

С.А. Зинченко

**ИСКУССТВО УЗНАВАНИЯ ИЛИ О ПРИМЕНЕНИИ ДЕФИНИЦИЙ
ПРИ РАБОТЕ С АНАЛОГИЯМИ (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА
ОДНОГО ОБРАЗА В ПАМЯТНИКАХ ЕВРАЗИЙСКИХ СТЕПЕЙ
И БЛИЖНЕГО ВОСТОКА В I ТЫС. ДО Н. Э. — I ТЫС. Н. Э.)**

Попытки выделить последовательные этапы в процессах усвоения тех или иных образов и мотивов Ближнего Востока в художественной культуре Евразийских степей в I тыс. до н. э. — I тыс. н. э., так же как и попытки дифференцировать разные «стадии», фазы в вышеупомянутых процессах усвоения важны для реконструкции генезиса и функционирования того или иного типа изображений в означенных временных и территориальных рамках. Проблема выявления различных «стадий» подобных процессов тесно связана с проблемой облечения в вербальные формы выявленных визуальных отличий, то есть возникает необходимость выявить визуальные критерии определенной «стадии» — фазы перевести в формат более-менее чётких дефиниций, реальных определений¹, а, следовательно, и установить приемлемым применение того или иного термина.

Проблемы, связанные с применением того или иного термина, неизбежно возникают при анализе и описании художественных

¹ Под «реальным определением» автор принимает следующее высказывание: «... определение считается реальным, если значением определяемого термина являются реально (материально) существующие предметы или их характеристики (свойства и отношения)» [Бочаров, 2000]. Для автора важно, применяя данный термин, указать на то, что именно «реальное определение» «отвечает» за отбор и описание тех существенных признаков и характеристик объекта, которые способны отличить один объект от другого.

образов, повторяющихся либо «всплывающих» на протяжении длительного времени и в пространстве разных культур. При столкновении с внешне близкими образами, относящимися подчас к разным культурам и периодам, возникает необходимость выбора определений для анализа художественных процессов и установления в них места того иного типа изображений путём соотнесения анализируемого варианта и найденных ему аналогий.

Для того, чтобы термин наиболее отчётливо отражал существенные признаки и характеристики описываемой «стадии» — фазы, необходимо в группе изобразительных памятников, локализующихся в рамках одного мотива или образа: 1) перечислить (охарактеризовать) важные отличительные признаки для данного мотива или образа в целом; 2) определить несовпадающие и/или совпадающие признаки между разными объектами (памятниками)²; 3) выделить на базе анализа совпадающих признаков те, которые относятся к инвариантным и вариантным³; 4) подобрать термин, для определения выделенных существенных признаков, способный «атрибутировать» выделенную «стадию» — фазу наиболее полно и адекватно.

При работе с аналогиями, подобранными в результате исследования конкретного изобразительного памятника, важно понимать и учитывать их «степень родства» друг другу. В результате постулирования подобного подхода, возникает необходимость выделить для дальнейшего использования термины, с помощью которых можно попытаться определить как раз «степени родства». Выделим следующие: шаблон, паттерн, цитата, реминисценции. Применение того или иного определения зависит не только от отбора

² Как отмечают И.С. Каменецкий, Б.И. Маршак и Я.А. Шер, «списки вариантов облегчают поиск нужного признака... Важно и то, что варианты признаков собраны вместе, ибо вычисления соотношений возможны только между ними» [Каменецкий, Маршак, Шер, 2013, с. 51].

³ Под инвариантными понимаются «... те элементы изображений, которые при преобразовании других элементов остаются неизменными и устойчиво повторяются на разных по содержанию изображениях...» [Шер, 1980, с. 41].

признаков, выявления какие из отобранных признаков относятся к разряду инвариантных и вариантных, но также и установления иерархии признаков⁴.

Выбранные для работы термины, а также определение границы их использования, необходимы для решения следующих вопросов:

1. Возможно ли выделение в качестве источника некоей исходной традиции, и с какой культурой данная традиция может быть связана?

2. Если выделение одной исходной традиции не представляется возможным — то какие прототипы могут быть использованы в процессах генезиса данного типа изображений, каково их «процентное соотношение» между собой и их культурный провенанс. Например, Дж. Аруз, анализируя бактрийско-маргианские печати, обращает внимание на то, что «наличие или отсутствие определённых характеристик отмечается для того, чтобы попытаться установить, до какой степени образная система... была связана с системами образов, бытовавших у соседних народов на востоке и западе» [Аруз, 1998, с. 82].

Расположим и рассмотрим выделенные термины в порядке «убывания» количества совпадающих признаков (прежде всего, по принципу инвариантности), то есть либо их уменьшения чисто количественного, либо наличия принципиально иных сочетаний между отдельными деталями образа, приводящих к возможности его (образа) иного толкования, прочтения. При этом, выстраивая градацию отличительных признаков от большего к меньшему, важно помнить те аспекты, на которые указывал Д.С. Раевский: «... тенденция к выходу за рамки стабильных клише и к постоянным

⁴ По мнению И.С. Каменецкого, Б.И. Маршака и Я.А. Шера, «иерархия признаков не только возможна, но и обязательна в любом списке, предназначенном для первичного описания» [Каменецкий, Маршак, Шер, 2013, с. 51].

поискам новых выразительных средств и созданию отличающихся от прежних (хотя и канонических) воплощений того или иного мотива... была в искусстве звериного стиля преобладающей» [Раевский, 2001, с. 373]. Он связывал данную тенденцию с отражением в изобразительном искусстве процессов, характерных для существования сакрального текста в рамках устного вербального пространства, называя её наличием неперменной вариативности. Кроме того, можно вспомнить и о том, что каждое произведение звериного стиля евразийских степей I тыс. до н. э. — середины I тыс. н. э. состоит из обязательной суммы, включающей в себя как общие черты (формульную “схему (скелет)”) в качестве инварианта, так и особенные черты (вариативные компоненты) (см.: [Зинченко, 2008]).

Попытка выбора той или иной дефиниции при работе с аналогиями была проведена на примере анализа конкретного образа Стрельца-Кентавра, выявленного как в памятниках евразийских степей, так и Ближнего Востока в I тыс. до н. э. — I тыс. н. э. Принято считать, что символом этого божества и изобразительным эквивалентом созвездия является «стреляющий из лука кентавр (на некоторых изображениях крылатый) с двумя головами (человека и льва) и двумя хвостами (лошади и скорпиона)» [Куртик, 2007, с. 406] либо кентавр с 4-мя лошадиными копытами, иногда с хвостом скорпиона, часто держащий в руках лук или дубинку [Black, Green, 1992, p. 51].

При анализе процессов, возможно, лежащих в основе специфики «транскрипции» Стрельца-Кентавра в искусстве Древнего Востока, были отмечены неоднократные случаи повторения старых образцов. Но, при повторении старого, ни в коем случае не идёт речь о дословном воспроизведении прототипа полностью (см.: [Зинченко, 2014]). Первичный анализ и описания этих художественных процессов поставили вопрос о вариантах цитирования: прямое или косвенное. Косвенное цитирование (так первоначально были интерпретированы факты, выявленные на базе анализа художественного материала) господствовало. Детальное ознакомление с корпусом аналогий поставило вопрос о необходимости более градуированного применения определений. При этом

с самого начала отметим, что этот вопрос рассматривается только на базе анализа внешних (формальных) категорий⁵.

Казалось бы, на первый взгляд максимальное родство между прототипом и его воспроизведениями определяет термин «шаблон». Данный термин, применяемый в значении образца, причём образца дословно-эталонного, на базе которого производятся и возобновляются по принципу трафарета одинаковые и принципиально тождественные друг другу (сродни клону) предметы, – вряд ли уместен при рассмотрении художественных культур евразийских степей и Ближнего Востока I тыс. до н. э. – I тыс. н. э. Причин тому несколько. Первая связана с тем, что в степях Евразии в пределах каждой исторической зоны отмечается сложность динамики культурного пространства [Савинов, 2003, с. 59]. Также исследования изобразительных памятников евразийских степей I тыс. до н. э. – I тыс. н. э. показывают неоднородность самого культурного явления, названного скифским звериным стилем. На это обращает внимание Е.Ф. Королькова, отмечая возможность выделения множество стилей в собственном смысле этого слова в рамках культурного явления, названного скифским звериным стилем [Королькова, 2006, с. 152]. Т. е. при рассмотрении звериного стиля и при реконструкции культурной ситуации в степях Евразии в I тыс. до н. э. – I тыс. н. э. мы должны учитывать невозможность исключить явление синхронизма, порождённое точным совпадением во времени двух или нескольких достаточно одинаковых процессов в художественной культуре, в том числе и процессов, затрагивающих формирование изобразительных образов.

С другой стороны, кроме выше приведённых качеств художественных культур евразийских степей I тыс. до н.э. важно помнить и о том, что в пространстве Ближнего Востока «в I тыс. до н.э. ... новоассирийская, а затем и нововавилонская политика насиль-

⁵ Как отмечает Я.А. Шер, «для изучения изменчивости изобразительных памятников во времени и в пространстве решающее значение имеет не содержательная, а выразительная сторона изображений» [Шер, 1980, с. 339].

ственного объединения этнических групп в Месопотамии была совершенно отлична от процессов этнического взаимодействия в начале II тыс. до н. э. ... с завоеваниями Кира месопотамская культура официально становится лишь одной из несколько вариантов в Месопотамии...» [Йоффи, 1989, с. 99]⁶.

Первым термином, определяющим максимально допустимую в рамках искусства евразийских степей I тыс. до н. э. — I тыс. н. э. близость образов, максимальную степень родства, скорее всего, будет «паттерн».

Термин «паттерн» в контексте данной статьи применяется для обозначения повторения в разных памятниках изобразительного искусства одного и того же образца, при этом важно отметить, что основные (инвариантные и большинство вариантных) элементы паттерна предсказуемо дублируются. Паттерн — как попытка достаточно дословного воспроизведения с уже созданного и, возможно, известного и популярного примера; попытка повтора прототипа до мельчайших деталей и/или дословное повторение в рамках одного памятника одного и того же образца. Паттерн как еще один вариант связи образа и прообраза, но, в отличие от шаблона допускающий незначительные искажения/отличия (безусловно, в поле вариативного, а не инвариантного). Подобное допущение, вероятно, возникает как результат того, что для паттерна важна предсказуемость в дублировании основных элементов образца, а не механическая трафаретность, стремление создать клон.

⁶ Далее, как указывает Н. Йоффи, процессы включения в состав художественной культуры различного, прежде всего, по причине заимствования художественных образцов, будут только нарастать, «постепенно в правление ... поздних режимов (здесь имеются в виду Ахеменидская, Селевкидская и Парфянские эпохи — СЗ) традиционные месопотамские культурные институты начинают сохраняться лишь в виде смутных воспоминаний, особенно у членов тех новых этнических групп, которые имели мало оснований отождествлять себя с месопотамским прошлым и ещё меньше хранить и передавать о нём память» [Йоффи, 1989, с. 99–100]. А, следовательно, всё больше и больше будет туманен гипотетический прототип, возможно, созданный в рамках одного образа.



Рис. 1. Изображения Пабилсага (=Стрелец) на межевом камне (кудурру) касситского времени. 12 в. до н. э. (по: Куртик, 2007. Илл. 7).

Возможность при анализе евразийского искусства I тыс. до н. э. – I тыс. н. э. исключить из описания схемы родства определение «шаблон» и признать крайне редкую вероятность применения определения «паттерны» подтверждает мнение о том, что в искусстве евразийских степей мало обосновано применение термина «иконография»⁷. По мнению Е.Ф. Корольковой, можно говорить о правомерности использования в скифском зверином стиле термина «иконографическая схема» [Королькова, 2006, с. 166].

В качестве «отправной точки» при вычислении того, что есть для данного образца паттерн примем самую раннюю из известных нам художественных схем, связанных с передачей конкретного художественного образа.

Следовательно, в качестве «отправной точки» может быть выбрано изображение Пабилсага (=Стрелец) на межевом камне (кудурру) касситского времени (XII в. до н. э.) (Рис. 1). Данный вариант содержит элементы, набор которых выступает в качестве своеобразного индикатора принадлежности других изображений к этому варианту показа образа Стрельца-Кентавра, а полнота данного набора может рассматриваться как индикатор определённой степени родства между прототипом и последующими воспроизведениями. Однако появляется с самого начала вариативность, что предлагает наличие постоянной разницы в воспроизведении⁸.

⁷ По мнению Е.Ф. Корольковой, «иконография – это строго установленная система изображения каких-либо персонажей или сюжетов. В искусствознании под иконографией понимается описание и систематизация типологических признаков и схем, принятых при изображении тех или иных персонажей или сюжетных сцен» [Королькова, 2006, с. 166].

Также, выбирая первый образец в качестве гипотетического паттерна, необходимо помнить о том, что «... месопотамская культура не была замкнута и статична... Именно эти этнические группы (амореи и касситы – СЗ) могли способствовать сохранению в пространстве и времени специфически месопотамских культурных форм, поскольку они не были замкнуты в пределах определённых городов-государств или местных интересов... Следовательно, эти этнические группы... на деле становились носителями месопотамской культурной традиции» [Йоффи, 1989, с. 99]. Значит, данный образец мог повторять уже созданное? Но в какой пропорции и что в нём (дошедшем до нас первом образце) будет повторено от прототипа, вряд ли можно высчитать, т. к. в пространстве середины II тыс. до н. э. – начала I тыс. н. э. на выделенных территориях встречаются разные варианты (Рис. 1, 8, 10).

Важно с самого начала отбора признаков определить, что выделяется в качестве того самого индикационного признака, который и позволит в каждом конкретном наборе аналогий выстраивать свои «взаимоотношения» от паттерна к реминисценции. Так, например, в



Рис. 2. Стреляющий из лука крылатый «кентавр», имеющий два хвоста — скорпиона и коня. Эллинизм. Печать из Урука (по: Куртик, 2007. Илл. 33).



Рис. 3. Стреляющий из лука крылатый «кентавр», с двумя хвостами, у которого передние ноги коня, задние — орла(?). Эллинизм. Печать из Урука (по: Куртик, 2007. Илл. 34)



Рис. 4. Стреляющий из лука крылатый «кентавр», с двумя хвостами, у которого передние ноги коня, задние — орла(?). Эллинизм. Печать из Урука (по: Куртик, 2007. Илл. 35)

⁸ Например, можно в связи с этим вспомнить замечания Дж. Аруз: «на ближнем Востоке, и в Месопотамии, и в раннем Иране наиболее примечательные фигуры демонов включают части звериных тел, либо черты быка или льва» [Аруз, 1998, с. 91].

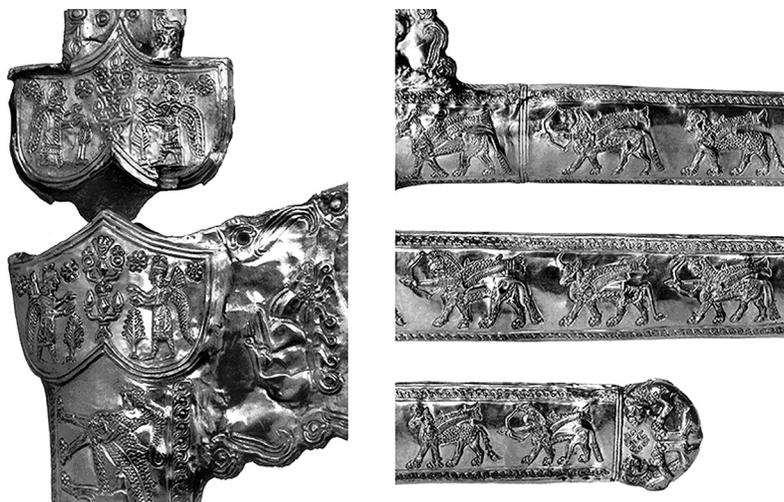


Рис. 5. Обладка меча в ножнах. Келермесский курган № 1 (по: Галанина, 1997. Табл. 8, 9).

самых ранних образцах могут присутствовать разные позы (оговаривается лишь точность в передаче действия – стрельба из лука). В результате этого допускаются два варианта положения тела: на двух опорах (Рис. 9) и более часто встречаемый – на четырёх опорах (Рис. 1–4). То есть достаточно однородный (с точки зрения трансляции содержания) образ даёт разные схемы показа позы. Вероятно, также допускается и разнообразие в трансляции орудия, которое Стрелец-Кентавр держит в руке. Чаще всего это лук, но встречается и дубина (Рис. 10). Тем самым замена важных, а именно – инвариантных элементов (поза, конкретный атрибут) приводит к выводу о том, что существование точного прототипа находится под вопросом либо изначально допускается несколько вариантов одного и того же образа. Вероятность более-менее точного ответа на поставленный вопрос связана с необходимостью изначально определить набор классифицирующих признаков.

В качестве применения паттернов в пространстве либо одного памятника, либо памятников близких по времени могут быть рас-



Рис. 6. Обладка меча в ножнах. Мельгуновский (Литой) курган. Обратная сторона (по: Придик, 1911. Табл. IV, 1)



Рис. 7. Обладка меча в ножнах. Мельгуновский (Литой) курган. Лицевая сторона. (по: Придик, 1911. Табл. III, 1)



смотрены изображения на ножнах из Мельгуновского (Литого) и Келермесского курганов (Рис. 5 – 7). Безусловно, это крайне редкий случай использования почти тождественных изображений на близких по времени памятниках или практически тождественных в пространстве одного памятника⁹. Подобный пример даже позволяет некоторым исследователям говорить об изготовлении этих ножен в одной мастерской [Черненко, 1980, с. 26; Кисель, 2003, с. 30] и по некому эталону [Черненко, 1980, с. 26]. Но тогда встаёт вопрос о том, каковы причины принятия и повторения этого ближневосточного образца степными заказчиками? Безусловно, это связано с тем, что рассматриваемый прототип находит своё место в культуре евразийских степей прежде всего в силу того, что является визуализацией опорных для данной культуры понятий – военной доблести, прекрасного владения конём, царской власти и господ-

⁹ Об общих и отличительных чертах в оформлении ножен из Мельгуновского (Литого) и Келермесского курганов см.: [Черненко, 1980].



Рис. 8. Печать № 749 из Библиотеки Пирпонта Моргана в Нью-Йорке. Агат. Нововавилонский период (1000–539 гг. до н. э.).

ства над степными просторами¹⁰. Как отмечают Д.С. Раевский, М.Н. Погребова и С.В. Куланда, «имеющийся археологический и лингвистический материал даёт основание полагать, что этот регион (территория Северного Кавказа и Предкавказья – СЗ) в интересующее нас время (время рейдов кочевников в Переднюю Азию – СЗ) был заселен носителями разных культур и языков... При такой диалектной пестроте процесс быстрого социального развития мог быть достаточно успешным лишь при использовании общего механизма фиксации коллективной памяти, воплощения общих для разных слоёв общества воплощений» [Раевский, Куланда, Погребова, 2013, с. 159].

Термин «цитата» предполагает дословное применение отдельных элементов. При этом элементы хорошо опознаются, а цитируемый (вставленный) элемент не только легко выявляется, но и сознательно идентифицируется как вставленный (то есть как часть другого образца). Важно отметить, что цитируемый элемент, с одной стороны, узнаваем, а с другой, попадая в «пространство»

¹⁰ В связи со сказанным достаточно общими представляются выводы Е.И. Мало-зёмовой о том, что это сцены терзаний [Малозёмова, 2014, 134].

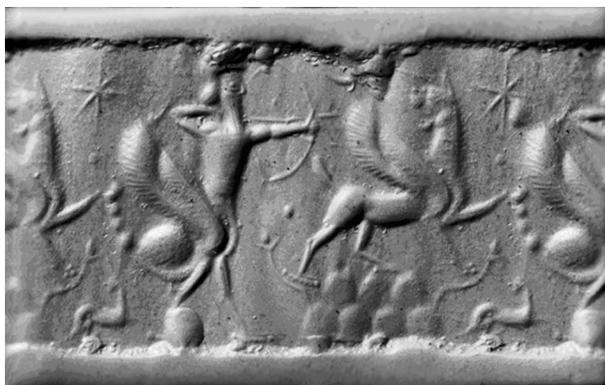


Рис. 9. Печать № 42.807 из Walters Art Museum. Агат. Среднеассирийский период (1400–1200 гг. до н. э.)

иною текста, начинает работать по его правилам, то есть соответствовать той художественно-образной программе, в пространстве которой теперь «работает» собранный из узнаваемых цитат образ. Зачастую цитата, оказываясь в пространстве другого текста, служит новому тексту.

Отличительные признаки, разграничивающие возможности цитаты и реминисценции состоят в том, что реминисценция есть, прежде всего, не простое повторение художественных приёмов или отдельных элементов узнаваемой художественной схемы. Реминисценция также не предполагает сравнение с конкретным изобразительным или вербальным образцом по принципу копирования или откровенного цитирования. Реминисценции часто выделяются на очень широком и по временному, и по географическому охвату материале. Так Дж. Аруз отмечает, что «хищные птицы и львы, как и различные существа, сочетающие в себе черты быка и человека, широко распространены в месопотамской системе образов, которую мы встречаем не только в Месопотамии, но и в сопредельных областях Сирии, Анатолии и Ирана» [Аруз, 1998, с. 82]. Но реминисценция указывает на сознательное сопоставление исходного образца и конечного продукта — сопоставление, которое заключа-



Рис. 10. Плакетка из слоновой кости с изображением сидящего крылатого существа с чертами льва и хвостом скорпиона (?). Около IX в. до н. э. Хасанлу, Иран. Metropolitan Museum of Art, № 65.163.10

ется в возможности прочтения необходимых ассоциативных рядов в чужом (а подчас и в совершенно не знакомом) образце, для того, чтобы он (образец) был принят и усвоен, так как «... изобразительный текст не просто выражал обозначенную идею, но передавал практически всю многозначность связанного с ней мировоззренческого смысла и ... был понятен людям, говорившим на разных языках» [Раевский, Кулланда, Погребова, 2013, с. 158].

Выявление приёмов реминисценций в процессах узнавания в незнакомом своего важно с точки зрения обоснования появления того или иного образа в определённой художественной культуре и/или обоснования «долгожительства» отдельных образов.

Дальнейшая работа над анализом примеров, полученных в результате при изучении образа Стрельца-Кентавра в художественных культурах евразийских степей и Ближнего Востока в I тыс. до н. э. — I тыс. н. э. привела к следующему предположению. Вероятно, видя в примерах, связанных рамками одного или нескольких близких образов, часто неявную, лишь намечающую сходство с прототипом «цитату», можно интерпретировать это сходство как проявление приёма реминисценции.

Подводя итоги, отметим, что в основе применения той или иной дефиниции лежат понятия сходства и различия. Как отмечают И.С. Каменецкий, Б.И. Маршак и Я.А. Шер, «приделом сходства можно считать тождество, приделом различия — полное несходство» [Каменецкий, Маршак, Шер, 2013, с. 61]. Именно выявлением коэффициента сходства и определяется в рамках конкретно отмеченного набора инвариативного и вариативного правомерность



Рис. 11. Печать АО 22355 со сценой охоты кентавра на антилопу. Выполнена под влиянием ассирийского искусства (?). Louvre, Departement des Antiquites orientales. II тыс. до н. э.

применения той или иной дефиниции, способной вербализовать визуальные критерии определённой «стадии»-фазы.

Обращение к проблеме применения дробных дефиниций при работе с аналогиями может помочь решению ряда существенных вопросов в области культурогенеза как в рамках евразийских степей, так и в целом в пространстве Ближнего Востока в I тыс. до н. э. — I тыс. н. э.

Литература

- Аруз 1998 — *Аруз Дж.* Образы сверхчувственного мира: бактрийско-маргианские печати в их связи с Ближним Востоком и долиной Инда // ВДИ. № 2.
- Бочаров, 2000 — *Бочаров В.А.* Определение // Новая философская энциклопедия. Т. 3. М.
- Галанина, 1997 — *Галанина Л.К.* Келермесские курганы. М.
- Зинченко, 2013 — *Зинченко С.А.* О возможных путях генезиса и «транскрипции» образа Стрельца-Кентавра в искусстве Древнего Востока // Иранский мир в I тыс. до н.э. М.
- Зинченко, 2014 — *Зинченко С.А.* Стрелец или кентавр: специфика формирования и функционирования одного образа в культурах Древнего мира в I тыс. до н. э. // Археологические вести. Вып. 20. СПб.

- Зинченко, 2008 – *Зинченко С.А.* Канон и его роль в процессах сложения скифского звериного стиля // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. Т. III. М.
- Йоффи, 1989 – *Йоффи Н.* «Чужеземцы» в Месопотамии // ВДИ. № 2.
- Каменецкий, Маршак, Шер, 2013 – *Каменецкий И.С., Маршак Б.И., Шер Я.А.* Анализ археологических источников. М.
- Кисель, 2003 – *Кисель В.А.* Шедевры ювелиров Древнего Востока из скифских курганов. СПб.
- Королькова, 2006 – *Королькова Е.Ф.* Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху. СПб.
- Куртик, 2007 – *Куртик Г.Е.* Звёздное небо Месопотамии. СПб.
- Малозёмова, 2014 – *Малозёмова Е.И.* Образы животных в оформлении иранского холодного оружия // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. СПб.
- Придик, 1911 – *Придик Е.* Мельгуновский клад 1763 года // Материалы по археологии России. СПб.
- Раевский, 2001 – *Раевский Д.С.* Скифский звериный стиль: поэтика и прагматика // Древние цивилизации Евразии. Материалы международной конференции, посвященной 75-летию Б.А. Литвинского. М.
- Раевский, Кулланда, Погребова, 2001 – *Раевский Д.С., Кулланда С.В., Погребова М.Н.* Визуальный фольклор. Поэтика скифского звериного стиля. М.
- Савинов, 2003 – *Савинов Д.Г.* Динамика культурного пространства (по археологическим материалам Центральной Азии и Южной Сибири) // Теория и методология архаики. Материалы теоретического семинара. СПб. Вып. 3.
- Черненко, 1980 – *Черненко Е.В.* Древнейшие скифские парадные мечи (Мельгунов и Келермес) // Скифия и Кавказ. Киев.
- Шер, 1980 – *Шер Я.А.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М.
- Шер, Миклашевич, Самашев, Советова, 1987 – *Шер Я.А., Миклашевич Е.А., Самашев З.С., Советова О.С.* Петроглифы Жалтырак-Таша // Проблемы археологии степей Евразии. Кемерово.
- Black, Green, 1992 – *Black J., Green A.* Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. L.