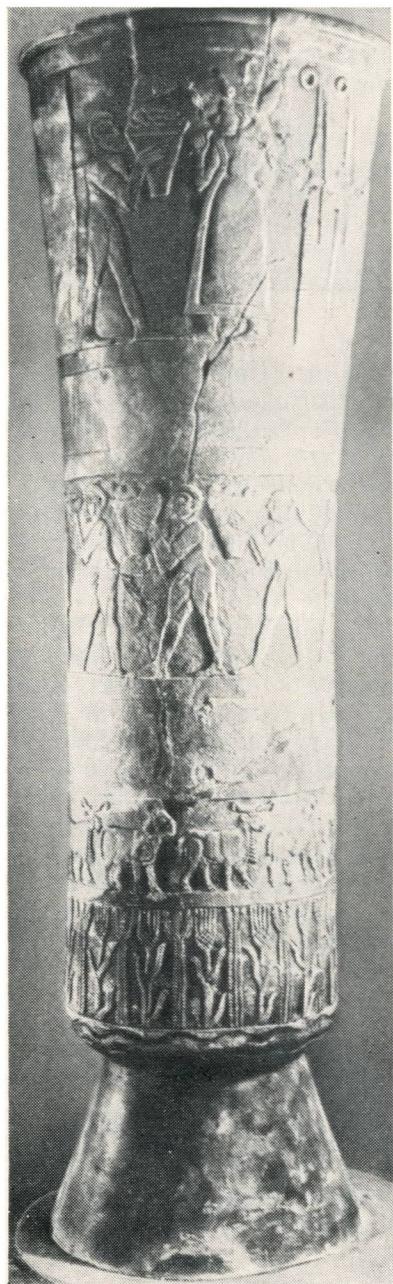
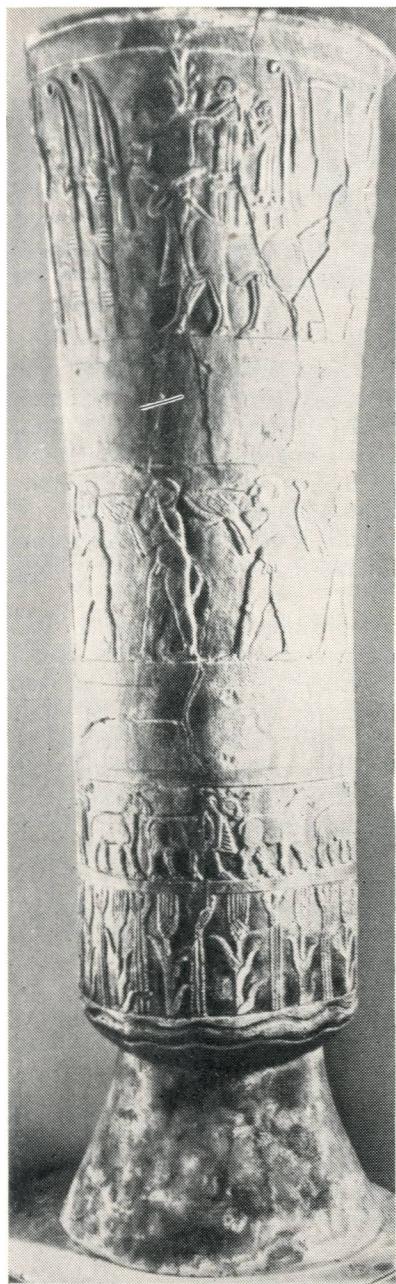
² По мнению Ван-ден-Берге, эти исследователи, следуя Фрезеру, желали найти в шумерской религии обязательную параллель богам классического пантеона [70, 298—321].



Рис. 11

В небольшой монографии, посвященной Таммузу, а также в докладе на Третей ассириологической встрече в Лейдене Мортгат излагает последовательную и всеобъемлющую теорию культа умирающего и воскресающего божества, такого, как Осирис в Египте, Адонис в Малой Азии и т. д. Этим божеством в Шумере был Думузи, утверждает Мортгат, и его культ в соединении с культом богини плодородия — богини-матери Инанны-Иштар (рис. 11) пронизывал буквально все стороны шумерской жизни [158; 159]³. Поэтому все изображения раннего времени, не только на цилиндрических печатах, но и на культовых сосудах, рельефах и т. д., следует связывать именно с Думузи, с каким-либо из его аспектов. Таких главных аспектов Думузи-Таммуза — три: 1) священный пастух стад Инанны с вверенными ему животными; 2) жрец Инанны, ее небесный жених, соединяющийся с ней в священном браке: «небесный плачальщик», «владыка молитв» (рис. 12); 3) «герой», «могучий человек», «охотник» (сюда Мортгат относит все сцены борьбы с хищниками и защиты животных, вырезанные на печатях).

³ Во введении к каталогу [157] Мортгат еще не склонен толковать изображения на печатах как отражение культа Думузи-Таммуза. Так, в главе, посвященной отдельным сюжетам раннединастической глиптики, в частности группе, названной им «Figurenband» (мы, следуя Пораде, называем ее «contest frieze», т. е. «фриз сражающихся»), Мортгат указывает, что ведущей темой здесь является борьба человека с хищниками, защита людьми беспомощных животных. Эта тема, по мнению Мортгата, тесно связана с темой священного стада, но, возможно, подобные сцены имеют и символическое значение борьбы добра и зла. Однако о такой возможности толкования Мортгат говорит еще очень осторожно [157, 12].



Puc. 12

Рис. 13а



Та же самая центральная идея борьбы жизни и смерти может быть выражена и символически. Поэтому изображение львиного-олового орла Анзуда (у Мортгата — Имдугуда), когтящего оленей или львов, также может быть связано с мыслью об умирающем и воскресающем существе. Анзуд — символ смерти, ему часто противопоставляется символ вечной жизни — дерево (рис. 13а, б).

Доклад Мортгата на ассириологической встрече вызвал жаркие прения, причем ни один из выступавших не принял его точку зрения.

Крупнейший специалист в области шумерского языка А. Фалькенштейн указал, что в клинописной литературе (судя по гимнам, спискам богов и литературным текстам) мы совсем не находим указаний на то, что куль Думузи был так широко распространен в Шумере, как это предполагает Мортгат. Напротив, из текстов выясняется, что Думузи был местным божеством, почитавшимся в Уруке, Кулабе (пригороде Урука), Бадтибре и, возможно несколько позже, в Лагаше. Исторические тексты представляют нам его полулегендарным царем, впоследствии обожествленным, таким, как Энмеркар, Гильгамеш и др. [99, 41—65].

Французский археолог Парро подчеркнул, что нагой герой, борющийся со львом, это, конечно, Гильгамеш [174, 66—77].

Рис. 13б



К этой же точке зрения склонялось большинство исследователей на Седьмой международной встрече ассириологов, посвященной специально проблеме образа Гильгамеша в эпосе и в искусстве⁴.

Однако вопрос отнюдь нельзя считать решенным таким образом. Даже среди исследователей, предполагающих, что печати с изображением сцен борьбы связаны с именем Гильгамеша, нет единогласия в довольно существенном пункте, а именно: как выглядел в глиптике каждый персонаж эпоса? Как уже упоминалось, наиболее принятое толкование основных четырех иконографических образов следующее:

1. Нагой герой лицом в профиль — Сумукан.
2. Нагой герой лицом в фас — Гильгамеш.
3. Человекобык — Энкиду.
4. Бык с человеческой головой (бык-андрокефал) — небесный бык (см. таблицу-вкладку).

Однако кудрявый нагой герой лицом в фас также трактуется и как Энкиду (предполагается, что такой вид Энкиду принимает на печатях аккадского времени), а нагой герой лицом в профиль (Сумукан, по мнению Боровского) в этом случае считается Гильгамешем [16, 57]. То же самое происходит с изображением небесного быка — считают, что он мог быть изображен не только в виде быка-андрокефала, но и в виде дикого буйвола с огромными рогами, представленным просто как могучее животное, без каких-либо атрибутов божества [166, 175—181].

Исследования последних лет еще более усложнили вопрос. Поскольку все больше склоняются к мнению, что Гильгамеш — подлинное историческое лицо, пятый царь первой династии Урука, то совершенно ясно, что изображения, связанные с его именем, не могут появиться ранее XXVII—XXVI вв. до н. э. (примерное время правления первой династии Урука — XXVII в. до н. э.). Таким образом, снимается вопрос, не был ли изображен на печатях какой-то мифическийproto-Гильгамеш, так как если Гильгамеш был действительно реальной исторической личностью, то речь может идти только о созданном впоследствии геронческом образе, о перенесении на него каких-то божественных, мифологических черт. Теперь вопрос должен ставиться в другом плане: не были ли перенесены именно на Гильгамеша черты мифического героя или божества, изображенного на раннединастических печатях, и если да, то как, когда и почему это произошло?

Именно поэтому Амье, интерпретируя во второй части своей монографии раннединастические изображения, практически призывающие ко времени правления Гильгамеша, избегает в своей

⁴ Результаты встречи опубликованы в специальном сборнике под редакцией Поля Гарелли [111].

трактовке сопоставлений с этим образом. Касаясь изображений нагого кудрявого героя лицом в фас, он предпочитает определять этот образ как «условно приписываемый Гильгамешу» или «называемый, по традиции, Гильгамешем». То же самое относится и к образу человекобыка, традиционно сопоставляемого, как подчеркивает Амье, с образом Энкиду [68, 112, 149 и сл.].

Амье не занимается специально вопросом отражения эпоса (или мифологических прототипов эпоса) о Гильгамеше в глиптике. Его работа гораздо шире — он стремится дать полную трактовку иконографического репертуара древнего Двуречья. По его концепции, изображения раннединастического времени представляют собой сложную символику образов. Раннединастические изображения, по мнению Амье, передают идею борьбы, которую надо понимать символически⁵. Какова же символика этих изображений? Рассмотрев эволюцию ряда иконографических образов — человекобыка, нагого героя, львиноголового орла и т. д. — и сопоставив эти образы с некоторыми литературными памятниками (главным образом с гимнами, а также с мифологическими и историческими текстами), Амье приходит к выводу, что персонажи раннединастической глиптики олицетворяют гениев-хранителей, стражей определенных владений какого-либо божества, а иногда выступают как символ самого владения (например, олицетворяя первозданную стихию, мировой океан и т. д.).

Что касается более раннего, додинастического периода, то в это время мы встречаемся с темой священного стада, это один из главных сюжетов, вырезаемых на печатях, и «эти изображения должны были оказывать магические действия на рост сельскохозяйственного плодородия». Однако эти изображения очень быстро стали приобретать второй символический смысл, ибо «тут же этот материал начинал переводиться в область мифическую, так что животные, часто чудовища-монстры, становились, наконец, символами, вместе со своими владыками, героями, космическими существами» [68, 188]⁶.

⁵ Как уже указывалось, большинство исследователей в какой-то мере связывают «фриз сражающихся» раннединастического времени с охотничьескотоводческими мотивами, в частности с защитой людьми своих стад (Порада, Франкфорт, Мортгат и др.). Амье решительно возражает против подобной интерпретации. По его мнению, и герой с локонами, и человекобык сражаются и с хищниками, и с беззащитными животными, то пронзая их кинжалами, то хватая за рога или за задние ноги. Никакой связи со связанными стадами (точка зрения Мортгата) или просто с идеей защиты стад (интерпретация Франкфорта, Порады) в раннединастических изображениях найти нельзя, утверждает Амье [68, 138].

⁶ Все эти герои причислялись к знаменитым «семи мудрецам» — легендарным личностям, упоминаемым в литературных памятниках как герои-предки, часто основатели какого-то города или просто великие деятели. Число их на самом деле было значительно больше, так как, по разным ле-

В качестве таких гениев-хранителей, легендарных царей-предков полубожественного происхождения, могут фигурировать разные мифические или фольклорные герои — Думузи, Эстана, Адапа⁷, Ут-Напиштим и, наконец, Гильгамеш. В целом же эпос о Гильгамеше, по мнению Амье, в глинищке не отразился⁸.

Тему битвы на печатях раннединастического и аккадского времени можно также интерпретировать как образное изображение национальных войн, ибо «национальные войны приобретали мифологический характер» [68, 171]. Так, борьба городов Лагаша и Уммы в период царствования Энметены в шумерских текстах трактовалась как битва богов-покровителей этих городов — бога Нингирсу и бога Шары.

В период, переходный от додинастического к раннединастическому и позже, битвы, принимающие мифологический характер, могут изображаться и как борьба героя с животным, «так, если бог-патрон города занимал место царя, то побежденный враг мог символизироваться чудовищем или животным, которое ниспровер-

гендерным традициям, в разный период эту семерку мудрецов могли составлять совершенно различные герои. В целом, однако, вопрос о семи мудрецах окончательно не выяснен.

⁷ Говоря о возможности изображения героя Адапы, Амье ссылается на Унгера, который посвятил этому образу специальную работу. Унгер пытался трактовать изображения раннединастического времени, а также более поздние только как относящиеся к Адапе, сыну бога Энки, мифическому царю города Эреду. Адапа — «пекарь», «мудрец Эреду», по мнению Унгера, был тем человеком, который приобщил жителей Шумера к цивилизации, так как, по известному мифу, Адапа получил от бога небес Ану слей и одежду. Нагой герой с локонами на раннединастических и аккадских печатях — это «дикий человек» Адапа, предполагает Унгер, а герой в одежде — тот же Адапа, но уже приобщившийся к цивилизации. Знаменитые рельефы из дворца Саргона II, обычно считающиеся изображениями Гильгамеша и Энкиду, по мнению Унгера, также следует связывать с Адапой [195, 193—197]. Унгер, однако, не учитывает того обстоятельства, что Адапа не был таким популярным героем, как, например, Гильгамеш. Миф об Адапе предположительно входил в круг мифов города Эреду, но дошел до нас в гораздо более поздней передаче, через Вавилон, и почти на две тысячи лет моложе раннединастических изображений.

⁸ Гильгамеш, возможно, был не только одним из семи мудрецов, но иногда считался их господином. Так, Амье ссылается на одну надпись на касситеском цилиндре, которую он дает в переводе и интерпретации Доссенса: «сын, на две трети человеческий и на одну треть божеский! Владыка семи мудрецов! ... Дракон с сияющим лицом!» [68, 156]. «Сюжеты, выгравированные на печатях, — указывает Амье, — были неким видом заклинаний в образах, и это в большой мере объясняет популярность определенных тем незначительной религиозной ценности и, наоборот, на первый взгляд удивительное отсутствие некоторых других, как, например, отсутствие непосредственных откликов на знаменитый рассказ о Гильгамеше: если этот персонаж был изображен, то менее всего как известный герой (эпоса), однако он появляется в категории гениев-хранителей, таких, как семь мудрецов» [68, 188].

тает легендарный герой» [68, 171]. В доказательство подобной интерпретации Амье приводит гимн конца аккадского времени, в котором разрушение города Киша сравнивается с убийством небесного быка богом Энлилем, а также текст ассирийского царя Тукульти-Нинурты II (888—884 гг. до н. э.), где последний сравнивает свою победу над арамейскими городами с убийством богом Ададом огромной змеи, и тут же, на стеле, художник изобразил Адада, убивающего змею [68, 172].

Амье допускает возможность столь разновременных сопоставлений, предполагая стабильность концепции божества по крайней мере в течение всего III тысячелетия. Но для интерпретации додинастической и раннединастической иконографии Амье использует и тексты II и даже I тысячелетия до н. э., не учитывая, что уже с середины III тысячелетия до н. э. (не говоря о втором тысячелетии) речь неминуемо должна будет идти о разных традициях различных этнических единиц и социальных структур, участвовавших в создании культуры Двуречья.

Таким образом, часто сцены и преддинастического и аккадского времени получают единое толкование, что, как нам кажется, составляет наиболее уязвимую часть исследования Амье.

Как мы видим, проблема никак не может считаться решенной. Вопрос о том, Гильгамеш или какой-то другой герой изображен на шумеро-аккадских печатях, будет толковаться произвольно и субъективно до тех пор, пока мы будем искать аналогии вообще, выбирать из известных нам мифологических и литературных персонажей те, которые более или менее напоминают нам изображения в глиптике. А ведь мы пока еще не знаем, что представляют собой эти печати. Поэтому мы начнем с того, что посмотрим, с какого времени, в связи с какими событиями появляется на печатях герой или герои, борющиеся со львами, и что эти герои собой представляют.

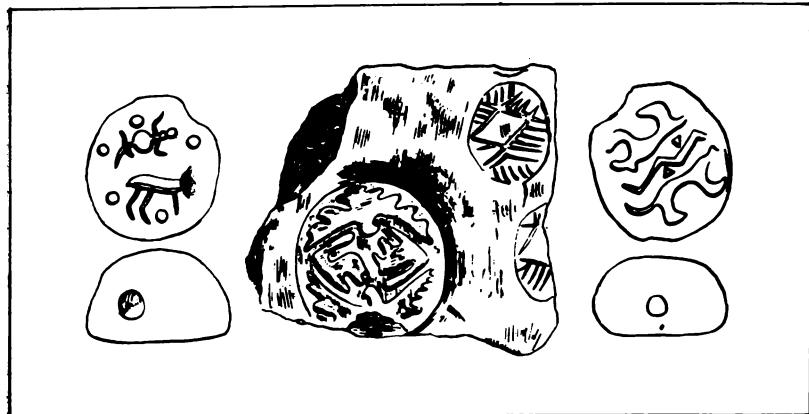
Глиптика в Нижней Месопотамии появляется значительно позже, чем в соседних северных и восточных районах Передней Азии. Самые ранние печати юга датируются периодом Убайд (примерно начало — середина IV тысячелетия до н. э.). В большинстве своем ранние печати имеют форму розетки, чечевицеобразную, полусферическую или четырехугольную с просверленным насквозь отверстием. Довольно часто попадаются зооморфные печати, т. е. печати в виде фигурок или голов животных, нередко покрытые изображениями с обратной, плоской стороны.

Такие печати уже известны нам из раскопок северных районов Двуречья — Арпачии и особенно Тепе-Гавры эпохи Халаф (\approx V тысячелетие до н. э.), а также из Ирана (Тепе-Сиалк, нижние слои которого предположительно совпадают со слоями Халафа, а верхние — современники периода Убайд и более позднего времени) (рис. 14).

Изображения на самых первых печатях довольно однообразны — это большей частью геометрический или цветочный орнамент. Памятники немногочисленны, не всегда их можно отделить от предметов украшения — серег, подвесок, бусин, и если бы не найденные в тех же слоях оттиски на глиняных пломбах или просто на кусках глины, то можно было бы сомневаться, что это печати. Но оттиски сохранили следы узоров, аналогичных узорам на найденных печатях (табл. I).

На севере уже с эпохи Халаф на печатях изредка появляются изображения людей и животных. Таковы печати из Тепе-Гавры II (слой D сектора А) с изображениями козлов. Позднее, на печатях Тепе-Гавры II (XIII—XI слоев, начало — середина эпохи Убайд), мы видим человека, хватающего козлов или окруженного козлами. На одной из печатей изображена любовная сцена (женщина в объятиях мужчины), рядом — змей, на другой — люди, стоящие по бокам огромного котла. Эти изображения датируются уже концом периода Убайд [68, pl. II].

Вообще, период Убайд — это расцвет глиптики в целом ряде областей, как северных, так и южных, тот период, который можно считать началом создания определенного круга иконографических образов. «Глиптика, — говорит Амье, — открытие, честь которого принадлежит человеку эпохи Халаф, а ее взлет, как искусства самостоятельного и сознающего свои возможности, датируется только эпохой Убайд, точнее, концом этой эпохи, серединой IV тыс. до н. э.» [68, 17].

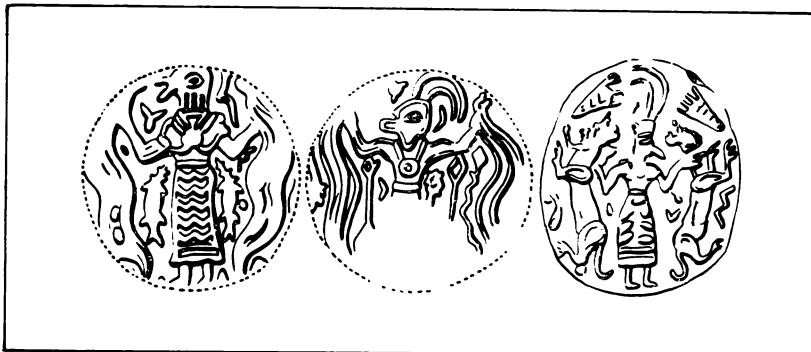


Rис. 14

Особенно интересный иконографический материал содержится в глиптике Суз, которая по богатству и разнообразию резко выделяется среди прочей глиптики Ирана. Датируется она самым концом периода Убайд, или началом додинастической эпохи в Месопотамии (так называемый «переходный слой» между периодами Сузы I и Сузы II, по Амье, или, по Ле Бретону, Сузы В и С) [68, 21 и сл.; 76, 94 и сл.].

На многих печатях этого времени встречается уже определенный, хотя и варьирующийся иконографический образ: человеко-подобное существо лицом в профиль, с бородкой, с огромным носом-клювом (может быть, маска?), в узкой длинной юбке, богато украшенной орнаментом, с подвеской на груди. Своеобразно выглядит головной убор в виде двух изогнутых рогов — один спереди, другой сзади. Задний рог меньшего размера как бы вкладывается в передний. «Заманчиво предположить, — замечает Амье, — что, несмотря на некоторые различия в деталях его изображения, это один и тот же персонаж» [68, 70]. Обычно это существо выступает в роли победителя (укротителя?) змей и львов, иногда хватает двух козлов, а в некоторых случаях его окружают другие лица меньших размеров (в одежде или полуодетые), причем похоже, что главное действующее лицо выполняет какие-то неясные для нас культовые действия.

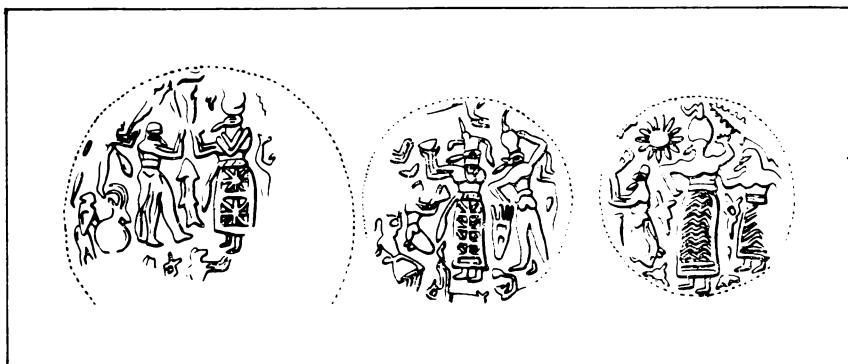
Трудно утверждать, кто этот персонаж. Можно согласиться, однако, с осторожно высказанным предположением Амье, что, возможно, эти персонажи, равно как и другие похожие фигуры в ранней глиптике Ирана и Ассирии, явились предшественниками образа, условно называемого Гильгамешем (т. е. нагого кудрявого мужчины) (рис. 15). Амье указывает, что изображение этой фигуры



Puc. 15a



Puc. 15b



Puc. 15c

широко распространено, но функции ее неясны: это может быть герой-победитель или колдун первобытного культа в рогатом уборе (своевременном многим примитивным народам), который, возможно, представлял архаичное божество [68, 72, 189].

Таким образом, первый и древнейший прототип одного из героев раннединастического «фриза сражающихся» появляется в Иране в конце эпохи Убайд. Однако иконография образов сузской глиптики разрабатывалась, видимо, совершенно самостоятельно, и прямой связи с иконографией Нижней Месопотамии в этот период не наблюдается [76, 94 и сл.]. Пока мы в состоянии лишь отметить существование такого образа.

В Нижней Месопотамии в значительно более позднее время, а именно в конце периода Урук (\approx IV тысячелетие до н. э.), мы встречаем другие иконографические образы, также, видимо, созданные самостоятельно. Большая часть печатей с этими изображениями происходит из Урука.

Конец эпохи Убайд в Шумере характеризуется бурным ростом производительных сил, а к периоду Урук IV Шумер превращается, если можно так выразиться, из захолустья (каким он был до этого по сравнению с Северной Месопотамией и, возможно, с Эламом) в один из ведущих центров переднеазиатской культуры.

Это время — эпоха расцвета южномесопотамской глиптики. Обусловлен он был в значительной мере предшествующим событием, которое исследователи иногда приравнивают к изобретению письменности и развитию архитектуры, а именно изобретением цилиндрической печати¹.

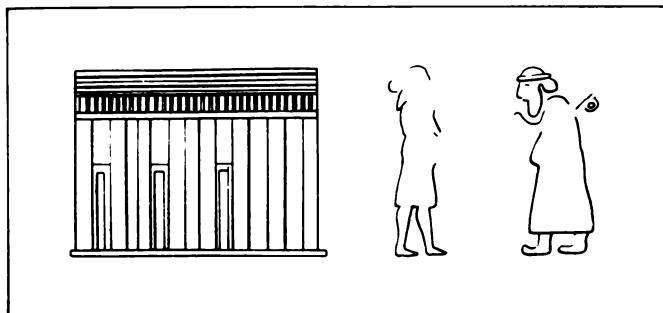
Применение формы цилиндра в конечном счете и обеспечило существование месопотамской глиптики как самостоятельной, своеобразной и ведущей формы изобразительного искусства в Шумере. Оно требовало от древних мастеров новых способов размещения изображений на сравнительно небольшой, вытянутой плоскости печати; оно давало мастерам возможность создавать законченные и в то же время непрерывные узоры благодаря бесконечному повторению этих узоров при откатке; наконец, сравнительно малые формы цилиндра должны были сделать печати распространенными среди населения.

Первые цилиндрические печати в Шумере появляются в слое Урук V, но еще долго (Урук IV — Джемдет-Наср) шумерское общество наряду с цилиндрической формой печати употребляет и полукруглые штампы и зооморфные печати (цилиндр вытесняет все остальные формы печати в Двуречье только к раннединастическому периоду) (табл. II—IV).

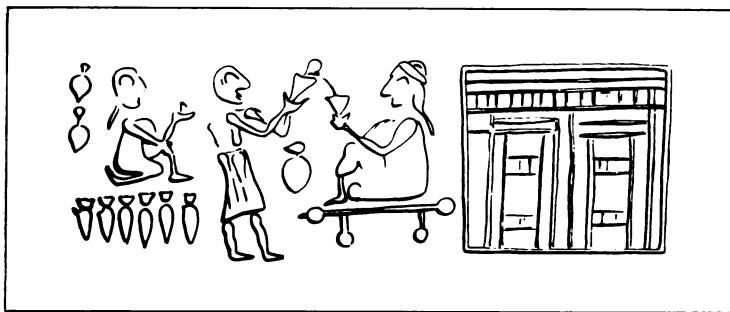
¹ Самая древняя цилиндрическая печать найдена в Чагар-Базаре, в слое VIII (датируется периодом Халаф), но археологи считают, что эта печать попала туда случайно из более поздних слоев [102, 228; 175, 68; 9—10].



Puc. 16a



Puc. 16b



Puc. 16c

Изображения на первых цилиндрах урукского времени наглядно и образно воскрешают перед нами основные заботы и круг интересов древних жителей Двуречья: идущие ряды диких животных — кабанов, львов, оленей; гончая, нападающая на льва, подчеркнуто тучные стада, входящие в хлев или выходящие оттуда.

К концу периода Урук — началу периода Джемдет-Наср наблюдается увлечение сюжетами, мало характерными в предшествующее время: изображениями человека в разнообразнейшие моменты его жизни; подобные сцены принято называть «сценами из повседневной жизни» в отличие от культовых сцен. К таким «повседневным» сценам обычно относят: дойку коров, лепку горшков, занятие ткачеством (?) и т. д. (рис. 8, табл. V). Возможно, что в процессе дальнейшего изучения культуры Шумера изображения этих сцен также можно будет связать с культом и древними мифами.

В сценах культового характера появляются любопытные иконографические типажи.

Главных героев два: мужчина лицом в профиль, в головном уборе «пиццерком» и в широкой и длинной, почти до пят, сетчатой юбке, сквозь которую просвечиваются ноги; он всегда с бородой; его часто сопровождает молодой безбородый человек в короткой юбке, с длинными прядями волос, спускающимися на плечи; изображен он также всегда в профиль (таблица-вкладка). Этот молодой спутник, судя по некоторым изображениям, — не просто прислужник старшего, но связан с ним какими-то сложными взаимоотношениями, может быть родственными. Так, на одной печати урукского круга мы видим обоих действующих лиц перед дверьми храма: старший совершают над младшим какие-то действия, кажется культовые (рис. 16)².

Функции героя, старшего по возрасту, очень разнообразны: он выступает как охотник — победитель животных, пастух священного стада (видимо, богини Инанны, судя по ее эмблемам, изображенным рядом), воин-победитель и, наконец, как жрец³.

Неоднократно он изображен как равный вместе с женщиной, носящей символы богини Инанны. Такие изображения встречаются не только на печатях, но и на рельефах (ср. сцены жертвоприношения на знаменитом алебастром сосуде из Урука — рис. 12).

² Ван Бурен предполагает, что эту сцену можно рассматривать как эпизод обряда инициации. Но, может быть, здесь изображен какой-либо момент звода наследника в его права [78, 40].

³ Известная стела охоты из Урука (рис. 17) также может рассматриваться как иллюстрация функций этого героя, так как это тот же иконографический тип (искоторая разница только в обуви и в одежде — более плотной). Именно эта серия изображений послужила А. Мортгатту основным материалом для создания всеобъемлющей концепции культа Думузи-Таммуза и для мнения, что изображения этого божества преобладают в художественных памятниках Двуречья.



Plac. 17



Рис. 18а

Исследователи не без основания считают, что эта женщина — богиня Инанна или жрица, ее заместительница.

Сложнее обстоит дело с обоими героями-мужчинами. Амье склонен видеть в иконографических образах додинастической глиптики легендарных царей, которых можно сравнивать с древними историческими правителями, называемыми «пастухами» (пастырями). Далее, исходя из того что культ Инанны связан с представлением о священном браке богини с правителем (если судить по позднешумерским гимнам), который мог носить различные имена Думузи, мифологического супруга Инанны, он считает возможным связывать эти изображения и с культом обоих божеств. При этом он подчеркивает, что интерпретация бесспорна лишь по отношению к Уруку, откуда происходит большинство памятников, однако предполагает, что союзы, подобные священному браку Инанны и Думузи, одновременно и божественные и царские, имели место и в других городах-государствах [68, 87 и сл.]. Это весьма вероятно, но нельзя забывать, что тексты, которые подсказывают подобное толкование, датируются впервые периодом Исина-Ларсы (начало II тысячелетия до н. э.).

Некоторые исследователи связывают с Думузи младшего спутника главного героя, считая его отприском божественного союза Инанны (представленной своей жрицей) и царя-жреца, что, по их мнению, не мешает ему одновременно быть и супругом богини-матери Инанны⁴. Однако и такая трактовка не подтверждена источниками.

Но какова бы ни была роль этих персонажей, они, несомненно, могут быть названы в числе предшественников иконографических типажей раннединастического времени.

В урукский период мы встречаем еще один образ, который, пожалуй, наиболее близок типу нагого кудрявого и бородатого героя более поздних изображений. Но пока нам известна только одна печать этого времени с подобным изображением⁵.

⁴ Подробнее об интерпретации додинастических изображений и, соответственно, концепции антропоморфного божества в эту эпоху см. [77; 78; 79; 93; 97; 116]. Более подробную библиографию см. [68, 195—198].

⁵ Печать хранится в коллекции библиотеки Пирпонта Моргана в Нью-Йорке, издана Э. Порадой [176. 3—4. pl. 4]. См. также [68, pl. 40, № 615].



Рис. 18б

На этой печати мы видим нагого бородатого героя с локонами, лицом в фас (единственное фасоне изображение человека в этот период!), хватающего двух львов. Львы перевернуты таким образом, что герой держит каждого за заднюю лапу. Над головой героя — два вздыбленных льва, выполненных в несколько условной манере, вокруг — животные, лодки, львиноголовые орлы (табл. VIIа).

Можно было бы считать именно этого героя непосредственным прототипом главного персонажа раннединастического времени, если бы не одно обстоятельство, почти не имеющее аналогий в изобразительном искусстве Шумера: герой имеет всего один глаз, подобно циклопу. Э. Порада указывает, что изображение героя лицом в фас с одним глазом посередине мы встречаем и позже — на одной раннединастической печати из Шурупака [176, 3; 115, pl. 44n; 68, pl. 75] (табл. VIIг).

Таким образом, уже с конца эпохи Убайд и в периоды Урук и Джемдет-Наср на довольно обширной территории (Элам — Шумер) мы наблюдаем ряд иконографических типажей, безусловно близких по своим функциям (а отчасти и стилистически) тем персонажам, которых мы встретили на печатях раннединастического времени. В некотором смысле перечисленные герои могут рассматриваться как предшественники раннединастических.

Исследователи, спорящие о сущности и характере этих образов, не могут не согласиться в одном: перед нами существа высшего порядка (антропоморфное божество, маг-колдун, обожествленный правитель и т. п.), которые обладают определенной властью над животным миром.

* * *

«Фриз сражающихся» раннединастического времени, сменивший спокойные, повествовательные образы предшествующей эпохи, на первый взгляд вводит нас в совершенно иной мир — бурный и динамичный, мир сплетающихся линий и фантастических фигур (рис. 18). Твердо закрепившаяся за печатями форма цилиндра



Рис. 19а



Рис. 19б

образов, исчезающих так же быстро, как и возникших, явственно выделяются определенные, постоянные персонажи, и их можно считать главными героями раннединастических изображений. Сам Франкфорт намечает три типа этих главных героев, которых он выделил соответственно функциям и положению среди группы изображенных фигур.

1. Мужчина, стоящий лицом в фас, с длинными локонами и курчавой бородой.

2. Мужчина, лицом в профиль, также бородатый и кудрявый.

3. Молодой безбородый мужчина, лицом в профиль и в локонах.

Безбородый герой, указывает Франкфорт, появляется только в конце раннединастического периода (в РД III). Но так как несколько раньше, в РД II, мы можем встретить персонаж, чья голова украшена двумя маленькими выступами-хохолками (причем персонаж этот как будто также безбородый), — фигура, которая

обусловила новую манеру изображения — все животные вздыблены, их головы находятся на одном уровне с головами людей (изокефалия), все персонажи тесно переплетены, образуя порой сложный и причудливый ритмизованный узор. По мнению исследователей, фантастические существа, скорее всего, являются плодом фантазии резчика, который создавал их моментально, непосредственно при работе⁶. «Бессмысленно искать объяснения этой богатой фантазии в каком-нибудь литературном источнике, — замечает Франкфорт, — они созданы под резцом, они продукт необузданного воображения» [105, 37—38].

Однако среди этого бесчисленного сплетения линий и узоров, среди случайных

⁶ Так, Э. Порада считает, что большая часть фантастических существ придумывалась с целью добиться законченности композиции. «Хотя составные чудовища могут быть мифологическими, очень возможно, что формы, соединяющие человека и животное, развились из желания художника добиться необходимой „симметрии и компактности композиции в целом”, — пишет она [176, 9].

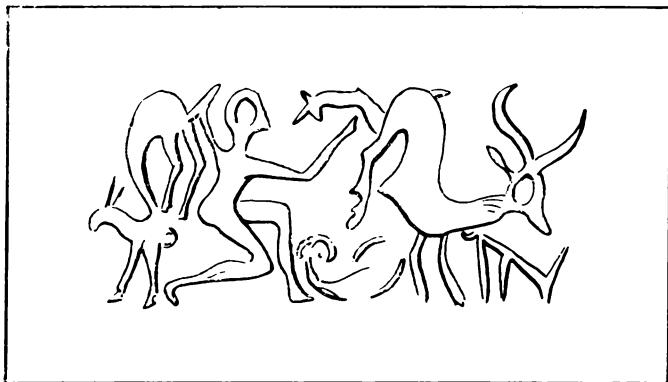


Рис. 19_в

впоследствии исчезает на печатях, — то очень вероятно, предполагает Франкфорт, что именно эта загадочная личность является прототипом безбородого героя РД III [102, 59].

Исследование Франкфорта продолжил Амье, который обнаружил, что раннединастический антропоморфный персонаж имеет гораздо большее число вариантов, и наметил две стадии развития этого образа.

В первой половине раннединастического периода мы видим антропоморфного героя лицом в профиль, в длинной юбке, укороченной спереди⁷, или просто в короткой юбочке, или в широком поясе, а также и совершенно обнаженным (рис. 19). Этот персонаж изображен обычно с непокрытой головой (он может быть и бородатым и безбородым, однако последнее — реже), но иногда он носит любопытный головной убор — плоский колпачок, расширенный к краям. Встречается и другой вариант головного убора — колпак с остроконечными лучиками, в котором Амье видит прототип рогатой тиары — головного убора богов в последующий, аккадский период [68, 146]⁸.

С самого начала раннединастического периода изредка появляется и герой лицом в фас, обнаженный или в двойном, а то и в тройном поясе, — непосредственный предшественник главного персонажа «типа Гильгамеша» аккадского времени. Его прическа

⁷ Подобного рода «одежда битвы», указывает Амье, встречается и на более ранних памятниках [68, 146]; ср. рисунки [68, № 808, 810, 811, 816, 824].

⁸ Франкфорт утверждает, что это — пряди завитых волос [102, 59], однако Амье, как нам кажется, абсолютно прав, полагая, что «рогатая тиара» аккадского времени происходит именно от этого колпака, тем более что уже в раннединастическую эпоху концы колпака очень похожи на широкие дуги — «рога» аккадской тиары [68, № 924, 939, 955]; такая форма головного убора в это время еще крайне редка.

или головной убор в этот период особенно разнообразны; это

- 1) волосы, уложенные в виде локонов розеткой, или большие розжки вокруг головы;
- 2) сложное сооружение из булочек в форме плетенки;
- 3) прически в виде лучиков, торчащих вокруг головы;
- 4) прическа, напоминающая стебельки растения, оканчивающиеся лепестками;
- 5) наконец, волосы, ниспадающие мягкими волнами-локонами, на манер, характерный для более поздней традиции.

Во второй половине раннединастического периода иконографические типажи несколько упорядочиваются; наиболее типичная черта этого времени — увеличение числа изображений героя с локонами, лицом в фас. Можно даже сказать, что иконографический тип героя «Гильгамеш» уже более или менее определился к этому времени (таблица-вкладка).

Таким образом, заключает Амье, главным типом раннединастического героя мы можем считать нагого бородатого мужчину с локонами, стоящего в фас. Все прочие типажи лицом в профиль — бородатые, безбородые, — по мнению Амье, только дублеты главного персонажа, так как в большинстве случаев они выполняют более или менее близкие функции [68, 149, № 613—636, 640]. Они появляются только в раннединастический период и впоследствии исчезают. Основной же персонаж — лицом в фас — унаследован от додинастического времени, и его иконографический образ становится центральным в последующий период.

Однако Амье сам впадает в противоречие, когда далее замечает, что бритые персонажи лицом в профиль, нагие или в одежде, по функциям иногда отличаются от героев с локонами (фасное изображение), так как первые часто фигурируют в сценах, связанных со скотоводческими мотивами, в то время как главный герой, по мнению Амье, выполняет иные функции. Изображения героев в профиль, возможно, восходят к традиции, которая делала царя-жреца укротителем и пастухом [68, 149].

Поскольку функции типажей-предшественников расплывчаты и не всегда понятны, вряд ли можно сказать что-либо определенное о том, в какой мере функции эти унаследованы персонажами раннединастического времени. Однако многообразие облика антропоморфного героя в этот период несомненно в первую очередь объясняется большим числом иконографических вариантов в прошлом, и не только на территории собственно Шумера, но, как указывалось выше, и в древнем Иране, и в Северной Месопотамии. Возможно, функции, сосредоточенные первоначально в одной фигуре, постепенно стали отделяться от нее, дробиться, и число персонажей таким образом увеличивалось. Может быть, самим шумерийцам было уже неясно значение, скажем, бородатого героя в юбке, лицом в профиль (или в рогатом головном уборе, как в Эламе), тем не



Рис. 20

менее именно эти иконографические персонажи легли в основу типажей, созданных в раннединастическое время, многие из которых продолжали существовать и впоследствии в аккадский период.

Что касается персонажа лицом в фас, то традиция его изображения, возможно, унаследована непосредственно от додинастического времени: очень тесна иконографическая связь между единственным «одноглазым» героям из Урука и прообразом героя «типа Гильгамеша». С этой точки зрения персонажи лицом в профиль безусловно имеют более древнюю и более прочную изобразительную традицию⁹.

На многих изображениях начала раннединастического времени у героя в необычном головном уборе (рожки, лучики, ветвистая корона и т. д.) можно заметить во лбу, посередине, какое-то странное углубление, что-то вроде третьего глаза (деталь, может быть, ставшая со временем непонятной, но традиционной). Функционально эти герои также близки — все они тесно связаны с миром животных, выступая как некое начало, господствующее над этим миром.

Однако антропоморфный герой, встречающийся в таких разнообразных формах, не единственный центральный персонаж «фриза сражающихся». Очень рано (РД I, по Франкфорту, переход от додинастического времени к ранней династике, по Амье) рядом с ним на печатях появляется партнер и соперник — так называемый человекобык (рис. 20). Это существо с туловищем быка, но с человеческой головой, с бычьими ушами и рогами, обрамляющими лицо человека. Первоначально мы встречаем его изображение на ци-

⁹ Изображение в профиль в первую очередь связано с основным изобразительным принципом древневосточного искусства, когда за основу берется наиболее легко узнаваемый универсальный символ, к тому же сравнительно простой для воспроизведения. Лицо в профиль с глазом в фас становится именно таким символом человеческого образа [см. подробнее 3, 10—11; 44а, 8—10].

линдрах только изредка, но уже в первой половине раннединастического периода этот персонаж становится излюбленным (особенно в глиптике Фары), а иногда даже полностью вытесняет антропоморфного героя, захватывая его функции (табл. XIII; таблица-вкладка).

Вначале человекобык изображался исключительно в профиль, но впоследствии, ближе к аккадскому времени, это фантастическое существо начинает изображаться и в фас (возможно, под влиянием фигуры антропоморфного героя).

В южношумерской глиптике Урука — Джемдет-Насра этот образ не встречается совершенно. Естественно было бы предположить, что это мифологическое существо появилось в глиптике только в раннединастическое время.

Однако кажется очень вероятным, что этот персонаж был заимствован шумерийцами, и заимствован у соседей, с которыми в III тысячелетии до н. э. Шумер был тесно связан, а именно у эламитян.

Если обратиться к эlamской глиптике периода, предшествующего раннединастическому времени в Шумере (так называемаяprotoэlamская глиптика, по Амье), то мы сможем найти немало аналогий раннединастическим изображениям. На многих protoэlamских печатях мы видим стоящих или сидящих в человеческих позах львов, мужчин-быков и женщин-коров, а на одной печати очень любопытное изображение, видимо полное символического смысла: человеколев огромных размеров схватил двух небольших (по сравнению с ним) быков, а рядом такой же огромный человекобык держит за гривы двух львов, которые в его огромных руках больше напоминают котят [68, pl. 38].

Поскольку мифологические верования древних эламитян до сих пор остаются неизученными и во многом непонятными, то мы не будем строить никаких догадок о том, что могли бы значить подобные сцены. Однако иконографическое родство образа шумерского человекобыка с аналогичным protoэlamским персонажем представляется нам несомненным¹⁰.

С фигурой человекобыка тесно связан еще один иконографический образ — бык с человеческой головой, или, как его обычно принято называть, бык-андрокефал. Изображение быка-андрокефала впервые засвидетельствовано в самом начале раннединастического периода (в так называемую переходную эпоху) на одной пе-

¹⁰ Оффнер предполагает, что подобного рода сцены являлись «материализацией обрядов в непосредственной связи с охотой». Таким образом, перед нами колдуны-маги, жрецы, одетые в львиные или бычьи маски [164, 117]. Хотя такое предположение в целом довольно правдоподобно, по отношению имению к вышеописанным печатям оно все же кажется сомнительным, так как подчеркнут огромный, «мифический» рост животных. Скорее в таком виде могли изображаться «цари» (и «царицы») зверей.

чати из частной коллекции¹¹. На печати изображен бык, сидящий с подогнутыми передними ногами, в спокойной позе. Морда или человеческое лицо (?), обрамленное густой пышной бородой, повернуто в фас. Голову животного венчает звезда или розетка. Над быком — довольно небрежно выполненное животное, мордой в профиль, кажется какой-то хищник. Справа, отделенная цветком, вторая группа изображений — животное с длинной шеей и рогами (может быть, газель?), как бы направляющееся к быку, и над ним — хищник, такой же, как и предыдущий, но повернутый в другую сторону, так что создается впечатление, что он не нападает на животное, как в первом случае, а убегает от него [68, pl. 54, № 748] (таблица-вкладка).

С середины раннединастического периода бык-андрокефал появляется довольно часто, и опять в пассивной, инертной позе, которую Амье считает очень важной для характеристики этого образа. Очень часто на быка-андрокефала нападают хищники — львы и леопарды, подобно тому как они нападают и на обыкновенного быка на изображениях того же времени.

Обычно считают, что бык-андрокефал — существо мифическое. Так, Франкфорт обращает внимание на то обстоятельство, что впервые подобное чудовище появляется в раннединастический период — время создания фантастических существ, составных монстров — полулюдей-полуживотных, полузверей-полуптиц и т. д. Франкфорт возражал Брейлью, который еще в 1909 г. предположил, что бык-андрокефал — не мифологическое, созданное воображением чудовище, но бизон, будто бы обитавший в древности в Месопотамии [75, 250—254]. Франкфорт указывал, что длинные бороды животных, которые Брейль считал бородами бизонов, приделаны к мордам не бизонов, а зубров (*aurochs*), настоящий же бизон также изредка появляется на печатях [102, 61].

Следует, однако, внимательнее рассмотреть доводы Брейля, а также немного уточнить терминологию, употребляемую Франкфортом при определении видов.

Брейль считал, что так называемый бык-андрокефал — небесный бык эпоса о Гильгамеше и что таким чудовищем было не мифологическое существо, но бизон. Не вдаваясь в подробности иконографической трактовки Брейля в этой части работы (об изображении небесного быка см. ниже), обратимся к аналогиям, приведенным им в статье. На стр. 252 дано воспроизведение зубра (Брейль называет его бизоном) — статуэтка из черного известняка (кальцита), найденная Морганом в Сузах. Животное полулежит, подогнув ноги. В профиль видна характерная удлиненная морда, бородка и хвост, оканчивающийся мохнатой кисточкой (совершенно такой же хвост у так называемого быка-андрокефала, форма

¹¹ Печать собрания Мур, издана Эзе [96, № 17]; см. также [68, № 746].

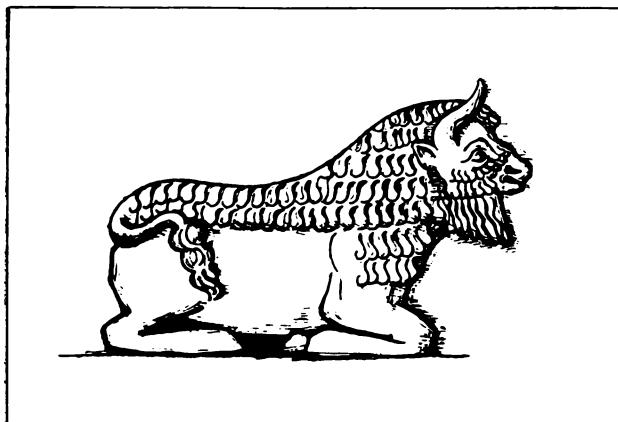


Рис. 21

рогов быка-андрокефала также полностью совпадает с формой рогов зубра) (рис. 21)¹².

М. Хильцхаймер указывает, что в древней Месопотамии водились три вида диких быков, ни один из которых не дожил до наших дней:

1) зубр (*Bison bonasus*)¹³, который, по мнению Хильцхаймера, часто изображался антропоморфно (при этом Хильцхаймер приводит изображения быка-андрокефала);

2) водяной буйвол, или арии (*Bos bubalus*) (подробнее о нем см. ниже);

3) бык — Ur; его также называют туром (*Bos primigenius*) [118. 194—195]¹⁴.

¹² То животное, которое Брейль называет бизоном, — это зубр (видимо, Брейль подразумевал под бизоном именно зубра). Описания этого животного, приводимые в специальных и популярных изданиях, почти совпадают с описанием бизона, поскольку тот и другой — близкие родственники [55, 1579]. В частности, у зубра, так же как и у американского бизона, шерсть на лбу, затылке и нижней части шеи образует челку, бородку и баxому подгрудка, а на верхней части шеи — густую курчавую гриву [12, 459—462] (рис. 22).

¹³ *Bison priscus* Bojanus — ископаемый первобытный зубр; *Bison bonasus* — современный зубр [8, 17].

¹⁴ Интересно, каковы могут быть соответствия в шумерском языке. В. Нагель приводит два названия для быка — для дикого тура ŠUL (что значит «герой») и для домашнего короткорогого быка GUD [162, 169]. Судя по архаичным формам знаков, совпадающих в какой-то мере с манерой изображения на печатях, Нагель прав. Очень возможно, что зубр обозначался знаком AM, не приведенным у Нагеля. Возможно, что поперечные полоски на морде животного передают густые волосы (характерно, что она передана в фас, в то время как тур, который и в глиптике всегда изображается в профиль, рисовался в профиль, архаическим знаком). Этот знак можно переводить и «бык гор», поскольку в позднее время, как указал мне А. А. Вайман, этот знак состоит из двух — знака GUD и вписанного в него знака горы — KUR. См. также [87, 15]. Как мы видели, для водяного буйвола нет



Рис. 22а



Рис. 22б

Мортгат в своем каталоге также указывает, что со времени Мескаламдуга (начало правления первой династии Ура) на печатах появляется зубр, до этого же времени изображался просто бык (т. е. тур), причем в период перехода от времени Месилима ко времени Ур I на быках, по его мнению, встречаются человеческие маски [157, 13—14]. Бёмер называет это животное «зубром с человеческим лицом», подчеркивая, что шумерский зубр — мифическое существо, а, так сказать, «натуралистическая» передача зубра имеет место лишь в аккадский период [71, 43 и сл.].

Таким образом, ряд исследователей видит в быке-андрокефale зубра, но и их несколько смущает антропоморфность изображений.

Однако не на всех фасных изображениях быка-андрокефала его морда напоминает человеческое лицо, на некоторых печатах мы видим явно звериную морду, может быть, несколько неумело выполненную. В этой связи кажется существенным другое обстоятельство — первые изображения быка «с человеческим лицом» по времени совпадают с попытками перейти к фасному изображению фигур на плоскости.

Как мы уже видели, в период Джемдет-Наср изображений в фас почти не встречается (исключая «одноглазого» героя на печати из Урука). Герой — человек лицом в фас — появляется главным образом на печатах раннединастического времени, но эти первые фасные изображения схематичны, черты лица почти не проработаны и в таком виде очень напоминают детские рисунки.

шумерского обозначения, но, может быть, это не случайно, так как изображение этого животного и в глиптике появляется только в аккадское время. В аккадское же время знаком АМ обозначается не зубр, а тур ((*rimu*), может быть потому, что в это время зубра уже не было (зубры в Двуречье исчезают к концу III тысячелетия до н. э.). Знак же ŠUL сохраняется идеографически, но впоследствии значит только «герой».

Животные — козы, газели, олени и т. д. — всегда изображены в профиль, что позволяет художнику лучше подчеркнуть характерные внешние признаки. Первыми фасными изображениями животных в раннединастической шумерской глиптике являются изображения льва — художник изображает его таким образом, что мы смотрим на него как бы сверху.

Почти одновременно или чуть позже появляются и фасные изображения человека с чертами лица, проработанными более детально, чем до этих пор («герой лицом в фас»), а также и быка с «человеческим лицом». Характерно, что во всех трех случаях передачи фаса (лев, человек, бык-зубр) брови, глазные впадины и нос трактованы у всех трех персонажей совершенно одинаково. И если бы не специфически удлиненная линия морды льва, а также пышная грива, обрамляющая голову, пожалуй, и это изображение можно было бы принять за изображение льва с «человеческим лицом». Сложнее обстоит дело с бычьей мордой. Эти изображения по своей манере и примитивности напоминают детские рисунки больше, чем остальные фигуры. Причина, видимо, в том, что широкая треугольная морда быка при условной, схематичной передаче становится похожей на лицо человека и только пририсованные бычьи рога и уши дают возможность отличить изображение бычьей морды от изображений человеческого лица¹⁵ (табл. VIг, XIII).

Точно так же пририсованы эти рога и уши к «человеческим лицам» раннединастических изображений быков-зубров. В раннединастическое время не встречено ни одного изображения этого животного, где бы можно было увидеть его с «человеческим лицом» в профиль. Поэтому нам кажется весьма вероятным, что первые изображения быка с «человеческим лицом» были не чем иным, как попыткой перейти к фасонному изображению животного, и первонациально оно мыслилось не как фантастическое существо, но как реальный образ быка-зубра¹⁶. Густая, часто «двух-» или «трехъярусная» борода, возможно, передавала шерсть бородки и бахромы подгрудка. К тому же борода животного — еще не признак его антропоморфности. Так, у великолепно выполненных быков из Урмы также видим длинные бороды, а приделаны они (как сообщили мне специалисты-зоологи) к мордам туров (*Bos primigenius*), причем все особенности этой породы переданы очень точно.

¹⁵ Брейль также обращает внимание на то, что головы бизонов (т. е. зубров), воспроизведенные в профиль на стенах пещеры в Альтамире, очень напоминают насупленный бородатый профиль человека; несмотря на это, перед нами головы животных [75, 253, 254].

¹⁶ Дополнительные аксессуары — символы и украшения в виде розетки, полумесяца и т. д. — могут говорить лишь о том, что этот образ, возможно, воспринимался иногда и как мифологический или священный. И обыкновенные быки, без каких-либо антропоморфных признаков, имели украшения и символы (ср. жертвенных бычков с полумесяцем во лбу на росписях дворца в Марии).

Мнение Франкфорта, что раннединастический период — время создания смешанных существ, также надлежит уточнить. Раннединастический период, скорее, время стилизации и условной манеры изображения. Сложные фантастические существа создавались и в предшествующие периоды (ср. змеиноголовых драконов времени Джемдет-Наср). К тому же любая, самая чудовищная фантазия уходит корнями в совершенно реальные и конкретные образы, все фантастические существа составлены из частей подлинных животных ассоциативным путем (длинный извивающийся хвост часто кончается змейной головой, изогнутая шея — длинным клювом и т. д.).

Поэтому естественно предположить, что сходство бычьей морды с человеческим лицом в конце концов и натолкнуло художника на создание такого смешанного чудовища, как бык-андрокефал, — бык-андрокефал действительно появляется на печатах, но значительно позже, лет через двести-триста, т. е. в аккадское время¹⁷.

Остальные персонажи «фриза сражающихся» — это козлы, олени, газели и т. д., т. е. разнообразные беззащитные животные, а также хищники — львы и леопарды.

¹⁷ В аккадское время мы действительно видим быков с явно человеческими головами, изображенными в профиль. Но это уже полностью фантастический образ, без какого-либо намека на вид животного, с явно приделанной условной бородкой. Аккадский период, пожалуй, более чем какой-либо другой, можно назвать временем изобретения смешанных существ, поэтому в появлении такого быка нет ничего удивительного. С другой стороны, эти изображения, видимо, объясняются искаженным, неправильным восприятием раннединастического «фриза сражающихся», который через двести лет уже стал непонятен. Если изображение дикого зубра, на которого нападает лев, среди других диких животных и оправдано по смыслу, то в аккадское время перед нами — другая композиция: два быка, повернутые друг к другу мордами (оба в профиль), и двое мужчин, которые держат быков. Это потерявшее смысл воспроизведение раннединастического «фриза сражающихся», уже непонятного аккадцам. Печатей с такими изображениями мало, и они, как правило, выполнены грубо и небрежно (очень вероятно, что все они — периферийные). Также очень возможно, что существенную роль в антропоморфизации этого животного сыграло то обстоятельство, что зубры к этому времени уже вымерли.

АМУЛЕТЫ-АПОТРОПЕИ ИЛИ ЗНАКИ СОБСТВЕННОСТИ?

Основные персонажи «фриза сражающихся» рассмотрены. Но неизвестно, кто они такие. Зачем, с какой целью вырезаны эти маленькие фигурки на печатях? «Мы не сможем, — пишет Франкфорт, — понять смысл этой темы, одной из излюбленных тем месопотамских художников во все времена... но одним из источников „фриза“ была защита стад от нападения львов» [105, 36].

Примерно то же говорят и другие исследователи, так или иначе связывая раннединастические изображения с темой защиты стад, — Порада, Оффнер, Мортгат в своих ранних работах и пр. [177, 24; 164; 157; 10, 16].

Амье, напротив, считает, что предшествующие исследователи преувеличили значение темы защиты животных. Отношения между антропоморфными героями, человекобыками, с одной стороны, и между беззащитными животными — быками, козами, газелями, а также быком-андрокефалом (или просто зубром) — с другой, по его мнению, далеко не дружественные. Мы можем наблюдать, как антропоморфные герои и человекобыки нападают на быка (газель, козу и т. д.), стараясь поразить его кинжалом или просто задушить руками. Далее, нередко антропоморфные герои сражаются или между собой, или с человекобыками; последние также часто борются друг с другом. Человекобык вообще выступает как существо, враждебное быку-андрокефалу. Перед нами не защитники стад, замечает Амье, так как они часто меряются силами с беззащитными дикими животными (оленями, газелями и др.) и грубо хватают их, поражают оружием так же, как хищников [68, 137—140]¹. Таким образом, подчеркнутые враждебные отношения, борьба и распрая преобладают в сюжетах раннединастической глиптики. Второе, существенное, с точки зрения Амье, обстоятельство — частое удвоение фигур, обычно рассматриваемое как композиционный прием. В нем заложен, говорит он, глубокий символический смысл. Какой же?

Так, например, бык-андрокефал очень часто изображается удвоенным на печатях.

Оттиск печати из Ура: изображение располагается в двух регистрах; в верхнем помещены два быка-андрокефала, туловища ко-

¹ Мортгат, в частности, считал, что человекобык — нечто вроде символа священного стада, образ, в котором осуществлена связь между героем и священным быком [157, 10—12].

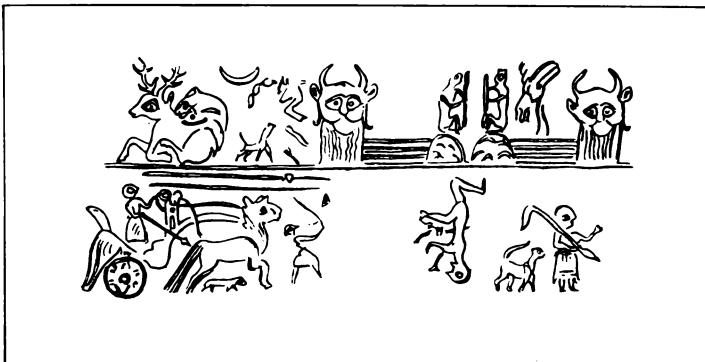


Рис. 23

торых заканчиваются изображением двух гор; на вершине каждой горы сидит по непонятному существу (не то человек, не то животное) с копьем в руках. Рядом олень, на которого нападает лев, причем изображены только верхние части туловищ обоих животных, затем полумесец и какие-то неясные фигуры. В нижнем регистре — человеческое существо на колеснице, запряженной муслом, перед которым шествует другой человек, держа в поднятой руке палку; перед ним — мужская фигура, перевернутая вниз головой, рядом с ней — человек с мотыгой (?) на плече, за которым бежит собака (см. рис. 23).

Из этой сложнейшей композиции Амье выбирает изображения быков-андрокефалов, которые он сопоставляет со сценами на некоторых печатях аккадского времени. На этих печатях изображается солнечный бог, видимо в момент выхода (так как привратники раскрывают перед ним двери), стоящий на быках-андрокефалах (в одном случае на двухголовом быке, во втором — на быке, туловище которого заканчивается, как и на урской печати, — горой). По мнению Амье, быки-андрокефалы связаны с солнечным божеством, а точнее — с местом его обитания, и их роль близка роли людей-скорпионов, традиционных стражей местожительства солнечного бога (ср. эпос о Гильгамеше, табл. IX). Быки-андрокефалы, так же как и люди-скорпионы, — олицетворение вселенной. Сопоставив, далее, свои наблюдения с аналогичными явлениями в малоазийской, египетской и даже греко-римских религиях, Амье приходит к выводу, что быки-андрокефалы в Двуречье ассоциировались с удвоенными, противопоставляющимися друг другу элементами и могли восприниматься как небо и земля, солнце и луна, день и ночь (см. хурритские горы-быки *šerî* и *hurri* — «день» и «ночь» [68, 139], точнее, «вечер» и «утро», как у И. М. Дьяконова [93а]).

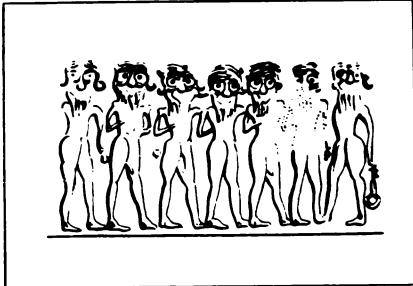


Рис. 24

От толкования образов быков-андрокефалов Амье переходит к антропоморфным героям. Они также очень часто изображены удвоенными, а на двух печатях умножены до шести и даже до семи человек (рис. 24, 25). Эти герои, считает Амье, связаны с водной стихией: очень часто мужчина с локонами, лицом в фас изображен рядом с божеством, из боков которого бьют струи воды, причем герой как бы лежит поперек сквозного

отверстия, т. е. горизонтально, а не вертикально, как обычно; есть примеры, когда два нагих героя лицом в фас изображены лежащими под лодкой, на которой плывет божество, как бы охраняемое человекобыками (рис. 26а). Тела обоих героев соединяются волнообразными линиями, которые, видимо, передают бегущие волны. Очень часто нагой герой стоит рядом с водным божеством Энки-Эа, при котором он как будто бы выполняет роль привратника. Иногда на телах нагих героев, расположенных горизонтально, устраивают целые сражения другие герои (рис. 27).

По теории Амье, нагой герой, подобно быку-андрокефалу, является другим персонифицированным элементом вселенной — он страж водной стихии, а в иных случаях может олицетворять саму первозданную стихию, Apsû, и тогда эти или аналогичные изображения можно связать с поэмой о творении — «Энума элиш» («Когда вверху...»). Привратником Энки-Эа этот герой, по-видимому, становится впоследствии, это его вторичная ипостась, что опять-таки соответствует событиям, развертывающимся в «Энума элиш» — первозданная стихия была покорена новыми богами (по

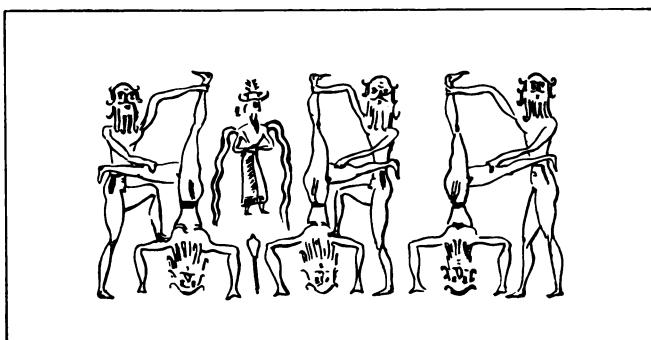


Рис. 25



Рис. 26а

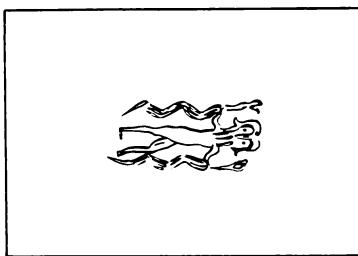


Рис. 26б

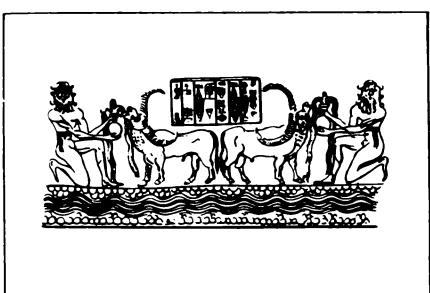


Рис. 26в

позднему вавилонскому варианту — Мардуком, сыном Эа, а первоначально, очевидно, самим Энки-Эа) [68, 150—151]².

Функции человекобыка, указывает Амье, очень близки функциям нагого героя, поскольку он также фигурирует в роли привратника и даже в какой-то мере заменяет нагого героя.

Борьба нагого героя с человекобыком, или нагих героев друг с другом, или человекобыков между собой также должна толковаться символически. Ее можно интерпретировать как смену чередующихся явлений мирового порядка — дня и ночи, лета и зимы и т. д.

² При сопоставлениях с поэмой «Энума элиш» исследователь должен быть особенно осторожным, так как поэма поздняя — конца старовавилонского периода или даже касситского, и никаких более ранних вариантов не сохранилось. Кроме того, многие из перечисленных Амье печатей — не раннединастические, а более позднего времени (например, 68, 1285, 1286 — аккадские печати).

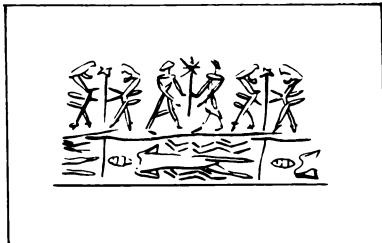


Рис. 27а

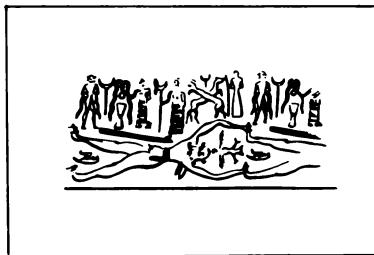


Рис. 27б

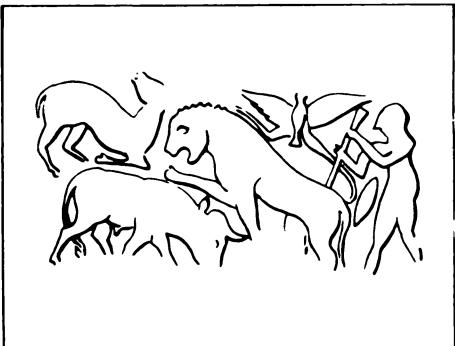
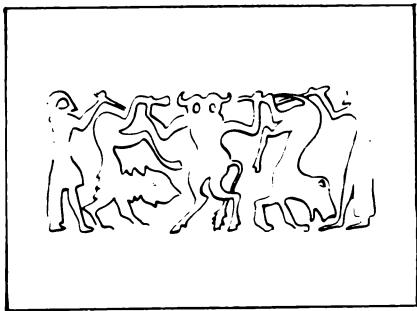
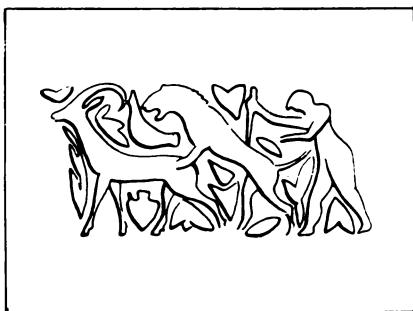


Рис. 28а, б, в



Нагой герой (а также человекобык), вначале воспринимаемый как персонификация первозданной стихии, постепенно расширяет свои функции, олицетворяя и другие космические элементы.

Таким образом, по мнению Амье, анималистическая тема в иконографии раннединастического времени представляет собой перенесение натуралистического содержания в космический план. Характернейшие фигуры, такие, как нагие герои, люди-скорпионы, человекобыки, быки-андрокефалы и т. д., являются олицетворением важнейших космических элементов или же стражами-хранителями этих элементов, владений великого божества вселенной, чьими слугами они состоят. «Иными словами, эти фигуры в совокупности с другими, менее характерными, которые их сопровождают в „битвах животных“, должны символизировать картины космической деятельности богов». Но перенос в космический план «натуралистического» репертуара, переданного в прежней традиции, не уничтожило ее, а сохранило таким образом, что каждая фигура могла иметь по крайней мере двойной смысл — один космический, другой — натуралистический, иногда странно переплетающиеся [68, 152, 153].

Такова точка зрения одного из крупнейших исследователей глиптики, результат последних изысканий. Однако она не может быть принята безоговорочно. В первую очередь потому, что защита стад все-таки изображена на многих печатях раннединастического времени. Взглянем на некоторые из них.

Оттиск печати из Ура. Датируется временем, переходным от додинастического к ранней династике. Нагой мужчина в профиль пронзает копьем льва, нападающего на быка (рис. 28а).

Аналогичная печать, также происходящая из Ура. На ней изображен герой, который закалывает льва, нападающего на козу (рис. 28б).

Печать из Шурупшака первой половины раннединастического периода — человекобык, лицом в фас, держит за задние ноги двух перевернутых львов, которых с двух сторон пронзают кинжалами два человека, повернувшись в профиль, одетые в длинные, укороченные спереди юбки («одежда битвы») (рис. 28в). Другая печать из Шурупшака дает еще один вариант той же сцены — антропоморфное существо держит за задние ноги двух перевернутых львов; закалывают львов кинжалами (или топориками) два человекобыка.

Сцену борьбы с двумя львами мы видим еще на одной печати: с хищниками сражаются три человекобыка, а сбоку видна вздыбленная газель (рис. 29а). Аналогичные сцены мы видим и на других изображениях.

Печать из Ура (рис. 29б) — еще один вариант явно охотничьей сцены: мужчина, стоя лицом в профиль, закалывает кинжалом льва, грызущего козу (вторая часть печати стерта). Вряд ли к этому изображению применимо утверждение Амье, что герои нападают главным образом на беззащитных животных с далеко не дружественными намерениями. И сцен подобного рода очень много³.

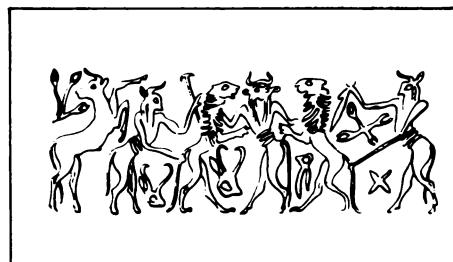


Рис. 29а

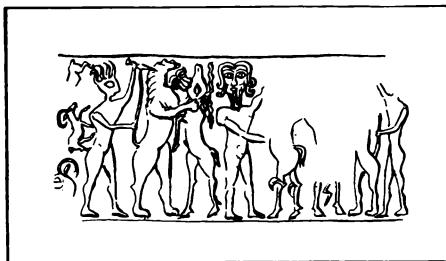


Рис. 29б

³ См., напр., 68, № 820, 894, 896, 897, 899, 903, 907, 928, 931, 933, 946, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962 — список этот можно продолжить.



Рис. 30а

по льву (иногда нападающие — леопарды). Зачастую у этого главного защитника есть помощники — нагие и одетые герои, лицом в фас и в профиль, но главным образом — человекобыки. Помощники или держат хищников за хвост, или пронзают самым разнообразным оружием. И антропоморфные герои, и человекобыки имеют, таким образом, одинаковые функции и, как мы уже видели, могут заменять друг друга.

Защита животных не единственная, хотя и преобладающая тема изображений «фриза сражающихся». Можно выделить группу сцен, которая с охраной стад не связана. Эти сцены действительно показывают далеко не дружественные отношения между защитниками и охраняемыми.

Оттиск печати из Шуруппака (рис. 30а). Изображены две сцены: на первой, слева, два человекобыка явно ловят газель — один хватает ее за ноги, другой — за рога. На сцене справа изображен человекобык, держащий двух газелей. Обе группы разделены кустом, кроме того, то тут, то там видна пробивающаяся трава. В целом создается впечатление, что действие происходит где-то в зарослях, в чаще.

На другой печати (рис. 30б), видимо, изображена охота на львов и на газелей — человекобыки и антропоморфные существа поражают животных дротиками и копьями (т. е. тема охоты решена в фантастическом плане, что, как мы уже видели, характерно для этого времени). Часто хищники в сценах на печатях нападают не только на животных, но и на людей: мы видим, как нагого героя, лицом в фас, обхватившего рукой домашнего быка или газель, гры-

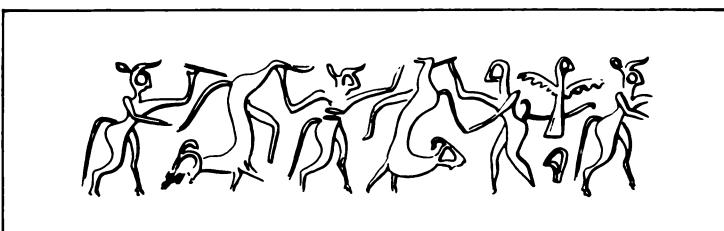


Рис. 30б

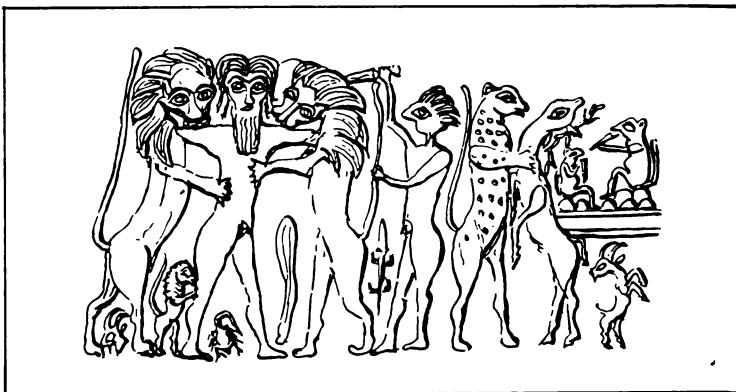


Рис. 31а

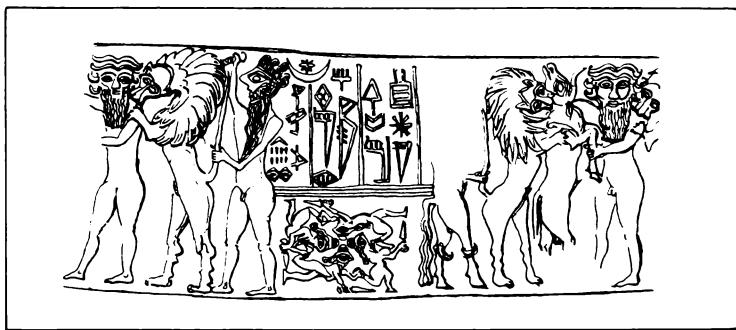


Рис. 31б

зет лев, или два льва с разных сторон нападают и на газель и на человека (рис. 31а, б). Обычно их защищают нагой бородатый мужчина (лицом в профиль), или человекобык, или оба вместе. Они оттаскивают хищников за хвосты от их жертв, одновременно пронзая львов кинжалами.

По всей вероятности, эти сцены связаны с охотой, воспроизведя различные эпизоды ее. Там, где изображается убийство домашнего животного, речь может идти о ритуальном жертвоприношении.

Наши наблюдения могут быть суммированы следующим образом:

На печатях изображено несколько групп: люди, фантастические существа (антропоморфные и зооморфные) и разные животные — дикие и домашние, хищники и рогатый скот. Взаимоотно-

шения между этими группами представлены довольно разнообразно, но преимущественно мы видим, как человеческие и антропоморфные существа (иногда в союзе с зооморфными) нападают на хищников, часто при этом обхватывая шею (жест защиты?) жертвы нападения хищников.

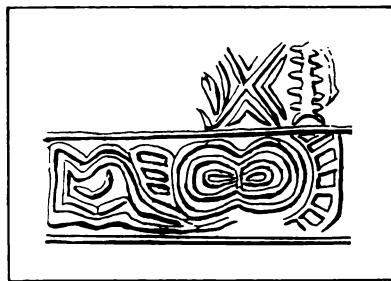
Видимо, никак нельзя отрицать точку зрения исследователей, считающих главной темой «фриза сражающихся» охотничьеското-водческие мотивы.

Смысл этих изображений, однако, не станет ясным до тех пор, пока мы не попробуем понять, что представляет собой тот предмет, на который их наносили — печать.

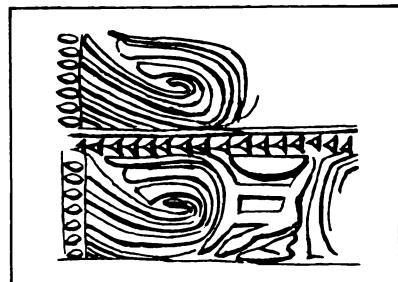
Печать принято считать личным знаком человека. Ее оттискивают на письме, на документах. Самые древние печати тем и отличаются от подвесок-украшений, что уже в ранних слоях находят оттиски печатей на каких-либо предметах или просто кусках глины. В начале III тысячелетия до н. э., в период Джемдет-Наср, число печатей резко возрастает, причем качество их изготовления становится хуже. Э. Порада считает причиной этого «широкое распространение торговой деятельности» (поскольку шумерские печати типа Джемдет-Наср находят далеко за пределами Шумера). Ухудшение качества произошло за счет увеличения количества распространяемой продукции [177, 18]. Если учесть, что именно период Джемдет-Наср отмечен бурным ростом производительных сил, было бы очень соблазнительно предположить, что число знаков, отмечающих собственность владельца, возрастает с развитием категории частной собственности. Не следует, однако, торопиться.

Знаком собственности, знаком определенного лица может быть только индивидуальный знак. Наши печати в большинстве своем не носят индивидуального характера. Изображения, а равно и их оттиски, составляют настолько сложный, причудливый узор, что часто бывает трудно отличить одну печать от другой (рис. 32). Один и тот же сюжет повторен во многих вариантах со столь незначительной разницей, что с первого взгляда ее и не заметишь. Надписи, указывающей имя владельца печати или опечатанной вещи, в большинстве случаев тоже нет.

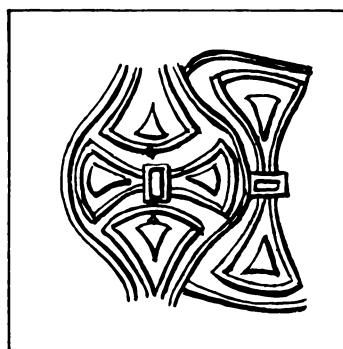
Правда, уже очень рано появляются и отдельные печати, которые имеют ярко выраженный индивидуальный характер: они отличаются по размерам, сделаны из редких пород камня, изображение на такой печати нестандартно, а в исключительных случаях мы имеем и надпись лица — обладателя печати. Назначение этих памятников для нас более или менее известно — большие печати были, как правило, печатями храмов, остальные — должностными знаками знатных лиц — правителей, жрецов и т. д. Эти подчеркнуто индивидуальные предметы как бы противопоставляются мас-се стандартных памятников (стандартным и по изображениям, и



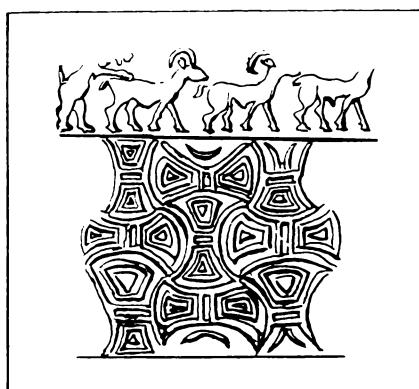
Puc. 32a



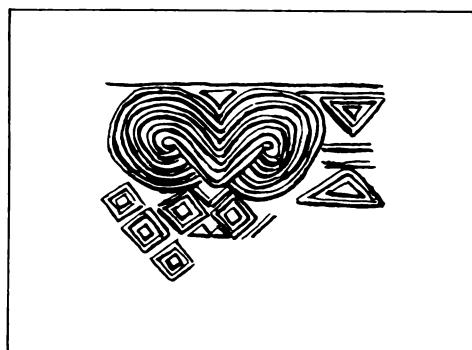
Puc. 32б



Puc. 32в



Puc. 32г



Puc. 32д

по размерам, и по материалам). Мы можем также выделить какие-то определенные группы сходных изображений. Это наводит на мысль, которую, к сожалению, пока невозможно доказать, что печати могли быть родовыми, т. е. каждый член рода имел более или менее одинаковую (а иногда и совершенно одинаковую) печать или несколько печатей⁴.

Возможно, в некоторых случаях изображения носили черты тотемистические (ср. изображения животных или рыб на печатях Джемдет-Наср), а впоследствии, может быть, выбор изображений на печатях основывался и на каких-либо других принципах (например, профессиональном, так как мы имеем и «охотничьи» печати, и сцены лепки горшков, дойки коров, занятия ткачеством и т. д.)⁵.

Очень важный материал в этом отношении дали находки Л. Вулли, обнаруженные им при раскопках так называемого Царского кладбища в Уре раннединастического времени. За пределами кладбища тянулся ряд могил, которые, по всей видимости, являлись захоронениями воинов; это были однообразные и очень бедные мужские погребения, и возле каждого мужчины лежало оружие — бронзовый кинжал или наконечник копья. Но что более всего поразило археологов, и это подчеркивает сам Вулли, — в каждой из могил этого воинского кладбища была найдена цилиндрическая печать, вырезанная из белой раковины и по размерам почти вдвое превосходящая типичные стандартные печати (до 4 см в дл. и до 3 см в диам.).

На всех печатях с незначительными вариантами повторялись однотипные сцены «фриза сражающихся»: герой-охотник или пастух и лев, терзающий барана, овцу, газель. Вулли склонен видеть здесь как раз профессиональный принцип — по его мнению, эти изображения символизировали победу, а печати играли роль военных медалей, которыми награждали воинов, отличившихся в битве [203, 83]. Трудно сказать, были ли эти печати именно медалями. Для нас в данном случае важен факт массовой находки стандартных памятников с повторяющимися однообразными изображениями у однородной группы лиц.

Много цилиндрических печатей было найдено в храмах, где эти печати посвящались различным божествам, чтобы те оказывали милость и благодеяния. Роль печати как охраняющего, про-

⁴ Так, известно, что у хеттских царей кроме личных печатей были династийные печати, переходящие от царя к царю; урартские цари и царевичи имели каждый свою печать, но изображение на них было одним и тем же, являясь как бы династийным гербом [20, 25]. Династийные печати засвидетельствованы и в Угарите в XIII в. до н. э.; так, в описи приданого угаритской принцессы есть и печати.

⁵ Во всяком случае, от старовавилонского периода до нас дошла печать врача с изображением медицинских инструментов (?).

филактического амулета — апотропея подтверждается и текстуальными свидетельствами [102, 60]⁶. Видимо, и изображение и оттиск его также должны быть связаны с характером печати — амулета, оберега.

В более позднее время на документах вместо печати встречаются оттиски ногтя (*suprgi*) и одежды (*sissiktu*), и это, видимо, не случайно. Ноготь и край вышитой одежды являлись частью личности, и, прилагая их, владелец символически оставлял себя на документе. Суеверные представления, связанные с ногтями, волосами, до сих пор коренятся в нашем сознании. Мать сжигает волосы ребенка, когда стрижет его, чтобы никто не повредил ему. Все колдовство основано на принципе контагиозной и гомеопатической магии: если мы хотим навлечь болезнь на человека, надо проткнуть иголкой его изображение в том месте, которое хочешь поразить, а еще лучше — иметь его волосы или ногти. Если повредить отпечаток ноги человека, его след, можно нанестиувечье самому человеку.

Отпечатывание пальца на предмете — тоже перенесение части себя, своей сущности на предмет. Мы можем даже охранить его таким образом, показав, что данная вещь имеет владельца. Правда, оставить отпечаток пальца — вещь более опасная, чем, скажем, оставить оттиск рисунка. Может быть, поэтому оттиск ногтя встречается главным образом на юридических документах? Рисунок более анонимен, он как бы прикрывает своего владельца, и в то же время такой символ охраняет даже лучше, чем, скажем, отпечаток пальца и ногтя. Владелец вещи прекрасно знает, что он охранил ее, поставив на нее свой собственный знак, и для другого лица эта вещь магически неприкосновенна. Думается, что именно в этом явлении и заложена тенденция к развитию печати как знака собственности — от охраны собственности при помощи магии к ее (собственности) личной юридической охране.

Видимо, роль печати как знака собственности — вторичная, на первом месте стоит магическая роль как самого предмета и изображения на нем, так и отпечатка этого изображения на другом предмете. Важен, видимо, сам факт «опечатывания» предмета, чтобы вещь считалась неприкосновенной и предмет как бы охранялся властью запечатавшего его человека. Поэтому еще и в позднее время (II—I тысячелетия до н. э.) допускалось «подписывание» документа не личной печатью, а краем одежды, ногтем, которое нельзя было

⁶ Даже если не совсем правилен перевод отдельных слов на ассирийских изображениях более позднего времени, данный Франкфортом (подробнее см. 68, 155), то все равно остается несомненным, что значение этих изображений верно понято — они носят явно апотропейический характер, а также безусловно обнаруживают связь с изображениями на печатях [94, 120—122].

отождествить⁷. Следы особого отношения к опечатанному предмету сохранились и в фольклоре⁸.

Что же касается сложной символико-космической трактовки, предлагаемой Амье, то, нам кажется, ее следует принять с некоторыми оговорками.

Кто держал эти печати в руках и пользовался ими? Судя по оттискам на юридических и хозяйственных документах, по археологическим данным, а также и по количеству дошедших до нас экземпляров -- представители самых разных слоев: и жрецы, и писцы, и ремесленники, и земледельцы, т. е. печати принадлежали и создателям самой символико-философской концепции -- представителям древней науки, и основной массе населения. Можно не сомневаться, что если для какого-либо жреца высшей категории борьба человеческого существа с животными и могла воплощать олицетворение сложной организации вселенной, символику сменяющихся явлений природы — дня и ночи, лета и зимы или вечную борьбу двух начал — добра и зла, жизни и смерти и т. д., то для простого пастуха бык и терзающий его лев были только быком и только львом, и главной его заботой было спасти быка от этого льва. И если, скажем, у ученого писца изображение нагого героя в струях воды и ассоциировалось с Апсу — первозданной стихией, побежденной новыми богами, то для какого-нибудь городского жителя это был просто дух-хранитель, который мог защитить от дурного глаза, от напасти, а в случае пренебрежения к нему навлечь болезнь или бедствие. Недаром печатей с изображением сцен безусловно символического характера в раннединастический период очень немного и они так резко выделяются среди основной массы. Амье объясняет это явление тем, что «граверы не заботились о том, чтобы представить систематически неинтересные для них изображения организации вселенной: их целью было изобразить гениев-покровителей» [68, 188]. Но резчики потому и не забочились об этом, что изображения эти были им (и массе населения) непонятны, что эти изображения для большей части жителей Двуречья имели другой смысл, более близкий и доступный, а о сложном философском подтексте они и не догадывались — он был создан искусственно и был им чужд.

Поэтому мы предлагаем толковать изображения «фриза сражающихся» исходя из наиболее вероятных представлений тех людей,

⁷ А. П. Рифтин, указывая на отпечатки ногтя (*şurğu*), а также кромки одежды (*sissiklu*), ставившихся на документах вместо печати, считает, что ноготь не полностью заменял печать именно потому, что отпечатки ногтя и отиск кромки не имели индивидуального отличия [44, 24—26]. В старовавилонский период, которого касается А. П. Рифтин, печать действительно приобретает ряд новых, дополнительных значений. В частности, на печатях гораздо чаще вырезают имя владельца, чем в рассматриваемое время.

⁸ Сравните, например, мотив «запечатанный джинн» в арабских сказках «1001 ночи».

которые держали печати в руках. Редкие (особенно в ранне-династическую эпоху) цилиндры с изображениями явно символического характера, скорее всего, были личными печатями правителей, жрецов, писцов и т. д. и могли изготавляться по специальному заказу. Большинство же изображений со сценами охоты на хищников и диких животных, защиты домашнего скота и беззащитных животных от хищников, видимо, толковалось массой населения более просто и отвечало практическим требованиям, которые древние шумерийцы предъявляли к магии, т. е. желанию воздействовать на окружающий мир не только реальным, но также иррациональным путем.

До сих пор мы говорили только об образах глиптики и пытались их трактовать исходя из самих изображений. Значит, мы занимались только одной частью билингвы, если продолжить сравнение, употребленное вначале. Но есть и вторая часть — литература, литературные тексты. Конечно, не может быть и речи о поисках прямых сопоставлений иллюстративного характера, можно говорить только о каких-то единых, общих источниках как для памятников изобразительного искусства, так и для устных (позднее оформленных письменно) преданий.

Самые ранние памятники на шумерском языке восходят ко времени около 3000 г. до н. э. Это главным образом хозяйственныe тексты, написанные еще рисуночным письмом, без обозначения грамматических показателей. Первые записи произведений литературного характера (гимны, пословицы, учебные школьные тексты) датируются примерно XXVIII—XXVII вв. до н. э.¹.

Основная часть шумерских литературных текстов дошла до нас в копиях XIX—XVIII вв. до н. э., так называемого старовавилонского периода, т. е. того времени, когда сами шумерийцы уже слились с аккадцами в единый народ — вавилонян, а шумерский язык уступил место аккадскому, оставаясь языком науки и литературы. Шумерскому языку, таким образом, выпала в Двуречье почти та же роль, что латини в средневековой Европе.

Следовательно, ранние литературные тексты дают нам довольно ограниченный материал для сопоставлений. Необходимо также учесть, что к тому времени, когда в Двуречье была создана письменность, изобразительное искусство уже имело свою историю и закладывало свои традиции. А когда письменность стала служить и для записи литературных текстов, традиция изобразительного искусства была настолько прочной, иконография настолько установившейся, что само изобразительное искусство могло влиять на образы литературы. Словесное описание персонажа, особенно его внешнего облика, вполне могло быть подсказано образом, зафиксированным ранее в изображении и потому хорошо знакомым. При этом, конечно, не следует упускать из виду, что письменная литературная традиция имела длительный предшествующий ей период

¹ Сравнительно недавно (в 60-х годах) в Ираке, на городище Абу-Салих, был найден обширный архив, содержащий, по предварительным данным, большое число литературных текстов. Публикация их должна значительно расширить наши сведения о шумерской литературе.

устного творчества, которое в свое время безусловно оказывало непосредственное влияние и на создание древнего иконографического образа.

Положение, однако, не безнадежное. Если мы сумели определить тематику изображений, если мы видим, что она носит явно мифологический характер, если, далее, мы предполагаем, что, по-видимому, она связана с каким-то кругом мифов, то в принципе возможны и сопоставления с более поздними записями. Необходимым условием при этом будет тщательный анализ этих записей и поиски древних корней произведения.

«Фриз сражающихся» связан, как кажется, с охотничьеското-водческими сюжетами. Немного странно, конечно, что эта тема преобладает в период развитого земледельческого хозяйства, но постараемся пока не обращать на это внимания. Наши поиски должны направить нас в круг подобных же мотивов в литературе. И тут нас ожидает первая удача. Охотники-скотоводы занимают особое место в шумерских взглядах на развитие цивилизации. Исследователями неоднократно отмечен, если можно так выразиться, «наивный историзм» шумерийцев.

Для шумерского мировоззрения, выраженного в мифологических произведениях, в частности в ряде этиологических мифов, характерен исторический подход к событиям. Существовали представления о ходе развития человеческого общества, об обязательных стадиях, которые должно было пройти человечество. Отзвуки этих представлений сохранились и в аккадском эпосе о Гильгамеше, и в других, менее известных, шумерских мифах — о кочевнике Марту, о «золотом веке» в Шумере и т. д. Согласно шумерской исторической концепции (не выраженной, впрочем, прямолинейно), древний человек, прежде чем принять облик цивилизованного земледельца, жителя городов, был кочевником-скотоводом, а до этого находился в состоянии первобытной невинности и жил в степи вместе с дикими животными — газелями, оленями, козами и пр., защищая их от хищников. Такой образ жизни ведет «дикий человек» Энкиду до знакомства с Гильгамешем, и судьба его — судьба всего человечества².

Может быть, именно эти представления о предках — охотниках и скотоводах — сыграли решающую роль в раннединастических изображениях? Не могли ли эти сцены ассоциироваться с далекими предками, возможно, божественного происхождения, которые мыслились скотоводами-охотниками и являлись магическими помощниками своих потомков? (рис. 33). Ведь печать жила не одно поколение, она передавалась (и даже сейчас передается) по наследству и уже тем самым была связана с идеей преемственности.

² Исследуя эпос о Гильгамеше, И. М. Дьяконов обращает внимание именно на типичность судьбы Энкиду [16, 22].

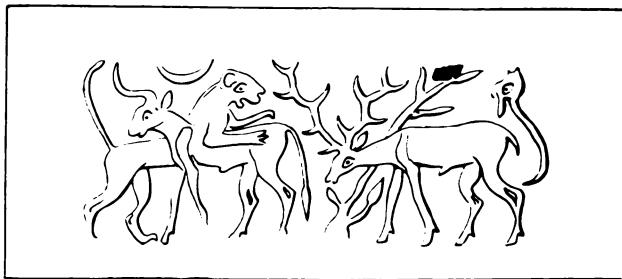


Рис. 33а

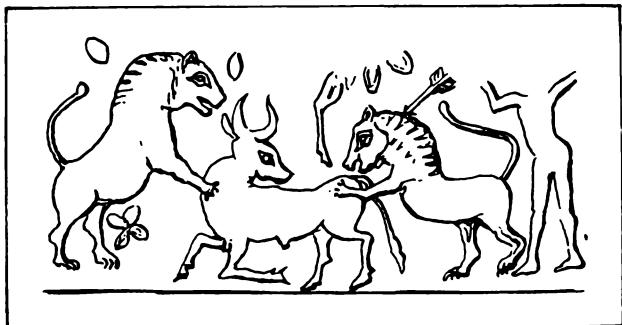


Рис. 33б

Надо, видимо, рассмотреть внимательнее мифы, связанные со скотоводством. Сначала, однако, нас ожидает разочарование. Почти все эти мифы относятся к кругу этнологических, рассказывающих о наведении порядка на земле, об установлении божественной иерархии. Такие мифы заведомо являются поздними произведениями, составленными с определенными намерениями. Но все-таки мы их рассмотрим.

Почти все дошедшие до нас мифы были найдены в школьной библиотеке города Ниппуря, одного из старинных шумерских городов, центре древнего племенного союза, но, по-видимому, не все они восходят к собственно ниппурскому циклу мифов.

Судя по именам главных богов, действующих в этих мифических рассказах, их можно условно разделить на три группы:

I. Миф ниппурского цикла, поскольку события развиваются в Ниппуре и главное действующее лицо — Энлиль, бог-покровитель Ниппуря. Миф рассказывает о том, как Энлиль решил соз-

дать на земле изобилие и плодородие. С этой целью он сотворил двух братьев — Эмеша и Энтина³; они стали его посланцами. И вот:

Энтен приказывает овце родить ягненка, козе — родить козленка,
Корове и телке велит он дать много мяса и жира, он создает изобилие.
В долинах дикому ослу, козлу и газели он дал радость,
Небесным птицам в вольном небе, он дал им вить гнезда,
Рыbam в море, в заболоченных реках, он дал им иметь потомство.
Деревья он посадил, он создал плоды.
Зерно и травы он создал в изобилии.
Эмеш . . . создал просторные стойла и пастбища.
В полях он создал изобилие.
В дома он принес изобилие [137, 49—50].

Эмеш, функции которого менее важны и обширны, видимо, недоволен таким распределением обязанностей и пытается добиться первенства. Оба спорящих бога отправляются к Энлилю, предъявляют ему свои претензии и просят рассудить их. Тот оставляет главным Энтина и присуждает ему титул «энгар» богов⁴, а Эмеш получает выговор: «Эмеш, мой сын, как мог ты сравнить себя с Энтином, братом твоим», — укоряет Энлиль.

... И Эмеш преклонил колена перед Энтином.
В дом его он принес . . . виноградного вина и фиников,
Эмеш одарил Энтина золотом, серебром и лазуритом,
По-братски и дружественно совершили они возлияние.
Энтен, верный энгар богов, оказался более велик, чем Эмеш [137, 51].

Таким образом, предпочтение отдается Энтину, который как будто бы совмещает в себе земледельца, скотовода и охотника и как божество зимнего времени года должен иметь для жителей Двуречья большее значение, чем божество знойного периода, Эмеш.

II. Мифом, по всей вероятности, связанным с традицией города Эреду, является миф о делах бога Энки — божества мудрости, а также земных и подземных вод, легендарного создателя города

³ Перевод текста см. [137, 49—51]. Транскрипцию текста и комментированный перевод см. Ван Дейк [92, 43—57]. Он отмечает, что Эмеш и Энтен — это Лето и Зима. Однако это не мешает им фигурировать одновременно и как божествам скотоводческого характера. Судя по тексту, один (Эмеш) представляет божество летнего (оседлого) скотоводства, второй (Энтен) — зимнего (отгонного).

⁴ Термин «энгар» в позднее время значит «земледелец», для данного же времени, видимо, — «лицо, отвечающее за обработку полей» [17, 270]. В ряде текстов «энгар» также частый эпитет царя [100, 14, 52, 60, 62].

Эреду. Энки хочет осчастливить Шумер. С этой целью он отправляется в путешествие по стране и «определяет судьбу Шумера»:

О дом Шумера, да будут полны твои стойла,
Да умножатся стада твои (дословно — «коровы»),
Да будут полны твои овчарни, да будут бесчисленны стада твоих овец.

Так, шествуя по городам Шумера, Энки приносит им благоденствие. Кроме того, он поручает каждую определенную область хозяйства заботам какого-либо божества: богу Энки-Имду (или Энкимду) вручает попечение над каналами и рвами; наполнив долины растительной и животной жизнью, отдает их во власть «царя гор» Сумукана; пастуха Думузи делает хозяином в овчарнях и стойлах [137, 60—62].

В другом мифе объединены оба верховных божества — Энлиль и Энки, поэтому трудно определить его место происхождения. Может быть, его все-таки следует отнести к группе Эреду, а не Ниппуря, так как, кажется, богу Энки принадлежит более действенная роль, чем Энлилю, — он инициатор и советчик Энлиля в этом тексте. А поскольку текст попал к нам из ниппурской библиотеки, вполне вероятно, что Энлиль как верховное божество Ниппуря был дополнительно введен в текст ниппурскими жрецами.

Миф рассказывает об Ашнан — богине зерна и богине скота Лахар⁵. Обе они были созданы Энки и Энлилем в «покое сотворения богов» для того, чтобы обеспечить едой и питьем Ануннаков, детей бога небес Ана. Ануннаки оказываются неспособными использовать плоды трудов Ашнан и Лахар. Тогда боги решают отправить эти божества на землю.

И в те дни сказал Энки Энлилю:
«Отец Энлиль! Лахар и Ашнан,
Воистину они были созданы в Дулькуге,
Давай заставим их спуститься из Дулькуга».
И по священному слову Энки и Энлиля
Лахар и Ашнан спустились из Дулькуга.
Для Лахар они (т. е. Энлиль и Энки) соорудили овчарни,
Растения, травы ... подарили они ей.
Для Ашнан они создали дом,
Плуг и ярмо они вручили ей.
Лахар обосновалась в своих стойлах,
Она — пастушка, щедростью умножающая овчарни.
В урожае поселилась Ашнан,
Она девушка милостивая и щедрая [137, 53—54].

⁵ Одно время считали, что Лахар — мужчина [см. 137, 53, 54], однако *labru* или *labāg* (древнее шумерское заимствование из общесемитского) обозначает овцу (пишется знаком *u₈*, в то время как баран пишется знаком *udu*).

Но, подобно Эмешу и Энтену, Лахар и Ашиан тоже недовольны своей судьбой и начинают ссориться. Конец текста разбит, поэтому нам неизвестно, чем закончился спор этих божеств и кому из них было отдано предпочтение.

III. Последний миф земледельческо-скотоводческого цикла, который будет приведен здесь, возможно, относится к урукскому кругу мифов. Главные действующие лица этого мифа — богиня-покровительница города Урука Инанна и Думузи — божество, почивавшееся в первую очередь в Уруке и его пригородах.

С. Н. Крамер, впервые издавший этот текст, озаглавил его «Инанна выбирает бога-земледельца» [137, 103; 92, 65—86]. Содержание его вкратце таково.

Богиня Инанна решает выбрать себе супруга. Ее брат, солнечный бог Уту, хочет, чтобы Инанна стала женой бога-настуха Думузи. Сама она, однако, предпочитает земледельческого бога Энки-Имду. Тогда Думузи приходит к Инанне и в возмущении спрашивает ее, почему Инанна не хочет выбрать его супругом. У него, пастуха, есть все, чем обладает земледелец, и даже более того.

В чём преобладает надо мной земледелец?
Если он даст мне свою черную одежду,
То я ему, земледельцу, даю мою черную овцу.
Если он даст мне свою белую одежду,
То я ему, земледельцу, даю мою белую овцу.
Если он даст мне свое пальмовое вино первого урожая,
То я ему, земледельцу, даю мое желтое (от жира) молоко.
... Если он даст мне свой прекрасный хлеб,
То я ему, земледельцу, даю мой сладкий сыр...
Больше, чем он сможет съесть,
Больше, чем он сможет выпить.
Я наложу ему масла, я налью ему молока.
В чём он, земледелец, преобладает надо мной?

Вторая половина текста плохо сохранилась, но Инанна как будто продолжает настаивать на своем выборе. Энки-Имду стремится решить ссору мирным путем:

... О Думузи, пастух, зачем ты затеял ссору?
Зачем нам спорить с тобой, пастух?
Пусть твои овцы едят траву земли,
... Пусть в полях Забалама⁶ едят зерно,
Пусть вся твоя паства пьет воду в моем канале Унун...⁷

⁶ У Ван Дейка — «на земле Урука» [92, 73]. Забалам — место культа Инанны, здесь, может быть, заменяет Урук.

⁷ У Ван Дейка — «в канале моем Исургуль», что одно и то же [92, 73]. 75

Но пастух недоволен и требует удовлетворения. Миролюбивый Энки-Имду не желает с ним ссориться и уступает Инанну. Бог пастух побеждает земледельца.

Истоки этих этиологических мифов могут восходить к достаточно древним традициям, судя по предполагаемым местам происхождения. Расцвет города Эреду падает на время периода Убайд (начало — середина IV тысячелетия до н. э.), позже он — малоизвестный пригород Ура и имеет значение только как центр культа Энки; Ниппур возникает в период Джемдет-Наср (приблизительно конец IV — начало III тысячелетия до н. э.), Урук приобретает значение примерно с середины IV тысячелетия до н. э. и особенную роль играет именно в раннединастический период. Две линии, две тенденции проступают в текстах. С одной стороны, они носят сильные следы жреческой обработки, стремления канонизировать, распределить и упорядочить все земные и небесные явления, установить божественную иерархию, а также объяснить все существующее с определенной моральной точки зрения: надо работать на богов, потому что они этого хотели, создавая человека; надо быть богобоязненным и исполнять культы, надо терпеть все напасти, посыпаемые богами, потому что боги и спасут, и т. д. Это указывает на то, что перед нами поздняя редакция мифов, быть может восходящая ко времени III династии Ура.

Но под этой оболочкой явственно проступает и другое, во многом противоречащее первому направление: боги злы, грубы и жестоки, их решения часто объясняются капризами, пьяниством и распущенностью и все-таки именно эти злые и непонятные боги — творцы всего живого на земле⁸. Энки и Энлиль удивительно напоминают первых носителей культуры — первопредков австралийских, меланезийских и других сказаний первобытных народов. И даже в том, что они действуют часто совместно, можно увидеть следы близнечного мифа, как на это указывает Е. М. Мелетинский в своем исследовании о происхождении эпоса [36, 380]. И эти черты героев-демиургов — черты очень древние, которые впоследствии, возможно, оказались удобными и для канонизации их жречеством. Герои-первопредки и у первобытных народов — не идеальные создания, и элементы комизма, и даже сатиры, часто присутствуют в их образах. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и шумерские боги сохранили свои такие человеческие и земные черты характера, скорее, можно удивляться, как произошло, что эти черты не были слажены и облагорожены поздней обработкой.

Другая направленность мифов также бросается в глаза:

1. Некое верховное божество, заботясь о благоустройстве вселенной, создает несколько второстепенных божеств и каждому

⁸ Эти черты здесь не ощущимы, но в других этиологических мифах («Энки и Нинхурсаг», «Сотворение человека» и др.) ими обладают именно Энки и Энлиль [137, 54, 60, 71].

вверяет определенную область хозяйства. В основном это боги земледелия и скотоводства (сюда же примыкает бог-покровитель дикого скота Сумукан).

2. Божества эти не в ладу между собой, причем их споры принимают вид спора между земледелием и скотоводством. В одном случае явно побеждает скотоводство, и скотоводческий бог как будто бы принимает также и функции земледельческого божества.

3. Имена этих божеств варьируются и не имеют решающего значения. На первое место выступают функции божеств охранять вверенные стада и заботиться об их росте.

Эта направленность кажется близкой «охотниче-скотоводческим» сюжетам в глиптике⁹. Кто как не Энтен, приказавший «козе родить козленка» и «овце родить ягненка», будет защищать свою паству от нападения хищников? С ним рядом могут действовать и его помощники, дублирующие его персонажи, в виде, например, фантастического человекобыка. Все эти существа могут бороться между собой, оспаривая свое первенство, как мы это и встречаем в изображенных сценах.

Уже указывалось, что никоим образом не следует понимать эту связь как прямую иллюстрацию мифа в глиптике и пытаться уви-

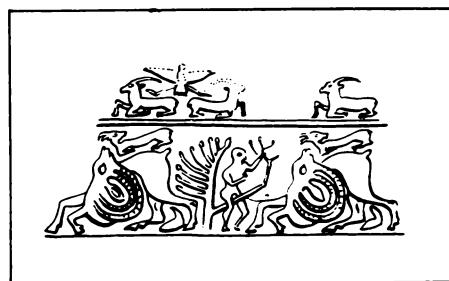


Рис. 34а



Рис. 34б

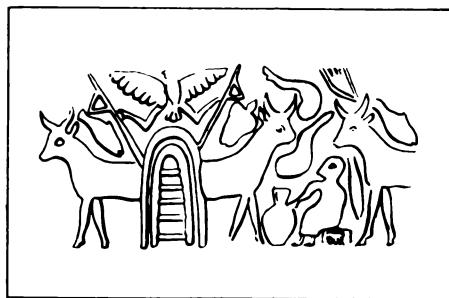


Рис. 34в

⁹ Мы не выделяем специально темы охоты, поскольку последняя всегда сопутствует развитию скотоводства. Если, скажем, в какой-то период почему-либо возрождается скотоводство, вместе с ним всегда будет существовать и охотничий промысел как средство пропитания пастухов.

деть, скажем, в герое лицом в профиль именно Энтина, а в человечьем — Эмеша или наоборот. Связь эта проявляется в общем характере представлений и верований рассматриваемого времени, удивительно объединяя изобразительное искусство и мифологические тексты.

В обоих случаях бросается в глаза общая расплывчатость, не конкретность образов, проявляющаяся в большом числе персонажей как в глиптике, так и в литературе. Однако в обоих случаях некоей безликости образов противопоставляется необычная целестремленность действующих лиц: в литературных мифологических текстах они получают в свое управление определенную область хозяйства, в глиптике мы наблюдаем, как, заботясь о своей пастве, они реально осуществляют свою власть, и в этом отношении глиптика, конечно, вносит элемент иллюстративности, как, впрочем, любой вид изобразительного искусства.

В этих мифах упоминается божество Думузи. Мы уже говорили, что Мортгат считал Думузи умирающим и воскресающим богом растительности и отождествлял с ним почти все изображения в изобразительном искусстве Двуречья. Амье хотя и считает, что многие доводы Мортгата неубедительны, но в какой-то мере соглашается с ним, поскольку склоняется к тому, чтобы видеть в Думузи божество, олицетворяющее силы природы и воплощающееся впоследствии в каждом царе города-государства, который путем священного брака с богиней (т. е. практически со жрицей, ее представительницей) обеспечивал плодородие общин и способствовал обновлению сил природы. Далее Амье, как мы видели, особо выделил этот образ из числа семи мудрецов, которые играли большую роль в культе царей-предков [68, 155, 156, 189].

Однако существовали и другие мнения. Так, Ван-ден-Берге считал, что шумеро-аввилонские представления о царстве мертвых как о стране мрака и ужаса, «стране без возврата, откуда назад никто не приходит», не дали почвы для развития взглядов, связанных с воскрешением. Сам Думузи как будто не был умирающим и воскресающим божеством растительности, но только пастушьим богом, во всяком случае в раннешумерское время [70, 298—321].

Предположение о воскрешении Думузи из мертвых основывалось на трактовке ассирио-аввилонской поэмы о нисхождении Иштар в преисподнюю.

Богиня Иштар решила отправиться в «страну без возврата». Там ее задерживает царица подземного мира Эрешкигал, наслав на Иштар 60 болезней. С уходом Иштар на земле прекращается воспроизведение потомства, и боги обеспокоены. Они решают добиться возвращения богини. Конец поэмы малопонятен, но так как там упоминается имя Думузи и какие-то празднества, то по аналогии с поисками Исида Осириса обычно считали, что и Иштар

отправилась в подземное царство за своим супругом. Оживление природы объяснялось возвращением Иштар и Думузи на землю.

Исследователи почему-то не обращали внимания на гневные слова Гильгамеша, брошенные им Иштар, в аккадском эпосе:

Супругу юности твоей, Думузи,
Из года в год ты судила рыданья [19, 40].

Оказалось, однако, что упреки Гильгамеша были вполне оправданы.

В 1944 г., в первом издании книги «Шумерская мифология», Крамер опубликовал ряд отрывков шумерского варианта мифа о нисхождении в преисподнюю богини Инанны (Иштар), а также подробно изложил содержание текста [137, 83—96; 135, 199—214, 1—17].

Из текста стало ясно, что, спускаясь в подземное царство, Инанна оставила своего супруга Думузи на земле. В дальнейшем действия развертывались так же, как и в вавилонской поэме, но, когда пришло время Инанне покидать преисподнюю, она, как и все живые существа, попавшие туда, не могла вернуться на землю, не подчинившись законам подземного царства. А по этим законам она должна была оставить кого-то под землей вместо себя. И она передает своего супруга Думузи, которого хвалят демоны подземного мира «гала». Вот почему до нас дошло так много плачей по поводу безвременной кончины Думузи [139, 169].

В дальнейшем С. Н. Крамер дополнил рассказ о гибели Думузи еще одним текстом, который он так и назвал — «Смерть Думузи» [139, 169—173; 139а, 121, след.]. Текст этот можно считать продолжением рассказа о нисхождении Инанны, но оформленся он как самостоятельное произведение.

Рассказ начинается вступлением, в котором говорится о горьких предчувствиях правителя Урука, пастуха Думузи. Думузи идет на равнину к своей сестре Гештинанне — имя значит «виноградная лоза небес», божественной певице, толковательнице снов. Он приходит к ней с «глазами полными слез и горькими жалобами» — он видел тяжелый сон, предвещающий его конец. Гештинанна подтверждает толкование сна и предсказывает, что за Думузи придут демоны подземного мира «гала». Она советует брату бежать. Думузи скрывается. Появляются безжалостные «гала» и пытаются стремятся вырвать у Гештинанны название места, где спрятался Думузи. Она молчит. Демоны решают отправиться к «другу Думузи» (его имя так и остается неизвестным). Думузи тем временем бежит к своему другу и умоляет того не говорить демонам, где он спрятался. Друг клянется молчать, но, подкупленный демонами, выдает Думузи. Демоны накидываются на Думузи, бьют и связы-



Рис. 35а



Рис. 35б



Рис. 35в

вают. Думузи обращается с мольбой к солнцу — богу Уту, брату Ианны:

«... О Уту, ты брат моей жены!
Я супруг твоей сестры!
Преврати мои руки в ноги газели,
Преврати мои ноги в ноги газели,
И я от демонов убегу...»

Уту внял мольбе, и превращенный в газель, Думузи бежит в Шубириллу. Демоны вновь настигают его, бьют и истязают. Опять обращается Думузи с мольбой к Уту. Тот второй раз превращает его в газель, и Думузи бежит в храм богини Белили. Он просит у нее немного пищи и воды, но не простых: ему надо попить воды, предназначенней для либации, и поесть «рассыпанной» муки (то есть жертвенной). Таким образом, речь идет скорее о каком-то символическом акте, чем о простом утолении голода и жажды.

Пока Думузи ест и пьет, снова появляются «гала» и третий раз хватают Думузи. Уту превращает его в газель и в третий раз, и тот скрывается в загоне для овец. Но «гала» врываются туда и рвут Думузи на части. Так погиб пастуший бог¹⁰.

¹⁰ В 1958 г. на симпозиуме по урбанистике С. Н. Крамер и Т. Якобсен высказали предположение, что Думузи — божество подземного мира и,

На землю он все-таки возвращается. Конец текста, который, видимо, относится к основной версии текста о нисхождении Иナンны, опубликован С. Н. Крамером и комментирован А. Фалькенштейном [139а, 139б, 131]. Думузи, которого Иナンна хочет оставить в преисподней вместо себя, будет проводить в преисподней только половину года, как Персефона, а вторую половину будет жить на земле¹¹. Таким образом, шумерский бог Думузи оказывается убиваемым и воскресающим божеством, хотя, может быть, не столь ярко выраженного характера, как Осирис и малоазийские божества.

Упоминается Думузи и в исторических царских списках; в одном из них пастух Думузи считался одним из допотопных царей Бадтибры [119, 72, I.15], в другом — третьим царем I династии Урука¹² (эта традиция считается основной), так что вполне вероятно, что Думузи, подобно другим легендарным или действительным правителям династии Урука, был впоследствии обожествлен (как Энмеркар, Гильгамеш и др.) и почитался в числе царей-предков, легендарных героев Урука.

Однако по одним этим текстам трудно выяснить, насколько правдоподобно такое предположение и как сочетать данные мифологии и легендарной исторической традиции. Возможно, изображения периода Джемдет-Наср, где бог-пастух показан с символами Иナンны — супруги Думузи, сопоставимы с мифологическим образом Думузи — пастушьего божества.

Новые мифологические тексты сближают образ бога-пастуха со «скотоводческими» мотивами раннединастических изображений, а поэма «Смерть Думузи» как будто бы даже дает прямые параллели. Действительно, не могут ли оказаться сценами превращения Думузи в газель изображения терзаемого хищниками человека, ноги которого заканчиваются газельными головами? Создается впечатление, что мастер пытался зафиксировать самый момент пере-

таким образом, ему и незачем возвращаться. Он все время обитает в преисподней [127, 86, 92, 93]. Однако впоследствии оба изменили свою точку зрения.

¹¹ Крамер и Фалькенштейн предполагают, что вторую половину года будет проводить в подземном царстве его сестра Гештинанна. Хотя текст как будто и звучит: «ты — половину года, твоя сестра — половину года» [см. 139б, 131], он слишком фрагментирован, чтобы можно было быть абсолютно уверенным в его содержании.

¹² Есть еще один Думузи — рыбак, которого называют царем города Кубари [119, 88, I. 15; 17, 169—170].

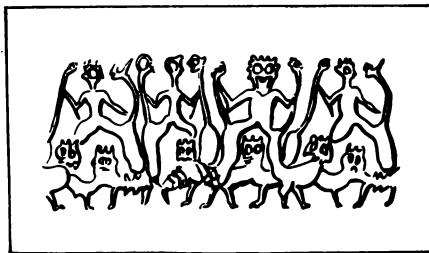


Рис. 35г

хода одного образа в другой. Таких изображений много, они варьируются весьма разнообразно, и большинство вариантов близки по духу к содержанию поэмы (рис. 35). Бог-пастух Думузи, герой нескольких шумерских сказаний¹³, видимо, изображался на раннединастических печатях, но в числе других скотоводческих божеств, и его образ не был главной темой шумерской глиптики.

Еще один образ, о котором также уже шла речь в данной работе, можно сопоставить с героями раннединастических изображений. Это второй герой эпоса о Гильгамеше, «дикий человек Энкиду», который живет с животными в степи, ходит с ними к водопою, защищает от охотничьих ловушек и силков. Однако вопрос об образе Энкиду требует специального рассмотрения, поскольку Гильгамеш, которого естественно видеть изображенным рядом с Энкиду, в аккадском эпосе нигде не выступает как защитник стад или герой, каким-то образом связанный с охотниче-скотоводческими мотивами. Поэтому, чтобы окончательно выяснить, насколько возможны сопоставления раннединастических изображений с этими героями, надо предварительно проанализировать литературные памятники, связанные с образами Гильгамеша и Энкиду.

¹³ Текст о смерти Думузи был издан полностью в 1972 г. Б. Альстером под названием «Сон Думузи» [61а, б]; там же см. другие тексты цикла «Думузи-Инанна». На русский язык переведен мною в 1973 г. (7а, 156—161).

ШУМЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.
ЭПИЧЕСКИЕ ПЕСНИ
О ГИЛЬГАМЕШЕ

До нас дошло пять шумерских сказаний о герое Гильгамеше, которые принято называть эпическими песнями. Две из них недоступны для изучения: это песня о Гильгамеше и небесном быке, до сих пор не изданныя, за исключением маленьского отрывка¹, и так называемая песня о смерти Гильгамеша, от которой до нас дошли лишь небольшие фрагменты. Остаются три памятника, условно называемые:

1. «Гильгамеш и Ага».
2. Гильгамеш, Энкиду и подземный мир: 1-я часть песни — «Гильгамеш и дерево ӯицурри».
3. «Гильгамеш и гора живого».

«Гильгамеш и Ага²»

Песня рассказывает о борьбе Гильгамеша, владыки города Урука, с правителем города Киша Агой. Начинается она с того, что

Послы Аги, сына Энмебарагеси,
Из Киша в Урук к Гильгамешу явились.
Гильгамеш перед старейшинами города своего
Слово держит, слова их ищет.
«Чтобы нам колодцы вырыть, все колодцы в стране вырыть,
Большие и малые в стране вырыть,
Чтобы работу завершить, ведро веревкой прикрепить,
Перед Кишем главы не склоним, Киш оружием сразим!»
Собрание старцев города Урука
Гильгамешу отвечает:
«Чтобы нам колодцы вырыть, все колодцы в стране вырыть,
Большие и малые в стране вырыть,
Чтобы работу завершить, ведро веревкой прикрепить.
Перед Кишем главу склоним, Киш оружием не сразим!»
Гильгамеш, верховный жрец Кулаба,
На Инаниу он надеется,
Слова старцев не принял сердцем.

¹ [201, 402—410]. Работать над этим отрывком невозможно, так как он издан без автографии и содержит много ошибок. Тем не менее, судя по опубликованному отрывку, шумерский вариант очень близок 6-й главе аккадского эпоса — рассказу о битве Гильгамеша и Энкиду с небесным быком.

² Издание текста см.: [134, 1—18; 29, 246 и сл.]. Здесь и далее — переводы, специально не оговоренные в примечаниях, принадлежат автору.

И второй раз Гильгамеш, жрец Кулаба,
Перед мужами своего города слово говорит, слова их ищет.

Воины считают, что надо воевать, и «не прошло и пяти дней, не прошло десяти дней, Ага, сын Энмебарагеси (со своим войском) окружил Урук» (судя по контексту, он, возможно, приплыл в Урук на ладьях).

Гильгамеш собирает совет и предлагает самому храброму отправиться к Аге. Вызывается Гиришхуртурра. Как только он выходит из городских ворот, его хватают воины Аги и начинают истязать. В это время на городскую стену подымается один из приближенных Гильгамеша, и Ага спрашивает Гиришхуртурру, не сам ли это Гильгамеш. Нет, отвечает Гиришхуртурра:

Муж сей — не вождь мой!
Ибо вождь мой — воистину муж!
Чело его грозно, воистину так!
Гнев тура в очах, воистину так!
Борода — лазурит, воистину так!
Милость в пальцах, воистину так!

Появление одного из приближенных Гильгамеша не производит впечатления на окружающих. После него на стену поднимается сам Гильгамеш:

На малых и старых Кулаба пало его сияние,
Воины Урука схватились за оружие свое боевое,
У ворот городских и в проулочках встали.

Ага задает Гиришхуртурре тот же вопрос и слышит ответ:

«Этот муж — мой господин,
Воистину так!»

Гильгамеш повергает толпы, сокрушает вражеское войско и берет Агу в плен. Кончается песнь хвалой Гильгамешу.

Мощной стены, коснувшейся грозных круч,
Могучего города, достигшего небесных туч,
Ты хранитель, военный вождь-предводитель — ты!
Ты воитель, Аном любимый князь! ..
О Гильгамеш, верховный жрец Кулаба,
Хороша хвалебная песнь тебе!

Рассказ о событиях, важных для истории Урука, изложен сжато и лаконично. В нем не так много свойственных другим шумерским сказаниям повторов. Развернутое описание событий почти отсутствует, за исключением начала и разговора Аги с Гиришхуртуррой.

Совершенно иначе скомпонованы две другие песни о Гильгамеше.

«Гильгамеш и дерево ̄ luluppu»³.

Когда небеса отошли от земли, вот когда,
Когда земля отошла от небес, вот когда,
Когда семя человечества зародилось, вот когда,
Когда Аи забрал себе небо, вот когда,
А Энлиль забрал себе землю, вот когда,
Когда Эрешкигал⁴ подарили Кур⁵, вот когда...
Когда он поплыл, когда он поплыл,
Когда Отец⁶ в подземный мир поплыл,
Когда Энки в подземный мир поплыл,
Вместе с владыкой «малые» полетели,
Вместе с Энки «великие» полетели...
*Нашу*⁷ — эти «малые» были
*Назигаудда*⁷ — эти «великие» были...

Нос ладьи царевой,
Как волк, вода пожирает,
В корму ладьи Энки,
Словно лев, вода бьется...

Было в те дни одно дерево,
Одно дерево было.
Росло дерево у чистого Евфрата,
Питала дерево вода Евфрата.
Евфрат подмыл корни,
Налетел ветер, сбил верхушку, вырвал корни.
Шла Женщина⁸, почитающая слова Ана,
Почитающая слова Энлиля шла,
Вырыла дерево, в Урук принесла.
«В сад плодовый Инанны светлой внесу его»...
Растяла она дерево, у ног посадила.

³ Здесь дается литературный перевод отрывка поэмы. Издания текста см.: [128; 4, 74 и сл.]

⁴ Эрешкигаль — царица подземного царства (буквальный перевод имени — «Владычица большой земли»); очевидно, стала ею после описываемых в поэме событий.

⁵ Подземный мир в этом тексте называется Кур. Возможно, в период, когда создавалась поэма, Кур воспринимается не только как место, но и как персонифицированное начало, может быть, как какое-то чудовище вроде дракона [137, гл. III].

⁶ Частый эпитет бога Энки.

⁷ «Нашу» и «Назигаудда» — непонятные каменные предметы (?) или существа, по-видимому, какие-то амулеты, или демоны подземного мира.

⁸ «Женщина» — в шумерских эпических песнях частый эпитет богини любви Инанны.

«Когда поставлю священный трон и буду сидеть на нем?» — вопрошала.
... Прошло пять лет, десять лет прошло,
Выросло дерево, но кору его нельзя срезать.
В его корнях змея, что не знает заклятия, устроила змея себе гнездо.
В ветвях его птица Анзуд⁹ поселила своего птенца,
В сердцевине его дева Лилит¹⁰ построила себе жилище.
Дева зовущая, радующая сердца...
Светлая Инанна горько плачет...
С наступлением дня, при восходе солнца,
Когда птицы, встречая восход, щебечут,
Светлая Инанна зовет Гильгамеша.
Рассказала брату все, как было.
Герой Гильгамеш словам ее внемлет.
Пояс (?) весом в пятьдесят мин с чресел сбросил,
Тот, что весил пятьдесят мин, сбросил, а весом в тридцать сиклей надел¹¹.
Бронзовый топор, свой дорожный топор,
Весом в семь талантов¹² и семь мин, берет он.
Поразил он змею средь корней, змею, не знающую заклятия,
Схватил птенца Анзуд-птицы
И швырнул его в горы.
Разорил жилище Лилит,
И бежала дева в пустыню.
Дерево он вырвал с корнем, отсек он дерева ствол.
Жители его города, что с ним были, срезали ветви.
И светлой Инанне для ложа ее ствол отдает,
Для трона ее преподносит.
А из остатков корней себе сделал рukku,
Из остатков ветвей mikkû¹³ сделал себе.

Дальнейшие события развиваются следующим образом¹⁴:

Загадочные рukku и mikkû проваливаются в подземный мир, и Гильгамеш сетует об их пропаже. Энкиду вызывается спуститься

⁹ «Птица-буря», львиноголовый орел. См. также «Имдугуд».

¹⁰ Точнее, «пильская дева» — женщина-демон. В шумеро-аккадской мифологии известны «Лилу» — мужчина-демон, «Лилиту» — женщина-демон и ardat (KI-SIKIL) lili — «пильская дева» — возможно, их дочь [85, 169—170]. Здесь названа именно последняя.

¹¹ Т. е. оделся легче для дороги. Мина — около $\frac{1}{2}$ кг, сикль — $\frac{1}{60}$ мины.

¹² В таланте 60 мин.

¹³ «Rukku» и «mikkû» — загадочные предметы магического характера. точное значение которых неясно. Смит считает, что это были музыкальные инструменты, скорее всего духовые [187, 153 и сл.]; Крамер [137, 34; 131, 20] предполагает, что это — барабан и барабанные палочки (о них см. ниже стр. 137—138).

¹⁴ Вторая часть песни «Гильгамеш и дерево ӯцирри» в аккадском переводе была присоединена к эпосу о Гильгамеше и составляет XII таблицу эпоса. Она переведена на русский язык И. М. Дьяконовым [19, 83 и сл.], и я пользуюсь его переводом.

под землю и достать исчезнувшие предметы. Гильгамеш дает своему слуге наставления перед тяжелой дорогой — Энкиду не должен нарушать определенных запретов, иначе он не сможет вернуться обратно. Запреты эти следующие:

1. Не облачаться в чистую одежду. Иначе выяснится, что он чужестранец.
2. Не умащаться елеем. Иначе умершие сберутся на запах.
3. Не бросать на землю дротик. Ибо те, кто убиты дротиком, окружат его.
4. Не держать в руке посоха. Иначе привиденья одолеют его заклятьями.
5. Не надевать на ноги сандалий. Он не должен производить шума в преисподней.
6. Не целовать любимой (при жизни) жены.
7. Не бить ненавидимой жены.
8. Не целовать любимого ребенка¹⁵.
9. Не бить нелюбимого ребенка. Иначе его объемлет жалоба Земли.

Энкиду, однако, нарушает все эти запреты, и, когда он собирается покинуть преисподнюю, он не может оттуда выйти:

...Намтар^{15а} его не держит, демон его не держит,
Страж Нергала беспощадный его не держит — Земля его держит.
Там, где боятся мужи, он не пал — Земля его держит.
Тут идет сын Нинсун, об Энкиду, рабе своем, плачет.

Сын Нинсун, т. е. Гильгамеш, с плачем отправляется в Экур, храм Энлиля, и рассказывает о своем горе. Но Энлиль ему не отвечает. Та же сцена происходит перед храмом Сина и храмом Эа (Энки), и лишь последний согласен помочь Гильгамешу. Но как? Энкиду уже не вернется на землю. Единственное, что можно, это попросить властителя подземного царства Нергала открыть в земле отверстие и разрешить душе Энкиду побеседовать с Гильгамешем. Как только Нергал открывает отверстие:

...Дух Энкиду из земли, как ветер, вышел.
Обнявшись, они уселись вместе,
Стали совещаться, беседовать стали.

Гильгамеш хочет знать закон земли, но Энкиду отказывается его сообщить — слишком печальна участь умершего. Гильгамеш, однако, настаивает, и Энкиду дает ему горестный ответ:

¹⁵ См. запреты в русских народных сказках не целовать ребенка по возвращении из какого-нибудь загадочного (явно потустороннего) царства, иначе отшибет память. Подробнее о запретах, носящих магический характер, см. [107, 42, 26 и сл.].

^{15а} Намтар — буквально «доля, судьба» — бог смерти.

... Друг мой, тело мое, которого ты касался,— ...

Как старое платье едят его черви...

Далее Энкиду сообщает Гильгамешу о судьбе, постигающей людей после смерти. Она различна: наиболее благополучная участь ожидает людей, оставивших после себя большое потомство, а также воинов, павших в сражении. Хуже всего приходится людям, погибшим при несчастных случаях и похороненным без погребальных обрядов.

Так заканчивается песня.

Ясно видно, что по содержанию она делится на несколько частей, внешне как будто бы почти не связанных между собой и имеющих как бы самостоятельное значение каждая. С нашей точки зрения, таких частей четыре:

I. Первая часть — битва Энки.

Путешествие Энки по волнам и сражение с каким-то чудовищем (возможно, с Куром) не имеет никакого отношения к дальнейшим событиям. Похоже, что это что-то вроде традиционной запевки, предваряющей основное содержание. Такого рода запевки, повествующие о дальних днях, об устройстве вселенной и т. д., встречаются нередко в шумерских мифологических текстах¹⁶. Крамер связывает это вступление с основным содержанием, предполагая, что буря, разразившаяся после того, как проплыл Энки, могла повредить дерево *ḥuluppu* [128, 47]. Но подобное толкование представляется спорным, и сам Крамер на нем не настаивает. Мы не будем соединять это вступление с дальнейшими событиями.

II. Вторая часть — история дерева *ḥuluppu*¹⁷.

Начинается совершенно новый рассказ о судьбе дерева и богине Инанне, которая выращивает дерево, чтобы сделать из него ложе и трон. Но в дереве заводятся чудовища. С этого момента кончается завязка действия и события нарастают.

III. Третью часть можно озаглавить «Битва Гильгамеша».

Эта часть начинается жалобами и рыданиями Инанны. В основном тексте Инанна обращается за помощью к Гильгамешу. Однако вслед за этим Крамер издал небольшой, но крайне любопытный фрагмент, дополняющий основной текст: сперва Инанна просит помочи не у Гильгамеша, а у своего брата, солнечного бога Уту. Уту отказался, и тогда Инанна обратилась к Гильгамешу, который

¹⁶ Так, мифы о Лахар и Ашнан, об Энмеркаре и владыке Аратты, о действиях бога Энки и др. имеют вступления, повествующие о начале мира или о событиях, случившихся задолго до излагаемых в тексте историй.

¹⁷ Крамер в издании текста предположил, что *ḥuluppu* — ива, такой же перевод был дан автором настоящей работы в русском издании текста. Однако в последнем издании аккадского словаря под редакцией фон Зодена *ḥuluppu* (*halub*) переводится как «дуб» (с вопросом). Указывается также, что слово *ḥalub* может означать и просто древесину какого-либо дерева, CAD, т. 6 (Н), стр. 55. В настоящем издании мы воздерживаемся от перевода.

также называется «братьем Инанны» [138, n° 13—14, pl. XXXIX, XL] (может быть потому, что «брать» может означать «член одной семьи», а возможно, Гильгамеш — побрратим Уту). Это единственный известный нам шумерский текст, где Инанна находится в дружественных отношениях с Гильгамешем.

Безусловно, кульминацией действия следует считать саму битву Гильгамеша, но характерно, что в тексте о ней рассказано очень сжато, как бы мимоходом, без красочных деталей, обычно свойственных описаниям подобного рода в эпических памятниках (сравните хотя бы описание боя Гильгамеша с Хумбабой в аккадском эпосе или Мардука с Тиамат в «Энума элиш»). Зато очень подробно, в полном соответствии с эпической традицией рассказываетя о сборах Гильгамеша на битву, о его богатырском снаряжении.

IV. Четвертая часть — история Энкиду.

История Энкиду на первый взгляд также кажется не связанной с основным содержанием текста. Неясно, каким образом и почему rukku и mikkû провалились в преисподнюю, что такое «дом плотника», о котором упоминает Гильгамеш, и как история спуска Энкиду на землю может быть связана со срубанием дерева *huluppu*. Связь, однако, гораздо органичнее, чем это кажется поначалу.

Однако, для того чтобы связь эта отчетливо выступила на поверхность, ознакомимся еще с одним шумерским рассказом, в котором также идет речь о срубании дерева.

«Гильгамеш и Гора „бессмертного“ (или Гора „живого“)»

Шумерская песнь En-e kur-lú-ti-la-šè¹⁸ (дословно «Жрец к горе человека (или „людей“) жизни (т. е. бессмертного, -ых)» начинается без предварительного вступления, с решения жреца Гильгамеша отправиться в kur-lú-ti-la.

Жрец к «Горе Бессмертного» обратил помыслы,

Жрец Гильгамеш к «Горе Бессмертного» обратил помыслы.

Рабу своему Энкиду молвил слово:

«Энкиду, гаданье на кирпиче не сулит жизни! ¹⁹

В горы пойду, добуду славы!

Среди славных имен себя прославлю!

Где имен не славят, богов прославлю!»

Раб его Энкиду ему отвечает:

«Господин, если в горы пойдешь, Уту оповести!

Бога Уту, героя Уту оповести!

Горы! Они творение Уту, Уту оповести!

Горы, где рубят кедры, — творенье героя Уту. Уту оповести!»

¹⁸ Это сказание под названием «Gilgamesh and the Land of the Living» было издано Крамером [133]. Есть также перевод поэмы на французский язык, сделанный Ван Дейком [111, 69—81]. На русском языке см. 7а, 130—135.

¹⁹ Перевод спорен.

Вот Уту в небесах диадемой лазурной себя венчал.
С воздетой главой по небу пошел,
Гильгамеш козленка чистого, светлого взял.
Козленка рыжего, жертвенного к груди прижал,
Руку к устам в молитве поднес²⁰.
Богу Уту на небеса кричит:
«Уту, в горы стремлю я путь, ты же помощником мне будь!
В горы кедров стремлю я путь, ты же помощником мне будь!»
Уту с небес ему отвечает:
«Могуч и почитаем ты, зачем же в горы стремишься ты?»²¹
Гильгамеш ему отвечает:
«Уту, слово тебе скажу, к моему слову ухо склони!
О моих замыслах скажу, к моим надеждам слух обрати!
В моем городе люди смертны, горюет сердце!
Люди уходят, скорбит сердце!
Через стену городскую свесился я,
Трупы в реке увидел я,
Разве не так уйду и я? Воистину так, воистину так!
Самый высокий не достигнет небес,
Самый огромный не покроет земли,
Гаданье на кирпиче не сулит жизни!
В горы пойду, добуду славы!
Среди славных имен себя прославлю,
Где имен не славят, богов прославлю!»
Уту мольбам его внял благосклонно,
Как благодетель, оказал милость... .

Милость Уту состоит в том, что он дает в помощь Гильгамешу семь чудовищ-амuletов (кажется, большинство из них в виде змей или драконов). С одной стороны, это одушевленные, всеведущие, всезнающие сущности, «подобно голубю, лесные страны знают», с другой стороны, их надо принести и установить у подножия горы, т. е. они как будто бы и неодушевленные предметы.

Гильгамеш бросает клич, собирает дружину — 50 холостых молодцов своего города, которые, «как один человек, на его сторону встали», идет в кузницу, где ему куют оружие (одно из них — двойной бронзовый топорик), затем — в какой-то сад, где отбираются деревья разных пород, видимо для дубинок, которыми вооружаются его младцы, и дружина отправляется в поход.

По дороге герои пересекают семь гор, и, по-видимому, каждая из этих гор преодолевается ими при помощи одного из чудовищ-амuletов, так как в тексте говорится, что первое из них было привнесено к подножию горы и после этого они пересекли первую гору. Потом, правда, ничего не говорится о чудовищах, а прямо сказано:

²⁰ Крамер переводит: «В руке его был светлый посох» (?) [133, 8].

²¹ Перевод спорен.

«после пересечения седьмой горы», но, вероятно, были использованы и остальные шесть амулетов, так как больше уже об этих дарах Уту ни слова не упоминается.

Тут путешественники вынуждены почему-то остановиться (почему — мы не можем сказать, текст в этом месте плохо сохранился, но весьма вероятно, что именно потому, что кончилось волшебное действие таинственных помощников Гильгамеша), и Гильгамеш погружается в загадочный сон, очевидно, с целью получить предсказание (вспомним аккадский эпос, где Гильгамеш бросает в колодец щепотку муки со словами: «гора, принеси видение ночью»). В это время войско хором заезжает Гильгамеша — просит его проснуться.

И именно во сне к нему приходит решение убить Хуваву, страха кедрового леса, так как Гильгамеш пробуждается со словами: «и пока человек этот среди людей существует, я схвачу его, — человек ли он, бог ли он, — я все равно схвачу его» [133, 40—41]. Но Энкиду уговаривает Гильгамеша вернуться, рассказывая ему, как ужасен вид Хувавы; далее следует описание Хувавы, очень похожее на описание его в аккадском эпосе.

После длинного и пока еще неясного диалога между Энкиду и Гильгамешем (Крамер считает, что в данном месте приведены шумерские пословицы [133, 40—41]; часть из них очень близка афоризму Экклесиаста) они все-таки достигли жилища Хувавы. Хувава бросает на них свои семь устрашающих молний (дружина в это время рубит кедры, или сучья-руки самого Хувавы). Гильгамеш побеждает Хуваву, и довольно легко — ударив его по щеке. Хувава мгновенно бледнеет и молит о пощаде.

А по другим версиям текста, он перед этими магическими действиями произносит заклинание, говоря:

Воистину горы — жилище твое, [горы] — логовище твое!

Для ног твоих, малых ног,

Оковы малые сделаю я!

Для ног твоих, больших ног,

Оковы большие сделаю я! [7а, 133].

Может быть, под большими и маленькими ногами следует понимать «молнии-лучи» Хувавы, которые, по-видимому, воспринимались очень конкретно, а может быть, его представляли каким-то многогонгим чудовищем.

Когда Хувава взмолился о пощаде, заклиная Гильгамеша жизнью земли, небес и преисподней, сердце Гильгамеша наполнилось жалостью и он обращается к Энкиду:

Пусть пойманная птица вернется в свое гнездо,

Пусть пленник вернется в объятия своей матери.

На что Энкиду отвечает:

Если пойманный птица вернется в свое гнездо,
Если пленник вернется в объятия своей матери,
Ты сам не вернешься к матери, родившей тебя.

Энкиду отрубает Хуваве голову, и герои несут ее к верховным божествам Энлилю и Нинлиль. Когда Энлиль увидел голову хранителя кедров, он разгневался и предсказал убийце гонение и смерть. Лучи — ужасные блески Хувавы Энлиль распределил среди природы и живых существ (так, он отдал их реке, горе, льву, какому-то богу и т. д.) [111, 69].

Уже из краткого изложения содержания сказаний видно, насколько это разнородный и разновременный материал, хотя возраст дошедших до нас копий один: начало II тысячелетия до н. э. Создание песни о Гильгамеше и Аге относят обычно к раннединастическому времени исхода из характера общества, рисуемого произведением [29, 245]. Исторические события, которые, по всей видимости, передаются в тексте в неискаженном или почти неискаженном виде, также позволяют установить примерную дату ее создания: XXVII в. до н. э. «Песня о Гильгамеше и дереве *ḥuluppu*» также единогласно признается исследователями очень древней. Несовершенство, рыхлость композиции, отсутствие ярких и выпуклых эпических образов, употребление «женского диалекта» — все эти черты позволяют думать, что она была создана задолго до ее записи во II тысячелетии до н. э.

Относительно даты третьего сказания нет такого единодушия, как в двух первых случаях. Значительная часть исследователей считает его наиболее поздней из всех шумерских песен о Гильгамеше и более всего приближающимся по духу к аккадскому эпосу. Так, по мнению чешского исследователя Л. Матоуша, к которому присоединился И. М. Дьяконов, мотив похода за кедром следует связывать с походами Саргона Аккадского в горные кедровые леса Ливана [111, 83; 19, 110]. Поэтому в образе Гильгамеша, указывает Матоуш, мы видим соединение черт мифического, полулегендарного царя Гильгамеша и исторической личности — Саргона Аккадского [111, 93].

Матоуш исходит при этом из мысли, что походы за кедром начались в Шумере сравнительно поздно, а первой большой экспедицией был поход Саргона Аккадского.

Однако сведения о походах за кедрами встречаются и в более ранние периоды. Такова, например, строительная надпись Энаннатума I, правителя Лагаша (\approx XXV в. до н. э.):

En-an-na-tum	Энаннатум.
ensí	энси
Lagašá ^{ki}	Лагаша,
dumu A-kur-gal	сын Акургала

ensí Lagaš^{ki}-ka
 u^dNin-gír-su-ke₄
 šag-ge ba-pàd-da-a
 eren-pár-pár
 kur-ta
 mu-na-ta-e₁₁
 é-šè
 mu-na-síg-síg-ga
 sag-šuš-bi
 eren-pár-pár
 mu-na-ni-dù

энси Лагаша,
 когда Нингирсу
 сердцем его избрал
 кедр светлый (?)²²
 из гор,
 вывез,
 и для храма
 срубил его,
 крышу его (храма)
 из светлого (?) кедра
 он построил ему [117, XLVI].

Конечно, такие экспедиции были единичными и нельзя сравнивать их с аккадскими походами. Но безусловно, эти отдельные походы были очень опасными, требовали большого мужества и выносливости и могли найти свое отражение в песне.

Характерно, что, как и в шумерской песне, Ливанские горы, откуда вывозился кедр, не названы, это просто kur — горы²³. Понятно, в это время они не были так хорошо известны, как в аккадский поход, когда мы впервые встречаемся с названием «горы Ливана», — так же названы они в аккадском эпосе [19, 37]. Если бы, как считает Матоуш, песня отразила поход Саргона Аккадского, скорее всего в ней Ливанские горы тоже были бы названы по имени.

Знак, обозначающий кедр, в архаическом написании неоднократно встречается в текстах XXVII—XXVI вв. до н. э., а также в более ранних текстах Урука. При этом в школьных текстах из Фары этот знак встречается с выражением sag-giš-ra «убивать» [87, 12649, III, 13]. Таким образом, срубить кедр — это значило убить его, как убивают живое существо. Это выражение перешло и в аккадский эпос²⁴.

Из текстов мы знаем, что кедр имел определенное отношение к культу — из кедра делали священные двери, крыши в храмах, ветки кедра употреблялись в качестве благовония при жертвенных

²² «Светлый», или «белый», кедр, по существу, не кедр, а вид гигантского можжевельника (*Juniperus oxycedrus*), растущего в Ливане и Палестине [192, 282, 287]. Из *Juniperus oxycedrus* выделялись кедровые благовония, кедровое масло [95, 68, 77]; также он мог употребляться и в строительстве. Практически, в общем, словом егеп (кедр) назывались оба дерева, и только для уточнения вводили обозначение егеп-pár-(pár). Все то, что в мифологии и эпосе связано с егеп, безусловно может относиться и к егеп-pár-(pár).

²³ Кедр мог вывозиться только с Ливана или с Тавра (сев. или сев.-зап. направление). Отдельные предположения, что местом действия песни (а следовательно, и более ранних походов) был Элам, неосновательны. В горах Загроса кедра нет [40, 91—111].

²⁴ В табл. II, колл. III СБ Гильгамеш, говоря об убийстве Хувавы, употребляет выражение nér egerūnum «убит (а не срублен) кедр».

всокурениях (вспомним главу о потопе, где Ут-напиштим говорит: «на четыре стороны принес я жертву, семья и семья поставил курильниц, в их чашки насыпал мицца, тростника и кедра» [19, табл. XI]. Второе значение для знака *eger* — «благовоние, курить фимиами» и т. д. (ŠL, 541,4).

В песне добыча кедра, убийство Хувавы связывается со стремлением Гильгамеша добыть себе вечное, бессмертное имя, и есть намек на противопоставление *lú-ba-ug₆* — «смертные люди» (граница Урука) и *lú-til-la* — «бессмертный» (букв. «человек жизни»). Этот *lú-til-la*, по всей вероятности, — Хувава, так как ни о каких других людях, жителях кедровых гор, не упоминается. Кедр — тоже бессмертное, вечнозеленое дерево, особенно волшебное для жителей страны, где нет хвойных лесов. Кедр надо убить, и это можно сделать, только убив Хуваву, который в какое-то более древнее время и был самим кедром, и отголосок этого представления сохранился в песне. Убив бессмертного Хуваву, нарубив вечнозеленого кедра, Гильгамеш добудет себе бессмертное имя²⁵.

Итак, эпизоды, связанные с кедром, являются центральными в этой песне-былине: только срубив кедр, можно добыть себе бессмертное имя, за кедром снаряжается экспедиция, из-за кедра убивают Хуваву²⁶.

Именно этот мотив и кажется самым древним — вокруг срубания кедра и добычи его совершаются много действий, которые производят впечатление древних обрядов.

1. Для того чтобы попасть в загадочную страну кедра, нужны семь амулетов — змей-чудовищ солнечного бога Уту (ср. — «как за тридевять земель, да за семью морями»).

2. Чтобы срубить кедр, надо убить чудовище Хуваву — стража кедрового леса, который, конечно, сам является духом дерева. Его заклинают, произнося магические формулы-заклинания.

3. За убийство Хувавы (духа дерева) приносится искупительная жертва — умирает Энкиду. Этот мотив четко звучит в аккадском эпосе.

²⁵ В. В. Струве, анализируя аккадский эпос (шумерская песня тогда еще не была известна), прямо писал, что кедр — дерево жизни [45, 68]. Мотив «кедр — дерево жизни» очень отчетливо звучит в египетской сказке о двух братьях: жизни младшего брата Баты зависит от кедра; по некоторым версиям мифа об Осирисе, гроб с его телом также врастает в кедр, растущий на берегу моря, в Библи; это тем знаменательнее, что в Египте, так же как в Двуречье, своего кедра нет. М. Э. Матье считает, что этот мотив заимствован из Передней Азии.

²⁶ Если верно чтение 64-й строки шумерского сказания (она плохо сохранилась), то Гильгамеша еще до того, как он срубил кедр, называют *giš-ege-na-al-sig-ge* — «тот, кто срубает кедры», что может быть таким же постоянным эпитетом, как, например, «Урук огражденный» (ср. «стеною обнес Урук огражденный») [19, табл. I]; употребление этого эпитета в самом начале лишний раз подчеркивает главную цель похода — добычу кедра.

Однако кроме эпизода с кедром мы можем выделить еще ряд достаточно архаичных моментов. Мы видим их:

- 1) в некотором лаконизме при изложении хода событий и описания действий;
- 2) в отсутствии разработанной эпической характеристики героев;
- 3) в большом числе магических и волшебных действий;
- 4) в преобладании диалогов, может быть даже с участием хора, что позволяет думать о наличии значительных следов обряда в тексте.

Сравним подготовку к походу и описание похода в шумерской поэме и в аккадском эпосе. Подготовка к походу в эпосе излагается подробно, с большим количеством подлинно эпических деталей, с эмоциональным нарастанием действия — сперва обсуждение предстоящего похода с Энкиду, затем с советом старейшин и, наконец, с матерью Гильгамеша, богиней Нинсун [19, табл. II, III, 21 и сл.]. Такую же троекратность действий мы встречаем и в описании дороги героев (остановки на ночлег и сновидения) с постоянным рефреном «через двадцать поприщ отламывали ломтик, через тридцать поприщ на привал становились» [19, 30—31].

В шумерском варианте все эти моменты не разработаны и находятся в зачаточном состоянии. То же самое относится и к сценам битвы. В аккадском эпосе пространно рассказывается о подготовке героев к битве, опять-таки с троекратным повторением криков Хумбабы, доносящихся издали до героев, затем о самой битве, временном отступлении, обращении к Шамашу с мольбой о помощи и победе над Хумбабой, со смертью которого «на два поприща вокруг застонали кедры» [19, 37]. В совершенно эпической традиции непонятные волшебно-магические амулеты-помощники шумерской былины заменены ветрами, дующими на Хумбабу по воле Шамаша (Уту) и облегчающими Гильгамешу победу [19, 35].

Именно поэтому датировка песни аккадским (т. е. более поздним по сравнению с другими шумерскими песнями) временем кажется нам спорной, если основывать ее на эпизоде похода за кедрами. Мотив срубания дерева представляется нам, в противоположность Матоушу, наиболее древним. Конечно, наличие древнего мотива в песне-былине еще не говорит о древности самой песни, он мог быть заимствован на разных стадиях развития²⁷. Однако присутствие его в песне, по форме весьма архаизированной, с сохранением спаечательных следов обрядности, заставляет думать, что нет

²⁷ «Литературное произведение в целом, — указывает И. Г. Франк-Каменецкий [58, 262], — отражает идеологию, своюственную данной социальной среде в период ее возникновения. Но для оформления этой идеологии в сюжетном построении могут быть использованы мотивы и детали, генетически восходящие к весьма различным стадиям социального развития».

необходимости отрывать ее по времени создания от других эпических произведений²⁸.

²⁸ Безусловно, в этой поэме мы имеем ряд более поздних интерполяций, и не исключено, что некоторые из них имели место именно в аккадское время, как не исключена также в редких случаях возможность обратных заимствований из более поздней, аккадской версии в тот вариант шумерской, который мог быть записан уже после создания аккадского эпоса. Тут постоянно совершался процесс, аналогичный тому, о котором А. Н. Веселовский говорил, что, «с одной стороны, первобытное мифическое представление, безразличное само по себе, постоянно приходило к историческому закреплению, а с другой — забвение истории давало повод относить его на ту отвлеченную высоту вне времени и пространства, на которой успел уже сложиться религиозный Олимп» [9, 52—53].

ШУМЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. СКАЗАНИЯ О ГЕРОЯХ ШУМЕРА

Песни-сказания о шумерском герое Гильгамеше не составляют самостоятельной группы произведений.

В настоящее время известно девять стихотворных шумерских текстов, которые исследователи относят к категории эпических памятников¹.

Издано (включая песни о Гильгамеше) шесть текстов, содержание остальных трех мы знаем только в изложении. Все сказания составляют часть одного большого цикла, относящегося, как и этиологические мифы, к Ниппурскому канону. Но первоначально они восходили, видимо, к другому циклу: все тексты рассказывают о действиях правителей города Урука, и действие большей части из них происходит или начинается в Уруке.

Три владыки, по легенде, правивших в Уруке, являются героями дошедших до нас сказаний:

1. Энмеркар, сын основателя первой династии Урука Мескингашера (последний, по преданию, сын самого бога солнца Уту) [119, 84; 17, 169—170].

2. Лугальбанда, четвертый правитель этой династии, отец и родовой бог героя Гильгамеша (третий, как упоминалось, был Думузи).

3. Гильгамеш, имя которого прославил аккадский эпос.

В исследованиях, как правило, шумерские былины группируются как раз по именам главных действующих героев.

Группа первая. Цикл Энмеркара

a. Энмеркар и жрец Аратты [29].

Рассказ о споре между правителем Урука Энмеркаром и верховным жрецом города Аратты, не названным по имени. Оба действующих лица предлагают друг другу ряд волшебных задач-загадок. Успех большей частью на стороне Энмеркара, так как ему покровительствует урукская богиня Инанна.

б. Энмеркар и Энсухкешданна (текст не издан).

¹ Крамер, первый издатель этих памятников, определяет их как героико-эпические [132; 131]. М. Ламбер также относит эти произведения к числу героико-эпических (он называет их *geste*), подчеркивая, однако, что термин «эпопея», «эпос» не совсем точен в данном случае, поскольку перед нами просто собрание рассказов о подвигах, связанных только общей родиной героев, а не широкое эпическое полотно [141, 181]. Возможно, по-русски правильнее всего было бы называть эти песни-поэмы былинами.

Еще один спор между Энмеркаром и жрецом Аратты. Спор касается статуи богини Инанны, возвращения которой требует владельца Аратты. Некий жрец Аратты, Энсухкепданна, обещает победить войско Урука (явно при помощи волшебных средств). Положение Урука становится угрожающим, но жрецу-волшебнику успешно противодействует богиня хлеба и мудрости Нидаба, покровительствующая Уруку.

Группа вторая. Цикл Лугальбанды

а. Лугальбанда во мраке гор (так называет этот эпос исследователь цикла Лугальбанды Клаус Вильке; прежнее название, данное тексту М. Ламбером: «Лугальбанда и гора Хуррум»).

Текст издан в отрывках Клаусом Вильке. Краткое содержание: Энмеркар, верховный жрец Урука, собирает войска Урука и Кулаба, пригорода Урука, в поход на Аратту. В походе принимают участие семь полководцев, «братья и друзья Лугальбанды», а также и Лугальбанда, видимо, их младший брат. В пути Лугальбанда заболевает, и войско оставляет его одного, соорудив ему укрытие, «подобно уютному гнезду», и снабдив пищей. Если Лугальбанда умрет, рассуждают братья, на обратном пути из Аратты они заберут его труп.

Но Лугальбанда поправляется. В пересказе Ламбера его спасает его предок и родовой бог, солнце-Уту, который приносит ему «травы жизни» и «воды жизни». По предварительным подсчетам, текст составляет около пятисот строк.

б. Лугальбанда (или «Лугальбанда и Энмеркар»). Издание текста см. [198a]. По предположению издателя этого текста Клауса Вильке, оба текста могли составлять единую композицию примерно в 900 строк. Во всяком случае, даже если этого не было, события, о которых рассказывается в этом тексте, явно произошли после болезни Лугальбанды, и текст этого эпического рассказа логически связан с первым: многие строки текста без первого рассказа были бы просто непонятны. Текст начинается с рассказа о странствиях и блужданиях Лугальбанды в горах Забуа (или Сабум; о них упоминается и в первом эпосе) и о его мечте возвратиться к войскам Урука. Исполинский орел Анзуд помогает ему осуществить ее: Лугальбанда разыскал гнездо этой чудовищной птицы и в отсутствие хозяина накормил лакомствами маленького птенца орла, а также изукрасил его гнездо. Растроганный орел наделил Лугальбанду даром скорохода.

Лугальбанда добирается до войск Энмеркара, которые осаждают Аратту и не могут ее взять. Энмеркар хочет отправить гонца к богине Инанне, чтобы узнать от нее, в чем причина его бед. Трижды бросает он клич, но охотников не находится. Тогда поднимается 98 Лугальбанда, который, как говорит текст, только что оправился от

болезни, и вызывается идти. Братья и друзья Лугальбанды, не зная о его чудесном даре, отговаривают Лугальбанду: мало ему, что он один раз уже чуть не погиб, на этот раз он погибнет обязательно. Лугальбанда не слушает ничьих уговоров и отправляется в путешествие. Он пересекает семь гор и к полуночи спешивает к трапезе Инанны, которая принимает его очень ласково. Лугальбанда передает ей слово в слово послание Энмеркара. Из ответа Инанны явствует, что места ее культа возле Урука запущены: берега Евфрата заросли травой и сухим тростником, в водах развелось много рыбы, среди которых одна, «как бог между рыбами», играет и плещется, и «блестит чешуя ее хвоста средь сухих тростников». Энмеркар должен расчистить эти места, срубить тамариск, который растет одиноко в стороне, и выдолбить из него чан. Затем выловить огромную рыбу, сварить ее (видимо, в этом чане) и принести в жертву Инанне. Тогда победа над Араттой ему обеспечена. На этом текст кончается.

Группа третья. Цикл Гильгамеша

Цикл включает изложенные выше сказания.

Памятники литературы Двуречья в последнее время изучаются в двух планах, двумя группами специалистов:

во-первых, ассириологами и шумерологами, знающими клинопись, которые в основном издают клинописные тексты и все внимание сосредоточивают на филологической интерпретации;

во-вторых, литературоведами и фольклористами, которые, будучи знакомы с шумеро-аккадскими памятниками только по переводам и изложениям, используют их для иллюстрации своих положений; древневосточные памятники (в основном, эпос о Гильгамеше) привлекаются как сравнительный материал представителями психоаналитической школы (Шарль Бодуэн, например), неомифологической (Г. Р. Леви²) и многих других направлений.

Большое место эпосу о Гильгамеше уделено в монографии английского исследователя Бауры. Труд Бауры посвящен проблеме

² Неомифологи (наиболее популярное ныне на Западе направление) тесно сближают миф с магией и обрядом и сюжет мифа сводят к воспроизведению важнейших элементов обряда. В трактовке эпоса о Гильгамеше Леви ставит в центре событий путешествие Гильгамеша. Такие поэмы, как аккадский эпос о Гильгамеше, Рамаяну, Одиссею, Леви относит к «эпосу поисков», причем для нее также важно, что Гильгамеш — историческое лицо, правитель Урука. Но исторические моменты — это внешний фон, основные элементы сюжета и композиции возводятся к обрядам посвящения, к культу умирающего и воскресающего бога и т. д.

Обряду посвящения (инициации) Леви уделяет особо важное место, — по ее мнению, путешествие героя, в частности Гильгамеша, носит многие следы этого обряда, во время которого инсценируются странствия и временное исхождение в подземный мир божественного предка.

происхождения и развития героического эпоса; Баура анализирует язык, рассматривает механику рассказа, технику композиции эпических памятников. Эпос о Гильгамеше привлекается Баурой в числе других эпических произведений для иллюстрации теоретических положений, развиваемых в монографии³.

С точки зрения Бауры, эпос теснейшим образом связан с «шаманистской», первобытной поэзией⁴.

В вопросе об отношении эпоса к истории и к мифу Баура разделяет взгляды исторической школы и почти для всех героев находит исторические прототипы. Однако стремление во что бы то ни стало приурочить эпический материал к историческим событиям приводит порой к фактическим ошибкам. Так, русский эпос, по мнению Бауры, группируется прежде всего вокруг Владимира Мономаха и его эпохи, эпос о Гильгамеше дает большой материал об Ассирии времени Ашшурбанапала и т. д.

В советском литературоведении шумеро-аккадскому эпосу отведено значительное место в труде Е. М. Мелетинского, занимающегося проблемой происхождения героического эпоса [36, 375—423].

Исследуя шумеро-аккадский эпос, Мелетинский подчеркивает важность изучения памятников такого рода, поскольку перед нами — хронологически древнейший эпос мира, но отмечает, что необходимо учитывать и другое обстоятельство: это письменный, «книжный» эпос, где «народно-поэтическая традиция осложнена взаимодействием с культовой традицией» [36, 375].

Мелетинский подвергает анализу эпос «Энума элиш», ряд этиологических мифов, среди которых главным образом — деяния бога Энки, и, наконец, аккадский эпос о Гильгамеше вместе с его шумерскими вариантами. Выявляя стадиально архаические моменты в памятниках, в большинстве которых жреческая обработка очень сильна, Мелетинский приходит к выводу, что шумерское божество Энки, а также герои Гильгамеш и Энкиду — варианты культурных героев, первых людей — первопредков. Гильгамеш и Энкиду трактуются как братья-близнецы, причем Гильгамеш носит гораздо меньше архаических черт, чем Энкиду⁵. Энкиду и Гильгамеш — родоначальники и первопредки, а Гильгамеш, кроме того, является

³ Знакомясь с эпосом о Гильгамеше, пишет Баура, он пользовался в основном двумя переводами эпоса: Кэмпбел Томпсона, а также переводом Гумилева, сделанным им в 1919 г. [74, VI].

⁴ «Heroic poetry seems to be a development of narrative from a magical to a more anthropocentric outlook...» И далее: «The process may have been assisted by one of two other kinds of poetry closely related to a heroic point of view, notably the panegyrics and laments which are popular in many countries» [74, 8].

⁵ «Можно предположить, — указывает Мелетинский, — что Гильгамеш и Энкиду первоначально представляли пару братьев-первопредков и культурных героев, детей Аруру».

культурным героем высшей формации, созиателем и строителем, а затем и искателем высшей истины [36, 419]. Эпос о Гильгамеше, по мнению Мелетинского, древнее, чем представление о нем как о божестве [36, 401]. К сожалению, многие шумерские источники только начинают вводиться в литературоведческую науку, поэтому они остались Е. М. Мелетинскому неизвестны.

Так, ставя вопрос о личности Гильгамеша, он сомневается, можно ли решить эту проблему при данном состоянии наших знаний, и склонен считать Гильгамеша просто эпическим героем [36, 394, 403]. Между тем, как уже указывалось выше, историчность Гильгамеша подтверждается рядом фактов. Далее, Мелетинский исследует мифологическую пару Гильгамеш — Энкиду. В акадском эпосе эти герои действительно двойники (ср. даже их эпитет *talimu* — «родной брат»). По мнению Мелетинского, то обстоятельство, что в шумерских памятниках Энкиду оказывается слугой Гильгамеша, «явно поздний момент, возможно, представляющий другой способ замены кровного родства» [36, 416], генетически же эти образы родственны. Изучение шумерских источников, как мы увидим ниже, позволяет ставить вопрос именно о различном генезисе этих образов.

Специалисты ассириологи и шумерологи, занятые филологической обработкой и публикацией клинописных текстов, в большинстве своем очень сложных, мало обращаются к сравнительному литературоведению⁶. В ряде специальных исследований можно обнаружить следы так называемой старой мифологической школы⁷. Между тем шумерология нуждается в помощи литературоведения не менее, чем последнее — в привлечении шумерских источников, ибо шумерские памятники, при всей их специфичности, не могут быть поняты до конца вне их «общелитературного контекста».

⁶ За исключением С. Н. Крамера, который в значительной мере разделяет взгляды крупнейших современных фольклористов Чэдвиков [82]. Специально древневавилонской литературой Чэдники не занимались, но вопросы происхождения древневосточного эпоса рассмотрены ими на памятниках древнеиндийской, древнееврейской и других литератур [82, vol. II, pt. III, IV; vol. III, pt. IV]. Чэдники трактуют происхождение эпоса в духе исторической школы: подчеркивают хроникальность эпоса, достоверность исторических событий, упоминаемых в эпических памятниках, а также историчность главных действующих лиц (так, Библия, по их мнению, — надежный источник для установления личности Давида и т. д.). Во многом взгляды Чэдвиков близки русской исторической школе в литературоведении, крупнейшими представителями которой были Вс. Миллер, В. В. Стасов и др.; взгляды этой школы одно время разделял А. Н. Веселовский. В последнее десятилетие, однако, положение резко изменилось. Целый ряд молодых зарубежных шумерологов: Б. Альстер [61а, б], Г. Комороци [1266], К. Вильке [198а] и многие другие работают на уровне достижений современной фольклористики и литературоведения.

⁷ Они проявляются главным образом в том, что некоторые положения этой школы повторяются механически и без всякой проверки.

Даже из краткой передачи содержания шумерских текстов видно, что перед нами весьма разнородный материал, который с трудом объединяется понятием «эпос» (ср. такие подлинно эпические произведения, как аккадский эпос о Гильгамеше, армянскую эпopeю «Давид Сасунский», среднеазиатские сказания об Аллпамыше и т. д.).

Одни сказания, как, например, «Гильгамеш и Ага», поражают обилием бытовых деталей и почти полным отсутствием фантастического, чудесного в рассказе, другие, наоборот, как будто бы приближаются к сказке, и при более внимательном рассмотрении действительно выясняется, что некоторые сюжеты шумерских былин-песен давно известны в мировой сказочной литературе, стоит только заглянуть в каталог сказочных сюжетов Аарне (например, приключения Лугальбанды, загадки Энмеркара и т. д.) [192а]. Третий, как, скажем, история похода за кедрами, обнаруживают сочетание сказочных, волшебных моментов с вполне правдоподобными событиями.

И, кроме того, все эти рассказы окутаны, пронизаны мифологией. Мифологические представления в одних памятниках выступают совершенно отчетливо, в других как бы отодвинуты на второй план, но повсюду они — неотъемлемая часть произведения, без исследования которой невозможно понять памятник до конца.

Далее, и это также существенно, герои шумерских сказаний никоим образом не удовлетворяют требованиям подлинно эпического героя. Что это значит? Если мы обратимся к любому «классическому» эпосу, то заметим, что настоящий, истинный эпический герой всегда обладает определенными личными качествами (как моральными, так и физическими), которые и обуславливают его подвиги и возвышают над обычновенными смертными. У него уже не будет волшебных помощников, как у героя сказки, а если они все-таки окажутся, то будут играть вспомогательную роль. Цели борьбы такого героя всегда необыкновенно благородны — борьба за общее благо, за чье-то освобождение. Явление это неоднократно отмечено в научной литературе об эпосе.

Герои же шумерских произведений не обладают никакими сверхъестественными качествами, кроме чисто номинального родства с богами, а иногда еще роста и силы (ниже мы вернемся к этим положениям и рассмотрим их подробнее). Всеми своими подвигами шумерские герои обычно обязаны или богам, или помощниками-волшебными средствами, подаренных этими же богами. Наши герои гораздо больше похожи на героев волшебных сказок, чем на героев эпоса.

Все эти наблюдения навели на мысль попытаться исследовать шумерские литературные памятники, сопоставив их с мировым сказочным (а также сказочно-мифологическим) фольклором. Для этого надо было как-то иначе сгруппировать эти произведения, вы-

делив нечто общее в каждой группе. Таким объединяющим моментом оказалось не имя одного и того же героя, но сходство ситуаций, более или менее одинаковые события.

Группы эти оказались следующие⁸:

I. Гильгамеш и Ага.

Пока единственное известное нам произведение, жанр которого можно определить как дружинно-героический. В этой песне-былине нет фантастических сцен и образов, а ее сюжет совпадает с историческими событиями. Тем важнее сравнить ее с другими памятниками, в которых Гильгамеш изображен иначе — наделен волшебно-сказочными чертами. Кроме того, данный памятник дает некоторую возможность для определения одной из хронологических границ — видимо, песня эта не могла быть создана ранее XXVII в. до н. э., поскольку время правления первой династии Урука, к которой относится исторический Гильгамеш, датируется приблизительно XXVII в. до н. э.

II.

- а. Энмеркар и жрец Аратты.
- б. Энмеркар и Энсухкешданна.

Сложная и пока во многом неясная группа. Несомненно, какую-то существенную роль в ней играют сказочные элементы — волшебные загадки, колдовство и т. д. С другой стороны, форма споров, в которую облечены эти сказки-поэмы, очень характерна для шумерской литературы более позднего времени. Сложный, искусственный язык произведений также заставляет предположительно отнести эти памятники ко времени более позднему, чем остальные былины⁹. Наконец, тема состязания и вражды двух городов-государств вполне может отражать и какие-то реальные события. Но поскольку эти произведения не связаны с именем Гильгамеша, то в данной работе они и не подлежат детальному рассмотрению.

III. Подгруппа 1.

а. Лугальбанда и плоскогорье Хуррум (или «Лугальбанда во мраке гор»).

б. Гильгамеш и дерево *huluppu* (первая часть рассказа о Гильгамеше, Энкиду и преисподней).

в. Гильгамеш и Гора «бессмертного».

Подгруппа 2.

а. Лугальбанда и орел Анзуд.

б. Энкиду и подземный мир (вторая часть рассказа о Гильгамеше, Энкиду и преисподней).

⁸ Как и всякая классификация, эта группировка чисто условная и произведена она для удобства рассмотрения и изложения материала.

⁹ Якобсен считает эту группу поздней по стилю и связанной с жанром словопрений [122, 173].

В этой группе преобладают мифологические и, как нам кажется, сказочные мотивы. Подгруппы 1 и 2 очень близки между собой, и в той и в другой очень важным событием является уход (путешествие) в другую страну или подземный мир. Но в подгруппе 1 путешествия героя связаны с добыванием (срубанием) дерева, поэтому три песни-былины выделены самостоятельно.

Близость мотивов рассмотренных песен о Гильгамеше очевидна, весь вопрос в том, чем это сходство объясняется.

Конечно, было бы очень соблазнительно трактовать содержание этих былин как борьбу солнечного бога с чудовищем — символом зла и мрака. У нас есть и некоторые основания для такой трактовки — в первой былине, безусловно, на борьбу с чудовищами должен был отправиться сам Уту, во второй — он также тесно связан со своим потомком Гильгамешем. Нам кажется, однако, что центральными мотивами следует считать не борьбу с чудовищем, а именно мотив срубания дерева, для добычи которого снаряжаются экспедиции или отправляется в путь герой. Существенно также, что с добычей дерева связаны сложные испытания, которые кончаются смертью одного из участников экспедиции.

Хотелось бы подчеркнуть следующие, наиболее интересные и существенные моменты:

1. В беслесной стране с очень древних (судя по материалам Фары) и, видимо, дописьменных времен снаряжаются экспедиции в далекие, труднодоступные горы за кедром, который используется для строительных и культовых целей, или за каким-либо другим деревом, необходимым для культовых целей (судя по эпическим текстам). Герой может отправиться в поход и один.

2. В экспедиции (судя по эпическому тексту о Гильгамеше и кедре) участвуют молодые, сильные, неженатые люди во главе с предводителем-жрецом.

3. Участники похода заружаются поддержкой солнечного бога¹⁰, или же божество помогает им в дальнейшем.

4. В поход берутся волшебные амулеты¹¹, сопровождается поход магическими действиями (гадание с помощью сновидения вождя, хоровое заклинание воинов и т. д.).

¹⁰ Более чем вероятно, что не последнее место тут играют представления о месте жительства солнечного бога (и в шумерском, и в аккадском текстах неоднократно подчеркивается, что горы кедра — владения Уту-Шамаша и что он там живет вместе с Хувавой). В типичной формуле аккадских, а за ними и ассирийских царей «От моря нижнего, что у восхода (дословно — „выхода“) солнца (т. е. от Персидского залива), до моря верхнего, что у заката (дословно — „входа“) солнца (там, где оно ночует, т. е. живет)», мы также можем видеть следы подобных представлений.

¹¹ Может быть, это обереги или что-нибудь вроде австралийских постоянных и временных символов (чуринги и нуртуны), которые передавались во время обряда посвящения и, символизируя великих героев — предков тотемистического и человеческого происхождения, являлись средством передачи жизненной силы [60а, 169 и сл.].

5. Срубание дерева также сопровождается ритуально-магическими действиями — с ним разговаривают, его заклинают¹².

6. Верховное божество, разгневанное «убийством» дерева (т. е. его духа-хозяина), назначает искупительную жертву, и человек, срубивший дерево, умирает. Характерно, что умирает не вождь Гильгамеш, более всего виновный в смерти Хувавы, но его раб¹³. Возможно, что и смерть Энкиду в песне о дереве һалирри также каким-то образом связана с идеей искупительной жертвы.

Приглядимся внимательнее к мотиву отлучки героев, а также к ожидаемой смерти Лугальбанды на плоскогорье Хуррум. Уход дружины молодых (неженатых) людей в лес и умирание героя в пустыне от голода и жажды с последующим спасением героя божественным помощником — мотив, хорошо известный в мировой литературе, обязательный компонент волшебных сказок (дети изгнаны из дома, бегут в лес, умирают от голода, их находят добрые (или злые) существа, герой отправляется на поиски, попадает в лес, проходит ряд испытаний и т. д.)¹⁴.

Мы уже говорили о точке зрения Леви, что в эпосе нашел свое отражение обряд инициации. Но Леви рассматривала только акадский эпос о Гильгамеше, который по сравнению с шумерскими песнями значительно менее архаичен и если и сохранил какие-то следы этого обряда, то только в общем виде (по мнению Леви, об инициации напоминает путешествие Гильгамеша).

Однако следы этого обряда более ощущимы в других памятниках фольклора, а именно в волшебных сказках. Об отражении сказкой обрядов посвящения говорил уже Фрезер. Но он только поставил вопрос. Специально вопросами связи сказки с инициацией занимался Сентив, который, исследуя ряд европейских сказок («Мальчик с пальчик», «Синяя борода», «Кот в сапогах», «Рике с хохолком» и т. д.), нашел им африканские и другие внеевропейские параллели и обратил внимание на явную связь с обрядами посвящения [182, 235 и сл.].

Как наиболее существенные мотивы Сентив выделяет:

1. Отлучку или блуждание по лесу.

¹² Ср. «кормление» дерева, а также совместную еду с ним с целью заключения дружественного союза у многих примитивных народов, в частности у африканцев, сиамцев и др. (Фрезер, Золотая ветвь, пер. с англ., III; Умирающие и воскресающие боги растительности, М., 1928; 277). Тейлор, касаясь вопросов о вере в духов деревьев, указывает: «Тален в юго-восточной Азии, полагая, что в каждом дереве живет демон или дух, обращается к нему с молитвами, прежде чем начинает рубить его» [194, 476].

¹³ Ср. распространенное и до сих пор у многих народов суеверие, что человек, срубивший дерево, должен умереть [27, 20]. Зеленин вводит обычай замуровывать людей живьем при постройке к обычай приносить жертву духу дерева.

¹⁴ Мотивы, близкие рассмотренным, можно найти в указателе сказочных сюжетов [1, II A, № 500—559].

2. Испытания хладнокровия и мужества.

3. Борьбу с людоедом или другим чудовищем [182, 317 и сл.].

Также крайне существенную роль в этой серии сказок играют волшебные помощники, очень часто выступающие в образе различных животных [182, 476 и сл.].

Еще более тщательно была изучена морфология волшебной сказки В. Я. Проппом, главным образом на материале русской волшебной сказки, но с привлечением большого числа аналогичных мотивов мирового фольклора, а также и древневосточного материала. В. Я. Пропп также пришел к выводу, что «многие из сказочных мотивов восходят к различным социальным институтам, среди них особое место занимает обряд посвящения» [42, 329]¹⁵.

Именно с обрядом инициации связывает Пропп мотивы увода детей (а также и молодых людей) в лес, разнообразные испытания героев (в том числе голодом и жаждой), приобретение волшебных или божественных помощников. Но в период испытаний неофит как бы проводил свою жизнь на том свете, отправляясь на некоторое время в подземный мир, чтобы затем вернуться обратно. Поэтому представления о загробной жизни тесно связаны с обрядом инициации и включены в него. Поэтому-то и в сказках, указывает В. Я. Пропп, наряду с разными испытаниями героя мы встречаем мотив путешествия в неизвестное тридесятное царство или в чужеземную страну, а то и прямо в подземный мир, откуда герой часто не может вернуться. Попасть на родину герою обычно помогает какое-либо волшебное средство (ковер-самолет, волшебный плащ, шапка-невидимка и т. д.) или, чаще, какое-нибудь животное. Так, Иванушку русских сказок часто выносит с того света орел¹⁶.

Часто исследователей упрекают, что они слишком увлекаются, пытаясь отыскать следы инициации чуть ли не в любом произведении. Однако обращение именно к этому древнейшему общественному институту не случайно. Инициация — обряд посвящения молодого человека (или молодой девушки)¹⁷ в число полноправных,

¹⁵ В более ранней своей работе — «Морфология сказки» (Л., 1928, переиздана в 1969 г.) В. Я. Пропп пришел к выводу, что обязательным морфологическим элементом сказки является как раз отлучка героев или членов семьи героя большей частью в лес и что «все волшебные сказки однотипны по своему строению» [41, 33].

¹⁶ Ср. культ орла у сибирских народов и культовое вскармливание орла, очень близко совпадающее в русских сказках и сказках народов Сибири [27а, 182 и сл.; 59а, 111—127; 42, 150].

¹⁷ Инициации девушек не занимали существенного места в общественной жизни древних хотя бы уже потому, что переход от девочки к женщине-хозяйке происходил более спокойно и закономерно; девочки, воспитывавшиеся в женском обществе, постепенно вливались в это общество. Мальчики же, также воспитывавшиеся женщинами, должны были, подрастая, совершить более резкий и сложный переход; социальный разрыв между мальчиком и взрослым мужчиной гораздо более ощутим, чем между девочкой и женщиной.

взрослых членов коллектива — не эпизодический момент в системе древних религиозных верований и обрядов. Это характернейшая и наиболее существенная черта общественной жизни племен в условиях первобытнообщинного строя. По происхождению обряды инициации связаны с возрастным и половым разделением труда. Обряды инициации — по существу, выражение заботы о составе и сохранении рабочей силы. Следовательно, — это наиболее сближающие и объединяющие все население мероприятия¹⁸.

«Тем, кто никогда не видел этих обрядов, — пишет А. Элькин, один из лучших современных этнографов, — почти невозможно понять, какую роль они играют в формировании индивидуума и в укреплении чувства единства и общности племени в целом» [60а, 162].

Посвятительные обряды — не кратковременные мероприятия. Зачастую они состояли из нескольких этапов и могли растягиваться на несколько лет (в промежутках от 10-летнего до 25—30-летнего возраста).

Инициации теснейшим образом связаны со многими формами верований — с тотемизмом, шаманизмом, верой в загробную жизнь и т. д.

Целый ряд религиозно-мифологических верований и преданий связан с обрядом инициации непосредственно: их сообщали неофиту обычно на заключительном этапе посвящения. Большей частью это были рассказы о подвигах предка-прапородителя, о мифологическом патроне инициаций, чей образ, как правило, носит двуличий характер — покровительствующего неофиту и чудовища, отпугивающего непосвященных¹⁹.

Характерно, что у ряда племен существенную роль играет солнце, оно является личным покровителем некоторых лиц в момент достижения ими зрелости.

Но кроме мифов, непосредственно включенных в обряды инициации, существуют литературные памятники, в которых воспоминание о ней отразилось в художественной форме, значительно видоизменившись, и таких памятников очень много — физические

¹⁸ Даже у наиболее отсталых центральноавстралийских племен, как указывает С. А. Токарев, где племя не едино и распадается на ряд локальных и родовых групп, это наиболее торжественные и всеобъемлющие церемонии. «В сущности, это есть чуть ли не единственный момент в жизни племени, когда ощутимо и наглядно проявляется племенное единство, племенная солидарность... Возрастные инициации образуют как бы зачаток, зародыш будущей племенной организации» [52, 218].

¹⁹ С. А. Токарев обращает внимание именно на то, что «для системы инициаций чрезвычайно характерно это разделение экзотерической и эзотерической сторон верований; грубый обман, мифологические представления, внушаемые непосвященным, но в которые не верят посвященные, раскрытие обмана в момент посвящения под величайшей тайной — все это черты, присущие посвятительной системе у большинства народов» [52, 219].

испытания неофита превращаются в сказочные проверки силы героя, патрон-покровитель — в чудесного помощника, длительные уходы в лес — в путешествие на чужбину или подземное царство и т. д.

В рассмотренных нами памятниках мы также наблюдали уход в лес и в пустыню, откуда очень трудно вернуться, но спасение приносит божественный помощник. В одном эпизоде мы имеем дело прямо со спуском под землю, откуда Энкиду не возвращается, потому что он нарушил запреты, в противоположном случае он мог бы вернуться, и, вероятно, в ранней версии он и возвращался²⁰. А в рассказе о странствии Лугальбанды есть и мотив возвращения героя с помощью птицы: ему, попавшему на чужбину, помогает выбраться орел, почти так, как орел Иванушке или птица Рон — Синдбаду Мореходу; в последнем случае возможен и некоторый элемент заимствования; главная разница заключается в том, что орел не несет Лугальбанду на своих крыльях, но, наделив его ноги необычайной силой и быстротой, сопровождает в трудном путешествии: «В поднебесье Анзуд несется, по земле Лугальбанда несется».

Можно ли утверждать на основании этих данных, что шумерские сказания непосредственно отражают обряд инициации? Нет, это было бы слишком прямолинейно. Явно видно лишь, что те мотивы мирового фольклора, которые рядом исследователей истолковываются как следы древнего обряда инициации, есть и в шумерских героических преданиях. В данном случае существенна не столько эта связь, сколько архаичность центрального мотива, выраженного в достаточно архаичной форме. Композиция, как мы видели, сохранила следы обрядности очень значительно — вспомните поход Гильгамеша за кедром, сопровождаемый гаданием с помощью сновидения вождя, хоровое заклинание воинов, песни-диалоги или срубание дерева, сопровождаемое ритуально-магическими действиями (заклинаниями, разговорами и т. д.).

Анализ композиции, стиля, художественной характеристики героев показывает, что перед нами не эпос, а его более ранняя форма, из которой эпос и разовьется, очень близкая волшебной (мифологической) сказке.

Мы не можем сопоставить исследованные литературные памятники даже в самых общих чертах ни с «фризом сражающихся», ни с другими темами изобразительного искусства раннединастического времени.

²⁰ Рассказ о спуске Энкиду в преисподнюю был, по всей вероятности, еще в шумерское время значительно отредактирован жрецами, которые преследовали в данном случае нравоучительную цель — указать на необходимость определенных культовых действий для обеспечения сносной жизни в подземном царстве.

Кажется даже странным, что могли возникать подобные ассоциации. Однако мы знаем, как упорно сравнивали многие исследователи изображения глиптики с героями эпических сказаний — Гильгамешем и Энкиду. Ведь должны были быть у них какие-то основания? Да, основания были. Только относятся они к «фризу сражающихся» более позднего времени — глиптике аккадского периода. Но прежде чем искать эти основания в изображениях аккадской глиптики, надо познакомиться с Гильгамешем и Энкиду — героями аккадского эпоса.

Аkkадский эпос о Гильгамеше известен нам в трех главных версиях.

1. Ниневийская, из библиотеки Ашшурбанапала (VII в. до н. э.). Отрывки ее досшли также из Ашшура, Урука и Султан-тепе. Версия, видимо, была создана не ранее второй половины II тысячелетия до н. э.

2. Периферийная (к ней относится и хетто-хурритская поэма о Гильгамеше). Фрагменты периферийной версии найдены в Богазкёе и Мегиддо. Также не старше второй половины II тысячелетия до н. э.

3. Старовавилонская, наиболее древняя и основная версия. Дошла до нас в копии первой четверти II тысячелетия до н. э.

Аkkадский эпос о Гильгамеше — самое крупное и значительное произведение клинописной литературы, справедливо причисляемое к шедеврам древней классики. Но он ценен не только своими художественными достоинствами. Благодаря этому памятнику мы можем проследить путь генезиса героического эпоса, определить, в какой мере вавилонская литература зависела от шумерской.

Поэма записана на 12 таблицах, из них последняя, 12-я, представляет собой дословный перевод второй части песни о Гильгамеше и дереве ȳuluppu с шумерского языка на аккадский и композиционно не связана с поэмой.

Так как на русском языке эпос известен в прекрасном поэтическом переводе И. М. Дьяконова, ниже будет изложено лишь краткое содержание памятника.

Рассказ начинается с истории дикого человека Энкиду, которого создают боги, устав от бесконечных жалоб жителей города Урука на владыку города, могучего Гильгамеша. Буйство Гильгамеша не знает предела. Энкиду создается для того, чтобы противостоять герою и даже победить его.

Энкиду, который живет в степи вместе с газелями и козами и не знает цивилизованной жизни, не подозревает своего предназначения. Но зато Гильгамеша посещают видения, и он знает, что ему суждено иметь друга.

Когда в Урук приходит известие, что в степи появился некий могучий муж, который защищает животных и мешает охотиться, Гильгамеш посыпает в степь блудницу, справедливо полагая, что, если ей удастся соблазнить Энкиду, звери его покинут. Так и слу-

чилось. Блудница, соблазнив Энкиду, ведет его в деревню, и там происходит второе приобщение дикаря к цивилизации: он вкушает хлеба и пробует вино.

Затем рассказывается о встрече будущих друзей — они сражаются, но ни один из них не может победить другого. И только после изложения этих событий начинается рассказ о подвигах, которые герои совершают вдвоем: они сражаются со свирепым Хумбабой, хранителем горных кедров, а затем с чудовищным быком, насланным на Урук богиней Иштар за отказ Гильгамеша разделить ее любовь. По воле богов Энкиду умирает (кажется, главным образом за убийство Хумбабы, разгневавшее богов). Гильгамеш, потрясенный смертью друга, бежит в пустыню.

Отчаяние его безгранично — он тоскует о любимом друге и как будто впервые ощущает, что и сам он смертен. Неужели это судьба всех людей? Скитания приводят его на остров блаженных к Ут-нашиштиму — единственному человеку, обретшему бессмертие. Гильгамеш хочет знать, как это случилось, и в ответ слышит историю всемирного потопа, рассказалую очевидцем этого события, Ут-нашиштимом, единственным, кто остался в живых. Но для него, Гильгамеша, говорит Ут-нашиштим, второй раз совет богов не собирается. Он предлагает Гильгамешу для начала побороть сон, но, оказывается, и это невозможно. Жена Ут-нашиштима, жалея Гильгамеша, уговаривает мужа что-нибудь подарить ему на прощание, и Ут-Напиштим открывает герою тайну цветка вечной молодости, который очень трудно добыть. Гильгамеш достает цветок, но не успевает его отведать — пока он купается, цветок утащила змея, сразу же сбросила кожу и помолодела.

Гильгамеш возвращается в Урук и предлагает своему кормчemu Уршанаби пройтись вместе с ним по стенам Урука, тем самым, что, по преданию, были сложены по приказу Гильгамеша.

Содержание отдельных таблиц эпоса явно близко шумерским песням, но все же перед нами совсем другое произведение.

Мы можем увидеть, в чем именно это различие, если сравним композицию памятников, их стилистическое развитие и в первую очередь эволюцию образов главных героев эпоса — Гильгамеша и Энкиду.

Гильгамеш

История героя Гильгамеша прослеживается по разнообразным письменным источникам — историческим, жреческим, мифологическим и легендарным.

Среди подлинно исторических документов самым важным является так называемая «надпись Туммала» (это история святи-

лица Туммаль в Ниппуре), составленная, без сомнения, на основании вотивных надписей, хранившихся в этом святилище. В тексте перечисляются имена правителей, строивших и перестраивавших храм в Ниппуре и, видимо, оставивших там свои надписи. Наряду с известными историческими правителями — Ур-Намму, Ибби-Суэном и другими — в ней упоминались как строители святилища Туммаль правители Гильгамеш и его сын Ур-Нунгаль¹. Этот текст еще нельзя считать безусловным доказательством, он только давал возможность предположить, что Гильгамеш — реальная личность. Нужны были дополнительные данные.

В тексте Туммала недоставало первых девяти-десяти строк. Эти недостающие строки нашел С. Н. Крамер в 1955 г. в коллекции Хильпрехта (Иена). Он доложил об этой находке в 1958 г. на Седьмой встрече ассириологов. В 1961 г. текст был издан им совместно с И. Бернхардт [138, pl. LXXVII—XXIX, № 34—35].

В тексте, обнаруженному Крамером, в числе строителей Туммала упоминались правители города Киша Энмеbaraеси и его сын Ага — легендарный соперник Гильгамеша². На Седьмой ассириологической встрече также выступил Д. О. Эдцард с сообщением, в котором он привел фрагмент надписи, по-видимому вотивной, на обломке алебастровой вазы. Надпись была составлена от имени лугаля Киша Мебараеси (ен- выпало в данном тексте, поскольку оно, скорее всего, не часть имени собственного, а титул) [111, 59 и сл.]³. Таким образом, события, рассказанные в легендарном эпическом предании, как будто начали освещаться отдельными историческими фактами, которые, будучи собраны вместе, превращали легендарных героев в исторических деятелей⁴.

Если былину «Гильгамеш и Ага» пересмотреть с точки зрения исторически действующих героев, то ее вполне можно принять за историческую песнь, сложенную в честь победы Урука над Кишем и записанную современником, причем в достаточно умеренных выражениях, без особых цветистых эпитетов и гиперболизации, так часто свойственных поэзии подобного рода (ср., например, поэзию

¹ Текст впервые был издан Арно Пебелем в 1914 г. [PBS, IV, V, № 67; PBS, XIII, 80—122].

² Поскольку Ниппур был общешумерским культовым центром, то, видимо, воздвигал в нем святилище правитель-тегемон, что спать-таки соответствует не только исторической, но и эпической традиции.

³ Эн — титул верховного жреца (дословно «владыка», «господин»). Эном был Гильгамеш и многие другие правители.

⁴ И. М. Дьяконов приводит и другие тексты, доказывающие историчность I династии Урука и самого Гильгамеша. Так, текст из Шуруппака, перечисляющий воинские отряды разных героев, выделяет отряд Урука во главе списка, что, по мнению И. М. Дьяконова, говорит о включении Шуруппака в состав крупного политического объединения, возглавлявшегося Уруком. В Лагаше было строение, воздвигнутое для Гильгамеша. Подробнее см. [16, 168].

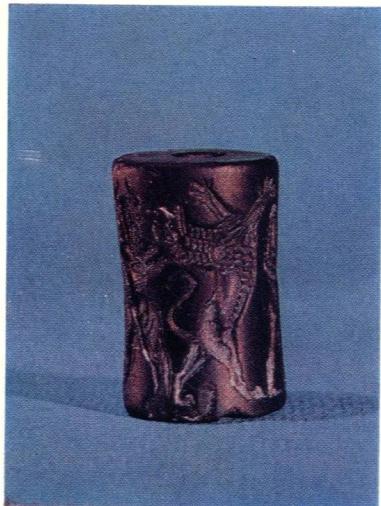


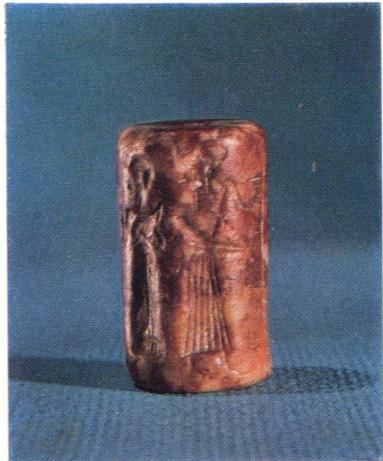
ТАБЛИЦА 1



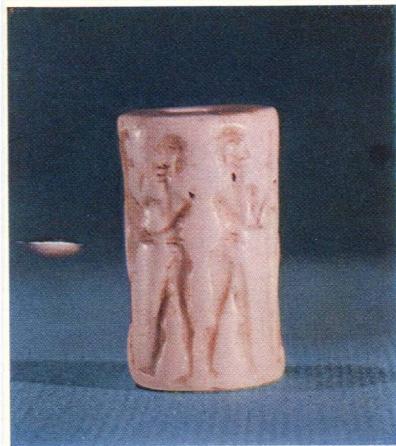


а

ТАБЛИЦА 2



б



в

скальдов). Эта былина как бы замыкает цепь известных нам исторических данных и дает возможность наметить некоторые начальные моменты зарождения героического эпического образа, имеющего вполне реальный прототип.

Судя по текстам, Гильгамеш был к тому же очень рано обожествлен⁵. Это имя становится особенно распространенным в конце III тысячелетия до н. э., при правителях III династии Ура, которые старались возродить древнешумерскую историческую традицию и подчеркнуть древность своего происхождения⁶. Возможно, столь быстрое обожествление правителя также объясняется выдающимися историческими заслугами, яркостью личности вождя-победителя.

В аккадском эпосе о Гильгамеше перед нами уже подлинно эпический образ. И. М. Дьяконов, анализируя образ Гильгамеша в аккадском эпосе, совершенно справедливо подчеркивает, что главное в его образе — определенное внутреннее развитие и что именно этот образ наиболее ясно доносит до нас глубокий идеино-философский пафос поэмы [16, 20—23 и сл.].

Добавим, что внутреннее развитие героя происходит по определенным эпическим нормам формирования образа. Вначале Гильгамеш — герой, наделенный большой силой, которую ему некуда девать, и он попросту буйствует (ср. Амирани грузинских легенд, Санасара, Багдасара и Давида — героев армянского эпоса, Добрыню Никитича наших былин и т. д.).

Встреча с Энкиду меняет Гильгамеша, и, уже отправляясь в поход на Хумбабу, Гильгамеш собирается «все что есть злого уничтожить на свете» [19, 21]. Затем, потрясенный смертью друга, задумываясь о смысле жизни, после долгих лет странствий, ценою тяжелых мучений он добывает цветок молодости, хочет принести его в Урук, но по дороге лишается и его. Однако вернувшись ни с чем, он приглашает своего спутника пройтись по стенам Урука и

⁵ Первое обожествление Гильгамеша засвидетельствовано документами из Фары [87, I, III, 25]; затем, несколько позднее, в Лагаше [38, § 3, об. II—III, 16, 11]. В царском шумерском списке конца III тысячелетия до н. э. мы читаем:

dBillx -ga-mes ab-ba-ni lIl-á en-Kul-la-ba-ke, ти 126 i-ag	Гильгамеш — его отец (был) демон, — был жре- цом Кулаба (пригород-святилище Урука — место культа Инанны), правил 126 лет [119, 89 и сл.].
---	---

По другим вариантам — Гильгамеш — сын полулегендарного правителя Лугальбанды. Имя Гильгамеша также упоминается в записях предзнаменований (Omina), заклинаниях и т. д. [111, 39]. Еще позже Гильгамеш становится благим божеством — защитником людей от демонов, судьей загробного мира, а также, несомненно, приобретает какие-то черты божества плодородия. В официальном культе он, однако, не играет почти никакой роли.

⁶ Основатель III династии Ура, Ур-Намму, судя по многим данным, был родом из Урука и считал Гильгамеша своим предком [17, 247; 2, 61—74].

прроверить их прочность, как бы открывая в крепости этих стен, построенных или по крайней мере достроенных им самим, какой-то смысл собственного существования.

Совершенно иначе, как мы уже видели, предстает перед нами Гильгамеш в шумерских песнях. Уже отмечалось, что образ шумерского Гильгамеша близок героям волшебной сказки (типа сказочного героя, вся сила которого заключена, так сказать, вне его, в волшебных помощниках) [21, 44; 42, 149].

Кроме того, в образе шумерского героя подчеркнуты какие-то определенные реальные черты его как вождя племени, правителя: он военный вождь, полководец, возглавляющий ответственные походы и созывающий на битвы, помимо этого, он жрец, и в связи с этим ему присущи какие-то черты колдуна-шамана (вспомним хотя бы сон Гильгамеша перед битвой с Хувавой), что вполне закономерно [60, 41 и сл.]. И если в шумерской поэме о Гильгамеше и Хуваве уже намечается «зачаток того философского раздумья, которое характерно для аккадской поэмы — мысль о смертности человека и бессмертии славы» [19, 112], то в целом, безусловно, очень ясно ощущается, насколько не разработан шумерский образ по сравнению с образом аккадского героя.

Итак, можно приблизительно представить себе, как возник и развивался образ главного героя аккадского эпоса; в середине III тысячелетия до н. э. этот образ еще связывался с реально жившим могущественным правителем, о подвигах которого слагали песни. Возможно, сразу после смерти он стал почитаться и как предок-покровитель и ему стали приписывать и деяния, о которых рассказывалось в более древних песнях, связанных с обрядами (поэтому в шумерских песнях Гильгамеш приобретает черты сказочного героя). К этому же времени могут относиться и первые попытки обожествления могучего правителя-предка. Но образ еще настолько близок и знаком, что во всех шумерских песнях героические черты Гильгамеша сравнительно мало гиперболизованы.

Естественно, что на печатях раннединастического времени мы этого образа еще не встречаем, потому что предок-Гильгамеш — гораздо более конкретная личность, чем далекие мифические предки-скотоводы. И естественно, что поскольку в образе Гильгамеша преобладающими оказываются совершенно иные черты, то нигде в шумерских песнях мы не видим, чтобы Гильгамеш оказывался защитником и покровителем стад, каким является нагой и кудрявый герой на печатях, так часто принимаемый за Гильгамеша.

Эволюция образа Гильгамеша в значительной мере помогает проследить эволюцию всей эпопеи.

Вопрос о том, не имели ли шумерийцы, подобно аккадцам, самостоятельную, обширную эпопею, возник сразу же, при издании первых шумерских былин, и в настоящее время ряд издателей

склоняется к мысли, что такая эпопея была. Впервые вопрос о шумерской эпопее поставил С. Лэнгдон в 1932 г.: в статье «Шумерский эпос о Гильгамеше» он доказывал существование подобной эпопеи [144, 911—942]⁷. Крамер, больше всех изучавший шумерские песни о Гильгамеше, считал, что эпопея в ее законченном виде — памятник старовавилонского времени, но в основу этого произведения лег цикл шумерских песен о Гильгамеше [131, 7 и сл.]. Он предполагал, что некоторые песни и в шумерское время были соединены между собой. Так, возможно, фрагмент «В» текста «Смерть Гильгамеша» — продолжение песни «Гильгамеш и Гора „бессмертного“» [130, 3, № 4; 130, 16, № 64; 178, 50, № 1]. Далее, эпитет *lú-ti-la* (дословно «человек жизни») может относиться к мудрецу Зиусудре (шумерскому Ною). Место обитания Зиусудры — страна блаженных, остров Дильмун, и Крамер локализует страну кедров на острове Дильмун, т. е. на Бахрейнских островах в Персидском заливе [131, 13—14, 48].

Таким образом, по мнению Крамера, поэма о потопе, возможно, была присоединена к песне о Гильгамеше и кедре уже в шумерское время. Точку зрения Крамера развил Матоуш, который утверждал, что «шумерийцы знали обширную эпопею о Гильгамеше. Она начиналась рассказом об экспедиции против Хувавы, продолжалась эпизодом с Ианной и небесным быком и кончалась описанием похорон Энкиду» [111, 93]. Кроме этой эпопеи были отдельные эпические поэмы «Гильгамеш и Ага» и «Гильгамеш, Энкиду и преисподня». Вавилонский древний поэт обогатил композицию эпоса, вставив рассказ Ут-напиштима о потопе, который у шумерийцев в эпопеи не входил и существовал как самостоятельное произведение о Зиусудре [111, 93].

И. М. Дьяконов считает, что каждая из шумерских песен вполне самостоятельна. Эти песни легли в основу аккадского эпоса, но не путем их механического соединения: все части последнего «находятся в глубоко продуманной композиционной связи, спаяны единым авторским замыслом» [16, 20].

Как мы уже отмечали, шумерские варианты отличаются от аккадских в первую очередь отсутствием эпической разработки основного мотива и деталей. По мнению В. Я. Проппа, отказ от эпической обработки сюжета является доказательством более древнего возраста песни [43, 36].

Думается, что сравнение целого ряда сходных эпизодов в шумерских песнях и аккадском эпосе, которое было нами произведено, дало возможность представить пути развития героического эпоса.

⁷ Грессман, однако, был несогласен с Лэнгдоном и предполагал, что шумерская поэма о потопе — совершенно независимое произведение (подробнее о взглядах Лэнгдона, Грессмана и Витцеля см. [111, 84 и сл.]).

Эти наблюдения подтверждают, как нам кажется, точку зрения В. М. Жирмунского, что эволюция героического эпоса происходит главным образом за счет развернутой разработки эпического сюжета в прежних сюжетных рамках. Широкое, развернутое эпическое повествование не является, таким образом, ни сводом безымянных народных песен, составленных друг с другом как главы одного повествования (Фридрих Вольф, Карл Лахман и пр.), ни «цепочкой из кантилен» (Леон Готье). Меняется идеология и психология общества, меняется и художественный стиль как отражение новых художественных вкусов: вводятся новые эпизоды, второстепенные действующие лица, добавляются описательные подробности, психологические мотивировки и т. д. [24, 32 и сл.]⁸.

Именно такая творческая работа была произведена неизвестным автором по монтажу шумерских песен. Песни, не вяжущиеся с общим идеяным содержанием аккадской поэмы — «Гильгамеш и Ага», «Гильгамеш и дерево *hulupri*», оказались отброшенными⁹.

Еще более характерна эволюция образа самого Гильгамеша, которую мы могли наблюдать. Образ аккадского эпоса по сравнению с шумерским Гильгамешем не только более четко продуман. Он включает некоторые черты и других шумерских герояев (ср. сцены аккадского эпоса, где Гильгамеш бродит по пустыне, томимый голодом и жаждой, с эпизодами рассказа о Лугальбанде в пустыне)¹⁰. Все эти данные убедительно очерчивают путь сложения эпopeи из отдельных песен путем эпической разработки мотива, вдумчивого отбора черт, характеризующих образ определенно, четко и красочно.

Обратимся к образу другого героя — Энкиду.

Энкиду

Энкиду принимает участие во всех походах, о которых рассказываетя в шумерских эпических песнях. Но какая роль ему отведена? Он раб, слуга Гильгамеша (перевод не вызывает никакого

⁸ Было бы крайне важно помимо моментов стилистического развертывания эпopeи проследить пути генеалогической и биографической циклизации эпopeи, которые, как указывает В. М. Жирмунский, не менее важны, чем стилистическое развертывание [24, 39]. Очень возможно, что такая генеалогическая циклизация намечается по линии Энмеркар — Лугальбанда — Гильгамеш, которые к тому же объединены общим происхождением от солнечного бога Уту. Последний, видимо, просто родовой бог, так как куль Уту в раннединастический период значительной роли не играет.

⁹ Отбор материала, замечает И. М. Дьяконов, автором аккадской поэмы производился сознательно, причем он руководствовался соображениями не только чисто литературного порядка, но и литературно-философскими [16, 21].

¹⁰ Позже еще больше увеличивается число героев, черты и эпизоды жизни которых дополняют образ Гильгамеша: у Элиана герой Гильгамос включает в себя черты Энмеркара и Этаны.

сомнения — Энкиду в шумерских песнях всюду сопровождает постоянный эпитет *arad-da-ni* — раб его, т. е. Гильгамеша). Кроме того, что Энкиду слуга, про него можно сказать еще, что это персонаж почти безликий. Так, в песне о Гильгамеше и Аге о существовании Энкиду мы узнаем по одной лишь фразе, с которой к нему обращается Гильгамеш:

Тогда Гильгамеш, жрец Кулаба...
Говорит своему слуге Энкиду:
«Ныне мотыгу секира заменит!
Боевое оружие к тебе вернется...»

т. е. Гильгамеш призывает Энкиду к бою.

В песне о Гильгамеше и кедре Энкиду также лицо малодеятельное. В основном он выслушивает речи Гильгамеша, изредка осмеливаясь дать совет. Правда, во второй части былины присутствие Энкиду становится более ощутимым, и кажется даже, что Гильгамеш собирается с ним пограться. К тому же Энкиду предупреждает Гильгамеша, как опасен и страшен Хувава и как тяжела будет борьба с ним.¹¹ Но откуда шумерский Энкиду может знать Хуваву? В аккадском эпосе этот эпизод оправдан рассказом о всей предыдущей жизни Энкиду в степи и горах, в шумерской версии этого рассказа нет. Значит ли этот отрывок, что в данных строках мы имеем намек на прошлое Энкиду, пока судить трудно. Об этом можно будет говорить, если будут найдены новые шумерские тексты, связанные непосредственно с Энкиду.

Но Энкиду шумерских песен не только раб, он к тому же еще и жертва, и при некоторой безликости эта фигура в то же время и трагическая. Энкиду постоянно отводят от Гильгамеша предназначенные тому удары судьбы (Кастор и Полидевк).

Каким же образом так разительно меняется судьба Энкиду в аккадском эпосе? Он уже товарищ и друг Гильгамеша, герой мо-

¹¹ В тексте этот отрывок звучит так:

Верный слуга произносит слово, жизнь [сохраняющее слово]:
«Господин, ты мужа того не видел, не трепетало сердце! ,
Я мужа того видел, трепетало сердце!
Богатырь! Его зубы — зубы дракона!
Его лик — лик львиный! ..
Его чело — жгучее пламя! Нет от него спасения!»

Но объяснения, при каких обстоятельствах произошла встреча Энкиду с Хувавой, в тексте нет. Ср. текст аккадского эпоса:

Энкиду уста открыл, вещает Гильгамешу:
«Ведомо, друг мой, в горах мне было,
Когда бродил со зверьм я вместе:
Рвы там на поприще есть вокруг леса, —
Кто же проникнет в средину леса.
Хумбаба — ураган его голос,
Уста его пламя, смерть — дыханье» [7а 176].

гучий и сильный, совершающий отважные подвиги сначала один, а затем вместе со своим другом и названным братом. Правда, и в аккадском эпосе мы находим отголосок судьбы шумерского Энкиду — подвиги герои совершали вдвоем, гнев богини Инанны первый вызвал Гильгамеш своим отказом взять ее в жены, а наказан, умирает Энкиду.

Кроме своего изменившегося положения, кроме яркости своего образа аккадский Энкиду отличается от шумерского тем, что он имеет свою самостоятельную историю, свою судьбу. Исследователи часто выделяют эту часть поэмы, условно называя ее «Энкидиадой» [16, 22].

С истории Энкиду, по существу, и начинается аккадский эпос о Гильгамеше. Боги создают Энкиду по просьбе людей, чтобы он мог противостоять Гильгамешу, чье буйство не знает удержу. Энкиду, подобно первому человеку, сделан из глины. Богиня Аруру, услышав просьбу богов, «умыла руки, отщипнула глины, слепила Энкиду, создала героя» [19, 9].

Энкиду живет в степи, не знает людей, защищает своих друзей-животных от охотника, который жалуется своему отцу:

«Боюсь я его, приближаться не смею,
Я вырою ямы — он их засыплет,
Я поставлю ловушки — он их вырвет,
Из рук моих уводит зверье и тварь степную»... [19, 10].

Соблазненный гетерой, подосланной по совету Гильгамеша, Энкиду не может вернуться к прежней жизни — звери убегают от него. Блудница зовет Энкиду в город, тот соглашается, но перед тем как отправиться в Урук, он идет в деревню, где пастухи и гетера знакомят его с достижениями цивилизации — Энкиду впервые вкушает хлеба и вина и надевает одежду. После этого он берет в руки оружие и помогает пастухам защищать стада от львов и волков [19, 12, 16—17].

Следующий этап истории Энкиду — его жизнь в городе (путь в Урук, встреча и борьба с Гильгамешем и т. д.), подвиги, которые он совершает вместе с Гильгамешем, а затем болезнь и смерть.

И. М. Дьяконов, анализируя образ Энкиду, подчеркивал важность его для общего идеально-философского смысла поэмы [16, 22; 19, 124]. З. Г. Кикнадзе в своей диссертации также обращает внимание в первую очередь на эволюцию человеческой сущности образа [30, 18—20]. В настоящей работе хотелось бы коснуться генезиса и возможных путей проникновения этого образа в эпос.

С этой точки зрения для нас важна близость Энкиду и Сумукана — «царя гор», о котором говорилось в первых главах. Только что созданный Энкиду очень похож на Сумукана, возможно, что даже создан по образу этого божества; Сумукана Энкиду видит

среди других богов и героев в своем вещем предсмертном сне [19, 9, 51]¹². Поэтому то обстоятельство, что Энкиду выступает в тексте аккадского эпоса как защитник и покровитель животных, видимо, связано с его какой-то прежней ролью скотоводческого божества типа Сумукана.

Но в аккадском Энкиду переплелись черты еще одного божества — Энкимду, или Энки-Имду, земледельческого бога, о котором также уже говорилось, «владыки каналов и дамб».

Эбелинг сопоставляет божество Энки-Имду с аккадским Энкиду, ставя знак равенства между обоими персонажами [34, 322]. Однако такое абсолютное сопоставление не бесспорно.

В раннединастический период, по-видимому, Энки-Имду и Энкиду различались четко: в школьных и хозяйственных текстах из Фары мы встречаем имя собственное En-ki-du(g)-ga; dug = du₁₀ ([87a, № 12531, 2]; имя Энкиду в шумерских эпических текстах написано с этим знаком) и имя божества^d Nin-ki-im-du (т. е. Нинки-Имду, женская параллель к Энки-Имду) [87, № 1260, 20]. Эти производные имена, в которых вторая часть имени так определенно различается, показывают, что в раннединастическое время было два разных персонажа, каждый со своими функциями.

В одной копии парфянского времени (возраст шумерского подлинника установить трудно, однако, судя по другим именам богов, встречающимся в тексте, его следует датировать не раньше старовавилонского периода) мы уже видим имя Энки-Имду на том месте, где следовало бы ожидать имя Энкиду. Этот текст, изданный Райзнером (на него ссылается и Эбелинг) в числе шумерских и старовавилонских гимнов, на деле оказывается списком богов, где каждая группа божеств сравнивается с каким-нибудь другим богом, т. е. эти боги воспринимаются как ипостась определенного божества [181, 92]¹³. Божество Энки-Имду упоминается с двумя другими — Сумуканом и неким Мес-саг-Унугга, т. е. «главным героем Урука», под которым можно подразумевать любого знаменитого урукского правителя, начиная с Мескингашера (в том числе и Гильгамеша). В данном случае существенно упоминание и Сумукана и Урука, т. е. и города и божества, тесно связанных с Энкиду — героем аккадского эпоса. Видимо, уже много позд-

¹² О связи Энкиду и Сумукана см. также [61, 5 и сл.].

¹³ Строки 13—16 нам дают:

13. (начало разбито) [diš]-ta-ra-an . . . Иштаран

14. dSumikan dII . . . Сумукан, то же самое

15. dMes-sag-Unug ki-ga dII Мес-саг-Унугга, то же самое

16. dEn-ki-lm-du dII Энки-Имду, то же самое.

В данном случае все три божества сравниваются с Иштараном. Бог Иштаран (прежнее чтение GUSILIM), которого иногда неправильно трактуют и как женское божество, — бог войны. Подробнее об именах Иштарана см. [85, № 568].

нее раннединастического времени Энки-Имду смешивается с Энкиду.

Очень возможно, что в этимологии имени Энкиду отразились в какой-то мере функции этого земледельческого божества, так как это имя можно толковать как «Владыка (жрец-правитель, герой), построивший (сделавший) землю»¹⁴. Божество Энки-Имду, бог-земледелец, «владыка каналов», назначенный главным богом Энки, этому богу близок: и тот и другой являются миросоздателями и носителями культуры, героями. Черты носителя культуры обнаруживает и Энкиду (во второй части эпоса), и, вероятно, эти черты переданы ему по наследству от Энки-Имду. Образ Энкиду в аккадском эпосе, следовательно, с одной стороны, близок скотоводческим божествам типа Сумукана и Думузи, а с другой — богам Энки-Имду и Энки в их качестве носителей культуры и миросоздателей. Образ Энкиду гораздо древнее образа Гильгамеша и в отличие от последнего — чисто мифологический. Это объясняет, почему Энкиду шумерского эпоса — слуга Гильгамеша.

Энкиду — мифологическое существо, божество, первоначально, видимо, зооморфное, вводится в эпическое произведение. Такие случаи историей мирового фольклора зарегистрированы неоднократно. Как это происходит? Божество (первоначально зооморфное) становится волшебным помощником, советчиком главного эпического героя, его слугой, часто сохраняя свой животный облик. Достаточно вспомнить Серого Волка наших русских народных сказок или духов-джиннов в сказках арабских. Слуга Энкиду шумерского эпоса — такое же трансформированное божество, перенесенное в эпос и подчиненное главному герою. Аккадская эпопея представляет нам последующий этап развития. Энкиду — могучий герой, друг и товарищ, может быть, даже побратим главного героя. Если мотив помощи и служения герою более характерен для волшебной или богатырской сказки, то мотив дружбы и братства — постоянный мотив классического эпоса. Образ Энкиду и дает нам то звено, которым можно объяснить ряд изображений в глиптике аккадского времени.

¹⁴ Имя Энки-Имду скорее всего следует перевести «Энки славен» или «Энки велик» (*im-du*=аккад. *na'* *ādu* «славить», «хвалить», ŠL 399, 118, S. 783). Имя Энкиду, которое в аккадских текстах пишется со знаком *dū* — «делать, строить» и т. д. (ŠL 230,6, S. 461), в шумерских былинах встречается с другим знаком: *dū(g)*. Значение второго знака, в первую очередь, «хороший», «благой» (ŠL 396, 10, 767), следовательно, это имя можно этимологизировать как «Энки благостный», т. е. в значении, близком имени Энки-Имду. В дальнейшем, видимо, значение знака роли уже не играло, и в первую очередь воспринималось одинаковое звучание знака.

В конце раннединастического периода борьба отдельных городов-государств и правителей за гегемонию в стране становится особенно острой. Борьба эта, по существу не прекращавшаяся весь раннединастический период, вызывалась стремлением уничтожить соседа и в конечном счете должна была решить важнейший для страны вопрос — создание единого, централизованного государства, создание единой ирригационной системы. Это была единственная мера, которая могла бы обеспечить более или менее постоянное плодородие страны¹. Историческая обстановка сложилась таким образом, что измотанные частыми усобицами шумерские правители оказались не в силах взять на себя выполнение этой ответственной миссии, и первым объединителем Шумера стал аккадец-семит, человек не царского рода, Шаррукин — Саргон Древний².

Время правления северной, Аккадской династии — аккадский период в истории Двуречья — занимает промежуток около 200—250 лет (XXIV—XXII вв. до н. э.), а собственно «аккадское время», т. е. время, когда только аккадские цари были подлинными владыками шумерского юга, — и того менее. Но этот непродолжительный промежуток времени оказался до такой степени насыщен важнейшими социальными переменами, означенены такими крупными политическими событиями, что по праву считается одним из сложнейших периодов истории Двуречья³.

Два обстоятельства мы должны считать наиболее существенными для формирования идеологии того времени.

¹ И. М. Дьяконов, исследуя состояние экономики и производительных сил данного времени, так определяет исторические требования, стоявшие перед обществом в этот период: «сломить родовую олигархию с ее узкоместными традициями и создать единство ирригационных общин Шумера. Только эта мера могла в то время подвинуть вперед развитие производительных сил, в частности создать единую ирригационную систему и прекратить вечные ссоры общин из-за каналов, сопровождавшиеся бесконечными их переделками и произвольными отводами воды, а также прекратить экономическое подчинение как храмов, так и массы свободной аристократии» [17, 204].

² Šagru-kēn — «истинен царь» — видимо, не подлинное имя Саргона, но титул, взятый им или присвоенный ему с приходом к власти. О возможном подлинном имени Саргона и его отца см. [191, 110; 183, 175 и сл.].

³ В искусстве понятие «аккадский период» часто распространяется и на послеаккадское время — до правления Гудеи и Ур-Намму включительно.



Puc. 36

1. Возвращение к системе легковооруженного войска периода Джемдет-Наср. Раннединастическое войско, основу которого составляли тяжеловооруженные воины с дорогостоящим вооружением, было тяжеловесным и негибким инструментом и являлось к тому же недемократичной организацией, так как немногие могли обеспечить себе это вооружение.

Легковооруженная пехота, действующая рассыпным строем, должна была быть необычайно многочисленной, чтобы иметь возможность сражаться с тяжеловооруженными шумерскими отрядами. Саргон добивается увеличения численности своего войска путем привлечения в войско неимущих свободных, создав таким образом что-то вроде народного ополчения. На историческую арену выдвигаются люди из массы свободных, что способствует в какой-то мере росту самосознания народа.

2. Вторым мероприятием Саргона, которым воспользовались и его преемники, была, там где это возможно, замена наследственной знати чиновниками, назначенными самим царем. Это был вернейший способ борьбы со знатью, сильной своими связями, местной традицией и все время стремившейся отделиться и самоутвердиться. «Это был период, когда рядовой писец мог стать правителем (как Лугальшумгаль, энси Лагаша), а простой слуга — царем и полководцем...» [3, 18].

Даже если история воцарения Саргона окажется всего лишь легендой, то и тогда она в высшей степени характерна для понимания сущности изменений, произошедших в аккадское время, как их восприняли современники⁴.

Борьба со знатью, естественно, включала борьбу и с местными культурами. И хотя Саргон, прекрасно сознавая, насколько важна для него поддержка жречества, был очень осторожен⁵, все же в какой-то мере жреческие традиции были нарушены. В искусство проникают фольклорные темы, наблюдается процесс своеобразной «эпиздации» всего творчества.

И аккадский рельеф, и немногочисленные дошедшие до нас образцы скульптуры, и прекрасные памятники аккадской глипти-

⁴ По вавилонской традиции, Саргон был приемным сыном водоноса или мираба, и любовью богини Иштар сделала его царем. В «Царском списке» указывается, что Саргон был чашеносцем кипского правителя Ур-Забабы. В других текстах подчеркивается, что он не знал отца (*abu-šu ul idī*), или указывается имя его отца — Лаппум (?); это человек явно не правительского рода. «Ввиду такой настойчивой традиции, — пишет И. М. Дьяконов, — мы едва ли вправе сомневаться в том, что либо Саргон действительно вышел из народа (собственно, из членов персонала царско-храмового хозяйства), либо что в его деятельности или окружении было нечто, позволившее создаться такому мнению о нем» [17, 202].

⁵ Так, Саргон и его преемники очень озабочены, чтобы жреческая знать поддерживала их, с этой целью они идут на ряд уступок в пользу храмов; Саргон делает свою дочь верховной жрицей Ўра и дает ей традиционное шумерское имя [17, 219—220].

ки позволяют отметить ряд устойчивых и характерных черт, свойственных именно творчеству аккадского времени: отказ от искусственной ритмизации и стилизации, динамичность композиций (главным образом, в рельефе), правильная передача пропорций человеческого тела, прекрасно моделированного, интерес к отдельной личности вплоть до привнесения портретных черт (см. скульптурную «Голову Саргона» из Ниневии (рис. 36), алебастровую «Голову семита» из Адаба и т. д.) [15, 107; 3, 15—19; 69, 20—37].

Поскольку памятники глиптики дают наиболее полный и многочисленный материал, характеризующий искусство Двуречья, то это своеобразие аккадского искусства и как будто бы несколько иной подход к изображаемому нагляднее всего можно проследить именно в глиптике.

Для аккадских печатей прежде всего характерно стремление к продуманным композициям. В аккадское время они предельно лаконичны и закончены и кажутся особенно смелыми и свободными по сравнению с изображениями предыдущего времени. Пространство не загромождается лишними деталями, все чаще появляется надпись, которая становится центром композиции, делая ее геральдической. По сравнению со стремительными, непрерывно движущимися изображениями раннединастического времени аккадские композиции более статичны, но сами фигуры, хотя и не движутся в пространстве, находятся в динамике, в действии, и этот контраст — одно из лучших достижений изобразительного искусства аккадского времени (табл. XIV—XXIV).

Прекрасная моделировка фигур, точная передача деталей помогают резчику добиться впечатления реальности в изображении самого фантастического существа. Как будто резчик твердо верил и прекрасно знал, как должен выглядеть, скажем, сказочный птицеловек, или крылатый дракон, или семиголовая гидра.

Но, пожалуй, еще больше, чем композиционные и пластические удачи аккадских резчиков, удивляет новый выбор тем, разнообразие сюжетов.

Мир мифологии и фольклора представлен аккадскими резчиками зrimo и образно. Свойственный этим художникам повествовательный характер изображения часто позволяет точно определить функции персонажа: божество растительности, солнечное, водное божество и т. д.

Одни из наиболее излюбленных изображений аккадского времени — сцены, изображающие птицеловка в окружении божеств и людей. На всех этих печатях происходит какой-то суд над птицеловком. Или его, связанного, ведут существа божественного происхождения (судя по головным «рогатым» уборам) к сидящему на троне Энки-Эа, которого мы узнаем по двум струям воды, льющимся из боков божества, с плещущимися в них рыб-

ками. Или (в одном случае) его тащат, подвешенного вниз головой к дереву, вырванному с корнем. На другой печати (№ 6587, Эрмитажное собрание) мы тоже, видимо, встречаем суд богов, но уже над другим чудовищем, с львиной головой. В роли судьи выступает солнечный бог — Шамаш (шумерский Уту), которого мы опять-таки определяем по лучам, идущим от плеч божества. Еще на одной аккадской печати [106, pl. 45, № 478] изображен бой какого-то героя с многоголовой гидрой. Четыре головы из семи уже безжизненно падают вниз, а три еще подняты и готовы сражаться.

Много сцен, изображающих божества растительности и земледельческие божества. Богиня с веткой в руке на горе-троне, боги с плугом, с ветками, растущими прямо из тела, и т. д. — популярная тема аккадской глиптики.

«Фриз сражающихся» раннединастического времени как бы растворяется среди этих разнообразных сцен и уже не выглядит центральным, преобладающим мотивом изображений; к тому же он значительно видоизменяется.

Э. Порада считает, что эти изменения происходят постепенно, хотя и за очень короткий срок, и намечает три последовательные стадии развития композиции (без определения точных хронологических границ):

- 1) связанные, соединенные группы;
- 2) отдельные группы;
- 3) две пары сражающихся.

Первая группа представляет собой переход от раннединастического к аккадскому стилю. Группа, характерная для раннединастического времени, несколько упорядочена: главный герой помещен в центр композиции и держит двух газелей (или каких-либо других травоядных животных), на каждую из которых нападает по льву.

Для второй группы характерно, что непрерывность раннединастического фриза разбивается, и сражающиеся группируются в пары. На одной печати обычно помещаются три (реже две) пары.

В третьей группе уже почти всегда остаются две пары сражающихся, и композиция стремится к геральдики: она как бы уравновешивается центральной надписью или каким-либо мотивом, организующим пространство (чаще всего деревом) [176, 19—22].

Э. Порада, таким образом, рассматривает только стилистические и композиционные изменения, и действительно, первое впечатление таково, что перед нами последовательное совершенствование старой композиции и поиски новой: сложное переплетение фигур раннединастического фриза постепенно упрощается, разделяется и в конце концов завершается лаконичной геральдической композицией.

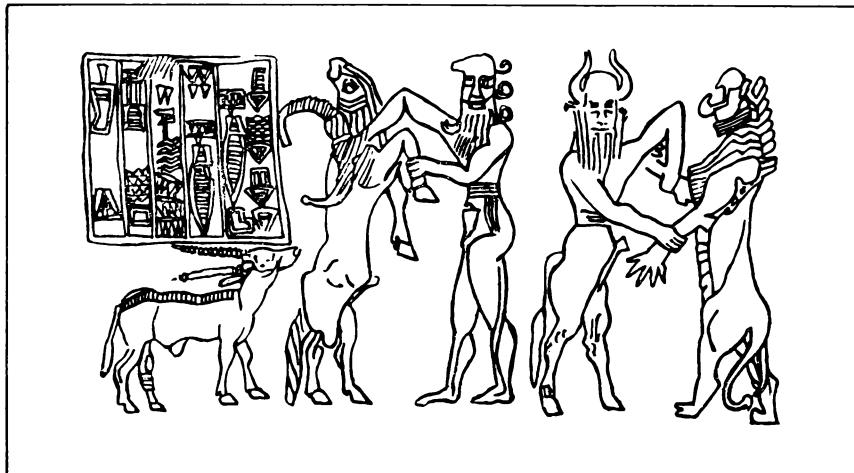


Рис. 37

Однако явление это — более сложное, так как наряду с композиционными изменениями можно наметить ряд перемен смыслового характера.

А. Мортгат обращает внимание на существенное обстоятельство — в аккадский период зубр и бык заменяются буйволом (*Wasserbüffel*, *Arnibüffel*), и с заменой одних животных другими как будто бы меняется смысл сцены: речь идет уже о борьбе с буйволом, а не о защите животных [157, 21].

Еще более детально, как уже говорилось, исследовал аккадские печати Бёмер. Он выделил в аккадское время три подпериода и в каждом исследовал главные иконографические типажи. Эти типажи те же, что и в раннединастическое время, но выглядят они иначе, на что обращали уже внимание и другие исследователи. Бёмер насчитывает в аккадское время пять иконографических типажей, три из которых появляются впервые. Кроме известного нам нагого героя в фас, это разнообразные варианты героя в профиль: герой в горской обуви, герой в коническом берете, герой в платке и т. д.

Но для нас гораздо важнее проследить изменение самой темы, самого сюжета. С этой точки зрения для нас очень важно наблюдение Н. Д. Флиттнер, которая заметила, что на шумерских печатях преобладает тема охраны, защиты мирных животных от хищников. «В аккадском искусстве, наоборот, эта вторая тема почти совершенно выпадает, и на первый план выдвигается мотив борьбы, подчеркивающий удаль и физическую мощь излюбленных героев эпоса» [56, 52].



Рис. 38

Действительно, функционально мы можем разделить «фриз сражающихся» аккадского времени на две группы.

Группа первая — это почти неизменившийся «фриз сражающихся» раннединастического времени, может быть уже менее понятный в середине III тысячелетия до н. э. Так, бык-андрокефал иногда изображается в профиль и начинает сражаться с героями, прежде защищавшим его. Но в основном персонажи раннединастического времени в этой группе печатей сохраняют свои функции и, видимо, воспринимаются примерно так же, как и в раннединастическое время.

Группа вторая — это те сюжеты, основным содержанием которых становится уже не защита, а борьба. Кто же с кем борется и для чего?

На одной стороне это:

1. Известный нам уже по раннединастической глиптике герой в одежде, берете, лицом в профиль.

2. Герой с локонами, лицом в фас.

3. Человекобык.

Противниками перечисленных лиц являются:

1. Лев или два льва (если героев двое), но никогда не леопард, как это встречалось на раннединастических печатях.

2. Буйвол с огромными рогами, всегда изображающийся в профиль (*Wasserbüffel* — «водяной буйвол» — *Bos bubalus*, арни; ср. у Мортгата).

3. Издедка бык-андрокефал⁶.

Газелей и прочих домашних животных на печатях этой группы нет.

Нередко с одним буйволом или одним львом на печатях сра-

⁶ Более подробно об иконографических типажах в глиптике аккадского времени см. приложение к таблице-вкладке и таблицу.



Рис. 39

жаются двое — герой с локонами, лицом в фас, и человекобык. Иногда человекобык выступает в союзе с героем, стоящим лицом в профиль, но никогда на печатях этой группы герой, лицом в профиль, не объединяется с мужчиной, повернутым в фас. Зато очень часто если изображен герой, лицом в профиль, и человекобык, то последний также поворачивается в профиль. Можно предположить, что человекобык и герой, лицом в фас, — разные персонажи, а герой, лицом в фас, и герой, лицом в профиль, — разные изображения одного и того же персонажа, подобные изображениям человекобыка и в фас и в профиль. Функции обоих мужчин (в фас и в профиль) одинаковы — борьба с буйволом или львом.

* * *

Итак, главный сюжет изображений второй группы — борьба с диким буйволом или львом, и борются с этими животными поочередно или вместе два героя — один звероподобный (человекобык), другой — антропоморфный. Выбор героев и ситуаций невольно заставляет вспомнить мотивы, связанные с Гильгамешем. Необходима проверка — а эта группа печатей, подобно раннединастическому фризу, тоже никак не связана с именем Гильгамеша или можно найти какие-то точки соприкосновения?

Нам надо тщательно разобрать отдельные сцены и посмотреть, нельзя ли найти какие-нибудь мелкие, но характерные детали, которые до такой степени соответствовали бы тексту, что могли бы дать нам бесспорное доказательство для отождествления.

Печать коллекции Британского музея (196, 70). На ней изображены две отдельные группы, которые и следует рассматри-

вать по отдельности: герой, лицом в фас, и человекобык, борющиеся со вздыбленным диким буйволом, и другой мужчина, также лицом в фас, сражающийся со львом. Лицо мужчины, борющегося с буйволом, обрамляют пышные локоны, второй герой в фас — почти точная копия этого мужчины, с той разницей, что волосы его как будто сбиты (рис. 39).

Разберем сцену битвы с буйволом. Если мы предполагаем, что она связана с эпосом о Гильгамеше, то эта сцена может быть трактована только как эпизод борьбы Гильгамеша и Энкиду с диким быком, посланным Иштар в Урук за отказ Гильгамеша принять ее любовь.

Рассмотрев внимательно человекобыка и героя-человека, мы замечаем, что они очень похожи между собой, но (и это, видимо, не случайно) человекобык ниже ростом. Тот, кто знаком с текстом эпоса о Гильгамеше, вспомнит сцены появления Энкиду на улицах Урука, когда толпа разглядывает его и раздается шепот:

С Гильгамешем-де он сходен обличьем,
Ростом пониже, но костью покрепче [19, 16].

Позы, в которых стоят борющиеся герои, также удивительно совпадают с положением обоих героев во время битвы с быком.

Погнал Энкиду, быка повернул он,
За толщу хвоста его ухватил он,
А Гильгамеш, как боец отважный и воин могучий,
Меж его рогами, меж головой и шеей вонзил
кинжал свой [19, 43—44].

Действительно, человекобык держит быка за хвост, а герой, стоящий в фас, вонзает быку кинжал в загривок.

Рассмотрим вторую часть сцены. Поскольку герой, лицом в фас, но без локонов почти абсолютно совпадает с предполагаемым нами Гильгамешем первой части сцены, пойдем дальше и высажем следующее предположение: этот герой — также изображает Гильгамеша. С какими эпизодами эпоса в таком случае мы сможем связать эту сцену?

Потрясенный смертью друга, Гильгамеш в тоске и отчаянии бежит в пустыню и видит:

...львы резвятся, радуясь жизни... [19, 57].

В ярости он кидается на них и поражает своим оружием (но, подобно Тариэлю из «Витязя в бархатной шкуре», он мог бы и душить их руками, как это делает герой на нашей печати или те же Гильгамеш и Энкиду на знаменитом Хорсабадском рельефе).

Печать Британского музея — не единственная; все другие могут рассматриваться нами как варианты этой темы — борьба

обоих друзей, или каждого по отдельности с небесным быком Иштар, или борьба Гильгамеша со львом. Но на целом ряде печатей мы встречаем человекобыка, борющегося со львом. Не являются ли такие изображения противоречащими эпосу? Нет, и Энкиду приходилось сражаться со львами, причем, как указывает эпос, не один раз. Ибо, когда блудница привела Энкиду в город, и, вкушив хлеба и выпив вина, он приобщился к цивилизации, то сразу же начинает участвовать в жизни окружающих его теперь людей и помогать им:

...оружие взял, сражался со львами,
Пастухи покоились ночью [19, 17].

Еще одно доказательство близости аккадских изображений эпосу о Гильгамеше приводит Г. Оффнер. Она рассматривает только один иконографический образ — буйвола с огромными рогами, с которым борются антропоморфный герой и человекобык.

Как известно, исследователи часто сопоставляли с небесным быком Иштар быка-андрокефала (64, 223 и сл.). Г. Оффнер, опираясь на данные иконографии, этнографии и зоологии, приходит к выводу, что на аккадских печатях очень точно изображена порода дикого буйвола (*Bos bivalvis*), которая водилась в Месопотамии в древности (165; 166, 175—181).

Далее Г. Оффнер сопоставляет изображения на печатях с данными эпоса. И опять выясняется, что текст эпоса очень точно совпадает с изображением на аккадских печатях (табл. XVIIб).

Оффнер приводит отрывок эпоса, где дано описание рогов убитого небесного быка:

Толщину рогов мастера хвалили,
Тридцать мин лазури — их отливка,
Толщиной в два пальца их оправа,
Шесть мер елея... вошло в оба рога [19, 44; 166, 180].

На основании этого описания Г. Оффнер заключает, что «эти гигантские рога, которые привели всех в восхищение и были принесены в жертву божеству, никак не могут соответствовать значительно укороченным рогам быка с человеческой головой, но характерны для гигантских буйволов» [166, 181].

Но если печать Британского музея дала нам очень конкретный материал и точные текстуальные совпадения с изображениями, то другие печати — с кедром — и некоторые иные изображения борьбы со львами и небесным быком, несколько расплывчаты и обобщены. Неминуемо встает вопрос — можно ли определить, являются ли эти изображения иллюстрацией к шумерскому или аккадскому варианту текста? Решить его, как нам кажется, помогает именно

Это очень небольшая группа изображений, дошедшая до нас в виде оттисков печатей на глиняных табличках, которые бесспорно датируются аккадским временем: оттиски эти сохранили нам имена аккадских правителей Нарам-Суэна и Шаркалишарри. Все они были найдены в древнем Лагаше и, возможно, дают какие-то местные иконографические варианты.

Оттиски эти очень фрагментарны, однако то обстоятельство, что композиции сцен на печатях однотипны, дало возможность восстановить сцену в следующем виде: дерево на условно изображенной горе, похожее на кедр [91, 11—12]⁷. Рядом, на горе стоит божество с лучами, исходящими из его плеч, что позволяет точно идентифицировать его — это солнечный бог, бог оракулов Уту-Шамаш (табл. XXII; рис. 40).

Перед богом женщина с длинными волосами в молитвенной позе, за ней мужчина с козленком на руках. Л. Делапорт так определяет сюжет: принесение козленка в жертву богу Шамашу. Однако именно конкретизирующие детали — кедр, горы да и сам солнечный бог — заставляют думать, что перед нами не обычная сцена adorации, а какой-то мифологический рассказ⁸. Связь с мотивом «Гильгамеш и кедр» напрашивается в первую очередь. Вспомним еще раз, что дают нам тексты.

Начало шумерской былины уже было приведено в главе шестой. Она начинается с обращения Гильгамеша к своему слуге Энкиду. Гильгамеш собирается отправиться в «горы, где рубят кедры» [133, 8]. Энкиду советует Гильгамешу просить помощи у бога солнца, героя Уту, так как кедровые горы в его ведении. И вот

Гильгамеш козленка чистого, светлого взял,
Козленка рыжего, жертвенного к груди прижал,
Руку к устам в молитве поднес,
Богу Уту на небеса кричит:
«Уту, в горы стремлю я путь, ты ж помощником мне будь!
В горы кедров стремлю я путь, ты же помощником мне будь!»
Уту с небес ему отвечает... [133, 8]⁹.

Как будто бы сцена, изображенная на наших оттисках, очень похожа на то, что рассказано в песне. Непонятно только, кто такая

⁷ Уорд при описании печатей называет это дерево кипарисом. Однако в главе «Животные и растения, изображенные на печатях», замечает что это, весьма вероятно, сосна или кедр [196, 26, 421 и сл.]. Л. Делапорт указывает только, что это хвойное дерево [91, 11 и сл.]. Однако сходство изображения с кедром несомненно.

⁸ Наиболее важны ранние издания (в прорисовках) см.: [117, 279 и сл.]. Эти же оттиски опубликованы Уордом [196, 26—27]. Первый издатель этих фрагментов, Л. Эзе, сразу предположил, что сцены на печатях носят мифологический характер, однако не определил их конкретно [117, 283 и сл.].

⁹ Перевод отрывка несколько расходится с переводом, предлагаемым Крамером (см. выше, стр. 89—90).

женщина, стоящая перед Гильгамешем и не действующая в шумерской версии.

Рогатая тиара на ее голове указывает на божественное происхождение, и если перед нами действительно мифологическая сцена, такой персонаж не может быть случайным. Попробуем поэтому обратиться к соответствующим эпизодам аккадского эпоса.

Рассказ о подготовке Гильгамеша к походу на битву с хранителем кедров Хумбайой дан в таблицах II и III эпоса.

Первая его часть очень похожа на шумерский эпизод. Гильгамеш также разговаривает с Энкиду о предстоящем походе, а затем обращается к Шамашу и творит гадание¹⁰. Причем гадание производится на печени жертвенного животного¹¹. После этого Гильгамеш и Энкиду отправляются к матери Гильгамеша богине Нинсун просить совета и помощи. Нинсун, выслушав речи сына, вступает в свои покои, моется мыльным корнем, облачается в одеяние, «достойное тела» [19, 28], венчает себя тиарой (т. е. совершает различные торжественные приготовления), затем поднимается на крышу (очевидно, зиккурата).

... Поднявшись, перед Шамашем свершила воскурение,
Поставила жертву и перед Шамашем воздела руки [19, 28].

Этот отрывок делает уже более понятной сцену на печати и заставляет нас отдать предпочтение аккадскому эпосу при объяснении сюжета. Действительно, если в шумерской песне Нинсун как действующее лицо не появляется совершенно, то трудно было бы и ожидать, чтобы она была изображена на печати, иллюстрирующей шумерскую версию.

На многих печатях сражающиеся разделены кедром, который растет на условно изображенной горе. Эта деталь также заставляет вспомнить эпос о Гильгамеше — поход в кедровые горы.

Интересно, что все эти изображения иллюстрируют (не забудем, однако, что пока это все предположения!) аккадскую версию не буквально, а как бы соединив в общую сцену разные эпизоды — молитву Нинсун и мольбу Гильгамеша в одном случае, борьбу Гильгамеша и Энкиду с небесным быком и сражение Гильгамеша и Энкиду со львами — в другом или борьбу Гильгамеша и Энкиду с небесным быком и львом возле кедра на горе, т. е. сцены, изображенные на печатях, превращаются в своего рода конспекты, кратко излагающие основные события аккадского произведения.

¹⁰ Мы не приводим этого текста дословно, так как в этом месте текст сильно разрушен и перевод И. М. Дьяконова вольный [19, 24—25]. Нас это, однако, не должно смущать, так как сохранившиеся фразы и слова «Гильгамеш встал на колени...», «к Шамашу руки...», «гадание...» и т. д. указывают нам, что действительно речь идет об обращении к Шамашу с просьбой.

¹¹ В тексте употреблено слово *tērtu* [191, tabl. III, col. V, 42], что означает ответ оракула, даваемый при гадании на печени ягненка [19, 158].

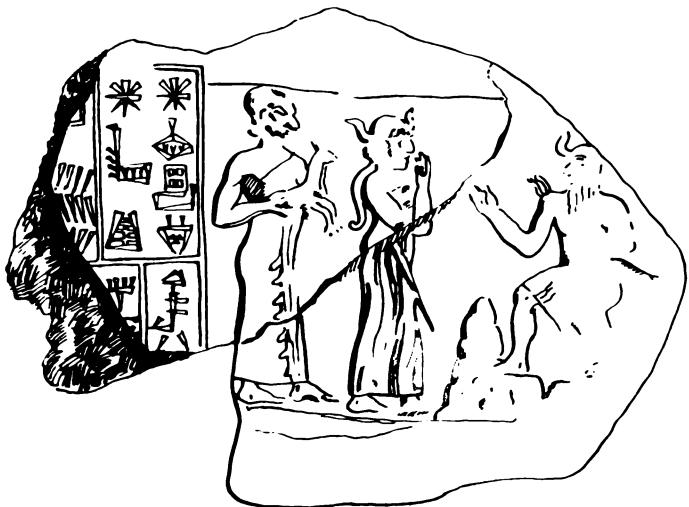


Рис. 40

Есть также случай, когда мы имеем дело с иллюстрацией к шумерской песне о Гильгамеше, причем к такой, которая не вошла в аккадский эпос. Речь идет о «Песне о Гильгамеше и дереве *buluppu*».

Печатей, которые мы могли бы связать с этой песней, очень немного, всего три, две из них известны хорошо, третья — печать коллекции музея им. А. С. Пушкина в Москве — была почти неизвестна, поэтому ее пришлось как бы «издавать» второй раз (табл. XXIV).

Среди публикаций «*Découvertes en Chaldée*» внимание ученых привлекла прекрасно выполненная аккадская цилиндрическая печать [117, pl. 30 bis, № 17a, b]¹². Сюжет ее сразу же признали сказочным или мифологическим, но толковали его по-разному. Так, Масперо видел на печати две сцены: 1) бог Шамаш берет левой рукой священный огонь и 2) двулиное существо нападает на богиню, прячущуюся под деревом, а она нагнулась, чтобы ее защитить; рядом, из дерева возникает какой-то бог и протягивает богине жезл, также для защиты [150, 681—682]. Делапорт предположил, что божество в первой сцене держит за задние ноги антилопу; вторую сцену он трактует примерно так же, но совершенно правильно видит в нападающем на богиню не двулиое существо, а героя в тиаре, стоящего лицом в профиль [90, 10]¹³.

¹² Печать находится в собрании Лувра (№ В 1351). Основные публикации печати, кроме вышеназванной: 116a, 192; 150, 684; 196, № 399, 1250; 123, № 156; 125, 301, № 202; 90, pl. 5, № 6; 102, pl. XXI a; 137; pl. II.

¹³ По-видимому, художник, делавший рисунок для Масперо, неправильно увидел второй профиль в прическе и тиаре с рогами на голове героя.

Г. Франкфорт считал, что никакого дерева на печати нет и что таким способом шумерийцы изображали гору, покрытую растениями. Саму же сцену он трактовал как отражение мифа об Иштар, спустившейся в преисподнюю за Таммузом [102, 117—118, 270].

У. Уорд [196, 149—151] и М. Ястрев [123, 97—98] трактовали мифологическую сцену на печати как нападение Нергала, бога чумы и пальящего солнца, на царицу подземного царства Эрешкигаль. В доказательство своего толкования они привели еще одну печать из американской коллекции Дж. Пирпонта Моргана, аналогичную по сюжету, но с такой, казалось бы, убедительной для их толкования деталью: у героя, нападающего на богиню под деревом, из-за спины расходятся лучи¹⁴. Обычно с лучами за спиной изображается бог солнца, судья Шамаш, но так как Нергал по происхождению, возможно, также является солнечным божеством, то эта деталь, как считалось, могла характеризовать и его.

В 1933 г. Д. Опитц предложил совершенно новое толкование: он сопоставил изображения на Луврской печати с текстом шумерского варианта 12-й таблицы эпоса о Гильгамеше, изданного Гэддом, и как раз с первой частью песни, где рассказывается, что в священном дереве Инанны поселились чудовища, а Гильгамеш их уничтожил и срубил дерево [168, 323—331; 176, 29].

К трактовке Д. Опитца присоединился Б. Майнер, который дополнил известные уже печати новой печатью коллекции Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина [156, 26—28]. Так как эта печать осталась вне поля зрения большинства исследователей и даже в самом музее считалась неизданной, мы опишем ее здесь подробнее.

Цилиндрическая печать (№ 4975), так же как и приведенные выше печати, относится к аккадскому периоду и изображает аналогичную сцену. Она не очень хорошо сохранилась, поэтому отдельные детали трудно разобрать, но сразу же бросается в глаза, что и композиционно и по манере исполнения она ближе к Луврской печати, чем к печати коллекции Моргана, которая в некотором смысле стоит как бы особняком.

На печати изображено дерево, которое пригибает к земле обнаженный герой в препоясании, лицом в профиль, с длинной бородой. На голове его тиара, украшенная рогами (рога почти совершенно стерлись, можно разглядеть только обломок одного рога сзади; ср. головной убор героя на Луврской печати). Левой рукой он ухватился за ветви, в правой руке держит какое-то орудие, возможно небольшой топорик типа клевца (ср. Луврскую печать, где герой явно держит топорик). Левой ногой герой наступает на вер-

¹⁴ Лучшая публикация печати сделана Э. Порадой [177, tabl. XXVII, № 235].

хушку склоненного дерева. Характерно, что поза героя на всех трех печатях, включая и героя с лучами за спиной, а также положение дерева, совершенно одинаковы. Разница в деталях — в одежде, головных уборах, в трактовке бороды.

Под деревом на Московской печати, так же как и на Луврской, изображены две фигуры: одна, явно женского пола, сидит, полусогнувшись, на коленях, а другая возникает из дерева, почти из самых его корней, так что мы видим только лицо в профиль, руки и грудь. Если существо, выходящее из дерева на Луврской печати, держит жезл, который оно протягивает сидящей перед ним женщине, то в руках фигуры на Московской печати, кажется, ничего нет, но она протягивает обе руки вперед, явно обращаясь и даже прикасаясь к женщине, присевшей напротив нее.

У женщины и существа, возникшего из дерева, одинаковые головные уборы — тиара с рогами, символ божественного происхождения (ср. также одинаковые головные уборы, но другого характера на Луврской печати).

За героем, пригнувшим дерево, стоит, лицом в профиль, фигура в длинном одеянии с вертикальными складками, в короне с рогами и держит левой рукой предмет, напоминающий булаву; за ней еще одна фигура в такой же позе и платье, но уже в шапке, напоминающей берет, и с небольшим треугольным предметом в левой руке (может быть, маленьким ножом). Это второстепенные персонажи (так же как и фигуры в так называемой сцене жертвоприношения на Луврской печати и фигура перед деревом на печати коллекции Моргана — см. таблицу XXIV).

Таким образом, все три печати объединены общим сюжетом и имеют одних и тех же главных героев:

- 1) герой, пригибающий дерево;
- 2) женщина на коленях под деревом (на печати американской коллекции она сидит под деревом на скамье);
- 3) существо, которое возникает из дерева (на двух печатях).

Действительно ли эти персонажи являются героями песни о Гильгамеше и ھیلرри, или верна более ранняя трактовка? Ведь такой крупный знаток древних печатей, как Франкфорт, который был знаком и с текстом песни, и со статьей Майснера, предпочел остановиться на первом варианте, а Бёмер не дает никакого толкования.

Самый сложный вопрос — определение главного героя, срубающего дерево, в изображении которого на разных печатях мы видим такую существенную разницу.

Герой на печати американской коллекции — не только явное божество, но к тому же и солнечного характера, тогда как герои на Московской и Луврской печатях наделены признаками божественного происхождения в равной степени — на Луврской печати (судя по костюму) изображен безусловно какой-то бог, чья иконография

неясна и чей образ можно толковать произвольно, герой же Московской печати, хотя и носит на голове символ божественного происхождения — тиару с рогами, но изображен как будто нагим, т. е. в традиции, в какой обычно изображали смертных героев.

Л. Эзе, характеризуя Луврскую печать, писал, что в герое, ломающем дерево, можно было бы видеть Гильгамеша, если бы не явные признаки божества в герое, изображенном на печати (он имел в виду в данном случае эпизод аккадского эпоса — мотив вражды Гильгамеша с Иштар, аккадской Инанной) [116а, 192].

Теперь, после опубликования С. Н. Крамером неизвестного отрывка поэмы о Гильгамеше и дереве ӭулурри, основное противоречие, думается, превратилось в лишнее доказательство верности наших сопоставлений. Герой с лучами за спиной — это, скорее всего, сам Уту-Шамаш, так как, несомненно, по одному из вариантов, вероятнее всего по наиболее древнему, срубал дерево и сражался с чудовищами сам Уту. «Устранение» божества и замена его героем в эпических памятниках обычно сохраняется в отказе божества совершить этот подвиг, как мы и наблюдаем в наших эпических текстах¹⁵.

Женщина, сидящая под деревом, на которую нападает Гильгамеш, естественно должна быть Лилит — демоническое существо божественного происхождения, на что и указывает ее одеяние на печатях.

Трудность заключается в определении другой фигуры, возникающей из дерева. Трактовка Майснера, который связывает этот персонаж со второй частью поэмы и считает, что здесь изображен Энкиду, отправившийся в подземное царство, куда провалились рukku и тikkû, кажется сомнительной [156, 27—28]. Персонаж, возникающий из дерева, явно связан с Лилит и является, судя по композиции, героем именно этой, а не какой-либо другой сцены.

Живет этот персонаж в корнях дерева, т. е. там же, где в нашей песне живет волшебная змея, «не знающая заклятья». Может быть, именно ее и имел в виду художник, подчеркивая ее необычность человеческим торсом и лицом? Ведь на печатях аккадского периода змей, как правило, изображается в виде человека-змеи, т. е. со змеиным туловищем, но с человеческим торсом [196, № 362—363]. Правда, неизвестно, мыслилось ли под этим образом какое-то определенное божество или же такова была традиция в изображении волшебного змея вообще, но опускать этот факт, хотя

¹⁵ В работе, посвященной сопоставлению шумерской «Песни о Гильгамеше и дереве ӭулурри» с тремя аккадскими печатями, я писала, что герой с лучами за спиной — Гильгамеш, поскольку тот «на две трети бог и на одну треть человек», к тому же потомок солнечного бога, и его можно изображать и как божество, и как смертного человека [4, 80—81]. Но теперь, после знакомства с другим вариантом песни, я думаю, правильнее определять героя-божество как Уту.

бы как возможность подобного толкования, мы не можем¹⁶. Что за жезл принимает Лилит — неизвестно, но миф мог содержать, да безусловно и содержал, детали, не отраженные в дошедшей до нас версии эпической песни, которая в сохранившемся варианте гораздо больше похожа на конспект известного (в древности) мифа, рассказываемого со многими, каждый раз новыми деталями, чем на законченное литературное произведение¹⁷.

Точно идентифицировать второстепенные персонажи, изображенные на печатях, невозможно, но в этом и нет особой необходимости — на печатях аккадского времени наряду с мифологическими сценами часто изображались фигуры, не имеющие никакого отношения к сюжету: сцены жертвоприношения, иногда даже владельцы печатей в виде адорантов¹⁸. Но очень вероятно, что на Московской печати за Гильгамешем стоят его спутники, сопровождавшие его в походе.

Что касается так называемой сцены жертвоприношения на Луврской печати, то на нее следует обратить особое внимание, так как ее можно рассматривать как сцену мифологического характера. Фигура, сидящая на высоком стуле, лицом в профиль, носит явные черты божества — тиара с рогами и характерная длинная складчатая одежда. Над головой божества — многоугольная звезда в круге — знак Ианны-Иштар. Перед божеством — котлоподобный предмет на двух (в действительности, вероятно, четырех) ножках, сделанных в виде ног какого-то копытного животного (то, что Масперо и Иеремиас считали жертвенником, см. выше). На котлоподобном предмете помещен другой, который очень трудно разглядеть (может быть, здесь просто разбитое или стертое место). В правой руке божества, судя по прорисовке, данной у Уорда [196, 149], какая-то тонкая палочка.

Не могут ли быть эти предметы теми загадочными *rukku* и *mikkū*, о которых говорится в поэме? Мы знаем, что по последнему

¹⁶ Уорд, а также ряд других исследователей, предполагает, что таким образом могли изображать водного бога Энки или бога Нингишзиду, но точных доказательств этому нет [196, 127 и сл.].

¹⁷ На это указывают и варианты самого текста, к сожалению очень фрагментарные, и различия в деталях изображений на печатях. Амье приводит одну печать из Фары раннединастического времени, на которой изображены мужчина, орел и змея, и предполагает, что эту печать, возможно, следует связывать с «Песней о Гильгамеше и дереве *huluppu*», однако сам указывает, что отсутствие дерева делает такое предположение весьма условным [68, 134—135]. Действительно, с таким же успехом можно связывать это изображение с мифом об Этане, в котором действуют и мужчина, и орел, и змея.

¹⁸ Так, на печати коллекции Моргана изображен жрец или адорант. Фигура с бритой головой, стоящая справа (на Луврской печати) и надпись *bil i-lí* («дом бога») также не имеют никакого отношения к сюжету. Такие надписи обычно передавали имя владельца печати; в данном случае печать, по-видимому, принадлежала храму.



Рис. 41

предположению, высказанному Крамером, это барабан и барабанные палочки (см. выше) ¹⁹.

О шумеро-аввилонских музыкальных инструментах нам известно пока очень немного, главным образом по изображениям на рельефах и косвенным указаниям в литературных памятниках, из раскопок они дошли до нас в очень небольшом количестве.

Существовало три основных типа барабанов: 1) огромный рамообразный барабан, на котором играли два человека; 2) «двойной» барабан, наподобие песочных часов и 3) котловидный барабан ²⁰. Не этот ли котловидный барабан изображен на Луврской печати как раз в тот момент, когда Гильгамеш занят его изготовлением? Конечно, трудно судить об изображении, не имея перед собой подлинника, а только фотографию оттиска, к тому же неважную, но такое предположение очень заманчиво, ведь в подобном случае разрешился бы вопрос о значении *rukki* и *mikkû*.

¹⁹ Предположение вполне вероятное, так как эти предметы часто упоминаются в сочетании с глаголом *maħāšu* — «бить, ударять». Кроме того, в аккадском эпосе Гильгамеш ударами какого-то инструмента (барабана?) вызывал людей на работу.

²⁰ Грубер [14, 192] называет его «лилиссу» (акк.). Правда, Закс [25, 92] указывает, что «лилиссу» был медным барабаном, но очень возможно, что в более ранний период этот барабан делали из дерева и он назывался иначе. Во всяком случае ясно, что существовали барабаны, по описанию похожие на предмет, изображенный на печати. См. также [110].

Отождествление всех эпизодов основывалось главным образом на удивительном совпадении ситуаций и отдельных деталей, встречающихся и в литературном памятнике и в сцене на печати. Сходство этих деталей и ситуаций дало возможность предположить, что в аккадское время на некоторых печатях изображены отдельные сцены аккадского эпоса о Гильгамеше и даже песни-былины, известной только в шумерском варианте. Однако это предположение остается только предположением, пусть даже правдоподобным, пока мы не поймем причины появления таких изображений и не сумеем объяснить пути, которые привели к превращению абстрактных, неопределенных персонажей в образы весьма конкретные. Ведь наше отождествление требует объяснения ряда противоречий, которые безусловно бросились в глаза читателю.

Как мы можем сопоставить с эпосом о Гильгамеше отдельные печати, когда оказывается, что сам Гильгамеш изображается на них совершенно по-разному — то в виде нагого героя с локонами, то в виде бритого жреца, то в виде воина в профиль? Откуда такая неустойчивость иконографического образа, и не может ли оказаться, что перед нами не одно лицо, а различные персонажи?

Далее, если мы вслед за Г. Оффнер считаем, что гигантский быйвол — это небесный бык эпоса, то как объяснить изображение быка-андрокефала в аккадское время, вопрос о котором она оставляет открытым?

И наконец, на каком основании мы утверждаем, что Энкиду изображался в виде человекобыка, тогда как, по справедливому замечанию Г. Франкфорта, в тексте эпоса нигде нет указаний на то, что Энкиду представлялся древним жителям Двуречья именно в таком виде и его следовало изображать в образе человекобыка, а не как-нибудь иначе?

Для первых ассириологов, отождествлявших Энкиду с человекобыком, достаточно убедительными казались те эпизоды эпоса, где говорилось о его дикой жизни в лесу и приводились следующие описания Энкиду:

...Шерстью покрыто все его тело,
Подобно женщине, волосы носит,
Пряди волос, как хлеба густые;
Ни людей, ни мира не ведал,
Одеждой одет он, словно Сумукан.

Вместе с газелями ест он травы,
Вместе со зверем к водопою теснится,
Со скотом водой веселит свое сердце [19, 9].

Даже если согласиться, что этого описания дикого человека достаточно, то ведь Энкиду изображен таким лишь в первой части эпоса. По приходе в Урук Энкиду уже становится цивилизованным человеком, героем. Во всех последующих сценах эпоса он принимает участие именно как герой, равный Гильгамешу и подобный ему. Почему же этот момент не отражен в иконографии?

Думается, что объяснить многие особенности аккадской глиптики помогут шумерские изображения.

Глиптика аккадского времени — прямая наследница глиптики раннединастической. На протяжении почти пятисот лет менялась композиция, менялся стиль, менялось понимание сюжета, но иконография образа, в сущности, не столь сильно изменилась. Не следует забывать, что печатью пользовалось не одно поколение, и семит-аккадец хранил и употреблял печати своего деда-шумерийца наряду с новыми аккадскими печатями¹.

В раннединастический период мы можем наблюдать процесс становления иконографии, к аккадскому времени этот процесс уже завершился. В аккадский период мы встречаем почти все иконографические типажи раннединастического «фриза сражающихся», и это явление вполне понятно — раз сложившиеся традиции изобразительного искусства стойко сохраняются веками. Тут играют определенную роль и приобретенные навыки, и передача мастерства по наследству, и сложность выполнения при сравнительно низком уровне техники, и целый ряд других причин.

Совершенно иначе обстоит дело с устной традицией, которая по своему характеру неизбежно оказывается более расплывчатой, многогранной и гибкой. Смысл каждого отдельного образа, понимание его значения в каждую эпоху неминуемо изменялись, сглаживались, постепенно забывались одни черты и на их место выступали другие, пока образ не переосмысливался полностью. Однако исходные пункты соединения графического образа и образа мифологически-литературного следует искать именно в генетическом родстве образов, некогда существовавшем, но постепенно все менее ощущимом. Поэтому связь иллюстративных изображений аккадского времени с «фризом сражающихся» не случайна: она может быть объяснена именно благодаря образу Энкиду.

Энкиду, Энки-Имду (Энкимду), как уже говорилось, видимо, входил в число земледельческо-скотоводческих и охотничьих бо-

¹ И. М. Дьяконов отмечает: «Как тесно сплелись шумерские и аккадские этнические элементы, видно по именам собственным на обелиске царя Маништусу. Дед-шумериец, а сын или внук уже носит аккадское имя (реже наоборот)» [15а, 32].



Рис. 42

жеств, героев-предков, которые изображались на раннединастических печатях. Близость эта чувствуется и в аккадском эпосе. Тем более естественно и закономерно, что переосмысление образа не затронуло его иконографию, сохранило этот образ в прежних иконографических рамках². У нас благодаря этому оказалась возможность проследить развитие определенного иконографического типажа в изобразительном искусстве и в эпико-мифологической литературе: человекобык, божественный покровитель скота, представляемый как зооморфное существо, и герой эпического произведения, дикий, первобытный человек вначале, затем знакомящийся с современной ему цивилизацией, могучий воин, но по-прежнему, по традиции, изображающийся в виде человекобыка (в литературных памятниках мы встречаемся и с промежуточной стадией развития образа — мифы об Энкимду — Энки-Имду)³.

И уже образу Энкиду мы обязаны тем, что и другие иконографические типажи постепенно переосмысяются и используются для передачи сцен эпоса о Гильгамеше. Почему такое большое место в изображениях отведено борьбе Гильгамеша или Энкиду со львами? В тексте эпоса это второстепенные, «проходные» эпизоды.

² О переосмыслинии образа в одних и тех же иконографических рамках уже говорила Э. Порада в докладе на VII ассириологической встрече. Но так как доклад этот не опубликован, то я смогла с ним познакомиться только по краткому отчету об этом совещании И. М. Дьяконова [18, 223 и сл.]

³ На ассирийских рельефах VIII в. до н. э. (дворец Саргона II) в числе гениев, охраняющих дворец, изображены Гильгамеш и Энкиду. Герои аккадского эпоса на этих рельефах — могучие воины, которые держат в руках по льву, гораздо больше напоминающих котят, чем свирепых хищников. Герои похожи друг на друга, как близнецы (*talimu*), но один из них меньше ростом и с пояса у него свисает кисть — позднее видоизменение бычьего хвоста. Это — Энкиду.

Но иконографию этих мотивов не надо было придумывать, вырезать заново, как, например, сцены срубания Гильгамешем дерева *ḫulupri*, она уже существовала и была широко распространена. Поэтому сюжет «Гильгамеш и дерево *ḫulupri*» мы обнаружили только в трех-четырех случаях, а сцены борьбы со львами мы встречаем бесчисленное множество раз.

Несколько иной путь развития проходят эпизоды, изображающие убийство небесного быка. В раннединастической глиптике зубра и домашнего быка защищали, с диким туром боролись. Эпизод с небесным быком предполагает одну только борьбу, и как будто бы специально для того, чтобы нельзя было спутать, о чем идет речь, вводится новый вид животного — водяной буйвол, арни⁴. Но в некоторых случаях и бык-андрокефал встречается на печатях там, где мы ожидали бы видеть арни (т. е. из объекта защиты он иногда превращается в противника нагого героя и человека быка). Видимо, и здесь сказывается влияние раннединастической иконографии «фриза сражающихся», уже не всегда понятного по смыслу. Животное с несколько антропоморфизированными чертами окончательно превращается в быка с человеческой головой, поворачивается в профиль к своему защитнику и начинает с ним сражаться.

Сложнее дело обстоит с образом Гильгамеша. Многообразие его изображений можно объяснить тем обстоятельством, что собственной иконографической традиции этот образ не имел, отсюда и проистекает возможность использования разных иконографических типажей для передачи образа. Чаще всего, однако, аккадские художники предпочитали изображать Гильгамеша в виде нагого бородатого героя, лицом в фас, который называется *lullū amēlu* — «дикий человек» (видимо, также под влиянием раннединастического «фриза сражающихся»), или в виде одетого бородатого мужчины, лицом в профиль (именуемого обычно *arkallu* — «мудрецом»). Вероятно, в этих изображениях можно обнаружить генетическую связь не столько с раннединастическими типажами, сколько с образами еще более раннего времени — периодов Урук и Джемдет-Наср, где изображения персонажей, внешне часто похожих на более поздние аккадские, восходят к фигурам верховых жрецов и военных вождей. Но существенно другое: оба наиболее распространенных иконографических типажа аккадского времени, и *arkallu* и *lullū amēlu*, изображали не одного только Гильгамеша, под этими иконографическими образами явно скрываются многие другие персонажи [18, 232; 102, 89]. Так, нагой бородатый герой в некоторых случаях связан с водной стихией и божеством Энки-Эа. На других печах он близок солнечному божеству, так как

⁴ Водяной буйвол — арни, почти натуралистично изображающийся на аккадских печах, сейчас обитает только в Индии.

изображен с лучами за спиной. Невольно напрашиваются какие-то аналогии с мифом об Адапе, а также с поэмой о сотворении мира и с гениями первозданных сил Кингу и Апсу. Мужчина в тунике, лицом в профиль, иногда изображается сидящим верхом на орле, и тогда приходит в голову сопоставление с мифом об Этане.

Эта многозначность образов по форме как будто бы близка явлениям, возникшим при заимствовании шумерской письменности семитами: как отдельный знак в клинописи получил семитское звучание, так воспринимаемый иконографический образ получал новое, дополнительное, близкое собственной культуре значение, и, так же как при помощи одного и того же знака можно было изобразить несколько разных слов, так один и тот же образ мог передаваться при помощи разных иконографических типажей.

Вопрос о роли шумерийцев и аккадцев в общей культуре Двуречья очень сложен. Он не может быть здесь решен, так как требует специального самостоятельного исследования⁵. Однако хронологические рамки темы и сам характер работы неминуемо вынуждает нас коснуться некоторых аспектов этой многосторонней проблемы.

Конечно, середина III тысячелетия до н. э. и именно аккадский период явились для Двуречья переломными во многих отношениях, как уже говорилось раньше. Произошли коренные изменения в социальной структуре общества, в идеологии, что сказалось и на памятниках изобразительного искусства. Но не последнюю роль во всех этих изменениях сыграло то обстоятельство, что Шумер впервые был объединен аккадцами, и это первое политическое объединение привлекло на Юг (т. е. в собственно Шумер, к югу от Ниппера, где и закладывались основы шумерской культуры) иной этнический состав населения — семитов, которые в любом случае должны были привнести в искусство и собственные традиции, и собственные стилистические приемы.

До аккадского периода в районах севернее Ниппера существовали какие-то свои черты и традиции, характерные для Северного

⁵ Проблеме шумеро-аккадских взаимоотношений была посвящена специальная международная встреча ассириологов в 1960 г. (*XI Rencontre Assyriologique Internationale. Genève, 10—23 Juin 1960*, стр. 241—314. «Aspects du contact suméro-akkadien», — «Genava», п. с., III, Genève, 1960). Подробнее об этой встрече см. также [20а, 167—179]. Как указывал И. М. Дьяконов, эта встреча, по существу, явилась обсуждением тезиса известного шумеролога Т. Якобсена, с которым он выступил в 1939 г. [121, 85 и сл.]. В отличие от многих предшествующих историков Якобсен утверждал, что для истории Шумера расово-этнический антагонизм роли не играл, и причины изменений в Двуречье во второй половине III тысячелетия до н. э. искал в социальных и экономических явлениях. В поддержку тезиса Якобсена неоднократно выступал И. М. Дьяконов, который независимо от Якобсена обратил внимание на экономические и социальные перемены в структуре общества древнего Двуречья и развил эти положения в ряде исследований [15, 107 и сл.; 17, 186 и сл.; 20^а, 168 и сл.].

Двуречья. Многие особенности аккадского искусства были свойственные памятникам северных районов и в более раннее время, в доаккадский период, что ясно чувствуется при сравнении раннединастических скульптурных и рельефных памятников Севера и Юга⁶. Более стройные пропорции тел, более рельефная моделировка фигур на плоскости, большее тяготение к точному изображению животных — вот черты, которые характерны и для доаккадского времени (ср. подставку из Телль-Аграба, датируемую Н. Д. Флиттнер первой половиной III тысячелетия до н. э.) [57, 43]. Определенную роль в выработке этих черт сыграли не только семитические, но и северомесопотамские несемитические слои населения, а также хурритские элементы (вполне возможно, что мотив «крылатого дракона», привнесенный в глиптику Двуречья в аккадский период, хурритского происхождения). Также очень существенно, что в северных районах есть камень и дерево, которых нет на юге, поэтому традиции тонкой, тщательной резьбы, умение работать с более твердым материалом (южношумерские печати сделаны исключительно из мягких пород камня и раковин, тогда как аккадцы применяют и халцедон, и горный хрусталь, и т. д.) и обусловили более высокие технические и художественные навыки, которые распространились и на юг. Но если мы отличаем какие-то технические и художественные приемы, более свойственные памятникам искусства северных районов, то мифологические и эпические образы, внесенные теперь в официальное искусство, — не семитские, а шумерские, хотя и переосмыслиенные на новый лад⁷.

В целом на искусство аккадского периода наложили свой отпечаток как смешанный характер населения, так и появившиеся возможности для проникновения в новых условиях неканонических (в том числе и северных) мотивов в официальное искусство. Иллюстративный момент, который наблюдается в этот период в глиптике, свидетельствует о новом, если можно так выразиться, «светском» направлении в аккадском искусстве, о некотором расширении роли печати. В аккадское время мастер получает относительную свободу творчества и фантазии (результат борьбы со жреческими канонами), а заказчик тем самым — возможность удовлетворить свои вкусы. Конечно, религиозно-магический смысл изображения не утрачен и в аккадский период: печать прежде всего амулет. Гильгамеш потому и начинает изображаться на печатях этого времени, что прошел достаточно длительный срок, память о конкрет-

⁶ Подробнее см. [57, 97—105 и сл.; 3, 12—24; 103; 104].

⁷ П. Амье занимался выделением шумерских и аккадских элементов в иконографии Двуречья. Подчеркивая, что вопрос этот очень сложен и далек от разрешения, он определил мотивы «солнечного бога» и «крылатого дракона» как аккадские элементы, а мотив «божество-лодка» — шумерского происхождения, заимствованный аккадцами и приспособленный ими для выражения собственного религиозного мировоззрения [67, 257 и сл.].



Рис. 43

ном историческом лице стерлась, и этот образ воспринимается уже как легендарный. Возможно, он начинает играть для аккадцев такую же роль, что и отдаленные предки-скотоводы для шумерийцев в раннединастический период; возможно, что именно в аккадское время Гильгамеш причисляется к семи мудрецам, изображения которых встречаются в аккадской глиптике.

Большинство печатей, изображения которых наводят на мысль об иллюстрациях к эпосу о Гильгамеше, снабжены надписью, разделяющей пары сражающихся, т. е. индивидуализированы. Интересно, что эти печати принадлежали главным образом должностным лицам [176, № 162, 164, 165, 166]:

№ 162. Дуг-бузур-пала, надсмотрщик (надзоритель) над мойщиками белья (*nu-banda ašlag*)⁸.

№ 164. Урша, писец.

№ 165. Уркун, жрец.

№ 166. Лугальянни, писец и т. д.

Надписи имеются на многих других печатях аккадского времени, и почти повсюду это должностные лица⁹ (рис. 43, 44).

Выбор лиц — владельцев печатей не случаен: писец, надзиратель, жрец и т. д. Надписи на печатях встречались и в раннединастическое время, но в аккадский период их число значительно возрастает. Возможно, новый круг должностных лиц, всплывших

⁸ Порада переводит термин *ašlag* как «валяльщик» [176, 165]. Однако фон Зоде в последнем издании аккадского словаря дает для *ašlaku(m)* (из шум. *ašlag*) значение «Seifer», т. е. мужчина, стирающий белье, портной и т. д.; см. W. von Soden, Akkadisches Handwörterbuch, Lief. 2. Wiessbaden, 1959, стр. 87).

⁹ Это явление безусловно подчеркивает верность тезисов Якобсена и Дьяконова, но никоим образом не снимает вопроса о специфическом проявлении местных традиций в искусстве.



Рис. 44

на поверхность вместе с правителем не царского рода, стремится подчеркнуть свою значительность. Заказываются новые, личные печати, с индивидуализированным изображением, с текстом, где указывается имя владельца и подчеркивается занимаемая должность. Явление это недолговечно, так как в последующий период, во время правления III династии Ура, все мифологические и фольклорные сцены исчезают из глиптики и заменяются сценами adorации, а надписи приобретают несколько иной характер: подчеркивается зависимость от царя (такой-то, слуга такого-то), родство (такой-то, сын или брат такого-то) или просто пишутся имена богов (Син, Адад, Шамаш и Айя)¹⁰.

Итак, взаимоотношения шумерской и семитской культур — это не влияние цивилизованных шумерийцев на семитов и не смена одной культуры другой, с полным подчинением шумерийцев захватчикам-семитам с преобладанием и распространением аккадской культуры. Скорее можно говорить о двух этапах в искусстве, языке и литературе Двуречья.

¹⁰ Время III династии Ура — победа деспотизма и бюрократизма. Удается большое значение идеологическому обоснованию царской власти, создается единый пантеон, единая религиозная система. Художник-ремесленник в этих условиях — работник царско-храмового хозяйства, поэтому понятно, что он выполняет лишь те сцены, которые соответствуют официальным религиозным идеям, диктуется жречеством и царским двором. Но интересно, что в последующий, старовавилонский период в глиптике появляются многие сюжеты и темы аккадского времени, в частности возрождается «фриз сражающихся», конечно, значительно трансформированный. Не значит ли это, что эти традиции существовали подспудно и в период III династии Ура?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К чему же привели поиски изображений Гильгамеша и Энкиду в глиптике? Пришлось прежде всего разбить раннединастические и аккадские печати на определенные смысловые группы и проследить эволюцию образов в каждый период. Выяснилось, что характер изображения зависел от роли, которую играла печать в Шумере. Особенно тесно связаны с функцией печати изображения раннединастического периода. А в это время печать была амулетом-оберегом. Она была талисманом, охраняющим опечатанный предмет и его владельца от злого духа. Она не была еще, за редким исключением, личным знаком человека, тем более знаком, отмечавшим его собственность. Поэтому изображения не индивидуализированы, похожи одно на другое и сливаются в сплошной фриз.

«Фриз сражающихся» со сценами защиты газелей и домашнего скота от хищников отражает стремление человека оградить, обезопасить свои стада от диких животных и добиться удачи в охоте. Отдельные печати, принадлежавшие привилегированным и образованным лицам (жрецам, писцам и т. д.), могли, видимо, иметь и более глубокий смысл в соответствии с философскими и религиозными концепциями того времени. Печатей такого рода немногого, они, как правило, снабжены надписью и все первоклассного качества. Если бы такая печать попала в руки пастуха или ремесленника, он мог и не заметить сложной символики образов; фигура льва, вцепившегося в быка, для малограмотного шумерийца означала бы, скажем, не борьбу стихий, а просто нападение льва на быка.

Скотоводческие (и охотничьи) мотивы, которых так много в раннединастической глиптике, делаются понятны при ознакомлении с шумерской литературой, с представлениями шумерийцев о скотоводстве как о некоей первоначальной стадии развития человеческого общества.

В ряде текстов — этиологических мифах, эпосе и т. д. — мы встречаемся с определенной концепцией эволюции человечества. «Дикие люди» — скотоводы, часто вместе с тем и кочевники — древние предки земледельцев, скотоводство — обязательная стадия, предшествующая земледелию и городской цивилизации. Поэтому могущественные божества (или духи), покровители скотоводства и, вероятно, охоты, изображенные на раннединастических печатях, воспринимаются одновременно и как далекие предки, и как духи-защитники.

Шумерские этиологические мифы позволили в некоторых случаях более тесно сопоставить образы глиптики с литературно-ми-

фологическими образами. Это удалось сделать, выявив в сравнительно поздних редакциях мифов их архаическую основу. Персонажами, по духу близкими образам глиптики, оказались второстепенные божества, подчиненные главным шумерским богам — хозяевам мира. Божества эти во время наведения на земле порядка получили от главных богов в свое владение силы природы, области хозяйства, власть над животными: Эмеш и Энтен — скотоводство, Энки-Имду (Энкимду) — каналы и рвы (а по другой версии, и все земледелие), «царь гор» Сумукан — долины, заполненные растениями и животными, пастух Думузи — стойла и овчарни, сестры Лахар и Ашнан — скотоводство и земледелие и т. д. Все они живут деятельной жизнью, ссорятся, спариваются друг у друга первенство, стремятся захватить владения другого, причем зачастую споры превращаются в борьбу между скотоводами и землемельцами.

Конечно, не может быть и речи о прямой иллюстративной связи между персонажами, фигурирующими в этих мифах, и изображениями раннединастической глиптики, тем более что в течение всего III тысячелетия менялись и сами персонажи, и их имена. Можно говорить только об одной линии развития в изобразительном искусстве и в древней религиозной литературе, обусловленной сходными требованиями, предъявляемыми к изображению и слову в определенный период. Рассмотренные изображения, близкие мифическим образом, не совпадали с образами эпическими, ибо становление и эволюция эпоса подчиняются иным законам, чем рассмотренные памятники глиптики.

Шумерские сказания (или песни-былины) о Гильгамеше — еще не развернутая, законченная эпопея, и вообще не эпос, а гораздо более разнородные произведения, в конечном счете и составившие тот подготовительный материал, который послужил основой для разработки эпопеи аккадской. Шумерские песни значительно архаичнее аккадского эпоса, гораздо более неразвиты в художественном отношении как композиционно, так и стилистически, тесно связанны с мифологической сказкой, а главные герои еще очень похожи на сказочные персонажи. Корни эпических сюжетов уходят в глубокую древность и пытаются не только мифологическими представлениями, но и тесно связаны с культом предков, с верой в загробную жизнь, с обрядами, в частности с одним из важнейших обрядов — инициацией, т. е. с обрядом посвящения молодого человека в разряд полноправных, взрослых членов общества. Следы этого обряда, связанного, в свою очередь, с представлениями о загробной жизни, можно обнаружить в шумерских песнях, где они ощущаются еще явственнее, чем в аккадском эпосе.

Наблюдения над образами главных эпических героев Гильгамеша и Энкиду показали, что эволюция эпического образа может идти различными путями. История развития образа Гильгамеша

четко прослеживается при сопоставлении шумерских песен-былин с аккадским эпосом и с историческими источниками. Образ правителя, прославившегося в войне с Кишем, обожествленного вскоре после смерти, стал центральной фигурой в ряде шумерских песен-былин, а впоследствии, когда уже была почти утрачена память о Гильгамеше как исторической личности, превратился в подлинно эпический образ одного из классических поэтических памятников древности — аккадского эпоса о Гильгамеше.

Совершенно иными путями шло развитие образа Энкиду. Фигура гораздо более архаичная, чем Гильгамеш, безусловно связанная с земледельческими и скотоводческими культурами, Энкиду становится в шумерских произведениях спутником Гильгамеша. В шумерских эпических песнях Энкиду — слуга, раб Гильгамеша, что полностью соответствует трансформации, происходящей обычно с образом божества-помощника, попадающего в сказку и эпос. В аккадской эпопее мы можем наблюдать развитие образа Энкиду по двум линиям: 1) включение в эпос рассказа, видимо самостоятельного, об Энкиду — первом человеке, живущем в степи с животными и близком скотоводческому и, возможно, земледельческому божествам; 2) превращение Энкиду из раба и малозначащего спутника Гильгамеша в равного ему героя, в названого брата и друга.

Если первая линия развития объясняет генезис образа, во втором случае наблюдается художественная эволюция образа, один из путей эпизации произведения. И если прототип героя аккадского эпоса — шумерский Гильгамеш не может быть сопоставлен с раннединастическими изображениями, то прототип Энкиду дает возможность для подобных сопоставлений. Мы вправе считать, что наряду с такими скотоводческими божествами, как Эмеш, Энтен, Думузи (вернее, с наиболее архаичными вариантами этих образов), в раннединастической глиптике изображается и древний Энкиду — Эники-Имду (Энкимду), зооморфное божество.

Образ Энкиду — Эники-Имду (Энкимду) помогает обнаружить и частично объяснить и такой исключительный случай, как появление в аккадский период отдельных сцен, видимо специально иллюстрирующих аккадский эпос в его ранней форме, но уже приближающийся к первому письменному варианту. Характерно, что изображения выполнены в иконографических традициях раннединастического «фриза сражающихся». Это понятно, поскольку традиция сохраняла в первую очередь именно иконографические приемы, но, конечно, дополняя и разрабатывая иконографический репертуар. Содержание каждого иконографического образа постепенно меняется, и даже если прежнее значение сохранилось, то к нему всегда добавлялось что-то новое. В итоге образ полностью переосмыслился.

С другой стороны, мы можем видеть, что переосмысление иконографического образа никогда не бывает неожиданным; опо,

правило, связано с его происхождением. Это дает нам надежду, что в конце концов самый сложный и загадочный персонаж сможет быть расшифрован. Так, Энкиду изображается в виде человекобыка не только в соответствии с прежними иконографическими традициями, но потому, что эти образы генетически близки, и мы узнаем Энкиду, хотя в тексте нет прямых указаний, что он представлялся древним жителям Двуречья именно человекобыком.

Судя по композиции аккадских печатей, связанных с эпосом о Гильгамеше, в аккадский период эпопея еще не сложилась в том виде, в каком она дошла до нас, и не была еще записана. Видимо, еще не установился порядок эпизодов, отдельных сцен. В одних случаях изображения напоминают о нескольких эпизодах сразу, и перед нами как бы конспект нескольких сцен. В других случаях изображения очень точно иллюстрируют эпизод эпоса, и текст поэмы почти буквально передает изображенную ситуацию и позы героев. Возможно, именно изображения на печатях оставили нам какую-то переходную ступень между шумерскими песнями и окончательной редакцией эпоса, с большинством центральных, да и рядом второстепенных эпизодов, но последовательность их еще не всегда была определенной. Очень вероятно, что устный вариант эпоса сложился, как считает И. М. Дьяконов, именно в аккадский период. Но письменного варианта, во всяком случае в том виде, в каком нам этот текст сейчас известен, в аккадское время еще не было. На эту мысль наводят именно конспективные изображения сцен эпоса, датируемые временем Нарам-Суэна и Шаркалишарри — последних царей династии Аккада.

Это новое, «светское» направление в искусстве глиптики свидетельствует о некотором расширении роли печати. Религиозно-магический смысл изображения, конечно, не утрачен и в аккадский период; печать и в аккадский период — прежде всего амулет. Доказательства тому — изображения Гильгамеша, который является для аккадцев уже далеким предком, таким, как божества скотоводства для шумерийцев. Однако большая свобода творчества, разнообразие сюжетов, явно связанное и с личными вкусами заказчиков, сказалось как нельзя более благоприятно на памятниках аккадской глиптики; она динамична, экспрессивна, эмоциональна и по праву может быть причислена к высшим достижениям мирового искусства.

Таковы основные выводы. Но можно ли считать работу законченной?

В этой книге не ставилось целью собрать все иллюстрации к эпосу о Гильгамеше, возможно, их гораздо больше. Для примеров были выбраны наиболее выразительные и, уж конечно, как казалось, самые убедительные сцены. Но есть и другие, которые в свое время с известными основаниями связывались с эпосом и почти одновременно бывали отвергнуты, потому что доказательств не хватало.

Как объяснить сцену борьбы двух нагих героев, часто встречающуюся в аккадское время? По короне на их головах — они боги; иногда у одного из них из-за плеч расходятся лучи. Может быть, это битва Хувавы-Хумбабы и Гильгамеша? Но почему герой так похожи друг на друга? Тогда, возможно, перед нами борьба Гильгамеша и Энкиду, но как это доказать (рис. 25)?

Распространены в аккадской глиптике изображения богини, сидящей на скамье-троне, перед которой полулежит бык с крылатым сооружением на спине. Действительно ли это Иштар с небесным быком, как предполагал Франкфорт, и если нет, то что это (табл. XVIII)?

А как быть с известным сюжетом «божество в лодке», встречающимся и в шумерской и в аккадской глиптике; изображение ли это Зиусудры-Ут-напиштима или Атрахасиса, спасающихся от потопа, или Энки, плывущего на борьбу с Куром (рис. 26а; табл. XXI)?

Вопросы можно продолжить и в ином плане.

Если верно, что печать — амулет, то применительно ли это понятие к глиптике, скажем, начала II тысячелетия до н. э., когда еще раз резко меняется характер изображения? Какова роль печати в обычной жизни и в искусстве этого периода? Насколько вавилонское искусство сохранило шумеро-аккадские традиции, от чего оно отталкивалось? В последней главе книги обращалось внимание на возрождение некоторых тем аккадской глиптики в старовавилонский период. Чем можно объяснить это явление?

Какова была связь литературы и изобразительного искусства в Шумере на раннем этапе развития письменности? В период развитой письменности? Помогает ли аккадская глиптика проследить эволюцию литературного жанра, зафиксированного разными стадиями письменности, и если да, то почему и в какой мере?

Есть ли возможность выделить шумерские и аккадские изобразительные традиции как совершенно самостоятельные направления в искусстве хотя бы в какой-то короткий промежуток времени? Нет ли аналогичных явлений в шумерской и аккадской литературных?

Исследование шумеро-аккадской глиптики только начинается.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аарне А. (Aarne A.) 102
Альстер Б. (Alster B.) 82, 101
Амье П. (Amiet P.) 9, 13, 22—25,
33—38, 44, 46—51, 56—61, 68, 78,
137, 144, хрон. табл.
Акургаль 92, хрон. табл.
Ашшурбанапал 100, 110
- Баура К. (Boura C.) 99, 100
Бёмер Р. (Boehmer R. M.) 9, 22, 24, 25,
53, 126, 135, хрон. табл.
Бернхардт И. (Bernhardt I.) 112
Бодуэн Ш. (Baudouin Ch.) 99
Боровский Э. (Borowski E.) 9, 29, 33
Брёйль А. (Breuil H.) 51, 52, 54
- Вайман А. А. 52
Ван Дейк (Van Dijk J. A.) 73, 75, 89
Ван Бурен (Van Buren E. D.) 41
Ван-ден-Берге Л. (Van-den-Berghe L.)
29, 78
Веселовский А. Н. 96, 101
Витцель М. (Witzel M.) 29, 115
Вильке К. (Wilcke C.) 98, 101
Владимир Мономах 100
Вольф Ф. (Wolf Fr.) 116
Вулли Л. (Woolley L.) 66
- Гайденрайх Р. (Heidenreich R.) 28, 29
Гарелли П. (Garelli P.) 33
Гильгамеш 5, 7—9, 26—29, 32—36,
38, 47—49, 51, 57, 71, 79, 81—95,
97, 99—105, 108—118, 120, 128—
142, 144, 145, 147—151
Готье Л. (Gautier L.) 116
Грессман (Gressman H.) 115
Грубер В. 138
Гудеа 121
Гумилев Н. 100
- Давид 101
Делапорт Л. (Delaporte L.) 11, 131, 133
Де Клерк Л. (de Clerq L.) 11
Доссен Ж. (Dossin G.) 35
Дуг-бузур-пала 145
Дуду хрон. табл.
Дьяконов И. М. 9, 10, 57, 71, 86, 92,
110, 112, 113, 115, 116, 118, 121,
123, 132, 140, 141, 143, 145, 150
- Жирмунский В. М. 116
- Зеленин Д. К. 105
Закс К. 138
Зоден В. фон (Zoden W. von) 88, 145
- Ибби-Сүэн 112
Иеремиас А. (Jeremias A.) 137
- Кайлус К. (Caylus C.) 11
Кикнадзе З. Г. 118
Комороци Г. (Komoróczy G.) 101
Крамер С. Н. (Kramer S. N.) 75, 79,
80, 81, 86, 88—91, 97, 101, 112,
115, 131, 136, 138
- Лашпум 123
Ламбер М. (Lambert M.) 97, 98
Лахман К. (Lachmann K.) 116
Ле Бретон Л. (Le Breton L.) 38
Леви Г. (Levy G. R.) 99, 105
Лугальянда 17, 18, 25, хрон. табл.
Лугальянни 145
Лугальзаггеси 25, хрон. табл.
Лугальшумгаль 123
Лэнгдон С. (Langdon St.) 29, 115
- Майснер Б. (Meissner B.) 134—136
Маништусу 25, 140, хрон. табл.
Матоуш Л. (Matouš L.) 92, 93, 95, 115
Масперо Г. (Maspero G.) 133, 137
Матье М. Э. 94

- Мебарагеси (см. также Энмебарагеси,
 стр. 83, 84) 112, хрон. табл.
 Мелетинский Е. М. 76, 100, 101
 Менан Ж. (Menant J.) 11
 Месаннепада 17, 20, хрон. табл.
 Мескиангунна хрон. табл.
 Мескаладуг 17, 53, хрон. табл.
 Месилим 16, 24, 53, хрон. табл.
 Миллер Вс. 101
 Морган Дж. (Morgan J. Pierpont) 44,
 134, 135, 137
 Морган Ж. (Morgan J.) 51
 Мортгат А. (Moortgat A.) 9, 12, 13,
 16, 17, 19, 24, 25, 29, 30, 32, 34,
 41, 53, 56, 78, 126, 127, хрон. табл.
 Мур У. (Moore W. H.) 51

 Нагель В. (Nagel W.) 16, 17, 52, 53
 Нарамсуэн С. 25, 131, 150, хрон. табл.
 Нинки-Имду 119
 Нинтуринн (Нинбанда) 17, хрон. табл.

 Опitz Д. (Opitz D.) 134
 Оффнер Г. (Offner G.) 18—22, 50, 56,
 130, 139, хрон. табл.; сравни. табл.

 Парро А. (Parrot A.) 32
 Пёбель А. (Poebel A.) 112
 Порада Э. (Porada E.) 9, 30, 34,
 44—46, 56, 64, 125, 134, 141, 145
 Пропп В. Я. 106, 115
 Пу-аби 20, хрон. табл.

 Райзнер И. (Reisner J.) 119
 Расп Р. (Raspe R. E.) 11
 Римуш хрон. табл.
 Рифтин А. П. 68
 Роуланд Б. (Rowland B.) 22

 Саргон Древний (или Аккадский) 24,
 25, 92, 93, 121, 123, 124, хрон.
 табл.
 Саргон II 35, 141
 Сентив П. (Saintyves P.) 105
 Смит Дж. (Smith G.) 27
 Смит С. (Smith S.) 86

 Стасов В. В. 101
 Струве В. В. 94

 Тасси (Tassie J.) 11
 Томпсон Р. (Thompson R. Campbell)
 100
 Токарев С. А. 107
 Тукульти-Нинурта II 36
 Тэйлор Э. (Tylor E. B.) 105

 Унгер Э. (Unger E.) 35
 Уорд В. (Ward W. H.) 11, 12,
 131, 134, 137
 Ур-Забаба 123
 Уркун 145
 Ур-Намму 112, 113, 121
 Ур-Нанше 24, хрон. табл.
 Ур-Нунгалъ 112
 Уруинимина 25, хрон. табл.
 Урша 145

 Фалькенштейн А. (Falkenstein A.) 32,
 81
 Флиттнер Н. Д. 9, 126, 144, сравни.
 табл.
 Франк К. (Frank K.) 29
 Франк-Каменецкий И. Г. 95
 Франкфорт Г. (Frankfort H.) 9, 12—19,
 23, 24, 28, 29, 34, 46, 47, 49, 51,
 55, 56, 67, 134, 135, 139, 151, хрон.
 табл.
 Фрэзер Дж. (Frazer J. G.) 29, 105

 Хильпрехт Г. (Hilprecht H. V.) 112
 Хильцхаймер М. (Hilzheimer M.) 52

 Циммерн Г. (Zimmern H.) 29

 Чэдвик К. (Chadwick K. M.) 101
 Чэдвик М. (Chadwick M. K.) 101

 Шаркалишарри 131, 150, хрон. табл.
 Шаррукин см. Саргон Древний
 Шлиман Г. (Schlieman G.) 5
 Шу-бад см. Пу-аби
 Шудуруль хрон. табл., сравни. табл. 153

- Эзанатум хрон. табл.
 Эбелинг Э. (Ebeling E.) 119
 Эдцард Д. (Edzard D.) 112
 Эзе Л. (Heuzey L.) 51, 131, 136
 Элиан 116
 Элькин А. (Elkin A.) 107
 Элбулу хрон. табл.
 Энниннатум I 92, хрон. табл.
 Энниннатум II, хрон. табл.
 Энмеркар 32, 81, 88, 97—99, 102, 103,
 116
 Эннедугга 119
 Энметена 35, хрон. табл.
 Энхенгаль хрон. табл.
 Якобсен Т. (Jacobsen Th.) 80, 103,
 143, 145
 Ястров М. (Jastrow M.) 134

УКАЗАТЕЛЬ

ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ *

- Абу-Салябих 70
 Адаб 124
 Аккад 9, 11, 150, хрон. табл.
 Альтамира 54
 Аратта 88, 97, 98, 99, 103
 Арпация 37, хрон. табл.
 Ассирия 22, 38, 100
 Ашшур 110
 Бадтибира 32, 81
 Бахрейнские о-ва 115
 Библ(ос) 94
 Богазкёй 110
 Брюссель 12
 Вавилон 35
 Двуречье (см. также Месопотамия)
 5—9, 11, 14, 16, 22, 24, 26, 34, 36,
 37, 40, 41, 53, 57, 68, 70, 73, 78, 94,
 99, 121, 124, 139, 143, 144, 146, 150
 Джемдет-Наср 13, 14, 16, 19, 41, 45,
 50, 53, 54, 55, 64, 66, 76, 81, 123, 142,
 хрон. табл., сравн. табл.
 Диала 23, 24, хрон. табл., сравн. табл.
 Дильмуун 115
 Евфрат 85, 99
 Египет 6, 30, 94
 Забалам 75
 Загрос 93
 Ирак 70
 Иран 37, 38, 40, 48, хрон. табл.
 Исин 44
 Исургуль 75
 Киш 23, 24, 36, 83, 112, 149, хрон.
 табл.
 Кубари 81
 Кулаб 32, 83, 84, 98, 113, 117
 Лагаш 24, 32, 35, 92, 93, 112, 113, 123,
 131, хрон. табл.
 Ларса 44
 Лейден 30
 Ливан (Ливанские горы) 92, 93
 Лондон 12
 Малая Азия 30
 Мари 54
 Мегиддо 110
 Месопотамия 37, 38, 40, 48, 51, 52,
 130, хрон. табл.
 Ниневия 124
 Ниппур 72, 74, 76, 112, 143
 Нью-Йорк 44
 Олимп 96
 Палестина 93
 Париж 12

* Там, где географические названия употребляются в значении периода, страницы набраны курсивом.

- Передняя Азия, 8, 22, 37, 94
 Персидский залив 104, 115
- Султан-Тепе 110
 Сузы 19, 20, 38, 51, хрон. табл.
- Тавр 93
 Телль-Аграб 144, сравн. табл.
 Тепе-Гавра 37, хрон. табл.
 Тепе-Сиалк 37, хрон. табл.
 Телль-Халаф (Халаф) 22, 37, 40,
 хрон. табл.
 Троя 5
 Туммаль 111, 112
- Убайд 23, 37, 38, 40, 45, 76, хрон.
 табл.
- Угарит 66
 Умма 35, хрон. табл.
 Унун... 75
- Ур 16, 17, 19, 20, 22—24, 53, 53, 54, 56,
 57, 61, 66, 76, 113, 123, 146, хрон.
 табл.
- Урук 5, 13, 16, 19, 19, 22, 23, 23, 32,
 33, 40, 40, 41, 41, 44, 45, 49, 50, 53,
- 75, 76, 76, 79, 81, 83, 84, 93, 94, 97,
 98, 99, 103, 110—113, 118, 119, 129,
 140, 142, хрон. табл.; сравн. табл.
- Фара (Шуруппак) 17, 19, 20, 23, 24,
 50, 93, 104, 113, 119, 137, хрон.
 табл.; сравн. табл.
- Хафаджа сравн. табл.
 Хуррум 98, 103, 105
 Чагар-Базар 40, хрон. табл.
 Чикаго 12
- Шубирилла 80
 Шумер 5—7, 11, 30, 32, 35, 40, 41, 45,
 48, 50, 64, 71, 74, 92, 97, 121, 143,
 147, 151, хрон. табл.
- Шуруппак (см. также Фара) 20, 23,
 24, 45, 61, 62, 112, хрон. табл.
- Экур 87
 Элам 22, 40, 45, 48, 93, хрон. табл.
 Эреду 35, 73, 74, 76, хрон. табл.
 Эшнуна сравн. табл.

УКАЗАТЕЛЬ МИФОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ, ИМЕН, ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ И ПЕРСОНАЖЕЙ

- Ага 83, 84, 92, 102, 103, 112, 115—117,
 хрон. табл.
- Адад 36, 146
- Адапа 8, 35, 143
- Адонис 30
- Адоранты перед солнечным богом
 (молитва Нинсун (?)), рис. 40,
 табл. XXII
- Айя 146
- Алпамыш 102
- Амирани 113
- Амурур (Марту) 71
- Ан (Ану) 35, 74, 84, 85
- Анэзуд 17, 32, 86, 98, 103, 108
- Ануннаки 74
- Апсу 58, 68, 143
- Аруру 100, 118
- Атрахасис 151
- Ашнан 74, 75, 88, 148
- Багдасар 113
- Бата 94
- Белили 80
- Божество водной стихии (см. также
 Энки (Эа)), рис. 9, рис. 25, 26;
 табл. XIXa, XXa, в; XXIb; стр. 7,
 26, 35, 58, 125, 142, 151
- Божество воскресающее и умираю-
 щее 30, 32, 78, 80, 81

- Божество (герой?), убивающее дракона 26, 36
- Божество солнечное (см. также Уту-Шамаш) рис. 40; табл. XXII, XXIVa, вклейка 2, стр. 7, 26, 57, 104, 125, 131, 134, 136, 142
- Божество (герой?) в колеснице рис. 23
- Божество в лодке рис. 26а; табл. XXIb
- Божество двуликое табл. XIXa
- Божество (богиня?) под деревом табл. XXIVa, б, в
- Богиня с быком табл. XVIIIg; стр. 151
- Богиня крылатая со стрелами (Иштар?) табл. XXa
- Боги и крылатые драконы табл. XIXb
- Буйвол дикий рис. 9, 37, 38, 39, 43; табл. XVa, XVIIb, XXIII
- Буйвол в борьбе со львом табл. XVIIb
- Бык-андрокефал рис. 7a, 23, 26a; табл. VIIg, VIIIb, Xa, XIb, XIIIa, б, в, XIVa, б, в, г, XVIb
- Бык небесный 27, 28, 33, 36, 51, 83, 115, 130, 132, 139, 142, 151
- Бык с человеческой головой см. бык-андрокефал
- Гадание на печени 132
- Герой антропоморфный, в профиль рис. 2, 46, в, 5a, г, 6a, 7a, 10, 13a, б, 19a, в, 28a, в, 29b, 31a, б, 33b; табл. Vb, VIIg, VIIIb, в, IXa, б, Xa, XIb, XIIIa, XIVa, б, г, XVb, XVIa, в, XVIIb, XVIIIb, XIXb, XXb, в
- Герой антропоморфный, в фас рис. 19b, 42; табл. VIIg, VIIIa, XIb
- Герой зооморфный, в профиль рис. 5b, 15a, б, в, 42; табл. VIb, VIIa
- Герой бородатый в тунике (тип «жрец-пастырь») рис. 3, 4a, 11, 12, 16a, б, 17
- Герой безбородый, в короткой одежде (тип «наследник») рис. 12, 16a, б, в
- Герой с локонами, в фас (тип «Гильгамеш») рис. 9, 24, 25, 26a, б, в, 27b, 29b, 31a, б, 37, 39; табл. VIIg, X, XIVb, в, XVa, XVIb, XXIb, XXIIa, б
- Герой, тип «Энкиду» см. человекобык
- Герой «одноглазый», в фас табл. VIIa, б, в, г, стр. 44, 45, 49, 53
- Герой на орле (Эстана?) табл. XXb; стр. 143
- Герон, борющиеся рис. 25, 27a, б; стр. 56, 58, 151
- Герой и дерево рис. 34a; табл. XXII, XXIII, XXIVa, б, в
- Герой-первопредок (носитель культуры) 76, 100, 120
- Гештинанна 79, 81
- Гильгамеш (см. указатель имен)
- Гидра семиголовая 26, 124, 125
- Гиришхуртурра 84
- Гора живого (бессмертного) 83, 89, 103, 115
- Давид (Сасунский) 102, 113
- Демон «гала» 79, 80
- Дерево Хулуппу (huluppu) 83, 85, 86, 88, 89, 92, 103, 105, 110, 116, 133, 135—137, 142
- Добриня Никитич 113
- Дракон 26, 55, 90, 124, 144
- Дулькуг 74
- Думузи 8, 28, 30, 32, 35, 41, 44, 74, 75, 78—82, 97, 120, 148, 149
- Забуя (Сабум) 98
- «Запечатанный джин» 68
- Запреты 87, 108
- Зиусудра 115, 151
- Змей 36—38, 86, 136, 137
- Иванушка 106, 108
- Имдугуд см. Аизуд
- Имдугуд-Сукурру 17, 19, 32

- Инанна 30, 41, 44, 75, 76, 79 — 83, 85, 86, 88, 89, 97—99, 113, 115, 118, 134, 136, 137
Исида 78
Иштар 27, 30, 78, 79, 111, 123, 129, 130, 134, 136, 137, 151
Иштаран 119

Кастор 117
Кедр табл. XXIII; стр. 90—94, 102, 104, 115, 117, 130—132
Кингу 143
Крылатый храм см. богиня с быком
Кур 85, 88, 151

Лахар, 74, 75, 78, 88, 148
Лилит, Лилиту, Лилу 86, 136, 137
Лугальбанда 97—99, 102, 103, 105, 108, 113, 116
Львиноголовый орел (см. также Анзуд) рис. 7а, 13а, б
Люди-скорпионы 57, 60

Мардук 26, 59, 89
Мескингашер 97, 119
Мес-Саг-Унугга 119

Намтар 87
Нападение хищников на человека рис. 31а, б
Нашу́ и Назига́удда 85
Немврод (Нимрод) 27
Нергал 87, 134
Нидаба 98
Нингирсу 35, 93
Нингишзида 137
Нинлиль 92
Нинхурсаг 76
Нинсун 87, 95, 132
Ной 115

Обереги 104
Одиссея 99
Орест 5
Осирис 30, 78, 81, 94

Пастух Инанны см. Думузи
Персефона 81

Пилад 5
Полиевек 117
Подземное царство см. Кур
Птицеловец табл. XIXа, стр. 26, 124
Пукку и микку (*rukku* и *mikkū*) 86, 87, 89, 136—138

Рамаяна 99
Рох 108

Санасар 113
Семь гор 90
Семь мудрецов рис. 24; стр. 34, 35, 58, 78, 145
Семь молний — лучей Хувавы 91, 92
Семь чудовищ-амулетов 90, 94, 95, 104
Серый волк 120
Син 87, 146
Синдбад Мореход 108
Солнце см. божество солнечное
Сон Гильгамеша 91
Срубление дерева (см. также герой и дерево) 93—95, 104, 105, 108, 131, 134, 136
Стада животных рис. 1, 2, табл. IVв, VIа, б
Сумукан 29, 33, 74, 77, 118—120, 139, 148
Сцены в лодке см. божество в лодке
Сцены «превращения» рис. 35а, б, в, г; табл. IXа, в

Таммуз (см. также Думузи) 26, 28—30, 41, 134
Тариэль 129
Тиамат 26, 89
«Ткачиши» (?) рис. 8; табл. Va, б

Уршанаби 29, 111
Ут-Напиштим 35, 94, 111, 115, 151
Уту (Шамаш; см. также божество солнечное) 26, 75, 80, 88—91, 94, 95, 97, 98, 104, 116, 125, 131, 136

«Фриз сражающихся» рис. 5а, б, в, г, 10, 18а, б, 19а, б, в, 20, 28в, 29а, б, 30а, б, 31а, б, 33б, 35а, б, в, г, 37, 38, 39, 42, 44; табл. Vв, VIв, г, VIIг, 157

- VIIIa, б, в, г, IX а, б, в, Xa, б, XIIIa, б, XIVa, б, в, г, XVa, б, XVIa, б, в, XVIIa, б, в, стр. 8, 9, 30, 34, 37, 45, 49, 55, 56, 62, 64, 66, 68, 71, 108, 109, 125, 126, 128, 140—142, 146, 147, 149, хрон. табл.
- Хувава 91—94, 104, 105, 114, 115, 117, 151
- Хумбаба 89, 95, 111, 113, 117, 132, 151
- «Царь гор» см. Сумукан
- Человек и стадо рис. 1, 2, 11, 34б, в
- Человекобык в профиль рис. 5б, в, 7а, 18б, 20, 29а; 30а, б; табл. VIIa, IXa, XIa, XIIIa, XIVa, б, г, XVIb, XXIIIa
- Человекобык в фас рис. 5б, г, 26а, 28в, 29а, 30а, 37, 38, 39; табл. VIIg, IXb, XIb, XIIIb, XIVb, XVa, XVIa, б, XVIIa, XXIIIb, вклейка 1
- Человеколев 26; вклейка 2
- Шамаш (см. также Уту) 26, 95, 104, 125, 131—134, 136, 146
- Шара 35
- Эа (см. также Энки) 58, 59, 87, 142
- Эбабани (см. также Энкиду) 27
- Эмеш 73, 75, 78, 148, 149
- Энки (Эа) 26, 35, 58, 59, 73, 74, 76, 87, 88, 100, 120, 124, 137, 142, 151
- Энкиду 5, 7—9, 26—29, 33—35, 71, 82, 83, 87—89, 91, 92, 94, 95, 100, 101, 103, 105, 108—111, 113, 115, 116—120, 129—132, 136, 139—141, 147—151
- Энки-Имду (Энкимду) 74—76, 119, 120, 140, 148, 149
- Энлиль 36, 72—74, 76, 85, 87, 92
- Энмебарагеси 83, 84, 112
- Энмеркар 32, 81, 88, 97—99, 102, 103, 116
- Энсухкешданна 97, 98, 103
- Энтен 73, 75, 77, 78, 148, 149
- «Энума элиш» 26, 58, 59, 89, 100
- Эрешкигаль 78, 85, 134
- Эстана 35, 116, 137, 143

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВДИ — Вестник древней истории.
- ИГАИМК — Известия Государственной Академии истории материальной культуры.
- СГЭ — Сообщения Государственного Эрмитажа.
- ТГЭ — Труды Государственного Эрмитажа.
- ТМК XXV — Труды XXV Международного конгресса востоковедов.
- ТОВЭ — Труды отдела истории культуры и искусства Востока Государственного Эрмитажа.
- AfO — Archiv für Orientforschung.
- AJAr — American Journal of Archaeology.
- AHw — Akkadisches Handwörterbuch, Wiesbaden.
- AnOr — Analecta Orientalia. Roma.
- AO — Der Alte Orient.
- AS — Assyriological Studies.
- BASOR — Bulletin of the American Schools of Oriental Research.
- CAD — Словарь аккадского языка под редакцией фон Зодена, Чикаго.
- CANES — E. Porada, Corpus of Ancient Near Eastern Seals (см. библ. № 176).
- JAOS — Journal of the American Oriental Society.
- JCS — Journal of Cuneiform Studies.
- JNES — Journal of Near Eastern Studies.
- JRAS — Journal of Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland.
- MAOG — Mitteilungen der Altorientalischen Gesellschaft.
- OECT — Oxford Editions of Cuneiform Texts.
- OIP — Oriental Institute Publications.
- OLZ — Orientalistische Literaturzeitung.
- Or — Orientalia.
- PAPS — Proceedings of the American Philosophical Society.
- PBS — Publications of the Babylonian Section of the Museum, University of Pennsylvania.
- RAI 3 — Rencontre assyriologique internationale, 3.
- RAR — Revue Archéologique.
- RAss — Revue d'assyriologie et d'archéologie Orientale.
- RB — Revue Biblique.
- RLA — Reallexicon der Assyriologie, herausgegeben von E. Ebeling und B. Meissner.
- SAOC — Studies in Ancient Oriental Civilizations.
- ŠL — A. Deimel. Šumerisches Lexicon, Roma, 1925—1937.
- ZA — Zeitschrift für Assyriologie und verwandte Gebiete.
- ZA (NF) — Zeitschrift für Assyriologie, Neue Folge.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Н. П. А н д р е е в. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне, Л., 1929.
2. В. К. А ф а н а сьев а. Законы Ур Намму, — ВДИ, 1960, № 1.
3. В. К. А ф а н а сьев а, И. М. Д ъ я к о н о в, Об основных этапах развития изобразительного искусства древнего Шумера, — ТГЭ, 1961.
4. В. К. А ф а н а сьев а, Одна шумерская песня о Гильгамеше и ее иллюстрации в глиптике, — ВДИ, 1962, № 1.
5. В. К. А ф а н а сьев а, Шумерская эпическая песнь «Гильгамеш и гора бессмертного», — ВДИ, 1964, № 1.
6. В. К. А ф а н а сьев а, Мотив «Гильгамеш и кедр» в глиптике, — «Ассириология и египтология», Л., 1964.
7. В. К. А ф а н а сьев а, К вопросу об изображениях на печатях раннединастического и аккадского периодов, — СГЭ, 1964, XXV.
- 7а. В. К. А ф а н а сьев а. Литература Шумера и Вавилонии (вводная статья), переводы шумерских текстов в разделе: «Литература Шумера»; в кн. «Поэзия и проза Древнего Востока», М., 1973.
8. Н. И. Б у р ч а к - А б р а м о в и ч, Ископаемые быки Старого Света, Баку, 1957.
9. А. Н. В е с е л о в с к и й, Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса, — Собр. соч., т. XVI.
10. А. Н. В е с е л о в с к и й, Сравнительная мифология и ее метод, — Собр. соч., т. XVI.
11. А. Н. В е с е л о в с к и й, Историческая поэтика, Л., 1940.
12. В. Г р о м о в а, О типе *Bison priscus Bojanus*, — Доклады АН СССР, 1930, стр. 459—462.
13. В. Г р о м о в а, Первобытный зубр (*Bison priscus Bojanus*) в СССР, — Труды ЗИНАН СССР, II, 1935, вып. 2, стр. 77—204.
14. Г. И. Г р у б е р, История музыкальной культуры, т. I, М.—Л., 1941.
15. И. М. Д ъ я к о н о в, Об одной древневосточной скульптуре, — ТОВЭ, IV, 1947.
- 15а. И. М. Д ъ я к о н о в, Купля-продажа земли в древнейшем Шумере и вопрос о шумерской общине, — ВДИ, 1955, № 4.
16. И. М. Д ъ я к о н о в, Образ Гильгамеша, — ТГЭ, II («Культура и искусство античного мира», I), М.—Л., 1958.
17. И. М. Д ъ я к о н о в, Общественный и государственный строй древнего Двуречья, Шумера, М., 1959.
18. И. М. Д ъ я к о н о в. VII Международная встреча ассириологов, — ВДИ, 1959, № 2, стр. 223—232.
19. И. М. Д ъ я к о н о в (Перевод с аккадского), Эпос о Гильгамеше, М.—Л., 1961.
- 160 20. И. М. Д ъ я к о н о в, Урартские письма и документы, М.—Л., 1963.

- 20а. И. М. Дьяконов. Этнический и социальный факторы в истории Древнего мира (на материале Шумера), — ВДИ, 1963, № 2.
21. Е. Елеонская, К вопросу о возникновении и сложении сказки, — «Этнографическое обозрение», LXXII—LXXIII, 1907, № 1.
22. В. М. Жирмунский, К вопросу о литературных отношениях Востока и Запада, — Вестник ЛГУ, 1947, № 4.
23. В. М. Жирмунский, Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960.
24. В. М. Жирмунский, Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки, М.—Л., 1962.
25. К. Закс, Музикальная культура Вавилона и Ассирии, — «Музикальная культура Древнего мира», 1937.
26. Д. К. Зеленин, Религиозно-магическая функция фольклорных сказок, — «Сб. в честь С. Ф. Ольденбурга», Л., 1934.
27. Д. К. Зеленин, Тотемы деревья в сказаниях и обрядах европейских народов, — Труды Института антропологии, археологии, этнографии, т. XV, вып. 2 (Этнографическая серия, 5).
- 27а. Д. К. Зеленин, Культ онгонов в Сибири, 1936.
28. И. Т. Канева, Гильгамеш и Агга. Хрестоматия по истории Древнего Востока, М., 1963.
29. И. Т. Канева, Шумерский героический эпос, — ВДИ, 1964, № 3, 4.
30. З. Г. Кикнадзе, Эпос о Гильгамеше, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Тбилиси, 1965.
31. Дж. Коккьяра, История фольклористики в Европе, М., 1960.
32. К. Д. Лаушкин, Онежское святилище (опыт новой расшифровки некоторых иероглифов Карелии), — «Скандинавский сборник», ч. I, т. IV, Таллин, 1959; ч. II, т. V, Таллин, 1962.
33. Дж. Макней, Древнейшая культура долины Инда, М., 1951.
34. В. М. Массон, Средняя Азия и Древний Восток, М.—Л., 1964.
35. М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, М.—Л., 1956.
36. Е. М. Мелетинский, Происхождение героического эпоса, М., 1963.
37. А. И. Никифоров, Структура чукотской сказки как явление примитивного мышления, — «Советский фольклор», 1936, 2—3.
38. М. В. Никольский, Документы хозяйственной отчетности древнейшей эпохи Халдеи из собрания Н. П. Лихачева, — «Древности восточные», СПб., 1908, III, 2.
39. М. В. Никольский, Документы хозяйственной отчетности древней Халдеи из собрания Н. П. Лихачева, ч. II, — «Древности восточные», М., 1915, V.
40. М. П. Петров, Иран. Физико-географический очерк, М., 1955.
41. В. Я. Пропп, Морфология сказки, М., 1969 (2-е изд.).
42. В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.
43. В. Я. Пропп, Русский героический эпос, Л., 1955.
44. А. П. Рифтин, Старовавилонские документы в собраниях СССР, М.—Л., 1937.

- 44а. Б. Роуланд, Искусство Запада и Востока, пер. с англ., М., 1958.
45. В. В. Струве, Иштар-Исольда в древне-восточной мифологии, — «Тристан и Исольда», Л., 1932.
46. В. В. Струве, Проблемы истории древнего Востока в советской историографии, — ВДИ, 1947, № 3.
47. В. В. Струве, Советское востоковедение и проблема общественного строя древнего Востока, — Вестник ЛГУ, 1947, № 11.
48. В. В. Струве, Наемный труд и сельская община в южном Междуречье конца III тысячелетия до н. э., — ВДИ, 1948, № 2.
49. В. В. Струве, К вопросу о специфике рабовладельческих обществ древнего Востока, — Вестник ЛГУ, 1953, № 9.
50. В. В. Струве, Государство Лагаш, М., 1961.
51. В. В. Струве, Проблемы социально-экономической истории Древнего мира, — «Сборник памяти акад. А. И. Тюменева», М.—Л., 1963.
52. С. А. Токарев, Ранние формы религии и их развитие, М., 1964.
53. И. М. Троцкий, Античный мир и современная сказка, — «Сборник в честь С. Ф. Ольденбурга», Л., 1934.
54. А. И. Тюменев, Государственное хозяйство древнего Шумера, М.—Л., 1956.
55. К. Флеров, Обзор диагностических признаков беловежского и кавказского зубров, — Известия АН СССР, 1962, стр. 1579—1590.
56. Н. Д. Флиттнер, Охота и борьба с животными в искусстве Передней Азии и золотой перстень № 6652 Гос. Эрмитажа, — ТОВЭ, III, Л., 1940.
57. Н. Д. Флиттнер, Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Л.—М., 1958.
58. И. Г. Франк-Каменецкий, Иштар-Исольда в библейской поэзии, — «Тристан и Исольда», Л., 1932.
59. Г. Чайлд, Древнейший Восток в свете новых раскопок, М., 1956.
- 59а. Л. Я. Штернберг, Культ орла у сибирских народов, — «Первобытная религия в свете этнографии», Л., 1936, стр. 111—126.
60. Л. Я. Штернберг, Избранничество в религии, — «Этнография», I, 1927.
- 60а. А. Элькин, Коренное население Австралии, М., 1952.
606. V. Afanas'yeva, Gilgameš and Enkidu in Glyptic Art and in the Epic, — «Klio», 1971, Bd 53, стр. 59—75.
61. W. F. Albright, Gilgameš and Engidu, mesopotamian genii of fecundity, — JAOS, 1920, No. 40.
- 61а. B. Alster, Who is Dumuzi's Friend (ku-li)? — Acta orientalia, Hauniae, XXXIII, 1971, стр. 335—346.
- 61б. B. Alster, Dumuzi's Dream, Mesopotamia 1, Copenhagen, 1972.
62. P. Amiet, La siggurat d'après les cylindres de l'époque dynastique, — RA, 1951, XLV.
- 162 63. P. Amiet, L'homme-oiseau dans l'art mésopotamien, — Or 21 (1952).

64. P. Amiet, *Le Taureau Androcephale*, — «Sumer», LX, 1953.
65. P. Amiet, *Ziggurat et «culte en hauteur» des origines à l'époque d'Akkad*, — RA, 1953, XLVII.
66. P. Amiet, *Le symbolisme cosmique du répertoire animalier en Mésopotamie*, — RA, 1956, L, № 3.
67. P. Amiet, *Les éléments sumériens et akkadiens du répertoire iconographique de Mesopotamie*, — «Aspects du contact suméro-akkadien», Genève, 1957.
68. P. Amiet, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris, 1961.
69. M. Th. Barrelet, *Notes sur quelques sculptures Mésopotamiennes de l'époque d'Akkad*, — «Syria», XXVI, 1959.
70. L. van den Berghe, *Réflexion critique sur la nature de Dumuzi-Tammuz*, — «La nouvelle Clio», VI, fasc. 5—6, 1954.
71. R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik Während der Akkad-Zeit*, Berlin, 1965.
72. E. Borowski, *Le cycle de Gilgamech*, Genève, 1944.
73. E. Borowski, *Cylindres et cachets orientaux conservés dans les collections suisses*, Bern, 1947.
74. C. Bowra, *Heroic Poetry*, London, 1952.
75. H. Breuil, *Le Bison et le Taureau céleste chaldéen*, — RAr, 1909 (1).
76. L. Le Breton, *The Early Periods at Susa, Mesopotamian Relations*, — «Iraq», 19, 1957.
77. E. D. van Buren, *The Ear of Corn*, — AnOr XII (1935).
78. E. D. van Buren, *Religious Rites and Ritual in the Time of Uruk IV—III*, — AfO 13, 1939.
79. E. D. van Buren, *The Sacred Marriage in Early Time in Mesopotamia*, — Or 13 (1944).
80. E. D. van Buren, *Seals of the Second Half of the Layard Collection*, — Or 23 (1954).
81. C. Caylus — *Recueil d'Antiquités Egyptienne, Étrusques, Grecques et Romains*, Paris, 1756—1767.
82. K. M. Chadwick and M. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, vol. I—III, London, 1932—1940.
83. E. Chiera, *Sumerian religious texts*, Upland, Paris, 1924.
84. E. Chiera, *Sumerian Epics and Mythes*, Chicago, 1934.
85. A. Deimel, *Pantheon Babylonicum*, Roma, 1914.
86. A. Deimel, *Liste der archaischen Keilschriftzeichen von Fara*, Leipzig, 1922.
87. A. Deimel, *Schultexte aus Fara*, Leipzig, 1923.
- 87a. A. Deimel, *Wirtschaftstexte aus Fara*, Leipzig, 1924.
88. A. Deimel, *Sumerische Tempelwirtschaft zur Zeit Urukaginas und seiner Vorgänger*, — AnOr II, Roma, 1931.
89. L. Delaporte, *Cylindres orientaux (Annales du Musée Guimet*, vol. XXXIII), Paris, 1909.

90. L. Delaporte, Catalogue de cylindres orientaux et de cachets assyro-babyloniens, perses et syro-cappadociens de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1910.
91. L. Delaporte, Catalogue de cylindres cachets et pierres gravées de style oriental (Musée du Louvre, vol. I, II), Paris, 1920—1923.
92. J. A. van Dijk, La sagesse suméro-accadienne, Leiden, 1954.
93. P. Dhorme et L. H. Vincent, Les Chérubins,—RB 23, 1926.
- 93a. I. M. Diakonoff, Hurrisch und Urartäisch, München, 1972.
94. E. Ebelling, Apotropaen,—RA, I, Leipzig, 1928.
95. V. and G. Eckholm, Flora of Egypt, Cairo, 1941.
96. G. A. Eisen, Ancient Oriental Seals with a Description of the Collection of Moore (OIP XLVII), Chicago, 1940.
97. A. Falkenstein, Archaische Texte aus Uruk, Leipzig, 1936.
98. A. Falkenstein, La cité-temple sumérienne,—«Cahiers d'histoire mondiale», 1954, I.
99. A. Falkenstein, Was sagen die schriftlichen Quellen über das Tamuz-Problem aus? —RAI 3 (1954).
100. A. Falkenstein, Sumerische Götterlieder, I, Heidelberg, 1959.
101. K. Frank, Kultlieder aus dem Ishtar-Tammuz Kreis, Leipzig, 1939.
102. H. Frankfort, Cylinder Seals, London, 1939.
103. H. Frankfort, Sculpture of the Third Millennium from Tell Asmar and Khafajah, Chicago, 1939.
104. H. Frankfort, More Sculpture from the Diyala Region, Chicago, 1943.
105. H. Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient, London, 1954.
106. H. Frankfort, Stratified Cylinder Seals from the Dijala Region, Chicago, 1955.
107. J. G. Frazer, The Golden Bough, London, 1914—1924.
108. C. J. Gadd, Joint Expedition of the British Museum and of the Museum of the University of Pennsylvania to Mesopotamia: Ur Collection, London—Pennsylvania, 1928—1930.
109. C. J. Gadd, Epic of Gilgamesh, Tablet XII,—RA XXX, 1933, No. 3.
110. F. W. Galpin, The Music of the Sumerians and Their Immediate Successors Babylonians and Assyrians, Cambridge, 1937.
111. P. Garelli (ed.), Gilgameš et sa légende, Paris, 1960.
112. C. H. Gordon, Western Asiatic Seals in the Walters Art Gallery,—«Iraq», I, VI, London, 1932, 1939.
113. C. H. Gordon, Seals from Ancient Western Asia (The Princeton University Library Chronicle, 12, 1951).
114. R. Heidenreich, Beiträge zur Geschichte der Vorderasiatischen Steinschneidekunst, Heidelberg, 1925.
115. E. Heinrich, Fara, Berlin, 1936.
116. E. Heinrich, Kleinfunde aus den archaischen Schichten in Uruk, Leipzig, 1936.
- 116a. L. Heuzey, Les origines orientales de l'art, Paris, 1892.
117. L. Heuzey, L. Sarzec, Découvertes en Chaldée, Paris, 1884—1912.

118. M. Hilzheimer, Vorderasien, Reallexicon der Vorgeschichte, Berlin, 1929.
119. Th. Jacobsen, The Sumerian King List, The Oriental Institute of the University of Chicago, — AS 11, 1939.
120. Th. Jacobsen, Early Political Development in Mesopotamia, — ZA 18 (52), 1957.
121. Th. Jacobsen, Toward the Image of Tammuz and Other Essays on Mesopotamian History and Culture, Cambridge, Massachusetts, 1970.
122. Th. Jacobsen, Enmerkar and the Lord of Aratta [тезисы доклада], — TMK XXV.
123. M. Jastrow, Bildersmappe zur Religion Babylonien und Assyriens. Hessen, 1912.
124. A. N. Jetta, Catalogue sommaire des cylindres orientaux au Cabinet royal des médailles à la Haye, Haag, 1952.
125. A. Jeremias, Handbuch der altorientalischen Geisteskultur. Leipzig, 1913.
126. P. Jensen, Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur, I—II, Strassburg, 1906; Marburg, 1928.
- 126a. G. Komoróczy, Les cylindres-sceaux de l'Asie antérieure du Musée des Beaux-arts (Bulletin du Musée Hongrois de Beaux-arts, Budapest, 1966).
- 126b. G. Komoróczy, Entwicklungsperioden der epischen Dichtung in Mesopotamien, I—III, «Ethnographia», 84 (Budapest, 1973).
127. C. H. Kraeling and R. M. Adams, City Invincible. Symposium on Urbanisation, Chicago, 1960.
128. S. N. Kramer, Gilgamesh and the buluppu-tree, — AS 11, Chicago, 1938.
129. S. N. Kramer, Sumerian Literary Texts from Nippur, New Haven, 1944.
130. S. N. Kramer, The Death of Gilgamesh, — BASOR 94 (1944).
131. S. N. Kramer, The Epic of Gilgamesh and its Sumerian Sources, — JAOS 64, 1944.
132. S. N. Kramer, Heroes of Sumer. A New Heroic Age in World History and Literature, — PAPS 90, 1946.
133. S. N. Kramer, Gilgamesh and the Land of the Living, — JCS 1 (1947).
134. S. N. Kramer, Gilgameš and Agga, — AJAr, LIII, 1, 1949.
135. S. N. Kramer, Inanna's Descent to the Nether World, — JCS 4 (1950), 5 (1951).
136. S. N. Kramer, New Literary Catalogue from Ur, — RA IV, No. 4, 1961.
137. S. N. Kramer, Sumerian Mythology, New York, 1961.
138. S. N. Kramer and I. Bernhardt, Sumerische Literarische Texte aus Nippur, Berlin, 1961.
139. S. N. Kramer, The Death of Dumuzi, — TMK XXV, I, M., 1962.
- 139a. S. N. Kramer, Cuneiform Studies and the History of Literature; the Sumerian Sacred Marriage Texts, — PAPS, vol. 107, No. 6, 1963.
1396. S. N. Kramer, Dumuzi's Annual Resurrection: an important correction to «Inanna's Descent», — BASOR, 183, 1966.
- 139b. S. N. Kramer, The Sacred Marriage Kite, London, 1969.

140. G. F. X. Kugler, *Im Bankkreis Babels. Panbabylonistische Konstruktion und Religionsgeschichtliche Tatsachen*, Münster, 1910.
141. M. Lambert, *La littérature sumérienne. À propos d'ouvrages récents*,—RA IV, 1961, LVI, 2, 1962.
142. S. Langdon, *Tammuz and Ištar*, Oxford, 1914.
143. S. Langdon, *Historical and Religious Texts from the Temple Library of Nippur*, Pennsylvania, 1914.
144. S. Langdon, *The Sumerian Epic of Gilgamesh*,—JRAS, 1932.
145. L. Legrain, *The Culture of the Babylonians from their Seals in the Collections of the Museum*, Philadelphia, 1925.
146. L. Legrain, *Catalogue des cylindres orientaux de la collection Louis Gugnin*, Paris, 1911.
147. L. Legrain, *The Cylinder Seals (Ur Excavations II, Chap. XVII)*, London, 1934.
148. L. Legrain, *Archaic Seal Impressions (Ur Excavations III)*, London, 1936.
149. L. Legrain, *Seal Cylinders (Ur Excavations X)*, London, 1951.
150. G. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, I, Paris, 1895.
151. J. Menant, *Catalogue de cylindres orientaux du Cabinet Royal des médailles de La Haye*, The Hages, 1878.
152. J. Menant, *Notice sur quelque empreintes de cylindres du dernier empire de Chaldée*, Paris, 1879.
153. J. Menant, *Emprinées de cylindres assyro-chaldéens relevée sur les contrats d'intérêt privé du Musée Britannique*, Paris, 1880.
154. J. Menant, *Recherches sur la glyptique orientale*, Paris, 1886.
155. J. Menant, *Catalogue méthodique et raisonné de la collection de Clerq*, I—II, Paris, 1888, 1903.
156. B. Meissner, *Beiträge zur altorientalischen Archäologie*, III,—MAOG VIII, Heft 1—2, Leipzig, 1934.
157. A. Moortgat, *Vorderasiatische Rollsiegel*, Berlin, 1940.
158. A. Moortgat, *Tammuz*, Berlin, 1949.
159. A. Moortgat, *Der Bilderzyklus des Tammuz*,—RAI, 3, 1954.
160. U. Moortgat-Correns, *Altorientalische Rollsiegel in der Staatlichen Münzsammlung München* (*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd 6, 3. Folge, 1955).
161. W. Nagel, *Datierte Glyptik in fruhdynastischer Zeit*,—Or 28, 1959, Nr. 2.
162. W. Nagel, *Frühe Tierwelt in Südwestasien*,—ZA, NF, 21 (55), 1963.
163. A. Nehrung, *Die Herberstainschen Abbildungen des Ur und des Bison*,—«Landwirtschaftliche Jahrbücher», Berlin, 1896.
164. G. Offner, *Les grandes écoles de glyptique à l'époque archaïque (d'Uruk IV à la 1^{re} dynastie d'Ur)*,—RA XL, 1946; XLI, 1947.
165. G. Offner, *Le «GUD-AN-NA» dans l'iconographie*,—RA XLV, № 3, 1951.
166. G. Offner, *L'épopée de Gilgameš a-t-elle été fixée dans l'art?* — P. Garrelli, *Gilgameš et sa légende*, Paris, 1960, ctp. 175—181.

167. G. Offner, Bibliographie: P. Amiet, La glyptique mésopotamienne archaïque, — RA 58, 1964, № 1.
168. D. Opitz, «Ur», — в ст. Eine Assyrische Königsliste aus Chorsabad, Ur, — AfO VIII, 1932—1933, стр. 329—340.
169. H. H. von der Osten, Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Nevell (OIP, XXIII), Chicago, 1934.
170. H. H. von der Osten, Ancient Oriental Seals in the Collection of Mrs. Agnes Baldwin Brett (OIP, XXXVII), Chicago, 1936.
171. H. H. von der Osten, Altorientalische Siegelsteine der Sammlung Hans Silvius von Aulock, Uppsala, 1957.
172. H. H. von der Osten, Altorientalische Siegelsteine (Medelhavsmuseets Bulletin, № 1, Stockholm, 1961).
173. A. Parrot, Glyptique Mésopotamienne. Fouilles de Lagash (Tello), Paris, 1954.
174. A. Parrot, Le cycle iconographique sumérien de Tammouz, — RAI 3, 1954.
175. A. L. Perkins, The Comparative Stratigraphy of Early Mesopotamia, — SAOC 25, Chicago, 1949.
176. E. Porada, Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections (vol. I. The Collection of the Pierpont Morgan Library), New York, 1948.
177. E. Porada, Mesopotamian Art in Cylinder Seals, New York, 1957.
178. S. Pritchard, Ancient Near Eastern Texts, New Jersey, 1955.
179. H. Radt, Miscellaneous Sumerian Texts from the Temple Library of Nippur, Leipzig, 1910.
180. O. E. Ravn, A Catalogue of Oriental Seals and Impressions in the Danish National Museum, København, 1960.
181. J. Reisner, Sumerisch-Babylonische Hymnen nach Thontafeln Griechischer Zeit, Berlin, 1896.
182. P. Saintyves, Les contes de Perrat et les récits parallèles, Paris, 1923.
183. V. Scheil, Nouveaux renseignements sur Šarrukin, RA XIII, 1916.
184. A. Schott, Zu meiner Übersetzung des Gilgameš-Epos, — ZA 42, № 8, 1934.
185. A. Schott, Wann entstand das Gilgamesch-Epos, Leiden, 1935.
186. G. Smith, The Chaldean account of Genesis, London, 1876.
187. S. Smith, *b/pukk/qqu* and *mekku*, — RA XXX, 1933, No. 4.
188. L. Speleers, Catalogue des intailles et empreintes orientales des Musées Royaux du Cinquantenaire, Bruxelles, 1917.
189. L. Speleers, La collection des intailles et des empreintes de l'Asie antérieure au musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, Wetteren, 1923.
190. Tassie and Raspe, A Descriptive Catalogue of Ancient and Modern Engraved Gems, London, 1791.
191. R. C. Thompson, The Epic of Gilgamesh, Oxford, 1930.
192. R. C. Thompson, Dictionary of Assyrian Botany, London, 1949.

- 192a. Steeth Thompson, Motif-Index of Folk-Literature, I—VI, Copenhagen—Bloomington, 1955—1958.
193. F. Thureau-Dangin, Die Sumerischen und akkadischen Königsinschriften, Leipzig, 1907.
194. E. B. Tylor, Primitive Culture, London, 1891.
195. E. Unger, Adapa von Eridu, — «Sumer», 8, 1952; 9, 1953.
196. W. H. Ward, The Seal Cylinders of Western Asia, Washington, 1910.
197. W. H. Ward, Cylinders and other Ancient Oriental Seals in the Library of J. Pierpont Morgan, London, 1920.
198. O. Weber, Altorientalische Siegelbilder («Der Alte Orient», vol. XVII—XVIII), Leipzig, 1920.
- 198a. C. W. Wilcke, Das Lugalbandaepos, Wiesbaden, 1969.
199. D. J. Wiseman, Cylinder Seals of Western Asia, London, 1959.
200. D. J. Wiseman, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum (vol. I. Cylinder Seals, Uruk — Early Dynastic Periods), London, 1962.
201. M. Witzel, Sumerische Rezension der Himmelstier-Episode aus dem Gilgameschepos,— OLZ, 1931, crp. 402—410.
202. M. Witzel, Ishtar (Inanna) gegen Tammuz? — Or 21, 1952.
203. L. Woolley, Excavations at Ur, London, 1955.
204. H. Zimmer, Der babylonische Gott Tammuz. Abhandlungen d. Königl. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaft, 1909.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Цилиндрическая печать с изображением людей и животных (а) и ее оттиск (б). Джемдет-Наср. Иракский национальный музей, Багдад	12—13
Рис. 2. Оттиск цилиндрической печати «парчового стиля» (РД I). Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк	15
Рис. 3. Храмовая цилиндрическая печать с навершием в виде фигуры барана. В центре — мужская фигура с ветками в руках. Джемдет-Наср. Государственные музеи, Берлин (оттиск печати см. рис. 11)	18
Рис. 4. Глиптика «натуралистической школы». Мастерские Урука (а) и Ура (б, в). Прорисовки [68, № 661, 784, 788]	20
Рис. 5. Глиптика «идеалистической школы». Мастерская Фары. Прорисовки [68, № 909, 910, 920, 921]	21
Рис. 6. Глиптика «схематической школы». Мастерские Юга (Фара и Ур). Прорисовки [68, № 851(а); 148, № 181, 182(б, в)]	22
Рис. 7. Глиптика «классической школы». Мастерская Ура. Прорисовки [148, № 517, 215]	23
Рис. 8. Оттиск печати. Ткачи (?) . Джемдет-Наср. Государственный Эрмитаж, Ленинград, № 15651	25
Рис. 9. Миологические сюжеты в аккадской глиптике: божество водной стихии и антропоморфный герой. Надпись: 1. Богиня Лама. 2. Надзирательница над мельничиками. Прорисовка [68, № 1471]	27
Рис. 10. Оттиск печати. Герой в «берете», лицом в профиль, охраняющий стада. Аккадский период. Государственный Эрмитаж, Ленинград, № 15725	28
Рис. 11. Оттиск печати. Пастух, священное стадо и символы богини Инанны. Джемдет-Наср. Государственные музеи, Берлин	30
Рис. 12. Алебастровый сосуд с изображением праздничного шествия в трех регистрах. Из Урука. Джемдет-Наср. Иракский национальный музей, Багдад	31
Рис. 13. Львоголовый орел Анзуд в глиптике Двуречья. Раннединастический период. Из Ура (а) и Шуруппака-Фары (б). Прорисовки [68, № 1266, 871]	32
Рис. 14. Печати-штампы и их оттиски на глине. Сузы I. Прорисовки [68, № 114—116]	38
Рис. 15. Миологические сюжеты в ранней глиптике Суз. Переходный слой (Сузы В. С.). Прорисовки [68, № 117—123]	39
Рис. 16. Иконографические образы ранней глиптики: «царь-жрец» и безбородый герой. Джемдет-Наср. Прорисовки [68, № 664, 666, 669]	41

Рис. 17. Стела со сценами охоты. Из Урука. Джемдет-Наср. Иракский национальный музей, Багдад	43
Рис. 18. Животные и фантастические существа «фриза сражающихся». РД II. Прорисовки [68, № 852, 869]	44—45
Рис. 19. Антропоморфный герой «фриза сражающихся». РД II. Прорисовки [68, № 853, 854, 858]. (Оттиск печати «в» см. табл. V)	46—47
Рис. 20. Человекобык в раннединастической глиптике. Прорисовка [68, № 870]	49
Рис. 21. Статуэтка зубра. II тысячелетие до н. э. Прорисовка [75, 252]	52
Рис. 22. Голова современного зубра (а); хвост зубра (б). Прорисовки	53
Рис. 23. Миологические сюжеты раннединастической глиптики: быки-андрокефалы — по Амье, олицетворение вселенной. Прорисовка [68, № 1260; 148, № 298]	57
Рис. 24. Семь мудрецов (?) в глиптике аккадского времени. Прорисовка [68, № 1285]	58
Рис. 25. Бог Энки (?) и сражающиеся герои. Аккадский III. Прорисовка [68, № 1470].	58
Рис. 26. Антропоморфные герои и водная стихия в глиптике аккадского времени. Прорисовки [68, № 1478, 1294, 1473] (Фото рис. 26в см. на рис. 43)	59
Рис. 27. Герои подземной (?) стихии в глиптике III и II тысячелетия до н. э. Прорисовки [68, № 1479, 1480]	59
Рис. 28. Защита парнокопытных в глиптике раннединастического времени. Из Ура (а) и Шуруппака (б, в). Прорисовки [68, № 785, 787, 855]	60
Рис. 29. Борьба с хищниками в глиптике раннединастического времени. Из Шуруппака (а) и Ура (б). Прорисовки [68, № 865; 148, № 546]	61
Рис. 30. Тема охоты в раннединастической глиптике. Из Шуруппака. Прорисовки [68, № 879, 872]	62
Рис. 31. Нападение хищников на людей в раннединастической глиптике. Из Ура [148, № 504, 518]	63
Рис. 32. Оттиски печатей из Ура. Орнаментальные мотивы. Прорисовки [148, № 171, 172, 166; 168, 173]	65
Рис. 33. Охотниче-скотоводческие мотивы «фриза сражающихся». Прорисовки [68, № 877; 148, № 247]	72
Рис. 34. Миологические сюжеты в архаической глиптике Ура. Предки-покровители охоты и скотоводства (?). Прорисовки [68, № 790, 793, 796]	77
Рис. 35. Фантастические мотивы «фриза сражающихся». Сцены «превращения» (?). Прорисовки [68, № 913, 915, 916, 918]	80—81
Рис. 36. Медная скульптурная голова, условно называемая портретом Саргона Древнего. Из Ниневии. XXIII в. до н. э. Иракский национальный музей, Багдад	122
170 Рис. 37. «Фриз сражающихся» в глиптике аккадского времени. Печать	

служащего царевича Бинкалишарри. Аккадский III. Прорисовка [196, № 183]	126
Рис. 38. «Фриз сражающихся» в глиптике аккадского времени. Печать надсмотрщика. Аккадский III. Прорисовка [196, № 184]	127
Рис. 39. «Фриз сражающихся» в глиптике аккадского времени. Гильгамеш и Энкиду (?). Прорисовка [196, № 182]	128
Рис. 40. Адоранты перед богом солнца Шамашем. Молитва Нинсун (?). Оттиск печати служащего царя Нарам-Суэна. Аккадский III. Прорисовка [196, № 50а]	133
Рис. 41. Барабанщик. С рельефа старовавилонского времени. Прорисовки [110]	138
Рис. 42. Оттиск печати «фриза сражающихся». РД II. Британский музей, Лондон	141
Рис. 43. Оттиск печати писца Ибни-Шаррума с посвящением «Шаркалишишарри, царю Аккада». Аккадский III. Коллекция де Клерка	145
Рис. 44. Оттиск печати Шуилишу, сына Илияума. Аккадский III. Государственный Эрмитаж, Ленинград, № 15746	146

СПИСОК ТАБЛИЦ

- Табл. I. Обломки оттисков печатей на глине. Слой Урук IV. Из Урука
- Табл. II. Печати в форме животных. Джемдет-Наср. Иракский национальный музей, Багдад
- Табл. III. Зооморфные печати и печати-штампы. Джемдет-Наср. Иракский национальный музей, Багдад
- Табл. IV. Разнообразные формы печатей (а—г). Оттиски двух центральных печатей (б, в) Джемдет-Наср. Иракский национальный музей, Багдад
- Табл. V. Оттиски цилиндрических печатей: (а, б) — «ткачи» (?) Джемдет-Наср; в — «фриз сражающихся» РД II. Государственный Эрмитаж, Ленинград (б); Иракский национальный музей, Багдад (а, в)
- Табл. VI. Художественные стили раннединастической глиптики (по Франкфорту): а, б — «парчовый стиль»; в — «линеарный стиль»; г — «декоративно-рельефный стиль». Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк (а, б); Государственные музеи, Берлин (в); Иракский национальный музей, Багдад (г)
- Табл. VII. «Одноглазый» герой в шумерской глиптике (а — оттиск печати, б — печать) Урук IV, Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк (в — деталь печати в увеличении, г — оттиск печати) РД III. Государственные музеи. Берлин (г)
- Табл. VIII. Иконографические типажи «фриза сражающихся» раннединастической глиптики. Британский национальный музей, Лондон (а, б); Государственные музеи, Берлин (в, г)
- Табл. IX. Фантастические мотивы «фриза сражающихся» раннединастической глиптики: (а, б, в) сцены «превращения» Думузи (?). Государственные музеи, Берлин
- Табл. X. Оттиски печатей раннединастического (а — печать Энниггаля, 14325) и аккадского (б — 14380) времени на глиняных буллах из Лагаша. Государственный Эрмитаж, Ленинград
- Табл. XI. Оттиски печатей раннединастического времени на глиняных буллах из Лагаша (а — печать Лугальанды, хранителя Лагаша, 14323; б — печать Энниггаля, 14324). Государственный Эрмитаж, Ленинград
- Табл. XII. Оттиски печатей середины II тысячелетия до н. э. на юридических документах из Нузи. Государственный Эрмитаж, Ленинград
- Табл. XIII. Человекобык и бык-андрокефал в раннединастической глиптике (по Франкфорту [102])
- Табл. XIV. Человекобык и бык-андрокефал в аккадской глиптике (по Франкфорту и Пораде [102; 176])
- Табл. XV. Иконографические типажи аккадской глиптики. Музей Рютберг, Цюрих (а — сильно увеличена); Национальная библиотека, Париж (б)
- Табл. XVI. «Фриз сражающихся» аккадского времени. Государственные музеи, Берлин (а); Государственный Эрмитаж, Ленинград (б, в)

- Табл. XVII. Композиции с надписями в аккадской глиптике (а — надпись стерта). Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк (а, в); Коллекция Зарре, Берлин (б)
- Табл. XVIII. Печати-цилиндры аккадского времени и их отиски. Государственный Эрмитаж, Ленинград (а, б, в); Национальная библиотека, Париж (г)
- Табл. XIX. Мифологические сюжеты аккадской глиптики. Государственный Эрмитаж, Ленинград (а, в); Художественно-исторический музей, Вена (б)
- Табл. XX. Мифологические сюжеты в аккадской глиптике. Британский национальный музей, Лондон (а); Государственные музеи, Берлин (б); Государственный Эрмитаж, Ленинград (в)
- Табл. XXI. Мифологические сюжеты в аккадской глиптике. Музей изящных искусств, Бостон (а); Национальная Библиотека, Париж (б); Британский национальный музей, Лондон [102] (в)
- Табл. XXII. Мотив «Гильгамеш и кедр» в глиптике аккадского времени: (а, б, в) обломки оттисков печатей на глине; (г) прорисовка. Лувр, Париж
- Табл. XXIII. Мотив «Гильгамеш и кедр» в глиптике аккадского времени
- Табл. XXIV. Мотив «Гильгамеш и дерево ܵuluppu» в глиптике аккадского времени. Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк (а); Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва (б), Лувр, Париж (в)
- Цветная вклейка. Табл. 1. Печать писца Какуга и ее отиск (Аkkад. III). Государственный Эрмитаж
- Табл. 2. Отиск печати аккадского времени с изображением суда бога Солнца (Шамаша?) над львиноголовым чудовищем (а); печати аккадского времени с мифологическими сюжетами (б, в). Государственный Эрмитаж

SUMMARY

GILGAMESH AND ENKIDU. EPIC IMAGES IN ART

Introduction

Studies in Sumerian art, the art of the earliest human civilization, are of great theoretical importance for the world history of culture. Ancient Sumerian material records the inception of many significant phenomena attendant upon the development of the need for artistic expression in man, the separation of artistic activity from primitive magic, and the processes which marked the first steps of the representative arts. The continuity and completeness with which the emergence and development of scribal craft is found illustrated in Mesopotamian cuneiform texts, make it possible to study the origins of literature and its gradual transformation into an independent branch of art. The processes of the initial development of figurative arts, on the one hand, and of literature, on the other, were interdependent, and their comparative study promises important results. Especially well suited for research is the glyptic art of Mesopotamia.

The present study is concerned with a group of Early Dynastic and Akkadian seals (\approx 28th — 22nd centuries B. C.) decorated with what is generally described as the «Contest Frieze», «Animal Frieze», «Figure Band», etc. Emerging in Sumer approximately in the 28 th — 27 th centuries B. C., the «Contest Frieze» soon became the favourite motif of Mesopotamian glyptics: it occurs on 80% of the seals dating from this period. In glyptics of the Akkadian period it is less frequent, though still occupying a position of importance.

The student of the «Contest Frieze» thus has at his disposal a vast group of objects dating from a considerable period of time.

Representations on Early Dynastic (ED) and Akkadian seals are studied in the present work mainly from the point of view of their possible connection (or lack of such) with the motifs in the Gilgameš Epic. This approach is necessitated by the history of their previous research, and in its turn, necessitates the choice of certain literary sources for comparison: literary compositions concerning Gilgameš and Enkidu in Sumerian and Akkadian are analysed, along with such figurative representations, which, in our opinion, may prove to be linked with the ED subjects of seal engravings.

The first two chapters are of an introductory nature; Chapter I, «The Study of Sumerian Glyptics», contains an account of the history of publication and studies of Sumero-Akkadian cylinder-seals and of

the main trends in their interpretation. Chapter II, «Gilgameš or Tammuz?», tells about the opinions advanced by different scholars in connection with the characters in glyptic art who were supposed to represent Gilgameš or Enkidu.

As early as in 1876, the English Assyriologist George Smith identified Gilgameš, the hero of the famous Akkadian epic, with the Biblical character Nimrod, and both these mythological personages, with the figures in the hunting scenes on ancient Mesopotamian seals. His interpretation was accepted and became traditional. The most convincing parallels for the subjects represented on seals seemed to be provided by the episodes of the Akkadian epic where Gilgameš and his friend Enkidu kill the Celestial Bull sent down to Uruk by the goddess Ištar. The scenes of a hero's, or of two heroes' contest with lions also seemed capable of interpretation as related to some of the motifs of the epic.

However, attempts at more detailed interpretation revealed a number of difficulties. How was Gilgameš to be identified on cylinder-seals? Which one of the two characters most popular in Sumero-Akkadian glyptics — the hero shown in profile, or the one represented frontally, — was to be regarded as Gilgameš? Why was Enkidu (supposing it was he) depicted as a bull-man? What does the Celestial Bull look like in glyptics?

In 1925 R. Heidenreich arrived at the conclusion that the nude hero shown frontally, the so-called bull-man, as well as some other figures, were different aspects of the god Dumuzi (Tammuz), the killed and resurrected deity of vegetation. After the publication of his hypothesis, the opinions of Assyriologists divided; some of them accepted the view of Heidenreich, while others maintained the old theory.

In 1940 E. Borowski revived the views of the first Assyriologists, attempting to substantiate them by a more detailed and careful argumentation. He introduced one more character: in the figure of the bearded man shown in profile he saw Sumugan (Sumuqān), a god of animal fertility. But this god is mentioned in the Gilgameš Epic only in passing, and takes no part in the plot. The conjecture of Borowski did not help to clear up the question.

The most enthusiastic supporter of the idea of a connection between the characters in cylinder-seal designs and those of the Dumuzi mythological cycle was A. Moortgat, one of the greatest authorities on the art and culture of the Near East. He maintained that the cult of the god Dumuzi, and that of the Mother Goddess Inanna, the goddess of fertility, permeated practically every aspect of the Sumerian world outlook.

At the III Rencontre Assyriologique at Leyden in 1952 where Moortgat made a report on the representations of Dumuzi in glyptic art, his theory was rejected by most of the scholars present. A. Fal-

kenstein, for instance, showed that cuneiform literature contained no evidence of such a wide diffusion of the cult of Dumuzi as Moortgat supposed to have existed. Dumuzi was but a local divinity of a pastoral character worshipped in limited areas.

In recent research the problem of the content and meaning of Sumerian seal designs has been viewed in a broader context. A. Amiet thinks that the Epic of Gilgameš found no reflection in glyptics. But Gilgameš may have been represented among the group of the famous «seven wise men», something like tutelary deified ancestors: he is sometimes mentioned as one of the seven. The iconographic types which were traditionally linked with the characters of Gilgameš and Enkidu are conventionally described by Amiet as «the hero of the Gilgameš type», and «the hero of the Enkidu type».

Amiet regards Mesopotamian seal designs as reflecting the complicated symbolico-cosmic concepts of the Sumerians of the struggle between Winter and Summer, the sequence of Night and Day, etc. The types of the nude man, the scorpion-man, the bull-man, the human-headed bull and others, are personifications of the main cosmic elements.

To sum up, no final decision as to the meaning of the figures in the so-called «Contest Frieze» has yet been reached. However, some works on Mesopotamian art contain ideas which seem to open up new ways towards a solution of the problem. These ideas deserve special attention.

H. Frankfort, in dealing with the reflexion of epic motifs in seal designs, supposed that the character of Enkidu may be the one for which there existed a common tradition in literature and in art, and which originated in some independent myth of a wild creature, half-man, half-beast, at an earlier date than the Epic of Gilgameš. As to the question of representation of Gilgameš, Frankfort left it open.

In 1940, Moortgat observed that after the time of Meskalamdug, the wild bull in seal designs is superseded by the aurochs. R. M. Boehmer has established the stylistic and compositional evolution of the Akkadian glyptics, and analysed in great detail the iconographic repertoire: the problem of the grounds for changes in it is now on the order of the day.

Nathalie Flittner, a Soviet authority on Near Eastern art, was even more definite in her opinion; according to her, the subject-matter of the animal friezes itself had changed between the ED and the Akkadian period: while in the ED seal designs the predominant motif was that of man's protection of flocks and herds from beasts of prey, on Akkadian seals it is that of contest with wild beasts.

These observations provide an approach to the problem of the possible changes in the repertoire of seal designs during the period under discussion, and of the importance of these changes.

Borowski laid particular stress upon the fact that any comparisons of motifs on seal designs with the Epic of Gilgameš are possible only for objects dating from the very end of the ED period at the earliest. The date of Borowski may be questioned, but the idea of the possibility to establish a chronological periodization of iconographic identifications within the limits of a definite combination of motifs (viz., the «Contest Frieze») is in itself very important.

And, last, most significant results have been achieved by Edith Porada who summarized them in a report presented at the VII Rencontre Assyriologique in Paris, 1958. This report, if published, has remained inaccessible to the present author whose knowledge of it is based on a brief account by Diakonoff. E. Porada dealt with the changes in the interpretation of traditional iconographic types, and in the meaning of the scenes involving characters belonging to one and the same iconographic type: it could be employed in successive periods for different mythological characters, and it was not until the Akkadian period that a distinct type became firmly associated with Gilgameš.

The present discussion proceeds from the following points of departure: a) there exists a necessity for building up a chronological sequence for the different iconographic types in seal designs, b) there is a possibility that different meanings might have been attached to certain traditional iconographic types at different periods, and c) it may be supposed that the character of Enkidu in the epic and the corresponding iconographic type in glyptic art have a common origin.

Two more important considerations should be added.

1. At present it can be stated with almost complete confidence that Gilgameš was a historical ruler of the First Dynasty of Uruk (\approx 27th cent. B. C.). This, of course, places the problem of his possible representations in seal designs in an entirely new light. If the subjects of ED glyptics actually have their origin in certain myths which are also reflected in the Epic of Gilgameš, then the figure «of the Gilgameš type» on seals must be connected with some earlier version of the myth, representing, not Gilgameš himself, but an earlier prototype of the epic character of this name (the latter will thus have had two prototypes, a historical and a mythological one).

2. The famous Akkadian Gilgameš Epic was based upon several versions of ancient Sumerian lays of Gilgameš. It is clear that also these latter sources, and not only the later Akkadian epic which in any case post-dates the period under discussion, should be studied, if we seek to elucidate the question of the degree in which Sumerian glyptics reflected the mythological beliefs and the folklore of the ancient Mesopotamians.

In earlier studies hardly any attention was given to the investigation of Sumerian literature in the light of its links with the glyptic art. The reason for this is obvious, a considerable part of the sources remaining unpublished to this day. But now, after the publications of S. N. Kramer, Th. Jacobsen, M. Lambert, M. Civil, C. Wilcke, B. Alster and others, we already have an idea of Sumerian mythology and epic poetry. There are also works on the subject in Russian (papers by Irina Kaneva and by the author of the present monograph).

Early Dynastic Glyptics

(Chapters: «The Contest Frieze», «Apotropaic Amulets or Ownership Signs?»)

The discussion of the ED glyptics is built along the following lines:

1. A survey of the main iconographic types in the «Contest Frieze», with an attempt to establish their origins.
2. A study of the function of seals in Sumerian life, and the purposes of engraving designs on seals.
3. An inquiry into the possible reasons why the motifs under discussion should have been adopted for seal designs.

Three separate characters may be distinguished in ED glyptics. They are: a) the antropomorphic figure, b) the bull-man, and c) the human-headed bull in front view.

The antropomorphic figure shows the greatest number of variations. The hero may be depicted with his face in profile, or in frontal view; he may wear a short tunic, or a long full skirt, or he may be nude; in some cases he has a headdress, in others he is bareheaded. His hair may be done in a great variety of styles: in elaborately plaited locks, or in horn-shaped little twists or curls standing out of the head like rays, etc.

This variety of forms is accounted for by the multiplicity of prototypes for the personage in question among the seal designs of the preceding periods. Particularly strong was the influence of the early glyptics of the neighbouring regions of Iran, especially that of Elam. We might even say with Amiet that the earliest prototype of one of the characters in the ED «Contest Frieze» originated in Iran during the late Ubaid period. There is no doubt that the hero of the early Iranian glyptics was associated with hunting and stock-breeding, for he is mostly shown in the act of seizing two animal figures.

Other prototypes, also associated with the animal world, appeared later, and on Mesopotamian soil, viz. in the late Uruk IV—Jemdet Nasr period (about the beginning of the 3rd millennium B. C.). Seals of this time show three main types of human hero: a) a bearded

man with his face in profile, b) a beardless youth, also in side view, c) the so-called «one-eyed hero» shown from the front. The latter figure occurs but once on a seal from Uruk but it is the nearest approach to the bearded nude hero «of the Gilgameš type».

These heroes, too, are closely associated with stock-breeding, but they are also shown as warriors, priests, and hunters.

The iconographic type of the bull-man, a man with the torso, tail and legs of a bull, of whom both frontal and profile representations occur, may also have some genetic connection with Elamite glyptics: there a figure of this description is attested already in the early 3rd millennium B. C. Mesopotamian seal designs of that period do not know the figure of the bull-man. It appears only in the ED period.

The origin of the third type, that of the human-headed bull, i. e. a creature with the body of a bull and a kind of bearded face in front view, is more difficult to trace. Probably the earliest pictures of this monster were a result of an attempt to give a frontal representation of the male aurochs, an animal later extinct (as had already been pointed out by Breuil, Frankfort, Boehmer). The resemblance to the human head, once rather distant, grew by degrees, and the thick hair covering the muzzle of the aurochs became a long beard on a man's face. The opinion that the animal on early seals was not a fantastic monster but the aurochs, was suggested largely by its attitude which is exactly the same as that of the wild bull, the goat, the gazelle, or the deer, or indeed any of the herbivorous tribe shown in a similar situation, i. e. when attacked by a beast of prey.

The Contest Frieze is interpreted by most scholars as representing the subject of protection of flocks and herds from beasts of prey (thus Frankfort, Moortgat, Porada and others).

However, it is not easy to understand the meaning of a design without trying to make clear the purpose of the object on which it is engraved. What is an Ancient Mesopotamian seal? Usually it is regarded as bead and a personal token. A seal could be imprinted on a document, a letter. We can distinguish the oldest seals from decorative pendants exactly because already in the early strata seal impressions are found on such objects as clay bullae, basket labels, clay plugs of vessels, or simply on clay lumps. This is which made one think that the seal was also a property mark.

E. Porada sees the reason for a noticeable increase in the number of seals towards the early 3rd millennium B. C. (the Jemdet-Nasr period), which was accompanied by a decline in the quality of workmanship, in the growth of commerce and the development of property relations during this period.

However, when studying the early seals and seal impressions, the following considerations should be borne in mind: a) Absence

of inscriptions on most of the seals dating from the first half of the 3rd millennium B. C. Only persons of official rank had their seals inscribed, and even these but seldom. In such cases the seal was a sign of rank or power. b) Absence of individual designs on ED seals. A comparison of any number of seals engraved with, let us say, the «Contest Frieze», will show that they differ but very slightly. Versions of the same subject, however numerous, reveal hardly any important difference in details, especially at a superficial glance. However, still less variety in individual features is displayed by the *sissiktu*, impression of the fringe of a garment, and the *supru*, impression of a finger-nail, both of which at certain periods frequently occurred (on tablets) as substitutes for seal impressions.

Thus, if the seal was in fact a sign of ownership, this is not to be understood in accordance with the modern way of thinking, but in some other way. In studying the functions of seals in the ancient society, the peculiarity of outlook of the ancient seal-owners should be taken into consideration. Their scope of practical social experience being limited, the ancients were apt to misinterpret some of the real cause-and-effect relations, and to attach just as great an importance to secondary connections of ideas of a purely external nature (the phenomenon termed «sympathetic magic» by J. Frazer).

It is generally known that primitive peoples have a specific attitude towards such things as a human footprint, a nail paring, or a lock of cut hair as if invested with some part of their owner's personality. Certain Australian tribes believe that a «wound» inflicted on his footprint will affect the enemy (characteristically, survivals of such superstitious notions persist with us to this day).

Might we be justified in supposing that the use of the earliest seals was also connected with magic? The seal leaves an impression. Being the property of an individual, it is naturally invested with some of the owner's personality which is transferred upon the object by the act of sealing (that is the reason why a seal impression may be supplanted by an impression of a finger-nail or the fringe of a garment). Moreover, it probably seemed less dangerous to leave on an object an impression of a seal than that of a finger: the impression of a part of the body should be more susceptible to harm than a mere design, which is less personal. A thing stamped with a seal, which was the owner's mark, would be believed to be magically protected and immune against appropriation by strangers. This phenomenon seems to provide a key to the understanding of the development of the seal, as a sign of ownership, from a magic device for the protection of property, to a legal means for the same.

But if the seal as such was connected with magic practices, then the design upon it must also have had a magic meaning. Its interpretation by the owners of the seals could probably differ, each

design not necessarily being understood similarly by different groups of persons.

To judge by the quantity of surviving seals, they might have been owned by persons belonging to a variety of social groups: to priests, officials, scribes of different categories, and even, in a lesser degree, to craftsmen, farmers, herdsmen (and sometimes even slaves). Could it be that all these people, so different in profession and social standing, would have interpreted the seal designs only in terms, e. g., of complicated symbolico-cosmic concepts?

That seems hardly possible, for this concept would clearly have been incomprehensible to most people even if they had been aware of its existence. Designs with a symbolico-cosmic significance undoubtedly did penetrate into Mesopotamian iconography at an early time, but they were few. There are individual seals with scenes of a symbolic character which must have belonged to members of a narrow group of the propertied and literate. Most seal designs, representing scenes of hunting beasts of prey or wild animals, or of protection of flocks and herds from leopards, lions, etc., should be understood simply as evidence of the wish of an ancient farmer or herdsman to ensure success not only by rational but also by magic means, even if a certain group of the population might have interpreted them in a more esoteric way.

Sumerian Literature

(Chapters on «Aetiological Myths», «Epic Lays of Gilgameš», «Legends of the Heroes of Sumer»)

To what extent, then, is it admissible to seek parallels for motifs in seal designs in religious mythological literature? Direct comparison is hardly possible. The problem can be approached only in terms of establishing common sources of subjects for works of representative arts and for the oral tradition later fixed in writing.

Peculiar to the Sumerian outlook as expressed in mythological and epic literature is a kind of naïve historism, a certain peculiar view of the evolution of human society. According to it, the primitive man, before he had become a civilized being, a farmer and citizen, used to be a wandering herdsman. Still earlier he had dwelt in the wilderness in a state of primitive innocence, among wild beasts — the gazelles, the goats, and the deer — whom he protected from beasts of prey. Such, for instance, was the manner of life of the «wild man» Enkidu in the Akkadian epic where the story of Enkidu is represented as the prototype of the history of mankind in general.

Analysis of surviving Sumerian literature shows that it is in the first place the group of aetiological myths which can be expected

to yield some sort of parallels for the designs in question. As a rule, these myths are patently late in date, but preserve certain archaic features.

The series of texts recording aetiological myths, discovered at Nippur, appear to contain legends connected with several Sumerian cities (Eredu, Uruk, Nippur). The contents of the myths are briefly as follows: the supreme deities of Sumer establish order on earth, and allot to each minor deity his or her particular province in ruling the world: either some force of nature, or a branch of economy, or power over some animals. Thus, Emeš and Enten are appointed to superintend the winter and summer cattle-raising, Enki-Imdu (Enkimdu), the canals and ditches (according to another version, he is the god of land cultivation in general); Sumuqān, «the King of the Mountain», all mountain valleys with their plants and animals; the herdsman, Dumuzi, all stalls and sheep-pens, the goddesses La-ḥar, the Ewe, and Ašnan, the Ear of Corn, stock breeding and farming, etc.

The gods lead a most active life: they constantly quarrel, they struggle for precedence, they seek to seize each other's domains. Often their arguments assume the form of contest between farming and stock-breeding. It is such characters as these who may be reflected on ED seals, not directly, of course: we cannot identify, say, the hero shown in profile as Enten, or the bull-man as Emeš, or vice versa. The links between glyptics and mythology are formed by the beliefs prevalent during the period under discussion which are expressed both in the representative art and in the mythological literature. Characteristic is a certain vagueness in the conception of individual gods which leads to the creation, in glyptics as well as in literature, of a number of variants of the *dramatis personae*. The lack of personal characterization is counter-balanced by their specialized activity: in the texts a specific branch of economy is allotted to each, while in the seal designs they are shown in the act of exercising this their power; in this respect, and in this only, glyptic art is illustrative — just as any other art.

If we study the Akkadian epic alone, we shall find that there Gilgameš is not described as a protector of flocks and herds; while Enkidu who lives among wild animals, does protect goats and gazelles. It would be most natural if he should be found among the characters represented in seal designs. But the answer to the question of the identification of these characters in glyptics should be sought, not so much in the Akkadian version, as in the earlier epic tradition of Sumer.

We know at present nine Sumerian poems defined as belonging to epic literature. Six of them have been published. These are the lays narrating the deeds of semi-legendary rulers of Uruk (Enmerkar, Lugalbanda and Gilgameš), and the scene of them is laid at Uruk, either

throughout the whole story, or at least in the beginning. Sumerian lays are generally classified according to their heroes as belonging either to the Enmerkar, or to the Lugalbanda, or to the Gilgameš cycle.

The lays are of a highly varying description, the term «epic» being applicable to them only with certain restrictions (cf. such genuine epics as the *Nibelungenlied*, or *David of Sasun*, or the Central Asian legends of Alpamiš, or the Akkadian epic of Gilgameš, etc.).

The heroes of the Sumerian lays by no means resemble the type of the epic hero. The latter is supposed to possess certain qualities of physical and moral nature which enable him to achieve his deeds, and place him far above ordinary mortals. The hero of the fairy tale, he has no supernatural assistants; if any such appear, they play only a minor role. The hero's aims are always of a supremely noble and lofty nature: he struggles to achieve general happiness, or to win the liberty of an oppressed individual or nation, etc.

The heroes of Sumerian legends are endowed with no superhuman powers and no qualities which might render them superior to their fellow-creatures, except their purely nominal kinship with the gods, and in some cases, their great size and physical strength. They owe all their achievements to the help of the gods, or to the agency of some magic objects given them by these same gods. In this they resemble the heroes of the fairy tale, which suggests a possibility to classify some of the compositions in question as fairy tales, pure and simple, although with the text rhythmically arranged.

All this seems to justify an attempt to study Sumerian literature against the background of world folklore (fairy tales, or compositions combining elements of fairy tales with mythological ones). To make this possible, the classification should be based on another principle, and the texts grouped, not according to their heroes, but according to the greater or lesser similarity of the events and situations. This grouping would pave the way for further research within each individual group of texts. For purposes of the present investigation, the following group of texts is divided into three main sub-groups:

Sub-group I: Journey to a Strange Land and the Felling of a Tree

- a) «Lugalbanda and Mount *Hurrum*».
- b) «Gilgameš and the *Huluppu*-Tree» (= the first part of the story of «Gilgameš, Enkidu and the Nether World»).
- c) «Gilgameš and the Land of the Living, or the Mountain of the Immortal».

Sub-group II: Journey to the Other World or to a Strange Land

- a) «Lugalbanda and Enmerkar» (or «Lugalbanda and Anzud»).
- b) «Enkidu and the Nether World» (the second part of the story of «Gilgameš, Enkidu and the Nether World»).

Sub-group III: Contest with a Fabulous Monster

- a) «Gilgameš and the Celestial Bull»

Mythological and fairy-tale motifs prevail in each of the three sub-groups. The sub-groups I and II are closely related: both tell of a departure for, or a journey to, a strange land, or the Nether World. The lays of sub-group I are regarded as forming a separate entity, because in them the motif of the journey is accompanied by that of obtaining, or felling, a Tree.

Analysis of the Sumerian lays has shown that they had provided the rough material used ultimately as sources for the elaboration of the Akkadian epic. The lays are of a more archaic character than the epic, and more primitive from the artistic point of view, both as regards composition and style; and they are very close to the mythological fairy tale. Their origins can be traced to remote antiquity: they are related to the cult of ancestors, to the belief in a life beyond the grave, and to certain rites, especially those of initiation. Traces of initiation rites inseparable from certain notions of the Other World which have been discovered by the scholars in the text of the Akkadian epic, are far more pronounced in the Sumerian lays.

The study of Sumerian lays enables us to follow the process of formation of an epic through its different stages, and to observe the morphological evolution of individual motifs, a possibility which the sources but seldom present to the student.

The investigation of the ancient Sumerian texts tends to corroborate the views of the Russian school of folklore studies (founded by A. N. Veselovsky) concerning the ways of the formation of the epic. According to V. M. Žirmunsky, the evolution of the heroic epic is mainly achieved by elaboration of the epic plot within the framework handed down from earlier periods. Thus, an epic narrative is formed not as a conglomeration of anonymous folk songs arranged in a certain sequence like the chapters of a book (Friedrich Wolf, Kar-Lachmann and others), and not as a «chain of cantilenas» (Leon Gaul tier). It is the ideology and psychology of the society which change, and with them emerge changes in style, reflecting new artistic tastes: new episodes and new characters are introduced, details of a

descriptive nature are added, etc. This may be illustrated by a comparison of the descriptions of the preparation for the journey after the cedar, and the journey itself, in the Sumerian lay and in the Akkadian epic. In the epic, the preparation for the journey is depicted in great detail, with numerous particulars in the truly epic tradition; the emotional strain grows as the story proceeds: first comes the dialogue with Enkidu, then with the Council of Elders, and last, with the goddess Ninsun, the mother of Gilgameš. The device of threefold repetition is also employed in the description of the journey (the stay for the night and the dreams of the heroes), each time introduced by the refrain-like lines:

[At twenty] leagues they broke off a morcel,

[At thirty] (further) leagues they prepared for the night:

[Fifty leagues] they walked all day.

In the Sumerian lays these devices are yet in an embryonic state, very far from elaboration. The same is true of many other episodes (the description of the combat with the monster Humbaba, warden of the cedars, and of his death, etc.).

The work of the anonymous authors of the Akkadian epic was of a complicated and creative nature. The Sumerian lays were not mechanically incorporated in the text. Those which were found to be conceptually alien to the spirit of the new epic, were omitted in the final version (as, e. g., the lay of Gilgameš and Agga, or that of Gilgameš and the *Huluppu*-Tree).

Gilgameš and Enkidu in the Art of the Akkadian Period and in Babylonian Literature

(Chapters on «Gilgameš and Enkidu as Epic Characters»,
«Gilgameš and Enkidu in Akkadian Glyptics»,
«The Sumerians and the Akkadians»)

The study of the two principal epic heroes, Gilgameš and Enkidu, has shown that the evolution of an epic character may proceed along different lines. In the case of the former, the process of development can be followed by comparing the Sumerian lays with the Akkadian epic and with historical sources. Thus, Gilgameš, the ruler famed in his lifetime for his victories in the war against Kiš and deified soon after his death, first appearing as a central figure in several Sumerian lays, became ultimately, when the historical prototype was almost entirely forgotten, a typically epic character, the hero of one of the great works of ancient literary art — the Akkadian epic of Gilgameš.

The evolution of the character of Enkidu was quite different. A figure far more archaic than Gilgameš, once closely associated with the cult of fertility of the soil and of the domestic animals,

Enkidu becomes in the Sumerian epic lays,— or, better, rhythmic fairy tales,— the companion of Gilgameš. In these Sumerian tales Enkidu is his servant, his slave. This is in full accordance with the metamorphosis generally undergone by the character of a divine assistant when absorbed into a fairy tale or an epic poem. In the Akkadian epic we can observe the evolution of the character of Enkidu in two directions: 1) introduction of the story (which had probably existed independently) depicting Enkidu as primeval man dwelling in the steppe among wild animals, a figure close to the fertility god (this deity has also a separate existence in Sumerian mythology as Enki-Imdu), and 2) transformation of Enkidu from a slave and humble attendant into Gilgameš's equal, his sworn brother and friend.

While the former motif reveals the origin of the personage, the latter one illustrates a process of character development which constitutes one of the ways of epic formation. And if for Gilgameš, the prototype of the hero of the Akkadian epic, no parallels can be found among the ED seal designs, there is every reason to search for such parallels in the case of Enkidu's prototype. We may safely assume that among the representations on the ED seals there exist also those of Enki-Imdu (Enkimdu), or Enkidu, an ancient theriomorphic deity, alongside with representations of such gods of cattle-breeding as Emeš, Dumuzi, or rather of the archaic forms of these deities.

The character of Enki-Imdu — Enkidu helps to reveal, and in part explain, the emergence in glyptics of the Akkadian period of certain scenes specially designed to illustrate the Akkadian epic.

The Akkadian period is regarded as a time of great changes which affected every aspect of Mesopotamian life, art included. The influence of these changes is also felt in the works of the glyptic art. First of all, the role of the Contest Frieze became quite different: from a leading motif in representative arts, it was reduced to the position of one of the many folklore mythological motifs, and is practically lost among them.

The attention of the scholars, who admire the mastery and good taste of Akkadian seal-cutters, is generally focused on the stylistic and compositional changes occurring in Akkadian glyptics. For instance, E. Porada points out that this period is characterized by a gradual transformation of the «Contest Frieze» from a series of closely knit groups to a perfect heraldic composition consisting, as a rule, of two pairs of contestants.

The process of change was not, however, confined to composition. It also affected the contents of the scenes, as has already been noted by Moortgat, Flittner, Boehmer: the motif of protection of animals was supplanted by that of a contest with a buffalo or a lion, and engaged in the contest — either together or in turn —

are two fighters, the bull-man and the mighty human hero. The analysis of individual scenes has shown that for some of them parallels may be found in the Gilgameš Epic, the narrative in the text sometimes being very close to the scene represented on the seal.

The episodes illustrated more often than the others are those of the contest with the Celestial Bull, or with the lions, as well as those illustrating the motif of obtaining the cedar-tree. In cases where both the Sumerian and the Akkadian versions are available, the scenes are found to be much nearer to the latter. These scenes do not, however, give a literal rendering of the Akkadian epic. They seem to contain several episodes within the limits of a single composition, thus serving as a kind of brief summary of the events described in the Akkadian epic. This fact suggests that towards the period under discussion the epic had not yet assumed that final form in which it has come down to us. It is probable that in the Akkadian seal designs the epic was recorded at a certain transitional phase in its evolution from the Sumerian lays to the final version, when most of the central episodes and a few minor ones had already been fully elaborated but the order of their succession had not yet been fixed, — the process of editing had not been completed. We may suppose that during the Akkadian period, or rather its closing years (for some of the seals with «summary» compositions bear the name of King Šarkališarri, one of the last kings of the Akkadian Dynasty who ruled over the whole of Mesopotamia), the Akkadian epic was already formed in oral tradition, though probably there was yet no written version.

There is one case of a scene illustrating, not an episode, or several episodes, of the Akkadian epic, but a Sumerian lay of Gilgameš, one that was not incorporated in the Akkadian text, namely the story of «Gilgameš and the *Huluppu*-Tree». No more than three or four seals engraved with this subject have been found.

The identification of the episodes rests mainly upon the astonishing similarity in situations and in individual details, as rendered in the texts and in the seal designs. The existence of such close parallelism seems to show that certain scenes on glyptic objects are direct illustrations of definite episodes in the Gilgameš epic and in the Sumerian lay of the Felling of the *Huluppu*-Tree.

This is, however, no more than a supposition, even if a probable one; and even if it is accepted, there will be some difficulty in explaining how it is that Gilgameš (if it is he) appears now as a shaven priest, now as the nude hero shown from the front, now as a warrior represented in profile, while Enkidu is pictured as a bull-man, though the text of the epic never does allude to him as such.

It seems that the causes of this phenomenon lie in the peculiarities of the iconography of the ED «Contest Frieze». Akkadian glyptics inherited many features of ED seal engraving. The process

of evolution of the types of composition, of the style, and of the interpretation of the subject-matter lasted close on five hundred years. We should not forget that seals continued in use for more than one generation, and the Akkadian-speaking Mesopotamians still owned, and perhaps even used, the seals once belonging to their Sumerian grandfathers, side by side with their own Akkadian seals of more recent make. The formation of the iconography of the Contest Frieze, a process started during the ED period, had been already completed towards the Akkadian epoch. Akkadian seals retain almost every iconographic type of ED glyptics, and this is quite understandable, for artistic traditions, once formed, tend to persist for very long periods of time. There are many factors conducive to this state of things; the limiting influence of acquired techniques; the hereditary professional training in seal-cutters' families; the use of conventional devices unavoidable at a relatively low technical level, etc.

The oral tradition is naturally more supple, more easily adaptable, less rigid and less strictly limited as to forms of its rendering than the artistic conventions. The content of each individual type, its meaning and its interpretation, are subject to inevitable changes. Little by little, some features are forgotten, others supplied in their stead until at last the type undergoes a complete metamorphosis. But the original point of convergence, that which is common to the graphic type and the mythological-literary type, should be sought in their genetic kinship, once clearly felt, but growing less and less manifest as time goes on.

The re-interpretation of an iconographic type does not, however, result in a complete transformation of the type itself, and generally it betrays its origin. This permits us to hope that eventually each personage, however complicated or enigmatic, may be identified. Enkidu may serve as an example. He is shown in seal designs as bull-man not only because such a treatment is in conformity with the earlier iconographic tradition, but also because he is genetically related to one of the contestants in the «Contest Frieze». We identify the bull-man in seal designs as Enkidu, in spite of the fact that the text of the epic does not contain any statements which might be construed into an admission that he was regarded by ancient Mesopotamians as a theriomorphic being.

Because one of the epic characters, Enkidu, found a place of his own in Akkadian glyptics, other figures of the «Contest Frieze» could gradually be re-interpreted in the same direction, and be adapted so as to illustrate scenes of the Gilgames Epic. This seems to account for the frequent occurrence in seal designs of the contest of Gilgames and/or Enkidu with lions. These episodes occupy a minor place in the text of the epic; no particular importance is attached to them. But they had the merit that adaptation of ready iconographic prototypes to their representation was possible. Contrary to the case,

e. g., of the scene of Gilgameš felling the *Huluppu*-Tree, iconography of which had first to be invented, the iconography of the scene of a hero's contest with lions already existed and was widely known. That is why the subject of Gilgameš and the *Huluppu*-Tree has been found represented in but a few cases, and scenes of his contest with the lion or with the Celestial Bull occur on a considerable number of seals.

The image of Gilgameš, — in contrast to Enkidu, a much more ancient personage, — had no iconography of its own, and so was rendered by various iconographic types. Of these, the most frequently used were the man wearing locks, represented in front view, and the bearded man with his face in profile. They seem to be genetically related not only with certain ED figures, but also with still earlier iconographic types of the Uruk and Jemdet-Nasr periods when figures of this description used to represent military leaders, priest-kings, etc. But, as the analysis of the scenes shows, during the Akkadian period these types were employed to render, not only Gilgameš, but also a number of other epic and mythological characters, as e. g., Adapa, Etana, the door-keeper of the god Enki, etc. The polysemantic quality of iconographic types of necessity directs our attention to the problem of interaction between the Sumerian and Akkadian cultures.

The development of the art during the Akkadian period was determined by several factors. Important among these were the mixed ethnic structure of the population and a certain re-conditioning of the social structure which opened the way for penetration of unconventional motifs into official art (including those which originated in the Northern part of Southern Mesopotamia, the earliest to be akkadianized).

The fact that some seal engravings of the period illustrated literary or folklore texts testifies to the existence of a new, «secular» trend in Akkadian art, and to a certain extension of the functions of the seal. None of its religious and magical significance was lost, the seal remained first and foremost an amulet. If Gilgameš began to be represented in the seal designs of the time, it was just because his historical prototype was at best but dimly remembered, and the character had acquired a legendary quality. He probably was to the Akkadians what the remote cattle-breeding ancestors had been to the Sumerians of the ED epoch; it may well be that the practice of counting Gilgameš among the seven sages, who sometimes are represented in Akkadian glyptics, dates from this period.

By slow degrees, the artist obtained a certain freedom for his imagination and creative powers (a result of the struggle against the old canons as elaborated in the local cults, a characteristic feature of the Akkadian period); and the patron of the artist acquired more possibilities to satisfy his individual taste. Almost all of the seals-

engraved with what we classify as illustrative subjects, are inscribed; nor is the social position of the seal-owners a matter of chance: one is a scribe, another an overseer, a third a priest, etc. Inscriptions on seals are known from the ED period as well; but in the Akkadian epoch their number increases considerably. We may suppose that the group of newly created officials who rose together with a king of non-royal blood, were anxious to stress their new importance. There appears a new variety of seals — private seals made specially for a particular owner, bearing an individual design and inscribed with a text which announced the owner's name and rank. It seems that the desuetude of Sumerian local religious canons, and the changes in the social structure, are to a considerable degree responsible for the fact, that the art of the Akkadian period proved able to enrich the culture of the Ancient Orient with a wealth of objects of art at once expressive, dynamic, and possessing great emotional appeal.

In conclusion we must admit that many of the suggestions made in this rather cursory summary may seem somewhat superficial, because considerations of space have made it necessary to omit a substantial part of our system of arguments in favour of the conclusions presented. Nevertheless, the author thought it possible to publish the results of the study in question in this condensed form, since the aim of our investigation was not primarily to solve the enigma whether it is Gilgameš or not who was the main hero of Sumerian and Akkadian figurative art — a problem nearly as thrilling as the plot of a detective story; it goes without saying that what has been said above on this topic belongs to the most subjective and therefore the most vulnerable parts of the present paper. What seemed to the author really important, was an attempt to trace and to outline the tendency of evolution of the mythological and heroico-epic human image in plastic and verbal arts, and to find out, to what extent this can in principle be done in regard to Sumerian material.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА
ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПАЖЕЙ ДВУРЕЧЬЯ
(середина V — середина III
тысячелетия до н. э.)
(ПОЯСНЕНИЯ К ТАБЛИЦЕ-ВКЛАДКЕ)

Таблица-вкладка ставит целью проследить в общих чертах развитие главных иконографических типажей месопотамской глиптики к аккадскому периоду.

Исследователи аккадской иконографии выделяют в аккадской глиптике два иконографических типа:

1. apkallu — «мудрец» — бородатый герой, лицом в профиль, в короткой тунике.

2. lullû amēlu — «дикий человек» — нагой герой с локонами, лицом в фас.

Однако каждый из этих иконографических образов представлен на печатях значительным числом вариантов.

Герой, лицом в профиль, может быть изображен на печатях следующим образом:

1. Бородатый герой, одетый в короткую тунику, в берете.

2. Этот же типаж, но обнаженный (в головном уборе или без него).

3. Обнаженный бородатый герой в рогатой тиаре (предполагается, что подобным образом изображались в аккадское время боги).

4. Обнаженный герой с копной волос.

5. Герой в короткой тунике (повторение варианта 1), но с копной волос или в высокой шапке.

6. Герой в тунике, в круглой шапочке типа «шлем», в обуви с загнутыми носками (по мнению Н. Д. Флиттнер, такой тип обуви характерен для горцев).

7. Герой, очень близкий варианту 5, но в полосатой круглой шапочке и т. д.

Функции этого героя:

1. Защищает домашних животных.

2. Сражается с буйволом.

3. Сражается с быком с человеческой головой.

4. Сражается с человекобыком.

5. Сражается со львом.

6. Сражается с подобным себе героем (т. е. удваивается).

Обнаженный герой, лицом в фас, изображен не так разнообразно:

1. Нагой герой с бородой, с локонами и в препоясании (это наиболее распространенный типаж).

2. Нагой герой с бородой, в препоясании, но без локонов, с одной только повязкой на голове (встречается исключительно редко).

Человекобык, который изображается и в фас, и в профиль (реже), по типу лица тоже может быть отнесен к вариантам нагого героя в фас: та же трактовка бороды, локоны, препоясание. Только бычьи рога, ноги и хвост придают ему зооморфный облик.

Действия героя, лицом в фас, аналогичны действиям мужчины в профиль. Если бы не разница в одежде и не появление обоих типов героев одновременно на одной печати (очень редкое), то можно было бы считать, что перед нами профильное и фасное изображение одного и того же лица.

Как уже говорилось, все эти образы — не создание аккадского времени, но результат разработки иконографического репертуара предшествующих периодов.

Нагой герой, лицом в фас, видимо, все-таки ведет свое начало от единственного урукского изображения «одноглазого» героя в фас, который появляется затем на печатях раннединастического времени, иногда фантастически измененным, часто с головным убором, имеющим большое число вариантов.

Происхождение образа человекобыка, как указывалось, мы связывали с эlamскими изображениями.

Пожалуй, наиболее сложен в этом отношении тип нагого героя в профиль, в происхождении которого можно обнаружить несколько линий, чем, видимо, и объясняется наибольшее число вариантов этого образа.

1. Во-первых, это герой-божество в профиль, с рогатой тиарой на голове и в длинной юбке на протоэlamских печатях.

2. Во-вторых, это герой-вождь (= жрец, охотник и т. п.) изображений урукского периода — тоже одетый, но без тиары.

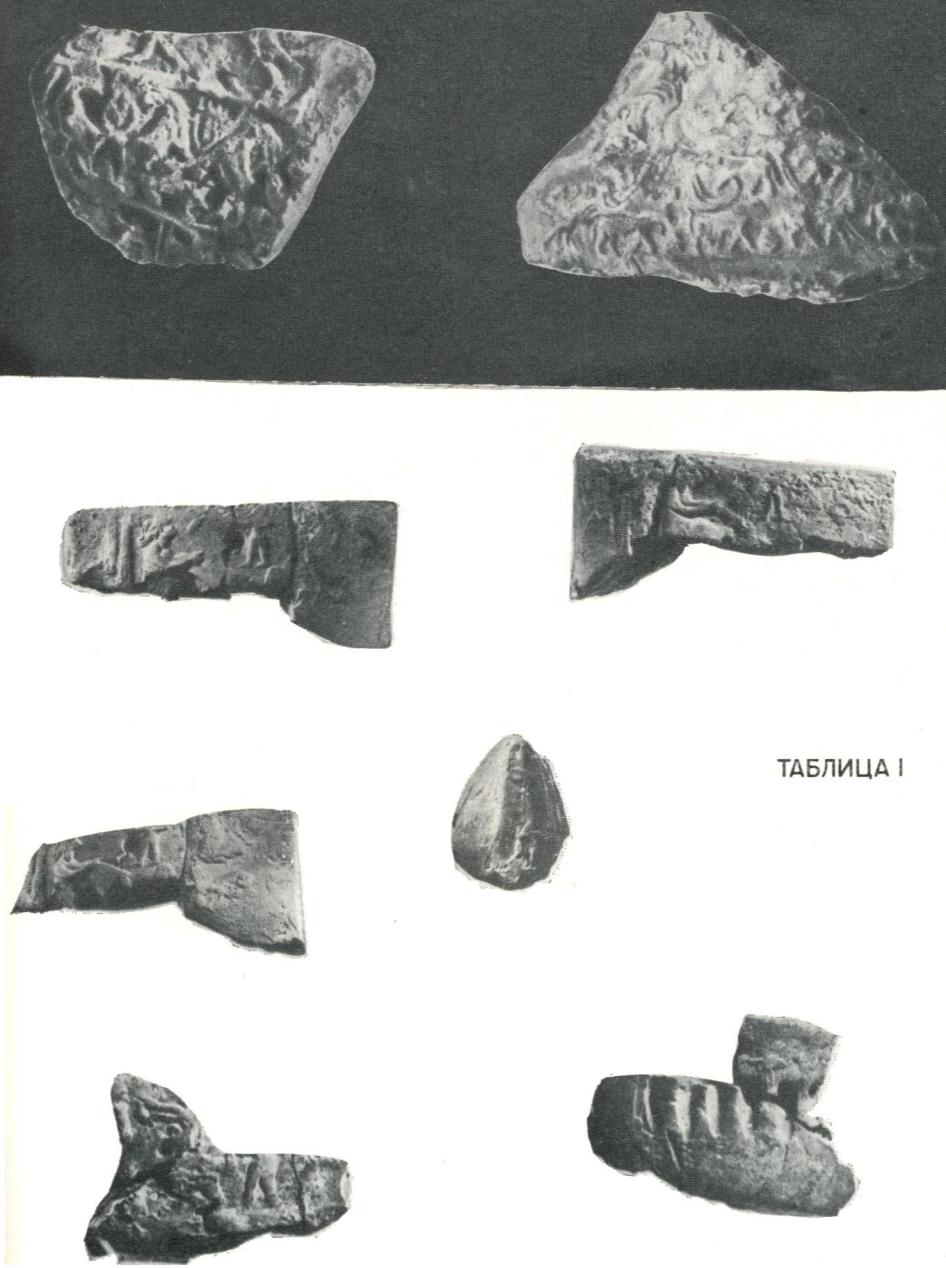
3. В-третьих, это нагой герой в профиль, с бородой, в препоясании, появляющийся только в раннединастический период, главным образом на печатях из Ура (с ним, видимо, частично сливаются и перемешиваются герой урукских изображений, в короткой тунике, иногда нагой, без бороды, младший спутник «вождя-жреца». В раннединастический период этот образ иногда появляется на печатях (но, как правило, совершенно нагим), а затем ассилируется нагому герою с бородой).

4. Ряд вариантов этого образа (в «полосатой шапочке», в «шлеме» и т. п.) засвидетельствованы только в аккадский период и могут считаться созданием этого времени.

К сожалению, во многих случаях невозможно достоверно определить место происхождения памятников; некоторый опорный хронологический и локальный материал дают памятники «большой пластики», например, «Камень Блау» (период Джемдет-Наср) и деталь подставки из Тельль-Аграба (первая половина III тыс. до н. э.).

ТАБЛИЦЫ

ТАБЛИЦА I



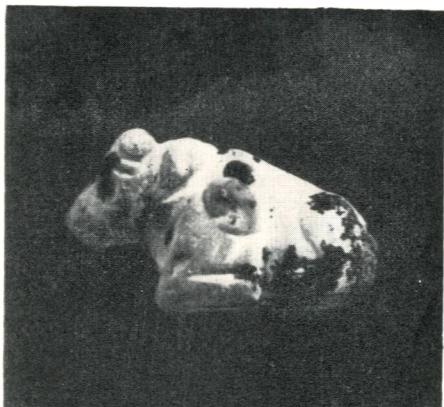
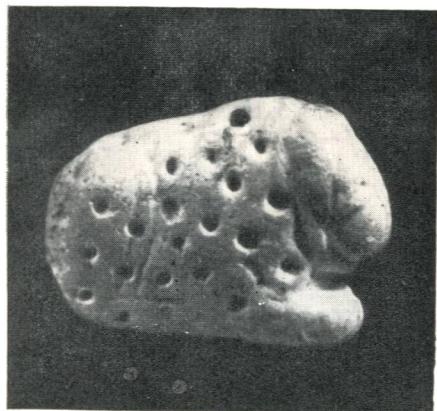
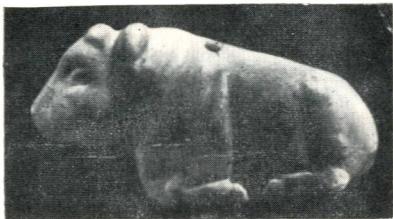
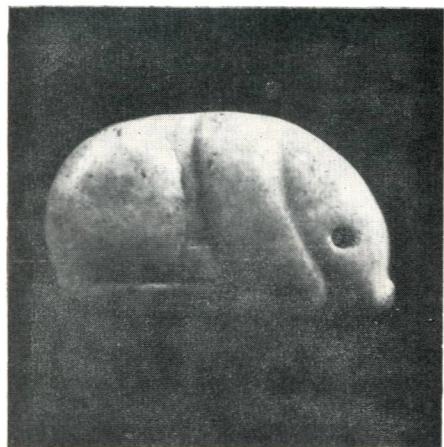
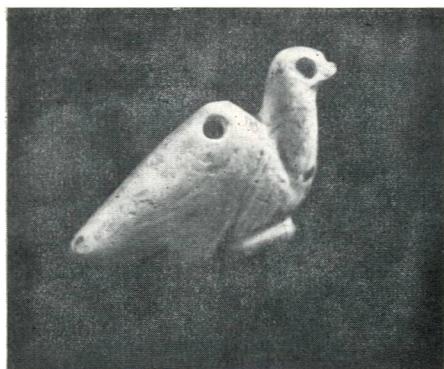
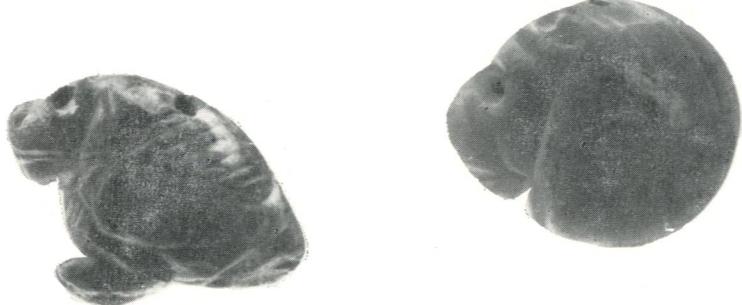
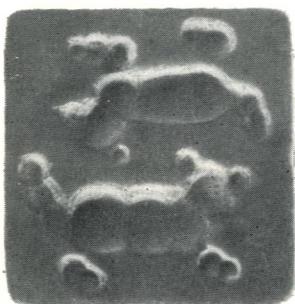
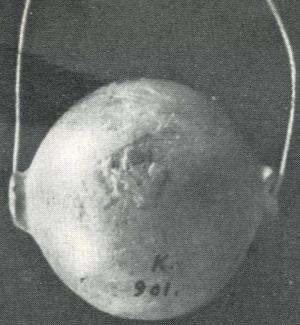


ТАБЛИЦА II

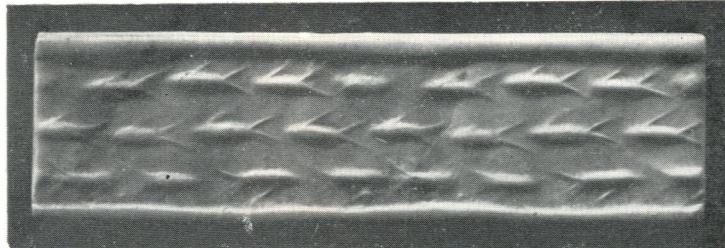
ТАБЛИЦА III





a

б



в



ТАБЛИЦА IV

Г





а

б



ТАБЛИЦА V



в



а



б

ТАБЛИЦА VI



в



г



а

ТАБЛИЦА VII



б



в



г



ТАБЛИЦА VIII

а



б



в



г

а



ТАБЛИЦА IX

б



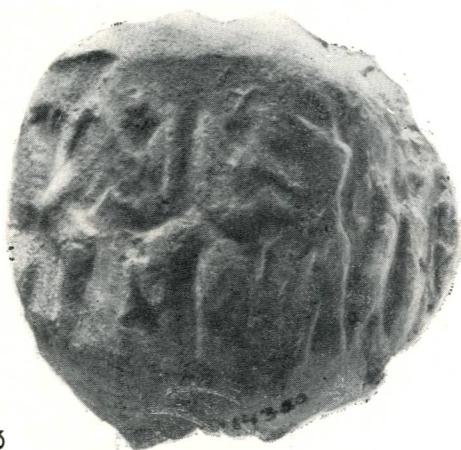
в





а

ТАБЛИЦА X



б

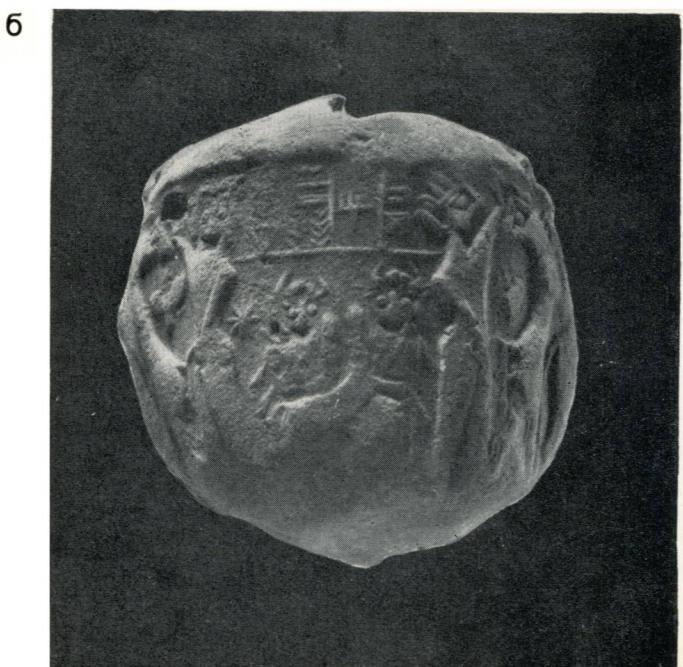
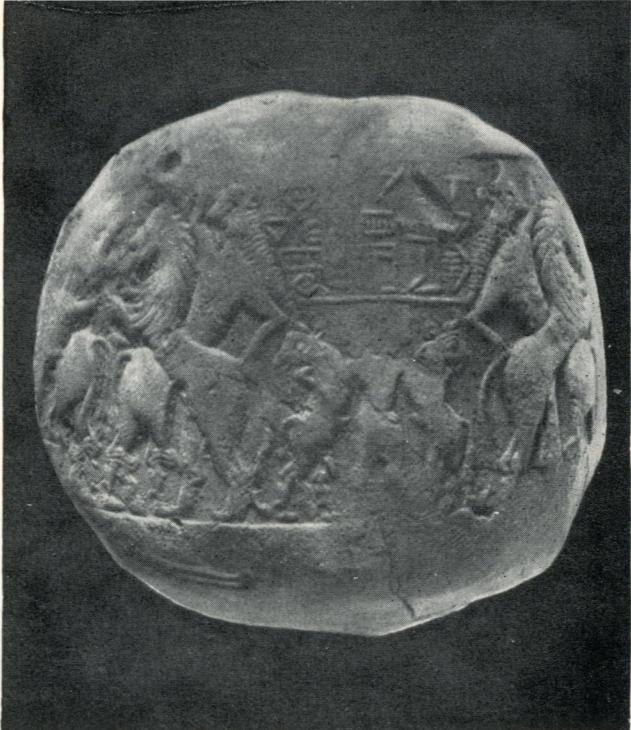


ТАБЛИЦА XI

ТАБЛИЦА XII



а

б





а



б

ТАБЛИЦА XIII



в



б

ТАБЛИЦА XIV



в





а



б

ТАБЛИЦА XV



а

ТАБЛИЦА XVI



б



ТАБЛИЦА XVII



а



б



в



а



б

ТАБЛИЦА XVIII

в



г





а



б

ТАБЛИЦА XIX

в

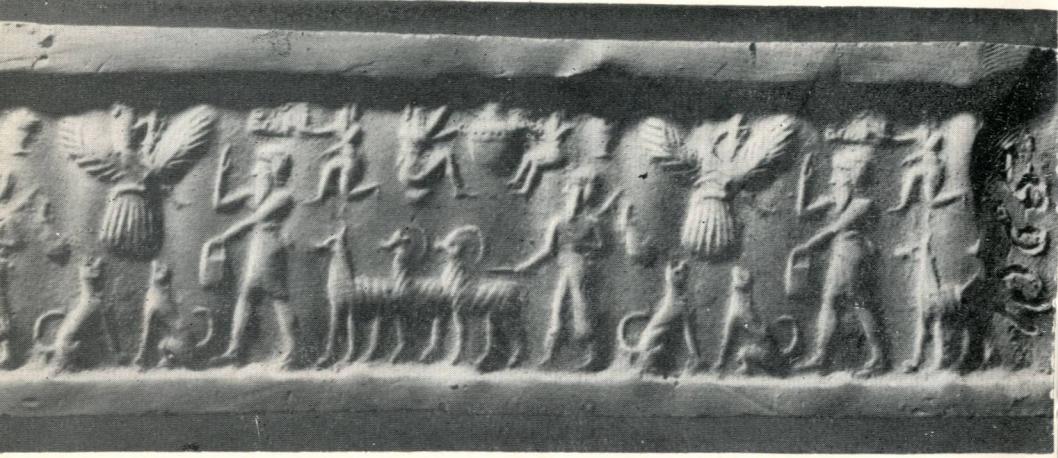




а

ТАБЛИЦА ХХ

б



в





а

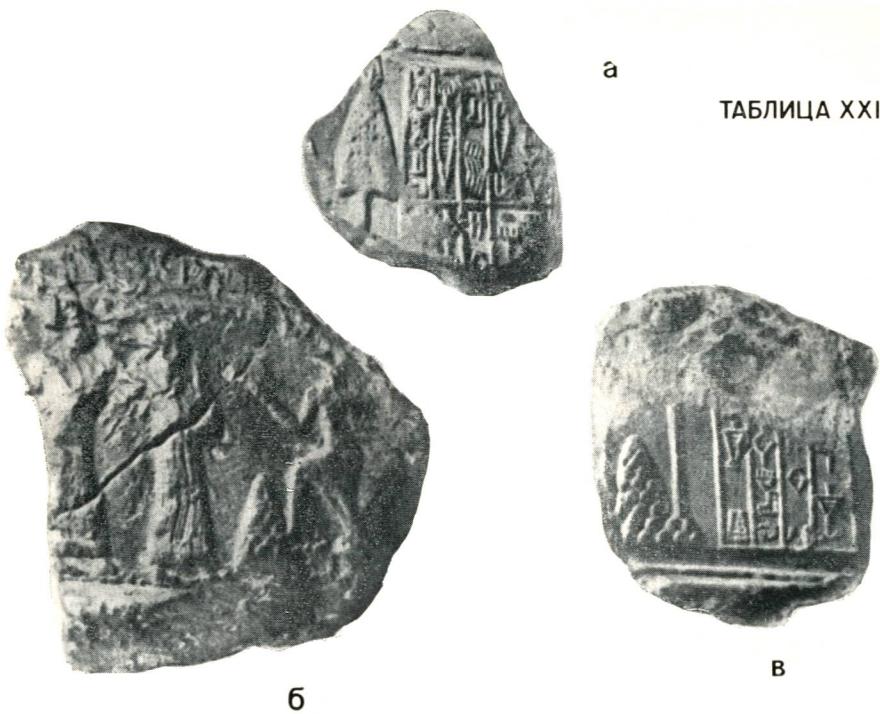


б

ТАБЛИЦА ХХI



в



б

Г





а

ТАБЛИЦА ХХIII



б



а

ТАБЛИЦА ХХIV



б

в



ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Г л а в а I. Наука о глинике Шумера и Аккада	11
Г л а в а II. Гильгамеш или Таммуз?	26
Г л а в а III. «Фриз сражающихся»	37
Г л а в а IV. Амулеты-анопропеи или знаки собственности?	56
Г л а в а V. Шумерская литература. Этнологические мифы	70
Г л а в а VI. Шумерская литература. Эпические песни о Гильгамеше	83
Г л а в а VII. Шумерская литература. Сказания о героях Шумара	97
Г л а в а VIII. Гильгамеш и Энкиду, эпические образы	110
Г л а в а IX. Гильгамеш и Энкиду в аккадской глинике	121
Г л а в а X. Шумерийцы и аккадцы	139
Заключение	147
Указатель имен	152
Указатель географических названий	154
Указатель мифологических мотивов, имен, иконографических сюжетов и персонажей	155
Список сокращений	159
Библиография	160
Список иллюстраций	169
Список таблиц	172
Summary	174
Сравнительная таблица иконографических типажей Двуречья (пояснения к таблице-вкладке)	191
Таблицы	194

Вероника Константиновна Афанасьева

ГИЛЬГАМЕШ И ЭНКИДУ

Эпические образы в искусстве

*Утверждено к печати
Редколлегией серии «Культура народов Востока»*

Редактор Н. Б. Кондырева
Художник Э. Л. Эрман

Художественный редактор | И. Р. Бескин |

Технический редактор С. В. Цветкова

Корректор Л. И. Письман

ИБ № 13825

Сдано в набор 23.07.74.

Подписано к печати 18.07.79.

А-06558. Формат 60 × 84¹/₁₆. Бумага мелованная.

Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.

Печ. л. 13,75 + 0,875 п. л. вкл. Усл. печ. л. 13,6

уч.-изд. л. 15,31

Тираж 7400 экз. Изд. № 2568

Зак. № 8558. Цена 2 р. 50 к.

Главная редакция восточной литературы

издательства «Наука»

Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Ленинград, 191126, Звенигородская ул., 11

Тоновые клише изготовлены в ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типографии газеты «Правда» им. В. И. Ленина. 125863, Москва А-47, ул. «Правды», 24

20.50

Цена 2 р. 50 к.