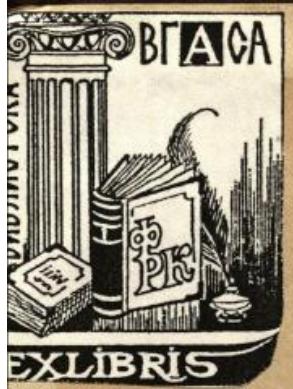


7
Т 782
Т.1

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ТРУДЫ ОТДЕЛА
АНТИЧНОГО МИРА

I



M U S È E D E L' E R M I T A G E

TRAVAUX

DU DÉPARTEMENT DE L'HISTOIRE
DE L'ART ET DE LA CULTURE
ANTIQUES

TOME I

L ÉNINGRAD · 1945

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

15983

3236
54524

Т Р У ДЫ
О ТДЕЛА ИСТОРИИ
ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ
АНТИЧНОГО МИРА

ТОМ I

Л Е НИНГРАД · 1945



7
T 782
7. 1

БИБЛИОТЕКА
E

O. Ф. ВАЛЬДГАУЕР

МИФ О ГИБЕЛИ НИОБИД В ИСКУССТВЕ
V ВЕКА ДО X. Э.

Эрмитажный рельеф с изображением гибели Ниобид был одним из тех памятников античного искусства, к которым О. Ф. Вальдгауэр неоднократно возвращался в течение всей своей жизни. Этот памятник интересовал О. Ф. Вальдгауера не столько сам по себе, сколько по тем проблемам, которые он вызывал. В архиве покойного ученого имеются следующие материалы на эту и близкие к ней темы.

а) Неозаглавленная рукопись на русском языке на 49 листах, состоящая из двух частей, написанных, судя по почерку, в разное время и в два приема, вероятно, в период 1910—1916 гг. Первая часть этой работы, относящаяся к 1910/11 году, о чем мы можем судить по ссылкам на литературу, затрагивает, главным образом, самый рельеф из собрания Кампана в Эрмитаже и распадается на две главы: "Сохранность рельефа" и "История рельефа и библиография". Библиография останавливается на разборе литературы 1910 г. Вторая часть этой работы о Ниобидах, написанная в период 1915/16 года, озаглавлена так: "Глава вторая. Фигуры — остатки Фронтонной композиции гибели Ниобид". Эту часть мы предлагаем вниманию читателя во второй же главе, дополнив ее характеристиками из последнейших редакций.

б) Первая глава первой части этой рукописи в переработанном виде и под заглавием „Der Erhaltungszustand des Niobidenreliefs Campana“ напечатана была Вальдгауером в Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 44, 1929, стр. 199 и след., табл. 47—52.

Вторая глава второй части, касающаяся вопроса об одном из самых ранних монументальных произведений на тему мифа о гибели Ниобид, т. е. вопроса о Фронтонной композиции первой половины V века, имеется в архиве еще в двух редакциях на немецком языке.

в) Первая редакция, помеченная автором декабрем 1921 года, озаглавлена „Der Niobidengiebel des V Jahrhunderts“, она почти полностью повторяет все положения русской редакции 1915/16 года.

г) Вторая редакция этой главы представляет собой совершенно законченную, заново переработанную статью „Der Niobidengiebel der Glyptothek Ny Carlsberg“, написанную автором в сентябре 1932 года. От первых двух редакций, русской и немецкой, эта последняя статья отличается весьма существенно. Во-первых, О. Ф. Вальдгауэр значительно суживает количество разбираемых им памятников, не упоминая вовсе о целом ряде фигур, которые в первых двух редакциях он связывал с данной группой памятников. Он ограничивается разбором двух фигур в Копенгагене, группы Латеран-

ского музея, Ниобиды в Banco Commerciale, юноши из Субиако и Ниобиды в Лувре. „Я хочу ограничиться этими определениями, несмотря на то, что было бы весьма соблазнительно присоединить к ним еще некоторые другие фигуры“, пишет он в своей статье. „Я николько не сомневаюсь в том, что большая часть фронтона может быть восстановлена либо при помощи оригиналов, либо при помощи копий...“ Не затронутыми в последней редакции являются так наз. Илоней в Мюнхене, близко стоящая к нему фигура так наз. Нарцисса в Уффициях, Ниобида в Museo Chiaramonti в Ватикане и часть групп в Galleria delle statue того же музея.

Вторым существенным отличием этой редакции от первых двух является желание расширить рамки статьи. Немногими, но меткими штрихами набрасывается общая картина художественной идеологии второй четверти V века, дается блестящая характеристика „мастера копенгагенского фронтона“, которого О. Ф. Вальдгауэр противопоставляет мастерам знаменитых олимпийских скульптур и, наконец, рисуется и общее состояние науки об античном искусствоведении в момент открытия Олимпии.

Все эти выдержки из этой последней редакции мы считаем нужным привести ниже. В последние годы своей жизни, в период 1932—1934 гг., Вальдгауэр снова и снова возвращался к этой теме, к своему любимому памятнику — к эрмитажному рельефу с изображением гибели Ниобид. В это время его больше всего интересует вопрос о первоначальной композиции оригинала нашего рельефа. За последнее десятилетие интерес к этому вопросу в мировой литературе снова чрезвычайно возрос, появилась целая серия различных попыток реконструкций, явно неудовлетворявших О. Ф. Вальдгауэра. Уже к осени 1932 года у Вальдгауэра сложилось убеждение, что первоначальным оригиналом нашего рельефа и многих других был посвятительный диск или щит, на котором в рельефе была изображена сцена гибели Ниобид.

а) Этому вопросу посвящена последняя работа О. Ф. Вальдгауэра, на русском языке, к сожалению, не законченная, относящаяся к 1934 году. Эту работу мы и печатаем здесь в первой части. Вполне законченной оказалась только первая глава этой работы, затрагивавшая вопрос о композиции оригинала. Сюда же относятся несколько страниц немецкой редакции. Во второй главе этой работы Вальдгауэр думал затронуть вопрос о месте нашего предполагаемого оригинала среди других подобных же щитов или дисков и, в частности, вопрос о композиции на щите Афины-Девы, увязав этот последний вопрос с вопросом о роли и значении творчества Фидия вообще. О том, что этот вопрос также интересовал Вальдгауэра, свидетельствует небольшая незаконченная им рукопись на 10 страницах „Zur Amazonomachie auf dem Schild der Athena Parthenos“, относящаяся к тому же периоду, 1932/33 году, и вызванная новыми археологическими находками в гавани Пирея, представлявшими частично копии с отдельных групп щита Афины-Девы: об этом см. Hans Schrader в *Forschungen und Fortschritte* 1931, № 18; Hans Schrader, Zu den neuen Antikenfunden im Hafen des Piraeus в *Sitzungsberichte der Preuss. Akad. d. Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl.*, 1931, XI, 3—1; в *Archäologischer Anzeiger* 46, 1931, 224 и сл. и 387. Статья того же Шрадера, Zu den Kopien nach dem Schildrelief der Athena Parthenos в *Corolla, Ludwig Curtius zum sechzigsten Geburstag dargebracht*, Stuttgart, 1937 (нам недоступна). Печатаемые ниже примечания к первой главе об эрмитажном рельефе составлены нами, главным образом, из выдернутых второй главы первой редакции рукописи О. Ф. Вальдгауэра, цитируемых нами почти полностью. В прямые скобки заключены наши дополнения и примечания. Примечания ко второй главе о фронтонной композиции сохранены нами почти полностью.

А. Передольская



Глава первая

РЕЛЬЕФ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ГИБЕЛИ НИОБИД В ЭРМИТАЖЕ

Есть памятники, к которым наука постоянно возвращается, изменения не только толкования и исторические определения их, но и подход к их изучению. Эти памятники обрастают огромной специальной литературой, подчас и для специалиста необозримой, являются предметами ожесточенных споров, полемик; в водоворотах этих споров сами памятники как бы исчезают, но, когда волны успокаиваются, всплывают во всей своей красоте, столь же загадочные, как и раньше, пока споры не начнутся сначала, на основании и по поводу вновь обнаруженных материалов.

К таким памятникам принадлежит рельеф с изображением гибели Ниобид в Эрмитаже¹. Ему пели дифирамбы, его восхваляли в литературе и с высот университетских кафедр,² но

¹ Изв. Эрмитажа А. 434. Высота 0,48, длина 1,94 м. Вальдгауэр, Античная скульптура, 1923, № 352. Кизерицкий, Музей древней скульптуры, 4-е издание, 1901 г. № 337. Вальдгауэр, Античная скульптура в Эрмитаже, в журнале „Аполлон“ 1913, № 3. Жебелев, Пантикопейские Ниоабиды в „Материалах по археологии России“, выпуск № 24, стр. 33. Остальная литература указана ниже (табл. I—V).

² 28 апреля 1848 года Э. Браун читал реферат о рельефе Кампана, слепок с которого был выставлен в Германском археологическом институте в Риме. Он отметил высокие качества вновь открытого памятника. В этой речи он говорит и несколько слов о происхождении рельефа: „...un basso-relievo di greco scarpello che gli squardi penetranti del sig commendatore Campana hanno saputo scuoprire tra i trofei che dalla Grecia ha riportati la bella Venezia“. Слова Брауна не выражают [здесь] никакого сомнения; менее уверенно звучит реферат об этом заседании в [изложении] Archäologische Zeitung 1848 стр. 89 сл.... „welches Campana bereits von einigen Jahren in Venedig aufgefunden zu haben versichert und seiner reichen Sammlung einverleibt hat...“ [Лист 7 рукописи.]

Уже в этом первом реферате Браун высказал несколько мыслей, которые могли указать дорогу последующим исследователям. Он отметил уже коренное различие рельефа от флорентийских статуй (Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz № 174 сл.) и даже превосходство его над ними, исключая при этом только Ниобиду в Museo Chiaramonti (Amelung, Die Sculpturen des Vatican. Museum I Mus. Chiar. № 176; Brunn-Brockmann, Denkmäler griech. und röm. Skulpt. табл. 313) и, во-вторых, обратил внимание на фрагмент в Villa Albani (Helbig, Führer II № 774), изданный впоследствии, на котором вместе с фигурой Ниобида, раненого в спину, встречается и фигура стреляющей Артемиды. В реферате Archäolog. Zeitung при этом было присоединено к кругу нашего рельефа и этрусское зеркало с изображением Диониса и Семеды. [Лист 8 рукописи.]

и объявляли подделкой¹ или беспомощным подражанием и компилиацией различных мотивов, заимствованных из знаменитых композиций разных времен².

Менее доброжелательно относится к нашему рельефу Welcker, *Alte Denkmäler* № 313 и сл., который, в прибавлении к своей статье о группировке Ниобы и ее детей, немногими словами касается и рельефа Кампана в связи с рельефом Albani. Он находит, что композиция „sich nicht rühmen lässt“, исходя от рельефа Albani, и только упоминает о том, что есть аналогия с рельефом Кампана „das durch Schönheit und Eigentümlichkeit der sehr pathetischen dramatischen Composition sich ganz besonders auszeichnen soll“.

В своем реферате в 1850 году об археологических открытиях последнего десятилетия Ф. Браун, *Bulletino del' Instituto*, 1850, стр. 82, еще раз указал на наш памятник среди лучших вещей, найденных в то время; но и здесь имя Скопаса повторяется, как и на первом докладе: „Con qual applauso però doveva salutarsi il sublime bassorelief scoperto dal sig. marchere Campana à Venezia, che ritrae la strage de Niobidi in un modo che ei fa scorgere i motivi introdotti in questo soggetto da Scopa stesso“.

Но и не удивительно, что в это время под влиянием флорентийской группы и предания наш рельеф в виду своей эффективности приписывался к тому же художественному кругу.

Фрески, найденные в columbarии в Villa Pamfili, дали и Jahn'у (*Die Wandgemälde des Columbariums in der Villa Pamfili. Abhandlungen der philos.-philol. Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften VIII*, 1856, стр. 236) повод упомянуть о рельефе Кампана. Он сравнивает теперешнюю центральную группу рельефа с аналогичной группой на фреске. О последней он отзыается с сомнением, изображена ли сама Ниоба или старшая сестра умирающей, между тем как совершило аналогичная группа нашего рельефа изображает [по его мнению] группу сестер. Почему? он не говорит. [Лист 9 рукописи.]

Когда писал Ян, уже вышло роскошное издание d'Escamps, *Description des marbres antiques du Musée Campana à Rome*, 1856, табл. 39, который издал фотографический снимок рельефа [со слепка]; текст к этому дает некоторые интересные указания с одной стороны и приводит нас в смущение, с другой стороны. Что касается снимка, то я должен отметить, что, вероятно, на пластинке была трещина, так как линия между Ниобидом, раненным в спину, и Ниобой, которая могла бы вызвать впечатление, что плита на этом месте была сломана, в действительности на оригинале не существует; несмотря на слишком глубокие тени это воспроизведение лучше позднейших, не говоря уже о плохом рисунке у Штарка, который напрасно называет его первым изданием рельефа (*Stark, Niobe und die Niobiden*, 1863, стр. 165 прим. 2). [Лист 10 рукописи.]

D'Escamps восхищается нашим рельефом больше Брауна; он ставит его даже выше флорентийских фигур — небывалая смелость в то время (Introduction стр. XXXIII): „Elles sont supérieures aux Niobides... qui sont aux Offices de Florence, et qui ont donné lieu à tant d'hésitation de la part de Winckelmann, de Raphael Mengs et de Schlegel. [Лист 10 рукописи.]

¹ Сомнения в подлинности рельефа высказывал устно Браун, по сообщению Stark, *Niobe*, стр. 165. [Лист 7 рукописи.] Сомнения в подлинности нашего рельефа высказывал и Heydemann, на письмо которого ссылается Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, 1889, стр. 74 № 104. Heydemann утверждал, что эрмитажный рельеф является новой копией с рисунка XVII века из собрания Dal Pozzo в Виндзоре. Сообщение „о рисунках по антикам в библиотеке королевы в Виндзоре“ дает Conze в *Archäologischer Anzeiger*, 1864 стр. 240. Он нашел в этом собрании девять томов с рисунками, которые, по предположению библиотекаря Woodward, были куплены

у кардинала Massimi; среди них Conze нашел два рисунка, которые передают мотивы нашего рельефа. Первый рисунок видел уже Winckelmann у кардинала Albani [*Kunstgeschichte*, IX 2 § 30. Heydemann, *Über unedierte Niobidenreliefs, Abhandlungen d. Sächs. Ges. d. Wissensch.* 1877, стр. 71]; он передает только фигуры правой части рельефа; второй воспроизводит обе части, но в обратном расположении, т. е. ныне правая половина приставлена к другой с левой стороны; отсутствует на рисунке средняя группа рельефа Кампана. Из того, что на рельефе Albani фигура умирающего Ниобида находится справа, Conze заключает, что San Bartoli, исполнитель рисунков, имел перед собой рельеф, фрагмент с которого сохранился в Villa Albani, причем фигура Артемиды, которая доказывает всю композицию, по его мнению, не мешает этому предположению. Более подробные сведения об этих рисунках собрал Matz в *Archäologische Zeitung*, 1873, стр. 33 и сл.: они собраны *Commendatore dal Pozzo* в XVII веке, откуда они через некоторое время попали в кардиналу Albani, а потом, переходя из рук в руки, часть была приобретена библиотекой в Windsor Castle, часть попала в собрание Frank в Лондоне. Принадлежали ли оба рисунка к составу собрания dal Pozzo, это — трудный вопрос, потому что Винкельман упоминает только один. Неудеманн, ук. соч. стр. 72, поэтому считает наиболее вероятным, что второй рисунок с большим числом фигур вносследствии прибавлен к фолиантам dal Pozzo; это и мне кажется возможным. Еще труднее сказать, с какого они оригинала скопированы; вопрос осложняется тем, что на рисунке нет нынешней средней группы рельефа Кампана. Предположение Conze потому мало вероятно, что оно заключает в себе, во-первых, гипотезу, что рельеф в Villa Albani был найден в целости, а потом исчезла левая часть его, так что остался только фрагмент с Артемидой, раненым Ниобидом и руками убитого Ниобида, и, наконец, потом опять фрагмент этот был реставрирован, причем прибавлен совершенно фантастическая фигура Аполлона, а во-вторых, что художник пропустил фигуру Артемиды. Это целая цепь невероятностей. Гораздо возможнееказалось бы принять наш рельеф за оригинал рисунка; но так как не только переставлены фрагменты, но и недостает целой группы, я должен присоединиться к мнению Heydemanna, который считает оригиналом пропавший ныне третий рельеф того же типа. Может быть, издание рисунка выяснит этот вопрос [Листы 15—17 рукописи.]

... Удивительно, что Hauser все еще не совсем отказывается от сомнений в подлинности рельефа, которые были выражены устно Брауном и были повторены „von einer Autorität in unserer Wissenschaft“. Хотя рисунок dal Pozzo в Виндзоре, относящийся к XVII веку, по его мнению, воспроизводит, вероятно, наш рельеф, что, конечно, поставило бы подлинность памятника вне всякого сомнения, — он все-таки не может совсем отказаться от этого; гипотеза Гейдемана, выраженная в письме Гаузера, что эрмитажный рельеф есть копия с того рисунка, ему кажется возможной. Из этого письма следует, значит, что Гейдеман, к сожалению, отказался от своего первого суждения [высказанного в *Über unedierte Niobidenreliefs*, стр. 72], принятого нами, что рисунок dal Pozzo воспроизводит пропавшее повторение того же рельефа. Характерно, впрочем, что никто не рискнул опубликовать свои сомнения: ни Гейдеман, ни анонимный авторитет Гаузера. [Листы 22—23 рукописи.]

² Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, стр. 737 № 1866, помещает наш рельеф в отделе: *Hellenistisch-römische Epoche* и критикует довольно резко. Он называет его „weit überschätzt“ в художественно-историческом и в чисто-художественном отношении. Композиция его недостаточна, что доказывает несамостоятельность скульптора. Ни одна из изображенных фигур не принадлежит к более древней эпохе, чем эпоха эллинизма; рельеф составлен из типов разных оригиналов; хотя некоторые фигуры скомпанованы хорошо, другие потеряли все от плохой композиции.

Дифирамбы в настоящее время затихли, о возможности подделки уже никто больше не говорит¹, но после недолгого

Таким образом, Вольтерс относит наш памятник к самым неумелым композициям позднеримской эпохи, не сумевшей даже воспользоваться уже существующими фигурами... [Листы 20—21 рукописи.]

Композицией недоволен и Hauser, ук. соч. стр. 73 № 104; фигуры, по его мнению, плохо сходятся; слишком много почвы изображено рельефно; но из этого он не выводит заключения Вольтерса, что фигуры взяты с разных оригиналов, но только, что на предполагаемом оригинале фигуры были сгруппированы иначе; этот оригинал Hauser считает живописным вроде кратера из Орвието [Furtwängler-Reichold, табл. 165. Mon. del Inst. XI табл. 40], на котором изображена та же сцена гибели Ниобид. К этому выводу привело его, вероятно, отмеченное им сходство умирающего Ниобида с умирающим женихом на скифосе в Берлине (Furtwängler-Reichold, табл. 138, 2) и умирающей дочери Ниобы на правом конце рельефа с амазонкой на фризе храма Аполлона в Фигалии (Brunn-Bruckmann, табл. 88). Эта важная аналогия заставила Гаузера отнести наш памятник, или, правильнее, предполагаемый, по мнению Гаузера, живописный оригинал к более древней эпохе, т. е. к V веку до. х. з. Этим он возвращается к правильной датировке первых издателей рельефа. [Листы 21—22 рукописи.]

Robert в своей статье *Archäologische Nachlese* в *Hermes* XXXVI, 1901 стр. 383 и сл. „возвращается к взгляду Вольтерса, стараясь защитить его самым энергичным образом“ [Лист 27 рукописи.]

Начинает Роберт свое доказательство с прекрасной группы на левом конце нашего рельефа: сестра поддерживает своего умирающего брата. По мнению Роберта, эта группа при таком толковании совершенно непонятна, потому что в одежде сестры нет следов сильного движения, потому что „непрактично“ со стороны раненого держаться таким образом за плечо сестры; эта группа, по мнению Роберта, не может принадлежать к первоначальной композиции, изображающей гибель Ниобид...

По мнению Роберта, в основании этого мотива лежит любовная сцена, в доказательство он приводит подобные же сцены с ваз... Роберту довольно этих сопоставлений, чтобы доказать правильность своего мнения; мало того он доказывает тем самым и весь эклектический характер нашего рельефа. После нескольких цитат из древних авторов, он считает вопрос решенным... Так как, продолжает Роберт, из рассуждения о первой группе не может быть речи об оригинале школы Полигнота, так как все-таки скалистая почва играет большую роль на рельефе Кампана, то, значит, по Роберту, композиция оригинала была исполнена в духе Полигнота, распространяясь по склону горы, т. е. как на лондонском диске, который вследствие этого стоит ближе всего к оригиналу. Эклектический оригинал для Роберта вне всякого сомнения, все реплики найдены в Риме, — следовательно, описанные Проперцием ворота Палатинского храма Аполлона и оказываются оригиналами их. Эрмитажный рельеф и все реплики выказывают явно характерные черты эпохи Августа. [Листы 27—28 рукописи.]

¹ Furtwängler, *Meisterwerke der Griech. Plastik*, 1893, стр. 68 и сл. в нескольких словах определил художественно-историческое значение нашего памятника и окончательно отверг сомнения в подлинности его; он указал на то, что несомненно настоящий известковый налёт сохранился на рельефе, как и на диске Британского музея, и тем положил конец сомнениям, ни на чём не основанным. Несмотря на это, Фуртвенглер объективно судит о качестве, не вдаваясь в чрезмерные похвалы первых издателей; он отмечает совершенно правильно, что работа суховата и неважна. (Лист 24 рукописи.)

затишья вопрос о нем опять встал, как одна из важнейших проблем в области истории античного искусства. Целый ряд статей посвящен нашему памятнику¹, и мне стоило за последние годы очень много времени, чтобы давать исследователям необходимые справки и указания. После того, как я в органе Римского Археологического Института² дал подробные указания о фактическом состоянии памятника и тем устранил недоразумения, возникшие в результате недостаточного знакомства с ним, желая расчистить дорогу для дальнейших исследований, считаю своим долгом изложить свою точку зрения на данный вопрос, который нас так близко касается, в возможно кратком виде.

I. Письменное предание.

Миф о Ниобе, дочери Тантала, и о гибели ее детей — один из самых страшных среди древнегреческих сказаний³. Возгордившись перед матерью Аполлона и Артемиды Латоной тем, что она родила на свет 14 детей, а Латона только двоих, Ниоба вызвала гнев богини, дети которой — Аполлон и Артемида — убили всех детей Ниобы своими смертоносными стрелами. Несчастная мать превратилась в камень, но слезы ее

[Стилистический разбор нашего памятника Фуртвенглером окончательно укрепил за оригиналом его имя Фидия.] Наш памятник, — по мнению Фуртвенглера, — передает изображение на троне олимпийского Зевса, однако, только в извлечении из первоначальной композиции... [Лист 25 рукописи.]

На точку зрения Фуртвенглера встал и Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, 116... Эрмитажный памятник он считает извлечением, как и другие подобные рельефы, но самым лучшим из них. Без сомнения он принадлежит к школе Фидия. [Лист 26 рукописи.]

В том, что характер фидиева искусства отражается на нашем рельефе, убедился и Smith, *Annual of the British School at Athens* 1896—1897, стр. 136. [Лист 26 рукописи.]

¹ Buschor-Sieveking, Niobiden в *Münchener Jahrbuch des bild. Kunst*, 1912, стр. 138 с рис. 21. G. Lippold, Das Petersburger Niobidenrelief в *Röm. Mitt.* 34, 1919, стр. 17—23. E. Kjelberg, *Studien zu den attischen Reliefs des V. Jahrhunderts v. Chr.* Upsala, 1926, табл. 9, стр. 117 сл. E. Löwy, Niobe в *Jahrb. d. Arch. Inst.* 42, 1927, 93 сл. с рис. 18 на стр. 101. E. Langlotz, в *Die Antike*, 4, 1928, стр. 28 сл. E. Löwy, *Zu den Niobidenreliefs* в *Jahrb. d. Arch. Inst.* 47, 1932, стр. 47 сл. H. Schrader, *Komposition und Herkunft des Niobidenfrieses aus dem fünften Jahrhundert* в *Jahrb. d. Arch. Inst.* 47, 1932, 151, сл. с рисунками 4 и 5 в *Forschungen und Fortschritte* 1932, № 20.]

² Waldhauer, *Der Erhaltungszustand des Niobidenreliefs Campana* в *Röm. Mitt.* 44, 1929, стр. 199 сл., табл. 47—52.]

³ О мифе см. статью Sauer в *Roscher, Myth.-Lexikon III*, 372 сл., где эрмитажный рельеф издан на стр. 403, 4.

в виде ручья продолжают течь, и каменный образ несчастной матери по сие время виден на горе Сипиле в Малой Азии.

Вся жестокость древнейших религиозных представлений оказывается в этом мифе. Примитивный человек в борьбе с безжалостной природой, господином которой он стремится быть, и жестокие божества, олицетворяющие эту природу, мстящие дико и беспощадно, требуя себе кровавых человеческих жертв,— представление, лежащее в основе большинства греческих мифов, как и религиозных представлений вообще у всех народов. В греческом мифе они выливаются в смутные воспоминания о фактических исторических событиях, иногда выясненных современной наукой,— получается сюжет для литературного творчества, которое с своей стороны развивает его и старается придать ему тот или другой этический смысл. Жестокий, кровожадный бог, произвольно уничтожающий свое же творение — жалкого смертного человека, должен был превратиться в справедливого судью, карающего за преступление, главным образом за *ұфриц* (*Hybris*): не мни себя большим, чем ты есть, ставя себя в ряд с божеством, ты вызываешь его гнев, а гнев богов (*ό ωφύος τῶν θεῶν*) страшен. Такое нравоучение было результатом развития человеческого общества, как определенной ступени его развития, попыткой согласовать старые жестокие сказания с требованиями развивающейся общественной этики. Это нравоучение еще не появляется в гомеровской поэзии, в период разложения родового общества, но господствует со временем возникновения лирики и философии до позднейших периодов античной литературы как на греческом, так и на латинском языке во всех ее видах.

Сравнительно редко мы встречаемся у древних писателей с изображениями мифа о Ниобе в изобразительном искусстве.

Казалось бы, что древнейшим изображением Ниобы следовало бы считать каменное изваяние на горе Сипиле¹, о котором говорится в эпосе, об образе превратившейся с отчаяния в камень матери. Но данное упоминание является поздней вставкой, а фактически существующее изваяние — сравнительно позднее изображение великой богини Кибелы, кульп которой был весьма распространен в Малой Азии вообще, а во Фригии в частности.

Фактически из упомянутых древними писателями изображений Ниобы и гибели ее детей, самым древним является изображение на троне Зевса в Олимпии Фидия². По описанию у Павсания, под сфинксами, поддерживавшими ручки трона, находились изображения Аполлона и Артемиды, которые уби-

¹ См. об этом Stark, ук. соч., 98 сл. Paus., I, 21, 3.
² [Paus., V, II. 2. Stark, ук. соч., 110 сл.].

вают детей Ниобы. В какой технике этот сюжет был передан в тексте не сообщается.

Второе точно не датируемое изображение находилось на южном склоне Акрополя¹. Павсаний пишет: „Наверху над театром (дословно на вершине театра) находится грот в скалах под акрополем; над ним стоит также треножник; там находятся Аполлон и Артемида, убивающие детей Ниобы“. О характере этого изображения писатель также ничего не сообщает.

Большую ценность для нас представляют эпиграммы эллинистической эпохи, которые часто связывают свои образы со знаменитыми произведениями искусства, которые иной раз и вдохновляют поэтов. Для нас цепны особенно три указания.

Мелеагр Гадарский², придворный поэт последних Селевкидов (II в. до н. э.) в Антиохии на Оронте в Сирии, говоря о гибели дочерей Ниобы, — о сыновьях он не говорит — описывает даже отдельные мотивы. Одни были изображены уже убитыми, другие — прислоняющимися в поисках спасения к коленям матери, трети в испуге ждущие смертоносных стрел. Подобные мотивы влияли на Антипатра Сидонского³. Любопытно, наконец, изображение гибели Ниобид, упоминаемое Статием Фиванским⁴, которое находилось, вероятно, на щите фокейского воина.

Все эти упоминания и указания интересуют нас, выражаясь парадоксально, скорее своим количеством, чем содержанием. Мы видим, что проблема трагической судьбы смертных, дерзавших спорить с божеством, глубоко волновала религиозное сознание греков и оплодотворяла художественное творчество всех эпох античного мира. Они дают нам возможность как-то интуитивно чувствовать, какие высокохудожественные творения были вызваны этой проблемой. Миф о Ниобе глубоко связан с мифом о Промете. Небольшие отрывки из трагедии „Ниоба“ Эсхила дают возможность понять, что здесь погибло гениальное произведение, не уступавшее „Прометею“ великого трагика. Но если спросить, как именно этот миф преобразовался в различные эпохи античного общества, мы можем сказать лишь в самых общих чертах. Важно только отметить факт постоянного возвращения мышления античного человека к жестокому трагизму старых религиозных представлений, которые, как страшные грозовые тучи, провожали его, как бы светло ни строил он свое олимпийское небо. В народных низах сознание этой трагической борьбы и вырывалось наружу во все эпохи античной жизни. Но обо всем этом нам пись-

¹ [Paus., I, 21, 5. Stark, ук. соч., 112 сл.].

² [Материал приводит Stark, ук. соч., 60.].

³ [Stark, ук. соч., 59.].

⁴ [Stark, ук. соч., 78.].

менные памятники повествуют мало, значительно больше дает монументальное предание, которое поэтому должно быть исследовано с особой тщательностью.

II. Рельеф в Эрмитаже (табл. I).

Зимою 1848 г. рельеф с изображением гибели Ниобид был впервые выставлен в собрании маркиза Кампана в Риме и вызвал общее восхищение¹; среди знатоков, увидевших его впервые, находился также известный археолог Штарк², на исследование которого о Ниобе мы не раз будем ссылаться. Какие судьбы он пережил до того, как он поступил в собрание римского коллекционера, в точности неизвестно. Штарк сообщает, что рельеф, по слухам, происходит из одного дворца в Венеции, откуда он был частным образом продан во время смут 1848 г. Венецианские дворцы были вообще весьма богаты произведениями античной скульптуры, но отнюдь не все были приобретены на почве Италии. Войны на Востоке, в бассейне Эгейского моря и южнее, имели последствием значительное обогащение венецианских собраний мраморами из этих мест. Венецианские адмиралы и венецианская аристократия вообще были ценителями искусства и значительное количество прекрасных памятников спасено ими. Штарк предполагал, что наш рельеф вывезен из Пелопоннеса; мрамор, однако, аттический, пентелийский с мелким зерном и золотисто-желтой поверхностью, который вывозился в небольшом количестве. Поэтому происхождение из Афин мне кажется наиболее вероятным³.

В 1860 г. часть собрания Кампана была приобретена для Эрмитажа и в 1862 г. в числе вещей, отобранных бывшим тогда директором Эрмитажа Гедеоновым, находился также знаменитый рельеф с Ниобидами⁴, который был вставлен

¹ [Braun, см. выше, стр. 7, примечание 2.]

² [Stark, Niobe und die Niobiden, 1863, стр. 165.]

³ D'Escamps, ук. соч., говорит о происхождении из Греции: „Apporté de la Grèce à Rome vers la fin du seizième siècle“. К сожалению, он не указывает, какими источниками он пользовался. В подписи к таблице d'Escamps дает второе важное указание: „provenant de l'Attique“ [ср. лист 11 рукописи].

⁴ Guédonoff, Notice sur les objets d'art de la Galerie Campana, 1861, стр. 90 № 3. „transporté d'Athènes à Venise à l'époque des victoires de Francesco Morosini sur les turcs“, без указания источника. Гедеонов сходится до известной степени с d'Escamps, по которому Аттику вообще можно считать родиной рельефа. Гедеонов, однако, недолго держался этого мнения; уже в 1864 году в каталоге Эрмитажного собрания „Галерея древней скульптуры“ № 337 он пишет, что рельеф вывезен (по существующему в Венеции преданию) из Пелопоннеса. Тут же он принимает гипотезу, что

в стену в зале VIII¹, откуда он был вынут и подробно исследован лишь в 1922 г.² Это исследование дало любопытный результат о первоначальном состоянии рельефа и о способе его реставрации. Оказалось, что рельеф составлен из ряда обломков, которые, однако, сходятся между собою по линиям изломов за исключением средины. Направо от теперешней центральной фигуры вставлен треугольный кусок, на месте которого находилось, очевидно, еще несколько пропавших ныне фигур. Мы можем, следовательно, считать правильным расположение фигур на левой стороне рельефа, включая центральную группу и композицию на правой стороне, оставляя открытый вопрос, что первоначально находилось между этими двумя частями. Все швы были тщательно замазаны и недостающие части прибавлены. Но тут обнаружилось при исследовании обратной стороны рельефа любопытное явление: вставленные части имеют шероховатую поверхность определенно античного характера, обломки же с фигурами на обратной стороне гладки и снабжены насечками, сделанными при помощи острого инструмента, очевидно новейшей работы. Возможно только одно объяснение: фигуры спилены с толстых мраморных балок — для удобства транспорта. Куски же, вставленные в пробелы, взяты с тонкостенных античных гладких обломков. Такие толстые балки с рельефами служили в древности фризами небольших архитектурных сооружений, как храмиков; перед нами, следовательно, обломки фриза такого храмика, стоявшего, судя по характеру мрамора, вероятно в Афинах³.

Работа не носит греческого характера, т. е. эпохи классического греческого искусства. Трактовка складок и волос напоминает работы императорского времени I в. х. э., отсутствует характерная для раннегреческой работы эскизность

рельеф представляет собою обломок фриза небольшого греческого храма — а именно половину. Почему? не сказано. [Лист 11—12 рукописи.]

¹ [В настоящее время зал № 11.]

² [В 1910 году рельеф был уже однажды вынут из стены для снятия с него слепка, но потом, видимо, снова вставлен в ту же стену. См. об этом первую редакцию рукописи О. Ф. Вальгауера, лист I.]

³ [Уже d'Escamps высказал предположение, что рельеф с Ниобидами представляет собою часть фриза храма Аполлона. В Cataloghi del Museo Campana Classe VII к № 317 стр. 6 таким же образом объяснялось первоначальное значение рельефа: „...servo di fregio a qualche antico monumento...“ Гедеонов, Галерея древней скульптуры № 337 — принимает гипотезу, что рельеф с Ниобидами представляет собою обломок фриза небольшого греческого храма. См. выше, стр. 14 прим. 4. Stark, ук. соч., также считает, что фриз ионийского храма кажется ему наиболее подходящим местом для нашего рельефа и т. п. Наконец H. Schrader в Jahrb. d. Arch. Inst. 47, 1932, 175 сл. относят эрмитажный рельеф к фризу храма на Иллессе].

исполнения. С другой же стороны все мотивы в отдельности, как и стилизация фигур в деталях, всецело связаны со стилем второй половины V в. до х. э. Такой факт признан всеми исследователями. Вывод один: греческий мастер римского времени, изготавливший фриз для маленького храмика, вероятно, Аполлона, пользовался для этого фигурами из другой композиции второй половины V в. до х. э.

Спрашивается: какой вид имел этот оригинал и передает ли рельеф Эрмитажа, хотя бы в общих чертах, его композицию. Эта проблема является в настоящее время предметом чрезвычайно оживленного обсуждения и полемики¹. Перед нами ряд новых реконструкций этого оригинала, большее число которых исходит из того предположения, что в основе всех повторений лежит композиция в виде фриза. Я ограничусь здесь изложением взглядов, высказанных в течение последних лет, касаясь предыдущей литературы только вкратце, поскольку она важна для постановки вопроса в настоящее время. Точно так же описание, даваемое здесь, указывает лишь на те особенности, которые важны для стилистической характеристики: оно идет слева направо.

Фигуры 1 и 2 образуют группу: сестра поддерживает умирающего брата (табл. II). Фигура брата задумана раненой в грудь, сестра прибежала и успела поддержать падающее тело; такой мотив объясняет приподнятую левую ногу юноши, левая рука бессильно висит вниз, он валится, таким образом, на левый бок². Движение ног сестры показывает, что она останавливается в сильном движении. В композиционном отношении следует отметить решение проблемы группы: фигуры объединены общим округлым контуром и массы связаны своим движением со средней вертикальной осью, образуемой левой свисающей рукой мальчика. Весьма любопытна передача хиастического движения частей тела юноши, т. е. они отвечают друг другу не прямо, а накрест: левое плечо отодвинуто назад, а нога выставлена вперед; на правой стороне наоборот, чем обусловливается впечатление сильного движения туловища.

Фигура 3 изображает юношу, падающего со скалы (табл. III). Движение туловища соответствует стилистике фигуре 1, но без применения хиазма. Фигура 4 важна для дальнейшего, как изображение останавливающегося силь-

¹ [См. выше стр. 11 примечание 1.]

² [Langlotz, Die Antike, 4, 1928, табл. 5 (мы цитируем по статье Löwy, Jahrb. d. Inst. 47, 1932, Beilage I к стр. 50) и Schrader, ук. соч., 165, рис. 15 также рассматривает юношу, как раненого в грудь. B. Schweitzer, в своей реконструкции в Festgabe zur Winckelmannsfeier des Archäologischen Seminars der Universität Leipzig am 17 Dezember 1932, напротив, tolkutet эту фигуру, как раненую в спину.]

ного движения: юноша падает на правое колено, левая нога вытянута назад, образуя почти прямую линию; поднятая правая рука и опущенная левая дают округлый контур, из которого даже ступня левой ноги не выступает. Ракурс левой ноги дан в три четверти, ступня слегка сверху. Как характерный мотив упомянем расположение спадающего с левой ноги плаща. На подобной передаче быстро проходящего момента нам придется еще остановиться.

Фигуры 5 и 6 образуют группу (табл. IV). Женская фигура — единственная с чепчиком на голове (художник хотел этим показать, что она старше других), — следовательно, по всей вероятности, мы видим в ней мать Ниобу, защищающую младшую дочь. Решение проблемы группы такое же, как на фигурах 1 и 2; нужно отметить, что расположение головы умирающих по средней линии округлых контуров одно и то же; в первом случае (1 + 2) на точке золотого разреза этой линии, во втором (5 + 6) в средине. Такое расположение имеет последствием усиление выразительности движений, которые резко отличаются одно от другого; первая группа вытягивается вверх, вторая расплывается вширь, и линии стекаются по направлению к центру.

Фигура 7 передает дочь Ниобы, падающую на левое колено, правая рука протянута вперед, профиль лица исчезает за плечом; фигура включена в поставленный по наклонной овал, наибольший диаметр которого обозначен линиями правой ноги и правой руки. Части тела расположены резко хиастически (табл. V).

Фигура 8 соответствует фигуре 3, отличаясь от нее лишь хиастической композицией: нужно отметить, что расположение ног почти совершенно сходно с предыдущей фигурой.

Фигура 9, изображающая падающую Ниобиду (табл. VI), замечательна в двух отношениях: по передаче быстро проходящего момента — фигура падает и в таком положении может удержаться лишь на мгновение — и по мягкости контура — несмотря на трагический мотив, выдержан мягкий, правильный, овальный контур, как на фигуре 4. Эта черта, как ниже будет изложено, весьма показательна для идеологии эпохи и афинского общества того времени.

Эрмитажный рельеф распадается явно на три части. Левая треть из четырех фигур и правая из трех соответствуют друг другу: фигуры группируются вокруг лежащей, а движения их смыкаются в свободном пространстве над этими последними. Группа Ниобы с дочерью, судя по этому, принадлежала, вероятно, к такой же строгой композиции. К более подробному рассмотрению этого принципа мы еще вернемся; заранее предвосхищая результаты ниже изложенного, мы можем ска-

зать, что такой принцип не совпадает с классическим подходом, что композиция рельефа Эрмитажа представляет собою нечто искусственное, основанное на другой общественной и художественной идеологии.

III. Образец рельефа Эрмитажа.

Из изложенного выше следует, что наш знаменитый памятник дает только выдержки из какой-то большой композиции и что на нем эти выдержки расположены по особенному принципу. Оба эти вывода были сделаны уже вскоре после открытия рельефа, и исследователи начали собирать материал для пополнения пробелов и работать над реконструкцией оригинала. Для решения обоих вопросов чрезвычайно важен второй памятник, дающий богатый материал: мраморный диск в Британском музее в Лондоне¹ (табл. VII, 1). Очень плохой по работе и весьма неудачный по композиции, он для нас важен тем, что дает несколько новых фигур, связанных с типами нашего рельефа. Несомненно мастер вдохновлялся тем же оригиналом, как и мастер нашего памятника. Это доказывается наличием на нем лежащих фигур 3 и 8, падающего сына 3 и падающей дочери 8. Эта последняя, правда, в нелепой позе лежащей. Мы вправе, следовательно, из остальных фигур диска выбрать те, которые по стилю и другим соображениям могут быть включены в репертуар первоначальной композиции. Я резюмирую здесь результаты последних исследований, отступая от тех или иных авторов.

Фигура стреляющей из лука Артемиды, на диске наверху, связана с падающим 4 также на рельефе в Вилле Альбани в Риме². Так как она по стилю, как будет показано ниже, тоже подходит, то принадлежность ее к первоначальной композиции может считаться достоверной.

Фигура Аполлона на диске наверху направо повторяется на обломке б. собрания Клюгмана в Берлине³ в обратном смысле. Его принадлежность тоже не оспаривается по стилистическим соображениям. Кроме того наличие двух повторений доказывает, что эта фигура не может быть добавленной только мастером лондонского диска. Далее, несомненно из

¹ [British Museum, Catalogue of sculpture III 2200; Sieveking-Buschog, ук. соч., 139, рис. 20; Langlotz, ук. соч., 32 рис. 1. Schrader, ук. соч., 153, рис. 2.]

² [Рельеф с Артемидой в вилле Альбани № 885, см. фотографию Alinari 27611; Schrader, ук. соч. 158, рис. 9.]

³ [Рельеф с Аполлоном в собр. Клюгман, Schrader, ук. соч., 170, рис. 17.]

той же композиции происходит упавший на колени юноша, под Аполлоном на диске. Он встречается еще три раза: на обломках рельефов во Флоренции (собр. Милани)¹, в Болонье (палаццо Бовидаква)² и отдельно в музее в Катании³. Трактовка тела совершенно одинакова со стилем умирающего 1, а количество повторений говорит в пользу знаменитого оригинала.

Эта фигура представляет нам дальнейшие возможности включения в нашу группу добавочных фигур: она связана на рельефе во Флоренции с фигурой бегущей Ниобиды, на обломке в Болонье — с бегущим братом. Обе фигуры не вызывают сомнений, так как они по мотиву постановки совпадают с падающим на нашем рельефе 4, главным образом, в постановке отставленных назад ног. Трактовка одежды также одинакова. Женская фигура на рельефе во Флоренции в этом отношении представляет собою близкую аналогию к падающей 7 нашего рельефа, плащ на юноше на обломке в Болонье одинаково стилизован с плащом падающего 4.

Из других фигур лондонского диска, не имеющих повторений и связанных с основным составом композиции только на лондонском диске, не встречают возражений со стилистической точки зрения: сидящий Ниобид, вынимающий стрелу из раны в груди, под Артемидой⁴, фрагмент женской фигуры направо внизу⁵ и лежащая фигура Ниобиды под повторением нашей фигуры 7, на диске налево внизу⁶. Оставшиеся группы двух Ниобид, педагога с мальчиком и фрагмент женской бегущей фигуры обнаруживают черты более позднего характера и должны считаться поздними добавками со стороны изготовителя диска на основании эллинистических образцов.

Этими фигурами исчерпывается репертуар, из которого мы можем сделать попытку восстановления первоначальной композиции.

Все последние исследования в этой области исходят из одной заметки Фуртвенглера⁷, в которой он утверждает, что стиль всей этой серии выявляет характерные особенности стиля Фидия: связь с рельефами на щите Афины-Девы несомненна и потому вероятнее всего, что вся серия этих

¹ [Рельеф в собрании Милани во Флоренции Stark, ук. соч., табл. IV, а, 2. Schrader, ук. соч., 177, рис. 22. Löwy, Jahrb. d. Inst. 42, 1927, 100, рис. 17.]

² [Рельеф в Болонье, Schrader, ук. соч., 161, рис. 12.]

³ [Рельеф в Катании, Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen (E—A) 762.]

⁴ [Schrader, ук. соч., 157, рис. 7.]

⁵ [Schrader, ук. соч., 156, рис. 6.]

⁶ [Schrader, ук. соч., 158, рис. 8.]

⁷ [Furtwängler, Meisterwerke, 1893, 68.]

рельефов восходит также к творению Фидия. Так как на троне олимпийского Зевса находилось такое изображение, то в высшей степени вероятно, что именно этот шедевр служил образцом для ваятелей эпохи римских императоров, источником, из которого они черпали мотивы для разных композиций.

Попытаюсь вкратце изложить те выводы, которые делались из этого утверждения великого ученого, и те возражения, которые оно встречало.

Толчок к разбору вопроса о характере и композиции образца эрмитажного рельефа и примыкающих к нему памятников дала статья Бушора и Сивекинга¹. Они распределили фигуры на два фриза, по одному под ручками трона олимпийского Зевса. При этом они исключили из первоначальной композиции фигуры 1, 2, 5, 6 эрмитажного рельефа, включая, однако, в нее фигуру педагога с девочкой, встречающуюся на лондонском щите (*табл. VII, 2*).

Липпольд² попытался дать другую реконструкцию, становясь принципиально на ту точку зрения, что исходить из тезы Фуртвенглера нельзя, и в дальнейшем старался ее опровергнуть. При этом, однако, незнакомство с эрмитажным рельефом в оригинале привело его к ошибочным заключениям, что и заставило меня подробно изложить фактические данные об этом рельефе, которые являются базой для дальнейшего использования нашего знаменитого памятника³.

Ланглотц⁴ правильно отметил, что у его предшественников допущено несколько ошибок принципиального характера. В первой попытке реконструкции Сивекингом и Бушором недостаточно обращено внимание на большую роль, которую играет пейзажный элемент в виде скал на всех репликах. Поэтому он в своей реконструкции (*табл. VIII, 1*) уделяет этой части композиции значительно больше места, так что фигуры расположены более свободно на разных высотах. Исключенные мюнхенскими исследователями группы восстанавливаются им, как заключительные акценты на концах двух фризов. Ланглотц возвращается к тезе Фуртвенглера и кладет в основание своей реконструкции предположение, что фриз нужно разбить на две части, украшая боковые части трона олимпийского Зевса.

Группу педагога с дочкой Ниобы он исключил,—ее принадлежность к оригиналу в настоящее время никто не отстаивает.

¹ [См. выше стр. 11, примечание 1. Реконструкция на стр. 143.]

² [См. выше стр. 11, примечание 1.]

³ [См. выше стр. 11, примечание 2.]

⁴ [См. выше стр. 11, примечание 1. Реконструкция см. выше стр. 16 примечание 2.]

От гипотезы Фуртвенглера исходит также Швейтцер¹ (*табл. VIII, 2*), возражая, однако, против пространственно задуманной композиции Ланглотца. У него получаются два фриза, скомпанованных симметрично, в центре каждого из них по одной группе, на концах — по одному божеству и одной падающей на колени фигуре. С подробной критикой разных попыток реконструкции, наконец, выступил Шрадер² (*табл. VIII, 3*). Он отвергает предположение Фуртвенглера и связывает все фигуры в один сплошной фриз с группами на концах, двух божеств в средине, обращенных спинами друг к другу, а между ними — по две симметричных композиции, каждая из трех фигур. Вся композиция составляла, по его мнению, часть маленького храмика на реке Иллisse.

Совсем особняком стоят весьма остроумные статьи Леви³, посвященные вопросу об изображениях Ниобид вообще. Он усматривает большое сходство между отдельными фигурами различных композиций до знаменитой флорентийской серии и приходит к выводу, что они все восходят к одному оригиналу — картине из круга Полигнота.

Когда Вольтерс⁴ в своем III томе каталога собрания античных скульптур в Британском музее в Лондоне издал и описал диск с изображением Ниобид, он отметил, что вопрос о том, был ли предполагаемый оригинал фризом или композицией, вписанной в круг, не может считаться решенным. За исключением Леви, однако, у всех авторов представление о фризе является исходным пунктом. Мы откажемся и от такого предположения и постараемся выяснить вопрос, независимо от всяких априорных решений, только на основании имеющегося в нашем распоряжении материала.

Сначала поставим один, на первый взгляд, второстепенный, для дальнейшего решения проблемы, однако, очень важный вопрос: неужели среди дошедших до нас повторений нет изображения самой матери Ниобы? Все авторы согласны с тем, что Фрагмента фигуры Ниобы в центре лондонского диска достаточно, чтобы отрицать принадлежность ее к первоначальной композиции V в. до х. э. Сохранилась только ступня одной ноги и часть плаща; но этот последний развевается в виде паруса, а такой мотив нам известен только со временем эпохи эллинизма. Такое же совершенно искусственно расположение плаща встречается еще на одной фигуре Ниобида у левого

¹ [См. выше стр. 16, примечание 2.]

² [См. выше стр. 11, примечание 1.]

³ [См. выше, примечание там же.]

⁴ [См. выше стр. 18, примечание 1.]

края диска, а группа педагога с девочкой¹ подтверждает факт, что мастер этого памятника хотел внести больше разнообразия в строгие формы фигур V в. Но из тех типов, которые с достоверностью соответствуют стилю времени и должны быть отнесены к первоначальному составу композиции, выделяется одна женская фигура матронального характера — стоящая фигура нынешней центральной группы эрмитажного рельефа. Она выделяется из числа других фигур не только своими более крупными формами: постановка ее в три четверти, мотив защиты упавшей перед ней на колени девочки, наконец, чепчик показывают, что художник хотел охарактеризовать ее как центральную фигуру. Кроме того нельзя отрицать, что мотив постановки ее, как и вся группа, весьма похожи на знаменитую флорентийскую группу, толкование которой, как изображение именно Ниобы с дочерью, никем не оспаривается. Все эти особенности заставляют нас считать для нашей группы название „Ниоба с дочерью“ наиболее подходящим.

Для решения вопроса о первоначальной композиции сопоставим предложенные проекты и реконструкции Сивекинга — Бушора, Швейцера, Шрадера и Ланглотца. Из них три первые имеют один общий принцип — соблюдение строгой внешней симметрии больше всего у Шрадера и Швейцера; некоторые отступления от этого принципа у первых авторов Бушор объяснял бурным характером сюжета; но принцип, как таковой, доминирует и здесь. В реконструкции Ланглотца внесено больше разнообразия, главным образом, в результате распределения фигур по различным планам, и принцип симметрии проведен не в каждой группе в отдельности, а обе части рельефа взяты, как одно целое, и симметрично поставлены; отвечая друг другу, фигуры направо от Аполлона и налево от Артемиды заканчивались одинаково двумя группами. Против такого принципа говорят два факта: для рельефных композиций принцип внешней симметрии не характерен. Даже если взять самый торжественный фриз того времени — Парфенон, — где же там линеарная симметрия? Даже во фронтонных композициях, которые в силу условий пространства должны были строиться по принципу симметрии, во второй половине V века художники стремятся к уравновешиванию масс, а не к симметрии линий и контуров. То же самое мы видим на всех других вещах с рельефными композициями, даже на рельефных вазах. Из предложенных реконструкций рельефа проекты Сивекинга — Бушора и Шрадера еще скорее всего отвечают художественной идеологии V в.

¹ [Эта группа используется только в реконструкции Sieveking — Buschor, ук. соч.]

Ко всему этому добавим еще роль пейзажного элемента. Уже Пагенштехер¹ указал на особую роль архитектурного рельефа и на те особые законы, которым он подчинен. Как посреднический элемент между поддерживающими колоннами и поддерживаемым антаблементом, фриз имеет весьма значительные архитектурные функции. Значительное применение пейзажного элемента слишком дробит поверхность и делает ее для глаза неустойчивой. На вотивных рельефах и подобных памятниках, где рельеф не подчинен архитектуре, он спокойно приближается к свободным живописным композициям. На изображениях Ниобид этот живописный элемент очень сильно выступает, как под фигурами убитых или падающих юношей и девушек, несравненно больше, чем скромные намеки на фризе храма с Илисса. Тем самым уже по одному этому признаку отпадает предположение Шрадера о принадлежности Ниобид к этому последнему; о других различиях мы еще будем говорить. В строгом ансамбле трона Олимпийского Зевса фризы с Ниобидами безусловно тоже были подчинены этим архитектурным законам.

Значение пейзажного элемента толкнуло Ланглотца на реконструкцию с более легким расположением фигур; он чувствовал, что эти фигуры мыслимы только в пространстве. То же самое чувствовал также Леви, выводя эту композицию из живописи полигнатовского круга.

Но я, соглашаясь во многом с Леви, хочу смотреть на нашу композицию, как на нечто целое, стоявшее в связи с искусством предыдущего периода, но оформленное самостоятельно.

Принимая, как принцип, композицию в пространстве, а не по фризу, мы должны поставить вопрос, какой вид имело это пространство?

Бросается в глаза, что все главнейшие фигуры, за исключением группы Ниобы с дочерью, имеют дугообразные контуры, избегаются по возможности прямые линии — горизонтали и вертикали. Представляя себе, как этого требует пейзаж, более высокую форму доски, мы приходим к тому заключению, что фигуры легче всего размещаются на доске округлой формы, к тому же движения Ниобид указывают на то, что боги осыпают их стрелами сверху; на одном римском саркофаге боги изображены даже на отдельных табличках над рельефом лицевой стороны с изображением избиения детей Ниобы². А в нашей композиции контуры спин обоих богов образуют дугу; находясь наверху, они должны были тоже примыкать к округлому

¹ Pagenstecher, Über das landschaftliche Relief bei den Griechen, Sitzungsber. d. Heidelberg. Akad. der Wiss., Ph.-Hist. Kl. 1919. Abh. I

² Саркофаг в Латеране, Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs, III, 3 табл. 100 № 315.

контуру. Первоначальная композиция развертывалась, следовательно, на щите, и как ни нелепо распределение фигур на лондонском диске, основную первоначальную форму он сохранил.

Попытаемся распределить признанные, как принадлежащие к первоначальной композиции, фигуры по данной круглой поверхности щита (*табл. IX, 1*).

Мы имеем ряд опорных пунктов. Наверху Артемида направо, а Аполлон налево, стреляют вниз, следовательно, находятся в слегка наклонном положении. Юноша, падающий на правое колено, четвертая фигура на нашем рельефе, должен был быть помещен налево под Аполлоном у самой окружности щита, по содержанию, как раненый Артемидой в спину, формально из-за дугообразного контура правого бока. Ему отвечает на правой стороне бегущий юноша, данный со спины, он защищается плащом от стрел Аполлона; правый контур — округлый. Весьма вероятным мне кажется определение мест группы сестры с умирающим братом (1.2 нашего рельефа) и падающей девочки (9 нашего рельефа). Юноша ранен в грудь, он должен быть, следовательно, перенесен на правую сторону рельефа¹, падающая также хватается за грудь, ее место, следовательно, у левого его края среди жертв Артемиды. Можно было бы, конечно, выдвинуть возможность перемещения второго и третьего ряда, контуры фигур примыкали бы к окружности в одинаковой мере. Но движение обоих юношей слишком стремительно проведено вверх, чем была бы возможность снизить их до высоты горизонтального диаметра, а фигуры третьего ряда (1.2.9) слишком тяжелы для верхней части щита. Таким образом, определяется расположение фигур по краям верхней половины щита. Середину щита уже по содержанию должна была занимать группа Ниобы с дочерьми. Если данное выше tolкование нынешней центральной группы Эрмитажного рельефа правильно, то с формальной точки зрения эта группа единственная, которая может занять середину щита. Во-первых, уже как крупная масса: эта группа больше всех развивается в ширину; во-вторых, по линиям движения: правый бок, благодаря поднятой правой руке, получает движение вверх, на левой же стороне группы все линии спускаются вниз. Одна линия сил, как бы, парализует другую.

Достоверным мне кажется, наконец, расположение падающей на одно колено Ниобиды (7 нашего рельефа) по следующим соображениям: фигура не примыкает прямо к окружности

¹ [В первом эскизе рисунка, по которому выпущен бывшим реставратором Эрмитажа скульптором Тауриотом изображенный здесь диск, О. Ф. Вальдгауэр поместил эту группу слева, предполагая, что юноша ранен в спину. Позже, как это видно из текста рукописи и собственноручной отметки на фотографии с диска, Вальдгауэр переместил фигуру справа.]



Деталь рельефа: группа сестры с умирающим братом.



Деталь рельефа: убитый и раненый Ниобиды.



Деталь рельефа: группа Ниобы с дочерью.



Деталь рельефа: бегущая Ниобида и раненый Ниобид.



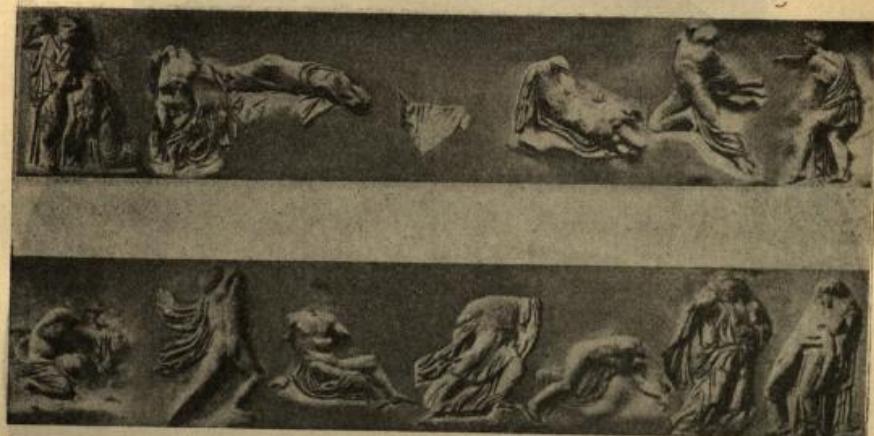
Деталь рельефа: раненая Ниобида.



1 Мраморный диск с изображением гибели Ниобид.
Лондон, Британский музей.



2. Реконструкция Бушора и Сивекинга.



1. Реконструкция Ланглотца.



2. Реконструкция Швейтцера.



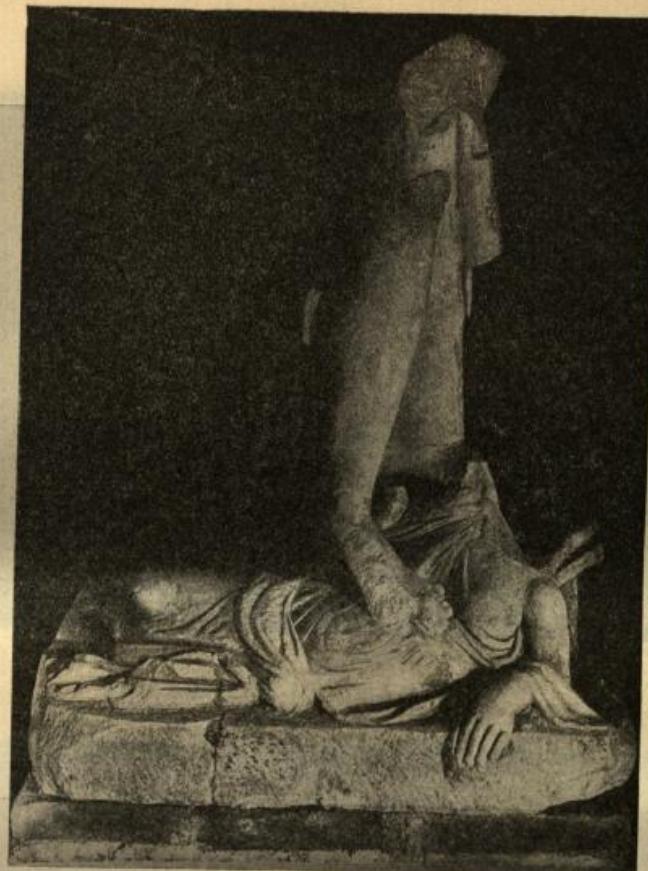
3. Реконструкция Шрода.



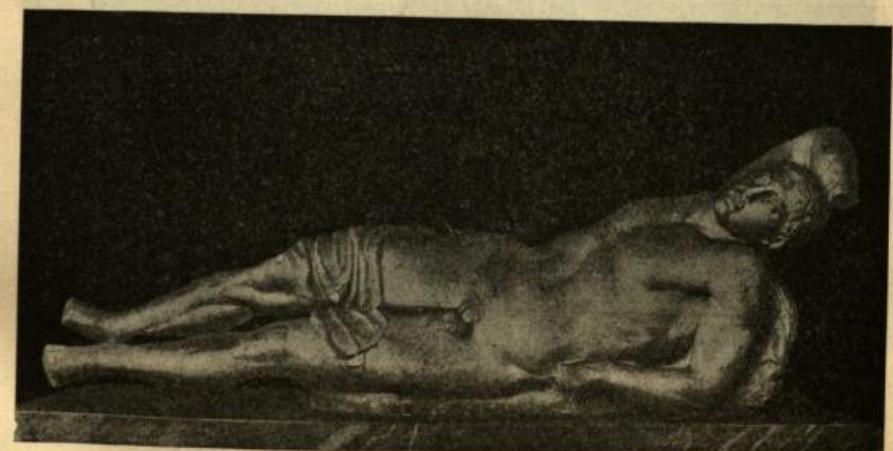
1. Реконструкция О. Ф. Вальдгауера.



2. Странгфордский щит Афины Девы. Лондон.



1. Фрагмент группы: Аполлон и Ниобида.
Рим, Латеранский музей.

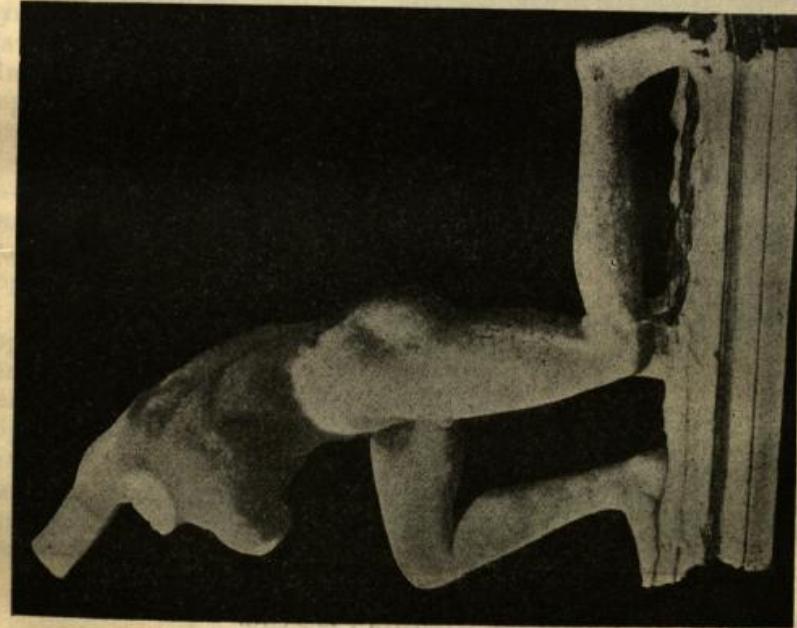
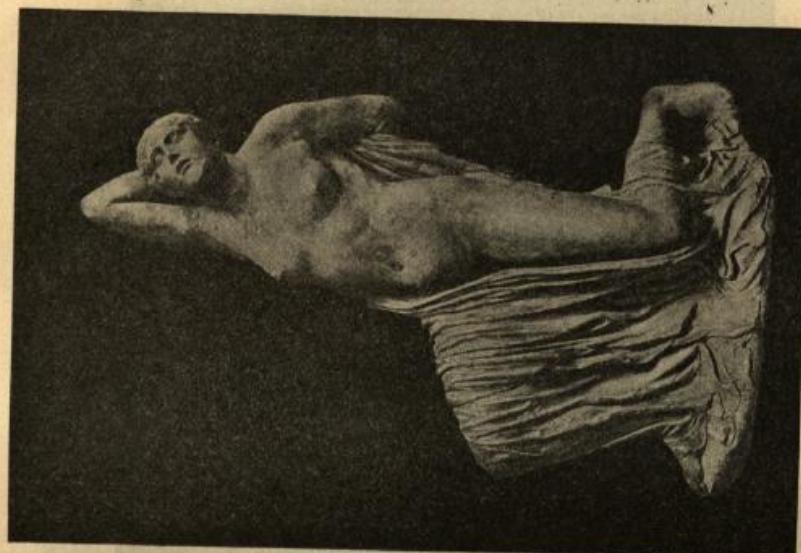


2. Умирающий Ниобид. Копенгаген, Глиптотека.



1. Ниобида. Копия из Глиптотеки.

2. Раненая Ниобида.
Рим, Национальный музей.



1. Юноша из Субиако. Рим, Национальный музей.

2. Ниобида. Париж, Лувр.





Так наз. „Илоней“. Мюнхен.

ни правой, ни левой своей стороной; дугу образует только нижний контур ее, т. е. край хитона; кроме того вытянутая вперед правая рука требует свободного пространства, но такое же требование предъявляют развевающиеся за ее спиной складки одежды. Таким образом, ее место определяется внизу под группой Ниобы с младшей дочкой.

Итак, для шести отдельных фигур и двух групп места определяются с достаточной точностью, для других их можно определить приблизительно по характеру движения и по содержанию: две девочки, бегущие вправо от стрел Аполлона, были на правой стороне, два раненых Артемидой юноши в левой половине рельефа. Три лежащие фигуры расположены в таком виде, как это видно на проекте реконструкции, потому что прямая линия верхней, заимствованная из лондонского диска, требует большего отдаления от окружности щита, две другие как по контурам, так и по тяжеловесности мотивов, могут быть расположены только в нижней половине щита и ближе к окружности.

При таком расположении фигур получается следующая ритмическая картина.

Композиция группируется вокруг двух главных осей — диаметров круга, причем вертикальная проходит через центральную группу Ниобы с дочерью, голова которой определяет математический центр круга, внизу пересекает падающую Ниобиду от левого плеча к левому колену, сверху проходит через пояс мертвый Ниобиды и между двумя божествами. Горизонтальная ось определяется двумя группами и падающей Ниобидой (9 нашего рельефа). Радиально в центробежном направлении расположены другие фигуры, причем для усиления впечатления стремительности движений одних фигур вставляются сравнительно спокойные линии вроде, как теперь хорошо выражаются, цезур.

Образец изображения гибели Ниобид, извлечениями из которого являются привлеченные нами памятники, принадлежал, следовательно, к типу щитов по большей части вотивного, иногда парадного характера с рельефными изображениями — *clipeus* или *ἀσπίς*, о которых часто упоминают древние писатели. Об этом типе мы будем говорить ниже. Теперь мы должны выяснить себе стилистические особенности рельефа, чтобы определить значение его в истории античного искусства и связь его с искусством предыдущего периода.

IV. Стиль рельефа на щите с изображением гибели Ниобид.

Уже в первых упоминаниях о нашем рельефе мы встречаемся с великим именем Фидия. Но, конечно, в то время им

Фидия было символом всего прекрасного в античном искусстве и иной раз это имя приводилось в связи с посредственными римскими саркофагами, классицистический стиль которых считался наиболее ярким выразителем художественной идеологии античного мира. Штарк против такого определения возражал, указывая на то, что пафос нашей композиции был возможен в искусстве только после того, как оно прошло через полосу индивидуалистических тенденций у Праксителя и Скопаса. При жизни Штарка еще мало были изучены элементы пафоса в искусстве V в., так что в данном случае наука очень скоро вернулась к первому определению. Уже во время появления знаменитых *Meisterwerke* в 1893 г. только немногие исследователи считали возможной более позднюю датировку, и имя Фидия было связано с нашей композицией вплоть до последнего времени, когда Шрадер отрицал не датировку композиции около третьей четверти V в., а связь ее с Фидием.

Оставим пока вопрос об имени мастера в стороне и попытаемся определить точнее датировку щита. Как на самом характерном элементе, остановимся на трактовке одежды; мы имеем здесь изображения и развевающихся, и разбросанных по скалам плащей, и толстых шерстяных пеплосов, и почти прозрачных тонких хитонов; все эти детали дают весьма определенные указания на датировку щита. Развевающиеся плащи мы имеем на двух юношеских фигурах (4 нашего рельефа, данного со спины на рельефе Бовилаква) и на одной женской (7 на эрмитажном рельефе). На всех трех характерно, что художник избегает прямых линий, отдавая предпочтение извилистым. Складки проведены глубоко, толстая материя характеризуется мягкими выемками. Ближайшие аналогии мы находим на всадниках фриза Парфенона¹. Плащ же умирающей Ниобиды (9 нашего рельефа) как по своему расположению, так и по трактовке складок является ближайшей аналогией к наиболее поздним метопам Парфенона². Пеплосы, одетые по-разному, мы встречаем пять раз. Наиболее характерны и лучше других сохранились пеплосы на обеих группах. Здесь контрастируют густые тяжеловесные массы, спадающие вертикально вниз, причем, однако, мягкость материи охарактеризована так же, как на плащах. На груди и на ногах они прилегают так, что формы тела вырисовываются в общих очертаниях, но не доходят еще до той степени эффектности, которая наблюдается на фронтонах Парфенона с его почти совершенно прозрачной материей с острыми складками. Трактовка пеплоса всецело стоит на ступенчатом

¹ Smith, *Sculptures of the Parthenon*, табл. 61, 63, 66 и 67.
² Smith, ук. соч., табл. 22, 1.

пени развития фриза Парфенона. Идущие в шествии девушки¹, сидящие богини² на этом памятнике дают богатый материал для сравнения.

Трактовка хитонов, наконец, как на фигурах Артемиды и падающей Ниобиды (эрмитажный рельеф 7) подтверждает, что наш щит был сделан раньше фронтонов Парфенона: несмотря на мягкость материи, она не облегает тело, как бы мокрая, вырисовывая все детали, как это сделано на фронтонах. Манера на нашем щите соответствует подходу фриза Парфенона.

Для подтверждения такого определения и для более точного установления наиболее ранней даты, мы воспользуемся сравнением, приведенным Шрадером, но делая из него другие выводы.

Шрадер, как уже сказано, хотел доказать, что рельеф с изображением гибели Ниобид является частью фриза храма на реке Илиссе. Для этого он сопоставил Ниобиду с фрагментом во Флоренции с фигурой бегущей девушки с этого фриза³. Это сопоставление показывает ясно, что мастер щита работал позже мастера фриза с Илисса. В работах последнего еще ясно заметны следы строгого стиля, главным образом в трактовке складок параллельными линиями ниже пояса.

Трактовка складок дает, таким образом, датировку щита — временем фриза Парфенона, т. е. сороковыми годами V в. до н. э.

Такая датировка подтверждается передачей отдельных мотивов и трактовкой обнаженного тела. Нельзя отрицать, что тело мальчика (1 нашего рельефа), несмотря на различие в постановке, очень близко к телу Эрота на восточном фризе Парфенона⁴ и подобной фигуре на известных глиняных формах в Бонне и в Берлине⁵. Постановка Ниобы совершенно аналогична Пелиаде с треножником на известном рельефе с изображением Медеи и дочерей Пелия⁶ и похожа на Нику с гидрией на стамносе в Мюнхене⁷. Трактовка волос также подтверждает такую датировку.

Из этих положений получается вывод, что к трону Зевса с его украшениями этот рельеф не имеет отношения. Как

¹ Smith, ук. соч., табл. 39.]

² Smith, ук. соч., табл. 34 и 36.]

³ Schrader, ук. соч., 176 рис. 19—20.]

⁴ Smith, ук. соч., табл. 37.]

⁵ Rodenwaldt, Ein toretisches Meisterwerk в Jahrb. d. Inst. 41 1926, 191 сл. табл. 5. Rodenwaldt, Die Kunst der Antike в Propyläen-Kunstgeschichte, табл. 348.]

⁶ Helbig, Führer, 113 № 1154. Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. und römisch. Skulpt., табл. 341B. Rodenwaldt, Die Kunst der Antike табл. 343.]

⁷ Furtwängler-Reichold, Griechische Vasenmalerei, табл. 19.]

известно, по мнению одних исследователей Зевс Фидия был сделан раньше Афины-Девы, по мнению других позже, т. е. датируют Зевса или 50-ми годами или 30-ми годами V в. до х.э.¹. Наш рельеф имеет специфические черты именно 40-х годов, которых нет ни раньше, ни позже.

Последний момент: композиция, отдельные фигуры, трактовка деталей совершенно совпадают с щитом Афины-Девы², который создавался в тот же отрезок времени (табл. IX, 2). Количество повторений говорит за большую популярность в древности в пользу того, что автор его был весьма знаменит в культурном обществе императорского Рима, когда изготавливались дошедшие до нас копии и выдержки. Поэтому мы можем смело назвать имя самого Фидия, как автора предполагаемого оригинала. Кроме щита Афины-Девы, Плиний упоминает еще об одном щите работы Фидия; подобными произведениями великий художник, повидимому, интересовался.

Приписывая оригинал дошедших до нас повторений Фидию, мы должны все-таки помнить, что Фидий рос и учился в эпоху так называемого строгого стиля и следы этого предыдущего периода мы должны найти и на этом его произведении. Действительно, ряд черт можно вывести из стиля фронтонов храма олимпийского Зевса и близких к нему статуарных типов. Неожиданный поворот груди сидящего Ниобида напоминает тип сидящего Диониса в пальце Симонетти в Риме³, схваченный момент спадающего с ног плаща Ниобида, падающего на колени, мы встречаем на многих фигурах олимпийского храма⁴, на статуе так называемого людовизского Гермеса⁵ и других статуарных типах второй четверти V в.⁶ Мотив стреляющей из лука Артемиды, столь похожий, как отметил уже Шрадер, на фигуру Одиссея, убивающего женихов Пенелопы⁷, можно вывести из интересного опыта, проделанного Евфро-

¹ [Литературу по этому вопросу см. у Gisela M. A. Richter, *The sculpture and sculptors*, 1930, 220 сл.]

² [Странгфордский щит см. Michaelis, *Parthenon*, табл. 15, 34. Smith, *Catalogue of the Greek sculpture in the British Museum*, I № 302 и великолепные фотографии Mansell. Gisela M. A. Richter, ук. соч., 543, рис. 605. Schrader, *Phidias*, Frankfurt am Main, 1924, 21, рис. 3.]

³ [Arndt-Amelung, E—A 2009. Вальдгауэр, Мирон, 1923, табл. 10.]

⁴ [Buschor-Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, 1924, табл. 63, 68 и др.]

⁵ [Brunn-Bruckmann, *Denkmäler griech. und römisch. Skulpt.*, табл. 413.]

⁶ [Напр. у Ниобиды, Рим, Нац. музей. Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, табл. 706—709. Rodenwaldt, *Die Antike*, табл. XIII.]

⁷ [Furtwängler-Reichold, ук. соч., табл. 138, 2. Pfuhl, *Malerie und Zeichnung* III, рис. 559.]

нием на фигуре Геракла, стреляющего из лука в змея в саду Гесперид на амфоре в Эрмитаже¹.

Таким образом, мы подходим к вопросу, поставленному уже Леви: как относится рельеф Фидия к изображениям того же мифа во второй четверти V в. до х. э., т. е. в эпоху так называемого строгого стиля?

Глава вторая

ОСТАТКИ ФРОНТОННОЙ КОМПОЗИЦИИ V ВЕКА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ГИБЕЛИ НИОБИД

В Латеранском музее в Риме находится обломок группы, который нередко упоминается в старой археологической литературе; в последнее время он, однако, не обращал на себя внимания (табл. X, 1). Сохранилась почти целиком женская фигура, распростертая на земле, одетая в тонкий хитон, обнажающий левое плечо и часть груди, и в плащ, покрывающий ноги, конец которого переброшен через левую руку; правая рука была поднята вверх; на спине пара крыльев в форме бабочки, правая нога приподнята, как и правое плечо, как будто она сilitся встать; на нее наступила фигура несравненно большей величины, от которой сохранилась только левая нога с коленом; подпорой служил пень, на котором сохранилась часть факела, у основания его — выступ, который Benndorf и Schöne считают обломком факела; с другой ногой эта нога была связана подпоркой².

Этот интересный памятник принадлежал первоначально знаменитому итальянскому скульптору Канове³ и из его собрания был передан в Ватикан⁴; из кладовых ватиканского дворца он был, наконец, перенесен в Латеранский музей⁵. Первый издатель его — Raoul Rochette⁶ — истолковал стоящую фигуру,

¹ [Эрмитаж инв. Б. 2351.]

² Benndorf Schöne, *Die Antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums*, 1867 № 401.

³ Raoul Rochette, Mon. Inéd., стр. 226.

⁴ В Ватикане видели его Raoul Rochette и Gerhard, *Antike Bildwerke*, 1827—1830, стр. 317.

⁵ Издан Raoul Rochette, ук. соч., табл. 42 № 2. Gerhard, ук. соч., табл. 773. Müller-Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, II табл. 54 № 638. Garrucci, *Mus. Lat.*, табл. 45 № 3. Reinach, *Rép. de la statuaire*, II табл. 461 № 3. Arndt-Amelung, E—A 2187.

⁶ Raoul Rochette, ук. соч., стр. 226.

как гения смерти, воцарившегося над человеческой душой — Психеей; Gerhard¹, Müller² и Garrucci³ присоединились к этому толкованию; Panofka⁴ сопроводил это толкование вопросительным знаком; Wieseler⁵, Brunn⁶, Jahn⁷, Benndorf-Schöne, Стефани⁸, Collignon⁹, Waser¹⁰ отнесли фигуру к числу изображений Эрота, истязающего Психею.

Насколько я могу судить по фотографии, мы имеем дело с римской работой, приблизительно конца I в. по х. э. Является, следовательно, вопрос, имеем ли мы дело с оригиналом римской эпохи или с копией с греческого образца. С чисто внешней стороны бросаются в глаза некоторые странности. В левой руке женской фигуры, по мнению одних¹¹, венок, по мнению других¹², раковина. Непонятно, однако, как рука держит этот предмет, так как пальцы вытянуты и лежат свободно; этот предмет, кроме того почти необработан; я не могу видеть в этом мраморном выступе ни того, ни другого. Далее, возбуждают сомнения крылья. Сохранившаяся пара их вырастает из левой половины спины; скульптор имел, следовательно, в виду двойную пару крыльев, как это встречается на терракотах из Мирины¹³; Benndorf и Schöne, повидимому, ошибаются, говоря только об одной паре сложенных крыльев; в таком случае они должны были бы находиться в средине спины. Второй пары крыльев на обломке, однако, нет, если не принять кусок, у самого основания пия за фрагмент крыльев. Далее, фигура „Эрота“ была бы чуть ли не вдвое больше фигуры Психеи; если принять во внимание форму колена, то надо себе представить ее приблизительно в мотиве тираноубийц. Вопрос еще больше осложняется, если принять во внимание стилистические особенности группы.

Ближайшей аналогией к фигуре Психеи по мотиву движения является лежащий Ниобид в Копенгагене¹⁴ (табл. X, 2).

¹ Gerhard, ук. соч., стр. 317.

² Müller, Handbuch d. Arch. § 387, 3.

³ Garrucci, Mus. Lat., стр. 84.

⁴ Panofka, Annali dell' Inst. 1830, стр. 138.

⁵ Müller-Wieseler, ук. соч.

⁶ Kunstblatt, 1844, стр. 316 (ссылка по Benndorf-Schöne, ук. соч.).

⁷ Jahn, Archäologische Beiträge, стр. 180.

⁸ Отчет Археологической Комиссии 1877 стр. 210.

⁹ Collignon, Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au Mythe de Psyché, 1877, стр. 302—373.

¹⁰ Roscher, Mythol. Lexikon, Psyché, стр. 3245.

¹¹ Gerhard, Wieseler, и др.

¹² Garrucci, ук. соч., стр. 84.

¹³ Bull. de corr. hell. 1886, табл. 4. Waser, ук. соч., рис. 26.

¹⁴ Jacobsen, Ny Carlsberg Glyptothek, № 399 (см. в изд. 1914 г. прибавления Паульсена на стр. 150 второй части Tillaeg Til Katalog etc.). Billedtavler til Kataloget, табл. XXVIII. Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg, табл. 51—52. Brunn-Bruckmann, Denkmäler, табл. 710—711.

Аналогичны, главным образом, поворот груди и постановка левой руки; так как, однако, фигура Психеи прижата к земле, то ее движения менее свободны; аналогична, наконец, — угловатость движения рук, которая характеризует контур верхней части тела. Весьма характерна далее трактовка плаща: толстые складки под правым коленом, особенно довольно резкие изгибы линий и с другой стороны небольшие углубления, врезанные для обозначения мягкости материи; все эти черты мы находим на фронтонах олимпийского храма Зевса. Особенно близка по трактовке плаща фигура „Пирифоя“ западного фронтона¹, такие же комбинации складок находим у лапифянок² того же фронтона, далее на бегущей Ниобиде в Копенгагене³ (табл. XI, 1) и умирающей в Banco Commerciale в Риме⁴ (табл. XI, 2). На хитоне Психеи бросаются в глаза округло выступающие линии в роде жгутиков, расположенные по линиям складок; эта же особенность встречается на хитоне одной из лапифянок олимпийского храма⁵; наконец, перевернутый через левую руку кончик плаща напоминает плащ копенгагенского юноши.

С кругом памятников, стоящих в связи с олимпийскими фронтонаами, связывают латеранскую группу и некоторые весьма характерные детали; левая рука Психеи отличается широкими мясистыми формами; пальцы длинны и толсты, такой же вид имеют руки лапифянки западного фронтона⁶; на ноге Эрота характерны пальцы: они почти одинаковой длины за исключением малого, достигающего лишь длины первого сустава четвертого пальца. Такую же ногу мы видим на упомянутых уже фигурах лапифянки и Пирифоя. Наконец, формы тела Психеи совершенно схожи с формами лапифянок и Ниобиды в Banco Commerciale; с этой последней связывают ее особенно формы левой груди и трактовка перехода к плечу. Из этого сопоставления вытекает, что группа Латеранского музея — копия с оригинала времени и круга олимпийских фронтонов.

Возможно ли в первую половину V в. изображение сцены истязания Психеи Эротом? Что касается латеранской группы, то мы во всяком случае вправе утверждать, что оригинал

¹ Olympia, III табл. XXVI [Buschor-Hamann. Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia, табл. 63].

² Olympia, III табл. XXXII. [Buschor-Hamann, ук. соч., табл. 72.]

³ Jacobsen, ук. соч. № 398. Billedtavler, табл. XXVII, Arndt, ук. соч. табл. 38—40. Brunn-Bruckmann, табл. 712—713.

⁴ Ausonia, II, 1907, табл. 3. Brunn-Bruckmann, табл. 706—709.

⁵ Olympia, III табл. XXVI. [Buschor-Hamann, ук. соч., табл. 64.]

⁶ Olympia, III табл. XXXII. [Buschor-Hamann, табл. 72 и 74.]

крыльев не имел, так как крылья бабочки у Психеи появляются впервые только в эллинистическое время¹. Копиист прибавил их неумело. Но и сам миф в этой форме получил распространение, только начиная с эпохи Александра Великого. Оригинал латеранской группы, таким образом, не изображал Эрота и Психею. Мотив сам по себе также не соответствует композициям такого рода. Наиболее близкое изображение истязания Психеи Эротом² пользуется мотивом, бывшим в употреблении для изображения убийства Эгиста Орестом³. Мотив латеранской группы передает, однако, триумф над убитым или вообще побежденным противником. Так наступает „Перикл“ на убитую амазонку на щите Афины-Девы⁴. С другой стороны прямое указание на первоначальное значение группы дает величина фигур: фигура „Эрота“ значительно выше „Психеи“; такое соотношение возможно лишь в том случае, если было задумано торжество божества над смертным. В этом случае напрашивается толкование: Аполлон, наступающий на тело умирающей Ниобиды. Фигура этой последней сама по себе также характерна; сходство движений ног и правого плеча, как уже отмечено, сильно напоминает копенгагенского Ниобида. Вообще такое расположение членов тела этой группы характерно для фигур, стоявших в фронтонах, так как оно рассчитано на перспективу снизу. По всей вероятности, следовательно, оригинал латеранской группы представлял собою часть фронтонной композиции, пользовавшейся большой популярностью. Римский скульптор воспользовался ею для изображения истязания Психеи Эротом, прибавляя крылья и факел. Копия в общем точная, хотя и грубая, но особенности стиля переданы с такой добросовестностью, что следовало бы предполагать, что художник имел оригинал перед собою, и не должен был копировать на большом расстоянии. Фигура, следовательно, была вынута из фронтона, вероятно, похищена и перевезена в Рим каким-нибудь знатным римлянином, где она и была доступна для копирования.

О фронтоне с изображением гибели Ниобид говорится в археологической литературе уже с конца прошлого столетия. Furtwängler впервые обратил внимание на то, что две статуи в копенгагенской Глиптотеке принадлежали к одной фронтон-

¹ Furtwängler, Antike Gemmen, III стр. 167 сл. Roschers Lexikon I стр. 1370. Wasery Roscher'a III стр. 3240.

² Furtwängler, Gemmen, I табл. 57 № 13.

³ См. напр., рельеф в Эрмитаже. Вальдгауэр, Античная скульптура, 1923, № 381.

⁴ [См. выше стр. 28, примечание 2.]

ной композиции¹. Тот же ученый² и независимо от него Hauser³ установили ближайшее родство этих фигур с вновь найденной тогда Ниобидой в Banca Commerciale в Риме (табл. XI, 2). Таким образом, удалось установить три фигуры, принадлежащие к одной фронтонной композиции на сюжет из мифа о Ниобидах. Из предыдущего следует, что латеранская группа весьма близко примыкает к той же серии; мы поэтому должны вывести заключение, что в ней сохранилась немного переделанная копия с группы того же фронтона. Место, занятное оригиналом этой копии, определяется сюжетом. Бог, торжествующий над убитой Ниобидой, по всей вероятности занял центр всей композиции. О виде всей фигуры Аполлона мы можем составить себе представление по рисунку на кратере в Орвието: Аполлон, нападая на Ниобид, стреляет из лука⁴. Такое предположение подтверждается измерениями. По Benndorfy и Schöne вышина всего обломка — 1,08, длина ноги Эрота ниже колена приблизительно 0,58, а Психеи 0,28 м. Вся фигура Эрота имела, следовательно, величину приблизительно в 1,85 м. Вышина копенгагенской Ниобиды — 1,42, римской — 1,49; разница вполне соответствует, следовательно, повышению линии фронтона. Но к вопросу о размерах мы должны будем вернуться еще в конце нашего исследования.

Из предполагаемого фронтона с изображением гибели Ниобид сохранилось, таким образом, три фигуры-оригиналы и одна — слегка измененная копия. Фигуры-оригиналы, судя по состоянию плинтусов, были тщательно вынуты из общей базы⁵; из этого обстоятельства можно уже вывести заключение, что вся композиция, как таковая, пользовалась известностью в древности. Второй факт, что центральная композиция была использована римским скульптором для изображения истязания Психеи Эротом, еще более дает нам право предполагать, что и другие статуи этого фронтона копировались и, может быть, сохранились в наших музеях. Постараемся собрать данные, говорящие в пользу принадлежности к этой композиции тех или иных фигур. Впервые Furtwängler⁶ указал на удивительное сходство вновь найденной Ниобиды в Banca Commerciale с фигурой юноши из Субиако, храня-

¹ Furtwängler, Über zwei griechische Originalstatuen in der Glypt Ny Carlsberg zu Kopenhagen, в Sitzungsber. d. philos.-philol. Kl. d. Akad. d. Wissensch. München 1900 (1899), Bd. II, Heft II, стр. 297 и сл.

² Furtwängler, Die neue Niobidenstatue, в Sitzungsbericht. d. philos.-philol. Kl. d. Akad. d. Wissensch. München, 1907, Heft II, 207 и сл.

³ Ссылка у Furtwängler'a, ук. соч., на стр. 209.

⁴ Furtwängler-Reichold, Griech. Vasenmalerei, II, 106, рис. 86 и табл. 165.

⁵ См. об этом Furtwängler, Zwei griech. Original-Statuen 213 и сл.

⁶ Furtwängler, Die neue Niobidenstatue, стр. 218 сл.

щейся в Национальном музее в Риме¹; близкая связь между обеими фигурами была впоследствии и подчеркнута Булле (табл. XII, 1)². Мы идем еще дальше, предполагая, что эта статуя представляет собою копию с фигуры того же фронтона. Фуртвенглер подробно обосновал свое мнение, что мы имеем дело с копией, а не с оригиналом. Он правильно указал на полировку фигуры, говорящую за работу времени Адриана, она действительно характерна для целого ряда копий этой эпохи, между тем, как она в таком виде во время Нерона не встречается; ко времени этого императора, повидимому, относит фигуру Амелунг³. Далее Фуртвенглер указал на профиль базы, безусловно первоначальный и не сделанный впоследствии из античного плинтуса, и на некоторые особенности в трактовке тела. Известно, сколько разных толкований было высказано по поводу этой фигуры⁴. Мне кажется, что только одно название действительно объясняет фигуру: юноша, пораженный стрелою, падает, в испуге протягивая руки.⁵ Авторами этого толкования не было приведено одно свидетельство, которое, на мой взгляд, решает вопрос: парижский кратер из Орвието. На этой вазе встречается фигура Ниобида, которая представляет собою ближайшую аналогию к статуе из Субиако. Стрела Аполлона ранила Ниобида в левый бок, он падает, сгибая левое колено: правая рука протянута вперед. Мотив движения совершенно соответствует статуе, разница только в упрощенной передаче поворота тела, которое рисовальщик не был в состоянии изобразить на плоскости вазы, и в положении левой руки, хватавшейся за место поранения. Это движение левой руки, следовательно, объясняется раной в левом боку; рана на этом месте же вполне обусловлена тем, что бог находится на том же плане и стреляет горизонтально; на фигуре из Субиако же рана, вероятно, находилась на шее; за нее, вероятно, ихватилась левая рука юноши; правая же была вытянута вперед инстинктивно, как бы защищаясь от нападения. Если принять во внимание, что фигура Аполлона по своему мотиву совпадает с „Эротом“, Ниобида на первом плане очень близка к „Психее“ латеранской группы и, наконец, фигура из Субиако связана близко с умирающим Ниобидом, то не слишком рискованно будет предполагать некоторую связь между рисунком на вазе и фронтонной композицией. Весьма разнообразные суждения высказывались и по вопросу о датировке статуи из Субиако.

¹ Brunn-Brockmann, Denkmäler, табл. 249. Antike Denkmäler I, табл. 56.

² Bulle, Der Schöne Mensch² табл. 92—93 стр. 182.

³ Helbig-Amelung, II,² стр. 146 № 1353.

⁴ См. разбор Амелунга, ук. соч., № 1353.

⁵ На этом толковании настаивали Фуртвенглер и Булле.

ровке статуи из Субиако. В замечательной по своей глубине статье Калькман¹ впервые старался доказать, что оригинал ее принадлежал к первой половине V в. к кругу олимпийских фронтонных скульптур. Эта статья встретила сначала общий отпор², так как натурализм в исполнении тела казался чем-то несовместимым с строгим стилем V в. В последнее время, однако, суждение Калькмана поддерживалось такими учеными, как Фуртвенглер и Булле. К анализу Калькмана с дополнениями названных двух ученых мы можем прибавить лишь, что весьма характерное исполнение ног встречается и на латеранском фрагменте и что, повидимому, эта же фигура изображена на кратере из Орвието, принадлежащем к эпохе строгого стиля. Особенно же мы должны указать на то, что характерная трактовка тела фигуры из Субиако встречается на лапифе, вонзающем меч в грудь кентавра;³ тут повторяется и положение рук; на лежащей фигуре восточного фронтона⁴ близок в особенности поворот туловища. Мы должны только, наконец, возвратить Амелунгу, который считает такую датировку невозможной по следующим причинам: „...ein Künstler des V Jahrhunderts hätte dem Oberkörper niemals diese komplizierte, die Flächen auflösende Drehung gegeben, ganz abgesehen davon, dass wir eine durchgreifende Umstilisierung der einzelnen Formen im Sinne der fruhellenistischen Zeit annehmen müssten“.

Второе возражение отпадает, если принять во внимание указанные выше фигуры из олимпийского фронтона, первое же опровергается фактом, что такое разложение плоскостей не раз встречается в первой половине V в.; наиболее характерными примерами являются бронза Тукса⁵, „боев“ в Лувре⁶ и торс Валентини⁷. Такое осложнение в расположении человеческого тела, повидимому, характерно для одной из ионийских школ и разрабатывалось особенно Пифагором Регийским. Статуя из Субиако лишний раз доказывает, как богато было это время первой половины V в., какие сложные задачи оно ставило себе и решало.

Фигура из Субиако служит опорным пунктом для определения двух других статуй, примыкающих к этой группе. Первая из них находится в Лувре, была названа Ниобидой, но

¹ Kalkmann, Die Statue von Subiaco, Jahrb. d. Inst. 10, 1895, 46 и сл.

² Körte, Jahrb. d. Inst. 11, 1896, 17 и сл. и др.

³ Olympia, III, табл. 32. [Buschor-Hamann, ук. соч., табл. 73 и 75.]

⁴ Olympia, III, табл. 15, 2. [Buschor-Hamann, ук. соч., табл. 2.]

⁵ [Bulle, Der schöne Mensch² табл. 89.] Вальдгауэр, Пифагор Регийский, стр. 92, где указана литература.

⁶ Вальдгауэр, ук. соч., стр. 110 и сл. рис. 29—30.

⁷ Вальдгауэр, ук. соч., стр. 73 и сл. рис. [Waldhaefer, в Arch. Anzeiger, 41, 1926, 325 и сл.]

впоследствии переименована в менаду¹ (табл. XII, 2). Я не вижу причины изменить правильное, на мой взгляд, первоначальное наименование статуи. Фигура останавливается в сильном движении, плащ ее, раздуваемый, как будто, ветром, развевается, но он не придерживается руками: левая рука была высоко поднята вверх, правая — вытянута вперед; туловище совершают сильный поворот, положение рук и плаща доказывает, что руки придерживали плащ, но только что выпустили его; плащ спадает на землю; такой мотив у танцовщицы навряд ли мыслим; далее левая нога не только готова подняться на цыпочки, но, наоборот, сильно упирается в землю. Такое же сильное напряжение проходит по всему телу и выражается в повороте туловища. И этот мотив не соответствует представлению пляски; он только объясним, как выражение ужаса перед гибелью; девушка останавливается, пораженная стрелою, или видя неизбежность смерти; она не знает, куда укрыться от надвигающейся гибели, по всему телу ее проходит напряжение, вызванное страхом. Название „Ниобида“ нам, поэтому, кажется наиболее подходящим. Связь с юношой из Субиако неоспорима; она сказывается в повороте туловища, в своеобразном движении груди, которая, не следуя общему направлению движения статуи, внезапно поворачивает вверх и в сторону; этот мотив вносит в фигуру какое-то противоречие между верхней и нижней ее частью; при этом грудь получает тот же ритм, благодаря аналогичному расположению рук. Из этого общего сходства обеих фигур между собою и понятны явные совпадения в частностях: в контуре грудной клетки по бокам, в переходе от грудной клетки к животу и к спине, также и в исполнении нижней части живота. Весьма интересно исполнение плаща. Как отмечено, он спускается вниз; это такой же моментальный мотив, какой встречается и на других фигурах первой половины V в.: так на Пирифое западного фронтона олимпийского храма плащ спускается с ног², на статуе Гермеса Людовизского³ — с руки. На ту же эпоху указывает и трактовка его в частностях. Липпольд⁴ сопоставил эту манеру с Ледой Тимофея и подобными статуями; но мне кажется, что между ними лежит период целого развития; в начале его стоит луврская Ниобида, в конце стиль Тимофея. Несмотря на сильное движение и на легкость общего замысла луврской фигуры, плащ ее массивен, чувствуется

¹ № 202. Clarac, III 323, 1262. Reinach, Rep. I, 164, I. Friedrichs-Wolters, Gipsabgüsse № 1509. Lippold, текст к Brunn-Bruckmann, Denkmäler, табл. 664—665 с рисунком З. Голова и обе руки

² Olympia, III табл. XXVI. Buschor-Hamann, ук. соч., табл. 63.

³ Brunn-Bruckmann, табл. 413. Helbig-Amelung, II № 1299.

⁴ Текст к указанной табл. Brunn-Bruckmann, табл. 664—665.

тяжесть материи, складки проведены энергично и с широким размахом, напоминая Нику Пэония, которую я также должен отнести к этому раннему периоду. Трактовка складок внизу со своими сильными выпуклостями в особенности связывает Ниобиду с Никою; край образует при этом весьма характерные мотивы, встречающиеся и на олимпийских Фигурах. Таких тяжеловесных мотивов нет не только у Тимофея, но и на фронтонах Парфенона. На этих памятниках стиль доведен до крайности, эффекты контрастов выработаны до последней возможности, складки имеют резкие грани и искусно пересекаются, внезапно возникая и исчезая. Нет на них и того единства направления, той общей линии, которая характеризует плащи Ниобиды и Ники. Следует обратить еще внимание на одну деталь, имеющую в вопросе о датировке почти решающее значение; это — скопление складок впереди на ногах у верхнего края плаща, где линия его проведена до горизонтали. Эти густые массы характерны именно для всей группы памятников, принадлежащих стилистически к олимпийским скульптурам¹, так и на Ниобиде в Banca Commerciale, и на статуе сидящего Гермеса в Афинах².

Вторая фигура, которая связана с юношой из Субиако, и, таким образом, с предполагаемым фронтом, уже часто сравнивалась с этой статуей, правда только для того, чтобы отнести и эту последнюю к более позднему периоду, к IV в. или к эллинистическому периоду. Это — знаменитый „Илионей“ — Мюнхенской глиптотеки³ (табл. XIII). Особенно удобно сравнение с юношой из Субиако потому, что мотивы так близки друг к другу, только поворот груди несколько круче, причем все туловище не вытянуто, а наклонено. С юношой из Субиако „Илионея“ связывает трактовка живота и спины, далее такие детали, как исполнение ног. С другой стороны мы можем провести и прямую параллель между Илионеем и произведениями первой половины V в. все того же „олимпийского“ круга. Крепкое телосложение с широкой грудной клеткой, особенно развитой в нижней ее части, характерно для этого периода, а отнюдь не для IV в.; мы находим полнейшую параллель в сидящем Гермесе Афинского музея, в сидящем мальчике восточного фронтона храма Зевса в Олимпии; далее характерен поворот груди, выраженный очень резко, нет почти перехода от нижнего края грудной клетки к животу; особенно заметна эта особенность, если проследить linea alba, которая проведена косо и не доведена до пупа; такую же осо-

¹ См. например, Olympia, III табл. XXVI, XXVIII, XXX, XXXII. Buschor-Hamann, ук. соч., табл. 65a, 68, 74].

² Mitteilungen des Arch. Instituts, Athenische Abteilung 1912, табл. 13.

³ Furtwängler-Wolters, Glyptothek № 270.

бенность мы замечаем на торсе Валентини¹; также непосредствен, хотя и не столь ясно прослеживается, переход на луврской Ниобиде. Нельзя возразить, что мягкое исполнение туловища обнаруживает более поздние стилистические особенности; еще больше мягкости мы находим на сидящих в разных позах фигурах восточного фронтона олимпийского храма.

Фигура Илионея наводит на определение еще одной части этой фронтонной композиции. В зале Ниобид в Уффициях стоит фигура, известная под названием Нарцисса², она не найдена вместе с Ниобидами, но получила толкование, как Ниобид, уже у Торвальдсена. Действительно, трудно подобрать лучшее объяснение этой статуе юноши, раненого в спину стрелою. Левой рукой он хватается за рану, правая теперь поднята реставратором наверх, но она, вероятно, была согнута в локте и проведена по тому же направлению. Очень сухая копия адиановского времени все-таки позволяет судить об оригинале. Действительно, характерные формы Илионея встречаются и здесь: широкая форма грудной клетки, особенно мягкая трактовка нижней части живота, исполнение средней части туловища, которая при легком повороте фигуры как бы обрывается, трактовка ляжек. Мотив рук с другой стороны совпадает с мотивом Ниобиды в Banco Commerciale, образуя такие же угловатые выступы; но, наконец, характерный мотив: спадающий с плеч плащ изображен соскальзывающим, заполняя пространство между ногами. Этот мотив прямо напоминает „Пирифоя“ западного фронтона олимпийского храма, а в деталях складок около правой ноги, этих скопившихся складок толстой материи, образующих извилистые линии, стиль совершенно подходит к тем же памятникам. Флорентийская статуя тесно связана, таким образом, с олимпийскими фронтонами, с одной, с Илионеем, Ниобидой в Banco Commerciale и юношей из Субиако, с другой стороны.

К тому же кругу памятников принадлежит, вероятно, и фрагментированная статуя в Museo Chiaramonti Ватикана³; она мало известна, но, как уже справедливо отметил Амелунг, замечательна по свежести работы и несомненно представляет собою оригинал, а не копию. Изображена девушка, бегущая вправо; плащ покрывает ноги и левую руку, которая опущена вниз, правая рука была поднята вверх; около правого бедра край плаща отломан; по предположению Амелунга он разевался, как бы раздуваемый ветром, и придерживался правой рукой.

¹ [См. выше примечание 6 на стр. 35.]

² Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz № 171. [Löwy, Niobe, Jahrb. d. Arch. Inst. 42, 1927, 95, рис. 14.]

³ Amelung, Vatican, I стр. 742 № 638, табл. 80. Helbig-Amelung, I³ стр. 64 № 109.

Весьма важную в нашей связи деталь отмечает ученый составитель ватиканского каталога: „на плаще с внешней стороны возле левого колена остаток большой четырехгранный подпоры (повидимому, для соединения с другой фигурой)“. К левому колену, следовательно, примкнула другая фигура, составлявшая одну группу с сохранившимся фрагментом; само по себе напрашивается толкование, что бегущая фигура, прислонившая плащ, как бы в защиту от опасности, к которой прислонилась, вероятно, фигура в полулежачем положении, изображала Ниобиду с умирающим братом или сестрою. С другой стороны стилистические особенности статуи определяют время происхождения ее первой половиной V в. Не говоря о том, что мотив бега имеет еще архаический характер, как некоторые из Нереид ксанфского памятника, мы должны отметить и весьма характерные детали. Плащ соскальзывает с левого плеча по руке, как на фигуре Аполлона западного фронтона¹ олимпийского храма, образуя при этом ступенчатые слои; весьма характерно, как левая нога над коленом просвечивает сквозь плащ; ту же особенность мы наблюдаем на одной из лежащих фигур того же фронтона². Эта манера стоит в связи с стилем конца V или начала IV в., но по своей осторожности не может быть смешана с ним; далее трактовка широкой грудной клетки с ясно обрисованным краем напоминает луврскую и римскую Ниобид, также и наслаждения жира над грудями, образующие выпуклость; за раннюю датировку говорит и исполнение нижней части живота с резкой и низко проведенной линией, отделяющей его от ног.

Наконец, мы должны говорить об одном очень интересном обломке, который входит в круг наших памятников. В Galleria delle statue Ватикана сохранилась часть группы: девушка, раненая в правую грудь, упала на правое колено и прислонилась к левой ноге стоявшей рядом фигуры³. Голова, вероятно, не принадлежит к статуе. Нога, сохранившаяся рядом с ней и служащая опорой для нее, принадлежала к юношеской фигуре, которая, высоко поднимая плащ, старалась охранить девушку. Повторение или, лучше сказать, вариант этой статуи, сохранился в Уффициях среди фигур известной группы Ниобид⁴. На первый взгляд флорентийская фигура отличается от обломка римской только тем, что нога этой последней поставлена на возвышении. К сожалению, не было замечено раньше, что и в исполнении плаща есть различия весьма суще-

¹ Olympia, III табл. XXII [Buschor-Namatap, ук. соч., табл. 59.]

² Olympia, III табл. XXXIII. [Buschor-Namatap, ук. соч., табл. 36.]

³ Amelung, Vatican, II стр. 608, 401 табл. 57. Helbig-Amelung, I³ № 204.

⁴ Amelung, Führer, стр. 124 № 182.

ственные, которыми нельзя пренебрегать в данной связи, потому что они заходят за границы обыкновенных неточностей в работе кописта. На флорентийском экземпляре весь плащ носит более мягкий характер: он образует глубокие тени; весьма характерно, что на ватиканском фрагменте эти части имеют плоские формы с прямолинейными врезами; далее пуговица плаща на флорентийской фигуре лежит значительно выше и под ней плащ гладко спадает вниз, образуя накопление складок лишь на том месте, где должна была лежать рука девушки. Между тем, как трактовка складок на флорентийском экземпляре вполне соответствует гладкому, мягкому стилю других фигур той же группы, соответствующая часть ватиканского обломка по стилю примыкает к совершенно другой серии скульптур. Стилизация складок над коленом Ниобида соответствует трактовке на упоминавшемся афинском сидящем Гермесе, на котором те же линии встречаются на левом локте; между ногами латеранской Психеи, на ряде фигур олимпийских фронтонов; плоские, спадающие с левой ноги его вниз складки — на фигурах Иномая восточного фронтона и Пирифея западного фронтона храма олимпийского Зевса; очертания кончика плаща на скале — на Афине с метопы со стимфалийскими птицами¹. Передача женских форм на девушке соответствует Ниобиде в Museo Chiaramonti; сдвиг туловища на ней — копенгагенскому Ниобиду; конец плаща ее, как бы сливающийся со скалой, — Психее латеранской и кончику плаща на копенгагенском Ниобиде; прямолинейные складки и обозначение ног, просвечивающих сквозь плащ — бегущей Ниобиде в Копенгагене. Характерные детали напоминают одновременные произведения: сдвиг кисти левой руки встречается на копенгагенском лежащем Ниобиде, складка, спадающая с левого колена и слегка отведенная в сторону — барберинской Икетиде². Из этих сопоставлений следует, что мастер флорентийской фигуры воспользовался мотивом оригинала ватиканской группы для своего произведения, изменения стиль, согласно вкусу своего времени.

Не имея в своем распоряжении точных измерений всех фигур, которые кроме того отчасти являются копиями, а не оригиналами, мы затрудняемся предложить реконструкцию фронтона.

[На этом второй главе ранней рукописи О. Ф. Вальдгауера заканчивается. К этой теме он вновь возвращается, как уже было указано, в 1921]

¹ Olympia III табл. XXXVI. [Buschor-Namann, ук. соч. табл. 96.]

² Brunn-Brukmann, Denkmäler, табл. 415. Helbig-Ameling, Führer № 1820; Hauser в Österr. Jahresh., 1913 стр. 57 и сл. Вальдгауэр, Пифагор Регийский, стр. 170 и сл.]

и в 1932 гг. Из этой последней работы считаем нужным поместить здесь небольшой отрывок на немецком языке с характеристикой двух художников: мастера копенгагенских Ниобид и художника олимпийских скульптур.]

Der Nachweis, dass zwei griechische Originalskulpturen, die Karl Jacobsen für die Ny Carlsberg Glyptothek erworben hatte, zu einer Giebelkomposition gehören, hat mit Recht grosses Aufsehen erregt und einen lebhaften Meinungsaustausch hervorgerufen. Diese zwei Figuren bieten in der Tat so viel Neues für die Kunstgeschichte des zweiten Viertels des V Jahrhunderts, dass kein Forscher auf diesem Gebiet an ihnen vorübergehen kann.

Zeitlich stehen diese Figuren neben den Olympiaskulpturen, viele äussere Kennzeichen verbinden die beiden grossen Schöpfungen; diese Kriterien sind so bedeutsam, dass sie einen Zweifel an der chronologischen Ansetzung nicht aufkommen lassen; und doch — wie verschieden sind sie in vielem, ja in allem Wesentlichen. Der Vergleich der beiden Komplexe gibt uns einen tiefen Einblick in das Schaffen einer Zeit, die eine neue Kunstsprache bildet, in der die Gegensätze hart auf einander stossen, sich gegenseitig abschleifen unter sich verschmelzen und wieder auseinandergehen. Nur die Vasenmalerei kann dank dem Reichtum an Material ein fast vollkommenes Bild der vielen Schwankungen in dieser Zeit geben, doch diese Skulpturen sind ausdrucksvoig genug, um zu zeigen, wie stark die Gegensätze sich, auch in der monumentalen Kunst, ausserten.

Olympia! Wenn Ernst Curtius den Namen aussprach in jener Zeit, die den grossen Ausgrabungen unmittelbar vorausging, erstrahlten, wie seine Zuhörer berichten, seine Augen und seine Sprache nahm den Ton eines grossen Tragöden an. Olympia und sein Zeustempel waren für ihn der Inbegriff des Klassischen, Grossen, Erhabenen — von „Olympischer Ruhe“.

Die Ausgrabungen brachten für viele eine Enttäuschung; man fühlt sie aus manchen Äusserungen in der damaligen Literatur heraus. Man hatte nicht das erträumte himmlische Olympia gefunden, sondern ein irdisches. Aus den Skulpturen sprach nicht der Geist abgeklärten Griechentums, sondern etwas Fremdes, noch fast Unbekanntes. Man sprach schüchtern von grober Ausführung, von schwacher primitiver Kunst und erst allmählich brach sich die Erkenntnis Bahn, wie sehr diese Skulpturen griechisch waren, wenn auch nicht im Sinne idealisierender Romantik. Der Schaffungsprozess der Antike trat als solcher hervor in seiner ganzen Kraft, in seiner ganzen unverhüllten Gewalttätigkeit.

Die archaische Kunst war auch zu wenig bekannt, als dass man die Grösse der umstürzenden Kraft hätte einschätzen können. Phidias — im Grunde ein Phantom. Die Kritiker hatten Recht. Es liegt Grobes in der Kunst der Olympiagiebel, aber nicht nur in der Ausführung: diese entspricht dem geistigen Inhalt, dem Charakter der Komposition, jeder Gestalt im Besonderen. Dieses Gefühl von Menschenleibern im Westgiebel, diese wuchtigen Massen, die fast unvermittelt neben einander stehen, im Ostgiebel — war dieses „klassisch“? Gewiss nicht; aber ein Bild genialen Suchens. Diese Künstler leugneten die Vergangenheit, sie vergruben sie mit demselben überlegenen Selbstgefühl, mit dem Themistokles die archaischen Korai trotz ihrer leuchtenden Grazie zur Planierung des Burgterrains verwandte.

Hat diese Zeit als Ganzes diesen Schritt getan? Unser reiches Material an Vasenzeichnungen beweist, dass nur ein geringer Teil der künstlerischen Welt mit der Rücksichtslosigkeit der Olympia-meister vorging, wenn sie auch von ihr mitgerissen wurde.

Der Kopenhagener Giebel zeigt etwas Ähnliches. Die fliehende Niobide ist kühn erfunden; schon getroffen flieht sie dahin und bricht zusammen; sie fühlt ihre Kräfte schwinden und doch hebt sie instinktiv den Schleier, um sich vor weiteren Schüssen zu schützen. Dieses Motiv ergibt Widerspiel von Kräften: Energie des Selbsterhaltungstriebes und Ohnmacht dem Schicksal gegenüber. Erschlaffen der Glieder und krampfhaftes Aufstreben stehen nebeneinander. Diese Gegensätze aussern sich in dem aus gebrochenen Linien gebildeten Kontur, in dem Hineingreifen der Formen in den Raum, in der ausdrucksvollen Wendung des Kopfes.

Ähnlich der liegende Bruder: seine Glieder sind schon erstarrt und weitausgestreckt ziehen sich die Beine in die Giebel-ecke hinein, krampfhaft erhebt der Sterbende einen Arm und wälzt den Körper nach der Seite hinüber.

Wir stellen diese Figuren neben die Olympiaskulpturen.

Im Westgiebel sehen wir eine Lapithenfrau, die von einem Kentauren zu Fall gebracht wird; er hat ihren Fuss umklammert und greift nach ihrer Brust; heftig wendet sich die Frau um und stösst den Unhold von sich. Auch hier etwas Momentanes, ein schnell vorübergehender Augenblick als Motiv. Doch wie grund-verschieden ist seine Ausgestaltung. In breitem Fluss strömen die Massen dahin, ein einheitlicher, stark geschwungener Körper statt der eckigen Linien. Oder das Motiv der liegenden Figur: die Massen wälzen sich in den Olympiagiebeln wie eine Woge aus dem Raum heraus, nicht ruckweis wie am Kopenhagener Jüngling.

Aus diesem im Wesen der Auffassung liegenden Unterschied zwischen den zwei grossen Meistern resultieren Verschiedenhei-

ten im Einzelnen. Der Olympiameister musste versuchen die Köpfe im Groben zu charakterisieren, Schmerz, Verbissenheit, Verzweiflung auszudrücken. Der Kopenhagener Künstler war dazu nicht gezwungen; die Bewegungen der Gestalten sind so streng gehalten, dass auch die Köpfe ihren allgemeinen Typus nicht zu verändern brauchten. Auch verlangte hier das zackige Linienspiel eine grössere Knappeit der Form; die schweren Gliedmassen der Olympiafiguren liessen sich nicht auf dieselbe Weise brechen, wie die knapperen der Kopenhagener Figuren.

Die Schlussfolgerung ist klar. Der Kopenhagener Meister gehörte zur Gruppe der Neuerer, wie die Künstler der Olympia-skulpturen. Er verfügte jedoch nicht über die konsequente Durch-schlagskraft dieser letzteren; oder, besser gesagt, er überliess es ihnen die Bahn frei machen. Er selbst fühlte noch viel von der alten Formensprache in sich. Sein Auge wollte sich nicht von der Schönheit der leicht gebrochenen Linie freimachen, er dämpfte den tragischen Ton, um das leichte Spiel der Linien trotz allem Neuen zu verwenden. Die neue körperhafte Auffas-sung der menschlichen Gestalt war für ihn überzeugend; er ging jedoch nicht zur Charakteristik der Masse über; er suchte diese zu gliedern und musste die Formen daher trockener gestalten. Wohl erkannte er die Notwendigkeit an, die Gestalt sich frei im Raum bewegen zu lassen, aber die Flächigkeit der Anschauung lag ihm im Blut: er spannte die starre Bewegung zwischen die eng gestellten parallelen Ebenen und beschränkte damit den Luftraum. So wirken beide Gestalten flächig, trotz des Spiels der Linien im Raum. So konnte das Motiv des kraftlosen Stür-zens, das eine starke Wendung verlangte, nur im einer Art wie-dergegeben werden, die an den archaischen Krielauf gemahnt. Auch die wuchtigen Falten des Stoffes auf den Olympiafiguren konnten nur mit Vorbehalt verwandt werden; sie mussten sich einer gewissen Konvention fügen, wie auch die Köpfe eine derbe Charakteristik nicht vertrugen.

So überliefert und erhält der Meister der Kopenhagener Niobiden vieles Fruchtbare der vergangenen Epoche ohne den Geist der Neuzeit zu leugnen; er lebt mehr in den älteren Parthenonmetopen nach, als die Olympiameister; nicht diese, sondern jener leitet zum Klassischen über.

THE NIOBIDES RELIEF

In the manuscript of late prof. Oscar Waldhauer we find two of his unpublished works on the Niobé motive in the Greek art.

One of those articles „The Niobides Relief Campana in the Hermitage“ dates 1934 and is not finished by the author.

Prof. Waldhauer is discussing the question of the primary appearance of the original composition and makes an attempt to find other ways in his investigations, than those of the former explorers.

First of all it is to be remarked that the landscape moment is strongly in the foreground and therefore the relief cannot be considered as an architectonical. This prevents us from making any supposition that it is a frieze composition of the primary original.

Further on it is noticed that except the central group and the lying figures of the Campana relief, all the other figures show an orbicular outline.

At last, it is to be noticed that all the motion of the figures, except of those that were beforehand mentioned, are of a slantly upward direction, and that the vertical and horizontal directions are shun.

The total analogy in the structures of the figures and the landscape elements with the shield of Parthenos, explains us the abovementioned three observations of the author.

The Niobides have decorated a round shield, the maker of the London disk has copied the form, but has entirely changed the composition. The shield did not necessary belong to a statue but on the contrary, it can be supposed, that a votiv shield is in question, as it is mentioned by Pausanias and Pliny.

The second article concerns „The Niobides Fronton of the fifth century“ and in it Prof. Oscar Waldhauer attempts to reinstate a fronton composition of one of the temples dating from the second quarter of the fifth century. Such an attempt is not the first one, and was several times made before, trying to reinstate a fronton composition, Olympian styles, by means of joining the preserved figures.

Furtwängler joined two figures of the Ny Carlsberg Glyptothek adding to them the falling daughter of Niobé of the Banco Commerciale.

The Copenhagen figures were carefully removed from out the fronton, and a roman amateur of art exhibited them by piece. We have the right to hope that the famous fronton figures were also copied, slightly modified, for the exhibiting purpose.

Waldhauer adds to these figures the fragment, slightly altered by a roman copyist, of the group in the Lateran Museum. The indication on Eros and Psyche, as original of this group, could be excluded. On the well known Niobides Crater in the Louvre Museum from Orvieto Apollo, over the lying Niobides, which is very like Psyche, is in the same pose as Eros in the Lateran group.

On the Niobides crater rightside from the central group we see the figure of Niobides, wounded by the gods arrow, in deathly fear escaping to the right, stretching out her arm and falling down. This figure though is the youth of Subiaco.

Waldhauer names some other figures that could be suppositionally joined in the same connection: the Niobides in the Louvre Museum, now called „Menada“, the Ilioneus from Munich, also the so-called Narcisso in the Uffizi Gallery and the fragmental statue of the girl in the Chiaramonti Museum.

With some certainty one could preliminary state, that the Lateran fragment belongs to the middle part of the fronton, the lying youth to the left corner of the fronton. In the left part must be placed the Roman Niobida and the Louvre Niobida, and in the right—the falling down Niobida and the youth of Subiaco.

A. Peredolskaja

А. А. ПЕРЕДОЛЬСКАЯ

ВАЗЫ КСЕНОФАНТА

ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΘΗΝ... „Ксенофант афинин“ сделал.

Так гордо звучит крупная позолоченная надпись, сделанная рельефом на особо выделенном уступе на плечиках сосуда из глины, найденного осенью 1837 года, в могиле большого кургана, открытого в городском саду современного города Керчи, на месте древнего Пантикопея, главного города Боспорского царства¹. Надпись эта осталась незаконченной, так как художник, нанеся ее, не рассчитал места (табл. I—IV).

¹ Гос. Эрмитаж, инв. КДБК 107. П. 1837. 2. Stephan, Die Vasensammlung des Kaiserlichen Ermitage, 1860 № 1790.

Первое издание в *Antiquités du Bosphore Cimmérien* (А. В. С.) 1854, табл. 45—46. Старая библиография указана S. Reinach в переиздании А. В. С. 1892 стр. 97—101. Ср. также Stephani, *Compte-Rendu*, St. Petersburg 1866, табл. 4.

1866, табл. 4. Из более поздних изданий, воспроизводящих, однако, старые рисунки, см. Minns, *Scythians and Greeks*, 1913, стр. 343, рис. 249. Ducati, *Storia della ceramica greca*, 1922, стр. 419, рис. 300 и 520. Его же, *Saggio di Studio sulla ceramica attica figurata del secolo IV av. Cr.* (*Memorie della R. Accademia dei Lincei*, Серия V, том XV fasc. 3, 1916 стр. 295, где также указана библиография).

Заново ваза частично издана у Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, 1927, табл. 110а (орнамент под ручкой). K. Scheffold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen, Archäologische Mitteilungen aus russischen Sammlungen, Band IV, 1934 рис. 67, стр. 140.

О находке вазы см. рапорт Керченского градоначальника от 30 сент.
1837 года за № 5118 в архиве Эрмитажа описание I 1831 г. дело № 19
лист 557 и сл. Сосуд найден в небольшой гробнице в кургане на земле
наследников Дюбрюкса возле дороги к новому Карапину.

Сосуд этот со времени своего открытия, т. е. в течение уже ста лет, пользуется всемирной славой, как совершенно уникальное произведение.

Что же представляет собою этот сосуд и чем он так интересен как для истории античного искусства, с одной стороны, так и для изучения нашего прошлого, с другой?

Сосуд этот имеет шарообразное, несколько вытянутое в форме тулоно с плоским дном на низкой кольцеобразной подставке с профилированным краем. Высокое и узкое горло, четко ограниченное от плечиков сосуда небольшим уступчиком, на котором разместилась подпись художника, стройно тянется вверх и заканчивается крупным венчиком воронкообразной формы с плавными контурами линий, наподобие раскрытой чашечки цветка. Широкая и массивная ручка с выступающим ребром посередине, одним концом своим прикрепленная к верхней части горла, под венчиком, другим к краю плечиков сосуда, придает сосуду строго законченный вид. Это — так называемый лекиф, сосуд для хранения туалетного масла, форма — широко распространенная в древнегреческой керамике. Обычно эти сосуды отличаются своей миниатюрностью, здесь же перед нами монументальный сосуд, 38,5 см. высотою, поражающий великолепием своих форм, их четкостью и продуманностью, тщательной отделкой малейших деталей¹.

Отделка сосуда действительно великолепна и необычайна. Сосуд покрыт блестящей черной глазурью, отливающей таким металлическим блеском, что на первый взгляд он кажется сделанным вовсе не из глины, а скорее из драгоценного металла.

На черном блестящем фоне яркими красками и обильной позолотой сверкали накладные рельефные фигуры, украшавшие всю лицевую сторону сосуда².

Правда, в настоящее время и позолота и яркие краски частично стерлись, частично поблекли; хорошо сохранилась лишь белая облицовка, на которую обычно эти краски накладывались для получения наиболее чистых оттенков голубого или розового, зеленого или желтого, яркорасового или фиолетового цвета.

Но даже и сейчас, в своем поблекшем виде, сосуд производит яркое и красочное впечатление.

¹ О развитии этой формы лекифа см. K. Schefold, ук. соч., стр. 139 и сл.

² О лекифах с рельефными украшениями см. Courby, *Les vases grecs à reliefs*, 1923 стр. 123 и сл., где дважды упоминается и лекиф Эрмитажа, стр. 123 и 150. Ср. также Ducati, *Saggio di studio...* стр. 313 и сл. Edmond Pottier в *Rev. des études grecques*, 1919, стр. 406 и сл. = Recueil Koenenfanta, стр. 564 и сл., где неоднократно упоминается и лекиф Ксенофанта.

Лишь задняя сторона сосуда, под ручкой, занята растительным орнаментом, исполненным в обычной краснофигурной технике.

Сюжет, изображенный на сосуде, также необычен. Правда, изображены сцены охоты, сюжет, казалось бы, хорошо известный в греческом искусстве, но на лекифе Ксенофанта и этот сюжет поражает глаз зрителя своим своеобразием.

В чем же заключается это своеобразие? Присмотримся поближе к отдельным фигурам, входящим в общую композицию.

На фоне условного ландшафта, обозначенного пальмой и несколькими лавровыми деревьями, разыгрывается охота. Центральное место занимает колесница (кузов темнокрасный), запряженная парой коней, поднявшихся в испуге на дыбы. Бородатый охотник по имени АВРОКОМАΣ (все имена исполнены белой краской), в разевающемся за спиной плаще (вероятно, бледнозеленый с широкой розовой каймой), управляя колесницей, поражает ударом копья кабана (черная глазурь), бросающегося на охотника.

Над колесницей вверху вторая группа — молодой всадник с персидским именем Дарий — Δ. ΡΕΙΟΣ (хитон бледнорозовый, кайма на нем желтая; плащ и седло голубые, на хвосте лошади остатки позолоты) достигает раненую, уже споткнувшуюся лань (фиолетовая).

Справа и слева от колесницы две почти одинаковые группы: пеший бородатый охотник ΑΤΡΑ...ΜΙΣ и ΣΕΙΣΑΜΗΣ (у левого голубая кайма плаща; следы позолоты на рукавах хитона, на шапке и в бороде; у правого — следы голубой краски на хитоне, позолота на шапке), нападающий на грифона в одном случае и львиного грифона в другом (тело голубое). К этой группе спешат справа два охотника, слева — один, все в узорчатых костюмах, исполненные уже не в рельефе, а рисунком в обычной краснофигурной технике. В верхней части сосуда слева группа из охотника (хитон голубой, плащ красный, кайма розовая, шапка позолоченная), собирающегося спустить с цепи собаку, охотника по имени Кир, ΚΥΡΟΣ, спешащего ему на встречу (рукав хитона голубой, плащ красный, на штанах следы голубой краски, в бороде — позолота) и бородатого охотника с секирой, стоящего позади первого, исполненного рисунок.

Справа, также вверху, группа из трех охотников, поражающих лань (следы позолоты), уже терзаемую собакой. Двое из этих охотников выполнены рельефом, из них сохранилась только бородатая фигура слева — ΕΥΡΥΑΛΟΣ (плащ красный с широкой каймой другого цвета, штаны розовые, на

хитоне следы желтой краски); третий охотник, КЛУТИОС, видимый до колен, будучи прикрыт холмом, выполнен рисунком.

На плечиках сосуда тянется узкий фриз из мелких, тоже рельефных фигур — Ника на колеснице, запряженной парой лошадей (так наз. бига) с воином, стреляющим из лука, бегущим между колесницей и лошадьми (группа повторяется трижды), между ними по группе из трех фигур, — все группы воспроизводят сцены из гигантомахии и кентавромахии.

Все фигурки на плечиках сосуда сохранили значительные следы позолоты.

Позолоченными были также пальма и треножники в центральной композиции, оружие охотников, украшения их одежды — гривы, браслеты, шапки, борода и волосы некоторых охотников, ожерелье с подвесками на плечах сосуда, плоды на деревьях, мелкие рельефные точки в орнаментах, рога и средняя часть крыльев львиного грифона, лань справа, хвосты и гривы лошадей.

Возвращаемся к главному фризу. Как мы уже сказали, охота — сюжет довольно обычный на греческих вазах¹. Но все действующие лица, принимающие участие в охоте на лекифе Ксенофанта, необычны: они одеты в костюмы, не свойственные грекам, — короткую тонкую рубашку, напоминающую греческий хитон, но снабженную длинными рукавами; длинные штаны, которых греки никогда не носили; мягкие сапоги и мягкую же из шерсти шапку, напоминающую башлык. Это костюм, в котором греки обычно изображали жителей Малой Азии: фригийцев или троянцев, персов или лидийцев, или, наконец, таких фантастических народов, как амазонок или аrimаспов, которые жили, по смутным представлениям греков, где-то далеко на краю земли, не то в далекой Скифии, не то в Колхиде. В таких же костюмах изображали иногда греки и скифов и других северных "варваров", как фракийцев на памятниках V—IV вв. до х. э.²

Пальма, занимающая почти центральное место в композиции, свидетельствует также, что действие происходит не в Гре-

¹ Ср. напр. охоту на калидонского вепря на раннечернофигурном кратере Кантия и Эрготима во Флоренции, Furtwängler-Reichold, Griech. Vasenmalerei, табл. 3 и 13, на мелкофигурном килике в Мюнхене, там же табл. 153 и др. Ср. также охоту на позднекраснофигурной целике в Эрмитаже инв. Б. 4528, Scheffold, ук. соч., табл. 6.

² См. напр., памятник Нереид в Ксанфе. Brunn-Brückmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur (B—B) табл. 218; памятник в Гельбаси — Триза В—В табл. 486; Сидонские саркофаги: Th. Reinach et Hamdy-Bey, La Necropole royale à Sidon. Pfehl, Malerei und Zeichnung bei den Griechen, III рис. 501; 504; 505; 506 (амазонки); 591; 595 и 598 (Парис) и т. д.

ции, но в какой-то экзотической сказочной стране, где могут произрастать позолоченные пальмы и водиться такие фантастические звери, как голубые львиные грифоны. Это, конечно, не Африка, которую греки этого периода хорошо знали, так как в устье реки Нила греками еще в конце VII века до х. э. была основана греческая колония Навкратис, а с Киреной или Киренаикой, лежащей тоже на африканском берегу Средиземного моря, западнее Египта, греки с тех же времен вели интенсивную торговлю, особенно усилившуюся с конца V века, со времени потери Афинами хлебного рынка в Италии.

Имена действующих лиц, как Дарий, Кир, указывают как будто на Персию¹. Отзвуки больших царских охот, известных по памятникам Востока, могли, конечно, отразиться в творчестве ряда греческих ионийских художников Малой Азии, как мы это видим, например, на памятнике Нереид в Ксанфе², или на саркофаге сатрапа в Сидоне³, или на фризе саркофага плачальщиц, найденного там же⁴. Два первых памятника относятся еще к V веку, третий — к IV веку. Охотники, которых мы здесь встречаем, напоминают отчасти охотников на лекифе Ксенофанта и по своему типу и по одежде.

Факт находки нашего сосуда на территории Пантикопея свидетельствует, однако, о том, что Ксенофант хотел изобразить в своем произведении охоту на далеком Боспоре, в стране в полном смысле экзотической, с точки зрения грека, живущего в V веке в Афинах.

Правда, северное побережье Черного моря к этому периоду казалось бы должно было быть уже хорошо освоено греками, с конца VII века начавшими основывать в этих богатых и плодородных местах свои колонии. Сами афинские купцы, жадные до наживы, уже в течение полутораста лет из года в год посыпали со своими товарами греческие города, расположенные здесь в удобных бухтах. Но и греки-колонисты, плотно обосновавшиеся в этих местах, а тем более путешествующие на кораблях греческие торговцы-мореплаватели знакомы были только с побережьем, а в глубь страны, таинственной и интересной, страны, в которой живут "дикие" и "варварские", с точки зрения греков, народы и племена, сами заглядывали редко.

Рассказов же об этой стране, богатой и привлекательной, обильной необозримыми землями и хлебом, таящей, может быть, в своих недрах золото — недаром еще в глубокой древности был создан греками миф о походе греческих героев-

¹ Об именах см. Стефани, ОАК 1864 стр. 81.

² Brunn-Brückmann, табл. 218.

³ Th. Reinach et Hamdy-Bey, ук. соч., табл. 20 и 22.

⁴ Там же, табл. 10.

аргонавтов в соседнюю Колхиду в целях похищения золотого руна — рассказов об этой стране было много.

Вот почему Ксенофант помещает здесь и пальму¹, никогда не росшую на крымском побережье, вот почему появляется у него и сказочный, фантастический, окрашенный в голубой цвет львинный грифон², который, кстати сказать, был использован боспорскими правителями и чеканился с IV века, как символ Пантикея — Боспора, на золотых автономных монетах, где грифон изображался с дротиком в пасти, попирающим лапами колос пшеницы.

Самый мотив охоты на грифона — мотив не случайный. В основе его лежит старое местное предание, повествующее о борьбе арийцев — вымышленных туземных обитателей — с грифонами, стерегущими золото.

Этот сюжет имел широкое распространение на памятниках именно IV века, как на многочисленных поздне-краснофигурных вазах, специально рассчитанных на потребление на Боспоре, так и в ювелирных изделиях этого же периода, как, например, на женском головном уборе, найденном в знаменитом погребении жрицы в кургане Большая Близница³.

Все это заставляет предполагать, что Ксенофант-афинянин, создавая свою вазу, имел в виду Боспор, где его произведение должно было иметь успех.

Этим, вероятно, надо объяснить и выбор им сюжета — охота была ведь излюбленным занятием всех восточных малоазийских царьков, и могущественных египетских фараонов, и богатых персидских царей. Охотой должны были увлекаться, по представлению афинянина Ксенофанта, и боспорские цари с боспорской знатью, разбогатевшей от хлебной торговли. Поэтому изображение охоты, пусть фантастической, должно было быть наиболее подходящей темой произведения, рассчитанного на успех в такой стране. А так как ваза была предназначена для богатого потребителя, то она и должна была отличаться пышностью и нарядностью, сверкать яркими и радостными красками.

Посмотрим, как справился художник со своей задачей.

¹ О пальме и ее изображениях в античном искусстве см. R. Jacobsthal, *Ornamente griech. Vasen*, стр. 94 и сл. и особенно примечание 101 на стр. 99 и сл.

² О грифонах в античном искусстве см. статью Furtwängler в Roscher, *Ausführl. Lexikon der griech. und röm. Mythologie*, т. I. О льви-ном грифоне на лепице Ксенофанта см. Nachod в *Röm. Mitt.* 1918, стр. 114 прим. 5, Филов. Изв. Б'яг. Инст. IV, 1926/27, стр. 45 и Dalton, *The treasure of Oxus*, 1926 стр. 12.

³ Compte-Rendu, St.-Petersburg, 1865 табл. 1, 3. Minns, *Scythians and Greeks*, стр. 425 рис. 315.

Композиция Ксенофанта в целом рассчитана явно на большое пространство, в котором фигуры расположены на разных планах, а некоторые, как, например, крайний охотник справа виден только до пояса, явно скрытый каким-то холмом.

Такие большие композиции с многочисленными фигурами, расставленными на разных планах, стали в Афинах модными уже со средины V века, со времени появления больших картин величайшего греческого художника Полигнота из Фасоса, расписавшего стены Пинакотеки, стоявшей при входе на Афинский Акрополь.

Отзвуки больших композиций Полигнота, а также картин и другого художника, современника Полигнота, работавшего в Афинах в это же время — Микона, можно видеть в росписях на больших вазах средины V века с изображениями амазономахии¹. С этого времени — большие композиции на вазах — не редкость. Но особенно излюбленными становятся большие композиции на вазах последней четверти V века². Однако, нельзя сказать, что Ксенофант владел в совершенстве приемами таких больших композиций.

Стремясь к чисто внешним эффектам и впечатлению пышности, художник явно нагромождает одну фигуру на другую. Несвязанные единством действия, фигуры не рассчитаны на заполнение именно данной поверхности вазы: кабан в центральной группе и оба грифона вывалились за пределы меандра, обрамляющего картину снизу; верхняя группа всадника, убивающего лань, втиснута в слишком узкое для нее пространство, образуемое фигурой охотника на колеснице и головами его лошадей, в результате чего ноги лани, беспомощно поджатые, как-то нелепо висят в воздухе; головы отдельных фигур и их ноги также выходят за рамки обрамления как вверху, так и внизу.

Чувство ритма и меры, свойственное художникам V века, здесь явно утеряно. Вне всякого сомнения перед Ксенофантом стояли другие задачи, другие цели.

Нагромождение форм — характерный мотив в творчестве Ксенофанта. Только стремлением заполнить целиком все имеющееся перед ним пространство, только стремлением не оставить ни одного пустого места можно объяснить и появление здесь дважды ничем не мотивированных поволоченных тренож-

¹ Pfuhl M. и Z. III рис. 504; 505; 506; 507 и т. д.

² Мидий — см. Pfuhl, III рис. 593 и сл. О Мидии см. Beazley, *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils* 1925 стр. 459 и сл. Кратер с изображением мифа о Талосе Pfuhl, ук. соч. рис. 574 и др. Кратер с изображением суда Париса из кургана на хребте горы Юз-Оба. Compte-Rendu St.-Petersburg 1861 табл. 4 и др.

ников на высоких белых подставках, украшенных листьями сильфия или аканфа¹.

Стремясь создать нарядное, сверкающее красками произведение, художник пользуется чисто живописными приемами сочетаний белой, голубой, красной, фиолетовой, зеленои и желтой краски и обильной позолотой с черным интенсивно блестящим фоном сосуда.

Рисунок, как таковой, не играет у Ксенофанта никакой роли, хотя Ксенофант, конечно, был мастером своего дела и здесь — достаточно взглянуть на мастерски выполненный тонкий орнамент под ручкой сосуда и в нижней части горлышка. Орнамент этот, наподобие ковра, заполняет всю заднюю сторону вазы, не являясь чем-то второстепенным, дополнительным, а играя почти самостоятельную роль. Исполненный с необычайно тонким вкусом, орнамент этот состоит из разнообразных сочетаний и комбинаций пальметок двух типов с полу-пальметками, волютами, цветками, бутонами и отдельными лепестками².

В репертуаре Ксенофанта встречаются и пальметки обычные в греческой орнаментике V века с отогнутыми наружу, плотно посаженными лепестками, но с сильно вытянутым средним лепестком, и изящная пальметка с изысканно загнутыми внутрь лепестками — мотив, появляющийся лишь в последней четверти V века и особенно излюбленный в орнаментике IV века³.

Как мы уже говорили выше, лекиф Ксенофанта датируется эпохой именно начала IV века, о чем свидетельствует и форма сосуда и стилистические особенности рисунка, в которых орнаментика играет не последнюю роль⁴.

Любопытно отметить, что в этом роскошном растительном орнаменте Ксенофант следует тому же принципу возможно более густого заполнения всего имеющегося в его распоряжении пространства. В этом отсутствии воздуха в композиции, в этой боязни свободного пространства оказывается также тот новый вкус времени, который появляется именно с конца V —

¹ О треножниках в больших композициях в рисунках на вазах см. E. Buschor, в Furtwängler-Reichold-Buschor, Griech. Vasenmalerei, III текст табл. 143—145 стр. 146.

² Об орнаментах под ручкой сосуда см. R. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, 1927.

³ О развитии пальметки см. Jacobsthal, ук. соч., стр. 175 и сл. „Flammenpalmette“.

⁴ Интересна датировка лекифа Ксенофанта концом V века у Jacobsthal, ук. соч., стр. 177. K. Schefold, ук. соч., стр. 70 и 140, напротив, датирует лекиф первой четвертью IV века.

начала IV века¹, в противоположность четким и воздушным рисункам классического искусства V века.

К числу новых декоративных элементов орнаментики уже IV века относится и мотив женского ожерелья с подвесками, украшающего верхнюю часть сосуда.

Такие ожерелья из бус или розеток филигранной работы с тончайшими стрельчатыми подвесками являлись особенно модными именно в эту же эпоху, с первой половины IV века до эпохи эллинизма. Лучшие образцы этих ювелирных изделий мы встречаем опять-таки в богатейших курганах Боспорского царства². Как декоративный мотив, такое ожерелье характерно для ваз IV века и эпохи раннего эллинизма³. Прекрасные примеры встречаются не только на расписных глиняных вазах, но и на серебряной утвари, происходящей из тех же боспорских курганов⁴.

Новое, что появляется, как художественный прием на вазе Ксенофанта, это отказ от рисунка и использование налепных рельефных фигур, вытиснутых из формы и ярко раскрашенных.

Этот прием получает распространение в греческом искусстве с конца V века⁵.

Правда, в ранней архаической керамике подобный прием также встречается, но крайне редко, почти как исключение. В собрании Эрмитажа имеется большая плоская чаша из Родоса, украшенная по наружному краю рельефными цветами лотоса,

¹ Ср. напр. орнамент под ручками елевинской "пелики" в Эрмитаже Furtwängler-Reichold, ук. соч., табл. 70 и орнамент под ручкой текст II стр. 52 рис. 23. Jacobsthal, ук. соч., стр. 193. Ср. также орнаменты на вазах IV века Jacobsthal, ук. соч. табл. 115в, 116, 131 и особенно на итальянских, ibid. табл. 108, 111, 113 и др.

² См. напр., А. В. С. табл. IX, I (Аджи-Мушкай); C. R. 1865 табл. II, 5 (Большая Близница). Почти во всех богатых женских погребениях IV и начала III века были найдены подобные ожерелья: курган на Павловском мысу С. Р. 1859 табл. II; подземный склеп в Херсонесе 1899 г. Rostovtzeff, Iranians and Greeks, 1922, табл. XVII, 2; Manzewitch, Ein Grabfund aus Chersonnes, 1932, табл. II, I; курганы на Карантинном шоссе и т. п. Ср. также Marschall, Cat. of the Jewellery in the British Museum, табл. XXXIV; Christine Alexander, Jewelry, the art of the goldsmith in classical times. The Metropolitan Museum of art, New York, 1928 № 9, 12; ср. также ожерелье из Коринфа, Arch. Anz. 1930, стр. 110 рис. 8.

³ Лучшими образцами прекрасных чернолаковых реберчатых пелик и гидрий IV века могут служить вазы из курганов на хребте Юз-Оба в Эрмитаже и Керчи. Для эллинистической эпохи характерны громадные пелики с тусклым лаком, найденные в некрополе на Карантинном шоссе, типа А. В. С. табл. 44, 4—5.

⁴ В качестве примеров серебряной утвари, украшенной подобными ожерельями, см. вещи из раскопок того же некрополя на Карантинном шоссе А. В. С. табл. 38, 1; 31, За и Ашик, Боспорское царство III, 54; Annali del Inst. XII, 1840, табл. C. 7 и др.

⁵ О вазах с рельефными изображениями см. Courby, Les vases grecs à reliefs, 1923.

ласточками и астрагалами. Ручками сосуда служат рельефно вылепленные кисти женских рук¹. Этот последний мотив встречается, как мы знаем, довольно часто на бронзовых сосудах архаической эпохи².

Для всего V века рельефный орнамент в керамике не появляется. И лишь в конце его, и особенно в IV веке, эта техника получает распространение.

Широко известными образцами рельефной керамики IV века являются знаменитая „Царица ваз“ — *Regina Vasorum*³ — великолепная чернодаковая гидрия с изображением елевсинских божеств, найденная в Кумах в Кампании и хранящаяся в Эрмитаже, и не менее знаменитая ваза с изображением спора Афины с Посейдоном, найденная в Керчи, также находящаяся в собраниях Эрмитажа⁴.

Обе эти вазы, одна кампанского, другая аттического происхождения, относятся уже к последней четверти IV века.

Находки в керченских курганах дали нам новые, более ранние и интересные образцы этого рода художественной керамики Греции.

В насыпи Эмеиного кургана раскопками 1883 года на месте пепелища были обнаружены обломки двух ваз, украшенных рельефными фигурами⁵.

Одна из этих ваз — ойнохоя или кувшин — украшена фигурами, образующими две группы: юноша Тевкр (**ΤΕΥΚΡΟΣ**) стоящий перед женщиной, сидящей на табурете и держащей на коленях ребенка (**ΕΥΡ..ΑΚΗΣ**) и Адонис с Эротом, Афродита и Пейро. Фигуры были ярко раскрашены, частично позолочены⁶.

Вторая ваза из насыпи Эмеиного кургана, особенно в нашей связи интересная, представляет собою лекиф, знакомой уже нам формы, украшенный даже на первый взгляд необычайно близкими фигурами охотников. Присматриваясь ближе к этому сосуду, мы с удивлением отмечаем, что отдельные фигуры,

¹ Гос. Эрмитаж, инв. Б2951. Аналогией к эрмитажным фрагментам может служить обломок с изображением женской руки из Родоса, известный нам по фотографии Jacobsthal'ya. Ср. также ионийский килик Pfuhl, M. и Z. III рис. 160.

² Напр. бронзовые ручки на сосуде в Эрмитаже инв. В 490. Ср. de Ridder, Bronzes antiques du Louvre, 1915, т. II табл. 97 № 2657 и 2672.

³ Courb, ук. соч., табл. VI, а, стр. 198 и сл. Mon. Ant. dei Lincei. XXII табл. C; Cl; СП. Waldhauer, *Regina Vasorum*, 1933. Передольская, Кумская ваза, 1937.

⁴ Compte-Rendu 1872 табл. I. Farnell, The Cults of the greek states IV табл. X a. Pfuhl, M. u. Z. III рис. 604.

⁵ Compte-Rendu, 1883 стр. 83 и сл.

⁶ Эрмитаж инв. 108 к = Зм. 4. Ваза издана неполностью у Scheffold, Unt. Kertscher Vasen, рис. 41—42.

украшающие этот сосуд, не только близки и аналогичны фигурам на вышеописанном лекифе Ксенофанта, но тождественны, как будто оттиснутые из одних и тех же форм¹ (табл. V—VI).

Таковы группа охотника, спускающего с цепи собаку (хитон розовый, штаны голубые, плащ зеленый, шапка желтая, земля зеленая), и группа всадника (хитон розовый, плащ и штаны голубые, шапка, волосы, хвост и грива коня — желтые), настигающего лань (лиловая, земля яркозеленая).

Третья группа изображает бородатого охотника (средняя часть хитона яркокрасная, нижняя часть розовая с зеленой каймой, рукава и штаны голубые, борода и шапка — желтые, волосы — позолоченные), убивающего лань (тело лиловое, уши желтые, земля зеленая), замахнувшись над ней секирой.

Разница между первым и вторым сосудом заключается лишь в том, что все фигуры этого меньшего по размерам сосуда (24,2 см) — расположены по прямой линии, а не в пространстве, как на большом лекифе Ксенофанта, и первая группа поставлена гораздо фронтальнее, прямее, чем на большом лекифе.

Зато краски на фигурах малого лекифа сохранились и лучше и обильнее.

Интересно также отметить, что на малом же лекифе, всюду под фигурами, как мы видели, сохранилось рельефное же обозначение почвы, окрашенной в яркозеленый цвет, опущенной на большом лекифе.

Сопоставляя группу всадника, убивающего лань, на обоих сосудах, нам становится понятным, почему так нелепо и беспомощно висят в воздухе подогнутые ноги лани на большом лекифе. Оказывается, пользуясь одной и той же формой, художник во втором случае, т. е. на большом лекифе, должен был из-за отсутствия места убрать прочь кусок почвы и несколько видоизменить положение ног животного.

Уже одно только то обстоятельство, что на обоих сосудах использованы фигуры, вылепленные из одной и той же формы, говорит за то, что обе вазы являются продуктами одной и той же мастерской, т. е. произведениями Ксенофанта.

Но особенно интересным и важным является тот факт, что и на втором, малом лекифе, мы можем различить мелким шрифтом красной краской выведенную полную сигнатуру художника: ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ΑΘΗΝΑΙΟΣ „Ксенофант афинянин сделал“, помещенную в верхней части туловы сосуда под мелкими рельефными точками орнамента.

¹ Эрмитаж инв. 108и; Зм. 3. См. Jacobsthal, ук. соч., стр. 149 прим. 286 и Scheffold, ук. соч., стр. 140.

Надпись эта была так мелка и так незаметно сливалась с орнаментом, что долгое время ее даже не замечали, и только О. Ф. Вальдгауэр обнаружил ее в 1920 г.

Лекиф из Змеиного кургана гораздо беднее и проще по своему оформлению, нежели большой лекиф Ксенофанта.

Небольшое пространство малого лекифа не позволило художнику использовать возможность расположения фигур на разных планах в целях создания сложной композиции: все фигуры на малом лекифе расположены по одной прямой; совершенно не использованы художником, также в виду отсутствия места, и наиболее эффектные группы большого лекифа — охотника на колеснице с вепрем и двух охотников с грифонами.

Орнамент на обратной стороне вазы также значительно проще, однообразнее и примитивнее, что, вместе с более строгой формой вазы, дает возможность отнести ее к более раннему периоду творчества Ксенофанта, чем большой лекиф.

Таким образом, в настоящее время Эрмитаж является обладателем двух интереснейших ваз с рельефными фигурами, сохранившими подпись афинянина Ксенофанта; вазы эти украшены одинаковым сюжетом, причем обе вазы происходят из находок в северном Причерноморье, из курганов Боспорского царства — факт особенно важный, вызывающий целый ряд предположений.

Первое предположение, которое было особенно заманчивым, — гипотеза о том, что афинянин Ксенофант, переселившись из Афин на далекий Боспор, основал здесь, в Пантиканее, в конце V века свою керамическую мастерскую, — вытекает, казалось бы, из самого факта находки обоих подписных сосудов именно в Пантиканее, столице Боспорского царства¹.

¹ Courb, ук. соч., стр. 150, говорит „о мастерской в Скифии“. Franz Winter в Ost. Jahreshefte, 5, 1902 стр. 127 называет Ксенофанта „Zugewandeter, der im Barbarenlande seine Kunst übte“. J. Hasebroek, Gnomon, 1927, Mai, III Band, Heft 5 стр. 265 говорит об основанной Ксенофантом мастерской в Пантиканее: „Xenophantos aus Athen in Pantikapäon eine Vasenmanufaktur eröffnet hat und hier die attische Ware herstellt und verkauft“.

Ср. также Н. В. Walters, The art of Greeks, 262. E. Pfuhl, M. и Z., II, 721. Waldhauser, Die besonderen Züge der antiken Kunst im Schwarzegebiet в Forschungen und Fortschritte, November, 1931 стр. 406 и сл. Ср. также мнение Pottier, Recueil, ук. соч., стр. 564. „Xenophantos installé vers la fin du V ou la première moitié du IV siècle dans la Chersonèse Taurique“. Мысль о местопребывании Ксенофанта в Херсонесе Таврическом впервые была высказана Жилем (Gille), в Musée de l'Ermitage Impérial, Notice sur la formation de ce musée et description des diverses collections qu'il renferme, St. Pétersbourg, 1860, стр. 261: „Si cet artiste a nommé sa patrie c'est, peut-être, parcequ'il a quitté Athènes et demeurait dans la Chersonèse Taurique, où il voulait constater son origine, en exerçant son art et choisissant des sujets, qui avaient le plus d'intérêt pour les habitants de ce pays...“

Это предположение, казалось бы, находит себе подтверждение и в самом необычайном факте сигнатуры художника. Особенность и необычность этой сигнатуры заключается в указании и упорном подчеркивании *εὐθύκον* художника — его афинского происхождения.

Это, насколько нам известно, первый случай среди многочисленных дошедших до нашего времени подписей художников, расписывавших и делавших знаменитую аттическую керамику VI и V вв.¹ Повидимому, этот факт имел и для художника и для своего времени какое-то большое значение. Этот факт мог иметь значение как для художника, работавшего на Боспоре, так и для потребителей Боспора, ценивших аттическую керамику.

Второй вывод, который с одинаковым правом можно сделать на основании этих двух ваз Ксенофанта, найденных в Керчи, заключается в том, что Ксенофант, имея мастерскую в Афинах, предназначал эти две вазы специально для вывоза в Босфор². А так как аттические художественные изделия особенно ценились на Боспоре, то художник и указал в сигнатуре свое происхождение из Афин.

Наконец, третий вывод, который можно сделать, сводится к предположению, что Ксенофант, будучи выходцем из Афин, мог иметь мастерскую и не в Пантиканее, а где-нибудь на южном берегу Черного моря.

Разберем эти гипотезы.

Последняя гипотеза не имеет за собой никаких доказательств, а потому, как менее всего вероятная и малоубедительная, и отпадает сама собой.

Остаются в силе два первых предположения, которые с одинаковым успехом могут быть использованы.

В первом случае мы имели бы доказанным факт основания в Пантиканее уже в V веке самостоятельных, независимых от метрополии, керамических мастерских, которые здесь несомненно должны были появиться. Потребности греческого населения, живущего в городах Боспорского царства, были слишком велики, а возможности сбыта хорошего товара слишком хороши, чтобы сомневаться в этом.

И тем не менее, если на территории Италии, — в Кампании, Лукании и Апулии, мы рано уже сталкиваемся с фактом суще-

¹ Нельзя ссылаясь на известную подпись „Клеомена, сына Никия, афинянина“ на поддельном фигурном сосуде в Лувре, определенном, как подделка, уже Фуртенглером, ср. Recueil Edm. Pottier, стр. 337.

² Обе эти возможности указывают: Minns, Scyrians and Greeks, стр. 343. С. А. Жебелев, Изв. Ак. Наук VII серия, 1934 г. № 9 стр. 662 прим. 2 и О. Ф. Вальдгауэр в своих устных высказываниях. Ср. также Степани, ОАК, 1866, 140.

ствования местных керамических мастерских, в которых выделялась посуда с рисунками, подражающими технике и стилю дорогой привозной аттической керамики, причем в этих местных керамических мастерских сразу же начинают вырабатываться и специфически местные особенности стиля, а равно бросаются в глаза в изделиях и особенности технические (качество глины, глазури, штриха рисунка), то относительно Боспора этого сказать, к сожалению, пока нельзя. Нужно еще отметить, что особенно интенсивно местные итальянские мастерские начинают развиваться именно после прекращения ввоза в Италию аттической керамики.

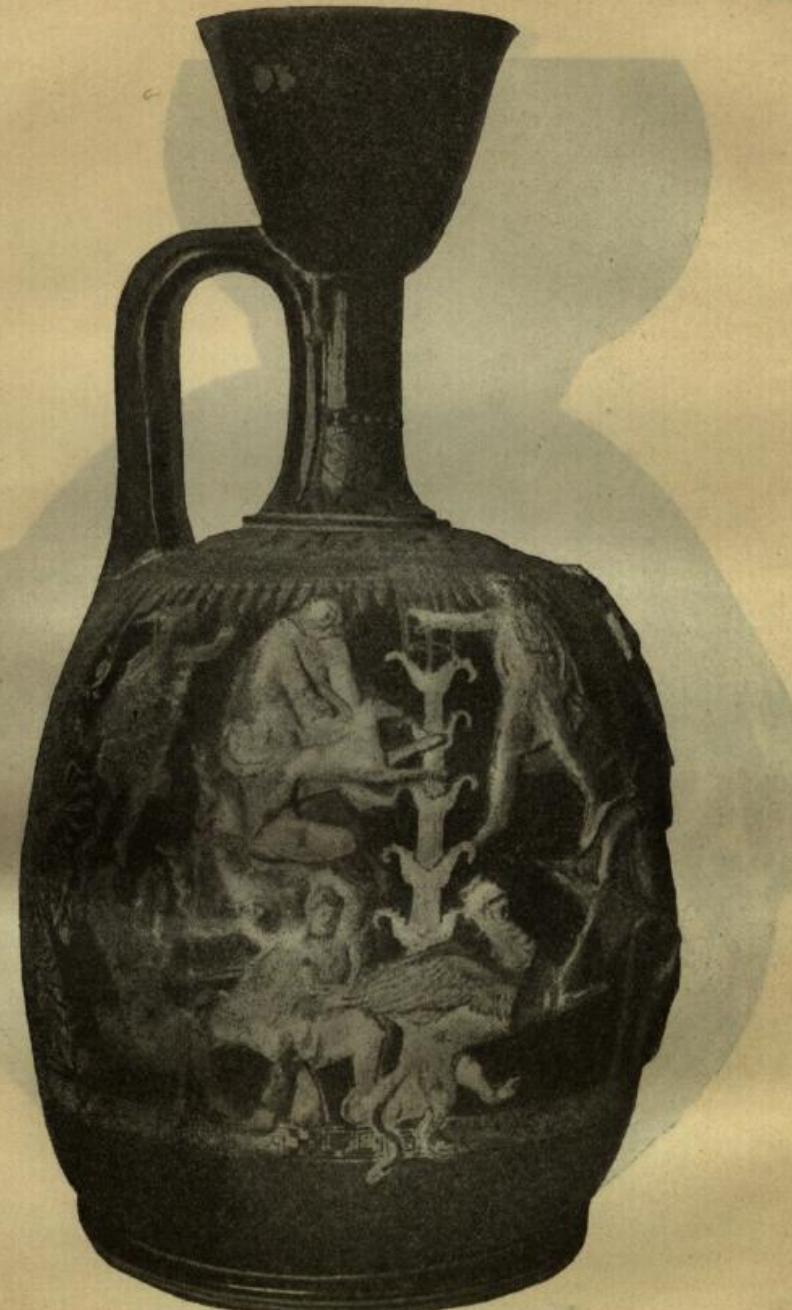
Вот почему гипотеза о переселении Ксенофанта на Боспор крайне заманчива.

В этом случае мы могли бы объяснить и те характерные особенности стиля художника, о которых мы уже говорили — пестрота и яркость красок, чисто внешняя роскошь, бьющая в глаза обилием позолоты, и чрезмерная нагроможденность форм — черты, не свойственные тонкому художественному чутью аттических художников V века¹.

Все эти стилистические особенности можно было бы объяснить, как создание особого местного „боспорского“ стиля, правда, стиля, созданного греческим художником, но художником, оторвавшимся от своей родной почвы и находящимся уже под воздействием чуждой ему среды боспорян. А так как именно здесь, в городах Боспорского царства, чрезвычайно высоко ценились привозные греческие изделия, особенно расписные вазы из Афин, с которыми Боспор поддерживал интенсивную хлебную торговлю, одинаково выгодную для обеих сторон, то Ксенофант, подчеркивая в сигнатуре свое происхождение из Афин, хотел показать, что изделия его пантиканской мастерской не уступают по качеству дорогостоящим изделиям привозной аттической керамики. Но... мы сталкиваемся здесь с некоторыми фактами, которые противоречат этой гипотезе.

Во-первых, чисто-технические особенности. Если относительно глазури, покрывающей сосуд, можно еще не особенно сомневаться, предполагая, что Ксенофант вывез секрет изготовления ее с родины, то глина яркооранжевая, тонкая, тщательно промытая и без малейших примесей каких-либо посторонних частиц, также не вызывает никаких сомнений в своем аттическом происхождении. Такая глина встречается только в Аттике и характерна только для аттических изделий.

Второе сомнение, которое заставляет задуматься, вызывает сюжет и стиль. Сюжет, как мы видели, фантастический и, мы бы сказали, отвлеченный. Фигуры охотников напоминают вообще

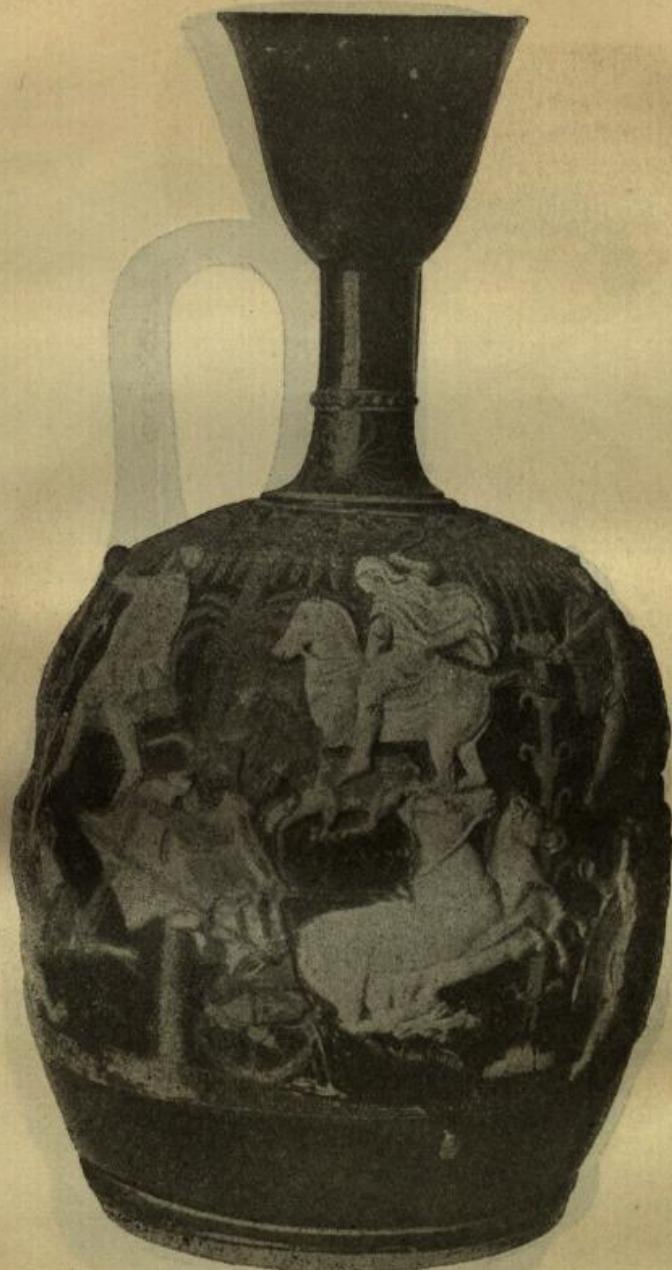


Лекиф Ксенофанта. Эрмитаж.

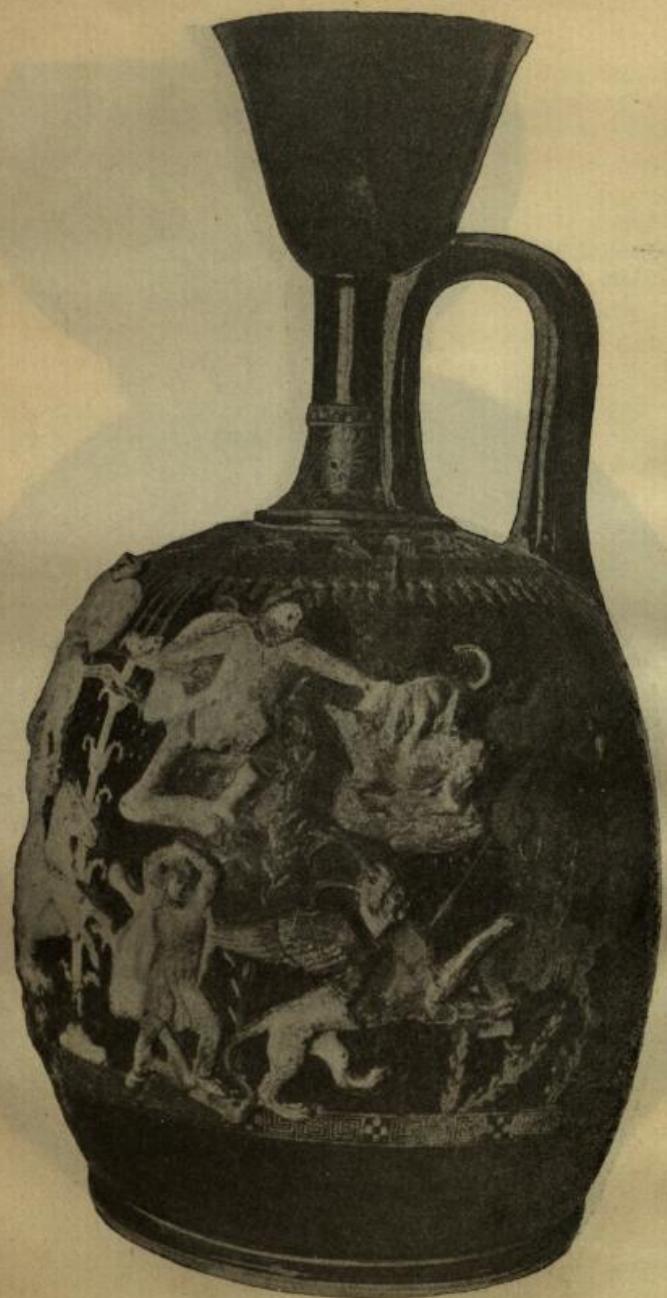
¹ Waldhauer, ук. статья в *Forschungen und Fortschritte*.



Деталь лекифа Ксенофанта. Эрмитаж



Лекиф Ксенофанта. Эрмитаж.



Лекиф Ксенофанта. Эрмитаж.



Лекиф Ксенофанта из насыпи Змеиного кургана.
Эрмитаж.



Лекиф Ксенофанта из насыпи Змеиного кургана. Эрмитаж.



аналогичные фигуры в охотничьих сценах на ионийских малоазийских памятниках V—IV вв.

Любопытно и важно теперь сравнить работы и стиль Ксенофанта с произведениями местной художественной промышленности на Боспоре — с изображениями сцен из скифской жизни на хорошо всем известных золотых и серебряных сосудах из скифских курганов.

Вспомним скифов на золотом сосуде из, видимо, царского кургана Куль-Оба¹, или на не менее знаменитой серебряной амфоре из далекого кургана Чертомлык²; вспомним скифов на таком же знаменитом гребне из кургана Солоха³, или скифов на серебряной вазе и горите из того же кургана⁴, или изображения их на многочисленных золотых бляшках из тех же курганов⁵, наконец, скифов на серебряном сосуде из далекой от берегов Черного моря Воронежской области⁶.

Сопоставление всех этих сцен и фигур на перечисленных памятниках со сценами и фигурами на вазах Ксенофанта далеко не в пользу последнего.

Первое, что бросается сразу же в глаза — это отсутствие у Ксенофанта изображения того местного быта, которым так прославились эти последние изделия греческой торевтики на Боспоре. Ксенофант не только был далек от жизни изображаемого им народа, он был просто незнаком как с этой жизнью, так и с этим народом.

Мы не встречаем у Ксенофанта не только правдивого воспроизведения быта местной жизни, как треноженье пасущихся в степи лошадей на Чертомлыцкой вазе, или сценок перевязки раненого после боя, или выдергивание больного зуба на куль-обском сосуде, или сценок подготовления к бою на воронежском сосуде; больше того, мы не встречаем у Ксенофанта и ни одной из тех бытовых деталей, которыми так насыщены и вазы

¹ А. В. С. табл. 33. Minns, ук. соч., стр. 200 и сл. рис. 93—94. Мат. по арх. России № 34 к статье Ростовцева „Воронежский серебряный сосуд“, табл. III, 5—7 и табл. IV. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia, 1922, табл. XXII и др.

² Compte-Rendu 1864 табл. II; Minns, ук. соч., стр. 160 рис. 47. Rostovtzeff, ук. соч., табл. XXI, 2—3. Jacobsthal, Ornamente Griech. Vasen, табл. 142—143. Waldhauer, Die Silbervase von Nikopol в Antike Denkmäler, 1929, стр. 83 и сл. табл. 44 и сл. 111 и сл. II рис. 184.

³ ОАК 1913/15 стр. Горит: Arch. Anz. 29, 1914 стр. 263 рис. 87—88. Rostovtzeff, ук. соч., табл. XIX.

⁴ Ваза: Arch. Anz. ук. м. стр. 271 рис. 92. Rostovtzeff, ук. соч., табл. XX, 1—2. Горит: Arch. Anz., ук. м., стр. 279 рис. 102, Rostovtzeff, ук. соч., табл. XXI, 1.

⁵ А. В. С. табл. XX, 6, 9, 11 и т. д.

⁶ Мат. по арх. России № 34, Ростовцев, Серебряный воронежский сосуд, стр. 79 и сл. табл. I, II, 1—2, 13—14; III 1—4. Rostovtzeff, Iranians and Greeks, Frontispiece.

из Куль-Обы, и из Чертомлыка, и ваза со сценами охоты из Солохи.

Скифы, изображенные на золотых и серебряных сосудах, — подлинные скифы, коренастые, приземистые, некрасивые, с длинными совершенно прямыми волосами. У Ксенофанта — обычные идеализованные типы. Со всей тщательностью передают художники произведений торевтики мельчайшие детали новой для них жизни кочевников — и далекую степь, и низкорослых, приземистых, неказистых, степных лошадок, и все специфические мелочи скифского костюма и вооружения.

Охота, изображенная Ксенофантом, носит совершенно отвлеченный, парадный и официальный, если можно так выразиться, характер, среди фантастической обстановки и природы.

Необычайно резко бросаются в глаза различия и в костюмах на обеих группах памятников.

На произведениях торевтики типичен костюм скифов, существенно отличающийся от костюмов в работах Ксенофанта. У первых отсутствуют и эффектные плащи, развевающиеся на греческий лад по ветру, отсутствуют и тонкие хитоны, ложащиеся мягкими складками на груди и вдоль бедер. Вместо этого — толстые, как будто ватные куртки, обшитые по борту вышивкой; свободные широкие штаны не плотно облегают ноги, а мнутся тяжелыми, хотя и мягкими, но мало красивыми складками. Равличны и сапоги, высокие и изящные у Ксенофанта, и низкие, перевязанные у щиколотки шнуром, — у скифов; фригийские колпачки Ксенофанта заменены на серебряных и золотых сосудах простыми башлыками обычной формы с гладко срезанным по шее нижним краем. Наконец, мы нигде не встречаем у Ксенофанта типичного для скифского вооружения горита или колчана.

Мы несколько не сомневаемся, что приведенные нами в качестве примеров золотые и серебряные изделия с изображениями скифов являются продуктами творчества греческих, а не местных художников. Но это были художники, уже переселившиеся на Боспор и обосновавшиеся, повидимому, в Пантике, художники, интересующиеся местной жизнью, местными обычаями, местными особенностями.

Правда, можно возразить, что эти художники интересовались, главным образом, жизнью скифов — кочевников, а не тех, кто селился уже в городах или около городов Боспорского царства, что художников этих интересовали, главным образом, скифы, а не боспоряне, но вряд ли пришлоось бы Ксенофанту, если он действительно переселился в Пантике, называть своих «боспорян» такими персидскими именами, как Дарий или Кир, или искажать неизвестные ему имена.

С другой стороны в произведениях Ксенофанта, так или иначе, а должна же была бы отразиться, если и не местная жизнь, то хотя бы те или иные детали ее. А между тем варвары, которых изображает Ксенофант, ничем не отличаются, как мы видели, от малоазийских народов, которых издавна греки привыкли изображать в своих произведениях. Крайняя слева фигура молодого охотника, исполненного в краснофигурной технике, бегущего на помощь бородатому товарищу, сражающемуся с грифоном, ничем не отличается даже от обычных изображений амазонок — пары копий и щит в форме полумесяца — так называемая пельта — типичное вооружение амазонок на аттических вазах еще с начала V века¹.

Наконец, зачем понадобилось бы Ксенофанту, если бы он жил в Пантике, дважды повторить один и тот же сюжет, одни и те же типы? Он несомненно сумел бы разнообразить свой репертуар, окружающая его среда помогла бы ему создать и новые типы и новые мотивы тем более, что его товарищи по торевтике как раз в это же время, а может быть и несколько ранее, создавали своих знаменитых скифов-кочевников. Ксенофант, по нашему мнению, не знал и никогда не видел этих произведений греко-скифского искусства, созданных греческими мастерами на месте, под непосредственным воздействием местной среды. Все это, вместе взятое, заставляет нас отказаться от первого, столь привлекательного предположения о создании Ксенофантом в Пантике «местной» керамической мастерской.

Оставаясь в Афинах и предназначая два из своих произведений на далекий Боспор, в богатейшую страну, о которой в Афинах в последние десятилетия V века было столько рассказов от возвращающихся из путешествий торговцев, Ксенофант особенно тщательно заботился о престиже своей мастерской. Подчеркивая в сигнатуре свое афинское происхождение, он хотел только еще больше повысить ценность, в глазах боспорян, своих произведений, ценных, по его мнению, для Боспора уже по своему содержанию.

Таким образом, оставаясь афинянином по происхождению, и, не имея возможности войти в соприкосновение с той местной средой, для которой специально предназначались его произведения, Ксенофант остается на позициях идеалистического искусства, далекого от реализма художников, непосредственно творящих в новой среде.

Однако среди греческих художников этого периода, работавших в Греции на нужды далекого Боспора, Ксенофант не был одинокой фигурой.

¹ Pfuhl, M. и Z. III рис. 501, 504, 505, 506, 508, 509, 602 и др. Scheifold, Unt. Kertsch. Vasen, табл. 22, 23 и др.

Вспомним хотя бы другого, известного нам по имени художника V века — резчика Афинада, от которого сохранился найденный в одном из погребений на горе Митридате превосходной работы золотой перстень-печать с вырезанным вглубь изображением сидящего „скифа“ или „перса“, натягивающего стрелу¹. Перед нами такой же идеализованный, отвлеченный бородатый „варвар“, не то скиф, не то перс, в таком же восточном костюме, как и „варвары“ на обоих лекифах Ксенофанта, или „варвары“ на упомянутых уже нами выше монументальных ионийских скульптурных памятниках. Тонкий ионийский хитон с рукавами ложится мягкими параллельными складками; гладкие узорчатые штаны и фригийский колпак с боковыми длинными лопастями, падающими на плечи — вот типичная одежда этого „варвара“. Памятник этот относится к еще более раннему периоду, т. е. к середине V века до х. э., и является работой, вероятно, ионийского художника, судя и по стилю рисунка и по ионийскому шрифту некоторых букв подписи².

Такое же отвлеченное изображение восточного „варвара“ встречается и на греческой печати из голубого халцедона, также найденной в окрестностях Керчи³. Здесь перед нами уже не бородатый, а молодой „варвар“, неподвижно стоящий с копьем на фоне развернутого плаща.

Наконец, близкие по характеру, хотя и не идентичные изображения мы встречаем и в серии фигурных сосудов и терракотов, изображающих с одной стороны пляшущих „варваров“ вроде известного сосуда, найденного в могиле жрицы в Павловском кургане⁴, с другой стороны изображающих демонов, вроде сына Борея — Бутеса, фракийца по происхождению, похищающего менаду Корониду на сосуде в Дрездене⁵, или находящегося в дикой вакхической пляске, как на сосуде в Эрмитаже⁶, найденном в погребении в Фанагории вместе с знаменитыми фигурными вазами.

Вся эта серия произведений, воспроизводя сюжеты, близкие и интересные для греческих жителей северного Причерноморья, далека тем не менее от воспроизведения их реальной повседневной жизни.

¹ A. B. C. I, стр. 338 с рис. Furtwängler, Antike Gemmen, табл. X.
27. Maximowa, Arch. Anz. 43, 1928, стр. 670, рис. 25. Georg Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit, Stuttgart, табл. LXVI, 2.

² См. текст Фуртвенглера, ук. соч., к табл. 10, 27.

³ A. B. C. табл. XVII, 9. Furtwängler, Antike Gemmen, табл. XIII, 5. Maximowa, ук. соч., стр. 669, рис. 23.

⁴ Compte-Rendu 1859 табл. III, I.

⁵ Stephan, Boreas und die Boreaden, 1871, табл. I.

⁶ Стефан, там же табл. II. Реплика этого типа в Лувре, Неузей, Les figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre, 1883, табл. 37, I.

Упомянем в этой связи еще об одном интересном для нас с точки зрения искусствоведения факте. Далеко не все греческие художники, переселившиеся на Боспор и основавшие в Пантике и других местах свои мастерские, создавали такие сильные реалистические картинки из жизни скифов, как упомянутые художники, создавшие вазу из Куль-Обы, чертомлыцкую или воронежскую вазы. Некоторые художники, как например, мастер чертомлыцкого золотого горита¹ или его реплики в Ильинецком кургане², как мастер золотых ножен того же Чертомлыцкого кургана³ и его реплики в Нью-Йорке⁴ — эти мастера продолжали творить в отвлеченном „греческом“, если можно так выразиться, стиле, правда, иногда видоизменяя этот „классический“ стиль, как это мы отчетливо видим на примере с чертомлыцкими ножами, не только в сторону некоторой огрубелости форм, сказывающейся в приземистых фигурах с неуклюжими пропорциями тела и короткими шеями, но и в сторону внесения новых деталей, заимствованных несомненно из наблюдений над „местной“ жизнью. Так, например, в трактовку хитона „варвара“ — перса, но отнюдь не скифа, как правильно определяет здесь национальность издательница реплики чертомлыцких ножен в Нью-Йорке Gisela M. A. Richter, — внесена художником такая подробность, как однобортность, — деталь, не свойственная изображению ионийского хитона и встречающаяся только на скифских куртках. На ножнах Чертомлыцкого кургана и реплике их в Нью-Йорке наблюдается, таким образом, уже явное смешение форм, понятное для художника, живущего на Боспоре, но немыслимое для художника метрополии.

Таким образом, картина художественной жизни на Боспоре в конце V и начале IV века до х. э. была довольно пестрой.

Широкое распространение имели первоклассные греческие произведения искусства, привезенные на Боспор из разных центров собственно Греции и Малой Азии. Особенным успехом в это время пользовались художественные изделия из Афин, завязавших непосредственные тесные торговые сношения с Боспорским царством.

Наряду с этим, мы сталкиваемся на Боспоре с существованием самостоятельных художественных мастерских, осно-

¹ Compte-Rendu, 1864 табл. IV. Фармаковский, Золотые обивки наряду из Ильинецкого и Чертомлыцкого курганов, 1911, табл. II. Minns, ук. соч., стр. 164 рис. 53 вверху.

² Фармаковский, ук. соч., табл. I.

³ Compte-Rendu 1864 табл. V, 1. Minns, ук. соч., стр. 164 рис. 53 внизу.

⁴ Gisela M. A. Richter, A greek sword sheath from South Russia, Metropolitan Museum Studies, 1932, February, стр. 113, рис. 3, стр. 115, рис. 4.

ванных здесь греческими художниками, переселившимися в северное Причерноморье. Эта группа художников, работавших, как мы видели, преимущественно в торевтике, отнюдь не была однородна. Одни из художников продолжали работать в чисто греческом вкусе; другие, подвергшись воздействию местной среды, изменили свое миросозерцание и попытались приблизиться к реальной жизни, их окружавшей, что удалось однако, далеко не всем в одинаковой степени; третьи, наконец, хотя и желали сохранить в неприкосновенности свой греческий „классический“ стиль, незаметно для самих себя отразили в своем творчестве то новое, что их окружало. Были здесь, конечно, и художники местные, работавшие в своеобразном местном стиле, которые в свою очередь так или иначе должны были подвергнуться влиянию античного искусства.

Наконец, что особенно интересно, даже в самой Греции появляются художники, пытающиеся приспособиться к новым вкусам и потребностям этой далекой периферии античного мира. К числу этих последних относится и Ксенофант.

LES VASES DE XENOPHANTOS

On connaissait longtemps un seul vase signé Xenophantos l'Athenien.

En 1920 Waldhauer a remarqué la même signature sur un second vase, au musée de l'Ermitage, trouvé en 1883, non loin de Panticapée, le Kertch d'aujourd'hui.

Les deux vases (ce sont des lécythes) sont ornés d'un même motif de chasse, avec figures en relief. Quelques groupes de chasseurs ont été moulés, sans aucun doute, dans les mêmes formes.

Les particularités caractéristiques du style de ces deux lécythes — l'entassement démesuré des figures, les couleurs vives et bigarrées et l'abondance de dorure des ornements — émettent des doutes sur leur origine attique. Sur les vases attiques on n'a jamais trouvé, dans la signature des auteurs, la mention de leur origine. Precisément on peut supposer que ces vases sont des produits locaux. Les particularités techniques — l'argile et le vernis — ne laissent pourtant aucun doute sur leur provenance attique.

La comparaison de ces vases aux objets en or et en argent, trouvés dans les tumulus de la Scythée et au Bospor, avec des scènes de la vie des Scythes, nous prouve, que Xenophantos ne connaissait pas la vie du pays. Habitant et travaillant à Athènes, il créait ses vases, s'accommodant au goût présumé des acheteurs „barbares“.

L'image abstraite d'un barbare oriental est le sujet favori non seulement de l'art ionique du V et IV siècle a. J. C. mais aussi des artistes grecs qui travaillaient pour l'exportation, comme par exemple Athénade, qui repréSENTA un Scythe sur un anneau d'or, ou l'auteur d'un intaille en calcedoine bleue, trouvés à Tschurubach et enfin les auteurs des vases polychromes à figures, trouvés dans les tumulus Pawlowsky et Phanagoria.

A. Peredolskaja

А. А. ПЕРЕДОЛЬСКАЯ

СЛОНОВАЯ КОСТЬ ИЗ КУРГАНА КУЛЬ-ОБА

Много ценных высокохудожественных памятников далекого прошлого таят в себе курганы, возвышающиеся в наших южных степях, иногда поодиночке, иногда целыми грядами.

Курганы эти раскрывают перед нами яркие картины жизни народов, населявших нашу страну в прошлом, рассказывают на каком экономическом и социальном уровне эти народы находились, чем и как они жили, рисуют их быт и нравы, их торговые связи с другими народами, наконец, их верования, ремесла и искусства.

Особый интерес представляют для нас скифские курганы, широкой волной раскинувшиеся в необъятных просторах степей Приднепровья и Прикубанья, прославившиеся на весь мир неисчислимым богатством своих погребальных инвентарей.

Со скифскими курганами по богатству находок соперничают, однако, курганы северного Причерноморья, расположенные на Керченском и Таманском полуостровах, в тех местах, где две с половиной тысячи лет тому назад существовало Боспорское царство.

Курганы северного Причерноморья особенно богаты предметами греческой промышленности исключительно высокого художественного значения.

Некоторые из этих памятников, раскрывающие перед нами с невиданной глубиной как силу греческого гения, так и какую-нибудь новую, еще незнакомую нам, сторону этого гения, совершенно уникальны; другие, не являясь уникальными, не менее важны для науки, снова и снова подчеркивая высокое мастерство, художественно-тонкое чутье и всестороннее развитие греческого художника-ремесленника.

К первой группе памятников, имеющих уникальное значение, принадлежат и фрагменты из слоновой кости, с тончай-

шими гравированными рисунками, найденные в знаменитом кургане Куль-Оба¹. Курган этот был случайно открыт при выборке солдатами керченского гарнизона камня на постройку крепости осенью 1831 года.

Открытия, сделанные в этом кургане, ошеломившие своим богатством весь мир, положили начало систематическому археологическому исследованию вообще всех курганов нашего юга.

По обилию найденных золотых вещей курган Куль-Оба является одним из самых богатейших курганов.

Это в нем была найдена, среди множества прочих вещей, знаменитая куль-обская золотая ваза с изображениями сцен из боевой жизни скифов². Там же были найдены не менее известные височные подвески с чеканным изображением головы богини Афины в шлеме с тремя высокими гребнями³. Подвески эти воспроизводят голову знаменитой хризелевантинной, т. е. сделанной из золота и слоновой кости, статуи Афины-Девы величайшего греческого художника Фидия. Статуя эта была сделана Фидием для храма Парфенона на афинском акрополе.

В склепе кургана Куль-Оба, сохранившем три костяка — два мужских и один женский — похоронены были, по всей вероятности, один из боспорских правителей конца V века со своим слугой и его жена.

В склепе было найдено громадное количество золотых вещей — шейные гривны⁴ и разнообразные браслеты⁵, серьги и височные подвески⁶, головные уборы⁷ и ожерелья, предметы вооружения, обложенные золотом⁸, золотые и серебряные сосуды⁹ и, наконец, множество нашивных бляшек, крупных и мелких, с чеканными и штампованными орнаментами, слу-

¹ Antiquités du Bosphore Cimmérien (A. B. C.) 1854 табл. 79—80. Ellis H. Minns, Scythians and Greeks, Cambridge, 1913, стр. 204 A—D рис. 100—104. Bulle, Der schöne Mensch², табл. 311 и стр. 639 и сл. Farnell, The cults of the greek states I табл. X. E. Pfehl, Malerei und Zeichnung bei der Griechen, III, рис. 626—627 текст II § 786, стр. 721 и сл.

² A. B. C. табл. XXXIII. Minns, ук. соч. стр. 200 и сл., рис. 93—94, Mat. по Арх. России № 34 табл. IV к статье Ростовцева. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia, 1922, табл. XXII.

³ A. B. C. табл. XIX, I. Minns, ук. соч. стр. 195 рис. 88. Collignon, Histoire de la sculpture grecque, 1892, I, стр. 543, рис. 275. Farnell, The cults of the greek states, I, табл. XXIV в.

⁴ A. B. C., табл. VIII, 1 и 2.

⁵ A. B. C., табл. XIII и табл. XXVI, 3—4.

⁶ A. B. C., табл. XIX, I, 4—5.

⁷ A. B. C., табл. I.

⁸ A. B. C., табл. XXVI, 2 и XXVII, 10.

⁹ См. выше прим. 2 и A. B. C., табл. XXV, XXXIV; XXXV, 5—6; XXXVI, 4—5.

живших украшением одежды умерших и их погребальных покровов¹.

Все это обилие драгоценных предметов настолько поразило тогдашнее общество — ученых и просто просвещенных любителей старины, художников и просто образованных людей, — что на скромные обломки из слоновой кости, в беспорядке разбросанные в гробнице среди прочих вещей, сначала как-то недостаточно, слишком уже недостаточно, обратили внимание (табл. I—VI).

Внимания этого было настолько мало, что, во-первых, далеко не все фрагменты были собраны, а во-вторых, в первых же донесениях об открытии кургана Куль-Оба, а позже и в первых изданиях вещей из этого кургана говорится даже не о фрагментах из слоновой кости, а о фрагментах из букасного дерева. Тогда же было сделано неправильное предположение, что фрагменты эти составляли часть музыкального инструмента — лиры².

В действительности же фрагменты эти, выполненные из ценной в древности слоновой кости, служили, вероятно, украшением деревянного расписного саркофага, часть досок которого, с прекрасно сохранившейся живописью, находится вместе со всеми остальными вещами в Эрмитаже³.

К сожалению, так как курган этот был открыт, как мы говорили, случайно, или, другими словами, так как при открытии этого кургана отсутствовало тщательное научное наблюдение и фиксация на месте того, что и где было обнаружено, мы до сих пор не можем с полной уверенностью говорить, в каких именно местах были найдены и фрагменты слоновой кости и куски досок деревянного саркофага, и, следовательно, не знаем для кого и для чего они предназначались — для погребения мужчины или для погребения женщины.

Как бы то ни было, принадлежность наших фрагментов из слоновой кости к деревянному саркофагу не должна вызывать в настоящее время никаких сомнений. На сохранившихся частях продольных досок саркофага, покрытых местами желтовато-белой обмазкой с росписью по ней, в местах, примыкающих к углам саркофага, мы замечаем широкую вертикальную неправильной формы полосу без всякой росписи и облицовки, совпадающую по размерам с двумя главными фрагментами слоновой кости с изображением на них сцены суда Париса.

¹ A. B. C., табл. XX; XXI, 2, 10, 11, 12, 13, 22, 23; XXII, 2, 5, 7, 9, 10, 11, 19.

² A. B. C., Введение стр. XV и сл.

³ A. B. C., табл. LXXXIII и LXXXIV, I.

Верхняя часть ножек саркофага украшена была, вероятно, изящными капительками колонн ионийского стиля, сделанными также из слоновой кости. Капители эти украшены были в центре волютами круглыми выпуклыми вставками из зеленоватого прозрачного стекла, прекрасно гармонировавшими с теплым тоном слоновой кости (табл. I). Капители колонок с четким рисунком волют относятся к строго выдержанному классическому стилю несомненно еще V века до х. э.

Вдоль верхнего края продольной стенки саркофага, где именно указать невозможно, тянулся, возможно, фриз из длинных пластинок слоновой кости, украшенных рисунком, состоящим из колесницы, запряженной четверкой лошадей, управляемой юношей в развевающемся плаще, и ряда других фигур, о которых речь будет ниже (табл. IV). Такие же колесницы с рядом фигур мы находим и на расписных продольных досках саркофага, сохранившихся до настоящего времени.

Как распределялись остальные фрагменты, более мелкие и неопределенные по форме и по содержанию, сказать сейчас трудно, в виду как крайне небрежных и недостаточных наблюдений, сделанных при открытии склепа, так и отсутствия очень многих фрагментов (табл. V—VI).

Перейдем теперь к выяснению художественно-исторического значения найденных в Куль-Обе фрагментов. Художественная ценность их заключается в удивительно тонких рисунках, сохранившихся на лицевой стороне пластинок. Присмотримся к ним поближе.

На двух главных фрагментах, к сожалению, далеко не полно собранных, изображено старое греческое сказание о суде Париса, послужившее завязкой к Троянской войне, воспетой Гомером в его „Илиаде“ (табл. II—III).

На двух пластинках из Куль-Обы изображены все три богини, ожидающие решения Париса.

От Париса сохранилась, к сожалению, только незначительная часть фигуры — ноги до пояса, да и то неполностью. Парис одет в типичный малоазийский восточный костюм: узорчатые штаны, рубашку с длинными вышитыми рукавами, короткий хитон, украшенный широкой каймой с рисунком, изображающим грифонов, мягкие башмаки на ногах и короткий кинжал у пояса; за спиной свешивался плащ, конец которого, развевающийся по воздуху, сохранился. Правая рука Париса, как для приветствия, была поднята вверх.

Перед ним стоит Гера, повернутая к зрителю в три четверти, одетая в нарядный пеплос, с коротким отворотом, украшенный по подолу и по краю отворота широкой вышитой каймой. С головы ее спускается за спиной покрывало, концы

которого она придерживала обеими руками. На ногах башмаки на толстой подошве.

Остальные две богини — Афина и Афродита, стоящие друг против друга, изображены на втором фрагменте, Афина в полный профиль, Афродита почти в фас.

Афина, одетая в пеплос с длинным отворотом, с поясом поверх него, в одной руке держит копье, обращенное острием вниз, в другой шлем, снятый с головы. Любопытно, что по своему мотиву куль-обская Афина очень близко напоминает описанную древними авторами — Плинием и Павсанием — знаменитую бронзовую статую Афины, сделанную Фидием по заказу жителей города Лемноса¹. В девяностых годах прошлого столетия эта статуя Фидия была отожествлена Фуртвенгерлом в одной сохранившейся до нашего времени фигуре Дрезденского музея и в голове, находящейся в музее в Болонье². Различие между куль-обской Афиной и дрезденской фигурой, реконструируемой Фуртвенгерлом, как лемносская Афина, заключается лишь в том, что первая держит шлем в левой руке, а копье в правой, тогда как вторая — наоборот: шлем в правой руке, а копье в левой. Это отклонение не может, на наш взгляд, служить препятствием к попытке отожествления куль-обской Афины, как воспроизведения статуи Фидия. Не только по мотиву, но и стилистически, особенно в свободной трактовке широких складок пеплоса, куль-обская Афина продолжает оставаться очень близкой к дрезденской фигуре.

Таким образом, на фрагментах слоновой кости из Куль-Обы мы можем надеяться видеть в фигуре Афины, хотя и неточной копию, какими были работы римских художников-копиистов, но свободное воспроизведение со статуи лемниской Афины Фидия.

Воспроизведение это важно тем, что оно возникло в среде художников конца V в. до х. э., еще близко стоявших к кругу великого греческого гения.

Это тем более возможно, что в золотых височных подвесках из женского погребения того же кургана Куль-Оба давно уже привыкли видеть такое же воспроизведение головы с культовой статуи Афины-Девы, сделанной Фидием для Парфенона.

Таким образом, в одном только кургане Куль-Оба мы сталкиваемся с двумя памятниками, дающими нам представле-

¹ Plin N. H. XXXIV, 54. Paus, I. 28, 2.

² Furtwängler, Meisterwerke der griech. Plastik, 1893 стр. 1 и сл. и табл. I—III. Gisela M. A. Richter, The sculpture and the sculptors, 1930, стр. 547 рис. 614—616. G. Rodenwaldt, Die Kunst der Antike в Propyläen-Kunstgeschichte, III рис. 294—295 и табл. XX.

ние о двух знаменитых произведениях величайшего греческого художника V века — Фидия. Слава о великих произведениях Фидия, прославившего в своих творениях на акрополе могущественные Афины — величайшую морскую державу того времени — эта слава докатилась, конечно, и до далекого Боспорского царства.

Правители Боспора вместе с разбогатевшей верхушкой боспорского общества хотели окружить себя всем, что было наиболее ценного в греческой культуре и искусстве того времени, всем, что было наиболее современным и модным для того времени. Богатейшая знать из туземной среды, слившаяся в своих экономических интересах с греческим обществом, стремилась приобщиться к греческой культуре, греческое же население боспорских городов не желало оторваться от своей метрополии.

Вот как можно объяснить, по нашему мнению, появление воспроизведений со знаменитых творений великого художника в произведениях художественной промышленности конца V века на далеком Боспоре.

Перейдем теперь к изображению Афродиты. Она не одна: как всегда, к плечу ее прильнула маленькая фигурка ее шаловливого сына — крылатого Эрота, нашептывающего ей что-то на ухо. Мотив этот постоянно встречается и в рисунках на вазах V века и в бронзовых и терракотовых статуэтках¹. Особенно близки здесь два небольшие фрагмента терракотовых статуэток в собрании Эрмитажа, найденные один в 1869 году на месте древней Фанагории, близ нынешней станции Сенной на Таманском полуострове, в женской гробнице со знаменитыми фигурными вазами — сфинксом, Афродитой в раковине и сиреной, — другой на горе Митридат в 1867 году².

Афродита наряднее всех. Она стоит, кокетливо опершись в бок левой рукой, склонив немного к плечу свою голову в пышной прическе, украшенной широкой повязкой. В ушах ее серьги с подвесками в виде пирамидок, на шее ожерелье из бус, на руке браслет, на ногах мягкие, вероятно, цветные сапожки. Формы тела мягко обрисовываются под тонкой тканью хитона, украшенного на подоле широкой вышитой каймой. Узкий плащ, вернее шарф, перерезая по диагонали среднюю часть фигуры, накинут на левую руку, спадая с нее вниз изысканными складками.

¹ Pfuhl, M. u. Z. III рис. 435, 441, 594, 595. Furtwängler — Reichold, Griech. Vasenmalerei, табл. 30; 78, 2; 85. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen табл. 15; 16, 2; 23, 3; 25; 54 и т. п., где ради симметрии общей композиции Афродиту окружают два Эрота. De Ridder, Coll. de Clerq, V табл. XXVII № 195.

² О. А. К. 1870—71 табл. II, 5 и текст стр. 166 рисунком.

Это два главных фрагмента из сохранившихся обломков слоновой кости.

Из других фрагментов наибольшей известностью в мировой литературе пользуются обломки с изображением вышеупомянутой колесницы, запряженной четверкой лошадей (табл. IV). Колесницу сопровождает юноша-возница в развевающемся за спиной плаще. Впереди колесницы другой юноша в коротком хитоне и плаще преследует женщину, убегающую от него. Женщина одета в пеплос с коротким отворотом.

Аналогичные фигуры были изображены, как мы уже упоминали выше, на одной из продольных досок куль-обского же саркофага, причем и на саркофаге роспись была сделана по желтовато-кремовому фону облицовки, как будто в подражание нашей слоновой кости.

И в том и в другом случае изображены сцены похищения Левкиппид, старый миф о сыновьях Леды — Касторе и Поллуксе, похитивших себе в качестве невест дочерей царя Левкиппа.

На следующих незначительных фрагментах сохранилось, к сожалению, очень немного: полуфигура согнувшегося слуги в восточном костюме с большой, вероятно, жертвенной чашей в руках; грудь и руки другой фигуры, ведущей барана, от которого сохранилась лишь незначительная часть морды (табл. V). Эти фигуры входили, как предполагают, в композицию с приготовлением жертвоприношения перед состязанием Пелопса и Ойномая — древнейшее сказание, превосходно изображенное на восточном фронтоне храма Зевса и Олимпий и на одном из больших апулийских кратеров в собрании Эрмитажа¹.

На двух других фрагментах изображены: на одном — бородатая герма, на другом — часть, вероятно, такой же гермы. На остальных мелких фрагментах можно различить две женские головы, изображенные в три четверти, часть плечей юношеской фигуры в восточном костюме и ноги женщины, сидящей в кресле (табл. IV), они относятся, может быть, к композиции Париса и Елены. Из других фрагментов укажем на сохранившуюся часть фигуры юноши, надевающего поножь; часть фигуры бегущей крылатой горгоны (табл. V); остатки курильницы — фимиатерия на высокой подставке и т. п.

Остатков этих так недостаточно, что трудно судить о каких композициях и о какому месту на саркофаге они могут относиться.

Совершенно очевидно, во всяком случае, что под фигурами главной сцены с судом Париса находились еще какие-то

¹ Annali del' Inst. XXIII табл. Q. Waldhaefer, Verschollene Antike, Pantheon, November, II Heft, 1933.

изображения, о чем свидетельствует сохранившийся под Афродитой рисунок плоской чаши, стоящей на высоком подножии — к этому подножию относится, вероятно, вышеупомянутый обломок с изображением фимиатерия или подставки.

Кроме того, под главными фигурами на обоих фрагментах, относящихся к композиции с судом Париса, сохранились части, вырезанные по контуру лепестков пальметки. Такие вырезанные пальметки имелись на ножках любого греческого ложа, как мы его знаем по многочисленным примерам в рисунках вазовой живописи VI—V вв. до х. э.¹ Сама пальметка могла быть вырезана и вставлена из другого материала, может быть, из позолоченного дерева.

Таковы рисунки на уцелевших фрагментах слоновой кости из Куль-Обы. Кроме этих фрагментов имеется еще несколько отдельных фигур сидящих женщин, вырезанных по контуру (табл. VI). Эти фигуры совершенно самостоятельны и ни в одну из перечисленных выше композиций не входят. Где они могли быть прикреплены, сказать в настоящее время трудно.

Остановимся теперь на определении художественной стороны стиля этих рисунков, исходя, главным образом, из лучше всех сохранившихся фрагментов с изображением суда Париса.

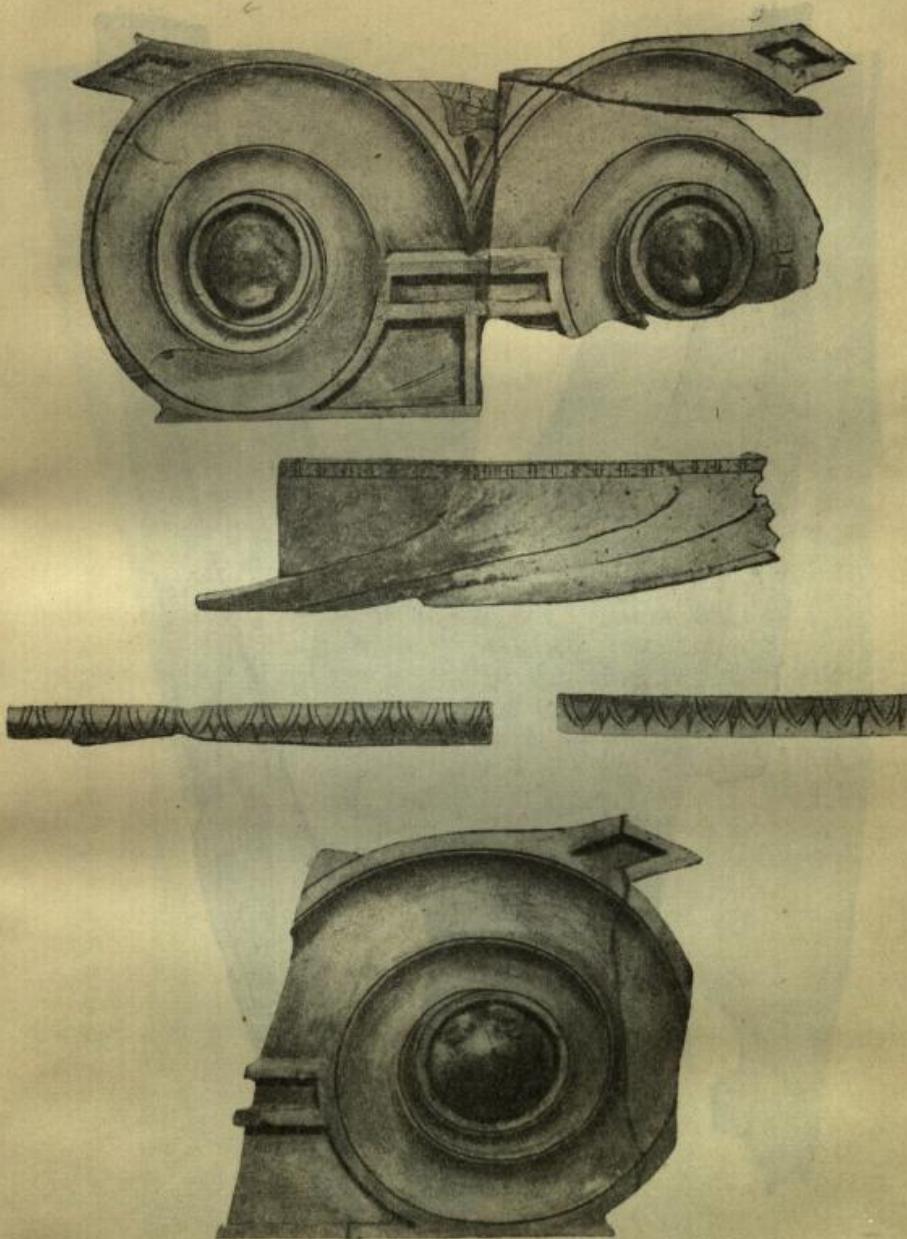
Рисунок в целом производит монументальное, почти грандиозное впечатление, особенно поражающее нас тем, что эта монументальность теснейшим образом связана с тончайшей техникой выполнения, почти ювелирной отделкой деталей.

Контуры фигур и основные линии складок одежд проведены энергичным и сильным штрихом, одинаковым сверху до низу, напоминающим штрихи лучших рисунков краснофигурных ваз эпохи расцвета². Второстепенные мелкие детали, характеризующие внутри контура складочки материи, мягкость ткани и светотень, а также мелкие детали орнаментов, украшающих одежду, выполнены более тонкими, легкими и короткими врезами. Небольшие врезанные вглубь и как бы вынутые частицы слоновой кости в орнаментах своим матовым фоном, отличающимся от основного фона блестящей поверхности кости, создают впечатление различной тональности, впечатление чисто живописное.

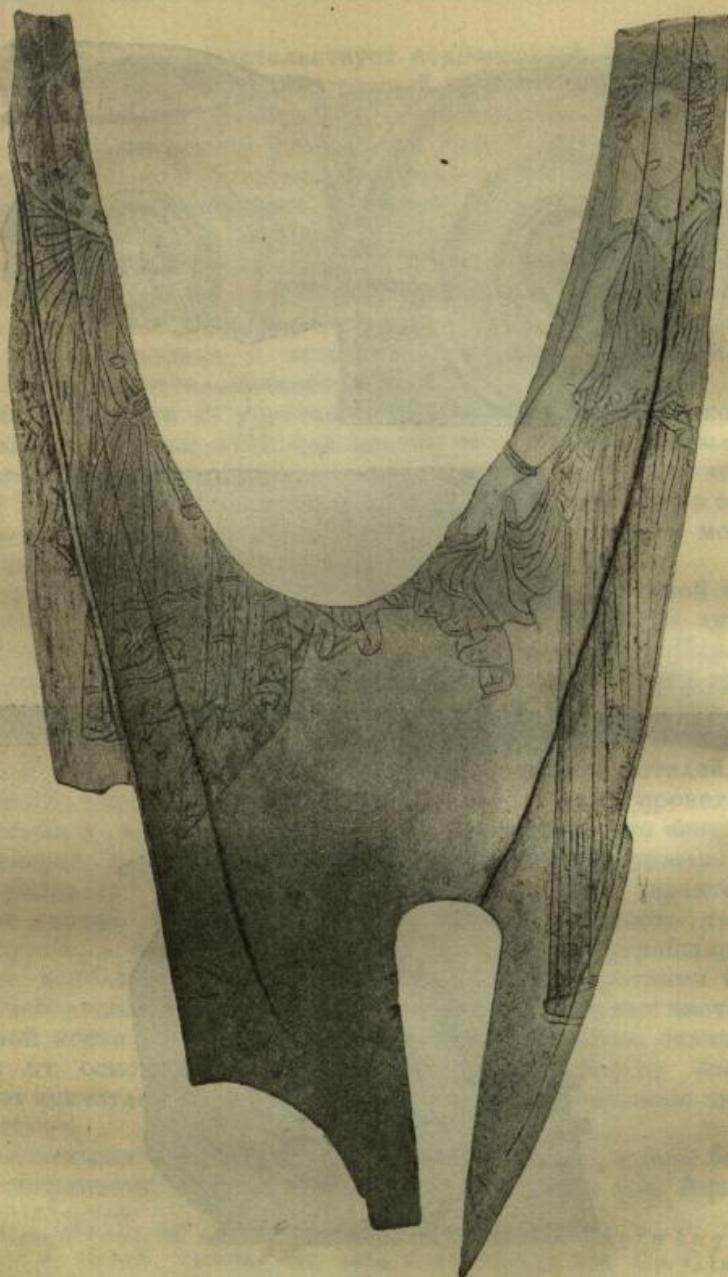
В некоторых местах рисунка срезаны, однако, очень большие поверхности, например, в одежде Афродиты или Афины,

¹ Напр. Pfuhl, M. u. Z. III рис. 265, 315, 388, 478. Furtwängler-Reichold, Griech. Vasenmalerei, табл. 4, 84, 88, 113, 158. Cp. Gisela M. A. Richter, Ancient furniture, 1926, стр. 58 и сл.

² Особенно близкими к стилю изображений на куль-обской кости мы считаем рисунки на вазах последней четверти V века, вроде мастера берлинского дейноза, см. Beazley, Attische Vasenmaler, 1925 стр. 447 и сл. Furtwängler-Reichold, ук. соч., 36 и др.. как мастер вазы с изображением Талоса F. R., табл. 38—39.



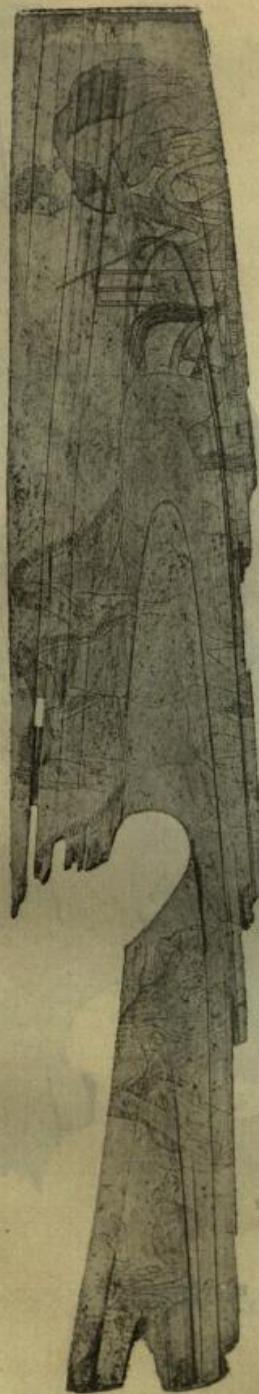
Фрагменты слоновой кости из кургана Куль-Оба. Эрмитаж.



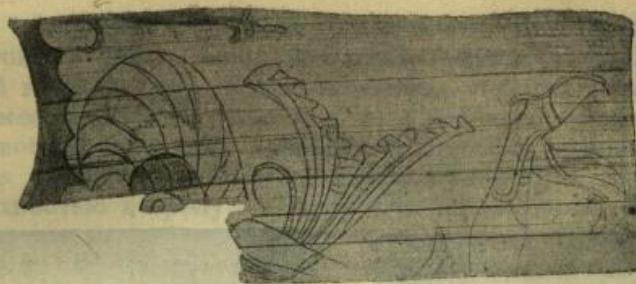
Деталь „Суда Париса“: Парис и Гера.



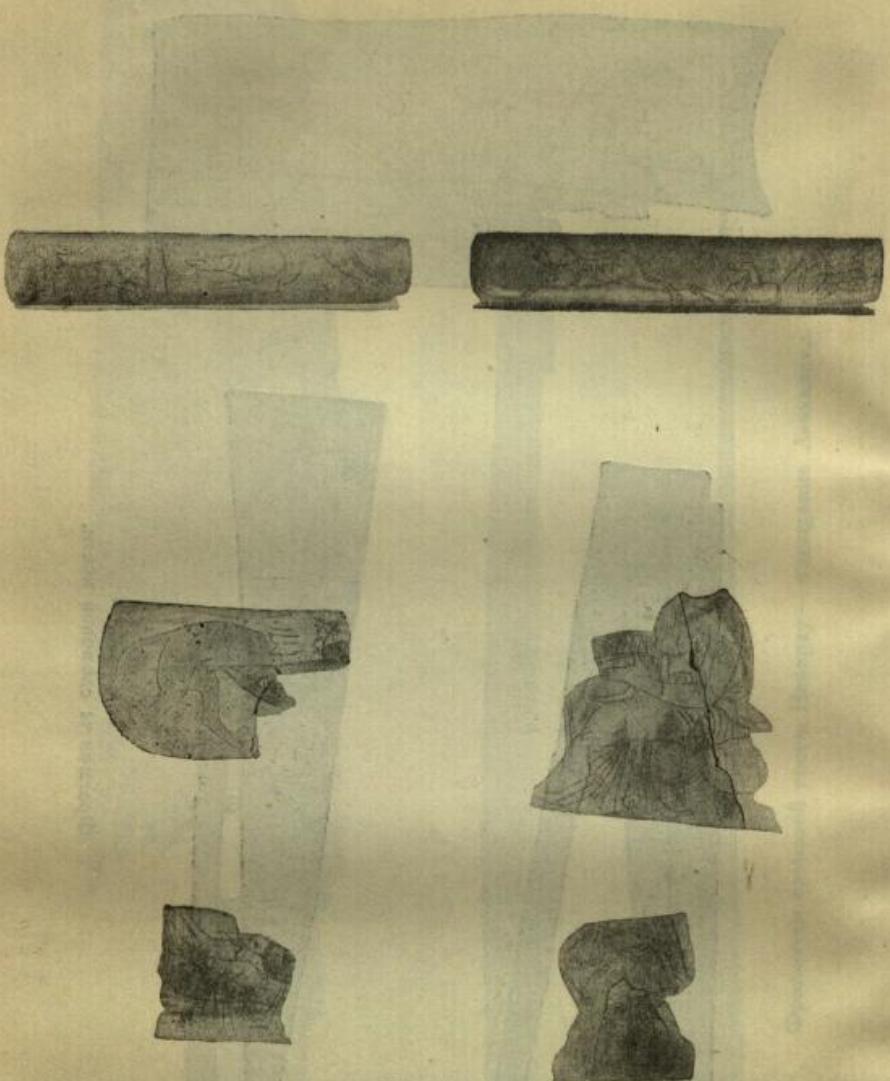
Деталь „Суда Париса“: Афина и Афродита.



Фрагменты слоновой кости. Наверху — похищение Левкипии.



Фрагменты слоновой кости.



Фрагменты слоновой кости.

где нетронутой оставлена только поверхность широкой каймы. В той же манере выполнен шлем Афины, плащи обоих юнош в сцене похищения Левкиппид, пеплосы женских фигур на меньших фрагментах и т. п. Срезанная поверхность кости во всех этих местах совершенно другого, серовато-голубоватого матового оттенка, контрастирующего с блестящей поверхностью нетронутых мест. Особенно удачно охарактеризован такими приемами серебристо-серый хитон Афродиты. Весьма вероятно, что эти части были в свое время залиты легким слоем краски. О применении раскраски свидетельствуют и сейчас чуть заметные следы темнокрасной, почти пурпурной краски в волосах Афродиты и других женских фигурах.

Подобную технику гравировки, однако, с тончайшими переходами нюансов мы знаем в греческом искусстве на памятниках глиптики, т. е. по изображениям на интальях¹. Тонкая гравировка известна нам также и по рисункам на серебряных, иногда позолоченных сосудах². Близка здесь по стилю небольшая серебряная чаша с изображением двух женщин и стоящего перед ними мужчины, найденная в Семибратьнем кургане № 6³. Близки также рисунки на ряде ценных бронзовых зеркал конца V—начала IV века до х. э.⁴

Если, однако, до нашего времени сохранилось значительное количество первоклассных резных камней-печатей V века до х. э., прекрасные образцы которых в изобилии имеются в собраниях Эрмитажа из раскопок в курганах того же северного Причерноморья; если, наконец, тонких гравированных рисунков на серебряной утвари и бронзовых зеркалах дошло до нас очень ограниченное количество, то среди таких же рисунков на слоновой кости—перед нами единственный, действительно великолепный экземпляр, представленный во фрагментах, найденных в кургане Куль-Оба.

Тем большую ценность и значение приобретают эти фрагменты для истории античного искусства классического периода. Ибо как бы ни были различны в свое время мнения насчет датировки самого кургана Куль-Оба, от V до II века

¹ Напр. вся серия печатей, связанных с именем ревчика Дексамена, ср. Furtwängler, Antike Gemmen, табл. XIV, 4. 15. 20; ср. также табл. VIII 52 и XIII, 25.

² Напр., находки серебряных чаши—килика и фиалы в Baschova Mogila в Болгарии, B. Filow und J. Welkow в Jahrb. d. Arch. Inst. 45, 1930 стр. 288 и сл. табл. 8—9, и рис. 7 и 9.

³ Хорошо издана K. Scheffold в Röm. Mitt. 46, 1931, 119 и сл.

⁴ О зеркалах с гравированными рисунками конца V и первой половины IV века см. E. Pfuhl, M. u. Z. III, 719 и сл., Furtwängler-Reichold, II текст стр. 42 с рис. 18 и K. Scheffold, Untersuchungen Kertscher Vasen стр. 97 и сл.

до х. э.¹, колебания эти в настоящее время отнюдь не должны превышать пятидесяти лет — от конца V до средины IV века до х. э. Все другие датировки, более поздние, должны быть откинуты, как несостоительные. Все больше и больше данных говорит, однако, за одну из ранних датировок, т. е. за конец V века до х. э.

Рисунки на куль-обской слоновой кости являются одним из данных, подтверждающих датировку кургана именно концом V века. Фигура Афины, как мы видели, очень близка к Лемносской Афине Фидия, как мы ее знаем по сохранившейся статуе в Дрездене. Фигура Геры аналогична многочисленным статуям и фигурам на рельефах второй половины V века² и в корне отлична от фигур IV века, например, от статуи Ирины с младенцем Плутосом³. Очень близкую к ней аналогию мы найдем в фигуре богини, украшающей деревянный резной саркофаг из Эмейского кургана, также хранящийся в Эрмитаже⁴.

Труднее подыскать аналогичный материал для Афродиты с ее низко опоясанным хитоном⁵. И она, тем не менее, производит гораздо более строгое впечатление, чем фигуры на рисунках многочисленных позднекраснофигурных ваз первой половины IV века до х. э., так исчерпывающе богато представленных в собраниях Эрмитажа. Ни в женских изящных фигурах на леканах, найденных в хорошо известных курганах

¹ Датировки концом V века придерживаются Bulle, *Der schöne Mensch*,² стр. 639, и Filow, ук. соч., стр. 295. Остальные исследователи — E. Buschor в *Furtwängler-Reichold-Buschor, Griech. Vasenmalerei* III стр. 155; Ed. Schmidt, *Archaistische Kunst*, стр. 60 и K. Schefold, U. K. V. стр. 100 — IV веком и даже, как Schefold, средней IV в. E. Pfuhl, ук. соч. 721, занимает среди них среднее место, датируя кость IV веком, но отмечая, что стиль рисунка своими корнями уходит всецело в художественные языки форм еще V века.

² См. напр. фигуру на памятнике Гельбаси-Триза, Gisela M. A. Richter, *The sculpture and the sculptors*, рис. 326. Две статуи в Венеции — *Furtwängler, Griech. Originalstatuen in Venedig*, табл. VI, 2 и IV, 2.

³ Gisela M. A. Richter, ук. соч., рис. 659. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike*, рис. 352.

⁴ A. B. C. табл. LXXXII. Farnell, *The cults of the greek states*, I табл. XI.

⁵ Низкая опояска характерна в сущности уже для группы аллинистических фигур, на которые указали Arndt-Amelung, *Photographische-Einzelaufnahmen*, текст к № 1153—1154, Herkenrath в Ath. Mitt. 30, 1905 стр. 245 и сл., Lippold, *Kopien und Umbildungen* стр. 252 прим. 88 и Waldauer, *Die Antike Skulpturen der Ermitage*. B. III, 1936, к № 228. Предвосхищение этого мотива в более раннее время, получившего свое дальнейшее развитие в эпоху аллинизма, явление характерное для искусства именно V века, предвосхитившего ряд таких проблем, как проблема реализма вообще, проблемы портрета, *tralucida vestis* — просвечивающих одежд, пространства и т. п.

на хребте горы Юз-Оба¹, ни в богато задрапированных фигурах женщин на краснофигурной кальпиде, найденной в Керчи в 1906 году², воспроизводящих, вероятно, фигуры из монументальной живописи, ни, наконец, в статуарных типах фигур знаменитой елевсинской пелики из женского погребения в Павловском кургане³ — во всех этих фигурах мы не находим ничего общего с благородным изяществом и простотой фигур куль-обской слоновой кости.

Сложность мотивов, насыщенность и перегруженность богатством драпировок, или, напротив, чрезмерная утонченность и кокетливая изощренность — вот характерные особенности стиля рисунков IV века.

Вот почему даже сторонники более поздней датировки рисунков куль-обской кости срединой IV века принуждены отметить зависимость типа Афродиты, например, от более древних классических образов⁴.

Но особенно близки к стилю V века рисунки на фрагментах со сценой похищения Левкиппид. Сильные и крепкие лошади с коротко подстриженными гривами еще близко напоминают лошадей с фриза Парфенона⁵; юноша-возница с тонким профилем и пышными вьющимися волосами, в разевающимся плаще за спиной, гораздо ближе к типам на рисунке лондонской гидрии с именем художника Мидия⁶, расписавшего ее, с изображением такой же сцены похищения, чем к типам на рисунках ваз IV века. С другой стороны монументальный стиль художника куль-обской кости не имеет ничего общего с миниатюрным и славятым стилем Мидия.

Наконец, фигура одной из дочерей Левкиппа, убегающей от своего преследователя, навеяна, как будто, образом бегущей Ириды, вестницы богов с восточного фронтона Парфенона⁷.

Это лишний раз подчеркивает связь нашего художника с великими мастерами монументального искусства, главным образом, вероятно с мастерами живописи, которая в лице

¹ Furtwängler-Reichold, ук. соч., табл. 68. Schefold, ук. соч., табл. 2—3.

² Мат. по арх. России № 35 табл. 1—4. Schefold, ук. соч., табл. 33—34.

³ Furtwängler-Reichold, ук. соч., табл. 70. Pfuhl, M. u. Z. рис. 596.

⁴ Schefold, ук. соч., стр. 100.

⁵ Smith, *The sculptures of the Parthenon*. Brit. Mus. табл. 62 и сл.

⁶ Pfuhl, M. u. Z. III рис. 599. Furtwängler-Reichold, ук. соч., табл. 8. Ср. также лошадей на серебряной фиале в Baschova-Mogila, Jahrb. d. Inst. 45, 1930 табл. 8 и рис. 7.

⁷ Brunn-Brückmann, ук. соч. табл. 189a. Schefold, ук. соч. 100, принужден также отнести к типам V века эту девушку в пеплосе, убегающую влево, в сцене похищения Левкиппид, сравнивая ее с изображением Геры самсской на посвятительном рельефе 405 года, Brunn-Brückmann, табл. 475A.

Аполлодора, Зевксиса и Парразия получила во второй половине V века свое наивысшее развитие.

Совсем другого характера, однако, стиль рисунка на двух небольших пластинках слоновой кости с изображением охоты на зайца (табл. VI).

Пластинки эти узкие, короткие, с слегка закругленными углами и небольшой полочкой снизу, вполне закончены обработкой. Это не фрагменты, а совершенно самостоятельные пластинки. Полочка внизу со скосенным краем служила, вероятно, для более устойчивого вертикального прикрепления каждой из этих пластинок. К чему были прикреплены эти пластинки, сказать сейчас трудно. На одной из пластинок изображена гончая собака, преследующая зайца на фоне пейзажа, охарактеризованного одним лишь стволом дерева. На второй пластинке — бешено мчащаяся лошадь, сбросившая с своего седла всадника, который, удерживая в одной руке длинный ремень, волочился на спине по земле. Судя по типу — всадник бородатый с длинными, зачесанными назад волосами, и по костюму — длинные штаны и подпоясанная куртка — это скиф. В свободной руке он держит нагайку.

Обе эти пластинки несомненно составляли одно целое, изображая охоту на зайца. Сюжет этот должен быть включен в серию памятников, так или иначе связанных с изображениями бытовых сцен из жизни скифов.

Среди множества золотых штампованных бляшек, найденных в том же кургане Куль-Оба, имеется один тип довольно большой прямоугольной бляхи с изображением скифа, скачущего верхом на лошади за зайцем¹; на другом типе маленькой, также прямоугольной бляшки изображена только часть композиции — бегущий заяц². Участие в охоте собаки встречается только на куль-обской кости.

Любопытно отметить следующие особенности стиля в рисунке на этих двух пластинках. Рисунок не отличается здесь тщательностью и тонкостью исполнения, тем богатством и благородством форм и линий, какие мы наблюдали на вышеописанных фрагментах слоновой кости. Напротив, рисунок на пластинках с изображением охоты носит чрезвычайно эскизный характер. Легким, но уверенным штрихом проведен общий контур фигур зайца, собаки, лошади, скифа. Двумя-тремя штрихами намечены внутри контура те или иные, очень немногие детали, выявляющие лишь самое существенное. Таких деталей очень мало, но тем выразительнее движения животных. Гораздо схематичнее изображение человеческой

¹ А. В. С., табл. XX, 9.

² А. В. С., табл. XX, 15.

фигуры. Из этого, однако, не следует, что автор этих небольших пластинок был художником менее выдающимся, чем автор монументальных рисунков суда Париса и похищения Левкиппид. Не следует также думать, что первый художник был более связан с особенностями местного художественного стиля, чем второй.

Весьма вероятно, что все эти рисунки могли быть исполнены даже одним и тем же художником. И если на малых пластинках использован сюжет, характерный для изображения местной жизни туземцев, исполнение сюжета отнюдь не носит специфически местных черт стиля, что особенно бросается в глаза в характеристике собаки, напоминающей типичные изображения собак на многочисленных позднечернофигурных вазах конца VI и первой половины V века до х. э¹. Скифское искусство вообще не знало изображения собаки — во всяком случае до нашего времени не дошло пока ни одного памятника, хотя бы как-нибудь связанного с этим искусством.

Таким образом, мастер, выгравировавший древние греческие мифы на пластинках слоновой кости, найденных в кургане Куль-Оба и служащих, вероятно, украшением расписного саркофага одного из погребенных в нем знатных лиц, был несомненно выдающимся греческим художником как по своей идеологии, так и по языку форм.

Он всецело примыкает к той славной группе аттических художников последней четверти V века до х. э., которые находились под обаянием недосягаемых образов классического искусства, величайшим представителем которого был Фидий. Возможно, наш художник видел творения Фидия, знал скульптуры Парфенона, на которых учился прежде всего ясности и простоте композиции, создающих общую монументальность стиля.

Вот почему его фигуры ясно выделяются на плоскости, как бы окруженные воздухом. Корни искусства нашего художника, таким образом, неразрывно переплелись с классическим искусством Аттики. Но каковы бы ни были на него влияния великих образцов классического искусства, они не

¹ Из ранних групп керамики можно указать изображения собаки на самосской амфоре Pfuhl, ук. соч., рис. 131, на коринфской плакетке, там же рис. 182, на клазоменском саркофаге, рис. 140, на чернофигурных аттических вазах там же, рис. 208, 257, 298. Близко изображение собаки на позднечернофигурном миниатюрном кратере собрания Эрмитажа с комическими изображениями подвигов Геракла.

Особый же интерес для сравнения представляет изображение собаки, охотящейся на зайца на форме для отливки золотой пластинки в Ashmolean Museum в Оксфорде, Journal of Hellenic Studies, 16, 1896, стр. 332 рис. 5. Мотив бегущей собаки на пластинке из Куль-Оба совершенно совпадает с мотивом собаки, изображенной на форме.

нарушили цельности художественного мировоззрения нашего мастера. В своей области, в области так называемого прикладного искусства, он остается силен, сумев выразить особую величавость стиля в широте обобщенной манеры чисто графического рисунка.

С искусствоведческой точки зрения безразлично, где были выполнены наши рисунки — в Афинах, откуда они были привезены, или в Пантике, где был, вероятно, изготовлен саркофаг и куда к этому времени стали стекаться греческие художники в поисках за богатыми заказами.

Пластинки с изображением скифа на охоте могут, пожалуй, свидетельствовать о последнем. В этом миниатюрном рисунке на браске художник пытается отдать дань времени и месту.

В Пантике с конца V века до н. э. действительно начали работать в торевтике группа греческих художников, увлекавшихся изображением бытовых сюжетов, выкваченных из жизни местного общества. Лучшим примером этого нового художественного направления в Пантике служит композиция на знаменитой золотой вазе из того же кургана Куль-Оба с изображением боевых сцен из жизни скифов.

Однако нашему мастеру этот новый стиль был еще не по силам: вот почему так суха и безжизненна фигура изображенного им скифа.

Мы можем, следовательно, рассматривать рисунки на пластинках слоновой кости из Куль-Оба, как шедевр греческого позднеклассического искусства конца V века до н. э.

peut-être une répétition libre de la célèbre Athéna Lemnia, de même que la tête d'Athèna-Parthénos sur les fameuses pendeloques en or du même tumulus Koul-Oba.

Le dessin sur les deux plaques, qui représentent des Scythes chassant des lièvres, scène de la vie locale, a tout à fait un autre caractère. Toutefois cette scène manque de vie et est loin des formes réelles, telles que les représentaient les artistes pantikapéens.

A. Peredolskaja

LES DESSINS SUR IVOIRE DU TUMULUS KOUL-OBA

Les dessins sur des fragments d'ivoire, admirables par leur finesse, trouvés dans le tumulus Koul-Oba, appartiennent aux plus remarquables ouvrages de l'art classique grec.

Ils paraissent avoir été faits entre le V et IV siècle a. J. C. La première date, dernier quart du V siècle, est soutenue par les particularités du style: l'exquise simplicité, la noblesse des figures, la netteté et l'unité de la composition et la grandeur monumentale du style. L'auteur de ces dessins appartenait au groupe des artistes attiques influencés par l'art classique de Phidias: la figure d'Athèna dans le jugement de Pâris est

здесь вспомнили о том, что в античных погребениях на юге СССР монеты играют важную роль в датировке. Но вспомнили не только античные погребения, а и погребения в Керчи и Тамани. И это не случайно, потому что в Керчи и Тамани были обнаружены монеты, которые неизвестны в античных погребениях на юге СССР.

Но вот что интересно: в Керчи и Тамани были обнаружены монеты, которые неизвестны в античных погребениях на юге СССР.

A. N. ЗОГРАФ

СТАТЕРЫ АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО ИЗ КЕРЧЕНСКИХ И ТАМАНСКИХ НАХОДОК

Излишне было бы повторять, что для датировки античных погребений на юге СССР важную роль играют находимые в них монеты. Указывалось¹ на огромное значение синоптических каталогов монет и других предметов погребального инвентаря, находимых вместе, для перекрестной датировки погребений монетами и обратно. Не отрицая важности подобных каталогов, замечу только, что правильное и плодотворное использование их необходимо предполагает, что каждая из групп предметов должна быть предварительно исчерпывающе идентифицирована и самостоятельно датирована с учетом всех современных достижений соответствующей отрасли науки. В противном случае мы неизбежно встретимся с шаткостью и неопределенностью исходных пунктов в этой перекрестной датировке. К сожалению, что касается монет, то точная идентификация в тех случаях, когда они не хранятся в составе самого погребения, а переданы на хранение в другие места, часто является уже невозможной, благодаря слишком общему характеру описаний их в отчетах о раскопках и описях. В особенности это относится к городским монетам Пантикапея, для которых далеко не всегда даются в отчетах ссылки на рисунки в существующих изданиях, чаще же сообщаются только типы монеты, не считаясь с тем, что однотипные серии в этом городе нередко отделяются друг от друга значительным промежутком времени.

Немногим лучше обстоит дело и с монетами типов Александра Македонского и Лисимаха. Подробные описания их, сопровождаемые воспроизведениями, можно встретить далеко

¹ Ростовцев, Скифия и Боспор, стр. 174.

не всегда, часто упоминается только имя царя, которым снабжена монета. Между тем специальное исследование этих групп монет неопровергимо обнаружило, что чеканка их продолжалась более двух столетий спустя после смерти обоих монархов, что выпускались они в различных городах по всему пространству греческого мира. Точное установление вариантов этих монет в силу этого совершенно необходимо для определения как их даты, так и происхождения.

Настоящая статья имеет целью дать подробные описания ряда хранящихся в Эрмитаже, в Отделе Античного мира, в составе соответствующих комплексов статеров типов Александра Великого и предложить по возможности точную их датировку с помощью доступной мне специальной литературы по Александровской чеканке, преимущественно работ американского исследователя Эдуарда Ньюэля. При этом в согласии с вышеизложенными соображениями я сознательно ограничиваюсь чисто нумизматическими приемами датировки, предотвращая специалистам судить, в какой мере предлагаемые даты согласуются с датировкой, исходящей из других предметов инвентаря тех же погребений и находок.

1. Статер, найденный в кургане Большой Близницы¹.

Лицевая сторона. Голова Афины в коринфском шлеме с прямым гребнем вправо; туляя шлема украшена изображением свернувшейся змеи вправо; под обрезом шеи молния (вышел только левый конец); волосы трактованы неплотными, извивающимися в концах прядями, состоящими каждая из двух тонких прядей, разграниченных углубленной бороздкой; так же трактуются концы гребня; голова занимает все поле.

Оборотная сторона. АЛЕΞΑΝΔΡΟΥ направо в поле, сверху вниз. Ника в длинном хитоне, стоящая влево с венком в правой руке и стилидой в левой; фигура стоит прямо, левая нога слегка отставлена назад, стилида в строго вертикальном положении; крылья длинные, почти доходящие до земли, внешний контур их почти прямолинейный; перегиб крыльев образует острые углы; налево в поле, под правой рукой Ники монограмма I.

Зол., р. 18 мм, в. 8,57 г. ↗ (табл., рис. 1). ИInv № Б. Б. 2.

Статер того же типа имеется в основном собрании Отдела Нумизматики Эрмитажа.

1-а. Зол., р. 18 мм, в. 8,52 г. ↗ (табл., рис. 2), Эрмитаж, каталог № 35.

¹ О. А. К. 1864, стр. V. E. H. Minns, *Scythians and Greeks*, стр. 423—429. Ростовцев, *Античная декоративная живопись на юге России*, стр. 10, 20. Его же, *Скифия и Боспор*, стр. 372 сл.

Описание его во всех деталях совпадает с предыдущим статером; отличие только в том, что фигура Ники на обороте значительно большего размера (в силу этого верх стилиды не вышел) и при тождестве стиля исполнение более грубое. Впрочем последнее, может быть, в значительной мере придется отнести на долю усиленной чистки, которой подвергся статер и при которой сгладились многие детали. Отличен и цвет золота, более бледный.

Статеры этого типа довольно редки. Мюллер¹ упоминает экземпляры, находящиеся в кабинетах Британского музея² и Мюнхенском. Зельтман издал еще два экземпляра его: в собственном собрании³ и в собрании Омана⁴.

Характерна на всех этих статерах фигура Ники с совершенно почти прямолинейными снаружи крыльями. Среди доступных мне в изданиях статеров Александра Великого аналогичной фигуры Ники мне найти не удалось. Но такую аналогию представляет один статер собрания Эрмитажа, не упомянутый у Мюллера и до сего времени, сколько мне известно, не изданный.

1-б. Лицевая сторона. Голова Афины вправо, все детали совпадают с изображениями описанных статеров, только волосы трактованы более плотными прядями, под обрезом шеи голова барабана вправо.

Оборотная сторона. АΛΕΞΑΝΔΡΟΥ направо в поле. Фигура Ники совершенно схожа с изображениями описанных статеров, только перегибы крыльев более закруглены; налево, под правой рукой Ники, сидящий грифон влево; под левым крылом Ники голова барабана влево.

Зол., р. 17,5 мм, в. 8,56 г. ↗ (табл. рис. 3), Эрмитаж, кат. № 175^{ab}.

С интересующим нас статером помимо выше отмеченных стилистических черт объединяет последнюю монету еще и то обстоятельство, что в обоих случаях мы имеем символ, помещенный на лицевой стороне под обрезом шеи Афины.

¹ L. Müller, *Numismatique d'Alexandre le Grand*, Copenh., 1855, стр. 124, № 8.

² Воспроизведен в "Guide to the coins of the ancients", Brit. Mus., London, 1895, табл. XXX, 4.

³ E. J. Seltman, *Rare gold staters with types of Alexander III*, Num. Ztschr., XLVI (VI), 1913, стр. 204, табл. VI, I. Тот же экземпляр еще до приобретения его Зельтманом, Egger, cat. XLI, 1912, № 381, табл. X.

⁴ Ibidem, табл. VI, 2.

⁵ Совершенно тождественную этому статеру лицевую сторону, но иного штемпеля имеет статер, воспроизведенный в Coll. Hoskier, J. Hirsch, catal. XX, 1507, № 248, табл. X, также не упоминаемый Мюллером. Оборотная сторона его отличается отсутствием символа грифона. Фигура Ники тождественна в позе, но имеет слегка изогнутый внешний контур крыльев, ближе подходя к экземпляру рассматриваемого типа в собрании Зельтмана.

Местом чеканки статера № 1 Мюллер¹ считал город Пеллу, смотря на эмблему молнии, как на одну из характерных марок именно этого монетного двора. Однако исследования Ньюэля² с ясностью показали, что символы на чеканенных в Македонии тетрадрахмах Александра Великого принадлежат магистратам, а не монетному двору. В своей позднейшей монографии Демангурском кладе этот автор склонен даже считать местом обильного выпуска тетрадрахм с этим символом уже не Пеллу, а Амфиполь³.

Что касается статера № 1-б, то Мюллером описывается статер с теми же двумя символами⁴, но обращенными в противоположную сторону, и драхма с таким же грифоном и головою барана вправь⁵. Обе монеты этот автор склонен считать за совместную чеканку г. Абдеры и о-ва Самофракии. Надо заметить, что, хотя грифон на нашем статере отступает в трактовке позы от того, который фигурирует на экземплярах, отмеченных Мюллером, но все же он находит полную аналогию в одной Абдерской монете автономной эпохи⁶. Далее, подобный отнесенными Мюллером к Абдере монетам грифон встречается в качестве символа и на статерах Филиппа II⁷. Прокеш-Остен, с другой стороны, предполагал приписывать вышеуказанную драхму совместной чеканке Теоса и Клазомена. К сожалению, в настоящий момент приходится ограничиться передачей этих мнений и воздержаться от каких-либо дальнейших догадок о месте чеканки описанных статеров. Указанные выше общие черты в них делают вполне возможным предположение о том, что они принадлежат одному монетному двору, символы же их являются магистратскими. Но бесполезно итти дальше, пытаясь предвосхищать результаты работы Ньюэля в вопросе о месте, где находился этот монетный двор, поскольку этот исследователь имеет в своем распоряжении полный материал по чеканке Александра Великого.

Зато вопрос о времени выпуска статера № 1 может быть в общих чертах, думается, разрешен уже и теперь. Зельтман⁸ пытался относить чеканку этого статера ко времени Дими-

¹ Ук. соч., стр. 125 сл.

² E. T. Newell, Reattribution of certain tetradrachms of Alexander the Great, Amer. Journ. of Numism., XLV, 1911, стр. 115 сл.

³ Alexander hoards, Demanhur, Numismatic notes and monographs, № 19, New York, 1923, стр. 67.

⁴ Ук. соч., № 291, стр. 155 сл.

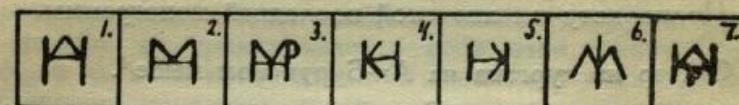
⁵ Ук. соч., № 292.

⁶ F. Münger-M. Strack, Die antiken Münzen von Thrakien, Berlin, 1912, стр. 72, № 105, табл. II, 40,

⁷ Müller, ук. соч., стр. 379, № 156.

⁸ Ук. соч., стр. 204.

трия Полиоркета, и притом уже после смерти его отца, и монограмму № 1 на нем объяснять, как монограмму этого царя. Независимо от расшифровки монограммы подобная дата находила бы подтверждение в том, что вторая серия статеров Александровского типа, чеканенная в Тире под владычеством Димитрия Полиоркета и относимая Ньюэлем к периоду 301—290 гг.¹, имеет голову Афины не только близкую по стилю голове нашего статера, но и совпадающую с ней во всех деталях (табл., рис. 4)². При этом несколько меньший размер головы, в особенности же легкие следы схематизации в изображении прядей волос не оставляют никакого сомнения в том, что именно тирские ста-



теры копируют изображения типа статера № 1, а не обратно. С другой стороны, явно посмертный характер интересующего нас типа Александровского статера вытекает из того, что очень близкую голову Афины, трактующую лишь волосы еще более плотными прядями, чем статер № 1-б, мы встречаем на статерах Филиппа Аридея (табл., рис. 5). На воспроизведенном здесь экземпляре из собрания Эрмитажа³, правда, туляя шлема несет изображение грифона, но можно указать целый ряд и таких, на которых туляя шлема украшена змеей, причем все эти статеры объединяются общими им всем, как и изображенном у нас, символом пентаграммы и монограммой № 2⁴. В виду того, однако, что сходство между нашими статерами и вышеуказанными, чеканенными в Тире, гораздо ближе, чем со статерами Филиппа III, правильнее, думается, было бы отнести время чеканки статера из Большой Близницы к последнему десятилетию IV века. От попыток более точной датировки воздерживаюсь опять-таки по вышеуказанным соображениям.

¹ Tyrus Rediviva, New York, 1923, стр. 12 сл., табл. 2, 4, 6, 10, 11. Воспроизведенный на нашей таблице экземпляр Эрмитажа, каталог № 88, описан у Ньюэля, стр. 6, № 22.

² Фигура Ники на обороте при сходстве в положении самой фигуры и стилиды и в трактовке поверхности крыльев, обнаруживает отступления в наружном очертании их. Но надо заметить, что фигуры Ники в этой группе монет разнообразятся гораздо больше, чем головы аверсов.

³ Каталог № 28 = Анал. кл., стр. 22, III, № 5 (Е. Придик, Изв. Арх. Ком., III, страницы отдельного оттиска).

⁴ J. Hirsch, catal., XXXI, 1912, № 272, табл. VIII. Egger, catal. XLI, 1912, № 427, табл. XI. O'Hagan Coll., Sotheby-Wilkinson, 1908, № 336, табл. VII. Ср. Müller, ук. соч., стр. 394, № 63, 64.

Попытке Зельтмана расшифровать монограмму № 1, как имя Димитрия Полиоркета, нельзя придавать значения. Эта монограмма весьма часто встречается на монетах Александра Великого и его преемников, очень различных по стилю, причем нередко на таких, которые чеканены еще до выступления Димитрии на историческую арену¹.

Достаточно указать, что в специальном исследовании Ньюэля², посвященном монетной чеканке Димитрия Полиоркета, статеры с этой монограммой не нашли места. Напротив, он окончательно укрепил за Димитрием Полиоркетом³ медные монеты с монограммой № 7, ранее большинством ученых приписывавшиеся Димитрию II, и тем самым установил принадлежность Полиоркету именно этой последней монограммы.

2. Статер из кургана на Ак-Бурунском мысе⁴.

Лицевая сторона. Голова Афины в коринфском шлеме с тройным гребнем вправо; туляя шлема украшена изображением свернувшейся змеи вправо; на шее ожерелье, в ушах серьги; волосы трактованы в виде пяти толстых прядей, спускающихся на плечи и слегка извивающихся на концах; над ухом выбиваются из-под шлема и рисуются на его фоне два коротких локона, третий спускается на щеку; голова большого размера, занимает все поле; передний конец шлема и концы гребня остались за пределами монетного кружка.

Оборотная сторона. [В]Α ΣΙΛΕΩΣ слева, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ — справа. Ника, как на предыдущих экземплярах, верхняя половина корпуса фигуры откинута назад; стилида слегка наклонена вправо, крылья с закругленным внешним контуром, короткие, доходящие только до колен, широко распластанные; налево внизу, в поле голова лысого бородатого Силена влево, над ней точка; направо внизу в поле монограмма № 3 в венке.

Зол., р. 18 мм, в. 8,55 г. № (табл., рис. 7) инв. № Ак. Б. 21.

Статер этого типа упомянут Мюллером (№ 730) и различные варианты его встречаются нередко⁵. В основном со-

¹ Ср. Müller, ук. соч. № 10, 83, 172, 759, 760, 1098, 1508; Philippe Ш., № 41. Тетрадрахмы — Newell, Demanhur, стр. 32, № 1591 (336 и 320 г. до н. э.); стр. 37, № 1751—1754; Andritsaena, стр. 9, № 36, табл. II, (то же время).

² The coinages of Demetrius Poliorcetes, London, 1927.

³ Ук. соч. стр. 118.

⁴ О. А. К., 1876, прил., стр. 5 сл. и стр. 112, табл. II, 5, 6. Ростовцев, ук. соч., стр. 256, 388. Минн, ук. соч., стр. 391. Ростовцев, Античная декоративная живопись, стр. 54.

⁵ Müller, ук. соч. стр. 202, пр. 1, № 729 и 730 — упоминает экземпляры в Париже, Гааге, Копенгагене, собраниях Лица и Гедварии. Ср. еще Spink et Fils, Londres, 1891, catal. I-e partie, № 347; J. Hirsch, cat. XII, 1904, № 111, табл. III (Müller 729, штемпель л. ст. = Ак-Бурунск.).

брании Эрмитажа имеется один экземпляр¹, происходящий из Анадольского клада. Всего в этом кладе их было три экземпляра². Судя по тому, что среди семи экземпляров, доступных моему обследованию в оригиналах и репродукциях ни разу не оказалось двух одинаковых штемпелей реверса, из штемпелей же аверсов один повторился два раза, другой — один, выпуск, надо думать, был очень обильным. Собрание Эрмитажа обладает кроме того значительным числом статеров, происходящих из того же Анадольского клада и носящих на оборотной стороне ту же монограмму или ее варианты в венке, а также иные буквы и монограммы³. На всех этих статерах как голова Афины на лицевой стороне, так и фигура Ники на оборотной, стилистически тождественны нашему статеру. Все это говорит за принадлежность всей этой группы статеров и общей им всем монограммы № 3 одному, очень деятельно работавшему монетному двору.

Мюллер⁴ относил все эти статеры и соответствующие им тетрадрахмы, объединяемые наличностью монограммы № 3 в венке, вместе с обширной серией тетрадрахм, также связанных между собой одной общей монограммой при меняющихся символах, но не имеющих соответствующих статеров, к совместной чеканке городов Македонии, Фракии и Фессалии. В частности на нашем статере он голову Силена истолковывал, как эмблему острова Фасоса, а монограмму № 3 расшифровывал, как имя города Метрополя в Фессалии. Однако, Имхоф-Блумеру⁵ удалось с совершенной убедительностью доказать, что значительная часть тетрадрахм второй из упомянутых групп Мюllera чеканена в Вавилоне. Ньюэль не только полностью принял эту атрибуцию, но отнес к тому же месту чеканки и все остальные тетрадрахмы этой группы⁶.

Для нас более интересна вторая из упомянутых групп. Что тетрадрахмы, носящие ту же монограмму № 3, стилистически тесно связываются со статерами, показывает изображенный у нас (табл., рис. 6) экземпляр подобной тетрадрахмы из собрания Эрмитажа (№ 75). О статерах интересующего нас типа Ньюэль не имел случая высказываться. В ранних своих работах он не высказывается также и о тетрадрахмах

Sammel. Cons. Weber, J. Hirsch, cat. XXI, 1908, № 1211, табл. XV (M. 729); J. Hirsch, cat. XXIX, 1910, Samml. Lambros. № 260; Egger, cat. XXXIX, 1912, № 262, табл. VIII (M. 730, штемп. л. ст. = Ак-Бурунск.).

¹ Каталог № 299.

² Придик, ук. соч., стр. 13, II, № 261—263.

³ Ук. соч., стр. 13, II, № 255—275. На табл., рис. 8 воспроизводится один из этих статеров — каталог № 282 = Анад. кл., II, № 270, 271.

⁴ Ук. соч., стр. 202, № 667—708 и 709—749.

⁵ Numism. Ztschr., т. XXVII, 1895, стр. 6.

⁶ Demanhur, стр. 57 сл., № 4058—4478.

этой же группы. Это естественно, поскольку тетрадрахмы эти отсутствовали в Демангурском кладе, послужившем главным отправным пунктом для первых работ Ньюэля. Самый факт отсутствия этих тетрадрахм в Демангурском кладе, зарытом в конце 318 или начале 317 г. до х. э.¹, свидетельствует, что они начали выпускаться не ранее этого года. В этом смысле и высказывается Ньюэль в своей небольшой монографии о кладе из Андрицены², где встретился один экземпляр такой тетрадрахмы. Местом чеканки этих тетрадрахм в этой работе он считает также Вавилон. Однако, в позднейшей работе о кладе из Олимпии³, он отнес тетрадрахму с той же монограммой к монетам, выпущенным Пелопонесскими дворами. К сожалению, задержался обещанный Ньюэлем выпуск специальной работы о Вавилонской чеканке с именем Александра, от которой можно было бы ждать разъяснения связанных с этой группой тетрадрахм вопросов⁴.

На то, что наши статеры чеканились во всяком случае после 325/324 г. до х. э., указывает применение в них титула *βασιλέως*, который только в финикийских монетных дворах стал присоединяться к имени царя вскоре после 330 г., в Вавилоне же и в собственной Греции не ранее последних годов жизни Александра⁵. Наконец о том, что наша группа статеров не может принадлежать к самым первым выпускамalexандровского типа, говорит трактовка на них волос у Афины плотными и густыми, слегка извивающимися прядями. Такая трактовка волос сменяет первоначальные условные крученые локоны в точно датируемой чеканке Сидона в 321/320 г. до х. э.⁶ Добавляю, что ту же манеру изображения волос при некоторых отличиях в стиле мы встречаем на чеканенном в Вавилоне статере с именем Филиппа III, который Имхофф-Блумер⁷ относит к 323—321 гг. до х. э.

Все сказанное делает едва ли возможным допустить чеканку Ак-Бурунского статера еще при жизни Александра.

¹ Demanhur, стр. 152 сл.

² Numismatic notes and monographs, № 21, New York, 1923, Alexander hoards, Andritsaena, стр. 15, № 83, табл. IV и стр. 20.

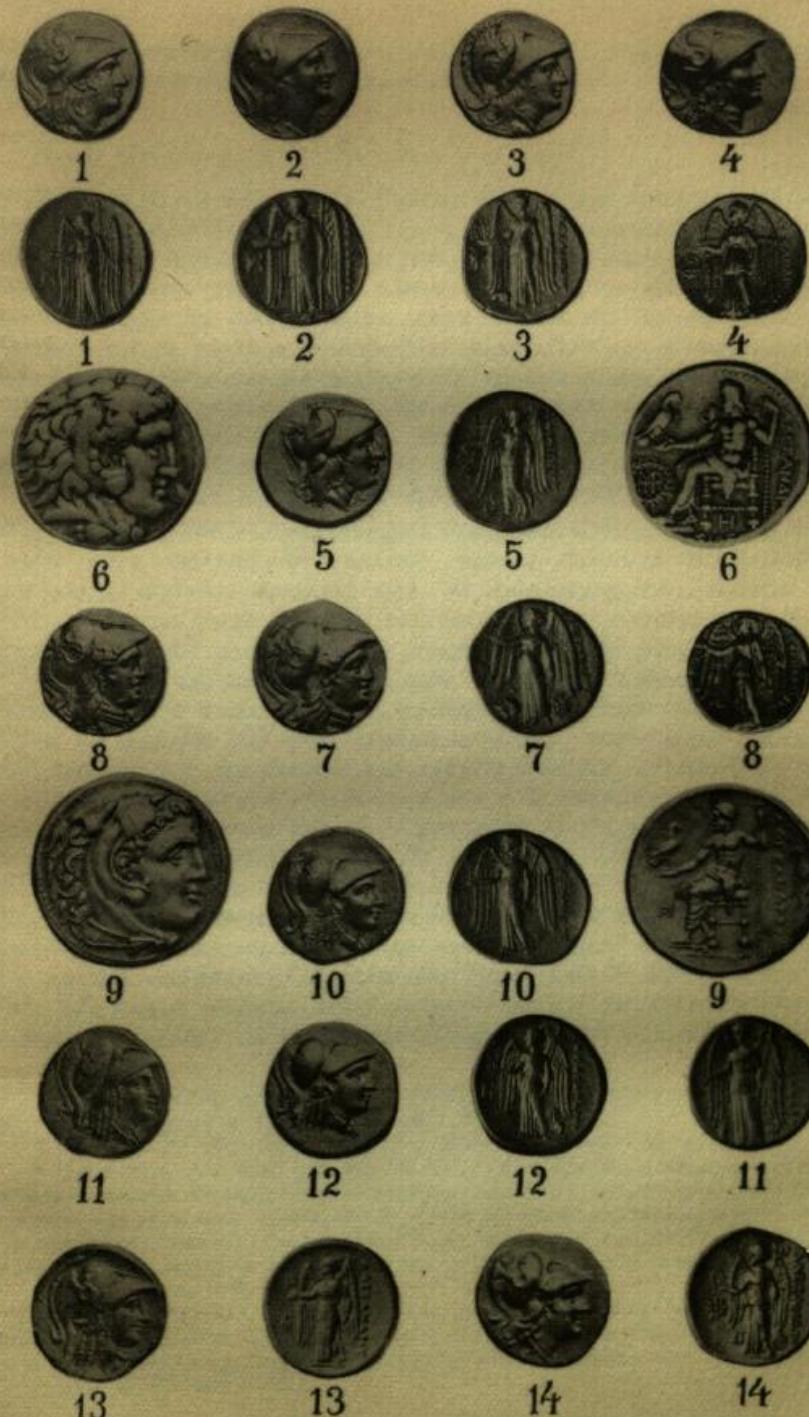
³ Num. notes and monographs, № 39, New York, 1929, Alexander hoards, Olympia, стр. 10, № 74.

⁴ Andritsaena, стр. 38, пр. 3.

⁵ Newell, Tarsos under Alexander, Amer. Journ. of Num., LII, 1918, стр. 102; idem, Myriandros-Alexandria kat. Isson, ibid., LIII, part II, 1919, стр. 41.

⁶ Newell, The dated coinage of Sidon and Ake, New Haven, 1916, табл. III, 2—4. В столь же точно датирующейся чеканке Аки (ibid., табл. VII, 4 сл.) такая смена замечается также в 321 г., но головы Афины на монетах этого города носят более своеобразный характер и близких параллелей нашим статерам не дают.

⁷ Ук. соч., стр. 5 сл., табл. I, 13.



Наиболее вероятной датой его выпуска представляется предпоследнее десятилетие IV в. до х. э.

3—4. Статеры из Зеленского кургана¹.

3. Лицевая сторона. Голова Афины в коринфском шлеме с тройным гребнем вправо; тулья шлема украшена изображением свернувшейся змеи вправо; на шее ожерелье, в ушах серьги; волосы трактованы в виде четырех кручек локонов, ниспадающих на шею; концы двух таких же локонов выглядывают сзади из-за шеи; короткая волнистая прядь выбивается над ухом из-под шлема и рисуется на его фоне; концы гребня спускаются параллельно и имеют каждый по три изгиба. Голова небольшого размера, полностью умещается в поле монеты, оставляя даже у краев свободное пространство.

Оборотная сторона. АЛЕΞΑΝΔΡΟΥ направо в поле. Фигура Ники, как на предыдущих статерах. Фигура стоит прямо, левая нога сильно отставлена назад, стилида с большим наклоном вправо; крылья, как на предыдущем статере, но имеют четыре ряда перьев. Налево в поле монограмма № 4. Зол., р. 18—19 мм, в. 8,49 г. (*табл., рис. 10*) инв. № Зел. 33.

Основное собрание Эрмитажа обладает пятью экземплярами статеров того же типа, носящих ту же монограмму № 4.² Один из них № 103 (*см. табл.*) и кроме того один дублетный экземпляр чеканены на аверсе тем же штемпелем, что и описываемый статер. Вероятно, все эти экземпляры происходят из Анадольского клада, в котором их было всего восемь штук³. Четыре экземпляра: № 101, 102, 104 и 106 имеют на реверсе помимо той же монограммы еще символ бипенны направо в поле внизу и соответствуют тем самым варианту, описанному Мюллером⁴. Подобные статеры известны также и в других собраниях⁵. Экземпляр Эрмитажа № 103 (*см. табл., рис. 12*) имеет помимо того направо же в поле, под бипенной, неясный символ. В описании Анадольского клада⁶ он осто-

¹ О. А. К., 1911, стр. 41; *ibid.*, 1912, стр. 48. Ростовцев, ук. соч., стр. 291. Шкорпил, ИАК, в. 51, стр. 120.

² Каталог № 101—104 и 106, вес: 8,54, 8,54, 8,46, 8,53 и 8,49 г.

³ Придик, ук. соч., стр. 12, № 239—246. Правда, в старом каталоге упоминаются два статера с этой монограммой, но все ныне наличные пять экземпляров настолько схожи между собой по своей отличной сохранности, что принадлежность их всех к Анадольскому кладу не вызывает сомнений. Вероятно, при включении клада старые экземпляры были заменены.

⁴ Ук. соч. стр. 194, № 577.

⁵ Помимо Мюллера см. A d. Cahn. Samml. Martini, 22/V 1904, № 202; A d. Hess, Dubletten des Münzkabinets, Berlin, 1906, № 280. Ср. Орешников, Описание др.-гр. monet Моск. Университета, М. 1891, стр. 257, № 2010.

⁶ Стр. 12, № 244—246.

рожно (со знаком вопроса) назван головой орла. Но, может быть, вероятнее было бы предположить здесь виноградную кисть, тем более, что таковая в качестве единственного символа, уже без бипенны встречается на одном статере с той же монограммой в собрании Гэнтера¹.

Наш статер отличается тем, что символа на нем совсем нет, и таким образом он представляет четвертый вариант статера с этой монограммой. Других подобных экземпляров среди изданных мне не встретилось. Едва ли, однако, можно сомневаться, что все четыре варианта принадлежат к выпускам одного монетного двора. Во всяком случае, для вариантов, представленных на нашей таблице и известных мне в оригиналах, это неопровергимо устанавливается наличностью, как было указано, экземпляров их, чеканенных одним и тем же штемпелем лицевой стороны. Что же касается варианта, известного мне только по экземпляру собрания Гэнтера, то и здесь, судя по подробному описанию в каталоге, голова Афины принадлежит к тому же типу, хотя за отсутствием в каталоге воспроизведения монеты о тождественности штемпелей с каким-либо из экземпляров других групп заключать нельзя.

Мюллер² относил этот статер к чеканке неизвестных городов Македонии, Фракии и Фессалии. Из серебряных монет с той же монограммой ему была известна лишь драхма³, отнесенная им к неизвестным городам Греции вообще. Однако, экземпляры тетрадрахм с этой монограммой и тождественной монограммой № 5 были изданы Прокеш-Остеном⁴.

Оба варианта встретились также и в Демантурском кладе⁵. Взгляд на эти тетрадрахмы (см. табл. рис. 9)⁶ убеждает в сходстве их стиля с нашими статерами. Ньюэль, первоначально, также относивший их к неопределенным городам Македонии, Фракии и Малой Азии, в своей позднейшей монографии⁸ пытается уже точнее определить место их чеканки, считая таковым Мильт, сделавшийся, по его догадке, главным монетным двором для Карии после разрушения Галикарнасса Александром

¹ G. Macdonald, Hunter. Coll., I, стр. 298, № 32.

² Ук. соч., 193 сл.

³ Ук. соч., стр. 216, № 847.

⁴ Num. Ztschr., I, 1869, стр. 43, № 157, 158.

⁵ Newell, Demanthur, стр. 37, № 1775—1797.

⁶ Воспроизведенная тетрадрахма принадлежит собранию Эрмитажа, каталог № 134. Возможно, что и она происходит из Демантурского клада (ср. Newell, ук. соч., стр. 5), но к сожалению в каталоге нет каких-либо указаний на ее происхождение. Ср. также Amer. Journ. of Num., XLVI, 1912, табл. XVIII, 11 и 12.

⁷ Amer. Journ. of Num., XLVI, 1912, стр. 22.

⁸ Demanthur, стр. 93 сл.

Великим. При этом в отнесении всей этой группы монет к областной чеканке Карии у него играет большую роль символ обюдоострой секиры — бипенны, фигурирующий преимущественно на присоединяемых им к той же группе статерах. Правда, наши варианты статеров им не упоминаются. Но из числа привлекаемых им типов статеров два¹ представлены в Эрмитаже экземплярами, происходящими также из Анадольского клада, и оба они в стиле как головы Афины, так и фигуры Ники, настолько близки к рассматриваемым, что всякие сомнения в принадлежности их к выпускам одного и того же монетного двора отпадают.

Указанные выше тетрадрахмы Ньюэль относит к периоду приблизительно 330—318 гг. до х. э. Наши статеры, как сказано, тесно стилистически связанные с этими тетрадрахмами, могли бы принадлежать тому же периоду времени. Отодвигать их далеко к концу этого периода нет оснований. Голова Афины с волосами, трактованными в виде четырех крученых локонов, представляет в общих чертах тот тип, который справедливо признается первоначальным в золотой чеканке Александра Великого, как засвидетельствованный первыми выпусками дистатеров и статеров, чеканенных в Македонии². От этих последних головы Афины на наших статерах помимо некоторых незначительных деталей отличаются более мелочным стилем, более низким рельефом и меньшим размером головы³. Эти черты объединяют рассматриваемые статеры со статерами, чеканенными по мнению Ньюэля в Тарсе и отнесенными им к периоду 333—327 гг.⁴, а также с первыми сериями статеров кипрских городов, приписанными тем же автором периоду 332—320 гг⁵. Близкую аналогию они находят также в статерах Сидона, выпускавшихся в 324—323 гг⁶. Эти аналогии, подтверждая отнесение этих статеров к Карии, как к одной из азиатских областей империи Александра, указывают в то же время и хронологические пределы, внутри которых наиболее вероятно должен помещаться этот выпуск.

4. Лицевая сторона. Голова Афины в коринфском шлеме с тройным гребнем вправо; туляя шлема украшена изображением свернувшейся змеи; волосы трактованы в виде кру-

¹ Müller, ук. соч., № 583 — Эрм. № 174 (см. табл., рис. 17) — Анад. кл. II; 238; Müller, № 1131 — Эрм. № 237 — Анад. кл. II, 435, 6.

² Ph. Lederer, Ein Goldstater Alexanders d. Grossen, Ztschr. f. Numism., XXXIII, стр. 5.

³ Ср. сопоставления в Newell, Tarsos under Alexander, стр. 91 сл.

⁴ Там же, стр. 90, табл. III, 14.

⁵ Some Cypriote Alexanders, Num. Chron., 1915, стр. 301 и 306 сл., табл. XIII, 1 сл. и XIV, 1 сл.

⁶ The dated Alexander coinage of Sidon and Ake, стр. 13 сл., табл. II, 15, 19—22, 24.

ченых локонов, из которых один спускается из-за уха, а четыре из-под назатыльника шлема ниспадают на шею; концы двух локонов выглядывают сзади, из-за шеи.

Оборотная сторона. АЛЕΞΑΝΔΡΟΥ направо в поле. Стоящая влево Ника с венком в правой руке и стилидой в левой; левая нога слегка отставлена назад; стилида почти в вертикальном положении; внешние контуры крыльев почти прямолинейные, перегибы крыльев остроугольные, крылья опускаются немного ниже колен; налево в поле наконечник трезубца зубьями вниз.

Зол., р. 18 мм, в. 8,50 г. № Зел. 45 (табл., рис. 13).

Этот вариант статеров принадлежит к группе наиболее распространенных статеров Александровского типа. В Анадольском кладе статеров Александра с символом трезубца и без каких-либо монограмм встретилось 12 экземпляров¹. В собрании Эрмитажа в настоящее время имеется 11 экземпляров таковых². Из них правда два экземпляра имеют символом трезубец, положенный горизонтально³, и в деталях изображения головы Афины на лицевой стороне также наблюдаются различия. Во всяком случае три экземпляра⁴ стилистически соответствуют описываемому экземпляру. Статеры с символом трезубца, носящие голову Афины сочного стиля, с крученными локонами, поскольку символ трезубца является наиболее обычным и на статерах Филиппа II, основательно считаются принадлежащими к самым первым выпускам золота, произведенным Александром на македонских монетных дворах (Пелла, Амфиполь)⁵. Таким образом этот статер Зеленского кургана представляется самым ранним из описываемых нами статеров.

5. Статер, найденный в Таманской станице⁶.

Лицевая сторона. Голова Афины в коринфском шлеме с тройным гребнем вправо; туляя шлема украшена изображением свернувшейся змеи вправо; на шее ожерелье; волосы представляют ряд толстых, сильно разевающихся в разные стороны прядей: так же трактованы концы гребней; около уха выбиваются из-под шлема три более короткие пряди, из них одна рисуется на фоне шлема, две спускаются на щеку; голова небольшого размера, полностью умещается в монетном поле.

¹ Придик, ук. соч., стр. 7, № 5—16.

² Кат. собр. № 204, 205-а, 206, 208, 209, 211, 211-а, 212, 213, 214, 215.

³ № 211 и 211-а.

⁴ № 205-а, 206, 209.

⁵ Ph. Lederer, ук. соч., стр. 4.

⁶ О. А. К., 1910, стр. 118 и 215.

Оборотная сторона. АЛЕΞΑΝΔΡΟУ направо в поле. Фигура Ники, как на предыдущих статерах; крылья узкие и короткие, доходящие только до колен; стилида с легким наклоном вправо, имеет форму трезубца; налево в поле под правой рукой Ники звезда о восьми лучах; налево внизу, под левым крылом ΣΙ; направо внизу, под правым крылом монограмма № 6 в круге.

Зол., р. 18—19 мм, в. 8,47 г. ↑ (табл., рис. 14). Изв. № 17332 = Т. 1910. 13.

Статер не был известен Мюллеру, но в Анадольском кладе встретился в пяти экземплярах¹. Два из них находятся ныне в основном собрании Эрмитажа, причем один² чеканен той же парой штемпелей, что и описываемый статер, а другой³, тем же штемпелем аверса, но иным штемпелем реверса.

По сравнению со всеми вышеописанными группами статеров голова Афины на рассматриваемой группе трактуется в размашистой и несколько небрежной манере. Меньшим изяществом и тщательностью исполнения отличается также и фигура Ники на обороте. Эти черты свидетельствуют о принадлежности статеров уже III веку до х. э. До недавнего времени все статеры и тетрадрахмы с буквами ΣΙ приписывались г. Сидону в Финикии. Но Ньюэлю в вышеупомянутой статье удалось с убедительностью показать, с одной стороны, что Сидон в III веке уже не чеканил более монет Александровских типов, с другой, — что группа статеров и тетрадрахм более позднего, соответствующего III веку, стиля, объединенных буквами ΣΙ и одинаковыми символами, в стиле ничего не имеет общего с современной чеканкой финикийских городов, а напротив очень тесно связывается с монетами Александровских типов, достоверно приписываемыми монетным двором Черноморья. Это побуждает его признать всю эту группу монет чеканенной в Синопе, причем такой чеканкой с типами Александра естественно заполняется значительный период приблизительно от 290 до 220 г. до х. э., до сего времени в нумизматике этого города остававшийся ничем не занятым. За подробностями его убедительной аргументации отсылаю к его статье.

Этими пятью статерами Александра, хранящимися в Отделе Античного мира, исчерпываются находящиеся в Эрмитаже мо-

¹ Придик, ук. соч., стр. 17, II, № 461—465.

² Каталог № 158 (в. 8,52) — см. Анад. кл., табл. X, № 461 и Newell, The Alexandrine coinage of Sinope, Amer. Journ. of Numism., LI, 1918, стр. 117 сл., табл. I, 6-а.

³ Каталог № 155 (в. 8,50 г.) — см. Newell, ук. соч., табл. I, 6-б.

неты этого типа, происходящие из находок на юге СССР. С точностью установить по каталогам такое же происхождение каких-либо из других, хранящихся в основном собрании Эрмитажа статеров этого типа, мне не удалось¹. Сознательно оставляю в стороне огромное количество этих статеров, поступивших из Анадольского клада, в свое время описанного Е. М. Придиком. Сколько-нибудь полное использование этого материала требует много места и времени. Кроме того в виду огромного разнообразия его такая работа до завершения исследований Ньюэля была бы бесполезна. Статеры собрания Эрмитажа из этого клада в слепках находятся в распоряжении этого исследователя и постоянно привлекаются им в его работах. Описанные же пять статеров, как хранящиеся за пределами Отдела Нумизматики, остались ему неизвестными, что и делает целесообразным и своевременным их опубликование теперь.

Цель этой статьи я буду считать достигнутой, если мне удалось показать в ней, насколько важно для правильной и более или менее точной датировки монет, а следовательно и находимых вместе с ними предметов, не ограничиваться коротким упоминанием их основного типа, но и давать, если не изображение их, то, по крайней мере, подробное описание, позволяющее точно определить их варианты.

STATERES D'ALEXANDRE LE GRAND DES FOUILLES DE KERTCH ET DE TAMAN

Les statères avec le nom et les types d'Alexandre le Grand, trouvés dans plusieurs sépulcres ayant été frappés dans différentes villes, non seulement du temps de son gouvernement, mais aussi longtemps après sa mort, il est très important d'établir exactement, afin de dater ces sépulcres, le temps et le lieu de l'exécution de ces statères. Le statère, trouvé dans le tumulus Grand Blizniza, paraît avoir été frappé dans les 10 dernières années du IV siècle a. J. C., mais la question du lieu n'a pas encore été établie. Le statère du tumulus Ak-Bouroun fut probablement frappé dans les 10 avant-dernières années du IV siècle.

¹ В. В. Шкорпил (И. А. К., вып. 65, стр. 170) говорит о частых находках статеров этого типа в насыпях курганов. Несмотря на это, просмотр Отч. Арх. Ком. никаких случаев кроме перечисленных мне не дал.

Des deux statères, trouvés dans le tumulus Zélensky, l'un fut frappé, à ce qu'il paraît, à Milet entre 330—320, l'autre appartient à l'un des premiers monnayages d'or en Macédoine, sous Alexandre le Grand aussitôt après le début de la campagne d'Asie.

Le statère de la Stanitsa de Taman fut frappé à Cynope pas avant le premier quart du III siècle.

A. Zograph

ПЕРСТЕНЬ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ НИКИ, ПРИНОСЯЩЕЙ
В ЖЕРТВУ ЛАНЬ

В собрании Эрмитажа, среди большой коллекции золотых античных перстней-печатей, есть один, обращающий на себя внимание исключительной тонкостью и мастерством работы.

Художник вырезал на этом массивном золотом перстне изображение Ники, поинесящей в жертву лань (табл. I).

Перстень найден в Северном Причерноморье. Сведения об обстоятельствах его находки крайне скучны. В архивных делах Эрмитажа имеется „Реестр вещам, отысканным Карейшо и отправленным в СПБ в 1836 г.“, где, среди перечня предметов, значится „кольцо с изображением Гения, закалывающего лежащего олена“. И дальше в бумагах говорится лишь, что это „вещи, отысканные в древних гробницах близ Керчи“¹.

В „Древностях Боспора Киммерийского“ перстень издан с ошибочным определением в тексте: „Победа, закалывающая тельца“². Позже Фуртвенглер уточняет, говоря об этом перстне в своем труде „Die Antiken Sämmlungen“, что Ника „собирается принести в жертву лань (не быка)“ и считает возможным предположить здесь работу аттического мастера³.

До того, как перстень положили в могилу, он, видимо, был очень мало в употреблении. Ребра всех его граней сохранили свою четкость и остроту. Также остры и четки все края углублений в резьбе самого изображения, на котором

¹ Архив Гос. Эрмитажа, Опись I. 1831 г. дело 19, лист 431, № 8.

² Древности Боспора Киммерийского" 1854. Табл. XVIII, 4 и 7.

³ Furtwängler, Die Antiken Gemmen 1900 pl. X. 46 и текст II, стр. 53.

сохранилась даже мелкая штриховка. Шинка перстня не потеряла правильности своей первоначальной формы, как это происходит с перстнем в результате длительного ношения его на руке.

Перстень литой, после чего подвергся ковке. Золото ярко-желтого цвета, обычно употребляемое мастерами Греции¹. Высота перстня — 2,4 см, ширина его — 2,6 см. Длина жуковины — 2,4 см, ширина ее — 1,9 см. Значится перстень в инвентаре древностей Боспора Киммерийского за № 236.

Форма перстня отличается той четкостью и законченностью, которая характерна именно для работ аттических мастеров².

Жуковина у перстня овальная, с внешней стороны плоская, с внутренней — выпуклая, в гранях.

Шинка его пятигранная, слегка расширяется в месте слияния с жуковиной, где становится шестигранной. Жуковина с внутренней стороны выступает краем над своим основанием, которое имеет три грани и две очень узкие боковые стороны, стоящие под прямым углом к выступающему краю жуковины (рис. 1). Грани шинки образуются из продолжения граней внутренней стороны жуковины.

Четкое деление формы перстня на отдельные части подчеркивается гранями и их ребрами, плавный, логически обоснованный переход которых с шинки на жуковину усиливает впечатление слитности и гармоничной законченности целого³.

На внешней плоской стороне овальной жуковины вырезано, служившее печатью, изображение Ники, приносящей в жертву лань. Резьба глубокая и тонкая, дающая выпуклый отиск, с прекрасно проработанными деталями.

На фоне спокойно развернутых крыльев, в подпоясанном по талии пеплосе, с ножом в правой руке, Ника стоит над лежащей с подогнутыми ногами ланью (табл. I, 2—3).

¹ Furtwängler, ук. соч. III, стр. 131 и сл., считает в золоте оттенок ярко-желтый характерным для группы греческих резных перстней и оттенок бледно-зеленоватый (electron) для группы ионийских резных перстней.

² О "чувстве меры и равновесия — которыми отличались Афины" — говорит О. Ф. Вальдгаузер в статье "Античные расписные вазы в императорском Эрмитаже", "Аполлон", 1914, № 9 стр. 11.

О членении форм аттической керамики говорит А. А. Передольская в представленной к печати своей работе — "Meisterwerke der griechischer Vasenmaler des schwarzfigurigen Stils in der Ermitage".

Такое же ясное деление составных частей для формы аттических шлемов отмечает Б. З. Рабинович в своей работе "Шлемы斯基фской эпохи", Труды Отдела первобытной культуры и искусства, т. I.

³ Форма перстней-печатей второй половины V века подробно разбирается мною в подготовляемом к печати "Каталоге золотых резных перстней-печатей V века".

Фигура Ники дана в фас, голова в чистый профиль. Левая рука Ники удерживает высоко закинутую голову лани. Левая нога, согнутая в колене, оперлась на спину животного. Правая нога, просвечивающая сквозь ткань пеплоса, обнаженной ступней сильно опирается в землю.

Глаз Ники, в профиль, широко раскрыт. Большой, слегка нависающий над верхней губой нос, образует вместе со лбом, прямую линию.

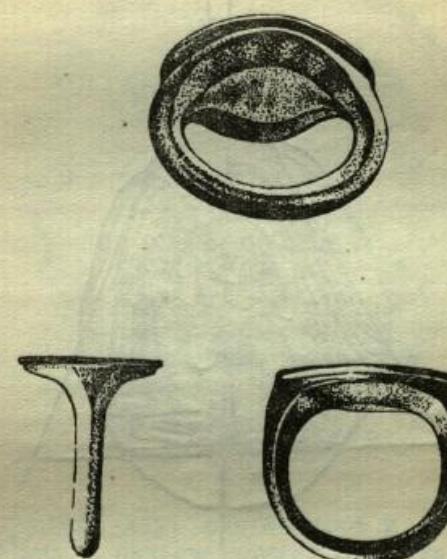


Рис. 1

Волосы, выступающие валиком над лбом, лежат на макушке гладкими, расходящимися от середины, прядями и заложены на затылке низким плоским узлом. В волосах над ухом прикреплено украшение.

Пеплос закреплен застежками. Отворот его лежит спокойными, крупными складками, встречающимися на груди под углом. Край отворота и напуск пеплоса у пояса образуют две горизонтальные, параллельные складки. Складки на бедрах расположены дугообразно. Живот и стройные ноги обтянуты тканью, которая тяжелыми складками ложится вокруг, закрывая спину и круп лежащей лани.

У лани широкая грудь, продолговатая морда с большим глазом и длинным ухом, стройные ноги с острыми копытами.

Животное лежит с сильно подогнутыми ногами так, что копыто передней ноги касается копыта задней ноги, с напряженной выгнутой шеей и закинутой головой, которую удерживает в таком положении левая рука Ники.

Прямая черта внизу резко ограничивает композицию от овальной плоскости жуковины перстия. И если по внешнему



Рис. 2

краю каждого развернутого крыла Ники провести прямую линию, то эти две линии составят стороны равнобедренного треугольника, для которого основанием будет служить прямая черта внизу композиции. Таким образом, вся композиция построена в треугольнике, углы которого выходят за пределы овальной плоскости жуковины, а перпендикуляр, опущенный из вершины треугольника, не совпадает с большой осью овала жуковины (рис. 2).

Все это позволяет предполагать, что художник не стремился вкompановать свою группу в овал, а перенес на плоскость жуковины уже имевшуюся ранее композицию, повторив в миниатюре, видимо, какое-то известное монументальное произведение.

Фуртвенглер предполагает, что изображение эрмитажного перстия сделано под влиянием одной из мраморных групп балюстрады храма Афины-Ники¹. В подтверждение своего предположения Фуртвенглер ссылается на другое изображение Ники, приносящей в жертву быка (рис. 3), имеющееся на маленькой глиняной пластинке, которая хранится в Берлине, в Антиквариуме².



Рис. 3

На этой круглой, двух сантиметров в диаметре, глиняной пластинке³, Ника, в развевающихся одеждах, оперлась обнаженным левым коленом на спину лежащего быка. Левой рукой она удерживает закинутую голову животного и в той же руке она держит и нож, в то время, как правая рука, обращенная раскрытой ладонью к зрителю, поднята вверх. Фуртвенглер объясняет этот жест одним из ритуальных моментов обряда жертвоприношения⁴. Вся фигура Ники так же, как и ее голова, дана в три четверти, в небольшом повороте. Вокруг лица Ники, с широко раскрытыми глазами и мягким овалом, волосы

¹ Furtwängler, ук. соч. II, стр. 53, № 46.

² Furtwängler, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland, в Jahrbuch d. Arch. Inst. Arch. Anz. VI. 1891, стр. 122, 17 d.

H. Bulle, Nike в Roscher, Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, III, стр. 346. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque, т. II, стр. 110.

³ Такие пластинки из глины, иногда с позолотой, употреблялись как украшения на ларцы и пр. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena-Nike. Stuttgart, 1881, стр. 11.

⁴ J. d. I. Arch. Anz. VI. 1891, стр. 122.

развеваются, точно отброшенные назад легким дуновением ветра. Такое же легкое дуновение чувствуется в складках одежды, вздывающейся у плеча, и за вытянутой правой ногой с обнаженным коленом. Слегка согнутые, несимметрично лежащие ноги быка создают впечатление движения, сопротивления у животного. Одно крыло Ники приподнято немного больше другого, усиливая этим общее впечатление движения во всей группе. Концы крыльев, пальцы правой поднятой руки, правая ступня Ники, колени передних согнутых ног и копыто одной из задних ног быка почти касаются в разных своих точках по окружности края пластинки с ободком в виде шнура.

Общность сюжета обоих изображений, берлинской пластинки и эрмитажного перстня, близость поз у Ники и у жертвенного животного в обеих группах — все это позволило предположить и общий памятник, под влиянием которого работали оба мастера. Один из них только изменил жест правой руки Ники, так как на берлинской пластинке рука поднята в ритуальном жесте вверх, на эрмитажном перстне опущена с чуть согнутым отведенным локтем вниз, удерживая, таким образом, жертвенный нож в горизонтальном положении.

Однако, замена одного жертвенного животного другим, — на пластинке — бык, на перстне — лань, — в ритуальном отношении, вероятно, имела большое значение. Да и общий характер этих одинаковых, на первый взгляд, изображений, сильно отличает их друг от друга.

Изгибы складок тонкого развевающегося пеплоса, острые концы полураскрытых крыльев, несимметрично лежащие ноги животного, легкая поза с откинутой головой и с поднятой рукой, точно вскочившей на спину быка Ники — создают впечатление неуловимого движения, порыва во всей композиции на берлинской пластинке.

На эрмитажном перстне пеплос прекрасно обрисовывает статное, с широкими плечами, тело Ники, вся поза которой дает впечатление внутреннего, спокойного напряжения всей фигуры. Развернутые с широкими концами крылья, заполняющие пространство вокруг, собранные, поджатые ноги лежащей лани — все это усиливает строгость, почти торжественность композиции, в которой много прямых, горизонтально идущих друг над другом линий — линия почвы, спина лежащей лани, жертвенный нож, складки одежды у пояса, широкие развернутые в фас плечи Ники. В крыльях, также по прямой, ограничиваются мелкие кроющие перья от больших маховых. При сопоставлении этих двух изображений, невольно возникает вопрос, как могли два первоклассных мастера под влиянием одного произведения сделать столь различные по ха-

рактеру вещи. И можно ли говорить, что здесь в одном случае — близкое, почти точное повторение скульптуры, и свободная переработка сюжета в другом?

Фуртвенглер датирует берлинскую пластинку временем „непосредственно после возникновения балюстрады храма Ники“¹.

Мастер пластинки сумел уловить и передать на своем миниатюрном изображении легкое движение фигур и одежд, характерное для всех рельефов балюстрады². Именно это впечатление одежд, развеваемых ветром, изящных, чуть удлиненных пропорций фигур, в быстром, легком движении, дают сохранившиеся обломки балюстрады маленького храма на Акрополе, балюстрады, пользовавшейся большой популярностью в древности. Мотивы ее рельефов дошли до нас в мраморной скульптуре, в вазовой живописи, в резных камнях и на монетах³.

В одном из обломков балюстрады, на котором сохранилась часть ног с перекинутым через колено плащом, причем левая нога согнута в колене и, видимо, опирается на что-то⁴, Петерсон и Кекуле отожествили, основываясь на ряде дошедших до нас изображений, Нику, приносящую в жертву быка⁵. Предположение Кекуле, что Ника в этой группе, вероятно, была изображена с поднятой правой рукой, подтвердилось позже, когда был найден еще один обломок, составивший одно целое с предыдущим⁶. На втором обломке с изображением женского торса видно, что правая, не сохранившаяся, рука, была поднята вверх, отчего складки одежды точно вздулись, наполненные движением воздуха, в то время, как с левой стороны у груди они смяты, прижаты тем же движением ветерка.

Так как рука не сохранилась, то установить, была ли она занесена с ножом, как это предполагал Кекуле, или поднята

¹ Указ. соч., стр. 122.

² Вене в своем дневнике раскопок 1852 года, выдержки которого приводит Кекуле, указ. соч. стр. 3, записал следующее: „Nous decouvrions à sa base, en guise d'assises plus larges, six morceaux de sculpture en bas-relief, qui appartenaient à la balustrade du temple de la Victoire sans ailes. La proportion des figures, leur style, le mouvement des draperies qui semblent agitées par le vent, tout atteste la provenance de ces bas-reliefs. Je les fais remonter sur la terrasse du temple et placer à côté des reliefs célèbres auxquels ils font suite“.

³ Kekulé, указ. соч. Franz Cumont, Textes et Monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra. Bruxelles, 1899, стр. 179 и стр. 180 примечание I, в котором приводится литература по этому вопросу.

⁴ Kekulé, указ. соч. табл. VI. Д. Д.

⁵ Kekulé, указ. соч. стр. 11.

⁶ Rhys Carpenter, The sculpture of the Nike temple parapet. Cambridge, Mass. 1929, стр. 42, plate XVII.

в ритуальном жесте с открытой ладонью, как это изобразил мастер берлинской пластинки, и по сегодня не представляется возможным.

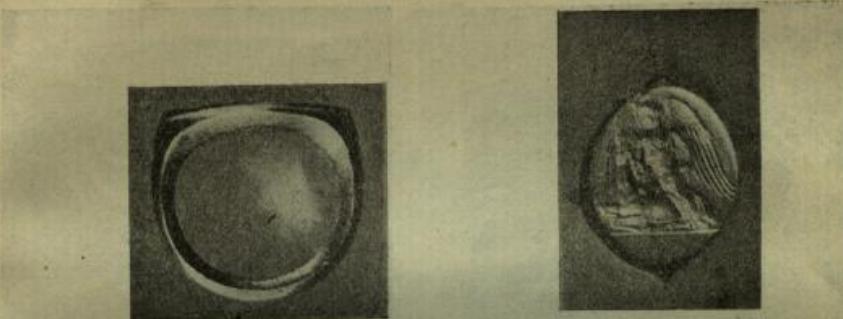
Важно все же отметить, что мотив правой поднятой руки совпадает с рельефом на берлинской пластинке. На изображении эрмитажного перстня правая рука опущена вниз, с чуть отведенным локтем, и складки отворота пеплоса спокойны, тяжелы и параллельны складкам у левой стороны груди Ники.

Общий стиль балюстрады — гибкие фигуры в различных поворотах, мягкие и вьющиеся складки одежд — этот легкий стиль наиболее ярко выражен на рельефах с Никой, завязывающей сандалию, и с Никой, ведущей быка, в то время, как на рельфе с Никой, приносящей в жертву быка, хотя и выдержаны те же, общие для всех рельефов, чуть удлиненные пропорции и повороты фигуры в три четверти, но несколько сухо и с меньшей гибкостью даны и фигура и складки одежды. Некоторое различие в характере работы отдельных рельефов говорит о том, что над выполнением балюстрады работало несколько мастеров¹.

Мастер берлинской пластинки выдерживает свое изображение в стиле, общем для всей балюстрады, передавая подробности, характерные как для всех рельефов, так и для одного рельефа с Никой, приносящей в жертву быка. Так же, как у фигур балюстрады, струятся вниз от пояса складки одежды на животе Ники, напуски складок хитона у пояса переданы мастером берлинской пластинки извилистой линией свободного края отворота легкого пеплоса, а развеивающиеся складки этого отворота у плеча около поднятой правой руки подражают складкам хитона, вздувшегося у правой поднятой руки, на обломке торса Ники, приносящей в жертву быка.

Все эти черты, ставящие берлинскую пластинку в непосредственную близость к рельефам балюстрады, отсутствуют на изображении эрмитажного перстня.

Свою датировку берлинской пластинки концом V века Фуртвенглер подтверждает другой, совершенно подобной же глиняной пластинкой, поступившей в Берлинский Антиквариум одновременно с первой, на которой изображена Ника, ведущая быка². Изображение этой второй пластинки (рис. 4) настолько близко к изображению Ники, ведущей быка, что Фуртвенглер говорит о возможности восстановления несохра-



1—2. Золотой перстень, найденный в Керчи. Эрмитаж



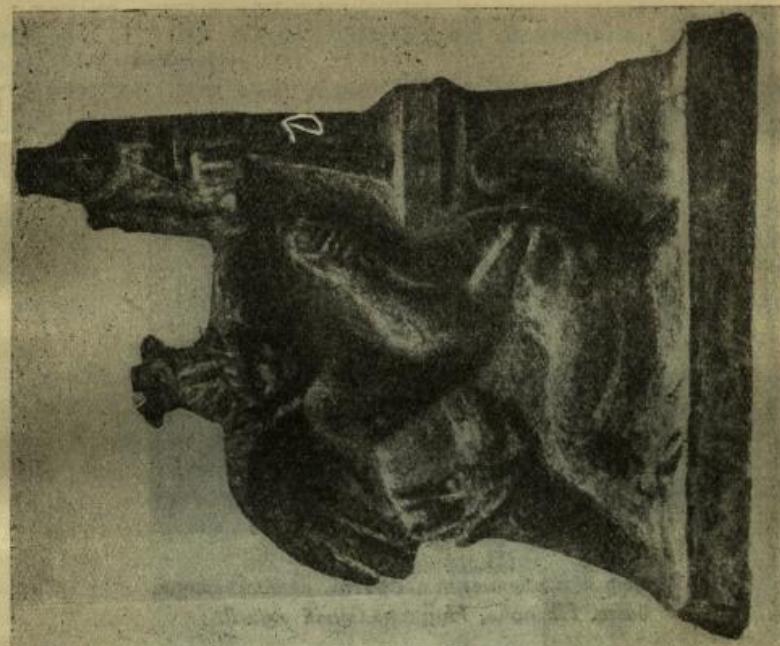
3. Ника, закалывающая лань. Увеличенный оттиск с изображения на золотом перстне.

¹ Carpenter, указ. соч., анализируя манеру и технику выполнения рельефов, считает возможным говорить о шести мастерах, работавших над балюстрадой.

² Arch. Anz. VI, 1891, стр. 122, рис. 17 С.
Roscher, Mythol. Lexikon, III, стр. 346.



1. Голова Эрота.
Фриз Парфенона. Лондон, Британский музей.



2. Терракота из Мирины. Париж, Лувр.



3. Аттический краснофигурный кратер. Болонья.



1. Деталь с бронзовой глянцией.
Нью-Йорк, Метрополитанский музей.



1. Рельеф с изображением Эротов, закалывающих быка. Неаполь, Национальный музей.



2. Рельеф с базилики Ульпия. Рим.

нившихся частей этого рельефа на основании изображения второй пластиинки.

Мастер берлинских пластинок не копирует слепо изображение рельефов, но очень близко передает сюжет, выдерживая стилистические особенности балюстрады.

Кроме того, текст одной известной надписи IV века, относящейся к Малым Панафинеям: „Пусть приносящие жертву, всех коров принесут на большой алтарь Афины, кроме одной, которую, выбрав среди лучших, принесут на алтарь Ники и воздав Афине-Полиас и Афине-Нике — пусть разделят



Рис. 4

мясо“¹, — этот текст доказывает, что мастер берлинской пластиинки был точен в передаче не только стилистических особенностей балюстрады, но и в передаче ритуала „Βοῦθιτούσα“ — обряда жертвоприношения быка в маленьком храме на Акрополе².

¹ André Baudrillart, *Les divinités de la Victoire en Grèce et en Italie*, Paris 1894, стр. 9, где дается этот текст в французском переводе.

² Ludwig Deubner, *Attische Feste*, Berlin, 1932, „Panathenaia“ стр. 25 и сл., говорит об этом ритуале, приводя в примечании 2 тот же текст по-гречески.

Обряд жертвоприношения именно быка в культе Афины, установлен в глубокой древности, на что указывает стих Илиады (Илиада II, 546—551, перевод Жуковского)

„Строем к эвбейской дружине примкнули афиняне: градом Их и всей областью властвовал прежде питомец Паллады, Царь Ерехтей, дароносной землею рожденный: Палладой. Был он воспитан во храме великом, где жертвой обильной Агнцев и тучных быков утешали ей сердце младые Девы и юноши, празднуя круговоротение года“.

Лань, а не бык, иной жест руки, уводят, таким образом, изображение эрмитажного перстня в сторону от балюстрады храма Афины-Ники.

Стилистические же особенности изображения эрмитажного перстня: фронтальность группы, с фигурой животного в чистый профиль и с положением фигуры Ники в фас при профильном повороте головы, пропорции самой фигуры, строгая трактовка складок пеплоса, все это говорит о более ранней датировке, о периоде до постройки храма Афины-Ники и его балюстрады¹. А строгая торжественность композиции, в которой чувствуется монументальный характер произведения, заставляет предполагать, что мастер эрмитажного перстня работал под влиянием какого-либо другого монументального памятника, возможно скульптуры, существовавшей в Аттике еще до возникновения балюстрады маленького храма Афины-Ники.

На аттическом надгробном рельфе середины V века с надписью 'Αρτεμισία²', на котором изображена женщина, сидящая на стуле, с неподвижно и параллельно друг другу поставленными на скамеечку ногами, имеется та же строгая трактовка складок одежды на груди, тот же немного суровый профиль, та же прическа, с выступающим над лбом валиком и низким плоским узлом на затылке, что и у Ники на изображении эрмитажного перстня.

Такой профиль с близкой по характеру прической встречается и на другом аттическом рельфе, сильно фрагментированном, который датируется серединой V века³.

Мастер эрмитажного перстня повторяет в своем контуре головы Ники профиль головы Эрота в группе с Афродитой (табл. II, 1) или Ириды, стоящей около Геры (табл. II, 2), или, наконец, юноши, подымавшего с земли тяжелый сосуд, на фризе Парфенона⁴.

Трактовка складок одежды на груди у Ники эрмитажного перстня, имеющаяся на вышеупомянутом рельфе с надписью 'Αρτεμισία, более сухая и четкая в проработке складок на груди

¹ Балюстра храма Афины-Ники, постройку которой относят к 410 году, была воздвигнута, видимо, в период военных успехов Афинян в 411—407 годах. Постройка же самого храма Афины-Ники относится к 426 году. Gisela M. A. Richter, *The Sculpture and sculptors of the Greeks*, London-Oxford, 1930, стр. 45 и стр. 44.

Существует и другая точка зрения, что стилистические особенности некоторых панелей на фризе этого храма позволяют отнести начало работ к 50—40 годам. Carl Blümel, *Der Fries des Tempels der Athena-Nike*, Berlin, 1923.

² A. Conze, *Attische Grabreliefs*, Berlin, 1893, I, Табл. XIX, и текст I стр. 16.

³ A. Conze, *указ. соч.* I, табл. LXIX и текст I стр. 65.

⁴ M. Collignon, *Le Parthénon*, табл. 125, табл. 127 и табл. 117.

у Кор Эрехтейона¹ — такая трактовка характерна также и для скульптур фронтонов Парфенона — на груди у быстро идущей вестницы Гебы восточного фронтона и на груди спокойно сидящих Деметры и Коры этого же фронтона, а также у Ники Западного фронтона².

Характеристика всех складок одежды, не только на груди, — живот, обтянутый тканью, с собравшимися складками у бедер, ткань в редких мягких складках, обтянувшая ногу, — скорее приближает изображение эрмитажного перстня к Нике западного фронтона Парфенона, чем к фигурам балюстрады Афины-Ники. И если сопоставить статную с широкими плечами фигуру Ники западного фронтона Парфенона с фигурой Ники, закалывающей быка на рельфе балюстрады храма Афины-Ники, то и в пропорциях фигуры изображение эрмитажного перстня становится пожалуй в такую же близость к скульптуре Парфенона, как изображение берлинской глиняной пластиинки к рельефам балюстрады храма Афины-Ники.

Стилистические особенности изображения эрмитажного перстня явно ставят в круг Парфенона тот монументальный памятник, возможно скульптуру, под влиянием которого и было вырезано изображение перстня.

Подробный стилистический анализ позволяет утверждать, что свое изображение Ники, приносящей в жертву лань, мастер вырезал на перстне в годы постройки Парфенона.

Таким образом, датировку эрмитажного перстня надо отнести к 40—30 годам пятого века.

Мысль о возможности существования памятника с сюжетом жертвоприношения более раннего, чем балюстра храма Афины-Ники, уже высказывалась в литературе, хотя общепринятым остается положение, что все изображения жертвоприношения животного, в большей или меньшей степени, имеют в основе своей рельеф балюстрады.

Такую мысль о более древнем памятнике, явившемся прототипом для изображения балюстрады, высказывает Сесиль Смит в своей статье о бронзовом зеркале из Мегар с рельефным изображением Ники, приносящей в жертву быка³.

О возможности существования какого-то более раннего памятника с сюжетом жертвоприношения животного в культуре

¹ G. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike, Propyläen-Kunstgeschichte*. III, стр. 334 и 335. Интересно отметить, что такие косо находящие под углом крупные складки на груди женских одежд имеются и на фризе храма Афины-Ники, но именно на тех панелях восточной стороны, которые Блюмель относит к наиболее ранним, т. е. к 50—40 годам.

² M. Collignon, *Le Parthénon*, табл. 49, табл. 48 и табл. 50.

³ Cecile Smith, *Niké sacrificing a bull.*, *Jour. of Hell. Studies*. VII. 1886, стр. 281—283.

товых традициях северо-западной Малой Азии говорит также А. Н. Зограф в своей работе о кизикинах с мотивом заклания барана¹.

Для одного из кизикинов А. Н. Зограф устанавливает стилистическую близость к балюстраде храма Афины-Ники, и в то же время тесную связь этой монеты с другими, чеканка которых по времени предшествует или совпадает с временем возникновения балюстрады: А. Н. Зограф отмечает при этом для монет, стилистически близких к балюстраде, большую легкость и живость поз в изображении самого мотива жертвоприношения, чем на монетах более ранних по времени, в изображении которых сохраняется методизм самого ритуала².

В статье „О греческом обряде жертвоприношения“ Штенгель³, основываясь на ряде конкретных наблюдений из жизни, приходит к заключению, что усилие и напряжение, необходимые, чтобы удержать жертвенное животное в требуемом положении, создали ритуал определенных поз и жестов, которые были одинаковы при заклании любого не очень крупного животного, будь то баран, телец, коза — жертвенное животное коленом придавливалось к земле, левая рука удерживала сильно закинутую морду животного, а правая вонзала нож. Поза изображения жертвоприношения лани на эрмитажном перстне могла возникнуть, таким образом, вне всякой зависимости от балюстрады храма Афины-Ники. Отсутствие усилия и легкость, с которой Ника на рельфе балюстрады приносит в жертву быка, возможны разве для божества, так как заклание крупных животных, как замечает Штенгель, таким же способом, как мелких животных, настолько затруднительно, что Штенгель даже предполагает, что на балюстраде использован мотив другого ритуала — жертвоприношения небольшого животного⁴.

Легкость, живость и праздничность, характерные для рельефа балюстрады, создали из группы Ники, приносящей в жертву быка, оттенок скорее декоративный, чем обрядовый. На двух монетах, стилистически близких балюстраде⁵, как и на берлинской пластинке, уже имеются черты, уводящие эти изображения жертвоприношения от ритуала к праздничной

¹ А. Н. Зограф, „Кизикины коллекции С. Г. Строганова“. Сборник Эрмитажа, выпуск III, Ленинград, 1926, стр. 68.

² А. Н. Зограф, ук. соч., стр. 63 и стр. 66.

³ Stengel, Zum griechischen Opferritual, Jahrbuch d. Arch. Inst. XVIII, 1903, стр. 117.

⁴ Stengel, ук. соч., стр. 118.

⁵ А. Н. Зограф, ук. соч., стр. 65, рис. 3 — кизикин, с изображением Ники, закалывающей барана, по датировке Зографа 400—390 года; рис. 4 — статер Лампсака (Мизия) с изображением Ники, закалывающей барана, по датировке Зографа 390—380 года.

легкости и декоративности. Но обе монеты ранней чеканки¹ в позах и жестах сохраняют методизм ритуала, так же как и на эрмитажном перстне в спокойном напряжении фигур Ники и лани сохраняется торжественность обряда.

Таким образом, если мастер берлинской пластинки и стилистически и в сюжете *βοῦιδυτοῦσα* близок балюстраде, а мастера двух монет, кизикина и лампсакского статера, работали под влиянием балюстрады, но оставались в культовых традициях Малой Азии в самом сюжете заклания барана, то обе монеты ранней чеканки, кизикин и абидосский статер, полностью сохраняют в своих изображениях культовые традиции, причем на самой ранней из этих монет, на кизикине, барана приносит в жертву Кабир². А изображение эрмитажного перстня, вырезанное под влиянием какого-то памятника, стоящего в круге Парфенона, сохраняя обрядовую торжественность в композиции, жертвенным животным имеет лань, которую не приносили в жертву ни в культе Афины, ни в культе Кабиров.

На обратной стороне кратера с изображением Тезея, найденного в Болонье³, Аполлон (по толкованию Бибера⁴) убивает перед алтарем лань, всей тяжестью своей левой согнутой в колене ноги придавив животное к земле, а левой рукой удерживая закинутую вверх голову лани (табл. II, 3). Жест обеих рук, положение головы, ног, постановка всей фигуры Аполлона очень близка к постановке фигуры Ники на эрмитажном перстне, с той только разницей, что правая нога Ники, опирающаяся в землю, вынесена вперед, перед крупом лани, а у Аполлона она остается вытянутой за ланью, не лежащей, а только осевшей на задние ноги. По другую сторону алтаря, перед которым Аполлон убивает лань, — стоит Артемида, которой, видимо и приносится жертва.

Лань, жертвенное животное, изображенное на эрмитажном перстне, была посвящена в древней Греции Артемиде, богине покровительствующей охоте⁵. И трудно предположить, чтобы

¹ А. Н. Зограф, ук. соч., стр. 65, рис. 1 — кизикин, с изображением Кабира, закалывающего барана, по датировке Зографа 420—410 года, рис. 2 — статер Абидоса (Троада), с изображением Ники, закалывающей барана, по датировке Зографа 410—400 годы.

² G. Rodenwaldt, Thespische Reliefs, Jahrbuch d. Arch. Inst. XXVIII, 1913, стр. 327.

Daremburg et Saglio, Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines. I, 2. „Cabiri“, стр. 759.

³ Monumenti inediti. Supplemento. tav. XXII.

⁴ M. Bieber, Attische Reliefs in Cassel. Mittellungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen, XXXV, 1910 стр. 10.

⁵ Schreiber, „Artemis“ в Roscher Lexikon I, стр. 564—565. Одиссея Перевод Жуковского. С. Петербург 1913. Песнь шестая, стр. 89.

„Так стрелоносная, ловлей в горах веселясь, Артемида Многовершинный Тайget и кругой Эвримант обегает, Смерть нанося кабанам и лесным легконогим оленям“.

совершавшиеся с древних времен в Афинах празднества в честь Артемиды¹, во время которых приносилось ей в жертву множество дичи, главным образом, молодых оленей, так что даже месяц этот (март—апрель) получил название 'Елафеболий'², чтобы эти празднества не нашли своего выражения в произведениях крупных художников. Вполне возможно, что одним из таких произведений, относящихся к культу Артемиды, и была скульптура, под влиянием которой работал мастер эрмитажного перстня.

На рельефном украшении вертикальной ручки бронзовой гидрии Метрополитанского музея в Нью-Йорке изображена крылатая женская фигура, настигшая молодого оленя³. Левой ногой она придавила спину животного, правой рукой схватила его за рога, а левой плотно обхватила его за шею (табл. III, 1). Олень, осевший на задние ноги, высоко взметнулся передние с остро подогнутыми коленями. В этой крылатой фигуре с вьющимся у колен плащом, Жизель Рихтер предполагает скорее Артемиду, чем Нику⁴, обосновывая это тем, что характер всей сцены далек от обряда жертвоприношения: в руках отсутствует жертвенный нож, а изображение крылатой Артемиды, ласкающей лань, либо сопутствующей ланью, встречается на краснофигурных вазах и на рельефах⁵.

Предположить, что и на эрмитажном перстне изображена крылатая Артемида с ланью — невозможно, так как немыслим сюжет, в котором само божество приносило бы себе в жертву посвященное ему животное. Присутствие же Ники, божества победы, в том или другом культе вполне возможно, что подтверждается и самим характером представления о божестве победы у древних греков⁶ и изображением его в произведе-

¹ Ludwig Deubner, Attische Feste. „Elaphebolia“, стр. 209.
Л. Стефани, Отчет Археолог. Комиссии за 1868 год, стр. 13 и след. Dageberg et Saglio, Dictionnaire des Antiquités, II, стр. 143, „Diane“. В Ath. Mitt. IV, 1879, стр. 223 приводится текст надписи, в которой говорится об учреждении в одном городе игр Елафеболий и Лафрий. О празднике Лафрий в Патре в честь Артемиды подробно у Павзания VII, 18, 11, а о празднике Елафеболий в городе Гиамполе в Фокиде у Плутарха VII стр. 6 и 7.

² Dageberg et Saglio, ук. соч. I, 2, Ruelle, „Calendarium“ стр. 823 и след.

³ Gisela M. A. Richter, A greek bronze Hydria in the Metropolitan Museum, Amer. Jour. of Arch. XLI, 1937, стр. 537, рис. 4.

⁴ Gisela M. A. Richter, ук. соч., стр. 535.

⁵ Gisela M. A. Richter, ук. соч., стр. 535, примечания 3 и 4, где дается литература о рельефах и вазах с таким сюжетом.

⁶ André Baudrillart, Les divinités de la Victoire en Grèce et en Italie. Paris 1894. Roscher, Mythol. Lexikon, III, стр. 305—307.

ниях их искусства¹. Так например, на второй уже упомянутой монете ранней чеканки, на статере из Абидоса фигуру Кабира заменила Ника, приносящая в жертву барана, а на пелике позднекраснофигурного стиля в Лондоне² Ника парит над Артемидой, настигшей лань (рис. 5).



Рис. 5

Вполне возможно, что мастер эрмитажного перстня перенес на плоскость жуковини композицию какой-то, может быть, вотивной скульптуры, относящейся к культу Артемиды и изображающей Нику, приносящую в жертву лань.

На терракотовой статуэтке, найденной в раскопках Мирины³, маленький Эрот именно перед алтарем Артемиды закалывает лань в той же позе, характерной для изображения жертвопри-

¹ P. Knapp, Nike in der Vasenmalerei, Tübingen, 1876. Franz Studniczka, Die Siegesgöttin. Entwurf der Geschichte einer Antiken Idealgestalt, Leipzig, 1898.

² Lenormant et de Witte, Élise des Monuments céramographiques II, табл. XCII. Ath. Mitt. XXXV, 1910, табл. III.

³ La Nécropole de Myrina, Edmond Pottier et Salomon Reinach. Paris 1837. I. pl. XLIV. 6.

ношения и тельца, и лани, и барана (*табл. III, 2*). Замена Ники Эротом в такой группе вполне возможна, так как, начиная с эллинистического времени и позже, все больше смешивается представление об этих двух божествах¹, и роль Ники очень часто выполняется маленькими Эротами, постепенно превращаясь в искусстве в чисто декоративные мотивы. Так Фридрих Готерт в статье о фризе Траяна² приводит пример мраморных рельефов, на которых Эроты (*табл. IV, 1*) приносят в жертву быков в позах *Νίκη βοουθυτούσα* (*табл. IV, 2*). Штенгель, разбирая греческий обряд жертвоприношения, также указывает на крышку римского саркофага, находящуюся в Берлине, на которой целый ряд маленьких Эротов приносят к жертве быков³.

Если такая замена Ники Эротом вполне ясна в поздних декоративных произведениях, в основе своей идущих от культа Афины, то точно так же возможно это и в другой группе произведений, идущих от другого культа Артемиды, как это видно на группе терракот из Мирины⁴.

В собрании Эрмитажа хранятся две терракоты, на одной из них Ника приносит в жертву быка, на другой Эрот приносит в жертву лань⁵.

Эдмонд Потье, следуя общепринятому положению, что основой каждого такого жертвоприношения животного служит Ника с рельефа балюстрады, склонен считать терракоту из Мирины работой „воображения Александрийских художников, еще свободнее, чем римские скульпторы, подражавших изящному творению греческого гения“⁶.

Группу Ники, приносящей в жертву барана, тоже принято считать отклонением от группы балюстрады, со случайной заменою быка бараном⁷.

Характерно также, что и Сесиль Смит, и Фритце, рассматривая римские геммы, на которых Ника закалывает быка перед идолом Артемиды⁸, считают, что это изображение Артемиды

¹ André Baudrillart, ук. соч., стр. 17.

² F. W. Gotheim, *Trajanische Friese*, Jahrbuch d. Arch. Inst. 51. 1936, стр. 75, рис. 3 и стр. 80, рис. 13.

³ Stengel, ук. соч., стр. 120, рис. 6.

⁴ Winter, *Die Typen der Figurlichen Terrakotten*, II, Teil, Berlin und Stuttgart 1903, стр. 317, 4, приводит несколько таких терракот, хранящихся в Берлине, Лувре, Константинополе, происходящих из раскопок Мирины. Изв. Г. 1882 и Г. 1121.

⁵ La Nécropole de Myrina, I, стр. 464.

⁷ A. H. Зограф, ук. соч., стр. 66, примечание 3, приводит литературу по этому вопросу.

⁸ Furtwängler, *Die Antiken Gemmen*, табл. 64, 66. Его же, *Berliner Pasten* 6250. Stengel, ук. соч., стр. 120, рис. 5.

является чисто декоративным моментом, внесенным сюда художником¹.

Между тем у художников римского времени, детально не разбиравшихся в подробностях ритуалов древнегреческих культов, легко могли происходить смешения этих ритуалов — замена одного божества другим, так же как и одного жертвеннего животного другим. И, собственно, при изучении этих римских гемм можно спорить о том, что именно заменил художник — идол ли Артемиды, который должен был быть идолом Афины в жертвоприношении быка, или жертвеннное животное перед идолом Артемиды, которое должно было быть ланью. Пример такого смешения ритуалов представлен на серебряных сосудах из Боскореала², на которых мастер изобразил перед идолом Минервы двух Ник, приносящих в жертву и лань и барана, в силу чего это изображение принято считать чисто декоративным мотивом, — уклонением от обряда *Νίκη βοουθυτούσα*³.

Вполне понятно, что такой памятник, как балюстрада маленького храма на Акрополе, праздничная легкость которого привлекала художников уже с начала IV в. до н. э., мог и должен был служить образцом для целого ряда последующих произведений. Художники в изображении жертвоприношений, относящихся к другим культурам, вносили в свои произведения стилистические особенности балюстрады⁴.

Балюстрада, простоявшая на Акрополе вплоть до XVII века, пользовалась большой популярностью и в более поздние времена, когдастерлись четкие представления о ритуалах далеких культов, и художникам перестал быть важен обрядовый смысл древнего произведения.

Но у художников, живших и творивших в годы возникновения храма Афины-Ники и его балюстрады, такого смешения ритуалов никак нельзя предположить и допустить, так как в те века в Греции все культуры были еще жизненны и ритуалы их действенны.

Поэтому лань в изображении эрмитажного перстня нельзя считать случайной и непонятной заменой жертвеннего быка в ритуале культа Афины-Ники, а следует рассматривать как сознательное изображение жертвеннего животного в том культе,

¹ Von Fritze, *Zum Griechischen Opferritual*, Jahrbuch d'Arch. Inst. XVIII, 1903, стр. 63, примечание 20.

² Fondation Eugène Piot, *Monuments et mémoires*. Paris, 1899. т. V, табл. III. 1 и 2 и стр. 49.

³ Fritze, ук. соч., стр. 63, прим. 20.

⁴ Так в культе Митры, идущем с Востока, художники Рима использовали мотив балюстрады *Νίκη βοουθυτούσα* для изображения *Mythra tauroctone*, см. F. Cumont, *Textes et Monuments figurés relatifs aux Mystères de Mythra*. Bruxelles, 1899, I. гл. V. *Les Monuments*. Раздел XII.

ритуал которого требовал именно лань, т. е. в культе Артемиды.

Таким образом, разделяя мнение Фуртвенглера об аттическом происхождении перстня, что подтверждается и формой самого перстня, и характером золота, и стилистическими особенностями его изображения, которые можно проследить на целом ряде аттических произведений, считаем возможным говорить в то же время, что произведение, под влиянием которого было вырезано мастером изображение эрмитажного перстня, не являлось скульптурой балюстрады храма Афины-Ники, что это был какой-то более ранний памятник, возможно, вотивный, связанный с культом Артемиды и относившийся к кругу скульптур Парфенона.

ANNEAU D'OR AVEC L'IMAGE DE NIKE

Le musée de l'Ermitage possède un magnifique anneau d'or des fouilles de Pantikapée, avec l'image de Nike poignardant un daim.

Furtwengler rattachait cette image au relief de la balustrade du temple d'Athèna-Nike de l'Acropole, représentant Nike sacrifiant un taureau. Conséquemment il rapportait l'anneau d'or du musée de l'Ermitage vers la fin du V siècle a. J. C. La comparaison de cet anneau d'or avec les plaques d'argile à Berlin est surtout très importante. Le sujet, la composition et l'exécution des détails sont tout autres. Les plaques d'argile à Berlin sont pour la plupart influencées par le style de la balustrade, tandis que l'artiste de l'anneau a imité un autre original du troisième quart du V siècle a. J. C.—c'est à dire datant d'avant la construction de la balustrade. Le taureau du culte d'Athèna-Nike n'a pas pu avoir été remplacé par hasard sur l'anneau d'or par un daim. Un pareil changement des usages et des rites ne pouvait avoir lieu que plus tard. On trouve le daim comme bête de sacrifice dans le culte d'Artemis et non d'Athèna-Nike. Le culte d'Artemise, largement pratiqué à Athènes au V siècle, est indiqué par le même nom du mois.

L. Jerochowa

Е. О. ПРУШЕВСКАЯ

ОБЛОМОК КРАСНОФИГУРНОГО КИЛИКА ИЗ МИРМЕКИЯ

Археологический материал является единственным источником исследования Мирмекия¹, вследствие незначительности литературных свидетельств о нем. Ввиду этого приходится особенно жалеть о вкравшемся в археологическую литературу ошибочном мнении относительно того, мало еще исследованного, античного некрополя, который считается, повидимому, с полным основанием, некрополем Мирмекия².

Только случайным недоразумением можно объяснить то, что Ростовцев, ссылаясь на характеристику некрополя, данную Шкорпилом³, распространяет его датировку одного (более древнего) из расследованных им участков, IV—II веками до х. э., на всю древнюю часть некрополя Мирмекия и утверждает, что в этом некрополе „более древних (читай: чем IV в.

¹ Albert Hermann, Myrmekion. Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, 31 полутом, 1933 г. ст. 1105. См. ниже, прим. 2.

² Нет оснований сомневаться в правильности отожествления античного поселения к северо-востоку от Керчи, в районе Нового Караптина с древним Мирмекием. Ср. местоположение у Страбона (Страбон, VII, IV, 5): *ἐν ἀριστερᾷ δὲ εἰσπλέοντι τὸν Κιμμεϊκὸν Βόσporον πολίχυτον ἔστι Μυρμήκιον* ἐν ἔκοσι σταδίοις ἀπὸ τοῦ Παλικαλαίου... М. И. Ростовцев, Скифия и Боспор, 1925, стр. 254; M. Rostowzew, Skythien und der Bosporus, I. Berlin, 1931, стр. 173, 230 сл. Minns, Scythians and Greeks in South Russia, Cambridge, 1913, стр. 20. Автор неправильно назвал Новый Караптин — Старым Караптином (стр. 20 и карта III). В. Ф. Гайдукевич, Боспорские города Тиритака и Мирмекий на Керченском полуострове (по раскопкам 1932—1936 гг.), Вестник Древней Истории, I (1937), стр. 216. В. Ф. Гайдукевич, Раскопки Тиритаки и Мирмекия. Археологические разведки на Керченском полуострове в 1937—1939 гг., Вестник Древней Истории, 1940 г., тт. 3—4, стр. 300 сл.

³ В. В. Шкорпил, Отчет о раскопках, произведенных в 1906 году, в г. Керчи и ее окрестностях, И. А. К., в. 30, стр. 52 сл.

до х. э.) погребений до сих пор наблюдено не было. Чернофигурная посуда отсутствует¹. На самом деле, в данном некрополе, при раскопках Гросса в 80-х годах прошлого столетия², были находмы в районе к северу от городища Мирмекия погребения и с поздними чернофигурными лекифами³, и с краснофигурными лекифами переходного стиля⁴, и с другими ранними вещами. Этими погребениями устанавливается факт существования греческого некрополя, а вместе с ним, конечно, и греческого состава поселения, уже в первой половине V в. до х. э. Отсюда ясно, насколько необходимо систематическое изучение и издание по возможности всех материалов, относящихся к раскопкам Мирмекия для первичного освещения вопроса о времени заселения этого места греками и о характере его культуры в эпоху, ближайшую к этому моменту⁵.

¹ М. И. Ростовцев, ук. соч., стр. 254 сл. M. Rostowzew, ук. соч., стр. 231.

² В 1885, 1888 и 1889 гг.

³ 1885 г. — погребения 25, 34 и 44, 1888 г. — погреб. 14 (в нем же поздний коринфский кофос).

⁴ 1885 г. — погреб. 29, 45; 1888 — погреб. 65; 1882 — погреб. 52. Мною отмечаются лишь наиболее ранние материалы. Позднее лекиф в погребении 42, 1885 г. Имеются также находки более поздних краснофигурных арибаллических лекифов V в. «Финикийское» стекло, найденное в погребениях 1885 г. — 47 и 55, — также V в.

Наименования керамических находок из некрополя Мирмекия в описях и печатных отчетах таковы, что судить по ним о стиле и о времени вещей невозможно даже в общих чертах. Лишь изучение оригиналов в Эрмитаже дало мне представление об этом материале.

В настоящее время, как известно, производятся раскопки самого поселения Мирмекий Керченской экспедицией ИИМК им. Н. Я. Марра Академии Наук СССР, под руководством В. Ф. Гайдукевича. В первую же кампанию (в 1934 г.) было установлено участие греков в жизни поселения уже в первой половине VI в. до х. э.: в обнаруженном мною впервые архаическом слое (на участке В, который я исследовала) была найдена греческая архаическая керамика. См. В. Ф. Гайдукевич, ук. статья, стр. 217. Однако, находка греческой керамики в городище в данном случае не решает еще вопроса о времени греческой колонизации Мирмекия и возникновения при нем греческого некрополя; в виду этого мною не вносится изменений в текст настоящей статьи, написанной еще в 1929 г. и тогда же сданной через Государственный Эрмитаж в Комитет по изданию Сборника в честь О. Ф. Вальдгауера (издание Сборника не состоялось).

Обломок упомянут при передаче в Эрмитаж в числе находок «Сплошной могильной насыпи Мирмикона, на расстоянии 1½ верст на сев.-вост. от пепелища Мирмикона, на плоской возвышенности близ дороги в Еникале».

В деле Арх. Ком. 1885 г. № 10, лист 35 более точно место находки не указано. Рисунок обломка дан в альбоме рисунков Ф. И. Гросса к раскопкам 1885 г. л. 8 (альбомы рисунков хранятся в архиве ИИМК им. Н. Я. Марра Акад. Наук СССР).

С этой точки зрения особенно большой интерес представляет вышеприведенный материал из погребений, открытых Гроссом, в окружении которого оказывается вполне понятной и находка издаваемого здесь замечательного краснофигурного обломка.

Изображенный на табл. I обломок краснофигурного килика строгого стиля был найден в насыпи некрополя Мирмекия при раскопках Гросса 1885 года¹ и тогда же поступил в Эрмитаж². Инв. Отдела Истории Культуры и Искусства Античного Мира № П. 1885—9. (Кат. Др. Б. К. № 13³) (издается впервые).

Обломок представляет дно килика формы плоской чаши с гладкими краями, на довольно высокой ножке⁴. Размеры его были небольшие. Размеры обломка: 0,185 м × 0,099 м; толщ. 0,0045 м; диам. стержня ножки в месте ее облома, почти у самого дна килика: 0,027 м. Масса розовато-желтая, плотная, мелкозернистая, с редкими белыми блестками. Лак черный, густой, очень хорошего качества, блестящий. Сохранность обломка хорошая; есть лишь очень мелкие повреждения поверхности на наружной стороне, а на внутренней стороне, справа, — следы скобления лака. Вся наружная сторона покрыта лаком. На внутренней стороне почти полностью сохранилась (за исключением пальцев ног, левой руки и кончика хвоста) фигура приседающего силена, вписанная в круг в виде узкой полосы, оставленной в цвете массы. От круга сохранилась лишь небольшая часть.

Силен изображен с согнутыми в коленях ногами, из которых левая поставлена в профиль, правая — в фас; торс повернут в фас, в небольшом ракурсе. Голова, с густой шапкой волос, обрамляющих лоб и виски, и с длинными, спадающими на плечи и спину волнистыми прядями волос, обращена вправо и немного откинута назад, рот раскрыт, руки подняты вверх, причем правая закинута за голову, левой силен держит кожаный футляр с флейтой⁵. Основная масса волос головы

¹ О. А. К. за 1882—1888 гг., стр. XC: «часть расписной вазы с изображением сидящего сатира». Из отчета не ясно, имел ли обломок какое-либо отношение к некрополю; скорее всего он происходит из засыпи, для которой был использован мусор городища. Как бы то ни было, он принадлежал чаше, бывшей в употреблении в поселении Мирмекий.

² Значится в Описи древностям, найденным Директором Керченского музея при производстве археологических разысканий в окрестностях Керчи и на Таманском пол. в 1885 году, которые переданы Археологической Комиссией в императорский Эрмитаж⁶ — № 37 (142): «Черепок от вазы с изображением сидящего сатира».

³ Ср. форму: Caskey, Geometry of greek vases, Boston, 1922, № 158—160.

⁴ Συρῆνη — футляр для хранения флейты: Pollux, VII, 153 и др. свидетельства, приведенные в перечисленных ниже статьях. Его делали

и бороды исполнена сплошными большими пятнами густого черного лака, немного более жидким его разведением, чуть коричневатого оттенка, — длинные волнистые пряди волос, мелкие отдельные волоски на лбу и висках, и усы. Отдельные волосы по краю бороды изображены рельефными, более или менее параллельными линиями, которые частью положены на черный фон бороды, концами же выделяются в виде бахромки на светлом фоне груди силена. Разбавленным лаком бледного, желтоватого тона, местами ставшим почти неотличимым от линий предварительного рисунка, исполнены детали мускулатуры тела: ребра, мышцы живота, ног и рук, две горизонтальные морщины на лбу. Грудная клетка и идущие от нее линии мускулатуры рук, а также *linea alba* и очертания живота, коленный сустав и вертикальная мышца ноги обозначены рельефными линиями: такими же линиями обозначены и бровь, линия ноздри и глаз, который изображен в виде кружка с точкой посередине, в сомкнутой, изогнутой линии век. Нос широкий, короткий, но не вздернутый; ноздри очерчены округлой линией очень определенно. Нижняя губа, подбородок и передние очертания бороды обрисованы плавным округлым ведением контурной линии. Лошадиное ухо тонкое; хвост, узкая часть которого, у его основания, скрыта за торсом, имеет лентообразную форму, волосы обозначены лишь на конце хвоста. Линии предварительного рисунка видны; во многих местах они не совпадают с окончательным рисунком, сухи и широки. В рисунке издаваемого обломка ярко выражен стиль Panaitiosmaler¹, причем целый ряд очень характерных

чаще всего из необделанной шкуры, как видно по изображениям на нашем и на других базовых рисунках. Нагг, *Συθῆνη* в Pauly Wissowa, Real-Encycl., 2-я сер. 7 полутом, 1931, ст. 1011 сл. А. И. Reinach, *Sybéné* в Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, т. IV, 2, стр. 1574. Theo d. Reinach, *Tibia*, там же, т. V стр. 309.

Видимый справа выступ — это *ὐλοτόκομετον* — коробочка для хранения язычков флейты: Нагг, ст. 1012. Th. Reinach, стр. 310.

Рисунки на вазах наглядно показывают, что такой футляр являлся принадлежностью флейтиста; приведу рисунок на килике того же мастера, который был автором рисунка на эрмитажном обломке: Boston № 01.8018. Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, т. III, рис. 9 (на стр. 22). P. Hartwig, Die Griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rotfigurigen Stiles, Stuttgart und Berlin (1894), табл. XIV, 2., См. Th. Reinach, рис. 6958 (на стр. 309) и 6948 (на стр. 306).

Прием ношения футляра на левой руке, как на эрмитажном обломке был обычным ср. гам же, стр. 310.

Двойная флейта, которую заключает в себе футляр в руке силена, является, как известно, одним из его атрибутов: см. Kuhner, Satyros, Roscher, Ausführlicher Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, т. IV, стр. 464.

¹ Фуртвенглер, впервые выделивший ряд работ мастера, назвал его условно „Panaitiosmaler”, т. е. мастером, надписавшим на некоторых своих вазах имя любимца Панаития (*Παναϊτιος καλός*).

особенностей, взятых вместе, указывает на руку самого мастера, несмотря на отсутствие на обломке каких бы то ни было надписей: композиция фигуры, рисунок рук и груди, исполненные разбавленным лаком детали мускулатуры, характер ведения рельефных линий и всего рисунка.

Очень характерна для Panaitiosmaler'a постановка фигуры силена на эрмитажном обломке, с изображением одной ноги в фас, притом — со ступней, взятой сверху. Этот мастер, отличавшийся очень смелыми ракурсами и поворотами фигур¹, как известно, пробовал рисовать таким образом ногу в фас в очень различных случаях² и, между прочим, внес с помощью

Впоследствии Фуртвенглер изменил свою точку зрения и признал выделенные им сперва вещи работой Евфрония, в мастерской которого некоторые из вещей были сделаны, как об этом свидетельствует надпись: *Εὐφρονίος ἐποίει*.

Однако, ряд исследователей принял и продолжил разделение работ Евфрония и безымянного мастера, за которым утвердилось прозвище „Panaitiosmaler”. Большой список его работ дает J. D. Beazley, Attische Vasenmalerei des rotfigurigen Stils, Tübingen, 1925, стр. 165 сл., где и главная литература. Langlotz признает безымянного мастера, отличающегося от Евфрония, но не полностью принимает список его работ, данный Beazley: E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik, Leipzig, 1920, passim; см. также его рецензию на книгу Beazley, Att. Vas.-Gnomon, 4, 6 (июнь 1928) 321 сл.

Противником выделения работ Panaitiosmaler'a является E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, München, 1923, т. I, на ряде страниц; впрочем, здесь же Pfuhl высказывает и сомнение: стр. 348 (§ 368). v. Lücken тоже приписывает все вещи Евфронию: G. v. Lücken, Archaische Griechische Vasenmalerei und Plastik, Ath. Mitt., XLIV (1919), passim.

Фуртвенглер (Furtw.-Reichh., ук. соч., т. I, стр. 110 сл.), Бушор (там же, т. III, стр. 123) и O. Ф. Вальдгаузер (O. Waldhauser, Die Schwalbenvase, Jahrb. d. arch. Inst., Arch. Anz. XLII, 1927, I-II, стр. 69 сл.) дали каждый ярко выраженный характеристики Panaitiosmaler'a наряду с характеристикой Евфрония. Ср. также Gisela M. A. Richter, Redfigured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art, New Haven, London, Oxford, 1936, т. I, стр. 33 и 61 сл.

Стиль базового рисунка, представленный вещами, которые Beazley объединяет в списке работ Panaitiosmaler'a коренным образом отличается от стиля, представленного вещами с подписью *Εὐφρονίος ἐποίει* и некоторыми с ними неразрывно связанными, вследствие чего первые не могут быть признаны более поздними работами того же Евфрония. Эрмитажный обломок служит хорошим материалом для опровержения представления об Евфронии, резко менявшем стиль своего рисунка.

¹ Эту черту отметил уже Фуртвенглер: Furtw.-Reichh. ук. соч. I, стр. 111. Им было (там же, стр. 103) сделано очень правильное замечание: „Euphronios vermeidet sie (ракурсы) peinlich und begnügt sich noch ganz mit den archaischen Haltungen der Körper“. — Ср. с этим характеристику роли Panaitiosmaler'a в разработке построения фигуры в движении, данную Langlotz, Zur Zeitbestimmung, стр. 93 сл.

² Panaitiosmaler широко применяет этот прием, встречающийся впрочем и раньше.

этого приема много жизни в старые композиции фигур, влиятельных в круг¹.

Еще более характерными являются руки: весь их рисунок, как часть композиционного целого, прекрасная моделировка



Рис. 1

рук в верхних частях² и изумительно красивый рисунок кисти и пальцев³, аналогичное расположение каждой руки и рисунок каждой кисти встречается у Panaitiosmaler'a неоднократно⁴.

Далее, рисунок грудной клетки, с сочными, плавными линиями, которые переходят на руки, а на груди одна из

¹ В том числе часто рисовал таким образом фигуру силена — подходящий для внутреннего рисунка килика и любимый в этом применении мотив; ср. Кинегт, *Satyros*, ст. 465.

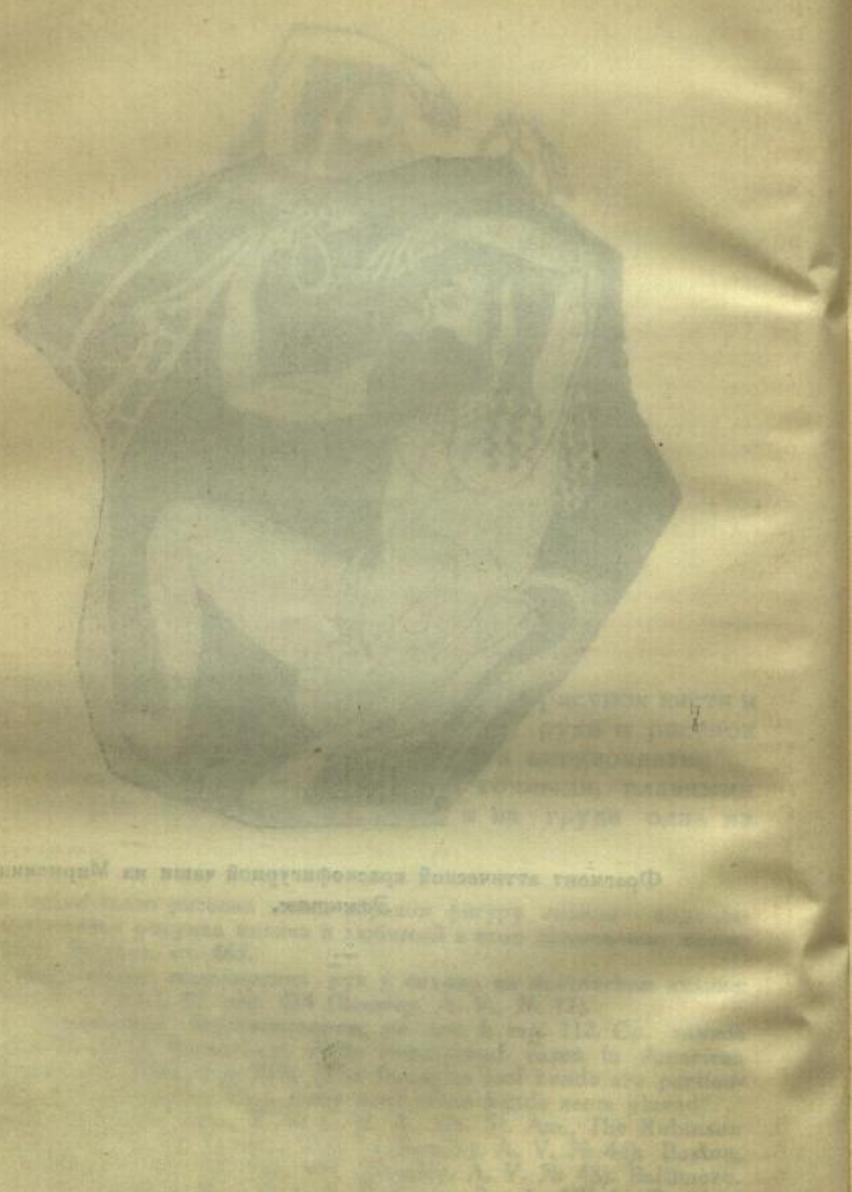
² Особенно хороша моделировка рук у силена на бостонском килике: Boston № 10.179. Pfuhl, III, рис. 414 (Beazley, A. V., № 17).

³ Четыре, отмеченная Фуртвенглером, ук. соч. I, стр. 112. Ср. тонкое замечание Beazley (J. D. Beazley, *Attic red-figured vases in American Museums*, Cambridge, 1918, стр. 185): „His forearms and hands are particularly beautiful and expressive: they make most other hands seem gloved“.

⁴ Baltimore, Hartwig, табл. XLV; C. V. A., Un. St. Am., The Robinson Coll., Baltimore 2 (1937), III, 1, табл. VIII, 1a (Beazley, A. V. № 44). Boston, № 95. 27 (R. 388). Pfuhl, III, рис. 409 (Beazley, A. V. № 48). Baltimore. Hartwig, № 95. 2 табл. XLIV, 1 C. V. A., Baltimore, 2, табл. VII, 1a (Beazley, A. V. № 14).



Фрагмент аттической краснофигурной чаши из Мирмекия.
Эрмитаж.



линий заходит очень высоко, к шее¹. Из вещей, приписываемых Panaitiosmaler'у особенно близок рисунок грудной клетки у палестристов на наружной стороне лондонского килика, с именем Леагра², где встречается также и довольно редкий рисунок косточки у шеи, образуемый двумя линиями, прямой и изогнутой. Исполненные разбавленным лаком детали мускулатуры (рис. 1), особенно подробно на животе и ребрах и несколько отрывисто на конечностях, а также — морщины на либу, — все это очень близко к рисунку разбавленным лаком на работах Panaitiosmaler'a, насколько возможно судить по большей частью плохим воспроизведениям³.

Хвост в виде полосы с ровными краями, с обозначением волос лишь на конце, обычен у Panaitiosmaler'a⁴, в то время, как у других мастеров встречается лишь в виде исключения. Не менее характерны и следующие черты в рисунке лица: рисунок брови с резким изгибом⁵, ноздри, уса, и, наконец, всегда очень выдержанная форма открытого рта, с вогнутой линией верхней губы и прямой — нижней⁶.

Должен быть особо отмечен характер рельефных линий, ровных и довольно толстых, и очень смелое, свободное и плавное их ведение, которое создает впечатление большой законченности рисунка во всех его частях. Таковы все линии: и линии груди, заходящие на руки и высоко к шее, и линия, обрамляющая крайний (1-й или 5-й) палец и заходящая к запястью, и контурная линия, охватывающая с одним лишь не-

Можно встретить близкий рисунок рук с одной стороны у Евфимида — мастера, оказавшего, несомненно, большое влияние на рисунок Panaitiosmaler'a: напр., см. амфору в Мюнхене № 2307. Furtw.-Reichh. ук. соч. табл. 14; Pfuhl, III, рис. 364 (Beazley, A. V., Euthymides, № 1), сторона В-комаст слева, с канфаром [ср. ту же черту у ученика Евфимида — Kleophradesmaler'a: амфора в Бюргбурге, № 300. Furtw.-Reichh. табл. 103 (Beazley, A. V., Der Kleophradesmaler, № 1)], сторона А, женщина справа. С другой стороны близкий рисунок руки можно встретить у Дуриса и у Brygosmaler'a на вазах, отражающих непосредственное влияние Panaitiosmaler'a. Об этом влиянии см. Pfuhl, I: о влиянии на Дуриса: стр. 351 (§ 372), 476 (§ 512), 477 (§ 514); о влиянии на Brygosmaler'a: стр. 460 (§ 494).

¹ Ср. килик Boston № 10.179 Pfuhl, т. III, рис. 414 (Beazley, A. V. № 17). Boston № 01.8018. Hartwig, табл. XIV, 2 (Beazley, № 12). London № E. 46. Hartwig, табл. VIII (Beazley, A. V. № 7).

Такой рисунок можно встретить еще лишь у Евфимида.

² London № E. 46. Hartwig, табл. VIII (Beazley, A. V. № 7).

³ Boston № 01.8018. Hartwig, табл. XIV, 2 (Beazley, A. V. № 12). Boston № 10.179. Pfuhl III, рис. 414 (Beazley, A. V. № 17).

⁴ London № E. 45. Hartwig, табл. XIII (Beazley, A. V. № 24). Baltimore. Hartwig табл. XLV. C. V. A., Baltimore, табл. VIII, 1a (Beazley, A. V. № 44). Baltimore. Hartwig, табл. XLIV, 1. C. V. A., Baltimore, табл. VII, 1a (Beazley, A. V. № 14) — без обозначения отдельных волос.

⁵ Boston № 10.196. Hartwig табл. X (Beazley, A. V. № 3).

⁶ Boston № 10.179. Pfuhl, III, рис. 414 (Beazley, A. V. № 17).

заметным перерывом нижнюю губу, подбородок и бороду, вдоль которой контур становится извилистым.

Рассмотрение на оригиналах рельефных линий и способа их ведения на издаваемом обломке и на Эрмитажном килике, несомненной работе Panaitiosmaler'a¹, несмотря на несравненно более развитой стиль и тонкую технику рисунка на килике, убеждает меня в правильности моего определения².

Наконец, не может быть оставлено без внимания и несомненное, хотя и в очень еще наивной форме выраженное, стремление к резкой психологической характеристике как в постановке фигуры, так и, особенно, в рисунке лица силена, с очень резко изрезанной линией профиля³. Конечно, в этом отношении силен эрмитажного обломка несравним, например, с силеном бостонского килика, но и самый тип силена здесь иной, более ранний, до сих пор у Panaitiosmaler'a неизвестный: обычно этот мастер дает более поздний тип, распространенный в развитом строгом стиле, с лысиной и иным рисунком длинных волос. Впрочем, в этой необычной для данного мастера прическе нет ничего чуждого ему: такая точно трактовка волос у лба и висков обычна на ранних его вещах⁴, длинные волнистые пряди изредка тоже встречаются⁵.

Обломок относится к раннему периоду деятельности мастера. На это указывает техника контуров волос в виде извилистой полоски⁶, оставленной в цвете массы, и простой круг, в который вписана фигура, а еще более — степень умения мастера справляться с поставленной композиционной задачей и соединение новых для аттической вазовой живописи элементов, как очень смелый мотив постановки ног и рисунок рук, с еще мало разработанным рисунком торса и с более

¹ Эрмитаж № 651. Pfuhl, III, рис. 406 (Beazley, A. V., № 49). Не могу согласиться с Langlotz'ом, Gnomon, 4, 6, 1928 г., стр. 328), выделяющим этот и бостонский килики (Boston, № 95. 27 (R. 388). Pfuhl, III, рис. 409—11 (Beazley, A. V., № 48) из списка работ Panaitiosmaler'a.

² Ср. замечание Рейххольда к линиям рисунка на чаше с Гераклом и Еврисфеем (Furtw.-Reichh., ук. соч. I, стр. 113).

³ Panaitiosmaler в своих зрелых работах выделяется среди других мастеров стремлением к индивидуальной характеристике голов. Ср. замечание Фуртвенглера (Furtw.-Reichh., I, стр. 112). Baltimore. Hartwig, табл. XLIV, 1. (Beazley A. V. № 14). London № E. 46. Hartwig, табл. VIII. Pfuhl, III, рис. 413 (Beazley, A. V. № 7).

⁴ London № E. 46. Pfuhl, III, рис. 413 (Beazley, A. V. № 7). Boston, № 10. 196. Hartwig, табл. X (Beazley, A. V., № 3) Louvre № G. 25. Hartwig, табл. IX (Beazley, A. V. № 6). Boston № 01. 8018. Hartwig, табл. XIV, 2 (Beazley A. V. № 12).

⁵ Ср. London № E. 45. Hartwig, табл. XIII (Beazley, A. V. № 13) волосы некоторых амазонок. Boston № 10. 179. Pfuhl, III, рис. 414 (Beazley A. V. № 17) и др.

⁶ Louvre № G. 25. Hartwig, табл. IX № 1 (Beazley, A. V. № 6). Boston № 01.8018. Hartwig, табл. XIV, 2 (Beazley, A. V. № 12).

старым типом головы. На раннее время указывают и некоторые отмеченные уже особенности стиля и техники в мелочах (например, изображение отдельных волос бороды рельефными линиями, рисунок глаза и др.), аналогии для которых можно указать на ранних вещах Panaitiosmaler'a. По композиции фигуры издаваемый обломок особенно близок к бостонскому килику с изображением флейтиста и юноши¹, однако, изображение глаза в виде кружка с точкой указывает на более раннее время обломка, который должен относиться ко времени около середины последнего десятилетия VI века.

Эрмитажный обломок интересен тем, что он бросает свет на ранний период творчества Panaitiosmaler'a, выяснение которого является наиболее существенным для определения всей физиономии мастера и для решения вопроса о нем, как о самостоятельной художественной величине. Основным моментом в решении вопроса о взаимоотношении Panaitiosmaler'a и Евфрония должно быть выяснение того, насколько сходны или различны по стилю и технике с несомненными работами Евфрония наиболее близкие к ним по времени вещи, приписываемые Panaitiosmaler'y. Между тем, с одной стороны, еще не было сделано попытки охарактеризовать творчество этого мастера в ранний период², с другой стороны — несомненно, что и собранный до сих пор для этого периода материал недостаточен и яркой картины не дает. Некоторые выводы, впрочем, возможны. Рассмотрение работ того и другого показывает, например, что Евфроний был в числе тех мастеров, которые не избежали влияния творчества Panaitiosmaler'a (а в этом положении оказалось большинство его современников)³, ибо несомненно, что фигуры комастов на горле кратера в Ареццо⁴ скомпанованы Евфронием в подражание фигурам Panaitiosmaler'a⁵, причем на этих композиционно близких фигурах видно с особой отчетливостью как различие стиля и манеры рисовать этих двух мастеров, так и полное неуме-

¹ Boston № 01.8018. Hartwig, табл. XIV, 2 (Beazley, A. V. № 12).

² Почти вовсе не было обращено внимание на характер рисунка, ведения линий и т. п., за исключением наблюдений Рейххольда, который отличал манеру Panaitiosmaler'a от манеры Евфрония. Ср. теперь G. M. A. Richter, ук. соч. I, стр. 61 сл.

³ Ср. примеч. 4 на стр. 124.

⁴ Furtw.-Reichh. табл. 61—62, т. II стр. 14; Pfuhl, III, рис. 395 (Beazley, A. V., Euphrinos № 4).

⁵ Ср. комос на горле кратера в Ареццо с комосом у Panaitiosmaler'a, например, на наружной стороне килика с именем Леагра в Лондоне: London № E. 46. Hartwig, табл. VIII, 2 (Beazley, A. V., № 7), а также на килике в Кракове (Hartwig, табл. XI (Beazley, A. V., № 28)). При таком сравнении мысль об обратном влиянии мастеров должна отпасть. Оценку фриза комастов на кратере в Ареццо, которую дает Pfuhl, I, стр. 450 (§ 483), я признать правильной не могу.

ние Евфрония (не забудем, что кратер в Ареццо позднее всех его подписных вещей) работать в чужой ему манере, в которой Panaitiosmaler достигает таких шедевров, как рисунок силена на бостонском килике¹. Ввиду этого такая характерная вещь, как эрмитажный обломок имеет большое значение для изучения раннего периода творчества мастера. Близкий по времени к вещам руки Евфрония, он не ближе к ним по стилю, чем другие, более поздние работы, и указывает с очень большой определенностью на то, что уже в этот период Panaitiosmaler был вполне выраженной художественной индивидуальностью. В рисунке силена этого обломка, несмотря на наличие еще черт, являющихся наследием старого времени, заключаются уже все элементы мастерства Panaitiosmaler'a следующих периодов: вполне выработанная, очень свободная манера и определенные художественные задачи того же направления, что и в дальнейшем. Прекрасное владение техникой указывает на то, что эта вещь не относится к начальному периоду его деятельности, для выявления которого следует ожидать дальнейшего накопления материала.

Для Причерноморья вообще столь выдающийся экземпляр керамики строгого стиля, как издаваемый обломок — находка замечательная, тем более — для мало еще исследованного, но, несомненно, небогатого Мирмекия².

FRAGMENT D'UNE COUPE A FIGURE ROUGE DE MYRMEKION

Le fragment d'une coupe à figure rouge (collection de l'Ermitage No. 1885—9) fut trouvé en 1885 dans la sépulture du Nécropole de Myrmekion.

¹ Стиль Евфрония архаичен. Очень тонко наблюден был этот характер стиля О. Ф. Вальдгауером, который выдвинул мнение и доказал, что Евфроний работал в чернофигурной технике и „мыслил чернофигурно“ („schwarzfigurig gedacht“ hat). O. Waldhauer, Die Schwalbenvase. — Что общего между этим уточненным мастером поздней архаики и тем, которого Вальдгауэр называет представителем периода „бури и натиска“, а Бушор „diesen fabelhaft persönlichen und lebensprühenden Mann“?

² Страбон называет Мирмекий πολὺχνος (Strabo. VII, IV, 5).

Le dessin du fond de la coupe est un ouvrage de première période de Panaitiosmaler, qui date probablement encore de 505 a. Ch. Dans cet ouvrage de jeunesse on voit déjà la manière accentuée du dessin et, sauf quelques imperfections dans la composition, le style individuel et hardi du peintre, qui se manifesta plus tard avec tant d'éclat, dans ses ouvrages de maturité. Le style de cet ouvrage de jeunesse, comme le témoigne le fragment de l'Ermitage, diffère déjà de beaucoup du feu style archaïque d'Euphronius.

Les figures et les groupes que dessinait Euphronius parfois dans le style de Panaitiosmaler comme par exemple le komos du cratère à Arezzo, ne furent que des essais d'un style qui ne lui était pas propre, mais qui néanmoins prouvaient que lui aussi n'a pas évité l'influence de Panaitiosmaler.

Plus la matière est riche, plus se manifeste la différence des directions du développement artistique des deux peintres.

E. Pruschevskaja

составлен из отдельных частей, включая кольцеобразный тулов и ручку, соединенные между собой венчиком. Кольцеобразный тулов имеет форму кольца с выемкой посередине, в которой расположена ручка. Венчик широкий, с небольшим изгибом вправо. На венчике имеются следы от ремешка, которым сосуд был прикреплен к чему-либо. Сосуд имеет высокий горлышко и глубокий брюшко. Оформление сосуда выполнено в виде гладкой поверхности с небольшими следами от пальцев, что указывает на то, что сосуд был сделан вручную.

Сосуды с кольцеобразным туловом и перекидной ручкой, происходящие из раскопок некрополя Ольвии, называются асками. Это название не применимо ни по назначению, ни по форме. Сосудами для вина они не могут служить, ввиду их малой вместимости; по форме же сосуды с кольцеобразным туловом вовсе не похожи на „άσκος“, что значит — мех для вина. М. Mayer¹ выделяет группу сосудов, напоминающих по своей форме мех для вина, к которым, по его мнению, применимо название асков. Дальнейшее уточнение формы сосуда с названием аска дает в своей работе О. Ф. Вальдгауэр². Он разделяет аски на две группы, из которых первая восходит к форме меха, вторая — к форме мешка. Но кольцеобразный аск в эти группы не входит ни у М. Mayer'a, ни у О. Ф. Вальдгауера по вполне понятным причинам, так как основу сосуда составляет здесь кольцо, полое внутри, являющееся вместо мешка для жидкости, ничем не похожее ни на мех для вина, ни на мешок.

КОЛЬЦЕОБРАЗНЫЕ СОСУДЫ С ПЕРЕКИДНОЙ РУЧКОЙ ИЗ ОЛЬВИИ

В собраниях Эрмитажа есть группа сосудов с кольцеобразным туловом и перекидной ручкой, происходящих, главным образом, из раскопок некрополя Ольвии. Эти сосуды принято в литературе называть асками, хотя такое название к ним не применимо ни по назначению, ни по форме. Сосудами для вина они не могут служить, ввиду их малой вместимости; по форме же сосуды с кольцеобразным туловом вовсе не похожи на „άσκος“, что значит — мех для вина. М. Mayer¹ выделяет группу сосудов, напоминающих по своей форме мех для вина, к которым, по его мнению, применимо название асков. Дальнейшее уточнение формы сосуда с названием аска дает в своей работе О. Ф. Вальдгауэр². Он разделяет аски на две группы, из которых первая восходит к форме меха, вторая — к форме мешка. Но кольцеобразный аск в эти группы не входит ни у М. Mayer'a, ни у О. Ф. Вальдгауера по вполне понятным причинам, так как основу сосуда составляет здесь кольцо, полое внутри, являющееся вместо мешка для жидкости, ничем не похожее ни на мех для вина, ни на мешок.

Название аска, видимо, присвоено кольцеобразному сосуду случайно: оно не имеет ни твердого обоснования, ни большого распространения в научной литературе.

Так, А. Furtwängler³ и W. Dörpfeld⁴ называют эти сосуды „Ringgefässe“, K. Masner⁵ — „Kanne ringförmig“, O. Rayet et M. Collignon⁶ — „vase à boire“, Pottier⁷ „vase en tube circu-

¹ M. Mayer, Askoi, Jahrbuch des Arch. Inst. 22, 1907, стр. 207.

² O. Waldhauer, Ein Askos aus der Sammlung Chanenko in Kiew, Jahrbuch des Arch. Inst. Arch. Anzeiger, 44, 1929, стр. 248.

³ A. Furtwängler, „Aegina“. München, 1906, стр. 436, 20.

⁴ W. Dörpfeld, Troja und Ilion, стр. 293.

⁵ K. Masner, Die Sammlung Antiker Vasen und Terrakotten, Wien, 1892, стр. 4, № 36.

⁶ O. Rayet et M. Collignon, Histoire de la céramique grecque, Paris, 1888, стр. 5.

⁷ Pottier, Vases antiques du Louvre. Salle D. pl. 32, D-114.

laire", M. Homolle¹ применяет название аска, подчеркивая его кольцеобразность — „аска“ à cercle“.

В русской литературе кольцеобразные сосуды встречаются под разнообразными названиями. Думберг² дает описание „сосуда с дужкой из желтой глины с темными полосками“; Шкорпил³ — „одноручного сосуда из желтой глины с черными полосками“, Бобринский⁴ — название „арибалла“. В дневниках Скадовского о раскопках на о. Березани встречаются два названия „арибалл с сквозным отверстием“ и „флакон с сквозным отверстием“. И только Б. Фармаковский⁵ называет кольцеобразные сосуды „асками“, а за ним и Шкорпил⁶ в отчете за 1911 год.

В форме кольцеобразных сосудов, начиная с самых ранних экземпляров и кончая наиболее распространенной формой VI—V вв. до х. э., нет ничего общего, что сближало бы этот сосуд с формой меха и давало бы право применять название „аск“. Гораздо больше подходит к этой форме сосуда итальянское название ciambella⁷ — бублик.

Древнейшая форма кольцеобразного сосуда встречается в раскопках Трои⁸. Низкое тулово представляет собой полое кольцо с широким отверстием, которое переходит в горло, по выражению W. Dörpfeld'a, в виде „втулки“. Горло шире туловы и заканчивается раструбом без венчика, с сильным наклоном наружу. Ручка перекинута от туловы к горлу над отверстием. Тулово покоятся на трех маленьких ножках. O. Rayet et M. Collignon⁹ называют форму такого сосуда: „свернутой трубкой с поднятым концом, образующим отверстие“.

Геометрический орнамент покрывает весь сосуд на кольцеобразных сосудах, найденных на о. Кипре¹⁰, одинаковых по форме с сосудами, найденными в Трое: поперечные линии на горле и ручке, сетка косых линий на тулове чередуются с прямоугольниками, расположенными в шахматном порядке. В форме итальянского кольцеобразного сосуда с геометрическим орна-

¹ M. Homolle, Fouilles de Delphes. V. Paris, 1908, стр. 9.

² Отчет Археологич. Комиссии 1898 г. стр. 18.

³ Известия Археологич. Комиссии. Вып. 25, стр. 22 (ног. 93), стр. 30 (ног. 131).

⁴ И. А. К. Вып. 14, стр. 26, рис. 62.

⁵ И. А. К. Вып. 13, стр. 115 (ног. 1), стр. 123 (ног. 40), стр. 134 (ног. 80), стр. 159 (ног. 23 и 24), стр. 162 (ног. 37).

⁶ И. А. К. Вып. 56, стр. 340 (ног. 93, 48).

⁷ Notizie degli Scavi di Antichità. 1885, стр. 139, к табл. IX, 14.

⁸ W. Dörpfeld, Troja und Ilion, стр. 293, рис. 209.

⁹ O. Rayet et Collignon, Histoire de la céramique grecque, стр. 5, рис. 9.

¹⁰ Corpus vasorum antiquorum. British Museum. Fasc. I; II Ca. Pl. 5; 2 и 5; 11 и Mitteilungen Arch. Inst. Athen. Abteilung. I, 1886, Beilage № 9, текст стр. 209 и 224.



I группа

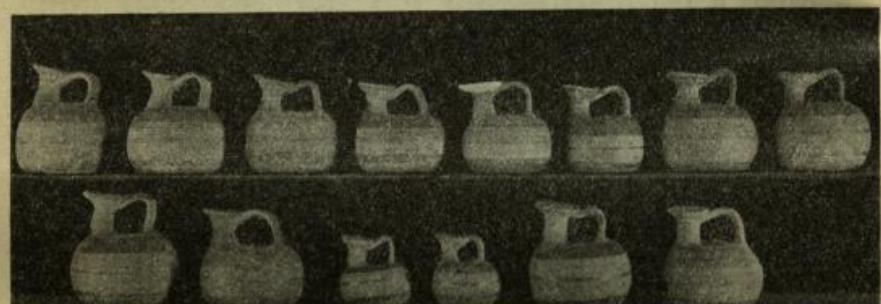


II группа

Кольцеобразные сосуды с перекидной ручкой из Ольвии.
Эрмитаж.



IV группа



III группа

Кольцеобразные сосуды с перекидной ручкой из Ольвии.
Эрмитаж.

ментом¹ появляются следующие изменения: совершенно исчезают ножки, сосуд покоятся на закругленном дне. Горло, посаженное вертикально без наклона, заканчивается трехлопастным венчиком. Под орнаментом вертикальных линий, расположенных на плечиках, чередующихся с треугольниками, в виде схематически изображенных птиц, идет ряд горизонтальных поясков, подчеркивающих круглую форму туловы сосуда.

На сосуде, найденном в Дельфах², в могиле с сосудами, относящимися к микенскому периоду, кольцеобразное туло во немного выше, но попрежнему напоминает свернутую трубку. Горло заканчивается венчиком, в виде выступающего полуувалика. На большинстве кольцеобразных сосудов пояса остаются на кольцеобразном тулове, как часть орнамента, связанного с формой туловы сосуда³. Исключениями являются кольцеобразный сосуд с о. Родоса⁴ и беотийский кольцеобразный сосуд⁵ с рельефной головкой барана у отверстия, на первом — по тулову исполнены поясом цветы лотоса, в виде треугольников, на втором — зигзагообразными вертикальными линиями — волнистая шерсть барана.

В некрополе Гелы⁶ на о. Сицилии конца VII и начала VI вв. до х. э. в кольцеобразных сосудах туло во становится выше, что происходит за счет увеличения сечения отверстия трубы, и, утрачивая характер свернутой трубы, напоминает скорее толстое кольцо. На плечиках тянется пояс из треугольников, состоящих из перекрещающихся под острым углом линий; пояс этот подчеркнут группой горизонтальных линий. Все три экземпляра из некрополя Гелы с одинаковым геометрическим орнаментом, имеют небольшие различия в форме: разную высоту туловы, ширину сквозного отверстия у плечиков и форму венчика.

На одном экземпляре⁷ — широкое сквозное отверстие у плечиков и плоский круглый венчик с вертикальными, вниз опущенными краями, типа коринфских арибаллов. Такие же венчики встречаются и на некоторых кольцеобразных сосудах из раскопок Эгина⁸.

Отверстие у плечиков другого экземпляра⁹ уже, туло во значительно выше, венчик с поднятыми вверх закругленными

¹ Pottier, Vases antiques du Louvre. Pl. 32, D 114.

² M. Homolle, ук. соч., стр. 9, рис. 39.

³ K. Masner, ук. соч., стр. 4, № 36.

⁴ Corp. Vas. Ant. Danemark. Fasc. I, pl. 46; 9.

⁵ Jahrbuch des Arch. Inst. 3, 1888, стр. 341.

⁶ Accademia dei Lincei, XVII, рис. 69, стр. 106, рис. 80, стр. 114, рис. 166, стр. 211.

⁷ Mon. Linc, ук. соч. стр. 114, рис. 80.

⁸ A. Furtwängler, ук. соч., стр. 436.

⁹ Mon. Linc, ук. соч. стр. 211, рис. 166.

краями, орнаментован двумя группами палочного орнамента и тремя концентрическими полукруглыми¹.

В форме туловы сосудов из Ольвийского некрополя нужно отметить только небольшое изменение, по сравнению с экземплярами из Гелы; так в одной группе сосудов тулоно резко расширяется к дну, а в другой, вытягиваясь вверх, приобретает цилиндрическую форму. Что касается орнамента, то на всех кольцеобразных сосудах на тулове, а у некоторых и на венчике² сохраняется пояс из горизонтальных линий.

Геометрический же орнамент в виде треугольников вовсе отсутствует.

Кольцеобразные сосуды из Ольвийского некрополя можно разделить по форме туловы и по расположению поясков на четыре группы.

К первой группе относятся сосуды, приближающиеся к экземпляру из некрополя Гелы³. Кольцеобразное низкое тулоно — точно сплющенное, края узкого цилиндрического отверстия у плечиков плавно закруглены, а на плоском дне четко отграничены в виде перевернутой воронки. Горло широкое, короткое, прямо поставлено и плавно переходит в слегка отогнутый венчик. Плоская тонкая ручка закругленным изгибом перекинута от венчика к тулову. Три чернолаковые пояса одинаковой ширины расположены на тулове на равном расстоянии друг от друга. Венчик, внутри и снаружи, и ручка покрыты лаком⁴ (табл. I, 1).

Вторая группа сосудов, очень близкая к первой, имеет в то же время отличительные черты: 1) тулоно становится выше, 2) края сквозного отверстия у плечиков закругляются, в виде широкой воронки, 3) стенки дна — выпуклые и края отверстия на дне четко отграничены, 4) три пояса на тулове различной ширины: узкая полоса между двух широких⁵.

¹ Такой же орнамент на венчиках, как на экземплярах из Эгиньи, встречается и на экземплярах из Ольвии, см. группа IV—I Ол. 1971; IV—3 Ол. 10945; IV—13 — Ол. 15435.

² См. примечание 1.

³ Мон. Липс. ук. соч., рис. 80.

⁴ Все сосуды I группы одной высоты.

1) Ол. 10271, раск. 80^B—1910 г. Мог. № 18.

2) Ол. 10949, раск. 766^B—1911 г. Мог. № 103.

3) Ол. 11710, раск. 252^B—1912 г. Мог. № 92.

⁵ Сосуды II группы трех размеров, самый распространенный тип высотой около 9 см, несколько экземпляров высотой 7 см и два больших — 14,5 и 13 см — оба в могилах с оружием.

1) Ол. 1241, раск. 749—1904 Мог. № 55.

2) Ол. 6298, раск. 373—1906 г. Мог. № 17.

3) Ол. 10273, раск. 151^B—1910 г. Мог. № 30.

4) Ол. 10274, раск. 241^B—1910 г. Мог. № 40.

Общий с I группой остается короткое, прямо посаженное горло и плавно изогнутая тонкая перекидная ручка. (табл. I, 2).

Третья группа кольцеобразных сосудов отличается высоким, почти цилиндрическим туловом, с закругленным дном¹. Края сквозного цилиндрического отверстия у плечиков и на дне закругленные. Широкое, вертикально поставленное горло с плоским большим венчиком. Толстая, иногда с желобком, ручка, изогнутая под углом, дополняет впечатление массивности и устойчивости этой формы. Широкий лаковый пояс на плечиках, заходя на горло, подчеркивает тяжеловесность всего сосуда, два других узких пояса тянутся один по середине, другой внизу туловы² (табл. II, 1).

5) Ол. 10336
Ол. 14478 раск. 325^B—1910 г. Мог. № 55.

6) Ол. 10272, раск. 402^B—1910 г. Мог. № 65.

7) Ол. 3428, раск. 565^B—1911 г. Мог. № 81.

Вся могила издана О. А. К. 1911 г. стр. 17, рис. 16, 17, 18, 19, 20; Jahrbuch d. Arch. Inst. Arch. Anz. 1912, стр. 353—354, рис. 41 и 42. А. Славин, Ольвия, стр. 66 рис. 47.

8) Ол. 1047, раск. 749^B—1911 г. Мог. № 101.

9) Ол. 12271, раск. 118^B—1912 г. Мог. № 17.

10) Ол. 11708, раск. 217^B—1912 г. Мог. № 38.

11) Ол. 3667, раск. 309^B—1912 г. Мог. № 48.

12) Ол. 11709, раск. 163^A—1912 г. Мог. № 74.

13) Ол. 11705, раск. 204^A—1912 г. Мог. № 83.

14) Ол. 3943, раск. 26^B—1913 г. Мог. № 7.

15) Ол. 12574, раск. 28^B—1913 г. Мог. № 8.

16) Ол. 3941, раск. 30^B—1913 г. Мог. № 9.

17) Ол. 3939, раск. 425^B

Ол. 3940, раск. 426^B—1913 г. Мог. № 81.

18) Ол. 3938, раск. 549^B—1913 г. Мог. № 88.

19) Ол. 3942, раск. 577^B—1913 г. Мог. № 95.

20) Ол. 3944, раск. 644^B—1913 г. Мог. № 98.

21) Ол. 12875, раск. 21^B—1914 г. Мог. № 8.

22) Ол. 4153, раск. 54^B—1914 г. Мог. № 14.

23) Ол. 4154, раск. 98^B—1914 г. Мог. № 20.

24) Ол. 15434, раск. 210^B—1914 г. Мог. № 40.

¹ У некоторых экземпляров высота туловы больше ширины его.

² Сосуды III группы:

Двенадцать сосудов одного размера, высота 9—10 см и два маленьких 6,6 см.

1) Ол. 1971, раск. 1718, 1907 г. Мог. № 7.

2) Ол. 10270, раск. 327^B—1910 г. Мог. № 56.

3) Ол. 10945, раск. 226^B—1911 г. Мог. № 38.

Надо отметить, что форма туловы сосуда третьей группы аналогична одному из кольцеобразных сосудов из некрополя Гелы¹, восходящему к раннему итальянскому типу „*дюжес*“ à *ciambella*². Высокое кольцеобразное тулово этого последнего сосуда переходит в горло без венчика и покоятся на трех ножках, так же как и экземпляр из Трои. Но в отличие от троянского сосуда с туловом в виде „свернутой трубки“, в итальянском сосуде тулово напоминает толстый бублик „*ciambella*“.

Наклон горла внутрь и резкий изгиб ручки приближают некоторые экземпляры II группы уже к IV группе³.

Для четвертой группы характерной является форма туловы, в виде усеченного конуса, сильно расширяющегося к дну и более узкого у плечиков. Дно плоское с ограниченными краями сквозного отверстия; горло узкое, короткое, с сильным наклоном внутрь, к изогнутой под углом ручке. Все сосуды этой группы напоминают по очертаниям контуры треугольника, основанием которого является дно туловы, а боковыми сторонами — стенки сосуда⁴ (табл. II, 2).

Перечисленные особенности отличают четвертую группу от второй. Общими со второй группой чертами остаются

4) Ол. 10946, раск. 322^B—1911 г. Мог. № 45.

5) Ол. 3398, раск. 637^B—1911 г. Мог. № 90.

6) Ол. 10948, раск. 800^B—1911 г. Мог. № 108.

7) Ол. 11704, раск. 69^B—1912 г. Мог. № 11.

8) Ол. 11707, раск. 75^B—1912 г. Мог. № 12.

9) Ол. 11706, раск. 141^B—1912 г. Мог. № 24.

10) Ол. 12573, раск. 20^B—1913 г. Мог. № 4.

11) Ол. 12571, раск. 551^B—1913 г. Мог. № 91.

12) Ол. 12576, раск. 568^B—1913 г. Мог. № 93.

13) Ол. 15435, раск. 37^B—1914 г. Мог. № 11.

14) Ол. 12876, раск. 68^B—1914 г. Мог. № 17.

¹ Мон. Лине. ук. соч. рис. 166.

² Notizie degli Scavi di Antichità 1885 г. Necropoli di Vetulonia, табл. IX, рис. 14 и Montelius. La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux, табл. 175—12; 176—3.

³ Например: группа II/I — Ол. 1241, II/15 — Ол. 12574; II/16 — Ол. 3941, II/21 — Ол. 12875.

⁴ Все семь сосудов IV группы одного размера.

1) Ол. 14294, раск. 1272, 1908 г. Мог. № 37.

2) Ол. 6299, раск. 593, 1906 г. Мог. № 32.

3) Ол. 11702, раск. 137^B—1912 г. Мог. № 22.

4) Ол. 11703, раск. 220^B—1912 г. Мог. № 33.

5) Ол. 12270, раск. 272^A—1912 г. Мог. № 93.

6) Ол. 12572, раск. 82^B—1913 г. Мог. № 19.

7) Ол. 12575, раск. 219^B—1913 г. Мог. № 41.

широкое воронкообразное отверстие у плечиков, суживающееся к четко отграниченному на дне краю, и порядок расположения поясков: узкий между двух широких.

Кольцеобразные сосуды, происходящие из Ольвии, найдены главным образом в могилах¹. Почти все сосуды происходят из грунтовых могил и только несколько экземпляров из подбойных. Небольшой набор вещей в комплексах с кольцеобразными сосудами (от 3 до 8) очень однообразен: единичны чернофигурные килики, ойнохой², чаще встречаются чернолаковые килики и чашечки³, серая керамика⁴, кувшинчики, чаши. В нескольких могилах с кольцеобразными сосудами найдены предметы вооружения⁵: кинжалы, стрелы.

Исключение составляет могила № 81—1911 г.⁶ с большим набором вещей, доходящих до тридцати, среди которых имеются и изделия из золота. Но наряду с этим есть могилы, где кольцеобразный сосуд был положен один⁸ или только с остродонной амфорой⁷.

Сосуды эти были найдены одинаково как в мужских, так и в женских, и в детских могилах.

Кольцеобразные сосуды I, II и III групп встречаются в могилах с типично архаическим инвентарем: чернофигурные сосуды второй половины VI в. до х. э., архаические терракоты, навкратийские кувшинчики с белой обмазкой, которые датируют указанные группы второй половиной VI века до х. э. Все

¹ 53 экземпляра найдены в могилах, из городища происходят только три фрагментированные сосуды и несколько обломков.

² 1. Группа I/2. Могила № 103—1911 г. Ол. 3420.

2. Группа II/7. Мог. 81—1911 г. Ол. 3410. Ол. 3427.

3. Группа II/8. Мог. 101—1911 г. Ол. 3413.

4. Группа II/17. Мог. 81—1913 г. Ойнохой черн. фиг. Ол. 3957.

5. 1. Группа I/1. Мог. 18—1910 г. килик ч. л. Ол. 10431.

2. Группа II/9. Мог. 17—1912 г. килик ч. л. Ол. 15353.

3. Группа II/23. Мог. 20—1914 г. чашечка ч. л. Ол. 4182.

4. Группа III/7. Мог. 11—1912 г. килик ч. л. Ол. 11754 и др.

5. 1. Группа I/2. Мог. 103—1911 г. Ол. 12351, Ол. 13058, Ол. 11039.

2. Группа I/3. Мог. 92—1912 г. Ол. 17491.

3. Группа II/4. Мог. 40—1910 г. Ол. 10653.

4. Группа II/6. Мог. 65—1910 г. Ол. 13032. Ол. 13030 и другие.

5. Группа II/11. мог. 48—1912 г.

Группа II/18. мог. 88—1913 г.

Группа III/11. мог. 91—1913 г.

Группа IV/1. мог. 37—1903 г.

5. О. А. К. 1911 г. стр. 17 рис. 16, 17, 18, 19, 20; Jahrbuch d. Inst. Arch.

Anz. 1912, стр. 353, рис. 41; А. Славин, Ольвия, стр. 66 рис. 47.

6. Группа II/14. мог. 7—1913 г.

Группа II/20. мог. 98—1913 г.

Группа III/1. мог. 7—1907 г.

Группа III/10. мог. 4—1913 г. и другие.

7. Группа II/5. мог. 55—1910 г.

Группа II/13. мог. 83—1912 г. и др.

могилы этих трех групп, кроме одной, грунтовые, что также подтверждает высказанную датировку¹.

Сосуды же IV группы встречаются одинаково как в грунтовых могилах, так и в подбойных, характерных уже для V века до х. э. Эту датировку подтверждают также и совместные находки в могилах IV группы — чернолаковые, толстостенные килики на кольцевой подставке, датируемые уже первой половиной V века до х. э.².

Итак, группы I, II и III, имеющие между собой незначительные различия, сосуществуют, тогда как IV группа, в которой тулоно, расширяясь к дну, утрачивает свою правильную кольцеобразную форму, является более поздней и относится к первой половине V века до х. э. Совместные находки в могилах с кольцеобразными сосудами II и III групп в других некрополях подтверждают указанную датировку³. Так как в инвентаре могил с кольцеобразными сосудами Ольвийского некрополя, открытых до сего времени, не встречается вещей ранее середины VI в. до х. э. и позднее первой половины V в. до х. э., то промежуток времени существования кольцеобразных сосудов с перекидной ручкой и поясками на тулове ограничен, приблизительно, этим периодом.

Позднее эта форма сосуда вовсе не встречается.

Название „кольцеобразного сосуда“ одинаково подходит ко всем просмотренным сосудам, так как, начиная с древнейшего сосуда из Трои и кончая поздними из некрополя Ольвии, в основе их всегда остается полое кольцо.

Цвет глины кольцеобразных сосудов очень разнообразен, но в основном это желтовато-красный с его многочисленными оттенками: красновато-коричневым, оранжево-желтым, светло-желтым и даже желто-серым, в зависимости от обжига. Глина всех этих оттенков изобилует золотистыми блестками, хотя часто на заглаженной внешней поверхности сосуда блестки трудно различить, они хорошо выделяются в изломе, или на оббитой поверхности. „Лак“ на сосудах большею частью черный с коричневым оттенком, иногда от обжига буро-красный, переходит нередко в желто-красный. На одном сосуде можно

¹ Для архаического периода некрополя Ольвии характерна только грунтовая могила (см. И. А. К. вып. 7 и 13), а в начале V в. до х. э., наряду с грунтовой могилой, появляется и подбойная.

² По типу эти чернолаковые килики совпадают с краснофигурными чашами на низкой подставке второй четверти V века до х. э. А. Редолаки, Sotades, Athen. Mitt. 1928, стр. 9—16; Beil. V, 2; А. Уре, Red figured cups with incised and stamped decoration J. H. St. LVI, 1936, табл. XI, 2; табл. XII, 2.

³ В некрополях Керчи ИАК вып. 25 стр. 22, мог. 93, стр. 30, мог. 131, Тамань — ИАК вып. 56, стр. 34, мог. 93/48; Родоса — Clara Rhodos Julio Jacopi, том VI—VII, стр. 155, рис. 184, мог. 54.

отличить несколько оттенков цвета и глины и „лака“, что зависит и от густоты „лака“ и от разного, иногда неравномерного, обжига¹. Цвет глины, с большим вкраплением золотистых блесток, и характер „лака“ дают основание считать центром производства кольцеобразных сосудов о. Самос².

Подробное описание R. Eilmann'ом³ всех оттенков глины самосской керамики, найденной в Герайоне на Самосе, служит лишним подтверждением происхождения ольвийских кольцеобразных сосудов с о. Самоса.

Назначение этого своеобразного по форме сосуда определить трудно. Насколько известно, в вазовой живописи его изображение не встречается.

Интересно отметить, что почти всегда в инвентаре погребений с кольцеобразными сосудами отсутствуют лекифы, арибаллы. Это наблюдение дает возможность предположить, что кольцеобразные сосуды так же, как лекифы и арибаллы, служили сосудами для масла. Да и сама форма сосуда, с шарообразным туловом и узким горлом, подтверждает это предположение.

Возможно, что в небогатые могилы Ольвийского некрополя, вместо чернофигурных лекифов и коринфских арибаллов, ставились нерасписные кольцеобразные сосуды, служившие также для масла.

Это лишний раз подтверждает, что название „аск“ к этим сосудам применялось неправильно и требует замены его называнием „кольцеобразного сосуда“.

¹ Напр. II/2 — Ол. 6299; III/7 — Ол. 11704.

² Напр.: на самосском аске (O. Waldhauer, J. d. I. Arch. Anz. 44, 1929, рис. 4—5) из Эрмитажного собрания та же красновато-коричневая глина, что и на кольцеобразных сосудах IV/3 — Ол. 11702; IV/4 — Ол. 11703 и другие. Розовато-желтая глина самосского лекифа из Эрмитажного собрания Ол. 11769 (тип, указанный у J. Boehlau, Aus ionischen und italischen Nekropolen, табл. VII, рис. 5), такая же, как и на кольцеобразных сосудах III/2 — Ол. 10270; III/4 — Ол. 10946 и др. Желтая глина самосских кратериков из Эрмитажного собрания Ол. 3670, Ол. 3399 (тип указанный у J. Boehlau, ук. соч., табл. VIII, рис. 5) та же, как на кольцеобразных сосудах II/11 — Ол. 3667; II/22 — Ол. 4153; II/5 — Ол. 14478 и другие.

³ R. Eilmann, Frühe griechische Keramik im Samischen Heraion. Athen. Mitt. 58, 1938, стр. 47—51.

VASES EN FORME D'ANNEAU

Dans la littérature archéologique et surtout russe, les vases en forme d'anneau furent à tort souvent nommés „Askoi“. La forme de ces vases ne s'attache pas à celle d'une outre ou sac, mais rappelle plutôt un anneau creux. Ce type de vases date du temps du style mycénien et géométrique, qui dure jusqu'au milieu du V siècle a. Ch.

Le plus grand nombre de ces vases en forme d'anneau fut trouvé dans le nécropole archaïque d'Olbia, à Pantikapée, dans l'île Berezane et dans la presqu'île Taman. Les vases d'Olbia peuvent être partagés, d'après leur forme, en quatre groupes, dont les trois premiers datent de la seconde moitié du VI siècle a. Ch. et le quatrième de la première moitié du V siècle a. Ch.

Dans le premier groupe la panse du vase est basse et aplatie, ornée de trois bandes transversales, de même largeur, en vernis noir; le col est court et presque droit.

Le second groupe rappelle beaucoup le premier, seulement la panse est plus haute et entre les deux larges bandes transversales il y a encore une bande étroite.

Le troisième groupe diffère des deux premiers grâce à la haute panse de forme presque cylindrique, au col large, avec une grande et plate ouverture et à la grosse anse. Une bande plus large encercle l'épaulement du vase et deux bandes étroites la panse.

La panse en forme tronquée, la courbure prononcée de l'anse et l'inclinaison du col en dedans sont les traits caractéristiques du quatrième groupe. La disposition des bandes est pareille à celle du second groupe.

Tous ces vases, faits de la même argile rouge, à teintes variées avec une grande quantité de paillettes dorées, permettent de croire que l'île de Samos est le centre de leur fabrication.

W. Skudnowa.

Г. Д. БЕЛОВ

КРАСНОФИГУРНЫЙ КРАТЕР ИЗ ХЕРСОНЕСА

В 1903 г., при раскопках некрополя, на участке, расположенному непосредственно возле южной крепостной стены, близ 14-й ее куртины и XII башни, открыта была большая гробница, вырубленная в скале¹. Она имела необычную форму „продолговатой канавы“, длиной 5 м, шириной 0,45 м и глубиной 0,55 м, и была ориентирована с юго-запада на северо-восток. Гробницу покрывала большая известняковая плита, дл. 2,32 м, шир. 0,75 м, толщ. 0,24 м, которая оказалась сдвинутой с своего места, повидимому, в древности, при постройке оборонительной стены.

В гробнице стояло шесть глиняных урн с сожженными костями; никаких вещей ни в урнах, ни в гробнице, при просеивании земли, найдено не было, очевидно, погребения подверглись ограблению еще в древности.

В качестве урн были использованы следующие сосуды: краснофигурный кратер, описание которого дается ниже; одноручная ваза с широким корпусом, украшенная тремя поясами по корпусу и волнистыми линиями на горле, исполненными красной краской²; сосуд в виде амфоры, но с усеченным плоским дном, одной вертикальной массивной ручкой и двумя маленькими, горизонтально расположенными на плечиках³; три остальные одноручные урны, из светлой глины, оказались раздавленными и лежали в обломках.

¹ ИАК, в. 16, табл. III, текст на стр. 106—107. Общий план крепостных стен Херсонеса с нумерацией куртин и башен см. в ИАК, в. 21, табл. II.

² В отчете орнамент ошибочно назван белым. Как это видно на рис. 47 на стр. 106 отчета, сосуд покрыт обмазкой белого цвета, орнамент же исполнен в темнокрасном цвете. Подобный орнамент был широко распространен на херсонесской керамике IV—III вв. до н. э. См., напр., Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935—1936 гг., рис. 17 на стр. 25, рис. 72 на стр. 230, рис. 85 на стр. 243.

³ ИАК, в. 16, рис. 48 на стр. 107.

Судя по тому, что урны стояли в одной гробнице и были покрыты общей для всех плитой, можно считать, что погребения принадлежали одной семье.

Кратер заключал в себе, по словам отчета, жженые кости от одного остова.

Размеры кратера: высота 0,445 м. наружный диам. 0,357 м., высота подставки 0,05 м. выс. корпуса 0,305 м. выс. венчика 0,09 м. Подставка имеет следующий профиль: внизу валик, над ним плоский пояс и узкий неглубокий желобок, вверху горизонтальная полочка, шир. 0,017 м. Снизу подставка вогнута (инв. № X. 1903.55).

Корпус кратера яйцевидной формы с рельефным поясом и узким желобком вверху. Высокий венчик отогнут и заканчивается вверху валиком. Ручки на плечиках расположены горизонтально; они имеют вид широкой плоской скобы, основания их прикреплены к стенкам корпуса под острым углом и слегка подняты кверху (табл. I).

Редко встречающейся особенностью кратера является его перекрытие в виде купола. Это сферическое перекрытие служит как бы продолжением стенок корпуса: если мысленно отнять венчик, то корпус кратера имел бы форму целого яйца. В куполе имеется отверстие, диам. 0,11 м. с вертикальным бортиком, выс. 0,015 м. Возле стенок венчика в куполе просверлены четыре мелкие отверстия, расположенные крестообразно; повидимому, они служили для прикрепления к ним, при помощи проволоки, крышки (табл. II). В момент раскопки отверстие кратера оказалось покрытым буролаковой миской, диам. 0,17 м. выс. 0,06 м.

Глина кратера аттическая; наружная поверхность, а также и внутренняя вверху до купола и сам купол покрыты блестящим черным лаком оливкового оттенка. Там, где лак гуще, он имеет черный цвет.

Поверхность кратера сильно пострадала, на ней большое количество выбоин, образовавшихся от сталактитов, которые покрывали, по словам отчета, целым слоем всю нижнюю часть сосуда. Остатки известкового налета сохранились до сих пор в выбоинах. Очевидно, в течение многих столетий кратер подвергался разрушительному действию известковых солей. Выбоины имеют округлую форму, вызванную, повидимому, специфическими свойствами процесса кристаллизации известковых солей. Размеры выбоин от 0,2 см до 3—4 см в диам. при глубине до 0,2—0,3 см. Во многих местах имеются отщучины поверхностного слоя, но они крепко держатся, благодаря проникшей внутрь известковой массе. В ряде случаев границы выбоин и отщучин совпадают с контуром изображений: это свидетельствует, что лак имел значение защитного покрова.

На венчике и подставке лак сильно потерт и осыпался. На верхнем крае венчика три большие выбоины и две трещины, образовавшиеся от ударов, несомненно, еще в древности.

Кратер украшен росписью: двумя большими сценами на стемках корпуса и сплошным поясом фигур на венчике. Сцены на корпусе ограничены: вверху — цветочной гирляндой с листьями, обращенными вправо, внизу — меандром.

На лицевой стороне кратера изображена сцена из четырех фигур: Дионис, Силен и две менады (табл. I, 2).

На другой стороне кратера — группа из четырех фигур: двух девушек, бегущих вправо, и двух юношей, следящих за ними (табл. I, 1).

На венчике кратера изображено 13 фигур, из них семь мужских и шесть женских. Изображения образуют сплошной пояс, фигуры скомпанованы в пять групп.

1. На лицевой стороне в центре помещена группа из трех фигур. В середине сидит обнаженный юноша. Слева от него фигура танцующей девушки, справа — фигура обнаженного юноши.

2. Вторая группа, справа от первой, состоит из двух фигур: бегущей влево девушки и преследующего ее юноши.

3. Следующая группа составлена из трех фигур: двух девушек и Эрота между ними, все обращены вправо.

4. Девушка бежит вправо, за нею следует юноша.

5. Последняя группа, как и соседняя с нею первая, состоит из трех фигур. В середине сидит девушка. Перед ней стоит обнаженный Эрот, справа — фигура обнаженного юноши.

Изображения на венчике отличаются от изображений на корпусе. Пропорции фигур на венчике более короткие и приземистые, фигуры неуклюжие и толстые. Рисунок весьма небрежный. Характерно однообразие в композиции фигур: напр., абсолютно одинаковы позы облокотившихся девушек в 1-й и 3-й группах и Эрота в 5-й; бегущих женских фигур в 3-й и 4-й группах. Последние, кроме того, аналогичны трем бегущим женским фигурам на корпусе. Совпадают позы сидящих фигур: юноши в 1-й и девушки в 5-й группах, соответствующие, в свою очередь, позе Диониса на корпусе.

Следует отметить также ритмическое построение отдельных групп, переходящее в некоторых случаях в абсолютную симметрию, напр., позы крайних фигур в 1-й группе и положение рук с ларцами у девушки во 2-й.

В общем, роспись на венчике, как на второстепенной части вазы, отличается меньшей тщательностью исполнения: однообразие композиционных приемов, суммарная трактовка одежд

и фигур и небрежный, беглый рисунок, — таковы характерные черты этой росписи.

Херсонесский кратер заслуживает особенного внимания со стороны его формы, которая является очень редкой. Совершенно аналогичного кратера нам найти в литературе не удалось. Имеются лишь близкие по форме два парные кратера в Лувре¹. У каждого из них внутри такое же купольное перекрытие как и на херсонесском кратере. Сходство в форме самое общее. На луврских кратерах переход от корпуса к венчику выражен очень слабо: линии корпуса плавно переходят в венчик. Последний более вогнут, чем на херсонесском. Различно соотношение между высотой корпуса и венчика: на луврских кратерах венчик, по сравнению с корпусом, очень высокий. Ручки на луврских кратерах совершенно горизонтальны, на херсонесском они приподняты. Неодинаков профиль подставки: на луврских она имеет вид валика, на херсонесском подставка состоит из валика и вертикального пояса. В общем, расчленение кратера на отдельные составные его части на херсонесском экземпляре выражено значительно более четко, чем на луврских.

Имеется сходство и в росписи как в ее сюжете, так и в стилистическом отношении. На обоих луврских кратерах на лицевой стороне корпуса изображены вакхические сцены: Дионис с силенами, менадами и Эротом. Однаковые позы сидящего Диониса и облокотившегося на левое колено Эрота на луврских и нашем кратерах, аналогичны трактовка волос спирально вьющимися прядями, высокие прически у менад и исполнение складок одежды. На оборотной стороне и на венчиках луврских кратеров изображены грифоны, аrimаспы и амazonки. Отличием в технике является белая раскраска фигур грифонов на луврских кратерах.

Фигуры на кратере даны обычно в ракурсе, в легких свободных позах, часто в сильном движении и скомпанованы в ритмически построенные группы, но все же они утомляют однообразием композиционных приемов. Чертвы лица и детали тела очерчены немногими штрихами быстро и смело, но они приводят к обобщенности. Трактовка волос доходит до суммарности. Складки одежды исполнены не параллельными сплошными рядами, но прерывистыми небрежными линиями. Легкий, уверенный и свободный рисунок хотя еще и сохраняется, но местами он становится уже неровным, небрежным и беглым.

¹ Pottier, Vases antiques du Louvre, III, 1922, g 529—530. Его же, Catalogue des vases antiques, III, g 529—530, стр. 1122—1123. CVA, France, Musée du Louvre, fascicule 5, pl. 7, 8.



Аттический краснофигурный кратер из Херсонеса. Эрмитаж.





Вид кратера сверху.

В общем, роспись на херсонесском кратере можно характеризовать как свободный стиль времени его упадка, стоящий на грани к беглому стилю. Если первый хорошо представлен в живописи на корпусе, то зачатки последнего, беглого, стиля имеются в росписи на венчике, исполненной значительно небрежнее, чем на корпусе.

По характеру живописи наш кратер следует отнести к рубежу V—IV в. до х. э.

CRATÉRE A FIGURE ROUGE DE CHERSONÈSE

L'Ermitage possède un cratère à figure rouge, qui fut trouvé à Chersonèse en 1903, dans une sépulture de famille, taillée dans un rocher, contenant six urnes.

Le cratère de l'Ermitage servait comme urne et renfermait les cendres d'un défunt.

Les vases à figures rouges, surtout de telle dimension, sont très rares à Chersonèse.

Le cratère de l'Ermitage, à couvercle en forme de coupole, type pas ordinaire, est à peu près analogue à deux vases du musée du Louvre.

Le cratère de Chersonèse a été executé vers le tournant du V au IV siècle a. Ch.

G. Below.

M. M. ХУДЯК

РАБОТЫ НИМФЕЙСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 1939 ГОДА

Летом 1939 г. Государственный Эрмитаж впервые начал раскопки античного городища Нимфея, расположенного на берегу Керченского пролива в 17 км на юго-запад от Керчи¹.

Упоминание о Нимфее встречается у древних писателей уже в IV в. до н. э. В античной традиции город назывался *Нимфаю* и расстояние его от Пантикопея вычислялось в 85 стадий². У Страбона о Нимфее говорится: "... καὶ πόλιν εὐλίμενον τὸ *Νυμφαῖον* καλούμενον". "... и город с хорошей гаванью, называемый Нимфей"³.

Найденные на территории города Нимфея серебряные монеты с изображением женской головы на одной стороне, на другой — ветки с гроздью и листом винограда, а также буквами *Nym* и *Nv⁴*, говорят об автономности города на Босфоре.

В литературе второй половины XIX и начала XX вв. высказывалось утверждение о связи Нимфея с Афинами. Основанием послужило свидетельство Кратера — „Нимфей платил афинянам талант“ и другое свидетельство о пребывании в Черном море афинского флота с Периклом во главе, в результате чего Нимфей был признан базой по отправке боспорского хлеба в Афины.

¹ Раскопки в Нимфеи были проведены силами научных сотрудников Отдела Истории Культуры и Искусства Античного мира в составе: Зав. отделом В. Я. Якубенко, старших научных сотрудников М. М. Худяк и П. Ф. Силантьевой и и. о. научн. сотрудн. В. М. Скудновой. Начальником экспедиции был М. М. Худяк.

² В. В. Латышев, Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе. I, стр. 282, 76.

³ G. Kramer, *Strabonis geographica II*, стр. 37, 4. В. Латышев,
ук. соч. I, стр. 124, 4.

Бурачков, Общий каталог монет, принадлежащих черноморским колониям. Одесса, 1884, стр. 133, т. XVIII, 10, 11.

Любопытным, но в то же время спорным, является текст схолий к Эсхину: „(Нимфей) храм Нимф. Местность города при Понте. Ею владели афиняне, но афинянин Гилон передал тиранам Боспор. (Беглец) он удалился в изгнание и получил от тиранов местечко, которое называлось Садами”¹.

В речи, произнесенной Эсхином в 330 г. до х. э., говорится, что Гилон был приговорен афинянами к смертной казни за сдачу Нимфея боспорскому архонту Сатиру.

Поражение Афин в Пелопонесской войне, потеря ими флота, а отсюда значительное ослабление связей Афин с периферией, учтивалось исследователями XIX и XX вв. и свидетельство древних писателей о передаче Гилоном Нимфея боспорскому архонту принято было как достоверный факт².

Местоположение древнего Нимфея на берегу Керченского пролива, данное древними авторами в определенном расстоянии от Пантикея на пути к Феодосии,казалось не должно было бы вызывать споры о топографии Нимфея. Но в исследованиях, впервые произведенных в первой половине XIX в. на Керченском полуострове, Дюбрюкс в своих записках³ определил место Нимфея у открытых им развалин неподалеку от Павловской батареи; плато же у Карабуруна⁴ (действительное место древнего Нимфея) считал лишь древним военным наблюдательным постом. Современники Дюбрюкса, Бларамберг и Стемпковский, в 1827 г. в переписке с ним, не соглашались считать городище Нимфея у Павловской батареи, указывая место его на мысу Карабурун.

О местоположении древнего Нимфея у сел. Эльтиген говорит Шкорпил⁵, а Латышев в сборнике *Погтика* подтверждает это⁶.

В начале XIX века на поверхности городища еще видны были не затянутые землей строительные остатки. Возможно, что Дюбрюкс и видел разрушенные стены Нимфея, в основном же принял выходы больших глыб известняка за башни, ворота и городские стены.

¹ В. В. Латышев, ук. соч., I, стр. 371, III.

² Вопрос о сдаче Нимфея Гилоном, свидетельства древних авторов и их историческая обстановка подробно разбираются академиком С. А. Жебелевым, Боспорские этюды, Известия ГАИМК, вып. 104.

³ Дюбрюкс, Описание развалин и следов древних городов и укреплений, некогда существовавших на европейском берегу Босфора Киммерийского от входа в пролив близ Еникальского Маяка до горы Опук включительно при Черном море. Зап. Одесского Общ., IV, 1858 г.

⁴ Карабурун — выдающийся в пролив мыс плато Нимфея, названный так татарами по цвету темной поверхности скал.

⁵ Шкорпил, Нимфей и первый список нимфейских граждан, Записки Одесск. Общ. XX, 1897 г.

⁶ Латышев, *Погтика*, Петербург, 1909, 398.

В 1867 г. в Керчи были отобраны у торговца древностями золотые ювелирные предметы из курганов Нимфея и превозведены в Эрмитаж. Из числа направленных в Эрмитаж предметов выделяются своей тонкой ювелирной работой серьги с изображением Артемиды на лани, по строгости стиля относящиеся к середине V в. до х. э., изданные Стефани в приложениях к Отчету Археологической Комиссии за 1868 г. Часть золотых предметов торговцами Керчи была продана заграницу и находится в музее в Оксфорде.

Последовавшие за этим раскопки курганов и сплошного могильника Нимфея были произведены Люценко и Кондаковым, а затем Веребрюсовым в 1876, 1878, 1880 гг. Материалы из этих раскопок были направлены в Эрмитаж.

В могилах курганов, расположенных далеко от городища в степи, принятых в литературе относить также к некрополю Нимфея¹, найдены были интересные комплексы мужских погребений с конскими захоронениями, с оружием, золотыми гривнами, чернолаковой керамикой аттического происхождения. Наряду с оружием, самосской бронзой середины V в. до х. э., редкими экземплярами аттической чернолаковой керамики второй половины V в. до х. э. найдены и золотые гривны, и бронзовые украшения конской упряжи.

Богатые мужские погребения курганов Нимфея по обряду и характеру материалов увязываются с погребениями Семибратных курганов Таманского полуострова, как курганов с местными погребениями. Наличие в комплексах погребений курганов Нимфея таких уникальных предметов, как бронзовая статуэтка юноши середины V в. до х. э., украшающая бронзовый треножник, редкие экземпляры аттической чернолаковой керамики, указывает на тесные связи Нимфея с верхушкой окружавшего его местного населения. Остальные комплексы курганов и сплошного некрополя Нимфея дают по обряду и характеру материалов погребений обычную картину некрополей городов Северного Причерноморья.

В 1876 г. на городище Нимфея Н. П. Кондаковым были заложены несколько траншей, которые, с его точки зрения, не дали никаких существенных находок и в дальнейшем раскопки на городище больше не производились.

Хребет Юз-Оба с расположенными на нем курганами делит побережье Керченского пролива в данном месте как бы на две части — одну, непосредственно прилегающую к Акрополю Пантикея — горе Митридат, входящую как бы в древнюю округу

¹ Отчеты и архивные данные раскопок курганов окрестностей Нимфея не дают возможности установить местоположение курганов, как и принадлежность комплексов к тому или другому кургану.

города, другую, отделенную хребтом в направлении к старому Карантину, с рядом невысоких курганов, расположенных не- вдалеке от берега. Эта часть, включая Старый Карантин, сильно понижается, заканчиваясь высоким обрывистым берегом Камыш-Буруна. Далее на юго-запад простирался в древности глубокий залив, доходивший, вероятно, до озера Чурубаш. В настоящее время плавни и солончаки являются следами этого залива. На другой стороне залива, против Камыш- Буруна, на плоскогорье расположен древний Нимфей (табл. I). Плоскогорье идет от самого берега на высоте 24,0 м над уровнем моря и затем, постепенно понижаясь, переходит в степную равнину, на которой группами и в одиночку расположены курганы и некрополь Нимфея.

Площадь городища имеет вид неправильного треугольника, вершиной своей обращенного на восток к морю (табл. II). Расположено городище у с. Эльтиген и занимает площадь в 9 гектаров. Въезд на городище идет по широкой проезжей дороге с северо-запада, оставляя справа курганы, уходящие в степь.

Западной границей городища является неглубокая балка, в древности, вероятно, имевшая значительно большую глубину.

Северная сторона городища представляет как бы вогнутую внутрь дугу. Ряд карьеров-разработок, произведенных Азводстроем в 1937 г., нарушил очертание северного склона. На восток рельеф северного склона повышается, а затем плавно переходит в нижнюю террасу.

Южный пологий склон городища образует вогнутую линию. Поверхность верхнего плато неровная, с характерными выступающими буграми — следами затянутых землей древних строительных остатков. В обрезах разработок карьера обнаженный культурный слой местами имеет мощность от 0,10 до 0,50 м. Как на поверхности городища, так и у западной границы, на склонах балки везде видны обломки античной керамики. За пределами городища в обрезах склонов культурного слоя нет, и только на поверхности выступа, на юго-запад от южного склона, за западной балкой, встречаются единичные обломки стенок амфор.

Южный склон городища переходит в низину, на которой расположено село Эльтиген. Низина, покрытая мощным слоем морского песка, является следом древней бухты, гавани Нимфея. Исследователи второй половины XIX в. считали, что гавань Нимфея находилась в заливе. Но крутой северный склон городища вряд ли был удобен для причала древних судов: сильные ветры, дующие по нескольку дней подряд, могли гнать парусники на скалистый берег. Вот почему мало вероятно, чтобы громадный открытый залив мог служить гаванью Нимфея.

Главная часть города — Акрополь — находилась в юго-восточном углу города, вблизи гавани. Отсюда, вероятно, шло заселение города по нижней террасе и плато в направлении к западной балке. Эта юго-восточная оконечность городища должна была существовать во все время жизни древнего Нимфея, так как связи античного города с остальным миром всегда шли, главным образом, по водным путям.

Исследование городища в 1939 году начато было с этой юго-восточной части; были заложены три раскопа, образующие как бы треугольник, обращенный вершиной к мысу на восток — раскопы „B“, „C“ и „D“.

У северного склона юго-восточной оконечности был заложен раскоп „B“, площадью в 300 кв. м. Второй раскоп „C“, площадью в 225 кв. м — у выходов больших глыб скалы южного склона и раскоп „D“, площадью в 100 кв. м — на юго-восточной оконечности мыса. Намеченная к изучению площадь в дальнейшем будет идти по линии соединения раскопов „B“, „C“ и „D“ и дальше от этого треугольника, в направлении к западной балке. На нижней террасе был заложен раскоп „A“, площадью в 250 кв. м.

Самыми поздними строительными остатками, открытыми на городище Нимфея в 1939 г., были остатки зданий римского времени. На верхнем плато городища, у северного склона на раскопе „B“ (рис. 1) на высоте 23,72 м над уровнем моря открыта часть большого здания II—III вв. х. э. с хорошо сохранившимся с севера входом из трех ступеней (табл. III, 1). Вход вводит в большой открытый двор (табл. III, 2) размером 7,0 × 6,0 м, выложенный плитами и большими камнями. Двор обрамлен с востока сильно разрушенной стеной № 1, длиной в 11,20 м, уходящей южным концом в борт раскопа, а с севера так же разрушенной стеной № 2. Камни и плиты двора лежат на глине и выходах скалы, которая является материком в Нимфее.

В стене № 1 проходит водосток (табл. IV, 1). Он начинается у самой стены и далее перекрытый плитами, прерываясь, выходит у восточного склона (табл. IV, 2).

С востока к большому двору примыкает другое сильно разрушенное здание, жилые комнаты которого уходят в южный борт раскопа. К западу от большого здания открыты большие участки скалы со сглаженной поверхностью, уровень которой местами выравнен отдельными камнями. Возможно, что во время, предшествовавшее зданиям II—III вв. х. э., участки скалы являлись частями большой площади, находившейся у северного склона. Еще одно здание римского времени открыто у южного склона, у выходов больших глыб известняка (табл. V, 1) на высоте 23,32 м над уровнем моря в центральной части

раскопа „С“ (рис. 2). Открытая часть здания с северо-востока замкнута стеной длиной в 6,70 м. В углу помещения сохранилась печь подковообразной формы с остатками пода. Свод печи не сохранился.

К стене с внешней стороны примыкает сохранившаяся часть вымостки двора размерами $7,20 \times 2,80$ м (табл. V, 2). Северный конец вымостки подходит к кладовой здания, пол которой,

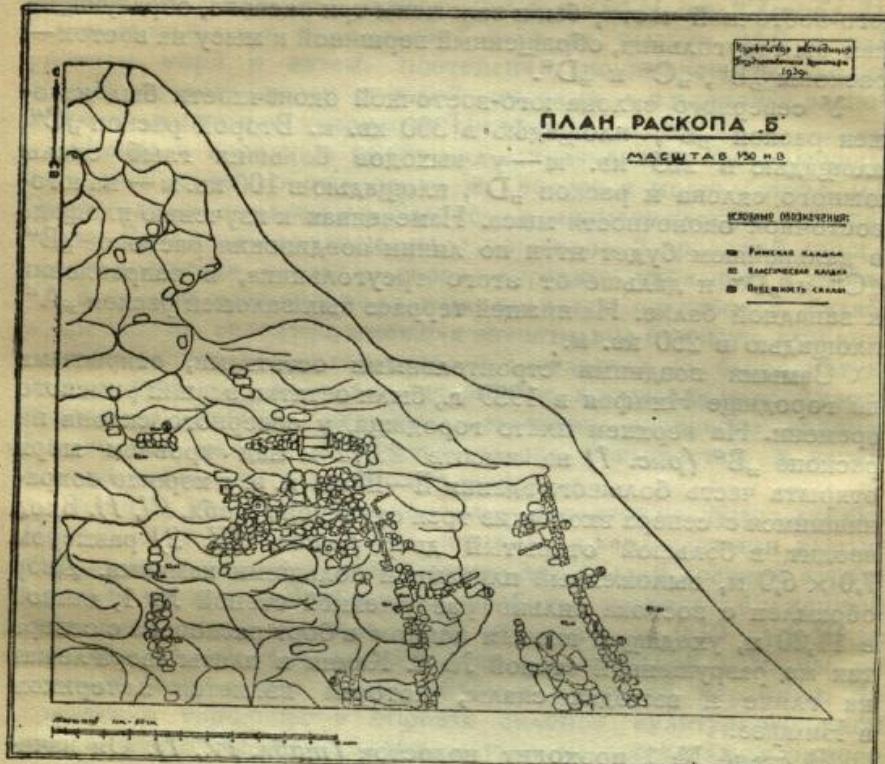


Рис. 1

вероятно, был глинобитным. В нем открыты три глинобитные ямы хозяйственного назначения, две из них грушевидной формы. Неподалеку от ямы найден был очаг. От него сохранились — часть пода с боковым обожженным камнем и задней стенкой, которой служила сработанная каменная зернотерка (табл. V, 2). Стены кладовой не сохранились.

Вскрытые строительные остатки на верхнем плато городища дают представление о жизни Нимфея во II и III вв. х. э., причем по уровню их залегания и характеру материала, сопрово-

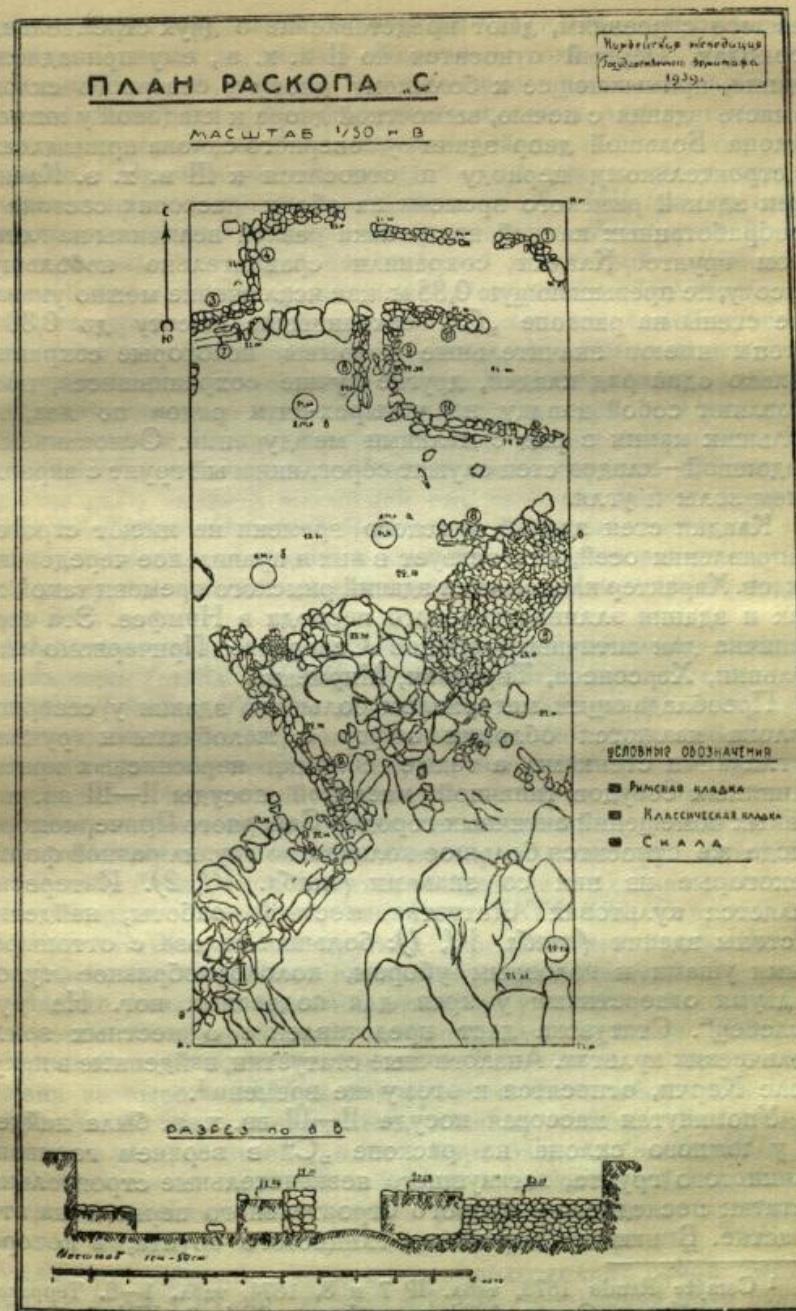


Рис. 2

вавшего строениям, дают представление о двух строительных периодах. Первый относится ко II в. х. э., ему принадлежат здание, примыкающее к большому двору у северного склона, и часть здания с печью, вымосткой двора и кладовой у южного склона. Большой двор здания у северного склона принадлежит II строительному периоду и относится к III в. х. э. Кладки стен зданий римского времени на обоих раскопах состоят из необработанных камней известняка разной величины на глинистом грунте. Кладки сохранили сравнительно небольшую высоту, не превышающую 0,35 м. как исключение можно указать две стены на раскопе „С“, сохранившие высоту до 0,80 м. Стены имеют значительные разрывы, некоторые сохранили только один ряд кладки, другие лучше сохранившиеся, представляют собой кладку из четырех-пяти рядов по два, три больших камня в ряд с мелкими между ними. Основанием — подошвой — кладок стен служит сероглинистый грунт с вкраплением золы и угля.

Кладки стен зданий римского времени не имеют строгого направления осей, отсутствует в них и правильное чередование рядов. Характер кладок стен зданий римского времени такой же, как и здания эллинистического периода в Нимфе. Эта черта типична для античных городов Северного Причерноморья — Ольвии, Херсонеса, Тиритаки, Мирмекия.

Преобладающим материалом большого здания у северного склона являются обломки амфор с желобчатыми ручками и гладкими стенками, а также обломки нерасписных красноглиняных сосудов типичной массовой посуды II—III вв. х. э. жилых помещений античных городов Северного Причерноморья. Сюда же относится большое количество грузил разной формы, некоторые из них со знаками (табл. VI, 2). Интересной является культовая статуэтка местной работы, найденная у стены здания (табл. VI, 1): большая голова с оттопыренными ушами и головным убором, колоколообразное тулово с двумя отверстиями у края для подвесных ног. На руке „хлебец“. Статуэтка дает представление о местных земледельческих культурах. Аналогичные статуэтки, найденные в некрополе Керчи, относятся к этому же времени¹.

Упомянутая массовая посуда II—III вв. х. э. была найдена и у южного склона на раскопе „С“ в верхнем горизонте глинистого грунта, затянувшего незначительные строительные остатки последнего — второго строительного периода на этом участке. В нижнем горизонте глинистого грунта, в котором

¹ Compte Rendu 1873, табл. II 7 и 8, 1874, табл. 1—8. Терракоты Одесского Музея, Одесса 1897 часть I табл. XIII, 3, XIV, 1—3; ИАК вып. 56 стр. 14 рис. 5. Jahrbuch des Arch. Inst. Arch. Anz. 27, 1912, стр. 345, рис. 29 и 1913 стр. 193—194 рис. 32 и 33.

расположены строительные остатки первого строительного периода II в. х. э., кроме большого количества массовой обиходной посуды, найдена была ввозная краснолаковая керамика малоазийских центров: краснолаковая керамика представлена характерной, обычно встречающейся в античных городах Северного Причерноморья, посудой — обломки чашек с вертикальными профилированными краями (табл. VII, 3) и со стенками, украшенными рельефным орнаментом. Лак на этой посуде красный, блестящий, характерный для второй половины I, начала II в. х. э. К этому же времени относится обломок вертикального края сосуда с орнаментом листьев белой краской и обломок дна краснолаковой тарелки со штампованным изображением ступни с насечками вокруг. Характерным для раннего материала римского времени в городах Северного Причерноморья является посуда серой глины с черным покрытием, так называемая „terra nigra“. Обломок такой тарелки найден на раскопе „С“; близкой аналогией ему является тарелка из раскопок некрополя Ольвии¹. В раскопках Ольвии последних лет такая посуда была найдена в нижнем городе на раскопе „НГ“ при раскрытии жилых комплексов конца I и первой половины II в. х. э.

Найдены были и предметы домашнего обихода — лепные светильники (табл. VII, 1), железные ножи, кремни с мелкой ретушью (табл. VII, 2). Достаточно полно и разнообразно представлена керамика, изготовленная на месте: толстостенная и лепная кухонная посуда и сосуды, покрытые красной краской в подражание привозной краснолаковой керамике. От стеклянной посуды имеются единичные незначительные обломки. Поделки из кости представлены только проколками грубой работы.

Медные боспорские монеты, найденные в зданиях римского времени царя Риметалки, тип Бур. XXIX. 188, Савромата I, тип Бур. XXVIII, 159 и другие, определенные проф. А. Н. Зографом, подтверждают высказанную датировку.

Здание римского времени, открытное у южного склона, было выстроено на разрушенной оборонительной стене Нимфея. Оборонительная стена относится к IV в. до х. э., она расположена на высоте 23,15 м. над уровнем моря. Оборонительная стена № 5 идет параллельно южному склону. Восточным открытым концом стена уходит в борт раскопа (табл. VIII, 1).

Кладка стены шириной в 2,35 м и высотой в 1,0 м. имеет по краям правильно выведенные ряды, середина же заложена камнями разной величины, лежащими в земле (табл. VIII, 2). Фундамент наружного края стены представляет собой выступающие вперед плиты, длиной в 1,0 м. Внутренний край стены

¹ ИАК вып. 8, стр. 35, рис. 22.

выступающих плит фундамента не имеет. Оборонительная стена Нимфея не имеет близких аналогий в Северном Причерноморье. Она не похожа на стены Тиритаки, Мирмекия, Херсонеса¹ и Ольвии². Нет в ней рустованных плит, как нет и параллельных, строго выведенных рядов с плотно пригнанными друг к другу плитами. Близкой аналогией по характеру кладки является городская стена, открытая в Олинфе³, которая также относится к IV в. до х. э. Уступы камней, идущие от наружного края стены, представляют собой небольшую часть сохранившегося хода к выходам скалы, возможно, представлявшей собой протехизму (передовую стену). Здесь в углубление выход в скалы стоял большой пифос для хранения зерна (табл. IX, 1). Оборонительная стена выстроена на разрушенных строениях V в. до х. э., которые снивелированы были слоем щебня, мощностью в 0,10 м.

К северу от оборонительной стены на высоте 22,30 м. над уровнем моря открыто жилое помещение V в. до х. э. Помещение вытянутой прямоугольной формы (табл. IX, 2). Стены его № 9, 10 и 11 имеют другую ориентировку, чем стены зданий римского времени на этом же участке, следовательно, планировка зданий классического времени была иной, чем в римское время. В углу помещения сохранились остатки глиnobитного пола, на котором была найдена аттическая чернолаковая керамика V в. до х. э.—кубки со штампованным орнаментом, чернолаковая чашечка и большое количество обломков чернолаковых киликов.

Здания римского времени воздвигнуты на разрушенных строениях классического времени, что было открыто и на раскопе „В“ у северного склона, где водосток здания III в. х. э. был выстроен на разрушенной стене V в. до х. э. (табл. IV, 2). На обоих исследованных участках верхнего плато городища ни строительных остатков, ни вещественных материалов эллинистического времени не обнаружено. Возможно полагать, в предварительной пока форме, что у северного и южного склонов на верхнем плато городища интенсивной жизни в эллинистическую эпоху не было. Монеты Пантикалея эллинистического времени, найденные на сглаженных участках скалы у северного склона, как бы подтверждают высказанное предположение о том, что здесь была площадь, существовавшая и в эллинистическое время.

¹ ИАК вып. 21, табл. IV, VI, VII.

² ОАК 1904 г. Ольвия, стр. 11, рис. 6.

³ Excavations at Olynthus, David M. Robinson, London 1938, part III, pl. 12, 2. Городская стена Олинфа, имеющая ширину 0,80 м. в месте поворота у склона холма расширяется до 3,25 м., причем в этом месте нижний ряд камней кладки лежит на щебне.

Открытые строительные остатки классического времени дают представление о жизни города в V—IV вв. до х. э. По характеру кладок стены зданий классического времени отличаются большей четкостью осей от стен зданий римского и эллинистического времени, открытых на нижней террасе городища. Кладки стен раннего классического времени состоят из строго параллельных рядов плоских камней желтого известняка, лежащих на глине.

Вещественный материал культурного слоя классического времени дает возможность, в общих чертах, охарактеризовать два строительных периода классического времени жизни Нимфея. Первый относится к V в. до х. э., второй—к IV в. до х. э. У оборонительной стены найден чернолаковый материал, по характеру своему относящийся к IV в. до х. э. Это преимущественно обломки чернолаковой керамики—киликов, светильников, так называемых „рыбных блюд“. Материал основания оборонительной стены—обломки чернолаковых киликов со штампованным орнаментом, обломки стенок краснофигурных сосудов, а также медная монета¹, определяют время сооружения стены началом IV в. до х. э. Фрагментированный пифос, обнаруженный в выходах скалы, является единственным, насколько нам известно, по форме и орнаменту в раскопках Северного Причерноморья (табл. X, 2). Тулово пифоса сильно расширяется к середине и суживается к плоскому дну и горлу. Его серая поверхность покрыта мелкими горизонтальными насечками. От дна к середине идут радиально рельефные рубчики, в средней части рубчики расположены по концентрическим кругам, а в верхней части снова радиально. Начало рубчиков дано выпуклыми каплями. Рядом с пифосом находился фрагмент чернолаковой котилы² начала IV в. до х. э. (табл. X, 1).

Аттические чернолаковые двуручные кубки (табл. XI, 1) со штампованным орнаментом, в виде двухрядного пояса пальметок, окаймленного сверху и снизу поясом ов³, были найдены на глиnobитном полу помещения, расположенного к северу от оборонительной стены. Здесь же были найдены обломки стенок кубков, но с другим расположением пальметок и ов (табл. XI, 2) и аттическая чернолаковая чашка с профицирован-

¹ Монета Пантикалея тип Бур. XX, 78, IV в. до х. э.

² Близкая по форме P, N. Ur e, Black glaze pottery from Boeotia, табл. X, рис. 6.

³ Corp. Vas. Ant., France, Musée national de Sèvres, Fasc. 13, IV Eb, табл. 51, рис. 2; Corp. Vas. Ant. Great Britain, Cambridge, Fas 6, III L, g IV e, табл. XL I рис. 40.

ным краем¹ (табл. XI, 3). Аттическая чернолаковая керамика датирует помещение второй половиной V в. до х. э. Вне жилого помещения материал относится к началу V в. до х. э.: фрагментированный чернофигурный лекиф с изображением вертикальных пальметок, обломок чернофигурного килика с изображением ног лошадей в характерном для первой половины V в. беглом стиле. На обоих участках верхнего плато в нижнем горизонте классического слоя попадается и материал конца VI в. до х. э., обломки ионийских тонкостенных киликов, обломок кольцеобразного сосуда, обломки горла навкратийского кувшинчика и коринфского скифоса и, наконец, обломки горл архаических амфор (табл. XII, 1). Интересным является и кувшин серой глины местной работы (табл. XII, 2), аналогиями которому служат кувшины из некрополя Ольвии классического периода. Строительные остатки конца VI в. до х. э. еще не вскрыты.

Культурный слой эллинистического времени выявлен на нижней террасе городища. Открыто святилище V—II вв. до х. э. (рис. 3). Сохранилась большая часть здания на высоте 10,70 м над уровнем моря. Святилище вытянутой прямоугольной формы с входом в стене № 2, обрамляющей здание с юго-запада (табл. XIII, 1). Внутри, против входа, большая плита с прилегающими к ней камнями является остатками каменного пола. С востока к стене № 2 примыкает широкая стена № 3 (шириной 2,40 м), служившая контрфорсом зданию, ввиду понижения террасы в этом месте. С другого конца стена № 2 замыкается стеной № 4, которая северо-восточным концом связана с остатком четвертой стены святилища, уничтоженной карьером (табл. XIII, 1). Каменный пол внутри здания перекрыл остатки раннего святилища V—IV в. до х. э., расположенного в северо-западной части здания. Это помещение на высоте 8,5 м над уровнем моря, неправильной прямоугольной формы, примыкающее к выходам скалы, относится к первому строительному периоду здания. Внутри этого помещения сохранился ряд камней, идущих параллельно короткой стене здания, концы которого повернуты в сторону длинных сторон помещения. Стена № 4 помещения классического времени была надстроена и использована при расширении здания святилища в эллинистическое время — стены № 2, 3, 4, 5.

В римское время святилище не существовало.

¹ Реплики: а) ИАК, вып. 56, раскопки у станицы Елизаветовской в 1911 г., курган 28, стр. 240, рис. 49.

б) Раскопывания Ольвии р. 1926. Одесса, 1929, стр. 63, рис. 55.

в) Corp. Vas. Ant., France, Musée national de Sèvres, Fasc. 13, I II, N табл. 23, рис. 20.

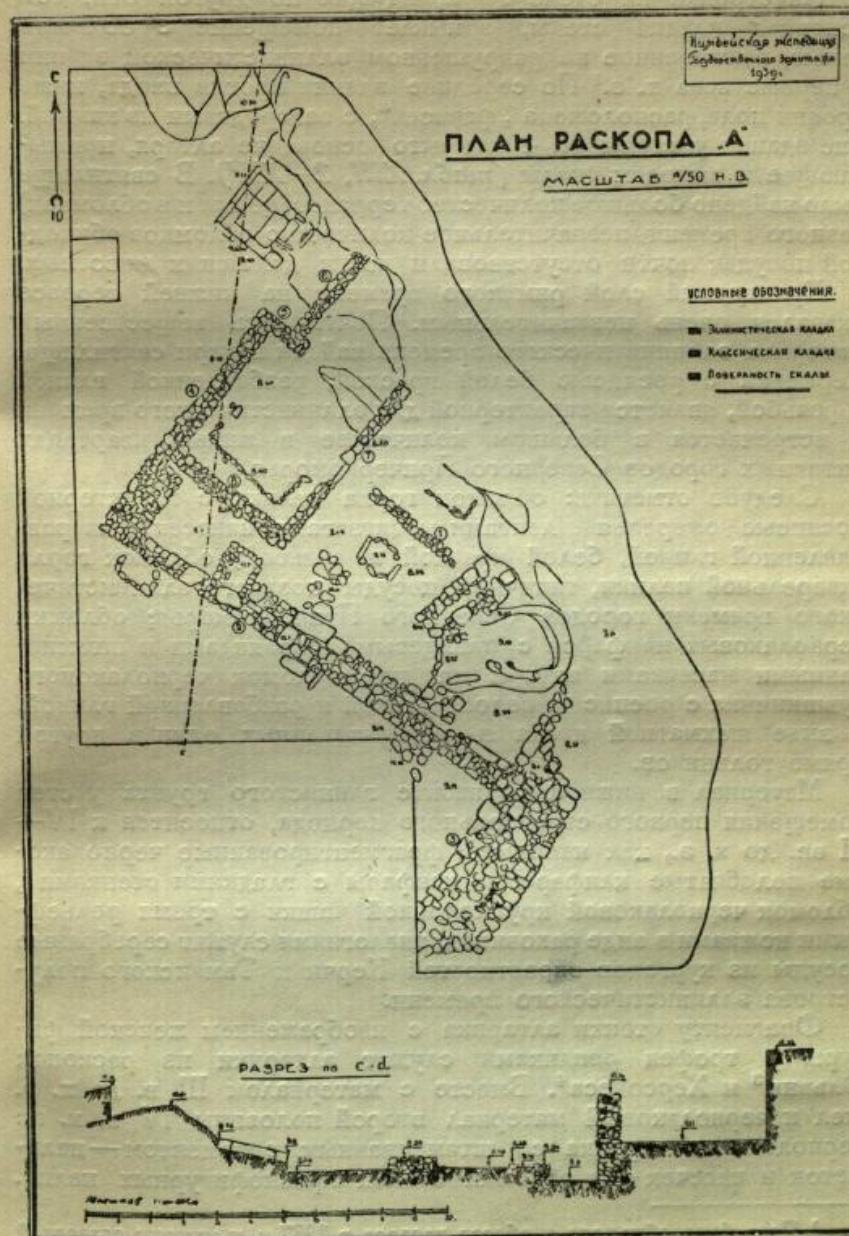


Рис. 3

Надстройка на стене № 2, идущая по другой оси, чем основная кладка стены, замыкает помещение с большой печью, выстроенное на разрушенном эллинистическом здании в первые века х. э.¹ По середине здания против входа, ниже уровня пола, расположена „фависса“, с загородками из камней. Вне здания у стены № 4 открыто основание алтаря, примыкающее к выходам скалы (*табл. XIII, 2—XIV*). В святилище было найдено большое количество терракот (целых и в обломках) разного времени, незначительное количество обломков обиходной посуды; почти отсутствовали кости домашних животных.

Культурный слой римского времени на нижней террасе оказался очень незначительным. Почти весь вещественный материал эллинистического времени найден внутри святилища. Керамика с росписью белой краской, разбавленной глиной и резьбой, является характерной для эллинистического времени и встречается в большом количестве в жилых кварталах античных городов Северного Причерноморья.

Следует отметить: обломок горла пелики с характерной росписью ожерелья с лентами и зигзагами, нанесенными разбавленной глиной, белой краской и резьбой; обломок горла акварельной пелики, типичной посуды позднего эллинистического времени городов Северного Причерноморья; обломки чернолаковых канфаров с плющевыми гирляндами и штампованными насечками внутри на дне; обломок чернолакового кувшинчика с росписью белой краской и разбавленной глиной, в виде шахматной доски и ряда вписанных один в другой прямоугольников.

Материал в нижнем горизонте глинистого грунта у стен помещения первого строительного периода, относится к IV—III вв. до х. э., как например: фрагментированные чернолаковые желобчатые канфары и канфары с гладкими стенками², обломок чернолаковой круглодонной чашки с тремя рельефными ножками в виде раковинок; аналогиями служат серебряные сосуды из курганов окрестностей Керчи и Таманского полуострова эллинистического времени.

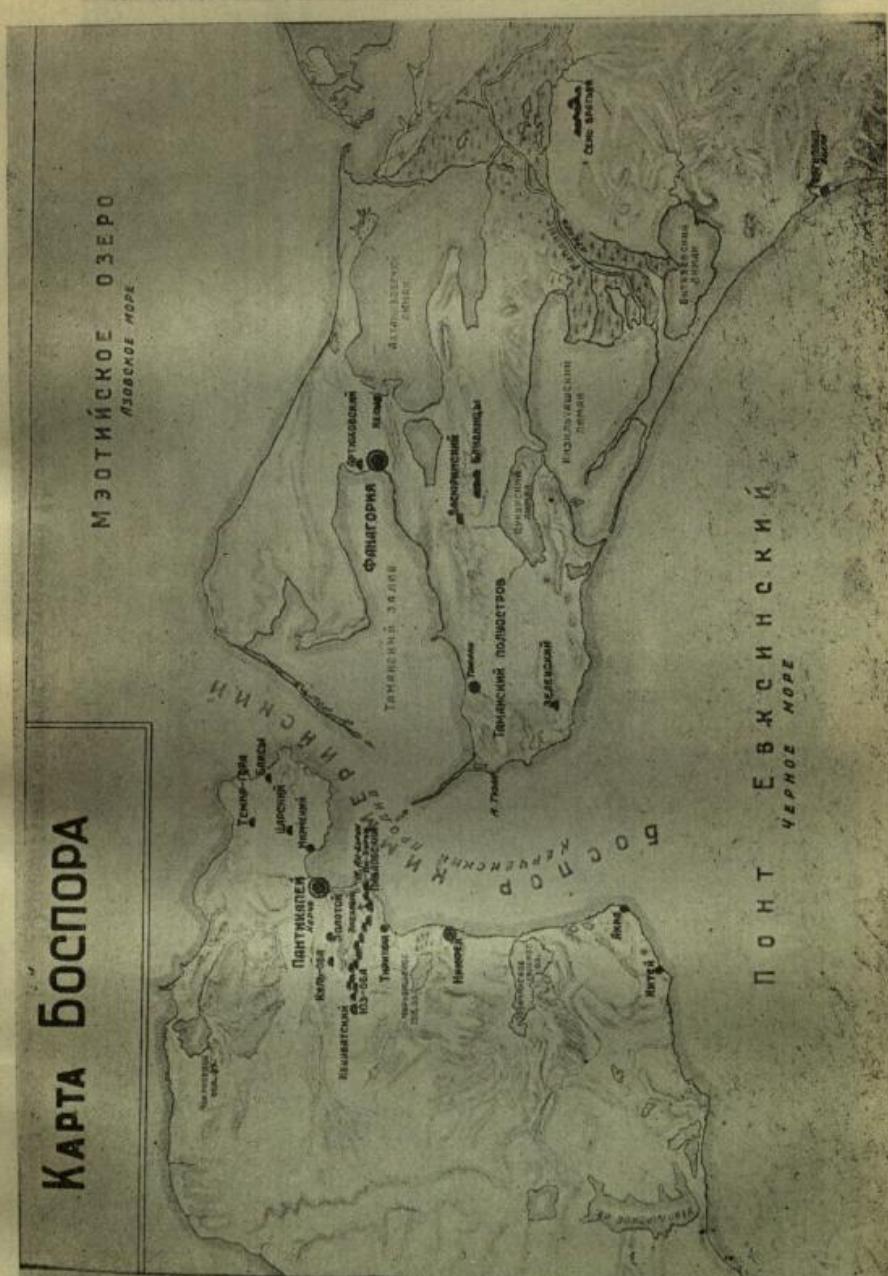
Фрагменту стенки алтарика с изображением женской фигуры у трофея репликами служат алтаики из раскопок Ольвии³ и Херсонеса⁴. Вместе с материалом III в. до х. э. шел и чернолаковый материал второй половины IV в. х. э.: чернолаковая тарелка со штампованным орнаментом — пальметок и насечек — и обломки стенок краснофигурных пелик.

¹ Печь была обнаружена в обрезе карьера в 1937 г. и открыта разведкой 1938 года.

² Аналогичный канфар ИАК вып. 7, стр. 36, рис. 25.

³ ОАК 1908 г. стр. 76, рис. 49, 52.

⁴ Раскопки Херсонеса 1900 г. № 41, Эрмитаж, КП 14549.





Юговосточная оконечность городища Нимфея.



1. Вход в дом III в. х. э. у северного склона.



2. Двор дома III в. х. э. у северного склона.



1. Водосток в стене № 1 дома III х. э. На переднем плане — выходы скалы.



2. Выход водостока, сооруженный на стене V в. до х. э.



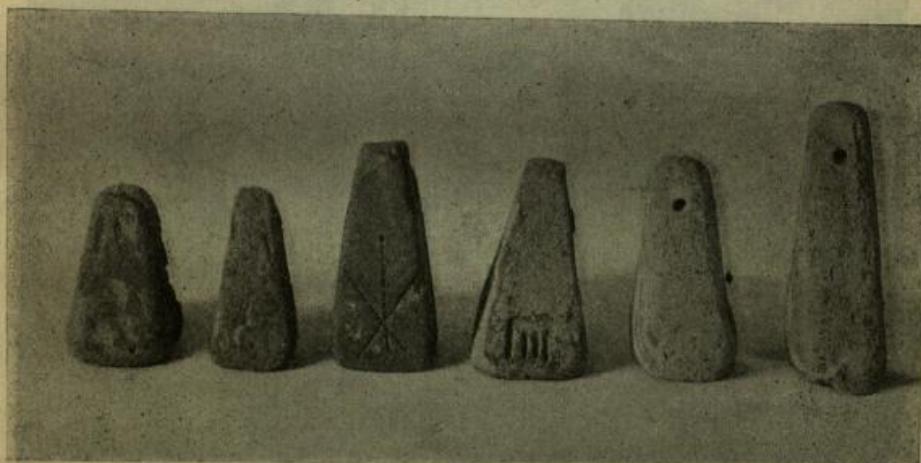
1. Вид южного склона с выходами скалы до раскопок.



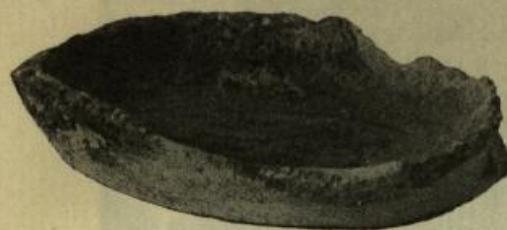
2. Двор дома II в. до х. э. и кладовая с глинянитными ямами у южного склона.



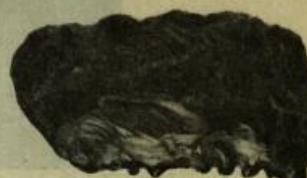
1. Глиняная культовая статуэтка III в. х. э.



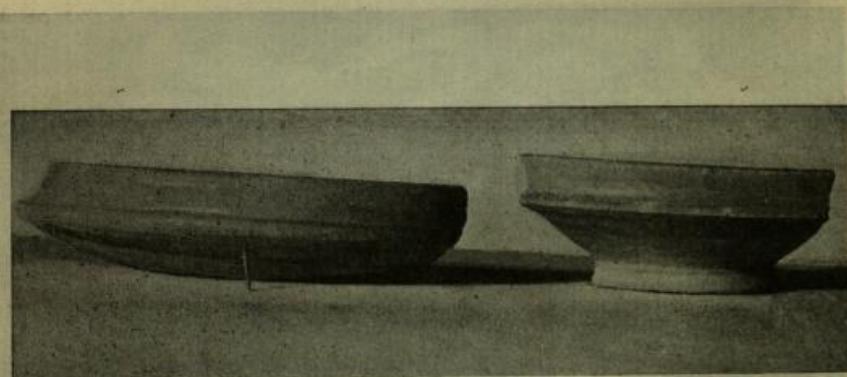
2. Глиняные грузила II — III вв. х. э.



1. Лепной светильник.



2. Кремень.



3. Фрагменты краснолаковой керамики II в. х. э.



1. Оборонительная стена Нимфея IV в.
до х. э. у южного склона.



2. Забутогка оборонительной стены IV в. до х. э.



1. Пирос в углублении скалы перед оборонительной стеной IV в. до х. э.



2. Остатки зданий V в. до х. э. за оборонительной стеной IV в. до х. э.



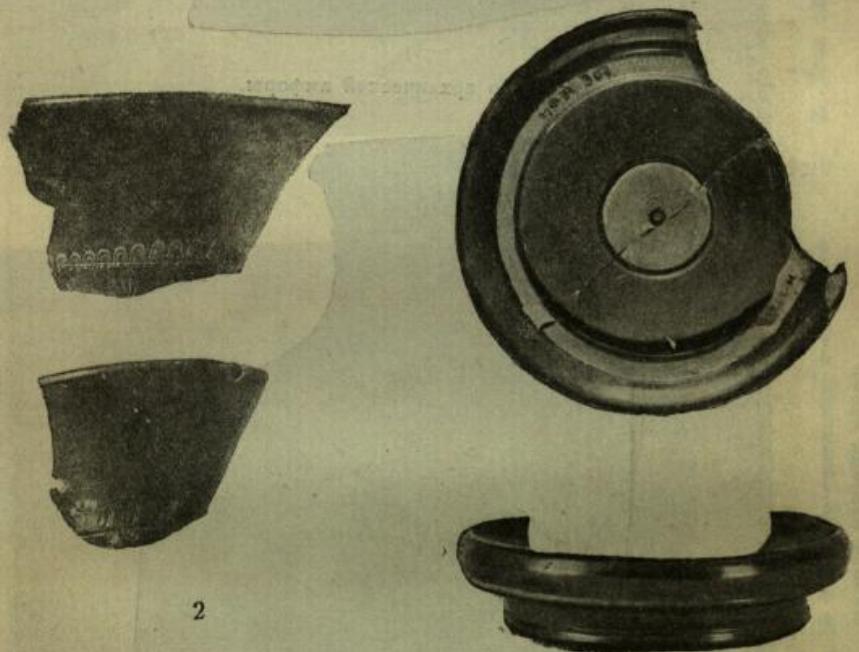
1. Фрагмент чернолаковой котилы IV в. до х. э.



2. Пифос после реставрации.



1



2

1. Аттические чернолаковые кубки второй половины V в. до х. э.
2. Обломки аттических чернолаковых кубков.
3. Аттическая чернолаковая чашка V в. до х. э.

3



1. Горло архаической амфоры.



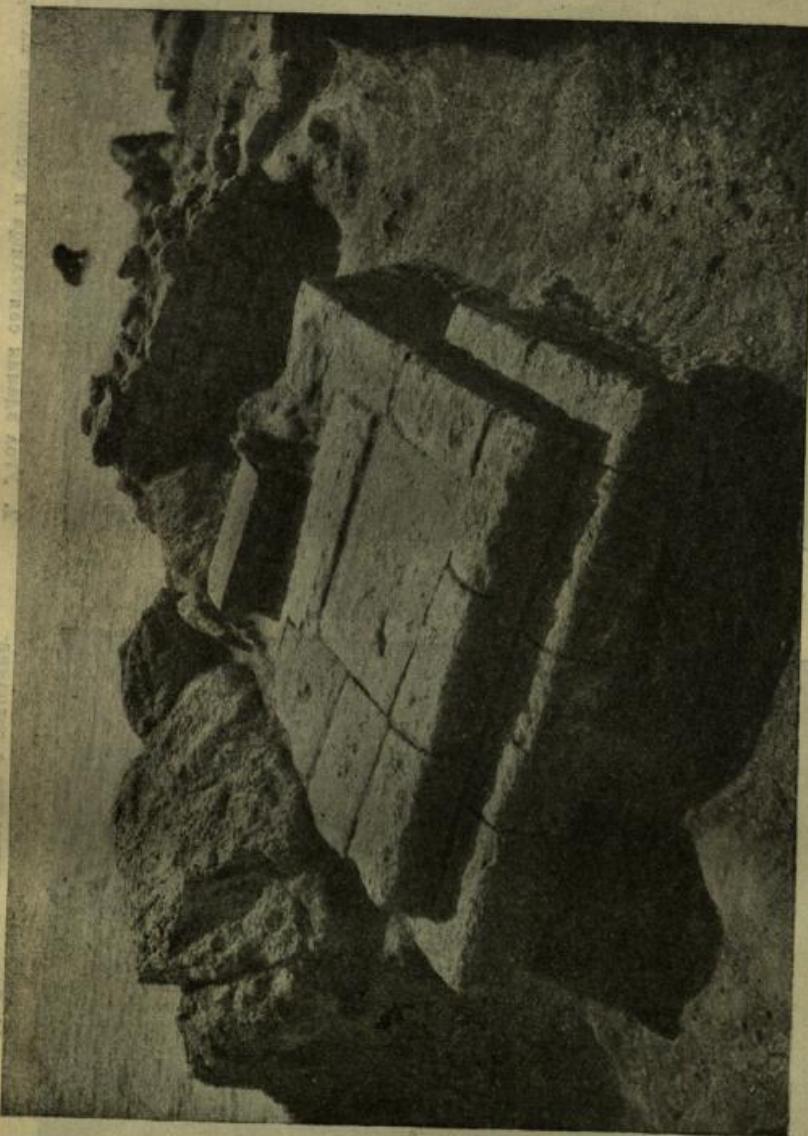
2. Кувшин серой глины V в. до х. э.



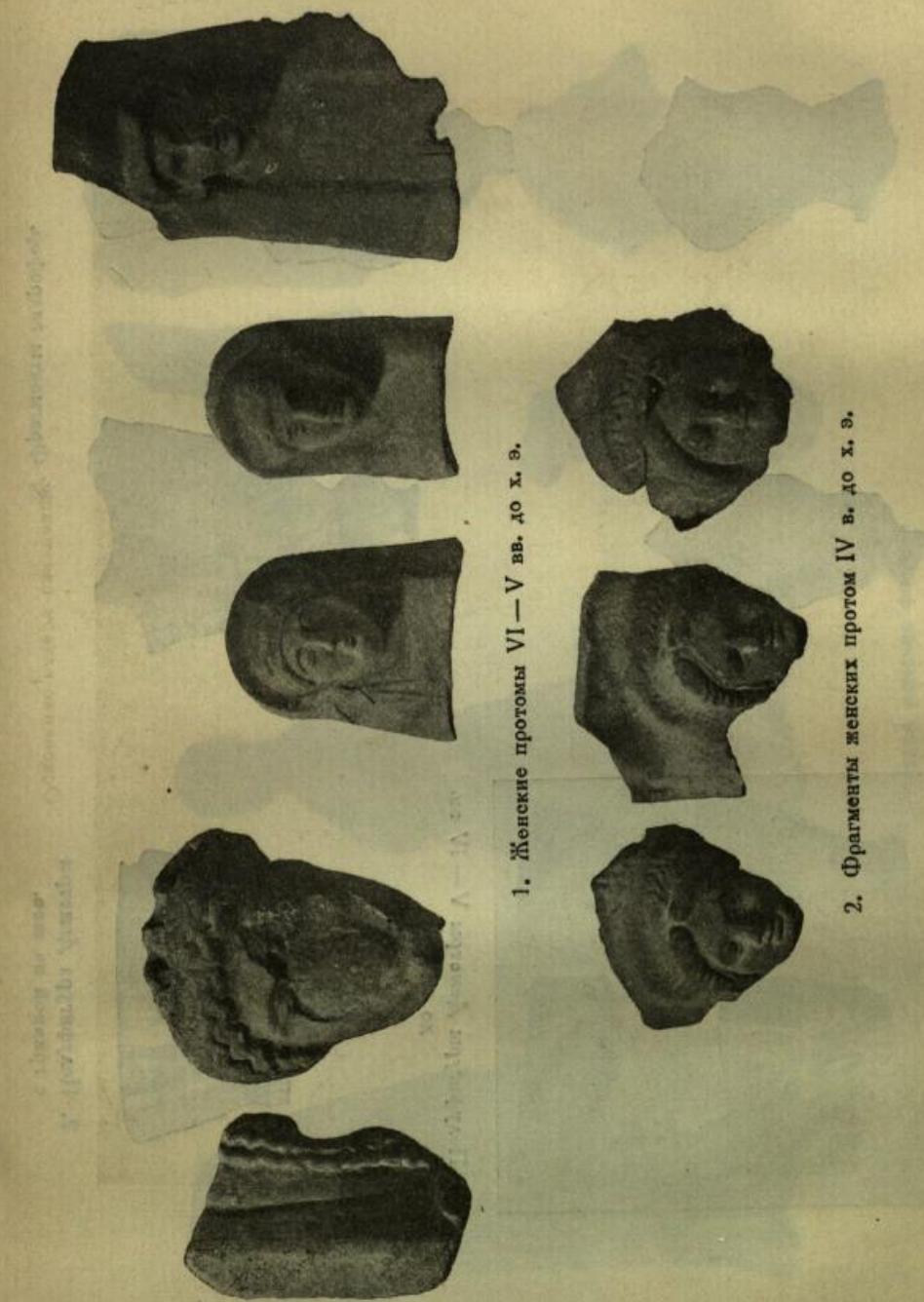
2. Угол здания святилища и основание алтаря.



1. Стена № 2 здания святилища с сохранившимися плитами входа.



Основание алтаря святилища.



1. Женские протомы VI — V вв. до н. э.

2. Фрагменты женских протом IV в. до н. э.



1. Полуфигуры Деметры V—IV вв.
до н. э.

2. Полуфигура Деметры
с гривной на шея.

3. Фрагменты гидрофор.



Стоящие женские фигуры.



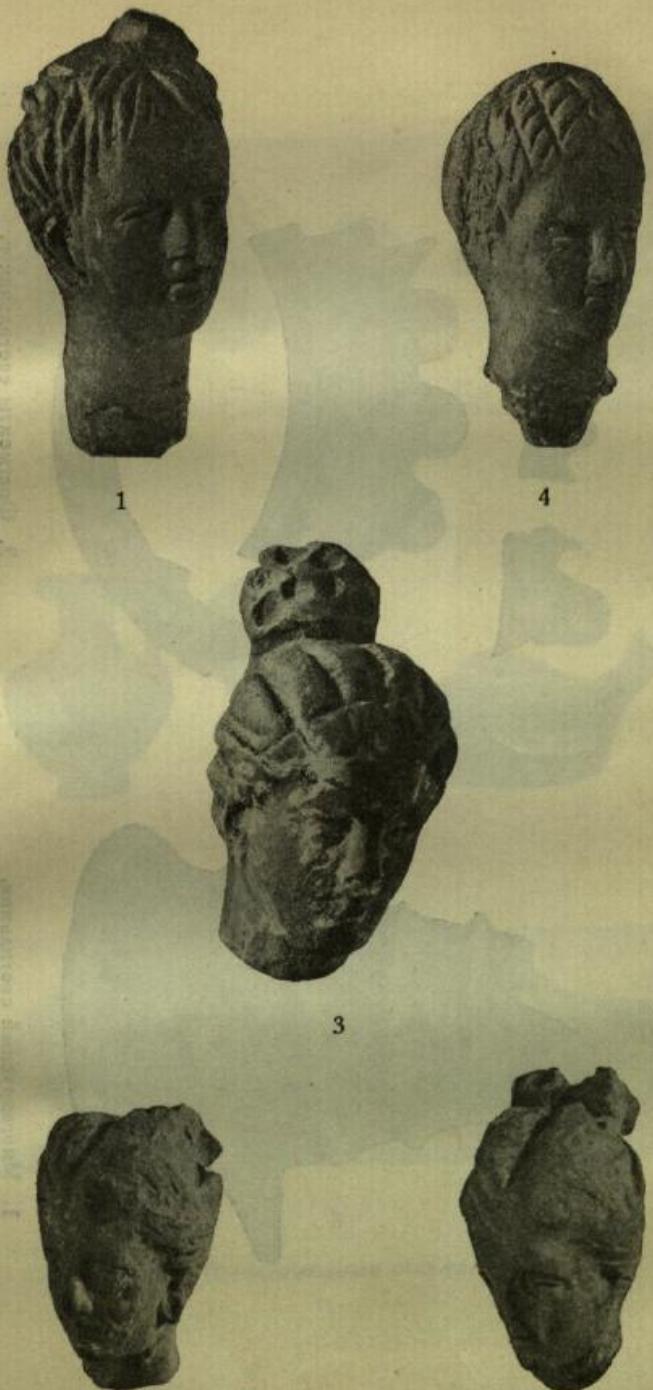
1. Стоящая женская фигура
V в. до н. э.



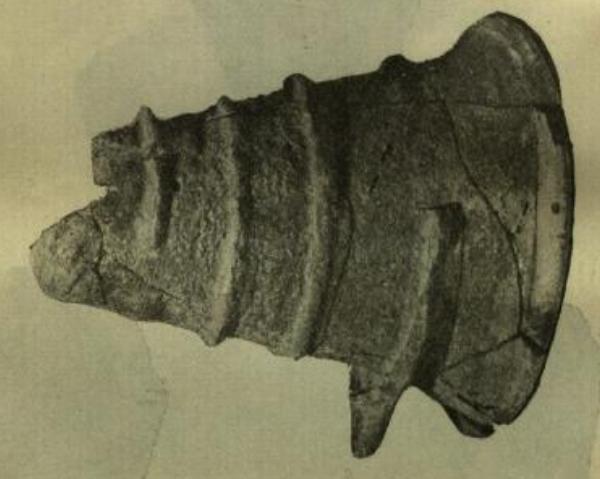
3. Фрагмент протомы со следами
белой краски.



2. Фрагментированная терракота Кибелы.



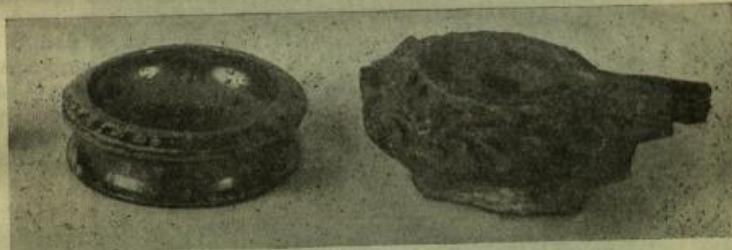
Головки терракот эллинистического времени.



1. Многоярусный светильник.

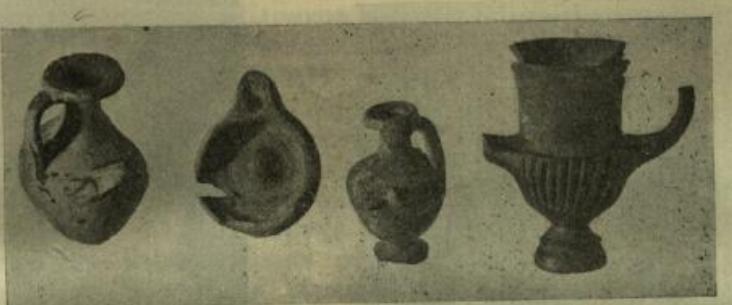


2. Фрагменты светильников.

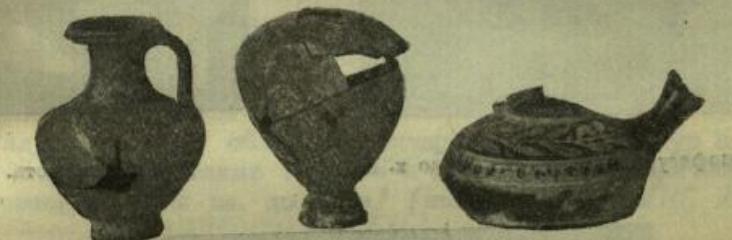


3

Посвятительные сосуды.



1



2



1. Краснофигурная гидрия V в. до х. э.



2. Резная кость.



3. Чёрнолаковая тарелка.

В нижнем горизонте глинистого грунта было найдено большое количество обломков черепиц перекрытия здания первого строительного периода, среди них обломок черепицы с частью клейма „ΣΙΛΙΚΗ“ и обломки штукатурки красного цвета. Среди черепиц найдены были и архитектурные детали: обломок терракотового акротерия — часть листа аканфа, обломки терракотового карниза — овьи и овьи с жемчужной нитью и обломок терракотового водостока — часть головы льва.

Найденные в святилище терракоты представляют собой женские промоты, головки от женских промов, полуфигуры Деметры, гидрофоры и стоящие фигуры. Женские промоты найдены в количестве девяти экземпляров: три — конца VI в. до х. э.¹ (табл. XV, 1), две промоты V в. до х. э.² (табл. XV, 1). три промоты IV в. до х. э.³ (табл. XV, 2), одна — III в. до х. э. Семь полуфигур Деметры с руками на груди относятся к V—IV вв. до х. э.⁴ (табл. XVI, 1). Интересен обломок большой полуфигуры Деметры, в высоко перепоясанном хитоне, с изображением гривны на шее (табл. XVI, 2). Стоящие женские фигуры в хитонах с гидрией на голове — гидрофоры, найдены в количестве пяти экземпляров⁵ (табл. XVI, 3).

Ряд терракот и обломков стоящих женских фигур в хитоне и плаще, а также головок с причудливыми прическами относится к V—II вв. до х. э.⁶ (табл. XVII, XVIII, XIX).

¹ Типа Winter, Band III, I. I Teil, стр. 236, 8. Близкими аналогиями являются промоты из раскопок Феодосии, Музей Одесского Общества вып. I, табл. 10, рис. 6, стр. 27 и промоты собрания Musée imp. Ottoman, Const., 1908 г. табл. V № 2. Близкой по типу является и промота — Clara Rhodos том III, стр. 127, рис. 119.

² Аналогией служит промота Olynthus 1928, часть IV, табл. 4, 16.

³ Одной из них близкой аналогией служит глиняный акротерий — голова Артемиды собрания Одесского Музея из раскопок Феодосии 1894 г. Музей Одесского Общ. истории древностей вып. I. Терракоты. Одесса 1897 г. табл. VI, стр. 21.

⁴ Аналогиями являются терракоты из раскопок Olynthus 1931 г. табл. 10, рис. 41, табл. 9 рис. 36, 37. Близкой аналогией терракоте первой половины V в. до х. э. по трактовке плаща и края пеплоса в виде прямой с двумя выступами служит полуфигура Деметры из раскопок могильника в окрестностях Евпатории, ИАК, вып. 25, стр. 177, рис. 7, близкая трактовка пеплоса и у полуфигуры из раскопок в Olynthus 1931 г. табл. 8, рис. 32, 33 и табл. 7 рис. 31.

⁵ Из одной формы найдены две терракоты типа Winter, ук. соч., стр. 156, 4. 5. 6. Близкой аналогией служит Winter, ук. соч., стр. 158, 9 и аналогичными, являются гидрофоры из раскопок храма Деметры. Newton, History of discoveries at Halicarnassus табл. LX, 10 и LIX, 4, XLVI, 4, XLVII, I. Большое количество гидрофор было найдено в Eutresis'e в Беотии при исследовании стены, возможно, святилища. H. Goldman, Excavations at Eutresis in Boeotia, Cambridge 1931, стр. 250, рис. 310 стр. 254, рис. 314, стр. 256, рис. 315 и стр. 257 рис. 316.

⁶ По характеру складок хитона, трактованных строгими параллельными дугами, одна терракота относится к середине V в. до х. э.

Около одной из загородок стоял опрокинутый кверху дном большой глиняный светильник формы усеченного конуса (табл. XX, 1). Рожки на его стенках расположены концентрическими кругами. Рожки от таких светильников и верхушка одного из них были найдены в разных местах здания (табл. XX, 2). Репликами своеобразным светильникам служат два светильника из раскопок Херсонеса, хранящиеся в Эрмитаже¹. Своеобразную форму имеет фрагмент светильника в виде полого кольца с отверстиями для рожков, часть которого была найдена в разведке 1938 г. и составляет с ним одно целое (табл. XX, 2).

Большое количество миниатюрных сосудов — гидрий, амфорисков, канфаров и их обломков, светильников и „солонок“ — является посвятительными предметами святилища (табл. XXI). Такими же посвящениями служили и бронзовые перстни с гладкими щитками, один из них с резным изображением женской головы в профиль вправо², бронзовые спиралевидные подвески с чашечками на концах³, обломок бронзовой витой гривны и три бронзовые круглые зеркала. Резная кость — юноша с посохом — дополняет разнообразный материал святилища (табл. XXII, 2). Материал был найден большей частью у стен и в загородках. В одной из загородок находились следующие предметы: большое бронзовое зеркало, обломки трех статуэток-гидрофор, женская промота и терракота стоящей женской фигуры в плаще. В другой загородке: краснофигурная миниатюрная гидрия (табл. XXII, 1), ряд терракот, терракотовая фигурка птички и обломки полого кольца светильника. В третьей разрушенной загородке у стены № 2 находились краснофигурный гутус и две миниатюрные красноглиняные гидрии.

Как известно, в древних святилищах и храмах вышедшие из употребления приношения — терракоты, сосуды и другие предметы, целые и разбитые, хранились здесь же в пределах святилища в специальных ямах или загородках⁴. Вполне понятно, что в таких ямах или загородках раскопками открывался разновременный материал. Такие „фависсы“ были открыты в целом ряде святилищ и храмов древней Греции, Италии и Малой Азии.

¹ Кп 17990 и Кп 17991.

² Такие перстни характерны для комплексов погребений эллинистического времени некрополей городов Северного Причерноморья.

³ Близкие аналогии — Clara Rhodos, том III, табл. V, LVII, 3 и The Annual of the British School at Athens XXXV, 1934—1935.

⁴ Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, Paris 1896, том II, стр. 1024. Favissae.

Раскопками 1934—1936 гг. в Италии в местности, расположенной в нескольких километрах к северо-западу от Пестума, были открыты две фависсы эллинистического времени¹. В них было найдено также громадное количество битых терракотов, посвятительных сосудов, бронзовых ювелирных изделий времени от конца VI в. до конца III в. до н. э. В одной фависсе были устроены специальные „loculi“ из каменных плит, в них находился материал. „Loculi“ представляют собой четырехугольники из плит, поставленных на ребро. По своему устройству они близки открытым загородкам святилища Нимфея. В раскопках Приены² у храма Деметры и Коры также была найдена груда обломков терракотов и посвятительных сосудов, вероятно, неисследованная фависса.

Такую же фависсу представляет собой яма с большим количеством обломков терракотов, от конца VI в. до эллинистического времени, открытая в святилище на острове Кос³.

Такую же картину дает святилище Астарты на острове Кипре⁴. Терракоты и посвятительные сосуды, найденные у длинной стены святилища в Eutresis'e дают возможность предположить наличие фависсы и в этом святилище⁵.

Планировка здания, загородки внутри него, разновременные терракоты, посвятительные сосуды, наличие больших сложных светильников и основание алтаря дают возможность считать этот строительный комплекс святилищем.

Основание алтаря представляет собой прямоугольник (табл. XIV), сложенный из двух рядов тесаных известняковых плит, причем плиты нижнего ряда выступают по бокам. Близкой аналогией по форме служит алтарь из Трои, открытый раскопками в 1937 г.⁶ Алтарь из пепла древнейшего греческого храма Герейона в Олимпии имел в основании такой же прямоугольник из тесаных плит⁷.

Очень интересным является сообщение Тизенгаузена в Отчете Археологической Комиссии за 1878 г. стр. IX: „... по правую сторону дороги, ведущей через южную часть городища с „Семи братьев“ в Варениковскую станицу, оказалось на таковой же глубине (1 саж.) большое четырехугольное камен-

¹ JHS, 1936, vol. LVI pt. II стр. 217; 1937, vol. LVII, pt. II стр. 238; выдержки см. в Обзоре археологических открытий в области западного Средиземноморья в „Вестнике древней истории“, Москва 1939 1(6) стр. 233, хроника.

² Th. Wiegand und H. Schrader, Priene, Berlin 1904, стр. 147.

³ Jahrbuch d. arch. Inst. 1901 Arch. Anz., стр. 134—135.

⁴ M. Ohnefalsch, Kypros, стр. 482, 5, рис. 263.

⁵ H. Goldman, Excavations at Eutresis in Boeotia, Cambridge 1931, стр. 246, рис. 306.

⁶ American Journal of Archaeology 1937, том XLI № 1 стр. 43, рис. 23 и 1939 г. том XLIII, № 2, стр. 218 рис. 16.

⁷ Jahrbuch d. Arch. Inst. 49, 1934, стр. 139.

ное сооружение из огромных тесаных плит, выведенное в три ряда, уступами, может быть основание жертвенника¹. Возможно, что городище это, находясь в районе Кубани, входило уже в состав расширявшегося Боспорского царства к середине IV в. до х. э. На городище, вероятно, имелось святилище, а описываемое Тизенгаузеном сооружение могло служить основанием аналогичного алтаря.

Стены святилища по характеру кладок ничем существенным не отличаются от обычных стен зданий городов Северного Причерноморья эллинистического времени. Обычными для стен рядовых домов III—II вв. до х. э. являются кладки с нечеткими осьми и неточно выведенными рядами из необработанных камней, что характерно и для стен святилища. Но форма здания — вытянутый прямоугольник — и отсутствие двора с примыкающими комнатами необычны для планировки жилых домов. Аналогичную форму, вероятно, имело здание святилища в Eutresis², от него сохранилась длинная стена в 18,0 м., сооруженная из необработанных грубых камней¹, со щелями, заполненными землей, как и целиком сохранившаяся юго-западная стена № 2 святилища Нимфея. Древнее святилище впервые открыто в раскопках Северного Причерноморья.

На выдававшемся в море выступе черных скал стояло это святилище. В V в. до х. э. святилище было небольших размеров, в конце IV, начале III в. до х. э. святилище было расширено и включало в себя ранее существовавшее здание. В это время, вероятно, было сооружено основание алтаря. Новые загородки внутри здания местами перекрыли более ранние. Найденные в святилище терракоты большей частью представляют собой изображение Деметры, богини плодородия, культа наиболее распространенного в городах Северного Причерноморья, и посвятительная надпись богине Деметре на чернолаковой тарелке *ΙΕΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΟΣ* (табл. XXII, 3) дает возможность считать, что в Нимфее открыто святилище Деметры.

Работы 1939 г. на городище Нимфея открыли строительные остатки от начала V в. до х. э. по III в. х. э.

Открытие святилища Деметры дополняет наше представление о культе Деметры в Северном Причерноморье, в основном известном нам по богатым курганным погребениям жриц Деметры Павловской батареи, Большой Близницы, Анапы, открытых во второй половине XIX века.

¹ H. Goldman, Excavations at Eutresis in Boeotia, Cambridge 1931, стр. 246, рис. 306.

Открытие оборонительной стены Нимфея намечает границы Акрополя Нимфея. Сооружение ее на разрушенных строениях V в. до х. э. является важным фактором в истории образования Боспорского государства при первых Спартокидах. Дальнейшее открытие оборонительной стены внесет ясность в историю самостоятельного существования Нимфея в классическую эпоху и характера присоединения его к Боспору. Во время территориального расширения Боспора при первых Спартокидах в конце V, начале IV вв. до х. э. произошло столкновение Пантикалея с Феодосией, как сильного его конкурента в хлебной торговле Боспора. Один из первых архонтов Пантикалея из рода Спартокидов — Сатир, как о том свидетельствуют древние писатели, умер под стенами Феодосии, не взяв ее приступом. Преемник Сатира — Левкон, в первой четверти IV в. до х. э. завоевывает Феодосию¹. Возможно, что в походе Сатира на Феодосию Нимфей еще не был подчинен Боспору. Левкон, идя на Феодосию, вероятно, взял Нимфей. Подтверждением этого положения служат разрушенные здания V в. до х. э., на которых была выстроена оборонительная стена, сооруженная в начале IV в. до х. э. Дальнейшие раскопки по открытию оборонительной стены и изучение характера разрушения зданий V в. до х. э., возможно, позволят выяснить и сложный вопрос о передаче Гилоном Нимфея Боспорскому архонту.

Дальнейшие работы на городище Нимфея следующего года должны идти по линии полного раскрытия выявленных комплексов путем соединения заложенных раскопов „B“, „C“ и „D“, в целях раскрытия всей юго-восточной оконечности городища. Одновременно должно идти раскрытие окружения святилища на нижней террасе и соединения ее с верхним плато городища.

¹ Надпись на мраморной плите, находящаяся на выставке Боспора в Эрмитаже, служившая основанием статуи, заключает титул архонта Пантикалея Левкона — „Архонт Боспора и Феодосии, царь синдов, торетов дандарииев и пеессов“. IPE, II, 6.

THE NYMPHAEUM EXCAVATIONS IN 1939

The Hermitage Department of the ancient world undertook, for the first time in 1939, systematic excavations on the bank of Kertch Strait 17 klm. S. W. from Kertch, 24 m. over the sea level—place where stood the ancient Nymphaeum.

On the lower town terrace, quite near the seaside, was discovered Demetra sanctuary, which existed from the V to the II century b. Ch. In the III century it was considerably enlarged and an altar was erected. Inside the sanctuary, in particular „loculi“ and also beyond them, were found numerous terracotas with Demetras pictures, votive-vases, bronze rings, a black glazed plate, with consecrating inscription and other vases. Such kind of sanctuary was discovered for the first time on the Black Sea north shore. This discovery considerably enlarges the knowledge of Demetra agro-cult in the Greek colonies of Bosporus. Beforehand we only knew the results of excavations, made in the second part of the XIX century, of Demetra priestess rich tombs, in the tumuli of Pavlovskaya Battery (Kertch), Bolshaia Bliznitsa (Taman) and Anapa.

On the south side of the highest town part was discovered the defensive wall of Nymphaeum, dating from the IV century b. Ch. It was erected on the building-remains of the V century, and above it were found building remains of roman times. This discovery is very important, as it will probably fix the limits of Nymphaeum Acropolis. The supposition that this wall was erected over ruins of ancient buildings, will enlighten some yet unexplained periods of Nymphaeum history, especially its early autonomy period and uniting to Bospor Kingdom, during its war against Theodocia, at the time of Leukon.

The first excavations in Nymphaeum discovered building remains dating from the beginning of the V century b. Ch. to the III century af. Ch.

M. Chudiak.

А. П. ИВАНОВА

ЧЕРТЫ МЕСТНОГО СТИЛЯ В ДЕРЕВЯННОЙ РЕЗЬБЕ БОСПОРА РИМСКОГО ВРЕМЕНИ*

Искусство Боспора римского времени крайне своеобразно. Это своеобразие создается местной варварской основой, которая проявляет себя как в пристрастии к определенной тематике, связанной с религиозными представлениями местного населения, так и в том, как местный мастер, работая по греческому образцу, видоизменяет его на свой лад, сообразно со своим художественным вкусом; влияние этого местного художественного вкуса оказывается и в творчестве греческих мастеров, работавших на Боспоре.

Боспорское царство времени Спартокидов чрезвычайно тесно было связано экономически и культурно с Грецией, боспорские цари и знать были крайне заинтересованы в своей хлебной торговле с Афинами. С этим связана и та огромная роль, которую играло на Боспоре в это время греческое, в частности аттическое, искусство.

Глубокое потрясение, пережитое Боспором на грани II и I вв. до х. э., — восстание рабов под предводительством Савмака и Митридатовские войны, результатом которых явилась известная зависимость Боспорского царства от Рима, привели в состояние брожения широкие слои местного населения. Начиная с этого периода местным элементам в искусстве Боспора принадлежит ведущая роль, тем более, что в области художественного творчества Боспор никогда не испытывал сколько-нибудь значительного влияния со стороны Рима.

Росписи гробниц Пантикалея I—III вв. х. э. и боспорские надгробные стелы того же времени свидетельствуют о том, что в этот период на Боспоре сложился совершенно самобытный местный художественный стиль. Этот местный стиль проявил себя также и в боспорской деревянной резьбе римского вре-

* Данная статья представляет собой главу из диссертации, защищенной автором 25/II 1939 г. на ученом совете Филологического факультета ИФЛИ на степень кандидата искусствоведческих наук.

мени. Исключительный интерес представляют хранящиеся в Эрмитаже деревянные ажурные рельефы от двух саркофагов, найденных в Керчи. Один из них — инв. № 943 — был найден в 1883 г. в саду у странноприимного дома братьев Золотаревых¹. Саркофаг был найден уже развалившимся, но об общем его виде можно было составить представление — это был обычный на Боспоре в римское время тип саркофага с колоннами, между которыми были прикреплены гипсовые украшения². Труднее определить место и назначение ажурных рельефов, которые найдены были разбросанными на полу гробницы. Повидимому, они составляли сплошной фриз и украшали верхнюю часть стенок саркофага (табл. I—IV).

Всего было найдено 17 ажурных рельефов: три дельфина, может быть заполнявших попарно фронтоны саркофага, два рельефа, изображающие кентавра, стоящего у вазы (в одном случае это амфора, в другом — колоссальный канфар); два рельефа, изображающие быка (один из них изображен в повороте влево, другой — вправо); два пегаса (один — влево, другой — вправо); два гиппокампа; две бегущие собаки; лежащий бык; пантера; бестиарий, поражающий копьем льва, и один рельеф, к толкованию сюжета которого придется вернуться отдельно: в Отчете Археологической Комиссии за 1883 г. изображенная на нем сцена понята, как волки, нападающие на лошадь. Иначе объясняет ее Ватцингер. Он считает, что это жеребята, играющие с лошадью³ (табл. III, 1).

Не все эти рельефы поступили в Эрмитаж: две фигуры дельфинов и один гиппокамп, так же как гипсовые украшения этого саркофага, известные нам по рисунку Гросса⁴, остались в Керченском музее.

Некоторые из рельефов сохранили следы раскраски: довольно значительные следы голубой, белой и черной краски сохранились на дельфине, одна из собак сплошь покрыта белой краской.

Нужно отметить некоторые наиболее значительные повреждения: у одного из кентавров утрачена голова, сильно повреждена голова лежащего быка, недостает части головы у пантеры и верхней части головы быка, обращенного влево; чрезвычайно сильно повреждена поверхность рельефа с лошадью.

¹ Отчет Археологической Комиссии за 1883/84 г. стр. XXXV—XXXVI. См. также Watzinger, Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Grossen, стр. 49, сл. № 32, рис. 94—107.

² См. описание в ОАК, а также Дело Арх. Ком. за 1883 г. № 3, хранящееся в Архиве ИИМК (Журнал археологических изысканий Директора Керченского музея от 27 апреля).

³ Ук. соч., стр. 50.

⁴ В альбоме подлинных рисунков Археологической Комиссии за 1883 г. хранящемся в архиве ИИМК.

Второй саркофаг был найден случайно в 1900 г. Он происходит из первой гробницы в насыпи кургана на земле нотариуса Фельдштейна¹, был поднесен владельцем вместе с другими находками б. вел. кн. Александру Михайловичу, который передал его в 1902 г. в Эрмитаж.

Сохранилось четыре доски, украшенные ажурными рельефами, разделенными узкими простенками. Доски были помещены, повидимому, в верхней части стенок, причем две из них относятся к продольным стенкам (размеры 1,68 × 0,125 и 1,49 × 0,125), две другие — к поперечным (размеры 0,49 × 0,16 и 0,485 × 0,14).

Саркофаг был, повидимому, того же типа, как и саркофаг 1883 г. В Эрмитаже хранятся каннелированные колонки и ножки токарной работы, принадлежащие, как это было недавно установлено М. П. Баулиной, к этому саркофагу, а также фигуры дельфинов, украшавшие его фронтоны. Хранятся там также и относящиеся к нему гипсовые украшения².

Одна из продольных досок, лучше сохранившаяся, состоит из семи ажурных рельефов, расположенных, считая слева направо, в такой последовательности: 1) пантера, 2) кентавр перед вазою, 3) Ниобиды — сестра поддерживает раненого брата, 4) два гения над погребальным венком, 5) два юноши с тирсами у вазы, 6) лев и 7) бегущий олень под деревом (табл. V—VIII).

Сохранность второй продольной доски значительно хуже, сильно разрушена ее левая половина, повреждена поверхность ряда рельефов, всего сохранилось только шесть рельефов. Сюжеты их совершенно аналогичны первой доске, недостает пантеры, есть небольшое различие в группе Ниобид: в данном случае брат поддерживает сестру.

Поперечные стенки заключают в себе по одному ажурному рельефу: 1) бестиарий в коротком хитоне, поражающий трехзубцем льва, и 2) группа противопоставленных друг другу грифона и быка (табл. VIII, 2—3).

Многие рельефы сохранили следы раскраски: черной краской переданы глаза, на одеждах Ниобид первой доски значительные следы белой и голубой краски.

Точная датировка этих двух саркофагов связана с известными затруднениями. Вместе с саркофагом 1900 года в Эрмитаж поступил ряд металлических вещей, среди которых нет

¹ Watzinger, ук. соч., стр. 51 сл. № 33, рис. 108—111. См. также сведения об этих раскопках, приводимые Ростовцевым (Античная декоративная живопись на юге России, стр. 266). Ростовцев использует письмо Шкорпила Придику, в котором Шкорпил приводит рассказ надсмотрщика Петренко, открывшего гробницу.

² См. Watzinger, ук. соч., рис. III.

таких, которые могли бы служить датирующим материалом. Ростовцев упоминает, что среди вещей, найденных в этой гробнице, была медная монета, которую Думберг признал „как кажется, монетой Савромата I (93—123 гг. х. э.)“. Исходя из этого, следует датировать саркофаг первой половиной II в. х. э. С этой датировкой согласуется и форма хранящегося в Эрмитаже глиняного светильника с коротким рожком и рельефной виноградной кистью на плечиках, в который была вложена записка, написанная рукой О. Ф. Вальдгауера: „Из сарк. Алекс. Мих.“, заставляющая предполагать, что этот светильник поступил в Эрмитаж вместе с нашим саркофагом. Нужно в то же время оговориться, что у нас нет никаких других более точных данных в пользу принадлежности этого светильника к интересующему нас комплексу.

Датировка саркофага 1883 г. также оставляет ряд сомнений. В Эрмитаже хранятся найденные в той же гробнице три стеклянные сосуды и закрытый бронзовый светильник с коротким рожком (инв. № 679), форма которого также характерна для конца I и II вв. х. э. Для II в. характерен синий стеклянный одноручный сосуд из этого комплекса (инв. № 819). Происходящая из той же гробницы стеклянная пиксида с синими, зелеными и золотыми полосками (инв. № 792) могла быть и более ранней. В резком противоречии с датировкой этого комплекса II в. х. э. стоит найденный там же стеклянный граненый флакон (инв. № 839), форма которого типична для конца III—IV вв. х. э. Но так как больше ни одной характерной для позднеримского времени вещи в этой гробнице найдено не было, то невольно возникает сомнение в том, действительно ли этот флакон принадлежит к нашему комплексу и не приписан ли он к нему в результате какой-нибудь ошибки. Наиболее вероятной представляется все-таки датировка обоих саркофагов II в. х. э. Ко II в. относил их и Ростовцев¹ на основании, главным образом, аналогии с некоторыми из расписных пантиканских склепов. Опираться на авторитет Ростовцева в вопросах датировок довольно затруднительно, так как очень часто его выводы оказываются недостаточно мотивированными, но в данном случае он, повидимому, прав. Тип саркофага с колоннами, вероятно, господствует на Боспоре в римское время.

Кроме перечисленных памятников, к римскому времени относятся два деревянные саркофага в форме домиков, стенки которых украшены пиластрами и арочками, найденные в 1910 г. Шкорпилом по дороге к Золотому кургану вблизи деревни

¹ Ростовцев, Античная декоративная живопись (АДЖ), стр. 266.

Джерджавы¹ (табл. IX). Один из этих саркофагов датируется на основании найденного с ним стеклянного кувшинчика I в. х. э., скорее всего раннеимператорским временем. Таким образом, это памятник более ранний, чем саркофаги 1883 и 1900 гг. Ростовцевым изданы фрагменты саркофага того же самого типа, происходящие из Зайцевского склепа², который датируется временем Августа. В Керченском музее также имеется ряд фрагментов саркофагов этого типа. Возможно, что некоторые из них относятся к саркофагу Зайцевского склепа. Саркофаг этого типа, найденный в 1890 г. Кулаковским на Глинище и находящийся в Историческом музее в Москве, также может быть датирован I в. х. э. В Эрмитаже находится несколько полуциркульных арочек, происхождение которых выяснить не удается, но они явно не принадлежат к саркофагам 1910 г., так как имеют профирированные карнизы, которых на саркофагах 1910 года нет. Таким образом, этот тип саркофага имел на Боспоре широкое распространение.

Все оформление этих саркофагов чисто архитектурное, только в центре арочек были, повидимому, мелкие гипсовые украшения. В мраморных саркофагах мы не знаем примеров такого чисто архитектурного оформления, без всякого применения скульптур или орнаментики. Большая группа малоазийских саркофагов, которую последние работы западноевропейских исследователей расчленяют на ряд отдельных подгрупп³, не дает близких аналогий к нашему типу. Серия саркофагов с пятью нишами по продольной стенке⁴ может быть сопоставлена с нашим типом в смысле украшения стенки непрерывной аркадой. Но на малоазийских саркофагах в нишах между колоннами стоят фигуры, арки покоятся не на пиластрах, а на витых колонках, и вся орнаментальная часть гораздо богаче и роскошнее, чем на наших.

Отсутствие аналогий среди известных нам саркофагов римского времени еще не дает нам права заключать, что интересующий нас тип является местным, боспорским: мы не знаем других деревянных саркофагов этого времени, и очень возможно, что своеобразие нашего типа частично нужно отнести за счет материала и техники: круглые колонны, большие

¹ ОАК 1909—1910 гг., стр. 119, сл., рис. 156а, 156б, 157, ИАК 47, стр. 50 сл., № 26 и 28.

² АДЖ, стр. 211—212, рис. 39—42.

³ См. обзор литературы по этому вопросу у Ch. R. Morey, A Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi. Sardis. V, 1, 1924, стр. 21 сл. Новейшая литература о саркофагах с колоннами: Rodenwaldt, Röm. Mitt. XXXVIII—XXXIX, 1923—1924 гг., стр. 1, сл. Lawrence A. J. A. 4, 1928, 421 сл. Rodenwaldt, JHS LIII. II, 1933, 132, сл.

⁴ Morey, ук. соч., рис. 79—90.

рельефные фигуры скорее соответствуют работе в мраморе, чем деревянной резьбе.

Самое архитектурное решение стены с аркадой, покоящейся на пиластрах, напоминает такие римские архитектурные сооружения, как театр Марцелла, *Porta Nigra*, театр в Вероне, или Колизей, с той разницей, что в этих зданиях мы видим не пиластры, а колонны¹. Это архитектурное решение рассчитано на определенный живописный эффект светотени, подчеркивающий пространственные отношения, так как стена разбита выступающими и, в силу этого, освещенными пиластрами, между которыми, в углублениях арок, образуются теневые пятна.

На упомянутых архитектурных памятниках имеет место сочетание арки с колонной и двумя пиластрами по сторонам от нее. При этом колонны выше пиластр. На наших саркофагах такое же соотношение арки с пиластрами различной высоты. Колонна выступает сильнее, пиластры более плоские, таким образом ясно прослеживаются три плана: 1) колонны, 2) пиластры и 3) плоскость стены.

На наших саркофагах такое же членение на три плана создается тем, что одни пиластры сделаны более плоскими, а другие более выпуклыми. О связи с римскими архитектурными образцами свидетельствует также высота подиума и аттика. Примерно такие же пропорции характерны для римских триумфальных арок.

Наряду с этим чисто архитектурным типом² среди керченских деревянных саркофагов встречаются такие, стенки которых расчленены колоннами или пиластрами, а в промежутках прикреплены разные украшения. К раннеимператорскому времени относится детский саркофаг, найденный в 1928 г. на г. Митридат и хранящийся в Керченском музее. Его стенки украшены плоскими пиластрами, между которыми помещены розетки из тонкой стружки, а также видны следы не то росписи, не то наклеенных украшений.

Украшение в виде розеток из стружки сближает этот саркофаг с фрагментами, найденными в 1892 г. и зарисованными Грессом³. Характерно, что среди этих фрагментов имеется колонка и венок из листьев плюща, т. е. саркофаг был украшен по тому же принципу — отдельные украшения прикреплены между колонками. В Эрмитаже хранятся розетки, может быть принадлежащие этому саркофагу. Возможно, что к нему отно-

¹ Те же пропорции характерны и для малоазийских памятников римского времени, напр., римская сцена в Эфесе.

² К чисто архитектурному типу принадлежали два утраченных саркофага. *Wattinger*, № 27, рис. 86 и 38, рис. 118.

³ Альбом Археологической Комиссии 1872 г. Ростовцев, АДЖ, стр. 214 сл. рис. 1—13.

сятся и некоторые из хранящихся в Эрмитаже деревянных каннелированных колонок. Погребение, где был найден саркофаг в 1872 г., датируется временем Августа, на основании монеты так наз. Евбиота¹. Таким образом, этот саркофаг по времени близок к саркофагу Керченского музея и к саркофагам, найденным Шкорпиолом.

В отличие от саркофагов, найденных Шкорпиолом, пиластры саркофага Керченского музея плоски и расположены редко, так что плоскость стенки остается неразрушенной, арок нет, все архитектурное оформление построено на четком сочетании взаимно уравновешивающих друг друга горизонталей и вертикалей. Наиболее близкой к нему аналогией может служить саркофаг с Музами в Неаполе, который Альтманн² датирует эпохой Августа. Стенки саркофага 1872 г. были более загружены украшениями, так как в их числе были крупные рельефные венки, а вместо пиластр — круглые каннелированные колонки. Пиластры саркофагов 1910 г. выступают почти так же сильно, как и колонны. Благодаря тому, что они помещены часто и соединены между собой арочками, они сильно дробят и расчленяют плоскость стенки, создают светотеневые эффекты, что и дает нам право сопоставлять их с такими архитектурными памятниками, как Колизей. Крупные делящие пиластры сделаны более плоско, чем пиластрики, поддерживающие арочки, и отступают на второй план, сама стенка составляет третий план.

Таким образом, пространственные отношения даны очень сложно. Саркофаг 1928 г. связан с принципами классицизма времени Августа, саркофаги 1910 г. можно связать с теми тенденциями в римском искусстве, которые возрождали традиции восточного эллинизма и наиболее полное свое развитие получили в эпоху Флавиев.

Иногда стенки саркофагов украшались каннелированными полуколонками. Такой саркофаг находится в Берлинском Антиквариуме³.

Интересный саркофаг этого типа имеется в Одесском музее: стенки его украшены полуколоннами, расположенными в два яруса, на углах помещены круглые колонны, составленные из двух половинок каждая.

В Эрмитаже хранится ряд отдельных полуколонок.

¹ О датировке монет так наз. Евбиота, см. Ростовцев, Медь Динами и Аспурга. Изв. Тавр. Ученой Архивной Комиссии, вып. 54, стр. 47 сл. Бертье-Делагард. О монетах властителей Боспора Киммерийского, определяемых монограммами. 300. XXIX, стр. 117—233.

² Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage, стр. 54.

³ Wattinger, № 29, рис. 89 и 90.

В Эрмитаже имеется интересный саркофаг с пилястрами и росписью между ними¹. К сожалению, мы не располагаем никакими данными для его датировки и только по общему типу, а также очень беглому и эскизному стилю росписи, можем предположительно отнести его к I—II вв. х. э. (табл. XI).

Широкое распространение на Боспоре в римское время получили саркофаги с колоннами, между которыми были наклеены гипсовые или терракотовые фигурки. Общий вид подобного саркофага с фигурками Ниобид, найденного в 1874 г., мы знаем по рисунку Гросса². Огромное количество сохранившихся гипсовых и терракотовых украшений говорит о широком распространении саркофагов этого типа. Саркофаги 1900 и 1883 гг. также были украшены колонками и гипсами.

Ростовцев пытается установить хронологию для саркофагов с колоннами³. Он утверждает, что тип саркофага с соединяющими колонны или пилястры арочками является более ранним: I в. до х. э.—начала I в. х. э., а тип саркофага с гипсовыми украшениями без соединяющих арок относится к концу I в. х. э.—началу II в. х. э. Схему Ростовцева нельзя признать убедительной: саркофаги с Ниобидами встречаются и в более ранних погребениях⁴, сама типологическая линия намечается им на основании только одного формального признака, он не учитывает такой особенности, как украшение саркофагов ажурной резьбой, примеров которой в I в. мы вообще не знаем, а предполагать ее для более позднего периода имеем право.

Эту группу саркофагов можно сопоставить с саркофагом 1872 г. и саркофагом 1928 г. с точки зрения общности самого принципа декоративного оформления стенки: она расчленена колонками или пилястрами, между которыми помещены отдельные изолированные украшения. Фигура в данном случае играет такую же роль, как и орнамент, и даже фигурки Ниобид, объединенные как будто бы общим сюжетом, в действительности имеют значение чисто декоративного мотива⁵. Совершенно

¹ ABC 1, стр. LXVII, Watzinger, стр. 55.

² Альбом Археологической Комиссии 1874 г. № 39, рис. 116 и 117. Minoes, Scythians and Greeks, рис. 241 и 242.

³ АДЖ, стр. 215, 266 сл. Скифия и Боспор. 288, сл. 233 сл.

⁴ Например, саркофаг с Ниобидами, найденный в 1862 г. в том же погребении, индикация с монограммой ВАЕ, см. ОАК 1862 г. стр. XIII.

⁵ С. А. Жебелев (Пантикапейские Ниобиды, МАР, 24, стр. 47) совершенно правильно отметил зависимость самых типов гипсовых и терракотовых фигурок Ниобид, украшавших саркофаги, от их декоративного назначения, от необходимости заполнить совершенно определенное место на стенке саркофага. В частности, С. А. Жебелев указывает на отсутствие лежащих фигур, объясняя это тем, что поместить лежащую фигуру в сравнительно длинном и узком промежутке между колоннами было бы неудобно.

иной характер носит изображение мифа о Ниобидах в рельефах римских мраморных саркофагов, где дается связный сюжетный рассказ¹.

Ажурные рельефы саркофагов 1883 г. и 1900 г., украшавшие верхнюю часть стенок или крышу, представляют такие же изолированные мотивы; рельефы были отделены друг от друга небольшими прямоугольными простенками (возможно, что они были окрашены), как это хорошо видно из саркофага 1900 г., от которого сохранились четыре почти цельные доски с ажурными рельефами. Некоторую аналогию к композиции наших досок с ажурными рельефами дает крышка саркофага Клавдии Антонии Сабины: на боковых сторонах край крышки украшен тремя прямоугольниками, внутри которых изображены крылатые звери с рыбными хвостами и дельфины. Интервалы между прямоугольниками, роль которых аналогична простенкам на наших саркофагах, заполнены растительным орнаментом².

Малоазийские саркофаги с колоннами можно сблизить с этой группой боспорских памятников вообще с точки зрения той чисто декоративной роли, которую играют помещенные между колоннами фигуры, целиком подчиненные архитектурной рамке. Некоторую аналогию к нашим памятникам представляют свинцовые саркофаги из Палестины³: фигуки и орнаменты носят такой же характер прилеп, как и наши гипсовые украшения.

Таким образом, архитектура боспорских деревянных саркофагов римского времени говорит о связи с восточными провинциями Римской Империи. Сколько-нибудь значительного собственно римского влияния в деревянной резьбе, как и во всем искусстве Боспора, проследить не удается.

Зато резные украшения деревянных саркофагов римского времени, в особенности ажурные рельефы саркофагов 1883 и 1900 гг. свидетельствуют о ведущей роли, которую стал играть в эту эпоху местный стиль.

Ажурные рельефы двух наших саркофагов довольно разнообразны в тематическом отношении. Некоторые из них непосредственно связаны с заупокойным культом, как напр., гении над погребальным венком. Для других значительно труднее установить связь с представлениями о загробном мире. Еще труднее рассматривать этот ряд разнообразных сюжетов, как какой-то связный цикл, объединенный общим идейным содержанием. В распоряжении мастеров, делавших эти рельефы,

¹ См. Robert, Die Antike Sarkophagreliefs, III. III табл. XCIX — СП.

² Morey, ук. соч., рис. 4,5.

³ M. Avy Jonah, JHS LII, 1932, 30 сл. Brands, JHS LII, 1932, 262 сл. Mercklin, Antike Bleisarkophage. Überblick und Vorschlag einer neuen Untersuchungsmethode. J. d. I. Arch. Anz. 51, 1936, стр. 252 сл.

был ряд моделей и образцов, на основании которых они работали, причем, сплошь и рядом, эклектически соединяли вместе разнообразные композиции.

Значительная часть рельефов сделана, несомненно, по античным образцам и воспроизводит образы греческой мифологии: это Ниобиды — излюбленный сюжет для гипсовых и терракотовых украшений пантиканейских саркофагов, кентавры, гении, пегас, гиппокамп. Наряду с этими мотивами античной мифологии большое место занимают изображения зверей, в частности таких, как олень, пантера, грифон, бык, которые играли большую роль в местном, в частности, скифском искусстве. Группу противопоставленных друг другу грифона и быка нужно, повидимому, рассматривать, как композицию декоративно-монументального порядка, восходящую к теме борьбы зверей, игравшей, как известно, большую роль как в скифском искусстве, так и в искусстве Боспора классического и эллинистического времени.

Наконец, на обоих саркофагах встречается сцена, взятая непосредственно из реальной жизни — бестиарий в борьбе со львом.

Несмотря на такое большое разнообразие сюжетов, на разнообразие тех образцов и моделей, на основании которых сделаны ажурные рельефы, несмотря даже на то, что они делались, повидимому, различными мастерами, так как самая манера резьбы не носит вполне однородного характера, о чем придется сказать несколько ниже, несмотря на все это, ажурные рельефы саркофагов 1883 и 1900 гг. отличаются несомненным единством стиля, единством художественного мировоззрения.

Стиль наших ажурных рельефов нельзя назвать античным. Не античным является, прежде всего, принцип строгой плоскостности композиции, очень последовательно выдержанной в рельефах обоих саркофагов. Фигуры стоят в фас или в профиль, нет разворота фигуры в пространстве. Крайне характерна условная поза быка саркофага 1883 г.: туловище его изображено в профиль, а голова повернута в фас. Точно также, лошадиное тело кентавра дано в профиль, а человеческое — в фас.

Исключительно характерна группа Ниобид саркофага 1900 г. Раненый брат падает на одно колено, причем ноги его видны в профиль, а торс и голова — в фас, то же у поддерживающей его сестры. Эта группа, несомненно, скопирована с какого-то античного оригинала, на котором обе фигуры были изображены в бурном движении, причем развеивающиеся за их спинами плащи должны были усилить и подчеркнуть это движение. Но в нашем рельефе обе фигуры застыли в условной

неподвижности. Драматизм и психологическое содержание греческого мифа мало интересуют мастера, он подходит к этой сцене как к чисто декоративной композиции. Этот подход имеет место и в терракотовых рельефах из Пантиканея, сюжетом которых служил миф о Ниобидах: дочери Ниобы, спасающиеся от стрел Аполлона и Артемиды, производят впечатление танцующих¹. Трактовка складок плащей понята мастером, как чисто декоративный элемент: все складки их расположены в одной плоскости, конец плаща брата декоративно загнут кверху, композиционно уравновешивающий его плащ сестры отличается строго симметричным рисунком складок. Таким образом, мотив стремительного движения превращается в орнаментальную схему. Такое чисто орнаментальное понимание мотива раздуваемых ветром одежд находит аналогию в росписях керченских склепов 1872 и 1878 г.².

В полном соответствии с плоскостью и статичностью композиции находится и плоскость трактовки тела, отсутствие его пластической моделировки и схематизация всех вообще деталей: мускулатура тела, складки одежды, листья деревьев и т. п. передаются при помощи условной, резко врезанной линии. Такую же манеру трактовки деталей мы встречаем на ряде керченских стел³. Можно отметить известное различие в характере этой врезанной линии на обоих саркофагах: на саркофаге 1900 г. она резче и глубже, чем на саркофаге 1883 г., где вся трактовка более графична и детализирована. Это различие нужно, как мне кажется, отнести за счет индивидуальной манеры мастеров, делавших наши саркофаги.

В изображении лиц, в особенности на саркофаге 1900 г., наблюдается крайнее упрощение форм, доходящее до геометризации. Параллели этому можно найти в керченской декоративной живописи, можно указать, например, на Плутона из росписи Зайцевского склепа⁴. Но в то же время эта стилистическая особенность наших рельефов позволяет сблизить их с такими чисто местными почти не затронутыми античным влиянием памятниками боспорского искусства, как примитивные терракоты — изображения местного женского божества и статуэтки гротескного характера⁵, и даже, до некоторой степени, каменные бабы.

¹ См. С. А. Жебелев, Пантиканейские Ниобиды, МАР, 24, рис. 11—12.

² АДЖ, табл. LXIII, LXXVIII, LXXIX.

³ Напр. Kieseritzky-Watzinger, Griechische Grabreliefs aus Südrussland — № 674, табл. XLII, № 696, табл. LI, № 752, табл. LIV.

⁴ АДЖ, табл. LXIII.

⁵ См. напр. ИАК, вып. 56, стр. 14, рис. 5. К сожалению, большинство из этих местных терракотов не имеют точного паспорта, поэтому их трудно датировать. Можно указать на две очень близкие друг к другу фигурки женского божества, хранящиеся в Эрмитаже (одна с всадником, инв. № 913-а).

Наиболее близкие стилистические аналогии наши рельефы встречают в пантикопейских росписях. Эти аналогии позволяют с полной несомненностью утверждать, что саркофаги 1883 г. и 1900 г. являются местной работой и принадлежат к местному боспорскому художественному кругу. В росписях мы неоднократно встречаем тот же характерный тип человеческой фигуры, как и в наших саркофагах, с несколько приземистыми пропорциями, широким овалом лица и широко раскрытыми, неподвижно смотрящими черными глазами¹. Изображения зверей в росписях склепов 1872 г. и 1873 г. дают очень близкие аналогии для льва, оленя и пантеры наших саркофагов². Ряд аналогий к зверям наших саркофагов дают терракоты, в частности, керченские гипсовые и терракотовые рельефы, также предназначавшиеся для украшения деревянных саркофагов. Бычок саркофага 1883 года напоминает терракотовые фигурки бычков, везущих повозку. Среди гипсовых украшений саркофагов часто встречается мотив бу克рания, отчасти напоминающий голову быка саркофага 1883 г. Особенно близкой аналогией может служить гипсовый букарний, найденный в 1891 г. Бобриным по дороге из Керчи в Еникале³. В том же 1891 г. Бобриным были куплены в Керчи два терракотовых рельефа, изображающие льва и львицу⁴, очень близкие стилистически к рельефам саркофага 1900 г.

Среди изображений зверей имеются такие, как пегас и гиппокамп саркофага 1883 г., несомненно, сделанные по эллинистическим образцам, о чем ясно говорят их изысканные пропорции. Вероятно, к античному прототипу восходит лев саркофага 1900 г.

Иной характер носят фигурки быков саркофага 1883 г. Их грузность, массивность, большие головы заставляют вспо-

другая с сидящей фигуркой (инв. № 915-б), найденные в земляной катакомбе на г. Митридат в 1872 г., вместе с медной монетой города Помпей-полиса с изображением Faustinae Mладшей, таким образом, их можно датировать второй половиной II в. х. э. К III в. х. э. относятся две другие, хранившиеся в Эрмитаже, терракоты: одна из них изображает Пана (инв. № 913-с), другая — куклу с подвесными ногами и фаллом, держащую в руках венок и пальмовую ветвь (инв. № 913-б). Обе статуэтки найдены также в 1872 г. на г. Митридат, в земляной катакомбе с двумя усыпальницами, с 12-ю человеческими останками и одним лошадиным. В этом погребении найдена медная монета Рескупорида V 263 г. х. э. Шкорпил, Отчет о раскопках в Керчи в 1908 г., ИАК 40, стр. 63, сообщает о находке множества фрагментов подобных гробников при раскопках пепелища на г. Митридат в римском слое, совместно с краснолаковыми черепками и монетами боспорских царей I в. х. э.

¹ См. напр., АДЖ табл. LXV, 4, LXXVI, LXXVII.

² АДЖ, табл. LXV₁—LXXVIII₂ и LXXVII₁.

³ ОАК 1891 г., рис. на стр. 45 и 23. Другой аналогичный гипсовый букарний находится в Одесском музее, инв. II с 118.

⁴ ОАК 1891 г., рис. на стр. 56, № 36—37.

мнить майкопских бычков. Конечно, нельзя говорить о прямой связи между этими памятниками, чрезвычайно далекими друг от друга по времени, но не исключена возможность, что среди тех моделей, по которым работали боспорские резчики по дереву римского времени, могли быть такие, которые сохранились, хотя и в сильно переработанном виде, какие-то художественные традиции Скифии и архаического Кавказа.

Вспомнить о памятниках архаического Кавказа заставляет также рельеф с лошадью, сюжет которого, как было уже сказано выше, остается не вполне ясным. Лошадь находится в центре рельефа, перед ней и за ней два маленьких животных. Одно из них бежит впереди лошади, поворачивает к ней голову и почти касается носом ее морды, другое находится позади лошади, оно поднялось на задние ноги и кусает ее за хвост. Объяснение сюжета, предложенное в Отчете Археологической Комиссии, что это — волки, нападающие на лошадь, — очень убедительно: маленькие животные могут быть поняты или как волки, или как собаки; толкование этих животных, как жеребят, предложенное Ватцингером, не выдерживает критики — пропорции и формы тела наших животных совершенно не характерны для жеребенка, в частности, у жеребенка должны были быть значительно более длинные ноги. Ошибку Ватцингера можно понять: он, очевидно, объяснял себе позу животного, находящегося перед лошадью, как позу игры. Но ее можно истолковать иначе: это может быть волк, бегущий наперевес лошади, в то время, как его товарищ нападает на нее сзади. Позу заднего животного можно, конечно, понять и как позу нападения, и как позу игры. Если настаивать на понимании этой сцены, как изображении играющих животных, то остается предположить, что изображены не волки, а собаки. Но такое толкование было бы довольно натянутым. Нужно отметить, что волки изображены очень похожими на собак: пропорции их фигур, формы острой и длинной морды и хвоста напоминают собаку, изображенную на калакентском поясе¹ — она преследует оленя и готовится схватить его за хвост. Сцена, изображенная на калакентском пояссе, отчасти напоминает, по общему замыслу, наш рельеф и, может быть, между этими двумя памятниками и существует какая-то преемственная связь, хотя сюжет осмыслен совершенно различно. Интересно отметить, что стилистически рельеф с лошадью и волками выпадает из ряда других рельефов как саркофага 1883 г., так и саркофага 1900 г., — он отличается, не в пример другим, чрезвычайно живо переданным движением. К сожалению,

¹ Фарнаковский, Архаический период в России, МАР, 34, стр. 38, рис. 11.

плохая сохранность не дает возможности судить о характере трактовки поверхности.

Отдельные стилистические черты в изображении животных на наших саркофагах — плоскость общей трактовки тела, приемы изображения ног — передача мускулатуры врезанной линией, — напоминают некоторые памятники скифского искусства, как напр., бронзовое навершие из Белозерки с изображением олена¹.

Искусство Боспора в римское время испытывало на себе сильнейшее воздействие современной ему варварской, главным образом, сарматской художественной культуры. На наших ажурных рельефах также можно отметить это влияние. Ажурные рельефы, очевидно, были рассчитаны на прикрепление к какому-то окрашенному фону, на котором должны были вырисовываться силуэты фигур, создавая своеобразный красочный эффект, подчеркнутый и усиленный яркой раскраской, о которой мы можем лучше всего судить по довольно значительным остаткам голубой, белой и черной краски на рельефе с Ниобидами. В этом сказывается тот же вкус к яркой красочности, который особенно характерен для сарматских ювелирных изделий с полихромной инкрустацией.

Эта особенность лишний раз указывает на преимущественно декоративный характер наших рельефов и декоративное мастерство боспорских резчиков по дереву. Об этом же свидетельствует строгая уравновешенность композиции как отдельных рельефов, так и всего ажурного фриза саркофага 1900 г. в целом. Центральный рельеф с изображением двух гениев над погребальным венком отличается строгой симметрией. Также симметрична группа двух юношей, стоящих у вазы. Строгая уравновешенность отличает композицию рельефа с оленем: левый верхний угол занимает голова олена, правый верхний угол — вершина дерева; дерево наклонено влево, голова олена повернута вправо; таким образом, и голова олена, и вершина дерева обращены к центру и уравновешивают друг друга. В композиции рельефа с Ниобидами строгая уравновешенность достигается расположением плащей. Самая последовательность, в которой расположены рельефы, подчинена также принципу если не симметрии, то, во всяком случае, строгого ритмического соответствия: первому слева рельефу, изображающему пантеру, идущую вправо, соответствует соседний рельеф с изображением кентавра влево; в правой части доски также уравновешивают друг друга лев, идущий вправо, и олень, бегущий влево.

¹ M i a n s. Scythians and Greeks, рис. 20, стр. 77.

Как уже было указано выше, рельеф с изображением волков, нападающих на лошадь, с его живым движением, не соответствует условному и декоративному стилю остальных рельефов. Также выпадает из общего ряда и рельеф саркофага 1883 г. с изображением бестиария, на совершенно своеобразном характере которого следует особо остановиться.

Нагое тело бестиария трактовано крайне суммарно, без всякой характеристики мускулатуры. Благодаря коротким ногам и большой голове, оно производит впечатление грузности. В строении торса, рук и ног бросаются в глаза резкие анатомические неправильности: правая рука совсем не имеет суставов, правая нога не имеет колена, икра ее непропорционально утолщена, ступни слишком коротки и толсты. И наряду с этим примитивно переданным телом характеристика головы поражает чертами неожиданного реализма: длинные, густые, беспорядочно лежащие волосы, борода и неправильные, резко обозначенные черты лица очень ясно передают варварский тип. (Нужно отметить, что все остальные головы обоих саркофагов, в том числе и бестиарий саркофага 1900 г., вполне идеальны.) Живая характеристика лица достигнута примитивными средствами — волосы трактованы прямолинейными насечками; благодаря резкости и глубине этих насечек, получается впечатление густой шевелюры. Глаза сидят глубоко, причем сами они даны в виде узких щелок, но верхние и нижние веки сделаны рельефно, вызывая даже ощущение некоторой припухлости. Нос и губы резко обозначены, рот сдвинут вправо. Глаза не одинаковы, при этом левый расположен немного ниже правого и все лицо асимметрично. Возможно, что и эта асимметрия и весь характер трактовки глаз и рта объясняются стремлением к известной психологической характеристике лица немолодого и страдающего человека. Во всяком случае, стремление как-то оживить лицо у мастера несомненно было. Любопытную аналогию к характеристике лица бестиария дает роспись Зайцевского склепа с изображением Плутона, похищающего Кору¹. Фигурка Коры крайне примитивна; она непропорционально мала, производит впечатление кукольности, руки и ноги у нее не гнутся. Черты ее лица геометризованы, но при этом лицо ее асимметричнее, чем лицо бестиария, и благодаря этой асимметрии, оно чрезвычайно ясно выражает испуг.

Эта совершенно своеобразная трактовка фигуры бестиария исключает возможность предполагать, что этот рельеф представляет переработку какого-то античного образца, как это можно довольно уверенно сказать относительно рельефа

¹ Ростовцев, АДК, табл. LXVIII.

с бестиарием на саркофаге 1900 г. Любопытно, что даже лев из рельефа саркофага 1883 г. не похож на львов саркофага 1900 г., сделанных по античным образцам. Фигура льва настолько своеобразна, что Ватцингер¹ и Ростовцев² даже принимают его за медведя. О некотором влиянии античной монументальной скульптуры позволяет думать только общая композиционная схема рельефа — расположение фигур и поза поднявшегося на задние лапы льва. Самая же трактовка его является совершенно свободным творчеством местного мастера, пытавшегося воспроизвести цирковую сцену, которую он мог наблюдать в природе, причем его очень мало интересовала специфически античная задача изображения нагого тела, а главная цель, которую он перед собою ставил, была характеристика этнического типа варвара. В этом отношении можно, опять-таки, провести параллель между нашим рельефом и современными ему росписями Пантикопейских склепов, в частности, сценами боя из росписи склепа 1872 г.³

Подводя итоги анализу ажурных рельефов, можно сказать, что они являются исключительно яркими памятниками местного боспорского художественного стиля, в том виде, как он сложился во II в. н. э. Но это общее стилистическое единство не исключает необходимости их несколько дифференцировать. Рельефы не вполне однородны, как в силу того, что над ними работали различные мастера, так и потому, что они сделаны по различным образцам. Можно выделить группу рельефов, более тесно связанных с античными традициями. К этой группе можно отнести пегаса и гиппокампа саркофага 1883 г., льва и бестиария саркофага 1900 г. Основная же масса рельефов более тесно связана с традициями местного искусства и даже в тех случаях, когда мастер воспроизводит античный образец, он подвергает его коренной творческой переработке, как это ясно видно на примере Ниобид саркофага 1900 г. Условный, декоративный стиль, господствующий в деревянной резьбе Боспора римского времени, находит аналогии и в других областях боспорского искусства; исключительно яркие образцы его дают керченские стелы, где подчеркнутая декоративность и приемы условного изображения прекрасно отвечают задаче показа социального превосходства боспорской знати.

¹ Griechische Holzsarkophage, s. 50, — „Mann in der Vorderansicht hält mit beiden Händen einen Spiess gegen einen auf ihn zuspringenden Bären“.

² АДЖ, стр. 356, прим. 1: „Зверя, по рисунку Гросса, можно было бы принять и за льва“. Стр. 356—6: „Вместо льва здесь, может быть, изображен медведь“.

³ АДЖ, табл. LXXIX, LXXVIII.

Своебразную тенденцию обнаруживает рельеф с бестиарием саркофага 1883 г. и рельеф с изображением волков, нападающих на лошадь: в обоих случаях местный мастер передает примитивными средствами, но с большой выразительностью и острой характеристикой, сценку реальной жизни. Эта своеобразная художественная тенденция может быть понята только, как тенденция реалистическая, так как мастер несомненно ставил своей задачей правдивое изображение реальной действительности. Само собою разумеется, что тот этап развития, на котором он находился, не давал ему возможности овладеть реальной действительностью с той полнотой, которая была доступна, например, великим мастерам греческого искусства: он работает примитивными средствами, для него неизбежна большая доля схематизма и условности, но основная направленность его творчества остается реалистической.

Несколько особняком стоят среди памятников боспорской деревянной резьбы римского времени фрагменты треножника, найденного Карейшей в 1842 г. (табл. X).

Треножник датируется найденными в той же гробнице бальзамариями зеленого стекла, форма которых говорит за II в. н. э. Ростовцев датирует это погребение не позднее I в. н. э.¹ Эта датировка совершенно не убедительна: Ростовцев определяет время погребения на основании формы саркофага с колоннами², найденного там, не учитывая данных комплекса — формы бальзамарии и золотых вещей, которые типичны для погребений II в. н. э. и более поздних.

Сохранились обломки трех ножек, украшенные изображением собаки, выскакивающей из аканфовых листьев. Этот мотив знаком античному декоративному искусству; примером может служить бронзовый стол-треножник, найденный в Помпеях. Керченский треножник носит значительно более античный характер, чем рельефы саркофагов 1883 и 1900 гг. Неантинными чертами можно считать только плоскостность трактовки морды, детали которой даны резкими врезанными линиями, а также то обстоятельство, что морда и передние лапы слишком сильно вытянуты вперед. Эти черты условности уживаются с большим реализмом в изображении движения, причем живость и выразительность движений не теряют, а только выигрывают от наличия элементов условности.

Изучая историю деревянной резьбы на Боспоре, поскольку нам позволяет это сделать сохранившийся довольно фрагментарный материал, можно констатировать ясно выраженное преобладание местных стилистических тенденций только для

¹ Скифия и Боспор, стр. 230.

² Там же: „Дата его не подлежит сомнению. Она определяется типичной формой саркофага и не может быть более поздней, чем I в. н. э.“

римского времени. Сохранившиеся деревянные саркофаги классической и раннеэллинистической эпохи, как саркофаг Змеиного кургана¹, фрагменты саркофага Павловского кургана², саркофаг из склепа на земле Мирзы Кекуватского³ и саркофаг из Большой Близницы⁴, саркофаг из 5-го кургана Юз-Обы⁵ и Анапский саркофаг, украшенный резными фигурками Нереид⁶ как по своей архитектуре, так и по стилю резных орнаментов, могут быть квалифицированы, как памятники греческого искусства. Они сделаны по греческим образцам и, в большинстве случаев, греческими мастерами.

Отражение местных художественных тенденций нельзя видеть в тех сценах борьбы зверей, которые украшают капительку саркофага Большой Близницы или саркофаг миры Кекуватского, несмотря на их тематическую близость к скифским памятникам и на широкое распространение этой темы в искусстве Боспора в целом, о чем свидетельствует, в первую очередь, торевтика.

Тема борьбы зверей, как таковая, в одинаковой мере свойственна и античному, и скифскому искусству, причем в искусстве Греции она представляет собою наследие эпохи варварства. В классический и эллинистический период эти сцены имеют преимущественно декоративное значение, их первоначальный смысл был совершенно забыт. Именно таким было отношение к этой теме греческих мастеров, работавших на Боспоре в эту эпоху, хотя настойчивый спрос на подобные изображения со стороны их заказчиков, вероятно, был обусловлен культовыми соображениями или диктовался желанием поддержать определенную местную традицию. Насколько скифский звериный стиль оставался органически чуждым греческим мастерам, ясно показывает знаменитый золотой олень из Куль-Обы: подражая скифским образцам, греческий художник помещает на теле олена ряд других зверей; но, благодаря чисто греческой трактовке этих зверей, они производят случайное и эстетически неоправданное впечатление.

Только один памятник деревянной резьбы эпохи расцвета Боспорского царства дает возможность говорить о местных стилистических тенденциях — это Анапский саркофаг, датируемый III в. до н. э. на основании статера Лисимаха. В трактовке чисто греческого сюжета — Нереиды, везущие оружие

¹ Ашик, Боспорское царство, III, табл. CCXII. Древности Босфора Киммерийского, т. III, табл. LXXXI—LXXXII. Watzinger, № 18.

² ОАК 1859 г. стр. 29, виньетка, Watzinger, № 26.

³ ДБК, т. III, табл. LXXXIV 2-а, 2-б, 2-с. Watzinger, 14.

⁴ ОАК 1865. табл. VI. Watzinger, № 28.

⁵ Watzinger, № 10.

⁶ ОАК 1882—88, Приложение стр. 47—73, табл. III, IV, V и рис. в тексте. Watzinger, № 12.

Ахиллу, удается проследить отдельные черты, с полной очевидностью выдающие руку местного мастера, который, с греческой точки зрения, неправильно понял эллинистический оригинал, так же, как греческий мастер, делавший куль-обского оленя, неправильно понял скифский художественный образ. Одна из резных фигурок Анапского саркофага отличается плоскостностью композиции, фронтальностью и статичностью¹, которые позволяют поставить ее в связь с такими чисто-местными памятниками, как треугольная золотая пластинка от головного убора из Карагодеуашского кургана². Эти черты напоминают отдаленным образом тот декоративно-плоскостной подход, который получил блестящее развитие в боспорской деревянной резьбе римского времени. Некоторые другие фигурки Нереид Анапского саркофага, в целом значительно более близкие к эллинистическим памятникам, отличаются вместе с тем, известной суммарностью и резкостью в трактовке деталей³, которые никогда не счел бы возможным допустить греческий художник. В еще более сильной степени сказываются эти особенности в трактовке миниатюрных фигурок воинов⁴, служивших, повидимому, украшением крышки Анапского саркофага. Интересно отметить, что крайняя суммарность и обобщенность в трактовке деталей не только не мешает живости в изображении движения воинов, но придает ему особую, подчеркнутую и обостренную выразительность. Можно говорить об отдаленной стилистической связи между анапскими фигурками воинов и относящимися к римскому времени военным сценами в склепе 1872 г., на которых нам в дальнейшем предстоит остановиться более подробно в связи с вопросом о варварском реализме в искусстве Боспора. Отмеченные стилистические особенности воинов Анапского саркофага — живость и выразительность движения при крайне суммарной и обобщенной трактовке деталей, можно рассматривать, как черты того варварского реализма, который находит наиболее яркое свое проявление в боспорской деревянной резьбе римского времени, в частности, в рельефе саркофага 1883 г. с изображением бестиария.

Таким образом, в боспорской деревянной резьбе III в. до н. э. можно проследить некоторые местные художественные тенденции, переработку боспорским мастером греческих образцов на свой лад, хотя основной характер боспорской деревянной резьбы этого времени остается греческим.

¹ ОАК 1882—88, табл. III, рис. 5.

² МАК 13, табл. III, ИАК 49, табл. II.

³ ОАК 1882—88, табл. III, рис. 4, табл. IV, рис. 1.

⁴ ОАК 1882—88, табл. V, рис. 5—9.

В противоположность этому в боспорской деревянной резьбе римского времени наблюдается органический синтез античных и местных элементов, причем ведущая роль в этом синтезе принадлежит местным элементам.

Это — то же явление, которое характерно для всей боспорской культуры этого времени. В составе боспорского населения происходит процесс полной ассимиляции греческих и местных элементов, греки в эту эпоху сплошь и рядом носят варварские имена, а варвары — греческие, костюм боспорцев этой эпохи является хорошо приспособленным к местным условиям сочетания костюма степняков-кочевников с греческой одеждой. Близость кочевой степи и непосредственная необходимость для боспорской землевладельческой знати отражать на тике варваров наложили яркий отпечаток на идеологию этой знати. В Керченском музее хранится надгробный рельеф Стратоника, сына Зенона I в. х. э.¹ В верхней части рельефа Стратоник изображен со свитком в руках, перед ним стол, на котором лежит еще ряд свитков, в нижней части он изображен вооруженным на коне. Надпись прославляет „неизмеримую прелестную мудрость“ Стратоника, которую будущие века должны узнать из его книг. Изображение показывает, что и его ученость и военные заслуги ценились в равной степени. Надгробие воздвигнуто Сосием, вольноотпущенником Стратоника, следовательно, Стратоник принадлежал к классу рабовладельцев (в самом рельефе изображены маленькие фигуры его рабов). Весь облик этого боспорского ученого сильно отличается от римских ученых, философов и поэтов этой эпохи и это его своеобразие обусловлено той варваризующейся средой, к которой он принадлежал.

Если прибавить ко всему этому политический строй Боспора, который уже в V—IV вв. до х. э. был близок к эллинистическим монархиям и всегда оставался чуждым демократическим традициям античного города-государства, то становится ясным, что все эти социальные и культурные особенности должны были как-то отразиться на характере искусства боспорской аристократии, сделать его непохожим на античное, менее свободным, более парадным и декоративным. Декоративность, преобладание чисто-орнаментальных форм над изобразительными, условность и схематизм изображения — это черты, характерные для искусства всех народов, находящихся на высшей ступени варварства. Варварская декоративность является одной из самых характерных черт в официальном искусстве Боспора римского времени. Наиболее ярким доказательством этого положения могут служить керченские стелы I—II вв. х. э.,

¹ ИАК 54, стр. 71 сл.

изображающие или всадников в полном вооружении, сопровождаемых слугами, или сцену загробного пиршества: знатные боспорцы возлежат на ложах, дамы сидят в парадных креслах с высокими спинками, слуги приносят кушанья. Костюм, вооружение, мебель и тому подобные бытовые черты передаются с большой точностью — надгробные рельефы ярко воссоздают бытовую обстановку боспорской аристократии и ее облик¹. Вместе с тем, этот облик передан не реалистически, а в плане торжественной героизации: господа везде изображаются выше ростом, чем слуги², — традиционный прием показа социального превосходства; позы их торжественно условны; с этим связана статичность, плоскость и фронтальность изображения³. Торжественный характер подчеркивают и отдельные мелкие детали, как напр., парадные высокие прически женщин или графическая разделка складок одежды, в отдельных случаях граничащая с орнаментальностью⁴.

Исключительно интересным памятником искусства Боспора являются декоративные стенные росписи, открытые в целом ряде керченских склепов. Некоторые из них как в отношении тематики, так и стиля, очень близки к надгробным рельефам. На стене катакомбы Сорака в Керчи изображена, напр., сцена загробного пиршества, которую мы неоднократно встречаем на стелах⁵. В 1900 г. в Керчи был найден саркофаг из известняка, украшенный живописью⁶. В росписи этого саркофага мы видим и всадников, и загробное пиршество — излюбленные сюжеты надгробных рельефов, причем и самый стиль изображений во многом близок к этим рельефам.

Торжественный и монументальный характер всех этих памятников, тщательная декоративная разработка отдельных деталей, и, наконец, то подчеркивание общественной иерархии, которое сказывается в изображении господ и рабов, сближают многие из памятников керченской декоративной живописи со стелами также в стилистическом отношении. Это искусство принципиально отличается от античного реализма, корни которого лежат в истории демократических городов-государств Греции.

¹ См. напр. Kieseritzky-Watzinger, № 696, 703 (т. I), 718 (т. II), 720, 724 (т. III), интересные в смысле точной передачи предметов обстановки — ложа, кресла и столы изображены во всех деталях, № 599, 600 (т. LXI), 627 (т. XLII), 619 (т. XLIII), 639 (т. XLV) и 650 (т. XLVI), интересные в смысле детального изображения вооружения воина.

² Ук. соч., № 157, 160, 164, 169, 171, 178 (т. XII), 185 (т. XIII), 599, 600 (т. XI), 724 (т. LIII) 732 (т. LIV).

³ Ук. соч., № 210 (т. XIV), 208 (т. XVI), 614 (т. XLII), 628 (т. XLIII), 669, 670 (т. XLVIII), 696 (т. LI), 732 (т. LIV).

⁴ Ук. соч., № 614 (т. XLII), 732 (т. XLIV).

⁵ Ростовцев, АДЖ табл. XV, 4.

⁶ Ук. соч., табл. XCII—XCV.

В то же время можно указать ряд памятников местного боспорского искусства той же эпохи, которые не укладываются целиком в рамки условного, декоративно-плоскостного стиля. Черты своеобразного варварского реализма наблюдаются в росписи склепа II в. х. э., открытого в Керчи в 1872 г., изображающей воинские сцены¹. Прежде всего нужно отметить этнографический реализм, большую точность, с которой переданы, напр., все особенности костюма и вооружения боспорцев². Характеристика местной среды являлась, повидимому, одной из основных задач художника. Помимо этого, мастер сумел дать почувствовать движение, у зрителя не остается впечатления статичной схемы, несмотря на всю условность, с которой это движение передано, на условность и плоскостность в изображении самих фигур. Это обусловлено, главным образом, композицией,— та относительная свобода, с которой фигуры размещены на цветочном фоне, далека от условной декоративности стел или известнякового росписного саркофага. Сам цветочный фон, условный по существу, создает тем не менее впечатление свободного пространства, в котором движутся фигуры, заставляя забыть об архитектуре, которой они фактически подчинены. Большой интерес представляет также роспись Зайцевского склепа в Керчи, относящегося еще к первой половине I в. х. э. На стене против входа изображена сцена из греческого мифа о похищении Коры³. Плутон и Кора стоят на колеснице, запряженной четверкой лошадей. Над лошадьми, в воздухе, изображен Гермес с кнутом. Вся сцена дана на том же цветочном фоне, как и военные сцены в склепе 1872 года.

Сцена из греческого мифа, восходящая, очевидно, в первооснове, к какому-то греческому образцу, в то же время трактована местным мастером на свой лад и является исключительно ярким образцом варварской линии в искусстве Боспора I в. х. э. Нужно отметить, что в дореволюционной археологической литературе все интересующие нас памятники получили крайне пренебрежительную оценку, так как старая археологическая литература целиком стояла на той точке зрения, что все ценное в художественном отношении проникало в Северное Причерноморье из античных культурных центров, греки-колонизаторы рассматривались, как некие культуртрегеры, а местная варварская среда считалась неспособ-

¹ Ук. соч., табл. LXXIX, 1, LXXVIII, 1.

² См. в связи с этим замечание Ростовцева, АДЖ стр. 340, относительно того, что фронтальная посадка всадника не является, в данном случае, условным приемом, а правильно передает определенную варварскую, в частности, сарматскую систему боя.

³ Ростовцев, АДЖ, табл. LVIII.

ной ни к какому самостоятельному художественному творчеству.

Ярким примером этого типичного для всей буржуазной науки колонизаторского презрения к варварскому искусству может служить та уничтожающая критика, которой подверг Ростовцев роспись Зайцевского склепа: „Характерно далее полное неумение выдержать пропорции не только одних фигур по отношению к другим, но и отдельных частей одной и той же фигуры, особенно характерна в этом отношении фигура Плутона в сцене похищения Коры. Писать тело мастер совершенно не умеет: мускулатуры нет никакой, повороты по-детски грубы, очевидно, он никогда и не пробовал работать с натуры. Перспектива для нашего мастера *terra incognita*, изобразить четверку лошадей в профиль для него непосильно, как непосильно и изображение колесницы. Наконец, еще недостижимое для него изображение движения”¹.

Мастер нашей росписи, действительно, не изучал анатомии, но он никогда и неставил этого своей задачей. Идеал прекрасного, гармонически развитого человеческого тела, который являлся центральной проблемой в искусстве греческого города-государства классической эпохи, оставался всегда органически чуждым искусству варварской периферии, для которой культура тела никогда не играла такой роли, какую она играла в жизни греческого города-государства.

Этим обстоятельством и нужно объяснить анатомические неправильности в изображении плеча, спины и руки Плутона Зайцевского склепа. Фигуры Плутона и Коры представляют общий, схематический контур, обведенный четкой и резкой линией. Моделировка и светотень отсутствуют, раскраска тел совершенно условна. Фигура Плутона поставлена в три четверти, а голова его повернута в фас, но анатомические неправильности в строении тела и общий схематизм трактовки не позволяют воспринять эту позу, как свободное движение в пространстве. Группа Плутона и Коры образует центральную вертикаль всей композиции. Фигурку Коры можно было бы подвергнуть еще более резкой критике с точки зрения классических канонов: она изображена несоразмерно маленькой, с несгибающимися членами, и вся производит впечатление скорее куклы, чем живого человека. Фигурка совсем плоская и поставлена фронтально.

Та же плоскость и отсутствие моделировки тела характерны и для изображения лошадей. Позы всех четырех лошадей совершенно одинаковы — они все поднялись на задние ноги, их головы и ноги образуют ряд параллельных

¹ Ук. соч., стр. 216.

линий, и вся четверка не движется стремительно вперед, а застыла в одном моменте этого движения.

Общее впечатление неподвижности преодолевается только теми композиционными приемами, которые уже отчасти были отмечены при анализе росписи склепа 1872 г. Аналогичную роль играет цветочный фон. Впечатление движения усиливается постановкой колесницы по диагонали, проведенными вкось линиями складок плаща Плутона и одежды Коры, которые тянут как бы назад, в направлении, обратном движению лошадей. Плащ Плутона, надутый ветром, как парус, подчеркивает и замыкает движение всей группы, несмотря на то, что трактован он условными жирными линиями, проведенными почти параллельно и дугообразно, крайне схематично.

Ростовцев не прав, говоря о полном отсутствии перспективы: лошади становятся все меньше, по мере их отодвигания в глубину; видно второе колесо колесницы, при помощи которого намечен задний план. Но эти перспективные приемы имеют для мастера нашей росписи совершенно второстепенное значение. Он решает проблему пространства, но делает это совершенно своеобразным путем: изображая четверку лошадей, он дает правильное чередование желтых лошадей с серыми, причем желтая лошадь помещается каждый раз ближе к зрителю, серая дальше: желтый цвет приближает, холодный серый цвет отдаляет; таким образом, глубина дана здесь при помощи цветовых отношений. Такое же значение имеет синий плащ Плутона, на фоне которого изображено его нагое тело.

Ростовцев считает, что голова Плутона сделана реальнее, чем тело¹. Голова Плутона, действительно, построена в основном анатомически правильно. Но Ростовцев не заметил одной характерной особенности: волосы и борода обрамляют лицо почти правильным кругом, правильную дугу образуют опущенные вниз усы; рот и нос даны почти прямыми линиями правильно вычертенными параллельными дугообразными линиями: даны надбровные дуги и веки. Таким образом, в построении лица наблюдается ясно выраженная тенденция свести все формы к геометрической схеме. Эта особенность позволяет сблизить нашу роспись с такими памятниками местного варварского, нетронутого античным влиянием, искусства, как каменные бабы или примитивные, местной работы терракотовые статуэтки гротескного характера, о которых уже приходилось вспоминать в связи с деревянной резьбой.

Также геометризованы черты лица Коры, но интересно, что при этом ее лицо очень ясно выражает испуг: она смот-

¹ Ук. соч., стр. 217.

рит назад, ее брови изображены прямой линией, концы которой слегка подняты, рот посажен косо, все лицо асимметрично, весь рисунок его сознательно подчинен задаче передать выражение беспокойства. Это стремление оживить лицо и придать ему выразительность — очень интересная особенность нашего памятника, которая не находит аналогий, например, в керченских стелах, но зато сближает его с бестиарием саркофага 1883 года.

Подводя итоги проделанному анализу росписи Зайцевского склепа и склепа 1872 г., можно свести характерные особенности стиля этих памятников к следующим основным моментам: 1) известная свобода и живость композиции; 2) острую выразительность в отдельных деталях (лицо Коры); 3) схематизм в изображении фигур и движения. Первые два признака говорят о попытке мастера дать реальное, а не условно-декоративное изображение, последний признак противоречит реалистическому принципу. Это противоречие является внутренним противоречием данного художественного течения, которое отходит от условной декоративности, преобладающей в варварском искусстве, но для передачи реальной действительности располагает только художественными средствами варварского примитива. Я не имею возможности ставить здесь вопрос о генезисе этого стиля — это задача специального исследования, — но можно и сейчас с уверенностью сказать, что корни его лежат в местных художественных традициях, сложившихся еще в условиях первобытного общества.

С этими памятниками можно поставить в связь, в смысле общей реалистической направленности, найденный в Керчи в 1911 г. черепок простого глиняного сосуда с нацарапанным изображением фигурки, держащей в руках стрелу, очевидно Эрота. Примитивная трактовка фигурки сочетается с живой передачей движения¹.

С этой же линией боспорского искусства можно связать скульптуры, украшающие склеп, открытый в Эльтегене, изображающие бюсты Пана, Силена и Афины². Крайняя обобщенность форм, условная характеристика деталей, например, волос и бороды Пана и Силена, — все это хорошо нам знакомые элементы местного искусства. Голова Пана, несмотря на постановку в три четверти, трактована плоскостью. Но лицо Афины дано в ракурсе, несколько даже преувеличенном, результатом которого является резкая асимметрия всего лица и сильная припухлость левой щеки. Тот же ракурс имеет место в изображении головы Силена, причем здесь он соче-

¹ ИАК 40, стр. 82, рис. 20 Arch. Anz. 1909, стр. 158, рис. 21.

² Ростовцев, АДЖ, табл. XCVI.

тается с подчеркнутой объемностью в трактовке лица: сильно нависающие надбровные дуги, бросающие резкую тень на глаза, складки кожи на щеках, переданные очень крупными массами, — все эти элементы, очевидно, имели место в оригинале, вероятно, эллинистическом, с которого сделана эта голова. Но крайнее обобщение форм, сведение их к немногим самым главным и основным элементам, придает новый характер эллинистическим формам и сообщает им особую выразительность.

Тот процесс развития искусства, который удается проследить на Боспоре в римское время, та картина взаимодействия античных и местных элементов, которую мы там видим, не представляет какого-то изолированного, только местного боспорского явления. Те же самые процессы можно, с известными вариациями, проследить для всей варварской периферии Римской империи. Не говоря уже об Ольвии и Херсонесе, во Фракии, Фригии, Пальмире и Африке в развитии искусства имеет место ряд явлений, аналогичных боспорским.

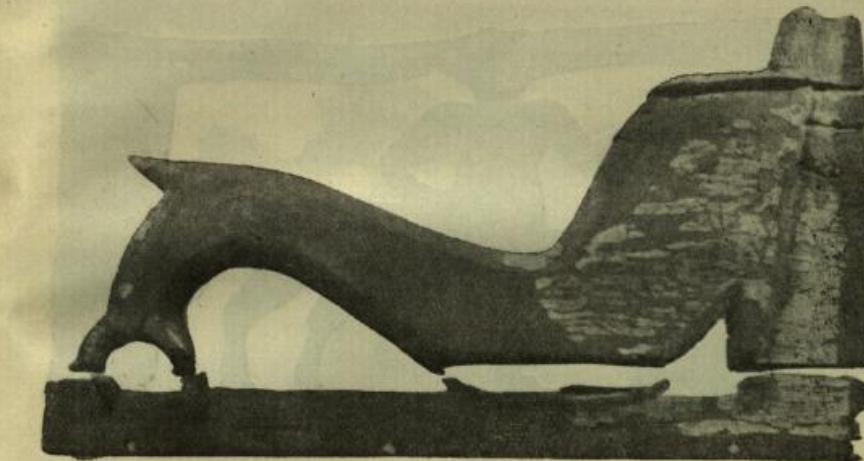
Процесс развития искусства во Фракии — картина сосуществования и взаимодействия античных и местных варварских элементов дает особенно близкие аналогии к развитию искусства на Боспоре и в Северном Причерноморье вообще. Доминирующую роль в искусстве Фракии играют местные художественные тенденции. Филов¹ считает характерным для местного искусства Фракии сочетание реализма с резко выраженной стилизацией форм, т. е. как раз те особенности, которые удалось проследить и нам в искусстве Боспора. Но при этом, одно положение Филова остается неубедительным: указывая на то, что периодом наиболее интенсивной варваризации в искусстве Фракии был III в. х. э., он связывает это обстоятельство с миграцией новых народностей. В то же время собранный им самим материал опровергает этот тезис, наглядно показывая, что во Фракии, начиная с архаического времени, греческое искусство сосуществовало с местным варварским, подобно тому, как это имело место на Боспоре.

Большой интерес, с точки зрения изучения искусства варварской периферии, представляют рельефы из Смирны, опубликованные Н. Я. Марром². Некоторые из них близки к фракийским и керченским стелам³. Стиль этих рельефов так же,

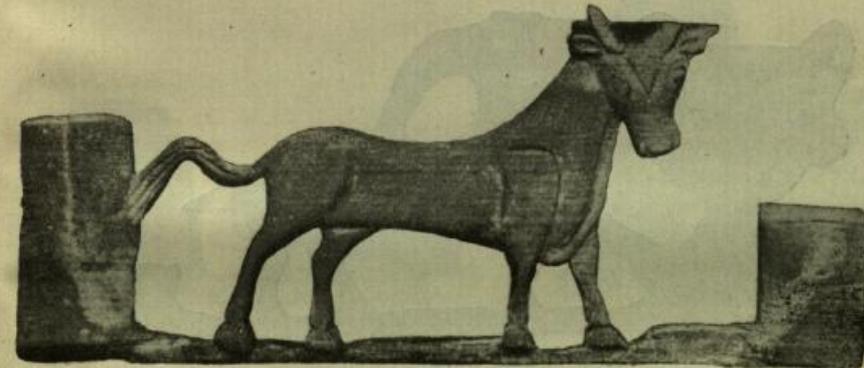
¹ Filov, L'Art antique en Bulgarie. Sofia. 1925, стр. 71 сл.

² О лингвистической поездке в Восточное Средиземноморье, Известия ГАИМК, вып. 89, 1934.

³ Например, рельефы с изображением всадников, см. ук. соч. рис. 11. Большой интерес для нас, в связи с боспорской деревянной резьбой, представляет рельеф с изображением быка, изданный в указанном сочинении на рис. 18: голова быка напоминает быков саркофага 1883 г. Сходное изображение быка, бегущего вправо, в профиль, причем голова его развер-



1

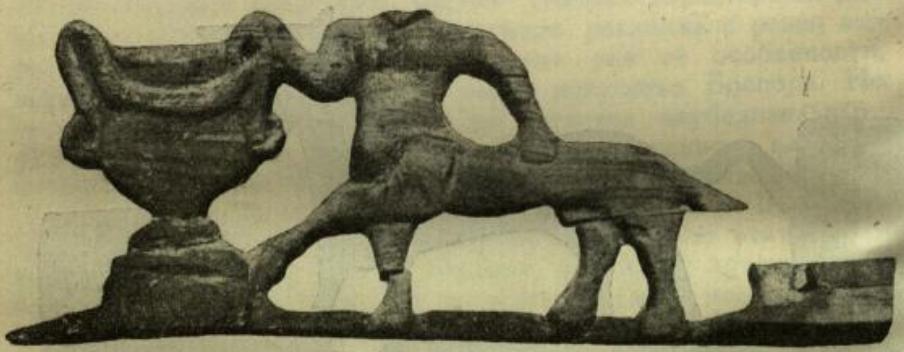


2

Детали деревянной резьбы саркофага 1883 г. Эрмитаж.

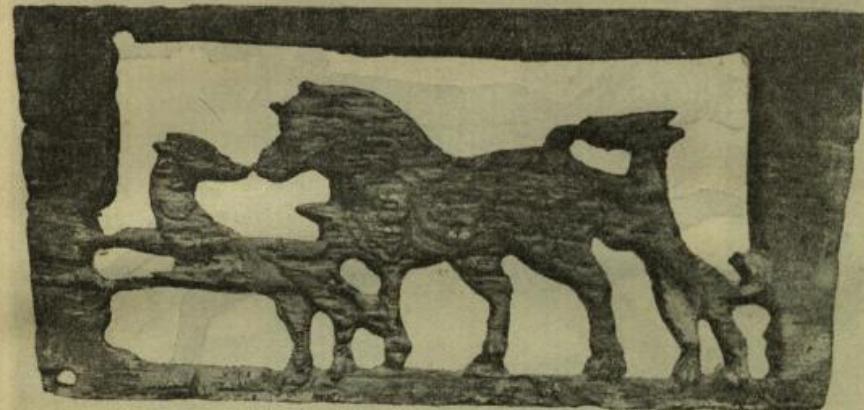


1

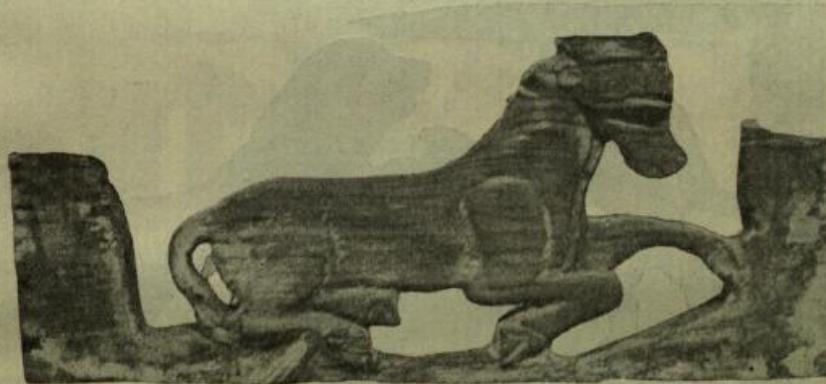


2

Детали деревянной резьбы саркофага 1883 г. Эрмитаж.

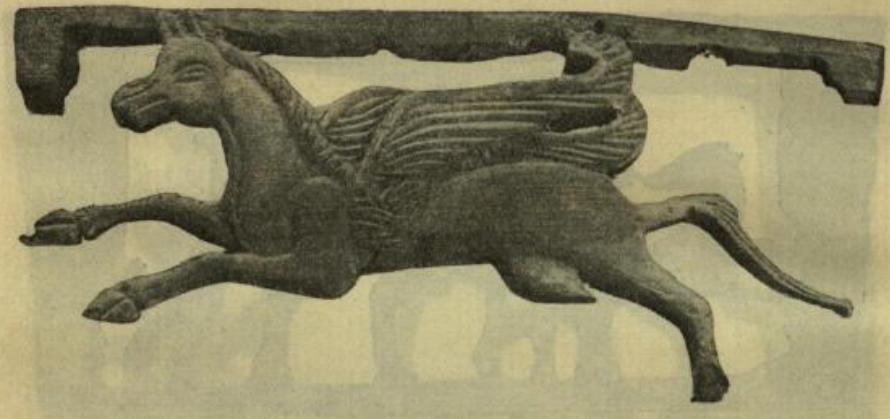


1



2

Детали деревянной резьбы саркофага 1883 г. Эрмитаж.



1



2

Детали деревянной резьбы саркофага 1883 г. Эрмитаж.



1



2

Детали деревянной резьбы саркофага 1900 г. Эрмитаж.



1



2

Детали деревянной резьбы арко-рага 1900 г. Эрмитаж.



1



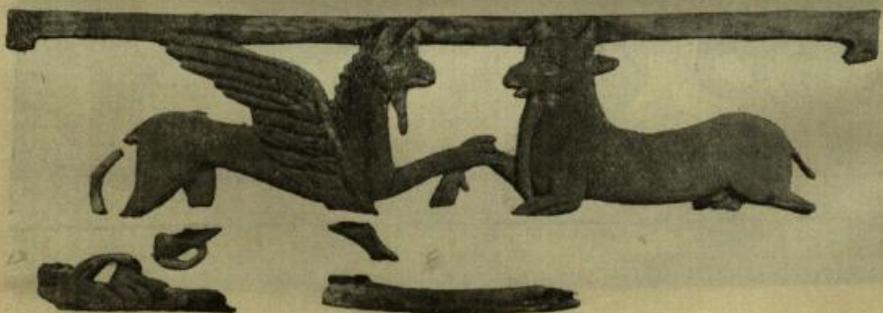
2

Детали деревянной резьбы саркофага 1900 г. Эрмитаж.

© 2021 Государственный Эрмитаж
Эрмитаж. 19001 Камергерский дворец. Банкетный зал №1.

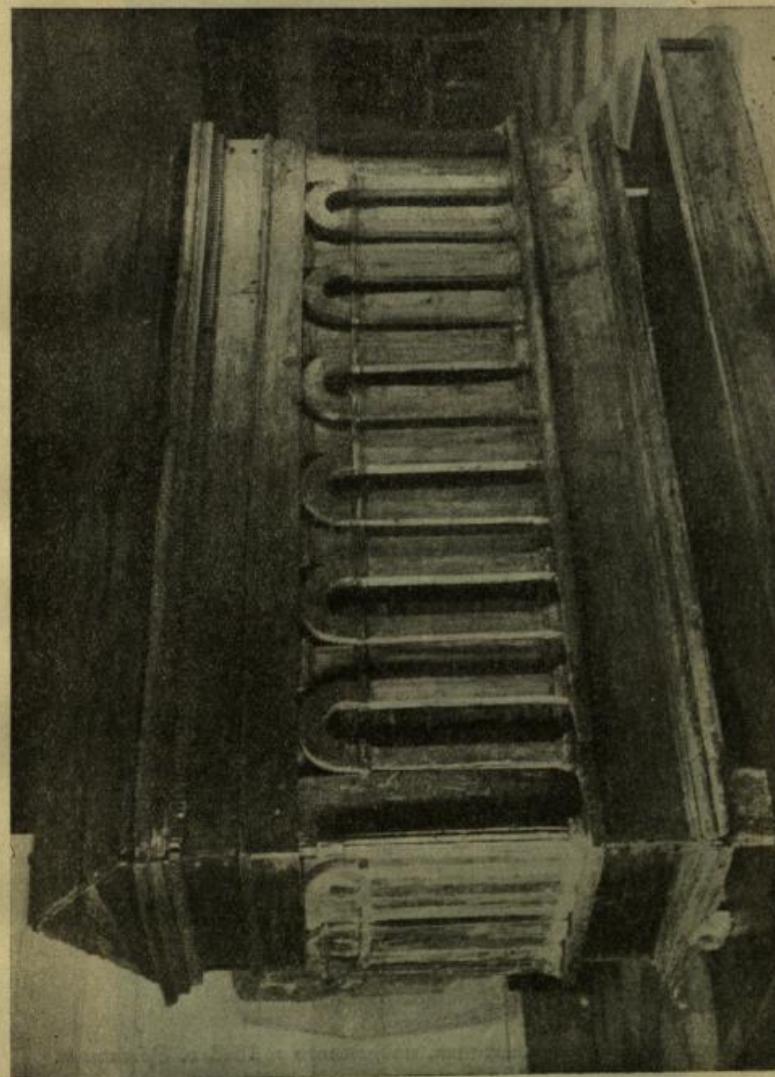


1



2

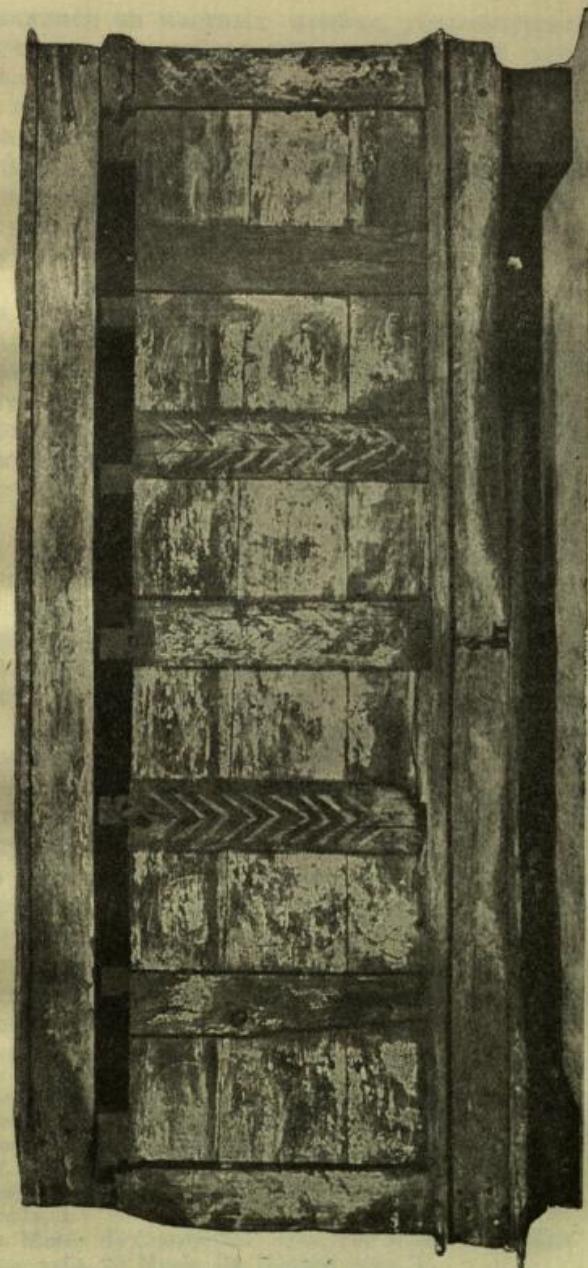
Детали деревянной резьбы саркофага 1900 г. Эрмитаж.



Деревянный саркофаг 1910 г. Эрмитаж.



Ножки деревянного треножника, найденного в 1842 г. Эрмитаж.



Деревянный саркофаг с росписью. Эрмитаж.

как и надписи на местных языках, упоминаемые Н. Я. Марром, и как весь собранный им огромный лингвистический материал, свидетельствует о большой роли неантичных элементов в культуре восточного Средиземноморья.

Характерную картину сосуществования местных элементов с античными и переработки античных прототипов местными художниками дают памятники римской Африки¹. Интересно в этом смысле сравнить неопунийские стелы², с одной стороны, и с другой — стелы, посвященные Сатурну, синcretизированному с местным божеством Баал-Аманом³. Синcretизму религиозных представлений соответствует и стиль: дедиканты изображены в тогах, трактовка значительно более рельефна, чем на неопунийских стелах, показаны такие, начисто отсутствующие на неопунийских памятниках детали, как складки одежды, но при этом фигуры отличаются характерными для провинциального искусства приземистыми пропорциями, все они стоят в строго фронтальных позах, композиция их выдержана в одной плоскости, детали трактованы обобщенно.

Для варварского реализма Боспора исключительно яркие аналогии дают памятники галло-германского художественного круга⁴. Надгробия галльских ремесленников и торговцев, на которых мы видим исключительно живые и яркие сценки быта, дают иногда поразительные, даже с точки зрения формальной, аналогии скульптурам Эльтегенского склепа: та же осткая выразительность, достигнутая в результате сильного обобщения форм и подчеркнутой объемности трактовки. Некоторые формалистически настроенные искусствоведы называли стиль галльских рельефов экспрессионизмом. Для этой поверхностной формальной аналогии дали повод отдельные приемы варварского искусства, как например, преувеличение некоторых частей лица или фигуры за счет суммарной трактовки других.

Для искусствоведов формалистов оставалось, конечно, непонятным, что смысл и содержание этих приемов в варварском искусстве и в искусстве эпохи империализма совершенно различны: в последнем случае художник сознательно уходит

иута в фас, имеется на обломке рельефа из Смирны, хранящемся в Одесском музее (кат. № 5372), с изображением гладиатора с надписью οαγιδοντος (изображение быка помещено во фризе, ниже гладиатора).

¹ См. серию „Musées d'Algérie et de la Tunisie“.

² Musée d'Algérie табл. III, Musée de Constantine, табл. III—IV, Musée d'Oran, табл. I.

³ См. Musée de Constantine, табл. IV; Musée de Tebessa, табл. I; Musée de Guelma, табл. II; Musée de Timgad, табл. V.

⁴ См. Espérance, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine. Lösche, Denkmäler vom Weinbau aus der Zeit der Römerherrschaft an Mosel, Saar und Ruwer; Dragendorf und Krüger, Das Grabmal von Jgel. Trier 1924.

от правдивого изображения реальной действительности и ставит своей целью выражение своих собственных субъективных эмоций и переживаний, тогда как задачей художников Римской Галлии, так же, как и Боспора, была именно правдивая передача реальной действительности, но трактовалась она еще средствами варварского примитива, в то время, как за спиной художника эпохи империализма была большая школа буржуазного реалистического искусства.

Варварский реализм искусства римских провинций оказал значительное влияние даже на официальное римское искусство II—III вв. х. э. Большая выразительность рельефов колонны Марка Аврелия и необычайно яркий расцвет индивидуального реалистического портрета в III в. х. э., в особенности такие типические образы императоров и полководцев, выходцев из военной полуварварской среды, какими являются портреты Максимиана и Филиппа Араба, не могут быть правильно поняты без учета того воздействия, которому подверглось позднеримское искусство со стороны варварской периферии. Большой интерес с точки зрения характеристики процесса варваризации в римском искусстве еще 2-й половины II в. х. э. представляет хранящийся в Эрмитаже саркофаг с изображением мифа об Ипполите¹. Рельеф, украшающий его заднюю и левую стенки, во многом напоминает галльские рельефы и рельефы колонны Марка Аврелия: все фигуры даны в резком и напряженном движении, пространство между ними заполнено скалами и растительностью, так что плоскость стенки совершенно исчезает, вся композиция построена на сочетании объемов и больших масс, подчеркнутых резкими контрастами света и тени.

Передняя стенка этого саркофага резко отличается по стилю от задней и левой — она выдержана в духе официального классицизма эпохи Антонинов, отличающегося рядом своеобразных особенностей, которые возникли, повидимому, под влиянием того условного, декоративно-плоскостного стиля, который наблюдается в искусстве некоторых провинций. На передней стенке нашего саркофага мы видим ряд спокойно стоящих, почти в одинаковых позах юношеских фигур. Их спокойствие граничит с неподвижностью, они почти так же изолированы друг от друга, как фигуры, украшающие саркофаги с кодонами. Композиция строго плоскостна, трактовка тела также отличается плоскостностью и обобщенностью и несколько напоминает фигуры юношей, стоящих у вазы на деревянном Керченском саркофаге 1900 г. Плоскостность

¹ Кизерцкий № 191, Вальдгауэр № 377, Robert, Die antike Sarkophagreliefs, III, II, LI, 161.

трактовки тела подчеркнута модной в эпоху Антонинов блестящей полировкой поверхности мрамора, слаживающей все углубления и выпуклости.

Указание Энгельса на прогрессивную роль варваров в процессе формирования средневекового общества¹, проливает также свет на многие явления позднеримского искусства, имевшие место значительно раньше того периода, к которому непосредственно относится высказывание Энгельса.

Таким образом, история развития искусства на территории Керченского и Таманского полуострова, интересная для нас в первую очередь, как один из этапов истории искусства СССР, оказывается в то же время связанный со значительно более широким кругом явлений.

В заключение несколько слов по вопросу об эстетической оценке местного искусства Боспора римского времени, в частности, деревянной резьбы. В дореволюционной археологической литературе можно встретить немало пренебрежительных оценок местного искусства Боспора: авторы этих оценок исходят из того, что античное искусство является абсолютной нормой, и если местный мастер работает не совсем так, как это требуется античными канонами, то, следовательно, он просто не умеет правильно передать античный образец. Как правило, эти авторы не считают варваров способными к самостоятельному творчеству. Само собой разумеется, что античное искусство „в известном смысле сохраняет значение нормы и недосягаемого образца“. Но нельзя в то же время не видеть большой и самостоятельной эстетической ценности варварского искусства, так же, как нельзя не видеть ее в современном народном искусстве. Местный боспорский мастер творчески перерабатывает античные мотивы в духе своего художественного мировоззрения. Декоративное мастерство боспорских художников заслуживает самой высокой оценки.

Само собой разумеется, что местные боспорские мастера значительно хуже греков справляются с изображением человеческого тела, наиболее ярким примером чего может служить бестиарий саркофага 1883 г., в трактовке фигуры которого можно отметить ряд грубых анатомических ошибок.

Но оценивая творчество боспорских художников, нужно учесть, что это неумение изобразить человеческое тело органически связано с мировоззрением местного мастера, оно обусловлено тем, что для варварской периферии культура человеческого тела никогда не играла той роли, которую она играла в жизни города-государства античной Греции. Это

¹ Происхождение семьи, частной собственности и государства, Москва, 1932 г. стр. 158.

обстоятельство ярко отражено в диалоге Лукиана „Анахарсис“ скиф Анахарсис возмущается спортивными состязаниями греческой молодежи и не соглашается с доводами Солона, пытающегося объяснить ему, что это метод физической тренировки граждан, который должен выработать из них боеспособных воинов.

Во Фракии была найдена серебряная бляха, относящаяся к IV в. до х. э. работы местного мастера¹. На бляхе изображен Геракл в длинной одежде. В античном искусстве Геракл всегда изображается обнаженным. Это яркий пример принципиально различного отношения к человеческому телу со стороны грека и фракийского мастера.

Боспорское искусство римского времени выросло на почве художественных традиций, сложившихся на высшей ступени варварства. С точки зрения истории мирового искусства, античное искусство было огромным шагом вперед по сравнению с искусством высшей ступени варварства. Но не следует забывать, что знаменитые слова Маркса о греческом искусстве „в области самого искусства известные формы, имеющие крупное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития“², относятся непосредственно к гомеровскому эпосу, сложившемуся в тот период, когда сами греки находились на высшей ступени варварства.

LOCAL PARTICULARITIES OF BOSPOR WOODCARVING STYLE OF ROMAN TIMES

The wooden sarcophagus found in Bospor have an exceptional interest for the history of antique handwork art and especially for the history of Bospor local art.

Bosporian wooden sarcophagi (end V—IV century b. Ch.), were made after Greek models mostly by Greeks, working in Bospor. Only small carved figures on the sarcophagi from Anapa (III cent. b. Ch.) are of particular local style.

Bospor local style attains its full progress only during Roman times. At this period prevails in Bospor the antique minor

¹ См. Filow, Denkmäler der thrakischen Kunst. Röm. Mitt. XXXII, 1916, рис. 25.

² К критике политической экономии. Партизат ЦК ВКП(б) 1935. Введение стр. 32.

asiatic type of sarcophagus in form of a temple with columns or pilasters. The carved reliefs of two Kertch sarcophagi (II cent. af. Ch.) found in 1883 and 1900 are most interesting monuments of Bospor local woodcarving style. Among those carved reliefs we find a great number of figures, representing wild animals.

We can see as well many figures and scenes of antique mythology: centaures, pegases, Niobides etc. Same figures probably reproduce antique models, but their style cannot be considered as antique. The conventional manner of representing men and animals, the flatness of the composition of reliefs and treatment of details and the common type of forms, are characteristic peculiarities of any barbarian style.

Quite original is the relief of 1883 sarcophagus representing a bestiarius killing a lion with a lance. Although the bestiarius body is very primitively and not skillfully represented, his face, nevertheless, shows the maker's realistic tendency.

Fragments of a tripod found by Kareisha in 1842 are original monuments of Bospor woodcarving work of the II cent. aft. Ch., representing dogs that jump out from acanthe-leaves. The conventional style of dog heads and acanthe leaves is characteristic for Bospor art. All those particularities of Bospor style are as well characteristic for sepulchral reliefs with their solemn pictures of eminent bosporians. The wall designs of Kertch sepulchers are analogue to carved reliefs on sarcophagi of 1883 and 1900.

Military scenes in the sepulchers of 1872 and the scene of Koras ravishments in the Zaitzeff sepulcher are signs of realistic tendency in the local Bospor art, which is as well to be observed in bestiarius figure on the sarcophagus relief of 1883.

In the Bospor woodcarving history one can trace both influences of antique and local barbarian elements. Such an outstanding of local, not antique style peculiarities is also characteristic for the Roman province art in Thracia, Africa and Gallia.

A. Ivanova

записи о том, что в 1861 г. в музее было приобретено изображение головы варвара из мрамора, высотой 1,00 м., из коллекции маркиза Кампана (№ 23). Следует отметить, что варвар изображался с короткими волосами и сидел на скамье.

В 1861 г. в музее было приобретено изображение головы варвара из мрамора, высотой 1,00 м., из коллекции маркиза Кампана (№ 24). Следует отметить, что варвар изображался сидя на скамье.

В 1861 г. в музее было приобретено изображение головы варвара из мрамора, высотой 1,00 м., из коллекции маркиза Кампана (№ 29).

В 1861 г. в музее было приобретено изображение головы варвара из мрамора, высотой 1,00 м., из коллекции маркиза Кампана (№ 23). Следует отметить, что варвар изображался сидя на скамье.

В 1861 г.

В 1861 г. в музее было приобретено изображение головы варвара из мрамора, высотой 1,00 м., из коллекции маркиза Кампана (№ 24). Следует отметить, что варвар изображался сидя на скамье.

А. И. ВОЩИНИНА

ГОЛОВЫ „ВАРВАРОВ“ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

В коллекции античной скульптуры Эрмитажа имеются изображения варваров римского времени, чрезвычайно интересные, как типы трофеиных изображений пленников, украшавших многочисленные триумфальные сооружения императорского Рима. Кроме того, они представляют собою первоклассные памятники скульптуры своей эпохи. Речь идет о трех колоссальных мраморных бюстах варваров, которые значатся в каталоге античной скульптуры Государственного Эрмитажа под № 247, 248, 249.

О. Ф. Вальдгауэр определял все три головы как изображения „дакийцев“, работы эпохи императора Траяна начала II века х. э.¹. История происхождения этих памятников остается, к сожалению, не ясной в то время как архивные данные о находке и раскопках могли бы, может быть, сыграть важную роль в вопросах, затронутых в этой работе.

Три бюста варваров поступили в Эрмитаж из коллекции маркиза Кампана в Риме, приобретенной музеем в 1861 г. Они значатся в описи предметов из галереи Кампана, составленной Гедеоновым, под № 23, 24, 29, как „колossalные головы дакийских царей, из которых одна может быть портретом царя Децебала, покоренного императором Траяном“².

При составлении этой краткой описи автор, очевидно, использовал работу d'Escamps: „Описание античных мраморов музея Кампана“³, где дается описание только двух бюстов (К. В. № 247 и 249), — как лучших, по его мнению, экзем-

¹ Вальдгауэр, Античная скульптура, 1923, стр. 112.

² Гедеонов, Notice sur les objets d'arts de la Galerie Campana acquises pour le musée impérial de l'Ermitage, стр. 62.

³ d'Escamps, Description des marbres antiques du musée Campana à Rome 1855 г., табл. 85 и 85a. — „Rois Daces — têtes colossales en marbre“

пляров, и сообщается о том, что особенно усугубляет ценность этих памятников: факт находки их в постройках, призывающих к форуму Траяна. К сожалению, ссылок на документальные архивные данные раскопок автор не дает. Его определение головы № 247, как портрета Децебала только потому, что она самая „великолепная и благородная“ („la plus belle et la plus noble“) разумеется не достаточно основательно.

В каталоге древней скульптуры Эрмитажа, составленном Кизерицким в 1901 г.¹, в описании голов варваров № 51, 53, 58, автор сообщает другую любопытную версию об их происхождении: „Головы эти принадлежали, может быть, статуям даков, находящихся теперь на триумфальных воротах императора Константина в Риме и стоявших некогда на триумфальных воротах императора Траяна. У этих статуй, сделанных из мрамора „павонацетто“, — головы и руки были из белого мрамора. Головы были сняты однажды ночью по приказанию известного Лоренцино де Медичи и неизвестно куда исчезли, а на их место были поставлены новые скульптором Браччи“.

Кизерицкий считает возможным предположить, что эрмитажные головы принадлежали именно этим статуям на арке Константина, так как они сходны по размерам и стилю, и, следовательно, к Кампана попали из коллекции Медичи. Излагая историю хищений Лоренцино Медичи, автор ссылается на книгу Müntz — „Collections antiques de Médicis formées en XVI siècle“. Müntz со своей стороны приводит текст некоего Бенедетто Варки, современника Лоренцино Медичи, отличавшегося страстью к антикам (внука знаменитого Лоренцо Великолепного).

Бенедетто Варки сообщает (перевод):

„В это время (1534 г.) Лоренцино был в опале у папы и ненавидим римским народом за следующую проделку: однажды утром было обнаружено, что на арке Константина и в других местах исчезли головы античных статуй. Папа Климент пришел в такое негодование, что издал приказ (не зная виновника) тотчас повесить преступника. Отцу молодого Лоренцино — кардиналу Медичи — с трудом удалось умолить папу помиловать Лоренцино, который был вынужден тотчас покинуть Рим“².

Дворец же Медичи, в котором находились антики Лоренцино, был в период смут 1537 года разграблен толпой и солдатами, так что эти головы, если и находились среди его коллекции, могли попасть в другие руки. Так, известно, что

¹ Кизерицкий, Музей древней скульптуры, 4-е изд. 1901 г., стр. 21.
² Müntz, Collections antiques de Médicis formées en XVI siècle, стр. 16.

многие сокровища попали к главарю бунта Александру Вителли. Во всяком случае, если головы даков и были тогда действительно сбиты с арки Константина, то в руках дома Медичи они не остались, так как в каталогах коллекции последующих Медичи, ни в XVII, ни в XVIII веке они не упоминаются¹.

История о хищении Лоренцино Медичи неоднократно встречается в литературе.

Так в одном из путеводителей по Риму² в подробном описании арки Константина сообщается следующее:

„Сохранилась традиция о том, что Лоренцино Медичи, нипот папы Климента VII, обезглавил пленных варваров, которые украшали арку, и отказался послать во Флоренцию, чем навлек на себя гнев папы. Известно, что в середине XVIII века, на арке Константина недоставало верхней части одной из статуй варваров и голов всех остальных.“

Папа Климентий VII в 1733 г. приказал скульптору Пьетро Браччи³ заново сделать обломанную фигуру дака и головы остальных из белого мрамора. Обломок же разрушенной фигуры перенесен в Капитолийский музей⁴.

Эту же историю передает и Ланчиани в своем капитальном труде по истории римских раскопок⁵.

С этим же преданием было первоначально связано происхождение головы варвара в Британском музее, так наз. „Тумелиска“ (кат. Британского музея № 1170), но автор каталога это опровергает, считая, что она была найдена на форуме Траяна⁶.

Предание о хищении Лоренцино Медичи упоминает также Блюмель в статье о портретной голове императора Антонина Пия, купленной Берлинским музеем в 1929 г. у частного лица⁷. Мраморная голова — обломок рельефа — принадлежит фигуре Антонина Пия с круглого рельефа на арке Константина. Характер облома говорит за то, что голова была отбита одним сильным ударом. Блюмель допускает, что это могло быть сделано по приказанию Лоренцино.

В то же время есть и опровержение этой версии: напр., историк Нибби относится к ней с сомнением: им приводятся

¹ Müntz, Collections antiques de Médicis formées en XVII—XVIII s.

² Monumenti d'Italia, № 16. Il Colosseo e l'Arco di Constantini, стр. 31—32.

³ Пьетро Браччи — скульптор в Риме (1700—1773). Прославился как реставратор антиков. (Thieme-Becker, Künstlerlexikon. T. I стр. 500.)

⁴ Stuart Jones, Catal. of the ancient sculptures of the Museo Capitolino (Atrio) № 21, табл. 7. Текст, стр. 31.

⁵ Lanchiani, Storia degli scavi di Roma. T. 2, стр. 28.

⁶ Catal. of the marble sculpt. of the Brit. Museum (Smith), стр. 423, № 1170.

⁷ Jahrb. d. D. Arch. Inst. 42, 1932, стр. 91. Blümel, Ein Porträt des Antoninus Pius aus einem des Rundreliefs von Konstantinbogen.

документы о реставрации голов варваров на арке Константина, произведенной в 1498/99 году; следовательно, во времена Лоренцино (XVI в.) головы некоторых фигур уже не были античны¹.

Конечно, очень соблазнительно связать происхождение наших эрмитажных голов варваров с такой романтической легендой, но данных, подкрепленных какими-нибудь документами, не приводится, почему и О. Ф. Вальдгауэр был склонен считать это предположение, высказанное Кизерицким и основанное на устных традициях, мало вероятным, тем более, что следы реставрации фигур даков на арке Константина, по указаниям О. Ф. Вальдгауера, не соответствуют облому на наших головах.

Убедительнее кажется, все же, сведения по истории этих памятников, которые приведены d'Escamps, т. е. о том, что они найдены при раскопках форума Траяна. Это тем более вероятно, что аналогичные головы даков из Ватиканского музея найдены там же в 1837 году.

Но чем мог руководствоваться d'Escamps? — Очевидно, указаниями самого коллекционера — маркиза Кампана, которым О. Ф. Вальдгауэр опять-таки не слишком доверял и советовал относиться с большой осторожностью. Таким образом, и указания d'Escamps и история о хищении Медичи не дают точных данных по истории голов варваров из коллекции Кампана и оставляют нам возможность строить более или менее вероятные предположения.

В результате стилистического разбора и сравнения наших памятников между собою, становится очевидным, что две первые головы, сходные между собою (№ 247 и 248), резко отличаются по характеру работы от третьей (№ 249). Поэтому вопрос о ее стиле и датировке я разбираю отдельно, так как считаю, что голова № 249 относится к другой группе памятников.

Оба первые бюста изображают бородатых даков в мягких конических шапках, характерных для этого варварского племени.

В точно таких головных уборах видим мы изображения даков на всех рельефах с колонны Траяна², на рельефах памятника Адамклисси³, на больших батальных рельефах трояновского времени с арки Константина⁴, на рельефе виллы Медичи⁵ и,

¹ Revue archéol. 1887, т. IX, серия III, стр. 173. Nibby, Monuments divers.

² Cichorius, Trajanssäule, таблицы: XXIII, LIV, LXVIII.

³ Studnicka, Tropaeum Traiani, стр. 95—97 (Рельефы верхнего фриза). Benndorf, Niemann, Tocilesco, Das Monument von Adamclissi.

⁴ I Monumenti d'Italia, № 16. II Colosseo e l'Arco, стр. 41; Strong, Roman sculpt. табл. XLVII, 2.

⁵ Strong, ук. соч., табл. L.

наконец, на рельефе, найденном в самой Дакии¹: шапки, натянутые на голову, закрывают верх лба и лежат горизонтальными складками, заканчиваясь на макушке мягким, свисающим вперед конусом.

В обоих эрмитажных бюстах античны только головы с верхней частью шеи, причем обломы очень неровны.

№ 247 — выс. бюста — 94 см, высота головы от конца бороды до конца шапки — 66 см (ширина головы — 38 см в профиль); мрамор крупнозернистый с сероватой патиной. Сохранность, к сожалению, очень неудовлетворительна; реставрированы: вся грудь, и часть шеи от затылка, нос, верхняя губа и нижняя, правый ус, уши, отдельные пряди бороды и вставки на лице. Концы бороды, вероятно, античны, но приклеены; верх шапки отбит (табл. I).

Форма головы вытянутая, с плоским затылком, почти цилиндрическая. Лицо мясистое с большой бородой и густыми тяжелыми усами. Борода моделирована крупными завитками и заканчивается двумя прядями, спускающимися на грудь. Узкий лоб с подчеркнутыми рельефными напряженными надбровными дугами; выдающиеся скулы, широкий нос, полуоткрытый рот. Глаза без зрачка, выпуклые, широко раскрыты, с резко очерченными веками. В углах глаз, над скулами глубокие морщины.

Волосы на голове короткие: мелкие плоские завитки видны из-под шапки на висках. Уши большие, с тщательно обработанными, со стороны лица, раковинами. Затылок обработан суммарно: линия коротких волос срезана горизонтально над шеей и пряди только слегка намечены. Весь характер головы с массивной тяжелой нижней частью лица, благодаря густой бороде, с узким выдающимся лбом и широкими скулами, обличает в нем „варвара“. Напряженный лоб, опущенные углы полуоткрытого рта и впавшие, широко раскрытые глаза — придают лицу выражение угнетенное, патетическое, которое может быть и даже должно быть у пленного варвара, утомленного жестокой войной и обращенного победителем — Римом в пожизненное рабство.

№ 248 — общ. выс. 97 см, выс. головы — 49 см, ширина 35 см в профиль. Новы: подставка и грудь, нос, рот, усы и передняя часть бороды, брови (из мастики). Мрамор крупнозернистый с желтовато-серой патиной (табл. II).

Голова поставлена на новый бюст с легким поворотом вправо. Эта реставрация (в смысле посадки головы), очевидно, правильна, так как поворот головы образует две неглубокие складки с правой стороны шеи, в античной ее части. Та же

¹ Dacia (2) Fouilles et recherches archéol. à Calabria. Florescu, стр. 514.

вытянутая форма головы с плоским затылком, что и у первого дака. Лицо широкое, плоское, скуластое, обрамлено недлинной густой бородой. Борода и усы переданы прямыми и слегка волнистыми крупными параллельными прядями. Щеки впалые, гладкие. Глаза большие, круглые, с резко очерченными верхними веками и резко углубленными слезницами. Ничего, к сожалению, нельзя сказать о трактовке бровей и надбровных дуг, равно как и о характере рта, так как эти части подверглись полной переработке. Однако, по характеру глубоко лежащих, раскрытых глаз и опущенных щек, можно предполагать тот же оттенок выражения скорби, утомления.

Детали затылка головы разработаны еще менее тщательно, чем у головы № 247, короткие волосы переданы сплошной массой; раковины ушей моделированы только со стороны лица, а сзади сплошным куском сливаются с затылком.

Такая суммарная трактовка задней части головы свидетельствует о том, что скульптура рассчитана на постановку в фас и спиной была видимо обращена к стене какого-нибудь сооружения.

Как монументальные размеры голов, так и приемы работы крупными скульптурными массами и резкой светотеневую расчетаны на эффект с большой высоты.

При сравнении же их между собою усматривается некоторое стилистическое различие: лицо второй головы дано в простых строгих формах, подчеркивающих архитектонику лица и опускающихся детали; в нем ярко выражены элементы того „сухого портретного стиля“¹, который так характерен для портретной скульптуры эпохи имп. Траяна.

В то же время характер первой головы, с пластической моделировкой лица и крутых завитков бороды, носит в себе влияние еще флавийского „пышного стиля“, сохранившегося в некоторых течениях официального искусства эпохи Траяна. Образцом этого стиля могут служить рельефы с арки в Беневенте² или голова Марса из Музея Баракко³.

Головы даков из нашего собрания имеют аналогии в ряде музеев Западной Европы. Больше всего их, конечно, в Италии. Сохранились и головы от статуй, подобные нашим, и целые фигуры во весь рост, и части фигур.

¹ Вальдгауэр, Римская портретная скульптура в Эрмитаже, стр. 51.

² Брунн-Вискманн, табл. 396, 397; Strong, ук. соч., табл. XIII, XIV.

³ Strong, ук. соч., табл. XVII.

ГОЛОВЫ

1) Наиболее близкой аналогией к эрмитажным является бюст бородатого дака в шапке из Ватиканского собрания, № 127¹. Антична только голова (бюст новый). Реставрированы: верх шапки, часть бороды, брови. Размер ее от бороды до конца шапки — 60 см. Происхождение не указано. Тот же тип вытянутого скуластого лица с тяжелой бородой, то же сумрачное выражение. По стилю работы — резко очерченным формам лица, трактовке бороды крупными прямыми прядями — ватиканская голова № 127 сходна с эрмитажной второй головой № 248.

2) и 3) Следующими по сходству можно считать близкие между собой головы даков: из Ватиканского собрания (Braccio Nuovo) № 9² и из коллекции глиптотеки Нью-Карлсберга № 677³. Обе головы представляют собой типы тех же варваров, только без шапок с более острой короткой бородкой; длинные густые волосы прямыми прядями спускаются на лоб, покрывают уши и затылок. Нависшие брови и опущенные углы рта, придают им то же трагическое выражение. Размер головы из глиптотеки 42 см. Происхождение ее не указано. Размер ватиканской № 9 — 1,50 см, найдена в 1837 г. на форуме Траяна. В обеих головах новы носы, брови и отдельные пряди волос.

4) и 5) Далее следуют близкие между собою: ватиканский бюст дака № 118⁴ и из коллекции глиптотеки Нью-Карлсберга № 676⁵.

В обоих случаях античны только головы, изображающие еще более молодых даков, чем две предыдущие. Усы покрывают только верхнюю губу, борода короткая, острия. Но тип лица — широкого, скуластого — тот же; та же густая масса волос, непокрытых шапкой, прямыми космами свисает на лоб. Глаза мрачные, глубоко запавшие.

Ватиканский бюст № 118 найден в гавани Траяна; реставрированы волосы на затылке, нос, брови; размер 45 см. Нью-Карлсбергский № 676 найден в раскопках Рима (близ палаццо Джустиниани), реставрирован в тех же деталях, что и предыдущий; размер его 46 см.

¹ Amelung, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums. T. I. Braccio Nuovo, табл. 21 № 127, текст стр. 151, Helbig, Führer,³ том I, стр. 32 № 46. Brunn.-Br., табл. 180.

² Amelung, 1) указ. соч., т. I, табл. 9, текст т. I стр. 15 2) Helbig, Führer,³ т. I, стр. 3. 4) Br.-Br. табл. 179. Baumeister, Denkmäler, стр. 25, рис. 232.

³ Jacobsen, Ny-Carlsberg Glypt. Antike Kunstwerke I, табл. LVI, № 677, текст стр. 238.

⁴ Amelung, ук. соч. т. I, табл. 14 № 118, текст, т. I стр. 145; Helbig, Führer,³ стр. 30, № 41. Br.-Br., табл. 178.

⁵ Jacobsen, ук. соч. т. I, табл. LVI, № 676. Текст, стр.

6) Колossalный бюст дака имеется в Национальном музее в Неаполе. Он значится в путеводителе по музею¹ под № 1069. Но в этом случае антична только голова; размер ее, к сожалению, не указан, типологически же голова, очевидно, совпадает с предыдущим, так как автор путеводителя в качестве аналогии к ней приводит ватиканского дака № 9.

Кроме этих шести голов даков в крупнейших музеях Западной Европы есть, очевидно, аналогии, судя по кратким описаниям, и в других небольших итальянских коллекциях. Но эти перечисленные ниже памятники не воспроизведены, описания к ним в каталогах часто очень кратки, без указания размеров, и поэтому настаивать на них, как на полных аналогиях, не представляется возможным. Например:

1) В коллекции музея Torlonio голова варвара с патетическим страдальческим лицом, короткими прядями волос, свисающими на лоб; не обозначен зрачок глаза; размер больше натуральной величины. Matz Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, B. I, стр. 340, № 1191.

2) В коллекции Palatin'a голова варвара со свисающими на лицо волосами (по характеру трактовки волос — времени Траяна), размер вовсе не указан. Matz Duhn., ук. соч., стр. 350 № 1192.

3) Stud. Monterwerde. Колossalная голова дака в островершинной шапке; в примечаниях сопоставлен с головами даков из коллекции Ватиканского музея. Указан размер лица — 24 см. Ук. соч., стр. 350, № 1194-а.

4) Palazzo Giustiniani. Голова дака. Размер — больше натуральной величины.

Ук. соч., стр. 350, № 1194.

5) Stud. Canova. Бородатый варвар. Судя по описанию: „Мрачное страдальческое выражение лица, насупленные брови, свисающие на лицо волосы“, вероятно также совпадает с нашими даками. К сожалению, размер не указан.

Ук. соч., стр. 350, № 1196.

ЦЕЛЫЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ СТАТУИ СТОЯЩИХ ДАКОВ

Из сохранившихся изображений пленных даков во весь рост прежде всего следует указать на упомянутые уже, в связи с происхождением эрмитажных голов, скульптуры

¹ Guida del Museo Nat. di Napoli. Ruesch, № 1069 стр. 256. — В примечаниях к этому тексту допущены ошибки в указанной литературе Baumeister, Denkmäler — стр. 251, рис. 3 — издана голова из Ватикана, а не неаполитанской: перепутаны также номера таблиц: Br.-Br., не 178 №, а 179.

на арке Константина¹. Всего фигур 8: по 4 с северной и южной стороны. Сделаны они из мрамора „павониэтто“; головы, как уже говорилось, реставрированы в XVIII веке из белого мрамора. Одна из них заменена полностью новой мраморной статуей работы скульптора Браччи. Античный обломок — нижняя часть стоящей фигуры находится в Капитолийском музее.

Все восемь пленников стоят в фас, опираясь на левую ногу, слегка выдвинув правое колено.

Семь из них изображены с опущенными и скрещенными (очевидно, связанными) спереди руками. На северной стороне арки крайний слева изображен иначе — с поднятой к груди правой рукой и прижатой к поясу левой.

Одежда состоит из длинной опоясанной рубашки с рукавами, широких штанов, перевязанных у щиколотки и вправленных в мягкие башмаки. Длинный плащ, обшитый мехом, спадает за спину. У всех 8 фигур одежда одинаковая и лежит крупными тяжелыми складками. Величина всех 8 скульптур опять-таки одинаковая, больше натуральной, но точного размера их в известной мне литературе указано не было².

Аналогию к скульптурам на арке представляет собою статуя дака из Латеранского Музея³; та же поза, та же типичная для дака одежда. Высота фигуры 225 см. Голова без шапки слегка наклонена вперед; волосы густой массой прямых прядей спускаются на лоб и затылок. Лицо скуластое, мрачное, с нависшими бровями совершенно такое же, как и в остальных разобранных головах. Но здесь бросается в глаза некоторое различие в характере работы от эрмитажных и всех остальных голов даков — более крупные скульптурные массы и резкие контрасты света и тени. Однако, это отличие ни в коем случае не является разницей в стиле скульптуры, указывающей на возможность разных датировок

¹ Strong, Rom. Sculpt. табл. CII, текст стр. 328, 228. Walters, Roman Art, табл. XIV, стр. 40. Dürm, Die Baustile, I, стр. 728, рис. 797. Monumenti d'Italia № 16, табл. 39, 40. Блаватский, Архитектура древнего Рима. Табл. 121, 122, 123, текст, стр. 27. Noack, Die Baukunst des Altertums, табл. 151.

² В Национальном музее в Неаполе находятся две колоссальные статуи даков во весь рост. Постановка фигур, их одежда, тип лица и стили работы аналогичны статуям на арке. Характеристика лиц — угрюмых, насупленных, также совпадает полностью с перечисленными головами от статуй из нашей коллекции и др. Размер 2,38 м × 2,34 м. Guida del Mus. Nat., стр. 22, № 76, 77. Баумгартен-Полланц-Вигнер, т. II, Эллинистическо-римская культура, стр. 467 рис. 250. Clarac, Musée de sculpture antique et moderne, таблица 854 A. № 10, № 11. Cambridge ancient history, V vol. of plates стр. 95 (b) — экземпляр во Флоренции.

³ Foto Alinari P. № 6373, Benndorf, Schöne, Antike Bildwerke in Lateran, стр. 349, № 492. Helbig, Führer³ т. II, стр. 47, № 1222.

этих памятников. Оно объясняется тем, что латеранская фигура представляет собою неоконченную скульптуру, на которой еще остались даже размерные точки и частью необработанная поверхность, на что указано и в краткой аннотации к фото Alinari („sculptura non finita“) и в каталоге Латеранского музея. Это тем более понятно, что она найдена (в 1841 г.) в той чаоти Рима, где находились скульптурные мастерские императорского времени.

Там же была найдена и стоящая фигура варвара, тоже, очевидно, дака, судя по описанию одежды, находящаяся теперь в коллекции Palazzo Colonna¹. Статуя изображает дака в позе, аналогичной одной из скульптур на арке — левая рука на поясе, правая поднята к подбородку.

Наконец, в Ватиканском музее (каталог № 356)² есть еще одно скульптурное изображение дака: верхняя часть монументальной статуи (вероятно, обломок целой фигуры) в одежде и позе аналогичной статуе латеранской и фигурам с арки, т. е. со связанными спереди руками. Голова в шапке, с длинной вышесущейся бородой, по типу лица и стилю работы близка к эрмитажной голове № 247.

Материал: торс из мрамора „павонацетто“, голова из белого мрамора. Размер фигуры 182 см. Голова — 53 см.

Подводя итог³ всем перечисленным скульптурным изображениям даков-варваров, мы имеем следующее количество:

В Эрмитаже	2
В Музее Ватикана	4
В Нью-Карлсбергской глиптотеке .	2
В Латеранском музее	1
В Национальном музее Неаполя .	3
На арке Константина	8
В остальных итальянских музеях и частных коллекциях	6

Итого . . . 26

Сопоставляя между собой и целые фигуры и головы, которые, несомненно, представляют собою обломки от фигур, — мы находим общие черты, которые в основном сводятся к следующему: прежде всего монументальный размер статуй, одного масштаба (в среднем размер голов около полуметра); у всех выражены и резко подчеркнуты, видимо, характерные черты племени даков: широкие скулы, прямой широкий нос,

¹ Matz Duhn, Antike Bildwerke in Rom, т. I, стр. 347, № 1187.

² Ameling, ук. соч. I, табл. 57, № 355, 356. Текст стр. 544.

³ Reinach (Répertoire de la Statuaire, стр. 197) — приводит изображения даков, которые может быть тоже являются аналогиями к нашим, но контурный рисунок и слишком краткие сведения не могут быть достаточным руководством.

густые, жесткие, мало вьющиеся волосы на голове и лице, плоский прямой затылок; яблоко глаза у всех гладкое, без пластического обозначения зрачка. Выражение лица угрюмое, мрачное, страдальческое.

Несмотря на то, что отдельные фигуры и головы, выполнены, вероятно, разными мастерами (в деталях характеристики они различны), в основном они все имеют общий стиль. В нем преобладает реалистическая простота и некоторая лаконическая сухость скульптурных линий.

Приемы работы крупными массами, резкие контрасты света и тени, монументальный размер всех статуй говорит о том, что они были рассчитаны на большую высоту, причем поставлены в фас, несомненно, на фоне стен. Об этом говорит и суммарная обработка спин и затылков и фронтальная постановка фигур.

На основании этих данных можно сделать следующие выводы: статуи пленных даков (которым, видимо, принадлежали и две головы нашего собрания, равно как и остальные головы), представляют собою серию скульптур, составлявших украшение целого архитектурного ансамбля, т. е. очевидно форума Траяна, самого пышного и великолепного из императорских форумов, сооруженного в честь победы в двух войнах с Дакией (101—103, 107—108 гг.). В результате этих походов Римская империя в последний раз расширила свои границы за Дунай, и укрепила их, во всяком случае, на некоторое, правда, короткое время.

Сооружение форума было, как известно, поручено талантливому архитектору Траяна Аполлодору Дамасскому, под непосредственным руководством которого выполнялись, очевидно, и рельефы, украшавшие форум и арку и колонну Траяна, и скульптуры даков.

Несмотря на некоторое стилистическое различие в рельефах колонны, в рельефах с арки и в статуях пленников в них есть единство и даже, при ближайшем рассмотрении, некоторое однообразное повторение типажей даков, которые во всевозможных, правда, очень многообразных комбинациях сотни раз повторяются на колонне. Каждая из перечисленных скульптур может найти себе по нескольку аналогий в рельефах¹.

Такое знание деталей внешнего облика и быта племени и документальная точность их передачи возможны были только при непосредственном изучении и наблюдении художником

¹ Cichorius, Trajanssäule. Таблицы: L — голова дакийца в шапке в профиль (фиг. 180) — очень близка к эрмитажной голове № 247; табл. XLIII — фигура в профиль под знаменем — близка к нашей голове № 247; табл. XX — фиг. 20, 22 — аналогичны статуе из Латеранского музея и т. д.

сражений и военного быта. Известно, что Аполлодор принимал участие или, вернее, сопровождал императора в походах в Дакию. Его изображение встречается неоднократно в свите императора на рельефах колонны, *Cichorius, Trajansäule XXXIII; 82, текст (3) стр. 152.*

Великолепие форума Траяна, от которого уже в XI веке осталось очень мало (судя по тому, что развалины его были непроходимы для церковных процессий), описывает Аммиан Марцеллин, рассказывая о впечатлении, которое произвел форум на императора Констанция, впервые увидавшего Рим¹. Он был поражен великолепием форума. Грандиозное сооружение из дорогих пород строительных материалов, привезенных издалека, стоило громадных денежных затрат, которые, тем не менее, не помешали Траяну провести целый ряд мероприятий, свидетельствующих о неисчислимых богатствах римской казны после завоевания богатой Дакии. Так, например, торжественное сожжение должностных обязательств на очень значительную сумму денег, которое отражено в рельефах трибуны Ростры на Римском форуме, осушениеPontийских болот, постройка новых портов, грандиозных мостов.

Это ограбление „варварской“ страны дало возможность восстановить расшатанное Домицианом финансовое положение империи, которое и былоувековано и прославлено в богатом триумфальном сооружении. Толпа приведенных пленников, обогатившая страну десятками тысяч рабов², была как бы отражена в количестве трофеинных статуй пленников, являвшихся символом победоносной войны.

Но где же все они стояли?

Никаких указаний на это у античных авторов нет, равно как ничего не дают и раскопки. Здесь возможны лишь предположения.

Изучая план и описание форума Траяна³, можно предпо-

¹ Ammian Marcellin, XVI, 10, 5.

² Carcopino, Les richesses des Daces et le redressement de l'Empire Romain sous Trajan (Dacia T. I, Recherches et découvertes archéol. en Roumanie). 1924, стр. 28.

Автор приводит византийский текст VI в. некоего Иоанна Лидуса, который, прославляя победу имп. Юстиниана на Дунае, сравнивает его с Траяном. Траян, победивший Дацебала и захвативший „пять раз по десяти тысяч ливров золота, вдвое больше серебра, без счета ваз и кубков, стада, оружия и больше, чем пятьсот раз по десять тысяч воинов в полном вооружении“. Получается сказочная цифра, которую автор, на основании ряда фактов, уменьшает в 10 раз и получает, возможно, реальную цифру. Но и это преуменьшение дает все-таки цифру высокую, свидетельствующую о несметных богатствах, награбленных в Дакии, и числе пленников, изменившимся десятками тысяч.

³ Kiepert-Hülsen, Formae urbis Romae antiquae, III; Jordan, Topogr. Roms. T. 2, стр. 455—467. Müller, Topographie von Rom, стр. 345 и план. O. Richter, Topographie Roms, стр. 114 и план.

ложить, по аналогии с украшением арки Константина, которая несомненно использовала не только скульптуры и рельефы Траиновского форума, но и строительный материал и строительный принцип, что статуи стояли на пиластрах входных арок, так же, как они теперь стоят на арке Константина и, может быть, на пиластрах полуциркульных кирпичных двухэтажных сооружений, замыкающих форум с западной и восточной сторон. Возможно, что они находились также и на пиластрах базилики Ульпия, и, таким образом, украшали главную площадь форума, в центре которой находилась конная статуя императора.

Переходя к определению типа художественного круга и датировки третьей головы варвара № 249, мы ставим перед собою задачу „доказательства от противного“, т. е. изложение тех материалов, на основании которых мы считали бы возможным дать этому памятнику иное определение и иную датировку, чем во всех существующих каталогах.

Голова № 249 изображает варвара без шапки, с небольшой бородкой и короткими усами (табл. III—IV).

Высота головы от облома шеи до макушки — 52 см; от конца бородки до макушки — 44 см. Реставрированы: весь подбородок и низ шеи, нос, губы и усы, части ушей. Поверхность лица довольно сильно переработана: реставратор прошелся резцом по прядям бак и щекам и, может быть, тронул брови; с правой стороны на щеке снят слой мрамора, настолько, что получается некоторая асимметрия лица. На голове, в волосах над правым ухом вставлен небольшой круглый кусок. Форма головы круглая, с тщательно обработанным затылком. Лицо широкое с мягким овалом полных щек. На щеках около ушей небольшие баки, переданные мелкими завитками. Глаза с пластической трактовкой зрачка, уходящие под тяжелые верхние веки; у внешних углов глаз, на висках две резкие глубокие морщины. Насупленные брови переданы мелкими прядями. Тяжелые надбровные дуги образуют глубокие вертикальные морщины над переносицей. Рот приоткрыт, углы губ слегка опущены. В углублении рта намечены язык и зубы. От носа к углам рта ложатся две складки, дающие резкую тень над усами. Раковины ушей детально разработаны. Прилегающие к голове выющиеся волосы лежат беспорядочными мягкими прядями. Спереди короткие мелкие пряди спадают на лоб, сзади выющаяся масса волос спускается на шею. Над правым ухом волосы образуют нечто вроде прически — длинные пряди волос сбоку и идущие от затылка подняты и скрученены; поверхность волос образует в этом месте некоторую выпуклость. Однако, как раз в этой части головы вставлен отбитый кусок, который не позволяет полностью восстановлен отбитый кусок, который не позволяет полностью восстановить эту прическу.

новить прическу. За левым ухом волосы свободными небрежными завитками ложатся горизонтально по кругу головы, переходя сзади в падающую на шею массу.

Волосы переданы буравчиком крупными и мелкими глубокими извилинами, дающими живописную игру светотени.

При сравнении этой последней головы с даками с точки зрения характера лица, бросается в глаза следующая разница: у даков лица скучающие, вытянутые, у последнего лицо полное с мягким овалом. У первых густые, прямые пряди или тяжелые крупные завитки волос и бороды, у этого — мягкие, скорее жидкые и вьющиеся волосы.

Наконец, в изображении даков мы не имеем примеров такой прически с закрученными над ухом прядями.

Изучая рельефы Траяновой колонны, мы находим только одну сцену (Cichorius, табл. ХХIII), где к Траяну, стоящему в кругу приближенных, подходят варвары (по типам и одежде это не даки), из которых у одного (с обнаженным торсом) над правым ухом волосы скручены в петлю. Cichorius объясняет этот сюжет следующим образом¹: варварские племена, соседние с даками, но не воюющие с Римом, приходят на поклон к императору во время его похода в Дакию; это — придунайские племена германцев, сарматов, языгов. В частности, варвара с прической, подобной нашему, автор считает представителем одного из германских племен варваров.

Обычай прически волос с закрученным сбоку чубом встречается, как известно, часто в изображении варваров и именно северных племен².

Так, в раскопках римского лагеря IV века (времени войны императора Констанция с франками и придунайскими племенами) найдена небольшая бронзовая фигурка пленника с обнаженным торсом, в длинных шароварах, со связанными за спиной руками. Волосы короткие, начесаны вперед на лоб, а над левым ухом большой рельефный узел³.

Такая же бронзовая статуэтка есть в Британском музее и там она определена как „галл-пленник“⁴.

На рельефах трофеиного сооружения в Adamklissi мы также встречаем подобные типы варваров с чубами. На датировку

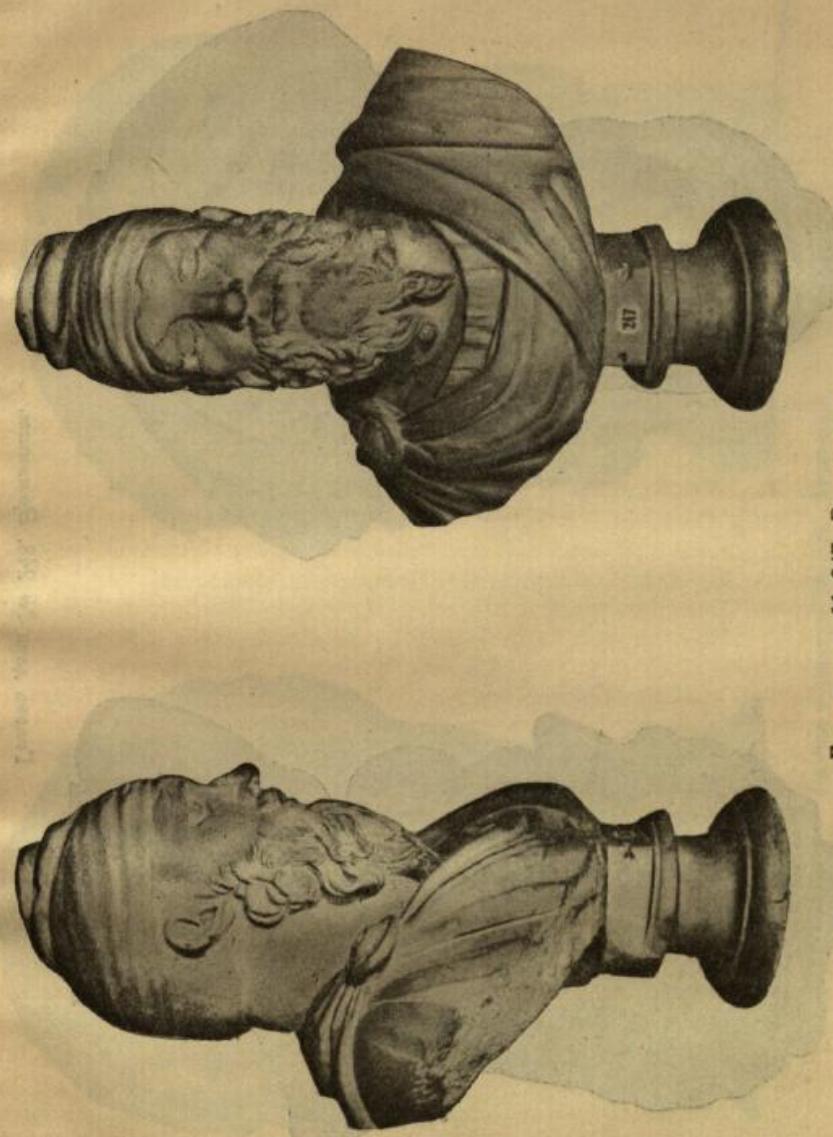
¹ Cichorius, ук., соч., табл. ХХIII, текст т. II, стр. 325.

² Waldhauer, Zwei Bronzegewichte mit Barbarendarstellungen, Anzeiger der röm.-germ. Komission d-D. Arch. Inst. 1933, т. 4. Heft I, стр. 46; Bienkowski, Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst, стр. 135, рис. 143 b.

³ Jahrbuch für Altertumskunde, Wien, 1911, т. V, стр. 113 а. Кепнер.

Бронзовая фигурка разм. 11 см. Служила, очевидно, украшением канделлябра.

⁴ Walters, Catalogue of the bronzes grec, rom. etrusk. British Museum, табл. XXI, № 818, текст, стр. 147.



Голова дака № 247. Эрмитаж.

II

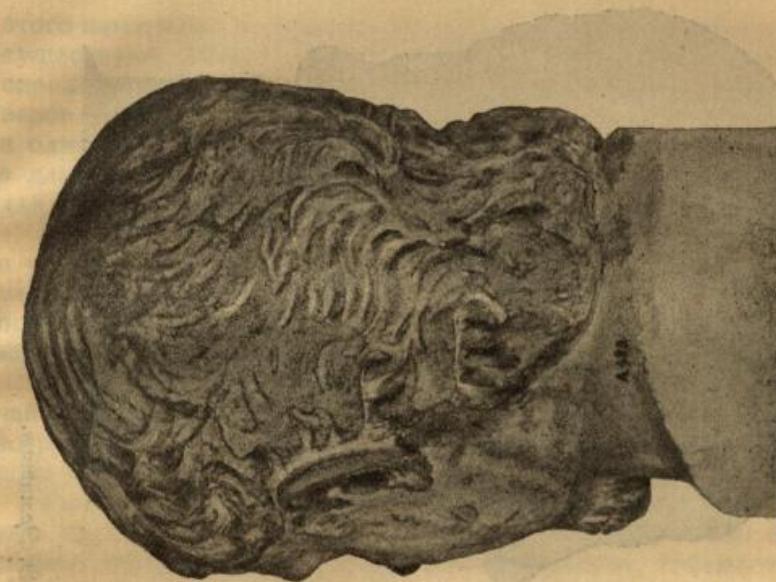


Голова дака № 248. Эрмитаж.

III



Голова германца № 249. Эрмитаж.





Голова германца № 249. Эрмитаж.

этого памятника, а значит и на типы изображенных варваров, существуют разные точки зрения¹. Tocilesco, в частности, определяет его метопы эпохой Траяна, а, следовательно, варваров — даками, что очень сомнительно, так как даки ни разу, ни в одном изображении не появляются с обнаженным торсом, в длинных шароварах, да и лицо — широкое, плоское, тоже для них не характерно.

Наконец, в рельефах триумфальной колонны Марка Аврелия в частях, изображающих войну с германскими племенами — маркоманнами (168—169 гг.), варвары, молящие о пощаде, протянутыми руками перед императором (по определению Petersen'a — из германских племен), тоже имеют такую прическу.

Из приведенных примеров ясно видно, что подобный обычай носить волосы для даков не характерен, и чаще всего встречается в изображении представителей варваров германских племен.

Такая круглая голова с мягкими волосами и широким полным лицом, как у нашего эрмитажного варвара, может быть скорее сопоставлена с изображением варваров, побежденных Марком Аврелием на рельефах колонны Антонинов, рельефах во дворце консерваторов³, на арке Константина⁴, нежели с головами даков с их скуластыми лицами и прямыми космами волос.

Итак, если допустить, что третья эрмитажная голова варвара не является изображением дака, а, как это выявилось из типологических сопоставлений, представляет собою пленника из покоренных Римом в конце II века придунайских германских племен (маркоманнов, языгов), то теперь остается определить ее художественный круг, который подтвердит датировку памятника.

¹ Antonesco, *Le Trophée d'Adamclissi. Furtwängler, Das Tropaion von Adamclissi. Benndorf, Niemann, Tocilesco, Das Monument von Adamclissi. Studniczka, Tropaeum Traiani.*

Датировки этого памятника различны. Furtwängler датирует его нач. I в., эпохой Августа; Studniczka и Tocilesco временем Траяна.

В настоящее время существует следующая точка зрения, высказанная Florescu (*Fouilles et recherches de 1924—1926, Dacia, т. III—IV, стр. 514*): сооружен трофеем при Траяне и переделан частично при Константине.

Принимая во внимание стилистическую разницу некоторых метоп, можно предположить, что фигуры варваров с обнаженным торсом и закрученным чубом не являются изображениями даков, а скорее представителями германских придунайских народностей. С ними сталкивались римские императоры в период всей империи, в особенности, II—III вв.

² Petersen, *Marcussäule*, табл. LX, фиг. 3—4—9.

³ Sieveking, *Festschrift zu P. Arndt. Das römische Relief*, стр. 128; Strong, *Rom. sculpt.*, табл. XCI, 7—8, табл. XC—1. Foto Anderson 1731, 1732.

⁴ Strong, ук. соч., табл. XC—2, 4, XCI—5. XCIII—9. 12 *Monumenti d'Italia* №, 16 табл. 54.

Проведя сравнительный стилистический анализ головы № 249 с головами даков, мы имеем подтверждение глубокого их различия.

В мягкой моделировке лица и детальной разработке поверхности, есть тот прием „живописного стиля“, которым О. Ф. Вальдгауэр определял скульптуру, в особенности портретную, времени Антонинов¹. В самом выражении лица — скорбном, благодаря молящим глазам, растерянном, благодаря полуоткрытым растянутым губам, есть момент индивидуального переживания, того психологизма, которому именно с эпохи Антонинов уделяют внимание римские портретисты.

Обильное применение буравчика в трактовке волос, бороды, глаз и мелких морщин, как известно, появляется в скульптуре времени Антонинов, особенно в эпоху Марка Аврелия.

Несмотря на всю сложность и многообразие художественных течений в римском искусстве времени императора Траяна²

¹ Вальдгауэр, Римская портретная скульптура в Эрмитаже, стр. 68

² Анализируя искусство императорского Рима, мы на протяжении всего его развития сталкиваемся с различными художественными течениями, существующими и параллельно развивающимися. И, очевидно, чем больше углубляется дифференциация общественных слоев разлагающейся империи, тем сложнее и многообразнее становятся эти течения.

Так в начале II века, в период империи Траяна, мы имеем следующую картину:

1. Прежде всего наблюдается продолжение классицистических направлений, преобладающих в искусстве начала империи. Примерами этого стиля в период Траяна являются спокойные ритмические композиции рельефов с балюстрады трибуны „Ростра“ на римском Форуме (Вг.-Вг. табл. 176—75; Strong табл. XLV); рельеф жертвоприношения в Лувре (Monuments Piot, I, XVII, стр. 58); Латеранский рельеф (Strong, Rom. sculp., табл. XXII).

2. Наряду с этим сохраняется и продолжается струя пышного „барочного“ флавийского стиля — примеры: рельефы с арки в Беневенте, голова Марса из собрания Барракко (Strong, табл. LXVII).

3. В портретном искусстве этого периода развивается (как было указано выше) совершенно особый, резко отличный от предыдущих и последующих портретных стилей империи — сухой строгий стиль, тяготеющий к стилю республиканских портретов.

4. И, наконец, в историческом рельефе (как напр. колонна Траяна, большой рельеф в пролете арки Константина, рельеф виллы Медичи и Лувра) мы встречаем новые для римского рельефа и противоположные классицизму живописные приемы, сложные построения сцен в несколько планов, переданных в бурном движении; лица фигур полны выразительности. В рельефе этого стиля нет резких контрастов света и тени.

При всем разнообразии художественных направлений, и, казалось бы, их взаимной противоположности, в скульптуре траяновского времени есть общая основная черта: эффект достигается большими скульптурными массами, выразительность дается общим построением композиций, а не внешним, детальным дроблением поверхности.

К вопросу о стилистических течениях в эпоху Траяна см. также статью Т. Н. Ушаковой, Римская портретная пластика траяновского времени. „Античный портрет“. Сборник статей, посв. О. Ф. Вальдгауэр, стр. 57—88.

мастер нач. II в. не мог работать в таком живописном, лишенном архитектурного построения стиле. Если в первых случаях, т. е. в работе над головами даков, мастер этого периода исходит из построения основных форм головы, и разработка поверхности для него является детализацией, то в этом случае, т. е. в характеристике нашей третьей головы, для него важна, прежде всего, трактовка поверхности; эффект достигается сложным чередованием света и тени. Этот живописный принцип в скульптуре, как уже говорилось, резко отличает римское искусство конца II века от предшествующего времени. Кроме того, в скульптуре траяновского времени как в портретной, декоративной, так и в дошедших до нас в большом количестве рельефах, не встречается пластической разработки глаза, в то время, как со второй половины II века мы не встречаем обратного.

Так, сопоставляя эту голову с портретной скульптурой эпохи Антонинов, мы находим целый ряд совершенно общих приемов.

Так, прежде всего, характер глаза: зрачок в виде врезанной буравчиком лунницы и тонкий кружок радужной оболочки, частью закрытые верхним веком. Подобная трактовка глаза дает впечатление грустно глядящих, выразительных глаз, которые имеются на портрете юного Марка Аврелия Капитолийского музея (Bernoulli, т. II, табл. L), на портрете Ания Вера, сына Марка Аврелия в колл. Эрмитажа (№ 198), на портрете принца дома Антонинов (Эрмитаж № 213).

Оттенок томности выражения, столь характерный для работы антониновской эпохи, достигается глубокой тенью складок, идущих, от носа к углам губ и обрамляющей верхнюю губу. Эта черта может быть прослежена не только в официальном портрете — портрет Клавдия Помпеяна — Эрмитаж (№ 224), портрет Антонина Пия — Эрмитаж (№ 210), но и в рельефах с аттика арки Константина, на рельефе из Палаццо Консерватори, на саркофагах конца II века, а также и в рельефах колонны Марка Аврелия.

Моделировка волос на затылке в форме мягких горизонтальных прядей, подчеркивающих округлость головы, также характерна для всей скульптуры этого времени: в портрете маленького принца дома Антонинов (Bernoulli, т. II, табл. XVIII) крупные, мягкие пряди кудрей ложатся от уха горизонтально; на голове Клавдия Помпеяна короткие, несколько схематично переданные волосы на затылке имеют то же направление. Ту же обработку затылков мы встречаем и во всех рельефах времени Марка Аврелия.

Изображение коротких прядей на лице нашего варвара передано путем врезов в поверхность лица, что тоже является характерным техническим приемом той же эпохи.

Поверхность лица разбираемой головы, к сожалению, сильно изъедена, следов полировки лица, характерной для многих скульптур этого периода, не сохранилось, но все же поверхность мрамора значительно глаше, чем на лицах даков, где сохранились мелкие полоски от обработки медкой траянкой.

В то же время изображение варвара, являясь по существу памятником декоративного характера, очевидно украшавшего какое-то триумфальное сооружение, лишено той изысканности, нарядности и даже некоторой манерности, которая характеризует стиль официального придворного портрета эпохи Антонинов, особенно времени Марка Аврелия (портреты Марка Аврелия в Капитолийском музее, Лувре, конная его статуя на площади в Риме, Эрмитажный портрет Люция Вера, бюст Коммода в Палаццо Консерватори).

Что же касается пестроты и разнообразия сосуществовавших художественных направлений в римском искусстве второй половины II века, то здесь мы имеем еще более сложные наслложения, чем в нач. II в.¹

Таким образом, Эрмитажная голова варвара № 249 стилистически может целиком уживаться и с „маньеризмом“ придворного портрета, и с классицизмом в рельефах Палаццо Консерватори, и с живописной свободой стиля рельефов аттика арки Константина, и наконец, с новым, так наз. „варварским“ стилем рельефа колонны Антонинов.

К сожалению, триумфальные сооружения, прославлявшие победы имп. Марка Аврелия, до нас не сохранились вовсе, за исключением колонны.

Между тем рельефы на арке Константина и в Палаццо Консерватори свидетельствуют о том, что были еще две

¹ О художественных течениях в конце II века см. Sieveking, *Festschrift P. Arndt, Das römische Relief*, стр. 35.

² Rodenwaldt, *Abhandl. der Preuss. Akad. der Wissenschaft*, 1935, № 3. *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*.

Rodenwaldt здесь высказывает положение, характерное для взглядов многих буржуазных ученых. Он не признает существования разных стилистических течений в той полноте и пестроте, в какой это развивается в римском искусстве конца II века. Он предлагает датировать триумфальные рельефы времени Марка Аврелия (от двух недошедших до нас триумфальных арок — рельефы из Палаццо Консерватори, с арки Константина и рельефы колонны Антонинов) в хронологическом порядке с точностью до 4-х лет: рельеф из Палаццо — 169 г., рельеф с арки — 176 г., колонна 180—93 г.

Подобное стремление „разложить памятники искусства по хронологическим полочкам“, свести весь стиль данного периода к единому стержню, является настежью.

К вопросу о разнообразии римских художественных стилей конца II в. см. также статью П. Н. Шульц. Одно из течений в портретной скульптуре антической эпохи, „Античный портрет“, сборник статей, стр. 95—106,

триумфальные арки¹; следовательно, были, несомненно, какие-то архитектурные комплексы, которые, по примеру форума Траяна, могли быть тоже украшены статуарными изображениями пленных варваров.

Вообще, так наз. „варвары“, народы римской периферии, начиная с эпохи Траяна, все чаще и чаще становятся темой для римских художников. Это вполне понятно, так как племена „варваров“ становятся все более и более реальной опасностью для границ угасающей империи и все сильнее вливаются в среду самого Римского государства. Достаточно упомянуть количество римских саркофагов с изображением битв с варварами, где типаж страдающего побежденного варвара становится к концу II века стандартным, теряя свою историческую документальность, характеризующую трофеинное искусство начала II века.

THE BARBARIAN HEADS IN THE HERMITAGE COLLECTION

The Roman sculpture Hermitage collection possesses three monumental marble heads of barbares, indicated in the Catalogue of antique sculpture (Waldhauer, *Antičnaja Skulptura* p. 112, Nr. 247—248—249) as Dacian heads dating from the 2nd century after Ch.

Those marble heads were brought in the Hermitage in 1861 from Campana Gallery. Concerning their origin exist different versions: first — that they were robbed from Constantin triumphal arch in Rome — this is not probable; second — that two of them Nos. 247, 248, as similar sculptures from other museums, were found on Trajanforum, this is more credible.

The head-dressing of those two heads in forms of caps with soft folds, their face types and the style of sculptures give the possibility to conclude that those two heads and statues belong to Dacian captives, which are very like those on the attic Constantin arch in Rome, and to those that were on the Trajanforum

¹ Sieveking, *указ. соч.*, стр. 35. Bieńkowski, *De simulacris barbarum gentium apud Romanos*. Bieńkowski, *Die Darstellungen der Gallier in der hell. Kunst*. Альбом — приложение.

The third head (No. 249) does not belong either by type, nor by style, to the series of dacian statues. The manner of turning round the hair over one ear is particular to Germans from Donau with whom Marcus Aurelius fought victoriously. On the relief of Trajan and Marcus Aurelius column we find barbarian types similar to the heads of the Hermitage collection. The Germans head style approaches that Antoniniens time.

One can suppose that this German head belonged to a trophy statue of some unpreserved Triumph construction of Marcus Aurelius time.

A. Woschinina.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
1. О. Ф. Вальдгауэр.—Миф о гибели Ниобид в искусстве V в. до х. э.	5
2. А. А. Передольская.—Вазы Ксенофанта	47
3. А. А. Передольская.—Слоновая кость из кургана Куль-Оба	69
4. А. Н. Зограф.—Статеры Александра Македонского из керченских и таманских находок	85
5. Л. А. Ерохова.—Золотой перстень с изображением Ники, приносящей в жертву лань	101
6. Е. О. Прушевская.—Обломок краснофигурного килика из Мирмекия	119
7. В. М. Скуднова.—Кольцеобразные сосуды с пекидной ручкой из Ольвии	131
8. Г. Д. Белов.—Краснофигурный кратер из Херсонеса	141
9. М. М. Худяк.—Работы Нимфейской экспедиции 1939 года	147
10. А. П. Иванова.—Черты местного стиля в деревянной резьбе Боспора римского времени	167
11. А. И. Вощинина.—Головы „варваров“ из собрания Эрмитажа	199

СОДЕРЖАНИЕ

1. Годы жизни и творческая деятельность Ф. О. Ильинского
2. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1940-1941 гг.
3. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1941-1942 гг.
4. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1942-1943 гг.
5. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1943-1944 гг.
6. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1944-1945 гг.
7. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1945-1946 гг.
8. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1946-1947 гг.
9. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1947-1948 гг.
10. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1948-1949 гг.
11. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1949-1950 гг.
12. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1950-1951 гг.
13. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1951-1952 гг.
14. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1952-1953 гг.
15. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1953-1954 гг.
16. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1954-1955 гг.
17. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1955-1956 гг.
18. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1956-1957 гг.
19. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1957-1958 гг.
20. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1958-1959 гг.
21. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1959-1960 гг.
22. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1960-1961 гг.
23. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1961-1962 гг.
24. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1962-1963 гг.
25. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1963-1964 гг.
26. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1964-1965 гг.
27. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1965-1966 гг.
28. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1966-1967 гг.
29. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1967-1968 гг.
30. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1968-1969 гг.
31. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1969-1970 гг.
32. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1970-1971 гг.
33. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1971-1972 гг.
34. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1972-1973 гг.
35. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1973-1974 гг.
36. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1974-1975 гг.
37. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1975-1976 гг.
38. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1976-1977 гг.
39. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1977-1978 гг.
40. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1978-1979 гг.
41. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1979-1980 гг.
42. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1980-1981 гг.
43. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1981-1982 гг.
44. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1982-1983 гг.
45. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1983-1984 гг.
46. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1984-1985 гг.
47. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1985-1986 гг.
48. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1986-1987 гг.
49. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1987-1988 гг.
50. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1988-1989 гг.
51. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1989-1990 гг.
52. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1990-1991 гг.
53. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1991-1992 гг.
54. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1992-1993 гг.
55. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1993-1994 гг.
56. Творческая деятельность Ф. О. Ильинского в 1994-1995 гг.

