



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Это цифровая копия книги, хранящейся для потомков на библиотечных полках, прежде чем ее отсканировали сотрудники компании Google в рамках проекта, цель которого - сделать книги со всего мира доступными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских прав на эту книгу истек, и она перешла в свободный доступ. Книга переходит в свободный доступ, если на нее не были поданы авторские права или срок действия авторских прав истек. Переход книги в свободный доступ в разных странах осуществляется по-разному. Книги, перешедшие в свободный доступ, это наш ключ к прошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохраняются все пометки, примечания и другие записи, существующие в оригинальном издании, как наименование о том долгом пути, который книга прошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

### **Правила использования**

Компания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы перевести книги, перешедшие в свободный доступ, в цифровой формат и сделать их широкодоступными. Книги, перешедшие в свободный доступ, принадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, поэтому, чтобы и в дальнейшем предоставлять этот ресурс, мы предприняли некоторые действия, предотвращающие коммерческое использование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические запросы.

Мы также просим Вас о следующем.

- Не используйте файлы в коммерческих целях.  
Мы разработали программу Поиск книг Google для всех пользователей, поэтому используйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- Не отключайте автоматические запросы.  
Не отключайте в систему Google автоматические запросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного перевода, оптического распознавания символов или других областей, где доступ к большому количеству текста может оказаться полезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем использовать материалы, перешедшие в свободный доступ.
- Не удаляйте атрибуты Google.  
В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он позволяет пользователям узнать об этом проекте и помогает им найти дополнительные материалы при помощи программы Поиск книг Google. Не удаляйте его.
- Делайте это законно.  
Независимо от того, что Вы используете, не забудьте проверить законность своих действий, за которые Вы несете полную ответственность. Не думайте, что если книга перешла в свободный доступ в США, то ее на этом основании могут использовать читатели из других стран. Условия для перехода книги в свободный доступ в разных странах различны, поэтому нет единых правил, позволяющих определить, можно ли в определенном случае использовать определенную книгу. Не думайте, что если книга появилась в Поиске книг Google, то ее можно использовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских прав может быть очень серьезным.

### **О программе Поиск книг Google**

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне доступной и полезной. Программа Поиск книг Google помогает пользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый поиск по этой книге можно выполнить на странице <http://books.google.com/>

Are 292.100

Harvard College  
Library



THE GIFT OF  
Archibald Cary Coolidge, Ph.D.

*Class of 1887*

PROFESSOR OF HISTORY

# ЗАПИСКИ

ИМПЕРАТОРСКАГО

РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

ТОМЪ VIII.

ВЫПУСКИ ТРЕТІЙ и ЧЕТВЕРТЫЙ.

НОВАЯ СЕРІЯ.



## ТРУДЫ

ОТДѢЛЕНІЯ АРХЕОЛОГИИ

ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ и ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ

КНИГА ПЕРВАЯ.

1895.

Съ таблицею и 116 рисунками въ текстъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 43).

1896.

## Изданія Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества:

Записки Имп. Русск. Арх. Общ. Т. XI.....	3 р. — к.
Извѣстія Имп. Русск. Арх. Общ. Тт. III, IV, VII, VIII—по 3 р.;	
IX и X по 15 р.....	42 » — »
Записки Имп. Русск. Арх. Общества. Новая серія, т. I—2 р.	
50 к., Т. II—3 р., т. III—4 р., т. IV—4 р., т. V—5 р., т. VI—4 р.,	
т. VII. 4 р.....	26 » 50 »
Труды Восточнаго Отдѣленія. Т. XI—2 р. 50 к., т. XIII—	
2 р. 50 к., т. XIV—3 р., т. XVI—2 р., т. XVII—2 р. 50 к., т. XX—3 р.	15 » 50 »
Записки Восточнаго Отдѣленія т. I—4 р., т. II—4 р., т. III—	
4 р., т. IV—4 р., т. V—4 р., т. VI—4 р., т. VII—4 р.,	
т. VIII—4 р., т. IX—4 р.....	36 » — »
Записки Отдѣленія Русской и Славянской Археологіи. Т. III—	
2 р. 50 к., т. IV—4 р. (Тт. I и II въ продажѣ нѣтъ).....	6 » 50 »
Древности Россійскаго Государства. Кіевскій Софійскій соборъ.	
Вып. I—III—18 р. и IV—12 р.....	30 » — »
Сказанія о свят. Борисѣ и Глѣбѣ. Facsimile съ Сильвестровскаго списка XVI вѣка, съ предис. И. И. Срезневскаго.....	6 » — »
Памятники церковныхъ древностей въ Нижегородской губ., соч. архим. Макарія.....	3 » — »
Описаніе Новгородскаго Софійскаго собора, сост. прот. П. И. Соловьевымъ. Съ указателемъ П. И. Саввантова.....	1 » 50 »
Описаніе европейскихъ монетъ X, XI и XII вв., найденныхъ въ Россіи. Б. Кене.....	1 » — »
Жизнь и труды П. С. Савельева. В. В. Григорьева.....	2 » — »
Каталогъ русскимъ медалямъ и монетамъ, хранящимся въ музеѣ Имп. Русск. Арх. Общ. Д. И. Прозоровскаго, изд. 2-е.....	1 » — »
Словарь джагатайско-турецкій, В. В. Вельяминова-Зернова...	2 » — »
Записка для обозрѣнія русскихъ древностей.....	— » 20 »
О древнихъ христіанскихъ надписяхъ въ Аѳинахъ архим. Антонина.....	1 » 50 »
Труды 2-го Археологическаго съѣзда съ атласомъ.....	5 » — »
Археологическіе труды А. Н. Оленина. Т. I—4 р. 50 к., т. II—2 р.....	6 » 50 »

# ЗАПИСКИ

ИМПЕРАТОРСКАГО

РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

---

ТОМЪ VIII.

ВЫПУСКИ ТРЕТИЙ и ЧЕТВЕРТЫЙ.

---

НОВАЯ СЕРІЯ.

---

ТРУДЫ

ОТДѢЛЕНІЯ АРХЕОЛОГИИ

ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ и ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ.

КНИГА ПЕРВАЯ.

1895.

Съ таблицей и 116 рисунками въ текстѣ.

---

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 43).

1896.

Acc 292.100



Напечатано по распоряженію Отдѣленія археологій древне-классической, византійской и западно-европейской Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества. 20-го марта 1896 года.

Секретарь Отдѣленія *С. Жебелевъ*.

## СОДЕРЖАНИЕ.

	СТР.
Чл - сотр. А. А. Павловскій, Скульптура въ Атикѣ до греко-персидскихъ войнъ. ....	1
Чл.-сотр. М. И. Ростовцевъ, Помпеи за 1893—1895 гг. (съ планомъ) . . . . .	307
Д. чл. В. Г. Бокъ, Мнимый эмалевый агнецъ на костяномъ окладѣ Миланскаго собора. ....	394
<b>Библиографія.</b> Кондаковъ, Н. П. Византійскія эмали. Собраніе А. В. Звенигородскаго. Исторія и памятники византійской эмали.—В. Г. Бокъ.	399
Айналовъ, Д. В. Мозаики IV и V вѣковъ.—С. Ж. ....	402
Никитскій, А. В. Дельфійскіе эпиграфическіе этюды. I—VI.—С. Ж. ....	404
Покровскій, Н. В. Сійскій иконописный подлинникъ.—Д. А.	407
Матеріалы по археологическимъ Россіи, издаваемые Императорскою Археологическою Коммиссіею. № 17.—С. Ж. ....	408
Записки Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей. Т. XVIII.—С. Ж. ....	410
Архитектурныя изслѣдованія Сергѣя Андреевича Иванова. Вып. I. II.—С. Ж. ....	413
Antike Denkmäler. B. II, N. 1. 2.—А. Щ. и С. Ж. ....	415
A. Conze, Die attischen Grabreliefs. Lief. I—VII.—А. Щ. ....	417
Description de l'Afrique du Nord. Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie publ. sous la direction de M. R. de la Blanchère, вып. I—V.—С. Ж. ....	418
La collection Tyszkiewicz. Choix de monuments antiques avec texte explicatif de W. Fröhner, livr. 1—4.—С. Ж. ....	421
Archéologie chrétienne. Les Saints de la Messe et leurs monuments par Rohault de Fleury. I. II. III.—С. Ж. ....	427
Новыя книги. ....	427
<b>Протоколы засѣданій Отдѣленія археологическаго древне-классической, византійской и западно-европейской за 1895 годъ. ....</b>	<b>430</b>
<b>Приложеніе къ протоколамъ засѣданій. ....</b>	<b>448</b>





# СКУЛЬПТУРА ВЪ АТТИКѢ ДО ГРЕКО-ПЕРСИДСКИХЪ ВОЙНЪ.

Чл.-сотр. А. А. Павловскаго.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Характеръ скульптуръ, найденныхъ на Акрополѣ и скульпторы, работавшіе въ Аттікѣ до греко-персидскихъ войнъ.

Послѣднія двадцать лѣтъ въ наукѣ классической археологіи ознаменованы необыкновеннымъ оживленіемъ. Многочисленныя раскопки, веденныя за это время на почвѣ древней Греціи, проливаютъ новый, ясный свѣтъ на такіе періоды исторіи греческой культуры и искусства, о которыхъ ранѣе наши свѣдѣнія были крайне бѣдны, неудовлетворительны. Многіе вопросы, казавшіеся прежде неразрѣшимыми, вновь найденный матеріалъ даетъ возможность, если не разрѣшить, то, по крайней мѣрѣ, освѣтить. Къ такимъ вопросамъ долженъ быть отнесенъ и вопросъ объ архаической скульптурѣ въ Аттікѣ до греко-персидскихъ войнъ. Еще въ 1876 году свою знаменитую характеристику аттической скульптуры этого періода Гейнрихъ Бруннъ <sup>1)</sup> основывалъ только на четырехъ тогда извѣстныхъ ея памятникахъ: Мосхофорѣ, мраморной головѣ Аѳины съ писистратовскаго храма на Акрополѣ и на рельефахъ стелъ Аристіона и дискофора. Въ настоящее время скульптурами этого періода наполнены пять залъ Акропольскаго музея и нѣсколько отдѣльныхъ экземпляровъ можно еще найти и въ Национальномъ музеѣ Аѳинъ; къ нимъ долженъ быть отнесенъ и не одинъ фрагментъ въ музеяхъ западной Европы. Все это сокровище обязано своимъ происхожденіемъ раскопкамъ и, главнымъ образомъ, веденнымъ на Акрополѣ <sup>2)</sup> между 1885 и 1889 годами Аѳинскимъ Археологиче-

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. XXXIV, 27.

<sup>2)</sup> Акрополь сталъ привлекать къ себѣ вниманіе археологовъ, надѣявшихся найти тамъ интересныя памятники, сряду же послѣ удаленія оттуда турокъ. Еще П и т т а к и с т принялся за собраніе во временный музей, тамъ устроенный, лежавшихъ на землѣ обломковъ скульптуръ и надписей. Въ 1833 году предприняты были тамъ частныя под-

Записки Имп. Р. Археол. Овщ., т. VIII, вып. 3 и 4.

скимъ обществомъ (*ἑταιρία ἀρχαιολογική*) подъ руководствомъ энергичнаго генеральнаго эфора Каввадіа. Въ этихъ раскопкахъ Аѳинское Археологическое общество задалось цѣлью дойти до самой скалы, въ убѣжденіи, что среди мусора, послужившаго для уравниванія площади Акрополя и заполнивашаго всѣ неровности его поверхности въ періодъ украшенія Акрополя послѣ греко-персидскаго опустошенія и въ эпоху Перикла, должно найтись не мало скульптурныхъ и архитектурныхъ фрагментовъ отъ памятниковъ, погибшихъ при нашествіи Ксеркса. Ожиданія оправдались и изъ этого насыпного слоя намъ явилась масса памятниковъ, опредѣленно датируемыхъ до 480 г., такъ какъ трудно представить себѣ, чтобы въ этомъ слоѣ, образовавшемся никакъ не позже 460 г., могло быть много произведеній, созданныхъ послѣ мягкаго года опустошенія Акрополя.

Эти раскопки, принесшія опредѣленно датированныя произведенія, освѣтили много вопросовъ изъ области аттической керамики, архитектуры и скульптуры, почти не разрѣшенныхъ до тѣхъ поръ.

Оставивъ первыя двѣ области другимъ, мы здѣсь будемъ говорить только о скульптурныхъ памятникахъ.

писныя средства и первыя раскопки у Парѳенона, причемъ найдены были различные фрагменты фриза и одна метопа съ южной стороны. Въ 1834—1836 гг. велись раскопки Кленце, а затѣмъ Л. Россомъ и его друзьями, архитекторами E. Schaubert, Chr. Hansen и Laurent; результаты этихъ раскопокъ предполагалось опубликовать въ роскошномъ изданіи, но вышла только первая тетрадка этого изданія: *Der Tempel der Nike Apteros*. Средства на эти раскопки получались отъ продажи разбираемыхъ турецкихъ и средневѣковыхъ построекъ, а для того, чтобы не тратиться на далекій отвозъ земли, ее сбрасывали на южный скатъ акропольскаго холма, гдѣ, по мнѣнію Росса (*Archäol. Aufsätze*, I, 75), между театромъ Діониса и Одіономъ Ирода Аттика не должно было быть важныхъ памятниковъ. Важнѣйшими результатами этого періода раскопокъ были: фрагменты статуи западнаго фронтона Парѳенона, нѣсколько плитъ сѣверной стороны фриза и открытіе фундамента и почти всѣхъ архитектурныхъ частей большей частью фриза храма Безкрылой Ники. Найдено было еще много другихъ скульптурныхъ фрагментовъ и масса надписей. Въ 1852 году были произведены раскопки у Эрехеіона Тиршемъ и въ томъ же году Вѣлле (*L'Acropole d'Athènes*, Paris, 1862); въ 1862 г.—К. Вѣттихеромъ (*Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis in Athen*, Göttingen, 1864—67). Въ 1876—77 годахъ Аѳинское Археологическое общество очистило южный склонъ отъ земли, сброшенной при раскопкахъ Росса. Ведшіеся въ 1880 году французами Lemberg и Blondel раскопки на Акрополѣ были скоро остановлены въ какомъ-нибудь метрѣ отъ того слоя, въ которомъ принявшемуся за эти раскопки въ 1882 году и особенно энергично ведущему ихъ съ 1885 года Аѳинскому Археологическому обществу удалось найти, наконецъ, массу памятниковъ архаическаго періода. Съ результатами этихъ раскопокъ знакомятъ: J. E. Harrison (*Journ. of hell. stud.* 1887, 159... и 1888, 118...), W. Miller (*Amer. Journ. of Arch.* 1886, 64.), Theoxanou, *Les fouilles recentes de l'Acropole d'Athènes* (*Gaz. arch.* XIII. 18'8, 28 — 48 и 83 — 102), M. Collignon, *Les fouilles de l'Acropole d'Athènes* (*Revue de deux mondes*, 1890, I, 835—863), Milchhöfer, *Neue Funde auf der Akropolis* (*B. phil. Wochenschrift*, 1887, 740) и журналы: *Wochenschrift für klass. Phil.* 1887. № 24, 764 и 31, 964, *Ath. Mitt. u. Bull. de corr. hell.* за годы раскопокъ.

Эти раскопки знакомятъ насъ съ произведеніями скульптуры еще въ тѣ времена, когда матеріаломъ для нея являлся мягкій, легко обрабатываемый пористый камень, добываемый около Пирея, у мыса Акте. Для обработки этого матеріала не нужно было особенныхъ техническихъ знаній, не нужно было и особыхъ инструментовъ. Скульпторъ легко могъ справиться съ этимъ матеріаломъ при помощи тѣхъ инструментовъ, которыми работалъ въ деревѣ, и характеръ скульптуръ изъ этого матеріала, найденныхъ на Акрополѣ, ясно показываетъ, что художникъ и по своему развитію былъ не далекъ отъ произведеній изъ этого примитивнаго матеріала. Древнѣйшія произведенія изъ пороса мы необходимо должны отнести ко времени не позже начала VI, а, можетъ быть, даже конца VII вѣка. Такимъ образомъ найденныя на Акрополѣ скульптурныя произведенія даютъ намъ возможность судить о столѣтнемъ, по крайней мѣрѣ, періодѣ развитія этого искусства на аттической почвѣ. Примѣненіе мѣстнаго матеріала даетъ намъ право предполагать, что эти произведенія принадлежатъ мѣстнымъ художникамъ, самостоятельно достигнувшимъ извѣстной ступени художественнаго развитія.

Рядомъ съ этимъ матеріаломъ, но въ позднѣйшей ступени развитія, аттическія находки представляютъ памъ и привозный матеріалъ: сначала хрупкій, крупнозернистый наксосскій мраморъ, а затѣмъ и роскошный по колориту и очень удобный въ работѣ паросскій. Мѣстный, такъ называемый гиметтскій мраморъ, является въ весьма немногихъ памятникахъ, но зато преимущественно болѣе древнихъ, простыхъ въ своемъ развитіи, пентелійскій же бѣлый мраморъ, какъ показываютъ отдѣльные случаи, встрѣчающійся изрѣдка въ употребленіи около половины VI вѣка, находитъ себѣ широкое примѣненіе только уже очень поздно, въ V вѣкѣ.

Этотъ фактъ преимущественнаго примѣненія въ скульптурахъ, найденныхъ на аттической почвѣ, привознаго матеріала для многихъ археологовъ являлся яснымъ доказательствомъ чужаго происхожденія исполненныхъ въ немъ скульптуръ, но едва-ли это положеніе можетъ выдерживать строгую критику. Нѣтъ, мнѣ кажется, ничего удивительнаго въ томъ, что аттическіе скульпторы; обратившіеся къ мрамору, какъ матеріалу, въ тотъ періодъ, когда Атика была уже въ живыхъ торговыхъ сношеніяхъ съ богатыми мраморомъ островами Эгейскаго моря, преимущественно стали работать въ этомъ лучшемъ и легко добываемомъ чужомъ матеріалѣ, а не въ своемъ мѣстномъ, добываніе котораго было связано съ большимъ трудомъ. На основаніи только

примѣненія наксосскаго или паросскаго мрамора говорить о наксосскомъ или паросскомъ происхожденіи даннаго произведенія мнѣ представляется столько же рискованнымъ, какъ приписать итальянскимъ художникамъ всѣ современныя скульптуры, исполненныя въ каррарскомъ мраморѣ. Я понимаю, что разъ мы знаемъ о примѣненіи наксосскаго или паросскаго мрамора въ Атикѣ, мы имѣемъ право предполагать, что рядомъ съ этимъ матеріаломъ могли проникнуть въ Атику и художники изъ Пароса и Наксоса, что они могли оказывать вліяніе на аттическую мѣстную скульптуру; но насколько ошибочно на основаніи матеріала только судить о происхожденіи скульптурныхъ произведеній, мнѣ кажется, совершенно ясно доказалъ Зауеръ, въ силу этого одного соединившій въ своей древне-наксосской школѣ<sup>1)</sup> скульптуры совершенно различнаго стилиа и такимъ образомъ придавшій этой первичной школѣ какой-то эклектическій характеръ или, вѣрнѣе, лишившій ее всякаго характера. Матеріалъ даетъ только одинъ изъ элементовъ характеристики, опредѣленія, но ничуть не рѣшаетъ дѣла. что я надѣюсь яснѣе показать въ будущемъ.

Паросовыя скульптуры, найденныя на Акрополѣ, почти исключительно являются декоративными и, такимъ образомъ, получаютъ настоящій свой смыслъ только въ совокупности съ зданіемъ. Уже это ихъ назначеніе опредѣляетъ характеръ ихъ обработки больше въ общемъ, чѣмъ въ деталяхъ. Большинство мраморныхъ произведеній, наоборотъ, имѣетъ значеніе въ нихъ самихъ и принадлежитъ чистому искусству. Многіе изъ нихъ поэтому отличаются удивительною тонкостью, тщательностью работы, которая и въ мраморныхъ декоративныхъ произведеніяхъ опять-таки отступаютъ на задній планъ.

Въ декоративныхъ скульптурахъ уже съ самаго ранняго періода насъ поражаетъ богатство творческой фантазіи художника, умѣвшаго довольно удачно справляться даже съ сложными задачами, въ статуарномъ же бросается въ глаза бѣдность и нѣкоторое однообразіе встречающихся типовъ. Это обстоятельство заставляетъ искать себѣ объясненія въ какомъ-нибудь внѣшнемъ условіи возникновенія этихъ произведеній.

Съ особенною любовью и постоянствомъ трактуется въ этотъ періодъ типъ женщины, немного выступающей впередъ лѣвой ногой и прямо смотрящей предъ собою: въ одной рукѣ, согнутой въ жестѣ приношенія, держитъ она какой-то аттрибутъ (погибшій у всѣхъ ста-

---

<sup>1)</sup> Altnaxische Marmorkunst. Ath. Mitt. XVII (1892), 37—79.

туй вмѣстѣ съ нижней частью самой руки, слишкомъ сильно выступавшей изъ общей площади тѣла, чтобы не погибнуть при претерпѣнныхъ статуями невзгодахъ); другой опущенной и только немного отступающей отъ туловища, поддерживаетъ она складку хитона. Голова прямо сидитъ на довольно массивной шеѣ и длинные волосы спускаются въ нѣсколькихъ прядяхъ на грудь и въ общей широкой массѣ на спину. Черты лица не имѣютъ въ себѣ ничего типичнаго, но, съ другой стороны, представляютъ такъ мало индивидуальныхъ чертъ, что нѣкоторые не хотятъ видѣть въ этихъ статуяхъ портретныхъ изображеній. Последнее обстоятельство, думаютъ они, особенно бросается въ глаза, когда наблюденію представляется цѣлый рядъ произведеній скульптурныхъ одного типа. Всѣ эти фигуры одѣты въ длинный, до самого пола спускающійся хитонъ, поверхъ котораго, въ большинствѣ случаевъ, наброшенъ еще гиматій.

Этотъ типъ впервые сдѣлался извѣстнымъ въ акротерныхъ статуэткахъ Эгинскаго храма, имѣвшихъ лotosовый цвѣтокъ въ протянутой впередъ рукѣ, и по этому атрибуту былъ признанъ Гергардомъ <sup>1)</sup>, а за нимъ и многими другими за изображеніе Афродиты. Бернулли <sup>2)</sup> указалъ на недостаточность этого атрибута для признанія тутъ Афродиты, такъ какъ цвѣтокъ является общимъ атрибутомъ для Афродиты, Гебы, Горъ и Грацій, хотя въ то же время высказалъ предположеніе, что въ архаическій періодъ и вообще было трудно отличить одну богиню отъ другой. У Росса <sup>3)</sup>, знавшаго фрагменты нѣсколькихъ акропольскихъ статуй этого типа, мелькала уже мысль о возможности признанія этихъ статуй за изображенія служительницъ Аѳины, аррефоръ или канефоръ, и указаніе на это онъ видѣлъ въ многочисленныхъ надписяхъ и подобной статуѣ Лисимахи, упоминаемой Павсаниемъ (I, 27, 4) у храма Полиады. Эти статуи, по его мнѣнію, стояли на небольшихъ дорійскихъ колоннахъ, подобно другимъ подноснымъ дарамъ, около храма, и это его предположеніе, какъ мы видимъ, оправдалось.

Когда семь статуй этого типа было найдено на Делосѣ, Т. Омоль <sup>4)</sup>, опираясь на находженіе ихъ въ одномъ мѣстѣ и на существованіе въ инвентаряхъ делосской амфикиціи храма, носившаго названіе храма о семи статуяхъ (*ναὸς οὗ τὰ ἑπτὰ ζῶια, οὗ τὰ ἑπτὰ ἀγάλματα, οὗ τὰ ἑπτὰ*),

<sup>1)</sup> Gerhard, Gesammelte akademische Abhandlungen, I, 264, 5.

<sup>2)</sup> Aphrodite, Leipzig, 1876, 26.

<sup>3)</sup> Archäol. Aufsätze, I, 85. 205.

<sup>4)</sup> Bull. de corr. hell. V (1881), 275.

предположилъ, что эти-то семь статуй и есть статуи, давшія храму его названіе, а такъ какъ этотъ храмъ былъ храмъ Аполлона и Артемиды, то и самыя статуи должны изображать эту богиню. Подтвержденіе этой гипотезы онъ видитъ еще въ томъ, что статуи подобнаго типа были найдены и въ храмѣ Асклепія подѣ тѣмъ мѣстомъ Акрополя, гдѣ стояло святилище Артемиды Бравроніи; по предположенію же О. Райэ эти статуи должны были быть сброшены съ Акрополя вмѣстѣ со скрытою оттуда землею. Гипотеза, построенная на гипотезѣ, не смущала французскаго ученаго и онъ остался при ней и въ своей докторской диссертациі <sup>1)</sup>, не смотря на серьезныя возраженія.

Одновременно съ Омолемъ, этимъ типомъ занялся итальянскій археологъ Герардо Гирардини <sup>2)</sup> по поводу архаической статуи этого типа, найденной на Авентинѣ. На основаніи того факта, что статуи этого типа были найдены въ храмахъ различныхъ божествъ, онъ пришелъ къ заключенію, что съ наибольшей вѣроятностью въ этомъ типѣ нужно видѣть обѣтныя изображенія жрицъ (*imagine votive (anathemate) di sacerdotene*). То же возраженіе представляетъ онъ и Мильхгёферу <sup>3)</sup>, желавшему видѣть въ аѳинскихъ статуяхъ изображенія нимфъ, этихъ спутницъ Аѳины, и въ безжизненныхъ образахъ представляющихъ свиту статуи этой богини; если это значеніе можно принять для Аѳинъ, — говоритъ онъ, — то нельзя принять для другихъ мѣстъ, гдѣ эти статуи стоятъ въ храмѣ не Аѳины.

Противъ гипотезы Омолля выступилъ и Фуртвенглеръ <sup>4)</sup>, считающій этотъ типъ слишкомъ распространеннымъ, чтобы его можно было приурочивать къ опредѣленному божеству. Если можно къ этому типу на Акрополѣ приурочивать наименованіе 'дочерей Кекропа, на эгинскомъ храмѣ—Даміи и Анхесіи, то для Делоса онъ считаетъ возможнымъ принять Ириду и Гекаергу или Лаодику и Гипероху, вульты которыхъ былъ тамъ очень распространенъ, или трехъ мѣстныхъ Горь: Эно, Сперто и Элаиду, дочерей Аніона или, наконецъ, Харить, но также могутъ быть эти статуи и изображеніями обѣтными простыхъ смертныхъ дѣвушекъ, Делиадъ (*Hom. hymn. in Apoll. Del. 157*), такъ какъ типъ дѣвушки съ цвѣткомъ весьма распространенъ даже и на надгробныхъ памятникахъ <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> *De antiquissimis Dianae simulacris deliacis*, Paris, 1885, 61.

<sup>2)</sup> *Di una statua arcaica dell' Aventino e d'alcune serie di sculture affini*. *Bull. di com. arch. comm. di Roma*. 1881, 155—157.

<sup>3)</sup> *Ath. Mitt.* V (1880), 213<sup>1</sup>.

<sup>4)</sup> *Von Delos. Arch. Zeit.* 1882, 326.

<sup>5)</sup> *Ath. Mitt.* VII (1882), 171.

Акропольскія статуи этого типа Робертъ <sup>1)</sup>, С. Рейнакъ <sup>2)</sup> и Вальдштейнъ <sup>3)</sup>, считали за изображенія самой богини Аѳины, чему, повидимому, противорѣчитъ отсутствіе атрибутовъ; но присутствіе атрибутовъ для VI вѣка они считаютъ вовсе необязательнымъ. Эта гипотеза какъ будто находитъ подтвержденіе въ наблюденіяхъ, сдѣланныхъ Винтеромъ <sup>4)</sup> на терракоттахъ того же самаго типа въ Акропольскомъ музеѣ. Большинство терракоттовыхъ статуэтокъ безъ атрибутовъ, но въ то же время горгоніонъ на груди или панашъ шлема, помѣщенный прямо на темени, ясно указываютъ тутъ Аѳину. Очевидно, этотъ типъ примѣнялся и для Аѳины, хотя нѣсколько и измененный; но это обстоятельство все же едва-ли даетъ достаточное основаніе для признанія мраморныхъ статуй за изображенія богини, такъ какъ если въ терракоттахъ, принесенныхъ въ даръ богинѣ, всегда изображалась она сама, то въ большихъ статуяхъ этого вовсе не наблюдалось. Для Аѳины въ чистомъ искусствѣ едва-ли и до персидскихъ войнъ могло не наблюдаться опредѣленно выработаннаго типа, разъ его мы встрѣчаемъ опредѣленнымъ уже въ современной росписи вазъ. Никакъ нельзя въ признаніи тутъ Аѳины опираться и на найденныя подъ этими статуями надписи, указывающія на посвященіе ихъ этой богинѣ, какъ дѣлаетъ это Робертъ, такъ какъ такого же содержанія надпись съ посвященіемъ мы находимъ и на плитѣ канефоры изъ Пестума <sup>5)</sup>, и въ надписи найденной въ Аѳинахъ съ обозначеніемъ аррефоры работы Кавосеена <sup>6)</sup> и въ надписи статуи жрицы Артемиды, переданной въ эпиграммѣ Сафо <sup>7)</sup>.

Въ настоящее время большинство археологовъ признаетъ въ статуяхъ этого типа изображенія смертныхъ. Относительно акропольскихъ статуй въ этомъ смыслѣ первый высказался Винтеръ <sup>8)</sup> по

<sup>1)</sup> Eine attische Künstlerinschrift aus Kleisthenischen Zeit. Hermes, XXII, 130.

<sup>2)</sup> Esquisses archéologiques, 142. Впрочемъ, въ настоящее время С. Рейнакъ примыкаетъ къ мнѣнію, что здѣсь изображены смертныя.

<sup>3)</sup> Pall Mall Gazette, 13 march 1886.

<sup>4)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1893, 140.

<sup>5)</sup> E. Curtius, Kanephore von Pästum. Arch. Zeit. 1880, 28, Taf. 6

<sup>6)</sup> Löwy, IGB 116 (IV—III v.). [Ἀθη]νᾶ καὶ [Πα]νδρόσφ  
 --- ος Διονυσιακλέους Τρινημευός  
 τὴν θυγατέρα φίλαν ἀνέθηκεν  
 ἔρρηφορήσασαν.  
 Ἐπὶ ἱερείας Θεοδότης Πολυόχτου  
 Ἀμφιτροπῆθεν,  
 Καίχοσθένης ἐπόησεν.

<sup>7)</sup> Изд. Bergk. fr. 118.

<sup>8)</sup> Jahrb. k. d. arch. Inst. 1887, 220.



поводу одной изъ совершеннѣйшихъ статуй этого типа въ Акропольскомъ музеѣ подѣ № 686. Приурочивая къ фрагменту этому и базу съ нижней частью ногъ съ надписью: *Εὐδότηκος ὁ Θαλαράρχου ἀνέθηκεν* (CIA IV, 1, 373<sup>118</sup>), самую статую онъ считаетъ за изображеніе жрицы Аѳины, можетъ быть, дочери этого Евондиѳа. Къ этому мнѣнію применили еще Студничѳа <sup>1)</sup> и Бѣттихеръ <sup>2)</sup>. Коллинъзонъ <sup>3)</sup> и Перро <sup>4)</sup>, раздѣляя мнѣніе Винтера, что въ этихъ статуяхъ нельзя видѣть изображенія богини Аѳины, считаютъ нужнымъ расширить положеніе Винтера и видѣть тутъ не только статуи жрицъ богини, но вообще женщинъ богатыхъ, лучшихъ аѳинскихъ фамилій, желавшихъ выразить покровительницѣ города особое почтеніе. Въ этомъ опредѣленіи они опираются не только на фактъ существованія статуй жрицъ Геры въ Аргосѣ <sup>5)</sup> и Полиады въ Аѳинахъ <sup>6)</sup>, статуи аррефоры, работы Какосѳена <sup>7)</sup> на Акрополѣ, но и на аналогическій примѣръ существованія аллей, украшенныхъ статуями жрицъ и орантъ у кипрскихъ храмовъ. Правда, большинство изъ этихъ статуй болѣе поздней эпохи, но это ничуть не указываетъ на невозможность существованія статуй такого рода и ранѣе. Генр. Леша <sup>8)</sup> эти статуи VI вѣка, стоящія предъ храмомъ богини—покровительницы города, представляются какъ бы хоромъ благочестивыхъ аѳинянокъ, остановившихся предъ храмомъ съ принесенными дарами; онѣ роскошно одѣлись для выраженія уваженія къ почитаемой богинѣ и для того, чтобы нравиться ей.

Еще шире понимаетъ значеніе этихъ статуй Θ. Софулисъ <sup>9)</sup>. Отказываясь отъ мысли видѣть въ нихъ изображенія только жрицъ, на томъ основаніи, что у Аѳины была одна пожизненная жрица, между тѣмъ какъ статуй этого типа на Акрополѣ найдено не менѣе 40, возникшихъ въ промежутокъ времени не болѣе 50 — 70 лѣтъ, Софулисъ думаетъ, что эти статуи не указываютъ какого-либо спеціальнаго служенія ихъ посвятившихъ въ храмъ богини, а поставлены просто въ память почетнаго участія въ панаѳинейскихъ процессіяхъ. Наконецъ, онъ считаетъ возможнымъ на основаніи изданной Лоллин-

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. IX (1887), 357.

<sup>2)</sup> Die Akropolis von Athen, Leipzig, 1888, 81.

<sup>3)</sup> Revue de deux mondes, 1890, I, 858 и Histoire de la sculpture grecque Paris, 1892, I, 352.

<sup>4)</sup> Journal des Savants, 1887, 131.

<sup>5)</sup> Paus. II, 17, 3.

<sup>6)</sup> Paus. I, 27, 4. Plin. N. H. XXXIV, 76. Löwy, IGB 109.

<sup>7)</sup> Löwy, IGB 116.

<sup>8)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 588.

<sup>9)</sup> Τα ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν ἀρχαϊκῆς τέχνης, ἐν Ἀθήναις, 1892, 9 и далѣе.

гомъ надписи <sup>1)</sup>, указывающей, что такія статуи дѣвушекъ подносились и другимъ богамъ, а не только Аѣинѣ, признать эти статуи не за изображенія какихъ-либо опредѣленныхъ личностей, а просто за излюбленный художественный типъ, художественное произведеніе, достойное по своей работѣ и матеріалу быть поднесеннымъ любому богу. Конечно, наиболѣе распространены такого рода подносные дары были въ храмахъ Аѣины, съ культомъ которой было соединено почитаніе *παρθένων*, дочерей Кекропа и Эрехея, и существованіе служительницъ богини, аррефоръ, опять-таки *παρθένων*. Неудивительно, что и *δεχάται* или *ἀπαρχαί* этой богинѣ являлись въ формѣ статуй *παρθένων* и *χορῶν*, такъ какъ подносившій статую богинѣ хорошо зналъ, что общество дѣвушекъ наиболѣе пріятно этой богинѣ; этимъ актомъ онъ какъ бы идеально давалъ новую служительницу культу Полюды <sup>2)</sup>.

Болѣе общее пониманіе статуй этого типа, предложенное Θ. Софулисомъ <sup>3)</sup>, удачно объясняетъ и смыслъ статуи коры, поднесенной Посидону, и значеніе акротерныхъ статуэтокъ эгинскаго храма, въ которыхъ нѣтъ больше нужды искать изображенія какой-либо богини, какъ будто не особенно приличнаго въ формѣ декоративнаго украшенія, и поросовой статуэтки женщины, несущей какой-то сосудъ, въ Акропольскомъ музеѣ <sup>4)</sup>, и въ то же время не исключаетъ возможности за акропольскими статуями признать болѣе спеціальнѣйшій смыслъ, выясняемый изъ аналогіи съ другими скульптурами, найденными на Акрополѣ <sup>5)</sup>.

Среди этой массы женскихъ статуй на Акрополѣ найдено и нѣсколько отдѣльныхъ статуй мужскихъ, изъ которыхъ, по своему значенію для характеристики женскихъ, особый интересъ представляютъ небольшія сидящія статуи. Фуртвенглеръ установилъ несомнѣнно, что это мужскія статуи и въ предметѣ, находящемся у нихъ на колѣняхъ, призналъ диптихъ, а изъ присутствія послѣдняго пришелъ къ заключенію,

<sup>1)</sup> Δελτ. ἀρχ. 1890, 146, № 5. Подъ названіемъ коры видимъ мы еще воло-  
тую статуэтку въ переписи сокровищницы CIA I 141: κόρη χρυσή ἐπὶ στήλης, ἄσταθμος.

<sup>2)</sup> Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, Berlin-Leipzig, 1893, 173.

<sup>3)</sup> Лоллингъ (Ausgrabungen in Rhamnus. Ath. Mitt. IV (1879), 28), говоря о нахожденіи статуи этого типа съ цвѣткомъ въ вытянутой впередъ рукѣ, выражаетъ увѣренность, что это изображеніе умершей. Wolters (Bausteine, 112—114, S. 62) считаетъ возможнымъ этимъ статуямъ давать столь же широкое значеніе, что и статуямъ такъ называемыхъ Аполлоновъ.

<sup>4)</sup> По каталогу 1892 г. № 52. Рис. въ Rev. arch. XVII (1891), pl. XI.

<sup>5)</sup> Конечно, никакъ уже нельзя согласиться съ опредѣленіемъ значенія этихъ статуй С. Јоргенсен'омъ: Kvindefigurer i den archaiske graeiske kunst, Kjobenhavn, 1888, 132, желающимъ видѣть въ большихъ статуяхъ изображенія богини Аѣины, въ малыхъ— жрицъ ея и простыхъ смертныхъ.

что въ этихъ статуяхъ нужно признавать изображенія писцовъ, вазначеевъ храма Полюды. Надпись IV в., найденная на Акрополѣ: *Μηχανίων ἀνέθηκε ὁ γραμματεὺς* <sup>1)</sup>, ясно, по его мнѣнью, свидѣтельствуеъ о существованіи такихъ статуй на Акрополѣ въ IV в., и онъ не видитъ причины не признавать существованія такихъ статуй и въ VI в. Правда, должность *ταμίωv* впервые упоминается во времена Саламинской битвы, но ничто не говоритъ противъ существованія ея и ранѣе, въ VI в., такъ какъ въ другихъ храмахъ уже въ это время существовали такіа должности, насколько можно судить по надписямъ <sup>2)</sup>.

Итакъ, среди мужскихъ статуй мы находимъ цѣлый рядъ изображеній лицъ, близко стоящихъ къ храму богини, играющихъ оффиціальную роль въ немъ. Къ этому разряду могли бы мы отнести и статую Мосхофора, бородатаго мужа, несущаго телянка. Статуя эта, судя по надписи, принадлежность которой къ статуѣ неоспоримо доказалъ Винтеръ <sup>3)</sup>, была посвящена какому-то (P или K)όμβρος ὁ Πάλου Аѳинѣ. Очевидно ее нужно признать за изображение какого-нибудь аѳинскаго гражданина, пожелавшаго въ даръ богинѣ принести свое изображение въ моментъ служенія ей, какъ *sacrificans* (см. Plin. XXXIV, 91); жертва продолжалась не долго, а статуя должна была служить вѣчнымъ памятникомъ этой жертвы, вѣчно напоминать божеству благочестивый актъ поставившаго ее. Этотъ смыслъ выясняется и изъ аналогіи съ тождественной статуей, найденной на Кипрѣ, въ Амритѣ; въ послѣдней Ренанъ <sup>4)</sup> считаетъ необходимымъ видѣть статую не жреца, а обыкновеннаго смертнаго, приносящаго жертву, „le maître du sacrifice“, по выраженію тарифовъ Марселя и Кароагена. Шано въ этого рода статуяхъ, въ массѣ украшавшихъ аллеи, ведущія къ кипрскимъ храмамъ, видитъ портреты жертвователей, желавшихъ точнымъ сходствомъ облегчить возможность отысканія лица, которому за жертву слѣдуетъ получить награду <sup>5)</sup>. Эти кипрскія статуи въ своихъ надписяхъ постоянно называются не *ἀγάλματα*, какъ обыкновенно величаются божественныя изображения, но *ἀνδριάντες*—что преимущественно примѣнимо для человѣческихъ изображеній <sup>6)</sup>, и это крайне интересно для насъ именно при аналогіи изображеній этихъ статуй съ Мосхофоромъ, рѣшительно разбивая желаніе искать въ статуѣ послѣдняго изображение ка-

<sup>1)</sup> Marmore von der Akropolis. Ath. Mitt. VI (1881), 174 сл.

<sup>2)</sup> CIA I 399.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. 1888, 114. 115.

<sup>4)</sup> Rev. arch. XXXVII (1879), 323.

<sup>5)</sup> Gaz. arch. 1878, 192. 201.

<sup>6)</sup> Perrot et Chipiez, L'histoire de l'art dans l'antiquité, III, 255.

кого-либо божества или полубога, какъ это дѣлалось въ недавнемъ прошломъ, когда въ каждомъ статуарномъ произведеніи греческаго искусства желали видѣть образъ какаго-либо бога или, по крайней мѣрѣ, героя <sup>1)</sup>).

Всматриваясь въ скульптурные памятники, найденные на Акрополѣ, мы не можемъ не замѣтить, что всѣ они носятъ характеръ посвященій (*ἀναθήματα*) и такимъ образомъ вполне поддерживаютъ показаніе Павсанія, различающаго статуи Акрополи и Алтиды <sup>2)</sup>). Между мраморными посвященіями мы не можемъ не отмѣтить преобладанія изображеній смертныхъ; статуй боговъ, несомнѣнно относящихся къ тому періоду, о которомъ мы говоримъ, мы находимъ только шесть: одна статуя сидящей Аѣины (нѣтъ достаточныхъ основаній за статуи этой богини признавать сидиціи статуи Акропольскаго музея № 618 и 620, такъ какъ эти послѣднія не имѣютъ никакихъ опредѣленныхъ атрибутовъ), стоящая статуя этой же богини и четыре статуи ея спутницы Ники. Въ большинствѣ случаевъ, эти посвященія изображаютъ самого жертвователя въ тотъ моментъ, который ему хочется увѣковѣчить предъ божествомъ, для проявленія своей благодарности или изъ желанія привлечь помощь божества. Это, словомъ, то же стремленіе, которое мы замѣчаемъ у всѣхъ народовъ во всѣ моменты развитія, начиная съ египтянъ еще въ періодъ древняго царства и кончая современными католическими и православными народамъ, увѣшивающими чудотворныя иконы и статуи, если не цѣлыми статуэтками, то, по крайней мѣрѣ, изображеніями тѣхъ частей тѣла, испѣленіе которыхъ получили, благодаря молитвамъ предъ этимъ образомъ. Этотъ смыслъ посвященій совершенно вѣрно отмѣтилъ Рейшъ въ своемъ изслѣдованіи „Griechische Weihgeschenke“ <sup>3)</sup>). Въ этомъ смыслѣ понятны на Акрополѣ, у святилища богини, покровительницы Аѣины, не только статуи воръ въ позѣ орантъ, Мосхофора и казначея, но и аѣинскаго гражданина на конѣ въ знакъ благодарности богинѣ за переходъ въ классъ всадниковъ, аѣинскаго гражданина на конѣ въ костюмѣ варвара—для характеристики того момента, за который приносится богинѣ благодарность—за помощь въ борьбѣ съ варварами

---

<sup>1)</sup> Статуя Мосхофора вызвала цѣлую полемику среди археологовъ, изъ которыхъ одни (Perçanoğlu въ Bull. dell' Inst. 1864, 76. 132) принимали ее за изображение Аполлона Номія, другіе (Conze, Arch. Zeit. 1864, 169 и за нимъ большинство) Гермеса *δαμαλφόρος*, и, наконецъ, Klein (Arch. epigr. Mitt. IX, 152—153) за Фесея, несущаго мараонскаго быка. Первый правильное значеніе этой статуи придалъ Milchhöfer въ своемъ каталогѣ аѣинскихъ музеевъ (Museen Athens, № 55).

<sup>2)</sup> Paus. V, 21, 1.

<sup>3)</sup> VIII Abhandlung der arch. epigr. Seminars zu Wien, 1890, 10. 19.

(костюмъ ихъ былъ усвоенъ для удобства или по необходимости), понятны и статуи юношей, блестящихъ своимъ гармоническимъ развитіемъ, благодаря которому, они и одержали побѣды на играхъ. Значеніе этихъ памятниковъ, какъ посвященій, подтверждается и часто встрѣчающимися въ надписяхъ на вазахъ выраженіями *ἀπαρχή* и *δεκάτη*—и въ этихъ случаяхъ, думаетъ Леша <sup>1)</sup>, эти произведенія искусства едва-ли имѣли другое назначеніе, какъ представить опредѣленную художественную стоимость; врядъ-ли онѣ были портретными.

Этому пониманію памятниковъ, найденныхъ на Акрополѣ, не соответствуетъ только одно изъ скульптурныхъ мраморныхъ произведеній, найденныхъ тамъ, а именно статуэтка всадника, сидящаго на фантастическомъ животномъ, гиппоэлектрionъ, имѣющемъ переднія ноги лошадиныя, заднія пѣтушиныя, голову лошадиную, хвостъ и крылья пѣтушине. До этой находки такія изображенія извѣстны были только по рисункамъ на вазахъ и по описанію, данному у Аристофана, который въ образѣ такихъ всадниковъ представляетъ мало удачныхъ, но очень ретивыхъ юношей аристократовъ.

Всѣ статуи эти были поставлены на открытомъ воздухѣ въ округѣ храма и весьма естественно нуждались въ защитѣ отъ непогоды и отъ оскорбленій, которыя могли наносить имъ птицы, въ массѣ прилетавшія на запахъ жертвеннаго мяса въ священную округу. Для устройства этихъ защищающихъ статуи или, вѣрнѣе, головы ихъ приспособленій, въ теменіи большинства статуй дѣлались углубленія, часто еще и до сихъ поръ заполненные желѣзнымъ прутомъ, укрѣпленнымъ при посредствѣ свинца. Впервые такое углубленіе было открыто на головѣ Мосхофора, и тогда его объясняли тѣмъ, что такимъ способомъ была укрѣплена на головѣ этой статуи, оставленной неотдѣланной, гладкой, металлическая *κονή*, родъ плотно облегающей голову шапочки <sup>2)</sup>, но если это объясненіе было возможно для Мосхофора, то совершенно недопустимо для статуй, у которыхъ верхъ головы обработанъ скульптурно и особенно для женскихъ статуй, а въ настоящее время несомнѣнно существованіе этого приспособленія на цѣломъ рядѣ женскихъ головъ, найденныхъ въ Элевсинѣ <sup>3)</sup>, въ святилѣ Аполлона Птоскаго <sup>4)</sup> и на Акрополѣ <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 585.

<sup>2)</sup> Conze, Arch. Zeit. 1864, 169 u Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik <sup>4</sup>, Leipzig, 1894, I, 188.

<sup>3)</sup> 'Εφ. ἄρχ. 1883, πιν. V.

<sup>4)</sup> Bull. de corr. hell. XI (1887), pl. VII.

<sup>5)</sup> Musées d'Athènes, Athènes, 1886, pl. III, IV, VII, VIII.

Описывая голову Ramrin, Дюмонъ <sup>1)</sup> замѣтилъ на ея темени во-кругъ углубленія темнокоричневое пятно неправильной треугольной формы въ 5—6 сантиметровъ во всѣ стороны отъ этого углубленія и, объясняя это пятно оксидировкою, думалъ, что оно произошло отъ металлической пластинки, уврѣпленной надъ головой и, судя по формѣ пятна, имѣвшей форму полукруга. Студничка, въ своей статьѣ о статуѣ Антенора, давая реставрацію этой статуи, нашелъ возможнымъ придать этому приспособленію, — мениску, какъ онъ его опредѣляетъ, о кото-ромъ упоминается у Аристофана въ его комедіи „Птицы“, форму до-вольно высокаго лотосоваго цвѣтка, опираясь въ этомъ случаѣ на при-мѣръ сохранившихся до насъ бронзовыхъ статуэтокъ, найденныхъ на Акрополѣ же <sup>2)</sup>. Онъ думаетъ, что это приспособленіе, служившее для того, чтобы не позволять птицамъ садиться на головы обѣтныхъ ста-туй, въ такой формѣ ничуть не нарушало эстетичности цѣлаго и ни мало не мѣшало правдивости и художественности цѣлаго не реальнаго, а идеальнаго произведенія <sup>3)</sup>.

Другое назначеніе видитъ въ этомъ приспособленіи Каввадій, предполагавшій, что оно имѣло цѣлью защищать роскошно раскрашенныя статуи отъ жгучихъ лучей солнца и отъ дождя <sup>4)</sup>; но едва-ли это объясненіе правдоподобно: трудно допустить, чтобы надъ головой статуи могъ быть помѣщенъ зонтикъ достаточной для этой цѣли величины, какъ въ виду тонкости поддерживавшаго это приспособленіе прута, такъ и въ виду мѣста постановки статуи на Акрополѣ, гдѣ вѣчно господ-ствуетъ сильный вѣтеръ, который непременно опрокинулъ бы статую, если бы этотъ зонтикъ былъ хоть сколько-нибудь порядочныхъ размѣровъ.

Е. Петерсенъ въ своей статьѣ „Vogelabwehr“, рассуждая относи-тельно способовъ не допускать птицъ садиться и портить памятники искусства въ древней Греціи и признавая за менисками это назначеніе, возстаетъ противъ опредѣленія ихъ формы Blaydes'омъ въ его изданіи „Птицы“ Аристофана (стр. 362, въ 1114 стиху), какъ *μῆνες μικροί, lunulae cognatae sive curvatae*, но, съ другой стороны, не соглашается и съ опредѣленіемъ Студнички формы мениска въ видѣ лотосоваго цвѣтка. По его мнѣнію, менискъ представлялъ плоскій кружокъ, наклоненный впередъ, какъ на то указываетъ выраженіе грамматиковъ *κατακλιῶσαι*

<sup>1)</sup> Monuments grecs, 1878, 3.

<sup>2)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 141.

<sup>3)</sup> Это мнѣніе вполнѣ раздѣляетъ и M. Collignon (Rev. de deux mondes, 1887, 857), видя въ этой формѣ мениска полную архитектурную законченность статуи, поставленной на узкомъ высокомъ столбѣ.

<sup>4)</sup> Musées d'Athènes, 6.

и что подтверждается и видомъ сохранившихся до насъ на головахъ нѣкоторыхъ статуй штифтиковъ. Это назначеніе мениска совершенно ясно также и изъ Павсанія (I, 24, и V, 14) <sup>1)</sup>.

Въ противность факту, указанному Дюмономъ, Леша <sup>2)</sup> предполагаетъ, что мениски были изъ дерева; по его мнѣнію, будучи полукруглой формы и наклоненными къ передней части головы, мениски защищали отъ птицъ именно эту часть головы. Соглашался съ мнѣніемъ Леша относительно наклоннаго положенія мениска, М. Коллинсонъ думаетъ, что приподнятая задняя часть ихъ служила какъ бы насѣстомъ для слетавшихся птицъ, которыя, благодаря этому приспособленію, не могли оскорблять лица статуй. Приспособленіе это, по его мнѣнію, не нарушало общаго эстетическаго впечатлѣнія и ни въ какомъ случаѣ не должно ставиться въ вину исполнителю статуи, такъ какъ оно устраивалось по настоянію заказчиковъ <sup>3)</sup>.

Какъ посвященія, статуи эти должны были высоко подыматься надъ землею и, какъ мы можемъ судить по изображеніямъ на вазахъ <sup>4)</sup> не только онѣ, но даже и обѣтные рельефы <sup>5)</sup>, ставились на высокихъ пьедесталахъ самой различной формы; раскопки на Акрополѣ прекрасно подтвердили эти показанія, давъ намъ цѣлый рядъ такихъ подставокъ <sup>6)</sup>. Здѣсь мы остановимся только на удачной попыткѣ Студнички возстановить наиболѣе сохранившуюся статую коры Антенора на ея первоначальномъ пьедесталѣ <sup>7)</sup>, чтобы дать точное представленіе о полномъ впечатлѣніи отъ этой статуи. Эта колоссальная статуя помѣщена на узкомъ четырехугольномъ пьедесталѣ, верхняя часть котораго получила форму капители дорійскаго пилястра. Пьедесталъ этотъ гораздо уже самой статуи въ плечахъ, но это нисколько не нарушаетъ цѣльности впечатлѣнія, такъ какъ внизу, благодаря тремъ ступенямъ, на которыхъ онъ стоитъ, въ основаніи своемъ все же, по крайней мѣрѣ, не уже статуи, и наоборотъ, эта суживающаяся кверху форма пьедестала вполне гармонируетъ съ впечатлѣніемъ отъ суживающейся книзу статуи. Эта

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XIV (1889), 235.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 344.

<sup>3)</sup> Histoire de la sculpture grecque, I, 352.

<sup>4)</sup> Mon. dell' Instituto, X, tav. 54.

<sup>5)</sup> Schoene, Griechische Reliefs, Leipzig, 1872, Taf. 14, № 67.

<sup>6)</sup> См. Bormann, Stelen für Weihgeschenke aus der Akropolis zu Athen. Jahrb. d. k. d. arch. Inst. III (1884), 269—285. Ant. Denkmäler, I, 18. 29. Εφ. ἀρχ. 1886, 73, πιν. 6.

<sup>7)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1887, 127.

реставрація была встрѣчена очень сочувственно, чему доказательством является хотя бы отзывъ о ней Леша <sup>1)</sup>).

Чтобы составить себѣ полное представленіе объ этихъ посвященіяхъ, необходимо обратиться въ ихъ раскраскѣ, которая у нѣкоторыхъ сохранилась удивительно хорошо. Правда, окраска, иногда очень условная, придаетъ этимъ статуямъ большую живость. Доминируютъ въ ней красная и синяя краски, но играютъ въ ней также нѣкоторую роль и желтая, черная краски, а также и золото. Обыкновенно волосы и губы окрашиваются въ красную краску, хотя иногда волосы имѣютъ и желтый цвѣтъ, какъ мы видимъ въ Авропольскомъ музеѣ на статуэткѣ коры 688 и на головкѣ мальчика 689. Черная линія часто отгѣняетъ дугу бровей и край вѣкъ; зрачекъ тоже черный, а радужная оболочка красная. Лицо само до сихъ поръ не обнаружило никакой окраски, хотя едва-ли не нужно допустить вмѣстѣ съ Леша <sup>2)</sup> и Коллиньономъ <sup>3)</sup>, что блескъ мрамора на лицѣ и другихъ частяхъ тѣла, вѣроятно, немного сглаживался при помощи способа, упоминаемаго Витрувіемъ <sup>4)</sup> и извѣстнаго также по сохранившимся до насъ надписямъ птосской <sup>5)</sup> и делосской <sup>6)</sup> подъ именемъ γάνωσις, состоявшаго въ покрытіи обнаженныхъ частей тѣла статуй особой восковой патиной <sup>7)</sup>.

Въ раскраскѣ одежды женскихъ статуй невольно бросается въ глаза стремленіе къ красочнымъ пятнамъ; цѣликомъ покрытъ одной краской,—въ большинствѣ случаевъ синей,—только хитонискъ, да и то, какъ справедливо замѣчаетъ Коллиньонъ <sup>8)</sup>, только въ тѣхъ случаяхъ, когда отъ него видна только незначительная часть. Когда хитонискъ синій, красный бордюръ украшаетъ его по вороту и рукавамъ; хитонъ и гиматій никогда не окрашиваются цѣликомъ, но по нимъ часто разбрасываются отдѣльно цвѣтки и крестики, окрашенные въ тѣ же красный и синій цвѣта. По срединѣ хитона спереди сверху внизъ часто идетъ болѣе или менѣе широкая вышивка (парофѣ), состоящая изъ одного или двухъ рядовъ меандровъ, чередующихся краснаго и синяго

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XIII (1883), 151.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 565.

<sup>3)</sup> Histoire de la sculpture grecque, I, 348.

<sup>4)</sup> Vitruv. VII, 9. Plin. N. H. XXXIII, 8. Plutarch. Qu. rom. 93.

<sup>5)</sup> Holleaux, Bull. de corr. hell. XIV (1890), 184.

<sup>6)</sup> Th. Homolle, *ibid.* 497.

<sup>7)</sup> О ганосисѣ см. у Blümmner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römer, III, Leipzig, 1884, 201, а о полихроміи вообще у Locustheano, Despre polychromie in architecture si sculptura Hellenilor, Bucarest, 1892 и Lechat, Bull. de corr. hell. XIV (1890), 552—586.

<sup>8)</sup> Histoire de la sculpture grecque, I, 347.



цвѣтовъ. Такой узоръ иногда украшаетъ и бордюръ гиматія, но тогда онъ болѣе узокъ <sup>1)</sup>).

Не менѣе богатый образчикъ полихроміи, чѣмъ женскія мраморныя статуи, представляетъ и статуя всадника въ варварскомъ костюмѣ, у котораго плотно прилегающія штаны покрыты какъ бы чешуями красными и синими, а сапоги всѣ окрашены въ темнокрасный цвѣтъ.

Большинство найденныхъ на Акрополѣ мраморныхъ скульптурныхъ фрагментовъ принадлежитъ въ обѣтнымъ, какъ мы видѣли, статуямъ, но среди нихъ встрѣчаются и такіе, которые необходимо считать за остатки какой-нибудь сложной композиціи, украшавшей, вѣроятно, фронтоны храма, погибшаго во время нашествія Ксеркса и воздвигнутаго Писистратомъ и Писистратидами. Въ виду находженія на Акрополѣ фрагментовъ съ одной стороны большихъ поросовыхъ фронтоновъ, по своимъ размѣрамъ подходящихъ для помѣщенія на храмѣ Писистрата, фундаментъ котораго найденъ на сѣверѣ отъ Пареона, около Эрехеона, съ другой стороны большаго мраморнаго фронтона, по своимъ колоссальнымъ размѣрамъ украшавшаго неоспоримо выдающійся храмъ Акрополя, существовавшій до персидскаго нашествія, а таковымъ является только этотъ же храмъ около Эрехеона, необходимо допустить для этого храма двойственность матеріала и различные моменты исполненія отдѣльныхъ частей его. Михаэлисъ <sup>2)</sup> предполагаетъ, что Писистратомъ могла быть исполнена наиболѣе существенная часть зданія, целла, построенная изъ пороса и украшенная во фронтонѣ поросовою скульптурою, а сыновья его расширили эту постройку отца мраморнымъ периптеромъ, на которомъ возвышалась мраморная крыша и стояли мраморныя же скульптуры фронтона; фрагментами его являются тѣ скульптуры, о которыхъ мы будемъ теперь говорить. Фуртвенглеръ <sup>3)</sup> считаетъ возможнымъ, что фронтонъ этотъ былъ законченъ уже послѣ изгнанія Гиппія, т.-е. въ послѣднемъ десятилѣтіи VI вѣка. Въ этомъ мнѣніи своемъ онъ основывается на соответствіи стиля скульптуры и особенно орнамента симы вполне развитому строгому стилю краснофигурныхъ вазъ. Поводомъ къ этимъ скульптурамъ, по его мнѣнію, могли явиться успѣхи аеинянъ около 507 года надъ еиванцами, халкидцами и пелопоннесцами.

---

<sup>1)</sup> Лучшій и болѣе вѣрно раскрашенный рисунокъ такой статуи данъ у Collignon'a, Histoire de la sculpture grecque, I, pl. I, тогда какъ для Ant. Denkm. I, Taf. 19. 39, тотъ же Gillieron далъ не вполне раскрашенный рисунокъ.

<sup>2)</sup> Altattische Kunst, Strassburg, 1893, 16.

<sup>3)</sup> Meisterwerke der griechischen Plastik, 158.

Фрагменты эти были найдены въ различное время. Колоссальная женская голова въ шлемѣ, очевидно, голова Аѳины, была найдена еще въ 1883 году <sup>1)</sup>, и вмѣстѣ съ нею были найдены къ ней относящіяся: верхняя часть торса и нѣсколько мелкихъ фрагментовъ верхней части груди съ эгидой, сильно стянутаю на лѣвую руку, правой ноги почти до колѣна, средней части одежды между ногъ, кисти лѣвой руки и кусковъ змѣй, очевидно, украшавшихъ край эгиды. Кромѣ того, въ томъ же мѣстѣ было найдено много фрагментовъ мужскихъ тѣлъ большихъ размѣровъ и совершенно близкихъ по стилю. Попытку соединить найденные до 1886 года фрагменты сдѣлалъ Фр. Студничка, высказавшій увѣренность, что эти фрагменты принадлежали группѣ, изображавшей борьбу боговъ съ гигантами, и, по всей вѣроятности, украшавшей фронтоны Писистратовскаго храма <sup>2)</sup>. Въ этой композиціи первое мѣсто несомнѣнно должно было принадлежать богинѣ, которой былъ посвященъ храмъ, богинѣ покровительницѣ Аѳинѣ и рода Писистрата, и среди фрагментовъ наибольшею по размѣру фигурой является фигура этой богини. Она представлена, какъ мы можемъ судить по фрагменту правой ноги, найденному послѣ работы Студнички, широко шагающей влѣво; ея голова значительно наклонена и лѣвое плечо, покрытое эгидой, опущено. Лѣвой, опущенной рукой, отъ которой сохранилась только кисть, богиня схватила, какъ совершенно вѣрно представилъ Студничка по аналогіи съ рисунками на вазахъ, поддержку панаша плема гиганта, упавшаго предъ ней на колѣни. При такомъ направленіи движенія богини мы необходимо должны себѣ представить ее замахвающеюся копьемъ въ правой рукѣ и тогда получается композиція, хорошо знакомая по рисункамъ на вазахъ <sup>3)</sup>. Среди фрагментовъ мужскихъ тѣлъ, извѣстныхъ уже Студничкѣ, къ фигурѣ противника Аѳины онъ не безъ основанія относилъ значительную часть правой согнутой ноги, зарисованной у него на таблицѣ подъ № 10, ступню (№ 11), къ которой теперь найдена и пятка, и кусочекъ голени около косточки (№ 12). Слѣдъ *rudendi*, по справедливому замѣчанію Студнички, ясно указываетъ на направленіе движенія фигуры упавшаго

<sup>1)</sup> Издана въ 'Еф. ἀρχ. 1883, 93, πιν. 4 и у Mitchell, History of ancient sculpture, London, 1883, 214. Baumeister, Denkmäler I, Fig. 354, Collignon, Histoire de la sculpture grecque I, fig. 193 и Overbeck, Plastik <sup>4</sup>, 194, даютъ голову уже въ реставраціи Студнички.

<sup>2)</sup> Zu dem archaischen Athenakopf im Akropolis-Museum. Ath. Mitt. XI (1886), 185—199. Beilage къ 187 стр. См. объ этой реставраціи Gaz. des Beaux. Arts XXXVII, 61.

<sup>3)</sup> Overbeck, Kunstmythologie. Atlas I, Taf. 4, 8, Gerhard, Auserlesene Vasenbilder IV, 314, 2 и 'Еф. ἀρχ. 1886, πιν. VII, 1.

отъ сильнаго толчка на лѣвое колѣно, т.-е. ту композицію движенія, которую мы видимъ у гиганта-противника Зевса на мегарскомъ фронтонѣ. Этому гиганту принадлежатъ животъ и нижняя часть груди, зарисованные на рис. 9. Эту центральную группу фронтона, — Аѳину, поражающую гиганта, — въ настоящее время, какъ мнѣ писалъ нашъ



Рис. 1. Аѳина съ фронтона храма Писистрата. Акроп. музей № 631.

юный археологъ Б. В. Фармаковскій, удалось Шредеру возстановить цѣликомъ, причемъ по бокамъ ея установить еще фигуры двухъ боговъ, устремляющихся отъ нея, чтобы поразить другихъ гигантовъ. Студничка подозрѣвалъ необходимость тогда извѣстные фрагменты мужскихъ тѣлъ относить къ тремъ фигурамъ, но этихъ фрагментовъ тогда еще было недостаточно, чтобы возстановить цѣлыя фигуры. Те-

перь эта центральная группа фронтона въ реставраціи Шредера уже устанавливается въ Акропольскомъ музеѣ.

По композиціи этихъ центральныхъ фигуръ мы можемъ составить понятіе о композиціи всего фронтона, не представлявшаго одного цѣлаго, но раздѣлявшагося на отдѣльныя группы; этотъ фронтонъ въ этомъ отношеніи очень походилъ на фронтонъ мегарской сокровищницы и стоялъ во всякомъ случаѣ ближе къ нему, чѣмъ къ эгинскимъ фронтонамъ. Въ этомъ характерѣ композиціи Зауеръ желаетъ видѣть указаніе на ббльшую древность акропольскаго фронтона, находя композицію эгинскаго болѣе удачно разрѣшающей задачу соответствія между напряженіемъ дѣйствія фигуръ фронтона и направленіемъ линій фронтона <sup>1)</sup>. Совершенно другіе принципы являются намъ и въ стилѣ скульптуръ акропольскаго фронтона, чѣмъ въ скульптурахъ эгинскихъ. Мы не находимъ здѣсь и той детальности, доходящей до сухости, которая характеризуетъ эгинскія скульптуры, находя себѣ объясненіе въ матеріалѣ, на которомъ выработалась эгинская школа, но въ то же время никакъ не можемъ отказать исполнителю акропольскаго фронтона въ пониманіи человѣческаго тѣла и въ умѣніи передать его въ художественно простой формѣ. Повсюду подъ кожей чувствуются кости и мускулы, но чувствуются, а не рѣзко выступаютъ, безъ нарушенія эстетическаго чувства, — именно такъ, какъ будутъ чувствоваться въ лучшихъ произведеніяхъ аттическаго искусства; тамъ, конечно, исполнитель будетъ стоять выше и по пониманію природы, и по техникѣ, но самый характеръ пониманія будетъ тотъ же: схватывается главное, существенное, нужное для выраженія и по этому не утомляющее глаза, вниманія. Эту особенность стиля нельзя сопоставлять съ эгинскою по времени, но по направленію только; эти два направленія могли существовать одновременно, но никакъ не въ одной мѣстности. Очевидно, въ концѣ VI вѣка въ Атикѣ было свое собственное художественное направленіе въ скульптурѣ, существенно отличавшееся отъ эгинскаго. Не ниже эгинскихъ стоятъ эти скульптуры и по композиціи движенія, что легко замѣтить даже хотя бы по одному фрагменту правой ноги Аѣины, поставленной удивительно правдиво для конца VI вѣка. Правда, нѣтъ еще сгиба пальцевъ этой ноги, преимущественно опирающейся на нихъ по смыслу движенія, но уже пятка приподнята и нога повернута такъ, какъ требуетъ этого направленіе движенія Аѣины. Нужно признать еще, что

<sup>1)</sup> Die Anfänge der statuarischen Gruppe, Leipzig, 1887, 36.

стиль акропольскаго фронтона болѣе подходит къ тому матеріалу, изъ котораго онъ сдѣланъ. Въ этихъ скульптурахъ не находимъ мы изысканности, утонченности многихъ скульптуръ аттическихъ этого времени, но это и вполне соответствовало требованіямъ фронтовой декоративной скульптуры, гдѣ отсутствіе этихъ качествъ только могло усиливать впечатлѣніе. Единственная сохранившаяся до насъ голова изъ этого фронтона, голова Аѣины, поражаетъ своей жизненностью. Она существенно отличается отъ большинства современныхъ ей головъ корь, представляя болѣе длинныя, чѣмъ широкія щеки, сильно выгнутую дугу бровей и не такъ рѣзко выступающія скулы. Лицо очень овально и дышитъ особенной прелестью, не смотря на немного смѣющееся выраженіе; профиль уже недалеко отъ правильнаго фидіевскаго, но болѣе всего бросается въ глаза ея жизненность, чему, можетъ быть, много содѣйствуютъ огромные глаза богини, вполне оправдывающіе ея прозваніе *ἄλοχῶπις* или *ἰορῶπις*. Ротъ еще сжатъ, но, тѣмъ не менѣе, полонъ жизни, благодаря полнотѣ губъ. Улыбка объясняется не подтягиваніемъ сверху угловъ рта, но болѣе тонкой обработкой губъ. Самый наклонъ головы уничтожаетъ то впечатлѣніе мертвенности, которое оставляютъ другія статуи. Формы лица полны, мясисты и здоровы, но всѣ понятны и ничего преувеличеннаго въ нихъ нѣтъ.

На головѣ этой статуи скульптурно изъ мрамора исполненъ шлемъ, который былъ покрытъ бронзовымъ листомъ. 18 маленькихъ отверстій вокругъ шлема, вѣроятно, служили для укрѣпленія стефана. Филій думаетъ, что вокругъ одного изъ этихъ отверстій можно видѣть слѣды какъ бы круглой пуговицы, подобной металлической шляпкѣ гвоздя. Очевидно, что полихромія была дополнена металлическими украшениями <sup>1)</sup>).

Къ этому же храму, какъ украшенія его акротерій, хотятъ нѣкоторые относить два сфинкса, найденные на Акрополѣ, другіе же присоединяютъ къ нимъ еще и такъ-называемую эльджинскую голову, находящуюся въ Британскомъ музеѣ; ее Винтеръ <sup>2)</sup>), считаетъ за аттическую. Не находя полнаго соответствія въ манерѣ трактовки первыхъ двухъ, необходимаго для скульптуръ, украшающихъ одну и ту же архитектурную постройку, мы принуждены признать рѣшительно невозможнымъ присоединеніе къ нимъ эльджинской головы, не отвер-

<sup>1)</sup> 'E φ. ἀρχ. 1883, 94.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. XIII (1888), 121.

гая, однако, ея аттическаго происхожденія. Эта голова, изданная не-удовлетворительно въ *Ancien Marbles* (IX, pl. 40, 4), представляет со-вершенно другую манеру трактовки, что можно ясно видѣть по даваемому нами рисунку.

Итакъ, какъ мы видимъ, за послѣднее время, особенно благодаря акропольскимъ рас-копкамъ, наше знакомство съ скульптурными произведеніями въ Атикѣ до греко-персид-скихъ войнъ значительно расширилось; рас-ширилось также и наше знакомство съ име-нами художниковъ, работавшихъ въ Афинахъ, благодаря тамъ же найденнымъ надписямъ, но и до сихъ поръ мы не имѣемъ возможности соединить эти имена съ опредѣленными па-мятниками и даже единственная, повидимому, удавшаяся попытка со-единить наибольшую статую коры съ базой, на которой стоитъ имя Антенора, не нашла общаго сочувствія. Относительно большинства художниковъ въ надписяхъ мы имѣемъ только имена, которыя не даютъ намъ даже полной увѣренности относительно родины этихъ художни-ковъ и ее приходится опредѣлять по лингвистическимъ соображеніямъ.

Какъ ни заманчиво въ изложеніи начала исторіи аттическаго ис-кусства послѣдовать за Павсаніемъ, считающимъ Дедала за афинскаго уроженца, достигшаго славы еще на родинѣ, имѣвшаго тамъ уже вы-дающихся учениковъ и бѣжавшаго на Критъ только потому, что онъ убилъ своего ученика и племянника Калоса, какъ ни заманчиво за ученика этого Дедала признать Эндоя, работавшаго въ Афи-нахъ въ VI вѣвѣ, приходится отказаться отъ этого, послѣ того какъ неоспоримо доказано Робертомъ <sup>1)</sup> слишкомъ позднее и тенден-ціозное происхожденіе этой версіи дедаловскаго мифа. Въ настоящее время нѣтъ возможности дать какое-нибудь основательное толкованіе аттическому происхожденію Дедала <sup>2)</sup> съ тѣхъ поръ, какъ прихо-дится отказаться отъ мысли о критскомъ происхожденіи Эндоя <sup>3)</sup>. Найденныя на Акрополѣ надписи показали необходимость послѣдняго не только считать за іонійца, но и время его дѣятельности отнести не на первую половину VI вѣка, куда обыкновенно относятъ дѣятель-



Рис. 2. Эльджинская голова  
Брит. муз. № 150.

<sup>1)</sup> *Archäol. Märchen. Die Daidaliden*, 4.

<sup>2)</sup> *Kuhnert, Daidalos. N. Jahrb. f. Phil. Suppl. XV.*

<sup>3)</sup> *Klein, Die Dädaliden. Arch.-epigr. Mitt. aus Oesterreich*, 1881, 88—89.

пость другихъ Дедалидовъ, но въ послѣдней трети его и въ первымъ десятилѣтіямъ V-го.

Исторія аттическихъ скульпторовъ, такимъ образомъ, въ началѣ покрыта мракомъ, въ которомъ въ крайне неопредѣленномъ абрисѣ выступаетъ художникъ Симмій, сынъ Евпалама. О немъ знаемъ мы изъ Зиновія <sup>1)</sup> и Климента Александрійскаго <sup>2)</sup> только одно, что имъ для Аѳинъ была исполнена статуя Діониса Мориха изъ камня *φελλάτα*; камень этотъ Бруннъ <sup>3)</sup> уже считалъ за порось. Аттическое происхожденіе Симмія, о которомъ ни одинъ писатель не говоритъ прямо, хотять видѣть въ фактѣ исполненія имъ статуи изъ мѣстнаго матеріала, время же его жизни указывается примѣненіемъ этого матеріала, бывшаго, какъ показали намъ послѣднія акропольскія раскопки, въ болъшомъ употребленіи въ первой половинѣ VI вѣка.

Къ началу VI вѣка, по мнѣнію Робертса <sup>4)</sup>, нужно отнести еще аттическаго скульптора Эпистемона, имя котораго въ большей своей части дошло до насъ на надписи, найденной въ гавани св. Николая на сѣверозападъ отъ Сунія <sup>5)</sup>, но кромѣ имени о немъ мы не знаемъ ничего.

Гораздо счастливѣе мы относительно скульптора Антенора, имя котораго встрѣтилось въ надписи, найденной на Акрополѣ въ доперсидскомъ слоѣ. Уже изъ литературныхъ источниковъ <sup>6)</sup> знали мы этого художника, какъ творца группы тиранноубійцъ, Гармодія и Аристокитона. Группа эта была исполнена скоро послѣ изгнанія Гиппія, т.-е. около 510 года; въ 480 году она была увезена Ксерксомъ въ Персію, а въ Аѳинахъ на ея мѣсто была заказана другая скульптурамъ Критію и Несіоту.

Эти литературныя данныя давали возможность намъ установить два факта: во-первыхъ—въ 510 г. Антеноръ былъ уже знаменитый художникъ, такъ какъ ему заказали національный памятникъ; во-вторыхъ—послѣ 480 года его въ живыхъ уже не было, такъ какъ иначе не зачѣмъ было обращаться къ другимъ художникамъ за повтореніемъ его группы. Наконецъ, фактъ порученія ему національнаго памятника освобожденія отъ тиранніи давалъ, повидимому, право видѣть въ немъ аттика, такъ какъ низверженіе тиранніи должно было вызвать охлаж-

<sup>1)</sup> Zenob. V, 13=SQ. № 346.

<sup>2)</sup> Protrept. IV, 42=SQ. № 347.

<sup>3)</sup> Geschichte der griechischen Künstler I, 96—97.

<sup>4)</sup> An introduction to greek epigraphy, Cambridge, 1887, I, 77.

<sup>5)</sup> Loewy, IGB. 13.

<sup>6)</sup> Paus. I, 8, 5=SQ. № 443 и Plin. N. H. XXXIV, 70=SQ. № 444.

деніе и къ тѣмъ, кто пользовался симпатіями тиранновъ, а между ними и къ иноземнымъ художникамъ. Последнее соображеніе говоритъ противъ Мильхгёфера <sup>1)</sup>, хотѣвшаго въ Антенорѣ видѣть сицилійца на основаніи сходства головы Гармодія въ неаполитанской статуарной группѣ тиранноубійць, совершенно ошибочно признаваемой имъ за копію съ группы Антенора, съ головой Геракла на метопѣ селинунтскаго храма.

Всѣ эти соображенія блестящимъ образомъ подтверждаются найденною на Акрополѣ надписью. Надпись эта, изданная впервые Каввадіемъ <sup>2)</sup>, была имъ дополнена въ такой формѣ: Νεάρχος ἀνέθηκε. Νεάρχου υἱὸς ἔργων ἀπαρχήν [τ' Ἀθηναίᾳ]. Ἀντήνωρ ἐπ[οίησε] ὁ Εὐμάρους... τ[ὸ ἀγάλμα], причемъ издатель въ Евмарѣ, отцѣ Антенора, хотѣлъ видѣть извѣстнаго аттическаго живописца на вазахъ, котораго Плиній <sup>3)</sup> ставитъ между монохроматиками и Кимономъ изъ Клеонъ. Последняго Клейнъ <sup>4)</sup> ставитъ рядомъ съ Эпиктетомъ, а Винтеръ <sup>5)</sup> въ половинѣ VI вѣка.

Это чтеніе надписи, встрѣтившее возраженіе со стороны Роберта, предложившаго чтеніе: Νεάρχος ἀνέθηκε[ν ὁ κεραμεύς] ἔργων ἀπαρχήν [τ' Ἀθηναίᾳ] <sup>6)</sup>, нашло себѣ защитника и комментатора въ лицѣ Студнички <sup>7)</sup>, желавшаго, впрочемъ, видѣть въ упоминаемомъ надписью Неархѣ, не гончарнаго мастера (κεραμεύς), какъ думалъ Каввадій, а представителя писистратовскаго двора, имя котораго, — думаетъ онъ, — рядомъ съ именемъ Гиппарха встрѣчается на эпиктетовскомъ кубкѣ, изданномъ Микали <sup>8)</sup>.

Не соглашаясь съ мнѣніемъ Студнички, что въ антеноровской надписи нельзя подразумѣвать керамевса Неарха, котораго Студничка склоненъ считать современникомъ живописца на вазахъ Клитія, и считая Неарха по начертанію буквъ и по стилю рисунковъ на фрагментахъ его вазъ <sup>9)</sup> скорѣе за старшаго современника Эпиктета, мы признаемъ возможность обоихъ чтеній, но мы никакъ не можемъ со-

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. IV (1879), 76<sup>2</sup>.

<sup>2)</sup> Ἐφ. ἀρχ. 1886, 84, πιν. 4, ἀρ. 6.

<sup>3)</sup> N. H. XXXV, 56.

<sup>4)</sup> Euphronios<sup>2</sup>, 19.

<sup>5)</sup> Arch. Zeit. 1885, 203.

<sup>6)</sup> Eine attische Künstlerinschrift aus Kleisthenischen Zeit. Hermes XXII (1887), 130. Неарха онъ принимаетъ за представителя изящной черно-фигурной техники, отца Эргоделя и Тлесона, и относить его къ концу VI в. С. I. A. IV 373<sup>2</sup>.

<sup>7)</sup> Antenor der Sohn des Eumares und die Geschichte der archaischen Malerei. Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1887, 142—146.

<sup>8)</sup> Monum. per servire all. storia d. ant. pop. Ital. tav. 97, 2.

<sup>9)</sup> Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder, Berlin-Leipzig, 1869, I, Taf. 13.



гласиться съ мнѣніемъ Роберта о датѣ этой надписи. Она не можетъ относиться къ влисееновскому времени <sup>1)</sup>, такъ какъ по характеру начертанія неоспоримо старше не только найденной на Акрополѣ и изданной Кирхгофомъ <sup>2)</sup> надписи съ квадриги, поставленной въ память побѣды афинянъ надъ вѣотійцами и халкидцами въ 507—506 году, но и надписи писистратовскаго алтаря <sup>3)</sup>. Студничка ставитъ ее около 540—530 г., что, можетъ быть, немного рано и въ виду того, что писистратовская надпись очень близка къ надписи квадриги и поэтому, можетъ быть поставлена въ концѣ правленія Писистратидовъ <sup>4)</sup>, антеноровская можетъ относиться къ двадцатымъ годамъ VI в. и тогда не представляетъ разногласія съ показаніями технического исполненія той статуи, которую Студничка поставилъ надъ этой надписью и которая, по мнѣнію Гебердея <sup>5)</sup>, останется связанной съ именемъ Антенора, не смотря на всѣ доводы, приводимые Гарднеромъ <sup>6)</sup> противъ этого соединенія. Эта статуя коры, стоящая въ пятой залѣ Акропольскаго музея подъ № 681, является для насъ пока единственнымъ возможнымъ произведеніемъ этого художника, такъ какъ неаполитанскую группу тиранноубійцы, противъ мнѣнія Студнички, послѣ работы Грефа <sup>7)</sup>, мы неоспоримо должны признать за копію съ позднѣйшей группы Критія и Несіота, если только молодому итальянскому археологу dalla Scuola Romana, Патрони, работающему усердно надъ этой группой, не удастся доказать противное (въ возможности чего, въ бытность нашу въ Неаполѣ, онъ уже и самъ сомнѣвался). Въ настоящее время только Коллинзонъ <sup>8)</sup> въ своей „Исторіи греческой скульптуры“ удерживаетъ мнѣніе Студнички о принадлежности этой группы Антенору на основаніи сопоставленія головъ коры № 681 и Гармонія неаполитанской группы, которое было предложено Студничкой и отъ котораго самъ Студничка отказался. Грефъ совершенно справедливо говоритъ, что для признанія неаполитанской группы за антеноровскую необходимо допустить, что Антеноръ, въ юности много заимствовавшій отъ іоній-

<sup>1)</sup> При этомъ, очевидно, исчезаетъ возможность чтенія, предложеннаго Леша, желавшаго вмѣсто [μεγαρε]ῖς поставить какой-либо демотиконъ. Bull. de corr. hell. XVI (1892), 494<sup>4</sup>.

<sup>2)</sup> Monatsbericht der Berl. Akad. 1887, 111...

<sup>3)</sup> C. I. A. IV 373.

<sup>4)</sup> См. Roberts, Introduction... 86.

<sup>5)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 126...

<sup>6)</sup> Journ. of hell. stud. 1890, 215—217.

<sup>7)</sup> Die Gruppe der Tyrannenmörder und stilistische verwandte Werke in Athen. Ath. Mitt. 1890, 1—39.

<sup>8)</sup> Histoire de la sculpture grecque I, 370.

скихъ художниковъ, подъ старость прошелъ еще школу и у пелопоннесцевъ, т.-е. признать невозможное.

Неоспоримо, группа Критія и Несіота является копіей антеновской группы и даетъ намъ ясное понятіе о композиціи и движеніи послѣдней; безжизненная статуя коры работы Антенора ничуть не является въ поддержку мнѣнію Курціуса <sup>1)</sup>, думающаго, что тиранноубійцы Антенора не представляли пластической группы, а только сгруппированныя вмѣстѣ въ чисто архаическомъ духѣ статуи ихъ, что статуи эти были лишены движенія, переданнаго въ неаполитанскихъ статуяхъ, что онѣ были безжизненны, схематичны, какъ вполне подобало статуямъ героизированныхъ смертныхъ въ VI вѣкѣ. Мраморныя статуи фронтона писистратовскаго храма совершенно ясно показали намъ, насколько жизненность и движеніе были не чужды аттической скульптурѣ конца VI в., но повтореніе выработаннаго стиля коры, конечно, должно было связывать художника.

Итакъ, Антеноръ, сынъ аттическаго живописца на вазахъ Евмара, неоспоримо былъ аттиецъ, работавшій во второй половинѣ VI вѣка. Можетъ быть, въ родствѣ съ нимъ можно поставить упоминаемаго въ трехъ, найденныхъ на Акрополѣ въ 1886 году, надписяхъ <sup>2)</sup> художника Евенора, если только къ его имени можно было бы примѣнить тотъ способъ происхожденія его, который такъ удачно былъ примѣненъ къ имени Ваеикла Клейномъ <sup>3)</sup>, и признать его составившимся изъ элементовъ именъ Евмара и Антенора <sup>4)</sup>. Относительно характера произведеній, помѣченныхъ этимъ именемъ, мы ничего опредѣленнаго сказать не можемъ, точно также какъ относительно произведеній художниковъ, работавшихъ въ Аѣинахъ въ послѣдней трети VI и первой четверти V вѣка, имена которыхъ встрѣчаются въ найденныхъ на Акрополѣ надписяхъ: Пиенса <sup>5)</sup>, Элевеера <sup>6)</sup>, Оивада <sup>7)</sup>, Филона <sup>8)</sup>, Евеикла <sup>9)</sup>. Правда, имѣя предъ собою на Акрополѣ найденныя скульптуры той же эпохи, мы имѣемъ нѣкоторое право предполагать, что работы этихъ художниковъ должны были быть въ этомъ же духѣ, если не были эти же самыя, но за то относительно нѣкоторыхъ изъ этихъ художниковъ

<sup>1)</sup> Harmodios und Aristogeiton. Hermes, 1880, 147. 149.

<sup>2)</sup> Эф. ἀρχ. 1886, 80, πιν. 6,2; C. I. A. IV 373<sup>96</sup>, 373<sup>87</sup> и 373<sup>98</sup>.

<sup>3)</sup> Arch. epigr. Mitt. aus Oesterreich, 1885, 176.

<sup>4)</sup> Studniczka, Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 148.

<sup>5)</sup> Δελτ. ἀρχ., 1888, 82.

<sup>6)</sup> C. I. A. IV 373<sup>102</sup>.

<sup>7)</sup> C. I. A. IV 373<sup>105</sup>.

<sup>8)</sup> C. I. A. IV 373<sup>103</sup>.

<sup>9)</sup> C. I. A. IV 373<sup>96</sup>.

мы не можемъ даже съ увѣренностью сказать, кто они,—аттики или іонійцы, такъ какъ при именахъ нѣтъ на это никакого указанія, а самая форма именъ Филона, Евонкла, а также Каллонида, о которомъ мы скажемъ ниже, по Овербеку <sup>1)</sup>, звучать не по—аттически. Изъ фрагментовъ базъ, носящихъ вышеприведенныя имена, только одинъ съ именемъ Евонкла обнаруживаетъ углубленіе, имѣющее достаточныя размѣры для помѣщенія статуи. Кромѣ этихъ фрагментовъ надписей, найденныхъ на Акрополѣ, къ этому же времени должно отнести фрагментъ базы, найденный въ оемистокловой стѣнѣ, съ именемъ Каллонида <sup>2)</sup>—судя по углубленію на этомъ фрагментѣ, на базѣ стояла или стела въ родѣ аристіоновской или помѣщалась фигура лежащаго льва <sup>3)</sup> или, мы сказали бы, вѣрнѣе сфинкса, такъ какъ это былъ несомнѣнно надгробный памятникъ, и обломокъ гермы изъ окрестностей Аеинъ съ именемъ Калліа <sup>4)</sup>.

Къ этому времени, конечно, нужно относить и Ификрата <sup>5)</sup>, исполнителя статуи львицы безъ языка, которую Павсаній видѣлъ въ Пропилеяхъ и счелъ за статую въ честь Леэны, подруги одного изъ тиранноубійць <sup>6)</sup>.

Къ первой четверти V вѣка должны мы относить начало дѣятельности болѣе, чѣмъ эти мало значація для насъ имена художниковъ, извѣстныхъ намъ по литературнымъ источникамъ: Эгія <sup>7)</sup>, Критія и Несіота. Аттическое происхожденіе первыхъ двухъ, повидимому, не подлежитъ сомнѣнію и только относительно послѣдняго сомнѣніе высказалъ впервые еще Стефани <sup>8)</sup>, видѣвшій въ имени его указаніе на островное происхожденіе <sup>9)</sup>, а въ настоящее время Фуртвенглеръ прямо считаетъ его за паросца <sup>10)</sup>, видя основаніе къ этому въ необыкновенной стилистической близости съ головою Гармодія, особенно въ сильно развитой нижней части лица, короткомъ вздернутомъ носѣ, толстыхъ вѣкахъ и характерныхъ локонахъ, лица сидонскаго

<sup>1)</sup> Plastik <sup>4</sup> I, 152.

<sup>2)</sup> С. I A. I 483 и Loewy, IGB. 14.

<sup>3)</sup> Loeschke, Ath. Mitt. IV (1879), 301.

<sup>4)</sup> Леперъ, Στέφανος. Сборникъ статей въ честь Θ. Θ. Соколова, Спб. 1895, 136.

<sup>5)</sup> Plin. N. H. XXXIV, 72.

<sup>6)</sup> Раув. I, 23, 1.

<sup>7)</sup> Лоллингъ, однако, отмѣчаетъ въ надписи съ именемъ этого художника неаттическое правописаніе его имени безъ придыханія. Фрагментъ этой надписи носитъ слѣды пожара (Δελτ. ἀρχ. 1889, 37).

<sup>8)</sup> Studien zur attischen Kunstgeschichte. Rhein. Mus. IV (1846), 6.

<sup>9)</sup> Ср. Klein. Arch. epigr. Mitt. V, 85. Loeschke, Ath. Mitt. IV, 305. Milchhöfer, ibid. 76<sup>a</sup>.

<sup>10)</sup> Meisterwerke, 76<sup>a</sup>.

человѣкоподобнаго саркофага въ собраніи Якобсона въ Копенгагенѣ, а саркофагъ этотъ Фуртвенглеръ считаетъ за паросское произведеніе.

Плиній <sup>1)</sup>, говорящій о Критіи, Несіотѣ и Эгіи, какъ о современникахъ, относитъ время ихъ дѣятельности къ 83 олимпіадѣ, но, очевидно, ошибается въ этой датѣ, такъ какъ трудно допустить, чтобы Критій и Несіотъ, уже выдающіеся художники сряду послѣ Платейской битвы, когда ими была исполнена группа тиранноубійцъ, могли успѣшно работать еще и въ 440 годахъ. Павсаній <sup>2)</sup> болѣе вѣрно опредѣляетъ время ихъ современника Эгія, называя его современникомъ Агелада, который, какъ теперь признается <sup>3)</sup>, работалъ въ Аѣнахъ около 500 года, и Оната. Лукіанъ <sup>4)</sup> ставитъ въ общую связь Критія, Несіота и Гегесія, котораго, какъ предложилъ еще Тиршъ <sup>5)</sup> и установилъ Бруннъ <sup>6)</sup>, нужно считать за то же лицо, что и Эгіи Плинія и Павсанія, какъ представителей старой школы, а Квинтиліанъ <sup>7)</sup>, ставя элегія на одной ступени развитія съ Каллономъ, помѣщаетъ его ранѣе Каламиса. Такимъ образомъ, литературныя данныя совершенно точно устанавливаютъ современность этихъ трехъ скульпторовъ и даютъ дату времени полной славы Критія и Несіота, совершенно опредѣленно указывая время исполненія группы тиранноубійцъ. Приблизительно эту же дату даютъ и три найденныхъ на Акрополѣ надписи съ именами этихъ скульпторовъ. Статуи, украшавшія базы съ этими надписями, были посвящены Калліемъ и Опсіемъ, Эпихариномъ и Гегелохомъ <sup>8)</sup>. Значеніе этихъ художниковъ опредѣляется тѣмъ, что ученикомъ Эгія считается Фидій, а за Критіемъ стоитъ цѣлая школа учениковъ <sup>9)</sup>. Имя Несіота въ одиночку ни на одной надписи до сихъ поръ не встрѣчалось и это, можетъ быть, указываетъ на второстепенную роль этого художника, какъ хорошаго техника, являвшагося болѣе исполнителемъ, чѣмъ творцомъ <sup>10)</sup>.

На этотъ разъ литературныя данныя не ограничиваются только

<sup>1)</sup> N. H. XXXIV, 49 = SQ. № 452.

<sup>2)</sup> VIII, 42, 10.

<sup>3)</sup> Robert, Arch. Märchen, 39 и 92. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 75. Overbeck, Zur Chronologie des Agelaïdas. Berichte über d. Verhandl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Leipzig, 1892, I—II, 26—34.

<sup>4)</sup> Rhetor. praeept. 9 = SQ. № 453.

<sup>5)</sup> Epochen der Kunst bei den Griechen, 1829, 36.

<sup>6)</sup> Gesch. der. gr. Künstler I, 162.

<sup>7)</sup> Instr. orat. XII, 10, 7 = SQ. № 454.

<sup>8)</sup> Löwy, IGB. 38, 39 и 40. Первая изъ нихъ со временъ Рюса, впервые ее издавашаго, сильно пострадала, такъ что теперь уже не даетъ возможности установить имени Опсіа.

<sup>9)</sup> Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 104—105.

<sup>10)</sup> Ross, Archäologische Aufsätze, Leipzig, 1855, I, 165.

показаніемъ времени дѣятельности этихъ скульпторовъ и перечисленіемъ ихъ произведеній, но даютъ характеристику ихъ работъ. Правда, сужденія относительно стиля этихъ художниковъ относятся болѣе къ противопоставленію произведеній ихъ произведеніямъ новымъ, болѣе развитымъ, чѣмъ къ отличенію отъ современныхъ имъ другихъ школъ, но и эти указанія проливаютъ нѣкоторый свѣтъ на произведенія этихъ художниковъ. Лувіанъ называетъ скульптуры Эгія, Критія и Несиота *ἀλεσφιμένα*, т.-е. затынутыми, узкими, безъ свободы и движенія, какъ объясняетъ Бруннъ, *νευρώδη καὶ σκληρά* — жилистыми и сухими по исполненію, *ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς*, рѣзко очерченными, безъ смягченныхъ переходовъ отъ одной части къ другой. Въ этихъ чертахъ неопредѣленно характеризуется древне-аттическая скульптура, *ἀττική ἐργασία* <sup>1)</sup>, которую, по мнѣнію Клейна <sup>2)</sup>, Павсаній въ оцѣнкѣ Оната <sup>3)</sup> совершенно опредѣленно отдѣляетъ отъ эгинской и школы Дедалидовъ; подъ школой же или искусствомъ Дедалидовъ, конечно, Павсаній подразумѣваетъ сикіонно-аргосскую съ Агеладомъ во главѣ, такъ какъ, опредѣляя время жизни того же Оната <sup>4)</sup>, онъ называетъ его современникомъ аеинянина Эгія и аргосца Агелада. Подтвержденіе этой гипотезы Клейнъ видитъ еще въ томъ фактѣ, что имя Дедала повторяется потомъ въ родѣ Поликлета.

На этомъ мы поканчиваемъ съ аттическими скульпторами и перейдемъ къ разсмотрѣнію дѣятельности греческихъ художниковъ изъ другихъ мѣстностей, работавшихъ въ Аѣинахъ въ періодъ правленія Писистрата и Писистратидовъ, старавшихся свою столицу сдѣлать культурнымъ центромъ Греціи и для этого собиравшихъ сюда выдающихся дѣятелей на поприщѣ литературы и искусства отовсюду, гдѣ только встрѣчалось что-нибудь достойное вниманія. Богатый матеріалъ для исторіи чужестранныхъ художниковъ, работавшихъ въ Аѣинахъ въ этотъ періодъ или приславшихъ туда свои произведенія, даютъ намъ опять-таки надписи, найденныя на Акрополѣ.

Во второй половинѣ VI вѣка нужно относить надпись съ именемъ Архерма, найденную на Акрополѣ <sup>5)</sup>. Имя хіосца Архерма было давно извѣстно изъ литературныхъ показаній, какъ одного изъ членовъ знаменитой фамиліи скульпторовъ, работавшихъ въ мраморѣ <sup>6)</sup>, какъ сына Миккіада и

<sup>1)</sup> Brun n, *Gesch. der griechischen Künstler* I, 165.

<sup>2)</sup> *Arch.-epigr. Mitt.* IV, 91.

<sup>3)</sup> *Paus.* V, 25, 13.

<sup>4)</sup> *Paus.* VIII, 42, 10.

<sup>5)</sup> *Ἐφ. ἀρχ.* 1886, 133=Δελτ. ἀρχ. 1888, 118, № 3.

<sup>6)</sup> *Plin. N. H.* XXXVI, 11=SQ. № 314.

отца знаменитыхъ художниковъ Вупала и Аеениса, работы которыхъ пользовались особенною симпатіей въ Римѣ при Августѣ. Время жизни его опредѣлялось изъ современности Вупала съ поэтомъ Гиппонактомъ <sup>1)</sup>, жившимъ около 540 года. Такимъ образомъ, дѣятельность Архерма должна была падать на первую половину VI в., что совершенно совпадало съ появленіемъ надписи, найденной на Делосѣ и приуроченной къ тамъ же найденной статуѣ крылатой летящей Ники. Дата акропольской надписи, такимъ образомъ, не совпадала съ возможнымъ временемъ дѣятельности знаменитаго хіосца, и это бросилось въ глаза Вейлю, высказавшему мысль о необходимости акропольскую надпись отнести къ другому какому-нибудь Архерму, вѣроятно, младшему члену той же художественной фамиліи, можетъ быть, племяннику или внуку Архерма перваго <sup>2)</sup>. Эта мысль нашла себѣ сочувствіе въ извѣстномъ эпиграфистѣ Аеинѣ, столь рано похищенномъ смертью, Лоллингѣ <sup>3)</sup>, видѣвшемъ подтвержденіе ея въ аттическомъ характерѣ начертанія надписи. Лоллингъ высказалъ при этомъ весьма правдоподобное предположеніе, что Архермъ, работавшій для многихъ городовъ Греціи, переселился во времена Писистрата и по его приглашенію въ Аеины, слѣдъ чего думаетъ онъ видѣть въ имени второго его сына Аеениса. Туда занесъ онъ созданный имъ, или задуманный имъ и исполненный его отцомъ Миквіадомъ типъ крылатой Ники, и этотъ типъ долго еще разрабатывался въ постоянномъ усовершенствованіи хіосскою школою и аттиками, чему ясными свидѣтелями являются найденныя на Акрополѣ статуи этого типа изъ мрамора и цѣлый рядъ бронзовыхъ статуэтокъ. Въ тѣ времена не легко ученики отказывались отъ удачнаго типа, созданнаго учителемъ, и только старались въ него внести что-нибудь новое. Это-то новое и наблюдаемъ мы въ акропольскихъ статуяхъ въ постановкѣ фигуры и одеждѣ. Очевидно, пребываніе Архерма въ Аеинахъ отразилось на тамошнемъ искусствѣ и слѣды этого вліянія ясно доказываютъ, что пребываніе это было не мимолетное, не кратковременное. Предположить, что Архермъ во время этого пребыванія въ Аеинахъ не далъ новый типъ аттикамъ, а отъ нихъ заимствовалъ его, какъ хочетъ это Софулисъ <sup>4)</sup>, конечно, слишкомъ смѣло и не имѣетъ подъ собою никакой почвы, такъ какъ извѣстно, что Аеины временъ Писистрата собирали въ себѣ все выдающееся, но нѣтъ никакихъ дан-

<sup>1)</sup> Suid. п. сл. Ἰππωναξ=SQ. № 318. Н or. Epod. VI, 13=SQ. № 319.

<sup>2)</sup> Wochenschrift für klass. Phil. 1887, 381.

<sup>3)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1888, 74—75.

<sup>4)</sup> 'Αρχαιολογικαὶ μελέται. 'Εφ. ἀρχ. 1891, 151, 176, 182.

ныхъ въ тому предположенію, что они высылали отъ себя въ другія іонійскія мѣстности, аѳинскія же статуи крылатой Ники неоспоримо представляютъ дальнѣйшій шагъ въ развитіи типа делосской.

Ко времени Писистрата относится и другая, найденная на Акрополѣ надпись съ именемъ іонійскаго же и именно самосскаго художника Θεοδώρα. Отождествленіе исполнителя посвященія Ονεσιμα, сына Σμικκίωα, съ Θεοδορῷ самосскимъ принадлежитъ первому издателю этой надписи Каввадію <sup>1)</sup>, пришедшему къ этому заключенію по іонійскому начертанію  $\Sigma$  въ первомъ стихѣ, и по соображенію объ одновременности жизни Θεοδώρα, знаменитаго на Самосѣ при Πολικρατῆ, и о сношеніяхъ Писистрата съ этимъ послѣднимъ. Эта надпись не даетъ разрѣшенія вопросу о томъ, привезено-ли было это посвященіе изъ Самоса или было исполнено въ Аѳинахъ бывшимъ тамъ Θεοδορῷ. Произведенія самосскаго характера несомнѣнно существовали въ Аѳинахъ, но нѣтъ достаточнаго основанія допускать хотя бы сколько-нибудь продолжительнаго присутствія въ Аѳинахъ выдающихся самосскихъ скульпторовъ, такъ какъ самосскія произведенія стоятъ особнякомъ среди дошедшихъ до насъ.

При нынѣ установленномъ Фуртвенглеромъ <sup>2)</sup> взглядѣ на роль и значеніе паросской школы, особенный интересъ представляютъ найденныя въ Аѳинахъ надписи съ именемъ паросца-скульптора Αριστίωνα. Первая надпись съ его именемъ найдена была еще въ 1858 году на плоскомъ квадратномъ блокѣ съ круглымъ отверстіемъ по срединѣ верхней поверхности <sup>3)</sup>, служившимъ, очевидно, для постановки надгробнаго памятника въ формѣ колонны <sup>4)</sup>. Робертъ <sup>5)</sup> относитъ эту надпись къ первой четверти VI в., а Шютцъ <sup>6)</sup> ко времени около 60 ол., т. е. около 540 года. Въ 1876 году Моллингу <sup>7)</sup> удалось къ этому же Αριστίωνу отнести давно извѣстную надпись съ памятника Θρασικλει <sup>8)</sup> въ Мерендѣ, недостаточно

<sup>1)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1836, 82, № 5. C. I. A. V 373<sup>90</sup>. Θεο[δωρ]ος ἀγ[- - -] ἐποίησεν |  
'Ονησιμος μ' ἀνέθηκεν ἀπαρχήν  
τ' Ἀθηναίᾳ ὁ Σμικκίωος υἱός.

<sup>2)</sup> Archäol. Studien von Furtwängler, Körte, Milchhöfer ihrem Lehrer H. Brunn... am 20 März 1893 dargebracht, Berlin, 1893.

<sup>3)</sup> C. I. A. I 466. = Löwy, IGB. 11. 'Αν[τιλόγου] ποτι σῆμ' ἀγαθοῦ | καὶ σώφρονος ἀνδρός. | 'Αριστίων ἐποίησε. Последнія два слова написаны справа палѣво.

<sup>4)</sup> Loeschcke, Ath. Mitt. IV; 300. Beilage къ стр. 292, 5.

<sup>5)</sup> An introduct. of greek epigraphy I, 79.

<sup>6)</sup> Historia alphabeti attici, 27.

<sup>7)</sup> Ath. Mitt. I (1876), 174—175; VII (1872), 10=C. I. A. I 469; IV, p. 47 и IV, 2, p. 112.

<sup>8)</sup> C. I. A. I 469=Löwy, IGB. 12.

хорошо нѣкогда разобранную Рангависомъ <sup>1)</sup>). Лоллингъ съ полной достовѣрностью прочелъ на камнѣ [Ἀριστίων Παρί[ος μ' ἐποίησε]. Продолговатое круглое углубленіе наверху блока съ именемъ Θрасиблеи Лешке <sup>2)</sup> принималъ за предназначенное для укрѣпленія статуи.

Къ этому Аристіону Лоллингъ склопенъ относить и третью надпись съ именемъ умершаго Ксенофанта, изданную Кирхгофомъ <sup>3)</sup>; на боковой сторонѣ камня съ этой надписью сохранилось *αρίος*, что принималось за конецъ обозначенія умершаго, какъ паросца, и, такимъ образомъ, читалось [Ξενοφάντος Παρίος; Лоллингъ же предлагаетъ по аналогіи помѣщенія на такомъ же мѣстѣ имени художника въ предыдущемъ случаѣ и здѣсь прочесть имя художника [Ἀριστίων Παρίος и въ слѣдующей строкѣ μ' ἐποίησε. Если это, говоритъ онъ, можно принять, то особенный интересъ для насъ получаетъ изданный Куманудисомъ <sup>4)</sup> фрагментъ рельефа, найденный недалеко отъ этой надписи, какъ дающій, можетъ быть, возможность судить о работахъ этого художника. Очевидно, по этому большому количеству и разбросанности случайно до насъ дошедшихъ надписей съ именемъ этого художника, притомъ надписей, отдѣленныхъ другъ отъ друга, судя по начертанію ихъ, на довольно значительное время, пребываніе Аристіона въ Атикѣ было не кратковременно. Рельефъ, фрагментъ котораго издалъ Куманудисъ, довольно близокъ къ стелѣ Аристіона работы Аристокла.

Стела Аристокла, найденная въ 1838 году у Веланидецы, представляетъ въ рельефѣ гоплиту; по нижнему борту стелы идетъ надпись Ἐργον Ἀριστοκλέους <sup>5)</sup>, а на нижнемъ, болѣе широкомъ блокѣ базы, отдѣленномъ отъ стелы блокомъ ширины стелы, стоитъ другая надпись Ἀριστίωνος; средний блокъ съ передней стороны, вѣроятно, былъ украшенъ живописью, какъ на стелѣ Лисія. Бруннъ въ имени Аристіона усмотрѣлъ имя отца скульптора Аристокла и считалъ послѣдняго за паросца <sup>6)</sup>. Большинство археологовъ не согласно съ этой гипотезой Брунна и Аристіона считаютъ за умершаго, могилу котораго украшаетъ стела. Противъ гипотезы Брунна, полагаютъ они, говорить, отдаленность имени Аристіона отъ имени Аристокла, различная величина буквъ въ этихъ именахъ и обычность обозначенія имени умершаго на памятникахъ въ родительномъ падежѣ; но намъ извѣстно, что роди-

<sup>1)</sup> Antiquités helléniques, Athènes, I, 1842, 381, pl. VII.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. IV, 300. Beilage 292, 6.

<sup>3)</sup> Abhandl. der Berl. Akad. 1873, 155.—C. I. IV 477b.

<sup>4)</sup> Ἐφ. ἀρχ. 1874, 484, πίν. 72.

<sup>5)</sup> Loewy, IGB. 10.—C. I. A. I 464.

<sup>6)</sup> Bull. dell. Inst. 1859, 195.



тельный падежъ имени умершаго обыченъ только со словами *σῆμα*, *μνημα* и т. п., незначительная разница въ величинѣ буквъ въ архаической надписи не можетъ играть существенной роли и можетъ объясняться тѣмъ, что на нижнемъ блокѣ болѣе мѣста, отдаленность объясняется тѣмъ, что все пространство между надписями было украшено живописью. Имя умершаго несомнѣнно было бы поставлено впередъ имени мастера. Всѣ эти соображенія отражаютъ возраженія противъ гипотезы и мы не находимъ препятствій считать Аритіона за отца Аристокла. Къ сожалѣнію нельзя съ достовѣрностью относить къ надписи съ именемъ Аритіона и Ксенофанта фрагмента стелы, изданной Куманудисомъ, а это обстоятельство въ виду безусловной близости рельефа этой стелы съ аристокловскимъ дало бы несомнѣнность гипотезѣ Брунна. Теперь вопросъ о происхожденіи Аристокла можно считать открытымъ, такъ какъ опредѣленнаго указанія на его аттическое происхожденіе мы также нигдѣ не находимъ, а попытка сблизить его съ Аристокломъ Кидонійскимъ изъ Крита, жившимъ въ Сивіонѣ, чрезъ посредство сына послѣдняго, Клеота, работавшаго въ Аѣнахъ <sup>1)</sup>, едва-ли можетъ считаться удачной. По характеру начертаній надписи стелы Аристокла надо ставить на одно поколѣніе позже аритіоновскихъ и отнести, приблизительно, ко времени около 60 ол. Къ этому художнику, вѣроятно, относится и надпись изъ Іерака <sup>2)</sup>, немного болѣе ранняя, чѣмъ надпись стелы.

Во всякомъ случаѣ, вліяніе паросскихъ художниковъ въ Атикѣ неоспоримо было сильно и, вѣроятно, должно относиться къ очень продолжительному времени.

Этотъ рядъ художниковъ іонійскаго происхожденія мы должны закончить именемъ художника, прежде всегда считавшагося чуть-ли не за основателя аттической скульптуры, Эндоя. Впервые мысль объ его іонійскомъ происхожденіи высказалъ Лёше <sup>3)</sup>, но наиболѣе обосновалъ его въ послѣднее время молодой французскій археологъ Леша <sup>4)</sup>.

Изъ Павсанія мы узнаемъ объ его аттическомъ происхожденіи и объ отношеніи его къ Дедалу, какъ ученика, послѣдовавшаго за учителемъ на Критъ и уже впоследствии вернувшагося опять въ Аѣны, гдѣ исполнилъ по заказу Каллія сидящую статую Аѣны <sup>5)</sup>. Кромѣ этой

<sup>1)</sup> Rayet, *Etudes archéologiques*, 162—163.

<sup>2)</sup> Loewy, *IGB.* 9=C. I. A. IV, p. 40.

<sup>3)</sup> *Ath. Mitt.* IV (1879), 305.

<sup>4)</sup> Le sculpteur Endoios. *Revue des études grecques*, 1892, 385... и 1893, 23.

<sup>5)</sup> *Paus.* I, 26, 4=SQ. № 348.

статуи въ Аѳинахъ Эндой, по словамъ того же Павсанія, исполнилъ еще цѣлый рядъ выдающихся произведеній изъ различнаго матеріала въ различныхъ городахъ: въ Тегеѣ была исполнена имъ изъ слоновой кости статуя Аѳины Алеи, увезенная впоследствии Августомъ <sup>1)</sup>, въ Эриорахъ, на берегу М. Азіи — большая деревянная статуя сидящей Аѳины въ храмѣ Полиады рядомъ съ мраморными Харитами и Горами <sup>2)</sup>; она держитъ въ каждой рукѣ по веретену (*ήλαχάτη*). Аѳинагоръ упоминаетъ еще, какъ произведенія этого Эндоя, ученика Дедала, — статуи Артемиды и Аѳины въ Эфесѣ <sup>3)</sup>.

Такимъ образомъ, изъ этихъ литературныхъ данныхъ мы можемъ составить себѣ понятіе объ Эндоеѣ, какъ объ атикѣ, ученикѣ Дедала, слѣдовательно, жившемъ не позже первой половины VI вѣка и работавшемъ въ городахъ не только самой Греціи, но и береговъ М. Азіи, гдѣ искусство стояло очень высоко по своему развитію. Этимъ показаніямъ, въ первой ихъ части, противорѣчатъ найденныя въ Аѳинахъ надписи съ именемъ этого художника. Одна изъ этихъ надписей находится на базѣ надгробнаго памятника въ формѣ стелы <sup>4)</sup> или сидящей женской фигуры <sup>5)</sup>. Памятникъ этотъ украшалъ могилу, судя по имени, іоніянки Лампито, умершей далеко отъ родины <sup>6)</sup>. Другая украшала пьедесталъ какого-то посвященія, поставленнаго Опсіемъ <sup>7)</sup>. Обѣ надписи обличаютъ іонійское происхожденіе художника: первая — вокализмомъ <sup>8)</sup>, вторая начертаніемъ; по своему же начертанію первая большинствомъ относится ко времени до 70 ол., не ранѣе однако 532 года <sup>9)</sup>, вторая немного ранѣе первой. Такимъ образомъ, эти надписи, подтверждая своимъ діалектомъ возможность дѣятельности Эндоя на берегахъ М. Азіи, не позволяютъ отнести его дѣятельность къ первой половинѣ VI вѣка и признать его художникомъ атическаго происхожденія.

Уже Бруннъ <sup>10)</sup>, признавая необходимость отнести извѣстную ему надпись надгробнаго памятника Лампито къ послѣдней трети

<sup>1)</sup> Paus. VIII, 46, 4=SQ. № 350.

<sup>2)</sup> Paus. VII, 5, 9=SQ. № 351.

<sup>3)</sup> Athenag. Leg. pro Christian. 14, p. 61 (ed. Dechair)=SQ. № 349.

<sup>4)</sup> Kekule, Die antiken Bildwerke im Theseion, 142.

<sup>5)</sup> Loeschcke, Ath. Mitt. IV (1879), 294.

<sup>6)</sup> C. I. A. I 477 = Loewy, IGB. 8. [Τῆ] δὲ φι[λην] ἀλοχον ὁ εἶνα] κατέθηκε θανοῦσαν | Λ[αμπι]τῶ αἰδοίην, γῆς ἀπὸ πατρῴης | Ἑνδοῖος ἐποίησεν.

<sup>7)</sup> C. I. A. IV, 3, 373'. Δελτ. ἀρχ. 1888, 208—209. Ἑνδοῖος ἐπο[ίησε] | Ὀψ[ίος] ἀνέ-  
θηκεν Но А... | Φίλερμος ἐποίησεν.

<sup>8)</sup> Kirchhoff, Hermes, V, 54.

<sup>9)</sup> Schütz, Historia alphabeti attici, 30.

<sup>10)</sup> Brunn, Gesch. der gr. Künstler, I, 101.

Записки Имп. Р. Археолог. Общ., т. VIII вып. 3 и 4.

VI столѣтія, считалъ нужнымъ Каллія, по порученію котораго была исполнена статуя сидящей Аѣины, считать не за сына Фениппа, побѣдителя на играхъ около половины VI в., а скорѣе за втораго представителя этого рода, сына Гиппоника, внука перваго, извѣстнаго богача, получившаго за способъ приобрѣтенія богатствъ послѣ мараѳонской битвы названіе *Λαχρόπλουτος*, того самаго, которому впоследствии статую Афродиты исполнилъ Каламидъ<sup>1)</sup>. Эту мысль развиваетъ далѣе Леша. Опираясь на найденную на Акрополѣ надпись, указывающую на имя другаго заказчика Эндоя, Опсія, онъ приходитъ къ убѣжденію, что этотъ Опсій долженъ быть тотъ самый, для котораго, можетъ быть, вмѣстѣ съ Каламидомъ, работали Критій и Несіотъ, какъ на это указываетъ найденная на Акрополѣ же надпись съ именами этихъ художниковъ<sup>2)</sup>, исполненная около 480 года. Послѣ 480 года, по его мнѣнію, должна была быть исполнена и статуя сидящей Аѣины для Каллія, такъ какъ, если бы она была исполнена ранѣе и чудомъ спаслась послѣ акропольскаго пожара, она должна была бы находиться между Эрехеіономъ и Пропилеями, гдѣ, по словамъ Павсанія (I, 27, 6), посѣтителямъ Акрополя показывались всѣ такія произведенія, а не предъ Эрехеіономъ. По мнѣнію Леша, не говорить противъ такого поздняго помѣщенія Эндоя и названіе его статуи Аѣины Аленъ въ Тегеѣ *ἀρχαῖον*, такъ какъ этимъ словомъ эта статуя только противопоставляется новой, а вовсе не характеризуется въ своемъ стилѣ безотносительно. Наконецъ, разнообразіе матеріала говоритъ скорѣе за эту дату Эндоя, чѣмъ противъ, а примѣненіе въ статуѣ дерева указываетъ на культовый характеръ статуи.

Итакъ, Эндой у Леша представляется совершенно опредѣленно, какъ іоніецъ, работавшій между 520—475 годами. Юношей пришелъ онъ въ Аѣины во время правленія Гиппія и Гиппарха; изгнаніе тиранновъ, можетъ быть, заставило его временно удалиться изъ Аѣинъ; тогда-то онъ и работалъ въ Пелопоннесѣ и въ городахъ Малой Азіи, но затѣмъ, послѣ нашествія Ксеркса, онъ вновь возвратился въ Аѣины и тамъ исполнилъ много заказовъ, какъ уже извѣстный, выдающійся художникъ.

Показаніе Павсанія: *Ἐνδοῖος ἦν γένος μὲν Ἀθηναῖος* едва ли можетъ, по общему мнѣнію, имѣть какое-нибудь значеніе въ виду того,

<sup>1)</sup> Раув. I, 23, 2—SQ. № 517. Ваза ея, вѣроятно, найдена на Акрополѣ, около Пропилей, въ 1876: *Καλλίας Ἰππονίκου ἀνάθεκ(ε)ν*. С. I. А. I 392, IV, p. 44. Loewy, IGB. 415.

<sup>2)</sup> Loewy, IGB. 38. [*Καλλί]ας καὶ [᾽Ο]ψίος ἀνάθετ(ε)ν | [τῇ Ἀθηναῖα ἀπαρχῇν ᾽Ωθεν | [Κρίτι]ος καὶ Νησιώτης ἐποιήσατ(ε)ν*. Сильно фрагментирована. См. Lolling, Δελτ. ἀρχ. 1888, 209.

что тут же рядом онъ передаетъ басню объ отношеніяхъ Эндоя къ Дедалу.

Лоллингъ, желающій на базѣ посвященія Опсія съ именемъ двухъ художниковъ видѣть двѣ статуи, какъ знакъ сотрудничества двухъ скульпторовъ, — учителя и ученика, думаетъ, что этому іонійскому происхожденію Эндоя соотвѣтствуетъ и имя его сотоварища по надписи *Φίλερμος*<sup>1)</sup>, находящее себѣ въ окончаніи аналогію въ именахъ *Ἀρχερμος*, *Μίμνερμος*, *Πύδερμος*<sup>2)</sup>.

Іонійскими художниками не исчерпывается весь кругъ иностранцевъ, работавшихъ въ Аѣинахъ. Кромѣ этихъ выходцевъ съ острововъ Эгейскаго моря и съ береговъ Малой Азіи, мы встрѣчаемъ еще упоминанія писателей и узанія надписей на дѣятельность тутъ и художниковъ изъ Пелопоннеса и съ ближайшаго къ Аѣинамъ острова Эгинны.

Уже въ половинѣ VI в., при Писистратѣ, для Аѣинъ, по показанію Павсанія<sup>3)</sup>, работалъ сикіонецъ Клеотъ, сынъ Аристокла, исполнившій на Акрополѣ бронзовую статую война, одѣвающаго шлемъ; ногти этой статуи были инкрустированы изъ серебра.

Ко времени около 500 г. нужно относить дѣятельность въ Аѣинахъ знаменитаго сикіоно-аргосскаго скульптора Агелада, учителя Фидія, исполнившаго въ димѣ Мелитѣ въ Аѣинахъ статую Геракла *Ἀλεξίκαχος* въ ознаменованіе избавленія отъ великой чумы. Схолиастъ къ аристофановскимъ „Лягушкамъ“, приводящій этотъ поводъ исполненія статуи, опредѣленно указываетъ на чуму 87,3 и 4 олимпіады<sup>4)</sup>, и это указаніе крайне смуцало археологовъ, такъ какъ, въ силу его,

<sup>1)</sup> Δελτ. ἀρχ. 1888, 209.

<sup>2)</sup> Нельзя ли, впрочемъ, соглашаясь съ Лешѣ относительно времени жизни и дѣятельности Эндоя въ Аттикѣ, предположеніе же Лоллинга считать недостаточно обоснованнымъ, принять показаніе Павсанія объ аттическомъ происхожденіи Эндоя? Іонійскій характеръ надписи Лампито можетъ найти объясненіе въ іонійскомъ происхожденіи завачика (по надписи, Лампито была чужестранка), работы же Эндоя въ городахъ М. Азіи и Тегеѣ, союзницѣ Спарты, сочувственно относившейся къ Гиппію, не могутъ ли быть въ связи съ временнымъ удаленіемъ Эндоя изъ Аѣинъ вмѣстѣ съ Гиппіемъ, къ двору котораго, по времени своей дѣятельности, могъ стоять Эндой очень близко? Младшій современникъ Антенора, несомнѣнно, могъ настоялко владѣть искусствомъ, чтобы привлечь къ себѣ вниманіе и въ городахъ Іоніи. При этихъ предположеніяхъ удерживается не только сдѣланное Павсаніемъ опредѣленіе Эндоя, какъ аттика, но, можетъ быть, получаетъ свое объясненіе и мифъ объ его бѣгствѣ съ Дедаломъ: въ народной памяти исчезло истинное событіе и сохранились воспоманія объ убійствѣ родственника, бѣгствѣ съ выдающимся дѣятелемъ и возвращеніи, и такъ какъ фактъ относится къ скульптору, то Гиппій обращается въ Дедала, перваго знаменитаго скульптора Аттики. Конечно, все это не болѣе какъ гипотезы, но и онѣ иногда пробуждаютъ мысль лицъ, обладающихъ фактами, къ истинному разрѣшенію вопроса.

<sup>3)</sup> Ραυσ. I, 24, 3 = SQ. № 1032.

<sup>4)</sup> Schol. ad Aristoph. Ran. p. 504 (ed. Dind.) = SQ. № 393.

дѣятельность Агелада, исполнявшаго статуи побѣдителей на олимпійскихъ играхъ между 520 — 511 годами, растягивалась чуть-ли не на цѣлое столѣтіе. Это недоумѣніе помогла разрѣшить недавно найденная надпись <sup>1)</sup>, свидѣтельствующая о большой чумѣ въ Аѣинахъ еще въ 500 году. Къ этой-то чумѣ и счелъ нужнымъ отнести Робертъ <sup>2)</sup> статую Агелада. Ему кажется вполне естественнымъ, что схолиастъ статуя, на базѣ которой, какъ поводъ посвященія, была обозначена чума безъ указанія ея года, отнесъ къ той знаменитой чумѣ, бѣдствія которой ступевывали всѣ прежнія воспоминанія. Признаніе этой чумы 500 года за поводъ къ постановкѣ статуи Агелада уничтожило самый главный пунктъ недоумѣній въ датированіи дѣятельности этого художника, большинство работъ котораго, какъ это ясно показалъ Робертъ, относится ко времени отъ 520 до 465 года. Пребываніе въ Аѣинахъ Агелада, этого выдающагося дѣятеля пелопоннесской школы, едва ли могло пройти безслѣдно для аттическаго искусства.

Опредѣленное датированіе Агелада крайне важно для опредѣленія времени дѣятельности въ Аѣинахъ и другихъ художниковъ изъ Пелопоннеса и Эгины, такъ какъ ихъ обыкновенно обозначаютъ какъ современниковъ Агелада. Такимъ образомъ, ко времени около 500 года должны мы относить пребываніе въ Аѣинахъ скульптора Горгія, засвидѣтельствованное надписью, найденною въ Аѣинахъ еще въ 1858 году <sup>3)</sup>, Оната <sup>4)</sup> и Калона <sup>5)</sup>, имена которыхъ встрѣтились въ надписяхъ на подставкахъ статуарныхъ произведеній, найденныхъ при послѣднихъ авропольскихъ раскопкахъ. Перваго Бруннъ <sup>6)</sup>, не безъ основанія, считаетъ за того лаконца Горгія, котораго Плиній <sup>7)</sup> признаетъ за современника Агелада и Калона и ошибочно относитъ въ 87 ол.

Итакъ, литературная исторія художниковъ ясно указываетъ намъ на существованіе въ первой половинѣ VI вѣка аттическаго художника, работавшаго въ мѣстномъ матеріалѣ, поросѣ, даетъ намъ имена аттическихъ же художниковъ, и притомъ такихъ выдающихся, какъ Антеноръ, и во второй половинѣ этого столѣтія, и въ первыхъ годахъ V-го,

<sup>1)</sup> C. I. A. I 475. Loeschcke, Enneakronosepisode, 25.

<sup>2)</sup> Archäol. Märchen, 39—40.

<sup>3)</sup> Bull. dell' Inst. 1859, 196. C. I. A. I 353 и Loewy, IGB. 36.

..... ἀγέρωχος --- ο ---

--- ε]ὑξάμενος δεκάτην

Γοργίας ἐποίησεν

<sup>4)</sup> C. I. A. IV 373<sup>99</sup>. Τίμαρχος μ' ἀνέθηκε Διὸς κρατερόφρ[ονι κούρη] Ὀνάτας ἐποίησε.

<sup>5)</sup> C. I. A. IV 373<sup>98</sup>. Κάλων ἐποίησεν Δί[γινήτης].

<sup>6)</sup> Bull. dell' Inst. 1859, 196.

<sup>7)</sup> Plin. N. H. XXXIV, 49.

но въ то же время въ единичныхъ примѣрахъ представляетъ намъ различныя мѣстности, откуда приходили чужестранные художники во времена процвѣтанія Аѳинъ при Писистратѣ и Писистратидахъ и не переставали появляться и позже. Наиболее продолжительно было пребываніе въ Аѳинахъ и, можетъ быть, не въ одномъ поколѣніи, скульпторовъ съ Хіоса и Пароса, и это крайне интересно при сопоставленіи этихъ эпиграфическихъ данныхъ съ найденными въ Атикѣ и особенно на Акрополѣ произведеніями скульптуры, близкими къ делосскимъ (а для Делоса особенно усердно работали хіосцы), и исполненными преимущественно изъ паросскаго мрамора. Крайне интересно указаніе эпиграфики на продолжительность существованія въ Атикѣ паросскихъ художниковъ, имена которыхъ встрѣчаются въ надписяхъ первой половины VI в. Наконецъ, не безынтересно также указаніе литературныхъ источниковъ на время пребыванія пелопоннесцевъ и эгинетовъ.

Посмотримъ теперь, что дадутъ памятники для иллюстраціи этихъ бѣдныхъ литературныхъ и эпиграфическихъ показаній.

## ГЛАВА ВТОРАЯ.

### Скульптуры изъ пороса.

Послѣднія раскопки на Акрополѣ, какъ мы уже говорили выше, знакомятъ насъ со скульптурами еще того времени, когда мѣстные художники не умѣли ни добывать, ни обрабатывать мрамора, матеріала столь роскошнаго, столь удобнаго для ихъ цѣлей, а довольствовались болѣе мягкимъ, болѣе поверхностно лежащимъ поросомъ. Теперь нашему изученію представляется цѣлый рядъ скульптуръ изъ этого матеріала, дающій возможность прослѣдить первые шаги развитія греческой скульптуры на ея почти первоначальномъ матеріалѣ, по крайней мѣрѣ, на такомъ, который давалъ возможность примѣненія тѣхъ же инструментовъ, которыми рѣзали въ деревѣ. Эта первобытность, простота инструментовъ, конечно, не могла не отразиться на техническихъ приѣмахъ художниковъ, которые, впрочемъ, и при этихъ инструментахъ, при этомъ далеко неудовлетворительномъ матеріалѣ, въ короткое время достигли удивительныхъ результатовъ. Начавъ съ плоскаго, низкаго рельефа, въ какихъ-нибудь 50 лѣтъ они дошли почти до статуарной скульптуры, столь трудно дающейся въ этомъ ломвомъ матеріалѣ: ихъ послѣднія произведенія примыкаютъ къ фону только самымъ незначительнымъ пространствомъ.

Мы не будем останавливаться на дѣтскихъ попыткахъ передать въ этомъ матеріалѣ человѣческія формы, которыя представляютъ двѣ найденныя на Акрополѣ головы, изображенныя у Леша <sup>1)</sup>, а прямо перейдемъ въ древнѣйшему, неоспоримо уже художественному произведенію, къ фронтоу, изображающему бой Геракла съ Гидрой, въ низкомъ, почти плоскомъ рельефѣ <sup>2)</sup>.

Фрагменты этого рельефа были найдены въ 1882 году въ насыпи, исполненной при построении Пареннона, и, очевидно, принадлежали памятнику, погибшему при нашествіи Ксеркса. Впервые описаны были они эфоромъ Милонасомъ въ его отчетѣ о раскопкахъ 1882 года, причемъ былъ данъ и рисунокъ одного изъ фрагментовъ съ нѣсколькими змѣиными головами <sup>3)</sup>. Милонасъ не сомнѣвался, что всѣ эти фрагменты принадлежали одному произведенію и что это послѣднее представляло борьбу Геракла съ Гидрой, но доказать, что этотъ рельефъ украшалъ когда-то фронтонъ храма и точно установить композицію его, выпало на долю тогда бывшаго въ Афинахъ германскаго археолога Пургольда <sup>4)</sup>. Реставрація, не представлявшая, впрочемъ, особенныхъ затрудненій, исполнена очень удачно, и только фрагментъ съ головою лошади нужно отодвинуть немного налѣво, такъ какъ онъ принадлежитъ, судя по окраскѣ, не передней, а задней лошади, какъ замѣтилъ это П. И. Мейеръ <sup>5)</sup>.

Рельефъ этотъ представляетъ слѣдующую композицію.

Всю правую отъ зрителя половину фронтона занимаетъ Гидра, имѣющая форму трехтѣлаго змѣиного чудовища, свернувшася въ спираль такъ, что хвостъ приходится въ углу, головы же въ срединѣ фронтона. Изъ каждаго тѣла змѣи возникаетъ по три шеи съ змѣиными же головами. Всѣ эти головы направляются къ Гераклу съ различной энергіей: большая часть головъ яростно открыла свои пасти, въ которыхъ виднѣются раздвоенные темные языки, и только двѣ изъ нижней группы безжизненно опустились, очевидно, уже пораженныя героемъ. Мощная фигура Геракла, широко шагающаго къ страшному

---

<sup>1)</sup> Rev. arch. 1891 (XVII), pl. X.

<sup>2)</sup> Рисунокъ этого фронтона въ реставраціи, исполненный Gillieron'омъ, помѣщенъ впервые въ 'Еф. арх. 1884, πιν VII, а затѣмъ повторенъ у Boetticher'a, Akropolis von Athen, Leipzig, 1888, 77, Fig. 27 и 28; Collignon, Histoire de la sculpture grecque, I, fig. 101; Overbeck, Plastik <sup>4)</sup>, I, Fig. 33; Записки Имп. Русск. Археол. Общества, III, 16.

<sup>3)</sup> 'Еф. арх. 1883, 38—40.

<sup>4)</sup> 'Αρχαϊκὸν ἀέτωμα ἐκ τῆς 'Ακροπόλεως. 'Еф. арх. 1884, 147... и 1885, 233...

<sup>5)</sup> Ueber das archaische Giebelrelief von der Akropolis. Ath. Mitt. X (1885), 239.

врагу, въ большей своей части помѣщается въ лѣвой половинѣ фронтона, и только его лѣвая рука, схватившая одну изъ шей Гидры, часть его палицы и почти вся ступня лѣвой ноги переходятъ въ правую половину. Туловище Геракла, на сколько это возможно въ плоскомъ рельефѣ, передано *en trois quarts*, что соответствуетъ его движению (онъ замахнулся палицей), ноги же и голова переданы въ профиль. Одѣтъ Гераклъ въ металлическій панцырь, присутствіе котораго замѣтно только у лѣваго плеча; съ праваго плеча по груди бѣжитъ перевязь колчанна. [Фигура Геракла очень пострадала, и въ настоящее время ей недостаетъ головы, отъ которой едва сохранился нижній край бороды, правой руки съ плечомъ и половиной палицы, всей нижней части туловища отъ груди, ногъ до колѣнъ, пальцевъ правой ноги и всей ступни лѣвой до косточки]. За Геракломъ, налѣво, стоитъ бородатый мужчина, входящій лѣвой ногою на колесницу; въ рукахъ у него возжи и стрелало (*κέντρον*). Это, конечно, Юлай; онъ повернулъ голову назадъ, въ сторону Геракла, очевидно, очень заинтересованный исходомъ борьбы. На головѣ у него шлемъ, самъ же онъ одѣтъ въ кожаный панцырь, плотно прилегающій къ тѣлу, и короткія штаны-поясъ. [Въ фигурѣ Юлая недостаетъ только средней части туловища отъ лопатокъ до пояса, локтя лѣвой руки и мягкихъ частей]. Колесница Юлая запряжена парой лошадей, которымъ, примѣняясь къ условіямъ фронтона, художникъ придалъ естественное положеніе щиплющихъ траву. Рельефомъ вполне исполнено туловище передней лошади,



Рис. 3. Малый поросовый фронтонъ Акропольскаго музея № 1. Бой Геракла съ Гидрой.



задней же только ноги и верхняя часть спины или, вѣрнѣе, шеи. [Недостаетъ въ фигурахъ лошадей: у передней — головы, нижней части шеи, переднихъ ногъ ниже колѣнъ, копытъ заднихъ ногъ, мягкихъ частей и хвоста; отъ задней осталась только передняя часть наклоненной къ землѣ морды]. Въ лѣвомъ углу, какъ можно скорѣе догадаться, чѣмъ увидѣть, помѣщается крабъ, спѣшащій на помощь къ Гидрѣ. [Отъ него сохранились только небольшая часть правыхъ лапокъ и часть лѣвой клешни].

Итакъ, въ этомъ фронтонѣ трактуется хорошо извѣстный мифъ борьбы Геракла съ Гидрой, но нѣсколько иначе, чѣмъ рассказываетъ обычная редакція. Иолай здѣсь является только возницею Геракла и въ борьбѣ непосредственнаго участія не принимаетъ. Гераклъ вооруженъ палицей, а не мечомъ и, слѣдовательно, поражаетъ, а не отрѣзаетъ головы Гидры.

Мифъ этотъ переданъ намъ впервые еще въ „Теогоніи“ Гесиода, который заставляетъ Геракла дѣйствовать „*νήλεϊ χαλκῷ*“ въ компаніи съ Иолаемъ <sup>1)</sup>, но ничего не говоритъ о видѣ самой Гидры. Алкей называетъ ее девятиголовою, Симонидъ же пятидесятиголовою <sup>2)</sup>. Еврипидъ говоритъ уже о прижиганіи отрубленныхъ шей тысячеголоваго чудовища <sup>3)</sup>. Діодоръ рассказываетъ подробнѣе о видѣ Гидры, имѣвшей сто шей съ змѣиными головами, выходящими изъ одного тѣла, причемъ Иолаю приписываетъ прижиганіе отрубленныхъ головъ <sup>4)</sup>. Аполлodorъ приписываетъ Гидрѣ 9 головъ, изъ которыхъ 8 смертныхъ и одну бессмертную, и подробно рассказываетъ самое событіе: какъ привезенный на колесницѣ Иолаемъ къ Лернейскому болоту Гераклъ стрѣлами выгналъ Гидру изъ болота, какъ попробовалъ отбивать ей головы палицей, но увидѣлъ, что на мѣсто одной отрубленной головы вырастаетъ двѣ новыхъ, и тогда, кусаемый еще и крабомъ, призвалъ на помощь Иолая, который горящими головнями прижигалъ обрубленные шеи, и какъ, по поводу этой помощи Иолая, Еврисеей отказался признать этотъ подвигъ <sup>5)</sup>. Наконецъ, Квинтъ Смирнскій упоминаетъ о серпѣ, какъ объ оружіи въ этой борьбѣ <sup>6)</sup>.

Изъ этого пересказа редакцій мифа мы видимъ, что наиболѣе под-

<sup>1)</sup> Стихъ 316..

<sup>2)</sup> Схолій къ 313 стиху Гесиода, приведенный Wilamowitz-Möllendorffомъ въ его изд. *Heraclēs fur.* 245.

<sup>3)</sup> *Herc. fur.* 419—423.

<sup>4)</sup> *Diod. IV*, 2.

<sup>5)</sup> *Apollod. II*, 5, 2.

<sup>6)</sup> *Posthomericonum*, VI, 212.

ходить къ нашему изображенію редакція, передаваемая Аполлодоромъ, дающимъ Гидрѣ именно 9 головъ, знающимъ моментъ, когда борется съ ней Гераклъ палицей еще безъ содѣйствія Іолая, несомнѣнно находившагося недалеко, такъ какъ онъ могъ быть призванъ на помощь.

Въ произведеніяхъ искусства этотъ сюжетъ появляется рано и трактуется очень часто, особенно въ архаическій періодъ. Впервые встрѣчаемся мы съ нимъ въ скульптурахъ ларца Кипсела <sup>1)</sup> и трона Амивлейскаго Аполлона <sup>2)</sup>, а затѣмъ въ цѣломъ рядѣ изображеній вазъ чернофигурныхъ и краснофигурныхъ строгаго стиля. Велькеръ <sup>3)</sup> собралъ вмѣстѣ эти изображенія, а Фуртвенглеръ <sup>4)</sup>, дополнивъ списокъ изображеній на вазахъ, собранныхъ Велькеромъ, нѣсколькими новыми образчиками, отмѣтилъ въ нихъ два типа. Одинъ типъ представляетъ начало боя: Іолай привезъ Геракла къ мѣсту битвы, Гераклъ сошелъ съ колесницы и начинаетъ бой лукомъ, палицей или мечомъ, Іолай же остается еще на колесницѣ и только тревожно оглядывается на происходящее. Афина присутствуетъ при боѣ. Крабъ помогаетъ Гидрѣ. Другой типъ изображаетъ уже бой въ разгарѣ: оба героя принимаютъ въ немъ участіе, причѣмъ Гераклъ вооруженъ серпомъ, Іолай—факеломъ. Оба типа древни и оба появляются впервые въ Коринѣѣ. Къ первому типу примыкаетъ ларецъ Кипсела, при описаніи котораго Павсаній <sup>5)</sup>, какъ совершенно справедливо замѣтилъ Студничка <sup>6)</sup>, ошибочно относитъ Іолая, стоящаго на колесницѣ спиной къ бою Геракла, къ предыдущему изображенію ристанія на колесницахъ при погребеніи Пелея. Къ нему относится и акропольскій фронтонъ, и очень близкій къ послѣднему рисунокъ чернофигурной вазы, ошибочно, какъ доказалъ это Студничка, принимаемой Клейномъ <sup>7)</sup> и Мейеромъ <sup>8)</sup> за халкидскую, но, можетъ быть, какъ думаетъ Фуртвенглеръ, и не вполне основательно относимой Студничкой <sup>9)</sup> къ аттическимъ.

Существенное отличіе фронтоннаго рельефа отъ рисунка вазы заключается въ одеждѣ и вооруженіи Геракла. Въ первомъ, какъ мы

<sup>1)</sup> Paus. V, 17, 4.

<sup>2)</sup> Paus. III, 18, 7.

<sup>3)</sup> Le rappresentazioni dell' Idra Lerne. Annali dell' Inst. 1842, 103... Alte Denkmäler, III, 258. Рисунки въ Monum. del' Inst. III, 46.

<sup>4)</sup> Roscher's Lexicon, 2198.

<sup>5)</sup> Paus. V, 17, 4.

<sup>6)</sup> Zum Hydragiebel. Jahrb. d. k. d. arch. Inst. I (1886), 87.

<sup>7)</sup> Euphronios<sup>2</sup>, 65.

<sup>8)</sup> Ath. Mitt. X (1835), 326.

<sup>9)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. I, 90.

знаемъ, оно состоитъ изъ панцыря, колчана и палицы, во второмъ <sup>1)</sup> появляется еще львиная шкура и, вмѣсто палицы, мечъ.

Древніе увѣряли, что со временъ Писандра <sup>2)</sup> или Стесихора <sup>3)</sup> палица и львиная шкура всегда совмѣстно являлись атрибутами Геракла, но памятники, какъ это доказалъ Фуртвенглеръ, указываютъ иное. На памятникахъ палицу мы встрѣчаемъ гораздо ранѣе, чему явнымъ доказательствомъ является эриорейская монета въ Берлинѣ съ изображеніемъ древняго идола Геракла безъ всякой одежды, съ палицей и копьемъ <sup>4)</sup>. Это оружіе фигурируетъ въ рукахъ Геракла и на древнемъ скарабѣй Берлинскаго музея, неоспоримо исполненномъ іонійскимъ грекомъ въ VI столѣтіи въ типѣ, близкомъ къ финикійской глиптикѣ <sup>5)</sup>; здѣсь изображенъ бой Геракла съ Гидрой. Палицу находимъ мы и на многихъ памятникахъ собственной Греціи. Древне-коринтскій арибаллъ, видѣнный въ 1886 году Фуртвенглеромъ въ Афинахъ, представлялъ между двумя декоративными пантерами Геракла въ короткомъ хитонѣ и съ палицей въ борьбѣ со львомъ <sup>6)</sup>. Совершенно нагой съ палицею въ той же борьбѣ является Гераклъ на другомъ древне-коринтскомъ сосудѣ для масла <sup>7)</sup> и на аргивскомъ или коринтскомъ бронзовомъ рельефѣ VI вѣка въ Афинахъ <sup>8)</sup>. На аргивской бронзѣ, найденной въ Олимпіи, онъ убиваетъ палицей какую-то бѣгущую фигуру <sup>9)</sup>. Палицу даетъ Гераклу и разрядъ древне-аттическихъ амфоръ, воспроизводящихъ особенно древніе типы (Вазы Берлинскаго музея № 1688, 1689 и 1691) <sup>10)</sup>. Львиной шкуры, наоборотъ, въ древнѣйшихъ памятникахъ собственной Греціи мы никогда не встрѣчаемъ до конца VI в. въ Пелопоннесѣ и почти до половины его въ Атикѣ. Особое распространеніе львиная шкура нашла себѣ въ древне-греческихъ памятникахъ Кипра и въ тѣхъ немногихъ памятникахъ малоазійско-іонійскаго искусства, къ которымъ должно относить и древне-этрусскіе. Нѣтъ ничего удивительнаго, что и въ поэзіи она появляется впервые у родоскаго уроженца Писандра, такъ какъ Родосъ стоялъ въ тѣсныхъ сношеніяхъ съ Кипромъ <sup>11)</sup>.

<sup>1)</sup> Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, 95, 96. 'Εφ. ἀρχ. 1884, πίν. VII.

<sup>2)</sup> Strab. XV, p. 688.

<sup>3)</sup> Μεγακλῆς у Athen. p. 512.

<sup>4)</sup> Roscher's Lexicon, 2137.

<sup>5)</sup> Ibidem, 2138.

<sup>6)</sup> Ibidem, 2139.

<sup>7)</sup> Ann. dell' Inst. 1877, tav. C. D. 2.

<sup>8)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 123, 124.

<sup>9)</sup> Olympia. Atlas, IV, XXXIX, 699a.

<sup>10)</sup> Roscher's Lexicon, 2139, 2140.

<sup>11)</sup> Ibidem, 2143.

Это сопоставленіе памятниковъ окончательно разрушаетъ гипотезу Мейера <sup>1)</sup> о халкидскомъ происхожденіи акропольскаго фронтона, такъ какъ нельзя въ опредѣленіи этого происхожденія больше опираться на близость фронтона къ вазѣ: слишкомъ существенныя черты раздѣляютъ эти два произведенія, чтобы можно было ихъ сближать между собою при условіи исполненія не въ одной мѣстности. Говоритъ оно и противъ гипотезы Студнички <sup>2)</sup> о зависимости композиціи фронтона отъ рисунка на вазѣ. Если мы и согласимся съ Студничкой относительно аттического происхожденія вазы, то все же мы должны будемъ поставить ее позже фронтона, такъ какъ въ ней находимъ элементы, которыхъ нѣтъ еще во фронтонѣ, и притомъ такіе, которые не могутъ быть отнесены насчетъ художника аттика въ противоположность пелопоннесцу, но насчетъ вліянія съ востока. Если нужно допустить преемственное отношеніе между вазою и фронтономъ, то необходимо допустить, какъ это сдѣлалъ уже Пургольдъ <sup>3)</sup>, зависимость вазы отъ фронтона, а не наоборотъ. Эта хронологическая постановка, какъ нельзя болѣе подтверждаетъ гипотезу того же Студнички <sup>4)</sup> о происхожденіи аттической живописи на вазахъ, весьма важную и для вопроса о тѣхъ элементахъ, изъ которыхъ сложилось вообще первоначальное аттическое искусство, такъ какъ въ тотъ отдаленный періодъ всѣ роды искусства находились въ слишкомъ близкомъ отношеніи другъ къ другу, чтобы путь ихъ развитія былъ не аналогиченъ, а затѣмъ и вазы, какъ ремесленныя произведенія, несомнѣнно, являются отраженіемъ памятниковъ настоящаго искусства.

Атика, до доброй половины VII вѣка сохраняющая стиль вазъ дилпльскихъ, развившійся изъ чисто греческаго геометрическаго подъ вліяніемъ египетскимъ и восточно-азіатскимъ, во второй половинѣ этого столѣтія приняла готовымъ впередъ ушедшій коринескій стиль, приблизительно, на той ступени, которую представляютъ пинаки; отсюда же, по Лёшке, приняла Атика и типы изображеній, которыя практиковала во все время примѣненія чернофигурной техники <sup>5)</sup>. Быстрота введенія въ Атикѣ развитаго коринескаго стиля, можетъ быть, объясняется личнымъ переселеніемъ, однимъ изъ представителей котораго является Евхиръ; имя это встрѣчается и въ Коринѣ, и въ Атикѣ,

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. X (1885), 326.

<sup>2)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. I (1886), 88.

<sup>3)</sup> Эф. арх. 1885, 233.

<sup>4)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 153—155.

<sup>5)</sup> Loeschcke, Ueber Darstellungen der Athena Geburt. Arch. Zeit. 1876, 108...

хотя въ различныхъ поколѣніяхъ, но, можетъ быть, одного рода, такъ какъ повторяемость именъ должна быть допущена и для живописцевъ вазовыхъ рисунковъ, разъ она наблюдается въ другихъ отрасляхъ искусства. Это переселеніе закончено было уже во времена Солона, который далъ права гражданства *κατεστ(ο)ις Ἀθηναίσι μετοικισμένοις ἐπὶ τέχνη* <sup>1)</sup>. Въ Аѣинахъ эта колонія испытала на себѣ, иначе чѣмъ въ Коринѣ, возбуждающее вліяніе греческаго Востока, съ которымъ городъ долженъ былъ имѣть еще болѣе тѣсную связь послѣ взятія Сигея. Исходный пунктъ этого вліянія на вазовую живопись Лёшке <sup>2)</sup> думаетъ видѣть далеко на Востокѣ, въ Милетѣ, можетъ быть, Родосѣ, стоявшемъ въ ближайшемъ отношеніи въ искусству мало-азійскихъ береговъ. Это-то скрещеніе вліянія іонійскаго съ полу-дорійскимъ вліяніемъ Коринѣа и вызвало въ Аѣинахъ ранній рѣшительный разцвѣтъ искусства, выразившійся въ вазѣ *François*.

Подъ возбуждающимъ вліяніемъ переселенія изъ Коринѣа, которое произошло около 600 года и принесло не только технику, мотивы и цѣлыя композиціи живописи, но и нѣкоторыя нововведенія, сдѣланныя въ Коринѣ въ приемахъ построенія и украшенія храмовъ, и возникъ древнѣйшій акропольскій фронтонъ, какъ самостоятельное произведеніе аттическаго мастера <sup>3)</sup>. Самый сюжетъ встрѣчался уже, какъ мы видѣли, въ коринескомъ произведеніи, въ украшеніяхъ кипселова ларца въ той же общей композиціи, что видимъ мы и въ нашемъ фронтонѣ, но аттическій художникъ приспособилъ его къ формѣ фронтона, заимствованной опять-таки изъ Коринѣа, воспользовавшись мотивами, засвидѣтельствованными живописью на вазахъ. Поставивъ Геракла по срединѣ фронтона, Юлая скульпторъ долженъ былъ отодвинуть дальше къ углу подъ склонъ фронтона и, чтобы помѣстить его тутъ, воспользовался мотивомъ Амфіарая, всходящаго на колесницу, знакомымъ намъ по коринеской вазѣ. Умѣніе приспособиться къ данному пространству сказывается также въ рисункѣ лошадей, головы которыхъ наклонены въ естественномъ мотивѣ щипанія травы, и въ помѣщеніи враба въ остающійся пустымъ уголъ фронтона. Самостоятельность художника проявляется еще и въ исключеніи изъ композиціи Аѣины, этой постоянной почти спутницы Геракла въ его подвигахъ, и это обстоятельство мы склонны считать за одно изъ указаній аттическаго происхожденія этого фронтона. Тамъ, гдѣ Гераклъ является боже-

<sup>1)</sup> Plutarch. Solon, 24.

<sup>2)</sup> *Boreas und Oreithyia am Kipseloskasten*, Programm, Dorpat, 1886, 12.

<sup>3)</sup> За произведеніе аттическаго мастера считаютъ этотъ фронтонъ Пургольдъ (Ер. арх. 1885, 252) и Студничка (Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1886, 87).

ством<sup>1)</sup>, едва-ли нужно присутствіе при немъ покровительствующаго божества<sup>2)</sup>. Наконецъ, за аттическое происхожденіе акропольскаго фронтона говорить и мѣстный матеріаль, слишкомъ плохой для того, чтобы изъ него сталъ работать приплыи художникъ, тѣмъ болѣе, что въ тѣ отдаленныя времена художники были тѣсно связаны съ матеріаломъ, на которомъ выучились, и поэтому и на чужбинѣ все же работали преимущественно изъ него.

Матеріаль, изъ котораго исполненъ акропольскій фронтонъ, очень пористъ, слабъ, ломокъ и полонъ раковинъ (греки называли его, какъ думаетъ Леша, *κογχολίας λίθος*). Подъ давленіемъ инструмента онъ легко ломался и при обработкѣ его раковинки вываливались и оставляли весьма неудобныя углубленія. Эти недостатки не допускаютъ большой моделировки и требуютъ окраски. Пургольдъ<sup>3)</sup> думалъ, что, въ виду пористости матеріала, рельефъ былъ покрытъ тонкимъ слоемъ штукатурки, но теперь химическимъ анализомъ доказано, что на поросовыхъ скульптурахъ штукатурки не существовало, а краски накладывались густо на самый камень, чѣмъ и замаскировывались дефекты его<sup>4)</sup>.

Фонъ рельефа еще и теперь обнаруживаетъ слѣды розовато-желтоватой окраски; фигуры же на немъ выступаютъ въ болѣе сильной, живой окраскѣ. Тѣло, т.-е. лицо, руки, ноги, красноватаго цвѣта, шлемъ и борода Іолая, равно какъ и остатокъ бороды Геракла, а также брови и зрачки глубокаго чернаго цвѣта. Глазныя яблоки бѣлы. Панцырь Геракла желтоватаго цвѣта, близкаго къ цвѣту фона, а перевязь колчана красная. Одежда Іолая—зеленая<sup>5)</sup>, но отъ этой окраски остались только слабыя слѣды, тогда какъ во время раскопокъ она была еще очень жива. Колесница, дышло и возжи краснаго цвѣта. Изъ лошадей передняя имѣетъ окраску темнозеленую, и только слабыя слѣды

<sup>1)</sup> Dettmer, De Hercule atticodissertatio, Vonnae.

<sup>2)</sup> Правда, Студничка (Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1886, 88), считающій композицію фронтона заимствованною изъ рисунка вазы, отсутствіе это объясняетъ условіями фронтонной композиціи, въ которой богинѣ нужно было бы дать центральное мѣсто, и главнаго героя, такимъ образомъ, отодвинуть въ сторону и дать ему меньшіе размѣры. Отвергая эту зависимость фронтона отъ вазы, въ случаѣ даже признанія аттического происхожденія вазы, мы склонны, давъ ей позднѣйшую дату въ силу проявленія въ ней восточнаго вліянія, о которомъ говорить за Лёшке и самъ Студничка, признать ея композицію въ зависимости отъ фронтона и этимъ объяснить, по слѣдамъ Пургольда (Еф. арх. 1885, 238), неудачное помѣщеніе Аены, какъ бы втиснутой уже въ созданную композицію.

<sup>3)</sup> Еф. арх. 1885, 249.

<sup>4)</sup> Δελт. арх. 1888, 232. Ath. Mitt. XV (1890), 88.

<sup>5)</sup> Леша предполагаетъ, что зеленая краска вообще въ поросовыхъ скульптурахъ есть только поверхностное замѣненіе синей. Bull. de corr. hell. XIII (1889), 140.

красной краски видны на шеѣ, задняя же цвѣта фона. Лапы краба очень живого краснаго цвѣта, а остатки клешней розовато-желтоватаго. На Гидрѣ еще и теперь ясно можно видѣть слѣды различной окраски каждаго изъ тѣлъ чудовища, раздѣленныхъ другъ отъ друга темной полосой. Самое наружное изъ трехъ тѣлъ, которому принадлежатъ три нижнихъ головы, самое свѣтлое, внутреннее съ тремя задними головами болѣе темное, среднее—желтоватаго цвѣта. Головы змѣинныя зеленаго цвѣта, очень живого у первой и третьей головъ передней серіи. Открытыя пасти внутри красныя, высунутые языки, врѣзанные въ камнѣ, черныя.

Эта манера окраски, выдѣляющая болѣе темныя фигуры изъ свѣтлаго фона, принципиально отличается отъ принятой въ позднѣйшее время, когда, наоборотъ, фонъ окрашивался въ темный цвѣтъ, а скульптурамъ придавалась болѣе свѣтлая окраска. Акропольскій фронтонъ представляетъ до сихъ поръ единственный образчикъ примѣненія этого приѣма, такъ какъ фронтонъ мегарской сокровищницы, хотя и стоитъ по своему матеріалу и исполненію близко къ первому, представляетъ, однако, примѣненіе новаго принципа. Мейеръ, раздѣляющій мнѣніе Лѣшке <sup>1)</sup> о связи между приѣмами окраски скульптуръ и рисунковъ на вазахъ и о первенствѣ въ этомъ отношеніи скульптуръ, находитъ аналогію нашей окраскѣ именно въ чернофигурной росписи вазъ, гдѣ опять-таки болѣе живо окрашенныя фигуры выступаютъ на свѣтломъ, почти природномъ для матеріала, фонѣ <sup>2)</sup>. Определенное ограниченіе пространства фона фронтона должно было отразиться и на вазовой живописи, гдѣ мы находимъ въ VI вѣкѣ ограниченіе свѣтлаго фона рисунка изъ темной окраски всего сосуда, такъ какъ храмовая скульптура шла впереди развитія росписи вазъ въ этихъ приѣмахъ.

Разъ аналогичны приѣмы окраски скульптуръ и росписи вазъ, должна быть и одинаковая хронологическая послѣдовательность ихъ и поэтому уже акропольскій фронтонъ долженъ быть древнѣе мегарскаго, что подтверждается и композиціей, и формою рельефа. Нѣкоторымъ <sup>3)</sup> кажется композиція акропольскаго рельефа, представляющая больше единства и цѣльности, выше, совершеннѣе композиціи мегарскаго, но при этомъ они упускаютъ изъ виду, что въ общемъ композиція акропольская была уже на лицо и для приспособленія ея къ площади фронтона требовалось очень мало видоизмѣненій, между тѣмъ

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. IV (1879), 36.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. X (1885), 241.

<sup>3)</sup> Michaelis, Altattische Kunst, Strassburg, 1893, 11.

какъ въ мегарскомъ фронтонѣ нужно было хотя и изъ существовавшихъ въ отдѣльности мотивовъ выбрать болѣе подходящіе для представляющагося имъ въ фронтонѣ мѣста. За позднѣйшее происхождение говорить и болѣе высокій рельефъ мегарскаго фронтона, не допускающій, уже въ силу своей высоты, ни большой плоскостности, ни слишкомъ рѣзкихъ переходовъ отъ одной поверхности къ другой, ни рѣзкости обрѣзовъ. Всѣ эти качества наблюдаются, наоборотъ, въ акропольскомъ фронтонѣ, представляющемъ очень невысокій, почти совершенно плоскій рельефъ <sup>1)</sup>, въ которомъ часто сохраняется во всей неприкосновенности первоначальная поверхность плиты. Переходы отъ одной поверхности къ другой рѣзки, угловаты и ясно еще напоминаютъ приемы деревянной техники и ея инструменты. Не смотря, однако, на всѣ эти недостатки, не смотря на трудность, часто невозможность въ этомъ плохомъ, ломкомъ матеріалѣ сколько-нибудь детальной моделировки, мы безусловно должны отмѣтить стремленіе къ ней, стремленіе къ наблюденію и передачѣ природы, и это стремленіе мы склонны поставить на счетъ той страны и способностей ея жителей, которая, разъ овладѣвъ лучшимъ матеріаломъ, лучшей техникой, быстро пошла по пути совершенствованія. Чтобы замѣтить эти стремленія въ мастерѣ акропольскаго фронтона, достаточно внимательно всмотрѣться въ фигуру Геракла и въ моделировку его груди, выраженную довольно сильно, не смотря на присутствіе панцыря. Грудные мускулы замѣтно раздѣляются углубленной полосой, идущей отъ шейной ямки до нижней линіи грудной вѣтки, обозначенной въ сильно округленной линіи; отмѣнены и ключицы. Отмѣненъ и подъемъ мускуловъ на ногахъ и у Геракла, и у Иолая, а у послѣдняго моделирована и коленная чашка и косточка у ступни. Борода и шлемъ у Иолая обозначены въ общемъ подъемѣ ихъ въ рѣзкой линіи надъ поверхностью лица, но безъ всякой дальнѣйшей моделировки. У лошадей тоже, несмотря на всю примитивность технического исполненія, замѣтна детальная моделировка ногъ. Въ композиціи движенія проявляются связанность и нѣкоторая преувеличенность, неизбежныя въ первыхъ попыткахъ. Во всякомъ случаѣ, этотъ рельефъ, стоящій на первой ступени художественнаго развитія, неоспоримо указываетъ уже въ художникѣ пониманіе задачъ, ему подлежащихъ; ему не недостаетъ только силъ, средствъ съ ними справиться.

По всѣмъ даннымъ этотъ фронтонъ нужно поставить на грани

---

<sup>1)</sup> Рисунокъ Gillieron'a не даетъ яснаго представленія объ этой плоскостности; надо обратиться для этого хотя бы къ фотографіи.



VII и VI вѣковъ,—никакъ не позже первыхъ десятилѣтій послѣдняго, и признать за произведеніе аттическаго скульптора, притомъ не какого либо второстепеннаго, ничтожнаго, а выдающагося представителя скульптуры времени перехода отъ деревянной техники къ каменной.

Весьма серьезный шагъ впередъ по пути развитія техники сравнительно съ этимъ фронтономъ представляютъ фрагменты другого, изображающаго борьбу Геракла съ Тритономъ. На серьезное значеніе этихъ ничтожныхъ на первый взглядъ фрагментовъ указалъ Леша<sup>1)</sup>, давшій прекрасный анализъ ихъ.

Найдены были эти новые фрагменты въ томъ же мѣстѣ Акрополя, гдѣ и фрагменты предыдущаго фронтона, въ томъ же 1882 г. Изъ трехъ тогда найденныхъ фрагментовъ два давали въ своемъ соединеніи группу человѣка, несущаго на плечахъ другого, какъ ду-



Рис. 4. Фрагментъ малаго поросоваго фронтона съ изображеніемъ борьбы Геракла съ Тритономъ. Акроп. музей № 2.

малъ впервые описывавшій эти фрагменты Милонасъ<sup>2)</sup>, эфоръ, наблюдавшій за акропольскими раскопками этого года; третій же представлялъ вытянутую впередъ руку съ открытою кистью. Фрагменты съ ногами Геракла и частию рыбаго тѣла были присоединены позже. Не обративъ надлежащаго вниманія на различную высоту рельефовъ, Милонасъ считалъ возможнымъ относить эти фрагменты къ предыдущему рельефу, но Пургольдъ<sup>3)</sup> рѣшительно устранилъ возможность этого предположенія. Онъ установилъ, что въ этихъ фрагментахъ изображена борьба человѣка, обхватившаго плечи и грудь нижняго существа и старающагося его задушить; нижнее существо имѣетъ человѣческое туловище, ниже груди обращенное, судя по неопредѣленности контура, въ рыбу или змѣиное тѣло, фрагментъ ко-

<sup>1)</sup> Les sculptures en tuf de l'acropole d'Athènes. Rev. arch. 1891 (XVIII), 12—25.

<sup>2)</sup> 'Ε φ. ἀρχ. 1883, 39. Рисунокъ фрагментовъ съ верхней частью туловища Тритона и Геракла.

<sup>3)</sup> 'Ε φ. ἀρχ. 1885, 243 и 1884, πιν. VII, 5.

торого и былъ найденъ позже <sup>1)</sup>. Неоспоримо, тутъ нужно было видѣть изображеніе борьбы Геракла съ Тритономъ, при чемъ Гераклъ для удобства сталъ на одно колѣно. Сохранились до насъ отъ Тритона—задняя часть головы, человѣческое туловище съ верхней частью рыбьяго хвоста, нижняя часть правой руки съ кистью, лѣвая плотно прижатая къ боку рука безъ кисти и средняя часть рыбьяго тѣла; отъ Геракла—кисти рукъ и ноги почти отъ пояса, при чемъ, однако, имъ не хватаетъ куска около колѣна, пятки лѣвой и нижней части правой ноги.

Сказаніе о борьбѣ Геракла съ морскимъ чудовищемъ принадлежитъ къ самымъ равнымъ, нашедшимъ воспроизведеніе въ искусствѣ, при чемъ художественный типъ морскаго чудовища съ человѣческимъ туловищемъ, переходящимъ въ рыбій хвостъ, греки, несомнѣнно, заимствовали съ востока чрезъ посредство финиціанъ и чрезъ Малую Азію <sup>2)</sup>. Мы находимъ Геракла въ этой борьбѣ уже на островномъ камнѣ, при чемъ форма морскаго чудовища тамъ, по Мильхгёферу <sup>3)</sup>, тождественна съ являющеюся на вавилонскихъ и ассирійскихъ печатяхъ, приводимыхъ Лейардомъ <sup>4)</sup>, хотя изображеніе борьбы должно было возникнуть, по его мнѣнію, на почвѣ греческаго мѣта. Даетъ намъ изображеніе этой борьбы и ассосскій храмовый рельефъ въ Малой Азіи <sup>5)</sup> и бронзовая пластинка, найденная въ Олимпіи <sup>6)</sup>. На основаніи начертанія надписи на этой пластинкѣ (не ранѣе второй половины VI в.) съ именемъ чудовища ἄλιος γέρως Фуртвентлеръ <sup>7)</sup> считаетъ возможнымъ признать пластинку за аргосское произведеніе; Мильхгёферъ <sup>8)</sup>, не отрицая этого происхожденія, указываетъ, однако, на то обстоятельство, что начертаніе буквы λ, давшее главное основаніе для опредѣленія мѣста происхожденія этой пластинки, встрѣчается и на Родосѣ, а самая форма бронзовыхъ рельефовъ—въ Этруріи, что наводитъ на мысль объ общемъ первоначальномъ источникѣ и, конечно, не въ

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 61, Taf. II. Этотъ рисунокъ, повторенный у Overbeck'a, Plastik<sup>4</sup>, Fig. 34, не знаетъ еще фрагмента со средней частью фигуры Геракла, особенно интереснаго для сужденія о стилѣ рельефа.

<sup>2)</sup> Furtwängler, Der Goldfund von Vettersfelde, 43 Winkelmannsfest—Progr., Berlin, 1883, 25. Roscher's Lexicon, 2192.

<sup>3)</sup> Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst in Griechenland, Leipzig, 1883, 84.

<sup>4)</sup> B. Lajard, Culte de Mithra, pl. 62, 1, 2.

<sup>5)</sup> Texier, Asie Mineure, 610, pl. 114. Хорошій рисунокъ у Collignon, Histoire de la sculpture grecque, I, fig. 86 A.

<sup>6)</sup> Olympia, IV. Bronzen, Taf. XXXIX, 699a.

<sup>7)</sup> Bronzefunde von Olympia. Abhandl. d. k. preuss. Akad. 1879, 92.

<sup>8)</sup> Die Anfänge der Kunst, 184<sup>2</sup>

Аргосѣ, а скорѣе гдѣ-нибудь далѣе на востокѣ (не на Родосѣ ли?). Въ цѣломъ рядѣ іонійскихъ памятниковъ искусства, а также и на древне-коринѣскихъ вазахъ встрѣчается изображеніе этого морскаго чудовища и отдѣльно, не въ борьбѣ съ Геракломъ <sup>1)</sup>; этого въ древне-аттическомъ искусствѣ нѣтъ никогда, между тѣмъ какъ мы встрѣчаемъ очень часто и на вазахъ древнѣйшаго стиля <sup>2)</sup>, и на позднѣйшихъ <sup>3)</sup> изображеніе борьбы съ нимъ Геракла, при чемъ чудовищу этому надписи даютъ названіе Тритона. Въ Пелопоннесѣ впервые появляется изображеніе Тритона въ украшеніи трона Амиклейскаго Аполлона, работы іонійца Ваонила изъ Магнесіи, котораго Клейнъ <sup>4)</sup> ставитъ въ связь съ самосской шеолой, работавшей въ бронзѣ.

Не желая настаивать на какомъ-либо опредѣленномъ выводѣ изъ только-что приведеннаго нами сопоставленія памятниковъ, мы считаемъ нелишнимъ отмѣтить то обстоятельство, что въ самой Греціи изображеніе борьбы Геракла съ Тритономъ, не встрѣчающееся, повидимому, на коринѣскихъ вазахъ, находитъ особое распространеніе въ Атикѣ въ VI вѣкѣ, когда начинаются сношенія съ греческимъ іонійскимъ востокомъ, и что композиція акропольскаго рельефа съ этимъ сюжетомъ весьма недалеко отъ композиціи асосскаго. Въ обоихъ случаяхъ Гераклъ не сидитъ верхомъ на чудовищѣ, а склоняется рядомъ съ нимъ на колѣно.

Сохранившіеся до насъ фрагменты акропольскаго рельефа, не смотря на всю ихъ незначительность, даютъ, однако, возможность судить о пріемахъ его исполненія и о силѣ его исполнителя въ пониманіи и передачѣ природы.

Этотъ фронтонъ представляетъ совершенно иную стадію развитія рельефной техники, чѣмъ предыдущій фронтонъ съ изображеніемъ борьбы Геракла съ Гидрой. Его несомнѣнно нужно считать за высокій рельефъ, и въ силу этого уже обстоятельства въ немъ недопустимы тѣ рѣзкіе, угловатые переходы, которые находимъ мы въ первомъ. Очевидно, для этого художникъ долженъ былъ или познакомиться съ новыми, болѣе совершенными инструментами, чѣмъ тѣ, которыми пользовался его предшественникъ, или пріучиться свободнѣе владѣть старыми. При этомъ только условіи онъ могъ избрать и болѣе подходящій для его цѣли, но зато и болѣе трудный въ обработкѣ матеріалъ. Этотъ

<sup>1)</sup> Furtwängler, Der Goldfund von Vettersfelde, 25.

<sup>2)</sup> Monum. dell' Inst. X, 41; Mus. Gregor. 2, 44, 2.

<sup>3)</sup> Перечень вазъ съ этимъ изображеніемъ у Petersen'a, Annali, 1882, 73 и Studniczka, Ath. Mitt. XI (1886), 65.

<sup>4)</sup> Bathykes. Arch. epigr. Mitt. IX, 177.

матеріалъ, желтый порошокъ, немного болѣе плотенъ, чѣмъ въ первомъ, но зато совершенно не имѣетъ въ своемъ составѣ раковинъ. Благодаря этому матеріалу и высотѣ рельефа, возможна была болѣе осмысленная, реальная, если можно такъ выразиться, моделировка, для сужденія о которой сохранившіеся фрагменты представляютъ достаточный матеріалъ, и притомъ особенно интересный въ виду аналогичности мотивовъ композиціи. У Юлая перваго фронтона и Геракла втораго лѣвыя ноги согнуты почти подъ одинаковыми углами и поэтому представляютъ прекрасный матеріалъ для сравненія, въ которомъ невольно бросается въ глаза сухость трактовки мягкихъ частей у перваго сравнительно со вторымъ, чему соотвѣтствуетъ и гораздо большая моделировка у послѣдняго. Конечно, это можно въ значительной степени объяснить высотой рельефа, но въ такой же мѣрѣ и большимъ пониманіемъ природы. Эта болѣе высокая степень пониманія природы еще значительнѣе выступаетъ въ моделировкѣ икры правой ноги у Геракла на томъ и другомъ фронтонахъ: въ то время, какъ въ первомъ мы не находимъ ни малѣйшаго намека на то напряженіе, которое приходится на мускулы этой части ноги, во второмъ это напряженіе передано съ большимъ пониманіемъ и всѣ мускулы подтянуты къ колѣну, подъ которымъ отмѣчены неизбежныя при сгибѣ ноги складки. Замѣтна попытка моделировки и на груди и животѣ Тритона, гдѣ мы находимъ отмѣченными естественно посаженный во впадинѣ пупъ. Болѣе детально, чѣмъ въ первомъ акропольскомъ фронтонахъ моделированы и волосы на головѣ Тритона, переданныя уже скульптурно, и кисть правой руки. Конечно, эта моделировка выдержана далеко неровно и болѣе удалась въ моментахъ наибольшаго напряженія, чѣмъ въ нейтральныхъ, но это и всегда такъ бываетъ на первыхъ шагахъ развитія искусства. Во всякомъ случаѣ, во второмъ фронтонахъ моделировки гораздо болѣе, чѣмъ въ первомъ, и въ ней проявляется болѣе пониманія, болѣе способности къ передачѣ видимаго и къ отличенію случайнаго, неважнаго отъ существеннаго и даже къ пожертвованію ненужныхъ деталей, чѣмъ объясняется отмѣченное Леша отсутствіе во второмъ фронтонахъ передачи жилъ, встрѣчаемое въ первомъ. Этой болѣе правдивой моделировкѣ соотвѣтствуетъ и большее пониманіе мотивовъ движенія, и мы не можемъ не видѣть въ извивахъ рыбаго хвоста чудовища, въ вытянутой впередъ рукѣ и въ выпяченной немного груди Тритона стремленія освободиться отъ энергичныхъ объятій Геракла, а въ крѣпко захваченныхъ рукахъ Геракла и въ движеніи ногъ его желаніе удержать чудовище въ своей власти. Какъ бессильно виситъ лѣвая рука Тритона, прижатая къ тѣлу

\*

мощнымъ объятіемъ Геракла! Особенно это все бросается въ глаза при сравненіи этого рельефа съ рельефомъ ассосскимъ, и это большее пониманіе композиціи движенія мы склонны приписать опять-таки прирожденной художественности исполнителя.

Сохранившіеся до насъ фрагменты рельефа въ сопоставленіи, сдѣланномъ Студничьюю, указываютъ на помѣщеніе его во фронтонѣ, но никакъ не на одномъ зданіи съ первымъ, какъ думали Пургольдъ, Студничка и Брикнеръ. Первый видѣлъ основаніе къ этому соединенію въ одинаковости размѣровъ фронтонновъ (для чего у насъ нѣтъ достаточно данныхъ) и общности героя <sup>1)</sup> (вообще очень часто встрѣчающагося на аѳинскихъ памятникахъ); второй, примыкая къ мнѣнію Пургольда, считалъ, однако, нужнымъ устранить или, по крайней мѣрѣ, объяснить тѣ условія, которыя препятствовали этому соединенію, а именно различіе окраски, высоты рельефа и самой манеры трактовки <sup>2)</sup>, но всѣ эти объясненія страдали большой натяжкой и были малоубѣдительны. Различіе окраски объяснял онъ различною сохранностью фрагментовъ и различными вліяніями, ими испытанными, а, пожалуй, и различнымъ напряженіемъ борьбы; различіе высоты рельефа различными размѣрами фигуръ, различіе трактовки общей неровностью исполненія въ архаическихъ скульптурахъ; наконецъ, различіе матеріала необходимою исполненія болѣе высокаго рельефа. Брикнеръ <sup>3)</sup>, повидимому, видѣлъ главное препятствіе въ этомъ соединенію въ различіи высоты рельефа, но возможность его основывалъ на наблюденіи еще большаго различія въ рельефахъ большихъ фронтонновъ, принадлежность которыхъ одному храму несомнѣнна. Противъ этого соединенія возсталъ Мейеръ <sup>4)</sup>, видящій главное препятствіе въ различіи окраски. Опираясь на теорію развитія дорійскаго храма, предложенную Реймерсомъ <sup>5)</sup>, разбитую Дёрпфельдомъ <sup>6)</sup>, онъ считалъ возможнымъ существованіе на древнѣйшихъ храмахъ только одного фронтона. Окончательно доказалъ невозможность соединенія Леша <sup>7)</sup>, указавъ, что эти рельефы, по манерѣ трактовки, пониманію природы, по самымъ принципамъ построения, принадлежать совершенно различнымъ стадіямъ развитія рельефной пластики и должны

<sup>1)</sup> *Eph. arch.* 1885, 243.

<sup>2)</sup> *Ath. Mitt.* XI (1886), 62—64.

<sup>3)</sup> *Ath. Mitt.* XIV (1889), 123.

<sup>4)</sup> *Ibidem*, 327—328.

<sup>5)</sup> *Zur Entwicklung des dorischen Tempels*, Berlin, 1884.

<sup>6)</sup> Разборъ книги Реймерса въ *Historische und philologische Aufsätze E. Curtius gewidmet*, Berlin, 1884, 210...

<sup>7)</sup> *Revue arch.* 1891 (XVIII), 12.

отстоять другъ отъ друга на нѣсколько десятилѣтій. Это различіе времени исполненія рельефовъ, мы считаемъ совершенно достаточнымъ для признанія невозможности помѣщенія ихъ на одномъ храмѣ, такъ какъ они составляли часть самой постройки.

Въ связи съ этой новой стадіей развитія рельефной техники должны мы поставить и болѣе интенсивную окраску.

Къ этой же стадіи развитія пластики должны мы отнести и фрагментъ статуэтки (рис. 5) Акропольскаго музея подъ № 49, найденный на

Акрополѣ въ 1888 г. <sup>1)</sup>. Этотъ фрагментъ [недостаётъ головы съ шеей, всей правой руки съ плечомъ, лѣвой руки почти отъ плеча и ногъ съ половины бедръ] представляетъ намъ мужскую [о чемъ свидѣтельствуется замѣтный подъемъ хитона у низа живота] фигуру, выступившую довольно сильно впередъ правой ногой и въ этомъ же направленіи подавшуюся всѣмъ тѣломъ. Точно установить ея композицію въ виду отсутствія рукъ не представляется возможнымъ, хотя совершенно опредѣленно можно высказаться противъ предположенія видѣть здѣсь изображеніе стрѣляющей изъ лука амазонки <sup>2)</sup>, такъ какъ впередъ, очевидно, вытянута не лѣ-



Рис. 5. Фрагментъ мужской статуэтки Акроп. музея № 49.

вая, а правая рука. Одѣта эта фигура въ короткій, плотно охватывающій тѣло хитонъ, украшенный по нижнему краю фестончатымъ бордюромъ; поверхъ хитона повязана шкурка животнаго такъ, что шея и правая передняя нога ея проходятъ подъ правое плечо, лѣвая передняя падаетъ впередъ, заднія же—лѣвая идетъ подъ плечомъ, правая надъ нимъ и, очевидно, всѣ три проходящія назадъ ноги были тамъ связаны, но какимъ способомъ, фигура, примыкающая бокомъ къ блоку, не даетъ возможности судить, точно такъ же, какъ только аналогія съ кипрскими скульптурами позволяетъ намъ видѣть голову звѣря подъ правой рукою. Хитонъ былъ окрашенъ въ синюю краску, теперь перешедшую въ большей части въ зеленую, бордюръ же его былъ красного цвѣта; точно также въ красную краску была окрашена и шкура животнаго. [Конечно, къ этой статуэткѣ никакъ нельзя относить, какъ

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XII (1888), 334—335 и Revue arch. 1891 (XVIII), 24.

<sup>2)</sup> Καββαδίας, Δελτ. ἀρχ. 1888, 82 β.

это предполагает Каввадій, очень пострадавшую въ своей эпидермѣ безбородую голову № 50, стоящую рядомъ съ этой статуэткой, хотя она точно такъ же, какъ статуэтка, примывала въ стѣнѣ правой своей стороною и найдена въ одномъ съ нею мѣстѣ].

Какъ мы уже сказали, этотъ фрагментъ не представляетъ вполне статуарнаго произведенія, такъ какъ примываетъ одной стороною къ блоку, но, очевидно, это обстоятельство художникъ надѣялся скрыть отъ зрителя, такъ какъ ограничился только такой частью этого блока, какая могла быть закрыта фигурой, для чего она то расширяется, то суживается. Къ зрителю эта фигура должна была быть обращена своимъ лѣвымъ бокомъ. Фигура, тутъ изображенная, имѣетъ обычныя въ архаическомъ искусствѣ пропорціи, съ широкими плечами, узкой таліей и полными, скорѣе подходящими женщинамъ, чѣмъ мужчинамъ, бедрами. Нельзя не признать за художникомъ способности къ наблюденію и композиціи движенія и стремленія къ нѣкоторой моделировкѣ даже и подъ толстою кожей животнаго. О степени его техническаго развитія совершенно ясно говоритъ способность глубоко врѣзаться въ матеріалъ, что рельефно выступаетъ въ трагетовкѣ края хитона между ногами и въ отдѣленіи фигуры отъ блока.

Очевидно, и техническія средства, и пониманіе природы, и композиція теперь стоятъ у аттическаго художника на той ступени развитія, при которой онъ можетъ взяться и за болѣе сложныя задачи, блестящее разрѣшеніе которыхъ представляютъ большіе поросовые фронтоны. Прежде, впрочемъ, чѣмъ перейти къ нимъ, я остановлюсь еще на поросовой головѣ (рис. 6) Акропольскаго музея № 51, которую Леша<sup>1)</sup> хочетъ помѣстить послѣ большихъ фронтоновъ, что, мнѣ кажется, мало основательно, такъ какъ въ техническомъ отношеніи она не выше головы хотя бы „синей бороды“ (рис. 9), а въ смыслѣ общаго впечатлѣнія, цѣльности его, несомнѣнно, должна быть поставлена ниже.

Эта небольшая бородатая голова, очевидно, предназначена была для обозрѣнія en face и, по всей вѣроятности, принадлежала статуѣ. Лицо ея не представляетъ особенно правильнаго овала; правая сторона значительно короче лѣвой. Моделировка въ лицѣ самая незначительная. Лобъ совершенно гладокъ. Глаза, посаженные довольно мелко, отдѣлены отъ лба и щекъ углубленіями, сверху глубокимъ, снизу мелкимъ, исполненными полукруглымъ долотомъ; у висковъ, гдѣ сошлись эти углубленія, осталось ребро. Глаза широко открыты и почти равно

<sup>1)</sup> Rev. arch. 1891 (XVIII), 280—281, pl. XVI; Bull. de corr. hell. XII (1888), 433.

суживаются въ обоихъ углахъ; глазное яблоко, мало выпуклое, отдѣлено отъ вѣкъ рѣзкой линіей. Зрачекъ обозначенъ краской. Посажены глаза не вполне горизонтально; внѣшніе углы немного приподняты. О формѣ носа судить мы не можемъ, такъ какъ онъ и часть верхней губы обломаны, но можно думать, что ноздри были широко открыты. Ротъ, тоже немного приподнятый въ углахъ, прорѣзанъ очень сухо и губы оставлены безъ всякой моделировки. Отъ угловъ рта подъ нижнюю губу, постоянно расширяясь, идетъ неглубокой желобокъ, отдѣляющій нижнюю губу отъ подбородка и щекъ. Подъ среднюю нижнюю губы этотъ широкій желобокъ прерывается вертикально идущимъ узкимъ, но довольно глубокимъ желобкомъ, наблюдаемымъ и въ природѣ. Ворода по моделировкѣ не далеко ушла отъ приемовъ древнѣйшаго фронтона; она приподнимается надъ поверхностью щекъ и подбородка рѣзкимъ обрѣзомъ въ общей массѣ, на которой нанесены только рѣдкіе, не глубокіе штрихи, остальное же предоставлено краскѣ. Оригинальна въ этой головѣ трактовка волосъ; они раздѣлены проборомъ посрединѣ и въ выгнутыхъ полукругомъ линіяхъ треугольникомъ обрамляютъ лобъ, оставляя совершенно обнаженными виски. Волосы расположены какъ бы въ крутыхъ локонахъ рядами, но эти локоны передапы крайне примитивно и условно: каждый локонъ представляетъ квадратъ, обрамленный углубленіемъ; поверхность квадратиковъ этихъ немного выпукла и углы ихъ закруглены. Эта, впервые здѣсь попадающаяся намъ въ аттическомъ искусствѣ, манера трактовки въ первичной своей формѣ встрѣчается на рельефахъ, преимущественно кипрскихъ, и въ болѣе развитой на позднѣйшихъ статуяхъ, найденныхъ въ Атикѣ и на Кипрѣ.



Рис. 6. Поросовая голова Акроп. музея № 51.

Разсмотрѣнные нами въ порядкѣ ихъ постепеннаго совершенствованія произведенія аттической скульптуры изъ пороса даютъ намъ возможность найти объясненіе возникновенію большихъ поросовыхъ скульптуръ, найденныхъ на Акрополѣ, на западъ отъ Пареемона, въ 1888 году. Онѣ являются какъ бы заключительнымъ моментомъ въ исторіи развитія скульптуры изъ этого малоприспособнаго для нея матеріала. Въ нихъ нѣтъ ничего такого, чего въ зародышѣ и въ предшествовавшихъ ступеняхъ постепеннаго развитія мы не видѣли бы уже въ разсмотрѣнныхъ нами памятникахъ; въ этихъ послѣднихъ аттической художникъ мало-по-малу усваивалъ себѣ лучшіе инструменты, учился



лучше справляться съ ними, все болѣе и болѣе обращался къ наблюденію природы и стремился передавать въ своихъ произведеніяхъ эти наблюденія; отъ плоскаго рельефа онъ перешелъ къ высокому и затѣмъ, научившись глубоко врѣзаться въ матеріалъ, къ почти статуарнымъ произведеніямъ, примыкающимъ къ блоку, въ которомъ рѣзаны только ничтожною частью; мы видѣли проявленіе не только желанія, но и умѣнья передавать тѣло человѣческое не только въ спокойной позѣ, но и въ движеніи, причѣмъ это движеніе передавалось не только въ общихъ чертахъ, не только въ общемъ положеніи фигуры, но и въ подробностяхъ ея формообразованія; можно было замѣтить стремленіе и попытки къ детальной моделировкѣ, хотя и условной еще. Въ новыхъ произведеніяхъ, къ разсмотрѣнію которыхъ мы приступаемъ, мы видимъ результаты всѣхъ этихъ стремленій, попытокъ аттическаго художника по пути самосовершенствованія; въ нихъ представляются большія, сложныя композиціи въ высокомъ рельефѣ, очень близкомъ къ статуарному произведенію. Возможны онѣ были только послѣ цѣлаго ряда десятилѣтій серьезной работы надъ самоусовершенствованіемъ, саморазвитіемъ, и едва-ли безъ всякихъ внѣшнихъ вліяній, о которыхъ, можетъ быть, говорятъ и нѣкоторые вновь появляющіеся типы и приемы.

Среди этихъ скульптуръ мы прежде всего остановимся на группѣ (рис. 7), по сюжету своему тождественной съ композиціей второго фронтона, а именно изображающей борьбу Геракла съ Тритономъ <sup>1)</sup>. На этотъ разъ отъ обѣихъ фигуръ сохранилось до насъ болѣе, чѣмъ въ первомъ рельефѣ. [Гераклу недостаетъ только головы и праваго плеча съ частью груди и со всей правой рукою, да еще лѣваго колѣна; Тритону—головы, лѣвой руки и незначительной части рыбаго туловища]. Рыбье туловище Тритона начинается выше, чѣмъ въ первой группѣ, почти подъ самую грудь, и трактовано оно болѣе подробно: вдоль его параллельными рядами идутъ продолговатыя чешуи, внизу оканчивающіяся почти совершенно правильными полукругами и по краямъ обрамленныя приподнятымъ бордюромъ; хвостъ его той формы, которую придаютъ Тритону чернофигурныя вазы, а перья его переданы въ параллельныхъ же чередующейся окраски полосахъ, обрамленныхъ приподнятымъ краемъ; въ приподнятыхъ рельефахъ, отмѣченныхъ штрихами, переданы и перья на рыбьей спинѣ Тритона. Человѣческое туловище Тритона сильно пострадало во внѣшней формѣ, однако даетъ возможность усмотрѣть, что

<sup>1)</sup> Collignon, Histoire de la sculpture grecque, I, fig. 98; Δελτ. ἀρχ. 1888, 253; Rev arch. 1891 (XVШ), 28; Ath. Mitt. XIII (1888), 107.

край грудной кѣтки переданъ въ приподнятой поверхности ея, какъ мы это видѣли уже на древнѣйшемъ рельефѣ въ фигурѣ Геракла, а также обозначены и ключицы. Довольно сильно пострадала и правая рука Тритона. Фигура Тритона примыкаетъ къ фону только въ незначительной своей части, въ общемъ же исполнена почти статуарно; фигура Геракла примыкаетъ къ Тритону только у лѣваго плеча послѣдняго и въ своей лѣвой рукѣ. Такимъ образомъ, мощная фигура Геракла почти цѣликомъ выступаетъ изъ рельефа. Она трактована въ общей массѣ довольно правдиво, но детальную моделировку находимъ мы только на груди и животѣ, причемъ эта моделировка соответствуетъ направленію движенія, и поэтому лѣвая сторона немного подтянута кверху; особенно рѣзко это замѣтно въ постановкѣ ключицъ, изъ которыхъ правая стоитъ чуть-ли не подъ прямымъ угломъ къ лѣвой. Грудная кѣтка, отдѣляющаяся вверху отъ шеи и внизу отъ живота, представляетъ въ профиль довольно сильно выгнутую дугу, начинающуюся отъ шейной ямки и оканчивающуюся внизу подъ ложечкою. По-



Рис. 7. Борьба Геракла съ Тритономъ. Группа съ большаго поросоваго фронтона. Акроп. муз. № 36.

верхность груди почти гладкая, безъ моделировки, и только на лѣвомъ боку замѣтно небольшое возвышеніе у мѣста соска. [Правый бокъ слишкомъ пострадалъ, чтобы можно было судить о его моделировкѣ]. На животѣ, вслѣдствіе подъема лѣвой руки уклонившемся въ своемъ контурѣ отъ правильнаго очертанія, моделировка выступаетъ ярче, и на линіи пупа мы видимъ въ немъ углубленія, ограничивающія прямую брюшную мышцу, особенно значительныя у праваго бока. Отъ пупа, помѣщеннаго въ центрѣ овала, идетъ кверху и внизу *linea alba*, не доходящая ни до груди, ни до *rudenda*, а въ стороны — кривыя углубленныя линіи. Волосы члена обозначены только въ формѣ врѣзаннаго сферическаго треугольника; *genitalia* слѣдуютъ за направленіемъ лѣвой стороны. Лѣвая нога не даетъ возможности судить о ея моделировкѣ, въ правой же моделировка мускуловъ только въ общихъ площадяхъ подъема ихъ. Особенно интереснымъ является обозначеніе берцовой кости; мускулы съ внѣшней стороны трактованы въ волнистыхъ поверхностяхъ,

параллельно направленію кости. Абрисъ икры очень вялъ и совершенно не моделированъ; около восточки нога очень узка; пятка подобрана внутрь. Спина раздѣлена, и мѣсто лопатокъ намѣчено.

Въ общемъ, эта группа оставляетъ въ зрителѣ вполне удовлетворительное впечатлѣніе, особенно благодаря правдивой формовкѣ спины и правой ноги. Эти части не только сразу привлекаютъ къ себѣ взоръ зрителя, но онѣ-то, особенно хорошо сохранившаяся правая нога, и даютъ группѣ ея движеніе, котораго тутъ гораздо больше не только сравнительно съ ассосскимъ рельефомъ, но и съ древнимъ акропольскимъ <sup>1)</sup> (рис. 4). Въ этой постановкѣ фигуры Геракла ясно выступаетъ стараніе героя удержать какъ бы стремящееся вынырнуть изъ-подъ его объятий чудовище. Въ композиціи самого чудовища ясно выступаетъ его морская, рыба природа въ плавныхъ, скользящихъ движеніяхъ, а это свидѣтельствуетъ не только о наблюдательности художника, но и о близкомъ знакомствѣ его съ морскою стихіей, на которой въ это время аттикъ сдѣлался своимъ человѣкомъ.

Эта группа въ моментъ открытія сохраняла вполне ясные слѣды окраски, не исчезнувшіе еще и теперь. Нагія части были покрыты красной краской, чешуи на рыбьемъ туловищѣ и полосы на хвостѣ его были поочередно красныя и синія, а бордюръ ихъ былъ или натурального цвѣта пороса или немного подкрашенъ желтоватой краской <sup>2)</sup>. Эта окраска такъ же, какъ и детальная скульптурная обработка группы, была исполнена только со стороны, видной зрителю.

Мы вполне раздѣляемъ мнѣніе Брюкнера <sup>3)</sup> о томъ, что эта группа составляла часть фронтона, размѣры и техническая обработка котораго совершенно тождественны съ размѣрами и обработкою другаго фронтона съ изображеніемъ змѣтѣлаго чудовища, но мы не рѣшаемся послѣдовать за его очень остроумной, но едва-ли имѣющей подъ собою прочную почву гипотезой реставраціи другой половины этого фронтона съ фигурой змѣногаго Кекропа, находя, что для этого слишкомъ мало данныхъ представляетъ найденная въ одномъ и томъ же съ остальными фрагментами мѣстѣ и имѣющая надлежащіе размѣры человѣческая рука съ птицей. Отославъ любителей смѣлыхъ гипотезъ къ работѣ этого автора, мы предпочитаемъ идти по болѣе прочной почвѣ, и поэтому перейдемъ къ разсмотрѣнію сохранившихся до насъ фрагментовъ скульптуры другой группы.

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XIII (1889), 132.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 554.

<sup>3)</sup> Porosskulpturen auf der Akropolis. II. Der grössere Tritongiebel. Ath. Mitt. XV (1890), 105, 110—118.

Здѣсь (рис. 8) нашему вниманію прежде всего представляется оригинальное чудовище о трехъ человѣческихъ туловищахъ, ниже груди переходящихъ въ три круто перевившіеся между собою змѣиныхъ хвоста. За спиною послѣдняго человѣческаго туловища надъ началомъ змѣиныхъ ногъ сохранился значительный фрагментъ крыла; найденъ еще небольшой фрагментъ другого крыла, помѣщавшагося, вѣроятно, у перваго туловища; другихъ крыльевъ, вѣроятно, и не было, такъ какъ имъ нѣтъ мѣста, да въ нихъ нѣтъ и надобности для характеристики, достаточно отгѣненной и этими двумя крыльями <sup>1)</sup>. Змѣиныя ноги, обыкновенно характеризующія существа, связанная съ землей, и крылья, присутія быстро передвигающимся существамъ, болѣе всего могутъ подходить чудовищу, порожденному Геей, землей, и олицетворяющему собою ураганъ, Тифону, — этому послѣднему, но зато и самому страшному врагу Зевса въ его стремленіи къ установленію міроваго порядка <sup>2)</sup>. Изображеніе Тифона въ менѣе сложномъ, но очень подходящемъ типѣ, находимъ мы на чернофигурной вазѣ мюнхенскаго собранія; тамъ онъ представленъ въ формѣ чудовища съ человѣческимъ крылатымъ туловищемъ и змѣинымъ хвостомъ въ борьбѣ съ Зевсомъ, гораздо меньшимъ его по размѣрамъ; на головѣ, по формѣ бороды, очень близкой къ нашей, уши имѣютъ звѣриную форму <sup>3)</sup>. Голову Тифона хочетъ видѣть М. Майеръ, въ такъ называемыхъ бородатыхъ горгоньяхъ чернофигурныхъ вазъ, гдѣ бородатая голова Тифона окружена вмѣсто волосъ змѣями (Mus. Greg. II, 50) <sup>4)</sup>; такая же голова и на найденной Грефомъ на Акрополѣ вазѣ съ изображеніемъ гигантомахіи (Ath. Mitt. XIV (1889), 73). Въ поэзіи образъ Тифона наиболѣе близко къ нашему изображенію рисуется у Еврипида <sup>5)</sup>, гдѣ Гераклъ между трудами своими упоминаетъ и борьбу съ трехтѣлымъ Тифономъ; подробнѣе же всего описывалось это чудовище въ поэтическомъ источникѣ Аполлодора <sup>6)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Изображенія Тифона въ Ath. Mitt. XIV (1889), Taf. II; (Jane Harrison) Journal of hell. stud. X (1889), 261, fig. A; (Lechat) Rev. arch. 1891 (XVIII), 32, pl. XIII—XIV; Collignon, Histoire de la sculpture grecque, I, 209, fig. 99; Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, Fig. 35 повторяетъ рисунокъ Ath. Mitt.; Amer. Journ. of arch. 1893, pl. I—хромолитография.

<sup>2)</sup> Brückner, Porosskulpturen auf der Akropolis. I. Der Typhongiebel. Ath. Mitt. XIV (1889), 70. Lechat, Bull. de corr. hell. XIII (1889), 136.

<sup>3)</sup> Gerhard, A. V. 237. Описание у Mayer'a, Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst, 276.

<sup>4)</sup> Mayer, 274.

<sup>5)</sup> Herakles fur. 1258—1259 (ed. Wilamowitz Möllendorf). Mayer (217) окончательно установилъ чтеніе τρισημάτους Τυφῶνας (а не Γηρόνας).

<sup>6)</sup> I, 6. 3.



Рис. 8. Тифонъ съ большого поросоваго фронтона. Акроп. музей № 35.

Сохранившіеся до насъ фрагменты, скомпанованные вмѣстѣ въ Акропольскомъ музеѣ, даютъ намъ довольно цѣльное изображеніе этого чудовища. [Недостають только кистей рукъ у двухъ заднихъ туловищъ и всей правой руки передняго, а также крыла передняго туловища, необходимосуществовавшаго нѣкогда, какъ показываетъ небольшой найденный фрагментъ его]. Чудовище изображено въ такой спокойной позѣ, что Леша<sup>1)</sup> хотѣлъ бы видѣть въ немъ скорѣе зрителя, чѣмъ участника какаго-нибудь событія. Его руки, согнутыя подъ прямымъ угломъ, вѣроятно, держали какой-нибудь предметъ, но что именно, догадаться трудно, не смотря даже на сохранность этого предмета въ лѣвой рукѣ передняго туловища; въ другихъ же случаяхъ, напримѣръ, на вазѣ изъ Навкратиса, говоритъ Брюкнеръ со словъ Лешке, онъ держитъ змѣю. Человѣческія туловища чудовища плотно прижались другъ къ другу и различно повернуты къ зри-

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XIII (1889), 137.

телю: первое почти въ профиль, послѣдующія сильнѣе въ сторону зрителя, и этому направленію туловищъ слѣдуютъ и головы. Въ разныхъ мѣстахъ человѣческаго туловища находимъ мы маленькіе металлическіе штифтики, служившіе, очевидно, для укрѣпленія чего-нибудь, вѣроятно, думаетъ Брюкнеръ <sup>1)</sup>, небольшихъ змѣекъ, много фрагментовъ которыхъ найдено тамъ же; такое сочетаніе возможно у чудовища, которому съ родни приходилась Эхидна, у котораго вмѣсто волосъ были змѣи и которое на рисунѣ вазы изъ Навкратиса держало въ рукѣ змѣю. Теперь на всѣхъ трехъ туловищахъ помѣщены головы съ длинными, до шеи падающими волосами и съ длинными, впередъ выгнутыми влинообразными бородами; у всѣхъ трехъ вокругъ рта борода выбрита, какъ часто на архаическихъ памятникахъ, и усы ухарски подняты вверхъ въ своихъ концахъ, но, по манерѣ трактовки, эти головы настолько отличаются другъ отъ друга, что невольно возбуждали сомнѣніе въ принадлежности не только одному и тому же чудовищу, но даже и одному памятнику. Болѣе близки между собою первыя двѣ, и сильно отъ нихъ отличается третья, бѣлая, нѣсколько иначе посаженная и существенно выдѣляющаяся по своей лучшей трактовкѣ. Эта послѣдняя сразу послѣ ея находенія сдѣлалась знаменитостью, подъ именемъ „синей бороды“, такъ какъ волосы и борода ея тогда сохраняли еще удивительно яркую синюю окраску, теперь, къ сожалѣнію, потерявшую свою интенсивность и принявшую буроватый тонъ <sup>2)</sup>. Она привлекала къ себѣ вниманіе большинства бывшихъ тогда въ Афинахъ археологовъ, не забывшихъ упомянуть о ней въ близкихъ къ нимъ археологическихъ органахъ <sup>3)</sup>, причемъ нѣкоторые <sup>4)</sup> опредѣленно высказывались противъ помѣщенія ея на туловищѣ Тифона. Въ настоящее время Брюкнеръ неоспоримо доказалъ, что никому другому на двухъ дошедшихъ до насъ большихъ фронтонныхъ эта голова принадлежать не могла <sup>5)</sup>, и къ его мнѣнію присоединился Леша <sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XIV (1889), 72, 73.

<sup>2)</sup> Акварельный рисунокъ ея, исполненный Gillieron'омъ, воспроизведенъ въ Antike Denkmäler d. k. d. a. s. ch. Inst. I, Taf. 30, текстъ Вольтерса, S. 16, и повторенъ у Collignon'a, Hist. de la sculpt. grecque, I, pl. II. Яркія краски, увѣковѣченныя въ этихъ изданіяхъ, въ настоящее время совершенно поблекли, и самый оригиналъ теперь не даетъ и блѣднаго даже представленія о своей первоначальной окраскѣ.

<sup>3)</sup> Δελτ. ἀρχ. 1888, 31, 203; Ath. Mitt. XII (1887), 386; XIII (1888), 107, 227, 436; Bull. de corr. hell. XII (1888), 239; XIII (1889), 138, 332; Journ. of hell. stud. IX, 121, съ рисункомъ; Gaz. des B. A. 1892, II, 101.

<sup>4)</sup> Каввадіѣ (Δελт. ἀρχ. 1888, 31) относилъ ее къ группѣ Тритона и Геракла, именно къ Тритону, опираясь на цвѣтъ глазъ; Леша (Bull. de corr. hell. XIII (1889), 138) относилъ ее скорѣе къ Гераклу; Вольтерсъ не считаетъ возможнымъ опредѣленно относить ее къ Тритону.

<sup>5)</sup> Ath. Mitt. XIV (1889), 84.

<sup>6)</sup> Revue arch. 1891 (XVIII), 154.

Голова эта (рис. 9), немного больше натуральной величины, представляет удивительную сохранность [пострадали у нея только носъ и часть верхней губы] и очень оригинальную окраску: борода и волосы ярко синяго цвѣта, тѣло темнокраснаго, брови и края вѣкъ черные, радужная оболочка свѣтлозеленая, самое же глазное яблоко — желтоватое. Особенною моделировкой эта голова похвастаться не можетъ, такъ какъ она исполнена только въ большихъ площадяхъ. Гладкій лобъ обрамленъ волосами въ плоскомъ полукругѣ; переходъ отъ него къ глазу и отъ глаза къ сильно выдающимся въ скулахъ щекамъ исполнены въ широкихъ углубленіяхъ; въ верхнемъ изъ нихъ глубокой линіей отмѣчена



Рис. 9. Такъ называемая «синяя борода».

складка вѣкъ. Дуга бровей довольно плоска, и сами брови обозначены углубленной линіей, заполненной черной краской. Широко открытые глаза обрамлены ровно выгибающимися, рѣзкой линіей очерченными вѣками; глазное яблоко выпукло, и радужная оболочка на немъ очерчена глубокимъ штрихомъ; зрачекъ углубленъ и заполненъ черной краской. Часть волосъ, начесанная ко лбу, расположена въ правильныхъ, грубо трактованныхъ локонахъ, остальные же падаютъ на затылокъ въ тяжелой массѣ, лежащей въ своихъ прядяхъ какъ бы лѣстницей, линія ступеней которой волниста; внизу пряди эти оканчиваются гладкой плоскостью.

Борода, выбритая вокругъ рта по архаической манерѣ, въ рѣзкомъ подъемѣ отдѣляется отъ щекъ и подбородка и длиннымъ клиномъ выступаетъ впередъ, выгибаясь посрединѣ наружи; для оживленія ея поверхности на ней нанесены отъ середины расходящіяся и спускающіяся книзу штрихи. Длинные, приподнятые въ концахъ кверху усы, какъ и борода, поднимаются въ плоской, рѣзко по краямъ обрѣзанной массѣ. Ротъ прорѣзанъ довольно глубоко, но сухо и почти горизонтально; нижняя губа отъ щекъ отдѣляется очень слабымъ углубленіемъ. При этой плоской моделировкѣ лица особенное вниманіе привлекаетъ къ себѣ моделировка уха: оно детально и довольно правдиво обозначено въ нѣсколькихъ, подъ острыми углами

сходящихся, площадяхъ, и его раковина и мочка сильно приподымаются надъ поверхностью.

Тщательное сравненіе этой головы, въ настоящее время посаженной на туловище неправильно <sup>1)</sup>, съ двумя другими, помѣщенными рядомъ съ нею на тѣлѣ Тифона, приводитъ къ убѣжденію, что между ними нѣтъ такого сильнаго, принципиальнаго различія, которое бы не позволяло этого соединенія. Это различіе, конечно, больше, чѣмъ между двумя первыми, но все же допускаетъ возможность сопоставленія и признанія общихъ чертъ; другія головы отличаются отъ „синей бороды“ качествомъ моделировки и трактовки, а не принципами ихъ. Моделировка, напр., бороды, совершенно не существующая у первой головы, встрѣчается уже у второй; точно также губы, очень небрежно моделированны у первой, у средней отдѣланы тщательно, а у „синей бороды“ онѣ даже улыбаются; а если это такъ, то совершенно понятнымъ дѣлается качественное превосходство ближайшей, болѣе видной зрителю головы, — каковою является синяя борода, — особенно если мы при этомъ обратимъ вниманіе на свойственную архаическому художнику наклонность къ экономіи труда, заставлявшей его совершенно отказываться отъ детальной обработки того, что было не видно. Это различіе объясняется еще и тѣмъ обстоятельствомъ, что въ тѣ отдаленныя времена такія большія произведенія являлись дѣломъ не отдѣльнаго художника, а цѣлой школы, фамиліи артистовъ <sup>2)</sup>, въ которой болѣе видныя части поручались, конечно, болѣе выдающимся. На принадлежность этой головы къ группѣ Тифона указываетъ и близость ея во многихъ чертахъ съ первою въ противоположность средней, что, по мнѣнію Брюкнера <sup>3)</sup>, сообщаетъ впечатлѣніе цѣльности, единства всей композиціи. Это сходство не только въ формахъ скульптурныхъ: глазъ, носа и губъ, но и въ окраскѣ, такъ какъ обѣ головы имѣютъ ярко синіе волосы, средняя же бѣлые, чего какъ-то совершенно не допускалъ Леша <sup>4)</sup>, между тѣмъ какъ на это ясно указываетъ рисунокъ Жильерона и полное отсутствіе слѣдовъ синей краски на фрагментѣ. Эта манера выдѣленія окраской средняго члена общей композиціи не исключеніе; наоборотъ, она довольно обыкновенна въ греческомъ искусствѣ древняго періода, гдѣ мы встрѣчаемъ часто сред-

---

<sup>1)</sup> Brückner (Ath. Mitt. XV (1890), 115) думаетъ, что нужно повернуть эту голову немного больше влѣво, правую сторону опустить, можетъ быть, самую шею укоротить, чтобы линіи шеи вполне сошлись.

<sup>2)</sup> Lechat, Rev. arch. 1891 (XVIII), 153.

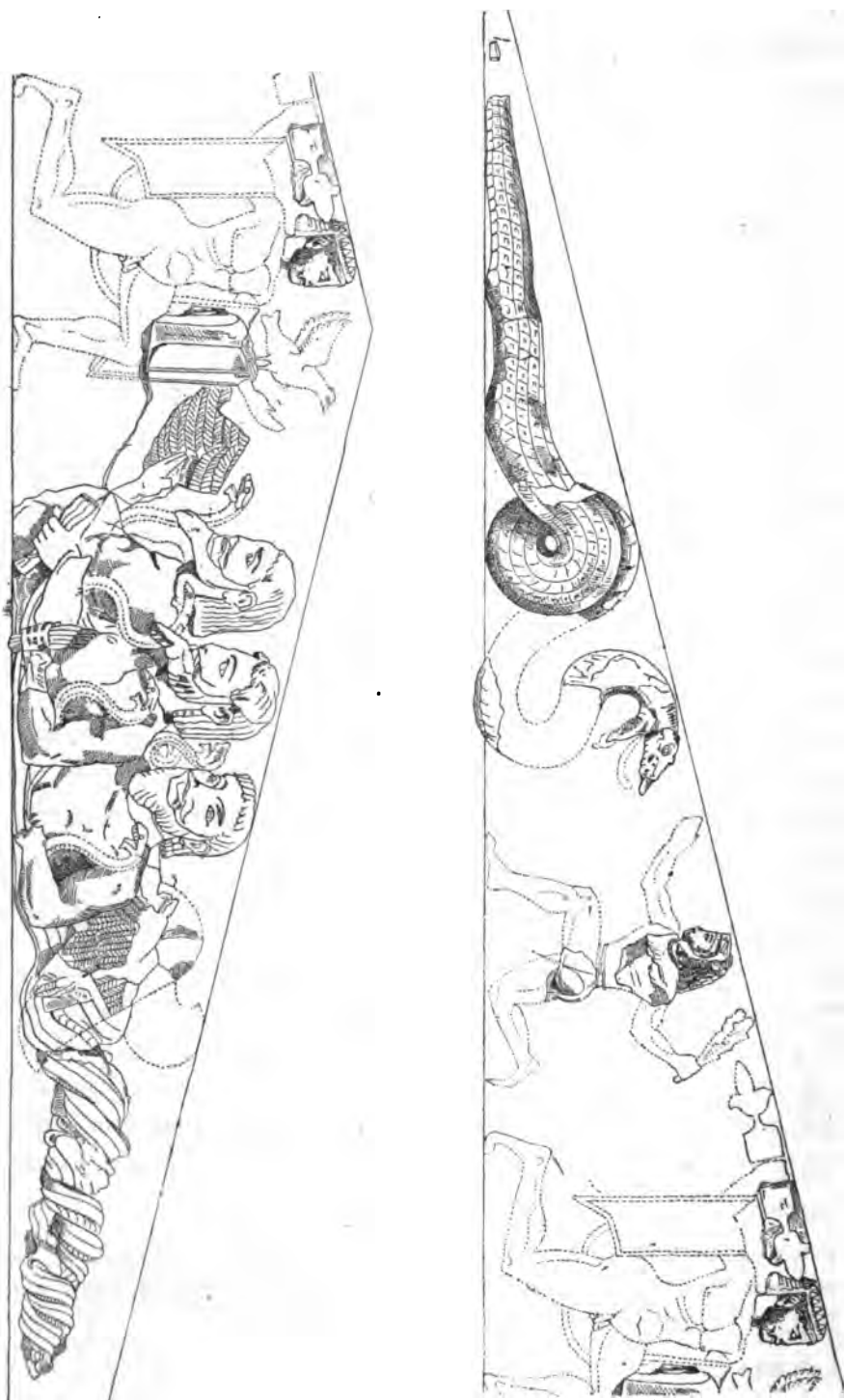
<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XIV (1889), 86.

<sup>4)</sup> Bull. de corr. hell. XIII (1889), 135.



нихъ лошадей въ четверкахъ на чернофигурныхъ вазахъ, окрашенными въ бѣлый цвѣтъ, тогда какъ крайнія черныя.

Рис. 10. Фронтонъ съ группою Тифона въ реставраціи, предложенной Брэнкнеромъ. *At h. Mitt. XIV (1889), Beilage zur S. 74.*



Когда была реставрирована фигура Тифона, общая ея форма наводила на мысль, что она составляла когда-то часть большого фронтона, котораго лѣвую сторону Леша склоненъ былъ видѣть въ группѣ Геракла и Тритона, хотя и не скрывалъ трудности, почти невозможности, соединенія этихъ группъ въ виду различія высоты рельефа ихъ <sup>1)</sup>. Удачную попытку реставраціи цѣлаго фронтона предложилъ Брюкнеръ, а помогавшій ему художникъ Шнейдеръ составилъ, по его мысли, и рисунокъ этой реставраціи <sup>2)</sup>.

Среди фрагментовъ, найденныхъ въ одномъ мѣстѣ съ фрагментами группы Тифона, Брюкнеръ нашелъ голову (рис. 11), очевидно, принадлежавшую рельефу, какъ это отмѣтилъ еще Вольтерсъ <sup>3)</sup>. Голова эта, судя по лучшей обработкѣ правой стороны, была обращена вправо, а покато скошенный затылокъ ея указывалъ на помѣщеніе ея подъ лѣвымъ скатомъ фронтона; то и другое какъ нельзя болѣе подходило къ условіямъ поставки головы противника Тифона. Она была украшена широкой повязкой, слѣды которой еще сохранились, съ остатками орнамента въ формѣ меандра, и эта повязка, очень похожая на діадему, украшавшую голову царя Феоанта Лемноскаго на краснофигурномъ кубкѣ Берлинскаго собранія <sup>4)</sup>, какъ нельзя больше подходила къ личности мнѣческаго противника Тифона, Зевса. Размѣры головы Зевса слишкомъ малы сравнительно съ размѣрами головъ Тифона, но по отношенію къ цѣлой фигурѣ тѣ же, что и на мюнхенской вазѣ, гдѣ фигура Зевса изображена въ той же позѣ; по отношенію къ головамъ Тифона голова Зевса представляетъ одинаковыя пропорціи въ томъ и другомъ слу-



Рис. 11. Голова Зевса съ большого поросоваго фронтона, изображающаго борьбу Зевса съ Тифономъ. Акроп. муз.

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XIII (1889), 137.  
<sup>2)</sup> Porosskulptur auf der Akropolis. Ath. Mitt. XIV (1889), 67 — 87. Рисунокъ въ таблицѣ къ стр. 74 повторенъ у Overbeck'a, Plastik <sup>4</sup>, Fig. 35.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XIV (1889), 437.

<sup>4)</sup> Annali dell' Inst. 1847, tav. M.

Записки Имп. Р. Археолог. Общ., т. VIII. вып. 3 и 4.

чаѣ. Кромѣ фрагмента головы отъ фигуры Зевса при раскопкахъ были найдены: перунъ, составлявшій оружіе Зевса, и незначительный кусокъ одежды, висѣвшей на лѣвой рукѣ. Перунъ, поднятый въ правой рукѣ, былъ укрѣпленъ у верхняго карниза фронтона. На вытянутой впередъ лѣвой рукѣ Зевса Брюкнеръ, по аналогіи съ изображеніями Зевса Поліея на древнихъ монетахъ, помѣщаетъ орла, необходимаго тутъ для заполнения пространства. Въ лѣвой сторонѣ фронтона, по мнѣнію реставратора, опирающагося въ этомъ случаѣ на проходящій чрезъ все греческое искусство законъ параллелизма <sup>1)</sup>, должно было находиться тоже змѣвидное существо; фрагменты его съ окраскою, указывающею на помѣщеніе именно въ лѣвой сторонѣ фронтона, и были найдены среди поросовыхъ скульптуръ второй залы Акропольскаго музея, но найденная среди этихъ фрагментовъ и принадлежащая, по всей вѣроятности, той же фигурѣ голова — змѣиная. Естественноѣе всего, конечно, въ этомъ изображеніи боя Зевса съ Тифономъ послѣднему противопоставить родственное ему существо, Эхидну, тѣмъ болѣе, что она, по Гесиоду (*Theogonia* 297—301), раздѣлила его судьбу, а видѣть ея изображеніе въ формѣ змѣи позволяетъ, какъ думаетъ Брюкнеръ, литературное показаніе, переданное въ позднемъ, правда, памятникѣ, но опирающемся, однако, на достовѣрный источникъ <sup>2)</sup>. Единственнымъ противникомъ Эхидны можетъ быть Гераклъ, который у Еврипида <sup>3)</sup> среди своихъ трудовъ называетъ и борьбу съ трехтѣлымъ Тифономъ; и въ дѣйствительности, среди поросовыхъ фрагментовъ, найденныхъ одновременно съ фрагментами Тифона, Брюкнеръ нашелъ фрагментъ верхней части груди съ головой, покрытой львиной шкурой <sup>4)</sup>. Этотъ фрагментъ (рис. 12), очень близкій къ головѣ Зевса по манерѣ трактовки и по размѣрамъ, обрѣзомъ правой стороны ясно обнаруживаетъ поворотъ, необходимый для противника Эхидны. Онъ даетъ возможность судить о направленіи правой руки, вытянутой впередъ, но едва-ли даетъ какія-нибудь указанія въ пользу вооруженія лѣвой руки палицею. Мѣсто фронтона, гдѣ должна была помѣщаться фигура Геракла, допускаетъ постановку ея только въ движеніи бѣга, что вполне подтверждается и фрагментомъ ягодицъ въ соответствующей постановкѣ. Величина этого фрагмента, его одежда и концы

<sup>1)</sup> Brunn, Ueber den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke (*Rhein. Mus.* V (1847), 340...

<sup>2)</sup> Gutschmid, Königsnamen in den apokryphen Apostelgeschichten. *Rhein. Mus.* 1864, 398.

<sup>3)</sup> Herc. fur. 1258.

<sup>4)</sup> Δελτ. ἀρχ. 1888, 31. *Bull. de corr. hell.* XII (1888), 242. *Ath. Mitt.* XII (1887), 387.

львиной шкуры неоспоримо доказывают принадлежность его фигурѣ Геракла.

Эта талантливая реставрація фронтона представляется намъ достаточно обоснованною, въ частностяхъ подтверждаемую найденными фрагментами, и если что-либо насъ въ ней смущаетъ, то не несоотвѣтствіе размѣровъ главныхъ, божественныхъ противниковъ сравнительно съ чудовищами, а различная манера трактовки отдѣльныхъ частей этой композиціи. Въ то время, какъ въ колоссальныхъ головахъ Тифона мы видимъ ее исполненною только въ общихъ чертахъ, въ головѣ Геракла и особенно Зевса она полна деталей, но чтобы лучше судить объ этомъ, мы обратимся къ детальному разсмотрѣнію этихъ двухъ головъ.

Въ головѣ Зевса особенное вниманіе привлекаетъ къ себѣ трактовка волосъ и бороды, едва-ли подходящая къ тому матеріалу, изъ котораго исполнена голова <sup>1)</sup>. Волосы, обрамляющіе лобъ правильно

расширяющимися къ вискамъ зигзагами, расчесаны посрединѣ проборою и трактованы въ довольно глубоко врѣзанныхъ волнистыхъ линіяхъ. Борода, не особенно рѣзкой линіей подымающаяся надъ поверхностью щеки, скульптурно раздѣляется на массу косичекъ въ формѣ нитокъ все уменьшающихся бусъ. Я не думаю, чтобы Леша былъ правъ, начало этой моделировки головы видя въ глубокихъ врѣзанныхъ линіяхъ головы № 51 (рис. 6), но онъ совершенно справедливо замѣчаетъ о несоотвѣтствіи и той, и другой манеры трактовки волосъ этой головы тому матеріалу, въ которомъ онѣ исполнены, во-первыхъ, потому, что мате-



Рис. 12. Бюстъ Геракла съ большаго поросоваго фронтона, изображающаго борьбу Зевса съ Тифономъ. Акроп. музей.

<sup>1)</sup> Изображеніе ея въ *Ath. Mitt.* XIV (1889), Taf. III links. *Δελτ. ἀρχ.* 1888, 154. *Bull. de corr. hell.* XIII (1889), 141. *Rev. arch.* 1891 (XVIII), 284.

ріалъ, недостаточно равный по своему составу, не даетъ врѣзаться въ него въ ровной, чистой линіи, во-вторыхъ, потому, что эти углубленныя линіи должны были во всякомъ случаѣ сильно страдать въ своей опредѣленности отъ окраски, которая въ поросовыхъ произведеніяхъ накладывалась толстымъ слоемъ <sup>1)</sup>. Эта манера, возникшая, такимъ образомъ, внѣ условій поросовой техники, которой не соотвѣтствуетъ, не оправдываемая ею, конечно, должна была придти извнѣ, явиться слѣдствіемъ знакомства съ произведеніями другой техники, и мы склонны признать ее за проявленіе знакомства аттическаго художника съ мраморными произведеніями острововъ и восточныхъ береговъ Эгейскаго моря. Примѣненную здѣсь траговку волосъ мы находимъ уже на делосской статуѣ крылатой Никѣ, на самосскомъ акропольскомъ бюстѣ, на женской головѣ эфесской колонны Креса и др. Знакомствомъ съ этою техникою склонны мы объяснить и косички въ видѣ нитокъ бусъ, которыя обыкновенно принимаются за продуктъ поросовой техники. Поросу свойственна болѣе общая траговка, не вдающаяся въ детали, и ее мы находимъ въ скульптурахъ аттическихъ преобладающею, траговка же въ формѣ бусъ является, по нашему мнѣнію, переработкою и широкимъ примѣненіемъ приѣма мраморной техники, при чемъ въ поросѣ, какъ въ болѣе мягкомъ матеріалѣ, врѣзы дѣлались глубже. Мы не знаемъ такихъ бородъ въ мраморныхъ произведеніяхъ, но прототипъ этой манеры мы склонны видѣть въ траговкѣ волосъ головы изъ Геронды, древнихъ Дидимъ, въ Британскомъ музеѣ <sup>2)</sup>, и еще въ болѣе грубой формѣ на головѣ статуи Аполлона изъ Птойскаго храма <sup>3)</sup>, признаваемой Фуртвенглеромъ за произведеніе самосской школы, и на многихъ другихъ. Въ поросѣ эти довольно плоскіе квадратики дѣлаются выпуклыми, разрѣзы ихъ глубже, и въ этой переработанной уже формѣ возвращаются въ мраморъ, гдѣ и достигаютъ вновь наибольшаго эффекта, какъ напр., въ головѣ Ramrin.

Проявленіе знакомства съ мраморною техникою, а весьма возможно и съ инструментами этой техники, мы можемъ отмѣтить и на головѣ Геракла <sup>4)</sup> (рис. 12) въ болѣе мягкихъ переходахъ отъ одной поверхности къ другой и особенно въ моделировкѣ глазъ, ни въ одной изъ другихъ поросовыхъ головъ не встрѣчающейся. Переходъ отъ лба къ

<sup>1)</sup> Rev. arch. 1891 (XVIII), 284 и 285<sup>a</sup>.

<sup>2)</sup> Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique. Fouilles et explorations archéologiques, faites aux frais des barons G. et E. de Rothschild, Paris, 1877, pl. 27.

<sup>3)</sup> Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 92.

<sup>4)</sup> Ath. Mitt. XIV (1889), Taf. III rechts.

глазу здѣсь совсѣмъ не такъ простъ, какъ, напр., въ наиболѣе развитой головѣ Тифона; онъ состоитъ не изъ вогнутого углубленія, въ которомъ глубокой линіей отмѣчена складка вѣка, а наоборотъ, изъ двухъ выгнутыхъ поверхностей, пытающихся передать складку вѣка, что, опять-таки, мы можемъ отмѣтить на мраморныхъ произведеніяхъ іонійскаго происхожденія, хотя бы на женской головѣ рельефа колонны Эфесскаго храма. Наконецъ, на знакомство исполнителей этой фронтонной группы съ восточно-греческими произведеніями, гдѣ въ эту эпоху процвѣтаетъ мраморная пластика, указываетъ и львиная шкура на головѣ Геракла, которая, какъ мы уже говорили выше, впервые появляется на востокѣ, а въ собственной Греціи должна быть считаема за признакъ вліянія этого послѣдняго.

Всѣ отмѣченныя нами обстоятельства совершенно ясно опредѣляютъ время возникновенія большихъ акропольскихъ скульптуръ около половины VI вѣка, когда, во времена тиранніи Писистрата, у Аѣинъ завязались тѣсныя сношенія съ островами и берегами Эгейскаго моря, откуда, какъ показываютъ найденныя надписи, были приглашаемы и художники, привезшіе съ собою новую мраморную технику. Знакомство съ этой техникою не могло не отражаться на аттическихъ художникахъ, работавшихъ все еще въ своемъ мѣстномъ матеріалѣ, но невольно заимствовавшихъ нѣчто и у этихъ новыхъ пришельцевъ; этимъ ознакомленіемъ съ новыми приѣмами, конечно, различно усваиваемыми различными представителями хотя бы и одной школы, одной фамиліи, и должно объяснять неровность этихъ большихъ коллективныхъ произведеній.

Въ настоящее время всѣ археологи признаютъ принадлежность двухъ большихъ поросовыхъ группъ съ изображеніями борьбы Геракла съ Тритономъ и Зевса съ Тифономъ къ фронтонамъ, и едва-ли кто-либо сомнѣвается, что эти фронтоны украшали нѣкогда одинъ и тотъ же храмъ, и, можетъ быть, какъ очень предположительно объ этомъ высказался Брюкнеръ <sup>1)</sup>, именно храмъ Аѣины, построенный на Акрополѣ Писистратомъ, хотя и можетъ показаться страннымъ примѣненіе пороса тогда, когда уже извѣстна мраморная техника, и отсутствіе въ композиціи этихъ группъ Аѣины, этой покровительницы Писистрата.

На одной ступени развитія съ этими скульптурами нужно поставить и большую группу (рис. 13), изображающую сцену нападенія львовъ на быка, сцену, столь любимую въ восточно-греческомъ искусствѣ, а отсюда проникнувшую и въ самую Грецію. Подобныя сцены мы очень

<sup>1)</sup> Brückner, Ath. Mitt. XV (1890), 124.

часто встрѣчаемъ въ VI вѣкѣ на коринтскихъ и аттическихъ вазахъ, а также и въ скульптурѣ, хотя бы, напр., въ рельефѣ Ассосскаго храма <sup>1)</sup>, въ бронзовой ручкѣ ящичка или вазы, найденной на Акрополѣ <sup>2)</sup>, и на рельефѣ Ксанеа <sup>3)</sup> относящемся, правда, къ слѣдующему столѣтію. На Акрополѣ аѣнскомъ, кромѣ большаго рельефа этого содержанія, сохранились фрагменты и отъ другаго меньшаго.

Отъ большой группы сохранилось такъ много фрагментовъ, что представилась возможность реставрировать всю фигуру быка, которому не хватаетъ только хвоста, и размѣстить три лапы льва, нападающаго на быка сзади, и двѣ другаго. Сохранились фрагменты и туловищъ львовъ, но для помѣщенія ихъ въ реставраціи нѣтъ связывающихъ частей. Эти фрагменты прекрасно сохранили и окраску. Все тѣло



Рис. 13. Поросявая группа: быкъ, на котораго напали львы. Акроп. муз. № 3.

львовъ окрашено въ блѣднокрасный цвѣтъ, гривы ихъ въ яркокрасный, шерсть вокругъ когтей черная. Тѣло быка, въ цѣломъ синее, частями сдѣлалось отъ времени зеленымъ, частями почти чернымъ. Подъ когтями львовъ эта окраска прерывается кровавыми пятнами. Хвостъ быка, котораго помѣстить въ реставраціи, по ничтожности фрагмента, было нельзя, красный. Окраска головы гораздо разнообразнѣе, внутренность уха красная, по головѣ разбросаны красныя же пятна. Мягкія части около рта оставлены почти безъ окраски или розоваго цвѣта и устьяны черными круглыми пятнышками, которыми художникъ, вѣроятно, хотѣлъ обозначить щетину. Внутренность ноздрей и языкъ красные. Глазъ хорошо рисуется на голубой кожѣ, рѣзко очерченный красной линіей; очень большой, совершенно круглый, зрачекъ своей чернотой выдѣляется среди свѣтлаго, цвѣта пороса, глазнаго яблока <sup>4)</sup>.

Въ реставрированномъ видѣ группа эта даетъ довольно ясное представленіе объ изображенной въ ней сценѣ <sup>5)</sup>. Очевидно, два льва насючили

<sup>1)</sup> Texier, *Asie Mineure*, pl. 114, fig. III.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XIII (1889), 149.

<sup>3)</sup> А. Праховъ, Древнѣйшіе памятники изъ Ксанеа въ Ликии, Спб. 1871, Атласъ, VI, В. d. Вмѣсто быка, впрочемъ, тутъ олень.

<sup>4)</sup> Lechat, Bull. de corr. hell. XIII (1889), 139. Картина въ краскахъ у Collignon'a, *Hist. de la sculpt. gr. I*, pl. III.

<sup>5)</sup> Изобр. въ Rev. arch. 1891 (XVIII), pl. XIV bis, Collignon. *Hist. de la sculpt. gr. I*, fig. 100 и Overbeck, *Plastik* <sup>4</sup>, Fig. 37.

на быка въ то время, когда онъ собирался подбросить на рогахъ одного изъ нихъ. Левъ предупредилъ быка, насѣлъ ему на шею и не только заста вилъ опуститься на переднія ноги, но и прижалъ морду его къ нимъ своею задней лапой. Въ этотъ же моментъ сильнымъ прыжкомъ другой левъ прижалъ къ землѣ задъ животнаго. Быкъ сраженъ и не въ состоянн болѣе оказывать сопротивленія. Этотъ послѣднй моментъ борьбы въ общемъ переданъ удачно, но въ деталяхъ удавшимся считать его нельзя. Удалось художнику все то, что онъ могъ тысячу разъ наблюдать въ природѣ, но все исключительно вызванное моментомъ борьбы было выше его силъ: онъ передалъ складки кожи на шеѣ быка, очень за жѣтныя при спокойномъ положенн головы, но необходимо исчезающія при томъ положенн ея, которое является тутъ, совершенно такъ же, какъ много разъ можно видѣть въ рисункахъ на вазахъ; а лѣвой ногѣ онъ придалъ такой выгибъ, который былъ бы возможенъ только у разрубленной туши. Тѣло быка моделировано, какъ и у другихъ скульптуръ, только въ общей массѣ, причемъ у животнаго, покры таго толстой шкурой и потому представляющаго меньше мелкихъ по дробностей для моделировки, эта манера кажется правдивѣе, чѣмъ у людей. Детально моделированы только сухожилія на лѣвой задней ногѣ, впрочемъ не особенно удачно. Во фрагментахъ львиныхъ лапъ, по мнѣнню Леша <sup>1)</sup>, недостаетъ достаточнаго знанн этихъ звѣрей: въ нихъ нѣтъ нервной энергн, но построенн лапъ передано недурно, а особенно реально когти ихъ вшиваются въ тѣло животнаго. Словомъ, здѣсь мы видимъ у художника тѣ же качества, что и въ другихъ двухъ большихъ скульптурахъ: стремленн къ наблюденн природы и пере дачѣ ея сообразно средствамъ, имѣющимся въ распоряженн.

Среди поросовыхъ скульптуръ, найденныхъ на Акрополѣ, послѣд нн три несомнѣнно представляютъ кульминационнй пунктъ художе ственнаго развитн, и на немъ, можетъ быть, нужно было бы окончить разсмотрѣнн отдѣльныхъ памятниковъ, но мы этого сдѣлать не счи таемъ возможнымъ. Не въ художественномъ отношенн, конечно, но по техническимъ подробностямъ пошелъ дальше этихъ скульптуръ ху дожникъ, исполнитель безобразной маленькой женской статуэтки акро польскаго музея № 52, которую Леша <sup>2)</sup> и за нимъ Коллинсонъ <sup>3)</sup> ставятъ непосредственно за древнѣйшимъ фронтономъ.

Эта небольшая статуэтка (рис. 14), найденная въ 1888 году, пред-

<sup>1)</sup> Rev. arch. 1891 (XVII), 144.

<sup>2)</sup> Rev. arch. 1891 (XVII), 317, pl. XI.

<sup>3)</sup> Histoire de la sculpture grecque, I, p. 206.



ставляет женщину, несущую на головѣ гидрiю. [Ей недостаетъ только нижней части до колѣнъ, несомого предмета и лѣвой руки, поддерживавшей несомый предметъ]. По моделировке тѣла, покрытаго хитономъ, она представляетъ переживанiе перваго момента развитiя скульптуры; это какъ бы небольшой цилиндрической столбъ, немного только



Рис. 14. Женская поросовая статуэтка.  
Акроп. муз. № 52.

суживающійся внизу; подъ хитономъ не видно подъема груди, нѣтъ ни суженiя талии, ни контура ногъ. На эту фигуру наброшенъ гиматiй, такъ какъ и теперь еще носятъ женщины большой платоць т.-е. со спины чрезъ оба плеча, на грудь, что мы часто видимъ на чернофигурныхъ вазахъ. Правая рука плотно прижата къ груди; она отличается непропорциональностью своихъ частей и незначительностью обработки нижней части, поверхность которой представляетъ первоначальную поверхность блока, рѣзко обрѣзанную по сторонамъ руки; плечо падаетъ очень сильно. Лѣвая рука, поднятая къ головѣ, сохранилась только въ нижней своей части, верхняя же, исполненная изъ отдѣльнаго куска и укрѣпленная на двухъ небольшихъ металлическихъ штифтахъ, погибла. Гиматiй спадаетъ съ рукъ въ свободныхъ массахъ и лежитъ въ складкахъ, представляющихъ слегка вогнутую поверхность; внизу на правой сторонѣ складки эти расположены лѣстницею. На грудь съ обоихъ плечъ падаютъ локоны, скорѣе напоминающiе по своей формѣ нитки въ срединѣ

увеличивающихся бусъ. На длинной, крѣпкой, еще совсѣмъ не моделированной, шеѣ сидитъ немного склоненная на лѣвое плечо большая голова. Конструкцiя этой головы далеко не отличается правильностью, и пропорцiи ея сторонъ далеко не одинаковы. Правая сторона значительно больше, а въ то же время правое ухо, сидящее значительно выше лѣваго, гораздо меньше послѣдняго. Лобъ плоскiй и обрамленъ волосами въ полукругъ, носъ широкъ и очень массивенъ, ротъ, прорѣзанный криво, великъ и сухъ. Глаза сидятъ не въ плоскости лица, а подъ силь-

нымъ уклономъ на переходѣ отъ лба къ щекамъ; они сильно открыты и тщательно отдѣланы скульптурно. Отъ лба отдѣлены они иначе, чѣмъ обыкновенно въ поросовыхъ скульптурахъ, такъ какъ можно видѣть складку на верхнемъ вѣкѣ; глазное яблоко очень выпукло и отъ вѣка отдѣлено рѣзкой линіей, у угловъ же даже углубленіями, особенно сильными у внутреннихъ угловъ. Волосы, крупно гофрированные, тѣмъ не менѣе плотно прилегаютъ къ головѣ и острый передній край ихъ надъ лбомъ отдѣляется сильнымъ вѣзломъ.

Въ этой статуэткѣ всякаго невольно поражаетъ неровность трактовки и моделировки: съ одной стороны удивительно грубая, безсознательная обработка лѣвой руки и всего туловища, съ другой стороны ясное пониманіе выступа лѣвой руки изъ рукава хитона, передача складокъ гиматія и особенно вполне сознательная моделировка глаза, указывающая на знакомство исполнителя не только съ пилою и круглымъ долотомъ, но еще и съ тонкимъ инструментомъ, вѣзущимся въ матеріалъ. Все это заставляетъ меня видѣть въ этой статуэткѣ вовсе не такое древнее произведеніе, какое склоненъ видѣть въ немъ Леша, а гораздо болѣе позднее, и никакъ не произведение d'un artiste véritable, d'un homme de qui c'était le métier de fabriquer des images en bois ou en pierre, но самаго посредственнаго ремесленника, имѣвшаго предъ глазами далеко лучшій оригиналъ, передать который ему не удалось. Время возникновенія этого оригинала не ранѣе второй половины VI вѣка для меня совершенно опредѣленно выясняется изъ формообразованія глаза съ углубленіемъ внутреннего угла и трактовки складокъ, которой начало VI вѣка не знало.

Оканчивая обзоръ памятниковъ поросовой техники, найденныхъ на Акрополѣ, мы считаемъ необходимымъ упомянуть еще о двухъ фрагментахъ изъ этого матеріала, безусловно представляющихъ интересъ для характеристики стиля поросовыхъ скульптуръ.

Одинъ изъ этихъ фрагментовъ (рис. 15) даетъ намъ въ высокомъ рельефѣ верхнюю часть торса женской фигуры <sup>2)</sup> въ той же одеждѣ, что и только-что разсмотрѣнная нами женская статуэтка. [Недостають головы, кистей рукъ и нижней части туловища отъ живота]. Обѣ руки сложены на груди. Волосы падаютъ на плечи въ формѣ нитокъ бусъ. Хитонъ, охватывающій плотно фигуру, но не обрисовывающій ея формъ, по вороту украшенъ широкой обшивкой съ орнаментомъ въ видѣ параллельныхъ линій пересѣкающихся подъ прямыми углами; гиматій

<sup>1)</sup> Rev. arch. XVII (1891), 317 и Bull. de corr. hell. XII (1888), 241—242.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XII (1888), 241; Rev. arch. 1891 (XVII), 321, pl. XII.

въ обшивкѣ украшенъ орнаментомъ, состоящимъ изъ углубленныхъ квадратиковъ, въ которыхъ помѣщены лotosовыя розетки и крестики съ загнутыми концами, приближающіяся въ меандру. Такіе крестики и пересѣкающіяся подъ прямыми углами линіи находимъ мы и на ранне-аттическихъ вазахъ. Орнаменты эти подымаются въ рѣзкихъ линіяхъ надъ углубленнымъ полемъ обшивокъ; окрашены они на хитонѣ въ красный цвѣтъ, въ противоположность синему хитону; на гиматіи чередуется красный и синій цвѣта, самъ же гиматій красный.



Рис. 15. Поросовый женскій торсъ.  
Акроп. муз. № 10.



Рис. 16. Поросовый мужской торсъ.  
Акроп. муз. № 9.

Другой фрагментъ <sup>1)</sup> (рис. 16) представляетъ туловище, переходящее, какъ думаетъ Леша, ниже пояса въ змѣиное тѣло. [Недостаетъ головы и шеи, рукъ ниже локтей и туловища ниже пояса. Голова и шея были укрѣплены при помощи толстаго желѣзнаго болта, который отломилъ лѣвое плечо и часть груди туловища]. Руки этой фигуры, согнутыя въ локтяхъ, были протянуты впередъ, какъ у Тифона. Одежда ея состоитъ изъ хитона съ короткими рукавами и гиматія, въ широкой массѣ покрывающаго правое бедро и въ узкой полосѣ подымающагося на лѣвое плечо. Эта форма гиматія, напоминаетъ намъ одежду милетскихъ сидящихъ статуй Дидимейскаго храма, къ которымъ приближается и послѣдняя статуя по пропорціи плечъ. Обшивка хитона украшена овами, а на гиматіи находимъ мы орнаментъ въ формѣ меандра. Обшивка эта краснаго цвѣта, тогда какъ одежда вся синяя.

Сдѣланный нами обзоръ отдѣльныхъ произведеній поросовой скульптуры даетъ намъ возможность на основаніи анализа ихъ составить нѣко-

<sup>1)</sup> Rev. arch. 1891 (XVIII), 155, pl. XV. 'Εφ. ἀρχ. 1891, πίν. 13,1.

торья общія заключенія относительно аттической скульптуры и ея принциповъ въ тѣ отдаленныя времена, когда творцами ѣтихъ скульптуръ изъ мѣстнаго матеріала неоспоримо были только мѣстные аттическіе художники.

Памятники, найденные на Акрополѣ, представляютъ, какъ мы видѣли, довольно яркую картину развитія аттической скульптуры чуть-что не съ самаго момента ея возникновенія. Правда, уже первый памятникъ исполненъ изъ камня, но камень этотъ такъ мягокъ, что въ немъ можно было работать тѣми же инструментами и въ той же манерѣ, какъ работали въ деревѣ; однако эта манера удовлетворять не могла и поэтому, пользуясь большею приспособленностью матеріала, аттическій художникъ быстро идетъ впередъ и въ техническомъ отношеніи, оставаясь однако еще долго при своемъ примитивномъ инструментѣ. Расширеніе торговыхъ сношеній знакомитъ его съ новыми художественными сюжетами, новыми формами, и онъ, при необыкновенной способности къ усвоенію, привноситъ то и другое въ свои произведенія, оставаясь въ то же время самимъ собою и претворяя получаемое извнѣ въ собственное, благодаря тому, что не отказывается еще отъ привычнаго ему матеріала. Чужое, внѣшнее входитъ въ его творенія какъ незначительный элементъ въ своемъ собственномъ. Начавъ художественно работать подъ возбуждающимъ вліяніемъ Коринѳа, онъ быстро переходитъ къ иному источнику вдохновенія, къ греческому востоку, принимая оттуда пока только содержаніе и примѣняя въ своемъ матеріалѣ нѣкоторые приемы тамошней техники. Черезъ какое посредство шло это чужое, восточно-греческое, въ Аттику, является крайне интереснымъ вопросомъ, разрѣшеніе котораго нѣкоторые <sup>1)</sup> находятъ очень легко въ живописи на вазахъ, признавая воздѣйствіе ея и на скульптуру. Намъ такое разрѣшеніе вопроса представляется слишкомъ простымъ и едва ли возможнымъ при убѣжденіи, что живопись вазъ все же представляетъ не чистое, а только ремесленное искусство (*Kunstgewerbe*), при чемъ трудно допустить, чтобы оно само по себѣ оказывало вліяніе на высшее искусство. Этимъ, однако, мы ничуть не хотимъ умалить значенія показаній живописи на вазахъ; совершенно наоборотъ, считая эту живопись за отраженіе чистаго искусства, мы склонны показаніямъ ея придать весьма большое значеніе при изученіи художественныхъ теченій: памятники чистаго искусства погибли, вазы, какъ менѣе цѣнныя предметы, легко сберегаемые въ нѣдрахъ земли, сохранились. Мы думаемъ, что если аттическіе живо-

<sup>1)</sup> C. L. Brownson, *Archaic pediment-reliefs from the Acropolis. Amer. Journ. of arch.* 1893, 28—40.

писцы на вазахъ могли находиться подъ вліяніемъ восточно-греческихъ, іонійскихъ, оставаясь въ то же время художниками чисто аттическими, то и скульптура аттическая могла кое-что заимствовать оттуда, при чемъ пока скульпторы оставались при своемъ собственномъ матеріалѣ и приемахъ, они оставались чисто аттическими. Измѣнилось положеніе тогда, когда сознаніе несовершенства своего матеріала и непригодности его къ скульптурѣ заставило художниковъ искать новый матеріалъ и всецѣло заимствовать уже выработанные приемы обработки этого новаго матеріала; тогда только сильные таланты могли остаться самими собою.

Уже въ древнѣйшемъ произведеніи своемъ, едва умѣющей справляться съ несовершеннымъ инструментомъ, аттической художникъ, однако, ясно проявилъ свою отличительную наклонность къ наблюденію и передаче природы. Онъ быстро затѣмъ совершенствуется, крѣпнеть въ томъ и другомъ. Памятники даютъ намъ возможность чуть-что не шагъ за шагомъ прослѣдить успѣхи его въ обоихъ направленіяхъ. Сила его въ этомъ отношеніи велика, но ограничена возможностью и условіями наблюденія. Во многихъ случаяхъ ему удается уловить даже моментальныя измѣненія, если только эти измѣненія можно часто наблюдать, что, напримѣръ, проявляется въ моделировкѣ мускуловъ икры правой ноги Геракла въ маломъ фронтонѣ борьбы съ Гидрой, въ моделировкѣ груди Геракла на большомъ фронтонѣ, но этого не наблюдается тамъ, гдѣ мотивы движенія исключительны и нелегко наблюдаются, хотя бы, напримѣръ, въ положеніи лѣвой задней ноги быка или въ чешуяхъ рыбаго туловища Тритона; послѣднія остаются безъ всякаго движенія, безъ всякаго измѣненія, какъ будто туловище не представляетъ ни малѣйшаго сокращенія. Въ общемъ художникъ вовсе не стремится къ детальной моделировкѣ, ясно сознавая, какъ думаетъ Леша, недоступность ея его инструментамъ. Особенно силенъ онъ оказывается въ композиціи движенія, которое проходитъ у него чрезъ все изображенное существо.

Сохранившіяся до насъ поросовыя скульптуры даютъ возможность составить нѣкоторое представленіе и о способности къ характеристикѣ, ясно выступающей въ мощности фигуры Геракла и въ различіи головъ Тифона, Зевса и Геракла. Конечно, соотвѣтственно времени, эта характеристика чисто внѣшняя, однако все же существуетъ, и художникъ не находитъ возможнымъ дать Гераклу или Зевсу ту же форму головы въ ея главныхъ чертахъ, что Тифону; въ этомъ можно видѣть зародышъ той способности, которая такъ рельефно выступила у Фидія

и Праксителя, создателей типовъ боговъ. Правда, поросовыя головы отличаются отсутствіемъ отвлеченности, носятъ черты индивидуальныя, что объясняется стремленіемъ художника къ реальному воспроизведенію того, что онъ видѣлъ въ природѣ, соотвѣтственно его пониманію.

Содержаніе для сложныхъ композицій, какъ мы могли замѣтить, даютъ преимущественно подвиги Геракла, и это обстоятельство проливаетъ ясный свѣтъ на роль Геракла и его культъ въ Аттикѣ VI вѣка, хотя едва ли можно допустить предположеніе Леша <sup>1)</sup>, что всѣ эти скульптуры обязательно украшали храмы или округу Геракла. Указаніе на почитаніе Геракла въ Аттикѣ, какъ бога, мы находимъ у Павсанія <sup>2)</sup> относительно мараѳонцевъ, у Діодора <sup>3)</sup> относительно всѣхъ аттиковъ. Деттмеръ <sup>4)</sup> въ своей диссертациіи высказываетъ мысль, что культъ Геракла былъ занесенъ въ Атику дорянами, эмигрировавшими изъ сѣверной Греціи въ сѣверную часть Аттики и существовалъ тутъ до тѣхъ поръ, пока въ VI столѣтіи не восторжествовало въ Аттикѣ іонійское вліяніе, сказавшееся въ измѣненіи не только внѣшнихъ проявленій, въ родѣ одежды, но и внутренняго быта, взглядовъ и вѣрованій. Тогда Гераклъ уступилъ мѣсто Аполлону, представителю тѣхъ же началъ. Вполнѣ соглашаясь съ указаніемъ Деттмера на родственность Геракла съ Аполлономъ — оружіе тотъ же лукъ, убіеніе чудовищъ, служба у другихъ лицъ — Мейеръ <sup>5)</sup>, опираясь на заключеніе Вилламовица <sup>6)</sup>, думаетъ, что Геракла никакъ нельзя считать за дорійскаго бога, хотя и нельзя не признать за идеалъ дорійскаго мужчины <sup>7)</sup>; его родина Оивы. На существованіе на Акрополѣ въ VI вѣкѣ святилища Геракла указываетъ и терракоттовый рельефъ съ изображеніемъ борьбы его со львомъ, найденный на Акрополѣ; рельефъ этотъ, судя по отверстіямъ въ верхней его части, предназначался для повѣшенія въ этомъ святилищѣ или у алтаря этого бога <sup>8)</sup>. Наконецъ, и древнѣйшія изображенія рожденія Аены на аттическихъ вазахъ <sup>9)</sup> свидѣтельствуютъ о томъ же, такъ какъ тамъ при этомъ событіи, имѣвшемъ мѣсто на Олимпѣ, присутствуетъ уже среди боговъ и Гераклъ, которому, по позднѣйшимъ сказаніямъ, божественное безсмертіе дано было

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XII (1888), 432.

<sup>2)</sup> Paus. I, 32, 4.

<sup>3)</sup> Diod. IV, 39.

<sup>4)</sup> De Hercule attico, 70 и 71.

<sup>5)</sup> Geschichte des Alterthums, II, 166.

<sup>6)</sup> Euripides. Herakles. I.

<sup>7)</sup> Beloch, Rhein. Mus. XLV, 588.

<sup>8)</sup> Reisch, Heraklesrelief von Lamprae. Ath. Mitt. XII (1887), 129, Taf. III unten.

<sup>9)</sup> Loeschcke, Darstellung des Athenegeburt. Arch. Zeit. 1876, 113.

только въ награду за понесенные труды и при посредствѣ той самой богини, при рожденіи которой присутствуетъ онъ въ этихъ древнѣйшихъ аттическихъ изображеніяхъ. Всѣ эти факты ясно говорятъ противъ предположенія Потье <sup>1)</sup>, что появленіе культа этого пелопоннесскаго героя въ Аттикѣ обязано культурно-политическимъ стремленіямъ Писистрата сблизить дорянъ и іонянъ; этими стремленіями, по его мнѣнію, прониклись и аттическіе художники, соединявшіе почти постоянно въ изображеніяхъ своихъ Геракла и Аѳину. Наибольше сильно развитъ былъ культъ Геракла въ Аттикѣ именно до временъ Писистрата, въ первой половинѣ VI вѣка.

Гораздо удачнѣе другая гипотеза Потье <sup>2)</sup>, касающаяся происхожденія полихроміи этихъ древнѣйшихъ акропольскихъ скульптуръ, ничуть не представляющей стремленія къ реальному изображенію дѣйствительности, а наоборотъ, поражающей своею условностью. Онъ склоненъ видѣть тутъ египетское вліяніе: головы съ синими бородами, зелеными глазами; синіе быки и красные львы, красныя человѣческія фигуры вѣжутся ему родственными съ синими Аммонами и зелеными Осирисами храмовъ Ибсамбула. Эту же условность полихроміи мы находимъ и въ росписи этрусскихъ гробницъ, а искусство Этруріи имѣетъ много точекъ соприкосновенія съ берегами М. Азии, гдѣ вліяніе Египта и востока было сильно. Это положеніе Потье не теряетъ ни мало своего значенія и при двухъ объясняющихъ необходимость этой полихроміи положеніяхъ Леша <sup>3)</sup>: а) для людей, стоящихъ на низшей ступени развитія форма сама по себѣ не удовлетворяетъ глазъ и живой и прекрасной представляется только въ окраскѣ; б) окраска необходима въ виду неровности и неудовлетворительности матеріала, какъ маскирующая его дефекты; а признаніе тѣмъ же Леша условности полихроміи рѣшительно подтверждаетъ правильность гипотезы Потье, тѣмъ болѣе, что существованіе вліянія Египта на Грецію не только въ періодъ микенской культуры, но и позже теперь не можетъ подлежать сомнѣнію. Весьма возможно, что легкость усвоенія этихъ вліяній объясняется и почти тождественностью климатическихъ условій, именно массой свѣта, которою Перро объясняетъ интенсивность красокъ въ египетскомъ искусствѣ <sup>4)</sup>, гдѣ господствуютъ тѣ же двѣ краски: синяя и красная, что и въ полихроміи древнѣйшихъ аттическихъ скульптуръ; изъ нихъ

<sup>1)</sup> Rev. arch. N. S. XIII, 35.

<sup>2)</sup> Ibidem.

<sup>3)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 556.

<sup>4)</sup> Perrot et Chipiez, Hist. de l'art dans l'antiquité, I, 788.

красная, отчасти может быть, и по привычѣ, и впоследствии остается любимой въ греческомъ искусствѣ, какъ о томъ свидѣтельствуемъ Платонъ. Въ поросовыхъ скульптурахъ Акрополя краски накладываются не отдѣльными пятнами, незамѣтно сливающимися другъ съ другомъ и переходящими одно въ другое, какъ это бываетъ въ природѣ, а наоборотъ, большими площадями, рѣзко очерченными прямыми или кривыми линиями. Эта манера окраски невольно напоминаетъ окраску архитектурныхъ памятниковъ, члены которыхъ ограничиваются обязательно опредѣленными линиями и каждый окрашивается опредѣленной краской. Очевидно, эта раскраска найденныхъ на Акрополѣ поросовыхъ скульптуръ, въ огромномъ большинствѣ служившихъ украшенію зданій, подчинилась тѣмъ же законамъ, что и самыя зданія, которыя она украшала, и была, такимъ образомъ, такъ сказать, монументальная, какъ совершенно вѣрно ее называетъ Леша <sup>1)</sup>, а эта-то монументальность опять-таки особенно характерна для искусствъ Египта и Ассиріи, гдѣ и самая скульптура является такою же, составляя не болѣе, какъ часть архитектуры.

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

#### Мужскія мраморныя статуи.

Древнѣйшимъ памятникомъ мраморной скульптуры въ Аттікѣ нужно признать фрагменты статуи (рис. 17), изданной Θ. Софулисомъ въ его статьѣ „Μνημεῖα ἀρχαϊκῆς τέχνης“ <sup>2)</sup>. Найденны они (торсъ и куски головы и шеи, въ настоящее время соединенные гипсомъ) въ Афинахъ по Пирейской улицѣ, около сиротскаго дома Хатзикосты, въ мѣстности древняго Керамика, и въ настоящее время хранятся въ Национальномъ музеѣ Афинъ подъ № 71 <sup>3)</sup>.

Совершенно вѣрно Софулисъ опредѣляетъ типъ статуи, къ которой принадлежатъ эти фрагменты, какъ типъ „такъ-называемаго Аполлона“. Этотъ древнѣйшій типъ представляетъ нагаго безбородаго юношу въ неподвижной позѣ; его лѣвая нога выступаетъ впередъ, но стоитъ онъ одинаково твердо на обѣихъ ногахъ; руки его висятъ по

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 559.

<sup>2)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1887, 35, πίν. I.

<sup>3)</sup> Καβαδίας, Γλῶττα τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου. Τόμ. πρῶτος, ἐν Ἀθήναις, 1890—1892. Фрагменты эти помѣщены въ кладовой рядомъ съ архаической залой.



бокамъ; кисти ихъ, сжатые въ кулакъ, плотно прилегаютъ къ тѣлу; голова посажена прямо; длинные волосы, охваченные повязкой, зачесаны назадъ и въ расширяющейся массѣ падаютъ на спину. За этимъ типомъ, для краткости обозначенія, удержано имя Аполлона, хотя едва ли кто-либо въ настоящее время будетъ настаивать на томъ, что всѣ статуи этого типа непременно изображаютъ этого бога, а съ другой стороны будетъ отвергать, что нѣкоторыя изъ этихъ статуй являются изображениями и его <sup>1)</sup>. Архаическое искусство еще слишкомъ бѣдно въ средствахъ выраженія, чтобы опредѣленно отдѣлять въ своихъ изображенияхъ бога отъ смертнаго; то или другое значеніе статуи опредѣляется мѣстомъ ея постановки: стоитъ она въ храмѣ,— это изображеніе бога, стоитъ она въ округѣ храма, при которомъ празднуются игры,—это можетъ быть и изображеніе смертнаго, побѣдителя на играхъ; наконецъ, если она стоитъ на могилѣ, это надгробный памятникъ; существованіе таковыхъ для Аттики въ VI вѣкѣ несомнѣнно <sup>2)</sup>. Для нашей статуи Софулисъ принимаетъ именно это послѣднее значеніе.

Теперь, послѣ находокъ въ Навкратисѣ, никакъ уже нельзя признать самостоятельнаго происхожденія въ Греціи этого типа, какъ думали Бруннъ <sup>3)</sup> и Овербекъ <sup>4)</sup>. Несомнѣнно происхожденіе его изъ Египта и притомъ даже непосредственно. Теперь нѣтъ нужды прибѣгать и къ высказанной Гельбигомъ <sup>5)</sup> гипотезѣ распространенія этого типа по Греціи въ египтизированныхъ терраоттоновыхъ и металлическихъ статуэткахъ, занесенныхъ туда финиціянами, такъ какъ Навкратисъ, эта древнѣйшая греческая колонія въ Египтѣ, основанная въ VII вѣкѣ и постоянно находившаяся въ торговыхъ сношеніяхъ съ восточной Греціей, даетъ намъ въ своихъ раскопкахъ разрѣшеніе

<sup>1)</sup> Впервые выразили сомнѣніе въ правильности пониманія этихъ статуй исключительно за изображенія Аполлона Conze и Milchhöfer (Annali dell' Inst. 1861, 80), указавъ на близость этихъ статуй къ описанію статуи панкратіаста Аррахіона у Павсана (VIII, 40, 1). За значеніе надгробныхъ памятниковъ высказались Loeschcke (Ath. Mitt. IV (1879), 304) относительно еерской статуи и Milchhöfer (Arch. Zeit. 1881, 54) относительно тенейской. Изображенія Аполлона находятъ возможнымъ, если не необходимымъ, видѣть въ статуяхъ акціумскихъ M. Collignon (Gaz. Archéol. 1886) и въ птольскихъ M. Holleaux (Bull. de corr. hell. X. (1886), 68), такъ какъ статуи эти найдены въ развалинахъ храмовъ, при которыхъ игръ не существовало. Наконецъ, на несомнѣнность примѣненія этого типа для изображенія Аполлона, по мнѣнію Furtwängler's (Arch. Zeit. 1882, 58) указываетъ помпейская картина, представляющая фигуру этого типа, какъ культовое изображеніе за алтаремъ съ двумя ступенями.

<sup>2)</sup> Loeschcke, Ath. Mitt. IV (1879), 299.

<sup>3)</sup> Geschichte der griech. Künstler<sup>1</sup>, I, 21.

<sup>4)</sup> Plastik<sup>4</sup>, I, 19.

<sup>5)</sup> Das Homerische Epos<sup>2</sup>, 311<sup>1</sup>.

этого вопроса. Алебастровыя статуэтки, тамъ найденныя, не только представляютъ намъ древнѣйшіе образцы этого типа <sup>1)</sup>, но и указываютъ тотъ египетскій типъ, изъ котораго они произошли <sup>2)</sup>. Въ наиболѣе тѣсныхъ сношеніяхъ съ Навратисомъ находился Самосъ, и поэтому нѣтъ ничего удивительнаго, что тамъ и должна была создаться наиболѣе близкая къ египетскимъ образцамъ мраморная статуя этого типа. Правда, такая статуя найдена не на Самосѣ, а въ Віотіи, но ея самосское происхожденіе ясно обнаруживается при сопоставленіи ея съ женскими статуями Акропольскаго музея №№ 619 и 677 <sup>3)</sup>, въ самосскомъ происхожденіи которыхъ сомнѣваться нельзя даже и послѣ работы Зауера, отнесшаго ихъ къ произведеніямъ наксосскаго искусства. За наксосское происхожденіе ихъ говоритъ только матеріаль, — наксосскій мраморъ; противъ него — иной типъ, иная манера работы сравнительно съ тою, которую находимъ мы въ несомнѣнно наксосскихъ древнѣйшихъ произведеніяхъ; за самосское — близость акропольскихъ статуй къ статуѣ Луврскаго музея, найденной на Самосѣ, высокое процвѣтаніе Самоса въ періодъ ихъ созданія, вполнѣ допускавшее существованіе тамъ развитаго искусства, близость манеры исполненія къ приемамъ металлической техники и, самое существенное, близость всѣхъ этихъ произведеній, не только по типу изображенія (положеніе правой руки на груди и лѣвой, вытянутой вдоль бока, см. статуэтку *Naukr.* I, pl. I, 3), но и по деталямъ моделировки, къ произведеніямъ Египта, съ которыми Самосъ былъ въ болѣе тѣсныхъ сношеніяхъ, чѣмъ какая-либо другая страна Греціи. Эту древнѣйшую птоискую статую подробно анализируетъ въ сопоставленіи съ египетскими произведеніями Фуртвенглеръ <sup>4)</sup>, видящій, между прочимъ, въ близости ея къ египетскимъ памятникамъ подтвержденіе разсказа Діодора о статуѣ Аполлона Пинейскаго, исполненной для Самоса самосцами Теодоромъ и Телекломъ по египетскому канону <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Flinders-Petrie, *Naukratis*, London, 1888, I, pl. I, 4. G. Kieseritzky, *Apollo von Naukratis*. *Jahrb. d. k. d. arch. Inst.* 1892, 179, Taf. 6. Smith, *A Catalogue of sculpture in the department of greek and roman antiquities*, London, 1892, № 200.

<sup>2)</sup> Flinders-Petrie, *Naukratis*, I, pl. I, 3.

<sup>3)</sup> Большая близость птоиской статуи къ акропольской женской статуѣ № 677 впервые отмѣчена Gardner'омъ *Journ. of hell. studies*, 1887, 189.

<sup>4)</sup> Совершенно египетскимъ Фуртвенглеръ находитъ въ этой статуѣ безжизненность въ формообразованіи нижней части рукъ и кисти, передачу линіи, отдѣляющей руку отъ груди, кругловатую грудь, отсутствіе всякаго отдѣленія нижняго края грудной кѣтки, нераздѣльность прямого брюшнаго мускула, выступъ нижней части тѣла и глубокую посадку пула, въ головѣ вполнѣ застывшее выраженіе, плоскіе, длинно вытянутые къ краямъ глаза, широкій ротъ безъ выраженія, съ опущенными углами. *Meisterwerke der griech. Plastik*, 713 и 714.

<sup>5)</sup> *Diod.* I, 98.

Такимъ образомъ, признавъ непосредственное заимствованіе этого типа Самосомъ изъ Египта, а этотъ островъ за исходный пунктъ распространения его по Греціи, Фуртвенглеръ, само собою, рѣшительно отказывается отъ прежней своей гипотезы созданія этого типа нагаго юноши на дорійскомъ Критѣ въ противоположность одѣтымъ женскимъ фигурамъ Іоніи и участія въ созданіи этого типа и его распространеніи учениковъ Дедала, Дипена и Скиллида <sup>1)</sup>. Впрочемъ, уже давно нужно было отказаться отъ мысли искать на Критѣ мѣсто созданія этого типа, такъ какъ этому не соотвѣтствовало распространеніе статуй этого типа на островахъ Эгейскаго моря. Правда, наибольшая часть этихъ статуй и до сихъ поръ найдена въ средней Греціи [двѣ въ Аварнаніи—на Актіи <sup>2)</sup>, одна—въ Орхоменѣ <sup>3)</sup>, болѣе одиннадцати въ Птойонѣ <sup>4)</sup>, одна изъ Віотіи въ Британскомъ музеѣ <sup>5)</sup>, двѣ— въ Мегарахъ, одна въ Тенеѣ <sup>6)</sup>, три— въ Аѳинахъ <sup>7)</sup> и Аттикѣ, и одна въ Дельфахъ, работы аргосскаго художника изъ наксосскаго мрамора <sup>8)</sup>]; однако много найдено ихъ и на островахъ и берегахъ Эгейскаго моря [на Оерѣ <sup>9)</sup>, Делосѣ, Наксосѣ, Самосѣ <sup>10)</sup>, Паросѣ <sup>11)</sup>, Мелосѣ и въ Магнесіи Тессалійской <sup>12)</sup>], да и для многихъ, найденныхъ въ самой Греціи, не доказана невозможность ихъ привоза туда съ острововъ, среди которыхъ на Наксосѣ и Паросѣ, по мнѣнію Фуртвенглера <sup>13)</sup>, были большія скульптурныя мастерскія, не только удовлетворявшія потребностямъ ближайшихъ мѣстъ, но рассылавшія свои произведенія и своихъ художниковъ и въ очень отдаленныя страны; эти школы, можетъ быть, были болѣе или менѣе причастны распространенію типа „такъ-называемаго Аполлона“.

Эта масса произведеній скульптурныхъ одного типа не могла, конечно, не вызвать со стороны изслѣдователей попытки группировки ихъ. Овер-

<sup>1)</sup> Archaische Jünglingsstatue im Britischen Museum. Arch. Zeit. 1882, 55.

<sup>2)</sup> Collignon, Gaz. arch. 1886, pl. 29. Brunn-Bruckmann, 76.

<sup>3)</sup> Bull. de corr. hell. V (1881), pl. IV. Brunn-Bruckmann, 77a.

<sup>4)</sup> Bull. de corr. hell. X (1886), pl. IV—VII; XI (1887), 177—200, pl. VIII, X, XIII, XIV. Brunn-Bruckmann, 11. 12.

<sup>5)</sup> Arch. Zeit. 1882, Taf. 5. Brunn-Bruckmann, 77b.

<sup>6)</sup> Brunn-Bruckmann, 1.

<sup>7)</sup> Εφ. ἀρχ. 1887, πιν. 1.

<sup>8)</sup> Furtwängler, Delphica. Berl. Phil. Wochenschrift, 1894, №№ 40. 41. Gaz. d. B. A. 1894, 445.

<sup>9)</sup> Overbeck, Plastik, I, Fig. 15.

<sup>10)</sup> P. Girard, Monuments grecs, 1880, 13.

<sup>11)</sup> Loewy, Arch. epigr. Mitt. aus Oesterreich, XI, 160.

<sup>12)</sup> Brunn, Ath. Mitt. VIII (1883), 89, Taf. V.

<sup>13)</sup> Archäol. Studien H. Brunn dargebracht, 79.

бежъ сдѣлалъ попытку раздѣлить эти скульптуры на статуи, выработавшіяся въ деревянной техникѣ (представителемъ которыхъ онъ считаетъ орхоменскую) и въ металлической техникѣ (ѳерская и тенейская) <sup>1)</sup>. Оказывается въ эти двѣ группы невозможно помѣстить вновь открытыя статуи, и Софулисъ считаетъ нужнымъ видѣ этихъ группъ поставить аѳинскую статую № 71, Г. Е. Бизерицкій — статуэтку изъ Навратиса, принадлежащую В. С. Голенищеву. Олло <sup>2)</sup> сдѣлалъ попытку сгруппировать массу найденныхъ имъ въ Птойской святынѣ статуй и фрагментовъ статуй этого типа по времени ихъ исполненія, что неоспоримо имѣетъ значеніе для сужденія о мѣстѣ, занимаемомъ и другими статуями этого же типа; но въ своей хронологіи, мнѣ кажется, онъ въ слишкомъ позднему времени относитъ статую, стоящую теперь въ Национальномъ музеѣ Аѳинъ подъ № 20, и ошибочно помѣщаетъ статую самосскую позже орхоменской и въ зависимости отъ нея. Попытку Зауера <sup>3)</sup> пролить свѣтъ, между прочимъ, и на хронологію статуй типа Аполлона нужно считать не только неудавшеюся, но даже безусловно вредною, такъ какъ она внесла невообразимый хаосъ, немилосердно путая даты, наиболѣе ясныя. Фуртвентлеръ <sup>4)</sup> ограничился только мелкими наблюденіями надъ особенностями моделировки площади живота въ различныхъ стадіяхъ развитія этого типа, но эти наблюденія имѣютъ безусловную цѣнность, намѣчая хоть нѣкоторую точку опоры для датировки. ѳерскій и тенейскій Аполлонъ, отличаясь отъ самосскаго тѣмъ, что въ нихъ обозначена выпуклость груди и намѣченъ нижній край грудной влѣтки, не представляютъ еще никакого дѣленія прямого брюшнаго мускула. Первую попытку дать это дѣленіе проявляетъ аѳинскій торсъ, ясно указывая на необходимость считать его однимъ изъ самыхъ древнихъ въ ряду Аполлоновъ; эта попытка крайне стилизована и суха. Орхоменскій Аполлонъ даетъ уже четыре грубыхъ выпуклости между грудью и пупомъ; это дѣленіе проявляется и въ нѣкоторыхъ другихъ памятникахъ того же періода. Позже является дѣленіе прямого мускула на три части, особенно ясно выступающее въ торсѣ всадника на Акрополѣ (рис. 18), на торсѣ изъ Мегаръ съ отодвинутыми отъ тѣла руками и на одномъ изъ Птойской святыни (Націон. музей № 12. Bull. de corr. hell. 1887, 8). Наконецъ, уже входитъ болѣе естественное дѣленіе этого мускула на двѣ части, которое и удерживается въ искусствѣ: таковъ Аполлонъ Птойскій, теперь въ Национальномъ

<sup>1)</sup> Plastik<sup>2</sup> I, 115.

<sup>2)</sup> Holleaux, Bull. de corr. hell. XI (1887), 177.

<sup>3)</sup> Altnaxische Marmorkunst. Ath. Mitt. XVII (1892), 19.

<sup>4)</sup> Meisterwerke der gr. Plastik, 717.

музеѣ Аѣинъ № 20 (Bull. de corr. hell. 1887, pl. XIII и XIV), бронзовый наксосскій Аполлонъ Берлинскаго музея (Arch. Zeit. 1879, 84, Taf. 7) и др. Съ этимъ послѣднимъ измѣненіемъ совпадаетъ и появленіе протянутыхъ впередъ обѣихъ рукъ для несенія атрибутовъ. Эта послѣдняя перемѣна, по мнѣнію Фуртвенглера, произошла между 540—530 годами. Эта дата даетъ намъ возможность довольно опредѣленно ориентироваться въ предшествовавшихъ стадіяхъ развитія этого типа.



Рис. 17. Статуя типа такъ называемаго Аполлона. Нац. муз. Аѣинъ № 71.

Итакъ, путемъ изложенныхъ нами наблюденій Фуртвенглеръ установилъ приблизительно ту же дату аѣинскаго торса № 71, каковую принялъ Софулисъ; ее считаемъ нужнымъ принимать и мы, склонные считать этотъ торсъ произведеніемъ никакъ не позже первой половины VI-го вѣка.

Аѣинская статуя Аполлона (рис 17), судя по высотѣ торса, была приблизительно въ натуральный человѣческій ростъ <sup>1)</sup>. Теперь остался отъ нея только торсъ; ноги погибли совершенно, а отъ рукъ остались части выше локтей. Статуя эта, по Лепсіусу <sup>2)</sup>, исполнена изъ грубозернистаго островнаго мрамора, признаваемого имъ за наксосскій. Массивная голова, насколько о ней можно судить по соединеннымъ гипсомъ кускамъ ея, сидѣла на солидной, сильно внизу расширяющейся шеѣ, безъ детальной моделировки. Широкія плечи прямы. Сильно отмѣченныя

ключицы круто спускаются внизъ и встрѣчаются чуть-что не подъ прямымъ угломъ. Мускулы груди не особенно развиты и снизу ограничиваются почти правильными полукругами, причемъ съ боковъ плоскости

<sup>1)</sup> Повидимому, этотъ торсъ, стоявшій прежде въ магазинѣ собранія Аѣинскаго Археологическаго Общества, упоминаетъ Фуртвенглеръ, какъ переходную стадію отъ орхоменской статуи къ статуѣ Британскаго музея. Arch. Zeit. 1882, 323<sup>2</sup>.

<sup>2)</sup> Griechische Marmorstudien, Berlin, 1890, № 250, стр. 93 и 132—133.

грудныхъ мускуловъ обрѣзаны рѣзко, напоминая манеру деревянной техники. Соски обозначены въ видѣ пуговицъ почти въ центрѣ полу-круговъ груди. Грудная вѣтка лежитъ въ одной площади съ поверхностью живота и снизу ограничена двумя линиями, сходящимися подъ такимъ же угломъ, подъ какимъ сходятся ключицы. *Linea alba*, отмѣченная на площади живота, оканчивается у пупа, который переданъ въ видѣ плоскаго возвышенія, обведеннаго углубленной круглой линіей. Сряду надъ пупомъ, отъ *linea alba* въ обѣ стороны, на недалекомъ другъ отъ друга разстояніи, расходятся недлинные углубленные линіи, которыми имѣлось въ виду передать горизонтальное дѣленіе прямого мускула. Внизу немного приподнятый животъ ограниченъ почти круглой линіей. Сравнительно съ плечами, талія и тазъ очень узки. Переходъ отъ боковъ живота къ ногамъ представленъ сложною линією, довольно близко передающею правду. Спина плоска, неполны и ягодицы. Лопатки переданы двумя полукруглыми плоскими возвышеніями, сходящимися своими краями, а линія хребта неглубокимъ ровнымъ углубленіемъ. Соединенные обломки головы обнаруживаютъ полукруглый переходъ отъ щекъ къ шеѣ; большія крайне примитивной формовки уши посажены высоко; волосы раздѣлены въ своихъ прядяхъ глубокими неровными прорѣзами и внизу оканчиваются отдѣльными сильно суживающимися прядками.

Конечно, мы тщетно стали бы искать другую статую, совершенно схожую съ нашею, но мы можемъ, однако, установить ея отношеніе къ цѣлому ряду подобныхъ ей, или въ общемъ строеніи, или въ отдѣльныхъ деталяхъ. Такъ, по отношенію ширины груди къ ширинѣ таліи и по построенію той и другой частей, аѳинскій торсъ напоминаетъ мнѣ торсъ ессалійской Магнесіи и г. Голенищева; съ ними сходится онъ и по манерѣ трактовки волосъ, а съ первымъ еще и по трактовкѣ спины: у нихъ у обоихъ находимъ мы, хоть и блѣдно намѣченными, и ключицы, причемъ у первой направленіе ключицъ приближается къ направленію ихъ у аѳинской. У ессалійскаго торса мы находимъ и сильно отмѣченную *linea alba*, идущую до пупа, обозначеннаго только круглымъ углубленіемъ; намѣченъ также и край грудной вѣтки, но крайне блѣдно. Совершенно такъ же, какъ въ аѳинскомъ торсѣ, отмѣченъ нижній край грудной вѣтки, хотя гораздо выше, почти подъ самой грудью; нижнюю границу живота и соски груди находимъ мы въ алебастровой статуэткѣ изъ Навкратиса въ Британскомъ музеѣ подъ № 200; наоборотъ, пупъ въ этой статуэткѣ переданъ какъ въ ессалійскомъ торсѣ. Такое же ограниченіе грудной вѣтки снизу, но болѣе слабою линією, находимъ мы

въ торсѣ Британскаго музея; она едва намѣченна въ древнѣйшемъ торсѣ изъ Актія; въ первомъ, совершенно подобно нашему торсу, переданы и ключицы, но моделировки поверхности живота нѣтъ ни у той, ни у другой.

Исполнены послѣднія двѣ статуи изъ того же наксосскаго мрамора, что и аѳинская № 71. Зауеръ счелъ это обстоятельство совершенно достаточнымъ основаніемъ для причисленія всѣхъ этихъ статуй къ произведеніямъ наксосскаго искусства, хотя тѣ черты моделировки, которыя общи въ различной степени имъ всѣмъ, ни въ одномъ изъ достовѣрно наксосскихъ произведеній не встрѣчаются; мало того: на основаніи именно этой моделировки живота, встрѣчающейся только въ аѳинской статуѣ Аполлона, онъ относитъ къ произведеніямъ наксосскаго искусства и акропольскій торсъ всадника (рис. 18), несмотря на то, что послѣдній исполненъ изъ паросскаго мрамора. Путемъ такихъ соединеній выросла у Зауера удивительная наксосская школа, кромѣ матеріала ничего другаго общаго между памятниками своими не представляющая. Этотъ конгломератъ стилистически различныхъ памятниковъ скульптуры, связанныхъ между собою только матеріаломъ, ясно свидѣтельствуетъ о значеніи Наксоса въ смыслѣ мраморнаго экспортера, поставлявшаго свой удобный по легкости въ обработкѣ матеріалъ въ различныя страны Греціи, а ничуть не о значеніи и распространенности наксосской школы. Зауеръ совершенно ясно показалъ, что признаніе наксосскаго мрамора за матеріалъ скульптуры нисколько не облегчаетъ опредѣленія ея происхожденія.

Совершенно игнорируетъ матеріалъ другой археологъ, занимавшійся вопросомъ о происхожденіи этой же статуи, *Θ. Софулисъ*<sup>1)</sup>. Онъ останавливается только на анализѣ формъ и манеры передачи ихъ, и на этой основѣ считаетъ необходимымъ совершенно отдѣлить аѳинскую статую отъ статуй аѳерской и тенейской, но немного общаго находитъ онъ у нея и съ орхоменской. Онъ скорѣе склоненъ сблизать ее съ статуей Британскаго музея, по опредѣленію Фуртвенглера, изъ Віотіи, и еще болѣе съ двумя птоійскими статуями, стоявшими въ Центральномъ музеѣ подъ №№ 365 и 366, но ставитъ аѳинскую выше ихъ всѣхъ по вѣрности передачи природы и тщательности работы. Эта близость аѳинскаго торса къ віотійскимъ и превосходство его надъ послѣдними, засвидѣтельствованныя и другими памятниками, наводятъ Софулиса на мысль объ аттическомъ происхожденіи аѳинской статуи.

---

<sup>1)</sup> *Ε φ. ἀ ρ χ.* 1887, 36...

Онъ думаетъ видѣть подтвержденіе своей мысли и въ манерѣ трактовки аѳинской статуи: эта манера, по его мнѣнію, съ одной стороны указываетъ на технику школы, которой она принадлежитъ,—школы, выработавшейся не въ деревѣ, а въ камнѣ, а съ другой стороны обнаруживаетъ опытность въ обработкѣ и мрамора. Наконецъ, какъ бы мимоходомъ, онъ говоритъ о близости этой статуи, по манерѣ работы, къ поросовымъ скульптурамъ, какъ о доказательствѣ ея аттического происхожденія.

Доказательства, приводимыя Софулисомъ въ подтвержденіе аттического происхожденія аѳинской статуи № 71, намъ казались недостаточно убѣдительными, оставляли насъ долго въ мучительныхъ колебаніяхъ и сомнѣніяхъ и мало прокладывали даже путь къ уничтоженію этихъ сомнѣній. Приходилось начинать всю работу снова, и здѣсь, мы не можемъ этого не признать, много помогъ намъ Зауеръ своей работой о наксосской школѣ, разрѣшивъ многія недоумѣнія, но совершенно не въ томъ направленіи, въ какомъ онъ рассчитывалъ.

Изъ изслѣдованія Зауера о наксосскомъ искусствѣ мы вынесли убѣжденіе, что „наксосскій мраморъ ни мало не является показателемъ школы“, и съ этимъ убѣжденіемъ приступили къ наблюденіямъ надъ аѳинской статуей вмѣстѣ съ сопоставленными съ нею Зауеромъ произведениями, расширивъ кругъ ихъ сравненіемъ съ памятниками болѣе поздними и болѣе ранними, чѣмъ взятыя Зауеромъ. Эти наблюденія показали намъ, что та подробная моделировка площади живота, которую отмѣтили мы какъ особенно характерную у аѳинской статуи № 71, въ Атикѣ находимъ мы не только въ акропольскомъ торсѣ всадника, который можетъ возбуждать сомнѣніе въ своемъ происхожденіи, по матеріалу, — паросскому мрамору, но и у Мосхофора, въ аттическомъ происхожденіи котораго никто не сомнѣвается. Стилизація этой моделировки, рано знакомая аттической школѣ, насколько можно судить о томъ по поросовымъ скульптурамъ, не чуждая въ частности раннимъ произведениямъ и усилившаяся при появленіи новаго болѣе труднаго для обработки, непривычнаго матеріала и воспроизведеніи извнѣ появившагося типа, постепенно смягчается въ упомянутыхъ выше скульптурахъ, и въ торсахъ писцовъ, по крайней мѣрѣ, въ нижней линіи груднаго панцыря, переходитъ къ той же схемѣ, какую видимъ мы еще на древнѣйшемъ аттическомъ памятникѣ, въ фигурѣ Геракла древнѣйшаго поросоваго фронтона. За туземность выработки этой моделировки, по крайней мѣрѣ, говоритъ, по моему мнѣнію, и примѣненіе ея въ скульптурахъ изъ различныхъ сортовъ мрамора, что возможно было только тогда, когда мраморъ привезенъ въ блокѣ.



а что древнѣйшая мраморная аттическая скульптура исполнена изъ привознаго матеріала, меня нисколько не смущаетъ, такъ какъ неоспоримо, болѣе мягкій наксосскій мраморъ былъ болѣе удобенъ для работы начинающихъ, да и достать его, при частыхъ сношеніяхъ съ островами, было легче, чѣмъ добыть свой. Черезъ наксосскій и паросскій мраморъ аттикъ, сознавъ все преимущество мрамора предъ поросомъ, перешелъ къ своему гиметтскому и пентелійскому мрамору. вмѣстѣ съ мраморомъ проникли въ Атику и нѣкоторые приемы травтовки, проявившіеся, какъ мы говорили выше, уже и въ поросовой скульптурѣ, хотя въ то же время и привычка къ поросовой техникѣ не могла не отразиться на первыхъ произведеніяхъ аттика въ мраморѣ. Приемами этой техники, насколько это допускаетъ видѣть фрагментарность головы Аполлона, являются въ нашей статуѣ передача перехода отъ щекъ къ шеѣ чуть-что не въ полукруглой линіи и особенно крайне стилизованная моделировка уха въ параллельныхъ желобкахъ, наконецъ, угловатость челюсти и рѣзкій переходъ отъ грудныхъ мускуловъ къ бокамъ, ясно видные въ профильномъ снимкѣ; эти приемы указываютъ на исполнителя, выработавшагося въ поросовой техникѣ, каковъ и былъ аттикъ того времени, въ противоположность островнымъ скульпторамъ. Матеріалъ отразился и на общемъ построеніи человѣческой фигуры, передаваемой въ мраморѣ болѣе плоско, чѣмъ въ поросѣ, но это опять-таки наблюдается не только въ нашей статуѣ, но и въ акропольскомъ всадникѣ, и въ Мосхофорѣ; во всѣхъ ихъ, кромѣ того, спина очень плоска и переходъ отъ нея къ ягодицамъ исполненъ совершенно безъ деталей.

Конечно, самый типъ Аполлона не созданъ въ Атикѣ, а пришелъ съ востока черезъ посредство, можетъ быть, тѣхъ же острововъ, откуда полученъ и матеріалъ; черезъ какое посредство пришла въ Атику моделировка, слѣды которой находимъ въ менѣ развитой формѣ въ статуяхъ Навкратиса, Віотіи и Актіа, мы прослѣдить не въ состояніи, но склонны думать, что она появилась въ Атикѣ вмѣстѣ съ типомъ, такъ какъ первые намеки на эту манеру моделировки мы видимъ на одной изъ навкратійскихъ алебастровыхъ статуэтокъ въ Британскомъ музеѣ. Атикъ, неопытный еще въ новомъ матеріалѣ, воспроизводя привозное произведеніе, преувеличилъ черты его стилизаціи, что естественно для неопытнаго въ техникѣ мастера въ воспроизведеніи условныхъ приемовъ исполненія новаго для него типа.

Тѣ же принципы моделировки, тѣ же формы, но съ значительно большимъ приближеніемъ къ природѣ и съ большей мягкостью, находимъ мы

на фрагментъ всадника въ Акропольскомъ музеѣ подѣ № 590 (рис. 18) изъ паросскаго мрамора <sup>1)</sup>. Сохранились только торсъ отъ начала шеи и верхняя часть ногъ всадника <sup>2)</sup>. Торсъ этотъ суживается къ талии въ немного вогнутой линіи сильнѣе, чѣмъ только что разсмотрѣнный нами торсъ Аполлона. Ключицы, выгнутыя внизъ менѣе сильно, обозначаются довольно рельефно и правдиво; грудные мускулы, значительно выступающіе, моделированы въ переходѣ къ плоскости реберъ мягче; раздѣленіе



Рис. 18. Статуя всадника. Акроп. муз. № 590.

между ними больше, рисунокъ ихъ правдивѣе. Ближе всего къ предыдущему этотъ торсъ по моделировкѣ живота, который обрамленъ здѣсь не только сверху, но и съ боковъ рѣзко очерченною линіей, обхватывающей животъ до члена въ формѣ эллипсиса; заключенная въ этомъ эллипсисѣ площадь раздѣлена тремя горизонтальными линіями съ *linea alba*, идущей отъ грани грудной кѣтки до пупа, на 6 частей, едва-ли представляя въ этихъ линіяхъ дальнѣйшую переработку, въ духѣ естественности, стилизованныхъ линій статуи Аполлона. Пупъ какъ-бы лѣзетъ изъ лопнувшей, по горизонтальной линіи, кожи. Членъ, безъ волосъ, выдѣляется изъ нижней части живота безъ всякаго посред-

<sup>1)</sup> Lepsius, Marmorstudien, 73, № 47.

<sup>2)</sup> Musées d'Athènes, XII и 'E φ. ἀρχ. 1887, πιν. 2.

ствующаго возвышенія мускуловъ, въ видѣ тонкой, суживающейся  
вишви, не закрывая мошонки. Мягкія части развиты сильнѣе, чѣмъ  
у Аполлона, спина же и особенно лопатки совершенно тождественны  
въ обѣихъ статуяхъ.

Конечно, этотъ торсъ исполненъ позже первой статуи, но несо-  
мнѣнно, что принципы моделировки у нихъ одни и тѣ же это ясно;



Рис. 19. Статуя Мосхофора. Акроп. муз. № 624.

свидѣтельствуеетъ о происхожденіи ихъ изъ одной школы, представляю-  
щей дальнѣйшее развитіе указанныхъ принциповъ въ духѣ свойствен-  
наго аттику реализма въ Мосхофорѣ.

Статуя Мосхофора (рис. 19 и 20), водворенная въ настоящее время  
въ Акропольскомъ музеѣ на своемъ пьедесталѣ, въ видѣ четырехугольнаго

поросоваго блока, съ надписью „Κόμβος ἀνέθηκεν ὁ Πάλου“, подъ № 624 <sup>1)</sup>, представляетъ бородатаго мужа, несущаго на плечахъ теленка. Онъ выступаетъ впередъ лѣвой ногой, но на обѣихъ ногахъ стоитъ одинаково твердо. Руки подняты у него на высоту груди, гдѣ онѣ держатъ ноги теленка. Одѣтъ Мосхофоръ только въ хлену, накиннутую со спины на



Рис. 20. Статуя Мосхофора. Акроп. муз. № 624.

оба плеча и оставляющую открытою всю переднюю часть туловища. [Большая часть этой статуи, исполненной изъ гиметтскаго мрамора <sup>2)</sup>,

<sup>1)</sup> Принадлежность этого блока статуѣ Мосхофора вполне доказалъ Winter, *Der Kalbträger und seine kunstgeschichtliche Stellung. Ath. Mitt.* XIII (1888), 113—136.

<sup>2)</sup> L e r s i u s, *Griechische Marmorstudien*, 76, № 95. Такой мраморъ найденъ имъ въ древнихъ ломкахъ при нижнемъ выходѣ Кахорейма, на западномъ склонѣ Гиметта, въ 6 в. юго-востокъ отъ Аенны.

была найдена еще въ 1864 году <sup>1)</sup>, а въ 1887 году были найдены подставка ея съ вдѣланнымъ въ ней плитомъ статуи съ ступнями и два куска средней части ногъ. Теперь, такимъ образомъ, статуя недостаетъ только значительной части ногъ, кончика бороды и верхней поверхности кистей].

По моделировкѣ тѣла и одежды и по трактовкѣ мрамора, эта статуя очень напоминаетъ намъ многія изъ поросовыхъ скульптурныхъ произведеній <sup>2)</sup>. Самсе построение группы тако, чтобы получалось возможно большее количество большихъ плоскостей, указываетъ ту технику, въ которой работала школа, создавшая исполнителя этой статуи. Въ этой техникѣ нѣтъ мѣста тонкимъ деталямъ, намѣчаются только общія плоскости, а потому и произведенія сами являются тяжелыми, угловатыми, сухими. Чтобы нагляднѣе показать родство статуи Мосхофора съ поросовыми скульптурами, мы обратимся теперь къ детальному сравненію ихъ.

Начнемъ съ головы, которая напоминаетъ намъ такъ называемую синюю бороду, очень близкую къ головѣ Мосхофора по принципамъ построения и какъ бы принадлежитъ къ одному семейству съ нею. Тотъ же низкій, довольно широкий, суживающійся къ бокамъ лобъ, немного вдавленный при переходѣ къ носу, та же постановка и форма глазъ, широко открытыхъ и почти равномерно суживающихся къ обимъ угламъ. Брови немного приподняты скульптурно. Отъ лба и отъ щекъ отдѣляютъ глазъ и въ той и другой головѣ глубокія, почти полукруглыя углубленія, у вѣшняго угла раздѣленные замѣтнымъ острымъ ребромъ. Глазное яблоко сидитъ довольно глубоко подъ толстыми, круто къ яблоку обрѣзанными, вѣками. Радужная оболочка у Мосхофора выдолблена, и это углубленіе было заполнено кристаллоподобною массой. Этого нѣтъ въ „синей бородѣ“, но тамъ окруженная глубокой линіей радужная оболочка и углубленный зрачекъ представляются явными предшественниками этой формовки. Ротъ прорѣзанъ у обихъ головъ одинаково сухо, и губы и у той и у другой переданы только въ общемъ, безъ деталей; углы рта значительно приподняты. Отъ щекъ носъ и ротъ отдѣляются рѣзкою складкою, идущею отъ начала ноздрей къ подбородку; надъ серединой рта и подъ нимъ обозначены въ природѣ

<sup>1)</sup> Bull. dell' Inst. 1864, 86. 132 и 1867, 76; Arch. Zeit. 1864, 169, Taf. 187. Она значится въ каталогахъ Sybel'я Katalog der Sculpturen zu Athen, Marburg, 1881, № 5005; Milchhöfer, Die Museen Athens, № 55. Изображенія: Brunn-Bruckmann, 6; Musées d'Athènes, pl. XI; Gaz. archéol. 1878, pl. VI; Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 162; Overbeck, Plastik<sup>4</sup> I, Fig. 38.

<sup>2)</sup> См. Lechat, Rev. arch. 1889, (XVIII), 290—292.

наблюдающіяся ямки, какъ это мы видѣли также и на поросовой головѣ № 51 (рис. 6). Борода у обѣихъ головъ обозначена только въ общей массѣ, въ рѣзкомъ подъемѣ надъ поверхностью щекъ; отъ уха отдѣляетъ ея поверхность глубокая борозда. Эту манеру трактовки головы находимъ мы уже у Юлая на фронтоѣ съ Гидрой (рис. 1), а также у поросовой головы № 51 и на многихъ кипрскихъ статуяхъ. Переходъ отъ бороды къ шеѣ переданъ рѣзко въ вогнутой поверхности, какъ у афинской статуи Аполлона № 71 (рис. 17). Уши, посаженные невысоко, обработаны въ очень маломъ подъемѣ не детально и крайне условно. Волоса у Мосхофора трактованы надъ лбомъ, въ той же манерѣ, что и въ поросовой головѣ № 51,— въ формѣ выпуклыхъ квадратиковъ съ отбитыми углами, а изъ-за ушей на грудь спускаются въ трехъ ниткахъ массивныхъ бусъ, напоминающихъ косы женскихъ поросовыхъ статуй; только тутъ бусы менѣе круглы и не уменьшаются къ концамъ, какъ это находимъ мы и на головѣ Персея въ селинунтской метопѣ. Верхъ головы оставленъ совершенно гладкимъ; на темени сохранилось углубленіе, заполненное свинцомъ и желѣзнымъ стержнемъ, конечно, никакъ не служившимъ для укрѣпленія металлической шапочки, какъ все еще упорствуетъ Овербекъ <sup>1)</sup>, а мениска <sup>2)</sup>. Невозможность существованія шапочки подтверждается хорошо видимой съ боку широкой теніей, обозначенной скульптурно. Очевидно эта необработанная часть головы должна была быть покрыта темной краской.

Одежда передана безъ всякихъ складокъ, въ гладкихъ, плотно охватывающихъ тѣло поверхностяхъ, и край ея обрисовывается надъ поверхностью тѣла въ незначительномъ подъемѣ; бордюръ одежды обозначенъ врѣзанной линіей. Употребленіе этой врѣзанной линіи для очертанія внутреннихъ контуровъ Шнейдеръ <sup>3)</sup> считаетъ очень характерной въ статуѣ Мосхофора, совершенно справедливо сближая, по манерѣ ея примѣненія, эту статую не только съ поросовыми произведеніями, но и съ тѣми двумя мраморными торсами, о которыхъ мы только-что говорили.

Къ этимъ послѣднимъ торсамъ, далеко ихъ превосходя, приближается статуя Мосхофора и вообще по моделировкѣ нагаго тѣла и по общей формѣ. Шея его не моделирована: не передано ни мускуловъ, ни возвышенія хряща и только внизу у ключицъ едва замѣтно углубленіе шейной ямки. Слабо проявляются и ключицы, поставленныя

<sup>1)</sup> Plastik<sup>4</sup> I, 120. Шапочку признавалъ и Milchhöfer въ Die Museen Athens.

<sup>2)</sup> Perganoglu первый предположилъ тутъ мениска. Bull. dell' Inst 1864, 86.

<sup>3)</sup> Verhandl. der 40. Philologenversammlung, 351.

значительно вертикальнѣе, чѣмъ у первыхъ торсовъ, и въ этомъ свазывается дальнѣйшее движеніе по тому пути, на который вступилъ уже торсъ всадника. Мускулы груди слишкомъ близко подходятъ къ плечу и неестественно просвѣчиваютъ чрезъ прилегающую тутъ одежду. Въ общихъ контурахъ, но въ довольно опредѣленныхъ линіяхъ выступаютъ мускулы рукъ. Локти округлены и исполнены безъ деталей; лучевая кость съ ея шарообразнымъ концомъ выступаетъ очень рѣзко. Грудная клѣтка отдѣляется отъ площади живота по тѣмъ же принципамъ, что и въ разсмотрѣнныхъ нами торсахъ, но ограничивающія его дугообразныя, большого радіуса, линіи встрѣчаются подъ болѣе тупымъ угломъ. Подъ прикрывающей бока одеждой не видно, какъ линіи эти идутъ далѣе, но едва-ли онѣ обхватываютъ весь животъ, какъ у торса всадника. Въ дѣленіи площади живота тѣ же принципы, но мы встрѣчаемъ тутъ уже четыре горизонтальныя линіи, причемъ четвертая, подъ самымъ угломъ грудной клѣтки явилась изъ наблюденія подъема мускуловъ въ этомъ мѣстѣ. Пупъ сидитъ на нижней изъ линій и помѣщается въ ромбоидальномъ углубленіи, образованномъ пересѣченіемъ этой углубленной линіи съ *linea alba*; моделированъ онъ въ формѣ приподнятаго волочка. Стилизація этихъ линій смягчается болѣе правдивымъ расширеніемъ и углубленіемъ въ бокамъ живота. Въ широкомъ, различной силы углубленіи идетъ, сильно падая, нижняя линія живота, естественно отдѣляя площадь его отъ ногъ. Вообще, въ моделировкѣ площади живота проявляется уже значительная наблюдательность и стремленіе къ передачѣ реальной правды.

Отъ ногъ сохранились только ступни и верхняя часть праваго бедра, развитаго болѣе, чѣмъ обычно у мужчинъ, что постоянно встрѣчается въ архаической скульптурѣ. Мягкія части мало развиты и въ этомъ отношеніи занимающая насъ статуя очень напоминаетъ торсъ Аполлона № 71 (рис. 17). Особенно интересна сохранившаяся до насъ ступня, въ своей моделировкѣ ясно показывающая, насколько исполнитель Мосхофора, а слѣдовательно и его школа, — такъ какъ художникъ того времени, несомнѣнно, былъ связанъ традиціями школы, — были близки къ реальному воспроизведенію природы и до чего чужда была имъ абстракція. Предъ нами не идеальная нога, а та самая, которая была въ данный моментъ передъ глазами художника, со всею ея не-правильностью. Правилень только ноготь большого пальца, уходящій, углубляясь, подъ кожу, остальные же всѣ какъ бы сползли впередъ, представляя некрасивую, но правдивую картину. Очевидно, исполнена была нога съ нагуры.

Спина Мосхофора прикрыта хленой и поэтому моделирована только въ самыхъ общихъ формахъ.

Совершенно справедливо сближаютъ Мосхофора съ поросовыми скульптурами и по правдивости передачи фигуры телянка. Это совершенно та же правдивость, что и въ фигурѣ быка въ поросовомъ рельефѣ (рис. 13),—поразительная по близости къ природѣ во всѣхъ случаяхъ нормальнаго положенія, не исключающая однако ошибокъ въ подробностяхъ: какъ въ поросовой группѣ невозможно положеніе задней лѣвой ноги, такъ тутъ обѣихъ переднихъ; въ то же время трудно передать заднюю часть и морду телянка правдивѣе, чѣмъ это сдѣлано въ группѣ Мосхофора.

На этомъ мы кончимъ съ анализомъ формъ этой группы, судя по начертанію надписи, относящейся къ аттической школѣ до 60 ол., т.-е. до 536 года до Р. Х., и обратимъ вниманіе еще только на то, что отсутствіе детальной скульптурной трактовки, конечно, должно было требовать раскраски. Ея теперь не замѣтно, но при находкѣ статуи Кюнце <sup>1)</sup>, по сообщенію Руссопула, отмѣтилъ слѣды красокъ—красной и синей, изъ которыхъ въ недавнемъ прошломъ Леша <sup>2)</sup> видѣлъ слабые остатки синей въ болѣе закрытыхъ мѣстахъ, какъ, напр., подъ телянкомъ на груди, гдѣ мраморъ не былъ полированъ.

Последнимъ проявленіемъ поросовой техники въ мраморѣ мы, въ слѣдъ за Леша <sup>3)</sup>, считаемъ фрагментъ високаго рельефа изъ нижняго бѣлаго пентелійскаго мрамора <sup>4)</sup>, найденный на Акрополѣ въ 1888 году <sup>5)</sup> и стоящій теперь въ Акропольскомъ музеѣ подъ № 622 (рис. 21). Въ этомъ фрагментѣ представляется намъ мужская фигура почти до пояса. [Недостаеъ въ ней правой руки отъ самаго плеча и до вѣсти, держащей у груди сирингъ, и отъ лѣвой — локтя и вѣсти]. На головѣ, съ длинными, за спиною развѣвающимися волосами, одѣтъ пилосъ — конусообразная войлочная шапочка, на тѣлѣ плотно облегающій его хитонъ и поверхъ его, я



Рис. 21. Рельефъ, изображающій Гермеса. Акроп. муз. № 622.

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. 1864, 169.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 137.

<sup>3)</sup> Revue arch. 1889 (XVIII), 293.

<sup>4)</sup> Lepsius, Marmorstudien, 75, № 74.

<sup>5)</sup> Bull. de corr. hell. XII (1888), 243.



бы сказать, небрида. Палось и сирингъ даютъ основаніе видѣть въ этой фигурѣ изображеніе Гермеса.

По построению фигуры, нужно сблизить этотъ рельефъ съ древнѣйшимъ фрагментомъ статуи всадника (рис. 18), а по деталямъ лица и по манерѣ моделировки его съ Мосхофоромъ, хотя и по пропорціямъ, и по общей формѣ построения лицо этого рельефа значительно отличается отъ лица Мосхофора, скорѣе напоминая лицо поросовой женской статуэтки № 52 (рис. 14), съ которой общее имѣетъ въ трактовкѣ волосъ и въ отогнутыхъ впередъ колоссальныхъ ушахъ. Слѣды поросовой техники проявляются въ сухомъ, недетальномъ прорѣзѣ рта, отдѣленіи подбородка отъ нижней губы, глазъ отъ лба и щекъ, въ рѣзкомъ обрѣзѣ вѣкъ и сильномъ выступѣ подбородка; слѣды ея проявляются и въ фигурѣ, — въ тяжелой формировкѣ плечъ, натянутости хитона и небриды и рѣзкой грани ихъ съ тѣломъ. Въ моделировкѣ шеи мы видимъ сильный шагъ впередъ: въ ней намѣченъ кадыеъ и главные мускулы, управляющіе движеніемъ головы (*musc. sterno-cleido-mastoideus*). Правая рука, держащая сирингъ, плоска и безъ всякой моделировки; лѣвая моделирована очень тяжело. Отличается этотъ рельефъ отъ большинства поросовыхъ скульптуръ, кромѣ статуэтки № 52, и по формѣ глазъ: нижнее вѣко представляетъ почти прямую линію, верхнее изогнуто въ тупой уголъ, слезника почти незамѣтно; глазное яблоко выпукло. Это сходство можетъ быть небезынтересно для сужденія о томъ вліяніи, подѣ которымъ находился работавшій этотъ рельефъ художникъ, неоспоримо вышедшій изъ той же аттической школы, что и исполнитель Мосхофора, но значительно двинувшійся уже впередъ по пути развитія. Конечно, это произведеніе нужно отнести во вторую половинѣ VI вѣка и нельзя не признать въ немъ нѣкоторыхъ новыхъ началъ.

Нельзя не видѣть нѣчто новое и въ статуяхъ писцовъ, дошедшихъ до насъ въ трехъ экземплярахъ различной величины и несомнѣнно не отъ одного времени, а представляющихъ, по крайней мѣрѣ, два момента въ развитіи даннаго типа. Эти статуи, стоящія въ Авропольскомъ музеѣ подъ №№ 144 (рис. 22), 146 и 629 (рис. 23), исполнены изъ того же матеріала, что и предыдущая <sup>1)</sup>. Фрагменты, дошедшіе до насъ, представляютъ различную сохранность: отъ статуи № 146 <sup>2)</sup> сохранилась намъ только нижняя часть до пояса (0,28 высоты, 0,21 глубины и 0,15 ширины), причемъ недостаетъ еще и ступней ногъ до подъема; на диптихѣ, лежащемъ на колѣняхъ, сохранились всѣ пять пальцевъ лѣвой

<sup>1)</sup> Lepsius, Marmorstudien, 74, № 68, 69 и 70.

<sup>2)</sup> Изображеніе дано въ *Ath. Mitt.* VI (1881), Taf. VI, 2.

руки, державшей диптихъ, а отъ правой—только слѣды ея висти, лежавшей на диптихѣ. Объ этомъ фрагментѣ упоминаетъ еще Россъ <sup>1)</sup> въ 1836 году, какъ о женской фигурѣ, въ пропорціи членовъ которой, въ симметричности позы и въ одеждѣ виденъ строгій египтизированный стиль. За женскую же статую считаютъ ее и Шёлль, и Зибель, принимающіе лежащій на колѣняхъ статуи предметъ за шва-тулку съ открытой крышкой <sup>2)</sup>. Впервые какъ мужскую опредѣлили ее Фуртвенглеръ <sup>3)</sup>, признавшій въ ней, какъ и во фрагментѣ № 629, писца храма Аѳины, лѣвой рукой держащаго диптихъ, правой пишущаго на немъ стилемъ. Отъ статуи № 144 (рис. 22) (0,42 высоты, 0,27 глубины и 0,15 ширины), найденной въ 1882 году <sup>4)</sup>, сохрани-



Рис. 22. Статуя писца. Акроп. муз. № 144.



Рис. 23. Статуя писца. Акроп. муз. № 629.

лась еще и правая половина груди, водворенная на нижнюю часть фигуры Студничкой <sup>5)</sup>. До пояса обѣ маленькія фигуры плотно завернуты въ гиматій; грудь у послѣдней изъ нихъ обнажена.

Третьей статуѣ № 629 (рис. 23), по размѣрамъ значительно большей предыдущихъ (0,62 высоты, 0,31 глубины и 0,20 ширины), въ настоящее время, послѣ реставраціи, предложенной Студничкою <sup>6)</sup>, недо-

<sup>1)</sup> Archäol. Aufsätze, I, 111. См. Sybel, Katalog, № 5059.

<sup>2)</sup> Müller-Schöll, Arch. Mitt. aus Griechenland, I, 27, 16; Sybel, Katalog, № 5090; ср. Milchhöfer, Die Museen Athens, № 50.

<sup>3)</sup> Marmore von der Akropolis. Ath. Mitt. VI (1881), 174.

<sup>4)</sup> Mylonas, 'Εφ. ἀρχ. 1883, 40, 8.

<sup>5)</sup> Zusammensetzungen im Akropolismuseum. Ath. Mitt. XI (1886), 358.

<sup>6)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 359. Изобразж. въ Ath. Mitt. VI (1881), Taf. VI, 1 и XI (1886), Taf. IX, 3.

стаетъ только головы, всей правой стороны ниже пояса, кисти лѣвой руки и ступней ногъ выше подъема; нѣтъ и диптиха на колѣняхъ, но слѣды его ясно видны. Гиматій не только закутываетъ ноги по поясъ, но прикрываетъ еще и лѣвое плечо. Въ 1866 году была найдена только лѣвая половина этой статуи, такъ гладко обрѣзанныя, что ее считали за высокій рельефъ <sup>1)</sup>, и только Фуртвенглеръ установилъ правильное пониманіе ея, какъ статуи <sup>2)</sup>.

Сидѣнье у всѣхъ этихъ статуй имѣетъ форму кубическаго блока, которому въ первыхъ двухъ фрагментахъ только краской, въ послѣднемъ же и скульптурно, придана форма дифра. Поверхность блока между ножками, а у послѣдней статуи и подушка на немъ, окрашены въ красный цвѣтъ, самыя же ножки и сидѣнье у малыхъ статуэтокъ окрашены въ синій (теперь зеленый цвѣтъ); у большой этой окраски не видно. На лѣвой сторонѣ статуи № 146 бордюръ гиматія выдѣленъ зеленой и красной красками; этотъ бордюръ виденъ также внизу и на небольшомъ отворотѣ у пояса. Краснаго цвѣта также подошва, а правая нога, сверху темноватаго цвѣта, очевидно, обута въ сапогъ. Срединна диптиховъ краснаго цвѣта и боковая сторона ихъ покрыты воскомъ. У большой статуи замѣтны слѣды синей краски на бордюрѣ одежды и красной въ широкой полосѣ по подолу. Ноги малыхъ статуй стоятъ на скамеечкѣ; вѣроятно, скамеечка была и у большой, но тамъ она не сохранилась.

Первыя двѣ статуи тождественны по позѣ: пишущій сидитъ, вытянувшись, и его ноги согнуты подъ прямымъ угломъ; большая статуя въ этомъ отношеніи далеко ушла впередъ; положеніе болѣе правдиво, такъ какъ туловище немного наклонено впередъ, какъ это наблюдается у пишущаго, бедро не горизонтально, а нѣсколько наклонно, какъ принято для сидящихъ фигуръ у послѣдующихъ статуй. Значительный шагъ впередъ представляетъ послѣдняя фигура по моделировкѣ тѣла. Это замѣтно не столько въ моделировкѣ ногъ, опредѣленно сквозящихъ черезъ плотно облегающую ихъ одежду, сколько въ обнаженной части туловища. Въ ногахъ рѣзко очерчивается колѣнная чашечка и выступаетъ берцовая кость, а у большой статуи обрисовываются и мускулы икръ съ внутренней стороны. Грудь у статуи № 144 моделирована въ общихъ подъемахъ мускуловъ; у большой довольно рѣзко очерчены нижняя линия грудной клѣтки, подобно Мосхофору, но въ болѣе сложной линіи, имѣющей свой прототипъ въ фигурѣ Геракла древнѣйшаго акропольскаго

<sup>1)</sup> Pervanoglu, Bull. dell' Inst. 1867, 75; Sybel, Katalog, № 5090.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. VI (1881), 177; Milchhüfer, Die Muscen Athens, № 55.

фронтонна, — и мускулы груди, на которыхъ пуговицеобразно выступаетъ сосокъ, какъ у разсмотрѣнныхъ нами выше торсовъ Аполлона (рис. 17) и всадника (рис. 18); ключицы намѣчены очень блѣдно, хотя несомнѣнно намѣчены; шея моделирована нѣжно, правдиво, очень замѣтна шейная ямка; плечи опускаются гораздо сильнѣе, чѣмъ у статуи № 144, хотя моделировка ихъ уже правдиво намѣчена и у послѣдней; у обѣихъ статуй рѣшительно выступаетъ плечевое яблоко. Моделировка правой руки передана въ общихъ чертахъ такъ же вѣрно, какъ въ скульптурахъ большаго мраморнаго фронтонна съ Писистратова храма Аены. Кисть правой руки сжата въ кулакъ, въ которомъ писецъ держалъ стиль тѣмъ же способомъ, каковымъ держитъ кисть живописецъ на вазѣ изъ Руво съ изображеніемъ сценъ изъ керамической мастерской <sup>1)</sup>.

Необходимо согласиться съ Фуртвенглеромъ, что въ постановкѣ и формовкѣ древнѣйшихъ, по крайней мѣрѣ, статуй нельзя не видѣть большаго соответствія принципамъ и приемамъ Египта и рѣшительной противоположности приемамъ композиціи и исполненія сидящихъ статуй съ іонійскихъ береговъ Малой Азіи, такъ какъ въ первыхъ, въ противоположность мягкимъ, широкимъ, преувеличенной полноты, формамъ послѣднихъ, выступаютъ формы, заключенныя ясными линиями и опредѣленно вырисовывающіяся даже и подъ плотно прилегающею къ нимъ одеждою. Но въ то же время нельзя не замѣтить, вмѣстѣ со Шнейдеромъ, въ этихъ статуяхъ и дальнѣйшаго развитія принциповъ, проявляющихся и въ другихъ мраморныхъ статуяхъ, найденныхъ на Акрополѣ, и особенно въ большинствѣ статуй коръ. Съ этими послѣдними сходится большая статуя и въ манерѣ передачи одежды, едва ли представляющей дальнѣйшее развитіе приемовъ трактовки одежды Мосхофора, хотя бы и чрезъ какое-либо посредство, какъ склоненъ, по видимому, думать Шнейдеръ <sup>2)</sup>. Я готовъ видѣть моментъ дальнѣйшаго развитія отмѣченныхъ нами приемовъ трактовки одежды въ параллельныхъ складкахъ, переданныхъ около ногъ у большой статуи вѣзанными линиями, и даже въ незначительно приподнимающихся складкахъ одежды около ногъ и на сидѣннѣ у фрагментовъ малыхъ статуй, но никакъ не могу не признать въ значительно приподнимающихся складкахъ одежды на плечахъ и между лѣвой ногой и сидѣннемъ у большой статуи нѣкоторой родственности съ манерой передачи складокъ у гимнастіи на плечѣ женской статуи Акропольскаго музея № 680 (Musées d'Athènes VIII), а также не могу не видѣть нѣчто безусловно новое,

<sup>1)</sup> *Annali dell' Inst.* 1876, D. E.; Blümmner, *Technologie* II, 85.

<sup>2)</sup> *Verhandl. der 40. Philologenversammlung*, 351.

воспринятое извнѣ, а не развившееся изъ прежняго въ расположеніи края гиматія зигзагами на груди. Мнѣ кажется, нѣкоторое разрѣшеніе вопроса, откуда пришло это новое, даетъ намъ статуя, найденная тамъ же на Акрополѣ и теперь стоящая въ той же залѣ Мосхофора, подъ № 633 (рис. 24), въ которой Шнейдеръ <sup>1)</sup> желаетъ видѣть дальнѣйшее развитіе приѣмовъ трактовки одежды большой статуи писца.



Рис. 24. Мужская статуя Акроп.  
муз. № 633.

Эта статуя, исполненная изъ пароскаго мрамора <sup>2)</sup>, представляетъ мужа, одѣтаго въ широкій іонійскій хитонъ съ рукавами до локтя и гиматій, закинутый чрезъ лѣвое плечо. [Недостаётъ головы и шеи, кисти лѣвой руки, правой руки отъ локтя, куска у середины ногъ и нижней части ногъ, ниже колѣна]. Одежда, несмотря на массу складокъ, такъ плотно прилегаетъ къ тѣлу, что съвозъ ея выступаетъ моделировка груди и очертанія ногъ; у нижняго края живота одежда приподымается, ясно характеризуя полъ. Повидимому, лѣвая опущенная рука поддерживала одежду, а правая была вытянута впередъ съ какимъ-нибудь атрибутомъ. Нижняя часть правой руки отъ локтя была исполнена изъ особаго куска и укрѣплена тѣмъ способомъ, который мы очень часто встрѣчаемъ на женскихъ статуяхъ этого же времени. Этотъ способъ, о которомъ подробно говорятъ Каввадій и Леша <sup>3)</sup>, состоитъ въ томъ, что въ верхней части

руки у локтя выдалбливается глубокое цилиндрическое углубленіе, въ которое и вставляется нижняя часть руки, причѣмъ, чтобы этотъ вставленный кусокъ держался крѣпче, вся рука и вставленный кусокъ просверливаются цилиндрическимъ отверстиемъ насквозь и это отверстие заполняется мраморнымъ цилиндромъ и заливается цементомъ, составленнымъ изъ мрамора же, такъ, что нельзя даже замѣтить его. Этотъ приѣмъ исполненія статуй, равно какъ и постановку ея, находимъ мы въ статуяхъ коръ островнаго про-

<sup>1)</sup> о. с. 352, № 52.

<sup>2)</sup> Lepsius, Marmorstudien, 70, № 19.

<sup>3)</sup> Musées d'Athènes, 7 и Bull. de corr. hell. 1890 (XIV), 455.

исхожденія, или исполненныхъ подъ ихъ вліяніемъ. Тамъ же находимъ мы и край верхней одежды, драпированной на груди такъ же, какъ въ нашей статуѣ, и форму рукавовъ, собранныхъ въ мелкія складки, какъ видно на лѣвой рукѣ нашей статуи. Манера трактовки хитона напоминаетъ намъ женскія самосскія статуи Акропольскаго музея, но въ этихъ послѣднихъ нѣтъ другихъ чертъ, характеризующихъ нашу статую. Съ островными статуями сближаютъ нашу статую еще опредѣленность контуровъ и сильное просвѣчиваніе изъ-подъ одежды формъ тѣла, особенно на груди и ногахъ. Совершенно въ такой одеждѣ, въ также трактованномъ хитонѣ, находимъ мы мужскую статую на Кипрѣ <sup>1)</sup>. Коллинсонъ <sup>2)</sup> считаетъ эту статую за іонійское, малоазійское произведеніе, съ чѣмъ мы согласиться не можемъ; но едва ли она и чисто аттическое произведеніе, и едва ли форма одежды ея могла развиваться на аттической почвѣ безъ посторонняго вліянія. Судя по изяществу трактовки и сравнительной детализировкѣ, по передачѣ мускулатуры груди, мы должны эту статую отнести нивакъ не ранѣе второй половины, а сказалъ бы, послѣдней трети VI вѣка. Близость нѣкоторыхъ деталей передачи одежды ея съ деталями одежды большой статуи писца указываетъ на то, что исполнителю послѣдней были извѣстны произведенія такого рода и онъ не пренебрегалъ пользоваться этимъ знакомствомъ, расширяя имъ область собственныхъ наблюденій.

Въ разсмотрѣнныхъ нами выше мраморныхъ произведеніяхъ аттическаго происхожденія мы видѣли постоянно нѣкоторую условность, по крайней мѣрѣ, въ моделировкѣ поверхности груди и особенно живота, причемъ не могли не замѣтить, что условность эта постепенно ступеньвалась. Совершенно другое направленіе въ пониманіи и передачѣ человѣческаго тѣла, какъ въ моделировкѣ, такъ и въ трактовкѣ, представляетъ недавно найденная въ южной Аттикѣ, въ мѣстечкѣ Καλόβια и до сихъ поръ еще не обнаруженная большая статуя Аполлона древнѣйшаго типа <sup>3)</sup>. Правда, поверхность этой статуи, древнѣйшей въ ряду исполненныхъ изъ пентелійскаго мрамора, довольно сильно пострадала отъ атмосферическихъ вліяній; однако, и настоящее состояніе ея даетъ возможность судить о трактовкѣ и модели-

<sup>1)</sup> Ohnefalsch-Richter, Kypros, Berlin, 1893, Tafel-Band, XLII, 7. A descriptive Atlas Cesnola Collection of Cypriote antiquities, Boston, 1885, LXIX, 454 и LXX, 455.

<sup>2)</sup> Hist. de la sculp. gr. I, 258, fig. 127.

<sup>3)</sup> Къ сожалѣнію, въ силу вѣятаго г. Каввадіемъ съ насъ обѣщанія, мы лишены возможности дать рисунокъ этой интересной статуи, которую г. Каввадій предполагалъ издать въ близкомъ будущемъ. Эта статуя, стоящая въ кладовой архаической залы, не попала еще въ каталогъ Каввадія и не имѣетъ номера.

ровеѣ ея и никакъ не допускаетъ мысли о какой-либо условности въ этомъ отношеніи. Подъемъ грудныхъ мускуловъ почти незамѣтенъ, а линія, отмѣчающей нижній край грудной кѣтки, совершенно нѣтъ. Широкая, но неглубокая полоса раздѣляетъ грудные мускулы; *linea alba* идетъ до пупа, горизонтальныхъ же дѣлений прямого брюшнаго мускула нѣтъ. Пупъ обозначенъ довольно сильнымъ круглымъ углубленіемъ. Незначительно приподнятый внизу животъ почти не отдѣляется отъ ногъ. На высотѣ пупа замѣтно суженіе талии и слабо отмѣчены углубленія по сторонамъ прямого мускула живота на этой линіи, соотвѣтствующія мѣстонахожденію сухожилій, ограничивающихъ прямой мускулъ. Довольно замѣтной впадиной отдѣляются плечи отъ грудныхъ мускуловъ. Широкія плечи спускаются незначительно. Шея передана грубо безъ всякой моделировки и очень сильно расшаряется книзу. Небольшая голова сидитъ прямо. Широкое лицо имѣетъ продолговатый овалъ. Къ сожалѣнію, лицо сильно пострадало въ нижней своей части: отбитъ подбородокъ и нижняя часть носа; незначительные остатки губъ позволяютъ только заключить, что углы рта едва-ли были подняты, а, можетъ быть, скорѣе опущены. Широкій лобъ обрамленъ волосами въ плоской дугѣ; испорченность волосъ надъ лбомъ не позволяетъ, къ сожалѣнію, судить о трактовкѣ ихъ. Уши сидятъ высоко. Особый интересъ представляетъ оригинальная форма глазъ, посаженныхъ совершенно прямо. Длинные, но неукія и замѣтно выпуклыя глазныя яблоки обрамлены рѣзко очерченными въ видѣ шнура вѣками, изъ которыхъ верхнее выгнуто немного сильнѣе нижняго. Длинные волосы зачесаны назадъ въ широкихъ, выпуклыхъ, раздѣленныхъ на продолговатыя бусы прядяхъ и падаютъ на спину, немного суживаясь у плечъ въ общей массѣ.

По пониманію формъ и по степени развитія моделировки я отнесъ бы эту статую къ одному времени со статуей изъ святыни Птойскаго Аполлона, стоящей въ Національномъ музеѣ Аѣинъ подл. № 11 <sup>1)</sup>: но совершенно различаются эти статуи одна отъ другой по принципамъ трактовки: въ то время, какъ Аполлонъ изъ Птойской святыни обнаруживаетъ несомнѣнное происхожденіе въ школѣ, выработавшейся на деревянной техникѣ, Аполлонъ изъ Каливій, по своимъ мягкимъ переходамъ, принадлежитъ школѣ съ мраморной техникой. Время исполненія этой статуи не можетъ быть далеко отъ середины VI вѣка, когда въ Аттікѣ работали уже, какъ показываютъ надписи съ именемъ Аристіона, паросскіе художники, несомнѣнно мраморщики.

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XI (1887), 184, 6.

Къ тому же направленію должны мы отнести и акропольскую статую Аполлона третьяго типа (рис. 25) съ вытянутыми впередъ обѣими руками, найденную въ восточной стѣнѣ Акрополя, въ томъ мѣстѣ, гдѣ была древняя лѣстница, вырубленная въ скалѣ, на глубинѣ 15 метровъ. Въ настоящее время эта статуя помѣщена въ залѣ Мосхофора Акропольскаго музея подъ № 665 (у Шнейдера № 51)<sup>1)</sup>. Исполнена она изъ грубозернистаго островнаго мрамора<sup>2)</sup>. Къ сожалѣнію, передняя сторона ея сильно пострадала и даетъ только возможность догадываться о моделировкѣ ея, по задняя сторона, хотя и обвѣтрена, сохранилась весьма недурно. [Этой статуѣ недостаётъ головы съ большей частью шеи, лѣвой руки почти отъ самаго плеча и правой отъ локтя, правой ноги отъ колѣна и лѣвой немного выше]. По своей трактовкѣ и моделировкѣ, въ общемъ, примыкающая къ предыдущей, по степени развитія моделировки, она стоитъ по срединѣ между двумя статуями Национальнаго музея Аѳинъ изъ святилища Птоискаго Аполлона, № 12<sup>3)</sup> и № 20<sup>4)</sup>. Переходъ отъ шеи къ груди лишенъ мягкости; отмѣчена уже шейная ямка. Ключицы едва замѣтны въ верхней своей линіи. Мускулатура развита не менѣе, чѣмъ у статуи № 20. Животъ въ своей моделировкѣ ближе къ статуѣ № 12:



Рис. 25. Мужская статуя. Акроп. муз. № 665.

слабѣе обрисовывается нижній край грудной клѣтки и едва-ли такъ опредѣленно выступаетъ дѣленіе плоскости живота, какъ у № 20; не такъ опредѣленно вырисовывается и линія паховой складки. Переходъ отъ груди къ бокамъ рѣзче, чѣмъ у статуи № 20. Сильно выступаютъ мускулы на бокахъ надъ тазомъ и рельефно вырисовываются ямки у боковъ живота. Плечи, сильнѣе опускающіяся, чѣмъ у той и другой статуи изъ святилища Птоискаго Аполлона, и отодвинутыя немного назадъ, опредѣленно отдѣляются отъ грудныхъ мускуловъ. Мускулы рукъ обрисовываются сильнѣе, чѣмъ въ статуѣ № 12 (№ 20 не даетъ матеріала для сравненія въ этомъ отношеніи). Колѣни, судя по жалкимъ остаткамъ праваго, обрисовываются подобно № 12. Гораздо выше, чѣмъ моделировка груди, стоитъ

<sup>1)</sup> Schneider, o. c. 350.

<sup>2)</sup> Lepsius, Marmorstudien, 70, № 20.

<sup>3)</sup> Holleaux, Bull. de corr. hell. XI (1887), 185, 190, 7, pl. VIII.

<sup>4)</sup> Holleaux, Bull. de corr. hell. XI (1887), 275, pl. XIII и XIV.



моделировка спины, ничѣмъ не уступающая № 20. Правда, лопатки совершенно не обрисовываются, но углубленіе вдоль спиннаго хребта правильно развивается въ направленіи къ срединѣ и почти сглаживается у крестца, на высоту котораго отъ разрѣза ягодицъ поднимаются два расширяющихся кверху углубленія. Сильно развитыя ягодицы очерчены мягко, раздѣлены довольно глубоко. На бокахъ ихъ углубленій совсѣмъ не замѣтно. Словомъ, это тотъ же почти моментъ въ развитіи типа, что представляетъ и Птойскій Аполлонъ № 20, но едва-ли нужно искать ему тотъ же источникъ, который указываетъ для Птойскаго Аполлона Оллд<sup>1)</sup>, — сивіонскую школу временъ Канаха; мнѣ представляется, что этотъ моментъ развитія моделировки могъ совершенно самостоятельно проявляться въ отдѣльныхъ школахъ и что наша статуя опредѣленно, по своей моделировкѣ, могла развиваться на аттической почвѣ изъ предшествовавшей статуи. Время этого развитія моделировки должно падать, приблизительно, на послѣднюю треть VI столѣтія.

Недалеко отъ этой статуи по времени исполненія поставилъ бы я довольно большую статую изъ паросскаго мрамора<sup>2)</sup>, находящуюся на шкапу въ залѣ терракоттъ Акропольскаго музея подъ № 145<sup>3)</sup> (рис. 26). Сохранился до насъ только торсъ этой статуи, принадлежавшей, судя по лежащей на лѣвомъ плечѣ кисти правой руки, какой-то группѣ, композицію которой однако возстановить невозможно. [Недостають головы и шеи, рукъ почти отъ самаго плеча и ногъ, — правой почти отъ самаго начала и лѣвой немного выше колѣна]. Этотъ фрагментъ представляетъ совершенно новую, полную жизни композицію. Мужъ, тутъ изображенный, замашнувшись копьемъ, высоко поднялъ правую руку, лѣвую же выставилъ впередъ, прикрывая себя, по всей вѣроятности, щитомъ. Это движеніе довольно удачно передано и во всемъ тѣлѣ, сильно подавшемся впередъ всей лѣвой стороною; стоитъ этотъ мужъ, очевидно, на обѣихъ ногахъ, впередъ выставивъ лѣвую. Голова его, насколько позволяетъ судить о томъ остатокъ шеи, повернута влѣво, въ сторону противника. Широкія плечи приподняты неодинаково, соотвѣтственно смыслу движенія рукъ. Ключицы, если и не отмѣчены опредѣленно, все же очень ясно обозначаютъ переходъ отъ шеи къ груди. Неособенно сильно развитые мускулы груди опять-таки опредѣленно слѣдуютъ движенію и

<sup>1)</sup> Holleaux, Statue archaïque, trouvée au temple d'Apollon Ptoos. Bull. de corr. hell. XI (1887), pl. XIII и XIV, 275—287.

<sup>2)</sup> Lepsius, Marmorstudien, 71, № 41.

<sup>3)</sup> Въ каталогѣ Акропольскаго музея, изд. 1892 года, по ошибкѣ, подъ № 145 значится четвертая, не существующая статуэтка писца.

правая сторона подтянута немного кверху на бокъ. Блѣдно отмѣчена нижняя грань грудной клѣтки, но мускулы живота переданы правдиво въ своемъ подъемѣ съ праваго бока, и ямка, опредѣляющая прямой мускулъ, на средней горизонтальной линіи особенно сильна. Мускулы надъ тазомъ по бокамъ приподняты, а паховая складка едва намѣчена. Пупъ имѣетъ форму вдавленнаго кружка, по сторонамъ котораго кожа какъ бы лопнула. Нижняя часть живота, соотвѣтственно движению, не-



Рис. 26. Фрагментъ группы. Авроп. муз. № 145.

много вобрана и едва замѣтно приподнята у мѣста прикрѣпленія члена. Ноги въ началѣ не отдѣлены другъ отъ друга. Спина, въ общемъ, передана недурно и углубленіе, идущее вдоль хребта, дѣлается шире и глубже на высотѣ живота и почти сглаживается, сильно расширяясь, на крестцѣ, снизу ограниченномъ двумя расходящимися къ бокамъ отъ разрѣза ягодицъ линіями. Довольно сильно развитыя ягодицы прорѣзаны неглубоко; на нихъ еще не замѣтно углубленій.

Я отнесъ бы эту статую по степени, обнаруживающей въ ней развитіе знанія моделировки тѣла, къ одному времени съ скульптурами

мраморнаго фронтона храма Писистрата, который мы должны отнести въ концу VI столѣтія.

Гораздо опредѣленнѣе, чѣмъ предыдущій торсъ, даетъ намъ очертаніе живота другой торсъ, сохранившійся отъ шеи до начала ногъ; онъ находится теперь въ первой комнатѣ малаго Авропольскаго музея и помѣченъ инвентарнымъ № 4075. Здѣсь мы находимъ площадь живота совершенно опредѣленно ограниченной нижнимъ краемъ грудной клѣтки, значительными углубленіями на высотѣ пояса и паховой складкой, причемъ послѣдняя исполнена довольно плоско. *Linea alba*, спускающаяся почти до половины разстоянія между пупомъ и волосами члена, дѣлитъ площадь живота совершенно опредѣленно на двѣ стороны, двумя же горизонтальными линіями, — одною на высотѣ пупа, другою на срединѣ разстоянія между нимъ и нижней границей грудной клѣтки, — каждая сторона дѣлится еще на три части. Пупъ помѣщенъ низко въ ромбональномъ углубленіи, образовавшемся изъ расширенія при встрѣчѣ *linea alba* съ нижней горизонтальной, и самъ представляетъ ромбональное же, съ закругленнымъ верхнимъ и нижнимъ углами, углубленіе, въ которомъ круглая выпуклость кверху уходитъ внутрь. Характернымъ въ этомъ торсѣ является еще очертаніе волосъ члена въ видѣ приподнятаго треугольника, на поверхности котораго волосы переданы были только краской.

Первый обратилъ вниманіе на этотъ торсъ Калькманнъ, указавшій на близость его (по моделировкѣ) къ эгинскимъ статуямъ <sup>1)</sup>). Моделировка живота, правда, сближаетъ его съ цѣлымъ рядомъ другихъ произведеній, какъ-то съ Аполлономъ Піомбино <sup>2)</sup>, съ бронзовымъ торсомъ изъ Флоренціи <sup>3)</sup>, съ большимъ луврскимъ торсомъ изъ Милета <sup>4)</sup>, съ Странфордскимъ Аполлономъ <sup>5)</sup> и со статуей юноши изъ птоискіихъ находокъ № 20 Аѳинскаго Національнаго музея <sup>6)</sup>; но онъ отличается отъ нихъ существенно тѣмъ, что *linea alba* продолжена ниже пупа, а, по наблюденію Калькманна, эта черта въ скульптурѣ замѣчается только у эгинетовъ, да и у нихъ, на восточномъ фронтонѣ, она значительно ступевывается. Сближаетъ съ эгинетами этотъ торсъ еще и общее очертаніе волосъ члена. Въ этомъ отношеніи еще болѣе къ эгинетамъ под-

<sup>1)</sup> Kalkmann, Archaische Bronze-Figur des Louvre. Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VII (1892), 132.

<sup>2)</sup> Brunn-Bruckmann, 79. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, pl. V.

<sup>3)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VII (1892), 132, Fig. 5.

<sup>4)</sup> Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique, pl. 22.

<sup>5)</sup> Brunn-Bruckmann, 51.

<sup>6)</sup> Bull. de corr. hell. XI (1887), pl. XIV.

ходить фрагментъ другого акропольскаго торса <sup>1)</sup>, зарисованный Кальманномъ на страницѣ 133 въ рисунокѣ № 3: въ этомъ послѣднемъ линія паховой складки изогнута такъ же, какъ у эгинетовъ фронтона, представляя въ этомъ направленіи дальнѣйшее развитіе сравнительно съ первымъ акропольскимъ торсомъ; замѣтно и продолженіе ниже пуца и бѣлой линіи. Эти особенности безусловно выдѣляютъ разсматриваемые нами акропольскіе торсы среди другихъ акропольскихъ и аттическихъ вообще скульптурныхъ находокъ, хотя въ то же время отраженіе ихъ мы находимъ въ цѣломъ рядѣ аттическихъ рисунковъ на вазахъ Евфронія и его современниковъ. На этихъ краснофигурныхъ кубкахъ строгаго стила въ фигурахъ среди многихъ экземпляровъ мы находимъ бѣлую линію продолженною ниже пуца и въ большинствѣ случаевъ даже до самаго члена, или, вѣрнѣе, волосъ его, причемъ часто въ фигурахъ съ такою линіей мы не встрѣчаемъ моделировки мускуловъ живота <sup>2)</sup>, хотя нерѣдко видимъ и послѣднюю <sup>3)</sup>; въ этомъ послѣднемъ случаѣ ею частью отмѣчены и зубчатая мышца на ребрахъ <sup>4)</sup>, такъ что въ общемъ моделировка мускуловъ въ фигурахъ этихъ вазъ стоитъ совершенно на высотѣ развитія ея у эгинетовъ, къ которой подходятъ иногда эти фигуры и по моделировкѣ мускуловъ голени <sup>5)</sup>, и по очертанію колѣнной чашки. Наконецъ, на нѣкоторыхъ отдѣльныхъ экземплярахъ встрѣчаемъ мы и крайне характерную для эгинетовъ общую форму площади, покрытой волосами, у члена <sup>6)</sup>. Всѣ эти черты характерны только для этой группы вазъ, развитіе стила которыхъ безусловно принадлежитъ времени незадолго до греко-персидскихъ войнъ, и ни позже, ни ранѣе не встрѣчается; въ данной группѣ вазъ эти черты во всей полнотѣ своей встрѣчаются уже на экземплярахъ, относящихся къ началу дѣятельности ихъ исполнителей и, слѣдовательно, относятся ко времени никакъ не позже начала V, если не конца VI столѣтія. Временность существованія этихъ чертъ моделировки въ аттической живописи не допускаетъ, по мнѣнію Кальманна, мысли

<sup>1)</sup> Wolters, Ath. Mitt. XII (1887), 266 и Gräf, Ath. Mitt. XV (1890), 22.

<sup>2)</sup> Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles, Berlin, 1893, XXVII Pheithinos; XXIX Hieron; XXXIII<sub>1,2</sub>, (сатиры); XXXVI Brygos; XLVIII Euphronios; LV, LX, LXI, LXII<sub>1,2</sub>, LXIII<sub>2</sub>—Onesimos.

<sup>3)</sup> Ibidem, III—Chachrylion; VIII (внутр.); XII (тоже мускулы живота только на мѣчевы)—Euphronios; XXVII, XXXIV, XXXV<sub>1</sub>, XLIII—Meister mit dem Kahlkopf; XLVII—Euphronios.

<sup>4)</sup> Ibidem, III—Chachrylion; XIII—Euphronios; XXVII—Brygos.

<sup>5)</sup> Ibidem, VIII, XII—Euphronios; XXIV, XXV—Pheithinos; XLIII—Euphronios; LVII—Onesimos.

<sup>6)</sup> Ibidem, VIII, XIV<sub>2</sub>—Euphronios; XLVII—его же; ср. Klein, Euphronios<sup>2</sup>, 118.

о самостоятельномъ возникновеніи ея въ Аттікѣ, а невольно заставляеть искать источника ея гдѣ-нибудь въ другомъ мѣстѣ, и притомъ не въ живописи, въ которой нельзя допустить самостоятельнаго зарожденія такой детальной моделировки, а въ скульптурѣ и, весьма возможно, даже въ бронзовой, требующей болѣе, чѣмъ мраморная, точности, опредѣленности контуровъ. При современномъ знаніи скульптурныхъ памятниковъ этого періода развитія греческой пластики невольно представляются единственно близкими по моделировкѣ къ этимъ фигурамъ на вазахъ эгинскія скульптуры, которыя Калькманнъ, сближая съ этими изображеніями, относитъ къ послѣднему или предположенному десятилѣтію VI столѣтія, что уже ранѣе его, по другимъ соображеніямъ, сдѣлалъ Студничка <sup>1)</sup>. Возможность вліянія этихъ скульптуръ въ Аттікѣ поддерживается неоспоримымъ фактомъ существованія на Акрополѣ статуй двухъ выдающихся представителей эгинской школы, Каллона и Оната, имена которыхъ, какъ мы видѣли выше, встрѣчаются на двухъ найденныхъ на Акрополѣ базахъ.

Вліяніе эгинской школы на одного изъ наиболѣе выдающихся мастеровъ этихъ кубковъ, Дурида, Дюммлеръ <sup>2)</sup> видитъ въ цѣломъ рядѣ фактовъ другаго характера, а именно въ близости къ эгинскимъ излюбленнымъ Дуридомъ типовъ, — замахивающагося копьемъ воина, умирающаго (ваза, изображенная въ Arch. Zeit. 1883, Taf. 3 внизу) и Аэины на не подписанной вазѣ, изданной въ Museo Gregoriano (II, 109) и приписываемой по стилю Дуриду Мейеромъ <sup>3)</sup>, Клейномъ <sup>4)</sup>, и затѣмъ въ общемъ характерѣ излюбленныхъ сюжетовъ — группахъ борьбы, столь близкихъ къ группамъ сражающихся на эгинскихъ фронтонахъ.

Торсь Акропольскаго музея № 4075 представляетъ нѣкоторыя уклоненія отъ манеры моделировки эгинскихъ скульптуръ, такъ какъ въ немъ мы не видимъ передачи зубчатыхъ мускуловъ и свойственной эгинетамъ формы площади волосъ члена; послѣдняя проще, чѣмъ на фронтонахъ, и имѣетъ даже нѣчто общее, по формѣ и манерѣ трактовки въ общей окрашенной массѣ, съ этою подробностью въ одной изъ фигуръ мраморнаго акропольскаго фронтона <sup>5)</sup>. Эти уклоненія, очевидно, по мнѣнію Калькманна, представляютъ указаніе на переработку мотивовъ чуждымъ эгинской школѣ аттическимъ художникомъ. То обстоя-

<sup>1)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VI (1891), 248<sup>49</sup>.

<sup>2)</sup> Dümmeler, Beiträge zur Vasenkunde. Bonner Studien, 1890, 83 и 84.

<sup>3)</sup> Arch. Zeit. 1882, 18.

<sup>4)</sup> Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen<sup>2</sup>, 160, № 21.

<sup>5)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 193.

тельство, что *linea alba* идетъ не до волосъ члена, указываетъ на тотъ моментъ развитія эгинской школы, когда послѣдняя оказала вліяніе на аттическое искусство, а именно періодъ времени между западнымъ и восточнымъ эгинскими фронтонами. Акропольскіе торсы, изъ которыхъ, къ сожалѣнію, одинъ сохранился въ слишкомъ незначительномъ фрагментѣ, представляютъ два момента этого вліянія, по видимому, увеличивавшагося, такъ какъ въ то время, какъ большій обнаруживаетъ болѣе плоскую и мало развитую линію таза, второй совершенно приближается къ эгинскимъ и въ этомъ отношеніи. Такую же линію таза встрѣчаемъ мы и въ нѣкоторыхъ фигурахъ въ рисункахъ вазъ. Конечно, эти мраморныя аттическія воспроизведенія эгинскихъ памятниковъ были вызваны существованіемъ на Акрополѣ оригиналовъ эгинскаго искусства, и весьма возможно бронзовыхъ.

Мы не думаемъ, однако, чтобы была необходимость далеко въ VI-й вѣкъ относить эгинскія скульптуры на Акрополѣ и особенно скульптуры эгинскихъ фронтоновъ. Намъ представляется, что самое временное существованіе или проявленіе эгинской моделировки въ вазахъ между 500 и 480 годами можетъ указывать на модное, если можно такъ выразиться, увлеченіе въ Атикѣ въ это время этой манерой, вызванное появленіемъ послѣдней новинки, — эгинскихъ скульптуръ на Акрополѣ около 500 года, что совершенно совпадаетъ и съ другими, высказанными выше, соображеніями о времени дѣятельности Каллона и Оната, произведенія которыхъ мы встрѣчаемъ на Акрополѣ. Эгинскіе фронтоны, исполненные изъ мрамора въ духѣ бронзовой техники, могли, конечно, явиться только результатомъ полного развитія стили въ свойственномъ ему матеріалѣ и поэтому легко могутъ быть помѣщены нѣсколькими годами позже времени начала дѣятельности Каллона и Оната, этихъ знаменитыхъ представителей школы; нѣкоторое различіе стили восточнаго и западнаго фронтона, конечно, скорѣе объясняется исполненіемъ ихъ представителями различныхъ поколѣній, чѣмъ различіемъ во времени ихъ исполненія. Я съ трудомъ могу допустить, чтобы эгинская школа, введеніе бронзовой техники въ которой, весьма возможно, связано съ временемъ переселенія на Эгину Смилса изъ Самоса и которая еще около 540 г. исполняла деревянныя статуи побѣдителей для Олимпіи (статуя эгинета Праксидаманта, одержавшаго въ 59 ол. побѣду въ кулачномъ бою — изъ кедроваго дерева — Раус. VI, 18, 5), могла за двадцать лѣтъ достигнуть такого совершенства въ моделировкѣ тѣла не только въ бронзѣ, но и въ мраморѣ, каковую представляютъ эгинскіе фронтоны. Древнѣйшія вазы евфроніев-

скаго круга, относящіяся къ началу V в., представляютъ эту моделировку вполне развитою, акропольскій же первый торсъ, особенно липней таза—болѣе ранній моментъ ея, и поэтому, признавая возможность усвоенія живописью приемовъ современныхъ ей акропольскихъ эгинскихъ статуй, конечно, бронзовыхъ, и относя, такимъ образомъ, послѣднія ко времени около 500 года, древнѣйшій акропольскій торсъ мы можемъ помѣстить развѣ нѣсколькими только годами ранѣе, а эгинскіе мраморные фронтоны нѣсколькими годами позже, т.-е. можемъ отнести къ первому—второму десятилѣтію V вѣка. Къ этому времени заставляеть Фуртвэнглера относить ихъ и сравненіе съ вновь найденными въ Дельфахъ, еще не опубликованными скульптурами сокровищницы аэинянь <sup>1)</sup>. По мнѣнію его, исполненіе эгинетовъ нужно отнести ко времени послѣ первой войны Эгинны съ аэинянами, т.-е. къ 489—487 годамъ.

Намъ кажется, что Калькманнъ слишкомъ много значенія придаетъ вліянію эгинской школы; едва-ли можно усматривать безусловное вліяніе эгинской школы во всѣхъ статуяхъ, обнаруживающихъ подробную моделировку мускуловъ живота даже и безъ указанныхъ нами особенностей эгинской школы. Стремленіе къ естественной, болѣе близкой къ природѣ моделировкѣ самостоятельно проявляется въ разныхъ школахъ въ извѣстный моментъ ихъ развитія и достигаетъ въ различной степени приближенія къ природѣ соотвѣтственно пониманію, средствамъ и матеріалу каждой школы. Въ Аттікѣ обнаруживается стремленіе къ передачѣ мускулатуры живота уже въ акропольскомъ торсѣ № 665, въ которомъ никто никогда, конечно, не заподозритъ, хотя бы и малѣйшаго вліянія эгинской школы, а насколько самостоятельно, не смотря даже на неоспоримый фактъ существованія эгинскихъ скульптуръ на Акрополѣ въ это время, развивалась аттическая скульптурная школа далѣе, ясно показываютъ намъ акропольскіе торсы №№ 692 и 698.

Акропольскій торсъ № 692 (рис. 27) исполненъ изъ лучшаго пароскаго мрамора, такъ-называемаго лихнита и найденъ еще въ 1864 году <sup>2)</sup>. Онъ представляетъ фигуру мальчика, лѣтъ двѣнадцати, немного меньше естественнаго роста (0,85), выступившаго впередъ лѣвой ногой, но плотно еще стоящаго на обѣихъ ногахъ. Сохранилась фигура отъ начала шеи до колѣнъ. Руки обломаны—лѣвая почти у плеча, правая на половинѣ плечевой кости, но остатки ихъ и отсутствіе всякаго

<sup>1)</sup> Furtwängler, *Delphica*. Berlin. Philol. Wochenschrift. 1894, 1279.

<sup>2)</sup> Bull. dell' Inst. 1864, 85.

признака соприкосновения ихъ у бедръ ясно указываютъ, что онѣ не были согнуты въ локтѣ и протянуты впередъ.

Въ постановкѣ и моделировкѣ этотъ торсъ сильно ушелъ впередъ сравнительно съ торсомъ № 665 (рис. 25), но все еще оставляетъ многого желать въ томъ и другомъ отношеніи. Правда, замѣтно уже нѣкоторое пониженіе правой стороны, соответствующее болѣе плотному стоянію на правой ногѣ, но этой постановкѣ ничуть не слѣдуетъ моделировка ни груди, ни спины, и даже спинной хребетъ остается совершенно въ



Рис. 27. Статуя мальчика. Акроп. муз. № 692.

вертикальномъ положеніи. Отмѣчена довольно сильно шейная ямка и замѣтенъ верхній край ключицы, благодаря углубленію надъ нимъ. Грудные мускулы подняты еще очень высоко, хотя углубленіе, отдѣляющее плечо отъ нихъ, отмѣчено довольно сильно. Нижній край грудной клѣтки очерченъ довольно простой, плоской линіей. Мускулы живота моделированы очень слабо; замѣтно вертикальное дѣленіе на двѣ части прямой брюшной мышцы и значительное углубленіе, соответствующее сухожиліямъ, ограничиваетъ ее съ боковъ. Мускулы надъ чреслами подняты незначительно, а паховая складка передана блѣдно. Пупъ, переданный правдиво, посаженъ очень низко. Genitalia миниа-



турны и представляют какъ бы немного приподнятое продолженіе живота. Мускулы ногъ моделированы мало, и колѣнная чашечка только намѣчена. Моделировка спины по степени близости къ природѣ ушла значительно впередъ не только сравнительно съ торсомъ № 665, но и съ торсомъ № 145, и не только въ передачѣ углубленія вдоль спиннаго хребта, но и на ягодицахъ. Самыя ягодицы разрѣзаны также мало, хотя нижній контуръ ихъ правдивѣе. Моделировка передаетъ и площади боковъ ихъ соотвѣтственно движенію, чего раньше не наблюдалось. Словомъ, здѣсь видно внимательное наблюденіе и извѣстный прогрессъ въ пониманіи природы, что проявляется и въ общихъ пропорціяхъ фигуры, и въ умѣренности развитія мускулатуры ногъ, соотвѣтственно изображенному тутъ возрасту.

Слѣдующій непосредственный шагъ впередъ, какъ по моделировке тѣла, такъ и по постановкѣ фигуры, представляетъ акропольская статуя № 698 (рис. 28) изъ того же лихнита <sup>1)</sup>, торсъ которой найденъ на Акрополѣ въ 1865—1866 году <sup>2)</sup>. [Обломаны въ этомъ торсѣ шея у самаго основанія, руки немного выше локтей и ноги у колѣна]. Онъ немного больше торса № 692 (0,98), и изображаетъ также мальчика, немного старше предыдущаго <sup>3)</sup>. Найденъ былъ этотъ торсъ безъ головы, и первоначально, по мысли Фуртвенглера, считавшаго его произведеніемъ позднимъ сравнительно съ статуями тиранноубійцъ Критія и Несіота, изъ временъ послѣ греко-персидскихъ войнъ, по ранѣ Фидіа, ему была придана голова типа древнѣйшихъ метоуз Пароенона <sup>4)</sup> (Акроп. музей № 699), найденная въ томъ же мѣстѣ Акрополя, гдѣ и онъ. Эта реставрація не встрѣтила сильныхъ возраженій, но въ 1887—1888 году была найдена другая голова, болѣе подходящая къ торсу по типу, по величинѣ, по трактовкѣ и по облому шеи, и она съ большимъ правомъ заняла мѣсто первой, совершенно ясно опредѣливъ и дату статуи. Съ правильностью этой замѣны вполнѣ согласился и Фуртвенглеръ, выразившій самъ удивленіе своей ошибкѣ <sup>5)</sup>. Теперь, при сравненіи этой новой головы торса съ головой Гармодія неаполитанской группы тиранноубійцъ, никто не сомнѣвается, что акропольскую статую надо относить ко времени до греко-персидскихъ войнъ, хотя, по всей вѣроятности, къ послѣднимъ годамъ этого періода.

<sup>1)</sup> Lepsius, Marmorstudien, 71, № 36.

<sup>2)</sup> Bull. dell' Inst. 1867, 76.

<sup>3)</sup> Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, 374, Fig. 191; Overbeck, Plastik <sup>4</sup> I, 205, Fig. 48.

<sup>4)</sup> Statue von der Akropolis. Ath. Mitt. V (1880), 34, Taf. I и II.

<sup>5)</sup> Eine argivische Bronze. 50 Winckelmannsfest-Programm, Berlin, 1890, 150<sup>87</sup> и Archäol. Anzeiger, 1889, 147.

Эта статуя представляет новый мотив постановки фигуры. Выступает фигура мальчика не лѣвой ногой, какъ видѣли мы въ предыдущихъ статуяхъ, а правой, причемъ послѣдняя хотя и стоитъ, по всей вѣроятности всей ступней, какъ показываетъ фрагментъ ногъ этого времени, найденный на Акрополѣ въ до-персидскомъ слоѣ при французскихъ раскопкахъ 1876—1877 года, но тяжести тѣла не несетъ.

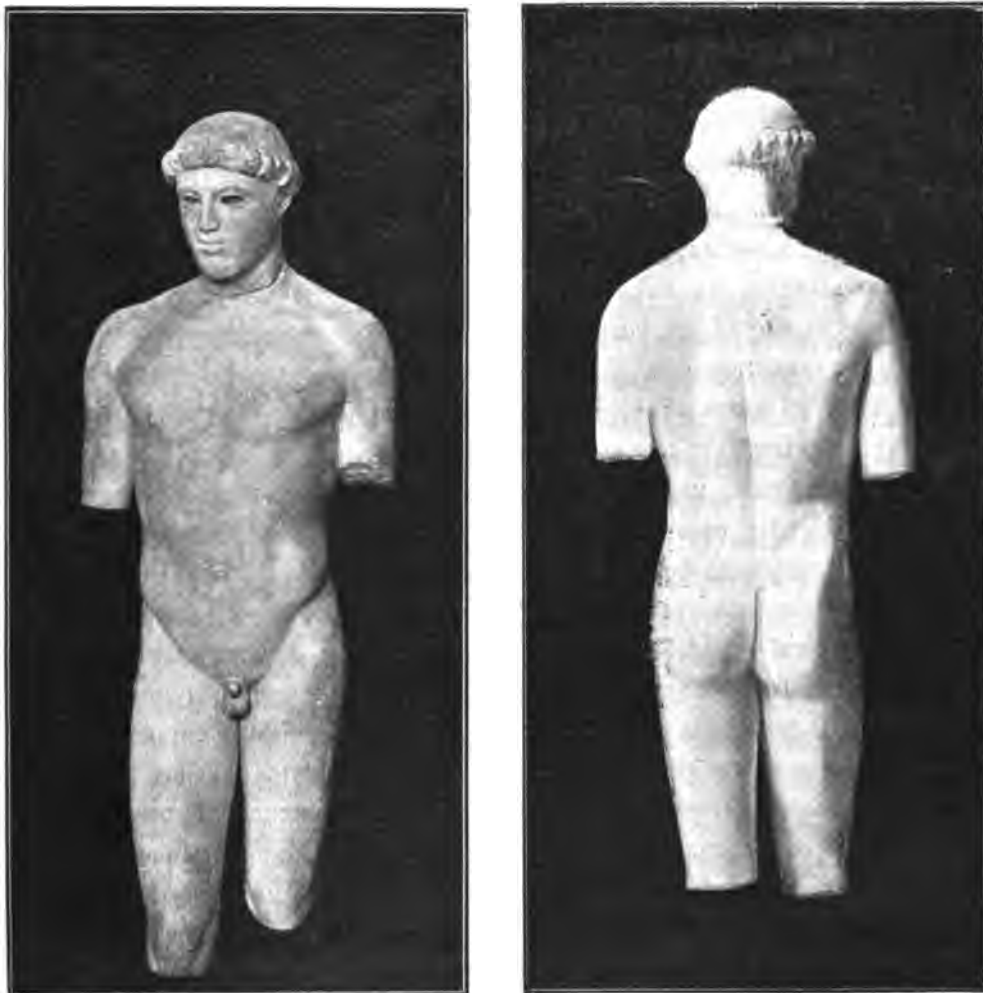


Рис. 28. Статуя мальчика. Акроп. муз. № 698.

Голова поставлена уже не прямо, а повернута въ сторону и немного опущена.

Это нововведеніе въ постановкѣ мужскихъ фигуръ связывается обыкновенно съ именемъ Агеллада и его школы <sup>1)</sup>; копии съ произве-

<sup>1)</sup> Conze, Beiträge zur Geschichte der griech. Plastik, 13; Studniczka, Archaische Bronzestatue des Fürsten Schiarra. Röm. Mitt. II (1887), 98; Furtwängler, 50 Winkelmannsfest-Programm, 149.

деній этой школы думают видѣть въ статуяхъ школы Пасителя, но за произведеніе этой аргосской школы нашу статую принять мѣшаетъ хотя бы близость ея къ предыдущимъ статуямъ аттическаго происхожденія. Отмѣченное нововведеніе въ нашей статуѣ является какъ бы необходимымъ, слѣдующимъ моментомъ развитія статуи № 692. Еще опредѣленнѣе различіе акропольской статуи отъ пелопоннесскихъ, связанныхъ болѣе или менѣе съ именемъ Агелада, выступаетъ при сравненіи ея съ древнѣйшей греческой копіей пелопоннескаго оригинала статуи пасителявской школы, какую Флашъ усмотрѣлъ въ берлинскомъ торсѣ № 509 <sup>1)</sup> Неоспоримо, въ этихъ статуяхъ много общаго, но много и существенно принципиально различнаго, какъ прекрасно показалъ это Фуртвенглеръ <sup>2)</sup>. Оба торса плотно стоятъ на лѣвой ногѣ, и правая нога у нихъ облегчена; но въ то время, какъ въ берлинскомъ торсѣ эта постановка ритмично передается въ наклонѣ тазоваго кольца и линіи плечъ, у акропольскаго не видно ни того, ни другаго, и впечатлѣніе связанности у него усиливается еще тѣмъ обстоятельствомъ, что обѣ руки у него были вытянуты вдоль тѣла, тогда какъ у берлинскаго лѣвая рука согнута въ локтѣ и вытянута впередъ. Плечи у берлинскаго торса значительно отодвинуты назадъ, между тѣмъ какъ у акропольскаго естественно опускаются. Въ связи съ этимъ положеніемъ, при сопоставленіи обоихъ торсовъ въ берлинскомъ большое разстояніе между сосками, что Фуртвенглеръ склоненъ считать за отличіе, присущее произведеніямъ Полифета предъ произведеніями Фидія, отсутствіе складовъ подъ мышками и большее углубленіе ливніи позвоночника на крестцѣ. Въ передачѣ пупа въ акропольскомъ торсѣ хотя и обнаруживается наблюденіе особенностей природы мальчика изображеннаго возраста, но видно больше, чѣмъ въ берлинскомъ торсѣ, и остатковъ архаическихъ традицій. То же должно замѣтить и относительно передачи поверхности нижней части живота, особенно въ складкѣ, отдѣляющей рубецъ, но это можетъ объясняться различіемъ возраста изображенныхъ лицъ. Различенъ и уголь, образуемый паховой складкой и наружной косой брюшной мышцы: у берлинскаго торса онъ прямѣе, чѣмъ у акропольской статуи, передающей это ближе къ природѣ, и эта особенность берлинскаго торса наблюдается вообще въ пелопоннесскихъ произведеніяхъ и въ тѣхъ изъ аттическихъ, которыя исполнены подъ вліяніемъ пелопоннесской школы. Контрастъ между моделировкой груди и живота съ одной стороны и

<sup>1)</sup> Flasch, Arch. Zeit. 1878, 119, Taf. 14, 15; Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen, № 509; Friedrichs-Walters, 226.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. V (1880), 36.

спины—съ другой, черта общая обоимъ торсамъ, но подробности переданы весьма различно. Моделировка спины у акропольскаго торса не оставляет желать ничего лучшаго для времени до Фидія, и даже статуи фидіевской эпохи не превосходятъ его. Здѣсь постановка фигуры отражается въ изогнутости линіи позвоночника и опущенности правой ягодицы. Изячно, мягко и рѣшительно очерчены контуры ягодицы и ямки въ нихъ производятъ впечатлѣніе удивительной правдивости. Мускулы ноги и колѣнная чашечка переданы вѣрно, но недетально, неанатомически. Въ акропольскомъ торсѣ больше ошибокъ въ общей передачѣ, чѣмъ въ берлинскомъ, больше неумѣлости, но въ послѣднемъ мы не видимъ того умѣнія отмѣтить детали, придающія статуѣ естественную свѣжесть, жизненность, которое характеризуетъ акропольскую статую.

Объяснять все это различнымъ временемъ исполненія этихъ торсовъ нѣтъ никакой возможности; необходимо признать тутъ различіе школы исполнителей и одновременность измѣненія постановки, по крайней мѣрѣ, въ двухъ школахъ, пелопоннесской и аттической. Къ послѣдней и принадлежитъ акропольскій торсъ, превосходящій берлинскій по индивидуальному чувству жизни, а это и составляетъ отличительную черту аттическаго искусства сравнительно съ аргосскимъ и вообще пелопоннесскимъ, всегда стремившимся къ типичности въ ея абстракціи.

Созданіе этого новаго типа было, конечно, крупнымъ явленіемъ въ исторіи аттическаго искусства и должно быть связано съ именемъ какого-нибудь выдающагося аттическаго художника начала VI вѣка. Такимъ художникомъ представляется Критій, создавшій свою школу и имѣвшій многочисленныхъ учениковъ. Очевидно, какъ создатель школы, онъ долженъ былъ отличаться отъ современниковъ чѣмъ-нибудь существенно новымъ, что характеризовало бы его произведенія и привлекало въ нему учениковъ, а это новое и представляется намъ въ акропольскомъ торсѣ, который Фуртвенглеръ <sup>1)</sup> совершенно справедливо приписываетъ этому художнику и считаетъ за болѣе раннее его произведеніе, чѣмъ группа тиранноубійць, исполненная имъ въ сотрудничествѣ съ Несіотомъ, его постояннымъ сотрудникомъ. Неаполитанскія статуи тиранноубійць, копія съ этой группы Критія и Несіота, обнаруживаютъ ту же простоту и связанность движенія и постановки, то же, хотя и въ меньшей степени, отсутствіе ритма, наконецъ ту же неровность въ моделировкѣ, что и акропольская статуя <sup>2)</sup>, представляющая,

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. V (1880), 34; 50 Winckelmannsfest-Programm, 150.

<sup>2)</sup> Furtwängler, Meisterwerke, 76<sup>2</sup>.

по всей вѣроятности, первую самостоятельную попытку въ созданіи новаго типа.

Представителями этого же типа аттическаго происхожденія Фуртвенглеръ считаетъ бронзовую статую, найденную въ Селинунтѣ и теперь находящуюся въ Castelvetro въ Сициліи, и мраморный торсъ [голова на немъ чужая] изъ Фалерій, находящійся теперь въ виллѣ Массими in hortis Sallustianis въ Римѣ <sup>1)</sup>. Къ этому же направленію относитъ онъ и бронзовую статую коллекціи принца Шиарры [теперь находящуюся въ Копенгагенѣ], которую Студничевъ считалъ за сивіонское произведеніе <sup>2)</sup>.

Спеціальный характеръ этихъ произведеній проявляется не только въ манерѣ передачи тѣла, но еще болѣе въ формѣ, характерѣ и манерѣ трактовки головы, дающей свѣжее, полное жизни выраженіе, мягкій, полный ротъ, сильно развитую нижнюю часть лица и короткій вздернутый носъ; но теперь мы не будемъ анализировать голову нашей статуи, предпочитая сдѣлать это въ связи съ другими головами, найденными въ Атикѣ и родственными этимъ послѣднимъ.

Закончивъ анализомъ акропольской статуи мальчика обзоръ сохранившихся до насъ мужскихъ статуй, найденныхъ на Акрополѣ и въ Атикѣ и относящихся ко времени до греко-персидскихъ войнъ, оглянемся теперь назадъ и постараемся собрать свои наблюденія.

Въ разсмотрѣнныхъ нами статуяхъ и торсахъ мы не могли не замѣтить два направленія: въ центрѣ одного стоитъ статуя Мосхофора, исходнымъ пунктомъ другаго считаемъ мы Аполлона изъ Каливій. Въ первомъ направленіи мы замѣчаемъ въ началѣ ясное проявленіе приемовъ поросовой техники, во второмъ этого нѣтъ совсѣмъ; въ первомъ наблюдаемъ условность въ передачѣ деталей, отмѣченную нами и въ поросовыхъ скульптурахъ, во второмъ полное отсутствіе всякой условности и стремленіе къ реальной передачѣ природы. Уже въ предыдущей главѣ мы отмѣтили проявленіе въ большихъ фронтонахъ нѣкотораго знакомства съ мраморными произведеніями и ихъ манерой трактовки, указывавшее на то, что въ Атикѣ въ это время были уже мраморныя скульптуры. Допустить, что эти скульптуры были мѣстнаго происхожденія, трудно, моментъ же появленія ихъ въ эпоху Писистрата, когда у Атики были уже тѣсныя сношенія съ островами Эгейскаго моря, можетъ дать намъ объясненіе ихъ происхожденія. Мы думаемъ, что наиболѣе естественное объясненіе этой большей условности первыхъ мраморныхъ произведеній

<sup>1)</sup> Ibidem, 684.

<sup>2)</sup> *Vom. Mitt.* II (1887), 90, Taf. 4, 5 и 6.

Аттики будетъ слѣдующее: аттическіе скульпторы, выучившіеся работать на поросѣ, при переходѣ къ мрамору, отъ неумѣнія справиться съ новымъ матеріаломъ, стремились къ наиболѣе простой, легкой, скорѣе графической, чѣмъ скульптурной, передачѣ тѣхъ линий, которыя наблюдали въ природѣ, а часто брали ихъ и съ тѣхъ оригиналовъ, которые представлялись имъ въ привозныхъ произведеніяхъ. Эта условность была чужда ихъ духу, и по мѣрѣ того, какъ они овладѣвали матеріаломъ, она сглаживается, хотя въ первомъ изъ отмѣченныхъ нами направлений не исчезаетъ вполнѣ никогда. Полное отсутствіе условности и приемовъ поросовой техники и свойственной ей сухости въ древнѣйшемъ произведеніи другаго направленія, въ Аполлонѣ изъ Каливій, заставляетъ насъ искать творца его въ какомъ-нибудь чужомъ, пришломъ скульпторѣ, а эпиграфическія показанія о дѣятельности въ Атикѣ, уже въ первой половинѣ VI вѣка, паросскаго скульптора Аристіона, конечно, работавшаго въ мраморѣ, невольно даютъ направленіе этимъ нашимъ поискамъ. Правда, матеріаль данной древнѣйшей статуи мѣстный, но вѣдь и мѣсто находенія ея такъ далеко отъ моря и удобныхъ дорогъ, что едва-ли можно было задаваться мыслью о привозѣ такого большого произведенія или даже матеріала для него издалека; необходимо было пользоваться близъ находимымъ матеріаломъ. Къ мысли о паросскомъ происхожденіи нашей статуи склоняетъ насъ еще и сравненіе ея съ акропольскими статуями коръ № 678, а чрезъ нее и со статуей № 679, между которыми нужно признать общность типа лица, конечно, въ различныхъ моментахъ его развитія. Близость, даже родственность по постановкѣ головы, формъ лица, шеи, плечъ, наконецъ, по формѣ глазъ невольно заставляетъ видѣть въ Аполлонѣ изъ Каливій отдаленнаго предка этихъ женскихъ статуй, а изъ сопоставленія послѣдней изъ нихъ съ вновь найденными скульптурами соженицы сифнійцевъ въ Дельфахъ Фуртвенглеръ <sup>1)</sup> склоненъ признать ее за паросское произведеніе. Такимъ образомъ есть возможность установить нѣкоторую связь этого типа съ Паросомъ въ первомъ и послѣднемъ моментѣ его развитія. Конечно, это только гипотеза, но я надѣюсь, что она найдетъ себѣ оправданіе въ тщательномъ изученіи новыхъ памятниковъ и объяснитъ выдѣленіе двухъ только-что упомянутыхъ нами акропольскихъ женскихъ статуй въ особую группу, отличающуюся отъ всѣхъ остальныхъ. Говоря однако о паросскомъ происхожденіи статуи Аполлона изъ Каливій, я вовсе не хочу настаивать на томъ, чтобы

<sup>1)</sup> Furtwängler, Delphica. Berl. Philol. Wochenschrift, 1894, 1276.

исполнитель этой статуи был непременно паросецъ; но если онъ былъ аттиецъ, то во всякомъ случаѣ, потерявшій всякую связь съ скульпторами, работавшими изъ пороса, вполне усвоившій себѣ приемы мраморной техники, первыми представителями которой въ Аттикѣ были паросцы.

Живому духомъ, реальному въ своихъ стремленіяхъ, аттиву это реальное направленіе было по душѣ: ознакомившись съ нимъ, онъ усвоилъ себѣ его всецѣло и, овладѣвъ матеріаломъ, пошелъ самостоятельно впередъ по этому пути. Онъ дѣлалъ много промаховъ, но въ этихъ промахахъ постоянно проявлялось его существенное отличіе, стремленіе къ реальной правдѣ, къ жизненности. Уже въ поросовой скульптурѣ проявилъ онъ стремленіе къ передачѣ движенія и удачно осуществлялъ это свое стремленіе; не оставилъ онъ его и въ мраморѣ, какъ только овладѣлъ этимъ новымъ матеріаломъ, и ясными свидѣтелями этого являются статуи писца № 629 (рис. 23), замахнувшася вопъемъ юноши (рис. 26) и, наконецъ, послѣдняя нами разсмотрѣнная статуя мальчика.

Не менѣе важными, чѣмъ только-что разсмотрѣнные нами фрагменты мужскихъ статуй, данными, для исторіи скульптуры въ Аттикѣ въ періодъ до греко-персидскихъ войнъ является рядъ мужскихъ головъ, найденныхъ въ Аттикѣ или относимыхъ къ аттическому искусству по ихъ типу и стилю, но неизвѣстно гдѣ найденныхъ.

Уже въ 1879 году, когда этотъ матеріалъ былъ до крайности бѣденъ, отъ вниманія Мильхгёфера <sup>1)</sup> не ускользнуло существованіе въ Аттикѣ двухъ типовъ головъ и ихъ хронологическая послѣдовательность. Первый типъ, къ которому онъ относитъ женскую голову, помѣченную въ каталогѣ гипсовыхъ слѣпковъ съ греческихъ скульптуръ Martinelli подъ № 8 (теперь неизвѣстно гдѣ находящуюся), спатскаго сфинкса <sup>2)</sup> и женскую головку Авропольскаго музея № 654 <sup>3)</sup>, проявляетъ стремленіе къ формальной опредѣленности, къ рѣзкому очертанію востая, натянутости по нему кожи и къ сухости, худощавости мускуловъ, къ угловатости контура. Мильхгёферъ не считаетъ его аттическимъ, а общимъ для цѣлага ряда острововъ: Кипра, Оеры, Делоса, Клееръ и для восточныхъ прибрежныхъ частей Греціи: Аттики, Теней и Целопоннеса; время процвѣтанія его относитъ онъ къ 40—50 ол. Другой типъ, обнаруживающій болѣе мясистости и духовной жизни, имѣетъ исходнымъ пунктомъ своимъ М. Азію (Іонію и Ликию) и оттуда въ Аттику

<sup>1)</sup> Sphirx. Ath. Mitt. IV (1879), 74—77.

<sup>2)</sup> ibidem, Taf. V.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. IV (1879), Taf. VI, см. рис. ниже.

проникъ, по мнѣнію Мильхгёфера, чрезъ Лаконію (Элиду?) и Сицилію. Мильхгёферъ считаетъ Гармодія за произведеніе сицилійца Антенора, а аѣинскую голову (Центр. музей № 48) <sup>1)</sup> за переходную ступень отъ малоазійскихъ и сицилійскихъ произведеній къ аттическимъ. Къ этому типу относить онъ голову Аѣины съ писистратова агропольскаго храма. Особенности же перваго типа обнаруживаютъ и Мосхофоръ, голова Гермеса и рельефы стелы дискофора и Аристіона. Этотъ переходъ отъ худоцаваго и продолговатаго неаттического, думаетъ онъ, типа чрезъ овальный къ круглому, прекрасно проявляющійся въ терракоттахъ, найденныхъ на Акрополѣ, начинается во второй половинѣ VI вѣка, и въ немъ складывается спеціальный характеръ аттического искусства.

Къ этому, въ частностяхъ ошибочному, наблюденію Мильхгёфера въ общемъ присоединяется и К. Ланге въ своей статьѣ „Zwei Köpfe von der Akropolis in Athen“ <sup>2)</sup>. Онъ тоже отмѣчаетъ два типа головъ въ Атикѣ въ VI вѣкѣ: одинъ, господствовавшій также на островахъ Архипелага и на материкѣ греческомъ до Тирренскаго моря (кипрскія скульптуры — Cesnola, *Antiquities of Cyprus*. Phot. 15, 17, 20, делосская Ника — *Bull. de corr. hell.* 1879, VI, большинство аттическихъ головъ — *Ath. Mitt.* 1879, V и VI<sub>1</sub>, *Monum. grecs* 1878, pl. 1, Аполлонъ Тенейскій и, наконецъ, Афродита Марсельская — *Gaz. arch.* 1876, pl. XXXI) и соотвѣтствующій первому типу Мильхгёфера, представляетъ, по его мнѣнію, слѣдующія общія черты: худоба лица, покатыи лобъ, выступающія, круглыя скулы, впавшій ротъ съ сильно выступающимъ подбородкомъ, большой носъ, косо, по-вѣтайски поставленные глаза съ пластически иногда обозначенными бровями, нижнее вѣко совершенно прямо, верхнее сильно выгнуто, рѣзкопоррѣзанныя губы съ преувеличенной улыбкой. Этотъ типъ, основанный на схематической передачѣ разъ изученныхъ формъ, при подражаніи деревянной техники, думаетъ Ланге, нужно относить къ деревяннымъ идоламъ восточныхъ торговыхъ народовъ, спеціально финикянъ, — произведеніямъ созданнымъ не безъ египетскаго вліянія, а ихъ эллинизацию въ школѣ дедалидовъ — Дипену и Скиллису, причемъ главнымъ центромъ распространенія этого типа въ VI вѣкѣ были Аѣины. Другой типъ, примыкающій болѣе къ ассирійскимъ образцамъ и представляющій мягкую трактовку мясистыхъ частей, господствуетъ въ іонійскихъ городахъ М. Азии и на островахъ, лежащихъ около малоазійскихъ береговъ. Представителями этого типа являются — милетскія статуи священной дороги, ассосскій фризъ и скульптуры

<sup>1)</sup> *Ath. Mitt.* VIII (1883), Taf. XVІІ.

<sup>2)</sup> *Ath. Mitt.* VII (1882), 199—200.



древнѣйшаго эфесскаго храма, представляющія высшій пунктъ развитія малоазійскаго греческаго искусства,—время Креза и скульпторовъ Θεοδора и Река. Ихъ стиль объясняется первоначальной техникой школы. Въ Аттиву этотъ послѣдній типъ проникъ при Писистратѣ и Писистратидахъ. Лучшимъ примѣромъ вліянія этого стиля Ланге считаетъ головы Аѳины на древнѣйшихъ аттическихъ тетрадрахмахъ, а въ скульптурѣ видитъ проявленіе этого типа въ головѣ Аѳины писистратовскаго храма, головѣ Якобсена и, наконецъ, Аѳины, имъ изданной на табл. IX, удивительно близкой къ женской головѣ древнѣйшей эфесской колонны, не только по внѣшности, но и по общему чувству формы. Во взаимодействіи этихъ двухъ типовъ созданъ, думаетъ Ланге, собственно аттическій типъ головъ, съ немного однообразными, недостаточно моделированными поверхностями лица, съ совершенно спокойнымъ безразличнымъ выраженіемъ, съ мягкими, но въ то же время безъ всякаго преувеличенія, формами. Лучшимъ образцомъ этого аттическаго типа считаетъ онъ голову Гармодія <sup>1)</sup>. Выразительность лица, съ преобладающимъ оттѣнкомъ грусти, въ аттическихъ головахъ V вѣка и позже склоненъ онъ приписать вліянію пелопоннескаго и преимущественно сикіонскаго искусства. Признавая близость типа головъ въ позднѣйшихъ сицилійскихъ скульптурахъ къ аттическимъ, онъ, въ противоположность Мильхгёферу, выводившему изъ Сициліи Антенора, склоненъ объяснять эту близость обратно вліяніемъ Аттики на Сицилію чрезъ близкій къ послѣдней Коринѣ, доказательство чему видитъ въ близости головы Геры виллы Людовизи <sup>2)</sup> къ головамъ на монетахъ Гелона <sup>3)</sup>, а этихъ послѣднихъ по стилю къ головѣ Аѳины Халкинитиды на коринѣскихъ монетахъ <sup>4)</sup>.

Такимъ образомъ уже въ началѣ 80-ыхъ годовъ, не смотря на бѣдность тогда аттическихъ памятниковъ, археологамъ удалось установить два различныхъ типа головъ въ искусствѣ Аттики VI вѣка, время ихъ распространенія и источникъ ихъ. Тогда же Фуртвенслеръ обратился къ стилистическому сопоставленію аттическихъ головъ, относящихся къ VI вѣку и, различивъ въ нихъ опять-таки двѣ группы, установилъ и хронологическую послѣдовательность представителей каждой изъ этихъ группъ и взаимное отношеніе отдѣльныхъ головъ между собою. Имъ было привлечено къ сопоставленію уже гораздо большее ко-

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. VII (1882), 204—205.

<sup>2)</sup> Mon. dell' Inst. X, 6.

<sup>3)</sup> Head, Coinage of Syracuse, taf. A.

<sup>4)</sup> Ath. Mitt. VII (1882), 209.

личество головъ, чѣмъ его предшественниками. Въ древнѣйшей группѣ, по болѣе детальной характеристикѣ Фуртвенглера <sup>1)</sup>, художники стремились преимущественно къ передачѣ костяка; мясистыя части худы, ротъ прорѣзанъ сухо и рѣзко, подбородокъ острый, глаза плоски и окружены тонкими, узкими вѣками, едва приподымающимися по краямъ въ ушахъ, помѣщенныхъ то высоко, то довольно глубоко; особенно характерной является продолговатая плоско трафованная и плотно примыкающая къ головѣ нижняя часть; волосы трафованы въ формѣ нитки ожерелья или въ правильной волнистой массѣ. Всѣ эти черты встрѣчаются и въ памятникахъ другихъ мѣстъ, указанныхъ уже Мильхгёферомъ и Ланге, но сравнительно съ ними аттическія головы имѣютъ и нѣкоторыя особенности, а именно, болѣе правильную передачу костяка и значительно большую живость выраженія, иногда доходящую до индивидуальности. Въ частности Фуртвенглеръ отмѣчаетъ въ аттическихъ головахъ этого типа неполную плоскостность глаза; болѣе выгнуты брови и внутренней уголъ глаза немного углубленный. Къ этому типу онъ относитъ голову Мосхофора, голову Ваприн, головку, изданную Мильхгёферомъ (Ath. Mitt. IV (1879), Taf. 6<sub>1</sub>.), спатскаго сфинкса (ibidem, Taf. 5), дискофора со стелы и сабуровскую голову. Этотъ стиль преимущественно процвѣталъ въ первой половинѣ VI в., но встрѣчается и во второй половинѣ. Переходъ ко второй группѣ представляетъ голова Якобсена, а лучшими, наиболѣе яркими представителями второго типа считаетъ Фуртвенглеръ голову Аеины съ фронтона писистратова храма на Акрополѣ, головку, изданную Ланге (Ath. Mitt. VII (1882), Taf. IX<sub>2</sub>) и голову акропольской статуи коры № 683. Возникновеніе этого втораго типа приписывается имъ іонійскому вліянію въ Атикѣ во второй половинѣ VI вѣка. Типъ этихъ головъ, имѣющихъ близкое родство съ головами эфесскаго храма и кипрскими греческаго стиля, обнаруживаетъ наклонность къ полнымъ, мягкимъ контурамъ, выпученнымъ глазамъ съ выдающимися вѣками, къ широкому подбородку, сочнымъ, выпуклымъ губамъ, мясистымъ ушамъ безъ длинныхъ примыкающихъ къ головѣ мочекъ. Къ этой группѣ присоединяетъ Фуртвенглеръ и голову Фовела. Въ этой именно группѣ, думаетъ онъ, какъ и Ланге, при ея совершенствованіи, и развился около 500 года очищенный аттическій типъ, представительницей котораго онъ считаетъ голову акропольской коры № 684.

Такимъ образомъ указанными тремя археологами былъ установленъ

<sup>1)</sup> Furtwängler, Sammlung Sabouroff. I, Einleitung, 4.

общій ходъ развитія типа головъ въ скульптурѣ Атики, а Фуртвенглеромъ отмѣчены и особенности аттическихъ головъ перваго типа отъ родственнаго имъ типа другихъ странъ и указаны стадіи развитія въ немъ и перехода отъ него ко второму типу. Въ настоящее время число головъ, относимыхъ къ аттической скульптурѣ, значительно увеличилось и поэтому полезенъ новый тщательный пересмотръ всего матеріала, общающій, если не измѣнить взгляда на общій ходъ развитія типа, то, во всякомъ случаѣ, указать новыя стадіи этого развитія и выяснить опредѣленнѣе, что въ этихъ аттическихъ произведеніяхъ можетъ принадлежать собственно аттическому искусству и что внесено въ него извнѣ и отсюда именно. Чтобы достигнуть желаемыхъ результатовъ, мы находимъ необходимымъ обратиться къ частному разбору отдѣльныхъ головъ; большинство изъ нихъ было описано уже археологами, преимущественно французскими, которые дали при этомъ и болѣе или менѣе удовлетворительные рисунки ихъ, но намъ удалось привлечь къ сопоставленію еще нѣкѣмъ не изданныя и не описанныя головы, имѣющія, однако, значеніе въ исторіи развитія типа и стиля аттическаго, для опредѣленія котораго въ его наибольшей чистотѣ имѣется у насъ въ настоящее время вѣрный критерій въ поросовыхъ головахъ, недавно найденныхъ на Акрополѣ и представляющихъ, по нашему личному убѣжденію, наиболѣе чистое аттическое самостоятельное искусство первой половины VI в. Къ нимъ примыкаетъ и статуя Мосхофора.

Ближе всего къ головѣ Мосхофора, по простотѣ исполненія и по общей формѣ, стоитъ голова Луврскаго музея, изъ шкапа G, въ залѣ Кларака (рис. 29). Какъ и Мосхофоръ, она исполнена изъ мѣстнаго матеріала, изъ пентелійскаго мрамора.

Голова эта <sup>1)</sup>, имѣющая вмѣстѣ съ обломкомъ шеи 0,20 м., была приобретена Луврскимъ музеемъ вмѣстѣ съ незначительными фрагментами ноги и руки и, какъ думаетъ Коллинзонъ, принадлежала статуѣ такъ называемаго типа Аполлона. Къ сожалѣнію, она сильно пострадала со стороны лица: отбиты носъ, подбородокъ, средняя часть губъ и поверхность внутренней половины праваго глаза, но сохранившіяся части привлекаютъ къ себѣ серьезное вниманіе тонкостью работы и сохранностью эпидермы. Съ боку голова эта имѣетъ почти евадратную форму, en face приближается къ ней. Верхняя линія ея выгнута очень плоско. Совершенно гладкій невысокій лобъ обрамленъ волосами въ полукруглой волнистой линіи. Глаза, неглубоко посаженные подъ плоско

<sup>1)</sup> Collignon, Fragment d'une statue en marbre d'ancien style attique. Gaz. arch. 1887, 88. 93, pl. 11.

выгнутыми бровями и отдѣленные отъ лба и щевъ неглубокими простыми желобками, широко открыты. Вѣки рѣзкой линіей невысоко поднимаются надъ немного выпуклымъ глазнымъ яблокомъ, на которомъ радужная оболочка незначительно приподнята въ рѣзкомъ обрѣзѣ; зрачокъ обозначенъ небольшимъ углубленіемъ. Вѣки выгнуты неодинаково: нижнее представляетъ почти прямую линію, верхнее же сильно выгнуто, падая подъ большимъ угломъ у внутренняго угла глаза, немного въ тому же углубленнаго. Моделировка лица отличается простотою и



Рис. 29. Мужская голова Луврскаго муз., зало Кларакъ, шкафъ G.

намѣчена только въ общихъ чертахъ, въ большихъ площадяхъ. Рѣзкая черта, отдѣлявшая у Мосхофора щевы отъ носа и губъ, здѣсь сильно сглажена и замѣтна только ниже рта. Линія подбородка до уха не доходитъ и поверхность щевъ прямо переходитъ въ площадь шеи. Ухо посажено низко и глубоко, сохраняетъ продолговатую форму уха Мосхофора, но далеко не такъ сухо, а мочка положительно даже мясиста; поставлено ухо не такъ вертикально. Траетовка волосъ очень проста. Художникъ ограничился гофрировкой расчесанныхъ проборомъ волосъ на лбу—такую манеру траетовки въ рѣзкой формѣ мы видѣли у поросовой женской статуэткы № 52 (рис. 14)—и траетовкой переднихъ изъ падающихъ назадъ прядей въ формѣ жемчужныхъ нитокъ, какъ у названной только что статуэткы, у Мосхофора и спатскаго сфинкса. Верхъ головы оставленъ гладкимъ и очевидно предназначался для окраски. Поверхъ спускающихся на лобъ волосъ голова повязана широкой лентой, завязанной на затылкѣ въ широкой бантѣ; концы ленты спускаются на затылокъ. Похожую на эту повязку встрѣчаемъ мы на головѣ Орхомен-

скаго Аполлона и на делосской мужской головѣ, изданной Омоллемъ <sup>1)</sup>). Характерными для нашей головы являются аграфы плоской формы, сдерживающіе локоны на затылкѣ за ухомъ. Такіе аграфы, въ массѣ найденные въ Этруріи, Віотіи, Олимпіи и въ шлимановскихъ раскопкахъ, впервые получили свое объясненіе у Гельбига <sup>2)</sup>: онъ видитъ въ нихъ цикадъ (τέττιγας) древнихъ писателей. Такія цикады носили самосцы <sup>3)</sup>, жители Колофона <sup>4)</sup>, словомъ, малоазійскіе греки, а затѣмъ и аеиняне <sup>5)</sup>, когда послѣдніе усвоили себѣ іонійскій костюмъ. Это объясненіе, впрочемъ, встрѣтило возраженіе, едва-ли, однако, основательное, со стороны Шнейдера <sup>6)</sup>, отвергающаго возможность не только присвоивать имъ это названіе, но и видѣть въ этихъ металлическихъ украшеніяхъ это примѣненіе. Не оспаривая правильности примѣненія названія, я думаю, наша голова совершенно ясно говоритъ за правильность пониманія примѣненія найденныхъ аграфовъ.

Аттическое происхожденіе этой головы, исполненной изъ пентелійскаго мрамора, обнаруживается въ общей формѣ ея и въ простотѣ трактовки волосъ. Мы склонны относить ее ко времени около сороковыхъ годовъ VI столѣтія и признать ее за близкую предшественницу антеноровской коры, недалекую отъ Мосхофора.

Позже ея поставили бы мы голову коллекціи Rampin (рис. 30), въ лицѣ которой, при значительной сухости, мы не можемъ не видѣть больше моделировки; больше жизненности и въ постановкѣ этой послѣдней головы, которая совершенно ясно проявляется въ незначительномъ остаткѣ ея шеи, указывающемъ, что голова эта принадлежала мужу, слегка наклонившемуся впередъ и обернувшись, чтобы посмотрѣть влѣво. Слишкомъ смѣло, мнѣ кажется, было бы на основаніи этого положенія головы заключать о положеніи статуи, которой она принадлежала, какъ дѣлаютъ это Дюмонъ <sup>7)</sup>, Райэ <sup>8)</sup> и Фуртвенглеръ <sup>9)</sup>.

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. V (1881), 540, pl. XI.

<sup>2)</sup> Ueber die goldenen Cicaden der alten Athener (Commentationes philol. in honorem Th. Mommseni, 1877) и Homerische Epos<sup>2</sup>, 167, Fig. 40. 43.

<sup>3)</sup> Асій у Athen. XII, 525 f.

<sup>4)</sup> Филархъ и Ксенофанъ у Athen. XII, 526 a.

<sup>5)</sup> Thucyd. I, 6.

<sup>6)</sup> Ath. Mitt. VIII (1883), 272.

<sup>7)</sup> Dumont, Notice sur une tête de statue en marbre d'ancien style athénien (Monum. grecs, 1878, № 7, 11.

<sup>8)</sup> Rayet, Tête archaïque en marbre trouvée à Athènes (Monum. de l'art antique, 5).

<sup>9)</sup> Furtwängler, Sammlung Saboureff. I, Einleitung, 4.

Сохранность этой головы <sup>1)</sup>, имѣющей въ вышину 0,21 м., вмѣстѣ съ остаткомъ шеи 0,29, поразительна. Кромѣ облома носа, погибшаго еще въ древности, и большой царапины на правой щекѣ, сдѣланной лопатой, на всей головѣ даже эпидерма сохранила свою свѣжесть, какъ бы указывая, что голова эта очень рано была скрыта подъ землей. Она сохраняетъ еще слѣды красной окраски въ волосахъ, на бородѣ и надъ верхней губой. Радужная оболочка тоже была красная, а зрачекъ черный. Углубленная линия окружаетъ радужную оболочку (на нашемъ рисункѣ этого не видно), и подобная же линия наблюдается и въ бровяхъ, которыя получили окраску, какъ борода и волосы. Остальныя части лица безъ окраски и сохраняютъ цвѣтъ мрамора.



Рис. 30. Голова коллекціи Rampin. Парижъ.

Особенное вниманіе эта голова привлекаетъ въ себѣ оригинальной прической. Волоса, раздѣленные проборомъ, расходятся отъ него въ массѣ косичекъ, падающихъ изъ-подъ дубоваго вѣнка на шею въ толстой массѣ, на лобъ въ отдѣльныхъ косичкахъ; на шеѣ масса косичекъ обрѣзана въ горизонтальной плоскости, на лбу каждая изъ нихъ закручена въ крутой локончикъ. На вискахъ косички эти длиннѣе и локончикъ завернуть не такъ сильно. Волосы съ одинаковой тщательностью отдѣланы какъ спереди, такъ и сзади.

Лицо моделировано сухо въ большихъ плоскостяхъ; костякъ выступаетъ довольно рѣзко. Лобъ низкій, вслѣдствіе спустившихся локонновъ, совершенно гладокъ и значительно убѣгаетъ назадъ. Глаза, чуть ли не выступающіе впередъ сравнительно съ линіей бровей, продолговаты; вѣки, нерѣзко поднимающіяся надъ поверхностью глаза, выгнуты почти въ неодинаковыхъ дугахъ, — верхняя больше чѣмъ нижняя; глазное яблоко мало выпукло. Носъ, насколько можно судить, долженъ былъ быть острый и тонкій. Ротъ сжатъ, губы тонки и въ углахъ отъ щекъ отдѣлены складками. Уши, моделированны довольно

<sup>1)</sup> Лучшій рисунокъ съ этой головы, воспроизведенный нами, у Raquet, Monum. de l'art antique, I. Къ сожалѣнію самой головы или даже слѣпка съ нея намъ лично видѣть не удалось, и мы принуждены говорить о ней на основаніи этого рисунка и описаній, данныхъ Дюмономъ и Райе.

правдиво, поставлены высоко и глубоко. Борода, приподнятая въ общей массѣ, передаетъ плоскость остраго подбородка. Она представляетъ короткіе локоны, переданные тѣмъ же примитивнымъ способомъ, который получилъ свое развитіе въ поросовой скульптурѣ, т. е. въ мелкихъ приподнятыхъ квадратахъ съ обитыми углами. Такой способъ моделировки волосъ, кромѣ Атики, мы встрѣчаемъ въ исполненныхъ изъ известняка кипрскихъ скульптурахъ Паэоса и Китія. Борода не доходитъ до уха, а подь самымъ ухомъ оставляетъ довольно большое пространство. Переходъ отъ бороды къ шеѣ переданъ въ простой выкружкѣ. На шеѣ переданы важнѣйшіе мускулы.

Голова эта, которую по моделировкѣ и по тонкости работы мы должны поставить значительно позднѣе предыдущей головы, по техническому исполненію является прямымъ потомкомъ Мосхофора, ясно обнаруживая исполнителя, воспитаннаго въ техническихъ приемахъ поросовой скульптуры. Найдена эта голова въ Афинахъ и принадлежитъ неоспоримо къ выдающимся произведеніямъ аттического искусства около 20 годовъ VI столѣтія. Исполнена она изъ паросскаго мрамора.

Очень близка къ этой головѣ коллекція Rampin, голова, найденная въ 1888 году въ Элевсинѣ<sup>1)</sup> (рис. 31) и въ настоящее время стоящая въ Национальномъ музеѣ Афинъ подь № 61<sup>2)</sup>. По общей формѣ головы и лица онѣ принадлежатъ къ одному направленію, одной школѣ; мало того, по постановкѣ своей онѣ принадлежатъ несомнѣнно къ статуямъ одного типа. Точно такъ же, какъ статуя съ головой Rampin, нагнулась впередъ и повернула налѣво свою голову и статуя съ нашей головой; только субъектъ нашей статуи молодой, безбородый юноша.

Голова эта, исполненная изъ паросскаго мрамора, не представляетъ той сохранности эпидермы, что у головы Rampin, но въ частностяхъ порча ея очень незначительна: ей недостаетъ конца носа, страдалъ подбородокъ, немного оцарапана лѣвая щека и отбито нѣсколько локоновъ на маковѣе головы.

Особенное вниманіе, какъ и въ головѣ коллекція Rampin, привлекаетъ къ себѣ оригинальная прическа этой головы. Она еще роскошнѣе, чѣмъ у той. На элевсинской головѣ волосы расположены въ крутыхъ локонахъ, расходящихся отъ вершины. Внутри повязки въ формѣ шнура они расположены въ три ряда, ниже на лобъ спускаются та-

<sup>1)</sup> Хорошія фототипіи съ этой головы en face и въ профиль даны Филіемъ при его статьѣ: 'Αρχαϊκὰ κεφαλαὶ ἐξ Ἐλευσίνος. Ἐφ. ἀρχ. 1889, 124—129, πιν. 5 и 6. Обстоятельства находки—Δελτ. ἀρχ. 1888, 178, № 16.

<sup>2)</sup> Καββαδίας, Γλυπτὰ τοῦ ἑθνικοῦ μουσείου, № 61.

выми же локонами, болѣе длинными у ушей, болѣе короткими надъ серединою лба; на шеѣ оканчиваются эти локоны крутыми завитками, подобно тому, какъ на лбу у головы Ramrin. Локоны эти напоминаютъ намъ круто завитыя спирали. Совершенно подобны, впрочемъ, локоны видимъ мы и на скульптурахъ ассирійскихъ (Perrot et Chipiez, II, fig. 256, гдѣ короткіе локоны солдата трактованы совершенно такъ же, какъ у элевсинской головы, и съ тѣми же крутыми завитками на затылкѣ,—завитками, столь обычными въ ассирійскихъ



Рис. 31. Мужская голова изъ Элевсина. Націон. муз. № 61.

скульптурахъ, что мы не считаемъ нужнымъ указывать даже на изображенія съ ними). Не пришли ли эти прическа и трактовка ея въ Атику съ востока? Этапы этого перехода отъ насъ совершенно ускользаютъ, за отсутствіемъ документовъ, если не считать ничтожнаго показателя въ видѣ головы терракотоваго саркофага Луврскаго музея, найденнаго въ Амритѣ, въ сѣверной Финикіи <sup>1)</sup>, у которой находимъ на вискѣ точно такъ же расположенные локоны, какъ въ элевсинской головѣ. Было бы слишкомъ смѣло предполагать на основаніи этого

<sup>1)</sup> Perrot et Chipiez, III, 154, fig. 130.

<sup>2)</sup> Archäologische Studien H. Brunn dargebracht, 74.



факта, что эта форма трактовки могла быть принесена въ Аттику вмѣстѣ съ мраморной техникой паросскими скульпторами, неоспоримо работавшими въ Атикѣ въ VI в., а, по гипотезѣ Фуртвенглера, бывавшими и въ Финикии. Несомнѣнно только одно, что въ Атикѣ эта манера, повторяющаяся затѣмъ еще въ головѣ Акропольскаго музея № 653 и въ стелѣ Аристіона, появляется не ранѣе знакомства съ паросскимъ мраморомъ и усвоенія мраморной техники.

Въ сухомъ лицѣ, съ узкимъ, выступающимъ рѣзко подбородкомъ, опредѣленно, какъ въ головѣ Мосхофора и Рапріа, выступаетъ костякъ. Губы сжаты, сухи и совершенно не моделированы; верхняя губа отъ щеки отдѣлена рѣзкой чертой <sup>1)</sup>. Углы рта углублены и немного приподняты. Тонкій носъ, повидимому, рѣзко выступалъ впередъ и, по формѣ своей, походилъ на носъ стелы дискофора, найденной въ еемистокловой стѣнѣ; онъ не составлялъ одной линіи съ высокимъ, совершенно не моделированнымъ лбомъ. Брови сильно выгнуты и рѣзко обрѣзаны. Неглубоко сидящіе глаза отдѣлены отъ лба и щекъ тѣмъ же примитивнымъ способомъ, что и въ поросовыхъ головахъ, у Мосхофора, въ головѣ Рапріа и луврской, описанной нами выше. Форма глазъ у разсматриваемой нами головы ближе всего къ послѣдней изъ этихъ головъ и она гораздо овальнѣе. Въ широко открытыхъ глазахъ оба вѣка выгнуты не такъ просто и углубленія слезныхъ мѣшечковъ очерчены очень опредѣленно, хотя самыя мѣшечки еще и не переданы. Эту чуждую аттическому первоначальному искусству форму глазъ видѣли мы на головѣ поросовой статуэтки № 52, съ тою только разницей, что тамъ глазное яблоко болѣе выпукло, округло и углубленіе внутренняго угла сильнѣе (намекъ на оригинальный выгибъ верхняго вѣка у внутренняго угла глаза находимъ мы и въ головѣ Рапріа). Эту форму глаза мы находимъ уже у делосской крылатой Ники и склонны въ разсматриваемой нами головѣ видѣть вліяніе школы этой статуи. Глазное яблоко мало выпукло и радужная оболочка на немъ обозначена только краской. Ухо посажено высоко и вертикально; оно длинно и плоско, хотя въ немъ моделировки гораздо болѣе, чѣмъ у ранѣе упомянутыхъ нами головъ.

Итакъ, въ данной головѣ гораздо болѣе, чѣмъ въ предыдущихъ, усматриваемъ мы чуждыхъ элементовъ, но, тѣмъ не менѣе, существенныя черты у нея являются настолько общими съ памятниками аттическими, что нужно считать ее за произведеніе аттическаго художника,

<sup>1)</sup> Къ сожалѣнію, эта деталь исчезла на нашемъ рисункѣ.

исполненное подъ чужимъ вліяніемъ и, по силѣ этого вліянія, относить ее ко времени не ранѣе головы Ramrin и, слѣдовательно, никакъ не къ половинѣ VI в., какъ думаетъ Филій <sup>1)</sup>).

Послѣдней представительницей разсматриваемой группы головъ, въ которыхъ, не смотря на проявленіе чуждаго вліянія, чуждыхъ элементовъ, доминируетъ аттическій типъ, мы должны считать голову коллекціи Сабурова, находящуюся въ Берлинскомъ музеѣ подь № 308 <sup>2)</sup> (рис. 32).

Голова эта, изъ паросскаго мрамора, естественной величины, по показаніямъ продавца, была приобрѣтена на Эгинѣ или въ Афинахъ. По мнѣнію Фуртвенглера, она представляетъ одну изъ первыхъ попытокъ исполнить настоящій портретъ челоуѣка здороваго тѣломъ и духомъ, бодро глядящаго на жизнь, съ ясно сознанный волей. Пострадала эта голова довольно сильно: у нея отбиты носъ, средняя часть усовъ и губъ, подбородокъ, много царапинъ на глазахъ, на лицѣ и ушахъ.



Рис. 32. Сабуровская голова. Берл. муз. № 308.

Общая форма этой головы и ея лица круглая. По формовкѣ глазъ, бровей, рта и ушей эта голова ближе всего къ головѣ Ramrin, хотя и представляетъ сравнительно съ нею очень значительный шагъ впередъ. Линія бровей выступаетъ у нея очень сильно. Глаза расположены по горизонтальной линіи и углы ихъ не подняты. Уши помѣщены не высоко и не низко и моделированы вѣрно и просто. Сидятъ они вертикально и довольно плотно прилегаютъ къ головѣ. Щеки не поражаютъ ни излишней полнотой, ни сухостью ранѣе разсмотрѣнныхъ нами аттическихъ головъ, и костякъ выступаетъ не такъ рѣзко. Губы, довольно сухія, плотно сжаты и въ углахъ оканчиваются небольшимъ углубленіемъ. Отъ этого склада губъ получается серьезное выраженіе молчаливой сосредоточенности. Словомъ, эта голова во всѣхъ отношеніяхъ представляетъ огромный шагъ впередъ сравнительно съ предыдущими, и поэтому, относя ее къ тому же типу, что и предыдущія, необходимо по времени поставить ее значительно позднѣе.

<sup>1)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1889, 128.

<sup>2)</sup> Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen, 129. Издана въ гелиографурѣ въ Sammlung Sabouroff, Taf. III—IV.

Оригинальной является в этой головѣ манера трактовки волосъ, до сихъ поръ встрѣчающаяся только в двухъ мраморныхъ головахъ, приблизительно, того же времени: сабуровской и фовелевской в Парижѣ (рис. 37). Волосы в общей массѣ подняты надъ лбомъ в рѣзкой линіи и затѣмъ поверхность ихъ покрыта массой углубленныхъ точекъ; при темной окраскѣ эта манера производитъ впечатлѣніе поверхности вѣтку остриженныхъ короткихъ волосъ. В той же манерѣ трактованы волоса и на бородѣ—здѣсь только точки эти сгруппированы в линіи—и в короткихъ усахъ, поверхности которыхъ очерчены тоже совершенно определенной, но нерѣзкой уже линіей. Пространство бороды у нижней губы пробрито. Эта форма бороды и усовъ напоминаетъ намъ бороды Тифона и Мосхофора, а манера трактовки волосъ и бороды воспроизводитъ манеру, встрѣченную нами в древнѣйшемъ поросовомъ фронтонѣ в головѣ Іолая; это обстоятельство является для насъ еще однимъ доказательствомъ в пользу аттического происхожденія разсматриваемой головы. Очевидно, приемы поросовой техники не вымерли и в концѣ VI вѣка, когда в аттическую жизнь и искусство вошла масса элементовъ чуждыхъ, съ греческаго востока, совершенно измѣнившая самостоятельное теченіе жизни и культуры. Только немногія, болѣе крупныя силы были в состояніи сознательно отнестись къ этому чуждому и, вбирая его в себя, в то же время оставаться самими собою, большинство же перешло всецѣло къ усвоенію и воспроизведенію этого чуждаго, стоящаго выше собственнаго, аттическаго. Началось это, вѣроятно, при Писистратѣ, нуждавшемся в художникахъ для предпринятаго имъ украшенія Аѳинъ и съ увлеченіемъ призывавшаго выдающихся изъ нихъ со всѣхъ сторонъ, только бы имя ихъ было извѣстно и могло послужить къ увеличенію блеска его тиранніи. Совершенно ясно это чуждое искусство отразилось и в пересозданіи типа аттическихъ головъ, какъ в общей ихъ формѣ, такъ и в частностяхъ.

Прежде чѣмъ перейти къ разсмотрѣнію этого новаго типа, я считаю нужнымъ остановиться на весьма интересной головѣ Акропольскаго музея, стоящей в пикапу залы Мосхофора подъ № 653; по общей своей формѣ почти квадратная, по своей прическѣ, она подходит къ только что разсматриваемой нами группѣ головъ.

Голова эта (рис. 33), значительно меньше нормальной величины (0,11), исполнена изъ паросскаго мрамора. По всей вѣроятности, она принадлежала небольшой статуэткѣ типа такъ-называемаго Аполлона. Обломанъ в ней только кончикъ носа, но эпидерма отъ атмосферическихъ явленій пострадала такъ сильно, что не даетъ возможности

составить точное понятие о моделировке лица. Голова эта, по своей болѣе мягкой моделировке, безъ рѣзкаго выступа костяка, подходитъ къ сабуровской головѣ, но болѣе угловата, чѣмъ та, что особенно ясно выступаетъ въ плоскомъ выгибѣ верхней линіи головы. Этой линіей и вообще складомъ головы и лица наша акропольская голова какъ бы является прототипомъ головы Діониса на восточномъ фронтонѣ Парее-нона. Очень высокій, совершенно гладкій, безъ всякой моделировки, лобъ, почти не уходитъ назадъ, приближаясь въ этомъ отношеніи къ головамъ Мосхофора и особенно луврской, уже нами рассмотрѣнной. Приближается она къ ней и по выгибу бровей и способу отдѣленія



Рис. 33. Мужская голова. Акроп. муз. № 653.

глазъ отъ лба и щекъ. Глаза открыты, насколько можно судить, довольно широко, и вѣки выгнуты одинаковыми дугами. Глазное яблоко незначительно выпукло, относительно же слезныхъ мѣшечковъ сохранность памятника не позволяетъ ничего сказать. Носъ широкъ и коротокъ. Ротъ прорѣзанъ горизонтально, не такъ сухо, какъ у предыдущихъ; отъ щеки линіей отдѣляется только нижняя губа. Линія нижней челюсти идетъ до самаго уха. Длинное ухо, посаженное довольно высоко и глубоко, но вертикально, болѣе моделировано, чѣмъ у луврской головы. Словомъ, принципы формовки и моделировки тѣ же, что у предыдущихъ головъ. Моделировка волосъ ниже повязки та же, что у элевсинской головы. Волосы изъ—подъ повязки спускаются въ крутыхъ локонахъ и на лобъ, и на затылокъ. Трактовка этихъ локоновъ менѣе тщательная, опредѣленная, чѣмъ у элевсинской головы, и болѣе напоминаетъ манеру стелы Аристіона, но характерный локонъ надъ ухомъ обнаруживаетъ взаимную близость этихъ памятниковъ.

Все это заставляетъ насъ и эту голову относить къ первому типу, хотя трактовка волосъ внутри повязки очень напоминаетъ манеру трактовки нѣкоторыхъ головъ втораго типа (Луврской залы Фидія) въ болѣе

\*

однако свободномъ его примѣненіи, а по профилю лица и верхней линіи черепа она представляетъ большое сходство съ первую же головою второго типа (Акроп. муз. № 663) (рис. 34).

Какъ первое звено въ ряду произведеній пришлыхъ художниковъ или если и аттическихъ, то совершенно усвоившихъ общій типъ пришлыхъ и только въ мелочахъ проявляющихъ свою связь съ самостоятельнымъ аттическимъ искусствомъ, я нахожу нужнымъ поставить небольшую, неопубликованную еще голову Акропольскаго музея, изъ шкапа залы Мосхофора, подъ № 663. Мнѣ кажется, ее обозначаетъ Шнейдеръ буквой  $\Theta$ .<sup>1)</sup>



Рис. 34. Мужская голова Акроп. муз. № 663.

Эта голова (рис. 34) изъ паросскаго мрамора, значительно меньше естественной величины (0,15), принадлежала, по всей вѣроятности, статуѣ типа такъ-называемаго Аполлона. Она представляетъ безбородого юношу, съ длинными, спускающимися на шею волосами, повязанными шнуромъ; на высотѣ уха эта повязка теряетъ прямое направленіе, какъ въ головѣ элевсинской, и подходитъ ближе къ уху, обпаруживая уже этимъ нѣкоторое стремленіе къ изысканности. Часть волосъ внутри этой повязки передана только въ общей волнистой поверхности, въ концентрическихъ кругахъ. На лобъ волосы спускаются въ крутыхъ локонахъ, оканчивающихся завитками на лбу въ плоскости разрѣза локона; на затылкѣ волосы расположены вьющимися прядями, оканчивающимися плоскими, въ плоскости поверхности волосъ лежащими, завитками. Лобъ выпуклый, гладкій, безъ моделировки, обрамленъ волосами въ полукругѣ, и подъ нимъ неглубоко посажены

<sup>1)</sup> Verhandl. der 40. Philologenversammlung, 362.

очень выпуклые глаза, имѣющіе узкую миндалевидную форму. Отъ лба глаза отдѣляются сложной линіей; сильно выгнутая линія бровей передана очень мягко. Глаза приподняты во внѣшнихъ углахъ. Очень выпуклое глазное яблоко какъ бы выдавлено тяжелыми, толстыми вѣками. Внутренній уголъ намѣченъ узкой полоской, и слезный мѣшечекъ еще не отмѣченъ скульптурно. Носъ широкъ и жиренъ. Ротъ обозначенъ болѣе сочно, въ полныхъ, но не моделированныхъ еще губахъ, въ нѣсколько углубленныхъ углахъ, сходящихся на нѣтъ. Кромѣ ямокъ у угловъ губъ, подъемъ самыхъ угловъ придаетъ лицу извѣстную архаическую улыбку. Нижняя губа довольно рѣзко очерчена снизу. Щеки и подбородокъ мясисты, и костяка незамѣтно подъ обиліемъ мяса. Подбородокъ мягко округленъ, и лицо имѣетъ форму овала съ мягкими контурами. Въ профиль подбородокъ и нижняя губа замѣтно отстаютъ назадъ отъ линіи профиля, причемъ подбородокъ обозначенъ въ прямой линіи безъ всякаго выступа. Въ этомъ отношеніи близко къ нашей головѣ стоитъ аетропольская голова № 653 (рис. 33). Уши, посаженные невысоко, но глубоко, и не вертикально, а съ нѣкоторымъ отклоненіемъ назадъ въ верхней части, имѣютъ совершенно иную, болѣе широкую форму, чѣмъ у головъ перваго типа. Трактованы они неодинаково: лѣвое лучше, естественнѣе праваго. По формѣ и постановкѣ уши эти напоминаютъ стелу Аристіона.

Новая, продолговатая форма головы и лица, мягкая моделировка лица, связанная съ полнотой мясистыхъ частей, скрывающихъ костякъ, совершенно иная форма и моделировка глаза въ рассматриваемой головѣ заставляютъ видѣть въ ней совершенно новое направленіе, новую школу, пришлую въ Аттику. Откуда пришла эта школа, надѣмся мы опредѣленнѣе выяснитъ въ слѣдующей главѣ, посвященной женскимъ статуямъ, благодаря другимъ новымъ элементамъ и въ одеждѣ, и въ типахъ этихъ статуй; теперь же обратимся къ другимъ мужскимъ головамъ, приближающимся къ только что рассмотрѣнной, представляющей, по нашему убѣжденію, наиболѣе яркой образчикъ типа, принесеннаго новой школой.

Близкой къ этой головѣ считаемъ мы голову Фидіевой залы Луврскаго музея (рис. 35), изданную Колиньюномъ <sup>1)</sup>, но въ ней уже проявляются черты, сближающія ее съ головами перваго типа, признаваемыми нами за аттическія. Очевидно, въ это время аттическое искусство все же было слишкомъ сильно, чтобы не оказать вліянія на

<sup>1)</sup> Collignon, Tête virile en marbre d'ancien style attique. Bull. de corr. h. ell. XVI (1892), 446—452, pl. V.

пришлыхъ художниковъ или не отразиться въ произведеніяхъ аттическихъ художниковъ, подпавшихъ сильному вліянію пришлыхъ.



Рис. 35. Мужская голова. Луврскій муз., зало Фидія.

Голова эта изъ паросскаго мрамора, по показанію Вильфосса, происходитъ изъ Атики. Затылокъ ея почти вполнѣ цѣль, лицо же пострадало еще въ древности; кромѣ многихъ царапинъ и плохой сохранности эпидермы, обломаны носъ, часть верхней губы и кончикъ подбородка. Форма головы и лица таже же, какъ въ предыдущей продолговата. Лицо и подбородокъ полны, но все же подъ ними можно видѣть костякъ, чего совершенно нѣтъ въ предыдущей. Губы сочныя, сильно прорѣзанныя и довольно детально моделированныя. Углы ихъ почти не приподняты и оканчиваются ямкой, а не сходятъ на нѣтъ. Скулы обрисовываются мягко. Глаза выпуклы и вѣки мясисты, но

форма ихъ иная, чѣмъ у предыдущей, и приближается къ формѣ глазъ перваго типа: глазъ широко открытъ, его вѣки выгнуты въ одинаковыхъ дугахъ, и углубленіе слезнаго мѣшечка едва намѣчено. Глазъ выпуклый и вѣки мясисты, но подъемъ ихъ надъ глазнымъ яблокомъ незначителенъ и мягко отмѣченъ. Ухо продолговато, но надъ волосами приподымается незначительно; мочка его плоска и длинна. Линія нижней челюсти доходитъ до самаго уха. Волосы на вершинѣ головы и на затылкѣ трактованы совершенно такъ же, какъ у предыдущей; только волнистая поверхность наверху раздѣлена не концентрическими кругами, а параллельными, и завитки на шеѣ не таже плоски, какъ въ предыдущей. Надъ лбомъ волосы расположены въ два ряда локонъ. Такое расположеніе волосъ надъ лбомъ въ двухъ рядахъ крутыхъ локонъ, какъ совершенно справедливо замѣчаетъ С. Рейнакъ <sup>1)</sup>, конечно, должно поставить на счетъ моды, преимущественно распространенной,—я думаю, не безъ вліянія греческаго востока,—въ VI вѣкѣ и только въ видѣ переживанія являющейся въ произведеніяхъ провинціальныхъ еще и IV вѣка, но манера трактовки этихъ локонъ едва-ли можетъ быть поставлена въ зависимость отъ моды: она при-

<sup>1)</sup> Gaz. des B. A. 1893, 249.

надлежитъ не жизни, а искусству. Ошибаются и Студничка <sup>1)</sup>, и Коллинъонъ <sup>2)</sup>, когда въ техническомъ отношеніи по этимъ локонамъ сближаютъ женскую статую Антенора съ бронзовыми произведеніями. Между одинаковыми по формѣ локонами статуи Антенора, и локонами, напр., нашей статуи или Аполлона Странгфордскаго <sup>3)</sup> замѣтна существенная разница по манерѣ ихъ исполненія, какъ это указалъ уже Грефъ <sup>4)</sup>, и это зависитъ, конечно, отъ матеріала, въ которомъ онѣ исполнены, или отъ того, на какомъ матеріалѣ видѣлъ ихъ исполнитель статуи. Локоны статуи Антенора, и головы Британскаго музея, изданной Коллинъономъ <sup>5)</sup>, представляютъ плоскія прядки волосъ, завернувшіяся въ локонъ, и имѣютъ свой прототипъ въ поросовыхъ еще скульптурахъ; локоны нашей статуи—изъ круглыхъ прядокъ и въ этомъ отношеніи приближаются къ локонамъ, встрѣчающимся въ произведеніяхъ эгинской школы, работавшей почти исключительно изъ бронзы. Повидимому, нужно, въ виду послѣдняго обстоятельства, согласиться съ мнѣніемъ Коллинъона относительно происхожденія этой манеры трактовки волосъ въ бронзѣ, а не въ мраморѣ, какъ думаетъ Райэ <sup>6)</sup>.

Нѣсколькими годами ранѣе, но въ томъ же направленіи, была исполнена голова коллекціи Якобсена въ Копенгагенѣ <sup>7)</sup> (рис. 36).

Эта голова, привезенная изъ Греціи Райэ, была найдена въ 1875 году на западъ отъ Афинъ, около газоваго завода и, слѣдовательно, какъ не безосновательно думалъ Райэ, по всей вѣроятности, принадлежала какому-нибудь надгробному памятнику, стоявшему на Священной дорогѣ. Голова эта, изъ пентелійскаго мрамора, вмѣстѣ съ обломкомъ шеи, имѣетъ 0,31 м. вышины и, слѣдовательно, по понятіямъ древнихъ, колоссальная. Судя по сохранности политуры, памятникъ этотъ недолго украшалъ Священную дорогу и, погибъ, вѣроятно, самое позднее при нашествіи Архидама. До сихъ поръ еще на головѣ весьма недурно сохранились слѣды окраски волосъ въ темнокрасный цвѣтъ и губъ въ блѣднокрасный. Глазныя яблоки вдоль вѣкъ были окру-

<sup>1)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 142.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell XVI (1892), 450.

<sup>3)</sup> Brunn-Bruckmann, 51.

<sup>4)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 2.

<sup>5)</sup> Bull. de corr. hell. XVII (1893), pl. XII.

<sup>6)</sup> Rayet, Fragments de statue de bronze du Musée de Constantinople. Gaz. arch. 1889, 85.

<sup>7)</sup> Rayet, Tête archaïque en marbre provenant d'Athènes. Mon. grecs № 6 (1877) 1—8, pl. I. Лучшее изображеніе, нами воспроизведенное, — Brunn-Bruckmann'a, 116. Мы оригинала не видѣли.



жены рѣзкой красной линіей. Обломанъ у головы пось и небольшой кусокъ лѣвой брови.

Общая форма головы и лица продолговатая. Затылокъ развитъ. Лобъ широкъ и высокъ, безъ всякой моделировки Брови очень подняты и круто



Рис. 36. Мужская голова коллекціи Якобсена въ Копенгагенѣ.

выгнуты. Глаза, верхнее вѣко которыхъ сильно обозначено складкою, очень выпуклы и сильно приподняты въ своихъ вѣшнихъ углахъ. Вѣки мясисты, а глазное яблоко приплюснуто и въ этомъ отношеніи очень напоминаетъ манеру травтовки этой части у головъ перваго типа. Разрѣзь глаза продолговатъ, миндалевиденъ, но гораздо больше, чѣмъ у головы Акропольскаго музея № 663 (рис. 34). Мѣсто слезнаго мѣшечка отмѣчено, но самый мѣшечекъ скульптурно не обозначенъ. Скулы обозначаются сильно. Подбородокъ костистъ и энергиченъ. Ротъ съ полными, сочными, недурно моделированными губами отдѣленъ отъ щекъ складкой только у верхней губы, и эта неособенно глубокая складка вмѣстѣ съ подчеркивающей скулы производитъ впечатлѣніе отсутствія зубовъ. На верхней губѣ рѣзко очерчена ямка. Высоко поставленные уши, очень широкой формы, прижаты къ головь, крайне толсты, или, вѣрнѣе, опухшія и ясно проявляютъ въ исполнителѣ желаніе передать индивидуальность. Нельзя сомнѣваться, что разсматриваемая голова должна была принадлежать памятнику какаго-нибудь выдающагося атлета и представлять возможный для того времени портретъ со всѣми его индивидуальными чертами. Эта статуя должна быть отнесена къ послѣдней четверти, а не къ половины VI в., какъ думалъ Райэ. Голова эта еще слишкомъ грубо воспроизводитъ чуждые элементы, чтобы можно было поставить ее позже предыдущей головы, и слишкомъ опредѣленно проявляетъ нѣкоторыя особенности аттическихъ головъ перваго типа, чтобы можно было сомнѣваться въ аттическомъ происхожденіи ея исполни-

тля. Голова эта по общей формѣ своей очень близка къ эльджинской головѣ Британскаго музея (рис. 2), превосходя ее техническимъ исполненіемъ, что и естественно для произведенія чистаго искусства сравнительно съ декоративнымъ, каковымъ, по всей вѣроятности, была эльджинская голова. Къ этому типу принадлежитъ и голова Аѣины съ писистратова храма, опредѣляющая время происхожденія и яacobceповской головы, которую, такимъ образомъ, нужно относить ко времени между 30 — 10 годами VI столѣтія. Совершенно оригинальной въ этой головѣ является трактовка волосъ. Волосы тутъ густы, но коротки; надъ лбомъ ихъ пряди приподняты и какъ бы лежатъ на толстомъ жгутѣ; въ общемъ же они переданы въ отдѣльныхъ прядяхъ, намѣченныхъ углубленными линіями. Такую манеру трактовки видимъ мы еще на головѣ Національнаго музея Аѣины № 48 изъ Эгины. Въ этой манерѣ трактовки нужно видѣть, вѣроятно, вліяніе бронзовой техники.

По манерѣ расположенія волосъ въ приподнятой массѣ, приближается къ нашей статуѣ фрагментъ головы въ Луврскомъ музеѣ, приобрѣтенный отъ Фовеля, французскаго консула въ Аѣинахъ, въ 1818 г. и теперь стоящій въ залѣ Кларака въ шкапу G (рис. 37). Этой головѣ<sup>1)</sup> недостаетъ большаго куска наверху и половины правой щеки сверху отъ рта, что дало поводъ Фуртвенглеру считать эту голову за принадлежащую рельефу<sup>2)</sup>. Она значительно меньше натуральной величины, такъ какъ имѣетъ только 0,11 м. въ вышину.

Нельзѣ отрицать сознательности въ моделировкѣ этой головы и желанія проявить и костякъ.

Губы прорѣзаны отчетливо и даютъ ясный, твердый рисунокъ; въ нихъ нѣтъ сухости губъ перваго типа головъ, но онѣ вовсе не такъ сочны, какъ въ головѣ Акропольскаго музея № 663. Сравнительно съ этой тщательностью моделировки лица невольно бросается въ глаза небрежность моделировки уха, данной немногимъ болѣе,



Рис. 37. Мужская голова Луврскаго музея. Залъ Кларака, шкафъ G.

<sup>1)</sup> Collignon, Fragment d'une tête en marbre d'ancien style attique. Musée du Louvre. Mon. grecs, 18—19, 35—42, съ рисункомъ.

<sup>2)</sup> Sammlung Sabouloff, I, 5.

чѣмъ въ предыдущей головѣ; оно также мясисто, немного продолговатѣе и еще болѣе примыкаетъ къ головѣ. Моделировка глаза не имѣетъ ничего подобнаго въ мужскихъ, сохранившихся до насъ головкахъ, но имѣетъ аналогію въ головкахъ женскихъ Акропольскаго музея, стоящихъ въ шапу подъ № 651,660,616 и въ головѣ коры Акропольскаго музея № 687 и Национальнаго Аѳинскаго музея № 59. Верхняя складка вѣка мало отгнѣнена, глазъ выступаетъ сильно впередъ какъ бы въ формѣ сферическаго треугольника, вершину котораго представляетъ нижній край верхняго вѣка. Края ни верхняго, ни еще болѣе нижняго вѣка скульптурно не отмѣчены. Эта моделировка оставляетъ впечатлѣніе неоконченности, можетъ быть, сглаживавшейся прежде краской, слѣды которой сохранились на радужной оболочкѣ.

Оригинальна въ этой головѣ форма ея, съ сильно развитымъ затылкомъ, напоминающая форму бронзовой головы Акропольскаго музея (*Musées d'Athènes*, pl. XV), но еще болѣе суживающаяся къ макушкѣ и производящая впечатлѣніе, какъ будто на головѣ одѣта конусообразная шапка. Оригинальна и манера расположенія волосъ надъ лбомъ и на затылкѣ, какъ бы обернутыхъ вокругъ жгута, и манера трактовки ихъ. Эта прическа, какъ замѣтилъ Фуртвенглеръ <sup>1)</sup>, была довольно распространена въ первой половинѣ V вѣка, и однимъ изъ болѣе яркихъ примѣровъ распространенія ея являются головы олимпійскихъ храмовыхъ скульптуръ и бронзовая статуэтка Берлинскаго музея изъ Лигуріо, которую Фуртвенглеръ считаетъ за произведеніе аргосской школы. Коллинзонъ <sup>2)</sup> отмѣчаетъ ее ранѣе въ памятникахъ аттическихъ, какъ-то въ надгробномъ рельефѣ (*Conze, Attische Grabreliefs*, Taf. VI, № 1) и на аттическомъ пинакѣ съ черными фигурами въ Национальномъ музеѣ Аѳинъ (*Wolters, 'Ερ. ἀρχ.* 1886, πλ. 11). Манера трактовки та же, что мы видѣли у головы Сабуровской коллекціи, а именно поверхность волосъ не отдѣляется детально, а оставлена какъ бы въ необработанномъ видѣ: она покрыта массой мелкихъ насѣчекъ. Точно также трактована и клинообразная, выгнутая концомъ впередъ, борода, но тамъ насѣчки эти идутъ правильными рядами, производя впечатлѣніе линій, оставленныхъ гребнемъ. Эта прическа и манера трактовки даютъ головѣ Фовеля совершенно опредѣленную дату, такъ какъ нѣтъ основанія, какъ совершенно справедливо думаетъ Коллинзонъ, предполагать, чтобы манера трактовки, встрѣченная нами только

<sup>1)</sup> 50-tes Winkelmannsfest Programm, 128. 130, Taf. I.

<sup>2)</sup> *Mon. g r.* 18—19, 40<sup>s</sup>.

въ этихъ двухъ головахъ, была примѣняема продолжительное время, а тогда эту голову нужно считать одновременно съ сабуровскою.

Къ этому времени и направленію должны мы отнести и фрагментъ статуэтки юноши, найденный въ до-персидскомъ слоѣ <sup>1)</sup> и служащій однимъ изъ украшеній залы Мосхофора Акропольскаго музея подъ № 623 (рис. 38).

Этотъ фрагментъ (высота его 0,19), изъ паросскаго мрамора <sup>2)</sup>, представляетъ намъ юношу въ мечтательной позѣ, немного склонившаго голову впередъ направо. Сохранность этого фрагмента весьма недурна, такъ какъ пострадалъ только кончикъ носа, да можно найти еще нѣсколько царапинъ на поверхности головы. Длинные роскошные волосы, высоко подымаясь надъ поверхностью лба, массой падаютъ на шею за ушами. Они трактованы только въ общемъ подъемѣ локоновъ. Широкой, довольно высокой мясистый лобъ не моделированъ. Брови выгнуты плоско, и подъ ними неглубоко сидятъ выпуклые глаза, незначительно приподнятые у внѣшнихъ угловъ. Продолговатые глаза такъ же мало отдѣланы, какъ и у предыдущей головы, и край верхняго вѣка едва отмѣченъ скульптурно. Скулы ясно обрисовываются. На довольно полномъ подбородкѣ отмѣчена ямка. Ротъ немного приподнятъ въ своихъ углахъ, отдѣленныхъ отъ щекъ сильной, но мягкой линіей, и этотъ подъемъ угловъ придаетъ лицу мягкое выраженіе. Губы въ деталяхъ не моделированы, но переданы немонотонно. Подбородокъ очерченъ въ мягкой линіи, доходящей до ушей. Уши поставлены высоко, мало поднимаются надъ поверхностью волосъ и моделированы только въ общихъ, но правдивыхъ чертахъ.



Рис. 38. Фрагментъ мужской статуэтки. Акроп. муз. № 623.

Особенно интересенъ этотъ фрагментъ по теплотѣ, сердечности композиціи. Невольно поражаетъ эта немного склоненная головка среди архаическихъ статуй съ ихъ холодно величавой постановкой; она напоминаетъ статуэтку эпохи разцвѣта греческаго искусства, поры глубокаго чувства, IV вѣка и руетъ перваго скульптора Праксителя, его Эрота,

<sup>1)</sup> Упоминаетъ о немъ Lechat, Bull. de corr. hell. XIII (1889), 148.

<sup>2)</sup> Lepsius, Marmorstudien, 72, № 46, контурный рисунокъ.

этого полумальчища-полуюношу, съ длинными, падающими на шею, волнистыми локонами, задумчиво, мечтательно склонившаго голову. Это произведение чисто аттическое по своему духу, по своей сердечности, чуждой каковой-либо другой школѣ. Аттическое происхождение ея исполнителя ясно обрисовывается и другими чертами, общими у него съ послѣдними разсмотрѣнными нами аттическими головами, и очень общему моделировке тѣла, лишенною всякой сухости.

Такая сердечность и въ аттическихъ произведеніяхъ до греко-персидскихъ войнъ встрѣчается въ видѣ исключенія; по крайней мѣрѣ, среди дошедшихъ до насъ памятниковъ нѣтъ другаго примѣра. Отличительною чертою ихъ, наоборотъ, является, обыкновенно, какое-то эпическое спокойствіе какъ въ выраженіи лица, такъ и въ позѣ, представляющее противоположность какъ улыбающимся лицамъ іонійской скульптуры, такъ и лицамъ пелопоннеской школы, всегда съ нѣзволью печальнымъ выраженіемъ лица. Къ этимъ признакамъ аттическихъ головъ совершенно подходитъ голова Британскаго музея изъ Greek anteroom <sup>1)</sup> (рис. 39).

Голова эта, даръ музею англійскаго путешественника Webb'a, исполненная изъ паросскаго мрамора, не отличается особенною сохранностью. На ней не сохранилось никакихъ слѣдовъ окраски; мало того: она потребовала значительной реставраціи (круглый кусокъ вставленъ въ подбородкѣ, придѣланъ значительный кусокъ шеи съ правой стороны и задняя часть прически), да и послѣ этой реставраціи все же ей недостаетъ еще носа, очевидно, обломаннаго въ оригиналѣ, но утеряннаго послѣ реставраціи еще въ древности, такъ какъ, мнѣ кажется, Коллинзонъ совершенно справедливо отказывается видѣть тутъ дѣло рукъ архаическаго скульптора, не пренебрегавшаго вообще придѣланными кусками: на лицѣ нигдѣ мы этого не видѣли. Конечно, это мужская голова, такъ какъ единственный признакъ, заставлявшій считать ее за женскую, прическа, встрѣчается на мужскихъ головахъ <sup>2)</sup> и, наоборотъ, не встрѣчается ни на одной изъ статуй коръ, относящихся къ тому же времени. Прическу эту Коллинзонъ <sup>3)</sup>, вслѣдъ за Конце <sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Бѣгло описана въ *Athenaeum* 1892, II, 865, упомянута С. Рейнакомъ въ *Chronique d'orient (Rev. arch. XXXI (1893), 114)* и подробно анализирована Коллинзонъ въ его статьѣ: *Tête archaïque en marbre du British Museum. Bull. de corr. hell. XVII (1893), 294, pl. XII.*

<sup>2)</sup> Рельефы Акропольскаго музея такъ называемой «входящей на колесницу женщины», бородатаго Гермеса и вазы. Gerhard, *Trinkschalen, Taf. 9; Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen, 174.*

<sup>3)</sup> *Bull. de corr. hell. XVII (1893), 296.*

<sup>4)</sup> *Conze, Krobylos. Nuove memorie, 415.*

и Гельбигомъ <sup>1)</sup>, склоненъ считать за аттическій кробиль, одинаково распространенный и между мужчинъ, и между женщинъ; но онъ ошибочно указываетъ на такое же мнѣніе о кробиль Шнейдера <sup>2)</sup>, который, наоборотъ, считаетъ это опредѣленіе кробила Конце совершенно невѣрнымъ и видитъ послѣдній не въ свободныхъ, подъ повязку подобранныхъ волосахъ сзади, а въ двухъ перекрещивающихся сзади и спереди завязанныхъ косахъ. Гельбигъ соединяетъ обѣ эти формы подъ однимъ общимъ названіемъ кробила. Каково бы ни было, впрочемъ, названіе



Рис. 39. Мужская голова. Брит. муз.

этой прически, во всякомъ случаѣ несомнѣнно, что она была распространена на аттическихъ памятникахъ, туда пришла изъ М. Азии (ср. памятникъ Гарпій) и что въ статуарномъ произведеніи здѣсь встрѣчается впервые. За признаніе этой головы мужскою говорятъ еще отсутствіе серегъ, простота повязки и энергичный характеръ лица, выражающійся въ складѣ крѣпко сжатыхъ губъ.

Совершенно вѣрно Коллинзонъ сближаетъ эту голову съ одной стороны съ головою коры Антенора по выдающимся скуламъ, квадратному подбородку и солидной, немного массивной структурѣ ея, съ другой стороны, съ головою Якобсена и Фидіевой залы Луврскаго музея и, признавая ее за аттическое произведеніе, довольно точно опредѣляетъ ей мѣсто между статуей Антенора и акропольской статуей мальчика № 698, съ которой она имѣетъ много общаго, — ближе ко второй, чѣмъ къ первой —

<sup>1)</sup> Ueber die goldenen Cicaden der alten Athener. Commentationes philologicae in honorem Th. Mommsen, 617.

<sup>2)</sup> Der altattische Krobilos. Ath. Mitt. VIII (1883), 267. 293.

такъ, около 510 г. Эта голова является цѣннымъ документомъ въ исторіи аттическаго искусства, ясно обнаруживая, насколько правъ Фуртвенглеръ, отказывающійся видѣть пелопоннеское вліяніе въ статуѣ мальчика № 698. Она представляетъ интересный моментъ эволюціи аттическаго искусства, когда оно, взявъ изъ іонійскаго все интересное, важное, вполне самостоятельно пошло впередъ, уже не подвергаясь существенной переработкѣ, хотя и выбирая интересное изъ другихъ школъ. Много знакомыхъ уже намъ чертъ находимъ мы въ этой головѣ и въ отдѣльных частяхъ трактовки волосъ и въ моделировкѣ лица, но есть нѣчто существенно новое, зародившееся въ самой школѣ. Напрасно Коллинсонъ ищетъ аналогіи крутымъ локончикамъ надъ лбомъ въ головахъ Каприн и коры № 682, когда совершенно такіе же, не только по общей формѣ, но и по трактовкѣ, находимъ мы въ близкой и въ общемъ къ разсматриваемой головѣ головѣ коры Антенора: и тутъ локонны эти одинаково плоски. Трактовка волосъ на темени и затылкѣ имѣетъ свой прототипъ въ трактовкѣ волосъ на шеѣ у головъ Акропольскаго музея № 653, и въ цѣломъ рядѣ головъ коры, изъ которыхъ Коллинсонъ указалъ на статую № 680 (Musées d'Athènes, VIII). Глаза посажены болѣе глубоко, чѣмъ у предыдущихъ статуй и притомъ безъ всякаго подъема внѣшнихъ угловъ и въ этомъ опять-таки приближаются къ головѣ статуи Антенора, но переходъ отъ бровей къ глазамъ имѣетъ болѣе общаго съ головами Якобсена и Фидіевой залы Луврскаго музея. Глазныя яблоки исполнены изъ стелловидной массы, что знакомо уже намъ и по Мосхофору, но особенно проявляется въ статуѣ Антенора. Правда, отличается отъ антеноровской статуи передача верхняго вѣка, и въ этомъ отношеніи разсматриваемая голова является предшественницею головы мальчика № 698, отъ которой отличается формой менѣе развитой нижней части лица, примыкая въ этомъ отношеніи опять-таки больше къ своимъ предшественницамъ. Незамѣтно, почти наклонно поставленное ухо моделировано больше, чѣмъ у предыдущихъ головъ. Въ профиль особенно характеренъ сильно выступающій, какъ будто очень индивидуальный подбородокъ.

Разсмотрѣнная нами голова Британскаго музея подводитъ насъ, такимъ образомъ, къ 500 году до Р. Х., когда среди пришлыхъ художниковъ въ Афинахъ мы находимъ скульпторовъ Пелопоннеса и Эгины и среди первыхъ, какъ мы указывали выше, такого выдающагося дѣятеля, какъ Агеладъ, въ школѣ котораго получили свое художественное образование два крупнѣйшихъ дѣятеля аттической школы: Миронъ и Фидій. Конечно, въ это время аттическіе художники достигли уже, подъ влія-

ніем мало-азійскихъ и островныхъ школъ, высокаго развитія и въ техникѣ, и въ пониманіи природы, но, тѣмъ не менѣе, при стремленіи къ прогрессу, они не могли пройти мимо того, что давали новаго эти новыя для нихъ силы, и сохранившіеся до насъ памятники ясно о томъ свидѣтельствуютъ.

Выше мы видѣли, что среди скульптурныхъ фрагментовъ на Акрополѣ нашлось нѣсколько такихъ, которые указывали на усвоеніе, хотя и временное, аттическими художниками изъ Эгинны такихъ чертъ, которыя присущи только эгинскимъ скульптурамъ; эти черты не остались въ аттическомъ искусствѣ потому, что не соответствовали духу аттической школы, никогда не стремившейся къ слишкомъ большой детальности и къ мелочно-анатомической передачѣ ихъ; однако опредѣ-



Рис. 40. Мужская голова. Акроп. муз. № 621.

ленность формъ и техника не могли не оставить слѣдовъ, тѣмъ болѣе, что приблизительно въ это же время появляются въ Атикѣ бронзовыя произведенія. Къ памятникамъ, обнаруживающимъ это вліяніе, должны мы отнести найденную на Акрополѣ въ 1888 году мраморную голову, которая напоминаетъ головы эгинскихъ фронтоновъ и несомнѣнно обнаруживаетъ нѣкоторыя черты бронзовой техники. Я говорю о головѣ залы Мосхофора Акропольскаго музея № 621 (рис. 40).

Эта голова меньше естественной величины (вмѣстѣ съ обломкомъ шеи—0,17 м.) <sup>1)</sup>, найденная въ до-персидскомъ слоѣ, представляетъ

<sup>1)</sup> Δελτ. ἀρχ. 1888, 181, γ и 201; Lechat, Bull. de corr. hell. XIII (1889), 147; Ath. Mitt. XIII (1883), 410.



бородатого мужа, съ двумя рядами крутыхъ локоновъ надъ лбомъ. За этими локонами задняя часть головы не отдѣлана скульптурно, но ея не полированная поверхность была предоставлена окраскѣ, слѣдовъ которой не сохранилось, почему Леша предполагаетъ, что тамъ былъ наложенъ металлическій головной уборъ. Невысокій лобъ, ограниченный полукругомъ волосъ, значительно уходитъ назадъ. Онъ не моделированъ и прямо переходитъ въ широкую переносицу. Переходъ отъ лба къ глазамъ переданъ очень правдиво; ихъ линія ступевывается къ вискамъ. Глаза, немного приподняты во внѣшнихъ углахъ, миндалевидной формы; слезный мѣшечекъ обозначенъ въ видѣ спускающейся немного петельки; глазное яблоко выпукло. Носъ отбитъ; отбита и средняя часть верхней губы. Усы въ нижней линіи рѣзко очерчены, какъ это бываетъ въ



Рис. 41. Мужская бронзовая голова Акроп. муз.

бронзовыхъ произведеніяхъ. Ротъ сжатъ, но губы прорѣзаны довольно сильно и трагтованы просто, но не детально. Клинообразная борода, нижняя часть которой обломана, трагтована въ глубокихъ параллельныхъ углубленныхъ линіяхъ и въ волнистой общей поверхности. Круглое ухо, посаженное наклонно, сильно въ своей задней части отстаетъ отъ головы. Волосы назадъ на шею спускаются въ общей волнистой массѣ и только края ея обработаны въ отдѣльныхъ прядяхъ. Волосы и борода были окрашены въ синюю краску, теперь перешедшую въ зеленую.

Леша совершенно справедливо сближаетъ эту голову съ бронзовой головой Акропольскаго музея, изданною въ *Musées d'Athènes*, pl. 15 (рис. 41), недалеко отъ которой она стоитъ и по времени исполненія. Представляя высокую степень развитія аттического искусства, не безъ вліянія школъ бронзовой техники, п, весьма возможно, именно эгипской,

объ эти головы рѣшительно смягчаютъ характерныя черты этой школы: рѣзкость контура и искусственность выраженія въ замершей улыбкѣ, и придаютъ болѣ индивидуальности выраженію и чертамъ, такъ что Софулисъ склоненъ видѣть въ бронзовой головѣ портретное изображеніе, посвященное Аѳинѣ <sup>1)</sup>. Поражающая насъ форма бронзовой головы можетъ быть не безосновательно объясняется Софулисомъ <sup>2)</sup> не столько стремленіемъ къ передачѣ типа, сколько желаніемъ дать племю, украшавшему эту голову, прочное основаніе. Впрочемъ, въ этомъ развитіи затылка, какъ мы уже видѣли, въ этой головѣ приближается голова Фовеля, съ которой акропольская бронзовая голова имѣетъ и общую манеру расположенія волосъ надъ лбомъ и на затылѣ въ приподнятомъ валикѣ. За предположеніе Софулиса, впрочемъ, говорить еще и моделировка волосъ на этой головѣ только надъ самымъ лбомъ, гдѣ прядки, спускающіяся на лобъ, имѣютъ форму зубчиковъ, отдѣланныхъ съ большою тщательностью тонкимъ инструментомъ. Глаза у акропольской бронзовой головы сдѣланы изъ бѣлой стекловидной массы, отъ которой сохранилась самая незначительная часть внутри угла каждаго глаза.

Вліяніе эгинской манеры моделировки тѣла, особенно груди и живота, отмѣченное нами, по Калькманну, на рисункахъ аттическихъ вазъ строго опредѣленнаго времени, въ скульптурѣ, повидимому, было временнымъ, такъ какъ мы ни для фрагментовъ статуй, ни для только-что рассмотрѣнныхъ нами головъ не можемъ въ этомъ отношеніи найти аналогій въ позднѣйшихъ аттическихъ памятникахъ. Совершенно иначе обстоитъ дѣло относительно слѣдовъ, оставленныхъ въ Атикѣ пелопоннесской школой.

На вазовыхъ рисункахъ той же группы мастеровъ, у которой мы отмѣтили проявленіе нѣкоторыхъ чертъ эгинскихъ скульптуръ въ моделировкѣ тѣла, появляется и новый типъ головъ, отличительную черту которыхъ составляетъ болѣ развитая нижняя часть лица, подбородокъ-Конце <sup>3)</sup>, Фуртвенглеръ <sup>4)</sup>, Ланге <sup>5)</sup>, Шнейдеръ <sup>6)</sup>, Кёппъ <sup>7)</sup>, Студничка <sup>8)</sup>, Винтеръ <sup>9)</sup> и Грефъ <sup>10)</sup> сближаютъ эти рисунки съ различ-

<sup>1)</sup> Χαλκή κεφαλή ἀρχαϊκῆς τέχνης. 'Εφ. ἀρχ. 1887, 43—48, πίν. 3.

<sup>2)</sup> Ibid. 45.

<sup>3)</sup> Conze, Beiträge zur Kunstgeschichte, 20.

<sup>4)</sup> Ath. Mitt. V (1880), 40 сл.

<sup>5)</sup> Ibid. VII (1882), 254.

<sup>6)</sup> Ibid. VIII (1883), 243.

<sup>7)</sup> Röm. Mitt. I (1886), 82.

<sup>8)</sup> Ibid. II (1887), 56.

<sup>9)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 234.

<sup>10)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 29.

ными скульптурными памятниками, причемъ Фуртвенглеръ и Кёппъ находятъ аналогію нѣкоторымъ изъ этихъ головъ въ скульптурахъ олимпійскихъ, не дѣлая, однако, никакого изъ этого вывода. Ланге усматриваетъ въ головахъ этого типа на вазахъ Евфронія, Гіерона, Дурида и др. родственность съ головою Гармодія изъ группы тиранноубійць, особенно въ смягченіи архаической улыбки, но отдѣляетъ ихъ отъ скульптуръ пелопоннесскихъ, отличительнымъ признакомъ которыхъ считаетъ сумрачность выраженія, чуждую аттическому искусству и постоянную въ дошедшихъ до насъ пелопоннесскихъ произведеніяхъ, даже и на половину ремесленныхъ, какъ, напр., фигурахъ ручеѣ коринтскихъ зеркалъ. Студничка совершенно игнорируетъ эту черту, и въ указанныхъ головахъ аттическихъ вазъ видитъ проявленіе пелопоннесскаго, сикіоно-аргосскаго искусства, ссылаясь на близость ихъ къ скульптурамъ олимпійскимъ, по его мнѣнію, произведеніямъ этой школы, и на вліяніе, несомнѣнно оказанное на аттическое искусство пелопоннесскими художниками Кимономъ изъ Клеонъ и Агеладомъ <sup>1)</sup>. Къ этому мнѣнію вполне примыкаетъ Грефъ <sup>2)</sup>, построившій свои выводы на наблюденіяхъ Винтера <sup>3)</sup> о существованіи въ греческомъ искусствѣ этого времени, около 500 года, двухъ пропорцій головъ, наблюдаемыхъ а) въ аттическихъ скульптурахъ и б) въ олимпійскихъ. Онъ приводитъ цѣлый рядъ головъ въ рисункахъ аттическихъ вазъ, аналогичныхъ знаменитой акропольской головѣ № 689 (рис. 43). Тотъ же типъ видитъ онъ у юноши берлинскаго кубка Евфронія (Wiener Vorlegeblätter V, 5), у Ахилла на кратерѣ въ Джирдженти (Mon. I, 52), обнаруживающемъ серьезное выраженіе, на кубкѣ Дурида (Wiener Vorlegeblätter VI, 1), на одномъ только кубкѣ Гіерона, расписанномъ Макрономъ (Wiener Vorlegeblätter I) и у Орфея на кубкѣ, найденномъ на Акрополѣ (Journ. of hell. Stud. 1888. I, VI). Всѣ эти вазы принадлежатъ точно опредѣленному времени перехода отъ строгаго стиля къ свободно прекрасному, съ правильно нарисованнымъ глазомъ, слѣдовательно, времени, совпадающему съ наиболѣе возможной датой имъ перечисленныхъ скульптуръ сикіоно-аргосскаго искусства, переходъ отъ которыхъ къ аттическимъ представляютъ, по его мнѣнію, Аполлонъ изъ театра Діониса, голова Аѣины (Ath. Mitt. VI (1881),

<sup>1)</sup> Röm. Mitt. I (1886), 56. Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 167.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 29 сл.

<sup>3)</sup> Jakchos. Bonner Studien, 150. Винтеръ полагаетъ, что въ олимпійскихъ скульптурахъ равны разстоянія отъ начала волосъ до разрыва губъ и отъ подбородка до внутренняго угла глаза, въ аттическихъ же послѣднее разстояніе равно разстоянію отъ начала волосъ до основанія носа.

VII<sub>2</sub>) и голова пареенонской метопы изъ Лувра (Journ. of hell. Stud. III, pl. 23).

Противъ главнаго основанія этой группировки Грефа—такъ называемыхъ олимпійскихъ пропорцій—возстаетъ Фуртвенглеръ, указывающій на то, что эти пропорціи часто лежатъ не въ строеніи головы, а въ манерѣ прически, которая никакъ не можетъ служить достаточнымъ основаніемъ для опредѣленія школы; при этомъ онъ указываетъ на то обстоятельство, что цѣлый рядъ олимпійскихъ скульптуръ (Аполлонъ западнаго фронтона, женскія головы и др.), въ которыхъ можно опредѣлить правильно мѣсто начала волосъ, благодаря пробору, равно какъ и изданная имъ аргосская бронза, представляютъ пропорціи, которыя Винтеръ считаетъ за аттическія, т. е. разстояніе у нихъ отъ подбородка до внутренняго угла глаза равняется разстоянію отъ начала волосъ до основанія носа, а не до разрѣза губъ <sup>1)</sup>. Такимъ образомъ онъ устраняетъ существеннѣйшее основаніе группировки памятниковъ у Грефа и открываетъ вновь вопросъ о группировкѣ произведеній, которыя Грефъ считаетъ за пелопоннесскія.

Для насъ такая постановка вопроса о пропорціяхъ представляетъ неоспоримый интересъ при опредѣленіи школы, къ которой принадлежитъ голова, теперь помѣщенная на туловищѣ мальчика въ Акропольскомъ музеѣ № 698 (рис. 42).

Голова эта меньше натуральной величины, изъ паросскаго мрамора (лихнита), была найдена въ 1888 году. Показанія раскопокъ не даютъ намъ основанія для увѣренности, что слой земли, въ которомъ найдена эта голова, былъ насыпанъ сряду послѣ персидскихъ войнъ <sup>2)</sup>, а потому время исполненія головы можетъ быть опредѣлено только изъ сопоставленія ея съ головой Гармодія неаполитанской группы тиранноубійць; родственность обѣихъ этихъ головъ, впервые указанная Софулисомъ <sup>3)</sup>, теперь признается всѣми. Разсматриваемая голова несомнѣнно должна быть поставлена ранѣе головы Гармодія, какъ по пониманію природы, такъ и по трактовокѣ, и занимать мѣсто между нею и головой Британскаго музея, болѣе приближаясь къ головѣ Гармодія. Группа тиранноубійць была восстановлена Критіемъ и Несіотомъ въ 477 году,

<sup>1)</sup> Furtwängler, Eine argivische Bronze. 50 Winkelmannsfest-Programm, 144.

<sup>2)</sup> Δελτ. ἀρχ. 1888, 104, β. Ath. Mitt. XIII (1888), 226 (Вольтерсъ признаетъ сходство этой головы съ олимпійскими скульптурами и несомнѣнность принадлежности ея статуѣ мальчика, т. е. обломы совершенно сходятся, хотя утеряно немного краевъ этого облома) и Bull. de corr. hell. XII (1888), 434.

<sup>3)</sup> Εφ. ἀρχ. 1888, 86, πιν. 3.

а потому голова, помещенная на туловищѣ мальчика № 698, весьма вѣроятно, была исполнена до 480 года, года опустошенія Акрополя, что, можетъ быть, подтверждается и сохранностью ея.

Сохранность этой головы поразительна. Пострадалъ только кончикъ носа и нѣтъ совсѣмъ глазъ, которые несомнѣнно были сдѣланы изъ стекловидной массы. Хорошо сохранилась и эпидерма, получившая только незначительныя царапины; слѣдовъ окраски нѣтъ никакихъ. Небольшая, сравнительно съ пропорціями фигуры, голова представляетъ нѣсколько иначе выгнутую верхнюю линію черепа, чѣмъ у предыдущихъ головъ, такъ какъ наивысшая точка этой линіи ближе ко лбу; лицо — правильный овалъ, вслѣдствіе того, что скулы не выступаютъ



Рис. 42. Голова мальчика. Акроп. муз. № 698.

такъ рѣзко, какъ у предыдущихъ. Гладкій лобъ почти не отклоняется назадъ. Брови выгнуты мало и не представляютъ той рѣзкой линіи, что у головы Гармодія; къ вискамъ линія ихъ ступевывается, представляя въ этомъ дальнѣйшій шагъ отъ головы Британскаго музея къ головѣ Гармодія, съ ея реализмомъ въ этой частности. Постановка, форма глазъ, верхняго и нижняго вѣка удивительно напоминаютъ намъ голову Британскаго музея. Верхняя губа длинна, ротъ прорѣзанъ очень блѣдно, и губы не такъ выпячены, какъ у лондонской головы, но не представляютъ и опредѣленности головы Гармодія. Подъема уголъ рта нѣтъ. Губы сжаты, и въ этомъ отношеніи, ротъ менѣе жизнененъ, чѣмъ у Гармодія. Крѣпкій, массивный подбородокъ совершенно не выступаетъ, какъ у предыдущихъ головъ. Вслѣдствіе-ли отсутствія глазъ или вслѣдствіе сжатости и малой моделировки рта, но выраженія въ этой головѣ

слишком мало, совершенно нѣтъ того грустнаго характера, который Ланге <sup>1)</sup> считаетъ отличительнымъ для пелопоннескаго искусства; формовка уха находитъ себѣ слабый прототипъ въ лондонской головѣ, но въ акропольской головѣ оно шире, короче, и углубленіе раковины его гораздо больше; оно не такъ мясисто какъ въ лондонской головѣ, но подъемъ его задней части и передняго хряща находимъ мы и въ этой послѣдней. Особенно близко ухо этой акропольской головы къ головамъ акропольской № 689 и олимпійскаго Аполлона, причемъ у послѣдней оно, соотвѣтственно позднѣйшему времени, болѣе развито.

Манера трактовки волосъ въ узкихъ, радіусами расходящихся отъ темени волнистыхъ бороздкахъ и въ выбившихся изъ подъ-повязки на вискахъ и шеѣ прядкахъ ясно обнаруживаетъ знакомство съ бронзовой техникою. Расчесанные такимъ образомъ длинные волосы круто наверху на металлическій пруть, обхватывающій голову надъ ухомъ, но не сплошную массу, а отдѣльными прядями съ сильными просвѣтами между ними. Такую прическу находимъ мы еще на аттическихъ вазахъ съ именами Брига <sup>2)</sup>, Евфронія <sup>3)</sup> и акропольской изъ до-персидскаго слоя <sup>4)</sup>, на головѣ Актеона въ селинунтской метопѣ <sup>5)</sup>, на Электрѣ Неаполитанскаго музея <sup>6)</sup>, на головѣ стефановскаго типа въ Латеранскомъ музеѣ № 340, въ статуѣ сидящаго Аполлона въ Ватиканѣ (Galleria delle statue № 395 <sup>7)</sup> и въ головѣ коллекціи фотографій Римскаго Археологическаго Института № 203; мы имѣемъ полное право признать ее за аттическую, такъ какъ въ опредѣленно пелопоннескихъ произведеніяхъ мы ее не находимъ, а довольно близкая къ ней прическа олимпійскихъ скульптуръ, очень распространенная въ Пелопоннесѣ съ 480 года, въ приподнятой надъ лбомъ и затылкомъ массѣ, тоже, какъ это указано нами выше, ранѣе, чѣмъ въ Пелопоннесѣ, встрѣчается на аттическихъ вазахъ.

Общность нѣкоторыхъ чертъ, да и общей формы лица съ лондонскою головою, обнаруживающею аттическое происхожденіе, характеръ прически и отсутствіе присущаго произведеніямъ аргосско-сикіонской

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 26.

<sup>2)</sup> На вазѣ съ изображеніемъ Пиперсис и на франкфуртской вазѣ. Кромѣ того, на относящихся, по всей вѣроятности, къ этому художнику, но не подписанныхъ вазахъ: Berlin 2293; Wiener Vorlegeblätter VI, 2; Mon. dell'Instituto XI, 33; Gerhard, Trinkschalen D; British Museum 811; Museum Gregorianum 159.

<sup>3)</sup> Berlin 2282.

<sup>4)</sup> Journ. of hell. Stud. 1888, pl. VI.

<sup>5)</sup> Benndorf, Die Metopen von Selinunt, Taf. IX.

<sup>6)</sup> Ath. Mitt. XI (1884), Taf. IV.

<sup>7)</sup> Overbeck, Kunstmythologie V. Atlas, XXI, 29.

школы выражения заставляют нас отказаться от предположения Грефа о пелопоннесском происхождении этой головы и считать ее за аттическую. Ея новое построение лица, новая форма головы с меньше развитым теменем и нѣсколько другимъ изгибомъ верхней линіи, меньше уходящій назадъ лобъ, проявленіе въ ней знакомства съ приемами трактовки бронзовой техники, извѣстной еще Антенору въ послѣднихъ десятилѣтіяхъ VI вѣка, и умѣнье примѣнить ее къ мрамору безъ всякой рѣзкости заставляютъ насъ искать для этой головы исполнителя, способнаго внести въ свои произведенія нѣчто существенно новое, что могло бы дать ему столь опредѣленный самостоятельный характеръ, чтобы говорили объ его школѣ и совершенно игнорировали его учителей, а такимъ скульпторомъ въ первые годы V столѣтія, несомнѣнно, былъ Критій<sup>1)</sup>, съ которымъ почти всегда вмѣстѣ работалъ Несіотъ. Такой выводъ получаетъ особенно сильную поддержку въ близости нашей головы съ головой Гармодія изъ группы тиранноубійць, которую все болѣе и болѣе археологи склонны признать за реплику позднѣйшей группы, исполненной Критіемъ и Несіотомъ, а не за антеноровскую. Къ этому жѣ выводу пришли мы выше изъ сопоставленія туловища, на которое совершенно основательно помѣщена рассматриваемая нами голова.

Въ этотъ-то періодъ развитія аттическое искусство и оказало свое вліяніе на сицилійское искусство<sup>2)</sup>, поставленное совершенно ошибочно Кекуле<sup>3)</sup> въ ближайшее родство съ олимпійскими скульптурами.

Та-же форма головы, то-же выраженіе лица заставляютъ Фуртвенглера отнести къ аттической школѣ и оригиналь бронзовой статуэтки коллекціи принца Шiarры<sup>4)</sup>.

Иное направленіе представляетъ голова Акропольскаго музея № 689 (рис. 43). Эта голова (0,21), найденная въ 1887 году въ юго-восточномъ углу Акрополя, въ стѣнахъ зданія, слышаго сперва за халкотеку<sup>5)</sup>, исполнена изъ великолѣпнаго лихнита<sup>6)</sup>. Она незначительно меньше нормальной величины. Сохранность ея поразительна; не только сохрани-

<sup>1)</sup> Furtwängler, 50 Winkelmannsfest-Programm, 150 и Archäol. Studien H. Brunn dargebracht, 85.

<sup>2)</sup> Furtwängler, Archäol. Studien H. Brunn dargebracht, 85.

<sup>3)</sup> Kekulé, Arch. Zeit. 1883, 240.

<sup>4)</sup> 50 Winkelmannsfest-Programm, 151.

<sup>5)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 266 и 373; Bull. de corr. hell XI (1887); Harrison, The Journal of hell. Stud. IX (1888), 123; Σοφούλης, 'Εφ. ἀρχ. 1888, 81, πιν. 2; Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, 363, fig. 184; Overbeck, Plastik I, 207, Fig. 49.

<sup>6)</sup> Lepsius, Marmorstudien, 71, № 37.

лась эпидерма, но и окраска, ясно свидѣтельствуя о непродолжительности нахождения ея на воздухѣ. Это все заставляетъ относить ее къ послѣднимъ годамъ предъ нашествіемъ Ксеркса. Когда она была найдена, волосы обнаруживали золотисто-русую окраску (теперь остались еще слѣды желтой окраски), губы—красную; глазныя яблоки имѣли желтоватый тонъ и были обведены темнымъ контуромъ. Брови были тоже окрашены темной краской. Теперь всѣ эти краски значительно поблѣднѣли, и можно только догадываться о прежней окраскѣ. Эта голова обнаруживаетъ много новыхъ чертъ сравнительно со всѣми ранѣе нами рассмотрѣнными произведеніями. Мы не находимъ ни въ одной изъ нихъ мясистыхъ, рѣзко очерченныхъ вѣкъ этой головы; ни у одной



Рис. 43. Голова юноши. Акроп. муз. № 689.

не видѣли мы и того склада губъ, который придаетъ такое недовольное, капризное выраженіе разсматриваемой нами головѣ; не видѣли мы тамъ и той ясной, рѣзкой линіи бровей и такого яснаго выраженія костяка, которыя такъ свойственны бронзовымъ произведеніямъ целопоннеской школы. У этой акропольской головы и овалъ лица совершенно иной, болѣе круглый. Все это лишаетъ насъ возможности поставить эту голову въ какое-либо отношеніе къ извѣстнымъ намъ до сихъ поръ аттическимъ головамъ, какъ дѣлаетъ это Софулисъ <sup>1)</sup>, а заставляетъ искать исполнителя ея гдѣ-либо въ другомъ мѣстѣ, въ другой школѣ.

<sup>1)</sup> Эф. ἀρχ. 1888, 81.



Когда эта голова была найдена, всё въ бросилась въ глаза близость ея съ головой Аполлона западнаго фронтона Олимпійскаго храма <sup>1)</sup>, но рядомъ съ этимъ тогда же явились голоса и противъ признанія этого сходства. Миссъ Гаррисонъ <sup>2)</sup> находила это сходство только поверхностнымъ; волосы, трактованные въ тѣхъ же глубокихъ волнистыхъ линияхъ со спиральнымъ окончаніемъ, заплетены въ косы, составляющія прическу, которую нужно, по мнѣнію Шнейдера <sup>3)</sup>, принимать за аттическій кробиль; губы Аполлона полнѣе, верхняя короче и приподнята, что придаетъ рту открытое, довѣрчивое выраженіе, тогда какъ у акропольской головы губы сжаты и даже какъ бы немного опущены въ углахъ, что придаетъ особое, немного грустное, недовольное выраженіе. Это выраженіе лица напомнило миссъ Гаррисонъ головы изъ школы Пасителя, особенно неаполитанской группы „Ореста и Электры“. Съ этимъ впечатлѣніемъ ея вполне сошлось мнѣніе Фуртвенглера <sup>4)</sup>, считавшаго статуи Пасителя и его школы за воспроизведенія аргосскихъ оригиналовъ и преимущественно оригиналовъ школы Агелада. Съ именемъ этого художника связалъ пасителевскія статуи, совершенно независимо отъ Фуртвенглера, и Студничка <sup>5)</sup>. Эта близость указанныхъ головъ заставляетъ Фуртвенглера считать и акропольскую голову за оригиналъ Агелада; въ связь съ дѣятельностью Агелада въ Аѣинахъ ставитъ Грефъ и другія произведенія, обнаруживающія олимпійскія пропорціи лица, а также и появленіе новаго типа въ живописи на вазахъ, причемъ указываетъ и на отмѣченную уже Ланге характерную для пелопоннесскихъ произведеній черту—грустное выраженіе, передаваемое складомъ губъ <sup>6)</sup>. Отсутствіе этой черты въ Аполлонѣ олимпійскаго храма Фуртвенглеръ <sup>7)</sup> объясняетъ тѣмъ, что эти олимпійскія скульптуры, признаваемые до сихъ поръ большинствомъ археологовъ за произведенія аргосской школы, исполнены паросскими мастерами, работавшими подъ вліяніемъ аргосской школы, но внесшими въ свои олимпійскія произведенія черты, объясняемыя ихъ іонійскимъ происхожденіемъ; эти черты замѣтилъ еще Бруннъ <sup>8)</sup> и приписывалъ ихъ сѣверно-

<sup>1)</sup> Wolters, Ath. Mitt. XII (1887), 373.

<sup>2)</sup> Journ. of hell. stud. 1888, 84.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XI (1886).

<sup>4)</sup> 50 Winckelmannsfest-Programm, 141, 148, 151 и Archäol. Studien H. Brunn dargebracht, 85.

<sup>5)</sup> Röm. Mitt. II (1887), 97.

<sup>6)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 31.

<sup>7)</sup> Archäol. Studien H. Brunn dargebracht, 75, 81.

<sup>8)</sup> Sitzungsberichte der bayer. Akad. der Wissenschaften, 1877, 14.

греческой школѣ, изъ которой былъ Пеоній и вторую теперь надо ставить въ тѣсную связь съ малоазійской іонійскою школою. Возможность паросскаго происхожденія типа Аполлона олимпійскаго видѣлъ Фуртвенглеръ еще и въ близости его головы къ головѣ Аполлона на сионійскихъ монетахъ, а Сиенось, лежащій очень близко отъ Пароса, въ V вѣкѣ украшался произведеніями изъ паросскаго мрамора <sup>1)</sup>, и, конечно, паросскими мастерами. Созданіемъ этого типа на Паросѣ, думаетъ онъ, можно было бы объяснить и распространеніе этого монетнаго типа Аполлона въ V вѣкѣ на островахъ Эгейскаго моря и по берегу Малой Азіи, безразлично въ іонійскихъ, дорійскихъ и олимпійскихъ городахъ, какъ о томъ свидѣлствуютъ монеты Сиеноса, Колофона, Митилены, Сиды и т. д. Вейль <sup>2)</sup>, первый указавшій на близость сионійскаго монетнаго типа Аполлона къ типу олимпійскаго Аполлона, объяснялъ это распространеніе созданіемъ этого типа въ Аттикѣ, гдѣ на аѳинскомъ акрополѣ была найдена и ближайшая къ олимпійскому Аполлону бронзовая головка того же типа. Намъ кажется, нѣтъ ничего невозможнаго въ этомъ предположеніи, если мы примемъ во вниманіе ту роль, какую Аѳины стали играть на островахъ Эгейскаго моря со временъ греко-персидскихъ войнъ. Аттическое искусство этого времени было достаточно сильно развито и достаточно проникнуто іонійскимъ духомъ, чтобы сообщить принесенному въ Атику аргосскому типу смягчающія его іонійскія черты. Это предположеніе нисколько не противорѣчитъ гипотезѣ Фуртвенглера о работѣ паросскихъ мастеровъ въ Олимпіи: они принесли туда типъ, распространенный уже на островахъ Эгейскаго моря.

Указанную бронзовую голову Акропольскаго музея (рис. 44) Софулисъ совершенно невѣрно въ текстѣ къ XVI таблицѣ Musées d'Athènes (стр. 18) выдаетъ за найденную въ 1882 году въ до-персидскомъ слоѣ. По словамъ Студнички <sup>3)</sup>, она была найдена еще въ 1866 году и до 1882 г. была замкнута. Такимъ образомъ, нѣтъ за ея происхожденіе до греко-персидскихъ войнъ никакихъ показаній изъ ея мѣстонахожденія. За ея древнее происхожденіе, думаетъ Студничка, говоритъ только манера ея исполненія, которая часто встрѣчается на другихъ архаическихъ памятникахъ (на губахъ и бровяхъ ея сохранились бороздки, указывающія на то, что тамъ первоначально были наложены лепестки изъ другаго

<sup>1)</sup> Herod. III, 57.

<sup>2)</sup> Olympische Miscellen. Der Kopf des Apollo im Westgiebel des Zeustempels (Hist.-philol. Aufsätze E. Curtius gewidmet. 128.

<sup>3)</sup> Zu dem Bronzekopf «Musées d'Athènes. Taf. XVI. Ath. Mitt. XII (1887), 372 — 375. Graf, Ath. Mitt. XV (1890), 16,1.

металла), и большая древность типа, чѣмъ у олимпійскаго Аполлона. Эта прекрасно сохранившаяся головка поражаетъ тщательностью своего исполнения. Ея глаза были исполнены изъ стекловидной массы, отъ которой сохранился только незначительный кусокъ въ лѣвомъ глазу. Особенно реально исполнены рѣсницы, сдѣланныя въ отдѣльной пластинкѣ, вставленной между вѣкомъ и глазнымъ яблокомъ. Прическа этой головы, напоминающая спереди прическу акропольскаго мальчика № 698, отличается отъ нея сзади, гдѣ волосы не намотаны на пруть, а подобраны,



Рис. 44. Бронзовая мужская головка. Акр. муз. теперь Национальный муз.

какъ у Гермеса на архаическомъ рельефѣ Акропольскаго музея и у олимпійскаго Аполлона.

Лёшке, находившій эту голову очень похожую на голову олимпійскаго Аполлона и желавшій непременно найти объясненіе тому мѣсту Павсанія, гдѣ исполненіе западнаго фронтона олимпійскаго храма Зевса приписывается Алкамену, думалъ, что эта голова принадлежитъ тому скульптору, но, конечно, не ученику Фидія, а его современнику, старшему тѣмъ знаменитаго Алкамена, не атику, а лемноцу<sup>1)</sup>. Противъ этого возражалъ Студничка, считавшій олимпійскія скульптуры за произведеніе аргосской школы и относившій рассматриваемую голову не только къ этой школѣ, но даже опредѣленно къ тому же представителю ея, что и мраморную голову Акроп. музея № 689, въ Агеладу<sup>2)</sup>. Фуртвенглеръ сопоставляетъ двѣ акропольскія головы № 689 и бронзовую съ головами стефановскихъ статуй, лучшей изъ которыхъ считаетъ голову Латеранскаго музея, и головами статуй Аполлона: бронзовой

<sup>1)</sup> Die Westliche Giebelgruppe aus Zenstempel in Olympia. Dorpater Programm 1887, 7 и 8.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 374.

изъ Геркулана <sup>1)</sup> и мраморной въ Мантуѣ <sup>2)</sup>, имѣющихъ неоспоримо одинъ общій греческій оригиналъ, — и ясно обнаруживаетъ различіе между этими головами. Въ мраморной акропольской головѣ онъ видитъ оригиналъ стефановскихъ статуй и считаетъ ее старше, бронзовую же принимаетъ за оригиналъ того скульптора, которому принадлежитъ оригиналъ указанныхъ двухъ статуй Аполлона. Въ акропольской бронзовой головѣ уже смягчены многія черты мраморной и поэтому, признавая первую за произведеніе Агелада, вторую онъ приписываетъ кому-нибудь изъ его учениковъ <sup>3)</sup>. Мы можемъ прибавить, что между учениками Агелада были и аттики.

Мы не будемъ оспаривать мнѣнія Овербека <sup>4)</sup>, что эта бронзовая голова Акропольскаго музея исполнена послѣ греко-персидскихъ войнъ, раньше, однако, времени сооруженія олимпійскаго храма Зевса, но безусловно не можемъ согласиться съ его мыслью поставить эту голову въ связь съ именами Критія и Несіота. Совершенно различнымъ настроеніемъ проникнуты эта голова и голова Гармодія или акропольской статуи № 698 и объяснять это различіемъ только сюжета никакъ нельзя.

Эта бронзовая голова является послѣдней въ ряду мужскихъ головъ, относящихся ко времени до греко-персидскихъ войнъ, и, такимъ образомъ, на ней мы заканчиваемъ нашъ частный обзоръ головъ, найденныхъ въ Атикѣ и характеризующихъ искусство въ Атикѣ до греко-персидскихъ войнъ.

Оглядываясь теперь назадъ на представившійся нашему наблюденію матеріалъ, мы не можемъ не замѣтить въ немъ тѣхъ же двухъ направленій, которыя были отмѣчены нами уже въ мраморныхъ статуяхъ Атики въ тотъ же періодъ. Одно, болѣе древнее, продолжающее, однако, существовать до конца VI в., обнаруживаетъ сухость и условность трактовки. Это объясняется не только временемъ возникновенія его и неумѣлостью мастеровъ, но и несовершенствомъ матеріала, въ которомъ это направленіе зародилось. На мраморныя произведенія оно перешло изъ произведеній въ деревѣ и поросѣ; характерныя черты этого направленія съ введеніемъ новаго матеріала смягчаются, но сила традиціи въ VI вѣѣ еще такъ велика, что вполне отдѣлаться отъ условности скульпторамъ этого направленія не удается вплоть до исчезновенія самого направленія. Скульптуры этого направленія имѣютъ болѣе или менѣе квадратную форму головы и лица, худое, костистое лицо, почти полное отсутствіе

<sup>1)</sup> Brunn-Bruckmann, 302.

<sup>2)</sup> Overbeck, Kunstmythologie. Atlas V, Taf. XX, 25.

<sup>3)</sup> 50 Winckelmannsfest - Programm, 141.

<sup>4)</sup> Plastik I, 207.

мясистых частей, плоскіе, широко открытыя глаза, обрамленные тонкими, едва подымающимися надъ глазнымъ яблокомъ вѣками, сухо, рѣзко прорѣзанный узкій подбородокъ, рѣзко выступающій даже и подъ бородой, продолговатыя, плоско трактованныя уши съ длинными примыкающими къ черепу мочками. Этотъ типъ головъ встрѣчается не только въ Аттікѣ, но и на островахъ Эгейскаго моря и на восточныхъ берегахъ греческаго материка; аттическія головы отличаются отъ другихъ только меньшей плоскостностью глаза, большимъ выгибомъ бровей и большимъ углубленіемъ внутренняго угла глаза, какъ совершенно справедливо отмѣтилъ это Фуртвенглеръ. Этотъ типъ, знакомый намъ еще въ поросовыхъ скульптурахъ Акрополя, не остался чуждъ внѣшнихъ вліяній, но извнѣ принималъ онъ только отдѣльные элементы, въ общемъ же оставался все тѣмъ же. Индивидуалистъ-аттикъ сумѣлъ и въ этотъ полный условностей типъ внести индивидуальныя черты и имъ придать нѣкоторымъ головамъ такой индивидуальный характеръ, что невольно при взглядѣ на нихъ является мысль о стремленіи къ портретному сходству. Это объясняется реалистическимъ характеромъ аттика, видящимъ все такъ, какъ оно является въ природѣ, а не въ обобщеніи, что, наоборотъ, такъ характерно для пелопоннесца. Стремленіе аттика къ передачѣ своихъ непосредственныхъ наблюденій проявляется даже и въ идеальныхъ образахъ этого времени, когда и художественныя понятія и способности были еще ограничены для борьбы съ этой потребностью реального, и Винтеръ <sup>1)</sup> совершенно справедливо отмѣчаетъ индивидуальный характеръ даже въ головѣ Тифона, производящей впечатлѣніе взятой непосредственно изъ жизни. Конечно, напрасно мы стали бы искать тутъ того понятія о портретномъ сходствѣ, которое существуетъ у насъ въ желаніи видѣть переданнымъ существенный характеръ человѣка. Это было не подъ силу тогдашнему художнику, но для портрета того времени было уже достаточно хотя бы и передачи характерныхъ чертъ лица, прически, одежды индивидуума, и это, несомнѣнно, было достигнуто аттикомъ еще въ періодъ до греко-персидскихъ войнъ. Весьма естественно, что при этомъ стремленіи къ реализму аттическому художнику было весьма симпатично то направленіе, которое дало ему больше средствъ къ передачѣ природы; и неудивительно, что аттикъ увлекся сперва воспроизведеніемъ новаго принесеннаго съ греческаго іонійскаго востока типа головъ, съ избыткомъ передающаго указанныя стороны, а затѣмъ скоро перешелъ и къ переработкѣ этого

<sup>1)</sup> Ueber die griechische Porträtkunst, Berlin, 1894.

новаго типа, соотвѣтственно своимъ понятіямъ, стремленіямъ и средствамъ. На востокѣ мясистыя части совершенно скрывали костякъ и, такимъ образомъ, опять-таки ограничивали средства передачи: аттикъ стремится внести въ этотъ новый типъ болѣе гармоніи, равномѣрности, а въ этомъ стремленіи его и создается собственно аттической типъ головъ лучшаго періода греческаго искусства <sup>1)</sup>. Матеріаль въ этомъ новомъ типѣ былъ богаче, приходилось не существенное измѣнять, а только перерабатывать имѣющееся, и эта работа была благодарнѣе по своимъ результатамъ. Головы втораго типа, рассмотрѣнныя нами, представляютъ намъ эту переработку шагъ за шагомъ и доводятъ насъ до того момента, когда получился чисто аттической типъ головы мальчика № 698, которой недостаетъ только духовнаго выраженія, но для этого послѣдняго нуженъ былъ нравственный толчекъ, который и данъ былъ греко-персидскими войнами. Однако, если аттикъ въ это время не умѣлъ дать выраженія лицу, онъ умѣлъ придать извѣстное настроеніе скульптурному произведенію общей постановкой его, чему яснымъ свидѣтелемъ является фрагментъ статуэтки Акропольскаго музея № 623 (рис. 38). Переработка этого полученнаго съ греческаго востока типа шла постепенно, начиная съ деталей: формовки глазъ, постановки ихъ и рта, измѣненія пропорцій лица, и затѣмъ захватила и общую форму головъ и лица. Сохранившіеся до насъ памятники представляютъ намъ исторію этой переработки. Въ связи съ переработкой деталей идетъ и перемѣна выраженія, исчезаетъ условность его, присущая какъ произведеніямъ греческаго востока, такъ и эгинскимъ скульптурамъ, какъ мы видѣли, небезизвѣстнымъ древней Аттикѣ.

Въ концѣ разсматриваемаго нами періода, въ Аттику проникаютъ и произведенія пелопоннескаго искусства, но въ это время аттическое искусство было уже настолько сильно, что оно не усвоитъ себѣ всецѣло этого чуждаго ему искусства, а только болѣе существенныя, важныя для достиженія стремленія къ реальному, детали; но это усвоеніе относится въ полной силѣ къ періоду, переходящему за предѣлы времени, нами обозрѣваемаго.

---

<sup>1)</sup> Лучше всего показываетъ, въ чемъ собственно заключается переработка этого малоазійскаго греческаго типа головъ аттикомъ, сравненіе хотя бы головъ фидіевой залы Луврскаго музея (рис. 35) и Любсеновской (рис. 36) съ головой Берлинскаго музея № 535, купленной въ Триестѣ и относимой Брунномъ (Ath. Mitt. XI (1886) къ произведеніямъ сѣверно-греческой школы, а по нашему убѣжденію являющейся воспроизведеніемъ малоазійской іонійской школы.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

### Женскія мраморныя статуи.

Въ первой главѣ мы уже говорили, что изъ мраморныхъ скульптуръ, найденныхъ на Акрополѣ, большинство составляютъ женскія статуи и среди нихъ статуи такъ называемаго типа коръ. Эта масса однородныхъ произведеній представляетъ почти непрерывный рядъ моментовъ развитія женскаго статуарнаго типа почти отъ времени появленія мраморной техники до времени опустошенія Акрополя персами при нашествіи Ксеркса. Въ женскихъ статуяхъ находимъ мы два типа: стоящей женской фигуры—большинство и сидящей—три, причемъ всѣ три послѣднія относятся къ срединѣ разсматриваемаго нами періода развитія мраморной скульптуры въ Атикѣ. Распредѣленіе этихъ статуй въ хронологическомъ порядкѣ и по группамъ близкихъ между собою по стилю, одеждѣ и типу лица, указаніе на взаимное отношеніе этихъ статуй и ихъ вліяніе одной на другую, сопоставленіе ихъ съ произведеніями другихъ мѣстностей Греціи должны, конечно, способствовать выясненію вопроса о происхожденіи этого типа, пролить нѣкоторый свѣтъ на источники искусства Атики до греко-персидскихъ войнъ и указать тѣ элементы, изъ которыхъ выросъ и развился геній Фидія, ко времени предшественниковъ и учителей котораго должны принадлежать болѣе юныя изъ разсматриваемыхъ здѣсь произведеній.

На первыхъ шагахъ изученія женскаго статуарнаго типа мы не такъ счастливы, какъ въ изученіи мужскаго, гдѣ опредѣленнымъ звеномъ между древне-аттической поросовой скульптурой и мраморной является статуя Мосхофора, настолько недурно сохранившаяся, что къ ней мы можемъ и должны прибѣгать постоянно, какъ къ вѣрному критерию аттическаго происхожденія другихъ статуй.

Древнѣйшей мраморной женской статуей нужно считать небольшую статуэтку, или. вѣрнѣе, фрагментъ статуэткі, стоящій на полкѣ

въ залѣ Мосхофора подь № 589. Эту, конечно, статую подразумѣваетъ подь № 38 Шнейдеръ, относящій ее къ первой группѣ акропольскихъ мраморныхъ статуй аттического происхожденія <sup>1)</sup>. Софулись, считающій ее тоже за чисто-аттическое произведение, сближаетъ ее, по манерѣ трагетовки складокъ гиматія на спинѣ, съ поросовой маленькой статуэткой Акропольскаго музея № 53 <sup>2)</sup>.

Разсматриваемая нами небольшая статуэтка № 589 (рис. 45) напоминаетъ поросовую статуэтку № 52 (рис. 14). Обѣ онѣ представ-



Рис. 45. Женская мраморная статуя. Акроп. муз. № 589.

ляютъ женскую фигуру, одѣтую въ подпоясанный хитонъ безъ всякихъ складокъ и гиматій, накинутый, какъ у Мосхофора, на спину такъ, что концы его съ гирьками свѣшиваются съ плечъ впередъ и оставляютъ такимъ образомъ грудь открытою. Моделировка складокъ этой верхней одежды спереди на обѣихъ статуяхъ очень похожа, только въ мраморной статуѣ болѣе рѣзко приподняты надъ поверхностью одежды

<sup>1)</sup> Schneider, Verhandl. der 40 Philologenversammlung, 351.

<sup>2)</sup> 'Αρχαιολογικαὶ μελέται. Ἡ Νίκη τοῦ Ἀρχέριμου. Ἐφ. ἀρχ. 1891, 156, πιν. 12—наоб-  
раженіе этой статуи саади; контурный рисунокъ ея en face у Jurgensen'a, Kvindefi-  
gurer i den archaiske graeske Kunst... fig. 14.



края складокъ, но сзади она сильно различается: въ мраморной статуѣ матерія ложится въ крупныхъ параллельныхъ вогнутыхъ складкахъ въ формѣ ложекъ (канеллюръ), края которыхъ значительно приподымаются; поверхность складокъ вогнута; нижній край одежды легъ въ зубчатыхъ складкахъ гораздо менѣе реально, чѣмъ въ статуѣ № 52, что, мнѣ кажется, между прочимъ указываетъ на то, что поросовая статуэтка появилась послѣ начала мраморной техники и что разсматриваемая нами статуя древнѣе ея.

Мало противъ этого говорить большая моделировка спины въ мраморной статуѣ, если только можно говорить о моделировкѣ, которая выражается лишь въ выгибѣ у поясницы. Неумѣніе художника справиться съ формовкою рувъ, выступа шеи изъ плечъ (шея въ формѣ цилиндра прямо насажена на плечи), наконецъ, трактовка ниспадающихъ на грудь по плечамъ косъ—все это заставляетъ насъ признать за разсматриваемымъ фрагментомъ большую древность и первичность, если можно такъ выразиться, примѣненія мраморной техники. Всѣ эти недостатки сгладить полихроміей было невозможно, и едва-ли на это могъ рассчитывать художникъ: онъ просто не могъ справиться съ взятою на себя задачею, такъ какъ, вѣроятно, только-что принялся за работу изъ мрамора. Недостатки статуи не позволяютъ намъ приписать это произведение пришлому островному художнику, а заставляютъ искать творца ея среди мѣстныхъ скульпторовъ, пробовавшихъ свои силы въ мраморной техникѣ. Конечно, эта статуя древнѣе Мосхофора, гдѣ художникъ уже владѣетъ матеріаломъ, хотя и пользуется приемами чуждой мрамору поросовой техники. Впрочемъ, и въ разсматриваемой статуѣ исполненіе гиматія сзади въ желобчатыхъ складкахъ напоминаетъ намъ приемы поросовой техники и имѣетъ единственный прототипъ въ складкахъ на бокахъ поросовой статуэтки № 53.

Значительно позже ея, на одной ступени развитія съ Мосхофоромъ, склонны мы поставить другую статую того же типа, стоящую тоже въ залѣ Мосхофора подь № 59.

Эта хорошо сохранившаяся статуя <sup>1)</sup> (рис. 46) — [ей недостаетъ только головы и незначительной части низа; поверхность мрамора пострадала незначительно на груди]—изъ пентелійскаго мрамора нижняго слоя <sup>2)</sup>, немного меньше натуры, представляетъ спокойно стоящую женщину съ сосудомъ у груди въ лѣвой руцѣ и съ вѣнкомъ въ опу-

<sup>1)</sup> Journ. of hell. Stud. IX (1888), 120, fig. 1; хорошая фототипія въ 'Εφ. ἀρχ. 1891, πιν. 11.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 74, № 57.

ценной правой <sup>1)</sup>. Шнейдеръ <sup>2)</sup> относитъ и ее подь буквой А къ первой группѣ акропольскихъ скульптуръ чисто аттическаго происхожденія, въ чемъ сходится съ нимъ и Софулисъ, сопоставляющій ее съ поросовыми скульптурами <sup>3)</sup>.

По общей формѣ и по одеждѣ, она, дѣйствительно, очень близка къ предыдущей статуѣ. Какъ и въ той, подь гладко-падающимъ хитономъ не чувствуется еще тѣла (слегка замѣтенъ только подъемъ груди); также одѣтъ гиматій; волосы падаютъ на грудь съ плечъ въ также трактованныхъ локонахъ; очень схоже переданы и волосы сзади; наконецъ, общей чертою у обѣихъ статуй является одна и та же форма узкаго блока со стѣнными углами, сближающая эти скульптуры съ древнѣйшими женскими статуями Наксоса, можетъ быть, указывая на Наксосъ, какъ на древнѣйшій источникъ мраморныхъ произведеній Аттики; въ этомъ нѣтъ ничего невозможнаго, такъ какъ Наксосъ въ то время, когда Аѣнины работали еще въ поросѣ, давно знали мраморную скульптуру, и именно въ этой общей формѣ. Общюю съ наксосской статуей и съ нѣкоторыми статуями острововъ (на Делосѣ — статуя у Омолля, De Dianae simulacris, pl. 3, и Ника Архерма) является въ акропольской статуѣ и нижняя одежда, состоящая изъ дорійскаго хитона и ἀπλότουμα, какъ называетъ древнѣйшую



Рис. 46. Статуя жрицы. Акроп. муз. № 593.

форму диплоидія Бѣлау <sup>4)</sup>; но на эту нижнюю одежду наброшенъ еще гиматій, опять таки дорійскій, т.-е. покрывающій спину и спускающійся концами своими на грудь. Кромѣ этихъ частей одежды, на нашей статуѣ мы находимъ еще одну, присущую дорійскому только хитону, часть костюма, которую до сихъ поръ можно было видѣть только на вазахъ,—это ἐπένδομα, какъ называетъ

<sup>1)</sup> Сосудъ и вѣнокъ даютъ Гарднеру поводъ видѣть въ этой статуѣ изображеніе жрицы. Journ. of hell. stud. IX (1888), 121.

<sup>2)</sup> Verhandl. der 40 Philologenversammlung, 351.

<sup>3)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1891, 155.

<sup>4)</sup> Boehlau, Quaestiones de re vestiarum graecorum, Wimariae, 1884, 30.

Записки Им. Р. Археолог. Общ., т. VIII, вып. 3 и 4.

Бѣлау; она покрываетъ ниже пояса заднюю часть ногъ (ея нижніе передніе края видны на бокахъ ниже гиматія), на вазахъ иногда охватываетъ всю фигуру въ видѣ второй короткой юбки<sup>1)</sup>. Ее видимъ мы еще и болѣе опредѣленно на акропольской же статуѣ № 679, воспроизводящей древнѣйшую форму греческой одежды.

Края хитона на шеѣ не видно, поясъ же, охватывающій хитонъ, представляетъ ленту съ приподнятыми краями; внутренняя площадь этой ленты выжелоблена, а приподнятые края очерчены изнутри рѣзкой линіей. Висящіе спереди концы пояса украшены бахромою, исполненною изъ квадратиковъ, очерченныхъ вѣзанными линіями. Эти бордюры напоминаютъ намъ поросовыя скульптуры Акрополя; тамъ такіе же бордюры встрѣчаемъ мы на фрагментахъ мужскихъ фигуръ № 9 (рис. 16) и № 49 (рис. 5), и женской № 10 (рис. 15).

Это обстоятельство можетъ, конечно, служить нѣкоторой поддержкой для считающихъ нашу статую за аттическое произведеніе, такъ какъ неоспоримо эти особенности трактовки примѣнялись аттиками, исполнителями поросовыхъ скульптуръ. Во всякомъ случаѣ, элементы восточные въ одеждѣ этой статуи проявляются, хотя бы въ ожерельѣ и серьгахъ, но эти элементы ведутъ насъ, помимо острововъ и Малой Азіи, прямо на Кипръ. Это обстоятельство, можетъ быть, указываетъ на то, что эти элементы проникли въ Аттику еще во времена вліянія финикянъ, и на возможность самостоятельнаго тамъ воспроизведенія ихъ въ памятникѣ искусства VI вѣка. Не встрѣчалась намъ въ поросовыхъ скульптурахъ манера трактовки матеріи на рукавахъ, застегнутыхъ тремя пуговицами, у которыхъ матерія собрана въ складки. Большая плоскостность складокъ гиматія, моделировка рукъ съ сильно обрисовывающимися кругловатыми костями сближаютъ нашу статую съ Мосхофоромъ, этимъ произведеніемъ скульптора-аттика. За аттическое происхожденіе говоритъ также матеріалъ нашей статуи, мѣстный пен-телійскій мраморъ. Признавая такимъ образомъ эту статую за аттическое произведеніе, я вовсе не склоненъ думать, что оно возникло вполне самостоятельно и, при аналогіи въ нѣкоторыхъ деталяхъ съ произведеніями островными, могло бы разсматриваться, какъ источникъ ихъ, а не наоборотъ. Элементы чужіе, принесенные извнѣ, могутъ быть, но произведеніе остается аттическимъ на столько же, на сколько и поросовыя скульптуры. Поставить это произведеніе должны мы около половины VI вѣка и, можетъ быть, немного позже Мосхофора. Этой датѣ соот-

<sup>1)</sup> Ibid. 31

вѣтствуетъ и костюмъ древне-аттической, во второй половинѣ VI в. почти совершенно замѣненный іонійскимъ, соотвѣтственно все большему проникновению іонійскаго склада жизни въ Аѣны <sup>1)</sup>).

Если относительно аттическаго происхожденія только-что разсмотрѣнныхъ акропольскихъ женскихъ стоящихъ статуй мы не расходимся съ мнѣніями Шнейдера и Софулиса, то не разойдемся мы съ послѣднимъ и относительно одежды древнѣйшей сидящей женской статуи, въ которой Софулисъ хочетъ видѣть переходъ къ костюму коръ <sup>2)</sup>, хотя никакъ не можемъ согласиться съ его мнѣніемъ объ аттическомъ происхожденіи этой статуи.

Статуя эта (рис. 47, Акропольскій музей №620)<sup>3)</sup>, исполненная изъ паросскаго мрамора <sup>4)</sup>, сохранилась до насъ только въ своей нижней части, менѣе чѣмъ до пояса. Костюмъ ея, насколько можно судить по сохранившемуся фрагменту, иной уже, чѣмъ у предыдущей. Широкой хитонъ подобранъ спереди подъ поясъ, и поэтому нижній край между ногъ приподнятъ въ широкой складкѣ, отъ которой въ бокамъ идетъ цѣлый рядъ довольно плоскихъ, не всегда параллельныхъ, складокъ. Въ такихъ же складкахъ, но всегда параллельныхъ спадаютъ съ колѣнъ концы гиматія. Ноги статуи немного раздвинуты; онѣ обрисовываются только во внѣшнемъ контурѣ;



Рис. 47. Сидящая статуя. Акроп. муз. № 620.

<sup>1)</sup> Статуя эта сохранила слѣды окраски: сосудъ въ ея рукѣ краснаго цвѣта, ленты пояса въ бордюрахъ сохранили слѣды зеленой (первоначально синей) краски, на хитонѣ разбросаны красныя звѣзды о пяти лучахъ и крестики; гиматій, вѣроятно, былъ красный съ бордюромъ, украшеннымъ меандромъ; кисточка—также красная.

<sup>2)</sup> Σοφοῦλης, Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν ἀρχαϊκῆς τέχνης, Ἐν Ἀθήναις 1892, 31.

<sup>3)</sup> Издана она у Le Bas, Voyage archéologique... 52, pl. 3, 1; Beulé, Histoire de la sculpture grecque avant Phidias, Paris, 1864, 101.

<sup>4)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 60, № 11.

немного разставленные ступни ногъ исполнены очень грубо. Рядомъ съ этимъ большое развитіе мраморной техники ясно выступаетъ въ передачѣ кресла съ его прорѣзными ручками, фигурчатыми ножками и округленной подушкой. Очевидно, исполнитель этой статуи былъ знакомъ съ обработкой мрамора, и это его качество, вмѣстѣ съ примѣненнымъ тутъ матеріаломъ, кажется, указываетъ на его происхожденіе съ острова Пароса, который еще въ началѣ VI вѣка далъ Аттікѣ скульптора Аристіона (см. стр. 30). Эту гипотезу подтверждаетъ и находка, сдѣланная на этомъ островѣ. Лѣви <sup>1)</sup> нашелъ тамъ фрагментъ сидящей фигуры, сохранившейся немного выше колѣнъ, очень напоминающій разсматриваемую нами статую. Ноги и тамъ по-архаически сдвинуты, но лѣвая уже немного выставлена впередъ. Отъ верхней одежды виденъ только небольшой кусокъ на лѣвомъ бедрѣ; нижняя одежда даетъ возможность различать два рода складокъ; широкая средняя спереди, переходящая направо въ три, налѣво въ двѣ боковыхъ складки, получаетъ въ послѣднихъ свою полную скульптурную моделировку; къ этимъ складкамъ съ каждой стороны примыкаютъ плоско обработанныя складки, исполненныя такъ, какъ будто каждая изъ нихъ по срединѣ была приглажена утюгомъ. Такую же трактовку Лѣви отмѣчаетъ въ большой стоящей фигурѣ рельефа Левкооеи въ Villa Albani <sup>2)</sup> и особенно въ эсквилинской стелѣ Palazzo dei Conservatori въ Римѣ <sup>3)</sup>. Въ акропольской статуѣ, по его словамъ, складки болѣе плоски, приплюснуты, что и неудивительно для произведенія болѣе ранняго, но, тѣмъ не менѣе, онѣ такъ похожи на складки паросской статуи, что невольно является мысль о происхожденіи обѣихъ статуй изъ одной школы, тѣмъ болѣе, что техническое совершенство нашей статуи въ деталяхъ едва-ли можетъ допустить аттическое происхожденіе ея. Въ аттическихъ произведеніяхъ мы встрѣчаемъ такія складки только позднѣе, со складками же первой, древнѣйшей стоящей женской статуи сравнивать ихъ не можемъ.

Конечно, значительный шагъ впередъ по жизненности и нѣчто новое по техническимъ приѣмамъ представляетъ давно извѣстная, найденная еще въ 1839 году на сѣверномъ склонѣ Акрополя, статуя сидящей Аѣины, очень часто и многими признаваемая за произведеніе Эндоя. Эта статуя, въ настоящее время стоящая въ Акропольскомъ музеѣ подъ № 625 <sup>4)</sup> (рис. 48), исполнена изъ паросскаго мрамора;

<sup>1)</sup> Arch. epigr. Mitt. aus Oesterreich, IX (1887), 158, 159, Fig. 8.

<sup>2)</sup> Baumeister, Denkmäler, I, Fig. 420.

<sup>3)</sup> Bull. arch. della comm. comunale di Roma, XI, Taf. XIII и XIV.

<sup>4)</sup> Sybel, Katalog, 5002 (1,52 выс., 0,52 шир., 0,72 глуб.); обстоятельнѣе описана у Heydemann'a, Die antiken Marmorwerke zu Athen, 624, который ошибочно мрамор

по пропорціямъ своимъ, по общей структурѣ фигуры она очень напоминаетъ женскую статую Антенора, какъ справедливо замѣчаетъ Софулисъ <sup>1)</sup>. Къ сожалѣнію, головы сидящей статуи не сохранилось и вся статуя очепь пострадала въ своей поверхности; однако, и въ настоящемъ своемъ видѣ она даетъ возможность судить объ общемъ впечатлѣніи и о деталяхъ. Очевидно, статуя эта представляла обычную въ архаическомъ искусствѣ прическу, въ которой главная масса волосъ падаетъ назадъ; съ плечъ же на грудь идутъ только по 4 пряди, о манерѣ трактовки которыхъ вслѣдствіе испорченности поверхности судить совершенно



Рис. 48. Статуя сидящей Аѳины. Акроп. муз. № 625.

невозможно. На плечи накинута эгида, покрывающая всю грудь и спину; на груди изъ нея приподымается дискъ, на которомъ, очевидно, краской была обозначена голова Горгоны; по краю эгиды идутъ углубленія, предназначавшіяся для укрѣпленія змѣекъ. Одѣта богиня въ длинный хитонъ изъ тонкой матеріи, легкой въ верхней своей части въ мелкія, волнистыя складки, и въ довольно крупныя спереди между ногъ. Руки не сохранилось, — онѣ обломаны у локтей, но, очевидно, онѣ не лежали на колѣняхъ, а были согнуты, протянуты впередъ и держали

морь ея считается за пентейскій. Лучшее изображеніе ея у В r u n n - В r i k m a n n'a, 145. См. O. J a h n, De antiquissimis Minervae simulacris atticis, 1860, 5... Указаніе литературы. см. у Le Bas et S. Reinach, Voyage archéologique, p. 51.

<sup>1)</sup> Τα ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορών, 36.

какіе-нибудь атрибуты. Ноги цѣлы въ своей массѣ и, если не даютъ возможности судить о трактовкѣ ихъ, то все же даютъ полную возможность судить о новомъ для искусства того времени стремленіи внести въ сидяція статуи больше жизни; онѣ раздвинуты въ колѣняхъ; правая немного отставлена назадъ и соотвѣтственно этому поставлена не на всю ступню, а приподнята въ пяткѣ. Хитонъ, плотно охватывающій ноги, ясно обрисовываетъ общій контуръ правой ноги; однако, здѣсь обрисовывается общая форма ноги, но не видно деталей: ни колѣнной чашечки, ни берцовой кости, что наблюдается въ статуяхъ коръ, какъ характерное для нихъ явленіе. Въ общемъ въ этой статуѣ проявляется совершенно опредѣленно стремленіе къ реальной правдѣ, къ жизненности, не ограничивающееся только отставленной лѣвой ногой, но выражающееся также и въ немного наклоненномъ впередъ туловищѣ этой фигуры. Это направленіе, отмѣченное нами уже въ фигурѣ Геракла на большомъ поросовомъ фронтонѣ, знакомое намъ отчасти въ большей статуѣ писца, заставляетъ насъ думать объ Аѳинахъ и Аттікѣ, какъ мѣстѣ происхожденія этой статуи, такъ какъ мы не встрѣчаемъ этой реальности въ извѣстныхъ намъ современныхъ произведеніяхъ іонійскаго искусства, съ которыми большинство склонно сближать разсматриваемую акропольскую статую по пропорціямъ и общей манерѣ трактовки. Вліянія іонійскаго малоазійскаго искусства мы не думали отрицать и въ аттическихъ поросовыхъ скульптурахъ послѣдняго времени, но элементы этого вліянія уже вошли въ плоть и кровь аттической скульптуры, и характерною чертой послѣдней являлось чисто-аттическое стремленіе къ реальности. Не будемъ отрицать его и здѣсь.

Тяжелыя, массивныя пропорціи, не встрѣчающіяся въ позднѣйшихъ аттическихъ произведеніяхъ даже и до греко-персидскихъ войнъ, едва-ли позволяютъ намъ относить эту статую, какъ думаетъ Леша<sup>1)</sup>, ко времени послѣ 480 года, хотя едва-ли можемъ мы отнести это произведеніе и къ половинѣ VI вѣка, — какъ дѣлаетъ это большинство, — когда созданы были Мосхофоръ и женская статуя № 593. Наиболѣе правильно было бы отнести нашу статую къ тому же періоду, къ которому относится статуя Аптенора, тоже неоспоримо обнаруживающая знакомство ея исполнителя съ произведеніями іонійской мраморной скульптуры, и, пожалуй, признать за произведеніе какого-нибудь младшаго его современника. Если это такъ, если, вмѣстѣ съ тѣмъ, можно принять нашу гипотезу объ аттическомъ происхожденіи Эндоя (см. стр. 35<sup>2)</sup>)

<sup>1)</sup> *Revue des études grecques*, 1892, 400, 402.

и начало его дѣятельности отнести къ 20-мъ годамъ VI в., то нѣтъ ничего невозможнаго въ желаніи видѣть въ этой статуѣ статую Аѳины, поставленную Эндоемъ по порученію Каллія <sup>1)</sup>, тѣмъ болѣе, что композиція этой статуи совершенно подходитъ къ композиціи статуи Аѳины, исполненной этимъ же скульпторомъ для Эриоръ: точно также какъ здѣсь, богиня тамъ должна была протянуть обѣ руки впередъ, такъ какъ въ обѣихъ рукахъ держала по веретену. Эта статуя могла быть исполнена и въ началѣ V в., но художникомъ, выработавшимся и вполне проявившимъ себя еще въ послѣднихъ десятилѣтіяхъ VI в. и поэтому работавшимъ въ болѣе тяжелыхъ, массивныхъ пропорціяхъ, чѣмъ его младшіе современники.

Совершенно иныя начала проявляетъ самая младшая изъ женскихъ сидящихъ статуй Акропольскаго музея № 618 (рис. 49), найденная въ 1887 году <sup>2)</sup>. Она сохранилась намъ только въ фрагментѣ, обломанномъ ниже пояса и безъ нижней части ногъ, но этотъ фрагментъ даетъ намъ достаточно ясное понятіе о томъ огромномъ шагѣ впередъ, который въ техническомъ отношеніи сдѣлала скульптура въ Аттікѣ послѣ статуи сидящей Аѳины. Здѣсь видимъ мы женскую фигуру уже совершенно опредѣленно въ томъ костюмѣ, который былъ принятъ въ Аттікѣ во второй половинѣ VI и началѣ V вѣка, — костюмѣ, принесенномъ съ іонійскаго востока и вытѣсненномъ послѣ греко-персидскихъ войнъ, при стремленіи въ большей простотѣ, дорійскимъ, древне-греческимъ, въ костюмѣ, характерномъ для большинства женскихъ статуй этого времени. Онъ состоитъ изъ льпанаго хитона, рельефно обрисовывающаго ноги ниже колѣнъ, и іонійскаго гиматія. Во-кругъ ногъ складки хитона обозначены крайне условно въ формѣ выпуклыхъ волнистыхъ линій, но гиматій поражаетъ уже красивыми, естественными складками въ концахъ своихъ, лежащихъ на колѣняхъ и опускающихся



Рис. 49. Сидящая статуя. Акроп. муз. № 618.

<sup>1)</sup> O. Jahn, De Minervae simulacris, 31, pl. 1. 2. 3, былъ первый, принявшій это мнѣніе, а за нимъ послѣдовалъ цѣлый рядъ другихъ археологовъ.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 265.



на стуль по бокамъ самой фигуры. Можетъ быть, расположеніе этихъ складокъ немного искусственно, но оно удивительно по техническому исполненію и мало чѣмъ уступаетъ произведеніямъ лучшей эпохи. Въ складкахъ этихъ художникъ обнаруживаетъ большое умѣніе трактовать различный подъемъ складокъ, ихъ выпуклость, всю ихъ волнистую поверхность. Драпировка этой статуи поражаетъ своей ясностью, сознательностью, которой мы не находимъ, на примѣръ, на наиболѣе юной изъ милетскихъ статуй, находящейся въ Луврѣ <sup>1)</sup>. Стремленіе къ реальной правдѣ въ этой послѣдней дается ея исполнителю съ трудомъ и не всегда, вслѣдствіе излишней детальности, осложненности. Съ другой стороны, такое расположеніе складокъ гиматія находимъ мы и на другихъ акропольскихъ статуяхъ и рельефахъ, начиная съ фигуры Аены на фронтонѣ пиестратова храма и кончая статуей Нивы № 691. Чѣмъ позже статуя, тѣмъ проще эти складки, тѣмъ больше въ нихъ правдивости, такъ успѣшно дающейся аттическимъ художникамъ. Эту статую я склоненъ поставить въ началѣ V вѣка и приписать аттическому художнику, справившемуся уже съ нагрывшими на него вліаніямъ, занесенными островными и малоазійскими художниками.

Самыми яркими и несомнѣнными представителями этихъ восточно-греческихъ скульптуръ въ Атикѣ являются колоссальная статуя безъ головы и нижней части фигуры въ залѣ Мосхофора № 619 и женскій бюстъ въ слѣдующей залѣ № 677. Оба эти фрагмента исполнены изъ особо зернистаго мрамора, который Лепсіусъ <sup>2)</sup> и Зауеръ <sup>3)</sup> признаютъ за навсосскій. Какъ по этому матеріалу, такъ и по типу своему онѣ выдѣляются изъ остальной массы женскихъ статуй Акропольскаго музея.

Статуя № 619 <sup>4)</sup> (рис. 50) представляетъ женскую стоящую фигуру, одѣтую въ широкій, въ массу мелкихъ складокъ задрапированный, подпоясанный хитонъ и въ іонійскій гиматій, застегнутый на правомъ плечѣ и идущій подъ лѣвое плечо, причемъ вертикальныя складки спереди подъ рукою переходятъ въ наклонныя, которыя такъ и удерживаются назадъ; концы гиматія у правой руки падаютъ почти до колѣна. Это въ существѣ тотъ же гиматій, который мы видѣли уже у сидящихъ статуй и постоянно будемъ встрѣчать въ статуяхъ

<sup>1)</sup> Bayet et Thomas, Milet, pl. 21; Brunn-Bruckmann, 143 b.

<sup>2)</sup> Griech. Marmorstudien, 66, № 1 и 2.

<sup>3)</sup> Altnaxische Marmorkunst. Ath. Mitt. XVII (1892), 37.

<sup>4)</sup> Σοφοῦλης, Ἀγάλμα ἐκ τῆς Ἀκροπόλεως σαμακῆς τέχνης. Ἐφ. ἀρχ. 1888, πίν. 6; Gardner, Journ. of hell. stud. VIII (1888), 120; Lechat, Bull. de corr. hell. XIV (1890), 136.

корь, но манера передачи драпировки его здѣсь существенно отличается, вполне сходствуя съ манерой трактовки хитона. Складки въ этихъ одеждахъ переданы въ узкихъ, едва выпуклыхъ полоскахъ, отдѣленныхъ одна отъ другой углубленными линиями. Очень близкую, почти тождественную манеру трактовки хитона встрѣтили мы уже на мужской одѣтой статуѣ № 633 (рис. 24). На спинѣ нашей статуи не замѣтно волосъ, такъ что, очевидно, они не доходили до нея. Лѣвая рука, державшая что-то на груди, погибла, правая же, плотно прижатая къ тѣлу, сохранилась цѣликомъ; кисть ея плотно сжата въ кулакъ, причемъ большой палецъ лежитъ сверху. Эта рука передана только въ общей массѣ, безъ моделировки.



Рис. 50. Самосская статуя. Акроп. муз. № 619 <sup>1)</sup>.

Какъ бы дополненіемъ къ этой статуѣ является бюстъ № 677 <sup>2)</sup> (рис. 51), составленный изъ четырехъ фрагментовъ. Въ немъ находимъ мы тѣ части, которыхъ не сохранилось въ предыдущей статуѣ, а именно: голову и кисть лѣвой руки, держащей на груди гранатовое яблоко. Одежда у этого бюста, сохранившагося до края груди, та же самая, что и у предыдущей статуи, только складки шире и выпуклѣе; притомъ на гиматіи складки эти расходятся отъ застежекъ, сдерживающихъ его на плечахъ и рукахъ. Длинные волосы расчесаны проборомъ отъ темени до лба и повязаны широкой лентой, завязанной бантомъ назадъ, какъ это мы видѣли у мужской головы Луврскаго музея (Gaz. arch. 1888, p. 90) и делосской головы, изданной въ Bull. de corr. hell. V, pl. XI. Надъ лбомъ и внутри повязки волосы переданы въ округленныхъ, расходящихся отъ пробора прядкахъ; назадъ волосы спускаются на спину въ

<sup>1)</sup> На нашемъ рисункѣ недостаетъ части статуи внизу.

<sup>2)</sup> Musées d'Athènes, pl. IX, p. 15; *Ami des monuments*, 1892. Сзади представленъ этотъ бюстъ въ наброскѣ у Jurgensen'a, *Kvindefigurer*, fig. 13. Упоминается онъ: *Еф. арх.* 1886, 77; *W. Miller, Amer. Journ. of arch.* 1886, 64; *Gardner, Journ. of hell. stud.* 1887, 187 и 1890, 132; *Lechat, Bull. de corr. hell.* XIV (1890), 132.

сильно расширяющейся массѣ, раздѣленной рѣзкими линиями на квадратики; внизу эта масса обрѣзана по прямой линіи. Крайне интересно, оригинально для греческаго искусства трактована эта масса съ бобовъ въ спирально идущихъ выпуклыхъ гладкихъ прядяхъ, въ общей своей формѣ напоминающихъ манеру трактовки волосъ на головѣ изъ Навкратиса (Flinders-Petrie, *Naukratis*, I, pl. I, 5). Близка къ головѣ



Рис. 51. Бюстъ самосской статуи. Акроп. муз. № 677.

статуарнаго фрагмента изъ того же Навкратиса (Flinders-Petrie, *Naukratis*, II, pl. XV, 5) и голова этого акропольскаго бюста по формѣ лица и по выраженію. Вообще, продолговатая форма головы этого бюста и особенно лица, рѣзко суживающагося книзу, отсутствіе или, вѣрнѣе, мертвенность выраженія въ лицѣ рѣшительно видѣляютъ разсматриваемое произведеніе отъ извѣстныхъ намъ памятниковъ греческаго

искусства и сближаютъ съ памятниками навкратійскими, а чрезъ нихъ и съ Египтомъ. Лицо передано только въ большихъ площадяхъ безъ всякой моделировки. Ротъ большой, съ тонкими, сухими губами, прорѣзанъ совершенно прямо; нижняя губа на краяхъ оканчивается небольшою складкой, уходящей внизъ. Носъ имѣетъ пирамидальную угловатую форму со срѣзаннымъ верхнимъ ребромъ; ноздрей не обозначено; крылья ноздрей намѣчены едва замѣтной линіей. Маленькіе глаза, прорѣзанные въ видѣ треугольника, плоски; рельефъ вѣкъ обозначенъ врѣзанными линіями; такими же двумя линіями обозначены складки верхняго вѣка. Такія же линіи въ моделировкѣ глаза еще Гарднеръ <sup>1)</sup> отмѣтилъ у древней птояской статуи Аполлона, а Фуртвенглеръ <sup>2)</sup> въ египетскихъ скульптурахъ. Совершенно не моделированные щеки прямо переходятъ въ линію шеи. Уши, плотно прижатые къ черепу и помѣщенные очень высоко, обозначены въ общемъ рисункѣ довольно правильно, но какъ будто не закончены.

Сохранившаяся рука этого бюста не представляетъ почти никакой моделировки и производитъ впечатлѣніе перчатки, набитой чѣмъ-нибудь, а вовсе не живой руки съ костями и мускулами. Это впечатлѣніе вполне соответствуетъ впечатлѣнію, получаемому отъ лица и головы этой статуи.

Почти съ самаго момента находенія разсматриваемыхъ нами статуй археологи считали за ближайшую имъ родственницу, за произведеніе одной и той же школы, самосскую статую Луврскаго музея <sup>3)</sup> и поэтому самосское же происхожденіе признавали и за этими акропольскими статуями. Въ этомъ смыслѣ высказался Гарднеръ <sup>4)</sup> и Софулисъ <sup>5)</sup>.

Анри Леша <sup>6)</sup> далъ намъ прекрасный стилистическій анализъ этихъ самосскихъ произведеній, привлекъ къ сопоставленію скульптуры Навкратиса и указалъ на тѣсныя сношенія между Самосомъ и Египтомъ, особенно Навкратисомъ, именно въ тѣ времена, когда должны были возникнуть эти произведенія. Онъ присоединяется къ мнѣнію Софулиса, что эти самосскія мраморныя статуи находятъ свое стилистическое объясненіе только въ бронзовой technikѣ, достигшей на Самосѣ

<sup>1)</sup> Journ. of hell. stud. 1887, 189.

<sup>2)</sup> Meisterwerke, 714.

<sup>3)</sup> P. Girard, Statue de style archaïque trouvée dans l'île de Samos. Bull. de corr. hell. IV (1880), 483, pl. XIII, XIV.

<sup>4)</sup> Journ. of hell. stud. IX (1888), 120.

<sup>5)</sup> Musées d'Athènes, 16. 'Εφ. ἀρχ. 1888, 109, 110.

<sup>6)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 150, 154.

во времена Феодора высокаго развитія. Форму ихъ онъ склоненъ видѣть въ культовыхъ статуяхъ самосской Геры, имѣвшихъ формы *σανίς* и *ξόανον*, которымъ и соотвѣтствуютъ различныя формы акропольской и луврской статуй. Мотивъ расположенія рукъ этихъ статуй онъ отмѣчаетъ въ статуэткѣ Навкратиса (Flinders-Petrie, *Naukratis*, I, pl. II, 1); его можно было бы отмѣтить еще въ цѣломъ рядѣ другихъ статуэтокъ Навкратиса (*ibid.* I, pl. I, 6; II, pl. XIV, 8) и Кипра (Longperier, *Musée Napoléon*, pl. III), но источникъ его, какъ справедливо говоритъ Фуртвенглеръ <sup>1)</sup>, нужно видѣть въ Египтѣ. Наконецъ, въ головѣ статуэтки изъ Навкратиса, указанной нами выше, Леша усматриваетъ ту же общую форму лица, тотъ же носъ, ротъ, плоскостность щекъ и то же мертвенное выраженіе лица, которое такъ характерно для акропольскаго бюста. Фуртвенглеръ это мертвенное выраженіе признаетъ опять-таки за характерную черту египетскихъ скульптуръ, гораздо болѣе стремившихся къ вѣрной передачѣ тѣла, чѣмъ головы и лица. Въ статуэткахъ Навкратиса Леша, въ противоположность Гарднеру <sup>2)</sup>, усматривавшему въ нихъ только чрезъ Кипръ проникнувшее вліяніе Египта, совершенно вѣрно видитъ въ Навкратисѣ болѣе сильное вліяніе Египта, чѣмъ на Кипрѣ, гдѣ, также какъ во всѣхъ окрестныхъ прибрежныхъ странахъ, по мнѣнію Гёзе <sup>3)</sup>, можно наблюдать позднее возрожденіе египетскаго вкуса при Амасисѣ.

Изъ Египта, благодаря тѣснымъ сношеніямъ, была принесена на Самось бронзовая техника <sup>4)</sup>. Весьма вѣроятно, оттуда же принесены и мотивы композиціи и типы и, наконецъ, стилистическія особенности драпировки, столь рѣзко выступающія въ самосскихъ мраморныхъ скульптурахъ, къ которымъ мы должны еще причислить и фрагменты орнаментальныхъ женскихъ статуэтокъ Акропольскаго музея, поддерживавшихъ когда-то большой сосудъ <sup>5)</sup>. Эту манеру трактовки складокъ, правда, мы находимъ также въ сирийскихъ произведеніяхъ (см. Longperier, *Musée Napoléon*, pl. III), но мы встрѣчаемся съ нею и въ маленькой статуэткѣ Навкратиса (Flinders-Petrie, *Naukratis*, II, pl. XIV, 2), а при томъ взглядѣ на навкратійскія статуэтки, который высказалъ Леша, и при признаніи происхожденія этой манеры въ бронзовой техникѣ, послѣдняя статуэтка для насъ особенно интересна, какъ указывающая еще одинъ мотивъ, сближающій акропольскія скульп-

<sup>1)</sup> Meisterwerke, 714.

<sup>2)</sup> Flinders-Petrie, *Naukratis*, II, 59.

<sup>3)</sup> Heuzey, *Catalogue des figurines de terre-cuite du Louvre*, I, 119.

<sup>4)</sup> Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, I, 158.

<sup>5)</sup> *Ath. Mitt.* XVII (1892), Taf. VII.

туры съ Египтомъ. Эта манера драпировки, хотя и въ меньшей степени, примѣняется еще и въ нѣкоторыхъ милетскихъ статуяхъ священной дороги храма въ Бранхидахъ, какъ указалъ еще Бруннъ <sup>1)</sup>; мы же позволили бы себѣ болѣе слабое, конечно, проявленіе этой манеры трактовки одежды отмѣтить въ драпировкѣ у пояса хитона женской фигуры рельефа древнѣйшей колонны эфесскаго храма.

Итакъ, фрагменты акропольскихъ статуй №№ 619 и 676, близкая родственница которыхъ найдена на Самосѣ и самая характерная черта которыхъ, манера драпировки, находятъ свое отраженіе въ іонійскихъ памятникахъ малоазійскаго побережья, должны быть признаны за самосскія произведенія, характеризующія скульптурную школу этого острова VI вѣка <sup>2)</sup>, и это убѣжденіе не можетъ быть поколеблено указаніемъ Зауера на матеріалъ всѣхъ трехъ статуй этого типа—накоссскій мраморъ: сопоставленія, сдѣланныя имъ, могли убѣдить насъ только въ томъ, что накоссскій мраморъ былъ экспортированъ въ сыромъ видѣ, такъ какъ изъ него исполненныя произведенія отличаются совершенно различнымъ стилемъ. Возможность нахождения самосскихъ произведеній на Акрополѣ ясно указывается найденною тамъ же надписью съ именемъ Θεοδωρα и показаніями Геродота <sup>3)</sup> и Платона <sup>4)</sup> о сношеніяхъ Аѳинъ съ Самосомъ при Писистратѣ и его сыновьяхъ.

Судя по тому, что эти статуи стоятъ особнякомъ отъ остальныхъ мраморныхъ произведеній, найденныхъ на Акрополѣ, мы должны думать, что самосская школа, вѣроятно, благодаря крайней схематичности ея мраморныхъ произведеній, въ которыхъ примѣнялись чуждые мрамору приемы бронзовой техники, не оказала вліянія на аттическую, преимущественно мраморную, скульптуру, постоянно стремившуюся къ достижимой реальности. Однако эти статуи интересны и важны для исторіи скульптуры въ Атикѣ, какъ неопровержимыя свидѣтельства художественныхъ сношеній Атики съ островами, лежащими близъ береговъ Малой Азіи, и указанія на примѣненіе у малоазійскихъ береговъ той формы гиматія, которую большинство археологовъ считаетъ за іонійскую, пришедшую изъ М. Азіи чрезъ острова.

<sup>1)</sup> Ueber den tektonischen Stil. Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1884, 530.

<sup>2)</sup> Надпись на луврской статуѣ, по характеру буквъ, Жьяраръ (Bull. de corr. hell. IV (1880), 493) относить къ концу VI, началу V вѣка, а акропольскія статуи древнѣе луврской статуи.

<sup>3)</sup> III, 136.

<sup>4)</sup> Hupparchus, 310. Ed. Stallbauer.

Въ близкое сосѣдство съ М. Азіею и Самосомъ, на островъ Хіосъ, ведетъ насъ и очень распространенный въ Атикѣ во второй половинѣ VI вѣка женскій типъ, связанный съ указанной новой формой одежды — особенно гиматія, — правда, въ иной формѣ передачи ея, чѣмъ на только-что рассмотрѣнныхъ нами статуяхъ. Я говорю о крылатыхъ статуяхъ летящей Ники. Уже въ 1886 году Петерсенъ <sup>1)</sup> насчитывалъ въ Акропольскомъ музеѣ девять небольшихъ бронзовыхъ статуэтокъ



Рис. 52. Статуя Ники. Акроп. колѣна), статуи эти отличаются отъ нея по  
Муз. № 693.

этой богини, одну очень фрагментированную мраморную статую (рис. 54) и незначительный фрагментъ ногъ другой мраморной статуи, а раскопки на Акрополѣ послѣ этого года доставили еще три значительныхъ фрагмента статуй этого типа. Изъ вновь найденныхъ статуй двѣ (рис. 52 и 53) представляютъ древнѣйшую схему этого типа, которую повторяли бронзовыя статуэтки, — схему, стоящую въ самой тѣсной преемственной связи съ извѣстной делосской статуей Ники <sup>2)</sup> и ясно этимъ указывающую источникъ появленія этого типа въ Атикѣ. При всемъ сходствѣ съ делосской статуей по постановкѣ (Ника, какъ установили Студничка <sup>3)</sup> и Петерсенъ <sup>4)</sup>, не стоитъ на землѣ, а паритъ въ воздухѣ, поддерживаемая краемъ одежды ниже лѣваго

колѣна), статуи эти отличаются отъ нея по формѣ одежды и по манерѣ ея передачи; различаются онѣ и между собою, представляя постепенное видоизмѣненіе типа, сперва въ деталяхъ, а затѣмъ и въ самой постановкѣ, и каждая изъ нихъ даетъ новый моментъ въ развитіи его.

Древнѣйшею изъ мраморныхъ акропольскихъ статуй, конечно, нужно считать небольшую статую № 693 (рис. 52), изданную въ 1888 году Софулисомъ <sup>5)</sup> и уже послѣ того получившую голову. [Ей недостаетъ правой руки почти отъ самаго плеча, лѣваго плеча и части лѣваго бока, правой ноги немного выше колѣна и лѣвой отъ самаго ея начала. Голова тоже сильно пострадала и особенно въ сред-

<sup>1)</sup> Archaische Nikebilder. Ath. Mitt. XI (1886), 372—396, Taf. XI.

<sup>2)</sup> Brunn-Bruckmann, 36.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 365<sup>2</sup>.

<sup>4)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 380, 385.

<sup>5)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1888, 91 и 92, πιν. 13 г. 2.

ней части лица]. Голова и туловище поставлены en face, тогда какъ ноги въ сильномъ движеніи — налѣво. Схема постановки, такимъ образомъ, совершенно тождественна съ схемой делосской статуи. О положеніи рукъ фрагментарность статуи мѣшаетъ говорить, хотя едва-ли можно сомнѣваться, что правая рука была вытянута впередъ въ томъ направленіи, какое далъ Фуртвенглеръ въ своей реставраціи делосской статуи<sup>1)</sup>. Существенно отличается отъ делосской наша статуя по формѣ и манерѣ передачи одежды, обнаруживая значительный шагъ впередъ. Въ то время, какъ на делосской статуи верхняя часть одежды плотно охватываетъ грудь безъ всякихъ складокъ, здѣсь мы видимъ хитонъ, собранный на груди въ мелкихъ выпуклыхъ параллельныхъ волнистыхъ складкахъ, и сдерживаемый на воротѣ лентой. На него же наброшенъ гиматій изъ тяжелой матеріи такъ, что онъ идетъ подъ правымъ плечемъ и застегнутъ вдоль лѣваго. Онъ падаетъ въ тяжелыхъ массивныхъ складкахъ, находящихся одна на другую и поднимающихся рельефно надъ поверхностью хитона; складки эти вогнуты по своей поверхности. Верхній край гиматія, идущій по груди изъ-подъ праваго плеча на лѣвое, украшенъ фестонами, подъ которыми обозначено нѣсколько параллельныхъ складокъ. На лѣвой груди въ волнистыхъ линіяхъ крайне условно обозначены мелкія складки, сходящіяся къ застежкамъ на плечѣ и рукѣ. Ниже пояса широкій хитонъ, подобранный подъ поясъ, образуетъ спереди широкую складку, намѣченную уже и въ делосской статуи, но въ акропольской нашедшую еще и скульптурное выраженіе въ рядѣ мелкихъ, сходящихся къ ней складокъ. Въ легкомъ подъемѣ обозначены складки и на правомъ бедрѣ. Эту новую форму одежды мы встрѣтимъ на цѣломъ рядѣ женскихъ статуй Акропольскаго музея, которыя большинство археологовъ склонно считать за произведенія хіосской школы.

Разсматриваемая нами статуя близка къ делосской и по головѣ своей, которая, несмотря на сильную испорченность, даетъ, однако, достаточно матеріала для сравненія. Мы видимъ въ ней дальнѣйшее развитіе тѣхъ чертъ, которые Винтеръ<sup>2)</sup> и Шнейдеръ<sup>3)</sup> считаютъ характерными для делосской статуи Ники въ отличіе отъ головъ древнеаттическихъ. Форма головы и лица продолговатая. Лицо мясисто, скулы сильно подчеркнуты, глазное яблоко выпукло и внѣшніе углы глазъ сильно подняты; полныя мясистыя губы углублены въ углахъ и ниж-

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. 1892, 324.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. XIII (1888), 124, 127.

<sup>3)</sup> Verhandl. d. 40 Philologenversammlung, 356.



ная сильно расширяется къ серединѣ, сходя на нѣтъ въ углахъ. Волосы надъ лбомъ расположены старательно въ фестонахъ, низко спускающихся на виски, и трактованы врѣзанными линиями; здѣсь видно тоже стремленіе къ изяществу, которое такъ характерно для делосской статуи. Пряди волосъ, спускающіяся на плечи и на спину, трактованы такъ же въ акропольской статуѣ, какъ и у делосской. На головѣ одѣта діадема, сильно выгибающаяся надъ ухомъ. Высоко поставленныя мясистыя уши украшены круглыми серьгами, въ видѣ диска.

Несомнѣнно акропольская статуя представляетъ значительный шагъ впередъ сравнительно съ делосской, какъ по правдивости передачи природы, такъ и по техническому исполненію, но этотъ шагъ впередъ сдѣланъ по пути, проложенному делосской статуей, и въ проявленномъ ею типѣ. Зависимость акропольской статуи отъ делосской несомнѣнна: онѣ должны принадлежать одной школѣ и представляютъ только различные моменты развитія ея. При этомъ условіи крайне интересенъ вопросъ, гдѣ создалась эта школа?

На Делосѣ въ одномъ мѣстѣ со статуей Ники найденъ продолговатый блокъ съ надписью, указывающею на хіосца Архерма, сына Миккіада, какъ на исполнителя какого-то посвященія. Полная возможность соединенія этого блока со статуей Ники доказана <sup>1)</sup>, а при этомъ условіи получается интересное совпаденіе показаній памятника съ литературными: делосская статуя древнѣйшая крылатая, а, по показанію Каристія изъ Пергама <sup>2)</sup>, Архермомъ исполнены первыя крылатыя статуи Ники и Эрота; по словамъ Плинія <sup>3)</sup>, первая знаменитая скульптурная школа, работавшая въ мраморѣ, была на Хіосѣ и основателями ея были Архермъ и Миккіадъ, а продолжателями сыновья Архерма, Бупаль и Аенисъ; делосская же статуя Ники представляетъ выдающееся явленіе въ исторіи развитія мраморной техники, обнаруживая умѣніе ея исполнителя глубоко врѣзаться въ матеріалъ и смѣлость въ замыслѣ трудной въ мраморной техникѣ композиціи, а распространенность типа указываетъ на существованіе цѣлой школы, разработывавшей его. Характеръ начертанія надписи и стиль делосской статуи Ники заставляютъ относить это произведеніе ко времени около 570 года, что вполне совпадаетъ со временемъ дѣятельности Архерма, сыновья котораго жили во времена Гиппонакта, около 540 года (см. стр. 29). Всѣ эти обстоятельства даютъ полную правдоподобность приурочиванію этой де-

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 388.

<sup>2)</sup> Scholia in Aristophanis Aves, 574 = S. Q. № 315.

<sup>3)</sup> Plin. N. H. XXXVI, 11.

лосской статуи Архерму, выдающемуся представителю хюсской школы первой половины VI вѣка; общее мнѣніе считаетъ делосскую статую за характерное произведеніе этой школы. Это мнѣніе подтверждается и фактомъ находженія статуй типа делосской, но въ дальнѣйшемъ развитіи его, на Акрополѣ въ Аѣинахъ, гдѣ найдена и надпись съ именемъ Архерма, но болѣе поздняя, судя по характеру начертаній. Исполнитель делосской статуи долженъ былъ пользоваться большою славою, и эта слава побудила Писистрата пригласить его въ Аѣины. Конечно, въ Аѣины попалъ онъ не въ юношескихъ годахъ, а въ періодъ полной славы, можетъ быть, чрезъ нѣсколько десятилѣтій послѣ исполненія делосской статуи. Весьма естественно, что въ тѣ времена, когда созданіе новаго типа было рѣдкимъ, выдающимся явленіемъ, Архермъ охотно повторялъ созданный имъ типъ, внося, можетъ быть, нѣкоторыя измѣненія въ свои новыя произведенія, соотвѣтственно тому, какъ, онъ самъ, совершенствуясь, все болѣе и болѣе овладѣвалъ техникою. Въ юношескихъ годахъ разрѣшивъ груднѣйшую задачу созданія новаго типа въ мраморной скульптурѣ, онъ безъ особеннаго труда въ зрѣломъ возрастѣ, можетъ быть, перешелъ къ болѣе удачной передачѣ современной ему женской одежды, примѣненіе которой находимъ мы и въ статуяхъ типа коръ, а созданіе этого типа мы имѣемъ нѣкоторое основаніе приписывать его сыновьямъ Бупалу и Аѣенису, или, что еще болѣе возможно, его ученики, скульпторы поколѣнія его сыновей, охотно практиковали созданный имъ типъ, внося въ него видоизмѣненія, соотвѣтственно современнымъ бытовымъ формамъ. Пребываніе въ Аѣинахъ этого выдающагося представителя хюсской школы не могло пройти безслѣдно для только-что начинающей работать въ мраморѣ мѣстной школы, особенно, если можно принять гипотезу Лоллинга, что Архермъ былъ въ Аѣинахъ долго и что сынъ его Аѣенисъ отъ этого города или богини-покровительницы его получилъ даже свое имя. Знакомство съ произведеніями этой школы отразилось и на наиболѣе самостоятельныхъ аѣинскихъ художникахъ, совершенно измѣнило характеръ аттической скульптуры и помогло ей перейти отъ нѣкоторой сухости и грубоватости, отличавшей произведенія древне-аттической школы, къ мягкости и тонкости, свойственнымъ произведеніямъ аттической школы лучшаго періода.

Совершенно иначе представляется вопросъ о школѣ делосской статуи Ники Софулису<sup>1)</sup>. Онъ признаетъ ее за произведеніе хюсца Архерма,

<sup>1)</sup> 'Еф. арх. 1889, 89—101 и 1891, 155...

исполненное около 570 года, но отца этого художника не считает за скульптора, учителя сына. Типъ, примѣненный Архермомъ въ статуѣ Ники, представляется ему извѣстнымъ въ далекой древности, развившимся изъ типа бѣгущихъ или колѣнопреклоненныхъ фигуръ. Этотъ типъ пришелъ въ Грецію съ востока и уже въ VII вѣкѣ онъ былъ извѣстенъ въ Пелопоннесѣ и особенно Коринѣ; отсюда проникъ онъ въ Аттику, гдѣ мы встрѣчаемся съ нимъ въ колѣнопреклоненной фигурѣ Геракла на маломъ поросовомъ фронтонѣ съ изображеніемъ борьбы Геракла съ Тритономъ и въ фигурѣ Фоба на вазѣ François. Отдѣльные элементы, во всей своей совокупности являющіеся признакомъ, характеризующимъ делосскую статую и выдѣляющимъ ее, по мнѣнію большинства, изъ ряда аттическихъ произведеній, отмѣчаетъ онъ въ отдѣльности въ цѣломъ рядѣ аттическихъ поросовыхъ и мраморныхъ памятниковъ. Отличающую делосскую статую способность глубоко врѣзаться въ мраморъ видитъ онъ у исполнителя Мосхофора, несомнѣнно аттическаго произведенія, и, главное, въ аттическихъ же женскихъ статуяхъ Акропольскаго музея №№ 669 и 681. На основаніи всего этого онъ находитъ нужнымъ признать делосскую статую не за произведеніе хіосской школы, оказавшей вліяніе на аттическую, а произведеніемъ аттической школы, представляющимъ результатъ развитія ея. Архермъ, по его мнѣнію, еще мальчикомъ вмѣстѣ съ отцомъ по какимъ-то причинамъ покинулъ Хіосъ, провелъ всю юность въ Аѣнахъ и отъ аттическихъ художниковъ научился мраморной скульптурѣ. Удивительный результатъ изслѣдованія памятника, совершенно противорѣчащій не только литературнымъ показаніямъ, но и всему ходу развитія греческой культуры! Такой выводъ получился вслѣдствіе того, что Софулисъ, привлекая къ сопоставленію памятники, совершенно позабылъ о значеніи хронологіи въ историческихъ изслѣдованіяхъ.

Боясь слишкомъ уклониться въ сторону отъ главнаго предмета изслѣдованія, я не буду разбирать, насколько справедливо мнѣніе Софулиса о древности типа, примѣннаго Архермомъ, но въ мраморѣ. Софулисъ этого отвергать не можетъ, типъ этотъ впервые появляется въ делосской статуѣ Ники, притомъ въ то время, когда Атика работала еще въ поросѣ. Какъ работали, даже позже времени исполненія делосской статуи Ники, ученики аттическихъ скульпторовъ, рѣзавшихъ въ поросѣ, ясное представленіе даетъ намъ статуя Мосхофора, не имѣющая въ стилѣ своемъ ничего общаго со статуей Ники. Въ исполнителѣ Мосхофора мы никакъ не можемъ признать того умѣнья врѣзаться въ мраморъ, которое проявляется въ статуѣ делос-

ской, а аттическія женскія статуи Акропольскаго музея №№ 669 и 681, проявляющія уже эту способность, значительно позже того времени, когда въ Афинахъ появились произведенія и скульпторы направленія делосской статуи Ники, и потому скорѣе могутъ обнаруживать свою зависимость отъ этихъ памятниковъ, чѣмъ вліяніе на нихъ. Если одежда делосской статуи въ верхней своей части имѣетъ сходство съ одеждою древнихъ аттическихъ статуй, то нельзя при этомъ не припомнить, что это была общая древне-греческая форма одежды, ниже же пояса она обнаруживаетъ болѣе жизненной правды и драпирована въ складки, обрисовывающія уже подъ собою формы ногъ, чего въ древне-аттическихъ произведеніяхъ никогда не встрѣчалось; древнѣйшая женская аттическая статуя (рис. 45), обнаруживающая, какъ думаетъ Софулисъ, складки того же характера, что у Ники, едва-ли ранѣе делосской статуи, а складки ея неоспоримо менѣе правдивы. Общая форма и отдѣльные элементы формовки лица Ники слишкомъ отличаютъ ее отъ аттическихъ древнихъ головъ, хотя, можетъ быть, отдѣльные элементы и встрѣчаются на современныхъ Никѣ аттическихъ памятникахъ. Совокупность ихъ въ Никѣ, болѣе раннемъ, чѣмъ большинство указанныхъ Софулисомъ, памятниковъ, указываетъ скорѣе на зависимость этихъ аттическихъ скульптуръ отъ статуи Ники и ея направленія, чѣмъ наоборотъ. Словомъ, изслѣдованіе Софулиса ни мало не можетъ поколебать общаго мнѣнія о школѣ, въ которой создалась статуя Ники. Можетъ быть, при недостаточности матеріала, будетъ слишкомъ смѣло говорить на основаніи одного памятника о хіосской школѣ, но несомнѣнно, что этотъ памятникъ, а также и представляющіе дальнѣйшее развитіе характерныхъ элементовъ этого памятника скульптурные памятники на Акрополѣ не могутъ принадлежать аттическому искусству и характеризовать какой-нибудь моментъ его самостоятельнаго развитія. Это искусство въ Афинахъ пришло, а откуда пришло оно, на это, мнѣ кажется, нѣкоторое указаніе даетъ мясистерность лицъ и богатство одежды, характерныя для береговъ М. Азіи. Эта мясистерность, однако, въ лицѣ Ники не такъ опредѣленна, чтобы могла указывать прямо на происхожденіе съ береговъ М. Азіи; она можетъ только говорить о знакомствѣ съ тамошнимъ искусствомъ и о вліяніи послѣдняго. Въ наиболѣе удобныхъ для этого условіяхъ находился островъ Хіосъ, со скульпторомъ котораго связываетъ делосскую статую Ники надпись и литературное показаніе. Проявленныя въ этой школѣ черты и стремленіе къ изысканности должны были увеличиваться со временемъ, и лицо делосской Ники должно было получить, при дальнѣйшемъ развитіи, лицо Ники акропольской. При всей близости школы, въ которой создана

делосская статуя Ники къ мало-азійской іонійской школѣ, между произведеніями ихъ существуетъ и различіе, которое не позволяетъ акропольскую статую Ники связывать съ берегомъ М. Азии: это большая жизненность выраженія лица сравнительно, напримѣръ, съ женской головой колонны эфесскаго храма, большая легкость пропорцій и нѣкоторая искусственность въ формовкѣ глазъ и рта. Эти же черты представляютъ, по мнѣнію Фуртвенглера <sup>1)</sup>, скульптуры симы того же эфесскаго храма, болѣе позднія, чѣмъ рельефы колоннъ. Фуртвенглеръ относительно исполнителей этихъ скульптуръ ссылается на мнѣнію Мёррея <sup>2)</sup>, считающаго скульптуры симы за произведенія Бупала; намъ же кажутся эти фрагменты слишкомъ ничтожными, чтобы можно было судить объ исполнителяхъ ихъ.

Другая (рис. 53), найденная на Акрополѣ въ 1888 году, такая же маленькая мраморная статуя разсматриваемаго типа (Акроп. муз. № 691) <sup>3)</sup>



Рис. 53. Статуя Ники. Акроп. муз. № 691.

представляетъ только незначительныя измѣненія деталей въ стремленіи оживить типъ и придать ему больше движенія. Это стремленіе проявляется въ передачѣ болѣе подвижныхъ частей статуи: одежды и волосъ. Массивныя складки гиматія на груди какъ бы отброшены вѣтромъ и расходятся отъ середины груди къ бокамъ. Еще замѣтнѣе это стремленіе проявляется въ передачѣ волосъ, какъ падающихъ на спину, такъ и спускающихся на плечи, причемъ въ передачѣ этого движенія въ локоняхъ, падающихъ на грудь, проявляется большая наблюдательность, и волосы на лѣвомъ плечѣ отдуваются назадъ сильнѣе, чѣмъ на правомъ,

<sup>1)</sup> Meisterwerke, 718.

<sup>2)</sup> Journ. of hell. stud. X (1889), 9.

<sup>3)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1889, 89 и 90, А; Bull. de corr. hell. XIII (1889), 143.

гдѣ они сдерживаются подъемомъ груди <sup>1)</sup>. Назади хитонъ, плотно охватывающій тѣло, ясно обрисовываетъ контуръ ягодицъ, позволяя, по аналогіи, предполагать, что и спереди подъ одеждою обрисовывался контуръ лѣвой ноги, какъ это мы увидимъ на статуяхъ коръ. Этой большей наблюдательности соотвѣтствуетъ и большее пониманіе моделировки тѣла въ обнаженной части правой ноги. Форма крыльевъ, насколько позволяютъ судить о томъ обломки ихъ, была крайне условна: они были подняты вверху и загнуты въ той стилизированной формѣ, которая такъ хорошо намъ знакома въ архаическихъ крылатыхъ фигурахъ персидской Артемиды, грифовъ и сфинксовъ. Детальная обработка крыльевъ была предоставлена окраскѣ, приче́мъ въ послѣдней фигурируютъ красная и синяя краски.

Перемѣны, отмѣченныя нами въ послѣдней статуѣ, не настолько велики, чтобы давали право говорить о другой школѣ, особой отъ той, въ которой отнесли мы первую. Слишкомъ незначительны перемѣны эти и въ статуѣ, фрагменты которой изданы Петерсеномъ подъ буквою В <sup>2)</sup>, все еще представляющей много условнаго, мало реального, какъ въ постановкѣ, такъ особенно въ трактовкѣ, хотя я сомнѣваюсь, чтобы послѣ находки только-что рассмотрѣнныхъ нами статуй даннаго типа Петерсенъ находилъ возможнымъ считать указанную статую за произведеніе зрѣлыхъ лѣтъ жизни Архерма.

Нѣчто, дѣйствительно, новое въ этомъ типѣ представляетъ намъ статуя Акропольскаго музея № 690, изданная тамъ же подъ буквою С. <sup>3)</sup>. [Статуя эта, составлена Студничкою <sup>3)</sup> въ 1886 году изъ 5 фрагментовъ и все же ей недостаетъ еще головы отъ подбородка, лѣвой половины груди отъ плеча, правой руки также отъ плеча, нижней части туловища и начала ногъ, заполненныхъ гипсомъ, правой ноги отъ колѣна и лѣвой ноги немного ниже колѣна]. Костюмъ ея тотъ же, что и на предыдущихъ статуяхъ, но манера передачи нѣсколько иная; она болѣе блѣдна, плоска и скорѣе подходит къ рельефу, чѣмъ къ статуѣ:

---

<sup>1)</sup> Эту особенность передачи также трактованныхъ волосъ встрѣчаемъ мы на фрагментѣ статуи гиганта съ мраморнаго фронтона пиестратова храма и въ этомъ видимъ мы указаніе на современность исполненія этихъ произведеній, а, можетъ быть, и на принадлежность ихъ одной школѣ.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 380—82, Taf. XI.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 355, 356<sup>2</sup>. Студничка предполагаетъ, что эта статуя стояла на одеждѣ, спускающейся ниже ступней ногъ, и что обѣ ноги ея были на воздухѣ. По времени исполненія онъ относитъ эту статую къ концу VI в., когда была исполнена и статуя коры № 684, близкая къ статуѣ Ники по стилю. Упоминають о фрагментахъ этой статуи Ники еще Каввадій (Еф. арх. 1836, 77) и W. Miller. (Amer. Journ. of arch. 1886, 63).

отдвигаясь назадъ часть гиматія поражаетъ своею деревянностью. Едва-ли мы можемъ предполагать, чтобы выставленная впередъ, соотвѣтственно измѣненію направленія движенія налѣво, лѣвая нога была обнажена, такъ какъ это не соотвѣтствовало бы болѣе умѣренному движенію этой статуи, сравнительно съ предыдущими. Въ этой статуѣ движеніе передано болѣе правдиво: нѣтъ уже того сильнаго сгиба ногъ, который такъ обыченъ въ древнѣйшихъ архаическихъ быстро двигающихся фигурахъ; движеніе передано такъ, какъ въ памятникахъ лучшаго періода греческаго искусства, на фронтонѣ Парѳенона и на памятникѣ Нерейдъ. Этой новой постановкѣ соотвѣтствуетъ и поворотъ головы не къ зрителю, какъ это было въ только что нами разсмотрѣнныхъ статуяхъ, а по направленію исходнаго пункта движенія, какъ опять-таки наблюдается въ произведеніяхъ лучшей поры. Крылья этой статуи имѣютъ новую, менѣе условную форму и, немного отодвинутыя назадъ, полуопущены. Сохранились фрагменты этихъ крыльевъ, совершенно подходящіе по своей толщинѣ къ углубленіямъ на плечахъ. Перья въ верхнихъ частяхъ этихъ крыльевъ обозначены красной и синей краской, причемъ на внѣшней и внутренней сторонахъ имѣютъ различное направленіе; они отдѣлены другъ отъ друга врѣзанными линіями, которыя такъ обычны древне-аттическимъ произведеніямъ, поросовымъ и мраморнымъ. Этой окраскѣ крыльевъ соотвѣтствуетъ и раскраска одежды: волосы были темно-краснаго цвѣта, хитонъ, какъ думаетъ Петерсенъ, былъ красный; гиматій свѣтлый; на шеѣ было золотое кольцо той же, какъ на это указываютъ видныя на шеѣ отверстія, формы, что и на делосской статуѣ Ники. Петерсенъ придавалъ этой статуѣ еще и красныя крепиды <sup>1)</sup>, которыя въ настоящее время съ большимъ правомъ относятся къ статуѣ всадника въ варварской одеждѣ (Акроп. муз. № 606).

Болѣе правдивая постановка этой статуи и болѣе подходящая рельефу трактовка одежды наводитъ на мысль объ исполненіи ея скульпторомъ Аттики, страны, гдѣ особенно процвѣтала живопись и рельефная скульптура; а къ такому заключенію склоняетъ еще и манера отдѣленія перьевъ на крыльяхъ врѣзанными, глубокими линіями, которую мы отмѣтили, какъ характерную для скульпторовъ, учившихся на поросѣ. Время исполненія разсматриваемой статуи должно падать на конецъ VI в.

Фрагментъ статуи Ники Акропольскаго музея № 694 <sup>2)</sup> (рис. 54), —

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 383.

<sup>2)</sup> Δελτ. ἀρχ. 1888, 154; Ath. Mitt. XIII (1888), 227; Bull. de corr. hell. XII (1888), 437.

изъ паросскаго мрамора <sup>1)</sup>, [недостаётъ головы, правой руки отъ локтя и лѣвой почти отъ плеча, ногъ выше колѣна], по типу стоящей между только-что рассмотрѣнными статуями, существенно отличается какъ отъ послѣдней, такъ и отъ предыдущихъ статуй, по манерѣ передачи и трактованью одежды, и долженъ быть сближенъ съ позднѣйшей женской сидящей статуей (рис. 49), хотя въ разсматриваемой статуѣ менѣе изысканности, характеризующей эту послѣднюю. Это произведение по простотѣ передачи одежды, состоящей только изъ хитона и на обоихъ плечахъ застегнутаго гиматія, едва ли не должно быть относимо уже къ началу V вѣка и приписано аттическому художнику, освободившемуся отъ хіосскаго вліянія.



Рис. 54. Статуя Ники. Акроп. муз. № 694.

Въ непосредственной близости съ древнѣйшими статуями Ники Акропольскаго музея, по формѣ и манерѣ передачи одежды, по стилю и типу головъ, стоитъ большинство акропольскихъ статуй типа коръ, прежде извѣстнаго подъ именемъ *Spestyrius*. Статуи эти представляютъ намъ стоящую женскую фигуру съ протянутою впередъ правою и поддерживающею одежду лѣвою рукою; [въ одномъ случаѣ (№ 672) протянута лѣвая рука и въ трехъ (№№ 671, 685 и неизданный фрагментъ № 615 обѣ руки)]; голова посажена прямо и въ большинствѣ немного опущена; одежда ясно обрисовываетъ контуры ногъ, плотно стоящихъ, всю ступней, несмотря на небольшой выступъ лѣвой ноги впередъ, и ягодиць.

Всѣ выступающія части этихъ статуй исполнены изъ отдѣльных кусковъ и приставлены къ статуѣ отполированными въ спайкѣ поверхностями <sup>2)</sup>. Изъ отдѣльныхъ кусковъ почти всегда была исполнена рука, протянутая впередъ съ атрибутомъ, — почему до насъ не сохранилось ни одного цѣлаго экземпляра этой руки, и мы не знаемъ атри-

<sup>1)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 70, № 28.

<sup>2)</sup> О способѣ укрѣпленія см. Καββαδίας, 'Εφ. ἀρχ. 1886, 75; Musées d'Athènes, 7; Lechat, Bull. de corr. hell. XIV (1890), 351.



бута, который держала она, что лишает насъ вѣрнаго средства для точнаго опредѣленія значенія этихъ статуй; также исполнены части одежды, локоновъ, головы и иногда, по словамъ Каввадія, нижнія части ногъ. Эту особенность исполненія акропольскихъ статуй, въ большинствѣ случаевъ изъ привознаго островнаго, очень часто паросскаго мрамора, Каввадій <sup>1)</sup>, Гарднеръ <sup>2)</sup> и Шнейдеръ <sup>3)</sup> объясняютъ тѣмъ, что мраморъ удобнѣе было перевозить въ небольшихъ кускахъ; но это объясненіе Леша <sup>4)</sup> совершенно справедливо признаетъ недостаточнымъ, такъ какъ способъ этотъ примѣняется и въ такихъ случаяхъ, когда при иномъ исполненіи не требовалось блока большихъ размѣровъ. Если объясненіе Каввадія пригодно для сильно выступающихъ впередъ рукъ, то никакъ уже не удовлетворительно для локоновъ, незначительно поднимающихся надъ общею поверхностью статуи и не выходявшихъ за первоначальную поверхность блока. Онъ думаетъ, что этотъ способъ ведетъ свое начало изъ тѣхъ временъ, когда техника была несовершенна и исполненіе сильно выступающихъ частей встрѣчало большое затрудненіе. Онъ указываетъ при этомъ на нѣсколько примѣровъ изъ поросовой еще скульптуры и архитектурной орнаментики. Леша думаетъ, что въ тѣ времена традиціи были еще слишкомъ сильны, чтобы скульпторы въ мраморѣ могли отстать отъ этого, иногда настолько удобнаго способа, что къ нему обращались даже въ періодъ полнаго развитія техники, напримѣръ, въ орнаментикѣ Эрехоіона.

Еще въ тридцатыхъ годахъ Россъ нашелъ нѣсколько фрагментовъ статуй типа коръ на Акрополѣ <sup>5)</sup>. Затѣмъ Михаэлисомъ былъ найденъ фрагментъ такой же статуи на Паросѣ <sup>6)</sup>. Особенное вниманіе къ себѣ этотъ типъ сталъ привлекать въ восьмидесятыхъ годахъ, когда раскопки и экскурсіи дали цѣлый рядъ такихъ статуй съ Делоса <sup>7)</sup>, Пароса <sup>8)</sup>, изъ Элевсина <sup>9)</sup> и Рима <sup>10)</sup>, но только акропольскія рас-

<sup>1)</sup> Эф. ἀρχ. 1886, 75.

<sup>2)</sup> Journ. of hell. stud. VIII, 177.

<sup>3)</sup> Verhandl. der 40 Philologenversammlung, 361.

<sup>4)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 355—361.

<sup>5)</sup> Archäol. Aufsätze, I, 85, 206.

<sup>6)</sup> Osservazioni fatte in alcune isole. Ann. dell'Inst. 1864, 267.

<sup>7)</sup> Homolle, De antiquissimis Dianae simulacris deliacis и Bull. de corr. hell. XIII (1889), pl. VII.

<sup>8)</sup> Löwy, Arch.-epigr. Mitt. aus Oesterreich, XI, 159, Taf. VI, и Fig. 13.

<sup>9)</sup> Эф. ἀρχ. 1884, πιν. VIII, 5, 6, 7.

<sup>10)</sup> Guerardo Ghirardini, Bull. della comm. arch. com. di Roma, 1881, 104—164, Taf. V.

бокши поставили вопросъ объ этомъ типѣ на прочную почву, давъ не только ффрагменты туловища, но и цѣлый рядъ статуй съ головами, позволившими, по аналогіи, отыскать головы этого же типа статуй въ раскопкахъ святини Птойскаго Аполлона, въ Элевсинѣ и на Акрополѣ. О распространенности этого типа свидѣтельствуютъ Акропольскій музей, насчитывающій, кромѣ массы мелкихъ ффрагментовъ, 22 болѣе или менѣе сохранившихся статуи и болѣе двѣнадцати ффрагментовъ, дающихъ возможность судить объ одеждѣ и стилѣ, и раскопки на Делосѣ <sup>1)</sup>. Статуи эти, при всемъ своемъ сходствѣ, далеко не тождественны; онѣ отличаются другъ отъ друга по одеждѣ, прическѣ и, что самое существенное, по типу головъ. Весьма естественно, что цѣлый рядъ ученыхъ обратился теперь къ изученію этихъ, особенно акропольскихъ, статуй и далъ не только описаніе и анализъ отдѣльныхъ статуй, но и сводъ всѣхъ ихъ <sup>2)</sup> и планы группировки ихъ. Болѣе обстоятельныя попытки группировки были сдѣланы Гарднеромъ <sup>3)</sup>, Шнейдеромъ <sup>4)</sup>, Леша <sup>5)</sup> и Софулисомъ <sup>6)</sup>. Гарднеръ считаетъ всѣ акропольскія статуи за аттическія произведенія, но при этомъ не отвергаетъ существованія прототиповъ этихъ статуй на іонійскомъ востокѣ. Отъ этихъ прототиповъ акропольскія статуи, по его мнѣнію, существенно отличаются стремленіемъ точно передать детали, выраженіе лица, осмыслить и оживить фигуру, что и составляетъ отличительную черту аттической школы, хотя и вышедшей съ острововъ, но пересоздавшей и оживившей заимствованное. Названный ученый дѣлитъ эти статуи на три періода: періодъ архаизма, переходный и ранній чисто аттической, причемъ въ первомъ отмѣчаетъ два стиля: общій-аттизированный и аттической. По этимъ періодамъ онъ и группируетъ статуи такимъ образомъ: къ первому стилю архаическаго періода относитъ онъ статуи В (№ 679), D (№ 673) и F (№ 683?); ко второму — А (№ 670), С (№ 672) и Е (№ 673); сюда же относитъ онъ элевсинскую голову Национальнаго Аѳинскаго музея № 27. Переходнаго времени считаетъ онъ статуи J (№ 680), O (№ 676), K (№ 682) и P (№ 674?). Наконецъ чисто аттическаго стиля статуя L (№ 684).

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. III (1879), pl. II, III, XIV, XV, XVII; *ibid.* XIII (1889), pl. VII.

<sup>2)</sup> C. Jurgensen, *Kvindefigurer i den archaiske graeske kunst med saerligt hensyn til de paa Athens Akropolis fundne figurer*, Kjobenhavn, 1888.

<sup>3)</sup> Journ. of hell. stud. VIII, 162—177.

<sup>4)</sup> Die archaischen Marmorskulpturen auf der Akropolis zu Athen. Verhandl. d. 40 Philologenversammlung.

<sup>5)</sup> Statues archaïques d'Athènes. Bull. de corr. hell. XVI (1892), 177—213, 485—528.

<sup>6)</sup> Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν ἀρχαϊκῆς τέχνης.

Иное мнѣніе о происхожденіи акропольскихъ статуй высказалъ Винтеръ, распредѣлившій въ своей статьѣ о Мосхофорѣ <sup>1)</sup> найденныя на Акрополѣ головы на аттическія и неаттическія. Къ послѣднимъ относитъ онъ статуи коръ, которыя на основаніи близости ихъ, по принципамъ формовки лица и техническому исполненію, въ делосской статуѣ Ники, считаетъ за произведенія хіосской школы. Вліяніе пришлыхъ хіосскихъ художниковъ было настолько сильно, что аттическіе художники слѣпо подчинялись ему и всецѣло воспроизводили принесенные типы; только послѣ цѣлаго ряда лѣтъ этого подражанія сказалась въ Аттікѣ реакція, и отъ манерности исполненія аттическіе художники перешли къ простотѣ, сохранивъ, однако, существенные элементы принесеннаго съ Хіоса типа. Относительно хіосскаго происхожденія вообще мраморной скульптуры въ Аттікѣ еще въ 1886 году высказался Каввадій <sup>2)</sup>.

Шнейдеръ, слѣдуя за Винтеромъ въ распредѣленіи женскихъ архаическихъ головъ и статуй, найденныхъ на Акрополѣ, на аттическія и неаттическія и внося сюда нѣкоторыя поправки, признаетъ также Нику делосскую за такое произведеніе, которое заключаетъ въ себѣ характерныя черты, отличающія послѣднія отъ первыхъ, но не считаетъ возможнымъ на основаніи этого видѣть въ послѣднихъ хіосскія произведенія. Ему кажется страннымъ думать, что Хіосъ могъ имѣть такое значительное вліяніе на Эгину, Аѣины, среднюю Грецію и даже Сицилію (терракотты). Это вліяніе должно быть, по его мнѣнію, относимо къ тому вторженію восточно-греческихъ элементовъ вообще, которымъ объясняется измѣненіе орнамента и въ росписи вазъ. Онъ думаетъ, что это измѣненіе аттическаго искусства произошло не разомъ, а постепенно, и что рядомъ со статуями восточно-греческими существовали и аттическія, воспринимавшія въ себя постепенно отдѣльные элементы восточно-греческаго, іонійскаго стиля. Чисто аттическими произведеніями считаетъ онъ женскія статуи, обозначенныя имъ буквами А (№ 593) и В (№ 669). За аттическія произведенія, съ проявленіемъ нѣкоторыхъ новшествъ, признаетъ онъ головы Акропольскаго музея №№ 654 и 617. Къ статуямъ Ники делосской примыкаютъ, по его мнѣнію, акропольскія статуи F (№ 670), G (673) и H (№ 682). Въ группѣ статуй C (№ 679) и D (№ 678), а также и въ статуѣ Антенора (№ 681) онъ видитъ усвоеніе аттическими художниками новыхъ жизненныхъ сторонъ Ники, а въ группѣ статуй I (№ 676), K (№ 680), O (№ 671) N (№ 83?) и M

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. VII (1888), 120..

<sup>2)</sup> E φ. ἀρχ. 1886, 135.

(№ 684), а также въ головѣ № 616, наоборотъ, — только смягченіе чуждаго, но несознательное усвоеніе важнаго, существеннаго въ чужихъ произведеніяхъ. Ставя статую Антенора въ концѣ ряда статуй, обнаруживающихъ усвоеніе аттическими художниками новыхъ жизненныхъ сторонъ переправленія статуи Ники, самого Антенора онъ считаетъ выдающимся представителемъ ἐργαστηρίου Ἀττικῶν. Въ особую группу, хотя и примыкающую къ четвертой, онъ выдѣляетъ статую Р (№ 683) и голову Q (№ 643). Совершенное уничтоженіе чертъ стилизаціи этого типа отмѣчаетъ онъ въ головѣ Центрального музея № 59 <sup>1)</sup> изъ Элевсина, въ которой видитъ предшественницу головъ Фидіа. Выраженіе лица статуи № 686 считаетъ онъ зависимымъ отъ встрѣчающагося въ древнихъ аттическихъ статуяхъ; къ этимъ послѣднимъ возвращается эта статуя и въ прическѣ съ проборомъ: ни того, ни другого въ произведеніяхъ пришлыхъ нѣтъ.

Леша признаетъ іонійское происхожденіе типа коръ и считаетъ нѣкоторыя изъ нихъ даже за подлинныя или точныя копіи статуй Хіоса; въ то же время онъ видитъ среди нихъ и произведенія чисто аттическія, примыкающія по своимъ особенностямъ къ поросовымъ. Онъ группируетъ важнѣйшія изъ статуй этого типа въ Акропольскомъ музее по школамъ и по отдѣльнымъ мастерскимъ въ каждой школѣ такимъ образомъ: I группа—статуи №№ 670, 673 и фрагментъ № 660; II-ая—№ 680, головка № 640 (?) и статуя № 676; III-ья—№№ 682, 675 вышли изъ хіосской школы; IV-ая—№№ 679 679, 678 чисто аттическія произведенія, не тронутыя вліяніемъ чуждаго искусства; V-я—№№ 681, 669, обѣ статуи Антенора, т.-е., исполненныя аттикомъ, вышедшимъ изъ школы хіосцевъ, въ противовѣсъ манерности работы учителей; VI-ая—№ 672 и (по кат. 1888 г.) 48, близкія къ статуямъ группъ V и IV, т.-е. къ аттическимъ, при чемъ обнаруживаютъ свойственный Атикѣ рельефный стиль; VII-ая—№ 671 и фрагментъ головы съ полосомъ № 696—подражаніе аттическаго художника іонійскимъ произведеніямъ; наконецъ, VIII-ая группа—бюстъ № 686 и голова юноши № 689—оба произведенія одного аттическаго художника, подъ вліяніемъ дорійской школы вернувшагося къ прирожденнымъ стремленіямъ.

Изъ этого краткаго обзора группировокъ, данныхъ четырьмя западными археологами, мы видимъ, что всѣ они признаютъ іонійское происхожденіе типа коръ и видятъ большее или меньшее вліяніе іонійскихъ образцовъ, подъ которымъ въ концѣ концовъ создались чисто

<sup>1)</sup> 'Ε φ. ἀ ρ χ. 1889, πίν. 4.

аттических произведенія этого типа. Совершенно съ ними въ этомъ отношеніи не соглашается греческій археологъ, вышедшій изъ школы Брунна, Софулисъ. По его мнѣнію, типъ этотъ созданъ въ Атикѣ совершенно самостоятельно, и всѣ статуи могутъ быть сгруппированы въ два ряда, въ началѣ которыхъ стоятъ головы, признаваемые за аттическія и западными учеными Винтеромъ и Шнейдеромъ: №№ 617 и 654. Эти два ряда представляютъ два господствовавшихъ въ аттическомъ искусствѣ направленія: схематическое и реалистическое, причемъ въ каждомъ изъ этихъ направленій онъ наблюдаетъ два періода, существенно отличающихся одинъ отъ другого принятыми въ нихъ формами. Придерживаясь хронологическаго порядка, къ первому направленію относитъ онъ статуи №№ 669, 681 (Антенора), голову №№ 617, статуи № 680, 676, голову № 616, статую № 671, голову съ полосомъ № 696 и статую № 684; во второму—головку № 654, статуи №№ 682, 675, элевсинскую голову (Нац. муз. № 27), статуи №№ 670, 673, віотійскую голову (Нац. муз. № 17), статуи №№ 672, 674, 686, 685 и элевсинскія головы (Нац. муз. №№ 59 и 60). Соединеніе того и другого направленія, по его мнѣнію, представляютъ акропольская статуя № 683 и голова № 643. Произведеніями вполне самобытнаго аттическаго скульптора считаетъ онъ акропольскія статуи №№ 678 и 679.

Отъ бѣглаго обзорѣнія этихъ группировокъ статуй коръ перейдемъ теперь къ подробному разсмотрѣнію самихъ памятниковъ, въ надеждѣ найти тамъ разрѣшеніе интересующихъ насъ вопросовъ о происхожденіи даннаго типа и о постепенномъ измѣненіи его въ Атикѣ. Прежде всего обратимся къ общему разсмотрѣнію наиболее бросающейся въ глаза особенности этихъ статуй, ихъ одежды <sup>1)</sup>, отличающейся отъ одежды ранѣе нами разсмотрѣнныхъ аттическихъ произведеній. Мы не будемъ останавливаться тутъ на деталяхъ, предоставляя это сдѣлать себѣ при подробномъ анализѣ отдѣльныхъ группъ статуй или даже отдѣльныхъ экземпляровъ ихъ, а остановимся только на общей формѣ, которая опять-таки далеко не одинакова во всѣхъ статуяхъ.

Знакомую по древне-аттическимъ женскимъ статуямъ общую форму одежды находимъ мы на статуѣ коры Акропольскаго музея № 679 <sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Обстоятельный обзоръ одежды акропольскихъ коръ далъ Леша въ Bull. de corr. hell. XIV (1890), 301—337, а подробное описаніе одежды у каждой Jurgensep, въ книгѣ Kvindefigurer..., знакомой мнѣ, къ сожалѣнію, только по виду и пересказу.

<sup>2)</sup> Изображенія этой статуи: фототипія—Musées d'Athènes, X, гелиографюра—Gaz. arch. 1888, pl. 10, 1; хромофотографія—'Eφ. ἀρχ. 1886, πιν. 9 и Antike Denkmäler I, Taf. 19; цинкографія—Journ. of hell. stud. 1887, 163, c; American Journ. of arch. II, 266, 3, и Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 170.

(рис. 55). Одежда этой статуи, въ общемъ, та, какую афинянки носили до половины VI вѣка <sup>1)</sup>. Состояла она изъ шерстянаго узкаго хитона, охватывающаго тѣло безъ всякихъ складокъ, и апоптигмы, исполненной въ рассматриваемой нами статуѣ изъ отдѣльнаго куска матеріи, какъ указываетъ лента, сдерживающая ее на шеѣ. Леша, въ виду присутствія этой ленты, склоненъ въ этой части костюма видѣть скорѣе іонійскій хитонискъ <sup>2)</sup>, но противъ такого пониманія говоритъ форма дорійскаго хитона, хотя я не хочу отвергать, что упомянутая лента является отраженіемъ знакомства съ іонійскою одеждою коръ. Это знакомство сказывается также въ орнаментѣ вышивки, идущей по краю апоптигмы въ формѣ набѣгающихъ волнъ и особенно въ рядѣ пальметтъ внизу. Наконецъ, нѣчто новое сравнительно съ рассмотрѣнными ранѣе женскими статуями представляетъ и нижній широкій хитонъ изъ тонкой ткани, легшей въ массу мелкихъ складокъ, обозначенныхъ волнистыми линіями. Эти волнистыя линіи археологи понимаютъ различно: въ то время, какъ одни считаютъ эти линіи за характеристику особой матеріи (Лёшке <sup>3)</sup> и Ланге <sup>4)</sup>)—тончайшей шерстяной, Студничка <sup>5)</sup> и Гольверда <sup>6)</sup>)—льнавой съ особенно крутыми нитками, Гарднеръ <sup>7)</sup>)—матеріи особеннаго рисунка ткани, существующаго у грековъ и до сихъ поръ), другіе (Миллеръ <sup>8)</sup>)—за характеристику только болѣе мелкихъ складокъ, причемъ въ этомъ сужденіи своемъ онъ основывается на томъ обстоятельстве, что часто, даже въ большинствѣ случаевъ, такія волнистыя линіи встрѣчаются въ одной и той же одеждѣ рядомъ съ прямыми, обозначающими болѣе крупныя складки, чего быть не



Рис. 55. Женская статуя. Акроп. муз. № 679.

<sup>1)</sup> Studniczka. Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht, Wien, 1886, 29

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 311.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. IV (1879), 40.

<sup>4)</sup> Arch. Zeit. 1882, 27.

<sup>5)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 354 и Beiträge zur Gesch. der altgriech. Tracht, 64.

<sup>6)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. IV (1889), 39.

<sup>7)</sup> Journ. of hell. stud. VIII (1887), 180.

<sup>8)</sup> Quaestiones vestiariae, 23, 27.

могло, если бы художникъ волнистыми линиями желалъ характеризовать матерію. Во всякомъ случаѣ, эта манера трактовки складокъ впервые наблюдается на востокѣ и въ греческихъ произведеніяхъ восточнаго характера, и потому Миллеръ совершенно правъ, считая ее за проявленіе стилизаціи, появившейся въ Греціи и особенно въ Аѳинахъ подъ вліяніемъ восточно-греческихъ произведеній. Софулисъ <sup>1)</sup>, признавая происхожденіе этой манеры въ бронзовой техникѣ, также ссылается на бронзовый олимпійскій рельефъ съ изображеніемъ персидской Артемиды <sup>2)</sup>.

Вѣрное пониманіе указанной манеры трактовки весьма важно для насъ при опредѣленіи составныхъ частей одежды статуй акропольскаго музея № 670 <sup>3)</sup> (рис. 56), № 683 <sup>4)</sup> и неизданнаго фрагмента небольшой статуэтки № 602. Узкій дорійскій хитонъ уступилъ въ нихъ мѣсто широкому, легкому іонійскому хитону, настолько длинному, что, для удобства въ ходкѣ, его надо подбирать. Это тотъ же хитонъ, который встрѣтимъ мы на большинствѣ статуй коръ, и отличіе его въ рассматриваемыхъ нами статуяхъ только въ томъ, что въ нихъ онъ подобранъ спереди и подоткнутъ подъ поясъ, или его поддерживаетъ спереди же лѣвая рука; иногда (статуя № 683) правая рука поддерживаетъ еще сбоку подоткнутый спереди подъ поясъ хитонъ. Во всѣхъ этихъ статуяхъ къ широкой складкѣ спереди съ боковъ сходятся складки, характеризованные мелкими врѣзанными линиями. Этотъ собранный спереди хитонъ плотно охватываетъ фигуру и, благодаря тонкости матеріи, ясно обрисовываетъ контуръ и разрѣзъ ягодицъ сзади и ногъ спереди. Это, очевидно, тотъ хитонъ, который мы встрѣтили выше на акропольскихъ статуяхъ Ники, причемъ и подобранъ онъ на ихъ спереди, какъ и въ рассматриваемыхъ нами статуяхъ. Конечно, къ этому хитону надо отнести рассказъ Геродота (V, 87) о томъ, что въ Атикѣ дорійская женская одежда была измѣнена ἐς τὴν Ἰάδα (ἐσθῆτα)... ἐς τὸν Δίονον κιδῶνα.

Манера трактовки верхней части одежды въ рассматриваемыхъ нами статуяхъ въ волнистыхъ линияхъ, совершенно иная, чѣмъ въ нижней части, побуждаетъ Леша <sup>5)</sup> видѣть здѣсь особую шерстяную вязанную одежду, хитонискъ. Существованіе особой короткой шерстяной, вязан-

<sup>1)</sup> Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορών, 18.

<sup>2)</sup> Olympia, IV, Taf. XXXVIII.

<sup>3)</sup> Musées d'Athènes, V; Gaz. arch. 1888. pl. 10, 2; Journ. of hell. stud. VIII, 166; Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 172. Сзади изображена верхняя часть этой статуи въ контурномъ рисункѣ у Jurgensen'a Kvindefigurer, fig. 5.

<sup>4)</sup> Ἐφ. ἀρχ. 1884, πιν. 8; Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 179.

<sup>5)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 307.

ной одежды (Wollewamms) на некоторых фигурах в росписи вазъ отмѣчаетъ Фуртвенглеръ <sup>1)</sup>, а греческое названіе этой одежды нашелъ Бѣлау въ *tabulae curatorum Dianae Braugoniae*, изданныхъ впервые Бѣкомъ въ *C. I. Gr. I*, 155 (= *C. I. A. II*, 754); Бѣлау иллюстрируетъ свою мысль о хитонискѣ цѣлымъ рядомъ изображеній на вазахъ (рис. 14, 15, 16, 18, 20, 31 и 37b), гдѣ частія параллельныя, иногда волнистыя линіи, думаетъ онъ, характеризуютъ верхнюю часть одежды, какъ исполненную изъ другого рода матеріи, чѣмъ нижняя <sup>2)</sup>. Эта мысль Бѣлау встрѣтила рѣшительнаго противника въ лицѣ Миллера <sup>3)</sup>, предполагающаго, что хитониска, особой одежды, на этихъ изображеніяхъ нѣтъ: какъ отдѣльная вязанная одежда, хитонискъ долженъ прилегать къ тѣлу и никакъ уже не отставать отъ хитона, какъ мы видимъ на изображеніи вазы (у Бѣлау рис. 14), въ рельефѣ (Brunn-Bruckmann, 17a), на вазѣ Евфронія Берлинскаго музея (Klein, *Euphronios*<sup>2</sup>, 98) и Еврисеевой патерѣ (*ibidem*, 17a), между тѣмъ какъ это обстоятельство находило бы себѣ полное объясненіе, если здѣсь видѣть *κόλπος*, пазуху хитона, свѣсившуюся изъ-за пояса. Волнистыя



Рис. 56. Статуя коры. Акроп. муз. № 670.

линіи, отличающія эту часть одежды отъ нижней, объясняетъ онъ какъ характеризующія болѣе мелкія, болѣе собранныя вмѣстѣ складки. Это объясненіе онъ примѣняетъ и къ первой изъ разсматриваемыхъ нами статуй и поэтому отказывается видѣть на ней двѣ одежды: хитонъ и хитонискъ, но только одну: хитонъ съ пазухой. Къ его мнѣнію при-

<sup>1)</sup> *Catal. der Berliner Vasensammlung*, 552.

<sup>2)</sup> *Quaestiones vestiariae*, 20, 36...

<sup>3)</sup> *Quaestiones vestiariae*, 23..



мыкаетъ Софулисъ <sup>1)</sup>, видя подтвержденіе ея на рельефъ Акропольскаго музея № 706 <sup>2)</sup>, гдѣ рядомъ въ одной и той же одеждѣ болѣе крупныя складки характеризуются прямыми, мелкія—волнистыми линиями. Тоже самое мы видимъ на элевсинской статуѣ <sup>3)</sup>. Всѣ эти примѣры указываютъ намъ, что неодинаковость манеры передачи одежды въ различныхъ ея частяхъ не свидѣтельствуетъ объ отдѣльности этихъ частей и о различіи матеріи, но можетъ объясняться, съ одной стороны, различіемъ характера складокъ одежды, съ другой—неискусностью, заученностью, условностью манеры передачи ихъ у художниковъ VI-го вѣка, и если теперь мы обратимся къ разсматриваемымъ нами статуямъ коръ, то мы убѣдимся, что это пониманіе вполне приложимо и къ нимъ. Особенно ясно объ этомъ свидѣтельствуетъ акропольская статуя № 670, дающая съ перваго взгляда, по манерѣ трактовки хитона на груди, наибольшее право говорить о шерстяной вязанной матеріи верхней части одежды выше пояса, совершенно отличной отъ матеріи хитона ниже пояса, но это первое впечатлѣніе исчезаетъ при внимательномъ изученіи этой статуи. То различіе манеры передачи одежды, которое съ перваго взгляда наблюдается въ нижней части хитона и на груди статуи, наблюдается и въ самой верхней части одежды выше пояса, которую Леша́ считаетъ за хитонискъ: на рукавахъ, неоспоримо составляющихъ одно цѣлое съ этимъ хитонискомъ, мы не находимъ уже тѣхъ особенностей, которыя характеризуютъ матерію хитониска на груди, и волнистыя, приподнятыя, расширяющіяся книзу возвышенія на рукавахъ скорѣе характеризуютъ складки, расходящіяся отъ застежекъ, чѣмъ вязанную матерію; эти же складки на нижней части рукава внутри его характеризованы уже такими же прямыми, а не волнистыми врѣзанными линиями, какія примѣнены для выраженія складокъ на хитонѣ ниже пояса. На другихъ статуяхъ, гдѣ Леша́ отмѣчаетъ хитонискъ, манера передачи одежды на груди та же, что въ нижнемъ хитонѣ акропольской статуи № 679, гдѣ мы никакъ не можемъ допустить возможности существованія вязанной шерстяной одежды, такъ какъ она мѣшала бы свободѣ движенія, волнистыя же линии ея должно понимать какъ характеристику мелкихъ, густо собранныхъ складокъ одежды. Все это опредѣленно говоритъ противъ мнѣнія Леша́ о существованіи хитониска и заставляетъ принять въ разсматриваемыхъ нами статуяхъ только одну одежду—широкій іонійскій хитонъ съ па-

<sup>1)</sup> Τα ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν, 18.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XIII (1889), pl. XIV.

<sup>3)</sup> Ἐφ. ἀρχ. 1884, πιν. 8,7.

зую. Рукава хитона на трехъ разсматриваемыхъ нами статуяхъ имѣютъ различную форму: у фрагмента статуи № 602 они узкіе, на концѣ обшиты лентой, а у статуи № 670 рукава широкіе и по верхней линіи руви застегнуты плоскими круглыми пуговицами, въ которыхъ сходится по три складки; наконецъ, въ статуѣ № 683 рукава представляютъ продолженіе верхняго сгиба матеріи и складки идутъ поэтому наклонно; есть-ли здѣсь настоящій рукавъ, я не увѣренъ.



Рис. 57. Статуя коры. Акроп. муз. № 666.



Рис. 58. Статуя коры. Акроп. муз. № 687.

Болѣе сложную форму одежды представляетъ группа акропольскихъ статуй №№ 671 <sup>1)</sup>, 666 (рис. 57), 687 <sup>2)</sup> (рис. 58) и № 688

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 135; Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 173.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 356, IX. Торсь былъ найденъ давно (Le Vas-Reinach, p. 51, pl. 2.), голова въ 1882 году (Μολωνάς, 'Εφ. ἀρχ. 1883, 41, 2). Верхняя часть головы была исполнена изъ отдѣльнаго куска и укрѣплена при помощи четырехугольнаго бруска, какъ у статуэтки, изображенной въ 'Εφ. ἀρχ. 1883, πίν. 8 направо. Волосы желтаго цвѣта. Красная діадема украшена синими анееміями и трехлиственными пальметтами, соединенными между собою орнаментомъ въ формѣ S. Глаза обозначены скульптурно только въ общемъ абрисѣ, какъ на головѣ Аины (Ath. Mitt. VII, Taf. IX, 2); детали переданы раскраскою: радужная оболочка—красно-желтаго цвѣта, какъ и волосы. Плечи поставлены довольно прямо. Линія бровей мало изогнута, добъ умѣренъ. Всему этому соотвѣтствуетъ удачная формовка уха. Особенное выраженіе лица получается отъ умѣренно

(рис. 59) и элевсинская статуя (Еф. арх. 1884, π'ν. 8,7). У всѣхъ ихъ верхняя одежда наброшена на спину и съ плечъ спускается впередъ, оставляя грудь свободною. Подъ такъ одѣтымъ гиматіемъ нижняя одежда всегда широкая, іонійская. Въ статуѣ № 671 она состоитъ изъ льня-



Рис. 59. Статуя коры. Акроп. муз. № 688.

наго хитона, переданнаго тутъ крайне условно въ вертикальныхъ плоскостяхъ, подъ которыми вырисовываются только внѣшніе контуры ногъ. На груди у шеи статуи № 687 находимъ мы коротенькій отворотъ въ видѣ воротничка; эту форму очень любили аттики конца VI вѣка. Элевсинская статуя различно передаетъ одну и ту же матерію въ крупныхъ и мелкихъ складкахъ; въ передачѣ складокъ ея въ верхней одеждѣ назади ясно обнаруживается неумѣніе художника справиться съ надлежащею ему задачей, если она выходитъ за предѣлы копировки. Совершенно особнякомъ отъ всѣхъ этихъ статуй стоитъ акропольская женская статуя № 688, имѣющая гиматій, наброшенный со

спины на оба плеча, и хитонъ съ маленькимъ отворотомъ, переданный въ широкихъ, гладкихъ, спокойно падающихъ складкахъ. Ничего подобного не знаемъ мы среди всей массы женскихъ статуй. Также особнякомъ стоитъ эта статуя и по формѣ головы <sup>1)</sup>, съ ея широкимъ, спокойнымъ лицомъ, просто причесанными волосами, оригинальной формой глазъ и изящною моделировкой губъ, имѣющихъ въ своемъ складѣ немного грустное выраженіе. Къ какой школѣ можно было бы отнести это произведеніе, за недостаткомъ аналогій сказать трудно, а между тѣмъ самый памятникъ настолько интересенъ для характеристики искусства въ Атикѣ до греко-персидскихъ войнъ, что пройти его молчаніемъ мы считаемъ невозможнымъ.

Большинство остальныхъ женскихъ статуй, по формѣ и составу

приподнятыхъ губъ. Благодаря этому голова получаетъ чисто аттическій характеръ. Студничка считаетъ ближайшими къ ней (немного старше ея) головы: элевсинскую (Еф. арх. 1883, π'ν. 5) и голову Аонины съ пиестратова храма.

<sup>1)</sup> Journ. of hell. stud. 1889, 264, fig. 13.

одежды, должно соединять въ одну группу. На нихъ поверхъ іонійскаго льнянаго хитона находимъ мы іонійскій гиматій или іонизированный пепль. Хитонъ въ этихъ статуяхъ подобранъ рукою не спереди, а сбоку. Іонійскій гиматій представляетъ короткую, широкую одежду изъ шерстяной матеріи, судя по массивности складокъ; эта одежда подходитъ подъ лѣвое плечо и застегивается на правомъ плечѣ и рукѣ до локтя, причемъ у мѣста застѣжекъ видимъ мы мелкія складки, входящія въ застѣжкамъ по три къ каждой. Эти складки не имѣютъ ничего общаго съ выступающими волнистыми линіями хитона на груди, что даетъ возможность Перро <sup>1)</sup> и Леша <sup>2)</sup> предполагать въ этихъ статуяхъ хитонисъ въ формѣ, по мнѣнію Леша, небольшой четырехугольной пелерины съ отверстіемъ для головы. Эта пелерина покрываетъ грудь и спину и не доходитъ до пояса; она настолько широка, что края ея доходятъ до локтя рукъ и, спускаясь съ руки, какъ бы образуютъ рукавъ, открытый съ внутренней стороны, что такъ хорошо можно видѣть на статуяхъ №№ 682 и 680. По краямъ этого хитониска, равно какъ и по линіи разрѣза его на плечахъ и рукахъ, идутъ льняныя обшивки, украшенныя часто орнаментомъ. Существованіе въ этихъ статуяхъ хитонисковъ отвергается большинствомъ <sup>3)</sup>, хотя при этомъ никто не даетъ объясненія различія окраски хитона ниже гиматія и на груди статуи. Необходимо допустить, что гиматій былъ выкроенъ изъ нѣсколькихъ кусковъ матеріи, такъ какъ въ цѣльномъ кускѣ нельзя одновременно получить такихъ крупныхъ вертикальныхъ складокъ и такого отворота на груди, какой мы находимъ въ нашихъ статуяхъ. Иногда гиматій бываетъ застегнутъ на обоихъ плечахъ (статуи №№ 673 <sup>4)</sup>, 678 <sup>5)</sup> и фрагменты статуй №№ 600, 605 и 611), причемъ на статуѣ № 673 гиматій застегнутъ вдоль правой руки и на лѣвомъ плечѣ; очевидно, гиматій въ этихъ случаяхъ состоитъ изъ двухъ отдѣльныхъ кусковъ <sup>6)</sup>. Неудачная передача гиматія въ статуѣ № 678 навела Софулиса <sup>7)</sup> на мысль видѣть въ ней переходъ отъ дорійской апоптигмы къ іонійскому гиматію и въ самомъ іонійскомъ гиматіи акропольскихъ статуй — худо-

<sup>1)</sup> Journ. des savants, 1887, 127.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XIV (1890), 303.

<sup>3)</sup> Friedrichs-Wolters, 62, № 112; Homolle, De antiquissimis Dianae simulacris deliacis, 27; Studniczka, 'Eφ. ἀρχ. 1887, 135.

<sup>4)</sup> Musées d'Athènes, VII, VIII; 'Eφ. ἀρχ. 1886, πιν. 5, Gaz. arch. 1883, pl. 11<sup>2</sup>.

<sup>5)</sup> Journ. of hell. stud. VIII (1887), 167; Lepsius, Griech. Marmorstudien, 69, Fig. 3; 'Eφ. ἀρχ. 1891, πιν. 15.

<sup>6)</sup> Студница, Ath. Mitt. XI (1886)—разсматриваетъ ионизированный пепль—іонійскій гиматій, какъ произошедшій изъ апоптигмы древне-греческой одежды.

<sup>7)</sup> Τα ἐν 'Ακροπόλει ἀγάλματα κορών, 27.

жественное созданіе аттическаго искусства, что совершенно противорѣчить реалистическому направленію послѣдняго. Эта форма гиматія, встрѣчающаяся въ статуяхъ делосскихъ, паросской и на марсельскомъ бюстѣ Афродиты <sup>1)</sup>, должна быть признана за воспроизведеніе реально существовавшей, появившейся въ Атикѣ со времени переменъ дорійской женской одежды на іонійскую и существовавшей прежде на греческомъ востокѣ. Форма гиматія на статуѣ № 678 находитъ себѣ объясненіе не въ переработкѣ дорійской апоптигмы, а въ неудавшемся воспроизведеніи чуждой формы, только-что входившей въ моду и видѣнной скульпторомъ на привозныхъ статуяхъ. О вѣрности этого предположенія свидѣтельствуетъ также неудачность воспроизведенія въ этой статуѣ и іонійскаго хитона.

Разсмотрѣнными нами формами не исчерпывается еще разнообразіе одежды въ акропольскихъ статуяхъ, и фрагментъ статуи вѣры, стоящей въ Акропольскомъ музеѣ подь № 665, даетъ наиболѣе ясное понятіе о способѣ набрасыванія поверхъ хитона и гиматія особой мантии, по формѣ, напоминающей позднѣйшія гиматія: она спускается однимъ концомъ съ лѣваго плеча впередъ на грудь, по спинѣ проходитъ подь правое плечо и подобрана на лѣвую руку. Конечно, конецъ такого плаща виденъ на правой рукѣ статуи № 684 и на лѣвомъ плечѣ фрагмента статуи безъ головы № 595 <sup>2)</sup>. На делосской статуѣ, изданной Парі <sup>3)</sup>, мы видимъ тѣ же составныя части одежды; на головѣ ея еще накинута было покрывало, прикрывавшее волосы сзади, но, въ свою очередь, закрытое плащомъ.

Особенно богатою раскраскою отличается одежда двухъ послѣднихъ классовъ. Часто тамъ мы видимъ на хитонѣ спереди широкую полосу, украшенную однимъ или двумя рядами меандровъ въ синей и красной краскахъ — контуры ихъ очерчены вѣзанными линіями — это такъ называемая *παρουφή*. Такая же, но болѣе узкая полоса идетъ и по краю гиматія, а иногда украшаетъ и подолъ хитона; здѣсь орнаментъ выдержанъ въ одной краскѣ. По полю обѣихъ одеждъ разбросаны маленькія мушки тѣхъ же цвѣтовъ. Хитонъ на груди у большинства статуй окрашенъ въ синій цвѣтъ.

Прическа статуй корѣ отличалась такимъ разнообразіемъ, что на ней придется намъ останавливаться уже въ будущемъ; здѣсь же

<sup>1)</sup> Gaz. arch. 1876, 133, pl. XXI; лучший рисунокъ у B a z i n'a, L'Aphrodite marcellaise du Musée de Lyon, Paris, 1886.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 68, Fig. 2.

<sup>3)</sup> Bull. de corr. hell. XIII (1889), pl. VII.

мы уважемъ только на одну, общую всѣмъ статуямъ, манеру расположенія волосъ такъ, что они опускаются назадъ въ общей массѣ, трактованной большею частью въ плоскихъ, какъ бы плетенныхъ лентахъ, набѣгающихъ другъ на друга и сильно суживающихся въ концахъ; спереди они падаютъ въ различно трактованныхъ локонахъ, по три или по четыре на каждое плечо. Окрашены волосы большей частью въ темно-красный цвѣтъ и исключеніе представляютъ только статуи №№ 687 и 688, гдѣ видны слѣды желтой краски.

На головахъ статуй коръ обыкновенно надѣты діадемы (*στεφάναι*), исполненныя при жизни, вѣроятно, изъ твердаго матеріала, такъ что спереди онѣ стоятъ и только на вискахъ и сзади прилегаютъ къ волосамъ; въ большинствѣ случаевъ, и особенно въ статуяхъ не аттическихъ, надъ ухомъ діадемы дѣлается большой выгибъ; иногда онѣ сзади прячутся подъ волосы (статуя № 674 <sup>1)</sup> и голова № 640 <sup>2)</sup> (рис. 60) Акропольскаго музея и № 24 (изъ Элевсина) Национальнаго музея <sup>3)</sup>. На статуяхъ №№ 684 и 686, вмѣсто діадемы, мы видимъ широкую ленту, на статуѣ № 678 нитку бусъ. Три головы (№№ 696, 669 и 654) украшены плосами. Въ ухахъ у большинства статуй круглыя, изъ мрамора же исполненныя, серьги, украшенныя росписанною розеткою, у нѣкоторыхъ еще и небольшою выпуклою пуговкою въ центрѣ. Статуя № 686 и голова № 640 серегъ не имѣютъ, а у статуѣ №№ 669, 681 онѣ были исполнены отдѣльно и въ ухахъ теперь видны только отверстія для укрѣпленія ихъ.



Рис. 60. Женская голова. Акроп. муз. № 640.

Существенное отличіе этихъ статуй коръ отъ древне-аттическихъ произведеній замѣчается еще въ самой манерѣ передачи одежды, ея складокъ: въ древне-аттическихъ произведеніяхъ мы не видимъ того подъема,

<sup>1)</sup> Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 174.

<sup>2)</sup> Gaz. des B. A. 1892, VIII, 113.

<sup>3)</sup> Эф. арх. 1889, пів. 3.

рельефа складокъ, который проявляется въ разсматриваемыхъ нами теперь статуяхъ; тамъ складки крайне плоски, здѣсь не только выпуклы, но иногда и выдолблены.

Отличаются отъ древне-аттическихъ эти новыя статуи и по орнаменту, украшающему одежды и головные уборы. На поросовой статуѣ Акропольскаго музея мы видѣли квадратикъ, украшенный чисто геометрическими формами діагонально расположенныхъ крестиковъ, крестиковъ съ загнутыми два раза подъ прямыми углами концами или лотосовыми розетками, наконецъ, параллельныя линіи, пересѣченныя подъ прямыми углами. Лотосовыя розетки находимъ мы еще на головѣ сфинкса изъ Спаты, на надгробномъ памятникѣ изъ Ламбрики, наконецъ, на архитектурномъ обломкѣ, найденномъ на Акрополѣ и изданномъ Винтеромъ (*Ath. Mitt.* XIII (1888), 131). Въ статуяхъ корь выступаютъ совершенно иныя формы: здѣсь рѣдко встрѣчаются даже и простыя розетки, столь обычныя на древнихъ аттическихъ вазахъ, и, наоборотъ, особенно выступаютъ лотосовыя пальметты, меандры, звѣзды, ряды точекъ и квадратикъ со звѣздами и съ крестиками. Это измѣненіе орнамента Винтеръ отмѣчаетъ также и въ красно-фигурныхъ вазахъ и внезапное появленіе его ставитъ въ связь съ внезапнымъ появленіемъ хіосскихъ художниковъ, оказавшихъ вліяніе и на роспись вазъ <sup>1)</sup>. Шнейдеръ <sup>2)</sup>, наоборотъ, отмѣчаетъ: постепенное ступенчатое появленіе мотивовъ пальметтъ, розетокъ, лотоса, звѣздочнаго орнамента, столь любимыхъ даже и позднѣйшими статуями корь, въ красно-фигурныхъ вазахъ, и даже украшеніе обшивки хитониска статуи № 686 изображеніемъ колесницъ напоминаетъ ему скорѣе цоколи черно-фигурныхъ вазъ, а по формѣ шеи лошади этого рисунка фигуры лошадей на вазахъ Эксеція. На вазахъ это вліяніе должно было сказаться, конечно, ранѣе; его источникъ у нихъ и у скульптуръ одинъ и тотъ же.

Существенное отличіе этихъ статуй отъ древне-аттическихъ представляеть и манера передачи формъ тѣла подъ одеждою. Въ то время, какъ въ древне-аттическихъ произведеніяхъ мы находимъ только чисто внѣшнюю передачу одежды безъ всякаго отношенія ея къ лежащимъ подъ нею формамъ, въ статуяхъ корь подъ одеждою ясно обрисовываются формы тѣла. Особенно выступаетъ это въ обрисовкѣ ногъ, но это стремленіе преувеличено, и обрисовываются не только внѣшнія контуры ихъ и ягодицы сзади, но и внутренніе, которые должны были бы исчезать, именно благодаря натянутости одежды. Въ этомъ

<sup>1)</sup> *Ath. Mitt.* XIII (1888), 132.

<sup>2)</sup> *Verhandl. d. 40 Philologenversammlung*, 364.

случаѣ мы наблюдаемъ какъ бы условность моделировки, свойственную вообще этому направлеію. Скульпторъ увлекается деталями и не замѣчаетъ, что онѣ превосходятъ дѣйствительность и даютъ болѣе, чѣмъ позволяютъ обстоятельства. Въ связи съ этимъ направлеіемъ Винтеръ ставитъ тонкость и реальность исполненія ступней ногъ, которой нельзя встрѣтить въ произведеніяхъ Пароса, Наксоса и Аѳинъ. Особенно хорошо моделированъ послѣдній суставъ пальцевъ, приподымающійся въ концѣ вверху, причемъ ноготь въ мѣстѣ укрѣпленія углубляется; первый палецъ короче второго и немного отставленъ отъ него. Этой правдивой моделировкой достигается и ббольшая красота общей контурной линіи, въ чему всегда стремилось это занесенное въ Аттику искусство <sup>1)</sup>.

Форма одежды, манера передачи ея, передача тѣла подъ одеждою, орнаментъ и моделировка тѣла вообще такъ существенно отличаютъ женскія статуи типа коръ отъ древне-аттическихъ, что нѣтъ никакой возможности установить между ними преемственной связи, и необходимо признать новый типъ занесеннымъ въ Аттику извнѣ, а общность отличительныхъ чертъ этого новаго типа у разсматриваемыхъ нами статуй съ акропольскими статуями Ники даетъ направлеіе нашимъ поискамъ на мѣста созданія этого типа. Я надѣюсь, что намъ удалось выше доказать связь акропольскихъ статуй Ники съ делосской статуей этой богини работы хіосца Архерма. Болѣе сложная форма одежды и ббольшее совершенство техники заставило насъ признать акропольскія статуи Ники за болѣе позднія произведенія того же Архерма или даже скорѣе за произведенія слѣдующаго поколѣнія скульпторовъ той же школы, можетъ быть, даже сыновей Архерма, являвшихся, конечно, продолжателями традицій отца. Сыновья Архерма, Бупаль и Аѳенисъ въ половинѣ VI вѣка, т.-е. какъ разъ въ то время, когда появляется разсматриваемый нами типъ коръ, особенно славились одѣтыми <sup>2)</sup> женскими статуями, о формѣ и типѣ которыхъ даетъ намъ нѣкоторое представленіе разсказъ Плинія <sup>3)</sup> о томъ, что статуи Бупала, особенно цѣнимыя Августомъ, были увезены послѣднимъ въ Римъ и помѣщены на храмѣ въ видѣ акротерій. Если статуи Бупала были типа коръ, то для такого примѣненія онѣ неоспоримо представляли большое удобство, какъ это показываетъ намъ подобное примѣненіе статуй этого типа на эгинскомъ храмѣ. Происхожденіе этого типа на Хіосѣ и именно въ мастерской Бупала и Аѳениса

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XIII (1888), 128.

<sup>2)</sup> Paus. IX, 35, 6 = SQ. № 317.

<sup>3)</sup> Plin. H. N. XXXVI, 13 = SQ. № 314.



предполагали уже Герардини <sup>1)</sup> и Бруннъ <sup>2)</sup>. Винтеръ <sup>3)</sup>, применивший къ этому мнѣнію, находилъ подтвержденіе этой гипотезы въ общности принциповъ формообразованія головы, и особенно лица, у статуй коръ съ делосской статуи Ники работы Архерма, а также въ одинаковой мраморной техникѣ, обнаруживающейся въ способности врѣзаться въ мраморъ. Шнейдеръ <sup>4)</sup>, признавая общность этихъ чертъ у акропольскихъ статуй коръ съ делосской статуей Ники, указалъ еще на общность орнамента и матеріала — паросскаго мрамора; онъ думаетъ, что эту общность нельзя объяснять происхожденіемъ типа коръ въ хіосской школѣ, что эти отличительныя черты должны были принадлежать болѣе широкому району, — откуда въ Атику проникли элементы росписи ранне-аттическихъ вазъ. Не отвергаетъ родственности статуй коръ съ делосской статуей Ники Архерма и Софулисъ, видящей въ этой родственности, какъ мы говорили выше, доказательство аттическаго происхожденія самой делосской статуи. Такимъ образомъ родственность акропольскихъ коръ съ этой статуей Архерма признается всеми, и нѣтъ ничего удивительнаго, если мы, вслѣдъ за Винтеромъ, и самый типъ коръ признаемъ за произведенія хіосской школы, или, говоря болѣе осторожно, школы делосской статуи Ники. Въ делосской статуѣ Ники находимъ мы уже мясистыя части лица, довольно мягкій переходъ отъ щекъ къ подбородку, довольно сочныя губы, выпуклые глаза съ сильно приподнятыми внѣшними углами и почти опущенными внизъ внутренними, въ которыхъ отмѣчены углубленія слезныхъ мѣшечковъ. Въ то время, какъ развитіе мясистыхъ частей въ головахъ коръ представляется чертою, общею у нихъ съ мало-азійскими головами Британскаго музея изъ Геронды <sup>5)</sup> и съ колонны эфесскаго храма, въ этихъ послѣднихъ головахъ мы не видимъ ни сильной приподнятости внѣшнихъ угловъ глазъ, ни опущенныхъ слезныхъ мѣшечковъ, которые такъ характерны для головъ коръ. Мы можемъ отмѣтить эти черты только на головѣ Чинли-Кюска изъ Родоса <sup>6)</sup>, какъ думаетъ Гезэ и Рейнахъ. Нѣтъ въ этихъ головахъ и той изысканной трактовки волосъ, которую мы находимъ общею чертою въ делосской статуѣ и въ акропольскихъ статуяхъ коръ. Все это заставляетъ насъ искать происхожденія этого типа на лежа-

<sup>1)</sup> Bull. di comm. comm. arch. di Roma, 1881, 128.

<sup>2)</sup> Sitzungsberichte d. Bayer. Akad. 1884, 532.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XIII (1888), 125.

<sup>4)</sup> Verhandl. d. 40 Philologenversammlung, 356.

<sup>5)</sup> Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique, pl. 27.

<sup>6)</sup> Bull. de corr. hell. VIII (1884), 331—338, pl. X и Reinach, Gaz. arch. 1884, 88—90, pl. XIII.

щемъ у береговъ М. Азии островъ Хиосъ, но неоспоримо также, что этотъ типъ нашелъ быстрое распространеніе по всѣмъ іонійскимъ странамъ Эгейскаго моря.

Голова акропольской статуи Ники совершенно опредѣленно показала, какъ должны были измѣниться черты лица этого типа со временемъ, а въ этой именно головѣ примыкаютъ статуи коръ Акропольскаго музея № 670 <sup>1)</sup> (рис. 56) и 673 <sup>2)</sup> (рис. 61) и еще неизданная голова Акропольскаго музея № 660 (рис. 62) <sup>3)</sup>. Сопоставленные нами статуи различаются составомъ одежды, но обѣ онѣ одинаково имѣютъ іонійскую одежду; въ виду этого составъ одежды не представляетъ препятствія къ соединенію ихъ въ одну группу, въ чему побуждаетъ насъ общій типъ лица и головы и общая манера трактовки всѣхъ этихъ произведеній. Всѣ три головы имѣютъ продолговатую форму, полное, продолговатое, овальное лицо съ мясистымъ подбородкомъ, энергично подчеркнутыми скулами, глубокими складками, отдѣляющими скулы отъ носа, съ узкими, выпуклыми, очень восо поставленными глазами, сочнымъ ртомъ и полными сильно суживающимися въ углахъ губами, — вотъ тѣ черты, которыя сближаютъ эти головы не только другъ съ другомъ, но и съ головою древнѣйшей акропольской статуи Ники, насколько можно судить о ней въ томъ ея испорченномъ видѣ, въ какомъ она сохранилась. Глаза всѣхъ этихъ головъ имѣютъ еще оригинальную особенность: ихъ глазныя яблоки какъ бы выдавлены изъ-подъ вѣкъ и углубленія слезныхъ мѣшечковъ опущены, но самихъ слезныхъ мѣшечковъ еще не обозначено. Форма глазъ напоминаетъ контурный рисунокъ птицы, влюющей зерно. Линія бровей, сильно приподнятая, мало выгнута и замѣтно приподымается въ вискамъ; обозначена она не всегда одинаково рѣзко. Вѣки мягко обозначены скульптурно и только у акропольской головы № 660 были отдѣлены лишь краской. Длинный, довольно широкий носъ имѣетъ раздутыя ноздри, у крыльевъ которыхъ отмѣчены ямки. Губы моделированы въ сложныхъ, изысканныхъ линіяхъ нѣсколько условно: верхняя губа ограничена сверху тремя дугообразными линіями различныхъ радіусовъ. Уши исполнены съ пониманіемъ, но грубо, и посажены очень высоко, такъ что ихъ мочка выше нижняго края носа. Въ ушахъ большія круглыя мраморныя серьги въ видѣ вогнутыхъ дисковъ. На всѣхъ этихъ головахъ широкая

<sup>1)</sup> См. стр. 190<sup>2)</sup>.

<sup>2)</sup> Musées d'Athènes, VII, VIII; Gaz. arch. 1888, pl. 11; 'Εφ. ἀρχ. 1886, πιν. 5.

<sup>3)</sup> Совершенно тотъ же типъ представляетъ голова изъ птояской святыни въ Национальномъ музеѣ № 17. Bull. de corr. hell. XI (1887), 279, pl. VII.

діадемы, сильно перегнуты надъ ухомъ, на статуяхъ же діадемы были украшены металлическими аноміями, слѣды которыхъ остались въ небольшихъ штифтикахъ. На статуѣ № 670 діадема расписана пальметками, на статуѣ № 673 — меандромъ. Внутри діадемы волосы обозначены



Рис. 61. Статуя коры. Акроп. муз. № 673.

только въ общей волнистой массѣ, какъ бы прикрыты тонкой тканью; волны ихъ идутъ то концентрическими кругами, то сбѣгаютъ сверху внизъ. Сзади спадающіе на спину волосы трактованы, какъ и у большинства статуй коры, въ видѣ тонкихъ, набѣгающихъ другъ на друга вертикальныхъ прядей; локоны, спадающіе на грудь, имѣютъ видъ плетенныхъ лентъ, и эта форма не чужда хіосскимъ произведеніямъ, какъ показываетъ найденная недавно въ Дельфахъ статуя крылатой Ники <sup>1)</sup>. Со-

<sup>1)</sup> Gaz. des B. A. 1894, II, 449.

вершено различно трактованы въ этихъ статуяхъ и головахъ волосы надъ лбомъ. Въ статуѣ № 670 ихъ расположеніе и трактовка напоминаютъ прическу статуи Ники, въ формѣ широкихъ фестоновъ, спускающихся на лобъ двумя ярусами, причемъ верхніе фестоны въ значительной степени покрываютъ нижніе. Въ статуѣ № 673 волосы, спускающіеся на лобъ, трактованы въ волнистыхъ, глубоко врѣзанныхъ линіяхъ и надъ лбомъ завиты въ крутые локоны. Наконецъ, акропольская голова № 660 (0,15) (рис. 62) украшена надъ лбомъ двумя рядами крупныхъ локоновъ, а надъ ними до повязки волосы переданы въ непрерывныхъ волнистыхъ линіяхъ до обоихъ висковъ, на которыхъ опять-таки гофрированныя плоскія прядки завернуты въ широкія бандо. Это разнообразіе причесокъ ни мало не говоритъ противъ принадлежности этихъ головъ одной школѣ, а только о разнообразіи причесокъ въ концѣ VI в. Головы и статуи, нами рассматриваемыя, должны быть расположены въ такомъ хронологическомъ порядкѣ: статуя № 670 отно-



Рис. 62. Голова коры. Акроп. муз. № 660.

сится, приблизительно, въ одному времени съ древнѣйшею акропольскою статуей Ники, т. е. во времени около 540 г.; за ней слѣдуетъ голова изъ святилища Птойскаго Аполлона, и только спустя нѣсколько десятилѣтій могли возникнуть статуя № 673 и голова акропольская № 660. Принятое нами хронологическое отношеніе между статуями акропольскими №№ 670 и 673 принято также Шнейдеромъ и Леша, сближающими эти статуи въ одну группу. Шнейдеръ <sup>1)</sup> въ статуѣ коры № 670 (F) видитъ дальнѣйшее развитіе типа головы и лица въ духѣ Ники Архерма, какъ по характеру, такъ и по искусственности, дѣланности прически. Онъ находитъ у акропольской статуи тѣ же ротъ, верхнее вѣко, щеки и выпученныя глазныя яблоки съ написанными зрачками, что и у Ники; новыми являются форма бровей, болѣе выгнутыхъ, связанная съ зна-

<sup>1)</sup> Verhandl. der 40 Philologenversammlung, 357.

чительнымъ выгибомъ нижняго вѣва. Еще далѣе въ духѣ искусственности, проявленной статуей Ники, идетъ статуя № 673 (у Шнейдера G), обнаруживающая ее уже и въ складкахъ гиматія на груди. Едва-ли есть достаточное основаніе для мнѣнія Леша<sup>1)</sup>, склоннаго видѣть въ этихъ статуяхъ произведенія одного и того же художника, но неоспоримо, что всѣ нами привлеченныя къ сопоставленію произведенія принадлежатъ одной и той же мастерской. Этой группѣ присуще стремленіе къ изысканности, проявляющееся и въ изгибахъ линій, обрамляющихъ глазъ и ротъ, и въ искусственной драпировкѣ гиматія на груди въ статуѣ № 673,—драпировкѣ, которую въ дѣйствительности получить нельзя,—наконецъ, въ разнообразіи и искусственности причесокъ на головахъ скульптуръ этой группы. Несмотря на это стремленіе къ изысканности, связанное съ значительною дозою условности, мы не можемъ отрицать въ головахъ этой группы нѣкоторой жизненности, и дальнѣйшее развитіе этого соединенія принциповъ могло, очевидно, пойти въ ту или другую сторону, смотря по наклонностямъ и способностямъ учениковъ этой школы, стоящей въ ближайшей связи съ творцомъ делосской статуи Ники.

Дальнѣйшее развитіе особенностей хіосской школы въ сторону стилизаціи представляютъ примыкающія во многомъ къ только что разсмотрѣннымъ скульптурамъ акропольскія статуи коръ №№ 682<sup>2)</sup> (рис. 63) и 675<sup>3)</sup> (рис. 64), помѣщаемыя Леша въ одну группу, какъ „*produits authentiques ou contrefaçons de Chios*“<sup>4)</sup>. Все вниманіе исполнителей этихъ статуй сосредоточено на тщательномъ исполненіи деталей, на изяществѣ этихъ деталей, представленныхъ съ необыкновенной роскошью даже въ ущербъ реальной правдѣ. Это одностороннее дальнѣйшее развитіе того направленія, которое представлено предыдущими статуями: условность, тамъ проявлявшаяся, здѣсь перешла въ манерность, что ясно проглядываетъ въ отдѣлкѣ отворотовъ гиматія, какъ бы въ видѣ устья вазы, въ передачѣ складокъ хитона на лѣвомъ бедрѣ, какъ бы въ видѣ ложекъ, ребра которыхъ пробраны глубокими линіями, въ трехъ рядахъ застежекъ на рукахъ въ статуѣ № 682 и въ складкахъ рукава у локтя статуи № 675. Особенно роскошна раскраска одежды этихъ статуй съ широкою *парофѣ* на хитонѣ и обшивка гиматія. Мелкіе

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XVI (1892), 183.

<sup>2)</sup> Musées d'Athènes, III и IV. Хромофотографія въ Ant. Denkmäler, Taf. 39, Text 29 (Walters) и у Collignon'a, Hist. de la sculpt. gr. I, pl. 1.

<sup>3)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 76, Fig. 1 и Gaz. des B. A. 1892, II, 109.

<sup>4)</sup> Bull. de corr. hell. XVI (1892), 193, 201.

орнаменты покрывают всю одежду и пальметты украшают диадемы. Эта преувеличенная изысканность сказывается и в прическах этих статуй, имеющих сходство не только между собою, но и с головою из святилища Птолема, в сбывающихся на чело из-под диадемы, суживающихся маленьких прядях волос; у статуи № 675 эти пряди лежат на расчесанных зигзагами по линии лба нижних прядях во-



Рис. 63. Статуя коры. Акроп. муз. № 682.



Рис. 64. Статуя коры. Акроп. муз. № 675.

лось, у статуи № 682 онъ лежатъ въ два яруса, причемъ нижній надъ лбомъ завивается въ крутые локончики, полукругомъ охватывающіе лобъ, подобно тому, какъ въ статуѣ коры № 669, но какъ бы расчесанные крупнымъ гребнемъ. Особенно роскошно трактованы у статуи № 682 локонны, спадающіе на плечи; они завиваются въ кру-

тую спираль, далеко отступають отъ шеи и исполнены изъ отдѣльныхъ кусковъ мрамора. Голова этой статуи, преувеличенно длинная, очень мала сравнительно съ широкими, полными плечами; сидитъ она на длинной, толстой шеѣ. Лицо узко, продолговато, но довольно мясисто и моделировкою губъ, подбородка и щекъ обнаруживаетъ свое родство съ только-что разсмотрѣнными нами хіосскими головами, представляя какъ бы переходъ къ нимъ отъ делосской статуи Ники. Это положеніе головы нашей статуи относительно другихъ хіосскихъ головъ оправдываетъ дату, принятую для нея Софулисомъ, выдающимъ въ ней одну изъ древнѣйшихъ статуй коръ, но та же близость этой головы съ хіосскими статуями и совершенство технического исполненія при ранней датѣ рѣшительно опровергаетъ возможность предположенія Софулиса <sup>1)</sup> объ аттическомъ происхожденіи этой статуи. Лицо этой статуи полно индивидуальныхъ чертъ, такъ что невольно хочется принять ее за портретную.

Статуэтка акропольская № 675 (0,50) (рис. 64), представляетъ

собою ремесленную копию со статуи, подобной только-что разсмотрѣнной нами, какъ совершенно справедливо замѣчаетъ Леша <sup>2)</sup>; представляя близкую копию орнаментальныхъ деталей <sup>3)</sup>, которая особенно легко давалась ея исполнителю, она далеко уступаетъ статуѣ № 682 въ моделировкѣ лица, сохраняющаго, однако, общія черты школы.

Рядомъ съ этой статуей поставилъ бы я голову Аѣинскаго Національнаго музея № 27 изъ Элевсина <sup>4)</sup> (рис. 65); исполненную изъ пентелійскаго мрамора <sup>5)</sup>, обнаруживающую ту же форму



Рис. 65. Голова коры (изъ Элевсина). Аѣинскій Нац. муз. № 27.

<sup>1)</sup> Τα ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν, 74.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XVI (1892), 201.

<sup>3)</sup> Окраска хорошо сохранилась: діадема и серьги—темно-зеленыя съ свѣтлымъ орнаментомъ; волосы красныя; хитонъ темно-зеленый, линия у шеи и верхняя сторона рукавовъ красныя. Гиматій украшенъ красными и зелеными (синими) розетками; бортъ его широкій краснаго цвѣта съ зелеными (синими) полосами. Парофъ краснаго цвѣта.

<sup>4)</sup> Εφ. ἀρχ. 1883, 95, πίν. 5, 6.

<sup>5)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 82, № 161.

глазъ и рта, такое же мясистое лицо и отличающуюся только прическою надъ лбомъ, которая на вискахъ, однако, имѣетъ бандо въ формѣ, какую мы видѣли на акропольской головѣ № 660.

Къ произведеніямъ хіосской школы должно относить еще акропольскія статуи №№ 674 (рис. 66) и 672 (рис. 67а и в). Первая изъ нихъ, очень близкая въ послѣднимъ разсмотрѣннымъ нами статуямъ,



Рис. 66. Статуя коры. Акроп. муз. № 674.

Рис. 67а. Статуя коры. Акроп. муз. № 672.

по манерѣ овераски, по драпировкѣ хитона на лѣвомъ бедрѣ въ видѣ канеллюръ, привлекаетъ къ себѣ особенное вниманіе по оригинальности выраженія лица и по деликатности формообразованія его. Въ то время, какъ всѣ остальные статуи коры улыбаются, какъ бы отъ самодовольства при взглядѣ на красоту свою и своей одежды, статуя № 674 имѣетъ безстрастное выраженіе средне-вѣковой святой; въ то время,



какъ у остальныхъ статуяхъ корь пышныя роскошныя формы груди, у нами разсматриваемой статуи груди мало развиты. Интересна и прическа ея: волосы надъ лбомъ расположены крайне искусственно въ волнистыхъ, непрерывныхъ прядяхъ, спадающихъ вдоль лба низко на виски и немного закрывающихъ внѣшніе углы глазъ; пряди эти идутъ надъ ушами и раздѣляются за ними на спадающія на спину и на плечи, причемъ между тѣми и другими въ глубокомъ, треугольномъ прорѣзѣ виднѣется шея. Леша<sup>1)</sup> думаетъ, что выраженіе лица этой статуи получилось совершенно неожиданно для самого исполнителя который, по его мнѣнію, не владѣлъ еще настолько техникой, чтобы заранѣе рассчитать, что нужно сдѣлать для полученія опредѣленнаго, эффекта. Мнѣ кажется, что Леша слишкомъ принижаетъ скульптора самаго конца VI в. или, можетъ быть, начала V-го, исполнителя, этой статуи, такъ какъ иначе странно было бы случайное совпаденіе выраженія съ гармоничными формами. Всѣ детали формообразованія этой статуи встрѣтились намъ уже въ предыдущихъ статуяхъ и поэтому необходимо разсматривать ее какъ произведеніе одной и той же школы, но нужно признать въ ней удивительно тонкую обработку мрамора, особенно въ щекахъ и у угловъ рта. По совершенству технического исполненія статую эту нужно поставить рядомъ съ акропольской же статуей № 684. Оригинальное выраженіе получилось отъ попытки сгладить слишкомъ рѣзкую постановку глазъ и рта: глаза еще поставлены очень косо, но ротъ почти прямо.

Совершенно иное выраженіе, но также отличное отъ выраженія большинства статуй корь, представляетъ статуя Акропольскаго музея № 672<sup>2)</sup>. Эта очень хорошо сохранившаяся статуя [ей недостаетъ только правой руки отъ плеча, лѣвой отъ локтя, конца гиматія подъ лѣвой рукою, передней части правой ступни] отличается уже самою постановкою: въ то время, какъ большинство статуй выступаетъ впередъ лѣвой ногой, въ правой рукѣ, протянутой впередъ, держитъ атрибутъ и лѣвой поддерживаетъ хитонъ, наша статуя скомпанована совершенно наоборотъ, и, соотвѣтственно этому, гиматій у нея застегнутъ не на правомъ плечѣ, а на лѣвомъ; всѣ статуи стоятъ съ немного наклоненною головою и смотрятъ какъ будто себѣ въ ноги, наша приподняла голову и смотритъ бодро прямо передъ собою. Вмѣстѣ съ новой постановкой

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XIII (1889), 145; подробный анализъ ея тамъ же, XIV (1890), 121—129, pl. VI и VI bis. Въ профиль эта статуя изображена у Collignon'a, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 174.

<sup>2)</sup> Journ. of hell. stud. 1887, 167, Fig. 3; Jurgensen, Kvindefigurer, Fig. 7; Lechat, Bull. de corr. hell. XVI (1892), 497...

головы исчезло съ лица и улыбающееся выраженіе, которое зависѣло отъ приподнятости внѣшнихъ угловъ глазъ и рта; горизонтальное направленіе линій лица вызвало спокойное, увѣренное выраженіе. Измѣнилось въ лицѣ только направленіе линій, но черты лица остались тѣ же, что и въ разсмотрѣнныхъ нами статуяхъ хіосской школы: то же мясистое лицо съ полными щеками и сильнымъ подбородкомъ, тѣ же полныя, такъ же моделированныя губы, тѣ же узкіе глаза съ выдавленными глазными яблочками, та же прическа съ волнистыми прядями волосъ, полукругомъ обрамляющихъ лобъ, и коротенькими прядками, ниспадающими изъ-подъ діадемы; осталась та же манера передачи тѣла подъ одеждою, какая бы и у разсмотрѣнныхъ нами статуй; только въ разсматриваемой теперь статуѣ голень и колѣнная чашечка выступаютъ чрезвычайно рѣзко. Прекрасно сохранилась лѣвая ступня, дающая понятіе о художественномъ и анатомическомъ пониманіи исполнителя этой статуи; ни у одной изъ предыдущихъ статуй ступней не сохранилось, и поэтому ступня этой статуи можетъ быть сравниваема только съ ногами на базѣ съ именемъ посвятившаго, Евтидика. Складки одежды въ этой статуѣ плоски, блѣдны. На основаніи общихъ чертъ всѣхъ этихъ особенностей Гарднеръ находилъ необходимымъ сблизить эту статую съ статуями №№ 670 и 673, что Леша считаетъ неосновательнымъ: видя въ яркой обрисовкѣ контуровъ и блѣдной трактовкѣ внутреннихъ линій характерныя качества этой статуи, обнаруживающія въ исполнителѣ ея хорошаго рисо-



Рис. 67b. Статуя коры. Акроп. муз. № 672.

вальщика, какимъ выказалъ себя аттиецъ еще въ VI в. какъ въ росписи вазъ, такъ и въ рельефной скульптурѣ, Леша считаетъ необходимымъ видѣть въ исполнителѣ этой статуи аттица, причемъ ставить эту статую, по времени, значительно позже статуи № 672. Я не нахожу, чтобы между мнѣніями Гарднера и Леша въ данномъ случаѣ было непримиримое противорѣчіе, и считаю вполне возможнымъ видѣть въ

разсматриваемой нами статуѣ, по основнымъ ея формамъ, произведение хіосской школы и вмѣстѣ съ тѣмъ произведение болѣе или менѣе самостоятельнаго ученика этой школы, аттика. Эта статуя, по моему мнѣнію, обнаруживаетъ не только вліяніе хіосской школы, но полную выучку въ ней, а въ чемъ я вижу разницу между вліяніемъ и выучкою, это мы



Рис. 68. Статуя коры. Акроп. муз. № 683.

увидимъ на произведеніяхъ аттическихъ въ этомъ же типѣ; но прежде я считаю нужнымъ остановиться на разсмотрѣніи еще одной группы памятниковъ, близкихъ, по типу лица, къ статуѣ Акропольскаго музея № 672.

Такою я считаю группу, состоящую изъ статуи № 683 <sup>1)</sup>, головы Акропольскаго музея № 643, близость которой къ статуѣ № 672 была указана Вольтерсомъ <sup>2)</sup> и Софулисомъ <sup>3)</sup>, и головы Национальнаго музея изъ Элевсина № 60 <sup>4)</sup>. Статуя и акропольская голова исполнены изъ пентелійскаго мрамора.

Статуя № 683 (рис. 68), весьма небольшихъ размѣровъ (0,82), обращаетъ на себя невольное вниманіе среди остальныхъ статуй по оригинальности постановки, работы, костюма и выраженія лица. Она вся сдѣлана изъ одного блока; руки ея очень недалеко выступаютъ изъ-подъ одежды, почему, представляя большую массу, она лучше сохранилась.

Она незначительно пострадала только въ поверхности. На головѣ ея одѣта прямая, равной повсюду ширины, повязка, изъ-подъ которой волосы падаютъ назадъ очень толстой массою; впередъ на плечи не от-

<sup>1)</sup> Изображена въ 'E φ. ἀρχ. 1883, πιν. 8, средняя.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 73, № 56, Fig. 6.

<sup>3)</sup> Τα ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορών, 94.

<sup>4)</sup> 'E φ. ἀρχ. 1889, 117, πιν. 6.

дѣляется ни одной пряди. Надъ лбомъ и на вискахъ волосы взбиты въ большой тюрбанъ, раздѣленный на пряди въ той манерѣ, которая знакома намъ по головамъ Тифона въ передачѣ волосъ надъ лбомъ и назади въ формѣ ступеней лѣстницы; эта манера въ другихъ статуяхъ примѣнялась только для трактовки волосъ, падающихъ на спину, да и то въ очень смягченной формѣ. Вслѣдствіе этой массы волосъ, спускающихся на лобъ, и крайней приподнятости линіи бровей, лобъ очень малъ. Глаза посажены довольно прямо; они узки и выпуклыя глазныя яблоки какъ бы выдавлены изъ-подъ вѣкъ; верхнее вѣко отдѣлено скульптурно. Носъ съ широко открытыми ноздрями очень коротокъ. Скулы мясисты. Ротъ детально моделированъ, но углы его приподняты. Толстый, мясистый подбородокъ сильно отдѣленъ отъ нижней губы. Выраженіе у этой статуи какое-то неопредѣленное, глуповатое. Голова сидитъ на довольно длинной шеѣ. Плечи широки и округлы; грудь сильно развита. Въ трактовкѣ одежды небезинтересны волнистыя линіи въ передачѣ складокъ нижней части хитона. На ногахъ маленькіе сапоги съ острыми поднятыми носками, въ формѣ нынѣшнихъ греческихъ царухъ.



Рис. 69. Голова коры. Акроп. муз. № 643.

Голова № 643 (рис. 69) близка къ головѣ предшествовавшей статуи не только по времени, но и по деталямъ формовки, вызвавшей то же самое выраженіе. Въ этой головѣ, какъ и въ предыдущей, преобладаютъ элементы, выработанные въ хіосскихъ произведеніяхъ.

Въ предыдущей главѣ о мужскихъ статуяхъ и головахъ мы видѣли, какъ отражалось на аттическихъ художникахъ знакомство съ произведеніями іонійскаго островнаго и мало-азійскаго искусства. Мы видѣли, что въ то время, какъ одни художники, выросшіе въ традиціяхъ аттической школы, работавшей въ поросѣ, постепенно усвоивали

себѣ отдѣльные элементы іонійскихъ скульптуръ, другіе, выработавшіеся уже на мраморныхъ произведеніяхъ, невольно начали съ копированія произведеній привозныхъ и только постепенно, овладѣвая мраморной техникою, перешли къ болѣе свободному воспроизведенію, къ переработкѣ чужихъ оригиналовъ, причемъ степень самостоятельности этихъ воспроизведеній зависѣла отъ способностей отдѣльныхъ личностей. То же самое, думаемъ мы, показываютъ и женскія статуи, нами теперь разсматриваемыя, причемъ здѣсь самостоятельность была тѣмъ болѣе трудна, что эти новыя формы и типы пришли одновременно съ новыми формами бытовой обстановки, такъ что не было еще собствен-



Рис. 70. Голова Горгоны. Акроп. муз. № 701.

наго, самостоятельнаго матеріала для переработки; этимъ, я думаю, нужно объяснить условность передачи одежды, общую не только ввезеннымъ извнѣ произведеніямъ, но и исполненнымъ аттическими художниками.

Какъ среди мужскихъ головъ мы находимъ нѣсколько такихъ, которыя представляютъ какъ бы полное перенесеніе приемовъ поросовой техники и ея типовъ, такъ и здѣсь то же самое представляетъ укрѣпленная на стѣпѣ Акропольскаго музея подъ № 701 <sup>1)</sup> голова (0,25 выс.) Горгоны (рис. 70),

исполненная изъ пентелійскаго мрамора нижняго слоя <sup>2)</sup>. Близость, родственность ея съ Мосхофоромъ была указана уже Вольтерсомъ <sup>3)</sup> и Шнейдеромъ <sup>4)</sup>. Общая форма лица, какъ у Мосхофора, квадратная и очень плоская: носъ почти въ одной плоскости со щеками. Глаза широко открыты и обрамлены рѣзко поднимающимися вѣками, выгнутыми по одинаковому радіусу и сходящимися подъ острыми углами.

<sup>1)</sup> По официальному каталогу 1892 года. Изображена она въ Journ. of hell. stud. X (1889), 266 с и у Collignon'a, Histoire de la sculpt. gr. I, fig. 103.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 74, № 64.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XIII (1888), 440.

<sup>4)</sup> Verhandl. d. 40 Philologenversammlung, 353.

Глазное яблоко мало выпукло и радужная оболочка обозначена на немъ циркулемъ, оставившимъ въ центрѣ ея слѣдъ. Брови выгнуты правильной, приподнятой дугою и трактованы въ видѣ канта. Безобразно-широкій, мясистый, собранный въ складки, носъ, по своей формѣ, не имѣетъ ничего общаго съ носомъ Мосхофора, но отдѣленъ отъ щекъ, какъ и безобразный, сильно растянутый ротъ, такой же глубокой складкой, какъ и у Мосхофора. Губы такъ же сухи и исполнены безъ деталей, какъ у статуи Мосхофора; отсутствіе ямки на верхней губѣ объясняется растянутостью ея. Зубы и высунутый языкъ обозначены въ рѣзкихъ обрѣзахъ. Подбородокъ раздѣленъ мелкимъ углубленіемъ. Ухо имѣетъ ту же удлиненную форму, что у Мосхофора, но исполнено еще схематичнѣе. Волосы внутри плоской повязки трактованы въ выпуклыхъ квадратахъ, какъ мы видѣли у Мосхофора и у поросовой головы № 51 (рис. 6); надъ лбомъ они расположены въ волнистыхъ линіяхъ, какъ у Зевса большаго поросоваго фронтона, съ пробормомъ по срединѣ.

Разсматриваемая голова должна быть одного времени или немного позднѣе Мосхофора и, по своей формѣ, трактовкѣ и матеріалу, ясно обнаруживаетъ ту школу, къ которой принадлежитъ ея исполнитель, и тотъ матеріалъ, на которомъ онъ учился.

Ближайшими, по приѣмамъ исполненія, къ этой головѣ Горгоны и, по общему типу, къ древне-аттическимъ мужскимъ головамъ являются головы двухъ акропольскихъ статуй типа коръ №№ 669 и 681. Это обстоятельство заставляетъ насъ допустить, что наиболѣе самостоятельные аттическіе скульпторы, усвоившіе себѣ привезенный извнѣ художественный типъ, вполне соответствовавшій въ своей внѣшности дѣйствительной перемѣнѣ въ костюмѣ аѳинянокъ, происшедшей одновременно съ появленіемъ этого типа, остались, однако, самобытными въ существенной части своихъ произведеній, въ формѣ головы и лица, общемъ построеніи фигуры и въ иномъ отношеніи къ деталямъ, чѣмъ какое мы видѣли у приплыхъ художниковъ. Во всемъ этомъ акропольскія статуи коръ № 669 и 681 стоятъ близко къ древне-аттическимъ поросовымъ и мраморнымъ произведеніямъ.

Найденные въ 1887 году, къ востоку отъ Эрехоіона, фрагменты представляютъ верхнюю часть статуи типа коръ, составленную въ Акропольскомъ музеѣ подъ № 669 (рис. 71 а и в) <sup>1)</sup>. [Въ настоящее время ей недостаетъ рукъ до плечъ, средней части груди, нѣсколькихъ локо-

<sup>1)</sup> Изображеніе этого бюста въ Ath. Mitt. XV (1890). 4.

новъ, падающихъ на грудь, и сильно пострадала нижняя часть лица]. Исполнена эта статуя изъ островнаго мрамора <sup>1)</sup>).

По общей формѣ головы и лица она болѣе всего близка къ луврской головѣ заль Кларака (рис. 29) и представляетъ смягченныя формы головы Мосхофора. Сближаетъ съ этими головами ее и отсутствіе скульптурной отдѣлки верхней части головы внутри полося. Спускающіеся изъ-подъ полося волосы трактованы въ плоскихъ, какъ бы



Рис. 71 а. Статуя коры. Авроп. муз. № 669.

плоскихъ лентахъ. Въ первичной формѣ находимъ мы эту манеру трактовки и на статуѣ спатскаго сфинкса. Такую форму трактовки волосъ въ видѣ толстыхъ лентъ или ремней мы можемъ видѣть уже и въ причeskѣ головъ Тифона. Надъ лбомъ коротенькія прядки въ концахъ завиваются въ плоскіе локончики, которые встрѣчаются опять-таки въ поросовыхъ скульптурахъ послѣдняго времени. Спускающіеся назадъ волосы трактованы обычно для древнѣйшихъ скульптуръ въ общей плоскости, раздѣленной горизонтальными углубленными линіями. Съ боковъ шея про-

<sup>1)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 71, № 32.

странство между волосами, падающими на плечи и на спину, прорѣзано до поверхности шеи.

Лицо статуи очень плоско и, по манерѣ моделировки, близко подходит къ головѣ Луврскаго музея залы Кларака, т.-е. представляет смягченныя формы Мосхофора. Также изогнута линія бровей, какъ бы слѣдуя за линіей востяка и также желобкомъ отдѣляется глазъ отъ лба, причемъ нѣтъ уже того остраго ребра, которое образовалось отъ встрѣчи двухъ желобковъ, отдѣляющихъ глазъ сверху и снизу, на поросовой головѣ № 51 (рис. 6) и на головѣ Мосхофора. Глаза широко открыты, и глазное яблоко довольно плоско; вѣки обрамляютъ глазное яблоко въ довольно рѣзкомъ, невысокомъ подъемѣ; они широко открыты и одинаково суживаются къ обоимъ угламъ безъ всякаго обозначенія углубленія слезницы. Переходъ отъ щекъ къ носу и рту гораздо мягче, чѣмъ у Мосхофора, но въ этомъ отношеніи разсматриваемая голова опять - таки близка къ луврской. Ротъ, насколько можно судить по его сохранившимся краямъ, прорѣзанъ сухо; въ углахъ его нижняя губа ограничена складкой, уходящей къ подбородку. Подбородокъ довольно широкъ, но, повидимому, не мясистъ. Ухо, по общей формѣ, очень близко къ уху Мосхофора, но этой формы мы не видимъ въ поросовой скульптурѣ. Для укрѣпленія серегъ просверлены глубокия отверстія.



Рис. 71 в. Статуя коры. Акроп. муз. № 669.

Такимъ образомъ, анализируя голову этой статуи, мы могли убѣдиться въ ея близости, родственности съ древне-аттическими произведеніями, но этими чертами не ограничивается эта родственность. Колоссальная ширина плечъ разсматриваемой статуи сближаетъ ее только съ женской поросовой статуэткой Акропольскаго музея № 10 (рис. 15) и со статуей Антенора, выдѣляя рѣшительно изъ ряда остальныхъ статуй корь. Наконецъ, еще одно обстоятельство сближаетъ эту статую съ древне-аттическими и выдѣляетъ изъ ряда іонійскихъ статуй этого же типа, это — ясное обозначеніе влючицъ, которое мы наблюдаемъ у



Мосхофора и древнѣйшей статуи всадника, и котораго совершенно не наблюдается въ хіосскихъ статуяхъ коръ.

Напрасно Софулисъ <sup>1)</sup> склоненъ, по манеръ передачи одежды этой статуи, видѣть въ ней аттическое произведеніе и поэтому самую одежду коръ признать за дальнѣйшее развитіе на аттической почвѣ впервые въ этой статуѣ проявившихся формъ. Одежду этой статуи должно признать за іонійскую и художественную форму ея заимствованною оттуда же, откуда пришла сама одежда. Я не думаю, чтобы эта статуя была болѣе раннимъ произведеніемъ, чѣмъ древнѣйшія хіосскія произведенія на Акрополѣ, какъ полагаютъ Софулисъ и Шнейдеръ <sup>2)</sup>, но, во всякомъ случаѣ, она создана самостоятельно, не безъ знакомства, однако, съ этими статуями; это знакомство отразилось въ передачѣ одежды и въ искусствѣ вѣзаться въ мраморъ.

Когда была найдена эта статуя, Вольтерсъ <sup>3)</sup> обратилъ вниманіе на сходство ея со статуей Антенора, а Студничка <sup>4)</sup> сближалъ ее со статуей Афродиты Марсельской; эти сопоставленія ничуть не противорѣчатъ другъ другу, такъ какъ, послѣ находокъ на Акрополѣ, эту марсельскую статую (рис. 72) <sup>5)</sup>, о происхожденіи и времени появленія которой въ Марсели нѣтъ никакихъ свѣдѣній, едва-ли не слѣдуетъ признать за аттическое произведеніе. Она вовсе не имѣетъ характерныхъ чертъ извѣстныхъ намъ мало-азійскихъ, іонійскихъ <sup>6)</sup> или островныхъ скульптуръ, между тѣмъ какъ, по сухости стилия и по деталямъ: сухости, отсутствію мясистой въ лицѣ, манерѣ моделировки его, по формѣ глаза, передачѣ рта, трактовкѣ волосъ не только въ локонахъ, но и надъ лбомъ, по формѣ уха, по широкимъ плечамъ и вообще тяжелымъ пропорціямъ, она находитъ себѣ ближайшую аналогію въ произведеніяхъ древне-аттическихъ и въ только-что рассмотрѣнной нами статуѣ № 669 въ особенности. Съ древне-аттическими статуями сближаютъ ее и плоскія складки одежды, и даже форма серегъ ея напоминаетъ украшенія акропольской статуи № 593 (рис. 46). Мы склонны считать эту марсельскую статую родственною акропольскимъ статуямъ №№ 669 и 681 и современной имъ.

<sup>1)</sup> Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν, 42.

<sup>2)</sup> Verhandl. d. 40 Philologenversammlung, 353.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 264.

<sup>4)</sup> Röm. Mitt. III (1888), 286, 30.

<sup>5)</sup> Лучшее изображеніе, нами здѣсь воспроизводимое, у V a z i n'a, L'Aphrodite marseillaise du Musée de Lyon, Paris, 1886.

<sup>6)</sup> За мало-азійское, іонійское, произведеніе ее считаютъ Ленорманъ (Gaz. arch. 1876. 133. pl. XXI) и Коллинъонъ (Hist. de la sculpt. gr. I, 190, fig. 90).

Грефъ <sup>1)</sup>, сближая акропольскую статую № 669 со статуей Антенора, въ то же время отмѣчаетъ въ ней черты, общія съ Мосхофоромъ и группой древне-аттическихъ головъ, причемъ даетъ обстоятельный анализъ этой статуи.

Статуя съ именемъ Антенора самая большая (вмѣстѣ съ плинтотомъ 2,06 м. высоты) изъ всѣхъ статуй коръ Акропольскаго музея



Рис. 72. Марсельская статуя Афродиты. Лионскій музей.

(рис. 73 а, в) <sup>2)</sup>. Найдена она въ 1886 году вмѣстѣ съ 13 другими статуями этого же типа около Эрехоіона <sup>3)</sup>, а отдѣльныя части ея, нижняя часть ногъ, лѣвая рука, были найдены въ 1882—1883 годахъ на востокъ отъ Парѳенона; кусокъ же ногъ выше косточки позже 1886 года <sup>4)</sup>. Въ настоящее время она реставрирована Студничкою, насколько это было возможно по найденнымъ фрагментамъ, и помѣщена подъ

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 4—11.

<sup>2)</sup> Въ реставрированномъ видѣ по фотографіи Аванасіу издана эта статуя въ Antike Denkm. I. 53; верхняя часть ея до середины ногъ—Musées d'Athènes, VI и Brunn-Bruckmann, 22; голова одна—Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1887, Taf. 10. Говорятъ о ней: Σοφούλης въ Musées d'Athènes; Studniczka, Jahrb. d. k. d. Inst. 1887, 135—142; Gräf, Ath. Mitt. XV (1890), 1—11; Joergensen, Kvindefigurer i den archaiske graeske kunst, 5, 89; Schneider, Verhandl. d. 40 Philologenversammlung, 359; Lechat, Bull. de corr. hell. XIV (1890), 305, 566; XVI (1892), 485—489; Theopou, Gaz. arch. 1888, 34, 84 и 88; Σοφούλης, Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν, 53.

<sup>3)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1886, 77.

<sup>4)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 265; XIII (1888), 266.

№ 681 на пьедесталъ съ надписью. При соединеніи фрагментовъ Студничка <sup>1)</sup> руководился размѣрами сохранившихся ногъ, манерой трактовки складокъ хитона, тождествомъ орнамента, а въ соединеніи статуи съ блокомъ базы, носящимъ надпись съ именемъ Антенора, не только



Рис. 73 а. Статуя коры работы Антенора.  
Акроп. муз. № 681.

тѣмъ соображеніемъ, что ноги статуи съ удобствомъ помѣщаются въ углубленіи базы, предназначенномъ для укрѣпленія статуи, но и тѣмъ еще, что какъ статуя, такъ и база пострадали преимущественно съ передней, правой стороны отъ зрителя. Несмотря на возраженія противъ этого соединенія въ „Builder“ (1888, 261) и затѣмъ Гарднера <sup>2)</sup>, все-таки большинствомъ это соединеніе признается правильнымъ, особенно послѣ того, какъ Вольтерсу удалось отыскать ффрагменты ногъ выше восточки <sup>3)</sup> дающіе ту же манеру трактовки складокъ одежды, какую мы видимъ въ наибольшемъ фрагментѣ статуи. Такимъ образомъ надписью опредѣляется время исполненія статуи и принадлежность ея Антенору. Эта статуя является для насъ единственнымъ памятникомъ до греко-персидскихъ войнъ, имѣющимъ опредѣленную дату не позже 520 года.

[Теперь статуѣ этой недостаетъ только правой руки отъ локтя, пальцевъ лѣвой руки, держащей одежду, и нѣсколькихъ ффрагментовъ въ нижней части статуи. Сильно пострадала средняя часть лица: носъ и верхняя губа и поверхность груди].

По своей общей композиціи и по одеждѣ, статуя Антенора представляетъ полное повтореніе типа коры, но въ то же время существенно

<sup>1)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1887, 137.

<sup>2)</sup> Journ. of hell. stud. 1890, 215—217.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XIII (1888), 226.

отличается от остальных статуй этого типа типомъ головы и лица, пропорціями и манерою трактовки. Въ то время, какъ въ остальныхъ статуяхъ мы видимъ мелочное воспроизведеніе всѣхъ деталей, здѣсь художникъ стремится дать общее, дѣльное впечатлѣніе и не развлекаетъ вниманія зрителя мелочными деталями. Складки одежды глубоко просверлены, обнаруживая умѣнье исполнителя статуи врѣзаться въ мраморъ, но эти большія углубленія, не имѣющія особеннаго смысла при плоскихъ складкахъ гиматія, ясно указываютъ на не самостоятельность ихъ примѣненія, а на подражаніе: Антеноръ научился мраморной техникѣ, весьма возможно, у припльхъ скульпторовъ въ Атикѣ, но это пребываніе въ школѣ хіосскихъ скульпторовъ ни мало не помѣшало ему остаться самостоятельнымъ аттическимъ художникомъ.

Голова статуи Антенора построена нѣсколько иначе, чѣмъ голова статуи № 669; иначе выгнута и верхняя линія головы, но, тѣмъ не менѣе, въ общемъ обѣ головы удивительно близки и, несомнѣнно, принадлежатъ художникамъ одного направленія. Одинаково не обработаны скульптурно верхъ головы внутри стефаны. Головная повязка этой статуи равной ширины во всю длину; она надѣта нѣсколько наискось, опускаясь сзади, но не имѣетъ изгиба надъ ухомъ, какъ это наблюдается у большинства другихъ статуй. Студничка <sup>1)</sup> отмѣчаетъ этотъ характеръ головной повязки, какъ характерный для аттическихъ произведеній, и Грефъ подтверждаетъ его показаніе еще примѣромъ спатскаго сфинкса. Волосы, спускающіеся на плечи, трактованы такъ же, какъ и у статуи № 669, и даже локончики на лбу, расположенные въ три ряда, въ существѣ являются тѣми же локонами, которые мы видѣли на послѣдней: пряди, завивающіяся въ локоны, такъ же плоски, какъ и тамъ, и скорѣе напоминаютъ свернувшіяся стружки, чѣмъ раковины улитки, столь часто встрѣчающіяся въ дру-



Рис. 73 в. Статуя к-ры работы Антенора. Акроп. муз. № 681.

<sup>1)</sup> Röm. Mitt. III (1888), 286.

гихъ архаическихъ памятникахъ. Не моделированный гладкій лобъ и особенно выгибъ бровей рѣшительно напоминаетъ намъ ту же статую № 669. Та же совершенно манера отдѣленія глазъ отъ лба, но въ статуѣ Антенора, несомнѣнно болѣе поздней, верхній желобокъ болѣе углубленъ у внутренняго угла глаза. Благодаря рѣзко обозначенному желобку подъ глазомъ, скульптурно обозначено уже нижнее вѣко въ его отдѣленіи отъ щеки. Глазъ въ своемъ разрѣзѣ правдивѣе, но, въ существѣ, той же формы, т.-е. вѣки одинаково выгнуты, и у внутренняго угла углубленіе слезницы не обозначено. Глазное яблоко было исполнено изъ стекловидной массы, а рѣсницы были, по всей вѣроятности, металлическія. Поставлены глаза почти горизонтально, что опять-таки сближаетъ разсматриваемую голову съ древне-аттическими. Щеки моделированы сильнѣе и осмысленнѣе, чѣмъ у статуи № 669, но въ той же основной формѣ, безъ увлеченія мясистыми частями. Ротъ менѣе сухъ, но отдѣленъ отъ щеки той же характерной складкой, уходящей изъ-подъ верхней губы книзу, какую мы видѣли и въ головѣ № 669. Подбородокъ костистѣе и раздѣляется желобкомъ. Уши поставлены также высоко и имѣютъ совершенно ту же общую форму. Шея, какъ и у предыдущей статуи, непосредственно переходитъ въ площадь щеки. Серегъ въ ушахъ нѣтъ, а только сдѣлано отверстіе для ихъ укрѣпленія.

Изъ всего сказаннаго видно, что обѣ эти статуи принадлежать одному направленію, чисто аттическому, и что статуя Антенора представляетъ дальнѣйшій моментъ развитія этого направленія; но принадлежатъ-ли онѣ одному художнику въ различные моменты его развитія, какъ думаетъ Леша<sup>1)</sup>, или двумъ различнымъ художникамъ, но стоящимъ другъ къ другу въ отношеніяхъ отца къ сыну, какъ думаетъ Софулисъ<sup>2)</sup>, склонный считать статую № 669 за произведеніе отца Антенора, Евмара, въ чемъ мѣшаетъ ему только отсутствіе литературныхъ показаній о скульптурной дѣятельности послѣдняго, — мнѣ кажется безразлично, и едва-ли этотъ вопросъ разрѣшимъ. Гораздо важнѣе мнѣние Софулиса<sup>3)</sup>, поддержанное затѣмъ Грефомъ<sup>4)</sup>, что статуя эта должна стоять въ началѣ ряда статуй коръ и представляетъ такимъ образомъ не реакцію противъ увлеченія изысканностью произведеній хіосскихъ ху-

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XVI (1892), 493.

<sup>2)</sup> Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορών, 54.

<sup>3)</sup> Musées d'Athènes, 17.

<sup>4)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 11.

дожниковъ, какъ думаютъ Студничка <sup>1)</sup>, Шнейдеръ <sup>2)</sup> и Лешà <sup>3)</sup>, а первые шаги аттического художника въ воспроизведеніи типа, какъ думаетъ Грефъ <sup>4)</sup>, считающій Антенора за художника, уже знакомаго съ произведеніями хіосскими, но бравшаго оттуда только то, что находилъ подходящимъ для себя, интереснымъ. Что это было именно такъ, указываетъ, между прочимъ, и орнаментъ только-что разсмотрѣнныхъ акропольскихъ статуй: въ древнѣйшей онъ не имѣетъ еще ничего общаго съ другими статуями коръ, хотя имѣетъ ближайшій къ себѣ образецъ также на греческомъ востокѣ, на Мелосѣ, какъ думаетъ Грефъ <sup>5)</sup>, въ статуѣ же Антенора онъ совершенно тождествененъ съ орнаментомъ другихъ коръ. Если бы это было реакціонное движеніе, сходство уменьшалось бы, а не увеличивалось.

Итакъ, въ статуѣ Антенора уже мы видѣли не только дальнѣйшее развитіе древне-аттическихъ формъ, но и появленіе нѣкоторыхъ новыхъ элементовъ, заимствованныхъ изъ чужаго, извнѣ принесеннаго искусства. Эти заимствованія относились преимущественно къ проявленіямъ новаго внѣшняго типа фигуры и одежды, а не къ типу головы и лица. Въ мужскихъ древне-аттическихъ головахъ мы видѣли то же проникновеніе чуждыхъ элементовъ, поэтому нисколько не будетъ удивительнымъ, если мы отмѣтимъ это и въ женскихъ головахъ, которыя, однако, по общему типу, должно признать за произведенія аттическихъ художниковъ.

Къ такимъ головамъ мы должны отнести двѣ мраморныя головы Акропольскаго музея № 654 <sup>6)</sup> (рис. 74) изъ паросскаго <sup>7)</sup> и № 617 <sup>8)</sup> (рис. 75) изъ пентелійскаго мрамора <sup>9)</sup>. Шнейдеръ помѣщаетъ обѣ эти головы въ одну группу аттическихъ головъ, близкихъ къ Мосхофору, по проявляющихъ уже нѣкоторыя новшества <sup>10)</sup>. Ихъ близость къ Мосхофору указывалъ и Винтеръ <sup>11)</sup>. Софулисъ, признавая ихъ за аттическія и близкія по времени къ Мосхофору, считаетъ ихъ представителями различныхъ направленій аттической скульптуры: первую

<sup>1)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Instit. 1887, 148.

<sup>2)</sup> Verhandl. der 40 Philologenversammlung, 359.

<sup>3)</sup> Bull. de corr. hell. XVI (1892), 493.

<sup>4)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 11.

<sup>5)</sup> Ath. Mitt. XV (1890), 5<sup>1</sup>.

<sup>6)</sup> Изображеніе въ Ath. Mitt. IV (1879), VI.

<sup>7)</sup> Lepsius. Griech. Marmorstudien, 70, № 26.

<sup>8)</sup> Изображеніе въ Ath. Mitt. XIII (1888), 120.

<sup>9)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 74, № 61.

<sup>10)</sup> Verhandl. d. 40 Philologenversammlung, 354.

<sup>11)</sup> Ath. Mitt. XIII (1888), 120.

реалистическаго, вторую схематическаго, стилизирующаго. Различіе, отмѣченное въ этихъ головахъ Софулисомъ, мы склонны приписать не различнымъ направленіямъ, а различной силѣ вліянія на аттическихъ художниковъ второй половины VI в. произведеній пришлыхъ художниковъ. Конечно, это вліяніе не могло отразиться на всѣхъ современныхъ аттическихъ художникахъ одинаково: одни изъ нихъ упорно оставались при традиціонныхъ формахъ, другіе кое-что воспринимали извнѣ, третьи, воспринимая новые типы, или всецѣло поддавали чуждому вліянію и



только копировали чужое цѣликомъ, или вносили въ эти типы нѣчто свое, равнѣ присущее ихъ школѣ. Головы, теперь нами разсматриваемыя, необходимо приписать художникамъ втораго ряда, т.-е. аттическимъ художникамъ, кое-что воспринявшимъ чужое. Несомнѣнность исполненія этихъ головъ аттическими художниками доказывается не только близостью ихъ съ головами Мосхофора и Горгоны, но еще и тѣмъ обстоятельствомъ, что изъ мѣстнаго матеріала исполнена именно та голова, въ которой больше новыхъ чуждыхъ элементовъ, а относительно VI вѣка надо признать, что скульпторы предпочитали работать изъ своего привычнаго ма-

Рис. 74. Женская голова. Акроп. муз. № 654.

теріала, и пришлый скульпторъ не сталъ бы въ Аѣнахъ, гдѣ были привозные паросскій или наксосскій мраморъ, работать въ худшемъ аттическомъ.

Обѣ эти головы имѣютъ общія черты, присущія древне-аттическимъ: ввадратную форму головы въ профиль съ несильно выгнутою верхней линіей, широко открытые, незначительно выпуклые глаза, сухо прорѣзанный ротъ съ невыработанными губами и скупость въ скульптурныхъ деталяхъ: волосы, надъ лбомъ приподняты въ общей массѣ волнистою линією, не трактованы скульптурно, а только выдѣляются окраской. Овалъ лица и трактовка его различны: въ то время, какъ въ

головѣ № 654 лицо трактовано въ большихъ плоскостяхъ и представляетъ удлиненный прямоугольникъ съ острымъ, сухимъ подбородкомъ, въ головѣ № 617 всѣ эти черты смягчены и подбородокъ довольно полный, круглый. Приподнятая линія бровей у первой выгнута сильнѣе, и глаза менѣе приподняты у внѣшнихъ угловъ. Сильно выступающій носъ лежитъ въ головѣ № 654 не въ одной линіи со лбомъ, голова же № 617 не даетъ возможности судить объ этомъ вслѣдствіе испорченности носа. Благодаря большому сведенію линій вѣкъ у внутренняго угла глаза, какъ бы памѣчается слезница. Губы, приподнятыя во внѣшнихъ углахъ, отдѣлены отъ щекъ различно: въ головѣ № 654 отдѣлена складкой, уходящей въ подбородку, нижняя губа, верхняя же только сверху отдѣляется отъ щеки складкою, идущей отъ угла рта и не сливающейся съ первой, какъ у Мосхофора; у головы № 617 опредѣленнѣе отдѣляется, наоборотъ, верхняя губа. Ротъ прорѣзанъ сухо и губы безъ моделировки. Уши, длинныя, сухія, крайне схематичны у первой, у второй мясистѣе, короче и обработаны детальнѣе, правдивѣе. На первой головѣ полосъ, на второй плоская повязка, стоящая спереди. Фрагментарность первой головы (не достаетъ задней части головы отъ уха) мѣшаетъ намъ судить о ея прическѣ сзади; у головы № 617, какъ у всѣхъ коръ, сзади волосы спускаются на спину въ общей массѣ, трактованной въ волнистой гладкой поверхности, покрытой краской, и впередъ на плечи въ нѣсколькихъ локонахъ, переданныхъ въ видѣ нитовъ бусъ, какъ это мы видѣли на поросовыхъ статуяхъ №№ 10 и 52 и у Мосхофора.

Такимъ образомъ, вмѣстѣ съ преобладаніемъ чертъ чисто аттическихъ, мы видимъ въ этихъ головахъ уже много новыхъ чертъ, неизвѣстныхъ намъ въ древнѣйшихъ аттическихъ произведеніяхъ, и этихъ чертъ больше и притомъ болѣе существенныхъ, въ головѣ № 617, чѣмъ въ № 654, что, мнѣ кажется, опредѣляетъ и хронологическое отношеніе этихъ, несомнѣнно близкихъ по времени исполненія, произведеній. Такими новыми чертами мы должны признать изысканное расположеніе волосъ надъ лбомъ, приподнятость внѣшнихъ угловъ глазъ у обѣихъ головъ и большую полноту лица, особенно, подбородка, мясистость и форму уха у головы № 617. Слишкомъ условная форма глаза у привозныхъ произведеній, какъ мы видѣли выше, далекая отъ природы, не была по сердцу аттическому художнику съ его реалистическими стремленіями, но побудила его къ болѣе внимательному наблюденію дѣйствительности, которое здѣсь оказалось точнѣе у болѣе юнаго и, можетъ быть, болѣе талантливаго исполнителя головы № 617, отмѣтившаго уже слезницу.



Очевидно, это только вліяніе другой школы, но никакъ не подражаніе ей, такъ какъ чужое тутъ вызываетъ переработку стараго въ болѣе правдивое, претвореніе чужаго, невѣрнаго, въ свое близкое къ природѣ. Эта работа возможна только для самостоятельнаго художника и такимъ мы должны признать аттическаго художника конца VI вѣка. Только что разобранныя нами статуи и головы представляютъ намъ моментъ исканія художественной правды, на которое натолкнуло аттическихъ скульпторовъ знакомство съ произведеніями чужестранныхъ художниковъ, приглашенныхъ въ Аѣны въ блестящую эпоху Писистрата и Писистратидовъ.



Рис. 75. Женская голова. Акроп. музей. № 617.

Къ этому періоду проникновенія въ аттическое искусство новыхъ формъ должны мы отнести и фрагментъ женской головы, найденный на Эгинѣ и теперь помѣщенный въ Национальномъ музеѣ Аѣнъ подь № 48 (рис. 76) <sup>1)</sup>. Сохранилась только передняя часть этой, немного болѣе нормальной величины, головы (0,22), исполненной изъ паросскаго мрамора. Хотя эта голова найдена на Эгинѣ, но съ эгинскими скульптурами не имѣетъ ничего общаго; Фуртвенглеръ <sup>2)</sup> совершенно вѣрно сближаетъ ее съ нѣкоторыми древне-аттическими головами, какъ-то: съ головами стель: сабуровской (Sammlung Saboureff, Taf. III) и дискофора (Conze, Attische Grabreliefs, I), но отмѣчаетъ въ ней болѣе мягкія формы и болѣе продолговатый овалъ лица, обнаруживающіе вліяніе восточно-

<sup>1)</sup> Milchhöfer, Sphinx. Ath. Mitt. IV (1879), 76.

<sup>2)</sup> Archaische Sculpturen. Ath. Mitt. VIII (1883), 373, Taf. XVII.

греческаго типа. Расположеніе и манера трактовки волосъ надъ лбомъ сближаютъ эту голову съ только-что нами разсмотрѣнными головами, а манера трактовки волосъ за повязкою напоминаетъ намъ голову изъ коллекціи Якобсена (рис. 36).

Къ тому-же періоду исканія художественной правды должны мы отнести колоссальную (1,60 выш.) статую Акропольскаго музея № 671 (рис. 77)<sup>1)</sup>, исполненную

изъ пентелійскаго мрамора<sup>2)</sup>. Соффулись, сближая эту статую со статуей Антенора, считаетъ ее не заслуживающею особеннаго вниманія, какъ произведеніе ремесленное<sup>3)</sup>; наоборотъ, Винтеръ<sup>4)</sup> придаетъ ей особенное значеніе для характеристики аттическихъ статуй типа коръ; сближая ее, по общей конструкціи и по пропорціямъ, со статуей сидящей Аѳины Акропольскаго музея № 625 (рис. 48), считаемою за произведеніе аттика Эндоя, Винтеръ признаетъ и статую № 671 за произведеніе того же художника. Леша



сближаетъ разсматриваемую статую по типу лица съ головами: женской Акропольскаго музея № 696 и мужскою изъ коллекціи Якобсена (рис. 36), и считаетъ всѣхъ ихъ за произведенія аттическихъ мастеровъ подъ сильнымъ уже вліяніемъ чужеземнаго хіосскаго искусства<sup>5)</sup>. Я, съ своей стороны, склоненъ видѣть здѣсь то же явленіе, которое отмѣтилъ уже въ предыдущей главѣ относительно мужскихъ головъ, а именно, переходъ аттическихъ художниковъ отъ усвоенія отдѣльныхъ элементовъ чуждыхъ произведеній къ переработкѣ этихъ послѣднихъ въ своемъ духѣ.

Рис. 76. Женская голова изъ Эгинны. Аѳинскій Нац. муз. № 48.

<sup>1)</sup> Изображеніе въ контурныхъ линіяхъ въ Ath. Mitt. XIII (1888), 135. Авторитетно у Collignon'a, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 173 и у Overbeck'a, Plastik', I, Fig. 39.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 73, № 53.

<sup>3)</sup> Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν, 65.

<sup>4)</sup> Ath. Mitt. XIII (1888), 134.

<sup>5)</sup> Bull. de corr. hell. XVI (1892), 506—510.

Записки Имп. Р. Археолог. Общ. т. VIII, вып. 3 и 4.

Найдена эта статуя въ началѣ 1887 года около Эрехеіона <sup>1)</sup>. Исполнена она уже не изъ одного куска, какъ статуя Антенора; обѣ руки, различно протянутыя впередъ, сдѣланы изъ отдѣльных кусковъ. [Ей недостаетъ обѣихъ рукъ отъ локтя, нижней части ногъ, части вѣсь, лежащихъ на правомъ плечѣ у шеи, и отбитъ носъ во



Рис. 77. Статуя коры. Акроп. муз. № 671.

всю длину]. Голова этой статуи отдѣлана гораздо старательнѣе, чѣмъ тѣло, что уже само по себѣ противорѣчитъ приемамъ хіосской школы; одежда своими плоскими, параллельными складками, сильно плоскими даже и на гиматіи, очень напоминаетъ манеру трактовки древне-аттическихъ произведеній. Солидныя пропорціи всей статуи (1,60), ширина плечъ (0,47) и плотность строенія ея очень близки къ тому и другому въ статуѣ Антенора. Въ большой, длинной головѣ большой простотой отличается расположеніе волосъ, густой волнистой массой лежащихъ надъ лбомъ; масса эта, какъ бы пробранная рѣдкимъ гребнемъ, по срединѣ расчесана проборомъ, на вискахъ бандо, какъ въ произведеніяхъ пришлой школы. Лицо длинное, полное, съ широкимъ, высокимъ лбомъ и массивнымъ, широкимъ подбородкомъ. Высоко поднятыя брови приподнимаются къ вискамъ, какъ у хіосскихъ статуй; складка верхняго вѣка слабо намѣчена; глазъ неширокъ

и выпуклъ, углы его закруглены. Посажены глаза немного косо. Ротъ съ массивными губами прорѣзанъ горизонтально; улыбка получилась отъ углубленія угловъ рта, причемъ щеки немного впали, какъ у головы изъ коллекціи Якобсена въ Копенгагенѣ. Неоспоримо, въ этой головѣ пре-

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 452.

обладають черты лицъ хіосской школы, но общее впечатлѣніе отъ головы и особенно отъ всей фигуры иное, чѣмъ какое даютъ хіосскія статуи. Я не могу не согласиться съ Винтеромъ и Леша, склопными видѣть въ разсматриваемомъ произведеніи работу аттика; это мнѣніе поддерживается и древне-греческою формою гиматія, которая была обычна аттикамъ въ первой половинѣ VI вѣка. Цѣнность этого произведенія увеличивается еще тѣмъ, что оно, несомнѣнно, не можетъ считаться работою выдающагося художника и такимъ образомъ еще яснѣе обнаруживаетъ, насколько силенъ былъ аттический духъ среди аттическихъ художниковъ. Сдѣланное Леша сближеніе головы этой статуи съ головой Якобсена я допускаю лишь настолько, чтобы признать въ обѣихъ одно и то же направленіе смягченія характерныхъ чертъ хіосскаго искусства, но это сравненіе нивакъ не можетъ касаться аналогичности всѣхъ этихъ измѣненій.

Волосы этой статуи темно-красные, брови обозначены тонкой черной линіей, вѣки обведены черной линіей, радужная оболочка красная между черной линіей, ее охватывающей, и черными зрачками; красна также и лѣвая слезница. *Παροφῆ* обведена краснымъ бортомъ, но отъ меандра на ней, равно какъ отъ лотосовыхъ пальметтъ на діадемѣ остались только контуры. Гиматій сохранилъ слѣды орнамента съ красными контурами.

Дальнѣйшее развитіе тѣхъ же принциповъ, которые отличаютъ только-что разсмотрѣнную нами статую отъ произведеній хіосскихъ и сближаютъ ее съ произведениями древне-аттическими, совершенно справедливо отмѣчаетъ Леша <sup>1)</sup>, воплѣвъ въ этомъ отношеніи сходящійся съ Вольтерсомъ <sup>2)</sup>, во фрагментѣ женской головы, найденномъ на Акрополѣ въ 1888 году и теперь помѣщенномъ на стѣнѣ залы мальчика въ Акропольскомъ музеѣ подъ № 696 (рис. 78). [Сохранилась отъ головы только передняя часть, да и въ ней недостаетъ лѣвой стороны во всю высоту; далеко не цѣль носъ и отбита нижняя часть лица, но линія облома очень удачно совпадаетъ съ линіей рта, мало нарушая общее впечатлѣніе]. На головѣ надѣтъ полосъ, и изъ-подъ него видна какая-то плетеная повязка; полосъ украшенъ пальметтами и цвѣтами лотоса. цвѣточнымъ орнаментомъ. Въ этомъ головномъ уборѣ Леша <sup>3)</sup> видитъ указаніе на значеніе обѣихъ статуй, какъ изображеній Афродиты, и

<sup>1)</sup> Rev. arch. 1889 (XIV), 397—402, pl. XXIII; Bull. de corr. hell. XVI (1892), 512; ibidem, XIII (1889), 148.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. XIII (1888), 440.

<sup>3)</sup> Rev. arch. 1889, (XIV), 398.

считаетъ эти повязки за *μίτρας (πόλους) πολυανθέμου*: Анакреонта (Poetae Iyrici Graeci, ed. Bergk, 835, п. 62).

Лицо этого фрагмента, несмотря на общій архаическій тонъ, очень близко къ классическому типу. Лобъ немного выпукль; волосы, расчесанные проборомъ, весьма естественно обрамляютъ лобъ полукругомъ. Брови идутъ въ правильной дугѣ, выступъ которой былъ усиленъ прежде черной чертой, отъ которой теперь сохранились только блѣдныя слѣды. Глаза посажены горизонтально и, въ общей своей формѣ и отдѣленіи отъ лба, очень напоминая глаза предыдущей статуи, далеко уходятъ



Рис. 78. Фрагментъ женской головы. Акроп.  
муз. № 696.

впередъ отъ нихъ по своему натурализму; скульптурно переданъ даже самый слезный мѣшочекъ, что встрѣчается только на трехъ скульптурахъ Акрополя: статуяхъ коръ №№ 684 и 686 и въ нашей головѣ, ясно указывая на одновременность исполненія всѣхъ этихъ произведеній. Радужная оболочка этой головы краснаго цвѣта, зрачекъ черный и вѣки очерчены черной линіей. Носъ невеликъ и ноздри его широко открыты. Нѣжно прорѣзанный ротъ едва улыбается; онъ прорѣзанъ сочно и моделированъ правдиво. Изяцно моделированный подбородокъ раздѣленъ. Общій абрисъ лица мягкій, вполне женственный. Профиль прямой, какъ въ классическомъ періодѣ, и ни носъ, ни подбородокъ не представляютъ неприятныхъ выступовъ. Совершенно вѣрно Леша характеризуетъ выраженіе этой головы словами:

*la douceur, — une douceur un peu froide, une sérénité, non pas rayonnante, mais plutôt éteinte.*

Интересна, по многочисленности экземпляровъ и связи ихъ между собою, группа памятниковъ сначала иноземнаго происхожденія, но сдѣлавшихся вполне аттическими впоследствии. Стоять ли эти памятники въ связи съ произведеніями хіосской школы, представляя не болѣе какъ смягченіе характерныхъ особенностей этой школы въ соприкосновеніи съ туземными силами и произведеніями и подъ

вліянієм ихъ, или они принадлежатъ къ какой-либо другой, родственной съ хіосской, школѣ, — при настоящемъ состояніи нашихъ знаній памятниковъ этого времени, разрѣшить едва-ли возможно. Отличительною чертою этихъ произведеній является манера передачи волосъ на вершинѣ головы, внутри повязки, въ мелкихъ прядяхъ, расходящихся



Рис. 79. Статуя коры. Акроп. муз. № 680.

отъ макушки радіусообразно, и расположеніе волосъ надъ лбомъ въ волнистыхъ линіяхъ безъ всякаго пробора и на вискахъ въ бандо. Такое расположеніе волосъ видимъ мы и на Аѳинѣ эгинскаго фронтона. Это расположеніе въ непрерывной линіи въ дѣйствительности невозможно и поэтому должно считаться за искусственное созданіе какой-либо от-

дѣльной школы, передавшей ее и Аѳинамъ, и Эгинѣ. Кромѣ того, двѣ статуи, принадлежащія къ этому направленію, представляютъ еще нѣкоторыя особенности въ манерѣ передачи складокъ хитона не вѣрными, а приподнятыми линиями. Эту манеру трактовки складокъ хитона находимъ мы еще и на статуѣ Антенора. Отличаетъ эти статуи отъ другихъ и расположеніе гиматія на груди не вертикально падающими складками, а нѣсколько наклонными, какъ бы отдуваемыми отъ середины груди вѣтромъ вслѣдствіе сильнаго движенія. Осмысленное примѣненіе такой манеры мы видѣли на статуяхъ Ники; Гарднеръ <sup>1)</sup> склоненъ думать, что на разсматриваемыхъ нами статуяхъ эта манера безъ разсужденія удержана съ этихъ статуй Ники и такимъ образомъ указываетъ на зависимость этихъ статуй отъ школы, въ которой созданъ типъ летящей Ники, Произведенія, о которыхъ говоримъ мы здѣсь, — статуи Акропольскаго музея №№ 680 <sup>2)</sup> (рис. 79) и 676 <sup>3)</sup> (рис. 80). Ихъ считаютъ произведеніями одного и того же направленія всѣ археологи, ихъ разсматривавшіе <sup>4)</sup>, причѣмъ Леша и Софулисъ указывали на ремесленность исполненія второй статуи. Леша думаетъ даже, что о головѣ этой статуи и говорить нельзя, такъ какъ она — продуктъ не сознательнаго творчества, а случайный результатъ ремесленнаго воспроизведенія. Головы этихъ статуй, стоящихъ въ началѣ ряда произведеній новаго направленія, имѣютъ нѣчто общее съ головами хіосской школы, но въ тоже время многое изъ особенностей этой школы смягчено, конечно, не безъ знакомства съ мѣстными аттическими памятниками. Софулисъ склоненъ думать, что эти произведенія представляютъ дальнѣйшее развитіе аттическаго искусства въ духѣ, указанномъ уже статуей Антенора. Мы же полагаемъ, что эти измѣненія — переработка чужаго въ духѣ своего: чужое давало болѣе матеріала для этой переработки, чѣмъ свое. Всматриваясь въ голову статуи № 680, мы находимъ болѣе длинное, узкое лицо, не овальной формы, какъ у статуй хіосскаго происхожденія, а четырехугольной; щеки худощавѣе, но все же не лишены мясистоности. Глаза поставлены менѣе косо и нѣсколько иной формы: они также длинны, узки, миндалевидны, но не такъ сложно вырисо-

<sup>1)</sup> Journ. of hell. stud. IX (1887), 170.

<sup>2)</sup> Хромофотографія въ Ant. Denkmäler, I, 19 и у Duruy, Hist. des Grecs, II, къ стр. 376; фототипія въ Musées d'Athènes, II; автотипія у Collignon'a, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 171 и у Overbeck'a, Plastik, I, Fig. 41.

<sup>3)</sup> Ничтожная фототипія въ 'Εφ. ἀρχ. 1883, πιν VIII (лѣвая).

<sup>4)</sup> Schneider, Verhandl. der 40 Philologenversammlung, 363; Gardner, Journ. of hell. stud. 1887, 170; Lechat, Bull. de corr. hell. XVI (1892), 184—193; Σοφούλης, Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορών, 62—65.

ваны, не такъ безобразно выпуклы и не производятъ впечатлѣнія вы-  
давленности. Слезница представляетъ естественное продолженіе глаза  
въ одной линіи, а не спускается внизъ въ видѣ особой петельки. Въ  
моделировкѣ глазъ замѣтно стремленіе къ большей естественности въ  
передачѣ вѣкъ, складки которыхъ обозначены совершенно опредѣленно  
углубленной линіей. У внѣш-  
нихъ угловъ глаза небольшая  
вертикальная складка. Ротъ  
моделированъ не такъ стара-  
тельно детально, какъ у хіос-  
скихъ статуй, но зато болѣе  
правдиво. Губы сочны и полнѣе  
въ срединѣ, чѣмъ въ угламъ,  
но у угловъ онѣ не сливаются,  
а рѣзко оканчиваются дуго-  
образной складкой. Надъ и  
подъ губами обозначены ямки;  
послѣднія особенно сильно от-  
мѣчены у статуи № 676. Уши,  
обработанныя детально, постав-  
лены еще очень высоко и укра-  
шены мраморными серьгами-  
дисками. Линія подбородка не  
доходитъ до уха и шея пе-  
реходитъ въ площадь щекъ,  
какъ въ статуяхъ Антенора и  
№ 669 <sup>1)</sup>, но съ большею ре-  
альной правдою. Винтеръ от-  
носитъ статую № 680 ко вре-  
мени послѣдней тиранніи Пи-  
систрата и считаетъ ее пер-  
вою статуей, въ лицѣ которой



Рис. 80. Статуя коры. Акроп. муз. № 676.

можно замѣтить уже проведеніе аттическихъ пропорцій <sup>2)</sup>.

Слѣдующій моментъ въ исторіи развитія этого направленія пред-  
ставляетъ голова Акропольскаго музея № 616 <sup>3)</sup> (рис. 81), какъ признають

<sup>1)</sup> Наше изображеніе въ профиль этой статуи, къ сожалѣнію, сильно ретушировано въ цинкографіи.

<sup>2)</sup> Zur altattischen Kunst. Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1887, 228.

<sup>3)</sup> Gaz. des B. A. 1892, II, 105 (en trois quarts). Σοφοῦλης, Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορών, 65.



это Шнейдеръ и Софулисъ. Лицо этой головы полнѣе, глаза поставлены болѣе горизонтально, притомъ прощѣ; складки у уголковъ рта меньше, а у глазъ даже совсѣмъ незамѣтны. Глаза отдѣланы скульптурно только въ общемъ подъемѣ, отдѣленіе же вѣкъ отъ глазного яблока предоставлено раскраскѣ, какъ на фовелевской головѣ Луврскаго музея (рис. 37). Носъ длинный, тонкій, съ раздутыми ноздрями. Щеки не особенно полны и скулы совершенно не выступаютъ, мягко сливаясь съ площадью щекъ. Переходъ отъ щекъ къ носу, рту и подбородку мягокъ. Ротъ прорѣзанъ сочно, губы полны и моделированы естественно, но углы ихъ сильно подняты, и этотъ подъемъ даетъ лицу обычную арханче-



Рис. 81. Женская голова. Акроп. муз. № 616.

скимъ произведеніямъ, но болѣе мягкую улыбку. Надъ верхней губой изящно обозначена ямка. Она украшаетъ мясистый, сильно выступающій подбородокъ. Линія нижней челюсти до уха не доходитъ. Небольшое, довольно округленное ухо, по своей трактовкѣ, очень близко къ уху статуи № 680, только закрываетъ его болѣе маленькая серьга. Волосы искусственностью своей моделировки являются показателемъ школы, въ которой выработался исполнитель этой головы; надъ лбомъ нѣтъ пробора, и внутри повязки, которая хотя и выгнута немного, но имѣетъ во всю свою длину одинаковую ширину, волосы переданы въ общей волнистой массѣ,

какъ видѣли мы и на головахъ хіосской школы. Назадъ падающая масса волосъ раздѣлена на отдѣльныя мелкія пряди, какъ бы расчесанныя гребнемъ; такъ же трактованы и пряди, падающія съ плечъ на грудь; на шеѣ волосы, падающія на грудь, скульптурно отдѣлены отъ падающихъ на спину глубокимъ треугольнымъ вѣзломъ.

Разсматриваемая голова очень близка къ аттическимъ произведеніямъ V вѣка, и по своей общей формѣ, и по линіи профиля; только овалъ лица длиненъ, и въ этомъ отношеніи еще ближе къ этимъ аттическимъ произведеніямъ подошла статуя коры Акропольскаго музея

№ 684 <sup>1)</sup> (рис. 82). Сохранилась она только во фрагментахъ, но и ихъ достаточно, чтобы судить о всемъ произведеніи. При раскопкахъ 1882 года была найдена только голова этой статуи, которая и была нѣсколько разъ издаваема отдѣльно. Въ настоящее время, благодаря Студничеву <sup>2)</sup>, къ этой головѣ найдены и значительные фрагменты праваго плеча съ рукою почти до висти, и часть груди. Статуя эта была исполнена изъ паросскаго мрамора, а правая рука отъ локтя изъ пентелійскаго <sup>3)</sup>. Это обстоятельство дало возможность Шнейдеру <sup>4)</sup> видѣть въ этой статуѣ привозное произведеніе: рука въ перевозѣ была утрачена или испорчена, ее нужно было замѣнить на мѣстѣ въ Атикѣ, и нѣтъ ничего удивительнаго, что при этомъ ее исполнили изъ мѣстнаго мрамора. Несмотря на остроуміе этого объясненія и неумѣніе дать другое, я не могу принять его, находя въ этой статуѣ слишкомъ много чертъ, связывающихъ ее съ произведеніями аттическими V вѣка, чтобы видѣть въ немъ привозное произведеніе. Гарднеръ <sup>5)</sup>, видящій въ этой статуѣ чисто аттическій стиль, обращаетъ особенное вниманіе на совершенство мраморной техники, но въ этомъ отношеніи на одинаковой ступени совершенства техники должна быть поставлена статуя Акропольскаго музея № 674. Гораздо болѣе за аттическое происхожденіе исполнителя статуи № 684, можетъ быть, говоритъ форма головы и овалъ лица, болѣе круглый, чѣмъ у другихъ статуй того же



Рис. 82. Статуя коры. Акроп. муз. № 684.

<sup>1)</sup> Эф. арх. 1883, 41, № 10, 97, πιν. 6; Musées d'Athènes, XIII; Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1887, Taf. III; Gaz. arch. 1883, pl. 16; Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, pl. VI; Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, I, Fig. 43a.

<sup>2)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), 352...

<sup>3)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 69, № 17.

<sup>4)</sup> Verhandl. der 40 Philologenversammlung, 361.

<sup>5)</sup> Journ. of hell. stud. 1887, 173.

типа. Волосы, какъ у только-что разсмотрѣнныхъ нами статуй, надъ лбомъ не расчесаны пробормъ, а расположены въ нѣсколько рядовъ непрерывными волнистыми прядями, въ манерѣ рѣшительно невозможной въ реальномъ исполненіи. Волосы окружаютъ лобъ въ полукруглой линіи; носъ сильно выдается; подбородокъ также выступаетъ; скулы отмѣчены незначительно. Линія нижней челюсти не доходитъ до уха. Архаическая улыбка очень смягчена, такъ что Студничка и Гарднеръ видятъ въ ней τὸ μεδίαιμα σερμὸν καὶ λεληθός, улыбку, которую, по словамъ Лузіана (Imagines, 6), имѣла Сосандра Каламида. Гарднеръ объясняетъ эту улыбку, какъ выраженіе полусознательнаго наслажденія своимъ собственнымъ совершенствомъ, но въ выраженіи лица видитъ онъ и нѣкоторый элементъ грусти, что, по его мнѣнію, характеризуетъ аѳинскія произведенія лучшаго періода. Онъ находитъ, что эта голова родственна, по построенію, съ головой стелы Аристіона, съ которой имѣетъ много общаго и по формообразованію. Самая слабая часть того и другаго произведенія — глаза; все выраженіе заключается въ формѣ рта: губы обработаны тонко, изящно и правдиво.

Живое выраженіе получаетъ эта голова, можетъ быть, отчасти и благодаря большой сохранности окраски. Радужная оболочка глазъ темно-краснаго цвѣта обведена узкой черной полосой, зрачки черные, точно также какъ края глазныхъ яблочковъ и брови. На діадемѣ пальметтный орнаментъ въ густой металлической краскѣ, теперь принявшей зеленый оттѣнокъ. Эта же краска покрываетъ средній кружокъ на красномъ фонѣ написаннаго цвѣтка серьги, также какъ и контуры вѣтвистаго орнамента, отъ котораго сохранились значительныя слѣды, и бортъ краснаго бордюра плаща на рукавѣ.

Эту статую мы должны признать за послѣднее звено въ ряду статуй коръ Акропольскаго музея даннаго направленія. За нею до времени Фидіа исполненными въ томъ же направленіи можемъ мы считать элевсинскія головы Аѳинскаго Національнаго музея № 59 и 60, изданныя Филиемъ <sup>1)</sup>, но какому времени онѣ принадлежатъ, определенно сказать едва-ли возможно. Лешъ <sup>2)</sup> считаетъ акропольскую голову исполненною около 480 г., Винтеръ <sup>3)</sup> въ тридцатыхъ годахъ VI столѣтія, современную времени построенія писистратова храма Аѳины, исполненнаго, по его мнѣнію, въ послѣдніе года тиранніи Писистрата. Такая ранняя дата нужна была Винтеру для того, чтобы

<sup>1)</sup> Εφ. ἀρχ. 1889, πιν. 4 и 5.

<sup>2)</sup> Bull. de corr. hell. XVI (1892), 515—517.

<sup>3)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1887, 221...

объяснить различіе между рассматриваемою головою и головою коры № 686 (рис. 83 а и b), которую онъ признаетъ за младшее произведеніе той же школы, столь различное по стилю и настроенію, что, утверждая ихъ преемственность, необходимо было между ними допустить большой періодъ времени. Не признавая преемственности и даже родственности между названными произведеніями, мы, свободные отъ указанной необходимости, не можемъ признать тождественности въ направленіяхъ этихъ произведеній и, признавая храмъ писистратовъ омонимнымъ во внѣшней его части не ранѣе временъ Гиппія, думаемъ, что рассматриваемая нами статуя не можетъ быть поставлена ранѣе самаго конца VI вѣка. Аттическія черты въ ней, пропорціи и постановка глазъ, умѣренная архаическая улыбка, но рядомъ съ ними другія черты лица ясно свидѣтельствуютъ о выучкѣ исполнителя ея въ какой-то чужой школѣ, типъ которой онъ перерабатываетъ согласно собственному пониманію. Онъ не достаточно талантливъ, чтобы пойти по самостоятельному пути.

Къ этому же направленію переработки надо относить и большинство головокъ, хранящихся въ шкафу залы Мосхофора, которыя почти всѣ принадлежатъ статуямъ типа коры. Головы эти отличаются только въ частности болѣе или менѣе совершеннымъ техническимъ исполненіемъ, болѣе широкимъ или длиннымъ оваломъ лица, большей или меньшей моделировкой его, но въ общемъ въ нихъ проявляется все то же направленіе; многочисленность произведеній этого направленія ясно указываетъ, какъ сильно захватило оно аттическую скульптуру, которая на долгое время въ большинствѣ менѣе талантливыхъ представителей ушла на воспроизведеніе и ничтожное видоизмѣненіе пришлыхъ формъ. Мы съ трудомъ могли бы въ точности указать, въ чемъ собственно тутъ можно отмѣтить проявленіе аттическаго духа, но намъ кажется, что наиболѣе существенной работой аттическихъ художниковъ тутъ является смягченіе рѣзкихъ чертъ пришлыхъ произведеній и измѣненіе формы головы и лица изъ продолговатой въ болѣе круглую, обычную для аттическихъ головъ періода полного расцвѣта, очень близкою въ которомъ является голова женской статуи типа коры, стоящая въ Акропольскомъ музеѣ подъ № 686.

Едва-ли кто-либо, не предубѣжденный, можетъ согласиться съ мнѣніемъ Винтера <sup>1)</sup> и Шнейдера <sup>2)</sup>, склонными видѣть въ этой статуѣ прямого потомка статуи № 684. Винтеръ, сближая ихъ между собою, на-

<sup>1)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 221.

<sup>2)</sup> Verhandl. der 40 Philologenversammlung, 363.

ходить самъ гораздо болѣе отличій, чѣмъ сходныхъ чертъ, и отмѣчаетъ только двѣ черты, ихъ сближающія: форму ушей и пропорціи, что едва-ли можетъ считаться достаточнымъ, тѣмъ болѣе, что съ тѣми же пропорціями аттическими, какъ мы указали выше, встрѣчаются головы несомнѣнно пелопоннескаго происхожденія; форма же ушей скорѣе, мнѣ кажется, можетъ указывать на одновременность исполненія головъ художниками различныхъ школъ, стоящихъ на одной ступени развитія, чѣмъ на произведенія одной школы, отдѣленные другъ отъ друга на разстояніи нѣсколькихъ десятилѣтій, какъ думаетъ въ данномъ случаѣ Винтеръ.

Статуя Акропольскаго музея № 686 <sup>1)</sup> (рис. 83 а и б) слишкомъ существенно отличается отъ рассмотрѣнныхъ нами произведеній, по типу головы, лица, по манерѣ трактовки одежды и по стилю вообще. При раскопкахъ на Акрополѣ въ 1882 году, на востокъ отъ Парѳенона, былъ найденъ бюстъ этой статуи <sup>2)</sup>, а затѣмъ было присоединено еще нѣсколько фрагментовъ, такъ что въ настоящее время подъ № 686 въ Акропольскомъ музеѣ мы видимъ верхнюю часть статуи почти до пояса: недостаетъ ей только правой руки до локтя и пальцевъ лѣвой руки. Винтеръ, по близости стиля, по одинаковому совершенству техники и по соответствію пропорцій, соединяетъ съ этой статуей нижнюю часть ногъ женской фигуры, стоявшей на базѣ съ надписью *Εὐδούτου; ὁ Θαλάρχου ἀνέθηκεν* <sup>3)</sup>. Допедршіе до насъ фрагменты статуи поражаютъ своею сохранностью: у верхней части незначительно пострадала правая сторона лица на щекѣ и брови, волосы на правой сторонѣ и въ средней части вѣшняго локона на лѣвомъ плечѣ. Тонко обработанная верхняя поверхность статуи сохранилась прекрасно, сохранилась въ значительной степени даже окраска въ красный цвѣтъ губъ и радужной оболочки. Значительные слѣды краски сохранились и на нижней одеждѣ, переданной только краской: на шеѣ эта одежда сдерживалась широкой лентой, вдоль середины которой было изображено состязаніе на колесницахъ <sup>4)</sup>. Четыре мчащихся упряжки исполнены отчасти только въ контурахъ, отчасти окрашены въ болѣе темный, сравнительно съ свѣтлымъ тономъ

<sup>1)</sup> Изображенія ея: фототипія—Musées d'Athènes, XIV; гезиография—Gaz. arch. 1888; Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, 356, pl. VI, 2; цинкография—Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, I, Fig. 43 b. О ней говорятъ: Σοφοῦλης, 'Εφ. ἀρχ. 1888, 81; Winter, Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 216.; Schneider, Verhand. der 40 Philologenversammlung, 363; Lechat, Bull. de corr. hell. XVI (1892). 514...; Graef, Ath. Mitt. XV (1890), 33.

<sup>2)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1883, 44, № 26.

<sup>3)</sup> 'Εφ. ἀρχ. 1886, 132.

<sup>4)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 219...

мрамора, цвѣтъ въ техникѣ, подобной техникѣ полихромныхъ вазъ. Еще теперь у одной упряжки можно видѣть темные контуры лошадей; колесница и возница выдѣляются свѣтлымъ пятномъ на мало затемненномъ фонѣ мрамора. Сохранились еще слѣды меандра на широкой повязкѣ, дважды охватывающей голову; по краямъ этой повязки идутъ узкія полосы съ рядами маленькихъ квадратиковъ.

Статуя эта представляетъ хорошо извѣстный типъ коры, но типомъ лица и передачею одежды совершенно выдѣляется изъ ряда остальныхъ. Одежда, по простотѣ своихъ складокъ, нѣсколько напоминаетъ одежду статуи № 688 (рис. 60). Голова же и лицо не имѣютъ себѣ аналогичныхъ среди женскихъ статуй, очевидно, являясь произведеніемъ школы съ совершенно иными принципами, чѣмъ школа хіосская или древне-аттическая, какъ представляется послѣдняя въ статуѣ Антенора и въ статуѣ № 669. Повязка, покрывающая голову, не стягиваетъ волосъ, а легко лежитъ на нихъ. Трактовеа волосъ, расположенныхъ въ общемъ какъ у всѣхъ статуй коры, т.-е. въ общей массѣ волосъ, падающей назадъ на спину, и въ трехъ локонахъ, падающихъ на каждое плечо, отличается большой неровностью; въ то время, какъ падающая назадъ масса волосъ трактована поверхностно, волоса надъ лбомъ отличаются заботливою трактовкою. По срединѣ они расчесаны глубокимъ пробормъ и, высоко подымаясь надъ поверхностью лба, обрамляютъ послѣдній въ треугольникѣ, а не полукругомъ, какъ на другихъ статуяхъ коры; на вискахъ отдѣльныя, сильно прорѣзанныя прядки исполнены очень тщательно и различно изогнуты. Локоны, падающіе на плечи, глубоко прорѣзаны и скульптурно отдѣ-



Рис. 83 а. Статуя коры. Акроп. муз. № 686.

лены не только отъ массы, падающей на спину, но и другъ отъ друга, ясно обнаруживая подражаніе бронзовой техникѣ; указанный прорѣзъ такъ глубокъ, что въ немъ видна красивая линія затылка. Черепъ и овалъ лица круглы. Щеки полны и выступа скулъ уже не видно. Брови выгнуты довольно плоско и приподымаются къ вискамъ; узкіе глаза, незначительно приподняты въ внѣшнихъ углахъ, глубоко сидятъ подъ толстыми, сильно выступающими надъ глазнымъ яблокомъ, вѣками. Такая моделировка глазъ, по наблюденію Кёппа <sup>1)</sup>, очень характерна для скульптуръ начала V вѣка и въ Атикѣ, и въ Пелопоннесѣ. Пол-



Рис. 83 в. Статуя коры. Акроп. муз. № 686.

ный, идущій въ одной линіи съ площадью лба, носъ коротокъ. Особенно характеренъ тонко, детально моделированный ротъ, не только не приподымающійся въ своихъ углахъ, какъ у большинства архаическихъ статуй вообще, но очень замѣтно опускающійся въ нихъ, что придаетъ этому лицу недовольное, какъ бы капризное выраженіе. Подбородокъ въ нѣжной, опредѣленной линіи уходитъ къ ушамъ. Уши моделированы изящно и довольно вѣрно; по своей формѣ они совершенно тождественны съ ушами статуи № 684.

Остатки архаизма еще видны въ этой головѣ въ немного косой постановкѣ глазъ и высокой постановкѣ ушей, но общее настроеніе и детали скорѣе напоминаютъ скульптурныя произведенія эпохи полного расцвѣта,

отъ которыхъ наша голова отличается недостаткомъ увѣренности и вслѣдствіе того переложеніемъ красокъ въ особенностяхъ, выдѣляющихъ рассматриваемую голову изъ ряда ей современныхъ. Винтеръ вполне справедливо указываетъ прямого потомка этой головы въ головѣ Пейео на восточномъ фризѣ Партеона, но насъ здѣсь гораздо болѣе занимаютъ предки ея, а въ этомъ случаѣ названный ученый ошибается, видя одно и то же направленіе въ головахъ статуй №№ 684 и 686 <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Röm. Mitt. I (1886), 82.

<sup>2)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 221.

Ближе къ истинѣ въ этомъ вопросѣ Леша<sup>1)</sup>, сближающей разсматриваемую нами голову съ головой мальчика Акропольскаго музея № 689 (рис. 45), въ чемъ онъ сходится съ Софулисомъ<sup>2)</sup>, впервые издавшимъ эту голову; Леша склоненъ видѣть въ этихъ головахъ работу одного и того же скульптора, аттика, указаніе на что усматриваетъ въ простотѣ деталей этихъ головъ. Вполнѣ соглашаясь съ этимъ сближеніемъ, мы никакъ не можемъ согласиться съ выводомъ и, считая голову мальчика за произведеніе пелопоннеской школы, въ связи съ тою же школой ставимъ и статую № 686. Мы не хотимъ настаивать, чтобы она была произведеніемъ пелопоннескаго художника, такъ какъ въ ней нѣтъ рѣзкости головы № 689, но, во всякомъ случаѣ, думаемъ, что это работа ученика этой школы, болѣе или менѣе самостоятельнаго. Мы въ этомъ отношеніи сходимся, кажется, съ Коллиньономъ<sup>3)</sup> и мало расходимся съ Леша, который, не отрицая вліянія на аттическое искусство пелопоннеской школы, думаетъ, что это вліяніе не дало Атикамъ ничего новаго для нея, а помогло только развиться началамъ, присущимъ аттикамъ издревле, но ступевающимся, временно замершимъ подъ вліяніемъ хіосскаго художественнаго нашествія.

Разсматриваемую статую мы считаемъ нужнымъ поставить въ самомъ концѣ ряда статуй коры и сходство ея головы съ изображеніемъ Пейѳо на фризѣ Пароенова представляется намъ весьма важнымъ фактомъ, подтверждающимъ нашъ взглядъ на происхожденіе ея: Фидій, по преданію, былъ ученикомъ, можетъ быть, какъ теперь болѣе склонны думать, не непосредственнымъ, Агеллада, этого выдающагося представителя аргосско-сивіонской школы.

Итакъ, и въ женскихъ статуяхъ мы видимъ проявленіе вліянія пелопоннеской школы, произведенія которой отмѣтили среди мужскихъ статуй, найденныхъ на Акрополѣ. Статуя коры № 685 указываетъ намъ на вліяніе и эгинской школы, также уже отмѣченное нами въ предыдущей главѣ.

Эта статуя<sup>4)</sup> (рис. 84), найденная въ 1888 году, составлена изъ четырехъ кусковъ; въ настоящее время ей недостаетъ только обѣихъ рукъ немного выше локтя и незначительнаго куска ногъ. Теперь ея высота 1,25, а цѣликомъ она могла имѣть 1,30. Сохранность ея порази-

<sup>1)</sup> Bull. de corr. hell. XVI (1892), 522.

<sup>2)</sup> Эф. арх. 1888, 84.

<sup>3)</sup> Collignon, Histoire de la sculpt. gr. I, 357.

<sup>4)</sup> Lechat, Bull. de corr. hell. XIII (1889), 144; Ath. Mitt. XIII (1888), 438; Δελτ. арх. 1888, 181.



тельная, такъ какъ пострадали только кончикъ носа и подбородокъ. Преобладающею краской въ этой статуѣ была красная. Радужная оболочка краснаго цвѣта, того же цвѣта волосы, хитонъ на груди, гдѣ обыкновенно бываетъ сипій (зеленый), серьги и орнаментъ, *παρυφή*, хитона. На гиматіи свѣтло-голубые маленькіе крестики. На высотѣ



Рис. 84. Статуи коры. Акроп. муз. № 685.

половины голени идетъ узкая горизонтальная свѣтло-голубая полоска; такія полоски встрѣчаются также на красно-фигурныхъ вазахъ строгаго стиля, что можетъ указывать на одновременность статуи и вазъ этого стиля <sup>1)</sup>. Бордюръ пепла по краямъ свѣтло-зеленый съ красными точками, а посрединѣ его идетъ простой красный меандръ, съ косыми свѣтло-голубыми крестиками его въ четырехугольникахъ. На діадемѣ такой же меандръ, окраска котораго совершенно исчезла, кромѣ темно-зеленой линіи на нижнемъ краѣ его. На головѣ, ниже діадемы, два углубленія неизвѣстнаго назначенія. Отъ другихъ статуй этого же типа въ одеждѣ отличается она только манерой передачи складокъ хитона: хитонъ, подобранный спереди подъ поясъ, плотно охватывая ноги, падаетъ въ параллельныхъ мелкихъ складкахъ. Складки гиматія на лѣвой груди падаютъ наклонно. Эта статуя представляетъ легкія, нѣсколько вытянутыя пропорціи; голова очень мала сравнительно съ высотой статуи; ноги длинны, бюстъ умѣренно поднятый. Обѣ руки, какъ въ статуѣ № 671,

протянуты впередъ. Все это ново сравнительно со всѣми другими статуями, отъ которыхъ рассматриваемая нами особенно отличается формою и выраженіемъ лица. Улыбки не замѣтно; наоборотъ, благодаря оригинальному складу губъ получается недовольное выраженіе. Глаз-

<sup>1)</sup> Röm. Mitt. III (1888), 64.

(глазныя яблоки) мало выпуклы, крайне узки и длинны; ви́шніе углы глазъ не только не подняты, но, наоборотъ, скорѣе даже опущены. Профиль, насколько можно судить о немъ при испорченности конца носа, почти прямъ. За полнотою щекъ выступъ скулъ исчезъ. Словомъ, здѣсь есть нѣчто новое, отличающее эту статую отъ остальныхъ статуй того же типа и указывающее не только на болѣе позднее время ея исполненія, но и на то вліяніе, подъ которымъ она исполнена. Всякаго, кто близко знакомъ съ эгинскими мраморами, невольно поражаетъ близость къ нимъ этой аетропольской статуи въ отношеніи построенія головы и лица; особенно эта близость бросается въ глаза при сопоставленіи головы разсматриваемой статуи съ головою стрѣлка въ шлемѣ съ восточнаго эгинскаго фронтона<sup>1)</sup>. Тотъ же круглый, полный овалъ лица съ вѣрными подбородкомъ, тотъ же выгибъ бровей, та же постановка глазъ, тотъ же складъ губъ, даже выраженіе немного схоже; но все это въ женской аетропольской статуѣ представляется въ смягченномъ видѣ, указывающемъ, что статуя эта исполнена только подъ вліяніемъ данной школы, а не представителемъ ея.

При этой близости формовки лица аетропольской статуи съ формовкою его у эгинскихъ мраморныхъ скульптуръ не лишено интереса и сходство трактовки хитона ея съ трактовкою хитона единственной одѣтой мужской статуи, найденной на Аетрополѣ (рис. 24), а чрезъ нее и съ трактовкою одежды самосскихъ статуй (рис. 50 и 51). Невольно при этомъ вспоминается разсказъ Павсанія (V, 17, 1) о скульптурныхъ работахъ эгинета Смилиса для самосскаго Гереона, и сообщеніе Плинія (N. H. XXXVI, 90) о томъ, что Смилисъ работалъ вмѣстѣ съ самосцами Теодоромъ и Рекомъ при построеніи лемносскаго лабиринта; этими разсказами устанавливается тѣсная связь между самосскою и эгинскою бронзовыми школами<sup>2)</sup>. Въ манерѣ трактовки хитона на аетропольской женской статуѣ замѣтно, однако, движеніе впередъ сравнительно съ самосскими женскими статуями: складки болѣе широки, плоски и уже надломлены.

Среди разсмотрѣнныхъ нами до сихъ поръ женскихъ мраморныхъ статуй, найденныхъ въ Аттікѣ, намъ удалось указать произведенія, исполненныя, если не самими пришлыми скульпторами, то, по крайней мѣрѣ, подъ сильнымъ вліяніемъ чуждыхъ школъ: хіосской, пелопоннеской и эгинской, — тѣхъ школъ, вліяніе которыхъ обнаружилось и въ сложеніи мужского типа. Теперь нашему вниманію представляются еще

<sup>1)</sup> Brunn-Bruckmann, 121.

<sup>2)</sup> Studniczka, Röm. Mitt. II (1887), 109.

двѣ женскихъ стоящихъ статуи Акропольскаго музея №№ 678 <sup>1)</sup> (рис. 85) и 679 <sup>2)</sup> (рис. 55), исполненныхъ изъ паросскаго мрамора <sup>3)</sup>. Онѣ выдѣляются изъ остальнаго ряда современныхъ имъ статуй по типу лица и



Рис. 85. Статуя коры. Акроп. муз. № 678.

головой и по одеждѣ; въ отношеніи одежды онѣ различаются и между собою, но форма головы и лица въ нихъ настолько близка, что всѣ археологи, имѣвшіе съ ними дѣло, сближаютъ ихъ между собою и соединяютъ въ одну обособленную группу, причемъ большинство считаетъ ихъ за произведенія аттической школы. Гарднеръ <sup>4)</sup> подѣляетъ статуи D, соединяемой имъ въ одну группу со статуей B (№ 679), конечно, подразумѣваетъ статую № 678, и въ обѣихъ этихъ статуяхъ видитъ произведенія аттическаго архаическаго типа, лишенныя еще жизненности и чувства, которыми отмѣчены позднѣйшія аттическія произведенія того же типа. Шнейдеръ <sup>5)</sup> считаетъ эти статуи, отмѣчаемыя имъ буквами C и D, продуктами дальнѣйшаго развитія типа древнѣйшихъ аттическихъ мраморныхъ статуй №№ 593 и 669, но съ усвоеніемъ жиз-

ненныхъ сторонъ отъ направленія делосской статуи Ники. Леша <sup>6)</sup> на основаніи сходства въ одеждѣ статуи № 679 съ чисто аттической статуей Акропольскаго музея № 593 и нѣкоторыхъ чертъ общихъ у

<sup>1)</sup> См. стр. 195, прим. 5.

<sup>2)</sup> См. стр. 188, прим. 2.

<sup>3)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 69, № 16 и 67, № 9.

<sup>4)</sup> Journ. of hell. stud. 1887, 163.

<sup>5)</sup> Verhandl. der 40 Philologenversammlung, 358.

<sup>6)</sup> Bull. de corr. hell. XVI (1892), 212.

обѣихъ разсматриваемыхъ статуй съ поросовыми скульптурами, признаетъ ихъ чисто аттическими произведеніями безъ всякаго посторонняго вліянія. Софулисъ <sup>1)</sup> приписываетъ исполненіе ихъ наиболѣе самостоятельному аттическому мастеру. Зауеръ <sup>2)</sup> считаетъ статую № 679 за произведеніе навсосской школы только по одинаковой формѣ ея одежды съ навсосской статуей Никандры, найденной на Делосѣ, а статую № 678—вслѣдствіе ея близости въ типѣ лица съ статуей № 679.

Головы разсматриваемыхъ нами статуй имѣютъ другую форму, чѣмъ головы большинства статуй корь. Иначе выгнута въ нихъ верхняя линія головы: темя мало развито, и поэтому высшая точка верхней линіи головы ближе ко лбу, чѣмъ у другихъ статуй корь. Черты лица у обѣихъ статуй однѣ и тѣ же, тотъ же рисунокъ рта и глазъ: глаза широко открыты, и верхнее вѣко, изогнутое незначительно болѣе, чѣмъ нижнее, отмѣчено складкой, идущей параллельно краю его. Глазное яблоко выпукло. Линія бровей сильно изогнута и приподнята, значительно увеличивая глазную впадину. Рисунокъ ушей одинъ и тотъ же; мочки ихъ не прикрыты мраморной серьгой, но пробурваны для укрѣпленія отдѣльно сдѣланныхъ серегъ. На головѣ нѣтъ діадемы, но только узкія, мало приподымающіяся повязки: у статуи № 678 изъ бусъ, у № 679 изъ ряда маленькихъ бронзовыхъ цвѣтковъ, отъ которыхъ сохранились только углубленія для укрѣпленія ихъ. Волосы у обѣихъ статуй надъ лбомъ искусственно расположены полукругомъ въ три ряда непрерывныхъ волнистыхъ прядей, а за повязкою падаютъ назадъ рядами крупныхъ волнистыхъ лентъ; подъ затылкомъ у статуи № 679 масса волосъ перехвачена повязкою, что встрѣчается только на статуѣ сфинкса Акропольскаго музея <sup>3)</sup>, а у статуи № 678 волосы внутри повязки переданы въ видѣ нитокъ бусъ, идущихъ отъ лба къ затылку; изъ-за уха отъ этой массы отдѣляется на каждое плечо по три локона, причѣмъ эти локоны падаютъ не на грудь, какъ у остальныхъ статуй корь, а между грудью и плечами; пряди эти пробраны тремя углубленными волнистыми линіями.

Между собою эти статуи отличаются прежде всего одеждою. На статуѣ № 679 одежда та же, что и на статуѣ № 593, только недостаетъ гиматія, да лишнимъ является нижній хитонъ, мелкія складки котораго характеризованы волнистыми линіями; на статуѣ № 678 одежда представляетъ упрощенную форму іонійской одежды всѣхъ остальныхъ статуй:

<sup>1)</sup> Τα ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν, 70—73.

<sup>2)</sup> Altgriechische Marmorplastik. Ath. Mitt. XVII (1892), 66.

<sup>3)</sup> Εφ. ἀρχ. 1883, πιν. 12 Β.

наверху гиматій такъ плотно прилегаетъ къ тѣлу, что о существованіи его можно догадываться только по тесьмѣ, сдерживающей эту одежду на шеѣ. Въ этомъ различіи одежды многіе находятъ главное основаніе для опредѣленія времени исполненія этихъ статуй. Форма ксоана и древнѣйшая форма одежды статуи № 679 побуждаютъ видѣть въ ней болѣе раннее произведеніе; но этому опредѣленію противорѣчитъ техническое совершенство этой статуи сравнительно со статуей № 678, болѣе выразительность и болѣе тонкая моделировка лица ея. Одежда можетъ, мнѣ кажется, представлять переживаніе древнихъ формъ; это будетъ особенно понятно, если видѣть въ этой статуѣ, равно какъ и въ статуѣ № 593, изображенія жрицы Аѳины, на что, можетъ быть, указываетъ вѣнокъ въ опущенной правой рукѣ (въ статуѣ № 679 онъ былъ исполненъ изъ бронзы и объ его существованіи говоритъ только отверстие въ сжатомъ кулакѣ правой руки), отличающій эту статую отъ остальныхъ стоящихъ женскихъ статуй. Древнѣйшая форма одежды легко могла быть удержана жрицами въ качествѣ официальной. Новѣйшая форма одежды статуи № 678 нисколько не противорѣчитъ нашему предположенію о ея старшинствѣ, особенно если принять во вниманіе достоинство исполненія той и другой одежды: неумѣніе въ передачѣ ея въ статуѣ № 678 и совершенство въ статуѣ № 679. Едва ли также болѣе выразительность въ лицѣ статуи № 679 можетъ объясняться только лучшей сохранностью окраски ея. Болѣе древняя общая форма ксоана можетъ объясняться преднамѣренностью, а не незнаніемъ другого типа, какъ это совершенно вѣрно отмѣчаетъ Софулисъ <sup>1)</sup>, а потому ни мало не можетъ служить показателемъ большей древности статуи № 679 сравнительно со статуей № 678. Не видимъ мы въ послѣдней статуѣ № 678 и болѣе проникновенія элементами направленія делосской статуи Ники, какъ думаетъ Шнейдеръ.

Установленіе хронологическаго отношенія разсматриваемыхъ нами статуй весьма интересно и важно для разрѣшенія вопроса о происхожденіи ихъ, такъ какъ мнѣ представляется, что при этомъ условіи можно установить преемственную связь между статуями, нами разсматриваемыми, и статуей Аполлона изъ Каливій. Сходство разсматриваемыхъ статуй со статуей Аполлона изъ Каливій по постановкѣ головы, формѣ лица и особенно формѣ и моделировкѣ глазъ, а у статуи № 678 и по манерѣ трактовки волосъ на верху головы обнаруживаетъ родственность этихъ статуй, а отсутствіе какихъ-либо слѣдовъ прие-

<sup>1)</sup> Τα ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν, 73.

мовъ поросовой техники въ очень древней статуѣ Аполлона лишаетъ насъ возможности ставить эту статую въ связь съ поросовыми аттическими скульптурами и возможности допустить мысль о самостоятельномъ возникновеніи этой статуи въ аттической школѣ первой половины VI вѣка, выработавшейся на поросовой скульптурѣ. Мало говоритъ противъ этого и указываемая Шнейдеромъ и Леша близость въ нѣкоторыхъ чертахъ лица женскихъ статуй №№ 678 и 679 съ аттическими поросовыми произведеніями, такъ какъ нѣсколько разъ была отмѣчена археологами общность древнѣйшихъ скульптурныхъ типовъ и приемовъ исполненія между Кикладами и Аттикой въ противоположность произведеніямъ восточныхъ острововъ Эгейскаго моря и мало-азійскаго побережья <sup>1)</sup>. Въ противоположность принятому большинствомъ мнѣнію объ аттическомъ происхожденіи разсматриваемыхъ нами акропольскихъ статуй, мы склонны считать ихъ возникшими въ той же школѣ, къ которой отнесли статую Аполлона изъ Каливій, древнѣйшей мраморной школѣ, работавшей въ Аттикѣ, по эпиграфическимъ даннымъ, еще въ началѣ VI вѣка, а именно въ школѣ паросской. При этомъ нашемъ убѣжденіи для насъ особенно интересно было мнѣніе Фуртвенглера, выдающаго работу паросской школы въ скульптурахъ сифнійской сокровищницы въ Дельфахъ, гдѣ встрѣчается совершенно такая же женская фигура, какая представляется намъ въ статуѣ № 679. Нѣтъ ничего удивительнаго и въ томъ, что на паросской школѣ, точно такъ же, какъ на аттической, во второй половинѣ VI вѣка сказывается вліяніе направленія статуи Ники, и, можетъ быть, тамъ это вліяніе связалось ранѣе, чѣмъ въ Аттикѣ. Во всякомъ случаѣ, разсматриваемыя нами теперь акропольскія статуи должно относить къ первымъ десятилѣтіямъ второй половины VI вѣка <sup>2)</sup>.

Къ послѣднимъ годамъ VI столѣтія должны мы относить головы Акропольскаго музея № 661 (0,125 м.) (рис. 86) и № 669 (рис. 87). Онѣ имѣютъ много общихъ чертъ (высокій лобъ, расположеніе волосъ на головѣ, а у № 669 и на вискахъ, поднятыя брови и форма губъ у головы № 661) съ головами статуй хіосскаго направленія; но овалъ лица ихъ и особенно форма глазъ совершенно иная. Овалъ лица шире и короче, и это стремленіе къ укороченію овала мы должны счи-

<sup>1)</sup> Brunn, Ueber den tektonischen Stil. Sitzungsberichte der bayer. Akad. 1884, 535 и Winter, Ath. Mitt. XIII (1888), 129.

<sup>2)</sup> Найденная на Паросѣ Михаэлисомъ и изданная Лёви (Arch.-epigr. Mitt. aus Oesterr. XI, 159, Taf. VI, 2) женская статуя типа коръ, позднѣйшая, чѣмъ акропольскія, представляетъ уже полное повтореніе обычнаго типа, о стилѣ же ея контурный рисунокъ. данный Лёви, судить не позволяетъ.

татъ существенною чертою аттическаго искусства, въ этомъ стремленіи выработавшаго головы фидіевыхъ произведеній. Форма глазъ крайне индивидуальна и едва-ли имѣетъ себѣ параллельную, хотя можетъ, мнѣ кажется, вытекать изъ формы глазъ у статуи Антенора и особенно акропольской статуи № 669 (рис. 71). Я склоненъ считать эти головы за произведенія аттическихъ скульпторовъ, вышедшихъ изъ хіосской школы; онѣ почти одновременны.

Оканчивая этими головами частный обзоръ женскихъ статуй, найденныхъ въ Атикѣ, мы не можемъ не обратить вниманія на бѣдность типовъ ихъ. Женская фигура въ скульптурныхъ произведеніяхъ



Рис 86. Женская голова. Акроп. муз. № 661.

этого періода является намъ только въ двухъ типахъ: стоящей и сидящей. Особенно многочисленны статуи перваго типа, причемъ всѣ онѣ имѣютъ одинаковую позу и только незначительно различающійся костюмъ. Это обстоятельство, конечно, должно находить себѣ объясненіе въ складѣ жизни греческихъ женщинъ, являвшихся публично только въ торжественные дни народныхъ празднествъ богинь-покровительницъ города, въ величественныхъ процессіяхъ Панаѳиней въ праздничной одеждѣ, въ торжественно величавыхъ движеніяхъ и позахъ.

Наиболѣе важный моментъ ихъ участія въ этихъ торжествахъ и увѣковѣченъ въ ихъ статуяхъ,—моментъ принесенія даровъ богинѣ: величаво спокойно стоятъ онѣ предъ богиней съ даромъ въ протянутой правой рукѣ. Другъ отъ друга отличаются эти изображенія мелочами въ костюмѣ и особенно въ прическѣ; отличаются, конечно, и чертами лица, но хотѣлъ-ли этими чертами художникъ передать опредѣленную личность, дать въ статуѣ, исполненной для постановки на Акрополѣ, портретъ женщины, посвятившей свое изображеніе богинѣ, это вопросъ, который предстоитъ намъ разрѣшить.

Первое впечатлѣніе необыкновенной близости, чуть-что не тождественности этихъ статуй и ихъ головъ, при болѣе внимательномъ изученіи ихъ исчезаетъ и мы не находимъ ни одной статуи, которая пред-

ставляла бы точное повтореніе другой: каждая представляет свои индивидуальныя черты, нѣкоторыя даже теряютъ обычное архаическому искусству, улыбающееся выраженіе. Объяснить это только работою различныхъ мастеровъ, изъ которыхъ каждый вносилъ въ свое произведеніе что-нибудь свое, нельзя; необходимо допустить и различіе оригиналовъ, съ которыхъ эти произведенія исполнены: мы уже не разъ говорили, что скульпторы Атики этого періода были реалисты, передававшіе то, что они видѣли въ природѣ, настолько совершенно, насколько позволяло имъ ихъ художественное развитіе, все же еще связанное нѣкоторою условностью; мы видѣли, что даже и въ идеальныхъ образахъ (Тифона) они не были въ состояніи освободиться отъ этой реальности, индивидуальности чертъ лица и создать типичный образъ. То же самое проявляется и въ этихъ женскихъ статуяхъ. Въ этой индивидуальности лицъ статуй корь нѣкоторыя склонны видѣть сознательное портретное сходство, соотвѣтственно первичному пониманію портретности, другіе — случайное явленіе, не имѣющее ничего общаго съ сознательнымъ стремленіемъ къ портретности.



Рис. 87. Женская голова. Акроп. муз. № 669.

Винтеръ <sup>1)</sup> признаетъ, что эти статуи не удовлетворяютъ тѣмъ требованіямъ, которыя мы предъявляемъ къ портретамъ въ настоящее время; мы требуемъ отъ портретиста не только точной передачи чертъ лица, но и сущности характера изображаемаго лица, требуемъ отъ художника не только глаза, но и мысли, способной подмѣтить въ передачѣ не случайное, моментальное выраженіе лица, но присущее ему, вообще, наиболѣе характерное; конечно, въ статуямъ

<sup>1)</sup> Ueber die griechische Porträtkunst, Berlin, 1894, 1.



корь эта мѣрка неприложима: скульпторъ той эпохи еще не былъ мыслителемъ, а только наблюдателемъ, и къ его произведеніямъ нельзя прилагать современной мѣрки, но вѣдь она неприложима и къ художникамъ-портретистамъ новаго времени въ болѣе ранніе періоды развитія новаго искусства; итальянскіе портретисты XIV вѣка точно также не удовлетворяютъ требованіямъ, предъявляемымъ нами къ портретнымъ изображеніямъ, и, тѣмъ не менѣе, мы признаемъ въ ихъ произведеніяхъ портреты. Названный ученый думаетъ, что время тиранніи, къ которому относится большинство этихъ статуй, время индивидуализма, было наиболѣе благоприятно для созданія индивидуальнаго направленія въ искусствѣ. Всѣ статуи корь, по его мнѣнію, портретныя изображенія посвятившихъ ихъ. Иначе смотрятъ на нихъ Коллинзонъ <sup>1)</sup> и Леша <sup>2)</sup>. Они не отвергаютъ индивидуальности чертъ въ лицахъ этихъ статуй, но эту индивидуальность объясняютъ реалистическимъ направленіемъ тогдашняго искусства въ Атикѣ, стремленіемъ къ изученію и передачѣ природы, и думаютъ, что художникъ того времени не владѣлъ еще настолько средствами передачи и сознательностью примѣненія ихъ, чтобы создавать портреты. Произведенія скульптора VI вѣка, по ихъ мнѣнію, не имѣютъ еще ничего идеальнаго, типичнаго, они реальны, но въ то же время они ничуть не передаютъ опредѣленнаго индивидуума во всей совокупности присущихъ ему чертъ. Коллинзонъ и Леша убѣждены, что художникъ VI вѣка вполнѣ удовлетворялся тѣмъ, что его произведеніе вѣрно природѣ вообще, не воспроизводя всѣхъ чертъ, присущихъ въ частности какому-либо опредѣленному лицу, и что, если въ нѣкоторыхъ ихъ произведеніяхъ мы видимъ портреты, то это скорѣе наше впечатлѣніе, чѣмъ намѣреніе самого художника; они отвергаютъ, чтобы головы Рапрін, сабуровская и Якобсена были портреты, а тѣмъ менѣе еще склонны принимать за портреты статуи корь.

Намъ вѣжется, что Коллинзонъ и Леша слишкомъ принижаютъ скульпторовъ VI вѣка, отрицая въ нихъ способность къ сознательному пользованію техническими средствами. Правда, они были еще связаны условностями школы, но, тѣмъ не менѣе, они умѣли передать и характерныя черты оригинала, и, весьма возможно, въ тѣхъ случаяхъ, когда болѣе богатые обращались къ болѣе талантливымъ художникамъ, эти послѣдніе умѣли уже найти средства къ передачѣ даннаго оригинала. Мы никакъ не можемъ признать, напр., въ статуѣ коры Авропольскаго музея № 674 случайнымъ полное соотвѣтствіе между чертами

<sup>1)</sup> *Revue des deux mondes*, 18<sup>o</sup>0, 2, 858—859.

<sup>2)</sup> *Bull. de corr. hell.* XIV (1890), 128—129.

лица, выраженіемъ и формами тѣла; для этого гармоничнаго сочетанія необходима была уже нѣкоторая работа мысли, а присутствіе ея даетъ возможность допустить, что это сочетаніе найдено было не абстрактно, а въ природѣ, въ опредѣленной личности, и такимъ образомъ эта статуя должна была являться портретомъ этой личности. Чѣмъ талантливѣе былъ художникъ, чѣмъ выше стоялъ онъ по своему развитію, тѣмъ ближе къ оригиналу долженъ былъ быть и портретъ. Эта общая мысль подтверждается и сравненіемъ статуи Антенора, напр., съ позднѣйшими статуями: условность все болѣе исчезаетъ, черты лица дѣлаются все болѣе индивидуальными и сочетаніе этихъ индивидуальныхъ чертъ менѣе случайно, болѣе гармонично, болѣе характерно для портретной характеристики. Правда, видѣть въ статуяхъ корь портреты можетъ препятствовать еще и то значеніе, которое греки, повидимому, придавали постановкѣ портретныхъ статуй въ священной округѣ, какъ на это можетъ указывать то обстоятельство, что право поставить портретную статую въ священной округѣ Зевса въ Олимпіи предоставлялось въ видѣ особенной чести только тѣмъ побѣдителямъ на олимпійскихъ играхъ, которые одержали побѣду трижды; но, можетъ быть, то различіе, которое дѣлаетъ Павсаній <sup>1)</sup> между статуями Олимпіи и статуями Акрополя, и даетъ возможность видѣть въ статуяхъ Акрополя портреты. Статуи въ Олимпіи Павсаній обозначаетъ словомъ ἀνδριάντες, акропольскія—ἀναθήματα. Не желалъ-ли этимъ Павсаній обозначить, что статуи Олимпіи имѣли значеніе какъ бы историческаго документа, служившаго для прославленія лица изображеннаго, статуи же акропольскія имѣли назначеніе служить только посвященіемъ, принесеннымъ въ на- поминаніе благодарности божеству, и историческаго значенія не имѣли, а тщеславіе посвятившаго легко могло побуждать въ этомъ посвященіи изображать самого себя?

Въ настоящее время никто уже не смотритъ на древнѣйшія архаическія произведенія греческаго искусства, какъ на типичныя изображенія: искусство начинается съ дѣтскаго, правда, иногда условнаго воспроизведенія индивидуальной природы, но никакъ не типичнаго, какъ думали прежде относительно греческаго искусства, видя въ воинѣ стелы Аристіона типичный образъ, на томъ основаніи, что искусство иначе будто бы изобразить умершаго не могло, а отчасти и потому, что въ VI вѣкѣ только гиганты духа являлись индивидуумами. Тщательное изученіе архаической скульптуры Греціи приводитъ насъ

---

<sup>1)</sup> Рап. V, 21, 1.

къ сознанию неправильности этой мысли и къ убѣжденію, что и греческое искусство въ этомъ отношеніи шло тѣмъ же путемъ, какъ и всякое другое, отъ индивидуума къ типу. Прежде всего личность ступевывается за обществомъ въ дорійскихъ странахъ; тамъ, соотвѣтственно этому, и въ искусствѣ ранѣе появляется типичность образовъ; отъ индивидуальности искусство тамъ переходитъ къ типичнымъ, отвлеченнымъ образамъ, но все же остается въ области реального міра. Въ Атикѣ, одаренной большею свободою, пареніемъ мысли, эта черта пелопоннескаго искусства помогла аттическому перейти отъ индивидуализаціи къ созданію идеальныхъ образовъ не далѣе, какъ чрезъ поколѣніе послѣ того, какъ Атика близко познакомилась съ пелопоннескими произведеніями и даже прошла въ нѣкоторыхъ своихъ представителяхъ эту школу. Безъ воздѣйствія іонійскаго искусства и вліянія пелопоннескаго едва ли мыслимы были бы женскіе образы Фидія.

## ГЛАВА ПЯТАЯ.

### Мраморныя статуи животныхъ.

Картина развитія статуарной скульптуры въ Атикѣ была бы далеко неполна, если бы мы не остановились на статуяхъ животныхъ, и особенно лошадей.

О той роли, какую играла лошадь въ Атикѣ, ясно свидѣлствуютъ сказанія этой страны, въ которыхъ Посидонъ, соперничающій съ Аѳиной изъ-за первенства культа, ударомъ трезубца вызываетъ изъ скалы коня, Аѳина научаетъ Эрехою впрягать коня въ колесницу. Софокль убѣжденъ, что на его родинѣ впервые была приручена лошадь <sup>1)</sup>. Всѣ эти сказанія должны были сложиться не позже VII вѣка, когда знать умѣла уже пользоваться лошадьми настолько, что Солонъ, въ своемъ законодательствѣ только освящавшій уже вошедшее въ жизнь, нашелъ возможнымъ создать особый классъ всадниковъ. Яснымъ показателемъ значенія лошади въ аттической жизни съ ранняго времени является и составъ панаѳинейскихъ празднествъ, въ которыхъ раньше всего появляются конскія состязанія <sup>2)</sup> и только при Писистратѣ, стремившемся къ демократизаціи аѳинскаго государства, присоединяются къ

<sup>1)</sup> Oed. Col. 712—715.

<sup>2)</sup> Martin, Les cavaliers athéniens, Paris, 1886, 226.

нимъ гимнастическія и музыкальныя состязанія; однако, любовь къ лошадямъ, вѣроятно, еще усилилась при томъ же Писистратѣ и при его сыновьяхъ. Среди блестящей молодежи, составлявшей дворъ тиранна, умѣнье хорошо объѣздить верховую лошадь, красиво сидѣть на ней составляло своего рода щегольство, и юноши, особенно въ этомъ отличившіеся, дѣлались столь же популярными, какъ въ наше время дѣятели сцены, и ихъ изображеніями украшались расписныя вазы <sup>1)</sup>, на которыхъ часто рядомъ съ изображеніемъ стоитъ и имя изображеннаго, иногда, какъ думаетъ Студничка <sup>2)</sup>, даже историческаго лица.

Весьма естественно, что изображенія лошади, при этой роли ея въ аттической жизни, очень рано должны были занять видное мѣсто на древнѣйшихъ памятникахъ аттическаго искусства, стелахъ и вазахъ, и отличаться вѣрностью передачи. По наблюденію Коллиньона <sup>3)</sup>, съ раннихъ поръ лошадь являлась любимымъ предметомъ изображенія на вазахъ; но только въ Атикѣ, когда аттическая живопись на вазахъ вполнѣ освобождается отъ вліянія коринтской, изображенія лошади дѣлаются свободными отъ условности, деревянности исполненія, ясно свидѣтельствуя о близкомъ знакомствѣ художника съ изображаемымъ предметомъ. Такой фактъ онъ отмѣчаетъ уже на вазѣ Исхила, исполненной Эпиктетомъ, гдѣ опредѣленно переданъ характеръ животнаго. Евфроній въ своихъ изображеніяхъ лошади вѣрно передаетъ не только общій типъ ея, но характеризуетъ уже и ея породу. На болѣе раннихъ его произведеніяхъ <sup>4)</sup> мы видимъ лошадь съ широкою шеей, полнымъ крупомъ, небольшою головою и жирнымъ вообще тѣломъ, между тѣмъ какъ на позднѣйшихъ лошади сухи, мускулисты и неграціозны, ихъ головы будто даже преувеличенно вытянуты и въ этомъ отношеніи приближаются къ лошадямъ пареонскаго фриза и позднихъ аттическихъ вазъ <sup>5)</sup>. Это измѣненіе типа лошади въ изображеніяхъ Евфронія, этого виртуоза рисунка, Коллиньонъ считаетъ не случайнымъ, а вполнѣ совпадающимъ съ фактомъ измѣненія породы лошади въ Атикѣ въ концѣ VI вѣка. Винтеръ склоненъ это измѣненіе сопоставить съ появленіемъ въ Атикѣ ессалийской конницы <sup>6)</sup>, о чемъ говорятъ Геродотъ <sup>7)</sup> и Аристотель <sup>8)</sup>.

<sup>1)</sup> Klein, Euphronios<sup>2</sup>, 98.

<sup>2)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 160.

<sup>3)</sup> Cavalier athénien et scènes de la vie guerrière. Mon. grecs, № 14—16, 8.

<sup>4)</sup> Arch. Zeit. 1885, Taf. XI.

<sup>5)</sup> Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, CCCXXIX, CCCXXX. Ср. Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 35, Fig. 14.

<sup>6)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VIII (1893), 148<sup>12</sup>.

<sup>7)</sup> Herodot. V, 63.

<sup>8)</sup> Ἀθηναίων πολιτεία, 19.

Мартенъ предполагаетъ, что заключеніе союза съ Фессаліей, результатомъ котораго было появленіе фессалійской конницы на помощь Гиппію, можно относить ко времени тиранніи Писистрата, и указаніе на это видитъ въ имени одного изъ сыновей этого тиранна, Фессала<sup>1)</sup>. Во всякомъ случаѣ, какъ показываютъ намъ вазы Евфронія, измѣненіе типа лошади въ Атикѣ произошло на границѣ VI и V вѣковъ, такъ какъ значительную часть дѣятельности этого мастера мы должны отнести ко времени до 480 года, какъ показалъ намъ недавно найденный на Акрополѣ въ до-персидскомъ слоѣ обломокъ его вазы, обнаруживающій въ художникѣ уже очень опытнаго мастера. Гартвигъ склоненъ думать, что начало дѣятельности Евфронія надо отнести къ 500 году<sup>2)</sup>.

Наблюденія Коллинсона вполне подтверждаются и памятниками скульптуры. На Акрополѣ въ до-персидскомъ слоѣ найдено много фрагментовъ статуй лошадей, изъ которыхъ четыре принадлежали высокому рельефу съ четверкою<sup>3)</sup> и пять представляли верховыхъ лошадей, въ большинствѣ съ всадниками на нихъ и только въ одномъ случаѣ безъ него. Кромѣ того, давно извѣстна надгробная конная статуя того же времени, найденная въ Вари. Эти незначительные фрагменты представляютъ, однако, цѣнный матеріалъ для исторіи скульптуры въ Атикѣ до греко-персидскихъ войнъ, такъ какъ принадлежатъ различнымъ моментамъ развитія одного статуарнаго типа, какъ это прекрасно показалъ Винтеръ, посвятившій изслѣдованію акропольскихъ статуй статью „Archaische Reiterbilder von der Akropolis“<sup>4)</sup>. Давъ описаніе этихъ фрагментовъ, онъ расположилъ ихъ въ хронологическомъ порядкѣ и старался опредѣлить приблизительную дату каждой на основаніи сравненія со статуями корь. Мы не считали себя въ правѣ, въ интересахъ полноты нашего изслѣдованія, умолчать объ этихъ статуяхъ, но, послѣ работы Винтера, останавливаемся только на болѣе выдающихся изъ нихъ, причемъ, конечно, намъ придется широко пользоваться работой названнаго ученаго.

Совершенно вѣрно древнѣйшими изъ указанныхъ статуй лошадей Винтеръ считаетъ фрагменты лошадей четверки. Эти фрагменты предста-

<sup>1)</sup> Martin, Les cavaliers athéniens, 108.

<sup>2)</sup> Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rothfigurigen Stiles, Stuttgart-Berlin, 1893, 4.

<sup>3)</sup> Мы позволяемъ себѣ въ этой главѣ, посвященной статуарной скульптурѣ, говорить объ этихъ фрагментахъ въ виду того, что, по формѣ своей, они болѣе приближаются къ статуарнымъ произведеніямъ, чѣмъ къ низкимъ рельефамъ, сохранившимся до насъ въ Атикѣ отъ времени до греко-персидскихъ войнъ.

<sup>4)</sup> Jarb. d. k. d. arch. Inst. VIII (1893), 135—156.

влиютъ намъ только переднія части лошадей, сильно выступавшія изъ фона рельефа, въ которомъ низкимъ рельефомъ исполнена была колесница и заднія ноги животныхъ. Очевидно, композиція была та же, что на одной изъ селинунтскихъ метопъ <sup>1)</sup>. Лошади были сгруппированы попарно; этому соответствовало и расположеніе ихъ гривъ: у двухъ она лежала на правой сторонѣ, у другихъ—на лѣвой; точно также и самыя головы были обращены у двухъ въ одну, у двухъ другихъ—въ другую сторону.

Отъ этой композиціи до насъ дошли фрагменты всѣхъ четырехъ головъ съ частью шеи, причеиъ одной головѣ недостаетъ передней части морды, у другой эта же часть и глаза сильно пострадали; кромѣ того, сохранились фрагменты и переднихъ частей двухъ изъ этихъ лошадей; въ одномъ изъ этихъ фрагментовъ удалось найти и голову, обломъ шеи которой совсѣмъ совпалъ съ обломомъ шеи на туловищѣ, такъ что теперь недостаетъ только куска гривы. Всѣ эти фрагменты укрѣплены на стѣнѣ Акропольскаго музея, въ проходѣ изъ залы



Рис. 88. Фрагментъ высокаго рельефа. Акроп. муз. № 575.

терракоттъ въ залу Мосхофора, подъ №№ 575 — 580. Изображенія двухъ изъ нихъ №№ 575 (рис. 88) и 578 (рис. 89) даны Винтеромъ въ рисунокѣ карандашомъ (Fig. 1 и 4); мы повторяемъ ихъ здѣсь съ фотографій, нами снятыхъ, какъ въ виду интереса памятника, такъ и въ виду того еще, что рисунокъ головы лошади, какъ можно убѣдиться по

<sup>1)</sup> Вгунн-Вгускманн, 287.

нашей фотографіи, у Винтера не совсѣмъ точенъ. По расчету Винтера, высота фигуръ этихъ лошадей должна была быть 0,75 м.

Такую композицію четверки, видимой спереди, мы находимъ уже на аттической черно-фигурной вазѣ съ именемъ Нивосоена <sup>1)</sup>, а близкую форму головъ лошадей на черно-фигурной же вазѣ съ именемъ Неарха <sup>2)</sup>. Точно также, какъ въ акропольскихъ скульптурныхъ фрагментахъ, на этихъ вазахъ лошади имѣютъ узкія головы, широкія шеи; гривы лежатъ у нихъ на бокахъ шеи. Близки къ разсматриваемымъ скульптурамъ голо-



Рис. 89. Фрагментъ высокаго рельефа. Акроп. муз. № 578.

вы лошадей на вазѣ Неарха и по деталямъ, особенно въ формовкѣ глазъ съ вытянутыми углами, круглымъ глазнымъ яблокомъ, зрачкомъ, обозначеннымъ концентрическимъ же кругомъ и даже линіей, опускающейся отъ внутренняго угла у задней лошади рисунка на вазѣ Неарха и обозначающей разрѣзъ слезницы. Довольно близко, какъ тамъ, такъ и здѣсь, передана и моделировка головы съ губами, обозначенными

двойной линіей. Все это въ рисунокѣ вазы передано болѣе архаично, что, однако, нисколько не мѣшаетъ считать памятники современными, такъ какъ роспись вазъ, какъ ремесленное искусство, легко могла отставать въ своемъ развитіи отъ скульптуры. Неархъ, какъ мы знаемъ изъ надписи на базѣ статуи Антенора, былъ старшимъ современникомъ послѣдняго и, судя по начертанію буквъ на его вазѣ, жилъ въ началѣ второй половины VI столѣтія. Съ этой датой совершенно совпадаетъ и показаніе аналогій разсматриваемыхъ скульптуръ съ другими, близ-

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. 1885, Taf. XVI.

<sup>2)</sup> Bendorff, Griechische und sicilische Vasenbilder, Taf. XIII.

кими имъ по стилю. Манера передачи гривы въ приподнятой массѣ, поверхность которой покрыта углубленными точками, опредѣленно вызываетъ въ нашемъ представленіи аттическіе памятники вообще и сабуровскую голову въ частности. Характерную черту древне-аттическихъ памятниковъ составляютъ и врѣзанныя линіи, которыми въ головахъ разсматриваемыхъ нами лошадей обозначены ремни уздечки. Ту же самую форму глазъ, не только въ общемъ, но и въ деталяхъ, ту же манеру передачи губъ и ноздрей находимъ мы у тельца статуи Мосхофора, къ которому разсматриваемыя нами головы приближаются и по характеру моделировки, причемъ, однако, моделированы болѣе правдиво и детально, чѣмъ голова тельца,—фактъ, въ виду котораго мы склонны считать эти произведенія принадлежащими художникамъ одной школы—аттической, но не вполне одновременными. Къ тому же заключенію приводитъ насъ изученіе моделировки груди фрагментовъ №№ 575 и 576. Совершенно справедливо Винтеръ характеризуетъ эту моделировку какъ бы нарисованною, а не скульптурно переданною, и эта черта, какъ мы видѣли, опять-таки является отличительною чертою древне-аттическихъ произведеній и тѣмъ болѣе сглаживается, чѣмъ позже то время, къ которому относится памятникъ. Въ моделировкѣ груди лошадей болѣе, если можно такъ выразиться, скульптурности, чѣмъ на статуѣ Мосхофора; она ближе къ моделировкѣ статуи всадника № 590 (рис. 18), и это обстоятельство заставляетъ насъ считать фрагменты лошадей четверки исполненными на два, три десятилѣтія позднѣе Мосхофора, однако, самобытнымъ аттическимъ художникомъ, что, можетъ быть, подтверждается и матеріаломъ этихъ скульптуръ, гиметтскимъ мраморомъ. По стилю разсматриваемыя скульптуры кажутся старше коры Антенора, но онѣ декоративнаго характера, и поэтому исполнены, вѣроятно, второстепеннымъ скульпторомъ, оставшимъ въ своемъ развитіи, а если это такъ, то въ дѣйствительности онѣ могутъ быть и современны статуѣ Антенора, и относиться, слѣдовательно, къ 30—20 годамъ VI в. Въ это время храмъ писистратовъ могъ быть начатъ; скульптуры метопа, какъ имѣющія второстепенное назначеніе, могли быть поручены второстепеннымъ скульпторамъ, оставшимъ отъ исполнителей фронтона въ своемъ искусствѣ, подобно тому, какъ это наблюдается въ скульптурахъ Паренона.

Словомъ, мы не видимъ достаточныхъ причинъ отвергать возможность принадлежности этихъ скульптуръ метопамъ писистратова храма и считаемъ сомнительнымъ, чтобы эти декоративныя скульптуры, ушедшія впередъ сравнительно со статуей Мосхофора, были ей современны и



принадлежали къ первой половинѣ VI вѣка. Несомнѣнно также, что эти скульптуры являются характернымъ представителемъ чисто аттического искусства.

Какъ показываютъ остатки синей, нынѣ зеленой, краски на гривѣ, скульптуры эти были окрашены, а возжи были исполнены, вѣроятно, изъ бронзы, какъ о томъ свидѣтельствуетъ отверстие во рту лошадей.

Слѣдующій интересный моментъ въ исторіи развитія этого типа представляетъ статуя всадника въ варварскомъ костюмѣ (Акроп. муз. № 606, рис. 90). Студничѣ<sup>1)</sup> удалось изъ 25 фрагментовъ сложить незначительную часть этой статуи такъ, что получилась передняя часть ея съ ногами всадника и съ туловищемъ его ниже пояса: недостаетъ передней части морды лошади и почти всѣхъ ногъ; нѣтъ и туловища лошади подъ всадникомъ. По сохранившимся фрагментамъ можно видѣть, что статуя была исполнена не изъ одного блока и части ея были придѣланы тѣмъ же способомъ, который мы видѣли на коракъ. Сохранились на этой статуѣ значительные слѣды окраски. Вся фигура всадника была прикрыта одеждою: короткимъ хитонемъ и узкими, плотно облегающими тѣло штанами (*ἀναξυρίδες*), какія носили варвары; на ногахъ надѣты башмаки. Вся эта одежда была богато раскрашена: весь хитонъ чешуеобразнымъ рисункомъ, чередующихся свѣтло-краснаго, свѣтло—и темно-зеленаго цвѣтовъ; по краю его шель диагонально поставленный меандръ зеленаго, прежде синяго цвѣта, а по краю меандра шла красная узкая полоса. Штаны сплошь покрыты сильно вытянутыми ромбами свѣтло-краснаго, свѣтло-и темно-зеленаго цвѣтовъ. Башмаки краснаго цвѣта. Грива лошади сверху темно-зеленаго, прежде синяго цвѣта, въ углубленіяхъ краснаго. Въ глазахъ узкій внутренній край вѣкъ красный, глазное яблоко очерчено черной линіей, радужная оболочка красная, а зрачекъ теперь бѣлый. Вся фигура лошади оставлена безъ окраски. Металлическія пуговицы на башмакахъ показываютъ, что металлъ, вѣроятно, игралъ нѣкоторую роль въ украшеніи этой статуи, что подтверждается и сквознымъ отверстиемъ на верху шеи недалеко отъ ушей: очевидно, тамъ былъ укрѣпленъ бронзовый ремень уздечки. На лбу лошади видны металлическіе штифтики, которые служили для укрѣпленія изъ металла исполненной челки, каковую мы видимъ на нѣкоторыхъ лошадяхъ краснофигурныхъ вазъ строгаго стиля.

Большой интересъ представляетъ эта фрагментарная статуя по

<sup>1)</sup> Ein Denkmal des Sieges bei Marathon. J a h r b. d. k. d. a r c h. I n s t. VI (1891), 239.

своимъ скульптурнымъ формамъ, въ которыхъ она ушла далеко впередъ сравнительно съ только-что рассмотрѣнными нами фрагментами лошадей четверки. Для того, чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно посмотреть на правдивую, детальную моделировку лба лошади и на форму и моделировку глаза. По формѣ своей глазъ имѣетъ много общаго съ глазами львиной головы симы писистратова храма <sup>1)</sup> и еще болѣе приближается къ глазу Аѳины съ фронтона того же храма. Мы видимъ здѣсь опредѣленно обозначеннымъ слезный мѣшечекъ; дуга верхняго вѣка очень сильно выгнута. Моделировка груди значительно правдивѣе, хотя въ ней незамѣтно различія въ сторонахъ, несмотря на то, что лѣвая нога выступаетъ впередъ, что не могло не отразиться на мускулахъ груди; при соединеніи груди и ногъ намѣчены уже складки, хотя складки эти слишкомъ правильны. Грива лошади подрѣзана и поэтому стоитъ; она передана вѣзанными волнистыми линиями, по правильности рисунка напоминающими рельефъ Акропольскаго музея съ сидящимъ съ кавоаромъ на мизинцѣ лѣвой руки мужемъ, № 1344 (см. рис. ниже), и въ болѣе мягкой формѣ повторяющимся въ складкахъ хитона на статуяхъ Акропольскаго музея сидящей Аѳины № 625 (рис. 48) и коры № 671 (рис. 77). Къ статуѣ сидящей Аѳины разсматриваемая статуя приближается и по моделировкѣ ногъ всадника только въ общихъ чертахъ, безъ ясной обрисовки коленной чашечки и берцовой кости, что мы замѣчаемъ въ статуяхъ хіосскихъ коры и въ эгинскихъ скульптурахъ. Эта послѣдняя черта рѣшительно говоритъ противъ мысли Студнички объ эгинскомъ происхожденіи этой статуи. Характернѣйшею чертою эгинскихъ произведеній является подробная, почти до сухости, передача костяка. Такую общую моделировку въ существенныхъ только чертахъ мы должны признать чисто аттическимъ приемомъ, который исчезаетъ временно подъ влияніемъ островнаго, хіосскаго и эгинскаго, искусства.



Рис. 90. Статуя всадника въ варварской одеждѣ. Акроп. муз. № 606.

<sup>1)</sup> Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 168.

Записки Имп. Р. Археолог. Общ. т. VIII, вып. 3 и 4.

Эта манера моделировки, типъ лошади, совпадающій съ типомъ раннихъ вазъ Евфронія, близость формы глазъ къ глазамъ Аѳины съ фронтона писистратова храма, наконецъ, сравненіе съ другими, найденными на Акрополѣ, статуями лошадей,—все это заставляетъ насъ относить разсматриваемую статую ко времени не позже конца VI вѣка и отказаться отъ объясненія смысла этой статуи, предложеннаго Студничкою.

Костюмъ акропольскаго всадника № 606 — тотъ, въ которомъ изображаетъ обыкновенно греческое искусство персовъ, амазонокъ, скивовъ. Когда эта статуя была найдена, она была принята за изображеніе амазонки; Студничка же <sup>1)</sup> стремилась доказать, что это изображеніе перса, совершенно соотвѣтствующее тому представленію его, какое даетъ намъ Геродотъ (VII, 61), и что поставлена эта статуя на Акрополѣ въ память мараонской побѣды, подобно тому, какъ статуя Мардонія стояла въ Спартѣ (Paus. III, 11,3). Подтверженіе этой мысли Студничка видѣлъ въ рисункѣ тарелки въ Ashmolean-museum въ Оксфордѣ съ изображеніемъ всадника въ той же самой одеждѣ, какую мы видимъ на акропольской статуѣ, причемъ на тарелкѣ этой стояла надпись *Μιλτιάδης χαλός*. Это изображеніе названный ученый считалъ за повтореніе акропольской статуи и молодость лица изображеннаго тутъ перса объяснялъ тѣмъ, что статуя акропольская изображала предводителя персовъ въ Мараонской битвѣ, племянника Дарія, Артаферна. Въ своей гипотезѣ Студничка идетъ далѣе и склоненъ акропольскую статую считать частью цѣлой группы, составленной изъ рядомъ помѣщенныхъ статуй дѣятелей одного событія безъ ближайшаго мотивированія ихъ отношеній; такія группы, какъ показалъ Зауеръ <sup>2)</sup>, были обычны въ греческомъ архаическомъ искусствѣ. Противъ возможности такой датировки тарелки и, слѣдовательно, отношенія ея къ статуѣ акропольской, въ томъ же году, когда появилась статья Студнички, выступилъ Джонсъ <sup>3)</sup>, доказавшій, что, по стилю своего рисунка, Асмолианская тарелка никакъ не можетъ быть поставлена позже конца VI вѣка, и поэтому никакъ не можетъ прославлять Мильтіада, какъ побѣдителя при Мараонѣ. Это изображеніе не перса, думаетъ Джонсъ, а амазонки. Датировка тарелки, какъ нельзя больше подходитъ къ датѣ, установленной Винтеромъ для акропольской статуи, а имя Мильтіада на ней наводитъ на мысль о значеніи изображенія какъ рисунка вазы, такъ и акропольской статуи.

<sup>1)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VI (1891), 245...

<sup>2)</sup> Die Anfänge der statuarischen Gruppe, Leipzig, 1887, 16...

<sup>3)</sup> Journ. of hell. stud. 1891, 379.

Статуи, стояція на Акрополѣ, въ округѣ храма богини-покровительницы города, представляютъ посвященія этой богинѣ въ благодарность за ея помощь, въ напоминаніе службы ей, и это назначеніе ихъ должно было быть какъ-нибудь выражено въ самой статуѣ. Мы видѣли, что казначей-писцы ея храма посвящали ей свои изображенія вслѣдъ за окончаніемъ своей службы, приноситель жертвы въ увѣковѣченіе воспоминанія о ней ставилъ свое изображеніе съ тельцомъ на плечахъ, ееть, въ благодарность за свой переходъ въ классъ всадниковъ, свое изображеніе съ конемъ <sup>1)</sup>, женщины, участвовавшія въ праздничной процессіи изображали себя въ праздничной одеждѣ съ рукой, протянутою впередъ какъ бы съ жертвою, побѣдитель въ ристаніи воздвигалъ колесницу, запряженную четверкою. Словомъ, всегда въ статуѣ мотивировался поводъ ея постановки, и всѣ статуи Акрополя являлись посвященіями, вызванными чѣмъ-либо. Винтеру представляется вполне возможнымъ помѣщеніе среди такихъ посвященій и статуи аеинянина въ варварскомъ костюмѣ въ благодарность за благополучный исходъ для него участія въ походахъ противъ этихъ варваровъ, костюмъ которыхъ носилъ онъ во время этихъ походовъ, во время жизни среди варваровъ <sup>2)</sup>. Еще Мильтіадъ старшій съ аеинскими колонистами утвердился въ Херсонесѣ еравійскомъ. Его ближайшимъ преемникомъ во власти былъ его племянникъ Стесагоръ, которому наследовалъ сынъ Кимона, Мильтіадъ младшій, будущій побѣдитель при Марафонѣ. Это было еще до убіенія Гиппарха, т.-е. ранѣе 514 года. Правленіе Мильтіада, продолжавшееся до 493 года, полно стычками съ сосѣдями варварами, осложненіями, вызванными походомъ Дарія на скивовъ. Событія этой колоніи интересовали аеинскую молодежь: нѣкоторые изъ нея могли даже участвовать въ жизни этой колоніи, желая приобрѣсти себѣ славу въ войнѣ со скивами, колпакъ которыхъ явился, повидимому, моднымъ среди нихъ головнымъ уборомъ, какъ можно видѣть по изображеніямъ на вазахъ и на пареонскомъ фризѣ, а въ самой колоніи, очень можетъ быть, былъ въ употребленіи среди грековъ и весь костюмъ, не только ради удобства его въ климатическомъ отношеніи, но и ради цѣлей политическихъ, которыя побуждали стремиться къ ассимиляціи. Молодой участникъ этой жизни возвратился въ родной городъ и, въ благодарность за возвращеніе, посвятилъ Аеинѣ свое изображеніе. Чѣмъ могъ онъ лучше обо-

<sup>1)</sup> Aristot. *Ἀθηναίων πολιτεία*, VII, 6. Pollux. VIII, 130.

<sup>2)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VIII (1893), 155.

значить мотивъ своего посвященія, какъ не костюмомъ, который носилъ во время походовъ.

Такъ объясняетъ Винтеръ значеніе разсматриваемой нами статуи, и его объясненіе представляется намъ вполне правдоподобнымъ, развѣ стиль памятника не позволяетъ намъ видѣть въ ней статую перса изъ группы, поставленной въ память побѣды при Марафонѣ. Это объясненіе примѣнимо и къ рисунку вазы, такъ какъ имя Мильтіада, предводителя въ этихъ походахъ на скиѳовъ, должно было быть популярно въ Аѳинахъ уже въ то время, когда исполнена эта тарелка.



Рис. 91. Статуя всадника. Акроп. муз. № 700.

Новый типъ лошади, типъ позднихъ аттическихъ вазъ и Парѳенона, представляютъ намъ акропольскія статуи №№ 697 и 700, изъ которыхъ послѣднюю надо ставить ранѣе первой по меньшей жизненности; статуи эти, по манерѣ трактовки, стоятъ на той же ступени, что и предыдущая, но отличаются болѣе детальной моделировкой.

Статуя № 700<sup>1)</sup> (рис. 91), исполненная изъ пентелійскаго мрамора<sup>2)</sup>, представляетъ ббльшую сохранность, чѣмъ какая-либо другая изъ акро-

<sup>1)</sup> Упоминается она въ Ath. Mitt. XII (1887), 107<sup>1</sup>; Gaz. arch. 18<sup>o</sup>8. 38; Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VI (1891), 242<sup>13</sup>. Изображенія ея: Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, 358, fig. 180 и Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VIII (1893), 142 и 143.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 75, № 84.

польскихъ статуѣ лошадей. Самой лошади недостаетъ только ногъ, передней части морды и хвоста; отъ всадника остались ноги [правая безъ ступни], лѣвая рука и нижняя часть туловища спереди. На лѣвой ногѣ всадника видимъ мы сандалію, ремни которой исполнены только краской; лѣвая рука его, лежащая на бедрѣ, судя по сквозному отверстию въ ней, держала поводъ. Туловище лошади вытянуто и подобрано, крупъ мускулистый, нежирный, шея неширока, голова узка и, если судить по сохранившейся части, должна была быть длинна. Моделировка тѣла правдива, хотя складки на шеѣ и у угловъ губъ довольно сухи. Грива передана въ болѣе живыхъ изгибахъ ея волосъ. Ноги всадника, по детальности моделировки, приближаются къ скульптурамъ эгинскимъ, но такую же моделировку костяка видимъ мы и на акропольской статуѣ коры № 672; въ послѣдней и жилы выступаютъ такъ же, какъ у всадника. При всей внимательности моделировки мы не видимъ въ этой статуѣ соотвѣтствія моделировки мотиву постановки лошади; послѣдняя еще не высказывается въ движеніи мускуловъ.

Этотъ послѣдній шагъ впередъ былъ сдѣланъ еще до греко-персидскихъ войнъ художникомъ, исполнившимъ статую № 697 <sup>1)</sup> (рис. 92) изъ паросскаго мрамора <sup>2)</sup>. Отъ статуи этой дошла до насъ только передняя часть, но и ея совершенно достаточно, чтобы составить понятіе о томъ, какой значительный шагъ впередъ представляетъ она сравнительно даже съ только-что рассмотрѣнною нами. Лошадь стоитъ плотно на лѣвой ногѣ, правая облегчена; голова откинута назадъ, вправо, и этому движенію слѣдуютъ мускулы на груди. Ничего подобнаго въ предыдущихъ статуяхъ мы не видѣли: не смотря на то, что лошадь выступаетъ лѣвой ногой впередъ, въ нихъ грудные мускулы оставались въ томъ же положеніи, какъ если бы лошадь стояла совершенно спокойно на обѣихъ переднихъ ногахъ. Это движеніе мускуловъ въ статуѣ № 697 передано правдиво съ полнымъ пониманіемъ мускулатуры и ея видоизмѣненій въ движеніи. Кромѣ того, въ формовкѣ и постановкѣ глазъ также наблюдается шагъ впередъ въ смыслѣ правдивости, естественности.

Представить себѣ эту статую одиночною невозможно, и сряду же, по нахожденіи ея, высказана была увѣренность, что она представляла только часть сложной композиціи и что ее надо соединить въ одну группу съ предыдущею статуей, въ одномъ мѣстѣ съ которою она

<sup>1)</sup> Упоминается она въ Ath. Mitt. XII (1887), 107<sup>1</sup>, 144. Изображенія ея: Collignon, Hist. de la sculpt. gr., 359, fig. 181 и Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VIII (1893), 144 и 145.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marm. studien, 73, № 48.

найдена и къ которой подходит по размѣрамъ <sup>1)</sup>. Предполагали, что ее надо представлять какъ лошадь, ведомую въ поводу всадникомъ статуи № 700, какъ часто это мы видимъ на рисункахъ вазъ и въ рельефахъ. Противъ возможности такой группировки, думаетъ Студничка <sup>2)</sup>, говорятъ различіе матеріала, манеры моделировки и степени пониманія природы въ этихъ статуяхъ. Едва-ли это различіе можно объяснять участіемъ въ созданіи группы двухъ мастеровъ: во всякомъ случаѣ они исполнили бы всю группу изъ одинаковаго матеріала. Студничка предлагаетъ другой проектъ композиціи группы, часть которой составляла



Рис. 92. Статуя лошади. Акроп. муз. № 697.

статуя № 697, а именно онъ предполагаетъ, что всадникъ стоялъ предъ лошадью и съ какою-то цѣлью протянулъ руки къ ея мордѣ. Онъ нашелъ подходящій къ такой группѣ плинтъ, на которомъ остались ступни ногъ и правое приподнятое копыто. Размѣры этого плинта, думаетъ Студничка, подходятъ къ нашей статуѣ. Эту композицію Студничка находитъ единственно возможной. Онъ не только относитъ къ разсматриваемой нами статуѣ плинтъ съ человѣческими ступнями, но находитъ и голову въ фигурѣ всадника, именно ту голову, которую нѣкогда Фуртвенглеръ соединялъ съ акропольской статуей мальчика № 699, теперь стоящую подъ № 699. Она напоминаетъ головы пареенонскихъ метопъ, точно такъ же, какъ и самая группа находитъ свое повтореніе въ одной изъ

группъ западной стороны фриза Пареенона. Студничка не скрываетъ, что мраморъ плинта другіе археологи считаютъ болѣе мелко-зернистымъ, чѣмъ мраморъ самой статуи, но если это и такъ, во всякомъ случаѣ этотъ плинтъ указываетъ возможность примѣненія принимаемой имъ композиціи. Въ скульптурной передачѣ верхняго вѣка въ этой статуѣ лошади онъ видитъ аналогію съ женской статуей, посвященной Еввидикомъ. Въ этихъ статуяхъ представляются намъ опредѣленнѣе прототипы фидіевыхъ рельефныхъ скульптуръ Пареенона: голову свѣи-

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 107<sup>1</sup>, 144.

<sup>2)</sup> Wochenschrift für class. Philol. 1887, 966.

диковой коры узнаемъ мы въ головѣ Пейѳо на восточномъ фризѣ Парѳенона и композицію послѣдней конной группы Акропольскаго музея находимъ мы на западномъ фризѣ. Такія произведенія могли быть исполнены только въ самомъ концѣ разсматриваемаго нами періода, когда дѣйствовали уже непосредственные предшественники и, можетъ быть, учителя величайшаго скульптора не только Атики, но и всей Греціи.

Произведенія высокаго искусства, какими, конечно, являлись скульптуры Акрополя, должны были вліять на полу-ремесленные произведенія другихъ мѣстностей Атики и менѣе выдающихся мастеровъ. Типъ лошади надгробнаго памятника, найденнаго въ Вари <sup>1)</sup>, не позволяетъ отнести этотъ памятникъ ко времени ранѣе 500 года, хотя исполненіе его далеко ниже разсмотрѣнныхъ нами конныхъ статуй. Исполнена эта статуя всадника изъ плохого гиметтскаго мрамора, который отъ времени далъ трещины, проходящія вдоль всей фигуры лошади. Пострадала эта статуя очень сильно: осталось только туловище лошади безъ ногъ и головы; отъ фигуры всадника сохранились только ноги, да и онѣ сильно обломаны, хотя позволяютъ все же составить нѣкоторое понятіе о передачѣ костяка, указывающей опять-таки на позднее время исполненія статуи. Посадка всадника совершенно не соотвѣтствуетъ постановкѣ фигуры лошади и должна получить объясненіе, мнѣ кажется, въ воспроизведеніи мотива, принятаго въ изображеніяхъ всадниковъ на стѣлахъ: въ скульптурѣ нетрудно было повторить мотивъ посадки всадника, но весьма затруднительно, чтобы не сказать невозможно, передать быстрое движеніе лошади. Работа небрежна и, очевидно, была расчитана на полихромію, такъ какъ иначе трудно объяснить совершенное отсутствіе скульптурнаго отдѣленія короткаго хитона отъ спины лошади. Въ фигурѣ лошади мы видимъ вѣрную передачу мускулатуры, особенно въ заднихъ ногахъ. Однако, и при этомъ небрежномъ исполненіи статуи полу-ремесленникомъ мы видимъ въ ней пониманіе природы изображаемаго сюжета, ясно показывающее, насколько этотъ сюжетъ былъ привыченъ современному художнику.

Кромѣ изображеній лошадей и тельца на плечахъ Мосхофора среди мраморныхъ статуарныхъ произведеній въ Атикѣ разсматриваемаго нами времени мы находимъ только одно изображеніе изъ реальнаго міра животныхъ, а именно статую собаки. Эта недурно сохранившаяся [ей недостаетъ передней части морды, ушей, нижнихъ

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. IV (1879), 303, Taf. III.



частей лапъ и хвоста] статуя Акропольскаго музея № 143, изъ крупно-зернистаго островнаго мрамора<sup>1)</sup>, вѣрно передаетъ фигуру охотничьей собаки, немного присѣвшей на лапы при видѣ добычи. Сухая, угловатая моделировка этой статуи, не лишенная, однако, истиннаго пониманія природы животнаго, формы глаза съ радужною оболочкой, очерченной вѣзанной линіей, напоминающія статуи тельца Мосхофора и лошадей съ метопъ, въ дальнѣйшемъ, впрочемъ, развитіи того же стила, ясно указываютъ въ исполнительѣ этой статуи аттика конца VI вѣка.

Не богаче мраморная скульптура въ Атикѣ этого времени и типами фантастическихъ животныхъ. До настоящаго времени встрѣти-



Рис. 93. Всадникъ на гиппалектріонѣ. Акроп. муз. № 597.

лись мы только съ двумя такими типами, гиппалектріона и сфинкса, хотя найденныя на Акрополѣ бронзовыя произведенія изъ той же эпохи указываютъ намъ, что Атикѣ были извѣстны тогда и другіе типы этого характера, — грифъ и кентавръ, создавшіеся не безъ вліянія востока.

Небольшая мраморная статуэтка Акропольскаго музея № 597 (рис. 93), исполненная изъ островнаго мрамора<sup>2)</sup>, представляетъ изображеніе всадника, сидящаго на фантастическомъ животномъ, — полу-лошади, полу-грифѣ. Во время опустошенія Акрополя персами, эта статуя сильно

<sup>1)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 73, № 51.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 74, № 41, Fig. 4. Изображеніе передаетъ эту группу въ томъ видѣ, какъ она была найдена, безъ туловища.

пострадала. Въ фигурѣ всадника недостаетъ головы съ шейей, рукъ отъ самыхъ плечъ и ступней ногъ; туловище отъ пояса было тоже отломано, но нашлось среди обломковъ и въ настоящее время водворено на свое мѣсто. Въ фигурѣ животнаго нѣтъ головы и большей части шеи лошади; обломаны и переднія лошадиныя ноги, приподнятыя на воздухъ. Въ задней, пѣтушьей половинѣ животнаго недостаетъ концовъ крыльевъ и хвоста, а также и нижней части ногъ, имѣющихъ въ верхней своей части опредѣленную птичью форму.

Общій видъ этого фантастическаго животнаго какъ нельзя больше подходитъ къ образу гиппалектріона <sup>1)</sup>, упоминаемаго Эсхиломъ <sup>2)</sup> и Аристофаномъ <sup>3)</sup>; невѣрно понимаютъ его древніе лексикографы (Фотій и Гесихій), какъ большаго пѣтуха, и схолий къ 232 стиху „Эанта“ Софокла, какъ большой лошади. Это невѣрное пониманіе находитъ себѣ объясненіе, съ одной стороны, въ малой распространенности этого художественнаго типа во времена александрійскихъ ученыхъ <sup>4)</sup>, съ другой — въ полномъ отсутствіи мифа, связаннаго съ этимъ типомъ. Этотъ типъ созданъ не въ мифѣ, а въ изобразительномъ искусствѣ, какъ объ этомъ свидѣлствуютъ слова Эсхила въ аристофановыхъ „Лягушкахъ“ <sup>5)</sup>: на обвиненіе въ измышленіи этого фантастическаго животнаго, Эсхиль объясняетъ, что изображенія этого животнаго встрѣчаются на мидійскихъ коврахъ и карабельныхъ значкахъ. Этотъ фантастическій образъ, конечно, произошелъ не безъ возбуждающаго вліянія на греческую фантазію восточныхъ образовъ <sup>6)</sup>, хотя едва-ли могъ быть заимствованъ съ персидскихъ ремесленныхъ произведеній, какъ думаетъ Аристофанъ. Типъ этотъ примѣняется въ Греціи еще въ тѣ времена, когда едва-ли мы можемъ допустить вліяніе на греческое искусство персидскихъ образцовъ. Мы находимъ его весьма нерѣдко въ рисункахъ черно-фигурныхъ вазъ Эпиктета <sup>7)</sup>, Пивосоена <sup>8)</sup> и Ксенокла <sup>9)</sup>, работавшихъ во второй половинѣ VI вѣка, къ которому,

<sup>1)</sup> Roscher, Lexicon, 2662...

<sup>2)</sup> Trag. graec. fragm. 134 Nauck.

<sup>3)</sup> Aves, 800; Pax, 1177; Ranae, 932, 937.

<sup>4)</sup> Gammagini, Annali, 1874, 238, упоминалъ о подобномъ животномъ, но съ человѣческой головою, на позднеемъ карниолѣ, найденномъ въ Atezzo.

<sup>5)</sup> Aristoph. Ranae 933, 938.

<sup>6)</sup> Соединеніе лошадиного туловища съ головою грифа находимъ мы на ассирійскомъ (?) цилиндрѣ, изданномъ Lajard'омъ, Culte de Mytra.

<sup>7)</sup> Klein, Die griech. Vasen mit Meistersignaturen, 105, № 16 (Arch. Zeit. 1851, 302, въ коллекціи Castle Ashby близъ Нортгемптона).

<sup>8)</sup> ibidem 57, №№ 14 (Campana VIII, 55) и 15 (Campana VIII, 65).

<sup>9)</sup> ibidem 80, № 10 (Gerhard, Trinkschalen und Gefassen, Taf. I, 5—6). въ Берлинѣ № 1770.

по стилю, должно отнести и черно-фигурныя вазы съ изображеніемъ гиппалектриона, какъ изданную Гейдеманномъ <sup>1)</sup>, такъ и описанную Яномъ <sup>2)</sup>. Къ этому же времени должны мы отнести, по стилю, и нашу статую, по моделировкѣ своей стоящую между фигурами лошадей метопы и статуей всадника въ варварской одеждѣ: графическое обозначеніе средней линіи груди, складки при соединеніи ногъ съ грудью и трактовка гривы тѣ же, что у статуи всадника Акропольскаго музея № 590 <sup>3)</sup>. Широкая шея лошади указываетъ на то же время. Не противорѣчитъ этой датировкѣ, ранѣе 510 года, и моделировка ногъ всадника.

Конечно, не въ миѳѣ, а въ искусствѣ сложился въ Греціи и типъ сфинкса <sup>4)</sup>, изображеніе котораго часто встрѣчаемъ мы въ статуарной скульптурѣ Аттики до греко-персидскихъ войнъ. Пришелъ этотъ типъ въ Грецію съ востока очень рано, и сказаніе объ Эдипѣ, представляющее въ этомъ образѣ чудовище, уничтожавшее всякаго, не отгадывавшаго предложенной имъ загадки, воспользовалось уже готовою формою. Во всякомъ изображеніи сфинкса видѣть какое-либо отношеніе къ этому миѳу нѣтъ никакой возможности; напрасно было бы искать этого отношенія и въ статуяхъ, найденныхъ въ Атикѣ. Въ этихъ статуяхъ, судя по тому, что всѣ онѣ обработаны тщательно только съ одной стороны, надо видѣть, кажется, чисто декоративныя произведенія, а изображенія на вазахъ часто показываютъ намъ такія статуи стоящими на столбахъ, по всей вѣроятности, служащихъ для украшенія гробницъ. Встрѣчаются эти изображенія и на углахъ саркофаговъ, правда, позднихъ, но, вѣроятно, повторяющихъ уже установившійся въ искусствѣ типъ. Въ мраморныхъ статуяхъ, найденныхъ въ Атикѣ, сфинксъ представляется намъ всегда въ одномъ опредѣленномъ типѣ: онъ имѣетъ львиное туловище, человѣческую, женскую голову и стилизованныя, чисто восточныя, крылья съ закрученными кверху концами. Онъ сидитъ на заднихъ ногахъ и смотритъ, въ большинствѣ случаевъ, не прямо предъ собою, а сильно повернувъ голову въ сторону зрителя, къ которому сидитъ бокомъ. Такая постановка опять-таки представляетъ указаніе на декоративное назначеніе этихъ статуй.

Въ статуяхъ этого типа особенный интересъ для насъ представляютъ тѣ, которыя сохранили свои головы, такъ какъ эти части ихъ даютъ намъ возможность сопоставить ихъ съ другими современными имъ

<sup>1)</sup> Beschreibung der Vasensammlung Königs Ludwig in München, 125, № 86.

<sup>2)</sup> Griech. Vasenbilder, Taf. VIII, 4.

<sup>3)</sup> См. рис. 18.

<sup>4)</sup> Milchhöfer, Sphinx. Ath. Mitt. IV (1879), 44...

памятниками скульптуры и, благодаря этому, освѣтитъ исторію развитія аттической скульптуры въ разсматриваемый нами періодъ. Вместе съ этимъ, но уже второстепенное значеніе имѣютъ для насъ и самыя фигуры животныхъ, дающихъ возможность судить о приемахъ трагиковъ. Такихъ статуй намъ извѣстно четыре: спатская, пирейская и двѣ акропольскія; древнѣйшею изъ нихъ надо считать первую.

Статуя сфинкса, найденная близъ Спаты (рис. 94) и въ настоящее время хранящаяся въ Национальномъ музеѣ Аѳинъ подь № 28 <sup>1)</sup>, исполнена изъ нижняго блага пентелійскаго мрамора <sup>2)</sup>. Она сохранилась

очень недурно, такъ какъ ей недостаетъ только ногъ, части хвоста и концовъ крыльевъ; на лицѣ пострадалъ кончикъ носа. Существеннѣйшій интересъ ея заключается въ головѣ, представляющей совершенно опредѣленно древнѣйшій аттической типъ, охарактеризованный нами въ третьей главѣ. Мы видимъ въ этой головѣ квадратную форму лица, съ узкимъ, сильно выступающимъ подбородкомъ, длинный массивный носъ, горизонтально расположенные, продолговатые, широко открытые глаза, съ одинаково выгнутыми вѣками и сухо прорѣзанный ротъ съ



Рис. 94. Статуя сфинкса изъ Спаты. Аѳинскій Нан. муз. № 28.

приподнятыми углами. Глазное яблоко незначительно выпукло, и вѣки обозначены въ рѣзкомъ, невысокомъ подъемѣ. Въ верхнемъ вѣкѣ обозначена складка врѣзанной линіей, идущей очень близко параллельно краю. Отъ лба отдѣляется глазъ желобкомъ, а плоско выгнутыя брови обозначены рѣзкой, врѣзанной линіей, какъ мы встрѣтили это на головѣ „синей бороды“. Губы одинаковой ширины во всю длину и въ углахъ оканчиваются въ неглубокой складкѣ. Высоко поставленныя уши

<sup>1)</sup> Καββαδίας, Γλυπτὰ τοῦ ἔθνικοῦ μουσείου. Κατάλογος περιγραφικός, I, 70; Milchhofer, Sphinx. Ath. Mitt. IV (1879), Taf. 5; Mitchell, A history of ancient sculpture, 215; Friedrichs-Wolters, Gipsabgüsse, № 103.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 81, № 150.

продолговаты, съ длинной мочкою. Всѣ эти черты очень характерны для древне-аттическихъ произведеній, группирующихся около статуи Мосхофора. Въ этой же группѣ памятниковъ мы находимъ и манеру трактовки волосъ нашей статуи въ формѣ нитокъ бусъ въ локонахъ, падающихъ на плечи; правда, въ статуѣ сфинкса квадратички бусъ менѣе выпуклы и какъ бы приближаются къ формѣ передачи этихъ локоновъ въ статуѣ Антенора, являясь ея прототипомъ. Манеру трактовки волосъ надъ лбомъ въ видѣ гоффрированной массы, расчесанной пробормомъ, находимъ мы на луврской головѣ залы Кларака (рис. 29) и женскихъ акропольскихъ головахъ №№ 654 (рис. 74) и 617 (рис. 75). Съ древне-аттическими мраморными и даже поросовыми произведеніями сближаетъ спатскую статую сфинкса и широкое примѣненіе вѣзанной линіи, которою отдѣляются и перья крыльевъ, и характеризуется жемчужное ожерелье на шеѣ. Правда, такую линію встрѣчаемъ мы очень часто и въ кипрскихъ произведеніяхъ, съ которыми Мильхгёферъ сопоставляетъ рассматриваемую статую и по типу лица, но это можетъ объясняться одинаковою мягкостью матеріала, примѣнявшагося для скульптуры въ обѣихъ мѣстностяхъ: эта манера у аттиковъ развила въ періодъ поросовой техники и изъ нея перенесена въ мраморъ. Въ связь съ поросовыми скульптурами нашу статую ставитъ и манера отдѣленія крыльевъ отъ спины въ формѣ выкружки и перьевъ на груди въ рѣзкомъ подъемѣ общей поверхности ихъ надъ шейю. Наконецъ, сближаетъ съ древне-аттическими произведеніями нашу статую и орнаментъ головной повязки въ формѣ лотосовыхъ розетокъ.

Въ моделировкѣ лица мы не видимъ уже ни той плоскостности, которая такъ характерна для лица Мосхофора, ни тѣхъ рѣзкихъ складокъ, которыя у Мосхофора отдѣляютъ щеки отъ носа и губъ; въ немъ больше моделировки, и эти черты заставляютъ насъ поставить спатскую статую нѣсколькими десятилѣтіями позже Мосхофора, но, во всякомъ случаѣ, не позже первыхъ десятилѣтій второй половины VI вѣка.

На этой статуѣ сохранились слѣды полихроміи. Перья были красного и синяго цвѣта, волосы—коричневаго.

Приблизительно къ тому же времени и неоспоримо къ той же школѣ, къ тому же направленію должны мы относить статую сфинкса, найденную въ Пирей въ 1886 году (рис. 95) и въ настоящее время стоящую въ Национальномъ музеѣ Афинъ подъ № 76 <sup>1)</sup>). Исполнена она

<sup>1)</sup> Καββαδίας, Πλατίν., 104, № 76.

изъ паросскаго мрамора. Сохранились отъ нея тѣ же части, что и отъ предыдущей, но лицо, въ сожалѣнію, пострадало гораздо сильнѣе, такъ какъ въ немъ погибъ носъ и сильно обиты губы и глаза. Круглая форма лица этой статуи находитъ аналогію въ луврской головѣ заль Кларака (рис. 29), съ которой сближаетъ ее и форма глазъ, съ почти прямымъ нижнимъ и сильно выгнутымъ верхнимъ вѣками. Проще, чѣмъ въ предыдущей, передано верхнее вѣко; нѣтъ складки его, а переходъ отъ лба къ глазу обозначенъ гладкимъ желобкомъ, какъ въ только-что нами упомянутой луврской головѣ. Болѣе округлены въ этой статуѣ бусы локоновъ, падающихъ на плечи, и вмѣсто высокой повязки на головѣ плоская лента. Церья крыльевъ, какъ и въ предыдущей статуѣ, переданы вѣзаными линіями и окрашены въ синій и красный цвѣтъ. На повязкѣ меандръ.



Рис. 95. Статуя сфинкса изъ Пирея. Афинскій Нац. муз. № 76.

Назначеніе этихъ статуй сфинкса было указано Мильхгёферомъ въ его статьѣ „Sphinx“. Для спатской статуи несомнѣнно, что она украшала надгробный памятникъ; это, кромѣ аналогичныхъ изображеній на вазахъ, подтверждается тѣмъ, что эта статуя была найдена въ мѣстности, отбуда были добыты плиты, служившія, неоспоримо, украшеніемъ могилъ. Мѣсто нахождения пирейской статуи не исключаетъ возможности такого назначенія и для нея. Такія статуи стояли, вѣроятно, на столбахъ, украшавшихъ курганы, чѣмъ Мильхгёферъ объясняетъ отсутствіе обработки верхней части головы этихъ статуй внутри повязки. Совершенно невозможно принять такое назначеніе для статуй, найденныхъ въ Акрополѣ, такъ какъ тамъ не было открыто при раскопкахъ ни одной могилы изъ классической эпохи, да и представить себѣ таковую въ этой священной округѣ невозможно; тѣмъ не менѣе, несомнѣнно декоративное назначеніе этихъ статуй.

Акропольскія статуи <sup>1)</sup> (рис. 96 и 97), при сопоставленіи ихъ съ двумя предыдущими, въ стилѣ своемъ представляютъ нѣчто новое. Отличаются эти статуи отъ предыдущихъ и типомъ лица, и манерою характеристики перьевъ на крыльяхъ и груди, и моделировкой туловищъ животныхъ; эти новые элементы едва-ли можно считать за проявленія дальнѣйшаго самостоятельнаго развитія аттическаго искусства безъ всякаго чуждаго вліянія. Во всемъ этомъ онѣ обнаруживаютъ значительный шагъ впередъ въ одномъ и томъ же направленіи, но, тѣмъ не менѣе, между акропольскими статуями въ отношеніи проявленія этихъ новыхъ элементовъ наблюдается и значительная разница: въ статуѣ



Рис. 96. Статуя сфинкса. Акроп. муз. № 630.

№ 630 (рис. 96) больше элементовъ, присущихъ древне-аттическимъ произведеніямъ, чѣмъ въ статуѣ № 632 (рис. 97). Это различіе было отмѣчено и Политисомъ, давшимъ анализъ разсматриваемыхъ нами статуй въ статьѣ: *Δύο σφίγγες ἐκ τῆς Ἀκροπόλεως* <sup>2)</sup>.

Акропольская статуя № 630 (0,553 м. вышины), представляющая намъ сфинкса въ томъ же положеніи, что и всѣ остальные аттическія статуи его, но съ головою, смотрящею прямо впередъ, далеко не такъ хорошо сохранилась, какъ предыдущія статуи. Она составлена изъ четырехъ кусковъ, и все же ей недостаетъ обѣихъ переднихъ ногъ, — лѣвой отъ груди, правой немного ниже, — нижней части заднихъ ногъ, части волосъ на лѣвой сторонѣ головы и шеѣ, отбиты верхняя часть носа, подбородокъ и небольшіе куски на обоихъ глазахъ. Голова ея и лицо по своей формѣ приближаются къ древне-аттическимъ произведеніямъ: линія темени выгнута сравнительно плоско, и форма лица приближается скорѣе къ четырехугольнику, чѣмъ къ правильному овалу; площадь щеки круто преломляется у скуль. Волосы на головѣ переданы въ выпуклыхъ квадратикахъ, какъ въ древне-аттическихъ поросовыхъ и мраморныхъ произведеніяхъ. На затылкѣ волосы сдерживаются широкой лентой, изъ-подъ которой спадаютъ на

<sup>1)</sup> *Ε φ. ἀρχ.* 1883, 43—44, № 23, 24.

<sup>2)</sup> *Ε φ. ἀρχ.* 1883, 237—244, πίν. 12. А=статуя Акропольскаго музея № 632 и В=статуя № 630.

спину и на плечи спереди въ отдѣльныхъ локонахъ, имѣющихъ форму небрежно обработанныхъ продолговатыхъ бусъ. Такую форму трактовки волосъ въ локонахъ мы можемъ отмѣтить въ цѣломъ рядѣ островныхъ произведеній. Высоко поставленное ухо продолговато и въ манерѣ моделировки верхней части раковины напоминаетъ крайне схематическую манеру трактовки уха въ аттической статуѣ Аполлона (Нац. муз. № 71, рис. 17). Лицо плоско и сильныя складки отдѣляютъ еще носъ и ротъ отъ щекъ. Массивный носъ длиненъ, и подбородокъ сильно выступаетъ. Линія бровей выгнута довольно сильно, и складка верхняго вѣка обозначена глубокой линіей, отдѣляющей верхній желобокъ отъ выгнутой поверхности верхняго вѣка. (Эту манеру передачи складки верхняго вѣка мы встрѣтили въ головѣ Тифона, но ея нѣтъ въ мраморныхъ древне-аттическихъ произведеніяхъ). Глаза поставлены косо и самая форма ихъ отличается отъ древне-аттической: верхнее вѣко выгнуто, пожалуй, такъ же, какъ въ луврской головѣ зала Кларака или головѣ пирейскаго сфинкса, но тамъ нѣтъ слезницы, сильно отмѣченной въ головѣ этого акропольскаго сфинкса. Глазное яблоко выпукло; такую форму глаза мы находимъ въ поросовой женской статуэткѣ Акропольскаго музея (рис. 14), мужской элевсинской головѣ (рис. 31) и у делосской статуи Ники. Ротъ, по своей постановкѣ, напоминаетъ ротъ Мосхофора, но губы моделированы нѣсколько иначе: онѣ толще въ срединѣ, ованчиваются же въ углахъ такъ же, какъ у Мосхофора и въ другихъ древне-аттическихъ статуяхъ, т.-е. сразу, не сливаясь.

Иную форму головы и лица представляетъ другая акропольская статуя сфинкса, № 632 (высота—0,476). Сильнѣе выгнута верхняя линія головы и форма лица болѣе овальна. Переходъ щекъ къ ушамъ мягче, послѣдовательнѣе въ головѣ этой статуи, вѣки болѣе мясисты, и отдѣленіе верхняго отъ лба болѣе естественно. Волосы трактованы такъ же, какъ въ предыдущей статуѣ, только въ локонахъ, падающихъ на спину; болѣе поверхностно переданы они въ локонахъ, падающихъ на плечи. Надъ лбомъ волосы идутъ полукругомъ въ непрерывныхъ, волнистыхъ прядяхъ, а внутри головной повязки они переданы только въ общей массѣ, въ видѣ волнъ, расходящихся отъ макушки головы, на которой былъ укрѣпленъ менискъ. Эти черты, отличающія голову этой статуи сфинкса отъ предыдущей, мы находимъ въ болѣе ясной формѣ въ привозныхъ іонійскихъ произведеніяхъ. Черты, напоминающія іонійскія произведенія имѣются уже и въ предыдущей статуѣ, хотя въ ней ихъ значительно менѣе, и, такимъ образомъ, въ обѣихъ этихъ головахъ мы должны признать одно и то же направленіе; но въ различные мо-



менты его развитія. Это тоже направленіе усвоенія аттическими скульпторами отдѣльныхъ чертъ іонійскихъ скульптуръ, къ какому мы отнесли фрагментъ эгинской женской головы Аѳинскаго Національнаго музея № 48 (рис. 76) и цѣлый рядъ другихъ памятниковъ, разобранныхъ нами въ третьей и четвертой главахъ. Это все произведенія аттическихъ художниковъ, знакомыхъ съ чуждыми, привозными произведеніями и вносящихъ въ общія аттическія формы отдѣльные элементы, частныя черты, заимствованныя изъ чуждыхъ произведеній. Конечно, больше этихъ чертъ у того изъ художниковъ, который болѣе былъ знакомъ съ этими чуждыми произведеніями, въ болѣе раннемъ возрастѣ подвергся вліянію этихъ послѣднихъ; но это большее знакомство не указываетъ на болѣе



Рис. 97. Статуя сфинкса. Акроп. муз. № 632.

позднее время дѣятельности одного художника сравнительно съ другимъ; исполнители этихъ статуй могутъ принадлежать одной мастерской, но быть различнаго возраста; старшій, болѣе близкій къ понятіямъ и приѣмамъ древнеаттическихъ скульпторовъ, естественно, меньше подвергся этому вліянію, чѣмъ молодой. Произведенія этого направленія надо

относить къ двадцатымъ годамъ VI столѣтія.

Отличаются акропольскія статуи сфинксовъ отъ другихъ еще и манерою передачи тѣла животнаго: въ статуѣ № 632 тѣло животнаго болѣе тонко и ребра на груди его обозначены рельефнѣе. Отличаются онѣ и манерою передачи деталей въ крыльяхъ и окраской; то и другое тщательнѣе, внимательнѣе передано въ статуѣ № 632.

Статуи эти, какъ мы говорили выше, не могутъ принадлежать къ украшеніямъ надгробій, гдѣ сфинксы помѣщались въ одиночку; онѣ имѣли какое-либо другое декоративное примѣненіе. Принадлежность ихъ одной мастерской, возможность современности ихъ допускаютъ ихъ соединеніе на одномъ памятникѣ въ видѣ храмовыхъ акротеріевъ. Подтверженіемъ этого предположенія являются и размѣры статуй. Статуя сфинкса, смотрялаго прямо предъ собою, должна была, конечно, украшать средней, верхней акротерій, и, въ виду этого, размѣры ея должны были

быть больше, а исполненіе могло быть поверхностиѣе, другая, съ углового акротерія, была ниже и потому могла имѣть меньшіе размѣры, но требовала болѣе тщательной, внимательной обработки. Храмомъ, къ украшенію котораго, по своимъ размѣрамъ, подходили акропольскія статуи, могъ быть храмъ Писистрата, оконченный, можетъ быть, уже при Гиппій.

Разсмотрѣнными нами статуями исчерпываются всѣ аттическія статуарныя произведенія даннаго періода времени изъ міра животныхъ и фантастическихъ существъ, и послѣ ознакомленія съ этими памятниками мы имѣемъ право сказать, что и въ этихъ статуяхъ наблюдаются тѣ же моменты развитія, что и въ современныхъ имъ чѣловѣческихъ мраморныхъ фигурахъ, но здѣсь мы не видимъ привозныхъ произведеній, а только аттическія, которыя видоизмѣняются подъ вліяніемъ привозныхъ.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ.

### Барельефы.

Въ предшествовавшихъ главахъ, посвященныхъ обзору статуарной мраморной скульптуры, мы останавливались также на рѣдкихъ, правда, фрагментахъ высокихъ рельефовъ, вполне раздѣляя взглядъ Кёппа <sup>1)</sup> на эту форму рельефа, какъ происшедшую изъ статуарной и, по принципамъ формообразованія, стоящую гораздо ближе къ ней, чѣмъ въ формѣ барельефа. Теперь для полноты картины развитія мраморной скульптуры въ Атикѣ до греко-персидскихъ войнъ намъ остается обратиться къ разсмотрѣнію памятниковъ этой послѣдней формы. Послѣднія находки и въ этой области принесли много новаго, проливая свѣтъ на неизвѣстныя до сихъ поръ моменты развитія этой формы, на ея происхожденіе и на тѣ вліянія, которымъ подверглась она въ разсматриваемый нами періодъ.

Нельзя не согласиться съ справедливымъ мнѣніемъ Конце <sup>2)</sup> о происхожденіи въ Греціи этой формы рельефа изъ живописи и о тѣсной связи и взаимодѣйствіи ихъ между собою: въ началѣ своего происхожденія барельефъ не былъ чѣмъ-либо обособленнымъ отъ живописи.

<sup>1)</sup> Коерр, Der Ursprung des Hochreliefs bei den Griechen. Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 118..

<sup>2)</sup> Ueber das Relief bei den Griechen. Sitzungsberichte d. k. Preuss. Akad. d. Wissensch. zu Berlin, 1882, 563.

а только отдѣльною формою проявленія ея; изображенія на немъ не подымались надъ фономъ, а отдѣлялись отъ него только углубленной линіей и для ясности ихъ рельефъ столько же нуждался въ краскахъ, сколько и живопись, на первыхъ шагахъ часто прибѣгавшая къ выцарапыванію контуровъ. Постепенно, шагъ за шагомъ изображенія на барельефахъ поднялись надъ фономъ путемъ углубленія послѣдняго, но навсегда въ греческой скульптурѣ, думаетъ Конце, сохранилась связь между живописью и рельефомъ. Онъ думаетъ даже, что, путемъ углубленія фона, барельефъ, подъ вліяніемъ помѣщенія статуарныхъ произведеній предъ фономъ, перешелъ въ высокій рельефъ; но этого мнѣнія его принять никакъ нельзя, такъ какъ исторія показываетъ намъ, что между временемъ происхожденія той и другой формы рельефа мы не можемъ отмѣтить того большаго промежутка, какой необходимъ для такого сложнаго процесса развитія; обѣ формы возникли одновременно и въ виду этого надо допустить, что не барельефъ, подъ вліяніемъ статуарной скульптуры, развился въ высокій рельефъ, а статуарная скульптура изъ себя дала эту новую форму путемъ прикрѣпленія статуи къ фону, предъ которымъ первоначально она стояла свободно.

Свою теорію происхожденія рельефа Конце иллюстрировалъ позднимъ, по времени исполненія, но примитивнымъ по формѣ, рельефомъ надгробія Главкія и Евбулы, найденнымъ въ Пирей и находящемся въ частномъ владѣніи, изображеніе котораго и далъ въ своемъ докладѣ. Послѣднія находки въ Атикѣ дали для иллюстраціи теоріи Конце памятникъ, болѣе близкій ко времени происхожденія этой формы и, во всякомъ случаѣ, древнѣйшій изъ найденныхъ до сихъ поръ въ Атикѣ. Это—надгробіе Аѣинскаго Національнаго музея № 41 <sup>1)</sup> (рис. 98).

Это вновь найденное въ 1887 году надгробіе было извѣстно еще въ началѣ прошлаго столѣтія, когда Фурмонъ (1729—1730) зарисовалъ переднюю сторону его съ помѣткою „στῆ βάρη in Attica“ <sup>2)</sup>, но затѣмъ оно было примѣнено для поддержки престола въ церкви св. Іоанна въ Ламбрикѣ, гдѣ и открылъ его Мильхгёферъ <sup>3)</sup>.

Допедшій до насъ фрагментъ этого надгробія, исполненный изъ гиметтскаго мрамора, представляетъ четырехугольный блокъ (0,735 м. вышины, 0,420 м. ширины внизу и 0,678 м. вверху, толщиною внизу 0,17 м., вверху—0,25 м.), украшенный плоскимъ рельефомъ съ трехъ

<sup>1)</sup> Καρζαδίας, Γλυπτά τοῦ ἑθνικοῦ μουσείου, 83, № 41. Изображенія рельефа съ трехъ сторонъ—Ath. Mitt. XII (1887), Taf. II, лучшее у Conze, Attische Grabreliefs, I, Taf. XI; съ передней только стороны у Brunn-Bruckmann'a, 66.

<sup>2)</sup> Conze, Att. Grabreliefs, I, 9, № 19.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 102.

сторонъ, съ четвертой же совершенно гладкій. Форма этого блока совершенно необычна для надгробій Аттики въ VI вѣкѣ, и Винтеръ, посвятившій этому памятнику свою статью *Grabmal von Lamprae* <sup>1)</sup>, выводитъ ее изъ Египта, гдѣ ту же форму отмѣчаетъ на цѣломъ рядѣ памятниковъ; въ этихъ же памятникахъ находятъ объясненіе и валики, украшающіе ребра передней стороны разсматриваемаго нами надгробія. Въ Египтѣ находятъ себѣ прототипъ (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, I, fig. 59) и общая форма всего надгробія, какъ реставрируетъ его Винтеръ,



Рис. 98. Надгробіе, найденное Мильхгёферомъ въ Ламбрикѣ. Аѳинскій Нац. муз. № 41.

предполагающій, что дошедшій до насъ блокъ представляетъ только среднюю часть цѣлаго: блокъ этотъ былъ приподнятъ надъ землею на три ступени и на немъ стояла статуя сфинкса, обращенная головой вправо, какъ это обычно въ греческой архаической скульптурѣ. Эта реставрація имѣетъ полное основаніе въ виду продолговатаго углубленія на верху нашего блока, которое, какъ нельзя болѣе, подходитъ для укрѣпленія плинты статуи сфинкса, и неотесанности нижней части его, допускающей мысль объ укрѣпленіи его въ чемъ-нибудь. Существованіе такого

<sup>1)</sup> *Ath. Mitt.* XII (1887). 105... Taf. II.

рода надгробныхъ памятниковъ, между прочимъ, удостовѣряется изображеніемъ на значительно болѣе позднемъ, правда, лекиѣ, изданномъ Бенндорфомъ (Griech. u. sicil. Vasenbilder, Taf. 19,1). Нѣтъ ничего удивительнаго, что въ этомъ надгробіи, представляющемъ греческое воспроизведеніе египетскаго ларца, завезеннаго въ Аттику въ VII в., когда вліяніе Египта сказывалось на аттическихъ памятникахъ искусства, на ряду съ элементами египетскими (общая форма памятника и орнаментъ въ формѣ лотосовой розетки), наблюдаются и другія орнаментальныя формы, пришедшія съ востока, но рано усвоенныя уже греческимъ искусствомъ (обычная розетка и вязь, украшающая валики; послѣдняя часто встрѣчается для обрамленій въ греческихъ рельефахъ). Вольтерсъ <sup>1)</sup>, не отвергая египетскаго прототипа этого надгробія, склоненъ видѣть посредствующее звено между египетскими памятниками и рассматриваемымъ нами надгробіемъ въ тѣхъ распространенныхъ въ Атикѣ въ VII и въ началѣ VI вѣка надгробныхъ сооруженіяхъ, которыя своею роскошью вызвали законъ Солона, устанавливающій норму количества людей и времени, допустимыхъ для сооруженія надгробія <sup>2)</sup>. Для украшенія этихъ надгробій употреблялись, по мнѣнію Вольтерса, тѣ большіе пинаки, объясненіе которыхъ и привело его къ открытію этихъ памятниковъ. Конечно, на нихъ главнымъ сюжетомъ изображенія являлась *πρόθεσις*, сцена оплакиванія умершаго до погребенія.

На нашемъ памятникѣ отраженіемъ этихъ изображеній являются плоскіе рельефы, украшающіе три стороны блока. Боковыя стороны отведены именно изображенію этого оплакиванія, причѣмъ соблюдено и раздѣленіе оплакивающихъ по полу: на лѣвой сторонѣ стоятъ двѣ женщины, на правой—бородатый мужъ, отецъ умершаго, изображеніе котораго помѣщено на передней сторонѣ. Ограниченность пространства на сторонахъ не допускала изображенія всей церемоніи, но жесты изображенныхъ лицъ ясно выражаютъ ея смыслъ. Умершій изображенъ въ обычной для надгробныхъ памятниковъ формѣ въ видѣ юноши, верхомъ на конѣ. Такія изображенія, какъ мы увидимъ ниже, часто украшаютъ надгробныя стелы VI в., какъ скульптурныя, такъ и росписныя (Ath. Mitt. IV (1879), Taf. I и II=Conze, Attische Grabreliefs, I и IX,2). Значеніе ихъ различно, объясняется археологами: Лешке склоненъ видѣть тутъ намекъ на побѣду умершаго въ священныя игры <sup>3)</sup> или героизацію его <sup>4)</sup>. Послѣднее мнѣніе раздѣляютъ Фуртвенглеръ <sup>5)</sup>

<sup>1)</sup> Эф. ἀρχ. 1888, 190.

<sup>2)</sup> Cicero. De legibus, II, 26.

<sup>3)</sup> Ath. Mitt. IV (1879), 42.

<sup>4)</sup> Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II (1887), 277.

<sup>5)</sup> Sammlung Sabouloff, I, Einleitung, 36.

и Мильхгёферъ <sup>1)</sup>, ранѣе предполагавшій тутъ намекъ на надмогильныя игры <sup>2)</sup>. Правильнѣе мнѣніе Конце <sup>3)</sup>, выдающаго въ этихъ изображеніяхъ указаніе на состояніе и богатство фамиліи умершаго, представленнаго тутъ какъ *ἵπποτρόφος*; это объясненіе, какъ мы видѣли, находитъ себѣ опору въ извѣстіи Аристотеля и Полидевка о постановкѣ своей конной статуи еетомъ, перешедшимъ въ классъ всадниковъ и желавшимъ увѣковѣчить этотъ переходъ; лучшимъ способомъ обозначить свое новое сословіе онъ находилъ постановку такой статуи; такимъ же изображеніемъ обозначался классъ умершаго и на его надгробіи. На разсматриваемомъ нами рельефѣ всадникъ, одѣтый въ короткій хитонъ, съ наброшенной на плечи хламидою, держитъ копье въ правой рукѣ, а лѣвой ведетъ въ поводу вторую лошадь; за лѣвымъ плечомъ у него виситъ щитъ.

Рисунокъ фигуръ на боковыхъ сторонахъ и на передней различается по своимъ формамъ: въ то время, какъ фигуры старца и женщинъ напоминаютъ фигуры древнѣйшихъ аттическихъ черно-фигурныхъ вазъ, хотя бы вазы François, фигура всадника и особенно фигура лошади, отличающаяся далеко ббльшею вѣрностью природѣ, чѣмъ изображенія лошадей на вазѣ François, напоминаютъ скорѣе изображенія позднѣйшихъ черно-фигурныхъ вазъ и даже красно-фигурныхъ строгаго стиля. Эта двойственность характера изображеній даетъ болѣе или менѣе опредѣленную дату нашему рельефу между временемъ исполненія этихъ вазъ, а сопоставленіе орнамента абаки разсматриваемаго нами надгробія съ орнаментомъ симы писистратова храма, заставляетъ поставить надгробіе нѣсколькими десятилѣтіями, по крайней мѣрѣ, ранѣе храма; элементы орнаментовъ тѣ же, но на симѣ лотовая розетка обнаруживаетъ значительно ббльшую стилизацію, болѣе походить на звѣзду, чѣмъ на цвѣтокъ, и въ этомъ Винтеръ справедливо видитъ указаніе на значительно ббльшую древность надгробія.

Этой датировкѣ соответствуетъ и стиль разсматриваемаго нами рельефа, указывающій на его ббльшую древность сравнительно со всѣми остальными, до сихъ поръ извѣстными, аттическими рельефами, на возникновеніе его въ то время, когда плоскій рельефъ только-что создавался. Это — первая попытка къ созданію рельефа, къ выдѣленію его изъ области живописи. Выпуклости въ фигурахъ этого рельефа нѣтъ: онѣ не поднимаются надъ общею плоскостью фона. Контуры обозначены

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. IV (1879), 167.

<sup>2)</sup> Die Museen Athens, 41.

<sup>3)</sup> Attische Grabreliefs, I, 4, № 1.

углубленной линіей, а внѣшнія обведены нѣкоторымъ, болѣе широкимъ углубленіемъ, и это только углубленіе фона около фигуръ и даетъ нашему изображенію нѣкоторое право называться рельефомъ; не будь его, мы были бы въ затрудненіи назвать это изображеніе рельефомъ, такъ какъ углубленной линіей для контуровъ пользуется въ древности и живопись, а краски на нашемъ памятникѣ (ихъ не сохранилось) должны были играть немаловажную роль. Подъемъ фигуръ надъ этимъ углубленнымъ фономъ мягокъ и этимъ нашъ рельефъ отличается отъ древнѣйшихъ спартанскихъ. Приподнята до высоты плоскости фона только болѣе выступающая фигура передней лошади, контуръ же задней обозначенъ только въ абрисѣ врѣзанной линіей. Врѣзанной линіей обозначены копье, сбура и щитъ. Это широкое примѣненіе врѣзанной линіи, одежда женскихъ фигуръ, тождественная съ одеждою древне-аттическихъ акропольскихъ женскихъ статуй №№ 589 и 593, и матеріалъ свидѣтельствуютъ объ аттическомъ происхожденіи этого памятника.



Рис. 99. Фрагментъ стелы, найденный въ Аѣнахъ. Аѣнскій Нац. муз. № 35.

Древнѣйшимъ низкимъ рельефомъ въ настоящемъ пониманіи этого рода скульптуры въ Аѣиѣ является фрагментъ стелы, найденный гдѣ-то въ Аѣнахъ и въ настоящее время помѣщающійся въ Аѣнскомъ Национальномъ музеѣ подъ № 35 <sup>1)</sup> (рис. 99). Этотъ фрагментъ (0,47 м. выс. и 0,38 м. ширины) представляетъ намъ изображеніе только средней части мужской фигуры отъ локтя до голени; онъ сохранился на столько плохо, что не допускаетъ сужденія о моделировкѣ фигуры, но для насъ важны въ этомъ, древнѣйшемъ неоспоримо, барельефѣ композиція фигуры, типъ, примѣненный въ рельефѣ. Мы видимъ тутъ тотъ же типъ, какой появляется и въ древнѣйшихъ статуарныхъ изображеніяхъ мужской фигуры, типъ такъ-называемаго Аполлона. Вытянутая фигура выступаетъ впередъ лѣвой ногой; руки опущены по бокамъ и только кисть руки, соотвѣтственно требованіямъ низкаго рельефа, не сжата въ ку-

<sup>1)</sup> Καββαδίας, Γυμνάσιον τῆς ἐθνικῆς μουσεῖου, 78; Κοιρανῶδης, 'Εφ. ἀρχ. 1874, 483, πιν. 71, Β'; Conze, Attische Grabreliefs, I. № 9. Taf. VII.

лакъ, а выпрямлена и плотно прилегаетъ ладонью къ бедру. Рука массивна, некрасива и безжизненна. Пальцы очень длинны и безъ всякой моделировки.

Слѣдующій моментъ въ исторіи развитія рельефнаго стиля въ Атикѣ среди сохранившихся памятниковъ представляетъ фрагментъ, укрѣпленный на стѣнѣ архаической залы Аѳинскаго Національнаго музея подъ № 38 (рис. 100). Этотъ фрагментъ (0,34 м. вышины, 0,445 м. ширины внизу и 0,43 м. сверху; толщина плиты — 0,15 м.) даетъ намъ изображение головы юноши, за которой, въ видѣ нимба, вырисовывается дискъ, поддерживаемый на плечѣ лѣвой рукою <sup>1)</sup>. Рельефъ этотъ исполненъ въ плитѣ гиметтскаго мрамора <sup>2)</sup>, довольно сильно расширяющейся



Рис. 100. Фрагментъ стелы дискофора. Аѳинскій Нац. муз. № 38.

книзу. Это расширение поля изображенія даетъ возможность предполагать, что фигура юноши шагала направо, въ направленіи, обычномъ архаической скульптурѣ, и этому движенію соотвѣтствуетъ незначительный наклонъ головы впередъ. Найденъ былъ этотъ рельефъ въ 1873 году около церкви св. Троицы, въ древней мѣстности Дипилонъ, и это мѣсто находки вмѣстѣ съ формою его, вполне соотвѣтствующею принятой въ VI вѣкѣ въ Атикѣ формѣ надгробій, стель, указываетъ на назначеніе его и смыслъ изображенія. Очевидно, на немъ изображенъ умершій въ занятіи, свойственномъ его возрасту,

<sup>1)</sup> Καββαδίας, *Γλοπτά τοῦ ἑθνικοῦ μουσείου*, 79, № 38; Κοορμανούδης, *Ἐφ. ἀρχ.* 1874, 484, πίν. 71; Kirchhoff und Curtius, *Abhandl. d. Kön. Akad. der Wissenschaft. zu Berlin*, 1873, 156.. mit Tafel; Mitchell, *A history of ancient sculpt.* 216, fig. 108; Friedrichs-Wolters, № 99; Murray, *A hist. of greek sculpt.* I 216, fig. 108; Overbeck, *Plastik*<sup>4</sup>, I, 202, Fig. 46; Collignon, *Hist. de la sculpt. gr.* I, 385, fig. 200. Лучшее изображение у Conze, *Attische Grabreliefs*, I, 5, № 5, Taf. IV.

<sup>2)</sup> Lepsius, *Griech. Marmorstudien*, 78, № 113.



можетъ быть, побѣдитель на играхъ въ метаніи диска. Мотивъ держанія диска взятъ изъ жизни, на что указываютъ изображенія на вазѣ Эпиктета въ Берлинскомъ музеѣ (Furtwängler, № 2262) и на вазѣ, изданной Гергардомъ (Auserlesene Vasenbilder, I, Taf. 22), и только очень удачно примѣненъ къ мѣсту, данному на стелѣ.

Куманудисъ, а за нимъ и цѣлый рядъ другихъ археологовъ, время исполненія этого фрагмента до греко-персидскихъ войнъ опредѣляли изъ обстоятельства находенія его въ остаткахъ афинской стѣны, исполненной, какъ думали они, Фемистокломъ въ первые же годы послѣ удаленія персовъ. Вольтерсъ, на основаніи данныхъ инвентаря и сообщенія журнала *Практика* (1873—1874, 10) поколебалъ это основаніе датировки и, теперь она можетъ быть установлена только на основаніи стиля, не допускающаго возможности позднѣйшей датировки.

Сохранившійся до насъ фрагментъ [присоединяемый къ той же стелѣ Куманудисомъ и Курціусомъ ничтожный фрагментъ стелы съ изображеніемъ голени (Conze, *Attische Grabreliefs*, I, Taf. VIII, 3) не можетъ принадлежать ей, такъ какъ плита его не одинаковой толщины съ плитою разсматриваемой стелы; не можетъ принадлежать ей и база съ именемъ Ксенофана тамъ же найденная, такъ какъ база эта имѣла на себѣ статую, а не стелу (Loeschke, *Ath. Mitt.* IV (1879), 300)], даетъ намъ только часть головы, шею и пальцы лѣвой руки, но и этого достаточно, чтобы судить о стилѣ памятника. Рельефъ еще очень плоскій, однако даетъ возможность моделировки, которая и поражаетъ насъ своимъ изяществомъ въ мягкихъ частяхъ лица. Контуры головы очерченъ съ большою тонкостью. Профиль индивидуаленъ. Носъ, съ значительнымъ горбикомъ и толстымъ кончикомъ, сильно выступаетъ впередъ сравнительно съ линіей лба; ноздри обозначены рѣшительно. Ротъ поставленъ косо и отдѣленъ отъ щекъ сильной, длинной складкой, доходящей до носа. Губы полны. Подбородокъ великъ и сухъ. Глазъ, поставленный немного косо, изображенъ en face и, въ противоположность остальнымъ частямъ лица, поражаетъ безжизненностью, схематичностью. Своей чечевичной формою, выгнутыми въ одинаковыхъ дугахъ вѣками, манерою отдѣленія глаза отъ лба и щекъ онъ напоминаетъ глаза Мосхофора; у внѣшняго угла его сохранилось даже рѣзкое ребро, столь характерное для Мосхофора, какъ произведенія скульптора, выработавшагося на поросовой техникѣ. Глазное яблоко приподымается до высоты вѣкъ, края которыхъ обозначены въ рѣзкомъ подъемѣ. Остатокъ уха даетъ намъ длинную мочку. Длинные волосы, спускающіеся на шею, какъ бы стянуты спирально пнуромъ, а въ концѣ охвачены

металлическою спиралью, которую Гельбигъ принимаетъ за τέτυξ древнихъ писателей. Прическа вполне подходитъ къ представленію аттического кробила, какъ понимаетъ его Конце.

Судя по сохранившемуся фрагменту, все вниманіе исполнителя рельефа было обращено на обработку головы, такъ какъ ни шея, ни рука не проявляютъ той тонкой моделировки, которую мы находимъ въ головѣ; въ пальцахъ руки не замѣтно и той опредѣленности контура, которая сказалась въ очертаніи профиля.

Нѣкоторые элементы этого рельефа, изящество моделировки мягкихъ частей, свидѣтельствующее о большомъ знакомствѣ съ мраморною техникою, большая опредѣленность въ формовкѣ лица сравнительно съ другими частями, прическа, наконецъ, самая форма стелы занесенная въ Атику изъ іонійскихъ странъ Греціи <sup>1)</sup> позволяютъ намъ видѣть въ немъ проявленіе знакомства его исполнителя съ іонійскимъ искусствомъ, но форма и моделировка глаза и уха, незначительный подъемъ рельефа и матеріалъ его заставляютъ видѣть въ немъ работу атика въ началѣ этого знакомства. На знакомство съ болѣе развитымъ искусствомъ указываетъ и сравненіе этого рельефа съ рельефомъ перваго надгробія: только это знакомство помогло аттическому скульптору такъ сильно и быстро двинуться по пути развитія. Между этими памятниками прошло не болѣе двухъ десятилѣтій, такъ какъ разсматриваемую стелу мы должны считать древнѣе стелы Аристіона, которую характеръ начертанія надписи заставляеть датировать около 60 ол.

На одной ступени развитія со стелой дискофора стоитъ сабуровская стела Берлинскаго музея № 733 <sup>2)</sup> изъ паросскаго мрамора. На высшей ступени развитія сравнительно со стелами дискофора и сабуровскою стоитъ такъ-называемая стела Аристіона, но за то вмѣстѣ съ тѣмъ она представляетъ и болѣе стилизаціи.

Стела Аристіона (рис. 101) была найдена въ 1839 году въ мѣстечкѣ Веланидеца, недалеко отъ Мараэона, на вершинѣ холма съ нѣсколькими могильными камерами и сряду же привлекла къ себѣ вниманіе археологовъ. Она (2,40 м. вышины и 0,435 м. внизу и 0,42 м. вверху ширины) сохранилась весьма недурно и даже съ базою; самая плита стелы лоннула на высотѣ пояса фигуры, но въ обломѣ исчезла только

<sup>1)</sup> Loeschcke, Ath. Mitt. IV (1879), 279 и Furtwängler, Sammlung Sabouloff. Einleitung, 6.

<sup>2)</sup> Furtwängler, Sammlung Sabouloff, I, Taf. II; Conze, Attische Grabreliefs, I, Taf. V.

ничтожная часть края ея; стелѣ недостаетъ только верхней части выше головы изображеннаго на ней воина. Исполнена она изъ пентелейскаго мрамора. На нижней рамкѣ изображенія помѣщается надпись: ἔργον Ἀριστόκλεος, а на базѣ болѣе крупными буквами: Ἀριστίωνος. Нижняя часть стелы подѣ рамбою гладка и, судя по аналогіи съ другими стелами (см. Conze, Attische Grabreliefs I), была украшена живописнымъ изображеніемъ умершаго въ видѣ всадника; отъ этого изображенія не сохранилось никакихъ слѣдовъ.



Рис. 101. Стела работы Аристокла, Аѳинскій Нац. муз. № 29.

На длинномъ полѣ стелы съ приподнятыми краями въ низкомъ рельефѣ изображенъ въ профиль, по архаическому приему, направо, гоплитъ, конечно, самъ умершій, надъ могилою котораго стояло это надгробіе. Голова его немного опущена; лѣвая рука опирается на копье, правая свободно опущена. Лѣвая нога выдвинута впередъ, но стоитъ онъ одинаково на обѣихъ ногахъ плотно, всею ступнею. На головѣ одѣтъ аттический шлемъ, панашъ котораго былъ исполненъ изъ особаго куска мрамора или изъ металла, какъ думаютъ нѣкоторые; слѣдъ укрѣпленія его остался въ неглубокомъ продолговатомъ углубленіи въ полѣ рельефа за затылкомъ. Изъ-подъ шлема на лобъ и затылокъ спускаются волосы въ круто завитыхъ локонахъ, совершенно такой же формы, какъ на элевсинской головѣ Аѳинскаго Національнаго музея № 61) (рис. 31). При принятомъ нами источникѣ происхожденія формы стелъ и послѣ времени дѣятельности въ Атикѣ паросскаго скульптора Аристіона примѣненіе въ стелѣ Аристіона такой прически можетъ служить подтвержденіемъ нашей мысли о происхожденіи ея (см. стр. 127). Длинный висящій носъ еще далеко не образуетъ одну линію съ линіей лба. Глазъ, переданный en face, проявляетъ, однако, въ своей формѣ наклонность въ сокращенію внутренней половины. Форма его та же, что и у дискофора, но верхнее вѣко толще и болѣе приближается къ природѣ. Кончикъ носа и особенно ноздри моделированы очень тонко. Ротъ, немного подтянутый кверху, въ углахъ болѣе мягокъ, чѣмъ у дискофора и даже у головы сабуровской стелы. Борода и усы моделированы въ формѣ общаго подъема площади ихъ; волосы

на бородѣ обозначены уже параллельными волнистыми линиями. Усы висятъ, а клино-образная бородка выгнута впередъ въ своемъ сильно суживающемся концѣ, выступающемъ немного изъ площади рельефа и потому сдѣланномъ изъ особаго куска (теперь этого куска нѣтъ). Ухо посажено высоко и очень глубоко; оно широко, немного верхней частью отклоняется назадъ и проявляетъ уже попытку къ моделировкѣ. Грудь передана болѣе чѣмъ въ профиль и только въ общей массѣ, такъ какъ прикрыта панциремъ. Застежки и лопасти панцыря переданы скульптурно. Хитонъ, выступающій изъ-подъ панцыря на рукѣ и ногахъ, расположенъ въ правильныхъ, плоскихъ складкахъ; замѣтно уже нѣкоторое стремленіе къ характеристикѣ матеріи. Въ рисунокѣ рукъ и ногъ замѣтны ошибки; верхняя часть правой руки слишкомъ коротка и вообще въ рукахъ мало моделировки. Значительно съ большимъ пониманіемъ исполнены ноги, хотя и здѣсь переходъ отъ ногъ къ туловищу переданъ недостаточно ясно, бедра слишкомъ широки для мужской фигуры, но характерны для времени исполненія рельефа; длинные пальцы ногъ неестественно вытянуты. Въ моделировкѣ ногъ видно стремленіе передать не только костякъ, но и мускулатуру; то и другое ясно вырисовывается даже и подъ поножами.

Несмотря на отмѣченныя нами ошибки въ рисунокѣ, въ общемъ рельефъ обнаруживаетъ большое знаніе человѣческой фигуры и умѣнье очертить ее въ ясныхъ линияхъ. Виденъ въ исполнителѣ хорошій рисовальщикъ, умѣющій вмѣстѣ съ тѣмъ пользоваться удачно и средствами рельефной техники въ ясномъ пониманіи ихъ. Видно умѣнье пользоваться даннымъ пространствомъ и избирать для него реально возможные композиціи, не поступаясь ихъ полнотою, правильностью. Однако, вполне владея рельефною техникою, Аристотель не отказывается еще и отъ эффекта красокъ, и слѣды окраски видны еще теперь, хотя опредѣленно выступаетъ одна красная краска, и то только на фонѣ рельефа. Шлемъ, кажется, былъ окрашенъ въ синеватый цвѣтъ, волосы въ коричневатый. На тѣлѣ нельзя отмѣтить достовѣрно слѣдовъ первоначальной окраски, хотя лицо темнѣе остального тѣла; брови, борода, губы и зрачки, судя по сохранности поверхности, были окрашены. Красная краска на копѣѣ, вѣроятно, сползла на него съ фона. Особенно ясны слѣды окраски на панцырѣ. Въ общемъ онъ былъ покрытъ темной краской, только передняя часть застежекъ красная; на ней выпарапана львиная голова. Края панцыря, — нижній съ нарисованною бахрамою, двѣ полосы на груди, одна, украшенная меандромъ, другая — зигзагами, меандровыя полосы на *πτέρυγες* и звѣзда на плечѣ свѣтлыя, такъ какъ въ древности

были покрыты густымъ, теперь исчезнувшимъ слоемъ краски; въ контурахъ рисунка тамъ и сямъ видны остатки красной краски. Хитонъ обнаруживаетъ слабые слѣды красной краски. На панцырѣ въ этой же краскѣ ясно вырисовывается тонкій шнуръ, завязанный въ бантъ на груди и поддерживающій какой-то предметъ, теперь натурального цвѣта мрамора, на правомъ боку; этотъ шнурокъ, конечно, сдерживалъ наплечія панцыря <sup>1)</sup>.

Типъ гоплита, опирающагося на копье, очень удачно примѣненный Аристокломъ въ его стелѣ, нашелъ широкое распространеніе въ аттической рельефной скульптурѣ VI вѣка, какъ показываютъ намъ сохранившіеся до насъ памятники. Мы находимъ этотъ типъ на фрагментѣ стелы, найденномъ въ церкви св. Андрея въ мѣстечкѣ Леви, недалеко отъ Аѳинъ и теперь находящемся въ Національномъ музеѣ Аѳинъ подъ № 33 <sup>2)</sup>. Этотъ фрагментъ исполненный изъ островнаго мрамора, представляетъ намъ верхнюю часть фигуры воина въ высокомъ коринескомъ шлемѣ. Поверхность рельефа такъ обвѣтрилась, что не допускаетъ возможности судить о стилѣ, очертанія же фигуры заставляютъ ставить этотъ памятникъ, если не ранѣе, то, во всякомъ случаѣ, не позже стелы Аристокла. Неоспоримо къ тому же типу изображеній надо отнести фрагментъ Національнаго музея Аѳинъ № 34, съ изображеніемъ ногъ до колѣнъ, найденный въ Аѳинахъ, въ домѣ на углу улицъ Эола и Колокотрони; на ногахъ поножи, а у носка лѣвой ноги видно древокопья <sup>3)</sup>. Наибольшую сохранность представляетъ стела, найденная при раскопкахъ Американской школы въ мѣстности древней Икаріи <sup>4)</sup>; она служила порогомъ одного дома въ деревнѣ Діонисо. Въ трехъ большихъ кускахъ, хорошо подошедшихъ одинъ къ другому въ своихъ обломахъ, здѣсь намъ сохранилась большая часть стелы (1,71 м. выш.), представляющая фигуру гоплита до подбородка; фигурѣ гоплита недостаетъ только головы. Исполненный въ пентелійскомъ мраморѣ рельефъ представляетъ на столько недурную сохранность, что допускаетъ возможность сравненія его съ рельефомъ Аристокла, но

<sup>1)</sup> Рисунокъ стелы въ краскахъ, а также описаніе окраски см. у Conze, Attische Grabreliefs, I, Taf. II, S. 4, № 2.

<sup>2)</sup> Καβαδίας, Γλυπτά τοῦ ἑθνικοῦ μουσείου, 76; Conze, Arch. Zeit. 1860, 19, Taf. CXXXV, 2. Лучшее изображеніе у Conze, Attische Grabreliefs, I, № 4, Taf. III.

<sup>3)</sup> Καβαδίας, Γλυπτά τοῦ ἑθνικοῦ μουσείου, 77; Conze, Attische Grabreliefs, I, 7, № 10, Taf. VIII, 1. Нѣкоторые археологи считаютъ возможнымъ соединять этотъ фрагментъ съ предыдущимъ, но противъ этого соединенія говоритъ уже различное мѣстонахожденія этихъ фрагментовъ.

<sup>4)</sup> C. Buck, American Journal of archaeology, 1889, 9..., pl. 1. Conze, Attische Grabreliefs, I, Taf. II, данъ только контурный рисунокъ.

это сравнение не дает надлежащаго результата для рѣшенія вопроса о первенствѣ той или другой изъ этихъ стелъ: если однѣ части были лучше исполнены у первой, другія въ ней уступали второй. За старшинство стелы Аристовла какъ будто говорить менѣе умѣлое пользованіе даннымъ пространствомъ (спина совершенно примыкаетъ къ рамкѣ рельефа, въ то время какъ въ икарійской стелѣ фигура воина выступаетъ впередъ и оставляетъ за своей спиною много свободнаго пространства) и болѣе примитивная трактовка ногъ: пальцы плоско вытянуты, а въ икарійской естественно согнуты; но, съ другой стороны, въ икарійской стелѣ художникъ оставлялъ больше на долю росписи и моделировка его фигуры далеко поэтому уступаетъ стелѣ Аристовла; драпировка хитона на этой стелѣ гораздо условнѣе, чѣмъ на стелѣ Аристовла, и манера держанія копья болѣе неуклюжа. Кажется, надо отказаться отъ мысли разобратъ въ старшинствѣ этихъ стелъ, тѣмъ болѣе, что намъ не удалось видѣть самый оригиналъ икарійской стелы. Во всякомъ случаѣ, какъ мы говорили выше, памятники ясно говорятъ о распространенности этого типа, а то обстоятельство, что только на одномъ изъ этихъ памятниковъ мы до сихъ поръ нашли обозначеніе имени художника, заставляетъ насъ думать, что или эта стела впервые давала типъ, — а созданіе типа въ тѣ времена, конечно, являлось такимъ крупнымъ фактомъ, что художникъ, достигнувшій этого, съ гордостью могъ увѣковѣчить свое имя, — или эта стела выдавалась среди одинаковыхъ произведеній одного типа особеннымъ совершенствомъ, дававшимъ право претензіи на увѣковѣченіе имени исполнителя. Первое предположеніе кажется намъ правдоподобнѣе, особенно, въ виду времени исполненія стелы, опредѣляемаго изъ характера начертанія буквъ. Разъ удачный типъ былъ созданъ, почти одновременно съ этимъ могли появиться и повторенія его.

Во всѣхъ дошедшихъ до насъ стелахъ этого типа, гдѣ сохранилась нижняя часть, эта послѣдняя совершенно гладка и только по аналогіи съ расписною стелою Лисія можно было допускать, что тамъ помѣщалось живописное изображеніе всадника. Подтверженіе этого предположенія даетъ фрагментъ, несомнѣнно аттической, хотя исполненный изъ паросскаго мрамора, найденный въ Римѣ у Porta Salaria среди обломковъ изъ Саллюстіевыхъ садовъ и теперь находящійся въ коллекціи Барракко въ Римѣ (рис. 102) <sup>1)</sup>. Сохранилась нижняя часть стелы со ступнями ногъ; у носка лѣвой, впередъ выставленной ноги виденъ

<sup>1)</sup> Barracco et Helbig, Collection Barracco, pl. III.

остатокъ дровка копья. Подъ этимъ изображеніемъ тамъ, гдѣ у стелы Лисія мы видимъ живописное изображеніе всадника, на стелѣ коллекціи Барракко и это изображеніе передано въ рельефѣ, причеиъ фигура лошади и всадника поражаютъ такой же правдивостью передачи природы, какою отличаются такія же изображенія на вазахъ лучшихъ мастеровъ красно-фигурныхъ вазъ строгаго стиля. Въ этомъ рельефѣ нѣтъ детальности въ моделировкѣ, такъ какъ художникъ неоспоримо рассчитываетъ еще на раскраску, но здѣсь такъ много правды и жизни,



Рис. 102. Фрагментъ стелы коллекціи Барракко въ Римѣ.

какъ въ концѣ VI вѣка мы видимъ только на аттической вазовой живописи. Этотъ рельефъ я считалъ бы необходимымъ поставить въ самомъ концѣ VI вѣка, если не отнести его къ началу V вѣка, когда были исполнены послѣднія статуи лошадей, разсмотрѣнныя нами выше. Этой датѣ соответствуетъ и примѣненіе рельефа въ такой части стелы, гдѣ ранѣе встрѣчалась только живопись. Здѣсь представленъ юноша съ длинными волосами въ короткомъ хитонѣ, сидящій на спокойно стоящей лошади. Въ правой рукѣ онъ держитъ два дротика, которые обозначены рельефомъ въ нижней части и только углубленными ли-

піями въ верхней; лѣвой рукой держитъ онъ поводья, обозначенные въ видѣ крутого подъема. Такимъ же способомъ переданы и ремни уздечки. Мечъ, высоко подвязанный подъ лѣвою мышкою, въ нижней части приподымается надъ фономъ рельефа, въ верхней очерченъ врѣзанными линиями; ремень, на которомъ виситъ мечъ, обозначенъ врѣзанною линіей. Хитонъ назади почти сливается со спиною лошади, очень напоминая въ этомъ отношеніи конную статую изъ Вари. Грива лошади приподнята изъ фона рельефа и волосы на ней обозначены врѣзанными линиями. Моделировка лошади не детальна, но правдива, особенно хорошо моделирована верхняя часть морды лошади съ настороженными ушами и съ глубоко посаженнымъ глазомъ. Хвостъ схематиченъ. Вся фигура лошади полна жизни и обличаетъ въ художникѣ большого знатока этого животнаго, а такимъ именно и долженъ былъ быть скульпторъ-аттикъ въ концѣ VI в., насколько позволяютъ намъ судить о томъ статуарныя произведенія и изображенія на вазахъ.

На этомъ фрагментѣ коллекціи Барракко мы могли бы покончить нашъ обзоръ рельефовъ стелъ до греко-персидскихъ войнъ. Форма стелы, длинная и узкая, удобна только для помѣщенія одной стоящей фигуры, какъ это мы видимъ на большинствѣ сохранившихся до насъ памятниковъ. Исключеніе изъ этого общаго правила представляетъ только одинъ памятникъ, фрагментъ стелы, найденной въ Лавріонѣ Мильхгёферомъ<sup>1)</sup>, исполненный изъ пентелійскаго мрамора. Не смотря на обычную для стелъ ширину плиты (0,43), на ней изображены двѣ нагихъ мужскихъ фигуры, изъ которыхъ передняя почти совершенно прикрываетъ заднюю. Отъ задней фигуры въ сохранившемся фрагментѣ, дающемъ только нижнюю часть фигуръ ниже пояса, видны лишь лѣвая, впередъ выступившая нога, обозначенная совершенно параллельно и тождественно съ лѣвой ногой передней фигуры, и правая рука, вытянутая немного болѣе впередъ, чѣмъ свободно висящая лѣвая рука у передней фигуры. Конечно, такая композиція не могла считаться удачною для изображеній на стелахъ и, вѣроятно, примѣненіе ея являлось исключеніемъ. Прекрасная сохранность поверхности этого фрагмента даетъ полную возможность судить о моделировкѣ, а послѣдняя, по своему совершенству, заставляетъ этотъ фрагментъ считать однимъ изъ наиболѣе позднихъ въ ряду нами рассмотрѣнныхъ.

Увлеченные одинаковою формою рассмотрѣнныхъ до сихъ поръ рельефовъ, мы отклонились отъ принятаго нами хронологическаго по-

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 296, n. 270, Taf. X и Brunn-Bruckmann, 37, 1.



рядка въ разсмотрѣніи рельефовъ и теперь намъ придется вернуться назадъ.

Конечно, ранѣ послѣднихъ двухъ изъ только-что разсмотрѣнныхъ нами рельефовъ должны мы поставить два рельефа Акропольскаго музея №№ 581 и 702, которые соединяютъ вмѣстѣ выразившееся въ нихъ болѣе чѣмъ въ какихъ-нибудь другихъ аттическихъ рельефахъ чуждое вліяніе и ремесленность исполненія.

Рельефъ № 581 <sup>1)</sup> (0,67 м. шир. и 0,65 м. вышины, рис. 103), найденный въ 1882—1883 году на Акрополѣ <sup>2)</sup> въ пяти фрагментахъ, исполненъ изъ островнаго мрамора <sup>3)</sup>. Не смотря на плохую сохранность [недостаетъ: всей правой верхней части, лѣваго нижняго угла и значительнаго куска по срединѣ внизу] онъ даетъ совершенно ясное понятіе объ изображаемомъ здѣсь сюжетѣ и о стилѣ. Изображена сцена жертвоприношенія Аѳинѣ. Къ богинѣ, стоящей въ лѣвой сторонѣ рельефа, приближаются двѣ большихъ — мужская впереди, женская сзади, — фигуры и три маленькихъ — двѣ мужскихъ предъ мужской и одна женская предъ женской. Эти фигуры, очевидно, держали въ рукахъ какія-нибудь подношенія; предметы подношенія можно было бы видѣть только у маленькихъ фигуръ, такъ какъ большія обломаны — мужская отъ пояса, женская немного выше локтя, — но и у маленькихъ можно различить его только у передней мужской; этотъ предметъ имѣетъ форму диска. Животное, которое ведутъ въ жертву богинѣ, какъ ясно показалъ позднѣе присоединенный кусокъ рельефа съ мордою, — неоспоримо свинья. Фигура богини значительно больше остальныхъ, что такъ обычно въ архаическомъ искусствѣ.

Поза и одежда богини совершенно тѣ же, что у статуи коръ, и только аттическій шлемъ на ея головѣ характеризуетъ ее, какъ Аѳину, да правая рука ея, которая у коръ вытянута впередъ съ какимъ-то атрибутомъ, здѣсь перебираетъ складки гиматія. Драпировка одежды передана мелочно въ выпуклыхъ складкахъ; отмѣчены даже тѣ мелкія, волнистыя складки на груди, которыя такъ характерны въ статуяхъ коръ. Широкой іонійскій хитонъ подобранъ высоко поднятою лѣвою рукою и рельефно обрисовываетъ ноги не только въ общихъ контурахъ, но и въ моделировкѣ ихъ. Руки богини худы съ длинными пальцами, ступни ногъ велики и плоски. Профиль богини съ большимъ, сильно

<sup>1)</sup> Στάης. 'Αρχαϊκὸν ἀνάγλυφον ἐξ 'Ακροπόλεως. 'Εφ. ἀρχ. 1886, 179.. и 272, πίν. 9; Brunn - Bruckmann, 40; Boetticher, Die Akropolis von Athen, Berlin, 1888, 82. Taf. IX; Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, 380, fig. 196.

<sup>2)</sup> Μολωνᾶς, 'Εφ. ἀρχ. 1883, 42, № 19.

<sup>3)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien. 71, № 19.

выступающимъ носомъ напоминаетъ древній аттическій монетный типъ, но подбородокъ мягче и не такъ остеръ. Мягкія части лица сильно моделированы; глаза узки и выпуклы. Волосы надъ лбомъ траетованы совершенно такъ же, какъ въ статуѣ Антенора; расположеніе ихъ сзади напоминаетъ прическу дискофора на стелѣ (рис. 100), на грудь же волосы спускаются въ четырехъ, беспокойно лежащихъ локонахъ. Словомъ, по всѣмъ признакамъ эта фигура стоитъ въ тѣсной связи съ фигурами коръ и далеко отходитъ отъ принциповъ формообразованія фигуры воина аристокловой стелы съ его тяжелыми пропорціями.



Рис. 103. Фрагментъ обѣтнаго рельефа. Акроп. муз. № 581.

Не только въ этой фигурѣ, но и въ остальныхъ драпировка одежды, при всей своей схематичности, свободнѣе, чѣмъ на аристокловой стелѣ, особенно въ гиматіи мужской фигуры. Эта мужская фигура, по моделировкѣ, заставляла датировать этотъ рельефъ значительно позже аристокловой стелы, если бы только нельзя было признать здѣсь сильнаго внѣшняго вліянія и вліянія той именно школы, которая создала типъ коръ. Можетъ быть, за это вліяніе говорить вмѣстѣ со всѣми другими признаками и матеріалъ стелы, островной мраморъ, тогда какъ большинство аттическихъ рельефовъ исполнено изъ пентелійскаго. Исполненіе этого рельефа таково, что, несомнѣнно, его нельзя считать произведеніемъ большаго мастера аттической школы. Подражая статуар-

нымъ произведеніямъ, исполнитель этого рельефа уклонился отъ строгихъ приемовъ аттической скульптуры въ трезвой умѣренности въ количествахъ и подъемѣ складовъ.

Еще болѣе небрежнымъ ремесленнымъ произведеніемъ является рельефъ Акропольскаго музея № 702 <sup>1)</sup> (рис. 104), исполненный изъ пентелійскаго мрамора <sup>2)</sup>. Небольшая (0,36 м. вышины и 0,43 м. снизу и 0,40 м. вверху ширины) плита обѣтнаго рельефа наверху увѣнчана фронтономъ; рельефомъ занята средняя часть ея въ 0,25 м. вышины. Изображеніе его представляетъ намъ хоръ изъ трехъ держа-



Рис. 104. Рельефъ съ изображеніемъ хора Харитъ, подъ предводительствомъ Гермеса. Акроп. муз. № 702.

щихся за руки женщинъ, предводимый мужской фигурой, играющей на флейтѣ. Послѣдняя изъ трехъ женскихъ фигуръ держитъ за руку мужскую нагую фигуру, гораздо меньшаго размѣра, чѣмъ остальные. Леша небезосновательно предполагаетъ, что здѣсь надо видѣть хоръ Харитъ, предводимый Гермесомъ, имѣвшимъ близкое отношеніе къ этимъ богинямъ, а въ мужской меньшей фигурѣ—участника мистерій;

<sup>1)</sup> Lechat, Hermès et les Charites. Bull. de corr. hell. XIII (1889), 467.. pl. XIV; Reinach, Rev. arch. 1890, 260.

<sup>2)</sup> Lepsius, Griech. Marmorstudien, 75, № 73.

по словамъ Павсанія (IX, 35,3), праздновавшихся въ Афинахъ въ честь Харитъ, чѣмъ и объясняются его меньшіе размѣры, такъ какъ архаическое искусство этимъ обыкновенно отдѣляло изображенія смертныхъ отъ изображеній боговъ. Необходимость признать въ этомъ рельефѣ изображение Харитъ Леша, между прочимъ, видить въ мѣстѣ находки этого рельефа около Пропилей, гдѣ было найдено еще три позднѣйшихъ рельефа съ изображеніями того же хора. Хариты среди божествъ, почитаемыхъ на Акрополѣ, занимали видное мѣсто, какъ можно видѣть изъ древней формы присяги эфебовъ въ храмѣ Аглавры, въ которой ихъ имена призывались сряду послѣ именъ Арея, Зевса и дочерей Кекропа; жрецъ Харитъ присутствовалъ при клятвѣ, приносимой эфебами въ пританіонѣ (Dumont, Essai sur l'ephebie attique, I, 40). О близкомъ отношеніи Гермеса къ Харитамъ, думаетъ Леша, свидѣтельствуютъ упоминаніе Павсаніемъ статуи Гермеса Пропилей непосредственно предъ изображеніемъ Харитъ, приписываемымъ Сократу, слова Аристофана (Thesm. 299) и Плутарха (De recta rat. aud. 13) и прозваніе Гермеса „*Χαρίτων ἡγερμών*“ (Benndorf, Arch. Zeit. 1869, 58).

По своему исполненію, этотъ рельефъ, среди извѣстныхъ намъ до сихъ поръ аттическихъ рельефовъ, представляетъ рѣшительное исключеніе. Въ немъ совершенно отсутствуютъ та ясность формъ и опредѣленность рисунка, которыя являются отличительною особенностью аттической рельефной скульптуры. Нѣтъ въ немъ и строгаго соблюденія профильной постановки фигуръ, наиболѣе соответствующей рельефному стилю. Въ профиль стоитъ только фигура Гермеса, выдѣляющаяся вообще изъ ряда остальныхъ своей правильностью, хотя и въ ней слишкомъ преувеличенно передана мускулатура икръ. Фигуры Харитъ въ верхней части поставлены почти en face; онѣ очень приземисты, съ широкими угловатыми плечами. Ихъ пышныя прически съ *στεφάναι*, ихъ полныя лица съ выпуклыми глазами и короткимъ носами, ихъ широкіе, изъ тонкой матеріи хитоны съ большими пазухами, полнымъ отсутствіемъ контуровъ и совершенно неправильнымъ пониманіемъ волнистой линіи для характеристики складовъ не находятъ себѣ аналогій въ другихъ аттическихъ памятникахъ, обнаруживая не только полное непониманіе рельефнаго стиля, незнаніе рисунка, но и недостатковъ техническихъ знаній. Еще невозможнѣе исполнена маленькая мужская фигура, въ которой нѣтъ совсѣмъ лѣвой руки, въ которой волосы переданы общею массою, разчлененною прямыми врѣзанными линіями. По всѣмъ этимъ качествамъ рельефъ этотъ заслуживалъ бы слишкомъ мало вниманія, если бы эти же качества не указывали на несамостоя-

тельность этого рельефа, на неумѣлое въ немъ воспроизведеніе какого-то оригинала какимъ-нибудь третъестепеннымъ скульпторомъ, почти ремесленникомъ. Гдѣ могъ исполнитель этого рельефа видѣть таковой оригиналъ, совершенно вѣрно указалъ Коллиньонъ, сближающій акропольскій рельефъ съ мало-азійскимъ рельефомъ изъ Кара-Койа (Кага-Коуа) <sup>1)</sup>, отличающимся тѣми же отрицательными качествами, что и рассматриваемый рельефъ. Я сомнѣваюсь, чтобы акропольскій рельефъ былъ работою мало-азійскаго іонійскаго художника, какъ думаютъ С. Рейнакъ и Коллиньонъ, но ремесленное, неосмысленное воспроизведеніе въ немъ мало-азійскаго оригинала и для меня несомнѣнно, и въ этомъ отношеніи этотъ рельефъ представляетъ для меня интересъ, какъ ясно обнаруживающій одинъ изъ источниковъ вліяній на аттическую рельефную скульптуру VI вѣка. Къ какому, именно, времени надо относить этотъ рельефъ, ремесленное исполненіе его рѣшить мѣшаетъ.

Точно также я не рѣшился бы болѣе или менѣе точно обозначить время исполненія небольшого (0,34—0,60 м.), очень разбитаго рельефа Акропольскаго музея № 120 (рис. 105), но аттическое происхожденіе его для меня несомнѣнно, такъ какъ фигура Аѳины на немъ напоминаетъ мнѣ изображенія ея всходящею на колесницу на небольшихъ терракоттовыхъ пластинкахъ, въ массѣ найденныхъ на Акрополѣ, а манера трактовки одежды—рисунки на вазахъ. Для меня этотъ рельефъ является еще однимъ указаніемъ на тѣсную связь рельефной скульптуры съ живописью. Изображеніе этого рельефа представляетъ намъ пораженіе Аѳиной гиганта. Аѳина эпергично наступаетъ на Энкелада и поражаетъ его копьемъ, которое держитъ въ правой рукѣ, поднятой до высоты головы, такъ что копье, исполненное живописью, прикрываетъ лицо. Гигантъ упалъ на лѣвое колѣно и всѣмъ туловищемъ отклонился отъ богини; его правая нога вытянута, лѣвая рука согнута въ локтѣ. На богинѣ видимъ мы аттической племъ и широкой іонійскій хитонъ, многочисленныя складки котораго переданы въ прямыхъ вѣрзанныхъ линіяхъ; очень плоско, но живописно переданы и складки пепла или іонійскаго гиматія. На гигантѣ — кожаный панцирь. Рельефъ очень плосокъ, но, тѣмъ не менѣе, грудь гиганта ясно моделирована; раскраска, конечно, играла въ этомъ рельефѣ немаловажную роль. Сложность композиціи и смѣлость позы гиганта не позволяютъ ставить этотъ рельефъ ранѣ послѣднихъ десятилѣтій VI вѣка, а сопоставленіе его со статуей Ники № 594 — нѣсколькими десяти-

<sup>1)</sup> Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, 380<sup>a</sup>, fig. 126 = Rayet et Thomas, Millet et le golfe Latmique, pl. 27, n. 2.

лѣтніями ранѣ этой статуи, обнаруживающей ту же манеру передачи одежды.

Значительный шагъ впередъ, по естественности передачи одежды и по изяществу исполненія, сравнительно съ только-что рассмотрѣннымъ нами рельефомъ, но въ томъ же строгомъ рельефномъ стилѣ представляютъ фрагменты Акропольскаго музея № 1342, 1343 и 1344, исполненные изъ паросскаго мрамора. Они настолько близки между собою по тонкости исполненія и по ясности контуровъ, что многіе археологи склонны считать ихъ за части одного и того же рельефа, украшавшаго въ формѣ фриза какое-нибудь сооруженіе; нѣкоторые даже находятъ и то сооруженіе, которое она украшала, а именно храмъ писистратовъ, но это послѣднее предположеніе не имѣетъ подъ собою никакой почвы. Для меня несомнѣнна только принадлежность одному рельефу первыхъ двухъ изъ этихъ фрагментовъ, третій же я склоненъ былъ бы выдѣлить отъ нихъ.



Рис. 106. Фрагментъ рельефа съ изображеніемъ Аѳины и Эпкелада. Акроп. муз. № 120.

Первые два фрагмента, соединенные нами на одномъ рисункѣ (рис. 106), представляютъ намъ какую-то фигуру, всходящую лѣвой ногой на колесницу, запряженную четверкою <sup>1)</sup>. Фигурѣ, всходящей на колесницу, недостаетъ только правой, стоящей на землѣ ноги, и части кисти лѣвой руки; колесница сохранилась почти цѣликомъ, отъ лошадей же остались только 4 хвоста и часть задней ноги передней изъ лошадей. Поверхность рельефа, довольно сильно вывѣтрившаяся вообще, значительно пострадала въ лѣвомъ нижнемъ углу и въ большей части головы, отъ которой остался только общій абрисъ. Всходящая на колесницу фигура легка и граціозна. Длинные волосы ея назади

<sup>1)</sup> Braun, Geschichte der Kunst, 1858, II, 188, 549; Müller-Schöll, Archäol. Mitt. 26; Sybel, Weltgeschichte der Kunst, 121, fig. 156; Saulcy, Revue arch. 1845, 271; Benndorf, Götting. gelehrte. Anzeiger, 1870, 1564; Hauser, Die sogenannte wagenbesteigende Frau, ihre Tracht und Bedeutung. Jahrb. d. k. d. arch. Inst. VII (1892), 54.

подобраны подъ повязку въ ту форму прически, которую Конце считаетъ за аттической кробиль. Одѣта она въ длинный, подобранный подъ поясъ широкій хитонъ, собранный въ тонкія, изящныя складки между ногъ; на рукавахъ мелкія складки матеріи переданы въ волнистыхъ линіяхъ, какъ въ статуяхъ коръ. На нѣкоторыхъ изъ статуй коръ (рис. 58, 59, 67) видимъ мы и ту форму гиматія, которая такъ изящно передана на рассматриваемой нами фигурѣ; особенно правдиво трактованъ гиматій на спинѣ и лѣвомъ плечѣ, концы же его спускаются въ условныхъ складкахъ, знакомыхъ намъ, хотя бы по акро-



Рис. 106. Рельефъ съ изображеніемъ всходящей на колесницу фигуры. Акроп. муз. № 1342. 1343.

польской статуѣ Ники № 694. Сильно попорченное миниатюрное лицо не допускаетъ сужденія о немъ, шея длинна и граціозна, худощавыя руки съ тонкими, длинными вѣстями невольно заставляютъ думать о женскомъ полѣ этой фигуры. Обнаженная вслѣдствіе быстрого движенія нога не отличается ни изяществомъ, ни правильностью.

Не смотря на то, что цѣлый рядъ ученыхъ трудился надъ разрѣшеніемъ вопроса о полѣ этой фигуры, вопросъ этотъ до сихъ поръ остается открытымъ, такъ какъ нѣтъ опредѣленныхъ признаковъ, которые могли бы помочь въ разрѣшеніи его. Форма прически и одежды одинаково встрѣчается и на мужскихъ, и на женскихъ фигурахъ,

а фигура Аполлона, за котораго принимаетъ эту фигуру Гаузеръ, часто такъ же граціозна, какъ и женскія фигуры. Для насъ, впрочемъ, разрѣшеніе этого вопроса и не имѣетъ существенной важности; для насъ важно, что эта фигура удивительно строго, изящно выдержана въ рельефномъ стилѣ и движеніе ея передано вполне естественно, безъ всякаго преувеличенія, столь свойственнаго архаической скульптурѣ; однако, это движеніе не передано всей фигурѣ и спина, напри- мѣръ, изображена въ томъ поворотѣ, который возможенъ только при вы- ступаніи впередъ правою, а не лѣвою ногою, и одежда между ногъ распола- гается такъ, какъ можетъ располагаться у стоящей спокойно фигуры.

Совершенно подходит по изяществу исполненія къ этому рельефу и третій изъ перечисленныхъ нами фрагментовъ, изображающій верх-



Рис. 107. Рельефъ съ изображеніемъ бородатой фигуры.  
Акроп. муз. № 1344.

нюю часть, немного выше пояса, мужской бородатой фигуры <sup>1)</sup> (рис. 107). Контуръ ея отличаются ясностью, трактовка такъ же изящна, какъ въ предыдущемъ рельефѣ, а моделировка, можетъ быть, даже превосходить послѣдующій. Особенно правдиво переданъ выступъ руки изъ хитона подъ мышками. Глазъ переданъ въ этой головѣ болѣе близко къ профильной формѣ. Эта бородатая фигура съ петасомъ на головѣ одинаково подходит и къ типу Гермеса *Πορταῖος*, и къ типу *Θεσεία* <sup>2)</sup>,

<sup>1)</sup> Conze, *Nuove memorie dell. Inst.* 418..., Overbeck, *Plastik*, I, 204; Collignon, *Hist. de la sculpt. gr.* I, 378, fig. 195.

<sup>2)</sup> Schöne, *Griechische Reliefs*, 60, № 22; Bayet, *Bull. de corr. hell.* IV (1880), 540, pl. VI; Bursian, *Berichte d. K. Sächs. Ges. der Wissensch.* 1860; Trendelenburg, *Bull. dell Inst.* 1872, 92; Studniczka, *Beiträge zur Gesch. der griech. Tracht*, 80; *Изображенія у Brunn-Bruckmann'a*, 17, 2; Conze, *Attische Grabreliefs*, 10, № 20. Taf. XII.



какъ они являются въ рисункахъ на вазахъ. Хитонъ этой фигуры сдрапированъ въ массѣ мелкихъ складокъ, какъ это встрѣчается опять-таки въ аттической росписи вазъ.

Позже рельефа всходящей на колесницу фигуры, по большей правдивости передачи складокъ гиматія и по необыкновенно изящной формѣ рукъ, склоненъ я поставить фрагментъ рельефа Афинскаго Национальнаго музея № 36 (рис. 108), исполненный изъ пентелійскаго мрамора. Этотъ фрагментъ представляетъ намъ среднюю часть рельефа съ изображеніемъ двухъ женскихъ фигуръ, сидящей налѣво, стоящей предъ нею направо. Одежда этихъ фигуръ воспроизводитъ намъ одежду коръ, причемъ на сидящей фигурѣ манера исполненія гиматія совершенно та же, что на позднѣйшей сидящей статуѣ Акропольскаго музея № 618 (рис. 49).



Рис. 108. Фрагментъ рельефа съ изображеніемъ двухъ женскихъ фигуръ, сидящей и стоящей. Афинскій Нац. муз. № 36.

Сидящая фигура держитъ въ правой рукѣ цвѣтокъ, лѣвой приподнимаетъ вуаль; стоящая лѣвой рукой подбираетъ хитонъ, а правую приподняла вверхъ и, вѣроятно, держитъ въ ней цвѣтокъ. Такую композицію представляютъ намъ нѣсколько другихъ рельефовъ, напр., такъ называемый рельефъ Левкооен или рельефъ памятника Гарпій; въ сидящей фигурѣ этихъ рельефовъ хотятъ обыкновенно видѣть героизированную умершую. Понимая также сидящую фигуру и рассматриваемого нами рельефа, многіе (Тренделенбургъ, Шёне, Вольтерсъ) хотятъ видѣть въ послѣднемъ надгробный памятникъ, другіе (Райэ и Каввадій), наоборотъ, принимаютъ его за обѣтный рельефъ, а Студничка даже находитъ возможнымъ приурочить къ сидящей фигурѣ опредѣленное имя, Артемиды, и въ самомъ рельефѣ, неизвѣстно гдѣ найденномъ въ Атикѣ, видѣть воспроизведеніе рельефа, украшавшаго Артемисіонъ въ сѣверной части Евбеи.

Рельефъ этотъ отличается большою тонкостью, изяществомъ работы, столь присущими позднѣйшимъ аттическимъ рельефамъ. Не смотря на незначительный подъемъ рельефа, исполнитель его сумѣлъ передать мельчайшія подробности, хотя бы мелкія складки хитона на груди и рукавахъ. Въ этомъ рельефѣ мы склонны видѣть послѣднее слово рельефнаго искусства Аттики до греко-персидскихъ войнъ и на немъ могли бы окончить нашъ обзоръ памятниковъ рельефной скульптуры, если бы наше вниманіе не привлекалъ къ себѣ очень фрагментарный рельефъ Акропольскаго музея № 1334 (рис. 109), найденный около Пропилей <sup>1)</sup>. Сохранившіеся фрагменты позволяютъ намъ разобратъ хотя бы отчасти въ его композиціи. Правая сторона рельефа была занята сидящей фигурой мужа въ хитонѣ и гиматіи, держащаго на мизинцѣ опущенной лѣвой руки сосудъ. Сохранились отъ этой фигуры голова съ сильно попорченнымъ лицомъ, грудь, на столько попорченная въ поверхности, что не позволяетъ видѣть верхней одежды, о формѣ которой можно судить только по краю ея, спадающему ниже дифры, и ноги, но безъ ступней. Время этого рельефа опредѣляется манерою трактовки волосъ на головѣ въ параллельныхъ ломанныхъ, врѣзанныхъ линіяхъ, совершенно такихъ же, какія встрѣтили мы на гривѣ лошади всадника въ варварской одеждѣ (рис. 90), съ одной стороны, и правдивой передачей края гиматіи, съ другой. Манера передачи хитона на ногахъ напоминаетъ единственную одѣтую мужскую статую Акропольскаго музея (рис. 24) и статую коры Акропольскаго музея № 685 (рис. 84). Эта манера на столько своеобразна и неестественна, что невольно заставляетъ думать о происхожденіи всѣхъ этихъ скульптуръ изъ одной мастерской и изъ одного времени; для статуи № 685 мы отмѣтили вліяніе эгинской школы и время исполненія около 500 года.



Рис. 109. Фрагментъ рельефа. Акроп. муз. № 1334.

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XII (1887), 266.

Оглядываясь теперь назадъ, на всю сумму памятниковъ рельефнаго искусства въ Атикѣ, мы должны признать, что рельефная мраморная скульптура зародилась въ Атикѣ въ непосредственной связи съ живописью на вазахъ и только съ усовершенствованіемъ мраморной техники, конечно, не безъ вліянія островной мраморной скульптуры, перешла къ настоящему рельефному стилю, примѣняя для первыхъ своихъ рельефовъ и ту общую форму, которая впервые появляется въ іонійскомъ искусствѣ, форму стелы. Типъ, впервые примѣненный въ этой скульптурѣ, былъ тотъ же, что и въ древнѣйшихъ статуарныхъ произведеніяхъ, но въ приспособленіи его къ рельефной Technikѣ, требующей для ясности изображенія въ профиль. За первымъ труднымъ, конечно, шагомъ послѣдовало быстрое дальнѣйшее развитіе, объясняемое тѣмъ, что сюжеты для памятниковъ этого времени были заимствованы изъ росписи вазъ, съ которой совершенно параллельно идетъ рельефная техника и въ дальнѣйшихъ шагахъ своего развитія, постепенно освобождаясь отъ условности приѣмовъ этой техники, блеща необыкновенною тонкостью исполненія. Постепенно исчезаетъ въ рельефахъ приземистость фигуръ и особенно женскія фигуры поражаютъ тою же изящной граціей, которую проявляютъ статуи коръ; вмѣстѣ съ тѣмъ, появляется и новая форма одежды, впервые отмѣченная нами на статуяхъ хіосской школы.

Два рельефа, по крайней мѣрѣ, не скрываютъ отъ насъ и вліянія мало-азійскаго искусства и эгинскаго, и въ этомъ фактѣ нѣтъ ничего ни страннаго, ни невозможнаго, разъ вліянія эти сказывались и въ росписи вазъ, съ которой въ тѣсной связи стояла рельефная скульптура вообще.

Словомъ, не смотря на большую самостоятельность въ развитіи, и рельефная скульптура Атики не избѣгла все-таки тѣхъ же вліяній, которыя отмѣтили мы въ статуарной скульптурѣ. Если не находимъ мы въ памятникахъ, нами рассмотрѣнныхъ, вліянія пелопоннеской школы, то это только вопросъ времени; немного позже времени персидскихъ войнъ долженъ былъ возникнуть рельефъ Акропольскаго музея № 581, который ясно обнаруживаетъ это вліяніе, но онъ выходитъ уже за предѣлы нашего изслѣдованія.

### ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Теперь, послѣ того, какъ мы путемъ стилистическаго изслѣдованія сохранившихся до насъ скульптурныхъ памятниковъ, найденныхъ въ Атикѣ, за время до греко-персидскихъ войнъ, установили ходъ развитія аттической скульптуры за это время, и тѣ вліянія, которымъ подверглась она, постараемся свести добытые нами результаты въ одно цѣлое и поставить ихъ въ связь съ общимъ ходомъ развитія аттической культуры.

Атика никогда не подвергалась такому народному нашествію, которое вытѣснило бы первобытное туземное населеніе, но въ то же время самую природою не была предназначена и для замѣнотости. Постепенно, небольшими группами восприняла она приливъ иноземнаго населенія и такимъ образомъ воспользовалась всѣми выгодами освѣженія путемъ внѣшнихъ импульсовъ, избѣжавъ вредныхъ послѣдствій насильственныхъ переворотовъ. Постепенно усваивала она новыя начала, такъ незамѣтно вкоренившіяся въ туземномъ племени, что оно никогда не теряло сознанія своей неразрывной связи съ родною землею. Новыя переселенія приносили съ собою зачатки высокой культуры и положили основанія разносторонности аттическаго духа, обширному кругозору, неутомимому стремленію къ прогрессу въ духовномъ развитіи. Такимъ образомъ, Атика соединяла въ себѣ и преимущества постепеннаго развитія изнутри и богатое вліяніе извнѣ, преимущества колониальной страны и свойства мѣстностей съ исконнымъ населеніемъ.

Среди пришлаго населенія выдающаяся роль, вѣроятно, выпала іонійцамъ, поселившимся первоначально на восточномъ берегу, но скоро распространившимся по всей странѣ; ихъ высокая культура, выработавшаяся на знакомствѣ съ востокомъ, сказала въ Атикѣ, гдѣ уже Солонъ принужденъ былъ законодательными мѣрами ограничить нежелательныя проявленія ея, запретивъ цѣлый рядъ напыщенныхъ обрядовъ, роскошь одежды и щегольство надгробными памятниками. Однако, этимъ ограниченіемъ желая обособить Атику отъ азіатской Іоніи и сохранить ей самобытность, Солонъ ничуть не желалъ отнять у Атики возможность пользованія вліяніемъ извнѣ высшей культуры; онъ далъ пришельцамъ, трудившимся на поприщѣ искусства, права гражданства; онъ заботился о распространеніи въ Атикѣ гомеровскаго эпоса, вполне сознавая важность подъема духовнаго развитія отчизны, и самъ принадлежалъ къ представителямъ лирики.

Реформами Солона устанавливался внутренний мир, возможность народного благосостояния, и Атика теперь могла быстрыми шагами пойти по пути развития культуры и высшего проявления ее, искусства, и здесь путь развития был тот же, что и в образовании аттической народности, — путь усвоения, вбирания в себя нового, хотя бы и чужаго, и переработка его в свое, и здесь внешние импульсы играют существенную роль. Только этим путем и могло идти аттическое искусство теми гигантскими шагами, которые характеризуют развитие его в VI столетии. В какое-нибудь столетие Атики, восприняв и переработав чуждые элементы, приобретает все средства для выражения своих художественных стремлений.

В ближайшем соседстве с Атикою стоит высоко развитый культурно, благодаря его торговым сношениям с далеко впереди идущей в этом отношении Ионией, Коринф и влияние его раньше всего связывается на искусство Атики. Еще в конце VII или самом начале VI века в аттической керамике определенно связывается это влияние, принесенное в Атику, весьма возможно, путем личного переселения, и это влияние не мало способствует быстрому подъему местной керамики, скоро не только достигающей полной самостоятельности, но и превосходящей коринфскую. Не без воздействия этого переселения создается и аттическая скульптура, пользующаяся местным материалом, трагующая сюжеты, знакомые нам по коринфским художественным памятникам и komponирующая эти сюжеты в архитектурно-декоративной форме, создание которой предание приписывает Коринфу, — во фронтонах. Развитие скульптуры в мягком, местном материале, порося, идет гигантскими шагами, и эта быстрота развития не обходится без внешних воздействий, есть основание предполагать, с ионийского востока, может быть, не без посредства соседней Халкиды. Пока остается в применении местный материал, это воздействие связывается только в сюжетах, типах и отдельных, мелких элементах формообразования, но, очевидно, этот местный, слишком мягкий и потому мало пригодный для скульптуры материал не может долго удовлетворять Атика, в своих морских сношениях скоро знакомящегося с островами, где мрамор рано дается скульптурным материалом. Деятельность в Атику еще в первой половине VI века скульптора Аристона из Пароса, острова, особенно славящегося своим мрамором, из которого работали и хосские скульпторы начала этого века, и Дедалиды, применение в одной из древнейших аттических статуй наксосского мрамора, мо-

жетъ быть, указываютъ намъ на источникъ происхожденія въ Атикѣ мраморной скульптуры. Атики, впрочемъ, и въ новомъ матеріалѣ на первыхъ порахъ остаются съ техникой, выработанной на поросѣ, и пользуются мѣстнымъ, гиметтскимъ мраморомъ. Кромѣ того, и при знакомствѣ съ новымъ матеріаломъ для большихъ композицій они продолжаютъ примѣнять старый, болѣе привычный, легкій въ работѣ матеріалъ, поросъ. Я не нахожу возможнымъ поставить Мосхофора позже середины VI вѣка, а большіе поросовые фронтоны сълоненъ относить къ писистратову Гекатомпеду. Главнымъ героемъ поросовыхъ скульптуръ является Гераклъ, этотъ герой-богъ Атики начала VI вѣка. Существенною чертою ихъ является жизненность композиціи движенія.

Широкое примѣненіе мрамора и вмѣстѣ съ тѣмъ полное измѣненіе скульптурной техники надо связывать со времени тиранніи Писистрата и его сыновей, со временемъ высокаго культурнаго подъема Атики и существеннаго измѣненія всего строя аттической жизни. Этотъ подъемъ стоитъ въ тѣсной связи съ политикой тиранновъ, опиравшихся на массу и желавшихъ поднять ея благосостояніе и дать ей сознание значенія ея. Вступивъ во власть подъ покровительствомъ Аѣины, богини-покровительницы города, живя на Акрополѣ у святини ея, Писистратъ сосредоточивалъ свое вниманіе на обстановкѣ культа ея, великолѣпни и богатствѣ ея храма, на пышности торжествъ въ ея честь, какъ главнаго звена, связывающаго различные элементы аттическаго населенія. При немъ создается большой храмъ богинѣ на Акрополѣ, Гекатомпедъ, при немъ Панаѣинеи занимаютъ видное мѣсто среди религиозныхъ торжествъ Греціи и къ участию въ нихъ, путемъ установленія гимническихъ и музыкаческихъ состязаній, привлекается и все аттическое гражданство, тогда какъ ранѣе гиппическія состязанія ограничивались участіемъ только богатыхъ классовъ. Торжественная процессія великихъ Панаѣинеи начинается въ Керамикѣ, мѣстности, населенной трудящимся классомъ. Наградой побѣдителю служить расписная амфора, работа гончара-художника, наполненная оливковымъ масломъ, произведеніемъ земледѣльца. Писистратиды особенно заботятся объ умноженіи сокровищъ богинѣ Аѣины, и Гиппю прямо приписывается установленіе даровъ богинѣ по случаю каждаго рожденія и смерти. Нѣтъ ничего удивительнаго, что при нихъ и округа этой богини наполняется массою художественныхъ произведеній, ей посвященныхъ. Тиранны придали новое значеніе и другому культу, культу бога сельскаго населенія Діониса, всюду противопоставимаго богамъ знатныхъ родовъ; значеніе этого культа въ Атикѣ еще въ началѣ

VI в. указывает ничтожный для характеристики развития стипля фрагментъ поросоваго фронтона съ храма Діониса на южномъ склонѣ Акрополя, представляющій обломокъ еіаса <sup>1)</sup>. При Писистратидахъ, вѣроятно, главный рынокъ Аѣинъ, этотъ вѣчный центръ городской жизни, былъ перенесенъ съ южнаго склона Акрополя, мѣста жительства евпатридовъ, въ Керамикъ, населенный низшими классами; при нихъ Аѣины связываются удобными дорогами съ различными пунктами Аттики и, такимъ образомъ, устанавливается болѣе тѣсная связь между этимъ городомъ и страной. Словомъ, все направлено къ подъему промышленнаго, низшаго класса, къ пробужденію его участія въ общественной жизни, и это не могло не отразиться на подъемѣ культурнаго развитія страны. Столица, естественный центръ этой страны, должна сдѣлаться гордостью народа, управляемаго тираннами, занять почетное мѣсто среди выдающихся городовъ греческаго міра, и по своей внѣшности, и по своей духовной жизни. Писистратъ и Писистратиды предпринимаютъ цѣлый рядъ построекъ для украшенія города. Начатый Писистратомъ въ юго-восточной части Аѣинъ колоссальный храмъ Зевса долженъ былъ быть роскошнѣйшимъ памятникомъ тиранніи и соперничать съ эфесскимъ Артемисіономъ и самосскимъ Герееомъ; въ восточной части города въ честь Аполлона воздвигается Ликіонъ, вмѣщавшій въ себѣ обширныя пространства для упражненія юношества; для западной сторонѣ Керамикъ, вмѣстѣ съ сопредѣльными предмѣстьями, приведенъ въ новый порядокъ и украшенъ. Цѣлый рядъ именъ архитекторовъ (Антистатъ, Каллесхръ, Антимахидъ, Поринъ), работавшихъ на Писистрата и Писистратидовъ, сохранило намъ преданіе. Въ городъ проведена ключевая вода водопроводомъ, вырубленнымъ въ скалѣ тѣмъ же способомъ и тѣмъ же инженеромъ, какими исполненъ знаменитый, до насъ сохранившійся, водопроводъ Поликрата на Самосѣ; самый водоемъ Эннеакруноса украшенъ колоннадою. Словомъ, Аѣины при Писистратѣ и Писистратидахъ принимаютъ совершенно новый, блестящій видъ и этой внѣшности соответствуетъ и внутренняя жизнь города не только по своимъ удовольствіямъ, о которыхъ ясно свидѣтельствуютъ расписныя вазы, но и по духовнымъ интересамъ. При Писистратѣ комиссіей ученыхъ мужей (аѣинянина Ономаврита, Зопира изъ Гераклии, Орфея изъ Кротона) была установлена и записана редакція гомеровскаго эпоса и обработаны произведенія позднѣйшаго эпоса, такъ называемыхъ кивликовъ; обработаны были творенія Гесіода и религіозныя стихотворенія. При Писистратидахъ дворъ аѣинскихъ тиранновъ украшаютъ

<sup>1)</sup> Ath. Mitt. XI (1886), Taf. II.

своимъ присутствіемъ и творцы лирической поэзіи: Анакреонтъ теоскій, Симонидъ кеоскій и Ласъ герміонскій. При нихъ зарождается и новая чисто аттическая форма поэтическаго творчества—драма. Во времена Писистратидовъ, какъ установлено нынѣ, и не безъ внѣшнихъ вліяній восточной Греціи, происходитъ измѣненіе манеры росписа вазъ: вазы покрываются блестящимъ чернымъ лакомъ и только фигуры исполняются въ натуральной краскѣ обожженной глины; этимъ измѣненіемъ техники достигается возможность большихъ нюансовъ. Къ ихъ времени надо относить и большинство скульптуръ, найденныхъ на Акрополѣ въ послѣднее время; онѣ представляютъ новые типы, новую технику, новыя формообразованія, ничего общаго не имѣющія съ древне-аттическими скульптурными произведеніями, и исполнены изъ привознаго, преимущественно паросскаго, мрамора.

Это быстрое, широкое развитіе культурной жизни въ Атикѣ не могло возникнуть только изъ пробужденія собственныхъ внутреннихъ силъ страны, не обошлось, конечно, безъ сильныхъ воздѣйствій извнѣ и, какъ мы видѣли, даже путемъ личнаго переселенія выдающихся дѣятелей, преимущественно съ греческаго востока, стоявшаго тогда далеко выше Аттики по своему культурному развитію. Туда, на востокъ, въ море направлялись въ это время и внѣшнія сношенія Аттики. Въ Троадѣ, во времена Писистрата, окончательнo завоеванъ аттиками Сигей, на Наксосѣ возстановленъ Писистратомъ во власти тираннъ Лигдамидъ и тѣсныя личныя дружескія сношенія связываютъ Писистрата съ Полиратомъ самосскимъ; наконецъ, на Делосѣ, въ этомъ культурно-религіозномъ центрѣ Іоніи, высокая почетная роль возстановителя святости острова, оскверненнаго могилами, предназначена дельфійскимъ оракуломъ тому же аѣинскому тиранну. Этихъ данныхъ достаточно для установленія источниковъ происхожденія въ Атикѣ новыхъ культурныхъ вѣяній вообще, новыхъ скульптурныхъ типовъ, новой скульптурной техники въ частности. Если въ Троадѣ VI вѣка намъ извѣстны только скульптуры ассосскаго храма, представляющія нѣкоторыя композиціи и типы, знакомые намъ по поросовымъ аттическимъ скульптурамъ, то съ двухъ названныхъ острововъ Архипелага, съ Самоса и Делоса, дошли до насъ скульптуры, находящія свое полное отраженіе въ мраморныхъ памятникахъ, найденныхъ въ Атикѣ, и въ типахъ и въ техникахъ, а съ третьимъ, Наксосомъ, связываетъ нѣкоторыя аттическія скульптуры матеріаль, мраморъ съ этого острова. На Акрополѣ найдены базы съ надписями скульпторовъ Θεодора самосскаго и хіосца Архерма, работавшаго на Делосѣ. Общаго типа, формообразованія и техники съ самосскою луврскою статуей въ Атикѣ



только три произведения, найденных на Акрополѣ (см. стр. 168—172, рис. 50 и 51) и стоящих болѣе или менѣе особнякомъ, между тѣмъ, какъ съ делосскими женскими статуями сближается цѣлая масса скульптуръ, найденныхъ въ Атикѣ, и это обстоятельство находитъ себѣ объясненіе въ различіи техническихъ приѣмовъ исполненія произведеній этихъ острововъ: самосская скульптура преимущественно бронзовая, техника ея отражается и на мраморныхъ произведеніяхъ этого острова и, какъ совершенно чуждая мрамору, не можетъ вызвать подражанія въ Атикѣ, работающей въ это время почти исключительно изъ камня; на Делосѣ, наоборотъ, именно въ мраморѣ хіосская школа и создаетъ типы летящей, крылатой богини Побѣды и женской одѣтой фигуры, находящія широкое распространеніе въ Аѣинахъ, гдѣ вѣчной спутницей богини-покровительницы города, Аѣины, является Ника, гдѣ въ культѣ Аѣины, въ ея торжествахъ выдающаяся роль выпадаетъ на долю дѣвушекъ, женщинъ. Появленіе статуй этого типа совпадаетъ съ переменною въ Атикѣ женской одежды въ духѣ этихъ статуй и такимъ образомъ принесенный типъ вполне подходитъ въ распространеннымъ въ это время портретнымъ изображеніямъ, находитъ широкое распространеніе и до самыхъ персидскихъ войнъ удерживается даже и наиболѣе выдающимися, самостоятельными аттическими скульпторами, на первыхъ порахъ остающимися, однако, при прежнемъ аттическомъ формообразованіи головы и лица. вмѣстѣ съ этимъ статуарнымъ типомъ въ Атику хіосскою школою приносится и новый, болѣе жизненный, близкій природѣ типъ лица съ развитыми мясистыми частями, дающими болѣе матеріала переработки, и этотъ типъ усваивается аттическою скульптурою, постепенно вносящею мало-по-малу незначительныя измѣненія въ отдѣльныхъ элементахъ формообразованія въ духѣ реалистической правды и въ этомъ процессѣ переработки принесенныхъ формъ и заключается развитіе аттической скульптуры рассматриваемаго нами періода, конечнымъ результатомъ котораго къ концу правленія Писистратидовъ являются головы Якобсена, Аѣины съ фронтона писистратова храма и др. Подъ вліяніемъ хіосской школы аттическая скульптура окончательно овладѣваетъ мраморной техникою, но временно впадаетъ въ изысканность, напыщенность, излишнюю детальность, которая, постепенно перерабатываясь, переходитъ въ тонкость, изящество и ясность формъ, характеризующія аттическую скульптуру лучшаго періода ея процвѣтанія и совершенно чуждыя ему въ древнѣйшемъ періодѣ. Ранѣе, чѣмъ въ статуарной формѣ, самостоятельности достигаетъ аттическая скульптура въ низкомъ рельефѣ, и это

объясняется близостью, родственностью этой формы къ живописи, въ которой Аттика рано достигаетъ высокаго развитія. Характерною чертою аттической скульптуры въ этомъ уже періодѣ является проявленіе жизненности, движенія и даже внутренняго чувства, выраженнаго въ постановкѣ.

Сверженіе тиранніи, сознание важности котораго увѣковѣчено постановкою группы тиранноубійць, не могло не отразиться и на судьбѣ іонійскихъ художниковъ въ Атикѣ и на отношеніи аттика къ іонійскому искусству. Изъ послѣдняго взято все, что можно было взять, и теперь вниманіе Атики направляется въ другую сторону, къ Аргосу и Эгинѣ, гдѣ скульптура успѣла опередить Іонію, падающую культурно со времени завоеванія персами береговъ М. Азии и острововъ у этого побережья. Въ это время въ Атикѣ работаютъ сикіонецъ Агеладъ и эгинеты Калонъ и Онатъ. Въ техническомъ отношеніи аттическая мраморная скульптура вполнѣ окрѣпла и вліяніе этихъ новыхъ школъ не могло быть уже такимъ подавляющимъ, какимъ было вліяніе хіосской школы; оно помогаетъ только Атикѣ въ самостоятельномъ дальнѣйшемъ развитіи въ духѣ полного освобожденія отъ чуждыхъ элементовъ хіосскаго искусства и въ выработкѣ ясности, вѣрности формообразованія. Въ школѣ Агелада воспитываются аттическіе скульпторы Миронъ и, весьма возможно, Эгій, учитель Фидія. Подъ вліяніемъ этой школы изъ іонійско-аттическихъ элементовъ вырабатываются тѣ чисто аттическія формы, которыми пользуются Фидій и его современники для своихъ великихъ твореній.

Если мы обратимся теперь къ содержанію аттическихъ скульптуръ изслѣдуемаго нами періода, то мы увидимъ, что, въ большинствѣ случаевъ, онѣ реально-индивидуальны, и даже въ идеальныхъ образахъ ихъ находимъ мы индивидуальныя, а не типическія черты лица. Художникъ не въ состояніи еще подняться надъ тѣмъ, что видитъ, и въ своей творческой мысли создать идеальный типъ лица. Шестой вѣкъ въ аттическомъ искусствѣ—время выработки формы, а не идеальныхъ типовъ. Нуженъ былъ сильный толчекъ, чтобы художникъ сумѣлъ подняться надъ тѣмъ, что видитъ, соединить въ мысли, въ идеѣ, реально разрозненныя черты, и этотъ толчекъ былъ данъ столкновеніемъ съ грознымъ, могущественнымъ врагомъ и побѣдою надъ нимъ, пробудившей въ грекѣ, и особенно въ атикѣ, сознание своихъ силъ. Творческая работа мысли въ созданіи идеальныхъ типовъ боговъ начинается въ аттическомъ художникѣ съ великой эпохи столкновенія небольшихъ, разрозненныхъ, часто враждующихъ между собою греческихъ государствъ съ колоссальной дер-

жавой Востока и достигает полной крѣпости только въ Фидіи, работавшемъ уже въ эпоху спокойнаго, уравновѣшеннаго послѣ блестящей побѣды сознанія Атикою, главной виновницею этой побѣды, своихъ силъ.



Къ стр. 181. Статуя Ники. Акроп. муз. № 696.



Аполлонъ въ Дельфахъ.

## ПОМПЕИ ЗА 1893—1895 ГГ. <sup>1)</sup>

Чл.-сотр. М. И. Ростовцева.

### I.

За послѣдніе два года работа въ Помпеяхъ сосредоточивалась, частью въ рег. V is. II, вдоль Ноланской улицы, гдѣ продолжаютъ раскопки домовъ, фасады и переднія части которыхъ открыты уже давно, частью, и главнымъ образомъ, въ рег. VI is. XII (ю.-в. ея часть). Характеръ Ноланской улицы не мѣняется: это все та же бойкая, торговая улица, съ сильнымъ движеніемъ, улица, гдѣ селились, главнымъ образомъ, люди торговые, для которыхъ неудобства постоянного уличнаго шума и движенія выкупались выгодой центрального мѣстоположенія. Вмѣстѣ съ тѣмъ, Ноланская улица, какъ одна изъ главныхъ артерій города, является въ то же время одною изъ очень рано заселенныхъ улицъ Помпей. Это доказываетъ вся исторія расположенныхъ на ней зданій. Большинство изъ нихъ принадлежитъ еще самнитскому или туфовому періоду; дома занимаютъ большею частью участки небольшіе и притомъ неправильной формы; если и встрѣчаются большіе дома, то величина ихъ есть результатъ присоединенія цѣлыхъ сосѣднихъ домовъ или ихъ частей; наконецъ, форма домовъ, насколько то позволяла неправильность большинства участковъ, представляетъ форму древне-римскаго дома съ тосканскимъ атриемъ и садомъ, часто

<sup>1)</sup> Настоящая статья является продолженіемъ нашего отчета „О новѣйшихъ раскопкахъ въ Помпеяхъ“, помѣщеннаго въ Ж. М. Н. Пр. за 1894 г. (январь и февраль).

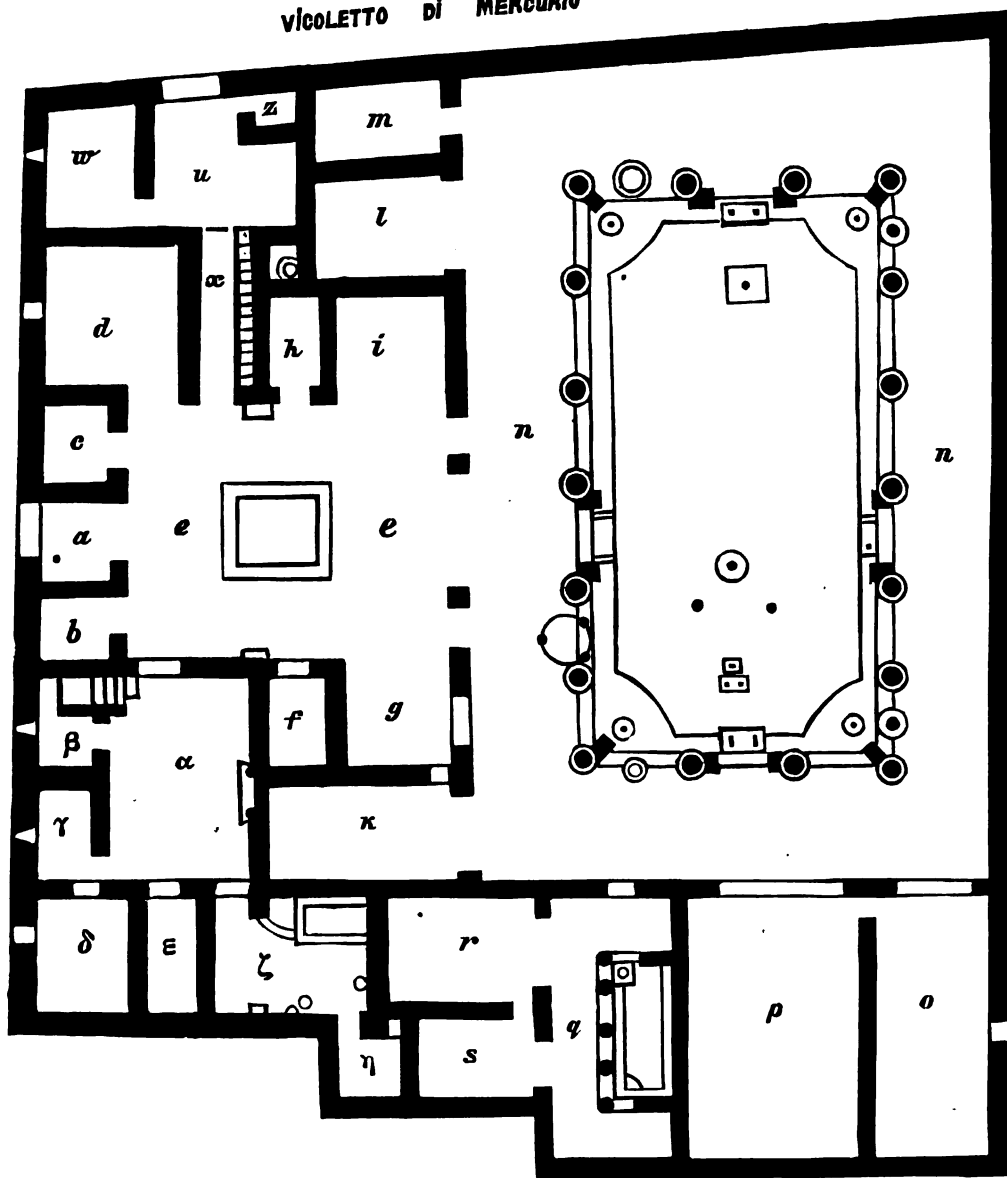
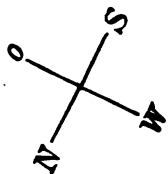
безъ перистиля <sup>1)</sup>). О торговомъ характерѣ всѣхъ домовъ въ достаточной степени свидѣтельствуеетъ рядъ лавовъ и еермополій, изъ которыхъ многіе стоятъ въ непосредственной связи съ самыми домами. Мы, какъ и въ прошломъ отчетѣ, не будемъ останавливаться на описаніи этихъ домовъ, такъ какъ, во-первыхъ, всякій, спеціально интересующійся римской архитектурой, найдетъ подробныя описанія, а часто даже реконструкціи этихъ домовъ въ упомянутыхъ отчетахъ Мау; мы же кромѣ нѣкоторыхъ, не имѣющихъ большой важности ректификацій этихъ отчетовъ, принуждены были бы повторять уже разъ сказанное.

Поэтому прямо переходимъ къ наиболѣе важной части раскопокъ 1893—1895 гг., описанія которой, насколько намъ извѣстно, еще не появлялось. Это большой, богатый и роскошный аристократическій домъ, находящійся недалеко за извѣстной casa di Meleagro, въ reg. VI is. XII. Домъ этотъ представляетъ, особенно теперь, пока онъ еще не успѣлъ поблѣднѣть, большой интересъ. Самое его расположеніе, его планъ въ высшей степени характерны для аристократическаго жилища человѣка, ни въ чемъ себѣ не отказывавшаго; еще интереснѣе его декоровка, представляющая одинъ изъ лучшихъ, а главнымъ образомъ, свѣжихъ образцовъ двухъ періодовъ 4-го стиля; наконецъ, несомнѣнно, важнѣе всего, какъ для исторіи живописи въ древности, такъ и для мнѳологіи и исторіи культуры, цѣлый рядъ картинъ, которыми украшены стѣны его комнатъ. Можно только поблагодарить дирекцію раскопокъ, во главѣ которой съ недавняго времени стоитъ извѣстный де-Петра, какъ за то, что все, найденное въ этомъ домѣ, оставлено на мѣстѣ, такъ и за то, что дирекція не пожалѣла денегъ на реставрацію и сохранность найденныхъ въ этомъ домѣ памятниковъ искусства. Всѣ комнаты, гдѣ имѣются интересныя картины, покрыты крышей, колонны портика перистиля и ихъ антаблементъ восстановлены до первоначальной высоты, причемъ съ величайшей тщательностью употреблены въ дѣло всѣ древнія части; крыша перистиля также восстановлена. Въ атриі, гдѣ нельзя было восстановить крыши, остатки декоровки закрыты стеклянными рамами и защищены отъ солнца портьерами; деревянные ящики для де-

---

<sup>1)</sup> Длинную исторію имѣетъ, вѣроятно, домъ № 13—16, къ сожалѣнію, еще не-вполнѣ разрытый; онъ, по всей вѣроятности, все расширился и расширялся на счетъ сосѣднихъ домовъ. Возможно, что онъ и сосѣдній домъ № 9—12, въ послѣднее время, находились даже въ рукахъ одного владѣльца (комната о домѣ № 9—12 освѣщается частью изъ перваго перистиля № 13—16; большая комната у околу перистиля этого дома выходитъ окномъ въ комнату сосѣда). См. подробное описаніе всѣхъ открытыхъ вдоль Ноланской улицы, за указанный срокъ, домовъ у Мау въ Röm. Mitt. IX (1894), 38—65 и X (1895), 146—159.

VICOLETTO di MERCURIO





негъ, найденные въ атрин, возстановлены съ возможной тщательностью. Результатомъ всего этого явилось то, что посѣтитель новаго дома чувствуетъ себя болѣе, чѣмъ гдѣ-либо въ Помпеяхъ, перенесеннымъ за 19 вѣковъ назадъ, видитъ жилище римлянина приблизительно въ томъ видѣ, въ какомъ было оно при его послѣднихъ владѣтеляхъ, и поэтому получаетъ ясное представленіе о томъ лицѣ, которое строило и украшало домъ, о его вкусахъ и привычкахъ и даже, если угодно, о его нравственности и морали. Такія мысленныя реконструкціи, однако, дѣло каждаго, кто знакомится съ нашимъ памятникомъ на мѣстѣ. Нашей задачей является возможно точное описаніе имѣющихся остатковъ. Къ нему мы теперь и приступаемъ.

Домъ нашъ (см. планъ), какъ сказано, находится въ рег. VI; онъ выходитъ тремя сторонами на три разныя улицы, такъ что цѣлой инсулы не занимаетъ <sup>1)</sup>). Южная стѣна, разрытая еще въ 1876 г. <sup>2)</sup>, выходитъ въ такъ наз. *vicoletto di Mercurio* (улица, идущая съ запада на востокъ и проходящая между *casa di Fauno* и *casa di Meleagro*), фасадъ—въ переулокъ, идущій съ юга на сѣверъ отъ Ноланской улицы къ стѣнѣ города между нашей инсулой и рег. VI is. XIII, задняя стѣна въ такую же улицу, идущую между домомъ Фавна и is. XII и отдѣляющую нашъ домъ отъ известной *casa di Meleagro*. Новый домъ служитъ подтвержденіемъ того, что вся часть города въ сѣверу отъ *vicoletto di Mercurio* была аристократической частью его, и даетъ надежду, что дальнѣйшія раскопки къ востоку будутъ не менѣе богаты результатами. Входовъ въ домъ два: главный съ востока, изъ неполнѣ разрытой еще улицы, черный (*posticum*) съ юга, изъ *vicoletto di Mercurio*.

Войдемъ въ домъ съ параднаго входа, хотя онъ еще до сихъ поръ на половину засыпанъ *garilli*. Какъ и въ большинствѣ случаевъ, непосредственно между двумя декоративными пилястрами, ограничивающими входъ, двери не было; замѣтны только слѣды какъ будто цѣпи, подвѣшавшейся поперекъ входа, вѣроятно, для того, чтобы въ *vestibulum* не могли войти большія животныя <sup>3)</sup>). Передняя, по обычной схемѣ, дѣ-

<sup>1)</sup> Въ отчетахъ о раскопкахъ въ *Not. d. scavi* его обозначаютъ находящимся въ is. XII. Если слѣдовать обычному обозначенію инсулъ, надо дать и нашей особый номеръ, такъ какъ отъ инсулы XII она отдѣлена улицей, именно XVIII.

<sup>2)</sup> См. *Not. d. scavi*, 1876, 94, 103; *Bull. dell'Ist.* 1877, 207, гдѣ изданы *dipinti* и *grafitti* этой стѣны.

<sup>3)</sup> О существованіи цѣпи мы заключаемъ изъ остатковъ желѣзнаго крюка и, кажется, скобы съ внѣшней стороны обоихъ пилястровъ. Другого назначенія для этихъ остатковъ мы придумать не могли. Существованіе такой цѣпи, насколько намъ извѣстно, не было до сихъ поръ наблюдаемо въ Помпеяхъ; между тѣмъ, при открытомъ *vestibulum* такая цѣпь должна была приносить большую пользу.



лилась на пространство передъ дверью (vestibulum) и между дверью и атриемъ (fauces). Въ устройствѣ дверей, однако, въ нашемъ домѣ наблюдаются слѣдующія особенности. Какъ въ casa del Togo <sup>1)</sup> или въ casa di Epidio Rufo <sup>2)</sup>, изъ vestibulum въ fauces вели двѣ двери: большая, укрѣпленная между деревянной балкой, замурованной въ южную стѣну передней (ясные слѣды ея видны на разстояніи 0,825 м. отъ лѣвой входной анты), и деревяннымъ же столбомъ, стоявшимъ въ пунктѣ, обозначенномъ цифрою 1 на нашемъ планѣ, и меньшая между этимъ столбомъ и южнымъ выступомъ внѣшней стѣны. Существованіе такого столба <sup>3)</sup> въ данномъ мѣстѣ, т.-е. существованіе двухъ дверей, необходимо вытекаетъ изъ слѣдующихъ наблюдений: 1) деревянной балкѣ, т.-е. одному косяку, нѣтъ соотвѣтственнаго въ сѣверной стѣнѣ, 2) около имѣющагося косяка со стороны атрия въ стѣнѣ находится обычное отверстіе для балки, которой запиралась дверь (0,21 × 0,245); такое же отверстіе имѣется въ западной стѣнѣ передней, непосредственно за входной антой; входившая сюда балка должна была, конечно, запирать маленькую дверь <sup>4)</sup>. Назначеніе такихъ двухъ дверей очевидно: маленькая служила для обыденнаго употребленія, большая отерывалась только въ особенныхъ случаяхъ. Такое дѣленіе передней на vestibulum и fauces <sup>5)</sup> отразилось и на декоровкѣ комнаты: стѣна vestibulum представляетъ обычное въ простыхъ комнатахъ дѣленіе на красноватый цоколь и бѣ-

<sup>1)</sup> О помпейскихъ дверныхъ порогахъ см. статью С. А. Иванова въ Ann. dell'Ist. 1859, 98 и рис. въ Monumenti, VI, tav. XXVIII, № 2.

<sup>2)</sup> Overbeck-Mau, Pompeji <sup>4</sup>, 298.

<sup>3)</sup> Былъ ли столбъ деревянный или каменный, сказать трудно. Слѣдовъ каменнаго, какъ въ вышеприведенныхъ примѣрахъ, до сихъ поръ нѣтъ; можетъ быть, они найдутся, когда передняя будетъ окончательно очищена отъ garilli. Нѣтъ, однако, ничего невозможнаго предполагать столбъ деревянный.

<sup>4)</sup> О подобныхъ запорахъ см. С. А. Ивановъ, ук. ст., 100.

<sup>5)</sup> Пользуемся случаемъ еще лишній разъ указать на то, что между свидѣтельствами древнихъ о римскихъ и греческихъ переднихъ и памятниками нѣтъ никакого противорѣчія (см. Mauguart-Mau, Privatleben, 236 <sup>5</sup>). Витрувій (VI, 10 (7), 5) говорить: Prothyra graece dicuntur quae sunt ante ianuas vestibula, nos autem appellamus prothyra quae graece dicuntur διαθύρα. Въ греческомъ домѣ, какъ извѣстно (например, въ делосскихъ домахъ), имѣется дверь съ улицы и другая дверь изъ передней въ перистиль; пространство между обѣими дверьми будетъ, конечно, διαθύра; если дверь не непосредственно замыкала переднюю съ улицы, а оставляла передъ ней извѣстное пространство— это пространство называлось πρόθυρον, т. е. ante ianuas. У римлянъ для послѣдняго существовало имя vestibulum, для пространства между дверью и атриемъ—fauces. Когда, несомнѣнно, подъ греческимъ вліяніемъ, и между атриемъ и передней являлась дверь (какъ въ casa di Adone и въ домѣ Цецилія Юлунда), на пространство между двумя дверьми, по ошибкѣ, перенесено было названіе, примѣнявшееся греками для vestibulum—prothyron, которое римляне, очевидно, понимали какъ пространство передъ дверью въ атриѣ; греки какъ пространство передъ дверью уличной. См. нашу статью «О новѣйшихъ раскопкахъ въ Помпеяхъ», С.-Петербургъ, 1894, 3 <sup>5</sup>.

лый верхъ, стѣны fauces декорованы очень богато въ 4-омъ стилѣ. Vestibulum есть единственное мѣсто (кромѣ уличныхъ стѣнъ), гдѣ мы въ нашемъ домѣ находимъ graffiti: какъ это, такъ и характеръ graffiti объясняется, конечно, тѣмъ, что vestibulum былъ совершенно открытъ съ улицы и тамъ могъ писать всякій желающій. Главное graffiti гласитъ:

EUTYCHIS  
VERNA ASSIBUS II  
MORIBUS BELLIS  
HIC HIC HIC HIC HIC HIC  
NI

т.-е. Eutychis verna assibus duobus moribus bellis, ниже непонятное женское имя, затѣмъ verna n(unno) I (uno).

Особенно велика аналогія нашихъ graffiti съ нѣсколькими надписями, изданными въ Bull. dell'Ist. 1877, 131: Successa verna bellis moribus, внизу вѣночь A(eris) P(ondo?), пальмовая вѣтвь; Felicla verna (!) a(ssibus) II; Menander bellis moribus aeris ass(ibus) II, ср. Röm. Mitt. IX (1894), 56, № 2, Bull. dell'Ist. 1883, 149 и др. Въ виду аналогіи съ этими надписями, мы стоимъ за наше чтеніе verna въ приводимой надписи, хотя May (въ устной бесѣдѣ) и считаетъ болѣе вѣроятнымъ чтеніе Vergae (т.-е. раба Веры). Трудный конгломератъ въ концѣ слова verna мы бы читали hic, т.-е. здѣсь, въ этомъ домѣ, если бы могли привести примѣръ такого сокращенія слова въ помпейскихъ graffiti <sup>1)</sup>. Кромѣ этихъ надписей, на стѣнѣ идетъ рядъ другихъ graffiti, большею частью, отдѣльныя буквы и рисунки, не имѣющіе значенія.

Декорованы fauces, какъ и весь домъ, въ четвертомъ стилѣ. Надъ красной полосой возвышается черное поле цоколя, раздѣленное бѣлыми линіями на большіе и меньшіе прямоугольники; внутри cadaго большаго прямоугольника какъ бы сдѣланныя изъ бронзы и приврѣпленные

<sup>1)</sup> Ср. подобно звучащія надписи С. I. L. IV, 1129, 1130, 1245, 1271 bis и др. (собственное имя + hic), также 2310 b: Euplia hic cum hominibus bellis m(oribus) m(occhae) (?) или m(occhis) (?), гдѣ, однако, вездѣ можно добавить глаголь obsceneго значенія или fuit. Возможно, что нашъ конгломератъ возникъ благодаря тому, что писавшій самъ запутался въ сокращеніяхъ и для объясненія прибавилъ еще разъ a.

въ стѣнѣ фигуры (летащій лебедь съ повязкой въ лапахъ, на лѣвой стѣнѣ кнопка). На антахъ цоколь украшенъ растениями. Отъ средней части цоколь отдѣленъ аблауфомъ. Средняя часть, какъ обыкновенно, дѣлится на большія поля (здѣсь черныя), раздѣленныя фіолетово-красными стоячими прямоугольниками съ канделябромъ на нихъ. Въ центрѣ каждого большого поля выдѣленъ четырехугольникъ, внутри котораго небольшая легко набросанная картинка. Картинки сдѣланы очень живо; въ одной изъ нихъ (пѣтухи) много движенія и юмора. Изъ картинъ первая отъ входа на правой стѣнѣ представляетъ статую Артемиды на постаментѣ; передъ Артемидой два оленя: самецъ и самка. На второй картинѣ атрибуты Гермія: баранъ передъ бронзовымъ золоченымъ кратеромъ, далѣе легкій столъ, на немъ оирсъ, обвитый плющемъ, и кошелекъ; подъ столомъ какъ будто черепаха. На лѣвой стѣнѣ дерущіеся пѣтухи (о подобныхъ картинахъ см. ниже). Одинъ пѣтухъ подскочилъ на воздухъ и наскакиваетъ на другого; кругомъ перья; одно большое перо, какъ пальму будущему побѣдителю, несетъ третій пѣтухъ.

На правой антѣ fauces, у входа въ атрій, всю центральную часть стѣны занимаетъ довольно большая картина; отъ цоколя ее отдѣляетъ прямоугольникъ съ изображеніемъ на немъ дракона. На картинѣ изображенъ во весь ростъ бородатый пріапъ; передъ нимъ база; около нея разсыпаны фрукты. Одѣтъ пріапъ въ длинную одежду, доходящую до пола, но оставляющую открытымъ его необыкновенно большой phallus (пріапъ не иеифаллическій). Въ правой рукѣ онъ держитъ вѣсы, на одной чашкѣ которыхъ лежитъ наполненный кошелекъ обычной формы, на другой—его phallus. Трудно отдать себѣ отчетъ въ значеніи этой картины, находящейся на столъ видномъ мѣстѣ и бросающейся всякому входящему въ глаза. Признать эту картину за неприличную шутку не позволяетъ намъ общій характеръ подобныхъ изображеній, въ основѣ которыхъ лежитъ, несомнѣнно, весьма серьезная идея. Возможно, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ обычнымъ *ἀποτρόπαιον*, которому фантазія художника придала столь необычную форму. На самую схему изображенія, можетъ быть, повліяли изображенія пріапа, гдѣ phallus его или прячется въ большой кошелекъ, или уже спрятанъ <sup>1)</sup>). Извѣстнаго рода символика во всемъ изображеніи отрицать врядъ-ли возможно <sup>2)</sup>).

<sup>1)</sup> Изображеніе пріапа, которому силенъ надѣваетъ кошелекъ, находится на жертвенникѣ пріапа изъ Аквилы, которое Михаелисъ, Arch.-epigr. Mitt. an. Oesterr. 1877, 88—90, сопоставилъ съ статуэткой собранія Beugnot (см. рис. на стр. 90 и табл. VI). Мраморная герма пріапа, какъ фигура для фонтана, найдена въ кухнѣ описываемаго дома.

<sup>2)</sup> Картина закрыта теперь и потому нельзя опредѣлить ея отношенія къ остальной декоративной. Кажется, однако, она болѣе поздняго времени, чѣмъ остальная декоративная комнаты.

Прямо изъ fauces мы входимъ въ большой тосканскій атрій (e); около него сосредоточены кладовыя и кубикулы (b, c, h, i, g, f) и два комплекса хозяйственныхъ помѣщеній (t—w, α—η). И здѣсь, какъ во всѣхъ домахъ послѣднихъ временъ Помпей, атрій игралъ второстепенную роль: всѣ лучшія комнаты сосредоточены около перистилля.

Атрій довольно великъ (11,30×8,60); размѣры его не подходятъ ни къ одной изъ витрувіевыхъ схемъ (отношеніе пригл. 4×3); большой имплувій сохранилъ еще слѣды мраморной обкладки. Павиментъ атрія и сосѣднихъ комнатъ, насколько онъ виденъ теперь (многія комнаты еще не расчищены до полу), еще разъ свидѣтельствуешь, что мы имѣемъ здѣсь не парадную, а простую часть дома: павиментъ состоитъ изъ довольно грубаго цемента съ кусочками лавы и украшенъ втиснутыми правильными рядами въ этотъ цементъ кусочками разноцвѣтнаго мрамора. Приблизительно по срединѣ боковыхъ стѣнъ атрія стоятъ замурованные въ стѣну сундуки для денегъ, найденные хотя и взломанными, но на столько хорошо сохранившимися, что ихъ можно было возстановить. Остовъ сундуковъ деревянный, обложены они желѣзомъ, украшеннымъ со вкусомъ бронзовыми гвоздями и орнаментами изъ бронзовой же проволоки. Правый, вѣроятно, также и лѣвый (стеклянный футляръ и полотняныя занавѣски мѣшаютъ опредѣлить это) сундукъ поставленъ былъ уже послѣ того, какъ декорировка стѣны была закончена: ясно видно, какъ часть штукатурки съ декорировкой на ней была выломана для постановки сундука.

Декорированъ атрій въ высшей степени изящно и роскошно въ 4-омъ стилѣ, близкомъ еще къ третьему; въ той же манерѣ сдѣланы декорировки и нѣсколькихъ другихъ комнатъ. Благодаря большому количеству дверей, выходящихъ въ атрій (13), декораторъ имѣлъ передъ собою не сплошныя стѣны, а небольшія, большею частью, узкія поля; декоративные мотивы, выбранные имъ, вполне гармонируютъ съ такимъ дѣленіемъ стѣны и свидѣлствуютъ о недюжинномъ вкусѣ декоратора. Мотивъ декорировки вездѣ одинъ и тотъ же съ небольшими измѣненіями, вызванными большей или меньшей шириной полей.

Общая схема такова: надъ цоколемъ, какъ бы изъ зеленаго мрамора, стоитъ большой стоячій прямоугольникъ желтаго цвѣта, отдѣленный отъ цоколя аблауфомъ, отъ находящагося надъ нимъ фриза карнизомъ. Въ этомъ прямоугольникѣ, въ желтой съ краснымъ рамкѣ, дѣтскія фигурки (только верхняя часть тѣла до колѣнъ). Описаніе этихъ фигуръ начинаемъ со стѣны налѣво отъ двери въ α: 1) мальчикъ держитъ въ рукахъ блюдо съ разной ѣдой, направо и налѣво отъ него кувшинъ и

патера, 2) далѣе къ перистиллю: мальчикъ въ тогѣ и вѣнокъ держитъ въ рукахъ гирлянду изъ листьевъ, 3, 4 и 5) мальчики въ тогахъ, 6) мальчикъ съ сосудомъ въ рукѣ, 7) мальчикъ, дающій пить пантерѣ, запряженной въ повозку, 8) мальчикъ, открывающій крышку большой чернильницы, 9) мальчикъ съ перепелкой или куропаткой около него, 10) мальчикъ съ кувшиномъ и патерой, 11) мальчикъ съ сосудомъ, 12) дѣвочка, дразнящая попугая.

Надъ желтыми полями съ этими картинами, которыя можно было бы еще отнести къ цоколю, находится фризъ на черномъ фонѣ; какъ на нижнихъ поляхъ дѣти, такъ здѣсь изображены амуры за разными занятіями. Въ противоположность нижнимъ, спокойно стоящимъ фигурамъ, всѣ фигурки фриза въ движеніи. Начнемъ перечисленіе ихъ опять оттуда же, пропустивши, однако, фризъ широкой стѣны, у которой стоитъ правый денсжный ящикъ, какъ трактованный отлично отъ остальныхъ: 1) амуръ, ведущій за поводъ барана, запряженного въ повозку, 2) амуръ, осторожно подходящій съ сосудомъ къ большой бабочкѣ, 3) на правомъ пиластрѣ дверей въ перистиль амуръ, ѣдущій на ракъ, 4) на слѣдующемъ пиластрѣ амуръ, упершись ногами въ спину большого крабба, лѣвой рукой держитъ возжи, правой собирается ударить крабба кнутомъ, 5) амуръ, ѣдущій на парѣ дельфиновъ, 6) амуры на козлахъ <sup>1)</sup>, 7) амуръ на парѣ дельфиновъ, 8) турниръ амуровъ (ср. № 6); два амура верхомъ на козлахъ, съ щитами въ лѣвой рукѣ и копьями въ правой, сражаются другъ съ другомъ; лѣвый насккиваетъ на праваго, козла котораго, какъ важется, уводитъ ассистентъ послѣдняго; тотъ повернулся всѣмъ тѣломъ къ противнику и направляетъ на него копье; второй ассистентъ подаетъ лѣвому бойцу, собирающемуся пустить свое копье, новое. Въ обѣихъ картинкахъ, судя по аналогіи съ другими подобными, врядъ-ли надо видѣть пародію на дѣйствительное сраженіе, а скорѣе, изображеніе какихъ-либо игръ.

Надъ фризомъ идетъ карнизъ, украшенный бронзовыми золочеными масками. Выше идетъ главная часть всей декоровки, верхъ которой, однако, не сохранился, такъ что о трактовкѣ верхней части стѣны мы ничего не знаемъ. Всю сохранившуюся часть средней и верхней декоровки занимаетъ высокій павильонъ изъ тонкихъ деревянныхъ колонокъ: фронтонныя колонки стоятъ на высокихъ постаментахъ, другія—на обыкно-

---

<sup>1)</sup> Два амура сражаются верхомъ на козлахъ; вооружены они легкими щитами и копьями. Лѣвый боецъ свалился съ своего козла, правый собирается поразить его копьемъ. Ему помогаетъ третій, пѣшій амуръ, правой рукой поражающій копьемъ упавшаго, лѣвой держащій два копья.

венныхъ базахъ; сзади павильонъ охваченъ невысокой деревянной же рѣшеткой. Въ такомъ павильонѣ возвышается большой роскошный канделябръ на массивной подножкѣ, богато орнаментированной. Стебель канделябра, въ нѣкоторыхъ случаяхъ бронзовый, очень тонкой работы, въ другихъ—сдѣланъ какъ бы изъ густо сплетенной зелени. По срединѣ ствола большой бронзовый кругъ (сохранился только въ одномъ случаѣ) и на немъ двѣ фигурки. Фонъ всей средней части виноварный. Иначе трактованы поля пилястровъ у перистиля, слишкомъ узкія для такого изображенія, и стѣна надъ правымъ денежнымъ сундукомъ слишкомъ широкая для него. На первыхъ канделябры замѣнены обычными узкими стоячими прямоугольниками виноварнаго цвѣта, на второй изъ тѣхъ же элементовъ, что въ прочихъ случаяхъ, создана гораздо болѣе сложная система. Цоколь и фризъ трактованы такъ же, какъ и въ остальныхъ случаяхъ; только соответственно большей длинѣ фриза, на немъ нарисованъ не одинъ, а два сюжета: направо обычный амуръ на дельфинѣ, направо жертвоприношеніе психей. Последняя картинка представляетъ большой интересъ. Въ лѣвой части картины стоитъ статуя богини со скипетромъ и рогомъ изобилія въ рукахъ; около статуи сфера и руль. Изъ психей одна играетъ на двойной флейтѣ, за ней другая кладетъ на жертвенникъ въ возженный на немъ огонь какой-то небольшой предметъ, третья ведетъ жертвенное животное—ягненка, четвертая несетъ жертвенную чашу. Атрибуты богини: руль, рогъ изобилія и сфера указываютъ на Фортуну; къ ней, однако, не подходитъ скипетръ въ рукахъ богини, который на изображеніяхъ Фортуны не встрѣчается (Helbig, Wandgemälde der von Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig, 1868, №№ 18, 73—75, 942—943 b; Sogliano, Le pitture murale campane, Napoli, 1879, № 38). Между тѣмъ, скипетръ — одинъ изъ постоянныхъ атрибутовъ Venus Pompeiana, богини покровительницы Помпей (Helbig, №№ 60, 65, 66, 295, 296, 1479). Это указываетъ, что въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ синкретизмомъ Венеры и Фортуны, т. е., скорѣе, Фортуну, какъ покровительницу города. Такую же Фортуну-Венеру имѣемъ мы на картинѣ, изданной Гельбигомъ подъ № 7, которукъ авторъ неправильно назвалъ Venus Pompeiana (модій и рогъ изобилія прямо указываютъ на Фортуну, скипетръ — на Venus Pompeiana). Такое явленіе отнюдь не чуждо сущности божества; достаточно вспомнить Фортуну-Исиду, Fortuna-Panthea, чтобы понять синкретизмъ двухъ богинь, фортуны императорской фамиліи, корпорацій, отдѣльныхъ семей, чтобы не удивляться ограниченности сферы дѣйствій богини.

Надъ этимъ фризомъ на черпомъ фонѣ, другой на фонѣ виновар-

номъ съ изображеніемъ собакъ, папавшихъ на лань и кабана. Эти два фриза отдѣляютъ цоколь отъ средней главной части стѣны. Эта послѣдняя охвачена съ обѣихъ сторонъ обычными павильонами съ канделябрами. Лѣвый канделябрь трактванъ нѣсколько иначе, чѣмъ остальные. Отъ пола павильона внизъ спускается лѣстница, на которой сидитъ дѣвочка, кормящая ягнота. Центръ большого поля, охваченнаго двумя канделябрами, занятъ былъ картиной, отъ которой, однако, сохранился только кусочекъ праваго угла: нижняя часть тѣла ребенка и ноги взрослого человѣка. Поле, которое охватываетъ картину, орнаментовано внизу бронзовыми золочеными фигурами, по краямъ отъ которыхъ идутъ къ центру вѣтки съ гроздьями винограда; подъ вѣтками психей, рвуція виноградъ и складывающія его въ корзинки.

Вся декоровка атрія производитъ очень пріятное впечатлѣніе богатствомъ красокъ, тонкостью орнаментаціи, живостью рисунковъ, набросанныхъ съ большимъ мастерствомъ въ обычной помпеанской декоративной манерѣ. Общность мотивовъ и манеры декоровки съ лучшими декоровками нашего дома, присутствіе многихъ мотивовъ скорѣе третьяго, чѣмъ четвертаго стиля, показываетъ, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ работой эпохи, непосредственно слѣдовавшей за третьимъ стилемъ, т.-е. эпохи Августа или Тиберія.

Непосредственно въ атрій выходятъ 7 комнатъ: двѣ у входа (b и c), вѣроятно, кубикуль и кладовая, триклиній (d), кубивулы (h и f) и алы (g и i). Нельзя не отмѣтить параллелизма въ декоровкѣ каждой пары этихъ комнатъ; какъ увидимъ ниже, декоровки комнатъ b и c, только благодаря позднѣйшимъ передѣлкамъ, не тождественны, декоровки h и f, i и g, не подвергавшіяся передѣлкамъ, составляютъ, несомнѣнно, pendant другъ къ другу. Стилъ декоровокъ ближе подходитъ къ болѣе древнимъ, чѣмъ болѣе къ новымъ декоровкамъ дома, хотя соотвѣтственно меньшей важности комнатъ декоровки сдѣланы небрежнѣе, краски выбраны попроще (киновари совсѣмъ нѣтъ), фигуры набросаны съ меньшимъ тщаніемъ; но общій духъ и манера работы все же одинаковы съ болѣе древними декоровками и сильно отличаются отъ декоровокъ болѣе юной манеры. Къ этой послѣдней въ названныхъ комнатахъ всецѣло принадлежатъ только декоровка триклинія d и позднѣйшія передѣлки въ e.

Кубикуль направо отъ fauces (b) выходитъ широкой дверью въ атрій. Крытъ онъ ложнымъ сводомъ, т.-е. потолокъ состоитъ изъ обычныхъ балокъ, только въ задней стѣнѣ образуетъ люнетку. Декорована комната въ обычной манерѣ декоровокъ 4-го стиля на бѣломъ фонѣ.

Надъ краснымъ цоколемъ бѣлыя поля средней части, отдѣленные другъ отъ друга въ нашемъ случаѣ не обычными волонками или канделябрами, а стилизованнымъ цвѣтущимъ тростникомъ, оббитымъ какимъ-то выющимся растеніемъ. Въ центрѣ большихъ полей очень тонко нарисованныя птицы, клюющія фрукты (зеленые попугаи съ абрикосами и другая какая-то птица съ вишнями). Верхняя часть содержитъ легкія архитектуры; дѣлящими членами являются бронзовые канделябры. Декоровка комнаты нѣсколько пострадала, вѣроятно, отъ землетрясенія и имѣетъ репаратуры (напр., около цоколя въ лѣвомъ углу крайняго поля правой стѣны).

Комната налѣво отъ fauces (с) первоначально, какъ то видно изъ остатковъ бѣлаго фона и сходства съ декоровкою верхнихъ частей стѣнъ, составляла pendant къ кубикулу b. Можетъ быть, одновременно съ перекраскою остальныхъ комнатъ дома была измѣнена декоровка и въ нашемъ кубикулѣ; росписана была комната грубо и безвкусно и сдѣлана изъ кубикула кладовой, какъ на то ясно указываютъ слѣды полокъ на стѣнахъ. О такой исторіи комнаты, кромѣ слѣдовъ прежней росписи, свидѣтельствуетъ слѣдующее обстоятельство. Въ центрѣ большихъ полей среднихъ частей стѣнъ имѣются въ нашей комнатѣ небольшія картины. Двѣ изъ нихъ въ боковыхъ стѣнахъ современны передѣлкамъ, одна имѣетъ сложную исторію. По всей вѣроятности, она взята была уже готовой и вставлена въ готовую декоровку стѣны. Что дѣло было такъ и что картина была дѣйствительно вставлена готовой, а не была нарисована на мѣстѣ послѣ окончанія остальной декоровки, показываютъ слѣдующія наблюденія: стукъ декоровки намазанъ на стукъ картины; несмотря на это, послѣдняя укрѣплена еще желѣзными скрѣпками; изломъ картины неправильный, какъ это необходимо должно было быть при вынутіи ея изъ старой стѣны; наконецъ, одна только эта картина исчезла безслѣдно, остальные очень хорошо сохранились <sup>1)</sup>).

Въ общемъ вся декоровка комнаты очень груба и сдѣлана безъ всякаго вкуса. Надъ цоколемъ какъ бы изъ пестраго мрамора большія поля, по три на каждой стѣнкѣ. Изъ нихъ среднія, въ которыхъ находятся картины, бѣлыя, крайнія—желтыя. Послѣднія орнаментированы птицами и сосудами. Надъ средней частью декоровки широкой фризъ; на фризѣ изображены рыбы, раки и другія морскія животныя, плывущія въ водѣ. Надъ фризомъ лѣпной изъ стука карнизъ, а надъ нимъ

<sup>1)</sup> Можно предположить, что наша картина, составляя часть первоначальной декоровки, была вынута во время перекраски всей комнаты и затѣмъ вставлена обратно. Этой большей древностью картины, можетъ быть, и объясняется ея исчезновеніе.



легкія архитектуры на бѣломъ фонѣ, оживленныя растеніями и животными. Въ центрѣ средней стѣны, надъ карнизомъ, нарисована птичка, занятая вѣткой винограда, живо напоминающая птичекъ куббеула в. Сохранившіяся картины, написанныя чисто ремесленно, представляютъ реплики уже извѣстныхъ въ Помпеяхъ сюжетовъ: Геро и Леандръ на лѣвой стѣнѣ и покинутая Аріадна на правой. Сюжетъ первой картины представляетъ извѣстный мифъ о Геро и Леандрѣ<sup>1)</sup>. Взять, какъ и въ другихъ репликахъ, тотъ моментъ, когда Леандръ переплываетъ Босфоръ. На нашей картинѣ видны оба берега пролива; одинъ скалистъ и круто спускается къ морю, наверху портикъ; съ берега къ водѣ ведетъ лѣстница. На выступѣ скалы у воды лежитъ одежда Леандра, которую сторожить какой-то человекъ, вѣроятно, слуга Леандра, въ вѣнѣ и съ какимъ-то цилиндрическимъ предметомъ въ рукѣ (фонарь?). На другомъ, также гористомъ берегу, башня на постаментѣ съ четырьмя ступенями; отъ третьей къ скалѣ у воды положена доска. Въ окнѣ башни Геро съ свѣтильникомъ въ рукѣ. Леандръ въ вѣнѣ уже наполовину переплылъ проливъ; вдали отъ него въ водѣ три дельфина. Картина наша представляетъ точную реплику найденной въ 1879 г. картины Sogliano, № 598 (ср. Not. d. scavi, 1878, 180—1 и Bull. dell'Ist. 1879, 264) и, очень можетъ быть, принадлежитъ рукѣ того же художника. Другія реплики того же сюжета (Helbig, №№ 1374, 1375 и даже Sogliano, № 597) сильно разнятся, по композиціи и техникѣ, отъ нашей картины.

Въ той же ремесленно-небрежной манерѣ написана и вторая картина нашей комнаты: покинутая Аріадна. Сюжетъ картины одинъ изъ наиболѣе часто трактованныхъ въ помпеанской живописи; чуть-ли не въ каждомъ домѣ, украшенномъ картинами, имѣется, по крайней мѣрѣ, одна Аріадна. При всемъ этомъ сюжетъ трактуется весьма разнообразно. На нашей картинѣ взять тотъ моментъ, когда Аріадна замѣчаетъ бѣгство своего возлюбленнаго. На морскомъ берегу лежитъ на красномъ коврѣ съ шариками изъ бахромы Аріадна. Ее только-что разбудилъ амуръ, охватившій ее за шею и указывающій на отчаливающій отъ берега корабль Тесея. Молодая женщина приподнялась съ украшенной прошивками подушки и правой рукой посылаетъ поцѣлуй бѣглецу. Верхняя часть тѣла Аріадны обнажена, нижняя прикрыта пурпуровымъ плащомъ, груди поддерживаетъ красное *stomachion*; на головѣ нѣчто въ родѣ

---

<sup>1)</sup> Последнее изслѣдованіе объ этомъ мифѣ принадлежитъ Körpner'у, Die Sage von Hero und Leander, 1894. Работы этой мы, къ сожалѣнію, въ Римѣ достать не могли.

торбана. Корабль *Θεσεία* находится еще у самого берега. Самъ *Θεσεία* въ шлемѣ и красномъ плащѣ стоитъ у руля, на веслахъ два гребца. На скалистомъ берегу, ближе къ зрителю, рыбакъ съ удочкой. Всѣ извѣстныя въ Помпеяхъ реплики пробужденія *Аριάдны*, по сюжету, могутъ быть раздѣлены на два класса: одинъ, гдѣ *Аριάдна* или одна, или въ обществѣ *Амура*, другой, гдѣ около нея стоитъ крылатая женская фигура (*Нимесиды*<sup>2)</sup>), указывающая ей на уходящій корабль<sup>1)</sup>). Наша картина— новая реплика первого класса, ближе всего подходящая къ картинамъ, описаннымъ Гельбигомъ подъ №№ 1224—1225. Отъ нихъ, какъ и отъ всѣхъ другихъ, однако, отличается наша картина богатствомъ фигуръ; ни рыбака, ни *Θεσείа* съ гребцами на остальныхъ репликахъ нѣтъ; послѣдній заимствованъ изъ картинъ, изображающихъ *Θεσείа*, покидающаго *Аριάдну* (*Helbig*, №№ 1216—1221 и *Sogliano*, №№ 531—533).

Небольшія комнаты *h* и *f* до сихъ поръ еще не вполне очищены; на полу лежитъ довольно глубокой слой *garilli*. По всей вѣроятности, комнаты эти служили кубикалами, хотя съ точностью опредѣлить ихъ назначенія нельзя. Декорваны оба кубикюла одинаково, въ той же манерѣ, но съ еще меньшей тщательностью, чѣмъ кубикюль *b*. Надъ обычнымъ краснымъ цоколемъ бѣлыя поля, раздѣленные стилизованными растеніями. Въ центрѣ полей и надъ дѣлящими полями съ растеніями въ видѣ канделябровъ находятся небольшія фигурки, частью въ высшей степени небрежно сдѣланныя, частью набросанныя съ большимъ мастерствомъ. Къ первымъ относятся картинныя подъ канделябрами, изображающія плывущихъ среди тростника утокъ, во вторымъ—летающія женскія фигуры въ центрѣ большихъ полей боковыхъ стѣнъ; въ рукахъ у этихъ фигуръ щитъ и скипетръ, на плечахъ крылья, надъ головами нимбъ; вѣроятно, художникъ хотѣлъ изобразить нѣчто вродѣ крылатой *Побѣды*. Такая же декоровка въ кубикюлѣ *f*; здѣсь сохранилась и верхняя часть, заполненная легкими архитектурами.

*Алы* занимаютъ обычное мѣсто; здѣсь, какъ и во многихъ другихъ домахъ<sup>2)</sup>, этимъ традиціоннымъ комнатамъ постарались дать практическое назначеніе. *Ала i* была сдѣлана кладовой и въ ней поставленъ большой шкафъ, *ала g* была и осталась проходной комнатой, замѣнявшей, до нѣкоторой степени, таблинъ и корридоръ, обыкновенно непра-

<sup>1)</sup> Первая редакция: *Helbig*, №№ 1222—1227 и, можетъ быть, №№ 1232, гдѣ имѣется какъ и на нашей, фигура, совершенно чуждая совершающемуся. Представителями другой редакціи являются: *Helbig*, №№ 1227—1231 и *Sogliano*, №№ 534—537.

<sup>2)</sup> См. нашу статью «О новѣйшихъ раскопкахъ въ Помпеяхъ», 4<sup>е</sup>, гдѣ приведены примѣры различныхъ назначеній, дававшихся *аламъ*.

вильно называемый fauces <sup>1)</sup>). Такой же проходной комнатой была первоначально и другая ала; обѣ вмѣстѣ онѣ представляли чрезвычайно остроумную замѣну совершенно лишняго таблина; впоследствии, однако, въ ущербъ симметріи и въ угоду практической выгодѣ, двери, ведшія изъ алы і въ комнату l, были замурованы; то же было сдѣлано и съ большимъ окномъ, выходившимъ, какъ и въ другой алѣ, въ перистиль <sup>2)</sup>); замурованныя мѣста не были вновь декорированы, такъ какъ ихъ должны были закрывать стѣнки и дверцы шкафа. Вся ала отъ атрія отдѣлена была барьеромъ, выложеннымъ мраморомъ. Время, когда были сдѣланы эти передѣлки, опредѣляется слѣдующимъ наблюдениемъ. Дверь, ведущая изъ і въ l, замурованная при превращеніи алы въ владовую, покрыта декорировкой комнаты l, т.-е. замурованіе ея сдѣлано незадолго до новой росписи дома, результатомъ которой явились декорировки k и l, триклинія d и комплекса q, r, s. Это же наблюдение показываетъ намъ, что декорировка аль относится къ болѣе древней росписи дома, современной росписи атрія и триклинія d. Это подтверждается и характеромъ картинокъ, украшающихъ алу, мастерствомъ ихъ исполненія и юморомъ, которымъ въ высшей степени отличался болѣе древній мастеръ. Неприятно дѣйствуетъ на зрителя желтый фонъ декорировки, но 4-ый стиль, какъ извѣстно, отличается несчастной страстью къ этой краскѣ. Декорированы обѣ алы, какъ сказано, совершенно одинаково; даже картинки обѣихъ комнатъ имѣютъ одинъ и тотъ же сюжетъ съ небольшими вариациями. Надъ чернымъ цоколемъ, украшеннымъ растеніями, идетъ фіолетово-красная полоса, на которой стоятъ канделябры, дѣлящіе среднюю часть на отдѣльные прямоугольники; надъ этой полосой подъ большими прямоугольниками черный фризъ. Самые прямоугольники желтаго цвѣта трактованы черезъ одинъ, какъ портьеры. Верхъ заполненъ архитектурами на бѣломъ фонѣ, раздѣленными красными прямоугольниками. Въ центрѣ желтыхъ полей небольшія картинки, частью головки (медузы, силена), частью жанры. Послѣдніе представляютъ очень частыя, какъ въ помпейской живописи и мозаикѣ,

<sup>1)</sup> См. указанную статью С. А. Иванова, гдѣ онъ предлагаетъ для нашего коридора названіе andron.

<sup>2)</sup> Идея замѣны таблина двумя проходными алами можетъ быть названа въ высшей степени счастливой. Благодаря этой замѣнѣ, архитекторъ освобождался отъ совершенно лишняго таблина и, вмѣстѣ съ тѣмъ, находилъ прекрасное назначеніе для аль, которыя дѣлались небольшими проходными залами, преддверіями парадной части дома, сосредоточенной у перистиля. Конечно, для этой цѣли достаточно было и одной проходной залы, но симметрія требовала двухъ, и позднѣйшее замурованіе одной показываетъ отсутствіе архитектурнаго чувства у того, кто это сдѣлалъ.

такъ и въ орнаментациі лампъ, рѣзныхъ камней и сосудовъ съ рельефами, а также и въ вазовой живописи, изображенія боевыхъ пѣтуховъ и перепелокъ (или куропатокъ?) <sup>1)</sup>.

Въ нашихъ комнатахъ мы имѣемъ по одному изображенію дерущихся пѣтуховъ и по одному готовыхъ сразиться куропатокъ. Въ лѣвой алѣ бой между пѣтухами кончился, подъ столомъ лежитъ побѣжденный, побѣдитель съ торжествомъ несетъ пальму. На столѣ принадлежности палестры: герма Меркурія, повязки, шаръ для ручной гимнастики и большой сосудъ (призъ?). Въ правой алѣ пѣтухи еще дерутся; на столѣ статуя атлета съ пальмой, туалетная коробочка и гири для ручной гимнастики.

Наибольшая и наилучше декорированная изъ комнатъ, выходящихъ въ атрій, есть большой триклиній d. Комнату эту катастрофа застала во время передѣлокъ въ ней. Это показываетъ и грубый полъ изъ обычнаго цемента съ мраморнымъ кругомъ по срединѣ, отъ котораго къ дверямъ идутъ неправильные куски разноцвѣтныхъ мраморовъ, и порогъ на половину лавовый, на половину мраморный и притомъ сдѣланный изъ куска мрамора, уже бывшаго разъ въ употребленіи (въ немъ видны отверстія для четырехъ, вѣроятно, металлическихъ прутьевъ); объ этомъ же ясно говоритъ и состояніе декорировки. Здѣсь, очевидно, общая декорировка стѣнъ была сдѣлана раньше, и только затѣмъ изъ мѣствъ, оставленныхъ свободными для картинъ, вырѣзывался старый стукъ, замазывался свѣжій новый и, наконецъ, пока стукъ еще былъ свѣжъ, писалась картина. Такой способъ работы былъ очень практиченъ: не надо было торопиться изъ боязни, чтобы стукъ не высохъ, такъ какъ картинки поменьше легко могли быть сдѣланы въ нѣсколько часовъ, для

<sup>1)</sup> Даемъ нѣсколько примѣровъ такихъ изображеній. Живопись: Helbig, №№ 1636, 1637, ср. № 8675 въ Неаполитанскомъ музеѣ. Мозаики: № 9982 въ Неап. музеѣ, нѣсколько разъ изданный, напр., у Schreiber'a Kulturhist. Bilderatlas, Taf. LXXIX, № 1. Ср. № 10003 въ Неап. муз. Лампы: Delle antichità di Ercolano, t. VIII. Le lucerne, tav. X, p. 64. Рѣзные камни: Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, 2103 <sup>23</sup>. Вазовая живопись: тамъ же, fig. 212; къ цитованнымъ тамъ статьямъ присоединить статью Perdrizet, Rev. arch. 1893, I, 157 сл., pl. V, и цитованную у него новѣйшую литературу. Какъ новый примѣръ рельефовъ на бронзовомъ сосудѣ, можемъ привести найденный въ Боскореале и попавшій къ одному торговцу древностей кувшинъ съ изображеніемъ двухъ пѣтуховъ на ручкѣ. Сраженія перепелокъ изображались рѣже, хотя и были очень распространены, особенно увлекались ими дѣти, см. напр. Plutarch. Antonius, 33, Herodiani Ab excessu divi Marci, III, 10 и мн. др. (собраны Веcker'омъ, Charikleas, 121 и 134, дополненія у Stephani, Comptes rendus, 1865, 155 <sup>10</sup>). Нельзя съ точностью сказать, перепелки-ли или куропатки изображены у насъ; кажется, послѣднія, какъ и на картинѣ Helbig'a № 1535. О бойцахъ куропаткахъ см. Stephani l. c. 152—158, гдѣ перечислены и извѣстныя изображенія какъ куропатокъ, такъ и перепелокъ.

картинъ побольше можно было навладывать стукъ постепенно. О такомъ возникновеніи картинъ ясно говорятъ небольшіе круглые медальоны, стукъ которыхъ ясно намазанъ на стукъ остальной декорровки; на большихъ картинахъ это не такъ очевидно, но все же весьма вѣроятно. Такъ какъ комната застигнута была изверженіемъ во время передѣлокъ, то неудивительно, что одинъ медальонъ на входной стѣнѣ и большая картина на лѣвой отъ входа стѣнѣ такъ и остались совершенно незаполненными стукомъ. Нельзя удивляться и тому, что остальные картины совершенно готовы, такъ какъ врядъ-ли которая-нибудь изъ нихъ потребовала болѣе одного дня для своего изготовленія <sup>1)</sup>.

Изъ того, что во время катастрофы декорровка въ нашей комнатѣ, мало отличающаяся отъ другихъ позднихъ декоровокъ дома, была еще неготова, необходимо вытекаетъ заключеніе, что и всѣ вообще болѣе позднія декорровки дома, если онѣ всѣ одновременны, что вѣроятно, принадлежатъ времени незадолго или даже непосредственно передъ катастрофой.

Переходимъ, однако, въ описанію росписи нашей комнаты. И здѣсь, какъ вездѣ, наблюдается обычное дѣленіе стѣны на цоколь, среднюю и верхнюю части. Цоколь желтый, раздѣленъ узкими стоячими прямоугольниками, охваченными красными линиями, на рядъ большихъ лежачихъ прямоугольниковъ; въ каждомъ изъ дѣлящихъ полей изображеніе: въ первомъ прямоугольникѣ налѣво отъ входа сосудъ на цѣпочкѣ въ формѣ лекиа, въ боковыхъ стѣнахъ головы медузы, въ задней—лань и грифонъ. Большіе прямоугольники цоколя линиями, разноцвѣтными полосами, гирляндами раздѣлены на части; для оживленія въ образованныя такимъ образомъ геометрическія фигуры врисованы то птицы, то дельфинъ, то гипповампъ и т. п. Бѣлый фонъ средней части стѣны раздѣленъ на части; въ центрѣ каждой изъ нихъ по картинѣ (круглые медальоны съ боковъ, большая четырехугольная по срединѣ). Другъ отъ друга эти три поля отдѣлены очень легкими архитектурами, оживленными гирляндами зелени и бронзовыми фигурами сиренъ. Среднее поле трактовано какъ павильонъ, крышу котораго поддерживаютъ двѣ тонкихъ витыхъ колонки, боковыя ограничены сверху гирляндами зелени, снизу и съ боковъ полосами весьма тонко

---

<sup>1)</sup> Ср. о техникѣ фресков. и живописи въ Помпеяхъ прекрасное изслѣдованіе O. D o n n e r'a, служащее предисловіемъ къ каталогу картинъ Кампаніи Гельбига (Ueber die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung), особенно LIII—XCV. Главные выводы Доннера до сихъ поръ не поколеблены многочисленными позднѣйшими изслѣдователями того же предмета.

вырисованных орнаментовъ. Вверху каждаго изъ полей выдѣленъ небольшой красный лежачій прямоугольникъ, въ которомъ художникъ бѣлой краской, дающей впечатлѣніе рельефовъ въ стукѣ, врисовалъ фигуры амуровъ съ разными животными. Небольшихъ медальоновъ въ центрѣ боковыхъ стѣнъ сохранилось 4 (два на задней стѣнѣ обвалились вмѣстѣ съ штукатуркой, одинъ, какъ сказано, не былъ совсѣмъ сдѣланъ); изображаютъ они амуровъ верхомъ на разныхъ животныхъ (баранѣ, павлинѣ, пантерѣ, собакѣ). Большія картины сохранились въ входной и въ противоположной входу стѣнахъ. На входной стѣнѣ картина находится непосредственно у двери: мастеръ, очевидно, не обладалъ достаточной фантазіей, чтобы придумать иную композицію декоровки для болѣе короткой входной стѣны, чѣмъ та, которую онъ примѣнилъ, можетъ быть, руководясь какимъ-нибудь альбомомъ съ образцами декоровокъ, на болѣе длинныхъ остальныхъ стѣнахъ. Сюжетъ этой картины представляетъ извѣстный мифъ о Кипариссѣ, любимцѣ Аполлона. Какъ и на всѣхъ извѣстныхъ репликахъ (Helbig, №№ 218, 219, Sogliano, №№ 109, 110) взять тотъ моментъ, когда Кипариссъ въ глубокой тоскѣ сидитъ около раненнаго оленя. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ (Helbig, № 218, наша картина) исходъ событія обозначенъ кипариссомъ, вырастающимъ изъ головы юноши. Композиція нашей картины слѣдующая. Въ горной мѣстности, персонифицированной облокотившейся на скалу женской фигурой въ вѣнѣ и съ пучкомъ тростника въ рукахъ, сидитъ на большомъ камнѣ Кипариссъ; женственный юноша съ длинными, спускающимися на плечи волосами, почти совершенно нагъ; только на бедрахъ его лежитъ прозрачный плащъ. Лѣвой рукой онъ оперся на камень, на которомъ сидитъ, въ правой держитъ копье, прислоненное къ правой ногѣ. Около него на каменномъ постаментѣ трепояникъ съ *διφάλος*, обозначающій отношеніе Кипарисса къ Аполлону (на нѣкоторыхъ другихъ репликахъ присутствуетъ самъ Аполлонъ, напр., Helbig, № 218). Юноша съ грустью смотритъ на лежащаго у его ногъ необыкновенно маленькаго, въ сравненіи съ фигурой Кипарисса, оленя. Олень пораженъ дротикомъ (обломовъ его еще торчитъ въ ранѣ) въ лѣвый бокъ; изъ раны струится кровь; животное приподняло голову и съ тоской смотритъ на своего господина; высунутый языкъ показываетъ, что конецъ близокъ. Изъ головы Кипарисса уже вырастаетъ дерево. Картина написана довольно плохо; выраженіе лица Кипарисса, его поза скорѣе небрежны, чѣмъ грустны. Главной задачей художника было, очевидно, изобразить красиваго женственнаго эфеба.

Вторая картина въ противоположной входу стѣнѣ также не нова

оп сюжету и композиціи. Въ каменистой мѣстности передъ столбомъ, съ котораго къ краямъ картины свѣшиваются драпировки, на большомъ камнѣ сидитъ Діонисъ. Верхняя часть тѣла бога обнажена, ноги покрыты лиловымъ плащомъ на синей подкладкѣ; на головѣ у него вѣнокъ, другой вѣнокъ въ правой рукѣ, въ лѣвой, которой онъ оперся на камень, оирсѣ. Діонисъ съ большимъ участіемъ слѣдитъ за совершающимся у его ногъ. Рядомъ съ нимъ, немного повыше, сидитъ женская фигура, одѣтая въ голубую широкую одежду, оставляющую открытыми правую грудь и плечо. На головѣ у нея вѣнокъ, въ лѣвой рукѣ оирсѣ, правую она положила на плечо Діонису. Въ этой фигурѣ мы, безъ сомнѣнія, имѣемъ Аріадну, божественную супругу и постоянную спутницу Діониса. Передъ этими главными фигурами происходитъ борьба по всѣмъ правиламъ атлетическихъ состязаній. Борцы—ребенокъ-эротъ и маленькій, мужиковатый, но крѣпкій панискъ. Борьба только что начинается, борцы наступаютъ другъ на друга. Большой ростомъ и болѣе сильный панискъ „далъ впередъ“ своему слабому противнику свою лѣвую руку и сражается одной правой (лѣвую онъ держитъ за спиной). На него наступаетъ, вытянувъ обѣ руки съ намѣреніемъ охватить противника за талію, крылатый эротъ. Мѣсто боя обозначено, какъ на другихъ изображеніяхъ, перевернутой корзиной съ пескомъ. Можетъ быть, призомъ долженъ служить лежащій у ногъ Діониса большой кратеръ. Руководителемъ состязанія является старый, лысый, толстый силенъ, весь нагой, съ одной только повязкой на чреслахъ. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ пальму, правой подбодряетъ борцовъ. Въ лѣвомъ углу картины толнятся пять молодыхъ сатировъ изъ свиты Діониса. Всѣ они съ большимъ любопытствомъ смотрятъ на состязающихся. Наша картина принадлежитъ къ позднему классу подобныхъ изображеній, гдѣ борьба перенесена въ цѣль Діониса и совершается по всѣмъ правиламъ атлетическихъ упражненій, а не является свободнымъ состязаніемъ на глазахъ у обезпеченной матери Афродиты, какъ на нѣкоторыхъ болѣе древнихъ памятникахъ<sup>1)</sup>. Все же и нашъ памятникъ прекрасно иллюстрируетъ хорошенькая эпиграмма изъ-подъ подобной картины, найденная съ 4-мя другими въ одномъ изъ домовъ по Стабійской улицѣ (V, 1, 18):

Ὅ θρασὺς ἀνθέστακεν Ἔρωσ τῷ Πανί παλαίῳν,  
 Χά Κούρις ὠδίνει, τίς τίνα πρῶτος ἐλεῖ.

<sup>1)</sup> Всѣ изображенія борьбы паниска и амура разобраны Віе, Jahrb. d. k. d. a. Inst. VI (1889). 129—137.

Ἰσχυρὸς μὲν ὁ Πάν καὶ καρτερός· ἀλλὰ πανοῦργος  
 Ὁ πλανὸς καὶ Ἔρω· οἴχεται ἅ δύναμις <sup>1)</sup>).

Даже въ такомъ позднемъ памятникѣ, какъ нашъ, видна зависимость отъ произведенія искусства, къ которому относилась приведенная эпиграмма. Панъ все тотъ же большой и сильный противникъ, въ фигурѣ эрота видна ловкость и изворотливость; онъ только и ищетъ удобнаго момента, чтобы ловкой уверткой свалить противника. Въмѣсто Афродиты ὠδίει Діонисъ, который, очевидно, живо заинтересованъ боемъ. Изъ извѣстныхъ изображеній наша картина ближе всего подходитъ къ помпейскимъ, изданнымъ Гельбигомъ подъ №№ 404 и 407, хотя и представляетъ кое-какія отклоненія отъ нихъ.

Верхняя часть стѣны представляетъ фасадъ деревяннаго портика на бѣломъ фонѣ. Портикъ на каждой стѣнѣ состоитъ изъ большого центральнаго павильона съ тремя пролетами по обѣ его стороны; изъ этихъ пролетовъ крайніе больше другихъ. Крышу выступающаго впередъ павильона поддерживаютъ два тонкихъ металлическихъ канделябра, богато изукрашенныхъ разными фантастическими фигурами. Передъ каждымъ вторымъ пролетомъ подій портика выступаетъ впередъ на такое же пространство, какъ и средній павильонъ; крыши надъ этими выступами нѣтъ, но на всю ширину выступа, по краямъ пролета, выдаются консоли съ бронзовыми статуями кентавровъ и бронзовыми сосудами. Консоли поддерживаютъ деревянные полуволонны и металлическіе простые канделябры. Передъ каждымъ крайнимъ пролетомъ приставная деревянная лѣсенка, въ три ступеньки каждая. Въ каждомъ среднемъ пролетѣ сидящая или лежащая статуя, въ крайнихъ сидящія статуи, въ ближайшихъ къ крайнимъ сосуды. Въ центрѣ средняго павильона у задней стѣны надъ статуей укрѣпленъ большой бантъ; въ крайнихъ пролетахъ, какъ кажется, бубны, украшенные бантами. Въ меньшихъ пролетахъ развѣшаны гирлянды зелени. Фантастической архитектуру этой постройки назвать нельзя, хотя практическаго назначенія она имѣть не могла; очевидно, это подражаніе какой-нибудь чисто декоративной постройки, подражаніе, конечно, очень свободное. Прежде всего приходитъ на мысль фронтъ римской сцены, такая же чисто декоративная и богатая постройка. Въ нашемъ случаѣ мы имѣемъ подражаніе вполнѣ свободное; главное отклоненіе замѣчается въ томъ, что

<sup>1)</sup> См. описаніе картины съ этой подписью и изданіе подписи въ статьѣ Dilthey, *Annali*, 1876, 294 (ср. Mon. X, 35, 36). Ср. Sogliano, № 381. Мы приняли дополненія Dilthey; Вѣ во второй строкѣ почему-то читаетъ πρῶτον. Ср. Kaibel, *Epigrammata graeca*, Berlin, 1878, 1103.



нашъ фасадъ не закрытый, а сквозной. Но существуютъ на помпейскихъ стѣнахъ, какъ это первые замѣтили Пухштейнъ и Кольдевей, гораздо болѣе точныя репродукціи фронта сцены, именно сцены типа помпейскаго большого театра, что вполне соотвѣтствуетъ словамъ Витрувія о представленіи на стѣнахъ (*scaenarum frontes*) театровъ (*Vitruv. VII, 5, 13*)<sup>1)</sup>.

Фигуры въ павильонахъ сохранились почти всѣ. Въ центральномъ павильонѣ лѣвой стѣны полулежитъ вакханка; верхняя часть ея тѣла обнажена, на ногахъ лежитъ красно-коричневая одежда; правой рукой она высоко подняла патеру; головы, въ сожалѣнію, нѣтъ. Въ большомъ павильонѣ центральной стѣны изображена Леда съ лебедемъ. Представлена она сидящей на креслѣ, верхняя часть ея тѣла обнажена; правой рукой Леды придерживаетъ легкую одежду, спадающую складками на спинку кресла и на ея колѣни, лѣвой обнимаетъ взобравшагося къ ней на колѣни лебеда. Подъ ногами Леды скамейка. Главная фигура на правой боковой стѣнѣ—юноша Юпитеръ, сидящій на массивномъ золоченомъ креслѣ; правая, высоко поднятая рука оперлась на скипетръ, въ лѣвой, лежащей на колѣняхъ, перуны. На головѣ вѣнокъ. Темно-пурпуровая одежда спустилась на колѣни, оставивъ обнаженной верхнюю часть тѣла; на ногахъ сандалин. Первая изъ стоящихъ фигуръ на входной стѣнѣ представляетъ женщину; нижній голубой китонъ ея спускается до полу, верхній оранжевый болѣе коротокъ. На лѣвой рукѣ видны слѣды фіолетоваго плаща. Далѣе направо юношеская женственная нагая фигура съ длинными волочившимися волосами; правой рукой юноша поддерживаетъ на головѣ большое бронзовое блюдо (Ганимедъ?). По другой сторонѣ большого павильона молодая дѣвушка съ кувшиномъ въ правой рукѣ и блюдомъ съ какими-то фруктами въ лѣвой. Въ лѣвомъ пролетѣ средней стѣны нагая мужская фигура въ короткомъ развѣвающимся плащѣ съ жезломъ, обвитымъ зеленью, въ высоко поднятой правой рукѣ и лирой въ

<sup>1)</sup> См. случайный докладъ Пухштейна въ июльскомъ засѣданіи Берл. Археологическаго Общества, *Ja h r b. d. k. d. a. I n s t. X* (1895), 166—167. Идея Пухштейна и Кольдевей очень счастлива, но они, кажется, идутъ слишкомъ далеко, даже дальше Витрувія, утверждая, что идея сцены лежитъ въ основѣ всего 4-го стиля. Четвертый стиль, какъ говоритъ Витрувій (*ibid.*), есть произведение больше всего фантазіи, въ его основѣ, какъ и во всей помпейской декоративной живописи, лежитъ, какъ это установлено Мау, тройное дѣленіе стѣны, причемъ вся декоративка является большой рамкой для центральной картины. Что при этомъ, однако, на видъ той или другой части стѣны и даже всей стѣны имѣлъ вліяніе фронтъ театра, это несомнѣнно, такъ какъ онъ ближе другихъ подходитъ къ задачамъ чисто декоративной живописи Помпей. Но чтобы это было правдой, основнымъ положеніемъ, это рѣшительно невѣрно.

лѣвой (Аполлонъ?). Pendant ему составляетъ пляшущая вакханка въ легкой развѣвающейся одеждѣ, съ бубномъ въ рукахъ и съ вѣнкомъ на головѣ. На правой стѣнѣ нагая мужская фигура съ жезломъ, съ повязкой и въ вѣнкѣ, вѣроятно, атлетъ. Наконецъ, опять одѣтая женщина въ голубомъ верхнемъ и оранжевомъ нижнемъ платьѣ съ повязкой въ правой рукѣ <sup>1)</sup>. Надъ всей верхней частью лѣпной въ стукѣ карнизъ. Декорровка въ отдѣльныхъ частяхъ (фигуры вакханки, Леды) сдѣлана очень тонко и изящно, но общая концепція неудачна: тяжелая верхняя часть декорровки давитъ на легкую нижнюю. На входной стѣнѣ мастеръ не сумѣлъ измѣнить схемы декорровки сообразно съ имѣвшимся у него пространствомъ. Во всемъ видна работа поздняго времени.

Въ атрій, какъ сказано, выходитъ два комплекса хозяйственныхъ помѣщеній  $u, w, z$  и  $\alpha - \eta$ . Въ первый ведетъ наклонный корридоръ  $t$ , содержащій прекрасно сохранившуюся каменную лѣстницу (14 ступеней), ведущую въ верхній этажъ. Верхній этажъ былъ не у всего дома; въ описываемой части зданія его, навѣрное, можно указать надъ только что описаннымъ триклиніемъ  $d$ , комплексомъ  $z, u, w$  и комнатой  $m$ ; можетъ быть, былъ верхній этажъ и надъ комнаткой  $h$ , что, впрочемъ, мало вѣроятно. Крыша, вѣроятно, спускалась по направленію къ улицамъ, частью же можетъ быть къ стоку, находящемуся въ отовсюду закрытомъ помѣщеніи  $u$ , если только это не стокъ для нечистотъ верхняго этажа <sup>2)</sup>. Верхній этажъ, какъ и комнаты  $u, w, m$  нижняго, былъ оштукатуренъ, какъ видно надъ комнатой  $w$ , грубымъ бѣлымъ стучкомъ и, вѣроятно, служилъ помѣщеніемъ для очень многочисленной прислуги дома. Въ большой крытый дворъ  $u$  можно было попасть или изъ корридора  $t$ , или прямо съ улицы черезъ широкую дверь; дверь эта, насколько можно судить по слѣдамъ на порогѣ, была одностворчатой и открывалась внутрь <sup>3)</sup>. Когда она была заперта, дворъ освѣщался большимъ четырехугольнымъ окномъ надъ ней. Въ лѣвомъ углу двора  $cesso z$ . Назначеніемъ двора было, вѣроятно, служить стойломъ для вьюч-

<sup>1)</sup> На входной стѣнѣ сохранились остатки другой сидящей, кажется, женской фигуры. Верхняя часть тѣла обнажена, нижняя покрыта темной одеждой; въ рукахъ большой бронзовый тазъ.

<sup>2)</sup> Последнее мало вѣроятно; такіе стоки дѣлались обыкновенно изъ глиняныхъ узкихъ трубокъ, наше же отверстіе имѣетъ видъ цистерны.

<sup>3)</sup> Отмѣтимъ, что въ порогѣ отверстій для  $cardines$  два, одно рядомъ съ другимъ. Объяснить это можно либо тѣмъ, что первоначально отверстіе выбито было не на надлежащемъ мѣстѣ, либо тѣмъ, что дверей было двѣ: одна открывавшаяся внутрь, другая наружу, какъ это иногда наблюдается въ кубиклахъ, см. «О новѣйшихъ раскопкахъ въ Помпеяхъ», 4.

ныхъ животныхъ; экипажи врядъ-ли могли стоять тамъ: слишкомъ высокъ порогъ широкой двери. Если таково было назначеніе *u*, то *w* служило, вѣроятно, помѣщеніемъ для раба или рабовъ, завѣдывавшихъ конюшней. Отмѣтимъ, что въ этой комнатѣ, которая и сама могла служить стойломъ, поразительно мало свѣту; освѣщается она однимъ маленькимъ окномъ въ противоположной входу стѣнѣ<sup>1)</sup>. Вспомнимъ, что отсутствіе свѣта—явленіе самое обычное и въ нашихъ конюшняхъ.

Главные хозяйственные помѣщенія и комнаты для прислуги сосредоточивались около большого некрытаго двора *a*, открывавшагося прямо въ атрий. Главнымъ назначеніемъ его, повидимому, было давать свѣтъ лежащимъ около него комнатамъ. Въ немъ же находилось и домашнее святилище—эдикула для ларовъ. Эдикула эта находится въ лѣвой стѣнѣ двора; она представляетъ фасадъ небольшого храма, охватывающей неглубокую нишу, сдѣланную въ стѣнѣ двора. Покоится весь храмъ на подіи, выступающемъ передъ стѣной на 0,11 м.; надъ подіемъ рядъ консолей, поддерживающихъ голубой фризь, украшенный лѣпными розетками и кнопками, и пестрый лѣпной же карнизъ. На этомъ карнизѣ покоится охватывающія нишу двѣ полуколонки коринтскаго стила, покрытыя толстымъ слоемъ стуча. Надъ этими полуколонками пестрый фронтонь, украшенный разнообразными лѣпными орнаментами; въ голубомъ полѣ фронтона лѣпные изъ стуча: букрапій, жертвенная патера и жертвенный ножъ. Самое ларарное изображеніе имѣетъ обычную форму. Низъ ниши занимаетъ змѣя, ползущая среди растений къ низкому квадратному жертвеннику, на которомъ стоитъ лядо и лежатъ фрукты. Надъ змѣей обычные два лара, люющіе изъ ритоновъ съ возлиными головами вино въ ситулы и между ними геній хозяина дома въ тогѣ, закрывающей голову, какъ у всѣхъ приносящихъ жертву, съ патерой въ правой рукѣ и ящичкомъ для куреній (асегга) въ лѣвой. Сверху свѣшиваются, какъ бы съ потолка, гирлянды, украшенные теніями<sup>2)</sup>. Чрезвычайно любопытенъ костюмъ ларовъ и генія хозяина, позволяющій сдѣлать кое-какіе небезинтересные выводы. Лары одѣты въ обычную, коротко подпоясанную тунику съ обычнымъ

<sup>1)</sup> Дверь много свѣту не могла давать, такъ какъ дворъ *u* и самъ былъ полутемнымъ

<sup>2)</sup> Нашъ рисунокъ служитъ прекрасной иллюстраціей къ извѣстному мѣсту *Cod. Theod.* 16, 10, 12 (392 г.): *Nullus omnino - - secretiore piaculo Larem igne* (на жертвенникѣ внизу, кажется, горитъ огонь), *meo genium* (дѣйствіе ларовъ), *ponates odore* (ящичекъ въ рукахъ генія хозяина) *veneratus accendat lumina, imponat tura, sarta suspendat* (вѣнки у потолка). Подобныя ларарныя изображенія см. у *Helbig'a*, №№ 46—59 b и *Sogliano*, №№ 16—30. Наше изображеніе отличается отъ прочихъ ящичкомъ въ рукахъ генія, какъ въ № 59 b у Гельбига.

же пурпурнымъ палліемъ, перекинутымъ черезъ лѣвое плечо и опоясывающимъ талію лара. Необычно при этомъ то обстоятельство, что сверху до низу туники идетъ широкая пурпурная полоса, которую объяснить себѣ иначе, какъ *latus clavus* невозможно <sup>1)</sup>. Любопытна и обувь ларовъ; она вся сплошная, довольно высокая (завязана у щиколотки), но оставляетъ открытыми пальцы ноги. Изъ римской обуви къ ней ближе всего подходитъ форма, извѣстная подъ именемъ *caligae* (Daremberg et Saglio, I, 849—850), но въ ней обувь, во-первыхъ, не сплошная, во-вторыхъ, грубая и не могла такъ тонко обрисовывать ноги, какъ на нашей картинѣ. Вѣроятно, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ однимъ изъ многочисленныхъ родовъ греческой обуви, вошедшей въ употребленіе въ Римѣ въ императорское время; можетъ быть, этотъ легкій сапогъ можно назвать сикіонскимъ, который употреблялся для танцевъ (см. Marquardt-Mau, 594). Геній хозяина дома представляетъ, несомнѣнно, портретное изображеніе, что въ ларарной живописи не рѣдкость, и только, въ сожалѣнію, рѣдко отмѣчается [Helbig, № 31; ср. терракоттовыя статуэтки въ домѣ, IX, 7, 6—7 (наша статья „О новѣйшихъ раскопкахъ въ Помпеяхъ“, 26) и комплексъ, извѣстномъ подъ именемъ *casa delle pozze d'argento* (тамъ же, 37)]. Одѣтъ геній въ тогу съ пурпурной каймой—*toga praetexta*. Обувь его, по всей вѣроятности, *calceus senatorius*. Она вся сплошная, довольно высокая, изъ черной кожи. Мастеръ отмѣтилъ и ремни, окружающіе щиколотку, и характеристичные банты этихъ ремней (два впереди, два сзади; это, конечно, неточность, но пунктуальной точности отъ помпеянскихъ мастеровъ, привыкшихъ набрасывать, а не вырисовывать свои картины, и требовать нельзя <sup>2)</sup>). Все это, вмѣстѣ взятое, даетъ намъ право сдѣлать любопытныя заключенія. Художникъ, несомнѣнно, хотѣлъ изобразить намъ въ главной фигурѣ хозяина дома и притомъ со всѣми инсигніями. *Calceus senatorius* указываетъ на то, что хозяинъ былъ сенаторскаго званія; о томъ же говоритъ и *latus clavus* на туникахъ ларовъ <sup>3)</sup> (туники самого хозяина не видно). Обрамленная пурпуромъ тога показываетъ, что мы имѣемъ дѣло съ магистратомъ и притомъ,

<sup>1)</sup> Правда, *latus clavus* обыкновенно былъ двойной (см. Marquardt-Mau, Privatleben, 547<sup>2)</sup>), но, во-первыхъ, это еще не такъ достовѣрно, во-вторыхъ, нельзя требовать такой точности отъ помпеянскаго мастера.

<sup>2)</sup> Объ *calceus senatorius* и его отличительныхъ принадлежностяхъ см. Daremberg et Saglio, Dictionnaire, I, 816 слл. Особенно важно, что наши сапоги, несомнѣнно, изъ тонкой кожи (*aluta*) и черныя.

<sup>3)</sup> Объ этихъ инсигніяхъ сенаторскаго сословія см. Mommsen, Röm. Staatsrecht, I<sup>3</sup>, 423. Возможно однако, что художникъ нарисовалъ хозяину *calceus* и безъ права на это; во всякомъ случаѣ несомнѣнно, что хозяинъ дома былъ магистратомъ въ Помпеяхъ.

конечно, съ магистратомъ муниципальнымъ (см. Mommsen, Röm. Staatsrecht, I<sup>3</sup>, 402, 418). Подобное же заключеніе надо, несомнѣнно, сдѣлать и относительно ларарной картины въ casa di Giuseppe (VIII, 2, 38—39)<sup>1)</sup>. Такіе выводы подтверждаются и богатствомъ дома, и массою выборныхъ программъ на его стѣнахъ. Очень можетъ быть, что въ одномъ изъ именъ на программахъ скрывается имя хозяина.

Отмѣтимъ еще, что за нашей эдикулой живописью представлена другая, бѣлая (краснаго цвѣта). Часть стѣны, гдѣ находится эдикула, выдѣлена окраской въ желтую краску съ красными полосами на краяхъ; надо полагать, въ виду прекрасной сохранности храма, что онъ какъ-нибудь былъ защищенъ отъ непогоды; такъ какъ слѣдовъ навѣса надъ нимъ нѣтъ, то надо предположить, что защищали его выступъ крыши комнатъ k и f, наклонной къ нашему двору. Всѣ остальные стѣны двора оштукатурены бѣлымъ стукомъ съ дѣленіемъ на цоколь и верхнюю часть.

Во дворъ  $\alpha$  выходитъ 5 комнатъ; окружаютъ онѣ его съ двухъ сторонъ (съ сѣв. и вост.). Комнаты чрезвычайно низкія и маленькія, оштукатуренныя простымъ бѣлымъ стукомъ (выш. 2,93 м.). Изъ этихъ комнатокъ  $\beta$  и  $\gamma$ —кладовыя,  $\delta$ , можетъ быть, триклиній,  $\epsilon$ —cubiculum для рабовъ. Въ комнатѣ, обозначенной буквою  $\zeta$ , мы имѣемъ кухню съ большимъ очагомъ и бассейномъ для отбросовъ рядомъ съ нимъ, съ двумя амфорами, изъ которыхъ одна служитъ подножкой для другой, наполненными какой-то бѣлой массой и съ широкой свинцовой трубой, спускающейся съ сѣверной ея стѣны. Рядомъ съ кухней небольшой кубикулъ ( $\eta$ ); здѣсь въ стѣнѣ, граничащей съ кухней, обычное углубленіе для lectus, на остальныхъ трехъ стѣнахъ обцѣненные картинки (обычныя *σμπλήγματα*). Въ стѣнахъ кубикула на 1,90 м. приблизительно (весь комплексъ около двора  $\alpha$  еще покрытъ слоемъ пемзы) отъ пола рядъ правильно расположенныхъ отверстій; надъ этими отверстиями углубленіе для lectus еще продолжается на 0,64 м. Это обстоятельство, а также правильность расположенія отверстій по всѣмъ тремъ стѣнамъ наводитъ насъ на мысль, что дыры въ стѣнѣ служили не для укрѣпленія обычныхъ полокъ (для этого онѣ находятся слишкомъ далеко отъ пола и слишкомъ глубоки), а для балокъ, поддерживавшихъ нѣчто въ родѣ второго этажа или полатей, гдѣ у описаннаго углубленія находилась постель второго раба. Взлѣзали на эти полаты, конечно,

<sup>1)</sup> См. отчетъ Maу, Röm. Mitt. II (1887), 114; намъ непонятно, почему Maу повидимому, уклоняется отъ этого заключенія.

по приставной лѣстницѣ <sup>1)</sup>). Надъ кухней и описанной комнаткой второго этажа не было; возможно даже, что кухня была некрытой, противъ чего, однако, говоритъ отсутствіе обыкновенно дѣлавшейся въ такихъ случаяхъ крыши надъ очагомъ. Кухню отъ двора отдѣлялъ узкій корридорчикъ; надъ нимъ, какъ и надъ комнатами  $\beta$ — $\epsilon$ , второй этажъ существовалъ несомнѣнно. При этомъ надо замѣтить, что устройство его не надъ всѣми комнатами было одинаково; надъ  $\beta$  и  $\gamma$  онъ былъ очень низокъ и надъ нимъ находилась еще, вѣроятно, терраса, надъ  $\delta$  и  $\epsilon$  — кухонный корридоръ повыше; комнаты верхняго этажа надъ  $\gamma$ — $\delta$  были оштукатурены обыкновеннымъ бѣлымъ стукомъ и, вѣроятно, служили помѣщеніями для рабовъ; комната надъ  $\epsilon$  была декорирована въ 4-омъ стилѣ, но очень просто: надъ простымъ краснымъ цоколемъ желтыя поля, раздѣленные узкими черными прямоугольниками съ канделябрами въ нихъ. Въ этой комнатѣ, можетъ быть, можно предположить комнату управляющаго (*atriensis*) или вообще какого-нибудь изъ болѣе важныхъ членовъ *familia urbana*. Въ верхній этажъ вела лѣстница со двора, отъ нея сохранилось еще 5 мурованныхъ ступенекъ, вѣроятно, покрытыхъ въ древности каменными плитами или деревомъ, такъ какъ начало лѣстницы находилось подъ открытымъ небомъ. За этими 5 сохранившимися ступенями лѣстница продолжалась уже деревянная; она поворачивала налѣво (на стѣнѣ видны ея ясныя слѣды) и вела въ комнаты верхняго этажа, оттуда опять направо на предположенную нами террасу <sup>2)</sup>).

---

<sup>1)</sup> См. «О новѣйшихъ раскопкахъ въ Помпеяхъ», 4<sup>4</sup>, гдѣ указано на существованіе подобныхъ мезонинновъ.

<sup>2)</sup> Можно было бы, конечно, предположить и существованіе третьяго этажа, по это мало вѣроятно.



Ифигенія въ Авлидѣ.

## II.

Изъ атрия въ большой богатый перистиль вели непосредственно три двери: средняя, широкая четырехстворчатая и двѣ обыкновенныя двустворчатая по ея сторонамъ. Средняя открытая часть перистилия окружена портикомъ изъ 18 колоннъ; она была усажена цвѣтами, кустарниками и деревьями (слѣды грядокъ видны еще до сихъ поръ) и богато украшена статуями, столами, бассейнами. Колонны (по 4 на короткихъ сторонахъ и по 7 на длинныхъ, считая угловыя по два раза) мурованы изъ кусковъ известняка и покрыты толстымъ стукомъ, въ которомъ выдѣланы канелюры и капители коринтскаго стиля. Стукомъ же былъ покрытъ и эпистиль; капители, какъ можно судить по одной, сохранившейся лучше другихъ <sup>1)</sup>, были пестрыми. Ипотрахелій капители украшенъ пальметками на красномъ фонѣ, вмѣсто астрагала выпуклая красная полоса. Весь фонъ капители былъ голубой, листья бѣлые, волюты, кажется, красныя. Полоса подъ украшающими плитку капители овами желтая. Отъ красокъ сохранились только очень незначительные остатки. Архитравъ надъ колоннами выкрашенъ былъ съ открытой стороны въ желтую краску и на ней во всю ширину архитрава сдѣланы лѣпныя изъ стуча витушки съ лѣпной же въ стучѣ розеткой по срединѣ. Внутренняя сторона архитрава была также покрыта толстымъ слоемъ стуча (0,045 м.) и орнаментирована гораздо богаче, чѣмъ внѣшняя. Кромѣ того, на разныхъ сторонахъ перистилия и орнаментовка архитрава была не одна и та же. Наибольшее количество найденныхъ кусковъ стуча отъ архитрава принадлежитъ восточной колоннадѣ портика и теперь они вновь укрѣплены на своихъ мѣстахъ. Орна-

<sup>1)</sup> Первая колонна направо отъ входящаго изъ лѣвой двери атрия.

ментованы части, находящіяся надъ интерколумніями, слѣдующимъ образомъ. Внизу идетъ узкая красная полоса, надъ нею 0,22 м. шир. бѣлое поле, ограниченное снизу узкой зеленой, сверху болѣе широкой желтой полосой; съ верхней полосы свѣшиваются гирлянды. Надъ этимъ полемъ другое 0,155 шир., по срединѣ котораго нѣчто въ родѣ бронзовой пальметки; далѣе опять красная полоса и надъ нею лѣпной изъ стука карнизъ, выкрашенный въ красную и голубую краски. Надъ колоннами находились узкія дѣлающія поля, орнаментованныя въ томъ же духѣ. Колонны стоятъ на стилобатѣ, выкрашенномъ въ красную краску; въ немъ изъ маленькихъ кусковъ бѣлаго мрамора выдѣланы разнообразныя, то простыя, то сложныя, геометрическія орнаменты. Передъ колоннами идетъ каналъ, выложенный тѣмъ же павиментомъ и выкрашенный въ ту же краску, что и стилобатъ. Въ углахъ перистилия небольшіе бассейны формы сегментовъ круга. Вся вода стекала въ отверстіе въ ю.-в. сегментѣ и оттуда, вѣроятно, въ клоаку или на улицу. Павиментъ портика не крашенъ; онъ выложенъ только правильными рядами небольшихъ кусковъ бѣлаго мрамора. Недалеко отъ восточнаго угла перистилия находится труба, проходящая черезъ стѣну, вѣроятно, часть одной изъ трубъ, снабжавшихъ перистиль водой. Далѣе водопроводная труба, питающая многочисленныя фонтаны перистилия, идетъ вдоль всѣхъ четырехъ сторонъ портика по указанному сточному каналу. Нельзя не удивляться богатству воды въ перистиль: въ немъ было 14 фонтановъ! Эти фонтаны, болѣею частью, украшены были статуями, вода лилась въ мраморныя чашки, въ интерколумніяхъ были разставлены мраморныя столы. Несомнѣнно, нашъ перистиль одинъ изъ самыхъ богатыхъ въ Помпеяхъ; онъ, по крайней мѣрѣ, производитъ такое впечатлѣніе, такъ какъ все его убранство оставлено въ томъ видѣ, въ какомъ было найдено, а найдена, по всей вѣроятности, значительная его часть (не хватаетъ только фонтанныхъ статуй на восточной сторонѣ его; сохранившіяся базы, однако, достаточно ясно свидѣтельствуютъ о ихъ существованіи и указываютъ мѣста, гдѣ онѣ стояли). Начнемъ описаніе убранства перистилия съ сѣвернаго его конца.

Въ среднемъ интерколумніи стоятъ здѣсь у обѣихъ колоннъ выложенныя мраморомъ базы и на нихъ бронзовыя статуэткі двухъ мальчиковъ. Въ правой рукѣ мальчики держатъ по грозди винограда, подъ мышкой лѣвой руки по гусю, изъ носа которыхъ била вода въ стоявшую въ описанномъ сточномъ каналѣ большую мраморную чашку въ формѣ корыта на двухъ ножкахъ. Къ фонтаннымъ фигурамъ вода шла по трубамъ, отдѣлявшимся отъ указанной главной и шедшимъ черезъ



внутренность базъ; эти трубы запыривались и отпыривались бронзовыми кранами. Статуэтки, какъ и большинство нонпеянскихъ чисто декоративныхъ фигуръ, сдѣланы довольно грубо. Глаза ихъ вставные изъ серебра. Около этихъ двухъ фонтановъ въ западномъ интерколюмнii отверстіе цистерны, охваченное обычнымъ полымъ ганеллированнымъ цилиндромъ съ базой и капителю изъ такъ наз. травертина. На краяхъ этого цилиндра глубокіе слѣды отъ веревокъ, которыми спускали и вытаскивали изъ цистерны ведро. При указанномъ обилии воды водопроводной въ нашемъ домѣ, пользованіе водой дождевой можно объяснить только тѣмъ, что она необходимо нужна была для поливки посадокъ въ перистилѣ; вода Сарно для этой цѣли была гораздо менѣе пригодна <sup>1)</sup>). Второй фонтанъ находится у сѣв.-западной угловой колонны. Фонтанная статуэтка, на этотъ разъ мраморная, стоитъ на оштукатуренной и выкрашенной подъ мраморъ базѣ; изображаетъ она юношу или, скорѣе, мальчика въ кожаномъ головномъ уборѣ въ формѣ фригійской шапки; правой ногой онъ выступилъ немного впередъ, лѣвую отставилъ. Правой рукой онъ держитъ за заднія ноги молодого козленка, лѣвой придерживаетъ лежащій на его лѣвомъ плечѣ сукъ дерева, въ которому привязаны два голубка. Статуэтка эта работы очень плохой, все же она производитъ гораздо лучшее впечатлѣніе, чѣмъ всѣ остальные скульптуры перистила. Интересна она, какъ и остальные, благодаря значительнымъ сохранившимся слѣдамъ раскраски. Волосы мальчика, все тѣло козленка, голуби сохраняютъ значительные остатки темно-желтой краски, зрачекъ и глазное яблоко обрисованы черной краской. Сзади статуи видно начало трубы, которая, вѣроятно, выходила наружу между мальчикомъ и козленкомъ и лежала на подставкѣ, поддерживающей обѣ эти фигуры. Вода изъ этой трубы лилась въ круглую чашку изъ сѣраго мрамора, стоящую въ упомянутомъ бассейнѣ сточнаго канала. Рядомъ со статуей въ первомъ интерколюмнii западнаго портика находится круглый мраморный столъ на одной ножкѣ съ возвышеннымъ краемъ. Еще два фонтана находятся въ третьемъ интерколюмнii западной колоннады; у колоннъ оштукатуренныя базы, на нихъ прескверныя мраморныя статуэтки мальчиковъ со связанными сзади руками; слѣды красокъ замѣтны на волосахъ и глазахъ. Труба выходитъ у одного изъ-подъ мышки правой, у другого лѣвой руки. Между этими статуэтками большая мраморная чашка въ формѣ корыта. Слѣдующій фонтанъ находится у крайней колонны западнаго

<sup>1)</sup> См. объ этомъ «О новѣйшихъ раскопкахъ въ Помпеяхъ», 22<sup>3</sup>.

портыва; около него въ послѣднемъ интерколумніи портика мраморный прямоугольный столъ съ возвышенными краями на травертиновой подножкѣ. Фонтанная статуэтка изображаетъ сидящаго мальчика, придерживающаго правой рукой и ногой зайца. На головѣ у мальчика вѣнокъ; волосы и глаза мальчика, а также заяцъ были крашеные. Труба выходитъ изъ-подъ головы зайца; вода лилась въ круглую чашку изъ сѣраго мрамора на бѣлой мраморной подножкѣ. На южной и восточной сторонѣ перистиля статуи разставлены строго симметрично описаннымъ двумъ сторонамъ. Въ среднемъ интерколумніи по обѣ стороны описаннаго сосуда въ формѣ корыта фонтанныя статуи; западная изображаетъ сатира съ мѣхомъ на правомъ плечѣ и съ сирингой въ лѣвой рукѣ. Спина его покрыта козьею шкурой, укрѣпленной на лѣвомъ плечѣ; сатиръ представленъ идущимъ впередъ; на ходу онъ всѣмъ тѣломъ повернулся вправо. Гдѣ шла труба, сказать трудно. Противъ этой статуэтки стоитъ статуэтка юноши Діониса въ вѣнкѣ изъ гроздьевъ винограда; лѣвой приподнятой рукой онъ, вѣроятно, опирался на оирсъ, въ правой опущенной—канеаръ, съ плечъ спускается шкура пантеры. На сосудѣ, волосахъ, глазахъ и шкурѣ слѣды окраски (сосудъ былъ, кажется, голубой, другія части, какъ и у прочихъ статуэтокъ, темно-желтыя). Труба проходила надъ канеаромъ. Статуи восточнаго портика не сохранились; онѣ, вѣроятно, какъ многія другія вещи нашего дома, были унесены проникшими недолго спустя послѣ катастрофы въ домъ грабителями<sup>1)</sup>. Базы статуй стоятъ симметрично статуямъ западнаго портика: у ю.-в. колонны около подставки круглаго сосуда, въ четвертомъ съ юга интерколумніи по обѣимъ сторонамъ мраморнаго сосуда въ формѣ корыта. Въ этомъ интерколумніи отъ главной трубы отдѣляется труба, питавшая фонтаны открытой части перистиля. Въ пятомъ интерколумніи стоитъ большой круглый мраморный столъ на трехъ ногахъ обычной формы (львиная голова и нога). Гривы львиныхъ головъ были окрашены. Статуя у сѣв.-восточной колонны портика сохранилась; она изображаетъ маленькаго фавна съ хвостомъ и островонечными ушами. На головѣ вѣнокъ, лѣвой рукой онъ поддерживаетъ амфору на лѣвомъ плечѣ, въ правой держитъ нѣчто въ родѣ сосуда. У этого сосуда на стволѣ дерева лежала труба. Передъ статуей обычный круглый сосудъ

<sup>1)</sup> Что это были не сами хозяева, показываетъ ихъ незнакомство съ расположениемъ дома. Они шли изъ комнаты въ комнату, проламывая стѣны. Дойти они могли только до восточнаго портика, еще защищеннаго крышей; дальше имъ преграждали путь пепель и *garilli*, засыпавшія всю открытую часть перистиля, т.-е. и западный, и южный портики. Путь грабителей можно было бы прослѣдить, но это врядъ-ли представляетъ какой-либо интересъ.

изъ сѣраго мрамора. Еще два фонтана находились въ открытой части перистиля. На сѣверномъ концѣ вода изъ неглубокаго, круглаго, по всей вѣроятности, сосуда (сохранилась только подножка) попадала въ мраморную чашку формы корыта. Въ южномъ концѣ противъ сосуда средняго интерколюмнія небольшой, выложенный мраморомъ, бассейнъ съ фонтаномъ по срединѣ. Наконецъ, противъ чашекъ въ интерколюмнiяхъ длинныхъ сторонъ еще одна плоская мраморная чашка, фонтаномъ, кажется, не служившая, и невдалекѣ отъ нея, къ сѣверу, двѣ обычныхъ двойныя вакхическiя гермы.

Декоровка стѣнъ перистиля сохранилась очень плохо; верхняя часть штукатурки почти совсѣмъ обвалилась, краски остальныхъ частей сильно поблѣднѣли. Декоровка принадлежитъ къ позднимъ декоровкамъ нашего дома. Непосредственно надъ поломъ идетъ узкая полоса (0,18 м.), отдѣленная отъ цоколя бѣлой линiей. Самый цоколь раздѣленъ на большiе и меньшiе прямоугольники. Меньшiе ограничены то желтыми колонками, то лиловыми пилястрами, образующими нѣчто въ родѣ павильоновъ съ зелеными и лиловыми боковыми стѣнами. Въ павильонахъ стоятъ сосуды разнообразныхъ формъ. Большiя поля цоколя трактуются двояко: либо въ центрѣ, въ двухъ выдѣленныхъ красными полосами прямоугольникахъ, фигуры летящихъ лебедей и плывущихъ дельфиновъ, а по сторонамъ прямоугольниковъ виноградъ, обвившiйся около палки въ формѣ *ὄμφαλος*, либо этотъ виноградный *ὄμφαλος* составляетъ центръ, а по бокамъ его широко раскинувшiяся вѣтви растенiя.

Средняя часть стѣны отъ цоколя отдѣлена нарисованнымъ карнизомъ; она также дѣлится на большiя и меньшiя поля. Въ меньшихъ поляхъ архитектурные проспекты, по большей части, желтаго или зеленаго цвѣта, продолжающiеся и въ верхнихъ частяхъ большихъ полей. Нижнiя части этихъ проспектовъ заставлены сплошнымъ зеленымъ парпетомъ; по срединѣ этихъ парпетовъ маски звѣрей и рѣкъ (рогатая) на желтомъ фонѣ. Въ проспектахъ между колонками висятъ гирлянды, на нихъ иногда стоятъ сосуды. Большiя поля чернаго цвѣта охвачены широкими красными полосами; внутри каждаго чернаго поля выдѣленъ прямоугольникъ канделябрами изъ стилизованныхъ растений и гирляндами. Внутри этихъ прямоугольниковъ, поочередно, то летящiя или стоящiя мужскiя и женскiя фигуры, то меньшiя картинки. Летящiя фигурки сдѣланы очень изящно; большая часть изображаетъ женщинъ въ развѣвающихся одеждахъ то съ факеломъ, то съ трубою и щитомъ, то съ колчаномъ въ рукахъ. Изъ стоящихъ фигуръ интересны:

юноша съ оирсомъ и блюдомъ въ рукахъ передъ статуей какой-то богини также съ оирсомъ въ рукахъ. Сатиръ съ *pedum* и свирѣлью, опи-рающійся на базу; около него два алтаря, на одномъ какой-то плодъ. Женская фигура съ рогомъ изобилія въ верхнемъ бѣломъ, нижнемъ зеленомъ платьѣ. Правую ногу она поставила на возвышеніе, правую рукой держитъ трость, которой касается сферы, лежащей передъ ней на алтарѣ; очевидно, вольное изображеніе Фортуны. Описание картинокъ, чередующихся съ упомянутыми фигурами, начинаемъ съ южной стороны: 1) *xenium*: рыбы около корзинки, плетеной изъ мягкаго тростника, 2) мужчина въ бѣлой тогѣ, спущенной съ праваго плеча, сидитъ на креслѣ о 4-хъ ножкахъ; правой рукой онъ оперся на кресло, голову повернулъ вправо и какъ бы собирается встать; около него скриній со свертками рукописей, 3) разрушена, 4) центральную фигуру составляетъ пантера, терзающая какой-то неузнаваемый предметъ; направо отъ нея постаментъ, на которомъ лежитъ оирсъ и канеаръ, налѣво база съ увѣнчанной виноградомъ головой Діониса; около базы пантера (?); картинка, можетъ быть, содержитъ намекъ на мифъ о Ликургѣ и Пенееѣ, въ изображеніяхъ котораго дѣятельную роль иногда играетъ пантера, 5) очень плохо сохранившійся *xenium*; на столѣ надъ двумя факелами убитая птица, рядомъ съ ней какіе-то фрукты; со стола спускаются желтыя съ зеленымъ повязки, у стола большой гусь около чаши на постаментѣ, рядомъ съ гусемъ вѣтка, 6) рыбы и другія морскія животныя, 7) ландшафтъ; передъ развѣсистымъ деревомъ стоитъ бюстъ Аэины на базѣ; къ базѣ прислоненъ щитъ, рядомъ съ нимъ жертвенный баранъ; направо отъ бюста чаша, въ которой представленъ *pedum*, тутъ же колонка съ совой на ней, 8) пейзажъ 9) трехэтажное зданіе все на колоннахъ, окруженное деревьями, къ зданію ведутъ 4 ступеньки, къ нему направляется рядъ людей (храмъ?), 10) пейзажъ.

Въ перистиль выходятъ комнаты съ двухъ сторонъ: восточной и сѣверной; западная и южная стѣны его — вмѣстѣ съ тѣмъ и внѣшнія стѣны дома. Первая комната на восточной сторонѣ перистиля, считая съ юго-востока, служила кладовой: это ясно видно изъ слѣдовъ, оставленныхъ какъ перпендикулярными брусьями, на которыхъ были укрѣплены доски полокъ, такъ и самими этими досками. Сообразно такому назначенію, комната не была расписана, а только оштукатурена простымъ бѣлымъ стукомъ.

Сосѣдняя этой комната 1 можетъ быть названа экседрой. Она открывалась въ перистиль широкой четырехстворчатой дверью, какъ то

видно по слѣдамъ на порогѣ. Павиментъ экседры, какъ павименты всего дома, очень простой: это обычный цементъ съ вложенными правильными рядами кусками такъ наз. травертина. Декоровка очень богата и сложна, но выборъ красокъ, трактовка орнаментовъ, а главнымъ образомъ, выясненное выше отношеніе ея къ декоровкѣ лѣвой алы показываютъ, что она принадлежитъ къ позднимъ временамъ 4-го стиля.

Цоколь декоровки состоитъ изъ двухъ частей: какъ бы выступающаго подія изъ зеленого мрамора и стоящей на немъ верхней части. Эта послѣдняя желтыми, какъ бы деревянными, постаментами раздѣлена на красные лежачіе прямоугольники; упомянутые постаменты поддерживаютъ карнизъ, отдѣляющій цоколь отъ средней части. Лежачіе прямоугольники трактованы различно. Изъ трехъ прямоугольниковъ, на которые дѣлится цоколь каждой стѣны, средніе раздѣлены продольной полосой бѣлыхъ орнаментовъ на двѣ части; эта полоса прервана на срединѣ лежачимъ прямоугольникомъ, ограниченнымъ зелеными полосами съ бѣлыми линиями по краямъ, такія же зеленныя полосы идутъ отъ середины прямоугольника вверхъ и внизъ. Въ прямоугольникѣ маска медузы и два дельфина около нея. Отъ угловъ прямоугольника къ угламъ поля идутъ какъ бы металлическіе пруты съ посаженными на нихъ кнопками. Боковыя поля также дѣлятся ливіей орнаментовъ, но на двѣ неравныя части: большую верхнюю и меньшую нижнюю. Эта полоса также прервана въ срединѣ прямоугольникомъ, но на этотъ разъ стоячимъ, доходящимъ до середины поля. Отъ его угловъ къ желтымъ постаментамъ идутъ выгнутыя гирлянды. Въ прямоугольникѣ чаша съ двумя ручками. Карнизъ и желтые постаменты представлены бросающими тѣнь то въ одну, то въ другую сторону.

Средняя часть декоровки дѣлится на каждой стѣнѣ на центральный павильонъ и боковыя поля. Фонъ всей декоровки желтый. Крыша и потолокъ павильона покоятся на двухъ коринскихъ канелированныхъ колоннахъ какъ бы изъ дерева; середина ствола выдѣлена прикрѣпленными къ ней бронзовыми витушками. Потолокъ состоитъ изъ кассетъ, въ центрѣ каждой изъ которыхъ прикрѣплена бронзовая розетка; надъ потолокомъ карнизъ. Середина карниза и потолка прервана висящей бронзовой крышкой съ голубой стеклянной эмалью на краяхъ внутренней стороны. Колонны представлены дающими тѣнь, но опять-таки въ разныя стороны. Внутренность павильона ограничена тремя темно-красными полосами; въ центрѣ каждого павильона большая картина. За павильономъ видна верхняя часть другого, потолокъ котораго поддерживаютъ черныя пилястры съ нарисованными на нихъ канделябрами.

Внутри этого второго павильона свѣшиваются съ потолка чаши, откуда выходят гирлянды изъ маленькихъ букетиковъ зелени, соединенныхъ лентами. Боковыя поля центральной и боковыхъ стѣнъ трактованы не совсѣмъ одинаково: схема одна и та же, но архитектурные проспекты боковыхъ стѣнъ не тѣ, что въ центральной. Мы опишемъ здѣсь болѣе интересную и менѣе сложную и фантастичную декоровку боковыхъ полей центральной стѣны. При этомъ пользуемся случаемъ указать на важность стѣнныхъ декоровокъ и особенно архитектурныхъ проспектовъ для мысленнаго возстановленія убранства римскаго дома. Въ общемъ это, конечно, архитектурныя невозможности, игра извѣстными художнику архитектурными частями, но именно эти-то части, и особенно мелкіе орнаменты, утварь и т. п., несомнѣнно, выхвачены изъ жизни и были постоянно передъ глазами мастера, если не въ дѣйствительности, то въ тѣхъ сборникахъ орнаментальныхъ и декоративныхъ элементовъ, которые, вѣроятно, шли съ востока и, несомнѣнно, содержали вещи, выхваченныя изъ дѣйствительности. При этомъ, однако, помпеянскій мастеръ, навѣрное, не держался пунктуально своихъ образцовъ; многое въ помпеянскихъ декоровкахъ надо приписать ихъ собственному вкусу и умѣнью и это-то составляетъ одно изъ главныхъ отличій талантливаго и ординарнаго декоратора: одинъ рабски слѣдовалъ своему образцу, другой измѣнялъ его сообразно своей фантазії и требованіямъ имѣвшагося у него подъ рукой пространства. Повторяемъ, въ помпеянскихъ декоровкахъ можно найти драгоценныя данныя для архитектуры и убранства римскихъ домовъ. Такъ, напр., чтобы указать на мелочь, бронзовые сосуды, изъ которыхъ выгѣзаютъ растенія, и теперь еще одно изъ любимыхъ комнатныхъ убранствъ; бронзовая выпуклая крышка, свѣшивающаяся съ потолка центральнаго павильона, слишкомъ точно передаетъ матеріалъ (бронза и эмаль), чтобы быть выдуманной. Несомнѣнно, не выдуманы тѣ бесѣдки, покрытыя простой рѣшеткой съ ползучими растеніями, обвившимися вокругъ нихъ, которыя встрѣчаются въ боковыхъ поляхъ нашей стѣны; онѣ могутъ быть указаны во многихъ помпеянскихъ домахъ. Существовали, навѣрное, и двери съ неровными крыльями, какъ въ упомянутыхъ бесѣдкахъ.

Мы бы могли увеличить количество примѣровъ, но это завело бы насъ слишкомъ далеко. Поэтому возвращаемся къ описанію боковыхъ полей нашей центральной стѣны. На нихъ въ желтомъ фонѣ декоровки сдѣлано было какъ бы окно, черезъ которое видна постройка, вырисовывающаяся на бѣломъ фонѣ. Постройка эта двухэтажная; виденъ верхъ нижняго этажа и весь верхній. Нижній этажъ принадлежитъ, очевидно,

павильону, покоющемуся на четырехъ іоническихъ колоннахъ. Надъ колонками обычные архитравъ, фризь и карнизъ, потолокъ павильона состоитъ изъ деревянныхъ кассетъ. Въ фризь изображены два грифона, кончающіеся витушками, и между ними горгоніонъ. Верхній этажъ — крытый рѣшеткою, обвитою зеленью, легкій павильонъ. Задняя зеленая стѣна его сплошная, боковыхъ вѣтъ; вмѣсто нихъ идетъ низкій кино-варнаго цвѣта парапетъ. На углахъ этого парапета канделябры, очевидно, бронзовые, поддерживаютъ вмѣстѣ съ задней стѣной и ея декоративными полуколонками крышу павильона. Въ задней стѣнѣ широкая дверь, состоящая изъ двухъ неравныхъ частей: лѣвое большее крыло открыто, правое заперто. За дверью надо представлять себѣ лѣстницу; надъ нею навѣсъ, видный изъ открытой двери. Надъ общимъ парапетомъ на лѣвой сторонѣ другой идетъ повыше. Приблизительно также трактованы и архитектурныя проспекты боковыхъ стѣнъ.

Верхняя часть декоровки очень разрушена; кажется, она частью раздѣлена была полосами орнаментовъ и гирляндами на бѣлыя поля, частью заполнена архитектурами.

Центръ и главную часть декоровки каждой стѣны составляютъ, какъ сказано, большія картины всѣ мѣологическаго содержанія. Въ лѣвой боковой стѣнѣ изображенъ первый подвигъ Геракла. Мѣсто дѣйствія — не то комната или дворъ во дворцѣ Амфитріона съ широкой раскрытой дверью, черезъ которую виденъ храмъ (кажется, іоническій гексастиль), не то площадь передъ воротами *τέμενος* храма. И къ тому, и къ другому совершенно не подходитъ большой алтарь, вѣроятно, въ представленіи художника стоящій въ непосредственномъ отношеніи къ храму (для домашняго алтаря онъ несоразмѣрно великъ). Очень можетъ быть, что самъ мастеръ не отдавалъ себѣ яснаго отчета въ этомъ. Алтарь очень великъ; онъ четырехугольной формы и стоитъ на четырехугольной же базѣ; верхняя его площадь ограничена барьеромъ, какъ это дѣлалось на алтаряхъ для кровавыхъ жертвъ. На этотъ разъ, однако, сжигается жертва безкровная: около огня на алтарѣ лежатъ гирлянды цвѣтовъ. Любопытно одно приспособленіе на алтарѣ, въ такой формѣ, какъ у насъ, кажется, не встрѣчающееся: огонь горитъ не прямо на алтарѣ, а подъ бронзовой крышкой въ формѣ четверти круга. Подобное приспособленіе объясняется обыкновенно желаніемъ защитить огонь на алтаряхъ *sub divo* отъ вѣтра и дождя<sup>1)</sup>; если это такъ, то въ нашемъ случаѣ мѣсто дѣй-

<sup>1)</sup> См. перечисленіе извѣстныхъ примѣровъ такихъ алтарей у Dagemberg et Saglio, I, 352. Обыкновенно, это приспособленіе состояло изъ крышки (обыкновенно

ствія опредѣлится какъ площадь передъ *témenos* храма или дворъ во дворцѣ царя. На правомъ углу алтаря сидитъ орелъ—Юпитеръ и внимательно смотритъ на подвигъ своего сына; вѣроятно, это вмѣстѣ съ тѣмъ должно служить указаніемъ на то, что алтарь, а можетъ быть, и храмъ посвящены Юпитеру. Центральная фигура картины представляетъ маленькаго Геракла. Онъ, однако, уже не въ пеленкахъ, какъ у Пиндара и Плавта <sup>1)</sup>, и даже не 8 или 10 мѣсяцевъ, какъ у Аполлодора (II, 4, 8) и Теоокрита (24, 1 сл.), а уже большой мальчикъ. Поза его очень театральна: онъ уперся на правое колѣно, лѣвую ногу выставилъ впередъ, обѣими руками схватилъ двухъ змѣй, обвинившихся во вредъ его ногъ, непосредственно около ихъ головъ и съ большимъ напряженіемъ душилъ ихъ. Около него на камнѣ, вѣроятно, для болѣе точнаго указанія личности, булава. Направо сидитъ Амфитріонъ на креслѣ со скамейкой подъ ногами. Одѣтъ онъ въ пурпуровый плащъ на синей подкладкѣ, спускающійся съ лѣваго плеча и покрывающій ноги, оставляя открытыми грудь и животъ. Въ лѣвой рукѣ Амфитріонъ держитъ скипетръ, правую поднесъ къ подбородку. Правая нога его еще на скамейкѣ, лѣвая уже на полу; онъ, очевидно, собирается вскочить на помощь мальчику. Лицо его выражаетъ удивленіе. Около царя на невысокой колонкѣ, украшенной фигурами въ рельефѣ, изображеніе орла. За царемъ Алкмена въ легкой голубой одеждѣ, покрывающей и ея голову, съ ужасомъ смотритъ на сына, собираясь бѣжать звать на помощь. По другую сторону Геракла педагогъ въ короткой подпоясанной туникѣ, съ палкой въ лѣвой рукѣ, съ удивленіемъ смотритъ на Геракла, поднимъ правую руку. Эта же картина сохранилась до насъ еще въ двухъ репликахъ (Helbig, № 1123 и Sogliano, № 493). Главная композиція всѣхъ трехъ картинъ одна и та же и зависимость ихъ отъ одного оригинала несомнѣнна <sup>2)</sup>, въ частностяхъ значительныя отличія; ближе стоятъ другъ къ другу наша картина и Helbig, № 1123, гдѣ значительное отличіе наблюдается только въ томъ, что педагогъ представленъ держащимъ маленькаго Ификла на рукахъ. Лучше обѣихъ третья картина, найденная въ домѣ по Strada della Fortuna, гдѣ яв-

металлической), поддерживаемой четырьмя подставками. Ближе подходит къ нашему алтарю алтарь съ большой полуцилиндрической покрывкой, изданный въ Annapoli, 1849, tav. d'agg. N, p. 392.

<sup>1)</sup> Pind. Nem. I, 83 сл. Plaut. Amph. V, 1, 55 сл.

<sup>2)</sup> Представляетъ-ли этотъ оригиналъ картина Зевксаса, описанная очень суммарно Плиніемъ (N. H. 35, 63: Hercules infans draconas strangulans Alcmena matre coram pavente et Amphitryone), рѣшить невозможно. Philostr. Imag. V ровно ничего общаго съ нашими картинами не имѣетъ, если даже описываетъ дѣйствительно существовавшую картину.



ляется новое лицо Аонна и вѣтъ педагога <sup>1)</sup>). Наша картина по исполненію ниже обѣихъ прежнихъ. Прежде всего отсутствіе въ композиціи Ифиглы уничтожаетъ сильно дѣйствующій контрастъ между мальчикомъ-героемъ и сыномъ обыкновеннаго смертнаго; поза Геракла слишкомъ театральна, а булава на камнѣ производитъ комическое впечатлѣніе. Лучше другихъ фигуры Амфитріона и Алмены.

Центръ противоположной входу стѣны занимаетъ картина съ сюжетомъ совершенно новымъ въ помпейской живописи: Пенеей, разрываемый вакханками. Въ скалистой, покрытой деревьями, мѣстности совершается ужасная сцена. На первомъ планѣ Пенеей уже схваченъ вакханками. Позу его надо объяснять себѣ слѣдующимъ образомъ: послѣ паденія съ дерева онъ, вѣроятно, поднялся и пытался бѣжать, но правою ногою поскользнулся и упалъ на лѣвое колѣно; въ этотъ моментъ его схватили вакханки. Одна набросилась на него справа: сильнымъ прыжкомъ она очутилась около него, лѣвой рукой схватила несчастнаго за волосы, правой собирается поразить его эписомъ, какъ копьемъ; правой ногой, на которой лежитъ вся тяжесть ея тѣла, она наступила на вытянутую правую ногу Пенеея, и недалекъ тотъ моментъ, когда нога не выдержитъ и переломится. Къ ней, какъ къ главному врагу, обращается съ мольбой Пенеей; правой рукой онъ дѣлаетъ жестъ умоляющаго, глаза поднимаетъ съ мольбою къ нападающей; вмѣстѣ съ тѣмъ инстинктивнымъ движеніемъ старается онъ лѣвой рукой отстранить руку, вцѣпившуюся ему въ волосы. Этого не даетъ ему сдѣлать другая вакханка: вѣрно упершись въ землю правой ногой, она откинулась назадъ всѣмъ тѣломъ, обѣими руками схватила поднятую лѣвую руку юноши и съ страшнымъ усиленіемъ влечетъ ее къ себѣ. Передъ ея ногами лежитъ, очевидно, выпавшее изъ рукъ ея копье. Такова центральная группа. Къ ней же относится налетающая свади на Пенеея менада съ огромнымъ камнемъ въ рукахъ, который она вотъ-вотъ броситъ въ гибнущаго. На фонѣ въ обоихъ углахъ картины верхнія части тѣла двухъ женскихъ фигуръ съ бичами въ правыхъ рукахъ и факелами въ лѣвой. Одѣтъ Пенеей въ легкій короткій плащъ, менады—въ длинныя прозрачныя одежды, угловыя фигуры, какъ кажется, въ короткія подпоясанныя туники съ повязкой, перекрещивающейся на груди. При видѣ этой картины тотчасъ вспо-

<sup>1)</sup> См. Heudemann, Arch. Zeit. 1868, 93 сл., Taf. IV. Тамъ же перечисленіе всѣхъ извѣстныхъ памятниковъ съ изображеніемъ нашего мѣна. Дополненія въ Arch. Zeit. 1869, 97, ср. Roscher, Lexicon, 2222 и 2242.

минаются стихи Еврипида (Vasschaе, 1114 слл. Nauck). Пеноей упаль съ дерева и находится во власти ѳбснующихся менадъ:

πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερίᾳ φόνου  
καὶ προσπίτνει νιν· ὃ δὲ μήτραν κόμης ἄπο  
ἔρριψεν, ὥς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι  
τλήμων Ἀγαυή, καὶ λέγει παρηίδος  
φαύων· ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμὶ παῖς σέθεν  
Πενθεύς, ὃν ἔτεχας ἐν δόμοις Ἐχίονος·  
οἴκτειρε δ' ὦ μήτηρ με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς  
ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης.  
ἢ δ' ἄφρον ἐξεῖσα καὶ διαστρόφους  
κόρας ἐλίσσοις, οὐ φρονοῦς' ἀ χρὴ φρονεῖν,  
ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν.  
λαβοῦσα δ' ὠλέναις ἀριστερὰν χέρα,  
πλευραῖσιν ἀντιβάσα τοῦ δυσδαίμονος  
ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸ σθένους,  
ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν.  
Ἰὼ δὲ τὰπὶ θάτερ' ἐξειργάζετο  
ῤῆγνῦσα σάρκας, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς  
ἐπείχε Βακχῶν.

Изъ этого мѣста, несомнѣнно, надо исходить при объясненіи нашей картины. Нельзя, конечно, ожидать полного соотвѣтствія каждому слову поэта: каждое искусство имѣетъ свои законы, но общая композиція, какъ и общее чувство и настроеніе стиховъ и картины одно и то же. Какъ и тамъ, такъ и здѣсь, центральную группу составляютъ Пеноей, Агава и Ино; всю остальную массу вакханоевъ, которыя только затемнили бы дѣйствиѣ, отвлекли бы вниманіе отъ центральной группы, представляетъ одна женщина съ камнемъ въ обѣихъ рукахъ. Прекрасное заключеніе представляютъ фигуры богинь безумія (какъ увидимъ ниже), иллюстриующія слова Еврипида о безуміи Агавы:

ἢ δ' ἄφρον ἐξεῖσα καὶ διαστρόφους  
κόρας ἐλίσσοις, οὐ φρονοῦς' ἀ χρὴ φρονεῖν.  
ἐκ Βακχίου κατείχεται'.....

Нельзя упрекнуть художника и за отсутствіе дерева, и за наготу Пеноей. Дерево на первомъ планѣ загромаждало бы сцену, лѣсъ же достаточно намѣченъ деревьями на заднемъ планѣ; фигура Пеноей въ женской одеждѣ могла бы быть непонятой и испортила бы своей странностью цѣльность впечатлѣнія, получаемого отъ картины <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Подобную нашей картину имѣлъ передъ глазами Филостратъ, Imag. I, 18.

Перейдемъ къ объясненію отдѣльныхъ фигуръ. Женщины около Пенѳея, несомнѣнно, Агава и Ино. Которая, однако, Агава и которая Ино, не вполне ясно. Мольба, обращенная Пенѳеемъ къ менадѣ направо отъ него, выраженіе ея лица, ея безумный взглядъ, наконецъ, нога, упершаяся въ ногу Пенѳея (приблизительно, та же поза, что указывается въ стихахъ Еврипида: *πλευραῖσι ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος*), составляетъ видѣть въ этой, вмѣстѣ съ Пенѳеемъ, несомнѣнно, главной фигурѣ картины, мать—Агаву. Поза другой, однако, прямо иллюстрируетъ слова Еврипида объ Агавѣ: *λαβῶσα δ' ὠλένας ἀριστέραν χέρα*. Очевидно, художникъ, находя выраженіе объ Ино (*ῥηγῦσα σάρκας*) слишкомъ общимъ, раздѣливъ дѣйствіе, описанное Еврипидомъ, между обѣими сестрами, прибавивъ кое-что отъ себя; но при этомъ онъ ясно выдвинулъ главную фигуру, и мы не сомнѣваемся, что женщина направо отъ Пенѳея—Агава, направо—Ино<sup>1)</sup>. Задняя фигура, какъ мы сказали, олицетворяетъ всю свиту вакханокъ; можно ее, конечно, назвать и Автоной<sup>2)</sup>. Фигуры въ углахъ картины суть изображенія персонифицированнаго безумія—*λύσσαί* (ср. Eurip. *Bacchae*, 977, гдѣ вакханки названы *λύσσας χόνες*). Изображаются эти аллегорическія фигуры совершенно такъ же, какъ эринніи, и только самый характеръ дѣйствія позволяетъ намъ отличить на позднихъ памятникахъ однѣхъ отъ другихъ (см. Körte, *Ueber Personificationen psychologischer Affecte*, Berlin 1874, 16 и 21, и Rosenberg, *Die Erinnyen*, 21; у него же наиболѣе полное сопоставленіе всѣхъ извѣстныхъ изображеній Эринній, 45—87)<sup>3)</sup>. Въ нашихъ лиссахъ поражаютъ вѣнки на головахъ, которые, вѣроятно, надѣты на нихъ по аналогіи съ остальными женскими вакхическими фи-

<sup>1)</sup> То же мы должны сказать и о рельефахъ, изданныхъ Яномъ (*Pentheus und die Maïnaiden*, Kiel, 1841, Taf. II b и III a), гдѣ Агава, несомнѣнно, фигура, находящаяся на первомъ планѣ, т.-е. та, что схватила Пенѳея за ногу. Относительно рельефовъ правильны, но къ нашей картинѣ непримѣнимы, слова Яна (р. 20): *Die Hauptgruppe entspricht den Beschreibungen der Dichter im Allgemeinen sehr wohl, doch zeigen die kleinen Abweichungen derselben untereinander, dass es misslich sei irgend eine Stelle der Erklärung zum Grunde zu legen und den einzelnen Bacchen bestimmte Namen zu geben*. Последнее относительно Агавы непримѣнимо и къ рельефамъ.

<sup>2)</sup> Подобную нашей картину имѣлъ передъ глазами, вѣроятно, Овидій, когда описывалъ нападеніе матери на Пенѳея: *prima videt, prima est in vano concita cursu, prima visu misso violavit Penthea thyrso* и далѣе, гдѣ она не вырываетъ ему руки, а *avulsitque caput digitis complexa cruentis clamat* (Ovid. *Metam.* III, 711 сл.). Ср. также изображеніе Агавы съ еврсомъ въ рукахъ на каленскомъ кубкѣ, изданномъ Dilt he уемъ въ *Arch. Zeit.* 1874, Taf. 7, 3. Копье, лежащее у ногъ Ино, нерѣдкая принадлежность менадѣ, см. напр., вакханку на вазовомъ изображеніи въ *Museum of fine arts of Boston*, № 432 и др.

<sup>3)</sup> Фуріи при наказаніи Пенѳея изображены на двухъ римскихъ рельефахъ, приведенныхъ у Rosenberg'a, *Die Erinnyen*, 68, 69.

гурами. Остается еще выяснить отношеніе нашей картины къ остальнымъ памятникамъ, представляющимъ данный миѡ. Памятники эти собраны въ указанной статьѣ Яна, пѣкоторыя дополненія содержитъ статья Гартвига: *Der Tod des Pentheus* въ *Jahrb. d. k. d. a. Inst.* VII (1892), 153 слл. Большинство извѣстныхъ намъ изображеній находится въ большей или меньшей зависимости отъ Еврипида <sup>1)</sup>; ближе, конечно, къ нашей картинѣ подходятъ рельефы, болѣе далека отъ нея и Еврипида вазовая живопись. Ближе другихъ стоятъ два рельефа, изданные у Яна (*Taf. II b* и *III b*), особенно первый, гдѣ количество фигуръ, ихъ группировка, ихъ дѣйствія, присутствіе фуриі прямо указываютъ на зависимость обоихъ изображеній отъ одного оригинала. На второмъ рельефѣ фигура женщины, вырывающей руку Пенѡея, упершись ему въ бокъ, очевидно, иллюстрируетъ вышеприведенныя слова Еврипида <sup>2)</sup>.

Третья большая картина въ нашей комнатѣ имѣетъ сюжетомъ извѣстный миѡ о наказаніи Дирки, миѡ, какъ извѣстно, получившій распространеніе и извѣстность, главнымъ образомъ, благодаря трагедіи Еврипида *Ἀντιόπη*. Отъ миѡа въ выработанной Еврипидомъ формѣ зависятъ всѣ извѣстныя намъ изображенія, относящіяся къ нему; отъ него же, конечно, зависятъ и наша картина <sup>3)</sup>. Миѡ въ краткихъ чертахъ таковъ: Антиѡпа, дочь Никтея, еиванскаго царя, забеременѣла отъ Зевса; боясь гнѣва отца, она убѣгаетъ изъ родительскаго дома и въ Элеѡерахъ разрѣшается отъ бремени двумя сыновьями, Зеѡомъ и Амфіономъ. Мальчиковъ отдаетъ она на воспитаніе пастуху, сама же ищетъ убѣжища у Эпопея въ Сикіонѣ, женой котораго и дѣлается. Никтей, однако, продолжаетъ гнѣваться на дочь; умирая (по Аполлѡдору, отъ собственной руки), онъ передаетъ царство брату своему, Лику, завѣщая ему отмстить дочери. Ликъ отправляется походомъ на Сикіонъ, разрушаетъ городъ; Антиѡпа дѣлается его рабыней. Много терпѣла Антиѡпа, главнымъ образомъ, отъ жены Лика, Дирки; воспользовавшись представившимся случаемъ (по Аполлѡдору, оковы сами пали съ рукъ ея), бѣжить она изъ дома Лика и приходитъ случайно искать убѣжища у выросшихъ уже своихъ сыновей. Изъ нихъ

<sup>1)</sup> Изображеніе миѡа изъ временъ до Еврипида (6—56) имѣется на крышкѣ пиксиды, находящейся въ Луврѣ, см. указ. статью Гартвига, табл. V.

<sup>2)</sup> Совсѣмъ почти свободенъ отъ вліянія Еврипида рельефъ, изданный на табл. III а. О зависимости нашихъ памятниковъ отъ Еврипида см. *Vogel, Scenen euripideischen Tragödien in griechischen Vasengemälden*, Leipzig, 1886, 113 слл.

<sup>3)</sup> Пересказана сага, какъ она передана у Еврипида, у Гигина *Fab. 8* и Аполлѡдора, 3, 5, 5. Фрагменты трагедіи у Наука, *Trag. graec. fragm.* <sup>2</sup>, 410 слл. Ср. *Welcker, Griechische Tragödien*, I, 811 слл. и *Ribbeck, Römische Tragödie*, 281—300. Остальная литература у *Vogel*'я, ук. соч., 59 <sup>3</sup>.

Зееъ сдѣлался суровымъ энергичнымъ юношей, занимающимся съ охотой физическимъ трудомъ; Амфіонъ выросъ богѣе нѣжнымъ, его любимое занятіе — лира. Зееъ отказываетъ матери въ просьбѣ, считая ее за бѣжавшую рабыню. Въ это время туда же, на Клееронъ, является Дирка праздновать праздникъ Вакха. Тамъ она находитъ Антиопу и приказываетъ ея сыновьямъ, рабамъ царя, подвергнуть ее мучительной смерти: она велитъ привязать Антиопу къ дикому быку. Пастухъ, однако, воспитатель братьевъ, открываетъ имъ всю правду; казнь, приготовленная Антиопѣ, обрушивается на голову Дирки. Вотъ этотъ-то моментъ, когда юноши, узнавъ все отъ пастуха, схватываютъ жестокую тетку и привязываютъ ее къ быку, и изображенъ на нашей картинѣ. Въ скалистой мѣстности, изображающей, конечно, Клееронъ, приводится въ исполненіе жестокое наказаніе. Крѣпкіе юноши-братья уже привели дикаго быка и не безъ труда удерживаютъ его; быкъ рвется у нихъ изъ рукъ, въ своемъ гнѣвѣ онъ поднялся на заднія ноги и изо всѣхъ силъ стремится впередъ. Его удерживаетъ за веревку, какъ вѣжется, охватывающую его шею и рога, одинъ братъ: правой рукой онъ схватилъ веревку по близости отъ морды быка, лѣвой держать ту же веревку, не позволяя ей спуститься на полъ; но только руки юноши заняты быкомъ, все его вниманіе обращено на лежащую у ногъ его несчастную женщину, черезъ которую онъ переступилъ лѣвой ногой. На лицѣ его выражено состраданіе къ казнимой. Вся его поза показываетъ, что еще моментъ — и быкъ понесется; онъ уже удерживаетъ его съ меньшимъ усиліемъ, чѣмъ, вѣроятно, раньше, собираясь дать ему полную волю. Дирка уже почти совсѣмъ привязана; нижняя часть ея тѣла безсильно распростерта на камняхъ, верхняя приподнята веревкой, охватывающей на-крестъ обнаженную верхнюю часть тѣла ея, затѣмъ нѣсколько разъ обвивающую ея шею и нижнія части рукъ; верхней половины лѣвой руки не видно; она, очевидно, находится за быкомъ и привязана къ лѣвому рогу быка, правую руку — послѣдній актъ привязыванія — собирается укрѣпить другой братъ за еще свободный конецъ веревки. На лицѣ Дирки написано страданіе, черные, короткіе волосы ея распущены, ротъ полуоткрытъ: несчастная, очевидно, глубоко стонетъ. Вся верхняя часть ея тѣла и голова обращены къ юношѣ, ее привязывающему. Передъ Диркой лежитъ яйцо, ясное указаніе на цѣль ея пребыванія здѣсь. Наиболее движенія имѣетъ фигура второго брата: онъ лѣвой ногой уперся въ камень, правой отставленной — въ землю; правой рукой онъ держитъ конецъ веревки, прикрѣпленной къ рогамъ быка, лѣвой схватилъ

Дирку за правую руку. Еще одно усилие и дѣло будетъ кончено; но это усилие должно быть очень велико: онъ долженъ и удерживать быка, котораго почти выпустилъ братъ, и ту веревку, за которую онъ держитъ разъяренное животное, окончательно укрѣпить на рукѣ своей жертвы. Дирка, очевидно, должна быть привязана такъ, чтобы все тѣло ея было подъ животнымъ, что должно было еще болѣе разсердить быка, задержаннаго въ своемъ бѣгѣ. Одѣты братья въ платья одного цвѣта: правый въ лиловый на синей подкладкѣ короткій охотничій подпоясанный хитонъ, спустившійся съ праваго плеча, лѣвый въ такого же цвѣта короткій плащъ, оставляющій открытымъ все его тѣло. Юноша направо обутъ въ высокіе сапоги, завязанные спереди ремнями, другой— босой. Голубая одежда Дирки вся спустилась на ноги; на лѣвой ногѣ и правой рукѣ у нея золотые браслеты. Опредѣленіе дѣйствующихъ лицъ не представляетъ затрудненія. Что привязываемая есть Дирка, а не Антіона <sup>1)</sup>, съ достаточной ясностью показываетъ описаніе, лежащій около нея, а также то, что дѣйствіе привязыванія почти уже кончилось: о спасеніи привязанной нечего и думать. Ясно также, который изъ двухъ юношей Амфіонъ, который Зеєъ. Изъ Гигина и Аполлодора видно, что Амфіонъ — нѣжная, немного женственная натура; еще больше подтверждаютъ это отрывки самой трагедіи (185, 187, 188 у Науа). Къ такой характеристикѣ вполне подходитъ юноша направо отъ зрителя. Онъ только помощникъ брата, и держитъ быка, для чего, правда, также нужна недюжинная сила, что и выражено въ его крѣпкомъ мускулистомъ тѣлѣ; ему жалко гибнущей жертвы, въ послѣдній моментъ онъ съ сожалѣніемъ обращаетъ къ ней взоры. Другой юноша Зеєъ, онъ главный дѣятель, онъ началъ и теперь заканчиваетъ привязываніе; и онъ смотритъ на свою жертву, но его взоръ жестокъ и неумолимъ.

Остается еще рассмотреть отношеніе нашей картины къ другимъ извѣстнымъ памятникамъ, что пріобрѣтаетъ особенный интересъ въ виду несомнѣннаго сходства нашей картины съ знаменитой фарнезской группой. Всѣ извѣстныя намъ до сихъ поръ изображенія мифа Дирки распадаются, какъ правильно указалъ Дильтей, на два класса <sup>2)</sup>. Одинъ,

<sup>1)</sup> Такъ понималъ нѣкоторую часть памятниковъ, относящихся къ мифу о Диркѣ, Ribbeck, Römische Tragödie, 298.

<sup>2)</sup> Schleifung der Dirke. Arch. Zeit. 1878, 43 слл., гдѣ онъ классифицируетъ уже раньше собранныя O. Jahn'омъ въ Arch. Zeit. 1853, 66—104, изображенія; предшественникомъ его, въ свою очередь, былъ Avelino, Descrizione di una casa di sotterrata a Pompei nel anno 1833, Napoli, 1843. Послѣ Dilthey'я присоединился, насколько намъ извѣстно, къ ряду памятниковъ одинъ этрусскій рельефъ, относящійся къ первой редакціи, т.-е. па-

зависящій отъ знаменитой группы Аполлонія и Тавриска, гдѣ представлено самое привязываніе Дирки (изъ помпейскихъ картинъ относятся къ этой группѣ, правда, очень отдаленно, картины у Гельбига, №№ 1151, 1152); другая, гдѣ привязываніе уже кончилось и быкъ или уже несется, или собирается пуститься въ бѣгъ, братья же заняты Лицомъ, т.-е. заключительная сцена еврипидовой трагедіи (главными представителями являются помпейскія картины, Helbig, № 1153, и Sogliano, № 503).

Наша картина, несомнѣнно, принадлежитъ къ первой группѣ и притомъ является однимъ изъ памятниковъ, наиболѣе близко стоящихъ къ оригиналу наряду съ фрагментированной помпейской группой изъ слоновой кости и знаменитымъ неаполитанскимъ камнемъ (ихъ изображеніе у Яна, табл. LVI, 1 и 2—8). Особенную важность приобретаетъ наша картина въ виду того, что оба вышеупомянутые памятника фрагментированы. Посмотримъ, однако, насколько велика близость группы и картины. Положеніе быка совершенно идентично: онъ обращенъ въ лѣвую сторону и поднялся на заднія ноги; Амфіонъ и въ группѣ, какъ и у насъ, занятъ удерживаніемъ быка, но въ группѣ онъ схватилъ быка за рогъ и морду (кисти рукъ античны) и весь повернулся къ нему, совсѣмъ не глядя на Дирку (весьма вѣроятно, что голова реставрирована неправильно; немисливо, чтобы человѣкъ, ноги котораго охватилъ другой, не взглянулъ на послѣдняго, если онъ даже такъ сильно занятъ, какъ Амфіонъ; между тѣмъ, поза Дирки, несомнѣнно, вполне соответствуетъ ея позѣ въ оригиналѣ); у насъ онъ смотритъ на Дирку и всѣмъ тѣломъ повернулся влѣво<sup>1)</sup>. Положеніе Дирки также представляетъ значительныя отличія въ нашей картинѣ: въ группѣ все тѣло ея обращено вправо, у насъ влѣво, въ группѣ она молитъ Амфіона, у насъ лицо ея обращено къ Зееу. Менѣе другихъ отличается отъ группы фигура Зееа и еще меньше отличалась бы, если бы была правильно реставрирована въ скульптурѣ. Какъ извѣстно, фигура Зееа въ фарнезской группѣ единственная реставрированная со-

---

матникамъ, зависимымъ отъ группы Аполлонія и Тавриска (см. Körte, Rilievi delle urne etrusche, Berlin. 1890, II, tav. IV, 2), и мраморная группа быка и Дирки, найденная и изданная Bulle, Röm. Mitt. VIII (1893), 246—250. Группа эта принадлежитъ второй редакціи, восходитъ-ли она къ статуарному (Bulle) или живописному оригиналу (Dilthey). Вазовое изображеніе разобрано у Vogel'я, ук. соч., 59 слл.

<sup>1)</sup> Велькеръ, Alte Denkmäler, I, 359—60, отрицаетъ всякое отличіе въ выраженіяхъ лицъ двухъ братьевъ въ оригинальныхъ головахъ (обѣ головы въ группѣ реставрированы, см. Friedrichs-Wolters, Bausteine, 513—514, № 1402). Нашъ памятникъ, равно какъ и группа слоновой кости, кажется, ясно указываютъ на то, что разница въ выраженіяхъ существовала.

вершено неправильно <sup>1)</sup>, какъ показываетсяъ сличеніе съ упомянутымъ неаполитанскимъ камнемъ: въ теперешней реставраціи онъ обѣими руками держитъ веревку, привязанную за рога быка, на камнѣ Дирка уже привязана, но она охватила колѣни Амфіона и Зеа лѣвой рукой оттаскиваетъ ее за волосы отъ брата. Такъ полагаетъ большинство ученыхъ необходимо было реставрировать и группу. Какъ мы видѣли въ нашей картинѣ, какъ и въ группѣ слоновой кости (въ послѣдней еще больше, такъ какъ и нога выставлена правая), фигура Зеа ближе всего стоитъ къ его же фигурѣ на группѣ; между тѣмъ, и тамъ, и здѣсь онъ держитъ Дирку не за волосы, а за руку. Такъ думается намъ надо было бы реставрировать Зеа и въ неаполитанской группѣ. Кромѣ аналогіи съ нашими памятниками, т.-е. группой слоновой кости и картиной, за это говорятъ и слѣдующія соображенія: прежде всего надо совершенно устранить изъ намѣреній Зеа желаніе оттащить Дирку отъ брата: на камнѣ онъ хочетъ не этого, а стремится притянуть Дирку, бросившуюся къ брату, поближе къ себѣ, чтобы кончить привязываніе; для этого, однако, ему гораздо естественнѣе было схватить несчастную за руку, которую ему еще оставалось привязать, чѣмъ за волосы, что является совершенно ненужной жестокостью. Въ виду этого мы склонны признать, что схватываніе Дирки за волосы есть особенность художника вырѣзывавшаго камень и что въ группѣ слѣдовало бы реставрировать Зеа, схватившимъ Дирку за правую руку. Возможно однако, что и реставрація по камню правильна, но объяснять ее во всякомъ случаѣ надо какъ послѣдній актъ привязыванія, а отнюдь не какъ оттаскиваніе Дирки отъ брата. Какъ бы то ни было, но зависимость нашей картины отъ группы несомнѣнна, и притомъ зависимость близкая. Отличія объясняются отчасти условіями живописи, отчасти отношеніемъ нашей картины къ упомянутой группѣ слоновой кости. Дѣйствительно, сходство, существующее между нашей картиной и этою группой, удивительно: фигура Дирки, выраженіе ея лица, выраженіе лица Амфіона, поза Зеа, все это совершенно идентично въ обоихъ произведеніяхъ; между тѣмъ, отличія очень невелики. Само собой напрашивается предположеніе, что художникъ зналъ группу и она служила ему оригиналомъ <sup>2)</sup>. Еще вѣроятнѣе, однако, оригиналомъ для

---

<sup>1)</sup> Overbeck, Geschichte der griech. Plastik<sup>4</sup>, II, 303. Ср. Friedrichs-Wolters, Bausteine, 501 сл., № 1402.

<sup>2)</sup> Замѣтимъ, что группа въ Помпеяхъ должна была произвести впечатлѣніе: насколько намъ извѣстно, это единственный примѣръ скульптуры такого матеріала, найденный въ Помпеяхъ.



обоихъ художниковъ была неизвѣстная намъ реплика фанезскаго быка, трактовавшая группу отлично отъ группы Аполлонія и Тавриска; возможно, что это предполагаемое *tertium* было вольной копией съ неаполитанской группы.

Комната въ сѣверномъ углу перистилія (к) имѣетъ двѣ двери: широкая, можетъ быть, четырехстворчатая, ведетъ въ перистиль, узкая — въ алу. Комната наша, вѣроятно, служила триклиніемъ и вторая дверь назначена была, главнымъ образомъ, для прислуги, проносившей кушанья изъ кухни. Декоровка комнаты сохранилась очень хорошо и сдѣлана съ большимъ вкусомъ. Цоколь, какъ это нерѣдко встрѣчается въ помпеянской росписи, представленъ какъ бы обложеннымъ плитами драгоценныхъ мраморовъ; плиты эти представлены лежащими на выступающей полосѣ зеленого цвѣта; онѣ то прямоугольны, то квадратны, край ихъ обыкновенно одного, середина (иногда круглая) другого цвѣта. Преобладаютъ сорта: зеленый тенарскій, порфиръ, *giallo antico*, *raconazzetto*, любимые сорта мраморовъ и въ Римѣ. Надъ цоколемъ стѣна, какъ обыкновенно, дѣлится на главную центральную часть и боковыя поля; послѣднія отъ первой отдѣлены обычными архитектурными проспектами. На задней, болѣе узкой стѣнѣ боковыхъ полей нѣтъ, за то архитектурные проспекты шире и трактованы иначе, чѣмъ на боковыхъ стѣнахъ. Особенно богато декорованы среднія поля стѣнъ: это обычные павильоны на колонкахъ, поддерживающихъ полный антаблементъ; потолокъ павильона — обычныя деревянныя кассеты. Задняя стѣна павильона и, вмѣстѣ съ тѣмъ, поле для картины виноварнаго цвѣта; со всѣхъ сторонъ это поле охвачено темно-зеленой полосой съ бѣлымъ внутреннимъ краемъ, вверху эта полоса замѣнена свѣшивающейся тремя звеньями гирляндой. На среднемъ звенѣ на боковыхъ стѣнахъ сидятъ по два павлина, на боковыхъ по козлу, изъ которыхъ одинъ щиплетъ гирлянду. На средней стѣнѣ павлины замѣнены голубками, козлы — пантерами. Лучшую часть всей декоровки комнаты представляетъ низъ среднихъ полей, особенно на боковыхъ стѣнахъ. Въ самомъ низу поля, въ его срединѣ, несется на зрителя тройка гиппокамповъ въ могучемъ, полномъ красоты, движеніи; животныя представлены какъ бы сдѣланными изъ темной бронзы. Хвосты гиппокамповъ высоко подняты вверхъ и на среднемъ изъ нихъ укрѣплены свѣтло-бронзовыя витушки изъ листьевъ акаеа съ цвѣткомъ по срединѣ. Стебель этого акаеа продолжается до краевъ поля и на немъ, около середины его, стоятъ двѣ пантеры. Эти пантеры сдѣланы удивительно живо и реально; ихъ кошачья натура передана очень искусно, ротъ ихъ

открыть; обѣ онѣ, очевидно, режутъ. Мастеръ, рисовавшій весь этотъ орнаментъ, обладалъ, несомнѣнно, недюжиннымъ талантомъ. На задней стѣнѣ гиппокампы замѣнены Нереемъ на двухъ таврокампахъ, пантеры—ланями; здѣсь исполненіе значительно слабѣе. Архитектурные проспекты дѣлящихъ полей сдѣланы въ обычной манерѣ. Внизу обычный парапетъ съ карнизомъ; парапеты здѣсь сдѣланы голубыми, карнизы желтыми. Въ срединѣ парапета чрезвычайно искусно сдѣланныя монохромныя изображенія того же голубого цвѣта: на боковыхъ стѣнахъ головы Аены въ шлемѣ и эгидѣ, на задней, соотвѣтственно большей ширинѣ парапета, гиппокампы. На карнизахъ парапетовъ стоятъ картинки въ киноварныхъ рамкахъ; на картинкахъ изображены корабли: на лѣвой стѣнѣ два корабля, выходящіе изъ гавани, на правой—по четыре у берега, но не въ гавани. На задней стѣнѣ, вмѣсто кораблей, *nature morte*: направо представлена темная стѣна, въ ней большое окно, въ окнѣ стоятъ плетенныя корзинки съ чѣмъ-то бѣлымъ (творогъ?), одна изъ этихъ корзинокъ упала и содержимое въ ней рассыпалось по полу. Около окна спитъ, къ спону приближается корова, въ углу обвитый платкомъ *redun*. Въ лѣвомъ полѣ, у такой же стѣны, но съ двумя обнами, лежатъ два мертвыхъ дрозда; на окнахъ и на полу абрикосы. Надъ картинками, на задней стѣнѣ, трагическія маски, изъ-за которыхъ выглядываютъ обвитыя плющемъ веретена (?). На боковыхъ стѣнахъ одна женская и три мужскія маски, около нихъ плетенныя корзинки; двѣ изъ нихъ закрыты платками, изъ двухъ высовываются концы трубъ. За парапетами съ этими украшеніями виденъ двухэтажный съезной портикъ, внизу темно-красный, вверху голубой. Поля съ этими проспектами являются какъ бы флигелями центрального павильона; потолки этихъ флигелей покоятся на колоннахъ центрального павильона и на легкихъ витыхъ металлическихъ колонкахъ съ фантастическими капителями. Такъ трагтованы дѣляція поля боковыхъ стѣнъ. За этими полями, какъ сказано, остальную часть стѣнъ заполняютъ бѣлыя поля въ широкихъ киноварныхъ рамкахъ; параллельно длиннымъ сторонамъ этихъ полей стоятъ канделябры изъ стилизованныхъ растений, соединенныя между собой гирляндами. Въ центрѣ этихъ полей обычныя парадія фігуры сатировъ съ вакханками. Дверь въ алу въ правой стѣнѣ помѣшала выполнить летящія фігуры; ихъ замѣняетъ картинка надъ дверью, изображающая полунагую лежащую вакханку, лѣвымъ локтемъ опершюся на бубень, на которую съ восторгомъ смотритъ сатиръ съ *redun* въ рукахъ. Центральный павильонъ задней стѣны фланкируютъ, какъ сказано, архитектурные проспекты.

Здѣсь они представлены видимыми изъ окна, продѣланнаго въ киноварной стѣнѣ: въ этихъ окнахъ видны на первомъ планѣ павильоны съ выпуклыми крышами, за которыми идетъ двухэтажный портикъ. Надъ всей описанной средней частью стѣны разставлены симметрично (по четыре на каждой стѣнѣ) небольшія картинки на темно-лиловомъ или голубомъ фонѣ въ киноварныхъ или темныхъ рамкахъ. Фигуры на этихъ картинкахъ сдѣланы бѣлой краской, очевидно, въ подражаніе лѣпнымъ въ стукѣ фигурамъ. Сюжеты очень трудно распознать: на двухъ среднихъ картинкахъ боковыхъ стѣнъ изображена, какъ кажется, борьба боговъ съ гигантами. Гигантовъ можно распознать по ногамъ, кончающимся змѣями. На одной картинкѣ правой стѣны такого гиганта поражаетъ женская фигура (Аеина?). На картинкахъ задней стѣны изображены, повидимому, тритоны.

Вся верхняя часть стѣны представляетъ одинъ архитектурный проспектъ. На первомъ планѣ въ срединѣ каждой стѣны по полукруглому павильону, въ которыхъ сидятъ женскія фигуры [въ павильонѣ задней стѣны женщина одѣтая въ длинную одежду, въ лѣвой рукѣ у нея рогъ изобилія, въ правой какой-то продолговатый предметъ (Фортуна?)]. За павильонами видны портики съ полукруглыми средними частями (*porticus absidata*) и двумя флигелями каждый. Далѣе за павильономъ на первомъ планѣ идутъ четырехугольные павильоны, за которыми упомянутый портикъ продолжается. За портикомъ виднѣются деревья, въ павильонахъ—стоящія и идущія мужскія и женскія фигуры. Надъ всей этой композиціей какъ бы потолокъ съ комплювиемъ, края котораго густо усажены гвоздями <sup>1)</sup>. Надъ среднимъ полукруглымъ павильономъ въ задней стѣнѣ картинка, на которой, какъ бы рельефомъ въ стукѣ, изображены амуры, ѣдущіе въ повозкахъ, запряженныхъ быками. Надъ всей верхней частью нарисованный карнизъ, надъ которымъ стѣна не была расписана.

Переходимъ къ описанію картинъ, которыя и здѣсь всѣ мифологическаго содержанія. На лѣвой боковой стѣнѣ изображенъ уже представленный нѣсколькими помпейскими картинами сюжетъ—посѣщеніе Пасифаей Дедала послѣ изготовленія имъ коровы. Трагетованный мифъ слишкомъ извѣстенъ, чтобы его пересказывать <sup>2)</sup>. Мѣсто дѣйствія на-

<sup>1)</sup> Опять любопытная подробность римской архитектуры. цѣль этихъ гвоздей, вѣроятно, защита отъ воровъ. Воръ, взобравшійся на крышу, не могъ, благодаря этому приспособленію, спуститься въ атрій, держась за края комплювіа. Прыжокъ прямо съ края былъ слишкомъ опасенъ. Въ другихъ случаяхъ комплювій забивался рѣшеткой.

<sup>2)</sup> Онъ передаетъ намъ Аполлодоромъ, III, 1, 2, и Гигинномъ. Fab. XL. Своею окончательной формой, подъ вліяніемъ которой возникло и большинство произве-

шей картины — мастерская Дедала, находящаяся въ портикѣ; часть портика, гдѣ сидитъ Пасифая, отдѣлена парапетомъ между колоннами, часть, гдѣ стоитъ корова, — зеленой занавѣсью. Въ этой мастерской <sup>1)</sup>, на креслѣ, покрытомъ лиловой и темно-зеленой матеріей, сидитъ Пасифая. Одѣта она въ легкую, почти прозрачную тунику нѣжно-лиловаго цвѣта <sup>2)</sup>, на колѣняхъ ея лежитъ свѣтло-желтый паллій. Ноги обуты въ темно-красныя сандаліи. Съ праваго плеча туника нѣсколько спустилась, оставивъ открытыми плечо и часть правой груди. Темно-каштановые волосы спускаются по плечамъ мелкими кудрями; они перевязаны двойной золотой ниткой. На шеѣ ожерелье изъ золотыхъ нитокъ, частью плотно охватывающихъ шею, частью спускающихся на грудь. На правой рукѣ, выше локтя, двойной золотой браслетъ.

Два браслета она подаетъ стоящему около нея Дедалу, конечно, какъ плату за его работу <sup>3)</sup>. Дедалъ, очевидно, показываетъ и объясняетъ Пасифаѣ свою работу: правой рукой онъ открываетъ клапанъ въ спинѣ коровы, чрезъ который Пасифая должна была туда проикнуть <sup>4)</sup>. Одѣтъ Дедалъ въ темно-лиловую эсомиду; цвѣтъ тѣла его очень смуглый. Корова сдѣлана въ натуральную величину и поставлена на подставку съ колесиками; она вся бѣлая. Налѣво отъ Дедала мальчикъ, конечно, Икаръ, также одѣтый въ эсомиду (зеленую), долотомъ и молоткомъ выбиваетъ отверстие въ кускѣ дерева, лежащемъ на скамейкѣ (скамейка играетъ роль станка, кусокъ дерева придерживаютъ вбитые на обоихъ концахъ скамейки гвозди). Мальчикъ сидитъ на табуреткѣ, около него на скамейкѣ сверло и родъ скоблила. Простота инструментовъ, очевидно, намѣренная; она должна обозначать, что мы имѣемъ дѣло съ первымъ скульпторомъ <sup>5)</sup>. За Пасифаей стоятъ двѣ ея спутницы: одна молодая въ зеленой туникѣ внимательно слушаетъ Де-

---

деній искусства, тракующихъ этотъ мифъ, онъ обязанъ еврипидовымъ Критянамъ, о которыхъ см. Welcker, Griech. Trag. I, 801. Отрывки и литература у Наука, Trag. gäes. fragm. <sup>2)</sup>, 505, п. 470.

<sup>1)</sup> Мастерская же представлена на картинѣ у Helbig'a, № 1208, и, вѣроятно, на картинѣ, описанной Мау въ Röm. Mitt. IX (1894), 46. Реплики, Helbig, №№ 1206 и 1207, переносятъ дѣйствіе на площадь предъ храмомъ.

<sup>2)</sup> Какъ на картинѣ, описанной Филостратомъ, Imag. I, 16 (ed. sodalium Semin. Vindob. Lips. 1893); ср. Jahn, Archäologische Beiträge. 241.

<sup>3)</sup> Эта черта исключительно наблюдается на нашей картинѣ.

<sup>4)</sup> То же Helbig, № 1208, и, вѣроятно, упоминаемая реплика 1894 г. Повидимому также надо понимать и дѣйствіе Дедала на дуврскомъ рельефѣ.

<sup>5)</sup> Ту же роль играетъ на дуврскомъ рельефѣ, яданномъ между прочимъ, у Ваимейстера, Denkm. II, 1189, клялопическая постройка, какъ жилище Дедала. Икаръ, какъ подмастерье, только на нашей картинѣ. По Филострату, I, с., Дедалу помогаютъ амуры.

дала, другая—старуха, обычная нянька трагедіи, въ синей съ рукавами хитонѣ, желтомъ палліи и бѣломъ платкѣ на головѣ, лѣвой рукой показываешь на поразившее ее отверстіе въ спинѣ коровы <sup>1)</sup>. Какъ видно уже изъ сопоставленія нашей картины съ другими репликами, мы имѣемъ во всѣхъ, дошедшихъ до насъ изображеніяхъ, одну и ту же композицію, несомнѣнно, возникшую въ оригиналѣ подъ вліяніемъ Еврипида <sup>2)</sup>. Наша картина богаче всѣхъ другихъ фигурами, что, можетъ быть, объясняется личной фантазіей художника.

Совершенно новъ сюжетъ картины, занимающей центръ противуположной входу стѣны. Въ деревянной, закрытой сзади досками нишѣ, на возвышеніи, сидитъ въ креслѣ величественная женщина. Ножи кресла точеныя, часть ручки составляетъ маленькая крылатая фигура съ шаромъ на головѣ; спинка кресла покрыта зеленой матеріей. Одѣта сидящая женщина въ лилово-краснаго цвѣта хитонъ, застегнутый на плечахъ золотыми пуговицами. На колѣняхъ ея лежитъ бѣлый плащъ. Верхнія части рукъ украшены золотыми браслетами, на шеѣ золотое ожерелье, въ ушахъ золотыя серьги. На головѣ *στεφάνη*; цвѣтъ волосъ темно-вапшановый. Къ лѣвому колѣну прислоненъ скипетръ, поддерживаемый лѣвой же рукой; правой богиня поддерживаетъ легкой кисейный вуаль, покрывающій ея голову и плечи. Направо отъ богини, около спинки ея кресла, стоитъ бѣлокурая дѣвушка съ голубымъ нимбомъ надъ головою, волосы ея перехвачены золотымъ обручемъ, голова повернута влѣво, по направленію къ богинѣ. Правой рукой она показываетъ на совершающуюся предъ богиней сцену. Одѣта дѣвушка въ два хитона: нижній—темно-зеленый, съ рукавами, шитыми золотомъ, верхній—свѣтло-зеленый, безъ рукавовъ; съ лѣваго плеча спускается лиловый гиматій. Предъ этими двумя фигурами изображена слѣдующая сцена. Въ лѣвомъ углу видно наполовину колесо съ прикованнымъ къ нему меньшимъ, чѣмъ остальные фигуры, нагимъ мужчиной. Колесо деревянное, обитое желѣзомъ; прикована наша фигура къ нему желѣзными кольцами. За колесомъ бородатый мужчина въ бѣлой, очевидно, войлочной круглой шапкѣ и спущенной съ праваго плеча экс-

<sup>1)</sup> Одна служанка, сильно заинтересованная коровой, на луврскомъ рельефѣ. Старуха только на нашей картинѣ.

<sup>2)</sup> Всѣ извѣстныя изображенія мѣиа сопоставлены у О. Jahn'a въ его *Archäologische Beiträge*, 237—247; ничего новаго не прибавляетъ Вапmeister, *Denkm.* II, 1189. Тотъ же моментъ мѣиа былъ изображенъ, вѣроятно, на серебряныхъ сосудахъ (*capides*) Триаахціона, объясняющаго изображеніе «ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit». Petron. Satyr. 52 Bücheler. Equus Troianus, какъ извѣстно, также изображался на колесахъ.

мидѣ. Онъ, очевидно, только-что кончилъ приковываніе и смотритъ на результаты своей работы. Передъ колесомъ еще лежатъ инструменты кузнеца: молотокъ, щипцы и маленькая наковальня. Около колеса стоитъ Гермій, нагой, съ темно-краснымъ гиматіемъ на лѣвой рукѣ, въ которой онъ держитъ *κρόκειον*; за плечами виситъ бѣлый петасъ на шнурѣ, обвивающемъ шею, ноги у щиколотки обвиты золотымъ шнуркомъ, къ которому прикрѣплены обычные крылышки. Правую руку онъ положилъ на колесо, голову повернулъ къ сидящей на тронѣ богинѣ. У ногъ его слѣва женская фигура съ распущенными волосами. Одѣта она въ темно-красный хитонъ, голова и все тѣло ея покрыты толстымъ желтоватымъ гиматіемъ. Она присѣла на корточки, лѣвую руку протянула къ Гермію, правой придерживаетъ край плаща. Глаза, полные муки и мольбы, подняты къ Гермію.

Сюжетъ картины распознать не трудно; дѣло идетъ, очевидно, о наказаніи Иксиона за его покушеніе на Геру. При этомъ одно свидѣтельство Плутарха <sup>1)</sup>, утверждающаго, что въ трагедіи Еврипида „Иксионъ“ герой пьесы сходилъ со сцены только послѣ приковыванія его къ колесу, показываетъ, что въ нашей картинѣ, какъ и во многихъ предыдущихъ, мы имѣемъ произведеніе, возникшее подъ вліяніемъ еврипидовой поэзіи. Прежде, однако, чѣмъ перейти къ объясненію отдѣльных фигуръ нашего памятника, рассмотримъ извѣстныя изображенія той же заключительной сцены еврипидовой трагедіи; при этомъ намъ исключительно придется имѣть дѣло съ вазами <sup>2)</sup>. Первое мѣсто занимаетъ изображеніе на горлышкѣ великолѣпной вазы изъ Руво, находящейся въ Эрмитажѣ (№ 424) и изданной у Рошетта, Mon. ined. pl. 45, 1 и въ Arch. Zeit. 1844, Taf. 13. Здѣсь мы, несомнѣнно, имѣемъ изображеніе, возникшее подъ вліяніемъ Еврипида. Композиція картины слѣдующая: Иксионъ крѣпко прибитъ къ колесу четырьмя скобами; около колеса у дерева Гефестъ въ позѣ отдыхающаго съ молоткомъ, которымъ онъ работалъ, въ правой рукѣ, рядомъ съ нимъ, по другой

<sup>1)</sup> Plut. De audiendis poetis, p. 197: ὡσαύτ' ὁ Εὐριπίδης εἰπεῖν λέγεται: πρὸς τοὺς τὸν Ἰξίωνα λοιδοροῦντας ὡς ἀσεβῆ καὶ μιανὸν τοῦ μέντοι πρότερον αὐτὸν ἐκ τῆς σκηνῆς ἐξήγαγον ἢ τῷ τροχῷ προσκλώσαι. О трагедіи см. Welcker, Griech. Trag., 750, ничтожные отрывки ея у Наука, Trag. graec. fragm. <sup>2</sup>, 490.

<sup>2)</sup> Изображенія сопоставлены у Klügmann'a, Nuove memorie dell'Istituto, II, 388 сл., онъ же присоединилъ къ трактованнымъ въ первой статьѣ изображеніямъ новое въ Ann. dell'Ist. 1873, 93 — 98 (Vaso cumano con suplicio di Iasione). Ср. Vogel, Scenen Euripid. Trag., 114—115, гдѣ новаго ничего не сказано и объясненіе трактуемаго изображенія неправильно, и Weizsäcker въ словарѣ Roscher'a. 768. Изображенія на рельефахъ, сопоставленныя O. Jahn'омъ въ Berichte d. sächsl. Gesellschaft, 1856, 282, не имѣютъ никакого отношенія къ Еврипиду.

сторонѣ дерева, Ирида съ *χρῶξιστος*, замѣняющая Гермія. Она, очевидно, только привела Гефеста и дѣятельнаго участія въ приковываніи Иксіона не принимала <sup>1)</sup>. По другой сторонѣ колеса эриннія приводитъ его въ движеніе. Все это совершается на глазахъ у Зевса, сидящаго на тронѣ, украшенномъ двумя нѣками. Подъ ногами у него скамейка, въ рукахъ скипетръ, кончающійся изображеніемъ орла. Рошеттъ считаетъ сидящую фигуру за Эака. Стефани—за Плутона, предполагая, что дѣйствіе происходитъ въ подземномъ царствѣ <sup>2)</sup>. Между тѣмъ, по представленіямъ древнихъ (см. сопоставленіе свидѣтельствъ у Клюгманна, *Nuove Mem.* 390, и Вейцекера. I. с.), наказаніе Иксіона совершалось не въ подземномъ царствѣ, а на землѣ, что подтверждаютъ и всѣ извѣстныя изображенія, гдѣ дѣйствующими лицами всегда являются боги надземные и никогда не подземные.

Второе изображеніе находится на ноланскомъ канеарѣ, изданномъ Рошеттомъ (*Mon. ined.* pl. 40). Здѣсь взять моментъ, нѣсколько болѣе ранній, чѣмъ на петербургской вазѣ и нашей картинѣ. Иксіонъ еще не прикованъ, его только ведутъ на казнь Арей и Гермій; около этой центральной группы Аэина съ крылатымъ колесомъ въ рукахъ; предсѣдательствуетъ Гера, ясно характеризованная, какъ таковая, стефаной. Совершенно неясно для насъ, почему Фогель, признавая въ предыдущемъ изображеніи зависимость отъ Еврипида, не признаетъ ея и въ этомъ изображеніи. Правда, дѣйствующія лица другія, но и моментъ не тотъ; кромѣ того, Гера, обиженная естественнѣе какъ предсѣдательница, чѣмъ Зевсъ, и исполнителемъ наказанія, согласно Гигину, является Гермій <sup>3)</sup>.

Послѣ разбора этихъ двухъ изображеній значеніе главныхъ фигуръ нашей картины ясно. Предсѣдательница Гера, ясно характеризованная стефаной и скипетромъ (какъ у супруги Зевса на ручкѣ вресла ея

<sup>1)</sup> По Гигину, *fab.* 62, исполнителемъ наказанія является Гермій: *at Mercurius Jovis iussu Ixionem ad inferos in rota constrinxit, quae ibi adhuc dicitur verti.* Фигура у колеса съ молоткомъ въ рукѣ опредѣляется какъ Гефестъ, а не Ирида, и инструментомъ и близостью къ колесу, показывающей, что онъ работалъ надъ приковываніемъ, и аналогіей съ куманской вазой, изданной *Klügmann*'омъ въ *Ann.* 1873, *tav.* ik. Наконецъ, новымъ подтвержденіемъ является наша картина. Прежде принимали фигуру то за Эака (Стефани), то за Харона (Рошеттъ).

<sup>2)</sup> Мнѣніе Стефани повторяетъ *Vogel*, *Scenen Euripid. Trag.* 114, хотя онъ уже зналъ статью Клюгманна. Нѣтъ сомнѣнія, что и въ трагедіи Еврипида дѣйствіе ни въ какомъ случаѣ не совершается въ подземномъ царствѣ.

<sup>3)</sup> Ср. *Classical Review*, IX (1895), 277 сл., гдѣ *C. Smith* весьма остроумно объяснилъ второе изображеніе на канеарѣ. Изображеніе на помянутой куманской вазѣ въ зависимости отъ Еврипида не стоять.

изображена побѣда), рядомъ съ ней ея постоянная спутница Ирида, въ которой, въ виду ея принадлежности къ богамъ свѣта, вполне подходит голубой нимбъ <sup>1)</sup>). Руководителемъ наказанія является Гермій, какъ видно, только-что приведшій Иксиона, исполнителемъ—Гефестъ, достаточно характеризованный его обычной шапкой и инструментами. Неясно значеніе только одной фигуры, лежащей на землѣ. Она, очевидно, принимаетъ большое участіе въ судьбѣ Иксиона и молить Герміа, вѣроятно, объ облегченіи его участи. Невольно приходитъ на мысль супруга Иксиона, Діа, дочь Деіонея, бывшая до свадьбы любовницей Зевса <sup>2)</sup>). Этимъ отношеніемъ къ Зевсу, можетъ быть, объясняется ея обращеніе къ Гермію, а не къ Герѣ; вообще ея фигура могла внести много драматическихъ положеній въ трагедію Еврипида <sup>3)</sup>).

Послѣдняя большая картина нашей комнаты имѣетъ сюжетомъ мифъ, наиболѣе популярный въ помпейской живописи, исторію Ариадны. Здѣсь представленъ тотъ моментъ, когда покинутую Тесеемъ Ариадну находитъ Діонисъ. Мѣсто дѣйствія нашей картины—берегъ моря у гавани, обозначенной моломъ и островкомъ, на которомъ возвышается маякъ. Изъ гавани уходитъ на всѣхъ парусахъ корабль Тесея <sup>4)</sup>). На берегу лежитъ Ариадна въ глубокомъ, но безпокойномъ снѣ. Подъ нею тигровая шкура, покрытая зеленымъ плащомъ. Обращена Ариадна спиной къ зрителямъ, правымъ локтемъ она оперлась на подушку съ лиловыми прошивками, лѣвую закинула за голову, лѣвая нога подогнута. Покрыта была она желтымъ ковромъ на фіолетовой подкладкѣ, съ желтыми же вистями. Этотъ коверъ поднялъ маленькій сатиръ и съ восторгомъ показываетъ на обнаженное тѣло молодой женщины стоящему рядомъ съ нимъ Діонису. Богъ лѣвой рукой оперся на эфиръ, изъ правой онъ, кажется, выронилъ бубенъ съ подвѣшенными колокольчиками,

<sup>1)</sup> Ирида, первоначально вѣстница Зевса, уже во время созданія пареонского фриза превратилась въ служанку Геры, см. Max. Maueg u Roscher's, Lexicon, 354.

<sup>2)</sup> См. Hygin, fab. 155. Schol. ad Il. E 317: 'Ιξίωνης ἀλόχοιο τῆς 'Ιξίονος γυναῖκος Δίασ'. ἤν δὲ αὐτῇ θυγάτηρ Δηϊόνεωσ' μετὰ δὲ τὸ φθαρῆναι ὑπὸ Διὸς, ὕστερον 'Ιξίονι ἐξέβυθη.

<sup>3)</sup> Такой параллелизмъ: Діа и Зевсъ, Иксионъ и Гера, совершенно въ духѣ Еврипида. Наконецъ, какая-нибудь женская фигура въ трагедіи Еврипида необходима. Проф. Вендорфъ въ частной бесѣдѣ высказалъ предположеніе, что наша фигура—Гемидя. Такое объясненіе очень заманчиво; при немъ, конечно, фигуру умоляющей считать нельзя. Вся сцена есть, очевидно, сцена суда. Гера, сидящая на трибуналѣ, есть судья, Ирида ея apparitor. Въ такой сценѣ присутствіе Гемиды, конечно, весьма возможно.

<sup>4)</sup> Корабль Тесея встрѣчается только на одной репликѣ нашего сюжета, описанной въ Bull. dell' Ist. 1883, 73 сл. Тамъ, однако, Ариадна представлена уже проснувшейся, т.-е. мастеръ соединилъ мотивы двухъ картинъ покинутой и найденной Діонисомъ Ариадны. Корабль же на нашей картинѣ составляетъ одво цѣлое съ картиной, ср. Philostr. Imag. I, 15.



кругомъ него его обычная свита (фигуры Діониса и свиты почти со-всѣмъ стерлись). Изъ-за мола выглядываютъ три маленькихъ сатира, передъ моломъ еще одинъ, показывающій остальнымъ на совершающеся. У изголовья Ариадны сидитъ женская фигура въ короткомъ лиловомъ съ синимъ хитонѣ, съ сапогами на ногахъ. Волоса повязаны голубой повязкой, въ лѣвой рукѣ золотая чаша, правая какъ бы отстраняетъ обнажающаго Ариадну сатира <sup>1)</sup>). Въ правомъ углу картины, на первомъ планѣ, сидитъ на камнѣ, покрытомъ лиловымъ плащемъ, маленький эротъ. Обѣими руками охватилъ онъ свое правое колѣно и съ любопытствомъ смотритъ вверхъ. Фигура эрота написана очень тонко и живо; она, очевидно, личная прибавка художника, и прибавка очень счастливая: фигурка эрота очень оживляетъ всю картину. Реплики нашего сюжета имѣется въ Помпеяхъ цѣлый рядъ (Helbig, №№ 1233 — 1240, Sogliano, № 538, Bull. dell' Ist. 1883, 52); ближе всѣхъ подходитъ наша къ картинѣ № 1240 у Гельбига, изданной въ Giornale degli scavi di Pompei, 1861, tav. VII. Поза Ариадны та же, что у насъ, открываетъ ее также сатиръ, сзади еіасъ и *ἀποσχοπέυτες*. Въ подробностяхъ, однако, значительныя отличія; на одной нашей изображена гавань съ кораблемъ, фигура амура; вмѣсто женской идущей фигуры у изголовья Ариадны фигура Сна; еіасъ и *ἀποσχοπέυτες* иначе сгруппированы. Отмѣтимъ еще, что наша картина ближе другихъ подходитъ къ описанной у Филострата (Imag. I, 15).

Противъ средняго интерколумнія сѣвернаго короткаго портика перистилия открывается въ него почти во всю свою ширину самая большая и самая парадная комната всего дома, триаглиній р <sup>2)</sup>). Онъ отличается отъ всѣхъ остальныхъ комнатъ дома какъ величиной, такъ и богатствомъ, разнообразіемъ и изяществомъ декорировки; ни въ одной комнатѣ декорировка не сдѣлана такъ тонко и тщательно, нигдѣ она не скомпанована такъ умѣло и не выполнена съ такимъ стараніемъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, нигдѣ на нее не потрачено столько дорогихъ красокъ, особенно киновари. Уже павиментъ, очень простой и даже грубый въ другихъ комнатахъ, показываетъ, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ комнатой привилегированной: павиментъ здѣсь мозаичный, правда, довольно грубой работы. Мозаика бѣлая, охваченная на нѣкоторомъ разстояніи

<sup>1)</sup> Фигура эта, встрѣчающаяся еще на репликахъ нашего сюжета, Helbig, №№ 1237 и 1239, и Bull. dell' Ist. 1883, 53 сл., обыкновенно объясняется какъ фигура Сна (въ упомянутыхъ репликахъ въ рукахъ у него еще другой атрибутъ—оливковая вѣтвь). Въ нашей ее надо объяснять также, измѣненъ только полъ божества.

<sup>2)</sup> Другая маленькая дверь соединяетъ его съ простой комнатой о, назначенной, вѣроятно, для прислуги и вообще хозяйственныхъ цѣлей.

отъ стѣны черной полосой. Расписана комната, какъ и весь домъ, въ 4-омъ стилѣ, но въ его болѣе древней формѣ, т.-е. одновременно съ атриемъ и частью комнатъ около него. Въ готовую уже декорровку вставлены были ранѣ написанныя или приобрѣтенныя отъ кого-нибудь другого картины, которыя затѣмъ, вѣроятно, незадолго до землетрясенія, были вынуты и еще не замѣнены новыми. На такой ходъ дѣла указываютъ металлическія скрѣпы, которыя еще остались въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ должны были быть картины, скрѣпы, нужныя только для укрѣпленія уже готовыхъ картинъ, вставляемыхъ въ готовую стѣну. Можетъ явиться предположеніе, что вставленныя картины не были вынуты, а были написаны на доскахъ и поэтому исчезли; но такія картины на деревѣ (какъ, напр., въ casa di Eusebio) безслѣдно исчезнуть не могутъ: куски обуглившагося, истлѣвшаго дерева должны были быть найдены при раскопкахъ; ихъ, однако, не смотря на всѣ поиски, не нашли <sup>1)</sup>. Цоколь декорровки триелинія дѣлится на большіе лежачіе и меньшіе стоячіе прямоугольники чернаго цвѣта. Другъ отъ друга прямоугольники отдѣлены узкими стоячими же прямоугольниками, охваченными узкой виноварной полосой и ею же раздѣленные на средніе прямоугольники, верхніе и нижніе квадраты; въ центрѣ каждой изъ этихъ частей соотвѣтственный орнаментъ какъ бы изъ золоченой бронзы. Большіе стоячіе прямоугольники заполнены стоящими женскими или мужскими фигурами (вышина фигуръ 0,570). Начнемъ описаніе ихъ съ крайней на правой боковой стѣнѣ: 1) Женщина, отправляющаяся въ жертвоприношенію. Одѣта она въ голубой хитонъ и оранжевый гиматій, накинутый на лѣвое плечо и проходящій подъ правой рукой. Ноги обуты, на головѣ вѣнокъ, въ ушахъ серьги. Въ правой рукѣ она держитъ кувшинъ, въ лѣвой блюдо, на которомъ лежитъ кедровая шишка и другіе какіе-то плоды; съ блюда спускается гирлянда. Идетъ женщина направо, лицо повернуто къ зрителю. 2) Амазонка въ красной фригійской шапкѣ и голубомъ, коротко подпоясанномъ хитонѣ безъ рукавовъ. Въ правой рукѣ у нея топоръ, на лѣвую надѣтъ легкій овальный щитъ съ вырѣзомъ вверху; на ногахъ высокіе сапоги <sup>2)</sup>. 3) Такая

<sup>1)</sup> Въ Помпеяхъ приходилось намъ слышать отъ разныхъ лицъ мнѣніе, что картины были унесены проникнувшими въ домъ грабителями или хозяевами дома. Если бы правильно было второе, т.-е. что въ домъ проникли хозяева, это было бы возможно, предполагая, что картины были очень драгоценны (въ такомъ случаѣ онѣ могли бы быть и деревянными), но мы уже раньше говорили, что очистили домъ отъ всѣхъ драгоценностей, вѣроятно, не хозяева, а грабители.

<sup>2)</sup> Амазонки довольно часто встрѣчаются въ помпейской живописи въ качествѣ декоративныхъ фигуръ, см. Helbig, №№ 1248, 1249, Sogliano, №№ 543—546. Вездѣ онѣ одѣты и вооружены одинаково.

же сильно попорченная фигура въ бѣлой шапкѣ и желтомъ хитонѣ. 4) Женская фигура en face. Одѣта она въ длинный прозрачный лиловатый хитонъ и легкій бѣлый гиматій, застегнутый на правомъ плечѣ. На головѣ золотая діадема и вѣнокъ, въ ушахъ серьги. Правой рукой она оперлась на жезлъ, украшенный желтой лентой и плющемъ вверху, въ лѣвой плетеная корзинка съ разнаго рода сосудами, частью закрытыми краснымъ платкомъ. 5) Нагой сатиръ въ вѣнкѣ изъ колосьевъ, въ правой рукѣ у него *pedum*, на ней же виситъ плащъ. Онъ смотритъ вверху, защищая лѣвой рукой глаза отъ солнца. 6) Пляшущая и играющая на бубнѣ вакханка въ развѣвающейся прозрачной зеленоватой одеждѣ, закрывающей ноги, но оставляющей открытой всю верхнюю часть тѣла. На плечахъ развѣвается легкій оранжевый плащъ. 7) Женская фигура въ длинномъ, образующемъ большую пазуху, хитонѣ и желтомъ гиматіи, застегнутомъ на правомъ плечѣ; на головѣ вѣнокъ, въ ушахъ серьги. Въ этомъ гиматіи, придерживая конецъ его лѣвой рукой, несетъ она грудь цвѣтовъ. 8) Амазонка, трактованная такъ же, какъ на № 2. Только щитъ она сильно выставила впередъ. Внѣшняя поверхность щита окрашена киноварью, по краю щитъ обложенъ бронзой, въ центрѣ бронзовая пальметка. Черезъ лѣвую руку амазонки перекинуть бѣлый гиматій; хитонъ развѣвается отъ вѣтра. 9) То же, что № 3. 10) Женщина передъ жертвоприношеніемъ, одѣтая въ лиловый хитонъ и такой же гиматій, которымъ, кажется, покрыта и голова. Въ лѣвой рукѣ женщина держитъ что-то завернутое въ плащъ, въ правой какой-то продолговатый предметъ.

Лежачіе прямоугольники дѣлятся на большіе центральные и меньшіе боковые (2 въ задней и по 4 въ боковыхъ стѣнахъ). Всѣ меньшія поля трактованы одинаково, большія различно. Вездѣ, однако, главнымъ орнаментомъ служатъ фантастическія бронзовыя орнаментальныя фигуры на киноварномъ фонѣ и гирлянды зелени.

Надъ цоколемъ, отдѣляя его отъ фриза, бѣловатая полоса, украшенная бронзовыми кнопками. Надъ нею фризъ, распадающійся на двѣ части: надъ большими лежачими прямоугольниками цоколя находятся узкія поля киноварнаго цвѣта, украшенныя бронзовыми орнаментами и гирляндами. Надъ стоячими прямоугольниками цоколя меньшія картинки на черномъ фонѣ, частью мифологическаго, частью бытового содержания. Картинки заключены въ рамки изъ бронзовыхъ стилизованныхъ растений, киноварныя поля охвачены сѣро-синей полосой.

1) Первая картинка на правой боковой стѣнѣ у двери (вышина этой и другихъ картинокъ 0,23, ширина 0,57) изображаетъ психей,

занятых витьемъ гирляндъ изъ листьевъ и цвѣтовъ, которыми наполнены стоящія передъ ними высокія, сверху расширяющіяся корзины (*κλάδοι*). Психея направо одѣта въ розовато-лиловый подпоясанный хитонъ; она всѣмъ тѣломъ наклонилась надъ своей корзиной; другая въ голубомъ хитонѣ держитъ въ рукахъ уже готовую гирлянду, одинъ конецъ которой еще въ корзинѣ. Третья стоитъ на правомъ колѣнѣ надъ своими цвѣтами и, очевидно, выбираетъ годные. Верхняя часть тѣла обнажена, одежда спустилась съ плечъ и закрываетъ только ноги. Повсюду разбросаны цвѣты. Какъ эта, такъ и всѣ слѣдующія картинки нашего и верхняго фриза, равно какъ и всѣ мнѣ извѣстныя картинки другихъ фризозовъ съ амурами представляютъ дѣйствіе происходящимъ на висящей въ воздухѣ доскѣ. Весьма возможно, что въ основѣ этой манеры лежитъ желаніе представить всѣ фигурки какъ игрушечныя, выставленныя на доскахъ для развлечения зрителей.

2) Картина мѣологическаго содержанія, трактованная, однако, совершенно такъ же, какъ и весь остальной фризъ. Изображено припесеніе въ жертву Ифигеніи. Въ центрѣ стоитъ цилиндрической алтарь, на которомъ горитъ огонь; вокругъ огня гирлянда. Направо отъ алтаря Агамемнонъ, въ одеждѣ римскаго полководца, въ пурпуровомъ *paludamentum*, панцырѣ, изъ-подъ котораго видна голубая туника, и высокихъ сапогахъ, только что извлекъ мечъ изъ ноженъ, висящихъ на лѣвомъ боку, и весь обернулся къ шедшей сзади его Ифигеніи. Та въ испугѣ бросается назадъ; одежда ея отъ сильнаго движенія раскрылась и обнажила всю верхнюю часть тѣла. Въ лѣвой рукѣ у Ифигеніи жертвенное блюдо, на головѣ вѣнокъ: очевидно, она шла приносить жертву и только теперь узнала намѣренія отца. Исходъ сцены на этой сторонѣ алтаря указанъ художникомъ группой налѣво отъ него. Здѣсь стоитъ молодая лань и около нея прислужница при жертвоприношеніи, держащая въ правой вытянутой рукѣ канеаръ, въ лѣвой патеру (можетъ быть, это нимфа, посланная Артемидой). Одѣта Ифигенія въ одинъ только легкій желтоватый гиматій, прислужница въ голубой хитонѣ безъ рукавовъ и спустившійся съ праваго плеча лиловый гиматій. Въ лѣвомъ углу картины высокой круглый постаментъ и на немъ бронзовая статуэтка Артемиды. Богиня представлена идущей, лѣвая нога выставлена впередъ, правая отставлена; въ лѣвой рукѣ лукъ, правая приподнята къ головѣ. Одѣта Артемида въ короткій подпоясанный хитонъ. Къ базѣ привязаны: красный колчанъ, лукъ и голова вепря.

Картина наша стоитъ совершенно особнякомъ въ ряду другихъ, изображающихъ тотъ же сюжетъ. Весьма вѣроятно, что художникъ,

пользуясь исключительно декоративнымъ назначеніемъ картины, позволилъ себѣ въ трактовкѣ сюжета нѣкоторыя вольности, употребилъ въ дѣло нѣкоторые мотивы, неизвѣстные въ обычной схемѣ трактовки мѣа<sup>1)</sup>). Такимъ мотивомъ здѣсь является участіе Ифигеніи въ жертвоприношеніи, которое указываетъ, вѣроятно, на редакцію преданія, гдѣ Ифигенія обманнымъ образомъ привлечена была къ алтарю богини для участія въ принесеніи ей жертвы<sup>2)</sup>). На нашей картинѣ она, очевидно, не знаетъ, что ей готовится; объ этомъ съ достаточной ясностью свидѣлствуетъ ея испуганное и удивленное выраженіе лица и вся ея поза. Что Агамемнонъ самъ приноситъ дочь въ жертву, черта не новая въ преданіи (см. Euripid. Iph. Taur. 8, 352, 838, 1185 — 6. Iph. Aul. 879, 940 сл. Nugin. fab. 98; что это болѣе древнее преданіе, показываетъ Aeschyl. Agam. 224 сл.), не новая и въ памятникахъ искусства (апулійская ваза, изданная м. пр. у Овербека, Gallerie, Taf. XIV, 9 и въ послѣдній разъ описанная Фогелемъ, уѡ. соч., 116, и цитованные рельефы на этрусскихъ урнахъ). По композиціи ближе другихъ подходитъ къ нашей картинѣ указанное изображеніе на ноланскомъ кратерѣ; отличается оно и трактовкою Ифигеніи, добровольно идущей на смерть и появленіемъ оленьяго теленка изъ-за нея. Приноситъ жертву, однако, отецъ; тутъ же и прислужникъ съ сосудомъ и патерой. Дѣйствіе происходитъ въ присутствіи Аполлона и Артемиды. Помпеянскія реплики нашего сюжета (Helbig, № 1304,

<sup>1)</sup> Изображенія мѣа сопоставлены О. Яномъ, Arch. Beiträge, 387 сл., Овербекомъ, Gallerie heroischer Bildwerke, 314 сл. (атласъ, Taf. XIV, 7, 9, 10), Ваумейстеромъ, Denkm. I, 754 сл., Штоллемъ у Рошера, Lexic. II, 298 сл. Ср. Brunn, I rilievi di urne etrusche, I, tav. XXXV—XLVII, p. 40 сл., и къ нимъ Schlie, Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etruskischen Aschenkisten, 60—85.

<sup>2)</sup> Какъ извѣстно, «Ифигенію въ Авлидѣ» Еврипида мы имѣемъ въ переработанномъ видѣ. Нельзя-ли видѣть въ нашей картинкѣ слѣды болѣе древней редакціи, редакціи, гдѣ Агамемнонъ еще самъ приноситъ дочь въ жертву, вызвавши ее, можетъ быть, обманнымъ образомъ на жертвоприношеніе Артемидѣ. Слѣды этой старой редакціи, можетъ быть, можно видѣть въ стихахъ трагедіи 1110 сл., гдѣ Агамемнонъ, воображая, что дочь и жена ничего не знаютъ, говоритъ Клитемествѣ:

ἔκπερλε παῖδα δωμάτων πατρός μετὰ  
ὡς χέρνιβες πάρεισιν ἠύτρεπισμένα,  
προχύται τε βάλλειν πῦρ καθάρσιον χερσίν,  
μόσχοι τε, πρό γάμων ἄς θεᾶ πεσείν χρεῶν  
Ἄρτέμιδι, μέλανος αἵματος φουρήματα.

Эти стихи удивительно подходятъ къ нашей картинкѣ. Къ этой редакціи, можетъ быть, принадлежитъ и заключеніе, переданное у Эліана, N. A. VII, 39 (очевидно, говоритъ Артемида, какъ dea ex machina):

ἔλαρον δ' Ἀχαιῶν χερσίν ἐνθήσῃ φίλαις  
χερούσασαν ἦν σφάζοντες αὐχῆσοῦσι σὴν  
σφάζειν θυγατέρα.

(N a u c k, Trag. græc fragm. 2, fr. 857).

1305) находятся въ зависимости отъ преданія совершенно въ другой формѣ, чѣмъ на нашей картинѣ.

3) Сюжетъ картины опять мифологическій и притомъ совершенно новый въ помпеянской живописи. Содержаніе изображенія: Аполлонъ послѣ убіенія Пиеона. Центральную группу составляетъ мертвый змѣй— Пиеонъ, голова змѣя лежитъ на землѣ, изъ нея струится потокъ крови, тѣло обвилось вокругъ аполлонова *ὀμφαλός*, укрѣпленнаго на квадратномъ постаментѣ. За *ὀμφαλός* высокій круглый столбъ съ капителю, въ которому привязаны лувъ и волчанъ Аполлона, орудія смерти дракона. Нѣсколько сзади столба пожилой мужчина въ вѣнѣ, весь закутанный въ тогу, съ удивленіемъ смотритъ на происходящее. Рядомъ съ нимъ на первомъ планѣ главная фигура картины—Аполлонъ въ лавровомъ вѣнкѣ и нимбѣ, въ развѣвающимся за плечами пурпурномъ плащѣ, съ застежкой на шеѣ. Правую ногу онъ нѣсколько отставилъ въ бокъ, лѣвой выступилъ впередъ, въ лѣвой рукѣ онъ держитъ большую пятиструнную китару, на которой правой играетъ свой первый пеанъ; около него на землѣ вѣтка лавра. Немного дальше направо стоитъ Артемида, опершись правымъ локтемъ на невысокій круглый деревянный постаментъ; правую ногу она закинула за лѣвую; на послѣдней покоится вся тяжесть ея тѣла, лѣвой рукой уперлась она въ бокъ. Одѣта богиня въ голубой короткій хитонъ, съ лѣваго плеча свѣшивается желтый гиматій; темно-каштановые волосы связаны сзади въ большой пучекъ. Въ правой рукѣ у нея длинное копье, опущенное остриемъ въ землю около правой закинутой ноги, за плечами волчанъ. По другую сторону Пиеона молодая дѣвушка (мѣстная нимфа) привела могучаго бѣлаго быка; высоко поднятой правой рукой она держитъ его за правый рогъ, лѣвая рука поддерживаетъ на лѣвомъ плечѣ двойную сѣкиру (*birennis*). Одѣта дѣвушка въ голубой хитонъ и желтый гиматій, волосы, какъ и у Артемиды, собраны сзади въ узелъ.

Какъ по сюжету, такъ и по трактовкѣ его, наша картина отличается отъ всѣхъ памятниковъ, иллюстрирующихъ данный эпизодъ изъ жизни Аполлона. Всѣ известныя намъ до настоящаго времени изображенія <sup>1)</sup> иллюстрируютъ самый моментъ битвы Аполлона съ Пиеономъ, притомъ большинство изъ нихъ представляютъ Аполлона еще груднымъ ребенкомъ, почти всегда на рукахъ у матери. На нашей картинѣ моментъ иной: сраженіе уже кончилось, богъ торжествуетъ; вмѣстѣ съ тѣмъ иллюстрируется введеніе культа Аполлона въ Дельфы. Посмотримъ,

<sup>1)</sup> Имя объ Аполлонѣ Пиеоктонѣ и всѣ известныя изображенія разобраны въ изслѣдованіи Th. Schreiber's, *Apollon Pythoktonos*, Leipzig, 1879.

могутъ-ли быть объяснены отдѣльныя фигуры и ихъ дѣйствія изъ дошедшаго до насъ литературнаго преданія. Прежде всего богъ здѣсь не мальчишъ и не грудной ребенокъ, а юноша въ цвѣтѣ лѣтъ. Это преданіе, правда, менѣе распространенное, все же засвидѣтельствовано цѣлымъ рядомъ поэтовъ и прозаиковъ. Взрослымъ, чтобы привести только наиболѣе важныя свидѣтельства, убиваетъ Писона Аполлонъ въ гомеровскомъ гимнѣ (εις Ἀπόλλωνα, 356 сл.) и въ гимнѣ Каллимаха (97 сл.), не ребенокъ онъ и въ новомъ гимнѣ римскаго времени, найденномъ въ Дельфакъ (изданъ Вейлемъ въ Bull. de corr. hell. 1894, 345 сл., ст. 26 сл.), наконецъ, взрослымъ видимъ мы его въ сивіонскомъ преданіи, переданномъ намъ Павсаніемъ (II, 7, 7—8) и иллюстрированномъ рельефами на колоннѣ храма Аполлона въ Кизикѣ <sup>1)</sup>. Въ послѣднемъ преданіи любопытна для насъ та черта, что Аполлонъ сражается не одинъ, а вмѣстѣ съ сестрой Артемидой, что, вѣроятно, выражено и на нашей картинѣ присутствіемъ Артемиды въ полномъ вооруженіи.

Въ гомеровскомъ гимнѣ Аполлонъ послѣ убіенія дракона не поетъ пеана, онъ только ἐπεύχεται надъ издыхающимъ дракономъ; только позднѣе, во главѣ критскихъ жрецовъ, вступаетъ онъ въ Дельфы подъ звуки кивары:

βάν ῥ' ἴμεν· ἦρχε δ' ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων,  
 φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων  
 καλὰ καὶ ὕψι βιβάσ· οἱ δὲ ῥήσσοντες ἔποντο  
 Κρήτες πρὸς Πυθῶν καὶ ἰηπαίηον' αἰεῖδον.....

(ст. 514—518).

У Каллимаха, напротивъ, пеанъ поютъ тотчасъ по убіеніи дракона, но въ пѣніи его самъ Аполлонъ участія не принимаетъ <sup>2)</sup>. Оба преданія слились въ нашей картинѣ, гдѣ Аполлонъ самъ поетъ побѣдную пѣсню надъ мертвымъ врагомъ, за нимъ стоитъ его будущій жрецъ, а нимфа, олицетвореніе мѣстныхъ жителей, ведетъ первое жертвенное животное—быка <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> О нихъ см. Auth. Palat. III. Schreiber, Apollon Pythoktonos, 71.

<sup>2)</sup> Callim. in Apoll. 102 сл.: τὸν μὲν οὐ κατήγαρες ἄλλον ἐπ' ἄλλῃ βάλλων ὠκὺν ὀπιστόν (луки и стрѣлы на колоннѣ около бога): ἐπήρτησε δὲ λαὸς ἰη ἰη παιήον, ἴει βέλος... Также Apollon. Rhod. II, 713, гдѣ пеанъ поютъ нимфы (у насъ нимфа, какъ олицетвореніе мѣстности, приводитъ быка, т.-е. является авторомъ перваго жертвоприношенія), ср. Schol. ad. loc., Strabo, IX, 3, 12, Victor, Ars gramm (Keil, Gramm. latini, VI, 50, 215, 284).

<sup>3)</sup> Существовало, однако, какъ кажется, преданіе и о томъ, что Аполлонъ самъ запѣлъ пеанъ. Преданіе передано намъ Евстаѳіемъ, ad II. X, 391: εὐρημα δὲ φασιν Ἀπόλλωνος ὁ τοιοῦτος παιάν ἐξευρεθεὶς μετὰ τὴν νίκην τοῦ ἐν Πυθῶν δράκοντος ἐξ οὗ καὶ Πύθιος δοκεῖ λέγεσθαι.

Наконецъ, въ преданіи же находимъ мы и объясненіе того, что Пнеонъ обвился вокругъ аполлоновскаго *δμφαλός*. Согласно Варрону (L. E. VII, 17) и Гесихію (п. сл. *Τοῦτον βουνός*) *δμφαλός* считался гробницей дракона; что могло быть естественнѣе для художника, знавшаго это преданіе, какъ представить дракона погибшимъ на этомъ самомъ *δμφαλός*?

4) Опять психен на этотъ разъ, собирающія цвѣты въ корзины. Двѣ изъ нихъ въ бѣлыхъ хитонахъ и желтыхъ гиматіяхъ рвутъ цвѣты стоя, третья въ лиловатомъ хитонѣ пригнулась къ землѣ. Повсюду цвѣты. 5) Совершенно утратившая краски картинка, вѣроятно, также съ тремя психеями. 6) Тотъ же сюжетъ. Крайняя психея налѣво собираетъ цвѣты въ подолъ, вторая стоитъ на правомъ колѣнѣ и собираетъ цвѣты въ корзинку, третья рветъ ихъ стоя. 7) Тотъ же сюжетъ. Первая въ прозрачномъ желтоватомъ хитонѣ, нагнувшись, собираетъ цвѣты въ подолъ, на ея корзинкѣ сидитъ вторая (бѣлый хитонъ, желтый гиматій на колѣняхъ), съ большой плоской корзинкой на колѣняхъ, третья собираетъ цвѣты въ обычный калаѣъ, стоя на лѣвомъ колѣнѣ.

8) Ифигенія въ Тавридѣ. Въ центрѣ картины Ифигенія въ лиловатомъ длинномъ хитонѣ со шлейфомъ и гиматіи, съ собранными въ узелъ волосами стоитъ у жертвенника, которымъ служитъ кусокъ необдѣланнаго камня. Лицомъ обернулась она къ сидящему налѣво отъ нея Фванту; въ правой рукѣ у нея фавель, который она опустила огнемъ на жертвенникъ. Въ лѣвой рукѣ держитъ Ифигенія прислоненной къ лѣвому плечу небольшую не то деревянную, не то металлическую статуэтку Артемиды. Шлейфъ молодой женщины поддерживаетъ стоящая сзади ея на колѣняхъ старуха въ темно-коричневомъ хитонѣ съ висящей на лѣвомъ ея плечѣ широкой кожаной шляпой. Фвантъ сидитъ на креслѣ со спинкой, но безъ ручекъ, съ перекрещивающимися какъ будто бронзовыми ножками. На креслѣ лежитъ зеленая подушка. Правой ногой оперся онъ на желтую свамейбу на четырехъ ножкахъ въ видѣ львиныхъ лапъ, лѣвая стоитъ на землѣ. Руками, сложенными накрестъ, оперся онъ на мечъ, вложенный въ ножны. Одѣтъ царь въ лиловый хитонъ съ рукавами, желтый плащъ и высокіе кожаные сапоги. Волосы, короткая борода и усы — русыя. Въ лѣвомъ углу картины Орестъ и Пиладъ (часть стука, на которой была нарисована верхняя часть тѣла праваго юноши, обвалилась) спокойно смотрятъ на происходящее. Одинъ изъ юношей сидитъ на деревянномъ возвышеніи съ выступомъ внизу; лѣвымъ локтемъ оперся онъ на довольно высокую ко-



лонку—базу, правая рука лежит на ней же. Другой въ зеленоватомъ плащѣ (кусокъ матеріи съ отверстіемъ по срединѣ для головы) стоитъ рядомъ съ первымъ, опираясь обоими локтями на ту же колонку.

Всѣ изображенія мѣла объ Ифигеніи и Орестѣ на саркофагахъ и картинахъ, несомнѣнно, находятся въ зависимости отъ еврипидовой трагедіи; онѣ мастерски разобраны, объяснены и раздѣлены на классы Робертомъ <sup>1)</sup>. Наша картина вмѣстѣ съ № 1333 у Гельбига и № 585 у Сольяно <sup>2)</sup>, а также №№ 177 и 178 на LIX-ой таблицѣ Sarkofagreliefs Роберта, принадлежитъ въ классу 5 β, т.-е. на ней иллюстрированъ тотъ моментъ, когда Ифигенія, собираясь бѣжать съ Орестомъ и Пилладомъ, убѣждаетъ Ѳоанта позволить ей съ плѣнниками идти на берегъ моря, очистить ихъ и статую богини (Eurip. Iph. Taur. 1125—1200). Наша картина служитъ блестящимъ подтвержденіемъ мнѣнію Роберта какъ о зависимости изображеній отъ Еврипида, такъ и объ изображенномъ моментѣ. Ифигенія, очевидно, говоритъ съ Ѳоантомъ (на другихъ репликахъ она смотритъ на плѣнниковъ; можетъ быть, тамъ взятъ моментъ, когда она уже убѣдила Ѳоанта и приглашаетъ плѣнниковъ идти съ собою: этимъ объяснилось бы и то, что плѣнники уже связаны), объясняя ему свои намѣренія; плѣнники, согласно ранѣе отданному Ифигеніей приказанію, не связаны <sup>3)</sup>, на лицахъ ихъ нѣтъ того грустнаго выраженія, которое отмѣчено было на лицахъ юношей на прежде извѣстныхъ репликахъ. Лишнимъ доказательствомъ того, что Ифигенія собралась въ путь, служитъ шляпа ея служанки. Фавель въ рукахъ Ифигеніи и присутствіе юношей (у Еврипида ихъ при разговорѣ нѣтъ) достаточно выяснены Робертомъ.

9) Три обычныхъ психей, рвущія цвѣты. Средняя стоитъ на правомъ колѣнѣ, правая рветъ цвѣты въ подолъ гиматія, лѣвая въ одномъ гиматіи, спустившемся на ноги, обернулась въ зрителямъ спиной. Средняя часть стѣны состоитъ изъ большихъ виноварныхъ полей, соответствующихъ по ширинѣ большимъ лежащимъ полямъ цоколя. Отъ нихъ,

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. 1875, 133 сл. См. теперь его же Die antiken Sarkofagreliefs, Berlin, 1890, Taf. LVII, LVIII, LIX и относящійся къ нимъ текстъ, гдѣ Робертъ повторяетъ свои прежніе выводы.

<sup>2)</sup> Найдена въ 1879 г. въ reg. IX ina. 8, найдена прескверно у Præsuln'a. Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1878—1881, Taf. VII (ср. Bull. dell'ist. 1879, 262, и 1882, 113).

<sup>3)</sup> Eurip. Iph. Taur., 467 сл.:

είεν·

τὰ τῆς θεοῦ μὲν πρῶτον ὡς καλῶς ἔχη  
φροντιστέον μοι. μέθετε τῶν ξένων χείρας,  
ὡς ὄντας ἱεροὶ μὴκέτ' ὡσι δέσμοιο.

однако, наши поля отдѣлены двойнымъ поясомъ фриза: сначала упомянутыми виноварными полями, украшенными орнаментами, которыя соединяють между собой только что описанныя картинки, затѣмъ такой же полосой, заполненной изображеніями изъ обыденной жизни. Эти картинки составляютъ рамку виноварныхъ полей снизу; съ боковъ ограничиваютъ ихъ черные прямоугольники, составляющіе продолженіе вверхъ картинокъ нижняго фриза; прямоугольники эти заполнены канделабрами.

Декоровка стѣнъ фризомъ съ изображеніями амуровъ, занятыхъ всякими работами и увеселеніями, т.-е. картинками, прямо выхваченными изъ обыденной жизни, въ Помпеяхъ не новость. На томъ же мѣстѣ, что у насъ, находится подобный фризъ въ одномъ домѣ, выходящемъ фронтомъ на улицу, ведущую отъ porta magna къ форуму, гдѣ и количество картинъ (12) было, приблизительно, то же, что и у насъ (наша комната значительно больше, поэтому картинокъ въ ней было, вѣроятно, первоначально 17, если считать на лѣвой стѣнѣ столько же, сколько сохранилось на правой), и сюжеты повторяются тѣ же <sup>1)</sup>). Кажется, частями такого же фриза надо считать двѣ сохранившіяся картинки, найденныя въ большомъ oecus (№ 25 на планѣ у Овербека-Мау, Pompeji, 314) дома Лукреція. Въ одномъ изъ отчетовъ о раскопкахъ этого дома, по крайней мѣрѣ, говорится, что въ этой комнатѣ *si trovano dei graziosi quadretti di amorini occupati nella vendemmia, in varii giuochi puerili di difficile spiegazione, non che applicati a diverse occupazioni della vita umana* (Panofka, Bull. dell' Ist. 1847, 133). Надо только пожалѣть, что ни положеніе этихъ картинокъ въ декоровкѣ, ни сюжетъ остальныхъ, вѣроятно, еще распознаваемыхъ при раскопкахъ картинокъ не былъ опредѣленъ съ точностью <sup>2)</sup>). Цѣлый рядъ картинокъ съ играющими и работающими эротами найденъ былъ въ 1748 г. при раскопкахъ въ Резинѣ (Геркуланъ). Къ сожалѣнію, отчеты о раскопкахъ за этотъ годъ не сохранились (см. Ruggiero, Storia degli scavi di

<sup>1)</sup> Этотъ фризъ описанъ и изданъ Тренделенбургомъ въ Arch. Zeit. 1873, 44 сл., гдѣ онъ, однако, и въ описаніи, и въ объясненіи допустилъ рядъ ошибокъ. Сохранившіяся картинки изображаютъ: 1) бѣга амуровъ на колесницахъ, запряженныхъ дельфинами, 2) амуръ согонатіи, 3) амуръ unguentarii (не вѣрно описано, какъ амуръ, приготавлиющіе и продающіе вареное вино, см. ниже), 4) жертвоприношеніе амуровъ; остальные совершенно поблѣднѣли. Тренделенбургъ считаетъ всѣ картинки связанными общимъ отношеніемъ къ культу Вакха, что не подтверждается ни изображеніями на изданномъ имъ фризѣ (какое отношеніе къ Вакху имѣютъ unguentarii? или бѣга?), ни аналогіей съ нашимъ фризомъ.

<sup>2)</sup> Сохранившіяся картинки (Helbig, №№ 801 и 1477) представляютъ амуровъ, занятыхъ сборомъ вина, и мальчиковъ, играющихъ въ скалѣрба. Кажется, послѣдняя картинка (выш. 0,10, остальныхъ—0,32) къ фризѣ не принадлежитъ.

Еrcolano, Napoli, 1885, 103, 104), а данныя въ описаніяхъ этихъ картинъ геркуланскими академиками (Pitt. d'Ercole. I, 171 сл.) настолько неясны, что нельзя съ точностью сказать, составляли-ли описанныя ими 17 картинокъ одно цѣлое или нѣтъ. Приблизительно, однако, опредѣлить это можно. Найдены наши картинки не въ одинъ день: часть въ началѣ августа (6—17), часть въ концѣ этого мѣсяца и началѣ сентября (24 авг.—7 сент.), причемъ относительно картинъ, найденныхъ 7 сентября (tav. XXX, XXXI и 1-я карт. XXXII), прямо сказано, что онѣ найдены non già nel luogo medesimo, гдѣ картинки 13 авг. (Pitt. d'Ercole. I, 169<sup>2</sup>). Къ этому надо прибавить, что и по содержанію двѣ серіи картинокъ составляютъ два цѣла, изъ которыхъ первый занятъ, главнымъ образомъ, изображеніями обыденныхъ работъ и въ этомъ отношеніи очень подходитъ къ нашему фризу и фризу дома у porta marina, второй изображаетъ группы обыкновенно по два амура и притомъ занятыхъ то музыкой, то играми; аналогію, можетъ быть, представляетъ фризъ съ амурами въ атриі нашего дома, если только мы правы, составляя изъ картинокъ 24 авг.—7 сент. вторую серію. Одно, во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что картинки первой серіи составляли отдѣльный фризъ: это вытекаетъ, повторяемъ, какъ изъ времени находки, такъ и изъ родства сюжетовъ, такъ, наконецъ, и изъ размѣровъ картинъ (вышина варьируетъ между 0,19 и 0,22 м., что вполне понятно, принимая во вниманіе различныя случайности выемки и заключенія въ рамки). Сюжеты картинокъ (Helbig, №№ 753, 804, 805, 806, 799, 812, 786) въ порядкѣ геркуланцевъ таковы: 1) амуры играютъ въ шахматы, 2) амуры столары, 3) амуры, приготовляющіе олей или вареное вино, 4) амуры башмачники, 5) амуры, вьющіе гирлянды, 6) амуры на охотѣ, 7) бѣга амуровъ на дельфинахъ. Изъ нихъ № 1 имѣетъ очень много общаго съ нашимъ № 1, №№ 3 и 5 есть реплики нашихъ №№ 2 и 4, № 7 есть реплика № 1 изъ дома у porta marina. Общая связь между изображеніями всѣхъ трехъ (четырехъ?) извѣстныхъ фризозовъ ни въ коемъ случаѣ не та, которую хотѣлъ усмотрѣть Тренделенбургъ, т.-е. отношеніе къ Вакху: большинство картинъ не имѣютъ къ его культѣ, да и вообще къ культѣ никакого отношенія, общая связь, повторяю, заключается въ идеѣ представить на фризѣ цѣль картинъ изъ обыденной жизни: тяжелую работу и отдыхъ послѣ нея, игры и увеселенія взрослыхъ и дѣтей. Все это идеализировано и облагорожено изящными фигурками амуровъ и ироніей, которая часто сквозитъ въ трактовкѣ сюжета. Нельзя отрицать ни этой общей связи, ни того, что всѣ наши фризы восходятъ къ общему образцу. Это доказываетъ и по-

втореніе сюжетовъ, иногда съ мельчайшими подробностями, и сходство техники и, наконецъ, одинаковость примѣненія рисунковъ, какъ составныхъ частей фриза. Конечно, здѣсь, какъ и вездѣ даже больше, чѣмъ вездѣ, художникъ давалъ волю своей фантазіи, возможно даже, что нѣкоторыя сценки онъ прибавлялъ, руководясь образцомъ другихъ, изъ собственной головы, но что образецъ существовалъ, это несомнѣнно и происхожденіе его надо искать, какъ и для многаго въ Помпеяхъ и особенно въ помпеянской живописи, въ Александріи или вообще на греческомъ востокѣ.

Начинаемъ описаніе отдѣльныхъ частей фриза съ части стѣны направо отъ двери. На находящейся здѣсь картинкѣ (0,25 выс., какъ и весь остальной фризъ, и 0,705 ширины) амурь должны изображать дѣтей, занятыхъ игрой. У праваго края картины, около высоваго столба, одинъ изъ играющихъ устанавливаетъ доску, носящую слѣды многихъ ударовъ, въ наклонномъ положеніи. Другой налѣво на довольно большомъ разстояніи отъ доски цѣлитъ въ нее камнемъ, третій, сидя на нагнувшемся и упершемся обѣими руками въ правое колѣно товарищѣ, занять тѣмъ же. Пятый стоитъ за доской и горько плачетъ, утирая слезы кулакомъ правой руки. Въ лѣвой рукѣ у него, кажется, камешки. Причина слезъ, вѣроятно, та, что онъ не принятъ товарищами въ игру или исключенъ изъ нея. Пазухи рубашонковъ амуровъ, кажется, наполнены камешками. Между цѣлящимися и устанавливающимъ доску круглый невысокій столбъ, сзади цѣлящихся столбъ болѣе высокой и тонкій на круглой базѣ.

Игра, очевидно, состоитъ въ томъ, чтобы попасть въ доску, по возможности, въ центръ <sup>1)</sup>: на доскѣ видны слѣды многочисленныхъ ударовъ: вѣроятно, она чѣмъ-нибудь намазана (воскомъ, смолой) или сдѣлана изъ очень мягкаго дерева. Мальчики, какъ видно, раздѣлились на партіи, по два въ каждой; изъ нихъ одна партія бросаетъ камни стоя, другая—сидя другъ на другѣ. Игра эта принадлежитъ къ разряду тѣхъ, которыя описаны Полидевомъ, нашимъ главнымъ источникомъ для знакомства съ играми древнихъ, подъ именемъ *ἐφεδρισμός*. Приводимъ собственныя слова Полидевка (IX, 119): 'Ο δὲ ἐφεδρισμός λίθων καταστράμενοι πόρρωθεν αὐτοῦ στοχάζονται σφαίραις ἢ λίθοις· ὁ δ' οὐκ ἀνατρέφας τὸν ἀνατρέφαντα φέρει τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐπειλημμένος ὑπ' αὐτοῦ ἕως ἄν

<sup>1)</sup> Последнее видно изъ того, что слѣдовъ ударовъ на доскѣ много, всѣ они направлены въ центръ, но въ центрѣ слѣдовъ нѣтъ. Игра, какъ увидимъ и ниже, не кончена.

ἀπλανῶς ἔλθῃ ἐπὶ τὸν λίθον, ὃς καλεῖται δίορος <sup>1)</sup>, т.-е. игра ἐφεδρισμός состоитъ въ томъ, что ставятъ камень и издали стараются попасть въ него шарами или камнями. Не перевернувшій камня несетъ перевернувшаго, причемъ второй покрывалъ глаза перваго руками; нести его долженъ былъ проигравшій до камня, называвшагося δίορος.

Въ нашемъ случаѣ игра модифицирована тѣмъ, что попадаютъ не въ камень, а въ доску, и цѣль игры не перевернуть доску, а попасть въ ея центръ <sup>2)</sup>. Игра осложнена тѣмъ, что въ извѣстный моментъ игры (если цѣль была перевернуть доску, то, можетъ быть, послѣ того, какъ доска была перевернута въ первый разъ) одинъ изъ играющихъ, показавшій болѣе ловкости, продолжалъ игру, сидя верхомъ на другомъ <sup>3)</sup>. За этимъ уже игра продолжалась, какъ ее описываетъ Полидевкъ. Последняя сцена игры изображается на многочисленныхъ вазовыхъ изображенiяхъ (см., напр., Schreiber, Kulturhistorischer Bilderatlas, Taf. LXXIX, 8). Изображенiя дѣтскихъ игръ въ помпейской живописи вообще не рѣдкость; такъ, напр., *схатѣрда* изображена на картинѣ Helbig, №№ 753 и 1477, *ἀποδιδρασκίνα*—Helbig, № 755, гдѣ дано неправильное объясненiе (ср. также Helbig, №№ 754, 756, Sogliano, № 352).

Вторая картина (1,16 м. шир.) изображаетъ амуровъ, плетущихъ и продающихъ гирлянды изъ розъ. Лица, занимавшiяся въ Римѣ этой профессiей, носили имя *согопайи* (C. I. L. VI). Профессiя была очень выгодной, такъ какъ римляне, извѣстно, употребляли гирлянды въ огромномъ количествѣ при всякомъ празднествѣ, при всякомъ торжествѣ (см. подробнѣе у Фридендера, *Sittengeschichte*, III <sup>6)</sup>, 110 и у Яна, *Ueber Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden* въ *Abhandl. der Sächsisch. Gesellschaft*, V, 316). Правая часть нашей картины изображаетъ подвозъ цвѣтовъ. Одинъ

<sup>1)</sup> См. то, что говорятъ объ этой игрѣ Grasberger, *Geschichte und Unterricht im klassischen Alterthum*, I, 106 сл. и Beck de Fouquieres, *Jeux des anciens*, 126 сл.; тамъ же перечислены и извѣстные изображенiя этой игры. Ср. Beck de Fouquieres, 120.

<sup>2)</sup> Впрочемъ, возможно и первое, на что указываетъ установленiе амуромъ доски, очевидно, сбитой играющимъ. Несомнѣнно ясно только, какъ было возможно сбить доску, стоящую въ такомъ положенiи, какъ на нашей картинѣ. Можетъ быть, этимъ надо объяснить и отсутствiе слѣдовъ камней въ центрѣ; единственно возможно перевернуть доску, сильно попавши въ одинъ изъ ея краевъ, поближе къ верху.

<sup>3)</sup> Такое осложненiе было обычнымъ въ играхъ дѣтей въ древности, равно какъ и въ наше время. Такъ, напр., извѣстная игра *схатѣрда*, состоявшая въ перетягиванiи другъ друга, игралась съ такимъ же осложненiемъ, см. Rollin, IX, 116: ἕσθ' ὅτε μὲν τινος καὶ νότα προστιθέντες ἀλλήλοις ἀνθέλκονσι ἐνὶ δεξιῶν δεθέντες. Можетъ быть, то же дѣлалось и въ очень темной игрѣ, обозначенной Гесиχiемъ словомъ γῶνος (γῶνος γουῶνος (?) ἕδος καὶ παιδία τις παλαιστρική); ср. объ этой игрѣ остроумныя замѣчанiя Грасбергера, I, 153, гдѣ для насъ, однако, сомнительно, чтобы подъ этимъ словомъ понималась чехарда.

амурь, совершенно нагой, лѣвой рукой ведетъ за проводъ большого лохматого козла, нагруженного двумя корзинами розъ, въ правой рукѣ у него внуть <sup>1)</sup>. За козломъ другой амурь, поменьше, въ лиловой рубашонкѣ, съ золотистыми волосами; правой рукой онъ придерживаетъ или поправляетъ корзинки на козлѣ; въ лѣвой держитъ палку, на которой у него за плечами виситъ круглая корзинка съ цвѣтами.

Центральную группу составляютъ амурь и психей, дѣлающіе гирлянды. Около подвозящихъ цвѣты стоитъ большой мраморный столъ на обычныхъ массивныхъ ножкахъ, украшенныхъ изображеніями головъ грифона надъ львиными лапами. У стола два амуря, занятые пересмотрѣмъ, сортированіемъ и, можетъ быть, вымѣриваніемъ готовыхъ гирляндъ, разбросанныхъ передъ ними на столѣ <sup>2)</sup>. Оба амуря совершенно нагие. Рядомъ съ ними психей моетъ готовыя гирлянды въ большомъ сосудѣ <sup>3)</sup>.

Слѣдующая группа сосредоточилась у двухъ соединенныхъ между собою столбовъ, на которыхъ прикрѣплены поперекъ палки съ торчащими въ нихъ колышками. На этихъ колышкахъ укрѣплены дѣлаемыя гирлянды, тутъ же висятъ уже готовыя. Дѣланіемъ гирляндъ заняты психей и амурь; послѣдній сидитъ на стулѣ, передъ нимъ скамейка, на скамейкѣ груда розъ. Третій работникъ амурь оторванъ отъ дѣланія гирляндъ пришедшей покупательницей. Та снимаетъ уже готовую гирлянду и кладетъ ее на блюдо, которое держитъ въ рукѣ, амурь обернулся къ ней и показываетъ ей два пальца, вѣроятно, цѣну гирлянды (два асса?). Покупательница одѣта въ желтый хитонъ и лиловый гиматій <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Присутствіе козла на нашей картинѣ объясняется тѣмъ, что съ вратами принято соединять животныхъ вакхическаго цинна, см. Furtwängler у Roscher'a, Lexicon, 1367. Группа подвоза цвѣтовъ изъ имѣющихся у насъ репликъ коронаріевъ (Helbig, № 800, и Trendelenburg, l. c. 2 a=Sogliano, № 364) встрѣчается только на нашей картинѣ. Объясняется это тѣмъ, что въ нашей комнатѣ пространство, которое долженъ былъ заполнить художникъ, гораздо больше, чѣмъ въ остальныхъ домахъ съ фризами амуровъ. Возможно, что подвозъ—собственная прибавка мастера.

<sup>2)</sup> Эта группа на обоихъ другихъ изображеніяхъ и у Helbig, № 799, соединена въ одно съ группой дѣлающихъ гирлянды, что опять-таки объясняется стремленіемъ мастера растянуть изображеніе, стремленіемъ, замѣтнымъ и во всѣхъ остальныхъ картинахъ.

<sup>3)</sup> Что это гирлянды, видно изъ Sogliano, № 364, гдѣ эти же заняты два амуря.

<sup>4)</sup> Указываемъ попутно, что изображеніе собиранія розъ и плетенія гирляндъ имѣется въ известной серіи картинъ, изображающей работы 4 времени года, изъ каталога св. Претекстата (Gaggioli, Storia dell'arte crist. II, tav. XXXVII, 2). Работающіе здѣсь уже не амурь и психей, а дѣвушки и мальчики, что является очевидной модификаціей амуровъ и психей. По обѣимъ сторонамъ центральной группы по одному мальчику и дѣвочкѣ собираютъ цвѣты, въ центрѣ стоитъ родъ вѣшалки (столбъ съ двумя складывающимися подъ тупымъ угломъ поперечными палками), на которой укрѣплены дѣлаемыя гирлянды. По обѣ стороны (сохранялись только на одной) по двѣ женщины, сидящія на стульяхъ, заняты плетеніемъ гирляндъ. Ср. тамъ же tav. XX, гдѣ цвѣты собираютъ на-

Рядомъ съ коронаріями представлена *taberna unguentaria*, т.-е. магазинъ и фабрика изготовителя различныхъ *unguenta* и, можетъ быть, также лѣкарствъ (см. Blümner, *Technologie und Terminologie*, I, 354). Каждый *unguentum* составлялся изъ двухъ частей: пахучаго вещества и основы, съ которой оно должно было соединиться (*sucus* и *corpus*). Вотъ что говорить объ этомъ Плиніи N. H. (XIII, 7): *ratio faciendi duplex, succus et corpus. Ple olei generibus fere constat, hoc odorum; haec stymmata vocant illa hedysmata. При приготовленіи олей (corpus) сначала варился <sup>1)</sup> (поэтому и *unguenta* у грековъ часто ἐψήματα, см. Blümner, I, 353), затѣмъ смѣшивался съ нужной эссенціей и, наконецъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ окрашивался <sup>2)</sup>. Всѣ эти дѣйствія представлены на нашей картинѣ. Въ правой части два амура на небольшомъ прессѣ заняты выдѣлкой необходимаго для *unguenta* олея. Не надо удивляться, что олей дѣлается тутъ же, а не покупается готовымъ. Объясняется это тѣмъ, что для *unguenta* требовался самый тонкій сортъ олея изъ незрѣлыхъ еще ягодъ и притомъ въ высшей степени свѣжій <sup>3)</sup>. При покупке же въ полной свѣжести и высокомъ качествѣ олея не всегда можно было быть увѣреннымъ. Въ виду небольшого требуемаго количества олива выдавливается на небольшомъ, отличающемся отъ обыкновеннаго, прессѣ. Онъ состоитъ на нашей картинѣ (ср. Helbig, № 806, и Sogliano, № 366) изъ невысокаго постаментъ, на которомъ укрѣплены двѣ пары связанныхъ между собою столбовъ; въ постаментѣ, кажется, сдѣлано углубленіе. Между упомянутыми столбами*

стоящіе амуры и психея. Картинки какъ бы выхвачены изъ какой-нибудь помпейской декоративки. Гарруччи относятъ ихъ ко временамъ Флавіевъ, хотя доказательствъ этому нѣтъ никакихъ (I, 431); болѣе вѣроятно отнести ихъ съ большинствомъ ко II вѣку. Продажа гирляндъ изображена на одномъ недавно найденномъ рельефѣ съ юга Франціи: (Vic le Fesc dep. du Gard см. Rev. epigr. du midi de la France, 1890, 39, ср. Sagnat, Rev. arch. 1890, 448) женщина за конторкой, на которой лежить гирлянда; по обѣ

стороны ея головы: n]op ve . . . . ndoni  
s]iama . . . . ntibus  
c]oro . . . . nas.

<sup>1)</sup> См. Theophr. De odoribus, 22: ὑποστύφονται μὲν οὖν πάντα πορούμενα, τὰς δ' ὁσμὰς τὰς κυρίας ἕνα λαμβάνει ψυχρὰ καὶ ἀπόρωτα, ср. Lucret. II, 851—2.

<sup>2)</sup> См. Plin. N. H. XIII, 7: tertius inter haec est colos multis neglectus, huius causa adduntur cinnaboris et anchusa; Theophr. De odoribus. 22: ποιοῦσι δὲ καὶ τὰ μὲν ἀχρωμάτιστα τὰ δὲ χρωματισμένα....

<sup>3)</sup> См. Theophr. De odoribus, 15: ἐπεὶ καὶ τῷ ἐκ τῶν ἐλαίων μάλιστα γρῶνται τῷ ὀμοτριβί τῆς φαλίας (лучшій сортъ масла изъ несовсѣмъ зрѣлыхъ оливокъ особаго сорта, носившаго имя φαλία ἐλαία) ...καὶ τοῦτο νείψαι καὶ μὴ παλαιῶν· τὸ γὰρ ὑπὲρ ἑνιαυτὸν ἀγρεῖον. Ср. Lucret. II, 847 сл.: sicut amaraconi blandum stactaque liquorem | et nardi floren, nectar qui naribushalat, | cum facere instituas. cum |rimis quaerere par est, | quoad licet ac potis reperire, inolentis olivi | naturam, nullam quae mittat naribus augam и т. д.

положено шесть досокъ, которыя могутъ двигаться вверхъ и внизъ безъ всякаго затрудненія; между каждыми двумя досками вложено по два клина съ одной и по два же, вѣроятно, съ другой стороны. Въ углубленіе на постаментѣ насыпаны оливки. Самая операція выжиманія производится тѣмъ, что два амура загоняютъ клинья молотками равномерно съ обѣихъ сторонъ все глубже и глубже между досками, благодаря чему нижняя доска все больше и больше давитъ на оливы. Олей стекаетъ въ подставленный подъ отверстіе въ постаментѣ сосудъ. Сосудъ этотъ, согласно предписанію Колумеллы (De r. r. XII, 52, 10), бронзовый, который и требовался для хорошихъ сортовъ масла. Въ такомъ же бронзовомъ сосудѣ варитъ масло, какъ *согрус* для будущихъ *unguenta*, сидящая на табуреткѣ психея. Сосудъ стоитъ на треножничѣ, подъ нимъ огонь (огонь лучше виденъ на репликѣ Helbig, № 806). Сваренный раньше психеей олей влить въ высокій, внизу узкій,верху широкій, сосудъ съ двумя ушками вверху (Тренделенбургъ, принимая нашъ сосудъ за мельницу (?!), вѣроятно, дополнилъ ушки посрединѣ) также бронзовый. Въ этомъ сосудѣ олей смѣшивается съ *hedysmata* двумя амурами. У амуровъ въ рукахъ длинныя палки; можетъ быть, они не только смѣшиваютъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и толкутъ сухія пахучія вещества и краски<sup>1)</sup>. Далѣе на картинѣ представлена продажа уже готоваго теперь продукта. Амуръ продавецъ стоитъ передъ массивнымъ деревяннымъ столомъ на четырехъ ножкахъ; на столѣ вѣсы (*unguenta* какъ очень дорогая вещь, продавалась, очевидно, на вѣсѣ), небольшая фляжка съ продуктомъ и свертокъ бумаги, вѣроятно, со счетами продавца. Въ рукахъ у продавца пузатая фляжка, которую онъ собирается поставить обратно въ тутъ же стоящій шкафъ (фляжки вынуты, очевидно, для повупательницы). Шкафъ деревянный на металлическихъ ножкахъ съ двускатной крышей. На полкахъ разставленъ цѣлый рядъ сосудовъ различныхъ формъ и цвѣтовъ. Сосуды, какъ кажется, стеклянные, и разные ихъ цвѣта зависятъ отъ различной окраски содержамаго (объ этомъ сказано выше). На верхней полкѣ сосудовъ нѣтъ; тамъ стоитъ небольшая статуэтка какого-то, очевидно, женскаго божества. Лѣвымъ локтемъ богиня облокотилась на алтарь, правую приподняла къ лицу. Возможно, что это Венера, естественная покровительница унгентаріевъ. Около шкафа большой сосудъ, можетъ быть, съ олеемъ для обыкновеннаго натиранія тѣла. Передъ этимъ прилавкомъ сидитъ

<sup>1)</sup> На картинѣ *Sogliano*, № 366, *hedysmata* приносится къ сосуду, въ которомъ онъ смѣшивается съ олеемъ уже въ растворенномъ видѣ (можетъ быть, *hedysmata* здѣсь какое-нибудь пахучее масло).



на складномъ стулѣ съ красной подушкой дама-покупательница. Подъ ногами у нея свамейка, одѣта она въ голубой хитонъ, обѣими руками оперлась на какой-то полукруглый предметъ съ четырьмя зубцами. Передъ ней амуръ-привазчикъ съ большимъ сосудомъ въ рукахъ достаётъ немного unguentum, чтобы показать качество продукта. Сосудъ пурпурнаго цвѣта (румяна?). За дамой служанка въ желтомъ гиматіи съ опухаломъ на длинной ручкѣ въ правой рукѣ.

Таково единственно возможное, на нашъ взглядъ, объясненіе картины. Не скроемъ, что извѣстныя до нея два изображенія, изъ которыхъ одно представляетъ только прессъ и варку (Helbig, № 806)<sup>1)</sup>, другое почти во всѣхъ подробностяхъ совпадаетъ съ нашимъ (Sogliano, № 366)<sup>2)</sup>, объяснялись иначе и что это объясненіе повторяется почти всѣми, кто упоминалъ эти изображенія послѣ Яна и Тренделенбурга. Янъ (ук. ст. 311), руководясь тѣмъ, что сокъ, текущій изъ пресса, и варимая жидкость красныя (намъ, къ сожалѣнію, этого провѣрить не удалось), объяснилъ очень остроумно извѣстное ему изображеніе какъ выдѣлываніе и затѣмъ варку вина для приготовления такъ наз. zara или defrutum. Это же объясненіе повторилъ и Тренделенбургъ относительно своего изображенія, гдѣ о винѣ не можетъ быть и рѣчи. Форма сосудовъ, способъ сохраненія съ полной очевидностью показываютъ, что здѣсь дѣло идетъ не о винѣ<sup>3)</sup>. находка нашей картины, гораздо лучше сохранившейся, даетъ возможность дать правильное объясненіе какъ этой, такъ и прежней картины, объясненіе, которое уже намѣчено Шрейберомъ въ подписи къ переизданію Sogliano, № 366: Egoten in der Apotheke (?) (см. его Kulturhist. Bilderatlas, Taf. LXXII, 7).

Слѣдующая картинка (шир. 1,755) изображаетъ состязаніе колесницъ, управляемыхъ амурами. Состязаніе совершается по всѣмъ правиламъ цирка, но трактовано какъ пародія: мѣсто дѣйствія на открытомъ воздухѣ, вмѣсто лошадей—лани. Меты обозначены тремя платанами на каждомъ концѣ арены, замѣняющими обычную цирковую мету изъ трехъ суживающихся кверху колоннъ<sup>4)</sup>. Участвуютъ въ заѣздѣ, согласно цирковому обычаю, 4 биги, по одной изъ каждой партіи. Моментъ состязанія тотъ, когда первая колесница уже у конечной меты. Побѣди-

<sup>1)</sup> Издано у O. Jahn'a въ ук. ст., Taf. VI, 2.

<sup>2)</sup> Издано въ ук. ст. Тренделенбурга, Taf. III, 26.

<sup>3)</sup> Упоминаемъ только о комическомъ объясненіи сидящихъ у прилавка продавца и покупательницы, какъ пирующихъ амуровъ, показывающаго пробу продукта приказчика, какъ участника игры на симпозиіи, гдѣ завязанныя руки психеи амуръ разрѣзаетъ ножомъ (!!! въ этомъ смыслѣ сдѣланъ и рисунокъ плохо сохранившейся картины).

<sup>4)</sup> Гораздо удачнѣе обозначены меты на другомъ, подобномъ нашему, рисункѣ тремя кипарисами на каждомъ концѣ, Helbig, № 787 (изд. у Jahn'a, II, 23).

тель (зеленый, *grasinus*)<sup>1)</sup>, находящийся уже у самых платановъ, пустилъ своихъ ланей шагомъ: онъ первый, побѣда ему обезпечена. Это обозначено огромной пальмой, которую онъ держитъ на правомъ плечѣ; въ лѣвой рукѣ у него кнутъ и возжи. Лѣвой же рукой онъ уперся въ бокъ, голову повернулъ къ отставшимъ противникамъ, на которыхъ смотритъ съ гордостью. Слѣдующій за нимъ возница (красный, *russatus*) потерпѣлъ крушеніе: правое колесо его колесницы соскочило, онъ самъ упалъ на спину, возжи, которыя онъ еще держитъ въ рукахъ, оборвались, дышло переломилось. Изъ ланей одна, освободившись отъ упряжки, летитъ впередъ, другая спотынулася и падаетъ на голову. Третій вучеръ (бѣлый, *albatius*), чтобы не натѣнуться на упавшаго, сдерживаетъ ланей, откинувшись всѣмъ тѣломъ назадъ, и смотритъ на послѣдняго, далеко отставшаго сзади. Тотъ (синій, *venetus*) въ комической позѣ, нагнувшись впередъ, гонитъ, что есть мочи, своихъ еле бѣгущихъ ланей. За начальной метой, отъ которой только немного отѣхалъ послѣдній возница, стоитъ амуръ въ эсомидѣ и какъ будто высмѣиваетъ отставшаго, показывая ему носъ. Другой съ кнутомъ въ рукахъ у конечной привѣтствуетъ побѣдителя. Картины съ изображеніями бѣговъ одно изъ любимыхъ изображеній какъ въ декоративной живописи, такъ и въ мозаикѣ и въ скульптурѣ и т. д. Ограничимся приведеніемъ аналогій изъ Помпей. Здѣсь мы имѣемъ реплики нашей картинки у Гельбига, №№ 787 и 789; составляющіеся на дельфинахъ, Helbig, № 786 и Sogliano, № 301; отдѣльныя фигуры изъ подобныхъ композицій, Helbig, № 788, Sogliano, №№ 357, 359. Наша картинка очень интересна тѣмъ, что на ней обозначены партіи возницъ. Извѣстно, что во времена первыхъ императоровъ старыя партіи бѣлыхъ и красныхъ потеряли значеніе; спорили за первенство новыя партіи зеленыхъ и голубыхъ. Это обозначено и у насъ: мастеръ (а можетъ быть, и хозяинъ), приверженецъ зеленыхъ, сдѣлалъ побѣдителемъ зеленого (играли первую роль, несомнѣнно, при Неронѣ, Suet. Nero, 23, что подходило бы и ко времени возникновенія декоровки — первымъ временамъ 4-го стиля), представитель другой большой партіи — синихъ, очевидно, ненавистной рисовавшему или заказывавшему, побѣжденъ, и побѣжденъ позорно: ненависть выразилась какъ въ совершенно каррикатурной трактовкѣ его и его запряжки, такъ и въ фигурѣ амура высмѣивающаго несчастнаго<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Партіи, къ которымъ принадлежатъ возницы, обозначены на нашей картинкѣ цвѣтомъ ихъ плащей.

<sup>2)</sup> Отмѣтимъ, что синіе играли первую роль при Вителліи, ихъ приверженцѣ, Suet. Vitell. 7, см. Friedländer, Sittengeschichte, II\*, 358.

На слѣдующей картинѣ мы, очевидно, въ мастерской и, вмѣстѣ съ тѣмъ, магазинѣ ювелира (*aurificis, aurarii, anularii, также aurarii et argentarii, если онъ занимался работами въ серебрѣ*)<sup>1)</sup>. Работа въ мастерской въ полномъ ходу. Въ правомъ углу картины два амура обрабатываютъ на желѣзной, укрѣпленной въ камнѣ, наковальнѣ (*incus, ἄκμων*) большой кусокъ металла: одинъ держитъ его щипцами (*forcers, χαρκίνας*), другой иво всѣхъ силъ бьетъ по немъ молоткомъ (*malleus, σφύρα*). Къ наковальнѣ прислонены еще одни щипцы и молотокъ. Рядомъ хозяинъ или приказчикъ продаетъ какую-то вещь явившейся въ магазинъ покупательницѣ; въ правой рукѣ онъ держитъ портативные вѣсы и на нихъ, очевидно, взвѣшиваетъ продаваемую вещь, лѣвой указываетъ на чашку вѣсовъ, очевидно, объявляя или подтверждая ранѣе объявленный вѣсъ вещи. Дама сидитъ на скамейкѣ, покрытой толстой синей подушкой, подъ ногами скамейка. Правой рукой она оперлась на стулъ, лѣвой дѣлаетъ жестъ по направленію къ продавцу, вѣроятно, торгуясь съ нимъ. За продавцемъ его прилавокъ—массивный, деревянный. На немъ небольшой шкафикъ, только-что раскрытый для покупательницы; въ этомъ шкафикѣ или шкатулкѣ три ящичка, наполненные золотыми предметами. Ящички, кажется, не выдвижные, а опускаемые. За шкатулкой двое вѣсовъ на одномъ основаніи: одни маленькіе укрѣплены пониже, другіе большіе—повыше. По другую сторону прилавка третій амуръ занятъ обработкой маленькимъ молоткомъ на высокой наковальнѣ какого-то небольшого предмета, который онъ придерживаетъ щипцами. Сидитъ мастеръ на стулѣ, покрытомъ желтой подушкой, подъ ногами у него скамейка, своимъ дѣломъ занятъ онъ съ большимъ вниманіемъ: вѣроятно, онъ даетъ окончательную отдѣлку какой-нибудь драгоценной вещи. Непосредственно за упомянутымъ работникомъ стоитъ большая печка, состоящая изъ мурованнаго постаментъ съ собственно печкой надъ нимъ. Печка безъ трубы, въ ней тлѣютъ уголья. На самомъ верху ея бюстъ Гефеста съ обычнымъ колпакомъ на головѣ. На угольяхъ печки, раздувая ихъ паяльной трубкой (*αὐλὸς χαμινευτήρ*), амуръ спаяваетъ какія-то вещи, держа ихъ щипцами<sup>2)</sup>. Эта часть картины представляетъ высокій интересъ, такъ какъ наше изображеніе спаяванія предметовъ является единственнымъ. Форма паяльной трубки у насъ не та, которую имѣетъ инструментъ, признанный Сальдъ за паяльную

<sup>1)</sup> См. Blüthner, *Technologie und Terminologie*, III, 305.

<sup>2)</sup> *Terminus technicus* для спаяванія по-греч. κολλᾶν. Въ лат. яз. цѣлый рядъ терминовъ въ зависимости отъ металла *feruminare, plumbare, также glutinare*. См. Blüthner, *Technologie und Terminologie*, III, 290--302.

трубку (Darembert et Saglio, Dictionn. I, fig. 958). Возможно, что на нашей картинѣ неточно передана форма инструмента, возможно, что инструментъ имѣлъ разныя формы, возможно, наконецъ, что инструментъ, изданный Сальо, не есть паяльная трубка (ср. Blümner, Technologie und Terminologie, III, 302).

Послѣдній работникъ стоитъ на постаментѣ, приставленномъ къ печкѣ и состоящемъ изъ двухъ ступенекъ. На нижней стоитъ онъ самъ, на верхнюю поставилъ предметъ, обработкой котораго онъ занятъ; больше всего напоминаетъ этотъ предметъ большой тазъ (врядъ-ли щитъ). Тазъ этотъ правой стороной прислоненъ къ печкѣ, лѣвую придерживаетъ работникъ длинными щипцами (?), которые онъ держитъ лѣвой же рукой. Правой рукой онъ дѣйствуетъ какимъ-то широкимъ инструментомъ. Работаетъ мастеръ очень внимательно: онъ занятъ, по всей вѣроятности, цизелированіемъ внутренности таза; вопросъ только въ томъ, какой моментъ работы представленъ: выводить-ли мастеръ орнаменты, что мало вѣроятно, такъ какъ инструментъ, которымъ онъ работаетъ, не похожъ на обычный, употреблявшійся при цизелированіи (см. Darembert et Saglio, Dictionn. I, 791 и 810), или только полируетъ еще сосудъ (polire, для этого употреблялся инструментъ *ρίνη* или *lima*, широкій, съ зубцами), или, наконецъ, занятъ онъ серебрениемъ внутренности бронзоваго таза, что также составляло немаловажную часть дѣятельности ювелировъ (см. Jahn, Berichte der sächs. Gesellschaft, 1861, 306, Taf. VII, 2, Blümner, Technologie und Terminologie, III, 318); на это указываетъ даже особое имя, возникшее для такого рода мастеровъ (*aurifex* или *argentarius brattarius*). Серебрение и золочение производилось чаще всего накладываніемъ тонкихъ пластинокъ металла (*bracteae*). Нашъ мастеръ, вѣроятнѣе всего, занятъ подготовительной работой — нарѣзываніемъ углубленій для прикрѣпленія пластинокъ.

Правый уголъ картинки занимаетъ колонка съ чашей на ней.

Амуры валяльщики (*fullones*). Одними изъ главныхъ источниковъ нашего знакомства какъ съ ремесленной дѣятельностью древнихъ вообще, такъ и съ ремесломъ фуллоновъ въ частности, являются изображенія разныхъ актовъ, находящихся въ связи съ этими ремеслами, на памятникахъ искусства. Наиболѣе важны среди изображеній ремесла тѣ, которыя сдѣланы живописью, такъ какъ въ нихъ художникъ не связанъ условіями работы въ твердомъ матеріалѣ. Благодаря этому, получило такое значеніе изображеніе различныхъ дѣйствій фуллоновъ, найденное въ большой помпейской валяльнѣ (Helbig, № 502; опубликовано Яномъ въ *Berichte der sächs. Gesellschaft*, 1861, 305, Taf. IV, 1 —

4, ср. Blümner, Technologie und Terminologie, I, 157 — 179 и Jacob у Daremberg'a et Saglio, Dictionn. I, 1349 сл.). Наша картинка въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ менѣе полна, въ другихъ за то даетъ не встрѣчающіяся на прежнихъ подробности.

Процедура фуллоновъ при приготовленіи-ли новыхъ матерій (*vestes rudēs, de tela*), или чисткѣ старыхъ (*vestimenta ab usu*, процедура называется *interpolatio*) состояла изъ слѣдующихъ главныхъ актовъ. Сначала платье или матерію мыли (*lavare, πλύειν*), затѣмъ валяли ногами (*λακκίζειν, argutari pedibus, saltus fullonius*) въ особыхъ бассейнахъ (*lacus*) или ваннахъ (*pila fullonia*); вынутыя изъ жидкости матеріи били (*κόπτειν*) и скребли (*κνάπτειν, rectere*) разными инструментами, главнымъ образомъ, металлическими скребницами (*αενα, κνάφος*). Для оживленія цвѣтовъ матерій ихъ пропитывали сѣрой, которую зажигали подъ ними (*θειῶν, sulfure suffire*), и затѣмъ оставалось только привести чистую матерію въ порядокъ (*polire*). Для этого ее терли (*desquamare*) особымъ родомъ глины (*safum*), стригли (*κόπτειν*) и, наконецъ, подвергали давленію (*πιέζειν*) подъ прессомъ (*prelum*). Старыя одежды, если онѣ были порваны, вѣроятно, и зашивались въ мастерской. На нашей картинкѣ изображены только нѣкоторыя части процедуры фуллоновъ. Прежде всего въ лѣвомъ углу картинки (шир. 1,555) стоитъ ванна (*pila fullonia*, ср. изображеніе такой же ванны на рельефѣ музея Sens у Daremberg'a et Saglio, Dictionn. I, fig. 3306), въ которой два амура заняты валяніемъ матерій. Оба приподняли правыя ноги и съ силой опускаютъ ихъ на матерію. Сама ванна очень похожа на современную деревянную кровать; она состоитъ изъ двухъ спинокъ, между которыми внизу укрѣпленъ собственный бассейнъ. Спинки бассейна слишкомъ высоки для того, чтобы наши амурь, поднявшись на нихъ на рукахъ, могли произвести *saltus fullonius*, что, напротивъ, совершенно возможно въ ваннѣ, изображенной на указанномъ рельефѣ. Вѣроятно, мастеръ нашей картины не принялъ въ расчетъ роста амуровъ и ванну сдѣлалъ слишкомъ большой. Къ лѣвой спинкѣ ванны прислоненъ *folium* съ валяльной жидкостью. На полу около ванны лежитъ уже вымытый кусокъ матеріи. Слѣдующій амуръ занятъ выжиманіемъ и выминаніемъ на невысокомъ столикѣ оттопаннаго куска матеріи; дѣйствіе, замѣнявшее выбиваніе (*κόπτειν*). Актъ выжиманія представленъ только на нашей картинкѣ и въ литературныхъ источникахъ не упоминается. Рядомъ съ выжимальщицею большая машина, состоящая изъ двухъ большихъ и крѣпкихъ столбовъ, соединенныхъ горизонтальной балкой. Отъ середины столбовъ до низу идетъ сквозная дыра. Между двумя столбами протянуть тон-

вій пруть, на немъ висить кусокъ матеріи, который амуръ выскребываетъ широкой скребницей. Нельзя, однако, думать, что для выскребыванія только назначены массивные столбы нашей машины. Для насъ нѣтъ сомнѣнія, что таково назначеніе машины только въ данный моментъ. Когда набиралось достаточное количество готовой матеріи, столбы должны были играть другую роль: они служили основаніемъ для прессы. Это доказываютъ и сквозныя отверстія столбовъ, въ которыхъ двигались доски, и крѣпость самихъ столбовъ, и соединеніе ихъ поперечной балкой, что все для совершаемаго на нихъ дѣйствія никакого значенія не имѣетъ. Наконецъ, сравненіе съ извѣстнымъ изображеніемъ прессы въ фуллоникѣ (издано у Яна, Taf. IV, 4) не оставляетъ рѣшительно никакого сомнѣнія, что и на нашей картинѣ мы имѣемъ дѣло съ прессомъ, изъ котораго только вынуты винты и доски. Невозможно также предположить, чтобы въ изображеніи фуллоники самый характеристичный и необходимый инструментъ былъ опущенъ. У праваго столба прессы стоитъ табуретъ на 4 ножкахъ, съ котораго только-что всталъ амуръ и направился въ группѣ двухъ сидящихъ психей; въ рукахъ у него кусокъ голубой матеріи, съ которымъ онъ, очевидно, только-что покончилъ. Что онъ дѣлалъ съ нимъ, сказать трудно. Стригъ или натиралъ глиной? Съ этого пункта начинается женская работа. Рядомъ сидятъ двѣ психей на невысокихъ стульяхъ и упираются ногами въ огромную поватую къ нимъ скамейку. Одна осматриваетъ кусокъ красной матеріи, очевидно, отыскивая что-либо недостающее или порванное, другая, рядомъ, низко наклонилась надъ своимъ кускомъ и, кажется, шьетъ. Въ правомъ углу картины на возвышеніи сидитъ, надо думать, хозяйка; на колѣняхъ у нея кусокъ сложенной на половину матеріи, который она продолжаетъ складывать. Въ такомъ видѣ матерія должна была пойти подъ прессъ. Несложность процедуры на нашей картинкѣ, отсутствіе изображенія многихъ автовъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, присутствіе двухъ шьющихъ работницъ показываетъ, что здѣсь мы имѣемъ дѣло скорѣе съ фуллоникой, главнымъ образомъ работавшей надъ старыми одеждами (*interpolatio*) и не занимавшейся приготовленіемъ новыхъ. Такихъ фуллоникъ, вѣроятно, было большинство.

Правая картинка центральной стѣны изображаетъ эротовъ, праздноующихъ Весталии. На первомъ планѣ возлежатъ три амуръ на положенныхъ прямо на землю подушкахъ. Передъ ними большой тазъ, наполненный водой; въ немъ цѣлый рядъ сосудовъ съ виномъ, поставленныхъ туда для охлажденія. Рядомъ съ тазомъ большая пузатая бу-

тыла. Съ правой стороны сидѣлъ, вѣроятно, еще одинъ амуръ, но отъ него не осталось почти никакихъ слѣдовъ <sup>1)</sup>. Слева на скамейкѣ сидитъ амуръ, которому крайній изъ возлежащихъ, какъ кажется, подаетъ чашу съ виномъ. Далѣе налево совершенно стертая фигура, надо полагать, слуги. За пирующими можно различить двухъ ословъ—животныхъ, посвященныхъ Вестѣ. Въ правомъ углу картины какъ будто еще одна фигура амура, далѣе развѣсистое дерево. Пируютъ амурь, очевидно, подъ открытымъ небомъ. Гораздо лучше сохранилась подобная же картина изъ Пантеона <sup>2)</sup>, гдѣ характеръ праздника гораздо яснѣе. Тамъ, очевидно, имѣемъ передъ собой праздникъ булочниковъ, о чемъ ясно свидѣтельствуется мельница на заднемъ планѣ. Определить, есть-ли таковая и на нашей картинѣ, невозможно.

Центръ фриза средней стѣны занимаетъ самая широкая (1,85), соответственно ширинѣ центрального поля средней стѣны, картина, изображающая амуровъ, занятыхъ сборомъ винограда и приготовленіемъ вина <sup>3)</sup>. Картина въ высшей степени важна, такъ какъ является единственнымъ произведеніемъ искусства, гдѣ изображенъ винный прессъ, какимъ его описываютъ *rustici*.

Около центральной части картины, занятой виннымъ прессомъ, представленъ виноградникъ, въ которомъ амурь занятъ сборомъ винограда. Виноградъ свѣшивается гирляндами отъ одного дерева къ другому. Двое амуровъ (на лѣвой отъ пресса сторонѣ) рвутъ гроздья, сидя

<sup>1)</sup> Вообще на всей центральной стѣнѣ краски сильно поблѣднѣли и многое совершенно невозможно распознать.

<sup>2)</sup> Helbig, № 777. Издана, между прочимъ, у Яна Abhandl. der sächs. Akad. Taf. VI, 4.

<sup>3)</sup> Изъ помпейскихъ картинъ, изображающихъ сборъ винограда, намъ извѣстны только картины на бѣломъ фонѣ изъ дома Лукреція (Helbig, № 801) и casa di Adonide (Helbig, № 802 и, вѣроятно, № 803). Интересно сравнить эти и наши картинки съ картинками изъ катакомбъ св. Претекстата и Домитиллы (Garrucci, II, tav. XXXII и tav. XXXVII, 3 и p. 43), гдѣ также изображенъ сборъ винограда, а на послѣдней даже приготовленіе вина. Изображенъ прессъ самый примитивный: въ большомъ квадратномъ ящикѣ двое топчутъ ногами виноградъ. Одинъ на время приостановился, другой продолжаетъ работу; для облегченія работы второй положилъ лѣвую руку на правое плечо сосѣда, то же сдѣлалъ и первый, только его правая рука лежитъ на лѣвомъ плечѣ товарища. Около верхняго края ящика два отверстія: изъ нихъ вино должно было литься въ два подставленныхъ дола. Не смотря на то, что амурь замѣненъ людьми, картина носитъ несомнѣнный характеръ декоративной живописи первыхъ вѣковъ по Р. X., тѣмъ болѣе что, судя по превосходной копіи художника Реймана, ни одинъ изъ работниковъ не бородатъ, какъ это показано на рисункѣ у Гарруччи, т. е. работники тѣ же амурь, которымъ только не додѣлали крыльевъ. Это же показываютъ и совершенно дѣтскія головы фигуръ при тѣлѣ скорѣе взрослыхъ людей.

Подобный же прессъ изъ катакомбъ изображенъ у Wilpert'a, Die Katakomben-gemälde und ihre Kopien, Taf. XXVIII, 2 a.

на вѣткахъ, одинъ ссыпаетъ виноградъ въ сосудъ, въ родѣ *χάλαδος*, другой приставляетъ лѣстницу, третій встаетъ на свою корзину и кладетъ гроздь въ чашку. Въ правомъ углу картины также идетъ сборъ винограда: одинъ перебираетъ собранные гроздь въ своей корзинкѣ, другой рветъ виноградъ, стоя на землѣ, третій—взлѣзши на свою корзину. Вся картина почти совершенно утратила краски, болѣе всего средняя часть, гдѣ идетъ работа на прессѣ. Прессъ имѣетъ обычную въ древности, описанную Катонъ (R. R. 18) форму,—форму, которую сохранили винные прессы и въ современной южной Итали<sup>1)</sup>. Между двухъ поставленныхъ вертикально круглыхъ балокъ, находящихся передъ возвышеніемъ прессы (*stipites*), укрѣпленъ воротъ (*sucula*). За этимъ аппаратомъ съ воротомъ идетъ, кажется, возвышеніе, на которомъ лежитъ корзина, наполненная виноградомъ (*fiscina*, *Columella*, XII, 39, 3). Въ заднемъ концѣ квадратнаго возвышенія по срединѣ его возвышается крѣпкій столбъ, гораздо болѣе высокій, чѣмъ *stipites* (*arbo*)<sup>2)</sup>. Въ немъ, неизвѣстно какъ, укрѣплена прессовая балка (*prelum*), дѣлаемая въ настоящее время изъ цѣлаго могучаго дерева съ корнями<sup>3)</sup>. Когда прессъ былъ въ бездѣйствіи, *prelum* висѣлъ на ремняхъ, прикрѣпленныхъ къ потолку (они видны на нашей картинѣ; назывались эти ремни *funes subductarii*); когда начиналась работа, эти ремни развязывались и *prelum* всей своей тяжестью ложился на доски, покрывавшія виноградъ. Чтобы усилить давленіе, за конецъ *prelum*, находившійся надъ воротомъ, зацѣпляли другой канатъ, который постепенно наворачивали на воротъ. Воротъ на нашей картинѣ вертятъ два амура посредствомъ длинныхъ палокъ (*vectes*): одинъ уже дотянулъ свою жердь до низу, другой всей своей тяжестью повисъ на ней; но онъ слишкомъ легокъ и воротъ ему не повинуется. Къ сожалѣнію, на

<sup>1)</sup> Тѣ, которые мы видѣли, отличаются отъ катоновскаго только тѣмъ, что воротъ замѣненъ винтомъ; геркуланскіе академики описываютъ прессъ совершенно identicalный катоновскому (*Antichita di Ercolano*, VIII (Lucerne), предисловіе, р. XXVIII—XXX).

<sup>2)</sup> Обыкновенно этихъ столбовъ для большей крѣпости дѣлалось два и соединялись они поперечной балкой (въ соврем. языкѣ *capitello*). Но у насъ, и въ виллахъ, разрытыхъ въ прошломъ столѣтіи на мѣстѣ древнихъ Стабій (см. *Ruggiero*, *Scavi di Stabia*), а также и во вновь открытой *villa rustica* въ *Vesuvio* (около Помпей) отверстіе для *arbo* только одно.

<sup>3)</sup> Укрѣпляется балка въ настоящее время, какъ говорятъ геркуланскіе академики (l. c.), слѣдующимъ образомъ: въ срединѣ *arbo* дѣлается съ боковъ отверстіе насквозь отъ полу на значительную высоту. Такое же отверстіе, но только до перваго, продѣлывается съ фронта *arbo*. Въ послѣднее отверстіе вставляется конецъ *prelum*, сдѣланный болѣе тонкимъ; этотъ конецъ укрѣпленъ въ кругломъ валикѣ, чтобы *prelum* могъ двигаться вверхъ и внизъ. Въ скважное отверстіе вставлялись доски, поддерживавшія *prelum*; при давленіи винограда, сообразно постепенному уменьшенію высоты массы на подѣ прессы, вынимались одна за другой доски.



нашей картинѣ совсѣмъ не видно, какъ устроено возвышеніе и гдѣ находится *Iacus*—бассейнъ, куда должно было стекать вино. То, что виденъ канатъ, поддерживающій балку въ спокойномъ положеніи, и не видно каната, идущаго къ вороту; можетъ быть, показываетъ, что амурь работаютъ въ шутку, съ чѣмъ, однако, никакъ нельзя согласить сильнаго напряженія, съ которыми они работаютъ.

Рядомъ съ прессомъ, направо, сидитъ какая-то большая фигура, которой амуръ съ корзинкой винограда въ лѣвой рукѣ подаетъ что-то правой.

Надѣво отъ амуровъ - винодѣловъ на той же стѣнѣ пародія на вакханалию, гдѣ роль Вакха и его свиты играютъ амурь (шир. 1,35). Впереди ѣдетъ толстуха-психея верхомъ на пантерѣ; одѣта она въ лилового-красный хитонъ; за ней амуръ, съ трудомъ поддерживающій огромный факель. Въ центрѣ простая деревенская телѣга, запряженная двумя козлами. Телѣга очень интересна, такъ какъ въ ней мы, очевидно, имѣемъ обычный ломовой возъ: она состоитъ изъ помоста, укрѣпленнаго на четырехъ колесахъ; колеса сдѣланы изъ цѣльнаго дерева, безъ спиць. На помостѣ телѣги, въ виду торжественнаго случая, разостлана, кажется, шкура; на ней спереди нѣчто въ родѣ козелъ. На этихъ козлахъ, слѣва, сидитъ выпившій амуръ, въ роли кучера, показывающійся всѣмъ тѣломъ; въ рукахъ у него возжи и влуть, которыми онъ погоняетъ остановившихся козловъ. Въ то же время еще одинъ амуръ въ желтоватой эксомидѣ и красномъ плащѣ поверхъ нея, наклонившись впередъ, подаетъ козламъ пить въ большой плоской чашѣ; козлы выставили переднія ноги и танутся мордами по направленію къ чашѣ. Вакха изображаетъ амуръ, нѣсколько большій, чѣмъ остальные. Онъ развалился на телѣгѣ, упершись лѣвымъ локтемъ въ козла, правую руку закинулъ онъ на голову; въ лѣвой же рукѣ самозванный Вакхъ держитъ длинный оирсъ; одѣтъ онъ въ красный плащъ. За телѣгой косматый козлоногий нефалическій Панъ, дудящій, что есть мочи, въ двойную флейту, за нимъ пляшущій амуръ съ огромнымъ канаромъ на лѣвомъ плечѣ и факеломъ въ правой рукѣ. Совершенно та же идея, что въ нашей картинѣ, лежитъ въ подобномъ же изображеніи на рельефѣ, изданномъ у Millin, Gall. myth. pl. LI, № 214. Здѣсь, однако, главное божество не Вакхъ, а Гермій; соотвѣтственно этому измѣненъ и характеръ свиты и атрибуты бога: вмѣсто оирса, амуръ держитъ кадуцей и кошелекъ, вмѣсто козловъ, въ телѣгу впряжены бараны, въ свитѣ амурь, ближе не характеризованные, у двухъ въ рукахъ *pedum*. Millin считаетъ ихъ за пастуховъ. Подобное же изо-

браженіе находится на одномъ Ватиканскомъ саркофагѣ, описанномъ у Бунзена, *Beschreibung Roms*, II, 2, p. 43, № 67. Ср. о подобныхъ изображеніяхъ Stephani, *Der ausruhende Herakles*, 95 сл.

На лѣвой отъ входа стѣнѣ сохранилась только одна картина, правда, въ неполномъ видѣ (обоихъ концовъ не хватаетъ) и незначительные остатки другой. Первая изображаетъ лавку виноторговца (шир. 1.28). Въ лѣвомъ углу рядъ амфоръ, прислоненныхъ къ стѣнѣ. Около нихъ амуръ въ лиловатомъ плащѣ, съ палкой въ лѣвой рукѣ, подаетъ чашку съ виномъ покупателю. Покупатель, одѣтый въ желтую эксомиду, держитъ въ лѣвой рукѣ палку, правую протягиваетъ къ чашкѣ съ виномъ. Одежда его, кажется, очень изорвана. Рядомъ два амура заняты наливаніемъ вина изъ амфоры въ чашку. Одинъ положилъ амфору на деревянную табуретку и осторожно наклоняетъ ее надъ чашкой, которую подставилъ другой амуръ, ставшій на правое колѣно; правой рукой онъ держитъ чашку, лѣвой придерживаетъ горлышко амфоры. Изъ амфоры льется вино тонкой струей. Дальше, направо, амуръ, направляющійся къ невысокому деревянному помосту: сохранились только задняя часть головы, спина съ крылышками и нога. Картинка служитъ великолѣпной иллюстраціей тѣмъ многочисленнымъ виннымъ лавкамъ, которыя существовали въ Помпеяхъ и о назначеніи которыхъ судать по находенію въ нихъ при раскопкахъ огромнаго количества амфоръ<sup>1)</sup>. Подобный же магазинъ изображенъ на одномъ рельефѣ, изданномъ Яномъ, (*Berichte der sächs. Gesellschaft*, 1861, Taf. XIII, 3, ср. 350—1); магазинъ этотъ Янъ считаетъ за магазинъ олея; это такъ же возможно, какъ то, что здѣсь продаютъ вино.

Отъ слѣдующей картины сохранились только головы двухъ козловъ, да голова и часть крыла амура.

На лѣвой антѣ у входа (шир. 0,265, очень попорчена) два амура съ любопытствомъ смотрятъ на деревянную вѣтку. Одинъ уже наклонился надъ ней, другой осторожно приближается.

Надъ картинами верхняго фриза, какъ упомянуто выше, идутъ большія виноварныя поля, надъ картинами нижняго стоятъ, отдѣляя другъ отъ друга виноварныя поля и картинки фриза, черные прямоугольники, средину которыхъ занимаютъ роскошные канделябры. Канделябры эти на центральной и боковыхъ стѣнахъ трактваны различно.

<sup>1)</sup> См. «О новѣйшихъ раскопкахъ въ Помпеяхъ», 26, описаніе винной лавки на Ноланской улицѣ (IX, 7, 6—7). Ср. подвалъ винной лавки, открытой въ 1789 г. подъ стѣнами въ Римѣ, гдѣ, однако, амфоры зарыты въ песокъ (изображеніе у Rich'a, *Dictionn. d'ant. romaine et grecque*, Paris, 1859).

Первые возвышаются на богатой базѣ, состоящей изъ двухъ частей: низъ массивный, мраморный, украшенный овалами, плетениемъ, зубцами, верхъ сквозной металлическій, состоящій изъ двухъ бронзовыхъ шестиугольныхъ плитъ, изъ которыхъ нижняя покоится на трехъ слонахъ, держащихъ въ хоботахъ факелы, верхній на маскѣ и двухъ крылатыхъ фигурахъ. Поза слоновъ показываетъ, что имъ приходится нести большую тяжесть. На этой нижней базѣ возвышается база, поддерживающая непосредственно стволъ канделябра; база внизу сдѣлана какъ бы изъ дерева розовато-лиловаго цвѣта; украшена она внизу бронзовыми фигурками сиренъ, выше пантерами, которыя какъ бы высказываютъ изъ дерева; на этой части базы, стоящей на правильномъ шестиугольнике и заканчивающейся таковымъ же, металлическая чашка аканеа; изъ этой чашки выходитъ стволъ канделябра изъ густо сплетенной зелени; стволъ этотъ украшенъ прицѣпленными къ нему фигурками: три голубка, привѣшенные за ноги, три пѣтуха въ такой же позѣ, три маски, опять три голубка. Кромѣ того, канделябрь охватываютъ съ обѣихъ сторонъ, образуя овалы, стебли стилизованныхъ растений. На отпрыскахъ этихъ растений посрединѣ канделябра стоятъ два амура, ниже два козла, выше два голубка. Стебель канделябра и овалы кверху постепенно суживаются. Кончается канделябрь бронзовымъ стеблемъ, на которомъ укрѣплено бронзовое же блюдо, наполненное разнообразными сосудами.

Канделябры боковыхъ полей распадаются по траекторіѣ на двѣ части: два среднихъ и два боковыхъ. Изъ нихъ боковые очень просты: изъ бронзовой чашки цвѣтка выходитъ зеленый стебель, кончающійся глобусомъ съ орломъ на немъ; около стилизованныхъ растеній. Гораздо сложнѣе центральные: на шестиугольной лиловой подставкѣ стоитъ бронзовая золоченая фигурка собирающейся пласать женщины въ развѣвающейся одеждѣ съ кимвалами въ рукахъ. Около нея цвѣты; сама она заключена въ круглый рѣзной бронзовый обручъ. По обѣимъ сторонамъ танцовщицы двѣ гермы Пріапа: правый держитъ въ одной рукѣ *pedum*, въ другой блюдо съ фруктами, другой въ лѣвой тоже блюдо, въ правой зайца за заднія ноги. На ихъ головахъ покоится шестиугольная плита, на которой и стоитъ самый канделябрь, состоящій изъ базы, богато украшенной листьями аканеа, овами и т. п., и ствола, выходящаго изъ чашки аканеа; послѣдній состоитъ изъ трехъ полосъ лиловаго цвѣта, пространство между которыми заполнено бронзовыми орнаментами. Канделябрь фланкированъ стеблями стилизованныхъ растений, обвивыми какимъ-то ползучимъ растениемъ; стебли

стоятъ на углахъ шестиугольнаго постаментъ, который покоится на головахъ гермъ. По обѣ стороны описанныхъ большихъ канделябровъ возвышаются надъ низкой балюстрадой по два другихъ, очень тонкихъ; они поддерживаютъ небольшія картинки съ разными изображеніями (на одной изображены овцы). Надъ большими канделябрами боковыхъ стѣнъ круглыя медальоны съ изображеніями амуровъ.

Среднія киноарныя поля ограничены снизу и съ боковъ, какъ описано; сверху надъ ними широкая черная полоса, отдѣленная отъ полей рядомъ разноцвѣтныхъ орнаментовъ; по срединѣ полосы ограниченъ прямоугольникъ съ амуромъ въ немъ. Полоса заполнена стилизованными растеніями и раздѣлена на двѣ половины полосами орнаментовъ.

Въ центрѣ боковыхъ полей каждой стѣны по двѣ летящія фигуры, мужская и женская. 1) Мужчина съ трезубцемъ, охватившій рукою талью ногой женщины. Женщина обняла его рукой за шею. Вѣроятно, это Посидонъ и Амимона (Helbig, № 1093, ср. Sogliano, № 96). 2) Центральная стѣна, лѣвое поле. Юноша въ лиловомъ плащѣ съ двумя копьями въ лѣвой рукѣ и съ колчаномъ за спиною обнимаетъ правой противящуюся этому женщину въ зеленоватомъ гиматіи. Въ виду миеологическаго значенія другихъ фигуръ боковыхъ полей, мы бы назвали эти фигуры Ареемъ и Афродитой (Helbig, № 328). 3) Сатиръ и вакханка, или Діонисъ и Ариадна. Мужчина въ вѣнкѣ и съ эирсомъ, въ лиловомъ плащѣ, обнимаетъ лѣвой рукой охватившую его шею женщину въ желтомъ, закрывающемъ только ноги, гиматіи (Helbig, №№ 513 — 525). 4) Персей въ крылатомъ шлемѣ и крылатыхъ сандаляхъ, съ плащомъ на лѣвой рукѣ, его обычнымъ мечемъ и головой медузы въ ней же, лѣвой рукой обнимаетъ Андромеду. Последняя лѣвой рукой приподымаетъ надъ головой свой голубой гиматій; сидитъ она на правомъ колѣнѣ Персея, правой рукой охватила его за шею (какъ летящія фигуры раньше неизвѣстны, вмѣстѣ изображаются очень часто, Helbig, №№ 1189 — 1203). 5) Нижнія части двухъ летящихъ фигуръ.

Надъ карнизомъ идутъ цвѣтныя архитектуры на бѣломъ фонѣ. Это круглыя или четырехугольныя навильоны съ большими фигурами въ нихъ, большею частью, діонисоваго цикла:

1) Центральная стѣна у праваго угла. Идущій Діонисъ, которому маленькіи панисекъ факеломъ освѣщаетъ дорогу. 2) Вакханка въ вѣнкѣ и съ эирсомъ обливаетъ виномъ изъ золотого кувшина лежащаго на землѣ сатира. 3) Идущая фигура въ тогѣ. 4) Пляшущая и бьющая въ бубны вакханка въ развѣвающейся одеждѣ. Около нея, кажется, на

волѣнахъ сатиръ, старающійся снять съ нея одежду. 5) Плясунья, играющая на двойной флейтѣ. 6) Старый силенъ съ патерой и оирсомъ лежитъ на землѣ; надъ нимъ наклонилась вакханка. Всѣ изображенія, несомнѣнно, отдѣльными сценами, хотя связаны общимъ отношеніемъ къ діонисовому культу. Имѣютъ отношеніе къ Діонису, хотя и болѣе отдаленное, фигуры въ верхнихъ архитектурахъ боковыхъ полей. Именно на лѣвой изображены: 1) Декламирующая или поющая фигура въ тогѣ; около нея небольшой постаментъ съ комической маской на немъ; за постаментомъ фигура съ пальмой въ рукѣ, что-то подающая декламатору. 2) Дѣвочка, играющая на лирѣ; ее слушаетъ нагой мальчикъ. На лѣвой стѣнѣ: женская фигура, сидящая на табуреткѣ, покрытой подушкой. Голову она нѣсколько наклонила и оперла на правую руку; она, очевидно, слушаетъ. Сзади нея стоитъ мужчина въ тогѣ со свиткомъ въ рукахъ; около него круглый открытый скриній, повидимому, съ рукописями. Крышка лежитъ около скринія. Мужчина, очевидно, декламируетъ.

Въ этой комнатѣ еще болѣе, чѣмъ въ триклиніи d (см. выше), на декоровку верхней части стѣны вліяла декоровка фронта сцены. Говоримъ больше не въ смыслѣ архитектуры (она, какъ и вся, впрочемъ, декоровка, сильно поблѣднѣла и форму ея опредѣлить трудно), а принимая во вниманіе оживляющія ее фигуры. Въ комнатѣ d онѣ трактованы какъ статуи, украшающія ниши фронта сцены, у насъ какъ дѣйствующіе на сценѣ актеры. Фигуры центральной стѣны уже своимъ отношеніемъ къ Діонису наводятъ на мысль о театрѣ, сохранившіяся фигуры боковыхъ стѣнъ имѣютъ къ сценѣ непосредственное отношеніе и притомъ, какъ мы бы сказали, къ сценѣ не театральной, а концертной. Декламаторъ иллюстрируетъ намъ столь любимыя въ вѣкъ императоровъ домашнія декламаціи, пѣвецъ (?) и пѣвица не менѣе любимыя декламаціи отрывковъ трагедіи и, преимущественно, хоровыхъ партій. Фигура съ пальмой говоритъ о томъ, что здѣсь идетъ дѣло о состязаніи, которыхъ столько было въ императорскую эпоху какъ въ Греціи, такъ и въ Италіи и особенно на югѣ ея (вспомнимъ изъ общественныхъ агоней неаполитанскій агонь, на которыхъ, какъ извѣстно, Стацій бывалъ и побѣдителемъ, и побѣжденнымъ, изъ частныхъ хотя бы агоней Поллія (Stat. Silvae III, 1, 43 сл., гдѣ, правда, говорится исключительно о гимническихъ состязаніяхъ, но разъ бывали такія, бывали, вѣроятно, и музыкально-драматическія). Во всей декоровкѣ общей идеи отмѣтить нельзя.

Упомянемъ еще о картинѣ на лѣвой входной антѣ, занимающей

мѣсто большихъ картинъ центральныхъ полей всѣхъ стѣнъ. Изображенъ силенъ, открывающій одежду сидящаго передъ нимъ гермафродита (ср. Helbig, № 1370; объ актѣ см. Jahn, Ber. d. sächs. Gesellschaft, 1855, 242<sup>43</sup>).

Послѣдняя комната около перистила (o) открывается одною дверью въ перистиль, другою—въ описанный триклиній; вѣроятно, это была комната для хозяйственныхъ цѣлей. Росписи въ ней нѣтъ, стѣны покрыты простой бѣлой штукатуркой.

Третью часть дома составлялъ отдѣльный небольшой комплексъ около маленькаго перистила q. Такие отдѣльные комплексы, особенно въ богатыхъ домахъ, не рѣдкость въ Помпеяхъ. Укажемъ хотя бы на casa di Sallustio, гдѣ около небольшого перистила, очень похожаго на нашъ, съ такими же тонкими колоннами, находятся три комнаты и кухня (Overbeck-Mau, Pompeji, 301; на планѣ fig. 165, №№ 31—35), на casa dei Dioscuri, гдѣ также три комнатки около небольшого перистила выдѣлены въ отдѣльный комплексъ (тамъ же, 338, на планѣ fig. 174, №№ 14—22). Такие комплексы считаются обыкновенно за часть дома, гдѣ жила семья хозяина, или за помѣщенія для женщинъ, что то же самое, или, наконецъ, за помѣщенія для гостей (Vitruv. VI, 10, 4, p. 150 Rose), для которыхъ, по греческому обычаю, отдѣлялось въ домѣ цѣлое небольшое помѣщеніе съ кухней. Которое изъ этихъ двухъ назначеній имѣли наши комнатки, связать трудно. Судя по отсутствію кухни, въ ней надо было бы признать жилище семьи, судя по небольшому числу и величинѣ помѣщеній, за комнаты для гостей.

Комплексъ нашъ состоитъ изъ небольшого садика—перистила q, въ который вела дверь изъ перистила, большого триклинія г и, вѣроятно, кубикюла z. Небольшая комнатка выдѣлена и въ сѣв.-зап. части перистила особой росписью. Въ послѣднюю эпоху своего существованія,—эпоху позднихъ декоровъ дома, перистиль состоялъ изъ садика, отдѣленнаго отъ остальной комнаты балюстрадой съ пятью пилястрами на восточной сторонѣ, балюстрадой и выдающейся изъ задней стѣны кускомъ стѣнки, также заканчивавшимся пилястромъ на сѣверной, и такимъ же кускомъ стѣны на южной; на послѣдней находился и входъ въ садикъ съ мраморнымъ порогомъ, принадлежащій, однако, еще болѣе позднимъ временамъ, чѣмъ весь портикъ изъ пилястровъ; первоначально и его мѣсто занимала балюстрада, что видно изъ того, что декорровка балюстрады обломана тамъ, гдѣ находится входъ. Пилястры, какъ можно судить по слѣдамъ ихъ на полу и на балюстрадѣ, имѣли размѣры 0,30 × 0,36 м. Балюстрада расписана съ

\*

обѣихъ сторонъ и покрыта сверху мраморными плитами. Таковъ не былъ, однако, первоначальный видъ всего портика; каковъ онъ былъ, показываетъ нашъ планъ. вмѣсто пилястровъ были колонки (діам. 0,22), стѣны на сѣв. и южной сторонахъ и всей балюстрады не существовало. Оштукатуренъ былъ весь перистиль простымъ розовымъ стуккомъ, который еще сохранился на зап. стѣнѣ. Такая исторія портика ясна изъ того, что колонны боковыхъ портиковъ замурованы въ стѣну, идутъ, однако, до павимента, какъ и тѣ, что замурованы въ балюстраду, также изъ того, что сѣв. и южная стѣны портика покрываютъ розовую первоначальную штукатурку. Внутри портика оставлено посрединѣ небольшое пространство земли для цвѣтовъ и растений, вокругъ котораго у балюстрады идетъ довольно широкой каналъ, по которому вода стекала въ цистерну, находящуюся въ вост. углу садика; въ сѣв. углу соотвѣтствуетъ цистернѣ обычный небольшой бассейнъ въ формѣ четверти круга изъ того же непроницаемаго для воды розоваго стукка, что и остальной водостокъ. На случай сильнаго дождя въ южномъ углу канала сдѣлано два стока: одинъ въ упомянутую цистерну, другой, вѣроятно, въ цистерны большого перистила. Декорировка внутренней стороны балюстрады и стѣны обычная въ садикахъ: балюстрада и цоколь стѣны выкрашены въ красный цвѣтъ и украшены растеніями. Надъ цоколемъ на стѣнахъ бѣлыя поля съ растеніями и птицами на нихъ. Съ внѣшней стороны декорирована балюстрада такъ же, какъ цоколь стѣны комнаты: надъ пилястрами черныя поля и на нихъ какія-то мясистыя растенія, между ними такое же черное поле, ограниченное цвѣтными линиями съ розеткой по срединѣ его. На стѣнахъ надъ цоколемъ большіе красные прямоугольники, охваченные зелеными полосами, въ центрѣ которыхъ полосами желтыхъ орнаментовъ выдѣленъ меньшій прямоугольникъ. Въ центральномъ полѣ сѣв. стѣны картинка: Пегасъ, рядомъ съ нимъ постаментъ съ сосудомъ на немъ, стоящій около дерева; въ дереву прислоненъ щитъ, покрытый голубымъ платкомъ. Верхнія части стѣны раздѣлены на меньшіе и большіе бѣлые прямоугольники и квадраты, иногда съ фигурками или головками въ нихъ. Надъ всѣмъ этимъ нарисованъ карнизъ.

На зап. стѣнѣ выдѣленной комнаты, на сохранившейся до верху декоровкѣ, прекрасно виденъ уклонъ крыши къ садику, что съ очевидностью говоритъ объ отсутствіи потолка.

Комната съ одною дверью выходитъ въ перистиль, другою въ триклиній г; основаніемъ для антепагментовъ праваго крыла двери служить кусокъ мрамора съ надписью, очевидно, обрывкомъ изъ большой

надписи. Надпись читается PRIVA (камень  $0,275 \times 0,375$ , буквы —  $0,130$ ). Декорована комната очень просто на бѣломъ фонѣ. Цоколь сдѣланъ подѣ бѣлый съ красными крапинками мраморъ, надъ нимъ красная полоса и далѣе средняя часть стѣны. Въ ней каждая стѣна раздѣлена на два большихъ поля архитектурными проспектами, представляющими въ одномъ случаѣ круглый, въ другомъ—квадратный павильоны безъ крышъ; въ центрѣ большихъ полей амуры и психеи. Верхняя часть отъ средней отдѣлена желтой полосой, далѣе архитектуры. Архитектуры оживлены фигурой въ центрѣ, съ боковъ — павлинами, орлами, букраніями и т. п. Роспись грубая и безвкусная. Большой триклиній г—самая парадная комната всего комплекса, какъ видно уже по тому, что она единственная декорованная картинами; впрочемъ, и въ ней декоровка и картины сдѣланы безъ особаго вкуса и довольно небрежно. Схема росписи обычная: надъ обыкновеннымъ чернымъ цоколемъ, раздѣленнымъ на большіе лежачіе и малые заполненные растеніями стоячіе прямоугольники, идетъ полоса орнаментовъ на бѣломъ фонѣ и надъ нею средняя часть. Послѣдняя опять-таки трактована обычно: центральное поле съ картиной охвачено павильономъ; отъ боковыхъ полей оно отдѣлено обычными архитектурными проспектами. Центръ боковыхъ полей занятъ медальонами, изображающими летящія женскія фигуры съ цвѣтами и гирляндами въ рукахъ.

Изъ картинъ сохранилась одна частью, другая совершенно. Вполнѣ сохранившаяся находится на правой стѣнѣ и изображаетъ встрѣчавшійся уже раньше въ Помпеяхъ сюжетъ Геракла, обнажающаго Авгу. Наша картина, какъ и всѣ помпейскія, слѣдуетъ тому преданію, по которому Гераклъ увидѣлъ Авгу, возвращаясь съ пирушки въ нетрезвомъ видѣ (Еврип. у Стобея 18, 20, Apollod. II, 7, 4) у источника, находившагося недалеко отъ храма Аѳины Ален (Pausan. VIII, 48, 5); на всѣхъ картинахъ взятъ тотъ моментъ, когда Гераклъ, подойдя къ источнику, обнажаетъ Авгу, занятую мытьемъ какой-то одежды, по всей вѣроятности, плаща богини. Мѣсто дѣйствія нашей картины—скалистая мѣстность, въ которой протекаетъ на первомъ планѣ ручей, на заднемъ стоитъ развѣсистое дерево. Гераклъ, полупривытый звѣриной шкурой, спускающейся съ его лѣвой руки, съ вѣнкомъ изъ плюща на головѣ и другимъ толстымъ на шеѣ <sup>1)</sup>, еле стоитъ, опираясь лѣвой рукой на булаву; колчанъ и лукъ падаютъ изъ рукъ его на землю; все показываетъ, что онъ нетрезвъ. Правой рукой онъ приподымаетъ одежду Авги и обнажаетъ верхнюю часть ея тѣла. Авга занята была въ моментъ

<sup>1)</sup> Это ясно доказываетъ, что онъ явился съ пара.



прихода Геракла мытьемъ одежды, которую она еще держитъ въ правой рукѣ: она стоитъ надъ рѣвкой на лѣвомъ колѣнѣ. Лѣвой рукой она отстраняетъ руку Геракла. Одѣта Авга въ лиловый гиматій. Рядомъ съ Авгой работала ея подруга надъ какой-то лиловой одеждой. Она поспѣшно приподнялась и спѣшитъ на помощь подругѣ; въ правой рукѣ у нея еще одежда, которую она мыла, лѣвой она старается схватить Геракла за правую руку. Ея руку удерживаетъ сидящая на заднемъ планѣ величественная женская крылатая фигура съ оливковой вѣтвой въ правой рукѣ. Одѣта она въ неопредѣленнаго цвѣта хитонъ, на груди у нея горгонейонъ, на головѣ нимбъ и вѣнокъ. Между Геракломъ и этой фигурой другая женская фигура также въ вѣнкѣ: одѣта она въ зеленатоватый хитонъ и гиматій; въ правой рукѣ у нея канеаръ.

Какъ сказано, новая картина есть реплика уже раньше извѣстныхъ, Helbig, № 1142, и Sogliano, №№ 499, 500 (первая издана, между прочимъ, въ Arch. Zeit. 1844, Taf. 17, вторая и третья Робертомъ въ Ann. dell'Ist. 1884, tav. NIK) <sup>1)</sup>. Всѣ 4 реплики показывают самое близкое родство и, несомнѣнно, восходятъ къ одному общему оригиналу. Фигуры на всѣхъ репликахъ однѣ и тѣ же, моментъ тотъ же и даже второстепенныя лица характеризованы одинаково. <sup>2)</sup> Эти второстепенныя лица и возбудили наибольшее количество споровъ и дали поводъ къ самымъ разнообразнымъ толкованіямъ. Женская фигура, не характеризованная никакими атрибутами въ прежнихъ репликахъ, въ репликѣ второй отстраняющая руку Геракла, истолкована Робертомъ, какъ подруга Авги, что невозможно какъ въ виду той роли, которую она играетъ на 2-ой репликѣ, такъ и въ виду ея тѣснаго соединенія съ Геракломъ на всѣхъ репликахъ. Врядъ-ли это, однако, и богиня ручья, какъ думаетъ Пиллингъ. Естественнѣе всего предположить, въ виду ея дѣйствія, ея отношенія къ Гераклу и канеара, который она держитъ въ рукѣ, наконецъ, вѣнка у нея на головѣ, что мы имѣемъ дѣло съ женщиной, близкой къ Гераклу, явившейся вмѣстѣ съ нимъ съ пира. Кто она, рѣшить не беремъ. Гораздо интереснѣе и труднѣе опредѣлить значеніе другой женской фигуры. На репликѣ 1-ой ея нѣтъ, на репликѣ 2-ой и нашей у ней въ рукахъ оливковая вѣтвь, на головѣ нимбъ, на плечахъ крылья; на 3-ей репликѣ крылья эти летучей мыши

<sup>1)</sup> См. о нихъ Robert въ Ann. dell'Ist. 1884, 75 — 87, гдѣ указана прежняя литература; Pilling въ его диссертациі о мифѣ Телефа (Halle, 1886), p. 78—80, а также Robert въ Jahrb. d. k. d. a. Inst. 1888, 58.

<sup>2)</sup> Робертъ (l. c.) пытался доказать, что Гераклъ не пьянъ, а удивленъ. Наша картина съ достаточной ясностью показываетъ, что онъ не правъ. Только на первой изъ цитованныхъ картинъ нѣтъ крылатой фигуры.

и усѣяны звѣздами, нимбъ на головѣ украшенъ 8-ью лучами. На 3-ей и нашей репликѣ на груди у нея горгонейонъ. Фигуру эту считали за Немесиду (Пиллингъ), олицетвореніе мѣстности (Робертъ), Ночь (Maу). Последнее объясненіе наиболѣе правдоподобно, но и при немъ не ясно присутствіе горгонейона <sup>1)</sup>. Въ виду того, что на нашей репликѣ женщина, очевидно, покровительствуетъ Гераклу, въ виду того, что на груди у нея горгонейонъ, мы бы сълонны были признать въ ней обычную помощницу Геракла—Аѣину. Противъ этого говорятъ крылья и нимбъ, особенно же крылья летучей мыши со звѣздами. Изображенія, однако, Аѣины съ крыльями и оливковой вѣтвью, несомнѣнно, существовали; цѣлый рядъ таковыхъ на монетахъ разбираетъ Имгофъ-Блюмеръ <sup>2)</sup>, приходя къ тому заключенію, что крылатая Аѣина—Ника, въ каковой роли она является и на нашей картинѣ, отнюдь не рѣдкость въ греческомъ искусствѣ (стр. 50). Нимбъ на головѣ Аѣины также вполне понятенъ; надо замѣтить, что Аѣина, а особенно Аѣина Алея была первоначально и прежде всего богиней свѣта (см. Gerhard, Antike Bildwerke, 139 сл., ср. Urlichs, Skopas, Greifswald, 1863, 10, Preller-Robert, Griech. Myth. <sup>4</sup> I, 186) и притомъ, какъ уже указалъ Аристотель (у Арнобія, III, 31), ее часто объясняли какъ богиню свѣта луннаго (крылья летучей мыши), что подтверждается ея отношеніемъ къ Авгѣ, т.-е. блестящей, и Телефу, далеко свѣтящему, праздниками съ факелами въ ея честь въ Коринѣ, ея священной птицей совой и, наконецъ, ея атрибутомъ горгонейономъ, который одинъ только и характеризуетъ ее у насъ,—собственно олицетвореніемъ луны (Preller-Robert, Griech. Myth. <sup>4</sup> I, 191 и 194). Этимъ объясняются и крылья нашей богини съ звѣздами, и крылья летучей мыши, и нимбъ. Такое отношеніе Аѣины къ свѣту иллюстрировано и произведеніями искусства: такъ, несомнѣнно, статуя Аѣины и, вѣроятно, Аѣины Алеи имѣетъ эгиду, усыпанную звѣздами, которая въ другихъ репликахъ распространяется и на шлемъ, и на одежду (Gerhard, Ant. Bildwerke, 139 сл., VIII), звѣзды же находятся надъ головой несущей факель Аѣины изъ Иліона; та же идея лежитъ въ мозаикѣ, изданной въ Museo Pio-Clementino, VII, 47. Въ виду всего этого, мы не можемъ не считать вѣроятнымъ нашего объясненія фигуры какъ Аѣины Алеи.

Отъ второй картины, занимающей средину центральной стѣны, сохранилась только лѣвая часть и притомъ больше на лѣвой половинѣ

<sup>1)</sup> Впрочемъ не скроемъ, что и горгонейонъ можно было бы объяснить, какъ символъ луны.

<sup>2)</sup> Die Flügelgestalten der Athena und Nike, 12 и 50.

картины. Сюжетъ картины очень обычный въ Помпеяхъ: Одиссей увозить Ахилла изъ дома Ликомеда. Фигура Одиссея, схватившаго Ахилла за правую руку, сохранилась почти вполнѣ. Онъ почти нагъ, только на лѣвой рукѣ его лежитъ обвивающійся около бедръ лилово-красный плащъ. На головѣ у него обыкновенная круглая бѣлая матросская шапка, на правомъ плечѣ мечъ на перевязи, въ лѣвой рукѣ копье. Вполнѣ сохранилась еще одна изъ дочерей Ликомеда, убѣгающая влѣво. Одѣта она въ легкую бѣлую одежду, на правой рукѣ золотой браслетъ, въ ушахъ серьги; держитъ она въ рукахъ какой-то предметъ, похожій на горшечекъ съ притираниями. Другая, отъ которой сохранилась только нижняя часть, вытянула правую руку и бѣжитъ въ томъ же направленіи, что и первая. Цвѣтъ ея одежды лиловый. Центральную фигуру составляетъ Ахиллъ (сохранилась нижняя часть тѣла до груди и правая рука); онъ въ сильномъ движеніи схватилъ копье и, очевидно, готовъ броситься за Одиссеемъ. Одѣтъ онъ въ темный гиматій, на ногахъ золотые браслеты. Третья царская дочь въ такой же одеждѣ, какъ Ахиллъ, бѣжитъ въ противоположномъ сестрамъ направленіи; на ногахъ желтые башмачки, надъ ними золотые браслеты. На всю эту сцену смотритъ какъ бы изъ окна дворца женская фигура въ панцырѣ, съ горгонейономъ на немъ, опершись правымъ локтемъ на подоконникъ (Аѳина?). Изъ помпеянскихъ репликъ (Helbig, №№ 1296—1300, Sogliano, № 572) ближе всего подходитъ къ нашей Helbig, № 1296, хотя и эта относится къ той наиболѣе частой трактовкѣ, гдѣ Деидамія или лежитъ у ногъ Ахилла, или удерживаетъ его. У насъ ни одна изъ женщинъ, какъ Деидамія, не характеризуется; не встрѣчается ни въ одной изъ известныхъ мнѣ репликъ и фигура Аѳины <sup>1)</sup>.

Верхняя часть декоровки сохранилась только въ одномъ мѣстѣ; отъ средней она отдѣлена полосой бѣлыхъ орнаментовъ, за ней полоса бѣлыхъ прямоугольниковъ и квадратовъ, и далѣе болѣе широкая черная полоса. Наконецъ, идутъ опять бѣлыя поля.

Таково было устройство и убранство описаннаго нами дома. Несомнѣнно, хозяину дома нельзя отказать во вкусѣ, нельзя также сомнѣваться и въ томъ, что у него были большія средства, необходимые для устройства и содержанія какъ самого дома, такъ и много-

<sup>1)</sup> Къ тому же прообразу, что и помпеянскія картины, кромѣ нашей, относятся рельефы саркофаговъ: Robert, *Ant. Sarkophagreliefs*, II, VI—XXI, p. 21—54, ср. Duhan въ *Jahrb. d. k. d. a. Inst.* 1895, 165 сл.

численной familia, жившей въ комплексахъ  $\alpha-\zeta$  и  $\eta-\nu$ . Любопытно, что количество комнатъ назначенныхъ для прислуги и для хозяйственныхъ цѣлей гораздо больше чѣмъ число комнатъ жилыхъ: объяснить это приходится семейнымъ положеніемъ хозяина; врядъ ли нашъ помпеянскій магистратъ <sup>1)</sup> имѣлъ большую семью, скорѣе же всего надо думать былъ онъ холостъ. врядъ ли можно думать, чтобы семейный человѣкъ, даже римлянинъ императорскаго времени, позволилъ себѣ изображенія въ родѣ нашего Пріала въ fauces или картинокъ въ кухнѣ.

Въ заключеніе считаемъ пріятнымъ долгомъ высказать искреннюю признательность проф. Мау, любезности котораго обязаны мы планомъ нашего дома. Бромѣ того, гдѣ только возможно, онъ помогалъ намъ и словомъ и дѣломъ.



Амуры aurifices.

---

<sup>1)</sup> Въ нѣкоторыхъ описаніяхъ нашего дома, напр., въ французской Illustration или лейпцигской иллюстрированной газетѣ хозяинъ названъ Веттіемъ; каковы основанія для такого наименованія, я не знаю.

## МИНИМЫЙ ЭМАЛЕВЫЙ АГНЕЦЪ НА КОСТЯНОМЪ ОКЛАДѢ МИЛАНСКАГО СОБОРА.

Д. чл. В. Г. Вова.

Въ ризницѣ Миланскаго собора хранится окладъ евангелія изъ рѣзной слоновой кости; на передней доскѣ этого оклада, въ среднемъ таблѣ, прикрѣпленъ агнецъ. Лабартъ, впервые описавшій окладъ, отнесъ его, равно какъ и агнца, къ произведеніямъ византійской художественной промышленности начала VI вѣка <sup>1)</sup>. Изданъ этотъ агнецъ, вмѣстѣ съ окладомъ, Лабартомъ въ его „Histoire des arts industriels“ (1-ое изд. атласъ табл. VI, текстъ, I, стр. 43; 2-ое изд. I, табл. V, стр. 32). Прекрасная хромофотографированная таблица была сдѣлана по фотографіи, снятой съ исполненнаго для Арунделлевскаго Общества раскрашеннаго слѣпка оклада <sup>2)</sup>.

Разсматривая указанное изображеніе оклада на таблицѣ Лабарта, я былъ смущенъ нѣкоторыми несообразностями. На таблицѣ ясно видны: 1) рельефъ или выпуклость эмали въ каждой клѣткѣ, 2) тонкія, по словамъ Лабарта, перегородки оказываются толстыми, 3) на рисункѣ обозначены выкрошившіяся части, причемъ въ клѣткахъ, не имѣющихъ эмали, не замѣтно золотого дна, а какая-то бѣлая и темноватая поверхность.

Перегородчатыя эмали никогда не бываютъ рельефными, другими словами, эмаль не выступаетъ за края перегородокъ, а всегда идетъ на уровнѣ съ ними, не представляя никакихъ выпуклостей <sup>3)</sup>. Совер-

<sup>1)</sup> Labarte, Histoire de l'émail, Paris, 1856, 106. Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали. Собраніе А. В. Звенигородскаго, 78 сл., относитъ окладъ къ первой половинѣ VI в.

<sup>2)</sup> Кромѣ Лабарта окладъ изданъ Гарруччи, Storia dell'arte cristiana, VI, tav. 454, 455.

<sup>3)</sup> Изъ рельефныхъ эмалей по золотому фону, съ небольшимъ количествомъ перегородокъ, извѣстны, напр., два изображенія архангела Михаила въ ризницѣ собора св. Марка въ Венеціи; иногда вся бляшка бываетъ слегка выпуклою, напр., бляшки на окладѣ № 56 (X вѣка) въ томъ же соборѣ. Ср. Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 56.

шенство и блескъ эмалей достигается не только удачнымъ составомъ массы и плавкою, но и тщательной, продолжительной и глубокой полировкой. Послѣ послѣдняго нагрѣванія и полного медленнаго охлажденія поверхность эмали тщательно сглаживается отъ шероховатостей и накипей, и потомъ полируется, пока не достигнетъ такого блеска, что, по словамъ Теофила, часть, смоченная водою, не отличается отъ не смоченной. Такой полировкой достигается лучшая сохранность эмалей и уменьшается возможность ихъ вывѣтриванія. Разъ на рисункѣ миланскаго агнца ясно обозначается рельефъ, то мы въ правѣ задать себѣ вопросъ: эмаль-ли это или какая-либо иная инкрустация?

Далѣе возникаетъ сомнѣніе по поводу толщины перегородокъ: неточность-ли это рисунка или невѣрное опредѣленіе Лабарта? Тонкія перегородки являются характернымъ признакомъ эмалей живописнаго періода съ IX в. и позднѣе. На агнцѣ перегородки толстыя и подходятъ къ типу перегородокъ эмалей первичнаго, декоративнаго періода.

Наконецъ, непонятно, почему на днѣ клѣтокъ, изъ которыхъ выпала эмаль, видна какая-то сѣрватая масса, а не золотое дно. Когда эмаль выпрошилась или выпала, всегда бываетъ виденъ самый лоточекъ, потому что эмаль накладывается прямо на дно между перегородками<sup>1)</sup>.

Все вышеуказанное побудило меня усумниться въ вѣрности даннаго Лабартомъ описанія и опредѣленія миланскаго агнца. Провѣрить Лабарта было тѣмъ болѣе важно, что изслѣдуемый памятникъ имѣетъ большое значеніе для исторіи перегородчатой эмали, какъ одинъ изъ наиболѣе древнихъ. Правда, за послѣднія пять лѣтъ стали извѣстны эмали еще болѣе древнія, опредѣлившія первичный періодъ развитія перегородчатой эмалевой техники—періодъ декоративный, и миланскій агнецъ служилъ образцомъ памятниковъ переходной эпохи между періодами декоративнымъ и живописнымъ.

Въ своемъ описаніи ризницы собора св. Марка въ Венеціи Молинье (Trésor de S. Marc de Venise, 50) указалъ, что миланскій агнецъ не эмалевый, а инкрустированъ гранатами. Это еще болѣе побудило меня лично изслѣдовать миланскій агнецъ. При внимательномъ двукратномъ осмотрѣ миланскаго овлада лѣтомъ текущаго года я убѣдился въ томъ, что агнецъ инкрустированъ не эмалью, а гранатами—в а б о ш о в а м и. Рельефъ камней особенно ясно замѣтенъ на головѣ агнца, очень выпуклой и состоящей изъ одного камня (половина его выломана). Много камней выпало изъ клѣтокъ руна, хвоста и ногъ; правая перед-

<sup>1)</sup> Исключеніе составляетъ эмалевая бляшка изъ Камунты, отличающаяся совершенно своеобразной техникой.

няя нога и лѣвая задняя сохранились въ цѣлости; на состоящемъ изъ двухъ соединяющихся въ центральной розеткѣ вѣтвей широкое большомъ вѣнцѣ недостаетъ многихъ камней; на днѣ вѣтвоекъ, откуда выпали камни, видна то бѣловатая, то желтоватая мастика, сквозь которую, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, проглядываетъ золото лотва <sup>1)</sup>. При осмотрѣ памятника оказалось, что рисунокъ Лабарта вполне соответствуетъ оригиналу и относительно числа выпавшихъ камней; слѣдовательно, за послѣднія 40 лѣтъ миланскій памятникъ не претерпѣлъ никакихъ поврежденій. Агнецъ и въ настоящемъ своемъ видѣ производитъ впечатлѣніе большого изящества; его реалистическая концепція, по характеру, сходна съ изображеніями агнцевъ на равеннскихъ мозаикахъ VI в. абсиды и арки св. Аполлинарія во Флотѣ и на боковыхъ мозаикахъ абсиды св. Виталія.

Итакъ, миланскій агнецъ пересталъ играть ту роль, какую онъ игралъ прежде для исторіи перегородчатой эмали. Вмѣстѣ съ нимъ пропало посредствующее звено между декоративнымъ и живописнымъ періодами перегородчатой эмали. Отъ древнѣйшихъ эмалей Камунты, Сомлю, триптиха Пуатье, рельевиаріевъ изъ Градо и Пола, орнаментальныхъ бляшекъ съ иконы Богоматери въ монастырѣ Хоппи въ Мингрелии мы переходимъ прямо къ древнѣйшимъ, до сихъ поръ извѣстнымъ, живописнымъ эмалямъ: двумъ бляшкамъ и Распятію на Хахульской иконѣ, иконѣ Деисуса въ Мартвили, нагрудному кресту въ соборной церкви Мартвильскаго монастыря.

Но если миланскій агнецъ не является болѣе древнѣйшимъ памятникомъ живописной эмали, то этимъ значеніе его въ исторіи искусства нисколько не умаляется. Среди памятниковъ перегородчатого золотыхъ дѣлъ мастерства онъ представляетъ единственный въ своемъ родѣ образецъ холодной инкрустаціи. Холодная инкрустація не упразднилась при развитіи и совершенствованіи огневой. Долгое время оба рода техники примѣнялись одновременно, пока, наконецъ, перегородчатая эмаль достигла такого совершенства и такого распространенія въ Европѣ, что не нужно было болѣе прибѣгать къ грубой технике холодной инкрустаціи. Разцвѣтъ перегородчатой эмали въ X в. совпадаетъ съ временемъ окончательнаго прекращенія техники холод-

---

<sup>1)</sup> Нужно замѣтить, что холодная инкрустація производилась иногда безъ мастики; камни, приготовленные по формѣ вѣтвоекъ, вправлялись въ нихъ, и затѣмъ края перегородокъ слегка пригибались лощиломъ. При этомъ дно вѣтвоекъ гильошировалось или на дно опускались тонкіе гильошированные листики. Лучшимъ примѣромъ такой техники можетъ служить кладъ Хильдериха.

ной инкрустации. Значение для истории искусства этой техники все больше и больше разъясняется, и за первыми трудами аббата Кошэ, Бодэ, Линденшмита и др. послѣдовала масса изслѣдованій, уяснившихъ то обстоятельство, что если колыбель этой техники слѣдуетъ искать въ Персіи, то югъ Россіи служилъ тѣмъ передаточнымъ пунктомъ, откуда пошло развитіе этой техники въ Западную Европу. Въ виду этого взоры западныхъ археологовъ направлены въ настоящее время на югъ Россіи. Но датировка находимыхъ у насъ инкрустированныхъ памятниковъ или шаткая, или неопредѣленная <sup>1)</sup>. Мы знаемъ, что частью русскія формы перешли въ Венгрію и далѣе на западъ, знаемъ, когда приблизительно совершился этотъ переходъ, но мы въ невѣдѣніи, когда эти коренныя формы появились у насъ. Съ другой стороны, есть формы, не перешедшія на западъ; значить-ли это, что онѣ явились по окончаніи движенія народныхъ массъ во время великаго переселенія или что онѣ не пришлись по вкусу проходившимъ чрезъ Россію кочевникамъ? Существованіе позднихъ, чисто мѣстныхъ формъ (напр., привѣски кайбальскаго типа), указываетъ, какъ глубоко пустила у насъ корни техника холодной инкрустации. До сихъ поръ не разъяснено: какую связь имѣютъ формы, находящіяся въ Россіи, съ аналогичными типами болѣе восточными, Сибири, Средней Азіи, Персіи; какимъ путемъ привились новые декоративные сюжеты; когда приблизительно появились законченные типы <sup>2)</sup>.

Одною изъ характерныхъ чертъ обширной области перегородчатого золотыхъ дѣлъ мастерства служить примѣненіе зооморфическаго орна-

---

<sup>1)</sup> Первая работа въ этомъ отношеніи принадлежитъ Н. П. Кондакову и гр. И. И. Толтому въ III вып. «Русскихъ древностей».

<sup>2)</sup> Позволимъ себѣ замѣтить попутно, что положеніе отечественной археологіи у насъ далеко не завидное; если исключить отдѣлъ классическихъ древностей Босфора Киммерійскаго, то едва-ли можно указать на какой-либо отдѣлъ въ нашей археологіи, вполне изученный и опредѣленный въ типологическомъ и топогическомъ отношеніяхъ. Раскопки производятся массами и всюду, матеріалъ собирается рационально, но нѣтъ достаточнаго числа научно-подготовленныхъ и свѣдущихъ людей для обработки этого матеріала. Причина этого кроется, какъ кажется, въ простомъ недоразумѣніи, именно въ смутномъ пониманіи того, что такое археологъ. Для того, чтобы быть археологомъ, недостаточно производить раскопки, знать типологію отечественныхъ памятниковъ и относить ихъ къ даннымъ эпохамъ или къ болѣе или менѣ произвольнымъ культурамъ. Признаніе метода сравнительной археологіи, а не изученіе только отечественной, знаніе исторіи искусствъ и общей исторіи,—вотъ главныя требованія, которыя должно предъявлять всякому, желающему заниматься археологіей. Къ сожалѣнію, незнаніе иностранныхъ языковъ заставляеть массу русскихъ игнорировать иностранную литературу предмета и тѣмъ самымъ лишаетъ ихъ могущественнаго орудія при ихъ занятіяхъ. Вспомнимъ, что мы узнали о значеніи своихъ отечественныхъ памятниковъ перегородчатого золотыхъ дѣлъ мастерства благодаря трудамъ западныхъ ученыхъ. Пора и намъ приняться за изученіе этихъ памятниковъ, не пренебрегая ничѣмъ, что прямо или косвенно можетъ способствовать этому изученію.



мента и воспроизведеніе различныхъ животныхъ (пчела, цикада, рыба, змѣя, птицы, быкъ, драконъ, грифоны и т. д.). Но всѣ эти изображенія стилизованы или схематизированы, реалистичныхъ изображеній почти нѣтъ <sup>1)</sup>. Миланскій агнецъ представляетъ въ этомъ отношеніи исключеніе. Лабартъ считаетъ его византійскимъ произведеніемъ. Съ этимъ мнѣніемъ, хотя у Лабарта дѣло идетъ объ эмали, а не холодной инкрустаціи, нельзя не согласиться. Дѣло въ томъ, что среди многочисленныхъ памятниковъ холодной инкрустаціи можно отмѣтить только небольшое число художественно исполненныхъ предметовъ; ихъ высокая техника рѣзко отличается отъ грубой фактуры остальныхъ. Если послѣдніе можно разсматривать, какъ продукты мѣстнаго или варварскаго производства, то мѣстомъ производства памятниковъ первой категоріи слѣдуетъ считать Византію. Посылка императоромъ Юстиномъ II св. Радегондѣ эмалеваго складня <sup>2)</sup> можетъ служить доказательствомъ одновременнаго существованія въ Византіи обоихъ видовъ инкрустаціи, такъ какъ сохранившееся эмалевое тѣло окружено бордюромъ изъ инкрустированныхъ камней. Поэтому, нѣтъ ничего удивительнаго, что и миланскій агнецъ былъ исполненъ въ Византіи <sup>3)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Только орелъ на лебедѣ на сибирскихъ древностяхъ можетъ считаться вполне реалистично исполненнымъ.

<sup>2)</sup> Ср. Labarte, Recherches sur la peinture en émail, 106. Barbier de Montault. Le trésor de l'abbaye de S-te Croix de Poitiers, 257 сл. Dupin, Oeuvres de Limoges, 44. Molinier, L'émaillerie, 30.

<sup>3)</sup> Къ памятникамъ несомнѣнно византійскаго происхожденія можно причислить также: евангеліе въ Монцѣ (VI—VII в.), Labarte, Hist. des arts ind. I, 310, табл. XXXIII, лимбургскій реликварій (X в.), окладъ изъ ризницъ собора св. Марка въ Венеціи № 56; изъ памятниковъ восточнаго происхожденія можно отмѣтить: вольфгеймскую пряжку, блюдо Хозроя, орла сибирскихъ древностей, браслето-образные скипетры въ Кенсингтонскомъ и Британскомъ музеяхъ и т. д. Къ нимъ же, быть можетъ, относятся: мечъ Хильдериха, нагрудникъ Одоакра въ Равеннѣ, предметы Петросскаго клада, камунтская бланка, даъ фрибулы изъ 2-го клада Сомио и др. Вся же остальная масса памятниковъ холодной инкрустаціи должна быть относима къ предметамъ мѣстнаго производства.

## БИБЛЮГРАФІЯ.

Кондаковъ, Н. П. Византійскія эмали. Собраніе А. В. Звенигородскаго. Исторія и памятники византійской эмали, С.-Петербургъ, 1892, 4<sup>0</sup>, стр. VIII+394 (съ 28 таблицами и 113 рисунками).

Книга, заглавіе которой выписано, по справедливости можетъ считаться выдающимся событіемъ, какъ въ научной литературѣ, такъ и въ дѣлѣ книгопечатанія. И заглавіе книги, и имя ея автора показываютъ, какой интересъ она представляетъ. Издатель книги, А. В. Звенигородской, просвѣщенный обладатель описываемаго собранія, излагаетъ въ предисловіи исторію приобрѣтенія своего собранія и исполненія задуманнаго имъ плана изданія его. Вполнѣ сознавая значеніе собранныхъ имъ эмалей, А. В. Звенигородской задумалъ еще въ 1884 году издать научное описаніе своего собранія, и съ этою цѣлью сталъ готовить матеріалъ и средства для настоящаго изданія. Издатель не жалѣлъ ни времени, ни средствъ и, дѣйствительно, результатъ превзошелъ всякія ожиданія: нельзя указать на другое, болѣе роскошное и лучше исполненное изданіе. Всѣ детали его удивительны; текстъ книги, являясь безукоризненнымъ въ типографскомъ отношеніи, украшенъ многочисленными, исполненными нашими лучшими граверами, рисунками. Заглавный листъ и 28 таблицъ рисунковъ представляютъ собою верхъ совершенства въ дѣлѣ воспроизведенія памятниковъ въ краскахъ. Эмали воспроизведены такъ живо, съ такими оттѣнками, что чувствуется какъ бы прозрачность зеленой и тѣлесной эмали; только имѣя оригиналы въ рукахъ, можно усмотрѣть небольшія уклоненія въ оттѣнкахъ тоновъ. Какъ далеки отъ этой точности и тонкости исполненія напечатанныя до сихъ поръ хромолитографій въ разныхъ изданіяхъ! Въ этомъ отношеніи превзойде но даже превосходное изданіе коллекціи Шпитцера. Изыщный переплетъ изъ бѣлой тисненой кожи, обрѣвъ книги, лѣнта, служащая закладкой, шелковая матерія, обертывающая книгу, заглавные листы и буквы,—все, до послѣдней мелочи, исполнено изыщно и безукоризненно. Русскій текстъ книги былъ отпечатанъ въ 1892 году, но переводы сочиненія на нѣмецкій и французскій языки задержали выходъ книги въ свѣтъ до весны 1894 года. Она напечатана въ количествѣ всего 600 экземпляровъ, но въ продажу не поступила; А. В. Звенигородской предоставилъ себѣ завидную привилегію лично раздавать свое изданіе друзьямъ, ученымъ и различнымъ учрежденіямъ.

Какъ роскошна внѣшность изданія А. В. Звенигородскаго, такъ важно его содержаніе. Исторія эмали, роль которой въ исторіи художественнаго ремесла не приходится разъяснять, изложена въ этой книгѣ со всею подробностью и служитъ какъ бы введеніемъ къ самому описанію собранія эмалей А. В. Звенигородскаго. Извѣстно, какъ византійскія эмали рѣдки и драгоценны; всѣ существующія эмали извѣстны наперечетъ и хранятся, главнымъ образомъ, въ ризницахъ монастырей и церквей; очень небольшое количество эмалевыхъ памятниковъ разбросано по музеямъ и еще меньшее находится въ нѣкоторыхъ частныхъ собраніяхъ. Всѣ эти памятники описаны болѣе или менѣе вѣрно и обстоятельно. А. В. Звенигородской понималъ, что и его собраніе требовало также подробнаго научнаго описанія и что оно должно было сдѣлаться достояніемъ науки и до

для изучения. Проникнутый этой мыслью, онъ обратился въ 1884 г. съ этой цѣлью къ аббату Шульцу, который и разобралъ обстоятельно техническую сторону эмали. Но Шульдцъ не былъ достаточно знакомъ съ общей исторіей искусства и съ восточными памятниками византійской эмали въ частности, а потому не могъ удовлетворить требованіямъ, предъявляемымъ къ научнымъ описаніямъ. Послѣ смерти Шульца А. В. Звенигородской издалъ неоконченный его трудъ, который является драгоценнымъ вкладомъ въ литературу эмали, освещающая новыми и обстоятельными данными технику и производство византійскихъ эмалей <sup>1)</sup>. Въ 1886 году А. В. Звенигородской обратился къ Н. П. Кондакову, извѣстному знатоку византійскаго искусства. Съ 1886 г. Н. П. Кондаковъ сталъ готовить матеріалъ къ своему изслѣдованію, собранный имъ уже отчасти въ прежнія свои поѣздки по Европѣ и на Синайскій полуостровъ, и собирать новую жатву въ Западной Европѣ, на Кавказѣ, въ Палестинѣ и въ Сиріи. Онъ успѣлъ въ это время изучить на мѣстѣ всѣ существующія извѣстныя византійскія эмали и описать впервые неизвѣстныя въ точности и не описанныя эмали кавказскихъ монастырей <sup>2)</sup>. Послѣ основательнаго личнаго ознакомленія съ памятниками, Н. П. Кондаковъ приступилъ къ работѣ, корректурные листы которой были окончены къ осени 1891 г. Прошло почти три года между окончаніемъ работы и появленіемъ ея въ свѣтъ. Авторъ сознавалъ уже тогда необходимость нѣкоторыхъ измѣненій въ текстѣ и пополненія нѣкоторыхъ пробѣловъ, но, къ сожалѣнію, сдѣлать этого не оказалось возможнымъ. Нужно надѣяться, что со временемъ издатель этого труда согласится на 2-е изданіе, не роскошное, доступное большинству, въ которомъ текстъ будетъ пересмотрѣнъ и дополненъ авторомъ. Это тѣмъ болѣе желательно, что изслѣдованіе Н. П. Кондакова является, до нѣкоторой степени, событіемъ въ литературѣ исторіи искусства. Это первый опытъ всесторонняго изученія эмали и исторіи ея, доведенный до времени появленія выемчатыхъ европейскихъ эмалей, которыя уже основательно изучены западными учеными и о которыхъ много написано.

Трудъ Н. П. Кондакова представляетъ полное описаніе производства эмали съ раннихъ временъ до эпохи разцвѣта византійскихъ эмалей; въ немъ сведена вся масса матеріала о разнородныхъ эмаляхъ разныхъ періодовъ, разбросаннаго въ многочисленныхъ трудахъ и изслѣдованіяхъ за послѣднія 50 лѣтъ. Весь этотъ матеріалъ не былъ до сихъ поръ обработанъ и приведенъ въ систему. Чтобы разобраться въ немъ, требовалось много времени, много труда. Теперь, съ появленіемъ работы Н. П. Кондакова, изученіе эмали и въ особенности византійской и ея памятниковъ, становится дѣломъ гораздо болѣе доступнымъ большинству.

Чтобы выяснитъ происхожденіе средне-вѣкового эмалеваго производства, авторъ представляетъ рядъ въ высшей степени интересныхъ соображеній и новыхъ данныхъ, освѣщающихъ темныя и спорныя до сихъ поръ стороны исторіи эмали, и тѣмъ самымъ можетъ побудить другихъ ученыхъ къ дальнѣйшей ихъ разработкѣ. Между прочими вопросами, разбираемыми авторомъ въ его изслѣдованіи, однимъ изъ главныхъ является вопросъ о восточномъ происхожденіи византійскихъ эмалей. Эта гипотеза, существующая уже нѣкоторое время, замѣнила предположеніе Лабарта о византійскомъ происхожденіи перегородчатой эмали, и въ настоящее время находитъ все болѣе и болѣе доводовъ, говорящихъ въ ея пользу, и подтверждается новыми находками. Востокъ и въ данномъ случаѣ является источникомъ извѣстной отрасли искусства.

Авторъ приводитъ столько фактическихъ данныхъ, столько основательныхъ доводовъ въ пользу своей теоріи, что сомнѣваться въ ея основательности нѣтъ возможности; вопросъ этотъ разобранъ имъ всесторонне; приводимые факты, критически анализированы, строго провѣрены и, прочтя первую главу, посвященную исторіи эмали, читатель принимаетъ, вслѣдъ за авторомъ, восточное происхожденіе византійской эмали и ту вполнѣ осязательную роль, которую Востокъ игралъ съ начала нашей эры въ дальнѣйшей судьбѣ западнаго искусства.

<sup>1)</sup> Der Byzantinische Zellenschmelz von Joh. Schulz, Frankfurt a. M., 1890.

<sup>2)</sup> Н. Кондаковъ, Опись памятниковъ древности въ нѣкоторыхъ храмахъ и монастыряхъ Грузіи, С.-Петербургъ, 1890.

Но Н. П. Кондаковъ идетъ еще дальше и старается опредѣлить колыбель перегородчатой эмали на Востоку. Здѣсь онъ вполне расходится съ теоріей Линаса о туранскомъ происхожденіи и, съ своей стороны, выводитъ начала перегородчатого эмалевого производства и связанной съ нимъ перегородчатой инкрустаціи изъ Персіи. Хотя мало-численныя археологическія изысканія въ Персіи не привели еще къ находкамъ въ ней перегородчатыхъ эмалей, а одѣхъ только перегородчатыхъ холодныхъ инкрустацій, но нельзя не согласиться съ доводами и фактами, приводимыми авторомъ въ пользу своего предположенія, тѣмъ болѣе, что явилось въ самое послѣднее время нѣсколько новыхъ фактовъ, подтверждающихъ такое предположеніе.

Говоря о византійскомъ эмалевомъ производствѣ, объ иконографическихъ деталяхъ типовъ, авторъ проводитъ мысль о существованіи постоянного движенія въ византійскомъ искусствѣ, которое всегда стремилось къ усовершенствованію и которое совсѣмъ не соответствуетъ представленію, составившемуся о немъ, какъ объ искусствѣ неподвижномъ. Это движеніе, это исканіе идеаловъ и типовъ можно прослѣдить во всѣхъ стадіяхъ развитія византійскаго искусства. Въ эпоху вторичнаго возрожденія его въ IX в., послѣдовавшаго вслѣдъ за иконоборствомъ, эти стремленія особенно замѣтны въ иконографіи при установленіи иконописныхъ типовъ и цѣлыхъ композицій; такой свободы въ художественномъ отношеніи не были лишены и эмалевыя издѣлія. Авторъ энергично возстаетъ противъ рутинныхъ возвращеній на византійское искусство, но прибавляетъ, что, «конечно, еще много пройдетъ времени, пока отношенія и предвѣтныя понятія о византійской иконографіи смѣнятся критикой и историческимъ знаніемъ».

При описаніи и анализѣ эмалевыхъ памятниковъ, Н. П. Кондаковъ выдѣляетъ четыре отдѣльныя группы эмалей, именно: византійскія, западныя, русско-византійскія и грузинскія, причемъ даетъ подробныя характеристики всѣхъ группъ какъ въ техническомъ, такъ и въ художественномъ отношеніяхъ. Рассматривая византійскія эмали, авторъ изслѣдуетъ характерныя черты эмалей разныхъ столѣтій. Въ этомъ отношеніи его трудъ имѣетъ особенное значеніе, такъ какъ является первымъ опытомъ строгой хронологической классификаціи перегородчатыхъ эмалей и полного выясненія вопроса объ опредѣленіи ихъ. При общемъ описаніи и обзорѣ эмалевыхъ памятниковъ авторъ указываетъ, что нѣкоторые изъ нихъ вовсе не заслуживаютъ установившейся за ними славы. Эта участь постигла, между прочимъ, знаменитую Pala d'Oro въ соборѣ св. Марка въ Венеціи; авторъ подробно анализируетъ весь составъ эмалевыхъ иконъ на этомъ памятникѣ и доказываетъ, что большинство изъ нихъ вовсе не относится къ лучшей эпохѣ византійской эмали и что нѣкоторые изъ нихъ западнаго производства. То же самое приходится сказать относительно сѣнскаго оклада, короны Карла Великаго, эмали которой оказываются западнаго производства. Въ томъ же обзорѣ авторъ даетъ полное и обстоятельное описаніе и критическое изслѣдованіе миланскаго престола, великолѣпнаго лимбургскаго ковчега и цѣлага ряда невѣстныхъ до сихъ поръ эмалевыхъ памятниковъ, хранящихся въ кавказскихъ монастыряхъ и относящихся къ періоду византійскихъ эмалей отъ IX до XII вѣка, и эмалей мѣстныхъ грузинскаго дѣла. Между памятниками, сохранившимися на Кавказѣ, самымъ замѣчательнымъ является Хахульская икона Богоматери въ Гелатскомъ монастырѣ. Авторъ посвящаетъ ей пространное описаніе и всесторонне ее анализируетъ; она украшена 94 эмалевыми тяблами, медальонами, крестами и является однимъ изъ лучшихъ памятниковъ для изученія развитія какъ эмалевої техники, такъ и византійской иконографіи; на ней мы можемъ прослѣдить ходъ развитія перегородчатой эмали съ VIII—IX в. до XII в.; нѣкоторыя эмали на ней мѣстнаго грузинскаго производства. Кавказскія сокровищницы изобилуютъ такъ рѣдко встрѣчающимися на Западѣ эмалями X стол., въ нихъ же встрѣчаются единственные представители иконописныхъ эмалей болѣе ранней эпохи VIII—IX стол. Послѣдніе памятники впервые указаны и опредѣлены Н. П. Кондаковымъ; фактъ находженія подобныхъ эмалей очень важенъ, потому что эти старинныя первобытныя эмали указываютъ намъ первые шаги эмалевої техники, бывшей до этого времени чисто декоративной, на поприщѣ иконописномъ.

Въ области иконографіи мы получаемъ въ изслѣдованіи Н. П. Кондакова самыя разнородныя и драгоцѣнныя свѣдѣнія о типахъ Христа, Богородицы, нѣкоторыхъ апосто-

ловъ, изображенныхъ на чудесныхъ медальонахъ А. В. Звенигородскаго. Эта серия медальоновъ, составлявшая украшеніе не существующей богѣ иконы архангела Михаила въ монастырѣ Джумати, состояла изъ Деисуса, апостоловъ Петра и Павла, четырехъ евангелистовъ и трехъ святыхъ, и принадлежитъ ко времени расцвѣта византійскихъ эмалей, къ началу XI в. Авторъ подробно останавливается на каждомъ изъ представляемыхъ типовъ и, не ограничиваясь одною иконографіею, вводитъ читателя въ различные области исторіи, быта, костюма византійскаго двора. Техническая сторона эмалей анализирована до послѣдней мелочи. Вторая и третья главы, посвященныя описанію эмалевыхъ памятниковъ, даютъ намъ полную и рельефную картину эмалеваго производства въ Византіи и разъясняютъ намъ, какъ сильно отличаются отъ византійскихъ эмалей лучшаго періода произведенія Запада или Востока, насколько византійскіе мастера были самостоятельными художниками и насколько подражатели ихъ были лишены художественной свободы и техническихъ знаній и являлись простыми мастеровыми, иногда даже плохо владѣющими техникой. Исслѣдуя орнаментальныя эмали собранія А. В. Звенигородскаго, прекрасныя вѣнчики и оклады иконы Богоматери, Н. П. Кондаковъ трактуетъ о происхожденіи и развитіи византійской орнаментики, причемъ указываетъ на то общее декоративное направленіе, которое привилось къ византійскому искусству и быту.

При описаніи русскихъ эмалевыхъ памятниковъ авторъ дѣлаетъ обзоръ всѣмъ русскимъ находкамъ и памятникамъ этого рода и останавливается на типѣ ушныхъ прищѣпокъ, такъ называемыхъ колтовъ, встрѣчающихся довольно часто, но исключительно въ Россіи. При этомъ авторъ представляетъ весьма подробно исторію происхожденія колтовъ и развитіе этой формы серегъ. На нихъ изображены часто сиринны, что даетъ автору счастливую возможность представить обстоятельное разсужденіе о нихъ.

Даже изъ этого краткаго обзора труда Н. П. Кондакова видно, что онъ является не простымъ комментариемъ къ собранію эмалей А. В. Звенигородскаго и не простымъ подробнымъ трактатомъ о перегородчатой эмали. Авторъ поставилъ вопросъ гораздо шире. Для уясненія нѣкоторыхъ фактовъ и предположеній онъ проникаетъ, такъ сказать, въ духовную жизнь и бытъ народовъ, основываясь на томъ принципѣ, что внѣшнія условія жизни народа играютъ существенную роль въ его дальнѣйшихъ судьбахъ. Такимъ образомъ, пользуясь каждымъ случаемъ выйти изъ узкой рамки описанія памятника въ другія области, авторъ всесторонне освѣщаетъ каждую характерную черту, каждый выдающийся фактъ, обобщаетъ ихъ и соединяетъ эту массу матеріала въ одно стройное цѣлое. Капитальный трудъ Н. П. Кондакова долженъ отнынѣ служить основой для дальнѣйшей разработки многихъ сторонъ византійскаго искусства и, въ частности, перегородчатыхъ эмалей и руководствомъ для каждаго, желающаго исслѣдовать эти вопросы.

В. Вожъ.

**Айналовъ, Д. В. Мозаики IV и V вѣковъ. Исслѣдованія въ области иконографіи и стиля древне-христіанскаго искусства, С.-Петербургъ, 1895, 8<sup>о</sup>, стр. VI + 199 (съ 2 таблицами и 28 рисунками).**

Сочиненіе Д. В. Айналова имѣетъ своимъ предметомъ всестороннее исслѣдованіе мозаическихъ росписей итальянскихъ церквей IV и V вѣковъ. До сихъ поръ древне-христіанская мозаика, составляющая одинъ изъ важнѣйшихъ отдѣловъ древне-христіанской живописи, была изучена сравнительно мало. Въ изданіяхъ мозаическихъ памятниковъ допущено много ошибокъ, въ объясненіяхъ сюжетовъ и композиціи ихъ господствуетъ, главнымъ образомъ, методъ символикки, а въ описаніяхъ отдѣльныхъ мозаикъ нѣтъ ни художественнаго, ни историческаго анализа композиціи и стиля. Отъ всѣхъ этихъ недостатковъ свободно исслѣдованіе Д. В. Айналова. Исслѣдуемыя имъ мозаики были тщательно изучены во время его заграничнаго путешествія въ 1892 и 1893 годахъ. Это дало возможность автору точно и неукоснительно отмѣтить всѣ промахи и недосмотры въ существующихъ изданіяхъ мозаикъ, а въ большинствѣ случаевъ представить новыя, самимъ авторомъ исполненныя, рисунки ихъ. Стремясь избѣгать символическаго метода при объ-

исненіи сюжетовъ и композиціи мозаикъ, Д. В. Айналовъ выдвигаетъ постоянно на первый планъ художественный и историческій анализъ изслѣдуемыхъ имъ памятниковъ.

За предисловіемъ, содержащимъ краткую характеристику фресковой живописи катакомбъ, слѣдуетъ разборъ мозаикъ мавзолея св. Констанцы въ Римѣ. Эти мозаики, судя по сохранившимся рисункамъ ихъ, представляющимъ евангельскіе и библейскіе сюжеты, не языческаго происхожденія, а христіанскаго; при этомъ мозаики купола, пола и потолковъ и мозаики нишъ, съ ихъ монументальными композиціями, не одновременны. Стиль мозаикъ мавзолея св. Констанцы сходенъ еще, въ значительной степени, со стилемъ катакомбной живописи. Съ особымъ вниманіемъ останавливается авторъ на выясненіи двухъ типовъ Христа въ указанныхъ мозаикахъ. Одинъ изъ этихъ типовъ представляетъ не идеальный типъ катакомбной живописи, а историческій типъ Христа, «блондина съ длинными, локонообразными у плечъ, волосами и раздвоенной бородкой». Другой типъ Христа, по тщательномъ изслѣдованіи, оказывается не старческимъ, а юнымъ.

Составъ сцены на мозаикѣ церкви св. Пуденціаны въ Римѣ представлялъ, по мнѣнію Біанкини, исторію церкви Пуденціаны, ея происхожденіе и мѣстоположеніе. Двѣ женскія фигуры на мозаикѣ изображали, по его мнѣнію, дочерей Пудента: Пуденціану и Пракседу, возлагающихъ вѣнцы, въ знакъ гостепримства, на апостоловъ Петра и Павла. Крестъ на холмѣ символизируетъ церковь Пудента, а зданія на заднемъ планѣ воспроизводятъ *Vicus Patricius* Рима. Де-Росси, считая городъ на мозаикѣ за «Іерусалимъ небесный» и соглашаясь съ Біанкини относительно *Vicus Patricius*, указывалъ на то, что мозаика представляетъ видъ древняго Рима конца IV вѣка. Д. В. Айналовъ, вооружаясь противъ толкованій Біанкини и де-Росси, какъ противорѣчащихъ исторіи возникновенія мозаикъ и составу памятниковъ христіанскаго искусства, предлагаетъ такое объясненіе сюжета мозаики: Холмъ съ Крестомъ и зданія на ней представляютъ іерусалимскія сооруженія IV вѣка; двѣ женскія фигуры суть аллегорическія представленія церквей, коронующихъ апостоловъ Петра и Павла; двѣнадцать фигуръ по сторонамъ Христа представляютъ двѣнадцать апостоловъ, а не членовъ семьи Пудента. Цѣннымъ и новымъ является, при этомъ объясненіи, привлеченіе авторомъ литературныхъ данныхъ изъ описаній св. мѣстъ у различныхъ паломниковъ, хотя, къ сожалѣнію, авторъ не всегда относится съ надлежащею критикою къ извѣстіямъ отдѣльныхъ паломниковъ (напр., Петронія) и не вездѣ точно толкуетъ показанія ихъ (напр., выраженіе «*rost Sicutem*» у такъ нав. Сильвіи). Что касается изображенія Христа въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны, то оно, по мнѣнію автора, впервые представлено въ ней въ томъ видѣ, который, въ византійскомъ искусствѣ, извѣстенъ въ рукописяхъ и мозаикахъ, какъ типъ Пантократора.

Изслѣдованіе мозаикъ церкви *s. Maria Maggiore* въ Римѣ занимаетъ цѣлую треть въ книгѣ Д. В. Айналова. Роспись триумфальной арки этой церкви представляетъ избранные сюжеты изъ жизни Богородицы и Христа Младенца, съ апокрифическими подробностями. Типы и детали этой росписи указываютъ на вліяніе византійскаго искусства. Тому же времени и тѣмъ же мастерамъ, что и мозаики арки, принадлежатъ мозаики нефа съ ихъ сценами изъ ветхозавѣтной исторіи. Живописныя композиціи мозаикъ нефа представляютъ тотъ же родъ миниатюрной живописи, который извѣстенъ въ иллюстрированныхъ рукописяхъ *Иліады* и *Виргилія*. Нѣкоторыя ихъ сцены сочинены по образцу общезвѣстныхъ, ходячихъ композицій античнаго искусства; такъ, изображеніе Всевышняго, въ сценѣ встрѣчи Мельхиседекомъ Авраама, и ангела въ сценѣ, представляющей осаду города Гаа, повторяютъ античные типы боговъ въ рукописи *Иліады*. Но на ряду съ этимъ, въ мозаикахъ нефа мы встрѣчаемъ впервые сцены, извѣстныя въ послѣдующее время въ византійскомъ искусствѣ, на вліяніе котораго указываютъ также типы и одежды изображенныхъ лицъ.

Мозаика церкви св. Сабрины, идущая падь западнымъ ея входомъ, занята въ средней своей части золотомъ надписью на синемъ фонѣ, по сторонамъ которой, въ отдѣльныхъ панно, изображены аллегорическія фигуры церквей *ex gentibus* и *ex circumcisione*. Въ этой мозаикѣ, равно какъ и въ мозаикахъ боковыхъ капеллъ и конхи

\*

капеллы Руфины и Секонды Латеранскаго баптистерія усматривается авторомъ связь съ равеннской школой, какъ въ отношеніи исполненія, такъ и по характеру орнамента мозаикъ.

При изслѣдованіи мозаикъ баптистерія св. Януарія въ Неаполѣ Д. В. Айналовъ останавливается, прежде всего, на разсмотрѣннн центральнаго медальона въ куполѣ баптистерія, гдѣ, по его мнѣнію, изображенъ явленный свѣтоварный крестъ на небѣ, а затѣмъ переходитъ къ разбору плохо сохранившихся сценъ въ восьми отдѣленіяхъ купола. Предлагаемые авторомъ рисунки, сдѣланные съ самихъ мозаикъ, разнятся, особенно въ передачѣ стиля, отъ рисунковъ Гарруччи. Мозаики нишъ представляли четыре символа, а въ мозаикахъ верхнихъ частей стѣнъ были изображены фигуры четырехъ мучениковъ.

Какъ въ мозаикахъ неаполитанскаго баптистерія, такъ и въ мозаикахъ капуанскихъ замѣчается переходъ отъ декоративнаго стиля катакомбъ къ формамъ византійскаго стиля. Роспись круглаго потолка капеллы св. Приска въ Капуѣ повторяетъ еще схемы катакомбныхъ росписей потолковъ. Изъ двухъ сюжетовъ по сторонамъ потолка сохранился въ цѣлости лишь сюжетъ на правой сторонѣ съ изображеніемъ роскошнаго трона и двухъ символовъ, быка и орла. Изображенный надъ западнымъ входомъ въ люнетѣ Христосъ въ медальонѣ болѣе поздняго происхожденія сравнительно съ остальными мозаиками.

Стиль миланскихъ мозаикъ стоитъ въ связи со стилемъ мозаикъ равеннскихъ. Это видно на мозаикахъ капеллы св. Аквилина въ конхахъ двухъ небольшихъ абсидъ; въ одной изъ нихъ, направо отъ входа, изображенъ Христосъ, сидящій на холмѣ посреди двѣнадцати апостоловъ, въ другой представлена пастушеская сцена.

Въ капеллѣ св. Виктора мозаики сохранились въ куполѣ и по стѣнамъ. Изъ нихъ четыре медальона съ изображеніемъ евангелистовъ представляютъ древнюю мозаику, а изображенія четырехъ символовъ реставрированы. Изображенія въ этой же капеллѣ мучениковъ и епископовъ стоятъ въ зависимости отъ почитанія мѣстныхъ святыхъ.

Наконецъ, остатки мозаикъ баптистерія Альбенга въ Лигуріи стоятъ также въ связи съ равеннскими мозаиками.

Таково содержаніе главной части работы Д. В. Айналова. Въ заключеніи авторъ указываетъ на то, что на востокѣ, судя по сохранившимся памятникамъ и литературнымъ извѣстіямъ, извѣстны тѣ же черты декоративнаго стиля, который возникаетъ на западѣ въ IV и V вѣкахъ. Основными чертами этого стиля служатъ: 1) преобладаніе декоративныхъ фоновъ и 2) появленіе громаднхъ композицій и колоссальныхъ фигуръ. Въ византійскомъ искусствѣ эти свойства монументальной живописи никогда не исчезаютъ.

Тщательно составленный указатель облегчаетъ пользованіе этою прекрасною книгою, которая составляетъ, несомнѣнно, цѣнный вкладъ въ науку исторіи древне-христіанскаго искусства <sup>1)</sup>.

С. Ж.

### Никитскій, Александръ. Дельфійскіе эпитафическіе этюды. I—VI, Одесса, 1894—95, стр. XI+368 (съ 8 таблицами).

Въ виду многочисленныхъ новыхъ эпитафическихъ открытій въ Дельфахъ, явившихся и ожидаемыхъ, благодаря производимымъ тамъ съ 1892 года французскимъ правительствомъ раскопкамъ, ощущалась настоятельная необходимость подвергнуть изслѣдованію и систематической переработкѣ весь старый эпитафическій матеріалъ, добытый при раскопкахъ Вешера, Фукара и Осулье. Подобная работа была своевременна и не излишня тѣмъ болѣе, что большинство прежнихъ изданій дельфійскихъ надписей страдало неточностью, наученіе же ихъ было непослѣдовательнымъ и неполнымъ.

<sup>1)</sup> Кстати будетъ напомнить, что, тридцать лѣтъ тому назадъ, Г. Н. Биноградскій помѣстилъ въ Сборникѣ на 1866 годъ, издаваемомъ Обществомъ древне-русскаго искусства при Московскомъ Публичномъ музеѣ (Москва, 1866, стр. 127—135) статью, написанную имъ въ Римѣ: О древнѣйшихъ мозаикахъ Либеріевой базилики, гдѣ представилъ описаніе мозаикъ церкви s. Maria Maggiore, а попутно далъ замѣчанія и относительно другихъ римскихъ мозаикъ.

А. В. Никитский обратился къ изученію дельфійскихъ надписей еще въ 1884 году, во время пребыванія своего въ Греціи. Побывавъ, въ апрѣлѣ 1885 года, въ Дельфахъ, онъ снялъ точный, по возможности, рисунокъ открытыхъ частей южной стѣны дельфійскаго храма и обозначилъ на немъ положеніе надписей, сдѣлалъ необходимыя замѣтки относительно ихъ распредѣленія, сдѣлалъ полныя копіи съ важнѣйшихъ надписей, открытыхъ при раскопкахъ Оссулье, списалъ надписи, имѣвшіяся въ «музеѣ» и разбросанныя на площади раскопокъ, а также доступныя ему изъ находившихся въ частномъ владѣніи и, наконецъ, проверилъ важныя для хронологіи части изданныхъ текстовъ (прескрипты и собственныя имена). Въ іюнѣ 1892 года А. В. Никитский вторично посѣтилъ Дельфы съ тою цѣлью, чтобъ удостовѣриться въ сравнительной точности рисунковъ южной полигональной стѣны его и Помтова, сличить 140 надписей Вешера и Фукара, вновь раскопанныя Помтовымъ, дополнить наблюденія надъ расположеніемъ надписей стѣны и, наконецъ, взять полную коллекцію эстампажей, особенно, съ надписей, открытыхъ Оссулье и оставшихся тогда еще неизданными.

Объединяющей цѣлью изданныхъ А. В. Никитскимъ шести эпиграфическихъ этюдовъ служить, по его заявленію, «подготовка данныхъ для окончательнаго установленія дельфійской хронологіи, преимущественно 2 вѣка до Р. X».

Въ первомъ этюдѣ, озаглавленномъ: Дельфійскій эпиграфическій матеріалъ и изслѣдованія, А. В. Никитский излагаетъ: 1) Исторію дельфійской эпиграфики, начиная съ изданія дельфійскихъ надписей въ С. I. G. и кончая публикаціей надписей, найденныхъ при новыхъ раскопкахъ, въ Bull. de corr. hell. и 2) исторію изученія дельфійскихъ надписей съ Авг. Вѣка и до Кастріотиса; при этомъ дается критическая оцѣнка отдѣльныхъ изслѣдованій.

Второй этюдъ имѣетъ своимъ предметомъ изслѣдованіе южной полигональной стѣны, давшей главную массу стараго эпиграфическаго матеріала и требующей спеціальнаго изученія въ отношеніи «лапцидарной практики» для хронологическихъ цѣлей. Авторъ обращаетъ вниманіе на внѣшнія эпиграфическія признаки всѣхъ надписей стѣны вообще и каждой пары или группы ихъ въ частности. Заполненіе южной стѣны надписями началось въ III в. до Р. X. и продолжалось, съ перерывами, въ послѣдующіе два. Широкіе пробѣлы между надписями зависѣли отъ топографическихъ условій, а узкіе за аѳинскимъ портикомъ — отъ устройства послѣдняго; они были заняты текстами лишь поздняго происхожденія. Главная масса текстовъ южной стѣны состоитъ изъ манумиссій, ея выдающимися мѣстами (однако не οἱ ἐπιφανεστάτοι τόποι надписей, которыя нужно искать въ другомъ мѣстѣ священнаго округа) оказываются часть справа и слѣва отъ аѳинскаго портика; они заняты декретами преимущественно о служебномъ храмовомъ персоналѣ и о метидахъ.

Въ третьемъ этюдѣ рѣчь идетъ о жрецахъ Аполлона Пнѣйскаго. По мнѣнію автора, два пожизненныхъ жреца Аполлона были высшими представителями мѣстнаго жречества и тождественны съ пророками. Эти жрецы-пророки отличаются отъ βουοι, наследственныхъ жрецовъ Діониса, можетъ быть, изъ рода Фракидовъ, хотя, вслѣдствіе объединенія культовъ Аполлона и Діониса, сакральныя функціи тѣхъ и другихъ жрецовъ отчасти совпадали. Участіе ихъ въ дѣятельности оракула распредѣлялось, вѣроятно, такъ, что βουοι формулировали отвѣтъ пнѣи, а жрецы-пророки были истолкователями ихъ для вопрошавшихъ. Относительно способа замѣщенія жреческихъ вакансій наиболѣе вѣроятно, при сравненіи эпиграфическихъ генеалогій жрецовъ II и I вв. съ показаніями Плутарха, что жречество Аполлона было наследственнымъ въ извѣстныхъ родахъ, причемъ можно отдать предпочтеніе преемству по старшинству поколѣній предъ преемствомъ по прямой старшей линіи и простымъ сеніоратомъ.

Четвертый этюдъ посвященъ вопросу о древнѣйшемъ неокоратѣ. Прежде всего авторъ указываетъ на то, что эпиграфическія данныя о неокоратѣ совпадаютъ съ общимъ изображеніемъ его въ «Іонѣ» Еврипида. Возникши изъ іеродуліи, неокоратъ былъ пожизненный службой, имѣвшей на практикѣ большое значеніе, какъ для оракула, такъ и для самихъ неокоровъ. Неокоры жили при святилищѣ и на его счетъ; кромѣ первоначальныхъ обязанностей заботиться о чистотѣ и цѣлости святилища, они отправляли отчасти



обязанности экзегетовъ, казначеевъ, хранителей архива. Въ дельфійскихъ манускриптахъ можно узнавать отдѣльныхъ нежорговъ, какъ и другихъ близкихъ къ храму лицъ, даже при отсутствіи титула, по мѣсту ихъ именъ въ перечняхъ свидѣтелей.

Въ патомъ этюдѣ авторъ говоритъ о разныхъ представителяхъ храмовой службы. Службами и работами, относившимися такъ или иначе къ святилищу, завѣдывали дамюрги, во главѣ которыхъ стоали два ежегодныхъ простата. Къ дамюргамъ же относятся архитекторы, оставшіеся на службѣ иногда пожизненно, общественные врачи и, можетъ быть, школьные учителя. За недостаткомъ извѣстій относительно дельфійскаго храмоваго хозяйства, трудно разграничить сферу гражданско-храмовую дельфійскую отъ общей амфиктионовской.

Шестой этюдъ: Архонты эпонимы и архонты совѣтники—самый обширный въ изслѣдованіи А. В. Никитскаго. Вотъ краткое его содержаніе. Эпонимія «архонта» существовала уже, по крайней мѣрѣ, съ V в. «Архонту», при ограниченности его политическаго значенія въ III в. и слѣдующихъ, принадлежало, по традиціи, преимущественное мѣсто въ гражданской магистратурѣ. До поздней римской эпохи, для достиженія эпонимата, было необходимо родовое гражданство и повтореніе эпониміи одного лица допускаемо не было. Эпонимы опредѣляли въ концѣ предшествующаго гражданскаго года. Число «совѣтниковъ» (булеетовъ) пока нельзя опредѣлить для конца IV и начала III вѣка вслѣдствіе неполноты ихъ перечней въ немногочисленныхъ декретахъ этого времени. Въ срединѣ III в. ихъ было по пяти въ полугодіе, а съ послѣдней четверти или съ конца III в. до начала I—по три въ полугодіе, причемъ въ послѣдній промежутокъ въ каждое полугодіе одинъ изъ «совѣтниковъ» былъ секретаремъ на всѣ шесть или шесть съ половиной мѣсяцевъ. При Суллахъ было всего четыре совѣтника на цѣлый годъ; позже ихъ было три и даже два, потомъ опять четыре. Въ рубрикѣ свидѣтелей манускриптовъ совѣтники называются почти исключительно «архонтами». Съ «совѣтниками-архонтами» можно отождествить «притановъ», которые такъ назывались, повидимому, при участіи ихъ въ дѣлахъ сакрально-финансовыхъ. Совѣтники-архонты-пританы, въ ихъ совокупности, составляли дельфійскій совѣтъ и могли обовначаться при этомъ именемъ пробуловъ. Назначались совѣтники, вѣроятно, чрезъ избраніе общиною изъ предложенныхъ въ собраніи кандидатовъ, причемъ принимались въ расчетъ личныя качества кандидатовъ и требовался опредѣленный, тридцатилѣтній, возрастъ. Обязанность совѣтника могла возлагаться на одно лицо неоднократно на протяженіи 30—40 лѣтъ; она могла предшествовать и слѣдовать за эпониміей, хотя на практикѣ обыкновенно эпонимъ, хотя одинъ разъ, былъ совѣтникомъ. Малочисленность дельфійскаго совѣта стояла въ зависимости отъ сплоченности небольшого населенія и другихъ благоприятныхъ для союза общины условий мѣстной жизни, а также, можетъ быть, отъ историческаго развитія совѣта изъ представителя родовъ въ магистратурѣ. Постановленіе «архонтовъ-совѣтниковъ», въ предѣлахъ ихъ административной компетенціи, назывались αἶνος. Для общиннаго постановленія (ψάσιμα) было необходимо проβούλευμα. Кроме того, для законности общиннаго собранія (ἀγορὴ или ἐκκλησία) требовалось присутствіе опредѣленнаго числа гражданъ (ψάφοι ἔννομοι) и соблюденіе другихъ условий, выражаемыхъ эпитетомъ ἔννομος или τέλειος. Общее устройство дельфійской общины (ἡ πόλις или Δελφοί, очень рѣдко ὁ δῆμος) носило демократическій характеръ безъ особаго проявленія еоэжратическо-аристократическихъ элементовъ, хотя, конечно, въ силу мѣстныхъ условий, дѣятельность совѣта и собранія часто касалась дѣлъ культа и нѣкоторые роды сохраняли за собой значеніе въ религіозной сферѣ. Демократическое устройство, какъ для III и II вв., такъ уже и для VI в. опредѣляется кругомъ дѣятельности общиннаго собранія. Извѣстія о «царѣ», «пританѣ», «архонтахъ», «пробулахъ», «пританахъ», совѣтѣ и собраніи говорятъ за обычный для всей Греціи ходъ развитія дельфійской общины. Что касается до болѣе или менѣе точной датировки дельфійскихъ эпониматовъ, то она возможна только для періода, представленнаго обильными манускриптами. При хронологическихъ опредѣленіяхъ важны, кромѣ выводовъ изъ наблюдений южной стѣны, развитіе формулъ документовъ, генеалогическія данныя, сравненіе съ иновременными документами и датами, приложеніе интеркаляціонныхъ теорій и другіе признаки.

На 8 литографированныхъ таблицахъ, заключающихъ изслѣдованіе, А. В. Никитскій сообщаетъ извѣстныя ему до послѣднихъ раскопокъ неизданныя надписи.

«Этюды» А. В. Никитскаго могутъ, по справедливости, служить образцомъ эпиграфическаго изслѣдованія и въ ряду работъ подобнаго рода они займутъ, безъ сомнѣнія, выдающееся мѣсто. Разумѣется, не всякій согласится со всѣми выводами автора. То обстоятельство, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ результаты, полученные А. В. Никитскимъ, совпадаютъ съ результатами изслѣдованій Помтова, работавшаго надъ тѣмъ же матеріаломъ, ни мало не умаляетъ достоинствъ изслѣдованія автора; напротивъ, это обстоятельство служитъ надежною гарантіею, что оба изслѣдователя, работавшіе почти одновременно и, во всякомъ случаѣ, независимо одинъ отъ другого, приблизились къ истинѣ. Будучи работой слишкомъ специальной, и даже скучной, для того, чтобы найти обширный кругъ читателей, «Этюды» А. В. Никитскаго встрѣтятъ искреннее сочувствіе въ кругу специалистовъ не только по греческой эпиграфикѣ, но и среди лицъ, занимающихся древнегреческою политической исторіей, государственнымъ строемъ, культомъ и т. п. Для всякаго же, кто будетъ работать надъ Дельфами, книга А. В. Никитскаго явится книгою настольною.

С. Ж.

**Покровскій, Н. В. Сійскій иконописный подлинникъ. Памятникъ древней письменности. СѢ. Изданіе Общества Любителей Древней Письменности, С.-Петербургъ, 1895, 8<sup>о</sup>, стр. 45 (съ табл.).**

Лицевой иконописный подлинникъ, бывший въ употребленіи иконописцевъ Сійскаго монастыря, приобрѣтенъ въ 1881 году въ Москвѣ графомъ С. Д. Шереметевымъ для музея Императорскаго Общества Любителей Древней Письменности, гдѣ находится и въ настоящее время. Онъ представляетъ обширный сборникъ прорисей на бумагѣ, служившихъ оригиналами для иконописцевъ, или готовыми шаблонами. Понятна сама по себѣ важность большого собранія такихъ прорисей, свыше 500 экземпляровъ, для изученія старинной русской иконописи; эта важность еще увеличивается тѣмъ, что среди прорисей встрѣчается множество прорисей съ иконъ различныхъ русскихъ иконописцевъ, имена которыхъ впервые выходятъ изъ мрака забвенія, а также и тѣмъ, что среди этихъ именъ мы встрѣчаемъ имена наиболѣе знаменитыхъ русскихъ иконописцевъ Семена Ушакова, Андрея Рублева и другихъ.

Н. В. Покровскій, по достоинству оцѣнивши это замѣчательное собраніе прорисей, задался цѣлью издать посредствомъ фототипіи лучшія и болѣе законченныя прориски, а другія, менѣе важныя, издать посредствомъ цинкографіи, присоединивъ и объяснительный текстъ съ археологическими разъясненіями типовъ и сюжетовъ. Такое предпріятіе можно привѣтствовать съ тѣмъ большимъ сочувствіемъ, что изданныя уже иконописные подлинники Строгановскій и Прохоровскій весьма скудны въ художественномъ отношеніи, наполнены по преимуществу изображеніями святыхъ и не даютъ сложныхъ композицій.

Въ вышедшемъ первомъ выпускѣ, снабженномъ предисловіемъ, въ которомъ опредѣляется значеніе подлинника для исторіи русскаго иконописанія, предлагается описаніе изображеній на первыхъ листахъ подлинника. Отмѣтимъ наиболѣе важныя прориски и объясненія ихъ, предложенныя авторомъ въ этомъ первомъ выпускѣ: 1) Изображеніе евангелиста Іоанна и ученика его Прохора по византійскимъ образцамъ, появившимся еще въ XI и XII вѣкахъ. 2) Христосъ младенецъ, лежащій въ потирѣ, открытою звѣздицею—изображеніе, являющееся въ позднихъ фрескахъ XVI—XVIII вѣка. 3) Благовѣщеніе съ книгой, являющееся впервые на Западѣ въ XI—XII вв., а затѣмъ въ Греціи и Россіи въ XVI—XVII вв. 4) По поводу изображеній четырехъ символовъ находимъ обширный сводъ различныхъ богословскихъ толкованій о львѣ, быкѣ, орлѣ и ангелѣ. 5) Интересная композиція, представляющая Іоанна Крестителя въ пустынѣ и ангела, несущаго въ пустыню младенца Іоанна (по апокрифу). 6) Іоаннъ Предтеча съ посохомъ и крыльями—изображеніе, явившееся въ позднюю эпоху византійскаго искусства. Предложенъ неполный сводъ извѣстныхъ древнѣйшихъ изображеній. 7) Благовѣщеніе съ ру-

кодѣлемъ. По поводу этого изображенія авторъ старается разобраться въ вопросѣ—дѣйствительно-ли апокрифы легли въ основаніе изображеній Благовѣщенія и вообще другія сценъ, иллюстрирующихъ евангеліе. Его выводъ довольно неожиданный. Онъ склоненъ думать, что изъ устнаго преданія съ чертами апокрифа были почерпнуты художниками апокрифическія черты картинъ, а «непосредственное вліяніе апокрифовъ (?) на первоначальную разработку изображенія Благовѣщенія» оставляетъ подъ сомнѣніемъ. Но для чего онъ разграничиваетъ устное преданіе отъ письменнаго, представляющаго лишь систематизацію устнаго преданія, остается непонятнымъ и, намъ кажется, совершенно лишнимъ при изученіи иконографіи. Онъ самъ говоритъ (стр. 28), что древнее преданіе, источникъ картинъ Благовѣщенія, есть то самое преданіе, которое изложено въ апокрифическихъ евангеліяхъ. 8) Икона «старчества», принадлежащая къ роду символическихъ иконъ, столь извѣстныхъ на Западѣ отъ XIII—XVI вѣка, прототипъ которой авторъ, однако, склоненъ видѣть въ греческой иконографіи. 9) Страшный судъ—Москалевъ—икона, весьма интересная по соединенію мотивовъ древней и новѣйшей иконографіи.

Д. А.

**Матеріалы по археологіи Россіи, издаваемые Императорскою Археологическою Коммиссіею. № 17. Древности Южной Россіи. Греческія и латинскія надписи, найденныя въ Южной Россіи въ 1892—1894 годахъ, съ объясненіями академика В. В. Латышева, С.-Петербургъ, 1895, 4<sup>о</sup>, стр. 86 (съ 1 таблицей и 24 полнотипажамі).**

Надписи, найденныя въ Южной Россіи въ 1892—1894 гг. и изданныя В. В. Латышевымъ съ объясненіями въ 17-омъ выпускѣ «Матеріаловъ по археологіи Россіи», распадаются на три отдѣла, по ихъ мѣстонахожденію: 1) надписи изъ Херсониса Таврическаго (стр. 1—25), 2) воспорскія надписи (стр. 28—63) и 3) горгинскія надписи (стр. 64—71).

Надписи изъ Херсониса Таврическаго были найдены при раскопкахъ, производимыхъ К. К. Косцюшко-Чалюжиничемъ, по порученію Императорской Археологической Коммиссіи, въ 1892 и 1893 гг. Въ іюнѣ 1892 г. В. В. Латышевъ, посѣтивъ херсонисскія раскопки, списалъ или провѣрилъ всѣ найденныя до того времени надписи, собранныя въ мѣстномъ музеѣ. Съ надписями, найденными послѣ означеннаго времени, В. В. Латышевъ ознакомился по эстампажамъ и болѣе или менѣе подробнымъ описаніямъ, присланнымъ г. Косцюшкою или въ Археологическую Коммиссію, или непосредственно издателю. По содержанію вновь изданныя херсонисскія надписи распадаются на слѣдующія группы:

1. Декреты. Подъ № 1 изданъ декретъ въ честь гражданской общины города Иракліи Понтіяской, относящійся ко времени правленія Антонина Кроткаго. Изъ сохранившихся 21 строки надписи видно, что городъ Херсонисъ воздаетъ благодарность своей метрополіи за участіе и помощь, оказанныя ему въ какой-то просьбѣ, обращенной къ императору; Ираклія отправляла отъ себя посольство въ Римъ ходатайствовать за свою колонію. Въ комментаріи къ этому, представляющему значительный интересъ для исторіи Херсониса въ римскія времена, декрету, В. В. Латышевъ сопоставляетъ его съ декретомъ въ честь Аристана, сына Аттина (Inscr. P. I, n<sup>o</sup> 199), и, на основаніи обоихъ декретовъ, выставляетъ предположеніе, что въ первой половинѣ II в. по Р. Х. Херсонисъ получилъ отъ римлянъ права *civitatis liberae*. Рассматриваемый декретъ представляетъ интересную особенность въ отношеніи діалектическомъ: въ немъ въ нѣкоторыхъ словахъ неправильно употребляются звуки  $\alpha$  и  $\eta$ , что наблюдалось, впрочемъ, и раньше въ херсонисскихъ надписяхъ. Возможно, что въ римскія времена херсонисцы, хотя и продолжали говорить на дорическомъ діалектѣ, но уже потеряли ясное представленіе о происхожденіи и образованіи нѣкоторыхъ словъ и употребляли въ нихъ, «по наслышкѣ»,  $\alpha$  вмѣсто  $\eta$ .

Второй декретъ (n<sup>o</sup> 2), сохранившійся въ двухъ обломкахъ и принадлежащій, приблизительно, къ тому же времени, что первый, составляетъ почетное постановленіе о да-

рованіи прошеніи, права гражданства и другихъ привилегій Г. Каію Евтихіану Навклару синопскому гражданину, за услуги, оказанныя имъ херсонисцамъ <sup>1)</sup>.

II. Надписи посвятительныя (п<sup>н</sup>° 3—6). Изъ нихъ можно отмѣтить надпись IV—III в. до Р. X. (п<sup>н</sup>° 3): Βίων Σιπία. Ἀντιβίων Βίωνος τοῦ Σιπία βασιλέως ὑπὲρ τοῦ πατρὸς Παρθένου ἱερῶς ἕων.

III. Надписи надгробныя (греческія и латинскія) (п<sup>н</sup>° 7—20). Изъ надгробныхъ надписей, надпись п<sup>н</sup>° 9, относящаяся къ римскому времени, интересна по упоминанію въ ней должности перваго архонта <sup>2)</sup>. На камнѣ, содержащемъ латинскую надпись III в. по Р. X. (п<sup>н</sup>° 15), изображена въ рельефѣ несоразмѣрно короткая мужская фигура en face, съ усами, безъ бороды, въ остроконечномъ колпакѣ, короткой хламидѣ, застегнутой пряжкой на правомъ плечѣ, и въ сандаліяхъ; руки фигуры прижаты къ груди, въ правой рукѣ птичка, въ лѣвой — виноградный гроздь, который клюетъ эта птичка.

Другая, также латинская надпись (п<sup>н</sup>° 16), называющая Аврелія Виктора, солдата 1-го итальянскаго легіона, и относящаяся ко второй половинѣ II в. по Р. X., помѣщена на плитѣ изъ песчаника, въ верхнюю половину которой вставлена плита мраморная, раздѣляющаяся на двѣ половины, изъ которыхъ въ верхней, въ двойной рамкѣ, изображенъ барельефомъ бюстъ мужчины en face съ усами и короткой окладистой бородой, въ туникѣ и плащѣ, застегнутомъ на правомъ плечѣ, а въ нижней половинѣ надпись.

IV. Обломки равнороднаго содержанія (п<sup>н</sup>° 21—27). Въ одномъ изъ нихъ (п<sup>н</sup>° 22) В. В. Латышевъ восстанавливаетъ имя царя Аспурга.

V. Надписи византийской эпохи (п<sup>н</sup>° 28—31)—всѣ въ незначительныхъ обломкахъ.

Вновь найденныя воспорскія надписи изданы В. В. Латышевымъ по присланнымъ въ Археологическую Коммиссію завѣдующимъ Керченскимъ музеемъ древностей, К. Е. Думбергомъ, эстампажамъ и, отчасти, фотографическимъ снимкамъ. Надписи распадутся на два отдѣла: надписи языческой эпохи (п<sup>н</sup>° 1—63) и надписи христіанской эпохи (п<sup>н</sup>° 64—69).

Изъ надписей языческой эпохи отмѣтимъ: посвященіе Діонису «Воинственному» (п<sup>н</sup>° 1) IV в. до Р. X. (весьма рѣдкій эпитетъ Діониса) и цѣлый рядъ надгробныхъ надписей (п<sup>н</sup>° 7—63). Изъ нихъ особенно интересна надгробная надпись (п<sup>н</sup>° 57), IV в. до Р. X.: [Ἄ]κατοῦρις [Θ]υνο(ῶ) γυνή, факсимиле которой представлено на приложенной къ «Материаламъ» таблицѣ (въ 1/4 нат. вел.). По верхней части передней и боковыхъ сторонъ обломка идетъ орнаментъ, состоящій изъ раскрашенныхъ голубою, зеленою и красною красками овъ. Затѣмъ слѣдуетъ написанная красною краскою надпись, а подъ нею, между двумя красными линіями, написанъ орнаментъ, состоящій изъ двухъ рядовъ раскрашенныхъ попеременно голубою и зеленою красками листьевъ, между которыми видны синія (черныя?) пятна (ягоды). Верхній и нижній ряды листьевъ отдѣлены другъ отъ друга красною линіею. Краски сохранились отлично <sup>1)</sup>.

Изъ христіанскихъ надписей отмѣтимъ: 1) найденную близъ Тамани надпись (п<sup>н</sup>° 64), въ которой идетъ рѣчь о постройкѣ, относящейся ко времени Юстиніана, и которая является прекрасною иллюстраціею къ приводимымъ В. В. Латышевымъ свидѣтельствамъ Малалы, Теофана и Прокпія, дополняя ихъ указаніемъ на то, что власть Юстиніана не ограничивалась западной стороною Воспора Киммерійскаго, но простигалась и на Таманскій полуостровъ, и что Воспоръ, дѣйствительно, находился подъ непосредственною властью Юстиніана и управлялся его чиновниками. Издатель относитъ эту надпись къ 533 г. по

<sup>1)</sup> См. В. В. Латышевъ, Херсонисскій декретъ въ честь Навклара Синопскаго. Ж. М. Н. Пр. 1895, ноябрь, стр. 38 сл., отд. класс. фил.

<sup>2)</sup> На памятникѣ находится, между прочимъ, рельефное изображеніе воинскихъ доспѣховъ: лука съ волчаномъ, поножей, шлема, щита, копья и меча, намекающихъ, безъ сомнѣнія, на воинскія доблести почившаго Гаурія, сына Митродора.

<sup>3)</sup> Желательно было бы видѣть возможно скорое изданіе и тѣхъ рельефныхъ изображеній, которыя украшаютъ большинство изъ вновь найденныхъ воспорскихъ надгробій и съ которыми мы пока знакомы лишь по описаніямъ.

Р. X. <sup>1)</sup>; 2) надгробную надпись (n° 66) 436/7 г. по Р. X., являющуюся древнѣйшимъ датированнымъ памятникомъ христіанства на Воспорѣ; 3) еврейскій надгробный памятникъ (n° 69) IV—V вв. по Р. X. съ изображеніемъ на немъ семисвѣщника.

Новыхъ горгиппійскихъ надписей издано 7. Изъ нихъ два обломка (n°n° 1, 2) представляютъ списки еіаситовъ, три (n°n° 3, 4, 5)—списки именъ, наконецъ, штемпель на кирпичѣ (n° 7) съ надписью IV в. до Р. X.: Γοργίπκω, содержитъ, несомнѣнно, имя того правителя Горгиппа, отъ котораго получилъ названіе городъ Горгиппія.

Дополненія и поправки (стр. 72—82) къ надписямъ, изданнымъ въ № 9 «Матеріаловъ по археологіи Россіи», содержатъ исправленныя чтенія по новымъ копіямъ, полученнымъ издателемъ съ нѣкоторыхъ надписей, и замѣчанія относительно литературы, которую вызвали нѣкоторыя изъ нихъ.

Наконецъ, въ приложеніи (стр. 83—86) издана вновь найденная керсониская надпись 1059 г. по Р. X., интересная, между прочимъ, въ томъ отношеніи, что въ ней впервые упоминается городъ Сугдея, Сурожъ русскихъ источниковъ. С. Ж.

### Записки Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, т. XVIII, Одесса, 1895, 8<sup>о</sup>, стр. 250+XIII+118+18+II (съ 2 таблицами).

Близкаимъ образомъ къ археологіи относится лишь первый отдѣлъ вышедшаго въ 1895 г. XVIII т. Записокъ. Содержаніе этого отдѣла слѣдующее.

1) Статьи В. В. Латышева: О поддѣльныхъ греческихъ надписяхъ изъ Южной Россіи (стр. 1—18) содержитъ замѣчанія на изданныя въ XVII т. «Записокъ Имп. Од. Общ. Ист. и Древн.» Э. Р. фонъ-Штерномъ двѣ ольвійскія надписи, пожертвованныя музею Общества въ 1893 г. А. Л. Вертье-Делагардомъ. Замѣчанія В. В. Латышева не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что обѣ эти надписи поддѣльны. Въ заключеніе статьи авторъ излагаетъ небезинтересныя свои наблюденія надъ исторіей развитія и постепеннаго усовершенствованія дѣятельности южно-русской эпиграфической фабрики».

2) Э. Р. фонъ-Штернъ издаетъ «вновь найденную лекану изъ Керчи съ изображеніемъ Діонисова тіаса» (стр. 19—64). Лекана, хранящаяся теперь въ музеѣ Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, была найдена разбитой на мелкіе куски, но, по счастливой случайности, всѣ фрагменты ея сохранились такъ хорошо, что удалось восстановить ее цѣлкомъ въ первоначальномъ видѣ. Табл. I, приложенная къ статьѣ Э. Р. фонъ-Штерна, воспроизводитъ лекану въ прекрасно исполненномъ рисункѣ Мст. Вл. Фармаковского.

Выяснивъ вопросы о назначеніи леканъ вообще и объ обычныхъ сюжетахъ, на нихъ изображавшихся, Э. Р. фонъ-Штернъ даетъ подробное описаніе издаваемой имъ леканы. Затѣмъ значительная часть статьи Э. Р. фонъ-Штерна посвящена общимъ замѣчаніямъ о характерѣ діонисова культа и о «воздѣйствіи» этого культа на греческое творчество въ области греческой керамики; авторъ разбираетъ адѣсь исторію возникновенія и развитія различныхъ типовъ Діониса въ греческомъ искусствѣ и изслѣдуетъ исторію изображенія вакхическаго еіаса въ аттической вазовой живописи, какъ черно-фигурной техники, такъ и красно-фигурной строгаго и изящнаго стилей. Въ заключеніе, Э. Р. фонъ-Штернъ, давъ хронологическое опредѣленіе керченской леканы—послѣдняя четверть V вѣка, указываетъ на то мѣсто, которое принадлежитъ картинѣ на леканѣ среди сродныхъ ей изображеній и анализируетъ ея характерныя особенности.

3) Э. Р. фонъ-Штерну принадлежатъ далѣе «Нѣсколько замѣтокъ по поводу статьи В. В. Латышева: О поддѣльныхъ греческихъ надписяхъ изъ Южной Россіи» (стр. 65—86). Относительно подложности письма Ольвиополитовъ къ царю Самтафарну Э. Р. фонъ-Штернъ соглашается съ доводами В. В. Латы-

<sup>1)</sup> Ю. А. Кулаковскій, Фил. Обзор. IX, 1, стр. 30, относитъ надпись къ 548 или 563 гг.

шева, хотя, въ опредѣленіи признаковъ подлога, и не совсѣмъ примыкаетъ къ послѣднему. Что касается второй надписи, то Э. Р. фонъ-Штернъ продолжаетъ вѣрить въ ея подлинность и причисляетъ ее къ разряду тѣхъ ольвійскихъ документовъ, «при которыхъ нужно пока мириться съ фактомъ, что они содержатъ ту или другую своеобразность, не поддающуюся вполне удовлетворительному объясненію». Въ заключеніе, Э. Р. фонъ-Штернъ предлагаетъ нѣкоторыя дополненія къ наблюденіямъ В. В. Латышева о возникновеніи поддѣльныхъ надписей на югѣ Россіи.

4) В. Н. Юргевичъ пишетъ: Надписи на ручкахъ и обломкахъ амфоръ и черепицъ, найденныхъ въ Θεοδοσίи въ 1894 году (стр. 87—174). При работахъ, производившихся въ Θεοδοσίи при устройствѣ порта, открыто было много остатковъ древней греческой посуды и нѣсколько обломковъ черепицъ съ надписями. Эти находки, служа доказательствомъ существованія здѣсь древняго греческаго поселенія, не дозволяютъ сомнѣваться въ томъ, что древняя Θεοδοσία находилась на томъ же мѣстѣ, гдѣ расположена нынѣшняя. Найденныя въ Θεοδοσίи ручки, свидѣтельствуя объ обширной торговлѣ этого города, не даютъ, кромѣ прямыхъ указаній на Θασοσς, Ροδοσς и Κνιδοσς, никакихъ свѣдѣній о торговыхъ сношеніяхъ Θεοδοσίи съ другими городами. Но о торговлѣ съ Аеинами свидѣлствуютъ надписи, открытыя въ Θεοδοσίи. Надо полагать, что и съ Синопою также были у Θεοδοσίи живыя торговыя сношенія. На Синопу, какъ на мѣсто, стлуда привозилась посуда и строительный матеріалъ, указываютъ встрѣчающіяся на многихъ остальныхъ, найденныхъ въ Θεοδοσίи, амфорахъ и черепицахъ имена и эмблемы, сходныя съ именами и эмблемами на синопскихъ монетахъ. Открытыя въ Θεοδοσίи обломки посуды, судя по формѣ буквъ на надписяхъ, принадлежать эпохѣ отъ VI в. до Р. X. по I в. по Р. X.

Въ изданныхъ В. Н. Юргевичемъ 72 надписяхъ на ручкахъ еассосскихъ амфоръ впервые встрѣчаются имена: 'Αριστοβα(χος) и 'Ασιμνητος. Далѣе яданы: 108 надписей на ручкахъ и горлахъ родосскихъ амфоръ, одна надпись на квидской ручкѣ, 51 надпись, начинающаяся словами ἀστυοῦμοῦ или ἀστυομοῦντος, относящимися къ первому имени, и принадлежащія сюда же надписи съ предлогомъ ἐπί съ прибавленнымъ или выпущеннымъ словомъ ἀστυοῦμοῦ, 87 надписей, въ которыхъ слова ἀστυοῦμοῦ или ἀστυομοῦντος находятся между именемъ астинома и горшечника, 94 ручки съ именами горшечниковъ, болышею частью безъ эмблемъ и безъ опредѣленія времени именами астиномовъ, 40 клеймъ на ручкахъ и черепицахъ, съ монограммами на однихъ, тремя или четырьмя начальными буквами именъ горшечниковъ на другихъ и эмблемами безъ указанія имени горшечника на третьихъ и, наконецъ, 45 надписей подъ дномъ сосудовъ.

5) В. В. Шкорниль въ статьѣ: Камни съ пантикапейскими надписями, купленные для Мелекъ-чесменскаго музея въ 1894 году (стр. 175—184) издалъ 11 надгробныхъ надписей, изъ которыхъ впервые, въ воспорскихъ надписяхъ, встрѣчаются имена: женское 'Ηβουεῖν (n 4<sup>o</sup>) и мужское Κόλυμ (n<sup>o</sup> 5).

6) Въ статьѣ: Вновь открытая христіанская катакомба (стр. 185—198) В. В. Шкорниль сообщаетъ объ открытіи въ январѣ 1895 года въ Керчи, на сѣверномъ склонѣ горы Миерадата, тамъ же, гдѣ была открыта катакомба 491 года, христіанской катакомбы. Входъ въ катакомбу имѣетъ видъ колодца, причѣмъ для того, чтобы можно было спускаться внизъ, въ двухъ противоположныхъ стѣнахъ колодца высѣчены сверху до низу два ряда углубленій. Съ правой стороны отъ входа, по однимъ сторонамъ котораго высѣчены двѣ небольшія ниши, находится большой склепъ (I) съ тремя нишами во всю длину стѣнъ; на стѣнахъ не оказалось ни фресокъ, ни надписей. Къ слѣдующимъ пещерамъ ведетъ корридорчикъ, который былъ отчасти также катакомбой (II), какъ можно судить по небольшимъ нишамъ, высѣченнымъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ стѣнъ. Въ одной изъ нишъ найдены истлѣвшія доски гробовъ. Въ правой сторонѣ этого корридора низкій входъ въ другой нескрытый корридоръ, который ведетъ подъ угломъ въ послѣднюю катакомбу (IV). Устройство I, III и IV пещеръ совершенно такое же, что въ катакомбѣ 491 года. Изъ перваго корридора ниши входъ ведетъ въ III-ю катакомбу, стѣны которой исписаны греческой надписью. Надпись эта исполнена киноварью на глиняхъ свѣтложелтаго цвѣта и начинается на потолкѣ той ниши, которая находится противъ входа,

На срединѣ, противъ входа въ катакомбу изображенъ крестъ, по обѣимъ сторонамъ котораго написано «Трисвятное». Подъ первымъ крестомъ, на центральной стѣнѣ ниши, нарицается такой же крестъ. Направо отъ верхней части второго креста начинается псаломъ 90-й, написанный прописными буквами темно-красной краской, безъ удареній, придыханій и подписной юты, безъ знаковь препинанія, безъ раздѣленія словъ. Характеромъ письма надпись напоминаетъ, съ одной стороны, Синайскую библию, съ другой, вѣнскую рукопись Діоскорида. Правописание псалма такое, какое, вѣроятно, установилось въ V в. подъ влияніемъ тогдашняго произношенія, причемъ, по сравненіи съ катакомбой 491 г., псаломъ 90-й во вновь открытой катакомбѣ написанъ точнѣе и тщательнѣе.

7) В. В. Шкорпиломъ издано: Новооткрытое Боспорское надгробіе (стр. 199—202), найденное въ январѣ 1891 года на Глиницѣ въ Керчи. Плита изъ мѣстнаго известняка, на которой вырѣзана надпись, украшена сверху рельефнымъ фронтономъ съ акротеріями; въ полѣ фронтона—большая розетка; подъ фронтономъ и по бокамъ камня зубчатый карнизъ. Подъ карнизомъ горельефомъ изображены двое стоящихъ юношей, одѣтыхъ въ гиматіи, подающихъ другъ другу руки. На фонѣ углубленія слѣды голубой краски, но въ ногахъ—остатки темно-синей, почти черной, краски. Любопытно, что внизу, по сторонамъ горельефа, просверлены насквозь черезъ углы плиты два отверстія въ верхнихъ углахъ рельефа, на днѣ углубленія двѣ ямки. Можетъ быть, весь рельефъ былъ покрытъ металлической рѣшеткой, углы которой были прикрѣплены къ камню. Вверху надпись болѣе крупными буквами вырѣзано: Νικία καὶ Ἀρχιάλε οἱ Ἀρχιάλοο χαίρετε; далѣе стихотвореніе, состоящее изъ пяти двустихій, причемъ всѣ гекзаметры выкрашены рововой краской, а пентаметры синей.

8) А. Н. Деревницкій: Нѣсколько греческихъ статуэтокъ изъ Собраній Одесскаго Общества Исторіи и Древностей и Ал. Ив. Нелидова (стр. 203—250). Прежде, чѣмъ приступить къ обзору издаваемыхъ памятниковъ, А. Н. Деревницкій устанавливаетъ слѣдующія положенія: а) производство статуэтокъ изъ обожженной глины представляло въ древности отрасль художественной промышленности съ точно опредѣленною сферою примѣненія и весьма ограниченнымъ кругомъ сюжетовъ; б) эта художественная отрасль находилась въ какомъ-то близкомъ, но доселѣ не выясненномъ отношеніи къ погребальному ритуалу и культу мертвыхъ; в) исходнымъ пунктомъ дѣятельности короoplastовъ служила религіозная идея, испытанная на протяженіи вѣковъ рядъ существенныхъ модификацій; г) исторія греческой терракотты можетъ быть раздѣлена на циклы или періоды съ замѣтнымъ преобладаніемъ опредѣленнаго круга изображенія въ каждомъ; д) переходъ отъ религіозно-миеологическихъ сюжетовъ къ бытовымъ совершился подъ влияніемъ общихъ тенденцій, обнаружившихся въ жизни и литературѣ грековъ въ IV в. до Р. X. и въ зависимости отъ другихъ сферъ искусства (по поводу двухъ послѣднихъ пунктовъ авторъ дѣлаетъ нѣсколько «оговорокъ» относительно хронологіи терракоттъ и ихъ отношенія къ произведеніямъ крупныхъ родовъ искусства). Далѣе слѣдуетъ детальное описаніе 10 терракоттъ, изданныхъ на табл. II. Терракотты №№ 1—5 и 8, найденныя въ Керчи и хранящіяся въ музеѣ Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, а также терракотта № 9, мало-азійскаго происхожденія, составляющая собственность Ал. Ив. Нелидова, представляютъ, въ своей совокупности, группу театральнаго типа. Терракотта № 6, изъ собраній Одесскаго Музея, представляетъ, по мнѣнію А. Н. Деревницкаго, или спящаго Геракла, или упившагося сатира. Наконецъ, терракотта Одесскаго Музея № 7 и мраморная статуэтка (№ 10), изъ коллекціи Ал. Ив. Нелидова, представляютъ спящаго Эроса. Указавъ на то, что художественный типъ спящаго Эроса возникъ и развился подъ влѣяніемъ міеологическаго образа почившаго отъ дѣлъ Геракла, а этотъ послѣдній, будучи обставленъ вакхическими атрибутами, сталъ также символомъ смерти, какъ «αἰώνιος μέθη», авторъ заключаетъ свою статью словами: «такимъ образомъ, вся серія разсмотрѣнныхъ нами памятниковъ, несмотря на видимое ихъ различіе, находятъ свое единство въ болѣе или менѣе ясномъ и близкомъ отношеніи ихъ къ циклу представленій, связанныхъ съ Вакхомъ и его культомъ».

С. Ж.

**Архитектурныя изслѣдованія Сергія Андреевича Иванова. Architektonische Studien von Sergius Andrejewitsch Iwanoff.** Издано Императорскимъ Германскимъ Археологическимъ Институтомъ. Выпускъ I. Греція съ пояснительнымъ словомъ Рихарда Бона, Берлинъ, 1892, атласъ in fol. табл. 44, текстъ in 4<sup>o</sup>, стр. 20. Выпускъ II. Помпеи съ пояснительнымъ словомъ Августа Мау, Берлинъ, 1895, атласъ in fol. табл. 15, текстъ in 4<sup>o</sup>, стр. 18.

Знаменитый русский архитекторъ-художникъ С. А. Ивановъ дождался, наконецъ, правда, 15 лѣтъ спустя послѣ смерти, изданія своихъ высоко-художественныхъ и для исторіи древней архитектуры весьма цѣнныхъ трудовъ.

Въ биографическомъ очеркѣ С. А. Иванова, составленномъ на основаніи замѣтокъ М. П. Вогкина, Конце и приложенномъ къ 1-ому выпуску «Архитектурныхъ Исслѣдованій», излагается вкратцѣ ходъ занятій С. А. Иванова памятниками древней архитектуры. Приѣхавъ въ Римъ въ 1847 году, онъ занялся сначала изученіемъ Формъ Каракаллы, прежнія реставраціи которыхъ его не удовлетворяли <sup>1)</sup>. Затѣмъ С. А. Ивановъ предался основательному изслѣдованію помпейскихъ построекъ. Въ 1857 году, на средства, дарованныя Императрицею Александрою Теодоровною, онъ отправился въ Грецію, гдѣ провелъ 8 мѣсяцевъ за изученіемъ памятниковъ греческой архитектуры. Вернувшись послѣ того въ Римъ, С. А. Ивановъ приступилъ къ обработкѣ собраннаго имъ въ Греціи матеріала. Самъ онъ успѣлъ издать только два изслѣдованія: 1) *Il teatro d'Atene detto di Erode Attico* (*Annali* 1856) и 2) *Sulla grande scalinata de' Propilei dell' Acropole d'Atene* (*Annali* 1861). Въ 1875 году съ С. А. Ивановымъ сдѣлался ударъ и чрезъ два года (10 янв. 1877 г.) онъ скончался.

По желанію, выраженному покойнымъ въ его духовномъ завѣщаніи, все оставленное имъ научное наслѣдіе поступало въ распоряженіе Германскаго Археологическаго Института, дѣйствительнымъ членомъ котораго онъ состоялъ съ 1859 года. Оставшіяся послѣ С. А. Иванова матеріалы были приведены въ порядокъ Генценомъ и Гельбигомъ и въ 1892 году появился первый выпускъ «Архитектурныхъ Исслѣдованій» съ пояснительнымъ текстомъ Р. Бона.

1-ый выпускъ содержитъ 44 таблицы архитектурныхъ работъ С. А. Иванова въ области греческаго искусства лучшей его поры. О ревности, съ какою принялся С. А. Ивановъ за изслѣдованіе памятниковъ греческой архитектуры, всего лучше свидѣлствуютъ оставшіяся послѣ него пять тетрадей съ замѣтками. Оказывается, С. А. Ивановъ не довольствовался существовавшими во время его занятій изданіями памятниковъ; онъ самъ срисовывалъ и измѣрялъ многіе изъ нихъ, напр., Пропилеи, Перееионъ, храмъ Вскрытой Побѣды, Эрехеионъ, такъ называемый Фисіонъ. С. А. Ивановъ описываетъ тѣ приемы, какими онъ производилъ свои измѣренія: рулеткой онъ не пользовался, находя этотъ способъ недостаточно точнымъ, и употреблялъ деревянныя мѣрки, которыя часто провѣрялъ, чѣмъ достигалъ требуемой точности.

Табл. I—VI содержатъ рисунки, исполненные перомъ съ замѣчательной точностью, и измѣренія такъ называемаго Фисіона. С. А. Ивановъ не довольствовался измѣреніями одной какой-либо изъ неоднократно повторяющихся деталей: для сравненія онъ вымѣрялъ по 5—6 однородныхъ деталей, а для точнаго опредѣленія профиля дорической капители онъ дѣлалъ до сотни различныхъ измѣреній. «Кому нужны,—замѣчаетъ Бонъ,—для метрологическаго изслѣдованія точныя измѣренія древнихъ аеинскихъ памятниковъ, тотъ, навѣрно, найдетъ труды Иванова въ высшей степени цѣннымъ подспорьемъ». Къ сожалѣнію, Институтъ на нашель «удобнымъ» издать рисунки и измѣренія прочихъ аеинскихъ

<sup>1)</sup> Рисунки С. А. Иванова Формъ Каракаллы будутъ изданы въ 3-емъ выпускѣ «Архитектурныхъ Исслѣдованій».



памятниковъ, не законченные С. А. Ивановымъ и оставленные имъ въ карандашѣ, хотя и эти послѣдніе, «благодаря твердости и увѣренности руки», чрезвычайно точны.

Табл. VII—XIV изображаютъ Эрехеионъ <sup>1)</sup>. XV—XVII — храмъ Безкрылой Победы <sup>2)</sup>, XVIII—XXI—Пропилеи <sup>3)</sup>, XXII—Пареионъ <sup>4)</sup>. Въ этихъ чертежахъ видно, какое вниманіе обращалъ С. А. Ивановъ на мельчайшія детали греческой архитектуры. Съ особенною любовью останавливается онъ на изслѣдованіяхъ уклоненій вертикальныхъ и кривыхъ горизонтальныхъ линий: не довольствуясь работами Пенрозе, онъ и здѣсь производитъ свои измѣренія. Во время пребыванія С. А. Иванова въ Аѣнахъ имъ были, вѣроятно, исполнены эскизы, изображающіе Пропилеи (табл. XXIII) <sup>5)</sup> и Эрехеионъ (табл. XXIV) <sup>6)</sup>. Эти эскизы, исполненные карандашемъ, предназначались, надо полагать, для акварельныхъ рисунковъ, къ сожалѣнію, не исполненныхъ. Сдѣланныя акварелью табл. XXV и XXVI представляютъ фасадъ и внутренность храма Посидона въ Пестумѣ. Табл. XXVII даетъ разрѣзы Пареиона чрезъ вост. и зап. целлу; здѣсь, кромѣ измѣреній С. А. Иванова, есть на поляхъ замѣчанія Пенрозе.

Содержаніе слѣд. таблицъ 1-го выпуска таково: XXVIII—фасадъ и разрѣзъ Эгинскаго храма Аѣины, XXIX—XXXI—фасады и разрѣзы храма у Иласса, XXXII—XXXIII—фасады, разрѣзы и внутренность целлы элевсинскаго храма Артемиды Пропилеи, XXXIV—XXXV—фасады и разрѣзы храма Фемиды въ Рамунтѣ, XXXVI—XXXVII—разрѣзы и капитель храма Аполлона Эпикурія въ Вассахъ, XXXVIII—фасадъ и разрѣзъ храма Посидона въ Пестумѣ, XXXIX—XLIV—планы, разрѣзы и фасады (все акварельные рисунки) Олимпійскаго храма Зевса.

Источниками для составленія рисунковъ на табл. XXVIII—XLIV служили С. А. Иванову: «Altertümer von Attika», «Stuart and Revett», «Expedition scientifique de Morée» и пр. Но и здѣсь С. А. Ивановъ вовсе не желалъ копировать имѣющіеся уже снимки; онъ пытался востановить поперечные разрѣзы храмовъ, разрѣшить вопросы о внутреннемъ ихъ расположеніи, обо освѣщеніи целлы, о размѣщеніи статуй и т. п. Главное вниманіе при этомъ обращено опять на цифровыя отношенія измѣреній всего зданія и отдѣльныхъ его частей, причѣмъ С. А. Ивановъ не довольствуется однимъ измѣреніемъ, а даетъ всегда нѣсколько исчисленій, касающихся одной и той же части <sup>7)</sup>.

Хотя многое, изслѣдованное С. А. Ивановымъ, теперь издано, все же его «Архитектурныя Изслѣдованія» имѣютъ большую цѣнность по той точности и строгости, съ какою они проведены. Еслибы, замѣчаетъ Бонъ, Ивановъ надалъ свое общее сочиненіе по исторіи греческой архитектуры, для котораго онъ производилъ свои отдѣльныя изслѣдованія, то труды многихъ послѣдующихъ изслѣдователей оказались бы ненужными или, по крайней мѣрѣ, могли бы быть сокращены.

Во 2-омъ выпускѣ «Архитектурныхъ Изслѣдованій», появившемся въ 1895 году, на табл. I—VI (все акварели) представлены законченныя реставраціи помпейскихъ зданій: табл. I—III—планъ и разрѣзы храма Аполлона (планъ требуетъ нѣкоторыхъ исправленій, которыя и предлагаются Мау), табл. IV—VI—планъ и разрѣзы такъ наз. виллы Діомеда. С. А. Ивановъ представляетъ намъ виллу не въ окончательномъ ея видѣ, а переноситъ въ болѣе отдаленныя времена. Указавъ на то, что Ивановъ лаетъ здѣсь невѣрное разстояніе между колоннъ, что онъ ошибается, будто портикъ занималъ всю ширину зданія, Мау замѣчаетъ, съ другой стороны, насколько правъ былъ С. А. Ивановъ во многихъ случаяхъ.

Табл. VII—XV, исполненныя посредствомъ прорисей на калькѣ, содержатъ этюды для реставраціи помпейскихъ домовъ и памятниковъ: табл. VII—атрій такъ наз. дома

<sup>1)</sup> Вост., зап. и сѣв. фасады, капители сѣв. и вост. портиковъ, дверь сѣв. портика, кронштейнъ у двери сѣв. портика, разл. обломы.

<sup>2)</sup> Планъ и разл. обломы, фасадъ, капитель.

<sup>3)</sup> Разл. обломы, іон. капитель, карнизъ во фронтонѣ средней части зданія.

<sup>4)</sup> Планъ и разрѣзъ.

<sup>5)</sup> Вост. фасадъ и видъ съ ю.-в.

<sup>6)</sup> Видъ съ с.-в. и видъ Пандросіона.

<sup>7)</sup> Кромѣ всего изданнаго, С. А. Ивановъ оставилъ нѣсколько тетрадей съ сравнительными вычисленіями разл. измѣреній. Для примѣра, Бонъ приводитъ сравнительныя вычисленія изслѣдованій такъ наз. Фисіона.

Саллюстія (Reg. VI, Ins. 2, № 4), VIII — садъ въ такъ наз. домѣ Саллюстія (невѣрная реставрація), коринтскій атрій такъ наз. дома Кастора и Поллукса (Reg. IX, Ins. 2, № 6), X — такъ наз. домъ Кентавра (Reg. VI, Ins. 9, № 3), XI — перистиль такъ наз. дома Мелеагра (Reg. VI, Ins. 9, № 2), XII — одинъ изъ такъ наз. домовъ Шампольона (Reg. VIII, Ins. 2, № 1). XIII — сѣв. часть дороги предъ геркуланскими воротами, XIV — разл. этюды: а) дорическая колонна неизвѣстнаго происхожденія, б) входъ въ такъ наз. домъ Панзы, в) группа колоннъ въ перистилѣ дома Панзы, г) колонны съ форума, д) колонны съ *forum triangulare*, е) имплювий въ такъ наз. домѣ Мелеагра, ж) мраморный столъ воалѣ того же имплювія, з) мраморный столъ изъ такъ наз. дома Фавна, XV — а) древне-римскій перистиль (композиція Иванова по даннымъ помпеанскихъ домовъ, б) *cortiletto* (свободная композиція Иванова).

Такое богатое содержаніе двухъ выпусковъ «Архитектурныхъ Ислѣдованій» С. А. Иванова, наданныхъ по-истинѣ роскошно. Темнымъ пятномъ на всемъ изданіи лежитъ совершенно варварскій русскій переводъ нѣмецкаго текста, напечатаннаго Бопомъ Мау; въ нѣкоторыхъ случаяхъ переводъ этотъ непонятенъ безъ нѣмецкаго подлинника. Вотъ нѣсколько курьезныхъ образцовъ, выбранныхъ на удачу, изъ переведеннаго г. маг. Оскаромъ Вульфомъ 2-го выпуска: стр. 5 «стоящая на немъ статуя (либо много рода скульптура) бросала струю воды», «незадолго до закрытія Помпея (*sic!*) (*kurz vor der Verschüttung Pompeji's*), стр. 6 «портикъ... превращенъ въ закрытый корридоръ, открывающійся лишь окнами и дверями на террасѣ», стр. 9 «бассейнъ и виноградная бесѣдка рѣжутся въ средней линіи» (*der Durchschnitt geht*), «верхній край крыши явенъ», стр. 10 «Ивановъ былъ побужденъ къ такому предположенію застроенною дверью, которая лежитъ довольно высоко надъ поломъ, но ниже потолка этого простора, стр. 15 — сбереглись нѣсколько обломовъ, стр. 17 «скицованный въ фонѣ пейзажъ» (*die im Hintergrunde angedeutete Landschaft*) и т. д. и т. д. Переводъ 1-го выпуска, принадлежащій г. Давиду Лянде, нѣсколько лучше, но и тамъ встрѣчаются такого рода перлы: стр. 5 «безпорядки... поставили Иванова въ положеніе труднаго рѣшенія, желанія его устремлялись на Грецію», стр. 6 «Ивановъ сталъ стѣсненъ въ общеніи, трудное довольстваніе своимъ творчествомъ» (*Sichsschwergegnügen im Vollenden*).

Не знаемъ, было-ли завѣщаніемъ дано порученіе явдать его труды и на русскомъ языкѣ; если да, то его душеприказчики постуцили въ этомъ случаѣ болѣе чѣмъ недобросовѣстно; если же такого порученія дано не было, то они, благодаря переводамъ г. маг. Оскара Вульфа и г. Давида Лянде, оказали памяти С. А. Иванова медвѣжью услугу.

С. Ж.

**Antike Denkmäler** herausgegeben vom Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Institut, Band II, Heft I, 1891—1892, Berlin, 1893, Heft II, 1893—1894, Berlin, 1895, fol.

Это изданіе принадлежитъ къ числу тѣхъ періодическихъ публикацій Германскаго Археологическаго Института, которыя, начиная съ 1886 года, стали выходить взамѣнъ прежнихъ публикацій на итальянскомъ языкѣ и, въ частности, служатъ какъ бы продолженіемъ *Monumenti*. Издается оно въ большой листъ ежегодными альбомами, содержащими, круглымъ счетомъ, 12 таблицъ, исполненныхъ хромофотографіей, фототипіей и т. п., и краткій текстъ на листахъ такого же формата. Пять первыхъ выпусковъ составляютъ первый томъ. Шестымъ и седьмымъ начинается второй. Мы начнемъ прямо съ этихъ выпусковъ нашъ библиографическій обзоръ.

Первая тетрадь.

Табл. 1. Чаша Эсона (аттическая красно-фигурная) въ Мадридскомъ музеѣ съ изображеніями подвиговъ Оисея. На доньшкѣ: Оисей извлекаетъ Минотавра изъ лабиринта, изображеннаго въ видѣ іонійскаго зданія (съ *mutuli* подъ гейсономъ!), за одинъ рогъ лѣвою рукою. Въ правой — мечъ. Рядомъ съ Оисеемъ — Афина. Подъ линіей, отдѣляющей нижній сегментъ доньшкы и представляющей почву на упомянутой сценѣ, подпись художника: ΑΙΣΩΝ; ΕΓΡΑΨΕΝ. Имя его раньше не было извѣстно. На наружныхъ стѣнкахъ, по бокамъ ручекъ и украшающихъ ихъ пальметтъ, съ одной стороны по-

бѣды надъ мараѳонскимъ Ликомъ, Прокрустомъ и Керкиономъ, съ другой — надъ Скирономъ, кроміонской свиньей (въ присутствіи старой нимфы Кроріо) и Синисомъ. По стилю чаша Эсона ближе всего подходитъ къ чашѣ Аристофана и Эргина (Берл. 2531), а по композиціи сюжетовъ—подвиговъ Гисея, къ чашѣ Британскаго музея, изданной въ *Journal of hell. studies*, II, pl. X. (Е. Вѣте).

Табл. 2—5. Круглое зданіе въ Эпидаврѣ (Фоль Поликлита). Четыре таблицы, посвященныя еолу, изображаютъ: т. II—планъ зданія въ настоящее время и реставрированный, т. III—разрѣзъ съ реставрированной крышей, т. IV—колонну, антаблементъ и крышу наружнаго портика, т. V—колонну и антаблементъ внутренняго портика. Дерпфельдъ, сопровождающій эти таблицы краткимъ текстомъ, исходитъ изъ надписи ('Еф. 'Арх. 1892, 69 сл.), впервые опредѣлившей назначеніе зданія, какъ оимелы, т. е. предназначеннаго для жертвоприношеній. Оно же было, по аналогіи съ аѳинскимъ еоломъ, вѣроятно, и мѣстомъ обѣда жрецовъ и прочихъ служителей священнаго округа. Строитель его Поликлитъ жилъ въ IV в. и не тождественъ съ знаменитымъ скульпторомъ V-го в. Каждую таблицу Дерпфельдъ сопровождаетъ, хотя очень сжатымъ, но въ то же время довольно детальнымъ комментариемъ.

Табл. 6—7. Древній мраморъ изъ коллекціи Буонкампањи-Людовизи. Петерсенъ предположительно считаетъ это произведеніе, имѣющее видъ спинки и двухъ ручекъ колоссальнаго мраморнаго кресла (1,43 м. ширины) отъ идола Венеры Ерицины изъ ея храма близъ Porta Collina, привезеннаго въ Римъ изъ ея знаменитаго святилища на горѣ Ерикѣ въ Сициліи. Сюда же относится, по его мнѣнію, колоссальная голова, находящаяся въ вальѣ Людовизи, гдѣ найдена при раскопкахъ и наша спинка кресла. На спинкѣ—рожденіе Афродиты, принимаемой изъ моря Горами, въ архаистическомъ стилѣ, на ручкахъ, какъ представительницы чистой и плотской любви, на правой — невѣста, воскуряющая фиміамъ, на лѣвой — нагая гетера, играющая на двойчой флейтѣ. Греческое произведеніе прекраснаго свободнаго стиля.

Табл. 8. Идрія изъ собранія Torlonia въ Римѣ: двѣ женщины съ сосудами у источника, имѣющаго видъ дорійскаго портика. Двѣ струи воды льются изъ маски силена и львиной морды. Имена женщинъ Διοσκουσία и Νηφός. Последнее имя Клейнъ (*Meistersignaturen* 2, 199, n. 2) считалъ именемъ художника. (П. Гартвигъ).

Табл. 9—11. Аттическіе пиваксы (Берл. муз. Furtwängler, n. 1811—1826). Процессія женщинъ, собраніе женщинъ, колесница съ музами, мужская процессія-квадрига и всадники. Средне-черно-фигурнаго стиля. (Г. Гиршфельдъ).

Табл. 12. Панорама Рима Мартина Геемскерка 1534 или 1536 года  
А. Ц.  
(Дж. В. де Росси).

#### Вторая тетрадь.

Табл. 13. Портретъ съ муміи изъ Навага въ Королевскихъ музеяхъ Берлина. Исполненный въ краскахъ въ художественномъ заведеніи Р. Штейнбока художникомъ Неверомъ женскій портретъ (№ 11411 Египетскаго музея) принадлежитъ къ числу прекраснѣйшихъ образцовъ такъ называемыхъ флуумскихъ портретовъ. Портретъ найденъ былъ въ мартѣ 1892 г. при раскопкахъ въ Навага, некрополѣ древней Арсинои, въ Фаѳумѣ Въ погребальной камерѣ, построенной изъ кирпича, сохранилось пять мумій: мужа, жены и тронхъ дѣтей. Въ головахъ жены стѣла надгробная плита съ надписью: ΑΛΙΝΗ | ΗΚΑΙΤΕΝΩΣ | ΗΡΩΔΟΥΧΡΗΣ | ΤΗΧΑΙΡΕ ΠΟΛΛΑ | ΕΤΟΥΣΙΑΕΛ | ΜΕΣΟΡΗΖ (А д. Эрманъ. Далѣ замѣчанія О. Доннера фонъ-Рихтера о техническомъ исполненіи портрета).

Табл. 14—15. Бронзовые рельефы изъ Перуджіи. Найдены въ 1812 г. у Castel S. Mariano. На табл. 14 бронзовая пластина, вѣроятно, обивка боевой колесницы, въ Перуджіанскомъ музеѣ; представлена борьба Иракла противъ Кикна и Ареса. Изображенные на 15 табл. 8 фрагментовъ находятся въ Мюнхенской глиптотекѣ (ср. Brunn, Beschreibung der Glyptothek 4, III, N. 32 сл.) и въ Перуджіанскомъ музеѣ. Эти пластины служили обшивкой, вѣроятно, переноснаго кресла. Фрагменты значительно реставрированы. Подробности см. въ *Röm. Mitt.* IX (1894), 253 сл. (Е. Петерсенъ).

Табл. 16—18. Рельефы фриза Мавсолея. Исполнены по рисункамъ, сдѣланнымъ перомъ въ 1877 г. рисовальщикомъ Института Е. Эйхлеромъ въ Британскомъ музеѣ. Распределение рисунковъ на трехъ таблицахъ сдѣлано, по указанію Брунна, Винтеромъ. Сюжеты: амазономахія, кентавромахія и состязаніе на колесницахъ (А. д. Михаелисъ).

Табл. 19. Сосудъ въ Британскомъ музеѣ. Черно-фигурная идрія Британскаго музея (Catalogue of vases II, Nr. 329), на которой изображены: 1) бой Иракла съ Кикномъ, 2) ниже его—отдѣльныя детали водопроводныхъ сооружений Писистрата (Т. Вигандъ).

Табл. 20. Сосудъ изъ собранія Бургиньона въ Неаполѣ въ формѣ псиктира. Подробное пслѣдованіе изображенія на сосудѣ и его стиля см. въ Jahrb. d. k. d. a. Inst. X (1895) (Фр. Гаузеръ).

Табл. 21. Обломки сосудовъ изъ Tell Defenneh въ Британскомъ музеѣ: а) обломокъ передней части идріи съ изображеніемъ женщины на колесницѣ, запряженной парюю коней (Catal. V. 127); б) обломокъ передней части амфоры съ изображеніемъ обнаженной фигуры, скачущей на большой лошади, которую ведетъ подъ уздцы обнаженный бородатый мужъ съ копьемъ. За конемъ—бѣлая собака (Catal. V. 116, 1); в) обломокъ амфоры. Вой двухъ атлетовъ, одному изъ которыхъ помогаютъ стрѣляющая изъ лука амазонка (Catal. V. 115, 1). (Подробности объ этихъ фрагментахъ см. въ Jahrb. d. k. d. a. Inst. X (1895), 35 сл.) (Ф. Дюмлеръ).

Табл. 22. Мраморная статуя съ аѣнскаго акрополя. Статуя эта или, скорѣе, группа, изъ пентелійскаго мрамора, найденная въ 1836 г., хранится теперь въ Акропольскомъ музеѣ (Sybel Nr. 5234). Она вызвала разнообразныя объясненія со стороны многихъ ученыхъ, издается же должнымъ образомъ впервые.

Табл. 23—24. Глиняныя таблички изъ Коринѣа въ Берлинскомъ Антиваріумѣ. Таблички, изображенные на табл. 23, раскрашены съ обѣихъ сторонъ, на табл. 24—только съ одной стороны. Изданы онѣ по рисункамъ Г. ванъ-Гельдерна. Подробности см. въ каталогѣ вазъ Берл. музея Фуртвенглера.

С. ЖЕ.

**A. Conze, Die attischen Grabreliefs. Herausgegeben im Auftrage der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu Wien, Lieferungen I—VII, Textlagen 1—25, Tafeln I—CLXXV, Berlin, 1890—1895, fol.**

Одно изъ тѣхъ изданій, которыя предпринимаются Германскимъ Археологическимъ Институтомъ съ цѣлью собрать по отдѣламъ весь наличный матеріалъ памятниковъ. Изданія эти слишкомъ извѣстны археологамъ, чтобы здѣсь перечислять ихъ. Отмѣчаемое теперь изданіе аттическихъ надгробныхъ рельефовъ раздѣляетъ весь громадный запасъ этого рода памятниковъ на два весьма неровные отдѣла: I. До персидскихъ войнъ, и II. Отъ персидскихъ войнъ до Димитрія Фалирскаго. Последній терминъ взять въ виду извѣстнаго, упоминаемаго Цицерономъ (Legg. II, 66) закона этого государственнаго человѣка, правившаго Аѣнами съ 317—307 гг., когда они принадлежали Кассандру, которымъ онъ хотѣлъ положить предѣлъ роскоши надгробныхъ памятниковъ и постановилъ, чтобы допускалось только три рода ихъ: columella, mensa, labellum. Стиля съ рельефомъ, принимавшая иногда видъ цѣлаго храма, и другія еще болѣе роскошныя формы надгробій, такимъ образомъ, вышли изъ употребленія. Это подтверждается вполнѣ и памятниками, такъ какъ и по стилю, и по формамъ буквъ надписей стили вообще относятся къ эпохѣ до III в., главная же масса ихъ происходитъ изъ IV в. до Р. Хр. Къ первому у отдѣлу, т.-е. до персидскихъ войнъ, относится всего 35 памятниковъ, конечно, наперечетъ извѣстныхъ всѣмъ археологамъ. Неизмѣримо большее количество памятниковъ второго отдѣла раздѣлено, для удобства обозрѣнія, на слѣдующіе отдѣлы: а) сидящая женщина одна (36—57), б) сидящая женщина съ второй фигурой (58—273), в) сидящая женщина со многими другими фигурами (274—471), д) сидящая

женщина. Изображеніе вообще неясно (472—616). Эти отдѣлы составляютъ первый томъ. Второй томъ заключаетъ слѣдующіе отдѣлы: e) сидящій мужчина одинъ (617—623), f) сидящій мужчина со второй фигурой (624—695), g) сидящій мужчина со многими другими фигурами (696—761), h) сидящій мужчина. Изображеніе вообще неясно (762—790), i) двѣ сидящія фигуры (781, 782), k) сидящая фигура, но неясно—мужская или женская (783—802), l) стоящая женщина одна (803—869), m) стоящая женщина съ другой фигурой (870—900), n) стоящая женщина со многими фигурами (901—не окончено). На этомъ останавливается послѣдній, пока седьмой, выпускъ этого изданія. Нечего и говорить, что какъ всѣ изданія такого рода, оно превосходно по внѣшности. Текстъ напечатанъ на новой бумагѣ, при каждомъ почти номерѣ приложенъ его маленькій рисунокъ. Всѣ сколько-нибудь замѣчательные номера изображены на геліотипическихъ таблицахъ и не оставляютъ ничего желать по точности, съ какою они воспроизводятъ оригиналы.

А. III.

**Description de l'Afrique du Nord** entreprise par ordre de M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts. Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie publiées sous la direction de M. R. de la Blanchère, Paris, 1890—1895, выпуски I—V, 4<sup>o</sup>.

Подъ общимъ заглавіемъ: *Description de l'Afrique du Nord* французское Министерство Народнаго Просвѣщенія и Изыщныхъ Искусствъ предприняло, съ 1890 г., изданіе: *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie*. Общее веденіе всего предпріятія поручено Р. де-ла-Бланшеру, генеральному инспектору алжирскихъ и тунисскихъ библіотекъ, музеевъ и архивовъ. Цѣль предпріятія не имѣетъ въ виду дать общій каталогъ всѣхъ памятниковъ, хранящихся въ алжирскихъ и тунисскихъ музеяхъ, а представить лишь выборъ наиболѣе замѣчательныхъ. Въ каждомъ музеѣ, говоритъ де-ла-Бланшеръ въ своемъ донесеніи Министерству, напечатанномъ въ I-омъ выпускѣ изданія, мы прежде всего ставили задачею составить точный списокъ всего содержащагося въ музеѣ, затѣмъ мы дѣлали выборъ, и со всѣхъ, въ какомъ бы то ни было отношеніи, важныхъ памятниковъ дѣлали снимки и тщательно ихъ описывали. Во всемъ изданіи таблицы играютъ первенствующую роль; текстъ служитъ для уясненія взаимнаго отношенія памятниковъ, связи между отдѣльными серіями; въ немъ даются указанія относительно происхожденія памятниковъ, свѣдѣнія библіографическія, намѣчаются вопросы, выдвигаемые тѣмъ или другимъ памятникомъ. Мы не имѣли намѣренія изучать каждый предметъ въ отдѣльности, мы старались лишь облегчить задачу, по мѣрѣ возможности, будущимъ изслѣдователямъ.

I-ый выпускъ изданія: *Musée d'Alger*, составленный бывшимъ членомъ Аѳинской школы Ж. Дублэ, появился въ 1890 г. За общимъ описаніемъ Алжирскаго музея слѣдуетъ частное описаніе набранныхъ его памятниковъ, изданныхъ на 17 таблицахъ. Изъ этихъ памятниковъ наиболѣе замѣчательными представляются слѣдующіе:

1) Табл. III. Стили, происходящія изъ *Viell-Arzen*, имѣютъ исключительный интересъ, какъ памятники мѣстнаго африканскаго искусства. Будучи римской или, по меньшей мѣрѣ, послѣ-кареагенской эпохи, стили эти, стоя въ близкомъ отношеніи къ финикійской религіи, на что указываютъ украшающія ихъ эмблемы, представляютъ мѣстныя воспроизведенія греко-пуническихъ и римскихъ моделей.

2) Табл. VI. Ливійская стила изъ Абизара въ Кабиліи представляетъ вооруженнаго всадника, около котораго, на крупѣ лошади, помѣщена миниатюрная человѣческая фигура. Абизарская стела, по замѣчанію Дублэ, важный памятникъ мѣстнаго искусства, указывающій на существованіе, въ римскую эпоху, непосредственной его зависимости отъ древняго берберскаго искусства.

3) Табл. VII. Шершельская Афродита, мраморная статуя, одинъ изъ многочисленныхъ вариантовъ праксителевой Афродиты Книдской.

4) Табл. XI. а) Пьедесталъ небольшого домашняго алтаря съ рельефными изображеніями: вакханки, фавва и селена; б) христіанскій рельефъ, плохой работы, украша-

шій, вѣроятно, саркофагъ, изображаетъ собирателя винограда и добраго пастыря, и в) римскій рельефъ съ изображеніями: Венеры, Марса, маленькаго амура и какой-то человѣческой фигуры.

5) Табл. XIII. Христіанскій саркофагъ, представляющій: по срединѣ—Христа, сидящаго на тронѣ и двѣ небольшія фигурки, въ трехъ нишахъ слѣва пророка Даниила, чудо въ Канѣ и исцѣленіе кровоточивой, въ трехъ нишахъ справа—предсказаніе троекратнаго отреченія ап. Петра, исцѣленіе слѣпного и чудо насыщенія 5 хлѣбами. На основаніи монеты, найденной въ саркофагѣ, его относятъ къ IV в. по Р. Х.

6) Табл. XV. Омальская мозаика, представляющая Зиму въ видѣ обнаженной женщины, со шкурою пантеры на плечахъ и на головѣ.

7) Табл. XVI. Омальская мозаика, изображающая ниренду на морскомъ чудовищѣ. II-ой выпускъ: Musée de Constantine, въ обработкѣ Ж. Дубля и П. Гоклера, вышелъ въ 1892 году, съ 14 таблицами. Изъ нихъ достойны упоминанія:

1) Табл. III. Ново-пуническія стилы съ посвященіями Ваалу-Хаману и Танитѣ.

2) Табл. V. Мраморная статуя знатной римлянки (по мнѣнію Равессона, Фаустины Старшей), найденная въ Джемилѣ.

3) Табл. VIII. Бронзовая статуэтка Побѣды, найденная въ Циртѣ, хорошей греческой работы.

4) Табл. IX. Бронзовый бюстъ, найденный въ Аннунѣ (др. Thibilis), представляетъ Африку въ видѣ женщины, на головѣ которой—кожа съ головы слона; памятникъ единственный въ своемъ родѣ.

III-й выпускъ: Musée d'Oran изданъ де-ла-Бланшеромъ въ 1893 г. съ 7 таблицами. Здѣсь на табл. II—VII представлена найденная въ 1862 г. въ Saint-Leu (Portus Magnus) мозаика. Она украшала полъ триаплина и содержитъ слѣдующія сцены: 1) сцена изъ мѣста о Кавирахъ, 2) состязаніе Аполлона и Марсія, 3) Латона, переносимая на Дилюсь, 4) Ахиллъ и Хиронъ и 5) триумфъ Вакха. Мозаику эту предполагается издать въ краскахъ въ собраніи: Mosaïques de l'Afrique Romaine.

Въ текущемъ 1895 г. появилось два выпуска «Алжирскихъ и тунисскихъ музеевъ». I, Musée de Cherchel, въ обработкѣ П. Гоклера, съ 20 таблицами.

Табл. I. Видъ музея.

Табл. II. Египетскія и пуническія скульптуры: 1) обломокъ египетской статуи, найденный въ Сіенѣ. Судя по надписямъ на цоколѣ, статуя была изваяна въ Абидосѣ и представляетъ Тутмеса I, 2) изображеніе урея, 3) идолъ въ формѣ стержня изъ зернистаго известняка, приближающійся, по замѣчанію Гоклера, къ стилю памятниковъ древнѣйшаго мѣстнаго берберскаго искусства, 4) ново-пуническая стила съ барельефомъ, представляющимъ двухэтажное зданіе, съ фронтономъ и двумя акротиріями, символическую фигуру Танитъ между двухъ кадучеевъ; въ верхнемъ этажѣ человѣкъ, закутанный въ широкія развѣвующіяся одежды, ведетъ къ жертвеннику быка; выше полумѣсяць. Антаблементъ, покоющійся на колоннахъ, занятъ изображеніемъ солнечнаго диска съ двумя уреями по сторонамъ; въ тимпанѣ фронтона—раскрытая рука между двумя кругами. Надпись гласитъ: Владыкѣ Ваалу, [обѣтъ, сдѣланный Мел]кар[т(омъ)]...., [сыномъ Софе]та, потому что онъ услышалъ его голосъ и его благословилъ. По замѣчанію Гоклера, стила эта относится ко времени до оккупации римлянами Мавританіи и, по стилю, приближается къ адрумтскимъ стилямъ, 5) бетила индоевропейской формы.

Табл. III. Римскія надгробныя стилы. 1) Погребальная стила далматинскаго всадника, поражающаго копьемъ повергнутаго врага—варвара. Двухъ другихъ враговъ топчетъ конь. 2) Надгробная стила врача, съ книгою въ лѣвой рукѣ и съ ножомъ съ широкимъ лезвиемъ въ правой. Имя врача Fadianus Bubbal указываетъ на его берберское происхожденіе. 4) Надгробная стила жрицы Исиды съ систромъ въ правой рукѣ и съ небольшимъ ведеркомъ (situla), надѣтымъ на лѣвую руку. 5) Надгробный памятникъ гладиатора Фл. Сигера; въ правой рукѣ онъ держитъ длинный пруть, въ лѣвой—такъ наз. мапу. 6) Надгробная стила преторіанца, родомъ еракійца, Авр. Винцентія, вооруженнаго копьемъ и овальнымъ щитомъ.

Табл. IV. Женская статуя изъ пентелійскаго мрамора. Видъ статуи совершенно

\*

архаическій, съ прижатыми другъ къ другу ногами, съ поставленными плоско ступнями. причемъ лѣвая ступня выставлена нѣсколько впередъ, хотя колѣно не согнуто; правая рука опущена была вдоль тѣла, лѣвая—протянута почти вертикально. Одежда состоитъ изъ хитона и иматія. Отъ прически сохранились три длинныхъ локона, завитыхъ спиралеобразно. По мнѣнію Гоклера, статуя представляетъ кариатиду. Она—произведеніе аттической школы, причемъ прототипъ ея должно искать въ двухъ статуяхъ кариатидъ, найденныхъ при дельфійскихъ раскопкахъ. Оригиналъ ея можетъ относиться ко времени Каламида, а копія—къ школѣ Паситела.

Табл. V. Колоссальная женская статуя изъ пентелійскаго мрамора, одѣтая въ длинный двойной хитонъ. По мнѣнію издателя, оригиналъ статуи относится къ лучшей порѣ аттическаго искусства V вѣка.

Табл. VI—VII. Шесть колоссальныхъ головъ изъ пентелійскаго мрамора (голова Нирен (№ 1), головы нирендъ (№№ 2—4), можетъ быть, голова молодого Иракла (№ 5), I в. до Р. X. Голова № 6 представляетъ, вѣроятно, портретное изображеніе (по предположенію Гоклера, идеализированный портретъ Юбы II).

Табл. VIII. Мраморныя головы: 1) архаическая голова Аполлона изъ паросскаго мрамора, реплика аттическаго бронзоваго оригинала середины V в. (можетъ быть, Аполлонъ Алексикакъ Каламида), относящаяся къ концу I в. до Р. X. 2) Голова Юбы II (?) изъ бѣлаго мрамора. 3) Голова Августа или какого-либо прынца его дома, изъ пентелійскаго мрамора. 4) Женскій портретъ изъ паросскаго мрамора I в. по Р. X. 5) Голова морской богини (?) изъ бѣлаго каррарскаго мрамора.

Табл. IX. Статуя, изъ бѣлаго каррарскаго мрамора, Вакха, представляющая бога въ полномъ разцвѣтѣ молодости. По мнѣнію Гоклера, копія съ бронзоваго произведенія, вѣроятно, II в. по Р. X.

Табл. X. 1) Фрагментъ мраморной статуи типа «Dornauszieher», посредственнаго исполненія. 2) Фавнъ съ пантерой, группа изъ паросскаго мрамора, копія съ бронзоваго оригинала эллинистической эпохи. 3) Гермафродитъ и маленькій фавнъ.

Табл. XI. 1) Лежащій панъ (статуэтка). 2) Сатиръ сидящій,—вѣроятно, II в. по Р. X. 3) Голова Эрота изъ каррарскаго мрамора эллинистической эпохи. 4) Фрагментъ статуи сидящаго Иракла. 5) Голова Иракла (?). 6) Голова поэта (?), судя по дюццевому вѣнку, вѣроятно, I в. по Р. X.

Табл. XII. Три торса, составлявшіе, вѣроятно, часть одной группы. Первые два торса напоминаютъ Ермія Бельведерскаго и относятся къ одному оригиналу, восходящему къ школѣ Пракситела. Торсъ № 3 принадлежалъ статуѣ Аполлона Клеаредъ, судя по широкой перевязи на груди, на которой висѣла лира. Всѣ три торса, вѣроятно, относятся къ эпохѣ Антониновъ, какъ и большинство другихъ статуй этого же типа.

Табл. XIII. Статуя, изъ бѣлаго африканскаго мрамора, Иракла, въ нѣсколькихъ фрагментахъ. Ираклъ представленъ въ тотъ моментъ, когда онъ только-что досталъ золотыя яблоки Гесперидъ (въ фрагментѣ руки онъ держитъ плодъ). Статуя эта—отдаленная копія съ оригинала лисипповой школы.

Табл. XIV. 1) Статуя, изъ бѣлаго африканскаго мрамора, сидящей женщины. 2) Статуя сидящаго Серапида. 3) Голова Исиды вѣка III по Р. X.

Табл. XV. 1) Статуя, изъ паросскаго мрамора, Аенны въ дорическомъ хитонѣ и дипломидіи съ згидою. Тщательная копія греческаго оригинала въ бронзѣ конца V—начала IV в. аттической школы. 2) Статуэтка Дианы охотницы, праксителева (?) типа. 3) Любопытная статуя жреца Кивелы въ азіатскомъ костюмѣ, съ женскимъ лицомъ. Онъ стоитъ около жертвенника; ноги обуты въ башмаки, на тѣлѣ фригійская туника съ рукавами; на туникѣ плащъ; въ талии фигура подпоясана. Длинные, напоминающіе женскіе, волосы собраны въ шиньонъ и повязаны лавровымъ вѣнкомъ; съ головы спускаются двѣ длинныя косы. Физиономія очень характерна, тѣло тяжелое, массивное. Эта статуя—произведеніе провинціального искусства II—III в. по Р. X. 4) Лежащій кабанъ.

Табл. XVI. 1) Фрагментъ женской статуи. 2) Статуя женщины въ туникѣ и плащѣ. 3) Статуя Венеры въ позѣ Венеры Медичейской, плохой работы конца II в. по Р. X.

Табл. XVII. Три женскихъ задрапированныхъ статуи, одна изъ нихъ (1) въ позѣ адоранты.

Табл. XVIII. 1) Мужской бюст (может быть, Александра Севера). 2) Бюст, может быть, правителя Мавритании.

Табл. XIX. 1) Рельефъ съ изображеніемъ обнаженнаго юноши, силена и менады. 2) Трагическая маска. 3) Фрагменты саркофага съ изображеніемъ амазономахіи.

Табл. XX. Бронзовые предметы: 1) систръ, 2) какой-то музыкальный инструментъ, состоящій изъ двухъ бронзовыхъ дисковъ на стержнѣ, 3) подсвѣчникъ, 4 и 5) двѣ дѣтскихъ ноги, 6) голова амура.

II. Musée de Lambèze, въ обработкѣ Канья, съ 7 таблицами.

Табл. I. Внешній и внутренній видъ преторія, гдѣ помѣщается временно музей.

Табл. II. 1) Статуя Аскиппія въ плащѣ; у ногъ бога ящикъ съ рукописями—символъ врачебнаго знанія. 2) Статуя Игіеніи обычнаго типа.

Табл. III. 1) Статуя молодого человѣка; около него стоитъ дерево, у подножія котораго былъ пѣтухъ. Судя по этому атрибуту, Канья видитъ въ этой статуѣ статую Меркурія. 2) Статуя женщины, одѣтой въ паллу и тунику; на головѣ украшенія изъ гроздей винограда и виноградныхъ листьевъ; въ правой рукѣ кругъ (хлѣбъ или пирогъ). въ лѣвой рукѣ она держитъ ребенка, который руки тянетъ къ груди. Все это, вмѣстѣ взятое, позволяетъ видѣть въ этой статуѣ Dea Nutrix. 3) Статуя римлянки въ туникѣ и паллѣ.

Табл. IV. Скульптурные фрагменты.

Табл. V. Латинскія надписи (№ 1—пѣдесталь статуи Юпитера Долихена I(ovi) O(ptimo) M(aximo) D(olicheno). 2) Надпись, упоминающая о войнѣ Ант. Севера въ Месопотаміи. 3) Надписи съ упоминаніемъ о парянской войнѣ Каракаллы. 4) Надгробіе центуріона. 5) Посвященіе Марсу. 6) Посвященіе: Numini aquae Alexandrianae.

Табл. VI. Лат. надписи: 1) списокъ легионеровъ. 2) Надп., относ. постройки водопровода. 3) Посвященіе Fortunaе Augustae.

Табл. VII. Лат. надписи: 1) Посвященіе genio legionis. 2) пось. genio Lambaesis. 3) Надп.: tabularium principis. 4) Фрагм. съ изображеніями монограммы Христа. 6) Христ. саркофагъ: по бокамъ двѣ колонны, фигура добраго пастыря (съ гром. барабаномъ), сосудъ съ двумя ручками, лавровый вѣнокъ.

С. Ж.

### La Collection Tyszkiewicz. Choix de monuments antiques avec texte explicatif de W. Fröhner, Munich, livraisons 1—4.

Собраніе предметовъ древности у графа Тышкевича въ Парижѣ, составлявшееся въ теченіе 40 лѣтъ, по справедливости, считается однимъ изъ наиболѣе значительныхъ и по количеству, и по качеству, частныхъ французскихъ собраній. О немъ упоминаетъ и Зиттль въ своей «Археологіи», хотя не совсемъ точно указываетъ при этомъ, будто это собраніе знаменито только бронзами. До послѣдняго времени ученый міръ былъ знакомъ съ этимъ собраніемъ, такъ сказать, только по частямъ. Время отъ времени появлялось изданіе того или другого предмета изъ коллекціи Тышкевича въ періодическихъ изданіяхъ. Такъ, напр., въ Monum. dell' Inst. IX была издана прекрасная финикійская серебряная чаша съ изображеніемъ, почти тождественнымъ съ изображеніями на знаменитыхъ финикійскихъ чашахъ: идалиумской и палестринской. Лѣви въ Monum. antichi 1892 издалъ бронзовую статуэтку начала IV в., представляющую Афродиту въ позѣ Афродиты Медичейской. Робертъ въ сочиненіи «Scenen der Ilias und Aethiopsis» (1891) опубликовалъ съ подробнымъ комментариемъ великолѣпный аеинскій кратиръ, приписываемый имъ Дуриду, съ сюжетами изъ цикла Троянской войны. Вернике въ IV т. Röm. Mitt. издалъ бронзовую статуэтку, архаическаго стиля, представляющую Зевса въ позѣ сражающагося, напоминающую такія же статуэтки, найденныя въ Додонѣ и Олимпіи. Бронзовый дискъ съ греческою архаическою надписью былъ изданъ въ 1891 г. Фрѣноромъ въ Rev. Arch., циста съ латинскою надписью—Дюво въ X т. Mélanges d'archéologie et d'histoire и т. д.

Два года тому назадъ, графъ Тышкевичъ предпринялъ изданіе каталога своей коллекціи, въ который должны войти, впрочемъ, не всѣ, а лишь избраннѣе предметы ея.



Изданіе это, порученное владѣльцемъ Фрѣнеру, далеко еще не закончено; пока вышло лишь 4 выпуска съ 32-мя великолѣпно исполненными мюнхенскою фирмою Брукманна таблицами и съ краткимъ пояснительнымъ текстомъ къ каждой таблицѣ Фрѣнера.

Изъ предметовъ мраморной скульптуры особенно заслуживаетъ вниманія архаическій барельефъ (табл. XVI) изъ блага мрамора. На немъ изображены три стоящихъ дѣвушки, обращенныхъ въ правую сторону. Фигуры помѣщены такъ близко одна къ другой, что ихъ тѣла почти сливаются. Фрѣнеръ думаетъ, что такое «слиянiе» имѣетъ свой *raison d'être* въ томъ, что эти три дѣвушки—сестры; но, кажется, здѣсь надо видѣть просто неумѣлость, въ расположеніи рядомъ стоящихъ фигуръ, архаическаго мастера. Первая фигура держитъ въ рукахъ ожерелье съ привѣской; вторая—гранатовое яблоко; третья—цвѣтокъ. Исполнены фигуры очень грубо и въ этомъ отношеніи напоминаютъ архаическіе спартанскіе рельефы. Оригинальны прически дѣвушекъ: волосы собраны въ пучекъ и ниспадаютъ въ родѣ конскаго хвоста. Такую прическу мы встрѣчаемъ лишь на небольшихъ серебряныхъ коринескихъ монетахъ III в. до Р. X. Въ верхней части барельефа надпись, состоящая изъ двухъ словъ: *χόρας Σωτίας*.

Барельефъ этотъ, вѣроятно, представляетъ произведеніе пелопоннесскаго архаическаго искусства.

Изъ бронзовыхъ скульптуръ коллекціи Тышкевича особенно замѣчательна бронзовая голова юноши, которую Фрѣнеръ, быть можетъ, слишкомъ поспѣшно наименовалъ «tête d'Apollon» (табл. XIII). Голова представляетъ безбородатаго юношу. Контуры миндалевидныхъ глазъ, посаженныхъ нѣсколько криво, равно какъ и дуги бровей выдѣланы очень рельефно. Ротъ невеликъ и очерченъ сухо; подбородокъ довольно развитъ; на низкій лобъ спускаются длинные, завитые на концахъ, локоны. Волосы, перевязанные повязкой (*στροφίον*), спускаются ко лбу волнистыми пучками, удлиняющимися по мѣрѣ приближенія къ ушамъ. На затылкѣ волосы собраны какъ бы въ круглый шиньонъ, который, по направленію къ ушамъ, становится тоньше. Отдѣльные пучки волосъ обозначены полосами, болѣе или менѣе широкими.

Фрѣнеръ отказывается опредѣлить, къ какой школѣ можетъ принадлежать эта голова. Кажется, можно, все-таки, сдѣлать нѣкоторую попытку въ этомъ направленіи. Прежде всего ясно, что голова наша принадлежитъ къ архаическому стилю, можетъ быть, къ эпохѣ «зрѣлаго архаизма» по терминологіи Колиньюна. Во второй половинѣ VI и въ первой половинѣ V столѣтія до Р. X. литейное дѣло съ особою силою процвѣтало на Эгинѣ. Съ бронзовою скульптурою эгинской школы мы, къ сожалѣнію, знакомы очень недостаточно. Если и правъ Колиньюнъ, относя къ произведеніямъ эгинской школы бронзовую мужскую голову, найденную на военскомъ Акрополѣ, то, во всякомъ случаѣ, эта послѣдняя имѣетъ слишкомъ мало общаго съ головою собранія Тышкевича, чтобы можно было относить ее къ эгинской школѣ. Но, кромѣ Эгины, бронзовая скульптура процвѣтала также въ Сикіонѣ и Аргосѣ. Въ эту эпоху Сикіонская и Аргосская школы достигаютъ громкой славы, особенно въ лицѣ двухъ главныхъ своихъ представителей, Канаха и Агеланда. Первому изъ нихъ принадлежала статуя Аполлона Филасія, сдѣланная имъ для Дидимскаго храма. Къ сожалѣнію, объ этой статуй приходится судить только по плохимъ изображеніямъ ея на позднихъ милетскихъ монетахъ, да по двумъ бронзамъ. Одна изъ изъ этихъ бронзъ, найденная въ Пиомбино, въ Тосканѣ, и хранящаяся въ настоящее время въ Луврѣ, представляетъ, нельзя сказать, полное, но все-таки довольно близкое сходство съ головою собранія Тышкевича. Прежде всего бросается въ глаза сходство обѣихъ головъ въ преческѣ, которая у луврской бронзы такъ же оригинальна, какъ у бронзы собранія Тышкевича. На луврской бронзѣ волосы также не спускаются локонами на плечи, а собраны на затылкѣ въ шиньонъ. На лобѣ волосы ниспадаютъ также отдѣльными буками, завитыми на концахъ; эти буки, по направленію къ ушамъ, опять-таки удлинняются. Что касается до лица, то оно у луврской бронзы является болѣе длиннымъ по сравненію съ бронзой Тышкевича. Относительно глазъ у той и другой головъ проводить параллели не приходится, такъ какъ у луврской головы, вмѣсто глазъ, пустота, которая была заполнена инкрустаціей; но надо замѣтить, что и у луврской головы глаза посажены не совсѣмъ прямо. Дуги бровей и тутъ и тамъ обозначены очень рельефно; одинаково хорошо у обѣихъ головъ очерчены губы и подбородокъ.

Нельзя, конечно, настаивать на полномъ сходствѣ луврской бронзы и бронзы собрания Тышкевича; послѣдняя представляется произведеніемъ болѣе грубымъ, болѣе архаическимъ. Но ища среди архаическихъ памятниковъ параллели къ головѣ собранія Тышкевича, кажется, правильнѣе всего было бы сопоставить ее съ луврской головою, особенно принявъ во вниманіе близкое сходство оригинальной прически у той и у другой головы. Конечно, обѣ эти головы не могутъ считаться произведеніями одного мастера, даже, можетъ быть, и не школы одного мастера; но принадлежность ихъ вообще къ аргиво-сикионской школѣ кажется болѣе или менѣе вѣроятной.

На ряду съ разсмотрѣнною головою надо поставить статуэтку Афроиты (XXIII, 1—3) изъ бронзы, найденную въ Сициліи. Сохранился только бюстъ богини. Памятникъ этотъ носитъ всѣ признаки архаической эпохи: руки согнуты почти-что подъ прямымъ угломъ и протянуты параллельно одна другой. Въ правой рукѣ богиня держитъ какой-то предметъ (плодъ или цвѣтокъ). На богинѣ узкій хитонъ съ короткими рукавами, открытыми на передней сторонѣ. Головной уборъ представляетъ калавъ или, скорѣе, вост. тиару съ круглыми складками. Типъ лица статуи напоминаетъ нѣкоторыя финикійскія скульптуры: продолговатый овалъ, круглые глаза, мясистыя полуоткрытыя губы; на лицѣ обычная архаическая улыбка. Волосы надъ лбомъ завиты въ букли; на спинѣ они падаютъ до пояса. Металлическая нить, образуя 12 спиральныхъ круговъ, раздѣляетъ прическу на 6 послѣдовательно идущихъ рядовъ. Нижній конецъ волосъ спрятанъ въ мѣшокъ. Подобнаго рода прическа рядами встрѣчается на предметахъ, найденныхъ въ Камирѣ, на самоеракійскомъ барельефѣ, представляющемъ Агамемнона и его глашатаевъ, также у Аполлона Фирскаго и Аполлона Тенейскаго. Фрэнеръ очень удачно приводитъ, для объясненія этой прически, 52-ой стихъ XVII пѣсни Илиады, на который обратилъ его вниманіе Гельбигъ: *πλοῦμοί θ'οἱ ὑρόσφ τε καὶ ἀρούρη ἐσφρόντοσ.*

Болѣе поздней, а именно, эллинистической эпохи, является бронзовая статуэтка Вакха (табл. XXII), представляющая бога въ моментъ отдыха. Вакхъ полудежитъ на холмѣ или скалѣ; его бюстъ откинутъ назадъ, правая нога положена на лѣвую. Голова Вакха, украшенная плющемъ, нѣсколько наклонена влѣво. Въ позѣ фигуры съ удивительною тщательностью передано утомленіе, испытываемое богомъ, быть можетъ, послѣ вакхическаго праздника. На лѣвомъ плечѣ—шкура пантеры. Пальцы правой руки сжаты (можетъ быть, въ ней Вакхъ держалъ канарь). Глаза, щитки цвѣтовъ и пятна на пантеровой шкурѣ переданы инкрустаціей изъ серебра; правый сосокъ груди обозначенъ красною мѣдью. Эта статуэтка Вакха очень напоминаетъ другую статуэтку того же бога, изданную Milani въ III т. Museo Italiano и приписываемую имъ Праксителю или, скорѣе, его школѣ.

Изъ предметовъ керамическаго производства въ коллекціи Тышкевича особенно замѣчательны прекрасныя сосуды (табл. IX—X), въ формѣ большой идріи, съ тремя ручками, найденный въ 1883 г. въ Капуѣ. Изображенныя по срединѣ его двѣ фигуры замѣчательны по прекрасно сохранившейся раскраскѣ. Едва-ли можно сомнѣваться въ томъ, что эти фигуры представляютъ Димитру и Персефону. Димитра сидитъ на камнѣ; на ней хитонъ нѣжно-розоваго цвѣта и блѣдно-зеленый плащъ, окаймленный широкою полосою, окутывающій ноги. Украшенія богини: діадема, ожерелье, двѣ застежки, браслеты, серьги золотыя. Правую рукою богиня опирается о золотой жезлъ съ цвѣткомъ наверху; лѣвая рука покоится на сѣдалищѣ, окрашенномъ въ розовый и бѣлый цвѣтъ. Голова Димитры повернута назадъ, по направленію къ Персефонѣ, представленной шагающей, съ длинными поволоченными факелами въ обѣихъ рукахъ. На Персефонѣ розовый хитонъ, съ короткими рукавами и зеленый иматій съ фіолетовою каймою; на рукавахъ хитона нашиты пуговицы, очевидно, золотыя; волосы перевязаны свяди золотымъ шнуромъ. Выето діадемы, на головѣ золотой лавровый вѣнокъ. Тѣло Димитры и Персефоны окрашено въ бѣлый цвѣтъ; остальные фигуры на сосудѣ краснаго цвѣта, ясно выдѣляются на черномъ фонѣ. Фигура вправо отъ Персефоны представлена сидящею; въ лѣвой рукѣ у нея вѣрсь, украшенный теніей и окаймляющийся наверху золоченой шишкою; на волосахъ, ниспадающихъ локонами на плечи, также поволоченныя цвѣты плюща; шкура лани, прикрѣпленная къ плечу застежкою и перетянутая поясомъ отъ хитона, покрываетъ грудь; хитонъ

съ длинными рукавами обшить каймою съ золотыми пуговицами; на ногахъ иматій. Едва-ли можно колебаться въ томъ, что эта фигура представляетъ юнаго Діониса. Передъ нимъ молодая дѣвушка въ длинномъ хитонѣ и иматіи, съ золотымъ ожерельемъ, браслетами и серьгами; правою рукою она подбоченилась, лѣвая рука поднята вверхъ; по жестамъ видно, что дѣвушка танцуетъ. За Димитрою помѣщены двѣ фигуры. Молодой человѣкъ, можетъ быть, Триптолемъ опирается о золотой скипетръ, волосы у него завиты въ длинные локоны и перевязаны лентою; хитонъ, съ длинными рукавами, имѣетъ у ворота широкую вышитую кайму; съ лѣваго плеча спускается плащъ. За Триптолемомъ изображена сидящая дѣвушка, играющая на тамбуринѣ, украшенномъ снаружи вѣнкомъ; на дѣвушкѣ длинный и широкій плащъ, спускающійся съ лѣваго плеча, золотыя ожерелья, браслеты, серьги; волосы, перевязанныя лентой, спускаются на спину длинными локонами. Сюжетъ, изображенный на идріи гр. Тышкевича, относится къ элевсинскому культу и составляетъ, до нѣкоторой степени, аналогію къ тѣмъ сюжетамъ нѣкоторыхъ росписныхъ вазъ, которые указаны у Гергарда въ его книгѣ «Ueber den Bilderkreis von Eleusis». Присутствіе Діониса, въ виду его близкаго отношенія къ элевсинскимъ богинямъ, вполне понятно. Можетъ быть, Фрѣнеръ правъ, считая сцену, изображенную на идріи, иллюстраціей того блаженнаго состоянія, въ которомъ обрѣтаются умершіе мисты, проводящіе идеальную жизнь, между праздниками, музыкою, танцами и сномъ; что на этихъ праздникахъ присутствовали и элевсинскія божества, это вполне естественно. Если это такъ, то идрія гр. Тышкевича приобретаетъ особый интересъ не только въ чисто-художественномъ отношеніи, но имѣетъ и важное значеніе для детальнаго знакомства съ воззрѣніями грековъ на загробное существованіе посвященныхъ въ элевсинскія таинства. Изысканный вѣнокъ изъ золотыхъ колосьевъ окружаетъ горлышко идріи. Вокругъ ручекъ размѣщены пальметки; рядъ кружковъ идетъ по борту устья сосуда и другой рядъ такихъ же кружковъ тянется подъ самой картинной. Фигуры изображены на таблицѣ въ  $\frac{1}{2}$  оригинала.

Не менѣе интереса представляетъ чаша (табл. XII), найденная въ Афинахъ и имѣющая большое значеніе для греческой міеологіи, такъ какъ на ней представленъ не встрѣчавшійся до сихъ поръ сюжетъ: бѣгство Нефелы. Изъ исторіи греческихъ сказаній извѣстно, что Нефела была женою орхоменскаго царя Аеаманта, который имѣлъ отъ нея двухъ дѣтей: Фрикса и Геллу. Нефела, однако, оставила мужа за то, что онъ женился на дочери Кадма, Ино. Ино, желая избавиться отъ дѣтей Нефелы, добилась своими кознями того, что рѣшено было Фрикса принести въ жертву. Но Нефела спасла его и увезла вмѣстѣ съ Геллою на златорунномъ баранѣ. Всѣ эти лица изображены на нашемъ сосудѣ съ соотвѣтствующими надписями: слѣва Ино стоитъ около кресла и поднимаетъ свой плащъ; передъ нею Аеамантъ со скипетромъ въ правой рукѣ. Онъ разговариваетъ съ Геллою и Фриksomъ, которые обращаются къ нему съ умоляющими жестами. Надъ этою группою представлена небольшая крылатая фигура, парящая въ воздухѣ; за нею слѣдуетъ какое-то четвероногое животное (скорѣе собака, чѣмъ баранъ). Это Нефела — возвращающаяся на небо. На сосудѣ былъ представленъ тотъ моментъ, когда Нефела, богиня облаковъ, покидаетъ своего невѣрнаго супруга и удаляется по воздуху на небо. Умоляющіе жесты Фрикса и Геллы можно объяснить только тѣмъ, что они упрашиваютъ Аеаманта не отпускать ихъ мать. Ино дѣлаетъ такой жестъ, какъ будто хочетъ побудить Аеаманта не обращать вниманія на просьбы его дѣтей. Подъ изображенною сценою находится надпись художника, отъ которой, къ сожалѣнію, сохранилась только θεός ἐποίησεν, что Фрѣнеръ дополняетъ въ [Ἄν]θεός ἐποίησεν. Рисунокъ поражаетъ своею увѣренностью и изяществомъ. Его стиль напоминаетъ сосуды съ сигнатурою Γλαύχων καλός, составляющими послѣднія, по времени, произведенія Евфронія. Сосудъ любопытенъ еще тѣмъ, что онъ имѣетъ толщину не больше листа бумаги и, будучи поднятъ, не имѣетъ почти никакого вѣсу.

А р и в а л л а (табл. XXV—XXVI), найденный въ Южной Италіи вмѣстѣ съ другимъ аривалломъ меньшей величины, съ изображеніемъ персовъ, охотящихся на кабана. Фонъ аривалла черный; на плечѣ сосуда три рюетки; передняя сторона шейки также росписана; ручка придѣлана къ горлышку, устье котораго расширяется въ видѣ чашечки цвѣтка. На рельефахъ, покрывающихъ брюшко аривалла, представлены двѣ фигуры. На

первой изъ нихъ изображена женщина между двумя воюющими мужчинами, которая старается остановить ихъ; двѣ виноградныхъ лозы, поднимаясь, распускаются на заднемъ планѣ съ ихъ листьями и гроздьями. Женская фигура изображена въ сильномъ движеніи, руки у нея обнажены; одежда, съ массою волнистыхъ складокъ, изображена съ большимъ вкусомъ и тщаніемъ. Воины-юноши различаются по костюму и вооруженію. На одномъ накинута шкура животного; въ правой рукѣ онъ, повидимому, держитъ копье. У его противника вокругъ передней части лѣвой руки намотана хламида, въ правой рукѣ короткій мечъ, которымъ онъ замахнулся. Вторая группа состоитъ изъ двухъ молодыхъ воиновъ — побѣдителя и побѣжденнаго. Побѣжденный упалъ на колѣна; побѣдитель хочетъ проколоть его мечемъ. Побѣдитель вооруженъ щитомъ, на головѣ у него шлемъ съ поднятыми нащечниками; хламида покрываетъ его плечи и руки. Побѣжденный въ шлемѣ, съ хламидой на рукѣ, служащей ему щитомъ; онъ, какъ сказано, упалъ на колѣна и поднимаетъ правую руку для защиты. Сцена вся полна движенія. Любопытно то, что сцена, изображенная на этомъ ариваллѣ, напоминаетъ съ перваго же взгляда фригійскій фризъ, гдѣ встрѣчаются фигуры въ тѣхъ же позахъ, но расположенныя различно. Трудно допустить, что мастеръ, сдѣлавшій ариваллъ, руководился какимъ-нибудь опредѣленнымъ сюжетомъ. Онъ скорѣе всего заимствовалъ сцену изъ большой монументальной композиціи. Такимъ образомъ, сюжетъ на ариваллѣ трактованъ чисто декоративно. Возможно что этотъ сосудъ былъ сработанъ въ самой Италіи; крылатый шлемъ у одного изъ сражающихся подходитъ вполне къ италійскому воину. Но, тѣмъ не менѣе, важно отмѣтить, что здѣсь, какъ и на многихъ произведеніяхъ художественной промышленности, мы находимъ сцены, заимствованныя изъ пользующейся извѣстностью монументальной композиціи.

Самые замѣчательные предметы въ собраніи гр. Тышкевича — это предметы металлическаго художественнаго ремесла. Изъ золотыхъ вещей обращаютъ вниманіе изображенныя на табл. XI. 1. Большая египетская подвѣска, представляющая бога Нумъ (Knouphis), сидящаго на лotosовой чашечкѣ; фигура Нумъ'а сдѣлана очень грубо: руки не выдѣланы, и только кисти ихъ, согнутыя въ кулакъ, лежатъ на колѣняхъ. Нумъ имѣетъ баранью голову, покрытую клафт'омъ; на передней сторонѣ клафтъ заполненъ стеклянной инкрустаціей. Прическа Нума состоитъ изъ урея, двухъ горизонтальныхъ роговъ и такъ наз. atef, съ стеклянной инкрустаціей, съ солнечнымъ дискомъ наверху и съ двумя уреями по сторонамъ, у которыхъ на головѣ также по диску. Цвѣтокъ лотоса, на которомъ сидитъ Нумъ, имѣетъ съ обѣихъ сторонъ по бутону этого растенія. Свади, съ рогами головного убора, находится подвѣсное кольцо. По мнѣнію Фрэнера, эта подвѣска можетъ относиться къ эпохѣ XVIII династіи. 9. Пара ушныхъ привѣсокъ, соединенныхъ золотою цѣпочкою, найдена въ Египтѣ; каждая привѣска состоитъ собственно изъ двухъ частей: амфоры и круга, снабженнаго, въ свою очередь, двумя привѣсками. Кругъ, украшенный унизаннымъ жемчугомъ ободкомъ и зубчиками, имѣетъ въ срединѣ негравенный круглый гранатъ. Кругъ вѣнчаетъ такъ наз. исидина прическа, стоящая на ажурномъ украшеніи, состоящемъ изъ ромба, помѣщеннаго между двумя цвѣтами и двумя шариками изъ блѣдно-зеленой пасты, съ золотыми сирѣнями. Въ причeskѣ въ перегородку, изображающую солнечный дискъ, вправленъ гранатъ. Подвѣски по бокамъ амфоры состоятъ, каждая, изъ небольшого негравеннаго граната, помѣщеннаго въ зубчатую оправу, затѣмъ изъ кисти съ тремя подвѣсками, образованными изъ шариковъ корнalina и изумруда. Наконецъ, брюшко амфоры занимаетъ гранатовый шаръ въ зубчатой оправѣ; ручки амфоры представляютъ дельфиновъ, а ножка покоится на квадратной рѣзной поставкѣ. 2. Большая золотая подвѣска, найденная въ Целопонніи, представляетъ крылатую Нику на колесницѣ, запряженной парой коней. Богиня одѣта въ безрукавный хитонъ; на рукахъ у нея браслеты; въ ушахъ серьги; прическа въ формѣ кровила, крылья въ большемъ размѣрѣ сравнительно съ фигурою. Наклонившись впередъ, Ника держитъ въ рукахъ возжи. Всѣ детали колесницы и упряжи исполнены съ удивительною тщательностью; колеса вертятся вокругъ оси. На головѣ Ники — флеронъ съ небольшими выемками, въ одной изъ которыхъ сохранился голубая стеклянная паста, внизу флерона крючекъ. Эта подвѣска, по удивительной красотѣ и тщательности работы, принадлежитъ,

вѣроятно, V в. до Р. X.; профиль Ники носитъ еще замѣтныя черты архаизма, съ легкой улыбкой; волосы Ники трактованы въ томъ же духѣ, что и волосы у женскихъ фигуръ Пареенона. Что касается назначенія этой подвѣски, то она, въ силу своей величины и тяжести, врядъ-ли могла служить украшеніемъ для женщины. Можетъ быть, подобнаго рода подвѣски принадлежали статуямъ. Известно, что Аенна-Дѣва Фидія имѣла подобныя украшенія. Впрочемъ, надо замѣтить, что голова Аенны, считаемая за болѣе или менѣе вѣрныя воспроизведенія Аенны-Дѣвы, имѣетъ украшенія болѣе простой формы: это или конусъ, составленный изъ шариковъ (какъ на геммѣ Аспасія), или подвѣшеной кружкей конической формы съ колечками (какъ на медальонахъ Эрмитажа).

4. Большая золотая діадема, украшенная эмалью, найдена въ Южной Италиі. Надъ узкимъ фризомъ идетъ трельяжъ или, скорѣе, рѣшетка съ просвѣтами, покрытая массою мелкихъ цвѣтотъ, расположенныхъ безъ всякой системы. Надъ діадемою рядъ пальметокъ; по срединѣ ея фигура маленькаго обнаженнаго Эрота, съ гирляндю на груди и съ вѣнкомъ на головѣ. Эротъ совершаетъ возліаніе; въ поднятой лѣвой рукѣ у него чаша, въ опущенной правой—кружка. Каждый цвѣтокъ отдѣланъ очень тщательно; листики представляютъ выемки для эмали; въ нѣкоторыхъ выемкахъ сохранилась голубая эмаль. Внизу каждой пальметки также выемка въ формѣ верна. Діадема оканчивается двумя цилиндрами, напоминающими втулку. Наряду съ одною изъ діадемъ, хранящихся въ музеѣ Самрапа, рассматриваемая діадема является, положительно, *chef-d'oeuvre* оумъ древняго золотыхъ дѣлъ мастерства. 6. Пара византійскихъ подвѣсокъ изъ штампованнаго ажурнаго золота. Каждая подвѣска представляетъ полумѣсяцъ, украшенный, по краямъ, семью полными маленькими шариками. Внутри полумѣсяца—кружокъ съ греческой монограммой; по бокамъ кружка—два павлина, символы воскресенія. По предположенію Фрѣнера, монограммы представляютъ собственныя имена супружеской четы. Первую монограмму онъ дешифрируетъ въ Βασίλειος.

Крылатый козелъ (табл. III), служившій ручкою для сосуда, изъ серебра съ накладнымъ золотомъ. Козелъ представленъ стоящимъ, обернувшись влѣво, съ поднятыми крыльями; голова повернута въ сторону зрителя. У козла длинная, заостренная борода, высокіе узловатые рога, загнутые назадъ. Позолочена не вся фигура козла, а лишь наружная сторона крыльевъ, уши, глаза, лобъ, борода и нѣкоторыя отдѣльныя части (напр., копыта, хвостъ). Перья крыльевъ отдѣланы чеканкой; связи обозначены посредствомъ геометрическихъ рисунковъ, напоминающихъ растительный орнаментъ. Заднія ноги козла приставлены къ пальметѣ, которая, въ свою очередь, покоится на маскѣ, характеризованной бычачьими ушами и длинною расчесанною бородою. Маска и пальметка позолочены. Этотъ любопытный предметъ былъ найденъ въ г. Амисѣ, на южн. берегу Чернаго моря, вмѣстѣ съ другою подобною же ручкою и обломками сосудовъ, поступившими въ Берлинскій музей. Берлинскіе предметы были опубликованы Фуртвенглеромъ въ *Jahrb. d. k. d. a. Inst.* 1892. Фуртвенглеръ относитъ эту ручку къ эпохѣ Фидія, а маску принимаетъ за маску Силина. Масперо и Фрѣнеръ, напротивъ, считаютъ, эту маску за изображение египетскаго бога Беса, а самый предметъ считаютъ за произведеніе персидскаго искусства. Мнѣніе французскихъ ученыхъ, повидимому, заслуживаетъ предпочтенія предъ мнѣніемъ Фуртвенглера. Тотъ же приемъ обозначенія связей костей, который мы видимъ на разбираемомъ предметѣ, встрѣчается у быковъ и химеръ капителей персепольскаго дворца Ксеркса и на известномъ фризѣ, съ изображеніемъ львовъ, изъ сузскаго дворца. Что касается маски съ изображеніемъ Беса, то этотъ богъ характеризуется свойственной ему короной изъ перьевъ, особою трактовкою бороды и сплюсненной фязіономіей, хотя мастеръ и смягчилъ нѣсколько животный типъ бога и очень свободно изобразилъ уши (Бесъ изображается обыкновенно съ кошачьими ушами). Изображеніе Беса на предметѣ персидскаго производства не должно удивлять насъ, такъ какъ, по новѣйшимъ даннымъ, Бесъ былъ известенъ въ вѣрованіяхъ древней Персіи.

Ящикъ для зеркала (табл. V), найденный въ Коринѣ. Бронзовый листъ, украшающій крышку зеркала, представляетъ Эрота въ образѣ эфива, сидящаго на дельфинѣ. Эротъ представленъ съ двумя большими лебедиными крыльями; лѣвая рука Эрота покоится на дельфинѣ, въ правой онъ держитъ голубя; голова повернута въ лѣвую сто-

рону. Одежда въ мелкихъ складкахъ покрываетъ только правую руку и, спускаясь съ нея, проходитъ между ногъ, такъ что на другомъ концѣ плаща Эротъ сидитъ.

Композиція и отдѣлка предмета очень изящны, хотя изображенный сюжетъ не представляетъ ничего оригинальнаго.

Изъ христіанскихъ памятниковъ въ коллекціи Тышкевича особенно любопытны стекла (табл. VIII). 1. Дно чаши изъ синяго стекла. По срединѣ плоскаго вѣнка изображенъ en face бюстъ молодого римлянина, одѣтаго въ бѣлую тунику и тогу. Черты лица переданы настолько тщательно, что этотъ портретъ можетъ считаться сдѣланнымъ съ натуры. Костюмъ указываетъ на человѣка высшаго класса. Надпись вокругъ ANATOLI GAUDEAS. 2. Дно чаши изъ бѣлаго стекла; въ вѣнкѣ надпись золотыми буквами въ двухъ строкахъ, отдѣленныхъ горизонтально линіею: OMOBONE. 3. На третьемъ доннышкѣ представленъ реціарій, бѣгущій влѣво, вооруженный мечомъ и трезубцемъ, съ мѣдными ремнями вокругъ икръ. Козій мѣхъ, поставленный на циппу, напоминаетъ гладиаторскія упражненія (такъ наз. scіамахіи). Надпись кругомъ доннышка: Stratonicae bene vicisti vade in Aurelia (вм. Aureliam). Аврелія, очевидно, обозначаетъ область, составлявшую часть Цизальпинской Галліи. Внизу доннышка обычная надпись: PIE ZESES. На передней сторонѣ циппы два меча, крестъ-на-крестъ. Эти доннышки приобрѣтены Тышкевичемъ изъ собранія Кастеллани.

**Archéologie chrétienne. Les Saints de la Messe et leurs monuments par Ch. Rohault de Fleury. Etudes continuées par son fils, I, II, III, Paris, 1893, 1894, 1895, 4<sup>o</sup>.**

Капитальное сочиненіе Рого-де-Флѣри «La Messe. Etudes archéologiques sur ses monuments», 1-ый томъ котораго вышелъ въ 1883 г., закончилось 8-ымъ томомъ въ 1889 г. Начиная съ 1893 года выходитъ продолженіе этого труда подъ вышеприведеннымъ заглавіемъ. Общій планъ новаго труда Рого-де-Флѣри таковъ: за краткою біографіею каждого святаго слѣдуетъ перечисленіе относящихся къ его культу памятниковъ, находящихся въ Римѣ и Италіи вообще, во Франціи, Англии, Германіи и другихъ странахъ. Излагается исторія каждого памятника, дается его описаніе, опредѣляется, если это возможно, его хронологія. Въ заключеніе сообщается краткая исторія кulta святаго.

Въ вышедшихъ пока трехъ томахъ «Les Saints de la Messe» разобраны сопоставленіе на 332 таблицахъ памятники, относящіеся къ культу свв.: Цециліи, Агнесы, Агаты, Анастасіи, Персуетуи, Фелицитаты, Хрисогона, Іоанна и Павла, Клита, Лина, Климента, Александра, Корнелія, Кипріяна и Сикста.

С. Ж.

## НОВЫЯ КНИГИ.

Мироновъ, А. М. Картины загробной жизни въ греческой живописи на вазахъ, Москва, 1895, 8<sup>o</sup>, стр. 234 (съ 26 рис. въ текстѣ).

Смирновъ, Я. М. Двѣ бронзовыя статуэтки всадниковъ Историческаго музея въ Москвѣ и Оттоманскаго музея въ Константинополѣ. Москва, 1895, 8<sup>o</sup>, стр. 32 (съ табл. и 8 рис. въ текстѣ).

Adamek, L. Unsignirte Vasen des Amasis. Ein Beitrag zur griechischen Vasenkunde, Prag, 1895, 8<sup>o</sup>, стр. 51 (съ 2 табл. и 16 рис. въ текстѣ).

Babelon, E. et Blanchet, J. A. Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1895, 8<sup>o</sup>, стр. 764 (съ 1.100 рис. въ текстѣ).

Bloch, L. Griechische Wandschmuck. Archäologische Untersuchungen zu attischen Reliefs, München, 1895, 8<sup>o</sup>, стр. 73 (съ 14 рис. въ текстѣ).

Boissier, G. L'Afrique Romaine. Promenades archéologiques en Algérie et en Tunisie, Paris, 1895, 8<sup>o</sup>, стр. 321 (съ 4 планами).

**Cumont, Fr.** Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra publiés avec une introduction critique, fasc. 1, 2, 3, Bruxelles, 1894, 1895, 4°, стр. 184+455 (съ 7 табл. и 412 рис. въ текстѣ).

**Denkmäler griechischer und römischer Sculptur in historischer Anordnung unter Leitung von H. Brunn**, herausgegeben von F. Bruckmann, nach Brunn's Tode fortgeführt von P. Arndt, München, 1895, fol. вып. 82 (№№ 406, 407. Ostfries des sog. Theseion (nach Gyps). Athen. № 408. Westfries des sog. Theseion (nach Gyps). Athen. № 409. Statue eines gefangenen Barbarenhäuptlings. Rom. № 410. Der sog. Casalisarkophag. Kopenhagen); вып. 83 (№№ 411, 412. Reliefs vom Tempel von Assos. Paris. № 413. Statue des sog. Hermes Ludovisi. Rom. № 414. Sog. Hera Farnese. Neapel. № 415. Die sog. Schutzfliehende. Rom); вып. 84 (№ 416. Archaische griechische Grabstele. Neapel. № 417. Drei archaische griechische Reliefs. Rom u. Venedig). № 418. Sterbende Amazone. Wien. № 419. Apollo von Belvedere. Rom. № 419. Artemis von Versailles. Paris); вып. 85 (№ 421. Der sog. sterbende Fechter. Rom. № 422. Der Gallier und sein Weib. Rom. № 423. Torso eines hängenden Marsyas. Berlin. № 424. Kopf einer Statue des hängenden Marsyas. Paris. № 425. Der sog. Schleifer. Florenz); вып. 86 (№ 426. Anakreon Borghese. Kopenhagen. № 427. Statue des Sophocles. Rom. № 428. Statue des Aeschines. Neapel. № 429. Statue des Demosthenes. Rom. № 430. Statue des sog. Zenon. Rom); вып. 87 (№ 431. Gruppe zweier Ringer. № 432. Statue des sog. Ilioneus. München. № 433. Der Knabe mit der Gans. Rom. № 434. Statue der kauernenden Aphrodite. Rom. № 435. Statue eines tanzenden Silen. Rom).

**Ebe, G.** Abriss der Kunstgeschichte des Alterthums, in synchronistischer vergleichender Darstellung, Düsseldorf, 1895, 8°, стр. 675 (съ 4 табл. и 557 рис. въ текстѣ).

**Gayet, Al.** L'art persan, Paris (1895), 8°, стр. 319 (съ 174 рис. въ текстѣ).

**Gerhard, Ed.** Etruskische Spiegel. V Band bearb. von A. Klugmann und G. Körte, 12 и 13. Heft, Berlin, 1895, 4°, Textbogen 20—22, Tafel, 111—130.

**Herbst, H.** Ueber das korinthische Puteal, Altenburg i. S.-A., 1895, 8°, стр. 13.

**Hirt, O.** Der Poseidontempel in Pästum. Eine archäologische Studie, Berlin, 1895, 8°, стр. 19 (съ 1 рис. въ текстѣ).

**Königliche Museen zu Berlin.** Altertümer von Pergamon herausgg. im Auftrage des Königlich Preussischen Ministers der geistlichen Unterricht und Medicinal-Angelegenheiten. Band V, 2. Das Traianeum von H. Stiller, mit einem Beitrage von O. Raschdorff, Berlin, 1895, 4° и fol., стр. 70 (съ 42 рис. въ текстѣ и атласомъ въ 34 табл.). Band VIII, 2. Die Inschriften von Pergamon unter Mitwirkung von E. Fabricius und C. Schuchhardt herausgg. von M. Fränkel. Römische Zeit. Inschriften auf Thon, Berlin, 1895, 4°, стр. 536. Beschreibung der Sculpturen aus Pergamen I. Gigantomachie, Berlin, 1895, 8°, стр. 1V+40 (съ 4 табл. и 18 рис. въ текстѣ).

**Körte, A.** Die Sidonischen Sarkophage des Kaiserlich Ottomanischen Museums zu Constantinopel, Constantinopel (1895), 12°, стр. 28.

**Magne, L.** Le Parthénon, Etudes faites au cours de deux missions en Grèce (1894—1895), Paris, 1895, 8°, стр. X+123 (съ 30 табл. и 35 рис. въ текстѣ).

**Paris, P.** Polyclète, Paris (1895), 8°, стр. 94 (съ 34 рис. въ текстѣ).

**Porträts, Griechische und römische.** Nach Auswahl und Anordnung von H. Brunn und P. Arndt, herausgg. von F. Bruckmann, München. 1895, fol., вып. 26 (251. Grabstein des C. Septimius aus Vulci. Kopenhagen. 252 u. 253. Sog. Kopf des Cicero. Florenz, Uffizien. 254 u. 255. Sog. Kopf des Cicero. Capitol. 256. Sog. Kopf des Cicero. Mantua. 257 u. 258. Sog. Kopf des Cicero. Vatican. 259 u. 260. Kopf eines unbekanntes Römers, Florenz, Giardino Boboli); вып. 27 (261 u. 262. Kolossalkopf des Caesar (?), Neapel. 263 u. 264. Kopf auf einer Panzerstatue des Caesar (?), Rom, Conservatorenpalast. 265 u. 266. Büste des Caesar (?), Berlin. 267 u. 268. Kopf des Caesar (?), Rom, Baracco. 269 u. 270. Bronzekopf eines unbekanntes Römers, Rom, Museo Buoncampagni-Ludovisi).

**Reinach, S.** Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains. Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, Paris, 1895, 8°, стр. XV+195 (съ 138 табл.).

**Schildt, A.** Die Giebelgruppen von Aegina, Leipzig, 1895, 8°, стр. 148 (съ 2 табл.).

**Sittl, K.** Empirische Studien über die Laokoongruppe. Würzburg, 1895, 8°, стр. 49 (съ 3 табл.).

**Weizsäcker, P.** Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi, Stuttgart, 1895, 8°, стр. 68 (съ 2 табл. и 8 рис. въ текстѣ).

**Winnefeld, H.** Die Villa des Hadrian bei Tivoli. Aufnahmen und Untersuchungen, Berlin, 1895, 8°, стр. 168 (съ 13 табл. и 42 рис. въ текстѣ).

**Смирновъ, Я.** Первый международный съездъ христіанскихъ археологовъ въ Сплатѣ (Spalato), Москва, 1895, 8°, стр. 29.

**von Hartel, W. und Wickhoff, Fr.** Die Wiener Genesis, Wien, 1895, fol., стр. 171 (съ 58 табл. и 20 рис. въ текстѣ).

**Mitius, O.** Ein Familienbild aus der Priscillakatakomba mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst (=Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter herausgg. v. Joh. Ficker, 1 Heft), Freiburg i. B. u. Leipzig, 1895, 8°, стр. 28 (съ 3 рис.).

**Schultze, V.** Archäologie der altchristlichen Kunst, München, 1895, 8°, стр. 382 (съ 120 рис.).

**Schlumberger, G.** Mélanges d'Archéologie Byzantine. Première Serie, Paris, 1895, 8°, стр. 185 (съ 16 табл.).

**Wilpert, J.** Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der «Cappella Graeca». Freiburg i. B. 1895, 4°, стр. 140 (съ 17 табл. и 20 рис. въ текстѣ).

**фонъ-Фрикешъ, А.** Итальянское искусство въ эпоху Возрожденія, часть II, Москва, 1895, 8°, стр. 313.

**Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas in historischer Anordnung, unter Leitung von W. Bode herausgg. v. F. Bruckmann, München, 1895, вып. 33 (151. Donatello. Relief der Himmelfahrt im Besitz von Mr. Quincy A. Shaw. Boston. Reconstruction des Hochaltars von S. Antonio zu Padua. 152. Pietro di Niccolo, Grabmal des Onofrio Strozzi in der Kirche S. Trinita zu Florenz. 153. Piero di Niccolo und Giovanni Martini, Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo in der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig. 154. Giovanni Rossi, Marmorstatue des Propheten Abadja am Campanile zu Florenz. 155. Giovanni Rossi, Grabmal Brenzoni in der Kirche S. Fermo zu Verona); вып. 34 (156. Giovanni Rossi, Grabmal Sarego in der Kirche S. Anastasia zu Verona. 157. Andrea Buggiano, Marmorbrunnen in der Sacristei des Domes zu Florenz. 158. — Marmorbrunnen in der Sacristei des Domes zu Florenz. 159. — Marmorreliefs der Klugheit und der Mutterliebe in der Kirche Madonna della Spina zu Pisa. 160. — Marmorreliefs der Tapferkeit und der Gerechtigkeit in der Kirche Madonna della Spina zu Pisa); вып. 35 (161. — Marmorreliefs der Mässigkeit, des Glaubens und der Hoffnung in der Kirche Madonna della Spina zu Pisa. 162a. — Grabfigur des Filippo di Ser Brunellesco in Dom zu Florenz. 162b. Portigiani, Portallünette der Cappella Pazzi in S. Croce zu Florenz. 163a. Unbekannter Donatello-Schüler, Marmorrelief der Madonna am Altar in der Sacristei von S. Lorenzo zu Florenz. 163b. Portigiani, Steinrelief der Madonna im Museo dell' Opera zu Florenz. 164a. Unbekannter Donatello-Schüler, Marmorrelief der Madonna im South-Kensington-Museum zu London. 164b. Unbekannter Donatello-Schüler, Marmorrelief der Madonna im Museo Nazionale zu Florenz. 165. Michelozzo, Grabfigur und Pultenfries vom Grabmal Aragazzi im Dom zu Montepulciano); вып. 36 (166. — Zwei Marmorreliefs vom Grabmal Aragazzi im Dom zu Montepulciano. 167. — Marmorstatuen zweier leuchterhagender Engel von demselben Grabmal im Dom zu Montepulciano. 168. — Marmorstatue des Erlösers vom demselben Grabmal im Dom zu Montepulciano. 169a. — Silberstatuette Johannis d. T. vom Silberaltar im Museo dell' Opera zu Florenz. 169b. — Bronzestatuette Johannis d. T. im Museo Nazionale zu Florenz. 170. — Thonstatue Johannis d. T. im Hof der Annunziata zu Florenz).**

**Gonze, L.** La Sculpture Française depuis le XIV siècle, Paris, 1895, 4°, стр. 360 (съ 32 табл. и 133 рис. въ текстѣ).

**Müntz, E.** Histoire de l'art pendant la Renaissance. III. Italie. La fin de la Renaissance, Paris, 1895, 8°, стр. 757 (съ 32 табл. и 176 рис. въ текстѣ).



## ПРОТОКОЛЫ ЗАСЪДАНИЙ

ОТДЪЛЕНІЯ АРХЕОЛОГИИ ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЗА 1895 ГОДЪ.

### І. Засѣданіе 12-го января 1895 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Д. В. Айналовъ, Ѳ. Д. Батюшковъ, Н. И. Веселовскій, Е. М. Гаршинъ, С. А. Жебелевъ, Ю. А. Кулаковскій, Р. Х. Леперъ, В. К. Мальмбергъ, А. А. Павловскій, А. И. Пападопуло-Керамевсъ, князь П. А. Путятинъ, М. И. Ростовцевъ, В. Н. Хитрово, А. Н. Щукаревъ. Гости: Г. М. Князевъ и А. Л. Петровъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 10-го декабря 1894 г.

2.

Г. Предсѣдателемъ заявлено о желаніи профессора Варшавскаго университета, Н. И. Новосадскаго, вступить въ число членовъ-сотрудниковъ Общества.

3.

Чл.-сотр. А. А. Павловскій сдѣлалъ докладъ: *О поросовыхъ скульптурахъ, найденныхъ на авинскомъ акрополѣ въ 80-хъ годахъ* <sup>1)</sup>.

4.

Чл.-сотр. Д. В. Айналовъ прочелъ рефератъ: *Детали палестинской архитектуры и топографіи на памятникахъ христіанскаго искусства* <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> См. выше, стр. 37—79.

<sup>2)</sup> См. Сообщенія Импер. Правосл. Палест. Общества, июнь 1895 г., стр. 1—27.

## II. Засѣданіе 16-го февраля 1895 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: В. Г. Бокъ, Е. М. Гаршинъ, С. А. Жебелевъ, Г. Е. Кизерицкій, А. В. Комаровъ, Р. Х. Леперъ, князь П. А. Путятинъ, В. Э. Регель, М. И. Ростовцевъ и А. Н. Щукаревъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 12-го января 1895 г.

2.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ чл.-сотр. В. К. Мальмберга: *По поводу рельефовъ изъ Мантиней* <sup>1)</sup>.

3.

Чл.-сотр. М. И. Ростовцевъ сдѣлалъ докладъ: *Новое о Пантеонѣ* <sup>2)</sup>.

---

## III. Засѣданіе 20-го марта 1895 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Барсовъ, Н. И. Веселовскій, Е. М. Гаршинъ, С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, Р. Х. Леперъ, Н. А. Мѣдниковъ, о. К. Т. Никольскій, князь П. А. Путятинъ, баронъ В. Р. Розенъ, Г. Ф. Церетели и А. Н. Щукаревъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 16-го февраля 1895 г.

2.

Г. Предсѣдатель сообщилъ Собранію о постигшей Общество утратѣ въ лицѣ скончавшагося, 19-го марта, д. чл. Г. С. Дестуниса, состоявшаго въ числѣ членовъ Общества съ 1856 года и исправлявшаго, въ теченіе трехъ лѣтъ, обязанности Секретаря Отдѣленія.

По приглашеніи г. Предсѣдателя, Собраніе почтило память покойнаго вставаніемъ съ своихъ мѣстъ.

---

<sup>1)</sup> См. Ж. М. Н. П р. 1895, мартъ, стр. 115—130, отд. класс. фил.

<sup>2)</sup> См. Ж. М. Н. П р. 1895, апрѣль, стр. 1—11, отд. класс. фил.

3.

Д. чл. В. В. Латышевъ сдѣлалъ докладъ: *Христіанскія надписи изъ южной Россіи.*

4.

Д. чл. Н. И. Веселовскій сообщилъ Собранію о катакомбѣ, открытой въ Керчи, на сѣверномъ склонѣ горы Миерадата.

Н. И. Веселовскимъ сообщено также о поступленіи въ Императорскую Археологическую Коммиссію влада золотыхъ монетъ времени Филиппа, Александра Великаго и Лисимаха, отличной сохранности, найденныхъ въ г. Рени, Бессарабской области, при расчисткѣ сада въ усадьбѣ одного изъ мѣстныхъ жителей.

5.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ чл.-сотр. Е. К. Рѣдина: *Мозаика пола въ церкви евангелиста Иоанна въ Равеннѣ*<sup>1)</sup>.

6.

Чл.-сотр. Р. Х. Леперъ представилъ сообщеніе: *Димъ Суній*<sup>2)</sup>.

#### IV. Засѣданіе 10-го апрѣля 1895 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Е. М. Гаршинъ, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, М. С. Куторга, В. В. Латышевъ, А. А. Павловскій, баронъ В. Р. Розень и А. Н. Щуваревъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 20-го марта 1895 г.

2.

Д. чл. В. В. Латышевъ сдѣлалъ докладъ: *Христіанскія надписи изъ южной Россіи.*

3.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ Б. А. Тураева: *Страница изъ исторіи древне-египетской литературы.*

Въ исторіи каждаго народа бываетъ періодъ, когда онъ, переживъ эпоху своей жизни, имѣвшую всемірно-историческое значеніе, и не вступивъ еще въ другую, культура

<sup>1)</sup> См. Виз. Временникъ, II (1895), стр. 327—339.

<sup>2)</sup> См. Ж. М. Н. Пр. 1896, январь, стр. 20—32. отд. класс. фил.

которой покоится частью на других началах, не желает сразу разорвать со старым прошлым и, при отсутствии силъ и средствъ, давать этому великому наслѣдію классической эпохи дальнѣйшее естественное развитіе, прибѣгаетъ къ искусственнымъ средствамъ сохранить его отъ забвенія, по крайней мѣрѣ, въ томъ видѣ, въ какомъ получить. Чтобы не ходить далеко за примѣромъ, вспомнимъ александрійскій и византійскій періоды греческой литературы, эту эпоху компиляцій, комментаріевъ, лексиконовъ и сборниковъ, эту эпоху учебниковъ чистаго аттицизма и энциклопедическихъ словарей. Нѣчто подобное замѣчается и въ древнемъ Египтѣ, хотя въ сравнительно слабой степени въ виду того, что литература здѣсь никогда не могла имѣть такого широкаго, общенароднаго характера, какъ на Западѣ.

Какъ извѣстно, классическимъ періодомъ Египта, его языка и литературы, было Среднее Царство и начало Нового, т. е., приблизительно, конецъ третьяго и первая половина второго тысячелѣтія до Р. X. Отъ этого времени мы имѣемъ замѣчательныя произведенія съ наиболѣе правильнымъ языкомъ, наиболѣе послѣдовательной орфографіей.

Эпоху Рамзеса III можно считать послѣдней великой минутой Египта, хотя процвѣтавшая при немъ и при его сынѣ повѣя носить на себѣ печать уже не только не золотого, но и едва серебрянаго вѣка. Преемникамъ Рамзеса IV было, конечно, не до покровительства литературѣ; еще менѣе были къ этому призваны Ливійцы, хотя при послѣднихъ начинается, повидимому, нѣчто въ родѣ возрожденія: іератическій шрифтъ пріобрѣтаетъ новую искусственную и до приторности унциальную форму, появляются въ массѣ написанные имъ тексты. Ближайшее знакомство съ послѣдними убѣждаетъ, что значительная, можно сказать, большая часть ихъ восходитъ ко времени гораздо болѣе древнему и только случайно дошла до насъ въ спискахъ этого періода. Еще и раньше на стѣнахъ гробницъ, храмовъ, на папирусахъ и т. п. изслѣдователь встрѣчаетъ необъятное море религіозныхъ текстовъ всякаго рода и вида, начиная отъ псалмовъ и мнѣвъ и кончая ритуалами, календарями и магическими заклинаніями. Уже самый характеръ подобной литературы не можетъ говорить въ пользу ея современности; языкъ и орфографія еще болѣе убѣждаютъ мысль, что намъ приходится имѣть дѣло съ случайно дошедшими поздними копіями древнихъ книгъ, уже мало понятныхъ для самихъ переписчиковъ. Этотъ родъ литературы является преобладающимъ и во всѣ повднѣйшія эпохи, до римской включительно. Оставивъ въ сторонѣ эти произведенія, я остановлюсь на другихъ, несомнѣнно оригинальныхъ произведеніяхъ, относящихся къ этимъ повднѣйшимъ эпохамъ и имѣющимъ нѣкоторый интересъ въ культурно-историческомъ отношеніи.

Въ 1877 году сдѣлался извѣстенъ хранящійся въ Британскомъ музеѣ папирусъ, названный Hood-Willour. Масперо, издавшій памятникъ съ переводомъ и комментаріемъ, а также занимавшійся имъ одновременно Бругшъ, отнесли его ко времени 22—26 династии. Начинается онъ слѣдующими претензионными словами: «Начало наставленій и правильныхъ объясненій для невѣжды и знающаго о всемъ существующемъ, созданномъ Пта и записанномъ Тотомъ: о небѣ со звѣздами, о землѣ и всемъ, что на ней, о водахъ, горахъ, о наводненіи, объ океанѣ, всѣхъ вещахъ, находящихся подъ твердью (?) Ра, всей іерархіи, установленной на землѣ». Затѣмъ слѣдуетъ замѣтка, приписывающая составленіе или, вѣрнѣе, написаніе папируса «писцу бога въ серебряномъ домѣ Аменемпагу, сыну Аменемпта». Предъ нами одинъ изъ тѣхъ нерѣдкихъ памятниковъ египетской литературы, заглавіе которыхъ: «На етсебайт» указываетъ на принадлежность ихъ школѣ; они относятся къ числу учебниковъ, къ тому интересному классу, къ которому принадлежатъ знаменитые папирусы Приссъ, наставленія Ани, поученіе Аменемга I, Sallier II и др. писанія, параллельныя книгамъ Соломона. Нашъ учебникъ, однако, по содержанію совершенно отличенъ отъ только-что упомянутыхъ и общаго съ ними, кромѣ заглавія и назначенія, не имѣетъ ничего. Это просто систематическій (хотя не особенно строго) словарь, расположенный по предметамъ, перечисленнымъ въ заглавіи, и имѣвшій, очевидно, цѣлью сохранить для потомства, путемъ заучиванія въ школѣ, отборныя древне-египетскія выраженія. Многихъ изъ приведенныхъ здѣсь терминовъ мы не понимаемъ, другіе встрѣчаются неоднократно въ литературѣ, и нашъ текстъ является подкрѣпленіемъ прежнихъ предположеній объ ихъ значеніи. Въ виду того, что папирусъ сдѣлался предметомъ специальныхъ работъ двухъ корифеевъ египтологіи, я не нахожу нужнымъ подробно останавливаться на немъ.

Если подобныя руководства были умѣстны уже при Ливіадахъ, то эпоха Птолемеевъ и Римлянъ должна была еще болѣе благоприятствовать ихъ народженію. И дѣйствительно, на стѣнахъ храмовъ и на страницахъ заупокойныхъ папирусовъ появляются календари, географическія энциклопедіи съ полными перечнями номовъ, ихъ центровъ, святилищъ, некрополей, жреческихъ титуловъ и запрещенныхъ животныхъ. Нѣтъ также недостатка и въ настоящихъ учебникахъ. Въ Британскомъ музеѣ хранится одинъ такой текстъ довольно внушительнаго объема, содержащій въ себѣ географическіе, календарные и мѣологическіе перечни и затѣмъ болѣе 17 раздѣленныхъ каждый на 6 частей столбцовъ различныхъ должностей и титуловъ. Чиновникъ съ ногъ до головы, египтянинъ и здѣсь, на закатѣ дней своей культуры, остался вѣренъ себѣ, удѣляя преимущественное вниманіе этому дорогому для него наслѣдію. Къ сожалѣнію, этотъ важный памятникъ до сихъ поръ не изданъ вполне: только часть, относящаяся къ чиновничеству, обработана Вругшемъ въ его «Aegyptologie». Точно также ждетъ изданія и другой подобный текстъ этой эпохи, попавшій въ Берлинскій музей. Онъ состоитъ изъ кусковъ двухъ страницъ, раздѣленныхъ на столбцы; отъ одной сохранилась только часть двухъ столбцовъ, отъ другой—пяти. Это остатки богословской энциклопедіи, въ которой, къ сожалѣнію, помимо плохой сохранности, довольно лакувъ и масса непонятныхъ терминовъ. Трудно также вполне уловить авторскіе приемы; видно только, что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ подобраны однородныя понятія. Интересной особенностью памятника является то, что даются не голые перечни терминовъ или синонимовъ, а къ нимъ присоединяются попытки объясненій или даже нѣсколькихъ объясненій, причѣмъ второе и др. вводится обычнымъ въ подобныхъ случаяхъ написаннымъ красными чернилами «ky dt» = «другой говорить», «по другимъ». Часто также наверху даются варианты при помощи встрѣчаемаго, кажется, только здѣсь знака выносокъ. Конечно, о строгой систематичности и послѣдовательности здѣсь, какъ и вообще въ египетской литературѣ, рѣчи быть не можетъ.

Меньшій кусокъ даетъ въ первомъ столбцѣ перечень различныхъ словъ для понятій, имѣющихъ отношеніе къ небу; во второмъ—къ звѣздамъ и созвѣздіямъ. Это болѣе чѣмъ синонимы, выбранные изъ разныхъ старыхъ книгъ, техническіе богословскіе термины, для насъ не всегда понятны. Что касается большого куска, то, минуя первый столбецъ, въ которомъ уцѣлѣло только нѣсколько безсвязныхъ словъ, мы во второмъ встрѣчаемся съ объясненіями именъ различныхъ богинь, интересными какъ образецъ позднѣйшихъ попытокъ систематизаціи и сопоставленій различныхъ божествъ. Третій столбецъ содержитъ, повидимому, имена злыхъ духовъ, для насъ непонятныя и встрѣчающіяся болѣею частью только здѣсь. Затѣмъ слѣдуетъ новый отдѣлъ: «покойники—это боги, спутники Осириса (сноски—боги, находящіеся въ преисподней); и о други мъ—боги въ ихъ храмахъ, боги, которые въ преисподней. Духи Герти—это боги, которые въ преисподней; духи?—это боги, которые въ сокровенномъ мѣстѣ...» Духами продолжаетъ заниматься и слѣдующій столбецъ.

Конецъ столбца сохранился только въ послѣдней половинѣ; дѣло, очевидно, продолжаетъ идти въ томъ же духѣ: сначала мы видимъ опять тѣхъ же неизменныхъ въ подобныхъ случаяхъ Амсети, Гаши, Дуимутефи; потомъ «боговъ, которые на небѣ», «которые въ преисподней», опять упоминаніе барокъ восходящаго и заходящаго солнца. Продолжается это и на пятомъ столбцѣ, гдѣ мы сначала встрѣчаемся съ сопоставленіемъ барки восходящаго солнца съ Исидой и заходящаго—съ Нефтидой.

Затѣмъ дѣло переходитъ къ покойникамъ и дѣлается менѣе яснымъ; къ тому же текстъ сохранился довольно плохо.

Что касается отдѣла о духахъ, то онъ далеко не лишенъ интереса. Мы знаемъ, какую важную роль играли въ египетскихъ представленіяхъ двѣ солнечныя барки: ими провѣнута вся ихъ религіозная литература и искусство; существовали цѣлыя легіоны духовъ и демоновъ, благоприятныхъ ихъ путешествіямъ, привѣтствовавшихъ ихъ появленія (къ нимъ, между прочимъ, нашъ текстъ относитъ и Хедедъ—знаменитыхъ Павіановъ, изображаемыхъ очень часто съ простертыми къ баркѣ руками, и Мадіевъ, схватившихся за заднюю часть барки и вытаскивавшихъ ее на землю); были также и демоны, враждебныя ей, противъ которыхъ барка нуждалась въ помощи завлинаній, содержащихся въ

особой сохранившейся и недавно изданной ритуальной книгѣ «Защита барки». И такіе духи не отсутствуютъ въ нашемъ текстѣ. Затѣмъ, въ египетской мифологіи, на ряду съ Иліополемъ, играютъ большую роль Пе-депу (Буто), Нехонъ (Эль-Кабе), Гермополь. Духи этихъ мѣстъ пользовались особой популярностью и постоянно встрѣчаются въ текстахъ. Въ Книгѣ Мертвыхъ сохранился цѣлый рядъ главъ, обеспечивающихъ покойнику знаніе этихъ духовъ, необходимое ему для преодоленія загробныхъ мытарствъ. При этомъ случаѣ каждый разъ разсказывается какой-нибудь мифъ. Нашъ текстъ слѣдуетъ, въ общемъ, Книгѣ Мертвыхъ.

#### V. Засѣданіе 19-го апрѣля 1895 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Е. М. Гаршинъ, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, Г. Е. Кизерицкій, Р. Х. Леперъ, Х. М. Лопаревъ, А. К. Марковъ, А. А. Павловскій, князь П. А. Путятинъ, П. А. Сырку и А. Н. Щукаревъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 10-го апрѣля 1895 г.

2.

Д. чл. А. Н. Щукаревъ сдѣлалъ докладъ: *Новый взглядъ на архитектора-скульптора Каллимаха* <sup>1)</sup>.

3.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ чл.-сотр. Я. И. Смирнова: *Объ изображеніяхъ фригійскаго бога Мтсѣца* <sup>2)</sup>.

#### VI. Засѣданіе 23-го октября 1895 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: баронъ де-Бай, Н. И. Барсовъ, В. Г. Бокъ, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, А. К. Марковъ, В. П. Мордвиновъ, Н. В. Султановъ, А. Н. Щукаревъ. Гости: В. В. Майковъ и Н. Н. Трескинъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 19-го апрѣля 1895 г.

<sup>1)</sup> По независимымъ отъ редакціи причинамъ, содержаніе этого доклада не могло быть, къ сожалѣнію, помѣщено при протоколахъ.

<sup>2)</sup> См. Στέφανος. Сборникъ статей въ честь Θ. Θ. Соколова, С.-Петербургъ, 1895, стр. 102—126.

2.

Д. чл. В. В. Латышевъ прочелъ рефератъ: *Херсонисскій декретъ въ честь Навклара синопскаго* <sup>1)</sup>).

3.

Д. чл. В. К. Ернштедтъ ознакомилъ съ содержаніемъ статьи Уссинга: *Midtgruppen paa Parthenonfrisen* (Saertryk af oversigt over det Kgl. Danske Videnskabernes Selskabs Forhandling 1895).

По общепринятому мнѣнію, въ центральной группѣ фриза Партеона изображены: жрецъ Аяины, принимающій ея пепелъ, и жрица, которой приносятъ два кресла, предназначенныхъ для нея и для жреца. По мнѣнію же Уссинга, мужская фигура не принимаетъ одежду, а отдаетъ ее. Равнымъ образомъ, въ сосѣдней группѣ, состоящей изъ женщины и двухъ дѣвушекъ, кресла не приносятся, а уносятся. На основаніи этого, полагаютъ Уссингъ, въ указанной группѣ дѣло идетъ не о принесеніи пепла, а о необходимыхъ приготовленіяхъ къ принятію божества. Царица (*Βασίλισσα*) отдаетъ дѣвушкамъ кресло, на которое должно возсѣсть божество (другая дѣвушка получила уже такое кресло и уходитъ), а архонтъ-царь (*Βασιλεύς*) передаетъ мальчику коверъ, который долженъ быть протянутъ предъ креслами.

4.

Д. чл. А. Н. Щукаревъ сдѣлалъ сообщеніе о слѣдующихъ изданіяхъ:

а) *Antike Denkmäler* herausgegeben vom Kaiserlich Deutschen Archäologischen Institut, Band II, Heft 1. 2, Berlin, 1893. 95 <sup>2)</sup>);

б) *Die attischen Grabreliefs* herausgegeben im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien, Lief. I—VII, Berlin, 1890—1895 <sup>3)</sup>);

в) *Fondation Eugène Piot*. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, T. I, fasc. 1, 2. T. II, fasc. 1, Paris, 1894. 95 <sup>4)</sup>).

5.

Произведены выборы члена отъ Отдѣленія, вмѣсто выбывающаго, на основаніи § 33 Устава Общества, Н. И. Стояновскаго. Избранъ единогласно В. К. Ернштедтъ.

<sup>1)</sup> См. Ж. М. Н. Пр. 1895, ноябрь, стр. 38—46, отд. класс. фил.

<sup>2)</sup> См. выше, стр. 415—417.

<sup>3)</sup> См. выше, стр. 417—418.

<sup>4)</sup> Библиографическая замѣтка объ этомъ изданіи появится въ слѣдующей книгѣ «Трудовъ».

## VII. Засѣданіе 18-го ноября 1895 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: В. Г. Бовъ, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, М. С. Куторга, В. В. Латышевъ, Р. Х. Леперь, А. К. Марковъ, князь П. А. Путятинъ, В. Э. Регель, П. А. Сырву, Г. Ф. Цеттели, А. Н. Щукаревъ. Гости: г. Борщевскій, А. И. Придикъ, Н. Н. Трескинъ и Б. А. Тураевъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 23-го октября 1895 г.

2.

Секретаремъ Отдѣленія доложено о желательномъ обмѣнѣ изданій Общества съ слѣдующими заграничными изданіями: а) Bulletin de correspondance hellénique, б) Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, в) Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abtheilung, г) Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abtheilung, д) Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn, е) 'Εφημερίς 'Αρχαιολογική.

Отдѣленіе постановило: ходатайствовать о вышеизложенномъ предъ Совѣтомъ Общества.

3.

Д. чл. В. В. Латышевъ сдѣлалъ докладъ: *Декретъ изъ Діонисополя, сообщенный К. В. Шкорпиломъ* <sup>1)</sup>.

4.

Д. чл. В. Г. Бовъ сдѣлалъ сообщеніе: *Мнимый эмалевый агнецъ на костяномъ окладѣ Миланскаго собора* <sup>2)</sup>.

5.

Д. чл. В. Г. Бовъ представилъ Собранію: а) присланную ему помощникомъ директора Кенсингтонскаго музея, Кларкомъ, фотографію съ изображеніемъ золотого скипетра, хранящагося въ Кенсингтонскомъ музеѣ, и б) принадлежащій князю Лихтенштейну мѣдный крестъ съ изображеніями на одной сторонѣ Богоматери-Оранты, на другой евангелиста Іоанна Богослова.

<sup>1)</sup> См. Ж. М. Н. П р. 1896, январь, стр. 1—19, отд. класс. фил.

<sup>2)</sup> См. выше, стр. 394—398.



6.

Д. чл. В. В. Латышевъ ознакомилъ съ содержаніемъ XVIII т. *Записокъ Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей.*

7.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ рефератъ: *О нѣкоторыхъ предметахъ изъ собранія графа Тышкевича* <sup>1)</sup>.

8.

Д. чл. С. А. Жебелевъ представилъ Собранію три томка (Le Louvre, Florence, la Belgique) новаго изданія систематическихъ каталоговъ произведеній живописи, выходящаго подъ общимъ заглавіемъ: *La peinture en Europe*, подъ редакціей Ж. Лафенетра и Е. Рихтенбергера.

9.

Секретарь Отдѣленія доложилъ Собранію о предстоящемъ празднованіи 25-го декабря 1895 г. (6-го января 1896 г.) семидесятилѣтія члена Общества, профессора Берлинскаго университета, Адольфа Кирхгоффа.

Постановлено: просить д. чл. А. Н. Щукарева, какъ бывшаго слушателя А. Кирхгоффа, составить къ предстоящему засѣданію Отдѣленія записку объ ученой дѣятельности юбиляра.

### VIII. Засѣданіе 18-го декабря 1895 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Барсовъ, Е. М. Гаршинъ, С. А. Жебелевъ, Г. Е. Кизерицкій, В. В. Латышевъ, Р. Х. Леперъ, В. Э. Регель, Г. Ф. Церетели, А. Н. Щукаревъ. Гости: М. Н. Крашенинниковъ и Б. А. Тураевъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 18-го ноября 1895 г.

2.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ В. В. Фармаковскаго: *Голова эфеба школы Микона афинскаго въ Афинскомъ Национальномъ музее.*

<sup>1)</sup> См. выше, стр. 421—427.

Въ Аѳинскомъ Національномъ музеѣ хранится (n° 195) поступившая туда изъ коллекціи Мелетопуло въ 1889 г. прекрасная, изъ пентелійскаго мрамора, голова мальчи-а-атлета въ возрастѣ 10—14 лѣтъ. Голова недостаетъ нижней половины носа, сдѣланной, очевидно, изъ отдѣльнаго куска мрамора, глазныхъ яблокъ, которыя были изъ другого матеріала. Сильно попорчены правая сторона головы и темя; подбиты: правая часть подбородка, правая сторона шеи, отчасти вѣки, лобъ между бровями, самыя брови. Около глазъ сохранились замѣтные слѣды полихроміи.

Представляя форму неравномѣрнаго овала, голова Національнаго музея служитъ передаточнымъ звеномъ между головами Мирона, Праксителя (черезъ голову коллекціи Сабурова, Furtwängler, La collection Sabouroff, табл. XXXVIII, 1) и Скопаса (черезъ го-



лову коллекціи Баракко, Helbig, La collection Bagasso, табл. IV), такъ какъ обѣ послѣд-нія—ся прямое продолженіе. Черепъ головы Національнаго музея рѣшительно примыкаетъ къ такому же короткому, какъ онъ, черепу мюнхенскаго атлета (Brunn-Bruckmann, Denkm. 132, 135). Линія лба (въ профиль) у головы Національнаго музея составляетъ съ линіей носа одну прямую, какъ у головы перинеской (Ath. Mitt. XVI, табл. IV, V), мюнхенскаго атлета, флорентійскаго атлета (Röm. Mitt. VII, табл. III) Диомеда (Furtwängler, Meisterwerke, табл. XIII, XIV), атлета Petworth (тамъ же, табл. XVII) и Гермія Праксителя. Линія нижней части лица встрѣчается съ линіей лба и носа подъ тупымъ угломъ. Костистый, маленькій подбородокъ головы Національнаго музея имѣетъ ближайшую аналогію у атлета Petworth. Волосы, представляющіе богатую игру свѣта и тѣней, переступаютъ до нѣкоторой степени границу дозволеннаго въ мраморной пластикѣ и напоминаютъ бронзы. Такъ какъ локоны волосъ, спускающихся на лобъ и затылокъ, вовсе не рассчитаны на пластическій эффектъ, то мы должны думать о полихроміи. Отличаясь отъ симметрично расположенныхъ волосъ полиметова Дорифора, они умышленно избѣгаютъ симметріи въ расположеніи отдѣльныхъ пучковъ и образуютъ большую поднимающуюся надъ черепомъ массу сильно выходящихъ крупныхъ локоновъ. Какъ общая манера трактовки волосъ, такъ и всѣ отдѣльныя формы локоновъ головы Національнаго музея вышли изъ манеры Мирона.

Широкій и высокій лобъ головы Національнаго музея нѣсколько выступаетъ по срединѣ; затѣмъ, послѣ небольшого углубленія, идущаго поперекъ всего лба къ вискамъ, въ своей нижней части надъ носомъ и у бровей лобъ снова возвышается. Возвышеніе надъ носомъ дѣлается замѣтнѣе у бровей; съ боковъ оно отдѣляется весьма слабыми углубленіями, поднимающимися, приблизительно, отъ середины бровей къ углубленію, идущему поперекъ лба (ср. моделировку лба у Аѳины Лемносской Фидія). Моделировка щекъ

слаба и нерѣшительна, что даетъ головѣ характеръ плоскій (ср. Аэину Лемносскую и атлета Petworth). Моделировка губъ напоминаетъ плоскія губы головъ Мирона. Ротъ закрытъ, какъ у головъ Мирона; углы рта стануты книзу, хотя меньше, чѣмъ у головъ Мирона и Аэины Лемносской. Носъ обнаруживаетъ ясно аттический характеръ въ противоположность носу въ аргосской скульптурѣ, гдѣ стороны носа спускаются къ щекамъ гораздо постепеннѣе, положе. Небольшія узкія уши напоминаютъ уши атлета Petworth, только у послѣдней ушная раковина шире. Трагтовка глазъ съ ихъ окрестностью рѣшительно указываетъ на V вѣкъ; главное вниманіе обращено на глазное яблоко и зрачки, мягкихъ частей надъ глазомъ вовсе нѣтъ. Освѣщеніе глазъ заставляетъ насъ отнести голову Национальнаго музея къ первымъ двумъ третямъ V в. Вѣки, манера открыванія глазного яблока и слезница даютъ болѣе точную дату головъ Национальнаго музея: она раньше Аэины Дѣвы Фидія (447 г.) и позже миронова ДискOVERЖца (ок. 465 г.), луврской головы (ок. 460 г., ср. Furtwängler, Meisterwerke, 132); она одновременна Аэинѣ Лемносской Фидія (450 г.), атлету Petworth и головѣ Аэинскаго Национальнаго музея n° 186. Разсматриваемая голова относится къ 460—450 гг. до Р. X.

Стилистическій анализъ головы Национальнаго музея n° 195 показываетъ, что она сильно отличается отъ головъ поликлетовыхъ статуй. Она не имѣетъ ничего общаго и со старой аргосской школой. Голова Национальнаго музея, не завися отъ скульптуръ Пелопоннеса непосредственно, не обнаруживаетъ и косвенной зависимости отъ нихъ, не завися отъ искусствъ Фидія и Мирона. Канонъ головы Национальнаго музея, не происходя ни отъ пелопоннесскихъ школъ, ни изъ эгинской, ни изъ старо-аттической, понятенъ только изъ аттико-іоническаго канона, т.-е. изъ канона аттической школы, сложившейся изъ старо-аттическихъ преданій и подвергшейся вліянію іоническо-островнои скульптуры. Типическимъ представителемъ этой школы является статуя Антенора (Jahrb. d. k. d. a. Inst. II, табл. 10). Канонъ разсматриваемой головы особенно близокъ къ канону статуи Антенора и является модифицированіемъ іоническаго канона. Мастеръ, работавшій голову Национальнаго музея, понимаетъ пропорціи весьма сходно съ Антеноромъ, чѣмъ и выдаетъ свой аттицизмъ. Типъ эфеба разсматриваемой головы, въ основѣ своей, іоническій: что іоническое искусство всегда понимало основныя формы черепа и головы именно такъ, какъ мы видимъ у головы Национальнаго музея, доказываются іоническими памятниками раннихъ временъ (эассосскій рельефъ въ Луврѣ, Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, рис. 139, ларисская стела, Ath. Mitt. XII, 75, Bull. de corr. hell. XII, табл. VI, стела Национальнаго музея n° 39, 40 и т. д.). Изъ времени ок. 460—450 г. іоническій типъ эфеба особенно извѣстенъ по вазамъ (Bonner Studien, табл. XII). Разсматриваемая голова является представительницей особой, самостоятельной, и притомъ не второстепенной школы, дѣйствовавшей въ Аттикѣ одновременно со школами Мирона, Фидія и Кресила; она не зависитъ отъ пелопоннесскихъ школъ, весьма близко стоитъ къ іонической школѣ, дѣйствовавшей въ 470—450 гг. на Эассосѣ и въ сѣв. Греціи, и воспроизводитъ типы полигнотовой живописи, извѣстной намъ по вазамъ; она почти не имѣетъ точекъ соприкосновенія въ стилѣ съ выросшимъ, главнымъ образомъ, изъ чисто-аттическихъ традицій искусства Каламида, хотя въ пропорціяхъ, подобно послѣднему, работаетъ надъ проблемами, издавна занимавшими аттическое искусство. Школа, представляемая головой Национальнаго музея, оказала большое вліяніе на позднѣйшее аттическое искусство IV вѣка; она утвердила въ Аттикѣ іоническій типъ эфеба. По времени эта школа ближе всего стоитъ къ Фидію и въ своемъ стилѣ особенно близка къ его первому произведенію—Аэинѣ Лемносской. Авторъ разсматриваемой головы, представляющей греческую копію, работалъ въ бронзѣ. Онъ хорошо понималъ игру свѣта и тѣней, широко пользовался красками; полнаго натурализма формъ у него еще нѣтъ. Если анализъ разсматриваемой головы и родственныхъ ей памятниковъ ведетъ къ тому заключенію, что въ Аттикѣ ок. 460—450 г. пользовалась широкимъ вліяніемъ іоническая школа сѣверной Греціи и острова Эассоса и что, подъ ея вліяніемъ, сложилась здѣсь самостоятельная аттико-іоническая школа, то бужвально то же самое сообщаютъ намъ наши литературные источники: въ Аттикѣ ок. 460 г. дѣйствуетъ и пользуется огромнымъ вліяніемъ іоническая школа Эассоса Полигнота и, подъ ея вліяніемъ, складается самостоятельная школа, однимъ изъ блестящихъ представителей которой яв-

ляется аэниниинъ Миконъ. Миконъ и былъ создателемъ того типа эфеба, который мы имѣемъ въ головѣ Национальнаго музея. Реплики нашего типа эфеба неизвѣстно. Голова Национальнаго музея—unicum, и это еще болѣе увеличиваетъ ея значеніе въ исторіи классическаго искусства.

3.

Д. чл. А. Н. Щукаревъ прочелъ слѣдующее:

Ровно черезъ недѣлю, по нашему въ день Р. X. (25-го декабря), а по грегорианскому календарю въ день Богоявленія (6-го января 1896 года), исполнится 70 лѣтъ одному изъ знаменитѣйшихъ нашихъ иностранныхъ сочленовъ, Адольфу Кирхгоффу. 70 лѣтъ—это предѣлы жизни, или, по крайней мѣрѣ, предѣлы силы человѣческой, по мнѣнію мудреца Солона, по мнѣнію Сократа, по мнѣнію, наконецъ, Моисея, если только онъ былъ, дѣйствительно, авторомъ псалма—79-го. Немногимъ счастливымъ суждено бываетъ встрѣтить бодро и въ полномъ обладаніи духовныхъ силъ эту глубокую осень жизни, «ἐν ὑλικούστῃ τῇ ψυχῇ καὶ ὀλοκλήρῳ τῷ σώματι», по выраженію Лукіана. Среди этихъ немногихъ еще меньше процентъ людей, потрудившихся на благородныхъ поприщахъ науки и искусства, видящихъ себя въ знаменательную годовщину окруженными не только потомствомъ по плоти, но еще и потомствомъ по духу, толпой людей, признающихъ себя учениками и чувствующими себя обязанными передъ ними въ некоторую часть своего интеллектуальнаго «я». Къ числу такихъ немногихъ изъ немногихъ принадлежитъ и нашъ сочленъ—Кирхгоффъ. Въ западной Европѣ существуетъ прекрасный обычай почитать такихъ выдающихся дѣятелей въ 70-лѣтнюю годовщину ихъ жизни либо поднесеніемъ сборника трудовъ ихъ учениковъ, либо какимъ-нибудь другимъ способомъ, долженствующимъ увѣковѣчить ихъ имя, или черты. Въ день 70-лѣтія Кирхгоффа ему поднесенъ будетъ его товарищами, учениками и почитателями его бюстъ, работа котораго поручена обратившему на себя вниманіе своими портретными бюстами скульптору Мартину Вольфу. Въ поднесеніи бюста участвуютъ не только нѣмецкіе, но и иностранные ученики и почитатели Кирхгоффа, и въ томъ числѣ нѣсколько членовъ нашего Общества.

Считая долгомъ Общества радоваться научными радостями своихъ сочленовъ, я позволю себѣ здѣсь въ нѣсколькихъ словахъ припомнить столь плодотворную и богатую и въ то же время столь тихую и спокойную карьеру Кирхгоффа, всю протекшую въ рабочемъ кабинетѣ и аудиторіи.

Адольфъ Кирхгоффъ родился 6-го января 1826 года въ Берлинѣ, гдѣ получилъ и среднее и высшее образованіе въ школѣ Вѣка. Но онъ не сталъ, подобно многимъ другимъ, узко понимавшимъ принципъ этой школы, исключительно реалистомъ въ филологіи. Напротивъ, онъ даже болѣе стоитъ на грамматико-критической почвѣ и только въ области эпиграфики является несомнѣннымъ и вполне достойнымъ продолжателемъ дѣла Вѣка. Уже въ первое время научной дѣятельности Кирхгоффа, очевидно, интересуютъ вопросы гомеровской критики, которой посвящена его первая работа: «*Quaestionum Homericarum particula*» (Berlin, 1846). Въ это же первое время Кирхгоффъ интересуется диалектами и алфавитами италійскими и руническимъ алфавитомъ готовъ (*Die umbrische Sprachdenkmäler* (1848—1851), *Das gotische Runenalphabet* (1852), *Stadtrecht von Bantia* (1853), *Die frankischen Runen* (въ «*Zeitschrift für deutsches Altertum*» Гаупта, 1855). Но эта равнообразная и даже отдаляющаяся отъ собственно классическихъ штудій дѣятельность не поглотила всего Кирхгоффа; послѣ изданія Плотина (1856), онъ въ 1859 году издаетъ трудъ вполне оригинальный и обратившій на себя всеобщее вниманіе, именно: *Die homerische Odyssee und ihre Entstehung*. Въ томъ же году появляется вторая тетрадь IV-го т. С. I. Gr., заключающая христіанскія надписи. Порученіе Вѣкомъ Кирхгоффу окончанія монументальнаго С. I. Gr. показываетъ, какъ высоко Вѣкъ цѣнилъ его. Въ 1860 г. 7-го марта Кирхгоффъ удостоивается избранія въ Берлинскую академію, которой онъ былъ едва-ли не самымъ молодымъ сочленомъ (ему было всего 34 года). Въ 1865 г. онъ дѣлается ординарнымъ профессоромъ Берлинскаго университета, а по смерти Вѣка занимаетъ его мѣсто и въ качествѣ руководителя филологической семинаріи. Онъ продолжаетъ неутомимо ра-

ботать как по критикѣ и изданіямъ древнихъ авторовъ, такъ и по эпиграфикѣ, и только собственно діалектологическія штудіи остались въ сторонѣ. Но за то по исторіи греческаго алфавита онъ даетъ въ 1863 г. основное изслѣдованіе: *Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets* (4-е изд. 1887), въ которомъ впервые указана важность изученія формъ буквъ древнѣйшихъ надписей въ эпоху, предшествовавшую введенію въ общее употребленіе іоническаго алфавита (т.-е. до конца V в. до Р. Хр.).

Не смотря на всю сухость и спеціальность предмета, сочиненіе это читается съ величайшимъ интересомъ. Кирхгоффъ сумѣлъ представить исторію письма разныхъ греческихъ городовъ и колоній, какъ часть великаго цѣлаго: культурной исторіи греческаго народа. Въ 60-хъ и 70-хъ годахъ онъ помѣщается въ *Abhandlungen* Берлинской академіи рядъ изслѣдованій объ аттическихъ документахъ V в. до Р. Хр. Изслѣдованія эти подвинули впередъ вопросы, которымъ они посвящены, на основаніи новыхъ документовъ и фрагментовъ дальше сравнительно съ классическимъ *Staatshaushaltung* Бѣка. Каждое изъ нихъ—образчикъ тонкаго знанія языка и стиля документовъ, осторожной и остроумной критики и замѣчательнаго знакомства съ аттическими учрежденіями и ихъ духомъ. Я не буду здѣсь перечислять ихъ всѣмъ эпиграфистамъ и историкамъ извѣстныхъ заглавій. Изслѣдованія эти стоятъ въ связи съ обработкой Кирхгоффомъ 1-го тома новаго С. I. A., предназначеннаго замѣнить самую устарѣвшую часть бѣковскаго С. I. Gr. Первый томъ вышелъ въ 1873 г. съ предисловіемъ ко всему изданію, общимъ руководителемъ котораго былъ, такимъ образомъ, Кирхгоффъ. Послѣ 1873 г. до настоящаго времени вышло 3 тетради дополненій къ этому тому и, кромѣ того, надписи, найденныя при послѣднихъ раскопкахъ Акрополя, отдѣльно изданы Кирхгоффомъ же по копіямъ Лоллинга въ *Sitzungsberichte* Берлинской академіи. Опасаясь утомить васъ перечисленіемъ заглавій, которое и безъ того вышло длиннымъ, я укажу только еще на нѣкоторые труды чисто филологическіе и историко-литературные, имѣющіе особенное значеніе. Это—изданіе трагедій Эсхила и Еврипида, второе изданіе «Одиссеи» (1879), въ которое вошли оба прежніе труда, и особенно *Ueber die Entstehung des Herodoteischen Geschichtswerkes*, выставяющій гипотезу, съ которою, во всякомъ случаѣ, приходится считаться всѣмъ занимающимся Геродотомъ.

Таковы главные плоды научной дѣятельности Кирхгоффа, перечисленіе которыхъ легко было бы удвоить, если бы включить всѣ статьи и замѣтки его, разсыянные въ *Abhandlungen*, *Monatsberichte* и *Sitzungsberichte* Берлинской академіи и другія работы меньшаго объема. Такая плодovitость и разносторонность, разумѣется, есть результатъ постоянныхъ занятій, громадной начитанности, неутомимой энергіи. И эта энергія не оставляетъ маститаго ученаго до послѣдняго времени. Въ послѣднихъ его прозаведеніяхъ и новыхъ изданіяхъ прежнихъ мы видимъ ту же добросовѣстность, то же исчерпывающее значеніе, ту же силу убѣжденія, съ которыми Кирхгоффъ защищаетъ свои, иногда искусственныя, построенія.

Мнѣ пришлось быть слушателемъ Кирхгоффа въ зимній семестръ 1888—1889 гг. и участвовать въ занятіяхъ его эпиграфической семинаріи, и поэтому я позволю себѣ присоединить къ этому краткому обзору его дѣятельности нѣкоторыя личныя воспоминанія. Первое впечатлѣніе, которое, вѣроятно, на всякаго оставляетъ Кирхгоффъ—это впечатлѣніе необыкновенно добродушнаго, честнаго, прямого человѣка. Его большая грузная фигура въ легкомъ лѣтнемъ пальто, какъ онъ обыкновенно ходитъ дома, въ очкахъ на орлиномъ носу, сверхъ которыхъ еще сѣдаетъ онъ пенсне, когда нужно читать, дышитъ простотою и привѣтливостію. Когда узнаешь его поближе, убѣждаешься, что это жрецъ и адептъ науки, въ которой для него общая польза всегда стоитъ выше всякихъ личныхъ соображеній. Онъ до глубины души возмущается не только всѣмъ, хоть издали похожимъ на шарлатанство, или недобросовѣстность, но даже на злоупотребленіе нѣкоторыми общепризнанными научными правами, какъ, напр., правомъ такъ наз. научной собственности и перваго изданія. Даже въ официальномъ, да притомъ еще латинскомъ предисловіи къ С. I. A., сквозить нота негодованія по адресу администраціи Британскаго музея, не разрѣшившей Берлинской академіи снять новыя копіи съ аттическихъ надписей Британскаго музея въ виду подготавливаемаго администраціей этого музея изданія ихъ. Но уже со всѣмъ нескрытое негодованіе выливается въ его частныхъ разговорахъ, когда дѣло идетъ

о подобной задержкѣ для общаго пользованія какихъ-либо документовъ со стороны тѣхъ или другихъ ученыхъ по ихъ личнымъ соображеніямъ, или даже за недостаткомъ времени.

Какъ профессоръ, Кирхгоффъ нѣсколько сухъ, хотя рѣчь его и льется обильнымъ, непрерываемымъ потокомъ. Кто не знаетъ, что Кирхгоффъ никогда не имѣетъ передъ собою даже конспекта лекціи, можетъ подумать, что онъ читаетъ слово въ слово по тексту, до такой степени книжнымъ языкомъ говоритъ онъ. Въ курсахъ по литературѣ онъ повторяетъ, обыкновенно, результаты своихъ изслѣдованій по Гомеру, Геродоту и т. д., заглавія которыхъ были уже выписаны. Аудитория его не велика и въ массѣ студентовъ, несомнѣнно, Кирхгоффъ особыми симпатіями не пользуется, такъ какъ не принадлежитъ къ числу профессоровъ, ищущихъ популярности и поддѣлывающихся подъ вкусы аудиторіи, каковыя имѣются и въ Берлинѣ. На студенческихъ вечеринкахъ приходилось слышать рассказы о засыпаніи на его лекціяхъ подъ мѣрный тонъ его рѣчи, о демонстративныхъ уходахъ по очереди и т. п. шалопайствахъ, на которыя такъ падка нѣмецкая университетская молодежь. Но такая непопулярность среди студенческой толпы, разумѣется, нисколько не колеблетъ значенія Кирхгоффа, какъ профессора, въ глазахъ серьезно занимающихся. Во всякомъ случаѣ, гораздо ближе и лучше, чѣмъ на лекціяхъ, можно оцѣнить Кирхгоффа, какъ и всѣхъ серьезныхъ профессоровъ, на специальныхъ занятіяхъ, происходящихъ у него на дому по вечерамъ. Здѣсь онъ ведетъ, обыкновенно, эпиграфическій семинарій по *Imagines* Рѣля нѣсколько семестровъ подрядъ, не торопясь. Когда приходится начинать снова, онъ предпосылаетъ чтенію и разбору надписей введеніе, конечно, составляющее сокращенное изложеніе его *Studien*. Мнѣ, къ сожалѣнію, не удалось на это попасть. Въ тотъ семестръ начали съ лаконическихъ надписей, причемъ для вновь присоединившихся онъ въ двухъ словахъ напомнилъ предыдущіе отдѣлы. Въ семинаріи, кромѣ собственно студентовъ, участвовало еще двое молодыхъ греческихъ ученыхъ: Скиасъ (нынѣ эфоръ древностей) и умершій Дамиралисъ, и я. Здѣсь мнѣ пришлось убѣдиться въ справедливости отмѣченнаго уже проф. Л. Ф. Воеводскимъ (въ его отчетѣ о заграничной командировкѣ, когда онъ слушалъ Кирхгоффа по Гомеру) факта необыкновенно легкаго отношенія нѣмецкихъ студентовъ къ подготовкѣ (по очереди) къ объясненію памятниковъ. Большею частью подготавливались плохо даже къ переводу, не говоря уже о діалектологическихъ и другихъ комментаріяхъ, а раза два въ семестръ Кирхгоффу приходилось приниматься за объясненія самому, причемъ онъ не обнаруживалъ никакого волненія или неудовольствія, а принимался за дѣло тѣмъ же мѣрнымъ тономъ распада, каковымъ читалъ и свои лекціи. Только по окончаніи онъ просилъ кого-нибудь къ слѣдующему разу приготовить.

Отмѣчая факты отрицательнаго отношенія студентовъ къ Кирхгоффу, какъ профессору, не могу не заглядить ихъ припоминаніемъ того безпримѣрнаго сочувствія, которое было выказано ему, какъ человѣку, когда, если не толпа, то, во всякомъ случаѣ, большее число студентовъ, чѣмъ какое бывало у него на лекціяхъ, присоединилось къ его семейному горю, провожая его свончавшуюся жену.

Намъ остается пожелать маститому ученому и прекрасному человѣку Кирхгоффу встрѣтить бодро и счастливо день своего семидесятилѣтія и дожить до восьмидесяти лѣтъ такимъ же бодрымъ и дѣятельнымъ, какъ его коллега Курціусъ.

Собраніе постановило: въ день юбилея Кирхгоффа отправить ему привѣтственную, отъ имени Отдѣленія, телеграмму, записку же А. Н. Щукарева напечатать при протоколахъ Отдѣленія <sup>1)</sup>.

#### 4.

М. Н. Крашениниковъ сдѣлалъ докладъ: *Плиній Старшій и топографія Колофонской области.*

<sup>1)</sup> См. приложеніе къ протоколамъ.

5.

Б. А. Тураевъ доложилъ адресованное Отдѣленію слѣдующее сообщеніе чл.-сотр. Я. И. Смирнова:

«3 ноября 1895 года. Нефшаиръ (Конійскаго вилайета), Азіатская Турція».

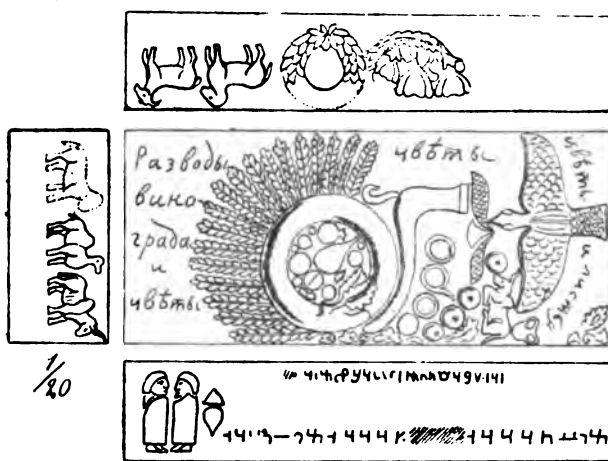
«Считаю долгомъ сообщить Классическому Отдѣленію Имп. Русск. Арх. Общества о двухъ камняхъ съ рельефами и надписями, видѣнныхъ мною сегодня въ деревнѣ, которую Греки называютъ 'Αρβισσός, а турки Ярпузъ, на лѣвомъ берегу р. Кизыль-Ирмака (Галиса), и, обративъ вниманіе Отдѣленія на камни эти, прошу его высказать свое мнѣніе по поводу находящихся на нихъ надписей».

О камняхъ этихъ сообщилъ мнѣ старшій инженеръ Конійскаго вилайета, Θ. И. Ванковичъ, а копию съ одной изъ надписей видѣлъ я въ бумагахъ учителя Родоконакіевской школы въ Синджидере (близъ Кесаріи) Ап. Левидиса; сегодня же пользуясь близостью Арависсона отъ Нефшаира (3 часа къ сѣверу), видѣлъ самолично камни, о коихъ и спѣшу довести до свѣдѣнія Отдѣленія».

1. Во дворѣ дома арависсонскаго жителя Кукюмджели уже много лѣтъ находится большой камень 1,30 м. длины, 0,57 ширины и 0,26 толщины, черного цвѣта, повидимому, или лава, или базальтъ, весьма твердый. Одна широкая и одна узкая сторона камня необработаны; всѣ же прочія украшены рельефами. По расположенію рельефовъ этихъ очевидно, что плита назначалась лежать плоско, причемъ широкая ея сторона съ рельефомъ приходилась вверхъ, какъ то видно изъ положенія фигуръ на узкихъ сторонахъ плиты».

Представляю набросокъ ихъ, который удалось мнѣ сдѣлать, не смотря на нежеланіе дозволить это со стороны хозяевъ».

На одной сторонѣ изображенъ въ плоскомъ рельефѣ, какъ и всѣ прочія изображенія, вѣнокъ изъ листьевъ и смежный съ нимъ пучекъ цвѣтовъ, какъ то ясно по тремъ



широко-лепестнымъ цвѣтамъ вверху. Вправо идутъ два животныхъ, изъ коихъ первое, несомнѣнно, горный козель, а второе изображено неясно, но походитъ скорѣе всего на подобнаго же рода горное животное; на другой сторонѣ идутъ въ томъ же направленіи три животныхъ: впереди горбатый мало-азійскій быкъ, за нимъ верблюдъ и еще какое-то животное, котораго мнѣ, вслѣдствіе неудобнаго положенія камня, рассмотреть не удалось; на третьей сторонѣ двѣ фигурки изобра-

жаютъ обращенныхъ другъ къ другу лицами людей, а находящихся рядомъ фигуръ, также рельефныхъ, понять я не могъ».

Всѣ эти фигуры, сдѣланныя довольно небрежно въ плоскомъ рельефѣ съ глубоко углубленными внутренними чертами, по стилю и рисунку, ближайшимъ образомъ, напоминаютъ тѣ сирійскіе и мало-азійскіе рельефы, коимъ присвоено имя «хеттейскихъ» и кои сопоставлены Перро въ IV-мъ томѣ его Histoire de l'art dans l'antiquité, такъ, напр., быкъ весьма напоминаетъ быка на рельефахъ Эйюка, находящагося по ту сторону Галиса, близъ Югата; равнымъ образомъ и человѣчскія фигуры, столь скрытыя безформенной одеждой, также находятъ себѣ подобіе на «хеттейскихъ» рельефахъ. На третьей сторонѣ находятся двѣ строчки надписей: изъ нихъ нижняя вырѣзана очень глубоко и рѣзко, а верх-

няя весьма мелко и буквами, значительно меньшими (на вышеприведенном рисункѣ надпись верхняя по ошибкѣ нарисована вверху ногами).

Наконецъ, главная широкая сторона камня (верхняя) сплошь заполнена изображениями, изъ коихъ лишь средній кругъ да птица значительно возвышаются надъ общей плоскостью камня; возвышаются также круги и края воронко-образныхъ чашечекъ цвѣтовъ около нихъ, прочія же изображенія показаны углубленными чертами между фигурами. Видъ стороны этой, примѣрно, такой: въ срединѣ выпуклое кольцо обозначаетъ, повидимому, судя по листу, виноградный черенокъ, около него съ одной стороны колосья, съ другой—какой-то изогнутый предметъ, можетъ быть, серпъ, внутри различные плоды, среди коихъ ясно различается гранатовое яблоко. Между колосьями и краемъ камня все пространство заполнено сплошь вѣтвями и листьями винограда, цвѣтами, листьями и т. п. Также заполнены и пустоты съ другой стороны между птицей, кольцомъ и краями камня; изъ изображеній ясно выдѣляется лежащій горбатый быкъ и родъ сосуда съ двумя ручками надъ нимъ, прочее—растения. Птица изображена видимой сверху: она какъ бы спускается на разложенные дары. Оставляя опредѣлять буквы надписи и объяснять смыслъ ея компетентнымъ членамъ Отдѣленія, я, съ своей стороны, исходя изъ изображеній, склоняюсь считать весь камень этотъ родомъ жертвеннаго стола, на которомъ изображены приносимые въ жертву предметы, животныя на узкихъ сторонахъ также идущіе на закланіе, а двѣ человѣческихъ фигуры изображаютъ, быть можетъ, жертвователей. Такимъ образомъ напоминаетъ плита эта египетскія доски для жертвъ мертвымъ.

II. Другой камень того же вида и крѣпости находится во дворѣ Иосипа-протестанта, фамилія коего мнѣ неизвѣстна, и правильной формы не имѣетъ: это камень суживающійся кверху и обломанный съ двухъ сто-

ронъ, такъ что являются теперь лишь два наклонныхъ другъ къ другу поля изображеній и соединяющая ихъ верхняя неправильная поверхность, также занятая изображениями поломанными и мнѣ непонятными; вообще этотъ камень сохранился гораздо хуже. Общій же характеръ изображеній тотъ же, что и на первомъ камнѣ, и принадлежность ихъ одной эпохѣ очевидна и помимо надписей. Надписи второго камня очень мелки и находятся на рельефѣ, очевидно, поясняя отдѣльныя части его, но читаются онѣ довольно плохо. На одной сторонѣ изображены (е) идущіе по горамъ съ деревьями 2 человѣческія фигуры, ниже ихъ довольно длинная надпись. Еще ниже всадникъ, скачущій на конѣ такъ, что видна лишь передняя часть коня и верхняя часть



туловища всадника, прочее какъ бы прикрыто горою, близъ головы его три копыта, которыя онъ, очевидно, держитъ въ рукѣ. На фонѣ горы, его загораживающей, находятся двѣ буквы (в) и, страннымъ образомъ, рыба, дельфинъ (г, д) и какая-то непонятная фигура еще. А еще ниже (ж) какой-то звѣрь (волкъ?), выскакивающий опять-таки наполовину изъ своей берлоги. Еще ниже (з) какъ бы колчанъ со стрѣлами. Въ правой половинѣ изображены цвѣты и растения, въ лѣвой — лежащій горбатый быкъ, какъ и на первомъ камнѣ, а изъ-за него высовываются плечи, руки и голова безбородатаго человѣка съ большимъ горбатымъ носомъ и густыми волосами, не очень длинными и не завитыми. На этой же сторонѣ и на верхней плоскости есть еще иныя изображенія, отчасти попорченныя, отчасти непонятныя: общее впечатлѣніе, производимое ими, то, что художникъ хотѣлъ изобразить на данномъ ему пространствѣ какъ можно болѣе, почему и прибѣгаетъ къ закрытію фигуръ выступами почвы: приемъ, встрѣчающійся уже на рельефахъ ассирійскихъ дворцовъ. На другой сторонѣ главное изображеніе сильно попорчено, но ясно: человѣкъ на колесницѣ двухколесной, запряженной четверкою, повидимому, коней, вставшихъ на дыбы,—быть можетъ, опять-таки ради экономіи мѣста,—и слишкомъ малыя въ отношеніи стоящаго въ колесницѣ человѣка, отъ котораго сохранились лишь руки близъ



верхняго края кузова. Колесо колесницы въ центрѣ почему-то выверлено (не было-ли тутъ какой-либо вставки изъ иного матеріала?) и окружено рядомъ кружковъ; колесница, очевидно, парадная. Ниже колесницы изображена почему-то весьма большаа, относительно колесницы, лежащая птица, судя по загнутой на туловище головѣ,—гусь. На кузовѣ колесницы находится надпись (а).

III. Куюнджоглу показывалъ еще списокъ надписи подобнаго же рода письменами, находящейся, по словамъ его, на камнѣ, вложенномъ въ стѣну крѣпости въ дер. Карабурна, отстоящей отъ Арависсона на три часа пути. Не довѣряя точности этой копіи, я списалъ лишь первыя двѣ строки (б), дабы имѣть доказательство тождества тѣхъ письменъ съ вышеприведенными. Такимъ образомъ, въ этой области оказываются три надписи особаго рода письменами, образцы коиъхъ, не ручаясь, конечно, за полную точность, я и представляю Отдѣленію, ожидая его заключеній.

Материалъ и характеръ изображеній приближаютъ эти рельефы къ именуемымъ «хеттескими» и находящимъ въ обиліи въ прилежащихъ и съ юга, и съ сѣвера частяхъ Малой Азіи, а потому можно, кажется, считать и эти рельефы подобными же произведеніями мѣстнаго весьма несовершеннаго искусства и даже можно, пожалуй, видѣть тутъ произведенія того же самаго народа. Но письма рѣзко отличаются отъ хеттескихъ и напоминаютъ мнѣ, насколько смѣю я судить о неизвѣстномъ, надписи семитическимъ алфавитомъ на монетахъ мало-азійскихъ сатраповъ временъ Ахеменидовъ. Мнѣ представляется возможнымъ, что сложное и трудное древнѣйшее іероглифическое письмо, именуемое «хеттескимъ», могло быть замѣнено новымъ, болѣе удобнымъ алфавитомъ, стиль же и общій характеръ скульптуры сохранилъ свой національный характеръ, и, слѣдовательно, рельефы эти могутъ считаться новѣйшими изъ памятниковъ «хеттескаго», точнѣе, «сиро-каппадокійскаго» искусства. Какъ въ сирійскомъ Гераполѣ на древнѣйшихъ памятникахъ письма «хеттескія», а затѣмъ (на монетахъ временъ Ахеменидовъ) семитическія, такъ могло быть и здѣсь на берегахъ Галиса въ странѣ геродотовыхъ «Вѣлыхъ Сирійцевъ», которыхъ, кромѣ этого имени и иныхъ неизвѣстныхъ намъ связей, сближаетъ съ собственной Сиріей и общій характеръ письменъ рельефовъ Арависсона, если только вышеписанныя предположенія найдутъ себѣ подтвержденіе въ письменахъ, разбора коиъхъ я смѣю ожидать отъ Отдѣленія».

Къ сообщенію Я. И. Смирнова Б. А. Тураевъ присоединилъ слѣдующія свои замѣчанія:

«Къ этому интересному сообщенію имѣю честь прибавить, что я также съелюпенъ присоединиться къ мнѣнію уважаемаго Я. И. Смирнова относительно сходства описанныхъ имъ скульптуръ съ такъ наз. хетскими. Послѣдній терминъ рѣшительно ни на чемъ не основанъ, кромѣ географическаго положенія нѣкоторыхъ памятниковъ этого порядка въ предполагаемомъ районѣ исторической жизни народа, извѣстнаго нѣкоторое время подъ именемъ Хетовъ. Въ виду того, что большинство и, притомъ, весьма характерныхъ памятниковъ падаетъ на Малую Азію и, притомъ, на Киликію и Каппадокію, гдѣ намъ о Хетахъ ничего прямо неизвѣстно, въ настоящее время въ наукѣ принято болѣе удобнымъ называть эти памятники слѣдами пока еще неизвѣстной киликійско-каппадокійской культуры. Ни о времени процвѣтанія, ни о продолжительности ея мы не можемъ сказать ничего опредѣленнаго, ясно только изъ памятниковъ, найденныхъ у Сенджирли, что въ ней силенъ эфратскій элементъ. Замѣтимъ также, что было много попытокъ разбора такъ наз. хетскихъ надписей; на болѣе вѣрномъ пути стоятъ, кажется, проф. Гензенъ; по его мнѣнію, языкъ ихъ нѣсколько напоминаетъ армянскій. Если это подтвердится, то всѣ памятники придется отнести ко времени довольно позднему, такъ какъ мы знаемъ, что до послѣднихъ временъ Ассиріи, южный Кавказъ населенъ былъ не-арійскимъ племенемъ Халдовъ. Прибавлю еще, что невольно приходитъ на умъ одно мѣсто у Солина, гдѣ онъ говоритъ о Киликіи—центрѣ могущественнаго государства».

Конечно, чтобы авторитетно судить объ этихъ камняхъ, надо или имѣть хорошія фотографіи, или видѣть ихъ лично, а потому мы можемъ довольствоваться рассмотрѣніемъ

ихъ съ археологической стороны, сдѣланнымъ Я. И. Смирновымъ, тѣмъ болѣе, что его свѣдѣнія въ памятникахъ искусства даютъ на это право. Что же касается эпиграфической стороны, то, не смотря даже на несовершенство копій и отсутствіе фотографій, большая надпись сильно напоминаетъ болѣе позднія арамейскія (между прочимъ, московскую), но всѣ усилія мои, при ясномъ различеніи многихъ отдѣльныхъ буквъ, прочесть что-либо связаное, не увѣнчались успѣхомъ. Я обратился тогда къ нашему специалисту семитологу П. К. Коковцову. Онъ, не смотря на недостатокъ времени и массу занятій, посвятилъ нѣсколько вечеровъ работѣ надъ надписями, но безуспѣшно. Вообще П. К. Коковцовъ не видитъ возможности прочесть что-либо и одно время даже склоненъ былъ сомнѣваться въ подлинности надписей, тѣмъ болѣе, что отдѣльныя буквы какъ будто вьтаты изъ разныхъ эпохъ. Онъ пытался составить цѣлый алфавитъ, но это не удалось, начиналъ читать слѣва направо, тоже ничего не вышло, и онъ взялся за мысль, что это, можетъ быть, вовсе не семитическій языкъ, а дѣйствительно, какъ думаетъ Я. И. Смирновъ, языкъ киликійцевъ, усвоившихъ себѣ семитическій шрифтъ, подобно тому, какъ это мы видимъ въ пехлеви и въ турецкомъ языкахъ. Въ этомъ предположеніи нѣтъ ничего невѣроятнаго, тѣмъ болѣе, что до сихъ поръ, насколько мнѣ извѣстно, правильныхъ археологическихъ изысканій въ Киликіи не было, и весьма вѣроятно, что, будучи умѣло ведены, они дали бы интересные памятники. Семитовъ же въ Малой Азіи не было, какъ извѣстно, никакихъ, хотя, конечно, семитическія надписи могли попадать сюда случайно. Во всякомъ случаѣ, попытки разобратъ въ текстахъ могутъ быть сдѣланы только тогда, когда ихъ будетъ сообщено больше и когда они будутъ даны въ факсимиле. Было бы очень желательно, если бы Я. И. Смирновъ приобрѣлъ эти камни, если не для петербургскихъ собраній, то для музея Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ.

Постановлено: напечатать сообщеніе Я. И. Смирнова и замѣчанія В. А. Тураева при протоколахъ Отдѣленія.

**Приложение къ протоколамъ засѣданій Отдѣленія археологіи древне-классической, византійской и западно-европейской за 1895 годъ.**

На привѣтственную телеграмму, посланную 25-го декабря 1895 г. Ад. Кирхгоффу отъ имени Отдѣленія и за подписью г. предсѣдателя Отдѣленія, И. В. Помяловскаго, послѣдній получилъ отъ Ад. Кирхгоффа слѣдующее письмо:

„Berlin, d. 15 Januar 1896.

Der klassisch-archäologischen Abtheilung der Kaiserlich russischen archaeologischen Gesellschaft

erlaubt sich ihr unterzeichneter correspondirender Mitglied, welchem sie zur Feier seines siebenzigjährigen Geburtstages einen so herzlichen Glückwunsch übersendet hat, seinen tiefgefühlten Dank auszusprechen, und bittet sie sich überzeugt zu halten, dass ich den Werth einer solchen Ehrung voll und ganz zu schätzen weiss.

Professor Dr. A. Kirchhoff“.

## ВАЖНѢЙШІЯ ОПЕЧАТКИ.

<i>Стр.</i>	<i>Строка.</i>	<i>Напечатано:</i>	<i>Слѣдуетъ:</i>
4	9 снизу	статуарномъ	статуарныхъ
7	20 »	Какосѣена	Каикосѣена
8	14 сверху	»	»
12	12 »	гиппоэлектріонъ	гиппоалектріонъ
18	6 снизу	Шредеру	Шрадеру
19	1 сверху	Шредера	Шрадера
27	1 »	Якобсона	Якобсена
—	14 »	элегія	Гегесія
32	8 »	Аритіона	Аристіона
160	9 снизу	№ 59	№ 593
161	14 сверху	стѣнными	стесанными
173	1 снизу	Stallbauer	Stallbaum
187	5 сверху	переправленія	направленія
257	5 снизу	исходеніи	исхожденіи
397	20 снизу	Толтому	Толстому



Очеркъ жизни и дѣятельности Д. В. Полѣнова, И. П. Хрущова.	1 р.—к.
Опись древнихъ рукописей, хранящихся въ музеѣ Имп. Русск.	
Арх. Общ. Д. И. Прозоровскаго .....	1 » 50 »
Побѣдка въ Румелію, архим. Антонина.....	3 » — »
Изъ Румеліи, архим. Антонина .....	6 » — »
Критическія наблюденія надъ формами изящныхъ искусствъ.	
Г. Зодчество древняго Египта, А. В. Прахова .....	3 » — »
Рязанскія древности.....	1 » — »
Собраніе древнихъ памятниковъ искусства въ Павловскѣ,	
Л. Э. Стефани.....	1 » — »
Монеты восточнаго халифата, бар. В. Г. Тизенгаузена.....	5 » — »
Сборникъ еврейскихъ надписей, Д. А. Хвольсона (съ 8 таб-	
лицами).....	4 » — »
Библиографическое обозрѣніе трудовъ Имп. Русскаго Археол.	
Общества, Д. В. Полѣнова .....	1 » — »
Опись предметовъ, хранящихся въ Музеѣ Имп. Русскаго	
Археол. Общества, Д. И. Прозоровскаго.....	1 » — »
Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini grae-	
cae et latinae .....edidit Basilius Latyschev, vol. I—7 p., II—10 p.	17 » — »

Съ требованіями просятъ обращаться въ книжные магазины «**Новаго Времени**» (С.-Петербургъ, Невскій пр., № 38) и **К. Риккера** (С.-Петербургъ, Невскій пр., № 14).



**ЦѢНА ДВА РУБЛЯ.**

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

AUG 1974  
MAY 20 74 H  
4497442