

ЗАПИСКИ
ИМПЕРАТОРСКАГО
РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

Т О М Ъ X I I .

ВЫПУСКИ ТРЕТИЙ И ЧЕТВЕРТЫЙ.

НОВАЯ СЕРИЯ.

ТРУДЫ

ОТДЕЛЕНИЯ АРХЕОЛОГИИ

ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ.

КНИГА ПЯТАЯ.

съ 19 таблицами.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 45)

1901.

Напечатано по распоряжению Императорского Русского Археологического Общества
16 августа 1901 года.
Секретарь В. Дружининъ.

1945.

81

п 595.



СОДЕРЖАНИЕ.

СТРАН.

| | |
|--|------|
| Д. чл. С. А. Жебелевъ. Памяти А. Н. Щукарева | 1—14 |
| Д. чл. Д. В. Айналовъ. Эллинистические основы византийского искусства (табл. I—IV). | 1 |
| Д. чл. Б. А. Тураевъ. Къ исторіи хеттского вопроса (табл. V—VII) | 225 |
| Чл.-сотр. Г. Ф. Церетели. Къ вопросу о провинциальныхъ типахъ греческаго письма (съ таблицей) | 260 |
| Д. чл. Б. В. Фармаковскій. Вазовая живопись и ея отношеніе къ монументальному искусству въ эпоху непосредственно послѣ Греко-Персидскихъ войнъ (табл. VIII—XVIII). | 265 |
| Протоколы засѣданій Отдѣленія археологии древне-классической, византійской и западно-европейской за 1899 годъ | 478 |
| Протоколы засѣданій Отдѣленія археологии древне-классической, византійской и западно-европейской за 1900 годъ. | 495 |
| Отзывъ д. чл. С. А. Жебелева о сочиненіи: Музей Императорскаго Одесского Общества Исторіи и Древностей. Вып. I и II. Терракотты. По порученію Общества издано А. Н. Деревицкимъ, А. А. Павловскимъ и Э. Р. фонъ-Штерномъ. Одесса. 1897—1898. | 511 |



Институт
наследия

ПАМЯТИ А. Н. ЩУКАРЕВА.

22-го ноября прошлаго года я читаль, въ засѣданіи нашего Отдѣленія, некрологъ Куманудиса, составленный, по моей просьбѣ, покойнымъ нынѣ Александромъ Николаевичемъ Щукаревымъ. Я и не подозрѣвалъ тогда, что на мою долю выпадеть, такъ скоро, грустный долгъ поминать здѣсь моего друга. Правда, уже тогда Александръ Николаевичъ былъ боленъ и потому не могъ лично присутствовать на засѣданіи; но тогда и онъ самъ, и его друзья возлагали большія надежды на то, что пребываніе за границей, куда покойный собирался, поправить его расшатавшееся здоровье. Судьба распорядилась иначе—и 11-го октября, утромъ, Александръ Николаевичъ отошелъ отъ насъ въ вѣчность.

Стоя близко къ Александру Николаевичу въ послѣдніе десять лѣтъ его жизни, переговоривъ съ нимъ о многомъ, я считаю себя въ правѣ поминать его теперь не только на основаніи того ученаго наслѣдства, которое онъ послѣ себя оставилъ, но также и подѣлиться нѣкоторыми своими воспоминаніями и впечатлѣніями. Александръ Николаевичъ не дожилъ нѣсколькихъ дней до полныхъ 39 лѣтъ, его жизнь пресѣклась какъ разъ на томъ моментѣ, съ котораго древніе греки считали въ жизни человѣческій периодъ *жизнѣ*, процвѣтанія; и несмотря на такой короткій срокъ своей жизни, Александру Николаевичу пришлось пережить и испытать многое, причемъ на его долю выпало гораздо болѣе невзгодъ и тревогъ, нежели счастья и спокойствія. Если жизнь Александра Николаевича и могла показаться лицамъ, менѣе знавшимъ его, жизнью счастливой и благополучной, то виною въ этомъ былъ жизне-

радостный характеръ покойнаго, умѣвшаго какъ-то примиряться и съ терніями жизни.

Самымъ счастливымъ временемъ своей жизни Александръ Николаевичъ считалъ годы своего студенчества и заграничной командировки по окончаніи университета. Въ одномъ письмѣ изъ Ментона болѣйной Александръ Николаевичъ писалъ мнѣ, между прочимъ, слѣдующее: «Здѣсь, въ этой классической обстановкѣ, увлекаюсь Геродотомъ. Какъ живо всѣ эти рассказы воскрешаютъ во мнѣ мою юность, когда, будучи первокурсникомъ, я жадно слушалъ Ф. Ф. Соколова, удивлялся этому чистому источнику знанія, этому непосредственному чисто эллинскому пониманію древняго міра... О юность, ты не вернешься! Теперь съ зародышемъ смерти въ страдающемъ тѣлѣ, зная, что дни мои—долго ли, коротко ли, но—сочтены, я съ какою-то особенною любовью вспоминаю свое университетское время и золотые годы первой долгой командировки. Былъ и я когда-то счастливъ».

Мнѣ Александръ Николаевичъ неоднократно говорилъ, что, поступая на историко-филологический факультетъ нашего университета, онъ не зналъ, на чёмъ специализируется; но съ первыхъ же лекцій Ф. Ф. Соколова рѣшилъ твердо и безповоротно посвятить себя изученію древняго міра вообще, греческой истории въ частности. Въ теченіе двухъ лѣтъ Александръ Николаевичъ занимался по пятницамъ чтеніемъ греческихъ надписей на квартирѣ Ф. Ф. Соколова и укрѣпился въ свое рѣшеніи; на этихъ же вечернихъ бесѣдахъ зародилась у него первая мысль темы диссертациіи, какъ обѣ этомъ онъ самъ заявилъ въ предисловіи къ ней.

Окончивъ университетскій курсъ весною 1885 года, Александръ Николаевичъ, полгода спустя, отправился въ заграничную командировку, успѣвъ напечатать предъ тѣмъ въ «Журн. Мин. Нар. Просв.» (1886, № 1) первый свой печатный трудъ—обстоятельную рецензію на переводъ Геродота Ф. Г. Мищенка.

Попавъ въ Аоины, Александръ Николаевичъ провелъ тамъ два года, изучая аоинскія развалины и музеи, посѣщая, насколько это тогда было возможно, другія мѣстности Элады, важные въ археологическомъ отношеніи. Между прочимъ, посѣщеніе одной изъ такихъ мѣстностей—именно Микенъ путь-

чуть не стоило жизни Александру Николаевичу: на него напали собаки овчарки, отъ которыхъ онъ съ трудомъ избавился. Занятія греческой эпиграфикой, разумѣется, стояли на первомъ планѣ. Въ записныхъ книжкахъ Александра Николаевича сохранилось много копій списанныхъ имъ надписей; самолично имъ тогда же была составлена большая коллекція эстампажей, завѣщанная имъ нашему университетскому Музею Древностей, интересы которого (долженъ это засвидѣтельствовать здѣсь же) постоянно были очень близки сердцу покойнаго и посѣтителемъ которого онъ былъ почти что ежедневнымъ. Но кромѣ занятій эпиграфикою, Александръ Николаевичъ усердно посѣпалъ и изучалъ аѳинскіе музеи, доказательствомъ чего служатъ многочисленныя замѣтки въ его аѳинскихъ записныхъ книжкахъ. По непосредственнымъ же впечатлѣніямъ знакомства съ Аѳинами и Грецію вообще написаны были Александромъ Николаевичемъ, уже по возвращеніи на родину, его живыя и увлекательныя «Хроники», напечатанныя въ «Филологическомъ Обозрѣніи» (тт. I, II, III, IV и VI).

За время своего пребыванія въ Аѳинахъ, Александръ Николаевичъ помѣстилъ, отчасти въ аѳинскихъ періодическихъ изданіяхъ, отчасти въ «Журн. Мин. Нар. Просв.», слѣдующія статьи: 1) въ «Ἐργαὶ Ἀρχαιολογικὲ» 1886 г. онъ издалъ 7 надписей изъ Мегаръ, въ томъ числѣ три известныя уже ранѣе, но списанныя имъполнѣе или точнѣе; 2) въ XII т. «Athenische Mittheilungen» онъ издалъ большую надпись, найденную имъ въ Эрехоіонѣ, на лѣвой сторонѣ которой сохранились лишь ничтожные остатки; путемъ сравненія этихъ остатковъ съ другими памятниками Александру Николаевичу удалось не только опредѣлить характеръ надписи (*catalogus iudicialis*), но и дату ея (382 г.), и, кромѣ того, отнести къ тому же роду надпись С. И. А. П. 994, помѣщенную Кёлеромъ въ разрядъ «catalogi generis incerti»; 3) въ «Журн. Мин. Нар. Просв.» за 1887 (№ 5) и 1888 (№ 6) годы Александръ Николаевичъ помѣстилъ двѣ статьи подъ общимъ заглавиемъ «Къ каталогу аѳинскихъ архонтовъ». Въ первой изъ нихъ изданы имъ двѣ небольшихъ вотивныхъ надписи съ упоминаніемъ въ нихъ архонтовъ Селевка и Гераклеодора. Вторая статья, озаглавленная «Архонты конца III в. до Р. Хр.» (она

напечатана въ сокращенномъ видѣ въ XII т. «Bull. de corr. hell.»), имѣть очень важное значеніе, такъ какъ касается вопроса о датировкѣ первостепенной важности аѳинскихъ документовъ: декрета въ честь аѳинского гражданина Дименета (С. I. A. IV, 2, 619 в) и списка архонтовъ С. I. A. II 859. Надпись Дименета, незадолго предъ тѣмъ найденную въ Элевсинѣ, Александръ Николаевичъ первый совершенно правильно отнесъ ко времени Союзнической войны. Что же касается списка архонтовъ С. I. A. II 859, то заслуга его объясненія и датировки принадлежитъ всецѣло Александру Николаевичу, и если мнѣ самому пришлось впослѣдствіи незначительно видоизмѣнить выводы покойнаго, то этимъ я обязанъ всецѣло и исключительно ему. Объясненіе этихъ двухъ документовъ, равно какъ и многихъ другихъ, разобранныхъ въ диссертациіи Александра Николаевича, навсегда будетъ связано съ его именемъ. Изъ Аѳинъ же Александръ Николаевичъ прислалъ небольшую замѣтку о «Святилищѣ Кабировъ близь Оивъ», напечатанную въ III т. «Записокъ» нашего Общества.

Когда командировка была продолжена Александру Николаевичу на третій годъ, онъ изъ Аѳинъ перѣхалъ сначала въ Сицилію, а затѣмъ полгода провелъ въ Римѣ, совершая изъ него экскурсіи въ Неаполь и Помпеи и по Тосканѣ. Объ этомъ пребываніи въ Италии (въ первый разъ Александръ Николаевичъ посѣтилъ ее, будучи еще студентомъ, во время лѣтнихъ вакацій) покойный всегда вспоминалъ съ особеннымъ удовольствіемъ. Въ моемъ распоряженіи имѣется записная книжка Александра Николаевича, гдѣ онъ описывалъ свое итальянское пребываніе, и по ней видно, какъ живо интересовался онъ всѣми тѣми сокровищами, которыя заключаетъ въ себѣ «Вѣчный городъ». Чуть ли не всѣ римскія церкви были осмотрѣны Александромъ Николаевичемъ, равно какъ всѣ музеи и галлереи. Занимаясь въ библіотекѣ Германскаго Археологическаго Института надъ приведеніемъ въ порядокъ материаловъ для диссертациіи, Александръ Николаевичъ свободное время отъ занятій и осмотра римскихъ достопримѣчательностей посвящаетъ изученію капитальныхъ трудовъ по исторіи византійскаго искусства и по исторіи итальянской живописи эпохи Возрожденія. Въ Римѣ же Александръ Николаевичъ обработалъ для печати ту статью, которая помѣщена въ IV т. «Записокъ» нашего Общества.

Статья эта представляетъ описание византійскихъ мозаикъ XII вѣка собора въ Чефалу и Мартораны въ Палермо. Остальное время третьаго года командировки Александръ Николаевичъ провелъ въ Берлинѣ, слушая нѣмецкихъ профессоръ, главнымъ образомъ, Кёлера и Гиршфельда, а также присутствуя при объясненіяхъ памятниковъ музеевъ Роберта, Фуртвенглера и др.

По возвращеніи въ Петербургъ, Александръ Николаевичъ приступилъ къ печатанію своей диссертациі, которая и вышла въ свѣтъ въ 1889 году, а защищена была имъ въ нашемъ университете 2-го декабря 1890 года. Я живо помню этотъ диспутъ, помню тѣ похвалы, которыхъ удостоился Александръ Николаевичъ отъ своихъ оппонентовъ, Θ. Θ. Соколова и П. В. Никитина; помню также, какъ какой-то оппонентъ изъ «публики» обрушился на диспутанта за то что онъ слѣдовалъ въ передачѣ греческихъ собственныхъ именъ Рейхлину.

Заглавіе диссертациі Александра Николаевича «Изслѣдованія въ области каталога аѳинскихъ архонтовъ Ш в. до Р. Хр.» сослужило ему, по истинѣ, плохую службу. Оно вызвало въ свое время насмѣшки и глумленіе, которыя приходилось подчашь слышать и послѣ, конечно, изъ устъ не специалистовъ въ той наукѣ, которой диссертациія посвящена. Достаточно, однако, было тогда, не лише, быть можетъ, и теперь припомнить первыя страницы книги Александра Николаевича, гдѣ онъ, какъ бы предчувствуя всю «бурю», которую вызвала избранная имъ тема, писалъ слѣдующее: «Настоящее изслѣдованіе имѣетъ цѣлью снова разобрать, на основаніи обогатившагося, за послѣднее время, аппарата источниковъ одинъ изъ запутаннѣйшихъ вопросовъ хронологіи греческой исторіи Ш в. до Р. Хр., а именно—вопросъ о преемствѣ архонтовъ аѳинскихъ. Авторъ ограничился первыми 35-ю годами этого вѣка, въ виду того, что за это время несравненно болѣе сохранилось документовъ и существуетъ большая возможность проверять показанія эпиграфическихъ памятниковъ показаніями памятниковъ литературныхъ, слѣдовательно вообще можно быть болѣе увѣреннымъ въ выводахъ». И далѣе: «Казалось бы, что лѣло идетъ о составленіи списка чиновниковъ, подобного другимъ, сохранившимся документально или составленнымъ приложеніемъ новѣйшихъ ученыхъ, и, слѣдова-

тельно, не имѣть особенно большого, тѣмъ болѣе историческаго интереса. На дѣлѣ это вовсе не такъ. Классифицируя имена архонтовъ аѳинскихъ, мы вмѣстѣ съ тѣмъ классифицируемъ цѣлый рядъ *единственныхъ современныхъ событийъ документовъ* аттической истории этого времени, документовъ, содержащихъ въ себѣ драгоценныя указанія для истории другихъ частей эллинского міра за то же время, и рѣшаемъ, кромѣ того, рядъ разнообразныхъ вопросовъ, какъ читатель увидитъ ниже. Если мы примемъ во вниманіе, что количество документовъ съ каждымъ годомъ возрастаетъ и что примѣръ недавнихъ важныхъ находокъ дозволяетъ надѣяться на подобные же находки въ будущемъ, то мы не преувеличимъ, если скажемъ, что, составляя списокъ архонтовъ, мы подбираемъ кость къ кости самый скелетъ будущей аттической, а можетъ быть, и всеобщей эллинской истории того времени».

Приведеною выпискою объясняется все въ работе Александра Николаевича: и ея общий характеръ, и тотъ единственный правильный методъ, которому онъ долженъ быть слѣдовать, и вся важность принятой имъ на себя задачи. И я убѣжденъ, что тѣ, кто подсматривался надъ диссертацией Александра Николаевича, далѣе заглавного листа въ нее не заглядывали. А если бы они дали себѣ трудъ прочесть его книгу, то они убѣдились бы, что въ ней дается не «каталогъ» аѳинскихъ архонтовъ, а изслѣдуется история одного изъ запутанныхъ периодовъ эллинизма. Правда, изслѣдованіе это ведется на хронологической канвѣ, но, слава Богу, до сихъ поръ хронология входила еще и входить въ кругъ изслѣдований историческихъ, если не общаго характера, то специальнаго; и едва ли можно разсчитывать на то, что въ будущемъ история будетъ разрабатываться внѣ времени и места и что всѣ хронологическая изслѣдованія будутъ принесены въ жертву изслѣдованіямъ экономическимъ, юридическимъ, соціально-политическимъ и т. п. Пока же этого не произойдетъ, можно быть смѣло увѣреннымъ, книга Александра Николаевича, много испортившая ему кровь, будетъ занимать среди специальныхъ трудовъ одно изъ самыхъ почетныхъ мѣсть, и не только въ русской исторической наукѣ, но и заграничной, какъ обра зецъ изслѣдованія въ высшей степени добросовѣстнаго и цѣннаго по своимъ результатамъ.

А результатовъ этихъ не мало и приводить ихъ всѣ здѣсь было бы едва ли умѣстно: специалистамъ въ данной области они хорошо извѣстны, не специалисты же ихъ и оцѣнить не въ состояніи, ибо, повторяю, изслѣдованіе Александра Николаевича строго детальное и въ немъ отсутствуютъ тѣ «общіе взгляды» и «общіе выводы», до которыхъ мы подчасъ такъ надки. Замѣчу только одно: со времени появленія изслѣдованія Александра Николаевича прошло десять съ небольшимъ лѣтъ, за это время и материалы для того періода, который онъ разрабатывалъ, увеличились и вопросы, затрагиваемые въ его книгѣ, подвергались переработкѣ, но тѣ главные выводы, къ которымъ онъ пришелъ, остались непоколебленными, и его книга, какъ была, такъ и остается, книгою настольною для всякаго, кто занимается исторіей эллинского міра въ первую половину III вѣка до Р. Хр.

Послѣ защиты диссертациіи Александръ Николаевичъ вступилъ въ число приватъ-доцентовъ нашего университета и читалъ слѣдующіе курсы: греческую исторіографію, греческія государственные древности, объясненіе «Лоинской Политіи» Аристотеля. Какъ и большинство приватъ-доцентовъ, онъ, однако, былъ не въ состояніи ограничиться лишь преподаваніемъ съ университетской каѳедры. Чтобы имѣть средства къ жизни и для себя, и для семьи, ему пришлось цѣлыхъ пять лѣтъ тратить свои силы и энергию на бѣганье по урокамъ изъ одной гимназіи въ другую, заниматься по вечерамъ исправленіемъ письменныхъ работъ и т. п., да еще при этомъ писать статьи для «Энциклопедіи» Брокгауза. Все это, разумѣется, должно было отразиться неблагопріятно на ученыхъ занятіяхъ Александра Николаевича, успѣвшаго напечатать за это время лишь рецензіи на труды В. А. Шеффера и В. К. Мальмберга («Фил. Обозр.», тт. III и IV). О докторской диссертациіи можно было только мечтать. Насколько помнится, тему для нея Александръ Николаевичъ предполагалъ взять изъ исторіи эллинизма, но даже подготовительныхъ работъ для этого, насколько мнѣ извѣстно, ему сдѣлать не удалось, такъ какъ почти все время уходило на занятія, ничего общаго съ чистою наукой не имѣющія, но для мало-мальски сноснаго существованія необходимыя.

Съ 1894 года въ направленіи ученыхъ занятій Александра

Николаевича произошла перемѣна: изъ историка онъ обратился въ историка искусства. Уже и ранѣе Александръ Николаевичъ не оставалъ я, да и не могъ, конечно, оставаться чуждымъ археологии: для всякаго, серьезно изучающаго древній міръ, обѣ эти науки тѣсно между собою связаны, что всякий историкъ является отчасти и археологомъ, равно какъ и археологъ не можетъ, конечно, игнорировать исторію: и тому, и другому зачастую приходится обращаться къ однимъ и тѣмъ же источникамъ для разрѣшенія тѣхъ или иныхъ какъ специальныхъ, такъ иногда и общихъ вопросовъ. Подготовка для археологическихъ занятій была получена Александромъ Николаевичемъ какъ въ университетѣ, такъ особенно во время пребыванія въ Греціи и Италии. Къ тому же обстоятельства сложились такъ, что Александру Николаевичу, въ его положеніи, не оставалось ничего иного, какъ перейти на занятія исторіей искусства, специально, конечно, классического. Съ весны 1894 года ему поручено было факультетомъ чтеніе лекцій по исторіи классического искусства въ университетѣ; нѣсколько позже онъ приглашень былъ читать тотъ же предметъ на Высшіе Женскіе Курсы, а съ осени 1894 года мы подѣлили съ нимъ курсъ исторіи искусствъ въ Вышнемъ Художественномъ училищѣ при Академіи Художествъ, причемъ Александръ Николаевичъ, по собственному желанію, взялъ на себя преподаваніе исторіи искусства среднихъ вѣковъ и эпохи Возрожденія. На первыхъ порахъ покойному приходилось очень трудно, такъ какъ нужно было вырабатывать курсы по предметамъ, ему менѣе знакомымъ. Но на это Александръ Николаевичъ никогда не жаловался; напротивъ, онъ благославлялъ судьбу, давшую ему возможность, благодаря академическимъ курсамъ, ознакомиться съ исторіей искусства во всемъ ея объемѣ и, такимъ образомъ, какъ онъ мнѣ говорилъ, «стать со временемъ настоящимъ историкомъ искусства». Главное же, теперь онъ получилъ возможность избавиться отъ гимназическихъ уроковъ и обратиться къ занятіямъ чистой наукой. Къ сожалѣнію, «избавленіе» это пришло все-таки слишкомъ поздно, и годы учительства, надо полагать, повлияли неблагопріятно на его организмъ и остались небезпредѣльными въ его ранней смерти.

Въ университетѣ Александръ Николаевичъ читалъ общи

курсъ исторіи классического искусства 4^{го} года, причемъ дѣлилъ его обыкновенно на 4 части по семестрамъ, излагая въ послѣдовательномъ порядке: архаику, искусство V вѣка, искусство IV вѣка и искусство эллинистического и римского періодовъ. Ему же пришлось быть однимъ изъ официальныхъ оппонентовъ на магистерскихъ диспутахъ В. К. Мальмберга, Л. В. Айналова и Е. И. Рѣдина.

Нужно было, однако, помышлять и о написаніи собственной диссертациі. Александръ Николаевичъ шелъ на то, что ему придется вторично добывать себѣ ничего не дающую, по крайней мѣрѣ для большинства, магистерскую степень, онъ надѣялся, по крайней мѣрѣ, на то, что его избавятъ отъ необходимости подвергаться устному испытанію. Въ выборѣ темы покойный долго колебался. Сначала, насколько мнѣ известно, онъ думалъ писать о рельефахъ греческихъ саркофаговъ. Но 24 ноября 1895 года, какъ сказано въ его записной книжкѣ, онъ рѣшилъ перемѣнить тему на слѣдующую: «Древнѣйшее искусство Коринна и его колоній». Для этой темы онъ началъ собирать матеріалъ; а такъ какъ послѣдній заключался, главнымъ образомъ, въ вазахъ съ сюжетами мифологическими, то это, надо полагать, привело его къ мысли нѣсколько видоизмѣнить тему; и въ записной книжкѣ, подъ 26 января 1897 года, я нашелъ такую замѣтку Александра Николаевича: «приступилъ къ работе въ формѣ «Иконографія греческой легенды», причемъ было решено «ограничить эпоху въ вазовой живописи до вазъ черно-фигурныхъ включительно, въ скульптурѣ — до Каламида, Мирона и Пиѳагора», матеріалъ же решено было ограничить «сюжетами греческой легенды, а не отдельными фигурами въ бездѣствіи; такимъ образомъ исключаются идолы и отдельные изображенія боговъ и даже группы, не связанныхъ дѣствіемъ, упоминающимся въ легендахъ, но отдельные изображенія, представляющія фрагментъ *сюжета*, напр. сражающейся Зевсъ или Геракль, хотя бы соперникъ не сохранился или онъ попалъ въ композицію, будучи выхваченъ изъ другого цѣлага, принимаются. Онѣ важны для исторіи шаблона. Несколько эпическихъ сцены (напр., на клазоменскихъ саркофагахъ, на вазахъ, гдѣ къ лицамъ приписаны просто эпическихъ имена) также. На отступленія отъ литературныхъ данныхъ обращать особое вниманіе. Руководящая нить — *сюжеты*, а не памятники,

и поэтому, если на памятникъ многою сюжетовъ, онъ разсматривается во многихъ рубрикахъ (ваза *François*)».

Въ такомъ масштабѣ задумалъ Александръ Николаевичъ свою работу, написать которую ему не довелось, но материалу для которой, судя по обилию замѣтокъ и въ записныхъ книжкахъ, и на отдѣльныхъ листахъ, собрано было имъ болѣе чѣмъ достаточно. Сознавая всю настоятельную необходимость для археолога видѣть разбираемые памятники воочію, Александръ Николаевичъ лѣтомъ 1896 и 1897 годовъ изучалъ, главнымъ образомъ, собранія вазъ въ Вѣнѣ, Берлинѣ, Мюнхенѣ, Парижѣ и Лондонѣ, лѣтомъ 1899 года для той же цѣли отправился въ Аѳинѣ, откуда вернулся, однако, въ началѣ іюля, въ Петербургъ, заболѣвъ въ Аѳинахъ снова маляріей, какъ болѣлью и во время своей продолжительной заграницной командировки.

Ставъ историкомъ искусства, Александръ Николаевичъ, естественно, не могъ перестать интересоваться и предметомъ своихъ первоначальныхъ занятій. Въ сборникѣ «*Στέφανος*» въ честь своего учителя Ф. Ф. Соколова онъ помѣстилъ статью подъ заглавиемъ «*Κράτους ἄρχος и Ἀθηναῖς πολιτεία*», въ которой разбираетъ первыя главы трактата Аристотеля, въ 1897 году онъ приготовилъ, по порученію В. В. Латышева, 3-е изданіе его «Греческихъ государственныхъ и военныхъ древностей», причемъ, по заявленію автора, «широко и съ полнымъ знаніемъ дѣла воспользовался всѣми крупными явленіями новѣйшей литературы какъ по части руководствъ, такъ и монографій по отдѣльнымъ эпохамъ или вопросамъ», а главное «внести въ книгу тѣ многочисленныя новыя свѣдѣнія по истории и государственному устройству Аѳинъ, которые заключаетъ въ себѣ открытая въ 1891 году «*Ἀθηναῖς πολιτεία*» Аристотеля». Единственнымъ же, къ сожалѣнію, напечатаннымъ трудомъ Александра Николаевича въ области классической археологии, если не считать нѣсколькихъ рецензій его¹⁾ и статей въ «Энциклопедіи» Брокгауза, является его статья въ «Сбор-

¹⁾ Напр., на книгу Boehlau, „Aus den ionischen und italischen Nekropolen“ (Фил. Обозр. XV, 2), на пятое изданіе 1-го тома Handbuch'a Шпрингера (Фил. Обозр. XIV, 1), на изданія „Monuments Piot“, „Attische Grabreliefs“, „Antike Denkmäler“ (Зап. И. Р. А. О., т. VIII и IX), на книгу М. Дилья, „Rapport sur deux missions archéologiques dans l'Afrique du Nord“ (Виз. Врем. III) и пр.

никъ» въ честь И. В. Помяловскаго подъ заглавиемъ «Неизданный героический рельефъ». Въ этой небольшой по объему статьѣ сказались тѣ же свойства, какія присущи были предыдущимъ трудамъ покойнаго: точность, фактичность, осторожность въ выводахъ; по методу его работы видно, что и на поприщѣ классической археологии Александръ Николаевичъ поработалъ бы такъ же плодотворно, какъ онъ работалъ, въ свое время, въ области древне-греческой исторіи и эпиграфики. Классическая археология, которая насчитываетъ у насъ болѣе чѣмъ незначительное число серьезно сю занимающихся лицъ, лишилась въ лицѣ Александра Николаевича одного изъ наиболѣе преданныхъ, хорошо подготовленныхъ, честныхъ работниковъ.

Но если судьба не дала времени и возможности Александру Николаевичу печатно заявить себя въ качествѣ серьезнаго археолога, то мы, члены Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества, хорошо помнимъ о томъ дѣятельномъ участіи, которое покойный принималъ въ нашихъ засѣданіяхъ; въ теченіе то послѣднихъ лѣтъ Александръ Николаевичъ неоднократно выступалъ съ своими сообщеніями и рефератами или въ общихъ собраніяхъ Общества, или въ засѣданіяхъ Классического отдѣленія. Темы этихъ рефератовъ всегда были интересны и касались различныхъ вопросовъ въ области классической археологии. Александръ Николаевичъ читалъ о Шлиманѣ и произведенныхъ имъ раскопкахъ, о микенской культурѣ и Гомеровскомъ вопросѣ, о послѣ-микенской керамикѣ, обѣ архитекторѣ-скульпторѣ Каллимахѣ, о надписяхъ Оракійскаго побережья Эгейскаго моря, о пресловутой тиарѣ Саптафарна и т. д., не считая его сообщеній по поводу наиболѣе важныхъ новинокъ въ области литературы по классической археологии. И если русская археологическая наука потеряла въ Александрѣ Николаевичѣ серьезнаго ученаго, то наше Отдѣленіе лишилось въ лицѣ почившаго одного изъ немногихъ наиболѣе дѣятельныхъ и ревностныхъ сотрудниковъ, принимавшаго близко къ сердцу его интересы и служившаго имъ по мѣрѣ своихъ силъ. Въ теченіе 8 слишкомъ лѣтъ Александръ Николаевичъ завѣдывалъ библіотекою Общества и не мало потрудился, будучи самъ, и въ душѣ, и на практикѣ, большимъ библіофиломъ, надъ приведеніемъ ся въ должный порядокъ.

Нравственный обликъ покойнаго всѣмъ знавшими его хорошо памятеи и воскрешать его я не берусь Скажу одно— Александръ Николаевичъ, какъ ученый, былъ искренне преданъ наукѣ, любилъ ее всѣмъ сердцемъ въ томъ чистомъ видѣ, въ какомъ онъ научился понимать ее и цѣнить на лекціяхъ и бесѣдахъ своего главнаго учителя; принадлежа къ «соколовской» школѣ, онъ былъ «фактопоклонникъ», но это преклоненіе предъ фактами вытекало изъ стремленія если не познать истину, разъ это было невозможно, то, по крайней мѣрѣ, приблизиться къ ней. Было бы, однако, ошибочно заключать изъ этого, что Александру Николаевичу были чужды соображенія общаго характера, онъ только не желалъ говорить о нихъ во всеуслышаніе, предпочитая быть въ наукѣ человѣкомъ «дѣла», а не «слова». Какъ товарищъ и сослуживецъ, Александръ Николаевичъ никогда не кривилъ душою и не опасался высказывать своихъ мнѣній, хотя и зналъ, что не у всѣхъ встрѣтить себѣ сочувствіе въ данную минуту; помочь, чѣмъ онъ могъ, онъ всегда былъ радъ, и всякий, обращавшійся къ нему за совѣтами или справками, никогда не встрѣчалъ себѣ отказа. А когда въ пріятельской компаніи надоѣдали разговоры о матеріяхъ важныхъ, Александръ Николаевичъ садился за пианино и, не будучи музыкантомъ по профессіи, но обладая недюжинною музыкальною памятью, услаждалъ присутствующихъ игрою и пѣніемъ такъ, какъ умѣлъ. Упомяну еще о томъ, что было сказано на отпѣваніи тѣла Александра Николаевича его законоучителемъ, онъ былъ человѣкъ глубоко-религіозный, любилъ благолѣпіе церковной службы и считался хорошимъ знатокомъ церковнаго устава.

Послѣдній годъ своей жизни Александръ Николаевичъ провелъ въ глубокихъ страданіяхъ, будучи пораженъ тяжкою болѣзнью, излечить которую медицина оказалась не въ силахъ. Онъ страдалъ, однако, не столько духомъ, сколько тѣломъ, и къ нему, по истинѣ, приложимы слова: «духъ бодръ, плоть немощна». Александръ Николаевичъ вѣрилъ въ то, что ему удастся поправиться заграницей, въ Давосѣ и Ментонѣ, где онъ провелъ время съ декабря 1899 по май 1900 года. Его письма, писанныя мнѣ изъ-за границы, письма бодроя, письма человѣка, вѣрящаго въ жизнь, интересующагося ею. Живя

въ Давосѣ, Александръ Николаевичъ читалъ много, готовился даже къ тому курсу, который онъ намѣревался читать въ этомъ семестрѣ въ университетѣ. Но заграница его не поправила, и лѣтомъ, живя на дачѣ въ Куоккалѣ, Александръ Николаевичъ понималъ, повидимому, что его пѣсня спѣта. Особенною грустью вѣтъ отъ его письма ко мнѣ въ Лондонъ, где онъ, между прочимъ, пишетъ: «мое состояніе весьма неважное и врядъ ли я долго наскриплю. Бодрость и охота къ чтенію, правда, есть. Прочелъ I и II книги Геродота, подготовляясь къ курсу, приступаю къ III, съ интересомъ читаю 2-й томъ Эд. Мейера, порядочно прочелъ по русской литературѣ—но болѣзнь, несомнѣнно, прогрессируетъ... А сколько было плановъ, да и теперь сколько ихъ возникаетъ! Вѣдь въ моихъ записныхъ тетрадкахъ цѣлый рядъ материаловъ и темъ для статей, рефератовъ и пр. Напр., почти совсѣмъ разработанный этюдъ о такъ называемомъ Еввулеѣ, где Фуртвенглеръ (и Бенндорфъ) должны были потерпѣть постыдное пораженіе. Эта декоративная скульптура, по моему, ничего не имѣеть общаго съ Праксителемъ. Я берусь доказать это по пунктамъ. Она относится къ эллинистической эпохѣ. Для вящей убѣдительности надо бы попросить В. А. Беклемишева отлить у нихъ въ формовской голову Гермеса, отбить у нея носъ—и въ такомъ видѣ сопоставить въ фотографіи съ головою Еввулея. Во-2-хъ, этюдъ о сидонскихъ саркофагахъ и въ особенности о такъ называемомъ саркофагѣ Александра. Мой результатъ въ этомъ случаѣ былъ бы тотъ, что то, чему такъ восхищаются въ этомъ саркофагѣ, есть лишь ловкая работа абоцатора-ремесленника, художественное же значеніе=0. Въ 3-хъ, Аполлонъ изъ Траллъ составленъ изъ фрагментовъ двухъ ничего общаго [не имѣющихъ] между собою статуй. Въ 4-хъ голова Геры изъ Аргосскаго святилища—по моему Артемида и, во всякомъ случаѣ, не Cultbild. Впрочемъ, это только еще наклевывается. Наконецъ, главная большая тема о характерѣ древнѣйшихъ греческихъ живописныхъ композицій на примѣрѣ сюжетовъ Гераклова цикла могла бы быть обработана и даже написана въ годъ, если бы меня совсѣмъ не покинула энергія и рабочая сила (постепенно у меня уже давно слабѣвшая, что я приписывалъ лѣни и что составляло отправу моего существованія)». Это было написано 19-го юля,

а письмо отъ 2-го августа кончалось такими, по истинѣ, ужасными словами: «иду на разрушеніе—это очевидно. Но я уже на все махнулъ рукою. Читаю и занимаюсь по мѣрѣ силы и даже сверхъ оныхъ. Все равно некуда себя беречь».

Когда я, по возвращеніи въ Петербургъ, въ началѣ сен-тября, увидѣлъ Александра Николаевича, я былъ пораженъ его видомъ. Не оставалось никакого сомнѣнія, что если не дни, то недѣли его жизни были сочтены. Но и теперь бодрость духа, вѣра въ жизнь и интересъ къ ней его не покидали. Наоборотъ, какъ бы, въ какомъ-то смутномъ предчувствіи о близости смерти, Александръ Николаевичъ стремился воспользоваться остаткомъ дней своихъ. Навѣнцая его, я заста-валъ его читающимъ Гомера, Вергилия. Онъ пробовалъ даже писать и съ этою цѣлью просилъ прислать ему книги изъ Музея Древностей; но попытки заниматься оказывались тщет-ными, такъ какъ двигаться ему было трудно. Еще за день до смерти, Александръ Николаевичъ говорилъ мнѣ, что въ текущемъ семестрѣ ему врядъ ли удастся приступить къ лек-ціямъ, но что съ слѣдующаго семестра онъ будетъ читать.

Гуманистъ Альберти пишетъ, что «Богъ вложилъ въ грудь человѣка способность выдерживать всякий трудъ, всякий ударъ судьбы, преодолѣвать всяческія затрудненія, побѣждать скорбь, не бояться смерти». Этими словами, мнѣ кажется, хорошо можно охарактеризовать послѣдніе годы краткой, но полезной и честной жизни Александра Николаевича. Вѣчная ему память!

С. Жебелевъ.

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЯ ОСНОВЫ ВИЗАНТИЙСКАГО ИСКУССТВА.

Д. чл. Д. В. Айналова.

ВВЕДЕНИЕ.

Въ наукѣ давно уже указаны два существенно важныхъ обстоятельства въ образованіи византійского искусства. Признано, во-первыхъ, что въ основѣ его лежитъ античное искусство. Во-вторыхъ, постепенное измѣненіе античной основы подъ вліяніемъ искусствъ востока представляетъ собою и самое образованіе византійского искусства. „Византійское искусство“,—говорить Н. П. Кондаковъ,—„въ IV, V столѣтіяхъ, происходя изъ основъ искусства античнаго, усвоило себѣ и его орнаментику. Эта античная основа была только въ началѣ римская, въ V столѣтіи она уже носить явные признаки греческаго характера и представляетъ, очевидно, временное оживленіе стиля въ собственной Греціи и странахъ, усвоившихъ его на востокѣ“. Да же, измѣненіе античной основы онъ опредѣляетъ такъ: „Перемѣна римской основы заключалась въ томъ, что декоративная сторона византійского искусства сложилась въ особый видъ изъ художественныхъ элементовъ Египта, Персіи и Средней Азіи“¹).

Въ другомъ мѣстѣ онъ еще ближе опредѣляетъ самую сущность перемѣны, произшедшей въ античной основѣ: „Соединеніе разнообразныхъ стилей и техники въ византійскомъ искусстве было причиной неопределенности въ первыхъ шагахъ византійского искусства, которая не позволяетъ различить его характеръ въ IV и V столѣтіяхъ. Но въ настоящее время,—прибавляетъ онъ,—было бы прямо невозможно расчленить византійское искусство по странамъ и народамъ имперіи въ единственный путь изслѣдованія—хронологической“²).

Дѣйствительно, первые слѣды образованія византійского искусства теряются въ IV и V вѣкахъ нашей эры. Въ это время въ различныхъ

¹) Н. Кондаковъ, «Византійскія эмали собранія А. Звенигородскаго», Спб. 1894. 293—4.

²) Ibid. 78.

Зап. Имп. Р. Арх. Общ. Т. XI, вып. 3 и 4.

странахъ востока и запада различается такъ-называемое древне-хри-
стіанське искусство, „близко стоящее къ античному“, — какъ опредѣляетъ
его Стриговскій и которое онъ характеризуетъ „наивно символиче-
скимъ“ ¹⁾). Въ немъ обнаруживаются лишь локальная различія при
указанномъ общемъ характерѣ.

Раннее византійское искусство, по словамъ того же автора, „не
стоитъ близко къ античному, но лишь воспринимаетъ его традиціи и
ведеть ихъ къ дальнѣйшему развитію, такъ что представляеть даже
послѣдній расцвѣтъ самого античнаго искусства. Оно соединяетъ въ себѣ
всѣ локальные разновидности и расцвѣтає на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ суще-
ствовало древне-христіанськое искусство. Его характеръ историко-догма-
тическій и день его рожденія — основаніе Константинополя. Констан-
тинополь играетъ такую же роль въ византійскій періодѣ, какъ Але-
ксандрия въ эллінистическую эпоху. Онъ былъ въ IV столѣтіи универ-
сальной почвой для античнаго и христіанскаго искусства. Искусства
отдѣльныхъ странъ имперіи отражаются въ искусствѣ Константинополя.
Римляне, греки, александрийцы, сирійцы, малоазійцы живутъ и дѣй-
ствуютъ здѣсь вмѣстѣ“ ²⁾).

Такія общія положенія относительно образованія византійскаго
искусства, о мѣстѣ его возникновенія и его характерѣ имѣютъ, конечно,
своё важное значеніе, но въ нихъ можно отмѣтить скорѣе предвидѣніе
факта, чѣмъ его всестороннѣе знаніе.

Любопытно, поэтому, сопоставить вышеприведенные положенія
Стриговскаго съ такими же положеніями общаго характера извѣстнаго
знатока восточныхъ стилей Ригля. „Византійское искусство“, — говоритъ
онъ, — „есть ничто иное, какъ позднѣе античное искусство въ восточной
римской имперіи. Нѣть никакого очевиднаго повода въ возвышенніи
Константиномъ Великимъ Византіи устанавливать новую эпоху въ исто-
ріи искусствъ... Мы можемъ хвалить прекрасное техническое исполн-
еніе византійскихъ произведеній, расточать благодарность византій-
скимъ художникамъ за традиціонное сохраненіе установившейся рим-
ской техники, но мы не причислимъ къ творческому, художественному
стилю византійскій стиль, такъ какъ даже въ наиболѣе зрѣлыхъ про-
изведеніяхъ (Святая Софія) мы находимъ не созданіе византійцевъ, а
наслѣдіе богатаго и изобильнаго творчествомъ искусства другого — эллі-
нистического времени“ ³⁾.

¹⁾ Byzant. Zeitschrift, 1892 г., 65—66.

²⁾ Ibid. 1892 г., 61—73.

³⁾ A. Rieg, «Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik», Ber-
lin, 1893, 273.

Все, что есть важного въ приведенной выдержкѣ—это указаніе на эллинистическое искусство, лежащее въ основѣ византійскаго. Если Ригль не признаетъ исторической роли Константина въ образованіи византійского стиля и не склоненъ признать въ этомъ стилѣ творческій духъ, то это происходитъ отъ того, что его взглядъ лишенъ исторической точки зре́нія, которую съ новой силой недавно высказалъ Н. П. Кондаковъ: „Исторія искусства, научно поставленная“,—говорить онъ,— „показываетъ намъ, что всякое искусство начинаетъ свою дѣятельность такъ-называемымъ заимствованіемъ, правильно говоря, общеніемъ съ высшею культурой“¹⁾... Ригль забываетъ, что и эллинистическое искусство, по сравненію съ греческимъ искусствомъ эпохи расцвѣта, находится въ томъ же положеніи и что въ немъ отмѣчаются то же оскудѣніе творческаго генія.

Такимъ образомъ, античная основа византійского искусства является то римской, то греческой, то эллинистической. По существу во всѣхъ этихъ названіяхъ нѣтъ разницы. Во всѣхъ случаяхъ подразумѣвается греко-римское искусство императорской эпохи²⁾. Однако, при болѣе близкомъ знакомствѣ съ употребленіемъ этихъ терминовъ является принципіальная разница. Въ одномъ случаѣ образование византійского искусства относится на счетъ римского искусства или даже самого Рима, въ другомъ—на счетъ странъ эллинистического востока.

Доказательства въ пользу Рима принадлежатъ католической ученої партіи. Выразителемъ взгляда о римскомъ происхожденіи византійского искусства можетъ считаться Ф. К. Краусъ. Онъ приписываетъ Риму, какъ столицѣ имперіи, не только созданіе искусства римскихъ катакомбъ, но и вообще всей древне-христіанской иконографіи. Лишь нѣсколькоимъ символамъ и сюжетамъ катакомбной живописи онъ приписываетъ александрийское происхожденіе. Таковы: рыба, якорь, Даниилъ между львовъ и сцены изъ жизни Іоны. Его положенія въ общемъ сводятся къ тому, что „древне-христіанское искусство есть твореніе греко-римского духа“. Искусство Египта, Сиріи, Греціи, равно какъ Сициліи и Галліи онъ считаетъ за провинціальные разновидности римского, такъ что египетскія ткани съ христіанскими сюже-

¹⁾ Н. П. Кондаковъ, «О научныхъ задачахъ исторіи древне-русскаго искусства». Спб., 1899, 6.

²⁾ Такъ, напримѣръ, полагаетъ Байе, у которого античное (византійское) является эллинистическимъ, издавна взмѣнившимъ подъ вліяніемъ искусства Сиріи, Персіи. Ваут. «Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient». Paris, 1879, 132—3.

тами являются также представителями поздне-римского искусства¹). Неудивительно послѣ этого, если Форреръ, держась въ общемъ положеній римской школы ученыхъ, считалъ изданную имъ одежду, найденную въ Ахмимъ-Панополѣ и отмѣченную ясными слѣдами арабскаго стиля, за папскій даръ изъ Рима и многимъ тканямъ приписалъ римское происхожденіе, считая ихъ привозными изъ Рима²).

Пока греко-римское искусство принимается за основу древне-христіанскаго, еще не особенно рѣзко просвѣчиваетъ тенденція этого ученаго о главенствѣ Рима въ искусствѣ. Съ особенной рѣзкостью она проявляется, когда Краусъ настаиваетъ на римскомъ происхожденіи византійского искусства. Онъ считаетъ, что отъ основанія Константинаopolia до VIII вѣка не можетъ быть рѣчи о Византійской имперіи, что вся государственная жизнь, право, языкъ въ ней—римскіе. Въ искусствѣ Константинаopolia онъ видитъ римское искусство (*ibid.* 547—548 и 551), измѣненное варварствомъ и считаетъ его также провинциальнымъ по отношенію къ Риму. Исходная точка Крауса грѣшитъ въ томъ, что христіанское искусство римской имперіи—восточной и западной—авторъ считаетъ за римское. Правда, онъ называетъ это искусство и греко-римскимъ и даже эллинистическимъ (*Ibid.* 549, 551), но это все же не мѣшаетъ ему повсюду видѣть Римъ и его школу³). Нигдѣ онъ не объясняетъ подробно, что собственно должно подразумѣвать подъ „эллинистическимъ—римскимъ“ христіанскимъ искусствомъ.

Дѣйствительно, всеобщее согласіе господствуетъ въ наукѣ относительно эллинистического характера римского античнаго искусства. Весьма понятно также, что и фрески римскихъ катакомбъ и мраморные саркофаги, находимые тамъ, не могутъ быть рассматриваемы иначе, чѣмъ фрески Помпей и римская скульптура I—III вѣка послѣ Р. Хр. Но рядомъ съ этимъ съ востока приходятъ въ Римъ и христіанство, и первые образы христіанского искусства. Порядокъ вещей не мѣняется и съ наступленіемъ христіанской эры. Не слѣдуетъ ли изъ этого, что живопись и скульптура римскихъ катакомбъ стояли въ связи съ эллинистическимъ искусствомъ христіанъ востока? На этотъ

¹) F. K. Kraus, «Geschichte der christlichen Kunst». Freiburg im B. 1896, 85—87 и 534—537.

²) R. Forrer, «Römische und byzantinische Seiden-Textilien aus dem Gräberfeld von Achmim-Panopolis. Strasburg i/E. 1891, 23.

³) Сравн. также разборъ сочиненія Крауса Е. К. Рѣдинымъ въ *Виз. Врем.* Т. VI, 1899, 185—203.

вопросъ даетъ утвердительный отвѣтъ палестинскій отчетъ Н. П. Кондакова¹⁾). Въ послѣдующемъ изложеніи намъ придется неоднократно указывать на переносъ композицій александрийскаго, сирійскаго и палестинскаго происхожденія въ древне-христіанское искусство Рима. Римскія катакомбы должны быть разсматриваемы какъ памятники, сохранившіе въ наиболѣе полномъ и цѣльномъ видѣ полученные съ востока образы христіанского искусства. Этотъ взглядъ на римское искусство не отрицаетъ стolичнаго высокаго состоянія мастерскихъ живописи и валянія въ христіанскомъ Римѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ устанавливаетъ истинный характеръ этого искусства и дѣлаетъ понятнымъ самый терминъ, прилагаемый для характеристики его: греко-римскій и эллинистический. Прежде чѣмъ приписывать Риму, какъ столицѣ имперіи, созданіе древне-христіанского искусства слѣдуетъ обратиться къ искусству востока, хотя бы на томъ простомъ основаніи, что попреимуществу въ греческихъ письменныхъ источникахъ находятся указанія и объясненія образовъ этого искусства.

Еще большее значеніе имѣть христіанскій востокъ при изученіи античной основы византійскаго искусства. Только здѣсь мы можемъ получить болѣе или менѣе ясные отвѣты на обозначившіеся уже вопросы: 1) что такое античная основа византійскаго искусства, 2) каковъ ея общий характеръ, и 3) каковы ея основныя черты и особенности.

Основаніе Константина ополя приблизило центръ имперіи къ странамъ востока съ давней эллинистической культурой. Христіанское искусство образовалось въ этихъ странахъ на основахъ эллинистического, измѣнившагося подъ вліяніемъ различныхъ стилей восточныхъ народныхъ искусствъ. Сирія, Палестина, Малая Азія, Африка съ Александріей находятся въ непрестанномъ и самомъ тѣсномъ общеніи съ Константинополемъ.

Среди памятниковъ такъ называемаго ранняго византійскаго искусства можно различить теперь цѣлые отдѣлы александрийскаго и коптскаго, затѣмъ сирійскаго и палестинскаго происхожденія. Въ послѣднее время стало извѣстно древнее серебряное блюдо сассанидскаго стиля съ сирійскими надписями и христіанскими сюжетами²⁾ представляющее параллель къ извѣстному серебряному блюду собранія графа Г. С. Строганова и къ болѣе поздней каменной кавказской плите Московскаго Исторического музея.

¹⁾ Докладъ, читанный Н. П. Кондаковымъ въ засѣданіи Имп. Прав-Палестинскаго Общества 13 марта 1892 года, 2.

²⁾ Матеріалы по археологіи Россіи, издаваемые Императорской Археологической Комиссіей № 22. Таблица.

Наконецъ, можно указать на цѣлый рядъ памятниковъ арабскаго стиля съ изображеніями, известными въ византійской иконографіи. Въ какое отношеніе станутъ указанныя группы памятниковъ къ византійскому искусству зреаго стиля, покажутъ изслѣдованія будущаго.

Однако и теперь уже съ полнымъ правомъ можно указать на важное значеніе Александрии, Сиріи и Палестины въ образованіи этого искусства, его стиля и иконографіи. Эллинистическое искусство, составляющее основу христіанского искусства Востока, есть вмѣстѣ съ тѣмъ и основа византійского искусства.

Въ предлагаемомъ сочиненіи читатель найдетъ подтвержденіе этихъ общихъ положеній при обзорѣ сохранившихся памятниковъ.

Можно сожалѣть, однако, что материалы, добытые палестинской экспедиціей Н. П. Кондакова, состоявшейся еще въ 1891 году, остаются до сихъ поръ неизданными. Мы имѣемъ пока лишь краткій отчетъ о результатахъ, достигнутыхъ экспедиціей. Этотъ отчетъ, въ высшей степени важенъ тѣмъ, что направляетъ изслѣдованія по исторіи византійского искусства въ указанія мѣстности востока.

Итакъ, гдѣ же данные, доказывающія, что основы византійского искусства надо искать въ странахъ эллинистического востока?

I.

Миніатюры александрийскихъ и сирійскихъ рукописей.

Можетъ показаться страннымъ, что первый памятникъ, открывающій исторію эллинизма въ византійскомъ искусствѣ, принадлежитъ XI вѣку. Но эта странность исчезаетъ при ближайшемъ ознакомленіи съ самимъ памятникомъ. Греческая рукопись Никандра (*Νικάνδρος Θυραχά*, 247 suppl.) Парижской Национальной библіотеки заключаетъ поэму объ ядовитыхъ змѣяхъ и травахъ, помогающихъ отъ ихъ укушеній. Рукопись написана въ 8⁰, мелкимъ четкимъ письмомъ XI вѣка, съ удареніями. Уже Ленорманъ, тщательно изучившій эту рукопись, отнесся къ рисункамъ ея съ большимъ одобреніемъ и высказалъ тонкое замѣчаніе, что отъ нихъ вѣтъ „ароматомъ классической древности“ ¹⁾. Этотъ *χυοῦς ἀρχαιοπειῆς* просвѣчиваетъ въ византійской копіи Никандра, дѣйствительно, болѣе, нежели въ какой-либо другой рукописи. Никакія сравненія съ латинскими копіями Вергилія и Терренція Ватиканской библіотеки, относящимися къ ранней, сравнительно, эпохѣ—VI—VII вѣковъ, не могутъ соперничать съ копіями византійской рукописи XI вѣка. Она сохранила намъ замѣчательные образцы александрийской живописи, современной самому автору. Никандръ, причисляемый къ числу александрийскихъ ученыхъ, родился во второмъ вѣкѣ до Р. Хр. и происходилъ изъ Колофона въ Іоніи ²⁾. Его поэмы были распространены среди византійцевъ и имя Никандра упоминается въ числѣ писателей, изучавшихся юношествомъ ³⁾.

Стиль рисунковъ Парижской рукописи Никандра, столь поразившій Ленормана, заставилъ его отнести оригиналъ, съ котораго была сдѣлана копія XI вѣка, къ III—IV вѣку по Р. Хр. Однако Ленорманъ не зналъ

¹⁾ *Gazette archéologique*, I (1875), 69—71, pl. 18. Kondakoff, «Histoire de l'art byzantin», Paris—Лондон, 1886, 86—8.

²⁾ Christ, «Geschichte der griechischen Litteratur», 3-te Aufl., München, 1898, 536.

³⁾ Крамбачер, «Geschichte der byzantinischen Litteratur», München, 2-te Aufl., 567; 527.

о существовании иллюстраций к тексту Никандра уже во II вѣкѣ по Р. Хр. Эти рисунки видѣлъ карѳагенянинъ Тертулліанъ и приписалъ ихъ самому автору: „magnum de modico malum scorpios terra suppeditat: tot venena, quot genera; tot pernicies, quot et colores Nicander scribit et pingit“¹⁾). Быть можетъ, и нельзя составить себѣ полнаго представления о количествѣ рисунковъ оригинала по копіи XI вѣка, но все же, на основаніи приведенныхъ словъ Тертулліана, вполнѣ устанавливается существование иллюстрированной рукописи Никандра во II в. по Р. Хр., а появление оригинала иллюстрированной рукописи можетъ быть отнесено ко времени жизни Никандра.

Однако, если Александрійскій оригиналъ передается съ замѣчательной свѣжестью въ византійской копіи, то нельзя изъ этого заключать, что копія стоитъ на высотѣ оригинала. Въ исполненіи фигуръ замѣтна упадокъ искусства: въ лицахъ исчезаетъ античная жизнерадостность, углы губъ часто опущены внизъ, ноги и руки слегка угловаты, свѣтъ и тѣни не могутъ передать античной силы красокъ, ложатся плоско. Тѣмъ не менѣе передача мускулатуры, копируемой черта за чертою, моделировка фигуръ и самыя краски видимо свѣжѣютъ, крѣпнутъ при самомъ копированіи. Для тѣла здѣсь принятъ большею частью желто-кирпичный цвѣтъ въ смѣшениі съ карминомъ, а иногда и просто желтоватый. Лиловый тѣни кладутся на красномъ цвѣтѣ. Вообще лиловой пурпуръ здѣсь играетъ такую же роль, какъ въ свиткѣ Иисуса Навина, т. е. употребляется часто не только для одеждъ, но и для тѣней. Къ античнымъ чертамъ полихроміи должно отнести употребленіе для деревьевъ коричневой краски и темно-зеленої.

Какъ иллюстрація къ поэтическому вступленію о томъ, что змѣи рождаются изъ крови гигантовъ и что богиня Титанія создала скорпіона, изображенъ Оріонъ въ видѣ пастуха въ эксомидѣ и высокой обуви. Онъ идетъ вправо, поднявъ кривой посохъ и замахиваясь имъ. Подъ его ногами скорпіонъ. На другомъ рисункѣ изображенъ пастухъ въ шкурѣ, съ жезломъ (рис. 1). Шкура открываетъ правое плечо пастуха и виситъ концами внизъ. Поясъ стягиваетъ шкуру на животѣ. Подобная фигура пастуха впослѣдствіи встрѣчается въ Александрійской же рукописи Космы Индикоплова, а изъ нея переходитъ въ Ватиканскій списокъ Октатевха № 746, л. 45 и представляетъ Авеля. Пастухъ сожигаетъ на алтарѣ рогъ олена. Три змѣи—зеленая, голубая и красная—исполненные замѣчательно натурально, ползаютъ около алтаря. Далѣе изобра-

¹⁾ Adv. gnosticos Scorpiaſae. Lib. I. c. 1.

женъ земледѣлецъ, давящій въ кадѣ виноградъ, и юноша, убѣгающій отъ двухъ змѣй. На юношѣ неподпоясанная длинная туника свѣтлоливаго цвѣта съ двумя черными полосами или клавами¹⁾. Здѣсь впервые изображены двѣ сплетшія змѣи, вошедшия затѣмъ въ кошю XV вѣка рукописи Оппіана Пар. Нац. Библ. № 2736, л. 28 обор. На миниатюрѣ Оппіана изображенъ Эросъ, стрѣляющій изъ лука въ животныхъ, птицъ и змѣй.

Любопытно затѣмъ изображеніе гробницы Гигеса, представленной по поводу растенія, выросшаго у его могилы. Гробница имѣеть форму



Рис. 1. Миниатюра рукописи Никандра Пар. Нац. библиотеки № 247.

эдикала Лазаря съ запертої дверью и пятью ступеньками, ведущими къ ней. Трезубецъ на гусѣкѣ эдикала нарисованъ чернилами позднѣе. Не менѣе интересно изображеніе города Кильбиса и источника Каистра. Нарисованъ храмъ съ четырьмя колонками. Надъ храмомъ вѣтка священнаго дерева, обозначающая часть вмѣсто цѣлой рощи. Справа— скала, закрываетъ низъ храма и его ступени. Близъ храма сидѣтъ юноша въ коричневомъ плащѣ и голубомъ хитонѣ. Противъ него сидящая женская фигура опирается локтемъ о скалу и задумчиво прислоняетъ голову къ ладони. На головѣ женщины — родъ маленькаго домника, очевидно подражающаго городской коронѣ,—это олицетвореніе города Кильбиса. Обѣ фигуры обращаются другъ къ другу именословно. У ногъ юноши небольшой бассейнъ.

¹⁾ Изд. въ фототипіи у Omont, Fac-Similés de plus anciens manuscrits grecs. Paris 1892, pl. XXXVIII.

Особенно любопытна миниатюра, представляющая рождение змей изъ крови гигантовъ (рис. 2). Композиція дана живописно. Фигуры гигантовъ расположены другъ надъ другомъ на водѣ голубого цвѣта, уходящей вверхъ. Въ концѣ рукописи приложены два листа, на которыхъ представлены двѣ сцены въ видѣ самостоятельныхъ картинокъ во всю страницу. На первомъ листѣ крестьянинъ зоветъ другого крестьянина съ женой въ изгородь, на второмъ—пастухъ, съ кривымъ посохомъ на плечѣ, ходить въ саду межъ деревьевъ¹⁾.



Рис. 2. Миниатюра рукописи Никандра Пар. Нац. библиотеки № 247.

Миниатюры за исключениемъ трехъ—рожденія отъ крови гигантовъ и двухъ, приложенныхъ къ концу рукописи, изображены на фонѣ пергамента. Любопытная особенность ихъ состоитъ въ томъ, что онѣ не только не обрамлены рамой, но и лишены почвы, неба. Фигуры ступаютъ по пергаменту рукописи.

Все содержаніе рисунковъ, въ связи съ текстомъ, указываетъ на александрийскую науку и на эллинистическое искусство. Правильное наблюденіе цвѣтовъ и формъ змѣй, породъ деревьевъ и травъ (листы 44, 45) въ расплактанномъ видѣ и линейномъ рисункѣ; наряду съ этимъ условныя формы композиціи, гдѣ зданіе является менѣе че-

¹⁾ Миниатюра издана у Н. П. Кондакова, «Histoire de l'art byzantin», I, 109.

вѣческой фигуры, пользованіе олицетвореніями въ нимбахъ, два рода миниатюръ—одинъ, представляющій фигуры на фонѣ пергамента, другой—въ видѣ самостоятельной картинки въ листѣ—указываютъ отдаленно на разнообразіе формъ и приемовъ александрийской живописи. Эксомиды пастуховъ, или шкура, форма гробницы, нимбы и самые роды миниатюръ съ ихъ условной или живописной композиціей являются историческими данными византійского искусства.

Другой не менѣе поучительный образецъ александрийской живописи на византійской почвѣ представляетъ рукопись врача Аполлонія изъ Китія, хранящаяся въ Лавренціанской библіотекѣ (LXXIV, 7) и содержащая учение о вправлении вывиховъ. Аполлоній жилъ до 60 года до Р. Хр. и былъ ученикомъ или ассистентомъ александрийского врача Зопира. Написалъ онъ свое сочиненіе (комментаріи) не въ Александріи, а въ другомъ мѣстѣ. Можно думать, что авторъ жилъ на о-вѣ Кипрѣ, такъ какъ въ рукописи упоминается Птолемей, быть можетъ, Птолемей Августъ, правившій на Кипрѣ между 81—58 годами. На копированіе древнихъ оригиналовъ указываютъ 5—10 стихи второго посвятительного стихотворенія. Изъ этихъ стиховъ Шёне заключаетъ, что византійскій копіистъ долженъ былъ имѣть въ рукахъ иллюстрированные экземпляры какъ Аполлонія, такъ и Сорана¹⁾). Но, спрашивается, какого времени эти экземпляры?

Копіи носятъ всѣ слѣды византійской манеры XI вѣка. Лишь въ нѣкоторыхъ случаяхъ копированіе передаетъ свѣжестъ древнѣйшихъ оригиналовъ и эти случаи наиболѣе поучительны.

Композиціи представляютъ однообразную форму аркады на двухъ колонкахъ коринѣскаго ордена. Арка состоитъ изъ ряда полосъ, заполненныхъ различными формами орнамента. Здѣсь встрѣчается радиальная полоса, составленная изъ кубиковъ, лиственные побѣги, зигзаги, цвѣтокъ лиліи, крестообразный цвѣтокъ, какъ въ эмаляхъ XII вѣка; но наряду съ этими формами встрѣчаются и бѣлые точки, ромбики, завивающійся жгутъ, извивающаяся и ломанная гармоникой лента — формы, встрѣчаемыя въ орнаментѣ мозаикъ и рукописей VI вѣка.

Внутри аркады помѣщается нѣсколько фигуръ — врача, пациента, помощниковъ въ разные моменты операций. Въ большинствѣ случаевъ нагота фигуръ удержана, но онѣ являются безполыми. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ врачъ является одѣтымъ и въ одномъ случаѣ, на табл. II

¹⁾ Hermann Schöne, «Apollonius von Kitium», Leipzig, 1896, XXV, VI.

XXX, его туника и плащъ, равно какъ и вся фигура могутъ быть прямо сочтены за оригиналъ IV вѣка, настолько правильно она скопирована. Правая ступня дана въ правильномъ ракурсѣ, туника съ бѣлыми нашивками въ видѣ полоски съ головкой, круглая нашивка на плечѣ, широко обозначенные правильныя складки ея указываютъ на оригиналъ IV вѣка.

Шёне указываетъ на всѣ поздне-византійскія черты, напримѣръ, на фигуру врача съ бородой на табл. IX, на непонятность нѣкоторыхъ изображеній и въ томъ числѣ ложа Иппократа. Но неправильно, на нашъ взглядъ, приписываетъ исполненіе аркадъ переписчику Никитѣ. Тогда придется приписать ему и приспособленіе фигуръ въ симметрии внутри аркадъ и исполненіе въ стилѣ IV вѣка колоннъ и особенно завѣсъ. Эти послѣднія въ нѣкоторыхъ случаяхъ исполнены въ такихъ изящныхъ простыхъ складкахъ, что приближаются къ завѣсамъ Календаря Константина. Колонны и аркады, напримѣръ, на таблицѣ XVI, передаютъ чрезвычайно близко строеніе античной колонны съ ложками, а на завѣсахъ видны полосы вродѣ клавъ, имѣющія совершенно античный характеръ.

Всѣ рисунки были выполнены красками и въ оригиналѣ. На это указываетъ выраженіе *ζωγραφική σκιαγραφία*, употребленное самимъ Аполлоніемъ (стр. 2, 23) по отношенію къ этимъ рисункамъ. Шёне считаетъ невозможнымъ признать, чтобы въ византійскихъ копіяхъ сохранилось свойство и традиціи этой живописи. Онъ не рѣшается утвердительно сказать, дѣйствительно ли Аполлоній подразумѣвалъ подъ этими словами родъ живописи, изобрѣтенный Аполлодоромъ изъ Афинъ и состоявшій въ томъ, чтобы посредствомъ оттененія оживлять поверхности и дѣлать формы болѣе тѣлесными, или же онъ подразумѣвалъ какой-либо другой болѣе простой родъ живописи.

Въ такихъ сомнѣніяхъ обнаруживается бѣдность данныхъ по изученію византійской живописи, по изученію ея исторіи и ея свойствъ. Указанныя черты живописи *σκιαγραφία* существуютъ на лицо не только въ разбираемой рукописи, но и вообще въ произведеніяхъ византійской живописи. Достаточно сравнить плоскую съ ровными тонами живопись востока — Египта, Ассиріи, греческой арханки и исчезнувшую тѣнью, бликами живопись византійской копіи рукописи Аполлонія, чтобы установить наглядно черты преемства византійской живописи отъ античной *σκιαγραφία*.

Наиболѣе употребительными терминами для обозначенія живописи у византійскихъ писателей являются *γραφή* и *ζωγραφία*. Терминъ *σκιαγραφία*

также не рѣдко встрѣчается у авторовъ IV—VIII вѣкѣ. У Кирилла Александрійскаго и Іоанна Златоуста онъ употребляется для обозначенія эскиза или контуровъ первоначального рисунка картины на доскѣ или въ стѣнной живописи, на которыхъ уже затѣмъ накладываются краски ¹⁾). Кромѣ того Климентъ Александрійскій часто прилагаетъ этотъ терминъ для обозначенія живописи египетскихъ храмовъ или раскраски тѣла различными составами ²⁾). Но у Евсевія встречается примѣненіе этого термина для сложной портретной восковой живописи и для цѣлыхъ картинъ. Такъ портреты Константина Великаго и частныхъ лицъ онъ видѣлъ исполненными восковой живописью (*σκιαγραφίας κηροχύτου γραφῆς*) ³⁾). Къ изображеніямъ сыновей Константина Великаго на картинѣ, представлявшей самаго царя, поражавшаго дракона, Евсевій также прилагаетъ этотъ терминъ (*μημήματα τῇ σκιαγραφίᾳ*) ⁴⁾). Эта картина также была выполнена красками на воску (*διὰ κηροχύτου γραφῆς*).

Миніатюры рукописи Апплонія изъ Китія, представляютъ копіи съ древнѣйшихъ миніатюръ, очевидно, существовавшихъ раньше самого написанія трактата о вправленіи вывиховъ Аполлоніемъ, и имѣютъ полное право на то название, какое даетъ имъ посвятительная надпись—*Σωγραφικὴ σκιαγραφία*. Присутствіе моделлировки, сильныхъ и мягкихъ тѣней, бликовъ, явнаго стремленія къ округленію формъ тѣла все это лишь традиціонныя и обычныя черты древней свѣтотѣни и думать о какомъ либо иномъ родѣ живописи нѣть никакихъ оснований. Наоборотъ, традиціи античной *σκιαγραφία* настолько же ясны въ рукописи Аполлонія, какъ и сохраненіе античныхъ формъ архитекто-ники, завѣсь а иногда и фигуры.

И въ рукописи Аполлонія, такимъ образомъ, выступаютъ главнѣйшія черты александрийской живописи не столько въ блескѣ античнаго оригинала, сколько въ сохраненіи ея традицій и опредѣленнаго направлениія. И здѣсь, какъ и ранѣе въ рукописи Никандра, искусство привлечено для цѣлей науки—практической хирургіи. Въ виду этого понятно, почему византійская копія не измѣняетъ наготы оригинала, почему такое стараніе прилагается къ изображенію анатоміи тѣла и

¹⁾ Patr. gr. I 51—52, 247 у Іоанна Златоуста въ описаніи процесса живописи. Однаково у Кирилла Александр. Patr. gr. I, 68, 140. Также у Аениагора Philopatris. Patr. gr. I, 6, p. 924 etc.

²⁾ Patr. gr. I, 8, p. 561, C; 697 B.

³⁾ Vita Const. I, 3.

⁴⁾ Ibid III, 3.

почему такъ рѣзко обозначаются мускулы, какъ бы уродливо иной разъ не выходила фигура. Все это черты первоначального извода.

Приблизительно тотъ же интересъ имѣютъ и другія подобныя рукописи, каковы географическіе трактаты и трактаты военного искусства съ изображеніемъ машинъ.

Географія Птолемея, сохранившаяся лишь въ копіи XII—XIII в. въ аѳонскомъ Ватопедскомъ монастырѣ (№ 543, 4⁰) содержитъ географію Страбона, Птолемея и периплъ Арріана. Въ византійской копіи епископъ Порфирий ¹⁾ отмѣтилъ нѣкоторые недостатки плохого исполненія: долгота и широта перепутаны и показаны невѣрно, краски наложены неправильно. Тѣмъ не менѣе всякая карта располагается въ четыреугольникъ, по сторонамъ обозначены цифры долготы и широты. Всѣ карты раскрашены: Рѣки и моря голубовато зеленаго цвѣта. Разные области закрашены различными красками: розовымъ, желтымъ, желтозеленымъ. Въ этихъ рисункахъ, которыхъ основныя черты впослѣдствіи встрѣчаются въ средневѣковой картографіи, сохранились драгоценные обращики и византійской картографіи. Здѣсь сохранены такія любопытныя черты, какъ напримѣръ представление городовъ и весей въ видѣ четыреугольниковъ, очерченныхъ краснымъ контуромъ. Они подражаютъ общеизвѣстному типу города со стѣнами. Укрепленные города имѣютъ на верху стѣны зубцы. Карты, однако, въ этой рукописи значительно проще извѣстной, недавно открытой въ Медабѣ карты Палестины. Здѣсь нѣтъ изображеній людей, звѣрей, деревьевъ, въ рѣкахъ и моряхъ нѣтъ рыбъ и кораблей и единственный признакъ ландшафтнаго характера древнихъ картъ остался лишь въ изображеніи городовъ. Въ текстѣ находится нѣсколько геометрическихъ чертежей.

Трактатъ Аѳенея о военныхъ машинахъ Парижской Нац. библ. здѣсь можетъ быть только упомянуть. Разнообразныя машины и метательныя орудія, изображенные въ немъ, представляютъ лишнюю черту для характеристики того эллинистического наслѣдія, которое сохранено нашему времени византійскимъ искусствомъ ³).

Наиболѣе важный памятникъ александрийского искусства, по которому можно составить вполнѣ ясное представление обѣ эллинистическомъ направленіи византійского искусства, это—знаменитая рукопись Христіанской Топографіи Космы Индикоплова Ватиканской биб-

¹⁾ «Журн. М. Н. Просвѣщ.» Т. 55. 1847, 33—35.

²⁾ Langlois, «Geographie de Ptolémée». Paris 1867. tab. LXVII—CVIII.

³⁾ Omont, «Fac-Similés des plus anciens manuscrits grecs». Paris. 1892, XXXIX.

ліотеки № 699. По даннымъ палеографіи и стиля Н. П. Кондаковъ отнесъ рукопись къ VII — VIII вѣку. Несомнѣнно, она представляетъ также копію съ оригинала, выпущенного въ свѣтъ въ Александрії самимъ авторомъ, астрономомъ, ученымъ путешественникомъ и богословомъ. Косма Индикопловъ — уроженецъ Александріи и представитель ея учености въ христіанское время. Его „Христіанская Топографія“ относится къ 536 — 547 годамъ, т. е. къ эпохѣ Юстиніана¹⁾. Рисунки, сопровождающие рукопись, появились одновременно съ текстомъ, такъ какъ самъ авторъ часто ссылается на нихъ.

Само по себѣ сочиненіе Космы является чрезвычайно характернымъ для александрийской науки въ христіанское время. Въ немъ авторъ обнаруживаетъ чисто эллінистическую образованность, совершенное знаніе астрономическихъ системъ и другихъ отраслей тогдашней науки: ботаники, зоологии, философскихъ языческихъ системъ и христіанской философіи. Всѣ эти стороны его „Топографіи“ отражаются и на рисункахъ. Характеръ ихъ мѣняется сообразно требованіямъ его изложенія. Въ одномъ случаѣ рисунки являются въ видѣ геометрическихъ чертежей и карты земли, какъ и въ географіи Птолемея, въ другомъ въ видѣ самостоятельныхъ картинъ, обведенныхъ рамой въ видѣ красной полоски и представляющихъ ветхозавѣтныя и новозавѣтныя события, о которыхъ онъ упоминаетъ въ текстѣ, или же, наконецъ, эти рисунки представляютъ образцы породъ звѣрей и растеній, троны Птолемея, скинью завѣта. Звѣрей и растеній нѣтъ въ Ватиканскомъ изводѣ, но они изображены въ Лавренціанской и Синайской, болѣе позднихъ копіяхъ (XI и XII вѣковъ).

Въ рисункахъ рукописи Космы Индикоплова видна не только полная аналогія съ описанными ранѣе рукописями александрийского происхожденія, но и замѣтна вообще связь съ александрийскимъ искусствомъ.

Среди иллюстрацій встрѣчается фигура юного пастуха Авеля, одѣтаго въ овчью шкуру и опирающагося на кривой длинный посохъ. Этотъ пастухъ близко напоминаетъ такой же типъ рукописи Никандра. Еще ярче замѣтна связь съ эллінистическимъ искусствомъ въ изображеніи группы, представляющей коня, пожираемаго львомъ (рис. 3). Композиція такъ хорошо передаетъ античную группу, что сохранившіяся мраморные повторенія ея въ Ватиканскомъ музеѣ и въ Palazzo dei Conservatori въ Римѣ могутъ быть реставрированы въ недостающихъ

¹⁾ Patr. gr. T. 88, 30.

частяхъ по этому рисунку. Левъ и конь закрашены сплошнымъ зеленымъ цветомъ прозрачнаго аквамарина, что указываетъ на воспроизведеніе группы изъ зеленаго мрамора. Тѣни даны въ темно-зеленомъ тонѣ, кровь льется красными струями. Этотъ рисунокъ помѣщенъ на послѣднемъ листѣ Лавренціанскаго списка.

Въ изображеніи трона Птолемея представлены черные эфиопы съ темнымъ тѣломъ, натурально передающимъ цветъ тѣла эфиопской расы. На египетскихъ тканяхъ аналогично изображается измаильскій купецъ, везущій Іосифа, съ тѣломъ темно-сераго цвета¹⁾.

Въ изображеніи воскресенія мертвыхъ—покойники, лежащіе въ землѣ, представлены на подобіе египетскихъ мумій. Они обернуты въ саваны и перевиты лентами. Особенно ясно эти муміи изображены въ Лавренціанской копіи. Такія черты рисунковъ рукописи Космы должны



Рис. 3. Миніатюра рукописи Космы Индикоплова Лавренціанской библ. № 9, 28.

считаться за особенности александрийского искусства, съ давнихъ поръ сумѣвшаго ввести въ кругъ античныхъ представлений египетскіе мотивы. Рядомъ съ этимъ изображеніе въ рукописи Никандра гробницы Гигеса въ видѣ героона совпадаетъ съ указанными чертами рукописи Космы. Флиндерсъ Питри нашелъ въ Египтѣ терракоту, представляющую такой героонъ съ открытыми дверями, съ одной фигурой, стоящей внутри героона и другой, изображенной передъ дверями²⁾. Эти данные объясняютъ александрийское происхожденіе эдикула и муміи Лазаря въ живописи римскихъ катакомбъ и въ скульптурахъ саркофаговъ. На изданномъ Стриговскимъ египетскомъ гребнѣ изъ Антиоиї эдикуль Лазаря представленъ также въ видѣ героона съ муміей³⁾.

¹⁾ В. Голенищевъ, «Археологические результаты путешествія по Египту зимой 1888—1889 г.» Спб. 1890 г., табл. V, 4.

²⁾ W. M. Flinders Petrie, «Hawara, Biamhu and Arsinoe», London, 1889, XX, 7.

³⁾ Römische Quatralischrift, 1898, taf. I.

Особенно должно обратить внимание на находимые теперь въ Египтѣ муміи съ накладными портретами¹⁾, объясняющими открытую голову и обозначеніе чертъ лица въ муміяхъ Лазаря.

Должно отмѣтить въ рукописи Космы любовь къ олицетвореніямъ. Фигура рѣки Іордана изображена лежащей на землѣ въ сценѣ взятія Иліи на небо. Она близко воспроизводитъ вообще античныя олицетворенія рѣкъ. Іорданъ съ бородой лежитъ, опираясь лѣвымъ локтемъ на урну. Средняя часть тѣла прикрыта одеждой. Солнце, въ чертежѣ, представляющемъ паденіе лучей на разныя страны свѣта, изображено въ видѣ погруднаго бюста, заключеннаго въ солнечный дискъ. Юная голова солнца имѣетъ красный цвѣтъ. Золотые лучи идутъ отъ головы. Волосы стянуты повязкой. Наконецъ, изображеніе смерти въ видѣ юной фигуры съ открытой грудью и гиматиемъ, покрывающимъ нижнюю часть тѣла, заканчиваетъ кругъ олицетвореній. Фигура сидитъ на четырехугольномъ ящикѣ, быть можетъ, саркофагѣ. Лицо и тѣло ея имѣютъ свѣтло-зеленый цвѣтъ, какъ указаніе на мертвеннную блѣдность.

Весьма любопытную подробность рукописи Космы представляетъ сосудъ съ огнемъ, изображенный два раза: въ сценѣ видѣнія Моисеемъ купины и жертвоприношенія Исаака. Этотъ сосудъ оба раза изображенъ одинаково, въ видѣ приземистой вазы на низкой ножкѣ и съ языками пламени внутри ея. Въ одномъ случаѣ ваза представляетъ купину, въ другомъ жертвенникъ. На нѣсколькихъ грубыхъ терракотовыхъ рельефахъ V и VI вѣка съ изображеніемъ жертвоприношенія Исаака, найденныхъ въ Африкѣ²⁾, такой сосудъ повторенъ въ формѣ очень близкой къ сосуду рукописи Космы. Это обстоятельство указываетъ на несомнѣнныя связи рисунковъ Космы съ местнымъ искусствомъ V и VI вѣка.

Въ виду этихъ данныхъ получаютъ особенный интересъ тѣ композиціи рукописи Космы, которая въ довольно близкихъ повтореніяхъ встречаются въ римскихъ катакомбахъ. Таковы сцены изъ жизни Іоны (Garr., 147,4). Онѣ близко напоминаютъ живописныя композиціи катакомбъ, но особенно близко стоять къ тѣмъ же сценамъ на известномъ живописномъ саркофагѣ Латеранскаго музея, рисунокъ съ котораго изданъ въ слѣдующей главѣ. Рисунокъ Космы повторяетъ цѣликомъ композицію правой стороны саркофага. Изображенъ корабль съ матросами. Два чудовища съ поднятыми вверхъ хвостами плывутъ ря-

¹⁾ Everts, «Antike Portraits», Leipzig, 1893, 42.

²⁾ Stuhlfauth, «Röm. Mitth.» XIII, 1898, 289, 302 fig. 3. Такой же рельефъ въ музѣи S. Louis и въ базиликѣ Гадшѣдъ-эль-Айунъ, 289—90.

домъ. Чудовище нальво поглощаетъ Іону, другое выбрасываетъ его направо на берегъ. На возвышенномъ берегу лежитъ Іона подъ кукурбитой. Всѣ фигуры обнажены и напоминаютъ юныхъ античныхъ амуроў, столь извѣстныхъ въ эллинистическомъ жанрѣ, въ духѣ котораго были сочинены первыя сцены изъ жизни Іоны. Нѣкоторая отличія между обоими памятниками, какъ напримѣръ, изображеніе двухъ матросовъ вмѣсто трехъ, прибавка заднихъ ногъ у чудовища, рука на бедрѣ, а не за головой у Іоны въ рукописи Космы, не представляютъ особенной важности въ виду общаго сходства въ типахъ и въ расположении всей композиціи. Рыбы обычно изображены въ водѣ на обоихъ памятникахъ. Нѣкоторая грубость, угловатость формъ рисунка рукописи должны быть объясняемы сравнительно позднимъ копированіемъ.

Близко къ изображеніямъ катакомбнаго искусства стоитъ и композиція взятія Иліи на небо (Garr. 147,1). И тамъ, и здѣсь повторяется движеніе колесницы направо отъ зрителя, фигура Іордана съ урпой и Елисея сзади колесницы. Существенное различіе состоить въ томъ, что вмѣсто квадриги въ рукописи Космы изображена бига, Илія сидитъ верхомъ на второмъ конѣ, а не стоять внутри колесницы. Вверху прибавленъ воронъ съ хлѣбомъ въ клювѣ и десница съ зеленымъ лукомъ въ полукруглѣ.

Равнымъ образомъ, въ рукописи Космы встрѣчаются въ изображеніи волхвовъ, явившихся къ Меродаху, тѣ шапочки, туники, плащи, шаровары и обувь, которые встрѣчаются на римскихъ саркофагахъ у такъ-называемой іудейской стражи (Рис. 4).

Если бы и возникли какія-либо предположенія насчетъ копированія рукописью Космы оригиналовъ римскаго происхожденія, то онѣ исчезаютъ при дальнѣйшемъ знакомствѣ съ Ватиканской рукописью. Дѣйствительно, историческая композиція Страшнаго суда, Существо св. Духа и нѣкоторая другія изображенія, вошедшія въ болѣе позднія византійскія рукописи, появились на почвѣ александрийского искусства. Первый очертанія картины Страшнаго суда вышли изъ-подъ пера александрийскаго ученаго. Рисунокъ Космы и его текстъ даютъ этому прямые доказательства.

Особенность картинъ Страшнаго суда состоитъ въ томъ, что отдельные ея части располагаются обыкновенно поясами, лежащими одинъ надъ другимъ или же отдельными группами, помѣщаемыми рядами, безъ всякаго признака живописнаго элемента, который объединялъ бы эти составные части. Какъ въ рукописяхъ, такъ и въ монументальной живописи эти пояса или группы имѣютъ фонъ пергамента или стѣны.

Уже Н. П. Кондаковъ указалъ на несомнѣнное отношеніе одной изъ миниатюръ Ватиканской рукописи Космы къ изображеніямъ Страшного суда¹⁾. Эта миниатюра исполнена въ видѣ чертежа, какъ и нѣкоторые другіе рисунки рукописи. Верхняя часть ея представляетъ полукруглый сводъ, лежащій на четырехугольникѣ, разбитомъ двумя полосками на три фриза или пояса. Каждый поясъ заполненъ фигурами (рис. 5). Для пони-



Рис. 4. Миниатюра изъ рукоп. Космы Индякоплова Ватик. библ. № 699.

манія этого чертежа надо обратиться къ обзору другихъ чертежей Космы, которые представляютъ строеніе вселенной и земли. Самъ авторъ называетъ свои чертежи общимъ терминомъ *σχηματα*. Въ частности нѣкоторые изъ нихъ онъ называетъ въ текстѣ *διαγραφы*, а на поляхъ къ нѣкоторымъ рисункамъ этого рода въ рукописи Лавренціанской

¹⁾ Hist. de l'art byzantin, I, 150.

библиотеки болѣе позднимъ схолаистомъ сдѣланы приписки, въ которыхъ онъ называетъ ихъ διαγραμμή (sic). Такое употребление терминовъ показываетъ, что самъ Косма, равно какъ и поздніе византійскіе его истолкователи придавали этимъ рисункамъ значеніе линейныхъ чертежей¹⁾. У Космы встрѣчаются всѣ три рода чертежей извѣстныхъ въ древности: 1) планъ основанія, 2) виѣшняго вида и 3) перспективнаго строенія: (ληγραφіа, δρоуграфіа и σκеноуграфіа²⁾). Взамѣнъ разрѣза чертежа онъ употребляетъ боковую сторону его. Указанный чертежъ, представляющій собою образъ Воскресенія мертвыхъ, основанъ на общихъ представленіяхъ Космы о строеніи вселенной. Косма учитъ, что христіанинъ не долженъ держаться эллинскаго ученія о сферическомъ видѣ вселенной и земли, такъ какъ при такомъ взглядѣ невозможно объяснить ни паденія дождей, ни хожденія человѣка на поверхности земли. Онъ рисуетъ антиподовъ и графическимъ начертаніемъ, получившимъ столь широкое распространеніе въ псалтыряхъ, доказываетъ невозможность хожденія людей по круглой поверхности земли. „Да и какимъ образомъ,—спрашиваетъ онъ, полемизируя съ тѣми, кто держится такого взгляда,—по вашему мнѣнію на землѣ, во время Ноя, могъ произойти потопъ, если земля расположена въ центрѣ вселенной... Или, кто можетъ повѣрить, что она въ первый и второй день была погружена въ воды, а въ третій день, когда воды были собраны, она явилась снова на свѣтъ... Но вы поступаете еще разумнѣе, вы предполагаете существованіе антиподовъ, ходящихъ по всей землѣ. Ну, вотъ, по вашему ученію мы начертываемъ (διαγράφωμεν) и антиподовъ. Всякій изъ васъ, имѣющій здоровые глаза и правильный умъ, пусть, какъ знаетъ, прогуляется по землѣ и скажетъ, могутъ ли всѣ антиподы ходить головой кверху“³⁾. И въ другомъ мѣстѣ: „Итакъ, если всѣ сферы лежать одна надъ другой..., то какимъ образомъ можно представить себѣ

¹⁾ Вотъ нѣкоторыя выраженія его: συγγράτων γρήσιμον, р. 56, В, ὅψει παραλαβεῖν σχῆματα, 56, С; κατεγράψαμεν καὶ τὰ σχῆματα τοῦ παντὸς κόσμου р. 57 и др. Patr. gr. t. 88. Планъ евклидія, выстроенного Константиномъ В. въ Антіохіи—ἐκ ὀκταέδρου μὲν συνεστῶτα σχῆματα; у Прокопія о планѣ церкви свв. Апостоловъ—τὸ τοῦ σταυροῦ σχῆμα. Holtzinger, Altchristl. Architektur, 102, 111. Тобъ Ὁλοβόλον εἰς τὰ τρία σχῆματα γράμματα ἔγραψε γραφῖδ: τεχνικός. В уз. Zeitschr. 1896, 552. Мозаическая орнаментика пола новой базилики патріарха у Фотія также—σχῆμата. Наиболѣе ясное употребленіе этой терминалогіи геометрическихъ чертежей находимъ у Астерія Амассійскаго: Καὶ πολλὰ μὲν ὁ γεωμέτρης περὶ τὴν βίβλον καὶ μὲν, καὶ πληρωθεὶς παρὰ τοῦ διδασκάλου τὴν ἀκοήν, οὐκ ἄλλω; καταληφεταῖ τῶν ποικίλων σχημάτων τὴν δύναμιν, ἀν μὴ καταμάθῃ τὰ κέντρα, καὶ τὰς γραμμὰς, καὶ τοὺς κύκλους ἐπὶ τοῦ πίνακος Hom. IX in S. Phocam. Patr. gr. T. 40, p. 301

²⁾ «Handbuch der klassischen Alterthums-Wissenschaft». I. Müller, B. VI. Karl Sittl, Archäologie d. Kunst, 306.

³⁾ Patr. gr. I. 88, p. 192.

воскресеніе мертвыхъ, восшествіе на небеса людей и царствованіе тамъ, т. е. во второй скиніи, гдѣ раньше всѣхъ возсѣдаетъ Христосъ? Слѣдовательно, тѣ, которые придерживаются ученія о сферической формѣ вселенной, отрицаютъ воскресеніе мертвыхъ, ихъ восшествіе на небеса, а также то, что надъ твердью находятся воды¹⁾) Отрицая сферическую форму земли и вселенной, Косма доказываетъ, что земля ровная, что небо поддерживается надъ землей четырьмя колоннами и что форма вселенной должна быть представлена по образу Моисеевой скиніи, такъ какъ самъ Моисей, мудрѣйший изъ людей, построилъ ее по образу вселенной. Косма изображаетъ, поэтому, вселенную въ видѣ четырехугольного ящика съ голубыми стѣнами. Верхъ этого ящика образуетъ бочковый сводъ. Внутри свода помѣщенъ медальонъ съ погруднымъ изображеніемъ Христа. Это первое небо (*πρῶτος οὐρανός*), какъ гласить надпись. Подъ этимъ первымъ небомъ находится твердь небесная (*στερέωσις*), которая, судя по чертежамъ, должна быть представляема въ видѣ потолка, а сводъ будетъ служить родомъ крыши надъ нимъ. Надъ твердью расположены воды, которыя Косма графически представляетъ въ видѣ зубчиковъ или бугровъ надъ линіей указанного потолка. Эту частность, т. е. воды, лежащиа надъ твердью, Косма изображаетъ на рисункѣ представляющемъ боковой видъ первого чертежа съ показаніемъ ширины: Г҃ *συνδεδεμένη τῷ πρώτῳ οὐρανῷ καὶ τῷ πλάτος* (листъ 35 обор.).

Четыреугольное дно ящика представляетъ землю съ морями, съ горой, обтекающимъ ее океаномъ и ходящимъ кругомъ горы солнцемъ. Любопытный чертежъ вселенной въ разрѣзѣ въ длину показываетъ (листъ 36), что Косма заботится о начертаніи вселенной, какъ ученый и геометръ, и даетъ свои чертежи въ духѣ обычныхъ геометрическихъ фигуръ, такъ что въ линейныхъ формахъ его рисунковъ нужно видѣть не живопись художника, а чертежи, посредствомъ которыхъ онъ поясняетъ свою новую теорію. Весьма понятно, поэтому, что въ этихъ чертежахъ нѣть изображенія колоннъ и что воды изображаются условно посредствомъ, быть можетъ, общепринятыхъ знаковъ. На указанномъ чертежѣ, представляющемъ вселенную по ея длине (Г҃ *συνδεδεμένη τῷ πρώτῳ οὐρανῷ καὶ τῷ μῆκος*) является, новое дѣленіе во вселенной, въ видѣ черты между твердью и линіей земли. Это второе небо—*στερέωσις ἡ τοῦ δευτέρου οὐρανοῦ*. Полоса обозначаетъ, слѣдовательно, твердь этого второго неба. Здѣсь, какъ объясняется на листѣ 108, находятся ангелы и архангелы.

¹⁾ Ibid. p. 384.

Изъ приведенныхъ данныхъ, такимъ образомъ, уясняется вполнѣ начертаніе вселенной и ея строеніе. Но еще любопытнѣе тотъ фактъ, что боковой видъ вселенной по ширинѣ Косма употребляетъ для наглядного поясненія образа воскресенія мертвыхъ, насыщаетъ этотъ чертежъ фигурами и дополняетъ его еще однимъ дѣленіемъ, обозначающимъ подземное помѣщеніе умершихъ. Этотъ чертежъ и послужилъ, въ главныхъ и общихъ чертахъ, основаніемъ для послѣдующихъ композицій воскресенія мертвыхъ въ византійскомъ искусствѣ. Первый изводъ этой композиціи, вышедший изъ-подъ пера Космы Индикоплова, имѣть поэтому полное право на особенное вниманіе (Рис. 5). Въ верхнемъ отдѣленіи или внутри свода представленъ въ ореолѣ Христосъ, сидящій на тронѣ. Голубой фонъ неба украшенъ пересѣкающимися полосками. Внутри каждого четырехугольника, получившагося отъ пересѣченія ихъ, помѣщены золотые цветы лилий. Полосы украшены бѣлыми точками, подражающими жемчужинамъ. Это—убранство небесныхъ чертоговъ первого неба. Подъ линіей первого неба представлены ангелы, стоящіе на тверди второго неба (*ἄγγελοι ἐπουράνιοι*). Еще ниже, на полосѣ земли, стоять живущіе на землѣ люди (*ἄνθρωποι ἐπίγονοι*), и подъ этой полосой приподнимающіеся и глядящіе вверхъ обвитые въ саваны и повязки мертвѣцы (*ψεκτοὶ ἀναστάρευοι—καταχθόνιοι*).

Такимъ образомъ, каждая полоса имѣть въ этомъ чертежѣ известный смыслъ и располагается въ общей схемѣ по опредѣленному плану, уничтожающему всякую возможность живописнаго развитія всей композиціи.

Все, чтѣ допускаетъ подобный чертежъ—это симметрическое расположение группъ въ каждомъ поясѣ по правилу высокаго рельефа, гдѣ головы фигуръ не выходятъ изъ опредѣленнаго уровня, а ноги упираются въ нижнюю полоску земли. Правая группа обращена къ лѣвой. Нѣкоторый намекъ на живописное развитіе композиціи показываетъ верхній сводъ съ синимъ фономъ, золотыми лилиями и жемчугомъ. Но этотъ живописный элементъ примѣненъ для декоративнаго фона и не представляетъ иныхъ чертъ живописнаго стиля. Кромѣ того схема закрѣпощается въ своемъ строеніи, потому что поясамъ дается опредѣленное положеніе верха и низа и отличіе ихъ отъ фризовъ античной живописи состоитъ въ томъ, что они не могутъ быть развернуты въ одинъ непрерывный фризъ.

Послѣдующая исторія картины Страшнаго суда показываетъ, что въ ней навсегда удержались многія изъ указанныхъ особенностей. Такъ, въ рукописи избранныхъ параллелей изъ отцовъ церкви Парижской Нац.

бібл. IX вѣка № 923, л. 67, въ изображеніи Страшнаго суда, удержаны
черты схемы Космы Индикоплова. Миніатюра дана на узкомъ полѣ руко-



Рис. 5. Миніатюра рукописи Космы Индикоплова Ватиканской бібл. № 699.

писи. Вверху на золотомъ тронѣ изображенъ Иисусъ Христосъ, открывашій на право и нальво ладони рукъ, т. е. показывающій раны. Надъ нимъ полукругъ, повторяющій форму свода въ чертежѣ Космы. Ниже,

надъ трономъ, изображены два преклоняющихся ангела (*προσκυνοῦτες*). Подъ ихъ ногами изображены стѣны города, или небеснаго Іерусалима, въ которомъ видны праведники, старые и молодые. Еще ниже представленъ адъ въ видѣ пещеры, окруженнай огненными языками пламени. Внутри пещеры представлены грѣшники, обвитые змѣями. Надъ адомъ течетъ огненная рѣка въ видѣ золотой полосы: ἡ πηγὴ τοῦ πυρός, какъ называется она въ текстѣ. Въ этомъ довольно отдаленномъ отъ извода Космы изображеніи Страшнаго суда и, быть можетъ, наиболѣе раннемъ изъ числа дошедшихъ, удержано первое и второе небо чертежа Космы, а рай, огненная рѣка и адъ—это элементы входящіе въ будущую иконографію картины и расположившіеся по схемѣ Космы Индикоплова, какъ это было уже отмѣчено Н. П. Кондаковимъ. Такое же строеніе композиціи наблюдается и въ раннихъ псалтыряхъ¹⁾. Въ псалтыри Ватиканской библиотеки № 752 (л. 44 обор.), XI вѣка, Христосъ изображенъ вверху подъ сводомъ небеснаго полукруга, сидящимъ на тронѣ. Ниже—гора-земля, въ томъ видѣ, какъ она изображается у Космы. По сторонамъ горы двѣ фигуры—Адамъ и Ева. Подъ горой пещера, въ которой лежать два грѣшника. Надпись ἀδης поясняетъ смыслъ пещеры. Ниже изображены встающіе мертвѣцы, налево отъ зрителя—мужчины, направо—женщины. Изображеніе находится также на поляхъ рукописи.

Какія бы измѣненія ни совершились впослѣдствіи въ составѣ картины Страшнаго Суда, въ нихъ всегда отмѣчается главнѣйшая черта первоначального извода, именно графическое, а не живописное распределеніе составныхъ частей и помѣщеніе ихъ выше или ниже другихъ. Дѣленіе на фризы съ особеною ясностью замѣчается въ монументальныхъ композиціяхъ, въ церквяхъ S. Angelo in Formis, въ Торчелло, и въ Рейхенау въ Оберцелль²⁾). При обычномъ нормальнѣ помѣщеніи на западной стѣнѣ картина сохраняетъ и свое очертаніе четыреугольника, и расположеніе поясами. Это строеніе сохранила и Сикстинская картина Страшнаго Суда Микель-Анжело, хотя въ ней и нѣтъ линій, дѣляющихъ ее на пояса.

Въ изображеніяхъ Сопшествія Св. Духа должно указать также на черту, обязавшую своимъ происхожденіемъ Топографіи Космы Индикоплова. Въ этихъ изображеніяхъ мы видимъ двѣнадцать лучей,

¹⁾ «Hist. de l'art byz.» I, p. 150. J. J. Tikkaneen, «Die Psalterillustration im Mittelalter», Helsingfors, 1895, 22.

²⁾ Н. В. Покровскій, «Страшный Судъ въ памятникахъ византійского и русского искусства». Труды VI Арх. Съѣзда въ Одессѣ, т. III, 300—1.

падающихъ сверху на головы апостоловъ. Представленіе этихъ лучей повторяетъ чертежъ Космы, наглядно изображающій паденіе лучей солнца на разныя страны свѣта. Рисунокъ Космы представляетъ солнце въ видѣ античнаго олицетворенія. Погрудное изображеніе его въ видѣ человѣческой фигуры съ краснымъ лицомъ заключено въ медальонъ. Отъ головы идутъ золотые лучи. Отъ медальона изъ одной нижней точки его идутъ десять лучей пучкомъ, расширяющимся книзу (листъ 93). Косма различаетъ всего десять пунктовъ на землѣ съ различной силой паденія лучей. Болѣе длинные лучи показываютъ менѣе сильное напряженіе, болѣе короткіе — наоборотъ. Въ композиціяхъ Сопшествія Св. Духа эти лучи падаютъ или изъ полу-круга, если сцена изображается какъ картина въ отдѣльномъ квадратѣ, или же отъ круга съ изображеніемъ внутри его уготованного престола и Св. Духа, въ видѣ голубя, если композиція располагается внутри купола.

Особенно важно указать на появленіе этихъ лучей въ композиціи, принадлежащей вѣку Юстиніана или быть можетъ нѣсколько болѣе поздней. Эта композиція находится въ церкви св. Софіи въ Константинополѣ. Она расположена въ куполѣ, представляющемъ собою небесный сводъ. Здѣсь нѣть ни горницы, ни сигмы, которые обыкновенно являются существенными составными частями картины, когда она изображается, какъ иллюстрація къ Евангелію. Взамѣнъ этого по нижнему кругу купола изображены 12 апостоловъ, стоящихъ и глядящихъ вверхъ. Отъ трона, изображенаго въ центрѣ купола и заключеннаго въ голубой медальонъ съ изображеніемъ Христа на тронѣ, падаютъ лучи на головы апостоловъ. Голубой медальонъ окруженъ золотой широкой полосой. Апостолы изображены на фонѣ сѣраго цвѣта¹⁾). Въ парусахъ купола изображены группы людей. Между ними видна фигура ангела. Если рисунокъ Зальценберга вѣренъ, то композиція должна представлять соединеніе Вознесенія съ Сопшествіемъ св. Духа.

Примѣненіе схемы паденія лучей Космы становится еще болѣе яснымъ въ такой-же купольной композиціи въ соборѣ св. Марка въ Венеціи²⁾). Здѣсь подъ каждымъ апостоломъ изображены по двѣ фигуры той народности, среди которой было проповѣдано имъ Евангеліе. Общія черты схемы Космы остались въ этихъ композиціяхъ въ видѣ длинныхъ лучей, падающихъ на головы апостоловъ, какъ представителей различныхъ, народностей, въ сохраненіи ихъ формы въ видѣ

¹⁾ Zalzenberg. «Alt-cristl. Baudenkmale von Constantinopel», XXV, I.

²⁾ La basilica di S. Marco in Venezia, editore F. Ongania, Tav. chrom. VI.

тонкихъ линій, расходящихся къ низу отъ одного общаго центра, или круга, замѣнившаго солнечный дискъ Космы. Особенно близка схема Космы къ лучамъ, изображаемымъ въ Сочествіи св. Духа въ рукописяхъ и фрескахъ, когда этотъ сюжетъ является въ видѣ четырехугольной картины.

Значеніе рукописи Космы Индикоплова для исторіи византійской иконографіи не ограничивается этими двумя чертежами. На ряду съ указаннымъ изображеніемъ антиподовъ, часто встрѣчающихся въ византійскихъ псалтыряхъ, здѣсь въ первые известны и другія композиціи, обязанныя своимъ происхожденіемъ „Христіанской Топографіи“. Таковы изображенія восхода и заката солнца за горой, которая представляетъ собою землю; изображеніе четырехугольной карты земли, обтекаемой океаномъ. Земля на картѣ также имѣеть видъ четырехугольного острова. По сторонамъ земли изображаются четыре вѣтра, дующіе въ рогъ. Въ рукописи Космы эти четыре вѣтра изображены въ медальонахъ на синемъ фонѣ рамы, представляющей океанъ, обтекающей со всѣхъ сторонъ землю. Она введена въ кругъ христіанскихъ представленій тѣмъ же Космой, ученымъ александрийского направленія. Наконецъ, изображеніе земли въ видѣ горы, обтекаемой океаномъ¹⁾), можетъ считаться, хотя и рѣдкимъ, но все же яснымъ показателемъ географическихъ представленій Космы, вошедшихъ въ составъ иллюстрацій византійскихъ псалтырей. Въ Ватиканскомъ Октатевхѣ № 746 къ тексту о дняхъ творенія приложено нѣсколько изображеній, представляющихъ дѣленіе вселенной въ связи съ чертежами Космы Индикоплова. Миніатюра представляетъ четырехугольникъ (листъ 19 обор.). Вверху голубой полукругъ съ десницей или небо (*օրացոս*) (рис. 6). Ниже находится земля въ видѣ холма (*լին*), еще ниже полоса воды, т. е. океанъ, обтекающей землю, и еще ниже — широкая коричневая полоса, представляющая царство мрака (*չհօտք ու էպակա դեպա ձիստոս*). На другомъ рисункѣ, также представляющемъ четырехугольникъ, обведенный красной каемкой, вверху изображенъ полукругъ или небо. Ниже синяя дуга съ надписью *ստերեօմա դեպա օրացոս*. Пространство между этой дугой и верхнимъ полукругомъ представляетъ воды, лежащія поверхъ тверди небесной (*ստերեօմա դեպա օրացոս*). Подъ твердью небесной изображена желтая гора, близко напоминающая гору въ рукописи Космы и представляющая землю (*լին*) (рис. 7). Эти рисунки повторены и въ № 747 Октатевхѣ Ватиканской библіотеки — коші съ первой рукописи. Въ этихъ рисункахъ остались лишь вѣкоторыя черты космографіи

¹⁾ Tikkannen, «Die Psalterillustration», 22.

Космы. Они представляют четырехугольные боковые схемы его чертежей, расположение небесныхъ, земныхъ, подземныхъ сферъ и форму земли въ видѣ горы. Къ числу позднихъ представленій привадлежитъ синій полукругъ неба, известный и въ рукописи Космы Ватиканской библиотеки, но не въ его чертежахъ, а въ иконописныхъ композиціяхъ. Въ этихъ же двухъ рукописяхъ Октатевха встречаются и изображенія скиніи Завѣта, повторяющія оригиналъ Космы.

Къ концу рукописи Смирнского физіолога приложено описание вселенной, сопровождаемое многими рисунками или прямо заимствован-

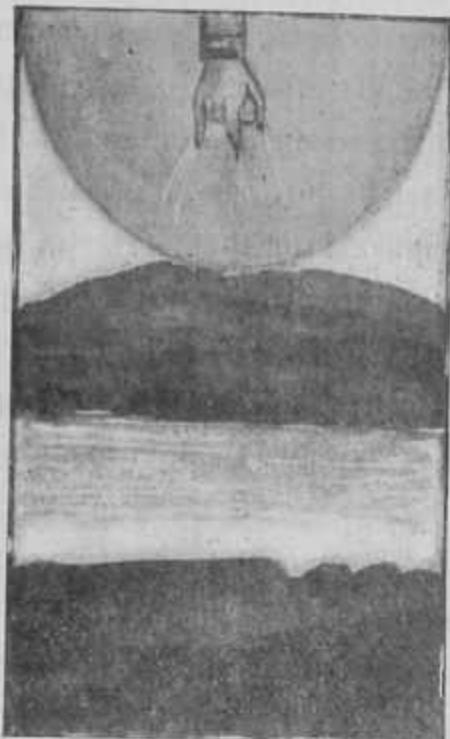


Рис. 6. Миніатюра Ватик. Октатевха № 746.

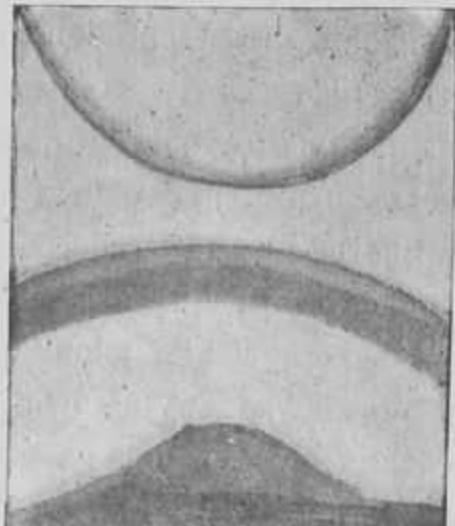


Рис. 7. Миніатюра Ватиканского Октатевха № 746.

ными изъ Топографіи Космы, или же заново составленными на основаніи его чертежей. Такъ, по сообщенію Я. И. Смирнова здѣсь находятся нѣкоторыя животныя, изображеніе Скивіи, получение заповѣдей на Синаѣ Моисеемъ, скитаніе въ пустынѣ израиля, жертвоприношеніе Исаака, затѣмъ чертежъ вселенной въ видѣ кивота съ землей въ видѣ горы, океаномъ, солнцемъ, луной и звѣздами, вторымъ и первымъ небомъ, погруднымъ изображеніемъ Христа подъ полукругомъ первого неба и другіе.

Нѣкоторыя новозавѣтныя сцены рукописи Космы даютъ возможность пролить нѣкоторый свѣтъ на другія стороны александrijскаго искусства въ вѣкъ Юстиніана.

Викгоффъ, при разборѣ миніатюръ Вѣнской Библіи, указалъ на

двѣ особенности въ строеніи ихъ композицій. Первая особенность заключается въ томъ, что въ одной и той же композиціи соединяется нѣсколько моментовъ дѣйствія. Для обозначенія этой особенности онъ придумалъ особый терминъ: „способъ послѣдовательного представленія“ (*continuierende Darstellungsart*), въ отличіе отъ другого „способа отдѣльного представленія“ (*distinguirende Darstellungsart*), когда каждый отдѣльный моментъ представляетъ и отдѣльную самостоятельную композицію. Не Викгоффу первому принадлежитъ открытие этихъ двухъ родовъ композицій. О нихъ давно уже известно изъ сочиненій какъ русскихъ, такъ и иностраннѣхъ ученыхъ. Викгоффу должно приписать только указаніе на римское, будто бы, происхожденіе первого рода композиціи. Онъ указываетъ на распространенность его не только въ римскомъ античномъ искусствѣ, но и въ христіанскомъ до временъ Микель-Анджело, который самъ пользовался этимъ родомъ композиціи для своихъ картинъ. Первое появленіе этого способа онъ видитъ на римскихъ саркофагахъ, затѣмъ въ живописи римского периода и указываетъ на описание нѣкоторыхъ картинъ у Филострата Старшаго, видѣнныхъ этимъ писателемъ въ Неаполѣ, въ Южной Италии. По мнѣнію Викгоффа этотъ способъ представленія былъ чуждъ расцвѣту греческаго искусства¹⁾). Такъ ли это?

Къ совершенно иному выводу пришелъ Берtranъ ранѣе Викгоffa. Онъ также указалъ на существованіе композиціи съ рядомъ послѣдовательныхъ моментовъ на саркофагахъ, въ помпейской живописи, но возвелъ происхожденіе ея къ болѣе раннему времени, къ живописи Полигнота, затѣмъ къ античной вазовой живописи и послѣ этого указалъ на поздній образецъ ея въ эпоху Ренессанса, въ картинѣ Beato-Anjelico, представляющей коронованіе Богородицы²⁾).

Дѣйствительно, композиціи Полигнота связываютъ отдѣльные эпизоды одного и того же дѣянія въ одной композиціи. Кромѣ того фигуры въ нихъ располагаются этажами, преобладаетъ одноцвѣтный фонъ и до крайности сокращается пейзажъ. Взамѣнъ этого по преимуществу разрабатывается дѣйствіе фигуръ, какъ и въ вазовой живописи. Шѣне допускаетъ въ картинахъ Полигнота изображеніе почвы подъ ногами фигуръ въ иномъ видѣ, чѣмъ линія вазовой живописи, но все же предполагаетъ рельефное развитіе композиціи, а не живописное въ духѣ

¹⁾ Wiener-Genesis herausgegeben von Ritter von Hartel und F. Wickhoff. Wien 1895, 8.

²⁾ Bertrand, «Etudes sur la peinture et la critique de l'art dans l'antiquité». Paris. 1893, 44—45.

поздней эллинистической живописи¹⁾). Робертъ предполагаетъ въ нихъ линію.

Большія иконописныя композиціи рукописи Космы Индикоплова, каковы жертвоприношеніе Исаака, обращеніе Савла, Даниилъ между львовъ, Моисей у купины, взятие Иліи на небо и другія въ полной свѣжести сохранили традиціи древнѣйшей греческой живописи, перешедшей по наслѣдію къ эллинистической, удержанвшейся на александрийской почвѣ еще въ эпоху Юстиніана и унаслѣдованныя византійскимъ искусствомъ. На это есть прямые указанія въ самой рукописи.

Перечисленныя миніатюры, какъ и вообще всѣ остальные, т. е. чертежи, изображенія святыхъ и проч. расположены не на цвѣтныхъ фонахъ, а на пергаментѣ рукописи. Въ отличіе отъ другихъ миніатюръ, онъ, однако, обведенъ красной полоской или рамкой и представляютъ отдѣльныя картины. Строеніе композицій отличается нѣкоторыми особенностями, опредѣляющими и самый родъ живописи. Въ сценѣ жертвоприношенія Исаака подъ ногами фигуръ нѣтъ почвы. Ступни ногъ ставятся въ воздухѣ, но такъ, какъ будто бы онъ ступаютъ по землѣ. Овца ступаетъ по ободку рамы (рис. 8). Въ сценѣ обращенія Савла (рис. 9) два города Іерусалимъ и Дамаскъ изображены для замѣщенія пространства въ верхнихъ углахъ миніатюры, центральной фигурой всей композиціи является апостолъ Павель, идущій на проповѣдь, а по сторонамъ расположены видѣніе Павла, его ослѣпленіе и разговоръ Павла съ Аナンіей, т. е. его обращеніе. Таковы же и другія композиціи въ большинствѣ случаевъ. Лишь изрѣдка, напримѣръ въ миніатюрахъ съ изображеніемъ Моисея у купины и на пастбищѣ (рис. 10) на Синаѣ (Garr. 144,1), взятия Иліи на небо (Garr. 147,1) Даниила между львами, подъ ногами Моисея, Іордана, Аввакума, является узкая полоска земли. Въ тѣхъ же композиціяхъ подъ ногами другихъ фигуръ этой полоски уже нѣтъ. Такое сокращеніе живописнаго элемента, и главное распределеніе фигуръ и предметовъ этажами для замѣщенія пространства квадрата съ ровнымъ фономъ пергамента показываютъ, что въ миніатюрахъ Космы должно видѣть живопись, ведущую свое происхожденіе отъ указанного древнѣйшаго рода живописи, унаслѣдованного отъ античнаго искусства.

Болѣе другихъ заслуживаетъ вниманія жертвоприношеніе Исаака. Въ верхней части миніатюры изображены παῖδες Ἀζραὰμ,— двое юношей

¹⁾ Robert, Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot. XVIII
hallisches Winkelmannsprgr. Halle, 1895 таблица. Jahrbuch d. K. D. Arch. Instituts
VIII (1893), 191.

въ хитонахъ, изъ которыхъ одинъ ведетъ осла за повода, а другой подгоняетъ его палкой. Ниже идетъ Исаакъ съ дровами на плечахъ (рис. 8). Справа Авраамъ, отогнувъ за волосы голову Исаака, заносить надъ его горломъ ножъ. Передъ Авраамомъ изображенъ на уровне головы Исаака сосудъ съ пламенемъ или жертвенникъ. Ниже Исаака, несущаго дрова,



Рис. 8. Миниатюра рукописи Космы Индикоплова Ват. библ. № 699.

стоитъ овца, привязанная веревкой къ дереву. Направо въ углу въ вышніе, представляющее собою гору Моріа. Въ верхнемъ углу справа видна десница, выходящая изъ четверти круга и благословляющая имепо- словно. Отъ десницы идетъ длинный лучъ къ лицу Авраама.

Во всей иконографіи IV—VI вѣка неизвѣстно такого сложнаго извода этой сцены.

Черты натурализма, поразившія воображеніе Григорія Нисскаго здѣсь особенно замѣтны. Въ своемъ описаніи этого сюжета Григорій Нисский отмѣчаетъ цѣлый рядъ особенностей, которыя передаетъ миніатюра Космы. Онъ упоминаетъ о положеніи Авраама сзади сына и о колѣнопреклоненной позѣ Исаака — черты, встрѣчаемыя во всѣхъ,



Рис. 9. Миніатюра рукописи Космы Индикоплова Ватик. библ. № 699.

сколько известно, изводахъ этой сцены за исключеніемъ особаго спропалестинского извода ся. Но затѣмъ онъ описываетъ и другія подробноти: волосы Исаака, отведенныя лѣвой рукой Авраама, ножъ, близко направленный къ горлу и „глазъ свыше“ ¹⁾). Только въ двухъ

¹⁾ «Patr. gr.», T. 46, 572.

чертахъ есть различіе. Григорій Нисскій говоритъ о наклоненій къ Исааку головѣ Авраама, въ то время какъ на миніатюрѣ Космы Авраамъ смотритъ вверхъ и встрѣчаетъ взоромъ лучъ десницы. Равнымъ образомъ Авраамъ не упираетъ ногу въ связаннаго Исаака. Эта миніатюра Космы еще интересна тѣмъ, что передаетъ событие въ трехъ момен-



Рис. 10. Миніатюра рукописи Космы Индикоплова Ватик. библ. № 699.

тахъ. Ни въ живописи катакобъ, ни на саркофагахъ неизвѣстно такой полноты въ исполненіи этого сюжета. Общеизвѣстный типъ этой сцены представляетъ лишь самый моментъ закланія и голось свыше, т. е. десницу, указывающую на овцу, стоящую обыкновенно справа. На саркофагахъ изрѣдка встрѣчается еще и другой моментъ — несеніе Исаакомъ дровъ¹⁾). Другой типъ этой сцены извѣстенъ на одной кар-

¹⁾ «Bullettino di archeologia cristiana», 1833, 87.

еагенской патеръ (Garr. 315,5). Авраамъ и Исаакъ стоять по сторонамъ высокаго жертвеннника, за которымъ видно зданіе въ видѣ ротонды съ полуоткрытой дверью. Эта композиція повторена на одномъ саркофагѣ Мадрида, но безъ зданія¹⁾). Равнымъ образомъ въ катакомбѣ Калликста Авраамъ и Исаакъ стоять рядомъ съ воздѣтыми вверхъ руками. Шульце, какъ кажется, правильно понялъ смыслъ этого изображенія, признавъ въ немъ послѣдній моментъ событія, именно, молитву за избавленіе²⁾.

Что въ Александріи были известны подобныя сложныя представлениа жертвоприношенія Исаака, показываютъ слова св. Кирилла Александрийскаго въ его посланіи къ Акакію епископу Скиоопольскому, читанномъ на VII Вселенскомъ Соборѣ. Изъ него мы узнаемъ, что жертвоприношеніе Исаака изображалось обоими упомянутыми способами: „Итакъ, если бы кто-либо изъ насъ пожелалъ видѣть изображенную на доскѣ исторію Авраама, какъ бы ни представилъ ее живописецъ, т. е. или все прошедшее представилъ бы на одной доскѣ, или отдельно и по частямъ и, следовательно, одного и того же Авраама представилъ бы нѣсколько разъ, т. е. сидящимъ на ослѣ вмѣстѣ съ сыномъ и сопровождаемымъ слугами, или же оставившимъ внизу осла вмѣстѣ со слугами, возложившимъ дрова на Исаака, держащимъ мечъ и огонь; а потомъ дальше, опять уже въ другомъ видѣ, возложившимъ сына на дрова, вооружившимъ правую руку мечомъ, чтобы совершить закланіе, не будетъ же Авраамъ, каждый разъ видимый на картинѣ въ иномъ видѣ, другимъ лицомъ, но темъ же Авраамомъ во всѣхъ случаяхъ, несмотря на то, что искусство живописца всегда требовало сообразоваться съ требованіемъ обстоятельствъ. Было бы вѣдь невозможно изобразить все за разъ и представить Авраама всего одинъ разъ, совершающимъ все сказанное“³⁾). До нашего времени не сохранились тѣ сложныя изображенія, которыя описалъ Кирилль Александрийскій, но миниатюра Космы, есть, очевидно, одинъ изъ подобныхъ памятниковъ. На каменной кавказской плитѣ Исторического музея въ Москвѣ изображенъ Авраамъ, заносящий ножъ надъ Исаакомъ, ниже этой сцены представленъ одинъ слуга съ осломъ, но Исаака съ дровами нѣть⁴⁾. Плита относится относится къ VII и VIII вѣку.

¹⁾ «El Archivo Espanol», T. IV. Fig. 5.

²⁾ «Archaeologische Studien», Wien, 1880, 94.

³⁾ Labbe, «Concilia», t. VII, 204.

⁴⁾ «Материалы по археологии Кавказа». Москва 1894 г., табл. VIII. Арх. Инз. и Зап. 1895 г. (3), табл. III, 238.

Зап. Имп. Р. Арх. Общ. Т. XI, вып. 3 и 4.

Обращение Савла, какъ было указано, представлено въ четырехъ моментахъ, получение Моисеемъ заповѣдей—въ двухъ, Даниилъ во рву—также въ двухъ, такъ какъ здѣсь изображенъ Аввакумъ, несущій пищу Даниилу. Этотъ способъ представленія свойственъ вообще рукописи Космы. Сцены, представляющія совѣщаніе Меродаха съ волхвами и испугъ его при видѣ движенія солнца также исполнены въ рядѣ послѣдовательныхъ моментовъ.

Кромѣ указанной группы коня, пожираемаго львомъ, въ двухъ спискахъ Лавренціанской библіотеки (Plut. 9, 28) и Синайскаго монастыря (№ 1186) находятся изображенія какъ растеній, такъ и животныхъ¹⁾. Самъ Косма говоритъ о своихъ рисункахъ единорога, сдѣланнаго со статуи и ринокера. Другихъ животныхъ онъ, очевидно, также срисовывалъ съ натуры²⁾. Естественно предполагать, что эти изображенія находились и въ первоначальномъ изводѣ рукописи. Уже Гарруччи отмѣтилъ, что въ Ватиканскомъ спискѣ опущены нѣкоторые сюжеты, на которые ссылается самъ Косма. Къ числу такихъ принадлежитъ изображеніе еврейскаго народа въ пустынѣ, днемъ покрываемаго облакомъ, а ночью освѣщаемаго огненной колонной. Это изображеніе находится въ Синайскомъ спискѣ на листѣ 75³⁾ и въ Лавренціанскомъ на листѣ 17. Изъ этого можно заключать о возможности и другихъ пропусковъ въ древнѣйшемъ спискѣ. О привозѣ въ Александрію тѣхъ самыхъ звѣрей, которые изображены въ двухъ болѣе позднихъ изводахъ „Христіанской Топографії“, кратко упоминается и въ хроникѣ ѡефана подъ 450 годомъ⁴⁾. Рисунки звѣрей въ Лавренціанскомъ спискѣ отличаются неправильными очертаніями пропорцій, но все же копируютъ древнѣйшіе образцы. Животныя изображаются то неподвижно стоящими въ профиль, какъ образчики породъ, то въ движеніи, а растенія представлены въ расплаканномъ видѣ, какъ въ гербаріи. Эти послѣдніе рисунки даются въ стилѣ образцовъ растеній въ рукописи Диоскорида.

Въ рукописи Космы Индикоплова мы застаемъ совершенно опредѣлившуюся иконографію святыхъ, пророковъ, ангеловъ, херувимовъ, затѣмъ Богородицы, Христа, Іоанна Крестителя, Іоакима и Анны. Въ византійскомъ искусствѣ навсегда остался старческій типъ пророка съ длинными сѣдыми волосами и длинной же бородой (Исаія, Захарія), равно какъ и типъ Іоанна Крестителя съ длинными волнистыми черными волосами и черной бородой и съ крестомъ въ рукѣ, но безъ ми-

¹⁾ Н. Г. Кондаковъ, «Путешествіе на Синай». Одесса 1882 г., стр. 139.

²⁾ Patr. g. T. 88, 442, 3.

³⁾ Ibid., 141.

⁴⁾ Τῷ δὲ αὐτῷ ἔτει... ἦλθεν δὲ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ καὶ πάρδαλος καὶ ταυρέλαφος καὶ ἄλλα θηρία. Thoophanes, «Chronographia» ed. Bonn. I, 170.

лоти. Особенного внимания заслуживает исторический типъ Христа, появление которого въ рукописи Космы можетъ быть связано съ распространенными въ Египтѣ почитаемыми синодонами и образами. Одинъ изъ такихъ синодоновъ видѣлъ въ Мемфисѣ Антонинъ Піаченскій¹⁾. Нерукотворенный образъ изъ Африки былъ привезенъ въ Константинополь Гераклемъ²⁾.

Изображенія шестикрылыхъ херувимовъ съ длинными крыльями и голубыми перьями также представляютъ единственный известный до сихъ поръ типъ. Этотъ типъ встрѣчается только въ мозаїкѣ купола церкви св. Софіи. Херувимы изображены здѣсь въ парусахъ купола, и потому нѣсколько различаются отъ фигуръ Космы тѣмъ, что размѣщены въ треугольныхъ пространствахъ, и потому шире первыхъ, имѣютъ болѣе короткія крылья и не имѣютъ ногъ и рукъ. Особенная близость къ изображеніямъ рукописи Космы состоитъ въ томъ, что лица херувимовъ обрамлены крыльями съ перьями голубого цвѣта³⁾. На это сходство указалъ и О. ѡ. Вульфъ. Весьма возможно, что типъ херувима рукописи Космы стоитъ въ зависимости отъ азіатскихъ типовъ, гдѣ мы встрѣчаемъ викторій съ шестью крыльями. Въ рельефѣ изъ Койя-Калесси въ Исавріи двѣ викторіи съ шестью крылами несутъ медальонъ съ погруднымъ бюстомъ Христа. Вульфъ считаетъ ихъ за серафимовъ⁴⁾.

Въ копіи VII и VIII вѣка очевидно, утерялась свѣжесть оригинала рукописи Космы. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ замѣтна небрежность въ передачѣ нѣкоторыхъ подробностей, напримѣръ, въ изображеніи мумій по грудь въ чертежѣ, представляющемъ воскресеніе мертвыхъ, въ то время, какъ въ Лавренціанскомъ спискѣ онѣ изображены въ ростъ. Кромѣ того замѣтны черты упадка живописи въ изображеніи маленькихъ ступней ногъ, обутыхъ въ башмаки. Наоборотъ ступни являются широкой и большой, когда на ней нѣть обуви. Глаза, брови рисуются угломъ. Часто постановка фигуръ лишена свободы и близко напоминаетъ уже иконопись. Сверхъ того можно предполагать и пропуски. Но какія бы измѣненія первоначального извода мы не предположили, все же рукопись Космы представляетъ кошю, очевидно, чрезвычайно близкую къ оригиналу, возникшему въ Александріи. Щѣлый

¹⁾ Ibi vidimus (т. е. въ Мемфисѣ) pallium, in quo est effigies Salvatoris, quem dicitur tersisse faciem suam in eo et remansisse ibi ejus imaginem. Tobler et Molinier, Itinera, 116.

²⁾ Ο δὲ ἀυτὸς Ἡράκλειος ἦξ Ἀφρικῆς πλοῖα πολλὰ ἐξοπλίσας καὶ στρατὸν τὴν Καναթανιούπολιν κατέλαβεν, ἐπιφερόμενος καὶ τὴν ἀχειροποίητον εἰκόνα τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ γινάν. «Aneclota graeca» ed. Gramet, II, 333.

³⁾ Zalzenberg, o. c. IX, XXXI.

⁴⁾ O. Wulff, «Cherubim. Throne u. Seraphim». Altenburg, 1894 60 сл. и 77 сл. и Byz. Zeitschr. 1899 (VIII), 207.

рядъ новыхъ, нигдѣ неизвѣстныхъ композицій и типовъ входитъ въ иконографію послѣдующаго времени, именно, черезъ посредство „Христіанской Топографіи“ Космы. Важность этой рукописи состоитъ, именно, въ томъ, что она вмѣстѣ съ особенностями александрийского искусства соединяетъ и творческій геній христіанского искусства. Не можетъ быть никакихъ сомнѣній насчетъ самостоятельности того искусства, съ которымъ приходится имѣть дѣло, хотя бы и въ болѣе поздней копіи съ утерянного оригинала.

Общія античныя основы человѣческой фигуры рукописи Космы пріобрѣтаютъ, поэому, особенное значеніе. Этотъ типъ фигуръ, въ которыхъ Н. П. Кондаковъ отмѣтилъ античную силу и здоровье, является въ рукописи александрийского происхожденія. Онъ слишкомъ рѣзко отличается отъ типовъ другихъ рукописей, каковы Вѣнская Біблія, Россанскій кодексъ, и становится важнымъ при изученіи нѣкоторыхъ памятниковъ неизвѣстнаго происхожденія. Эти крѣпкія, плечистыя фигуры съ увѣсистыми руками, большими ступнями, съ развитой мускулатурой, облеченные въ свободныя одежды, мы еще встрѣтимъ въ искусствѣ VI вѣка.

Неизвѣстно, гдѣ и для кого были скопированы рукописи Никандра, Аполлонія изъ Китіума, Географія Птолемея и Топографія. Космы. Единственное, что можно сказать о нихъ, ограничивается принадлежностью этихъ рукописей Византіи. Онъ во многихъ отношеніяхъ обрисовываютъ александрийское теченіе въ византійскомъ искусствѣ до XI вѣка, такъ какъ копіи эти принадлежать эпохѣ между VII—XI вѣками.

Блестящій примѣръ александрийского искусства V, VI вѣка въ самомъ Константинополѣ представляетъ рукопись Діоскорида Вѣнской библіотеки № 5¹⁾). Рукопись написана для византійской принцессы Юліаны, умершей 524 году. Въ ней изображены различныя лѣкарственные растенія въ томъ видѣ, какой свойственъ научному гербарію и какой былъ указанъ въ другихъ рукописяхъ александрийского происхожденія. Въ рукописи Діоскорида изображаются вѣтви, корни, цвѣты плоды и всѣ подробности растеній, какъ наглядное пособіе при изученіи ихъ отличительныхъ признаковъ. Этотъ гербарій связывается съ существованіемъ въ Александрии, Пергамѣ ботаническихъ садовъ, какъ рисунки Аполлонія изъ Китіума съ александрийскими клиниками и ихъ практической хирургіей. Этотъ разрядъ рисунковъ долженъ быть отнесенъ на счетъ древнѣйшихъ, неизвѣстныхъ намъ рукописей, ко-

¹⁾ N. Kondakoff, «Hist. de l'art byz.», I, 107—113. Рукопись была приобрѣтена въ Константинополѣ для Вѣнской библ. Бусбекомъ въ царствование Максимилиана. Visconti, Iconographie grecque. Paris MDCCCXI, I, 289.

торыми пользовался Диоскоридъ для своего сочиненія. Современникъ Плінія Старшаго, врачъ Диоскоридъ, былъ родомъ изъ города Ана-зарба въ Киликіи и жилъ въ первой половинѣ I вѣка по Р. Хр.¹⁾. Хотя имя его и не упоминается въ числѣ александрийскихъ ученыхъ, однако, весь характеръ труда его указываетъ на александрийскую школу. Первый изводъ иллюстрированной рукописи должно относить, следовательно, къ I вѣку по Р. Хр. Къ числу древнѣйшихъ рисунковъ, существование которыхъ возможно предполагать въ одномъ изъ наиболѣе раннихъ изводовъ, принадлежать и двѣ выходныя миніатюры, представляющія школу древнихъ врачей²⁾ и двѣ слѣдующихъ съ изображеніемъ самого Диоскорида среди научныхъ занятій, хотя съ уверенностью сказать этого нельзя за неимѣніемъ положительныхъ данныхъ. На первой миніатюрѣ находятся изображенія Никандра и самого Диоскорида въ числѣ семи знаменитыхъ врачей³⁾ древности. Мозаика виллы Альбани, происходящая изъ термъ Каракаллы, представляющая также изображеніе семи врачей и болѣе древняя, чѣмъ византійская копія, повидимому доказываетъ, что эти миніатюры съ изображеніемъ врачей могли служить украшеніемъ иллюстрированного кодекса Диоскорида ранѣе 500 года, т. е. ранѣе составленія византійской копіи и позднѣе выпуска первого извода, когда еще не могла составиться всемирная слава Диоскорида. Висконти съ полной убѣдительностью указалъ лишь на тотъ фактъ, что изображенія врачей въ византійской копіи должны считаться копіями съ болѣе древнихъ портретовъ ихъ и идеальныхъ изображеній (например Хирона съ лошадинымъ тѣломъ). Притомъ безъ особаго основанія считалъ, что Диоскоридъ, представленный въ средѣ врачей не есть тотъ самый авторъ труда, который изображенъ на другихъ миніатюрахъ, хотя положительное сходство въ типѣ головы, волосъ, бороды, отсутствіе какихъ-либо другихъ указаній, по которымъ можно было думать объ изображеніи двухъ Диоскоридовъ, лишаютъ такой взглядъ вѣроятности⁴⁾.

Что касается двухъ другихъ миніатюръ съ изображеніемъ занятій самого Диоскорида, то ничто не препятствуетъ относить ихъ появленіе къ одному изъ первоначальныхъ изводовъ рукописей Диоскорида въ виду существовавшей въ вѣкѣ Птолемеевъ роскоши въ украшеніи книгъ разнообразной живописью и портретами авторовъ. Сенека описываетъ этотъ родъ роскошно украшенныхъ книгъ съ портретами. Такимъ об-

¹⁾ Christ, «Geschichte d. griechischen Litteratur», 3 Aufl., 861.

²⁾ Изданы въ краскахъ у Louandre, «Les arts somptuaires», Т. I, т. 3 и 4.

³⁾ Operedi Winckelmann, «Prato» 1830, Т. V, 423—6. Атласъ, т. CLXV, № 363.

⁴⁾ Visconti, «Iconographie grecque», Paris 1811, I, 302, прим. 1.

разомъ только одна миніатюра съ изображеніемъ принцессы Юліаны можетъ считаться современной изготовленію копії. Она заслуживаетъ поэту особенаго вниманія.

На первомъ листѣ изображенъ павлинъ съ распущенными хвостомъ, покрытымъ золотыми глазками. Эта птица, какъ символъ апоѳеоза царевны, открываетъ собою книгу. Такъ думалъ уже Ламбецій. Кромѣ того онъ старался установить и известное отношеніе этой птицы къ расцвѣтанію деревьевъ и полагалъ, что павлинъ, изображенный на первомъ посвятительномъ листѣ обозначаетъ съ одной стороны „consecratio“ царевны, какъ на монетахъ римскихъ императрицъ и, съ другой, имѣеть отношеніе къ ботаникѣ Діоскорида. Монфоконъ выдержками изъ древнихъ авторовъ доказывалъ, что павлинъ считался „μηδικός ὄρνις“ и полагалъ, что изображеніе его на первомъ листѣ вызвано лекарственными свойствами растеній въ трактатѣ Діоскорида¹⁾. Павлинъ изображенъ и въ другой рукописи Діоскорида болѣе поздней, въ Вѣнской библіотекѣ²⁾.

На второмъ листѣ изображены медики, сидящіе кругомъ на золотомъ фонѣ миніатюры, обрамленной прекрасной рамой изъ гирлянды, обвитой лентой, чистаго античнаго характера. Здѣсь находятся: Хиронъ, Махаонъ, Памфилъ, Ксенократъ, Нигръ, Гераклитъ изъ Тарента и Мантій. На третьемъ листѣ: Клавдій, Галліенъ, Кратеръ, Аполлоній, Андрей, Діоскоридъ, Никандъ и Руфъ. Живописные черты композиціи упомянутой мозаики изъ виллы Альбани исчезли. Нѣть почвы, портика и зданій, не видно сидѣній.

На третьемъ листѣ Діоскоридъ представленъ сидящимъ на складномъ креслѣ. Онъ держитъ свитокъ, и одѣтъ въ голубой гиматіонъ. Женская фигура, олицетвореніе „Изобрѣтенія“ ($\varepsilon\circ\eta\sigma\iota\varsigma$) въ золотомъ безрукавномъ хитонѣ и пурпурной паллѣ показываетъ ему корень мандрагоры. Передъ золотымъ подножиемъ Діоскорида корчится отъ сна добрая собака. Фонъ голубой.

На четвертомъ листѣ эта женская фигура $\varepsilon\circ\eta\sigma\iota\varsigma$ держитъ мандрагору передъ художникомъ, который, сидя передъ шлюпітромъ, срисовываетъ ее. Справа сидитъ Діоскоридъ, держа открытую книгу на колѣняхъ и, нѣсколько наклонившись надъ нею, пишетъ. Фонъ миніатюры занятъ абсидой съ раковиной подъ фронтономъ. Отъ абсиды идутъ направо и налево колонны съ коринфскими капителями. Поверхъ антаблемента развѣшены гирлянды³⁾. Две женскія фигуры,

¹⁾ Montfaucon, «Palaeographia graeca» MDCCVIII. Parisiis, 196—7.

²⁾ D. Agincourt, «Denkmäler, Malerei», t. XXVI, 4. Текстъ Malerei, 28.

³⁾ O. Iahn, «Abhandlungen d. sachsischen Gesellschaft d. Wissenschaften» V, 301. taf. V, q. Visconti, «Iconographie gr.». Атласъ, t. 36.

представленный здесь въ качествѣ олицетвореній „Изобрѣтенія“ могутъ быть сопоставлены съ женской фигурой Ураніи въ латинской копіи Араты о звѣздахъ XII в. Она стоитъ справа, касаясь жезломъ глобуса, стоящаго на подставкѣ. Слѣва сидитъ Аратъ¹⁾). Эта аналогія поучительна. Общий источникъ лежитъ въ основаніи греческаго манускрипта V, VI вѣка и латинской копіи XII вѣка. Еще интереснѣе миниатюра съ изображеніемъ самой Юліаны, относящейся несомнѣнно къ эпохѣ появленія копіи, т. е. къ концу V началу VI вѣка. Вместо обычной квадратной картины здесь представленъ круглый щитъ, раздѣленный на нѣсколько пространствъ орнаментомъ, состоящимъ изъ жгута, сплетенного на подобіе ряда осмерокъ. Два квадрата вписаны въ кругъ ободка; углы одного ложатся на стороны другого, образуя осмиугольную звѣзду. Въ центрѣ изображена въ роскошномъ императорскомъ одѣяніи сама принцесса, сидящая на тронѣ съ золотымъ подножіемъ²⁾). Две женскія фигуры—олицетворенія Мудрости и Великодушія (*φρόνησις, μεγαλοφυχία*) стоятъ справа и слѣва отъ нея. Вторая указываетъ пальцемъ правой руки въ сторону, первая стоитъ неподвижно. Обнаженный крылатый амуръ (*πόθος τῆς σοφίας κτίστου*) подноситъ ей справа раскрытую книгу, къ которой принцесса протягиваетъ руку. Къ ногамъ ея у подножія пала ницъ фигура, представляющая также какое-то олицетвореніе. Надпись читается различно. Можно разобрать явственно *εὐχαριστία τε...* Н. П. Кондаковъ читаетъ далѣе слово *φιλ...*; у Крауса находимъ чтеніе *τεχνῶν*³⁾. Два круглыхъ ящика со свитками стоятъ ниже подножія. Вокругъ центрального изображенія, въ отдельныхъ угловыхъ отрѣзкахъ изображены крылатые мальчики или геніи, занятые разнообразными работами. Разобрать занятія ихъ стало теперь невозможно вслѣдствіе порчи красокъ миниатюры. Одинъ изъ амуроў, какъ кажется, пишетъ картину, стоя передъ мольбертомъ, другие составляютъ модель дома (?) Одинъ амурчикъ наклоняется надъ рядомъ сосудовъ. Ниже его сотоварищъ сидитъ на длинной скамьѣ, держа какой-то предметъ и поставивъ его на скамью. Четыре другихъ въ нижнемъ отрѣзкѣ справа вертятъ столбъ за четыре

¹⁾ Rheinisches Museum für Philologie B. 48 Beth e, Aratusillustrationen 98—101.

²⁾ Рисунокъ въ краскахъ изданъ у Labarre, «Histoire des arts industriels II», pl. XLIII, и стр. 163 и 446.

³⁾ Gesch. der christl. Kunst, 159—60: *εὐχαριστία τεχνῶν* не даетъ хорошаго смысла, наоборотъ *εὐχαριστία τε φιλ* (*αὐθροπία*) даетъ этотъ смыслъ и подходитъ къ изображенію павшей ницъ женщины. Лабартъ читаетъ *τεχνῶν*. Уже Ламбеній не могъ разобрать этой надписи. Montfaucon, «Palaeogr. gr.», 205. Ср. на одномъ донышкѣ сосуда женщину, преклоняющуюся передъ сидящей женской же фигурой и напоминающей фигуры колѣнопреклоненныхъ провинцій на монетахъ (Garr. 201, 4).

вставленные въ него бревна. Эти сценки изъ жизни амуроў даны на темно-серыхъ фонахъ, между тѣмъ какъ изображеніе Юліаны дано на яркомъ синемъ фонѣ.

На седьмомъ листѣ заглавіе книги помѣщено въ кругъ съ лавровымъ вѣнкомъ и восьмиконечной монограммой безъ обозначенія буквы Р во лбу вѣнка на томъ мѣстѣ, гдѣ находится обыкновенно драгоценный камень или печать¹⁾). Надпись гласитъ: „Τὰ δὲ ἔνεστιν Πεδανίου Διοσκορίδου Ἀναζαρβέως περὶ βοτανῶν καὶ φύῶν καὶ χυλισμάτων συγφυλῆν τε καὶ φαρμάκων. Ἀρξώμεθα τοῖνυν ἀκολούθος ἀπὸ τοῦ ἄλφα. Надъ надписью голгоѳскій крестикъ, какъ въ надписяхъ вообще.

На листѣ 391 (обор.) подъ растеніемъ ἑναλιάδρος изображена на фонѣ пергамента часть гористаго берега и море ровнаго ярко-синяго цвѣта. Дельфинъ и еще одна рыба высакивають изъ воды. Около берега сидить полуобнаженная женская фигура съ весломъ на плечѣ. Лѣвымъ локтемъ она оперлась на туловище чудовища съ завишающимся большимъ хвостомъ, какъ у кита въ сценахъ изъ жизни Іоны. Голова чудовища имѣетъ длинные усы. На головѣ морской богини юетиды или Амфитриты длинные волосы изъ водорослей падаютъ на плечи. Надъ лбомъ приподнимаются вверхъ двѣ клешни рака. Нижняя часть тѣла богини отъ пояса одѣта въ голубую, цвѣта моря, хламиду, отороченную широкой золотой полосой. Е. К. Рѣдинъ указалъ на существованіе въ Константинополѣ аналогичной бронзовой статуи юетиды съ клешнями на головѣ²⁾.

Въ рукописи, возникшой въ Константинополѣ, должно отмѣтить тѣ самые черты, которыми богаты разобранныя уже рукописи александрийского происхожденія. Въ ней прежде всего наблюдается любовь къ олицетвореніямъ душевныхъ добродѣтелей и стихій. Это напоминаетъ олицетворенія смерти, солнца и Гордана въ рукописи Космы и олицетворенія рѣки и города въ рукописи Никандра.

Кромѣ этого здѣсь изображены крылатый амуръ ($\piόθος τῆς αρφίας$) и цѣлый рядъ сценокъ изъ жизни амуроў. Этотъ жанръ впервые можетъ быть указанъ въ искусствѣ Константинополя лишь при посредствѣ рукописи Диоскорида. Онъ настолько же обыченъ въ искусствѣ Египта, какъ и Рима, а въ христіанское время является однимъ изъ любимыхъ родовъ живописи въ росписяхъ церквей. Изображенія изъ жизни Іоны особенно интересны своимъ родствомъ съ эпизодомъ эллинистического жанра. Амуры являются въ рукописи Диоскорида на-

¹⁾ Издание рисунокъ у Монтгомери, «Paleogr. gr.», p. 208.

²⁾ Е. К. Рѣдинъ, «Мозаики равенскихъ церквей». Спб. 1897 г. 29 л. прим. 4 и 5

ряду съ олицетвореніями, съ рисунками различныхъ породъ деревьевъ и растеній и портретами врачей, а потому и должны быть разсматриваются какъ наслѣдие александрийскаго искусства на византійской почвѣ.

Подъ непосредственнымъ вліяніемъ Александріи, можно думать, этотъ жанръ является и на востокѣ. Въ рукописи Діоскорида онъ представляетъ одну изъ множества разновидностей его. Въ росписяхъ церквей амуры обыкновенно изображаются среди египтизированнаго пейзажа на берегу Нила и заняты рыбной ловлей. Это различіе не вліяетъ на общій характеръ изображеній рукописи Діоскорида. Всѣ эти жанровыя сценки объединяются въ одинъ общій родъ въ христіанскомъ и византійскомъ искусствѣ, какъ и въ живописи Помпей и на различныхъ памятникахъ Египта. Мы еще будемъ имѣть случай подробно остановиться на этомъ родѣ живописи при разборѣ особенностей церковныхъ росписей V—VI вѣка.

Интересны также въ рукописи Діоскорида и фоны: голубой, золотой и сѣрий, а также употребленіе золота въ одѣдахъ, для мебели, напримѣръ, для подножія трона. Очевидно, что въ этихъ особенностяхъ рукописи надо признать тотъ вкусъ, который дѣлается достояніемъ византійскаго стиля. Рисунокъ Зальценберга, сдѣланный въ краскахъ и представляющій роспись купола съ изображеніемъ Вознесенія и Сошествія Св. Духа, передаетъ эти три цвѣта, употребленные для заполненія большихъ пространствъ. Центральный медальонъ—голубой, два пояса, идущіе ниже—золотой и темно-сѣрий.

Всѣ разсмотрѣнныя нами рукописи представляютъ копіи, сдѣланныя вообще въ Византіи, или, какъ рукопись Діоскорида въ самомъ Константинополѣ, въ разное время. Тѣмъ яснѣе и тѣмъ глубже можно прослѣдить слѣды эллинистического искусства въ основахъ византійскаго. Наиболѣе значительный фактъ, который освѣщаетъ появленіе на почвѣ Византіи рукописей, каковы разсмотрѣнныя до сихъ поръ, есть призваніе ученыхъ изъ Александріи Константиномъ Великимъ и основаніе въ Константинополѣ библіотеки. Ученые эти были помѣщены въ Окtagонѣ, здѣсь же была основана и библіотека¹⁾. Очевидно, что въ этой библіотекѣ надо предполагать и существованіе оригиналъ тѣхъ рукописей, копіи съ которыхъ сохранились до нашего времени. Рукопись Діоскорида яснѣе другихъ доказываетъ это.

Среди другихъ рукописей, сохранившихся до нашего времени отъ VI вѣка нѣть ни одной, которая такъ ясно давала бы знать о своемъ происхожденіи. Вѣнская Библія, Россанскоѣ Евангеліе и свитокъ Гисуса

¹⁾ Parthey, «Das alexandrinische Museum», 100.

Навина Ватиканской библиотеки до сихъ поръ возбуждаютъ различныя сомнѣнія относительно мѣста и времени своего происхожденія. Поэтому, гораздо удобнѣе будетъ остановиться на описаніи этихъ рукописей послѣ обзора нѣкоторыхъ коптскихъ и сирійскихъ рукописей.

Коптскій фрагментъ книги Іова въ Неаполитанской библиотекѣ (№ 1, в., 19) по характеру и особенностямъ единственного своего рисунка, сходнаго по стилю съ миниатюрами Космы Индикоплова, долженъ быть отнесенъ къ VII вѣку¹⁾). Рисунокъ представляетъ прорись перомъ, приготовленную для раскраски и выполненную быстрой, свободной и умѣлой рукой (Табл. I). Изображено всего четыре фигуры, слѣва царь въ стеммѣ изъ драгоцѣнныхъ камней и въ нимбѣ. Небольшая борода обрамляетъ красивое и моловажное лицо царя. Онъ одѣтъ въ подпоясанную тунику съ друмя круглыми нашивками на нижнемъ краѣ ея и съ длинной нашивкой, оканчивающейся кружкомъ, на плечѣ. Поверхъ туники прочерчены вправо линіи его хламиды, застегнутой на правомъ плечѣ и падающей черезъ лѣвую покрытую руку, на которой онъ держитъ сферу. Въ правой руцѣ царь держитъ скипетръ. Царица и двѣ дочери по сторонамъ ея стоятъ рядомъ. На головахъ у нихъ царские уборы, въ ушахъ серьги. Платы каждої подпоясано широкимъ поясомъ, убраннымъ драгоцѣнными камнями. Поверхъ платій надѣты хламиды, переброшены черезъ лѣвую руку. Правая рука у всѣхъ лежитъ на груди. Дочери меныше ростомъ, чѣмъ царица. Складки одеждъ обозначены быстро и натурально. Особенно хорошо очерчена фигура первой дочери. Складки платы падаютъ косо обозначая правое колѣно и отставленную правую ногу. Хуже другихъ обрисована фигура царицы. Голова ея непропорціональна съ туловищемъ, шея тонка и длинна.

Очевидно, здѣсь представлена семейная царская группа въ типѣ портретныхъ группъ, о которыхъ говоритъ еще Иоаннъ Златоустъ²⁾, и которая онъ видѣлъ на первыхъ выходныхъ листахъ книгъ вверху. Изображенія царей въ книгахъ повторяли царские портреты, исполненные на доскахъ. Отсутствіе сыновей царя, изображеніе всего двухъ дочерей, портретный черты царя, его нимбъ, скипетръ и сфера заставляютъ думать не объ Іовѣ, а о царствующихъ историческихъ особахъ. Отсутствіе надписей можетъ быть объяснено, общеизвѣстностью этихъ лицъ. Съ другой стороны, надписи могли быть опущены лишь въ прориси, чтобы появиться по окончаніи раскраски рисунка.

¹⁾ Hist.—de l'art byz., I, 151.

²⁾ Patr. gr. I. 51—52, p. 70.

Извѣстныя мозаики церкви св. Виталія въ Равеніѣ съ выходами Юстиніана и Феодоры наиболѣе всего напоминаютъ рисунокъ разсматриваемаго коптскаго фрагмента. Царскія одѣянія, короны и мантіи Юстиніана и Феодоры близко сходится съ одѣяніями фигуры на фрагментѣ. Отличіе заключается въ томъ, что въ мозаикахъ церкви св. Виталія группы изображены движущимися, въ то время, какъ рисунокъ коптскаго фрагмента представляетъ царскую семью неподвижно стоящей, лицами къ зрителю, какъ въ портретныхъ группахъ. Изображеніе царской семьи на коптскомъ фрагментѣ должно быть поставлено въ зависимость отъ императорскихъ портретовъ, разсыпавшихся официально изъ столицы въ провинціи.

Прекрасный примѣръ украшенія коптскихъ рукописей представляетъ пергаменная рукопись „Дѣяній апостольскихъ“, вывезенная В. С. Голенищевымъ изъ Египта¹⁾.

Рукопись писана въ два столбца. Поля и промежутокъ между столбцами заняты орнаментомъ. Здѣсь употребительны большія заглавные буквы, общеизвѣстныя въ IX, XI вѣкахъ въ греческихъ рукописяхъ. Птицы — копчики, ибисы, аисты, съ поднятыми вверхъ головами, съ желтыми и красными крыльями, сѣрыми тѣлами и красными клювами какъ бы клекаютъ буквы, опираясь одной ногой то на конецъ буквы, то на черточку. Ноги красныя. Характеръ египетской каллиграфіи сохранился въ изображеніи трехъ черточекъ, употребительныхъ для раздѣленія количества строкъ. Египетскій стиль въ изображеніи птицъ проглядываетъ въ соблюдении строгаго профиля, въ однообразной поступи ногъ.

Здѣсь встрѣчается сбоку текста форма заставки, напоминающая нашивки на коптскихъ туникахъ, украшенная внутри растительнымъ орнаментомъ и форма бользамарія, какъ въ другихъ коптскихъ рукописяхъ и въ сирійскомъ Евангелии 586. Но рядомъ съ этими орнаментами встрѣчается арабеска внизу страницы. Левъ, терзающій серну напоминаетъ львовъ сассанидскаго искусства. Особенно рѣзка черта сассанидскаго стиля въ вывернутомъ задѣ льва, (рис. 11) въ его далеко отставленной вверхъ ногѣ, тонкомъ пахѣ и въ зубчатой формѣ волосъ гривы. Формы тѣла, наоборотъ слабы. Тѣ же черты сассанидскаго искусства

¹⁾ До сихъ поръ еще не обнародовано ни одной рукописи съ изображеніями изъ Библіи или Евангелия занимающаго настѣнную періоду IV—VIII вѣка. Коптское четвероевангелье Пар. Нац. Б. № 13, также неизданное и относящееся къ болѣе позднему времени, именно къ 1173 году, выходитъ изъ предѣловъ нашего изслѣдованія. Рукопись римская, хранящаяся въ школѣ Пропаганды, образцы орнаментовъ которыхъ изданы В. В. Стасовымъ, намъ остались неизвѣстны. (Стасовъ, «Слав. и вост. орн.», СХХ ГV. 10—19).

За позволеніе издать нѣкоторые листы этой рукописи, приношу В. С. Голенищеву искреннюю благодарность.

видны и въ фигурахъ грифовъ (рис. 12). Ихъ заднія ноги такъ же далеко отставлены, какъ и у льва, хвосты закручиваются въ правильные завитки, чтобы образовать орнаментальный мотивъ съ изгибами задней ноги. Характерныя позы стоящихъ другъ противъ друга грифовъ, воспроизводятъ античный сюжетъ борьбы грифовъ, но въ стилѣ сассанидскаго



Рис. 11. Коптская рукопись Дѣяній апостольскихъ собранія В. С. Голенищева.

искусства. Головы ихъ черныя, крылья зеленые, тѣла коричневыя, подбородки красные, на плечахъ желтые орнаментальные завитки. На одной изъ слѣдующихъ страницъ (рис. 13) птица клюетъ вытянутую морду лисицы, а волкъ, бросившись ей на спину, грызетъ шею. Птица напоминаетъ аиста. Быть можетъ, мы имѣемъ здѣсь вариантъ одной изъ распространенныхъ басенъ животнаго эпоса. Проповѣдникъ Шнуди, въ своихъ

рѣчахъ, составленныхъ въ стилѣ восточнаго краснорѣчія также пользовался животнымъ эпосомъ. Въ одной изъ его проповѣдей находится описание видѣнія, въ которомъ дѣйствующими лицами являются птица и звѣрь, борющіеся другъ съ другомъ, при чёмъ побѣда остается за жи-



Рис. 12. Коптская рукопись Дѣяній апостольскихъ собраний В. С. Голенищева.

вотнымъ, которое Шнуди сравниваетъ съ грѣшникомъ. Въ этой же проповѣди онъ упоминаетъ о павлинѣ и куропаткѣ¹⁾.

Изъ числа христіанскихъ знаковъ должно указать на простой крестъ съ длиннымъ древкомъ, служащій для обозначенія черты внутри

¹⁾ E. Amelineau.—Les moines égyptiennes, vie de Schnoudi. Paris, 1889, 306.

буквы Е и на крестъ съ двумя завитками, выходящими изъ нижняго конца его — крестъ процвѣтшій. Та и другая форма отдаленно подражаютъ кресту, называвшемуся „*мікос*“ и стоявшему на форумѣ въ Константинополѣ. На концахъ крестовъ изображены точки, подражающія шарамъ упомянутаго креста ¹⁾.

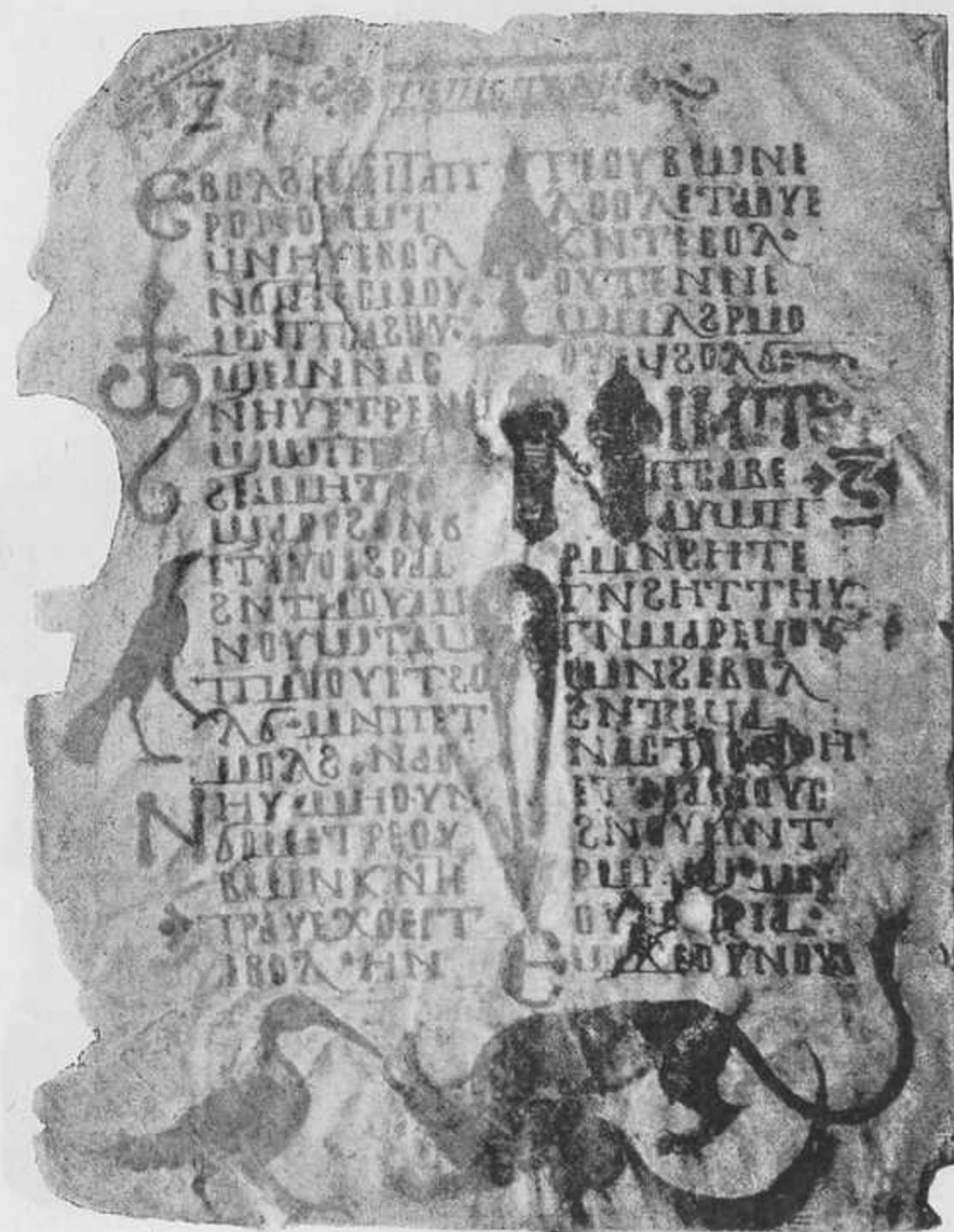


Рис. 13. Коптская рукопись Дѣяній апостольскихъ собранія В. С. Голенищева.

Три образца рукописей, изданные Гивернатомъ ²⁾, и представляющія литургіи, писанныя на греческомъ и коптскомъ языкахъ заклю-

¹⁾ Извѣстія Русскаго Арх. Института въ Константинополѣ. I, О. Ф. Вульфъ, Семь чудесъ Византіи, 77.

²⁾ Römische Quartalschrift, 1887, Taf. XI, 330—1.

чаютъ орнаменты коптского характера, какъ и рукопись Голенищева и другія коптскія рукописи, орнаменты которыхъ изданы В. В. Стасовымъ, т. е. птичку на вѣткѣ или на буквѣ, формы амфоръ изъ которыхъ птица пьетъ воду (у Стасова *iibid.* CXXXII, 8), орнаментъ въ видѣ плетеній и арабесокъ.

Сирійская рукопись 586 года Лавренціанской библіотеки во Флоренціи представляетъ наиболѣе важный памятникъ сирійского искусства. Она написана священникомъ Іоанномъ и украшена каллиграфомъ монахомъ Рабулой въ городѣ Загбѣ въ Месопотаміи. Точная дата мѣста и времени происхожденія рукописи, сдѣланная въ припискѣ самимъ монахомъ Рабулой, давно уже поставила этотъ памятникъ въ рядъ первоисточниковъ, по которымъ изучается характеръ христіанского искусства въ Сиріи ¹⁾.

Большинство миніатюръ этой рукописи состоитъ изъ аркадъ, приспособленныхъ для помѣщенія внутри ихъ каноновъ Евсевія и отчасти фигуръ евангелистовъ. Аркады, колонны съ абсидами, роды бесѣдокъ и киворія повторяютъ любопытныя формы архитектоники античной стѣнной живописи. Специально этотъ родъ аркадъ, *харрака*, какъ онъ названы въ одной армянской рукописи 995 г. Петербургской Публичной библіотеки, ²⁾, будетъ разсмотрѣнъ при обзорѣ монументальныхъ памятниковъ живописи, сохранившихъ подобную архитектонику. Теперь же нелишнимъ будетъ замѣтить, что въ развитыхъ и чрезвычайно рознообразныхъ формахъ прототипы этой архитектоники известны въ стѣнныхъ росписяхъ Помпей. Приспособленіе ея для украшенія книгъ доказываетъ календарь 354 года ³⁾). Внутри аркадъ одинаково, какъ и въ Сирійской рукописи помѣщаются: текстъ календаря, предсказанія, затѣмъ изображенія мѣсяцевъ, различныя погрудныя изображенія и фигуры императоровъ въ ростъ. Сенека, знакомый съ современными ему росписями стѣнъ сравниваетъ роскошно украшенные страницы книгъ со стѣнной живописью и возвѣстаетъ противъ портретныхъ изображеній, которыми изобиловали такія рукописи. Выраженія, которыя онъ употребляетъ для характеристики живописи рукописей, „*in speciem et cultum parietum*“ ⁴⁾), показываютъ, что украшенія книгъ напоминали ему росписи стѣнъ. Сидоній Апол-

¹⁾ Рисунки рукописи изданы Гаггуссі, т. 128—140 и Усовымъ. Сочиненія, II, 145—194. Отдельно изданные рисунки въ краскахъ будутъ указаны въ своемъ мѣстѣ.

²⁾ Strzygowski, Byz. Denkm., I, 78 прим. 3.

³⁾ Strzygowski, Kalenderbilder des Chronographen vom Jare 354. Таблицы.

⁴⁾ «De tranquilitate animi», 9: «nunc ista conquista, cum imaginibus suis descripta et sacrorum opera ingeniorum in speciem et cultum parietum comparantur».

линарій, описывая бани, имъ выстроенные, уподобляетъ стѣны каль-дарія страницамъ книги (*paginae*). Здѣсь былъ раскрашенный пото-локъ, но на стѣнахъ не было ни гистріоновъ, ни другихъ постыдныхъ изображеній: „На этихъ страницахъ нельзя встрѣтить ничего, что не было бы свято“¹⁾, прибавляетъ онъ.

Въ указанномъ календарѣ 354 года можно различить до пяти разновидностей архитектоники, то болѣе простой, то болѣе сложной, но всегда сохраняющей фантастический характеръ архитектоники античныхъ стѣнныхъ росписей. Въ Сирійскомъ Евангеліи такихъ разно-видностей можно насчитать до 7 или 8. Всѣ видоизмѣненія касаются главнымъ образомъ большей или меньшей сложности сооруженій и не мѣняютъ общаго характера ихъ фантастичности. Сооруженія состоятъ изъ колоннъ съ арками, люнетами, абсидами, коническими покрытиями поверхъ ихъ. Всѣ части этихъ сооруженій исполняются плоско, въ линейномъ рисункѣ и изобилуютъ чертами обратной перспективы. Лишь въ одномъ случаѣ вмѣсто дуги изображенъ купольный верхъ бесѣдки съ перспективно выраженнымъ низкимъ поясомъ купола и кассетами внутренности его (Garr. 135, 2). Основная форма зданія, принятая здѣсь, есть дуга съ люнетомъ или абсидой, покоящаяся на нѣ-сколькихъ колонкахъ. Наиболѣе простая представляетъ всего три колонки съ двумя дужками, соединяющими ихъ вверху. Наиболѣе слож-ный и типичный видъ этой архитектоники сохраняетъ абсиду, колонки, но вмѣсто боковыхъ колоннъ здѣсь являются снова абсиды на двухъ колонкахъ, и все сооружение принимаетъ видъ легкой архитектоники Помпей, гдѣ такія сооруженія состоятъ изъ трехъ или пяти частей. Въ мозаическомъ фризѣ церкви св. Георгія въ Солуни фантастическая зданія также состоятъ изъ средняго и двухъ или четырехъ боковыхъ сооруженій²⁾. Въ другихъ случаяхъ это зданіе представляетъ родъ киворія, стоящаго на трехъ колонкахъ, или родъ бесѣдки на двухъ колон-кахъ съ острымъ верхомъ крыши (Garr. 129, 1; 140, 2). Какъ и въ ан-тичныхъ росписяхъ эти зданія обставляются вазами. Птицы сидять на разныхъ частяхъ покрытий. Растенія и цвѣты, однако, изображаемые непосредственно на склонахъ крышъ этихъ зданій, не известны въ ан-тичныхъ росписяхъ.

По сторонамъ колоннадъ на поляхъ страницъ располагаются вверху библейскія сцены, отдѣльные изображенія святыхъ и пророковъ.

¹⁾ Nihil illis paginis impressum, quod non vidisse esse sanctius. Panep tamen versiculi lectorum advenientem remorabuntur... Patr. lat., T. LVIII, 475.

²⁾ Texier and Pullan, Byzantine Architecture, t. XVI, XVII. АЕДИЯ

Передъ текстомъ каноновъ обыкновенно помѣщаются евангельскія сцены и, наконецъ, ниже, у основаній колонокъ, разнообразныя растенія и животныя.

Обставленная такъ архитектоника теряетъ свой античный характеръ. Античный стиль сохраняютъ лишь тонкія, изящныя, ровныя колонки, конхи, коринѣская капитель, сводъ куполомъ съ кассетами и фантастичность соединенія этихъ разнообразныхъ архитектурныхъ формъ, стоящихъ въ воздухѣ. Рядомъ съ этими формами являются совершенно новыя, неизвѣстныя въ античной живописи. Таковы фигурные капители, представляющія то два лица въ профиль, обращенные въ разныя стороны (Garr. 129, 2), то двухъ птичекъ (133, 1) или птицы головы (133, 2; 137, 2), то двухъ рыбъ (136, 2). Вместо колонны является часто ровный пилястръ, по которому стелется орнаментъ плоскаго линейнаго рисунка. Новый родъ киворія, съ верхомъ въ видѣ конуса, съ изгибающимися боками, представляетъ, какъ кажется, специально черту сирійскихъ рукописей. Наверху такого конуса растуть цветы и зелень, гуляютъ рядами птицы. Такія же растенія, цветы и птицы помѣщаются и поверхъ абсидъ или люнетовъ. Рядомъ съ этимъ появляется голгоѳскій крестъ на сфере или на пьедесталѣ, помѣщенный на вершинѣ конуса, затѣмъ крестъ въ кругѣ внутри люнета; зданія принимаютъ видъ, близко напоминающій настоящій византійскій киворій или церковную абсиду на колоннахъ и аркахъ. Цѣлый рядъ новыхъ орнаментовъ еще болѣе отдалается этотъ родъ сооруженій отъ античныхъ ихъ прототиповъ. Въ этомъ орнаментѣ наблюдается близкое родство съ коптскимъ. Таковы сердца, безпрерывно чередующіяся (Garr. 136, 2)¹⁾, змѣевидная полоска съ листикомъ или цветкомъ въ каждой извилинѣ²⁾, колѣнчатые ромбики, играющіе столь видную роль въ исторіи византійскаго орнамента³⁾, зигзаги, ромбы и квадраты⁴⁾ и, какъ заключеніе всего, радужная полоса, составленная изъ мелкихъ кубиковъ, извѣстная и въ мозаикахъ церкви св. Виталія въ Равенѣ и, наконецъ, роза. Общее сходство съ некоторыми отдѣлами орнамента на коптскихъ тканяхъ здѣсь вѣдь всякаго сомнѣнія. Это указываетъ на связи египетскаго орнамента съ сирійскимъ въ VI вѣкѣ.

Любопытна выходная миніатюра, помѣщенная въ концѣ рукописи,

¹⁾ Ср. В. Г. Бокъ, О коптскомъ искусствѣ. Коптскія узорчатыя ткани, М. 1897, IV, 25; Gerspach, Les Tapisseries coptes, 42, 53.

²⁾ В. Г. Бокъ, II, 10, Gerspach, 30, 37, 127.

³⁾ В. Г. Бокъ, II, 11; Gerspach, 5, 31, 78.

⁴⁾ Gerspach, 125.

Зап. Ини. Р. Арх. Общ. Т. XI, выш. 3 и 4.

потому, что сирійскій текстъ читается въ обратномъ порядке. Два широкихъ пилasters, украшенныхъ линейнымъ орнаментомъ, съ коринфскими капителями поддерживаютъ сводъ съ коническимъ верхомъ и растительностью поверхъ него. Внутри сидить Христосъ на тронѣ съ подножиемъ. По сторонамъ изображены двое святыхъ, быть можетъ, св. Ефремъ и апостолъ Іаковъ. Оба держать четыреугольныя Евангелия на рукахъ, покрытыхъ гиматиемъ, какъ апостолъ Павелъ въ рукописи Космы. Слѣва видна фигура монаха въ клобукѣ, по всей вѣроятности, самого Рабулы, положившаго обѣ руки на плечи святого. Справа изображена другая монашеская фигура, быть можетъ, настоятеля монастыря Іоанна (Garr. 140, 2) ¹⁾.

Эта миниатюра сочинена въ томъ же духѣ, какъ и выходная посвятительная миниатюра къ Діоскориду, представляющая Юліану, окруженнуу олицетвореніями; но смыслъ ея иной. Рукопись посвящается Христу. Въ другой миниатюрѣ, представляющей изображеніе двѣнадцатаго апостола, фигуры расположены полукругомъ и сидятъ какъ врачи въ рукописи Діоскорида.

Въ Сирійскомъ Евангеліи находится первое извѣстное въ христіанской иконографіи изображеніе евангелиста, пишущаго Евангеліе (Garr. 135, 1, 2). Онъ сидитъ подъ аркой фантастического сооруженія, передъ нимъ стоитъ высокій подсвѣчникъ съ лампочкой. Этотъ типъ пишущаго евангелиста можетъ быть сравненъ съ изображеніемъ Діоскорида, пишущаго свой трактатъ. На колѣняхъ евангелиста лежитъ развернутый свитокъ. Въ сосѣдней аркѣ сидитъ другой евангелистъ, держащій на колѣняхъ развернутую книгу, съ поднятой вверхъ правой рукой, пальцы которой сложены двуперстно.

Эти изображенія чрезвычайно характерны для сирійской рукописи. Каллиграфъ Рабула держится обычнаго античнаго приема въ украшеніи рукописи, какъ и рисовальщикъ рукописи Діоскорида. Іоаннъ Златоустъ, говоря о томъ, что книгу можно узнать по первой страницѣ, упоминаетъ о выходныхъ изображеніяхъ, какъ обычныхъ въ книгахъ его времени ²⁾.

Многія изъ тѣхъ особенностей, которыя были указаны въ александрийскихъ рукописяхъ, являются здѣсь соединенными въ одно дѣло. Различныя породы птицъ, животныхъ, растеній и плодовъ напо-

¹⁾ Усовъ объясняетъ изображенныхъ лицъ иначе. На основаніи приписки въ концѣ рукописи онъ думаетъ, что изображены два пресвитера монастыри св. Ioanna—Ioannъ и Martiniй, а сзади ліаikonъ Исаакъ и монахъ Лугентъ. Усовъ, Соч. II, 190.

²⁾ Οὗτω καὶ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν γραφῶν ἐστιν ἴδειν. Γέγραπτα: ἄνωθεν μὲν ἡ εἰκὼν ἡ βασιλικὴ κάτωθεν δὲ ἐπίγειραπτα: ἡ γῆρας, τὰς τρόπαια, τὰς κατορθώματα. Patri. gr. t. 51—52, p. 70.

минаютъ сложный орнаментъ коптскихъ тканей и рисунки къ произведениямъ Никандра, Диоскорида, Космы Индикоплова. Можно сравнить, напримѣръ, козочку, чешущую копытомъ около головы, съ такимъ же изображеніемъ рукописи Космы Синайской библіотеки на листѣ, представляющимъ индійскія пальмы (Синайскій Альбомъ Н. П. Кондакова въ фотографіяхъ).

Другія миніатюры представляютъ, наоборотъ, большія живописныя композиціи. Рѣдко, гдѣ можно встрѣтить въ искусствѣ VI вѣка пейзажъ, болѣе сохранившій характеръ античной живописи¹⁾.

Первая миніатюра раздѣлена полосой на двѣ части. Вверху изображено Распятіе, внизу приходъ женъ муроносницъ ко гробу Господню. Въ Распятіи по сторонамъ креста изображены двѣ горы. Одна голубая, съ легкими переходами къ лиловому тону въ частяхъ оттѣненныхъ. Полоса неба вверху свѣтло-лиловаго цвѣта переходитъ ниже въ слабый розовый цвѣтъ. Почва зеленая съ желтымъ оттѣнкомъ. Отъ ногъ фигуръ падаютъ на землю зеленые тѣни.

Сложнѣе пейзажъ въ нижней сценѣ. Вверху небо тоже лиловаго тона съ переходомъ къ блѣдно-розовому. Въ серединѣ изображенъ Гробъ Господень, а по сторонамъ его идетъ сплошной стѣнной садъ. Деревья выполнены въ воздушныхъ тонахъ. Ближнія деревья или кусты зеленые, тѣ, что подальше, голубые и даже синіе. Земля свѣтло-зеленая съ переходами къ желтому тону. Зданіе Гроба Господня представляетъ ротонду съ крышей фантастического характера и напоминаетъ бесѣдки помпеянскихъ росписей съ изображеніемъ садовъ.

Наконецъ, въ миніатюрѣ съ изображеніемъ Вознесенія Христова на небѣ такого же слабаго розового тона видны полоски свѣтло-лиловыхъ облаковъ. Особенно интересно то, что верхнія части этихъ облаковъ тронуты бликами двухъ цвѣтовъ. Облака, находящіяся ниже солнца, рѣдко краснымъ цвѣтомъ киновари, а со стороны луны тронуты голубымъ цвѣтомъ. Такіе отблески на облакахъ объясняются тѣмъ, что солнце представлено краснымъ, а луна пепельно-голубая. Херувимъ подъ ореоломъ, въ которомъ возносятъ Христа ангелы, также красный (киноварь) и облака подъ нимъ тоже въ верхнихъ частяхъ покрыты бликами краснаго цвѣта. Горы, видимыя за головами апостоловъ, зелено-ватыя и голубыя съ переходами въ тѣняхъ къ лиловымъ тонамъ.

Одежды фигуръ во всѣхъ этихъ миніатюрахъ исполнены въ яркихъ сильныхъ цвѣтахъ. На лицахъ, рукахъ, одеждахъ лежатъ

¹⁾ Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance, pl. XLIV.

рѣзкіе блики. Тѣни также кладутся рѣзко, какъ въ фигурахъ помпейской живописи, исполняемыхъ въ яркомъ дневномъ освѣщеніи.

На сирійской почвѣ является античный пейзажъ съ его традиціонной техникой. Викгоффъ сдѣлалъ наблюденіе, важное для исторіи византійской живописи. Онъ указалъ на тотъ фактъ, что изображеніе лучей солнца и его отблесковъ на скалахъ и на одеждахъ на одной изъ миніатюръ Вѣнской Бібліи есть наслѣдіе античной иллюзіонной живописи. Эти лучи и блики отъ нихъ онъ возвелъ вообще къ попыткамъ передачи различныхъ свѣтовыхъ эффектовъ въ александрийской живописи. Образцы этой живописи описываетъ Филостратъ Старшій¹⁾. Указавъ на этотъ фактъ, Викгоффъ пришелъ къ тому резултату, что Вѣнская Біблія, которую онъ отнесъ къ IV вѣку, представляетъ послѣдніе въ исторіи живописи примѣры иллюзіоннаго стиля. Однако сирійская рукопись представляетъ этому полное противорѣчіе. Не только дальняя горы и деревья изображаются въ тонахъ воздушной перспективы, т. е. лиловыми и голубыми, но и на облакахъ лежать свѣта отъ солнца и луны. Тѣни, падающія отъ фигуръ на желтую землю, становятся зелеными. Нельзя отрицать, такимъ образомъ, и въ живописи сирійского каллиграфа эллинистического наслѣдія. Возникшія было въ наукѣ предположенія относительно болѣе поздняго происхожденія миніатюры съ изображеніемъ Распятія должны считаться простымъ недоразумѣніемъ. Эта миніатюра не имѣетъ никакихъ рѣшительно подмалевокъ, античный характеръ ея красокъ, типовъ, особенностей композиціи не допускаютъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ ея современности остальнымъ миніатюрамъ²⁾. Греческая надпись **ΛΟΓΙΝΟΣ**, находящаяся надъ головой центуріона, показываетъ, что оригиналъ, скопированный Рабулой, былъ греческій.

Античные черты архитектоники и пейзажа возводятъ живопись сирійской рукописи вообще къ поздне-александрийской. Съ другой стороны, несомнѣнныя связи съ искусствомъ Палестины представляютъ не менѣе важную черту этой рукописи. Въ миніатюрахъ, исполненныхъ на узкихъ поляхъ листовъ, на фонѣ пергамента, безъ обрамленія, безъ почвы подъ ногами фигуръ и на ряду съ растеніями и животными, должно видѣть наиболѣе поверхностный родъ живописи, орнаментальной по своему характеру и исполненію. Часто сцена разбивается для цѣлей декораціи каноновъ на двѣ части. Одна часть ея изображается справа отъ аркадъ, другая слѣва, чтобы образовать симметрическія группы или не оставить пустого мѣста. Въ этихъ композиціяхъ можно видѣть лишь отдаленный

¹⁾ Wiener-Genesis, 91.

²⁾ Crowe e Cavalcaselle, Storia di pittura in Italia, I, 85.

копіі съ оригиналовъ, вполнѣ сложившихъ и бывшихъ во всеобщемъ употребленіи. Наоборотъ, большія миніатюры въ листѣ представляютъ, очевидно, съ достаточной полнотой неизвѣстные намъ оригиналы, и потому чрезвычайно важны въ историческомъ отношеніи. Сходство тѣхъ другихъ композицій съ сюжетами на палестинскихъ ампулахъ Монцы доказываетъ близкую связь искусства Сиріи съ искусствомъ Палестины. Несмотря на ограниченное число сюжетовъ на ампулахъ можно указать на значительное число чертъ сходства. Въ сирійской рукописи повторяется Благовѣщеніе съ веретеномъ и съ фигурой стоящей Богородицы, какъ на большой ампулѣ¹⁾). Въ изображеніи Рождества Христова представлено за яслями такое же зданіе, какое на той же ампулѣ является передъ яслями. Особенно ясно сходство въ изображеніи Распятія съ двумя разбойниками по сторонамъ. Фигуры разбойниковъ передаются почти одинаково какъ на ампулахъ, такъ и въ рукописи. Они висятъ выше земли, ихъ ноги привязаны къ дереву, а на чреслахъ повязаны лентіоны. Однако, руки разбойниковъ на ампулахъ согнуты въ локтяхъ (Garr. 139, 1), между тѣмъ какъ въ рукописи онѣ свободно растянуты на перекрестьяхъ. Происходитъ это, повидимому, отъ того, что штемпеля ампулъ не могутъ свободно развернуть композицію въ кругломъ медальонѣ, между тѣмъ какъ миніатюра имѣеть для нея достаточно мѣста. У подножія креста въ обоихъ случаяхъ изображаются воины, бросающіе жребій обѣ одеждахъ, хотя на ампулахъ ихъ обыкновенно двое, а въ миніатюрѣ рукописи четыре. Изображается солнце и луна.

Равнымъ образомъ наблюдается чрезвычайная близость въ композиціяхъ Вознесенія. Повторяется ореолъ съ возносящимся Христомъ и четыре ангела. Два ангела, поддерживающіе ореолъ вверху, видимые въ полуфигуру и отклонившіеся въ обратныя стороны — копіі съ ангеловъ на ампулахъ. Два другихъ ангела, изображенные на миніатюрѣ ниже, разнятся отъ фигуръ на ампулахъ. Первые, летя несутъ вѣнцы, вторые, на подобіе викторій, летятъ, поддерживая ореолъ. Внизу, подъ ореоломъ, одинаково повторяется раскрытая десница и толпа апостоловъ въ два ряда фигуръ (Garr. 434, 3).

Число евангельскихъ изображеній въ сирійской рукописи 586 года отличается чрезвычайной полнотой, неизвѣстной болѣе ни въ одномъ современномъ ей памятнику. Чудеса Христа и страсти преобладаютъ, изображеній притчъ нѣтъ. Историческій характеръ этихъ изображеній наиболѣе всего указываетъ на Палестину. Почитаніе святыхъ мѣстъ

¹⁾ Рисунки ампулъ см. ниже.

Палестины вообще и въ частности Иерусалима, возникновеніе церквей, киновій, монастырей на мѣстахъ, прославленныхъ жизнью, страданіемъ и смертью Иисуса Христа, должны были вызвать изображенія разнообразныхъ событий евангельской истории и обусловить ихъ исторический характеръ. При обзорѣ другихъ памятниковъ, имѣющихъ отношеніе къ Сирійскому Евангелію Рабулы, придется часто указывать на эти изображенія.

Измѣненія, происшедшія въ античномъ характерѣ архитектоники, соответствуютъ измѣненію античнаго типа. Правда, головы фигуръ еще окружаются цветными nimбами: голубыми, желтыми, золотыми; но самыи типъ фигуръ, ихъ ростъ, формы тѣла, характеръ лицъ далеко отступаютъ отъ античнаго идеального типа. Продолговатый сухощавый овалъ лица Богородицы (рис. 14), большіе черные глаза, тонкій удлиненный носъ и маленькия тонкія губы настолько характерны въ сравненіи съ античными цветущими и полными лицами, хотя бы рукописи Космы Индикоплова, что типъ Богородицы Сирійскаго Евангелія становится точкой отправленія при изученіи женскаго типа вообще въ мозаикахъ Равенны и въ другихъ памятникахъ неизвѣстнаго происхожденія¹). То же измѣненіе отмѣчается и въ типѣ Христа (рис. 15).

Огромные черные волосы падаютъ на плечи. Они представляютъ несомнѣнную расовую черту сирійской народности и это узнается, главнымъ образомъ, по ихъ пышности и густотѣ. Они вздымаются надъ лбомъ, частью закрываютъ его, и лобъ кажется узкимъ. Черные глаза и черная густая борода, обростающая подбородокъ и щеки, такие же расовые признаки. Любопытно и то, что сирійскія легенды о нерукотворенномъ образѣ Христа Вероники закрѣпляютъ за нимъ черные глаза и бороду²).

Типы евангелистовъ, пророковъ, несмотря на то, что передаютъ общий античный типъ, также отличаются черной бо-



Рис. 14. Голова Богородицы въ Сир. Евангеліи 586 г.



Рис. 15. Изображеніе Христа въ Сир. Евангеліи 586 г.

¹⁾ Е. К. Рѣдинъ, Мозаики равенскихъ церквей, 87.

²⁾ Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 27—28 и прим. 1.

родой, волосами и глазами. На-ряду съ этимъ, однако, юный типъ Христа сохраняетъ, очевидно, по традиціи, античныя черты: у Него свѣтло-каштановыя волосы и небольшая бородка.

Фигуры въ ростъ отличаются угловатымъ, почти неуклюжимъ видомъ. Плечи опущены, складки одеждъ слишкомъ нагромождены, движение фигуръ неустойчиво. Часто одна нога обращена нѣсколько въ пятку другой. Замѣтна во многихъ случаяхъ удлиненность фигуръ. Ближайшая причина появленія этой черты не поддается объясненію во всѣхъ случаяхъ, какъ напримѣръ на нѣкоторыхъ памятникъ рѣзбы на слоновой кости. Иногда удлиненіе фигуръ зависитъ отъ размѣщенія ихъ подъ довольно высокимъ сводомъ, аркой, а нормальный видъ отъ размѣщенія по продолговатому фризу (Garr. 128, 2; 129, 1; 139, 1, 2; 140, 1, 2).

Значительный интересъ представляетъ также другое Сирійское Евангелие, находящееся въ Парижской Национальной библіотекѣ (№ 33) и относящееся также, по всей вѣроятности, къ VI вѣку. Рукопись принадлежала монастырю Марѣ-Ананіи въ Мардинѣ¹⁾. Въ этой рукописи, какъ и въ Евангелии 586 года, отдѣльные фигуры, сцены и орнаменты располагаются по сторонамъ каноновъ. Цвѣтного фона нѣть. Фигуры располагаются на поляхъ, на фонѣ прекрасно обработанного бѣлыми и лощеного пергамента. Нѣкоторыя сцены, поэтому, разбиваются на двѣ части, какъ и въ Евангелии 586 года. Каноны представляютъ простѣйший видъ архитектоники. Они состоятъ изъ пяти арочекъ, покоящихся на ровныхъ, тонкихъ и плоскихъ колонкахъ голубого и желтаго цвѣта. Капители колонокъ подражаютъ очертаніямъ коринѣской капитали, но отличаются отъ нея тѣмъ, что лишены листьевъ аканѣа и прорѣзныя внутри.

На оборотѣ второго листа изображена плетеная корзина съ цвѣтами и плодами, часто встрѣчающаяся на коптскихъ тканяхъ Императорскаго Эрмитажа. На третьемъ листѣ изображенъ аистъ, стоящий надъ корзиной съ цвѣтами и зеленью. Аистъ голубовато-сераго цвѣта съ голубыми и желтыми перьями крыльевъ.

На оборотѣ третьего листа изображена Богородица, стоящая на желтомъ простомъ подножіи. Одѣта Она въ пурпурный мафорій. Платье голубое съ двумя полосами красноватаго и коричневаго цвѣтовъ. Въ лѣвой

¹⁾ Kondakoff, Hist. de l'art byz. I, 134. Рисунки орнаментовъ у В. В. Стасова, Славянскій и восточный орнаментъ, CXXVI—VII. Е. К. Рѣдинъ описалъ кратко эту рукопись въ статьѣ: «Сирійскія рукописи съ миниатюрами Парижской Нац. библ. и Британскаго музея». Отд. отт. изъ Археолог. извѣст. и замѣт. 1895, № 11. 5—6.

рукъ — два пучка пурпурной пряжи. Одинъ изъ нихъ намотанъ на ве-
ретено съ голубой птичкой сверху, другой на веретено съ цветкомъ.
Форреръ издалъ нѣсколько длинныхъ иглъ слоновой кости изъ Акмимъ-
Павополя, которая считалъ за перья или стили для письма. Эти иглы
украшены сверху фигурками птичекъ, похожихъ на пѣтушковъ¹⁾. Лицо
Богородицы округлое, полное, но черты восточного типа уже за-
мѣтны въ черныхъ глазахъ, продолговатомъ носѣ и тонкихъ губахъ.
Пальцы правой руки сложены именословно. Она протягиваетъ руку
къ ангелу, который изображенъ на слѣдующемъ листѣ также на полѣ
рукописи. Въ лѣвой рукѣ у него красный жезль съ шишкой сверху,
правую съ двуперстнымъ сложеніемъ пальцевъ онъ протягиваетъ къ
Богородице. Юное лицо обрамлено рыжими волосами безъ повязки;
одѣтъ ангелъ въ бѣлые хитонъ и гиматій.

Несмотря на то, что фигуры расположены на разныхъ листахъ,
въ общемъ композиція сцены близко напоминаетъ расположение фигуръ
на одной ампуллѣ изъ Монцы (Garr. 433, 8).

Далѣе (листъ 4 обор. и 5) — Христосъ съ свѣтло-каштановыми,
чрезвычайно обильными волосами и свѣтлой раздвоенной бородкой въ
пурпурномъ гиматіи и бѣломъ хитонѣ идетъ по направленію къ искрив-
ленной женѣ, въ желтой пенулѣ, со спиной, выгнутой дугою. Одну руку
она протягиваетъ предъ собою ладонью, а другую прикладываетъ къ
груди (Лукк XIII, 11—13). Миніатюра повторена въ Сирійскомъ
Евангеліи 586 года (Garr. 132, 1). Скорченная жена опирается на
посохъ и открываетъ ладонь руки на груди. Нимбъ Христа имѣеть
слѣды перекрестья.

Далѣе — испытаніе кровоточивой (табл. II). Христосъ стоитъ направо
фигурой и лицомъ къ зрителю. Слѣва падаетъ на одно колѣно неболь-
шая фигурка кровоточивой и беретъ въ руки конецъ пурпурнаго лиловаго
гиматія Христа. Особенной мягкостью и отсутствиемъ черноты въ гла-
захъ отличается лицо Христа. Миніатюра повторена и въ Сирійскомъ
Евангеліи 586 года (Garr. 131, 2) очень близко къ указанной миніа-
тюрѣ, но отличается отъ нея присутствиемъ фигуры ученика рядомъ
съ Христомъ.

На листѣ 6 остались лишь слѣды отъ изображенной здѣсь овцы,
контуръ около человѣческой головы и голова другой овцы нѣсколько
ниже. Надо полагать, что здѣсь было изображено отдѣленіе овецъ отъ

¹⁾ Forger. Die frѣbchristlichen Alterth. aus d. Gräberfelde Akmim--Panopolis, 16, fig 1; Taf. IX, 10; X, 10, 2.

козлищъ и что нимбъ принадлежалъ Христу. Миніатюра наполовину обрѣзана.

На оборотѣ этого листа изображенъ Христосъ, идущій направо со свиткомъ въ лѣвой руцѣ, протягивая впередъ правую руку. У ногъ его лежать головы рыбы и два хлѣба (табл. II).

На листѣ 7 — изображенъ пѣтухъ, быть можетъ, остатокъ отъ сцены, изображавшей отреченіе Петра, какъ и въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года (Garr. 138, 1). На оборотѣ — изображеніе павлина, на 8 листѣ — изображеніе двухъ фазановъ (птицы, изображаемыя и въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года надъ аркадами. Garr. 129, 1, 2; 134, 1, 2). Далѣе любопытное изображеніе чаши въ видѣ раковины съ фонтаномъ воды, бьющей вверхъ. На 9 листѣ — ибисъ, клюющій змѣю¹⁾.

Наконецъ, на 10 листѣ изображенъ приходъ женъ муроносицъ ко гробу. Ангелъ — юная фигура въ кудряхъ, въ розовомъ нимбѣ, въ бѣлой тунике, съ зеленовато-синими крыльями — сидитъ справа у домика, часть котораго обрѣзана. Въ лѣвой руцѣ у него жезлъ, правой именословно онъ обращается къ двумъ женамъ. Первая несетъ въ правой руцѣ со судъ съ благовоніемъ па шнуркѣ. У одной жены нимбъ желтый, у другой свѣтло-коричневый. Композиція почти до мелочей повторяетъ сцены на ампулахъ изъ Монзы, на которыхъ изображается Гробъ Господень въ видѣ домика и гдѣ одна изъ женъ несетъ бальзамарій, висящій на шнурѣахъ (Garr. 434, 1, 2, 7, 5, 6), и миніатюру Сирійскаго Евангелія 586 года (Garr. 139, 1).

Особенно любопытно въ Парижскомъ Евангеліи соединеніе античныхъ чертъ, каковы цвѣтные нимбы, красота красокъ въ фигурахъ птицъ, античныя фигуры ангеловъ наряду съ историческимъ типомъ Христа, имѣющаго раздвоенную небольшую бороду, свѣтлые, пышные, каштановые волосы, падающіе за плечи. Рисунокъ въ большинствѣ случаевъ очень небрежный, но бойкій и свободный. Онъ лишенъ той зализанности, которая отличаетъ позднюю миніатюру IX вѣка. Небрежность указываетъ на умѣлую руку, упражненную въ традиціяхъ античной живописи. Эти традиціи, главнымъ образомъ, наблюдаются въ правильномъ строеніи ступней, въ довольно естественномъ движеніи фигуръ, въ правильныхъ складкахъ античныхъ одеждъ и особенно въ натуральныхъ изображеніяхъ птицъ. Рядомъ съ этимъ необходимо указать, что фигуры, изображаемыя на поляхъ рукописи, слишкомъ велики для текста. Фона и почвы нѣтъ. Фигуры копируютъ, очевидно, оригиналы, создан-

¹⁾ В. В. Стасовъ, Слав. и вост. орнаментъ, табл. CXXVI (изображены упомянутые овца, пѣтухъ и ибисъ).

ные не въ миніатюрѣ, а въ мозаикахъ. Общія традиціі миніатюрной живописи здѣсь какъ бы исчезаютъ подъ вліяніемъ монументальной живописи. Близость къ композиціямъ на ампулахъ указываетъ на близкое соприкосновеніе съ искусствомъ Палестины. Здѣсь одинаково наблюдается, хотя и въ меньшей мѣрѣ, выборъ орнаментальныхъ формъ, какъ и въ египетскихъ тканяхъ и въ сирійской рукописи 586 года.

Къ числу разобранныхъ двухъ сирійскихъ рукописей Лавренціанской и Парижской библіотекъ съ полнымъ правомъ можно присоединить и армянскую рукопись Евангелія Эчміадзинского монастыря. Миніатюры, украшающія эту рукопись, скопированы въ 989 году каллиграфомъ Іоанномъ „съ подлинныхъ и древнихъ“ рисунковъ и имѣютъ тотъ же характеръ, чтѣ и миніатюры двухъ предыдущихъ рукописей. Копіи передаютъ древніе оригиналы довольно неумѣло и грубо, но, по всему судя, близко придерживаются ихъ. Четыре рисунка, приложенные въ концѣ рукописи, какъ указалъ уже Стриговскій, первый издаатель ихъ, гораздо древнѣе тѣхъ, которые помѣщены въ началѣ и которые можно приписать Іоанну. По стилю и чертамъ композицій эти миніатюры должны быть отнесены къ VI вѣку ¹⁾.

Мнѣ кажется даже, что нѣтъ никакихъ препятствій считать эти миніатюры за нѣкоторыя изъ числа тѣхъ оригиналовъ, которые были въ рукахъ Іоанна. Доказательство этому на лицо. Въ самомъ текстѣ рукописи переписчикъ скопировалъ въ маломъ видѣ одну изъ наиболѣе интересныхъ миніатюръ, приложенныхъ въ концѣ, представляющую Поклоненіе волхвовъ. Копія во многомъ уступаетъ оригиналу. Фигуры непропорціонально малы, коротки. За кресломъ Богородицы нѣтъ зданія, которое изображено на миніатюрѣ, приложенной въ концѣ, но тѣмъ не менѣе другія черты ея сохранены. Волхвы подходятъ съ двухъ сторонъ; изображенъ ангель справа; сохранена форма кресла. Сокращенность копіи происходитъ отъ того, что она помѣщена на нижнемъ полѣ рукописи внизу текста. Вслѣдствіе этого и фигуры вышли короткими. Копія, такимъ образомъ, доказываетъ, что у переписчика находилась въ рукахъ миніатюра, приложенная въ концѣ, что послѣдняя гораздо древнѣе ея, и что она вставлена въ конецъ рукописи самимъ Іоанномъ.

Сходство миніатюръ Эчміадзинского Евангелія съ сирійскими миніатюрами Евангелій Лавренціанской и Парижской рукописей прежде всего наблюдается въ повтореніи архитектоники каноновъ, въ ихъ приспособленіи, какъ для помѣщенія внутри текста, такъ и для фигуръ. Колоннады, однако, ближе напоминаютъ архитектонику Сирійскаго Еван-

¹⁾ Strzygowski, Byzantinische Denkmäler, I, 21—24 сл.

гелія 586 года. Здѣсь повторяются киворіи съ конусомъ вмѣсто арки, цвѣты, зелень и птицы поверхъ арки, украшения самихъ арокъ и люнетовъ крестами въ медальонахъ, хотя все же легкій и изящный характеръ архитектоники Евангелія 586 года здѣсь исчезъ: тонкихъ колонокъ нѣтъ; взамѣнъ ихъ повсюду грузные приземистыя колонны съ коринѣскими капителями. Подъ основаніями колоннъ проведена линія, на которой стоять апостолы.

Внутри одной арки изображена Богородица съ Младенцемъ на лонѣ и съ руками, воздѣтыми вверхъ, какъ у Оранты. Внутри другихъ представлены апостолы—по два въ каждомъ зданіи.

Другія миніатюры дополняютъ сходство Эчміадзинской рукописи съ ранѣе указанными въ томъ отношеніи, что близко связаны съ искусствомъ Палестины. Здѣсь мы находимъ „Жертвоприношеніе Исаака“ и „Поклоненіе волхвовъ“, которые, по всѣмъ даннымъ своей иконографіи, принадлежать Палестинѣ.

Жертвоприношеніе Исаака изображено на отдѣльномъ листѣ какъ самостоятельная картина въ рамѣ, состоящей изъ широкой темной полосы. Общій типъ композиціи, съ которымъ мы уже знакомы по рукописи Космы Индикоплова, здѣсь удержанъ. Этотъ типъ встрѣчается въ композиціяхъ римскихъ саркофаговъ. Авраамъ съ ножомъ стоитъ справа, баранъ привязанъ къ дереву, какъ и въ рукописи Космы слѣва. Существенное отличіе отъ нихъ представляетъ алтарь, стоящій на высокой, съ мелкими ступенями, лѣстницѣ. Исаакъ изображенъ стоящимъ на ступенькахъ этой лѣстницы, а не колѣнопреклоненнымъ. Полное повтореніе этой композиціи известно на двухъ пиксидахъ Берлинскаго (Garr. 440,1) и Болонскаго музеевъ¹).

Всѣ три сцены замѣчательно сходны между собою. Слѣва отъ зрителя стоитъ баранъ, поворачивающій голову вправо и глядящій на Авраама. Вверху видна десница, къ которой Авраамъ оборачиваетъ голову съ курчавыми волосами и широкой бородой. Справа представлена высокая лѣстница съ алтаремъ вверху. Повторяется во всѣхъ случаяхъ зубчатая форма верха алтаря, поза Авраама, опирающаго тѣло на лѣвую ногу и отставляющаго правую въ сторону, рука, касающаяся головы Исаака, связанныя на спинѣ руки Исаака, положеніе на ступенькахъ лѣстницы. Есть, однако, и нѣкоторыя различія. Дерево на Болонской пиксиде и на Эчміадзинской миніатюрѣ представлено слѣва, а на Берлинской пиксиде справа, такъ какъ на

¹ Е. К. Рѣдинъ. Древне-христіанская пиксида Болонского музея. Арх. Изв. и Зам. 1893, №№ 7—8, отд. отт. 5—7.

послѣдней это мѣсто занято фигурой ангела. На обѣихъ пиксидахъ Авраамъ держитъ свой длинный ножъ концомъ вверхъ, причемъ на Болонской пиксиде ножъ изображенъ у праваго плеча Авраама, а на Берлинской пиксиде у лѣваго. На әчміадзинской миниатюрѣ Авраамъ держитъ ножъ, направляя острѣе противъ Исаака, какъ бы намѣреваясь поразить его. Кромѣ того, на сирійской миниатюрѣ Исаакъ одѣтъ въ тунику и гиматій, Авраамъ имѣетъ нимбъ, десница является въ пламени, на алтарѣ горитъ огонь, а лѣстница представлена косо, причемъ видна боковая ея сторона, выложенная изъ правильно отесанныхъ камней. На шеѣ барана здѣсь изображена перевязь; гиматій Авраама является съ развѣвающимися сзади концами.

Различія въ нѣкоторыхъ частностяхъ не нарушаютъ, однако, главнаго сходства въ строеніи композиціи, которое тѣмъ болѣе оказывается важнымъ, что его можно прослѣдить на двухъ памятникахъ, приписываемыхъ обыкновенно западу, и на одномъ восточномъ, сирійскаго происхожденія, гораздо болѣе позднемъ. Мы не можемъ ни въ какомъ случаѣ предположить прямого копированія миниатюры композиціи Болонской или Берлинской пиксиды. Берлинская пиксида отличается замѣчательнымъ совершенствомъ рельефа, восходящимъ къ античному рельефу, причемъ Исаакъ является въ образѣ граціознаго античнаго амурчика, съ перекрещенными ногами, слегка наклоненной головой и съ округленными формами тѣла. Болонская пиксида, отличаясь чертами того же античнаго стиля, представляетъ, однако, болѣе грубую технику рельефа, спѣшность и ремесленность исполненія, что ставитъ этотъ памятникъ на второе мѣсто послѣ Берлинской пиксиды. Наоборотъ, удлиненные пропорціи тѣла въ фигурахъ Авраама и Исаака на сирійской миниатюрѣ, деревцо въ видѣ листа восточнаго типа, слабость рисунка, плоская моделировка, чернота глазъ говорятъ за совершенно иной стиль и художественный приемъ, съ которымъ мы знакомы и по другимъ памятникамъ сирійскаго происхожденія. Для объясненія столь близкаго сходства въ композиціи и въ передачѣ такихъ особенностей, какъ лѣстница съ алтаремъ, чрезвычайно рѣдко изображаемая на древне-христіанскихъ памятникахъ, мы должны предположить существованіе одного общаго оригинала, который легъ въ основу композиціи двухъ пиксидъ и сирійской миниатюры и въ которомъ заключалась эта особенность.

Лѣстница на сирійской миниатюрѣ представляетъ совершенно самостоятельное сооруженіе съ выложенной каменной стѣной, высота

которой передается на пиксидахъ большимъ количествомъ ступеней. Измѣненіе композиціи произошло именно вслѣдствіе намѣренной передачи высоты этой лѣстницы, и потому положеніе Исаака внизу алтаря на лѣстницѣ, а не на алтарѣ, какъ въ другихъ случаяхъ, есть лучшее доказательство высоты лѣстницы.

Извѣстія паломниковъ въ Святую Землю раскрываютъ намъ смыслъ этой детали. Уже Іеронимъ, въ комментаріи къ XV гл. Евангелія отъ Марка, передаетъ іудейскую легенду о томъ, что Авраамъ хотѣлъ прінести въ жертву своего сына Исаака на Голгоѳѣ или Кальваріи, на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ впослѣдствіи былъ распятъ Христосъ¹⁾.

Въ этомъ извѣстіи Іеронима интересно то, что онъ приписываетъ преданіе о жертвоприношеніи Исаака на Голгоѳѣ іудеямъ, между тѣмъ какъ изъ сочиненій іудейскихъ писателей извѣстно, что мѣсто жертвоприношенія Авраама указывалось на горѣ Моріа. Небольшая скала, на которой происходило жертвоприношеніе, была включена внутрь Святая Святыхъ храма Соломона, построенаго на горѣ Моріа²⁾. Однако, христіанскіе паломники указываютъ мѣсто жертвоприношенія Авраама именно на Голгоѳѣ и описываютъ лѣстницу, ведшую къ этому мѣсту и алтарю, сооруженный Авраамомъ. Паломникъ Феодосій (530 г.) говоритъ: „въ городѣ Іерусалимѣ у гробницы есть мѣсто Кальварія, гдѣ Авраамъ принесъ своего сына во всесожженіе (тамъ казнили людей), и такъ какъ гора камениста, то на самой горѣ Авраамъ соорудилъ алтарь. Надъ алтаремъ высится гора, на эту гору поднимаются по ступенямъ: тутъ былъ распятъ Христосъ“³⁾.

Анонимный Бревіарій (530 г.), близко передающій свѣдѣнія Феодосія, вкратцѣ передаетъ то же извѣстіе: „Тамъ (т. е. на Голгоѳѣ) Авраамъ принесъ въ жертву своего сына Исаака на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ былъ распятъ Господь нашъ Іисусъ Христосъ“⁴⁾. Антонінъ Піаченскій еще ближе опредѣляетъ мѣстонахожденіе этой лѣст-

¹⁾ Et perducunt Eum in Golgotha, quod interpretatur Calvaria. Tradunt Iudei, in hoc montis loco immolatus est aries pro Isaac, ut ibi decoletur (Christus). Patr. lat. III. Hieronymi Comment. in Evang. secundum Marci, XV, 638.

²⁾ А. А. Олесницкій, Ветхозавѣтный храмъ въ Іерусалимѣ, 231. Такое пріуроченіе мѣста жертвоприношенія Исаака авторъ указываетъ у Маймонида, Кимхи и у Іосифа Флавія (Antiquit. iud. VII, 13, 4). Въ Библіи, какъ известно, это мѣсто точно не опредѣляется (Быт. XXII).

³⁾ Theodosii De situ Terrae Sanctae. Прав. Пал. Сборн. 1881, вып. 7, 94; Tobler, Itinera et descriptiones Terrae Sanctae, 63: Ubi est sepulcrum Domini nostri Iesu Christi. Est ibi mons Calvariae, ubi Abraham obtulit filium suum in holocaustum (illic decolebantur homines). Mons petrosus est et per gradus ascenditur. Ibi Dominus crucifixus est. Ad pedem ipsius montis fecit Abraham altare, et super altare eminet mons.

⁴⁾ Прав. Пал. Сборн. вып. 7. Tobler, Itinera, 57.

ницы. Онъ говорить: „стъ одной стороны (на Голгоу) восходятъ по ступенямъ, въ томъ мѣстѣ, гдѣ Господь нашъ взошелъ для распятія. Въ этомъ мѣстѣ, гдѣ былъ распягъ Христосъ, видна кровь на самой скалѣ. На боку скалы находится алтарь Авраама, гдѣ онъ намѣревался принести въ жертву Исаака“¹).

По словамъ Антонина Піаченского алтарь Авраама находился сбоку горы Голгоы или Кальваріи, другія, ранѣе приведенные, извѣстія указываютъ на то, что надъ алтаремъ возвышалась самая гора Кальварія. Число ступеней лѣстницы указывается паломниками различно²). На Берлинской пиксиде лѣстница имѣеть 14 ступеней, на Болонской пиксиде и на сирійской миніатюрѣ число ступеней не ясно. Очевидно, числу ступеней на разныхъ памятникахъ не придавалось никакого значенія; ихъ должно было быть много, чтобы представить высокую лѣстницу. Аркульфъ помѣщаетъ мѣсто алтаря (*locus altaris Abraham*) между церковью Воскресенія и Мартириемъ, описываетъ самый алтарь, какъ большой деревянный столъ, на который въ его время клали милостыню для бѣдныхъ³). На планѣ его, представляющемъ Константиновы постройки, этотъ алтарь Авраама („*Mensa lignea*“ и „*Altare Abraham*“, какъ называютъ его надписи) помѣщенъ близъ Константиновой базилики, въ углу, на юго-западной сторонѣ, т. е. тамъ же, гдѣ показываютъ его и другіе паломники (*a parte occidentis*). Такжѣ точно у Даниила Паломника жертвеникъ Авраама помѣщается близъ самой Голгоы и къ нему ведетъ тотъ самый путь, по которому взошелъ Христосъ на распятіе⁴), какъ объ этомъ говорится и у Антонина Піаченского.

Изображеніе лѣстницы съ алтаремъ въ сценахъ жертвоприношенія Исаака, возводится, такимъ образомъ, къ существовавшимъ въ Іерусалимѣ лѣстницѣ и алтарю Авраама. Іудейская легенда о жертвоприношении Исаака на горѣ Моріа замѣнилась христіанской легендой о жертвоприношении на Голгоѣ и выразилась ближайшимъ образомъ въ указаніи на существование того самого алтаря, который поставилъ близъ Голгоы самъ Авраамъ. Феодосій указываетъ на это прямо и

¹⁾ Többer. Itinera, 102: ab una parte ascenditur per gradus, ubi Dominus noster ascendit ad crucifigendum. In loco, ubi crucifixus fuit, patet crux sanguinis in ipsa petra. In latere petrae est altare Abraham, ubi ibat offerre Isaac.

²⁾ Прав. Пал. Сборн. Т. X, выпускъ 1, 62. прим. 40, гдѣ указано число ступеней у разныхъ паломниковъ.

³⁾ Többer, Itinera, 152 и 149 планъ.

⁴⁾ М. А. Веневитиновъ, Житіе и хожденіе Даниила Игумена. Изд. Прав. Пал. Общ. Спб., 1883, I, 22.

рѣшительно. Естественно, что высокая лѣстница съ алтаремъ вверху попадаетъ въ сцены, представляющія жертвоприношеніе Авраама. По этой лѣстницѣ всходилъ Авраамъ съ Исаакомъ къ устроенному на горѣ алтарю, то и другое показывалось въ Іерусалимѣ въ связи съ разсказомъ Библіи о жертвоприношении Исаака. Въ виду этихъ данныхъ, а также данныхъ самихъ памятниковъ, т. е. высоты лѣстницы и алтаря, помѣщаемаго подъ нимъ, мы должны признать эти детали композиціи за историческія, вошедшия въ сцены жертвоприношения Исаака со временемъ появленія самой лѣстницы и алтаря и пріуроченія къ нимъ легенды о жертвоприношении Авраама на горѣ Голгоѳѣ.

Такимъ образомъ, можетъ быть разрѣшено и важный для иконографіи этой сцены вопросъ о первоначальномъ оригиналѣ, легшемъ въ основу изображеній ея на памятникахъ разнаго времени, мѣста и происхожденія. Этотъ оригиналъ долженъ былъ появиться въ Іерусалимѣ, гдѣ были показаны алтарь и лѣстница, и отсюда уже могли явиться въ совершенно аналогичныхъ чертахъ воспроизведенія его на востокѣ и на западѣ. Подобная композиція, очевидно, не были рѣдки въ христіанскомъ искусствѣ, такъ какъ въ „Библіи бѣдныхъ“ изображеніе лѣстницы, но безъ алтаря, известно именно въ сценѣ жертвоприношения Авраама¹⁾). Здѣсь близко повторяется и расположение всей композиціи, положеніе овцы, обращенной вправо головой, фигура Авраама, Исаака. Поздніе изводы „Библіи бѣдныхъ“, очевидно, должны быть считаемы копіями съ болѣе древнихъ. Беда Достопочтенный пріобрѣлъ въ Римѣ между 678 и 684 годами большое количество изображеній (*concordia Veteris et Novi Testamenti*), среди которыхъ упоминаетъ Христа, несущаго крестъ, и Исаака, несущаго дрова²⁾.

Четыре болѣе древнія миніатюры Эчміадзинскаго Евангелія, приложенные въ концѣ, еще важнѣе. Здѣсь изображены: Благовѣщеніе Богородицы, Благовѣщеніе Захаріи, Поклоненіе волхвовъ и Крещеніе

Лишь одно Крещеніе Христово представляетъ миніатюру въ собственномъ смыслѣ, выполненную на отдельномъ листѣ, на подобіе самостоятельной картины. Широкая рама, украшенная орнаментомъ, бюстами евангелистовъ въ медальонахъ по угламъ и птицами, обрамляетъ сцену. Остальные три лишены миніатюрного стиля. Фигуры слишкомъ велики и непропорциональны съ величиной пергаментнаго листа. Здѣсь расположены на фонѣ пергамента, а фигуры не выходятъ изъ предѣловъ ихъ очертаній. Всѣ три сцены не имѣютъ обрамленія. Все это сви-

¹⁾ Leib und Schwarz, Biblia pauperum, 2 Aufl. Würzburg, 1892, Taf. 12.

²⁾ Bulletin. 1887, 58; Migne, Patr. lat. XCIV, 720.

дѣтельствуетъ, что указанныя миниатюры были скопированы съ памятника, въ которомъ указанныя черты служили необходимыми условіями украшенія. Онъ передаютъ архитектонику зданій, большія фигуры и построение композиціи, свойственный монументальной живописи съ ея обширными и свободными фонами, полной симметріей, и фантастической архитектоникой. Оригиналы этихъ композицій должно предполагать въ мозаикахъ V—VI вѣка.

Дѣйствительно, двѣ композиціи—Благовѣщеніе Богородицы и Благовѣщеніе Захаріи представляютъ полную симметрію другъ другу. Зданія въ обоихъ случаяхъ выполнены до такой степени одинаково, что между домомъ Богородицы и храмомъ Захаріи нельзя указать иного различія, кромѣ завѣсы храма. Зданія одинаковы по величинѣ, оба съ высокими фронтонаами, которые поддерживаются четырьмя колонками или пилястрами съ коринѣскими капителями. Двѣ колонки стоять рядомъ по сторонамъ входа съ одной и той же широкой аркой, украшенной драгоцѣнными камнями. Въ каждомъ фронтонѣ изображено по окну. Но что важнѣе, крыши обрѣзаны въ уровень съ задней стѣной и линіей колонки. Въ данномъ случаѣ можно было бы думать о неумѣломъ изображеніи зданія и о примѣненіи обратной перспективы, если бы оба зданія не копировали другъ друга съ такой точностью и если бы не было примѣровъ такого обрѣза крыши въ уровень съ линіей стѣны въ другихъ памятникахъ съ правильной перспективой. Двѣ фигуры въ обоихъ случаяхъ изображены на фонѣ этихъ зданій. На одной миниатюрѣ ангель стоитъ передъ Богородицей, на другой ангель является Захаріи. Полное соотвѣтствіе въ формѣ зданій дополняется симметріей, позами и числомъ фигуръ. Такія черты сходства въ строении обѣихъ сценъ совершенно не объяснимы въ области миниатюры, гдѣ одна композиція совершенно независима отъ другой. Расположеніе фигуръ въ обѣихъ сценахъ близко напоминаютъ Сирійское Евангеліе 586 года и указанныя коптскія ткани, изданныя Форреромъ. Въ сценѣ Благовѣщенія Богородица изображена стоящей съ веретеномъ въ руки какъ и на ампуллѣ изъ Монцы, но на подножіи. Ближе всего Благовѣщеніе напоминаетъ сцену въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года, гдѣ за Богородицей изображено зданіе съ фронтомъ и крышей, представляющее домъ Іосифа и подножіе (Garr. 130,1) ¹⁾. Во второй сценѣ Захарія стоитъ направо предъ алтаремъ въ видѣ стола на толстыхъ ножкахъ. Налѣво изображенъ ангель. Также представлена эта сцена

¹⁾ Strzygowski, Byz. Denkm., I, Tat IV, V.

и въ Сирійскомъ Евангеліи, 129,2, и на одѣждѣ изъ Акмимъ—Папополя¹⁾). Благовѣстіе Захаріи на рѣзныхъ дверяхъ церкви св. Сабины въ Римѣ и предполагаемое изображеніе этого сюжета на тріумфальной аркѣ въ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ значительно различаются отъ сирійскихъ композицій. Захарія не имѣеть одѣждѣ первосвященника, не держитъ кадила²⁾.

Композиція Поклоненія волхвовъ представляетъ много аналогичныхъ чертъ съ двумя первыми. Зданіе, изображенное за кресломъ Богородицы, имѣеть два фронтона, справа и слѣва. Каждый фронтонъ лежить на четырехъ колонкахъ или пилastersъ съ коринѣскими капителями, совершенно сходными съ колонками первыхъ двухъ зданій. Оба фронтона находятся подъ одной общей крышей. Въ серединѣ стѣны этого зданія возвышается конха или абсида, въ глубинѣ которой сидѣтъ Богородица съ Младенцемъ. Подъ фронтонами висятъ завѣсы съ баҳромой, отдернутыя внутрь зданія. Пиластры, арка усыпаны рядами драгоцѣнныхъ камней, отдѣленными поясочками. Характеръ этого зданія, его украшенія и особенности повторяются въ монументальной живописи IV—VI вѣка. Мозаика купола церкви св. Георгія въ Солуни представляетъ наиболѣе роскошный и типичный родъ этой архитектоники. Здѣсь повторяется та же конха, опирающаяся какъ и въ миніатюрѣ на антаблементъ и поддерживаемая съ каждой стороны двумя колонками коринѣскаго ордена, то же широкое обрамленіе конхи, тѣ же отдернутыя внутрь завѣсы. Самое близкое повтореніе всѣхъ этихъ особенностей можно видѣть въ средней части одного изъ сооруженій, которое издано Тексье на XXXIII таблицѣ. Различіе отъ зданія на миніатюрѣ состоитъ лишь въ томъ, что нѣтъ крыши, а фронтоны замѣнены углами. Эта крыша и фронтоны повторяются на XXXI таблицѣ. Здѣсь оба фронтона стоятъ отдельно отъ средней части зданія и принадлежать особымъ боковымъ самостоятельнымъ зданіямъ. Такимъ образомъ, легко можно отгадать появленіе двухъ фронтоновъ, изображенныхъ почти en face къ зрителю на миніатюрѣ подъ одной крышей. Послѣдняя, какъ и на мозаикѣ, представляетъ крыши двухъ фронтоновъ, соединенные подъ одной линіей³⁾). Равеннскія мозаики VI вѣка представляютъ часто тѣ же формы архитектоники, но разъединенные, разбросанные въ разныхъ композиціяхъ. Такъ сооруженія, близкія по формѣ къ солунскимъ и къ зданію

¹⁾ Forger, Röm. u. byz. Seiden-Textilien, XVII, 9.

²⁾ Д. Айналовъ, Моз. IV и V вѣковъ, 77—78.

³⁾ Texier and Pullan, Byz. archit. XXX—IV. Также Smith and Greville, Dictionary of Christian antiquities, London, 1880, II, 1326.

на сирійской миніатюрѣ извѣстны въ мозаикахъ купола Православной Крещальни въ Равеннѣ. Затѣмъ конхи съ поднятыми вверхъ ложками, пиластры съ коринѣскими капителями, подобранныя завѣсы, ряды драгоценныхъ камней въ перемежку съ жемчугомъ и поясочками встречаются въ мозаикахъ церквей св. Виталія, Аполлинарія Новаго, Аполлинарія во Флотѣ, Православной крещальни (Garr. 264, 1, 2; 266, 5 и др.). Равнымъ образомъ, и въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года повторяются такія формы, какъ конха съ аркой, пиластры, завѣсы и ряды драгоценныхъ камней. Создавшись разъ, этотъ типъ роскошной архитектоники вошелъ вообще въ иконографію. На одной эмали западнаго происхожденія XIII вѣка можно видѣть то же самое зданіе, представляющее Іерусалимскій храмъ въ сценѣ Срѣтенія. Здѣсь видны два фронтона, раковина между ними, одна общая крыша, колонки съ коринѣскими капителями и широкая полоса арки¹⁾.

Такимъ образомъ близость эчміадзинскихъ миніатюръ къ мозаикамъ съ ихъ украшеніями, повидимому, доказываетъ, что эти миніатюры стоятъ въ зависимости отъ оригиналовъ, создавшихся среди роскошнаго монументальнаго стиля мозаикъ.

На это же указываетъ и пирамидальное строеніе композиціі „Поклоненіе волхвовъ“. Богородица съ младенцемъ сидѣтъ на высокомъ тронѣ съ подножіемъ въ центрѣ. Ея фигура выше всѣхъ. Справа подходитъ старый волхвъ, рядомъ съ нимъ стоитъ ангелъ въ нимбѣ. Слѣва подходятъ съ дарами два другихъ волхва. Такое строеніе имѣютъ обыкновенно композиціі, помѣщаемыя въ абсидахъ, нишахъ, фронтонахъ. Эти мѣста требуютъ полной симметріі въ расположениіи фигуръ и не дозволяютъ помѣщенія главнаго лица сбоку. Въ абсидахъ церквей Рима, Равенны, Синая, Кипра такія композиціі общеизвѣстны²⁾). Врядъ ли можетъ быть сомнѣніе, что подобнаго рода торжественные композиціі абсидъ стоятъ въ связи съ живописью предыдущаго времени. Евсевій описываетъ картину, въ которой былъ изображенъ Константинъ Великій. Съ обѣихъ сторонъ покоренные народы подносили ему разнообразные дары³⁾). Мозаика одного дома въ Римѣ на

¹⁾) Franz Bock, *Der byzantinische Zellschmelz*, 309. Зданія солунской мозаики церкви св. Георгія, состоящія изъ нѣсколькихъ частей, въ которыхъ ниши, фронтоны, арки, входы съ завѣсами являются составными частями одного цѣлаго, заставляютъ думать, что и оба зданія въ упомянутыхъ выше сценахъ Благовѣщенія Богородицы и Захаріи могли быть соединены въ оригиналѣ или вмѣстѣ по линіи обрѣза крыши и стѣны, или же примыкали къ какому-либо центральному сооруженію, составляя его боковые части. Этимъ можно было бы объяснить появленіе ровной линіи обрѣза крыши и стѣны.

²⁾) Подробности см. въ моей статьѣ: Часть равеннского диптиха въ собраниіи графа Крауффорда. Отд. отт. (Виз. Врем. 1898, № 1 и 2), 17—18.

³⁾) Vita Const. IV, 7.

Целін¹⁾), равно какъ и картины въ Эфесѣ²⁾), представлявшія одна сенатора Авреліана, другая проконсула Феодора, получавшихъ отъ предстоявшихъ или отъ ангела знаки своего достоинства, могутъ быть считаюмы прототипами такихъ композицій.

Крауфордовская пластина изъ слоновой кости, представляющая среднюю часть второй доски диптиха изъ Мурано, имѣть прямое отношеніе къ эчміадзинской миніатюрѣ. На ней представлена та же композиція Поклоненія волхвовъ, но въ обратномъ видѣ. Оба памятника копируютъ одинъ и тотъ же неизвѣстный оригиналъ³⁾). Сирійское происхожденіе равеннскаго диптиха, какъ кажется, не можетъ подлежать сомнѣнію. Особенности иконографіи и стиля восточного характера на этомъ диптихѣ, о чёмъ будетъ сказано въ своемъ мѣстѣ, получаютъ рѣшительное значеніе въ соединеніи съ указаннымъ копированіемъ того оригинала Поклоненія волхвовъ, который передаетъ эчміадзинскую миніатюру.

Недавно Гревенъ издалъ серебряную пиксиду, найденную въ Миланѣ при раскопкахъ въ церкви св. Назарія.

На одной изъ сторонъ ея изображено Поклоненіе волхвовъ въ монументальной композиціи, съ волхвами, подходящими къ Богородицѣ справа и слѣва⁴⁾). Въ общемъ композиція та же, что и на равеннскомъ диптихѣ и на эчміадзинской миніатюрѣ, но значительная разница заключается въ одѣяніяхъ фигуръ, въ ихъ близости къ античнымъ типамъ и въ присутствіи большаго числа волхвовъ, головы и торсы которыхъ видны за передними фигурами. Эти черты близко напоминаютъ болѣе раннее искусство катакомбъ и композицію извѣстной кирхеріанской вазы съ 6 подходящими волхвами (Gagg. 427). Другой памятникъ, представляющій, къ сожалѣнію, фрагментъ слоновой кости, передаетъ лишь часть этой монументальной композиціи. Пластина принадлежитъ Британскому музею и по всѣмъ даннымъ стиля должна быть отнесена къ карловингской эпохѣ⁵⁾). Она составляла часть диптиха или переплета Евангелия. Два волхва, направляясь справа налево, несутъ дары. Они одѣты въ туники и высокіе башмаки, плащей на нихъ нѣтъ. Фигуры

¹⁾ Trebellii Pollio nis Tyranni triginta (Ser. hist. Aug. ed. Peter, II, p. 123) 25, 4: Aurelianu pictus est utriusque praetextam tribunens et senatoriam dignitatem, accipiens ab his sceptrum, coronam, cycladem. Pictura est de museo.

²⁾ Bayet, Recherches, 66.

³⁾ См. подробности въ указанной статьѣ о «Пластинахъ», 20—29. О равеннскомъ диптихѣ см. вторую главу.

⁴⁾ Graeven, Ein altchristlicher Silberkasten. Zeitschr. für christliche Kunst, 1899, Taf. I.

⁵⁾ Graeven, Frühchristliche u. mittelalterliche Elfenbeinwerke. Serie I, 1898, № 33.

ихъ соотвѣтствуютъ двумъ волхвамъ справа на равенскому диптиху. Надъ головами ихъ изображена часть зданія съ фронтомъ и уходящей вверхъ черепичной крышей, поддерживаемой двумя колонками. Въ треугольникѣ фронтона находится окно. Эти особенности довольно близко напоминаютъ правую часть зданія эчміадзинской миніатюры. Пластина представляетъ, очевидно, часть композиціи, извѣстной на двухъ указанныхъ памятникахъ.

Сходство въ строеніи композицій Поклоненія волхвовъ на памятникахъ востока и запада не даетъ пока возможности указать, гдѣ явился первый оригиналъ ихъ. Тѣмъ не менѣе извѣстное соборное посланіе 836 года ясно показываетъ, что композиціи Рождества Христова и Поклоненія волхвовъ были изображены на фасадѣ Виѳлеемской базилики, и, слѣдовательно, были выполнены въ монументальномъ стилѣ. Сирійская миніатюра и Крауффордовская пластина, очевидно, передаютъ общеизвѣстный палестинскій типъ композиціи.

Крещеніе Христово почти во всѣхъ частностяхъ повторяетъ композицію Сирійскаго Евангелія Рабулы и изданной мною египетской пластины изъ собранія В. С. Голенищева. Дѣйствительно, сходство въ фигурахъ и типѣ Иоанна Крестителя, погрудного изображенія Христа, на этихъ трехъ памятникахъ, выдѣляетъ эту композицію изъ числа другихъ, до сихъ поръ извѣстныхъ, въ особую группу. Черная большая борода и длинные черные волосы, падающіе на плечи, хитонъ и гиматій вместо милоти, повторяются у Иоанна Крестителя на всѣхъ трехъ памятникахъ. Нѣкоторое различіе, однако замѣтно въ юномъ типѣ Христа, который на эчміадзинской миніатюрѣ изображенъ безбородымъ и съ короткими волосами.

Античный элементъ въ этой рукописи подвергся еще болѣшимъ измѣненіямъ, чѣмъ въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года. Неуклюжесть фигуръ, ихъ опущенные плечи, безформенные тѣла, неустойчивая постановка ногъ являются на-ряду съ особенной чернотой глазъ, волосъ и восточнымъ типомъ лицъ. Особенно должно обратить вниманіе на лица ангеловъ и Богородицы, въ которыхъ совершенно исчезла красота античнаго овала. Ликъ Богородицы близко напоминаетъ типъ Евангелія Рабулы, но далеко ниже его по исполненію. Монументальный характеръ композицій, архитектоника зданій, повторяющая основные черты зданій солунской мозаики, симметрія фигуръ, равно какъ и одѣянія ангеловъ, Богородицы служатъ достаточными показателями той античной основы, которая приняла восточный характеръ въ сирійскомъ искусствѣ. Нѣкоторые рукописи возникшія въ VI, VII вѣкахъ, писан-

ныя на греческомъ языке, и, следовательно, формально принадлежащія византійскому искусству, сравнительно съ разсмотрѣнными двумя группами александрийскихъ и сирійскихъ рукописей, представляютъ весьма важные особенности.

Пурпурный кодексъ Евангелія, хранящійся въ куріи города Россано въ Калабріи, представляетъ наиболѣе важный и характерный въ этомъ отношеніи памятникъ. Теперь, съ выходомъ въ свѣтъ сочиненія Газелоффа, издавшаго прекрасныя фототипіи съ миніатюръ этой рукописи, становится возможнымъ болѣе тщательное изученіе живописи этого памятника, чѣмъ ранѣе¹⁾. Несмотря на обширную литературу, вызванную находкой этой рукописи Гарнакомъ, до сихъ поръ еще не опредѣлено вполнѣ мѣсто и время происхожденія ея.

Какъ и въ сирійскихъ рукописяхъ композиціи ея лишены миніатюрного стиля. Въ этомъ отношеніи замѣчается полное забвеніе традицій миніатюрной живописи. Это первое и основное свойство рисунковъ Евангелія. Всѣ изображенія носятъ характеръ монументальнаго стиля. Пурпурный цвѣтъ пергамента въ данномъ случаѣ какъ нельзя лучше замѣняетъ собою ровный золотой или синій фонъ стѣнныхъ росписей.

Большинство композицій развергивается длиннымъ фризомъ съ нѣсколькими моментами дѣйствія. Двѣ композиціи, именно, судъ Пилата надъ Христомъ и народъ израильский передъ Пилатомъ²⁾, расположены внутри дугообразнаго обрамленія, повторяющаго форму лунета. Группы народа въ обѣихъ композиціяхъ размѣщены по сторонамъ трона, на которомъ сидитъ, возвышаясь надъ всѣми, Пилатъ. Пирамидальное строеніе этихъ композицій, очевидно, требовалось формой лунета. Всѣ остальные сцены лишены обрамленія и растянуты во всю длину листа. Наблюдаются полное стремленіе къ равноголовію фигуръ. Почва изображается въ видѣ узкой полоски съ буграми. Пейзажа за фигурами нѣтъ. Рельефность въ размѣщеніи фигуръ рядами показываетъ, что рисунки рукописи какъ бы прямые копіи съ фризовъ монументальной живописи. Особенно ясно это видно въ композиціи „Причащеніе подъ обоими видами“. Она разбита на двѣ части и изображена на двухъ листахъ. На одномъ листѣ Христосъ стоитъ, обращаясь вправо, и преподаетъ подходящимъ другъ за другомъ апостоламъ вино, на другомъ снова повторена фигура Христа, который обращается вправо и преподаетъ шести апостоламъ хлѣбъ. Длинный фризъ, который требо-

¹⁾ Haseloff. Codex purpureus Rossanensis, Berlin-Leipzig. 1898.

²⁾ Haseloff, o. s. XI и XII.

³⁾ Ibid. VI, VII.

вался въ обширной росписи стѣны и который позднѣе мы видимъ въ абсидахъ византійскихъ церквей, здѣсь разбитъ на двѣ части, такъ какъ цѣликомъ не помѣщался на одномъ листѣ. Головы Христа и апостоловъ не выходятъ изъ опредѣленного уровня. Надъ фигурой первого апостола, принимающаго причастіе, которая нарушаетъ правило равноголовія, поднимается торсъ другой фигуры, чтобы сгладить этотъ недостатокъ. Такое же строеніе имѣетъ и композиція, представляющая притчу о мудрыхъ и глупыхъ дѣвахъ, разбивающаяся на двѣ части посредствомъ двери рая, но изображенная на одномъ листѣ.

Украшеніе пергаментнаго листа рисунками само по себѣ представляетъ особенность, неизвѣстную въ другихъ рукописяхъ и свойственную монументальной живописи. Вверху длиннымъ фризомъ располагается сцена, подъ ней идетъ рядъ изображений пророковъ, видимыхъ по грудь изъ-за четыреугольныхъ каѳедръ. Пророки показываютъ руками вверхъ. Это напоминаетъ обычный приемъ византійскихъ росписей, въ которыхъ рядомъ или вокругъ какой-либо сцены изъ Нового Завѣта изображаются пророки, предсказавшіе это событие.

Другая не менѣе поучительная черта Россанскаго кодекса состоитъ въ повтореніи изводовъ нѣкоторыхъ изъ тѣхъ сценъ, которые можно указать лишь въ Сирійскомъ Евангеліи Рабулы. Такова сцена Суда Пилата надъ Христомъ. Здѣсь изображенъ престолъ, покрытый матеріей, Пилатъ, сидящій высоко надъ нимъ; справа отъ Пилата стоитъ не писецъ какъ въ Россанскомъ Евангеліи, а юноша съ кувшиномъ и тазомъ для умовенія рукъ. По другую сторону колоннадъ каноновъ представленъ идущій Христосъ. Знаменъ и народа, которые изображены въ Россанскомъ кодексѣ, нѣтъ. Наиболѣе ясныя черты сходства являются въ высокомъ столѣ, въ фигурѣ Пилата, сидящаго на возвышеніи и въ движеніи Христа слѣва направо. На колоннѣ киворія церкви св. Марка въ Венеціи представлена та же сцена, но ближе къ изводу Россанскаго Евангелія. Въ ней изображены двое знаменоносцевъ; каждый держитъ лабарумъ¹⁾. Другой примѣръ этого сюжета Газелоффъ указалъ неправильно на Миланскомъ диптихѣ. На этомъ памятнике, однако, представлена апокрифическая сцена пораженія Христомъ-Младенцемъ мудрости учителя, а не судъ Пилата²⁾.

Первое появленіе суда Пилата въ измѣненной композиціи въ Россанскомъ Евангеліи можетъ быть связано вообще съ искусствомъ Сиріи и Палестины. Обѣ композиціи: судъ Пилата и требованіе казни

¹⁾ Haseloff, o. c. 77, рис. 11—13.

²⁾ Д. Айналовъ и Е. Рѣдинъ, Кіево-Софійскій соборъ, Спб. 1889, 140.

народомъ основаны на апокрифахъ, „Евангеліи Никодима“ и „Актахъ Пилата“¹⁾). Почитаніе святыхъ мѣстъ Палестины и въ частности Іерусалима могло вызвать интересъ къ подобнаго рода сюжетамъ, основаннымъ на палестинскихъ апокрифахъ. Автонинъ Піаченскій видѣлъ въ преторіи Пилата въ Іерусалимѣ камень, на которомъ стоялъ Христосъ во время суда, и образъ его, написанный на стѣнѣ, будто бы, по приказанию Пилата, съ самого Христа²⁾). Нельзя обойти также молчаніемъ и того факта, что апокрифическая Евангелія могли быть украшаемы точно такъ же, какъ и каноническая. Одно изъ такихъ, именно Протоевангеліе Іакова, сохранилось до нашего времени въ Лавренціанской библіотекѣ и относится къ XII, XIII вѣку. Оно написано на арабскомъ языкѣ³⁾). Могли существовать и украшенныя живописью рукописи „Актовъ Пилата“⁴⁾), изъ которыхъ разнообразныя сцены могли войти вообще въ иконографію. Открытое недавно въ Мадридѣ Евангеліе Никодима съ рисунками, относящееся къ XIII вѣку, также косвенно указываетъ на это⁵⁾.

Въ Евангеліи Рабулы повторенъ и другой сюжетъ Россанского кодекса, именно „Причащеніе апостоловъ“, но въ иной композиції. Въ Сирійскомъ Евангеліи всѣ апостолы стоятъ передъ Христомъ, который правой рукой передаетъ первому изъ нихъ хлѣбъ, а въ лѣвой держитъ сосудъ. Число апостоловъ состоитъ изъ одиннадцати фигуръ. Изъ этого слѣдуетъ, что двѣнадцатая фигура или не была нарисована по небрежности или исчезла. Это тѣмъ болѣе возможно, что въ ростъ изображены лишь три первыхъ апостола. Головы остальныхъ идутъ рядами надъ головами первыхъ. Такимъ образомъ, оба момента Россанского Евангелія соединены здѣсь въ одинъ. Это указываетъ на болѣе самостоятельный изводъ сирійской композиціи, не подвергшійся еще вліянію монументальной живописи. Въ Псалтыряхъ также довольно часто встречается эта сцена, въ композиціи близкой къ изводу Россанского Евангелія⁶⁾.

¹⁾ Haseloff, o. c. 113.

²⁾ Tobler, Itinera, 104.

³⁾ Е. К. Рѣдинъ, Зап. Имп. Р. Арх. Общ. VII, 55 сл.

⁴⁾ Въ «Актахъ Пилата» въ вѣкоторыхъ случаяхъ, въ припискахъ, читается слѣдующая фраза: «Οσα μὲν τὸν σταυρὸν καὶ τὸ πέθανός τοῦ Κυρίου ἴστορήσας Νικόδημος παρέδεικνεν τοῖς ἄρχοντεσσι καὶ τοῖς ἄλλοις Τοῦδεισι». Tischendorff, Evangelia apocrypha, 213. Различие вариантовъ и возможность относить эти слова къ самому тексту не дозволяютъ видѣть въ этихъ словахъ прямого указанія на иллюстраціи. Однако, такія же выраженія употребляются и для указанія на живописные изображенія; ἴστορια и ἴστορεσσι термины, одинаково употребительные и для живописи рукописей и стѣнныхъ росписей. Ср. И. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск. II, прим. 1.

⁵⁾ Archivio Storico dell'arte. Serie II, fasc. 3.

⁶⁾ Haseloff, o. c. 103—4.

Равнымъ образомъ, въ обѣихъ рукописяхъ повторяется въ близкихъ формахъ и Входъ въ Иерусалимъ. Въ Сирійскомъ Евангеліи справа одинъ мальчикъ постилаетъ одежду, а трое другихъ съ вѣтвями образуютъ начало той группы, которая изображена въ Россанскомъ Евангеліи. Осель въ обоихъ случаяхъ идетъ направо и выступаетъ съ лѣвой ноги, а Христосъ сидитъ, опустивъ обѣ ноги на бокъ осла. Сзади осла находится, однако, въ сирійской рукописи всего одна фигура, между тѣмъ какъ въ Россанскомъ Евангеліи ихъ двѣ. Одна фигура близко напоминаетъ типъ Петра, встрѣчающейся и въ другихъ случаяхъ въ этой рукописи, и, такимъ образомъ, служить прототипомъ изображенія Петра въ той же сценѣ въ Палатинской капеллѣ въ Палермо¹⁾. Въ „Актахъ Пилата“ разсказывается о курсорѣ, который обратился съ вопросомъ къ одному изъ учениковъ, что можетъ служить объясненіемъ разговора апостола и юноши въ Россанскомъ Евангеліи, какъ указалъ уже Усовъ²⁾. На обложкѣ пиксиды изъ Озеруковскаго кургана за осломъ идетъ одинъ лысый съ большой бородой человѣкъ, держащий длинную книгу, быть можетъ, курсоръ или евангелистъ. Голова его напоминаетъ типъ евангелиста, часто встрѣчающейся на креслѣ еп. Максимиана (Garr. 419, 4).

Особенно должно отмѣтить полное сходство образа Христа обѣихъ рукописей. Н. П. Кондаковъ приписалъ этому образу восточное происхожденіе и указалъ на близкія повторенія его въ мозаикахъ церквей Космы и Даміана въ Римѣ, Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ и на рѣзныхъ дверяхъ церкви св. Сабины въ Римѣ³⁾. Образъ Христа Россанского Евангелія представляетъ прямое и наиболѣе близкое повтореніе сирійского типа. Волосы длинные и черные. Широкая черная же борода и черные глаза передаютъ черты сирійского образа. Овалъ лица удлиненъ. Распространенность этого типа на памятникахъ востока и запада должна стоять въ зависимости отъ нерукотворенныхъ образовъ, известныхъ въ Эдессѣ, Иерусалимѣ, Мемфисѣ. Любопытно, что на дверяхъ церкви св. Сабины въ Римѣ повторяется перекрестье нимба съ дугообразными линіями креста. Этотъ родъ нимба встрѣчается на италійскихъ, въ частности на равенскихъ, саркофагахъ вокругъ головы Христа, передающей тотъ же исторический типъ (Garr. 332, 2; 341, 1; 345, 1; 346, 2).

¹⁾ А. А. Павловскій, Живопись Палатинской капеллы, Спб. 1890, 110—111. Д. Ліналовъ, Арх. Изв. и Зам. II, 6 и прим. 13.

²⁾ С. А. Усовъ, Сочиненія, II, 38. Haseloff, o. с. 20, напрасно отрицає существование этой реальной подробности и ссылается на вольное воображеніе художника.

³⁾ Hist. de l'art byz. I, 120.

Въ Россанскомъ Евангелии можно указать еще двѣ сцены изъ числа тѣхъ, которые известны въ Сирійскомъ Евангелии Рабулы, именно смерть Іуды и исцѣленіе слѣпого. Смерть Іуды въ аналогичной композиціи повторяется и на Брешіанской липсанотекѣ, на Лондонскомъ ящикѣ и на Миланскомъ дигтихѣ, памятникахъ IV, V вѣка неизвестного происхожденія. Исцѣленіе слѣпого въ сирійской рукописи 586 года напоминаетъ простѣйшія композиціи на саркофагахъ въ двѣ фигуры, между тѣмъ какъ въ Россанскомъ Евангелии композиція развита въ двухъ моментахъ. Налѣво Христосъ, въ сопровожденіи Петра и Іоанна, исцѣляетъ слѣпого, который протягиваетъ впередъ съ благовѣніемъ руки. Направо изображена купель Силоамская, въ видѣ четыреугольного бассейна, съ народомъ вокругъ нея, изумляющимся прозрѣнію слѣпого, умывающаго глаза (Taf. IX).

Воскрешеніе Лазаря (Taf. I) представлено въ симметрической группѣ апостоловъ слѣва, стоящихъ сзади Христа, среди которыхъ можно узнать Петра, Андрея, Іоанна и Марка. Справа изображенъ холмъ съ пещерой. Одинъ изъ юношей, закрывъ нижнюю часть лица своей туникой, ведетъ изъ пещеры Лазаря, еще закутанного въ бѣлую одежду, на подобіе мумії. Двое другихъ бросаются въ сторону отъ пещеры, испуганно поднимая руки. Марія и Марія пали къ ногамъ Христа. За ними стоитъ толпа народа, занимая среднюю часть композиціи. Одинъ человѣкъ обращается ко Христу, съ изумленіемъ открывая ладонь правой руки, остальные смотрятъ въ сторону Лазаря. Два человѣка имѣютъ на головахъ уборы въ родѣ головныхъ покрытій бедуиновъ. Пенулы учениковъ Христа известны еще въ мозаикахъ S. Maria Maggiore, церкви Аполлинарія Нового въ Равеніѣ и въ Вѣнскій Біблії¹⁾. Фигура Христа, черты Его образа, чрезвычайно близко напоминаютъ сирійскій типъ и образъ церкви Аполлинарія Нового въ Равеніѣ.

Сцена изгнанія торгующихъ изъ храма любопытна тѣмъ, что Іерусалимскій храмъ представленъ весьма близко къ храму въ мозаикахъ триумфальной арки церкви S. Maria Maggiore. Длинный портикъ приымкаетъ къ небольшому храмику съ двускатной крышей и завѣсой при входѣ. Хотя число колоннъ меньше, самый храмъ не имѣетъ лампады и колоннъ при входѣ, а портикъ покрытъ черепичной крышей, все же наблюдается общее сходство, показывающее, несмотря на отклоненія, одинъ общий оригиналъ. Слѣва, близъ храма, Христосъ разговариваетъ съ двумя первосвященниками. Одинъ изъ нихъ протягиваетъ руку, съ паль-

¹⁾ Мозаики IV и V вѣковъ, 116, 117.

цами, сложенными именословно, другой правой рукой щиплетъ задумчиво свою бороду. Справа мѣняла забираетъ свой столъ и сброшенныя съ него вещи. Торговцы угоняютъ скотъ и уносатъ клѣтку съ птицей. Одинъ юноша держитъ большой сосудъ. Мѣняла и трое другихъ оборачиваются въ сторону Христа, очевидно, прислушиваясь къ его пророчеству о храмѣ. Головы первосвященниковъ и nimбъ Христа касаются края крыши. Головы продавцевъ скота изображены на высотѣ самой крыши.

Притча о мудрыхъ и неразумныхъ дѣвахъ любопытна тѣмъ, что въ ней повторяется рай въ видѣ ряда деревьевъ съ плодами, напоминающій рай въ Вѣнской Библіи. Подъ деревьями скалистый холмикъ съ текущими изъ него четырьмя райскими рѣками, сливающимися въ одинъ общій потокъ, узкой полосой идущій близъ ногъ Христа и пяти дѣвъ. Передъ Христомъ—дверь, изображенная перспективно, но ни къ чему не примыкающая, какъ и въ Вѣнской Библіи въ сценѣ Изгнанія изъ рая. Въ обѣихъ миніатюрахъ дверь приходится по срединѣ, а по сторонамъ располагаются фигуры, чтѣ чрезвычайно сближаетъ обѣ композиціи.

За дверью слѣва стоять пять другихъ дѣвъ; одна стучиться въ дверь. Четыре рѣки рая близко повторяются на диптихѣ изъ собранія Гаррана (Garr. 451, 3).

Тайная вечеря повторена въ мозаикахъ церкви Аполлинарія Новаго, а затѣмъ хорошо известна въ искусствѣ XI—XIII вѣка¹⁾). Апостолы возлежатъ за полукруглымъ столомъ въ видѣ сигмы. Слѣва возложитъ во весь ростъ Христосъ, опираясь на правый локоть; справа Петръ. Фигура его изображена въ ракурсѣ. Матеї и Андрей видны среди юныхъ лицъ другихъ апостоловъ. Іуда протягиваетъ руку къ чашѣ, стоящей на столѣ. Низъ сигмы завѣшенъ ковромъ съ изображеніемъ птичекъ съ ленточками на шеяхъ.

Умовеніе ногъ напоминаетъ поздне-византійскія композиціи. Христосъ наклоняется къ ногамъ Петра, стоящимъ въ тазѣ съ водой. Апостолы стоять толпой за Христомъ и Петромъ. Композиція изобрѣтена для четырехугольного пространства, но въ данномъ случаѣ является продолженіемъ Тайной Вечери. Табуретъ Петра и ноги Христа изображены на одной линіи съ сигмой, а головы апостоловъ на одномъ уровнѣ съ головами ихъ въ Тайной Вечери.

Композиція Моленія о чашѣ также расположена фризомъ (Гаф. VIII). Небо представлено въ видѣ двухъ полосъ; выше голубой, ниже чёрный.

¹⁾ Döbbert, Zur byzantinischen Frage. Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml. 1894 (XV), 130—1.

На голубой полосѣ изображено солнце и звѣзды. Въ видѣ двухъ длинныхъ полосѣ изображено небо также въ Вѣнской Библіи въ сценѣ Потопа (л. 2 пейзажъ нѣкоторыхъ миніатюръ Вѣнской Библіи) ¹⁾. Справа Христосъ молится, павши лицомъ на землю, слѣва будить трехъ учениковъ, спящихъ въ углубленіи пещеры.

Въ притчѣ о добромъ самарянинѣ самъ Христосъ является этимъ самаряниномъ, какъ и въ византійскихъ рукописяхъ болѣе поздняго времени ²⁾. Слѣва городъ. Рядомъ Христосъ склоняется надъ лежащимъ израненнымъ и обнаженнымъ путникомъ. Ангелъ подносить ему сосудъ съ водой на рукахъ, покрытыхъ гиматіемъ. Далѣе Христосъ приводить мула съ сидящимъ на немъ путникомъ къ хозяину гостиницы и даетъ ему деньги. Путникъ сидѣть, опустивъ обѣ ноги на бокъ мула.

Подъ изображеніемъ суда Пилата представленъ киворій, подъ которымъ сидятъ два первосвященника. Справа къ нимъ подходитъ Іуда съ деньгами, лежащими внутри его гиматія и протягиваетъ ихъ къ первосвященникамъ. Одинъ изъ нихъ дѣлаетъ отрицательный жестъ, протягивая ладонью впередъ правую руку и отворачивая вправо голову. Сводъ киворія изображенъ въ правильной перспективѣ, но обѣ переднія колонки изображены за фигурами первосвященниковъ, чтобы не закрыть ихъ. Этотъ недостатокъ часто встрѣчается въ византійскомъ искусствѣ зрѣлаго стиля XI, XII вѣка, напримѣръ, въ мозаикахъ Кіево-Софійскаго собора ³⁾.

Подъ сценой, представляющей требование пародомъ казни Христа, находится взятие Христа подъ стражу и освобожденіе Вараввы. Справа стоитъ ликторъ съ пучкомъ прутьевъ, указывающій имъ на Христа. На ликторѣ длинная хламида съ табліономъ и бѣлая туника. Рядомъ идетъ Христосъ. Другой чиновникъ также въ хламидѣ, стоя спиной къ зрителю, глядѣть на Христа. Двоє людей ведутъ Варавву, который кланяется Христу. Любопытны одѣжды ихъ; одинъ одѣтъ въ красную тунику, другой въ черное одѣяніе.

Уже Н. П. Кондаковъ указалъ на близкое повтореніе композицій Воскрешенія Лазаря и Входа въ Іерусалимъ къ мозаикамъ Палатинской капеллы въ Палермо ⁴⁾.

Вообще, кругъ памятниковъ, привлеченный Газелоффомъ для срав-

¹⁾ Wickhoff u. Hartel, Wiener Genesis, II, 3.

²⁾ Dobbert, o. c. 132 и сл. Haseloff, o. c. 109—110.

³⁾ Аїналовъ и Рѣдинъ, Кіево Софійский соборъ, 98.

⁴⁾ Hist. de l'art byz., 116.

ненія съ Россанскимъ Евангеліемъ, показываетъ, что многія композиціі его, какъ Воскрешеніе Лазаря, Причащеніе подъ двумя видами, притча о добромъ самарянинѣ, Входъ въ Іерусалимъ, Моленіе о чашѣ, притча о мудрыхъ и глупыхъ дѣвахъ, являются прототипами этихъ сюжетовъ въ византійской иконографії IX—XIII вѣковъ. Это обстоятельство придаетъ тѣмъ большее значеніе миніатюрамъ Россанского Евангелія. Онѣ стоятъ почти особнякомъ въ иконографії VI—VII вѣка, къ которому, по всей вѣроятности, относится эта рукопись.

Неизвѣстно, гдѣ и когда было написано Россанское Евангеліе. На этотъ счетъ существуютъ лишь различные предположенія. Въ упомянутомъ сочиненіи Газелоффъ оставляетъ вопросъ открытымъ. Во всякомъ случаѣ несомнѣнно лишь извѣстное отношеніе этой рукописи къ искусству Сиріи и Палестины. Есть, однако, и нѣкоторыя черты, сближающія этотъ памятникъ съ александрийскими рукописями. Въ этой рукописи находится такое же изображеніе евангелиста, чтѣ и въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года; но еще ближе стоитъ къ изображенію пишущаго Діоскорида изображеніе евангелиста, пишущаго Евангеліе. До сихъ поръ было мало обращено вниманія на происхожденіе этого типа. Между тѣмъ уже одно то обстоятельство, что изображенія эти всегда появляются на выходныхъ листахъ Евангелія, выводить ихъ къ тѣмъ прототипамъ, которые принадлежать эллинистическому искусству и которые были обычнымъ украшеніемъ книгъ, особенно въ блестящую эпоху Птолемеевъ. Извѣстно, напримѣръ, что къ поэмамъ Вергилия былъ приложенъ его портретъ. Сенека видѣлъ творенія ученыхъ, украшенныя такими же портретами. Две миніатюры рукописи Діоскорида съ изображеніемъ самого автора, пишущаго свой трактатъ, и изображеніе Агата въ латинской рукописи XII вѣка могутъ считаться копіями съ болѣе древнихъ античныхъ оригиналловъ. Бѣте совершенно правильно указалъ на это сходство между изображеніями античныхъ и христіанскихъ рукописей ¹⁾). Евангелисты обыкновенно изображаются за аналогіемъ погруженными въ свои занятія какъ ученые, философы, поэты на античныхъ посвятительныхъ рельефахъ или въ мозаикахъ и рукописяхъ.

Евангелистъ Маркъ сидѣтъ внутри фантастического зданія. Две колонки съ поясами по срединѣ и съ капителями, отдаленно подражающими коринѣскимъ, поддерживаютъ антаблементъ, на которомъ лежитъ арка, заключающая внутри раковину. Два бѣлыхъ конуса стоятъ по

сторонамъ арки. Внутреннее пространство зданія раздѣлено на три части, на три цвѣтныхъ простѣнка. Вверху, подъ антаблементомъ, видны два просвѣта съ отдернутыми въ сторону завѣсами. Евангелистъ Маркъ сидитъ на плетеномъ креслѣ съ высокой спинкой, поставивъ ноги на подножіе. У лѣваго плеча его видна часть письменнаго прибора съ воткнутыми въ него тремя стилями. На колѣняхъ его лежитъ развернутый свитокъ, на которомъ онъ пишетъ слова Евангелія. Высокая женская фигура, стоя передъ нимъ справа, протягиваетъ руку къ свитку. Пальцы ея руки сложены двуперстно. Фигура окутана вся въ широкія одежды. Н. П. Кондаковъ сравнилъ эту фигуру съ олицетвореніемъ *εὐρηκής* въ рукописи Діоскорида и другими подобнаго рода аллегорическими представлениями въ болѣе позднихъ византійскихъ рукописяхъ, отклонивши tolkovanie ея какъ Богородицу¹⁾. Дѣйствительно, такъ же точно, какъ передъ Діоскоридомъ, и передъ Аратомъ стоитъ Уранія на мозаикѣ, найденной въ Трирѣ, и въ упомянутой рукописи Арата. Она указываетъ жезломъ на глобусъ, стоящій на подставкѣ. Также изображенъ и Вергилій на мозаикѣ, сидящимъ между двухъ музъ²⁾. Бѣте указалъ и на нѣсколько рельефовъ Латеранского музея съ изображеніемъ поэта и его музы, представленныхъ въ совершенно аналогичныхъ композиціяхъ. Онъ возвелъ этотъ родъ представлений къ античнымъ посвятительнымъ рельефамъ цвѣтущаго времени греческой пластики. Фантастическое зданіе безъ входа, съ колонками и съ верхнимъ покрытиемъ, неизвѣстно въ античныхъ представленияхъ этого рода. На рисункѣ рукописи Арата представлено какое-то сооруженіе, находящееся, очевидно, вдали. Въ рукописи Діоскорида представлены внутреннія колоннады помѣщенія, крыши нѣтъ. Этотъ родъ фантастического зданія съ крышами и съ видимымъ внутри его помѣщеніемъ, вошедшій навсегда въ византійское искусство имѣть свою особенную исторію, связанную вообще съ фантастической архитектоникой календаря 354 года, сирійскихъ рукописей и стѣнныхъ росписей. Въ Россанскомъ Евангеліи это сооруженіе приспособлено, какъ и въ указанныхъ рукописяхъ, для помѣщенія внутри ея фигуры. Равнымъ образомъ, и въ рукописи Аполлонія изъ Китія внутри арки, покоящейся на двухъ колонкахъ, располагается нѣсколько фигуръ.

На листѣ пятомъ Россанского Евангелія — выходная миніатюра къ симфоніямъ. Она снова заставляетъ вспомнить рукопись Діоскорида. Здѣсь изображенъ кругъ, украшенный радужными щитами, съ

¹⁾ Hist. de l'art byz., I, 119.

²⁾ Daremberg et Saglio, Dict. des ant. gr. et rom., 407, fig. 3973.

надписью внутри: ΥΠΟΘΕΣΙС ΚΑΝΟΝΟΣ ΤΗΣ ΤΩΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΩΝ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ. Этот кругъ воспроизводить такой же кругъ рукописи Диоскорида передъ самимъ текстомъ, но, взамѣнъ лавроваго вѣнка, онъ, прилично случаю, украшенъ четырьмя медальонами съ погрудными бюстами евангелистовъ, держащихъ закрытыя Евангелія. Плетенія орнамента золотыя. Полукруги щитовъ украшены розовыми, черными, красными и голубыми полосками, расходящимися отъ центра. По ободку каждого щита идетъ рядъ бѣлыхъ точекъ или жемчужинъ, которыя мы видѣли уже въ рукописяхъ Космы Индикоплова и Аполлонія изъ Китія.

Письмо Евсевія къ Кипріану обведено широкой, въ два сантиметра, золотой полосой. Вверху и внизу помѣщенъ розовый цветокъ съ двумя птичками по сторонамъ. По четыремъ угламъ маленькия корзины съ красными цветами ¹⁾.

Такимъ образомъ въ самомъ украшениі Россанскаго Евангелія соблю-
дены античные пріемы, съ такой полнотой сохранившіеся въ рукописи
Диоскорида. Нѣкоторыя другія частности заставляютъ вспомнить рядъ дру-
гихъ рукописей. Христосъ всегда одѣтъ въ золотой гиматій и лиловый хи-
тонъ съ двумя широкими золотыми полосами. Нимбъ Его золотой. Книги
евангелистовъ и ихъ нимбы также золотые. Эти черты сходны съ золотыми
одеждами и украшениіями рукописей Диоскорида, Космы Индикоплова и
Сирійскаго Евангелія 586 года.

Много чертъ сходства съ Россанскимъ Евангеліемъ предста-
вляетъ фрагментъ Вѣнской Библіи. Начиная съ того, что обѣ рукописи
написаны на лиловомъ пурпурномъ пергаментѣ золотыми буквами, въ
самомъ исполненіи фигуръ во множествѣ частностей является порази-
тельное сходство. Рукопись Вѣнской Библіи не имѣетъ ни начала, ни
конца, сюжеты ея рисунковъ другіе, и, тѣмъ не менѣе, врядъ ли можно
найти двѣ рукописи, болѣе напоминающія одна другую.

Уже Усовъ обратилъ вниманіе на черты прямого сходства. Онъ
состоятъ въ повтореніи въ обѣихъ рукописяхъ формъ городовъ, въ
совершенномъ однообразіи киворіевъ, орнамента, украшающаго внутрен-
ность киворія въ Библіи и двери рая въ Россанскомъ Евангеліи, въ
повтореніи формъ кресель, затѣмъ животныхъ—зебу и козловъ, на-
конецъ, въ аналогичномъ изображеніи пещеры Лазаря и Іакова съ
растущими надъ ней деревьями ²⁾). Эти черты сходства, действительно,
существуетъ, но ими, однако, дѣло не ограничивается. Сходство на-

¹⁾ Haseloff, o. c. 40.

²⁾ Усовъ, Сочиненія, II, 61 сл.

болѣе рѣзкое существуетъ въ исполненіи, въ школьнѣхъ пріемахъ техники, въ образованіи фигуръ, какъ на это указываетъ и Газелоффъ¹⁾. Достаточно сопоставить съ обѣими рукописями разсмотрѣнныя уже рукописи Космы Индикоплова и обѣ сирійскія, чтобы видѣть, что Вѣнскія Библія и Россанское Евангеліе принадлежать совершенно другой школѣ или мастерской съ иными художественными пріемами. Античныя фигуры рукописи Космы, одежды которыхъ ложатся классическими складками и облекаютъ сильное тѣло съ широкими плечами, мускулистыми руками и ногами, представляютъ большое различіе отъ фигуръ сирійскихъ рукописей съ опущенными плечами, плоско обозначенными одеждами, угловатыми колѣнами, рѣзкимъ восточнымъ типомъ лицъ. Фигуры Вѣнской Библіи и Россанского Евангелія представляютъ третью разновидность по сравненію съ двумя указанными типами фигуръ. Это слабо поставленная, съ большой головой, тонкими ногами, маленькими ступнями, фигура. Близость этого типа къ поздне-византійскому типу рукописей XI, XII вѣка особенно важна. Лобъ и темя головы непропорціонально велики, высоко подняты и даже въ иныхъ случаяхъ вытянуты вверхъ²⁾. Брови, линіи вѣкъ обозначаются косыми чертами. Зрачекъ глаза состоитъ изъ большой круглой точки, рядомъ съ которой ставится бѣлая точка, обозначающая бѣлокъ. У юношей круглое лицо съ полными щеками часто близко напоминаетъ поздне-византійскій общій типъ³⁾, а старческій съ длинными сѣдыми волосами и сѣдой бородой напоминаетъ такой же пророческій типъ⁴⁾. Щеки, носъ, губы выдѣляются бликами. Античный пріемъ въ расположениіи фигуръ во многихъ случаяхъ исчезаетъ. При движеніи справа налево фигура шагаетъ съ лѣвой ноги, закрывая правую, чтѣ встрѣчается одинаково и въ поздне-византійскихъ мозаикахъ, особенно въ композиціяхъ Причащенія подъ двумя видами, какъ и въ Россанскомъ Евангеліи⁵⁾, но уже у всѣхъ апостоловъ. Фигура лишена свободы движенія и имѣетъ напряженный видъ.

Въ обѣихъ рукописяхъ встрѣчается одно и то же неумѣніе дать надлежащій поворотъ головы, глядящей вверхъ на радугу, или въ сторону. Типы женскихъ фигуръ, задрапированныхъ въ одежды, одинаковы, на ихъ платьяхъ повторяются цвѣтные красныя и коричневыя

¹⁾ Haseloff, o. c. 62.

²⁾ Ibid. 60.

³⁾ Haseloff, o. c. IX; Wickhoff u. Hartel, Wiener Genesis, VI, XXI.

⁴⁾ Haseloff, o. c. 52.

⁵⁾ Haseloff, o. c. VI; Wickhoff u. Hartel, o. c. XV, особенно XII и XXIV.

полосы, у мужскихъ пенулы и на хламидахъ полукруглые золотые напишки (табліоны). Небо одинаково изображается въ видѣ двухъ цветныхъ полосъ¹⁾; повторяется и характеръ горного скалистаго пейзажа²⁾.

Полное сходство фигуръ, ихъ неправильностей, общаго характера лицъ, выдѣляетъ Вѣнскую Библію и Россанское Евангеліе изъ числа остальныхъ, разсмотрѣнныхъ ранѣе рукописей, и объединяютъ ихъ въ одну группу. Близость эта такова, что само по себѣ является предположеніе обѣ одновременности обѣихъ рукописей и обѣихъ происхожденій изъ одного центра. Различіе въ содержаніи обѣихъ рукописей не мѣшаетъ такому предположенію. Если въ Россанскомъ Евангеліи у ангела нѣтъ жезла, который держать ангелы Вѣнской Библіи, то это зависитъ оттого, что у ангела въ Россанскомъ Евангеліи руки заняты сосудомъ, который онъ подноситъ Христу, чтобы обмыть раны путника (Taf. X). Бѣлыя одежды, крылья и повязка въ волосахъ, самая фигура ангела остаются однѣ и тѣ же, чтѣ и въ Вѣнской Библіи³⁾.

Этимъ же различіемъ содерjanія объясняется и большее количество сценъ въ Библіи, ихъ болѣе античный характеръ. Копированіе въ Вѣнской Библіи различныхъ оригиналовъ для украшенія ея не можетъ подлежать сомнѣнію. Однако, если Россанское Евангеліе передаетъ монументальная композиція, то Вѣнская Библія передаетъ миниатюрный стиль, по крайней мѣрѣ, двухъ рукописей. Такъ думалъ еще Усовъ⁴⁾. Въ этомъ можно отмѣтить различіе Вѣнской Библіи отъ Россанского Евангелія, но не въ искусствѣ художника, или мастерской, изъ которой вышли обѣ рукописи. Различіе состоитъ въ оригиналахъ, съ которыхъ скопированы оба памятника.

Усовъ указалъ на различіе между миниатюрами Вѣнской Библіи, начиная съ XXXI листа. Мѣняется пейзажъ, растительность и типы животныхъ. Дѣйствительно, всѣ миниатюры Вѣнской Библіи могутъ быть раздѣлены на двѣ группы: однѣ — съ цветнымъ фономъ неба (3, 5 34 и съ 37 листа до конца), иногда туманного пейзажа, облаковъ — представлены въ видѣ четыреугольныхъ картинокъ⁵⁾, другія располагаются на фонѣ пурпурнаго пергамента. Изображеніе Потопа (Taf. III), Завѣта Бога съ Ноемъ (Taf. V), затѣмъ миниатюры, начиная съ 37 по 48 листъ, всѣ представляютъ отдѣльные самостоятельные картинки съ небомъ, цветнымъ фономъ и иногда перспективой.

¹⁾ Haseloff, o. с. VIII; Wickhoff u. Hartel, o. с. III.

²⁾ Haseloff, o. с. VIII; Wickhoff u. Hartel, o. с. II, VI.

³⁾ Haseloff, o. с. 62, 130.

⁴⁾ Усовъ, Сочиненія, II, 76 и сл.

⁵⁾ Kondakoff, Hist. de l'art byz. I, 79—80.

Всѣ остальныя представляютъ пѣкоторыя интересныя особенности. Каждая миниатюра можетъ быть соединена съ соседней и образовать родъ непрерывнаго фриза, па подобіе фриза свитка Іисуса Навина. Такъ, рай въ сценѣ Грѣхопаденія безпрепятственно продолжается и приходится слѣва въ слѣдующей сцѣпѣ Изгнанія изъ рая (Тaf. I, II). Затѣмъ, остальныя миниатюры этого рода дѣлятся на верхнюю и нижнюю сцены посредствомъ узкой полоски земли, которая непрерывно тянется черезъ множество сценъ. Если же эта полоска и прерывается, то все же верхнія части миниатюръ заполняются городами, высокими вѣтвями деревьевъ, чтобы не нарушить высоты фриза, принятаго для всѣхъ миниатюръ этого рода (Taf. VI, XIII, XVI, XXII). Кроме того, обрѣзанныя съ боковъ горы указываютъ па приспособленіе частей свитка для отдѣльныхъ листовъ книги. На этотъ характеръ миниатюръ обратилъ уже вниманіе Людке. Онъ пришелъ къ тому заключенію, что этотъ родъ рисунковъ Библіи копируетъ композиціи какого-либо болѣе древняго свитка, въ родѣ свитка Іисуса Навина.

Такимъ образомъ, можно думать, что миниатюры съ цветными фонами и небомъ вошли въ Вѣнскую Библію изъ какой-либо рукописи, украшеннай на подобіе античныхъ рукописей Иліады или Вергилия, въ которыхъ изображается и небо и даль пейзажа. Мозаики нефа S. Maria Maggiore въ Римѣ, съ изображеніемъ библейскихъ сценъ, могутъ служить яснымъ доказательствомъ существованія подобнаго рода украшеннай Библіи. Находка въ Берлинѣ пергаментныхъ листовъ латинской Библіи IV вѣка съ миниатюрами, представляющими четыреугольныя картинки, обрамленныя красной полосой, и выполненными совершенно въ стилѣ рукописей Вергилия и Иліады не оставляютъ въ этомъ никакого сомнѣнія ¹⁾.

Этотъ родъ вполнѣ живописныхъ миниатюръ Вѣнской Библіи отличается отъ указанныхъ ранѣе тѣмъ, что фигуры въ нихъ больше, крупнѣе, дѣленій на фризы пѣтъ. Перемѣна въ характерѣ растительности и типахъ животныхъ, указанная Усовымъ, вполнѣ совпадаетъ съ перемѣнной въ характерѣ живописи миниатюръ Вѣнской Библіи.

Викгоффъ приписалъ исполненіе рисунковъ Вѣнской Библіи пяти рукамъ. Первые восемь, по его мнѣнію, были выполнены въ собственномъ смыслѣ миниатюристомъ, шесть рисунковъ (11—16) колористомъ, а всѣ остальные—тремя иллюзионистами ²⁾. Участіе пѣсколькихъ рукъ

¹⁾ V. Schulze, Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der Königlichen Bibliothek in Berlin, München, 1898, Taf. I—VI.

²⁾ Wickhoff u. Hartel, o. c. 162 и сл.

Зап. Имп. Р. Арх. Общ. Т. XI, вып. 3 и 4.

въ украшении одной и той же рукописи не можетъ казаться страннымъ, такъ какъ Ватиканскій Минологій украшенъ нѣсколькими художниками. Однако, замѣченное Викгоффомъ различіе должно относить лишь къ оригиналамъ, которые копируетъ Вѣнская Біблія.

Самъ Викгоффъ склоняется къ предположенію, что иллюстраціи Вѣнской Бібліи были выполнены двумя группами художниковъ-миніатюристовъ и иллюзіонистовъ, такъ какъ первыя три предполагаемыхъ имъ руки настолько же близки между собою, какъ и послѣднія двѣ¹⁾.

Н. П. Кондаковъ, однако, указалъ на тотъ, по нашему мнѣнію, неоспоримый фактъ, что въ исполненіи всѣхъ рисунковъ Бібліи, несмотря на различіе въ строеніи и характерѣ композицій, замѣчается полное единство. Оно сказывается въ однообразіи общепринятаго типа человѣческой фигуры, въ одинаковой повсюду манерѣ изображать конечности людей и животныхъ и въ общей для всѣхъ рисунковъ небрежности и быстротѣ кисти²⁾. Дѣйствительно, при всѣхъ различіяхъ, которыхъ можно указать въ исполненіи миніатюръ, напримѣръ, въ постепенномъ измѣненіи величины фигуръ, пейзажа и композиціи манера живописи и ея приемы остаются однѣ и тѣ же. Повсюду можно видѣть и этотъ общий типъ съ большими головами и тонкими ногами съ маленькими ступнями, быструю небрежную кисть и недостатки въ исполненіи ихъ, общія съ Россанскимъ Евангеліемъ.

Различіе, существующее между двумя родами миніатюръ Вѣнской Бібліи, такимъ образомъ, зависитъ отъ копированія двухъ различныхъ, болѣе древнихъ, рукописей. Интересенъ тотъ фактъ, что и два болѣе позднихъ списка Октатевха Ватиканской библіотеки XI вѣка и списокъ Смирнской библіотеки чрезвычайно разнообразны по составу своихъ миніатюръ и копируютъ нѣсколько болѣе древнихъ рукописей. Въ нихъ входятъ копіи съ композицій, известныхъ въ свиткѣ Іисуса Навина, и нѣкоторые рисунки заимствованы изъ „Топографіи“ Космы. Но, чтѣ болѣе важно, въ этихъ спискахъ Октатевха встрѣчаются композиціи того извода Бібліи, который известенъ въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ, а миніатюры, представляющія египетскія казни, заимствованы изъ какого-то, теперь утеряннаго, оригинала³⁾. Это разнообразіе объяснимо. Полный текстъ Бібліи не былъ въ такомъ распространеніи, какъ Пятикнижія, Восьмикнижія, книги пророковъ, Шал-

¹⁾ Wickhoff u. Hartel, o. c. 144—5.

²⁾ Hist. de l'art byz. I, 79 и 89.

³⁾ Д. Айналовъ, Моз. IV и V вѣковъ, 122, 3 и 124. Объ источникахъ иллюстраціи двухъ Ватиканскихъ списковъ Октатевха подробно будетъ сказано въ особой статьѣ, скоро имѣющей появиться въ печати.

тырь. Иллюстрации к нимъ могли возникать совершенно самостоятельно и затѣмъ входить въ болѣе полные изводы.

Н. П. Кондаковъ сопоставилъ иллюстрации Вѣнской Библіи съ рисунками античныхъ эпическихъ поэмъ Иліады, Одиссеи или Энеиды Вергилия¹⁾ и указалъ, такимъ образомъ, на историческую связь иллюстраций античныхъ и христіанскихъ рукописей.

Рисунки Вѣнской Библіи идутъ непрерывнымъ рядомъ, сопровождая текстъ. Рукопись открывается сценами Грѣхопаденія первыхъ людей. Далѣе идетъ Потопъ и история Ноа. Исторія Каина и Авеля отсутствуетъ вслѣдствіе потери нѣсколькихъ листовъ. Затѣмъ идутъ подробныя иллюстрации къ событиямъ изъ жизни Авраама, Исаака, Іакова и Іосифа.

Идиллическій характеръ и разнообразіе пастушескихъ сценъ, представляющихъ исторію Іосифа, жанровыя картинки жизни—встрѣча Ревекки, ея замужество, семейная жизнь,—затѣмъ вообще обиліе бытовыхъ данныхъ въ устройствѣ домовъ, городовъ, все это настолько близко передаетъ античный характеръ жизни, что само по себѣ является сближеніе между Вѣнскою Библіей и указанными античными поэмами. Дѣйствительно, недавно найденные въ Кведлинбургѣ пергаментные листы иллюстрированной Библіи Шульце могъ сравнить лишь съ Энеидой Вергилия, настолько характеръ рисунковъ ея родствененъ рисункамъ Энеиды Ватиканской библіотеки²⁾. Становится понятнымъ, какъ смотрѣли художники на текстъ Библіи, по крайней мѣрѣ, на нѣкоторые отдельы ея, заключающіе исторію первыхъ людей и патріарховъ. Иллюстраціи къ Библіи получили эпический характеръ. Викгоффъ также указалъ на этотъ эпическій характеръ рисунковъ Вѣнской Библіи, но недостаточно оцѣнилъ его по отношенію къ другимъ иллюстрированнымъ рукописямъ Библіи, напримѣръ, свитку Іисуса Навина.

Уже одинъ этотъ фактъ проливаетъ свѣтъ на эллинистической характеръ иллюстраций Вѣнской Библіи. Чисто греческій типъ лицъ и фигуръ, сдѣлавшійся достояніемъ византійского искусства, показываетъ, что Вѣнская Библія должна была возникнуть въ греческихъ странахъ съ эллинистическимъ искусствомъ. На это же указываютъ и другія ея черты. Особенно интересно живописное исполненіе нѣкоторыхъ миніатюръ, восходящее по традиціямъ къ александрийской живописи. Такъ, мы видимъ здѣсь отраженіе на скалахъ и на одеждахъ Іакова лучей солнца. Кроме того голубья и синія горы, небо—голубое вверху и розоватое внизу,

¹⁾ Hist. de l'art byz. I, 79—80.

²⁾ Schultz, Die Quedlinburger Itala-Miniaturen, 36—7.

золотисто желтый цветъ земли съ зелеными тѣнями, падающими на нее отъ ногъ людей и предметовъ, красные и бронзовые отливы лица и тѣла фигуръ—все это тѣ же черты, которыя известны и въ живописи Помпей и въ болѣе поздней живописи спирійского каллиграфа, монаха Рабулы.

Равнымъ образомъ, въ двухъ миніатюрахъ, представляющихъ встречу Ревекки у колодца, изображены олицетворенія источниковъ въ видѣ женскихъ фигуръ, опирающихся локтемъ на урну, изъ которой льется вода въ рѣку.

Потопъ напоминаетъ своимъ живописнымъ исполненіемъ рожденіе гигантовъ рукописи Никандра. Воды занимаютъ большую часть миніатюры. Люди и животные тонутъ въ водѣ. Ковчегъ, накренившись, плаваетъ въ бушующихъ волнахъ. Вверху бѣлая полоска облаковъ, изъ которыхъ стѣной падаетъ дождь. Справа въ углу плаваютъ вѣсколько черныхъ змѣекъ.

Должно указать на сохраненіе чертъ полихроміи зданій. Стѣны дома, въ которомъ пируетъ фараонъ, раскрашены въ голубой и желтый цветъ. Колонна, стоящая сбоку, красная (Taf. A.). Въ другой миніатюрѣ верхнія части дверей и стѣны окрашены въ густой красный цветъ, а низъ въ темный. Тѣни передаются соотвѣтственно коричневымъ вверху и синимъ внизу¹⁾.

Въ сценѣ Грѣхопаденія представленъ роскошный садъ съ фруктовыми деревьями, напоминающей роскошные сады на фрескахъ, найденныхъ въ Римѣ на Prima Porta и въ Помпеяхъ. Эти сады восходятъ къ парадизамъ александрийской живописи. Изображенія садовъ известны и въ христіапской монументальной живописи въ Газѣ и Константинополѣ.

Въ такое же отношеніе къ иллюстраціямъ античныхъ эпическихъ поэмъ становится и свитокъ Іисуса Навина Ватиканской библіотеки. Викгоффъ неправильно считаетъ, что непрерывный рядъ сценъ этого свитка, представляющихъ завоеваніе Іисусомъ Навиномъ обѣтованной земли, можетъ служить образчикомъ вліянія римского тріумфального искусства на греческое. „Среди произведеній живописи,— говоритъ онъ,— нѣтъ ни одного, столь близко стоящаго къ свитку, какъ рельефы Траяновой колонны, именно со стороны художественного рода, а не исторического содержанія. Греческія надписи свитка указываютъ, что въ украшеніи свитка мы имѣемъ дѣло съ обратнымъ вліяніемъ римского искусства на греческое въ позднѣмъ антикѣ“. Какъ императоръ на колоннѣ, такъ библейскій герой съ его соратниками и воинами, сра-

¹⁾ Labarte, Hist. d. arts industr. II, pl. XII.

жается, береть въ плѣни. Свитокъ и колонна одинаково украшены по способу послѣдовательнаго представлениія ¹⁾). Грекенъ повторилъ это разсужденіе Викгоффа и одобрилъ его ²⁾.

Однако, колонна съ ея рельефами не можетъ быть рассматриваема какъ историческій прототипъ украшеній пергаментнаго свитка. Сходство, указанное Викгоффомъ, существуетъ лишь въ одинаковомъ характерѣ воинственныхъ сценъ и въ расположениіи ихъ непрерывнымъ фризомъ, а это не даетъ еще возможности заключать о воздействиѣ римскаго тріумfalnаго искусства на греческое.

Свитокъ Іисуса Навина не представляетъ тріумfalnаго памятника, какъ колонна, а ведетъ свое происхожденіе отъ иллюстрированныхъ свитковъ, напримѣръ, Иліады и Одиссеи, и если до насъ не дошло такихъ свитковъ, то все же сохранились Иліада Амвросіанской библіотеки и Эпіона—Ватиканской. Эти рукописи въ формѣ книгъ, а не свитковъ представляютъ до нѣкоторой степени замѣну свитковъ со страницы содержанія и общаго характера ихъ иллюстрацій. Н. П. Кондаковъ сопоставилъ свитокъ Іисуса Навина, именно, съ этими героическими иллюстрированными поэмами. Здѣсь сходство гораздо ближе. Прежде всего какъ въ античныхъ рукописяхъ, такъ и въ свиткѣ Іисуса Навина изображаются давно минувшія героическая дѣянія, а не исторические подвиги императоровъ, которые служатъ предметомъ скульптуръ тріумfalныхъ колоннъ. Затѣмъ въ Иліадѣ Амвросіанской библіотеки чередуются другъ за другомъ безконечныя сраженія, осады, слѣдуетъ исторіи мѣднаго копя и взятія Иліона. Въ свиткѣ Іисуса Навина изображаются военные предприятия Іисуса Навина и завоеваніе обѣтованной земли со всѣми перипетіями этой войны. Особенно важно указать на множество олицетвореній рѣкъ и городовъ въ этомъ свиткѣ, на употребленіе цвѣтныхъ голубыхъ нимбовъ и на фантастической характерѣ нѣкоторыхъ сооруженій, сближающихъ этотъ свитокъ съ живописными памятниками, какова Иліада Амвросіанской библіотеки. Любопытно, что фигура Іисуса Навина, остававшающаго солнце, повторяется какъ въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore, такъ и въ Спірійскомъ Евангеліи 586 года (Garr. 165, 2).

Роскошные свитки Иліады и Одиссеи, писанные золотомъ, находились въ библіотекѣ Константина Великаго ³⁾). Весьма возможно, что такие свитки украшались и живописью.

¹⁾ Wiener Genesis, 93.

²⁾ Jahrb. d. K n. Preuss. Kunstsammlungen, 1897 (XVII), прим. 6.

³⁾ Kondakoff, Hist. de l'art byz. I, 63.

Остатки п'якоторыхъ листовъ Коттоновой Библіи примыкають къ Вѣнскай Библіи. Композиціи, извѣстныя въ Коттоновой Библіи, были воспроизведены чрезвычайно близко въ мозаикахъ церкви св. Марка въ Венеціи, какъ это доказано Тикканеномъ¹⁾). На одной миніатюрѣ этой Библіи изображены были аллегорическія представлениа временъ года въ видѣ женскихъ фигуръ. По опредѣленію Н. П. Кондакова рисунки этой рукописи еще ближе, чѣмъ Вѣнская Библія напоминаетъ послѣдующую византійскую миніатюру. Здѣсь встрѣчаются золотыя одежды Христа, голубыя крылья ангеловъ, ихъ костюмы съ золотыми нашивками, и видна особенная любовь къ голубымъ и розовымъ краскамъ византійской живописи²⁾.

Какъ и относительно большинства византійскихъ копій съ александрійскихъ рукописей, такъ и по отношенію къ рукописямъ Россанскаго Евангелія, Вѣнской Библіи, свитка Іисуса Навина и Коттоновой Библіи можно сказать лишь одно, что онѣ принадлежать византійскому искусству. Неизвѣстно, гдѣ и когда они были написаны. На этотъ счетъ существуютъ лишь разнообразныя предположенія³⁾.

Однако, должно сказать, что свитокъ Іисуса Навина въ чрезвычайной свѣжести сохраняетъ черты живописи рукописи Никандра какъ въ подборѣ красокъ, такъ и въ употребленіи нимбовъ и особенно въ любви къ олицетвореніямъ городовъ и рѣкъ. Въ Россанскомъ Евангеліи находится воспроизведеніе круга съ заглавиемъ и изображеніе евангелиста Марка, напоминающія близко такія же изображенія въ рукописи Діоскорида. Вѣнская Библія сохраняетъ общія основы эллинистического искусства въ изображеніи олицетвореній, въ характерѣ пейзажа и нѣкоторыхъ особенностей живописныхъ композицій. Въ Коттоновой Библіи изображаются олицетворенія и лучи солнца, напоминающія лучи Вѣнской Библіи и олицетворенія источниковъ.

Эти античныя черты, встрѣчаемыя въ византійскихъ рукописяхъ, могутъ быть съ достаточной ясностью поняты лишь при посредствѣ разобранныго отдѣла рукописей александрійского происхожденія. Византійскія копіи съ древнихъ оригиналовъ доказываютъ не только копирование въ Византіи ученыхъ александрійскихъ трактатовъ, но и

¹⁾ I. I. Tikkane n, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel, Helsingfors, 1889, 113.

²⁾ Kon dako ff, Hist. de l'art byz. I, 92.

³⁾ Россанско Евангеліе и Вѣнская Библія относятся то къ искусству Александріи, то Сиріи или Антіохіи. См. литературу у Назелoffa, о. с. 131. 2. Викгоффъ, основываясь на изображеніи вулкана въ одной миніатюрѣ Вѣнской Библіи, отнесить ея возникновеніе къ южной Италии.

свидѣтельствуютъ о переносѣ самого искусства Александрии на византійскую почву. Это становится тѣмъ болѣе очевиднымъ, что черты сходства являются въ совершенно обособленной средѣ, въ миниатюрѣ. Разрозненные по разнымъ рукописямъ черты, на первый взглядъ не понятныя, опредѣляются сами по себѣ, когда мы встрѣчаемъ ихъ въ оригиналныхъ рукописяхъ. Очевидно, что александрийское вліяніе не можетъ быть ограничено лишь копіями съ александрийскихъ рукописей, но должно быть допущено въ болѣе широкихъ размѣрахъ. Рукопись Діоскорида показываетъ, что нѣкоторые отдельы эллинистического искусства вообще появились на почвѣ Константинополя изъ Александрии.

Рядомъ съ этимъ, если въ Россанскомъ Евангеліи встрѣчаются восточные черты образа Христа и рядъ композицій, основанныхъ на палестинскихъ апокрифахъ и встрѣчающихся въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года, то это указываетъ на переносъ сиро-палестинского искусства на византійскую почву.

Съ этими двумя главнейшими вліяніями александрийскимъ—эллинистическимъ и сиро-палестинскимъ мы встречаемся и въ области пластики.

II.

Живописный рельефъ.

При изученіи античной основы византійского искусства важное значеніе, для определенія ея истинного характера, имѣеть удержаній въ византійской пластикѣ живописный рельефъ. Поздняя византійская скульптура часто не только передаетъ характеръ иконописной композиціи, свойственной миниатюрѣ и мозаїкѣ, но и сохраняетъ особенности живописнаго рельефа со стороны техники, какъ бы слабо иной разъ онѣ не были выражены. Памятники IV—VI вѣка объясняютъ намъ эти свойства поздне-византійской пластики.

Стриговскій издалъ нѣкоторые памятники рѣзьбы на слоновой кости и на деревѣ египетского происхожденія, по поводу которыхъ высказалъ интересныя заключенія о развитіи египетской пластики до XIII вѣка. Разобравши эти памятники въ связи съ нѣкоторыми рѣзными слоновыми костями европейскихъ музеевъ и частныхъ собраний, онъ пришелъ къ слѣдующимъ выводамъ: 1) египетская пластика начинается въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ господствовало поздне-римское искусство.

ство; 2) она идет рука обь руку съ искусствомъ Сиріи, такъ что въ VI вѣкѣ не во всѣхъ случаяхъ египетскіе орнаменты могутъ быть отличены отъ сирійскихъ; 3) Египетъ послѣ эпохи Юстиніана идетъ по пути Византіи, а затѣмъ подпадаетъ подъ вліяніе арабскаго искусства; 4) во всѣ времена обрамленіе въ видѣ арокъ было излюбленнымъ въ искусствѣ Египта, и 6) обь участія въ египетской пластикѣ національныхъ коптскихъ элементовъ не можетъ быть рѣчи ¹⁾.

Врядъ ли, однако, подъ поздне-римскимъ искусствомъ можно подразумѣвать Римъ и его искусство. Стриговскій, какъ кажется, и самъ имѣеть въ виду

эллиптическое искусство Египта и Сиріи, разъ онъ отрицааетъ самостоятельность школъ Монцы и Равенны, признаетъ привозъ памятниковъ изъ Египта въ Европу и, такимъ образомъ, въ началахъ западаго искусства отмѣчаетъ восточное влі-



Рис. 16. Саркофаг

піе. Разбирая деревянный рельефъ изъ Аль-Му-Аллака въ Африкѣ и двѣ панелиды, одну изъ собрания Несбита въ Лондонѣ (теперь въ Кенсингтонскомъ музѣ) и другую изъ собранія Фикдора въ Вѣнѣ, Стриговскій совершенно правильно заключилъ, что оба послѣдніе памятника должны считаться привозными изъ Египта и что, такимъ образомъ, равенскіе искусство получаетъ новое освѣщеніе со стороны своихъ связей съ востокомъ. „Пусть сравнятъ для этого архитектуру задняго плана рельефовъ кресла Максиміана и рельефа изъ Аль-Му-Аллака“, говорить онъ. Тѣмъ не менѣе Стриговскій не даетъ надлежащаго объясненія указанной особенности, распространенной па цѣломъ рядѣ мелкихъ па-

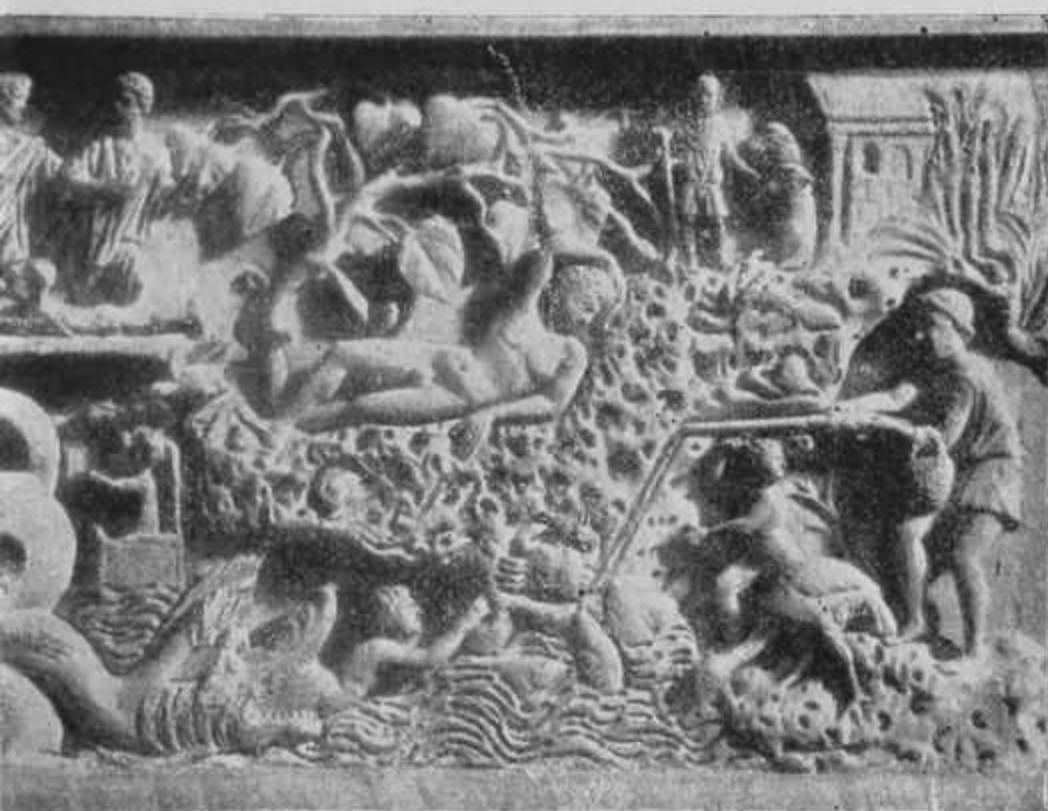
¹⁾ Römisches Quartalschrift, 1898, 41.

мятниковъ, отмѣченныхъ чертами восточнаго стиля, обещалъ возвратиться къ этому предмету въ будущемъ.

Эта особенность прежде всего показываетъ присутствіе живописнаго элемента въ памятникахъ пластики Египта и Равенны. Тѣмъ болѣе любопытно является то, что она систематически примѣнена на цѣломъ рядѣ рѣзныхъ слоновыхъ костей, группирующихся около наиболѣе роскошнаго и драгоценнаго памятника, кресла епископа Максимиана въ Равенны. Архитектура задняго плана примѣняется на такихъ памятникахъ, какъ Эчміадзинскій и Парижскій диптихи, на цѣломъ рядѣ пиксидъ,

имѣющихъ родство съ кресломъ еп. Максимиана, какъ въ строеніи композицій, такъ и въ выборѣ сюжетовъ, въ распределеніи ихъ на поверхности доски, вплоть до приемовъ рѣзбы.

Живописныи черты рельефа египетскихъ памятниковъ заставляютъ ду-



музея въ Римѣ.

матъ о традиціяхъ александрийской художественной школы. Даже если бы въ наукѣ и не существовало уже общепринятаго взгляда на происхожденіе живописнаго стиля римскихъ мраморныхъ рельефовъ изъ Александрии, то и тогда исследователь долженъ былъ бы съ крайнимъ вниманіемъ отмѣтить проявленіе этой особенности въ памятникахъ византійскаго искусства, указывающей вообще на эллинистической характеръ византійской пластики. Тѣмъ болѣе это становится необходимоымъ, разъ установлена исходная точка для классификаціи античныхъ памятниковъ. Живописный рельефъ, какъ отдѣль пластики, исторически связывается съ искусствомъ Александрии. Изъ памятниковъ, найденныхъ на почвѣ Константина, можно указать пока лишь одинъ, на которомъ примѣненъ живописный рельефъ; по это не можетъ слу-

жить доказательствомъ незначительности процвѣтанія его до эпохи Юстиніана и позднѣе. Отсутствіе блестящихъ произведеній этого рода пластики въ Александрии, равнымъ образомъ, указываетъ лишь на печальную судьбу ограбленаго и обездоленнаго христіанскаго востока. Въ Римѣ и Равеніѣ, наоборотъ, сохранились наиболѣе замѣчательные памятники живописнаго рельефа, и они должны быть поставлены въ основу ранней исторіи византійской пластики.

Примѣненіе живописнаго рельефа встрѣчается на римскихъ саркофагахъ. Лучшимъ примѣромъ служитъ саркофагъ Латеранскаго музея съ изображеніемъ Іоны (рис. 16). Однако, доска саркофага не вся цѣликомъ украшена живописно. Именно, верхняя часть доски съ изображеніемъ чуда Воскрешенія Лазаря и Изведенія воды въ пустынѣ представляетъ узкій фризъ, отдѣленный отъ нижней части доски узкой и длинной полосой земли. Эта полоса тянется надъ хвостами чудовищъ, прерывается парусами корабля и представляетъ родъ выступа. Вмѣстѣ съ верхней полосой доски она образуетъ верхнее и нижнее обрамленіе узкаго фриза. Фигуры этого фриза касаются ногами нижняго выступа, а головами верхней линіи обрамленія. Свободное пространство фона заполняется фигурами учениковъ, народа, олицетвореніями вѣтра, или деревцомъ въ высоту человѣческаго роста. Эта часть доски саркофага выполнена по правиламъ высокаго или классическаго рельефа.

Наоборотъ, нижняя часть доски представляетъ всѣ черты и свойства живописнаго рельефа. Здѣсь изображена почва, гористый, уходящій вверхъ берегъ, волнующееся море не въ видѣ узкой полосы, а въ видѣ пространства воды, перспективно уходящаго вверхъ. По берегу ползаютъ морской крабъ, ящерица, двѣ улитки, ходить аистъ, а въ волнахъ моря причудливо извиваются змѣиная тѣла двухъ чудовищъ и плыветъ корабль, съ котораго мореходы бросаютъ въ пасть чудовищу Іону. По другую сторону, справа, плыветь въ четырехугольномъ ковчегѣ Ной. На скалѣ, на возвышенномъ берегу, стоитъ пастушескій домикъ съ деревцами около него и съ двумя овечками, выглядывающими изъ дверей. Домикъ изображенъ перспективно: видна двускатная крыша и двѣ стѣны. Скалистый берегъ, занимая справа все пространство доски, образуетъ тѣ характерные уступы и перовности почвы съ пещерой, которая являются излюбленными мотивами живописнаго рельефа. Человѣческія фигуры изображены ступающими ногами по холмистой почвѣ, а не по нижней линіи обрамленія, ростъ иль не удлиненъ сообразно съ высотой фриза. Кромѣ того море, берегъ, гора,

домикъ, корабль выполнены низкимъ рельефомъ съ переходами къ горельефу, въ лишь фигуры рыбаковъ, мальчиковъ, аиста выполнены въ окружломъ рельефѣ. Ихъ ноги, руки, головы, торсы совершенно выступаютъ надъ фономъ рельефнаго ландшафта.

Весьма интереснымъ является это смыщеніе на христіанскомъ памятникѣ композицій, выполненныхъ по правиламъ высокаго и живописнаго рельефа. Этотъ фактъ объясняется копированіемъ готовыхъ, сложившихся изводовъ композицій, которые понадобилось соединить на одной плоскости доски саркофага. Верхнія сцены повторяютъ обычный типъ композицій, общераспространенныхъ среди скульптуръ саркофаговъ съ высокимъ рельефомъ, построеннымъ по правилу равноголовія. Наоборотъ, изводъ композиції съ изображеніемъ Іоны повторяетъ живописныя черты композицій, известныхъ во фрескахъ катакомбъ. Съ этимъ живописнымъ исполненіемъ рельефа соединяются и такія черты александрийскаго жанра въ пластикѣ, какъ фигура рыбака въ шапкѣ, въ безрукавной эксомидѣ, съ плетенымъ лукошкомъ на лѣвой рукѣ, съ обнаженными ногами. Эта фигура напоминаетъ подобныя же статуи рыбаковъ эллинистического жанра и особенно статуэтку Британскаго музея¹⁾). Китъ близко напоминаетъ чудовище Андромеды, а самъ Іона, его товарищи представляютъ обнаженныхъ амуротовъ эллинистической живописи и пластики. Присутствіе аиста переносить мѣсто дѣйствія въ среду египтизированнаго пейзажа.

Другой, не менѣе любопытный, примѣръ живописнаго рельефа представляетъ саркофагъ Латеранскаго музея, на боковыхъ сторонахъ котораго изображены Отреченіе Петра и Исцѣленіе кровоточивой женщины. Задній планъ въ обоихъ случаяхъ представляетъ сложную систему зданій, причемъ крыши и фронтоны этихъ зданій изображены перспективно въ низкомъ и даже плоскомъ рельефѣ. Видны не только фасады зданій, но и ихъ боковые стороны. Переднія зданія изображены на фонѣ заднихъ и частью закрываютъ ихъ. Почва представлена въ видѣ холмистыхъ возвышенностей, на которыхъ стоять зданія и которыя въ точности передаютъ характеръ почвы на эллинистическихъ рельефахъ. Фигуры выполнены болѣе высокимъ рельефомъ, но ни одна часть не выступаетъ окружнымъ рельефомъ изъ общей поверхности. Однако, и здѣсь не во всѣхъ случаяхъ соблюдены условія живописнаго рельефа. Человѣческія фигуры не всегда ступаютъ по холмистой почвѣ, и особенно на второй доскѣ (Garr. 323, 6) они ступаютъ по линіи нижняго обрамленія, а головы

¹⁾ Collignon. Histoire de la sculpture grecque, II, fig. 289.

ихъ представлены на одной определенной высотѣ, хотя это обстоятельство ничуть не вызывается самимъ рельефомъ. Причина этого явленія и здѣсь, какъ и ранѣе, одна и та же. Живописная обстановка является лишь въ приспособленіи къ готовымъ сложившимся композиціямъ, принадлежащимъ высокому рельефу. Этотъ фактъ особенно замѣтенъ въ приспособленіи къ живописной обстановкѣ Панеадской группы. Расположеніе группы среди зданій города указываетъ на повтореніе чертъ живописнаго извода композиціи. На это же указываетъ и плоскій рельефъ. Изображеніе фигуры Христа строго въ профиль, его исторической типъ съ длинными вьющимися волосами и небольшой бородой, затѣмъ повтореніе чертъ знаменитой группы, стоявшей въ Панеадѣ и точно описанной Евсевиемъ и другими историками, доказываютъ происхожденіе композиціи съ востока. Любопытенъ тотъ фактъ, что эта сцена изображена въ очень близкомъ типѣ въ обоихъ сирійскихъ Евангеліяхъ и на одной египетской ткани, сохранимой въ Трокадеро въ Парижѣ въ этнографическомъ отдѣленіи. Обѣ сирійскія композиціи обнаруживаютъ между собою чрезвычайно близкое родство. Египетская ткань не менѣе любопытна. На ткани изображена жена, въ красномъ одѣяніи, упавшая на одно колѣно передъ Христомъ, который протягиваетъ къ ней руку, какъ и на Латеранскомъ саркофагѣ. За женой изображено четыре человѣка, а за Христомъ видна голова апостола въ голубой одеждѣ. У Христа желтый нимбъ и пурпурное одѣяніе. Около головы апостола стоитъ буква **Т**, а вверху надпись **ΛΗ ΟΡΜΟΚΗΣ**. Фонъ ткани пунцовы, земля зеленая. На землѣ лежитъ нѣсколько камешковъ. Симметрическое строеніе другой сцены, представляющей отреченіе Петра, расположение фигуръ Петра и Христа по сторонамъ колонки съ пѣтухомъ съ головами на одномъ уровнѣ, положеніе базы колонны па нижней линіи обрамленія указываютъ на типъ композиціи, сложившейся въ высокомъ рельефѣ. Паломники въ Святую Землю не упоминаютъ о колонкѣ съ пѣтухомъ, хотя часто описываютъ дворъ Каїафы и церковь пѣтелоглашенія. Извѣстно, однако, что такая колонка стояла передъ Латеранской базиликой въ Римѣ ¹⁾). Быть можетъ, эта колонка и попадаетъ въ изображенія, возникшія на римской почвѣ. Колонна съ крестомъ въ Йорданѣ на месте Крещенія Христова можетъ служить, однако, хорошимъ примѣромъ распространенности обычай постановки вотивныхъ колоннъ и въ Палестинѣ ²⁾.

¹⁾) Е. К. Рѣдинъ, Мозаики равеннскихъ церквей, 115. Д. Аѳналовъ. Равенна и ея искусство. Журн. Мих. Нар. Просв. 1897, № 6, 455.

²⁾) Подробно см. у И. П. Кондакова, Докладъ, читанный въ заѣданіи Имп. Прав. Палест. Общ. 13 марта 1892, отд. отт. 3—5.

Такіе случаи внесенія въ среду живописного рельєфа черть высокаго рельєфа вообще не рѣдки на саркофагахъ. Они показываютъ иногда, изъ какой области заимствована данная композиція и помогаютъ, такимъ образомъ, разобраться до нѣкоторой степени въ сложномъ вопросѣ о постепенномъ образованіи иконографіи римскихъ саркофаговъ.

На миланскомъ саркофагѣ изъ церкви S. Celso, напримѣръ, часть фриза развита по приему высокаго рельєфа, а другая часть воспроизводить живописный изводъ композиціи (Garr. 315, 5). На этомъ саркофагѣ, въ сценѣ прихода женъ муроносицъ ко гробу Господню, почва представлена живописно. Зданіе гроба Господня стоить не на линіи нижняго обрамленія, а на возвышеніи, представленномъ въ видѣ холмистыхъ бугровъ живописныхъ рельєфовъ. Жены муроносицы подходятъ ко Гробу Господню, ступая по этой почвѣ. На ней же рѣщикъ приспособилъ рядомъ и сцену Невѣрія Єомы. Чтобы изобразить эту почву художникъ даже вышелъ за „extrema linea“, т. е. нижнюю линію обрамленія фриза, и размѣстилъ ее на базѣ саркофага. Присутствіе ротонды Гроба Господня и появление самой сцены, принадлежащей къ кругу Страстей Христовыхъ, указываютъ на новый оригиналъ, поступившій въ распоряженіе рѣщика, который неудачно вводить его въ среду высокаго рельєфа.

Такой же примѣръ соединенія обоихъ родовъ рельєфа представляеть и саркофагъ Ватиканскаго грота (Garr. 337, 1) известный, къ сожалѣнію, лишь въ плохомъ старинномъ рисункѣ. Здѣсь сцены изъ жизни Іоны представлены живописно, но на лѣвомъ уступѣ скалы изображено Поклоненіе волхвовъ, причемъ всѣ фигуры даны въ профиль, съ головами на одномъ уровнѣ.

Живописнымъ характеромъ отличаются вообще пастушескія сцены. Часто изображается роща или виноградникъ, какъ бы съ высоты птичьяго полета. Полосы неба нѣтъ. Въ винограднике работаютъ рабочіе или пастухи. Изображается перспективно хижина и ручей, текущій сверху внизъ, къ которому подходятъ овцы (Garr. 298, 3). Такія сцены изъ пастушеской жизни съ примѣненіемъ перспективы съ птичьяго полета встрѣчаются въ рукописи Вергилия Ватиканской библіотеки ¹⁾). Здѣсь также нѣтъ неба. Этотъ приемъ перспективаго изображенія земли, свойственный вообще древнему ландшафту, какъ увидимъ далѣе, перешелъ въ византійскую живопись и сохранился въ византійскихъ ландкартахъ.

¹⁾ Wickhoff n. Hartel, Wiener-Genes., Taf. D.

Такимъ образомъ, на римскихъ саркофагахъ живописный рельефъ теряетъ свое самостоятельное значение и свою художественность вслѣдствіе условій самого исполненія, вслѣдствіе приспособленія на-ряду съ композиціями высокаго рельефа живописныхъ композицій. Онъ является какъ бы случайно, сокращенно, и только пастушескія сцены сохраняютъ наиболѣе цѣльный, хотя и условный ландшафтный характеръ. Всѣ эти колебанія въ исполненіи живописнаго рельефа вдругъ исчезаютъ, когда на сцену являются не саркофаги съ ихъ сложной иконографіей, разнообразной по своему составу, а памятники болѣе самостоятельного характера, обязанные своимъ происхожденіемъ высокой художественной средѣ и болѣе свободно обставленные по отношенію къ материальной сторонѣ исполненія, т. е. когда отъ копій мы переходимъ къ самостоятельнымъ оригиналамъ. Онъ сохранились въ мелкой индустріи, въ рѣзьбѣ на слоновой кости и на деревѣ.

Одинъ изъ важнѣйшихъ памятниковъ живописнаго рельефа въ рѣзьбѣ на слоновой кости представляетъ известная пластина изъ собранія Тривульчи въ Миланѣ, много разъ изданная и описанная (Garr. 449, 2, рис. 17)¹⁾. Этотъ памятникъ, единственный въ своемъ родѣ, наиболѣе типично передаетъ зрѣлый стиль живописнаго рельефа. Штульфаутъ отнесъ его къ Карловингской эпохѣ²⁾, но это заблужденіе основано у него на недостаточномъ знаніи стилей. Шульце считаетъ пластику за произведеніе греческой пластики, а Стриговскій—за классической примѣръ византійской пластики въ ея цвѣтущее время и видѣть въ ней произведеніе константинопольского искусства³⁾. Фигуры, предметы, здания на этой пластинѣ выполнены чрезвычайно изящнымъ низкимъ рельефомъ, переходящимъ къ легкому горельефу только въ образованіи головъ, конечностей и нѣкоторыхъ частей одеждъ. Пластина разбита на два квадрата, обрамленные орнаментомъ, повторяющимся въ нѣсколько измѣненныхъ формахъ на дверяхъ церкви св. Сабины въ Римѣ, на одномъ консулѣскомъ диптихѣ Пробіана⁴⁾. Орнаментъ состоитъ изъ соединенія формъ лотоса и аканеа. Композиціи развиты живописно и составныя части ихъ расположены въ симметріи. Въ верхнемъ квадратѣ вверху по угламъ изображены двѣ полу-

¹⁾ См. мое изслѣдованіе «Мозаики IV и V вѣковъ», 55, также Сообщенія Правосл. Палест. Общ. 1894. февраль, 17, гдѣ издана фототипія.

²⁾ Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, 159—60.

³⁾ Schultze, Archäologie der christlichen Kunst, 271; Strzygowski, Das Berliner Moses—Relief. Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml., XIV, 80.

⁴⁾ W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln d. K. St. Bibl. in Munchen, 1897, таблицы 1 и 2.

фигуры символовъ евангелистовъ—левъ и ангель. Середина занята зданіемъ Гроба Господня, а по сторонамъ его, отчасти закрывая его нижнія части, изображены два падающихъ отъ страха іудейскихъ воина. Развѣвающіяся складки плаща воина слѣва соотвѣтствуютъ дереву, изображенному справа за спиной другого воина. Полоса земли соотвѣтствуетъ полосѣ облака вверху. Въ нижнемъ квадратѣ центръ занятъ роскошной высокой дверью. По сторонамъ ея, вверху, два узкихъ окна или просвѣта. Двѣ фигуры — юная сидящая мужская и женская стоящая — даны также симметрично. Камень, на которомъ сидить юная мужская фигура, соотвѣтствуетъ фигурѣ второй, павшей на землю женской фигурѣ. Юная мужская фигура явственно изображена больше ростомъ, чѣмъ жены.

Для каждой композиціи избрана форма квадрата, па подобіе картины. Ширина квадрата меньше его вышины: этого требуетъ изображеніе неба и высокой двери. Черты живописнаго исполненія выражены чрезвычайно ясно. Почва въ обѣихъ композиціяхъ поднимается вверхъ перспективно, но она ровная, безъ холмистыхъ возвышеній; камень, на которомъ сидить юная мужская фигура, представленъ въ видѣ естественной глыбы въ типѣ каменныхъ глыбъ эллинистическихъ рельефовъ или группъ. Зданіе Гроба Господня изображено стоящимъ на этой почвѣ въ правильной перспективѣ. Низъ зданія очер-



Рис. 17. Пластина изъ собрания Тринувольчи въ Миланѣ.

каменныхъ глыбъ эллинистическихъ рельефовъ или группъ. Зданіе Гроба Господня изображено стоящимъ на этой почвѣ въ правильной перспективѣ. Низъ зданія очер-

ченъ полукруглой линіей; край крыши, ряды черепицъ и окна идутъ полукругомъ. Деревцо съ прихотливо изгибающимися вѣтвями предста- вляетъ толстую вѣтку плюща съ небольшими гроздями и листьями въ видѣ сердечка, стелющагося около стѣны и крыши. Важно отмѣтить въ данномъ случаѣ изображеніе длиннаго облака въ типѣ полосатыхъ облаковъ мозаикъ IV—V вѣка. Изображеніе облаковъ неизвѣстно въ александрийскомъ живописномъ рельефѣ.

Въ нижней сценѣ все пространство квадрата запято стѣной гроба Господня съ роскошно украшенными дверями. Стѣна выложена изъ продолговатыхъ кирпичей¹⁾). Полуоткрытая створка двери изображена въ правильной перспективѣ, т. е. косо къ пизу. Размеры дверей довольно велики и соотвѣтствуютъ росту человѣческихъ фигуръ. Эта черта, т. е. соблюденіе пропорцій и натуральныхъ отношеній между фигурами и зданіями извѣстна по преимуществу въ живописномъ рельефѣ²⁾). Въ высокомъ рельефѣ зданія и двери изображаются въ человѣческій ростъ и даже менѣе его по причинѣ соблюденія правила равноголовія. Греки думаютъ, что оба квадрата представляютъ верхъ и низъ зданія Гроба Господня³⁾). Однако, тогда оказывается, что воины прячутся на крыше зданія и что на ней же растетъ виноградная лоза.

Особенно важно отмѣтить живописное исполненіе самыхъ фигуръ. Впечатлѣніе тѣлесности и округлости формъ тѣла, одѣждѣ достигается нѣсколько болѣе приподнятымъ рельефомъ и затѣмъ цѣлымъ рядомъ сокращеній и ракурсовъ живописнаго характера, состоящихъ въ сокращеніи линейнаго рисунка фигуръ и перспективнаго расположенія частей тѣла. Одно плечо въ слабомъ рельефѣ ложится на фонѣ доски, а другое обрабатывается въ болѣе высокомъ рельефѣ. Изъ-за одной руки видна другая; развѣвающійся конецъ плаща воина слѣва даетъ возможность видѣть внутреннія складки; одѣжды мужской и женскихъ фигуръ въ нижней сценѣ передаются въ складкахъ, принадлежащихъ нѣсколькимъ планамъ. Особенно интересна фигура второго воина справа, линейный рисунокъ которой передаетъ совершенно живописно ракурсъ фигуры. Лѣвая рука и лѣвое колѣно особенно интересны въ этомъ отношеніи. Все лѣвое плечо, плечевая кость скрылись за ладонью, бедро ноги исчезло за колѣномъ и висящими складками туники. Одинаковый приемъ виденъ и въ исполненіи первой фи-

¹⁾ Ср. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder, Leipzig, 1889, II, XI.

²⁾ Schreiber, ibid. I, VIII A; VII, LXXVII A.

³⁾ Götting. gelehrte Anzeigen, 1897, 72—73.

гурь воина. Отъ второго колѣна его видна лишь часть, выполненная перспективно и видимая изъ-за бедра и колѣна правой ноги.

Чувствительность рѣзца, передающаго мятыя складки плаща, тонкость въ обработкѣ волосъ, чертъ лица, орнамента, изящная классическая формы ступни ногъ у юной фигуры указываютъ на замѣчательную школу, полную жизни и свѣжихъ традицій живописной пластики. Интересно, что очертанія лицъ, ихъ правильный носъ, губы, мягко очерченные глаза безъ зрачковъ передаютъ типъ миловидныхъ лицъ пластики эллинистического периода. Всѣ лица на одинъ ладъ: онѣ красивы, но безжизнены. Это общій шаблонный типъ. Лишь у воина нальво раскрыты губы, у всѣхъ остальныхъ онѣ сомкнуты. Типъ нѣкоторыхъ головъ на серебряныхъ сосудахъ клада изъ Bosco Reale, и особенно голова олицетворенія Александрии, имѣютъ тотъ же характеръ и стиль¹⁾. Низкий рельефъ пластины Тривульчи напоминаетъ характеръ серебряныхъ издѣлій и чеканку на металлической доскѣ.

Пластина, однако, не можетъ быть ранѣе четвертаго столѣтія. Круглое зданіе Гроба Господня безъ нижняго базиса является первоначальной стадіей въ развитіи и осложненіи ротонды Гроба Господня на христіанскихъ памятникахъ. Виноградная лоза, представляющая часть вмѣсто цѣлаго сада, связывается съ садомъ за Гробомъ Господнимъ среди Константиновыхъ построекъ въ первыя времена существованія ихъ. Роскошно украшенныя рѣзьбою двери Гроба Господня приводятъ на память восторженныя похвалы паломниковъ о роскоши украшеній зданій надъ мѣстами смерти и погребенія Иисуса Христа. Это рѣзныя двери со вставленными въ нихъ пластинами, на которыхъ изображены чудеса Христа: Воскрешеніе Лазаря, Чудо съ Закхеемъ и еще одно чудо. Рама двери украшена роскошнымъ орнаментомъ въ греческомъ вкусѣ, состоящимъ изъ пальметты и заключеннымъ въ широкій бордюръ. Близъ двери изображенъ и камень, отваленный отъ Гроба, показывавшійся при Гробѣ Господнемъ и неизвѣстный въ иконографіи римскихъ саркофаговъ. Такимъ образомъ, пластина не можетъ быть ранѣе 326 года.

Появленіе сюжетовъ изъ Страстей Христовыхъ съ обстановкой, рисующей монументальныя сооруженія Константина Великаго, связывается съ новой эрой въ искусствѣ, съ почитаніемъ и возвеличеніемъ святыхъ мѣстъ въ Іерусалимѣ. Здесь должны были возникнуть первыя историческія композиціи и отсюда уже распространиться по всѣмъ

¹⁾ Монум. етъ мѣм. Ріот, V (1899), pl. I и особенно XIX
Зап. Имп. Р. Арх. Общ. Т. XI, вып. 3 и 4.

христіанскимъ странамъ. Типичность этихъ изводовъ, постоянное повтореніе однѣхъ и тѣхъ же чертъ ихъ иконографіи на памятникахъ Востока и Запада указываютъ на копированіе ихъ. Поэтому вопросъ о мѣстѣ возникновенія пластины Тривульчи имѣть свою важность. Рѣшеніе его связывается, съ одной стороны, съ самымъ исполненіемъ памятника, съ другой, съ происхожденіемъ его композицій. То и другое указываетъ не на Римъ, а на Востокъ. Сходство съ скульптурами римскихъ саркофаговъ ближе всего сказывается въ костюмахъ и вооруженіи іудейскихъ воиновъ, въ ихъ восточныхъ шапкахъ и копьяхъ. Это сходство, однако, не можетъ быть рѣшающимъ, такъ какъ типы ихъ могутъ считаться пришлыми съ Востока и воспринятыми въ римской школѣ: костюмъ ихъ, шапки и длинные волосы повторяются у маговъ въ рукописи Космы Индикоплова (рис. 4). Здѣсь тѣ же шаровары, плащи, обувь. Во всемъ остальномъ наблюдается полное различіе. Исполненіе крыльевъ льва и ангела указываютъ на близость къ художественнымъ мотивамъ мозаикъ Неаполя и Капуи. Каждое крыло составлено какъ бы изъ трехъ крыльевъ или перьевъ, какъ и въ упомянутыхъ мозаикахъ. Это строеніе крыльевъ должно быть связано съ указаннымъ раньше (стр. 35) типомъ шестикрылыхъ викторій на малоазійскомъ рельефѣ изъ Койя-Калесси, имѣющихъ непосредственное отношеніе къ шестикрылому ангелу пластины Тривульчи. Этотъ фактъ указываетъ на возможность близкихъ связей съ Александріей и Малой Азіей. Объ этомъ же свидѣтельствуетъ греческій характеръ строгихъ формъ орнамента, известного на античныхъ памятникахъ Рима и Малой Азіи¹⁾. Другія черты иконографіи указываютъ ближе на мѣсто происхожденія памятника. Въ то время какъ Воскрешеніе Лазаря, изображенное на дверяхъ Гроба Господня, хорошо известно въ иконографіи римскихъ саркофаговъ, двѣ другія сцены тамъ совершенно отсутствуютъ. Призваніе Закхея (Луки, XIX, 2—5) упоминается по человѣческой фигурѣ, сидящей на деревѣ. Передъ нимъ стоитъ Христосъ, обращаясь къ нему правой рукой. На саркофагахъ и въ живописи катакомбъ эта сцена неизвѣстна; тѣмъ болѣе интересно, что она изображена па издаваемомъ ниже египетскомъ гностическомъ амулетѣ VI вѣка. Закхей изображенъ стоящимъ на деревѣ съ тремя вѣтвями и протягивающимъ руку ко Христу, стоящему между двухъ колѣнопреклоненныхъ женъ въ третьемъ ряду. Нижняя сцена представляетъ Христа, обращающаго руку съ двунергтическимъ сложеніемъ къ фигурѣ, пѣсколько сгорбленной и протягивающей обѣ

¹⁾ Ramsay, *The cities and bishoprics of Phrygia*, Oxford, 1895, II, 684. Ср. александрийскую патеру изъ Казерты. Mon. et m. Piot, 1895, pl. IX.

руки ко Христу. Аналогія этому чуду находится лишь на энколпії Оттоманского музея и въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года. На энколпії надпись показываетъ, что Христосъ исцѣляетъ прокаженного. Исцѣляемый одѣтъ въ тунику и паллій и протягиваетъ ко Христу обѣ руки ¹⁾). Отличіе отъ сцены на пластинѣ состоить въ обратномъ расположениіи фигуръ, чтò указываетъ на обратное пользованіе шаблономъ на энколпії. Въ Сирійскомъ Евангеліи Христосъ стоитъ слѣва, а прокаженный справа ²⁾). Онъ также протягиваетъ руки, хотя его фигура менѣе выразительна, а костюмъ состоитъ изъ одной лишь туники до колѣнъ. Аналогія съ энколпіемъ тѣмъ болѣе интересна, что уже Стривовскій, указавши на палестино-сирійскія черты его, не рѣшился прямо отнести этотъ медальонъ къ Палестинѣ, а указалъ и на Египетъ, основываясь на локальномъ имени „Египтоς“, начертанномъ надъ сооруженіемъ въ сценѣ бѣгства въ Египетъ. На самомъ дѣлѣ, на Палестину указываетъ, кромѣ приведенныхъ, еще новая, чрезвычайно важная черта. Форма Гроба Господня въ видѣ приземистаго со скатной крышей сооруженія безъ нижней базы повторяется, сколько известно до сихъ поръ, па ампулахъ изъ Монцы. Здѣсь это зданіе является ровнымъ и плоскимъ, но вполнѣ сохраняетъ форму его на пластинѣ Тривульчи. За этимъ зданіемъ два раза изображенъ и садъ въ видѣ вѣтвей и деревьевъ.

Такимъ образомъ, связи, которые обнаруживаются пластина собранія Тривульчи съ искусствомъ Палестины и Африки, доказываютъ принадлежность ея искусству Востока, скорѣе всего Александрии. Красота и замѣчательная свѣжесть традицій живописнаго рельефа заставляютъ думать именно обѣ искусствѣ Александрии IV вѣка.

Къ числу памятниковъ, передающихъ пѣкоторыя частности своихъ композицій живописнымъ рельефомъ и отмѣченныхъ палестинскими чертами, принадлежатъ двѣ разсмотрѣнныя уже пиксиды Берлинского и Болонского музеевъ (стр. 59—63). На Берлинской пиксиде изображены двѣ сцены: Христосъ между двѣнадцатью апостолами и жертвоприношеніе Авраама. Въ обѣихъ композиціяхъ замѣтно примѣненъ живописный рельефъ не только въ расположениіи фигуръ, въ употребленіи ракурсовъ, но и въ изображеніи за фигурами колоннады или портика, а въ жертвоприношеннѣ Исаака въ перспективномъ изображеніи лѣстницы съ 14—15 ступенями, ведущей къ алтарю. На лѣстнице стоитъ Исаакъ въ видѣ античнаго амурчика. Складки одеждъ

¹⁾ Strzygowski, Вуз. Denkm. I, 100, 106, Taf. VII.

²⁾ Gagg. 133, 2; Усовъ, Сочиненія, II, 165.

Авраама частью закрываютъ лѣстницу. Рельефъ, низкій въ фигурѣ Авраама и въ изображеніи лѣстницы, переходитъ въ фигурахъ Христа и апостоловъ въ высокій. На Болонской пиксиде изображены чудеса Христа по правиламъ высокаго рельефа безъ архитектуры задняго плана, а прибавленная сцена жертвоприношенія Авраама близко копируетъ лѣстницу, алтарь, фигуру Исаака, позу овцы и отчасти фигуру Авраама на Берлинской пиксиде. Штульфаутъ настаиваетъ на римскомъ происхожденіи этихъ двухъ памятниковъ¹⁾

Однако, гораздо болѣе вѣроятнѣе имѣетъ предположеніе Стриговскаго²⁾ и Тикканена³⁾ о восточномъ происхожденіи ихъ. Дѣйствительно, сходство композиціи жертвоприношенія Исаака на обѣихъ пиксидахъ и на миниатюрѣ Эчміадзинскаго Евангелія дополняется еще и палестинскимъ изводомъ этой сцены, изображеніемъ лѣстницы и алтаря Авраама. Гревенъ не обратилъ вниманія на характеръ рельефа этой сцены и пришелъ къ тому выводу, что алтарь поставленъ на рядъ сложенныхъ плитъ, между тѣмъ какъ на самомъ дѣлѣ алтарь стоитъ на лѣстницѣ, перспективно изображенной посредствомъ насѣчки каждой ступеньки. Такъ изображена лѣстница и на извѣстной слоновой кости Британскаго музея съ изображеніемъ ангела (Gagg. 457, 1). Вследствіе этого онъ не понялъ содержанія сцены, а на Эчміадзинской миниатюрѣ предположилъ неправильную передачу оригинала, т. е. измѣненіе ряда плитъ въ лѣстницу⁴⁾. Но существованіе этой лѣстницы въ болѣе позднемъ западномъ памятнике, именно Библіи бѣдныхъ, изображенной косо, какъ и на Эчміадзинской миниатюрѣ показываетъ, что Берлинская и Болонская пиксиды измѣняютъ данныхя первоначальнаго извода и передаютъ лѣстницу прямо стоящей по требованію симметріи рельефа.

Форма алтаря, которую не могъ нигдѣ указать Гревенъ, извѣстна на почвѣ Александрии. Такой же алтарь, какой изображенъ на Берлинской пиксиде и на Эчміадзинской миниатюрѣ, найденъ въ одной христіанской усыпальницѣ на юго-востокѣ отъ Габбари въ Александрии. Онъ круглый, нижній базисъ переходитъ въ тонкую шейку, которая поддерживаетъ верхнюю часть съ тремя зубцами⁵⁾.

Тѣмъ не менѣе совершенно правильно, на нашъ взглядъ, отмѣтилъ

¹⁾ Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, Freib. im V. n. Leipzig, 1896, 18, 29 сл.

²⁾ Strzygowski, Byz. Denkm. I, 66.

³⁾ Archivio storico dell'arte, IV, 390.

⁴⁾ Göttingische gelehrte Anzeigen, 1897, 64.

⁵⁾ Neroutzou-Bey, L'ancienne Alexandrie, Paris, 1888, 76.

Гревенъ сходство въ фигурахъ Авраама на Берлинской пиксида съ фигурой жреца Калханта на картинѣ Тиманеа, представляющей жертвоприношение Ифигеніи. Это сходство служить прямымъ доказательствомъ заимствованій раннимъ христіанскимъ искусствомъ изъ области эллинистической живописи. Такой же примѣръ заимствованія и изъ той же картины Тиманеа можно указать на Брешіанской дарохранительницѣ въ сценѣ суда надъ Ананіей и Сапфирой. Фигуры несущихъ Сапфиру близко копируютъ фигуры указанной картины, а сама Сапфира изображена съ поднятой вверхъ рукой (Garr. 444). Эдмондъ Лебланъ издалъ обломокъ галльского саркофага, на которомъ былъ изображенъ тотъ же сюжетъ очень близко къ композиціи Брешіанской дарохранительницы¹).

Еще болѣе важнымъ памятникомъ, сохранившимъ въ полной свѣжести стиль живописнаго рельефа, является кресло епископа Максимиана въ Равенѣ.

Кресло состоитъ изъ остова со вставленными для облицовки его пластинами, украшенными рельефными изображеніями. Даже поверхностный обзоръ памятника показываетъ, что характеръ рельефовъ не вездѣ однаковъ. Большия и высокія доски имѣютъ низкій и даже плоскій рельефъ, паоборотъ узкія и продолговатыя пластины исполнены высокимъ рельефомъ, иногда переходящимъ къ окружному. Это обстоятельство указываетъ на осмысленность въ примѣненіи того и другого рода рельефа для данной плоскости. Всѣ большія пластины украшены изображеніями изъ Евангелія, а меньшія изъ исторіи Іосифа.

Достаточно одного этого наблюденія въ техникѣ рѣзьбы, чтобы не отрицать извѣстнаго художественнаго значенія въ исполненіи рельефовъ и не прибѣгать къ страннымъ теоріямъ о существованіи въ Равенѣ двухъ школъ „новозавѣтной“ и „ветхозавѣтной“, соединившихся вмѣстѣ для украшенія одного кресла, какъ думаетъ одинъ нѣмецкій ученый²). О такихъ теоріяхъ не стоило бы упоминать, если бы онѣ не служили яснымъ примѣромъ того, какъ далекъ еще отъ научной постановки вопросъ о стиляхъ въ византійскомъ искусствѣ.

Особенно должно обратить вниманіе на живописное исполненіе пластины съ изображеніемъ Крещенія Христова (рис. 18). Она исполнена очень низкимъ рельефомъ. Композиція располагается перспективно. Внизу волны рѣки бушуютъ, изливаясь изъ урны юнаго, испуганаго Йордана. Воды поднимаются вверхъ и доходятъ по поясъ Христу. Тѣло Христа просвѣчиваетъ сквозь струи воды. Іоаннъ Кре-

¹) Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1876, pl. VIII, 4.

²) Stuhlfauth, o. c. 90.

стптель стоитъ на скалистыхъ уступахъ берега, выполненныхъ въ стилѣ уступовъ живописаго античнаго рельефа плоско, но въ перспективѣ.



Фк.

Рис. 18. Пластина съ изображеніемъ Крещенія Христова на креслѣ еп. Макенміана въ Равеннѣ.

За Иоанномъ видна часть зданія, выступающаго угломъ впередъ, съ витой колонкой портика слѣва и съ черепичной крышей. Апталлементъ

изображенъ въ правильной перспективѣ, между тѣмъ, какъ черепицы— въ обратной. Одинъ ангель стоитъ за спиной Христа, фигура другого видна за чимъ лишь наполовину. Въ композиціи, такимъ образомъ, различается нѣсколько плановъ: передній занятъ фигурами Христа и Иоанна, далѣе видна фигура Іордана, за нею изображены ангелы и, наконецъ, въ самой глубинѣ помѣщено зданіе. Линейный рисунокъ фигуръ, какъ и въ живописи, образуетъ ракурсы или сокращенія лѣвой руки Иоанна, головъ ангеловъ, видимыхъ въ три четверти, ногъ Христа, спины Іордана, не говоря уже о перспективѣ зданія.

Такова же и пластина съ изображеніемъ Богородицы, держащей Младенца, съ Іосифомъ, стоящимъ за кресломъ Богородицы, и ангеломъ, подводящимъ волхвовъ, которые были изображены на слѣдующей, теперь утерянной пластинѣ (рис. 19). Рельефъ также чрезвычайно низкій. Почва съ подножіемъ поднимается вверхъ. Скрещенные ноги Богородицы и Младенца видны въ три четверти къ зрителю. Ступня ангела поскомъ впередъ лежитъ на плоскости рельефа въ правильномъ ракурсѣ. Нѣсколько перспективныхъ плановъ различаются и здѣсь. Впереди изображена Богородица съ Младенцемъ; ангель стоитъ за кресломъ сбоку. За спинкой кресла видна голова, торсъ Іосифа, а въ глубинѣ рельефа помѣщены два деревца, представляющія садъ.

Таковы и другія пластины съ изображеніемъ Рождества Христова, Входа въ Іерусалимъ, Бесѣды съ самарянкой, Брака въ Канѣ, Бѣгства въ Египетъ и Испытанія Богородицы водою обличенія. Большій или меньшій характеръ живописности не мѣняютъ вообще живописнаго стиля этихъ пластинъ, исполненныхъ низкимъ рельефомъ, едва выступающимъ надъ поверхностью доски. Глубокія врѣзанныя черты, штрихи и нѣкоторое округленіе поверхностей представляютъ моделировку рельефовъ этого рода.

Любопытнѣе случаи, когда композиція, располагаемая внутри высокаго квадрата, выполняется по приемамъ высокаго рельефа, но обставляется живописными подробностями. Чаще всего за фигурами появляются рѣзьбою вглубь обозначенныя аркады и колонны. Въ такихъ случаяхъ почва или совершенно не изображается, или же обозначается въ пространствахъ между фигурами посредствомъ штриховъ и выемокъ. Фигуры ступаютъ по линіи нижнаго обрамленія, головами касаются верхней линіи и располагаются рядомъ. Въ этихъ случаяхъ теряется чистота живописнаго стиля и этотъ родъ рельефовъ наиболѣе всего напоминаетъ характеръ рѣзьбы пиксидъ собраний Фикдора, Несбита, Эчміадзинскаго и Парижскаго диптиховъ и рельефа изъ Аль-му-Аллака,

Таковы сцены Благословенія хлѣбовъ, Исцѣленія слѣпого (рис. 20).
Въ другихъ случаяхъ, хотя переднія фигуры и ступаютъ по линіи низ-



Рис. 19. Пластина съ изображеніемъ Богородицы съ Младенцемъ и ангела на креслѣ
еп. Максиміана въ Равеннѣ.

пяго обрамленія, но почва изображается болѣе замѣтными буфами, нѣровностями, выемками и штрихами, и заднія фигуры свободно ставятъ на пеъ ноги. Такъ, напримѣръ, въ изображеніи Входа въ Іерусалимъ

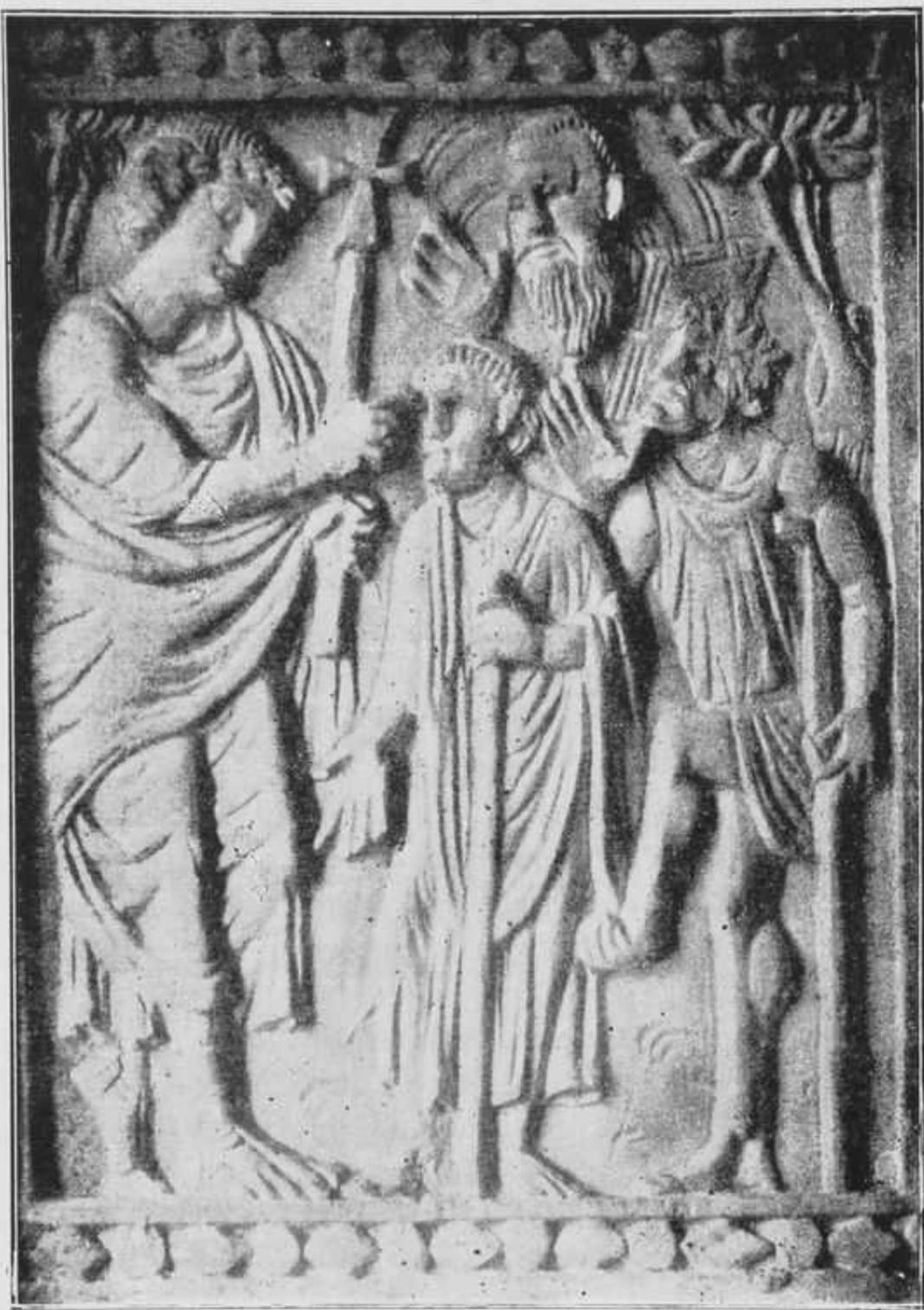


Рис. 20. Пластина съ изображеніемъ исцѣленія слѣпого и хромого на крестѣ еп. Максимиана въ Равеніѣ.

оселъ ступаетъ по линіи нижняго обрамленія, а женская фигура, представляющая олицетвореніе города Іерусалима, или „дщерь Сіонской“, сгойтъ на холмистомъ возвышеніи почвы. Также ступаютъ Іосифъ, ангелъ и оселъ на пластинѣ съ изображеніемъ Путешествія въ Вио-

леемъ, но между ногами ихъ посредствомъ штриховъ слегка обозначена почва. Такой приемъ въ расположениі фигуръ примѣненъ и на пластинахъ, представляющихъ Бракъ въ Канѣ и Бесѣду Христа съ самарянкой. Въ послѣднемъ рельефѣ фигура ученика, стоящаго сзади, ставитъ ноги на возвышающейся почвѣ.

Больѣ высокимъ рельефомъ, переходящимъ къ окружному, выполнены пластины съ изображеніемъ исторіи Іосифа. Фигуры и зданія рѣзко выступаютъ надъ фономъ заднаго плана. Особеностей живописнаго стиля здѣсь менѣше, и въ одномъ случаѣ примѣненъ чистый видъ высокаго рельефа. Особенно важно то, что этотъ родъ рельефа вызванъ узкой и длинной формой самой пластины, не дозволявшей живописнаго развитія композиціи. На этой пластинѣ представлена продажа Іосифа мадіамскими купцамъ (рис. 21). Фигуры похожи на отдѣльные статуэтки: ноги, руки, головы, иногда плечи лягутся въ окружномъ рельефѣ. Ни одна фигура не закрываетъ другую, все изображены рядомъ. Головы ихъ упираются въ верхній карнизъ, а ноги ступаютъ по нижнему. Почва не обозначена, пейзажа нѣтъ. Только фигура первого верблюда дана въ сокращенномъ рисункѣ—живописно. Туша животнаго низкимъ рельефомъ обозначена за ногами купца. Голова другого верблюда подчинена архитектоникѣ всего рельефа и также касается верхняго карниза.

На пластинахъ съ исторіей изъ жизни Іосифа вообще примѣняется болѣе высокій рельефъ, фигуры располагаются по правилу равноголовія, почва изображается крайне рѣдко. Она является всего одинъ разъ на пластинѣ довольно большого размѣра съ изображеніемъ продажи Іосифа Пентефрію (рис. 22).

Этотъ любопытный рельефъ, отличающійся чрезвычайно искусной композиціей, соединяющей два момента дѣйствія, представляетъ два ряда фигуръ. На заднемъ планѣ слѣва въ углу видна арка воротъ или иного сооруженія. Купецъ, держа длинный лукъ, ведетъ за повода верблюда, на горбѣ которого находится высокое сѣдло. Верхняя часть этого сѣдла, голова верблюда и голова купца касаются верхняго карниза. Справа видна крыша, покоящаяся на двухъ коринѣскихъ витыхъ колонкахъ. Внутри стоитъ жена Пентефрія и одинъ юноша, съ изумленіемъ поднимающей руку. Подъ ногами всѣхъ этихъ фигуръ изображена неровная почва, обозначенная посредствомъ выемокъ и штриховъ. Ступни ногъ располагаются чрезвычайно свободно и правильно. Второй рядъ фигуръ представляетъ Іосифа въ видѣ мальчика, сидящаго на ровной доскѣ, укрѣпленной на горбѣ верблюда. Лѣвой рукой онъ держитъ

позволя. Далѣе купецъ получаетъ надъ головой Іосифа, стоящаго между ними, мѣшокъ съ деньгами отъ Пентефрія. Головы Іосифа, спящаго



Рис. 21. Пластина съ изображенiemъ продажи Іосифа мадамскемъ купцамъ на кресль еп. Максимиана въ іавеннѣ.

на верблюдѣ, купца и Пентефрія даны на одномъ уровне, причемъ фигура купца является центральной для всей композиціи. Ноги фигуръ

второго ряда ступают по нижней линии обрамлениј. Рельефъ, такимъ образомъ, здѣсь смѣшанный. Какъ и на нѣкоторыхъ пластинахъ съ евангельскими сюжетами, живописный элементъ здѣсь ограничивается аркой, портикомъ и обозначеніемъ почвы. Въ нѣкоторыхъ другихъ случаяхъ изображаются лишь однѣ колоннады съ арками, колонками у входа съ завѣсой, какъ, напримѣръ, на пластинѣ, представляющей братьевъ Іосифа, принесшихъ окровавленную одежду Іосифа Якову (рис. 23), или пор-



Рис. 22. Пластина съ изображеніемъ продажи Іосифа Пентефрію на креслѣ еп. Максимиана въ Равеннѣ.

тиками, альковомъ жены Пентефрія, деревцами въ пастушескихъ сценахъ и двумя рядами фигуръ, какъ и на многихъ пластинахъ съ евангельскими сценами. Это обстоятельство показываетъ, что приемы въ исполненіи рельефовъ, въ большинствѣ случаевъ, остаются один и тѣ же и что помимо такихъ различій, какъ высота рельефа, большая или меньшая живописность композицій, нѣть никакихъ данныхъ предполагать существование двухъ школъ. Искусство художника во всѣхъ случаяхъ остается однимъ и тѣмъ же. Высокій рельефъ является въ за-

висимости отъ узости пластинъ, а пизкій отъ ихъ величины и особенно высоты, дозволяющей живописное развитіе композиціі.

Въ этомъ искусствѣ уже являются черты упадка. На кресль еп. Мак-



Рис. 23. Пластина на кресль еп. Максимиана въ Равенни съ изображеніемъ братьевъ Госифа, приносящихъ его одежду Иакову.

симіана изрѣдка встрѣчается ненормальная постановка одной ноги носкомъ въ пятку другой, удлиненіе пропорцій тѣла и обратная перспектива. Эти черты упадка теряются, однако, среди богатства тех-

ническихъ знаній, сохраняемыхъ школой или мастерской. Онъ являются такъ рѣдко и при такихъ особенныхъ обстоятельствахъ, что становится возможнымъ уловить причину ихъ появленія. Объясненіе причины появленія каждой подобной черты важно не только для пониманія искусства рѣзчика. Особенно важнымъ становится объясненіе этихъ чертъ по той причинѣ, что онъ удерживаются въ теченіе всей исторіи византійского искусства, постепенно все болѣе и болѣе становятся рѣзкими, и, наконецъ, образуютъ историческую черту стиля.

Расположеніе одной ноги по склону въ пятку другой встречается всего одинъ разъ въ фигурѣ евангелиста Марка на передней доскѣ кресла. Онъ изображенъ слѣва отъ зрителя, въ послѣднемъ квадратѣ (рис. 24).

Фигуры евангелистовъ и Иоанна Крестителя копируютъ статуи, стоящія въ нишахъ. Эта доска любопытна въ томъ отношеніи, что три болѣе широкихъ квадрата выполнены почти плоскимъ рельефомъ, а двѣ узкія пластины болѣе высокимъ, чтѣ совпадаетъ вообще съ указанными ранѣе приемами рѣзьбы на другихъ пластинахъ кресла. Различная высота рельефа, прекрасно выдержанная, придаетъ особенную красоту и изящество всей доскѣ. Фигура евангелиста Марка выполнена именно плоскимъ рельефомъ и копируетъ статую, опирающую тяжесть тѣла не на одну ногу, а на обѣ. Рѣзчикъ легко справляется съ ракурсомъ ступни лишь въ тѣхъ фигурахъ, которые опираютъ тяжесть тѣла на одну ногу и отставляютъ другую. Въ данномъ случаѣ неумѣніе передать въ ракурсѣ правую ступню повело за собою уродливое изображеніе всей фигуры, какъ въ египетскихъ и ассирийскихъ рельефахъ, или же въ рельефахъ греческой архаики. Голова евангелиста Марка обращена вправо, грудь и животъ en face, а ноги носками впередъ. Подобный же примѣръ исполненія фигуры можно указать и въ живописи. Въ свиткѣ Иисуса Навина Ватиканской библиотеки фигура самого Иисуса Навина совершенно напоминаетъ евангелиста Марка, но еще ближе сходится съ фигурами греческой архаики потому, что голова изображена въ профиль, торсъ en face, лѣвая нога обращена носкомъ впередъ, какъ и правая¹⁾). Аналогія тѣмъ болѣе интересна, что фигура Иисуса Навина опираетъ тяжесть тѣла на обѣ ноги. Наоборотъ, фигура архистратига выполнена совершенно правильно.

Удлиненность фигуръ появляется на креслѣ еп. Максиміана, какъ и въ сирійской рукописи 586 года, въ зависимости отъ узкаго мѣста, въ которомъ

¹⁾ Wickhoff u. Hartel, Wiener Genesis, Taf. C.

помѣщается фигура. Это ясно видно въ фигурахъ Матея и Иоанна. Ростъ ихъ удлиненъ сравнительно съ ростомъ Иоанна Крестителя и двухъ другихъ евангелистовъ. Это зависитъ отъ узости самихъ пластинъ, на которыхъ распланированы ихъ фигуры. Иногда ростъ фигуръ является удлиненнымъ и на нѣкоторыхъ пластинахъ съ евангельскими сценами. Въ послѣднемъ случаѣ ростъ фигуръ стоитъ въ зависимости отъ высоты самой пластины, па которой фигуры располагаются по правилу высокаго рельефа (рис. 20).



Рис. 24. Передняя доска кресла еп. Максиміана въ Равеннѣ.

Случаи примѣненія обратной перспективы особенно ясны въ изображеніи книгъ въ рукахъ четырехъ евангелистовъ. Эти книги предоставлены неестественно расширяющимся кверху вслѣдствіе того, что рѣзчикъ показываетъ толщину книги не съ двухъ сторонъ, а со всѣхъ сторонъ. Это было бы правильно, если бы рѣзчикъ примѣнилъ взамѣнъ плоскаго окружлый рельефъ, въ которомъ толщина предмета показывается со всѣхъ сторонъ. Наиболѣе пластическимъ характеромъ отличаются лишь головы, затѣмъ руки и ноги у двухъ евангелистовъ, Матея и Иоанна, помѣщенныхъ по сторонамъ Иоанна Крестителя. Одежды, книги выполняются плоско, а потому весьма понятно, что

появление обратной перспективы зависит от неправильного перехода от высокого рельефа к низкому. На это прямо указывает исполнение боковыхъ сторонъ книгъ, которые срѣзаны косо. Достаточно сравнить книги евангелистовъ на креслѣ Максиміана съ Евангеліемъ мраморного бюста евангелиста Марка Оттоманского музея, чтобы видѣть, что этотъ недостатокъ проистекаетъ отъ указанной причины. Толщина Евангелія здѣсь обозначена со всѣхъ сторонъ, но правильно, высокимъ рельефомъ. Въ другихъ случаяхъ на пластинахъ кресла Евангеліе, однако, изображается правильно. Толщина книги показывается лишь съ двухъ сторонъ (рис. 20).

Всѣ разобранные свойства пластики кресла еп. Максиміана, начиная съ традицій живописнаго и высокаго рельефа и кончая уродливыми явленіями техники, состоящими въ забвениіи пѣкоторыхъ основныхъ приемовъ рѣзьбы, сосредоточиваются въ одной школѣ и въ одной мастерской. Эта школа чрезвычайно богата еще наслѣдіемъ эллиптическаго искусства.

Вмѣстѣ съ тѣмъ композиціи кресла еп. Максиміана указываютъ на близкое отношеніе иконографіи этого памятника къ Палестинѣ. На немъ изображена сцена Испытанія Богородицы водою обличенія. Изображенъ колодезь въ видѣ водоема. По сторонамъ стоятъ Іосифъ и Богородица, держащая патеру съ водой обличенія. Ангелъ стоитъ между ними. За Іосифомъ изображено зданіе. Самый колодезь съ водой обличенія, находившійся въ Іерусалимскомъ храмѣ или близъ него и показывавшійся въ средніе вѣка и позднѣе около пыпѣшняго Аппъ-Карима и въ домѣ Захаріи, объясняетъ присутствіе зданія, которое должно считать за Іерусалимскій храмъ и показываетъ, что первыя изображенія этого сюжета, связанныя съ апокрифами Протоевангелія, должны были явиться въ Палестинѣ¹).

Въ сценѣ Крещенія зданіе, изображенное за Іоанномъ Крестителемъ, известно всего лишь одинъ разъ во всей иконографіи этого сюжета. Тѣмъ болѣе интересна и поучительна эта, на первый взглядъ, необъяснимая подробность сцены. Она представляетъ полную аналогію Іерусалимскому храму и колодцу съ водой обличенія. Зданіе это есть церковь или же монастырь Іоанна Крестителя, воздвигнутый на томъ мѣстѣ, где лежали одежды Христа, когда Онъ сходилъ ко крещенію²).

¹) Д. Айналовъ, Три древне-христіанскіе сосуда изъ Керчи, 3 — 9; также «Часть равеннскаго диптиха изъ собранія графа Г. С. Строганова», отд. отт. 8 и 13.

²) Д. Айналовъ, Равенна и ея искусство. Ж. М. Н. П., 1897, № 6, 450. «In extremitate vero fluminis quaedam habetur parva quadrata ecclesia in eo sicut traditur fundata loco, ubi Dominus vestimenta hora illa custodita sunt, qua baptizatus est Dominus». Aegidius (Tobler et Molinier, Itinera, 177—8).

Такимъ образомъ, эта рѣдкая деталь представляетъ собою новое доказательство вліянія искусства Палестины на искусство рѣзчика. Съ другой стороны гористый берегъ и холмы, условно выполненные въ стилѣ живописнаго рельефа, передаютъ историческія черты мѣстности, где произошло Крещеніе¹).

Къ такимъ же чертамъ палестинского происхожденія, вошедшими въ составъ композицій кресла еп. Максиміана, должно отнести и четырехугольный ясли въ изображеніи Рождества Христова. Эту форму яслей описываютъ паломники въ Святую Землю, и въ византійской иконографіи послѣдующаго времени эта форма яслей удерживается²).

Равнымъ образомъ изображенія Благовѣщенія съ пряжей, Путешествія въ Виолеемъ съ ангеломъ, ведущимъ осла за поводъ, изображенія бабки Саломеи въ сценѣ Рождества и Спасенія Елизаветы на исчезнувшей теперь пластинѣ, описанной Тромбелли³), указываютъ на широкое пользованіе палестинскими апокрифами.

Композиціи съ изображеніемъ исторіи Іосифа, любимыя также въ искусствѣ Египта, какъ показываютъ ткани, найденные въ коптскихъ могилахъ⁴), характеризуютъ искусство мастерской, изъ которой вышло кресло еп. Максиміана, съ другой стороны. Исторія Іосифа выполнена съ такими чертами натурализма, которыя нигдѣ болѣе неизвѣстны. Правда, и на коптскихъ тканяхъ изображается верблюдъ, везущій купца и Іосифа, высокій колодезь, изъ котораго на половину видно тѣло Іосифа, а затѣмъ и темно-сѣре тѣло измаильского купца, но эти ткани слишкомъ мелки и грубы. Два извѣстные мнѣ экземпляра такихъ тканей представляютъ медальоны овальной формы съ изображеніемъ въ центрѣ спящаго Іосифа, съ соинцемъ и луной въ видѣ человѣческихъ лицъ, съ звѣздами надъ ними. Вокругъ этого изображенія располагаются другіе сюжеты непрерывнымъ кольцомъ или поясомъ. Эти ткани (они могутъ быть отнесены къ VI, VII вѣкамъ) лишь отчасти даютъ понятіе о характерѣ поздне-александрийского искусства. На креслѣ еп. Максиміана всѣ наиболѣе характерныя особенности этого искусства являются въ

¹) Circum Iordanem monticuli sunt multi, et quando Dominus ad baptismum descendit, ipsi montes ante ipsum ambulabant gestiendo et hodie videntur velut saltantes (Theodosius u Tobler et Molinier, Itinera, 68).

²) Д. Айналовъ, Византійские памятники Аѳона. Оттискъ изъ Виз. Врем. 1899 г. 27. Сказаніе Ioannia Foki, Прав. Пал. Сборн. Вып. 23, 23.

³) Е. К. Рѣдинъ, Пластина отъ кресла епископа Максиміана въ Равеннѣ, Харьковъ, 1893, 2, прим. 4.

⁴) В. С. Голенищевъ, Археологические результаты путешествія по Египту, табл. V, 4. Другой экземпляръ подобной ткани находится въ Импер. Эрмитажѣ и еще не изданъ.

полномъ развитіи. Типы египетскихъ купцовъ и ихъ прически близко напоминаютъ головы александрийской пластики. Прическа состоитъ изъ длинныхъ локоновъ, падающихъ на плечи и воспроизводящихъ египетскую прическу¹⁾). Подобный же родъ египетской прически Ригль указалъ на одной ткани изъ Египта, выполненной въ стилѣ античнаго искусства и считаемой имъ за образецъ эллинистического искусства Египта IV вѣка²⁾.

Стража Іосифа, изображенная на одной изъ пластинъ кресла, состоитъ изъ варваровъ (рис. 25). Двое бородатыхъ стражей, съ длинными волосами, подстриженными на лбу въ скобку, особенно интересны. Этотъ типъ народности до сихъ поръ нигдѣ болѣе не встрѣчался на памятникахъ VI вѣка. Стражи одѣты въ шаровары, подпоясаныя туники, расшитыя узорами, и держать въ рукахъ широкіе мечи въ ножнахъ. Двое другихъ безбородыхъ справа настолько же характерны. Рельефъ передаетъ, очевидно, весьма близко не только этнографической типъ варваровъ, но и индивидуальная черты лицъ, что указываетъ на роскошные оригиналы, скопированные на пластинахъ кресла.

Кромѣ того въ рельефахъ кресла епископа Максиміана должно отмѣтить и другую чрезвычайно характерную черту, которую постоянно приходилось отмѣтывать и раньше — особенную любовь къ олицетвореніямъ. Въ сценѣ Крещенія изображенъ юный Іорданъ, убѣгающій вправо и поднимающій съ изумленіемъ ладонь правой руки. Въ сценѣ Входа Христа въ Іерусалимъ Христа встрѣчаетъ высокая женская, вся окутанная въ одѣжды, фигура, постилающая одѣжду подъ ноги ослу. Это олицетвореніе города Іерусалима, или „Дщерь Сіонской“, та же „Церковь“³⁾.

На креслѣ епископа Максиміана эта женская фигура является въ градской коронѣ и съ рогомъ изобилія, какъ и олицетворенія различныхъ городовъ въ свиткѣ Іисуса Навина и въ рукописи Никандра. Къ фараону, лежащему на ложѣ и спящему, склоняется бородатая фигура „Сна“ съ крыльями. Въ рукѣ у нея большой горящій факелъ, на головѣ вѣнокъ. Одѣта фигура въ хитонѣ и гиматій (рис. 26).

Еще ближе, еще ощущительнѣе сказывается характеръ поздняго александрийскаго искусства въ рельефахъ кресла епископа Максиміана

¹⁾ Ср., напримѣръ, бронзовую голову изъ Геркуланума. Collig. non, o. c. II, 563.

²⁾ Rieggl, Zur Frage d. Nachlebens d. altgyptischen Kunst in d. späten Antike. Versamml. deutsch. Philolog. und Schulmänner in Wien 1893, 191—7. Его же Stilfragen, Berlin, 1893, 38, рис. 2.

³⁾ Е. К. Рѣдипъ, Эчміадзинскій диптихъ, 14, 15.

при сравненіи ихъ съ другими памятниками александрийского искусства, особенно миниатюрами рукописи Космы Индикоплова



Рис. 25. Пластина съ изображеніемъ стражи Господа на креслѣ сп. Максимиана въ Равеніѣ.

Правда, въ послѣднемъ случаѣ мы имѣемъ два разнородныхъ памятника — живописный и скульптурный, имѣемъ совершенно различный

кругъ изображеній и сюжетовъ, наконецъ, оба памятника разновременны, такъ какъ копія съ рукописи Космы на два столѣтія, а мо-



Рис. 26. Пластина съ изображеніемъ «Сна фараона» на кресль еп. Максиміана въ Равенії.

жеть быть болѣе, позднѣе кресла; однако, не смотря на всѣ эти различія, искусство остается однимъ и тѣмъ же въ обоихъ памятникахъ по

своимъ основнымъ чертамъ, по своимъ школьнымъ приемамъ или традиціямъ, наконецъ, по многимъ мелкимъ чертамъ, которыя составляютъ временное, мѣняющееся достояніе школы, но тѣмъ болѣе поучительное.

Наиболѣе замѣтное родство между миніатюрами рукописи Космы Индикоплова и рельефами кресла еп. Максимиана состоится въ изображеніи человѣческой фигуры. На обоихъ памятникахъ это широкая, мощная



Рис. 27. Пластина съ изображеніемъ встречи Іакова и Іосифа на креслѣ еп. Максимиана въ Равеніѣ.

фигура, круглоголицая и цвѣтущая, съ сильными, рѣзко выраженными мускулами, угловатыми членами и движеніями, увѣсистыми руками и большими ступнями ногъ.

Движеніе этой фигуры и ея постановка до мелочей повторяютъ всѣ недостатки одной и той же школы. Фигура, идущая далеко, отставляетъ въ сторону ногу, замѣтно удлиненную, угловатую, которая непропорциональна сравнительно съ величиной торса. Авраамъ въ сценѣ жертвоприношенія въ рукописи Космы (рис. 8) и Іаковъ въ сценѣ встречи на рельефѣ (рис. 27) изображены чрезвычайно сходно. Ихъ фигуры могутъ служить наиболѣе характерными примѣрами подобного рода

совпаденій между обоими памятниками. Движеніе фигуръ, ихъ сутуловатый видъ, типъ головъ съ длинными волосами и бородой, отставленная нога, широкія складки одеждъ и общій характеръ фигуръ совершенно одинаковы.

Удлиненіе отставленной ноги обычно на обоихъ памятникахъ. Этотъ недостатокъ композиціи одинаково проглядываетъ, напримѣръ, у пастуховъ на креслѣ и у Меродаха и волхвовъ въ рукописи (рис. 4).

Фигура идущаго апостола Павла въ рукописи Космы (рис. 9) представляетъ замѣчательное родство съ фигурами евангелистовъ на передней доскѣ кресла (рис. 24). Однаково повторяются при этомъ и монументальная постановка фигуры, классическія складки и четырехугольное большое Евангеліе, которое фигура держитъ на рукѣ, покрытой гиматіемъ.

Равнымъ образомъ типъ юной головы Моисея съ коротко остриженными волосами, съ полными щеками въ рукописи (рис. 10) одинаковъ съ головой юнаго ученика Христа на пластинѣ съ изображеніемъ Благословенія хлѣбовъ и рыбъ (Garr. 419, 1), а типъ бородатаго апостола въ сценѣ исцѣленія слѣпого (рис. 20) чрезвычайно близокъ къ типу апостола Павла. Длинная, въ ровныхъ прядяхъ, борода, высокій лысый лобъ съ небольшими волосами на макушкѣ, полныя щеки, угловатыя брови, прямой широкій носъ, выдающееся въ сторону ухо, усы, падающіе внизъ тонкими полосками, все, кончая отпечаткомъ восточнаго типа, одинаково на обоихъ памятникахъ. Тѣ же жесты открытой руки и положеніе Евангелія близъ плеча еще ближе роднятъ эти фигуры. Наиболѣе ясно выраженный типъ этой головы можно указать въ фигурѣ второго евангелиста слѣва на передней доскѣ кресла. На обоихъ памятникахъ встрѣчается и высокая, сплошь задрапированная въ широкія одежды, женская фигура.

Другія данныя еще ближе указываютъ на одну и ту же художественную школу. Одежды въ рукописи Космы выполняются въ широкихъ, скорѣе скульптурныхъ чѣмъ живописныхъ, складкахъ. Античный характеръ ихъ на обоихъ памятникахъ замѣтенъ, главнымъ образомъ, въ прямыхъ линіяхъ одеждъ. Складки рѣзко обозначаютъ животъ, колѣни.

Фигуры пастуховъ, братьевъ Іосифа одѣты въ овечью шкуру, падающую внизъ пѣсколькими концами, переброшенную черезъ лѣвое плечо и оставляющую открытой правую часть груди, какъ и у Азеля въ рукописи Космы и у пастуха въ рукописи Никандра. Сходство увеличивается еще тѣмъ, что братья Іосифа держатъ короткіе пастушескіе посохи съ загнутымъ концомъ. Эти посохи они держать то на

плечъ, то опираются на нихъ, ставя на землю загнутымъ концомъ, какъ и Авель и пастухъ рукописи Никандра. Курчавые волосы, юный типъ остаются тѣ же, но на креслѣ еп. Максиміана фигуры пастуховъ отличаются болѣшимъ реализмомъ въ исполненіи. Погоны ихъ, сучковатые и толстые, отличаются отъ тонкихъ посоховъ указанныхъ рукописей. Съ другой стороны братья Іосифа имѣютъ на ногахъ высокіе башмаки, которыхъ нѣть на ногахъ Авеля и пастуха рукописи Никандра, но которые изображены стоящими на землѣ близъ Моисея на пастищѣ въ рукописи Космы Индикоплова (рис. 10). Эта высокая обувь изображается въ Вѣнской Бібліи и въ Россанскомъ Евангеліи; она характерна въ томъ смыслѣ, что имѣеть рядъ застежекъ отъ верха и до носка, которыя одинаково передаются въ рукописи Космы и на креслѣ еп. Максиміана. Широкаго пояса, которымъ описаны шкуры пастуховъ на креслѣ еп. Максиміана также нѣть на шкурѣ Авеля и пастуха рукописи Никандра. Шкура Авеля совсѣмъ не подполнена, а пастухъ рукописи Никандра подполнанъ тонкимъ поясомъ одинаково, какъ и Іоаннъ Креститель на креслѣ еп. Максиміана (рис. 18 и 1).

Кромѣ того на одну и ту же художественную среду указываетъ повтореніе на обоихъ памятникахъ одинаково устроеннаго ложа (рис. 26 и 4) съ широкими перекладинами, съ толстыми рѣзными ножками, состоящими изъ ромбовъ и шаровъ, съ завѣсой, закрывающей низъ ложа, съ подножіемъ и широкой подушкой. На коптской ткани собранія В. С. Голенищева изображено подобное же ложе, но безъ подножія и завѣсы вслѣдствіе недостатка мѣста¹⁾). Встрѣчается также и тронъ безъ спинки съ подушкой, концы которой одинаково украшены розеткой съ лепестками. Эти черты сходства рукописи Космы Индикоплова и кресла еп. Максиміана особенно становятся важными при сравненіи фигуръ, композицій и стиля этихъ памятниковъ съ Равеннскимъ диптихомъ изъ Мурано, стиль котораго указываетъ на совершенно иное искусство.

Характеръ рельефовъ кресла еп. Максиміана, состоящій въ томъ, что въ нихъ чрезвычайно ясно сохранены традиціи живописнаго рельефа, а затѣмъ и вообще черты эллінистического искусства, показываетъ, что въ равеннскомъ памятнике должно видѣть не самостоятельное произведеніе равеннской школы, а стоящее въ связи съ искусствомъ Александрии и Палестины. Только такимъ предположеніемъ съ достаточной ясностью могутъ быть объяснены палестинскія черты композицій кресла,

¹⁾ В. С. Голенищевъ, Арх. результаты путешествія по Египту, табл. V, 4.

характеръ рельефовъ и сходство ихъ фигуръ съ фигурами александрийской рукописи Космы Индикоплова.

Монограмма епископа Максиміана, вырѣзанная на передней доскѣ кресла (рис. 24), показываетъ, что кресло было сдѣлано для Равенны между 542 — 552 годами, т. е. во время епископства Максиміана и по его заказу. Греческая надпись **ПАТНР**, начертанная на пластинѣ съ изображеніемъ Крещенія Христова близъ голубя, свидѣтельствуетъ, что заказъ епископа Максиміана былъ выполненъ, по всей вѣроятности, греческими мастерами. Съ этими данными согласны всѣ указанные особенности кресла. Оживленіе искусства въ VI вѣкѣ въ Равенну во многомъ обязано просвѣщенному содѣйствію епископа Максиміана. На то указываютъ мозаики, украшающія равенскія церкви VI вѣка. Сношенія епископа Максиміана съ Константинополемъ и Александріей могутъ пролить свѣтъ на появленіе въ Равенну такого памятника, какъ кресло. Въ Равенну, безъ сомнѣнія, должно предполагать возникновеніе школы рѣзчиковъ, искусство которыхъ связывается съ искусствомъ востока. Блескъ этого искусства можетъ указывать косвеннымъ образомъ на александрийскій характеръ искусства VI вѣка и въ самомъ Константинополѣ, намъ почти неизвѣстнаго вслѣдствіе отсутствія памятниковъ, происходящихъ изъ самой столицы имперіи.

Стиль рельефовъ кресла еп. Максиміана имѣеть настолько опредѣленный характеръ, что позволяетъ установить отношеніе его къ цѣлому ряду другихъ, современныхъ ему памятниковъ. Пиксиды Фикдора и Несбита, Эчміадзинскій, Парижскій и Берлинскій диптихи, по чертамъ стиля и иконографіи, примыкаютъ къ той же школѣ, а быть можетъ, и мастерской, изъ которой вышло кресло еп. Максиміана; наоборотъ Равенскій диптихъ, гребенка изъ Аптиои представляютъ совершенно иные особенности стиля и вышли изъ другой школы.

Памятники, группирующиеся около кресла еп. Максиміана, — диптихи и пиксиды — не представляютъ, однако, той свободы въ примѣненіи пластическихъ украшений, какъ кресло. Узкія и продолговатыя пластины диптиховъ, равно какъ и круглые фризы пиксидъ не позволяютъ применять въ чистомъ видѣ живописный рельефъ. Притомъ эти памятники сами по себѣ малы сравнительно съ кресломъ, фигуры ихъ мелки. Въ украшении ихъ, поэтому, наблюдается сходство по преимуществу съ тѣми пластинами кресла, которые представляютъ смѣшанный типъ рельефа. Фигуры изображаются низкимъ рельефомъ, но по правилу высокаго рельефа, а задній планъ замѣщается архитектурными формами.

На пиксиде Несбита фонъ занятъ изображеніемъ кирпичной кладки

стѣны, затѣмъ сооруженіями съ завѣсами, которыя встрѣчаются и на креслѣ еп. Максиміана¹⁾). На пиксидѣ изъ собранія Фикдора видны аркады²⁾). На Эчміадзинскомъ диптихѣ примѣнены витые колонны съ арками для обозначенія храма и длинныя колоннады, извѣстныя также на рельефѣ изъ Аль-му-Аллака въ Африкѣ³⁾). Лишь двѣ композиціи, Рождество Христово и Исцѣленіе бѣсноватаго, представляютъ нѣкоторыя особенности вполнѣ живописнаго исполненія, хотя и слабо выраженные. Рождество Христово повторяетъ вкратцѣ композицію кресла еп. Максиміана. Богородица возлежитъ на подушкѣ. Выше находятся ясли съ Младенцемъ, а въ самомъ верху видны головы вола и осла. Бабки Саломеи нѣтъ. Въ сценѣ Исцѣленія бѣсноватаго изображено озеро въ видѣ пространства воды, обрамленного неровной, холмистой полосой берега. Въ водѣ плаваетъ бѣсноватый и рыба. За уступами берега видны двѣ головы учениковъ Христа, Который, стоя слѣва, опирается лѣвою ногою объ уступъ берега, какъ Іоаннъ Креститель въ сценѣ Крещенія на креслѣ еп. Максиміана. За Нимъ видна часть фигуры ученика. На Парижскомъ диптихѣ одинаково употребительны колонны, арки и портики. Особенно роднитъ указанные памятники съ кресломъ еп. Максиміана типъ коренастыхъ фигуръ, близкое воспроизведеніе композицій, каковы Благовѣщеніе, Рождество, Испытаніе Богородицы водою обличенія, Поклоненіе волхвовъ и другихъ, встрѣчаемыхъ на креслѣ еп. Максиміана. Кроме того на Эчміадзинскомъ диптихѣ изображено олицетвореніе „Дщери Сіонской“, извѣстное на креслѣ еп. Максиміана.

Еще болѣе важнымъ памятникомъ, сохранившимъ роскошные образцы живописнаго рельефа, являются рѣзныя двери церкви св. Сабины въ Римѣ. Несмотря на довольно обширную литературу, появившуюся послѣ описанія ихъ Н. П. Кондаковымъ, приходится начать обзоръ рельефовъ этихъ дверей именно съ указаній, сдѣланныхъ въ названномъ описаніи⁴⁾). Лишь здѣсь встрѣчаются опредѣленіе важнѣйшихъ сторонъ стиля этого памятника. Н. П. Кондаковъ отмѣтилъ живописное исполненіе композиціи взятія пророка Иліи на небо. Дѣйствительно, эта пластина представляетъ лучшій примѣръ живописнаго рельефа въ памятникахъ искусства VI вѣка послѣ указанного выше диптиха изъ

¹⁾ Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, Serie I, №№ 14—17.

²⁾ Röm. Quartalschrift, 1898, 5, 6.

³⁾ Strzygowski, Byz. Denkm. I, Taf. I. E. K. Рѣдинъ, Эчміадзинскій диптихъ, рис. 1 и 2.

⁴⁾ Kondakoff, Sculptures de la porte de S. Sabine à Rome. Литература указана у Клауса, Geschichte d. christl. Kunst, I, 495—6. Къ указаннымъ тамъ статьямъ слѣдуетъ прибавить отдельную главу въ книгѣ Stuhlfauth'a, o. c. 208—209.

собранія Тривульчи (рис. 17). Для этой пластины, какъ и для нѣкоторыхъ другихъ, отведена большая высокая доска, дозволяющая перспективно расположить ея композицію (рис. 28). Слѣва, сбоку, изображена часть горы съ неровностями и уступами. Нижняя часть горы переход-



Рис. 28. Рельефъ дверей церкви св. Сабины въ Римѣ.

дитъ въ горный пейзажъ съ площадкой, на которой растетъ суковатое деревцо. Въ скалахъ вырублены ступени. Въ углу, изъ отверстія въ скалѣ, течетъ широкая струя воды источника. По уступамъ горы взбѣгаешь ящерица, рядомъ на камиѣ лежитъ улитка, высунувшаяся изъ раковины.

Вверху ангелъ, летя, касается жезломъ локтя пророка Иліи. Пророкъ стоитъ въ колесница, влекомой вверхъ двумя конями; глядя вверхъ съ изумлениемъ, онъ раскрываетъ ладонь правой руки у плеча. Одежда его падаетъ внизъ. Пророкъ Елисей принимаетъ ее за конецъ. Молодой



Рис. 29. Рельефъ дверей церкви св. Сабины въ Римѣ.

работникъ слѣва, оглядываясь, убѣгааетъ влѣво отъ страха, другой пальницъ. Его рабочая кирка лежитъ на землѣ. Между колесницей и ангеломъ было изображено облако въ видѣ полосы. Этотъ горный пейзажъ съ его типической передачей гористой мѣстности въ стилѣ антич-

наго живописного рельефа, съ его уступами скаль, ящерицей, улиткой, деревцомъ и лѣсенками, прорубленными въ скалѣ, напоминающими горную мѣстность извѣстной группы Фарнезского быка, выполненъ низкимъ гладкимъ рельефомъ, какъ будто полированнымъ съ небольшими переходами къ горельефу. Композиція построена перспективно. Зритель сначала видитъ источникъ и ступеньки горной тропы, далѣе на площадкѣ стоитъ пророкъ Елисей, еще дальше видно деревцо. Фигура пророка Елисея изображена спиной къ зрителю. Одна нога его согнута въ колѣнѣ, другая стоитъ прямо. Отъ обѣихъ ногъ видны лишь пятки. На головѣ у него небольшая шапочка, покрывающая голый черепъ.

Фигуры изображаются на фонѣ ландшафта, который продолжается по сторонамъ ихъ и просвѣчивается между ногъ. Должно отмѣтить пѣ-которые условности античной пластики. Кони черезчуръ малы сравнительно съ фигурами людей, колесница также мала.

Другая сцена, представляющая переходъ израильтянъ черезъ Черное море, также выполнена живописно (рис. 29). На переднемъ планѣ бушуетъ море. Въ волнахъ тонетъ квадрига коней, борясь съ волнениемъ. Волны моря идутъ вверхъ, постепенно становясь мельче. Выше, изъ воды, моча въ ней ноги, выходятъ израильтяне. Фигуры ихъ уменьшены сравнительно съ фигурой юнаго и мощнаго фараона. Двое заднихъ изображены въ профиль, двое другихъ справа, очевидно, Моисей и Ааронъ, смотрятъ на гибель фараона лицомъ къ зрителю. Головы ушедшихъ вдаль израильтянъ видны съ затылка. Ангелъ встрѣчаетъ народъ. На небѣ, въ самомъ верху, видны полосатыя облака, а среди облаковъ колонна съ пламенемъ. Въ углу справа изображена десница среди облака. Верхняя часть рельефа была тронута грубымъ рѣзцомъ реставратора.

Третій рельефъ съ изображеніемъ призванія Аввакума представляетъ смѣшанный типъ. Фигуры ступаютъ по нижнему карнизу, верхушка деревца доведена до верхняго. За фигурами и рядомъ съ ними представленъ горный ландшафтъ съ овцами и козой. Въ верху лентицій ангелъ повторяетъ собою фигуру ангела въ изображеніи вознесенія Иліи, но въ обратную сторону. Пластина продолговатая, малыхъ размѣровъ.

Изъ числа двухъ другихъ большихъ досокъ лишь одна съ изображеніемъ моленія въ Геѳсиманскомъ саду представляетъ черты живописного стиля. Всѣ фигуры изображены этажами по склонамъ гористой мѣстности. Этотъ рельефъ подвергся порчу и реставраціи, въ немъ исчезъ античный

стиль. Почва испещрена линіями на подобіє паутины, одежды фігуръ въ мелкихъ и грубыхъ штрихахъ, самыя очертанія фігуръ измѣнены.

Въ другихъ пластинахъ изображеніе сплошной стѣны, состоящей изъ кладки кирпичей и занимающей фонъ доски (Отреченіе Петра, Поклоненіе волхвовъ) или зданій (Распятіе) указываетъ на живописное исполненіе. Такая стѣна была указана на рельефѣ диптиха изъ собранія Тривульчи (рис. 17).

Гораздо меньшей порчѣ подвергся большой рельефъ съ изображеніемъ Моисея на пастбищѣ и передъ купиной. Фигуры овецъ внизу сохраняютъ всю свѣжестъ оригинала, а весь верхъ изрѣзанъ и исчерченъ рѣзцомъ реставратора. На доскѣ изображена гора съ нѣсколькими уступами, какъ въ известномъ рельефѣ, представляющемъ „апоѳеозъ Гомера“¹⁾. Внизу въ разныхъ положеніяхъ лежать и пасутся овцы, изображенный другъ надъ другомъ на уступахъ скалъ. Моисей, сидя на одномъ изъ такихъ уступовъ, гладить вверхъ. Выше онъ, сидя, развязываетъ обувь передъ ангеломъ и горящей купиной. На самомъ верху горы Моисей изображенъ дважды: изумляющимся слышанному голосу и получающимъ заповѣди отъ десницы, выходящей изъ облака. Здѣсь повторяются такія же закругленія горы и полосы земли какъ на упомянутомъ рельефѣ „апоѳеозъ Гомера“. Какъ бы ни были отдалены, по времени исполненія, оба рельефа, однако, при отсутствіи другихъ памятниковъ, сравненіе ихъ законно. Свойства живописнаго рельефа V, VI вѣка восходятъ къ своимъ первоисточникамъ, получая въ нихъ надлежащее освѣщеніе.

Рельефи дверей церкви св. Сабины передаютъ также многія черты палестинского искусства. Въ сценѣ явленія ангела Захаріи надъ крышей храма изображенъ украшенный драгоцѣнными камнями высокій голгоѳскій крестъ, стоящій на холмикѣ или голгоѳской скалѣ и повторяющей форму креста и голгоѳской скалы въ мозаїкѣ св. Пуденціаны въ Римѣ и на ампулахъ изъ Монцы. Въ Распятіи за фигурами Христа и разбойниковъ видны сооруженія съ тремя фронтонами, со стѣнами, выложенными изъ рядовъ кирпичей. Они воспроизводятъ поверхностно сооруженія на мѣстахъ страданій, смерти и воскресенія Христа въ Іерусалимѣ. Фигуры Христа и разбойниковъ близко напоминаютъ таковыя же на упомянутыхъ ампулахъ изъ св. земли. Особенно интересенъ рельефъ съ изображеніемъ взятія пророка Плія на небо. Композиція отличается отъ общераспространенного типа ея, известнаго па

1) Вилин-Брукштайн. Denkm. d. griech. u. röm. Sculptur, Taf. 50.

саркофагахъ. Дѣйствительно, на саркофагахъ, равно какъ и въ указанной миниатюрѣ рукописи Космы Индикоплова, изображается Іорданъ, лежащій подъ конями, возносящими колесницу. Отсутствіе фигуры Іордана въ композиціи дверей церкви св. Сабины указываетъ на новое изобрѣтеніе сюжета. Мѣсто дѣйствія иное. Деревцо, ступеньки, источникъ воды, гора указываютъ на воздѣланную гористую мѣстность. Двое рабочихъ—сыновей пророковъ—изображены съ кирками. Они видятъ вознесеніе Иліи, хотя, по Библіи, этому свидѣтелемъ былъ лишь одинъ Елисей (Царства II, гл. II, 7—11). Въ IV—VII вѣкахъ мѣсто вознесенія пророка Иліи довольно точно указывается на одной горѣ близь Іордана и близь мѣста Крещенія Христова. Антонинъ Піаченскій передаетъ палестинскую легенду о потерѣ на этомъ мѣстѣ сыновьями пророковъ желѣзныхъ наконечниковъ ихъ орудій при воздѣлываніи земли¹⁾). Вознесеніе пророка Иліи на рельефѣ дверей церкви св. Сабины происходитъ среди той мѣстности, которую показывали паломникамъ и которую ближайшимъ образомъ рѣщикъ обозначаетъ фигурами двухъ сыновей пророковъ, обрабатывающихъ эту мѣстность, ступеньками, горой и источникомъ. Отъ древняго извода въ этой композиціи осталось лишь направлѣніе коней и колесницы вправо²⁾). Все остальное показываетъ новое изобрѣтеніе ея. Пророкъ Елисей стоитъ не за колесницей, а въ серединѣ композиціи. Летящій ангелъ съ жезломъ нигдѣ до сихъ поръ не извѣстенъ въ этой сценѣ. Вместо солнечной квадриги, которую видѣлъ въ этой сценѣ Иоаннъ Златоустъ и приписалъ древнимъ заимствованіе ея отъ христіанъ, является двое коней, какъ и въ рукописи Космы.

Изображеніе Синая въ видѣ большой уступчатой горы также указываетъ на переходъ къ историческому изображенію горы, пастбища и явленія купины Моисею. Нигдѣ болѣе не встрѣчается въ памятникахъ VI вѣка изображенія горы.

Такимъ образомъ, на памятникахъ живописнаго стиля наблюдается чрезвычайно важный фактъ общаго значенія. Живописный стиль памятниковъ соединяется съ историческими данными въ видѣ сооруженій базилики, ротонды Гроба Господня, колодца съ водой обличенія, Голгоѳы

¹⁾ Ibi est locus super flumen (Jordan), monticulus in illa ripa, ubi raptus est Helias in celum говоритьъ Бордосскій путникъ. Тоблер, Itinera, 19. Феодосій, несогласно съ нимъ, помѣщаетъ это мѣсто на Фаворской горѣ (р. 68), Антонинъ Піаченскій—близь мѣста крещенія и перехода израильтянъ черезъ Іорданъ, близь Гермона: Ubi baptizatus est Dominus... et filii prophetarum perdiderunt securim et ex ipso loco Helias raptus est in celum (р. 96).

²⁾ Ср. Гагг. 324, 2; 327, 3 съ архитектоникой задняго плана; 372, 5 въ болѣе простомъ видѣ: съ медведемъ, пожравшимъ младенцевъ; съ Адамомъ и Евой 395, 9.

и голгоескаго креста и проч. Эти данные указывают прежде всего на зависимость композиций от искусства Палестины.

Намъ остается дополнить обзоръ памятниковъ живописнаго стиля двумя рельефами, изданными Гревеномъ и Стриговскимъ. На обоихъ изображено Крещеніе Христово.

Первый представляетъ обломокъ пластины изъ слоновой кости, пріобрѣтеннай Форреромъ въ Страсбургѣ¹⁾). Рельефъ его болѣе выпуклый, чѣмъ на креслѣ еп. Максиміана въ той же композиціи. Въ нижнемъ карнизѣ сдѣланы вырѣзы въ видѣ небольшихъ извилинъ почвы. Фигура Іордана упираетъ ногу въ одну изъ этихъ извилинъ, другая лежитъ на продолженіи почвы. Подъ ногами Иоанна Крестителя косо поднимается вверхъ уступчатый берегъ. Воды Іордана, выраженные тонкими линіями, покрываютъ тѣло Христа по-поясъ; тѣло просвѣчиваетъ своими выпуклостями сквозь струи воды. Противоположный берегъ представленъ въ видѣ узкой неровной полоски, огибающей голову Христа и Его плечи. Изъ-за нея видна полуфигура ангела со склоненной направо головой, держащаго обѣими руками развернутый платъ. Часть руки второго ангела, окутанная платомъ; сохранилась рядомъ. Ангелы были изображены за полосой берега по-грудь. По сторонамъ, слѣва и справа, были два дерева, отъ которыхъ остались лишь верхушки. Вверху десница выходитъ изъ полукруга, изрѣзанного линіями. Подъ десницей изображенъ голубь, слетающій внизъ головой и держащей въ клювѣ корону или стемму, украшенную драгоцѣнными камнями. Въ общихъ очертаніяхъ композиція очень близка къ той, которая извѣстна на креслѣ еп. Максиміана, по изображенію противоположнаго берега, полуфигуры ангеловъ за ней, вверхъ идущія, какъ бы въ заливѣ воды Іордана, вполнѣ повторяютъ композицію Эчміадзинскаго диптиха съ изображеніемъ исцѣленія бѣсноватаго, образованной совершенно на подобіе сценъ Крещенія²⁾.

Другой памятникъ представляетъ барабанъ колонны въ Оттоманскомъ музѣѣ, найденный въ Константинополѣ³⁾). Крещеніе изображено здѣсь на—ряду съ другими сценами и фигурами среди роскошныхъ, спиралью идущихъ завитковъ виноградной лозы, исполненной во многихъ частяхъ высокимъ рельефомъ, отстающимъ отъ стѣнки барабана. Сцена обрамлена листьями винограда. Фигуры представлены въ

¹⁾ Graeven, Elfenbeinwerke, № 28.

²⁾ Strzygowski, Byz. Denk. I, Taf. I; Е. К. Рѣдинъ, Эчміадзинскій диптихъ, 8 и 11.

³⁾ Byz. Zeitschr. 1892, 578—9, Taf. II.

рельефъ постепенно понижаясь. Наиболѣе пластическая фигура Иоанна имѣла правую руку и правую ногу въ окружномъ рельефѣ. Рука отбита. Лица Христа, ангеловъ, Іордана также отбиты, и поломъ свидѣтельствуетъ о высокомъ рельефѣ. Тѣла Христа и ангеловъ постепенно переходятъ къ низкому рельефу. Кромѣ того, воды Іордана изображены перспективно, а почва подъ ногами Иоанна поднимается уступами, на одинъ изъ которыхъ онъ ставитъ лѣвую ногу. Сцена дана въ обратномъ расположениі. Иоаннъ стоитъ справа, а ангелы и Христосъ слѣва. Фигура Іордана также, поэтому, пришла слѣва.

Указанная колонна изъ Константинополя, представляющая пока единственный примѣръ живописнаго рельефа на почвѣ столицы Византіи, связывается съ равенской рѣзьбой на слоновой кости особенностями чертами стиля.

Орнаментъ, украшающій переборки и переднюю доску кресла еп. Максиміана, почти одинаковъ съ орнаментомъ колонны. Виноградная лоза служитъ для обоихъ памятниковъ основнымъ мотивомъ украшенія. Развитіе этой лозы въ обоихъ случаяхъ одинаково. Въ завиткахъ ея помѣщаются на креслѣ еп. Максиміана животные и птицы, на колоннѣ сохранилась фигура быка, повторяющаяся и на креслѣ еп. Максиміана, по вѣ болѣе слабыхъ формахъ. Сверхъ того на колоннѣ изображаются и сцены, которыхъ нѣть на указанномъ памятникѣ, гдѣ всѣ фигурные композиціи расположены на отдѣльныхъ доскахъ. Но что гораздо важнѣе, въ обоихъ случаяхъ повторяется высокій рельефъ, сквозная рѣзьба, посредствомъ которой виноградные листья, фигуры животныхъ, части ствола, лозы выдѣляются на фонѣ доски или колонны. Однаково передается колеблющейся угловатый типъ сухой лозы. Пятичастный виноградный листъ имѣть одну и ту же форму, часто передается горельефомъ и самостоятельно отъ фона. Характеръ орнаментального развитія лозы остается въ принципѣ одинъ и тотъ же. Родство въ техники и въ выборѣ мотивовъ не можетъ подлежать сомнѣнію. Стриговскій указалъ и другіе примѣры примѣненія виноградной лозы на памятникахъ Константинополя, но лишь колонна имѣеть наиболѣе близкую и несомнѣнную связь со стилемъ кресла еп. Максиміана, хотя это сходство должно быть ограничено именно орнаментомъ, а не исполненіемъ фигуръ. Здѣсь господствуетъ полное различіе. Константинопольская колонна представляетъ нѣсколько сухую крѣпкую фигуру, какъ женскую такъ и мужскую, совершенно отличную отъ грузной, широкой фигуры на креслѣ еп. Максиміана. Характеръ лицъ совершенно различенъ. Две вполнѣ сохранившіяся фигуры на константинопольской

колоннѣ представляютъ типъ лицъ съ нѣсколько продолговатымъ оваломъ, съ рѣзкимъ взглядомъ, отчасти раскосыми глазами и точкой внутри ихъ. Тонкія руки, тонкія тѣла этихъ двухъ фигуръ могутъ быть сравнены лишь съ фигурами другого равеннскаго памятника, такъ-называемаго Равеннскаго диптиха, подробный разборъ котораго читатель найдетъ въ заключительной главѣ. Фигура Богородицы на пластинѣ Крауффорда, принадлежащей ко второй доскѣ этого диптиха, показываетъ полное единство съ женской фигурой направо. Другая фигура очень близка, по типу лица, къ фигурѣ ангела справа Крауффордовской пластинѣ. Этотъ родъ фигуръ также связывается съ цѣлымъ рядомъ памятниковъ, группирующихся вокругъ Равеннскаго диптиха, и не менѣе интереснымъ фактомъ въ данномъ случаѣ является полное сходство этихъ сухощавыхъ, съ тонкими руками, фигуръ съ фигурами на одномъ каменномъ рельефѣ въ Булакскомъ музѣ въ Каирѣ, изъ Нижняго Египта¹⁾. Здѣсь представлены двѣ сидящихъ другъ противъ друга фигуры. Мужская беретъ за подбородокъ женскую — мотивъ известный на консульскихъ диптихахъ изъ слоновой кости. Въ фигурахъ повторяются сухія колѣни и ноги, узкие торсы, угловатые локти, характеръ головъ очень близокъ къ характеру ихъ на Равеннскомъ диптихѣ и на константинопольской колоннѣ. Цѣлый рядъ пиксидъ даетъ ту же фигуру. На барельефѣ изъ Аль-му-Аллака, въ большинствѣ случаевъ, является та же фигура, но наряду съ нею и широкія фигуры въ типѣ фигуръ кресла еп. Максиміана.

III.

Эллинистический характеръ византійскихъ росписей.

Широкое эллинистическое теченіе въ византійскомъ искусствѣ сказывается и въ монументальной живописи отъ IV до VIII вѣка, т. е. въ тотъ періодъ, когда слагаются начала византійского стиля. Характеръ монументальной живописи намъ лишь отчасти известенъ по росписямъ храмовъ. Эти росписи, до сихъ поръ изучаемыя самостоително, безъ всякой связи съ характеромъ и стилемъ вообще монументальной живописи, современной имъ и болѣе ранняго времени (каковы росписи дома и дворца), остаются въ наукѣ явленіемъ неразгаданнымъ. Расши-

¹⁾ Gayet, *Les monuments coptes du Musée de Boulaq. Mémoires publiés par les membres de la mission archéol. française*, Paris, 1889, pl. VI, fig. 7.

ривъ рамки изслѣдованія и поставилъ цѣлью изученіе вообще декоративной живописи IV и V вѣковъ и послѣдующаго времени, можно установить и тѣ основные принципы, которые легли въ основу новаго декоративнаго искусства, опредѣлить свойства его и указать его источники.

Судя по нѣкоторымъ даннымъ, христіанскій домъ на востокѣ, какъ и на западѣ, долгое время имѣлъ на своихъ стѣнахъ родъ украшений, сдѣлавшійся достояніемъ народнаго художественнаго быта, начиная съ эпохи эллинизма. Объ общихъ чертахъ этой декораціи мы получаемъ свѣдѣнія изъ извѣстій христіанскихъ писателей и отцовъ церкви. Въ составъ декораціи входила какъ полихромія стѣнъ, или украшеніе ихъ разнообразной и разноцвѣтной живописью, такъ и полилітія, т. е. облицовка стѣнъ разнообразными мраморами. Очевидно, и здѣсь, какъ и всегда въ исторіи искусства, сказалась сила традиціи. Если въ античномъ домѣ мы встрѣчаемъ роскошную декорацію стѣнъ, потолковъ и половъ, то можно ли думать, что въ христіанскомъ домѣ эта декорація вдругъ исчезла сразу? Извѣстный домъ, открытый въ Римѣ на Целії (*Casa Celimontana*), доказываетъ обратное. Съ другой стороны, роскошная декорація христіанскаго храма косвеннымъ образомъ свидѣтельствуетъ о томъ, что основныя черты ея перешли въ христіанскія росписи изъ особенной, чрезвычайно сложной и вполнѣ сложившейся, монументальной живописи. Достаточно припомнить, что въ росписи храма, извѣстную намъ между IV — VI вѣками, входятъ такие самостоятельные роды живописи, какъ портретъ, отдѣльная картина съ небомъ, пейзажемъ и сложной композиціей, цѣлый разрядъ декоративныхъ композицій на ровныхъ золотыхъ или синихъ фонахъ, роскошный и сложный орнаментъ, облицовка стѣнъ разнообразными мраморами и инкрустациими. Есть данные, опредѣленно указывающія на то, что сложеніе храмовыхъ росписей въ опредѣленную систему произошло на общихъ основахъ декоративной живописи. И здѣсь во всей своей силѣ опять выступаетъ востокъ, сохранившій эллинистические художественные вкусы наряду съ азіатскими.

Приступая къ описанію храма св. Сергія въ Газѣ, богатомъ сирийскомъ городѣ, извѣстномъ своимъ глинянымъ производствомъ, риторъ Хорикій говоритъ о красотѣ города, по которому мысленно должны пройти его слушатели, упоминаетъ о широкихъ улицахъ, о блескѣ разноцвѣтной живописи, о разнообразныхъ архитектурныхъ сооруженіяхъ. Выраженіе *χρωμάτων ποικίλων*¹⁾ указываетъ на существование

¹⁾ Εὐρυχωρίας, φωτὸς χρωμάτων ποικίλων, σχημάτων ὀπικοδομίας παυτοδεξιῶν (Boissoneade, Choricii Gazaei orationes declamationes fragm. Paris, 1846).

въ Газѣ еще въ VI вѣкѣ полихроміи фасадовъ домовъ и храмовъ. Тотъ же Хорикій описываетъ роскошь зданій на площади и упоминаетъ разнообразныя роскошныя ткани, протянутыя отъ одного дома къ другому¹).

Весьма важныя свѣдѣнія объ украшеніяхъ домовъ передаетъ Астерій Амассійскій въ словѣ о Богатомъ и Лазарѣ. Говоря о роскошной жизни богачей, Астерій упрекаетъ ихъ въ томъ, что они живописное искусство привлекли для украшенія одеждъ. Не только одежды ихъ самихъ, но ихъ дочерей и женъ украшены тысячами фигуръ, „такъ что одѣтые такимъ образомъ они кажутся встрѣчнымъ какъ бы ходящими расписными стѣнами“²). Мальчишки останавливаются и указываютъ пальцами на фигуры, изображенные на ихъ платьѣ, гдѣ можно видѣть изображенія львовъ, пантеръ, медвѣдей, быковъ, собакъ, лѣсовъ, скалъ, охотящихся людей и все, что подвластно искусству, подражающему дѣйствительности. Богачамъ кажется недостаточнымъ украшать такъ свои верхнія одежды, они украшаютъ даже нижнія (т. е. хитоны). Нѣкоторые же, какъ мужчины такъ и женщины, на видъ какъ будто болѣе благочестивые, изображаютъ на одеждахъ евангельскую исторію. Здѣсь можно увидѣть изображеніе Брака въ Канѣ, паралитика, несущаго на плечахъ свой одръ, слѣпого, исцѣляемаго бреніемъ, кровоточивую жену, касающуюся края одеждъ Христа, грѣшницу, припадающую къ ногамъ Спасителя, Лазаря, призываемаго къ жизни изъ гробницы. Поступая такимъ образомъ, богачи думаютъ, что поступаютъ благочестиво. Не совѣтуя изображать Христа на одеждахъ, Астерій ничего не говоритъ относительно изображеній на стѣнахъ домовъ, очевидно, находя этотъ обычай вполнѣ умѣстнымъ и обще-принятымъ. Далѣе, въ той же рѣчи, Астерій описываетъ домъ богача и упоминаетъ о мозаикахъ, мраморахъ, золотѣ, украшающихъ домъ, подобно тому, какъ украшаютъ невѣсту³). Онъ же упоминаетъ о золоченыхъ потолкахъ, мраморныхъ и порфировыхъ облицовкахъ, состоящихъ изъ плитъ, и о многихъ другихъ деталяхъ домашняго художественнаго быта, въ которыхъ сказы-

¹) Ἀλλὰ καὶ λεπτοῖς καὶ ποικίλοις παραπετάσμασι ἄλλους ἡρέψαντο τόπους. Boissonade, 121, также 14. Славились особенно александрийские ковры—Alexandrina belluata conchyliata tapetia—еще въ античномъ быту. Ronchamp, La tapisserie dans l'antiquité, Paris, 1884, 41. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Kunsten oder praktische Aesthetik. I. Textile Kunst, 2 Aufl., Munchen, 1878, 258 сл.

²) "Οταν οὖν ἐνδυσάμενοι φανῶσιν, ὡς τοῖχοι γεγραμμένοι παρὰ τῶν συντογχανότων ἤρεψανται, Patr. gr. XL, p. 165—169.

³) ... σίκιας πολυτελεῖς, ϕήφῳ καὶ λίθοις καὶ χρυσῷ κατὰ τὰς νύμφας κεκοσμημένας, Ibid. p. 169.

вается общий характеръ этого роскошнаго полу-азиатскаго, полу-эллинскаго стиля¹⁾.

Равнымъ образомъ Иоаннъ Златоустъ возстаетъ противъ роскоши христіанскаго дома, сравнивая его съ театромъ, а украшение его съ театральной помпой. Златоустъ упоминаетъ о коврахъ, ложахъ, украшенныхъ серебромъ, кафедрахъ и подножіяхъ изъ слоновой кости, стѣнахъ, облицованныхъ мраморомъ, полахъ, украшенныхъ мозаикой²⁾. Кириллъ Александрийскій, почти въ такихъ же выраженіяхъ, описываетъ блестящій домъ александрийскаго богача³⁾. Феодоритъ изъ Кирръ, въ чрезвычайно яркихъ краскахъ, рисуетъ внутреннюю обстановку дома, украшение его, упоминаетъ о тѣхъ самыхъ тканяхъ, которыя описываетъ Астерій, говорить объ еврейскомъ и єессалійскомъ мраморѣ и живописи, украшающей мужскія комнаты⁴⁾.

Извѣстно, что дома богатыхъ христіанъ передѣлывались въ церкви. Этотъ обычай извѣстенъ въ Палестинѣ, Антиохіи, Александріи, Римѣ. Иоаннъ Златоустъ вспоминаетъ тѣ времена, когда домъ представлялъ собою церковь⁵⁾. Разсказъ о передѣлкѣ дома въ церковь въ Амассіи довольно поучителенъ въ томъ отношеніи, что онъ свидѣтельствуетъ о томъ, какъ легко совершился переходъ отъ частнаго дома къ храму, какъ монументальный стиль украшеній частнаго дома, за исключеніемъ изображеній языческаго культа, не препятствовалъ такому переходу. Владѣтель дома въ Амассіи, нѣкто Хрисафій, желая обратить нижній этажъ въ храмъ Богородицы, а верхній въ евхарій архангела, призвалъ мозаичиста, чтобы соколить бывшія тамъ мозаики, представившія исторію Афродиты и замѣнить ихъ новыми⁶⁾.

Любопытный примѣръ украшенія живописью христіанскаго дома представляетъ упомянутая уже римская Casa Celimontana. Живопись стѣнъ, потолковъ въ этомъ домѣ представляетъ данныя историческія для росписей вообще IV, V вѣковъ. Въ одной комнатѣ (A)⁷⁾ нижнія

¹⁾ ... καὶ ὁ ἄλλος ... πορφυρᾶς πλαξῖν τοὺς τοῖχους ἐνδύει, ibid. 209. Ср. болѣе позднее употребленіе порфироваго мрамора, напр., въ церкви Νέα Μονή на Хиосѣ: πορφυρῶν μάρμαρα. В уз. Zeitschr. 1896, 152. Въ надписи, найденной въ Палестинѣ, въ Кесаріи, упоминается πλακωσίς, ψήφωσίς. В уз. Zeitschr. 1896, 161.

²⁾ Patr. gr. LVII—LVIII, p. 750—1 и LI—LII, p. 195. Лазарь, который не имѣлъ богатства, οὐκ εἶχε τοῖχους μαρμάροις περιβεβλημένους, οὐδὲ ἔδαφος φυγῆς διεγέμενου.

³⁾ Patr. gr. VII, p. 648.

⁴⁾ Patr. gr. LXXXIII, p. 617 и 720.

⁵⁾ Patr. gr. LVII—LVIII, p. 585; LXII, p. 78.

⁶⁾ Patr. gr. LIII—LIV, p. 607—8.

⁷⁾ P. Germano di S. Stanislao, La Casa Celimontana, Roma, 1894, см. планъ въ концѣ книги и стр. 83 сл.

части стѣнъ были облицованы бѣлымъ мраморомъ на два метра въ вышину. Надъ этой облицовкой помѣщенъ фигурный фризъ, идущій кругомъ всей комнаты. Нижняя часть этого фриза представляетъ зеленую почву, гдѣ стоятъ, на подобіе каріатидъ, юные фигуры геніевъ. Нѣкоторыя фигуры съ крыльями. Отъ плечъ одной фигуры къ плечамъ другой протянуты роскошныя цвѣточныя гирлянды. По сторонамъ фигуръ, на землѣ, сидятъ симметрично птицы — павлинъ, утка или куропатка. Маленькия птички порхаютъ надъ каждой гирляндой вверху. Фонъ — бѣлый. Узкая красная полоса отдѣляетъ этотъ фризъ отъ росписи бочковаго свода потолка. Здѣсь изъ роскошныхъ кустовъ аканеа стелются на бѣломъ фонѣ свода завитки виноградной лозы совершенно такъ, какъ въ катакомбахъ свв. Домитиллы, Калликста и Претекстаты (Garr. 19. 32, 37), а впослѣдствіи въ мозаикахъ сводчатаго потолка галлерей въ церкви св. Константы въ Римѣ¹⁾). Въ коробовомъ сводѣ потолка въ капеллѣ св. Приска въ Капуѣ, въ мозаикѣ половъ Анконы²⁾ и Утины въ Африкѣ³⁾ эта виноградная лоза завивается симметрично. Среди завитковъ изображены геніи въ видѣ безкрылыхъ амуроў, срывающихъ виноградъ. Не менѣе важно отмѣтить и тотъ фактъ, что описанный фризъ съ геніями, идущій надъ мраморной облицовкой, представляетъ собою какъ бы основаніе, надъ которымъ развивается сплошная, линейнаго строенія, орнаментациѣ свода. Этотъ пріемъ въ построеніи росписи купола повторялся въ погибшихъ мозаикахъ церкви св. Константы въ Римѣ и известенъ во многихъ росписяхъ послѣдующаго времени, о которыхъ намъ придется еще говорить.

Еще замѣчательнѣе украшеніе комнаты, считаемой за столовую (*tablinum*). Эта комната имѣетъ куполообразный потолокъ. Какъ стѣны, такъ и куполь были расписаны фресками въ обычныхъ формахъ, извѣстныхъ въ росписяхъ античнаго дома. Стѣны сохранили украшенія въ видѣ *opus isodomum*, т. е. на нихъ написаны отдельные квадраты съ фронтонами вверху. Внутренность каждого изъ нихъ покрыта сплошнымъ ровнымъ цвѣтомъ. Въ центральномъ квадратѣ изображена ниша. Фронтоны лежатъ на нѣсколькихъ рядахъ профилей, а весь квадратъ обрамленъ широкой полосой на подобіе рамы. Остающееся пространство стѣны между фронтонами представляетъ рисунокъ въ видѣ кладки стѣны такъ называемаго первого стиля помпейянской живописи. Выше этой росписи тянется широкая полоса, заполненная завитками аканоа,

¹⁾ Bullet. 1863, 3; Kraus, R. E. II, 961.

²⁾ Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 151—2.

³⁾ Моп. ет. мѣш. Riot, III, pl. XXI.

тяжелаго рисунка. Разводы аканеа выходятъ изъ куста, помѣщенаго по срединѣ полосы. Переходъ къ росписи потолка выраженъ посредствомъ четырехъ отсѣченныхъ угловъ, представляющихъ первообразы парусовъ въ послѣдующихъ росписяхъ. Здѣсь изображены античныя маски. Въ христіанскихъ росписяхъ, какъ известно, здѣсь изображаются символы евангелистовъ и т. п. Потолокъ былъ разбитъ на двѣнадцать частей трехцвѣтными широкими полосами и представлялъ простѣйшій видъ круга съ широкими полосами радиусовъ, сходящихся къ небольшому медальону въ центрѣ. Сохранилась лишь четверть круга. Въ одномъ изъ отдѣленій изображены овца и коза, обращенные въ разныя стороны по сторонамъ куста аканеа или древеснаго пня, въ другихъ двухъ—мужскія фигуры: одна держитъ развернутую книгу, другая—развернутый длинный свитокъ. Обѣ фигуры близко напоминаютъ апостоловъ и евангелистовъ мозаикъ и пророковъ Сирійской рукописи 586 г. Первая фигура идетъ вправо, читая книгу, вторая стоитъ, опирая ногу на уступъ.

На одной изъ боковыхъ стѣнъ изображена въ отдельномъ квадратѣ вверху женская фигура оранты въ типѣ катакомбной живописи. Рядомъ, въ другихъ отдѣленіяхъ, изображены гиппокампы

Среди фресокъ Casa Celimontana, на одной изъ стѣнъ, найдено изображеніе двухъ овецъ по сторонамъ сосуда въ видѣ мульктры. Эта часть фрески напоминаетъ подобные же сюжеты въ катакомбной живописи¹⁾.

Въ другихъ помѣщеніяхъ Casa на стѣнахъ находятся обычные четыреугольники съ желтыми, розовыми и голубыми фонами, иногда съ геометрическимъ орнаментомъ (стр. 101).

Несмотря на утрату множества фресокъ, несмотря на то, что фрески эти—явленіе единичное въ своемъ родѣ, онъ прекрасно иллюстрируютъ краткія литературныя данныя, приведенные выше. Въ росписи дома сохраняется обычный стиль полихроміи болѣе раннаго времени, облицовка стѣнъ мраморами или роспись ихъ подъ штучную инкрустацию, обычныя изображенія геніевъ и гирляндъ, гиппокамповъ, масокъ; рядомъ съ ними встрѣчаются и формы, любимыя особенно христіанскимъ искусствомъ: виноградная лоза и амуры, собирающіе виноградъ, овечки по сторонамъ мульктры, наконецъ, изображеніе оранты и другія фигуры, смыслъ которыхъ хотя и не ясенъ, по которымъ стоять въ близкомъ родствѣ съ фигурами послѣдующаго времени. Христіанскій

¹⁾ Germano di S. Stanislaо, La Casa Celimontana, 81—135.

сюжетъ и орнаментъ являются здѣсь среди античной росписи, подчиняются ея строенію и располагаются въ отдѣльныхъ пространствахъ, на которыхъ дѣлятся потолки и стѣны дома.

Существование въ этихъ росписяхъ портретовъ лицъ живыхъ и умершихъ доказываетъ не только высокое состояніе портретной живописи въ первые вѣка послѣ Р. Хр. о чёмъ можно судить, впрочемъ, и по болѣе раннимъ портретамъ Фаюма, Гавары, Арсинои, а также по упоминаніямъ Евсевія о такого рода портретахъ частныхъ лицъ¹⁾). Портретъ на стѣнахъ домовъ не мыслимъ безъ общей полихроміи стѣнъ. Это доказывается еще и тѣмъ обстоятельствомъ, что иконоборцы писали на стѣнахъ свои портреты. Патріархъ Никифоръ порицаетъ въ нихъ такую любовь къ тщеславію²⁾). Надо полагать, однако, что въ данномъ случаѣ дѣло идетъ объ извѣстной ненависти иконоборцевъ къ иконамъ и священнымъ изображеніямъ вообще, и слова патріарха Никифора можно понять яснѣ, если представить себѣ, что иконоборцы писали свои портреты взамѣнъ иконъ. Тогда получится и настоящій смыслъ въ упрекѣ патріарха Никифора объ утратѣ иконоборцами истиннаго пониманія значенія искусства. Преслѣдованія иконъ, которые были также распространены въ домашнемъ обиходѣ въ разныхъ видахъ, какъ въ стѣнныхъ росписяхъ, такъ и на доскахъ, доказываютъ это. Такія иконы отыскивали въ домахъ и подвергали наказаніямъ владѣльцевъ ихъ³⁾). Кромѣ того извѣстенъ обычай выставлять иконы на площадяхъ и улицахъ. Носовые части кораблей украшались изображеніями святыхъ мучениковъ и Богородицы, замѣнившими языческія изображенія⁴⁾). Обычаи эти были распространены повсюду на востокѣ, и Иоаннъ, представитель восточныхъ патріарховъ на VII вселенскомъ соборѣ, объясняя возникновеніе ереси иконоборцевъ, приписываетъ иѣконому волхву іудею внушеніе мысли: „уничтожить изображенія, не только въ церквяхъ, но и все изображенія, какія только существовали гдѣ-либо на городскихъ площадяхъ для красоты и благолѣпія“⁵⁾.

¹⁾ Vita Constantini, I, 3.

²⁾ Pitra, Spicilegium Solesm., Paris, 1876, IV, 276.

³⁾ Καὶ ἐντεῦθεν τοῖς εὐρισκομένοις ἔχοντας εἰκόνα Χριστοῦ ἢ τῶν ἀγίων δεινάς τηνῳδίας καὶ θανάτῳ κατεδίκασεν. Symeon. Magistri Theophanes cont. p. 405.

⁴⁾ Procopii Gazei Comm. in Isaiam. Patr. gr. LXXXVII, p. 2053: ταῖς γὰρ πρώταις ἀεὶ θεῶν εἰκόνας ἀνέγραψον, ὡς καὶ νῦν ἀγίων μαρτύρων; также Theophanis Chirogr. ed. Bonn. I, p. 459: ἐν τοῖς καταρτίοις ἔχοντα τὰ κιβώτια καὶ εἰκόνα τῆς Θεοπότερος.

⁵⁾ Καὶ ἦσα ἐν ταῖς ἀγοραῖς πόλεων κατὰ κόσμου εἰσι καὶ εὑπρέπειαν σῖα δῆλοτε φιλοτεχτα. Acta Ierôn. Synodou, V, p. 824.

Весьма понятно, что въ общую систему росписи должны были входить и различные знаки на стѣнахъ христіанского дома, особенно кресты, о которыхъ такъ часто говорятъ различные писатели¹⁾ и которые изображались надъ входами и на стѣнахъ домовъ. Іоаннъ Златоустъ упоминаетъ, что иконы св. Мелетія можно было встрѣтить на перстняхъ и на сосудахъ и что эти изображенія „писались на стѣнахъ комнать“ (*καὶ ἐν θαλάμῳ τοῖχοις*)²⁾. Эти послѣднія изображенія нельзя себѣ представить отдельно отъ стѣнныхъ росписей. То же самое должно сказать и объ изображеніи жертвоприношенія Исаака, которое благочестивый взоръ встрѣчалъ повсюду³⁾, и которое, представляя отдельную сцену, должно было входить не только въ общую систему росписи, но и въ извѣстный кругъ сюжетовъ. Въ концѣ V—началѣ VI вѣка цѣлый циклъ изображеній изъ страстей Христовыхъ появляется какъ въ росписяхъ храмовъ, такъ и въ росписяхъ домовъ. Объ этомъ свидѣтельствуетъ одно мѣсто изъ книги Леонтия, епископа Неаполя Кипрскаго, читанное также на VII вселенскомъ соборѣ противъ иконокластовъ: „Ради Христа мы изображаемъ страданія Его и въ церквиахъ, и въ домахъ, и на синдонахъ, и на одеждахъ, и на всякомъ мѣстѣ, чтобы непрестанно видѣть ихъ...“⁴⁾). Одна женщина въ Лаодикии приказала изобразить на каждой стѣнѣ своего дома святыхъ Безсребренниковъ⁵⁾. Эти изображенія, какъ и ранѣе указанныя, должны были войти въ общую полихромію стѣнъ. Дѣйствительно, нѣкоторыя другія данныя прямо указываютъ, что христіанскій сюжетъ входилъ въ составъ общей росписи и декораціи. Такъ, Константинъ Великий приказалъ въ своемъ дворцѣ въ Константинополѣ, въ самомъ главномъ помѣщеніи его, помѣстить въ центрѣ золотого потолка на огромной доскѣ изображеніе креста, составленное изъ драгоценныхъ камней⁶⁾). Еще прямѣе указаніе Евсевія относительно другой картины, которую онъ видѣлъ во дворцѣ же, помѣщенной вверху, среди другихъ изображеній, находившихся надъ профилями. Эта картина представляла самого царя съ воздѣтыми

¹⁾ Tertulliani Liber de corona. Patr. I. II, p. 80. Также въ рѣчи, приписываемой Іоанну Златоусту и ему не принадлежащей. Patr. gr. LI—LII, p. 838—840.

²⁾ Τερψιχόρου Συνόδου Act. VI, p. 215.

³⁾ Tot locis pictum. Augustini Contra Faustum. Patr. I. ХЛІ, p. 446.

⁴⁾ ... καὶ διὰ τὸν Χριστὸν καὶ τὰ τοῦ Χριστοῦ πάθη ἐν ἐκκλησίαις, καὶ σίκαις, καὶ ἀγοραῖς, καὶ ἐν σινδόσι, καὶ ἐν ταμείοις, καὶ ἵματίοις, καὶ ἐν παντὶ τόπῳ ἐκτοποῦμεν. Mansi, Conc. Act IV, с. II, XIII, 46. Терпсихору Син. Act. p. 781; Garrucci, I, 559.

⁵⁾ Garrucci, I, 594: εἰς πάντα τοῖχον τοῦ σίκου αὐτῆς διέγραφεν.

⁶⁾ ... ως τοῖς ἀνακτόροις τῶν βασιλείων κατὰ τὸν πάντων ἐξοχώτατον σίκον, τῆς πρὸς τῷ ὄροφῳ κεγρισμένης φανώσεως κατὰ τὸ μεσαῖταν μεγίστου πίνακος ἀνηπλωμένοι, μέσου ἐπεπλήθαι τοῦ σωτηρίου πάθους σύμβολον. Vita Const. III, 49.

вверхъ руками и очами, поднятymi къ небу¹⁾). Наконецъ, третья картина представляла царя съ дѣтьми попиравшимъ дракона ногами. Надъ головой былъ изображенъ крестъ. Эта картина была также помѣщена высоко надъ входомъ и была видна всѣмъ проходящимъ²⁾.

Въ Апамеѣ, во дворцѣ, на потолкѣ, была написана или, можетъ быть, придѣлана картина, представлявшая чудо воззведенія Креста, произшедшее въ этомъ городѣ, какъ передаетъ очевидецъ Евагрій Схоластикъ³⁾.

Изъ этихъ краткихъ данныхъ можно, на нашъ взглядъ, заключать о сохраненіи въ христіанскомъ быту востока и запада той системы полихроміи зданій, которая намъ теперь едва известны по незначительнымъ остаткамъ храмовыхъ росписей. Древнѣйшія росписи, ихъ составъ и основы указываютъ на это.

Важнѣйший фактъ, который прежде всего обращаетъ на себя вниманіе при изученіи сохранившихся росписей V, VI вѣка, это — полное единство въ примѣненіи основныхъ чертъ этой системы въ росписяхъ востока и запада, а затѣмъ единство въ приспособленіи къ различнымъ частямъ росписей сюжетовъ и декоративныхъ композицій. Такъ, напримѣръ, украшеніе абсидъ цѣлыми сложными композиціями Пребображенія извѣстно на Синаѣ и въ равеннской церкви Аполлинарія во Флотѣ. Украшеніе дугъ и перемычныхъ арокъ портретными медальонами встрѣчается какъ въ мозаикахъ Равенны, такъ и Синай и Кипра. Примѣненіе длинныхъ сплошныхъ ровныхъ фризовъ мы находимъ въ мозаикахъ Аполлинарія Нового и въ Виолеемской базиликѣ одинаково надъ колоннадами, а круглые фризы куполовъ повторяются въ мозаикахъ Милана, двухъ равеннскихъ крещальняхъ и въ церкви св. Георгія въ Солуни. Равнымъ образомъ обнаруживается и сходство въ выборѣ украшеній. Круглый фризъ Православной крещальни представляетъ тотъ же родъ архитектоники, который извѣстенъ въ болѣе раннемъ фризѣ церкви св. Георгія въ Солуни и въ болѣе позднемъ ровномъ фризѣ Виолеемской базилики. Такого рода данные указываютъ на рядъ замѣчательныхъ совпаденій въ украшеніи храмовъ востока и запада. Изучая эти совпаденія, приходится отмѣтить и нѣкоторыя особенности въ украшеніи храма до эпохи иконоборства, который еще

¹⁾ ἐν αὐτοῖς δὲ βασιλεῖοις κατὰ τινας πόλεις (ap. πόλεις) ἐν ταῖς εἰς τὸ μετέρον τῶν προπύλων ἀνακειμέναις εἰκόσιν, ἑστὼς ὄρθιος ἐγράφετο. Vita Const. IV, 15.

²⁾ ... πρὸ τῶν βασιλικῶν προθύρων ἀνακειμένῳ... πίνακι... Ibid. III, 3. J. P. Richter, Quellenschriften d. byzant. Kunstgeschichte, Wien, 1897, 257, относить это извѣстіе къ Халкѣ.

³⁾ Ἀνατέθη τοῖνυν καὶ εἰκόνων ἀνὰ τὸν ὄροφον τῶν ἀνακτόρων. Patr. gr. LXXXVI, lib. IV, c. XXVI.

ближе устанавливают нашу точку зрения на восточный эллинистический характеръ росписей храма. Этотъ характеръ сказывается наиболѣе рѣзко въ присутствіи въ росписяхъ мотивовъ древней архитектоники, столь свойственной вообще античной декоративной живописи, въдержаніи мотивовъ египтизированного жанра изъ жизни амуроў, сценъ охотъ и парадизовъ.

Вѣрманнъ, сколько известно, первый указалъ на сохраненіе въ христіанской живописи мотивовъ египтизированного пейзажа, развившагося въ александрийскомъ искусствѣ и представлявшаго разнообразные мотивы нильской природы и жизни. Какъ на одинъ изъ примѣровъ примѣненія подобнаго рода пейзажа онъ указалъ на полукруглый фризъ абсиды церкви S. Maria Maggiore съ изображеніемъ рыбной ловли амуроў и сравнилъ его съ фризомъ, обрамлявшимъ известную картину съ изображеніемъ битвы Александра Македонскаго въ Неаполитанскомъ музѣѣ¹⁾). Съ другой стороны нами указанъ былъ эллинистический характеръ этихъ сценъ, ихъ родство со сценами изъ жизни Іоны и другими сценами катакомбной живописи въ мозаикахъ Рима и распространенность въ искусствѣ Африки и вообще востока²⁾). Одновременно же Викгоффъ указалъ на полную близость подобнаго фриза Латеранской базилики, представляющаго амуроў, занятыхъ рыбной ловлей, съ картиной „Болото“, описанной Филостратомъ³⁾). Филостратъ видѣлъ ее въ картинной галлереѣ богатаго дома въ Неаполѣ. Сюжетъ до мелочей сходится съ сюжетомъ мозаики и многія частности повторяются тамъ и здѣсь. Однаковыми въ томъ и другомъ случаѣ являются и различные роды занятій этихъ маленькихъ рыболововъ и обстановка, среди которой происходитъ ихъ жизнь. Хлопотливую жизнь этихъ амуроў Филостратъ видѣлъ и на другихъ картинахъ, даже оставилъ египетское название этого пигмейского племени. Они назывались πήγεις. Филостратъ видѣлъ ихъ занятymi разными дѣлами около Нила⁴⁾.

Способъ представленія рѣки фризомъ известенъ на множествѣ памятниковъ. Таковы вообще египтизированные пейзажи, особенно тѣ, которые собраны въ залахъ Неаполитанскаго музея, и затѣмъ подобныя же мозаики, найденные въ Африкѣ. Извѣстная мозаика пола изъ Палестрины, представляя наиболѣе сложный образецъ подобнаго рода

¹⁾ Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, München, 1876, 303.

²⁾ Мозаики IV и V вѣковъ, 6, 13, 14.

³⁾ Wiener Genesis, 86—7.

⁴⁾ Philostrati Imagines ed. Boissonade, Paris, 1849, I, p. 342, IV. Νεῖλος ταῦτα πήγεις ἀθύρουσι, παιδία ἔσυρμετρα τῷ ὄνοματι.

пейзажа, отличается, однако, отъ нихъ тѣмъ, что дана въ видѣ квадратной картины, а не фриза, и вмѣсто амуроў представляетъ обыкновенныя человѣческія фигуры.



Рис. 30. Мозаический фризъ съ амурами въ церкви св. Константы въ Римѣ.

Какъ мозаика церкви св. Константы (рис. 30), такъ и мозаика церкви S. Maria Maggiore и всѣ указанные нами ранѣе примѣры примѣненія

этого сюжета для фризовъ въ христіанскихъ церквахъ¹⁾, всѣ болѣе или менѣе ясно повторяютъ черты такъ называемаго египтизированнаго пейзажа съ изображеніемъ рѣки Нила. Повторяется длинной полосой рѣка со своими струами, уступчатые берега съ рѣдкимъ кустарникомъ, птицы, рыбы и молюски, но ни разу нигдѣ не встрѣчаются крокодилы и гиппопотамы, столь характерные для этого рода пейзажей, родиной которыхъ считается Египетъ, въ частности Александрія. Дѣйствительно, на памятникахъ африканскаго происхожденія водный фризъ является излюбленнымъ мотивомъ украшенія. На одной серебряной патерѣ, найденной въ Типассѣ, съ изображеніемъ Нептуна, представленъ вокругъ него водный фризъ въ такихъ же формахъ, какъ и на одной христіанской патерѣ подобнаго же рода. Здѣсь, въ центрѣ, изображена голова Нептуна или Нила (Garr. 461, 2), а вокругъ находятся разнообразныя рыбы и сцены рыбной ловли. Африканская патера, изданная Виллефосомъ, по справедливому замѣчанію автора, должна быть сопоставлена, по характеру своего украшенія, съ римскими мозаиками, найденными въ Африкѣ въ различныхъ римскихъ виллахъ, такъ какъ на этихъ мозаикахъ встрѣчаются совершенно тѣ же сцены водного жанра и рыбной ловли²⁾). Описанныя Филостратомъ занятія маленькихъ рыболововъ на неаполитанской картинѣ повторяются въ мозаикахъ римскихъ церквей Константы, Латерана, S. Maria Maggiore. Особенно должно указать на амурчика, Ѳущаго на лебедѣ, въ мозаикѣ церкви св. Константы, сюжетъ особенно любимый въ подобнаго рода жанрѣ, известный въ помпейской живописи³⁾ и описанный Филостратомъ⁴⁾). На неаполитанской же картинѣ былъ изображенъ и амуръ, разлегшійся на уступѣ берега и занятый ловлей осминога, а также представлены различные сцены Ѳзы въ лодкахъ. Нѣкоторыя сцены такого жанра можно указать на прекрасной мозаикѣ пола, найденной въ Утінѣ (Uthina). Здѣсь изображена рѣка въ видѣ ленты безъ береговъ, какъ на ландкартахъ. Две лодки съ гребцами плывутъ по ней; въ водѣ плаваютъ рыбы, молюски, раки, полипы, осминоги⁵⁾). Не менѣе интересны мозаики въ Ліонскомъ Национальномъ музѣѣ. Здѣсь также изображена рѣка безъ береговъ. Голова рѣчного бога Нила съ клемщами рака на головѣ представлена въ серединѣ, по сторонамъ плаваютъ дельфины и разныя молюски.

¹⁾ Мозаики IV и V вѣковъ, 13—14.

²⁾ Mélanges d'archéologie et d'art, Paris, 1893, 181, 2.

³⁾ Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei. III. Nuovi scavi, tav. XI, XII.
М. И. Ростовцевъ, О новѣйшихъ раскопкахъ въ Помпеяхъ, Спб., 1894, 17.

⁴⁾ ἡμοῦσια: δὲ τὸς κόκκους ὅπε τῶν Ἐρώτων θῆμα σέδεν. Philostr. Imagines, I, 9.

⁵⁾ Mon. et mém. Plot, III, 198, рис. 5.

Другая часть мозаики представляет голову рѣчного бога также съ клемшами усатаго рака и морскими водорослями вмѣсто волосъ¹), — прототипъ Іордана христіанскихъ мозаикъ и морской богини въ рукописи Діоскорида.

Одна коптская ткань, найденная въ гробницѣ въ Саккара и находящаяся въ Вѣнскомъ музѣѣ художественной промышленности представляетъ двѣ лодки. Въ каждой изображены по два обнаженныхъ амурчика съ веслами. Вокругъ рыбы и молюски²). На фрагментѣ подобной же ткани изъ Акмимъ-Панополя два эрота въ эксомидахъ изображены стоящими въ лодкахъ. Одинъ управляетъ весломъ. Ниже лодки видны полипъ, часть рыбы и осминога³). На другой (не изданной) коптской ткани Императорского Эрмитажа (№ 41) въ медальонѣ изображены амуры, занятые рыбной ловлей, но не въ лодкахъ. На одной любопытной ткани упомянутаго вѣнскаго собранія Ригль указалъ на египтизированный стиль въ исполненіи одной женской фигуры и мотивы рыбной ловли эллинистического характера, что само по себѣ достаточно характеризуетъ александрийское искусство.

Указанные фризы Латеранской базилики и церкви S. Maria Maggiore, судя по надписямъ, представляютъ рѣку Іорданъ. Неизвѣстно, была ли такая надпись въ церкви св. Константы. Очевидецъ мозаики въ ея нетронутомъ видѣ Угоніо просто называетъ ее „flumen argenteus“⁴). Въ виду реставрацій, которымъ подверглись обѣ указанныя мозаики, надписи „Iordanes“ не могутъ считаться достовѣрными. Реставраторъ обѣихъ мозаикъ Іаковъ Торрити могъ прибавить отъ себя эти надписи, не имѣя возможности надлежащимъ образомъ понять эту рѣку, наполненную міромъ геніевъ. Къ этому могло побудить его и то обстоятельство, что въ другихъ случаяхъ, дѣйствительно, рѣкѣ, изображаемой въ мозаикахъ римскихъ церквей, придается название Іордана, но тогда она представляетъ узкий фризъ воды съ низкимъ берегомъ и небольшими уступами и кустами травы.

Этотъ простѣйший видъ рѣки долженъ быть отличаемъ отъ изображеній другихъ рѣкъ, за которыми упрочено название Нила Филостратомъ. Хорікій Газскій описываетъ рѣку Ниль, которая была изображена, очевидно, также фризомъ въ церкви св. Стефана въ Газѣ.

¹) Museo Espanol de antiguedades, I, 168 таблица въ краскахъ.

²) Riegl, Zur Frage des Nachlebens der altgyptischen Kunst in der späten Antike. Versammel. deutsch. Phil. und Schulmänner in Wien, 1893, 191 — 7. Его же Stillfragen, 38, рис. 2.

³) Portfolio of Egyptian Art. Part. 4. Также у Riegl'a, Nachleb. d. altgypt. Kunst, 192 сл.

⁴) Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 13.

Этот риторъ эпохи Юстиниана, воспитанный въ школѣ Филострата, оставилъ не только описание двухъ христіанскихъ церквей, находившихся въ Газѣ въ Финикии, но и цѣлаго ряда античныхъ картинъ съ языческими сюжетами, а потому врядъ-ли можно предполагать у него въ данномъ случаѣ ошибку, тѣмъ болѣе, что, являясь художественнымъ критикомъ, онъ обнаруживаетъ точное знаніе ходячей терминології¹⁾. Углубившись въ созерцаніе потолка, колоннъ, украшенныхъ изображеніемъ животныхъ, входовъ съ абсидами, золота и мраморовъ, Хорикій продолжаетъ: „Я едва было не пропустилъ Нила. Эта рѣка представлена здѣсь не такъ, какъ обыкновенно изображаютъ рѣки живописцы, но является въ своихъ струяхъ, со своими обыкновенными символами, со своими лугами и берегами. Разнообразныя породы птицъ, которыхъ часто купаются въ его струяхъ, живутъ на этихъ лугахъ. Всю эту красоту даютъ тебѣ стѣны надъ колоннадами“...²⁾.

Птицы, берега, луга, сама рѣка со своими струями указываютъ на общеизвѣстный пейзажъ съ рѣкой. Расположеніе надъ колоннадами на стѣнѣ говоритъ за то, что рѣка была представлена длиннымъ фризомъ. Упоминая о птицахъ, Хорикій тѣмъ не менѣе ничего не говоритъ объ амурахъ, такъ что Ниль, изображенный здѣсь, должно представлять лишь въ болѣе роскошномъ видѣ, чѣмъ обычный Іорданъ въ римскихъ мозаикахъ. Ниль Синайскій хорошо знакомый съ употребленіемъ въ росписяхъ водного жанра съ рыбной ловлей, также не называется такой рѣки Іорданомъ, а именуетъ ее моремъ (*θάλαττα*). Онъ видѣлъ изображеніе этого моря также на стѣнахъ по правую и по лѣвую сторону церкви и причислилъ эту живопись къ чисто декоративному роду, предназначенному для удовольствія глазъ (*πρὸς ἡδονὴν τῶν διφθαλμῶν*). Ниль описываетъ „забрасываемыя въ море сѣти и всяческаго рода рыбы, извлекаемыя руками рыбарей“³⁾.

Въ подобнаго рода декоративныхъ фризахъ, вошедшихъ въ систему церковныхъ росписей, врядъ-ли можно видѣть глубокой символической смыслъ. Его не допускаетъ сама исторія возникновенія этого жанра, родившагося на берегахъ Нила. Появленіе его на стѣнахъ

¹⁾ Bertrand, *Un critique d'art dans l'antiquité. Philostrate et son école*, Paris, 1882, CXV, 273 сл.

²⁾ Μικρῷ με παρῆλθεν ὁ Νεῖλος. Αὐτὸς μὲν ὁ ποταμὸς οὐδαμοῦ γεγραμμένος ἦν τρόπου ζωγράφοι γράφουσι ποταμούς, ρεύματι δὲ καὶ συμβόλοις τοῖς οἰκείοις ύποφαινόμενος. Ιειμέσι τε παρὰ τὰς οὐχίας αὐτοῦ. Καὶ γένη παντοίων ὄρνεων, ὅσα τοῖς ἐκείνου πολλάκις λουρενα ὑπέμασιν, τοῖς λειμῶσιν ἐνδιαιτᾶται. Ταῦτην ἐπὶ τῶν τοιχῶν τὴν εὑφροσύνην αἱ στοιχίαι σοι διδοσασιν... Boissoneade, p. 120.

³⁾ κατὰ δὲ τὴν θαλατταν χαλώμενα δίκτυα, καὶ πᾶν γένος ἰχθύων ἀλιευόμενα χαρσίν ἀλιεύεται. Patr. gr. LXXIX, Nili epistolarum lib. IV, c. LXI.

христіанскихъ храмовъ вполнѣ аналогично съ примѣненiemъ его въ стѣнныхъ росписяхъ античныхъ домовъ и виллъ. Нельзя, однако, отрицать извѣстного отношенія мотивовъ рыбной ловли къ евангельскимъ притчамъ о рыбаряхъ: въ общую тему могли быть вносимы частности христіанского содержанія. На упомянутой ранѣе христіанской патерѣ изъ Типассы изображена фигура, положившая руку въ ротъ рыбѣ, что напоминаетъ евангельское повѣствованіе о монетѣ, найденной Петромъ внутри рыбы. На фризѣ церкви св. Констанцы Угоніо видѣлъ лодку съ тремя фигурами, одѣтыми какъ бы въ священные одежды. Одѣтая фигуры въ лодкѣ посреди обнаженныхъ амуротовъ своимъ контрастомъ привлекли особенное вниманіе Угоніо. Онъ зачертилъ себѣ на память эту лодку, а фигуры отнесъ на счетъ какого-нибудь евангельского события, здѣсь изображенаго¹⁾.

На-ряду съ этими декоративными фризами въ церковныхъ росписахъ вошли разнообразныя сцены охоты. Тотъ же Ниль Синайскій оставилъ свидѣтельство и о подобнаго рода сюжетахъ. „Ты хочешь,—говорить онъ,—стѣпы съ правой и лѣвой стороны наполнить всякаго рода изображеніями охоты на животныхъ, чтобы видны были растягиваляемы по землѣ сѣти, спасающіеся бѣгствомъ зайцы, серны и другія животныя и поспѣшающіе за ними ловцы, ревностно преслѣдующіе ихъ со псами“²⁾. Нельзя не видѣть, что въ этихъ словахъ описаны тѣ самые сюжеты, которые Астерій Амасійскій и Феодоритъ Киррскій видѣли на стѣнахъ домовъ и на одеждахъ христіанскихъ богачей. До нашего времени не дошло ни одного остатка подобнаго рода живописи въ христіанскихъ храмахъ. Бизилица Юнія Басса въ Римѣ, перестроенная въ церковь св. Андрея (*in Gata Barbarae*), представляетъ на стѣнахъ лишь отдѣльныя однородныя изображенія на-ряду съ выѣздами колесницъ на гипподромѣ и орнаментальной инкрустаціей различными мраморами (*opus sectile*). Каждое изображеніе заключено въ квадратъ. Изъ сценъ, относящихся къ животному жанру, можно упомянуть о нападеніи львовъ и пантеръ на ланей³⁾.

Почти единственный, но любопытный примѣръ подобнаго фриза съ охотами представляетъ христіанский саркофагъ изъ Campo Santo въ Пизѣ (Garr. 298, 3). На узкой полосѣ крышки саркофага представлены слѣва отъ зрителя сѣти. Далѣе шесть деревьевъ изображаютъ рощу, въ которой происходитъ охота на зайцевъ. Три зайца убѣгаютъ по направлению къ

¹⁾ Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 14 и рис. 2 на стр. 15.

²⁾ Patr. gr. LXXIX, Nisi epistol. lib. IV, cap. LXI.

³⁾ Ciampini, Vetera Monimenta, I, 242, tav. 22 сл.

сътамъ, загнанные сюда собаками и охотниками. Одна собака ихъ преслѣдуетъ, другая затравила одного зайца. Двое юныхъ охотниковъ съ палками спѣшать вслѣдъ, размахивая руками. Сюжетъ тотъ самый, который описанъ Ниломъ. Изъ другихъ болѣе позднихъ источниковъ известно, что подобные сюжеты входили въ составъ росписей наиболѣе древнихъ храмовъ. О нихъ говорятъ писатели временъ иконоборства. Въ житіи Стефана Нового указывается на тотъ фактъ, что иконооборцы снисходительно относились лишь къ тѣмъ храмамъ, въ которыхъ вместо иконъ украшеніемъ служили разнообразныя изображенія деревьевъ, птицъ, безсловесныхъ животныхъ, либо, чтѣ чаше встрѣчалось, сатанинскихъ конныхъ ристаній, псовой охоты, сценъ гипподрома и театра. Такіе храмы они съ честью поправляли и чистили¹⁾). Въ эпоху иконооборства такая декорація выдвинулась на первый планъ и насильственнымъ путемъ легла на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ раньше были священные изображенія²⁾.

Эти извѣстія подтверждаются описаніемъ роскошнаго сада въ церкви св. Сергія въ Газѣ, оставленнымъ упомянутымъ риторомъ Хорикіемъ. „Четыре абсиды“,—говорить онъ,—о которыхъ я упомянулъ раньше, соединяются каждая съ соѣдней съ двухъ сторонъ стѣнами, равными по высотѣ самимъ абсидамъ. Здѣсь:

„Груши, гранаты и яблони съ плодомъ блестящимъ“.

Они цвѣтутъ во всѣ времена года, не вянуть зимой и не имѣютъ нужды въ освѣжающей влагѣ. И намъ тоже можно поспорить съ царемъ Феаковъ, у котораго, какъ говорить поэтъ, и зимой, и лѣтомъ—всегда въ изобиліи плоды“... Но и самъ поэтъ, упомянувшись о высокопарящемъ орлѣ, не особенно отдался отъ художника. Взгляни, какъ въ воздухѣ летаютъ птицы, расширяя крылья, и клюютъ плоды, растущіе на деревьяхъ“³⁾.

Реальные данные среди поэтическихъ красотъ риторскаго стиля показываютъ, что здѣсь изображеній былъ на стѣнахъ въ высоту абсидъ, т. е. опять-таки фризами, роскошный садъ съ плодовыми деревьями и

¹⁾ Ж. М. Н. П. 1877, іюнь. В. Г. Васильевскій, Русско-виз. отрывки. Житіе Стефана Нового, 306—7. Н. П. Кондаковъ, Виз. церкви и памятники Константино-поля, 50 и прим. I. Patr. gr. C, р. 1120 и 1113.

²⁾ Εὐτεῦθεν δὲ καθηροῦντο μὲν κατὰ πᾶσαν ἐκκλησίαν αἱ θεῖαι μορφαὶ, θυρία δὲ καὶ ὄρυγες ἀντὶ τούτων ἀνεστηλοῦντο καὶ ἀνεγράφοντο, τὴν θυριώδη καὶ ἀνδραποδώδη τούτου διανοιαν ἐξελέγχουσα. Theoph. cont. p. 62 (ed. Parisiis MDCLXXXV). Стефанъ Новый говоритъ то же самое о церкви Блахернской, гдѣ священные изображенія были замѣнены изображеніемъ деревьевъ и птицъ, такъ что ее можно было сравнить съ птичникомъ и овошной лавкой. В. Г. Васильевскій, ibid. 306.

³⁾ Boissonade, 89, 90.

птицами, клевавшими плоды и летавшими въ воздухъ. Здѣсь нѣтъ ни людей, ни животныхъ, ни какихъ бы то ни было сооруженій.

Лишь немногія данныхъ въ области античной живописи позволяютъ настоящимъ образомъ и ближе попытать этотъ родъ украшенія стѣнъ. Фрески съ изображеніемъ роскошнаго сада, найденные на Prima Porta въ Римѣ (ad Gallinas), часть росписи съ такимъ же садомъ, открытая въ Помпеяхъ, представляютъ наиболѣе совершенные образцы, въ связи съ которыми только и можетъ быть поставлена миніатюра Вѣнской Бібліи, изображающая рай, а равно и сближено описание сада у Хорикія.

Садъ изображенъ на подобіе античнаго *περίπατος*, т. е. всѣ деревья представлены рядомъ, въ одну линію, образуя сплошную стѣну зелени. Деревья не выходятъ изъ опредѣленного уровня фриза. Они отягощены роскошными румяными плодами. Лишь слабый намекъ на подобный парадизъ находится въ Вѣнской Бібліи и въ Сирійскомъ Евангеліи Рабулы. На послѣдней миніатюрѣ садъ тянется также сплошной полосой за зданіемъ Гроба Господня. На деревьяхъ нѣтъ плодовъ. Однако изображеніе фантастического зданія Гроба Господня, полосы земли желто-зеленаго цвѣта весьма близко напоминаютъ тотъ родъ садовой живописи съ вычурными бесѣдками, который такъ часто встречается въ живописи Помпей. Изображеніе голубого неба надъ садомъ создаетъ изъ этой миніатюры совершенно опредѣленный родъ пейзажа съ садомъ, известный въ александрийской живописи.

Тѣмъ не менѣе только великолѣпная фреска на Prima Porta объясняетъ вполнѣ и расположение сада въ длину фризовъ и присутствіе птицъ и деревьевъ съ плодами въ саду, описанномъ Хорикіемъ. На этой фрескѣ деревья расположены рядомъ, въ одну линію, вдоль дороги или аллеи, такъ что изображеніе сада представляетъ его разрѣзъ вдоль *περίπατος*. Композиція всего фриза разбивается на отдѣльныя группы деревьевъ, величина и роскошь сада достигается повторениемъ подобныхъ группъ. Въ центрѣ такой группы видно хвойное дерево, по сторонамъ его располагаются фруктовыя. Кусты цвѣтовъ изображены у корней деревьевъ. Всѣ вершины ихъ лежатъ на одномъ уровнѣ. Деревья передняго плана передаются со всею точностью и подробностью, доступною кисти художника; за ними просвѣчиваются едва замѣтныя голубоватыя очертанія сосѣднихъ деревьевъ, сливающіяся въ одинъ общій голубоватый туманъ. Вверху ровное голубое небо. Людей нѣтъ, но на каждомъ деревѣ сидѣтъ птичка симметрично съ другой, сидящей на другомъ деревѣ. Зрѣлые, румяные плоды висятъ на вѣтвяхъ и оттягиваютъ ихъ книзу. Другія птицы, раз-

махивая крыльями, садятся на зыбкія вѣтви. Всѣ поютъ, раскрывая клювы. Нѣкоторыя изъ птицъ сидятъ внизу у корней дерева и смотрятъ вверхъ на плоды — мотивъ, удержаный христіанскими мозаиками. Рѣшетчатый заборъ тянется вдоль аллеи, образуя загороду, внутри которыхъ помѣщается хвойное дерево. Кусты цвѣтовъ у корней и зеленый газонъ почвы — также черты, удержаныя византійскимъ искусствомъ.

Часть фриза, открытаго въ Помпеяхъ, очевидно, представляла такой же садъ¹⁾). Въ описанной уже Casa Celimontana, вдоль лѣстницы, ведущей ко входной двери, представлена косо рѣшетка, а за ней плохо сохранившіеся зеленые кусты.

Этотъ родъ садовой живописи, развившійся въ эллинистическую эпоху со временемъ появленія благоустроенныхъ парадизовъ въ Антіохіи, Селевкіи, Александріи, отсюда распространившихся въ Греціи и Италіи, особенно былъ усовершенствованъ художникомъ Димитріемъ, который во II вѣкѣ до Р. Хр. былъ на службѣ у царя Птолемея Филометора, а затѣмъ въ Римѣ²⁾). Описаніе Хорикія указываетъ на сохраненіе въ росписи византійского храма въ Финикіи одного изъ наиболѣе распространенныхъ родовъ живописи, принадлежащаго вообще декоративной живописи эллинистического времени³⁾.

Лишь блѣдными копіями такого парадиза являются ряды пальмъ въ мозаикахъ Равенны, но и онѣ сохраняютъ основные черты указанного рода живописи. Пальмы располагаются рядами, на нихъ висятъ плоды. Внизу стелется зеленый газонъ, а у корней деревьевъ растутъ блѣдые цвѣты лиліи. Таковы и другіе фризы съ пальмами, сохранившіеся въ церкви св. Софіи въ Солуни, Латеранской базиликѣ. Погибшая мозаика арки церкви Иоанна Евангелиста въ Равенны также имѣла изображенія пальмъ и другихъ деревьевъ⁴⁾.

Этотъ парадизъ потерялъ свой самостоятельный характеръ. Въ перемежку съ деревьями изображаются здѣсь святыя, какъ бы дословно выражая мысль: ἀνθεμόεις παράδεισος ὁ τῶν ἄγιων χώρος ἐστιν⁵⁾.

Особенный интересъ представляютъ удержаніе въ храмовыхъ росписяхъ фризы съ архитектоникой, столь свойственной вообще

¹⁾ Man, Scavi di Pompei 1892—93. Röm. Mittl. IX (1894), 51. Woermann, Die Landschaft in d. Kunst d. alten Völker, 304, указываетъ на мозаику въ Байахъ съ изображеніемъ сада, рѣшетки и птицъ въ абсидѣ.

²⁾ Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, Leipzig, 1873, 281, 288—9.

³⁾ Antike Denkmäler, V, 11, 24. Также Daremburg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, 286.

⁴⁾ Е. К. Рѣдинъ, Мозаики равеннскихъ церквей, 207 и прим. б.

⁵⁾ Byz. Zeitschr. 1896, 482.

античной монументальной живописи. Такие фризы сохранились въ мозаикахъ Милана, Равенны, Солуни и Виёлеема.

Наиболѣе простой видъ архитектонического фриза сохранился въ капеллѣ св. Виктора въ Миланѣ. Какъ и другіе кольцеобразные фризы онъ расположены въ нижней части купола, сплошь покрытаго золотой мозаикой съ медальономъ св. Виктора въ центрѣ. Фризъ состоитъ изъ ряда чередующихся раковинъ, стоящихъ на пиластрахъ. Эти пиластры украшены медальонами и фигурками, воспроизводящими античныхъ статуэтки. Употребленіе краснаго цвѣта для фона въ углахъ между раковинами, синяго внутри раковинъ, а затѣмъ сѣраго для фигурокъ и бюстовъ передаетъ весь блескъ античной полихроміи. Внутри раковины завиваются, на подобіе лиры, двѣ волюты. Между завитками, на тонкомъ небольшомъ пиластрѣ, поднимается медальонъ съ бюстомъ. По сторонамъ двѣ птички¹⁾. Уже въ этомъ фризѣ можно отмѣтить, какъ бы въ зародышѣ, основныя черты подобнаго рода архитектоники. Конхи чередуются непрерывно и представляютъ какъ бы разрѣзъ съ видомъ на внутренніе ребра раковины, на фонъ и на расположенные внутри волюты съ птичками по сторонамъ. Дѣйствительно, роскошный фризъ церкви св. Георгія въ Солуни развивается по такимъ же правиламъ.

Первые издатели Солунской мозаики уже отмѣтили сходство архитектоники фриза съ помпейской и указали на ея условный, фантастический характеръ²⁾. Фризъ состоитъ изъ восьми сооруженій, чередующихся непрерывно и отдѣленныхъ другъ отъ друга широкой полосой, внутри которой расположены высокій канделябробразный аканѣ на ровномъ пиластрѣ. Сооруженія различаются одно отъ другого лишь въ частностяхъ разнобразiemъ формъ, но это различие не мѣняетъ ихъ общаго сходства между собою. Именно каждое сооруженіе состоитъ изъ трехъ, иногда пяти частей—центральнаго и двухъ или четырехъ боковыхъ; каждое стоитъ на полу и выдѣляется на золотомъ фонѣ, какъ самостоятельное зданіе. Несмотря на значительную порчу мозаики, фризъ сохранился въ своихъ главныхъ чертахъ. Реставрація въ стукѣ не препятствуетъ различить какъ общий видъ, такъ и частности каждого зданія и восстановить недостающія части въ симметріи съ хорошо сохранившимися.

Каждое сооруженіе представляетъ цѣлый комплексъ различныхъ зданій. Наиболѣе важная особенность этихъ сооруженій состоять въ томъ, что одни части ихъ вверху изображаются свободно висящими

¹⁾ Рисунокъ въ моемъ соч. «Мозаики IV и V вѣковъ», 163.

²⁾ Texier and Pullan, Byzantine architecture, London, 1864, 136 и сл. См. также указаніе на античный характеръ у Bayet et Duchesne, Mémoires sur une mission au Mont-Athos, 320.

въ воздухъ, какъ напримѣръ дуга (pl. XXX), другія, какъ напримѣръ бочковые своды на четырехъ колонкахъ, представляютъ разрѣзы (pl. XXX). Равнымъ образомъ абсиды на колоннахъ, ничего не представляющія страннаго на фасадахъ и надъ входами, изображаются здѣсь въ такихъ положеніяхъ, которыхъ скорѣе относятся къ расположению ихъ внутри сооруженія. Передъ ними находится киворій, или же внутри ихъ помѣщаются канцеллы, между колоннъ висятъ лампады (pl. XXX, XXXII). Наконецъ, третій родъ, по преимуществу боковыхъ зданій, изображается съ фронтонами, колоннами, завѣсами внутри, съ видимой частью потолка въ кассетахъ, и представляетъ фасады. На верхнихъ частяхъ сооруженій сидятъ птицы. Вазы стоятъ внутри или поверхъ различныхъ архитектоническихъ формъ. Полъ, на которомъ стоятъ всѣ сооруженія, выложенъ изъ четыреугольныхъ плитъ мрамора. На этомъ полу изображены святые, стоящіе на фонѣ этихъ сооруженій лицомъ къ зрителю.

Такъ-называемые второй и третій помпеянскіе стили чрезвычайно богаты формами, встрѣчаемыми въ сооруженіяхъ солунскаго фриза, но нигдѣ не извѣстенъ общій типъ подобнаго рода сооруженій. Дѣйствительно, изящный дугообразный сводъ въ видѣ свободно поднимающейся въ воздухъ арочки, нѣсколько изгибающаяся перекладина, разрѣзы бочковыхъ сводовъ на четырехъ колонкахъ, фронтоны, бесѣдки съ купольнымъ покрытиемъ—родъ византійскихъ киворіевъ, абсиды, антаблементы въ нѣсколько профилей, украшенные овами и каплями, наконецъ, птицы, сидящія въ просвѣтахъ этихъ сооруженій—павлины, куропатки, голуби, ибисы, и формы канделябра въ видѣ аканѳовъ—всѣ на лицо въ Помпейахъ. Болѣе того, въ мозаикѣ господствуетъ родъ сооруженія, состоящаго изъ трехъ частей—типъ общеизвѣстный въ помпеянскихъ росписяхъ третьяго стиля и стиля канделябровъ. Въ этихъ росписяхъ архитектоника возведена на полу желтаго или иного цвѣта, въ ней встрѣчается родъ амвона или возвышенія со ступеньками, близко напоминающими амвоны и ступени мозаическаго фриза, форма бесѣдки съ круглымъ поясомъ вверху и даже фигура въ ростъ, то на пьедесталѣ внутри бесѣдки, то на полу, то среди самой архитектоники. Но все же нигдѣ не видно такого ансамбля, такого соединенія различныхъ частей, чтобы образовать цѣльное зданіе, самостоятельное, не связанное съ остальной росписью стѣны, съ фигурами въ ростъ, стоящими на фонѣ самой архитектоники. Очевидно, мы имѣемъ такія сооруженія, которыхъ вышли изъ указаннаго источника, но видоизмѣнились и приспособились къ новымъ художественнымъ цѣлямъ.

Поэтому важное значение для истории архитектоники фриза имѣютъ фрески, открытые въ 1893 году на Палатинскомъ холмѣ¹⁾, въ которыхъ, если и не являются вполнѣ черты фриза, то все же наблюдаются некоторые новые данные, общія у нихъ съ фризомъ. Здѣсь прежде всего повторяется сложная архитектоника стѣны, состоящая изъ рядовъ колоннъ, пилястръ, нишъ, близко напоминающая роспись фриза съ ея нишами, колоннами, пилястрами. Она интересна тѣмъ, что представляетъ какъ бы разрѣзъ зданія и видъ на длинную стѣну, стоящую на полу съ фигурами на фонѣ просвѣтовъ въ натуральный ростъ, не миѳологическими, а одѣтыми въ гражданскій костюмъ (тунику и тогу), стоящими или двигающимися по этому полу, какъ и святые въ мозаикѣ. Палатинская фреска отнесена ко II вѣку по Р. Хр. и есть очевидное наслѣдіе александрийского искусства. Къ сожалѣнію, въ найденной фрескѣ опали верхняя ея части, и потому нѣть возможности судить о томъ, какъ она заканчивалась вверху и какой приемъ былъ употребленъ для изображенія верхнихъ частей архитектоники. Безъ сомнѣнія, образованіе этихъ типическихъ сооруженій имѣло свою исторію, и, при скучности вещественныхъ памятниковъ, нельзя обойти молчаніемъ сохранившагося у Хорикія Газскаго описанія дворца, видѣннаго имъ на одной картинѣ въ Газѣ, представлявшей похожденія Федры и Ипполита. Хорикій описываетъ дворецъ съ видомъ внутрь на колонны съ золотыми капителями, портиками, нишами и картинами на стѣнахъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ упоминаетъ о крышѣ этого дворца и сидящихъ на ней симметрично павлина и двухъ голубей. Внутри дворца стояло ложе, на которомъ изображенъ былъ спящій Фесей. По сторонамъ дворца тянулся садъ²⁾.

Врядъ ли будетъ ошибочнымъ отнести образованіе этого фантастического сооруженія ко времени между II—IV вѣками. Именно на этотъ періодъ времени падаетъ образованіе и тѣхъ особенностей его, которые отличаютъ эту архитектонику отъ античной.

Въ календарь 354 года уже вполнѣ господствуютъ тѣ формы

1) Röhl. Mitth. VIII (1893), 291—2.

2) ...«Самъ по себѣ дворецъ возвышается на многочисленныхъ колоннахъ и позволяетъ зрителю проникнуть взоромъ внутрь двойного портика. Взгляды, какъ онѣ уходять вглубь. Съ помощью красокъ искусство образуетъ какъ бы входы. Стѣна дворца украшена множествомъ нишъ, какъ бы назначенныхъ для статуй. Колонны всеѣ блѣдны, но не полированныя цѣликомъ, такъ какъ ихъ верхнія части изрѣзаны канелиюрами, и капители блестятъ золотомъ... Дворецъ выстроенъ среди рощи; деревья поднимаются вверхъ надъ зданіемъ и листва виситъ въ воздухѣ. На крышѣ сидитъ павлинъ... Но, клянусь Зевсомъ, не забудемъ также и другихъ птицъ, сидящихъ по другую сторону крыши... любимую парочку Афродиты». Boissonade, 158.

орнамента, сводовъ, раковинъ, широкихъ пиластровъ, украшенныхъ орнаментами, драгоцѣнными камнями, ромбами, кружками, которые встречаются въ мозаикѣ. Однако эта архитектоника болѣе проста и вся сплошь дается въ линейномъ рисункѣ. Кромѣ того она приспособлена для помѣщеній текста и фигуръ внутри самой архитектоники. Нѣкоторыя сооруженія передаютъ обычный типъ его, состоящей изъ трехъ частей, причемъ центральная имѣеть обычный сводъ въ видѣ арки, подъ которой стоитъ фигура, а боковыя заключаютъ текстъ¹⁾). Несомнѣнныя заимствованія изъ стѣнныхъ росписей доказываются въ этой архитектоникѣ прямymi аналогіями. Здѣсь появляются каріатиды въ видѣ человѣческихъ фигуръ рабовъ съ завязанными на спинѣ руками, небольшіе фризы надъ ними, заключающіе такую же раковину, какъ и ранѣе указанныя, и родъ орнаментальныхъ акротеріевъ по сторонамъ, какъ и на мозаикѣ. Фантастический характеръ этой архитектоники указанъ уже Н. П. Кондаковымъ и Стриговскимъ. Онъ состоитъ въ отсутствіи почвы и въ причудливыхъ сочетаніяхъ различныхъ формъ. Въ этой архитектоникѣ нѣть ни той роскоши, ни той характерной обстановки, которая указываютъ на приспособленіе ея къ цѣлямъ христіанской декоративной живописи. Въ ней можно отмѣтить только отсутствіе тонкой и изящной помпеянской колонки, замѣнившейся широкимъ грузнымъ пиластромъ съ драгоцѣнными камнями, отсутствіе утонченности во всемъ составѣ формъ, по употребительны завѣсы, которыя такъ часто встречаются въ мозаическомъ фризѣ (Taf. XXIV, XXV).

Дѣйствительно, здѣсь особенно часто встречается витая колонка, столь свойственная вообще христіанскому искусству и неизвѣстная въ античныхъ росписяхъ. Она замѣнила колонку античную, но утолщилась, приняла болѣе солидный видъ и менѣе изящный характеръ. Столь излюбленная форма фронтона сохранилась, но надъ ней появилась апсида, а передъ ней киворій. Другое не менѣе важное измѣненіе произошло въ употребленіи завѣсъ. Онъ являются чрезвычайно важнымъ украшеніемъ. Сравнительно съ прежними формами является новая въ видѣ киворія, амвона, ведущаго къ алтарю. Въ алтарѣ висятъ лампады. На амвонѣ видна прорѣзная решетка или канцеллы, известныя въ церковной архитектурѣ²⁾, и фантастическое сооруженіе явно переходитъ къ подражанію внутреннихъ частей храма, его алтарной части. Зданія изображаются золотыми. Появляется новая орнаментация

¹⁾ Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Taf. IX, X, XI.

²⁾ Holtzinger, Die altchristliche Architectur, 123, рис. 151.

изъ драгоценныхъ камней, четырехугольныхъ и круглыхъ. Всѣ эти особенности придаютъ характеръ пышности и грузности всей архитектоникѣ. Кроме того подражаніе храму сказалось въ обособленіи всего сооруженія. Въ росписяхъ Помпей эта архитектоника, повторяясь вдоль стѣны и образуя родъ фриза, связывается съ росписью всей стѣны. На мозаическомъ фризѣ каждое сооруженіе является самостоятельнымъ и отдѣляется отъ сосѣдняго широкой полосой. Употребленіе красныхъ яркихъ цветовъ для узкихъ фризовъ, голубого цвета для фоновъ, фронтоновъ и фризовъ, зеленыхъ и розовыхъ завѣсь на ряду съ золотомъ указываетъ на тотъ особенный вкусъ, который развивается очень рано въ Александріи и закрѣпляется въ Византіи.

Эти черты показываютъ, что самый процессъ образования архитектоники фриза шелъ тѣмъ же путемъ, какъ и образование стилей помпейской живописи, т. е. въ основѣ этого процесса лежитъ подражаніе формамъ действительности. Полная принадлежность этой архитектоники христіанскому времени и искусству доказывается введеніемъ въ нее архитектуры алтаря, абсиды, лампадъ, решетки и завѣсь.

Но этими чертами только и ограничивается христіанскій элементъ въ Солунской мозаикѣ. Здѣсь нѣть ни одного креста, ни одной монограммы. Кроме того всѣ святые, изображенные въ ней, относятся къ эпохѣ раньше Константина Великаго, какъ на это указалъ Тексье¹⁾. Къ этому должно прибавить, что около имени каждого святого, между колоннъ сооруженій, указанъ мѣсяцъ празднованія его имени, какъ въ календарѣ. Здѣсь изображены святые, имена которыхъ празднуютъ въ іюнѣ, мартѣ, августѣ, сентябрѣ, декабрѣ, январѣ, апрѣлѣ, октябрѣ, іюлѣ, начиная справа отъ абсиды. Въ одномъ случаѣ мѣсяцъ и имя святого не читаются.

Указанное раньше примѣненіе подобной архитектоники въ календарѣ 354 года объясняетъ и въ данномъ случаѣ примѣненіе ея въ куполѣ, тѣмъ болѣе, что изображеніе святыхъ въ видѣ орантъ соответствуетъ фигурамъ, помѣщаемымъ среди архитектоники въ упомянутомъ календарѣ, каковы: Сатурнъ, Марсъ, Меркурий, Солнце и проч.

Весьма возможно, что въ куполѣ воспроизведена архитектоника со святыми изъ какого-нибудь роскошнаго христіанскаго календаря до Константина Великаго. Этимъ хорошо объясняется отсутствіе крестовъ и особенно формы голгоѳскаго креста, господствующихъ въ архитектоникѣ каноновъ послѣ эпохи Константина Великаго. Вполнѣ

¹⁾ Byzantine architecture, 137 сл.

можно присоединиться къ господствующему мнѣнію, что мозаики купола современны эпохѣ Константина Великаго и, быть можетъ, возникли, какъ и сама церковь, по его почину. Ища мѣста для основанія своей столицы, Константинъ Великій прожилъ два года въ Солуни, гдѣ построилъ многія замѣчательныя зданія, говоритъ, правда, очень поздняя императорская хроника¹⁾. Не менѣе важно для сужденія объ этой архитектоникѣ и то, что всѣ мѣсяцы, обозначенные здѣсь, во всѣхъ случаяхъ соответствуютъ мѣсяцамъ греческаго минологія, позднѣе составленного при Василіи Македонянинѣ, и часто различаются отъ латинскаго минологія. Этотъ фактъ указываетъ, по нашему мнѣнію, на восточный изводъ календаря, лежащаго въ основѣ Солунской мозаики. Въ слѣдующемъ поясе купола могли находиться остальные зданія со святыми, чтобы составить полный годъ.

Все это свидѣтельствуетъ о широкомъ примѣненіи архитектоники въ христіанской декоративной живописи Востока. Судьба ея, послѣ блестящаго развитія въ александрийской живописи, прослѣживается въ христіанскихъ росписяхъ. Эта архитектоника оставляетъ замѣтные слѣды въ византійской живописи. Наилучшій примѣръ ея, свидѣтельствующій о примѣненіи ея въ росписяхъ сиро-палестинского происхожденія, указывается сирійской миніатюрой Эчміадзинской рукописи²⁾.

Мозаики Равенны VI вѣка представляютъ часто тѣ же формы архитектоники, но разъединенные, разбросанные въ разныхъ композиціяхъ. Въ наиболѣе раннихъ мозаикахъ мавзолея Галлы Плацидіи нѣтъ другихъ элементовъ ея, кроме конхи. Въ мозаикахъ церквей св. Виталія, Аполлинарія Нового часто повторяются пиластры, украшенные рядами драгоценныхъ камней, конхи, завѣсы (Garr. passim, также особенно 264, 1, 2; 266, 5). Но зато въ Православной крепальне этотъ родъ архитектоники является въ иномъ блескѣ, показывающемъ новые черты измѣненій, внесенныхыхъ въ этотъ родъ стѣнной декораціи византійскимъ искусствомъ.

Мозаика, какъ и въ Солуни, представляетъ кольцеобразный фризъ, расположенный въ нижней части купола. Архитектоника его бѣднѣе, но еще яснѣе подражаетъ формамъ христіанского храма, именно, базилики. Какъ и въ солунскомъ фризѣ здѣсь представлено восемь сооруженій, отдѣленныхъ другъ отъ друга широкой полосой съ канделябробразнымъ аканоомъ, но болѣе тяжелаго и широкаго рисунка.

¹⁾ Ηλθε καὶ εἰς τὸν Θεσσαλονίκην καὶ ἀρεσέ του ὁ τόπος. Καὶ ἔκανε ἐκεῖ γράμματα δύο καὶ ἑκτισε θαυματάτους ψαύτας καὶ λοετρὰ καὶ ἵερὰ εὐμορφά ἔφερεν. Хроника XVI в. Kigritschnikow, Вуз. Zeitschr. 1892, 309.

²⁾ Byz. Denkm. I, Taf. VI; Айналовъ. Часть равеннскаго диптиха въ собраниі графа Крауффорда. Отд. отт. 11 сл.

Междъ тѣмъ, какъ въ Солунской мозаикѣ каждое зданіе представляетъ значительныя различія отъ сосѣдняго, въ равенскій различаются всего двѣ разновидности, повторенные четыре раза. Равнымъ образомъ сооруженія не имѣютъ верхнихъ покрытий и завѣсъ, но сохраняютъ общій типъ зданія въ разрѣзѣ съ видомъ внутрь. Верхи этихъ зданій показываютъ, что крыши ихъ усѣчены. Видны части абсидъ съ кассетами (*λακουάρια*) и усѣченные антаблементы. Сохранины три части сооруженія, представляющія три нефа базилики. Дѣйствительно, подражаніе базиликѣ здѣсь наиболѣе ясно. Изображаются колонны, соответствующія колоннамъ боковыхъ нефовъ, но идущія подъ полукруглымъ антаблементомъ абсиды. Три колонны уходятъ вглубь. Затѣмъ четыре зданія имѣютъ внутри абсидъ престолы съ Евангеліями, а въ боковыхъ колоннадахъ кресла, на подобіе епископскихъ сѣдалищъ съ лежащими на нихъ вѣнцами. Въ четырехъ другихъ изображеніи въ центрѣ тронъ съ подушкой, платомъ и крестомъ, на подобіе „уготованного престола“ съ подножіемъ, а по сторонамъ за прорѣзной рѣшеткой солунскаго типа и за рѣшеткой, украшенной рельефнымъ орнаментомъ, пальмовая и дубовая гирлянды. Здѣсь повсюду примѣнены золотые капители, толстые и короткія зеленые колонны, золотомъ украшенныя абсиды съ синими кассетами, драгоценныя камни, зеленые и лиловыя порфировыя облицовки стѣнъ.

Бѣднѣе архитектоника ровнаго фриза въ Виолеемской базиликѣ¹⁾. И здѣсь зданія чередуются одно за другимъ, отдѣляясь орнаментомъ сложной формы изъ аканоа. Одинъ разъ вмѣсто такого орнамента изображенъ крестъ между двухъ деревьевъ. Орнаментъ состоитъ изъ вѣтвей аканоа, выходящаго изъ каноара или иного сосуда и прихотливо завивающагося около главнаго ствола. Вверху вѣтви образуютъ форму лиры, перевязанной лентой. То это пышный кустъ, растущій изъ того же каноара, тяжелыя волюты его завиваются вверхъ и внизъ. По сторонамъ этого главнаго орнамента помѣщаются двѣ высокія канделяброобразныя вѣтви съ каріатидами вверху въ видѣ обнаженнаго амура, держащаго надъ головой вазу съ букетомъ цвѣтовъ.

Зданія утеряли свой характеръ античной архитектоники. Правда, и въ нихъ сохранено дѣленіе на три части, сохранены завѣсы, подобраны и ровно висящія; также точно и эти зданія представляютъ

¹⁾ Melchior de Vogu . Les églises de la Terre Sainte, Paris, 1860, 87. Авторъ не согласенъ считать за болѣе раннія мозаики тѣ, которыхъ имѣютъ греческія надписи. Къ эпохѣ Крестовыхъ походовъ онъ относить изображенія съ латинскими надписями. Онь думаетъ, что все мозаики — работы византійскихъ мастеровъ XII в.

разрѣзы, по онѣ приспособлены для помѣщенія текстовъ постановленій соборовъ, какъ и изображенія каноновъ въ рукописяхъ, не имѣютъ внутренней перспективы, не имѣютъ ни абсидъ, ни колоннадъ, ни половъ, впъ фигуръ. Наиболѣе любопытная черта этихъ сооруженій состоитъ въ томъ, что у нихъ есть верхи, представленные въ видѣ фронтоновъ и куполовъ, причемъ эти падстройки представляютъ всѣ черты перспективнаго исполненія. Центральная часть обыкновенно покрыта сводомъ съ люнетомъ, украшеннымъ какимъ-либо орнаментомъ или крестомъ. Въ первомъ сооруженіи слѣва можно указать на интересное сохраненіе кладки стѣны съ окнами, напоминающей такую же кладку (*opus isodomum*) въ античной живописи. Надъ этимъ люнетомъ возвышается или острый фронтонъ или куполь. По сторонамъ центральнаго сооруженія представлены два зданія въ формѣ базиликъ съ крышами въ перспективѣ, съ боками и фасадами, съ окнами, дверями и портиками, или же здѣсь изображаются башни съ куполами. Одинъ разъ вместо крыши изображены лежащія волюты въ видѣ опрокинутой буквы S, прекрасно указывающія на свой античный первоисточникъ.

Внутри зданій изображены престолы съ книгами, какъ и внутри сооруженій равеннской крещальни. Два подсвѣчника стоятъ по сторонамъ престоловъ.

Рядомъ съ обѣдненіемъ формъ здѣсь прослѣживается и крайнее сходство этихъ сооруженій съ тѣмъ фантастическимъ зданіемъ церкви, которое часто встрѣчается въ византійскомъ искусствѣ, особенно въ рукописяхъ. Эти изображенія представляютъ разрѣзъ церкви, внутри которой помѣщается пѣлая сцена изъ Евангелія, а верхи представляютъ мраморныя облицовки, люнеты, купола съ крестами и башенки въ болѣе или менѣе перспективномъ, а иногда и линейномъ рисункѣ¹⁾.

Значеніе этихъ формъ не можетъ быть понято вѣкъ исторіи самого сооруженія, ведущаго свое происхожденіе отъ античной архитектоники, образовавшейся въ стѣнныхъ росписяхъ.

Изображенія соборовъ находились въ императорскомъ дворцѣ въ Константинополѣ еще до иконоборческой ереси. Можно думать скорѣе, что это были фигурныя композиціи, образцы которыхъ дошли до насъ въ миніатюрахъ рукописи Григорія Назіанзина Пар. Нац. библ. № 510²⁾.

Кромѣ этихъ родовъ живописи, вошедшихъ въ росписи храма, осо-

¹⁾ Ср. такое зданіе въ рукописи монаха Іакова Пар. Нац. библ. № 1208. В. В. Стасовъ, Славянскій и восточный орнаменты, табл. СХХV, 4.

²⁾ А. С. Уваровъ, Византійскій альбомъ, Москва, 1890, табл. XX.

бенно выдѣляется портретъ. Примѣненіе портретной живописи для изображеній Христа, Богородицы, апостоловъ, евангелистовъ, мучениковъ даетъ храму особый характеръ, а росписямъ—особый стиль, который разглаголяется лишь тогда, когда выяснены основные черты портретнаго образа. Особеннаго вниманія заслуживаютъ медальонныя изображенія, помѣщаемыя внутри арокъ, а также по длини главнаго нефа. Въ нихъ наиболѣе ясны черты портрета, т. е. съ одной стороны историческія черты изображенаго лица, а затѣмъ—особые приемы живописи, которыми она пользуется для передачи индивидуальныхъ чертъ¹⁾.

Несмотря на значительный промежутокъ времени, отдѣляющій портреты Гавары, Файюма и другихъ мѣсть Африки отъ портретовъ равеннскихъ церквей, Кипра, Синая, послѣдніе могутъ быть сравниваемы лишь съ этими замѣчательными памятниками Дмитрійской живописи. Стриговскій, издавшій синайскую икону Киевскаго Церковно-Археологического музея, писанную восковою живописью, долженъ былъ обратиться къ тому же первоисточнику и на основаніи его заключилъ о существованіи на египетской почвѣ этого рода восковой живописи до VII столѣтія.

Мозаические портреты сохраняютъ всѣ особенности восковой живописи. Дѣйствительно, какъ на восковыхъ египетскихъ портретахъ, такъ и въ медальонныхъ портретахъ мозаикъ фигура представляется по-грудь, лицомъ къ зрителю, или въ три четверти со взглядомъ, устремленнымъ на зрителя. Бюстъ задрапированъ одеждами. Египетскіе портреты еще и тѣмъ важны, что на нихъ не изображаются руки, такъ какъ каждый портретъ принадлежалъ верхней частіи муміи, замѣняющей собою его голову, шею и часто плечи²⁾.

Въ египетскихъ портретахъ всѣхъ поражаетъ особенно рѣзко выраженная индивидуальность лицъ, пристальный, устремленный на зрителя, серьезный взглядъ неподвижнаго лица, отсутствіе какого-либо аффекта. Эти черты указываютъ на неподвижное позированіе и на воспроизведеніе лица такъ, чтобы оно являлось со всѣми своими особенностями.

Особенное свойство этихъ портретовъ состоитъ, въ большинствѣ случаевъ, въ чрезвычайно широкомъ раскрытии глазъ и преувеличеніи глазного яблока и зрачка. Эберсъ сдѣлалъ наблюденіе, что этимъ свойствомъ отличаются особенно женскіе портреты, и объяснилъ этотъ фактъ

¹⁾ Byz. Denkm. I, 115—116.

²⁾ Flinders Petrie, Hawara, Biamhi and Arsinoe, Frontispice, X.

подкрашиваниемъ вѣкъ¹⁾). Но это не объясняетъ всего явленія, такъ какъ у мужчинъ встречаются такие же широко открытые глаза, такъ же рѣзко выраженные, какъ и на женскихъ портретахъ. Въ данномъ случаѣ можно думать скорѣе всего объ общемъ приемѣ декоративной живописи, прибывающей къ особенно рѣзкому выполнению глазъ, губъ, носа для того, чтобы портретъ, видимый на извѣстномъ разстояніи, не потерялъ своего выраженія.

Мозаические портреты Равенны особенно ясно доказываютъ эту общую приемъ монументальной живописи, въ среду которой входитъ портретъ. Здесь особенно ясно наблюдается рѣзкое исполненіе чертъ лица, широко раскрытые глаза, круглый зрачокъ виденъ весь, около носа, въ углахъ губъ ложатся рѣзкія линіи. Портреты обыкновенно передаютъ фигуру лицомъ къ зрителю съ устремленнымъ на него взоромъ, въ полный en face или въ три четверти. Такова же и передача индивидуальности каждого лица.

Приведенные мною ранѣе данныя²⁾, указывающія на широкое примѣненіе портретной живописи въ иконографіи святыхъ на Востокѣ, подтверждаются медальонными портретами Христа и апостоловъ на ампулахъ изъ Святой Земли, изображаемыми по ободку ихъ (рис. ниже). Въ церкви св. Софіи въ Никеѣ, какъ извѣстно, на одной изъ стѣнъ ея были изображены портреты всѣхъ отцовъ, осудившихъ ересь Ария. Феофанъ упоминаетъ объ этихъ портретахъ, но не говоритъ, кому они обязаны своимъ происхожденіемъ. Онъ называетъ ихъ „χαρακτῆρες“, а Виллибалдъ „imagines“³⁾.

Особенно важно указать на тотъ фактъ, что портретъ на синемъ фонѣ въ медальонахъ (Анны и Симеона Garr. 151, 1, 2) и портретъ въ ростъ встречаются въ рукописи Космы Индикоплова во всѣхъ своихъ сложившихся традиціонныхъ чертахъ. Равнымъ образомъ медальонные портреты евангелистовъ появляются и въ Россанскомъ кодексѣ, расположенные на голубомъ, розовомъ, черномъ и красно-кирпичномъ фонѣ⁴⁾. Въ равенскихъ мозаикахъ обычны синіе фоны, равно какъ и

¹⁾ Ebers, Antike Porträts. Die hellenistischen Bildnisse aus dem Fajum, Leipzig, 1893, 60—1.

²⁾ Мозаики IV и V вѣковъ, 176.

³⁾ Et unde venit ad urbem Niceam, ubi olim habebat Caesar Constantinus synodum. Et ibi fuerunt ad synodum trecenti decem et octo episcopi... Et in illa ecclesia erant imagines episcoporum, qui erant ibi in synodo. Hodoeporicon S. Willibaldi, Tobler et Molinier, Itinera, 272; ...τῶν τειχῶν μερικῶν ἐνθα καὶ σεβάσμοι αὐτῶν (πλείων) υἱοτέκνες ἀνεστήσουτο μέχρι τοῦ νῦν ὑπὸ τῶν ὄμοφρόνων αὐτοῖς τιμώμενοι. Theoph. Chon. ed. Bonn. p. 624, 5.

⁴⁾ С. А. Усовъ, Сочиненія, II, 52.

въ мозаикѣ *Παναγία Ἀγγελόκτιστος* на Кипрѣ¹⁾. Въ Синайской мозаикѣ употреблены серебряные фонны²⁾.

Общій характеръ храмовыхъ росписей, происходящій отъ употребленія голубыхъ, синихъ, иногда фиолетовыхъ, а затѣмъ особенно золотыхъ и рѣже серебряныхъ фоновъ одинаково связывается съ господствующими вкусами восточной полихроміи, унаслѣдованной эллинистическимъ искусствомъ. Въ двухъ медальонахъ съ изображеніемъ олицетвореній Земли и Нила на коптскихъ тканяхъ мы видимъ синіе фонны, переходящіе въ болѣе свѣтлый, голубой тонъ около головъ. Въ рукописяхъ Космы Индикоплова, Діоскорида, въ Россанскомъ кодексѣ были указаны кромѣ синихъ и золотыхъ фоновъ еще и темно-серый, красно-кирпичный, коричневый, черный. Это разнообразіе фоновъ связывается вообще съ полихроміей александрийской живописи. Въ появленіи золотыхъ, серебряныхъ и синихъ фоновъ въ византійскомъ искусствѣ и особенно въ византійскихъ росписяхъ нельзя, поэтому, видѣть новой оригинальной черты стиля, но тѣмъ не менѣе преобладаніе голубыхъ, синихъ и золотыхъ фоновъ представляетъ уже черту стиля. Роскошный полу-азіатскій стиль александрийского искусства выражался, главнымъ образомъ, въ широкомъ примѣненіи золота, серебра, мѣди для облицовокъ стѣнъ. Золотой, серебряный и мѣдный пояса облицовокъ Серапеума въ Александрии, упоминаемые Калликсеномъ, эпистили изъ массивнаго золота, съ поясами изъ слоновой кости, вообще роскошь и блескъ, ставшіе впослѣдствіи достояніемъ изнѣженнаго римскаго быта, представляютъ черты, сохраненные византійскимъ искусствомъ при самомъ его образованіи. Равнымъ образомъ голубые и синіе фонны, господствующіе въ ассирийской поливѣ, въ египетской живописи, въ греческой архаической и этруссской живописи, являются также господствующими въ александрийской живописи, известны въ Сиріи и сдѣлались достояніемъ византійской монументальной живописи. Гельбигъ, Земперъ и Н. П. Кондаковъ относятъ происхожденіе этихъ фоновъ къ востоку, къ Малой Азіи и Месопотаміи, родинѣ всяческой декорациі³⁾.

Можно думать, что преобладаніе голубыхъ и синихъ фоновъ наряду съ золотомъ зависитъ отъ сильнаго и рѣзкаго эффекта, происходящаго отъ соединенія синаго цвѣта съ золотомъ. На это обстоятельство

¹⁾ Я. И. Смирновъ, Христиански мозаики Кипра, 74.

²⁾ Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 84.

³⁾ H e l b i g , Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert, 2 Aufl., Leipzig, 1887, 107 и 433. S e m p e r , Stil, I. 2 Aufl., 369, 376, 470 и 478. Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали. Собрание А. В. Звенигородскаго, 12.

указываетъ Григорій Нисский, описывая рѣзной потолокъ. Блескъ золота на осмиугольныхъ кассетахъ голубого цвѣта выдѣлялся рѣзко. Этотъ цвѣтъ, по словамъ его, служитъ для того, чтобы золото блестало сильнѣе ¹⁾). О такомъ же соединеніи золота съ синимъ цвѣтомъ говорить Хорикій Газскій, описывая абсиды церкви св. Сергія въ Газѣ: „По-всюду расцвѣчено золотомъ, — говоритъ онъ, — однѣ абсиды сплошь украшены имъ, другія же украшены золотомъ вмѣстѣ съ синимъ цвѣтомъ, такъ что тотъ и другой цвѣтъ равномѣрно украшаютъ ихъ“ ²⁾).

Любопытно, что евтирий, построенный Константиномъ Великимъ въ Антіохіи, былъ, по словамъ Евсевія, наполненъ блескомъ золота, мѣди и драгоценной восковой живописи ³⁾).

Золото особенно часто упоминается въ роскошныхъ константинопольскихъ церквяхъ, церквяхъ іерусалимскихъ ⁴⁾; сравнительно рѣдко упоминаются серебряные фоны. Однако, серебряные фоны медальоновъ съ апостолами известны въ Синайской мозаїкѣ. Серебро украшало одну изъ абсидъ церкви св. Сергія въ Газѣ ⁵⁾. Серебряный фонъ примененъ въ изображеніи Христа на тронѣ въ люнетѣ церкви св. Софіи въ Константинополѣ ⁶⁾.

¹⁾ Migne, Dictionnaire des manuscrits, Paris, 1853, I, 1191. Holtzinger, Die altchristliche Architektur, 53.

²⁾ Χρυσὸς δὲ περιανθεῖ τὰς ἀψίδας, τὰς μὲν αὐτὸς ὥραιζον, τὰς δὲ μῆτει κυανοῦ χρωμάτος ἐναλλάξ πεποιημένου φαινόμενον, ὡς ἐν μέρει καλλωπιζεσθαι καὶ κοσμεῖν. Boissonade, 90.

³⁾ Vita Const. III, 50: δν (εὐκτήριον) καὶ χρυσοῦ πλείστος ἀφθονίᾳ γαλλοῦ τε καὶ τῆς λοιπῆς πολυτελοῦς ὅλης ἐστεφάνου καλλεστι.

⁴⁾ Н. П. Кондаковъ, Виз. церкви и памятники Константинополя, 44, 58, также Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 170.

⁵⁾ Η μὲν γὰρ ὑποχρύσῳ καὶ ἀργυρίτῳ: ψηφίδ: κεκοσμημένῃ и проч. Boissonade, 89

⁶⁾ Впослѣдствіи серебряные фоны известны на мозаическихъ иконахъ главаго нефа въ соборѣ св. Марка въ Венеции, а также въ церкви Фетхіе-Джами въ Константинополѣ. Въ рукописяхъ серебро встречается также рѣдко. Можно указать на серебро въ обрамленіяхъ миниатюръ рукописи Псалтыри Пар. Нац. Библ., въ Библіи VIII—IX вѣка Лавренціанской Библіотеки во Флоренціи для трона Христа и жезла ангела. Объ употребленіи серебряной мозаики въ росписяхъ запада слѣдуетъ заключать на основаніи рецептовъ приготовленія золотой и серебряной мозаики, дошедшихъ въ рукописи VIII—IX вѣка, изданной Муратори, Antiquitates Italicae. II. Dissertatio XXIV: Compositio ad tingenda mussiva, pelles et alia, 364 и сл. Здѣсь отдѣльные параграфы посвящены серебряной и золотой мозаїкѣ. Серебряная надпись известна въ мозаїкѣ абсиды церкви Жермини де Прѣ въ Лауретѣ. Gersbach, La mosaïque, 80.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Въ характерѣ украшений византійскихъ рукописей, въ свойствахъ миниатюрной и монументальной живописи, въ особенностяхъ византійскаго живописнаго рельефа были отмѣчены черты, исторически принадлежащія эллинистическому искусству. Роскошный полу-азіатскій, полу-греческій бытъ странъ Малой Азіи и Понта,сосѣднихъ съ Персіей, восточный характеръ этого быта въ такихъ городахъ, какъ Антиохія, Дамаскъ, Газа, а затѣмъ Александрія, соединявшая всѣ особенности первыхъ, долженъ быть принять въ соображеніе, когда мы пожелаемъ ближайшимъ образомъ опредѣлить эллинистический характеръ византійского искусства и его восточный стиль.

Дѣйствительно, призваніе ученыхъ изъ Александріи въ Константинополь, основаніе библіотеки, украшеніе столицы знаменитыми произведеніями классической древности, вывезенными изъ названныхъ только что странъ и городовъ востока, представляютъ первые исторические шаги въ художественной жизни Византіи и намѣчаютъ тотъ путь, по которому она идетъ впослѣдствіи.

Намъ извѣстны описанія художественныхъ сокровищъ Константинополя, его памятниковъ, статуй, дворцовъ, храмовъ и картинныхъ галлерей, но отъ этого богатства не осталось почти ничего. Рукопись Діоскорида и нѣсколько фрагментовъ христіанскихъ скульптуръ, найденныхъ на почвѣ самого Константинополя, почти единственные остатки его искусства въ V, VI вѣкѣ. Однако, формы и стиль этихъ скульптуръ подтверждаютъ близкія связи христіанского искусства Константинополя съ востокомъ. Часть мраморной колонны, украшенной роскошной виноградной лозой, съ различными фигурами людей, животныхъ и цѣлой живописной композиціей Крещенія, мраморный бюстъ (въ медальонѣ) евангелиста Марка, плита потолка въ нижней комнатѣ Аркадіевой колонны съ изображеніемъ креста, плита съ изображеніемъ Моисея, получающаго заповѣди, въ Берлинскомъ музѣи и другая по-

добная ей въ музѣ Чнили-Кюскъ въ Константинополь съ изображениемъ мужской и женской фигуръ—почти единственные памятники константинопольского искусства VI вѣка. Стриговскій совершенно правильно указалъ на отношеніе этихъ памятниковъ къ искусству Сиріи и Палестины и отмѣтилъ значеніе нѣкоторыхъ изъ нихъ, каковы часть колонны, берлинская и константинопольская плиты, для определенія стиля кресла еп. Максиміана въ Равеніѣ¹⁾. Статуэтка Доброго Пастыря, изданная Н. П. Кондаковымъ, по всѣмъ даннымъ стиля должна считаться памятникомъ V вѣка²⁾. Этотъ перечень можетъ быть увеличенъ нѣкоторыми, еще неизданными памятниками.

Особенный интересъ среди нихъ представляетъ доска мраморного саркофага, открытая въ Константинополь въ агіасмѣ армянской церкви св. Георгія въ Псаматіи (табл. IV). Часть открытія этого замѣчательнаго памятника принадлежитъ директору³⁾ Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ, Ф. И. Успенскому³⁾. Доска была вѣдьлана въ стѣну вмѣстѣ съ двумя поздними византійскими рельефами, на которыхъ изображены Богородица Оранта и архангелъ Михаилъ. Высота доски—1,45 м., ширина—1,47 м. Доска была, однако, шире, такъ какъ часть ея слѣва отпилена; недостаетъ одной колонки и часть фигуры слѣва спилена. Поверхность доски разбита колонками на три отдѣленія. Внутри ихъ высѣчены въ ростъ три фигуры. Въ серединѣ находится Христосъ, по сторонамъ два апостола. Антаблементъ, идущій надъ головами фигуръ, прерывается въ серединѣ низкимъ фронтономъ съ двумя акротеріями по сторонамъ. Витыя колонки на изящныхъ іоническихъ базахъ, съ узкими коринѣскими капителями, составленными изъ двухъ листьевъ аканоа, имѣютъ поверхъ нижнихъ абаковъ еще и верхніе (кемпиферы) съ выпуклыми боками. Подъ фронтомъ, равно какъ и надъ верхними абаками, идутъ ряды зубцовъ. Бока фронтона украшены стелющеюся орнаментально лозой въ завиткахъ безъ листьевъ; акротеріи украшены аканоемъ.

Тщательно обработанный мраморъ былъ полированъ, но не вѣздѣ. Полированы лишь фигуры, колонки, базы, т. е. наиболѣе важныя части доски, выполненные высокимъ рельефомъ, переходящимъ къ окружному.

¹⁾ Въ з. Zeitschr. 1892, 582 сл. Das Berliner Moses-Relief. Jahrbuch. d. Königl. Preussisch. Kunstsammlungen, XIV (1893), 75 сл.

²⁾ Н. П. Кондаковъ, Виз. церкви и памятники Константинополя, 221—229.

³⁾ См. мой «Отчетъ о заграничной командировкѣ на Аѳонъ». Записки Имп. Каз. Ун-та. 1897, отд. отт., 2. Подробное описание этого и нѣкоторыхъ другихъ памятниковъ будетъ напечатано въ Извѣстіяхъ Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ.

Колонки высечены отдельно от плоскости задней стѣнки, головы фигуръ сливаются съ ней затылками. Шеи двухъ крайнихъ фигуръ выполнены окружнымъ рельефомъ, какъ и руки, отбитыя теперь, но своими поломами свидѣтельствующія о томъ, что онѣ были исполнены свободно отъ торсовъ. Послѣ полировки болѣе мелкія и глубокія складки были обозначены посредствомъ глубокихъ и рѣзкихъ линій.

Фигуры напоминаютъ статуи, стоящія въ нишахъ. Онѣ расположены въ полной симметріи. Двѣ крайнія фигуры апостоловъ почти вполнѣ сходны одна съ другою, отличаясь одна отъ другой лишь расположениемъ складокъ одеждъ на груди и около живота, легкимъ наклономъ головы фигуры слѣва и опорой тѣла то на правую, то на лѣвую ногу для симметріи. Витыя ложки колонокъ, расположенные въ обратныхъ сторонахъ, дополняютъ симметрическое строеніе всего рельефа.

Особенно замѣтальна голова Христа. Нѣжный, полный овалъ лица, обращенного слегка вправо и обрамленный длинными волосами въ волнистыхъ прядяхъ, чрезвычайно близко передаетъ классическій типъ головы такъ-называемаго Евбулея Аѳинскаго Национальнаго музея. Особенное сходство головы Христа съ головой Евбулея обнаруживается прежде всего въ исполненіи и характерѣ длинныхъ волосъ, ложащихся отдельными пышными прядями и стянутыхъ повязкой. Лобъ, обрамленный такими же прядями, особенно полная щеки, широкій подбородокъ, нѣжные переходы моделировки щекъ, отсутствіе глубокихъ впадинъ для образования глазъ, едва обозначенныя надбровныя дуги указываютъ на традиціонное преемство этого типа отъ классического оригинала, который передается и упомянутой головой Евбулея. Носъ, губы, частью глаза стерлись, по всейѣ вѣроятности отъ долгаго пребыванія среди мусора, прежде чѣмъ рельефъ былъ вѣланъ въ стѣну агіасмы.

Въ фигурахъ Христа замѣтно нѣкоторое удлиненіе роста и укороченіе рукъ и ногъ. Эти особенности являются историческими чертами византійскаго стиля, отмѣченными Стриговскимъ въ константинопольскихъ скульптурахъ вѣка Юстиніана¹⁾ и известными также въ произведеніяхъ зрелага стиля IX—X вѣка²⁾.

Двѣ другія фигуры кажутся болѣе нормальными. Въ нихъ нѣть указанныхъ недостатковъ, но за то обращаетъ на себя вниманіе короткость плечевыхъ костей правыхъ рукъ.

При всемъ этомъ нельзя отрицать извѣстной утонченности, строй-

¹⁾ Въ з. Zeitschr. 1892, 581—2.

²⁾ Визант. Врем. 1899. Аїналовъ, Византійскіе памятники Аѳона. Отд. отт., 2—3.

ности этихъ фигуръ, въ особенности фигуры Христа. Достаточно широкія въ плечахъ двѣ боковыя фигуры апостоловъ, также какъ и фигура Христа, становятся уже книзу. Ступни ногъ помѣщены очень близко одна къ другой, а не отставлены въ сторону, для большей устойчивости.

Голова Христа окружена кресчатымъ нимбомъ, выполненнымъ въ низкомъ рельефѣ. Концы креста расширяются, воспроизводя общепрѣзѣстную форму голгоѳскаго креста безъ буквы Р. Лѣвая рука Христа опущена вдоль бедра и придерживаетъ складки гиматія, другая лежитъ на груди внутри синуса гиматія, оттягивая книзу его складки.

У апостоловъ тонкія и длинныя книги, также выполненные свободно отъ груди. Эти книги апостолы держать обѣими руками, опирая нижнюю часть ихъ въ ладонь лѣвой руки и придерживая верхнюю правой. Такой способъ держанія книгъ общепрѣзѣстенъ на римскихъ саркофагахъ, но на нихъ вмѣсто книгъ обыкновенно изображаются свитки, перевязанные въ серединѣ и потому расширенные по концамъ (Garr. 330,3). Полоска, быть можетъ, представляющая такую перевязь, обозначена на книгѣ апостола справа, но книга сама по себѣ ровная. Ее можно сравнить только съ большой и узкой книгой, которую несетъ старческая фигура, изображенная на пиксиде изъ Озеруковскаго кургана на Кавказѣ.

Архитектура саркофага отличается одной особенностью, рѣдко встрѣчаемой на памятникахъ пластики. Указанная форма верхняго абака неизвѣстна на памятникахъ запада. Нѣкоторые образцы этой строительной формы, указанные де-Росси на римскомъ саркофагѣ 353 года ¹⁾, а затѣмъ Стриговскимъ на разныхъ памятникахъ востока, Краусомъ въ Неаполѣ, Римѣ ²⁾, имѣютъ иной видъ. Въ Константинополѣ и въ Равениѣ встречаются близкіе по формѣ, но не одинаковые абаки. Такъ въ церкви св. Софіи въ Ибдомѣ извѣстенъ верхній абакъ въ видѣ подушки, украшенной плоскимъ орнаментомъ, но этотъ абакъ представляетъ лишь нижнюю половину того, который изображенъ на саркофагѣ. Характеръ орнамента иной ³⁾.

Между тѣмъ на мало-азійскихъ саркофагахъ, открытыхъ также Русскимъ Археологическимъ Институтомъ, повторяется та самая форма верхняго абака, которая наблюдается на константинопольскомъ сарко-

¹⁾ Holtzinger, Altchristliche Architektur, 46—7.

²⁾ Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, 548.

³⁾ Salzenberg, Altchr. Baudenkmale von Constantinopel, Taf. XX, 7; XXXVIII, 2.

фагъ. Рисунокъ, издаваемый здѣсь по фотографіи, сдѣланной П. Д. Погодинымъ съ одного саркофага, найденного имъ въ Иконіи (Конія), представляетъ эпизодъ изъ сказанія объ Ахиллѣ на островѣ Скиросѣ (рис. 31). Каждая фигура отдѣлена отъ другой витой колонкой и расположена въ конхѣ. Верхній абакъ не только повторяетъ форму его на константинопольскомъ саркофагѣ, но и всѣ украшенія. Онъ раздѣленъ на двѣ части, покрытъ плоскимъ орнаментомъ, имѣетъ выпуклые бока. На немъ повторяется яйцо, ячейки и аканѣ по сторонамъ яйца, а



Рис. 31. Часть саркофага изъ Коніи.

вверху видны зубцы, идущіе также подъ дугой арки, на подобіе того, какъ они идутъ подъ фронтономъ константинопольского саркофага.

Какъ голова Христа, такъ и головы апостоловъ представляютъ идеальные скульптурные типы. Всѣ они безбородые. Волосы апостоловъ короткіе, подрѣзаны на лбу и не обработаны пластически, что можетъ указывать на раскраску саркофага.

По сравненію съ другими скульптурами Константина, изданными Стриговскимъ и отнесенными имъ къ VI вѣку, доска саркофага, найденная въ Псаматіи, отличается большей близостью къ античнымъ скульптурамъ. Повтореніе типа Евбулея, изящество въ постановкѣ фи-

туръ, правильность складокъ, примѣненіе раккурсовъ для изображенія рукъ и ногъ въ достаточной степени отличаютъ этотъ памятникъ отъ скульптуръ VI вѣка.

Въ виду близкаго повторенія формы верхняго абака, встрѣчаемаго на саркофагѣ изъ Коніи, можно думать, что константинопольскій саркофагъ стоитъ въ зависимости отъ съсѣдней мало-азійской скульптуры. Доска саркофага, несомнѣнно, представляетъ памятникъ V вѣка.

Другой, не менѣе важный памятникъ, хотя и болѣе поздній, найденъ не въ Константинополѣ, но имѣеть ближайшее отношеніе къ его искусству. Это статуэтка Доброго Пастыря, находящаяся въ музѣ Чили-Кюскъ и найденная въ Бруссѣ, какъ любезно сообщилъ мнѣ О. Ф. Вульфъ, затребовавшій на этотъ счетъ свѣдѣній изъ Константинополя (рис. 32). Стиль этой статуэтки показываетъ близкое родство съ фигурами упомянутой мраморной колонны того же музея. Въ каталогѣ музея она описана не совсѣмъ правильно (подъ № 165) и отнесена къ IV столѣтію. Тамъ сказано, что Добрый Пастырь держитъ въ каждой руцѣ по двѣ ноги овчекъ, между тѣмъ, какъ типъ статуэтки относится къ одной изъ двухъ разновидностей, особенность которой состоитъ именно въ томъ, что Добрый Пастырь держитъ всѣ четыре ноги овцы правой рукой, а лѣвой опирается на высокій посохъ. Этотъ типъ хорошо известенъ по прекрасной статуэткѣ Доброго Пастыря въ Латеранскомъ музѣ¹⁾.

Кромѣ того въ каталогѣ не указано, что статуэтка представляла собою группу, такъ какъ справа отъ пастушка сохранились остатки четырехъ ногъ и хвоста овцы. Пьедесталъ группы справа обломанъ. Его выступъ показываетъ, что группа не ограничивалась одной овцой, а двумя по сторонамъ ногъ Доброго Пастыря. На это же указываетъ и далеко въ сторону выступающая правая рука, протянутая впередъ, о чёмъ можно догадываться по изгибу локтя. Въ руцѣ Доброго Пастыря находился высокій посохъ, на который онъ опирался и для опоры которого необходимо было мѣсто на пьедесталѣ. На лѣвомъ бедрѣ фигуры сохранилась часть выступа, представлявшаго полосу мрамора или скрѣпу, соединившую тонкій посохъ съ самой статуэткой. За спиной Доброго Пастыря находится стволъ дерева. Треснувшая кора его видна между ногъ фигуры. Задняя часть статуэтки не отдѣлана, и потому можно думать, что статуэтка предназначена была стоять у стѣны, а не на открытомъ мѣстѣ.

¹⁾ Bulletin, 1887, 145; также 1888—9, 93, 144.

Особенный интересъ этой статуэтки состоить въ томъ, что она представляетъ часть группы, столь хорошо известной въ живописи



Рис. 32. Статуэтка Доброго Пастыря изъ Бруссы.

катаомбъ, гдѣ обыкновенно изображаются двѣ овцы по сторонамъ Доброго Пастыря, особенность впервые встрѣчаемая въ древне-христианской скульптурѣ на разбираемомъ памятникѣ.

Одежда Доброго Пастыря состоитъ изъ одной подпоясанной туники и высокихъ башмаковъ.

. Изданная Н. П. Кондаковымъ статуэтка Доброго Пастыря чрезвычайно напоминаетъ статуэтку изъ Бруссы. Обѣ принадлежать къ одному и тому же типу, одѣты одинаково; поломъ лѣвой руки константинопольской статуэтки тотъ же, что и у статуэтки изъ Бруссы, такъ что, вѣроятно, и она держала высокій посохъ. Различіе заключается въ томъ, что голова овцы на первой статуэткѣ повернута къ головѣ пастуха, а на второй овца смотрить вправо. Ноги первой статуэтки отбиты.

Уже де-Росси отнесъ этотъ типъ статуэтки къ числу вольныхъ копій съ извѣстной статуи Доброго Пастыря, поставленной Константиномъ Великимъ въ Константинополь для украшенія площади ¹⁾). Эта статуя упоминается Евсевиемъ вмѣстѣ съ другой, представлявшей Даніила между львовъ: „При источникахъ среди площади, ты видишь,— говоритъ Евсевій,— знакомыя читателямъ божественныхъ писаній изваянныя изъ мѣди знаменія Доброго Пастыря, видишь также со львами и блистающаго золотомъ и петалами Даніила“ ²⁾). Обѣ статуи были размѣщены, слѣдовательно, у фонтановъ, и въ виду общеизвѣстнаго типа группы Даніила, изображаемаго стоящимъ между двухъ львовъ, можно думать, что изображеніе Доброго Пастыря представлено было въ группѣ, съ двумя овцами по сторонамъ, чтобы образовать группу, соотвѣтствующую своей композиціей фигуры Даніила и двумъ львамъ. Статуэтка изъ Бруссы, очевидно, передаетъ этотъ типъ константинопольской группы Доброго Пастыря. Грубое исполненіе и неправильности въ образованіи фигуры указываютъ на время близкое къ VI вѣку. Фигура Доброго Пастыря особенно близка къ фигурѣ пастуха съ собакой на описанной ранѣе колоннѣ музея Чили-Кюскъ, изданной Стриговскимъ. Повторяется въ обоихъ случаяхъ неустойчивая постановка фигуры, ея нѣсколько неуклюжій видъ, укороченіе рукъ и ногъ, удлиненіе торса, одежда и особенно характеръ волосъ, вздымающихся надъ лбомъ, какъ

¹⁾ *Bullettino*, 1887, 136, т. 11 и рисунокъ на стр. 138.

²⁾ Εἰδες δὲν ἐπὶ μέσων ἀγορῶν κειμένας κρήνας τὰ τοῦ καλοῦ ποιμένος σύμβολα, τοῖς θείων λογίων ὄρμῳ μένοις γυάρημα, τόν τε Δανιὴλ σὺν αὐτοῖς λέουσιν ἐν γαληφῇ υρισοῖς τε πετάλοις ἐκλάμποντα. *Vita Const.* III, 49. Какъ кажется, эту же статую воспѣваетъ Феофанъ въ стихахъ въ своей VIII пѣснѣ (*Chronogr.* ed. Bonn. I, LIII).

и у пастуховъ кресла еп. Максиміана. Характеръ волосъ и грубый типъ лица сближаютъ этотъ образъ пастуха съ типомъ античнаго сатира. Особенности группы указываютъ на сохраненіе традицій статуэтокъ и небольшихъ группъ эллинистического времени, обыкновенно представляющихъ пастуховъ, рыбаковъ, старухъ и стариковъ чисто реалистически. Группы Орфея¹⁾ и Беллерофона, не отличающіяся по величинѣ отъ статуэтокъ Доброго Пастыря, сохраняютъ въ византійскомъ искусствѣ традиціи этого рода декоративной скульптуры; онѣ очевидно, назначались для однѣхъ и тѣхъ же цѣлей — для украшенія зданий, какъ и описанная группа Доброго Пастыря.

Стиль фигуры указываетъ на близость къ сирійскому искусству VI вѣка и особенно къ стилю такъ-называемаго равеннскаго диптиха, издаваемаго ниже. Типъ лица отличается отъ античнаго типа своимъ восточнымъ характеромъ; складки плоскихъ одеждъ обозначены глубокими, врѣзанными, почти прямymi линіями.

Наиболѣе огрубѣвшій восточный стиль обнаруживаетъ часть туфовой плиты, найденной въ той же агіасмѣ при церкви св. Георгія въ Псаматіи, въ которой найдена была и описанная доска съ изображеніемъ Христа и двухъ апостоловъ (табл. I). На ней изображенъ колѣнопреклоненный Исаакъ. На головѣ Исаака видна рука Авраама и часть его гиматія. Исаакъ стоитъ на одномъ колѣнѣ головой въ профиль и туловищемъ *en face*. Колѣни его также представлены въ профиль. Руки связаны на спинѣ. Грубый, довольно низкій рельефъ передаетъ композицію, свойственную высокому рельефу въ уродливыхъ формахъ. Особенно велика и непропорціональна съ туловищемъ голова. Волосы на ней обозначены дугообразными линіями; они подрѣзаны на лбу и локонами падаютъ на плечи. Ухо посажено чрезвычайно далеко отъ глаза. Однако въ исполненіи длинной кисти руки Авраама, рѣзко очерченного вѣка глаза Исаака, его прямаго носа можно угадать приемы античной пластики. Складки одеждъ обозначены посредствомъ грубыхъ парѣзовъ плоско. Характеръ рельефа близко напоминаетъ туфовыя коптскія рѣзныя плиты, на которыхъ наблюдаются всѣ указаныя черты: большія головы, плоскія складки, неумѣніе нормально расположить фигуру на плоскости и, главное, тотъ же низкій и плоскій рельефъ.

Эти черты въ пластикѣ Константинополя вполнѣ совпадаютъ съ тѣми данными, которые были указаны при разборѣ византійскихъ рукописей, рѣзныхъ слоновыхъ костей и стѣнныхъ росписей. Онѣ сви-

¹⁾ Röm. Quartalschrift, IV (1890), 104—6.

дѣтельствуютъ о близкихъ связяхъ искусства Константинополя съ искусствомъ востока.

Еще яснѣе эта связь выступаетъ изъ сношеній столицы Востока съ Палестиной. Строительная дѣятельность Константина и Елены на тѣхъ мѣстахъ, которыя прославлены были событиями евангельской исторіи, объясняетъ появление въ византійскомъ искусствѣ цѣлаго ряда композицій, которымъ должно приписать палестинское происхожденіе. При разборѣ пѣкоторыхъ изъ нихъ приходилось уже указывать на палестинскія легенды, опредѣляющія содержаніе ихъ, отмѣтить особенности и черты сходства съ памятниками Востока и въ особенности съ композиціями ампуллъ изъ Святой Земли. Дѣйствительно, эти послѣдніе памятники проливаютъ свѣтъ на цѣлый періодъ въ исторіи византійского искусства. Они связываются съ искусствомъ Палестины въ эпоху процветанія его, вызванного починомъ константинопольского двора и продолжавшагося до 614 года, т. е. до первого нашествія персидскаго царя Хозроя.

Ампуллы изъ Святой Земли, хранящіяся въ ризницѣ собора Монцы, были принесены въ даръ королевѣ Теоделиндѣ изъ Рима иподіакономъ Іоанномъ около 600 года. Барбье де-Монто, собравшій всѣ свѣдѣнія относительно инвентарей, въ которыхъ упоминаются ампуллы и перечисляются сокровища ризницы собора въ Монцѣ, совершенно справедливо указалъ, что въ извѣстіи, упоминающемъ о принесеніи ампуллъ изъ Рима, нѣтъ никакихъ данныхъ для того, чтобы заключать, что онѣ были присланы въ даръ Теоделиндѣ папой Григоріемъ (590 — 604). Въ папирусѣ указывается лишь на принесеніе ихъ изъ Рима въ то время, когда Григорій занималъ папскій престолъ¹⁾). Неизвѣстно, кѣмъ и когда ампуллы были принесены въ Римъ изъ Святой Земли.

Каждая ампулла представляетъ серебряный круглый флаконъ, сплюснутый съ двухъ сторонъ. Въ верхней части припаяно круглое горлышко. По сторонамъ его находились петельки для пошения на цѣпочкахъ. По формѣ ампуллы чрезвычайно близко повторяютъ общеизвѣстные глиняныя ампуллы св. Мины изъ Александріи.

Объ выпуклыхъ сторонахъ ихъ украшены рельефными изображеніями не чеканными, а тисненными посредствомъ штемпеля. На это указываетъ не только характеръ низкаго и даже плоскаго рельефа, его различная рѣзкость на пѣкоторыхъ частяхъ ампуллъ, происходящая отъ

¹⁾ Quae olea sancta temporibus domini Gregorii papaе adduxit Johannes indignus et peccator domnae Theodelindae reginae de Roma. Barbier de Montault, Inventaires de la basilique royale de Monza, Tours, s. a. I, 11.

неравномерного тисненія, но и прямое повтореніе одного и того же штемпеля на разныхъ ампулахъ. На двухъ ампулахъ малой величины (№№ 7 и 15 по фотографіи Rossi въ Миланѣ) Распятіе, надпись и всѣ особенности штемпеля переданы съ одинаковой точностью. На двухъ ампулахъ средней величины (№№ 13 и 14) съ такой же точностью передаются кресты, стоящіе внутри арочки, число звѣздъ и медальоны съ бюстами евангелистовъ. Точно также на двухъ большихъ ампулахъ примѣненъ одинъ и тотъ же штемпель для изображенія Вознесенія Христова. Остальные ампуллыбиты различными штемпелями.

Въ общемъ всѣ ампуллы отличаются такимъ единствомъ исполненія, стиля, формъ и особенностей композицій, что должны быть считаются за памятники одновременные и происходящіе изъ одного мѣста, тѣмъ болѣе, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ можно указать и причину измѣненій, произшедшихъ на различныхъ ампулахъ.

На измѣненіе штемпеля и, слѣдовательно, на измѣненіе композицій имѣть вліяніе прежде всего величина ампулъ. На ампулахъ большого размѣра композиціи сложнѣе, на малыхъ проще. Кроме того большинство композицій чрезвычайно близко копируютъ другъ друга. Заново изготавляемые штемпеля измѣняются по преимуществу лишь въ частностихъ; композиціи осложняются и упрощаются въ зависимости отъ пространства, на которомъ должны быть расположены. Такъ у разбойниковъ въ сценахъ Распятія руки бываютъ то распостерты по сторонамъ (Garr. 434, 2, 6), то согнуты въ локтяхъ (Garr. 434, 5, 7), то связаны за спиной (Garr. 434, 4). То же самое наблюдается и въ изображеніи Христа (Garr. 434, 4), руки котораго согнуты въ локтяхъ, а не распостерты вслѣдствіе недостатка мѣста.

Волхвы и пастыри то стоять прямо, то быстро идутъ, причемъ передней волхвъ преклоняетъ колѣна, а въ соотвѣтствіе съ его фигурой направо изображается сидящій пастухъ (Garr. 433, 7, 9; 434, 1). Такое разнообразіе въ изображеніи волхвовъ и пастуховъ стоитъ въ зависимости отъ распланировки всей композиціи круга ампуллы. Въ одномъ случаѣ для сцены Поклоненія волхвовъ отводится узкій фризъ, и фигуры, поэтому, располагаются по правилу равноголовія, въ другихъ случаяхъ отсутствіе верхняго карниза позволяетъ составить по сторонамъ Богородицы группы пирамидальнаго строенія и разнообразить позы и жесты фигуръ.

Равнымъ образомъ поверхность круга ампуллы не дозволяетъ свободнаго развитія сложныхъ композицій, а потому въ упомянутыхъ сценахъ Поклоненія волхвовъ и пастырей стадо изображается не рядомъ

съ пастухами, а ниже ихъ, въ полукругломъ отрѣзкѣ и бываетъ то довольно многочисленно, то состоять всего изъ четырехъ овецъ. Въ связи съ этимъ и ангелы изображаются то вверху, несущими звѣзды на подобіе викторій, когда они отдѣлены отъ центральной части композиціи узкой полоской надписи, то изображаются по сторонамъ ея летящими, то, наконецъ, одинъ изъ ангеловъ изображается за волхвами и приводить ихъ къ Богородицѣ, а другой, стоя между пастухами, указываетъ вверхъ на звѣзды.

Кромѣ того можно прослѣдить цѣлый рядъ сокращеній въ фигурахъ, обстановкѣ и другихъ частностяхъ ампуллъ. Вместо бюстовъ евангелистовъ изображается часто лишь одна головы, ростъ фигуръ уменьшается сравнительно съ остающимся незначительнымъ пространствомъ. Крайнія фигуры въ сценахъ Вознесенія ложатся по ободку. Зданіе Гроба Господня изображается то въ видѣ роскошной ротонды, стоящей въ саду, то въ видѣ маленькаго домика со скатной крышей. Послѣдняя форма зданія получается вслѣдствіе того, что штемпель не передаетъ округлого вида ротонды, а изображаетъ его плоско и сокращенно.

Эти данные въ исполненіи ампуллъ показываютъ, что каждый штемпель есть прежде всего произведеніе рѣзчика, который прибѣгаєтъ къ различнаго рода сокращеніямъ и измѣненіямъ композицій, соображается съ величиной ампуллъ и величиной мѣста, на которомъ располагаетъ сюжеты. Въ виду этого изображенія на ампуллахъ сцены не могутъ считаться за прямые копіи съ какихъ-либо оригиналовъ, а за довольно отдаленные, приспособленные для круглыхъ сторонъ ампуллъ и стоящія въ зависимости отъ господствующихъ типовъ и изводовъ композицій.

Кругъ сюжетовъ на ампуллахъ не отличается особыеннымъ разнообразіемъ и это обстоятельство является для нихъ чрезвычайно характернымъ. Всѣ изображенія даны по Евангелію. Среди нихъ нѣть ни библейскихъ сценъ, ни чудесъ Христа, столь распространенныхъ на другихъ, современныхъ имъ памятникахъ. Интересная особенность ампуллъ состоитъ въ томъ, что на нихъ изображаются двѣ и болѣе сценъ, а на одной большой ампуллѣ представлено въ медальонахъ семь сценъ на одной сторонѣ и двѣ на другой (рис. 33). Такое обиліе сюжетовъ должно было представлять значительныя трудности при изготавленіи штемпелей и было вызвано особыми причинами, именно назначеніемъ ампуллъ служить для храненія масла или вообще евлогій не отъ одной какой-либо святыни, а отъ нѣсколькихъ. На такое назначеніе ампуллъ указалъ уже Гарруччи (I, 566). Надписи на ампуллахъ и кругъ сю-

жетовъ, избранный для ихъ украшенія, доказываютъ это своимъ содер-
жаніемъ. На однѣхъ ампулахъ надпись указываетъ на благословеніе,
взятое вообще отъ „святыхъ мѣстъ Христовыхъ“: + ΕΥΛΟГІА КУРІОУ
ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΡІСΤΟΥ ΤΟΠΩΝ. (Garr. 433, 8, 434, 7), на другихъ
эта надпись, болѣе специального характера, указываетъ на масло, взятое



Рис. 33. Ампулла изъ Святой Земли.

отъ Честнаго Древа Креста и другихъ мѣстъ: + ΕΛΑΙОН ΞΥΛΟΥ
ΖΩΗΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΡІСΤΟΥ ΤΟΠΩΝ. Наконецъ, на глянцовой
ампулѣ, также находящейся въ ризнице того же собора Монцы, над-
пись называетъ лишь одно мѣсто, откуда взято благословеніе и сопро-
вождается однимъ сюжетомъ: + ΕΥΛΟГІА ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΤΗΣ
ΠΕΤΡΑΣ ΒΥΔАМО... или ΒΥΔΑХІО.. Послѣдняя надпись соотвѣт-

ствуетъ вполнѣ надписи на глиняныхъ печатяхъ для евлогій св. Фоки, св. Евсентія, св. Георгія (?) и на глиняныхъ ампулахъ св. Минѣ¹⁾.

Сюжеты, изображенные на ампулахъ изъ Монцы, равно какъ и сюжеты на печатяхъ и на ампулахъ св. Минѣ, ближайшимъ образомъ опредѣляютъ святыни, отъ которыхъ взято благословеніе. Кругъ сюжетовъ на нихъ, поэтому, пріобрѣтаетъ спеціальное значеніе.

Рождество Христово, Поклоненіе волхвовъ и пастырей, Цѣлеваніе Марії и Елизаветы относятся къ Виолеему, Благовѣщеніе съ веретеномъ и у источника указываетъ на Назаретъ, Крещеніе — на историческое мѣсто на берегу Іордана, Распятіе, приходъ женъ мироносицъ ко гробу Господню (Воскресеніе) и отдално изображаемый Честный Крестъ — на Іерусалимъ. Вознесеніе Христово и Невѣміе юны указываютъ первое на Масличную, второе на Сіонскую гору. Отдалное изображеніе Богородицы съ Младенцемъ и двумя ангелами по сторонамъ, очевидно, также указываетъ на Виолеемъ.

Иконографія ампулъ, такимъ образомъ, даетъ довольно ясное понятіе о томъ, какія „святыя мѣста Господни“ подразумѣваются въ надписяхъ. Сложная иконографія упомянутой большой ампуллы съ надписью: ΕΥΛΟΓΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΡΙСΤΟΥ ΤΟΠΩΝ (рис. 33) объясняется тѣмъ, что евлогіи ея были взяты отъ нѣсколькихъ святынь, по всей вѣроятности отъ тѣхъ, на которыхъ указываются сюжеты, изображенные на ней. Равнымъ образомъ становится понятнымъ, почему на другой ампулѣ изображены Поклоненіе волхвовъ и пастырей на одной сторонѣ, Вознесеніе на другой, въ то время, какъ надпись и крестъ на горлышкѣ указываютъ на благословеніе отъ Честнаго Древа. Очевидно, и эта ампулла была предназначена для евлогій отъ нѣсколькихъ святынь. На такое употребленіе ампулъ указываютъ и слова юродивого Киррского, который упоминаетъ о лекиоѣ съ евлогіями, взятыми отъ мощей многихъ мучениковъ²⁾.

За исключениемъ открытой въ Медабѣ мозаической карты Палестины и мозаики абсиды Синайского монастыря до насъ не дошло иныхъ живописныхъ памятниковъ Палестины, съ которыми можно было бы сопоставить композиціи ампулъ. Особенности этихъ композицій, однако, таковы, что заставляютъ предполагать существование роскошныхъ прототиповъ ихъ въ тѣхъ церквяхъ, которые возникли въ

¹⁾ В. В. Латышевъ, Греческія и латинскія надписи, найденные въ Россіи въ 1895—98 годахъ. Материалы по археологіи Россіи, издаваем. Импер. Арх. Комм. № 23, 30—41.

²⁾ ... Δηκόθιον το παρὰ πολλῶν μαρτύρων συνειλεγμένων ἔχου τὴν εὐλογίαν. Гагг. I, 566.

Іерусалимъ, Виолеемъ, Назаретъ, начиная съ эпохи строительной деятельности Константина и Елены въ 326 г.. Историки этого времени и паломники въ Святую Землю упоминаютъ и описываютъ въ этихъ городахъ великолѣпные храмы, построенные въ разное время на мѣстахъ, прославленныхъ евангельскими событиями. Иногда встречаются и указания на живопись вообще и на мозаики, украшавшія эти храмы въ частности. Храмы Воскресенія и Мартирий (или Константинова базилика) въ Іерусалимъ, построенные Константиномъ и Еленой, были украшены не только драгоценными мраморами, но и золотомъ и мозаиками¹⁾. Особенно краснорѣчивы на этотъ счетъ указания паломницы IV вѣка Сильвіи и историка Евсевія. Въ согласіи съ ними стоитъ и текстъ, приписываемый Петронію, епископу Болонскому (420 г.). Небольшая выдержка изъ этого текста, приводимая Молине и Колеромъ, имѣть первостепенное значение по сообщаемымъ въ немъ даннымъ, заимствованнымъ, очевидно, изъ какихъ-то неизвѣстныхъ источниковъ. Позднія вставки и невозможность доказать, что текстъ этотъ принадлежитъ перу Петронія, повліяли на то, что текстъ отмѣченъ издателями, какъ сомнительный. Однако лишь въ этомъ текстѣ находятся прямые указания на замѣчательныя украшения, мраморъ, колонны и на прекрасную живопись, которыми Константінъ Великій украсилъ церковь Вознесенія на Масличной горѣ: „стѣны всего зданія вокругъ, равно какъ и вестибуль и атрій онъ украсилъ прекрасной живописью“²⁾). Евсевій говоритъ объ украшенияхъ этой церкви въ общихъ выраженіяхъ, которая должно связывать со всѣмъ составомъ его похвального слова Константіну Великому³⁾.

Извѣстно также, что и Виолеемскій храмъ Рождества былъ построенъ и роскошно украшенъ Константиномъ Великимъ⁴⁾. Эти украшения упоминаетъ и Сильвія⁵⁾. Въ вертепѣ Рождества находились также мозаики, на что указываетъ цѣлый рядъ извѣстій, частью болѣе

¹⁾ Д. Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 50—1, 66—7.

²⁾ In medio autem templi atrium cum columnis pretiosorum lapidum tereti circulo mire exornavit, et vestibulum, quod erat ante atrium, vestivit variis lapidibus lacteis coloris cum coelaturis suis. Parietes autem totius aedificii, atrii et vestibuli circumquaque in circitu per gyrum pulchris picturis decorare studuit. Molinier et Kohler, Itinera Hierosolymitana, 146.

³⁾ .. τῷ δὲ τῆς ὑστάτης ἀναλήψεως τῷ εἰπὶ τῇ ἀκρωτηῖς μνῆμην σεμιῶνον... βατέλεις ἐκόσμει. De laudibus Const. IX. Ср. В. Г. Васильевскій, Повѣсть Ешианія, Прав. Пал. Сборн. XI, 207 сл. Так же И. В. Помяловскій, Peregrinatio ad loca sancta, Прав. Пал. Сборн. XX, 250.

⁴⁾ Eusebii Vita Const. III, 41 и 43.

⁵⁾ Peregrinatio ad loca sancta, 145.

позднихъ, чѣмъ ампуллы, по все же имѣющихъ важное значеніе для композицій, встрѣчаемыхъ на нихъ.

Церковь на Сіонской горѣ, основанную на мѣстѣ Сопшествія св. Духа и невѣрія Фомы, упоминаетъ уже паломница Сильвія ¹⁾). Въ армянскомъ описаніи св. мѣстѣ, которое В. Г. Васильевскій отнесъ къ VII вѣку, указывается изображенія Тайной Вечери въ куполѣ той горницы, гдѣ она происходила. Монахъ Епифаній (VIII — IX вѣка) упоминаетъ въ той же горницѣ изображеніе мытаря и фарисея ²⁾), а русскій паломникъ Даніилъ, называя эту горницу „кельей“ дома Иоанна Богослова ³⁾), упоминаетъ также о мозаикахъ, украшавшихъ ее.

Въ Назаретѣ уже Бордосскій путникъ упоминаетъ о храмѣ, выстроенному на мѣстѣ синагоги, въ которой учился Иисусъ Христосъ, а если вѣрить Гаммурини, то этотъ храмъ видѣла и паломница Сильвія ⁴⁾). Храмъ Благовѣщенія въ Назаретѣ, выстроенный на мѣстѣ, гдѣ находился домъ Іосифа съ пещерой (комнатой), въ которой жила Богородица и въ которой явился ей ангелъ съ благовѣстиемъ, возникъ позднѣе первого. Сильвія упоминаетъ лишь о пещерѣ, какъ показываетъ выписка Петра Диакона изъ ея сочиненія, обѣ алтарѣ въ ней на томъ мѣстѣ, откуда она почерпала воду. Храмъ Благовѣщенія впервые упоминается у Аркульфа (670 г.) ⁵⁾). Ему извѣстны обѣ церкви. Никто изъ болѣе раннихъ паломниковъ не говоритъ обѣ украшеніяхъ мозаиками этихъ церквей. Извѣстіе Фоки, писателя XII вѣка, о двухъ мозаическихъ изображеніяхъ въ церкви Благовѣщенія, построенной надъ домомъ Іосифа, можетъ имѣть лишь косвенное значеніе для ампуллъ, пока не подтвердится существованіе мозаикъ въ этой церкви изъ болѣе раннихъ источниковъ.

Ничего неизвѣстно также обѣ украшеніяхъ церкви, построенной на берегу Йордана, близъ мѣста Крещенія Христова, и называвшейся

¹⁾ Ibid. 253.

²⁾ В. Г. Васильевскій, Повѣсть Епифанія. Прав. Пал. Сборн. XI, 94.

³⁾ Норовъ, Путешествіе игумена Даніила, Спб. 1864, 76. М. В. Веневитиновъ, Житіе и хоженіе Даніила русскія земли игумена 1106—1108 гг. Прав. Пал. Сборн. III, 58.

⁴⁾ Töbler, Itinera, 38. Peregrinatio ad loca sancta, 91. Въ путешествіи Паулы Назаретъ называется просто «nutriculum Domini», каковое выраженіе при краткости и бѣглости вообще указаній Иеронима можетъ указывать на домъ Іосифа. А. С. Уваровъ, Возраженіе проф. Казанскому. Древности. Труды Моск. Арх. Общ. I (1865), 221—2, приводитъ извѣстіе изъ словаря Иеронима о двухъ церквяхъ, котораго не имѣется въ прекрасномъ, критически профиленномъ издаваніи И. В. Помяловскаго. Прав. Пал. Сборн. XIII, № 732.

⁵⁾ Töbler, Itinera, 184. И. В. Помяловскій, Аркульфа разсказъ о святыхъ мѣстахъ. Прав. Пал. Сборн. XLIX, 98.

церковью св. Иоанна, какъ сообщаетъ объ этомъ паломникъ Феодосій (около 530 г.), приписавшій построеніе ея императору Анастасію (491 — 518)¹). Аркульфъ и Епифаній упоминаютъ здѣсь и другую церковь или монастырь Иоанна. Первая церковь была построена на мѣстѣ, гдѣ лежали одежды Христа, когда онъ сходилъ ко Крещенію²). Можно думать, что эта церковь существовала ранѣе царствованія императора Анастасія, такъ какъ упоминается въ IV вѣкѣ въ житіи Марії египетской. Въ V вѣкѣ въ ней былъ женскій монастырь³).

Несмотря на отсутствіе положительныхъ извѣстій относительно живописныхъ украшеній въ церкви Назарета и построенныхъ на берегу Йордана, все же подобнаго рода украшенія были настолько обычны, что въ существованіи ихъ не можетъ быть сомнѣній.

Такимъ образомъ, иконографія ампулъ должна быть поставлена въ зависимость отъ иконографіи стѣнныхъ росписей упомянутыхъ храмовъ и вообще отъ оригиналовъ, создавшихся близъ этихъ священныхъ мѣстъ.

Въ нѣкоторыхъ случаяхъ является возможность установить и ближайшую связь этой иконографіи съ роскошными мозаиками, украшившими палестинскіе храмы. Поклоненіе волхвовъ и пастырей встрѣчается на ампулахъ, изданныхъ Гарруччи, три раза. Композиціи въ общемъ чрезвычайно близки другъ къ другу и разнятся лишь въ нѣкоторыхъ частностяхъ. На всѣхъ трехъ ампулахъ въ центрѣ изображена Богородица съ Младенцемъ, сидящая на тронѣ лицомъ къ зрителю, по сторонамъ изображены волхвы и пастыри. Подъ ними пастище со стадомъ. Вверху надъ Богородицей изображается всегда звѣзда, состоящая изъ восьми лучей, заключенныхъ въ ободокъ. Богородица, ангелы имѣютъ нимбы. У Христа Младенца пимбъ кресчатый. Очень близко также повторяется форма трона, его спинка съ двумя остріями, точки, обозначающія украшенія трона, рѣзьба его ножекъ (Garr. 433, 7 и 434, 1 и рис. 34). Вместо подушки трона одинъ разъ изображены на верхнихъ частяхъ ножекъ большие шары (Garr. 434, 1). Поза Богородицы и Младенца, Его протянутая влѣво правая рука, кончая близкимъ копированіемъ складокъ одеждъ, повторяются на всѣхъ трехъ ампулахъ и свидѣтельствуютъ о томъ, что штемпеля во всѣхъ случаяхъ удерживаютъ одинъ основной прототипъ композиціи. Положеніе

¹⁾ Töller, Itinera, 68.

²⁾ В. Г. Васильевскій, Повѣсть Епифанія. Прав. Пал. Сборн. XI, 237—8.

³⁾ И. В. Помяловскій, Феодосій о мѣстоположеніи Святой Земли. Прав. Пал. Сборн. XXVIII, 79—80.

волхвовъ и пастырей, какъ было указано ранѣе, измѣняется въ зависимости отъ величины и ширины мѣста.

Я. И. Смирновъ одинъ изъ первыхъ указалъ на то, что въ этихъ композиціяхъ можно видѣть воспроизведеніе мозаикъ, украшавшихъ Виолеемскую базилику. Дѣйствительно, если паломники Евхерій (440 г.) и Антонинъ Піаченскій (570 г.) упоминаютъ лишь о золотыхъ и серебряныхъ украшеніяхъ яслей въ вертепѣ Рождества¹⁾ и ничего не говорятъ о мозаикахъ самой церкви, то изъ этого не слѣдуетъ, что ихъ тамъ не было. Арабская хроника патріарха Евтихія



Рис. 34. Ампула изъ Святой Земли.

говорить, что арабы во время первого своего нашествія на Палестину видѣли церковь Богородицы въ Виолеемѣ, украшенную *de fsefysa* (*φηφίσι*)²⁾. Слѣдовательно, здѣсь были мозаики до 614 года. Правда, посланные Юстиніаномъ въ Палестину мастера подъ начальствомъ

¹⁾ Tobler, Itinera, 53, 107. У Евхерія: ...praeseppe Domini exornatum insupe argento atque auro fulgenti cella ambitur.

²⁾ Dideron, Manuel d'Iconographie, 4.

архитектора Феодора реставрировали базилику Рождества¹⁾, но ничто не даетъ повода предполагать, чтобы они именно украсили ее мозаиками. Выраженія, которыя употребляетъ Евхерій для описанія „блістающей“ пещеры, указываютъ на какія-то украшенія стѣнъ, быть можетъ, на облицовку мраморомъ, упоминаемую болѣе поздними паломниками, а быть можетъ, и на мозаики. Патріархъ Софоній, жившій въ VII вѣкѣ, въ своемъ описаніи Виолеемской базилики говоритъ о прекрасныхъ мозаикахъ, украшавшихъ ее (*μούσης καλλίτεωκτον ἔργον*)²⁾. Въ соборномъ посланіи 836 года мозаики фасада Виолеемской базилики отнесены ко временамъ св. Елены: „воздвигнувъ величественный храмъ Богоматери (царица) приказала изобразить на виѣшней западной сторонѣ храма посредствомъ мозаическихъ камешковъ святое Рождество и Богоматерь съ Младенцемъ на лонѣ и поклоненіе съ дарами волхвовъ“³⁾. Мозаики въ этомъ посланіи упоминаются по поводу чуда, произшедшаго во время нашествія персовъ въ 614 году. Увидавши на фасадѣ церкви изображенія волхвовъ, персы пощадили храмъ. Для пониманія, въ чемъ состояло чудо, достаточно было бы указанія на Поклоненіе волхвовъ. Однако авторъ посланія останавливается на древности мозаикъ и перечисляетъ сюжеты ихъ. Можно думать поэтому, что роспись фасада состояла именно изъ тѣхъ изображеній, которыя упоминаются въ приведенныхъ словахъ. Авторъ посланія упоминаетъ три изображенія: 1) Рождество, 2) Богородицу съ Младенцемъ и 3) Поклоненіе волхвовъ. Изъ краткихъ словъ посланія нельзя точно представить, въ какомъ отношеніи находились между собою два послѣдня изображенія. Можно думать, что на фасадѣ базилики находилось изображеніе Богородицы съ Младенцемъ въ ростъ, какъ въ Сирійскомъ Евангеліи и въ Китайской мозаикѣ Кипра⁴⁾. Съ другой стороны, въ виду упоминанія волхвовъ съ дарами непосредственно за этимъ образомъ Богородицы, можно предположить, что онъ принадлежалъ композиціи Поклоненія волхвовъ. Термины, употребленные авторомъ посланія, не могутъ служить къ определенію типа этого образа. Выраженіе „έγχολπιον φέρουσαν τὸ ζωοφόρον βρέφος“ можетъ быть отно-

¹⁾ Molinier et Kohler, Itineraria, 208.

²⁾ В. Г. Васильевскій, Повѣсть Епифанія. Прав. Пал. Сборн. XI, 3, 124.

³⁾ «...μέγιστου χρὸν τῆς Θεομήτορος ἀνεγείρασα καὶ τῷ πρὸς δύσιν ἔξωθεν μέρει μετασυργικοῖς φηφώμασιν ἔξεικονισασα τὴν ἀγίαν Χριστοῦ γέννησιν καὶ τὴν Θεομήτορα ἐγχόλπιον φέρουσαν τὸ ζωοφόρον βρέφος καὶ τὴν τῶν μάγων μετὰ δωρων προσκύνησιν». Епист. синод. τῶν αγιωτάτων патриарχῶν πρὸς Θεοφίλου αὐτοκράτορα ἑκδ. М. Сахнегишин, Афінѣ, 1874, 30.

⁴⁾ Я. И. Смирновъ, Христіанскія мозаики Кипра. Виз. Врем. 1897, № 1 и 2. Отд. отт. табл. I.

сimo къ положеню Младенца на рукахъ и на колѣняхъ Богородицы¹⁾. Проклоненіе тѣхъ магоу также не можетъ быть истолковано въ смыслѣ колѣнопреклоненія, но поклоненія вообще. Соединеніе всѣхъ трехъ изображеній посредствомъ частицы *καὶ* можетъ указывать, что каждое изъ нихъ занимало известное самостоятельное положеніе на стѣнѣ храма.

На указанныхъ трехъ ампулахъ изображеніе Богородицы занимаетъ центральное положеніе. На нихъ также изображается Поклоненіе волхвовъ, но не въ связи съ Рождествомъ Христовымъ, а съ Поклоненіемъ пастырей. Ища аналогій сирійской миніатюрѣ Эчміадзинскаго Евангелія, Стриговскій отмѣтилъ сходство въ строеніи композиціи миніатюръ и палестинскихъ ампулъ. Оно состоитъ въ томъ, что въ обоихъ случаяхъ изображеніе Богородицы является центральнымъ съ фигурами, располагаемыми по сторонамъ этого образа²⁾. Сходство въ этомъ дѣйствительно существуетъ, но значительная разница, однако, заключается въ томъ, что на ампулахъ съ особеннымъ постоянствомъ изображаются пастыри и стадо, въ то время какъ на миніатюрѣ и на сходной съ ней по композиціи пластинѣ второй доски Равеннскаго диптиха, находящейся въ собраніи графа Крауффорда (рисунокъ см. ниже), въ самомъ замыслѣ ея, исключено присутствіе пастырей. По сторонамъ Богородицы представлены оба раза только волхвы. Это обстоятельство придаетъ особый интересъ соборному посланію 836 года, въ которомъ также ничего не говорится о пастыряхъ, и Крауффордовской пластинѣ, на которой изображены Рождество и Поклоненіе волхвовъ съ центральнымъ образомъ Богородицы, держащей на колѣняхъ Младенца. Постоянное изображеніе на ампулахъ пастырей и стада въ связи съ Поклоненіемъ волхвовъ скорѣе можетъ быть связано съ мозаиками Виолеемской пещеры, чѣмъ съ мозаиками фасада. Къ пещерѣ или вертепу Рождества съ давнихъ временъ пріурочивались события Рождества Христова. Поклоненіе волхвовъ и Поклоненіе пастырей³⁾. Паломникъ Епифаній конца VIII — начала IX вѣка говоритъ объ украшеніи этого вертепа, состоящаго изъ двухъ пещеръ, такъ: *τὰ δύο σπήλαια ὄροι. εἰσὶ δὲ περιχρυσώμενα καὶ εἰκονισμένα καθὼς ἐγένετο*⁴⁾). Надо думать,

¹⁾ См. Sophocles, Greek Lexicon, New-York-Leipzig, 1888. Слово *ἐγκόλπιος* и *ἐγκόλπιον*=нагрудный крестъ. *Ἐγκόλπιζειν*=обнимать.

²⁾ Byz. Denkm. I, 72.

³⁾ Блаженный Иеронимъ, посѣтившій пещеру вмѣстѣ съ паломницей Павлой, говоритъ: *me andiente, intrabat cernere se oculis fidei infantem rannis involutam, vagientem in praeseppe Dominum, magos adorantes, stellam fulgentem desuper, matrem virginem, nutrictum sedulum, pastores venientes*. Table r, Itinera, 33.

⁴⁾ В. Г. Васильевскій, Повѣсть Епифанія. Прав. Пал. Сборя. XI, З и 124.

следовательно, что онъ видѣлъ здѣсь изображенными указанныя событія. Фока, писатель XII вѣка, описываетъ въ этой пещерѣ мозаику, представлявшую Рождество Христово, Поклоненіе волхвовъ и Поклоненіе пастырей. Онъ приписываетъ исполненіе мозаикъ императору Мануилу Комнину (1143—1180)¹). Но эти мозаики видѣлъ ранѣе его русскій паломникъ Даніилъ: „въ единой пещерѣ оба мѣста та; исписана же есть пещера та мусіею и помошена же красно“²). Описаніе мозаикъ у Фоки принадлежитъ ему лишь отчасти. Его краснорѣчіе почти дословно заимствовано у ритора VI вѣка Хорикія Газскаго, и для описанія мозаикъ пещеры онъ просто выбираетъ соотвѣтственный мѣста изъ похвального слова Хорикія, подробно описывающаго мозаики церкви св. Сергія въ Газѣ. Однако весьма любопытной чертой является у Фоки упоминаніе объ абсидѣ, въ которой находились мозаики пещеры³). Это данное онъ сообщаетъ независимо отъ Хорикія. Равнымъ образомъ колѣнопреклоненная поза волхвовъ, сошедшихъ съ коней и подносящихъ дары Богородицѣ, не упоминается Хорикіемъ, и сообщается Фокой, какъ очевидцемъ⁴). Монументальный типъ композицій трехъ указанныхъ ампулъ, положеніе Богородицы лицомъ къ зрителю, расположеніе по сторонамъ симметрическихъ группъ волхвовъ и пастырей заставляютъ думать о приспособленіи для штемпелей композицій монументальныхъ росписей. Я. И. Смирновъ не безъ основанія предположилъ, что на ампулахъ скопирована композиція фронтона Виолеемской базилики⁵). Однако такого рода композиція могла быть расположена и въ абсидѣ. Свидѣніе, сообщаемое на этотъ счетъ Фокой, имѣетъ извѣстное значеніе уже потому, что на одной ампулѣ повторяется колѣнопреклоненная поза волхва (рис. 34), описанная Фокой. Надо полагать, что и на другой ампулѣ (Garr. 433, 7) первый волхвъ былъ представленъ съ преклоненнымъ колѣномъ, такъ какъ штемпеля обѣихъ ампулъ чрезвычайно близко передаютъ одинъ и тотъ же типъ композиціи. Справа изображена сидящая фигура пастуха, которая на первой ампулѣ представлена въ соотвѣтствіи съ преклоняющимся волхвомъ.

Нѣкоторыя совпаденія можно указать въ изображеніяхъ пасту-

¹⁾ Прав. Пал. Сборн. XXIII, 57.

²⁾ М. А. Веневитиновъ, Житіе и хожденіе игумена Даніила. Прав. Пал. Сборн. III, 65.

³⁾ Прав. Пал. Сборн. XXIII, 25: γέγραπτο γὰρ περὶ τὴν ἀψίδα, εὐ γὰρ τὸ μέγα τοῦ κόσμου μωσῆριον, и проч.

⁴⁾ ibid. 26: οἱ δὲ μάγοι τῶν ἵππων ἀποθράξαντες, καὶ τὰ δῶρα λαβόμενοι εἰς χειροῖν, τὸ γόνον κλίναντες, εὖ τρόμῳ ταῦτα τῷ Παρθένῳ προσφέρουσι.

⁵⁾ Христ. моз. Кипра, 91—2.

ховъ и стада на ампулахъ и въ описаніи Фоки. Эту часть своего изложенія Фока дословно заимствуетъ у Хорикія¹⁾. На мозаїкѣ было изображено беззаботно пасущееся стадо, какъ оно изображается и на ампулахъ, причемъ въ одномъ случаѣ (рис. 34) изображены два деревца. Центръ занятъ на двухъ ампулахъ бодающимися козлами. Справа видны двѣ овцы, наклонившія головы, щиплющія траву или же пьющія воду. Рядомъ съ ними слѣва видны другія овцы, бѣгущія къ первымъ. Тѣхъ и другихъ упоминаетъ Фока. Онъ описываетъ поднятые вверхъ руки и головы пастуховъ, ихъ разнообразныя позы, ихъ посохи и ангела, представшаго имъ.

Совпаденіе этихъ чертъ на ампулахъ, въ описаніи Фоки и въ мозаїкѣ Рождества Христова въ церкви св. Сергія въ Газѣ свидѣтельствуетъ о родствѣ сирійскихъ композицій съ палестинскими, неоднократно указанномъ и ранѣе. Если Фока удерживаетъ почти буквально текстъ Хорикія и примѣняетъ его для описанія мозаики Виолеемской пещеры, то причиной этого могло быть довольно близкое совпаденіе мозаическихъ композицій съ описаніемъ Хорикія.

О мозаикахъ Виолеемской пещеры упоминаютъ довольно часто болѣе поздніе паломники, но указанія на сюжеты у нихъ рѣдки. Іоаннъ Полонеръ сообщаетъ, что пещера съ правой стороны отъ входа была украшена мозаикой, представлявшей „генеалогію“ Христа (*genealogiam Christi per lapides musivos a latere dextro, cum ingreditur, habens conspicitam*)²⁾, подъ которой надо подразумѣвать, очевидно, указанныя ранѣе сцены, такъ какъ позднее изображеніе „древа Іесеева“ указывается въ верхней церкви базилики³⁾). Русскій паломникъ Варсонофій упоминаетъ въ пещерѣ мозаику съ изображеніемъ Рождества Христова: „подписано Рождество Христово дѣяніемъ“⁴⁾), т. е. какъ и на византійскихъ иконахъ, соединяющихъ Рождество Христово съ Поклоненіемъ волхвовъ и пастырей.

Форма звѣзды на ампулахъ отличается отъ обычнаго ея типа. Она слишкомъ велика и заключена въ ободокъ⁵⁾. Эта звѣзда извѣстна

¹⁾ Boissonade, 91 сл.

²⁾ Tobler, Descriptiones Terra Sanctae, 248.

³⁾ Tobler, Bethlehem im Palastina, 115 сл. Ciampini, De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis, 151—2.

⁴⁾ Прав. Пал. Сборн. XLV, 12.

⁵⁾ Появленіе на ампулахъ этой формы звѣзды, напоминающей монограмму Христа безъ буквы Р, столь распространенной въ византійскомъ искусствѣ XI—XII вѣковъ не совсѣмъ понятно. Приблизительно около начала VIII вѣка извѣстна уже легенда о звѣздахъ волхвовъ, упавшей въ колодезь, находившійся въ самой пещерѣ или виѣ ся. Биллибальдъ видѣлъ какую-то звѣзду на поверхности этого колодца между 723—726 годами: «in super-

уже въ мозаикѣ тріумфальной арки церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ, на Равеннскомъ диптихѣ и на нѣкоторыхъ памятникахъ неизвѣстнаго происхожденія (Garr. 437, 5). Эта же форма звѣзды принята и для украшенія остающихся пространствъ между медальонами обратной стороны упомянутой большой ампуллы (рис. 33). Она, очевидно, представляетъ чудесную и большую звѣзду волхвовъ.

На этой ампуллѣ въ сценѣ Рождества, близко напоминающей композицію кресла еп. Максимиана, Эчміадзинскаго и Парижскаго диптиховъ, изображено приземистое сооруженіе съ полукруглымъ верхомъ и рѣшетчатыми дверями. Это зданіе нигдѣ болѣе не извѣстно, кромѣ указанной ранѣе миніатюры Сирійскаго Евангелія 586 года. Оно, очевидно, представляетъ входъ въ пещеру Рождества¹). Полукруглый люнетъ надъ дверями имѣетъ какое-то украшеніе, плохо тисненное штемпелемъ.

Въ двухъ медальонахъ по сторонамъ Рождества (рис. 33) изображены Благовѣщеніе и Цѣлованіе Маріи и Елизаветы. Лишь Фока видѣлъ въ Назаретѣ въ XII вѣкѣ въ храмѣ, выстроенному надъ домомъ Іосифа, пещеру, отверстіе которой было украшено мраморомъ и мозаиками. Надъ пещерой были изображены мозаикой двѣ сцены: Благовѣщеніе Богородицы съ порфировой пряжей и веретеномъ и Цѣлованіе Маріи и Елизаветы²). Описаніе и этихъ мозаикъ, какъ и ранѣе, заимствовано Фокой у Хорикія. Неизвѣстно, однако, современны ли были эти мозаики построенію церкви. Кресло, изображенное въ сценѣ Благовѣщенія, можетъ быть связано съ тѣмъ кресломъ Богородицы, которое Антонинъ Піаченскій видѣлъ въ Діокесаріи вмѣстѣ съ кувшиномъ, которымъ она черпала воду³).

Двѣ колонки съ крестами поверхъ ихъ, стоящія по сторонамъ Маріи и Елизаветы въ сценѣ Цѣлованія, очевидно, представляютъ какія-либо вотивныя колонны, извѣстныя въ это время въ Палестинѣ, на подобіе колонны съ крестомъ въ Йорданѣ, такой же колонны въ Сіонской базиликѣ (колонна Петра), двухъ колоннъ бичеванія. Изъ нихъ

ficie aquae ire a margine ad marginem figuram stellae, quae magis nato Domino apparuit». Тоблер. Itinera, 292. Епифаній видѣлъ ее въ колодцѣ на ѿтвѣрь отъ пещеры. В. Г. Васильевскій, Пов. Епифанія. Прав. Пал. Сборн. XI, 124—5. Зевульфъ (нач. XII в.) видѣлъ ее въ цистернѣ. Легенда, очевидно, сложилась по поводу узорчатаго помоста внутри колодца въ видѣ звѣзды (figura stellae) ранѣе VIII вѣка.

¹⁾ Входъ въ видѣ кувукля на колонкахъ описываетъ Даниилъ, митрополитъ Эфесскій. Прав. Пал. Сборн. VIII, 52.

²⁾ Прав. Пал. Сборн. XXIII, 7, 36.

³⁾ И. В. Помяловскій, Путникъ Антонина изъ Плаценціи. Прав. Пал. Сборн. XXXIX, 55.

одна съ рогомъ Соломона сверху находилась въ той же Сіонской базиликѣ, а другая стояла по дорогѣ изъ Іерусалима къ Діосполю и украшена была сверху желѣзнымъ крестомъ ¹⁾). Интересно, что двѣ серебряные колонки изображены по сторонамъ Маріи и Елизаветы на золотомъ перстнѣ изъ Палермо. Поверхъ обѣихъ находятся кресты ²⁾.

Особенно любопытны по своимъ мѣстнымъ чертамъ композиціи Распятія и Воскресенія Христова, часто изображаемыя на ампулахъ. Въ сценахъ Распятія встрѣчается тотъ большой вотивный крестъ, который стоялъ въ Іерусалимѣ между зданіями Гроба Господня и Константиновой базиликой и былъ вставленъ въ отверстіе небольшой голгоѳской скалы (рис. 33 и 35). Только одинъ разъ вмѣсто этого креста изображенъ распятый Христосъ (Garr. 434, 4). Обыкновенно надъ крестомъ изображается лишь бюстъ Христа въ медальонѣ или безъ него. Форма голгоѳского креста встрѣчается уже въ мозаїкѣ IV вѣка церкви св. Пуденціаны въ Римѣ ³⁾). На ампулахъ онъ является иногда составленнымъ изъ листьевъ лавра, а быть можетъ, украшеннымъ листьями лавра (Garr. 434, 2, 6, 7 и рис. 35). Чаще, однако, онъ изображается въ видѣ простого креста съ расширяющимися перекрестьями, известнаго на памятникахъ IV—VI вѣковъ. На горлышкахъ всѣхъ ампулъ, равно какъ и на обратной сторонѣ нѣкоторыхъ ампулъ (рис. 36), этотъ крестъ стоитъ внутри арочки, составленной изъ двухъ встрѣчающихся гирляндъ изъ листьевъ лавра и покоящейся на двухъ колонкахъ. Перекрестья его въ послѣднихъ случаяхъ украшены по концамъ драгоцѣнными камнями въ формѣ миндалевидныхъ слезокъ, а въ центрѣ стоитъ выпуклая точка. Углубленные точки по концамъ перекрестьй, очевидно, означаютъ мѣста пригвожденія. Въ этихъ случаяхъ подъ крестомъ не изображается голгоѳской скалы. Эта скала имѣеть видъ небольшого холмика. Неотдѣланность и естественный видъ ея какъ булыжника (*genus silicis*) выражается тѣмъ, что она состоить изъ нѣсколькихъ камней, сложенныхъ въ груду. Иногда четыре райскія рѣки текутъ изъ ея подножія (рис. 35). На рисункѣ Гарручи (434, 4) одинъ разъ по сторонамъ разбойниковъ представлены два деревца, появившіяся здѣсь по ошибкѣ рисовальщика вмѣсто плохо вытисненныхъ фигуръ Богородицы и Иоанна.

¹⁾ Töbler, Itinera, 103, 106. О колоннахъ близъ Голгоѳы и на мѣстѣ средоточія земли см. мою статью въ Виз. Врем. 1894, № 1, отд. отт. 15—17. Также В. Г. Васильевскій, Повѣсть Епифанія. Прав. Пал. Сборн. XI, 93—5.

²⁾ Н. П. Кондаковъ, Виз. эмали. Собр. А. В. Звенигородскаго, 148—9.

³⁾ Айналовъ, Моз. IV и V вѣковъ, 44—53.

Очень часто изображается также и Гробъ Господень, одно изъ наиболѣе знаменитыхъ сооруженій Иерусалима. На ампуллахъ господствуетъ типъ зданія безъ нижней базы, въ видѣ круглой ротонды. Подробности въ исполненіи зданія весьма поучительны. Иногда изображаются два зданія—одно внутри другого (Garr. 434, 4 и 435, 1). Первое соответствуетъ церкви Воскресенія, второе внутренней ротондѣ



Рис. 35. Ампулла изъ Святой Земли.

(*tugurium*), находившейся надъ Гробомъ Господнимъ. Передъ этой внутренней ротондой находится решетка, состоящая изъ двухъ створокъ низкихъ дверей. Эта решетка очень часто упоминается Сильвіей ¹⁾. Поверхъ конусообразной крыши этой ротонды находится крестъ, который упоминается Аркульфомъ. Онъ былъ большой и золотой ²⁾. Въ другихъ

¹⁾ Прав. Пал. Сборн. XX, прим. 39 на стр. 242—3: *cancelllo interiore, qui est in spelunca Anastasis.*

²⁾ *Hujus tugurioli... exterius summum culmen auro ornatum, auream pen rargum sustentat crucem.* Прав. Пал. Сборн. XLIX, 6.

случаю изображается, повидимому, лишь одна внутренняя ротонда съ крестомъ наверху крыши и съ рѣшетчатыми дверями (рис. 33 и 35)¹).

Наиболѣе сложные изображенія ротонды Гроба Господня обставляются деревьями, растущими за ней и по сторонамъ ея, что напоминаетъ изображеніе сада въ сценѣ Воскресенія въ Сирійской рукописи 586 года. Эти деревья представляютъ садъ, упоминаемый въ Евангеліи, но могутъ также намекать и на садъ, который находился



Рис. 36. Ампулла изъ Святой Земли.

близь Гроба Господня среди Константиновыхъ построекъ въ раннюю пору ихъ существованія²). Верхъ ротонды—купольный. Поверхъ купола находится крестъ. Рѣшетчатыя высокія двери полуотворены. Внутри

¹) Моммертъ указалъ на ротонду Гроба Господня въ недавно открытой мозаической картѣ Мадабы. *Mittheil. und Nachricht. des deutsch. Palästina-Vereins* № 1, 10—11, съ рисункомъ. Миѣ осталось неизвѣстнымъ его сочиненіе *Grabeskirche zu Jerusalem*, Leipzig, 1898, рецензированное въ *Mitth. u. Nachr. d. P. V.* № 2, 31.

²) Айналовъ, Детали палестинской архитектуры и топографія на памятникахъ христіанского искусства. Сообщенія Прав. Пал. Общ. Февраль, 1894, отд. отт. 12 и сл. В. Г. Васильевскій, Повѣсть Епифанія. Прав. Пал. Сборн. XI, 37—8.

ротонды висятъ три лампады, привѣщенныя къ четыреугольному предмету. Быть можетъ, это „transvolatile argenteum“, упоминаемое однимъ изъ наиболѣе раннихъ путниковъ—анонимнымъ бревіаріемъ¹⁾ или та „lucerna egea“, которую видѣлъ Антонинъ Піаченскій²⁾. Четвертая лампада стоитъ внутри этого предмета. Аркульфъ упоминаетъ четыре лампады, висѣвшія надъ мѣстомъ погребенія внизу, и восемь въ верху³⁾. Ротонда окружена колоннами съ арками и люнетами поверхъ ихъ. На двухъ ампулахъ представленъ и входъ съ аркой. При входѣ изображается (Garr. 434, 5) небольшой квадратъ, очень близко напоминающій камень, отваленный отъ гроба въ мозаїкѣ церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Этотъ камень паломники указываютъ то внутри ротонды, то виѣ ея⁴⁾.

Вознесеніе Христово также изображается то болѣе сложно, то болѣе просто (рис. 33 и 37). Штемпеля, несомнѣнно, копируютъ другъ друга, что видно изъ повторенія одинаковыхъ позъ, фигуръ и мелкихъ деталей, но каждый изъ нихъ, тѣмъ не менѣе, различается отъ другого. Наиболѣе любопытныя отклоненія однихъ штемпелей отъ другихъ заключаются въ томъ, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ всѣ двѣнадцать апостоловъ стоятъ неподвижно рядомъ, по шести съ каждой стороны отъ Богородицы, въ другихъ же случаяхъ примѣняется тотъ же способъ изобрѣтенія композиціи, какъ и въ Поклоненіи волхвовъ и пастырей, т. е. фигуры апостоловъ располагаются одинъ надъ другими по три въ рядъ, образуя группы. Въ послѣднемъ случаѣ фигуры отличаются болѣе живыми позами, ведутъ между собою бесѣду, поднимая вверхъ руки или же указывая вверхъ одной правой рукой. Ореолъ, въ которомъ возносится Христосъ, несутъ то два, то четыре ангела. Богородица изображена одинъ разъ стоящей въ профиль, съ лицемъ и руками, обращенными кверху—прототипъ средневѣковыхъ композицій Вознесенія. Христосъ, сидящій внутри ореола на тронѣ, благословляющій правой рукой и держающій Евангеліе въ лѣвой, представляется то въ юномъ типѣ, то въ историческомъ (рис. 35 и 37). На одной любопытной ампулѣ (рис. 37) ореолъ несутъ четыре ангела, причемъ два изъ нихъ видны изъ-за ореола въ полуфигуру. Въ группѣ слѣва можно узнать апостола Андрея, по его вздымающимся волосамъ, и апостола Павла. Изъ-

¹⁾ Тобіег, Itinera, 58. И. В. Помяловскій, Прав. Пал. Сбори. XXXIX, 71.

²⁾ Тобіег, Itinera, 101.

³⁾ Ibid. 148.

⁴⁾ Ibid. 32, 58. И. В. Помяловскій, Прав. Пал. Сбори. XXXIX, 70.

подъ ореола идутъ лучи по сторонамъ отверстой десницы. Подъ десницей виденъ слетающій надъ Богородицей голубь. Лучи и голубь, по видимому, указываютъ на Сожествіе Святаго Духа, соединенное съ Вознесеніемъ. Оба события пріурочиваются къ Масличной горѣ.

Крещеніе Христово изображено всего одинъ разъ (рис. 33). Воды Іордана покрываютъ тѣло юнаго Христа. Іоаннъ Креститель и ангелъ оба симметрично опираютъ одну ногу объ уступы скалистаго берега. За Іоанномъ видно деревцо. Онъ одѣтъ въ хитонъ и гиматій, покры-



Рис. 37. Ампулла изъ Святой Земли.

вающій ему ноги ниже колѣнъ. Ангелъ держитъ обѣими руками платъ. Всѣ фигуры имѣютъ нимбы. Іордана нѣтъ.

Невѣріе Єомы также встрѣчается всего одинъ разъ (Garr, 436, 6). Христосъ стоитъ въ центрѣ, апостолы образуютъ группы по сторонамъ. Єома юный направляется къ нему слѣва. Христосъ беретъ его за руку и приближаетъ ее къ своему лѣвому ребру, держа въ правой руцѣ Евангелие. Композиція отличается сложностью. На миланскомъ саркофагѣ изъ S. Celso, упомянутомъ ранѣе, Христосъ поднимаетъ лѣвую руку вверхъ, открывая бокъ.

Наконецъ, послѣдняя композиція, встрѣчаемая на доспехахъ донасъ серебряныхъ ампулахъ, представляетъ Богородицу съ Младенцемъ, сидящую на тронѣ съ двумя ангелами по сторонамъ (рис. 38). Штемпель этой ампуллы чрезвычайно грубъ сравнительно съ предыдущими. По всей вѣроятности здѣсь воспроизведенъ какой-либо почитаемый образъ Богородицы, изъ числа тѣхъ, которые упоминаются въ Палестинѣ и въ частности въ Виолеемъ¹⁾). Композиція описываемой ампуллы, очевидно, представляетъ опредѣленный типъ. Это доказывается



Рис. 38. Ампула изъ Святой Земли.

я повтореніями на Берлинскомъ диптихѣ и особенно въ Кипрской мозаикѣ Канакаріи, изданной Я. И. Смирновымъ.

Грубый штемпель ампуллы передаетъ композицію въ общихъ чертахъ. Богородица держитъ Младенца на лонѣ. Изображены лишь голова и кресчатый нимбъ Христа. Туловище и ноги Его, ясно передаваемыя на другихъ ампулахъ, исчезаютъ въ складкахъ одежды Богородицы, которая придерживала Младенца. Кистей рукъ ея, однако, не видно. Только положеніе Младенца на лонѣ Богородицы и косыя связи ножекъ трона заставляютъ думать, что штемпель копируетъ образъ сидящей Богородицы. Два ангела, изображенные лицами въ профиль и тѣ-

¹⁾ Gagg. I, 403, 409, 466, 567, 8.

лами en face, подходить къ ней справа и слѣва. Два круглыхъ шара, находящіеся надъ ножками трона, можно было бы принять за сферы, подносимыя ангелами, если бы у ангела слѣва не была обозначена правая рука рядомъ со складками одеждъ на груди. Крылья видны по обѣимъ сторонамъ ихъ фигуръ. Точки надъ плечами у волосъ, по всей вѣроятности, представляютъ наконечники ихъ мѣриль, не обозначившихся при плохомъ тисненіи. На мозаїкѣ Канакаріи повторена поза Богородицы и два ангела съ мѣрилами, стоящіе неподвижно по сторонамъ. На другой кипрской мозаїкѣ „Панагіа Агулоптістос“ движение ангеловъ по направлению къ Богородицѣ передано очень близко къ ампуллѣ. Различие въ формѣ трона, въ изображеніи ореола на канакарійской мозаїкѣ, не влияютъ существенно на измѣненіе общаго типа композиціи. На Берлинскомъ диптихѣ два ангела изображены за кресломъ Богородицы. Одинъ ангель держитъ сферу.

Грубость штемпеля ампуллы сопровождается особенно безграмотной надписью: ЕММАНОУНЛ МЕӨ IMON ω ΘΕΩС. На обратѣ изображенъ крестъ, стоящій внутри арки на двухъ колонкахъ. Вокругъ идетъ гирлянда изъ листьевъ лавра. За ней слѣдуетъ полоса звѣздного неба.

Въ исполненіи штемпелей ампулль слѣдуетъ отмѣтить нѣкоторыя важныя черты. Композиціи располагаются по правиламъ симметріи и контраста. Плоскій рельефъ хранить традиціи двухъ родовъ античнаго рельефа. На однѣхъ ампуллахъ композиціи исполняются живописно. Кресло въ сценѣ Благовѣщенія и наиболѣе сложныя изображенія ротонды Гроба Господня исполняются перспективно. Въ сценѣ Крещенія изображены уступчатые берега. Сквозь струи Иордана просвѣчивается тѣло Христа. Фигуры часто располагаются группами.

На другихъ—композиція располагается, какъ въ высокомъ рельефѣ, по правилу равноголовія. Всѣ фигуры стоять рядомъ. Для нихъ отводится небольшой фризъ. Земля изрѣдка изображается въ видѣ тонкой полоски земли.

На ампуллахъ встрѣчается изображеніе пастбища и пастуховъ, напоминающее описанія Хорикіемъ Газскимъ пастушескія сцены на одной античной картинѣ и въ мозаїкѣ церкви св. Сергія въ Газѣ¹⁾. Эти изображенія пастбища съ молодыми и старыми пастухами и безаботно пасущимся стадомъ представляютъ родъ пастушескаго жанра, особенно привившагося въ византійскомъ искусствѣ. На нихъ мы ви-

¹⁾ Bergstrand, Un critique d'art, 359.

димъ портретные медальоны апостоловъ, античный орнаментъ изъ волютъ и, наконецъ, олицетворенія солнца и луны въ видѣ человѣческихъ фигуръ съ факелами, напоминающія изображеніе „Ночи“ въ рельефахъ кресла еп. Максиміана. Рядомъ съ этимъ встрѣчаются и гирлянды изъ лавра, а затѣмъ поля звѣздного неба—мотивы столь употребительные въ христіанскихъ росписяхъ IV, V вѣковъ¹⁾). Особенно любопытно, что на ампулахъ встречается два типа Христа—юный и исторический, чѣдѣ было указано ранѣе въ Сирійской рукописи 586 года. Въ мозаикахъ Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ также извѣстны эти два типа.

Типы и фигуры ампулъ, однако, потеряли свой античный характеръ. По мелкому штемпелю можно лишь отчасти судить о существѣ измѣненій этого типа и его восточномъ стилѣ. Характеръ лицъ очень близокъ къ стилю восточныхъ сассанидскихъ монетъ. Особенно любопытны рѣзкие взгляды глазъ, обозначаемыхъ довольно большой выпуклой точкой, какъ на Равенскому диптиху и въ сирійскихъ рукописяхъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ профиль лица близко напоминаетъ профили на сассанидскихъ монетахъ (рис. 35). Мелкія складки одежды на рукавахъ, на колѣняхъ идущія параллельными рядами, напоминаютъ грубое обозначеніе ихъ на описанномъ ранѣе туfovомъ рельефѣ изъ Псаматіи, извѣстны въ позднихъ скульптурахъ мало-азійскихъ и на солунскомъ амвонѣ²⁾). Эти черты въ исполненіи фигуръ и ихъ одежды особенно рѣзки на одномъ еще неизданномъ рельефѣ саркофага изъ Коніи, сообщенномъ мнѣ П. Д. Погодинымъ, на которомъ изображена трапеза умершаго. Въ движеніи фигуръ на ампулахъ въ ихъ постановкѣ видна слабость рисунка. Часто фигура движется вправо не съ лѣвой, а съ правой ноги (рис. 33, 35), чѣдѣ отмѣчено было въ Россіанскомъ Евангеліи и Вѣнской Бібліи—черты неизвѣстны ни въ рукописи Космы Индикоплова, ни на креслѣ еп. Максиміана. Наиболѣе любопытно изображеніе фигуръ съ лицемъ въ профиль и туловищемъ en face.

Зависимость композицій ампулъ и ихъ стиля отъ искусства и стилей Палестины и Малой Азіи не можетъ подлежать сомнѣнію. Ихъ сюжеты должны быть поставлены въ связь съ господствующими типами иконографіи Палестины. Подробности мѣстнаго характера, встрѣчающиеся на ампулахъ, каковы крестъ, голгоѳская скала, ротонда Гроба Господня, указываютъ на исторический характеръ палестинской иконографіи. Эти черты остаются навсегда въ византійской иконографіи.

¹⁾ Айналовъ, Моз. IV и V вѣковъ, 15, 20, 139 и др.

²⁾ Ваует et Duchesne, Mission au mont Athos, t. I, II.

Ампуллы изъ Святой Земли расходились по всему христіанскому міру, разнося съ собою евлогіи отъ святыхъ мѣстъ и изображенія наиболѣе почитаемыхъ святынь. Антонінъ Піаченскій говоритъ объ обычай раздавать такія ампуллы съ масломъ при Крестѣ Господнемъ, что прямо подтверждается приведенными на нихъ надписями, въ которыхъ упоминается Святое Древо Креста¹⁾). Патріархъ Евтихій также получилъ масло отъ Честнаго Древа²⁾). Это масло освящалось прикосновеніемъ ампуллъ къ Древу Честнаго Креста. Равнымъ образомъ масло бралось и изъ лампады надъ Гробомъ Господнимъ³⁾). Ампуллы съ росой, называвшейся манной небесной, давались паломникамъ на Синаѣ, какъ сообщаетъ Антонінъ Піаченскій⁴⁾), но среди ампуллъ изъ Монцы ни одна не носить на себѣ слѣдовъ воспоминаній о Синаѣ. На Іорданѣ, на мѣстѣ Крещенія Христова, александрійские корабельщики, во время благословенія водъ, погружали въ Іорданъ сосуды, наполненные ароматами и бальзамомъ, и брали изъ него благословенную воду для окропленія своихъ кораблей⁵⁾.

Упомянутая ранѣе глиняная ампулла, находящаяся въ той же ризницѣ собора Монцы, свидѣтельствуетъ, что въ Назаретѣ или близь Назарета паломники получали благословеніе не масломъ, а землей отъ скалы съ источникомъ, изъ котораго черпала Богородица воду во время Благовѣстія ангела. По характеру надписи на этой ампуллѣ Барбье де-Монто и де-Росси отнесли ее къ VIII вѣку. Внутри ампулла наполнена землей и пылью, которая въ надписи называются „евлогіей Богородицы отъ скалы“. На одной сторонѣ ея изображено Благовѣщеніе у источника. Справа представленъ уступъ скалы съ растительностью поверхъ него. У подножія скалы видна полоса воды источника. Богородица, стоя на одномъ колѣнѣ передъ скалой, приближаетъ къ водѣ прохусь и оборачиваетъ голову влѣво, откуда слетаетъ къ ней ангелъ съ мѣриломъ. Подъ летящимъ ангеломъ находятся слова привѣтствія его къ Богородицѣ. Фигура ангела копируетъ летящія викторіи на ампулахъ изъ Монцы, а фигура Богородицы близко повторена

¹⁾ Et dum adoratur Crux... offertur oleum ad benedictionem ampullis mediis. Hora vero qua tetigit lignum Crucis has ampullas, mox ebilit oleum foras, et nisi citius claudatur, totum pariter revertitur. Tobler, Itinera, 102. И. В. Помяловскій, Прав. Пал. Сборн. XXXIX, 70, прим.

²⁾ ...εχρισεν αμφοτέρους τῷ ἀγίῳ ἐλαῖῳ τοῦ τε τιμίου Σταυροῦ, и проч. Patr. gr. LXXXVI, 232.

³⁾ Tobler, Itinera, 101.

⁴⁾ Tobler, Itinera, 98.

⁵⁾ Bulletin, 1890, 150. Фотографія этой интересной ампуллы издана Bargier de Montault въ Bull. Monum. 1883, 114.

въ тѣхъ же сценахъ Благовѣщенія у источника на саркофагѣ Adelfia въ Сиракузахъ, на Миланскомъ диптихѣ и на ящикѣ изъ собранія графа Салтыкова¹⁾). На этихъ памятникахъ повторяется колѣнно-преклоненная поза Богородицы, форма прохуса. Трудно ближайшимъ образомъ пріурочить эту ампуллу къ какому-либо мѣсту около Назарета²⁾). Название скалы въ надписи читается различно.

Къ числу палестинскихъ памятниковъ, близко примыкающихъ къ ампулламъ, должно отнести и круглый медальонъ, изданный Шломберже съ надписью: СТАУР€ ВОНӨІ АВАМОVN³⁾). На медальонѣ, какъ и на нѣкоторыхъ ампулахъ, соединены двѣ композиціи: вверху Распятіе, внизу приходъ женъ муроносицъ ко Гробу Господню. По сторонамъ Распятія надпись—ЕММАНОУНЛ представляетъ начало надписи, общеупотребительной на ампулахъ: ЕММАНОУНЛ МӨӨ НМѠН. Христосъ одѣтъ въ хитонъ и гиматій. Руки его согнуты въ локтяхъ, вокругъ головы нимбъ. Это полная копія распятаго Христа на ампуллѣ, единственный разъ представляющей Его въ полный ростъ (Garr. 434, 4). По сторонамъ—два разбойника. Ихъ фигуры также копируютъ разбойниковъ на ампулахъ. У ногъ Христа одинаково повторены двѣ фигуры воиновъ, мечущихъ жребій. Нижняя сцена вполнѣ копируетъ ампуллы. Нѣкоторое различіе можно указать развѣ только въ изображеніи ротонды. Она выше тѣхъ ротондъ, которыя изображаются на ампулахъ, крыша ея представляетъ родъ арки, а не купола или конуса, какъ на ампулахъ, но все же она не имѣеть нижней базы, сохраняетъ такія особенности, какъ рѣшетка, крестъ на крыше и кружокъ, висящій на шнурѣ внутри ея—лампада Гроба Господня. Двѣ жены изображены справа. Первая несетъ свѣтильникъ на шнурахъ. Около женъ надпись: МАРІА (хл!) МАРӨА. Справа на уступѣ скалы сидитъ ангель: АГЕЛОС КУ.

Шломберже на основаніи египетскаго имени „Абамунъ“ считаетъ и самый медальонъ египетскимъ. Однако та же надпись указываетъ непосредственно на Честный Крестъ, хранившійся въ Іерусалимѣ, въ Константиновой базиликѣ. Близкое повтореніе штемпелей ампуллъ за-

¹⁾ Айналовъ, Сцены изъ жизни Богородицы на саркофагѣ Adelfia, Москва, 1895, 4.

²⁾ Быть можетъ, это источникъ Миреамъ или Вефиръ. Этотъ источникъ видѣлъ Беда въ Рамѣ по дорогѣ изъ Іерусалима въ Виэлеемъ на третьемъ миліарѣ. Здѣсь была церковь (Моисея?). Тоблер, Itinera, 223.

³⁾ В уз. Zeitschr. 1893, 187—8. Переизданъ Я. И. Смирновымъ въ сочиненіи: Серебраное сирійское блюдо, найденное въ Пермскомъ краѣ. Матеріалы по Арх. Россіи, издав. Импер. Арх. Комм. № 22, рис. 8.

ставляетъ относить происхожденіе медальона къ Іерусалиму. Время изготошенія его падаетъ на эпоху ранѣе 614 года, т.-е. ранѣе нашествія Хозроя и похищенія Честнаго Древа. Египетское имя Абамуна (если оно только египетское), очевидно, имя заказчика этого медальона, можетъ быть легко объяснено сношеніями Египта и Іерусалима. Египтяне ежегодно участвовали въ Іерусалимѣ на празднике Воздвиженія Честнаго Креста. Епископъ Іоаннъ въ 505 году запретилъ имъ участвовать на этомъ празднике. Вслѣдствіе этого въ Александріи произошли смуты¹⁾.

Тѣмъ не менѣе родство александрийской иконографіи и сиро-палестинской VI вѣка не можетъ подлежать сомнѣнію въ виду указанныхъ ранѣе аналогій, которые существуютъ въ украшениі сирійскихъ рукописей и такъ-называемыхъ коптскихъ тканей, въ виду повтореній однихъ и тѣхъ же сюжетовъ на памятникахъ сирійского и египетского происхожденія. Стриговскій не находитъ даже возможнымъ указать какія-либо различія въ стилѣ слоновыхъ костей, происходящихъ изъ Сиріи и Египта, какъ было указано ранѣе (стр. 88)²⁾. Дѣйствительно, эта близкая связь между искусствомъ Сиріи, Палестины и Александріи подтверждается однимъ амулетомъ, любезно сообщеннымъ мнѣ Е. М. Придикомъ (рис. 39), за позволеніе издать который я пришу ему искреннюю благодарность³⁾. Мѣсто происхожденія этого амулета неизвѣстно. Онъ украшенъ рѣзьбою вглубь, что указываетъ на примѣненіе его въ качествѣ печати. Надписи, однако, при тисненіи получаются въ обратномъ видѣ, какъ показываютъ 1 и 3 оттиски. Относительно египетского и гностического происхожденія этого амулета не можетъ быть сомнѣній. Онъ сохраняетъ форму нижняго основанія или печати скарабея. Кроме того изображенія и надписи располагаются фризами, какъ и на египетскихъ скарабеяхъ, хотя большинство сюжетовъ его христіанскіе. На одной сторонѣ (оттискъ 3) изображенъ обнаженный съ четырьмя крыльями геній въ коронѣ и въ нимбѣ. Лицо его, какъ кажется, имѣетъ бороду. Онъ попираетъ ногами двухъ крокодиловъ, расположенныхъ головами въ разныя стороны, а въ обоихъ опу-

¹⁾ Ιωάννης δὲ ὁ Ἀλεξανδρεῖς ὁ δισσεβῆς ἐκώλυσε τοὺς Αἰγυπτίους ἀνέργειαν εἰς τὰ Ιεροσόλυμα, διὰ τὸ μὴ κοινωνεῖν ἐν τῇ ὄψισι τῷ ἐν Χαλκηδόνι συνόδῳ. Τhe o r h a n p. Chronogr. ed. Bonn. I, 244. ...ἔπειτα δὲ ἔφασκον, ὅτι διὰ τὸ κωλυθῆναι ἀνέργειαν εἰς τὸν ὄψισι τοῦ Σταυροῦ εἰς Ιεροσόλυμα τοὺς Ἀλεξανδρεῖς καὶ τοὺς Αἰγυπτίους ὁ Θεὸς ὅργη τεῖτον; εἰπεπεμψεν. Anecdota graeca ed. Cramér, II, 108.

²⁾ На это же указываетъ и Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, 146. Его же: Die Engel in der altchristlichen Kunst, Freiburg i. B. 1897, 145.

³⁾ Надписи этого амулета будутъ подробно разобраны Е. М. Придикомъ.

щенныхъ внизъ рукахъ держить за хвосты по два скорпиона. Распущенныя по сторонамъ крылья и движение фигуры, шагающей влѣво, указываютъ на побѣдоносное шествіе или полетъ этого генія. По сторонамъ изображены различные гностические знаки, встречающіеся и

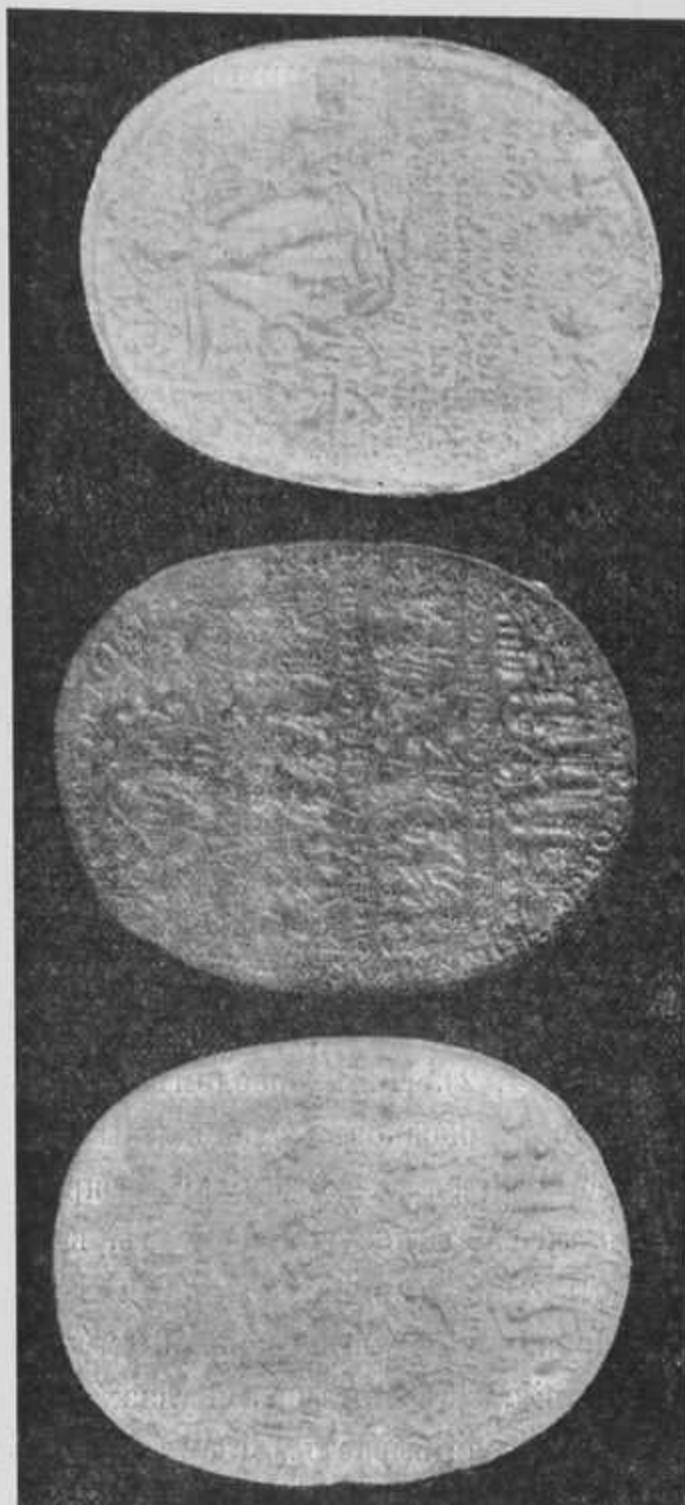


Рис. 39. Гностический амулетъ неизвестнаго происхождѣнія.

въ гностическихъ рукописяхъ. Внизу, подъ надписью, стоять два льва съ открытой пастью и поднятой лапой по сторонамъ звѣзды, составленной изъ двухъ треугольниковъ. Надъ каждымъ львомъ находится рогъ луны и звѣзда. Фигура генія можетъ быть сближена съ Горомъ, изображеннымъ на одной египетской плитѣ, изданный Неру-

цось-Беемъ¹⁾). Богъ представленъ на этой плитѣ также обнаженнымъ съ короной на головѣ въ родѣ шлема, напоминающаго нѣсколько древне-египетскія короны. Въ обѣихъ опущенныхъ внизъ рукахъ онъ держитъ по двѣ змѣи, по два скорпиона, ящерицу, газель и льва, и стоитъ неподвижно на двухъ крокодилахъ. Нимба и приаточныхъ эмблемъ, изображенныхъ по сторонамъ головы генія на амулете, у него нѣтъ.

Два льва, стоящіе другъ противъ друга, встрѣчаются на византійскихъ амулетахъ, изданныхъ Сорленомъ-Дорини и Шломберже, по сторонамъ глаза, столь часто изображаемаго въ качествѣ амулета у древнихъ египтянъ, позднѣе на коптскихъ тканяхъ. Но львы на этихъ амулетахъ стоятъ на заднихъ лапахъ, а передними опираются на концы глаза²⁾. Звѣзда также встрѣчается на одномъ изъ этихъ амулетовъ (н^o 6). Она представляетъ печать Соломона (**СФРАГІС СОЛОМОНОС**), упомяннутую въ надписи нашего амулета послѣ именъ архангеловъ и Сисанія. Равнымъ образомъ на указанныхъ амулетахъ встрѣчаются полурогъ со звѣздой (н^o н^o 3 и 15), гностическій знакъ (н^o 15), скорпионъ (н^o 1), крокодиль (н^o 12), но въ иныхъ сочетаніяхъ, чѣмъ на издаваемомъ амулете.

На другой сторонѣ амулета изображены различныя сцены по Евангелію, большею частью извѣстныя въ иконографіи V, VI вѣка. Вверху представленъ ореолъ съ ногруднымъ бюстомъ Христа. Концы перекрестья видны за головой Христа, изображенаго въ историческомъ типѣ, какъ будто скопированномъ съ ампулль изъ Святой Земли. Четыре ангела на подобіе викторій несутъ этотъ медальонъ. Ихъ фигуры въ точности повторяютъ ангеловъ на нѣкоторыхъ ампуллахъ съ изображеніемъ Вознесенія Христова (Garr. 434, 2). Надъ ореоломъ находятся двѣ звѣзды съ восемью лучами, но безъ ободковъ. Эти звѣзды могутъ вообще указывать на небо, куда возносится Христосъ. Въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года по сторонамъ ангеловъ, несущихъ ореолъ, въ верхнихъ углахъ миніатюры представлены олицетворенія солнца и луны въ видѣ человѣческихъ головъ съ коронами. Амулетъ, повидимому, сокращенно передаетъ композиціи Вознесенія, извѣстныя на ампуллахъ; но на послѣднихъ по сторонамъ ореола звѣздъ не бываетъ. Звѣздное небо съ рогомъ луны изображено на Сирійскомъ блюдѣ, найденномъ въ Пермскомъ краѣ³⁾.

¹⁾ Négroutsos-Bey, L'ancienne Alexandrie, Paris, 1888, 46.

²⁾ Revue des études grecques, 1891, 281 сл. и 1892, 73—93, н^o н^o 1, 10, или одинъ левъ, стоящий на четырехъ лапахъ н^o н^o 7, 9. Двухъ львовъ, стоящихъ другъ противъ друга, упоминаетъ Гарручи на одномъ кружкѣ «di seta Santa» изъ ризницы Монцы. Garr. I, 566.

³⁾ Матер. по арх. Россіи, издав. Имп. Арх. Комм., № 22, таблица.

Въ слѣдующемъ ряду находятся—Поклоненіе волхвовъ и видѣніе пастырями звѣзды. Богородица изображена въ профиль. Волхвы преклоняютъ колѣна. На нихъ надѣты плащи, какъ и на волхвахъ одной ампуллы (рис. 34) и на множествѣ другихъ памятниковъ, частью неизвѣстнаго происхожденія. Надъ волхвами видна звѣзда съ восемью лучами. Композиція близко напоминаетъ Поклоненіе волхвовъ на двухъ Батиканскихъ медаляхъ (Garr. 480, 5, 6). Двое пастырей съ ровными посохами стоятъ рядомъ. Двѣ овцы изображены между ними и волхвами. Одна лежить, другая скачетъ. Фигура одного изъ пастуховъ со скрещенными ногами, опирающагося на посохъ, извѣстна на энколпіи Оттоманскаго музея изъ Адана (въ Киликіи), въ мозаїкѣ S. Maria Maggiore въ сценѣ, представляющей Моисея на пастбищѣ¹⁾, и была повторена въ погибшихъ мозаикахъ Латеранской базилики (Garr. 239, 6, 7).

Въ третьемъ ряду изображены чудеса Христа. Нѣкоторые сюжеты еще не извѣстны въ христіанской иконографіи. Къ такимъ нужно причислить первую сцену слѣва, представляющую, очевидно, слѣпого, умывающаго глаза въ источникѣ Виѳезды. Источникъ изображенъ въ видѣ ручья, текущаго изъ холмика, къ которому юная фигура приближаетъ руки. Въ Россанскомъ Евангеліи это чудо представлено въ совершенно иной композиціи. Далѣе—бѣсноватый со связанными за спиной руками и въ тунике. Волосы его поднялись дыбомъ. По сторонамъ его головы летятъ двѣ маленькия фигурки демоновъ. Подобная фигура бѣсноватаго изображена на Равеннскомъ диптихѣ, издаваемомъ далѣе (рис. 41), и въ Сирійскомъ Евангеліи 586 г. (Garr. 134, 2). Рядомъ—кровоточивая жена пала на колѣно передъ Христомъ и, глядя на Него вверхъ, держитъ въ руکѣ конецъ гиматія Христа²⁾. Христосъ въ кресчатомъ нимбѣ съ высокимъ посохомъ въ лѣвой руکѣ—подробность, неизвѣстная до сихъ поръ въ искусствѣ. Обыкновенно у Христа бываетъ или жезль или крестъ. Какъ и на энколпіи изъ Адана, правую руку Христосъ поднимаетъ вверхъ. Эта сцена вообще изображается съ незначительными отклоненіями однѣхъ копій отъ другихъ. Другая жена, изображенная справа, также пала на одно колѣно и простираетъ обѣ руки къ ногамъ Христа. Эта жена можетъ представлять или одну изъ женъ муроносицъ, или Мароу, сестру Лазаря, или, наконецъ, грѣшницу. Трудно решить, какая именно жена здѣсь представлена. Астерій Амассійскій видѣлъ среди сюжетовъ, имъ упоми-

¹⁾ Strzygowski, Byz. Denkm. I, Taf. VII. Айналовъ, Доз. IV и V вв., 121 и 160.

²⁾ κρασπέδου λαρβανομένη по выражению Астерія Амассійскаго. Patr. gr. XL 168.

наемыхъ, и грѣшницу, припадающую къ ногамъ Христа¹⁾). Рядомъ на деревѣ сидить Закхей—сцена, известная лишь на диптихѣ изъ собранія Тривульчи въ Миланѣ. Затѣмъ изображенъ въ профиль разслабленный, несущій свой одръ. Наконецъ, послѣдняя фигура въ этомъ ряду представляеть, повидимому, исцѣлленаго бѣсноватаго, изображенаго очень сходно на упомянутомъ энколпіи изъ Адана вслѣдъ за исцѣлениемъ кровоточивой жены и разслабленаго, какъ и на амулетѣ. Ноги бѣсноватаго разставлены, руки опущены вдоль тѣла. Отдельныя фигуры исцѣляемыхъ въ этомъ ряду сгруппированы по сторонамъ Христа, стоящаго въ центрѣ.

Въ нижней части амулета Христосъ обручаетъ жениха и невѣсту, стоя внутри сооруженія, крыша котораго лежитъ на двухъ витыхъ колонкахъ. Сюжетъ обрученія, известный на барельефахъ римскаго времени и на монетахъ съ надписью „concordia“²⁾), представленъ на амулете въ измѣненномъ видѣ. Мѣсто „Juno Pronuba“ или „Pontifex“ а занимаетъ Христосъ. На римскихъ христіанскихъ барельефахъ это мѣсто бываетъ занято юною мужскою фигурою; въ мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore Моисея и Сепфору обручаетъ Іофоръ, одѣтый въ тунику. Однако полную аналогію композиціи на амулете можно указать лишь на нѣкоторыхъ памятникахъ востока. На перстнѣ изъ Тарса изображенъ Христосъ между женихомъ и невѣстой; Онъ возлагаетъ руки на ихъ плечи. На бляхѣ отъ золотой цѣпи изъ Бейрута также представлено обрученіе невѣсты и жениха-воина. Надписи „ѹг҃єѹѹзѧ фѡրѣ“, „носи на здоровье“ и „ѹєѹ չարէ“ указываютъ на брачное назначеніе цѣпи. Н. П. Кондаковъ относить это ожерелье къ VI—VII вѣку и считаетъ его за сирійское издѣліе³⁾). Аналогичный сюжетъ вѣнчанія находится и на византійскомъ перстнѣ изъ Палермо⁴⁾). На разбираемомъ амулете женихъ и невѣста протягиваютъ другъ другу руки. По сторонамъ зданія изображены пять амфоръ—намекъ на бракъ въ Канѣ—и хлѣбы съ двумя рыбами—сокращенный намекъ на чудо насыщенія народа въ пустынѣ. Сюжетъ обрученія, внесенный въ среду евангельскихъ чудесъ, указываетъ въ данномъ случаѣ на то, что амулеть, какъ и ожерелье изъ Бейрута, имѣютъ брачное назначеніе.

Обиліе чудесъ исцѣленія объясняется надписью на амулете, въ которой содержится молитва объ отогнаніи всякаго зла. Непонятно,

¹⁾ τὴν ἀμάρτολην τοῖς ποσὶν τοῦ Τίτοῦ προσπίπτουσαν. Patr. gr. XL, 168.

²⁾ Айналовъ, Моз. IV и V вѣковъ, 120. Cohen, Description historique des monnaies frappées sous l'empire Romain, Paris, 1859, III, pl. XI, 523; XVI, 8.

³⁾ Гаггисси, 479, 5. Н. П. Кондаковъ, Русские клады I, 190 и 192—3.

⁴⁾ Н. П. Кондаковъ, Виз. эмали, 247, рис. 90.

въ какомъ отношеніи къ амулету стоять изображенныя на немъ сцены Поклоненія волхвовъ и видѣнія пастырями звѣзды. Однако, среди указанныхъ византійскихъ амулетовъ, на одномъ мы видимъ поклоненіе волхвовъ (н^о 3). На двухъ Ватиканскихъ медаляхъ, изъ которыхъ одна имѣеть дырочку для ношения на шнурѣ, а другая—ушко, также изображено Поклоненіе волхвовъ. Эти медали (Garr. 480, 5, 6) не имѣютъ ясно обозначенныхъ чертъ амулетовъ; онъ, очевидно, служили тѣльными иконами. По времени медали близки къ амулету. Таковы и три другие медальона изъ Reggio, Акмима и Рима (См. Дополненія).

Родство амулета съ нѣкоторыми памятниками сиро-палестинского происхожденія само по себѣ ясно изъ указанныхъ аналогій. Въ искусстве Египта господствуетъ, такимъ образомъ, развитая иконографія востока. Особенно важно на амулетѣ сходство образа Христа съ Тѣмъ, который передается на ампулахъ и въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года. Пышные, высоко поднимающіеся надъ узкимъ лбомъ волосы и широкая борода повторяются во всѣхъ трехъ случаяхъ. Характеръ исполненія близко напоминаетъ рѣзьбу на слоновыхъ kostахъ африканского и сирійского происхожденія и повторяетъ всѣ уродливости ихъ стиля: согбенные, неестественно укороченные фигуры, одна нога, поставленная носкомъ въ пятку другой, угловатые члены тѣла. Здѣсь мы видимъ тѣ же недостатки ремесленного исполненія: глаза безъ зрачковъ въ видѣ выпуклыхъ точекъ, уродливые профили лицъ, своею грубостью напоминающіе лица коптскихъ тканей. Лишь одна фигура генія, выполненная нѣжнымъ низкимъ рельефомъ, указываетъ на значительное мастерство рѣзчика. Очертаніе фигуры мягко сливается съ фономъ. Рельефъ приподнятъ для обозначенія колѣнъ, живота, мускуловъ груди и рукъ. Фигура пропорціональна, но нѣсколько грузна. Едва ли мы ошибемся, отнеся амулетъ, по времени, къ VI вѣку.

На всеобщее распространеніе оригиналовъ, появившихся въ Палестинѣ, указываютъ и нѣкоторые другие памятники. Открытая въ Болгаріи, въ Софіи, каменная усыпальница, расписанная фресками, представляетъ небольшую камеру съ бочковымъ сводомъ ¹⁾). Внутри свода написанъ большой крестъ, украшенный драгоцѣнными камнями и заключенный въ голубой кругъ съ сияніемъ и четырьмя лучами. Подъ сводомъ, на западной стѣнѣ, въ люнетѣ, обведенномъ широкой коричневой полосой, представлены три креста (рис. 40). Средний изъ нихъ

¹⁾ Краткое описание этой усыпальницы предлагается по основаніи данныхъ, любезно сообщенныхъ мнѣ П. Д. Погодинымъ, которому считаю долгомъ выразить искреннюю благодарность. Длина внутренняго помѣщенія 280 сант., ширина 277, высота 197.

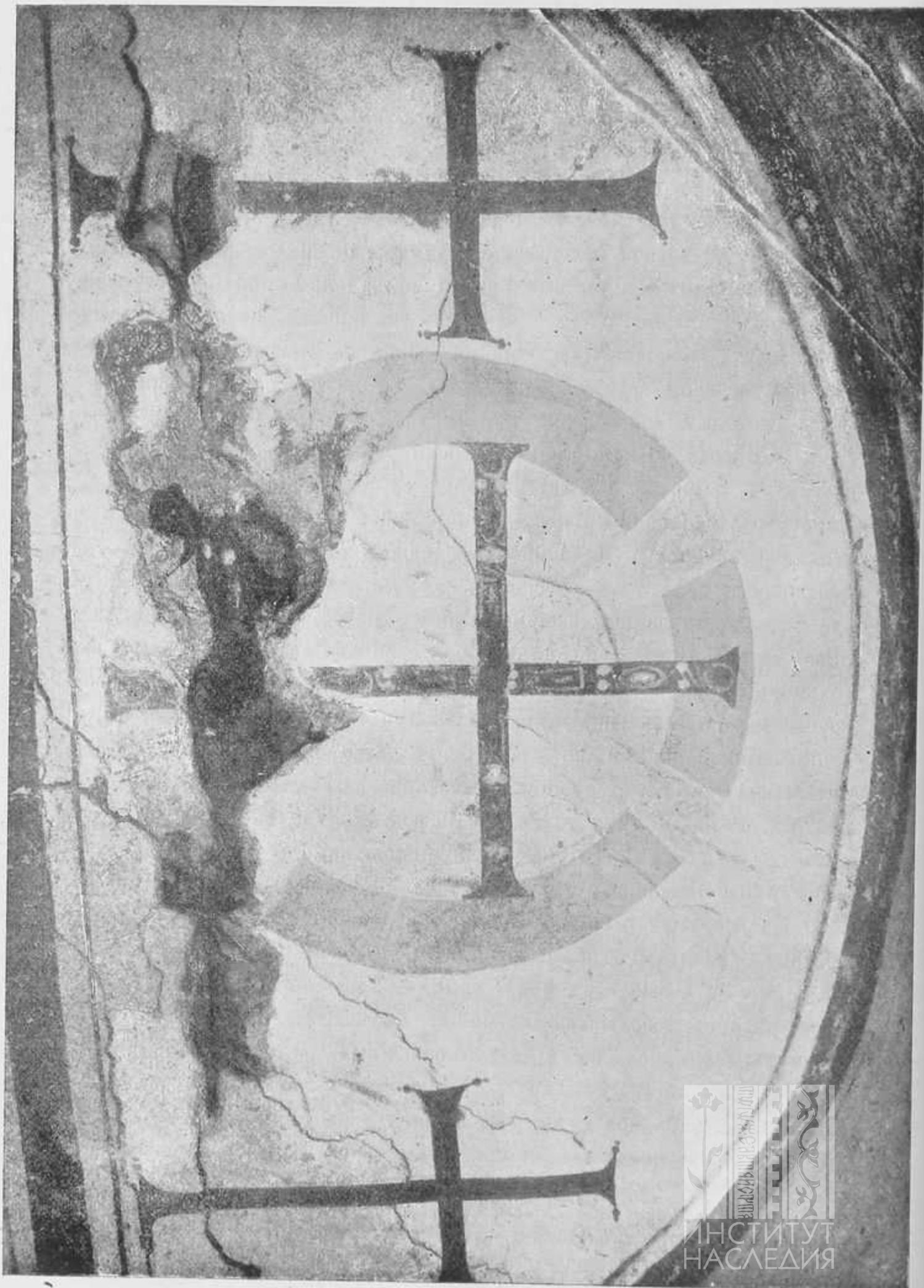


Рис. 40. Фреска усыпальницы вл. Софии въ Болгарии.

выше и больше. Онъ заключенъ въ кругъ съ тремя концентрическими полосами голубого цвѣта, постепенно свѣтлѣющими къ серединѣ. Лучи идутъ отъ креста къ ободку круга. Фонъ стѣны бѣлый. Всѣ три креста имѣютъ расширяющіяся къ концу перекрестья и украшены слезками. Средній крестъ усаженъ рядами драгоцѣнныхъ камней, четырехъугольныхъ и овальныхъ, въ перемежку съ рядами жемчуга. Два крайнихъ креста красные, средній коричневый.

Эта любопытная композиція встрѣчается на множествѣ памятниковъ востока и запада. Три креста особенно часто встречаются на саркофагахъ Равенны, Милана¹⁾ съ тѣмъ отличиемъ, однако, что на нихъ не изображается сіянія. Они представляютъ тѣ три креста, которые нашла св. Елена въ Іерусалимѣ и которые постоянно изображаются стоящими рядомъ на планахъ Аркульфа, на мѣстѣ нахожденія ихъ, въ Константиновой базиликѣ²⁾. Эти же кресты изображаются и на ампулахъ изъ Святой Земли, но лишь центральный изъ нихъ, какъ реликвія, является свободно стоящимъ на Голгоѳской скалѣ; на двухъ другихъ распяты разбойники. На Софійской фрескѣ нѣтъ Голгоѳской скалы, всѣ кресты стоять на ровной линіи. Сіяніе вокругъ средняго креста можетъ быть объяснено на основаніи данныхъ, сообщаемыхъ легендою о нахожденіи св. Креста. Послѣ открытія трехъ крестовъ епископъ Кириакъ (sic), стоя на Голгоѳѣ и поднявъ руки вверхъ, молился о ниспосланіи знака, по которому можно было бы узнать Честное Древо. Знаменіе явилось всѣмъ присутствовавшимъ, которые „увидѣли какъ бы блестящій радужный кругъ и гвозди, заблиставшіе на подобіе золота“³⁾. Поздніе хронографы указываютъ кресты двухъ разбойниковъ въ Константинополѣ, на форумѣ Константина⁴⁾. Въ росписи катакомбы, найденной Ванслебомъ въ Оиваидѣ, были изображены три креста, причемъ два маленькихъ креста находились по сторонамъ большого⁵⁾. Роспись катакомбы этой отнесена къ VI вѣку. Я. И. Смирновъ описываетъ одинъ рѣзной камень Британскаго музея съ пехлевійской надписью, на которомъ условно изображена Голгоѳа

¹⁾ Gaggissi, 391, 3; 392, 1, 2, 3.

²⁾ Tobler, Itinera, 179. И. В. Помаловскій, Аркульфа разсказъ о святыхъ мѣстахъ. Прав. Пал. Сборн. XLIX, таблицы I—IV, на которыхъ изображены планы по рукописямъ IX и X вѣковъ.

³⁾ τὸ τῆς ἀστραπῆς φέγγος εἰδομεν ἐπιλάμψαν· οἱ δὲ ἥλιοι ἔλαμψαν ὑσπεροῦ γρίπην ἐξαστράπτοντες. Вуз. Zeitschr. 1895, 331.

⁴⁾ ἐνθα καὶ τῶν δύω λητῶν τῶν συσταυρωθέντων τῷ Χριστῷ αὐτῷ τῷ τόπῳ καγκωμένῳ εἴως τοῦ σήμερον. У Свиды повторяется это же извѣстіе. Banduri, Imperium orientale, II, 488, 9. Codinus, De Signis, ed. Bonn. 30, 10.

⁵⁾ Vill. 1879, 30. Cp. Smith and Gheetam, Dict. of christ. antiquities, I, 342.

съ тремя крестами¹). Весьма близко къ Софийской фрескѣ представлены три креста на одной неизданной мраморной доскѣ Равенского Национального музея № 421, но безъ сіянія и лучей. На миниатюрѣ латинской рукописи Парижской Национальной библиотеки № 9448 три креста стоятъ за престоломъ въ храмѣ въ видѣ базилики въ сценѣ Срѣтенія²).

Особенная близость средняго креста къ такому же кресту въ ореолѣ въ абсидѣ церкви Аполлинарія во Флотѣ въ Равенѣ заставляетъ думать, что Софийская фреска, равно какъ равеннская мозаика, возникли подъ вліяніемъ искусства Константинополя, въ которомъ часто встречаются подобные же кресты, передающіе форму голгоѳскаго креста.

Сирійское блюдо, найденное въ Пермскомъ краѣ, свидѣтельствуетъ, съ другой стороны, о распространенности палестинскихъ композицій въ Сиріи, въ тѣхъ районахъ ея, где господствовалъ стиль персидскаго и сассанидскаго искусства. Композиціи этого блюда могутъ быть ближайшимъ образомъ сопоставлены съ сюжетами ампуллъ изъ Святой Земли. Н. В. Покровскій предположилъ копированіе именно подобныхъ памятниковъ³). Это весьма вѣроятно, тѣмъ болѣе, что какъ ампуллы, такъ и блюдо — издѣлія изъ серебра. Блюдо украшено тремя медальонами, что близко напоминаетъ распределеніе семи медальоновъ на одной изъ сторонъ большой ампуллы (рис. 33). Внутри медальоновъ изображены: Вознесеніе, Распятіе и Воскресеніе, композиціи, наиболѣе часто встречающіяся на ампуллахъ.

Въ Вознесеніи Христовомъ повторяется рядъ фигуръ апостоловъ, по шести справа и слѣва, стоящихъ другъ противъ друга, и четыре ангела. Христосъ въ юномъ типѣ безъ усовъ, но съ точками на подбородкѣ, обозначающими мѣсто растительности волосъ. Онъ держитъ Евангеліе обѣими руками на груди, чего не встречается на ампуллахъ.

Равнымъ образомъ, въ сценѣ Воскресенія Христова повторены двѣ жены справа и ангель слѣва отъ ротонды Гроба Господня. Внутри ротонды стоятъ крестъ поверхъ решетки. Крестъ внутри Гроба Господня изображается и на ампуллахъ, но поверхъ крыши внутренней ротонды. Крыша на блюдѣ опущена, а характеръ решетки выраженъ косыми пересѣкающимися линіями⁴). Въ верхней части ротонды удер-

¹) Серебряное сирійское блюдо. Матер. по археол. Россіи, № 22, 6.

²) Rohault de Fleury, La S. Vierge, I, pl. XXXII.

³) Матер. по археол. Россіи. № 22, 6.

⁴) Я. И. Смирновъ, Серебряное сирійское блюдо, 20—1, предполагаетъ, что этотъ крестъ представляетъ собою Честное Древо, выставлявшееся внутри Гроба Господня.

жанъ и полукруглый люнетъ, изображаемый надъ арками колоннъ на ампулахъ (Garr. 434, 5). Ангелъ, однако, стоитъ, а не сидитъ, а обѣ жены, повидимому, представлены сидящими.

Распятіе близко напоминаетъ композицію описанной ранѣе единственной ампулы съ распятымъ Христомъ, но сложнѣе ея. Здѣсь повторяется форма Голгоѳской скалы, ея неправильная очертанія, уменьшенная сравнительно съ ростомъ Христа фигуры разбойниковъ. Христосъ и здѣсь изображенъ въ юномъ типѣ, съ тѣми же точками на подбородкѣ. По сторонамъ Христа стоятъ воинъ, подающій на концѣ трости сосудъ съ питьемъ, и другой воинъ, какъ кажется, Лонгинъ. На это указываетъ мечъ, висящій у бедра, и открытая ладонь правой руки—жестъ изумленія, столь свойственный Лонгину. Разбойники бородатые. Воины, мечущіе жребій у подножія креста, близко повторяютъ фигуры ихъ на ампулахъ. Форма крестовъ съ перекладинами для ногъ указываетъ на болѣе поздній характеръ Распятія, чѣмъ тотъ, который извѣстенъ на ампулахъ и въ Сирійскомъ Евангелии 586 года. На одной египетской ткани, изданной Форреромъ, повторено это подножіе. Ткань эта отличается явными чертами арабскаго стиля и должна быть относима къ VII вѣку, если не позднѣе. Ни Лонгинъ, ни воинъ, подающій питье, не извѣстны на ампулахъ.

Въ углахъ, образуемыхъ медальонами, изображены Даниилъ между львовъ, два сидящихъ на колѣняхъ воина и Петръ съ пѣтухомъ передъ нимъ. Два воина находятся близъ медальона съ Воскресеніемъ и представляютъ стражу у Гроба Господня. Интересно, что пѣтухъ изображенъ передъ Петромъ не на колонкѣ, а на землѣ. Эта черта можетъ быть сопоставлена съ изображеніемъ пѣтуха среди вѣтвей куста на кавказской плите изъ имѣнія Воронова, близкой по стилю съ Сирійскимъ блюдомъ.

Это блюдо представляетъ поучительный примѣръ измѣненія греческихъ оригиналовъ подъ вліяніемъ персидскаго стиля. Этотъ стиль въ украшеніи блюда огрубѣлъ, потерялъ свою выразительность и рѣзкость. Однако наиболѣе характерные его черты сохранены. Рельефъ, выполненный чеканомъ, очень низкій и плоскій. Сохранено обычное употребленіе пунктира. Борода и волосы на головѣ исполнены точками въ видѣ маленькихъ кружковъ, отдаленно передающими завитки

Единственный разъ о такомъ выставлениі креста говорить текстъ паломника Феодосія. Тобіег, Itinera 64: ad S. Sepulcrum... stich ostenditur. Это мѣсто, однако, совершенно справедливо считается за позднюю выставку. Ср. И. В. Помяловскій, Прав. Пал. Сборн. XXVIII, III.

волосъ сассанидскихъ рельефовъ и серебряныхъ блюдъ. Точки и кружки пестрятъ одежды, покрываютъ зданіе Гроба Господня. Довольно широкая и остроконечная борода рѣзко отдѣляется отъ щеки. У ангеловъ и воиновъ волосы сзади головы отдаленно передаютъ пышную ассирийскую прическу. Ряды фигуръ въ сценѣ Вознесенія напоминаютъ ассирийские барельефы: тѣло обращено къ зрителю, голова въ профиль, а продолговатой формы глазъ, косо поставленный, также изображается en face. Воины держать булавы и сидѣть на колѣньяхъ по восточному. Всѣ фигуры одѣты въ широкополые длинные кафтаны съ узкими рукавами, туго охватывающими руки, какъ и на сассанидскихъ блюдахъ у царей и охотниковъ¹⁾). Типъ головы безъ бороды повторяется очень близко у персидского охотника на одномъ серебряномъ блюдѣ Эрмитажа²⁾.

Львы по сторонамъ Даниила напоминаютъ изображеніе львицы на ассирийскомъ барельефѣ изъ дворца Ассурбанипала, а фигуры ангеловъ — гарпій на памятникѣ гарпій изъ Ксаноа въ Ликии, какъ на это указалъ Я. И. Смирновъ.

Почти тѣ же черты огрубѣлого сассанидского стиля передаютъ кавказскія плиты³⁾). На нихъ, какъ и на блюдахъ, скопированы композиціи, принадлежащія византійской иконографіи, но въ изводахъ болѣе поздняго времени, приблизительно между VI—VIII вѣками. Изображеніе Распятія напоминаетъ отчасти композиціи на ампулахъ. Руки разбойниковъ перекинуты черезъ перекрестья и связаны на груди. Ихъ одежды тѣ же, что и у разбойниковъ на ампулахъ. Они меныше ростомъ, чѣмъ Христосъ. Воскресеніе отступаетъ отъ раннихъ прототиповъ. Вместо ротонды представленъ самый гробъ. Два воина пали на землю, третій стоитъ. Две жены муроносицы, обѣ съ сосудами, подходятъ къ ангелу, сидящему на камнѣ. Сцена отреченія Петра представлена оригинально. Петръ закрываетъ лицо руками и плачетъ — сюжетъ, изрѣдка встрѣчаемый въ византійской иконографіи. Жертво-приношеніе Исаака представлено съ отрокомъ, держащимъ подъ уздцы мула. Крещеніе — съ двумя ангелами; сбоку отъ Иоанна большая скала. Въ нижнемъ фризѣ изображено видѣніе св. Евстафія на охотѣ. Общая распланировка сюжетовъ напоминаетъ ранніе, V, VI вѣковъ, византійскіе диптихи. Въ центрѣ большой квадратъ, разбитый на двѣ части, какъ и на

¹⁾ Гр. И. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ, Русскія Древности, III, 76, 77.

²⁾ Ibid. 74.

³⁾ Гр. П. С. Уварова, Христіанскіе памятники Кавказа. Матер. по арх. Кавказа. Вып. IV, Москва, 1894, табл. VII, VIII. Айналовъ, Нѣкоторые христіанскіе памятники Кавказа. Арх. Изв. и Зам. 1898, № 7—8.

Равеннскомъ диптихѣ. Квадратъ огибаетъ широкій лиственій бордюръ. По сторонамъ помѣщены меньшіе квадраты, а низъ представляетъ продолговатый фризъ. На другой плитѣ и верхняя часть съ двумя святыми на коняхъ, св. Георгіемъ и Димитріемъ, представляетъ такой же фризъ. Орнаментъ скопированъ съ подобныхъ же диптиховъ. Стиль, однако, указываетъ на сассанидское огрубѣлое искусство. Профили лицъ, глаза en face, широкая борода напоминаютъ сассанидскіе рельефы, но въ такой передачѣ, которая чрезвычайно близка еще къ Сирійскому блюду. Вмѣсто человѣческихъ фигуръ изображаются и здѣсь обрубки, плоско обозначенные. На одеждахъ ангеловъ, затѣмъ юноши съ поднятыми вверхъ руками въ нижнемъ фризѣ первой доски находятся тѣ самые кружки съ точкой внутри, которые украшаютъ одежду ангела, женъ муроносицъ, ободки медальоновъ на Сирійскомъ блюдѣ. На двухъ воинахъ, распинающихъ ап. Петра (?), надѣты такіе же длиннополые подпоясанные кафтаны, какъ и у воиновъ на блюдѣ. Равнымъ образомъ и головы ихъ въ обоихъ случаяхъ не покрыты. Св. Евстаѳій изображенъ на первой плитѣ въ видѣ сассанидскаго царя съ лукомъ, въ царскомъ уборѣ и съ развѣвающимися лентами. Несмотря на болѣе поздній характеръ плитѣ, ихъ стиль настолько близокъ къ стилю Сирійскаго блюда, что заставляетъ предполагать происхожденіе всѣхъ трехъ памятниковъ изъ сосѣднихъ мѣстностей, гдѣ удержался сассанидскій и персидскій стили. Сирійская надпись на блюдѣ показываетъ, что оно могло возникнуть въ томъ районѣ Сиріи, котораясосѣдила съ Арменией или Персарменіей, близкой къ Кавказу. Черезъ Кавказъ, надо думать, это блюдо проникло и на берега Волги, такъ какъ на немъ неѣтъ византійскихъ таможенныхъ штемпелей. Кавказскія плиты, во всякомъ случаѣ, немногимъ позднѣе Сирійскаго блюда.

Наоборотъ, другое блюдо, принадлежащее собранію графа Г. С. Строгонова въ Римѣ, можетъ считаться наиболѣе стильнымъ произведеніемъ христіанскаго сирійскаго искусства. На немъ изображены два ангела, стоящіе по сторонамъ креста. Блюдо это отличается болѣе художественнымъ и тонкимъ исполненіемъ, болѣе строгой выдержанной сассанидскаго стиля и болѣе вѣрной передачей греческаго оригинала. Типы головъ двухъ ангеловъ съ пышными волосами, воспроизводятъ античныя черты ангела вообще, вмѣстѣ съ тѣмъ представляютъ характерныя черты сассанидскаго или персидскаго типа въ большихъ глазахъ, рѣзко очерченныхъ и съ точкой внутри, въ линіяхъ носа и щекъ. Развѣвающіеся концы одеждъ повторяются на многихъ серебряныхъ сосудахъ сассанидской и индо-персидской работы. Ангелы стоять по сто-

ронамъ креста на землѣ, выполненной живописно съ выемками, обозначающими ея неровности. Четыре райскія рѣки въ видѣ ручьевъ текутъ изъ нея. На одной карѳагенской пиксидаѣ въ точности повторена почва и четыре райскія рѣки, но вмѣсто ангеловъ изображенъ Христосъ въ юномъ типѣ¹⁾.

Крестъ стоитъ на сферѣ. Форма его повторена на одномъ рельефѣ надъ входомъ въ цѣрковь Успенія Богородицы въ Бруссѣ. Послѣдній крестъ также стоитъ на сферѣ. Монограмма, изображенная на этой сферѣ, даетъ въ членіи слово „*υιχος*“, эпитетъ, прилагаемый очень часто къ крестамъ вообще и въ частности къ крестамъ, поставленнымъ Константиномъ Великимъ на нѣкоторыхъ площадяхъ Константина, какъ на это вѣрно указалъ О. Т. Вульфъ²⁾. По сторонамъ одного изъ этихъ крестовъ стояли статуи Константина, Елены и двухъ ангеловъ (См. Дополненія). Сфера на блюдѣ гр. Строгонова украшена звѣздами. Изображеніе константина, святыни на памятникѣ, выполненномъ въ чертахъ сассанидского стиля, не можетъ казаться страннымъ. Въ Сиріи и Палестинѣ должно считаться съ вліяніемъ искусства столицы. Эти блюда даютъ возможность представить, въ какомъ стилѣ работали тѣ мастера серебряныхъ дѣлъ, которые изрѣдка упоминаются на востокѣ. Такъ серебряныхъ дѣлъ мастеръ Мокіанъ (*Μωκιανὸς ἀργυροτέχνης*) упоминается на одной надгробной стелѣ, найденной въ Гераклеѣ (Перинѣ). Монограмма Христа въ вѣнкѣ указываетъ, что этотъ художникъ-христіанинъ³⁾. Въ надписи названо и имя отца его (*Προβολίου*), очевидно, также серебряныхъ дѣлъ мастера. Въ Гіераполѣ св. Аѳанасій, родомъ персъ, по имени Магундадъ, былъ серебряныхъ дѣлъ мастеръ. Онъ служилъ у такого же серебряника-христіанина въ Антіохіи, получилъ отъ него первыя наставленія въ христіанской вѣрѣ и былъ крещенъ Модестомъ, возобновителемъ святыхъ мѣстъ⁴⁾.

Огрубѣлый сассанидскій и персидскій стили встрѣчаются и на слоновыхъ рѣзныхъ костяхъ. Обломокъ керченской пиксиды изъ собранія А. В. Новикова въ Керчи принадлежитъ къ той же группѣ памятниковъ, какъ и Сирійское блюдо. На немъ повторяется близко тотъ же типъ фигуръ, пышные на затылкѣ волосы и широкая борода у первосвященника, дающего пить воду обличенія Богородицѣ. Волосы и борода выполняются посредствомъ точекъ. Острые носы, круглые

¹⁾ G. B. de Rossi, *La capsella argentea africana offerta al sommo Pontefice Leone XIII dal em-o Sig. Card. Lavigerie arcivescovo di Cartagine.* Таблица.

²⁾ Извѣстія Русск. Арх. Инст. въ Конст. I, 77—8.

³⁾ *Jahreshefte des Österreich. Archäolog. Instituts*, 1898, 107.

⁴⁾ Patr. gr. LXXXVI, 3271.

глаза — это лишь черты, отдаленно передающие тот же стиль. Развевающиеся концы одежды Богородицы могут быть сопоставлены съ точно такими же концами одеждъ на блюдѣ гр. Строгонова у ангеловъ. На этой пиксида сохранилось лишь двѣ сцены — Благовѣщеніе Богородицы со слетающимъ ангеломъ и испытаніе Ея водою обличенія¹⁾.

Весьма важнымъ памятникомъ, служащимъ, на-ряду съ разобранными ранѣе сирійскими рукописями, для характеристики искусства Сиріи, является Равеннскій диптихъ, ранѣе находившійся въ Мурано. Различные части утерянной второй доски этого диптиха отыскались въ собраниіи графа Г. С. Строгонова въ Римѣ, графа Крауффорда близь Лондона и М. П. Боткина въ Петербургѣ. Весьма ясно выраженные черты стиля всѣхъ разрозненныхъ частей дали возможность соединить ихъ въ одно цѣлое и восстановить въ достаточной мѣрѣ общій видъ и содержаніе памятника. Стиль диптиха весьма рѣзко отличаетъ его отъ разобранного ранѣе кресла епископа Максиміана въ Равенѣ. Это тѣмъ болѣе важно, что на обоихъ памятникахъ наблюдается много сходныхъ чертъ, свидѣтельствующихъ объ общихъ источникахъ ихъ иконографіи и нѣкоторыхъ основныхъ признакахъ стиля. На Равеннскомъ диптихѣ человѣческая фигура сухощава, тонка, съ угловатыми локтями и колѣнями. Помѣщенная въ узкомъ фризѣ эта фигура достигаетъ вполнѣ нормального вида, но въ большинствѣ случаевъ представляетъ значительное преувеличеніе роста, суженіе торса и ногъ. Головы при такомъ ростѣ кажутся маленькими. Типъ головы круглый съ подбородкомъ почти квадратной формы. Особенное свойство этихъ лицъ состоять въ томъ, что взглядъ почти всегда обращенъ вверхъ, а иногда, какъ, напримѣръ, у фигуръ по сторонамъ Христа, глаза косятъ (рис. 41). Косяба и рѣзкий взглядъ напоминаютъ сирійскія рукописи (табл. II), въ которыхъ зрачекъ выполняется черной точкой. На многихъ пиксидахъ неизвѣстнаго происхожденія повторяется и этотъ взглядъ и черная точка зрачка. Любопытно, что и на обломкѣ пиксида изъ Озеруковскаго кургана, найденной въ 1893 году вмѣстѣ съ монетой Хозроя I Ануширвана (543 г.), повторены тѣ же черты типовъ. Изящная рѣзьба этой пиксида выполнена довольно высокимъ рельефомъ. Сохранилась лишь часть композиціи, представлявшей входъ Христа въ Іерусалимъ (рис. 42). Справа

¹⁾ Айналовъ, Три древне-христіанскіе сосуда изъ Керчи, табл. I. Перемѣщана въ IV выпускѣ Русск. Древн. гр. И. И. Толстого и Н. П. Кондакова, рис. 26, и Stuhlfaunthomъ, Die altchristliche Elfenbeinplastik, 93, который отнесъ пиксиду къ равеннской школѣ. По этому поводу см. мою рецензію на изданіе Грекена въ Виа. Врем. 1899, отд. отт. 5.

видны хвостъ и копыто мула, ступающаго по ковру, постланному на землю и украшенному поперечными линіями. Рядомъ съ муломъ идеть вправо пожилой, лысый человѣкъ въ хитонѣ и гиматіи съ длинной и тонкой книгой. Его фигура весьма близка къ старческой фигурѣ Іосифа на Равеннскомъ диптихѣ и близко напоминаетъ также типъ

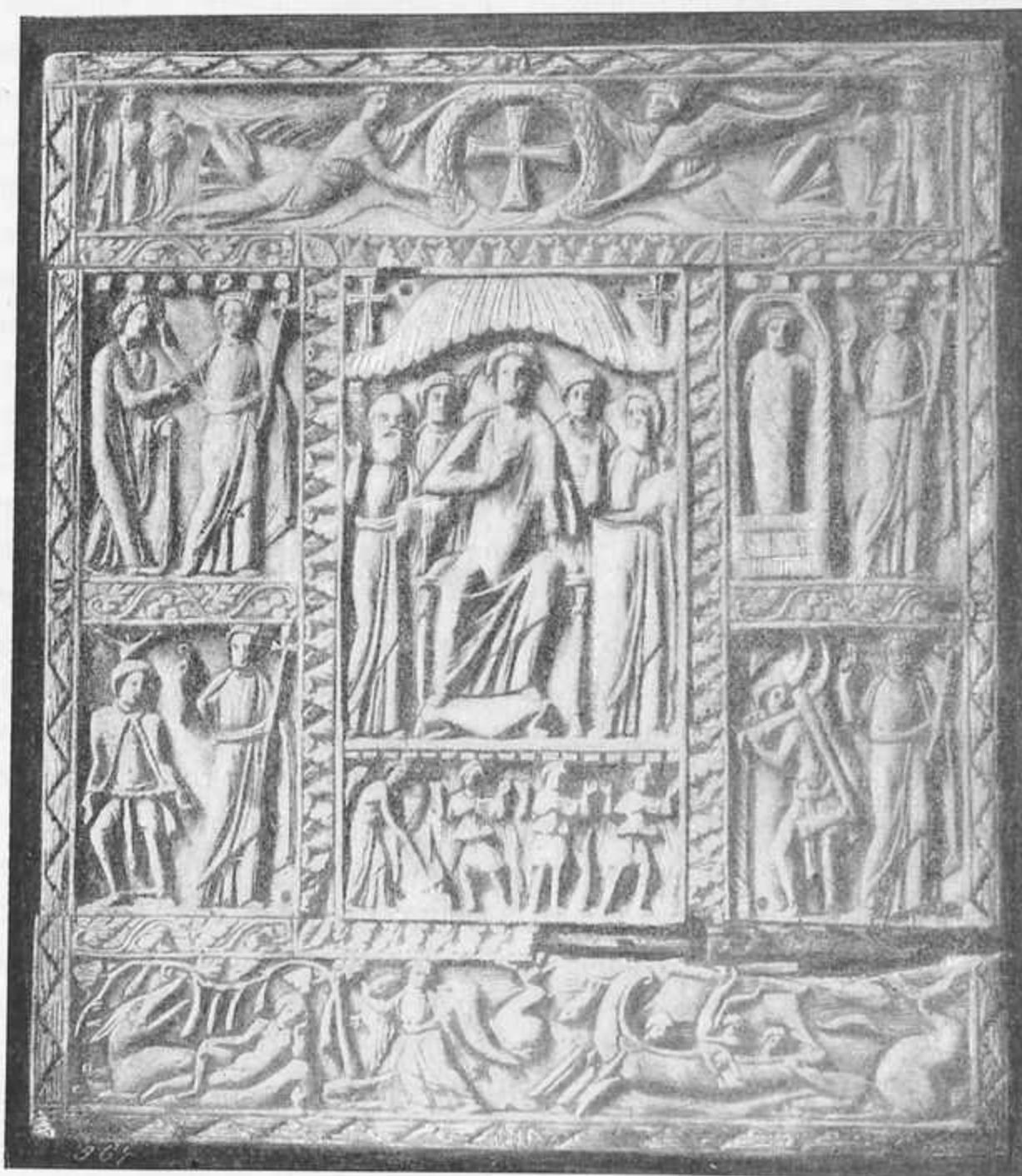


Рис. 41. Верхняя доска Равенского диптиха.

лысыхъ головъ на креслѣ епископа Максимиана (рис. 20, 24). Двое юношей идутъ рядомъ, держа вѣтви. Голова первого изъ нихъ близко повторена въ фигурѣ ангела, ведущаго мула на нижнемъ фризѣ второй доски Равенского диптиха (рис. 43). Здѣсь повторяются и поднятый вверхъ взоръ, утолщенные нижнія вѣки, сверленая большая

точка зрачка и волосы, обработанные въ видѣ сѣтки посредствомъ штриховъ¹⁾). На пластинѣ диптиха, принадлежащей графу Крауффорду (рис. 44), особенно любопытны фигуры волхвовъ и большая, сравнительно съ другими, фигура сидящей на тронѣ Богородицы съ Младенцемъ. Широкій овалъ лица, рѣзко очерченные глаза, широкія линіи носа и бровей рѣзко сближаютъ этотъ типъ лица Богородицы съ лицами *en face* на Сирійскомъ блюдѣ. Лица волхвовъ съ глазами *en face*, съ восточнымъ отпечаткомъ въ общемъ выраженіи, напоминаютъ столько



Рис. 42. Обломокъ пиксиды изъ Озеруковскаго кургана на Кавказѣ.

же фигуры апостоловъ въ сценѣ Вознесенія на томъ же блюдѣ, какъ и фигуры персидскихъ барельефовъ. Съ послѣдними особенно сближаетъ ихъ поступь ногъ. Только сравнивая подобные памятники, можно убѣдиться, что эта черта, сдѣлавшаяся исторической принадлежностью византійского стиля, заимствована съ востока, изъ Сиріи и Персіи. Волхвы изображены въ профиль. Они идутъ, дѣлая небольшіе шаги совершенно такъ, какъ и фигуры на ассирийскихъ и персидскихъ барельефахъ, шагающія другъ противъ друга. Неустойчивая и какъ бы робкая поступь ихъ происходитъ отъ прижиманія всей

¹⁾ Айналовъ. Обломокъ пиксиды, находящійся въ Историческомъ музѣѣ. Арх. Изв. и Зам. 1891, № 1.

ступни къ линії земли и отъ расположения ногъ въ профиль. Всльдствіе этого одна нога смотритъ носкомъ въ пятку другой. Въ фигу-



Рис. 43. Нижній фризъ второй доски Равенского диптиха въ собраніи графа Г. С. Строгонова.

рахъ волхвовъ повторяется то же неумѣніе дать ракурсъ плеча. когда торсъ изображается въ три четверти, и рядомъ съ этимъ ноги ставятся въ профиль совершенно такъ же, какъ и на рельефахъ Персеполя, Пасаргадъ¹⁾. Съ историческими чертами ассирийского и персидского рельефа сходенье и плоскій рельефъ Равенского диптиха. Голову быка въ сценѣ Рождества особенно важно сравнить съ одной ассирийской или халдейской бронзой Британского музея. Очертанія лба, роговъ и всей головы совершенно одинаково переданы въ обоихъ случаяхъ²⁾.

Примѣсь персидского стиля на Равенскомъ диптихѣ, однако, менѣе рѣзка, чѣмъ на Сирійскомъ блюдѣ. Античныя формы орнамента, одежда, фигуры показываютъ, что этотъ стиль облекаетъ античныя формы греческой пластики.

Кругъ сюжетовъ Равенского диптиха примыкаетъ къ иконографіи востока.

На немъ встрѣчаются изображенія чудесъ, известныхъ частью на амулетѣ, частью на другихъ памятникахъ египетскаго и палестинскаго происхожденія. Іона, лежащій на спинѣ чудо-

¹⁾ Persepolis. Denkmäler und Inschriften Persepolis, Jctakhr, Pasargadae, Shâhpur von F. Stolze и проч. Berlin, 1882. I, II, passim. Perron et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, II, рис. 14, 352 и другое.

²⁾ Perron et Chipiez, Hist. de l'art., II, рис. 558. Изображеніе быка ср. на персидскихъ рельефахъ у Stolze, Persepolis, II, 79.



Рис. 44. Часть Равенского диптиха въ собраніи графа Крауффорда.

вища, повторенъ на одной караагенской лампочкѣ и на пиксидаѣ изъ собрания Базилевскаго въ Эрмитажѣ¹). Воскрешеніе Лазаря представляетъ копію этого чуда на гребенкѣ изъ Антиои²). Поклоненіе волхвовъ близко копируетъ тотъ оригиналъ, который попалъ и въ сирійскую миниатюру Эчміадзинскаго Евангелия. Изображеніе Богородицы съ Младенцемъ близко повторяетъ типъ, известный на ампулахъ изъ Монцы. Рождество Христово заключаетъ нѣкоторыя подробности, известныя на пластинѣ отъ триптиха VI вѣка, вывезенного В. С. Голенищевымъ изъ Египта, и въ мозаикахъ церкви св. Сергія въ Газѣ, описанныхъ Хорицкимъ. Благовѣщеніе, Рождество Христово, Испытаніе Богородицы водою обличенія и путешествіе въ Виолеемъ основаны на апокрифахъ. Крестики по сторонамъ киворіевъ—точныя копіи съ крестовъ въ Распятіяхъ на ампулахъ³).

Кресло епископа Максиміана и Равеннскій диптихъ, несмотря на указанныя различія въ исполненіи фигуръ, представляютъ, однако, много родственныхъ чертъ въ другомъ отношеніи, именно въ передачѣ чертъ персидскаго или сассанидскаго стиля. „Невольно, говорять гр. И. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ, ставишь въ тѣсную связь (хотя не доказанную) тяжелый стиль, грузные фигуры, массивность рукъ и ногъ въ диптихахъ и барельефахъ каѳедры Максиміана въ Равенѣ съ сассанидскими блюдами и древностями парѳянской эпохи“. Дѣйствительно, это родство подтверждается особенностями скульптуры кресла епископа Максиміана. Рядомъ съ только что приведенными чертами особенно должно указать на рѣзкую мускулатуру тѣла, часто короткія руки и ноги и раньше указанная восточная черты типовъ. Въ этомъ отношеніи характерны фигуры варваровъ. По одеждѣ, типамъ онѣ могутъ быть соизвестлены съ волхвами на Равеннскомъ диптихѣ и въ рукописи Космы Индикоплова (рис. 4), но по исполненію онѣ далеко превышаютъ ихъ. Варвары изображены такъ натурально, что сама по себѣ является мысль о намѣренной передачѣ ихъ типовъ, на что указалъ уже Молинье, считавшій ихъ за зеюповъ. Однако трудно сказать, кто эти варвары. Близкіе по характеру типы встрѣчаются на предметахъ конскаго убора эпохи переселенія народовъ⁴) и потому можно думать,

¹) Otto Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums, Freib. im B. 1897, 74—5.

²) Römis. Quartalschrift, 1898, Taf. I, 2.

³) Подробно въ моихъ статьяхъ, помещенныхъ въ Виз. Врем. за 1897, № 1 и 2, и 1898, № 1 и 2.

⁴) Гр. И. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ, Русскія Древности, IV, 159.

⁵) Ibid. III, 29, 62.

Зап. Имп. Р. Арх. Общ. Т. XII, вып. 3 и 4.

что они известны были также хорошо въ Византии, какъ и въ Александріи. Длинные, ровные волосы и широкія бороды известны у скиѳскихъ и сарматскихъ племенъ, но что болѣе важно, этотъ типъ головъ грубо передается почти у всѣхъ мужскихъ фигуръ на упомянутыхъ кавказскихъ плитахъ.

У Іосифа, окруженнаго этой стражей, на головѣ находится тіара или корона, встречающаяся на барельефахъ Персеполя. Такую же, но болѣе низкую тіару имѣть на головѣ и статуэтка персидскаго царя изъ Аму-Дарынскаго клада ¹⁾), отличающаяся особенной короткостью рукъ и одѣтая въ такой же длиннополый кафтанъ, какъ и воины на Сирійскомъ блюдѣ.

Кромѣ того у нѣкоторыхъ фигуръ кресла епископа Максиміана повторяется та же уродливо выгнутая локтевая часть руки, широкая кисть, какъ и на статуэткѣ Доброго Пастыря изъ Бруссы. Особенно замѣтенъ этотъ недостатокъ въ фигурѣ ангела, ведущаго мула въ сценѣ Путешествія въ Виолеемъ. Вывернутые руки нѣкоторыхъ фигуръ сирійскаго Евангелія Рабулы и особенно рука ангела съ мѣриломъ на Сирійскомъ блюдѣ представляютъ близкія аналогіи этой чертѣ кресла епископа Максиміана. Фигура евангелиста Марка съ головой, выполненной въ три четверти къ зрителю, съ торсомъ *en face*, колѣнами въ профиль и задней ступней, обращенной носкомъ въ пятку передней, настолько же близка къ фигурамъ ассирийскихъ, персидскихъ ²⁾ или архаическихъ греческихъ рельефовъ, какъ и фигуры волхвовъ на Равенскомъ диптихѣ, фигура Исаака на туfovомъ рельефѣ изъ Псаматіи.

Орнаментъ передней доски кресла, столь много имѣющій сходства съ украшениемъ константинопольской мраморной рѣзной колонны, почти буквально воспроизведенъ на нижней части треугольника въ видѣ фронтона, украшающаго стѣну дворца, выстроенного Хозроемъ II въ Махитѣ, при устьѣ Йордана. Въ обоихъ случаяхъ повторяются львы по сторонамъ широкаго приземистаго каноара, лоза, выходящая на обѣ стороны и завивающаяся близь львиныхъ хвостовъ, птицы, сидящія внутри, и виноградная гроздья, кончая общимъ характеромъ этого орнамента, заполняющаго сплошь пространство своею ажурною рѣзьбой. Такой же характеръ орнамента известенъ и на коптскихъ рельефахъ Гиззскаго музея ³⁾). Павлиновъ среди завитковъ лозы Молиные сравнилъ съ такими же мотивами рельефовъ Даны въ Сиріи и коптскихъ тканей ⁴⁾).

¹⁾ Ibid. III, 16.

²⁾ Ср. съ геніемъ на ассирийскомъ барельефѣ въ Луврѣ: Реглот и Ширлеz, Hist. de l'art, II, 226. Stolze, Persepolis, II, 85.

³⁾ Gayet, L'art persan, 113; Monuments coptes, passim.

⁴⁾ Molinier, Ivoires, 69—70.

Сравнивая между собою все разобранные памятники, мы видимъ известное общее родство въ стилѣ. Угловатость фигуръ, ихъ поступь, напоминающая походку фигуръ греческой архаики, ихъ отдалившійся отъ античной пластики типъ представляютъ упадокъ искусства, про-исходящій отъ измѣненія греческихъ оригиналовъ подъ вліяніемъ стилей и техники восточныхъ искусствъ, удержавшихъ по наслѣдію стиль ассирийскаго и персидскаго искусства. Примѣсь персидскаго и сасанидскаго стилей въ произведеніяхъ византійского искусства можетъ быть объяснена работами по греческимъ оригиналамъ персидскихъ мастеровъ, каковы упомянутые Магундадъ и его наставникъ. Копированіе композицій палестинскихъ ампулль на Сирійскомъ блюзѣ можетъ быть сопоставлено съ копированіемъ чудотворного образа Богородицы съ Младенцемъ художникомъ, посланнымъ изъ Персіи парѳянскимъ царемъ Фраатомъ IV для этой цѣли въ Виолеемъ, какъ рассказываютъ объ этомъ Никифоръ Каллистъ и Георгій Амартолъ¹⁾). Пребываніемъ и работами персидскихъ и сирійскихъ художниковъ - мастеровъ въ Константинополѣ нужно объяснить и особенности восточного стиля на памятникахъ самой столицы востока²⁾.

Сравнительная свѣжесть античнаго стиля рельефовъ кресла еп. Максимиана допускаетъ предположеніе, что оно было сдѣлано александрийскими и константинопольскими мастерами. Какъ известно, епископъ Максимианъ бывалъ въ обѣихъ столицахъ³⁾). Наоборотъ Равеннскій диптихъ указываетъ на Сирію и Палестину и на весьма близкое со-прикосновеніе съ искусствомъ Персіи. Восточные черты фигуръ рукописи Коcмы Индикоплова столь родственныхъ фигурамъ кресла епископа Максимиана должны быть объясняемы тѣмъ же вліяніемъ сирійскаго искусства.

Развитіе рѣзбы на деревѣ и на слоновой кости на востокѣ подтверждается и данными историческими. Евсевій, описывая базилику Тира, построенную епископомъ Павлиномъ при Константинѣ Великомъ, упоминаетъ о рѣзномъ кедрѣ для оконъ, вообще для украшенія храма,

¹⁾ Гаггесі, I, 403.

²⁾ Sittl, Arch. d. Kunst, 788, упоминаетъ архитектора Гормизда, родомъ перса, состоявшаго при Констанціи въ 357 году. Живописецъ, родомъ сироперсъ, вызванный импер. Анастасіемъ Дикоромъ изъ Кизика, упоминается Феофаномъ подъ 499 годомъ. Онъ расписалъ Еленинъ дворецъ фресками манихейскаго содержанія, возбудившими негодование современниковъ. Theophan. Chronogr. ed. Bonn. I, 230. Н. П. Кондаковъ. Византійскія церкви и памятники Константиноپоля, 33—4.

³⁾ Patr. lat. CVI, 603, 607. На путешествіе его въ Александрію и на пребываніе въ ней указаніе находится на стр. 608.

и говорить также о рѣзной деревянной рѣшеткѣ, возбуждавшей удивленіе зрителей¹⁾). Григорій Ниссій упоминаетъ „подобія животныхъ“, исполненные рѣзчикомъ въ церкви св. Феодора²⁾). Въ Сиріи, въ Киррахъ, славился рѣзчикъ на деревѣ Геронтій, искусно рѣзавший деревья и животныхъ³⁾). Широкое примѣненіе рѣзного дерева известно также въ церквяхъ свв. Стефана и Сергія въ Газѣ, описанныхъ Хорикіемъ. Здѣсь дерево было употреблено не только для украшенія купола, но и для потолковъ, на которыхъ находились изображенія корзинъ (*χαλαδίσκοι*)⁴⁾). Въ Іерусалимѣ, въ базиликѣ Константина Великаго, упоминаются три каѳедры. Две изъ нихъ были роскошно украшены различными металлами, а третья была простая изъ кедра, ничѣмъ не украшенная⁵⁾). Въ Константинополь, по сообщенію Іоанна Виклара, африканскіе послы привезли около 513 года Юстину въ даръ клыки слоновъ и камелопарда⁶⁾.

Обширная строительная дѣятельность Константина Великаго въ Палестинѣ, Сиріи, вызвавшая особенное процвѣтаніе христіанского искусства, поддерживается и впослѣдствіи. Мозаики Синайскаго монастыря и Мадебы, можно думать, возникли по непосредственному почину Юстиніана.

Синайская мозаика драгоценна въ томъ отношеніи, что представляетъ тѣ же черты монументальныхъ росписей, которыхъ известны въ современныхъ ей равеннскихъ, частью римскихъ церквяхъ и въ двухъ церквяхъ острова Кипра.

Внутренность абсиды занята одной монументальной композиціей Преображенія Господня, часть которой издана по фотографіи, сдѣланной во время экспедиціи Н. П. Кондакова на Синай (табл. III). Внутренность арки украшена портретными медальонами съ изображеніемъ апостоловъ. На фотографіи видна правая часть арки съ погрудными бюстами апостоловъ Павла, Филиппа и Фомы. Надъ тріумфальной аркой хорошо сохранились медальоны съ изображеніями пророковъ. Вверху надъ потолкомъ находятся заново написанныя, или, быть можетъ, реставрированныя мозаики, представляющія Моисея на Хоривѣ

¹⁾ Hist. eccles. X, IV, 42.

²⁾ Patr. gr. XLVI, 737.

³⁾ Τοῦ μακαριωτάτου Θεοδωρητοῦ ἐπισκόπου Κύρρου ἐπιστολαι... ἐκδιδούσας ὅποι Ιωάννου Σακκελλαρίου, Ἀθηναῖς, 1885, 270.

⁴⁾ Boissonade, 116, 119 сл.

⁵⁾ Molinier et Cohler, Descriptiones, 198 (подъ 518 годомъ).

⁶⁾ Duchesne, Les missions chrétiennes au sud de l'Empire Romaine. Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1896 (I-II), 87.

и на Синаѣ. Надъ центромъ тріумфальной арки находится также реставрированныя изображенія двухъ летающихъ ангеловъ, несущихъ медальонъ съ крестомъ.

Золото и серебро употреблены въ мозаикѣ на-ряду съ голубыми и синими фонами. Нимбъ Христа серебряный, крестъ нимба золотой, серебряные лучи выходятъ изъ-подъ трехцвѣтнаго ореола, составленаго изъ трехъ полосъ: темно-синей, синей и голубой. Полосы на бѣломъ хитонѣ Христа золотыя. Фоны медальоновъ серебряные, фонъ всей абыиды синій.

Пышные темно-каштановые волосы Христа высоко поднимаются надъ узкимъ лбомъ — черта, указанная ранѣе въ сирійскихъ рукописяхъ, на ампулахъ и на египетскомъ амулете. Образъ Христа Россанскаго Евангелия въ нѣкоторыхъ случаяхъ представляетъ поразительное сходство съ образомъ Синайской мозаики. Сходство увеличивается еще продолговатой, нераздвоеной бородой. Этотъ типъ скопированъ въ мозаикѣ арки церкви Аполлинарія во Флотѣ въ Равеніѣ¹⁾ и въ мозаикѣ абыиды церкви Космы и Даміана въ Римѣ. Н. П. Кондаковъ указалъ на родство этого типа съ сирійскимъ въ Евангеліи Рабулы и византійскимъ IX вѣка въ Хлудовской Псалтири²⁾.

Композиція Преображенія построена симметрично. Въ центрѣ ореолъ окружаетъ фигуру Христа. По сторонамъ ореола стоять Илія и Моисей. Подъ ореоломъ на полосѣ земной почвы находятся три апостола. Въ серединѣ Петръ, павший на землю; по сторонамъ Іаковъ и Іоаннъ падаютъ на колѣни въ противоположныя стороны.

Въ XVI вѣкѣ видѣлъ Синайскую мозаику Паисій Агіополітъ (1577—92) и довольно подробно описалъ ее. Онъ упоминаетъ объ изображеніяхъ пророковъ вверху надъ конхой, но ничего не говоритъ о Моисеѣ на Хоривѣ и на Синаѣ, описываетъ также въ абыидѣ Преображеніе, апостоловъ внутри арки и мраморную облицовку нижней части абыиды³⁾.

Мозаика пола, открытая въ Мадебѣ, въ развалинахъ церкви Богородицы, представляетъ карту Палестины. Благодаря прекраснымъ снимкамъ съ этой мозаики въ краскахъ и фотографіяхъ⁴⁾, которыми

¹⁾ Е. К. Рѣдинъ, Мозаики равеннскихъ церквей, 183.

²⁾ Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 75—99 и 88.

³⁾ А. И. Пападопуло-Керамевъ, Паисій Агіополита описание Синай. Пралі-Пал. Сборн. XXXV, 21, стихи 507 сл.

⁴⁾ Другая, грубо и поверхностно исполненная копія съ Мадебской мозаики находится въ Церковно-Историческомъ музѣѣ въ Кіевѣ. Она сдѣлана на калькѣ въ маломъ видѣ и раскрашена.

я могъ пользоваться благодаря любезному содѣйствію И. В. Помяловскаго, обнаружилось полное тождество въ техникѣ этой мозаики съ мозаическими росписями стѣнъ V, VI вѣка.

Кубики располагаются правильными рядами для образованія ровныхъ фоновъ, легко переходятъ къ полутонаамъ, что отмѣтилъ и первый изслѣдователь Мадебской мозаики Лагранжъ¹⁾. Эти кубики мелки, какъ и въ стѣнныхъ мозаикахъ, но для нѣкоторыхъ частей ея, какъ напримѣръ, для кладки колонокъ различныхъ зданій употребляются продолговатые бруски, что можно сравнить съ употребленіемъ большихъ, круглыхъ и продолговатыхъ кусковъ мозаики для выполненія драгоцѣнныхъ камней ожерелья Юстиніана и Феодоры въ извѣстныхъ картинахъ въ церкви св. Виталія въ Равеннѣ, вообще для выполненія нѣкоторыхъ орнаментовъ въ мозаикахъ V, VI вѣковъ.

Наиболѣе важная особенность Мадебской мозаики заключается въ ея ландшафтномъ характерѣ. Мертвое море изображено голубымъ съ рябью волнъ на поверхности. По морю плыветъ корабль. Паруса его сложены поверхъ мачты. Рядомъ плыветъ и лодка. Въ корабль и въ лодкѣ изображены матросы. Въ рѣкахъ плаваютъ рыбы. Въ пустынѣ растутъ пальмы и кусты кактусовъ. Какъ и въ помпейскихъ картинахъ съ изображеніемъ охоты, изображенъ барсъ, преслѣдующій лань. Горы тянутся скалистыми кряжами съ уступами скалъ. Города, мѣстечки изображаются со своими стѣнами, башнями, воротами и наиболѣе извѣстными историческими сооруженіями. Виолеемъ является со своей базиликой Рождества безъ стѣнъ, Іерусалимъ съ длинными портиками, площадью, высокой башней и воротами, названія которыхъ приведены въ надписяхъ.

Съ другой стороны рѣки, моря, деревья располагаются на ровной плоскости карты безъ перспективы. Полосы неба вверху нѣть, и потому всѣ изображенія на картѣ видны какъ бы съ птичьего полета.

Кромѣ того города, зданія располагаются по горизонтальнымъ линіямъ, какъ и въ ландшафтной живописи. Эта послѣдняя особенность Мадебской мозаики, т. е. ориентациѣ городовъ и мѣстечекъ не по отношенію къ странамъ свѣта, а по отношенію къ зрителю, есть наиболѣе важная черта мозаической карты. Зритель постоянно видѣтъ передъ собою города, мѣстечки съ ихъ зданіями, по преимуществу съ фасада, какъ въ пейзажѣ, а не въ очертаніяхъ разрѣзовъ по фундаменту, какъ на планахъ.

¹⁾ Revue Biblique, 1897, 168.

По своему ландшафтному характеру карта Певтингера наиболее всего напоминает мозаику Мадебы. На последней есть линии долготы и широты, как и на мозаике Мадебы. Эти линии, однако, употребительны на упомянутых раньше картах Птолемеевой географии. Карта Певтингера, представляющая, как предполагают, копию с „orbis pictus“ Августа, тем не менее состоит из ряда продолговатых карт, между тем как „orbis pictus“ Августа должно предполагать круглым. Можно думать, что последняя карта представляла также черты ландшафтного исполнения. О существовании таких карт в античной древности свидетельствует известие о карте Эвипии, поднесенной Нерону, на которой были изображены различные породы пальм и черного дерева. Карта вселенной, заказанная Феодосием II (408—450), изобиловала изображениями гор, вод, гаваней, заливов и городов¹⁾.

Средневековые карты вообще унаследовали этот ландшафтный характер античных греческих и римских карт. Мюллер указал на тот важный факт, что и карта Мадебы также отличается замечательным обилием различных изображений, столь свойственных древним картам, как и средневековым²⁾.

Ландшафтный род живописи особенно развился в Александрии. Александрийский живописец Димитрий, называвшийся *τοπογράφος*, работал в Риме. Бруни считал этого художника за живописца ландкарты, а Гельбигъ — за ландшафтного живописца³⁾.

Ландшафтный характер византийской картографии особенно хорошо подтверждается мозаикой Мадебы. Известная карта земли Космы Индикоплова лишь отчасти сохраняет этот характер древних карт (рис. 45). Земля на этой карте желтая, воды океана, обтекающие ее, ярко-голубые. Есть ни городов, ни животных, очевидно, вследствие малого размѣра карты. Однако рай изображен в видѣ ряда цветущих деревьев. Четыреугольная и продолговатая форма этой карты

¹⁾ Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecq. et rom. 1251, 2 fig. 3196, 1539 и сл.

²⁾ Konrad Müller, *Mappae Mundi. Die ältesten Weltkarten*, Stuttgart, 1898. Heft. VI, 148, где издана карта Мадебы и приведена литература о ней. Germier-Durand, *La carte mosaïque de Madaba*, Paris s. a. подробно называет различные сооружения Иерусалима на карте. Stevenson, *Di un insigne pavimento in mosaico esprimente la geografia dei luoghi santi scoperto in una basilica cristiana di Madaba in Palestina*. Nuovo Bulletttino di archeologia cristiana 1899, № 1 и 2 подробно разбирает название городов и местечек. Изображ. Иерусалима см. въ Nuovo Bull. 1899, № 1, 2, 43 и таб. I.

³⁾ Cp. Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der Alten*, 219. H. E. B. Untersuchungen über die campan. Wandgemälde, 289.

объясняется тѣмъ, что она представляетъ собою нижнее основаніе скиніи, которую Косма принимаетъ за образецъ общаго вида вселенской. Четыре медальона, съ изображеніемъ вѣтровъ въ видѣ человѣческихъ погрудныхъ бюстовъ, помѣщены по сторонамъ четырехъугольника, представляющаго землю, па полосѣ океана. Небольшія карты земли

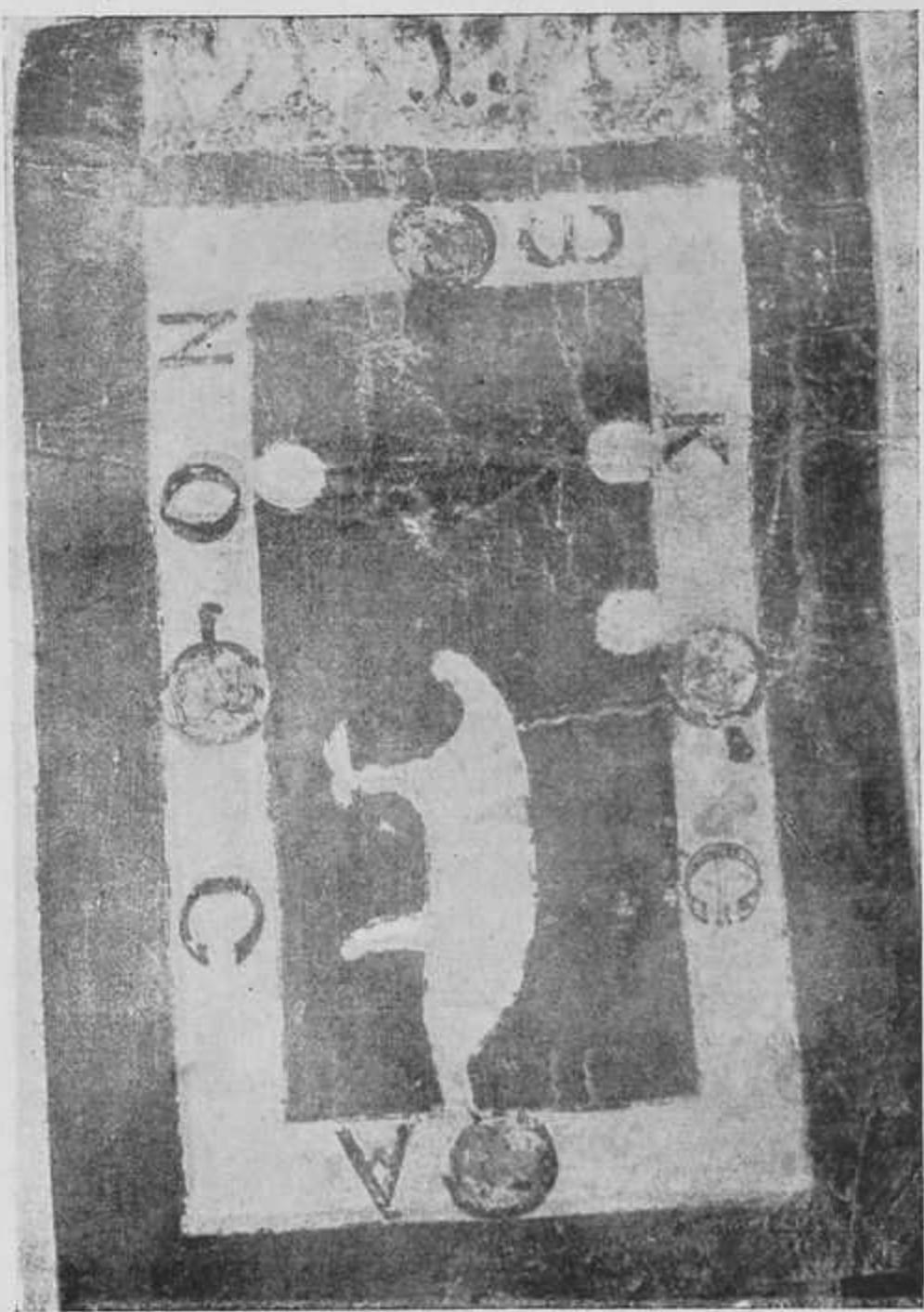


Рис. 45. Карта земли въ рукописи Космы Индикоплова Ватик. библ.

встрѣчаемая въ Псалтиряхъ и ведуща свое происхожденіе отъ карты Космы Индикоплова, болѣе ясно отмѣчены ландшафтнымъ характеромъ.

Въ Псалтири библіотеки Барберини (рис. 46), XI вѣка, такая карта украшена двумя рядами деревьевъ. Земля зеленая, океанъ голубой. Четыре вѣтра по угламъ карты дуютъ въ рогъ, какъ и въ рукописи Космы. Въ Ватиканскомъ Оклатевхѣ № 746 (рис. 47), земля

представлена въ видѣ острова полукруглой формы, обтекаемаго океаномъ. Воды океана голубыя съ бѣлыми струями, земля зеленая съ деревьями, цветами и кустами зелени. Вѣтровъ нѣтъ. Въ той же рукописи Октатевха любопытно изображеніе рая, представленнаго въ видѣ четырехугольника, обведенного красной каемкой (рис. 48) съ цветкомъ лиліи по концамъ. Земля здѣсь ярко-зеленая. Вода озера синяя съ бѣлыми бликами, обозначающими струи. Четыре райскія рѣки текутъ изъ него черезъ весь квадратъ. Древо жизни стоитъ въ серединѣ. Кусты зелени, деревья и цветы растутъ кругомъ. Характеръ ландкарты сохранился въ формѣ четырехугольника, въ отсутствіи неба и изображеніи рѣкъ и деревьевъ съ высоты птичьего полета.

Также въ видѣ четырехугольной продолговатой карты представлена и земля Фаранъ въ латинской рукописи Пентатевха Пар. Нац. библ. № 2334, л. 50. Земля ея зеленая, на ней растутъ цветы и деревья

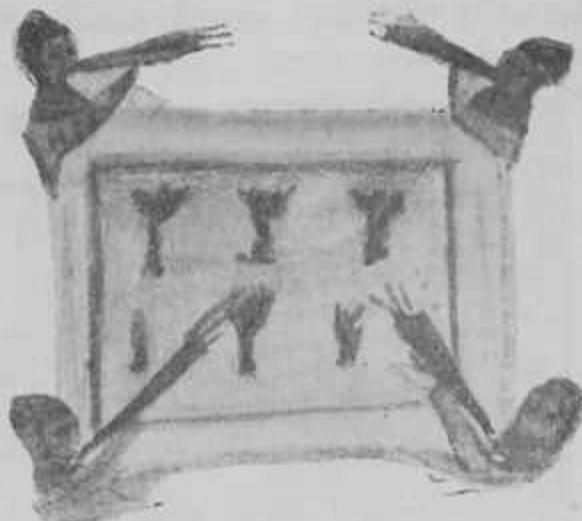


Рис. 46. Карта вселенной въ Псалтири библ. Барберини.



Рис. 47. Изображеніе вселенной въ Октатевхѣ Ватик. библ. № 746.

съ развесистыми вершинами. Квадратъ заключенъ въ широкую раму. На листѣ съ изображеніемъ творенія земли находится продолговатый четырехугольникъ ровнаго цвета съ надписью „terra“ ¹⁾.

На основаніи надписи, открытой въ цистернѣ близъ церкви,

¹⁾ Oskar von Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch, London, 1883, pl. II, XIII.

можно думать, что мозаика, какъ и сама цистерна, возникли въ эпоху Юстиніана. Такъ полагалъ уже Геронъ де Виллефосъ¹⁾. По отношенію къ этой надписи не мѣшаетъ вспомнить, что между 530—565 годами Юстиніанъ отправилъ въ Палестину архитектора Феодора съ



Рис. 48. Изображеніе рая въ рукописи
Октатевха Ватик. библ. № 746.

помощниками, чтобы построить новые и исправить многія обветшавшія зданія. Дѣятельность Феодора была, очевидно, обширна и простиралась на значительный районъ. Онъ началъ съ большихъ и разнообразныхъ работъ въ Іерусалимѣ, затѣмъ перешелъ въ окрестности Іерусалима и Йордана, отсюда перенесъ свою дѣятельность въ Діосполь, затѣмъ на гору Гаризимъ, Неаполь и Синай²⁾. Въ перечнѣ его работъ ничего не говорится, однако, ни о церкви, ни о цистернѣ

въ Мадебѣ³⁾, но зато упоминается монастырь и крѣпость на Синаѣ. Одна изъ надписей Синайской мозаики, находящаяся на правомъ концѣ фриза съ медальонами пророковъ, упоминаетъ какого-то пресвитера Феодора, который, по объясненію епископа Порфирия, окончилъ мозаику на 24 году царствования Юстиніана, т. е. въ 551 году. Однако нѣть данныхъ, чтобы отождествить Феодора архитектора съ пресвитеромъ, упоминаемымъ въ надписи. Н. П. Кондаковъ нашелъ невозможнымъ отнести мозаику къ половинѣ VI вѣка, такъ какъ она имѣеть характеръ мозаикъ VII столѣтія, или, по крайней мѣрѣ, начала его⁴⁾.

Надпись, открытая въ цистернѣ близъ упомянутой церкви Богородицы въ Мадебѣ косвенно указываетъ на мастеровъ Юстиніана.

¹⁾ ἀνεκαγίσθη ὅποι Ἰουστινιανοῦ αὐτοχράτορος τῶν Ρωμαίων. Nuovo VIII. 1897, 101—2. Также Clermont-Ganneau, Recueil d'archéologie orient. II, 52, 151 и сл.

²⁾ Molinier et Cohler, Itinera, 209. Procop. De aedificiis, ed. Bonn. 321 и сл.

³⁾ Procop. De aedificiis, ed. Bonn. 328 и сл., гдѣ перечисляются цистерны, построенные Юстиніаномъ.

⁴⁾ Н. П. Кондаковъ, Путешествие на Синай, 97.

Подведемъ итоги изслѣдованія.

Подъ античной основой византійского искусства надо разумѣть искусство Александріи, Палестины, Сиріи и странъ Малой Азіи съ давней греческой образованностью и искусствомъ. Общій характеръ этого искусства въ достаточной степени обрисовывается византійскими копіями съ рукописей александрийского происхожденія, античными чертами живописи сирійскихъ рукописей, традиціями живописнаго рельефа, общимъ составомъ и особенностями монументальныхъ росписей, восходящихъ къ античнымъ. Во всѣхъ этихъ областяхъ удержаны многія отличительныя черты искусства, проявившаго въ эллинистическую эпоху и болѣе позднюю эпоху римскаго владычества.

Вмѣстѣ съ этимъ замѣчается цѣлый рядъ измѣненій античнаго стиля и техники. Наиболѣе важныя измѣненія происходятъ въ расстояніи типъ и видъ человѣческой фигуры. Пропорціи ея теряютъ часто свою классическую правильность, удлиняются или укорачиваются, вслѣдствіе неправильнаго расчета высоты фигуры съ ея шириной. Руки и ноги не пропорціональны съ торсомъ. Въ движениі ея, поступи и общихъ очертаніяхъ появляются особенности, сближающія ее съ фигурами ассирийскаго и персидскаго искусства. Въ изображеніи фигуръ, зданій, различныхъ архитектурныхъ формъ замѣчается обратная перспектива, теряется знаніе ракурса, рельефъ становится плоскимъ. Въ живописи сверхъ того наблюдается новый составъ орнамента, а украшенія книгъ теряютъ свой миніатюрный стиль. Большия фигуры располагаются на поляхъ рукописей, монументальный композиціи росписей располагаются во всю длину пергаменнааго листа безъ фона, безъ ограниченія рамой. Наблюдается значительное сходство въ украшеніи полей коптскихъ и сирійскихъ рукописей орнаментами, фигурами животныхъ, птицъ, растеній, располагаемыми на фонѣ пергамента безъ почвы.

Всѣ эти измѣненія образуютъ особыя черты, присущія произведеніямъ византійского искусства болѣе позднаго времени, такъ называемаго зрѣлаго стиля. Ихъ появленіе надо приписать искусствамъ Сиріи и Персіи. Обратная перспектива, архаизмъ фигуръ, плоскій рельефъ указываютъ на переносъ техники восточныхъ искусствъ въ область античнаго искусства. На востокѣ неизвѣстно ракурса, правильной перспективы и высокаго рельефа.

Историческое значеніе Константинополя состоитъ въ томъ, что въ искусствѣ его объединяются всѣ указанныя особенности эллинистического искусства и античнаго стиля съ искусствами и стилями

востока. Сношения Константинополя съ востокомъ указываютъ на обмѣнъ стилей и посольству архитектора Феодора въ Палестину можно противопоставить построеніе церкви св. Софіи такими мастерами, какъ Анеимій изъ Тралль и Исидоръ изъ Милета.

ДОПОЛНЕНИЯ.

Къ стр. 14. Складъ военныхъ машинъ въ Константинополѣ находился въ Манганахъ, построенныхъ Константиномъ Великимъ. Codini De aedificiis, ed. Bonn. 74, 35 — 38. Особенко прославился изобрѣтениемъ машинъ Анеимій изъ Тралль — τέχνη δὲ τὰ τῶν μηχανοποιῶν εὑρήματα. Онъ примѣнилъ силу пара, чтобы взорвать домъ своего врага, ритора Зенона. Agathiae Scholastici Historiarum lib. V. Patr. gr. LXXXVIII, 1546—7 сл. Позднія (XV—XVI в.) рукописи Аѳинея Пар. Нац. библ. указаны у Bordier, Description de peintures .. dans les manuscrits grecs de la Bibl. Nat. подъ №№ 2435—2438 anc. fonds.

Къ стр. 16—17. Forrer, Die fr黨christl. Alterth. von Achmim-Panopolis, 16, Taf. 13, рис. 19, издалъ глиняную статуэтку на подобіе мумії, найденную въ христіанской гробницѣ (?). Руки сложены на груди, тѣло и ноги обернуты въ пелены. Форреръ называетъ такія изображенія статуэтками Лазаря, но безъ всякаго вѣскаго основанія.

Къ стр. 29. Жертвоприношеніе Исаака подробно разбирается у Stuhlfauth'a, Die Engel in der altchristlichen Kunst, 95 сл.

Къ стр. 35. Въ хроникѣ Малалы находится слѣдующій разсказъ о херувимахъ Соломонова храма: Οὐεσπασιανὸς δὲ ἐκ τῆς Ἰουδαϊκῆς πραιδας ἔκτισεν ἐν τῇ Ἀντιοχείᾳ τῇ μεγάλῃ τὰ λεγόμενα Χερουβὶμ πρὸ τῆς πύλης τῆς πόλεως. ἐκεὶ γὰρ ἔπηξε τὰ Χερουβὶμ τὰ χαλκᾶ ἀ εὗρε Τίτος ὁ αὐτοῦ ὑὸς ἐν τῷ ναῷ Σολομῶντος πεπηγμένα, καὶ ὅτε τὸν ναὸν ἔστρεψεν, ἀφεῖλατο αὐτὰ τὴν γένεσιν τοῖς Σεραφίμ, θριαμβεύον τὴν κατὰ Ἰουδαίου γενομένην νίκην ἐπὶ τῆς αὐτοῦ βασιλείας (στήσας ἄνω στήλην χαλκῆν) εἰς τιμὴν τῇ Σελήνῃ μετὰ τεσσάρων ταύρων προσεχόντων ἐπὶ τὴν Ἱερουσαλήμ. νυκτὸς γὰρ αὐτὴν παρέλαβε λαμπούσης τῆς Σελήνης. Joh. Malalaes Chronogr. ed. Bonn. l. X, p. 261.

Къ стр. 36. Рукопись Диоскорида неизвѣстнаго происхожденія IX или X вѣка, находившаяся ранѣе въ Неаполитанской библіотекѣ (Montfaucon, Palaeogr. 212), теперь принадлежитъ Пар. Нац. библ.

Образецъ у Omont, Facsimilés etc. pl. VIII. Также Bordier, Descript. 92 сл. У него же описана рукопись 1482 года, р. 263.

Къ стр. 40. Изображеніе богини моря въ рукописи Диоскорида близко повторяется на одномъ диптихѣ изъ слоновой кости въ Musée Sens въ Франціи. Molinier, Les ivoires, 47.

Къ стр. 41. Окtagонъ былъ уничтоженъ Львомъ Конронимомъ. Codini De aedificis, 83, ed. Bonn.

Къ стр. 52. Морини также признаетъ миниатюру съ Распятіемъ Сирійскаго Евангелія 586 года за копію X—XI вѣка съ древняго оригинала. Bull. 1894, 60. Штульфаутъ идетъ дальше. Онъ признаетъ эту миниатюру за оригиналъ X—XI вѣка и распространяетъ это воззрѣніе и на другія большія миниатюры этого Евангелія, но безъ всякихъ доказательствъ. Die Engel, 144, 218.

Къ стр. 70—71. Въ книгѣ (которой я могъ пользоваться послѣ напечатанія настоящаго сочиненія): „Il devotissimo viaggio di Gerusalemme, fatto e descritto in sei libri dal Sigr. Giovanni Zuallardo, Cavaliero del Sanctiss. Sepolcro di N. S. l'anno 1586“, р. 165 находится слѣдующее любопытное сообщеніе: Il qual detto luoco di Licostratos e quelli dove Pilato interrogò e parlò col Signore, il prefato P. Bonifatio, il P. Guardiano ed altri moderni, che vanno là, piu spesso (che non desiderano, per parlare al detto Sangiacco) dicono essere ancora nel suo intero pavimentato di pietre larghe e quadre, ben politamente, che dimostrano à essere di struttura antichissima ed anco (per volonta divina) le figure ed imagini dipinte sopra le mura, rappresentanti cio che ci è stato fatto.

Къ стр. 56, 92. Панеадская группа была разрушена Юліаномъ Отступникомъ. Theophanis Chronogr. ed. Bonn. I, 75—6. Ср. Th. Preger, Anonymi Byzantini Παραστάσεις σύντομοι χρονικοί, München, 1898, 23, § 48. Также Peraté, Note sur la groupe de Panéas. Melanges d'arch. et d'histoire, V (1885), 303—12. Анонимъ, передающій житіе Виллибальда, помѣщаетъ ее внутри церкви въ Панеадѣ. Группу послѣ разрушенія собрали христіане и поставили въ церкви. Tobler, Itinera, 290. Molinier et Cohler, Descript. 247. Имѣла ли отношеніе эта статуя (изъ электра, какъ передаетъ Григорій Турскій) къ мѣдной статуѣ Христа въ Халкѣ въ Константинополѣ, сказать трудно. Текстъ Кодина приписываетъ постановку этой статуи Константину Великому и передаетъ чудо обѣ исцѣленіи отъ нея одной кровоточивой жены. Codini De aedificiis, ed. Bonn. 77. Разрушена была статуя Львомъ Исавромъ 717—741. Перате, I. с. 312, указываетъ также на существование колонки съ пѣтухомъ въ церкви „ad galli cantum“ въ Іерусалимѣ. Но

такой колонны въ раннихъ источникахъ не упоминается. Рисунокъ церкви Пѣтелоглашенія и части колонны можно видѣть въ книгѣ: Giovanni Zuallardo, Il devotiss. viaggio, 134. Пѣтухъ, стоящій поверхъ колонки отъ ножки трона, на которомъ сидѣтъ св. Петръ съ ключами, известенъ на бронзовой медали антіохійскаго патріарха Макарія ранѣе 681 года, когда онъ былъ свергнутъ съ патріаршаго престола. Garr. 479, 16.

Кѣ стр. 138—141. На мозаїкѣ пола синагоги, найденной Ренаномъ въ Гаммамъ-Лифѣ, въ 115 километрахъ отъ Туниса, также представлены рыбы, утки и цвѣты на водѣ. Ниже квадрата, въ которомъ находятся эти изображенія, представлены два павлина по сторонамъ каноара и двѣ пальмы. Двѣ вѣточки съ цвѣтами и два фазана или попугая находятся по сторонамъ каноара. Корзины съ плодами, утки, журавли, зайцы, страусы заключены въ плетенія орнамента ковроваго характера. Revue Arch. 1884, pl. VII и VIII.

Кѣ стр. 159. Города, изъ которыхъ Константинъ Великій вывезъ статуи, указываются у Кодина, De Signis, ed. Bonn. 53.

Кѣ стр. 180—1. О Виолеемской звѣздѣ говорить Григорій Турскій отъ имени очевидцевъ. Ее показывали внутри колодца, для чего покрывали глядящимъ головы покровомъ. Звѣзду видѣли блуждающей: videt stellam ab uno pariete putei super aquas transmigrare ad alium. Molinier et Cohler, Descr. 247.

Кѣ стр. 197. Золотой медальонъ изъ Reggio изданъ въ Melanges d'archéologie et d'histoire, 1890, 302. Другой изъ Акмимъ-Панополя изданъ Форреромъ, Die fr uhchristliche Alterth. Taf. XIII, 4. Третій медальонъ, приобрѣтенный о. Гаруччи въ Римѣ, см. Garr., 435, 7. Оба первые Штульфаутъ считаетъ за палестинскіе. Die Engel, 145, примѣч. 3.

Кѣ стр. 199, прим. 4. Относительно двухъ крестовъ разбойниковъ у Анонима говорится такъ: Ἐν τῷ Φόρῳ κάτωθεν τῆς μεγάλης στήλης ὑπάρχουσι σταυροὶ εἰς πλῆθος, τὸ σημεῖον τοῦ σταυροῦ τοῦ μεγάλου φέροντες ἔνθα καὶ τῶν δύο ληστῶν τῶν συσταυρωθέντων τῷ Χριστῷ ἐν αὐτῷ τῷ τόπῳ κεχωριένοι εἰσὶν ἕως τῆς σήμερον. Th. Preger, Anonymi byz. Παραστάσεις, 10, 10—13.

Кѣ стр. 204. У Кодина упоминается на форумѣ Августеона крестъ со статуями Константина и Елены по сторонамъ. Равнымъ образомъ здѣсь же онъ упоминаетъ и двѣ статуи крылатыхъ ангеловъ: δύο ταχυδρόμους στήλαι πτερωταί. Codinus, De Signis, 28, 10—15. Любопытнѣе текстъ Анонима, въ которомъ крестъ, статуи Константина и Елены и обѣ статуи ангеловъ соединены въ одну общую группу:

ένθει καὶ ταχυδρόμων δύο καὶ αὐτοῦ Κονσταντίνου καὶ Ἐλένης ἐκ δεξιῶν καὶ εὐωνύμων σώζονται στῆλαι. Preger, o. c. 8, 10—13. Какъ кажется, эти статуи съ крестомъ стояли въ абсидѣ камары форума (*ibid.* прим. на основаніи текста Treu: ἐν τῇ ἀψίδι τῆς καμάρας τοῦ φόρου ὑστάνται δύο στῆλαι Ἐλένης καὶ Κονστ. καὶ σταυρὸς ἐν μέσῳ αὐτῶν. γράφου εἰς ἄγιος и проч.). Ламбецій въ примѣчаніи къ тексту Кодина (*Codini De Sign.*, p. 232) не сомнѣвается, что въ данномъ случаѣ были изображены два ангела, явившіеся Константину Великому во время видѣнія имъ креста на небѣ и говорившіе: „симъ побѣдиши“. Онъ упоминаетъ обѣ одномъ дарѣ Константина Великаго, описываемомъ Анастасиемъ Библіотекаремъ и представлявшемъ четырехъ ангеловъ, державшихъ кресты. Такіе ангелы изображены на цѣпи изъ оклада Мерсина близь Тарса. Н. П. Кондаковъ, Русскіе клады, табл. XVIII, 3 и на виз. монетахъ, стр. 192.

Однако, крестъ съ шарами на концахъ, воспроизведившій видѣній на небѣ крестъ, находился въ другой, съверной части форума. *Codini De Sign.* 29, 10 — 14. Preger, Anonym. 8, 13 — 17. Banduri, *Imperium orientale*, II, 501. Два сардоникса, одинъ въ Россіи, другой во Франціи (въ Парижѣ, въ Кабинетѣ Медалей) представляютъ двухъ ангеловъ, держащихъ крестъ. Композиція близка къ той, которая дана на блюдѣ гр. Строгонова (*Garr.* 479, 13, 15). Двѣ капители изъ Муассака во Франціи также представляютъ крестъ съ двумя ангелами по сторонамъ. Въ центрѣ одного изъ этихъ крестовъ находится кругъ съ шестиконечной монограммой Христа, съ буквой P. Fleury, *La Messe*, V, CDIV.

Къ стр. 205. Двѣ пластины отъ диптиха изъ Мурано или Равенскаго, находящіяся въ коллекціи М. П. Боткина въ Петербургѣ, изданы Стриговскимъ, *Byz. Zeitschr.* 1899 (VIII), 679 сл.

Къ стр. 212. У Ciampini, *De sacris aedificiis*, tab. XXXIII, изданъ рисунокъ мозаики, находившейся въ сводѣ святилища, или мѣста, гдѣ стояла Богородица съ Иоанномъ во время Распятія Христова: *quod sub fornice Sacelli, sive loci, ubi B. V. Maria stabat cum Ioanne, quando Christus Dominus Crucis affixus etc.*, p. 182. Обѣ этой мозаикѣ упоминаетъ Гварезмій, *Elucidatio Terrae Sanctae* II, lib. V, cap. 39, peregr. I (цитата Ciampini). Рисунокъ представляетъ двѣ части. На одной изображена орнаментальная роспись потолка, состоящая изъ волютъ аканфа на подобіе лиры, амуровъ, сидящихъ между завитковъ. Рисунокъ близко напоминаетъ мозаику Виолеемской базилики. Другая часть представляетъ Вознесение Христово въ типѣ итальянской живописи XIV—XVI

въковъ. Въ своемъ мѣстѣ мы надѣемся подробно остановиться на этой мозаикѣ, при обзорѣ извѣстій памятниковъ живописи Палестины вообще и святыхъ мѣстъ въ особенности.

Къ стр. 212. О строителяхъ іерусалимскихъ церквей намъ мало извѣстно. Іеофанъ сообщаетъ, что строителемъ церкви Мартирия былъ архитекторъ Зиновій: Ζηνόβιος ὁ ἀρχιτέκτων, ὁ τὸ Μαρτύριον ἐν Ἱεροσολύμοις οἰκοδομήσας τῇ Κωνσταντίνῳ ἐπιτάχγη. Theophanis Chronogr. ed. Bonn. I, 50. Іеронимъ построение Мартирия приписываетъ Евстаѳію пресвитеру Константинопольскому: Eustathius, Constantinopolitanus presbyter, agnoscitur, cuius industria in Ierosolymis martyrium constructum est. Patr. lat. XXVII, с. 679. Однако это извѣстіе есть явное искаженіе текста, сообщаемаго Іеофаномъ, такъ какъ ранѣе извѣстія о Зиновіи у Іеофана говорится о пресвитерѣ Евстаѳіи Константинопольскомъ. Ibid. I, 49. Изъ хроники Евтихіда извѣстно, что церковь св. Елены въ Іерусалимѣ построилъ Илія I, патріархъ Іерусалимскій. Eutychides, Annales, tr. Rosocke, II, 108. Ранѣе извѣстенъ Алипій Антіохіецъ, бывшій префектомъ Британніи, въ 363 году посланный для реставраціи іудейскаго храма. Molinier et Cohler, Descr. 63.

КЪ ИСТОРИИ ХЕТТСКАГО ВОПРОСА.

Д. чл. Б. А. Тураева.

„Хета (въ египетскихъ памятникахъ) обозначаетъ народъ хетитовъ. О немъ у насъ образовалась въ теченіе послѣднихъ лѣтъ литература, которая постоянно ростетъ, но къ несчастію болѣе обширна въ количественномъ отношеніи, чѣмъ отличается въ качественномъ“. Къ этимъ вполнѣ справедливымъ словамъ египтолога Видеманна¹⁾ остается только прибавить, что, пока не сдѣлаются безспорнымъ достояніемъ науки іероглифическая надпись на памятникахъ до сихъ поръ загадочной культуры, обнимавшей собой Малую Азію и сѣверную Сирію въ до-эллинскій періодъ, хеттскій вопросъ будетъ продолжать оставаться сухомъ и неразрѣшимой задачей для ориенталистовъ, изъ которыхъ онъ въ равной мѣрѣ интересуетъ и египтологовъ, и ассириологовъ, и лингвистовъ, и историковъ, и изучающихъ Ветхій Завѣтъ. Не могутъ къ нему относиться безразлично и изслѣдователи классической древности, а также арменисты и ученые, занимающіеся іранскими культурами, которыхъ въ послѣднее время усиленно хотятъ къ нему привлечь. Имѣющійся въ нашемъ распоряженіи литературный матеріалъ для освѣщенія вопроса, заключающійся въ Бібліи, египетскихъ и ассирио-авилонскихъ текстахъ, не разъ собирался и изучался²⁾; не могло не явиться желанія найти туземные памятники интереснаго народа, бывшаго одно время соперникомъ египетского могущества. Въ это славное время своей истории хетты занимали сѣверную Сирію, которую ассирийские тексты даже называли именемъ *mat Hatti*—страна хеттовъ; ассирийские цари еще въ IX в. затѣмъ встрѣчались съ хеттами на верхнемъ Евфратѣ. Естественно поэтому, что эти мѣста счи-

¹⁾ La stèle d'Israel et sa valeur historique. Le Muséon et la revue des religions, XVII (II), 89—107.

²⁾ Напр., Maspero въ его Histoire ancienne des peuples de l'Orient. Brugsch, Geographische Inschriften altgyptischer Denkmäler, II 20—31. Friedrich Delitzsch, Wo lag das Paradies, 269—274.

тались ихъ главной областью, даже ихъ родиной. Здѣсь въ семидесятыхъ годахъ нашего столѣтія были найдены въ Гаматѣ (Эмаѣ), Джераблусѣ (Перополь) и Алеппо камни съ надписями и изображеніями, которыхъ напомнили известные еще раньше памятники въ Малой Азіи¹⁾. Еще Тексье²⁾, Гамильтонъ³⁾, Шефферъ⁴⁾ и др. путешественники видѣли и описали знаменитыя скульптуры въ кappадокійскихъ мѣстностяхъ—Эйюкѣ, Богазкеобѣ, Ивризѣ и Тіанѣ; кромѣ того еще Геродотъ⁵⁾ говоритъ о болѣе западныхъ памятникахъ того же стиля. Признать эти памятники произведеніемъ одной культуры было легко и Сейсъ⁶⁾ возвелъ ихъ къ хеттамъ, вліяніе которыхъ, какъ онъ убѣдился изъ изученія относящихся къ нимъ египетскихъ и ассирийскихъ текстовъ, распространялось отъ верховьевъ Евфрата и Оронта до Эгейскаго моря. Тутъ же Сейсъ высказалъ соображеніе, что родиной ихъ слѣдуетъ считать не сѣверную Сирію, а Каппадокію, въ частности область Эйюка и Богазкеоя. Къ этому мнѣнію примкнули многіе учёные⁷⁾, и термины „хеттскіе іероглифы“, „хеттское искусство“ сдѣлались ходящими въ наукѣ. Однако нашлись и противники его. Гиршфельдъ⁸⁾, Пухштейнъ⁹⁾, лично посѣтившіе Малую Азію и обозрѣвшіе памятники, Т. Рейнакъ¹⁰⁾ и др. сомнѣвались въ хеттскомъ происхожденіи послѣднихъ, опираясь, впрочемъ, на ошибочное мнѣніе, будто

¹⁾ Подробности см. въ статьѣ И. Г. Троицкаго: Результаты изслѣдований о хеттейскихъ памятникахъ, добытые въ западно-европейской литературѣ. Христіанскоѣ Чтеніе, 1887, 2, 287—325.

²⁾ Замѣчу, что первымъ фотографомъ, снявшимъ Богазкое, былъ нашъ соотечественникъ Ермаковъ, имѣющій мастерскую въ Тифлісѣ. Его фотографіи, по отзывамъ всѣхъ,—самая лучшая. См. Hirschfeld, op. c. 16.

³⁾ Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia, London, 1842.

⁴⁾ Die Ruinen von Boghas-Köi. Mitth. des Deutschen Arch. Inst. in Athen, XX (1895), 451 сл.

⁵⁾ II, 106.

⁶⁾ The monuments of the Hittites. Transactions of Soc. Bibl. Arch. VII (1880), 248—293. A forgotten empire in Asia Minor. Fraser's Magazine, апр. 1888. Ср. The ancient empires of the east. Herodotus I—III и др.

⁷⁾ Wright, The empire of Hittites, with deciphrement of h. inscriptions by prof. Sayce. 1884. Hommel, Die vorsemitische Kulturen. Perrot, Une civilisation retrouvée. Revue d. d. Mondes, 1886, 15 juillet. Menant, Les Hittéens. Histoire d'un Empire oublié. Par Sayce. Traduit d'anglais. Préface et appendices par Menant. 1891. Vigouroux, Les Hittéens de la Bible. Revue de quest. histor. XXX и мн. др.

⁸⁾ Die Felsenreliefs in Kleinasiens und das Volk der Hittiter. Abhandl. d. Königl. Preuss. Akad. zu Berlin. Phil.-hist. Cl. 1886, II.

⁹⁾ Pseudohettitische Kunst. Berl. 1891.

¹⁰⁾ Un peuple oublié: les Matiènes. Revue des études grecques, VII (1894), 313—318 и болѣе пространно въ Actes du X congrès des Orientalistes, sect. VII, part. IV, p. 24.

родиной этого народа была Сирія, гдѣ отъ него остались памятники менѣе совершенные и менѣе самостоятельные и характерные по стилю, представлявшіе лишь жалкія подражанія ассирийскимъ образцамъ. Между тѣмъ для слѣдищаго за успѣхами египтологіи и внимательно читающаго египетскіе тексты не можетъ быть неяснымъ, что сѣверная Сирія была лишь мѣстомъ распространенія хеттскихъ завоеваній, что пресловутый Кадешъ на Оронтѣ даже не лежалъ въ ихъ этнографической области¹⁾, которую надо искать гораздо сѣвернѣе²⁾. Словомъ, съ этой стороны теорія Сэйса менѣе всего могла опасаться серьезныхъ возраженій; гораздо болѣе ей могла вредить ея собственная недостаточная обоснованность. Чѣмъ, кромѣ простыхъ комбинацій, могъ Сэйсъ доказать принадлежность малоазійскихъ памятниковъ хеттамъ? По этой странѣ прошло и въ ней жило столько народовъ, что остановиться на какомъ-либо одномъ изъ нихъ можно только, имѣя въ распоряженіи весьма вѣсія данныхъ. Но какъ ихъ получить? Прежде всего ихъ можно ожидать отъ надписей на памятникахъ. И вотъ Сэйсъ начинаетъ собой³⁾ рядъ ученыхъ, трудящихся надъ отысканіемъ ключа къ этимъ іероглифическимъ письменамъ. Мы не будемъ здѣсь останавливаться на многочисленныхъ неудачныхъ попыткахъ въ этой области⁴⁾; скажемъ только, что больше всѣхъ въ ней поработалъ марбургскій ассириологъ Ензенъ⁵⁾, который по предлагаемой имъ системѣ прочелъ всѣ надписи (ихъ известно теперь до сорока), пролившія для него свѣтъ на языкъ, исторію и культуру создавшаго ихъ народа. Послѣдній, по его мнѣнію, былъ предкомъ нынѣшняго армянского народа, живъ въ сѣверной Сиріи и Малой Азіи въ IX — VIII в. до

¹⁾ Египетскіе тексты даже во времи Рамзеса II называютъ его аморейскимъ городомъ. См. Max Müller, Asien und Europa, Lpz. 1894, 213 — 218 (Kades und das Amoriterland).

²⁾ Max Müller, o. s. 334 говоритъ, что священные города хеттовъ, перечисленные въ договорѣ ихъ съ Рамзесомъ II, особенно напоминаютъ каппадокійскія образования географическихъ именъ, напр., на -sena, -sene, -anda.

³⁾ Кромѣ указанныхъ сочиненій еще The bilingual hittite and cuneiform inscription of Tarkondemos. Transact. Soc. Bibl. Arch. VII (1880), 294 — 308. The Hittite inscriptions of Cappadocia and their decipherment. Recueil de travaux relatifs à la phil. et arch. égypt. XIV, 43 — 53. The decipherm. of Hittite inscr. Ibidem, XV, 21 — 32 и др.

⁴⁾ Peiser, Die hetitischen Inschriften. Ein Versuch ihrer Entzifferung. Berl. 1892. Ballet, Etudes sur les inscr. Héttéens. I. — Un bilingue. II. — Le géorgien. Recueil de travaux etc. XIV, 161 — 164. Halevy, Deux Légendes Cappadociennes. Revue sémitique. II (1894), 175 — 179. Conder. Bibl. Arch. XX (1898), 263 сл.

⁵⁾ Lenssen, Grundlagen für Entzifferung der hattischen oder cilicischen Inschriften. Hittiter und Armenier. Rylands, Hittite Inscriptions. Proceedings of the Soc. Zeitschr. Deutsch. Morgenl. Gesellsch. 1894 (XLVIII), 235 — 357 и 429 — 486.

Р. Х., называлъ себя географическимъ¹⁾, а не этнографическимъ имѣнемъ Хати и, можетъ быть, находился въ родствѣ съ хеттами египетскихъ надписей; послѣднее, однако, пока еще доказано быть не можетъ. Выводы Ензена, какъ и слѣдовало ожидать, нашли и противниковъ²⁾, и защитниковъ³⁾; окончательная ихъ оцѣнка, конечно, принадлежитъ будущему. Другой путь для освѣщенія, хотя и не рѣшенія вопроса— систематическое изслѣдованіе мѣстностей загадочной культуры. Оно могло обогатить науку новыми памятниками, сообщить детали извѣстныхъ раньше, прослѣдить пути ихъ распространенія и даже содѣйствовать рѣшенію вопроса въ случаѣ какой-нибудь важной находки, въ родѣ, напримѣръ, двуязычной надписи. Словомъ, была необходима археологическая экспедиція въ страны, гдѣ попадаются памятники этой культуры. Сѣверную Сирію облюбовалъ сразу послѣ своего основанія въ 1888 году нѣмецкій Orient-Comit , открывшій въ Сенджирли цѣлую смѣшанную семитизированную культуру⁴⁾. Оставалась Каппадокія, въ которой до того времени всеѣ находки дѣлались случайно. Перро, извѣстный изслѣдователь древняго искусства, сознавшій уже давно необходиность изученія странъ, лежавшихъ и географически и культурно между древнимъ востокомъ и Элладой, снарядилъ въ 1861 г. экспедицію, которая, хотя и имѣла важное значеніе въ исторіи хеттскаго вопроса, такъ какъ дала возможность собрать памятники и изучить ихъ на мѣстѣ по оригиналамъ, а не по сомнительнымъ воспроизведеніямъ.

¹⁾ Теоріи географическаго, а не этнографическаго характера термина «Hatti», «Хета», и т. д. держится и Винклеръ въ своей новой брошюрѣ: Die Völker Vorderasiens, Lpz. 1899, 18—20. Здѣсь же онъ игнорируетъ разборъ Ензена.

²⁾ Messerschmidt, Bemerkungen zu d. hettitischen Inschriften. Mittheil. d. Vorderasiat. Gesellschaft, III (1895) 5.

³⁾ Reckendorf, Die Entzifferung d. hettitischen Inschriften. Zeitschr. f. Assyriologie, XI (1896), 1—40 (высказывается осторожно). Вѣтцелманнъ, рецензія въ Göttingische gelehrte Anz. 1899, I. Basmađjan въ армянскомъ органѣ мехитаристовъ Нанда Амсօրեայ, 1894, 383 и въ Proceed. S. Bibl. Arch. XX, 231 выставляетъ, какъ слабый пунктъ системы Ензена, то, что онъ читаетъ хеттскія надписи при помощи ново-армянскаго языка. Тѣмъ не менѣе онъ признаетъ за нимъ честь открытия чтеній нѣсколькихъ іероглифовъ. Басмаджіанъ, благодаря этому, пользуясь чтеніями Ензена, разбираетъ на двухъ печатахъ, происходящихъ изъ Малатіи: «великий царь Муталлу, сынъ Тархулары». Proceed. I. c.

⁴⁾ Ausgrabungen in Sendschirli. Mittheil. aus den Orientalischen Sammlungen Königl. Museen zu Berlin. Пока вышло два выпуска и издание закончено будетъ очень нескоро. Открытие вызвало обширную литературу на всѣхъ языкахъ. На леву считается носителемъ найденной культуры настоящими хеттами, которые, по его мнѣнию, были семиты и не имѣютъ ничего общаго съ каппадокійцами. Ось этой точки зрѣнія написана его книжка: Les deux inscriptions H  t  ens de Zindjirli (Р. 1894; сначала въ Revue S  mitique 1893), гдѣ онъ помѣстилъ приложенія обѣ исторіи и религіи хеттовъ.

півмъ старыхъ временъ, тѣмъ не менѣе, имѣя цѣлью не одну Каппадокію, а Малую Азію вообще, не могла вполнѣ удовлетворить своего іниціатора ¹⁾). Послѣдній постоянно сожалѣлъ о томъ, что въ Каппадокіи не производится специальныхъ и обширныхъ раскопокъ подобно тому, какъ это дѣлается въ Микенахъ, Гиссарлыкѣ и на островахъ; онъ ожидалъ отъ нихъ не только крупныхъ произведеній архитектуры и скульптуры, которыхъ было уже не мало въ распоряженіи науки, но, главнымъ образомъ, мелкихъ памятниковъ искусствъ и ремесль, въ которыхъ ощущался недостатокъ и которые могли бы проилить столько же свѣта на до-эллинскую малоазійскую культуру, сколько подобная же произведенія оказали услугъ для египтолога или ассиріолога; онъ надѣялся также въ нихъ найти новое посредствующее звено между древнимъ востокомъ и Элладой ²⁾). Необходимость тщательныхъ археологическихъ изысканій въ Каппадокіи сознавалъ и Гиршфельдъ, надѣявшійся найти въ ея почвѣ „данныя, которыхъ другимъ способомъ никакъ нельзя получить“ ³⁾.

Уже въ 1890 г. одна изъ Оксфордскихъ коллегій снарядила въ Каппадокію специальную экспедицію подъ руководствомъ извѣстныхъ изслѣдователей Малой Азіи, Рамзея и Гогарта. Результаты были вполнѣ удовлетворительны. Удалось обойти всѣ главныя мѣстности Каппадокіи, собрать много новыхъ „до-эллинскихъ“ памятниковъ и снять лучшія фотографіи съ нѣкоторыхъ раньше извѣстныхъ и даже прийти къ нѣкоторымъ обобщеніямъ ⁴⁾). Рамзей и Гогартъ пытаются установить хронологическую послѣдовательность памятниковъ, прослѣдить пути ихъ географического распространенія и указать ихъ мѣсто въ исторіи. Связь и общность стиля у нихъ съ сѣверо-сирийскими не представляется для нихъ сомнѣній. Съ сѣверной Сиріей и Месопотаміей, а не съ Арменіей, связываютъ Каппадокію и пути распространенія памятниковъ; Каппадокія является, повидимому, и настоящимъ центромъ этой культуры. Но какой народъ создалъ послѣднюю? Отвѣтить на этотъ вопросъ авторы уклонились; они даже не рѣшились называть его какимъ-либо, хотя бы условнымъ, именемъ, а предпочли неопределенный терминъ „prehellenic“. Впрочемъ, они попытались точнѣе определить этотъ тер-

¹⁾ Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, Paris, 1861, и отдельные статьи въ *Révue archéologique*.

²⁾ Hist. de l'art, IV, 691.

³⁾ Op. cit., 70.

⁴⁾ Результаты экспедиціи изданы въ Recueil de travaux relatifs à la philologie et l'archéologie égyptiennes et assyriennes, XIV, 74—94 и XV, 89—97 подъ заглавиемъ: Pre-Hellenic Monuments of Cappadocia.

минъ, по крайней мѣрѣ хронологически, рассматривая памятники со стороны художественной и палеографической и принимая во внимание вліяніе другихъ культуръ. Предполагаемый ими на основаніи этихъ соображеній порядокъ памятниковъ: Эйюкъ, Ферактингъ, Богазкое, Ивризъ, Тіана, едва ли встрѣтить съ какой-либо стороны существенное возраженіе. Тіанские памятники, т.-е. самые юные, съ сильнымъ ассирийскимъ вліяніемъ и курсивными, не выпуклыми, а высѣченными письменами, они относятъ къ половинѣ VIII в. до Р. Х., до введенія въ VII в. семитического алфавита. Но если самые юные памятники относятся къ VIII в., а болѣе древніе, въ чемъ соглашался и Гиршфельдъ, восходятъ на много вѣковъ раньше, то о какомъ культурномъ народѣ въ Каппадокіи въ это время можетъ идти рѣчь? XI вѣкъ былъ свидѣтелемъ большихъ этнографическихъ переворотовъ въ Передней Азіи, засвидѣтельствованныхъ какъ египетскими памятниками, такъ и ассирийскими лѣтописями. Хеттская держава разсыпалась подъ напоромъ новыхъ племенъ; ея жалкіе остатки продолжаютъ прозябать на верхнемъ Евфратѣ до конца VIII в., но на Галисѣ осѣли мосхи и тувалы, образовавшіе впослѣдствіи Фригійское и Киликійское царства¹). Конечно, они, какъ полагаетъ Винклеръ²), усвоили себѣ хеттское наслѣдіе и въ политическомъ, и культурномъ смыслѣ; первое доказывается тѣмъ, что они бывали центрами коалицій противъ Ассиріи, и къ нимъ продолжали обращаться за содѣйствіемъ послѣдніе хеттскіе царьки. Болѣе поздніе памятники, находимые въ Малой Азіи, восходятъ, вѣроятно, къ нимъ; ничего нельзя сказать о болѣе древнихъ: Эйюкѣ, Богазкое и Ферактингѣ; видѣли ли они времена болѣе древнихъ обитателей Каппадокіи и перешли къ ихъ преемникамъ, послуживъ образцомъ для искусства послѣднихъ, или и сами воздвигнуты уже во время этихъ послѣднихъ? Недавно была высказана Т. Рейнакомъ³) еще одна теорія ихъ происхожденія. Разбирая данные классиковъ о народѣ матіеновъ, онъ пришелъ къ убѣжденію, поддержанномъ египтологомъ Видеманномъ, что этотъ народъ былъ никогда распространенъ отъ горы Загра до Галиса и тождественъ съ извѣстнымъ м. пр. изъ Телль-Эль-Амарненскихъ памятниковъ митанни. Извѣстіе Геродота и др. о поселеніяхъ матіеновъ на среднемъ Галисѣ у Пафлагоніи авторъ считаетъ указаніемъ на то, что область Эйюка и Богазкое была родиной не

¹) Объ этихъ переворотахъ и царствахъ см. м. пр. Winckler, Die Reiche von Cilicien und Phrygien im Lichte der altorientalischen Inschriften. Altorientalische Forschungen, II, I, 3, 103—137.

²) о. с., 136.

³) о. с. см. выше.

хеттовъ, а митанни, которымъ и принадлежать эти знаменитые памятники. Несмотря на всю гадательность этого вывода, опирающагося на едва ли возможное предположеніе о единствѣ матіеновъ урумійскихъ съ малоазійскими, на позднія свидѣтельства греческихъ писателей и на невѣрное мнѣніе о сирійскомъ происхожденіи хеттовъ, въ пользу его можно привести данныя, на которыхъ авторъ не обратилъ вниманія. Укажу пока на то, что въ договорѣ Рамзеса II съ хеттами и въ такъ называемомъ эпосѣ Пентаура упоминается страна Киджаваданъ, какъ наиболѣе тѣсно связанныя съ хеттской. Ея князь является первымъ изъ вассаловъ хеттского царя; ея боги упоминаются рядомъ съ покровителями послѣдняго; супруга послѣдняго названа „дочерью страны Киджаваданъ“. Если имя этой царицы „Пуухипа“ отсылаетъ насъ въ митанни, откуда были родомъ египетская царица Гилугипа и Татумгипа, о которыхъ идетъ рѣчь въ Телль-эль-Амарненской перепискѣ, то имя Кидживадана¹⁾ приводить на мысль Сазасене классическихъ географовъ²⁾ въ сѣверной Каппадокіи. Если вспомнить, что Ензенъ, разбирал письма на языке митанни, найденные въ Телль-эль-Амарнѣ³⁾, пришелъ къ убѣждению въ родствѣ ихъ языка съ нарѣчіемъ урартийскихъ халдовъ и что на этнологическую связь этихъ народовъ указываетъ, кроме того, имя общаго божества Тишуба, то можно и не найти ничего странного въ возможности сѣвернаго и отдаленнаго происхожденія митанни, осѣвшихъ частью въ Каппадокіи, частью въ сѣверной Месопотаміи. Впрочемъ, все это не можетъ выходить изъ предѣла однихъ предположеній, подтвержденіе которыхъ зависитъ отъ дальнѣйшихъ результатовъ археологическихъ изысканій.

Три года спустя, послѣ англійской экспедиціи, для подобныхъ изысканій отправилась въ Каппадокію французская, во главѣ съ Шантромъ, известнымъ изслѣдователемъ Кавказа. Во время двухъ археологическихъ кампаній лѣтомъ 1893 и 1894 г., несмотря на препятствія какъ физическая (холерная эпидемія, жары и т. п.), такъ и политическая (подозрительность турецкихъ властей во время начала армянскихъ беспорядковъ), экспедиціи удалось побывать во многихъ пунктахъ Каппадокіи, изойти ее по разнымъ направленіямъ отъ Авгоры и Эйюка до Аданы, т.-е. почти до устья Сейгуна. Интересъ ея прости-

¹⁾ Мѣста обѣ этой странѣ собраны у Max Müller'a. op. c., 288, 330, 336.

²⁾ Strabo, XII, 553. Plin. H. N. VI, 3.

³⁾ Vorstudien zier Entzifferung der Mitanni. Zeitschr. für Assyriologie, V (1890), 166—209. Въ томъ же томѣ помѣщены статьи по тому же вопросу: Brünnow. Die Mitanni-Sprache, 209—290 и Sayce. The language of Mitanni, 260—341.

рался на остатки всѣхъ культуръ, коснувшихся этой страны, начиная съ доисторического периода, въ которомъ Шантръ наиболѣе компетентъ, и кончая византійскимъ. Интересовали ее и естественные условия изслѣдуемыхъ мѣстностей, ихъ геология, флора, фауна, климатъ. Собирались зоологическая и ботаническая коллекціи; длинный перечень собранныхъ видовъ присоединенъ въ видѣ дополненія къ изданію экспедиціи¹⁾. Оно представляетъ изящный томъ *in folio* въ 232 стр. текста, со многими прекрасными иллюстраціями, картой и 24 фототипическими и хромолитографическими таблицами найденныхъ предметовъ. Въ виду разносторонности задачъ и разнообразія результатовъ экспедиціи разработку отдельныхъ частей должны были взять на себя специалисты. Найденные экспедиціей клинописные тексты были разобраны и изучены однимъ изъ ея участниковъ, Альфредомъ Буассье (сыномъ знаменитаго Гастона Буассье) и Шейлемъ, фригійскія надписи—*de Saussure*, а натуралистическую часть взялъ на себя Autran. Посмотримъ, что внесли эти результаты новаго въ наши свѣдѣнія о древней исторіи Каппадокіи и насколько они содѣйствовали разрѣшенію хеттского вопроса.

Во введеніи къ своему „Mission“ Шантръ даетъ понять, что въ дѣлѣ изслѣдованія Малой Азіи онъ считаетъ себя продолжателемъ Перро, которому и посвящена книга. И онъ изслѣдуетъ Каппадокію, имѣя въ виду роль Малой Азіи въ дѣлѣ передачи восточнаго вліянія на культуру Греціи. Изученіе Арmenіи и Кавказа доказало ему, что древнѣйшая цивилизація этихъ мѣстъ одного порядка съ микенской и пліонской; общий источникъ ихъ—Месопотамія, посредствующее звено—такъ называемые хеттскіе символы и барельефы, по имени которыхъ онъ и самую цивилизацію склоненъ называть „эгейской“ и „хеттской“. Эта цивилизація привлекала Шантра, какъ и Перро, болѣе другихъ потому, что она оставила слѣды въ Каппадокіи; подобно Перро, Шантръ интересуется не только крупными, но и мелкими ея произведеніями и на собираніе послѣднихъ обращаетъ особенное вниманіе. Наконецъ, для него не существуетъ и самого хеттского вопроса. Въ этомъ отношеніи онъ довольствуется ссылкой на Сайса (стр. 15), а также тѣмъ, что Перро предрѣшилъ вопросъ, назвавъ „livre sixieme“ своей „Histoire de l'art dans l'antiquité: „Les H t ens, la Syrie septentrionale et la Cappadoce“. Полемика и литература по вопросу его мало интересуютъ и въ значи-

¹⁾ Recherches archéologiques dans l'Asie Occidentale. Mission en Cappadoce 1893—1894 par Ernest Chantre, laureat de l'Institut, sous-directeur du Muséum, chargé du cours d'ethnologie   l'Université de Lyon. Ouvrage publié sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Paris, 1898.

тельной части остались ему неизвестны. Вообще его свидѣнія по общей исторіи древняго Востока отличаются отсталостью и не могутъ быть названы удовлетворительными. Примѣромъ можетъ служить изложеніе хеттской исторіи на стр. 200, совершенно не отвѣчающее намѣченной цѣли—собрать историческія данныя для отождествленія сирійско-каппадокійской культуры съ хеттской—и отличающееся крайней поверхностностью и опущеніемъ существенныхъ данныхъ о распространеніи хеттскаго народа и государства. Здѣсь же мы находимъ все еще ссылку на „поэму Пентаура, египетскаго Гомера“, курьезную дату царствованія Рамзеса III (1130—1150!), а переводъ извѣстной цитаты изъ древняго астрологического трактата съ упоминаніемъ вторженія хеттскаго царя въ связи съ затменіемъ 20-го приведенъ со включеніемъ въ его текстъ откуда-то взятой даты затменія 3800 г. Авторъ, вѣроятно, серьезно думаетъ, что это „вторженіе“ произошло въ царствованіе древняго Саргона. Въ другомъ мѣстѣ (стр. 20 сл.) онъ находитъ необходимымъ считаться со мнѣніемъ іезуита Кара, который въ своемъ пресловутомъ трудѣ „Gli Hettei Pelasghi“ называетъ памятники въ Язили-Кайя пантеономъ, воздвигнутымъ въ память договора Рамзеса II съ хеттами, а въ двухъ обнівшихъ фигурахъ видитъ бога „Сета“ и царя. Авторъ робко высказываетъ и свое предположеніе о томъ, что святилище сооружено въ память покоренія Каппадокіи хеттами съверной Сиріи, т.-е., другими словами, онъ держится въ одномъ случаѣ хеттской теоріи Сэйса, а въ другой—отвергнутаго имъ и исключающаго его теорію мнѣнія о сирійскомъ происхожденіи хеттовъ¹⁾ (стр. 25). Фактъ нахожденія въ Киликии нѣсколькихъ египетскихъ скарабеевъ и статуэтокъ, столь нередкихъ во многихъ мѣстахъ въ Египта и обязанныхъ своимъ распространеніемъ до береговъ Южной Россіи частью культу египетскихъ божествъ, частью финикійской торговлѣ, заставляетъ его вспоминать о завоеваніяхъ Сети I и Рамзесовъ II и III (sic!), доходившихъ будто бы до Киликии (стр. 163, 32). Встрѣчаются иногда и настоящіе курьезы въ родѣ, напримѣръ, наименованія носителей культуры въ Телло „протоармянами“ (стр. 208). Подобные примѣры можно было бы еще увели-

¹⁾ Мнѣніе Кара въ другомъ мѣстѣ (стр. 204) даже служить для автора основаниемъ хронологіи каппадокійскихъ памятниковъ. Прежде всего, онъ не пріѣтъ считать ихъ новѣе сирійскихъ, такъ какъ держится мнѣнія о происхожденіи хеттовъ оттуда. Затѣмъ, святилище Язили-Кайя, воздвигнутое въ память договора съ Рамзесомъ II, древнѣѣ Эйюка, гдѣ уже замѣчается въ сфинексахъ египетское влияніе, какъ будто оно не могло возникнуть о себѣ и независимо отъ договора, а вслѣдствіе сношеній съ Египтомъ, начавшихся еще при Тутмосахъ. Большая древность Эйюка не возбуждаетъ ни въ комъ, кроме Шантра, сомнѣній.

чить, но мы не будемъ къ автору слишкомъ строги за эти промахи, которые не относятся къ его главной задачѣ, и обратимся лучше къ разсмотрѣнію того, насколько удалось экспедиціи выполнить свою главную цѣль и доставить наукѣ новый археологическій материалъ для изученія до-эллинского прошлаго Каппадокіи.

Экспедиція дѣлала изысканія во многихъ главныхъ историческихъ пунктахъ страны. Въ Эйюкѣ были произведены раскопки, во-первыхъ, предъ вниманиемъ входомъ у сфинксовъ съ цѣлью изслѣдоватъ настоящій входъ и найти въ землѣ какія-нибудь мелкія древности. Хотя эта цѣль и не была достигнута, но удалось найти и снять фотографію съ барельефа, представляющаго часть религіозной процессіи жрецовъ предъ сидящей въ характерной позѣ богиней и известнаго до тѣхъ поръ только по рисунку Рамзея. У ногъ другого монолита нашли кусокъ съ нѣсколькими такъ называемыми хеттскими іероглифами, представляющими, можетъ быть, конецъ длинной надписи. Эта находка, несмотря на свою кажущуюся незначительность, важна въ томъ отношеніи, что дала первыя іероглифическія письмена въ Эйюкѣ; ихъ отсутствіе¹⁾ до тѣхъ поръ могло наталкивать на разныя скороспѣлые предположенія. Не менѣе удачны были раскопки у второго входа. Здѣсь нашли монолиты съ изваяніями воиновъ и стражей, символически охранявшихъ входъ съ внутренней стороны и сдѣланные въ видѣ опять-таки сфинксовъ — съ внѣшней. Типъ воиновъ обычный сиро-каппадокійскій, безбородый съ четырьмя длинными косами. Наконецъ, въ 1.200 метрахъ разстоянія нашли четырехугольную плиту съ изображеніемъ двуглаваго орла, можетъ быть, по мнѣнію Шантра, часть дромоса, направлявшагося отъ сооруженія, которое онъ считаетъ не дворцомъ, а святилищемъ, постройка котораго, однако, не была доведена до конца. Это заключеніе имѣетъ за себя уже то, что почти всѣ барельефы Эйюка религіознаго характера. Такимъ образомъ, надежды Гиршфельда²⁾ на то, что почва Эйюка заключаетъ въ себѣ кое-что изъ того, чтд считалось погибшимъ, до известной степени оправдались.

Въ другомъ древнѣйшемъ пунктѣ Богазкѣоѣ и его окрестностяхъ раскопки производились въ святилищѣ Язили-Кайя, во дворцѣ Эски-Конакѣ и въ крѣпости Бейюкѣ-Калѣ. Отъ дворца, какъ известно, сохранился только фундаментъ изъ монолитовъ; стѣны совершенно исчезли, и Шантръ высказываетъ вполнѣ вѣроятное предположеніе, что, подобно ассирио-ававилонскимъ, онъ были сложены изъ кирпичей,

¹⁾ См. Perrot-Chipiez, Hist. de l'art, IV, 706 пр.
²⁾ о. с. 22.

которые потомъ были растасканы или истерлись. На ассирио-авилон-
ские образцы указываетъ и самый способъ постройки дворца на эспла-
надѣ, возвышающейся, въ свою очередь, на другой въ 110 м. шир. и
140 м. дл. Еще Перро говорилъ о необходимости произвести здѣсь
изслѣдованія съ цѣлью добраться до настоящаго уровня кладки; рас-
копки, произведенныя экспедиціей, обнаружили первобытную почву на
глубинѣ 90 сантиметровъ; оказалось, что фундаментъ поконится на
живой скалѣ и что его каменные глыбы ничѣмъ не связаны. Раскопки
также дали возможность проявить и наполнить планъ зданія, набро-
санный Перро. Онъ еще разъ убѣдилъ въ архитектурной близости
этого зданія къ дворцамъ на берегахъ Тигра и Евфрата. Но было бы
интересно прослѣдить одинъ пунктъ взаимнаго вліянія культуръ, до-
кументально засвидѣтельствованный ассирийскими лѣтописями. Цари
Ниневіи то и дѣло говорятъ о сооруженіи ими зданій „Hilani, по
образцу дворцовъ хеттской земли“. Эти „hilani“, представлявшіе со-
оруженія, развившіяся изъ типа укрѣпленного портала съ боковыми
комнатами были, по изслѣдованию Кольдевея ¹⁾, наиболѣе распростран-
еннымъ архитектурнымъ типомъ въ Азіи, начиная съ древнѣйшаго
(до-микенскаго) периода Трои и кончая Персеполемъ. Въ Сенджирли
 найдены нѣмецкимъ Orient-Comitѣ наиболѣе характерные образцы этихъ
 „hilani“, вѣроятно бывшия тѣми, которые возбудили интересъ ниневий-
 скіхъ завоевателей. Было бы интересно прослѣдить этотъ типъ по-
стройки въ Малой Азіи, чтѣ пролило бы свѣтъ на связь сѣверно-
 сирійской культуры съ каппадокійскою и этой послѣдней съ древне-
 иліонскою. Но работы экспедиціи Шантра не открыли „hilani“ во дворцѣ
 Богазкеоя. Кроме дворца и святилища производились изысканія въ
 древней крѣпости, защищавшей нижній городъ, въ которой отъ стѣнъ
 сохранились жалкіе остатки не болѣе метра въ вышину. Ихъ кикло-
 пическая кладка напоминаетъ Тириноѣ и Микены. Далѣе изъ крупныхъ
 памятниковъ хеттской культуры экспедиція обратила вниманіе на ба-
 рельефъ въ Ферактии, не зная, что онъ уже былъ снятъ и изу-
 ченъ Рамзеемъ и Гогартомъ. Шантръ предполагаетъ, что онъ указы-
 ваетъ на существование здѣсь въ древности святилища южной части
 Каппадокіи, можетъ быть, Дастаркона Страбона. Въ другомъ знаме-
 нитомъ святилищѣ Каппадокіи—Команѣ тоже производились изслѣ-
 дованія, но они дали развалины лишь болѣе позднихъ эпохъ; мѣстность

¹⁾ Въ «Ausgrabungen in Sendschirli», 183—193, где приводится исторія этого со-
оруженія на востокѣ и относящіеся къ нему тексты ассирийскихъ лѣтописей.

была слишкомъ населена въ греко-римское время, и верхняя часть почвы полна его остатками; только дальнѣйшія раскопки, которымъ удастся дойти до слѣдующихъ слоевъ, могутъ обнаружить памятники болѣе древняго времени, если только они не исчезли подъ напоромъ греческой культуры. То же самое слѣдуетъ сказать о Кесаріи и мѣстностяхъ: Nefez-Keui (древній Тавій), Azou-Guzel и Bech-Kardach, гдѣ пока находятъ памятники только поздней, даже византійской эпохи. Зато къ востоку отъ Кесаріи находится холмъ КараШ-Эйюкъ, гдѣ раскопки дали довольно много мелкихъ предметовъ, которые такъ желалъ видѣть изъ Каппадокіи Перро. Это были цѣлые сосуды и ихъ черепки съ орнаментомъ миленскаго и кипрскаго стилей и безъ него въ видѣ горшковъ и кувшиновъ, въ причудливыхъ формахъ животныхъ, какъ на Кипрѣ и Родосѣ; бронзовые топоры, подобные найденнымъ въ Гиссарлыкѣ и другихъ мѣстахъ, орудія изъ камня, интересныя урны въ видѣ хижинъ, подобныя найденнымъ въ Лации и доказывающія существованіе здѣсь обычая сожигать мертвыхъ. Но къ какому времени относятся эти предметы? По найденному въ числѣ ихъ отпечатку на глиняномъ кускѣ сцены, яко бы напоминающей хеттскіе барельефы (?), Шантръ готовъ считать курганъ хеттскимъ. Съ другой стороны онъ различаетъ въ его исторіи двѣ эпохи: до-историческую, съ каменными и бронзовыми вещами, съ предметами, украшенными пластикой, и сосудами въ видѣ животныхъ. Эта эпоха, по его мнѣнію, современна Кипру и Гиссарлыку; слѣдующая съ попытками живописи и геометрическимъ орнаментомъ соотвѣтствуетъ Микенамъ. Однако предметы большою частью мѣстнаго производства и обнаруживаются съ современными имъ въ Элладѣ и Троѣ и на островахъ только общее, родовое сходство, сохраняя мѣстную индивидуальность, выразившуюся прежде всего въ сюжетахъ. Въ то время, какъ, напр., въ Троѣ излюбленнымъ животнымъ является корова, здѣсь мы, какъ и слѣдовало бы ожидать отъ Каппадокіи, чаще всего встрѣчаемъ лошадь. Подобная же находки дѣлались и въ такихъ центрахъ, какъ Эйюкъ и Богазкей, но ни тамъ, ни здѣсь онѣ не дѣлались въ самомъ святилищѣ, а вокругъ него, и также во дворцѣ и крѣпости. И здѣсь находили произведенія керамики того же стиля, чаще со скульптурнымъ, чѣмъ съ живописнымъ орнаментомъ; и здѣсь попадались фигурки различныхъ животныхъ. Во многихъ мѣстностяхъ Каппадокіи, особенно въ Кесаріи, Еверекѣ, Іозгатѣ и на югѣ попадало въ руки экспедиціи много бронзовыхъ статуэтокъ въ родѣ тѣхъ немногихъ экземпляровъ, которые были известны Перро¹⁾,

¹⁾ *Histoire de l'art dans l'antiquité, IV, 759 сл.*

а также были найдены въ Оронтѣ и описаны Мѣнант¹). Трудно сказать объ этихъ статуэткахъ что-либо определенное. Шантръ, слѣдя голосу большинства ученыхъ, считаетъ ихъ произведеніями хеттского искусства, но едва ли онъ всѣ однородны и современны другъ другу; по первому взгляду можно найти между ними различныи по качеству работы, и по типу. Болѣе основаній въ пользу хеттского происхожденія имѣеть хорошенькая золотая статуэтка, найденная въ Іозгатѣ, съ головнымъ уборомъ, напоминающимъ скульптуры въ Богазкоеѣ (мы находимъ его также на №№ 106 и 107). Менанъ, дѣлавшій еще въ ноябрѣ 1895 г. въ Академіи Надписей о ней докладъ²), высказываетъ острумное предположеніе, что о такихъ именно статуэткахъ говорить Ассурназирпалъ, разсказывая въ своихъ лѣтописяхъ о дани Кархемиша. Нѣсколько статуэтокъ авторъ сравниваетъ опять-таки съ микенскими. Слѣдуетъ кромѣ того замѣтить, что едва ли возможно поручиться за подлинность всѣхъ этихъ предметовъ. Знакомство съ ними началось еще очень недавно и наука обладаетъ до сихъ поръ еще весьма скромнымъ ихъ количествомъ. Въ извѣстной мѣрѣ это можетъ относиться и къ различного рода печатямъ, пріобрѣтеннымъ экспедиціей (стр. 157 сл.). Среди нихъ есть и съ хеттскими іероглифами изъ Богазкоея (№ 126), и цилиндръ съ изображеніями, найденный въ Эйюкѣ (№ 130), и Сонгурлу (№ 129; на немъ, между прочимъ, грубое изображеніе двуглаваго орла), и печати съ фигурами животныхъ, и со сценами жертвоприношенія, подобныя которымъ извѣстны и въ Ассирии (№ 154, 155)³), и даже два египетскихъ скарабея, происходящихъ изъ киликійскаго Сиса. На одномъ изъ нихъ мы видимъ жука между двумя страусовыми перьями (авторъ невѣрно считаетъ послѣднія головами змѣй: стр. 163, 31); на другомъ — страусовое перо, іероглифъ м, анх и дискъ. Трудно сказать, египетскаго ли они производства, или мѣстнаго, или финикійскаго. Изъ той же мѣстности происходитъ еще бронзовая статуэтка Нофертума, мѣстнаго, какъ думаетъ авторъ, производства; найденный тамъ же бычокъ изъ ляписъ-лазури едва ли египетскій (№ 106). Къ сожалѣнію, среди этой массы мелкихъ вещицъ

¹) *Quelques figurines hittites en bronze.*, Revue archéologique, 1895 (III Ser. 24. 31—41). Авторъ считаетъ ихъ хеттскими, опираясь на находящійся на одной изъ нихъ «хеттскій» іероглифъ.

²) Note sur une figurine hittite en or. Comptes rendus de l'Acad. інз-га. XXIII (1895), 588.

³) Perrot-Chipiez, Histoire de l'art. П. Ассирийскій характеръ замѣчается еще на № 131 и 135. Есть печати сасанидскаго, какъ полагаетъ Я. И. Смирновъ, происхожденія (№№ 150—153); № 165 есть изображеніемъ искушенія Евы и падиою „Zohar“ христіанскаго времени.

нѣть ни одной, достойной стать въ параллель съ произведеніями глиптики, описанными Мѣнант и Перро, и не найдено ни одной съ двуязычной надписью, вслѣдствіе чего для прогресса нашихъ свѣдѣній въ области чтенія „хеттскихъ“ іероглифовъ экспедиція не дала ничего.

Но если въ этомъ отношеніи результаты не оправдали надеждъ, то въ другихъ они оказались совершенно неожиданными. Въ Эйюкѣ были найдены двѣ каменныхъ плиты съ фригійскими надписями, представляющими наиболѣе длинные образцы изъ извѣстныхъ въ настоящее время текстовъ этого рода. Помимо того, что изученіе ихъ должно въ значительной мѣрѣ увеличить свѣдѣнія о фригійскомъ языке, о которомъ изъ извѣстныхъ до тѣхъ порь четырехъ строкъ трудно было составить ясное понятіе, самый фактъ нахожденія фригійскихъ текстовъ въ сѣверной Каппадокіи, по ту сторону Галиса, крайне загадоченъ и наталкиваетъ на самыя разнообразныя предположенія. Думали видѣть въ немъ и указаніе на существованіе здѣсь фригійской колоніи и на то, что фригійский языкъ былъ священнымъ въ Эйюкѣ (что едва ли возможно въ виду глубокой древности послѣдняго) и на общность языка по обѣ стороны Галиса. Во всякомъ случаѣ болѣе близкое знакомство съ текстомъ надписей и новыя открытія навѣрное освѣтятъ намъ не одинъ пунктъ малоазійской этнографіи.

Другою важной эпиграфической находкой экспедиціи были многочисленныя клинописныя таблички. Извѣстно, что съ 1881 г. ассириологи узнали, что и Каппадокія принадлежитъ къ числу областей, снабжающихъ ихъ эпиграфическимъ материаломъ, изученіе котораго стало въ 1891 г. на твердую почву со времени появленія труда В. С. Голенищева, издавшаго 24 кappадокійскихъ таблички своей коллекціи и доказавшаго, что онѣ написаны на ломанномъ ассирийскомъ языке¹⁾. Въ короткое время эти памятники вызвали литературу²⁾; общий голосъ приписываетъ имъ глубокую древность, доходящую чуть ли не до половины 3-го тысячелѣтія. Что касается мѣста ихъ находокъ, то оно остается неизвѣстнымъ: они покупаются на базарѣ въ Кесаріи у торговцевъ древностями, которые тщательно скрываютъ ихъ происхожденіе. Ензенъ³⁾ убѣжденъ въ ихъ не-каппадокійскомъ, а ассирийскомъ про-

¹⁾ Vingt-quatre tablettes cappadociennes de la collection W. Golénischeff. St.-Petersb. 1891 г.

²⁾ Delitzsch, Beiträge zur Entzifferung und Erklärung der kappadokischen Keilschrifttafeln. Abhandl. d. phil-hist. Classe de K. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften, XIV, IV (1893). Sayce, Record of the past II, VI.

³⁾ Die kappadocischen Keilschrifttafeln. Zeitschrift für Assyriologie, IX, 62—82.

исходеніи и надѣется, что наличность большаго ихъ количества дастъ возможность еще точнѣе опредѣлить его. Экспедиціи Шантра удалось въ значительной мѣрѣ пополнить этотъ материалъ. Въ Кесаріи и КараШьюке было куплено до 16 табличекъ, большею частью, напоминающими по шрифту извѣстныя В. С. Голенищеву, Деличу и Еизену и представляющихъ расписки; происхожденіе ихъ также тщательно скрывалось продавцами. Но, наряду съ этими, въ Богазкое было выкопано 10 табличекъ самаго разнообразнаго содержанія; здѣсь были: списокъ городовъ¹⁾, предсказанія, астрологическіе тексты, документы и т. д.²⁾. Хотя всѣ онъ крайне фрагментарны, но ихъ находка представляетъ одинъ изъ наиболѣе важныхъ результатовъ экспедиціи. Прежде всего это первые клинонисные памятники, вырыты на мѣстѣ. Затѣмъ крайне интересно то обстоятельство, что онъ отличаются отъ покупаемыхъ въ Кесаріи шрифтомъ, приближающимся къ тому, которымъ написана корреспонденція въ Телль-эль-Амарну. Наконецъ, между ними есть не сколько, написанныхъ на непонятномъ языкѣ. Если послѣ изученія специалистами этотъ языкъ окажется тождественнымъ съ тѣмъ, на которомъ составлены посланія Душратты, то матіенская теорія Т. Рейнака и Видеманна получитъ еще одно данное въ свою пользу. А. Буассье, разобравшій найденные экспедиціей таблички³⁾, держится этой теоріи⁴⁾ и въ то же время приписываетъ имъ глубокую древность, до-

¹⁾ Одинъ изъ этихъ городовъ A-ri-in-na-as Сэйтъ (Proceed. S. B. A. XX, 253) сопоставляется съ Иарнена въ договорѣ Рамзеса съ хеттами.

²⁾ Кроме этихъ табличекъ, на pl. XXI и XXII, изданы еще другія, которыхъ также извѣстны ученымъ. Онъ отличаются странной формой и письмомъ напоминающимъ надписи ахеменидовъ. Менапт прочелъ въ нихъ тексты Даріи и Ксеркса (Bullet. de l'Acad. des Inscript., 1895, 123, 126 сл.). Weissbach (Zeitschr. f. Assyriologie, X, 265—267) считаетъ ихъ поддельными и просто неумѣло списанными съ надписей персидскихъ царей. Шейль, которому онъ были представлены Шантромъ для изученія, нашелъ достаточнымъ помѣстить ихъ воспроизведенія, не вдаваясь въ переводъ и толкованія (стр. 93).

³⁾ Еще раньше «Mission» Шантра его рефератъ былъ сообщенъ Менапт въ Академіи Надписей (Comptes rendus, XXII (1895), 348 сл.). Sayce въ Proceed. l. c. и отчасти Messerschmidt въ рецензіи на книгу Шантра въ Orientalistische Litteraturzeitung, II (1899), 3 и 4, высказываются за близость языка богазкейскихъ табличекъ къ тому, на которомъ написаны донесенія изъ страны Arzapi въ телльамарин. персидскѣй.

⁴⁾ Замѣчу кстати, что Буассье высказываетъ еще одно оригинальное предположеніе по вопросу о взаимномъ вліяніи Каппадокіи и Ассиріи. Исходя изъ того, что цари послѣдней не гнушались дѣлать заимствованія и сами говорять о сооруженіяхъ на скалахъ по образцу «земли хеттской», онъ задаетъ вопросъ, не были ли скульптуры на скалахъ Бавіана и Мальтаи не оригиналами, а подражаніями барельефовъ Эшюка и Богазкое съ ихъ божествами, стоящими на животныхъ. Изображенія этого рода, по его мнѣнію, упразднѣнѣе встрѣчаются въ ассирио-аввилонскомъ, чѣмъ въ сиро-каппадокійскомъ искусствѣ. Даже египтяне изображали богиню г. Кедеша на львѣ. Пухштейнъ (l. c.) считаетъ, по-

ходящую до 25 в. до Р. Х. Найденное имъ въ нихъ имя царя Саргона позволяетъ ему и Шантру говорить о сношенихъ Каппадокіи съ Вавилоніей въ IV тысячелѣтіи. Но помимо того, что время Саргона и Нарамсина, какъ оказывается по изслѣдованіямъ даты Набонида Леманомъ¹⁾, должно быть опредѣлено на 1000 лѣтъ позже, т.-е. въ 28 вѣкѣ, слѣдуетъ подождать большаго количества голосовъ ассиріологовъ относительно этихъ трудныхъ и плохо сохранившихся памятниковъ²⁾.

Изъ всего сказаннаго можно видѣть, какое важное значеніе имѣютъ результаты экспедиціи Шантра для освѣщенія древнѣйшей исторіи передней Азіи. Открытие въ Богазкоеѣ черепковъ сосудовъ микенскаго и кипрскаго стилей и клинописныхъ табличекъ, восходящихъ въ самомъ крайнемъ случаѣ къ XV в. до Р. Х. является вѣскимъ указаниемъ на глубокую древность этого пункта, его связь съ восточными культурами и западомъ. На древность каппадокійскихъ барельефовъ указываетъ также находка въ кара-эйюкскомъ курганѣ наряду съ памятниками, напоминающими микенскую культуру, куска глины съ отпечаткомъ сцены охоты въ стилѣ этихъ барельефовъ (стр. 81). Шантръ видѣтъ еще „хеттскій“ стиль на отпечатанной цилиндромъ сценѣ религіознаго характера на кускѣ глины, служившемъ оболочкой клинописной таблички; къ сожалѣнію, эти крайне важные памятники изданы имъ слишкомъ неясно. Открытие множества мелкихъ произведеній каппадокійского искусства пополнило пробѣлъ археологической науки и дало ей обильный материалъ. Вообще полная оцѣнка результатовъ экспедиціи при ихъ разносторонности еще впереди, когда о нихъ выскажется большее количество специалистовъ. Во всякомъ случаѣ ее слѣдуетъ считать лишь предварительной, предпринятой съ цѣлью ориентировки для будущихъ систематическихъ раскопокъ въ намѣченныхъ пунктахъ.

Позволю себѣ, воспользовавшись случаемъ, присоединить къ найденнымъ Шантромъ памятникамъ „хеттскаго“ искусства еще три барельефа, фотографіи съ которыхъ сняты Я. И. Смирновымъ и любезно предоставлены имъ мнѣ въ распоряженіе. Отсутствіе ихъ въ труда Шантра можетъ нѣсколько показаться страннымъ въ виду того, что о существованіи ихъ ему было нетрудно узнать. Два изъ нихъ находятся уже давно въ Тифлисскомъ музѣѣ и даже изданы (крайне плохо) Морганомъ въ его

добно Енену, богиню Богазкоея Кивелой, которая впослѣдствіи представлялась сидящей на колесницаѣ, запряженной львами.

¹⁾ Recueil de travaux etc. XIV, pl. I № 4.

²⁾ Sayce (l. c.) и Messerschmidt (l. c.) читаютъ не Sarru-kenn (Саргенъ), а Sarru-nis.

„Mission Scientifique au Caucase“ (II, pl. V и VI), третій находится въ дер. Андеваль близь г. Нигде и происходит изъ древней Тіаны, въ которую экспедиція Шантра не заглянула, несмотря на ея археологическую важность. Послѣдній памятникъ задѣланъ въ каменный полъ православной церкви въ Андевалѣ, а потому Рамзей и Гогартъ, бывшіе здѣсь, не могли снять съ него фотографіи, что удалось, однако, Я. И. Смирнову въ 1895 г. Названные англійскіе ученые могли сдѣлать только рисунокъ¹⁾ отъ руки, который и изданъ въ отчетѣ объ ихъ экспедиціи. Прилагамое здѣсь его изданіе²⁾ по фотографіи доказываетъ прежде всего, что это верхняя часть стелы съ надписью надъ изображеніемъ, сильно напоминающимъ по типу известный „хеттскій“ іероглифъ, представляющій голову съ поднятой ко рту рукой. Прическа напоминаетъ нѣкоторые съверные барельефы и отчасти изображенія хеттовъ на египетскихъ памятникахъ. Барельефы Тифлісского музея происходятъ съ Киликійского Тавра и доставлены въ Россію генераломъ Люндквистомъ. На одномъ изъ нихъ мы видимъ фигуру, стоящую передъ жертвенникомъ, вѣроятно, въ молитвенной позѣ, подобной представленной на Ивризскомъ памятнике, съ гроздомъ и колосомъ (?) въ рукѣ; типъ ея сильно напоминаетъ только что упомянутое андевальское изображеніе, представленное, вѣроятно, также въ молитвенной позѣ³⁾. На другомъ барельефѣ Люндквиста уже несомнѣнно сильное ассирийское вліяніе, особенно замѣтное на сидящей фигурѣ, вѣроятно, царя съ чашей въ рукѣ. Рядомъ мы видимъ женскую фигуру съ пучкомъ колосьевъ (?) въ рукѣ, въ богатомъ одѣяніи; ее обнимаетъ третья фигура, отъ которой сохранились только части рукъ; въ лѣвой она также держитъ пучекъ колосьевъ (?). Общій стиль памятника нѣсколько приближается также и къ нирабской, и къ неизданнымъ еще сенджирлійскимъ скульптурамъ, хранящимся въ Берлинскомъ музѣ. Очень возможно, что онъ представляетъ часть сцены пиршества, подобный знаменитому барельефу Ассурбанипала, изображающему отдыхъ царя въ саду, и дошелъ до насъ изъ дворца какого-либо киликійского царька, подражавшаго въ украшеніяхъ своихъ палатъ ниневійскимъ владыкамъ⁴⁾.

¹⁾ Zwei Hauptprobleme der altorientalischen Chronologie. Lpz. 1898.

²⁾ См. прилагаемую таблицу V.

³⁾ Таблица VI.

⁴⁾ Таблица VII.

Зап. Имп. Р. Арх. Общ. Т. XII, вып. 3 и 4.



Во время печатанія нашей статьи Императорское Русское Археологическое Общество обратилось къ г-ну начальнику Омской мѣстной бригады, генералу Лундквисту, съ просьбой сообщить обстоятельства, при которыхъ ему удалось пріобрѣсти для Россіи памятники древняго малоазійскаго искусства, о которыхъ мы тотчасъ говорили. Въ отвѣтъ на это, на имя г-на Товарища Предсѣдателя Общества, графа И. И. Толстого, отъ 19-го декабря 1899 года, было получено глубоко интересное сообщеніе г-на Лундквиста, которое мы считаемъ себя обязанными передать здѣсь въ извлеченіяхъ, какъ документъ, можетъ быть единственный, участія русской науки въ освѣщеніи культуры, проявившей столь близко къ нашимъ предѣламъ. Къ письму приложены кальки со скульптуръ и древностей, видѣнныхъ или пріобрѣтенныхъ нашимъ просвѣщеннымъ представителемъ во время его пребыванія на рубежѣ Малой Азіи и Сиріи.

„Ваше Сіятельство!

„Камни, послужившіе поводомъ къ обращенію вашему ко мнѣ, действительно, заслуживаютъ вниманія. Я нашелъ и пріобрѣлъ эти камни въ 1880 году въ городѣ Маращѣ (городъ санджака Алеппскаго вилайета въ Азіатской Турціи) при слѣдующей обстановкѣ. Будучи лѣтомъ этого года проѣздомъ на нѣсколько дней въ Маращѣ (выѣхалъ изъ Алеппо, гдѣ пребывалъ въ то время при нашемъ консульствѣ), я посетилъ находящуюся въ этомъ городѣ американскую миссію и тамъ, на дворѣ, увидѣлъ камень съ хорошо сохранившимся вырубленнымъ на немъ выпуклымъ рисункомъ. Относительно этого камня мнѣ въ миссіи никакихъ руководящихъ разъясненій или указаній не дали; было видно, что камнемъ дорожили и что опь предназначенъ былъ къ отправленію въ Америку. Мнѣ этотъ камень представился надгробнымъ памятникомъ, который однимъ рисункомъ, безъ письменныхъ знаковъ, долженъ былъ изображать ту особу, надъ прахомъ которой онъ былъ положенъ, и въ вѣрности такого предположенія я вполнѣ убѣдился потомъ. Оригинальная идея памятника въ связи съ хорошо и ясно выраженнымъ рисункомъ меня заинтересовала. Слѣдовало предполагать, что въ этой мѣстности камень этотъ долженъ быть не единственнымъ. И действительно, путемъ разспросовъ у обывателей и личными розысками (одинъ камень найденъ былъ въ каменной кладѣ ограды) мнѣ удалось найти три обломанныхъ камня и одинъ камень съ цѣльнымъ рисункомъ. Обломанные камни были мною на верблюдахъ отправлены въ Алеппо, а потомъ въ Тифлисъ, гдѣ переданы въ музей, а камень съ цѣльнымъ рисункомъ оказался столь тяжелымъ, что отправить его не было воз-

можности, о чёмъ я очень сожалѣю, въ виду того, что на этомъ камнѣ, кромѣ рисунка, были письменные знаки. Городъ Марашъ расположень у подошвенного края на южномъ склонѣ высокаго хребта Акыръ-Дага (восточное продолженіе Тавра), съ вершины котораго мощный потокъ ключевой воды круглый годъ обильно снабжаетъ городъ прекрасною водою, отчего городъ утопаетъ въ садахъ и примыкаетъ къ необыкновенно плодородной равнинѣ, разстилающейся у подошвы Акыръ-Дага и занятой преимущественно рисовыми полями. Марашъ занимаетъ мѣсто, преисполненное и окруженнное благодатью, и несомнѣнно, что такое мѣсто служило мѣстомъ поселенія съ самой глубокой древности, и къ такой же древности я отношу камни, о которыхъ тутъ идетъ рѣчь. Какому народу принадлежать эти камни? Мое пребываніе въ Алеппо (съ 1879—1881) совпало какъ разъ съ особенно усердными розысками со стороны англичанъ въ сѣверной Сиріи и Малой Азіи слѣдовъ библейскаго народа хеттовъ и особенно заинтересованъ былъ въ этомъ труде бывшій въ то время англійскимъ консуломъ въ Алеппо г. Andresenъ, и благодаря его трудамъ раскопанъ былъ холмъ на берегу Евфрата, верстахъ около 20 ниже Биреджика. Раскопки обнаружили развалины древняго храма богини Астарты, къ какому предположенію привели четыре плиты съ рисунками и іероглифами. Съ трехъ плитъ мнѣ удалось получить рукою снятые рисунки, а съ четвертой, наиболѣе интересной, на которой изображена была богиня Астарта со сложенными на груди руками по направленію къ персамъ, снимка я не получилъ. Іероглифы на этихъ плитахъ приписаны были тогда хеттамъ, въ чемъ разобраться дѣло науки; со своей стороны обращаю вниманіе на то, что на марашскомъ камнѣ и на этихъ плитахъ есть общіе знаки... Для специалиста по археологіи Марашъ, вѣроятно, можетъ дать много интереснаго, потому что городъ лежитъ, несомнѣнно, на мѣстѣ древнѣйшаго обиталища съ развитымъ искусствомъ и производствомъ. Съ западной стороны города, около дороги, идущей къ мосту чрезъ р. Джиганъ (Ругатус) и далѣе на Адану, находится кладбище съ памятниками изъ цѣльныхъ камней, на которыхъ высѣчены рисунки старцевъ съ посохами, окруженныхъ мелкими, хорошо сохранившимися письменами. Рисунки эти того же унаследованнаго стиля, но относятся ко времени несравненно болѣе намъ близкому. За нѣсколько дней до моего приѣзда въ Марашъ въ усадьбѣ владѣльца цѣльного камня Мапука-Маркрата былъ вырытъ горшокъ глиняный съ пепломъ, 9-ю наконечниками стрѣлъ и съ черпакомъ изъ тѣмпой глины. Это была не первая находка такихъ предметовъ на этомъ

мѣстѣ. Черпакъ съ однимъ наконечникомъ я пріобрѣлъ. Онъ отличается замѣчательною тщательностью отдельки и хитроумною формой. Вотъ и все, что могу передать по отношенію къ камнямъ, мною переданнымъ въ Тифлисскій музей. Впрочемъ, добавляю, что американскіе миссіонеры въ Марашѣ ревниво оберегаютъ находки въ этомъ городѣ, такъ что мой пріѣздъ съ вывозомъ нѣсколькихъ камней былъ имъ непріятенъ и они, упрашивая меня не брать камней, никакъ не соглашались быть справедливыми къ тому, что и съ нашей стороны интересъ къ находкамъ не меньшій, чѣмъ съ ихъ стороны. Нужно думать, что изъ Мараша много находокъ отправлено въ Америку, но куда? И къ кому обратиться за такими указаніями? Разсчитывать на особенную предупредительность по части сообщенія справокъ и указаний со стороны американскихъ миссіонеровъ едва ли возможно. Въ началѣ 80-хъ годовъ въ Айнтаѣ пребывалъ г. Тробличъ, свѣдущій по всѣмъ дѣламъ американскихъ школъ, который могъ бы дать полезныя свѣдѣнія, но врядъ ли онъ теперь проживаетъ тамъ. Со стороны англійского консульства въ Алеппо можно разсчитывать на предупредительную готовность передать необходимыя указанія. Въ Марашѣ есть также и католическое духовенство (можетъ быть французы) при церкви и школѣ⁴.

Просвѣщенный авторъ этого сообщенія смотрѣлъ слишкомъ оптимистически, если полагалъ, что интересъ къ археологіи Малой Азіи, непосредственно примыкающей къ нашимъ границамъ, съ нашей стороны не меньшій, чѣмъ со стороны американцевъ. Съ тѣхъ порѣ, какъ, благодаря его истинно культурнымъ и патріотическимъ стараніямъ, одинъ изъ русскихъ музеевъ пріобрѣлъ три упомянутыхъ камня, прошло двадцать лѣтъ, а эти камни не только продолжаютъ оставаться единственными представителями въ Россіи такъ называемой хеттской археологіи, но даже одного изъ нихъ *никто не видитъ* въ Тифлисскомъ музѣѣ; если онъ не исчезъ изъ него, то, во всякомъ случаѣ, недоступенъ для ученыхъ и не помѣщенъ на мѣсто, соотвѣтствующее его важности и интересу. Я. И. Смирновъ, который за эти двадцать лѣтъ былъ единственнымъ изъ русскихъ ученыхъ, изучавшимъ на мѣстѣ памятники мало-азійскихъ культуръ и даже находившимъ новыя произведенія „хеттскаго“ стиля, не нашелъ третьяго камня въ Тифлисѣ, и мы вслѣдствіе этого можемъ только теперь дать его воспроизведеніе не по фотографіи, а по рисунку отъ руки, любезно присланному генераломъ Люндквистомъ вмѣстѣ съ его сообщеніемъ. Изображеній двухъ другихъ памятниковъ — видѣннаго имъ въ американской миссіи и у Манука-Маркрата — мы здѣсь не воспроизводимъ, такъ какъ за эти

двадцать лѣтъ они уже сдѣлались извѣстны ученому миру въ нѣсколькихъ изданіяхъ по фотографіямъ¹⁾. Приходится сожалѣть, что нашъ соотечественникъ, видѣвшій ихъ раньше другихъ и раньше появленія ихъ изданій, не сдѣлалъ своевременно своихъ рисунковъ достояніемъ науки, а также и о томъ, что мы не позаботились перевезти въ одинъ изъ нашихъ музеевъ „цѣльный камень“ съ „хеттскими“ іероглифами Манука-Марката и не изыскали средство для доставки этого тяжелаго камня, на который мы имѣемъ неоспоримыя права. Гуманій и Пухштейнъ въ 1883 году видѣли его валяющимся на улицѣ и оставленнымъ на произволъ стихій: попытка перевезти его въ конакъ (присутственная мѣста) не могла быть приведена въ исполненіе также вслѣдствіе тяжести²⁾. Гдѣ находится онъ теперь, мнѣ неизвѣстно. Пухштейнъ также полагаетъ, что это—надгробная стела; къ этой мысли приводитъ его тотъ именно фактъ, что вмѣстѣ съ ней въ виноградникѣ найдены наконечники стрѣль и черепки сосудовъ, которыхъ ему не удалось уже видѣть, но о которыхъ онъ только слышалъ³⁾). Генералу Люндквисту удалось не только видѣть ихъ, но даже пріобрѣсти и сохранить для науки можетъ быть по единственному въ настоящее время экземпляру этихъ стрѣль и представляющихъ характерное произведеніе „хеттскаго“ искусства черпаковъ, которыхъ мы тщетно искали среди памятниковъ такъ называемаго „мелкаго искусства“ и ремесль у Перро и Шипье и на таблицахъ экспедиціи Шантра. Мы воспроизводимъ здѣсь любезно присланые намъ рисунки этихъ предметовъ.

Упоминаемые генераломъ Люндквистомъ памятники „съ изображеніями старцевъ съ посохами“ на кладбищѣ по аданскої дорогѣ также намъ стали извѣстны благодаря Пухштейну, который говорить объ одномъ такомъ камнѣ, лежавшемъ на этомъ кладбищѣ и также попавшемъ въ руки американцевъ⁵⁾). Въ 1882 году онъ помѣстилъ его фототи-



Третій рельєфъ, пожертвованный ген. Люндквистомъ въ Тифлісскій музей. Пріобрѣтенъ у Талгібъ-Анымъ-Огу-Рашида⁴⁾.

¹⁾ См. ниже перечень марашскихъ памятниковъ.

²⁾ Niemann und Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, Berlin, 1890, 387.

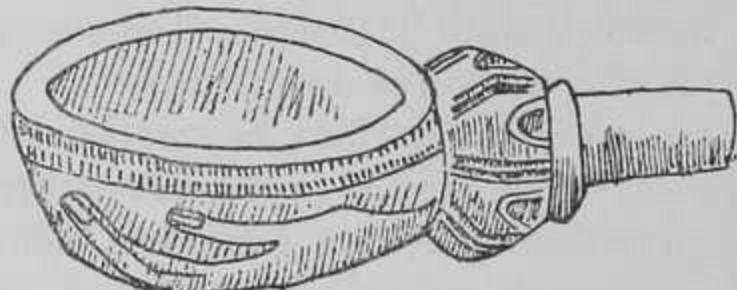
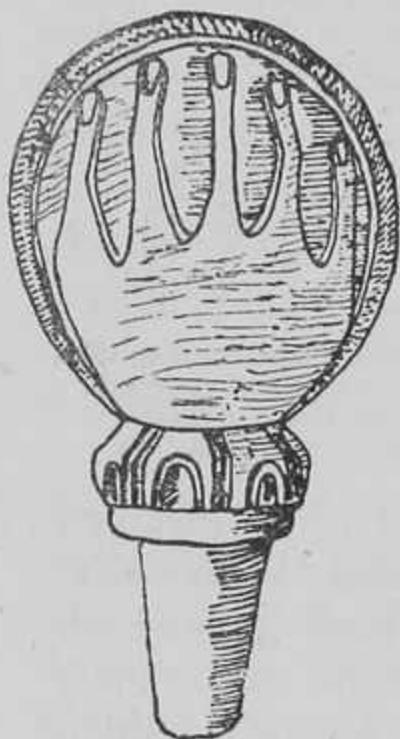
³⁾ Ibid. . . . «Sie zusammen mit Lanzespitzen und Vasenscherben bei dem habe ich nicht zu Gesicht bekommen—in dem Weinberge des Hekim Gework Effendi zum Marasch gefunden sein soll».

⁴⁾ Два предыдущихъ приобрѣтены у туземцевъ: Мэмика-Хуссунса и Масмань-Богоса,

⁵⁾ Ibid. 392. Hirschfeldt, o. c. 41.

ническое издание въ атласѣ къ своему путешествію¹⁾). Онъ сомнѣвается относительно его назначенія—былъ ли онъ надгробнымъ памятникомъ частнаго лица, или царской стелой; надпись, которая, будучи разобрана, могла бы решить этотъ вопросъ, представляетъ одинъ изъ сравнительно немногихъ экземпляровъ не рельефнаго, а высѣченного „хеттскаго“ іероглифическаго текста, что, вмѣстѣ съ курсивнымъ характеромъ его, является, по Рамзею и Гогарту²⁾, показателемъ болѣе поздняго происхожденія. Что касается стиля изображенія, то Пухштейнъ не находить возможнымъ извлекать изъ него указанія на время памятника. Что касается упоминанія о найденныхъ во время пребыванія генерала

Люндквиста въ Алеппо, въ холмѣ ниже Биреджика, древностей, съ которыхъ онъ также прислалъ гектографированныя изображенія, то дѣло идетъ о раскопкахъ холма, заключающаго въ себѣ остатки древняго Іераполя (Джераблуса) и Кархемиша, о которыхъ въ свое время были обстоятельный отчеты въ „Times“ (19 авг. 1880) и „Graphic“ (11 дек. 1880).



Черпакъ и наконечникъ стрѣлы, приобрѣтенные ген. Люндквистомъ въ Марашиб.³⁾ пат. вел.

Нѣкоторые изъ найденныхъ памятниковъ попали въ различныя изданія³⁾; что же касается сидящей женской фигуры съ нѣсколькими строками „хеттскай“ іероглифической надписи по обѣ стороны, изображеніе которой также приложено къ письму, то, насколько мнѣ известно, до сихъ поръ нѣть изданія этого памятника по фотографіи или эстампажу⁴⁾ и только имѣется плохой рисунокъ въ „Graphic“, заимствованный потомъ въ дополненіи къ IV тому „Histoire de l'art“ Перро и Шинье⁵⁾.

¹⁾ Taf. XLIX, 4, 5.

²⁾ Recueil de travaux etc. XV, 91.

³⁾ Wright, The Empire of Hittites, pl. IX.

⁴⁾ Jense, Hittiter und Armenier, 18, 5, еще въ 1898 г. говорить о фотографіи, специально доставленной ему для занятій Ward'омъ. Но надпись слишкомъ повреждена и фотографія мало оказалась услугъ.

⁵⁾ IV, 808.

Такимъ образомъ, слова ген. Люндквиста, что „Марашъ для специалиста по археологии можетъ дать много интереснаго“, успѣли въ теченіе двадцати лѣтъ, прошедшихъ послѣ его поѣздки въ этотъ городъ, оправдаться, причемъ дѣятелями оказались не русскіе ученые, а провозвѣстники нѣмецкаго владычества въ Малой Азіи—протестантскіе пропагандисты и берлинскіе археологи и оріенталисты, особенно Гуманінъ, Пухштейнъ, Захау. Первые два во время своего путешествія по Малой Азіи и Сиріи въ 1882—3 г. пріобрѣли въ Марашѣ для Берлинскаго музея много оригиналъ и гипсовыхъ слѣпковъ произведеній скульптуры и эпиграфики, а Захау занялся изслѣдованіемъ о прошломъ Мараша по клинописнымъ и др. источникамъ¹). Наконецъ, четвертый, также нѣмецкій ученый Ензенъ, работаетъ надъ разборомъ іерогліфическихъ мало-азійскихъ и въ томъ числѣ марашскихъ надписей и, можетъ быть, въ недалекомъ будущемъ наукѣ придется признать за нимъ честь быть виновникомъ весьма важныхъ открытій. Намъ остается только, руководствуясь этими источниками и пособіями, сказать нѣсколько словъ о Марашѣ и исторіи этого города, изъ котораго происходятъ интересующія насъ древности.

„Вѣроятно существовалъ важный путь, соединявший Штерію съ Ассиріей черезъ область Антиавра, переходившій Тавръ чрезъ важный проходъ между Аль-Бостономъ и Марашемъ, или въ древности между Арависсономъ и Германикеей“. Это мнѣніе Рамзая²), извѣстнаго изслѣдователя древней географіи Малой Азіи, въ настоящее время принято въ наукѣ. Гогартъ, на основаніи слѣдовъ „хеттской“ культуры, внесъ къ нему только ту поправку, что повелъ этотъ древній путь дальше не на Коману и Мазаку-Кесарію, а къ нынѣшнимъ Япалаку, Изгину и рѣкѣ Токма-Су, представлявшей другой, восточный, путь изъ Штеріи въ Месопотамію чрезъ Мелитену и далѣе чрезъ Евфратъ у Самосаты, гдѣ оба пути сходились³). Впрочемъ, къ Марашу шли пути и отъ другихъ переходовъ чрезъ Евфратъ—Зевгмы и Кархемиша. Кромѣ того, онъ—главный пунктъ западной половины Амана и господствуетъ надъ проходами изъ Сиріи въ Малую Азію, Каппадокію и Киликію. Это выгодное положеніе Мараша, которое удерживала и его преемница Гер-

¹) Zur historischen Geographie von Nordsyrien. Sitzungsberichte der Königl. preuss. Akad. d. Wissenschaften zu Berlin, 1892, XXI, 313 sq.

²) Ramsay, The Historical geography of Asia Minor. Royal Geograph. Society. Supplement. Papers. IV, 35.

³) Recueil de travaux etc., XV, 91—94.

маникея¹⁾ въ римское и византійское время, дѣлало изъ него перепутье для культурныхъ вліяній, шедшихъ какъ изъ центра „хеттской“ цивилизаціи—Эйюка и Богазкоея, такъ и изъ культурной страны древняго Востока по преимуществу—области Тигра и Евфрата. Въ то же время географическая условия этой страны, лежавшей на рубежѣ Малой Азіи и Сиріи, на этнографической границѣ семитического и „алароддійского“ племени, въ разорванной горной области, перерѣзанной къ тому же рѣками, содѣйствовали тому, что своеобразная смѣшанная культура имѣла не одинъ, а много центровъ и государственная жизнь текла самостоятельно во множествѣ мелкихъ областей, на которыхъ страна была раздѣлена природой и которыхъ, какъ и въ Сиріи, только иногда удавалось объединить въ одно политическое цѣлое,—будь это загадочное Митанни или эфемерное велико-хеттское царство. Такой культурной и государственной единицей долженъ былъ сдѣлаться Маращъ уже a priori по своему географическому положенію. А priori и потому, что вокругъ него точно установлены мелкія владѣнія, то и дѣло встрѣчающіяся въ лѣтописяхъ походовъ ассирийскихъ завоевателей: Самаль (знаменитое Сенджирли), Іаади, Милидду, Кархемишъ, Куммухъ (Коммагена), называемые специально „страной Хати“ (хеттовъ) и мн. др.

Поѣздка въ Маращъ генерала Люндквиста дала впервые результаты, сдѣлавшіе несомнѣннымъ признаніе въ этомъ городѣ одного изъ многочисленныхъ средоточій древней мало-азійской культуры. Пріобрѣтенные имъ памятники были первыми, попавшими въ музей европейскаго государства, равно какъ и видѣнныя имъ раньше не были описаны никѣмъ изъ европейскихъ ученыхъ. Дальнѣйшій матеріалъ для исторіи Мараша былъ пріобрѣтенъ для науки Гуманномъ и Пухштейномъ, которымъ удалось видѣть и пріобрѣсти для Берлинскаго музея въ оригиналахъ или эстампажахъ еще 10 памятниковъ, наконецъ экспедиція Рамзая и Гогарта прибавила къ этой коллекціи еще одинъ фрагментъ іероглифической надписи. Такимъ образомъ, безъ производства раскопокъ удалось собрать въ Маращѣ довольно значительное количество произведеній эпиграфики и искусства, перечень которыхъ мы здѣсь и приводимъ.

1. 2. Барельефы генерала Люндквиста. Тифлисскій музей. Изданы на табл. VI и VII.
3. Третій барельефъ его же. Вѣроятно тамъ же. См. выше, стр. 245.
4. 5. Черпакъ и наконечникъ стрѣлы его-же. См. выше, стр. 246.

¹⁾ О томъ, что на мѣстѣ Мараша появляется Германикея, а не Antiochia ad Tigrum, см. Ramsay, o. c. 279.

6. Барельефъ, видѣнныи имъ въ американской миссіи и представляющій адоранта съ вѣтвью и чашей для возліяний въ рукахъ предъ стоящимъ вооруженнымъ божествомъ и жертвенникомъ. Внизу—изображеніе воина съ копьемъ, ведущаго коня. Изданъ у Perrot-Chipiez (Hist. de l'art, IV, 559, рис. 282 по фотографіи д-ра Gwyther) и фототипически у Hissmann und Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, Atlas, XLVII, 5.

7. Барельефъ, также видѣнныи и едва не пріобрѣтеныи имъ, съ изображеніемъ двухъ женскихъ фигуръ, сидящихъ по обѣ стороны жертвенника, и съ іероглифической надписью надъ ними. Изд. Perrot-Chipiez, ibid. 556 (280). Hissmann-Puchstein, ibid. XLV, 2.

8. Также видѣнная имъ стела съ изображеніемъ старца съ посохомъ, покрыта сплошь іероглифической надписью. Изд. Hissmann-Puchstein, ibid. XLIX, 4. 5. Теперь въ американской миссіи.

9. Знаменитый марашскій базальтовый левъ, украшавшій со временъ мусульманскаго завоеванія верхнюю часть стѣны цитадели. Покрытъ выпуклой іероглифической надписью; на одномъ плечѣ, кромѣ того, выѣтрившееся изображеніе божества, стоящаго на звѣрѣ. Теперь въ Константинопольскомъ музѣѣ. Слѣпки въ Берлиѣ и Лондонѣ. Изд. Perrot-Chipiez, o. с. 548 (275). Wright, The Empire of Hittites, pl. XXVII. Hissmann-Puchstein, XLVIII.

10. Другой левъ, прислоненный къ базальтовой плитѣ и безъ надписи. До сихъ поръ остается на цитадели. Hissmann-Puchstein, ibid. Perrot-Chipiez, o. с. 529 (268).

11. Камень съ рельефнымъ изображеніемъ сидящей женской фигуры съ зеркаломъ въ рукахъ; предъ ней жертвенникъ и стоящая мужская фигура съ птицей на рукѣ. Hissmann-Puchstein, o. с. XLVII, 4. Служитъ ступенемъ лѣстницы въ одномъ изъ минаретовъ (въ Улу-джамѣ) въ Марашибѣ.

12. То же, съ изображеніемъ сидящей женской фигуры съ зеркаломъ въ одной рукѣ и струннымъ инструментомъ въ другой. Лицомъ къ ней на колѣняхъ ребенокъ. Подъ инструментомъ — жертвенникъ; надъ нимъ—птица. Ibid. XLVII, 2. Perrot-Chipiez, 557, рис. 281. Американская миссія въ Марашибѣ.

13. То же, съ изображеніемъ вооруженной мужской фигуры предъ жертвенникомъ. Фрагментъ, плохо сохранившійся и находящійся до сихъ поръ у колодца въ Марашибѣ. Ibid. XLVII, 3.

14. Кусокъ барельефа, представляющаго сцену охоты. Ibid. XLVII, 1. Въ Марашибѣ, у одного дома въ зап. части города.

15. Кусокъ барельефа, представляющаго голову флейтиста. Ibid. XLVIII, 4. Берлинскій музей.

16. Торсъ статуи. Служитъ порогомъ въ одной изъ марашскихъ мечетей (Аладжаларджамиси). Ibid. XLVII, 6. 6а.

17. Торсъ статутки съ іероглифической надписью. Подаренъ Гуманну и Пухштейну армянскимъ купцомъ за фотографированіе своей семьи. Берлинскій музей. Ibid. XLVIII, 3.

18. Небольшой кусокъ іероглифической надписи. Ibid. XLVIII, 6.

19. Фрагментъ черной базальтовой статуи съ частью іероглифической надписи. Армяно-уніатская семинарія въ Маращѣ. Изд. Ramsay-Hogarth въ „Recueil de travaux relatifs à la philologie et l'archéologie égyptiennes et assyriennes“, XV, pl. II B, по копіи отъ руки Munro.

Такое значительное количество памятниковъ свидѣтельствуетъ о славномъ культурномъ прошломъ Мараща. Характеръ ихъ указываетъ на то, какова была эта культура. Найденные надписи — того же іероглифического письма, что въ Эйюкѣ, Богазкеѣ, Гаматѣ, Джераблусѣ и другихъ мѣстностяхъ такъ называемой „хеттской“ культуры. Къ сожалѣнію, ихъ немного и они или фрагментарны, или курсивны, и не могутъ идти въ сравненіе съ только что упомянутыми; Ензенъ, въ настоящее время уже претендующій на роль Шампольона „хеттскихъ“ надписей, рѣшаются читать только текстъ, начертанный на львѣ¹), такъ что, даже принимая въ разсчетъ работы этого ученаго, пока приходится оставить въ сторонѣ марашскій эпиграфический материалъ. Впрочемъ, другіе памятники снабжаютъ насъ важными данными. Если шрифтъ надписей дѣлаетъ для насъ несомнѣнной принадлежность Мараща мало-азійской культуры, то стиль барельефовъ, какъ мы уже видѣли изъ разсмотрѣнія образцовъ Тифлисскаго музея, отсылаетъ насъ съ одной стороны туда же — въ Эйюкѣ, съ другой — обнаруживаетъ несомнѣнныеслѣды ниневійскаго вліянія, притомъ гораздо менѣе значительные, чѣмъ на самомъ берегу Евфрата въ Джераблусѣ — древнемъ Кархемишѣ и даже въ сосѣднемъ къ югу Сакчгёзу²), можетъ быть принадлежавшемъ къ его области. Изъ дворцовъ мѣстныхъ владѣтелей, кроме уже упомянутыхъ тифлисскихъ камней, происходятъ, вѣроятно, фрагменты сцены охоты, голова флейтиста (можетъ быть, изъ той же сцены пиршества, что и изданные нами камни) и, конечно, львы, украшившіе, какъ въ Ниневіи, входъ во дворецъ. По мнѣнію Пухштейна, сцена охоты не была частью фриза,

¹⁾ Hittiter und Armenier, 34 sq.

²⁾ Ниманн und Рихштайн, о. с. Atlas, XLXI, Text, 372—380.

а представляетъ обломокъ отдѣльно стоявшей стелы, какъ это было во дворцѣ Ассурбанипала въ Куонджикѣ¹). Вообще этотъ авторитетный ученый въ области древне-восточнаго искусства склоненъ относить марашкіе памятники²) съ ассирийскимъ вліяніемъ къ довольно позднему времени—онъ помѣщаетъ ихъ послѣ Саргона въ VII вѣкѣ, или съ оговорками въ VIII, причемъ отдаетъ должное націонализму ихъ, весьма замѣтному даже при ассирийскомъ вліяніи, и считаетъ найденный въ Мараѣ торсъ статуи даже шагомъ впередъ въ дѣлѣ развитія сѣверо-сирийскаго искусства; онъ находитъ въ ней признаки болѣе свободнаго отъ ассирийской неподвижности и условности и болѣе развитого искусства, родившіе этотъ памятникъ даже съ произведеніями греческой пластики. Это явленіе онъ пытается объяснить вліяніемъ египетскаго искусства. Что послѣдняго не были чужды эти отдаленные цивилизациіи, видно, прежде всего, изъ эйюкскихъ львовъ, а затѣмъ изъ пѣкоторыхъ деталей даже тѣхъ же марашскихъ памятниковъ, напримѣръ, передниковъ на мужскихъ фигурахъ, зеркаль въ рукахъ женскихъ. Охоты на львовъ были, повидимому, любимыми сюжетами царей и ихъ придворныхъ художниковъ; кромѣ марашскаго и сакчѣскаго барельефа у насъ есть прекрасный экземпляръ изъ Малатіи³). Очевидно, эти охоты и пиршества были единственнымъ материаломъ, общимъ у нихъ съ ассирийскими современниками; о сценахъ походовъ и завоеваній, конечно, не могло быть и рѣчи у этихъ владыкъ отдѣльныхъ городовъ съ ихъ окрестностями⁴). Дальше, чѣмъ памятники Эйюка, Джераблуса, Малатіи и др., стоять къ марашкимъ найденные въ сосѣднемъ Сенджирли. Несмотря на общность ассирийского вліянія, они уже вводятъ насъ въ другой, сирийско-семитической міръ.

Мараѣ съ Сакчѣзу и Сенджирли съ Гердиномъ—двѣ пограничныхъ области алародизма и семитизма, двухъ современныхъ, но различныхъ культуръ, двухъ, наконецъ, различныхъ шрифтовъ. Сенджирлійскія раскопки подарили міру семитическую алфавитную надписи VIII вѣка, тогда какъ, если вѣрить археологическому глазу Пухштейна, иероглифическое „хеттское“ письмо употреблялось въ Мараѣ еще въ VII в. Но насколько послѣднее вѣрно, говорить не берусь: едва ли понич-

¹) Р. 390.

²) См. его изслѣдованіе о нихъ въ *Reisen etc.* 386—393.

³) См. Hogarth, Note on Prehellenic funds. Recueil de travaux, XVII, 25—27 pl. 3. Лучше издано у Maspero, Histoire ancienne etc. III, 37.

⁴) Впрочемъ см. у Maspero, *ibid.* на стр. 36 еще одинъ подобный познанный барельефъ, найденный Fossey и Perdrizet (гдѣ?) и представляющій военную колесницу «хеттскаго» царя IX вѣка.

тожному количеству марашскихъ фрагментовъ съ ассирийскимъ вліяніемъ и съ характерами при этомъ туземными особенностями можно безошибочно судить объ ихъ времени. Можно сказать только, что они относились къ той эпохѣ, когда Марашъ былъ центромъ маленькаго, но все же болѣе или менѣе самостоятельного царства, когда въ немъ процвѣтала національная культура. Когда это могло быть? При невозможности читать туземные іероглифы, при отсутствіи въ Библіи и египетскихъ текстахъ свѣдѣній объ этихъ отдаленныхъ мѣстахъ, единственнымъ источникомъ, отъ которого можно ожидать отвѣтъ на вопросъ, являются лѣтописи ассирийскихъ царей. Онѣ часто упоминаютъ о походахъ въ эти области по ту сторону верхняго Евфрата, перечисляютъ царей „земли Хатти“, говорятъ о „Гаргамінѣ“, „Милидду“ и др., но о Марашѣ въ нихъ долго тщетно искали свѣдѣній, пока, наконецъ, Захау не доказалъ, что упоминаемый въ лѣтописяхъ Саргона Markasi филологически и географически тождественъ съ нашимъ Mar'aš; филологически потому, что арамейскому (ассиріане переняли номенклатуру этихъ мѣстъ отъ арамеевъ) къ соотвѣтствуетъ арабскій аинъ, ассир. s—араб. š; географически, помимо всего другого, потому, что въ ассирийскихъ текстахъ Markasi является центромъ области, которую до тѣхъ поръ читали Гамгумъ, но которую, какъ онъ доказалъ, на основаніи разобранной имъ сенджирлійской надписи Папамму слѣдуетъ читать Гургумъ — имя страны, пограничной съ государствомъ этихъ надписей¹⁾). Захау держится того мнѣнія, что оба эти географические термины указываютъ на семитизмъ давшаго ихъ населенія. Не считая себя въ правѣ что-либо высказывать по этому вопросу, замѣчу, что даже при существованіи въ Марашѣ сѣmitического населенія, царская династія, какъ это доказываютъ ея имена, была „хеттского“ происхожденія, а съ нею вмѣстѣ и руководящіе классы и вообще носители мѣстной культуры принадлежали къ мало-азійскому племени. Но при своеобразномъ географическомъ положеніи области населеніе должно было быть смѣшаннымъ. Менѣе чѣмъ въ 60 верстахъ къ ю.-з. отъ него лежитъ уже Сенджирли-Самаль, а въ нѣсколько болѣе значительныхъ разстояніяхъ къ с.-в. такие „хеттскіе“ пункты, какъ Кархемишъ, Самосата, Малатія, Биреджикъ и др. Уже изъ этого видно, что марашское царство должно было быть крайне ничтожно по пространству; вѣроятно оно помѣщалось цѣликомъ въ долинѣ между Тавромъ (Марашъ-Дагъ, Акхюръ-Дагъ), Глуръ-Дагомъ и вост. продолже-

¹⁾ Zur histor. Geographie etc. 314—319. Ausgrabungen in Sendschirli (Mitteln. Ausgrabungen aus d. Oriental. Samml. Koenigl. Museen. XI) I, 70.

піемъ Кургъ-Дагомъ, не доходя до береговъ Евфрата и занимая пространство едва ли не меньшее нашего уѣзда.

XII-й вѣкъ былъ свидѣтелемъ большихъ этнографическихъ переворотовъ въ Передней Азіи. Подъ напоромъ двигавшихся съ сѣвера къ Египту племенъ „не устояла ни одна страна предъ ними, начиная отъ Хетта, Кеди, Кархемиша, Арада, Аляшії“¹⁾ по выражению египетского придворного поэта. Велико-хеттская держава распалась и вместо нея появилось множество мелкихъ царствъ, съ которыми потомъ имѣли дѣло выступающіе теперь на сцену ассирийскіе завоеватели. Уже Тиглатпалассаръ I (XI в.), отражая нашествіе еще новаго племени Мосховъ, которые вторглись за Евфратъ выше Мелитены и заняли ассирийскія области къ сѣверу отъ Коммагены, ходилъ въ эти области и, перейдя Евфратъ, первый изъ ассирийскихъ царей вступилъ въ предѣлы древней монархіи Хеттовъ. Коммагена была покорена и обращена въ провинцію, Кархемиша также коснулись три похода ассирийского царя, и этимъ самымъ положено начало дальнѣйшимъ завоеваніямъ ихъ въ этомъ направлѣніи²⁾. Послѣдніе были необходимы уже потому, что удерживать покоренные „хеттскія“ области было возможно только при условіи подчиненія ихъ болѣе отдаленныхъ единоплеменниковъ. Мало того, отдаленные ванскіе цари стремились къ обладанію бывшими хеттскими областями и нерѣдко, особенно во время своихъ успѣховъ, находили сочувствіе въ своей борьбѣ съ Ассирией. Здѣсь играло роль какъ желаніе ихъ овладѣть важными стратегическими пунктами, такъ, можетъ быть, и солидарность алародійской расы до самой Киликіи. Борьба эта едва не кончилась для Ассирии гибеллю, во всякомъ случаѣ было время, когда алародійской расѣ принадлежала гегемонія во всемірной исторіи, и ванскіе цари имѣли основаніе въ числѣ своихъ вассаловъ считать ассириянъ. Войны послѣднихъ съ „Наири“, т.-е. нынѣшней Арменіей, почти всегда сопровождались походами въ с.-зап. области за Евфратъ. По мнѣнію М. В. Никольского³⁾, „наказаніе“ Тиглатпалассаромъ Милидду (Мелитены), „опустошеніе до Кархемиша“ были послѣдствіями сочувствія этихъ городовъ сѣверному союзу и стремленія послѣдняго на югъ, въ область Хатти. Дальнѣйшіе успѣхи ассирийского

¹⁾ Надпись Рамзеса III на второмъ пylonѣ Мединетъ-Абу. Изд. Green, Fouilles à Thebes, 1855, pl. 2.

²⁾ Надписи на четырехъ восьмигранныхъ призмахъ. Изд. въ Cuneiform Inscriptions of Western Asia, I, 9—16. См. Lotz, Die Inschriften Tiglath-Pileser's, Lpz. 1880. Winckler въ Keilinschr. Bibl. I, 15 сл.

³⁾ Клинообразные надписи ванскихъ царей, открытые въ Россіи. Древности Восточныя, I, 391—394.

оружія, какъ извѣстно, послѣ периода ослабленія начинаются съ Ассурназирпала (885—860), большая часть царствованія котораго прошла въ истребительныхъ войнахъ съ арамейскими племенами и въ походахъ противъ сѣвера. Только справившись съ этими врагами, онъ могъ обратить вниманіе на западъ. Онъ перешелъ Евфратъ у Кархемиша, царь котораго поспѣшилъ выразить грозному царю покорность и задобрить его дарами; здѣсь же Ассурназирпалъ говоритъ, что „всѣ цари явились ко мнѣ и обняли мои ноги; я принялъ отъ нихъ заложниковъ“¹). Эти цари были союзни Кархемиша, въ числѣ ихъ находился, вѣроятно, и марашкій. Существование послѣдняго документально засвидѣтельствовано только преемникомъ Ассурназирпала Салманассаромъ II (860—825), который все свое царствованіе провелъ въ тяжелыхъ войнахъ съ ванскими халдами и арамеями. И тѣ, и другіе вовлекали въ сферу его интересовъ и „хеттскія“ царства. Съ одной стороны, ихъ спокойствіе развязывало ему руки для борьбы на сѣверѣ, съ другой—постоянныя переправы чрезъ Евфратъ для сокрушенія опасныхъ арамеевъ приводили къ встречѣ съ за-евфратскими царствами. Уже въ первый годъ своего царствованія, послѣ первого похода на сѣверѣ, онъ ходилъ на арамеевъ въ Месопотамію и переправлялся чрезъ Евфратъ. Коммагена, напуганная ужасами арамейского похода, покорилась добровольно и принесла дары. „На судахъ изъ бараньихъ шкуръ переправился я чрезъ Евфратъ,—говорить онъ,—дань коммагенянину Катацилу изъ серебра, золота, быковъ, овецъ, вина я принялъ и приблизился къ Пакаррухбуни, городамъ Ахуни (арамея), сына Адини на томъ берегу Евфрата. Я нанесъ въ этой странѣ пораженіе и превратилъ ея города въ развалины. Трупами ея храбрецовъ наполнилъ большое пространство; 1300 воиновъ я повергъ оружіемъ. Отъ Пакаррухбуни двинулся я къ городамъ Муталли Гургумея. Дань Муталли Гургумея въ серебрѣ, золотѣ, быкахъ, овцахъ, винѣ и его дочь съ богатымъ приданымъ я принялъ. Отъ Гургуми я двинулся и приблизился къ Лутибу, крѣпости Самалея Хани. Хани самальскій, Сапалулми патинскій, Ахуни, сынъ Адини, Сангара кархемишкій, полагалась на взаимную помощь... выступили противъ меня. Съ высокою помощью Нергала, предшествующаго мнѣ... я сразился съ ними и нанесъ имъ пораженіе. Воиновъ ихъ я повергъ оружіемъ, какъ Рамманъ я наслалъ на нихъ бурю... наполнилъ трупами ихъ героеvъ большое пространство, окрасилъ гору ихъ кровью“... Далѣе царь разсказываетъ о переходѣ чрезъ Оронть и завоеваніи отдѣльныхъ патинейскихъ городовъ. Послѣдствіемъ было добровольное подчиненіе фини-

¹⁾ Аналы, изд. въ Cuneiform Inscript. I, 17—26, строка 69.

кійскихъ городовъ¹⁾, а также и то обстоятельство, что въ слѣдующій походъ Салманассара въ эти области въ эпониматъ Даянъ-Ассура (854) къ нему прислали въ г. Питру на Сагурѣ, переименованный въ Ассуръ-утиръ-ацбать посольства съ дарами и патинеи, и Кархемишъ, и Ми-лидъ и опять-таки интересующій нась Гургумъ. Въ послѣднемъ сидѣль тогда уже не Муталли, а Калпаруда²⁾. Одноименный съ нимъ царь упоминается въ это время и въ Патинѣ, изъ чего, по моему, совершенно нѣть надобности выводить заключенія о тождествѣ этихъ лицъ и о принадлежности Патина и Гургума къ одному государству, какъ это дѣлаетъ Винклеръ³⁾. Тождество именъ указываетъ на родство или даже только на одноплеменность династій; оно замѣчается и по отношенію къ другимъ сосѣднимъ мелкимъ царствамъ, напр. имя Муталлу встрѣчается въ Малатіи, Киликіи и т. п. Захау совершенно основательно сопоставляетъ съ этимъ Фридриховъ и Вильгельмовъ вѣмецкихъ книжествъ⁴⁾. Имена эти алародійскія и, пожалуй, указываютъ на хеттовъ. По крайней мѣрѣ, Сапалулми патинскій соблазнительно напоминаетъ Сапалулу, дѣда Хетасира, а Муталлу⁵⁾ многіе, можетъ быть, не безъ основанія сопоставляютъ съ египетской формой Маутнера⁶⁾. Кромѣ того, во время похода 859 года въ Патинѣ и Гургумѣ сидятъ разные цари; ассирияне идутъ изъ Гургума не въ Патинѣ, а въ Самаль, который граничилъ съ нимъ и раздѣлялъ эти два царства. Такимъ образомъ, при Салманассарѣ II Гургумъ былъ покорнымъ вассаломъ, въ то время какъ Патинѣ и Самаль дерзали возставать⁶⁾. Конецъ IX в. и первая половина VIII прошли для Ассирии въ постоянныхъ войнахъ съ ванскимъ царствомъ, когда самое существованіе ея ставилось на карту. Хотя Рамманніари III (812—783) и говорить въ своей калахской надписи⁷⁾: „съ верхняго Евфрата я покорилъ всю страну хеттовъ, весь западъ на всемъ его протяженіи, Тиръ, Сидонъ, Омри (Израиль), Эдомъ, Филистей, до самаго великаго моря солнечнаго заката, подъ мои ноги, наложивъ дань и подати“, но это не имѣло другого значенія, кромѣ похвалы по случаю успѣха въ Дамаскѣ, дальше котораго въ то время ассириянамъ идти было

¹⁾ Надпись на монолитѣ къ ю. отъ Диарбекира (теперь Брит. муз.; над. Cuneif. Inscr. III, 7—8), стр. 36 слѣд.

²⁾ Ibid., 84.

³⁾ Geschichte Babyloniens und Assyriens, 193 пр.

⁴⁾ o. с. 320.

⁵⁾ М о т а л л.

⁶⁾ Sayce, Sachau, I. с.

⁷⁾ Cuneif. Inscr. I, 35, 1 стр. 11—13.

едва ли подъ силу. Израиль также мало помнить Рамманниари, какъ, вѣроятно, и другіе фиктивныя мѣста его завоеваній. Зато прочную память на западѣ оставилъ по себѣ возстановитель ассирийского могущества Тиглатпалассаръ III (745—727). Онъ засталъ при вступлениі на престолъ Ассирію униженной почти до положенія вассала ванскаго царства, вліяніе котораго далеко простидалось на юго-западѣ и охватывало собой мелкія алародійскія царства. Царь Милида Сулумаль, коммагеніе, гургумскій царь Тархуларъ и др. стояли на его сторонѣ¹⁾). Страшное пораженіе, понесенное Сардури II ванскимъ, конечно, немедленно разсыпало этотъ союзъ. Цари вспомнили грозныя времена Ассиріи и поторопились задобрить побѣдителя дарами. Тархуларъ явился къ нему въ Дамаскъ въ одно время съ Панамму самальскимъ и Ахазомъ іудейскимъ²⁾). Изъ „Книги царствъ“ мы знаемъ, что послѣднему удалось войти въ милость къ завоевателю; Панамму въ своей извѣстной надписи не жалѣть словъ, распространяясь о своей покорности и угодливости ассирийскому царю, за которую послѣдній щедро наградилъ его. Онъ присоединилъ къ его области (по выражению надписи) города изъ области Гургума³⁾). Другими словами, въ Дамаскѣ произошло нечто вродѣ суда надъ вассальными царями, причемъ Тархуларъ поплатился за участіе въ алародійскомъ союзѣ въ пользу болѣе вѣрнаго подданного частью своего и безъ того ничтожнаго государства. Послѣднее скоро совершило прекратило свое существованіе. Саргонъ (722—705), справившись съ ванскими халдами, сдѣлавшими подъ начальствомъ Русы послѣднюю попытку вернуть прежнее могущество, рѣшился покончить и съ западными царствами, тѣмъ болѣе, что онъ вообще думалъ упрочить плохо связанныю ассирийскую имперію переселеніями и превращеніемъ вассальныхъ царствъ въ провинціи. Въ 712 г. уведенъ въ плѣнъ царь Мелидду (Мелитены, Малатія), а въ 711 очередь дошла до сосѣдней области интересующаго насъ Гургума. Объ этомъ царскія надписи сохранили намъ два какъ будто противорѣчивыхъ рассказа. Въ лѣтописяхъ, написанныхъ на стѣнахъ II, V, XIII (повреждено) Хорсабадскаго дворца и въ торжественной надписи царь говоритъ⁴⁾: „Тархулара гургумскаго убилъ мечемъ его сынъ Муталлу и

¹⁾ Надпись на глиняной табличкѣ, найд. въ Нимрудѣ. Изд. въ Studies, XII, 247. См. Cuneif. Inscript. II. 67 строка 45 сл.

²⁾ Ibid. строка 58.

³⁾ Ausgrabungen in Sendschirli. Die Inschrift d. Königs Panammu, mitgetheilt von Sachau 76, Zeile 15. См. статью проф. И. Г. Троицкаго, Две древнесемитическия надписи, найд. при раскопкахъ въ Сенджирли. Христіанское чтеніе, 1895, I, 423—430.

⁴⁾ Winckler, Die Keilschrifttexte Sargons, 34 и 112.

безъ моего вѣдома сѣлъ на престолъ, и сталъ править своей страной. Во гнѣвѣ я пошелъ на него со своими колесницами и конницей, не уклонявшимися съ мѣста, куда я направляюсь, поспѣшино къ Маркаси. Муталлу, сына его (Тархулара) вмѣстѣ съ родомъ Битъ Паалла, съ золотомъ, серебромъ, безчисленными сокровищами его дворца я сдѣлалъ своей добычей. Жителей Гургума во всемъ его объемѣ я посе-лилъ снова, назначилъ надъ ними моего чиновника въ качествѣ намѣстника и причислилъ ихъ къ жителямъ Ассирии¹⁾. Послѣднее выраженіе — обычный казенный ассирийскій терминъ обращенія вассального народа въ провинцію. Въ лѣтописяхъ, начертанныхъ на стѣнахъ XIV залы дворца, читаемъ²⁾: „я смѣстилъ маркасая Тархулара, а область всего пространнаго Гургума въ цѣломъ и частяхъ присоединилъ къ области Ассура“; въ надписи на полу дверей³⁾: „дворецъ Саргона . . . кото-рый отмѣнилъ правленіе Тархулара и весь Гургумъ присоединилъ къ Ассирии“. Такимъ образомъ, въ этихъ надписяхъ узурпациія Муталлу не упоминается, Тархуларъ оказывается сверженнымъ ассирийскимъ царемъ. Я думаю дѣло объясняется краткостью этихъ текстовъ. Не входя въ подробности факта, царь просто говоритъ о прекращеніи династіи въ Марашѣ, причемъ послѣднимъ царемъ называетъ того, который въ глазахъ его былъ единствено законнымъ. Интереснѣе для насъ то обстоятельство, что при Саргонѣ появляется имя Маркаси-Марашъ, котораго мы не встрѣтили у его предшественниковъ, назы-вавшихъ только Гургумъ съ детерминативомъ страны (у Салманас-сара II одинъ разъ съ опредѣлительнымъ знакомъ города, если это не простая небрежность). Какъ это объяснить, не знаю; возможно, что здѣсь мы имѣемъ послѣдствіе урѣзокъ Тиглатпалассара III, послѣ ко-торыхъ цари должны были перенести свою резиденцію изъ Гургума (если такой городъ существовалъ) въ Марашъ. Наконецъ, при Сина-херибѣ подъ 682 находимъ эпониматъ „Набу-шаръ-усура, намѣстника Маркаси“⁴⁾, т.-е., подобно другимъ важнымъ сановникамъ и провин-ціальнымъ правителямъ, и марашскій намѣстникъ имѣлъ привилегію быть иногда лимму. Интересно, что подъ слѣдующимъ годомъ (681) лимму былъ намѣстникъ сосѣдней области Самала⁵⁾). Съ этихъ поръ мы о нихъ больше не слышимъ; царские дворцы сдѣлались мѣсто-пребываніемъ губернаторовъ и ихъ штата. Такимъ образомъ, судьбы мараш-

¹⁾ Winckler, o. c. 82.

²⁾ Ibid., 148.

³⁾ Records of the Past, N. Series, II, 127.

⁴⁾ Ausgrab. in Sendschirli, 60.

Зап. Имп. Р. Арх. Общ. Т. XII, вып. 3 в 4.

скаго царства тѣ же, что и сосѣднаго съ нимъ Самаля, тѣ же, что и многихъ его сосѣдей. Близко также онѣ напоминаютъ исторію еврейскихъ царствъ, хотя марашцамъ не пришлось испытать горести ассири-аввилонского плѣненія и переселенія; прекращеніе самостоятельности произошло сравнительно мирнымъ путемъ и страна была вообще избавлена въ вѣка ассирийскихъ деспотовъ отъ тѣхъ ужасовъ и опустошеній, которые обрушивались на ея современниковъ. Равнымъ образомъ, мы не слышимъ о принудительной ассирийской колонизаціи въ ней.

Остается сказать еще нѣсколько словъ о культурѣ марашскаго царства. Изъ разсмотрѣнія сохранившихся памятниковъ мы видѣли, къ какой культурной группѣ оно относится и подъ какими вліяніями оно находилось. Этими вліяніями обусловливается языкъ, письмо, искусство; они же оказали воздействиѳ и на религію страны. Уже имена гургумскихъ царей, указывая на родство съ „хеттскими“ царствами, должны снабдить насъ нѣкоторыми данными въ этомъ отношеніи. Пока для насъ доступно имя Тархулара¹⁾. Имя это несомнѣнно теофорное. „Тарху“ мы находимъ еще въ именахъ Тархунази (ц. Милидду-Мелитены, современникъ Саргона и Тархулара), послѣдняго царя марашскаго. Онъ также былъ послѣднимъ царемъ у себя въ Милидду; какъ союзникъ ванскихъ халдовъ, онъ былъ низложенъ и уведенъ въ плѣнъ знаменитымъ „Таркудимму“ (?)²⁾ Тархундарушъ (имя царя страны Арцапи въ Тель-эль-амарнской перепискѣ) и др. Что это за божество „Тарку“ — сказать пока мы не можемъ; во всякомъ случаѣ, подобно Тишубу оно было общимъ у цѣлой группы единоплеменныхъ народовъ³⁾. Барельефы, дошедшиѳ изъ Мараша, также проливаютъ свѣтъ на религію его обитателей. На памятникѣ, видѣнномъ генераломъ Люндквистомъ въ американской миссіи, я думаю, изображено возліяніе царя или воина предъ богомъ войны, можетъ быть Сандомъ, этимъ киликійскимъ Геракломъ. Женскія фигуры съ птицами и въ своеобразной одеждѣ представляютъ, вѣроятно, мѣстную богиню, которой посвящены были эти птицы, можетъ быть мало-азійскую великую мать⁴⁾. Замѣ-

¹⁾ Sacha n, o. c. 320, «Калпаруда» читаетъ подобно Sayce и др. Гарпаруда и сопоставляетъ его съ арамейскимъ Gerd (также въ Zeitschr. f. Assyriol. VI, 432) безъ достаточныхъ основаній и безъ возможности подыскать подходящую этимологію. Всобще его стремленіе сдѣлать изъ Мараша арамейское царство (м. пр. этимологія именъ Гургумъ о. с. 315) едва ли можетъ считаться достигшей цѣли.

²⁾ Замѣчу, что печать съ этимъ именемъ, послужившая исходнымъ пунктомъ для разбора «хеттскихъ» іероглифовъ, также первоначально находилась въ русскихъ рукахъ. Гдѣ находится она теперь, неизвѣстно.

³⁾ Эліанъ, Н. А. XII, 4, называетъ сокола игрушкой великой матери.

⁴⁾ Въ греческихъ восточно-киликійскихъ именахъ оно встрѣчается довольно часто въ формахъ Трохо Тарко и Тарко. См. Sacha n, Bezeichungen zu Cilicischen Eigennamen.

тимъ, что ея типъ напоминаетъ нѣсколько изображеніе главной богини въ богазкейскомъ шествіи¹⁾. Наконецъ, плохо сохранившееся изображеніе на марашкомъ львѣ, представляя божество стоящимъ на звѣрѣ, еще разъ убѣждаетъ насъ въ принадлежности Мараша къ той культурной области, центромъ которой была Птерія съ ея священными городами. Интересенъ въ этомъ отношеніи скульптурный фрагментъ, найденный Гуманномъ и Пухштейномъ въ Самосатѣ²⁾, следовательно также недалеко отъ интересующей насъ области; онъ представляетъ торсъ статуи съ характеристичнымъ атрибутомъ мало-азійского жреца — кривымъ жезломъ, *lituus*.

Итакъ, немногіе памятники такъ называемаго хеттскаго стиля, попавши въ одинъ изъ русскихъ музеевъ, благодаря просвѣщеніемъ стараніямъ генерала Люндквиста, происходятъ изъ пункта, имя котораго занесено на страницы исторіи, какъ одного изъ средоточій мало-азійской культуры въ ассирийское время. Область его соприкасалась съ царствомъ, исторія и цивилизацией котораго намъ теперь сдѣлалась извѣстна, благодаря нѣмецкимъ раскопкамъ, открывшимъ памятники его письменности, искусства и религіи и подарившимъ наукѣ этотъ пока самый сѣверный пунктъ семитизма. Марашъ, исторія котораго текла параллельно и область котораго даже упоминается въ надписяхъ этого царства, лежа бокъ-о-бокъ, принадлежалъ уже другому культурному и этнографическому міру; если Самаль можно считать еще сирійской областью, то Гургумъ слѣдуетъ уже относить къ Малой Азіи. Принимая во вниманіе, что, при отсутствіи систематическихъ археологическихъ изысканій, Марашъ даль для науки столько цѣнного материала, можно надѣяться, что правильныя раскопки поведутъ къ важнымъ открытіямъ. Если мы не будемъ въ состояніи тотчасъ же воспользоваться всѣми ихъ результатами, такъ какъ здѣсь мы стоимъ уже въ области не семитической эпиграфики, то все же должны иметь въ виду, что пріобрѣтеніе для науки „хеттской“ письменности — только вопросъ времени. Марашъ — благодарное поле для археологическихъ изысканій и намъ, благодаря генералу Люндквиству, принадлежитъ несомнѣнныи пріоритетъ въ этомъ отношеніи.

Zeitschrift fr Assyriologie, VII (1892), 90—94. Еще во время первого вселенского собора въ Эгейахъ киликийскихъ епископствовалъ Таркодиматос (Le Quippe, Orieus Christianus, II, 895). Ср. имя килийского царя Таркодимота, назначенного римлянами. Strab. XIV, 5, 18).

¹⁾ Особенно Ниманн-Рихштейн, о. с. Taf. XLVII, 4.

²⁾ О. с. Taf. LXIX, 1.

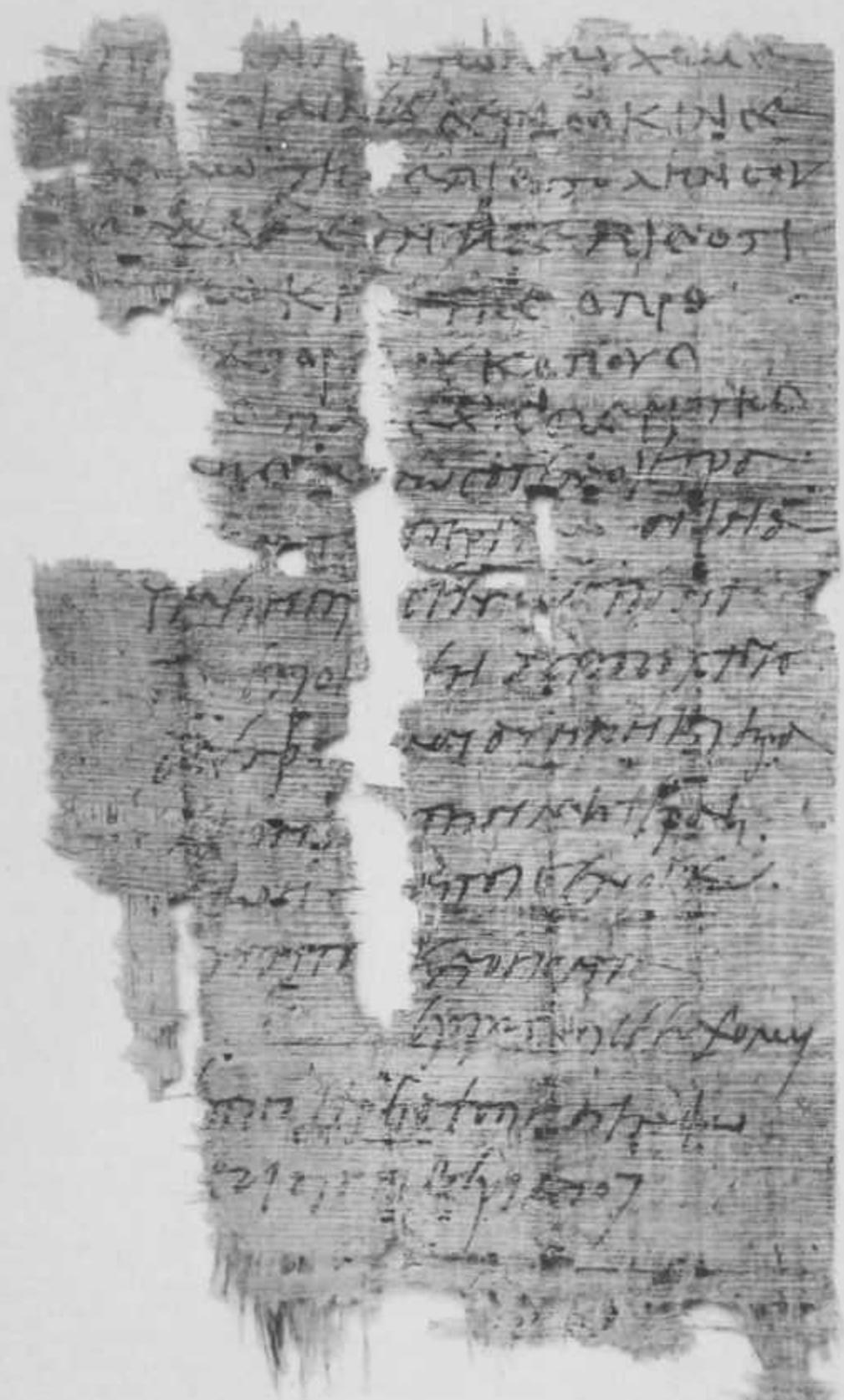
Къ вопросу о провинциальныхъ типахъ греческаго письма.

Чл.-сотр. Г. Ф. Церетели.

Впервые Шольцъ въ своемъ сочиненіи „Biblisch-kritische Reise“ (стр. XII—XIII) указалъ, правда голословно, на существование „провинциальныхъ“ типовъ греческаго письма въ пергаменныхъ рукописяхъ Византійской эпохи. На слова Шольца ни при появленіи его сочиненія, ни послѣ не обратили должнаго вниманія, и только одинъ Гардтгаузенъ сначала въ „Griechische Palaeographie“ (стр. 406), а затѣмъ въ статьѣ „Différences provinciales de la minuscule grecque“ (=Mélanges Graux, 730—736) выступилъ противъ мнѣнія Шольца, опровергая наблюденія послѣдняго не фактами, но общими соображеніями, которые сводятся къ тому, что при всемирномъ владычествѣ Византіи индивидуальные черты подчиненныхъ народностей врядъ ли могли проявиться въ чёмъ-либо, а тѣмъ болѣе въ письмѣ. Съ этимъaprіорнымъ мнѣніемъ Гардтгаузена тѣмъ менѣе можно согласиться, что противъ него говорить факты, которые обходитъ авторъ „Греческой палеографіи“. Для опроверженія Гардтгаузена достаточно указать на известный каждому палеографу „коптскій“ типъ, который слишкомъ сильно выдѣляется своей оригинальностью, чтобы можно было отрицать его существование, а также на типы „латинскій“ (ср. Wattenbach, Scripturae gr. specimen, tab. 7) и „сирийскій“.

Но признавая существование провинциальныхъ типовъ греческаго письма въ пергаменныхъ рукописяхъ средневѣковья, мы тѣмъ самымъ имѣемъ полное право предполагать, что слѣды подобныхъ же разновидностей должны оказаться и въ письмѣ греческихъ папирусовъ. Правда, въ настоящее время при только что начавшейся систематической разработкѣ папирусовъ эти разновидности очень трудно подмѣтить. Однако, одинъ недавно прочитанный мной папирусъ позволяетъ намѣтить, по крайней мѣрѣ, одинъ индивидуальный типъ, а именно лативскій.

Папирусъ (Берлинскій музей, № 7007) представляетъ собой обыкновенное письмо отъ неизвѣстного лица къ нѣкоему Асклату и начи-



Папирус Берлинского музея № 7007.

нается прямо съ привѣтственной формулы, такъ какъ начальной строки въ которой стояло имя отправителя, недостаетъ.

Содержаніе его таково:

Πρ[ὸ] μ]ὲν πάντων εὐχομε
σοι [ὑ]γιαίνειν. Γεινόσκιν σε
θέλω τὴν[γ] ἐπιστολήν σου
ἔλαβα. Έὰν βλέπεις, δτι
5 ο Σωκρ[ά]της ο προ-
[κου]ράτωρ μου κόπους
[τινὰ]ς πα[ρ]έχῃ περὶ τῆς
[δο]χῆς, ληλώσατέ μοι. Ἐγρα-
[ψα] αὐτῷ περὶ ὑμῶν, ἵνα
10 ὑμεῖν πρ[ο]σέχῃ [εἰς] πάντ[α].
Τ[ι] ἐποι[η]σεν; Ἀσπασαι τοὺς
ἀδελφούς[ούς] μου Λύνην καὶ Ἡρα-
λῆν κ[αὶ] τὴν μητέρα ἡ-
[μ]ῶν [κ]αὶ τοὺς ἐν οἴκῳ
15 πάντα[ς] κατ' ὄνομα.
Ἐρρῶσθαι σε εὐχομαι.
Εἴ τινι χρείᾳ ἔστιν, πέμψω
ράδια, Τιβεριανοῦ
ἔρ[γον?] ¹).

т.-е.

„Прежде всего желаю тебѣ здоровья. Довожу до твоего свѣдѣнія, что письмо твое получилъ. Если замѣтишь, что Сократъ, мой управляющій, доставляетъ какіе - нибудь хлопоты относительно угощенія, дайте мнѣ знать. Я написалъ ему о васъ, чтобы онъ былъ къ вамъ внимателенъ во всемъ. Какъ поступилъ онъ? Поцѣлуй моихъ братьевъ Авииса и Геракла и мать нашу и всѣхъ домашнихъ безъ исключенія. Желаю тебѣ здоровья. Если кому требуется, вышлю сапожки работы Тиверіана“.

¹) 1. Читай εὐχομαι.—2. γινόσκειν.—4. βλέπεις.—5—6. προκοράτωρ.—10. διάτον.—19. ράδια.
ср. Несущ. III, р. 419, 50 (ed. Schmidt) и Roll. 7, 94.—На оборотѣ папируса давь строки, изъ которыхъ мы узнаемъ, что письмо адресовано Асклату, жившему въ деревлѣ Каравидѣ Арсинополитскаго нома.

Не представляя особенной важности со стороны своего содержания, приводимый мной документъ выдѣляется изъ другихъ папирусовъ Берлинского музея благодаря нѣкоторымъ палеографическимъ особенностямъ.

Прежде всего нужно отмѣтить, что онъ писанъ двумя различными почерками. Первой рукѣ принадлежать первыя 6 строкъ до слова *δηλώσατε*. Остальная часть папируса писана другимъ почеркомъ, который въ противоположность первому носитъ не греческій характеръ и которымъ исполнены также нѣкоторыя поправки, а именно: *ειν* вм. *ω* (2 строки: *ὑγιαίνειν*), *α* вм. *ε* (строка 4: *ἔλαβα*) и *β* вм. *π* (строка 4: *βλέπτις*). Буквы въ первыхъ 6 строчкахъ, очень отчетливо выписанныя, довольно округлы, стоять почти прямо и по большей части независимы одна отъ другой. Писецъ, если и соединяетъ ихъ между собою, то очень рѣдко, дѣлая исключение лишь для лигатуръ *σε* и *ει*.

Совершенно другой характеръ носитъ вторая часть письма, начинающаяся словомъ *δηλώσατε*. Буквы вытягиваются, дѣлаются угловатыми, получаютъ сильный наклонъ вправо и по большей части принимаютъ совершенно другія формы (ср. *γ*, *ε*, *λ*, *ρ*, *σ* и т. д.), причемъ писецъ до такой степени связываетъ ихъ другъ съ другомъ, что нѣкоторыя буквы почти теряютъ свои составные элементы.

Если этотъ, отдельно стоящій по характеру письма, греческій документъ сопоставить съ латинскимъ папирусомъ, который опубликованъ Гренфеллемъ и Гентомъ въ „New classical fragments and other greek and latin papyrus“ (стр. 158, табл. V) и который относится къ 167 г. по Р. Х., то между ними оказывается такое сильное сходство, что берлинскій папирусъ, безъ сомнѣнія, нужно считать за одинъ изъ яркихъ представителей „латинскаго типа“ греческаго папируснаго письма¹⁾). А такъ какъ латинскій папирусъ снабженъ датой, то и греческій, благодаря ему, можно относить, не опасаясь погрѣшности, къ тому же времени, а именно ко II в. по Р. Х.

Сравнивать каждую отдельную букву греческаго папируса съ соответствующей латинскаго для отысканія между ними сходства, конечно, немыслимо, ибо если однѣ буквы очень похожи, то другія, наоборотъ, сохраняютъ свои греческія формы, хотя нѣсколько и латинизированныя. Поэтому я ограничусь указаніемъ лишь тѣхъ начертаний, которыя вполнѣ тождественны въ обоихъ папирусахъ. Сюда можно от-

¹⁾ Сюда же можно отнести латинскіе папирусы Берлинскаго музея, №№ 6101 и 7126, которые писаны тѣмъ же почеркомъ, что и папирусъ, изданный Гренфеллемъ и Гентомъ.

all right to have you stay longer & we will
send you the bill. We are very sorry for the
delay in getting your money back to you.
We will do our best to make it up to you.
We will do our best to make it up to you.

(cont'd)

Латинський папір (Grenfell and Hunt, New classical fragments and other greek and latin papyri, p. 158, t. V).

нести слѣдующія буквы: δ , ϵ , π , σ , а также нѣкоторыя формы буквъ α , γ , μ , ν . Что касается до остальныхъ буквъ, то, будучи взяты въ отдельности, онъ какъ будто не похожи, въ общей же связи даютъ письмо латинскаго характера. Въ виду этого, для сравненія памятниковъ, необходимо обратиться къ приложенными мною таблицѣ и рисунку, такъ какъ никакое описание не можетъ дать той полноты впечатлѣнія, какую даетъ точный снимокъ.

Вазовая живопись и ее отношение къ монументальному искусству въ эпоху непосредственно послѣ Греко-Персидскихъ войнъ¹).

Д. чл. Б. В. Фармаковскаго.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

I.

Вазы съ бѣлою облицовкой показали намъ со всею ясностью, какъ интересна была аттическая вазовая живопись, начиная съ середины V вѣка до Р. Хр. Уже это обязываетъ насъ не менѣе внимательно отнести и къ живописи на вазахъ техники, которую принято называть красно-фигурною отъ того, что здѣсь фигуры рисуются на вазѣ, которая дѣлается изъ красноватой глины, а все пространство между ними покрывается чернымъ лакомъ. Какъ мы уже раньше замѣтили, красно-фигурная живопись по своей сущности не отличается отъ живописи на вазахъ съ бѣлою облицовкой: и здѣсь основу образуетъ контурный рисунокъ.

Но техника красно-фигурной живописи испытываетъ гораздо менѣе перемѣнъ въ V вѣкѣ, чѣмъ техника живописи на вазахъ съ бѣлою облицовкой. Послѣднее обстоятельство и ставить бѣлые вазы выше красно-фигурныхъ: мастера, дѣлавшіе бѣлые вазы, работали и мыслили болѣе мастеровъ красно-фигурныхъ вазъ; жизнь ремесленного искусства нашла болѣе интенсивное выраженіе въ произведеніяхъ первыхъ, чѣмъ послѣднихъ. Оттого и мы въ своемъ изслѣдованіи ставимъ красно-фигурные вазы на второе мѣсто.

Мы уже знаемъ, что красно-фигурная техника явилась въ самомъ концѣ VI и началѣ V вѣка. Великіе мастера строгаго стиля окончательно выработали пріемы этой техники. Съ этихъ поръ только разные мелкія детали въ красно-фигурной живописи мѣняются. Вырабо-

¹) Окончаніе. См. книгу третью, стр. 13—414.

тывается известный шаблонъ, который строго соблюдается. А это часто ведетъ къ небрежности и часто сообщаетъ произведеніямъ красно-фигурной живописи чисто ремесленный характеръ¹⁾.

Вотъ въ общихъ чертахъ приемы красно-фигурной живописи, которые остаются во все время ея существованія²⁾.

Разъ ваза была сдѣлана, ее покрывали особымъ лакомъ, который долженъ былъ придавать ея глине пріятный красноватый оттенокъ; затѣмъ вазу сушили или подвергали легкому обжиганію³⁾. Послѣ этого лишь расписывали вазу. Сначала дѣлается эскизъ грифелемъ, который оставляетъ легкіе слѣды на довольно мягкой еще глине вазы⁴⁾). Далѣе кистью или перышкомъ бекаса, которая даютъ тонкія, плоскія, матовыя линіи, рисуются контуры фигуръ⁵⁾; нерѣдко эти контуры сильно расходятся съ эскизомъ, сдѣланнымъ грифелемъ. Затѣмъ контуры обводятся довольно широкими линіями лака, которая дѣлаютъ кистью. Часто эти широкія линіи совершенно покрываютъ контуры фигуръ, и кажется, будто сами онѣ и образуютъ контуръ на вазовыхъ картинахъ. Нако-

¹⁾ Cp. Winter, Jahrb. d. Inst., II (1887), 236.

²⁾ Cp. Jorio, Sul metodo degli antichi nel pingere i vasi, Napoli, 1813; Brocchi, Sulle vernici, Bibl. Italian., VI, 43; G. de Rossi, Lettres à m-r Millingen, у Millingen, Peintures antiques de vases grecs de la collection Coghill, Rome, 1817, I—XX; Hauss, Dei vasi greci, Palermo, 1823; Haussmann, De confectione vasorum antiquorum fictilium, quae vulgo Etrusca vocantur, Goettingae, 1823, 113; D. de Luynes, Ann. 1832, 138 сл.; John, Malerei der Alten, 170 сл.; Lenormant et de Witte, Introduction à l'étude des vases peints, въ Élise des monuments céramographiques, Paris, 1844, I; K. O. Müller-Welcker, Handb. d. Archäol. d. Kunst, Breslau, 1848, 456 сл., § 321; A beken, Mittelitalien, 363 сл., 413 сл.; O. Jahn, Einl., CXLI сл., CLXXIV, CLXXXIX; cp. Sächs. Berichte, Phil.—hist. Classe, VI, 1854, 27 сл.; Brogniart, Traité des arts céramiques, 2 éd., Paris, 1854, I, 550; de Witte, Étude sur les vases peints, Paris, 1865, 29; Brunn, Probleme, въ Abhandlungen d. bayr. Akademie, XII (1871), 29, 51, 126; Piot, Gaz. archéol., IV (1878), 58; Birch, History of ancient pottery, 2 ed., London, 1873, 243; Dumont, Peintures céramiques de la Grèce propre, Paris, 1874 (cp. Dumont-Chaplain, Céramiques, II, 55 сл.); Brunn-Lau, Die griechischen Vasen, Leipzig, 1877; Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, Leipzig, 1879, II, 1 сл.; Petersen, A. Z., 1879, 5 сл.; Raulet-Collignon, Céramique, IX сл.; Pottier, Gaz. b.-a., 1890, 2, 111; Wolters, Ath. M., XVI (1891), 374 сл.; Robinson, Boston museum of fine arts, Catalogue of vases, Introduction, 33 сл.; Murray, Handb. of greek archaeology, London, 1892, 101; Harrison, Greek vase paintings, London, 1894, 10, C. Smith, Catalogue of the greek and etruscan vases in the British museum, III, London, 1896, 1; Hartwig, Jahrb. d. Inst., XIV (1899), 147 сл.

³⁾ Cp. O. Jahn, Einl., CXL; Milliet, въ Mon. gr., II, 21—22 (1893—1894), 3 сл.

⁴⁾ Cp. John, ук. соч., 180; O. Jahn, Einl., ук. м.; Petersen, A. Z., 1879, 6; Blümner, ук. м.; Hartwig, Jahrb. d. Inst., XIV (1899), 162. Такой грифель видимъ въ рукахъ у мастера вазъ на картинѣ килика, издданаго Гартвигомъ (Taf. 4).

⁵⁾ Cp. Hartwig, ук. раб., 162, 16. На упомянутой картинѣ килика, издданаго Гартвигомъ, вазовый мастеръ перышкомъ бекаса расписываетъ вазу.

нецъ, перышкомъ бекаса, дающимъ блестящія рельефныя линіи, еще разъ обрисовываютъ контуры фигуръ и обозначаются болѣе или менѣе разбавленнымъ лакомъ ихъ разныя детали¹⁾). Когда все это исполнено, заполняются чернымъ лакомъ²⁾ пространства между фигурами, и ваза подвергается вторичному обжиганию, послѣ чего глина ея дѣлается весьма твердой, а лакъ образуетъ съ нею одну общую массу³⁾.

Весьма интересно, что мастера помпейскихъ фресокъ дѣлаютъ предварительные контуры композицій совершенно такъ же, какъ вазовые мастера⁴⁾). Петерсенъ⁵⁾ справедливо указываетъ на то, что помпейские мастера, конечно, унаслѣдовали свою технику изъ болѣе древнихъ временъ. Такъ какъ ту же самую технику мы констатировали и у полихромныхъ картинъ аттическихъ бѣлыхъ лекиевъ, которые, какъ мы видѣли, стояли подъ сильнымъ вліяніемъ современной имъ монументальной живописи, было бы непроизвольнымъ заключеніе, что и мастера красно-фигурныхъ вазъ въ технике рисованія слѣдуютъ указаніямъ монументальной живописи, имъ современной. Присутствіе въ картинахъ вазовыхъ мастеровъ предварительного эскиза, въ которомъ нерѣдко замѣчаются разныя исправленія и отъ котораго еще чаще бываютъ отступленія, когда рисуютъ контуры фигуръ уже лакомъ, краснорѣчиво доказываетъ, что вазовые мастера не пользовались какими-нибудь механическими способами при созданіи своихъ картинъ⁶⁾, какъ это иногда у нихъ предполагали⁷⁾.

Такъ какъ вазовые мастера работаютъ сознательно и не являются лишь простыми ремесленниками, уже аргумент можно бы предполагать, что и ихъ технические приемы не оставались все время совершенно неизмѣнными.

¹⁾ Ср. Hartwig, ук. м. Гартвигъ дополняетъ наблюденія Блюмнера и Петерсена.

²⁾ Составъ этого замѣчательнаго лака греческой вазовой живописи страннымъ образомъ современная химія до сихъ поръ опредѣлить не можетъ. Ср. Науманнъ, ук. м.: D. de Luynes, Ann., 1832, 142; Втогніарт, ук. соч., I, 549 сл.; Blümner, ук. с., II, 75 сл.; Durand-Gréville, Revue archéol., 1892, I, 363 сл.; Hartwig, Jahrb. d. Inst., ук. м., 150, 4. Для техники вазъ весьма интересны не оконченные вазовые рисунки. Гартвигъ даетъ ихъ перечень въ указанной работе, 164 сл.

³⁾ Ср. O. Jahn, Einl., CXLI.

⁴⁾ Ср. Donner, Die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung, Leipzig, 1868, LXXXI слл.

⁵⁾ Petersen, A. Z., 1879, 6.

⁶⁾ Только въ нѣкоторыхъ деталяхъ рисунка иногда можно доказать, что мастера пользовались нѣкоторыми механическими способами. Ср. Wolters, Ath. M., XVI (1891), ук. м.

⁷⁾ Ср. Rossi у Millingen, Vases Coghill, стр. IV, XI; Blümner, ук. соч.

И действительно, внимательное изучение оригиналъ приводить къ заключенію, что техническіе приемы вазовыхъ мастеровъ, работавшихъ въ красно-фигурной техникѣ, имѣютъ свою исторію. Правда, исторія эта не такъ разнообразна и богата фактами, какъ исторія техники живописи на бѣлыхъ лекиоахъ. Въ общемъ, указанные выше приемы техники остаются все время безъ измѣнений, но и качество лака, и манера въ исполненіи предварительного эскиза грифелемъ и контуровъ рисунка кистью испытываютъ интересныя перемѣны, свидѣтельствующія о жизни вазовой живописи такъ же, какъ и перемѣна въ ней стиля рисунка.

Техническіе приемы мѣняются вмѣстѣ со стилемъ рисунка. Такъ какъ стиль, представляя болѣе перемѣнъ, вмѣстѣ съ тѣмъ даетъ и больше указаній на эпоху, къ которой вазы относятся, исторію техники на вазахъ удобнѣе прослѣдить не отдельно, а вмѣстѣ съ исторіей стиля.

II.

Обзоръ вазъ съ бѣлою облицовкой показалъ намъ, какіе стили существовали въ аттической керамикѣ съ половины V до половины IV вѣка до Р. Хр. Мы также знаемъ уже, что и въ красно-фигурной живописи строгій стиль уступаетъ мѣсто прекрасному (ср. гл. IV). Конечно, уже судя a priori, мы должны были бы предполагать въ аттической красно-фигурной живописи и стиль переходный. Мы видѣли, что вазы съ бѣлою облицовкой часто дѣлались на тѣхъ же фабрикахъ, какъ и красно-фигурные вазы (ср. гл. V). Равнымъ образомъ, мастерскія, работавшія по преимуществу вазы съ бѣлою облицовкой, изготавливали нерѣдко и красно-фигурные вазы. Рядомъ съ бѣлыми лекиоами мы видимъ и красно-фигурные, которые часто имѣютъ совершенно одинаковую декорацію съ первыми¹⁾). Мы видѣли кратеръ и энохово съ бѣлою облицовкой—формы, которые большою частью украшаются въ красно-фигурной техникѣ. Многіе бѣлые лекиоы, очевидно, явились на тѣхъ же фабрикахъ, на которыхъ дѣлались такъ называемыя ноланскія красно-фигурные амфоры²⁾). Клейнъ указалъ, что на бѣлыхъ лекиоахъ и ноланскихъ амфорахъ встрѣчаются не только одни и тѣ же имена

¹⁾ Ср. Bosanquet, J. Hell. St., XVI (1896), 165.

²⁾ См. ихъ форму у Furtwangler, Beschreibung d. Vasensammlung im Antiquarium, II, Taf IV, 45. Ноланскими принято называть эти амфоры оттого, что чаще всего до сихъ поръ ихъ находили въ Нолѣ. Ср. ниже.

съ эпитетомъ *χαλός*, но надписи, въ которыхъ называются эти *χαλοί*, чрезвычайно близки другъ ко другу и по формѣ буквъ, и по расположению словъ, и по содержанию (только здѣсь, напр., встрѣчаются имена *χαλοί* съ отчествомъ¹⁾). На этихъ же фабрикахъ²⁾ дѣлались красно-фигурные килики и килики съ бѣлою облицовкой, равно какъ алабастры съ рисунками той и другой техники³⁾. Весьма естественно, такимъ образомъ, что тѣ стили, которые мы констатировали на вазахъ съ бѣлою облицовкой, представлены и на красно-фигурныхъ киликахъ, лекиахъ, алабастрахъ и ноланскихъ амфорахъ. Однако, сохранившіяся вазы и другихъ формъ свидѣтельствуютъ, что иныхъ стилей, кроме тѣхъ, которые мы наблюдали на бѣлыхъ вазахъ, въ аттической керамикѣ вообще не было, и что стиль на красно-фигурныхъ вазахъ прошелъ тѣ же стадіи эволюціи, какъ и на вазахъ съ бѣлой облицовкой.

Въ спискѣ вазъ, который мы даемъ ниже, въ приложениі, мы пытались дать примѣры расписныхъ красно-фигурныхъ вазъ разнообразнѣйшихъ формъ, начиная съ самаго конца строгаго стиля до совершеннаго паденія и вырожденія вазовой живописи. Тѣ вазовые рисунки, которые непосредственно примыкаютъ къ рисункамъ на вазахъ строгаго стиля, мы сопоставляемъ подъ рубрикой I. Подъ II стоятъ рисунки, занимающіе по стилю среднее положеніе между только что названными (I) и рисунками, примыкающими по стилю къ килику Британскаго музея E 82 (рис. 7), который, какъ мы видѣли, представляетъ типичный образчикъ свободнаго, прекраснаго стиля. Рисунки прекраснаго стиля стоятъ подъ III. Наконецъ, подъ IV собраны вазы стиля, который представляетъ продолженіе прекраснаго и который выше мы называли роскошнымъ; подъ этой же рубрикой стоятъ вазы эпохи упадка и вазы италійскія, которыя по стилю рисунковъ являются непосредственными преемниками вазъ аттическихъ.

Достаточно уже бѣглаго пересмотра нашего списка, чтобы убѣдиться, насколько дѣятельны были аттическія мастерскія въ V и IV вѣкѣ. Мы могли собрать цѣлый рядъ примѣровъ вазъ, формы коихъ свели къ 19 различнымъ образцамъ. Однако, многіе изъ этихъ образцовъ представляютъ часто, въ свою очередь, столько разнообразія и столько вариаций (см. списокъ), что невольно заставляютъ удивляться

¹⁾ Ср. Klein, Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen²⁾, Leipzig, 1893, 4 сл., 19 слл., 137 слл.

²⁾ Одному мастеру всѣ вазы приписать невозможно. Ср. Klein, ук. соч., 4.

³⁾ Ср. Klein, ук. соч., 20 сл.

изобрѣтательности древнихъ керамистовъ: по однѣмъ формамъ красно-фигурныхъ вазъ можно было бы сдѣлать заключеніе о чрезвычайно высокомъ развитіи и богатствѣ керамики, равно какъ и вообще художественной промышленности, въ Аѳинахъ въ эпоху съ половины V вѣка до половины IV.

Изъ списка же видно, что вазы съ бѣлою облицовкой представляютъ въ указанное время лишь незначительную часть; по всему видно, красно фігурныхъ вазъ дѣлали больше и красно-фигурная живопись привлекала гораздо большее количество мастеровъ. Въ виду большей ея распространенности и популярности особенно интересно прослѣдить, надѣль чѣмъ, главнымъ образомъ, работаютъ художники, расписывавшіе красно-фигурные вазы, чѣмъ они стараются привлекать вниманіе публики и въ какихъ отношеніяхъ они стоятъ къ монументальному искусству своей эпохи.

Какъ техника, какъ стиль рисунковъ, такъ и формы вазъ не остаются однѣми и тѣми же. Въ различное время отдавалось предпочтеніе различнымъ формамъ вазъ. Формы отдѣльныхъ вазъ равнымъ образомъ не остаются неизмѣнными и тоже имѣютъ свою исторію, о которой, какъ и объ исторіи техники рисунка, удобнѣе говорить при исторіи стиля. Такъ какъ главною нашей задачею является вопросъ о взаимоотношеніяхъ вазовой живописи и монументального искусства, мы будемъ въ послѣдующемъ изложеніи останавливаться, главнымъ образомъ, на исторіи стиля, а исторіи отдѣльныхъ формъ вазъ и техники вазовыхъ картинъ коснемся лишь настолько, насколько это является необходимымъ для исторіи стиля, съ которой часто онъ бываютъ тѣсно связаны. Въ нашу задачу не будетъ входить изслѣдованіе о томъ, какъ каждую отдѣльную форму слѣдуетъ называть. Вопросъ этотъ нуждается въ коренному пересмотрѣ и долженъ представить предметъ специальной работы ¹⁾). Въ наименованіяхъ вазъ мы слѣдуемъ терминологіи, принятой въ настоящее время въ наукѣ почти всѣми изслѣдователями въ области греческой керамики ²⁾.

¹⁾ Ср. по этому вопросу Рапофка, *Recherches sur les véritables noms des vases grecs*, 1829; Летронн, *Observations sur les noms des vases grecs*, 1833; Уссинг, *De nominibus vasorum*, 1844; Леногрант и де Витте, введеніе въ *Elite d. monuments c ramographiques*; Краусе, *Angeiologie*, Галле, 1854; О. Янн, Einl., LXXXVI гдѣ см. и литературу; Брунн-Лау, *Die griechischen Vasen*, Leipzig, 1877; Коллинсон, *Arch ologie grecque*, 264 слл.

²⁾ Ср. каталоги музеевъ: Британскаго С. Smith'a (III), Берлинскаго Futtw ngler'a (II), Болонскаго Pellegrini и др. Ср. Winter, *Die jüngeren attischen Vasen*, 50 слл.

III.

Какъ и на вазахъ съ бѣлою облицовкой, перемѣна стилей произошла въ красно-фигурной живописи въ очень короткое время, но не вдругъ, а постепенно. Какъ и тамъ, мы можемъ констатировать здѣсь цѣлый рядъ вазъ переходнаго стиля, которыя еще масса нитей связываетъ съ мастерами строгаго стиля. Традиціи мастерскихъ Дуриса, Брига и Гіерона отличаются особенною живучестью. Произведенія этихъ мастеровъ все еще продолжаютъ вдохновлять аттическихъ керамистовъ въ 470—460 гг. Однако, какъ мы знаемъ, въ это время уже не является ни одного первокласснаго мастера. Строгій стиль въ эти годы носить характеръ чистаго переживанія. Всѣ его формы вырождаются, и небрежность въ стилѣ часто является характерною чертою вазъ этого периода.

Конечно, попадаются и теперь еще мастера, которые работаютъ тщательно; но все это уже старики, воспитывавшіеся въ періодъ силы и блеска строгаго стиля. Они и пишутъ еще совершенно въ строгомъ стилѣ; драпировки, волосы, постановка фигуръ, типы ихъ, композиція картинъ,—все остается у нихъ старое; только трактовка глаза, который они стараются дать въ профиль, свидѣтельствуетъ о томъ, что они писали уже тогда, когда блестящая пора строгаго стиля миновала. Глазъ имѣеть у ихъ фигуры все еще архаические контуры, и только пріоткрывается въ той части, где находится зрачокъ¹). И по сюжетамъ картинъ эти художники принадлежать еще древнему времени. Но если древняя техника еще является у нихъ иногда въполномъ своемъ блескѣ²), прежняго интенсивнаго художественнаго духа, цѣльности, свѣжести и оригинальности мы напрасно стали бы у нихъ искать³). Гораздо обширнѣе теперь группа вазъ, у которыхъ и рисунки небрежны и техника слаба. Уже неоднократно былъ подчеркиваемъ фактъ, что аттическая керамика, представляющая прямое продолженіе искусства великихъ мастеровъ строгаго стиля, т.-е. падающая, по нашимъ наблюденіямъ (ср. гл. III), на 480—460 годы, большую частью

¹) Ср. схемы e-i у Smith, Catal. of the vases in the British museum, III, 4.

²) Ср., напр., килики 1B, 1, 5; лекиѳ 2B^b, 1; эпохи 3, 10, 25, 26; газиро 4, 1; стамвы 7, 9, 10; кратеры 9A, 1, 2, 13; келебу 9D, 60; диносъ 18, 1; фрагментъ 22, 3.

³) Винтеръ (Jüng. attisch. Vasen, 5 сл.) говорить о картинахъ внутрѣ киликовъ 1B, 12, 13 и 16, что онѣ вполнѣ и совершенно еще сохранили духъ прежней эпохи. Такая оценка намъ кажется преувеличеною. Во всякомъ случаѣ, по небрежности картинъ на вѣшнихъ сторонахъ, эти килики—типичные представители эпохи (ср. Winter, ук. соч., 6).

весъма бѣдна и неинтересна¹⁾). И дѣйствительно, если мы обратимся къ стилю рисунковъ на этихъ вазахъ, мы большею частью должны будемъ признать превосходство за произведеніями мастеровъ до 480 года. Мастера держатся уже выработанныхъ, привычныхъ формъ строгаго стиля. Такъ какъ послѣдними они уже владѣютъ вполнѣ, они часто

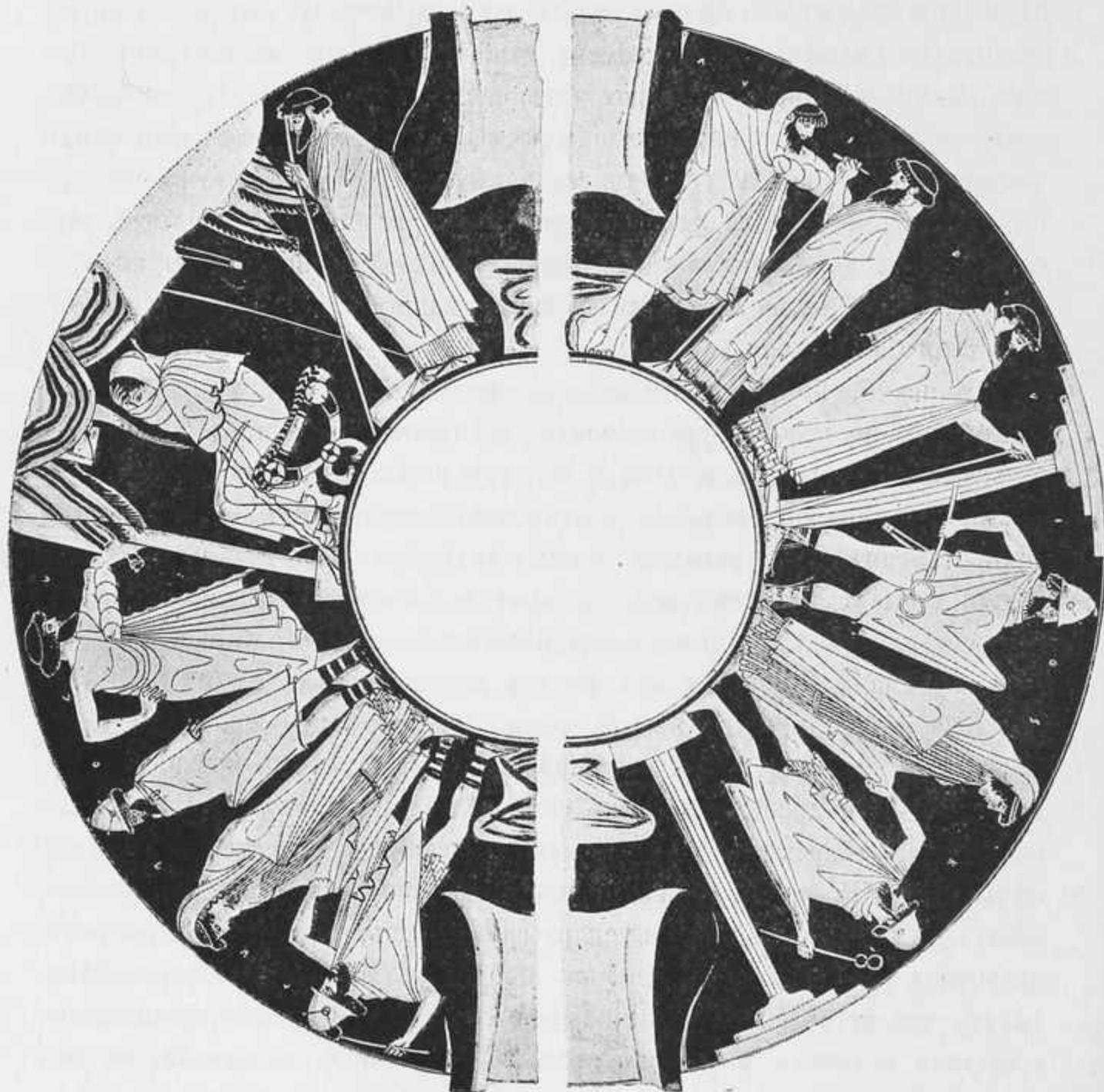


Рис. 23. Картины на наружныхъ стѣнкахъ килика Британскаго музея Е 37.

допускаютъ небрежность въ работѣ. Изъ-за отсутствія оригинальности въ стилѣ и тщательности въ исполненіи ихъ произведенія и являются мало интересными.

Волосы на головѣ и бородѣ у фигуръ на нашихъ вазахъ

¹⁾ Ср. Winter, ук. м.; Holwerda, Jahrb. d. Inst., IV (1889), 24 сл.; Hartwig, Festschrift f. Overbeck, 16 слл.

весьма часто трактуются такъ, какъ въ строгомъ стилѣ (ср. рис. 23—25), т. е. у нихъ отдѣльные локоны выдаются изъ общей массы въ видѣ черныхъ прямыхъ или волнистыхъ линій¹⁾, или въ видѣ круглыхъ точекъ²⁾, которые (точки и линіи) дѣлаются то такимъ же густымъ растворомъ лака, какъ и вся масса волосъ, то болѣе или



Рис. 24. Картина внутри килика Британского музея Е 71.

менѣе разбавленнымъ; иногда всѣ волосы дѣлаются отдѣльными штрихами лака (опять различной густоты), причемъ общій фонъ то оставляется совершенно свободнымъ³⁾, то покрывается разбавленнымъ

¹⁾ Ср. рисунки на вазахъ нашего списка 1B, 8, 25, 29, 30, 41, 42, 51 (рис. 26, 27), 79 (рис. 16), 57; 2B^a, 1; 3, 6; 4, 10, 25; 7, 1, 3, 8; 8A, 19, 44, 46—48, 50, 51, 53, 80, 105, 119; 9A, 1, 4, 13, 14, 16; 9D, 6, 11, 26; 10, 9, 24; 12, 2, 6; 22, 2 и др.

²⁾ Ср. 4, 29; 7, 1, 12; 12, 2; 13, 2 и др.

³⁾ Ср. 1B, 56, 75; 14, 2 и др.

Зап. Имп. Р. Арх. Общ. Т. XII, вып. 3 и 4.

лакомъ¹⁾). Мало-по-малу начинаетъ одерживать верхъ манера трактовки волосъ, какую мы видѣли на киликѣ Британскаго музея Е 82 (рис. 7). Все болѣе и болѣе стараются моделировать волосы; локоны, выдѣляющіеся изъ общей массы, все болѣе и болѣе связываются съ нею, и переходъ къ нимъ дѣлается менѣе и менѣе схематичнымъ и болѣе близкимъ къ природѣ²⁾). И въ трактовкѣ глаза наши мастера



Рис. 25. Картина внутри килика Британскаго музея Е 37.

также еще очень часто не идутъ далѣе мастеровъ строгаго стиля. У нихъ только, за малыми исключеніями, преобладаетъ открытая форма глаза³⁾). Но зрачокъ, какъ въ строгомъ стилѣ, обозначается и у фи-

¹⁾ Ср. 4, 25; 7, 12; 8А, 62, 119; 8Д, 4; 10, 32 и т. д.

²⁾ Для примѣра укажемъ на трактовку волосъ у нѣкоторыхъ фигуръ на вазахъ 1В, 51 (фигуры воиновъ съ кинжалами; рис. 26 и 27), 79 (рис. 16; фигура юноши на колѣнѣахъ); 7, 12 (фигуры Эрихонія и Эрота справа на сторонѣ А), 15 (фигуры юноши, дѣвушки, обращающейся къ сидящему мужчинѣ); 1В, 19; 8Е, 33; 12, 2, и т. д.

³⁾ Обычная до 480 г. схема изображенія глаза (*d* у Smith, Catalogue of the vases in the British museum, III, 14) теперь чистое исключение; чаще встрѣчаемъ схемы *e*, *f*, *g*.

гурь, поставленныхъ въ профиль, точкою ¹⁾ или кружкомъ съ точкой внутри ²⁾; и въ красно-фигурной живописи, какъ на вазахъ съ бѣлою облицовкой, встрѣчается наивная схема формы глаза въ профиль, по которой зрачокъ представляетъ открытый полукругъ ³⁾. Прогрессъ, который замѣчается у нашихъ мастеровъ въ сравненіи съ мастерами, работавшими до 480 года, обнаруживается въ томъ, что зрачокъ у фигуры въ профиль теперь больше отодвигается вовнутрь глаза и мало-по-малу теряетъ свою круглую форму, приближаясь къ эллипсису или сферическому треугольнику ⁴⁾. Но какъ бы то ни было, глазъ изображается у нашихъ мастеровъ все еще не вполнѣ правильно. Весьма интересна эпоха перехода по трактовкѣ вѣкъ и рѣсницъ глаза. Сначала безусловно преобладаетъ чисто архаическая форма глаза (ср. схему *d* у Smith, ук. м.). Скоро ее стали измѣнять: верхнее и нижнее вѣки начинаютъ пріобрѣтать сначала формы лишь немногого изогнутыхъ дугъ ⁵⁾, а затѣмъ и прямыхъ ⁶⁾. Все это совершается строго постепенно; нигдѣ никогда нельзя указать рѣзкихъ границъ; весьма часто на одной и той же картинѣ встрѣчаемъ самыя разнообразныя формы контуровъ глаза ⁷⁾. Кромѣ того надо замѣтить, что у нашихъ мастеровъ въ этихъ разнообразныхъ схемахъ изображенія глаза уже ясно сказывается стремленіе придавать фигурѣ то или другое выраженіе. Несомнѣнно, и въ этомъ они выше мастеровъ строгаго стиля. Верхнее вѣко у глаза большою частью обозначается одною чертою ⁸⁾; подробная трактовка верхняго вѣка (гдѣ оно обозначается двумя чер-

Вазы, на которыхъ у фигуръ встрѣчаемъ эти архаические схемы (*d—g*), все же по другимъ соображеніямъ (трактовка волосъ, одежды и т. п.) должны быть относимы къ 470—460 годамъ. Вотъ примѣры такихъ вазъ: 8A, 15, 19, 45, 46, 61, 69, 80; 8D, 2; 8E, 39; 9D, 11; 10, 2, 3, 10 и т. д. Сравнительно рѣдкую схему формы глаза видимъ на 9A, 3, гдѣ у глаза открыты оба угла. Иногда точка, которую обозначается зрачокъ, дѣлается разбавленнымъ лакомъ (2B^a, 1; 4, 8).

¹⁾ Ср. 1B, 8, 19, 29, 42, 51 (рис. 26, 27); 4, 10, 12, 25, 26, 29, 32, 39; 7, 1; 8A, 7, 21, 47, 48, 50, 51, 53, 62, 70, 73, 98, 105; 8D, 1; 8E, 4, 5, 40; 9D, 25, 26; 10, 24; 22, 1 и т. д.

²⁾ Ср. 1B, 42; 4, 26; 7, 1; 8A, 62, 98; 8D, 3; 9B, 9 и т. д.

³⁾ Ср. Smith, ук. соч., 4, h. Ср. 1A, 5; 1B, 41, 42 и т. д.

⁴⁾ Для примѣра укажемъ 1B, 51 (рис. 26, 27), 79 (рис. 16), 12, 2, гдѣ уже у фигуръ встрѣчаемъ различные формы зрачка, который занимаетъ середину между архаической (точка) и вполнѣ свободною [сферической] треугольникомъ, ср. 1B, 153 (рис. 7); ср. Smith, ук. соч., 4, i, k].

⁵⁾ Ср. 4, 39; 8A, 105; 8D, 26, 33 (Фигура Аѳины); 9A, 4 и т. д.

⁶⁾ Ср. 2B^a, 75, 76; 6, 5; 8A, 68, 111; 8D, 4; 8E, 33, 37; 9A, 20 (рис. 28); 9C, 6 и т. д.

⁷⁾ На 12, 2, видимъ и архаическую форму и переходную. На другихъ вазахъ встрѣчаемъ вѣки у одиѣхъ фигуръ въ формѣ дугъ и кривыхъ линій, у другихъ вѣки обозначены прямыми линіями. Сюда относятся, напр., 1B, 22, 51 (рис. 26 27), 79 (рис. 16); 7, 15; 8A, 105; 8D, 1; 9A, 20

⁸⁾ Ср. 1B, 25; 2B^a, 18; 3, 27; 4, 12, 25—27; 8C^b, 1; 10, 9 и т. д.

тами и гдѣ обозначаются рѣсицы) встрѣчается рѣдко и преимущественно на картинахъ, отличающихся величиною масштаба¹⁾.

Изъ другихъ особенностей въ передачѣ глаза у нашихъ мастеровъ надо замѣтить ту, что глазъ у фигуръ часто ставится, какъ въ строгомъ стилѣ, слишкомъ низко и черезчуръ далеко отодвигается отъ носа²⁾. Впрочемъ, и здѣсь мало-по-малу художники все больше и больше удаляются отъ строгаго стиля³⁾. Такимъ образомъ, въ трактовкѣ глаза мастера вазъ, стилистически являющихся прямыми продолжительницами вазъ строгаго стиля, уже во многомъ отступаютъ отъ схемъ стараго времени и постепенно идутъ къ тому, что мы видѣли уже въ развитомъ прекрасномъ стилѣ (ср. гл. IV). Нѣкоторыя фигуры у нихъ выражаютъ то или другое настроеніе уже гораздо болѣе, чѣмъ фигуры на вазахъ строгаго стиля.

Правильное изображеніе глаза въ профиль окончательно утверждается лишь позднѣе. Между тѣмъ оно было уже известно и нѣкоторымъ мастерамъ послѣдняго периода строгаго стиля. На одномъ киликѣ строгаго стиля бывшей коллекціи Кастеллани въ Римѣ, изданнымъ Гартвигомъ⁴⁾, на одной изъ виѣнскихъ сторонъ, есть фигура эфеба, у котораго профиль глаза изображенъ такъ же хорошо и правильно, какъ въ прекрасномъ стилѣ; но такая трактовка глаза является единственнымъ и необъясненнымъ до сихъ поръ исключеніемъ въ строгомъ стилѣ. О современной реставраціи фигуры не можетъ быть рѣчи. На киликѣ 1B, 74 и гидрѣ 4, 11, которые въ общемъ по стилю примыкаютъ прямо къ вазамъ строгаго стиля, мы также видимъ почти совершенно такую же трактовку глаза, какъ въ прекрасномъ стилѣ. И только что названные примѣры стоять одиноко. То же надо сказать о подробной трактовкѣ верхняго вѣка на бѣломъ киликѣ 1A, 2 и на стамнѣ 7, 12. Этихъ исключеній нельзя объяснить иначе, какъ предположеніемъ, что вазовые мастера копировали формы, которыхъ

¹⁾ Примѣромъ, гдѣ у фигуръ подробно трактовано верхнее вѣко, является стамнѣ 7, 12, на которомъ трактовка вѣка весьма близка къ трактовкѣ его на бѣлой чашѣ 1A 2. Переходную стадію представляетъ вѣко на кратерѣ съ волютами 9C, 6 и на фрагментѣ, вѣроятно, кратера 22, 1. Ср. еще 9A, 4. Двумя чертами обозначено верхнее вѣко, напр., на гидрѣ 4, 22, на энохѣ 3, 51, на келебѣ 9D, 34. На 4, 11, 8E, 43 правильно обозначены рѣсицы верхняго вѣка, что представляетъ въ это время вообще рѣдкость.

²⁾ Ср., напр., 1B, 8, 19, 22, 29, 41, 51 (рис. 26, 27), 79 (рис. 16); 28^a, 11, 3, 10; 4, 9, 18, 25, 39; 7, 15; 8A, 80, 90, 105; 8D, 1; 8E, 1, 8, 33; 9A, 2, 4, 13, 20; 9D, 34, 60; 12, 2, и т. д.

³⁾ Ср., напр., 4, 22; 8A, 138; 9A, 16; 9C, 2; 9D, 46; 22, 2.

⁴⁾ Hartwig, Meisterschalen, Taf. LIV.

уже примѣняло современное имъ монументальное искусство; это—прямая заимствованія изъ монументальной живописи. Очевидно, такая правильная трактовка глаза для мастеровъ, привыкшихъ рисовать по старымъ шаблонамъ, представляла сначала большія трудности и потому должна была оставаться исключениемъ до тѣхъ поръ, пока послѣ разныхъ колебаній не были, наконецъ, выработаны и не утвердились новые шаблоны, которые положили въ основу ее, какъ единственную вѣрную и потому безусловно обязательную. Постепенное измѣненіе трактовки глаза, такимъ образомъ, должно было совершаться въ вазовой живописи подъ вліяніемъ монументального искусства.

Вазы, на которыхъ начинаютъ выступать существенные отклоненія отъ шаблоновъ старого стиля (это—вазы конца строгаго стиля и ихъ непосредственные преемницы, вазы съ именемъ прекраснаго Главкона, сына Леагра), относятся, какъ мы знаемъ уже¹⁾, къ 470—460 годамъ. Это какъ разъ эпоха, когда выступаетъ въ Греціи и въ частности въ Аѳинахъ Полигнотъ²⁾. Зная, что сдѣлалъ Полигнотъ для греческаго искусства³⁾, едва-ли можно колебаться заключить, что именно подъ вліяніемъ Полигнота совершилась въ аттической вазовой живописи та перемѣна въ трактовкѣ глаза фигуръ, о которой мы говорили выше.

Если мы обратимъ наше вниманіе на профили фигуръ у мастеровъ переходнаго стиля, то здѣсь также мы замѣтимъ довольно часто большую близость къ строгому стилю. Можно указать цѣлый рядъ примѣровъ⁴⁾ среди вазъ, сопоставленныхъ въ нашемъ спискѣ подъ рубрикой I, гдѣ у фигуръ профиль имѣть еще чисто архаическій характеръ (ср. гл. IV). У фигуръ на другихъ вазахъ въ профилѣ остаются отдѣльныя архаическія черты: сильно отступающій назадъ лобъ⁵⁾, большой круглый подбородокъ⁶⁾, толстые, сильно выступающіе впередъ губы⁷⁾ и т. п.

¹⁾ Ср. выше, гл. III.

²⁾ Ср. гл. II.

³⁾ Ср. введеніе.

⁴⁾ Ср. 1B, 22; 2B^b, 3; 4, 12; 6, 2, 3; 7, 12, 15; 8A, 19; 48, 51, 98, 105; 8C^b, 1; 8E, 5, 33, 43; 9A, 2, 4, 13, 20; 9D, 8, 11, 25, 34; 10, 24; 12, 2. Многія фигуры на этихъ вазахъ по профилямъ сходны съ фигурами Дуриса (ср. 8A, 19; 8E, 43), Бригга (ср. 8E, 5) и т. п.

⁵⁾ Ср. 1B, 8, 19, 29, 41, 42, 79 (рис. 16) и др.

⁶⁾ Ср. 1B, 11, 79 (рис. 16); 4, 10, 26, 27, 29; 8D, 1 и т. д.

⁷⁾ Ср. 4, 10; 8A, 48 и т. д.

Движенія и жесты фигуръ весьма часто также соприкасаются прямо со строгимъ стилемъ¹⁾ и нерѣдко уступаютъ послѣднему по живости и свѣжести²⁾. Встрѣчаются еще и черезчуръ удлиненная архаическая пропорціи фигуръ³⁾ и чисто архаическая манера въ трактовкѣ нагого тѣла съ массой анатомическихъ деталей (ср. выше, гл. IV)⁴⁾. Однако, мало-по-малу архаической формы всюду уступаютъ мѣсто изящнымъ формамъ свободнаго стиля. Архаические профили облагораживаются⁵⁾; уродливымъ изображеніемъ лица въ фасъ приходятъ на смѣну почти правильныя изображенія его въ три четверти⁶⁾; лишнія детали мускуловъ на тѣлѣ исчезаютъ⁷⁾ и т. п.

Правильной постановки спокойно стоящихъ фигуръ переходный стиль въ общемъ еще не знаетъ и большею частью довольствуется архаическими схемами А, В и С (ср. выше, гл. IV)⁸⁾.

Какъ и всегда, трактовка одежды особенно интересна и на вазахъ переходнаго стиля. И здѣсь одежда выражаетъ всю суть и особенности стиля съ чрезвычайною наглядностью и позволяетъ уяснить его, какъ художественно-историческое явленіе⁹⁾. На нѣкоторыхъ вазахъ мы видимъ еще безусловное господство тѣхъ принциповъ, которыми руководились въ трактовкѣ одежды мастера строгаго стиля¹⁰⁾. Понемногу эти принципы начинаютъ забываться, и является такая трактовка одежды, которую нельзя понять иначе, какъ все же зная приемы мастеровъ блестящей поры строгаго стиля, потому что теперь часто то, чтб пѣкогда имѣло смыслъ и значеніе, вырождается въ мертвые, лишенные красоты и граціи, схемы. На вазахъ строгаго стиля мужскія и женскія одежды (ср. выше, гл. IV) трактуются такъ, что или у нихъ чередуются поверхности гладкія и поверхности, сложенные въ складки¹¹⁾, то въ формѣ хвоста ласточки¹²⁾, то въ простыя паралель-

¹⁾ Ср., напр., 1B, 22; 4, 39; 7, 8; 8A, 80; 9A, 4, 13, 14; 9D, 6; 12, 2, 6.

²⁾ Ср. Holwerda, Jahrb. d. Inst., IV (1889), 36 слл.

³⁾ Ср., напр., 28^a, 3; 8D, 3; 9A, 13.

⁴⁾ Ср., напр., 1B, 22; 8A, 105; 9A, 4; 9D, 34.

⁵⁾ Ср., напр., 1B, 51 (рис. 26, 27), 56; 4, 39; 8D, 1.

⁶⁾ Ср. гидрію 4, 39.

⁷⁾ Ср., напр., трактовку тѣла на 4, 39; 7, 12.

⁸⁾ Ср. 7, 3; 8D, 1; 8E, 33; 9A, 2, 13, 14, 16; 12, 2 и т. д.

⁹⁾ Ср. Holwerda, Jahrb. d. Inst., IV (1889), 38 слл.

¹⁰⁾ Ср., напр., 1B, 22; 3, 10, 11; 4, 9; 7, 9, 12, 15; 8A, 19, 52, 105; 8E, 1, 16; 9D, 46; 22, 2 и т. д.

¹¹⁾ Складки обозначаются всегда прямыми линіями. Волнистые линіи бываютъ на одеждахъ безъ складокъ. Эти волнистые линіи объясняетъ Гольверда (Jahrb. d. Inst., ук. м.).

¹²⁾ Ср. киликъ Евфронія въ Мюнхенѣ (№ 337; W. Bl., V, 3; Harrington, Greek vase paintings, pl. XI), киликъ его же въ Брит. муз. (Е 44; W. Bl., V, 7; Harrington, ук. с., pl. XIII, 2), килики Гіерона (Hartwig, Meisterschalen, Taf. 29, 30) и т. д.

ны¹), или онъ вѣцѣликомъ складываются въ складки той же формы ласточкина хвоста²) и въ простыя параллельныя³). Переходный стиль забылъ это первоначальное значение складокъ. Отсюда на вазахъ этого стиля мы видимъ часто у фигуръ на одеждахъ для обозначенія складокъ такія сочетанія линій, которые сами по себѣ не находятъ никакого оправданія. Напротивъ, онъ понятны, какъ вырожденіе схемъ строгаго стиля. У фигуръ на вазахъ переходнаго стиля складки одеждъ, которые дѣлались изъ тонкихъ матерій (ионійскій хитонъ), чаще всего обозначаются, какъ въ строгомъ стилѣ, вертикальными параллельными линіями, сплошь покрывающими всю поверхность одежды⁴). Художники стараго стиля большею частью ясно обозначали, что такія складки получаются благодаря крахмаленю и глаженю одежды. Мастера переходнаго стиля по традиціи тоже проводятъ по одеждамъ фигуръ вертикальная параллельная линіи, но мы не изъ чего не можемъ заключить, чтобы такія складки одеждъ получались искусственными средствами. Не менѣе часто видимъ въ переходномъ стилѣ на одеждахъ чередованіе гладкихъ поверхностей съ поверхностями, на которыхъ проведено каждый разъ то или другое (всегда одинаковое) количество вертикальныхъ линій⁵). И такая трактовка одежды поразила бы насъ своею странностью, если бы мы не знали, что она отголосокъ старой манеры. Если архаическое искусство опять совершенно ясно характеризуетъ и здѣсь искусственные складки (чередованіе складокъ, сложенныхъ въ формѣ хвоста ласточки, съ гладкими поверхностями), то у мастеровъ переходнаго стиля часто даже нельзя, повидимому, было бы и подумать о складкахъ: только сравненіе съ фигурами строгаго стиля ясно говоритъ, что мастера имѣли въ виду не передавать узоръ матеріи одежды, а характеризовали такъ ея складки; ясно, что они не наблюдаютъ природу, а копируютъ, и притомъ нерѣдко совершенно безъ пониманія, старую художественную схему. Можно встрѣтить въ переходномъ стилѣ и отголоски тѣхъ схемъ строгаго стиля, по кото-

¹) Ср., напр., фигуру Аеины на вазахъ у Gerhard, A. V., II, 84—85, 115.

²) Ср. киликъ Евфронія въ Брит. муз. (E 44; W. Bl., V, 7; Harrison, ук. с., pl. XII); киликъ, изданный въ J. Hell St. VIII (1887), 440 (Harrison, ук. с., pl. XIII, 1), киликъ Евфронія въ Луврѣ (Mon. gr., I (1872), pl. I; Harrison, ук. с., pl. XIV), килики Дуриса, Гіерона, Брига (Hartwig, ук. с., Taf. 23, 28, 31—35). Ср. рис. 23 и 25.

³) Ср. A. Z., 1861, 150; Gerhard, Trinksch. u. Gefässse, 28, 29; Hartwig, ук. с., 38, 39, 41 (рис. 23), 43 и т. д. Ср. рис. 24.

⁴) Ср. 1B, 9; 2B^a, 11; 4, 1, 18, 20, 22, 25, 36, 39; 8A, 90, 92; 8D, 1; 8E, 33; 9A, 1, 2; 9D, 34, 44, 60; 11, 5; 12, 2; 22, 2 и т. д.

⁵) Ср., напр., фигуры на вазахъ 3, 26; 4, 36; 7, 3, 8, 15; 8A, 37; 9A, 1, 13, 20; 10, 24, 27.

рымъ одежда вся сплошь складывается въ складки въ формѣ хвоста ласточки¹⁾ или имѣть складки названной формы чередующимися съ гладкими поверхностями²⁾). Перемѣна въ одеждѣ, которая, какъ мы знаемъ, произошла въ Аѳинахъ послѣ персидскихъ войнъ, лишила вазовыхъ мастеровъ возможности провѣрять свои рисунки наблюденіемъ натуры. Новую одежду, которая не имѣла искусственныхъ складокъ, они изображать не умѣютъ, и потому продолжаютъ изображать складки такъ, какъ ихъ изображали мастера архаизма. Искусство постоянно должно поддерживаться наблюденіемъ натуры. Разъ художникъ пренебрегаетъ этимъ и держится лишь выработанныхъ уже приемовъ, искусство обречено на падение. И вотъ мало-по-малу смыслъ старыхъ схемъ забывается. Благодаря этому, часто встрѣчается теперь такая трактовка одежды, которая, въ сравненіи съ трактовкою строгаго стиля, представляетъ шагъ назадъ: нерѣдко линіи, обозначающія складки одежды, не только не оправдываются жестами и движеніями фигуръ, но остается даже неяснымъ, чѣмъ вообще руководствовался мастеръ въ трактовкѣ одежды³⁾. Часто многія мѣста на одеждахъ (особенно низы хитоновъ) совсѣмъ ничѣмъ не характеризуются⁴⁾; часто линіи, обозначающія складки, внезапно и безъ основанія обрываются⁵⁾. Благодаря всему этому, небрежная трактовка одежды въ переходномъ стилѣ представляетъ обычное явленіе.

Чрезвычайно характерно явится часто въ переходномъ стилѣ трактовка оборокъ на хитонахъ. Когда хитонъ складывается весь въ искусственные складки, то оборки, которыя сдѣланы на немъ, не могутъ, конечно, представлять прямыхъ линій и образуютъ ломаныя. На вазахъ же переходнаго стиля у одеждъ фигуры оборки на хитонахъ нерѣдко представляютъ такія ломаныя линіи, между тѣмъ складокъ, которыми бы онѣ обусловливались, мы не видимъ. Только по расположению различныхъ частей линій, обозначающей оборку, мы можемъ ясно видѣть, что мастеръ, можетъ быть иногда даже непроизвольно, воспроизводить такое положеніе оборки, которое должно было бы получаться, если бы складки одежды расположены были въ формы хвоста ласточки и т. п.⁶⁾.

Строгій стиль, какъ известно, придавалъ искусственные складки

¹⁾ Ср., напр., 4, 1; 9А, 14; 12, 6.

²⁾ Ср. 7, 15; 9Д, 58.

³⁾ Ср., напр., 3, 6; 8Е, 48; 9С, 2; 9Д, 60; 10, 24 и т. д.

⁴⁾ Изрѣдка видимъ фигуры, у которыхъ на одеждѣ совсѣмъ не обозначено складокъ. Ср., напр., 9А, 16; 22, 2.

⁵⁾ Ср., напр., 4, 25, 36.

⁶⁾ Ср., напр., оборки на 4, 36; 8Е, 33; 9А, 4.

и тѣмъ одѣждамъ, которыя въ дѣйствительности имѣть ихъ не могли: складки гиматіевъ, хламидъ и т. п., которыя зависятъ отъ того, какъ наброшены эти одѣжды, и въ какомъ положеніи находится человѣкъ, на которомъ онъ надѣты, въ строгомъ стилѣ все же часто, какъ бы сами собою, принимаютъ расположение то въ формѣ хвоста ласточки¹⁾, то образуютъ правильные зигзаги²⁾ и т. п. Трактовка этихъ набрасываемыхъ одѣждъ въ переходномъ стилѣ очень часто еще совершенно одинакова съ тѣмъ, что мы видимъ въ строгомъ стилѣ. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно сравнить трактовку хламида и гиматіевъ на строгомъ киликѣ Британскаго музея Е 37 (рис. 25) съ трактовкою одѣждъ, напр., на киликахъ 1B, 9, 79 (рис. 16), на гидріяхъ 4, 9, 22, 37, на ноланскихъ амфорахъ 8A, 72, 80, 90, на амфорѣ 8D, 1, на пеликѣ 8E, 123, на канеарѣ 11, 5, на алабастрѣ 13, 6 и т. п.

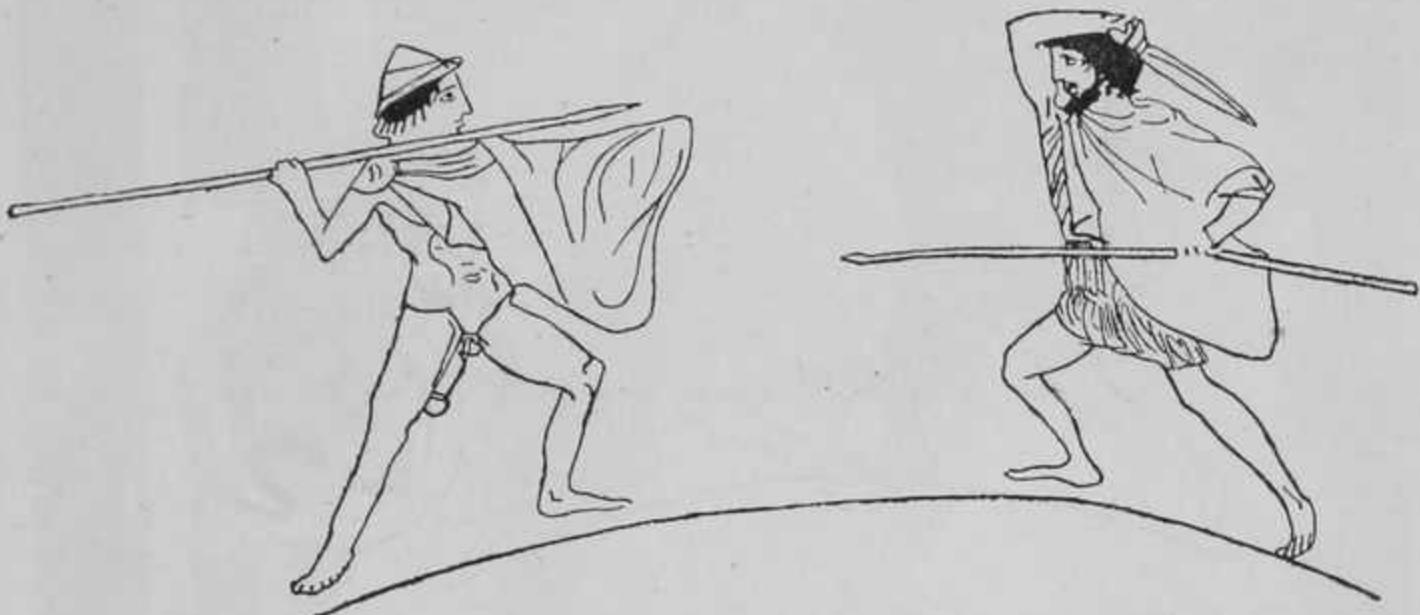


Рис. 26. Картина на одной изъ наружныхъ стѣнокъ килика въ Museo Archeologico во Флоренції (18,51).

Такъ какъ трактовка одѣжды вообще весьма трудна, въ ней дольше всего держатся традиціи старого стиля. У мастеровъ переходнаго стиля мы ни разу не встрѣтимъ вполнѣ правильной трактовки одѣжды; у нихъ можно лишь констатировать стремленіе къ ней, но это стремленіе не увѣнчивается у нихъ успѣхомъ. Уже въ томъ, что мастера теперь не проводятъ схемъ строгаго стиля со всею точностью, сказывается сознаніе, что схемы эти неудовлетворительны. Чтобы придать складкамъ одѣжды болѣе натуральности, мастера, во-первыхъ, прерываютъ

¹⁾ Ср., напр., Hartwig, Meisterschalen, Taf. 3, 19, 26, 27, 29, 32, 41 (рис. 23), 65, 68 и т. д.

²⁾ Ср. Hartwig, Meistersch., 41 (рис. 23), Klein, Euphr.², 308; Att. M., VI (1881), Taf. 1; Gerhard, A. V., IV, 279, 280 и т. д. Ср. рис. 24, 25.

ваютъ линіи, обозначающія складки по схемамъ стараго стиля. Такъ, напр., на киликѣ **1B**, 51 (рис. 26, 27) складки хламидъ у шеи обозначены у бородатаго воина тремя небольшими штрихами, а у молодого двумя длинными, между которыми вставлены два мелкихъ штриха. Строгій стиль (ср. рис. 23) тѣ же складки обычно обозначаетъ длинными, не прерывающимися на всемъ протяженіи штрихами. Затѣмъ, мастера вставляютъ мелкіе штрихи между крупными, которые даютъ схемы строгаго стиля, и стараются соблюдать при этомъ требованія, обусловливаемыя жестами и движеніями фигуръ. Прерываніе линій складокъ и вставку мелкихъ штриховъ между ними мы видимъ, напр., на хитонахъ воиновъ па томъ же киликѣ **1B**, 51 (рис. 26 и 27). Насколько отличается трактовка хитоновъ фигуръ въ томъ же по-

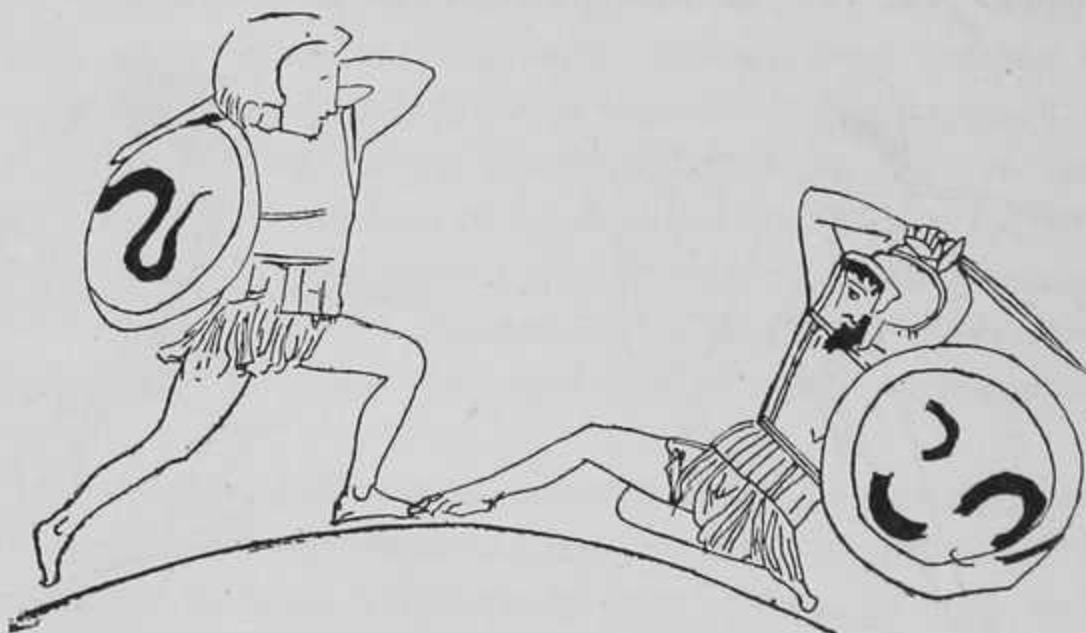


Рис. 27. Картина на одной изъ наружныхъ стѣнокъ килика въ Museo Archeologico во Флоренціи (1B, 51).

ложеніи на вазахъ строгаго стиля, покажетъ сравненіе фигуръ на названномъ киликѣ, напр., съ фигурою гиганта на кратерѣ **9A**, 14, мастеръ котораго еще всецѣло держится схемы строгаго стиля. Насколько больше мастеръ килика **1B**, 51 согласовалъ складки одежды фигуръ съ ихъ положеніями, наглядно видно и изъ сравненія, напр., хламиды воиновъ на этомъ киликѣ (рис. 26) съ хламидою мужчины, который идетъ сзади Брисеиды (передъ колонной) на киликѣ Британскаго музея Е 37 (рис. 23). Наконецъ, мастера переходнаго стиля иногда достигаютъ большей естественности въ трактовкѣ платья тѣмъ, что не обозначаютъ на немъ такой массы разныхъ деталей, какъ мастера архаической эпохи, а даютъ лишь тѣ складки, которыя необходимы для характеристики положенія

фигуръ. Иллюстраціей къ послѣднему можетъ служить картина на ритонѣ Британскаго музея Е 788 (12, 2 нашего списка).

Несомнѣнныи прогрессъ обнаруживають мастера переходнаго стиля въ выраженіи и въ передачѣ настроенія фигуръ, находящихся въ спокойныхъ положеніяхъ. Мы видимъ у нихъ, правда еще довольно рѣдко, уже не простой наборъ фигуръ на картинахъ, какъ въ строгомъ стилѣ, а настоящія художественные группы. На картинѣ кратера 9A, 20 (рис. 28) изображены три женщины. Одна сидитъ на возвышеніи почвы, подоставъ подъ себя одежду, и держитъ въ ру-



Рис. 28. Картина на кратерѣ 9A, 20.

кахъ двѣ флейты; конечно, она приготовилась играть на этихъ флейтахъ. Противъ нея стоятъ двѣ другія женщины, одна изъ которыхъ только что подошла и обняла подругу. Обѣ эти женщины приготовились слушать музыку. Общее настроеніе передано на рисункѣ кратера прекрасно. Группа двухъ стоящихъ женщинъ—рѣшительная повость въ керамикѣ. Мастеръ, дѣйствительно, духовно связалъ всѣ фигуры между собою. Мы уже указали выше на работу Герцога, который показалъ, что группы, въ родѣ напіей, въ керамикѣ впервые являются въ прекраснѣмъ стилѣ, и что, по всей вѣроятности, онъ явился подъ

влініємъ картинъ Полигнота (см. гл. II). Картина па вазѣ **9A, 20** имѣть несомнѣнныя точки соприкосновенія съ картиною на берлинской келебѣ съ изображеніемъ Орфея среди ѿракійцевъ (табл. IV). Группа двухъ стоящихъ женщинъ представляетъ повтореніе группы двухъ стоящихъ юношъ сзади Орфея. Сидящая женщина представляетъ лишь вариацію фигуры Орфея. Какъ на берлинской вазѣ, такъ и здѣсь вниманіе фигуръ привлекаетъ музыка. Возвышеніе почвы, на которомъ сидить женщина, трактовано совершенно такъ же, какъ на берлинской келебѣ. Такое согласіе двухъ картинъ, какъ въ общемъ, такъ и въ деталяхъ, безусловно не можетъ быть случайнымъ. Такъ какъ кратеръ **9A, 20** по стилю гораздо старше берлинской келебы, и такъ какъ въ трактовкѣ фигуръ у вазѣ нѣть ничего общаго, мысль о томъ, что обѣ картины—издѣліе одного мастера, совершенно исключается. Такимъ образомъ, остается одно—думать, что и та и другая картины зависятъ отъ одного и того же оригинала. Оригиналомъ, подъ влініемъ котораго явилась композиція, представляющая Орфея, какъ уже было показано Фуртвенглеромъ (ср. выше, гл. II), скорѣе всего былъ „Аидъ“ Полигнота, на которомъ, между прочимъ, былъ представленъ играющій на лирѣ Орфей (см. выше, текстъ Павсанія, во введеніи). Мастеръ берлинской вазы гораздо искуснѣе скомпановалъ свою картину, чѣмъ авторъ картины на кратерѣ **9A, 20**, который колонною, кресломъ (*χλισμός*) и развѣшанными по стѣнамъ предметами (лирою и головною женскою повязкой) обозначилъ, что дѣйствіе происходитъ въ теремѣ, женской половинѣ дома, и въ то же время женщину съ флейтами посадилъ на холмѣ, какъ Полигнотъ своего Орфея. Ясно, что мастеръ кратера **9A, 20** сдѣлалъ заимствованіе изъ „Аида“ Полигнота или изъ какой-нибудь картины, стоявшей подъ влініемъ „Аида“, и не понялъ при этомъ, что это поведеть къ несообразности. Повязки на головахъ у женщинъ на кратерѣ **9A, 20** такія, какія мы не разъ уже видѣли на вазахъ съ бѣлою облицовкой; выше мы замѣтили, что митраe figurъ Полигнота, весьма вѣроятно, не были иными.

Въ стилѣ фигуръ на вазѣ **9A, 20** еще чрезвычайно много откликовъ архаизма. Волосы (особенно у стоящихъ фигуръ) и одежды (ср. особ. гиматій и хитонъ женщины по серединѣ) еще весьма близки къ строгимъ. Профиль женщины по серединѣ отличается также своими архаическими формами. Трактовка глазъ у двухъ женщинъ справа также типичная для ранней поры переходнаго стиля. Наоборотъ, глазъ у женщины слѣва имѣетъ уже правильный профиль. При всей архаической строгости формъ женщины, стоящая въ центрѣ композиціи, по-

ставлена уже такъ, что вся тяжесть тѣла у нея поконится на лѣвой ногѣ, ступня которой видна въ профиль, въ то время, какъ ступня ноги, не несущей тяжести тѣла, видна въ фасъ (схема *C*). Такая постановка фигуры въ переходномъ стилѣ является крайнею рѣдкостью. Надо замѣтить, однако, что схема *C* сдѣсь не проведена еще, какъ слѣдуетъ: фигура слишкомъ сильно наклонена вправо; кромѣ того, въ верхней части фигуры мало отражается распределеніе равновѣсія, обусловливаемое указаннымъ положеніемъ ногъ. И здѣсь о переходномъ стилѣ надо сказать, что онъ еще не можетъ передать со всею правильностью того, что стремится передавать. Новая постановка фигуръ (схема *C*) абсолютно неизвѣстна строгому стилю. Едва ли опять только случайность, что она впервые является на тѣхъ аѳинскихъ вазахъ, которыя, какъ наша, были сдѣланы въ 470—460 годахъ, когда въ Аѳинахъ выступаетъ Полигнотъ съ его школою. Конечно, на картинахъ, съ которой заимствована была группа женщинъ на кратерѣ **9A**, 20, фигуры были поставлены не менѣе правильно, чѣмъ на берлинской келебѣ, авторъ которой былъ уже болѣе ловокъ въ передачѣ деталей оригинала, чѣмъ мастеръ, написавшій картину на нашемъ кратерѣ.

Но, если иногда мастера начала переходнаго стиля стоять уже подъ вліяніемъ живописи Полигнота, они все же въ общемъ, въ формахъ ихъ фигуръ, ближайше связаны съ мастерами архаической эпохи.

Мы уже знаемъ, какъ рѣдко и какъ неудачно строгій стиль трактовалъ человѣческое лицо въ фасъ и въ три четверти (ср. выше гл. V). И у мастеровъ начала переходнаго стиля мы крайне еще рѣдко встрѣчаемъ изображенія лица въ фасъ и въ три четверти. Большинство ихъ въ этомъ отношеніи почти не идетъ еще дальше мастеровъ строгаго стиля. Какъ у послѣднихъ, они дѣлаютъ лицо въ фасъ главнымъ образомъ у фигуръ, которыя не должны отличаться идеальною красотою: у полуживотныхъ силеновъ¹⁾, у кентавровъ²⁾, у чудовищнаго Титія³⁾, у людей, находящихся въ страшныхъ душевныхъ волненіяхъ, которыхъ исказываютъ черты лица: у обезумѣвшаго Ореста⁴⁾, у одного изъ лапиевъ въ сценѣ кентавромахіи⁵⁾ и т. п. Только крайне рѣдко мы видимъ лицо въ фасъ у фигуръ, на-

¹⁾ Ср. картину на котилѣ 10, 27.

²⁾ Ср. келебу 9D, 34.

³⁾ Ср. кратеръ 9A, 1.

⁴⁾ Ср. гидрію 4, 22.

⁵⁾ Ср. кратеръ 9A, 19.

ходящихся въ спокойныхъ положеніяхъ¹⁾. И на такихъ фигурахъ особенно замѣтна близость къ строгимъ вазамъ²⁾, и особенно бросается въ глаза неумѣлость мастеровъ. Сравнительно большой прогрессъ представляетъ уже фигура одной изъ дѣвушекъ на гидрѣ 4, 39, на которой изображена сцена преслѣдованія юношою дѣвушки. Юноша выскакиваетъ изъ-подъ дерева, подъ которымъ онъ до сихъ поръ скрывался, и сейчасъ долженъ схватить дѣвушку, которая убѣгаетъ, оглядывается назадъ и въ ужасѣ развелъ руки. Ея подруги (или сестры) разбѣгаются въ разныя стороны; одна изъ нихъ подбѣгаеть къ сидящему старцу (вѣроятно отцу), очевидно чтобы сообщить ему о случившемся. Мастеръ, писавшій картину на гидрѣ 4, 39, видимо, старался придать фигурамъ возможно больше выраженія. Фигура юноши подъ деревомъ и самая его поза повторяютъ фигуру Діоскура подъ деревомъ на фрагментѣ стамна въ Галле (7, 53 нашего списка). На стамнѣ въ Галле была представлена сцена похищенія дочерей Левкиппа Діоскурами, причемъ, какъ показалъ Робертъ³⁾, художникъ, писавшій картину на вазѣ, находился подъ вліяніемъ картины Полигнота въ афинскомъ Анакіонѣ. Авторъ картины на гидрѣ 4, 39⁴⁾ взялъ мотивъ юноши подъ деревомъ скорѣе всего съ того же оригинала, какъ и мастеръ фрагментированного стамна въ Галле, т. е. съ картины Полигнота. Оттуда же онъ могъ заимствовать и мотивы нѣкоторыхъ другихъ фигуръ композиціи⁵⁾. Въ стремленіи придать фигурамъ больше выраженія возможно также видѣть вліяніе Полигнота. Трактовка глазъ у фигуръ въ профиль здѣсь уже обнаруживаетъ значительный прогрессъ въ сравненіи съ вазами послѣдняго периода строгаго стиля. Головные уборы у дѣвушекъ на гидрѣ 4, 39 такие, какіе мы видѣли уже у фигуръ на вазахъ, стоящихъ подъ вліяніемъ Полигнота. Несомнѣнно, какъ мы замѣтили уже раньше, Полигнотъ долженъ былъ въ трактовкѣ лица въ фасъ и въ три четверти стоять несравненно выше, чѣмъ лучшіе мастера строгаго стиля. На гидрѣ 4, 39 у одной изъ убѣгающихъ въ стороны дѣвушекъ лицо изображено въ фасъ. При этомъ трактовка

¹⁾ Ср. стамнѣ 7, 15.

²⁾ Ср. C.—R., 1875, pl. V; Mon., II, tav. XI; Hartwig, *Meisterschalen*, 539; Dubois-Maisonneuve, *Introd.*, pl. 81 (*Mus. Ital.*, II, tav. 4).

³⁾ Ср. Robert, *Marathonsschl.*, 56 слл.

⁴⁾ Гидрѣ 4, 39 по стилю фигуръ старше стамна 7, 53. Ср. Milchhöfer, *Jahrb. d. Inst.*, IX (1894), 59, 6.

⁵⁾ Такъ фигура дѣвушки, направо отъ юноши, варіируетъ, даже почти повторяетъ, фигуру Елены на эндохѣ въ Ватиканѣ 3, 59, о зависимости картины которой отъ Полигнота мы уже говорили. Ср. выше, гл. I.

его не отличается уже тою неловкостью, какъ на большинствѣ вазъ начала переходнаго стиля: оно гораздо уже красивѣе, хотя чувствуется еще, что авторъ ея привыкъ работать по шаблонамъ строгаго стиля. Какъ бы то ни было, на гидрѣ 4, 39 передъ нами одинъ изъ первыхъ примѣровъ трактовки лица въ фасъ болѣе правильной, чѣмъ мы до сихъ поръ видѣли въ греческой керамикѣ.

IV.

Какъ въ стилѣ рисунковъ, такъ еще болѣе въ техникѣ мастера вазъ переходнаго стиля держатся приемовъ, которые выработали художники эпохи до 480^г года. Общіе приемы красно-фигурной живописи мы описали уже выше и замѣтили, что они все время остаются въ силѣ. Что касается деталей, то на вазахъ переходнаго стиля онѣ въ большинствѣ случаевъ тѣ же, что и на вазахъ строгаго стиля. Изъ материаловъ, которыми пользуются теперь мастера при росписи вазъ, кромѣ чернаго лака, который допускаетъ различной густоты растворы, надо отмѣтить еще пурпурную и бѣлую краски.

Разбавленный въ различной степени лакъ употребляется для обозначенія мускуловъ на тѣлѣ ¹⁾, отдѣльныхъ локоновъ волосъ на головѣ и въ бородѣ ²⁾, для обозначенія орнаментовъ и складокъ на одѣждахъ ³⁾, иногда для зрачковъ глазъ ⁴⁾. Лакомъ штрихуютъ внутренность щитовъ для обозначенія ихъ вогнутыхъ поверхностей ⁵⁾, штрихуютъ и обозначаютъ детали на крыльяхъ эротовъ, сфинксовъ, Ники ⁶⁾, на мебели, корзинкахъ, колчанахъ, дверяхъ, на скалахъ и холмахъ, на шкурахъ животныхъ и т. п. ⁷⁾. Разбавленный лакъ употребляется также иногда для окраски разныхъ мелкихъ предметовъ ⁸⁾; иногда имъ дѣлаются надписи на вазахъ ⁹⁾.

¹⁾ Ср. Фигуры на киликахъ 1B, 56, 75, на энохояхъ 3, 18, 36, на гидрѣ 4, 29, на пиксидѣ 6, 5, на стамнахъ 7, 1, 10, 22, поланскихъ амфорахъ 8A, 2, 19, 39, 51, 62, 69, 98, 102, 117—121, на амфорахъ 8D, 2, 3, на пеликѣ 8E, 5, на оксибафонѣ 9B, 7, на кратерѣ съ волютами 9C, 6, на келебѣ 9D, 25, на котилѣ 10, 9, на аскѣ 14, 4 и т. д.

²⁾ Ср. 1B, 6, 56, 75; 2B^a, 1; 3, 6; 4, 8, 25, 32; 6, 6; 7, 1, 2, 10; 8A, 7, 47, 52, 69, 98, 102; 8D, 2; 9A, 3; 9D, 25; 12, 1 и т. д.

³⁾ Ср. 4, 12, 29; 7, 1, 2; 8A, 7, 102; 8E, 4, 104; 9A, 3 и т. д.

⁴⁾ Ср. 2B^a, 1; 4, 8; 8A, 70 и т. д.

⁵⁾ Ср. 1B, 79 (рис. 16); 3, 51.

⁶⁾ Ср. 6, 6; 8A, 119; 9C, 6.

⁷⁾ Ср. 4, 10, 32; 6, 3, 4; 7, 1; 8A, 3, 19, 47, 121; 8D, 2; 8E, 5, 8; 9B, 7.

⁸⁾ Ср. 6, 3, 4 (гдѣ разбавленнымъ лакомъ окрашены фрукты). Иногда волосы обозначаются тѣмъ, что волосы всѣ сплошь дѣлаются разбавленнымъ лакомъ. Ср. 3, 51.

⁹⁾ Ср. 6, 3, 4; 8A, 42.

Пурпурная краска всегда употребляется лишь для мелкихъ деталей. Чаще всего ею обозначаются различные ленты (тені на головахъ фигуръ, ленты у петасовъ, ленты, на которыхъ вѣшаются лиры, возжи, ремни хлыстовъ и т. п.)¹⁾, вѣнки, стебли, вѣтки, листья, ягоды и т. п.²⁾.

Пурпурную краску употребляютъ также для огня, молніи, звѣздъ, вина, крови, иногда плодовъ³⁾, для разныхъ блестящихъ предметовъ (браслетъ, булавокъ, блестокъ у стефаны, струнъ киѳары и т. п.)⁴⁾. Сравнительно рѣдко пурпурною краскою окрашиваются другіе предметы⁵⁾. Иногда ею обозначаютъ линіи почвы⁶⁾. Наконецъ, большою частью ею пишутся надписи⁷⁾.

Бѣлая краска употребляется довольно рѣдко и тоже только для разныхъ мелкихъ деталей⁸⁾. Иногда теніи, вѣнки, браслеты и тому подобные детали, а также надписи, дѣлаются розовою краской, которая, вѣроятнѣе всего, получалась изъ смѣси пурпурной и бѣлой⁹⁾. Пурпурную же краску смѣшиваютъ иногда съ лакомъ¹⁰⁾.

Когда въ рисункѣ бываетъ позолота, золото накладывается не прямо на поверхность вазы; тѣ части рисунка, которые должны были быть позолочены, дѣлались въ легкомъ рельефѣ и уже на рельефы накладывалось золото¹¹⁾. На вазахъ переходного стиля золото въ рисункѣ употребляется очень рѣдко и только для немногихъ мелкихъ деталей (браслеты, ожерелья и т. п.). Широкія теніи у фигуръ обыкновенно не окрашивались¹²⁾.

Примѣненіе рѣзца въ рисункѣ является крайнею рѣдкостью и составляетъ исключеніе¹³⁾.

¹⁾ Ср. 1В, 56, 75; 6, 4—6, 13, 14; 7, 1, 2, 10; 8А, 2, 3, 7, 47, 49, 51, 52, 62, 70, 73, 74, 98, 102; 8Св, 1—3; 8Д, 2, 3; 8Е, 37; 9В, 7; 9С, 6; 9Д, 13, 26, 47; 10, 11; 12, 1.

²⁾ Ср. 4, 8, 22, 27, 29; 7, 2, 10; 8А, 19, 48, 51, 62, 68, 70; 8Е, 43; 9В, 7; 9Д, 25.

³⁾ Ср. 7, 2; 8А, 46, 49, 102; 8Д, 8; 8Е, 5, 39, 40; 9С, 6.

⁴⁾ Ср. 8А, 68, 102; 8Е, 8; 7, 2 и т. д.

⁵⁾ Ср., напр., 6, 3, гдѣ пурпурною краской окрашенъ петасъ.

⁶⁾ Ср. 8Д, 1.

⁷⁾ Ср. 7, 1, 10; 8А, 62, 98, 105; 9В, 7; 12, 1 и т. д.

⁸⁾ На 1В, 5 ею сдѣланы сѣдыя волосы, на 4, 12 шерсть для пряжи, на 6, 6 звѣзда. Ею обозначаются также теніи, вѣнки и т. п. Ср. 1В, 5; 28а, 34, 50, 56, 57; 3, 23; 6, 3, 13; 8А, 122, 123; 9Д, 30, 56, 57. Рѣдко ею пишутъ надписи (6, 3). На некоторыхъ вазахъ бѣлая краска ясно выдаетъ современную реставрацію (напр., на 9Д, 11; ср. замѣчанія Фуртвенглера въ каталогѣ вазъ Берлинскаго музея).

⁹⁾ Ср. 4, 10; 6, 3; 8Е, 44, 46; 10, 5.

¹⁰⁾ Ср. 3, 6.

¹¹⁾ Ср. 6, 14. Позолочены, по всей вѣроятности, были теніи, сдѣланныя изъ накладной глины, у фигуръ на ноланскихъ амфорахъ 8А, 25, 44, 46, 48.

¹²⁾ Ср. 8Е, 25.

¹³⁾ Ср. 7, 1.

Для правильности изображения круглыхъ предметовъ на вазахъ переходнаго стиля употребляется еще иногда острый циркуль, которымъ предварительно обозначаются круги, чтобы по нимъ потомъ уже писать чернымъ лакомъ¹).

Интересно прослѣдить, какъ дѣлается предварительный эскизъ для картины на вазѣ²). Мы уже указали, что на вазѣ, которая должна получить роспись въ красно-фигурной техникѣ, прежде всего, дѣлается грифелемъ, или вообще какимъ-нибудь остріемъ, предварительный эскизъ рисунка. На вазахъ эпохи процвѣтанія строгаго стиля эскизъ большею частью представляется весьма тонкое, тщательное и увѣренное воспроизведеніе почти цѣликомъ всего рисунка, контуры которого затѣмъ дѣлаются перышкомъ бекаса разбавленнымъ лакомъ³). Предварительный эскизъ не всегда, однако, легко замѣтить на вазахъ строгаго стиля. Особенно трудно его замѣтить на болѣе тщательныхъ экземплярахъ, потому что на нихъ линіи позднѣйшаго рисунка часто совершенно совпадаютъ съ линіями предварительного эскиза⁴). Примѣрами вазъ, на которыхъ предварительный эскизъ вполнѣ ясно различается, могутъ служить известный псиктеръ Евфонія въ Императорскомъ Эрмитажѣ № 1670⁵), кратеръ того же музея № 1275⁶), стамнъ того же музея № 1357⁷), амфоры Берлинскаго музея №№ 2159—2161, 2164, 2165, пелика того же музея, № 2171⁸), гидропіи тоже Берлинскаго музея №№ 2174—2177, 2179⁹) и т. д. Внутреннія части фигуръ у вазъ въ строгомъ стилѣ обозначаются обыкновенно въ предварительномъ эскизѣ не подробно, а только въ общихъ чертахъ.

¹) Ср. кратеръ съ волютами №С, 1.

²) Ср. обѣ этомъ статью Petersen'a (въ A. Z., 1879, 1 слл.), который сдѣлалъ много весьма цѣнныхъ наблюденій.

³) Ср. Hartwig, Jahrb. d. Inst., XIV (1899), 162 сл.

⁴) Ср., напр., вазу Памфоя въ Луврѣ (Klein, M², 96, 27). Ср. Petersen, A. Z., 1879, 9, прим.

⁵) Klein, M², 138, 2; C.-R., 1869, pl. V; W. Bl., V, 2; Klein, Euphr., 105.

⁶) Mon., VI—VII, tav. XXXIV; S. Reinach, Répertoire des vases peints grecs et étrusques, I, Paris, 1899, 152.

⁷) Monumenti, Annali e Bulletino, 1856, tav. VIII; Welcker, Alte Denkmäler, V, Taf. 17; S. Reinach, Répert. d. vases, I, 244, 1.

⁸) Gerhard, Trinksch. u. Gefüsse, Taf. XIX—XXI; Etrusk. u. campan. Vasenb., Taf. VIII—IX (ср. Müller-Wieseler, Denkmäler, II, 486), XXVI—XXIX; Gargiulo, Raccolta, II, 66 (ср. Él. céramogr., III, pl. 47). Ср. о техникѣ рисунковъ на берлинскихъ вазахъ замѣчанія Фуртвенглера въ каталогѣ вазъ Берлинскаго музея (II т.).

⁹) Genick, Griech. Keramik, 1883, Taf. 29; Ann., 1849, J; Ann., 1866, V; Gerhard, Etr. u. campr. Vasenb., Taf. VI—VII (W. Bl., III, 6) Ср. Furtwängler, Beschr. d. Vasensamml. im Antiquarium, II, замѣчанія подъ указ. номерами.

Послѣ того, какъ красно-фигурная техника совершенно утвердилаась, все чаще и чаще начинаютъ попадаться вазы, гдѣ предварительный эскизъ во всѣхъ своихъ линіяхъ дѣлается не однимъ штрихомъ, а нѣсколькими. И это мы видимъ уже въ строгомъ стилѣ. Примѣрами могутъ служить пелики Императорскаго Эрмитажа №№ 1270, 1637, 1639, келеба № 1528, амфора № 1605, ноланскія амфоры №№ 1532, 1628¹⁾.

Весьма интересно, что для того, чтобы дать правильный рисунокъ фигуръ въ одеждахъ, предварительный эскизъ представляетъ, иногда лишь въ нѣсколькихъ штрихахъ, ихъ какъ бы нагими, или, лучше сказать, рисуетъ какъ бы манекенъ ихъ; затѣмъ уже художникъ его одѣваетъ²⁾. Буквально то же мы видѣли уже на бѣлыхъ лекиоахъ³⁾.

Тѣ же приемы мы встрѣчаемъ, какъ мы уже замѣтили, и въ живописи *al fresco* въ Помпеяхъ⁴⁾. Безусловно тѣ же приемы должна была примѣнить и монументальная живопись V вѣка. И Кимонъ и Полигнотъ, конечно, прежде, чѣмъ давать окончательные контуры фигуръ, рисовали въ нѣсколькихъ чертакъ грифелемъ ихъ предварительный эскизъ. Отъ нихъ-то скорѣе всего заимствуютъ свои приемы вазовые мастера V вѣка⁵⁾.

Нерѣдко, какъ на бѣлыхъ лекиоахъ и на фрескахъ, мастера измѣняютъ рисунокъ и отступаютъ отъ линій предварительного эскиза. Это встрѣчается постоянно уже въ строгомъ стилѣ, какъ то можно видѣть по вазамъ Императорскаго Эрмитажа №№ 1670, 1357⁶⁾.

Вазы переходнаго стиля въ отношеніи предварительного эскиза рисунковъ не представляютъ рѣшиительно ничего новаго. Техника стараго стиля у нихъ остается безъ всякихъ измѣненій. На болѣе тщательныхъ вазахъ и здѣсь предварительный эскизъ не такъ замѣтенъ, потому что его линіи совпадаютъ съ контурами окончательного рисунка. Однако, и въ переходномъ стилѣ иногда по той или другой причинѣ предва-

¹⁾ Ср. Petersen, A. Z., 1879, 11, 29. Изъ цитированныхъ вазъ издана лишь № 1637 (С.-Р., 1866, pl. V, 1, 2).

²⁾ Ср. Helbig, Bill., 1871, 123; Aldenhoven, Ann., 1873, 69; Petersen, A. Z., 1879, 12.

³⁾ Ср. выше, гл. V.

⁴⁾ Ср. Donner, Antike Wandmalereien in technischer Beziehung, LXXXI сдл.; Helbig, Über campanische Wandmalerei, 334.

⁵⁾ Ср., напр., вазы строгаго стиля въ Императорскомъ Эрмитажѣ: гидроп. № 1668, ноланскую амфору № 1669, стамни № 1712. Ср. Petersen, A. Z., 1879, 12, 41.

⁶⁾ Ср. Petersen, A. Z., 1879, 12.

рительный эскизъ рисунка можно видѣть весьма хорошо; назовемъ для примѣра вазы, стоящія въ нашемъ спискѣ подъ номерами 4, 12, 27; 8А, 44—47, 49, 50, 114, 115.

Нерѣдко и на вазахъ переходнаго стиля линіи предварительного эскиза состоятъ всего лишь изъ нѣсколькихъ штриховъ, дающихъ лишь самыя общія черты или оставъ фигуры. Ср., напримѣръ, эскизъ на келебѣ 9D, 50, или на кратерахъ 9A, 13, 14, 16. Отступленія отъ предварительного эскиза можно наблюдать на кратерѣ 9A, 14.

На небрежныхъ, паскоро сдѣланныхъ, экземплярахъ предварительного эскиза иногда совершенно не бываетъ.

Наконецъ, надо обратить вниманіе еще на одну сторону техники. Когда рисунокъ на вазѣ уже совершенно готовъ и пространства между фигурами уже заполнены чернымъ лакомъ, въ строгомъ стилѣ лучшіе художники еще разъ обрисовываютъ главныя линіи контуровъ рельефными штрихами, которые проводятся извѣстными уже намъ тонкими перышками бекаса¹⁾, чтобы фигуры пріобрѣтали больше рельефа и отчетливости. Эту особенность техники сохраняютъ частью и мастера переходнаго стиля. Но гораздо чаще у нихъ мы этихъ рельефныхъ, яркихъ линій не видимъ; очень часто мастера переходнаго стиля, какъ мы знаемъ, бываютъ небрежны и работаютъ спѣшино: обрисовывать второй разъ контуры фигуръ, когда все уже готово, имъ часто кажется излишнимъ и они удовлетворяются лишь тѣми контурами, которые сдѣлали разбавленнымъ слегка лакомъ сейчасъ же послѣ предварительного эскиза, начертаннаго грифелемъ, да тѣми густыми, черными, толстыми линіями, наведенными кистью, которая должна отдѣлять фигуры отъ чернаго фона. Благодаря такому пренебреженію рельефными линіями, картины на вазахъ переходнаго стиля и производятъ весьма часто такое блѣдное впечатлѣніе: фигуры не выдаются, какъ слѣдуетъ; онѣ какъ-то вялы; имъ недостаетъ силы, энергіи, жизни²⁾.

V.

Вазы, съ которыми мы познакомились до сихъ поръ, по своему стилю и по техникѣ тѣснѣйшимъ образомъ связаны съ вазами строгаго стиля; онѣ представляютъ прямое, непосредственное и органическое продолженіе послѣднихъ, и потому ихъ должно датировать 470—

¹⁾ Ср. выше.

²⁾ Ср. Hartwig, Jahrb. d. Inst., XIV (1899), 164.

460 годами. Типичными представительницами вазъ переходнаго стиля являются вазы съ надписями, прославляющими прекраснаго Главкона, сына Леагра¹⁾.

Мы уже познакомились въ деталяхъ со стилемъ рисунковъ на тѣхъ вазахъ съ надписями Глаубону *χαλός*, у которыхъ роспись исполнена на бѣлой облицовкѣ²⁾. Красно-фигурныя вазы съ именемъ Главкона не даютъ намъ для исторіи стиля ничего новаго. И на нихъ рисунки представляютъ, въ общемъ, смѣщеніе формъ архаическихъ съ новыми, причемъ первыя большою частью даютъ еще довольно сильно себя чувствовать: здѣсь лишь первые, робкіе проблески новаго стиля.

Особенное значеніе вазъ съ Глаубону *χαλός* заключается въ томъ, что оаѣ решительно подтверждаютъ дату, которую выше мы получили для вазъ переходнаго стиля путемъ разбора ихъ стиля и техники: Главконъ былъ *παῖς χαλός* именно въ 470—460 годы³⁾.

Другія имена съ эпитетомъ *χαλός*, встрѣчающіяся на красно-фигурныхъ вазахъ переходнаго стиля, какъ и вазы съ Глаубону *χαλός*, краснорѣчиво свидѣтельствуютъ о чрезвычайной близости по времени вазъ переходнаго стиля съ вазами послѣдняго времени строгаго стиля. Имена, которые на вазахъ переходнаго стиля величаются эпитетомъ *χαλός*, встречаются съ тѣмъ же эпитетомъ, какъ мы уже частью видѣли, еще на вазахъ строгаго стиля; послѣднія, такимъ образомъ, должны быть старше вазъ переходнаго стиля всего лишь на какихъ-нибудь 10—15 лѣтъ⁴⁾. На вазахъ переходнаго стиля, кромѣ Главкона, называются эпитетомъ *χαλοί*: Акесторидъ (**8A**, 62), Алкимахъ (**8A**, 9.),

¹⁾ Вотъ эти вазы по нашему списку: **2B^a**, 47—49; **8A**, 63, 76.

²⁾ См. гл. V.

³⁾ См. гл. III. Какъ не всѣ вазы съ Глаубону *χαλός*, которыхъ имѣютъ картины на бѣлой облицовкѣ, были сдѣланы одной и той же рукою, такъ и красно-фигурныя вазы съ именемъ Главкона не могутъ быть произведеніями одного мастера, хотя, по всей вѣроятности, вышли изъ одной и той же мастерской. Ср. выше. Бѣлые вазы съ именемъ Главкона гораздо тщательнѣе красно-фигурныхъ, которые всѣ представляютъ заурядныя, чисто ремесленныя, произведенія. Но, по всей вѣроятности, онѣ явились въ той же мастерской, что и бѣлые вазы, падь которыми работали лишь лучшіе мастера. Близость стиля красно-фигурныхъ вазъ съ именемъ Главкона къ бѣлымъ вазамъ съ его же именемъ бросается въ глаза. Сравнимъ, напр., фигуры на бѣломъ лекціѣ **2A**, 1 и на ноланской амфорѣ **8A**, 63. Очертанія черепа у фигуръ тѣ же; глаза и тамъ и здѣсь ограничены вѣками, которые представляютъ еще кривыя линіи, и одинаково открыты; одинаково трактованы волосы, подбородокъ и т. д. Возможно, что бѣлый лекціѣ **2A**, 1, произведеніе той же руки, что и ноланская амфора **8A**, 63. Красно-фигурные лекції **2B^a**, 48 и 49, конечно, вышли изъ той же мастерской, что и бѣлые лекції **2A**, 17—56. Ср. Klein, L.², 154 слл. Имя Главкона же, скорѣе всего надо, вѣроятно, усматривать еще на красно-фигурномъ лекціѣ бывшей коллекціи Eaglefield (Moses, Coll. Eaglefield, add. pl. VI, 3). Мозесъ невѣрно читалъ: 'Αθηναῖου.

⁴⁾ Ср. выше, гл. III.

105), Алкмеонъ (8E, 12), Архинъ (1B, 43), Гиппоксень (8A, 42), Дамасъ (7, 9), Диоклъ (8A, 97), Дионоклъ (8A, 61, 80), Дионъ 8A, 87). Картонъ (8B, 2), Каллидъ (8A, 96), Калликлъ (8A, 77), Каллій (8A, 45), Клиній (1B, 68; 8A, 98, 126), Мелитъ (8A, 75), Никонъ (3, 8; 8A, 79), Полеменетъ (7, 13), Тимоксень (8A, 59, 60), Тимодемъ (13, 1), Тимонидъ (8A, 38), Хармидъ (2B^a, 1; 8A, 33, 45, 56—59). Изъ нихъ, какъ показываютъ сохранившіеся памятники, Акесторидъ ¹⁾, Архонъ ²⁾, Дамасъ ³⁾, Никонъ ⁴⁾, Тимодемъ ⁵⁾ и Хармидъ ⁶⁾ прославлялись еще мастерами, писавшими въ выдержанномъ вполнѣ строгомъ стилѣ. Нѣкоторыя имена (напр., Дамасъ, Никонъ) встречаются вмѣстѣ съ именами *χαλόι* которые были любимцами мастеровъ старого стиля ⁷⁾. Среди *χαλόι*, имена которыхъ видимъ на вазахъ переходного стиля, кромѣ Главкона, можно усматривать историческое лицо еще въ Клиніи (отецъ Алкивиада) ⁸⁾, а можетъ быть и въ Хармидѣ (отецъ Фидія) ⁹⁾. Алкимахъ, по всей вѣроятности, отецъ того Аксіопиа, который пользовался славою *παῖς χαλός*, какъ мы видѣли уже ¹⁰⁾, около 50-хъ годовъ V в. Мы уже знаемъ также, въ какое приблизительно время жилъ Акесторидъ, имя которого читаемъ на бѣломъ лекиѣ (2A, 64). Вообще, имена съ эпитетомъ *χαλός*, встречающіеся на вазахъ переходного стиля, вполнѣ подтверждаютъ наши заключенія о времени, когда существовалъ этотъ стиль: это 470—460 годы ¹¹⁾.

¹⁾ Ср. киликъ въ Луврѣ (Klein, L.², 153, 3), который, по Hartwig, Meistersch. 295, 4, расписанъ въ стилѣ Гіерона.

²⁾ Ср. вазу Неаполитанскаго музея, № 3155 (у Heydemann, Vasensammlung d. Museo Nazionale, Museo Borbonico).

³⁾ Ср. Klein, L.², 125, 2 (кратеръ съ изображеніемъ Алкея и Сафо въ Мюнхенѣ).

⁴⁾ Ср. кратеръ, изд. въ Arch. Anz., VIII (1893), 88; по стилю его рисунки примыкаютъ къ раннимъ произведеніямъ Евфронія. Ср. Klein, L.², 139, 9.

⁵⁾ Ср. фрагментъ съ его именемъ въ музеѣ Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, изданнай нами въ «Запискахъ» названнаго Общества, XVI (1893), листъ II, 1, стр. 16 слл. Ср. выше.

⁶⁾ Ср., напр., иоланскія амфоры, изданныя въ Bull. Narol., N. S., tav. X (Klein, L.², 143, 2) и въ Jougn. Hell. St., IV (1883), pl. 30 (Klein, L.², 143, 3). О вазахъ съ именемъ Харміда ср. C. Smith, Jougn. Hell. St., ук. г., 96 слл.

⁷⁾ Дамасъ съ именемъ Херестрата (ср. Klein, L.², 23, 125), Никонъ—Мемнона (ср. Klein, L.², 22, 139, 8).

⁸⁾ Ср. Klein, L.², 162. Ср. выше, гл. III.

⁹⁾ Какъ известно, Фидій ок. 447 г. создаетъ статую Афинь-Дѣвы въ Пиреоніи. Ср. Furtwängler, Meisterwerke, 54 слл., Collignon, Sculpture, II, 4. Его отецъ въ 470—460 г. могъ еще удостоиться эпитета *χαλός*. Ср. Michaëlis, Berliner Philol. Wochenschrift, 1900, 796.

¹⁰⁾ Ср. гл. V.

¹¹⁾ Какъ и на вазахъ строгаго стиля, теперь часто встречаются надписи съ *χαλόι* безъ собственныхъ именъ (просто *ο παῖς χαλός*, *ἡ παῖς χαλός* и т. п.). Иногда эти надписи

VI.

Въ виду полученныхъ нами выводовъ, нась не должна удивлять, напр., композиція на пеликѣ Британскаго музея Е 410 (**8E**, 43 нашего списка): представлять рожденіе Аѳины по старинной архаической схемѣ въ Аѳинахъ могъ, конечно, лишь такой мастеръ, который не былъ знакомъ еще съ композиціей восточнаго фронтона Парѳенона¹). Вообще, въ композиціи и въ сюжетахъ картинъ мастера переходнаго стиля очень часто не идутъ дальше мастеровъ строгаго стиля. Мы видимъ у нихъ цѣлый рядъ картинъ съ сюжетами, которые любилъ строгій стиль. Нельзя, однако, утверждать, чтобы эпоха переходнаго стиля была бѣдна сюжетами и не имѣла ничего новаго. Достаточно бросить взглядъ на прилагаемый ниже списокъ вазъ подъ рубрикой I, чтобы убѣдиться въ томъ, что творческая сила художниковъ далеко не изсякла. Эпоха переходнаго стиля не есть эпоха упадка. Сюжеты отличаются крайнимъ разнообразіемъ. Повторяя старыя темы, художники черпаютъ въ то же время матеріалъ для новыхъ сюжетовъ въ поэзіи, особенно въ лирикѣ и драмѣ. Новые темы попадаются у нихъ и въ жанровыхъ картинахъ. Но если мы видимъ здѣсь часто новые сюжеты и темы, мы крайне рѣдко можемъ встрѣтить, вмѣстѣ съ тѣмъ, и новое пониманіе, новый стиль. Мы уже много разъ указывали вліяніе искусства Полигнота на вазовыхъ мастеровъ 470—460 годовъ, но это вліяніе, мы видѣли, не было еще глубоко и выражалось чаще простымъ подражаніемъ формамъ монументальной живописи, вѣнчаниемъ заимствованіемъ у нея тѣхъ или другихъ приемовъ, той или другой детали. Духъ новаго искусства еще не проникъ въ мастерскія керамистовъ. Они интересуются новыми теченіями, усваиваютъ себѣ, что могутъ, но въ общемъ они еще прямые ученики и продолжатели великихъ мастеровъ стараго времени; они еще не могутъ почти никогда создать что-либо собственное, оригинальное, чѣмъ по общему характеру и направленію представляло бы ближайшія аналогіи съ новою живописью Полигнота и его школы.

пишутся крайне небрежно, съ различными ошибками. Иной разъ, очевидно, малограмотный мастеръ старается подражать другимъ и воспроизводить такія надписи лишь приблизительно. Ср. 1B, 9, 12, 16, 21, 22, 25, 38, 40, 44, 56, 74, 79 (рис. 16); 25, 1; 3, 23, 29; 4, 1, 8; 6, 3, 9; 7, 1, 10; 8A, 6, 8, 17, 29, 46, 47, 49, 55, 60, 64, 65, 70, 78, 86, 88, 97, 122; 88, 2; 8E, 19, 35, 46; 9A, 14; 9D, 1, 7, 15; 10, 1, 4, 26, 29—33; 11, 5; 12, 1, 6; 13, 2, 5 и др.

¹⁾ Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 69. Ср. Larrou Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 2060 слл. Съ Виптеромъ (Die jüngeren attischen Vasen, 23) согласиться невозможно.

Изъ миоологическихъ сюжетовъ вниманіе вазовыхъ художниковъ переходнаго стиля больше всего привлекаютъ вакхические. Діонисъ одинъ или со своими спутниками (оіасомъ), силенами, сатирами и менадами весьма часто, какъ и въ строгомъ красно-фигурномъ стилѣ¹), изображается на вазахъ переходнаго стиля. Назовемъ для примѣра: киликъ **1B**, 49, энохой **3**, 16, 25, 26, 34, гидрію **4**, 6, поланскія амфоры **8A**, 3, 46, 49, 84, 111, 120, діоту **8B**, 2, пелики **8E**, 5, 36, кратеръ **9A**, 3, келебы **9D**, 3, 9, 28 и т. д. На поланской амфорѣ **8A**, 27 Діонису, который представленъ на одной сторонѣ, соотвѣтствуетъ на другой сторонѣ вазы Аріадна²). На берлинской пеликѣ № 2591 (**10**, 9 нашего списка) на одной сторонѣ изображены Діонисъ съ двумя сатирами, а за другой—два сатира, которые преслѣдуютъ изображенную между ними Ириду. Какъ и въ архаическомъ искусствѣ³), на вазахъ переходнаго стиля часто изображается Діонисъ сражающимся съ гигантами: назовемъ киликъ **1B**, 50, поланскую амфору **8A**, 66, пелику **8E**, 17, 18, кратеръ **9A**, 14. На поланской амфорѣ **8A**, 32 и на кратерѣ **9A**, 2 Діонисъ вооружается и приготавливается къ сраженію съ гигантами; на пеликѣ **8E**, 39 вооружается на сраженіе одинъ изъ силеновъ оіаса Діониса.

Нѣсколько разъ встрѣчаемъ на вазахъ переходнаго стиля картины, иллюстрирующія миоѣ о дѣтствѣ и воспитаніи Діониса⁴): на гидріи **4**, 3 Зевсъ самъ приноситъ нисейскимъ нимфамъ на воспитаніе младенца Діониса. Одна изъ картинъ оксибафона **9B**, 7 представляетъ Гермія, приносящаго нимфамъ ребенка Діониса. На гидріи **4**, 19 мы видимъ одного силена съ маленькимъ Діонисомъ на рукахъ.

Сравнительно рѣдко теперь изображается популярный въ архаическое время миоѣ о возвращеніи Діонисомъ Гефеста на Олимпъ (ср. **9A**, 4; **10**, 27).

Какъ и художники строгаго стиля, мастера переходнаго стиля любятъ изображать однихъ силеновъ, сатировъ и менадъ безъ Діониса въ разнообразнѣйшихъ положеніяхъ; нерѣдко силены представляются

¹) Ср. Thraemer у Roscher, Lexikon d. Mythologie, I, Dionysos, 1096 сл.; Furtwangler, Vasensammlung im Antiquarium, II, 2182, 2208, 2187, 2290, 2174, 2290; Daremberg-Saglio, Dictionnaire, I, 591 сл.; Э. Р. фонъ-Штернъ. Записки Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, XVIII (1895), 19 слл.

²) Furtwangler, ук. соч., II, 2179 (строгаго стиля).

³) Ср. Thraemer у Roscher, ук. соч., I, 1106; Stephanus, C.-R., 1867, 161 слл.; Ilberg у Roscher, ук. соч., I, 1646. Ср. Furtwangler, Vasensamml. im Antiquar., II, 2321.

⁴) Ср. Voigt у Roscher, ук. соч., I, 1044 слл.; ср. выше, гл. V.

преслѣдующими менадъ, при этомъ присутствуютъ эроты и т. п. Образцами картинъ съ изображеніемъ вакхического ѿиаса безъ Діониса могутъ служить картины на киликахъ 1B, 3, 4, 17, стамнахъ 7, 7, 24, ноланскихъ амфорахъ 8A, 6, 59, 119, 122, пеликахъ 8E, 37, 46, келебахъ 9D, 13, 23, 24, 45, 62. Когда представляются одни силены и сатиры ¹⁾ или однѣ менады ²⁾, художники берутъ для нихъ мотивы или изъ изображеній ѿиаса, или же изъ жанровыхъ картинъ съ изображеніемъ простыхъ смертныхъ, причемъ иной разъ руководствуются не стремленіемъ придать тотъ или другой смыслъ картинъ, а просто желаніемъ воспроизвести въ какомъ-либо отношеніи интересныя или просто популярныя, группы или позы и т. п. ³⁾.

Легенды о Гераклѣ, столь популярныя въ старое время ⁴⁾, нерѣдко останавливаютъ вниманіе и художниковъ переходного стиля. На киликѣ 1B, 5 представлено сраженіе Геракла съ Кикномъ. На гидрѣ 4, 28 Гераклъ поражаетъ кентавра Дексамена ⁵⁾ въ присутствіи Деяниры. Двѣ картины килика 1B, 53 воспроизводятъ миѳ о Гераклѣ и Силеѣ. На диске 20, 1 Гераклъ борется съ Нереемъ ⁶⁾; на амфорѣ 8D, 4^a и келебѣ 9A, 60 онъ поражаетъ Ахелоя ⁷⁾. Пелика 8E, 16 украшена картинами, сюжетомъ которыхъ является пораженіе Геракломъ эоіоповъ Бусириса ⁸⁾. Та же легенда дала картину на пеликѣ 8E, 48: одинъ изъ эоіоповъ ведетъ Геракла связанныго, чтобы принести его въ жертву ⁹⁾. Миѳ о пребываніи Геракла у Фола иллюстрируетъ картина на келебѣ 9D, 6, гдѣ Гераклъ представленъ открывающимъ бочку съ виномъ, какъ на вазахъ старого времени ¹⁰⁾. Традиціонная композиція, представляющая споръ Геракла съ Аполлономъ за дельфійскій треножникъ,

¹⁾ Ср. 1B, 1, 18, 48, 50, 56; 2B^a, 6, 10; 3, 2, 7, 29, 31, 32, 35; 4, 17; 7, 7; 8A, 19, 57, 71; 8E, 12; 9A, 14; 9B, 5; 9D, 25, 43; 16, 1.

²⁾ Ср. 1B, 14, 22, 44, 52; 2B^a, 25, 57, 74, 101; 3, 21, 24; 8D, 1; 8E, 4, 15, 36^a; 9D, 41, 53; 10, 31.

³⁾ Очень часты сцены преслѣдованій силенами менадъ и женщинъ. На энохѣ 3, 34 изображенъ преслѣдующимъ дѣвшукъ самъ Діонисъ. О воспроизведеніи базовыми художниками популярныхъ мотивовъ, группъ, позъ и т. п. ср. Winter, Jünger. attisch. Vasen, 32.

⁴⁾ Ср. Furtwängler у Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 2192 слл.

⁵⁾ Ср. Stephani, C.-R., 1865, 103; Furtwängler у Roscher, ук. соч., I, 2229.

⁶⁾ Ср. Furtwängler; у Roscher, ук. соч., I, 2230.

⁷⁾ Ср. Furtwängler, тамъ же, 2231.

⁸⁾ Ср. Furtwängler, тамъ же, 2233; ср. Helbig, Ann., 1865, 34 слл.; Röttiger у Dumont-Chaplain, Céramiques, I, 380 сл. На картину пелики 8E, 16, вѣроятно,оказала вліяніе какая-нибудь сатирическая драма.

⁹⁾ Ср. Furtwängler, ук. м.

¹⁰⁾ Ср. Furtwängler, ук. м.

тоже встречается на вазахъ переходного стиля¹⁾: сюда относится, напр., ноланская амфора **8A**, 105. Встречаемъ въ переходномъ стилѣ и картины съ изображеніемъ младенцевъ Геракла и Ифита въ колыбели, причемъ Гераклъ умерщвляетъ змѣй (гидрія **4**, 37 и стамнъ **7**, 14) ²⁾. Апоѳеозъ Геракла видимъ на стамнѣ **7**, 21, амфорѣ **8D**, 2, келебѣ **9D**, 46 ³⁾). Оригинальна картинка на энохобѣ **3**, 9: на ней, вѣроятно, подъ вліяніемъ какой-нибудь сатирической драмы, изображенъ сатиръ съ атрибутами Геракла въ саду Гесперидъ.

Не менѣе популярны у мастеровъ переходного стиля и мионы о Ѹесеѣ. Подвиги этого специально аттическаго героя⁴⁾ изображены на киликѣ **1B**, 10, на стамнахъ **7**, 1, 5, 19, на ноланскихъ амфорахъ **8A**, 95, 114, діотѣ **8B**, 1, амфорѣ **8D**, 5, оксибафонѣ **9B**, 4, келебахъ **9D**, 30 и 51, на каноарѣ **11**, 5. Къ кругу Ѹесея относится картина на амфорѣ **8D**, 4.

Довольно часты изображенія амazonомахіи (ср. стамнъ **7**, 19, ноланскую амфору **8A**, 96, кратеръ **9A**, 10, келебу **9D**, 19, каноары **11**, 1 и 2, фрагментъ **22**, 1) и кентавромахіи (киликѣ **1B**, 2, діота **8B**, 1, кратеры **9A**, 18 и 19, келебы **9D**, 8, 13, 15, 34, 63).

Весьма распространены на вазахъ переходного стиля картины, представляющія Эосъ, которая гонится за убѣгающимъ отъ нея Кефаломъ (килики **1B**, 6, 9, 15, гидріи **4**, 5 и 11, ноланская амфоры **8A**, 85, 106, 109, 115, 128, пелики **8E**, 7, 40, келебы **9D**, 33, 36), и Борея, похищающаго или преслѣдующаго Ориоію (гидріи **4**, 2, 14, 36, пиксида **6**, 7, ноланская амфора **8A**, 126, кратеръ **9A**, 18, келебы **9D**, 29, 38, диносъ **18**, 1).

Какъ и на картинахъ, относящихся къ циклу Діониса и Геракла, на всѣхъ только что перечисленныхъ картинахъ въ композиціи и въ трактовкѣ сюжетовъ мы не видимъ почти ничего новаго въ сравненіи съ вазами архаической эпохи. Старая традиція еще въ большой силѣ⁵⁾.

¹⁾ Ср. Furtwängler у Roscher, ук. соч., 2213 и 2232 сл.

²⁾ Фуртвенглеръ (у Roscher, ук. с., 2222) полагаетъ, что оригиналъ этой композиціи, встречающейся еще на монетахъ V вѣка, была картина Зевксиса (Plin. Hist. nat., 35, 63; Overbeck, SQ., 1665). По хронологическимъ соображеніямъ это невозможно. Отъ Зевксиса скорѣе можетъ зависѣть извѣстная помпейская картина. Ср. Girard, Peinture, 203 сл., f. 114.

³⁾ Furtwängler, тамъ же, 2238 сл.

⁴⁾ Ср. нашу статью въ Журн. Минист. Народн. Просв., 1898, апрѣль, отдѣлъ классич. филологии, 28 слл.

⁵⁾ Велькеръ усматривалъ, какъ мы уже знаемъ, ошибочно на картинѣ диноса **18**, 1 вліяніе Полигнота. Ср. обѣ этомъ выше, гл. I. Обѣ изображенія изъ цикла, относящагося къ Ѹесею, ср. литературу въ указанной выше нашей статьѣ. Обѣ

Новые сюжеты и новые подробности художникамъ даютъ иногда новые произведения поэзіи, какъ то особенно ясно можно видѣть, напр., на картинахъ, относящихся къ циклу Іесея¹⁾, но въ нашу задачу въ настоящей работе не входитъ разборъ взаимоотношений вазовой живописи и поэзіи; для насъ важно прослѣдить отношение вазовой живописи къ пластическимъ монументальнымъ искусствамъ въ серединѣ V вѣка. Съ этой точки зрењія представляетъ интересъ картина на келебѣ въ флорентійскомъ Museo Archeologico (9D, 34), на которой представлены отдельные эпизоды изъ кентавромахіи на свадьбѣ Пирея. Въ центрѣ юноша отбивается отъ женщины, которая упала на землю, кентавра, намѣревающагося ударить его огромнымъ круглымъ сосудомъ. Налѣво другой юноша схватилъ за голову кентавра, который напрасно пытается защищаться столомъ. Отъ третьего кентавра видны лишь заднія ноги и хвостъ: онъ убѣгааетъ съ мѣста дѣйствія. Сейчасъ же бросается въ глаза сходство мотивовъ отдельныхъ группъ на флорентійской келебѣ съ мотивами на метопахъ Паренона²⁾. Однако, мы никакимъ образомъ не можемъ сказать, чтобы вазовый мастеръ буквально копировалъ мотивы метовъ Паренона; его группы являются лишь вариациими послѣднихъ. По всему, что мы видѣли до сихъ поръ, келебу флорентійского музея, какъ и вообще вазы начала переходного стиля, надо считать явившемся въ 470—460 гг., метопы же Паренона относятся къ болѣе позднему времени³⁾.

Итакъ, остается предполагать, что сходство въ мотивахъ у метопъ Паренона и у флорентійской вазы объясняется общностью источника. Весьма близко предположеніе, что этимъ общимъ источникомъ была картина Полигнота въ Іесионѣ (469—465 г.)⁴⁾. Вазовый ху-

изображеніяхъ амазономахіи ср. Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 276 сл.; Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités gr. et rom., I, 221 сл.; Э. Р. фонъ-Штернъ, Записки Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, XVII (1894), 45 сл., где см. и литературу. Объ изображеніяхъ кентавромахіи ср. Daremberg-Saglio, Dictionn., I, 1010 сл., Roscher, ук. соч., II, 1087 сл. Объ изображеніяхъ Кефала и Эосъ, ср. Rapp у Roscher, ук. соч., I, 1268 сл., 1273 сл., II, 1101 сл., Daremberg-Saglio, ук. с., I, 572 сл., 1018 сл.; о Бореѣ и Эриї, ср. Rapp у Roscher, ук. с., I, 809 сл., Wernicke у Rauly-Wissowa, Realencyklop., III, 723.

¹⁾ Ср. указанную нашу статью въ Журналѣ Минист. Народн. Просвѣщенія, 1898, апрѣль.

²⁾ Ср. Michaëlis, Parthenon, Atlas, Taf. 3, I, IV, 4, XXXI.

³⁾ Ср. Collignon, Sculpture, II, 3 сл. Ср. Berliner philologische Wochenschrift, 1900, 796.

⁴⁾ Ср. выше, гл. II. Ср. о зависимости метопъ Паренона отъ школы Полигнота Furtwängler, Coll. Sabouroff, текстъ къ 63-й табл. I тома. Ср. В. К. Мальмбергъ, Метопы, 108 сл. Ср. выше, гл. I.

дожникъ беретъ мотивы группъ у Полигнота¹⁾, но отдельные фигуры трактуетъ еще на половину въ строгомъ стилѣ, въ которомъ онъ учился и привыкъ работать. Онъ старается передать и выражение фигуръ, и детали въ новомъ стилѣ, но привычка работать въ строгомъ стилѣ производить смѣсь формъ и представляетъ прекрасный примѣръ стиля переходнаго.

Не менѣе интересна картина на гидріи 4, 36: Борей, гонящійся за Ориоіей, которая, спасаясь, бѣжитъ къ богинѣ Аенѣ. И здѣсь нельзя не замѣтить сходства въ мотивахъ съ метопами Пароенона²⁾. Если переставить фигуры Аенны и Ориоіи, композиція будетъ совершенно одинакова съ метопами: Борей совершенно повторяетъ Менелая; спокойно стоящая Аенна соотвѣтствуетъ Афродите, а Ориоія воспроизводитъ мотивъ Елены. Художникъ опять не копируетъ метопы Пароенона. По стилю фигуры гидрію 4, 36 надо опять датировать 470—460 гг. Такимъ образомъ, хронологическая основанія дѣлаютъ немыслимой зависимость нашего мастера отъ скульптуръ Пароенона.

Указанныя двѣ метопы Пароенона по другимъ соображеніямъ считаются обыкновенно зависящими отъ какой-либо картины школы Полигнота³⁾. Отъ той же картины такъ или иначе, т.-е. посредственно или прямо, должна зависѣть и картина на гидріи 4, 36. И здѣсь мастеръ дѣлаетъ чисто вѣнѣшнее заимствованіе. Онъ не можетъ также передать еще всѣхъ деталей нового стиля; онъ все еще на половину сырь архаической эпохи.

Миѳологическіе сюжеты на вазахъ переходнаго стиля не менѣе часты, чѣмъ на вазахъ строгаго стиля, и отличаются большимъ разнообразіемъ. Сюжеты изъ троянского цикла по прежнему еще очень популярны. На рядѣ вазъ видимъ судъ Париса (гидрія 4, 10, пиксида 6, 12, стамнъ 7, 11, амфора 8D, 1). Обыкновенно и здѣсь трактовка сюжета не отличается отъ архаической. Образцомъ можетъ служить картина на амфорѣ Британскаго музея E 257 (8D, 1). Трехъ богинь, стоящихъ передъ Парисомъ, очень часто представляло уже архаическое искусство⁴⁾.

Довольно часты изображенія встрѣчи Менелая съ Еленою послѣ

¹⁾ Мотивъ кентавра, схватившаго для обороны столъ, тоже полигнотовъ. Ср. выше, гл. I.

²⁾ Ср. Michælis, Parthenon, Atlas, 4, Nordseite, XXIV, XXV.

³⁾ Ср. выше, гл. I. Ср. Dümmler, Jahrb. d. Inst., II (1887), 177 сл.

⁴⁾ Ср. Вппу Baummeister, Denkmäler, II, 1164; ср. Harrison, J. Hell. st., VII (1886), 200; Pottier у Dumont-Chaplain, Céramiques, I, 368 сл.

взятія Трои, причемъ изъ существовавшихъ въ искусствѣ трехъ схемъ¹⁾ предпочтается та, которая находится въ зависимости отъ возникшой въ искусствѣ V вѣка схемы „любовнаго преслѣдованія“²⁾.

Сюда относятся ноланскія амфоры **8A**, 37 и 61 и амфора **8D**, 3.

Изъ другихъ картинъ, прославляющихъ троянскихъ героевъ, отмѣтимъ: сраженіе Ахилла съ Мемнономъ (киликъ **1B**, 11, кратеры **9A**, 7 и 17)³⁾, сраженіе Діомеда съ Энеемъ (киликъ **1B**, 5)⁴⁾, Ахилла съ Пенеесилеей (киликъ **1B**, 16)⁵⁾, преслѣдованіе Эантомъ Кассандри (ноланская амфора **8A**, 69)⁶⁾. На кратерѣ **9A**, 17 представленъ Филоктетъ, котораго жалитъ змѣя, среди грековъ на островѣ Лемносѣ⁷⁾. На ноланской амфорѣ **8A**, 20 видимъ Одиссея передъ Навсикаеи и ея подругами⁸⁾; другая ноланская амфора (**8A**, 52) представляетъ волшебницу Кирку, обращающую въ свинью одного изъ спутниковъ Одиссея⁹⁾. Всѣ эти композиціи трактованы всецѣло еще въ стилѣ строгаго искусства.

Довольно часто мастера переходнаго стиля останавливаютъ свое вниманіе на миѳахъ обѣ Орфеѣ¹⁰⁾. На гидрѣ **4**, 20 Орфей изображенъ играющимъ на лирѣ: его внимательно слушаютъ силень, оракіецъ и менада; другая менада бѣжитъ, чтобы успѣть послушать музыканта. Нѣкоторое родство въ концепціи этой картины съ картины на извѣстной намъ келебѣ Берлинскаго музея (табл. IV) даетъ возможность предполагать и здѣсь вліяніе Полигнота, у котораго мастеръ гидрѣ заимствуетъ, вѣроятно, фигуры Орфея и оракійца, мотивъ фигуры силена, и, главное, общую мысль картины, задача которой

¹⁾ Ср. обзоръ ихъ у Э. Р. фонъ-Штерна, Записки Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, XXII (1900), 76 слл.

²⁾ На образованіе этой схемы повліяла, по всей вѣроятности, лирическая поэзія. Ср. Э. Р. фонъ-Штернъ, ук. раб., 78, 84.

³⁾ Ср. Robert, Scenen der Ilias u. Aithiopis auf einer Vase der Sammlung des Grafen M. Tyskiewicz. 15 Hallisch, Winckelmannspr., 1892; Fleischer у Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 46 сл.; Holland, тамъ же, II, 2672 сл.; Escher у Pauly-Wissowa, Realenc., I, 237 сл., 242 сл. Въ этихъ работахъ см. и литературу.

⁴⁾ Ср. v. Sybel у Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 1023, Wörterb. тамъ же I, 184.

⁵⁾ Ср. Escher у Pauly-Wissowa, ук. соч., I, 237, Fleischer у Roscher, ук. с., I, 44 сл.

⁶⁾ Ср. Fleischer у Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 135 сл., Енгельштадт, тамъ же, II, 979 сл., A. France у Dageville-Saglio, Dictionnaire, I, 935 сл., O. Rossbach у Pauly-Wissowa, ук. соч., I, 939 сл.

⁷⁾ Ср. Baumheister, Denkm., III, 1324 слл.

⁸⁾ Ср. Johannes Schmidt у Roscher, ук. соч., III, 674.

⁹⁾ Ср. Seeliger у Roscher, ук. соч., II, 1193 слл.

¹⁰⁾ Ср. Baumheister, Denkm., II, 1120 слл.

представить сильное, захватывающее действие музыки Орфея. Однако, и на картинѣ гидрии 4, 20 вліяніе повагою искусства сказывается гораздо поверхностнѣе, чѣмъ на картинѣ берлинской вазы¹⁾, мастеръ которой всецѣло проникнутъ новымъ духомъ свободного искусства.

Нерѣдко изображается смерть Орфея,—сюжетъ, съ которымъ мы уже познакомились на бѣломъ киликѣ 1A, 2²⁾. Мы видимъ этотъ сюжетъ на гидрии 4, 7, на поланскихъ амфорахъ 8A, 91 и 125. Трактовка сюжета совершенно строгая³⁾.

Специальны аттическіе миѳы, уже довольно распросраненные въ эпоху строгаго стиля⁴⁾, и теперь не перестаютъ часто давать сюжеты вазовыи художникамъ. Кромѣ каргинъ изъ миѳовъ о Ѣесеѣ, Кефалѣ и Ориоїи, мы встрѣчаемъ на вазахъ переходнаго стиля каргины, изображающія Кекропа съ дочерьми и Эрихеоніемъ (ритонъ 12, 2)⁵⁾, рожденіе Эрихеонія (стами 7, 12), Аеину⁶⁾ передъ ящикомъ, который открыли дочери Кекропа (представляемыя убѣгающими) и въ которомъ сидигъ маленькой Эрихеоній (пелика 8E, 8)⁷⁾, рожденіе Аеины отъ Зевса (эпохоя 3, 19, пелика 8E, 43). Картины на двухъ только что названныхъ сосудахъ трактуютъ сюжетъ такъ, какъ обыкновенно трактовало его архаическое искусство до Фидія⁸⁾.

Картины на кратерѣ 9A, 13 изображаютъ отправленіе Триптолема и иллюстрируютъ извѣстный элевсинскій миѳъ⁹⁾. Другой элевсинскій миѳъ¹⁰⁾ воспроизводитъ картина на котилѣ 10, 25: появленіе изъ-подъ земли (*άναδος*) Коры-Персефоны.

Вообще самые разнообразные миѳы привлекаютъ вниманіе художниковъ, которые обнаруживаютъ теперь не менышее богатство фантазіи и воображенія, чѣмъ то мы видимъ въ архаическое время. Кромѣ указанныхъ выше, еще многіе другіе героические сюжеты встречаются на вазахъ эпохи, занимающей наше вниманіе: борьба Пелея съ Ѣегидой¹¹⁾

¹⁾ Ср. выше, гл. I.

²⁾ Ср. выше, гл. V.

³⁾ Ср. Robinson, Boston Museum, Catalogue of vases, Introduction.

⁴⁾ Ср. v. Rohden у Ваптmeister, Denkm., III, 1988.

⁵⁾ Ср. O. Immisch у Roscher, Lexik. d. Mythologie, II, 1018 слл.

⁶⁾ Ср. фигуру Аеины на бѣломъ лекиоѣ 2A 21 (рис. 11).

⁷⁾ Ср. Engelmann у Roscher, ук. соч., I, 1303 слл. Странно, что S. Weinaach (*Répertoire des vases peints*, 342, 2) не понялъ двухъ фигуръ, изображающихъ дочерей Кекропа: онъ называетъ ихъ «deux éphèbes drapés».

⁸⁾ Ср. Furtwängler у Roscher, ук. с., I, 703 сл. Ср. выше.

⁹⁾ Ср. Preller-Robert, Griechische Mythologie, 770 слл.; F. Lenormant у Daremberg-Saglio, Dictionnaire, I, 1037 слл., 1049 слл.; ср. E. Pottier, тамъ же, II, 544 слл.

¹⁰⁾ Ср. Preller-Robert, ук. с., 783 слл.; F. Lenormant, ук. м., 1057 слл.

¹¹⁾ Ср. Ваптmeister, Denkm., III, 1796 слл.

(киликъ 1B, 5, келеба 9D, 25, дискъ 20, 1), Персей, послѣ убіенія Медузы обращающійся по велѣнію Аеини въ бѣгство (гидрія 4, 25 и 30)¹⁾, Мелеагръ съ калидонскимъ вепремъ (ритонъ 12, 3)²⁾, Беллерофонть, поражающій Химеру (фрагментъ 22, 9)³⁾, Фриксь, переплывающій Геллеспонтъ (киликъ 1B, 2)⁴⁾, Орестъ, убивающій Эгисеа (келеба 9D, 22)⁵⁾, Клитеместра съ сѣкирою и Талеївій, ее удерживающій (келеба 9A, 58)⁶⁾, Европа на быкѣ (ноланская амфора 8A, 112)⁷⁾, Алкандра съ сестрой, ведущая на закланіе отца своего Пелія (кратеръ 9A, 9)⁸⁾, Гермій, умерщвляющій въ присутствіи Зевса Аргуса, чтобы освободить обращенную въ корову Іо (стамнъ 7, 9)⁹⁾, Финей, котораго Гарпіи въ наказаніе лишаютъ пищи (ноланская амфоры 8A, 58, 65)¹⁰⁾, садъ Гесперидъ (пиксида 6, 4)¹¹⁾, Амфіарай, прощающійся передъ выступленіемъ въ походъ съ женою Эрифилой (гидрія 4, 40)¹²⁾, Да-наиды (гидрія 4, 31)¹³⁾, Бореады (ноланская амфора 8A, 55)¹⁴⁾, создание Пандоры (ритонъ 12, 3),¹⁵⁾ Эдипъ и сфинксъ (1B, 1)¹⁶⁾, „Аигае“ (олицетвореніе зефировъ) (астрагалъ 15, 1)¹⁷⁾, похищеніе

¹⁾ Baumleister, Denkm., III, 1289 слл.

²⁾ Ср. Kuhnert у Roscher, ук. соч., II, 2608 слл.

³⁾ Ср. Rapp у Roscher, ук. с., I, 770 сл., F. Lenormant у Daremberg-Saglio, Dictionnaire, I, 684 слл., Bethy у Pauly-Wissowa, Realenc., III, 241 слл.

⁴⁾ Ср. Baumleister, Denkm., III, 1331 слл., Hartwig, Festschrift f. J. Overbeck, 17 слл.

⁵⁾ Ср. Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 151 слл., Baumleister, Denkm., II, 1112 слл.

⁶⁾ Baumleister, ук. с., II, 1114, Höfer у Roscher, ук. с., II, 1235 слл. (Ср. у него же о правописаніи имени Клитеместры, 1230 слл.).

⁷⁾ Crusius у Roscher, ук. с., I, 1410 слл., I. A. Hild у Daremberg-Saglio, Dictionnaire, II, 862 слл.

⁸⁾ Имя Ἀλκάνδρη не встрѣчается въ литературныхъ источникахъ. Ср. Schultz, Ann., 1876, 43 слл. Ср. Baumleister, Denkm., II, 1201 сл.

⁹⁾ Ср. Engelmann, De Ione dissertatio archeologica, Halle, 1868; ср. Roscher, Lexik. d. Mythologie, II, 270 слл. На картинѣ нашей вазы еще пѣтъ вліянія трагедіи, которая ввела вмѣсто коровы βοῦς παρθένος, какъ Іо называется у Эсхила (Prom., 588).

¹⁰⁾ Ср. Baumleister, Denkm., III, 1330 сл.

¹¹⁾ Ср. C. Smith, Catalogue of the grecian and egyptian vases in the British museum, III, 364, къ E 772, гдѣ см. и литературу.

¹²⁾ Ср. Wolff у Roscher, Lexik. d. Mythol., I, 291 слл., Vinet у Daremberg-Saglio, Dictionnaire, I, 234 сл.

¹³⁾ Ср. Bernhardt у Roscher, ук. соч., I, 949 слл., Giraud - Teulon у Daremberg-Saglio, ук. с., II, 23 сл.

¹⁴⁾ Ср. Rapp у Roscher, ук. с., I, 797 слл.

¹⁵⁾ Ср. E. A. Gardner, J. Hell. st., IX (1888), 220 сл.

¹⁶⁾ Ср. Höfer у Roscher, ук. с., III, 715 слл. Очень можетъ быть, что картина этой вазы явилась подъ вліяніемъ драмы Эсхила, исполнявшейся въ 467 г. до Р. Хр. Ср. Helbig-Reisch, Rome, II, 340.

¹⁷⁾ Ср. Six, J. Hell. st., XIII (1892—93), 131 слл.

дочерей Левкиппа (дискъ **20**, 2) ¹⁾, сирены (лекионы **2B^a**, 86, 96), аскъ **14**, 1), сфинксы (лекионы **2B^a**, 24) ²⁾. Весьма часто художники украшают вазы картинами, изображающими боговъ или иллюстрирующими какой-нибудь миѳъ, ихъ касающейся. Особенно часто видимъ на вазахъ Нику. Какъ и на бѣлыхъ лекиоахъ ³⁾, богиня изображается во всевозможнѣйшихъ положеніяхъ, мотивы которыхъ нерѣдко художникъ заимствуетъ изъ жанровыхъ картинъ. Ница изображается и одна и съ другими богами, спутницей и служительницей которыхъ (и особенно Аѳиной) она является первоначально ⁴⁾. Когда она одна, она то паритъ надъ жертвенникомъ или приближается къ нему съ факеломъ, теней, съ вѣнкомъ и т. п. (ср. лекионы **2B^a**, 3, 7, 9, 12, 19, 26, 29, 36—38, 43, 52, 55, 58, 60—66, энохоя **3**, 13, ноланскую амфору **8A**, 63, аскъ **14**, 4); иногда ее изображаютъ охотящейся за зайцемъ (ср. лекионы **2B^a**, 20, 35, 41, 42, 59, 64, 82, энохоя **3**, 20) или ловящей утку (ср. лекионы **2B^a**, 23) и т. п. Одна картина на пеликѣ **8E**, 34 представляетъ Нику съ фіалой и энохой въ рукахъ у алтаря вмѣстѣ съ Зевсомъ. Часто Нику изображаютъ съ Аѳиной (энохоя **3**, 33, ноланская амфора **8A**, 127, пелика **8E**, 33). Ница въ этихъ случаяхъ всегда подчеркиваетъ силу, мудрость, вообще высокія качества боговъ ⁵⁾.

Часто на вазахъ переходнаго стиля изображается также Аѳина ⁶⁾. На киликѣ **1B**, 20 и энохое **3**, 6 Аѳина изображена лѣпящею изъ глины коня: такъ художникъ характеризовалъ богиню, покровительницу искусствъ и ремесль ⁷⁾, и въ то же время сдѣлалъ намекъ на троянского коня, который былъ сдѣланъ по внушеніямъ Аѳиной.

На ноланской амфорѣ **8A**, 43 видимъ Аѳину съ ея любимцемъ

¹⁾ Ср. E. Kühnert u. Roscher, ук. с., II, 1988 слл., Robert, Marathonsschl., 56 слл.

²⁾ О сиренахъ и ихъ изображеніяхъ ср. Baumgärtner, Denkm., III, 1642 слл., о сфинксаахъ тамъ же, III, 1688 слл. На пеликахъ **8E**, 26, 30, по нашему мнѣнію, скорѣе надо видѣть не Эдину передъ сфинксомъ, а юношу передъ могилой, украшенной статуей сфинкса, какъ на бѣлыхъ лекиоахъ (ср. гл. V). Ср. ноланскую амфору **8A**, 129, где передъ статуей сфинкса изображена дѣвушка.

³⁾ Ср. выше, гл. V. О Ницѣ ср. Kieseritzky, Nike in der Vasenmalerei, Кнапп, Nike in der Vasenmalerei, Studniaczka, Die Siegesgöttin, Leipzig, 1898, Э. Р. фонъ-Штернъ, Записки Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, XXII (1900), 99 сл.

⁴⁾ Ср. Kieseritzky, ук. соч., 38 слл.

⁵⁾ Ср. Кнапп, ук. соч., 12 слл.

⁶⁾ Ср. Furtwängler u. Roscher, ук. с., I, 687 слл., Düring-Lösch, Raulay-Wissowa, Realenc., II, 2008 слл.

⁷⁾ Ср. Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 681 сл.

Геракломъ; на другой ноланской амфорѣ (8A, 16) она изображена съ Герміемъ. Аєнна же изображена еще на лекиоахъ 2B^a, 2 и 44, энохой 3, 4, гидріи 4, 26 и котилѣ 10, 29.

Весьма часто изображаются на вазахъ Аполлонъ и Артемида, то вмѣстѣ (ср. лекио 2B^a, 73, энохоя 3, 14, ноланскую амфору 8A, 10, амфору 8D, 2), то порознь (ср. киликъ 1B, 21, энохоя 3, 11); часто вмѣстѣ съ ними является Латона (энохоя 3, 27, гидріи 4, 13, 15, 21, 29, 34, ноланская амфора 8A, 76)¹), къ которой иногда присоединяется еще Гермій (гидрія 4, 35) или Гермій съ музой (кеleba 9D, 52). Нѣсколько разъ видимъ картины, представляющія Аполлона поражающимъ Титія, оскорбителя Латоны (киликъ 1B, 12, амфора 8D, 8, кратеръ 9A, 1, фрагментъ 22, 8). На гидріи 4, 23 изображенъ Аполлонъ съ музами.

Нерѣдко видимъ на вазахъ Эрота, которому, какъ и Нику, иногда придаются чисто жанровые мотивы, известные по картинамъ изъ жизни эфебовъ (ср. лекио 2B^a, 1, энохой 3, 3, 23, ноланскую амфору 8A, 60, аски 14, 3 и 4). На крышкѣ пиксиды 6, 12 видимъ трехъ эротовъ сразу²).

Часто изображаются собранія боговъ. На гидріи 4, 24 представлены увѣнчиваемый Никою Зевсъ, Гера и Гермій. На стамнѣ 7, 2 видимъ Зевса, Геру, Ириду, Аполлона, Нику, Гебу, Гермія, Гестію и Діониса³), на энохой 3, 5—Зевса, Гебу и Геру, на пеликѣ 8E, 34 Геру съ Гебой, на гидріи 4, 4, можетъ быть, Аполлона съ Гіакинеомъ⁴).

Изъ остальныхъ боговъ изображаются еще слѣдующіе: Гермій (киликъ 1B, 19, вѣр., лекио 2B^a, 91 и 92, гидрія 4, 27, ноланская амфора 8A, 43)⁵), Посидонъ, поражающій гиганта (кеleba 9D, 7)⁶), Эосъ (лекио 2B^a, 21; амфора 8D, 9: здѣсь она держитъ на рукахъ своего мертваго сына Мемнона)⁷), Оетида (лекио 2B^a, 17)⁸), Эосъ

¹) Ср. Furtwangler у Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 467, Schreiber, тамъ же, I, 577, Wernicke, у Paulu-Wissowa, ук. соч., II, 84 сл., 1412 сл.

²) Объ изображеніяхъ Эрота ср. Furtwangler, Eros in der Vasenmalerei; ср. его же статью у Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 1349 сл., Collignon у Dargemerg-Saglio, I, 1595 сл.

³) Такъ какъ при фигурахъ нѣтъ надписей, то нѣкоторыя фигуры можно называть лишь предположительно.

⁴) Литературу, касающуюся названныхъ изображеній собраній боговъ, см. въ приложениі, подъ указанными номерами.

⁵) Гермій большею частью изображается теперь, какъ и въ архаическое время, еще бородатымъ. Ср. Scherzer у Roscher, ук. с., I, 2421 сл.

⁶) Ср. Kuhnert, у Roscher, ук. с., I, 1653 сл.

⁷) Ср. Rapp у Roscher, ук. с., I, 1270 сл., Saglio у Dargemerg-Saglio, Dictionnaire, I, 572 сл.

⁸) Ср. Waimeister, Denkm. III, 1796 сл.

и Селена (пиксида 6, 6), Селена (эпохой 3, 10)¹⁾. Последняя картина варварует мотивъ, который известенъ опять по одной метопѣ Парѳенона²⁾. Уже Фуртвенглеръ замѣтилъ, что введеніе антропоморфизированныхъ небесныхъ свѣтилъ въ изобразительное искусство, по всей вѣроятности, принадлежитъ живописи полигнотовой школы³⁾. Новое совпаденіе мотивовъ метопѣ Парѳенона съ мотивами вазовой живописи 470—460 годовъ даетъ большую силу наимѣнѣмъ прежнимъ соображеніямъ насчетъ отношеній послѣдней къ живописи школы Полигнота. Скорѣе всего и мастеръ эпохи 3, 10 взялъ мотивъ Селены на конѣ съ какой-нибудь картинѣ Полигнота или одного изъ его учениковъ.

Нерѣдко изображаются на вазахъ переходнаго стиля боги, преслѣдующіе убѣгающихъ отъ нихъ въ страхѣ любимцевъ. Композиція у этихъ картинъ бываетъ всегда по схемѣ картины „любовнаго преслѣданія“, съ которой мы познакомились, говоря о картинахъ, изображающихъ встрѣчу Мепелая съ Еленой послѣ взятія Трои. Такъ изображены: Посидонъ, преслѣдующій Амимону⁴⁾, или какую-нибудь другую дѣвушку⁵⁾ (поланская амфора 8A, 113, кратеры 9A, 15 и 19), Зевсъ, преслѣдующій дѣвушку (поланская амфора 8A, 102, оксибафоны 9B, 1 и 8), Зевсъ, преслѣдующій Эгину (стамнъ 7, 18)⁶⁾, Гермій, преслѣдующій дѣвушку (пелика 8E, 6, 49, оксибафонъ 9B, 10), Гермій, преслѣдующій эфеба (поланская амфора 8A, 124)⁷⁾, Эротъ, преслѣдующій эфеба (киликъ 1B, 77), Ника, преслѣдующая юношу (поланская амфора 8A, 56, ритонъ 12, 1) или дѣвушку (котила 10, 6)⁸⁾. О многочисленныхъ изображеніяхъ Эосъ, преслѣдующей Кефала, Борея, преслѣдующаго Ориею, Діониса и сатировъ, преслѣдующихъ менадъ, мы уже говорили выше.

Художники вообще, можетъ быть, подъ вліяніемъ картинъ, подобныхъ выше приведеннымъ, любятъ изображать боговъ среди смертныхъ и въ общеніи съ ними. Особенно часто такъ изображается теперь Ника. Изображая ее среди смертныхъ, художники символически

¹⁾ Ср. Waagmeister, ук. с., III, 1646 сл.

²⁾ Michælis, Parthenon, Taf. 4, Nordseite, XXIX.

³⁾ Ср. выше, гл. I, ср. В. К. Мальмбергъ, Метопы, 108.

⁴⁾ Ср. Stoll у Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 327 сл., Vинет у D'ageberg-Saglio, Dictionnaire, I, 258 сл., Escher у Pauly-Wissowa, Realenc. I, 2002 сл.

⁵⁾ Ср. Preller-Robert, Griechische Mythologie, 586 слл.

⁶⁾ Ср. Preller-Robert, Griech. Mythologie, 127, 4.

⁷⁾ Ср. Scherer у Roscher, Lexik. d. Mythologie, I, 2421.

⁸⁾ Ср. выше.

Зап. Ипп. Р. Арх. Общ. Т. XII, вып. 3 и 4.

указываютъ на высокія качества послѣднихъ¹⁾). Если она является среди дѣвушекъ, она обозначаетъ неотразимую силу женской красоты. Среди эфебовъ она указываетъ на ихъ отличныя качества, какъ атлетовъ, наѣздниковъ, управителей колесницъ, киаристовъ, флейтистовъ, воиновъ и т. п. Таковы картины на киликахъ **1B**, 43, 45, 46, лекиахъ **2B^a**, 4, 5, 16, энохой **3**, 26^a, пиксидѣ **6**, 8, ноланскихъ амфорахъ **8A**, 8, 22, 35, 38, 42, 79, 80, 92, 101, амфорахъ **8D**, 4, 5, пеликахъ **8E**, 17, 41, 53, кратерѣ **9A**, 8, котилахъ **10**, 1 и 30.

Подобнымъ же образомъ Эротъ символизируетъ особенную прелестъ, красоту и привлекательность лицъ, изображенныхъ около него (ср. лекиѣ **2B^b**, 7, гидрию **4**, 32, пиксиду **6**, 9, ноланская амфоры **8A**, 62 и 97).

Иногда боги присутствуютъ при жертвоприношенияхъ, которыя имъ совершаютъ смертные (ср. картины на ноланскихъ амфорахъ **8A**, 68 и 108).

Въ значеніи, подобномъ, какое имѣютъ Ника и Эротъ среди смертныхъ, изображаются иногда и другие боги (ср., напр., стамъ **7**, 23, ноланская амфоры **8A**, 4, 41, 64, 78, на которыхъ изображена рядомъ со смертными Аѳина, ноланскую амфору **8A**, 29, гдѣ изображена Артемида, ноланская амфоры **8A**, 33, 77, гдѣ видимъ Аполлона и т. д.).

Рядомъ съ міромъ міеологіи художниковъ переходнаго стиля не менше интересуетъ обыденная жизнь, картины которой у нихъ отличаются также чрезвычайнымъ разнообразіемъ и многосторонностью. И въ жанрѣ переходный стиль проявляетъ живую, горячую дѣятельность.

Сюжеты, композиція, мотивы и пр. жанровыхъ картинъ на красно-фигурныхъ вазахъ часто не отличаются отъ того, что мы знаемъ уже по вазамъ съ бѣлою облицовкой. На красно-фигурныхъ вазахъ мы имѣемъ только гораздо больше картинъ изъ обыденной жизни, чѣмъ на бѣлыхъ вазахъ.

Базовые мастера переходнаго стиля чрезвычайно любятъ изображать мужчинъ, женщинъ, эфебовъ и дѣвушекъ, собравшихся то для бесѣды и развлечения игрою, музыкой и т. п., то для жертвоприношения у алтаря, то совершающихъ возліяніе, то собравшихся въ гимназіяхъ, женской половинѣ дома (въ теремѣ) и т. п. Ср. килики **1B**, 7, 9, 11, 14, 19, 34, 35, 36, 39, лекиѣ **2B^a**, 39,

¹⁾ Ср. Кларр, Nike in der Vasenmalerei, 90 слл.

гидрін 4, 33, 42, пиксида 6, 1 и 8, стамнь 7, 4, ноланскія амфоры 8A, 9, 13, 24, 28, 72, 73, 87, 90, 107, амфору 8D, 9, пелики 8E, 2, 3, 9, 22, 25, 40, 42, 44, кратеры 9A, 2, 7, 10, 11, оксибафонъ 9B, 2, келебы 9D, 32, 40, 42, 44, котилы 10, 3—5, 7, 10, 24, 26, 33, ритоны 12, 4 и 5, алабастры 13, 1 и 2. На энохой 3, 12 видимъ свадебную процессію.

Къ весьма распространеннымъ принадлежитъ композиція, представляющая проводы мужчины или юноши, который отправляется въ путешествіе, въ походъ и т. п. Обыкновенно представлены бывають родители и родственники отѣвающаго, причемъ женщина (мать, жена или сестра) преподносить ему въ чашѣ (фіалѣ), которую наполняетъ изъ энохой, вино, чтобы сдѣлать возліяніе богамъ и испросить у нихъ счастливаго возвращенія¹⁾ (килики 1B, 21, лекиоъ 2B^a, 15, гидрія 4, 43, стамны 7, 20, 22, ноланскія амфоры 8A, 11, 21, 83, 89, 107, амфоры 8D, 6, 7, пелики 8E, 2, 10, 11, келебы, 9A 11, 21, 27, 48).

Весьма часто изображаютъ художники переходнаго стиля сцены „любовныхъ преслѣдованій“ по схемѣ, намъ уже известной (килики 1B, 6, 13, 22, 45, 46, лекиоъ 2B^a, 22, 79, пиксида 6, 3, стамнь 7, 15, 20, ноланскія амфоры 8A, 25, 67, 81, 88, 100, 110, 117, 118, пелики 8E, 6, 47, 52, кратеръ 9A, 1, келебы 9D, 47, 49, 61, 64). Преслѣдователемъ бываетъ то мужчина, то женщина, а преслѣдуемымъ дѣвушка или мальчикъ. Преслѣдуемые часто бѣгутъ къ алтарю или подъ чю-нибудь защиту. Кроме того, нерѣдко изображаются разбѣгающіеся въ разныя стороны спутники преслѣдуемыхъ. Часто подруги преслѣдуемой дѣвушки бѣгутъ разсказать о происшедшемъ ея старику-отцу. Иногда мужчина, преслѣдующій женщину, держить въ рукахъ мечъ: здѣсь, по всей вѣроятности, нужно усматривать влияніе картинъ, изображавшихъ встрѣчу Менелая съ Еленою послѣ взятія Трои²⁾.

Какъ раньше мы замѣтили, что вазовые мастера примѣшиваютъ къ миѳологическимъ картинамъ нѣкоторыя подробности и мотивы изъ жанровыхъ картинъ, такъ теперь должны указать на то, что иногда схемы, употреблявшіяся первоначально для миѳологическихъ сюжетовъ, переносятся въ жанровыя картины. Кроме сценъ любовнаго преслѣдованія, перешедшихъ въ жанръ, вѣроятно, сцены проводовъ Гектора,

¹⁾ Ср. Гунд и. Конег, Leben der Griechen und Römer^e, Berlin, 1893, 471 сл.

²⁾ Ср. Э. Р. фонъ-Штернъ, Записки Императорскаго Одесскаго Общества Истории и Древностей, XXII (1900), 76 сл.

Амфіара послужили прототипами указанныхъ выше сценъ проводовъ воина, юноши и т. д.¹⁾). Интересна въ этомъ отношеніи картина на гидріи 4, 39, о которой мы говорили уже выше. Миллиндженъ²⁾ видѣлъ здѣсь въ сидящемъ старикѣ хорега, а въ дѣвушкахъ и юношѣ—хорѣ, исполняющей какой-то аллегорический танецъ. Лаглантьеръ³⁾ объяснялъ картину гидріи совершенно иначе; онъ думалъ, что на ней представленъ Одиссей, впервые встрѣчающійся съ Навсиакой и ея подругами, и въ старикѣ усматривалъ царя Алкиноя. Панофка⁴⁾ старался примирить оба эти объясненія. О. Янъ⁵⁾ и Велькеръ⁶⁾ не соглашались съ Лаглантьеромъ и Панофкою. Ингірами⁷⁾ и Овербекъ⁸⁾, наоборотъ, имъ слѣдуютъ. Гейдеманъ⁹⁾, Грефъ¹⁰⁾ и С. Рейнакъ¹¹⁾ считаютъ юношу за Пелея, дѣвушку противъ него за щетиду, другихъ дѣвушекъ за ея сестеръ, а старика за Нерея. Сцена, представленная на гидріи 4, 39, отличается отъ обычныхъ композицій, изображающихъ любовное преслѣдованіе. Особенно характеренъ мотивъ юноши, выскакивающего изъ-подъ дерева. Этотъ же мотивъ мы находимъ, какъ мы уже знаемъ, на фрагментахъ стамна въ университетскомъ музѣѣ въ Галле (7, 53), на которомъ, какъ намъ известно, было изображено похищеніе дочерей Левкиппа Диоскурами, и художникъ пользовался мотивами картины Полигнота въ афинскомъ Анакіонѣ. Такъ какъ у фигуръ на гидріи 4, 39 нѣтъ надписей, намъ кажется, нѣтъ необходимости видѣть здѣсь непремѣнно миѳологическую сцену. Намъ кажется болѣе вѣроятнымъ, что художникъ просто хотѣлъ изобразить обыкновенную сцену преслѣдованія дѣвушки юношему, но, чтобы оживить традиціонную схему, онъ беретъ новые мотивы съ картины Полигнота, представлявшей похищеніе дочерей Левкиппа. Мы замѣтили уже, что мастеръ гидріи 4, 39 старается придать экспрессію лицамъ фигуръ, чѣмъ, конечно, отличались фигуры его оригинала. Но здѣсь еще разъ приходится повторить то, что уже не разъ мы высказывали

¹⁾ Ср. о послѣднихъ Wolff у Roscher, ук. с., I, 294 сл., Lehnert, тамъ же I, 1920.

²⁾ Millingen, Ann., 1829, 274 сл.

³⁾ Laglandière, Ann., 1829, 274 сл.

⁴⁾ Panofka, Ann., ук. м.

⁵⁾ O. Jahn, Arch. Ztg., 1845, 96, 23.

⁶⁾ Welcker, Alte Denkm., V, 226 сл.

⁷⁾ Inghrami, Gal. Omer., III, 25.

⁸⁾ Overbeck, Bildw., 758, 9.

⁹⁾ Heydemann, Arch. Ztg., 1870, 82 сл.

¹⁰⁾ Gräf, Jahrb. d. Inst., I (1886), 194 сл.

¹¹⁾ S. Reinach, Répertoire des vases peints grecs et étrusques, I, 64, 1.

о картинахъ на вазахъ переходнаго стиля: не всегда мастерамъ, привыкшимъ работать въ строгомъ стилѣ, удается счастливо подражать новому искусству.

Часто бываютъ представлены на вазахъ собравшимися только мужчины, юноши и мальчики или изображены отдельныя ихъ фигуры, причемъ мотивы ихъ заимствуются часто изъ большихъ композицій комоса, симпосія, любовнаго преслѣдованія и т. п. (ср. килики **1B**, 10, 15, 17, 20, 28, 31, 32, 58, 60, 61, 64, 66—69, 75, 76, 78, лекионы **2B^a**, 46, 56, 69—71, 85, 96, **2B^b**, 5, эпохи **3**, 17, 18, 28, никсиду **6**, 2, поланскія амфоры **8A**, 2, 5, 7, 14, 15, 18, 30, 31, 39, 40, 44, 51, 54, 70, 71, 82, 103, 104, 115, 121, амфору **8D**, 20, пелики **8E**, 7, 21, 24, 26, 28, 35, 45, 50, кратеръ **9A**, 6, оксибафоны **9B**, 4 и 10, келебы **9D**, 1—4, 11, 45—50, 57, канеаръ **11**, 3, фрагменты **22**, 2, 6).

Картины на вазахъ иллюстрируютъ почти весь бытъ мужчинъ и юношей и являются поэтому драгоцѣнѣйшимъ источникомъ при изученіи его. Не пайдется почти ни одной стороны жизни, чтобы она не иллюстрировалась на вазахъ. Мы можемъ наблюдать и сцены сраженій, причемъ противниками грековъ иногда являются варвары въ оригинальныхъ костюмахъ (килики **1B**, 51 [рис. 26, 27], 52, 79 [рис. 16], поланская амфора **8A**, 47, канеары **11**, 1, 2, 4, фрагментъ **22**, 3) и отдельныхъ воиновъ съ ихъ вооруженіемъ (киликъ **1B**, 11, лекионы **2B^a**, 45, поланскія амфоры **8A**, 5, 12, 93, 94, келеба **9D**, 7), и самыя сцены вооруженій, позволяющія въ деталяхъ ознакомиться съ оружіемъ той эпохи (килики **1B**, 16 и 47, лекионы **2B^a** 78, поланская амфора **8A**, 45, котила **10**, 2). Предъ нами проходятъ фигуры всадниковъ — любимцевъ аѳинянъ (килики **1B**, 13, 29 — 31, 54, лекионы **2B^a**, 89, поланскія амфоры **8A**, 36, 70, 98, келеба **9D**, 18), юношей съ колесницами (эпохоя **3**, 35, гидрія **4**, 4), различныхъ варваровъ (персовъ, еракійцевъ и т. п.) (стамнъ **7**, 19, пелика **8E**, 51, келебы **9D**, 54, 59, котила **10**, 28), веселыхъ выпившихъ гулякъ и гетеръ (килики **1B**, 37, 41, 66, стамнъ **7**, 17, поланская амфора **8A**, 53, оксибафонъ **9B**, 3, келебы **9D**, 9, 17, 19, 20, 26, 39, 55, 56).

Мы можемъ видѣть и сцены пиршествъ и попоекъ съ игрою въ *хόтта?ос*¹⁾ (киликъ **1B**, 23, стамнъ **7**, 17, оксибафонъ **9B**, 9, келебы **9D**, 16, 46, 55), и всевозможнѣйшія сцены изъ жизни юношей въ гимназіяхъ: различные состязанія и упражненія, приготовленія къ

¹⁾ О коттабѣ ср. Guhl и. Конег, Das Leben der Griechen und Römer², 453 сл.

нимъ и т. п. (килики **1B**, 8, 23, 25—27, 36, 38, 40, 59, 62, 63, 70, 80, лекионы **2B^a**, 34, 75, 95, энохой, **3**, 1, ноланскія амфоры **8A**, 34, 50, 90, 99, 116, пелики **8E**, 14, 23, 31, 38, 44, келебы **9D**, 12, 34, 35, котилы **10**, 8, 32), сцены обученія (килики **1B**, 35, 41, гидріи **4**, 8, 9). На киликѣ **1B**, 71 изображенъ юноша, достающій воду изъ колодца, на пеликѣ **8E**, 1 видимъ рыбака, удающаго рыбу, на киликѣ **1B**, 74 сапожника, на киликѣ **1B**, 57 и гидріи **4**, 1—гончаровъ за ихъ дѣломъ. Особенно интересна послѣдняя картина, гдѣ сама Аенна возлагаетъ вѣнокъ на голову одного изъ мастеровъ: предъ нами апофеозъ искусства изготовленія росписныхъ вазъ ¹⁾.

Быть дѣвушекъ и женщинъ не менѣе разрабатывается у вазовыхъ мастеровъ переходного стиля. Картины, посвященные жизни женской половины дома (гинекея, терема) — однѣ изъ самыхъ популярныхъ. Мы видимъ дѣвушекъ и женщинъ за всевозможными занятіями (рукодѣлія, мытье бѣлья и вообще хозяйство, уходъ за дѣтьми, туалетъ) и забавами (музыка, игры, пляска, гимнастика). Сюда принадлежать картины на слѣдующихъ вазахъ: на киликахъ **1B**, 18, 33, 34, 39, 65, 72, 73, лекиоахъ **2B^a**, 8, 11, 18, 28, 30—33, 35, 47—51, 53, 54, 72, 76, 77, 81, 83, 84, 87, 93, 98, 100, **2B^b**, 1—4, 6, энохой **3**, 22, гидріяхъ **4**, 12, 18, 38, 44, пиксидахъ **6**, 5, 10, 11, 13, стамнахъ **7**, 4, 13, ноланскихъ амфорахъ **8A**, 23, 36, 72, 74, 82, 121, 123, пеликахъ **8E**, 20, 27, 42, кратерахъ **9A**, 3 и 20, алабастрахъ **13**, 3 и 4 и на фрагментѣ **22**, 10 ²⁾. Часто изображаются женщины совершающими различные религіозныя церемоніи (киликѣ **1B**, 9, лекионы **2B^a**, 13, 14, 67, 68, 97, 99, стамъ **7**, 16, ноланскія амфоры **8A**, 86, келебы **9D**, 14, 31, фрагментъ **22**, 4). На лекиоѣ **2B^a**, 80 представлена женщина, повѣряющая правильность стрѣлы.

Познакомившись съ сюжетами картинъ и ихъ трактовкой на вазахъ переходного стиля, мы должны признать то же, что уже высказали послѣ обзора стиля и техники рисунковъ на этихъ вазахъ: мастера строгаго стиля имѣютъ своими непосредственными наслѣдниками художниковъ, которые работали въ переходномъ стилѣ.

Наконецъ, то же должно будетъ сказать, если взглянуть на формы

¹⁾ Ср. Pottier, Mon. grecs, II (17—18, 1889—1890), 11.

²⁾ Иногда художникъ украшаетъ вазу одной женской головкой (ср., напр., пиксиду **6**, 13). Къ рѣдкимъ сюжетамъ принадлежитъ Герма, которая представлена на котилѣ **10**, 11. Ср. Scherzer у Rosch'era, Lexik. d. Mythologie, I, 2393 сл. Иногда на вазахъ изображаются различные животные (заяцъ, сова); таковы пиксиды **6**, 10, 11, котилы **10**, 12—23.

вазъ, которые употребляютъ мастера переходнаго стиля, и на алфавитъ надписей на вазахъ.

VII.

Переходный стиль не знаетъ ни одной формы вазы, которой бы нельзя было найти въ строгомъ стилѣ. Каталогъ вазъ Берлинскаго музея Фуртвенглера¹⁾ даетъ достаточно примѣровъ этому. Измѣненія въ формахъ происходить въ общемъ очень слабыя. И орнаментовка вазъ, стоящая въ тѣсной связи съ ихъ формою, не испытываетъ въ 470—460 годы сильныхъ перемѣнъ²⁾. Общіе типы вазъ устанавливаются уже въ архаическомъ стилѣ, и мастерамъ переходнаго стиля остается дѣлать лишь различныя мелкія усовершенствованія. Въ общемъ всѣ измѣненія въ формахъ и орнаментовкѣ вазъ имѣютъ въ виду выработать болѣе легкія, стройныя и элегантныя пропорціи и такую орнаментовку, которая, не имѣя ничего лишняго, являлась бы органически связанною съ формой сосуда, единственно возможною и необходимою³⁾. Классическіе примѣры вазъ, гдѣ все украшеніе стоитъ въ полной гармоніи съ формою, даетъ уже иногда строгій стиль⁴⁾. Въ большинствѣ же случаевъ послѣднее слово въ этомъ отношеніи опять принадлежитъ развитому прекрасному стилю. Переходный стиль и здѣсь занимаетъ положеніе, которое оправдываетъ его имя.

О чрезвычайномъ разнообразіи и богатствѣ формъ вазъ въ эпоху 470—460 г.г. можно судить уже по ниже прилагаемому списку вазъ, въ которомъ мы подвели весь матеріалъ подъ девятнадцать отдѣловъ. Каждый отдѣлъ, какъ мы уже замѣтили, можно было бы въ свою очередь раздѣлить еще на массу параграфовъ. Вообще справедливо было замѣчено⁵⁾, что въ греческой керамикѣ нашли примѣненіе рѣшительно всѣ возможныя формы сосудовъ, которыхъ только произво-

¹⁾ Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, II, 481 слл., 627 слл.

²⁾ Ср. O. Jahn, Einl., CLXXXIX; Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 11 слл.; V. Rohden у Baum., Denkm., III, 1990 слл.; Winter, Jahrb. d. Inst., VII (1892), 105 слл.; Milchhöfer, тамъ же, IX (1894), 57 слл.

³⁾ Ср. Lau, Die griechischen Vasen, ihr Formen und Decorationssystem, mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Texte von H. Brunn und P. F. Krell, Leipzig, 1877; Furtwängler у Genick, Griechische Keramik, Berlin, 1883, 4, и въ Führer durch die Vasensammlung König Lüdwigs I in der alten Pinakothek zu München, 1895, 8 слл.; C. Smith, Catalogue of the greek and etruscan vases in the British museum, III, 12 слл.

⁴⁾ Ср. Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 4.

⁵⁾ Ср. Krause, Angeologie, 208.

дять пріятное впечатлініе для глаза и вмѣстъ съ тѣмъ удовлетворяютъ представлению о цѣлесообразности.

Понятно поэтому, какъ трудно вообще подыскать сосудамъ столь разнообразныхъ формъ соотвѣтствующія названія. К. О. Мюллерь совершенно справедливо замѣтилъ, что никакой терминологіи для этого не будетъ достаточно¹⁾. О многообразіи формъ вазъ въ эпоху, которая привлекаетъ наше вниманіе, краснорѣчivo говорятъ и таблицы въ каталогахъ вазъ О. Яна (въ Мюнхенѣ), Стефани (въ С.-Петербургѣ), Гейдемана (въ Неаполѣ), Фуртвенглера (въ Берлинѣ), Коллиньона (въ Аенахѣ)²⁾.

Выше мы уже указали на то, что нѣкоторыя краснофигурныя вазы (напр., ноланскія амфоры, килики, лекионы, энохои, кратеры) дѣлались, несомнѣнно, на тѣхъ же фабрикахъ, что и вазы съ бѣлою облицовкой. Фабрикъ, конечно, было много и, по всей вѣроятности, каждая занималась выдѣлкой вазъ преимущественно какихъ-нибудь избранныхъ ею специально формъ. Повидимому, каждая фабрика вывозила свои товары преимущественно въ одно мѣсто, гдѣ ей удавалось обеспечить себѣ рынокъ. Этимъ объясняется, напр., преобладаніе среди находокъ въ Этруріи киликовъ, въ Ноль—амфоръ той формы, которая въ настоящее время известна подъ именемъ ноланской, въ Локрахъ локрскихъ лекионовъ и т. д.³⁾.

Въ эпоху строгаго стиля въ особенно большомъ количествѣ выдѣливали килики, которые являются значительно интереснѣе другихъ вазъ и по качествамъ стиля и техники; всѣ великие мастера строгаго стиля прославились особенно киликами⁴⁾. Въ 470—460 годы происходитъ перемѣна: килики отступаютъ на задній планъ; правда, ихъ все еще выдѣливаются, но они далеко уже не имѣютъ такого решительного преобладанія надъ остальными формами вазъ, какъ въ эпоху до 480 года⁵⁾.

Обычнымъ украшеніемъ киликовъ издавна были фризобразныя

¹⁾ K. O. Müller-Welcker, Handb. d. Archäologie d. Kunst, 415, § 301, 1: «Die Mannigfaltigkeit der oft sehr seltsamen Vasenformen ist durch keine Terminologie zu erschöpfen».

²⁾ См. ниже, приложеніе, въ которомъ сдѣланы ссылки и на названные каталоги.

³⁾ Ср. Kramer, Ueber den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe, Berlin, 1837, 144 сл., O. Jahn, Einl., CCXXXIX сл., Furtwängler y Genick, Griechische Keramik, 9, C. Smith, Catalogue of the grecian and etruscan vases in the British museum, III, Introduction, 7, 13.

⁴⁾ Ср. Rayet-Collignon, Céramique, 240; C. Smith, ук. соч., 10.

⁵⁾ Ср. Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 5, 11; Klein, Euphron., 253 сл.; Pottier, Mon. grecs, II (№№ 17—18, 1889—1890), 29.

картины, что обуславливается ихъ формою. Гидрія также по своей тектоникѣ весьма удобна для картинъ, у которыхъ длина больше, чѣмъ высота, и которая, поэтому, представляютъ скорѣе фризы. Уже въ строгомъ стилѣ на гидріяхъ начинаютъ дѣлать такія точно картины, какъ на киликахъ; гидріи пріобрѣтаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ ту форму, которая въ общемъ остается уже до конца существованія греческой керамики¹⁾. Очевидно, что такія гидріи явились на тѣхъ же фабрикахъ, которые дѣлали килики. Дѣйствительно, мы находимъ подтвержденіе этому въ стилѣ и техникѣ цѣлаго ряда киликовъ и гидрій. Какъ показалъ Винтеръ, килики и гидріи тѣснѣйшимъ образомъ связаны въ своемъ историческомъ развитіи, и къ нимъ примыкаютъ диносы и лекана²⁾. Мы съ своей стороны можемъ добавить, что къ нимъ же надо присоединить еще пиксиду, которая иногда украшается также фризеобразными картинами (ср., напр., пиксиды 6, 8, 10, 11, 13 и т. д.).

Въ то время, какъ килики въ 470—460 годы теряютъ свое прежнее значеніе, гидрія, наоборотъ, пріобрѣтаетъ значеніе, котораго она прежде не имѣла. Тѣ же мастера, которые прежде особенно налегали на килики, теперь обращаютъ больше вниманія на гидріи. Очевидно, гидріи и были наследницами киликовъ въ афинскихъ мастерскихъ.

Мы уже указали на то, что килики особенный сбыть находили въ Этруріи, гдѣ издавна былъ обычай украшать ими могильные склепы, и гдѣ за нихъ платили большія деньги. Фактъ, что выдѣлка киликовъ отступаетъ на задній планъ въ 470—460 гг., надо объяснять какъ правильно думаетъ Винтеръ³⁾, изъ исторіи Этруріи. Уже Россъ⁴⁾ указалъ, что съ 474 года, когда этруски потерпѣли пораженіе при Кумахъ отъ Гіерона⁵⁾, для Этруріи настали бурныя и беспокойныя времена, которыя никоимъ образомъ не могли содѣйствовать процвѣтанію торговли съ Сициліей, чрезъ посредство которой, какъ показалъ Гельбигъ⁶⁾, Этрурія получала, вѣроятно, аттическія вазы. Аоины, такимъ образомъ, лишаются послѣ 474 года рынка, на который поставлялись самые роскошные килики. Очевидно, выдѣлка киликовъ должна была

¹⁾ Cp. Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 5, 11 слл.

²⁾ Winter, ук. соч., 12. Cp. C. Smith, Catalogue of the grecian and etruscan vases in the British museum, III, 12.

³⁾ Winter, ук. соч., 4.

⁴⁾ Ross, Archäologische Aufsätze, I, стр. XVII. Cp. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 67.

⁵⁾ Cp. Ad Holm, Geschichte Siciliens im Alterthum, I, Leipzig, 1870, 215.

⁶⁾ Cp. Helbig, Sopra le relazioni commerciali degli Ateniesi coll' Italia. Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, 1889, 79 слл.

отступить теперь на второй планъ. И этимъ прекрасно объясняется, почему килики въ переходномъ стилѣ (т.-е. въ 470—460 гг.) не играютъ уже ихъ прежней роли.

Какъ показываютъ факты (см. мѣста находокъ вазъ ниже, въ приложении), и послѣ 474 года вазы (и особенно килики) иногда привозились въ Этрурію, но уже далеко не въ тѣхъ размѣрахъ, какъ въ эпоху строгаго стиля¹⁾.

Соображенія обѣ отношеніяхъ Аенінъ къ Этруріи даютъ еще новыя подтвержденія той хронологіи вазъ переходнаго стиля, которую мы установили выше²⁾. Если въ эпоху послѣ 474 года сбыть въ Этрурію стала вообще затруднителенъ, Сицилія, Кампанія и южная Италія были еще вѣрными мѣстами для сбыта произведеній, выпускавшихся аттическими керамистами. Одною изъ излюбленныхъ формъ вазъ на югѣ Италіи была гидрія (см. перечень гидрій ниже, въ приложении, и ср. мѣста ихъ находокъ). Мастерскія, прежде изготавливавшія килики и гидріи для Этруріи, теперь начинаютъ экспорттировать преимущественно въ южную Италію. Такъ какъ тамъ на килики особеннаго спроса не было, а гидріи покупали очень часто, то вазовые мастера и обратили особенное вниманіе на гидріи.

Съ тѣхъ же фабрикъ, которые работали надъ гидріями и киликами, или съ весьма къ нимъ близкихъ³⁾, происходятъ лекионы съ широкимъ туловищемъ⁴⁾, стамны, кратеры и кратеры съ волютами. Винтеръ указываетъ среди этихъ вазъ на такія, которые украшены фризобразными картинами, расположеннымъ другъ надъ другомъ (ср., напр., стамъ 7, 20, кратеры 9A, 11, 12 нашего списка), и справедливо находитъ такую манеру украшенія сосуда весьма странной: это возвращеніе къ манерѣ чисто архаического искусства⁵⁾. Это тѣмъ болѣе странно, что мастера 470—460 гг. могли уже отлично знать картины полигнотовой школы, на которыхъ, какъ мы знаемъ⁶⁾, фигуры располагались по всей поверхности равномерно.

Вместо того, чтобы давать двѣ расположенные другъ надъ другомъ

¹⁾ Въ строгомъ стилѣ безусловно большая часть известныхъ киликовъ происходитъ изъ некрополей Этруріи. Ср. Winter, ук. соч., 4.

²⁾ При хронологіи Винтера килики теряли бы свое значеніе лишь 30—40 лѣтъ послѣ побѣды Гіерона,—обстоятельство, которое, по нашему мнѣнію, прямо говорило бы противъ того, чтобы ставить въ связь эту побѣду съ паденіемъ производства киликовъ.

³⁾ Ср. Winter, Jahrb. d. Inst., VII (1892), 112.

⁴⁾ Ихъ неправильно называли часто «арифаллами». Ср. Wolters, Attik. M., XVII (1892), 434, 3; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 57 сл.

⁵⁾ Ср. Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 13 слл.

⁶⁾ Ср. выше, введеніе и гл. I.

фризеобразные картины на лекиоахъ, стамнахъ и кратерахъ, гораздо п'лесообразнѣе было бы соединить оба фриза въ одну большую композицію, расположивъ на ней отдѣльные группы и фигуры по манерѣ Полигнота. Если вазовые мастера этого не дѣлаютъ, то здѣсь яснѣе, чѣмъ гдѣ-либо, сказывается чрезвычайный консерватизмъ ремесленного искусства. Мастера просто привыкли рисовать такие фризы на киликахъ, гидріяхъ, пиксидахъ; и вотъ, когда имъ нужно расписать вазу совершенно другой формы, они не изобрѣтаютъ чего-либо новаго, а пользуются схемой, выработанною совершенно для другихъ цѣлей¹⁾.

Стамны, кратеры и кратеры съ волютами по своимъ формамъ представляютъ художнику задачи, подобныя тѣмъ, которыя ставятъ ему келебы²⁾.

Вазы послѣдней формы, такимъ образомъ, тѣсно связываются съ стамнами и кратерами и, по всей вѣроятности, происходятъ съ однихъ съ ними фабрикъ³⁾.

На извѣстной уже намъ картинѣ гидріи коллекціи Jatta въ Руво (4, 1) мы видимъ вазовыхъ мастеровъ, изъ которыхъ двое расписываютъ кратеры съ волютами, третій и четвертый расписываетъ канеаръ и кратеръ. Въ канеарѣ, который стоитъ передъ Аениой, поставлена энохоя. Энохоя и канеаръ повѣшены на стѣнѣ (въ правой части картины). Изъ этой картины легко заключить, что на тѣхъ же фабрикахъ, гдѣ дѣлали кратеры, дѣлались и канеары съ энохоями.

Изъ остальныхъ формъ вазъ нѣть ни одной, которая такъ или иначе не могла быть поставлена въ связь съ упомянутыми нами формами⁴⁾.

1) Ср. Winter, ук. соч., 12 сл.

2) Ср. Winter, ук. соч., 15 сл.

3) Ср. Winter, ук. соч., 16. Винтеръ сопоставляетъ для примѣра кратеръ, который стоитъ въ нашемъ спискѣ вазъ подъ 9A, 17, стамнъ 7, 57 и келебу 9D, 38.

4) Сходныя съ лекиоами художественные задачи представляютъ ала бастры которые, какъ и лекиоы, расписываются и въ красно-фигурной техникѣ и покрываются иногда бѣлою облицовкой. Какъ поланскія амфоры, расписываются амфоры и другихъ формъ (см. 8B, С и D списка). Къ кратерамъ, келебамъ и канеарамъ примыкаютъ котилы, ритоны и калаоы. Аски можно сопоставить съ пиксидами и т. д. Сравнительно рѣдко мастера переходнаго стиля дѣлаютъ лекиоы съ широкимъ туловищемъ (28b), которымъ предпочитаются лекиоы съ высокимъ цилиндрическимъ корпусомъ (28a), и оксибрафоны (9B), надъ которыми имѣютъ теперь преимущество кратеры (9A). Нѣкоторыхъ формъ теперь не видимъ вовсе [напр., леканъ (5A и B), лутрофоровъ (8C^a)], но это можетъ быть чистою случайностью, такъ какъ назвы этихъ формъ встречаются еще въ строгомъ стилѣ. Вообще въ настоящее время, какъбы ни былъ обширенъ матеріалъ, все выводы, основанные на статистикѣ, можно признать съ большою осторожностью.

Изъ сказанного ясно, что все формы вазъ переходного стиля между собою связаны, и что все вазы этого времени, какъ и вазы строгаго стиля, одного общаго происхожденія — аенискаго, въ чемъ не оставляютъ ни малѣйшаго сомнѣнія и стиль, и техника рисунковъ на нихъ, и сюжеты картинъ, и надписи¹⁾.

Аенискія мастерскія, какъ показываютъ находки, были въ рассматриваемую пору чрезвычайно дѣятельны и вывозили свои произведенія въ самые разнообразные концы извѣстнаго тогда міра.

VIII.

Въ виду чрезвычайной близости техническихъ пріемовъ и однообразія въ стилѣ рисунковъ у аттическихъ вазовыхъ мастеровъ эпохи 470—460 гг., раздѣлить на группы вазы этой эпохи и пріурочить каждую группу одной какой-либо мастерской — дѣло едва ли возможное: съ переходнаго стиля индивидуальность отдѣльныхъ мастеровъ все болѣе и болѣе стущевывается; общаго у всѣхъ мастерскихъ становится все больше и больше, и только крайне рѣдко возможно опредѣленно выдѣлить сосуды, происхожденіе которыхъ съ одной фабрики можно считать несомнѣннымъ²⁾. И сами мастера крайне рѣдко подчеркиваютъ свою индивидуальность: надписи мастеровъ, столь частыя въ эпоху строгаго стиля, теперь составляютъ лишь рѣдкое исключеніе и являются какъ-бы старымъ пережиткомъ. На собранныхъ нами вазахъ переходнаго стиля (см. приложеніе, подъ I) встрѣчается всего только два имени мастеровъ. Это — Мегаклъ (на пиксидѣ 6, 11) и Гермонактъ (стамны 7, 14, 14^a, 14^b, 14^c, 15, пелики 8Е, 19^a, 19^b).

И тотъ и другой далеко не являются такими цѣльными и ориги-

¹⁾ Литературу вопроса о происхожденіи греческихъ росписныхъ вазъ см. у S. Reinach, въ его изданіи *Peintures de vases antiques recueillies par Millin* (1808) et *Millingen* (1813) (*Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains*), Paris, 1891, VIII. Вопросъ этотъ, въ особенности послѣ раскопокъ на аенискомъ акрополѣ, надо считать окончательно решеннымъ. Ср. слова Винтера, написанныя уже въ 1885 году: «Des Beweises, dass sämtliche behandelten Gefäße attischen Ursprunges sind, glaube ich bei dem heutigen Stande der Forschung überhoben zu sein. Stilistisch gleichartige Werke des Kunsthandwerkes sind eben zu ein und derselben Zeit und an ein und demselben Orte entstanden. Die nicht wenigen in Athen selbst gefundenen Exemplare, welche sich in nichts von denen italischen Fundorten unterscheiden, die attischen Inschriften und schliesslich die dargelegten Bezüge zu den Schöpfungen des Pheidias und der von ihm abhängigen attischen Künstler lassen über die Herkunft dieser Vasenbilder keinen Zweifel» (ср. Winter, *Die jüngeren attischen Vasen*, Vorwort, VI). Ср. выше, гл. III. Изъ старыхъ работъ см. особенно G. Kramer, *Über den Styl und die Herkunft d. bemalten griechischen Thongefässen* Berlin, 1837, 144 сл., и O. Jahn, Einl., CCXXXVII сл., гдѣ см. и литературу.

²⁾ Ср. Winter, *Die jüngeren attischen Vasen*, 2.

нальными личностями, какъ Евфоній, Бригъ, Гіeronъ и другіе мастера, писавшіе въ строгомъ стилѣ¹⁾.

Мегаклъ, которому, кромъ пиксида 6, 11, вѣроятно, обязаны происхожденiemъ еще пиксиды 6, 4 и 5²⁾, обладаетъ прекрасною техникою. Его рисунокъ красивъ, аккуратенъ и тонокъ. Нѣкоторыя детали фигуръ Мегаклъ дѣлаетъ лакомъ, разбавленнымъ съ пурпурною краскою, другія — позолотой. По стилю фигуры Мегаклъ близокъ къ мастеру, сдѣлавшему прелестный астрагаль Британскаго музея E 804 (15, 1 нашего списка); а послѣдній, по всей вѣроятности, вышелъ изъ мастерской Евфонія, откуда происходятъ и вазы съ Глаукономъ³⁾. Складки одеждъ у Мегакла еще очень близки къ архаическимъ; то же надо сказать и о волосахъ и лицахъ фигуръ. Что ставитъ Мегакла выше мастеровъ архаизма, это нѣжность и тонкость его рисунка.

Гермонактъ, по стилю рисунковъ, является типичнымъ мастеромъ переходной эпохи. Вазы, которыя имъ подписаны (это все стамны и пелики), перечисляетъ Клейнъ⁴⁾. Стиль Гермонакта нѣсколько развитѣе, чѣмъ Мегакла. Хотя и у Гермонакта не мало еще архаизмовъ (ср. особенно, напр., фигуру въ фасъ на стамнѣ 7, 15, движения, драпри одеждъ, удлиненная пропорція фигуръ), но уже всегда у него мы видимъ правильный рисунокъ глаза въ профиль, хотя по самой упрощенной схемѣ (каждое вѣко обозначается однимъ штрихомъ, рѣсницы не обозначаются). Рисунокъ отличается увѣренностью и тщательностью. Композиціи красивы и съ хорошимъ ритмомъ. Позы и жесты фигуръ разнообразны. Гермонактъ на обѣихъ сторонахъ стамновъ и пеликъ пишетъ всегда одну композицію, которая, какъ фризъ, идетъ кругомъ всей вазы и имѣеть одинъ или два центра⁵⁾. Сюжеты картинъ у Гермонакта большею частью миѳологическіе и вообще не отличаются богатствомъ мысли. Его композиціи варіируютъ большею частью хорошо известныя типичныя сцены (комось, єіасъ, преслѣдованіе и т. д.). Часто

¹⁾ Ср. характеристики Мегакла и Гермонакта, сдѣланныя Ф. Роденомъ (у Вапиц., Denkm., III, 1995), Г. Кѣрте (Arch. Ztg., 1878, 111 слл.), Клейномъ, (M², 205, 200) и Винтеромъ (Die jüngeren attischen Vasen, 22 сл.).

²⁾ Клейнъ приписываетъ Мегаклу же пиксиду Британскаго музея E 774 (6, 35 нашего списка), что намъ кажется положительно невозможнымъ: пиксіда эта гораздо моложе по стилю; она уже вполнѣ развитого прекраснаго стиля. Ср. Klein, ук. соч., 206; ср. C. Smith, Catalogue of the gr. and etr. vases etc., III, къ E 773.

³⁾ Ср. von Rohden у Вапиц., Denkm., III, 1997, Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 59, 5.

⁴⁾ Klein, M², 200 слл.

⁵⁾ Винтеръ, ук. соч., 23, справедливо отмѣчаетъ, что такие фризы не подходятъ для украшенія пеликъ и стамновъ.

видимъ въ нихъ фигуры, которыя не имѣютъ никакого другого смысла, кромѣ заполненія ими пространства. Главныя фигуры группируются обыкновенно на одной сторонѣ вазы, второстепенные — на противоположной¹⁾.

Никакихъ надписей, кромѣ подписи, у Гермонакта не бываетъ. И по начертаніямъ буквъ его подписей Гермонактъ принадлежитъ переходному времени. У него мы видимъ смыщеніе буквъ аттическихъ и іонійскихъ, какое мы видѣли уже въ строгомъ стилѣ²⁾.

Рѣже значительно, чѣмъ въ строгомъ стилѣ, мы видимъ на переходныхъ вазахъ имена съ эпитетомъ *χαλός*; а послѣднія, какъ известно, служатъ вообще нерѣдко характернымъ признакомъ происхожденія вазы изъ той или другой мастерской³⁾. Теперь чаще встрѣчаемъ надписи *ὁ παῖς χαλός*, *ἡ παῖς χαλή* безъ собственныхъ именъ⁴⁾. Другого рода надписей (названія фигуръ, объясненіе сюжета картины) на вазахъ переходного стиля больше⁵⁾. Характерно, что часто надписи на вазахъ представляютъ теперь ни что иное, какъ простой наборъ буквъ безъ смысла: это тоже пережитокъ прежней эпохи; большую частью такія надписи представляютъ подражаніе надписямъ съ *χαλός*, *χαλή*; мастера переходного стиля копируютъ эти надписи также безсмысленно, какъ они по традиціи и безъ пониманія передаютъ старыя схемы складокъ на одеждахъ фигуръ и т. п.⁶⁾. Надписи: *ὁ παῖς χαλός*, *ἡ παῖς χαλή* безъ собственныхъ именъ, по нашему мнѣнію, тоже дань традиціи, хотя смыслъ ихъ еще прежній: это лесть тѣмъ *παῖδες*, которымъ предназначались вазы.

¹⁾ Ср. Winter, ук. соч., 23.

²⁾ Ср. выше, гл. III.

³⁾ Конечно, ихъ нельзя только понимать такъ, какъ ихъ толковалъ О. Ф. Вульфъ. Ср. обѣ этомъ нашу статью въ *Филологич. Обозрѣніи*, XVI, 1 (1899), 45 слл.

⁴⁾ Ср. O. Jahn, Einl., CXCVIII.

⁵⁾ На вазахъ встрѣчается еще довольно много нацарапанныхъ надписей, которыя пишутся обыкновенно на ножкахъ ихъ, такъ что, когда ваза стоитъ, этихъ *grafitti* не видно. Большею частью, это — замѣтки посвящителей, продавцевъ или владѣльцевъ вазъ. Какъ сдѣланыя по большей части не одновременно съ вазами, эти надписи для насъ не представляютъ особеннаго интереса. Ср. о нихъ работы Schobbe, *Commentationes philologicae in honorem Th. Mommseni*, 649 слл., Э. Р. фонъ-Штерна, *Записки Императорскаго Одесскаго Общества Истории и Древностей*, XX (1897), 163 слл. Ср. C. Smith, *Catalogue of the grecian and etruscan vases in the Brit. Mus.*, 30.

⁶⁾ О. Янъ (Einl., CCXL) едва ли вѣрно полагаетъ, что безсмысленные надписи дѣлались потому, что этого достаточно было для вазъ, предназначавшихся для торговли съ греками, чтобы въ глазахъ послѣднихъ вазы имѣли признаки настоящаго греческаго происхожденія. По нашему, грамотному мастеру, разумѣется, было естественнѣе и легче сдѣлать надпись, имѣющую смыслъ. Многочисленныя грамматическія ошибки въ вазовыхъ надписяхъ (ср. O. Jahn, Einl., CXCVIII) также ясно свидѣтельствуютъ, что мастера вазъ часто бывали малограмотны.

Нерѣдко буквы надписей отличаются неясностью въ очертаніяхъ (ср., напр., надписи на киликахъ 1B, 9, 12, 16) ¹⁾.

Что касается алфавита, употребляющагося на вазахъ переходнаго стиля, то онъ является типическимъ для 470 -- 460 годовъ. Какъ намъ известно, уже на вазахъ строгаго стиля старый аттическій алфавитъ не выдерживается со всею строгостью ²⁾. На вазахъ переходнаго стиля надписи пишутся также смѣшаннымъ алфавитомъ. При этомъ замѣтно еще сильное распространеніе древнихъ формъ. Такъ очень часто употребляется старая форма $\sigma - \zeta$ ³⁾; иногда мы видимъ ее на одной и той же вазѣ рядомъ съ іонійскою формою Σ ⁴⁾; послѣдняя форма, впрочемъ, иногда является и единственнouю ⁵⁾. Постоянно встрѣчается еще старое употребленіе ε вместо η ⁶⁾, иногда вместо ε : ⁷⁾. Встрѣчается, однако, уже и Π для η ⁸⁾, но еще очень рѣдко ⁹⁾.

Старая форма для λ (Λ) попадается довольно часто ¹⁰⁾, а знакъ Λ употребляется въ значеніи γ ¹¹⁾. Рядомъ видимъ и новую форму λ ¹²⁾. Далѣе видимъ іонійскую форму Ψ ¹³⁾, хотя еще встречается и старое сочетаніе $\varphi\sigma$ ¹⁴⁾. Для Ξ обыкновенно берется

¹⁾ Ср. О. Jahn, Einl., CXCVIII, прим. 1301; Kretschmer, Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht, 101.

²⁾ Ср. выше, гл. III.

³⁾ Ср., напр., килики 1B, 9, 21, 25, 40, 43, 56, 74, лекионы 2B^a, 6, 47, энохон 3, 23, 29, гидріи 4, 8, 40, 46, пиксиды 6, 5, 9, 11, стамны 7, 1, 9, 13, ноланскія амфоры 8A, 38, 39, 42, 45, 47, 49, 56—59, 65, 76, 78, 79, 87, амфору 8D, 8, пелики 8E, 35, 46, кратеры 9A, 9, 10, 14, оксибафонъ 9B, 7, келебы 9D, 1, 7, котилы 10, 1, 26, 30, 32, каноаръ 11, 5, дискъ 20, 1.

⁴⁾ Ср. килики 1B, 22, 44, гидрію 4, 3, ноланскую амфору 8A, 17, діоту 8B, 2 и т. д.

⁵⁾ Ср. килики 1B, 5, 38, 39, 68, 79, лекионы 2B^a, 48, 58, 88, пиксиду 6, 15, ноланскія амфоры 8A, 6, 75, пелику 8E, 43, кратеръ 9A, 17, котилу 10, 4 и др.

⁶⁾ Ср., напр., килики 1B, 1, 65, лекионы 2B^a, 21 и 2B^b, 1, пиксиды 6, 5, 11, ноланскія амфоры 8A, 6, 8, 29, 33, 38, 45, 49, 56—59, 63, лутрофоръ 8C^b, 1, пелику 8E, 43, оксибафонъ 9B, 7, келебу 9D, 7, котилу 10, 29.

⁷⁾ Ср., напр., лекионь 2B^b, 1, ноланскую амфору 8A, 126, кратеръ 9A, 19.

⁸⁾ Ср. киликъ 1B, 5, пиксиды 6, 3, 4, ноланскую амфору 8A, 75. На стамнѣ 7, 15 и пеликѣ 8E, 43 знакъ Π употребляется еще для придыханія; на оксибафонѣ 9B, 7 этотъ знакъ обозначаетъ ε съ густымъ придыханіемъ.

⁹⁾ Какъ известно, Π для η установилось позже всего. Ср. Kretschmer, Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht, 104.

¹⁰⁾ Ср. гидрію 4, 48, пиксиду 6, 11, стамны 7, 9, 13, ноланскія амфоры 8A, 6, 8, 59, 61, 62, 77, 80, 96, 97, 122, пелики 8E, 12, 35, 46, кратеры 9A, 1, 9, 17, келебу 9D, 7, котилу 10, 33 и т. д.

¹¹⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 5, лекионь 2B^a, 47, стамны 7, 9, 15, 18; ноланскія амфоры 8A, 17, 45, 75, 78.

¹²⁾ Ср., напр., ноланскія амфоры 8A, 95, 98, 105, амфору 8D, 8.

¹³⁾ Ср. пиксиду 6, 4.

¹⁴⁾ Ср. стамнѣ 7, 15.

сочетаніе $\chi\sigma$ ¹⁾). О нерѣдко употребляется вмѣсто ω ²⁾ и вмѣсто oo ³⁾. Но и Ω уже извѣстна⁴⁾. Любопытно, что мастера иногда, очевидно, не понимали значенія новыхъ іонійскихъ буквъ; такъ ω они иногда ставятъ тамъ, гдѣ должно было бы быть O ⁵⁾.

Для ζ обыкновенно употребляется I ⁶⁾. Для ρ иногда видимъ R ⁷⁾. Наконецъ, надо отмѣтить иногда встрѣчающуюся форму $\sigma-C$ ⁸⁾. Алфавитъ надписей на вазахъ переходнаго стиля, по своему общему характеру столь еще близкій къ архаическому, который видимъ на вазахъ строгаго стиля, не представляетъ ничего страннаго, если датировать эти вазы 470—460 годами⁹⁾. Напротивъ, при датировкѣ Винтера, по мнѣнію котораго вазы переходнаго стиля должны падать на середину V вѣка (450—430 годы)¹⁰⁾, архаизмы въ надписяхъ являлись бы странными. Винтеръ долженъ былъ прибѣгать къ искусственному объясненію ихъ и считалъ, что вазовые мастера частью умышленно старались писать по старому, частью не могли отрѣшиться отъ привычныхъ имъ съ дѣтства формъ алфавита. Самъ Винтеръ признавалъ, что по однимъ надписямъ датировать вазы трудно¹¹⁾. Новѣйший изслѣдователь надписей на вазахъ, Кречмеръ, точно также указываетъ на то, что при датированіи вазъ большее значеніе имѣютъ ихъ стиль и техника, чѣмъ формы буквъ въ надписяхъ ихъ¹²⁾.

Итакъ, если и стиль, и техника, и другія указанія ставятъ вазы переходнаго стиля на 470—460 годы, то по вазамъ можно судить о

¹⁾ Ср. стамны 7, 14^a—15, поланскія амфоры 8A, 42, 59. Для χ форма + встрѣчается неоднократно (ср. поланскія амфоры 8A, 33, 39, 45).

²⁾ Ср. лекионы 2B^a, 21, 47, 48, гидрію 4, 40, поланскія амфоры 8A, 76, 79, кратеръ 9A, 1, келебу 9D, 1.

³⁾ Ср. киликъ 2B^a, 48, поланскую амфору 8A, 105.

⁴⁾ Ср. лекионь 1B, 5, лекионь 2B^a, 49, поланскія амфоры 8A, 63, 87, пелики 8E, 12, 43.

⁵⁾ Ср. поланскія амфоры 8A, 95, 98, 105, 126, оксибафонъ 9B, 7. Едва ли въ такомъ употреблениіе ω вмѣсто o надо видѣть вліяніе еасосскаго алфавита, какъ полагали пѣкоторые (ср. выше, гл. I). Ср. Kretschmer, ук. соч., 106 слл., C. Smith, Catalogue of the grecian and etruscan vases in the Britisch museum, 8. Самъ Полигнотъ, какъ замѣтилъ Фуртвенглеръ (Furtwängler, 50 Berliner Winckelmannprogramm, 162, 28) въ Аениахъ на своихъ картинахъ, конечно, скорѣе всего старался дѣлать надписи аттическимъ алфавитомъ.

⁶⁾ Ср. гидрію 4, 3, стамни, 7, 18, пелики 8E, 34, 43.

⁷⁾ Ср. пиксиду 6, 4, стамны 7, 14^a—15, пелики 8E, 19^a, b.

⁸⁾ Ср. пиксиду 6, 3, котиду 10, 33.

⁹⁾ О томъ, что теперь нельзя уже понимать актъ 403 года, какъ его понималъ, напр., еще О. Янъ (Einl., CXIX), см. выше, гл. III. Ср. еще Kretschmer, ук. соч., 103.

¹⁰⁾ Ср. Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 24 сл.

¹¹⁾ Winter, ук. соч., 24.

¹²⁾ Kretschmer, ук. соч., 110 слл.

формахъ буквъ, употреблявшихся въ это время въ Аеннахъ въ частной жизни. А такъ какъ эти формы не представляютъ никакихъ противорѣчий съ тѣмъ, что мы должны были бы ожидать на вазахъ на основаніи другихъ эпиграфическихъ памятниковъ частнаго характера времени 470—460 годовъ (напр., надгробій)¹), то наша датировка вазъ 470—460 годами приобрѣтаетъ еще новое, эпиграфическое подтвержденіе въ надписяхъ ихъ²).

IX.

Вазы, переходнаго стиля не представляютъ явленія, остающагося безъ аналогій. Одновременная съ ними скульптура представляетъ также стадію перехода отъ архаической связанности къ свободѣ. Весьма любопытенъ въ этомъ отношеніи ритонъ Британскаго музея (E 788; 12, 2 нашего списка).

Ваза представляетъ сидящаго сфинкса, на которомъ поставлена большая широкая чашка съ одной ручкой, похожая по формѣ на каноаръ или котилу. Сфинксъ посаженъ на черный лакированный плинѣ. Оба пространства между каждой передней и задней ногой сфинкса заполнены глиной. На образованныхъ такимъ образомъ стѣнкахъ представлены въ красно-фигурной технике спленъ съ дубиной и, вѣроятно, менада. На чашкѣ представлены Кекронъ, мальчикъ — Эрихеопій, дочеря Кекрона и Ника³).

Замѣчательный по своей сохранности ритонъ Британскаго музея даетъ цѣнныя указанія насчетъ полихроміи греческой пластики. Для

¹) Ср. Gräf, Jahrb. d. Inst., XIII (1898), 72 сл.

²) Не разъ уже замѣчаемо было, что часто надписи на вазахъ обнаруживаютъ діалектическія особенности, которые доказываютъ, что ихъ авторы не были аттиками по происхожденію. Ср. Kretschmer, ук. соч., 76 слл. Это, однако, не можетъ говорить за неаттическое происхожденіе вазъ. Аттицизмъ на вазахъ все-таки гораздо больше, чѣмъ доризмъ и особенности другихъ діалектовъ. Ср. O. Jahn, Einl. CXCVIII; Wernicke, Griech. Lieblingsinschriften, 100; Meisterhans, Grammatik d. attischen Inschriften, 68, 78 сл.; Klein, L². 7. Извѣстно, что въ Аеннахъ была масса иностранцевъ-метековъ, говорившихъ на разныхъ нарѣчіяхъ. О. Янъ (Einl., CXVII) приводить очень интересный текстъ (De republ. Atheniens., 2, 3): ἐπειτα φωνὴν πᾶσαν ἀκούοντες ἔβλεπον τοῦτο μὲν ἐξ τῆς, τοῦτο δὲ ἐξ τῆς οὐ οἱ μὲν Ἑλλῆνες ὅδια μᾶλλον καὶ φωνὴ καὶ διάτη οὐδὲ γρῦπται, Ἀθηναῖοι δὲ κεκραγένη ἐξ ἀπάντου τῶν Ἑλλήνων καὶ βραζάρων. Вѣроятно, не мало метековъ работало и въ аттическихъ мастерскихъ вазъ. Такимъ работникамъ и обязаны происхожденіемъ надписи съ особенностями разныхъ діалектовъ на аттическихъ вазахъ. Ср. еще Kretschmer, ук. соч., 76 слл.; C. Smith, Catalogue of the grecian and etruscan vases in the British museum, III, 30.

³) Ср. Murray, J. Hell. St., VIII (1887), 1 слл.; Hartwig, Röm. Mith., I (1886), 190; C. Smith, Catalogue of the vases in the British mus., III, къ E788.

насъ онъ представляетъ специальный интересъ потому, что нагляднымъ образомъ показываетъ, какія произведенія пластики существовали одновременно съ рисунками переходнаго стиля. Фигуры, написанныя на ритонѣ, по стилю, ближе всего подходятъ къ фигурамъ на астрагалѣ Британскаго же музея Е 804, который явился, какъ мы знаемъ, по всей вѣроятности, въ мастерской Евфронія¹⁾. Указанія на то, что ритонъ сдѣланъ былъ въ эпоху, еще весьма недалекую отъ архаической, даютъ уже обстоятельства его находки. Въ той самой гробницѣ (въ Капуѣ), где найденъ былъ ритонъ Е 788, найдены были, между прочимъ, еще: киликъ Брига (теперь въ Британскомъ музѣѣ, Е 65), котила Гіерона (Брит. муз., Е 140), ритонъ съ рисункомъ поздняго периода строгаго стиля (Брит. муз., Е 795). Сходство въ стилѣ рисунка съ астрагаломъ Е 804 опредѣляетъ точнѣе эпоху ритона: это 470—460 годы.

Съ какими же памятниками скульптуры имѣеть ближайшія аналогіи фигура сфинкса? По нашему мнѣнію, ее скорѣе всего надо сближать со скульптурами западнаго фронтона храма на Эгінѣ и особенно съ рельефами Британскаго музея изъ Ксанеа, принадлежавшими нѣкогда одной гробницѣ и представляющими четырехъ сфинксовъ²⁾. Сфинкса ритона Е 788 должно сравнивать особенно съ тѣмъ ксанескимъ, который изданъ проф. А. В. Праховымъ въ его *Antiquissima monumenta Xanthiaca*, на табл. V, фиг. 1, и у Брунна-Брукманна, *Denkmäler*, 101 A. Этотъ сфинксъ по стилю старше метопъ храма Зевса въ Олимпіи и одновремененъ съ эгинскими мраморами. А. В. Праховъ относилъ ксанескихъ сфинксовъ къ первой четверти V вѣка³⁾. Такъ какъ ксанескіе сфинксы только нѣсколько старше извѣстнаго намъ надгробія Филиды въ Луврѣ (рис. 14), а послѣднее скорѣе всего принадлежитъ 470—460 годамъ, то сфинксы изъ Ксанеа явились, вѣроятно, около 470 года. Если по стилю сфинкса ритонъ Британскаго музея приходится относить ко времени, повидимому, болѣе древнему, чѣмъ по стилю рисунковъ, его украшающихъ, то это лишь

¹⁾ Мѣрре, ук. м., сравниваетъ центральную группу картины на ритонѣ (Кекронѣ и Ника) съ терракотовой пластинкой въ Берлинскомъ музѣѣ (A g h. Ztg., 1872, Taf. 63) и со статеромъ Кизика (Head, *Historia numismatis*, 452, f. 277) и приводить стихи изъ евріпідова Іона (1163), где описывается вышивка, «Αθρυλίου τιγρὸς ἀνάθημα, въ Дельфахъ съ изображеніемъ, весьма близкимъ къ картинѣ на вазѣ Британскаго музея. Все это указываетъ на то, что вазовый мастеръ взялъ для своей картины мотивъ, хорошо известный въ аттическомъ искусствѣ его времени.

²⁾ A. Smith, Catalogue of sculpture in the British museum, I, №№ 89—92, где см. и литературу.

³⁾ Ср. А. В. Праховъ, Изслѣдованія по истории греческаго искусства, 32.

кажущееся на первый взгляд противоречие. Какъ рисунокъ, такъ и фигура сфинкса указываютъ, что ритонъ долженъ быть явиться около 470 года. А если въ рисункахъ на ритонѣ больше элементовъ свободного стиля, чѣмъ въ пластической фигурѣ сфинкса, то это объясняется совершенно удовлетворительно тѣмъ, что въ пластикѣ свободный стиль утверждался гораздо медленнѣе, чѣмъ въ живописи, которая шла, очевидно, впереди скульптуры. Мы видѣли уже и выше нѣсколько разъ, что тѣ мотивы, которые позднѣе встрѣчаются на мраморахъ Паренона, раньше были уже известны въ вазовой живописи. Конечно, послѣдняя заимствовала ихъ изъ живописи монументальной, потому что Фидій, разумѣется, скорѣе могъ брать мотивы для своихъ рельефовъ у великихъ живописцевъ V вѣка, а не у вазовыхъ мастеровъ.

Въ виду сказанного, одна изъ главныхъ точекъ опоры для хронологии вазъ переходного стиля Винтера, который всегда, когда у вазовыхъ картинъ есть общіе мотивы со скульптурами Паренона, считаетъ послѣднія за источникъ для картинъ на вазахъ, не выдерживаетъ критики¹⁾. Изъ-за ошибочной хронологіи вазъ Винтеръ²⁾, а также Клейнъ³⁾ вынуждены были для объясненія архаизмовъ на вазахъ переходного стиля полагать, что въ вазовой живописи была цѣлая школа мастеровъ, которые хотя и могли работать въ совершенно свободномъ стилѣ, но по какимъ-то соображеніямъ старались писать въ древнемъ архаическомъ стилѣ. Такая школа во второй половинѣ V вѣка (430 годы) — время, къ которому относили вазы Винтеръ и Клейнъ — оставалась бы безъ аналогій въ другихъ областяхъ искусства и представляла бы странное исключение⁴⁾. Наоборотъ, въ 470—460 годы всѣ архаизмы на вазовыхъ картинахъ совершенно естественны и понятны. И скульптура этого времени въ своихъ формахъ представляетъ такую же смѣсь архаического и свободного искусства, какъ вазовая живопись.

Какъ и въ послѣдней, въ скульптурѣ 470—460 годовъ, судя по дошедшимъ до насъ литературнымъ источникамъ о художникахъ этого времени и по памятникамъ искусства, которые такъ или иначе могутъ быть поставлены въ связь съ ними, одни мастера, какъ, напр., Гегій⁵⁾,

¹⁾ Винтеръ нерѣдко считаетъ даже вазы совершенно строгаго стиля зависящими отъ мраморовъ Паренона. Ср. Winter, Die jünger. attischen Vasen, 20, 25, 36 сл., 41.

²⁾ Winter, ук. соч., 14 сл.

³⁾ Klein, Euphron., 240 сл.

⁴⁾ Ср. Hauser, Die neuattischen Reliefs, 158 сл.

⁵⁾ Ср. Overbeck, S. Q., 452, 456; Вппнн, Gesch. d. griech. Künstler, I, 73 (101 сл.); Overbeck, Plastik, I, 154; Collignon, Sculpture, I, 595 сл.; Fartwangler, Meisterwerke, 80 сл., 345 сл., 376 и 684.

Критій, Несіотъ¹⁾, держатся еще довольно строго старыхъ традицій; другіе, какъ Каламідъ²⁾ и особенно Миронъ³⁾, рѣшительнѣе стремятся къ свободному стилю. Какъ и вазовые мастера, скульпторы, работавшіе въ Аеннахъ въ 470—460 годы, нерѣдко не были природными аттиками⁴⁾. Мы черезчуръ мало еще знаемъ эту интересную эпоху перехода въ скульптурѣ изъ-за крайней недостаточности источниковъ, и потому трудно было бы говорить объ отношеніяхъ вазовой живописи къ современной ей скульптурѣ подробно. Но что ихъ общий характеръ одинъ и тотъ же, это стоитъ вѣ сомнѣній.

И тамъ и здѣсь мастера нерѣдко отличаются тонкостью и тщательностью въ исполненіи и избѣгаютъ уже схематизма и жесткости старого стиля; но тамъ и здѣсь традиціи архаизма все еще имѣютъ такое значеніе, что переходная эпоха является какъ бы только предчувствіемъ той, которой удалось, наконецъ, стать вполнѣ свободной и создать образы дѣйствительно прекраснаго.

¹⁾ Ср. Overbeck, S. Q., 452 сл.; Brunn, ук. соч., I, 73 сл. (103 сл.); Overbeck, Plastik, I, 154 сл.; Collignon, ук. соч., I, 73 сл., Furtwängler, ук. соч. указатель, 751, подъ слл. Kritios und Nesiotos.

²⁾ Ср. Overbeck, S. Q., 508 сл.; Brunn, ук. соч., I, 89 сл. (120 сл.); Overbeck, Plastik, I, 277 сл.; Collignon, ук. соч., I, 397 сл.; Furtwängler ук. соч., 751, Kalamis.

³⁾ Ср. Overbeck, S. Q., 533 сл.; Brunn, ук. соч., I, 101 сл. (112 сл.); Overbeck, Plastik, I, 268 сл.; Collignon, ук. соч., I, 462 сл.; Furtwängler, тамъ же, Mykon.

⁴⁾ Ср. Collignon, ук. соч., I, 396.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

I.

Нѣкоторая робость и нерѣшительность въ проведеніи новыхъ формъ проглядываетъ на вазовыхъ рисункахъ переходнаго стиля, съ которымъ мы познакомились въ предыдущей главѣ. Такое колебаніе стиля, борьба новыхъ формъ съ старыми были весьма непродолжительны. Приблизительно съ 460 года новый стиль начинаетъ рѣшительно одерживать верхъ, и всѣ мастера прямо и неуклонно идутъ по пути, намѣченному на первыхъ же порахъ переходнаго стиля, и въ поразительно короткій срокъ достигаютъ цѣли. Уже исторія живописи на вазахъ съ бѣлой облицовкой показала намъ, что прекрасный стиль вырабатывается и устанавливается окончательно около 450 г.¹). Зная, какъ быстро смѣнился архаическій стиль свободнымъ въ аттической пластикѣ, мы должны и въ другихъ отрасляхъ искусства и художественной промышленности ожидать такого же быстраго развитія. Мы уже выше указали на стадіи, которая прошелъ стиль вазовыхъ рисунковъ вплоть до конца вазовой живописи²). Что стиль въ вазовой живописи въ короткое время испытывалъ сильныя перемѣны, указываетъ и то, что на вазахъ развитого прекраснаго стиля и даже на вазахъ роскошнаго стиля, въ техникѣ особенно, наблюдается цѣлый рядъ чертъ, которыя связываютъ эти вазы еще прямо съ произведеніями великихъ мастеровъ архаизма. Не только основные пріемы остаются все время прежніе, но сохраняются до послѣдняго времени и нѣкоторыя детали (напр., схема пальметокъ на киликахъ, употребленіе красной пурпурной краски для мелкихъ деталей въ рисункахъ и для надписей, употребленіе разбавленнаго лака и т. д.) Нерѣдко и въ стиляхъ даже на наиболѣе развитыхъ вазовыхъ рисункахъ опредѣленно еще чувствуется въ разныхъ мелочахъ, что традиціи мастеровъ до 480 года не забыты.

¹) Ср. гл. V.

²) Ср. выше, гл. VI.

совершенно¹⁾). Формы вазъ равнымъ образомъ измѣняются мало. Но какъ бы то ни было, чтобы не оставаться въ области априорныхъ суждений, мы считаемъ необходимымъ сейчасъ же поставить вопросъ, въ какой периодъ времени дѣйствительно вазовая живопись прошла все тѣ стадіи развитія, которыхъ намъ уже извѣстны. Иными словами, мы должны установить, когда прекратилась вообще выдаѣка росписныхъ греческихъ вазъ. Это намъ кажется положительно необходимымъ, главнымъ образомъ, въ виду того, что всѣ указанія на время процвѣтанія прекраснаго и роскошнаго стилей, которыхъ можно принимать въ соображеніе, не отличаются вообще опредѣленностью и легко могутъ навести на невѣрные выводы насчетъ всей исторіи искусства V вѣка.

II.

Въ могилахъ римскаго времени, какъ извѣстно, никогда не находятъ росписныхъ вазъ, а болѣею частію лишь лампочки и обыкновенные сосуды²⁾). Любопытный фактъ передаетъ Страбонъ³⁾). Когда Кесарь задумалъ возстановить городъ Коринѳъ, остававшійся послѣ разрушенія его Мумміемъ долгое время позаселеніемъ, и послалъ туда поселенцевъ, послѣдніе, созидал, очевидно, новыя постройки, сдвигали съ мѣстъ развалины древнихъ построекъ и разрывали древнія могилы. При этомъ они находили „массу пластическихъ изображеній изъ глины, а также много бронзовыхъ вещей“⁴⁾. Всѣ эти находки поселенцамъ очень нравились, и они „не оставили ни одной могилы не изслѣдованной“⁵⁾; древности, добытыя изъ могилъ, находили широкій сбытъ и въ Римѣ. Для насъ очень важно то, что поселенцы Кесаря не находятъ въ могилахъ росписныхъ вазъ. Между тѣмъ Коринѳъ далъ въ новое время довольно много ихъ⁶⁾. Очевидно, поселенцы Кесаря производили свои разысканія въ городѣ, разрушенномъ Мумміемъ, и на кладбищѣ, современномъ Муммію; росписные же вазы находятся въ болѣе древнемъ некрополѣ, который былъ, песомиѣнно, въ другомъ мѣстѣ⁷⁾). Изъ Страбона можно вывести за-

¹⁾ Ср. Gräf, Jahrb d. Inst., XIII (1898), 65 сл.; Robert, Méniment antichi, IX (1899), 5 сл.

²⁾ Ср. Ross, Archäol. Aufsätze, II, 336 сл.

³⁾ Strabon. VIII, 6, 23 (стр. 540 сл. изданія Meineke, vol. II).

⁴⁾ «Ἐβρίσκου ὀστρακίνων τορευμάτων πλῆθη, πολλὰ δὲ καὶ χαλκομάτα».

⁵⁾ «Οὐδένα τάφον ἀσκευωρύτον εἴσαντα».

⁶⁾ См. приложеніе.

⁷⁾ Въ цѣломъ рядъ мѣстъ констатировано, что въ различныя времена хоронили въ различныхъ мѣстахъ. Ср. Löscheke, Ath. M., VI (1881), 1 сл.; ср. нашъ отчетъ о рас-

ключеніе, что въ эпоху Муммія (146—145 гг.) росписныхъ вазъ уже не дѣлали въ Греціи. Когда римляне вели войны въ Великой Греціи, Сициліи, Азіи и Македоніи, вазовая живопись, по всей видимости, уже прекратила существование¹⁾.

Гробницы, открытые на островѣ Анафѣ, одномъ изъ Спорадскихъ²⁾, судя по найденнымъ тамъ надписямъ, должны относиться къ III—I вѣкамъ до Р. Хр.³⁾. Ни въ одной изъ анафскихъ гробницъ росписныхъ вазъ не было найдено; въ вихъ найдены были только вазы съ пластическими орнаментами⁴⁾. Точно также и въ другихъ мѣстахъ, где были находимы греческія гробницы только съ такими сосудами, росписныхъ вазъ никогда не встрѣчается; около такихъ гробницъ обыкновенно находятъ монеты 217—98 гг.⁵⁾. Не менѣе интересны выводы, которые даютъ изслѣдованія некрополей городовъ Родоса и Камира (на островѣ Родосѣ)⁶⁾. Городъ Родосъ, образовавшійся въ 408 г. до Р. Хр. изъ городовъ Яліса, Линда и Камира⁷⁾, до сихъ поръ не далъ ни одной росписной вазы, которая принадлежала бы хорошему времени. Найденные до сихъ поръ въ Родосѣ вазы относятся къ эпохѣ упадка вазовой живописи (это гидріи 4, 244 и 245)⁸⁾. Изъ Камира мы имѣемъ цѣлый рядъ вазъ. Тамъ былъ найденъ киликъ съ бѣлою облицовкой внутри (A, 3 нашего списка), красно-фигурный лекионъ 2B^a, 9, котила 0, 3, всѣ принадлежащія раннему времени переходного стиля, т. е. 470—460 гг., пелика 8E, 245, которая относится уже ко временамъ наиболѣе развитого роскошнаго стиля, оксибафонъ 9B, 117, гидрія 4, 246 эпохи упадка. Послѣднія вазы, однако, найдены не на томъ же кладбищѣ, где первыя. Вазы переходного стиля находимы были въ могилахъ, расположенныхъ на холмахъ Кацвири (Кацвіри) и Фикеллура (Фікеллура)⁹⁾; между тѣмъ ваза роскошнаго стиля была открыта

копкахъ въ Ольвії въ 1896 г. въ Отчетѣ Императорской Археологической Комиссии за 1896 г., 200 сл., и въ J. Hell. st., XVI (1896), 344 сл.

¹⁾ Ср. Ross, Arch. Aufsätze, II, 327.

²⁾ Ср. о немъ Ross въ Abhandl. d. bayr. Akad. d. Wissenschaft., 1838, 401 сл.; Reisen auf den griech. Inseln, I, 401 сл.

³⁾ Ср. Ross, Archäol. Aufsätze, I, 49, 3.

⁴⁾ Ср. Ross, ук. соч., I, 48 сл.: II, 510.

⁵⁾ Ср. Впппн, Abh. d. bayr. Akad., I Classe, 1871, Abth. IV, Bd. XII, 141 сл.

⁶⁾ Ср. Löscheke, Ath. M., VI (1881), 1 сл.; С. А. Селивановъ. Очерки древней топографии острова Родоса, Казань, 1892, 62 сл., 104 сл.; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 73.

⁷⁾ Diodor Bibliotheca historica, XIII, 75, 1 (стр. 114, изд. F. G. Vögel). Ср. С. А. Селивановъ, ук. соч., 109.

⁸⁾ Ср. C. Smith. Catalog. of the vases in the British museum, III, 9.

⁹⁾ См. планъ Камира съ окрестностями въ Ath. M., V (1880), Taf XIII. Ср. Löscheke, Ath. M., VI (1881), 3; С. А. Селивановъ, ук. соч., 84.

въ мѣстности, лежащей па востокѣ отъ холма Кехраки (Ке^χράκι) ¹⁾ и наиболѣе удаленной отъ города. Въ гробницахъ на холмахъ Папасилуресъ (Παπασιλούρας) и Кехраки находмы были вазы и предметы только древняго архаического времени ²⁾). До VI вѣка, такимъ образомъ, въ Камире хоронили умершихъ сравнително близко отъ города и акрополя. Позднѣе некрополь отодвигался все дальше и дальше. Роскошная ваза **8E**, 245, по всей вѣроятности, происходитъ изъ могилы эпохи наибольшаго распространенія и процветанія города; а это едва ли могло быть послѣ 408 года ³⁾). Итакъ, уже до 408 года вазовая живопись должна была пройти всѣ стадіи своего развитія: стиль, который представляютъ картины на пеликѣ **8E**, 245,— послѣдній, существовавшій въ греческой вазовой живописи; уже рядомъ съ вазами этого стиля въ Камире встречаются вазы съ рисунками, которые обнаруживаютъ вырожденіе и разложеніе его. Послѣдняго рода вазы типичны уже для керамики города Родоса ⁴⁾.

Античные некрополи южной Россіи до сихъ поръ все еще чрезвычайно мало изслѣдованы. При этомъ нерѣдко старые отчеты о раскопкахъ страдаютъ неточностями разнаго рода и позволяютъ опираться на ихъ данные лишь съ большою осторожностью ⁵⁾.

Но некоторые факты, въ которыхъ нельзя сомнѣваться, вполнѣ подтверждаютъ наши выводы. Въ одной изъ могилъ въ Керчи была найдена монета царя Левкона (Ол. 96, 4—106, 4, т.-е. 393—353 гг. до Р. Хр.), росписныхъ вазъ опять здѣсь не было, а была лишь чернолаковая посуда ⁶⁾. Въ другой гробницѣ ⁷⁾, въ которой найдены были терракотовыя статуэтки, относящіяся по стилю приблизительно къ концу V или началу IV вѣка ⁸⁾, росписныхъ вазъ также уже не оказалось ⁹⁾. Наоборотъ, въ курганѣ Юзъ-Оба, откуда происходятъ двѣ ле-

¹⁾ Ср. Löschcke, Ath. M., VI (1881), ук. м.

²⁾ Ср. Löschcke, ук. м.; С. А. Селивановъ, ук. соч., 84.

³⁾ Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 78. На то, что пелика **8E**, 245 должна происходить изъ времени до 408 года, указываетъ и то обстоятельство, что керамика послѣдняго времени существованія Камира находитъ себѣ очевидное продолженіе въ керамикѣ города Родоса. Ср. С. Smith, ук. м.

⁴⁾ Ср. С. Smith, ук. м.

⁵⁾ Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 77 и примѣч. 50 слд.

⁶⁾ Ср. докладъ Ашика въ Апп., 1840, 10 слд. О. Иль (Einl., XXVIII, CCXLIV; Vasen mit Goldschnüren, 26) ошибается, говоря, что монета Левкона была найдена съ росписными вазами развитого роскошнаго стиля. Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 77.

⁷⁾ C.—R., 1869, 5 слд. (Stephani).

⁸⁾ Ср. Furtwängler, Coll. Sabouroff, 15 сл.

⁹⁾ Ср. Milchhöfer, ук. м., 78, 52.

каны 5A, 30 и 32 послѣдняго времени роскошного стиля, была найдена гемма Дексамена, художника, дѣятельность котораго падаетъ на вторую половину V вѣка¹⁾). Въ другой могилѣ съ вазами также послѣдняго периода роскошного стиля²⁾ найдена была серебряная монета Пантикея, которая должна быть датирована еще V вѣкомъ³⁾.

Довольно большое количество монетъ, которыя найдены были нами въ Ольвіи въ 1896 г.⁴⁾, къ сожалѣнію, не даетъ особыхъ результатовъ; монеты настолько были повреждены въ землѣ окисью, что оказалось возможнымъ опредѣлить лишь одну. Это тетрадрахма острова Фасоса, которая можетъ относиться къ концу V или началу IV вѣка. Могила, гдѣ монета была найдена (№ 36), содержала лишь не росписные греческія вазы⁵⁾. Дальнѣйшія подтвержденія нашимъ выводамъ даютъ некрополи Аѳинъ⁶⁾, Пирея⁷⁾, Гелы, Агригента и другихъ городовъ на островѣ Сициліи⁸⁾ и некрополи Кампании⁹⁾. Къ сожалѣнію, и объ этихъ некрополяхъ всѣ данные отрывочны и случайны; несмотря на всю важность тщательнѣйшаго изслѣдованія некрополей¹⁰⁾, до сихъ поръ не существуетъ въ ученой литературѣ обзоръ известного до сихъ поръ материала. На аѳинскомъ древнемъ кладбищѣ у нынѣшней церкви св. Троицы, которое было раскопано въ 1879 году, не было найдено ни одной росписной вазы, которая заслуживала бы вниманія¹¹⁾. Судя по найденнымъ предметамъ, некрополь въ этомъ мѣстѣ относится къ концу V и началу IV вѣка¹²⁾.

Около знаменитой гробницы Дексилея въ аѳинскомъ Керамикѣ (относящейся, какъ известно, къ 394—3 годамъ) найдены были фрагменты росписныхъ вазъ вполнѣ развитого роскошного стиля¹³⁾.

¹⁾ Ср. Furtwängler, Jahrb. d. Inst., III (1888), 200 слл. Ср. его же Die antiken Gemmen, II, 66.

²⁾ Ср. C.—R., 1865, 26 (Stephani).

³⁾ Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 77, 51.

⁴⁾ Ср. нашъ отчетъ въ Отчетѣ Императорской Археологической Комиссии за 1896 г., 200 слл.

⁵⁾ Отчетъ Императорской Археол. Комиссии, ук. м., рис. 597, 598.

⁶⁾ Ср. особ. Ath. Mitth. XVIII (1893), 73 слл.; Jahrb. d. Inst., IX (1894), 79.

⁷⁾ Ср. Ross, Archäolog. Aufsätze, I, 40; II, 330.

⁸⁾ Ср. C. Smith, Catalogue of the vases in the British museum, III, 9 слл.; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 78 сл., 53.

⁹⁾ Ср. Winter, Die jünger. attischen Vasen, 3 слл.; C. Smith, ук. соч., 10.

¹⁰⁾ Ср. Brunn, Abh. d. bayr. Akad., I Cl., 1871, Abth. II, Bd. XII, 139; Dumont-Chaplain, Céramiques, II, 3 слл.

¹¹⁾ Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 79 и пр. 54.

¹²⁾ Ср. Milchhöfer, ук. м., C. Smith, ук. соч., 9.

¹³⁾ Ср. Hartwig, Mélanges d'archéologie et d'histoire (École Française de Rome), XIV (1894), 11.

Пирейскій некрополь, возникшій въ эпоху непосредственно послѣ Фемистокла и, судя по предметамъ, найденнымъ въ его могилахъ (стелы съ рельефами и надписями, алабастры, бронзы), относящейся ко второй половинѣ V и къ IV вѣку¹⁾), даъ очень мало росписныхъ вазъ. Вазы эти всѣ небольшихъ размѣровъ (лекионы, энохой, котилы) и не замѣчательны по стилю. Въ большей части гробницъ росписныхъ вазъ уже нѣтъ. Гробницы богатыхъ украшаются обыкновенно прекрасными надгробными стелами; вазъ въ нихъ не бываетъ. Въ гробницахъ бѣдняковъ только по старому все еще кладутъ бѣлые лекионы и мелкія вазы, отличающіяся грубостью стиля и техники²⁾.

Понятна поэтому насмѣшка и презрѣніе, съ которыми говорить въ 392 году о мастерахъ, росписывавшихъ бѣлые лекионы, Аристофанъ³⁾.

Въ 405 году до Р. Хр. карѳагеняне заняли городъ Гелу (на островѣ Сициліи), жители которого переселились въ Леонтии⁴⁾. Такимъ образомъ, всѣ аттическія вазы, находимыя въ некрополяхъ Гелы, должны были быть привезены туда до 405 года. А среди этихъ вазъ есть уже не мало такихъ, которыхъ нужно отнести къ эпохѣ упадка вазовой живописи. Упадокъ, такимъ образомъ, начался уже до 405 года⁵⁾.

Такъ какъ городъ Агригентъ разрушенъ былъ въ 408 году⁶⁾, то найденный близъ него кратеръ 9A, 72 роскошнаго стиля, во всякомъ случаѣ, долженъ быть привезенъ туда до 408 года.

На 445—424 годы падаетъ завоеваніе Кампаниі самнитами⁷⁾, которое кореннымъ образомъ измѣнило составъ населенія въ городахъ, куда аѳинскія мастерскія поставляли свои вазы. Полихромная гидрія 4, 259, такимъ образомъ, должна была быть привезена въ Капую.

¹⁾ Ср. Ross, Archäol. Aufs., I, 40.

²⁾ Ср. Ross, ук. соч., II, 330. То же надо замѣтить и обѣ аѳинскому некрополю, описанномъ Брюнеромъ и Пернисомъ въ Ath. M., XVIII (1893), 73 слл. Ср. C. Smith, ук. соч., 9.

³⁾ Aristoph. Ecclesiaz., 994. Ср. Ross, Arch. Aufs., II, 330; Droyseп, Aristophanes, II, 347; Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder, 28; Dumont-Chaplain, Céramiques, II, 68; Harrison, Greek vase paintings, 27; Milliet, Mon. grecs, II (№№ 21—22, 1893—1894), 15; Murray, White athenian vases, 5; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 79; C. Smith, ук. соч., 11; Paul Schadow, Eine attische Grablekythos, Jena, 1897, 6.

⁴⁾ Ср. Holm, Geschichte Siciliens im Alterthum, II, Leipzig, 1874, 97 слл.

⁵⁾ Ср. C. Smith, ук. соч., 10.

⁶⁾ Ср. Holm, ук. соч., II, 85 слл.

⁷⁾ Ср. Winter, Die jünger. attisch. Vasen, 3, гдѣ см. и литературу. Ср. еще Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 79; C. Smith, ук. м.

гдѣ она была найдена, до завоеванія Капуи самнитами, т.-е. до 424 года ¹).

Резюмируя полученные нами до сихъ поръ результаты, мы должны признать, что уже около 430 года въ Аѳинахъ дѣлали вазы съ позолотой и полихроміей, въ родѣ гидрів 4, 259 или пелики 8Е, 245, и что въ то же время бывали уже мастера, издѣлія которыхъ обнаруживаются признаки упадка.

Эти результаты получаютъ особенный интересъ въ виду слѣдующаго. На Сициліи не было найдено вазъ роскошнаго стиля съ полихроміей и позолотой ²). Въ Италіи онѣ представляютъ тоже крайнюю рѣдкость. Наоборотъ, въ Крыму и вообще на востокѣ такія вазы встречаются часто. Почему ихъ пѣтъ на западѣ?

Очевидно, была какая-то виновная причина, мѣшившая вывозить аѳинскими мастерами свои издѣлія въ тѣ области, куда они отправляли ихъ съ давнихъ временъ въ большомъ количествѣ. Причина эта не можетъ заключаться ни въ чемъ иномъ, какъ въ Пелопонесской войнѣ. Сношенія съ Сициліей должны были прерваться съ 427 года, когда у Аѳинъ возникла вражда съ Сиракузами ³).

Аттическія вазы, найденные въ Гель, Агригентѣ и другихъ сицилійскихъ городахъ, должны были, такимъ образомъ, быть привезены до 427 года на островъ, какъ вазы въ Кампаніи до 424 года ⁴).

Лишившись большей части выгодныхъ рынковъ, аѳинскіе вазовые мастера поневолѣ должны были выдѣлывать меныше разъ, а иногда, можетъ быть, даже закрывать мастерскія. Какъ бы то ни было, Пелопонесская война должна была сильно подорвать выдѣлку расписныхъ вазъ. Какъ известно, она окончилась разрушеніемъ аѳинскихъ стѣнь и полнымъ униженіемъ аѳинского могущества. Съ конца V вѣка начинается рѣшительное паденіе Аѳинъ. Годы Пелопонесской войны, несомнѣнно, должны были быть годами упадка и аттической промышленности и торговли ⁵). Роскошные вазы, найденные на югѣ Россіи,

¹) Ср. Milchhöfer, ук. м.

²) Ср. Milchhöfer, Jahrg. d. Inst., IX (1894), 78.

³) Ср. Holm, Geschichte Siciliens im Alterthum, II, 3 сл.; Pottier, Mon. grecs, II (№№ 17—18, 1889—1890), 27; Milchhöfer, ук. м.

⁴) Въ виду этого вазы съ полихроміей и позолотой, найденные въ Коринѳѣ, привезены были туда не позѣ Пелопонесской войны, какъ думалъ Коллинзъ у Milliet, Mon. grecs, II (№№ 21—22, 1893—1894), 14, а до неї.

⁵) Ср. Ross, Archol. Aufsätze, II, XVIII; Milchhöfer, ук. м. 78; C. Smith, ук. соч., 8 сл. Неправильность хронологии Винтера (*Die jüngere attisch Vasen*, 2 сл., 30) видна и изъ того, что по ней большая часть лучшихъ аттическихъ вазъ падаетъ такъ разъ на 440—400 г., и это заставляетъ Винтера считать гибельное влияние Пелопонесской войны на аттическую промышленность отчасти преувеличеннмъ. Ср. то же у Rauch-Collignon, Séramique, 239 сл.

должны были быть сдѣланы скорѣе до войны. Хотя вещи, найденные въ однѣхъ съ ними могилахъ, часто датируются концомъ V и началомъ IV вѣка, вазы, какъ заимѣчено было Мильхгѣферомъ¹⁾, конечно, могли быть нѣкоторое время во владѣніи богатыхъ босфорскихъ фамилій, прежде чѣмъ попасть въ могильные склепы.

Если вазовая живопись въ общемъ кончаетъ свое развитіе съ концомъ V вѣка, то это еще не обозначаетъ, что росписныхъ вазъ все уже не дѣлали въ IV вѣкѣ. По традиціи, нѣкоторые виды вазъ все еще существуютъ (погребальные лекіоны, панаоннейскія амфоры). Но весьма интересно познакомиться со стилемъ рисунковъ на такихъ вазахъ. Особенно интересны въ этомъ отношеніи панаоннейскія амфоры²⁾, предназначавшіяся, какъ известно, для оливковаго масла, которое выдавалось въ награду побѣдителямъ на панаоннейскихъ играхъ. Многія изъ этихъ амфоръ датированы точно именами архонтовъ³⁾. Наиболѣе позднюю дату указываютъ обыкновенно на амфорѣ Лувра изъ Бенгази съ именемъ архонта Щеофраста (313—312 гг. до Р. Хр.)⁴⁾. При раскопкахъ Аѳинской Американской школы въ гимнасіи въ Эретріи въ 1895 г.⁵⁾, найдены, были фрагменты панаоннейской амфоры съ именемъ архонта Полемона: ἡρχε]у⁶⁾ Полέμου. Такой архонтъ известенъ въ 312—311 гг.⁷⁾. Позже 311 года уже нѣтъ панаоннейскихъ амфоръ⁸⁾.

Стиль рисунковъ на позднѣйшихъ панаоннейскихъ вазахъ гораздо хуже, чѣмъ на самыхъ позднихъ апулійскихъ (невѣрный рисунокъ, уродливыя пропорціи фигуръ, некрасивыя надписи)⁹⁾. Послѣднее,

¹⁾ Ср. Milchhöfer, ук. м., 77, гдѣ см. и литературу.

²⁾ Ср. о нихъ Stephani, C. - R., 1876, 7 сл.; de Witte, Ann., 1877, 294 сл.; Utrichs, Beiträge zur Kunstgeschichte, 33 сл.; Rayet-Collignon, Céramique, 129 сл.; v. Rohden у Baum, Denkm., III, 1974; Hauser, Die neu-attischen Reliefs, 159 сл.; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 76; Э. Р. фонъ-Штернъ, Записки Императорскаго Одесскаго Общества Истории и Древностей, XVIII (1895), 58 сл.; C. Smith, ук. с., 8 сл.

³⁾ См. ихъ перечень у Rayet-Collignon, Céramique, 140 сл.

⁴⁾ Ср. O. Jahn, Einl., CXCIX; Rayet-Collignon, ук. м.; Hauser, ук. соч., 160; Kretschmer, Griechische Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht, 115, 1; Milchhöfer, ук. м.; Э. Р. фонъ-Штернъ, ук. м.; C. Smith, ук. м.

⁵⁾ Ср. Neegtmance, American Journal of Archaeology, XI (1896), 331 сл.

⁶⁾ Возможно съ Герменсомъ (ук. м.) читать и ἡρχε]у Полέμου. Ср. Rayet-Collignon, ук. соч., 140.

⁷⁾ Ср. Neegtmance, ук. м.

⁸⁾ Гаузерь (ук. м.) показалъ неосновательность попытокъ де-Вигета и Урликса (ук. соч.), которые думали нѣкоторые недатированные амфоры считать явившимися позже 313—312 года.

⁹⁾ Ср. Ross, Archol. Anfs., II, 327.

впрочемъ, надо замѣтить уже и о болѣе раннихъ панаонейскихъ амфорахъ¹⁾, которые лвились еще до 367 года²⁾. Въ эпоху процвѣтанія вазовой живописи панаонейскія амфоры отличались блескомъ техники и хорошими качествами рисунка³⁾. Наоборотъ, совершенно вѣрно замѣчаютъ Мильхгёферъ и Э. Р. фонъ-Штернъ, что въ то время, когда дѣлались панаонейскія амфоры, въ родѣ относящихся ко времени до 367 года, вазовая живопись не была уже способна давать рисунки хорошаго стиля⁴⁾. Живопись на этихъ вазахъ не заслуживаетъ своего имени; рисунки сдѣлались теперь родомъ фабричнаго клейма или этикетки.

Итакъ, панаонейскія амфоры также говорятъ за то, что всѣ известныя намъ стадіи развитія аттической вазовой живописи имѣли мѣсто уже въ V вѣкѣ⁵⁾. Въ IV вѣкѣ нѣкоторое время еще дѣлали росписные вазы, но едва ли болѣе, чѣмъ до половины столѣтія. Выше⁶⁾ мы пришли къ тому же результату по отношенію къ бѣлымъ лекиамъ.

Для нашего изслѣдованія важенъ, главнымъ образомъ, тотъ фактъ, что въ V вѣкѣ известны были уже всѣ стили, которые вообще можно констатировать на аттическихъ вазахъ.

Принимая въ соображеніе все сказанное, мы должны признать, что вазы роскошнаго стиля съ полихроміей и позолотой и вазы упадка приходятся приблизительно на время незадолго передъ Пелопонесской войной, т.-е. на годы, начиная приблизительно съ 435 до Р. Хр. Такъ какъ прекрасный стиль утверждается приблизительно около 450 года, какъ намъ известно уже, то на годы 450—435 должны падать вазы и развитого прекраснаго стиля, и вазы первого времени роскошнаго стиля. Принимая для развитого прекраснаго стиля десять лѣтъ, какъ для вазъ переходнаго (470—460) и раннаго прекраснаго (460—450) стилей, мы получаемъ приблизительную дату для вазъ развитого прекраснаго стиля: это—450—440 годы. Вазы начала роскошнаго стиля (гдѣ полихромія и позолота не играютъ еще значительной роли) падаютъ, такимъ образомъ, на годы, начиная приблизительно съ 440.

¹⁾ Ср., напр., Моп., X, тав. 48 с. б.

²⁾ Ср. Нансег, ук. м.; Milchhöfer, ук. м.

³⁾ Ср. Gerhard, Prodrom. mythol. Kunsterklärung, 125; Brondstedt, Vasenpanathénaiques, 36 сл.

⁴⁾ Milchhöfer, ук. м.; Э. Р. фонъ-Штернъ, ук. м.

⁵⁾ Это—результатъ, къ которому пришелъ уже Россъ (ук. м.). Въ новѣйшее время это выяснилъ Мильхгёферъ (ук. м.), съ которымъ нельзя не соглашаться. Ср. Э. Р. фонъ-Штернъ, ук. м.; Robert, Marathonsschl., 72; Milliet, Моп. гречес., II (№№ 21—22, 1893—1894), 15; C. Smith, ук. соч., 9.

⁶⁾ Ср. гл. V.

Далѣе мы займемся детальнымъ обзоромъ особенностей каждого изъ названныхъ стилей, съ тѣмъ, чтобы выяснить отношеніе каждого къ монументальному искусству V вѣка, и увидимъ при этомъ, насколько полученные нами даты находятъ подтвержденіе изъ анализа стиля, техники, сюжетовъ вазовыхъ картинъ, надписей на нихъ и т. д., а теперь только замѣтимъ, что время, въ которое вазовая живопись эпохи послѣ Греко-Персидскихъ войнъ прошла всѣ стадіи своего развитія (470—400), чрезвычайно коротко. И вазовая живопись развивалась такъ же быстро въ эту эпоху, какъ скульптура. Въ какихъ-нибудь десять лѣтъ (460—450) изъ полу-архаического переходнаго стиля вырабатывается стиль, гдѣ мы видимъ уже полное господство свободныхъ, прекрасныхъ формъ.

III.

Но какъ бы быстро ни совершилась перемѣна стилей въ вазовой живописи, основной законъ всякаго развитія остается и здѣсь въ полной силѣ: перемѣна наступала со строгою постепенностью.

Уже говоря о мастерахъ эпохи перехода, мы замѣтили, что стиль становится у нихъ съ теченіемъ времени все однообразнѣе и однобразнѣе. По мѣрѣ того, какъ свободныя формы больше и больше одерживаютъ верхъ, индивидуальность отдѣльныхъ вазовыхъ художниковъ все больше и больше отступаетъ на задній планъ. Рисунки различныхъ мастеровъ въ эпоху прекраснаго и роскошнаго стилей еще ближе другъ къ другу, чѣмъ рисунки па вазахъ переходнаго времени. Теперь отдѣльные мастерскія отличаются только разными мелочами, которыя касаются преимущественно техники рисунка и исполненія. Тонкость, ловкость рисунка, искусство композиціи и красота формъ являются теперь качествами большей части мастерскихъ¹⁾). Типы изображаемыхъ на вазовыхъ картинахъ фигуръ во всѣхъ мастерскихъ теперь также одни и тѣ же. Вазовая живопись прекраснаго стиля совершенно такова по своему общему характеру, какъ ремесленная скульптура послѣ Фидія. Среди вазъ такъ же трудно теперь выдѣлить произведенія какихъ-нибудь отдѣльныхъ мастеровъ, какъ и среди дошедшихъ до насъ скульптуръ эпохи, непосредственно слѣдующей за Фидіемъ²⁾). Но, какъ послѣднія носятъ на себѣ всегда яркій отпечатокъ

¹⁾ Ср. Rayet-Collignon, Céramique, 241.

²⁾ Ср. слова Винтера (Die jünger. attisch. Vasen, 2): «In den erhaltenen Skulpturen des fünften Jahrhunderts lässt sich ein ganz ähnliches Fortschreiten der Kunst verfolgen wie in den Vasenbildern»... «Durch ihn (Pheidias) wird das herrschende Vorbild geschaffen,

школы, въ которой онъ явились, такъ и вазовыя картины прекраснаго стиля являются весьма характерными представителями извѣстнаго, вполнѣ опредѣленнаго художественнаго направлениія. Имя Фидія достаточно объясняетъ одпообразіе стиля въ аттической скульптурѣ второй половины V вѣка. Что прекрасный стиль вазовой живописи возникъ не подъ вліяніемъ скульптуры Фидія, мы уже нѣсколько разъ имѣли случай замѣтить раньше. Скорѣе всего прекрасный стиль явился подъ вліяніемъ того великаго живописца середины V вѣка, который, какъ мы знаемъ, вліялъ и на самого Фидія. Уже вазы переходнаго стиля не одинъ разъ заставляли насть думать, что ихъ авторы стояли подъ вліяніемъ картинъ Полигнота, и что общее у нихъ со скульптурами школы Фидія должно относить скорѣе всего на счетъ общаго источника — живописи Полигнота и его школы.

На вазахъ раннаго прекраснаго стиля (примѣры ихъ см. подъ II въ спискѣ вазъ, въ приложениі) вліянія Полигнота начинаютъ выступать все опредѣленнѣе и опредѣленнѣе. Художники развитого прекраснаго стиля владѣютъ уже вполнѣ новыми формами: какъ мастера до 480 года даютъ намъ понятіе о живописи Кимона изъ Клеонъ, такъ мастера, писавши въ развитомъ прекрасномъ стилѣ, могутъ болѣе, чѣмъ что-либо другое, дать представлениѣ, какова была живопись Полигнота, потому что она была тѣмъ идеаломъ, который вдохновлялъ ихъ. Какъ и естественно ожидать, вліяніе Полигнота на вазовую живопись начинается сразу, посль того какъ вазовые аттическіе живописцы получили возможность чаще наблюдать произведенія великаго эасосца, т.-е. со времени его дѣятельности въ Аѳинахъ въ 470—460 годахъ. Но прежде чѣмъ вазовые мастера стали дѣйствительно въ состояніи писать въ новомъ стилѣ, прошло нѣсколько лѣтъ. Не легко было отрѣшиваться отъ старыхъ традицій ремесленному искусству, которое всегда и вездѣ отличается вообще консервативностью. Если мастера 470—460 годовъ дѣлаютъ виѣшнія заимствованія у Полигнота, они еще далеки отъ того, чтобы быть въ силахъ передавать суть новаго стиля. И это вполнѣ понятно: новый стиль могъ сдѣлаться общимъ достояніемъ ремесленнаго искусства лишь мало-по-малу. Та-

dessen Einwirkung sich keiner der zunѣchst nachfolgenden Knster entziehen kann, für die es nicht mehr darauf ankommt, den eigenen Weg zu finden, sondern nur gilt, die vorgezeichnete Richtung weiter zu verfolgen. Deshalb tritt die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers ebenso sehr zurück wie der Schulzusammenhang hervortritt, und die unter diesen Bedingungen geschaffenen Skulpturen tragen kein individuelles Gepräge, sondern zeigen eine so durchgehende Gleichartigkeit in Form und Gedanken, dass unter ihnen Werke bestimmter Künstler herauszufinden, fast jeder Anhalt fehlt».

кимъ образомъ, вліяние живописи Полигнота и его школы на вазовыхъ мастеровъ становится особенно ясно замѣтнымъ приблизительно лишь съ 460 года, когда образуется ранній прекрасный стиль.

Установить точныя границы каждого изъ названныхъ нами выше стилей, конечно, невозможно. Одинъ стиль незамѣтно переходитъ въ другой, и такимъ образомъ вазы, стоящія въ пашемъ спискѣ въ концѣ рубрики I и въ началѣ рубрики II, настолько близки другъ къ другу по стилю рисунковъ, что рубрика II никоимъ образомъ не можетъ обозначать начала чего-нибудь рѣзко различнаго. У вазъ, стоящихъ подъ нею, лишь въ общемъ стиль рисунковъ развитѣе и дальше отъ строгаго стиля, чѣмъ у вазъ, стоящихъ подъ рубрикой I. Также трудно провести определенную грань и между стилями рапнимъ и развитымъ прекраснымъ (II и III), развитымъ прекраснымъ и роскошнымъ (III и IV).

IV.

Стремленіе моделировать волосы у фигуръ мы видѣли уже и у мастеровъ переходнаго стиля. Ранній прекрасный стиль продолжаетъ работать въ этомъ же направленіи. Если на нѣкоторыхъ вазахъ трактовка волосъ у фигуръ еще примыкаетъ къ трактовкѣ ихъ на вазахъ переходнаго стиля, т.-е. еще въ значительной степени зависитъ отъ схемъ строгаго, то на другихъ мы уже видимъ значительный прогрессъ.

Что касается причесокъ и головныхъ уборовъ, то въ раннемъ прекрасномъ стилѣ мы уже видимъ рѣшительное преобладаніе тѣхъ, которые характерны и для развитого прекраснаго стиля¹⁾). Теперь только крайне рѣдко встрѣчаются архаическія прически, въ родѣ *плоказарідес*, прически, которая явилась, какъ намъ известно²⁾), въ послѣднія времена строгаго стиля³⁾). Длинные волосы у мужчинъ и юношей, характерные часто для архаического стиля, теперь встречаются также рѣдко (по большей части у боговъ и героевъ)⁴⁾). У эфебовъ и мужчинъ большую частью теперь видимъ волосы, которые подстрижены короче, какъ у статуи атлета-мальчика, вытаскивающаго запозу изъ ступни (*Spinario*), оригиналъ которой восходитъ приблизи-

¹⁾ Ср. выше, ч. IV.

²⁾ Ср. гл. IV.

³⁾ Ср. поланскую амфору 8A, 45, амфору 8D, 10 (рис. 9).

⁴⁾ Ср. кианикъ 1B, 81, гидроп 4, 55, 61, 77, лекану 5A, 3, стами 7, 42, поланскій амфоры 8A, 148, 212 (табл. X), 218, кратеръ 9A, 51 (табл. XI), оксибафонъ 9B, 31, кратеръ съ волютами 9C, 10, котилу 10, 39, фрагментъ 22, 8.

тельно къ 460-мъ годамъ¹⁾). Нерѣдко волосы бываютъ подстрижены и короче, чѣмъ у Spinario²⁾. Женскія прически и головные уборы въ періодъ ранняго прекраснаго стиля таковы же, какъ во время переходнаго. Такія прически и уборы видимъ на скульптурахъ храма Зевса въ Олимпіи (ок. 456 г.)³⁾ и др.⁴⁾.

Какъ и въ переходномъ стилѣ масса волосъ дѣлается чаще всего чернымъ густымъ лакомъ, и на концахъ отдѣльные локоны — разбавленными⁵⁾. Рядомъ съ этимъ встрѣчаемъ манеру, тоже извѣстную уже въ переходномъ стилѣ: волосы дѣлаются отдѣльными темными штрихами, а короткіе отдѣльными черными точками, большею частью на поверхности, покрытой уже такъ или иначе разбавленнымъ лакомъ⁶⁾.

Примѣромъ вазы, гдѣ волосы фигуръ трактуются еще по манерѣ, очень близкой къ архаической, можетъ служить кратеръ изъ Орвіето въ Луврѣ (9A, 26), на которомъ у фигуръ встрѣчаются и разнаго рода прически. Головы нѣкоторыхъ фигуръ съ одной изъ его картинъ воспроизводятъ наши рисунки 29—34. У всѣхъ фигуръ общая масса волосъ сдѣлана густымъ разведеніемъ чернаго лака. Отдѣльные локоны, выдѣляющіеся изъ нея, сдѣланы такимъ же густымъ лакомъ. При этомъ и формы отдѣльныхъ локоновъ чисто схематическія, условныя, хорошо извѣстныя мастерамъ архаизма. Не лучше трактованы волосы и на фрагментахъ стамна въ Галле (7, 53). Стремленіе моделировать во-

¹⁾ Ср. Collignon, Sculpture, I, 416 сл. Робертъ ('Ег. арх., 1892, 254; Magazinsschl., 76) полагалъ, что такие длинные волосы стали носить лишь во время Пелопонесской войны. Ему возражалъ Мильх гѣферъ [Jahrb. d. Inst., IX (1894), 69] и Грефъ [Jahrb. d. Inst., XIII (1898), 70]. Послѣ возраженій Грефа Робертъ отказался отъ своихъ прежнихъ взглядовъ; ср. Robert, Monuments antichi, IX (1899), 27. Такая прическа встрѣчается уже и въ строгомъ стилѣ и въ переходномъ (ср. рис. 1, 6, 10). Примѣрами для ранняго прекраснаго стиля могутъ служить фигуры на картинахъ киликовъ, 1B, 53, 112, 150, 173, лекиа 2B^b, 10, энохой 3, 35, 37, 47, 49, 56, 57, гидрій 4, 40, 55, 69, 77, 104, 128, леканы 5A, 4, стамни 7, 19, 53, 56, ноланскихъ амфоръ 8A, 91, 138, 184, 185, пеликъ 8E, 77, 118, 210, кратеронъ 9A, 12, 29, 51, оксибафонъ 9B, 16, 30, 36, 39, 44, кратеровъ съ волютами 9C, 7, 9, 11, кедебъ 9D, 86, 95 (табл. IV), котиаль 10, 37, 39, 60, каноара 11, 6 (рис. 52, 53), фрагмента 22, 9.

²⁾ Ср. фигуры на лекиахъ 2B^b, 111, энохой 3, 56, гидріяхъ 4, 40, 61, стамнахъ 7, 38, 58, ноланскихъ амфорахъ 8A, 92, 232, пеликахъ 8E, 68, 193, 195, кратеръ 9A, 29, оксибафонахъ 9B, 16, 32, кратеръ съ волютами 9C, 7, кедебъ 9D, 90, котиахъ 10, 37, 60, дипосъ 18, 2.

³⁾ Ср. Collignon, Sculpture, I, 418 сл.

⁴⁾ Ср., напр., Ath. M., XX (1895), Taf. V.

⁵⁾ Ср. килики 1B, 88, 92, 126 (рис. 39), лекио 2B^b, 39, энохой 3, 41 (рис. 40), гидрій 4, 47—49, 55, стамни 7, 52 (рис. 35), ноланскія амфоры 8A, 44, 140, 184, пелику 8E, 136, оксибафонъ 9B, 21, кедебу 9D, 68. Изрѣдка концы волосъ дѣлаются пурпурной разбавленной краской. Ср. лекио 2B^b, 8.

⁶⁾ Ср. килики 1B, 90, 92, лекио 2B^b, 11, 40, гидрію, 4, 55, стамни 7, 41, ноланскія амфоры 8A, 156, 186, 213, пелику 8E, 55 оксибафонъ 9B, 21, котиы 10, 31, 46, 55.

лосы у фигуры девушки передъ присѣвшимъ Диоскуромъ еще не увѣнчалось успѣхомъ: художникъ среди общей массы волосъ, которую онъ сдѣлалъ густымъ чернымъ лакомъ, нѣкоторыя мѣста покрываетъ лишь сильно разбавленнымъ лакомъ и затѣмъ рисуетъ отдѣльныя пряди



Рис. 29. Гераклъ на картинѣ кратера въ Луврѣ (9А, 26).



Рис. 30. Полидевицъ на картинѣ кратера въ Луврѣ (9А, 26).

волосъ густыми, черными штрихами. Въ общемъ волосы являются какой-то неопределенной, не живой, инертной массой. То же надо сказать еще и о волосахъ фигуръ на фрагментахъ стамна въ Берлинѣ (7, 52; рис. 35) ¹⁾.



Рис. 31. Периклименъ на картинѣ кратера въ Луврѣ (9А, 26).



Рис. 32. Теламонъ на картинѣ кратера въ Луврѣ (9А, 26).

Несомнѣнныи прогрессъ въ трактовкѣ волосъ видимъ на рисункахъ котилы въ Луврѣ (10, 59 нашего списка; см. таблицы VIII и IX). Волосы Гиганта, Флегія и Форбанта довольно удачно мо-

¹⁾ Волосы бородатой фигуры всѣ сплошь покрыты разбавленнымъ лакомъ, а съ ними вмѣстѣ и ухо, которое было нарисовано раньше. Публикація въ А. Z., 1883, Тaf. 17, съ которой заимствованъ нашъ рисунокъ 35, не вполнѣ точна. Борода у фигура была сдѣлана сильно разбавленнымъ лакомъ; при этомъ, какъ ясно видно изъ оригинала, борода не доходитъ до волосъ, а прерывается.

делированы, хотя у двухъ послѣднихъ фигуръ въ отдельныхъ выдающихся изъ общей массы локонахъ чувствуется еще явственно близость къ старымъ схемамъ. Волосы фигуры въ шлемѣ трактованы еще совершенно такъ же, какъ волосы у фигуръ кратера изъ Орвіето въ Луврѣ (рис. 29—34).



Рис. 33. Пелей на картинѣ кратера въ Луврѣ (9А, 26).



Рис. 34. Тифисъ на картинѣ кратера въ Луврѣ (9А, 26).

Хорошо трактованы волосы у Филоктета на рисункѣ лекиоа бывшей коллекціи Кастеллани въ Римѣ (2В¹, 42): здѣсь художникъ уже покончилъ со старыми схемами ¹).

Мастера развитого прекраснаго стиля въ трактовкѣ волосъ часто не идутъ дальше ²). Иногда и въ прекрасномъ стилѣ волосы такъ же мало еще моделируются, какъ, напр., у фигуръ кратера изъ Орвіето въ Луврѣ (ср. рис. 29—34), и у нихъ чувствуется еще близость къ схемамъ строгаго стиля. Это, напр., можно сказать о волосахъ фи-

¹) Такая свободная трактовка волосъ у Филоктета заставляетъ Роберта (ср. Marathonsschl., 73) относить лекиоа къ болѣе позднему времени, чѣмъ это дѣлаетъ Мильхѣферъ [Jahrb. d. Inst., IX (1894), 60]. Послѣдній, однако, правъ: въ общемъ стиль рисунка на лекиоа 2В¹, 42 (ср. особ. трактовку тѣла и одежды) недалекъ отъ переходнаго.

²) Прически фигуръ на вазовыхъ рисункахъ прекраснаго стиля тѣ же, что и на вазахъ раннаго прекраснаго стиля. Такъ иногда здѣсь встрѣчаемъ у мужчинъ (осѣб. бороды и героеvъ) и юношеские длинные волосы [ср., напр., килики 1В, 153 (рис. 7), 156], которые иногда подвязываются (ср. поланскую амфору 8А, 232, фрагментъ оксибафона 9В, 58). Очень часто видимъ волосы, какъ у Spinario (ср. килики 1В, 152, 153, 156, 158, 160, 170, 180 (рис. 46), 245, лекиоа 2В^a, 205, 2В^b, 98, эндохон 3, 94, 95, гидриз 4, 135, 139, 153, 161, лекану 5А, 8, стамины 7, 39, 62, поланскую амфору 8А, 241, лутрофоры 8С^a, 6, 8, пезики 8Е, 170, 191, кратеры 9А, 50, 58, оксибафоны 9В, 51, 62, кратеръ съ волютами 9С, 14, аскъ 14, 12, фрагментъ 22, 16). Часто встречаются и коротко подстриженные волосы [ср., напр., килики 1В, 120, 153 (рис. 7), 157 (рис. 50, 51), 170, 193, 231, лекиоа 2В^a, 200, 202, 205, 2В^b, 139, 306, эндохон 3, 83, 136, гидриз 4, 153, 154, 179, лекану 5А, 9, поланская амфора 8А, 142, 234, лутрофоръ 8С^a, 2, пезику 8Е, 147, кратеры 9А, 50, 58, оксибафонъ 9В, 60].

гуръ на келебѣ Берлинскаго музея съ изображеніемъ Орфея среди єракійцевъ (9D, 95; табл. IV). Однако, гораздо чаще въ развитомъ прекрасномъ стилѣ волосы, если и не моделируются тщательно, въ



Рис. 35. Картина (1,2) на фрагментированномъ стамнѣ Берлинскаго музея (7, 52) и фигуры (3,4) изъ западнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи.

ихъ трактовкѣ не замѣчается какой-либо опредѣленной схемы, и гораздо больше изящества и жизни ¹⁾.

¹⁾ Ср., напр., фигуры на лутрофорѣ 8С^a, 4, на оксибафонахъ 9Б, 46, 53, котилѣ 10, 61, лекиоѣ 2В^в, 99. Способы изображенія волосъ въ развитомъ прекрасномъ стилѣ—преж-

Зато некоторые мастера стоять уже выше художниковъ ранняго прекраснаго стиля. Любопытно, напр., видѣть, насколько больше жизни въ мделировкѣ волосъ у фигуръ на фрагментѣ оксибафона **9B**, 58, чмъ у фигуръ на фрагментахъ стамиа въ Галле **7**, 53, о которыхъ мы говорили выше. Мастера послѣдняго времени развитого прекраснаго стиля достигаютъ въ трактовкѣ волосъ уже такой ловкости, что волосы являются не только полными жизни, но и не лишенными граціи и эфекта. Примѣрами могутъ служить фигуры на леккоахъ **2B^a**, 205, **2B^b**, 100, 101, пеликѣ **8E**, 190 (табл. XIII), котилѣ **10**, 65 (рис. 36 и 37), фрагментѣ **22**, 13.



Рис. 36. Картина на котилѣ Национального музея въ Аеннахъ (10, 65).



Рис. 37. Картина на котилѣ Национального музея въ Аеннахъ (10, 65).

Наконецъ, роскошный стиль достигаетъ въ трактовкѣ волосъ высшаго совершенства. Волосы фигуръ на картинахъ этого стиля отличаются нерѣдко такою легкостью, элегантностью и правдивостью, какихъ мы до того никогда не видали на аттическихъ вазахъ. Это новая черта, которая является, какъ мы видѣли, и на картинахъ бѣлыхъ леккоовъ позднѣйшаго времени ¹⁾). Мы уже замѣтили, что ма-

ни. Такъ, иногда отдельныя пряди вырисовываются боѣе темными штрихами на поверхности, покрытыхъ разбавленнымъ лакомъ (ср., напр., киликъ 18, 159, лутрофоръ **8C^a**, 8). Отдельными штрихами сдѣланы волосы и на леккоахъ **2B^b**, 100, эпохой 3, 166, лекантѣ 54, 5, пеликѣ **8E**, 140, фрагментѣ **22**, 13. Концы волосъ обыкновенно дѣлаются разбавленнымъ лакомъ (ср. пелику **8E**, 138 и др.). Сѣдые волосы дѣлаются бѣлою краской, которая обычно накладывается прямо на глину, а не на черный лакъ вазы (ср. киликъ 18, 159). Детали въ такомъ случаѣ обозначаются разбавленнымъ лакомъ (киликъ 18, 153; эпохи 3, 114, 115 и др.). На гидрии 4, 139 волосы Плутона сдѣланы изурпурною краской, смѣшанной съ бѣлою. На гидрии 4, 168 черные волосы отдѣлены отъ чернаго фона рисунка еще рѣзцомъ.

¹⁾ Ср. гл. V.

стера послѣднихъ стоять подъ вліяніемъ Паррасія, которому Пліній приписываетъ какъ разъ усовершенствованіе трактовки волосъ. И мастера красно-фигурныхъ вазъ роскошнаго стиля стоять, весьма вѣроятно, въ трактовкѣ волосъ подъ вліяніемъ Паррасія.

На одномъ стамнѣ Неаполитанскаго музея (7, 67) начала роскошнаго стиля трактовка волосъ у фигуръ напоминаетъ еще трактовку ихъ, напр., на котилѣ Аѳинскаго Национальнаго музея (10, 65; рис. 36 и 37) или на лекиоѣ бывшей коллекціи Сабурова (2B^b, 100) развитого прекраснаго стиля. Равнымъ образомъ, волосы у фигуръ па оносѣ Аѳинскаго Национальнаго музея (17, 6; рис. 57; табл. XIII) тоже начала роскошнаго стиля поражаютъ сходствомъ трактовки съ волосами фигуръ на вазахъ Ксенотима (ср., напр., котилу 10, 61, рис. 58)¹), мастера послѣдняго періода прекраснаго, стиля и т. д.²).

Элегантнѣе уже и свободнѣе трактованы волосы фигуръ на кратерахъ 9A, 70, 77 и фрагментѣ 22, 14 (рис. 43), очень близкомъ по стилю къ кратеру 9A, 77 и, можетъ быть, одной съ нимъ руки, чѣмъ у фигуръ на вазахъ предыдущихъ стилей³).



Рис. 38. Фигура на фрагментѣ музея Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей (22, 15).

Наконецъ, лекиоѣ 2B^b, 158, фрагментъ 22, 15 (рис. 38) и лекиоѣ 2B^b, 163 могутъ служить образцами того, какъ трактуются волосы на лучшихъ вазахъ роскошнаго стиля: полное отсутствіе схематизма, полная свобода, красота и элегантность, „elegantia capilli“, о которой говоритъ Пліній, какъ о нововведеніи Паррасія.

Надобно замѣтить, что вазовые мастера сумѣли достигнуть высшей красоты и элегантности въ трактовкѣ волосъ совершенно простыми средствами; они пользуются тѣми же инструментами и материалами, которые известны уже мастерамъ прежняго времени. Они трактуютъ волосы лишь детальнѣе и тщательнѣе и ихъ больше моделируютъ⁴).

¹) По всей вѣроятности аѳинскій оносѣ былъ также расписанъ Ксенотимомъ. Ср. Pollak, Österr. Mith., XVIII (1895), 21; Hartwig, Eph. Arch., 1897, 149.

²) Ср., напр., волосы фигуръ на оксибафонѣ 9B, 59 и фрагментѣ 22, 17 (рис. 55) (вѣроятно, одной руки) съ волосами Эрота на лекиоѣ 2B^a, 205 и т. п.

³) Ср., напр., келебу 9D, 34, киликъ 1B, 126 (рис. 39), иоланскія амфоры 34, 91, 138, 210, котилу 10, 59 (табл. VIII, IX), зустрофоръ 8C^a, 4 и т. д.

⁴) Прически теперь тѣ же, что и раньше. Часто встречаются тонкіе (особо у бороды) длинные волосы, спускающіеся на плечи. Ср., напр., пелики 8E, 199, 224, 225, 264.

Мало-по-малу, однако, какъ всегда въ ремесленномъ искусствѣ, стали вырабатываться шаблонные пріемы для трактовки волосъ, которые съ точки зрења вѣрности природѣ представляютъ на позднихъ вазахъ шагъ назадъ въ сравненіи съ лучшими вазами развитого прекраснаго и роскошнаго стилей. Извѣстныя схемы въ рисункѣ волосъ сильно замѣтны уже на вазѣ Мидія въ Британскомъ музѣѣ (**4**, 181 нашего списка). Общій фонъ дѣлается разбавленнымъ лакомъ; на немъ рисуются детали толстыми черными линіями; послѣднія имѣютъ нерѣдко чисто условныя формы. Такая трактовка волосъ свидѣтельствуетъ о паденіи: это вырожденіе той манеры, которую мы видимъ на лекиѣ **2B^b**, 163, на лучшихъ леканахъ съ юга Россіи (ср., напр., **5A**, 28, 30, 31) и т. д. Мастера какъ-то невольно возвращаются къ пріемамъ того времени, когда вполнѣ художественная трактовка волосъ еще не выработалась ¹⁾). На вазѣ Мидія волосы у фигуръ еще довольно эффектны и натуральны. Позднѣе эти качества у мастеровъ все уменьшаются. Еще болѣе схематично трактованы волосы, напр., на кратерѣ съ волютами Неаполитанскаго Национальнаго музея (**9C**, 17 нашего списка), на фрагментированной ситулѣ того же музея (**16**, 2).

Крайне спѣшно и небрежно трактованы волосы на пеликѣ **8E**, 200. Такая спѣшность работы, не позволяющая мастеру сосредоточиться на деталяхъ, характерна для большей части вазъ позднѣйшаго времени. Примѣровъ указать можно сколько угодно (ср. вазы, перечисленныя въ концѣ рубрики IV въ нашемъ спискѣ). На самыхъ позднихъ, небрежныхъ по стилю вазахъ волосы представляютъ простой мазокъ кистью ²⁾.

Италійскіе мастера въ трактовкѣ волосъ фигуръ, какъ и во всемъ

369, лекиѣ **2B^b**, 161, кратеръ **9A**, 68, оксибафонъ **9B**, 99, фрагментъ 22, 62. Иногда длинные волосы видимъ подвязанными: ср., напр., кратеръ съ волютами **9C**, 16. Часто видимъ у фигуръ волосы, какъ у Spinario: ср., напр., килики **1B**, 238, 240, лекиѣ **2B^b**, 147, 158, 173, 268, энохой 3, 143, гидріо 4, 218, 257, 258, леканы **5A**, 7, 12, 19, 21, 32, діоту 88, 4, лутрофоръ **8C_a**, 11, пелики **8E**, 195, 197, 199, 214, кратеры **9A**, 61, 68—71, 77, 80, оксибафоны **9B**, 52, 61, 71, 76, 83, 86, 88, 130, 187, кратеры съ волютами **9C**, 15, 16, котилу 10, 74. Очень часто видимъ короткіе волосы у мужчинъ, юношей и девтей: ср., напр., киликъ **1B**, 246, лекиѣ **2B^b**, 162, 173, 174, 178, 254, 270, 271, энохой 3, 160, 180, 186, 187, 193, 194, 206, гидріо 4, 217, леканы **5A**, 18, 27, 28, пелики **8E**, 191, 195, 199, 220, 224, 225, 259—262, 265, 266, 316, 320, 353, 364, кратеры **9A**, 68—70, 77, 211, оксибафоны **9B**, 89, 90, 170, котилу 10, 74, фрагменты ситулы **16**, 2, фрагменты 22, 19, 20. У женщинъ прически отличаются особенно элегантностью; роскошны теперь часто головные уборы, для деталей которыхъ нерѣдко употребляютъ позолоту. Способы, какъ лакомъ обозначаются волосы, въ роскошномъ стилѣ тѣ же, что и въ прекрасномъ.

¹⁾ Ср., напр., картины на стамнѣ въ Вюрцбургѣ (рис. 4), на бѣломъ киликѣ въ Аениахъ **1A**, 2 (табл. I, A; рис. 8), на амфорѣ **8D**, 10 (рис. 9), на гидріи 4, 55 и т. д.

²⁾ Ср., напр., лекиѣ **2B^b**, 183.

другомъ, являются учениками греческихъ мастеровъ роскошнаго стиля. Они трактуютъ волосы, или какъ Мидій, т.-е. на болѣе свѣтломъ фонѣ вырисовываютъ отдельныя пряди волосъ болѣе темными штрихами¹⁾, или дѣлаютъ волосы умѣренно черными и не расчленяютъ ихъ²⁾. Небрежность въ трактовкѣ волосъ, характерная для эпохи упадка, и на италійскихъ вазахъ встрѣчается нерѣдко.

Итакъ, трактовка волосъ на вазовыхъ рисункахъ въ эпоху 470—440 гг. не достигаетъ еще полной свободы, особенно у женскихъ фигуръ (съ длинными волосами), изъ-за чего часто головы ихъ покрываются широкими повязками или чепцами. То же самое видимъ у Полигнота: свободы въ трактовкѣ волосъ у него еще не было, и потому употреблялись у женскихъ фигуръ часто „mitrae versicolores“³⁾). Только Паррасій трактуетъ волосы вполнѣ свободно; на вазахъ же свободная трактовка волосъ впервые является подъ вліяніемъ Паррасія въ роскошномъ стилѣ (440—430 гг.).

V.

Уже очень рано вазовые мастера сдѣлали значительные успѣхи въ трактовкѣ глаза⁴⁾). Ранній прекрасный стиль только крайне рѣдко трактуетъ глазъ такъ, что замѣтна бываетъ еще близость къ строгому⁵⁾). На громадномъ большинствѣ вазъ начала прекраснаго стиля дается уже правильный профиль глаза. Но при этомъ не всегда глазъ изображается во всѣхъ подробностяхъ. Чаще всего контуры обозначаются простыми прямыми, и рѣсницы не обозначаются⁶⁾). Но въ томъ и другомъ случаѣ какой-либо одной схемы теперь нѣтъ: формы глаза зависятъ отъ того, какое выраженіе художникъ желаетъ придать

¹⁾ Ср., напр., кратеръ 9A, 69.

²⁾ Это особенно въ луканскомъ стилѣ, образцомъ которого можетъ служить кратеръ Парижской Национальной библіотеки 9A, 69. Ср. пелику 8E, 363. Ср. Ваим., Денкм., II, 918, 919, 1307, 1308, 1313. Ср. и вазы кампанскаго стиля, Ваим., ук. соч., I, 821, II, 924, 1439, III, 1807. Апулійскій стиль (ср., напр., Ваим., Денкм., I, 449, 462, 786, 787, 801, III, 1714, 2042 A и B) любить огромную шевелюру, которая производить впечатлѣніе парика.

³⁾ См. введеніе.

⁴⁾ Ср. выше, гл. IV и гл. V.

⁵⁾ Ср., напр., килики 1B, 81, 110, леккоы 2B₁, 8, 39, гидрію 4, 48, поланѣкія амфоры 8A, 44, 142, 156. Ср. Robinson, Boston Museum of fine arts, Catalogue of vases, 25.

⁶⁾ Ср., напр., килики 1B, 89, 126 (рис. 39), 140 (рис. 41), леккоы 2B₁, 110, 2B₁, 8, 42, гидріи 4, 49, 51, 54, 75, 76, 78, 80, 92, 93, 94, стамны 7, 41, 52 (рис. 35), поланѣкія амфоры 8A, 137, 141, 160, 184, 185, 221, пелики 8E, 54, 91, 94, 132, кратеръ 9A, 34, оксибафоры 9B, 11, 21, келебу 9D, 68, котилу, 10, 46.

лицу фигуры. Иногда вѣки обозначаются каждое двумя штрихами; чаще двумя штрихами обозначается одно верхнее вѣко, а нижнее дѣлается однимъ. Рѣсницы обозначаются не всегда; чаще не обозначаютъ нижнихъ рѣсницъ¹⁾). Тѣ же самые пріемы въ трактовкѣ глаза видимъ и въ развитомъ прекрасномъ²⁾ и въ роскошномъ стилѣ³⁾.



Рис. 39. Картина внутри килика 1В, 129.

Послѣдній обнаруживаетъ только, какъ и во всемъ прочемъ, болѣе изящества и элегантности въ рисункѣ. Италійскіе мастера въ трактовкѣ глаза слѣдуютъ образцамъ, которые представляютъ греческія

¹⁾ Примѣры болѣе подробной трактовки глаза можно видѣть на рисункахъ слѣдующихъ вазъ: килика 1В, 88, лекиевъ 28в, 11, 13, 40, энохой 3, 41 (рис. 40), 41а, гидрѣ 4, 91, 121, 124, 126 (рис. 39), стамновъ 7, 19, 52 (рис. 35), 53, поланскихъ амфоръ 8А, 92, 140, 155, 207, 210, 212 (табл. X), діоты 8В, 3 (табл. XIV), пеликъ 8Е, 55, 65, 90, 136, 137, кратеровъ 9А, 26 (рис. 29, 31, 32), 28, 51 (табл. XI), оксибафона 9В, 35, кратеровъ съ волютами 9С, 1, 9, 10, котиль 10, 31, 34, 56, 59 (табл. VIII и IX).

²⁾ Ср. выше, гл. IV. Ср. килики 1В, 153 (рис. 7), 155, 157 (табл. XVI; рис. 50, 51), 159, 180, лекиевы 28а, 200, 28в, 99, энохою 3, 95, гидрі 4, 134, 135, 139, 142, поланскія амфоры 8А, 232 (табл. XV), 234, пелики 8Е, 133 (рис. 54), 138, 140, 144 (рис. 49), 147, 151, 168, 190 (табл. XII), кратеръ 9А, 57, оксибафона 9В, 46, 51, 53, 54, келебу 9Д, 95 (табл. IV), котилы 10, 61 (рис. 58), 65 (рис. 36, 37). Фрагменты 22, 12, 14 (рис. 43), 15 (рис. 38), 17 (рис. 55), 27. Названныя вазы даютъ примѣры болѣе подробной въ тѣхъ или другихъ отношеніяхъ трактовки глаза. Упрощенную трактовку видимъ очень часто. Для примѣра укажемъ на киликъ 1В, 151 (рис. 5), лекиевъ 28а, 205, энохой 3, 94, 113 и т. д.

³⁾ Ср., напр., килики 1В, 209, 224, лекиевы 28в, 154 (рис. 59), 156, 159, 170, 183, 300, гидрі 4, 181, 223, никсиду 6, 34, стамвъ 7, 67, пелики 8Е, 193, 194, 200, кратеръ 9А, 77, оксибафонъ 9В, 59, кратеръ съ волютами 9С, 17, оносъ 17, 6 (табл. XIII; рис. 57). На картинахъ названныхъ вазъ можно видѣть и фигуры съ подробною трактовкою глазъ и съ упрощенною.

вазы¹⁾). Въ трактовкѣ зрачка глаза масгера первого периода прекраснаго стиля перѣдко еще слѣдуютъ правиламъ строгаго стиля и изо-

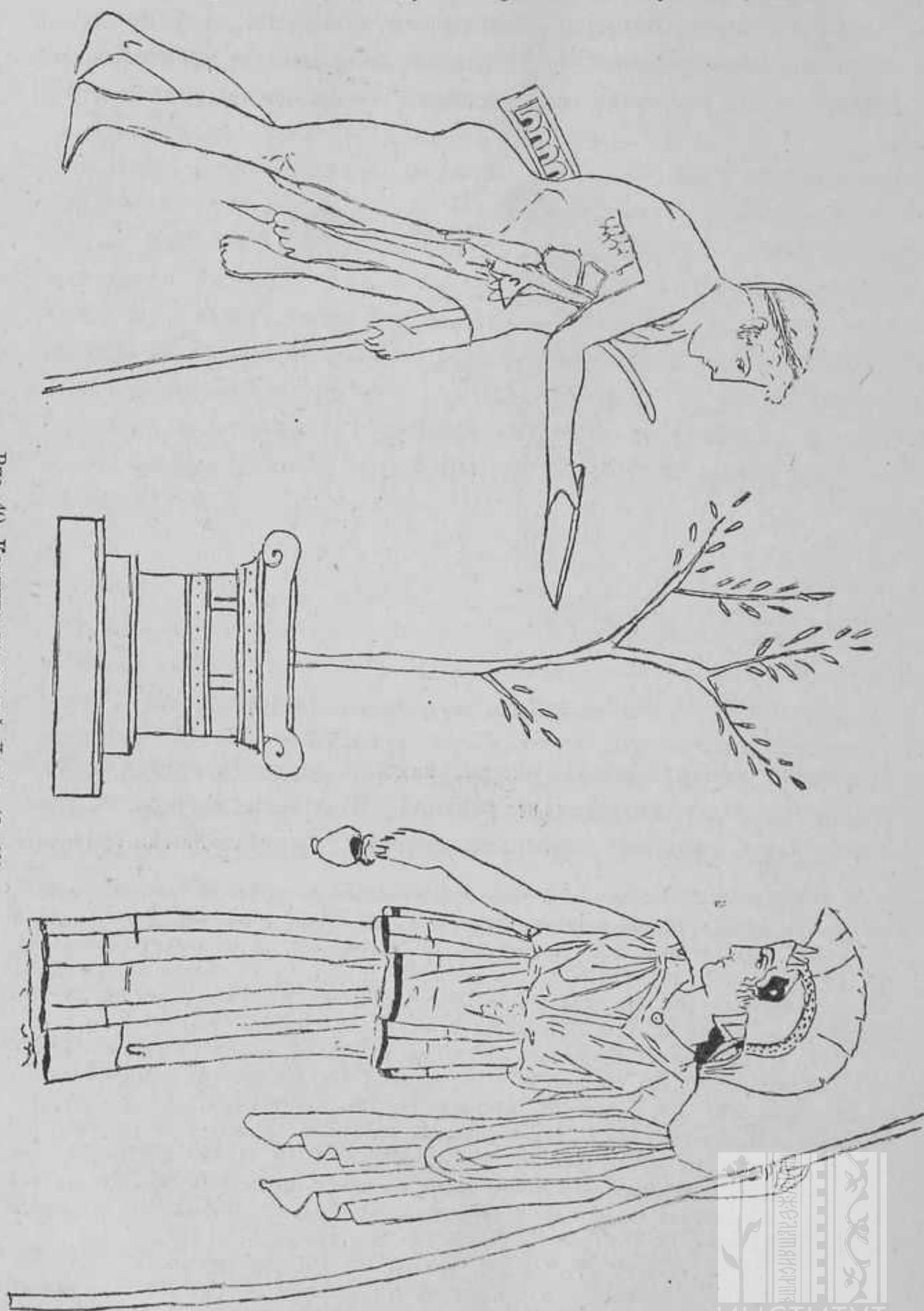


Рис. 40. Картина на эпохѣ Луара (3, 41).

¹⁾ Ср., напр., кратеръ 9А, 69.

брожаютъ его въ видѣ круглой точки¹⁾). Изрѣдка можно встрѣтить зрачекъ въ формѣ точки и въ развитомъ прекрасномъ и роскошномъ стилѣ, но это большою частью лишь или па рисункахъ, отличающихся небрежностью и спѣшностью исполненія²⁾, или у фигуръ, у которыхъ глаза особенно напражены³⁾). Наоборотъ, правильное изображеніе зрачка въ профиль, т. е. въ формахъ, приближающихся по очертаніямъ къ сферическому треугольнику⁴⁾, составляетъ въ развитомъ прекрасномъ и роскошномъ стиляхъ правило. Часто и ранній прекрасный стиль изображаетъ зрачекъ уже совершенно вѣрно⁵⁾). Роскошный стиль идетъ въ изображеніи зрачка глаза вѣсколько далѣе прекраснаго. Иногда на вазахъ роскошнаго стиля обозначается правильно блестящая точка на зрачкѣ такъ, что она не покрывается лакомъ, какъ остальная части зрачка, на которыхъ не падаютъ непосредственно лучи свѣта⁶⁾). Въ прекрасномъ стилѣ эта точка обозначается особенно густымъ чернымъ лакомъ и выдается рельефно надъ остальною поверхностью зрачка⁷⁾.

Изъ другихъ особенностей въ трактовкѣ глаза надо указать на то, что въ раннемъ прекрасномъ стилѣ глазъ бываетъ иногда, какъ въ строгомъ и въ переходномъ, черезчуръ длиненъ⁸⁾, или черезчуръ далеко отставается отъ носа⁹⁾). Обѣ эти особенности постепенно стушевываются. Въ развитомъ прекрасномъ стилѣ слишкомъ длинные глаза у фигуръ составляютъ уже рѣдкость¹⁰⁾.

Постановка зрачка тоже большою частью уже и въ раннемъ прекрасномъ стилѣ бываетъ правильною. Вліяніе старыхъ схемъ, которыхъ слишкомъ далеко отодвигаютъ зрачекъ вовнутрь глаза, замѣчается

¹⁾ Ср., напр., лекиоъ 28а, 100, стамнъ 7, 53, поданскія амфоры 8А, 92, 138, 212 (табл. X), пелики 8Е, 65, 133 (рис. 54), кратеръ 9А, 26 (рис. 29, 31), оксибафоны 9В, 35, кратеры съ волютами 9С, 9, 10.

²⁾ Ср., напр., гидрію 4, 139, лекиоъ 28б, 183.

³⁾ Ср., напр., фигуру Пелея на киликѣ 1В, 157 (рис. 51).

⁴⁾ Ср. выше, гл. IV.

⁵⁾ Ср., напр., килики 1В, 126 (рис. 39), 140 (рис. 41), эндою 3, 41 (рис. 40), гидріи 4, 55, 126 (рис. 45), поданскія амфоры 8А, 91, 155, 210, діоту 8В, 3 (табл. XIV), пелику 8А, 132, кратеры 9А, 26 (рис. 32), 51 (табл. XI). На одной и той же вазѣ и на одномъ и томъ же рисункѣ можно встрѣтить различные формы зрачка—правильную и архаическую. Ср., напр., рисунки па кратерахъ 9А, 26 (ср. рис. 29, 31 и 32), 51 (табл. XI) и др.

⁶⁾ Ср., напр., лекиоъ 28б, 170, пелику 8Е, 200.

⁷⁾ Ср. Girard, Mon. grecs, II (№№ 23—25, 1895—1897), 24.

⁸⁾ Ср., напр., лекиоъ 28а, 100, кратеры съ волютами 9С, 9, 10.

⁹⁾ Ср., напр., килики 1В, 140 (рис. 41), гидрію 4, 55, поданскую амфору 8А, 221, кратеры 9А, 26 (рис. 32), 51 (табл. XI), оксибафоны 9В, 35, 53.

¹⁰⁾ Ср., напр., пелику 8Е, 133 (рис. 54).

весьма рѣдко¹⁾. Развитой прекрасный стиль и роскошный отъ этого уже совершенно свободны²⁾.

Трактовка губъ у фигуръ только на нѣкоторыхъ раннихъ экземплярахъ прекраснаго стиля имѣеть еще слѣды архаизма³⁾. Въ общемъ, начиная съ ранняго прекраснаго стиля, утверждается свободная трактовка губъ: имъ придаютъ тѣ положенія и формы, которыя требуются для того, чтобы фигура получила то или другое выраженіе.



Рис. 41. Картина на фрагментѣ килика Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества (1В, 140).

Прогрессъ, который обнаруживають вазовые мастера, начиная съ ранняго прекраснаго стиля, въ трактовкѣ глаза и губъ фигуръ содѣйствовалъ тому, что теперь являются впервые фигуры съ живымъ выраженіемъ лица⁴⁾. Особенно рѣзко бросается въ глаза перемѣна, которая совершается теперь въ трактовкѣ лица въ фасъ и три

¹⁾ Ср., напр., гидрію 4, 55, кратеръ 9А, 33.

²⁾ Милье (Мон. grecs, II [№№ 21—22, 1893—1894, 6] видѣлъ въ манерѣ трактовать зрачекъ глаза, такъ что онъ касается лишь верхнаго вѣка, вѣнчию Прокентеи, который впервые передалъ тѣму ѿѳѳальмѹ ту ѿтрову. Но такая трактовка зрачка неизрѣбаетъ уже въ строгомъ стилѣ.

³⁾ Ср., напр., киликъ 1В, 140 (рис. 41), гидрію 4, 55, кратеръ 9А, 33.

⁴⁾ Ср. выше, гл. IV.

четверти. Въ раннемъ прекрасномъ стилѣ впервые архаическая жесткость въ трактовкѣ лица въ фасъ и три четверти, которая еще такъ сильно бросается въ глаза въ переходномъ стилѣ, исчезаетъ. На болѣе древнихъ экземплярахъ, однако, есть еще точки социкоосновенія со старой манерой. Такъ, на стамиѣ 7, 38 лицо ужаленного змѣю Филоктета напоминаетъ лица фигуръ строгаго и переходнаго стиля, которые, какъ мы замѣтили уже выше, примѣняютъ фасъ и $\frac{3}{4}$, главнымъ образомъ, для фигуръ съ искаженными отъ чего-либо чертами лица. Но дѣйствительный прогрессъ замѣтенъ уже на рисункахъ гидріи 4, 60 (табл. XVII) и ноланской амфоры 8A, 210.

На названной только что гидріи, принадлежащей музею изящныхъ искусствъ при Императорскомъ Новороссийскомъ университете¹⁾, изображенъ прицѣливающійся стрѣлокъ²⁾. Рисунокъ лица правильнъ; взоры стрѣлка слѣдуютъ направленію, по которому должна полетѣть стрѣла: это — новость въ аттической живописи, которая до сихъ поръ не умѣла передавать взглядъ фигуръ такъ удачно. Близко по трактовкѣ къ лицу стрѣлка па вазѣ Новороссийского университета лицо мальчика Эдипа, сидящаго на рукахъ у Евфорба и съ дѣтскою робостью прижавшагося къ его груди, на ноланской амфорѣ 8A, 210 въ кабинетѣ медалей и древностей Национальной библиотеки въ Парижѣ.

Громадный интересъ представляютъ лица фигуръ на кратерѣ изъ Орвіето въ Луврѣ (9A, 26)³⁾. Здѣсь видимъ попытку придать выраженіе лицамъ, ничего подобнаго которымъ до сихъ поръ въ аттической керамикѣ не было. Цѣлый рядъ фигуръ изображенъ на кратерѣ въ фасъ и въ $\frac{3}{4}$. Трактовка ихъ отличается реализмомъ. Мельчайшія детали лицъ тщательно вырисованы: ямка, идущая отъ носа до верхней губы, рельефъ подбородка, детали губъ, морщины; ср. рис. 30, 33, 34. Хотя въ общемъ трактовку лицъ на кратерѣ нельзя назвать вполнѣ удачной (морщины на лицахъ сдѣланы, напр., весьма неловко), тѣмъ не менѣе совершенно ясно намѣреніе художника; если ему не удается провести на дѣлѣ то, къ чему онъ стремился, причина лежитъ въ чрезвычайной новости задачи и въ отсутствіи навыка. Художникъ старался придать глубоко-патетическое выраженіе нѣкоторымъ лицамъ. Такъ, у Полидевка (ср. рис. 30) складка на лбу, расположение губъ и частей около глазъ даютъ выраженіе печали, которое еще подчер-

¹⁾ Картина гидріи издается нами впервые по рисунку М. В. Фарнаковскаго.

²⁾ На стрѣлкѣ надѣты шлемъ, короткій подпоясанный хитонъ съ большими отворотомъ, короткій плащъ и щитъ. Тетива лука была обозначена краскою, теперь исчезнувшую (скорѣе всего это была пурпурная краска).

³⁾ Ср. Girard, Mon. grecs, II (№№ 23—25, 1895—1897), 17 слл.

кивается наклонением головы впередъ и всею вообще позой. Взоры Полидевка направлены на стоящаго ниже него Периклимена (рис. 31), который обращается къ нему съ рѣчью и образуетъ, такимъ образомъ, съ нимъ тѣсно связанныю группу (см. рис. 42). Не менѣе интересна фигура сидящаго Пелея (рис. 33): и у него черты лица проникнуты глубокою печалью. Пелей также связанъ въ одну группу (см. рис. 42) съ сидящимъ ниже него Теламономъ (рис. 32). Къ послѣднему обращается съ рѣчью Тифисъ (рис. 34), худое и энергическое лицо которого также полно экспрессіи. На другой картинѣ кратера 9A, 26 интересны по выраженію фигуры раненыхъ и уже почти испускающихъ послѣднее дыханіе дочери и сына Ніобы¹⁾.

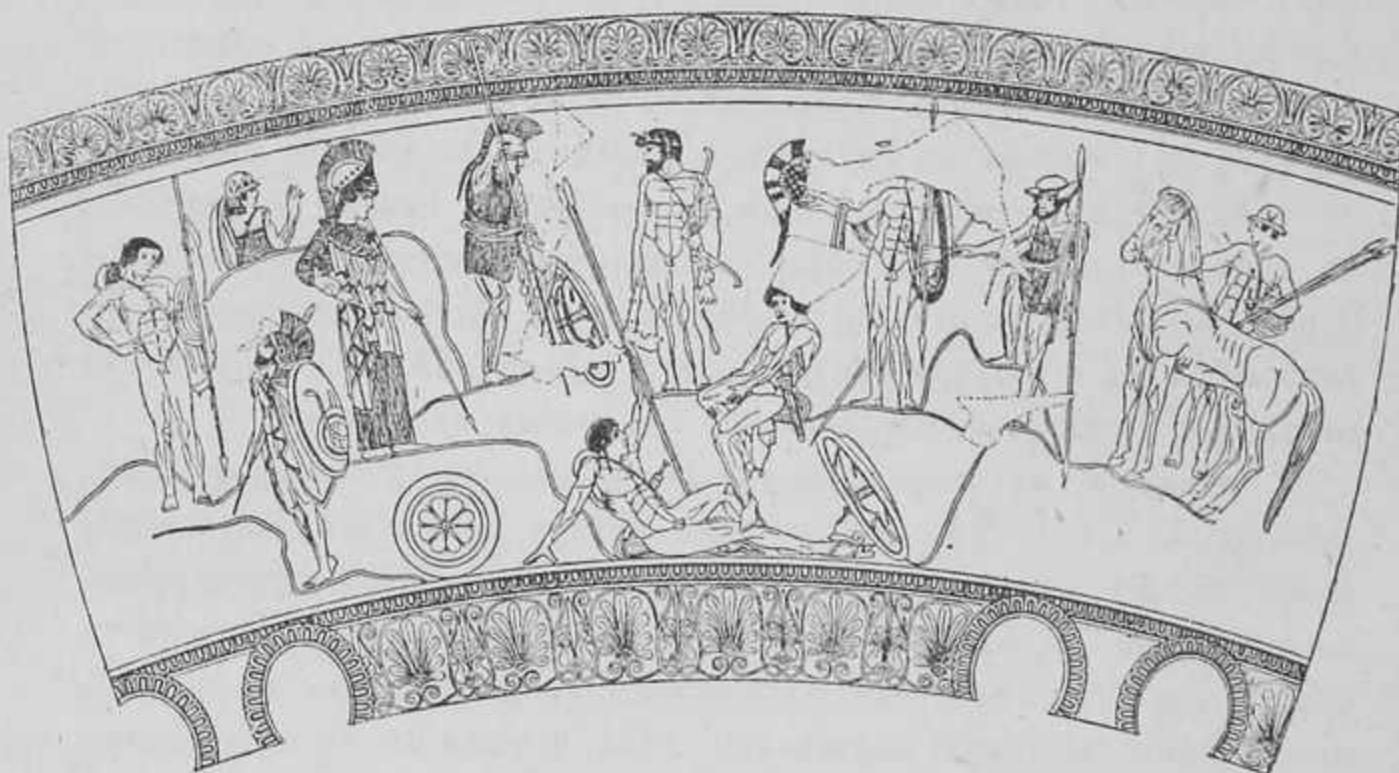


Рис. 42. Картина на кратерѣ въ Луврѣ (9A, 21).

Весьма любопытна одна подробность въ трактовкѣ лицъ на кратерѣ изъ Орвіето: это — пріоткрываніе рта у фигуръ, вслѣдствіе чего видны частью ихъ зѣбы (ср. рис. 30, 33, 34). Ту же особенность можно отмѣтить еще на бѣломъ киликѣ въ Аѳинскомъ Национальномъ музѣѣ (табл. I, A).

Къ перламѣтру греческой керамики принадлежитъ неизданная до сихъ поръ картина на дють кабинета медалей и древностей Парижской Национальной библіотеки 8B, 3, съ которой мы даемъ группу двухъ менадъ по рисунку, сдѣланному нами съ оригинала (табл. XIV).

¹⁾ См. Mon. Grecs, II (№№ 23—25, 1895—1897), 19 сл., fig. 4, 5.

Красота группы говоритъ сама за себя. Рисунокъ лица менады въ три четверти отличается уже полною корректностью, хотя нѣсколько удлиниенные глаза выдаютъ еще вліяніе старыхъ формъ. Менада смотрить на свою подругу, которую она обняла правою рукою, и взоръ ея полонъ любви и нѣжности. Невольно бросается въ глаза сходство группы менады на діотѣ **8B**, 3 съ группою двухъ оракійцевъ на келебѣ Берлинскаго музея съ изображеніемъ Орфея (табл. IV). Мы уже видѣли, что эта группа была однимъ изъ популярныхъ мотивовъ аттической живописи въ переходномъ стилѣ¹⁾. Мы ее встрѣчаемъ не одинъ разъ и позднѣе; ср., напр., великолѣпную картину на діотѣ **8B**, 4 роскошнаго стиля, гдѣ группа Діониса и Ариадны представляетъ лишь легкую вариацію группы менады на діотѣ **8B**, 3. То же надо сказать о группахъ Париса съ эротомъ на лекиѣ **2B^b**, 173, юноши съ эротомъ на лекиѣ **2B^b**, 161 и т. д. Постоянно встрѣчается эта группа на италійскихъ вазахъ²⁾. Фуртвенглеръ указалъ на то, что ее же скульпторы римскаго времени примѣняютъ для группы Электры и Ореста³⁾. Всѣ эти факты указываютъ, что группа—созданіе какого-то великаго художника, и что явилась она скорѣе всего въ 470—460 годы до Р. Хр. Діота **8B**, 3 относится къ 460—450 годамъ (время раннаго прекраснаго стиля).

Позднѣе замѣчаемъ дальнѣйшее усовершенствованіе въ трактовкѣ лица въ фасъ и три четверти. На поланской амфорѣ **8A**, 212 (табл. X) въ Ватиканѣ лицо Пріама, проникнутое спокойствіемъ и тихою грустью, уже не имѣеть въ глазахъ ничего архаического. То же надо сказать о лицѣ амazonки на дипосѣ **18**, 3 (табл. XVIII) развитого прекраснаго стиля. Вообще на вазахъ этого стиля лица въ фасъ и въ три четверти изображаются совершенно правильно и отличаются красотою. Примѣрами могутъ служить лицо менады Фанопы на картинѣ лекиа бывшей коллекціи Сабурова (**2B^b**, 100), лицо музы Терпсихоры на поланской амфорѣ **8A**, 232 (табл. XV). Роскошный стиль еще болѣе совершенствуетъ трактовку лица въ фасъ и три четверти. На вазахъ этого стиля лица достигаютъ высшей красоты. Ср., напр., діоту **8B**, 4, на картинѣ которой лицо Ариадны отличается поразительной деликатностью, нѣжностью, благородствомъ и граціей. Тѣми же качествами отличаются лица фигуръ на картинахъ гидрій **4**, 18^a, 21^b, леканѣ **5A**, 28, 30, пеликъ **8E**, 221, 224, 225, оксибафона **9B**, 52 и т. д.

¹⁾ Ср. выше, гл. VI.

²⁾ Ср. Mon., II, tav. 49; VI—VII, t. 71; Ann., 1848, G; Arch. Ztg., 1867, Taf. 220, 1883, Taf. 6; Bull. Napoli, nuov. ser., VII, tav. 3, 9 и т. д.

³⁾ Ср. Furtwängler, 50 Berlin Winckelmannsprogramm, 137.

Италійские мастера продолжают традиціи роскошного стиля. Нерѣдко имъ удается создать фигуры удивительного благородства и чрезвычайной выразительности. Ср., напр., картины на кратерѣ **9A**, 69 или на оксибафонѣ **9B**, 192. Картина на послѣдней вазѣ съ изображеніемъ раненыхъ принадлежитъ къ настоящимъ шедеврамъ античной живописи.

Фигуры въ фасъ и три четверти сравнительно рѣдки на вазахъ. Вслѣдствіе того, что вазовая красно-фигурная живопись должна дѣйствовать чередованіемъ чернаго фона и свѣтлыхъ фигуръ, она по необходимости должна была предпочитать въ своихъ картинахъ фигуры въ профиль, потому что онѣ даютъ силуэты съ болѣе богатыми или разнообразными контурами¹⁾). Конечно, у фигуръ въ профиль гораздо труднѣе провести то или другое выраженіе, чѣмъ у фигуръ въ фасъ и три четверти. Тѣмъ не менѣе, аттическая вазовая живопись сумѣла достигать нерѣдко большой экспрессіи и у фигуръ въ профиль и дать имъ ту или другую характеристику. Фигуры въ профиль на кратерѣ изъ Орвіето всегда уже имѣютъ взглядъ, направленный на извѣстную точку, и отличаются выразительностью. Ср., напр., Геракла (рис. 29) и Периклимена (рис. 31) на картинѣ, представляющей Аргонавтовъ. Однако, провести характеръ каждой фигуры, какъ слѣдуетъ, художнику еще не удается. Морщины на лицѣ Геракла, напр., не выражаютъ того, что намѣревался дать художникъ. Гораздо удачнѣе уже выражены настроение и чувства у фигуръ на котилѣ **10**, 37 и фрагментахъ стамна **7**, 53. На первой вазѣ особенно интересны фигуры стоящихъ служанокъ, обѣятыхъ ужасомъ при видѣ расправы Одиссея съ женихами Пепелопы, и фигуры жениховъ. На фрагментахъ стамна **7**, 53 прекрасна полная экспрессіи фигура Діоскура, поглощающаго взорами одну изъ дочерей Левкиппа, которую онъ долженъ сейчасъ схватить и похитить. Эта фигура, какъ справедливо замѣтилъ Робертъ, достойна Полигнота²⁾.

Полна паѳоса фигура ужаленного змѣю и страдающаго Филоктета на лекиѣ **2B^b**, 42. Къ послѣдней близки фигуры Гиганта, Флегія и Форбанта на котилѣ **10**, 59 (табл. VIII и IX). Гигантъ страдаетъ подъ тяжестью огромнаго камня, который онъ тащитъ, а Флегій и Форбантъ содрогаются при мысли о наказаніи, которое ихъ ожидаетъ за ихъ дерзновенные поступки.

Можно указать и еще цѣлый рядъ примѣровъ вазовыхъ картинъ

¹⁾ Ср. Schöne, Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 195.

²⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., 60.

раннаго прекраснаго стиля, гдѣ фигуры отличаются замѣчательною жизненностью и силою выраженія. Ср., напр., киликъ 1B, 92, лекиѣ 2B^b, 11, гидріи 4, 91, 122, поланскія амфоры 8A, 185, 187, 222, кратеры 9A, 22, 34, кратеръ съ волютами 9C, 1.

Въ прекрасномъ и роскошномъ стиляхъ можно указать также не мало примѣровъ картинъ, гдѣ лица у фигуръ въ профиль весьма выразительны. На оксибафонѣ 9B, 53 всѣ фигуры главной композиціи сосредоточенно смотрятъ на младенца Діониса, котораго одна изъ нимфъ передаетъ старому силену. На келебѣ 9D, 95 (табл. IV) еракійцы увлечены музыкой Орфея. На лутрофорѣ 8C^a, 4 лица женщинъ, оплакивающихъ умершую, полны горя и печали¹⁾. Полны одушевленія лица фигуръ на киликѣ Аристофана и Эргина 1B, 209, лица менадъ на стамнѣ 7, 67 и т. д.

Мы уже говорили выше о постепенномъ измѣненіи типовъ фигуръ на вазахъ²⁾. Типы, которые мы видимъ на рисункахъ вазъ, сопоставленныхъ въ нашемъ спискѣ подъ II, занимаютъ средину между архаическими и свободными. На болѣе раннихъ вазахъ типы еще зависятъ此刻, какъ въ переходномъ стилѣ, отъ архаическихъ. Мало-по-малу всѣ архаическая традиція исчезаютъ, и устанавливаются типы, которые мы видимъ на киликѣ Британскаго музея E82 (рис. 7)³⁾.

Въ роскошномъ стилѣ происходятъ лишь легкія измѣненія этихъ типовъ, благодаря вліянію скульптуръ Фидія и утонченію и усовершенствованію рисунка. Тѣ же типы въ основѣ мы видимъ и на италійскихъ вазахъ; но мастера послѣднихъ примѣщиваютъ къ греческимъ традиціоннымъ фигурамъ нерѣдко разнаго рода мѣстныя черты.

Невольно всякаго поражаетъ красота и благородство лицъ у фигуръ на греческихъ вазахъ. Только на небрежныхъ и наскоро сдѣланныхъ рисункахъ мы видимъ лица, черты которыхъ не отличаются идеальною правильностью. Но и здѣсь въ основѣ тотъ же типъ, который мы видимъ на картинахъ съ тщательнымъ исполненіемъ⁴⁾. Тѣ же типы, чтѣ у фигуръ на вазахъ, мы видимъ въ современной вазамъ скульптурѣ⁵⁾. Очевидно, въ основѣ и тамъ, и здѣсь лежитъ одинъ дѣй-

¹⁾ Ср. еще слѣдующія назвы прекраснаго стиля: киликъ 1B, 159, лекиѣ 2B^a, 205, лекиѣ 5A, 5, лутрофорѣ 8C^a, 1, пелики 8E, 139, 147.

²⁾ Ср. гл. V.

³⁾ Ср. гл. IV.

⁴⁾ Ср. Dumont-Chaplain, Céramiques, 75; Robinson, Boston Museum, Catalogue of vases, 25.

⁵⁾ Ср. Winter, Jahrb. d. Inst., II (1887), 236; Six, Bonner Studien, 157; ср. наши замѣчанія въ "Еф. арх.", 1896, 92 слл.

ствительно существовавший, реальный тип лица. Однако, какъ въ строгомъ стилѣ, такъ и въ прекрасномъ и роскошномъ безусловно надо предполагать нѣкоторую стилизацию. Художники и архаического и нового времени рисуютъ аѳинянъ; однако, типы, которые они даютъ, имѣютъ между собою сходство довольно отдаленное. Нельзя не замѣтить у мастеровъ прекрасного и роскошного стиля особенную любовь къ молодымъ фигурамъ съ идеальными чертами лица. Эта любовь доходитъ иногда до того, что художники рисуютъ, напр., молодую прекрасную дѣвушку тамъ, где содержаніе картины требуетъ изобразить старуху: такова Гекуба, провожающая Гектора, на поланской амфорѣ **8A**, 212 (табл. X); такова Эѳера, подающая фіалу Фесею, на кратерѣ **9A**, 28.

Идеализмъ проникнуты, какъ мы видѣли уже, картины на аттическихъ бѣлыхъ лекпояхъ. То же самое приходится констатировать на красно-фигурныхъ вазахъ. Фигуры на вазахъ, начиная съ раннаго прекрасного стиля, вообще являются съ идеализированными чертами лица.

Все грубо натуралистическое теперь избѣгается. Только на наиболѣе раннихъ экземплярахъ прекрасного стиля можно встрѣтить еще утрировку въ передачѣ разныхъ характерныхъ физиономій, какъ въ строгомъ и переходномъ стиляхъ: таковы, напр., эѳиопы на гидрѣ **4**, 76, керкопы на пеликѣ **8E**, 55, рабъ, вѣроятно, оракіецъ¹⁾, ведущій огромную собаку за своимъ бариномъ — юнымъ эфебомъ, на пеликѣ Музея изящныхъ искусствъ въ Бостонѣ № 426 (**8E**, 132), силены на энохахъ **3**, 37, стамнѣ **7**, 42, поланской амфорѣ **8A**, 236, оксибафонѣ **9B**, 32, кратерѣ съ волютами **9C**, 10, келебѣ **9D**, 86, котилѣ **10**, 36 и т. д.

Постепенно всѣ подобные фигуры исчезаютъ. Особенно замѣтно новое направленіе стиля на фигурахъ силеновъ, которые сильно облагораживаются. Кромѣ килика **1B**, 153 (рис. 7)²⁾ укажемъ еще на лекиѣ **2B^b**, 100, где спокойное и серьезное выраженіе у силеновъ представляетъ контрастъ съ ихъ животнымъ безобразиемъ въ строгомъ стилѣ. То же самое измѣненіе стиля мы видѣли у бога смерти — Фанатоса на бѣлыхъ лекиѣахъ³⁾. Какъ благородны и прекрасны, далѣе, фигуры гиганта, Форбанта и Флегія на коталѣ **10**, 59 (табл. VIII и IX), а между тѣмъ эти лица представляютъ типы преступниковъ и чудовищъ, возста-

¹⁾ Ср. оракійцевъ на келебѣ **9D**, 95 (табл. IV).

²⁾ Ср. гл. IV.

³⁾ Ср. гл. V.

вавшихъ противъ боговъ! Прекрасны также фигуры персидского царя на эпохѣ въ Ватиканѣ (3, 58), оракайцевъ на келебѣ Берлинского музея (табл. IV), гигантовъ на киликѣ Аристофана и Эргина 1В, 209 и т. д. Интересны фигуры пановъ¹⁾ на фрагментѣ въ Музѣи Императорского Одесского Общества Исторіи и Древностей (рис. 43)²⁾ роскошного стиля. Насколько благороднѣе и красивѣе ихъ типы въ сравненіи, напр., съ тѣми, которые мы видимъ на кратерѣ въ Берлинѣ ранняго прекрас-



Рис. 43. Фигуры на фрагментѣ въ Музѣи Императорского Одесского Общества Исторіи и Древностей (22, 14).

наго стиля 9А, 33; на одесскомъ фрагментѣ животная натура пановъ передана безъ утрировки, въ то время какъ на берлинской вазѣ художникъ еще всецѣло слѣдовалъ образцамъ строгаго стиля и не идеализировалъ старые типы. Отъ идеальныхъ фигуръ³⁾ отличаютъ пановъ, представленныхъ на одесскомъ фрагментѣ, лишь довольно острый лицевой уголъ (который у идеальныхъ фигуръ бываетъ прямой), толстая, выдающіяся впередъ губы, рога и уши. Горизонтальная морщина на лбу обычна у фигуръ на вазовыхъ картинахъ роскошного стиля⁴⁾. Такъ какъ такія морщины весьма часто мы видимъ у фигуръ на фризѣ Паренона и вообще въ аттической скульптурѣ эпохи Фидія⁵⁾, то весьма

¹⁾ Ср. Hartwig, Röm. M., XII (1897), 89 сал.

²⁾ Фрагментъ издается впервые по рисунку съ оригинала М. В. Фарнаковскаго.

³⁾ Ср., напр., фигуры мужчинъ на кратерѣ съ изображеніемъ Аталантѣ въ Болонѣ 9А, 77. Стиль и техника, по нашему мнѣнію, не оставляютъ сомнѣнія, что одесскій фрагментъ той же руки, что и кратеръ въ Болонѣ.

⁴⁾ Ср. напр., киликъ 1В, 209, гидрію 4, 181, лутрофоръ 8Са, 8 и т. д.

⁵⁾ Ср., напр., надгробный памятникъ въ Афинскомъ Национальномъ музеѣ, Кн. 3-3а б. 125, Глопта, 725.

возможно, что мастера роскошного стиля подражали современной имъ скульптурѣ, тѣмъ болѣе, что иногда рисунки, у фигуръ которыхъ мы замѣчаемъ эту новую черту, представляютъ копіи съ рельефовъ Фидія, какъ то можно, напр., съ большою долею вѣроятія утверждать о картинахъ на киликѣ Аристофана и Эргина (ІВ, 209) или на ситулѣ 16, 2 Неаполитанскаго музея, авторы которыхъ заимствуютъ фигуры, мотивы, группы (а мастеръ ситулы и композицію) съ картины Фидія, украшившей внутреннюю сторону щита его статуи Аѳинны-Дѣвы въ Парѳенонѣ¹⁾.

Къ типамъ эфебовъ и мужчинъ на фризѣ Парѳенона и вообще скульптуры школы Фидія весьма близки бываютъ иногда типы ихъ на вазахъ роскошного стиля. Укажемъ для примѣра на энохуо 3, 125 (рис. 44), на картинѣ которой эфебъ по типу одинаковъ съ юношами на фризѣ Парѳенона²⁾ и на рельефѣ „Ликійскаго“ саркофага въ Оттоманскомъ музѣѣ въ Константинополѣ³⁾, или на кратерѣ 9А, 77, гдѣ сходство типовъ мужчинъ и юношей съ типами ихъ на фризѣ Парѳенона⁴⁾ и на мраморныхъ надгробіяхъ, стоящихъ подъ вліяніемъ школы Фидія⁵⁾, весьма знаменательно и каждому бросится въ глаза.

У фигуръ на вазахъ роскошного стиля часто замѣчается въ сравненіи съ вазами прекраснаго стиля разница въ пропорціяхъ лица: средняя часть лица (т.-е. разстояніе отъ того угла глаза, который приходится у носа, до конца носа) у нихъ увеличивается⁶⁾. Можетъ быть, и здѣсь должно усматривать вліяніе стиля Фидія, который, какъ известно, дѣлаетъ всегда среднюю часть лица больше другихъ.

Если только впервые на вазахъ роскошного стиля намъ приходится констатировать вліяніе Фидія и его школы, то это вполнѣ подтверждаетъ наши заключенія насчетъ хронологіи вазъ: роскошный стиль, видѣли мы, долженъ былъ процвѣтать въ 440—430 годы, т.-е. какъ разъ, когда явились фризъ и фронтоны Парѳенона⁷⁾. Вазы до роскошного стиля ни въ чёмъ не обнаруживаютъ вліянія школы Фидія. На нихъ за то съ большою долею вѣроятности можно усматривать вліяніе другого великаго художника V вѣка—Полигнота. Въ самой дѣлѣ, предполагать вліяніе какого-то великаго художника

¹⁾ Ср. В. К. Мальмбергъ, Метопы, 120 слл.

²⁾ Ср. Michaëlis, Parthenon, Atlas, Taf. 9.

³⁾ Ср. Намду-бей и Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, pl. XVI.

⁴⁾ Ср. Michaëlis, ук. соч., Atlas, Taf. 14.

⁵⁾ Ср. Кэррэдіа, Глопта, 716 [Bull. de Corr. Hellén., IV (1880), pl. V], 725 и др.

⁶⁾ Ср. напр., киликъ 1В, 209, гидрію 4, 181, лутрофоръ 8С^в, 8, кратеръ 9А, 77, оксибафонъ 9В, 59 и др.

⁷⁾ Ср. Collignon, Sculpture, II, 4.

на рисунки некоторыхъ вазъ мы должны были уже раньше, говоря о группахъ на вазовыхъ картинахъ. Трактовка лицъ у фигуръ на вазахъ, особенно начиная съ ранняго прекраснаго стиля, обнаруживаетъ, какъ мы видѣли, цѣлый рядъ новшествъ, до тѣхъ поръ совершенно неизвѣстныхъ въ вазовой живописи. Часто, какъ на кратерѣ изъ Орвіето въ Луврѣ (9A, 26), трактовка лицъ производитъ впечатлѣніе подражанія и копированія, которыя не вполнѣ удаются.

Сущность новой трактовки лица, устанавливающейся на вазахъ ранняго прекраснаго стиля, сводится къ тому, что теперь, благодаря болѣе правильному изображенію губъ и рта, старый, традиціонный, однообразный типъ лица арханческаго искусства исчезаетъ, и является впервые правдивое изображеніе природы съ ея разнообразіемъ и индивидуальностью. Какъ разъ эти самыя нововведенія приписываются древними историками искусства Полигноту. Вазы являются отличной иллюстраціею къ тексту Плинія, который мы привели во введеніи. Картины на кратерѣ изъ Орвіето и др. прямо комментируютъ слова „os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare“.

Усовершенствованіе рисунка лица въ фасъ и въ три четверти, которое мы констатировали на вазахъ, начиная съ ранняго прекраснаго стиля, было также одною изъ заслугъ Полигнота, какъ-то видно изъ Лукіана¹⁾. Далѣе, Полигнотъ, какъ мы знаемъ, славился картинами съ глубокимъ драматическимъ дѣйствіемъ²⁾ и былъ хорошимъ изобразителемъ характеровъ³⁾; фигуры на его картинахъ были „лучше, чѣмъ люди бывають на самомъ дѣлѣ“⁴⁾. Объ этихъ качествахъ картинъ Полигнота, разумѣется, крайне трудно было бы судить по картинамъ ремесленниковъ, такъ какъ даже художникъ Діонисій не могъ въ этомъ отношеніи достигнуть высоты искусства Полигнота⁵⁾. Но, однако, и у вазовыхъ мастеровъ съ начала прекраснаго стиля мы отмѣтили весьма ясное стремленіе давать изображеніе страстей, душевныхъ волненій и характеровъ и идеализмъ, которымъ проникнуты ихъ картины. За-

¹⁾ Ср. введеніе.

²⁾ Ср. тамъ же.

³⁾ Ср. тамъ же.

⁴⁾ Ср. тамъ же.

⁵⁾ Ср. тамъ же.

мѣчательно, что фигуры съ патетическимъ выраженіемъ лицъ мы можемъ наблюдать особенно на тѣхъ вазовыхъ картинахъ, которые и по сюжетамъ ихъ, и по мотивамъ группъ и фигуръ явно зависятъ отъ Полигнота или отъ его учениковъ. Картина котилы 10, 37 стоитъ подъ вліяніемъ композиціи Полигнота въ платейскомъ храмѣ Аѳины Арии¹⁾; похищеніе Левкиппидъ на фрагментахъ стамна 7, 53 зависитъ отъ картины въ Анакіонѣ²⁾; картины на келебѣ 9D, 95 (табл. IV), діотѣ 8B, 3 (табл. XIV) заимствуютъ группы съ „Аида“ Полигнота³⁾; фигура гиганта на котилѣ 10, 59 (табл. VII) по мотиву весьма близка къ фигурѣ Сисифа на „Аидѣ“ Полигнота⁴⁾, группа Флегія и Форбанта на той же вазѣ (табл. IX) весьма напоминаетъ фигуры человѣка, не почитавшаго своего отца, и святотатца, наказуемаго женщиною, тоже на „Аидѣ“⁵⁾; картина на кратерѣ изъ Орвіето 9A, 26 (рис. 29 и 34, 42) одинакова по сюжету съ картиною Микона въ Анакіонѣ⁶⁾; Філоктетъ на лекиѣ 2B^b, 42 зависитъ скорѣе всего отъ картины Аристофонта, брата Полигнота⁷⁾ и т. д.

Нельзя не замѣтить и того, что всѣ тѣ новшества, которыхъ вполнѣ ясно уже выступаютъ въ раннемъ прекрасномъ стилѣ (460—450 гг.), начинаютъ проявляться впервые въ переходномъ стилѣ (470—460 гг.), т.-е. какъ разъ когда Полигнотъ выступаетъ въ Аѳинахъ.

VI.

Трактовка тѣла⁸⁾ проходитъ въ вазовой живописи стадіи развитія, совершенно аналогичныя тѣмъ, которыя мы видимъ въ трактовкѣ волосъ и лица фигуръ. Архаическія формы уступаютъ мѣсто мало-по-малу свободнымъ.

На вазахъ ранняго прекраснаго стиля еще нерѣдко встрѣчаемъ черезчуръ удлиненные пропорціи у фигуръ, какъ на вазахъ строгаго и переходнаго стилей⁹⁾). При выборѣ пропорцій, конечно, всегда игра-

¹⁾ Ср. гл. I.

²⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., 60.

³⁾ Ср. гл. I.

⁴⁾ Ср. введеніе.

⁵⁾ Ср. введеніе.

⁶⁾ Ср. гл. I.

⁷⁾ Plint. De audiend. poët., 3, 3 (Overbeck, S. Q., 1128), Quaest. convival., V, 1, 2 (Overbeck, S. Q., 1129). Ср. O. Jahn, A. Z., 1847, 127; Brunn, Geschichte d. griech. Künstler, II, 37 (54).

⁸⁾ Ср. гл. IV.

⁹⁾ Ср., напр., лекиѣ 2B^b, 11, эпохою 3, 55, гидри 4, 69, 94, стамнѣ 7, 41, воланскія амфоры 8A, 148, 163, 184, 185, 202, амфору 8D, 10 (рис. 9), пелики 8E, 60, 64, кратеръ 9A, 29, фрагментъ 22, 8.

ють роль личный вкусъ и желаніе отдельныхъ мастеровъ. И въ строгомъ стилѣ удлиненные пропорціи являются не у всѣхъ художниковъ и не составляютъ обязательного признака строгаго стиля. Преобладанія какихъ-либо однѣхъ пропорцій для фигуръ нельзя указать и на вазахъ прекраснаго и роскошнаго стилей. У однихъ мастеровъ видимъ короткія фигуры¹⁾; другіе, наоборотъ, предпочитаютъ дѣлать фигуры средняго роста или высокаго²⁾. На вазахъ послѣдняго періода роскошнаго стиля опять очень часто являются фигуры съ чрезвычайно удлиненными пропорціями³⁾.

Въ общемъ вазовые мастера отлично знаютъ человѣческую фигуру и тѣло, и грубыхъ ошибокъ въ пропорціяхъ фигуръ у нихъ встрѣтить



Рис. 44. Картина на энохой въ Луврѣ (3, 125).

нельзя. За исключениемъ лишь спѣшно и небрежно сдѣланныхъ рисунковъ, всегда фигуры вазовыхъ картинъ отличаются стройностью, благородствомъ и изяществомъ пропорцій. Какъ на недостатокъ, можно указать лишь на то, что вазовые художники нерѣдко на одной и той же картинѣ помѣщаютъ фигуры разнаго масштаба: часто сидящія фигуры больше стоящихъ. Это происходитъ изъ-за закона исокефалии⁴⁾.

¹⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 110, энохой 3, 41 (рис. 40), гидрию 4, 126 (рис. 45), кратеры 9A, 33, 51 (табл. XI) раннаго прекраснаго стиля, киликъ 1B, 180 (рис. 46—48), энохой 3, 136, стамиъ 7, 62, пелики 8E, 144 (рис. 49), 170 развитого прекраснаго, пелики 8E, 193, 195, кратеръ 9A, 71 роскошнаго.

²⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 126 (рис. 39), воланскія амфоры 8A, 195, 212 (табл. X), 218, пелику 8E, 68, кратеръ 9A, 26 (рис. 42), оксибафонъ 9B, 45 раннаго прекраснаго, киликъ 1B, 157 (рис. 50, 51; табл. XVI), гидрию 4, 139, воланскую амфору 8A, 232 (табл. XV), лутрофоръ 8C^a, 2 развитого прекраснаго и гидрию 4, 181 роскошнаго стиля.

³⁾ Ср. гидрии 4, 223, 259, леканы 5A, 28, 30, пелики 8E, 220, 221, 225, 316, оксибафоны 9B, 76, 88, кратеръ съ волютами 9C, 15.

⁴⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 180 (рис. 46), леканы 2B^b, 258, 268, 270, 271, энохон 3, 143, 217, гидрии 4, 181, 216, 257, леканы 5A, 27, 31, 32, пелику 8E, 264, оксибафонъ 9B, 59.

Новостью въ греческой вазовой живописи являются дѣтскія фигуры съ правильными пропорціями у мастеровъ прекраснаго стиля. Строгій стиль (ср., напр., рис. 1) изображаетъ дѣтей съ совершенно тѣми же пропорціями, какъ взрослыхъ, отъ которыхъ они отличаются лишь величиною масштаба. На вазахъ начала прекраснаго стиля мы видимъ еще ту же архаическую манеру. Примѣромъ можетъ служить маленький Эдипъ на поланской амфорѣ **8A**, 210: его фигура имѣетъ не только пропорціи взрослого, но и отличается художественностью и живоватостью, не присущими дѣтямъ. Напротивъ, уже полныя и нѣжныя формы и правильныя дѣтскія пропорціи видимъ на картинахъ вазъ развитого прекраснаго и роскошнаго стилей. Примѣры можно видѣть особенно на лекиоахъ и энохояхъ съ изображеніемъ дѣтей ¹⁾.



Рис. 45. Картина на гидрѣ Британскаго музея (4, 126).

Выше ²⁾ мы уже отмѣтили, чѣмъ трактовка нагаго тѣла прекраснаго стиля отличается отъ строгой. И здѣсь на вазахъ ранняго прекраснаго стиля часто видимъ еще большую близость къ архаизму: у тѣла нѣтъ еще жира; оно все состоитъ какъ-бы только изъ костей, мускуловъ и кожи. Мускулатура на вазахъ ранняго прекраснаго стиля

¹⁾ Ср., напр., лекиоы **2B^a** 206, 207, **2B^b**, 121, 123, 147, 148, 228, энохон **3**, 76, 77—93, 101, 109—118, 121, 123, 124, 126, 129, 132—134, 146—148, 150, 158, 164, 165, 169, 170, 174, 180, 181, 184, 187, 203.

Эротъ на греческихъ вазахъ изображается всегда юнымъ эфебомъ, но никогда не имѣетъ полныхъ формъ маленькихъ дѣтей, какъ въ римскомъ искусствѣ. Ср., напр., киникъ **1B**, 193; гидрѣ **4**, 128, лекану **5A**, 9, пелику **8E**, 161, оксибафонъ **9B**, 59. На позднихъ вазахъ формы Эрота приобрѣтаютъ сходство съ женскими. Ср., напр., лекиоы **2B^b**, 183, пелики **8E**, 259, 265, 266, 323.

²⁾ Гл. IV.

является часто еще столь же подробной, какъ на вазахъ до 480 года, и противорѣчить природѣ. Таково, напр., тѣло фигуръ на картинахъ гидрій 4, 55, 60 (табл. XVII), стамновъ 7, 19, 52 (рис. 35), 53, ноланскихъ амфоръ 8А, 210, 211, 212 (табл. X), амфоры 8Д, 10 (рис. 9), кратеровъ 9А, 26 (рис. 42), 33, оксибафона 9В, 35, кратеровъ съ волютами 9С, 9, 10. Но мало-по-малу мастера отрѣшаются отъ этой архаической манеры. Уже на многихъ вазахъ ранняго прекраснаго стиля мускулатура у мужскихъ фигуръ не такъ подробна, какъ на вазахъ, приведенныхъ выше: назовемъ киликъ 1В, 126 (рис. 39), энохою 3, 41 (рис. 40), ноланскую амфору 8А, 155, пелику 8Е, 65, кратеры 9А, 28, 51 (табл. XI), котилы 10, 36, 59 (табл. VIII), каноаръ 11, 6 (рис. 52, 53). Въ развитомъ прекрасномъ стилѣ мускулатура, болѣе подробная, чѣмъ этого требуетъ вѣрность природѣ, встрѣчается рѣдко. Такъ, мы видимъ ее, напр., еще на пеликѣ 8Е, 144 (рис. 49), келебѣ 9Д, 95 (табл. IV), диносѣ 18, 3 (табл. XVIII). Правиломъ, начиная съ развитого прекраснаго стиля, становится, какъ мы то видѣли уже на киликѣ 1В, 153 (рис. 7)¹), обозначать лишь тѣ мускулы, которые у фигуръ при той или другой позѣ дѣйствительно должны быть замѣтны.

Въ качествѣ примѣровъ, приведемъ фигуры на киликахъ 1В, 157 (рис. 50, 51), 180 (рис. 46), лекиѣ 2В^a, 205, гидріи 4, 181, ноланскихъ амфорахъ 8А, 234, 235, оксибафонахъ 9В, 45, 59, кратеръ съ волютами 9С, 17, ситулѣ 16, 2, оносѣ 17, 6 (табл. XIII; рис. 57), диносѣ 18, 3 (табл. XVIII).

Рѣзкое, противное природѣ разграничение частей туловища, столь бросающееся въ глаза въ строгомъ и въ переходномъ стиляхъ (см., напр., рис. 6, 16, 26), мало-по-малу также смягчается. Его нерѣдко еще можно констатировать на вазахъ ранняго прекраснаго стиля²). Но на вазахъ развитого прекраснаго стиля точка отправленія отъ образцовъ архаизма въ трактовкѣ нагого тѣла чувствуется уже только изрѣдка³). На большей части вазъ развитого прекраснаго стиля всѣ части тѣла образуютъ строгое, гармоническое цѣлое, поражающее и теперь нерѣдко вѣрностью природѣ, благородствомъ и красотою. Глядя на чудныя фигуры вазъ, невольно вспоминаешь слова Платона, посвященные описанію красоты Хармida⁴).

¹) Ср. гл. IV.

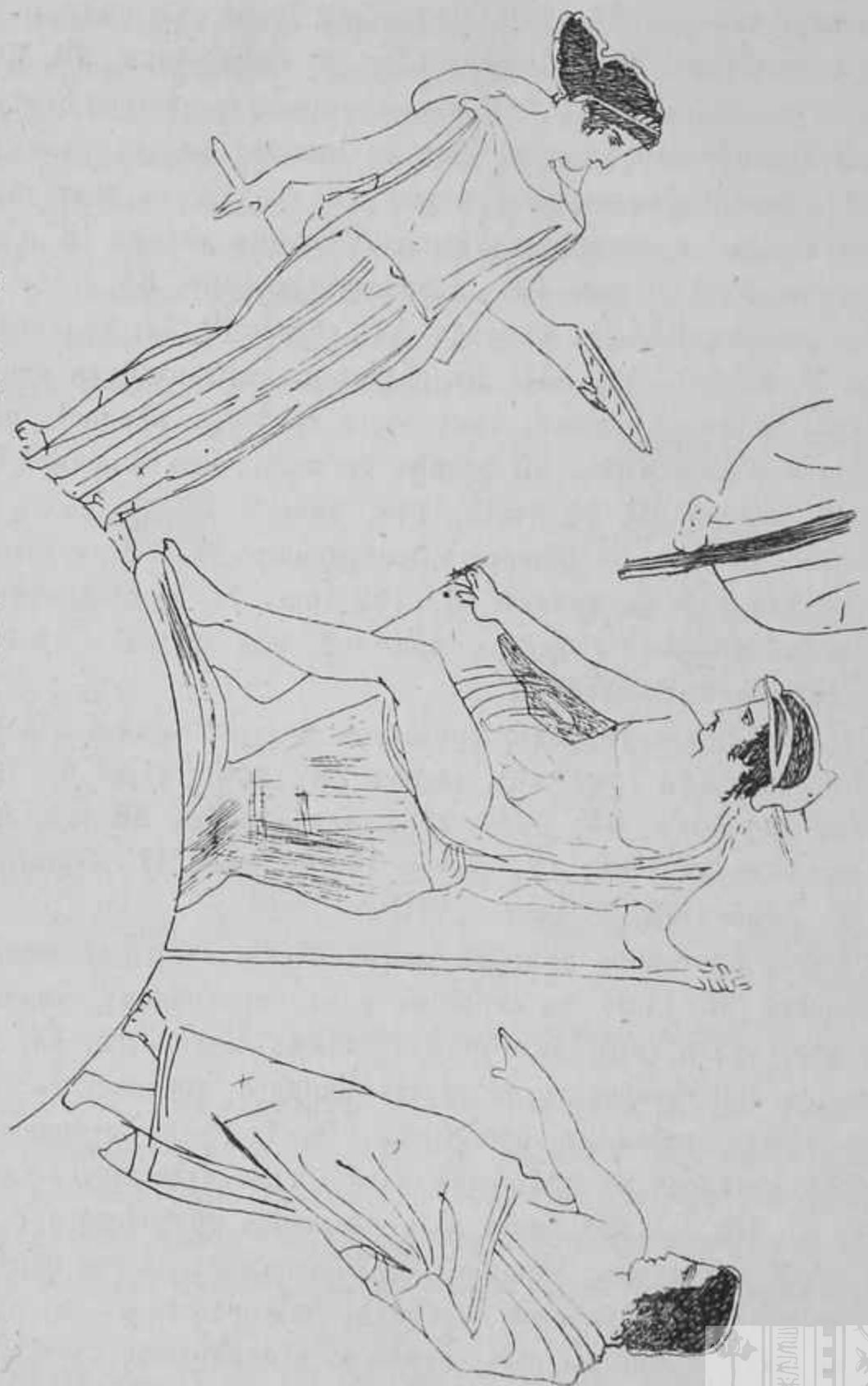
²) Ср., напр., энохою 3, 37, стамны 7, 39, 52 (рис. 35), кратеры 9А, 26 (рис. 42), 33, 51 (табл. XI), кратеръ съ волютами 9С, 10.

³) Ср., напр., киликъ 1В, 151 (рис. 5), 156, келебу 9Д, 95 (табл. IV), диносѣ 18, 3 (табл. XVIII).

⁴) Диалогъ «Хармидъ», гл. 3, р. 154 с.

Базовыя картины—живые свидѣтели того страстнаго почитанія тѣлесной красоты, можно сказать, ея обожанія, которыми отличались афиняне въ вѣкъ Фидія и Перикла¹⁾. Примѣръ вѣрный природѣ и мы

Рис. 46. Картина на киликѣ Museo Archeologico во Флоренціи (1B, 180).



видѣли на киликѣ 1B, 153 (рис. 7). Не менѣе прекрасно тѣло по гармонической трактовкѣ его въ развитомъ прекрасномъ стилѣ на

¹⁾ Ср. наши замѣчанія въ Запискахъ Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, XVI (1893), 21 слл.

картинахъ киликовъ 1B, 111¹), 157 (рис. 50, 51), 170, оксибафона 9B, 45. Роскошный стиль совершенствуетъ далѣе трактовку тѣла, которое приобрѣтаетъ на его картинахъ особенную пластичность,



Рис. 47. Картина на киликѣ Museo Archeologico во Флоренции (1B, 180).

благодаря, главнымъ образомъ, усовершенствованію контуровъ, по всей вѣроятности, подъ вліяніемъ Паррасія, какъ на рисункахъ бѣлыхъ лекіевъ этого времени²). Нельзя не замѣтить здѣсь и вліянія скульп-

¹) По трактовкѣ тѣла, лица въ $\frac{3}{4}$ и проч. этотъ киликъ гораздо моложе тѣхъ, съ которыми сопоставляетъ его Винтеръ (*Die jüngeren attischen Vasen*, 5).

²) Ср. гл. I и V.

туры¹⁾: по общему рисунку тѣла, по пропорціямъ, позамъ, движениамъ и жестамъ фигуры вазовой живописи часто бываютъ весьма близки къ фигурамъ современной имъ скульптуры школы Фидія. Интересно сравнить, напр., фигуры на гидріи 4, 181, пеликѣ 8Е, 221, кратерѣ 9А, 77 и др. съ фигурами на фронтонахъ и на фризѣ Паренона. И на вазахъ мы должны будемъ констатировать въ трактовкѣ тѣла свободу, простоту и жизненность, благородство и красоту; и вазовые мастера стараются дать воспроизведеніе тѣхъ идеально-прекрасныхъ формъ, которыхъ нашли воплощеніе подъ рѣзцомъ Фидія и его учениковъ.

Единственною въ своемъ родѣ на красно - фигурныхъ вазахъ является трактовка нагого тѣла на кратерѣ съ волютами 9С, 16²⁾). Здѣсь тѣло моделируется; даются свѣта и тѣни, которые образуются на его поверхности. Такую трактовку тѣла можно сравнить съ трактовкою его на бѣлыхъ лекиоахъ 2А 420 слл. Какъ и послѣдніе, ваза 9С, 16, по всей вѣроятности, стоитъ подъ вліяніемъ живописи Зевксиса и Аполлодора³⁾.

Выше⁴⁾ мы указали, что въ прекрасномъ стилѣ впервые является соответствующая природѣ трактовка спокойно стоящихъ фигуръ. Схема, которую примѣняютъ при этомъ мастера (С), какъ мы видѣли въ предыдущей главѣ, впервые является въ 470—460 годы. Въ развитомъ прекрасномъ стилѣ она получаетъ лишь впервые детальную разработку. На картинахъ ранняго прекрасного стиля и на болѣе раннихъ картинахъ развитого прекрасного она не проводится еще какъ слѣдуетъ.

На кратерѣ изъ Орвіето въ Луврѣ (рис. 42), на киликѣ съ изображеніемъ Кодра (рис. 5), на келебѣ 9Д, 95 (табл. IV), напр., у фигуръ, для которыхъ взята эта схема, хотя нога, не несущая тяжести тѣла, изображается въ фасъ, а другая въ профиль, на корпусѣ мало отражается распределеніе тяжести, которое такое положеніе ногъ обусловливаетъ: тяжесть тѣла все еще кажется распредѣляющейся поровну на ту и другую ногу. Картины на вазахъ, въ родѣ только что указанныхъ, для насъ особенно интересны. Ихъ мастера, очевидно,

¹⁾ Ср. Milchhöfer, Jahrg. d. Inst., IX (1894), 71, 33.

²⁾ Слѣды моделировки замѣчаются у некоторыхъ фигуръ на кратерѣ 9А, 26. Тѣни сдѣланы красною краскою, близкой по цвету къ фигурамъ вазы. Однако, это несомнѣнно новѣйшая реставрація, какъ находилъ и Поттье, съ которымъ мы вмѣстѣ рассматривали кратеръ въ Луврѣ.

³⁾ Ср. гл. I и гл. V.

⁴⁾ Гл. IV.

копируютъ фигуры монументального искусства, но имъ не удается еще вполнѣ отрѣшиться отъ старыхъ схемъ, къ которымъ они привыкли. Указаніе на то, кто былъ изобрѣтателемъ схемы С, кромѣ времени 470—460 гг. и различныхъ априорныхъ соображеній ¹⁾, даютъ картины вазъ, на которыхъ новая схема встрѣчается впервые. Вазы эти по различнымъ другимъ соображеніямъ должно считать стоящими подъ



Рис. 48. Картина внутри килика въ Museo Archeologico во Флоренціи (18, 180).

влияніемъ Полигнота: это — келеба 9А, 20 (рис. 28) ²⁾, кратеръ 9А, 26 (рис. 42) ³⁾, келеба 9А, 95 (табл. IV) ⁴⁾.

Наряду съ новою схемою С на вазахъ ранняго прекраснаго стиля употребляются еще часто и архаическая схемы В и В' ⁵⁾.

¹⁾ Ср. гл. IV.

²⁾ Ср. гл. VI.

³⁾ Ср. гл. I.

⁴⁾ Ср. гл. I.

⁵⁾ Ср. гл. IV.

Вотъ примѣры вазъ, на картинахъ которыхъ мы ихъ видимъ: ки-
лики 1B, 150, энохон 3, 41 (рис. 40), 49, 57, 58, гидріи 4, 40, 61.



Рис. 49. Картина на пеликѣ Британскаго музея (8E, 144).

135, 161, стамъ 7, 58, поланскія амфоры 8A, 92, 138, 212 (табл. X),
амфора 8D, 10 (рис. 9), кратеры 9A, 26 (рис. 42), 33, оксибафонъ

9B, 30, кратеры съ волютами **9C**, 7, 11, котила **10**, 59 (табл. VIII), канеаръ **11**, 6 (рис. 52, 53).

Роскошный стиль при постановкѣ спокойно стоящихъ фигуръ слѣдуетъ правиламъ, выработаннымъ раньше. Ничего новаго не даютъ въ этомъ отношеніи и мастера италійскіе ¹⁾). Такъ какъ картины вазовыхъ мастеровъ произведенія ремесленниковъ, на нихъ нерѣдко можно встрѣтить разнаго рода особенности, которыхъ не бываетъ на произведеніяхъ настоящихъ художниковъ. Ремесло заботится о возможно скорѣйшей фабрикаціи товара, чтобы сбывать его возможно больше. Вслѣдствіе этого, мастера росписывавшіе вазы, часто допускаютъ разныя небрежности въ рисункѣ тѣла. Часто они не заботятся о деталяхъ и смотрятъ только на то, чтобы общее впечатлѣніе отъ картины было удовлетворительно. На массѣ картинъ можно видѣть, что мастеръ могъ бы все сдѣлать правильно, если бы не спѣшилъ. При трактовкѣ тѣла мастера особенно часто не обращаютъ должнаго вниманія на оконечности фигуръ, на руки и ноги. Ладони часто бываютъ черезчуръ велики; ср., напримѣръ, фигуры на картинахъ лекиоа **2B^b**, 42 ²⁾), гидріи **4**, 48, оксибафона **9B**, 11, кратера съ волютами **9C**, 9 ранніаго прекраснаго стиля, гидріи **4**, 181, оксибафона **9B**, 59, кратера съ волютами **9C**, 17 роскошнаго стиля. Не рѣже руки и ноги, какъ на картинахъ бѣлыхъ лекиоевъ, бываютъ сдѣланы весьма небрежно или обозначены лишь въ общихъ контурахъ. Это мы можемъ наблюдать, напр., на энохое **3**, 41 (рис. 40), кратерахъ **9A**, 33, 51 (табл. XI),

¹⁾) На позднихъ вазахъ часто схема уже утируется. Сторона тѣла, приходящаяся надъ ногою, которая несетъ тяжесть тѣла, черезчуръ выгибаются. Это мы видимъ уже на вазѣ Мидія (4, 181). Ср. діоту **8B**, 4, оксибафонъ **9B**, 83, кратеръ съ волютами **9C**, 18.

²⁾) Робертъ усматриваетъ на картинахъ, гдѣ у фигуръ ладони черезчуръ велики, влияніе стиля Зевксиса и считаетъ поэтому, между прочимъ, лекиоѣ **2B^b**, 42 болѣе позднимъ, чѣмъ мы. Намъ кажется, что Робертъ неправильно понимаетъ текстъ Плиния (*Nat. hist.*, 35, 64), касающійся Зевксиса (*Ovegbeck*, S. Q., 1681: «*reprehenditur tamen seu grandior in capitibus articulisque*»). Во всякомъ случаѣ, фигуры съ черезчуръ большими ладонями нерѣдки на вазахъ 470—450 гг., которые не могутъ быть подъ влияніемъ стиля Зевксиса по хронологическимъ основаніямъ. Присыпывать великому художнику, каковымъ былъ Зевксисъ по отзывамъ древности (см. *Ovegbeck*, S. Q., 1680 слл.), въ стилѣ особенность, которая представляетъ недостатокъ и у вазовыхъ мастеровъ (неизнаніе пропорцій тѣла) весьма странно. Указанный текстъ Плиния совершенно вѣрно уже объясненъ Бруиномъ, *Gesch. d. griech. Künstler*, II, 63 (92); Зевксисъ любилъ фигуры съ крупными, коренастыми и сильными пропорціями. Плиній, который заимствуетъ свои сужденія о художникахъ у писателей, считавшихъ за идеалъ въ пластикѣ Лисиппа, весьма понятно, почему ставитъ Зевксису въ недостатокъ пропорціи его фигуръ. Ср. введеніе. Наоборотъ, Квинтиліанъ (XII, 10; *Ovegbeck*, S. Q., 1680) какъ разъ за то же самое хвалитъ Зевксиса: *Zeuxis plus membris corporis dedit. id amplius atque angustius ratus, atque, ut existimant, Homerum secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet.*

котилъ 10, 59 (табл. VIII, IX), канеаръ 11, 6 (рис. 52, 53) ранняго прекрасного стиля, на киликъ 1B, 180 (рис. 46—48), пеликахъ 8E, 65, 133 (рис. 54), 144 (рис. 49), 190 (табл. XII), оксибафонъ 9B, 45, келебъ 9D, 95 (табл. IV), котилъ 10, 65 (рис. 36, 37) развитого прекрасного, на пеликъ 8E, 200, кратеръ 9A, 77 и др. роскошнаго. На фрагментъ 22, 17 (рис. 55) особенно ясно можно видѣть, что небрежная трактовка конечностей у вазовыхъ мастеровъ бываетъ результатомъ спѣшной работы, а не неумѣлости. Рисунокъ головы и лица на фрагментѣ поражаетъ правильностью и искусствомъ. Конечно, мастеръ фрагмента могъ бы сдѣлать ладони рукъ совершенно правильно, если бы только удѣлилъ рисунку побольше времени.

Говоря о трактовкѣ тѣла, нельзя не сдѣлать нѣкоторыхъ замѣчаній о крылатыхъ человѣческихъ фигурахъ (Ники, Эрота, Гарпій, Борея, Ѹанатоса и т. п.), которыхъ мы часто видимъ на вазахъ. Древнѣйшая схема фигуры, представляемой на лету, въ греческомъ искусствѣ, какъ известно, та, которую мы видимъ у статуи Ники Архерма, найденной на Делосѣ¹). Студничка²) замѣтилъ, что расположение ногъ и поза, какая мы наблюдаемъ у этой статуи, бываютъ на моментальныхъ фотографическихъ снимкахъ у человѣка, снятаго во время прыжка. Архермъ, по нѣкоторымъ преданіямъ³), былъ художникомъ, впервые представившимъ Нику съ крыльями. Новѣйшія изслѣдованія показали, что Архермъ впервые изобразилъ Нику летящую и далъ ту схему, о которой мы упомянули. По другимъ преданіямъ⁴), впервые представилъ Нику съ крыльями только Аглаофонтъ, отецъ художника Полигнота. Эпоха, когда дѣйствовалъ Аглаофонтъ, падаетъ на годы процвѣтавія строгаго красно-фигурнаго стиля въ вазовой живописи. Какъ разъ на вазахъ строгаго стиля мы впервые встрѣчаемъ новую схему изображенія летающихъ фигуръ: ихъ поза и расположение ногъ теперь таковы, какъ у человѣка, плавающаго или останавливающагося плыть⁵). Конечно, послѣдняя схема гораздо удачнѣе схемы Архерма, такъ какъ у нея гораздо болѣе живое пониманіе фигуры, которая держится въ воздухѣ на крыльяхъ. Для насъ не представляетъ сомнѣнія, что схема, являющаяся впервые въ строгомъ красно-фигурномъ стилѣ, и есть то нововведеніе, которое сдѣлалъ въ искусствѣ

¹) Καρβαδίας, Гюпта той Евніхоб мουасіон, I, 21; Collignon, Sculpture, I, 134 слл.

²) Studnizka, Die Siegesgöttin, Leipzig, 1898, 5.

³) Cp. Schol. Aristoph. Av., 753 (ed. Dind.) (Overbeck, S. Q., 315).

⁴) Cp. тотъ же текстъ.

⁵) Cp. Studnizka, ук. соч., 12 слл.

Аглаофонтъ, и которое дало ему славу новаго „изобрѣтателя“ мотива крылатой Ники¹⁾.

Старая схема летящихъ фигуръ потеряла послѣ Аглаофонта всякое значеніе. Тѣмъ не менѣе она все еще изрѣдка попадается на вазахъ переходнаго и даже ранняго прекраснаго стилей²⁾.

Схему Аглаофонта мы видимъ на вазахъ постоянно. Ника и Эротъ изображаются или парящими въ воздухѣ³⁾ или спускающимися сверху внизъ⁴⁾.

Въ трактовкѣ крыльевъ на вазовыхъ картинахъ въ различныхъ стиляхъ замѣчаются также нѣкоторыя измѣненія.

За рѣдкими исключеніями⁵⁾, крылья у фигуръ на всѣхъ вазахъ обыкновенно бываютъ на спинѣ и начинаются немного ниже шеи. Строгій стиль, какъ и во всемъ другомъ, держится опредѣленныхъ схемъ и въ трактовкѣ крыльевъ. Крылья на его картинахъ бываютъ невелики (никогда не бываютъ длиннѣе самой фигуры), довольно широки и на довольно большомъ пространствѣ прилегаютъ къ спинѣ. Въ трактовкѣ ихъ совершенно нѣть реализма; верхніе края обыкновенно бываютъ закруглены; крылья представляютъ одну сплошную массу, изъ которой отдѣльныя перья почти не выдѣляются; поверхность крыла обыкновенно раздѣлится на двѣ части: верхняя съ мелкими перьями или вся сплошь покрывается узоромъ, составленнымъ то изъ маленькихъ дужекъ, то изъ зигзаговъ, то изъ точекъ, которыя идутъ рядами, одинъ подъ другимъ, или оставляется свободной; нижняя съ длинными перьями разграфляется длинными прямymi, которыя внизу соединяются между собою нѣсколькими дужками, или на ней обозначается нѣсколько рядовъ перьевъ, причемъ нижній рядъ выходитъ изъ-подъ верхняго⁶⁾. Въ общемъ крылья у фигуръ на вазахъ стро-

¹⁾ Studnička, uk. соч., 14.

²⁾ Ср., напр., гидрии 4, 1, 3 6, пелику 8Е, 71, оксибафонъ 9В, 39.

³⁾ Ср., напр., киликъ 1В, 81, энохой 3, 57, гидрии 4, 154, 218, стамны 7, 56, 58, ноланскія амфоры 8А, 80, 163, лутрофоръ 8Са, 8, пелики 8Е, 19, 221, 224, 261, 265, 266, кратеры 9А, 58, 71, кратеры съ волютами 9С, 16, 17.

⁴⁾ Ср., напр., киликъ 1В, 193, лекиоъ 28^b, 176, гидрию 4, 223, пелики 8Е, 225, 316, кратерь съ волютами 9С, 16. Нику на картинѣ оксибафона 9В, 76 интересно сравнить по мотиву со статуей въ Каселѣ, Studnička, uk. соч., Taf. IV, 26, 27.

⁵⁾ Ср., напр., картину на оксибафонѣ 9В, 39 ранняго прекраснаго стиля, где крыло у Ники приходится на верхней части руки.

⁶⁾ Вотъ примѣры крылатыхъ фигуръ строгаго стиля: Mon., I, 8 (Harrison, Greek vase paintings, pl. XXX), VI—VII, 22; Fröhner, Choix des vases, pl. 4 (Harrison, uk. соч., pl. XVIII); W. Bl., A, 3 (Harrison, uk. соч., pl. XX), D, 8, 1 (Harrison, uk. с., pl. XXXV), VIII, 6 (Harrison, uk. с., pl. XXVII). **НАСЛЕДИЯ**

таго стиля тяжелы и не элегантны и часто образуют неприятные светлые пятна на черном фоне вазы.

На вазовых картинах переходного стиля, ранняго прекрасного и частью развитого прекрасного мы видим все еще господство схем строгого стиля¹). Только на более поздних вазах развитого прекрасного стиля крылья иногда трактуются реальне и становятся легче и элегантнее; верхний край их заостряется; больше выделяются из общей массы отдельные большая перья. Иногда крылья эффектно заполняют уже пространство в композиции; съ этою целью размыки их увеличиваются²). Роскошный стиль завершает развитие и в трактовке крыльев. Крылья на лучших вазах³) теперь гораздо изящнее, легче и элегантнее, чѣм въ предшествующихъ стиляхъ. Художники, очевидно, наблюдали птицъ во время полета, потому что часто трактовка крыльевъ отличается реализмомъ; старыя схемы исчезаютъ. Въ композиции распущенныя крылья парящихъ фигуръ нерѣдко играютъ большую роль, эффектно заполняя собою пространство между фигурами. На вазовыхъ художниковъ, несомнѣнно, оказало влияние въ трактовке крыльевъ искусство монументальное. Измѣненія въ формѣ крыльевъ, которыя наблюдаемъ у фигуръ на вазахъ, происходятъ и въ пластикѣ. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно пересмотрѣть, напр., таблицы въ книгѣ Студнички о Никѣ⁴). И въ скульптурѣ трактовка крыльевъ становится все болѣе и болѣе реалистической⁵).

Весьма любимый вазовыми мастерами роскошного стиля мотивъ большихъ, эффектно поднятыхъ кверху крыльевъ⁶) встречается на ново-аттическихъ рельефахъ, напр., на рельефѣ Неаполитанского музея⁷), на мраморной вазѣ въ Palazzo dei Conservatori въ Римѣ⁸) и т. д. Ка-

¹) Ср., напр., гидрию, 4, 1, стамъ 7, 12, ноланскія амфоры 8А, 65, 80, 92, пелику 8Е, 19, котилу 10, 35, ритонъ 12, 2 переходного стиля, киликъ 1В, 81, 126 (рис. 39), эноху 3, 56, 57, стамъ 7, 56, ноланскія амфоры 8А, 129, 163, пелику 8Е, 128, келебу 9Д, 72, котилу 10, 35 ранняго прекрасного, лекиѳ 2В^a, 205 развитого прекрасного.

²) Ср., напр., килики 1В, 156, 159, 193, пелики 8Е, 144 (рис. 49), 149, 150.

³) Ср., напр., киликъ 1В, 246, лекиѳ 2В^b, 156, (рис. 56), 161, 163, 176, 252, 255, 258, 306, гидрии 4, 200, 216, 218, 223, лекану 5А, 21, пелики 8Е, 224, 225, 259, 265, 266, 316, кратеры 9А, 68, 70, 71, 77, 80, оксибафонъ 9В, 76, кратеры съ волютами 9С, 15, 16, 17, оносъ 17, 6 (табл. XIII).

⁴) Studnizka, Die Siegesgöttin, Leipzig, 1878.

⁵) Ср. Conze, Hauser, Beindorf, Neue archäologische Untersuchungen auf Samothrake, Wien, 1880, 75.

⁶) Ср. кратеръ 9А, 70, оносъ 17, 6 (табл. XIII) и т. д. Этотъ мотивъ нѣсколько напоминаетъ мотивъ крыльевъ у архаическихъ фигуръ (напр., у Ники Архерма), декоративный эффектъ которого тоже нельзя оспаривать. Ср. Studnizka, ук. соч.

⁷) Sybel, Weltgeschichte d. Kunst, 283; Baum., Denkm., I, 708.

⁸) Helbig Reisch, Rome, I, 433, 582; Bull. Comunale, VIII (1880), tav. VI—VIII.

кого бы мнѣнія мы не держались насчетъ того, гдѣ нужно искать прототипы этихъ рельефовъ, въ пластикѣ¹⁾, или въ живописи²⁾, несомнѣнно, что ихъ мастера не брали мотивовъ съ картинъ на вазахъ. Группы, одинаковыя съ группой Париса и Эрота на названныхъ рельефахъ, встрѣчаются и на вазахъ³⁾). Такъ какъ мотивъ ихъ весьма близокъ къ мотиву группы двухъ ѿракійцевъ на келебѣ Берлинскаго музея (табл. IV), которая, какъ мы видѣли, явилась, несомнѣнно, ранѣе въ живописи, чѣмъ въ пластикѣ, для настъ болѣе вѣроятнымъ является предположеніе, что мотивъ, о которомъ у насъ идетъ рѣчь, явился также ранѣе въ живописи, откуда его заимствуютъ и мастеръ вазы **3**, 160 и авторы рельефа Неаполитанскаго музея и вазы въ Palazzo dei Conservatori.

Мотивъ крыльевъ у Эрота, который видимъ на ново-аттическихъ рельефахъ, такимъ образомъ, тоже скорѣе всего обязанъ своимъ происхожденiemъ живописи половины V вѣка. Можетъ быть, картина на кратерѣ 9A, 70, явившаяся, какъ известно, подъ вліяніемъ картины Микона въ Фесионѣ⁴), должна указывать, кто былъ его изобрѣтателемъ.

На то, что этот мотивъ явился впервые въ атической живописи половины V вѣка, указываетъ, кромѣ того, еще фигура Эрота на знаменитой картинѣ, найденной въ Villa Farnesina въ Римѣ⁵), оригиналъ которой долженъ быть, несомнѣнно, произведеніемъ той же школы, какъ и оригиналы атическихъ бѣлыхъ лекиоовъ, т.-е. школы Полигнота⁶)

Италійскіе мастера въ трактовкѣ крыльевъ слѣдуютъ на первыхъ порахъ образцамъ прекраснаго и роскошнаго стилей ⁷⁾.

Итакъ, перемѣна, которая постепенно совершается въ переходномъ и раннемъ прекрасномъ стиляхъ въ трактовкѣ тѣла, можетъ быть вкратцѣ обозначена, какъ и перемѣна въ трактовкѣ лица: тѣло приобрѣтаетъ новую жизнь, благодаря освобожденію отъ архаической жесткости. Какъ лицо, Полигнотъ, оче-

¹⁾ Cf. Hauser, Die neuattischen Reliefs, 156.

²⁾ Cn. Milchhäuser, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 81.

²⁾ Ср. Митенштейн, якът. с. 191.

⁴⁾ Ср. нашу статью въ Журналѣ Министерства Народн. Просв., 1898, анонбль, отдѣлъ классич. филол., 43 слл.

⁵⁾ На картинѣ этой представлена Афродита, сидящая на тронѣ, Пенею и Эротъ. Картина издана въ Моп., XII, tav. 21, и у Миггау, *Handbook of greek archaeology*, 406, 118. Теперь она находится въ Museo delle Terme въ Римѣ. Ср. Нейбиг-Райх, *Время*, II, 239.

6) Murray, ук. соч., 405 сал.; Helbig-Reisch, ук. соч., II, 254 сал.

Ср. напр. кратеръ 9А, 69, пелику 8Е, 363, кратеръ съ волютами 9С, 18.

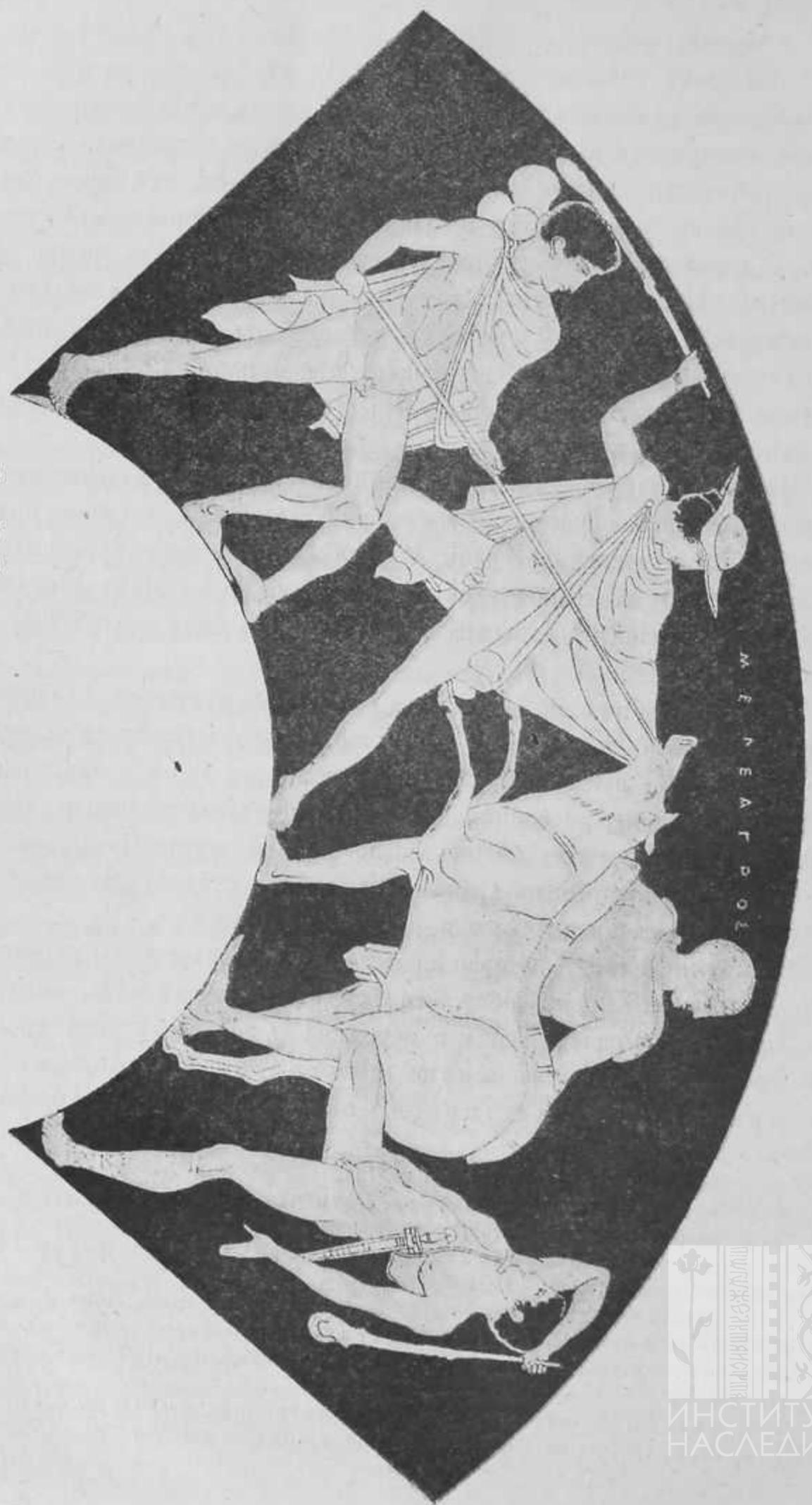


Рис. 50. Картина на киликѣ Берлинскаго музея (1B, 157).

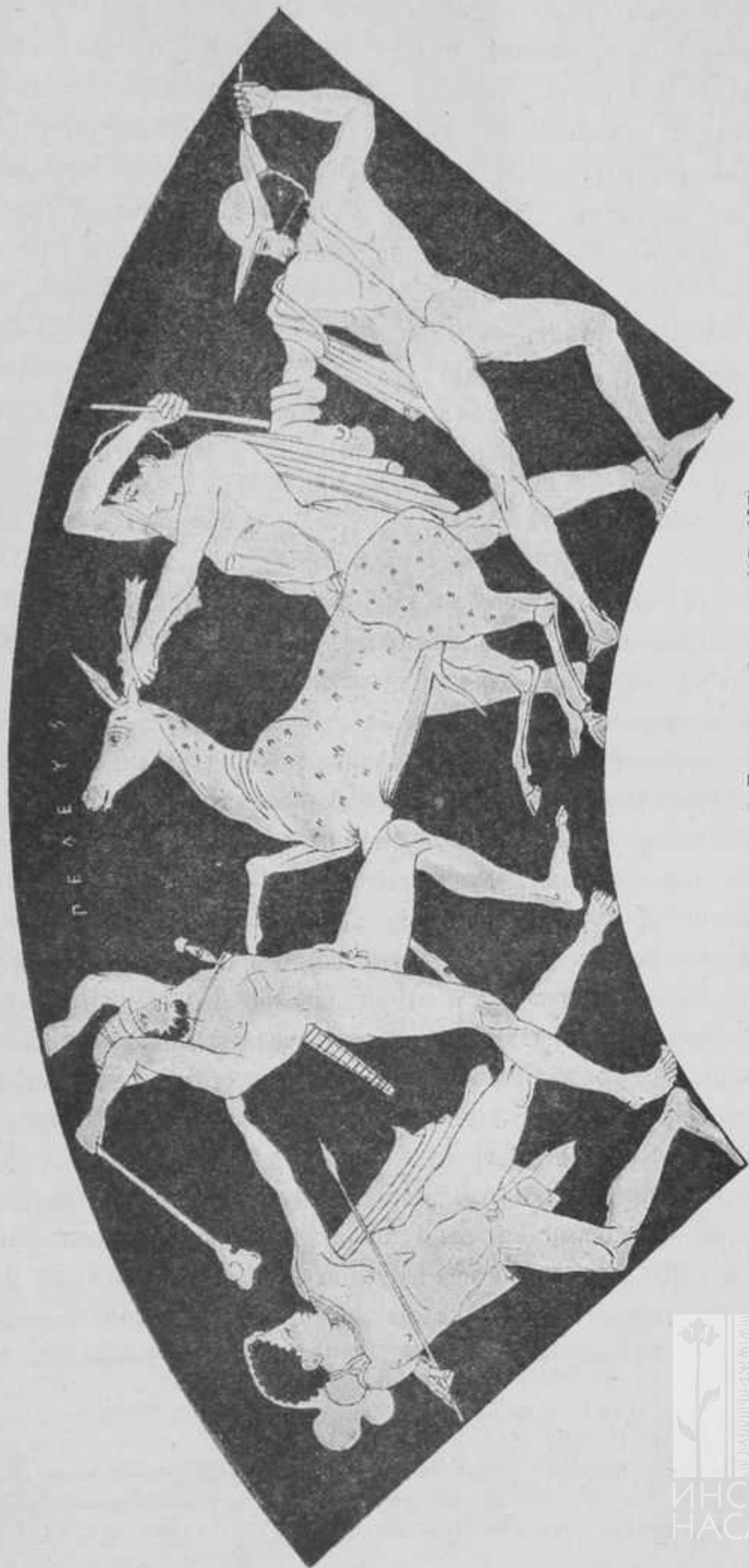


Рис. 51. Картина на киликѣ Берлинскаго музея (1B, 157).

видно, и тѣло стало впервые „*ab antiquo rigore variare*“.
Въ нашихъ источникахъ ничего не говорится о трактовкѣ тѣла на картинахъ Полигнота. Вазовая живопись является, такимъ образомъ, желаннымъ дополненіемъ къ случайнымъ, разрозненнымъ и вообще скучнымъ литературнымъ источникамъ обѣ основателей свободнаго стиля. Тѣло на картинахъ Полигнота, по всей вѣроятности, еще не отличалось пластичностью, какъ и на вазовыхъ рисункахъ развитого прекраснаго стиля. Лишь Паррасій, Зевксисъ и Аполлодоръ, подъ влияниемъ которыхъ стоять вазы роскошнаго стиля, впервые моделируютъ тѣло, даютъ ему надлежащій рельефъ. Они и являются основателями живописи въ собственномъ смыслѣ слова, тогда какъ картины Полигнота представляли лишь раскрашенный рисунокъ.

VII.

Нигдѣ, какъ мы видѣли уже, различіе стилей не выступаетъ съ такою наглядностью, какъ въ трактовкѣ одежды. Весь контрастъ новаго и архаического стиля въ трактовкѣ одежды находитъ себѣ лучшую иллюстрацію.

О перемѣнѣ одежды въ Ленинахъ въ эпоху непосредственно послѣ Греко-Персидскихъ войнъ мы уже говорили выше ¹⁾). Новые одежды, которыя впервые являются на вазахъ переходнаго стиля, остаются неизмѣнными въ вазовой живописи вплоть до ея паденія ²⁾.

Ранній прекрасный стиль въ трактовкѣ одежды, какъ и во всемъ другомъ, на первыхъ порахъ совершенно примыкаетъ къ переходному. Въ немъ мы встрѣчаемъ нерѣдко всѣ тѣ схемы трактовки одежды, которыя характерны для переходнаго стиля и которыя представляютъ ничто иное, какъ переживаніе и вырожденіе схемъ архаического искусства. Короткій съ двумя отворотами хитонъ Евфорба на поланской амфорѣ **8A**, 210 весь сложенъ въ складки, которыя образуютъ группы въ формѣ хвоста ласточки по чисто архаической манерѣ. Съ такими же складками короткій хитонъ Гектора на поланской амфорѣ **8A**, 212 (табл. X), хитонъ Ахилла на амфорѣ **8D**, 10 (рис. 9). Совершенно по-архаически трактованы хитонъ съ отворотомъ и шарфъ Ники на картинѣ килика **1B**, 126 (рис. 39), хитонъ стрѣлка на гидрѣ **4**,

¹⁾ Ср. еще Böhla u., Quaestiones de re vestiaria, 35 сл.; Studnička, Tracht, 25 сл.; Röm. M., II (1887), 54.

²⁾ На болѣе позднихъ вазахъ одежды бываютъ часто только богаче и роскошнѣе. Надо отмѣтить еще то, что хитонъ на позднихъ вазахъ обыкновенно подчоюсывается выше, чѣмъ на вазахъ прекраснаго стиля. Ср. Petersen, Österr. Mittb., V (1881), 7 сл.

60 (табл. XVII), хитонъ Филоктета на лекиоѣ 2B^b, 42, Форбанта на кратерѣ 9A, 51 (табл. XI) и т. д. Оборка на хитонѣ фигуры въ шлемѣ на картинѣ котилы 10, 59 (табл. VIII) трактована такъ, какъ она должна была бы быть, если бы весь хитонъ былъ сложенъ въ складки, которые образуютъ группы въ формѣ хвоста ласточки. То же надо сказать объ оборкѣ на хитонѣ Артемиды на пеликѣ 8E, 65. Искаженіе архаическихъ схемъ представляютъ одежды фигуръ на фрагментахъ стамна 7, 53, килика 1B, 140 (рис. 41). Весьма близки къ архаическимъ одежды фигуръ на кратерѣ 9A, 26 (рис. 42). Гиматіи плащи и хламиды часто бываютъ трактованы на вазахъ ранняго прекраснаго стиля тоже по-архаически: ихъ концы какъ бы сами собою принимаютъ искусственное расположение, а складки совершенно параллельны. Ср., напр., фигуры па гидрѣ 4, 60 (табл. XVII), стамнѣ 7, 52 (рис. 35), поланскихъ амфорахъ 8A, 210, 212 (табл. X), амфорѣ 8D, 10 (рис. 9), котилѣ 10, 59 (табл. VIII, IX), каноарѣ 11, 6 (рис. 52, 53) ¹⁾.

Мало-по-малу архаизмъ уступаетъ мѣсто свободѣ ²⁾. Противорѣчіе, разладъ, въ которомъ стоитъ одежда по отношенію къ тѣлу въ древнемъ искусствѣ, начинаетъ смягчаться. Одежда все болѣе и болѣе теряетъ свою независимость. Художники, по мѣрѣ того какъ достигаютъ все большаго и большаго совершенства въ трактовкѣ тѣла и одежды, все больше проникаются мыслью, что одежда должна быть подчинена тѣлу. Воспитанные въ гимназіяхъ, привыкшіе постоянно видѣть нагое тѣло, аттические мастера архапческаго времени, правда, обозначаютъ его подъ одеждами, но при этомъ послѣднія съ своими вычурными, искусственными складками не драпируютъ тѣла, а сидятъ на немъ какъ будто приклѣенный орнаментъ. Въ прекрасномъ стилѣ выступаетъ впервые совершенно новый принципъ, по которому одежда должна украшать его и составлять съ нимъ одно гармоническое цѣлое. Поэтому тамъ, где одежда прилегаетъ къ тѣлу, художники дѣлаютъ на ней такія складки, которыя

¹⁾ Ср. еще трактовку одежды на киликахъ 1B, 98, 104, 125, лекиоахъ 28^a, 103, 121, 123, 144, 148, 2B^b, 19, 21, энохоѣ 3, 34, гидріяхъ 4, 34, 40, 61, 77, 110, 112, 128, леканѣ 5A, 3, пиксидѣ 6, 21, стамнахъ 7, 34, 35, 38, 50, поланскихъ амфорахъ 8A, 123, 134, 139, 153, 155, 159, 163, 218, пеликахъ 8E, 64, 85, кратерахъ 9A, 25, 28, 29, 38, 39, октібафонѣ 9B, 17, кратерахъ съ волютами 9C, 7, 9, 11, келебахъ 9D, 57, 73, 75, 88, котилахъ 10, 36, 37, 57, ритонѣ 12, 6.

²⁾ Ср. Brunn, *Sitzungsberichte d. k. bay. Akademie d. Wissenschafts, philos. histor. Classe*, 1876, 4 сл.; Conze, Hauser, Beendorf, *Neue archaologische Untersuchungen auf Samothrake*, 71 сл.; Holwerda, *Jahrb. d. Inst.*, IV (1889), 38 сл.

подчеркиваютъ формы, гдѣ одежда приходится; въ мѣстахъ, гдѣ одежда не касается тѣла, складки ея обусловливаются у нихъ законами тяготѣнія и движенія.

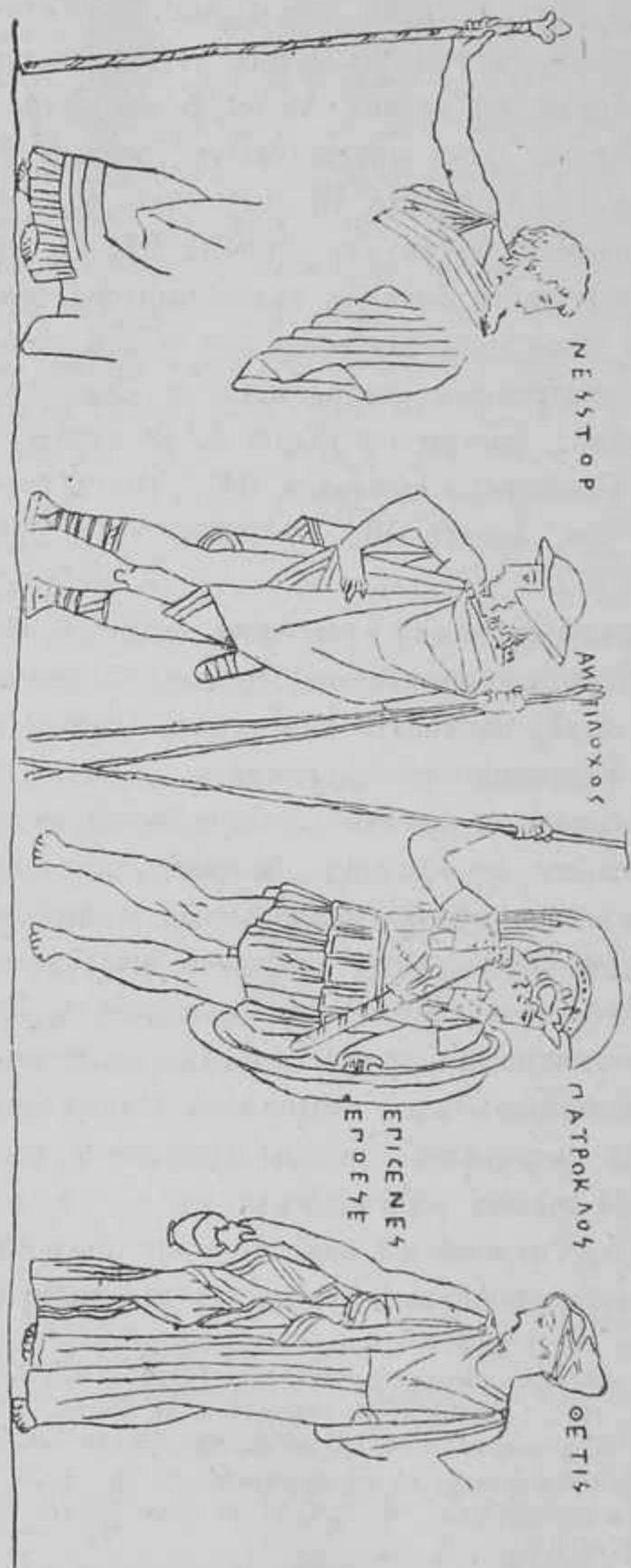


Рис. 52. Картина на камарѣ въ Cabinet des médailles въ Парижѣ

Сначала, на вазахъ раннаго прекраснаго стиля, художники еще очень робки. У фигуръ только въ мѣстахъ, наиболѣе важныхъ для ритма, вырисовываются формы. Мало-по-малу число ихъ увеличи-

вается. Изъ одежды, по выражению Бенндорфа, какъ бы все больше и больше выростаетъ членовъ; тѣло все больше



Рис. 53. Картина на канваѣ въ Cabinet des mÃ©daillles въ Парижѣ (направо—форма канвра).

вытѣсняетъ свою соперницу—одежду, низводя ее, въ концѣ концовъ, къ простому акомпанементу.

Постепенное проникновение нового принципа въ трактовку одежды особенно замѣтно на дорическомъ женскомъ хитонѣ¹⁾.

На картинѣ амфоры **8D**, 10 (рис. 9) складки на дорическомъ хитонѣ дѣвушки еще почти не зависятъ отъ формъ тѣла. Слегка лишь обозначена выпуклость груди; весьма неловко вырисовывается контуръ лѣвой ляшки. Не лучше трактованъ хитонъ у стоящей дѣвушки на гидрѣ **4**, 126 (рис. 45); грудь почти еще не чувствуется, колѣни также. То же надо замѣтить о хитонахъ дѣвушекъ на ноланской амфорѣ Полигнота **8A**, 160, о хитонѣ женщины на кратерѣ **9A**, 40, менады на кратерѣ **9A**, 41, Ники на пеликѣ **8E**, 136 и т. д. Уже больше вырисовываются грудь и колѣни на хитонахъ Остиды и Кимоющи на каноарѣ Эпигена **11**, 6 (рис. 52, 53). Прогрессъ нужно констатировать также въ трактовкѣ хитона Аѳинны на эпохѣ **3**, 41 (рис. 40) и менады на дюте **8B**, 3 (табл. XIV). На той же ступени развитія стоять хитоны Ники и дѣвушки на стамнѣ **7**, 65, менады на кратерѣ **9A**, 42, Коры и Деметры на келебѣ **9D**, 66 и т. д. Еще замѣтнѣе выступаетъ новый принципъ трактовки одежды на ноланской амфорѣ **8A**, 212 (табл. X). Однако, на всѣхъ приведенныхъ вазахъ мастера не достигаютъ еще вполнѣ художественной трактовки дорического хитона. Неловкость трактовки чувствуется особенно въ тѣхъ частяхъ, которыя не прилегаютъ къ тѣлу. Мастера дѣлаютъ здѣсь прямая параллельные складки, которыя также схематичны и безжизненны, какъ складки на одеждахъ фигуръ архаического искусства. Ср. особ. эпоху **3**, 41 (рис. 40), гидрѣ **4**, 126 (рис. 45), ноланскую амфору **8A**, 212 (табл. X), каноарѣ **11**, 6 (рис. 52, 53) и т. д.

Мастерамъ известенъ законъ, что одежда, гдѣ она не лежитъ на тѣлѣ, слѣдя своей тяжести, должна свободно висѣть, причемъ складки на ней должны быть вертикальными, если фигура находится въ покое, и наклонными, если она представляется въ движении; но они не подозреваютъ, что расположение складокъ на одеждахъ зависитъ, кроме того,

¹⁾ Дорическій шерстяной хитонъ съ отворотомъ, застежками на плечахъ и съ разъемомъ на правой сторонѣ (ср. Studnička, Tracht, 141 сл.) не былъ известенъ въ Аѳинахъ до 480 г.; его мы ни разу не видимъ на рисункахъ изъ до-персидского слоя на афинскомъ акрополѣ. Въ 472 г. въ трагедіи Эсхила «Персы» (ср. ст. 183) Азіа извѣнялась въ персидской одеждѣ, а Эллада въ дорическій: «ἡ μὲν πέπλος περικόστι ἔχειεν, ἡ δὲ διφρυγίσιν». На вазахъ переходного стиля (470—460 гг.) дорическій хитонъ встрѣчается не особенно часто. Чаще мы его видимъ на вазахъ раннаго прекраснаго стиля съ 460 г. Нельзя, однако, съ Фуртвенглеромъ (Meisterwerke, 37 сл.) утверждать, что дорическій хитонъ носили въ 470—460 г.г. болѣе молодыя дѣвушки. На эпохѣ **3**, 55, напр., въ дорическомъ хитонѣ изображена Деметра, а Коры въ старомъ іоническомъ. Ср. выше, гл. IV.

еще отъ материи, изъ которой она сдѣлана, и что потому складки не могутъ быть вполнѣ правильными и параллельными.

Развитой прекрасный и роскошный стили значительно смягчаютъ этотъ недостатокъ, но условность все же присуща и одеждѣ на рисункахъ этихъ стилей. Дѣло въ томъ, что дорический хитонъ дѣлается часто (особенно въ роскошномъ стилѣ) съ такой массой мелкихъ складокъ, которая всѣ находятся въ зависимости отъ формъ тѣла, что онъ кажется какъ бы прозрачнымъ. Примѣромъ трактовки дорического хитона въ развитомъ прекрасномъ стилѣ можетъ служить хитонъ Геры на киликѣ **1B**, 153 (рис. 7)¹). Для роскошнаго стиля ср. гидрии **4**, 216, 218, лекану **5A**, 30, пелику **8E**, 224, кратеры **9A**, 68, 80 и т. д. Италійскіе мастера слѣдуютъ по стопамъ грековъ. Ср., напр., амфору **8D**, 15.

Въ трактовкѣ другихъ одеждъ въ раннемъ прекрасномъ стилѣ сохраняются дольше нѣкоторыя архаическія черты, потому что эти одежды остаются неизмѣнными со времени строгаго стиля. Въ раннемъ прекрасномъ стилѣ встрѣчается еще изрѣдка одежда, сквозь которую видна бываетъ вся фигура. Таковъ, напр., еще тонкій хитонъ Аѳинъ на кратерѣ **9A**, 26 (рис. 42); таковы одежды фигуръ на энохое **3**, 47, стамнѣ **7**, 66, оксибафонѣ **9B**, 17, келебѣ **9D**, 88 и т. д. Но большею частью старая схема трактовки одежды мастерами ранняго прекраснаго стиля кажется уже неловкой. Часто складки на одеждахъ ихъ фигуръ располагаются, правда, все еще по-архаически, но одежда не просвѣчиваетъ и скрываетъ фигуру. Такъ трактована, напр., одежда на гидрии **4**, 41, стамнѣ **7**, 39, пеликѣ **8E**, 68, кратерѣ **9A**, 26 (рис. 42), кратерѣ съ волютами **9C**, 7, котилѣ **10**, 37. Мало-по-малу и въ трактовкѣ тонкихъ хитоновъ и гиматіевъ водворяется новый стиль, какъ въ трактовкѣ дорического хитона. Какъ и на послѣднемъ, складки на тонкихъ хитонахъ и на гиматіяхъ принимаютъ все больше и больше такое расположение, что на одеждѣ обрисовывается все больше и больше формъ тѣла. Иногда и здѣсь вслѣдствіе этого одежда кажется прозрачною. Однако, художники, очевидно, не имѣли въ виду рисовать фигуры въ прозрачныхъ одеждахъ. Гиматій, напр., судя по памятникамъ, дѣлался изъ плотной материи; складки на немъ бываютъ всегда мало, и онъ всегда весьма крупны. Что гиматій не былъ легкою, прозрачною одеждой, достаточно видно, напр., на картинахъ слѣдующихъ вазъ, вышедшихъ въ разное время и изъ разныхъ мастерскихъ: ки-

¹) Ср. гл. IV.

ликовъ **1B**, 151 (рис. 5), 156, 173, 180 (рис. 46), лекиа **2B^a**, 112, энохой **3**, 49, 56, 57, 58, гидрій **4**, 130, 154, 201, стамновъ **7**, 34, 35, 50, 51, 54, 66, ноланскихъ амфоръ **8A**, 142, 153, 159, 164,



Рис. 54. Картина на пеликѣ Британскаго музея (8E, 133).

дюты **8B**, 4, лутрофора **8C^a**, 11, пелики **8E**, 136 кратеровъ **9A**, 38, 41, 42, оксибафоновъ **9B**, 30, 39, 42, 51, кратера съ волютами **9C**, 11, келебы **9D**, 62, котиль **10**, 59 (табл. VIII, IX), 60 и т. д. Когда мы

видимъ фигуры въ хитонахъ и гиматіяхъ и когда черезъ обѣ эти одежды видно бываетъ тѣло, нельзя, такимъ образомъ, думать, чтобы художникъ имѣлъ въ виду прозрачныя одежды. Совершенно очевидно, напр., что на картинѣ пелики **8E**, 64 раннаго прекраснаго стиля художникъ никоимъ образомъ не думалъ о прозрачныхъ одеждахъ у сидящей на креслѣ женщины. Контуры ногъ у нея вовсе не замѣтны, за исключениемъ лѣваго колѣна. Если подъ гиматіемъ и хитономъ вырисовывается это послѣднее, какъ будто бы обѣ одежды были прозрачны, то это лишь условная, неловкая схема, которая представляетъ отголосокъ арханческой трактовки одежды. Художникъ желалъ дать такія складки на одеждахъ, которые обусловливались бы формами тѣла. Такъ же трактованы одежды у дочери Ніобы на картинѣ кратера **9A**, 26, у Пріама на ноланской амфорѣ **8A**, 212 (табл. X). Отголосокъ архаической манеры иногда видимъ еще и въ развитомъ прекрасномъ стилѣ. На гидрѣ **4**, 173 у музы, стоящей сейчасъ же за Ѹамиридомъ, сквозь гиматій и хитонъ обрисовывается частью контуръ правой ноги; но при этомъ художникъ совершенно ясно характеризовалъ одежды непрозрачными. Складка, которая обусловливается тѣмъ, что одежды прилегаютъ къ правой ногѣ, находится еще въ противорѣчіи съ другими складками на гиматіи, но уже не проходитъ по всему протяженію ноги. Здѣсь передъ нами какъ бы послѣднее мерцаніе архаической схемы. На киликѣ **1B**, 153 (рис. 7) остатки архаизма можно видѣть лишь въ складкахъ гиматія Афродиты. У всѣхъ остальныхъ фигуръ гиматіи на хитонахъ трактованы по новой манерѣ: прозрачности одежды нѣтъ, но всѣ складки таковы, что одежды драпируются тѣло и подчеркиваютъ всѣ его формы. Такова же трактовка гиматія у Терпсихоры на ноланской амфорѣ **8A**, 232 (табл. XV). Еще болѣе искусства въ проведеніи новыхъ принциповъ въ трактовкѣ одежды видимъ на пеликѣ **8E**, 170. Особенно замѣтенъ прогрессъ базовыхъ мастеровъ, если сравнить складки на выступающемъ впередъ правомъ колѣнѣ Артемиды на послѣдней вазѣ со складками на лѣвомъ колѣнѣ женщины на пеликѣ **8E**, 64, о картинѣ которой мы говорили выше. Полное господство новыхъ принциповъ мы можемъ наблюдать на котилѣ Ксенотима **10**, 61 (рис. 58). Складки здѣсь естественны, красивы и не лишены эффекта (ср. особенно складки одежды Псамаѳы). И здѣсь, несомнѣнно, гиматіи Евлімены и Ѹетиды не прозрачны; контуры ногъ видны не сквозь одежду, а обрисовываются благодаря тому, что складки одежды находятся въ зависимости отъ облегаемыхъ ею частей тѣла. Роскошный стиль придаетъ еще болѣе эффекта и богатства

складкамъ гиматіевт, но слѣдуетъ принципамъ, которые выработаны были раньше. Примѣрами могутъ служить картины на оносѣ 17, 6 (табл. XIII), на лекиоахъ 2B^v, 154 (рис. 59), 156 (рис. 56), гидріи 4, 258 и т. д. Италійскіе мастера продолжаютъ традицію роскошнаго стиля (ср. кратеръ съ волютами 9C, 18, кратеръ 9A, 69 и т. д.).

Послѣ сказаннаго памъ понятна будетъ трактовка одежды и тамъ, гдѣ фигуры бываютъ одѣты въ одинъ гиматій или въ одинъ хитонъ,



рис. 55. Рисунокъ на фрагментѣ (22, 17).

одну хламиду и т. п. Мастера постоянно лишь желаютъ, чтобы одежда представляла эхо фигуры, чтобы складки ея стояли въ зависимости отъ формъ тѣла. У одеждъ, которыхъ дѣлались изъ толстой матеріи (гиматій, хламида), складокъ бываетъ меньше. Форма ихъ всегда зависитъ отъ той части тѣла, на которой они приходятся. При этомъ нельзя не замѣтить постепенного развитія. На болѣе древнихъ вазахъ складокъ меньше; формы ихъ не вполнѣ натуральны; рисунокъ ихъ не столь ловокъ и красивъ, какъ на вазахъ болѣе позднихъ. Только самая необходимая складки видимъ на гиматіяхъ фигуръ на котилѣ 10, 59 (табл. IX); въ ихъ расположениіи и формахъ не мало еще архаической жесткости и условности. Ср.

съ ними, напр., гиматіи фигуръ на киликѣ Британскаго музея Е 37 (рис. 25). То же надо сказать о

хламидахъ на капеарѣ Эпигена 11, 6 (рис. 52, 53). Даже на киликѣ 1B, 151 (рис. 5) гиматій трактованъ еще по манерѣ, весьма не далекой отъ архаической. Уже нѣсколько свободнѣе трактованы гиматіи и хламиды на поланской амфорѣ 8A, 138 раннаго прекраснаго стиля, на киликахъ 1B, 157 (рис. 50), 173, 180 (рис. 46, 47), лутрофорѣ 8C^a, 2 развитого прекраснаго. Значительный прогрессъ отличаетъ киликѣ 1B, 170, лутрофорѣ 8C^a, 6, оксибафонъ 9B, 62. На всѣхъ вазовыхъ картинахъ, которыхъ мы приводили до сихъ поръ, одежды фи-

гуръ, очевидно, не прозрачны. Иногда мастера, не умѣя еще правильно нарисовать складки, формы которыхъ должны зависѣть отъ формъ тѣла, прибѣгаютъ къ наивному приему архаического искусства и рисуютъ на одеждахъ, сдѣланныхъ изъ толстыхъ матерій, контуры тѣхъ частей тѣла, которыя эти одежды покрываютъ, вслѣдствіе чего эти послѣднія и кажутся прозрачными. Таковъ, напримѣръ, гиматій грека, стоящаго около статуи Хрисы, на картинѣ стампа 7, 38 ранняго прекраснаго стиля; сквозь него видны контуры лѣвой ноги. Такъ же прозрачны гиматіи фигуръ на картинахъ стампа 7, 56, кратеровъ 9A, 28, 40 тоже ранняго прекраснаго стиля. Такой точно приемъ въ трактовкѣ гиматіевъ видимъ на архаическомъ стампѣ въ Вюрцбургѣ (см. рис. 4). Сквозь гиматій Эгея на картинѣ внутри килика 1B, 157 (табл. XVI) развитаго прекраснаго стиля обрисовывается лѣвая нога. Что авторъ рисунка не имѣлъ въ виду прозрачности одежды, видно изъ того, что сквозь нее не видно контуровъ другой ноги. Складки около колѣна на лѣвой ногѣ прямо указываютъ, что художникъ старался дать складки, которыя зависѣли бы отъ формъ ноги. Онъ пользуется при этомъ все еще традиціоннымъ приемомъ мастеровъ архаизма. Чтобы у насъ не было насчетъ этого ни малѣйшаго сомнѣнія, достаточно сравнить фигуру Эгея съ фигурою мужчины, который изображенъ стоящимъ сзади Ахилла на киликѣ Британскаго музея Е 37 (рис. 23) строгаго стиля. На келебѣ Берлинскаго музея 9D, 95 (табл. IV) изображены ѿракійцы въ ихъ національныхъ костюмахъ. На нихъ надѣты, между прочимъ, большіе плащи, разукрашенные оборками и звѣздочками. Это та *ποτιχίη Ζετρά* ѿракійцевъ, о которой говорятъ Геродотъ (VII, 75) и Ксенофонтъ (Анабасисъ, VII, 4, 4). Въ этой одеждѣ изображаются ѿракійцы въ половинѣ V вѣка очень часто¹⁾). Несомнѣнно, какъ это совершенно ясно видно и на картинѣ берлинской келебы, одежда эта дѣлалась изъ толстой кожи и ни въ коемъ случаѣ не могла быть прозрачной. Между тѣмъ у ѿракійца, стоящаго вторымъ направо отъ Орфея, сквозь нее видна правая рука. Не подлежитъ сомнѣнію, что этимъ художникъ хотѣлъ обозначить лишь то, что у ѿракійца одежда плотно прилегаетъ къ правой рукѣ. Не менѣе, чѣмъ въ трактовкѣ одежды ѿракійца, сказывается вліяніе архаической манеры и въ трактовкѣ гиматія Орфея: сквозь него видны ноги, какъ сквозь одежду у фигуръ строгаго стиля (ср. напр., рис. 4, 6, 25). Нѣсколько смягчена „прозрачность“ одежды на гиматіи Мусея на картинѣ воланской

¹⁾ Ср. Furtwângler, 50 Berliner Winckelmannspr., 158. На головѣ у ѿракійцевъ надѣта шапка *ἄλωπεχις*.

амфоры **8A**, 232 (табл. XV), хотя трактовка его далеко не отличается еще правдивостью въ передачѣ складокъ. При той позѣ, которую придалъ художникъ Мусею, контуры лѣвой ноги не могутъ обрисовываться такъ ясно.

То же надо сказать о гиматіяхъ фигуръ на кратерахъ **9A**, 50 и 53 развитого прекраснаго стиля, на лекиоахъ **2B^b**, 153, 456, кратерахъ **9A**, 64, 77, оксибафонахъ **9B**, 76, 183 роскошнаго. Такимъ образомъ, прозрачность одеждъ изъ толстыхъ матерій на рисункахъ греческихъ вазъ встрѣчается во всѣ периоды. Мы видимъ ее нерѣдко и на вазахъ италійскихъ.

Наши предыдущія изысканія показали, какъ надо понимать эту „прозрачность“. Не иначе обстоитъ дѣло и съ одеждами изъ тонкихъ матерій. Только крайне рѣдко можно бываетъ думать о дѣйствительно прозрачныхъ одеждахъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ трактовка не оставляетъ сомнѣнія на счетъ того, что хотѣлъ представить художникъ. Иногда складки дѣлаются такъ, что подъ ними тѣло замѣтно очень мало (на небрежныхъ экземплярахъ его и совсѣмъ не чувствуется), какъ на нѣкоторыхъ вазахъ строгаго стиля (ср., напр., рис. 23). Сюда относятся, напр., фигуры на картинахъ кратера **9A**, 28 (Эора), котилъ **10**, 37, 39 (женщина, стоящая противъ эфеба), фрагментированнаго килика **1B**, 140 (рис. 41), ноланскихъ амфоръ **8A**, 132, 140, 163, 195, 218, оксибафона **9B**, 17, кратера съ волютами **9C**, 7 раннаго прекраснаго стиля. Иногда мастера раннаго прекраснаго стиля въ трактовкѣ одеждъ съ мелкими складками зависятъ прямо отъ мастеровъ архаизма. Складки хитона на груди у Ники на киликѣ Гегія **1B**, 126 (рис. 39) такъ же условны и противны природѣ, какъ, напр., складки на груди у гетеры на киликѣ Дуриса въ Берлинскомъ музѣѣ № 2286 ¹⁾). Не далеки отъ нихъ и складки на гидрѣ **4**, 126. И развитой прекраснаго стиля въ трактовкѣ складокъ на груди женскихъ фигуръ, на которыхъ надѣты бываютъ хитоны изъ тонкихъ матерій, не достигаетъ еще совершенства. Складки на груди Терпсихоры на ноланской амфорѣ **8A**, 232 (табл. XV), все еще условны и схематичны. Не свободны отъ схемы и складки на груди у фигуръ на киликѣ **1B**, 153 (рис. 7), на котилахъ **10**, 61 (рис. 58), 65 (рис. 36 и 37). Даже мастера роскошнаго стиля трактуютъ складки на груди у женскихъ фигуръ часто по той же схемѣ, т.-е. располагаютъ ихъ въ видѣ лучей, исходящихъ изъ одного центра или концентрически. Ср., напр., картины на киликѣ **1B**, 248, лекиоѣ **2B^b**, 156 (рис. 56),

¹⁾ Arch. Ztg., 1883, Taf. 4; S. Reinach, Répertoire des vases peints, I, 445, 4—6.

лутрофоръ **8C^a**, 11, на овось 17, 6 (табл. XIII), на кратеръ **9A**, 68, кратеръ съ волютами **9C**, 15, ситулъ **16**, 2 и т. д. Для насъ такая трактовка интересна потому, что при ней, несомнѣнно, мастера имѣли въ виду прилеганіе одежды къ тѣлу, а не прозрачность одежды.

Если разсматривать картины, одежда фигуръ на которыхъ кажется какъ бы прозрачною, исторически и внимательно отнесись ко всѣмъ деталямъ трактовки, то не будетъ сомнѣнія, что одежда на вазовыхъ картинахъ всегда условна. Трактовка одежды изъ тонкихъ матерій на вазахъ проходитъ тѣ же стадіи развитія, что и трактовка толстыхъ одеждъ. На вазахъ прекрасного стиля сначала ¹⁾ у фигуръ на одеждахъ вырисовываются также лишь члены, наиболѣе важные для общаго ритма ихъ. Таковы одежды на киликѣ **1B**, 98, оксибафонѣ **9B**, 42, келебѣ **9D**, 88 ранняго прекрасного стиля, на киликахъ **1B**, 156, 173 развитого прекраснаго. Насколько близка бываетъ иногда даже въ развитомъ прекрасномъ стилѣ одежда съ тонкими складками къ архаической, мы уже видѣли выше. Любопытно срав-

¹⁾ Разумѣется, мы исключаемъ при этомъ картины, на которыхъ всецѣло еще сохраняется архаическая схема въ трактовкѣ одежды.



Рис. 56. Картина на лектоѣ **2B^b**, 156.

нить далѣе, напр., одежду парящей Ники на пеликѣ **8E**, 144 (рис. 49) съ одеждой Ники на иоланской амфорѣ **8A**, 80 начала переходного стиля. Прогрессъ мастера первой вазы заключается лишь въ болѣе детальной разработкѣ системы мелкихъ складокъ, въ то время какъ основныя линіи и прозрачность хитона остаются еще чисто архаическія. Гораздо развитѣе система складокъ на картинѣ лекиа **2B^b**, 118 и гидрѣ **4**, 162, развитѣе въ томъ смыслѣ, что складки на одеждахъ здѣсь болѣе вырисовываются отдельными частями тѣла. Мастерски трактованы одежды на лекиахъ **2B^b**, 99, 100, гидрѣ **4**, 135, оксибафонѣ **9B**, 46 и кратерахъ съ волютами **9C**, 12 и 14. Широкіе, развѣвающіеся, тонкіе хитоны не имѣютъ архаической прозрачности; складки на нихъ такой формы, что одежды всецѣло являются „эхомъ тѣла“, но при этомъ никакъ не нарушено чувство мѣры; трактовка одеждъ проста и натуральна; вмѣстѣ съ тѣмъ одежды красивы и эффектны. Такими же качествами (иногда и въ болѣйшей степени) отличаются одежды фигуръ на лучшихъ вазахъ роскошнаго стиля. Примѣры такой чисто художественной трактовки одежды можно видѣть на картинахъ слѣдующихъ вазъ: на лекиахъ **2B^b**, 153, 156 (рис. 56), 158, 162, 306, стамнѣ **7**, 67, кратерѣ **9A**, 66, оксибафонахъ **9B**, 88, 89 и т. д. На этихъ и родственныхъ по стилю вазахъ мастера достигаютъ апогея. На вазахъ слѣдующаго времени мы можемъ констатировать лишь утонченіе трактовки, большую разработку деталей, выборъ болѣе эффектныхъ мотивовъ, болѣе роскошное украшеніе одеждъ и т. п. По чрезвычайной тонкости и эффектности трактовки одеждъ видное мѣсто занимаютъ картины лекиоовъ **2B^b**, 158 и 162. Мастера все болѣе и болѣе подчеркиваютъ тѣло и одеждѣ даютъ все болѣе и болѣе роль простого украшенія тѣла. Все болѣе любимо становится обнаженіе женскихъ фигуръ. Въ прекрасномъ стилѣ это мы видимъ еще рѣдко. Ср. картины на эпохѣ **3**, 59 (гдѣ у Елены обнажена вся правая сторона), на гидрѣ **4**, 162 (обнажено плечо и бокъ), на котилѣ **10**, 65 (рис. 36). За то мастера роскошнаго стиля соперничаютъ другъ передъ другомъ въ изобрѣтеніи эффектныхъ мотивовъ обнаженія.

Часто обнажаются грудь или верхняя часть фигуры по поясъ (ср. лекиоы **2B^b**, 162, 176, гидрѣ **4**, 216, 223, 259, леканы **5A**, 12, 30—32, пелики **8E**, 221, 224, 266, кратерѣ **9A**, 80), руки, плечи, часть груди, бокъ (ср. лекиоы **2B^b**, 154 [рис. 59], 158, 252, 271, гидрѣ **4**, 181, леканы **5A**, 18, 19, 25, 30, пелику **8E**, 265, кратерѣ съ волютами **9C**, 16, оностъ **17**, 6 [рис. 57, табл. XIII] и т. д.), ноги (ср. киликъ **1B**, 245, лекиоы **2B^b**, 160, 162, 163, 252, пелику **8E**,

369, кратеръ 9A, 66, оксибафонъ 9B, 140). На одной изъ картинъ кратера съ волютами 9C, 17 видимъ менаду, у которой обнажены плечо и часть спины и т. п.

Въ стремлении, чтобы на одежду фігуръ больше обрисовывалось формъ тѣла, мастера иногда доходить до крайности, и складки на одеждахъ у ихъ фігуръ противорѣчать природѣ. Кажется, будто на фигурахъ одежду мокрыя, настолько плотно она прилегаютъ къ тѣлу;



1.



2.



3.

Рис. 57. Рисунокъ на оносѣ (17, 6) Афинскаго Национального музея (1), рельефъ на томъ же оносѣ (2) и форма оноса (3).

въ то же время расположение складокъ симметрично и искусственно. Таковы, напр., одежды нѣкоторыхъ фігуръ на киликѣ 1B, 248, лекиѣ 2B^b, 158, энохоѣ 3, 160, гидріяхъ 4, 181, 218, кратерѣ 9A, 68, оносѣ 17, 6 (табл. XIII). У всѣхъ фігуръ, о которыхъ мы говоримъ, одежды совершенно прозрачны. Конечно, иногда художники желали, можетъ быть, изобразить дѣйствительно прозрачные хитоны¹⁾, но боль-

¹⁾ Такъ, прозрачныя одежды можно принимать у нѣкоторыхъ фігуръ на леканахъ 2B^b, 158, 162, гидріяхъ 4, 181, 218, леканахъ 5A, 28 (табл. 8B, 4, кратерѣ съ волютами 9C, 17, котилѣ 10, 65 (рис. 36).

шюю частью прозрачность одеждъ и здѣсь есть ничто иное, какъ слѣдствіе оригиналной условной трактовки. Напр., одежды женщинъ на оносѣ 17, 6 (табл. XIII) представляютъ лишь утрированіе той манеры, которую видимъ въ трактовкѣ одеждъ на кратерѣ съ волютами 9C, 15, гдѣ вовсе нельзя думать о прозрачныхъ одеждахъ. Прозрачность одеждъ на картинѣ, представляющей борьбу Пелея съ Ѹетидой (рис. 57) на оносѣ 17, 6, чисто архаическая. Художникъ удерживаетъ ее изъ архаическихъ оригиналловъ, по которымъ онъ, несомнѣнно, работалъ¹⁾, потому что она не противорѣчила вкусамъ времени. Далѣе, иногда на тѣхъ же самыхъ картинахъ, на которыхъ мы видимъ прозрачныя тонкія одежды, вслѣдствіе условной трактовки одежды и изъ толстыхъ матерій кажутся прозрачными. Ср., напр., одежды на оксибафонѣ 9B, 76, кратерѣ съ волютами 9C, 17. Одежда никогда, по художественнымъ требованіямъ второй половины V вѣка, не должна была закрывать тѣла; чѣмъ болѣе она подчеркивала его формы, тѣмъ болѣе она считалась изящной.

Что прозрачность одежды большою частью есть слѣдствіе ея условной трактовки, видно еще и изъ слѣдующаго. Иногда мастера дѣлаютъ прозрачною не всю одежду, а только части ея, прямо касающіяся тѣла. Часто и здѣсь одежда на этихъ частяхъ кажется мокрою и производить крайне неестественное впечатлѣніе. Особенно часто такъ трактуется одежда у фигуръ на ногѣ, которая не несетъ тяжести всей фигуры и нѣсколько отставлена въ сторону по извѣстной намъ схемѣ. Въ прекрасномъ стилѣ мы встрѣчаемъ это еще не часто и не въ сильной мѣрѣ, напр., на воланской амфорѣ 8A, 241, оксибафонахъ 9B, 47, 51. Роскошный стиль, наоборотъ, дѣлаетъ это постоянно. Ср., напр., киликъ 1B, 209, лекионы 2B^b, 154 (рис. 59), 252, гидри 4, 181, 200, 217, 257, леканы 5A, 18—20, 22, 25, 31, пелику 8E, 214, кратеръ 9A, 71, оксибафоны 9B, 61, 83, 86, 101, кратеры съ волютами 9C, 12, 16 келебу 9D, 108 и т. д. Достаточно, чтобы мастеръ сдѣлалъ такія же складки на другой ногѣ фигуры, и ея одежда станетъ прозрачной. Намъ кажется, что часто именно изъ-за утрировки въ проведеніи принципа, чтобы одежда служила „эхомъ тѣла“, она и дѣлается у вазовыхъ мастеровъ совершенно прозрачною.

Въ роскошномъ стилѣ нельзя не замѣтить стремленія къ богатой орнаментациіи одеждъ, которая часто также доводится до крайности.

¹⁾ Ср. Gerhard, A. V., 178—181; Luynes, Vases peints, 34 и т. д.

Одежды фигуръ на вазахъ переходнаго и прекраснаго стилей весьма скромны. Если мы видимъ на нихъ изрѣдка украшения, то послѣднія бываютъ очень просты (узкія оборки, меандры, точки, зигзаги и т. п.). Пестротой отличаются лишь одежды амазонокъ, персонъ, еракійцевъ и вообще варваровъ. Для иллюстраціи приведемъ картины ноланской амфоры **8A**, 91, келебы **9D**, 40, фрагментовъ **22**, 2 переходнаго стиля, лекиа **2B^b**, 118, энохон **3**, 41 (рис. 40), гидрій **4**, 60 (табл. XVII), 77, 154, стамна **7**, 52 (рис. 35), ноланскихъ амфоръ **8A**, 138, 158, 195, 212 (табл. X), пелики **8E**, 133 (рис. 54), кратеровъ **9A**, 26 (рис. 42), 51 (табл. XI), кратеровъ съ волютами **9C**, 9, 11, 14, келебъ **9D**, 86, 95 (табл. IV), канеара **11**, 6 (рис. 52, 53) и диноса **18**, 3 (табл. XVIII) раннаго и развитого прекраснаго стилей. На вазахъ роскошнаго стиля часто замѣчается уже стремленіе придавать одеждамъ болѣе богатый видъ и украшать ихъ болѣе сложными орнаментами. На цѣломъ рядѣ вазъ теперь встрѣчаемъ на одеждахъ фигуры широкія оборки, которыя украшаются меандрами, пальметками, розетками, разнаго рода завитушками, иногда даже изображеніями животныхъ. Нерѣдко надъ оборками идетъ рядъ выступающихъ изъ нихъ нашивокъ въ видѣ клиньевъ и т. п. Такія богатыя одежды видимъ, напр., на гидріяхъ **4**, 218, 223, леканахъ **5A**, 22, 28, пеликѣ **8E**, 225, кратерахъ **9A**, 68, 70, 71, 76, 80, оксибафонахъ **9B**, 71, 76, 83, 140, 187, кратерахъ съ волютами **9C**, 16, 17, келебъ **9D**, 97, котилѣ **10**, 74 и т. д. На нѣкоторыхъ изъ этихъ картинъ, несомнѣнно, надо признать вліяніе аттическаго театра. На кратерѣ съ волютами **9C**, 17, какъ общепризнано¹⁾, изображенъ весь персоналъ аттической драмы въ тѣхъ костюмахъ, въ которыхъ онъ выступалъ на сценѣ. Картина кратера **9A**, 76 стоитъ подъ вліяніемъ трагедіи Евріпіда „Андромеда“²⁾. Костюмы на обѣихъ этихъ вазахъ совершенно одинаковы и безусловно соответствуютъ тому, что мы знаемъ о костюмахъ, употреблявшихся въ аттической драмѣ по свидѣтельствамъ древнихъ текстовъ³⁾. Костюмы трагедіи отличались роскошью и богатствомъ орнаментовъ, какъ на приведенныхъ выше

¹⁾ Ср. Wieseler, Das Satyrspiel, Göttingen, 1848, 20 сл.; O. Jahn, Einl., CXCIX; Arnold у Baum., Denkm., I, 393; A. Müller, Lehrbuch d. griechischen Bühnenalterthümer, въ K. F. Hermann's, Lehrbuch d. griech. Antiquitäten, Freiburg i. B., 1886, 241 сл.; Bethе, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum, 42; J. H. Huddleston, Greek tragedy in the light of vase paintings, London, 1898, 35 сл.

²⁾ Ср. Furtwängler, Arch. Anz., VIII (1893), 91, 50; Bethе, Jahrb. d. Inst., XI (1896), 292 сл.; Huddleston, ук. соч., 35; Engelmann, Archäologische Studien zu den Tragikern, Berlin, 1900, 63 сл.

³⁾ См. ихъ у A. Müller, ук. соч., 226 сл., и у Bethе, Prolegomena, ук. сл.

вазовыхъ картинахъ. На нѣкоторыхъ изъ послѣднихъ (ср., напр., кратеръ 9A, 68, пелику 8E, 225) можно усматривать, кромѣ вліянія театра, еще вліяніе роскошныхъ и пестрыхъ одеждъ, употреблявшихся при культѣ Діониса и элевсинскихъ божествъ¹⁾.

Весьма часто одежды фігуръ на вазахъ роскошного стиля украшаются крестиками, звѣздочками, зигзагами, разсѣянными по всей одеждѣ. Ср., напр., лекионы 2B^b, 162, 174, энохой 3, 125 (рис. 44), 230, гидрію 4, 258, лутрофоръ 8C^a, 11, кратеръ 9A, 68, оксибафонъ 9B, 187, кратеры съ волютами 9C, 16, 17, онось 17, 6 (табл. XIII) и т. д. Иногда въ видѣ украшенія употребляются вѣнки, вѣтки растеній и т. п. Ср., напр., лекионь 2B^b, 159, лутрофоръ 8C^a, 11, кратеръ 9A, 70 и др. Пестрѣе и причудливѣе дѣлаются теперь и костюмы варваровъ. Для примѣра укажемъ на лекионь 2B^b, 153, 173, кратеръ 9A, 68, оксибафонъ 9B, 132.

Любопытныя особенности можно отмѣтить въ вооруженіи воиновъ на вазахъ. На рисункахъ всѣхъ стилей встрѣчаются шлемы какъ коринѣской²⁾, такъ и аттической формы³⁾. Особенно интересны аттические шлемы со спускающимся до самыхъ глазъ надлобникомъ и подвижными нащечниками⁴⁾. Ихъ интересъ заключается въ томъ, что они встрѣчаются на памятникахъ только приблизительно до 440 года⁵⁾.

На скульптурахъ Пароенона и на вазахъ роскошного стиля⁶⁾ ихъ форма уже нѣсколько не та, какъ на вазахъ переходного и прекраснаго стилей. Послѣдніе стили, такимъ образомъ, должны быть безусловно старше фриза Пароенона и времени Пелопонесской войны. Робертъ перечисляетъ извѣстные ему рисунки, гдѣ шлемы имѣютъ названную форму. Мы можемъ значительно увеличить списокъ Роберта. Шлемы этой формы

1) Ср. А. Мюллера, ук. соч., 229; Ветхе, *Prolegomena*, ук. м.

2) Ср., напр., въ переходномъ стилѣ: килики 1B, 45, 79 (рис. 16), гидрію 4 1, 37, полапскую амфору 8A, 12, кратеръ 9A, 14, въ раннемъ прекрасномъ: лекионь 2B^a, 111, энохой 3, 56, гидрію 4, 60 (табл. XVII), полапскія амфоры 8A, 155, 217, кратеръ 9A, 51 (табл. IX), въ развитомъ прекрасномъ: киликъ 1B, 170, лекионь 2B^b, 118, стамнъ 7, 60, динось 18, 3 (табл. XVIII), въ роскошномъ: лекионь 2B^b, 177, энохой 3, 206, гидрію 4, 218, пелику 8E, 200, 224, 320, кратеръ съ волютами 9C, 15, ситулу 16, 2.

3) Ср. въ переходномъ стилѣ: киликъ 1B, 51 (рис. 27), стамнъ 7, 3, келебу 9D, 40, въ раннемъ прекрасномъ: энохой 3, 41 (рис. 40), стампъ 7, 19, кратеръ 9A, 26 (рис. 39, 42), оксибафонъ 9B, 35, котилу 10, 59 (табл. VIII), канеаръ 11, 6 (рис. 52, 53), въ развитомъ прекрасномъ: гидрію 4, 154, динось 18, 3 (табл. XVIII), въ роскошномъ: кратеръ 9A, 66, ситулу 16, 2.

4) Эти нащечники могутъ подниматься вверхъ и опускаться на щеки.

5) Ср. Robert, *Monumenti antichi*, IX (1899), 27 сл.

6) Ср., напр., пелику 8E, 199, кратеры 9A, 66, 71, ситулу 16, 2. Ср. Michaelis, *Parthenon, Atlas*, Taf. 9, VI, 11, 12.

въ 480—430 годы, очевидно, были совершенно обычны. Ср., гидрію 4, 36, кратеръ съ волютами 9C, 6, келебу 9D, 63 переходнаго стиля, стамны 7, 30, 48^a, поланскія амфоры 8A, 142, 158, 195, 212, (табл. X), пелику 8E, 136, кратеры 9A, 26 (рис. 42), 29, 40, 51 (табл. XI), кратеры съ волютами 9C, 7, 9, 11, келебу 9D, 73 раннаго прекраснаго, киликъ 1B, 151, (рис. 5), лекиѳъ 2B^b, 118, стамнь 7, 62, дниоѳъ 18, 3 (табл. XVIII) развитого прекраснаго.

На то, что вазы прекраснаго стиля старше скульптуръ Пароенона, указываетъ еще одна особенность вооруженія воиновъ на картинахъ вазъ. На нихъ изрѣдка встрѣчаемъ еще наколѣнники (*κηλιδѣς*). Ср., напр., киликъ 1B 151 (рис. 5), поланскія амфоры 8A, 142, 212 (табл. X), кратеръ 9A, 26 (рис. 42). Въ эпоху Пароенона кнемиды уже никогда не употреблялись ¹⁾.

Тѣ принципы трактовки одежды, которые окончательно выработались въ роскошномъ стилѣ, остаются неизмѣнными до конца вазовой живописи. Любопытно, что совершенно тѣ же измѣненія, которая мы констатировали въ трактовкѣ одежды на вазахъ, совершаются и въ скульптурѣ ²⁾. Смѣсь архаическихъ и свободныхъ формъ, какъ на вазахъ раннаго прекраснаго стиля, мы видимъ на скульптурахъ храма Зевса въ Олимпіи, на метопахъ Пароенона, на нѣкоторыхъ надгробныхъ рельефахъ ³⁾. Мраморы Пароенона являются типическимъ примѣромъ новой трактовки одежды, которая смѣнила архаическую. Съ конца V вѣка въ скульптурѣ начинаетъ выступать опять совершенно новый принципъ, который старается сгладить недостатки трактовки одежды школы Фидія: одежда получаетъ самостоятельную жизнь. Художники уже въ эпоху Софокла понимали условность той трактовки одежды, которую мы видимъ на мраморахъ Пароенона и на вазахъ развитого прекраснаго и роскошнаго стилей. Бендорфъ приводить въ доказательство этой мысли слѣдующіе стихи (765 сл.) изъ „Трахинионокъ“ Софокла:

„Οπως δὲ σεμνῶν δρυίων ἐδαιέστο
φλόξ αἰματηρὰ κάπδ πιείρας δρυός,

¹⁾ На черно-фигурныхъ вазахъ кнемиды у воиновъ составляютъ всеподавлюю вѣтвь, отъемлемую часть вооруженія. Въ строгомъ стилѣ мы ихъ уже видимъ не всегда. Снова они явятся на италійскихъ вазахъ. Ср. Benndorf, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XII, 59.

²⁾ Ср. Conze, Hauser, Benndorf, Neue archäologische Untersuchungen auf Samothrake, 71 слл.

³⁾ Ср., напр., Ath. M., X (1885), Taf. XIII; XI (1886), Taf. V и т. д.

ιδρώς ἀνήει χρωτὶ καὶ προσπτόσσεται
πλευραῖσιν ἀρτίκολλος, ὃστε τέκτονος,
χιτῶν ἄπαν κατ' ἄρθρον ετε.

Въ IV вѣкѣ одѣжда, всѣцѣло подчиненная тѣлу, уже не удовлетворяет художниковъ. Теперь требуютъ болѣшой натуральности складокъ. Одѣжда мало-по-малу перестаетъ быть только акомпанементомъ тѣла, каковымъ она всегда служила въ эпоху Полигнота и Фидія. Образцы новой трактовки одѣжды можно видѣть уже въ младшей аттической школѣ, напр., на статуй, представляющей копію съ группы Кефисодота богини Мира (*Εἰρήνη*) съ ребенкомъ Плутосомъ на рукахъ, на Гермії Праксителя и т. д.¹⁾. На вазахъ мы еще почти не видимъ этой новой трактовки одѣжды. Только на нѣкоторыхъ картинахъ можно усматривать слабыя попытки придать одѣждѣ нѣкоторую самостоятельность²⁾. Такимъ образомъ, тѣ недостатки, которые указываются въ трактовкѣ одѣжды на мраморахъ Пароенона, въ одинаковой мѣрѣ присущи и вазовымъ картинамъ. Условное раздѣленіе одѣжды и тѣла, которое характерно было для архаическаго искусства, смѣняется не менѣе условнымъ ихъ единствомъ въ прекрасномъ стилѣ на вазахъ и въ скульптурахъ Фидія. Всегда въ новомъ стилѣ одѣжду можно раздѣлить на отдельныя массы, внутри которыхъ всѣ складки располагаются сходно и параллельно съ тѣми главными, которыя обусловливаются позой и движениями фигуръ. Большия, проходящія по всей одѣждѣ складки монотонны. Мелкія складки внизу у хитоновъ неясны и т. д.

Бенндорфъ³⁾ справедливо указалъ на то, что современная критика часто не понимала одѣждь у фигуръ на Пароенонѣ. Какъ и на вазахъ, одѣжды на Пароенонѣ вовсе не прозрачны; ихъ авторы, равнымъ образомъ, не копировали мокрыя одѣжды, которыя надѣвались на модель. Въ трактовкѣ ихъ художники вообще гораздо меныше наблюдали природу, чѣмъ это кажется необходимымъ предполагать для нихъ современнымъ критикамъ. Одѣжды эти понятны лишь какъ результатъ длиннаго исторического развитія.

Мы видѣли, какъ строго постепенно архаическая трактовка одѣжды смѣнялась новою. Мы указали также и на то, что новые принципы трактовки одѣжды впервые робко выступаютъ на вазахъ переходного

¹⁾ Ср. Conze, Hauser, Wenndorf, ук. соч., 74.

²⁾ Ср., напр., лекиѳ 2B^b, 162, пеану 8E, 369, кратерь съ волютами 9C, 16. Выше мы отмѣтили то же на позднѣйшихъ бѣлыхъ лекиѳахъ. Ср. гл. V.

³⁾ Conze, Hauser, Wenndorf, ук. с., 71.

стиля, проводятся решительнее на вазахъ ранняго прекраснаго стиля и, наконецъ, на вазахъ развитого прекраснаго утверждаются окончательно. Невольно и здѣсь приходитъ въ голову мысль, что перемѣна въ трактовкѣ одѣжды въ греческомъ искусствѣ произошла подъ вліяніемъ Полигнота, которому, какъ мы указали во введеніи, и литературная традиція приписываетъ усовершенствованіе трактовки одѣжды. Мы уже высказали наши соображенія, почему нельзя принимать въ буквальномъ смыслѣ свидѣтельства Плінія о томъ, что Полигнотъ впервые сталъ облекать фигуры въ прозрачныя одѣжды. Познакомившись съ исторіей трактовки одѣжды на вазахъ, начиная съ 470—460 годовъ, мы можемъ высказать предположеніе, которое намъ кажется болѣе вѣроятнымъ того, которое мы высказали во введеніи¹⁾. Писателемъ, служившимъ источникомъ Плінію въ указанномъ мѣстѣ, былъ Ксенократъ, поклонникъ Лисиппа. Очень можетъ быть, что онъ говорилъ о прозрачныхъ одѣдахъ Полигнота такъ же, какъ часто говорятъ о прозрачныхъ одѣдахъ скульптуръ Паренона пѣкоторые историки искусства въ наши дни. Ксенократъ могъ уже не понимать трактовки одѣжды у художниковъ V вѣка.

Смыслъ преобразованія, которое сдѣлалъ Полигнотъ въ трактовкѣ одѣжды, очевидно, тотъ, что онъ впервые поставилъ принципъ, по которому одѣжда должна представлять „эхо фигуры“. Это заключеніе, намъ кажется, слѣдуетъ сдѣлать и изъ литературныхъ источниковъ и изъ вазовой живописи. На то, что живопись должна была вліять на Фидія, указывалось уже раньше²⁾. И исторія вазовой живописи и исторія скульптуры говорятъ о томъ, что стиль, который мы видимъ въполномъ блескѣ на Паренонѣ, подготовлялся долго и постепенно. При этомъ всѣ новшества всегда впервые являются раньше въ вазовой живописи. Уже въ 470—460 годахъ мы видимъ картины, трактовка одѣждъ у фигуръ которыхъ слѣдуетъ новымъ принципамъ. Въ то время, когда скульптуру представляютъ полуархаические еще во многихъ отношеніяхъ

¹⁾ За то, что прозрачныя одѣжды на картинахъ Полигнота были не у всѣхъ фигуръ, а только у пѣкоторыхъ, и что слова Плінія надо понимать въ томъ смыслѣ, что Полигнотъ оказалъ вообще успѣхи въ характеристицѣ одѣжды, которую онъ по желанію могъ дѣлать прозрачной и непрозрачной, высказывается еще Hugel, Geschichte und systematische Entwicklung und Ausbildung der Perspective in der classischen Malerei, Wurzburg, 1881, 8.

²⁾ Ср. Conze, Hauser, Venndorf, ук. соч., 72; Holwerda, Jahrb. d. Inst., IV (1889), 43 сл.

методы Парфенона, въ вазовой живописи устанавливается уже свободный, прекрасный стиль. Когда дѣлались фризъ и фронтоны Парфенона, вазовая живопись достигла уже апогея своего развитія: это время роскошного стиля. Все говоритъ за то, что развитой прекрасный стиль старше скульптуръ Парфенона.

Всѣ принципы свободнаго стиля, такимъ образомъ, нашли себѣ воплощеніе въ вазовой живописи ранѣе, чѣмъ въ скульптурѣ Фидія. Несомнѣнно, создателями новаго направленія въ искусство были не вазовые мастера. Конечно, впервые новые принципы явились въ живописи Полигнота. Если для насъ первыми памятниками свободнаго искусства являются вазы развитого прекраснаго стиля, то только потому, что до насъ не дошло ни одного даже фрагмента какой-либо оригиналной картины Полигнота.

VIII.

Выше ¹⁾ мы подробно анализировали картины на киликѣ 1B, 153 (рис. 7) и старались установить, какіе успѣхи сдѣлали вазовые мастера, работавшіе въ развитомъ прекрасномъ стилѣ, въ сравненіи съ мастерами архаической эпохи въ искусствѣ композиціи. Какъ и во всемъ другомъ, и здѣсь прогрессъ наступалъ постепенно. Старыя традиціонныя схемы нѣкоторыхъ особенно популярныхъ композицій продолжаютъ свое существованіе очень долго. Мастера переходнаго стиля, какъ мы видѣли ²⁾, большою частью въ композиціи еще зависятъ отъ мастеровъ строгаго стиля и лишь изрѣдка заимствуютъ мотивы и группы у современныхъ имъ великихъ художниковъ, которые работали уже въ свободномъ стилѣ.

Нѣкоторые архаизмы въ композиціи видимъ иногда и у мастеровъ развитого прекраснаго стиля. Ср., напр., картину внутри килика 1B, 151 (рис. 5) ³⁾. Живучесть старыхъ типовъ композицій доказываютъ, какъ мы видѣли, сцены симпосія на киликѣ 1B, 153 (рис. 7). Можно указать и массу другихъ картинъ свободнаго стиля, гдѣ общий оставъ композиціи остался неизмѣннымъ съ архаическихъ временъ. Такова, напр., картина на ноланской амфорѣ 8A, 212 (табл. X) раннаго прекраснаго стиля. Совершенно ту же композицію

¹⁾ Ср. гл. IV.

²⁾ Ср. гл. VI.

³⁾ Ср. Gräf, Jahrb. d. Inst., XIII (1893), 69.

видимъ на вазѣ Евомида въ Мюнхенѣ¹⁾). Обѣ картины на ноланской амфорѣ **8A**, 221, тоже ранняго прекраснаго стиля, повторяютъ картины одной амфоры строгаго въ Императорскомъ Эрмитажѣ²⁾). Многочисленныя сцены преслѣдований, собраній боговъ, мужчинъ, эфебовъ, женщинъ и т. п. весьма часто также или прямо повторяютъ или слегка варируютъ композиціи строгаго стиля. Даже въ роскошномъ стилѣ встрѣчаемъ композиціи, которые буквально почти повторяютъ старые типы. Укажемъ для примѣра на картину, изображающую борьбу Пелея съ Ѹетидой въ присутствіи Нерея и Нереидъ, на оносѣ **17**, 6 (рис. 57). Ср. съ нею картины на киликѣ Британскаго музея Е 9³⁾, внутри килика въ Кабинетѣ медалей и древностей Парижской Национальной библіотеки⁴⁾ и др.⁵⁾, всѣ строгаго стиля. Но всѣ названныя картины доказываютъ только одно, именно то, что мастера свободнаго стиля были непосредственными наслѣдниками художниковъ строгаго. Если свободный стиль часто удерживаетъ типы композицій стараго, основной оставъ ихъ, послѣднія все-таки испытываютъ перемѣны. Правда, известная доля условности всегда бываетъ присуща вазовой живописи, но въ связи съ усовершенствованіемъ трактовки отдѣльныхъ фигуръ и рисунка и композиція дѣлается мало-по-малу все болѣе и болѣе свободной; группы улучшаются, становятся разнообразнѣе, размѣщеніе ихъ дѣлается болѣе искуснымъ и красивымъ; избѣгается все лишнее; строгая симметрія стараго искусства кажется уже не соответствующею законамъ красоты⁶⁾; болѣе эффектнымъ становится взаимоотношеніе свѣтлыхъ фигуръ и темнаго фона; картины болѣе начинаютъ зависѣть отъ формы вазы, которую украшаютъ и т. д. Вазы, сопоставленныя нами въ приложеніи подъ рубрикой II, по искусству композиціи занимаютъ, какъ и во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, среднее положеніе между вазами строгаго и переходнаго стилей (рубрика I въ приложеніи) и вазами, представителемъ которыхъ является киликъ **1B**, 153 (рубрика III). Композиція на вазахъ роскошнаго стиля (рубрика IV) является еще болѣе развитой, чѣмъ на группѣ вазъ, примыкающихъ

¹⁾ O. Jahn, № 378; Gerhard, A. V., 188; S. Reinach, Répertoire des vases peints, II, 94, 6, 7.

²⁾ № 1637; C.-R., 1866, pl. V, 1—3; O. Jahn, Die Entföhrung der Europa, Taf. V, b; Baum., Denkm., I, 559; S. Reinach, Répertoire des vases peints, I, 24, 3, 4.

³⁾ Gerhard, A. V., 178—179; S. Reinach, ук. соч., II, 89.

⁴⁾ Luynes, Vases peints, pl. 34; S. Reinach, ук. соч., II, 262, 1.

⁵⁾ Ср. Gerhard, A. V., 180—181; S. Reinach, ук. соч., II, 90.

⁶⁾ Весьма любопытно, что для избѣжанія рѣзкой симметріи, части фигуръ иногда выходятъ изъ рамки композиціи. Ср., напр., это на лекиѣ 28¹, 118. Ср. Röttger, Mon. grecs, II (№№ 17—18, 1889—1890), 21.

къ килику **1B**, 153. Всѣ архаизмы исчезаютъ¹⁾; больше является тѣсно связанныхъ между собою группъ²⁾, пустыя мѣста по возможности избѣгаются и заполняются разными второстепенными предметами³⁾; гораздо подробнѣе обозначается мѣсто дѣйствія, какъ на картинахъ позднѣйшихъ бѣлыхъ лекиѳовъ. Мастера послѣдняго періода вазовой живописи (и особенно италійскіе художники) любятъ украшать сцену растеніями, цвѣтами, подробнѣе обозначать детали почвы, рисовать различные зданія и т. п.⁴⁾.

Рѣшительною новостью въ вазовой живописи являются композиціи, въ которыхъ фигуры располагаются одна надъ другою въ два и нѣсколько ярусовъ, какъ будто по склону горы. Едва ли нужно подчеркивать то, какое огромное значеніе имѣютъ такія композиціи для украшенія особенно вазъ съ большими поверхностями. Наиболѣе древнимъ примѣромъ такого рода композицій являются картины на кратерѣ въ Луврѣ **9A**, 26 раннаго прекраснаго стиля, одну изъ которыхъ воспроизводить нашъ рис. 42. Послѣ всего того, что мы сказали уже объ отношеніяхъ вазовой живописи къ Полигноту, едва ли возможно сомнѣваться болѣе въ правильности выводовъ профессора Роберта, который первый старался показать, что по картинамъ названной вазы можно составлять представленіе о композиціи у Полигнота и его учениковъ (см. гл. I). Такое расположение фигуръ, какъ на картинахъ кратера **9A**, 26, позднѣе мы встрѣчаемъ нерѣдко. Укажемъ для примѣра на слѣдующія вазы: фрагментированный стамнъ **7**, 52 (рис. 35) раннаго прекраснаго стиля, лекиѳы **2B^b**, 100 и 118, кратеры съ волютами **9C**, 12—14 развитого прекраснаго, лекиѳъ **2B^b**, 158, гидріи **4**, 216—218, 259, пелики **8E**, 199, 225, 353, 364, кратеры **9A**, 66, 68, 70, 77, 80, оксибафонъ **9B**, 99, кратеры съ волютами **9C**, 15, 17, котилу **10**, 74, ситулу **16**, 2 роскошнаго, италійскіе: амфору **8D**, 15, кратеръ **9A**, 69, кратеръ съ волютами **9C**, 18. Мы замѣтили, что искусство композицій въ различныхъ стиляхъ бываетъ различно. Такимъ образомъ, и на перечисленныхъ только что вазахъ композиція не безусловно одинакова. На однѣхъ изъ нихъ преобладаютъ отдѣльные фигуры, на другихъ группы; на однѣхъ фигуры

¹⁾ Ср. Gräf, Jahrb. d. Inst., XIII (1898), 69.

²⁾ Ср. Benndorf, Jahrb. d. kunsthistorisch. Sammlungen d. allgemeinst. Kaiserhauses, IX (1889), 114.

³⁾ Корзинки, шкатулки, сосуды, треножники, ємкости, оружіе, вѣнки, теніи, различные животныя. Для заполненія пространства служатъ иногда и фигуры эротовъ.

⁴⁾ Ср. Robert, Bild und Lied, 44 сл.; Pottier у Dumont-Schäffer, Céramiques, I, 373.

разставлены далеко другъ отъ друга, на другихъ тѣсно; на однѣхъ сравнительно мало живописныхъ деталей, другія имѣютъ болѣе развитой пейзажъ и т. д. Но какъ бы то ни было, у всѣхъ этихъ картинъ есть одно общее то, что фигуры расположены на нихъ въ нѣсколько ярусовъ, одна надъ другой; и это, несомнѣнно, заимствованіе изъ живописи Полигнота. Всѣ возраженія которыхъ были сдѣланы Роберту, Шене, Шрейберомъ и др.¹⁾, въ нашихъ глазахъ гораздо менѣе обоснованы, чѣмъ положенія почтенного профессора въ Галле, которому мы всецѣло слѣдуемъ. Если нѣкоторая изъ композицій съ „полигнотовымъ“ расположениемъ фигуръ и имѣютъ детали, которыхъ мы не въ правѣ предполагать у Полигнота, то это зависитъ отъ того, что вазовая живопись все время развивалась и заимствовала разнаго рода детали у художниковъ, ей современныхъ. Ясное дѣло, что представление о расположении фигуръ и группъ у Полигнота надо составлять по тѣмъ вазовымъ картинамъ, которые хронологически ближе къ Полигноту. Такимъ образомъ, картины кратера **9A**, 26 (рис. 42) ранняго прекраснаго стиля, т.-е. 460—450 гг., при сужденіи о композиціи на картинахъ Полигнота, имѣютъ большее значеніе, чѣмъ картины на другихъ вазахъ, болѣе позднихъ, на которыхъ должно предполагать влияние уже болѣе развитого искусства въ рисункѣ, въ группахъ, въ трактовкѣ пейзажа и т. д. Послѣднее относится къ нѣкоторымъ вазамъ развитого прекраснаго и къ вазамъ роскошнаго стиля. Несомнѣнно, манера композиціи Полигнота оставалась долго въ искусствѣ. Указанія на это даютъ уже вазы, которые всегда, какъ мы видѣли, стоятъ подъ влияниемъ монументальнаго искусства въ стилѣ. Доказательствомъ того, что монументальное искусство примѣняетъ композицію Полигнота и позднѣе, служитъ щитъ Аѳинѣ-Дѣвы Фидія: онъ былъ украшенъ композиціями, въ которыхъ фигуры были расположены совершенно, какъ на вазахъ, о которыхъ у насъ идетъ рѣчь. Картина на лекіе **2B^b**, 118 имѣетъ такое большое сходство въ мотивахъ и группахъ съ композиціей амазономахіи на щитѣ статуэтки, представляющей воспроизведеніе Аѳинѣ-Дѣвы Фидія ²⁾, и на мраморномъ щитѣ, художникъ котораго копировалъ то же произведеніе Фидія ³⁾, что, по нашему, не можетъ быть сомнѣнія ⁴⁾ относительно зависимости амазономахіи на

¹⁾ См. гл. I.

²⁾ Michaëlis, Parthenon, Atlas. Taf. 15, 1^b; Collignon, Sculpture, I, 540, 272.

³⁾ Michaëlis, ук. соч. Taf. 15, 34; Collignon, ук. соч., I, 545, 277.

⁴⁾ Ср. Winter, Die jünger. attisch. Vasen, 36; Furtwängler, Coll. Sabouroff, 7, Meisterwerke, 70. Райо и Коллинъонъ (Céramique, 245) отклонили зависимость картины лекіе **2B^b**, 118 отъ щита Аѳинѣ-Дѣвы изъ-за хронологическихъ оснований и датировали лекіе ошибочно IV в.

лекиоъ **2B^b**, 118 отъ щита Аениы-Дѣвы Фидія. Лекиоъ **2B^b**, 118 по формамъ фігуръ относится къ послѣднему періоду развитого прекраснаго стиля, и его зависимость отъ фидіевой композиціи вполнѣ возможна и хронологически ¹⁾). Если бы мы стали объяснять сходство мотивовъ и группъ на щитѣ Аениы-Дѣвы и на лекиоѣ **2B^b**, 118 зависимостью Фидія и мастера лекиоа отъ какого-либо общаго оригинала, то пришлось бы сдѣлать, по нашему мнѣнію, весьма мало вѣроятное предположеніе, что Фидій такъ же рабски копировалъ чужой оригиналъ, какъ ремесленникъ, сдѣлавшій названный лекиоъ.

Внутренняя сторона щита Аениы-Дѣвы была украшена композиціей, представлявшей гигантомахію. Копію съ нея представляетъ картина на ситулѣ **16**, 2 ²⁾ съ „полигнотовой“ манерой композиціи. Очевидно, отъ того же оригинала зависитъ гигантомахія на амфорѣ **8D**, 16 и на пеликѣ **8E**, 199 ³⁾). Это все вазы послѣдняго періода роскошнаго стиля. Что послѣдній часто зависитъ отъ Фидія, мы видѣли уже и изъ анализа формъ фігуръ на его картинахъ.

Итакъ, картины съ „полигнотовымъ“ расположениемъ фігуръ на вазахъ роскошнаго стиля часто, несомнѣнно, зависятъ отъ композицій, имъ современныхъ и болѣе позднихъ, чѣмъ картины Полигнота. Въ виду этого, весьма возможно, что и въ тѣхъ случаяхъ, когда мастера роскошнаго стиля копируютъ какую-нибудь картину школы Полигнота (какъ, напр., авторъ кратера **9A**, 70, стоящій подъ вліяніемъ картины Микона „Фесей передъ Амфитритой и Посидономъ“ въ Фесіонѣ), или Мидій, который на гидрѣ **4**, 181, весьма вѣроятно, копировалъ „похищеніе Левкиппидъ“ Полигнота ³⁾), они привносятъ въ свои картины, черты позднѣйшаго искусства, которыхъ не было у Полигнота. Съ другой стороны авторъ кратера **9A**, 26 (рис. 42), весьма возможна въ

¹⁾ Лекиоъ **2B^b**, 118 моложе по стилю лекиоа **2B^b**, 100. Ср. Furtwängler, Coll. Sabouroff, Vases, 7. Если качества стиля фігуръ и композиціи у картины лекиоа **2B^b**, 100 выше, то это не можетъ указывать на его болѣе древнюю дату. На лекиоѣ **2B^b**, 118 мы видимъ, особенно въ трактовкѣ одежды, въ началѣ ту манеру, которая характерна для вазъ позднѣйшаго времени. Ср., кромѣ того, различія въ техникѣ рисунка на той и другой вазѣ (Ср. Furtwängler, ук. м.). Неправы поэтому Rayet-Collignon, Céramique, 245. Признать, что лекиоы **2B^b**, 100 и 118 одной руки, какъ это дѣлаетъ Фуртвѣнглеръ (ук. м.), мы, равнымъ образомъ, не можемъ. Уже различій въ техникѣ рисунка (на которыхъ указываетъ самъ Фуртвѣнглеръ) достаточно, чтобы не принимать этого.

²⁾ Ср. В. К. Мальмбергъ, Метопы, 121 сл.; Furtwängler, Meisterwerke, 70, 1.

³⁾ Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 68 сл.; Robert, Marathonssch., 71 сл.; Furtwängler, ук. м.

⁴⁾ Ср. Rayet-Collignon, Céramique, 246.

искусствѣ композиції проявляетъ менѣе свободы, чѣмъ то было у Полигнота: мы видѣли, что въ формахъ фигуръ онъ еще весьма сильно зависитъ отъ мастеровъ строгаго стиля. Несмотря на все это, однако мы не согласны съ учеными, возражавшими Роберту и утверждавшими, что о композиції Полигнота вовсе нельзя судить по вазамъ. По нашему мнѣнію, картина лекиа **2B^b**, 100 развитого прекраснаго стиля можетъ дать представлѣніе о томъ, каковы приблизительно были композиції Полигнота. Здѣсь мы не видимъ уже той архаической связанности, которая чувствуется еще въ композиціи картинъ кратера **9A**, 26; съ другой стороны, здѣсь нѣтъ ни одной черты, которая не могла бы быть у Полигнота и которыхъ уже не мало на вазахъ роскошнаго стиля ¹⁾). Какъ и въ формахъ фигуръ, развитой прекраснаго стиля даетъ, такимъ образомъ, наилучшій отзвукъ искусства Полигнота и въ композиціи. При графической реставраціи картинъ Полигнота, надо безусловно, какъ это дѣлаетъ Робертъ, считаться съ вазами, расположение фигуръ на которыхъ вполнѣ согласно и съ тѣмъ, что мы читаемъ о расположеніи фигуръ на картинахъ Полигнота у Павсанія. Но вазовые мастера никогда не даютъ точной копіи съ какой-либо картины Полигнота. На нихъ надо смотрѣть лишь какъ на аналогіи. Въ самомъ дѣлѣ, всѣ изслѣдованія показали, что мастера картинъ на кратерахъ **9A**, 26 и 70 лишь пользуются картинами Микона, чтобы на основаніи ихъ создать картины съ тѣми же сюжетами и приспособить ихъ къ украшенію вазъ. Всегда картины на вазахъ расчитаны на вазы и зависятъ потому отъ ихъ формы; въ зависимости отъ послѣдней располагаются въ композиціи и фигуры; въ зависимости отъ чернаго фона большая часть фигуръ рисуется въ профиль и т. д. Въ виду этого, неправъ Фуртвенглеръ, утверждая, что развернутый рисунокъ лекиа **2B^b**, 100 даетъ какую-либо картину, которая была расчитана на украшеніе четыреугольной стѣни какого-то зданія ²⁾). Это простая случайность. Всякій, кто видѣлъ оригиналъ, согласится, что всѣ фигуры въ композиціи лекиа **2B^b**, 100 расположены такъ, чтобы картина являлась дѣйствительнымъ украшеніемъ вазы; расположение фигуръ здѣсь безусловно зависитъ отъ формы послѣдней ³⁾.

Что композицій съ „полигнотовымъ“ расположениемъ фигуръ на

¹⁾ Ср. Furtwängler, Coll. Sabouloff, Vases, текстъ къ табл. LV; Pottier у Dumont-Chaplain, Céramiques, I, 373 сл.

²⁾ Furtwängler, Coll. Sabouloff, Vases, къ табл. LV.

³⁾ Ср. Pottier у Dumont-Chaplain. Céramiques, I, 373.

вазахъ 470—450 гг. мало до сихъ поръ, тоже простая случайность. Намъ кажется, кромъ того, что къ нимъ надо причислить и такія вазы, на картинахъ которыхъ фигуры, хотя и не расположены другъ надъ другомъ въ нѣсколько ярусовъ, но находятся не на одномъ уровнѣ почвы, а одна выше, другая ниже. Ничего подобнаго въ строгомъ стилѣ мы не встрѣчаемъ. Такое расположение фигуръ въ композиціи является одновременно съ тѣмъ, которое мы называемъ „полигнотовымъ“; линіи почвы на тѣхъ и другихъ вазовыхъ картинахъ совершенно одинаковы; деталей пейзажа на болѣе раннихъ вазахъ и здѣсь также мало. „Полигнотово“ расположение фигуръ не всегда было удобно для вазъ и требовало искусства, которымъ не всякий вазовый мастеръ обладалъ. Вазовыхъ картинъ, гдѣ обозначены линіи почвы¹⁾, или гдѣ фигуры расположены на разныхъ уровняхъ, довольно. Композицію на такихъ картинахъ можно было бы называть „упрощенною полигнотовою“. Вотъ примѣры такихъ вазъ: пелика **8E**, 43 и келеба **9D**, 63 переходного стиля (здѣсь лишь первая робкія попытки), киликъ **1B**, 102, гидріи **4**, 40, 130, стамны **7**, 30, 39, 60, пелика **8E**, 68, кратеръ **9A**, 51 (табл. XI), оксибафоны **9B**, 16, 36, 44, келеба **9D**, 73 ранняго прекраснаго, гидрія **4**, 173, оксибафонъ **9B**, 62, дипосъ **18**, 3 (XVIII) развитого прекраснаго, гидріи **4**, 200, 222, 223, лекана **5A**, 22, пелики **8E**, 195, 197, 220, 226, 264, 364, 396, кратеры **9A**, 65, 66, 71, 77, 78, оксибафоны **9B**, 70, 76, 86, 88, 132, 140, кратеръ съ волютами **9C**, 16, келеба **9D**, 97 роскошнаго.

Намъ не разъ уже приходилось упоминать о многочисленныхъ и разнообразныхъ заимствованіяхъ, которые дѣлаютъ вазовые мастера у монументальнаго искусства.

Въ эпоху 470—450 гг. въ вазовой живописи является не мало новыхъ мотивовъ группъ и фигуръ. Разумѣется, не все это заимствованія; мастера мыслили и работали сами. Но относительно нѣкоторыхъ фигуръ и группъ заимствованіе можно предполагать съ довольно большою долею вѣроятности. Робертъ перечисляетъ цѣлый рядъ вазъ, на картинахъ которыхъ весьма вѣроятно вліяніе живописи Полигнота²⁾. Нѣкоторые мотивы, явившись впервые въ 470—450 гг., остаются затѣмъ и безчисленное количество разъ повторяются не только въ вазовой живописи, но и въ скульптурѣ. Этотъ фактъ гово-

¹⁾ Иногда они не сохранились, но позы и положеніе фигуръ указываютъ, что они нѣкогда были.

²⁾ Ср. Robert, Nekyia, 53 сл., Marathonsschl., 55, Monumenti antichi, IX (1899), 24 сл.

рить безусловно за то, что такія фигуры и группы были созданіями какихъ-нибудь знаменитыхъ мастеровъ названной эпохи. Что касается того, кто именно былъ создателемъ того или другого мотива, часто рѣшить нелегко, и въ ученой литературѣ существуютъ на этотъ счетъ мнѣнія весьма различныя. Одни ученые, какъ Мильхгѣферъ¹⁾, склонны объяснять общность мотивовъ вазовой живописи и скульптуры общностью источника у той и другой—монументальною живописью, другие, какъ Робертъ, высказываются противъ этого.

Выше различные соображенія позволили намъ установить наиболѣе вѣроятную хронологію вазъ, начиная съ переходного стиля. Посмотримъ же теперь, какъ должно объяснить взаимоотношенія вазовой живописи и монументального искусства.

Мы уже видѣли, что перемѣна въ формахъ фигуръ въ вазовой живописи совершается подъ вліяніемъ сначала Полигнота, позднѣе (начиная съ роскошнаго стиля) подъ вліяніемъ Фидія, Аполлодора, Зевксиса и Паррасія. Мы установили также, что первыя художественные группы (ср. рис. 28, табл. IV и т. п.) вазовая живопись беретъ у Полигнота. Наконецъ, у Полигнота же заимствуется живописное расположение фигуръ на нѣсколькихъ планахъ, какъ бы по склону горы²⁾. Принимая все это въ соображеніе и ту хронологію, которую мы установили, мы должны рѣшительно высказаться противъ соображеній нѣкоторыхъ ученыхъ насчетъ взаимоотношеній искусства Фидія и вазовой живописи. Такъ, мы не можемъ болѣе полагать, какъ это дѣлалъ еще Винтеръ³⁾, что вазы развитого прекраснаго стиля стоятъ подъ вліяніемъ фриза и фронтона Пареенона. Онъ старше послѣднихъ. Общее у нихъ надо объяснить, такимъ образомъ, общностью источника—монументальной живописи. Такъ, Персей на картинѣ оноса 17, 5 зависитъ, конечно, не отъ всадниковъ на фризѣ Пареенона, а отъ какой-нибудь картины школы Полигнота⁴⁾. За это говоритъ сходство его съ амазонками на картинѣ дипоса 18, 3 (табл. XVIII)⁵⁾. Фигуры, поставленные такъ, что у нихъ одна нога

¹⁾ Ср. гл. I.

²⁾ Послѣднее, весьма естественно, является въ вазовой живописи позже, чѣмъ отдельные фигуры и группы Полигнота. Ср. Robert, Monuments antiques, IX (1899), 24.

³⁾ Winter, Die jüngeren attisch. Vasen, passim.

⁴⁾ Зависящей отъ фриза Пареенона эту картину считалъ Robert, Ers. 1892, 254. Ему возражаетъ Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 68.

⁵⁾ Ср. Dümmler, Jahrb. d. Inst., II (1887), 169 сл.; Robert, Marathonstil, 74 сл.; ср. выше, гл. I.

опирается на какое-нибудь возвышеніе, никоимъ образомъ нельзѧ счи-
тать явившимися подъ вліяніемъ фигуръ на фризѣ Пароенона, какъ
это дѣлаютъ нѣкоторые ученые¹⁾). Въ такой позѣ былъ изображенъ
Антилохъ на полигнотовомъ „Андѣ“²⁾). Эта поза, кромѣ того, была
извѣстна хорошо и въ строгомъ стилѣ³⁾). Сцена преслѣдованія Мене-
лаемъ Елены на энохѣ 3, 59 ранняго прекраснаго стиля, хотя и
одновременна, можетъ быть, съ метопами Пароенона, скорѣе всего
отъ нихъ не зависитъ, такъ какъ композиція здѣсь слѣдуетъ совер-
шенно образцамъ болѣе древнимъ, чѣмъ метопы Пароенона (ср., напр.,
амфору **8D**, 3)⁴⁾). Точно также, по хронологическимъ соображеніямъ,
должно объяснять сходство въ мотивахъ у рельефовъ балюстрады храма
Безкрылой Побѣды въ Аѳинахъ и у нѣкоторыхъ вазовыхъ картинъ (лекіеъ
2B^b, 99, стамнъ 7, 65, поланская амфора **8A**, 160, кратеръ **9A**, 62)
зависимостью тѣхъ и другихъ отъ общаго источника, которымъ была
скорѣе всего монументальная живопись⁵⁾). Если аналогичные мотивы
встрѣчаемъ на ново-аттическихъ рельефахъ, то и оригиналы послѣднихъ
въ первоисточнике, по всей вѣроятности, восходятъ къ монументальной
живописи V вѣка⁶⁾). Выше намъ пришлось то же констатировать
относительно группы Эрота съ Парисомъ на ново-аттическихъ релье-
фахъ. Въ виду послѣднихъ аналогій, не будетъ, кажется намъ, невоз-
можнымъ положеніе Мильхгѣфера, что, хотя весьма часто древнѣй-
шія реплики различныхъ фигуръ ново-аттическихъ рельефовъ могутъ
быть указаны лишь скульптурныя, тѣмъ не менѣе едва ли эти фи-
гуры должны были первоначально явиться въ скульптурѣ⁷⁾). Скорѣе
всего авторы ново-аттическихъ рельефовъ берутъ мотивы изъ мону-
ментальной живописи, какъ и вазовые мастера. Относительно мотивовъ
пляшущихъ женщинъ въ легкихъ, прозрачныхъ одеждахъ и фигуръ
вакхического єіаса, какія мы видимъ на вазахъ⁸⁾ и ново-аттическихъ
рельефахъ⁹⁾), намъ кажется весьма правдоподобнымъ мнѣніе Мильх-

¹⁾ Pottier, Mon. grecs, II (№№ 17–18, 1889–90), 23. Ср. Dümmler, ук. м.

²⁾ См. введеніе.

³⁾ Ср. Hartwig, Meisterschalen, 403, 1.

⁴⁾ Ср. выше, гл. I и VI. Ср. Studnicka, Jahrb. d. Inst., II (1887), 177 сл.; Furtwängler у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 1355; Coll. Sabouhoff, текстъ къ табл. 65; 50 Berliner Winckelmannspr., 161 сл.; Robert, Marathonsschl., 74 сл.

⁵⁾ Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 80.

⁶⁾ Ср. Milchhöfer, ук. раб., 81.

⁷⁾ Milchhöfer, ук. м.

⁸⁾ Ср. лекіеъ **2B^b**, 158, кратеръ съ волютами **9C**, 13.

⁹⁾ Ср. Hauser, Die neu-attischen Reliefs, Taf. II, III.

гёфера: оригиналъ тѣхъ и другихъ, по всей вѣроятности, были картины позднѣйшаго храма Діониса въ Аѳинахъ¹⁾.

На другихъ вазовыхъ картинахъ болѣе вѣроятно вліяніе скульптуры. Такъ, фигура Аѳины на картинѣ келебы **9D**, 94 самаго начала развитаго прекраснаго стиля²⁾ воспроизводитъ знаменитую статую Аѳинь-Дѣвы Фидія³⁾. Группа юноши съ конемъ на картинѣ пелики **8E**, 194 роскошнаго стиля безспорно⁴⁾ скопирована съ фриза Парѳенона⁵⁾. Безспорна зависимость фигуръ Аѳины отъ знаменитой статуи Фидія на картинахъ лекиѳовъ **2B^b**, 171⁶⁾, 273, гидріи **4**, 193⁷⁾, тоже роскошнаго стиля. Подъ вліяніемъ западнаго фронтона Парѳенона, несомнѣнно, явилась картина на гидріи **4**, 223 (того же стиля), на которой представленъ споръ Аѳины съ Посидономъ за обладаніе Аттикой⁸⁾. Большое сходство мотивовъ фигуръ и группъ на киликѣ Аристофана и Эргина **1B**, 209 и на лекиѳѣ **2B^b**, 118 объясняется, намъ кажется, скорѣе всего тѣмъ, что авторы картинъ той и другой вазы зависятъ отъ двухъ композицій, украшавшихъ двѣ стороны щита Аѳинь-Дѣвы Фидія (гигантомахіи на внутренней сторонѣ щита и амазономахіи на наружной).

Въ самомъ дѣлѣ, вопреки Фуртвенглеру⁹⁾, нельзя считать картину на лекиѳѣ **2B^b**, 118 произведеніемъ Аристофана, расписавшаго киликѣ **1B**, 209. Авторъ вазы **2B^b**, 118, по стилю фигуръ хотя и

¹⁾ Milchhöfer, Jahr d. Inst., IX (1894), 82. По хронологическимъ основаниямъ менады на лекиѳѣ **2B^b**, 158 не могутъ иметь никакого отношенія къ Скопасу, что полагалъ Поттье [Мон. греч., II (№ 17—18, 1889—90), 23 сл.]. Поттье усматривалъ прототипы менадъ лекиѳа **2B^b**, 158 въ менадахъ на рельефахъ, въ родѣ эсквиллинскаго (50 Berl. Winckelmannspr., Taf. 1), который Винтеръ (50 Berl. Winckelmannspr., 97 сл.) считаетъ явившимся въ V вѣкѣ. Ср. Напсег, ук. соч., 154 слл.

²⁾ Мильхгёферъ [Jahr d. Inst., IX (1894), 69] совершенно вѣрно сбираетъ эту келебу съ келебой **9D**, 95 (табл. IV).

³⁾ Мильхгёферъ считалъ, что статуя Аѳинь-Дѣвы Фидія и фигура на вазѣ зависятъ отъ одного общаго источника. Это весьма мало вѣроятно и говорить прямо противъ датировки вазы Мильхгёфера. Отношеніе фигуры на вазѣ къ Аѳинѣ-Дѣвѣ Фидія отмѣчаютъ Фуртвенглеръ [Агсн. Апз., VII (1892), 102 сл.] и Робертъ (Marathonsschl., 72).

⁴⁾ Нельзя согласиться съ Мильхгёферомъ (ук. раб., 68), что и вдѣсь вазовый мастеръ и авторъ фриза Парѳенона копировали лишь общій оригиналъ. Ср. Robert, ук. соч., 74.

⁵⁾ Michaelis, Parthenon, Atlas, Taf. 9, 25.

⁶⁾ Обилие бѣлой накладной краски и позолоты у фигуры Аѳины на этой вазѣ тоже указываетъ на ея зависимость отъ статуи Фидія, которая была сделана изъ слоновой кости и золота.

⁷⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., 71 слл.

⁸⁾ Ср. Stephan, C.—R., 1872, 107 слл.; Milchhöfer, Jahr d. Inst., IX (1894), 69; Robert, Marathonsschl., ук. м.

⁹⁾ Furtwängler, Coll. Sabouloff, Vases, 7.

соприкасается съ Аристофаномъ, но въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ кореннымъ образомъ отличается отъ него: у него нѣть еще того умѣнія моделировать фигуры посредствомъ контуровъ (которые дѣлаются штрихами различной толщины), какъ у Аристофана¹⁾. Трактовка одежды, волосъ, тѣла, пропорціи фигуръ также у нихъ различны. Мы уже выше отмѣтили на картинахъ килика Аристофана вліяніе Фидія въ стилѣ фигуръ. Что онъ въ мотивахъ фигуръ зависятъ отъ композиціи на щитѣ Аенны-Дѣвы, можно видѣть, сравнивъ, напр., фигуры Геи и гиганта Порфириона (противника Зевса) съ фигурами той же богини и гиганта въ центрѣ на картинѣ ситулы 16, 2, или фигуры Аенны на той и другой картинѣ и т. д.

Многостороннее вліяніе скульптуръ Фидія на картины италійскихъ вазъ было указано Фуртвенглеромъ, къ работѣ котораго мы и отсылаемъ²⁾.

Нельзя не отмѣтить постепенного развитія и усовершенствованія ракурсовъ и перспективы на вазахъ. Уже строгій стиль много занимался ракурсами и нѣдко достигалъ въ этомъ хорошихъ результатовъ³⁾. Переходный и ранній прекрасный стиль примыкаютъ къ строгому. Замѣчательно, что въ этихъ стиляхъ мы не встрѣчаемъ никакихъ особенно важныхъ усовершенствованій. Ракурсы вообще теперь встрѣчаются рѣже, чѣмъ въ строгомъ стилѣ; мастера не щеголяютъ ими, какъ въ архаическое время. Очевидно, открытие Кимона Клеонейскаго⁴⁾ ихъ уже не поражаетъ такъ, какъ мастеровъ строгаго стиля, и ракурсы теперь не во вкусѣ времени⁵⁾. Начиная съ переходного стиля, лишь очень рѣдко рисуютъ въ сокращеніи человѣческія фигуры⁶⁾. Большею частью ракурсы видимъ у второстепенныхъ предметовъ (особенно часто у щитовъ)⁷⁾. Кресла, колонны, жертвеники и т. п. обыкновенно изображаются въ строгомъ профилѣ, т.-е. такъ, что у нихъ бываетъ видна лишь одна сторона. Если иногда и

¹⁾ Робертъ (Marathonsschl., 74), отмѣчая это различіе, говоритъ, что если картина на вазѣ 2B^b, 118 дѣйствительно принадлежала бы Аристофану, то надо было бы въ дѣятельности этого художника признать переломъ подъ вліяніемъ Паррасія.

²⁾ Furtwängler, Meisterwerke, i 48 слл.

³⁾ Ср. гл. I.

⁴⁾ Ср. гл. I.

⁵⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., 77, и выше, гл. I.

⁶⁾ Ср., напр., картину на киликѣ 1B, 79 (рис. 16).

⁷⁾ Ср. стамвъ 7, 19, поланскую амфору 8A, 78, амфоры 8D, 1, 3, келебы 9D, 7, 63 переходного стиля, килики 1B, 92, 130, 135, 144, гидрію 4, 60 (табл. XVII), пикенду 6, 21, стамны 7, 60, 65, поланскія амфоры 8A, 141, 155, кратеры 9A, 26 (рис. 42), 40, 51 (табл. XI), оксибафонъ 9B, 42, кратеры съ волютами 9C, 7, 9, келебу 9D, 73, котилу 10, 60 и др. раннаго прекраснаго.

видимъ стремленіе дать перспективный рисунокъ какихъ-нибудь предметовъ, это лишь попытки. Въ строгомъ профилѣ рисуютъ обыкновенно въ переходномъ и раннемъ прекрасномъ стилѣ и колесницы¹⁾.

Развитой прекрасный стиль большею частью примѣняетъ тѣ же сокращенія, что и предыдущіе стили²⁾. Но въ немъ является впервые новая схема изображенія колесницъ, которая представляетъ середину между старою архаическою, по которой колесницы изображаются въ фасъ, спереди, стоящими, и схемою, господствующую еще въ раннемъ прекрасномъ стилѣ, гдѣ колесницы всегда изображаются въ профиль, съ боку, стоящими или въ движеніи. Новая схема представляетъ колесницу въ три четверти; лошади у нея болѣе горячія; изъ-за того, что новая схема гораздо больше обращаетъ вниманія на перспективу, она гораздо естественнѣе и красивѣе старыхъ схемъ. Разъ явившись, новая схема совершенно вытѣсняетъ старую³⁾. Очевидно, впервые явилась новая схема въ монументальной живописи⁴⁾. На фризѣ Парѳенона, на саркофагѣ „Сатрапа“ въ Оттоманскомъ музѣѣ въ Константинополѣ⁵⁾, колесницы изображены еще по схемѣ вазъ раннаго прекраснаго стиля. Въ скульптурѣ новую схему впервые мы видимъ лишь на посвященіяхъ побѣдителей на гипническихъ агонахъ⁶⁾ и на „Ликійскомъ“ саркофагѣ Оттоманского музея⁷⁾. Въ концѣ V вѣка

¹⁾ Ср. Benndorf, Jahrb. d. kunst-historisch. Sammlungen d. allerhochst. Kaiserhauses, XII (1892), 58; Robert, Marathonsschl., 77. Вотъ примѣры: кратеры 9A, 12, 13 переходнаго стиля, гидріи 4, 41, 77, стамни 7, 27, 31, 50, ноланская амфора 8A, 159, кратеръ 9A, 29, оксибафонъ 9B, 31, келеба 9D, 66 раннаго прекраснаго.

²⁾ Ср., напр., килики 1B, 153 (рис. 7), 159, 157, 170, гидріи 4, 154, 179, стамни 7, 62, ноланскую амфору 8A, 232 (табл. XV), оксибафонъ 9B 47, диносы 18, 3 (табл. XVIII) и др.

³⁾ Примѣры изображенія колесницъ въ $\frac{3}{4}$: гидрія 4, 154, кратеръ съ волютами 9C, 14 развитого прекраснаго стиля, гидрія 4, 181, лутрофоръ 8Ca, 11, пелики 8E, 225, 364, кратеръ 9A, 68, оксибафонъ 9B, 70 и др. роскошнаго. Черно-фигурныя вазы, на рисункахъ коихъ встрѣчаются изображенія колесницъ въ $\frac{3}{4}$, все поздніе, вопреки Роберту (Marathonsschl., 77) и Фуртвенглеру (Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, 42), которые страннымъ образомъ считаютъ, что уже архаические мастера черно-фигурныхъ вазъ умѣли рисовать колесницы въ $\frac{3}{4}$, что, затѣмъ, мастера строгаго стиля этого не дѣлали и что лишь мастера свободнаго стиля въ V в. начали снова рисовать колесницы въ $\frac{3}{4}$. Ср. Brunn, Abhandl. d. K. bayr. Akad., I Cl., XVIII, 1 Abtheil., 48 сл.; Benndorf, Jahrb. d. kunst-historisch. Sammlungen d. allerhochst. Kaiserhauses, XII (1892), 58.

⁴⁾ Ср. Benndorf, ук. м.

⁵⁾ Ср. Michaëlis, Parthenon, Atlas, Taf. 11, 12; Hamdy-bey et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, pl. XXII. Ср. Robert, Marathonsschl., 77, 42.

⁶⁾ Ср. Furtwängler, Coll. Sabouroff, Sculpture, текстъ къ табл. XXVI; Benndorf, ук. м.

⁷⁾ Hamdy-bey et Th. Reinach, ук. соч., pl. XVI.

новая схема вытесняет старую и на сицилийских монетахъ¹⁾). Уже то, что новая схема впервые является на вазахъ развитого прекрасного стиля, говоритъ за ея происхожденіе изъ живописи полигнотовой школы. На одной полигнотовой картинѣ, о которой говорить Плиній²⁾, скорѣе всего была изображена колесница съ апобатомъ по новой схемѣ³⁾.

Значительный прогрессъ въ перспективныхъ изображеніяхъ предметовъ замѣчается на вазахъ роскошнаго стиля. Сокращенія дѣлаются чаще и смѣлѣ; правильно въ перспективѣ изображаются зданія, колонны, кресла, шкатулки и т. д.⁴⁾.

Итакъ, въ эпоху Полигнота сокращенія, хотя и были известны, не были въ модѣ и не были еще очень развиты и смѣлы. Правъ, поэтому, вопреки Гаузеру, Робертъ, который въ своихъ реставраціяхъ полигнотовыхъ картинѣ очень мало удѣляетъ мѣста изображеніямъ предметовъ въ ракурсахъ⁵⁾.

IX.

Техника красно-фигурной живописи въ періоды раннаго и развитого прекраснаго стилей не испытываетъ особенно важныхъ перемѣнъ⁶⁾. Только къ концу роскошнаго стиля являются черты, которыхъ не было раньше.

Въ общемъ мастера прекраснаго стиля вполнѣ владѣютъ техникой, и большою частью ихъ произведенія представляютъ классические примѣры аттическаго художественно-промышленного производства.

Все указываетъ на высокое развитіе аттической керамики. Поразительная легкость вазъ, зависящая отъ чрезвычайно тщательной очистки глины, изъ которой онѣ дѣлались, пріятный, красный цвѣтъ фигуръ, обусловливаемый лакировкой вазы, не сокрушимый, блестящій, черный лакъ, покрывающій свободныя пространства между фигурами, изумительная

¹⁾ Ср. Нeад. Στορῶνος, Ἰστορία τῶν υπεριμάτων, ἐν Ἀθηνais, 1898, пів. II.

²⁾ Plin. Nat. hist., 35, 59 (Overbeck, S. Q., 1063).

³⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., 67.

⁴⁾ Примѣры: киликъ 1B, 209, лекіоны 2B^b, 271, 306, гидри 4, 201, 216, 222, 223, леканы 5A, 12, 22, 28, 30—32, пелики 8E, 199, 221, 224, 225, 257, кратеры 9A, 68, 69, 70, оксибафонъ, 9B, 183, кратеръ съ волютами 9C, 18, оносъ 17, 6 (табл. XIII) и т. д.

⁵⁾ Ср. Robert, Piupersis, 54, Marathonsschl., 77.

⁶⁾ Къ литературѣ, касающейся техники вазовой красно-фигурной живописи и приведенной нами въ началѣ VI главы, надо прибавить еще Furtwängler-Kelchhold, Griechische Vasenmalerei, München, 1900, 25 сл., 30, 34 сл., 37, 45 сл. (сочиненіе, вышедшее въ свѣтъ уже послѣ того, какъ гл. VI была напечатана).

тщательность рисунка и орнаментовъ характерны для большей части вазъ 460—440 годовъ. Нельзя не отмѣтить у вазъ этого времени простоты ихъ общаго вида: за исключениемъ мелкихъ деталей, рисунки остаются монохромными; художники ищутъ красоты теперь прежде всего въ гармоническомъ чередованіи свѣтлыхъ силуэтовъ на черномъ фонѣ; золото, если и употребляется иногда, то лишь для незначительныхъ деталей, въ весьма ограниченныхъ размѣрахъ. Такая скромность вазовой живописи вмѣстѣ съ величиемъ и силою стили ея рисунковъ является выражениемъ вкусовъ того поколѣнія, которое въ монументальномъ искусствѣ представляютъ Полигнотъ и Фидій. Утонченіе въ стилѣ рисунковъ, не разъ отмѣченное нами на вазахъ, начиная прибл. съ 440 года, и идущее все время crescendo, увлеченіе элегантнымъ, миловиднымъ, которое также типично для вазовыхъ мастеровъ роскошнаго стиля, или рука обѣ руку съ измѣненіями въ техникѣ. Мастера роскошнаго стиля любятъ богатство и блескъ виѣнаго вида. Простыхъ одноцвѣтныхъ силуэтовъ имъ мало-по-малу становится недостаточно. Постепенно они вводятъ въ вазовую живопись краски. Сначала является бѣлая, которую покрываютъ чаще всего тѣло женщинъ, эротовъ, окрашиваютъ разные второстепенные предметы (статуи, животныхъ и т. п.). Наряду съ бѣлою краскою все больше и больше начинаютъ употреблять золото, которымъ покрываютъ нерѣдко довольно значительныя поверхности¹⁾. Нѣсколько позже рядомъ съ золотомъ и бѣлою краской являются синяя, зеленая, красная и желтая краски. Наконецъ, на самыхъ позднихъ росписныхъ вазахъ является полная полихромія. Такъ какъ послѣдняя по техническимъ условіямъ весьма нелегко примѣнима для вазъ, подвергавшихся сильному обжиганію, она не укореняется на вазахъ, которые въ IV вѣкѣ начинаютъ предпочтительно украшать иначе. На смѣну росписнымъ вазамъ выступаютъ теперь вазы съ рельефами и пластическими орнаментами. Богатыя полихромныя вазы конца роскошнаго стиля по общему духу уже далеки отъ еще нѣсколько строгихъ и простыхъ произведеній Полигнота и Фидія. Напротивъ, ихъ характеръ какъ нельзя болѣе подходитъ къ тому направлению, которое принимаетъ искусство въ эпоху младшей аттической школы. Здѣсь еще разъ приходится отмѣтить фактъ, что общий характеръ искусства въ вазовой живописи измѣнился раньше какъ разъ въ томъ же смыслѣ, въ какомъ позднѣе ему суждено было измѣниться въ пластикѣ. Самыя поздніяя вазы рос-

¹⁾ Весьма возможно усматривать въ такомъ широкомъ употреблении бѣлої краски и золота вліяніе скульптуры изъ золота и слоновой кости (хриоэlefантинныя статуи).

кошнаго стиля древнѣе Скопаса и Праксителя. Неужели же вазовая живопись шла впереди монументальной скульптуры и указывала ей дорогу? Конечно, нѣтъ. Разгадка, почему въ ней раньше проявляется тотъ духъ, который становится типичнымъ и для скульптуры позднѣе, лежитъ въ томъ, что вазовые мастера слѣдовали направлению великихъ живописцевъ ихъ эпохи. Уже выше, занимаясь бѣлыми лекиѳами и разборомъ стиля рисунковъ на красно-фигурныхъ вазахъ, мы должны были признать на нихъ вліянія Зевксиса, Паррасія и Аполлодора. Въ пластикѣ дольше держатся традиціи Фидія, чѣмъ въ живописи традиціи Полигнота и его школы. Весьма понятно, почему скульптура всегда консервативнѣе живописи. Весьма естественно, что и въ греческомъ искусствѣ все новое всегда являлось раньше въ живописи, чѣмъ въ скульптурѣ.

Говоря о живописи на позднѣйшихъ бѣлыхъ лекиѳахъ, мы указали, почему вазовымъ мастерамъ стало почти невозможнымъ идти рука объ руку съ великими живописцами послѣ нововведеній, которыхъ сдѣлали въ живописи Паррасій и Аполлодоръ, и создавать произведения, которыхъ въ стилѣ и техникѣ, представляли хотя бы только и несовершенное отраженіе шедевровъ монументального искусства, какъ въ эпохи Кимона изъ Клеонъ или Полигнота. Какъ бы то ни было, лучшіе мастера теперь перестаютъ росписывать бѣлые лекиѳы. Въ IV в. большая часть лекиѳовъ ничтожны: это лишь традиціонные вазы, которыхъ простой народъ все еще кладетъ въ свои бѣдныя могилы. И въ красно-фигурной живописи происходитъ нѣчто совершенно подобное. Послѣ нѣсколькихъ попытокъ слѣдовать монументальному искусству, попытокъ, очевидно, самими вазовыми мастерами признанныхъ безплодными, они переходятъ къ новому жанру. Вместо картины, они находятъ болѣе подходящимъ украшать вазы рельефами и т. п. Картины въ старомъ стилѣ уже не интересуютъ покупателей; любителей старины до половины IV в. не было¹⁾; писать картины въ новомъ стилѣ на вазахъ по техническимъ условіямъ было невозможно.

Паденіе вазовой живописи началось уже довольно рано. По мѣрѣ того, какъ все болѣе и болѣе стали вводить въ картины на вазахъ краски, рисунокъ, т.-е. то, что составляетъ истинную славу вазовой живописи, долженъ былъ отступать все болѣе и болѣе на задній планъ²⁾. Чрезмѣрное стремленіе къ богатству и роскоши, обусловли-

¹⁾ Ср. Hauser, Die neu-attischen Reliefs, 158 сл., 166.

²⁾ Ср. O. Jahn, Einl., CCVI.

ваемое нерѣдко тѣмъ, что большая часть аттическихъ товаровъ вывозилась теперь въ негреческія страны (въ Скиою, въ Африку), гдѣ не всегда покупатели умѣли цѣнить искусство, но, какъ варвары, любили больше блескъ и пестроту, способствовало немало паденію вкуса у самихъ мастеровъ вазъ. Увлечение элегатнымъ и граціознымъ, подчеркиваніе чувственной стороны лишаетъ вазы конца роскошнаго стиля той силы и величавости, которая въ такой степени присущи были произведеніямъ вазовой живописи въ эпоху Полигнота и Фидія. Массовое производство вазъ, обусловливаемое широкимъ сбытомъ, развило огромную ловкость у мастеровъ, которые нерѣдко въ какіе-нибудь четверть часа могли произвести настоящіе шедевры¹⁾, но съ другой стороны часто вело и къ небрежному, спѣшному исполненію. Сначала особенно часто небрежно дѣлались орнаменты и рисунки на тѣхъ сторонахъ вазъ, которые не считались главными. На нихъ рисовались обыкновенно фигуры въ гиматіяхъ. Мало-по-малу и главныя композиціи стали дѣлаться небрежнѣе. Когда стало яснымъ, что вазовая живопись не въ состояніи давать картины, которая интересовали бы общество, она быстро пошла по пути паденія. Болѣшая часть вазъ позднѣйшей эпохи производить впечатлѣніе, будто художники дѣлаютъ эти небрежные силуэты исключительно для бѣднаго люда, который для нѣкоторыхъ случаевъ все еще не можетъ отрѣшиваться отъ традиціонной привычки употреблять вазы съ красными фигурами на черномъ фонѣ, какъ для другихъ требуетъ бѣлыхъ лекіоовъ или панаенейскихъ амфоръ съ черными фигурами на свѣтломъ фонѣ. И техника всѣхъ этихъ позднихъ вазъ становится мало-по-малу все ничтожнѣе и ничтожнѣе. Въ концѣ концовъ забывается тотъ чудный, черный лакъ, который, начиная съ микенской эпохи, составлялъ гордость греческой керамики и скрѣтъ котораго до сихъ поръ не въ состояніи открыть современная наука. Съ его исчезновеніемъ античная греческая керамика должна считаться умершой.

Относительно частностей въ техникѣ надо замѣтить слѣдующее. Ранній прекрасный стиль совершенно примыкаетъ къ переходному. Онъ употребляетъ краски лишь для незначительныхъ мелкихъ деталей: для обозначенія вѣнковъ, лентъ, поясовъ, веревокъ, листьевъ, колосьевъ, волосъ, шерсти, огня, струй воды, ручекъ мечей, браслетъ, линій почвы, надписей и т. п. Краски, употребляющіяся для этой цѣли,

¹⁾ Ср. Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, 37.

всѣ прежнія. Чаще всего видимъ красную¹⁾, рѣже бѣлую²⁾. На нѣкоторыхъ вазахъ видимъ бѣлую и красную краски вмѣстѣ для однѣхъ и тѣхъ же цѣлей³⁾. На другихъ употребляется смѣсь бѣлой и красной⁴⁾. Нерѣдко употребляютъ для деталей разбавленный лакъ⁵⁾. Въ видѣ исключенія въ раннемъ прекрасномъ стилѣ видимъ рядомъ съ бѣлою желтую краску⁶⁾ или смѣсь ея съ бѣлой⁷⁾. Иногда теніи, вѣнки и линіи почвы не окрашиваются, а представляютъ простой силуэтъ на темномъ фонѣ⁸⁾. Весьма рѣдко для деталей употребляется накладная глина⁹⁾. Наконецъ, надо замѣтить, что круглые предметы въ раннемъ прекрасномъ стилѣ иногда обозначаются въ эскизѣ, какъ въ строгомъ и переходномъ, циркулемъ¹⁰⁾.

Черный лакъ на вазахъ ранняго прекраснаго стиля ничѣмъ не отличается отъ лака строгихъ и переходныхъ вазъ. Если иногда онъ бываетъ положенъ изъ-за спѣшиности небрежно и образуетъ неровные тона, его отличныя качества всегда остаются неизмѣнными. Развитой прекрасный стиль все еще весьма близокъ по технике къ строгому¹¹⁾. И на его вазахъ для мелкихъ деталей большою частью видимъ тѣ же краски, что и на вазахъ, ему предшествующихъ: красную¹²⁾, бѣлую¹³⁾,

¹⁾ Ср., напр., килики 1B, 86, 88, 99, лекиы 2B^a, 120, 2B^b, 11—13, 34, эпоху 3, 55, гидріи 4, 46, 48, 49, 51, 70, 75—78, 80, 97, 99, 122—124, стамны 7, 41, 52, поланскія амфоры 8A, 44, 45, 141, 159, 184—186, 188, 232, пелики 8E, 57, 60, 72—74, 136, 137, кратеры 9A, 31, 47, оксибафонъ 9B, 21, котилу 10, 45 и др.

²⁾ Ср. киликъ 1B, 130, лекиы 2B^b, 39, эпоху 3, 68, гидріи 4, 92, 93, стамны 7, 36, 37, 52 (рис. 35), поланскую амфору 8A, 216, пелики 8E, 60, 84, 109, 119, 120, 123, 124, 127, 130, кратеръ 9A, 29, оксибафонъ 9B, 22, котилу 10, 47.

³⁾ Ср., напр., гидрію 4, 94, пелику 8E, 136, котилу 10, 55.

⁴⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 87, эпоху 3, 59, поланскую амфору 8A, 114, пелику 8E, 94, кратеръ 9A, 45, оксибафонъ 9B, 35. Бѣлую и бѣло-красную краски видимъ на оносѣ 17, 1.

⁵⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 89, лекиы 2B^b, 11, эпоху 3, 54, гидріи 4, 41, 46, 48, 49, 51, 75, 77—79, поланскія амфоры 8A, 45, 140, 141, 143, 145, 185, 198, 222, пелики 8E, 55, 72, 90, 136, 137, кратеръ 9A, 47, оксибафонъ 9B, 21, кратеръ съ волютами 9C, 1, келебу 9D, 68, котилу 10, 31.

⁶⁾ Ср., напр., пелику 8E, 67.

⁷⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 89.

⁸⁾ Ср., напр., килики 1 . 84, 88, 90, 92, гидрію 4, 94, стамъ 7, 52, поланскія амфоры 8A, 184, 187, пелику 8E, 55, котилу 10, 56.

⁹⁾ Ср., напр., пелику 8E, 77.

¹⁰⁾ Ср., напр., поланскую амфору 8A, 45.

¹¹⁾ Ср. Gräf, Jahrb. d. Inst., XIII (1898), 67.

¹²⁾ Ср., напр., килики 1B, 152, 153, лекиы 2B^b, 100, эпоху 3, 113, гидріи 4, 96, 140, 141, 142, 152, 165, пиксиду 6, 35, пелики 8E, 139, 140, 151, 152, оксибафонъ 9B, 65.

¹³⁾ Ср., напр., эпоху 3, 94, 95, 126, гидрію 4, 153, поланскую амфору 8A, 237, пелики 8E, 148, 172, 175, 189.

бѣлую и красную¹⁾, бѣло-красную²⁾ и разбавленный лакъ³⁾. Ленты, линіи почвы и т. п. и здѣсь также иногда представляютъ неокрашенные свѣтлые силуэты⁴⁾.

Какъ на вазахъ строгаго переходнаго и ранняго прекраснаго стилей, такъ и на вазахъ развитого прекраснаго краски не представляютъ *conditio sine qua non*. Есть не мало вазъ, гдѣ деталей, сдѣланныхъ названными красками, вовсе нѣтъ⁵⁾.

Сравнительно чаще и больше, чѣмъ на вазахъ ранняго прекраснаго стили, въ развитомъ прекрасномъ стилѣ употребляютъ для нѣкоторыхъ мелкихъ деталей золото: для лентъ, браслетъ, серегъ, ожерелій, зеркалъ, шкатулокъ, мечей, цвѣтовъ, гвоздей, дисковъ, и т. п. Интересны въ этомъ отношеніи лекиѳ 2B^b, 100, энохоя 3, 114 и пиксида 6, 35. Изрѣдка въ развитомъ прекрасномъ стилѣ встрѣчается уже окрашиваніе тѣла у женскихъ фигуръ въ бѣлую краску⁶⁾. Въ общемъ, однако, никогда краски и позолота не употребляются на вазахъ развитого прекраснаго стиля въ широкихъ размѣрахъ.

Роскошный стиль для окрашиванія мелкихъ деталей употребляеть на первыхъ порахъ прежнія краски: красную⁷⁾, бѣлую⁸⁾ и свѣтло-желтую⁹⁾. Послѣдняя особенно часто примѣняется на вазахъ конца роскошнаго стиля и на вазахъ италійскихъ фабрикъ. Все болѣе и болѣе входитъ въ обычай окрашиваніе тѣла у женскихъ фигуръ и у эротовъ въ бѣлую краску, которою чаще, чѣмъ прежде, окрашиваются и другіе предметы. Наконецъ, являются и другія краски: сначала синяя и зеленая, затѣмъ красная, пурпуровая и желтая. На цѣломъ рядѣ позднѣйшихъ вазъ видимъ совершенно полихромныя картины, исполненные въ стилѣ фресокъ. На всѣхъ этихъ позднѣйшихъ вазахъ мы не будемъ останавливаться подробно, такъ какъ онѣ отра-

¹⁾ Ср., напр., лутрофоръ 8C^a, 1, пелику 8E, 152.

²⁾ Ср., напр., гидріи 4, 139, 161, ноданскую амфору 8A, 239, пелики 8E, 166, 182.

³⁾ Ср., напр., килики 1B, 152, 153, 155, 156, 157, лекиѳ 2B^b, 100, энохоя 3, 94, 113, 114, 115, 126, гидріи 4, 139, 148, 162, пелики 8E, 138, 139, 140, 151, 164, оксибафоны 9B, 54, 65, келебы 9D, 98, 103, 104. На лекиѳе 2B^b, 100 и пиксида 6, 34 видимъ еще желто-розовую краску, вѣроятно, смѣсь лака съ краскою. На киликѣ 1B, 157 краски совершенно выцвѣли.

⁴⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 157, лекиѳ 2B^b, 100, лутрофоръ 8C^a, 1, пелики 8E, 139, 165.

⁵⁾ Ср., напр., лекану 5A, 5, пелику 8E, 152 и др.

⁶⁾ Ср., напр., энохоя 3, 158.

⁷⁾ Ср., напр., гидріи 4, 181, 203, лутрофоры 8C^a, 2, 8, пелику 8E, 194, кратеръ 9A 61, оксибафоны 9B, 81, 116, келебы 9D, 99, 103, 104.

⁸⁾ Ср., напр., килики 1B, 206, 209, 223, гидрію 4, 208, лутрофоры 8C^a, 3, 8, пелику 8E, 209, оксибафоны 9B, 101, 102, 104, 117.

⁹⁾ Ср., напр., гидрію 4, 202, пиксида 6, 42, амфору 8D, 18, кратеры 9A, 44, 76, оксибафоны 9B, 88, 101, 102, 104, келебы 9D, 98, 102.

жаютъ на себѣ вліяніе искусства, гораздо болѣе поздняго, чѣмъ то, которое специально интересуетъ насъ въ нашей настоящей работѣ. На вазахъ, картины которыхъ раскрашиваются различными красками, гораздо въ большихъ размѣрахъ, чѣмъ раньше, употребляется золото. Имъ не только покрываются браслеты, ожерелья, серьги у женщинъ, ягоды, фрукты, струны у киаэръ и лиръ, различныя детали у мелкихъ предметовъ, но и довольно большія поверхности: крылья эротовъ, шкатулки, ѿміатеріи и т. д. Часто золото употребляется и въ орнаментахъ на этихъ вазахъ. Вслѣдствіе этого вазы получаютъ чрезвычайно богатый, роскошный видъ.

Детали на поверхностяхъ, которыя окрашиваются бѣлою краской, дѣлаются разбавленнымъ лакомъ. Иногда бѣлая краска имѣетъ желтый оттѣнокъ; въ этихъ случаяхъ детали обозначаются красною краской¹⁾.

Иногда и въ роскошномъ стилѣ теніи представляютъ лишь свѣтлый силуэтъ на темномъ фонѣ²⁾.

Рѣзецъ, примѣнявшійся иногда въ предыдущихъ стиляхъ для обозначенія линій почвы и мелкихъ предметовъ на черномъ лакѣ, употребляется также изрѣдка и въ роскошномъ стилѣ³⁾. Лакъ на вазахъ роскошного стиля большею частью не отличается отъ того, который употреблялся въ греческой керамикѣ раньше. Только на вазахъ позднѣйшаго периода лакъ хуже, а иногда его мѣсто заступаетъ уже краска, которая совершенно не имѣеть его отличныхъ качествъ. Уже у нѣкоторыхъ вазъ съ обильнымъ примѣненіемъ позолоты и бѣлой краски лакъ тусклѣе, чѣмъ онъ былъ на вазахъ прекраснаго стиля и начала роскошнаго. Вазы, на картинахъ которыхъ детали дѣлаются желтой краской и употребляется много бѣлой, имѣютъ еще болѣе плохой лакъ. Паденіе вазовой техники совершается со строгою постепенностью. Вмѣстѣ съ пониженіемъ качествъ лака понижаются и качества глины, которая мало-по-малу теряетъ свою идеальную чистоту и красивый тонъ, которыми она славилась раньше.

Озираясь на все сказанное о техникѣ рисунковъ на красно-фигурныхъ вазахъ, мы должны признать здѣсь совершенно самостоятельное развитіе. Измѣненія, происходящія въ техникѣ, отражаютъ на себѣ измѣненія вкусовъ общества, который еще болѣе, конечно, замѣтны на произведеніяхъ искусства монументальнаго, но всѣ они (измѣненія

¹⁾ Ср., напр., лекцію 2В, 194.

²⁾ Ср., напр., это на киликѣ 1В, 209.

³⁾ Ср., напр., гидріи 4, 181, 203.

на вазахъ) таковы, что всегда безусловно считаются съ условіями керамического производства. Вазовые мастера выбираютъ краски, которыхъ возможно употреблять для картинъ, подвергавшихся вмѣстѣ со всею вазою обжиганію въ печи, и т. п. Въ тотъ моментъ, когда вазовые мастера перестали считаться съ условіями ихъ искусства, выдѣлку древнихъ росписныхъ вазъ надо считать окончившеюся.

Исполненіе рисунковъ на вазахъ бываетъ весьма различное. Общими качествами у мастеровъ въ эпоху съ ранняго прекраснаго и до начала роскошнаго стиля (включительно) являются благородство, свѣжесть, простота и жизненность стиля, какъ и у скульпторовъ этого времени. Рисунокъ всегда отличается вѣрностью, корректностью, красотою и ловкостью. Даже самые заурядные мастера теперь хороши въ эстетики, и живая, вѣчно работающая мысль—ихъ неотъемлемое качество. Приведемъ для примѣра картины на киликахъ **1B**, 99, 126 (рис. 39), 130, лекиоахъ **2B^a**, 133, 135, 136, 149, 159, 164—168, 171, 176, 188, **2B^b**, 8, 9, 11, 14, 37, 46, 52, 54—63, 65—74, 76, энохояхъ **3**, 41 (рис. 40), 55, гидріяхъ **4**, 47, 60 (табл. XVII), 66, 68, 74, 92, 94, 100, 122, 123, 126 (рис. 45), стамнѣ **7**, 52 (рис. 35), поланскихъ амфорахъ **8A**, 145, 147, 207, 212 (табл. X), 213, 216, 219, 220, діотѣ **8B**, 3 (табл. XIV), амфорѣ **8D**, 10 (рис. 9), пеликахъ **8E**, 54, 57, 72, 93, кратерахъ **9A**, 26 (рис. 29—34, 42), 34, 46—48, 51 (табл. XI), кратеръ съ волютами **9C**, 1, котилахъ **10**, 49, 56, 59 (табл. VIII, IX), канеарѣ **11**, 6 (рис. 52, 53) ранняго прекраснаго стиля; на киликахъ **1B**, 151 (рис. 6), 153 (рис. 7), 156, 157 (табл. XVI, рис. 50, 51), 168, 199, лекиоахъ **2B^a**, 205, 209, **2B^b**, 77, 100, 140—143, энохояхъ **3**, 49, 95, 113, 115, гидріахъ **4**, 145, 165, пиксидахъ **6**, 34, 35, 134, поланской амфорѣ **8A**, 232 (табл. XV), лутрофорѣ **8C^a**, 1, пеликахъ **8E**, 133 (рис. 54), 138, 144 (рис. 49), 147, 151, 169, котилахъ **10**, 61 (рис. 58), 65 (рис. 36, 37), диносѣ **18**, 3 (табл. XVIII) развитого прекраснаго; на киликахъ **1B**, 209, 224, лекиоахъ **2B^a**, 211, **2B^b**, 154 (рис. 59), 156 (рис. 56), гидріи **4**, 217, лутрофорѣ **8C^a**, 8, пеликахъ **8E**, 190 (табл. XII), 193, 245, оксибафонахъ **9B**, 67—69, оносѣ **17**, 6 (табл. XIII; рис. 57), фрагментахъ **22**, 14 (рис. 43), 15 (рис. 38), 17 (рис. 55) роскошнаго. Простота, широта и величие стиля характерны для вазъ, стоящихъ подъ рубриками II и III нашего списка вазъ. Роскошный стиль стремится большую частью уже къ другому: его идеалъ—грація и элегантность и богатство и роскошь вѣнчаныя вида. Рисунокъ на его вазахъ достигаетъ нерѣдко такой тона-

кости и виртуозности, дальше которыхъ идти некуда (ср., напр., лекію **2B^b**, 158, пелику **8E**, 245 гидрію **4**, 181 и др.).



Какъ произведенія ремесленниковъ, картины вазовыхъ мастеровъ при всѣхъ тѣхъ качествахъ, на которыхъ мы указали выше, обнаруживаютъ часто и нѣкоторые недостатки. Часто на нихъ мы видимъ (и на картинахъ тѣхъ вазъ, которыхъ мы выше только что цитировали) небрежность въ отдѣлкѣ разныхъ деталей. Особенно часто дѣлаются суммарно, лишь въ общихъ чертахъ, конечности (руки, ноги). Тотъ же недостатокъ мы отмѣтили и на картинахъ аттическихъ бѣлыхъ лекиеовъ. Мы должны повторить еще разъ, что всѣ подобная небрежности происходятъ лишь изъ-за торопливости въ работѣ: по-



Рис. 59. Картина на лекиѣ въ Луврѣ (28_б, 154).

стоянно рисунки въ другихъ своихъ частяхъ настолько хороши и правильны, что не остается никакого сомнѣнія, что мастера могли бы все сдѣлать какъ слѣдуетъ, если остановились бы на рисункѣ побольше. Рядомъ съ картинами, обнаруживающими спѣшность и небрежность лишь въ мелочахъ, встрѣчается теперь масса картинъ, которыхъ всѣ цѣликомъ исполнены небрежно. Но и здѣсь изъ двухъ-трехъ штриховъ мы постоянно можемъ видѣть, что способенъ былъ бы сдѣлать художникъ, если бы только нужда не заставляла его кончать работу въ очень короткій срокъ. При всей небрежности картины вазовыхъ мастеровъ прекраснаго стиля и начала роскошнаго всегда вы-

даютъ и поразительное знаніе человѣческой фигуры, и замѣчательное умѣніе рисовать, и прекрасный, тонкій вкусъ¹⁾). Вотъ примѣры вазъ, рисунки которыхъ отличаются небрежностью исполненія, но въ то же время и всѣми хорошими качествами аттической вазовой живописи²⁾: въ раннемъ прекрасномъ стилѣ—килики **1B**, 83—85, 87, 100, 102, 116, 131, 140 (рис. 41), 146, лекионы **2B^a**, 105, 106, 109, 132, 150, 151, 161, 169, 173, 177, 196, **2B^b**, 44, 45, 49, 84, энохой **3**, 52, 62, 73, гидріи **4**, 51, 73, 75, 80, 83, 106, 111, пиксида **6**, 29, ноланскія амфоры **8A**, 141, 155, 187—190, 192, пелики **8E**, 103, 105—108, 110—113, 125, 126, 135, кратеръ **9A**, 41, оксибафоны **9B**, 11, 15, келеба **9D**, 65; въ развитомъ прекрасномъ—килики **1B**, 158, 180 (рис. 46—48), 183, 186, лекионы **2B^b**, 106, 145, 146, гидріи **4**, 174, 177, лекана **5A^a**, 5, лутрофоръ **8C^b**, 7, пелики **8E**, 139, 140, 145, 146, 152, 161, 179, 183, 188, 189; въ роскошномъ—килики **1B**, 213, 218, 219, 223, лекионы **2B**, 153, энохоя **3**, 125 (рис. 44), гидріи **4**, 204, 207, лекана **5B**, 6, лутрофоры **8C^a**, 2, 3, 13, 14, пелики **8E**, 139, 140, 213, 246, 254, кратеры **9A**, 65, 82, оксибафонъ **9B**, 126. Грубѣе, чѣмъ у только что названныхъ вазъ рисунки на киликѣ **1B**, 103, лекиоахъ **2B^a**, 107, 158, 160, 175, **2B^b**, 64, 75, **2B^b**, 64, 75, энохой **3**, 71, пиксида **6**, 30, пеликѣ **8E**, 106 ранняго прекраснаго стиля; пеликѣ **8E**, 181 развитого прекраснаго; на киликахъ **1B**, 226 слл., лекиоахъ **2B^b**, 198, 199, 233—237, энохой **3**, 200, гидріи **4**, 206, лекапѣ **5A**, 38, ноланскихъ амфорахъ **8A**, 242—250, лутрофорѣ **8C^a**, 12, пеликахъ **8E**, 206, 215, 217, 218, 236, 237, 247, оксибафонахъ **9B**, 105, 107, 115, 130 роскошнаго. На позднѣйшихъ вазахъ роскошнаго стиля рисунокъ замѣтно ниже по качествамъ, чѣмъ онъ былъ на болѣе раннихъ вазахъ. Здѣсь часто онъ отличается уже грубостью стиля (незнаніе формъ тѣла, пропорцій фигуръ и т. п.). Для исторіи паденія вазовой живописи весьма интересно, что впервые вазовые мастера начинаютъ позволять себѣ дѣлать небрежно картины на тѣхъ сторонахъ вазы, которая не считались главными. Первоначально (въ строгомъ стилѣ и даже еще въ переходномъ) всѣ стороны вазы отдельывались съ одинаковою тщательностью. Начиная съ ранняго прекраснаго стиля, часто одна изъ сторонъ вазы

¹⁾ Некорректный рисунокъ на пеликѣ **8E**, 55 ранняго прекраснаго стиля принадлежитъ къ рѣдкимъ исключеніямъ: можетъ быть, ваза сдѣлана мѣстнымъ мастеромъ изъ Нолы въ подражаніе аттическимъ товарамъ. То же можно предполагать о ноланской амфорѣ **8A**, 155, рисунокъ которой обнаруживаетъ неаттическую тяжеловѣсность стиля.

²⁾ Ср. О. Jahn, Einl., CXCIV.

отдѣлывается не такъ тщательно, какъ другая. Очевидно, такія вазы предназначались къ такой постановкѣ, что одна изъ ихъ сторонъ не была видна (къ постановкѣ у стѣнъ и т. п.). Древніе не любили тратить своихъ силъ понапрасну. Аттические архитекторы и скульпторы съ половины V вѣка часто оставляютъ неотдѣленными тѣ части ихъ произведеній, которыхъ не должны были быть на виду. Изъ экономіи силъ и для скорости производства и вазовые мастера начинаютъ теперь дѣлать то же самое¹⁾). Однако, подъ вліяніемъ старой традиціи картины на неглавной сторонѣ вазы нѣкоторое время трактуются лишь немного менѣе тщательно и часто бываютъ такъ или иначе²⁾ связанны по содержанію съ картинами на главной сторонѣ. Такъ какъ разомъ можно видѣть лишь картину на одной сторонѣ вазы, мало-по-малу художники перестаютъ связывать по содержанію картины на разныхъ сторонахъ и картину на неглавной сторонѣ начинаютъ трактовать не такъ тщательно, какъ другую³⁾). Чѣмъ позднѣе, тѣмъ небрежность трактовки выступаетъ все сильнѣе и сильнѣе; въ концѣ концовъ картины мало-по-малу не только теряютъ всякую связь съ главной стороной вазы, но дѣлаются и сами совершенно безсодержательными, обращаясь какъ-бы въ простой орнаментъ, который дѣлается по одной схемѣ и манерѣ. Для симметріи все еще требуется, чтобы фигурами украшались обѣ стороны у вазъ, которыхъ по своей тектоникѣ имѣютъ два фаса (стамны, амфоры, кратеры, котилы, канеары и т. д.). Но разъ ваза куплена и поставлена на мѣсто, на одну изъ ея сторонъ никогда никто не взглянетъ иначе, какъ случайно. А разъ такъ, то для послѣдней не нужно настоящихъ картинъ, а достаточно одной или нѣсколькихъ общихъ фигуръ. Такое небрежное отношеніе къ одной изъ картинъ на вазѣ имѣло весьма губительные послѣдствія для вазовой живописи. Разъ можно было такъ небрежно исполнять картину на сторонѣ, которая вообще не выставлялась на показъ, отчего же нельзя было небрежно дѣлать всѣ картины на вазахъ, которыхъ предназначались быть на вѣки скрытыми въ могилахъ? Кромѣ того,

¹⁾ Ср. Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 18 сл.; v. Rohden у Baum., Denkm. III, 1992.

²⁾ Иногда обѣ стороны составляютъ одну композицію; въ другихъ случаяхъ картины другой стороны вазы представляютъ сцену, аналогичную или симметричную главной картинѣ.

³⁾ Ср., напр., ноланскія амфоры 8A, 136, 166, 168, 171—173, 174, 177, 178, 185, 196, 201, 203, 204, 215, 217, оксибафонъ 9B, 11 ранняго прекраснаго стиля; нолонскія амфоры 8A, 237, 238, 240, лутрофоры 8C^a, 1, 8C^b, 6, пелики 8E, 147, 182, 185, 187 развитого прекраснаго, лутрофоръ 8C^a, 8, пелики 8E, 193, 194 роскошнаго.

это вообще давало права гражданства небрежному и суммарному исполнению. Отчего нельзя было послѣ того для бѣдняковъ дѣлать вазы, на которыхъ фигуры, требовавшіяся по установившейся традиціи и обычаямъ, не были исполнены со всею аккуратностью? И дѣйствительно, въ концѣ концовъ тѣ безсодержательные фигуры, которая сначала допускались только на сторонѣ, не выставлявшейся на показъ, на позднѣйшихъ вазахъ появляются и на главныхъ картинахъ! Образцовъ такихъ вазъ очень много было найдено въ южной Россіи.

Какъ и прежде, на вазахъ, начиная съ раннаго прекраснаго стиля, у рисунковъ сначала дѣлается предварительный эскизъ грифелемъ¹⁾. Обыкновенно онъ бываетъ сдѣланъ весьма тонко и легко; художники, очевидно, старались, чтобы его не было видно. Этого они часто достигали тѣмъ, что покрывали линіи эскиза густымъ чернымъ лакомъ, которымъ обводились контуры фигуръ. Такъ какъ художники обладаютъ теперь огромнымъ умѣньемъ рисовать, они часто почти не отступаютъ отъ предварительного эскиза въ рисункѣ. Тамъ, где предварительный эскизъ замѣтенъ, онъ въ прекрасномъ и роскошномъ стиляхъ въ общемъ таковъ же, какъ въ строгомъ и переходномъ. Какъ дѣлается эскизъ на вазахъ, можно особенно хорошо видѣть на картинѣ кратера, прекрасно изданнаго у Фуртвенглера - Рейхгольда на табл. 7 ихъ *Griechische Vasenmalerei*. Фигура вверху на названной таблицѣ представляетъ предварительный эскизъ одной изъ картинъ, украшившихъ кратеръ. Здѣсь эскизъ сдѣланъ многими штрихами; въ окончательномъ рисункѣ художникъ отступилъ отъ него лишь въ мелочахъ. Такого рода мелкія отступленія и измѣненія предварительного эскиза на вазахъ встрѣчаются нерѣдко²⁾. На кратерѣ 9A, 60^a эскизъ даетъ полныя очертанія всѣхъ фигуръ. Нерѣдко эскизъ обозначается гораздо менѣе подробно, даются лишь общія его линіи, иногда не для всѣхъ фигуръ или не для всѣхъ ихъ частей (ср., напр., эскизъ на картинахъ гидріи 4, 128, стамна 7, 37, полапской амфоры 8A, 148, пелики 8E, 128, кратеровъ 9A, 29, 50, 51, оксибафона 9B, 104 и т. д.). Послѣднее особенно часто замѣчается на картинахъ позднихъ вазъ. На нихъ эскизъ бываетъ большею частію совершенно ничтожный (ср., напр.,

¹⁾ Ср. Petersen, A. Z., 1879, 1 сл.; Hartwig, Jahrb. d. Inst., XIV (1899), 162 сл.; Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, 25 сл., 30, 34 сл. 37, 45 сл.

²⁾ Ср., напр., это на картинахъ киликовъ 1B, 81, 84, 85, 88, лекіеа 28^a 115, гидрій 4, 94, 121, 123, стамна 7, 48, полапскихъ амфоръ 8A, 44, 45, 114, 140, 185, 215, пелики 8E, 72, 223, 227, кратера 9A, 29, оксибафона 9B, 11. Ср. Robert, Mon. antichi, IX (1899), 26, 1.

картины пеликъ **8E**, 224, 225, 227, оксибафона **9B**, 88). На вазахъ съ небрежною техникою эскиза часто не бываетъ вовсе.

Наконецъ, надо замѣтить, что на наиболѣе тщательныхъ экземплярахъ, начиная съ раннаго прекраснаго стиля, характерными для вазовыхъ картинъ являются (какъ въ строгомъ стилѣ) рельефныя линіи, подчеркивающія контуры фигуръ уже послѣ того, какъ весь рисунокъ на вазѣ въ общемъ бываетъ готовъ¹⁾.

X.

Бросимъ взглядъ на сюжеты вазовыхъ картинъ прекраснаго и роскошнаго стилей. Какъ и въ переходномъ стилѣ, къ однимъ изъ самыхъ популярныхъ сюжетовъ принадлежать вакхические. Діонисъ, Аріадна, сілены и менады остаются по прежнему любимыми образами аттическихъ керамистовъ. Начиная съ развитого прекраснаго стиля, нельзя не замѣтить стремленія изображать въ оiasъ Діониса нимфъ, которыхъ обыкновенно составляютъ свиту Афродиты, и эротовъ. Сама Афродита уподобляется Корѣ, мистической супругѣ хөонического Вакха²⁾.

Вотъ примѣры картинъ съ сюжетами, относящимися къ Діонису и его кругу: килики **1B**, 85, 89, 92, 102, 104, 106, 107, 118, 119, 127, 138, 140 (рис. 41), 148, энохони **3**, 34, 35, 37, 38, 45, 54, 63, 70, 79, гидріи **4**, 49, 72, 75, 115, лекана **5A**, 5, стамны, 7, 27, 28, 31 37, 43, 44, 46, ноланскія амфоры **8A**, 178, 180, 184, 185, 187, діота **8B**, 3 (табл. XIV), пелики **8E**, 59, 60, 66, 68, 69, 93, 104, 111, 123, 135, 139, 140, кратеры **9A**, 22, 25, 41, 42, 47, 50, оксибафоны **9B**, 14, 20, 23, 32, 38, келебы **9D**, 65, 70, 75, 84, 86, котилы **10**, 36, 43, 46, 48, 55, 57, ритоны **12**, 10—13, аски **14**, 9, 13, 19, 20, раннаго прекраснаго стиля; лекионы **2B^b**, 100, энохони **3**, 97, 104, 119, 127, 131, 144, 149, 159, гидріи **4**, 138, 179, ноланскія амфоры **8A**, 238, 240, пелики **8E**, 176, 183, 184, кратеры **9A**, 57, 59, 60, оксибафоны **9B**, 45—47, 53, 54, 63, котилы **10**, 65 (рис. 36 и 37), 67, 68, канеаръ **11**, 11, динось **18**, 4 развитого прекраснаго; килики **1B**, 217, 222, 225, 228, 230, 336, 239, 240, 246, 247, 251, 254, лекионы **2B^b**, 153, 157, 186, 251, 262, 281, 308, 310, энохони **3**, 163, 189, 200, 212, гидріи **4**, 193,

¹⁾ Ср. Hartwig, Jahrb. d. Inst., XIV (1899), 164.

²⁾ Ср. Pottier, Mon. grecs, II (№№ 17—18, 1889—1890), 30. Ср. Гельготт, Robert, Griechische Mythologie, 686, 699, 707, 713, 736, 748, 792. Литературу, часмощующуюся изображеній Діониса и его оiasа, см. выше, въ гл. VI, и въ приложениі.



201, 202, 204, 220, 235, 245, 248, леканы **5A**, 15, 23, 24, 27, 32, 39, стамнъ **7**, 67, ноланская амфора **8A**, 246, амфора **8D**, 15, пелики **8E**, 197, 204, 214, 221—224, 237, 248, 250—252, 257, 259, 260, 264, 316, 317, 318, 321, 324—326, 328, 329, 331—334, 336, 343, 353, 355—357, 362, 364, 365, кратеры **9A**, 63, 66, 69^a, 75, 82, 84—88, 92, оксибафоны **9B**, 76, 82, 86—89, 94, 96, 100, 101, 116, 121, 125—127, 132, 133, 138, 140, 140^a, 140^c, 141, 143, 144, 146, 149, 154, 156, 161, 162, 166, 168, 170, 171, 177—179, 181—183, 185, 186, 188—191, кратеръ съ волютами **9C**, 17, келеба **9D**, 103, котилы **10**, 77, 80, 84, 88, 94, каноары **11**, 14, 16, ритоны **12**, 14^a, 15, 20, аски **14**, 33, 52—55, 77, ситула **16**, 3, фрагменты **22**, 27—29, 37, 38, 40, 44, 50, 60 роскошного стиля. Картина на киликѣ **1B**, 204 развитого прекрасного стиля иллюстрируетъ миѳъ о Пеноеѣ. Изображеніе того же миѳа видимъ на пиксиде **6**, 42 роскошного стиля. Миѳъ о Загреѣ иллюстрируетъ картина гидріи **4**, 241 роскошного стиля. На лекиѣ **2B^b**, 181 изображенъ Діонисъ, поражающій гиганта.

Весьма часто изображается возвращеніе Гефеста на Олимпъ Діонисомъ¹⁾. Ср., напр., стамнъ **7**, 42, кратеръ **9A**, 44, оксибафонъ **9B**, 17, кратеръ съ волютами **9C**, 10, келебу **9D**, 71 ранняго прекраснаго стиля; стамнъ **7**, 66 и кратеръ съ волютами **9C**, 13 развитого прекраснаго; пелику **8E**, 190 (табл. ХII) и кратеръ **9A**, 60^a роскошнаго. Изъ картинъ, относящихся къ кругу Діониса, особеннаго интереса заслуживаетъ картина на кратерѣ съ волютами **9C**, 17, где мы видимъ въ центрѣ композиціи возлежащими на клинѣ Діониса и Ариадну и кругомъ нихъ весь персоналъ аттической сатировской драмы. Передъ нами—апоѳеозъ сатировской драмы, развившейся, какъ известно, на праздникахъ Діониса. Такое изображеніе боговъ среди обыкновенныхъ смертныхъ встрѣчается, какъ мы увидимъ дальше, на вазахъ постоянно. Картина на кратерѣ **9C**, 17 интересна еще въ одномъ отношеніи. На ней какъ разъ подъ Діонисомъ представленъ сидящій на креслѣ юноша въ богатыхъ театральныхъ одеждахъ, играющій на флейтѣ. Надпись называетъ его имя—Прономъ. Весьма большою известностью пользовался въ то время, когда должна была явиться наша ваза (она времени полнаго развитія роскошнаго стиля, т.-е. около 430 г.) флейтистъ Прономъ, который былъ учителемъ Алківіада. Художникъ, вѣроятно, избралъ для флейтиста имя знаменитаго музыканта

¹⁾ Ср. Preller-Robert, Griechische Mythologie, 177; Rapp u. Rosenthal, Lex. d. Mythologie, I, 2053 слл.

своего времени¹⁾). Картина на кратерѣ **9C**, 17, такимъ образомъ, является еще новымъ подтверждениемъ той датировки вазъ роскошного стиля, которую мы старались обосновать выше.

Часто (особенно въ роскошномъ стилѣ) вазовые художники изображаютъ Афродиту одну или съ Пейо и съ нимфами, представляющими олицетворенія различныхъ отвлеченныхъ понятій²⁾, съ Эротомъ, Гимеромъ, Герміемъ и т. д. Какъ мы замѣтили уже, иногда Афродита и ея віасъ изображаются съ віасомъ Діониса. Ср., напр., лекіоны **2B^a**, 110, **2B^b**, 158, 166, 169, 172, 179, 180, 261, 275, 304, энохон **3**, 182, 222, гидріи **4**, 87, 185, 186, 200, 222, 228, леканы **5A**, 20, 31, пиксиду **6**, 42, пелики **8E**, 265, 315, кратеръ **9A**, 48, оксибафонъ **9B**, 140^b.

Картина на оносѣ **17**, 6 (табл. XIII, A) интересна въ томъ отношеніи, что на ней боги являются въ обстановкѣ обыденной людской жизни. Если бы на картинѣ не было надписей, мы никакъ не могли бы думать, что передъ нами Афродита и ея спутницы — нимфы.

На правой сторонѣ картины у колонны, обозначающей, что дѣйствіе происходитъ въ домѣ³⁾, видимъ Афродиту, которая сидѣтъ на стулѣ. Противъ нея стоитъ Эротъ со шкатулкой въ рукахъ; очевидно, онъ принесъ богинѣ какую-нибудь изъ принадлежностей туалета; скопѣе всего это ожерелье, которое Афродита разсматриваетъ (оно было сдѣлано тою же бѣло-красною краскою, какъ надписи, и теперь стерлось на картинѣ). На другомъ концѣ картины симметричная группа. Стоящая Геба завязываетъ ленту на головѣ; противъ нея сидѣтъ на стулѣ Гимеръ и подаетъ Гебѣ флаконъ съ ароматическимъ масломъ, который онъ досталъ изъ шкатулки, стоящей на томъ же стулѣ, где онъ сидѣтъ, и на которую онъ опирается лѣвой рукою. На шкатулкѣ лежитъ какая-то одежда; другая одежда лежитъ на стулѣ, на которомъ сидѣтъ Гимеръ. Центральная группа состоитъ изъ трехъ фигуръ: Гармонія стоитъ и смотрится въ зеркало; Пейо сидѣтъ на стулѣ и бесѣдуетъ со стоящею Корой, которая ее обнимаетъ⁴⁾. Художникъ

¹⁾ Ср. о Прономѣ Wieseler, Satyrdrama, 20 сл.; O. Jahn, Einl, CXCIIX; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 79, 55.

²⁾ Ср. Pottier, Mon. grecs, II (№№ 17—18, 1889—1890), 14 сл. Объ изображеніяхъ Афродиты ср. Furtwängler у Roscher, ук. соч., I, 411 сл.; Dümmler у Pauly-Wissowa, Realenc., I, 2780 сл.

³⁾ На то же указываетъ и висящій около Афродиты на стѣнѣ вѣнокъ.

⁴⁾ Гартвигъ (Еф. арх., 1897, 132 сл.) хочетъ видѣть на нашей картинѣ приготовленіе къ свадѣбѣ Коры, дочери Деметры, и полагаетъ поэтому, что надпись КОРЕ относится къ женщинѣ, сидящей въ центрѣ, а ПЕІО къ стоящей отъ нея вправо. По нашему мнѣнію, такое объясненіе произвольно и натянуто.

хотѣлъ прославить молодость, красоту и любовь. Цвѣтущая, прекрасная юность (ее олицетворяютъ на картинѣ Геба и Кора) находится въ Афродитѣ вѣрную покровительницу. Одинъ изъ спутниковъ Афродиты Гимеръ¹⁾ прислуживаетъ Гебѣ, сообщаетъ ей чары, которыя возбуждаютъ къ ней влеченіе и страсть. Пейо (Убѣжденіе), другая спутница богини, говоритъ юной дѣвѣ (Корѣ) о любви. Художникъ обозначилъ это тѣмъ, что Кора указательнымъ пальцемъ правой руки указываетъ въ сторону Афродиты и Эрота. Любовь — суть и смыслъ жизни, лучшій спутникъ юности: оттого рядомъ съ Пейо художникъ представилъ Гармонію. Картина является великолѣпнымъ pendant къ другой, украшающей противоположную сторону оноса (табл. XIII, В), гдѣ представлены приготовленія къ свадьбѣ.

Очень любопытна картина на гидрѣ 4, 45, на которой представлено рожденіе Афродиты. Въ центрѣ изображена Афродита; она видна только на половину. Богиня простираетъ руки къ Эроту, который приближается къ ней слѣва съ теніею въ рукахъ. Съ другой стороны Афродиты представлена Пейо съ платомъ въ рукахъ. За Пейо алтарь и пальма указываютъ на то, что дѣйствіе происходитъ около какого-то святилища. Во всей композиціи, въ движеніи Афродиты, въ ея оборотѣ влѣво, въ ея распущеныхъ волосахъ, узкомъ хитонѣ, въ позѣ Эрота у картины гидрѣ 4, 45 нельзя не замѣтить большаго сходства съ рельефомъ Лудовизи, на которомъ представлено тоже рожденіе Афродиты²⁾). Рожденіе Афродиты представлено было еще на базѣ трона Зевса Олимпійскаго Фидія. Замѣчательно, что то, чѣмъ картина на гидрѣ 4, 45 отличается отъ рельефа Лудовизи, какъ разъ сближаетъ ее съ рельефомъ Фидія. У Фидія³⁾ Афродиту, явившуюся изъ моря, воспринималъ Эротъ, и Пейо увѣнчивала ее. На рельефѣ Лудовизи, вмѣсто Эрота, видимъ Ору. Какъ показалъ Петерсенъ⁴⁾, на рельефѣ Фидія Эротъ, Афродита и Пейо слѣдовали въ томъ же порядкѣ, какъ на гидрѣ 4, 45. На ней только мотивъ увѣнчиванія съ Эрота перенесенъ на Пейо, можетъ быть потому, что мотивъ Эрота, который былъ на рельефѣ Фидія и о которомъ мы можемъ судить по серебряному медальону изъ Галаксиди⁵⁾), казался ва-

¹⁾ Ср. Stoll у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 2661 сл.; Proller-Robert, Griechische Mythologie, 502 сл.

²⁾ Röm. M., VII (1892), Taf. I; стр. 46 сл. (Peterson).

³⁾ См. Павсанія, V, 11, 8 (Overbeck, S. Q., 696, 60 сл.).

⁴⁾ Petersen, Röm. M., XIV (1899), 156 сл., гдѣ см. и специальную литературу.

⁵⁾ Gazette archéologique, 1879, pl. 19, 2; Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 1356; Röm. M., VII (1892), 49. Ср. Furtwängler, Meisterwerke, 68; Peterson, Röm. M., XIV (1899), 157.

зовому мастеру черезчуръ сложнымъ¹⁾). Картина на гидрі 4, 45 по времени должна быть ближе къ рельефу Фидія, чѣмъ рельефъ Лудовизи и чѣмъ медальонъ изъ Галаксиди²⁾). Намъ кажется, едва ли мы ошибемся, если скажемъ, что картина на гидрі 4, 45 явилась подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ рельефа Фидія. Такъ какъ ваза 4, 45 должна была явиться въ 460—450 гг., то она говоритъ прямо противъ той датировки, которую предложилъ для Зевса Олимпійского Фуртвенглеръ³⁾). Наоборотъ выводы Лешке⁴⁾, который ставитъ освященіе статуи Зевса на 448 г., вполнѣ согласуются съ требованіями, которыхъ предъявляетъ гидрія 4, 45. Рельефъ Фидія на базѣ трона Зевса могъ быть известенъ уже въ 457—448 гг.⁵⁾, т. е. какъ разъ когда явилась картина на гидріи 4, 45.

Какъ и раньше, на вазахъ прекраснаго и роскошнаго стилей часто изображается Эротъ⁶⁾. Мотивы, которые даютъ ему художники, большею частію тѣ же, что въ переходномъ стилѣ⁷⁾. Таковы изображенія Эрота на киликѣ 1B, 142, лекиоахъ 2B^a, 126, 168, 2B^b, 38, 87, энохояхъ 3, 60, гидріи 4, 98, пеликѣ 8E, 141, котилахъ 10, 58, 72, 83^a ранняго прекраснаго стиля; на лекиоахъ 2B^a, 180, 183, 186, 187, 198, 202, 203, 205, 208, 209, 2B^b, 103, 138, 139, 141, энохояхъ 3, 128, 130, гидріяхъ 4, 146, 151, 153, леканѣ 5A, 9, пеликахъ 8E, 149, 160, 172, 178, 182, кратерѣ 9A, 56 развитого прекраснаго стиля; на киликѣ 1B, 238, лекиоахъ 2B^a, 210, 2B^b, 239, 259, гидріи 4, 191, леканахъ 5B, 7, 12, оксибафонахъ 9B 119, 137, и ритонахъ 12, 14, 15, 20 роскошнаго⁸⁾.

Не менѣе Эрота художники прекраснаго и роскошнаго стилей любятъ изображать Ники⁹⁾. Такъ мы ее видимъ на лекиоахъ 2B^a, 106, 123, 131, 135, 155, 164, 178¹⁰⁾, 2B^b, 15, 16, 30, 34, 47, 51, 52, 57, 90—94, 278, энохояхъ 3, 39, 42, 48, 185, гидріяхъ 4, 84, 90, 160, 168, стамнѣ 7, 65, ноланскихъ амфорахъ 8A, 182,

¹⁾ Ср. Petersen, ук. м., 156 сл.

²⁾ Ср. Puchstein, Jahrb. d. Inst., V (1890), 112; Petersen, ук. м.

³⁾ Furtwängler, Meisterwerke, 58 сл.

⁴⁾ Löscheke, Phidias Tod. Histor. Untersuchungen Arnold Schäfer gewidmet, Bonn, 1872. Ср. Collignon, Sculpture, I, 525 сл.; Overbeck, Plastik, I, 345 сл.

⁵⁾ Ср. Collignon, ук. м.

⁶⁾ Литературу см. выше, въ гл. VI.

⁷⁾ Ср. гл. VI.

⁸⁾ Вѣроятно Эрота надо видѣть въ безкрыломъ мальчикѣ на лекиоахъ 2B^a, 191.

⁹⁾ Литературу, касающуюся изображеній Ники, см. выше, въ гл. VI.

¹⁰⁾ Здѣсь у фигуры Ники нетъ крыльевъ, которыхъ художникъ опустилъ, вѣроятно, по разсѣянности, закрывъ ихъ чернымъ лакомъ.

193, 196, 236, лутрофорахъ **8C^a**, 12, 13, оксибафонъ **9B**, 148, аскъ **14**, 75.

По прежнему часто изображается теперь и Аполлонъ съ Артемидой и Латоной (иногда къ нимъ присоединяются также Гермій и нимфы¹). Ср., напр., килики **1B**, 192, 245, лекиоъ **2B^b**, 39, энохон **3**, 135, 136, гидріи **4**, 61, 68, стамнъ **7**, 50, ноланскія амфоры **8A**, 136, 151, 156, 195, 218, пелики **8E**, 65, 138, 170, кратеръ **9A**, 64, оксибафоны **9B**, 64, 83, 163, котилу **10**, 67. На фрагментѣ **22**, 8, Аполлонъ представленъ поражающимъ Титія. На двухъ картинахъ килика **1B**, 214 видимъ на одной Аполлона съ двумя нимфами, на другой Артемиду съ двумя нимфами. Иногда видимъ Аполлона съ музами. Ср., напр., гидріи **4**, 94, 135, 188, оксибафонъ **9B**, 11. Иногда его изображаютъ преслѣдующимъ дѣвушекъ. Ср. лекиоъ **2B^b**, 178, гидрію **4**, 77, ноланскія амфоры **8A**, 100, 148, 150. На ноланской амфорѣ **8A**, 225 мы видимъ Аполлона съ дѣвушкой, которая держитъ лиру, на оксибафонѣ **9B**, 61 съ Герміемъ и сатирами, на киликѣ **1B**, 170 съ воиномъ Астомъ. На картинѣ энохон **3**, 47 Аполлонъ стоитъ между Іономъ, который съ мечомъ въ рукахъ бросается на Креусу, и Креусой, сидящей на алтарѣ, где она ищетъ спасенія²). Мѣсто дѣйствія, очевидно, Дельфи. Весьма интересно, что на энохонѣ **3**, 47 мы имѣемъ несомнѣнно до-еврипидовскую версію миѳа объ Іонѣ и Креусѣ³). Въ роскошномъ стилѣ встрѣчаемъ изображенія Аполлона на грифонѣ⁴). Такъ на энохонѣ **3**, 171 и оксибафонѣ **9B**, 85 Аполлонъ на грифонѣ прибываетъ въ Дельфи изъ страны гипербореевъ, причемъ присутствуютъ Латона, Артемида и Гермій⁵). Аполлона на грифонѣ и Артемиду видимъ на пеликѣ **8E**, 239. На киликѣ **1B**, 152 и кратерѣ **9A**, 26 Аполлонъ съ Артемидою уничтожаютъ своими стрѣлами дѣтей Ніобы.

На картинахъ кратера **9A**, 68 и оксибафона **9B**, 187 Аполлонъ изображенъ съ Діонисомъ⁶).

На гидріи **4**, 230 видимъ Аполлона, летящаго на лебедѣ⁷). Одинъ

¹) Литературу см. выше, въ гл. VI.

²) См. объ этомъ миѳѣ Gerhard, A. Z. (Denkmäler, Forschungen und Berichte) 1852, 402 сл.; Stoll у Roscher, Lexik. d. Mythologie, II, 291 сл.

³) Ср. Gerhard, ук. м., 403 сл.

⁴) Объ отношеніи Аполлона къ грифону ср. Stephanі, C.—R., 1864, 57.

⁵) Аполлонъ на грифонѣ изображается на монетахъ Кизика конца V в. Ср. Greenwell, Numism. Chron., 1887, пр. I, 21; стр. 56.

⁶) Культы Діониса и Аполлона были связаны въ Дельфахъ. Ср. Preller-Kowert, Griechische Mythologie, 245, 278 сл., 488, 686, пр. З.

⁷) Объ отношеніи лебедя къ Аполлону ср. Stephanі, C.—R., 1863, 28 сл.

Аполлонъ изображенъ на энохояхъ 3, 40 и 46. Аполлона же, можетъ быть, надо видѣть въ фигурѣ юноши у пальмы на ноланской амфорѣ 8A, 253. На пиксиidѣ 6, 33 представлена голова Аполлона.

Артемида безъ Аполлона изображается сравнительно рѣдко. На лекиоѣ 2B^b, 279 богиня представлена сражающеюся съ гигантами. На кратерѣ 9A, 43 и оксибафонѣ 9B, 36 она изображена съ Абтеономъ, котораго разрываютъ ея собаки ¹⁾.

Вѣроятно Артемиду надо усматривать въ женщинѣ на пеликѣ 8E, 133 (рис. 54). Въ такомъ случаѣ Артемида аллегорически представляла бы особенную доблѣсть и прекрасныя качества юноши, какъ на другихъ картинахъ то же обозначаютъ фигуры Ники, Аѳинны ²⁾ и т. п. На лекиоѣ 2B^b, 28 изображена Артемида по поясъ.

Часто по прежнему вазовые мастера украшаютъ свои издѣлія картинами, представляющими ихъ покровительницу Аѳину или иллюстрирующими миѳы, которые имѣютъ къ ней отношеніе ³⁾. Ср., напр., энохю 3, 106, пелику 8E, 147, фрагменты 22, 12, 53. Аѳина изображается со своею спутницею Никой (ср., напр., энохю 3, 33, пинакъ 21, 1), съ героями, которымъ она помогала въ ихъ подвигахъ, и съ обыкновенными смертными. Такъ на киликѣ 1B, 152 мы видимъ Аѳину съ Кадмомъ, который получаетъ отъ богини камень для пораженія дракона. На картинѣ энохон 3, 41 (рис. 40) Аѳина, стоящая у алтаря, принимаетъ жертву возліянія, которую совершаеть въ честь ея юный Геракль. На фрагментѣ 22, 23 Аѳина изображена съ Персеемъ. На ноланской амфорѣ 8A, 191 она представлена съ девушкой, на ноланской амфорѣ 8A, 198 — съ мужчиной. На энохѣ 3, 205 представлена голова Аѳинны, и по обѣ ея стороны стоять эфебы.

Картина на энохѣ 3, 107 представляетъ Аѳину съ Марсіемъ. Извѣстно, что художникъ беретъ мотивы фигуръ здѣсь со знаменитой группы изъ бронзы Мирона, стоявшей на аѳинскомъ акрополѣ ⁴⁾.

Картина на гидрѣ 4, 223 имѣетъ сюжетомъ состязаніе Аѳинны съ Посидомъ за обладаніе Аттикой и безспорно зависитъ отъ западнаго фронтона Парѳенона ⁵⁾.

¹⁾ Ср. Stoll у Roscher, ук. соч.; I, 214 сл.; Vinet у Dageberg-Saglio, Dictionn., I, 52 сл.; Wentzel у Pauly-Wissowa, Realenc., I, 1209 сл.

²⁾ Ср. выше, гл. VI.

³⁾ Литературу см. въ гл. VI.

⁴⁾ См. Павсанія, I, 24, 1 (Overbeck, S. Q., 533, f.). Ср. о группѣ Collignon, Sculpture, I, 465 сл.; Overbeck, Plastik, I, 268 сл.

⁵⁾ Ср. Stephan, C.—R., 1872, 107 сл.; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 70.

Нѣсколько разъ мы видимъ на вазахъ изображеніе рожденія Эрихонія; напр., на киликѣ **1B**, 156, гидріш **4**, 48, кратерѣ **9A**, 71¹⁾.

Къ однимъ изъ популярнѣйшихъ принадлежать картины, иллюстрирующія элевсинскія миѳы (отправленіе Триптолема, явленіе изъ подъ земли Коры, похищеніе Коры Плутономъ, пораженіе Іасія Зевсомъ) и изображающія элевсинскихъ боговъ и героевъ (Деметру, Кору (Персефону), Плутона, Триптолема и т. п.)²⁾. Сюда относятся картины на киликахъ **1B**, 153 (рис. 7), 192, 193, 206, лекиоахъ **2B^a**, 128, 134, **2B^b**, 29, 56, энохояхъ **3**, 55, 67, гидріяхъ **4**, 139, 170, 259, пеликѣ **8E**, 225, кратерахъ **9A**, 27, 33, оксибафонахъ **9B**, 25, 31, 33, 99, кратерѣ съ волютами **9C**, 8, келебѣ **9D**, 66, котилахъ **10**, 50, 62 и фрагментѣ **22**, 19.

Нерѣдко изображается на вазахъ Гермій³⁾, съ которымъ иногда сопоставляются другія фигуры (дѣвушка, Эротъ, сатиры). Ср. лекиоѣ **2B^b**, 185, пелику **8E**, 226, оксибафонъ **9B**, 62, котилу **10**, 42, фрагментъ **22**, 63. На лекиоахъ **2B^a**, 25 и **2B^b**, 193 изображена голова Гермія.

Изъ прочихъ боговъ и богинь видимъ на вазахъ слѣдующихъ: Зеса (ср. гидрію **4**, 66, на которой онъ изображенъ съ своимъ любимцемъ Ганимедомъ, поланскія амфоры **8A**, 193, 169 и 194, изъ которыхъ на двухъ послѣднихъ онъ изображенъ поражающимъ гигантовъ, ритонъ **12**, 17, гдѣ рядомъ съ нимъ изображена еще женщина съ птицей)⁴⁾, Посидона (на киликѣ **1B**, 190, лекиоѣ **2B^b**, 161 и гидріи **4**, 205 онъ преслѣдуетъ Амимону, на гидріи **4**, 79 — Эору, на пеликѣ **8E**, 253 съ нимъ представлены еще Амфитрита, Эротъ и какой-то юноша, на кратерѣ **9A**, 30 Посидонъ изображенъ между двумя горгонами и нимфой), Эосъ (обыкновенно на колесницахъ, запряженной парою или четверкою коней; ср. стамны **7**, 27, 31, пелики **8E**, 279, 281, 286, 322, 335)⁵⁾, Геру (на лекиоѣ **2B^a**, 112 съ Гебой, на поланской амфорѣ **8A**, 186 съ Герміемъ), Ириду⁶⁾ (на лекиоѣ **2B^b**, 24,

¹⁾ Робертъ (Marathonsschl., 75) высказалъ предположеніе, что все эти композиціи не могли явиться раньше 437 года. Послѣ возраженій Рейша [Jahreshefte, I (1898), 84], Робертъ отъ этого отказывается. Ср. Monumenti antichi, IX (1899), 27. Ср. выше.

²⁾ Литературу см. въ гл. VI и въ приложениі.

³⁾ Ср. Scherzer у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 2407 сл.

⁴⁾ Ср. Perdrizet у Daremberg-Saglio, Dictionnaire, III, 706 сл.

⁵⁾ Ср. Kapp у Roscher, ук. с., I, 1276 сл.; Saglio у Daremberg-Saglio, ук. с., I, 572 сл.

⁶⁾ Ср. M. Mayer у Roscher, ук. соч., II, 339 сл.; Hild у Daremberg-Saglio, ук. с., III, 573 сл.

на котилѣ **10**, 36 ее окружаютъ два силены), Нерея и Нереидъ (ср. лекиоъ **2B^b**, 98, лутрофоръ **8C^a**, 11, котилу **10**, 61 [рис. 58]) ¹⁾ Тритона (киликъ **1B**, 216, энохоя **3**, 61) ²⁾ Пана (фрагменты **22**, 14 [рис. 43] ³⁾ и 26), Асклепія (оксибафонъ **9B**, 130), Гигіею (фрагментъ **22**, 63), Геспера (лекиоъ **2B^b**, 54) ⁴⁾, богиню Рома (киликъ **1B**, 234), музъ (гидрія **4**, 122, лекана **5A**, 6) ⁵⁾.

Нерѣдко изображаются собранія боговъ, причемъ часто берутся чисто жанровые мотивы (пиръ, бесѣда, жертвоприношеніе и т. п.). На киликѣ **1B**, 153 (рис. 7) видимъ Зевса, Геру, Посидона, Амфитриту, которымъ прислуживаетъ Ганимедъ, Арея, Афродиту, Діониса и Аriadну, которымъ прислуживаетъ силенъ Комъ. На картинѣ пиксиды **6**, 22 представлены Зевсъ, Гера, Ирида и Ника, на пеликѣ **8E**, 359—Зевсъ, Аполлонъ, Артемида и Ника, на пеликѣ **8E**, 224—Зевсъ, Аѳина, Ника, Селена, Гесперъ, Гестія, Гермій, Афродита, Пейоо, на келебѣ **9D**, 90—Зевсъ, Ганимедъ, Эротъ и Гермій. На картинѣ кратера **9A**, 64 изображена Афродита, летящая на лебедѣ надъ омфаломъ, близъ котораго собирались Зевсъ, Аполлонъ, Гермій, Деметра и Гера ⁶⁾. На фрагментированной гидріи **4**, 203 сохранились фигуры Аѳинны, Ники и Селены. Одна картина кратера **9A**, 63 представляетъ созданіе богами Пандоры. Аѳина надѣваетъ на нее вѣнокъ; при этомъ присутствуютъ Зевсъ, Гера, Посидонъ, Арея, Гермій и Ирида. Время, къ которому относится кратеръ (440—430), не далеко отъ того, когда Фидій представилъ созданіе Пандоры на базѣ статуи Аѳинны-Дѣвы въ Пароенонѣ (447 г.) ⁷⁾. Описаніе Павсанія, однако, не позволяетъ думать, чтобы картина кратера **9A**, 63 зависила отъ рельефа Фидія. Она скорѣе представляетъ еще до-фидіеву трактовку миѳа.

На киликѣ **1B**, 209, амфорѣ **8D**, 16, пеликѣ **8E**, 199, ситулѣ **16**, 2 роскошного стиля представлено сраженіе боговъ съ гигантами. Мы уже видѣли выше, что авторы названныхъ картинъ зависятъ отъ гигантомахіи на щитѣ фидіевой Аѳинны-Дѣвы.

Интересна картина на фрагментированной гидріи **4**, 71. На ней

¹⁾ Ср. Weizsäcker у Roscher, ук. с., III, 207 сл.; Bloch, тамъ же, 240 сл.

²⁾ Ср. Ваипш., Denkm., III, 1861 сл.

³⁾ На вазѣ, отъ которой сохранился фрагментъ 22, 14, можетъ быть, было изображено явленіе изъ-подъ земли Коры (*άναδος*), при которомъ обыкновенно присутствуютъ паны. Ср. кратеры **9A**, 27, 33, оксибафонъ **9B**, 99. Объ изображеніяхъ Пана ср. Ваипш., Denkm., II, 1147 сл.

⁴⁾ Ср. Weizsäcker у Roscher, ук. с., I, 2603 сл.

⁵⁾ Ср. Bie у Roscher, ук. с., II, 3243 сл.

⁶⁾ Ср. Dümmler у Pauly-Wissowa, Realenc., I, 2781 сл.

⁷⁾ Ср. Furtwängler, Meisterwerke, 69, 5.

представленъ былъ аллегорически восходъ солнца¹⁾. Впереди видимъ Селену (Луну) на колеснице, запряженной крылатыми конями; за ней слѣдуетъ тоже на колеснице, запряженной парой крылатыхъ коней, Эосъ (Утренняя Заря); далѣе два нагихъ мальчика погружаются въ воды Океана (Звѣзды); наконецъ, Гелиосъ (Солнце) ёдетъ на колеснице, запряженной крылатыми конями. Подобную картину видимъ на кратерѣ **9A**, 61, гдѣ тоже представленъ восходъ солнца. Композиція раздѣлена на двѣ части по двумъ сторонамъ вазы. На одной сторонѣ, въ центрѣ, изображена Эосъ, причемъ для нея взять мотивъ, который мы весьма часто встречаемъ на вазахъ: она преслѣдуется своего любимца Кефала, который на разсвѣтѣ вышелъ на охоту съ собакой. На лѣвомъ краю картины Селена ёдетъ на конѣ и исчезаетъ за горою; на правомъ изъ-за холма появляется Фосфоръ²⁾. На другой сторонѣ кратера четыре нагихъ мальчиковъ олицетворяютъ звѣзды, погружающіяся въ Океанъ при появлѣніи Гелия, который представленъ далѣе на колеснице, везомой четверкою крылатыхъ коней.

Изображенія Гелиоса и Селены сохранились еще на фрагментахъ оксибафона **9B**, 140. Что представляла картина послѣдняго, опредѣлить невозможно.

Нерѣдко художники украшаютъ вазы фигурами различныхъ миѳическихъ животныхъ: сфинксовъ (ср., напр., лекионы **2B^a**, 143, 153, 172—174, 190, **2B^b**, 48, 49, 58, 59, 125, 133, 135, 137, 161, 221, 233, 244, энохую **3**, 62, ноланскую амфору **8A**, 201, лутрофоръ **8C^a**, 11, аски **14**, 22, 51, 76)³⁾, сирень (ср. лекионы **2B^a**, 152, 156, **2B^b**, 63, 114, леканы **5A**, 9, пелики **8E**, 258, 292)⁴⁾, грифоновъ (ср. лекионы **2B^b**, 127, 217, лекану **5A**, 13, аски **14**, 44, 61)⁵⁾. Пегаса (ср. киликъ **1B**, 249, лекионы **2B^a**, 151), Химеры (ср. лекану **5A**, 38)⁶⁾. На лекионы **2B^b**, 41 изображенъ сфинксъ, похищающій юнаго эфеба; на лекионы **2B^b**, 145 сфинксъ преслѣдуетъ юношу. На пеликѣ **8E**, 287 два юноши сражаются со сфинксомъ. На ноланской амфорѣ **8A**, 224 представленъ сфинксъ на пьедесталѣ и Атлантъ, держащій на плечахъ небесный сводъ. На пеликѣ **8E**, 274 видимъ грифона, одолѣвающаго коня.

¹⁾ Ср. O. Jahn, Einl., CCVII; Rapp у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 2001 сл.

²⁾ Ср. Weizsäcker у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 2604.

³⁾ Ср. Baum., Denkm., III, 1688 сл.

⁴⁾ Ср. Baum., Denkm., III, 1642 сл.

⁵⁾ Ср. Furtwängler у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 1767 сл.; Dittbach у Daremberg-Saglio, Dictionn., II, 1668 сл.

⁶⁾ Ср. Engelmann у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 893 сл.; Констанд у Daremberg-Saglio, ук. соч., I, 1102 сл.

Весьма часты на вазахъ прекраснаго и роскошнаго стилей картины съ сюжетами, почерпнутыми изъ сказаний о герояхъ.

Не менѣе, чѣмъ прежде, художники любятъ изображать Геракла¹⁾. Подвиги Геракла представлены на киликѣ 1B, 97. На пеликѣ 8E, 55 мы видимъ Геракла съ Керконами. На кратерѣ съ волютами 9C, 7 Гераклъ изображенъ у Фола, на киликѣ 1B, 210 съ Евритіономъ и Деянирой. Миѳ о Бусирисѣ иллюстрируютъ картины на киликѣ 1B, 90, гидрѣ 4, 101, стамнахъ 7, 40, 47. На пеликѣ 8E, 75 Гераклъ изображенъ поражающимъ Керу, на пеликѣ 8E, 76 — Гераса, на стамнахъ 7, 48, 57, на пеликѣ 8E, 316, оксибафонахъ 9B, 128, 153 — Дексамена²⁾, на пеликѣ 8E, 302 и кратерѣ 9A, 71 — керинейскую лань. На гидрѣ 4, 179 Гераклъ получаетъ поясъ отъ Гипполиты. На картинахъ оксибафоновъ 9B, 52, 54³⁾, 72 Гераклъ изображенъ за жертвоприношеніемъ. Картина оксибафона 9B, 178 представляетъ посвященіе Геракла и Диоскуровъ въ малыя мистеріи въ Аграхѣ. На пеликѣ 8E, 58 видимъ, какъ Лихасъ передаетъ Гераклу напитанную ядомъ одежду⁴⁾. Цѣлый рядъ картинъ иллюстрируетъ миѳъ о томъ, какъ Гераклъ добылъ яблоки Гесперидъ: ср. гидрѣ 4, 181, 226, 252, ноланскую амфору 8A, 256, оксибафонъ 9B, 73. На лекиѣ 2B^b, 303 младенецъ Гераклъ изображенъ сосущимъ грудь Геры. На ликиѣ 2B^a, 194 младенцы Гераклъ и Гилль изображены на рукахъ у Деяниры. Очень часто изображается апоѳеозъ Геракла: Гераклъ шествуетъ на Олимпъ въ сопровожденіи боговъ, или ѿдетъ туда на колесницѣ, вступаетъ въ бракъ съ Гебой, или пребываетъ уже среди олимпійцевъ и наслаждается покоемъ послѣ многотрудной жизни: ср. энохон 3, 221, 224, гидрѣ 4, 239, кратеръ 9A, 69^a, оксибафоны 9B, 69, 70, 174, 184, пелики 8E, 192, 280, 364. На энохонѣ 3, 162 видимъ карикатурное изображеніе апоѳеоза Геракла. Нерѣдко Гераклъ изображается рядомъ съ отдельными богами, его покровителями. На котилѣ 10, 39 мы его видимъ съ Зевсомъ, на гидрѣ 4, 59 и оксибафонѣ 9B, 157 съ Никой, на энохонѣ 3, 41 (рис. 40) съ Аеной, на оксибафонѣ 9B, 81 съ Аеной и Никой. На келебѣ 9D, 106

¹⁾ Ср. Furtwangler у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 2192 сл.; Dürbach у Daremberg-Saglio, Dictionn., III, 78 сл.

²⁾ Ср. Robert, Monuments antichi, IX (1899), 9 сл.

³⁾ Отношеніе двухъ послѣднихъ картинъ къ «Трахинянкамъ» и къ «Филоктету» Софокла по хронологическимъ соображеніямъ невозможно. Ср. Furtwangler, Lex. d. Mythologie, I, 2236; C. Smith, Catalogue of the vases in the British museum, III, къ E494.

⁴⁾ И эта картина не можетъ зависеть отъ «Трахинянокъ» Софокла. Ср. C. Smith, ук. соч., къ E370.

представлена борьба Геракла съ Аполлономъ въ присутствіи Аѳины за дельфійскій треножникъ, на оксибафонѣ **9B**, 73 — примиреніе Геракла съ Аполлономъ въ присутствіи боговъ. На киликѣ **1B**, 203 Геракль представленъ несущимъ на плечахъ Діониса.

Часто изображается на вазахъ прекраснаго и роскошнаго стилей и Ѣесей¹⁾. На кратерѣ **9B**, 28 Ѣесей представленъ съ товарищемъ и съ матерью Эрой, которая подаетъ ему фіалу. На картинѣ **5A**, 8 Ѣесей преслѣдуетъ Ѣетиду. На фрагментѣ **22**, 16 видимъ Ѣесея съ юношою — Іолаемъ. Всѣ эти картины, однако, вовсе не изображаютъ какого-нибудь известнаго миѳа; художникъ беретъ простые мотивы жанровыхъ картинъ (проводы юноши, преслѣдованіе и т. п.) и подписываетъ у действующихъ лицъ имена: Ѣесей, Эра, Ѣетида, Іолай. Подвиги и дѣянія Ѣесея видимъ на слѣдующихъ вазахъ: на киликахъ **1B**, 96, 104, 155, 158, 212, гидріи **4**, 154, **8E**, 312, кратерѣ **9A**, 55, оксибафонахъ **9B**, 16, 21, котилѣ **10**, 54, аскѣ **14**, 12.

Ѳесей изображается, кромѣ того, въ амазономахіи²⁾. Назовемъ для примѣра кратерѣ **9A**, 51 (табл. XI) раннаго прекраснаго стиля, стамъ **7**, 60, ноланскую амфору **8A**, 235 и каноарѣ **11**, 10 развитого прекраснаго. Композиція, какъ на кратерѣ **9A**, 51 (табл. XI), весьма часто употребляется для амазономахіи, начиная съ раннаго прекраснаго стиля. Однако, у сражающихся грековъ не всегда бываютъ подписаны ихъ имена (какъ на кратерѣ **9A**, 51 Ѣесей и Форбантъ). Варіаціи этой композиціи видимъ, напр., на стамнахъ **7**, 29, 30, ноланской амфорѣ **8A**, 141, оксибафонахъ **9B**, 15, 28, кратерахъ съ волютами **9C**, 9, 10, каноарѣ **11**, 9 раннаго прекраснаго стиля, на ноланской амфорѣ **8A**, 237, оксибафонѣ **9B**, 50 и кратерѣ съ волютами **9C**, 14 развитого прекраснаго, на лекиѣ **2B^b**, 177, гидріяхъ **4**, 215, 242, пеликахъ **8E**, 200, 229—231, 233, 249, 272, 293, 295—298, 351, 369, кратерѣ **9A**, 78, котилѣ **10**, 72 роскошнаго. Болѣе подробная композиція амазономахіи на диносѣ **18**, 3 (табл. XVIII) повторяетъ тѣ же мотивы, которые мы видимъ на картинахъ только что перечисленныхъ вазъ. Такое сходство въ мотивахъ группъ и фигуръ у картинъ, изображающихъ амазономахію, невольно заставляетъ думать, что амазономахія на названныхъ вазахъ зависитъ отъ какой-то знаменитой амазономахіи. На этой послѣдней изображенъ былъ Ѣесей. Амазонки были представлены на коняхъ. Время, когда должна была явиться эта зна-

¹⁾ Объ его изображеніяхъ см. Вацш., Denkm., III, 1786 сл.; см., кромѣ того, литературу въ гл. VI.

²⁾ Литературу, сюда относящуюся, см. въ гл. VI.

менитая амазономахія, должно приходиться около 460 года. Все ведеть къ тому, что амазономахіи на вазахъ зависятъ отъ картины Микона въ Росписной галлереѣ (Павсаній, I, 15, 3). У Микона амазонки были изображены на лошадяхъ (по „Лисистратъ“ Аристофана, 679) ¹⁾. Явилась картина Микона, какъ мы знаемъ ²⁾, ок. 460 г. Какъ сильно было вліяніе полигнотовой школы, къ которой принадлежалъ и Миконъ ³⁾, на аттическую вазовую живопись, мы уже многократно имѣли случай отмѣтить. Расположеніе фигуръ на вазовыхъ картинахъ, которыя мы привели выше, таково, какъ мы должны представлять себѣ ихъ расположеніе на картинахъ Полигнота и его учениковъ ⁴⁾. Знаменательно также и то, что мотивы, которые мы видимъ у амазономахій на названныхъ выше вазахъ, повторяются на фризѣ Паренона ⁵⁾, на рельефахъ изъ Гельбаси, на римскихъ саркофагахъ и т. п. ⁶⁾. Это еще разъ говоритъ и за чрезвычайную извѣстность оригинала вазовыхъ картинъ, и за то, что этотъ оригиналъ явился въ школѣ Полигнота ⁷⁾.

На нѣкоторыхъ вазахъ мы видимъ амазономахію, которая отличается отъ амазономахій на выше названныхъ вазахъ тѣмъ, что амазонки изображены не на коняхъ, а пѣши. Такъ, это мы видимъ, напр., на гидрѣ 4, 127 и ноланской амфорѣ 8A, 155 раннаго прекраснаго стиля, на лекиѣ 2B^b, 118 и канеарѣ II, 10, развитого прекраснаго, на пеликахъ 8E, 228, 232, 238, 288, 294 роскошнаго. Мы уже видѣли, что картина лекиѣ 2B^b, 118, должна зависѣть отъ композиціи Фидія на щитѣ Аѳинѣ-Дѣвы Фидія ⁸⁾. Картины на вазахъ раннаго прекраснаго стиля по хронологическимъ соображеніямъ отъ Фидія зависѣть не могутъ. Такъ какъ, разсуждается Робертъ ⁹⁾, амазонки на картинѣ Микона были на коняхъ, и это составляло особенность, на которую указывали, то, вѣроятно, амазонки на картинѣ Полигнота въ Оесіонѣ не были на коняхъ. Вазы раннаго прекраснаго стиля, на которыхъ мы видимъ пѣшихъ амазонокъ, такимъ образомъ,

¹⁾ Ср. L ö s c h e k e, Bildliche Tradition. Bonner Studien, 260; Robert, Marathonsschl., 11 сл.

²⁾ Ср. гл. II.

³⁾ Ср. гл. II.

⁴⁾ Ср. гл. VII, отд. IX.

⁵⁾ Ср. Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 34 сл. О томъ, что вазы не могутъ зависѣть отъ фриза Паренона, ср. выше гл. I и VII, отд. IX.

⁶⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., 11 сл.

⁷⁾ Ср. гл. I.

⁸⁾ Ср. гл. VII, отд. IX.

⁹⁾ Robert, Marathonsschl., 48.

зависять, можетъ быть, отъ „Амазономахії“ Полигнота. Фидій, который въ юности своей, весьма вѣроятно, учился у Полигнота¹⁾, заимствовалъ у Полигнота мотивъ для композиціи на щитѣ Аенны-Дѣвы²⁾. Какъ ни остроумнымъ является соображеніе Роберта, намъ кажется кое-что говорить противъ него. Какъ устанавливаетъ самъ Робертъ, „Амазономахія“ Полигнота въ Оесіонѣ была расположена какъ разъ противъ его же „Кентавромахії“³⁾. Судя по аналогіи съ дельфійскими картинами Полигнота, мы должны и въ Оесіонѣ у двухъ симметрично расположенныхъ въ одномъ помѣщеніи картинъ ожидать соотвѣтствія. Кентаврамъ очень хорошо соотвѣтствовали бы амазонки на коняхъ. Изъ Аристофана, намъ кажется, едва ли можно вывести заключеніе, что конные амазонки составляли у Микона такую особенность, которой ни у кого другого не было. Далѣе, не разъ на вазахъ, гдѣ видимъ амазонокъ на коняхъ, встречаются пѣшія амазонки. По всей вѣроятности, на картинѣ Микона не всѣ амазонки были конные. Намъ кажется наиболѣе вѣроятнымъ, что едва ли картины Полигнота и Микона отличались сильно другъ отъ друга. Скорѣе всего Миконъ повторялъ и варирировалъ группы и фигуры Полигнота, а вазовые мастера пользовались тою и другою картинами.

Кромѣ картинъ, представляющихъ сраженіе амазонокъ съ греками, мастера изображали на вазахъ иногда отдѣльныя фигуры амазонокъ или даже только головы и бюсты ихъ. На киликѣ **1B**, 168, и лекиѣ **2B^b**, 102 амазонки изображены мирно бесѣдующими другъ съ другомъ. Отдѣльныя фигуры, бюсты и головы амазонокъ видимъ, напр., на киликѣ **1B**, 175, лекиѣахъ **2B^a**, 188, 288, **2B^b**, 76.

На пеликѣ **8E**, 246 изображена конная амазонка, гонящаяся за женщиной. Въ эпоху роскошного стиля (въ послѣдній его періодъ) очень распространеною является композиція, представляющая сраженіе амазонокъ съ грифонами. Амазонки являются то пѣшими, то верхомъ. Особенно много вазъ съ картинами на названную тему находится на югѣ Россіи. Вотъ примѣры такихъ вазъ: лекиѣ **2B^b**, 273, пелики **8E**, 219, 235, 271, 277, 283, 285, 300, 327, 330 338—342, 361, 374, оксибафоны **9B**, 111, 145. Часто вместо картины, изображающей сраженіе грифоновъ и амазонокъ, художники довольствуются дать только головы амазонки, грифона, коня вместѣ или порознь. Ср., напр., киликѣ **1B**, 220, лекиѣы **2B^b**, 213, 214, 226,

¹⁾ Ср. Robert, ук. м.

²⁾ Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 69.

³⁾ Robert, Marathonsschl., 47.

эндохой 3, 218, леканы 5А, 34, 40, пелики 8Е, 206, 215, 236, 240, 268, 269, 273, 278, 289, 344—350, 354, 367, 371, оксибафонъ 9В, 120, аскъ 14, 81¹⁾.

Нерѣдко видимъ на вазахъ изображеніе кентавромахіи²⁾. Ср., напр., фрагментированный стамнъ 7, 52 (рис. 35), кратеръ 9А, 37, оксибафонъ 9В, 12, кратеръ съ волютами 9С, 7, келебы 9Д, 73, 74, 76 раннаго прекраснаго стиля, килики 1В, 210, 211, 248, пелику 8Е, 221, оксибафонъ 9В, 77 роскошнаго. Картина, которая была на стамнѣ 7, 52 (рис. 35), представляетъ Фесея, наносящаго молотомъ³⁾ послѣдній ударъ пораженному уже и лежащему кентавру. Другой кентавръ защищался противъ Фесея столомъ. Такой же точно мотивъ, какъ на стамнѣ 7, 52, былъ у группы Фесея и кентавра на „Кентавромахіи“ Полигнота въ афинскомъ Фесионѣ⁴⁾. Мотивъ защиты столомъ—полигнотовъ, какъ это можно сказать по картинѣ котилы 10, 37⁵⁾). И композиція на картинѣ стамна 7, 52—полигнотова⁶⁾. Мотивы фигуръ на ней, далѣе, весьма близки къ мотивамъ фигуръ западнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи (см. рис. 35)⁷⁾. Авторъ фронтона названнаго храма⁸⁾ скорѣе всего заимствовалъ мотивы фигуръ изъ живописи школы Полигнота, какъ и мастеръ, расписавшій стамнѣ 7, 52.

На цѣломъ рядѣ вазъ видимъ картины, относящіяся къ миѳу о рождении Елены⁹⁾. На нихъ изображается Леда, находящая яйцо Немесиды¹⁰⁾; яйцо обыкновенно лежитъ на алтарѣ; кромѣ Леды, мы видимъ на картинахъ Тиндарея и Диоскуровъ. Таковы картины на киликѣ 1В, 188¹¹⁾), пеликѣ 8Е, 195, оксибафонахъ 9В, 51 и 55. Роп-

¹⁾ Ср. обѣ этихъ картинахъ Rayet-Collignon, Céramique, 289 сл.

²⁾ См. литературу въ гл. VI.

³⁾ Фесей взялъ это орудіе у Прокруста. Ср. Robert, Marathonsschl., 50.

⁴⁾ Ср. Павсанія, I, 17, 2 (Overbeck, SQ., 1086, 5): Θησεὺς μὲν ὅμη ἀπεκτονώς ἑστιν ἦδη κένταυρον.

⁵⁾ Ср. гл. I.

⁶⁾ Ср. выше, гл. VII.

⁷⁾ Ср. Curtius, Arch. Ztg., 1883, 347 сл.

⁸⁾ Скульптуры храма скорѣе всего паросской школы. Ср. Furtwängler, Zu den olympischen Skulpturen. Archäol. Studien Brunn dargebracht, 67 сл.

Робертъ высказываетъ мысль, что авторомъ западнаго фронтона, можетъ быть, былъ паросецъ Колотъ. Связь школъ Пароса и Фасоса весьма понятна, такъ какъ Фасосъ былъ колонизованъ паросцами. Ср. Robert, Marathonsschl., 50.

⁹⁾ Ср. Engelmann у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 1955 сл.

¹⁰⁾ Ср. Bloch у Roscher, ук. соч., II, 1931.

¹¹⁾ Здесь Леда убѣгаетъ отъ алтаря, на которомъ лежитъ яйцо и сидитъ птица; по сторонамъ алтаря стоятъ Тиндарей и Клитеменстра.

Зап. Ипп. Р. Арх. общ. Т. XII, вып. 3 и 4.

берть¹⁾ полагаетъ, что у названныхъ картинъ въ основѣ лежить одинъ оригиналъ — какая-нибудь картина школы Полигнота. На лекиѣ **2B^a**, 206 представлена Леда передъ алтаремъ, на которомъ лежитъ яйцо Немесиды, и въ немъ видна младенецъ-Елена²⁾.

Какъ и раньше, въ эпохи прекраснаго и роскошнаго стилей весьма распространены картины, изображающія борьбу Пелея съ Ѹетидой³⁾: ср. леканы **5A**, 3, 21, пиксиду **6**, 25, пелику **8E**, 245, кратеры съ волютами **9C**, 9, 12, оносъ **17**, 6 (рис. 57), диносъ **18**, 2.

Часто (особенно въ роскошномъ стилѣ) видимъ теперь и судъ Париса; ср. киликъ **1B**, 159, лекиѣ **2B^b**, 305, энохую **3**, 143, гидріи **4**, 183, 189, 193, 198, пелики **8E**, 250, 320, кратеры **9A**, 68, 69⁴⁾. Иногда изображаются (вмѣстѣ или порознь) Парисъ и Елена⁵⁾; ср., напр., киликъ **1B**, 159, лекиѣ **2B^b**, 173, 265, гидріи, **4**, 216, 225. На лекиѣ **2B^b**, 176 представлено похищеніе Елены⁶⁾. Нерѣдко изображается встрѣча Менелая и Елены⁷⁾ послѣ взятія Трои: ср., напр., энохую **3**, 59, гидрію **4**, 64, поланскія амфоры **8A**, 168, 214. Очень часто изображаются переиды, несущія оружіе Ахиллу⁸⁾. Ср. килики **1B**, 173, 229, лекиѣ **2B^b**, 8, 40, 101, лекану **5A**, 4, стамнъ **7**, 51, поланскія амфоры **8A**, 213, 217, пелику **8F**, 323, кратеръ **9A**, 49, оксибафонъ **9B**, 179. Картины на стамнѣ **7**, 26 и кратерѣ **9A**, 66 иллюстрируютъ миѳъ обѣ убийствѣ Ахилломъ юнаго Троила, сюжетъ, уже издавна знакомый вазовой живописи⁹⁾. На поланской амфорѣ **8A**, 158 Ахиллъ изображенъ поражающимъ Пеноесилею. Картины на амфорѣ **8D**, 10 (рис. 9) представляютъ Ахилла съ дѣвушкой,

¹⁾ Robert, Arch. Anz., IV (1889), 143. Кекуле (Festschrift zum Feier d. 50-jährl. Bestehens d. k. deutschen Instituts zu Rom, 26) думалъ, что вазовыя картины зависятъ отъ рельефа на базѣ статуи Немесиды Агоракрита. О нихъ см. Pallat, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 1 сл., и Rossbach у Roscher, ук. соч., III, 166.

²⁾ Ср. Engelmann у Roscher, ук. соч., I, 1956.

³⁾ Ср. Вапт., Denkm., III, 1796 сл.

⁴⁾ Вѣроятно, фрагменты композицій, изображавшихъ судъ Париса, надо усматривать на картинахъ гидрій **4**, 69, 109 и пиксидахъ **6**, 16. Обѣ изображенія суда Париса ср. литературу, указанную выше, и въ приложениі.

⁵⁾ Ср. Stoll у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 1955 сл.; Paris у Daremberg-Saglio, Dictionn., III, 56 сл.

⁶⁾ Ср. предыдущее примѣчаніе.

⁷⁾ Ср. предыд. примѣчанія и выше, гл. VI.

⁸⁾ Ср. Fleischer у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 63 сл.; Vinet у Daremberg-Saglio, ук. соч., I, 26 сл. Литературу, касающуюся изображеній переидъ, см. выше.

⁹⁾ Ср. уже вазу Fran ois, Furtw angler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. I.

приближающейся къ нему, чтобы налить вина въ чашу, которую онъ держитъ.

На кратерахъ съ волютами **9C**, 7 и 11 представлено разрушение Иліона въ общемъ по схемамъ старого стиля, хотя на отдельныхъ группахъ и фигурахъ замѣтно уже вліяніе Полигнота ¹⁾.

На киликѣ **1B**, 111 и ноланской амфорѣ **8A**, 228 видимъ Эанта, совершающаго святотатственный поступокъ съ Кассандрой ²⁾. Это одинъ изъ эпизодовъ, которые весьма часто съ давнихъ временъ изображаются на картинахъ гибели Иліона. И Полигнотъ на обѣихъ своихъ картинахъ гибели Иліона (въ Дельфахъ и въ Аеннахъ) изобразилъ Эанта съ Кассандрой только не въ моментъ совершенія преступленія, а послѣ, когда Эанта должны судить вожди грековъ.

На энохѣ **3**, 51 видимъ группу, которая обыкновенно изображается на картинахъ гибели Иліона (у Полигнота, на кратерѣ съ волютами **9C**, 11): Демофонтъ и Акамантъ съ Эорою ³⁾.

Часть прекрасной, полной экспрессіи картины, изображавшей паденіе Трои, сохранилась на фрагментѣ **22**, 95, на которомъ видимъ Андромаху съ младенцемъ Астіанактомъ ⁴⁾.

Одна изъ картинъ на амфорѣ **8D**, 15 представляетъ Діомеда, похищающаго троянскій Палладій ⁵⁾, съ Одиссемъ ⁶⁾ и Еленою. Тотъ же сюжетъ у картины на италійской пеликѣ **8F**, 363. Авторы той и другой картины имѣли, вѣроятно, въ виду ту версію миѳа о похищении Палладія, которая представлена была трагедіей Софокла „Лакахи“: Софокль впервые ввелъ въ миѳъ то, что Палладій былъ похищенъ при помощи Елены ⁷⁾.

¹⁾ Ср. Baum., Denkm., I, 741 сл.; Robert, Monumenti antichi, IX (1899), ук. м.

²⁾ Ср. Fleischer у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 136, Engelmann, тамъ же, II, 974 сл., France у Dageberg-Saglio, Dictionn., I, 935 сл., Rossbach у Pauly-Wissowa, Realenc., I, 939 сл.

³⁾ Ср. Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 200 сл., Bernhard у Roscher, ук. с., I, 205 сл., Stoll, тамъ же, 990 сл., Wernicke у Pauly-Wissowa, Realenc., I, 1107 сл., Toeplitz, тамъ же, 1143 сл.

⁴⁾ Ср. Klügmann у Roscher, ук. с., I, 345.

⁵⁾ Ср. Baum., Denkm., II, 1143 сл.

⁶⁾ Браунъ (Ann., 1836, 296) отмѣчаѣтъ ту особенность на картинѣ этой вазы, что Одиссей представленъ безбородымъ. Правда, Одиссеи изображаются иногда безъ бороды [ср., напр., его изображеніе на кратерѣ **9A**, 81, о которомъ мы уже говорили:ср. Winter, Jahrb. d. Inst., VI (1891), 273, и Schmidt у Roscher, Lex. d. Mythologie, III, 677], но на амфорѣ **8D**, 15 все лицо новѣйшая реставрація. Ср. Furtwängler, Meisterwerke, 319, 1.

⁷⁾ Ср. Chavannes, De Palladii raptu, Berl., 1891, 51 сл., Furtwängler, ук. соч., 319, Engelmann у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 1944, Schmidt у Roscher, Lex. d. Mythologie, III, 665 сл.

Картина на пеликѣ 8E, 60 представляетъ Телефа сидящимъ на алтарѣ и держащимъ на рукахъ младенца Ореста, котораго онъ удерживаетъ, чтобы вымолить себѣ пощаду у Агамемнона¹⁾. Телефъ сидитъ спокойно и не грозитъ убить Ореста. Робертъ²⁾ показалъ, что убить Ореста Телефъ грозилъ лишь у Еврипида. Поллакъ³⁾ дополнить выводы Роберта, указавъ на основаніи картины одной неизданной до него вазы⁴⁾, что въ эпосѣ и у Эсхила ничего не говорилось о томъ, что Телефъ молилъ о пощадѣ, схвативъ Ореста. Съ Поллакомъ соглашается Амелунгъ⁵⁾. Подъ вліяніемъ извѣстнаго изъ Фукидіа⁶⁾ поступка Фемистокла при дворѣ царя Адмета Софокль въ своемъ „Телефѣ“ вводитъ новый мотивъ: у него Телефъ умолялъ Агамемнона, сидя на алтарѣ съ младенцомъ Орестомъ на рукахъ⁷⁾. Картина на пеликѣ 8E, 60 иллюстрируетъ софоклову „Телефа“. Такъ какъ Телефъ у Софокла не угрожалъ еще убить Ореста, Агамемнонъ на нашей вазѣ изображенъ въ довольно спокойной позѣ, чего не могло бы быть, если бы авторъ картины зналъ версію миѳа Еврипида.

Картина внутри килика 1B, 135 представляетъ, вѣроятно, Неоптолема, убивающаго Поликсену⁸⁾.

На гидрѣ 4, 52 изображены Ферситъ, оскорбляющій Агамемнона, и, вѣроятно, Несторъ.

Часто и при изображеніи героевъ, какъ при изображеніи боговъ, берутся простые жанровые мотивы. Типомъ такой композиціи можетъ служить картина на ноланской амфорѣ 8A, 212 (табл. X). Здѣсь мы видимъ Гектора между Пріамомъ и Гекубой. Гекторъ протягиваетъ матери фіалу, чтобы она налила туда вина изъ энохон (кувшина), которую та держитъ въ рукахъ. Гекторъ прощается съ родителями, выходя на битву, и долженъ сдѣлать передъ отходомъ жертву возліянія богамъ, чтобы счастливо возвратиться. Такой сцены, какъ на нашей вазѣ, мы не находимъ въ Иліадѣ. Для иллюстраціи ея можно привести тѣ слова, которыя говорить въ Иліадѣ Гекуба Пріаму передъ

¹⁾ См. обѣ этомъ миѳѣ Pollak, *Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons*, Leipzig, 1900, 8 сл., Roscher, Lex. d. Mythologie, III, 958 сл.

²⁾ Robert, Bild u. Lied, 147 сл. Ср. Vater, De Sophocl. Alead., 19, Начек, Fragm. trag. graec., 76, Pollak, ук. соч., 14 сл.

³⁾ Pollak, ук. соч., 15.

⁴⁾ Pollak, ук. соч., Taf. I.

⁵⁾ Amelung, Wochenschrift f. klass. Philologie, XVII (1900), 3.

⁶⁾ I, 136.

⁷⁾ Pollak, ук. соч., 16.

⁸⁾ Ср. Weizsäcker у Roscher, Lex. d. Mythologie, III, 175.

его отправлениемъ въ лагерь Ахилла, чтобы вымолить послѣдняго отдать ему трупъ его павшаго сына (Иліада, XXIV, 283—9):

Тою порою приходитъ Гекуба, печальная сердцемъ;
Въ правой рукѣ царица вина, веселящаго сердце,
Кубокъ несла золотой, чтобъ супругъ не возливъ не уѣхалъ;
Стала она предъ конями и такъ говорила Пріаму:
«Зевсу возлей, мой супругъ! и молись, чтобы даль всемогущій
Въ домъ отъ враговъ возвратиться, когда уже смѣлое сердце
Старца тебя, противъ воли моей, къ кораблямъ устремляется».

Эти же стихи служатъ лучшею иллюстрацію вообще всѣхъ сценъ прощенія и проводовъ мужчинъ и юношей, столь часто фигурирующихъ на вазахъ. И при изображеніи героевъ сцены прощенія ихъ съ друзьями и родными нерѣдки. Общая схема всегда одна и та же, какъ на картинахъ, гдѣ представлены простые смертные, такъ и тамъ, гдѣ изображены герои. Всегда мы видимъ вариаціи той композиціи, съ которой мы познакомились по картинѣ поланской амфоры 8A, 212. Ср., напр., картины на наружныхъ сторонахъ килика 1B, 151¹), на поланскихъ амфорахъ 8A, 165, 235, оксибафонѣ 9B, 30, канеарѣ 11, 6 (рис. 52, 53) и т. д.

Довольно часто иллюстрируются миѳы обѣ Одиссеѣ и его товарищахъ²). Картины на близкихъ по формѣ и декораціи котилахъ 10, 37 и 60³) изображаютъ возвращеніе Одиссея послѣ его скитаній въ домъ свой на Иеаку. На одной картинѣ послѣдней вазы Антифатта обмываетъ ноги Одиссею; при этомъ присутствуетъ Евмей. Другая картина представляетъ Телемаха, бесѣдующаго съ печальною Пенелопой. Виламовицъ-Мѣллендорфъ и Робертъ⁴) обратили вниманіе на цѣлый рядъ особенностей, которые отличаютъ версію миѳа на котилѣ 10, 60 отъ версіи его въ Одиссеѣ. У Гомера кормилица Одиссея Евриклѣя; на вазѣ ея имя Антифатта. У Гомера Одиссей при обмываніи ногъ сидитъ⁵), на картинѣ вазы стоитъ. У Гомера Одиссей при

¹) Михаэлисъ (Arch. Ztg., 1877, 77, 1885, 231 сл.) полагаетъ, что картины этого килика зависятъ отъ «Эгей» Евріпіда. Грефъ [Jahrb. d. Inst., XIII (1898), 65 сл.] основательно опровергаетъ это. Трагедія Евріпіда много позже, чѣмъ киликъ 1B, 151.

²) Ср. Schmidt y Roscher, Lex. d. Mythologie, III, 654 сл.

³) Гельбигъ (Bull., 1876, 206) и Дюммлеръ [Jahrb. d. Inst., II (1887), 171] видѣли у этихъ вазъ и большую близость въ стилѣ фигуръ. Противъ этого совершенно справедливо возражаетъ Робертъ (Marathonsschl., 78 сл.).

⁴) Wilamowitz-Moellendorf, Homerische Untersuchungen, 194 сл., Robert, Marathonsschl., ук. м.

⁵) См. Одиссею, XIX, 97—102, 388 сл. Сидящимъ при обмываніи ногъ изображается Одиссей на римскихъ терракотовыхъ рельефахъ. Ср., напр., Сампрана, Opera in plastica, t. 72.

обмываніи скрывается еще подъ видомъ старика-нищаго¹⁾; на вазѣ Одиссей не старъ и одѣтъ, какъ знатный путешественникъ. У Гомера при обмываніи ногъ Одиссею присутствуетъ Пенелопа, а не Евмей. Виламовицъ-Мёллендорфъ и Робертъ полагаютъ, что картины на котилѣ 10, 60 зависятъ отъ трагедіи Софокла „Нїптрax“. Вотъ основанія, которые приводятся въ пользу этого. Имя *Αυτιφαττа*, не идущее для гексаметра, подходитъ къ ямбическому триметру трагедіи. Обмываніе ногъ Одиссея въ трагедіи Софокла происходило предъ входомъ во дворецъ, где не могло быть стульевъ. У Софокла Одиссей не являлся подъ видомъ нищаго. При обмываніи ногъ у Софокла долженъ былъ присутствовать Евмей, такъ какъ онъ долженъ былъ привести Одиссея къ дворцу.

Намъ кажется, что ни одного изъ приведенныхъ доводовъ нельзя считать безусловно говорящимъ за зависимость картинъ котилы 10, 60 отъ трагедіи Софокла. Въ самомъ дѣлѣ, ямбический триметръ вовсе не требуетъ того, чтобы имя *Εύροχλεια* было перемѣнено на *Αυτιφαтта*. Передъ дворцомъ, если не было стульевъ, то, весьма вѣроятно, были каменные скамейки, какъ это показываютъ раскопки древнихъ дворцовъ и домовъ. Одежда Одиссея на вазѣ, равнымъ образомъ, ничуть не заставляетъ думать, что ея авторъ творилъ непремѣнно подъ вліяніемъ трагедіи Софокла. Что при обмываніи ногъ Одиссею въ трагедіи Софокла непремѣнно долженъ былъ присутствовать Евмей, ни откуда не слѣдуетъ съ достовѣрностью.

Еще болѣе произвольны доводы Роберта насчетъ зависимости отъ той же трагедіи Софокла другой картины котилы 10, 60, где представлены Пенелопа и Телемахъ. По мнѣнію Роберта, Телемахъ представленъ передъ своимъ отѣздомъ на поиски отца²⁾). Такъ какъ въ Одиссѣи Телемахъ уѣзжаетъ на эти поиски безъ вѣдома матери, Робертъ считаетъ, что художникъ, росписывавшій вазу, не слѣдовалъ Гомеру³⁾). Конечно, изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы художникъ непремѣнно зависѣлъ отъ Софокла. За зависимость отъ послѣдняго Робертъ приводить то, что въ „Нїптрax“, трагедіи, которая, какъ показалъ Виламовицъ-Мёллендорфъ, имѣла очень много точекъ соприкосновенія съ „Трахинянками“, въ прологѣ, вѣроятно, Пенелопа и Телемахъ (какъ Гилль и Деянира въ „Трахинянкахъ“) давали экспозицію пьесы. Картина вазы, по мнѣнію Роберта, иллюстрируетъ эту про-

¹⁾ Ср. Одиссею, XIII, 430, XIX, 381.

²⁾ Ср. Robert, Bild und Lied, 93.

³⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., 80.

логъ трагедіи „Ніптар“¹⁾. Самъ Робертъ, однако, указываетъ, что вазовый мастеръ не строго держался трагедіи; такъ ткацкій станокъ передъ Пенелопой онъ беретъ изъ Одиссеи, а мотивъ для фигуры Пенелопы съ надгробій. Если бы даже всѣ эти предположенія были болѣе обоснованы, вазу по другимъ основаніямъ немыслимо датировать 428—420 гг., какъ это дѣлаетъ Робертъ. Въ это время, какъ мы знаемъ, въ Аѳинахъ работали уже въ роскошномъ стилѣ (котила 10, 60 — раннаго прекраснаго стиля). Если бы можно было убѣдительнѣе, чѣмъ это дѣлаетъ Робертъ, показать тѣсныя отношенія между картинами котилы 10, 60 и трагедіей Софокла, то и тогда по картинамъ вазы мы скорѣе могли бы составлять представление объ источнике Софокла, а не о трагедіи „Ніптар“. Что картины на котилѣ 10, 60 даютъ различную отъ Одиссеи версію миѳа, можно объяснить иначе, чѣмъ зависимостью ихъ отъ Софокла. Вазовые мастера часто, какъ мы видѣли уже, зависятъ отъ искусства монументальнаго; нерѣдко и сами они трактуютъ миѳы по своему. Какъ уже видно изъ описанія дельфійскихъ картинъ Полигнота, послѣдній въ трактовкѣ миѳологическихъ сюжетовъ нерѣдко сильно расходился съ Гомеромъ. Почему нельзя думать, что авторъ картинъ на котилѣ 10, 60 стоитъ подъ вліяніемъ какой-нибудь картины школы Полигнота? Несомнѣнно, подъ вліяніемъ платейской картины Полигнота стоитъ „Избіеніе жениховъ Пенелопы“ на котилѣ 10, 37, близкой, какъ мы уже замѣтили, къ котилѣ 10, 60. Намъ, по крайней мѣрѣ, кажется гораздо болѣе вѣроятнымъ, что картины на котилѣ 10, 60 зависятъ отъ какой-нибудь картины полигнотовой школы. За зависимость же ихъ отъ Софокла, по нашему, не говорить ничто.

Напротивъ, картина на кратерѣ 9A, 81 роскошнаго стиля, на которой представлены Одиссей и его спутники, приготовляющіеся къ тому, чтобы ослѣпить спящаго киклопа Полифема, явилась, внѣ всячаго сомнѣнія, непосредственно подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ отъ драмы Еврипида „Киклопъ“, которая исполнялась впервые на сценѣ около 415 года ²⁾). Картина на вазѣ не только всецѣло проникнута духомъ еврипидовой драмы ³⁾, но выдаетъ зависимость отъ нея и въ частностяхъ. На ней изображены, между прочимъ, два сатира. Извѣстно, что впервые сатиры связываются съ Полифемомъ у Еврипида ⁴⁾. Ереми, къ которому надо относить кратеръ 9A, 81 по стилю рисунковъ, без-

¹⁾ Ср. Christ, Geschichte der griechischen Litteratur³, 268.

²⁾ Ср. Winter, Jahrb. d. Inst., VI (1891), 273.

³⁾ Ср. Robert, Bild und Lied, 35, Winter, ук. м.

условно подходить къ тому, когда впервые исполнялась драма Еврипида. Стиль рисунковъ на кратерѣ небрежный и бѣглый, представляющій уже вырожденіе формъ роскошнаго. Ближайшія аналогіи къ нимъ даютъ картины на гидрѣ 4, 159 и на кратерѣ съ волютами 9C, 17. Любопытно, что и только что названныя вазы стоять подъ вліяніемъ трагедіи ¹⁾.

Изъ другихъ миѳовъ, относящихся къ Одиссею, мы находимъ слѣдующіе. На кратерѣ 9A, 69 Одиссей съ двумя товарищами вызываютъ изъ Аида Тиресія. Картина иллюстрируетъ, очевидно, „Одиссею“ (ср. XI, 493 сл.). Не безъ вліянія, можетъ быть, на нее остался „Аидъ“ Полигнота. Чудная, выразительныя головы и общій возвышенный характеръ композиціи говорять за это. Стиль, однако, у кратера 9A, 69 уже, несомнѣнно, болѣе развитой. Особенности глины и лака обнаруживаются не аттическое происхожденіе вазы. Ваза явилась, безъ сомнѣнія, въ Италии, но стиль рисунковъ ея представляетъ еще большую близость къ аттическому роскошному (это такъ наз. „луканскій“ стиль). На пеликѣ 8E, 70 раннаго прекраснаго стиля представлена Кирка и одинъ изъ одиссеевыхъ спутниковъ, котораго волшебница обратила въ свинью. На канеарѣ 11, 12 представленъ Одиссей и Левкоея. Обѣ эти картины зависятъ отъ „Одиссеи“.

На гидрѣ 4, 181, фрагментированномъ стамнѣ 7, 53 и на кратерѣ съ волютами 9C, 14 мы видимъ изображенія похищенія Діоскурами дочерей Левкиппа ²⁾. Намъ известна картина Полигнота на эту тему ³⁾ въ Анакіонѣ. Робертъ подробно занимался вопросомъ, насколько эта картина можетъ быть восстановлена по сохранившимся до насъ памятникамъ искусства ⁴⁾. Относительно картинъ на вазахъ Робертъ приходитъ къ заключенію, что у нихъ у всѣхъ есть общія фигуры и что общій ихъ характеръ выдаетъ вліяніе Полигнота. Несомнѣнно, Полигнотъ даль вазовымъ мастерамъ многіе мотивы. Мы вполнѣ соглашаемся съ этими выводами Роберта. Но решительно невозможно принять его объясненія деталей вазовыхъ картинъ и его реставраціи полигнотовой картины. Робертъ на томъ основаніи, что на вазовыхъ картинахъ въ изображеніи похищенія левкиппидъ есть довольно много вариантовъ въ позахъ дѣйствующихъ лицъ,

¹⁾ Ср. Winter, Jahrb. d. Inst., VI (1891), 274. Ср. выше.

²⁾ Ср. Kuhnert y Roscher, Lex. d. Mythologie, II, 1996 слл. Ср. Furtwânger, тамъ же, I, 1160 сл.

³⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., 53 слл.

⁴⁾ Robert, ук. м.

и что Діоскуры у разныхъ вазовыхъ мастеровъ изображаются въ различные моменты похищениі дочерей Левкиппа, полагаетъ, что на картинѣ Полигнота было изображено нѣсколько моментовъ, которые не замѣтно переходили одинъ въ другой, и что у вазовыхъ мастеровъ бѣрется то одинъ то другой моментъ только вслѣдствіе недостатка мѣста. Мы видѣли уже неоднократно, какъ свободно вазовые мастера обращаются съ своими оригиналами. Рабски они никогда ничего не копируютъ. По нашему мнѣнію, разницу въ позахъ и положеніяхъ Діоскуровъ и левкиппидъ на вазахъ надо объяснять иначе: она всецѣло обязана личнымъ вкусамъ и желаніямъ мастеровъ вазъ. Въ вѣкѣ далѣе мы не можемъ указать ни одного примѣра композиціи, гдѣ бы изображались различные послѣдовательные моменты одного дѣйствія, и при этомъ фигуры главныхъ дѣйствующихъ лицъ повторялись бы, какъ на рельефахъ элліністического и римскаго времени¹⁾. И на вазахъ эпохи, которая насъ интересуетъ, композиція всегда другого рода: всегда представляется одна сцена съ однимъ главнымъ моментомъ²⁾.

При анализѣ стиля мы уже замѣтили вліяніе Полигнота на рисунѣ фрагментированного стамна 7, 53. Изъ названныхъ выше вазъ съ изображеніемъ похищениія дочерей Левкиппа стамнъ 7, 53 раннаго прекраснаго стиля стоитъ ближе всѣхъ другихъ къ Полигноту и хронологически. Анализируя композиціи на названныхъ вазахъ Робертъ приходитъ къ заключенію, что картина на стамнѣ 7, 53 должна быть ближе всѣхъ другихъ къ картинѣ Полигнота³⁾. Фрагменты стамна 7, 53 для реставраціи картины надо расположить безусловно не такъ, какъ расположилъ ихъ Кунертъ на таблицѣ въ *Jahrbuch des Instituts*, а такъ, какъ они расположены въ изданіи Роберта⁴⁾. Стамнъ 7, 53 по стилю и техникѣ рисунковъ настолько близокъ къ кратеру съ волютами 9C, 9, что безусловно долженъ быть быть расписанъ тѣмъ же мастеромъ, что и послѣдній⁵⁾. Картина кратера 9C, 9, какъ мы

¹⁾ Такія композиціи («continuierende Darstellungsart» по Wickhoff, Wiener Genesis, 8 слл.) явились лишь въ элліністическую эпоху. Ср. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig, 1901, 3 сл. Викhoff (ук. соч., 61) неправильно считаетъ это спосѣбъ изображенія римскимъ.

²⁾ Картины на киликахъ 1B, 155, 158, 212 противъ этого не говорить. Ср. Wickhoff, ук. соч., 9, 2. Не говорить противъ этого и картина на оносѣ 17, 6 (рис. 57). Ср. Wickhoff, ук. соч., 80.

³⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., 55.

⁴⁾ См. литературу въ приложеніи.

⁵⁾ Ср. Robert, Marathonsschl., ук. м.

знаемъ, стоитъ подъ вліяніемъ амазономахіи Микона¹⁾). Кратеръ 9C, 9 можно сблизить еще съ двумя вазами: съ фрагментированнымъ стамномъ 7, 52 (рис. 35) и съ кратеромъ 9C, 11. И эти двѣ вазы стоять подъ вліяніемъ Полигнота²⁾.

Итакъ, все говоритъ за то, что картина, украшавшая стамъ 7, 53, стоитъ подъ вліяніемъ Полигнота. На ней вліяніе великаго ёасосца сказывается сильно, чѣмъ на другихъ вазовыхъ картинахъ съ тѣмъ же сюжетомъ и чѣмъ на рельефѣ фриза изъ Гёльбаші³⁾). Какъ и на всѣхъ другихъ вазовыхъ картинахъ, на которыхъ мы замѣтили вліяніе монументальнаго искусства, художникъ не зависитъ отъ оригинала рабски. Картина на гидріи Мидія 4, 181⁴⁾ уже значительно дальше отъ Полигнота. Стиль, какъ мы уже знаемъ, у Мидія болѣе свободный и развитой. Фигуры у Мидія не имѣютъ той характерности, какъ, напр., фигура присѣвшаго Діоскура на стамъ 7, 53. У Мидія гораздо меньше интереса къ содержанию; его больше увлекаютъ чисто художественные проблемы. Онъ стремится главнымъ образомъ къ тонкости и элегантности исполненія, къ прелести и красотѣ формъ, а не къ изображенію характеровъ. Разница между картинами стамна 7, 52 и гидріи 4, 181, такимъ образомъ, прекрасно иллюстрируетъ текстъ Аристотеля, где философъ проводитъ параллель между Полигнотомъ и Зевксисомъ⁵⁾.

Другой миѳъ, касающійся Діоскуровъ, послужилъ сюжетомъ картины на кратерѣ съ волютами 9C, 16. Одна картина представляетъ, какъ Діоскуры, догнавъ на коняхъ Тала, схватываютъ и побѣждаютъ его въ присутствіи аргонавтовъ, Медеи и боговъ⁶⁾). На другой, побѣдители Тала изображены съ Аєиною, Медеей и Ясономъ. Двѣ Ники приближаются къ Діоскурамъ: одна увѣнчиваетъ Полидевка, другая летитъ съ энохой и фіалой, чтобы сдѣлать жертву возліянія.

Изъ сказаній объ аргонавтахъ заимствованъ сюжетъ картины на гидріи 4, 201, где представлено наказаніе Діоскурами Амика⁷⁾ въ присутствіи Бореадовъ, Ясона (или Геракла), менадъ и силеновъ. Послѣдніе наводятъ на мысль, не зависитъ ли картина нашей гидріи отъ

¹⁾ Ср. выше.

²⁾ Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 74, 44; Robert, ук. м.; Ср. выше.

³⁾ Ср. гл. I.

⁴⁾ См. о ней Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, 30 сл.

⁵⁾ Ср. введеніе.

⁶⁾ Ср. Baumgärtner, Denkm., III, 1721 сл.; Albertus Daremberg Saglio, Dictionn., II, 250.

⁷⁾ Ср. Stoll у Roscher, Lex d. Mythologie, I, 326. сл.; Seeliger, тамъ же, 526.

сатировской драмы Софокла „Амика“? У Софокла Амика такъ же связывали, какъ и на вазѣ¹⁾.

Аргонавты изображены, далѣе, на одной картинѣ кратера 9A, 26 (рис. 42). Несомнѣнно, картина эта стоитъ подъ вліяніемъ композиціи Микона въ Анакіонѣ²⁾. Определить точнѣе ея сюжетъ, равно какъ и сюжетъ картины Микона, едва ли возможно³⁾. Назвать по именамъ изображенныхъ на вазовой картинѣ аргонавтовъ тоже нельзя съ абсолютной правильностью⁴⁾. Намъ кажется, какъ это нѣсколько разъ мы видѣли уже на вазахъ прекраснаго и роскошнаго стилей, авторъ картины кратера 9A, 26 вовсе и не имѣлъ въ виду изобразить какой-нибудь эпизодъ изъ сказаний объ аргонавтахъ, который можно было бы указать въ литературныхъ источникахъ⁵⁾. Мы неоднократно видимъ у вазовыхъ мастеровъ, что они сами придумываютъ положенія для изображаемыхъ героевъ. Положенія эти они стремятся дѣлать лишь вѣроятными на основаніи существующихъ преданій о герояхъ, которыхъ они изображаютъ. Размѣры вазы не позволяли изобразить всѣхъ героевъ. Да для этого и не было никакой необходимости. Греческие художники V вѣка никогда не стремятся быть реалистами. Двѣ-три фигуры нерѣдко бываютъ должны изображать у нихъ цѣлую толпу⁶⁾. Чтобы представить аргонавтовъ, вполнѣ достаточно было тѣхъ десяти фигуръ, которыхъ мы видимъ на картинѣ. Несомнѣнно, на картинѣ кратера 9A, 26 авторъ даетъ одинъ моментъ; всѣ фигуры группируются около одного центра. Въ выборѣ этого момента и группировки на художника вазы едва ли оказала вліяніе картина Микона. Въ Анакіонѣ центральною фигурую на картинѣ едва ли могъ быть Геракль. Скорѣе мы ожидали бы, что главное вниманіе было обращено на Диоскуровъ. Подъ вліяніемъ Микона стоитъ лишь предметъ картины, манера композиціи, мотивы отдѣльныхъ фигуръ и трактовка ихъ лицъ. Художникъ, зная картину Микона и пользуясь ею, самостоятельно создалъ новую картину сообразно задачамъ, которыя у него были поставлены на видъ. Отношеніе автора картины на кратеръ 9A, 26 къ картинѣ Микона, значитъ, совершенно такое же, какъ у автора келебы 9D, 95 (табл. IV) къ „Аиду“ Полигнота. Авторъ нашей кар-

¹⁾ См. Stoll, ук. м.

²⁾ Ср. гл. I. Ср. Robert, Marathonsschl., 61.

³⁾ Ср. Girard, Mon. grecs, II (№ 23—25, 1895—1897), 43.

⁴⁾ Ср. Robert, Nekyia, 39 сл. Въ нашихъ легендахъ подъ рис. 29—34 мы сдѣдовали Роберту.

⁵⁾ См. обзоръ ихъ у Girard, ук. соч., 25 сл.

⁶⁾ Ср., напр., фризъ Парѳенона.

тины изображаетъ аргонавтовъ въ положеніи, которое для нихъ характерно, типично. Ихъ походъ представлялъ массу трудностей и невзгодъ; не разъ бывали они въ критическихъ положеніяхъ, но Геракль спасалъ ихъ и ободрялъ. Таковъ общій смыслъ и нашей картины: Геракль, поддерживаемый его покровительницей Афиной, призываетъ аргонавтовъ къ энергіи и подвигамъ. Читая описаніе дельфійскихъ картинъ Полигнота у Павсанія, нельзя не замѣтить, что и Полигнотъ избиралъ для героевъ характерные, типичные положенія. Картины, въ родѣ тѣхъ, которыхъ мы видимъ на кратерѣ **9A**, 26 (рис. 42) и келебѣ **9D**, 95 (табл. IV), помогаютъ, поэтому, лучше всего уяснить общій характеръ картинъ монументальной живописи половины V вѣка. Сказаніе обѣ аргонавтахъ иллюстрируетъ еще нижняя картина гидріи **4**, 181, на которой аргонавты представлены въ саду Гесперидъ. Изъ патріотизма вазовый мастеръ изобразилъ среди нихъ нѣкоторыхъ аттическихъ героевъ¹⁾.

На кратерѣ съ волютами **9C**, 18²⁾ изображено, какъ въ присутствіи аргонавтовъ Бореады, приготовивъ обѣдъ для Финея, освобождаются его отъ Гарпії³⁾. Тотъ же миѳ иллюстрируетъ картина на гидріи **4**, 106. На келебѣ **9D**, 72 Финея освобождаетъ Перевій; вместо Гарпії здѣсь представленъ предъ Финеемъ Борей⁴⁾.

Изъ другихъ картинъ, относящихся къ героямъ, укажемъ еще на слѣдующія. На гидріи **4**, 219 видимъ Гипполита и Федру, въ которую стрѣляетъ изъ лука Эротъ; за ними представлена Афродита и, вѣроятно, Пейю. Лукъ впервые является оружиемъ Эрота, повидимому, только у Еврипида⁵⁾. Картина на гидріи **4**, 219, весьма вѣроятно, зависитъ отъ „Гипполита“ Еврипида (ср. стихъ 530)⁶⁾.

Довольно часто останавливаютъ внимание вазовыхъ мастеровъ миѳы, касающіеся Персея. Картина на лекіеѣ **2B^b**, 274 представляетъ мать Персея Данью, которой является Зевсъ въ образѣ золотаго дождя⁷⁾. На картинахъ котиль **10**, 35 и 66 мы видимъ Данью, за-

¹⁾ Ср. обѣ этой картинѣ Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, 42 слл.

²⁾ Кратеръ **9C**, 18, какъ думаетъ Мильхѣферъ [Jahrb. d. Inst., IX (1894), 75, 48], сдѣланъ въ Италии, по картины его представляютъ копіи греческихъ вазовыхъ картинъ роскошнаго стиля. Ср. о немъ еще Robert, Nekyia, 43, Marathonsschl., 63.

³⁾ Ср. Seeliger у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 526 сл.

⁴⁾ Ср. Rapp у Roscher, ук. соч., I, 801.

⁵⁾ Ср. Furtwängler у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 1348.

⁶⁾ Ср. Furtwängler, Arch. Anz., V (1890), 88 сл., 3.

⁷⁾ Ср. Stoll у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 946 сл.

ключенную вмѣстѣ съ младенцемъ Персеемъ въ сундукъ¹⁾). Далѣе, миѳамъ о Персѣѣ (убийство имъ Горгоны при помощи Аѳинны, освобожденіе Андромеды)²⁾ посвящены картины на гидрѣ 4, 76³⁾), леканѣ 5A, 10, ноланскихъ амфорахъ 8A, 130, 140, пеликахъ 8E, 61, 301, кратерахъ 9A, 30, 76, оксибафонахъ 9B, 34, 40, 49, 102 и ситулѣ 16, 3. Картина на кратерѣ 9A, 76, какъ показалъ Бете⁴⁾), несомнѣнно, зависитъ отъ „Андромеды“ Еврипида, исполнявшейся въ 412 году⁵⁾.

Часто привлекаютъ вниманіе мастеровъ миѳы обѣ Орестѣ⁶⁾. Ср., напр., картины на гидрѣ 4, 218, стамиахъ 7, 41, кратерѣ 9A, 52, оксибафонѣ 9B, 167.

Нѣсколько разъ встрѣчаемъ изображеніе Калидонской охоты на кабана⁷⁾: на киликѣ 1B, 157 (рис. 50, 51), пеликѣ 8E, 353, оксибафонѣ 9B, 67.

Къ довольно популярнымъ относятся картины, иллюстрирующія миѳы обѣ Io⁸⁾. Ср., напр., энохой 3, 210, кратерѣ 9A, 80, оксибафонѣ 9B, 48.

Часто (особенно въ роскошномъ стилѣ) встрѣчаются картины съ изображеніемъ похищенія Европы⁹⁾. Ср., напр., килики 1B, 241—244, гидрію 4, 239, ноланская амфоры 8A, 215, 221, пелику 8E, 220, фрагментъ 22, 62.

Главная композиція на кратерѣ 9A, 77, какъ прекрасно разъяснилъ это Робертъ¹⁰⁾, представляетъ Атalanту и Гиппомена передъ состязаніемъ въ бѣгѣ. Въ центрѣ композиціи видимъ нагую Атalanту, у которой на правой ступнѣ надѣто περιστρό όριον (talare), чтобы придать болѣе крѣпости ногѣ при бѣгѣ; она занята уборомъ головы. Направо противъ Атalanты, у стелы, обозначающей мѣсто,

¹⁾ Ср. Stoll, ук. м.

²⁾ Ср. Вацш., Denkm., III, 1289 сл.; Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 345 сл.

³⁾ Картина эта по хронологическимъ основаніямъ не можетъ зависѣть отъ «Андромеды» Софокла, какъ то хотятъ думать нѣкоторые ученые.

⁴⁾ См. литературу въ приложении.

⁵⁾ Ср. Christ, Gesch. d. griechisch. Litteratur, 218; Prött, Schedae philol. Usenero oblatae, 1891, 52; Furtwängler у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 2191.

⁶⁾ Ср. Roscher, Lex. d. Mythologie, III, 955 слл.

⁷⁾ Ср. Kühnert у Roscher, Lex. d. Mythologie, II, 2608 сл.

⁸⁾ Ср. Höfer у Roscher, ук. с., II, 263 слл.; Dürrbach у Daremberg-Saglio, III, 567 слл.

⁹⁾ Ср. Helbig у Roscher, ук. с., I, 1409 слл.; Hild у Daremberg-Saglio ук. с., II, 862 слл.

¹⁰⁾ Robert, Hermes, XXII, 445 слл. Весьма странно, что единственное вѣрное объясненіе картины Роберта осталось, повидимому, неизвестно. С. Рейнаку, Rétoire des vases peints, I, 521.

отъ которого начнется состязание ($\beta\alpha\lambda\beta\delta\epsilon\varsigma$), стоит Гиппоменъ; между Атлантою и имъ представлена богиня любви Афродита, которую сопровождаетъ Эротъ. Афродита передаетъ Гиппомену золотыя яблоки, благодаря которымъ онъ одержитъ побѣду¹). На стелѣ лежитъ снятый гиматій Гиппомена. Противъ стелы стоитъ столь часто встречающійся на картинахъ вазъ большой сосудъ (лутерій)²). Вокругъ Атланты, Афродиты и Гиппомена расположились мужчина (очевидно, Схиней, отецъ Атланты) и юноши. Робертъ, объясняя картину, замѣчаетъ, что Афродита должна быть видна только одному Гиппомену. Намъ кажется, что едва ли правъ Робертъ. Скорѣе всего Афродита изображена здѣсь такъ же, какъ часто изображаются Ники, Эротъ и другие боги среди смертныхъ на вазахъ³), какъ изображены боги на фризѣ Парѳенона; художникъ фигурую Афродиты аллегорически выражаетъ, что Гиппоменъ одержитъ побѣду надъ страстью любвию имъ Атлантою, потому что любовь всегда встречаетъ мощное покровительство Афродиты. Жестъ удивленія Гиппомена относится, по нашему мнѣнію, не къ Афродитѣ, явленіемъ которой онъ якобы пораженъ, а къ нагой Атланте. Робертъ указываетъ, что въ основѣ изображенія на вазѣ **9A**, 77 положенъ віотійскій миѳ; онъ былъ изложенъ у Гесіода⁴), у которого его беретъ Феокритъ⁵), и которому слѣдуетъ Овидій⁶). По Овидію, юношей, изображенныхъ на нашей вазѣ, надо было бы считать другими претендентами на руку прекрасной Атланты.

Одна изъ картинъ кратера **9A**, 72 представляетъ красавца Фаона ($\Phi\alpha\omega\nu \chi\lambda\delta\varsigma$) среди lesbосскихъ женщинъ; присутствующіе эроты аллегорически выражаютъ страсть послѣднихъ къ Фаону и его очаровательность. Панъ характеризуетъ мѣсто дѣйствія на лонѣ природы, въ холмистой мѣстности, поросшей кустарникомъ⁷). Картина скомпонована по образцу изображеній Діониса съ его єіасомъ⁸).

¹) Ср. Schirmeyer Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 664 слл.

²) Ср. Robert, Hermes, XXII, 446, 1.

³) Ср. ниже.

⁴) Въ 'Ноли'; ср. Schol. Iliad. Ψ, 683: $\text{Ηειδος γυμνὸν εἰσάγουν Τππομένη ἀγωνιζόμενον τῷ Αταλάντῃ}$, fr. 43 Rzach, ср. fr. 42. Ср. Robert, ук. соч., 448.

⁵) Theocrit. III, 40; ср. сколіи къ этому мѣсту.

⁶) Ovid., Metamorph., X, 560 слл.; ср. V, 578 слл., 644 слл. Овидій, вѣроятно, не читалъ самого Гесіода. Ср. Robert, ук. соч., 449.

⁷) О миѳѣ, касающемся Фаона, см. Preller-Robert, Griechische Mythologie, 371 сл.

⁸) Ведѣствіе этого пѣкоторые ученые видѣли на картинѣ нашей вазы изображеніе Діониса съ Ариадной и съ єіасомъ. Ср. напр., Müller-Wieseler, Denkmäler, II, 25, № 425.

На лутрофорѣ **8C^a**, 11 представлены Пелопъ съ Гипподаміей на колеснице¹⁾.

Картина гидріи **4**, 184 представляетъ Кадма, сражающагося съ дракономъ въ присутствіи боговъ²⁾. На лекиоѣ **2B^b**, 171 и на каноарѣ **11**, 12 видимъ Эдипа, поражающаго сфинкса³⁾, на оксибафонѣ **9B**, 44, оносѣ **17**, 5 и фрагментѣ **22**, 9 Беллерофонта, поражающаго Химеру⁴⁾.

На ноланской амфорѣ **8A**, 234 представлена Ино, преслѣдующая Фрикса, который уплываетъ по морю на баранѣ⁵⁾, на оксибафонѣ **9B**, 149—Зефиръ, преслѣдующій Гіакинеа⁶⁾.

Картина на котилѣ **10**, 74 представляетъ, вѣроятно, Фока, преслѣдующаго Антіопу; на картинѣ представлены еще Афродита, сопровождаемая Пейо и Эротомъ, и Гермій; мѣсто дѣйствія—горная мѣстность, склоны Парнасса, где Фокъ овладѣлъ Антіопой при содѣйствіи Афродиты и Гермія⁷⁾. На одной изъ картинъ амфоры **8D**, 17 представлено похищеніе єиванцемъ Лаіемъ прекраснаго мальчика Хрисиппа⁸⁾. Авторъ картины имѣлъ въ виду ту версію миѳа, по которой Хрисиппъ былъ похищенъ изъ дома: на вазѣ изображена въ отчаяніи женщина—мать Хрисиппа.

Картины на киликѣ **1B**, 102 и стамиѣ **7**, 59 иллюстрируютъ миѳъ о Мидасѣ⁹⁾. На послѣдней картинѣ представленъ Мидасъ, къ которому слуга-фригіецъ привелъ пойманнаго силена; сзади Мидаса стоитъ съ опахаломъ Еврона. На картинѣ килика **1B**, 102 видимъ Мидаса на тронѣ и слугу-фригійца, стоящаго передъ нимъ.

Картина на келебѣ **9D**, 67 изображаетъ смерть аттической героини Прокриды¹⁰⁾. Художникъ избралъ для картины тотъ моментъ, который описываетъ Овидій (Метаморфозы, VII, 840): пронзенная стрѣлою Кефала, Прокрида падаетъ въ изнеможеніи на землю и старается извлечь стрѣлу изъ раны, въ то время, какъ подоспѣвшій

¹⁾ Ср. Baum., Denkm., II, 1202 слл.; Höfer у Roscher, ук. с., I, 2667 слл.

²⁾ Ср. Crusius у Roscher, Lex. d. Mythologie, II, 834 слл.; Saglio у Daremberg-Saglio, Dictionn., I, 775 слл.

³⁾ Höfer у Roscher, ук. с., III, 719 слл.

⁴⁾ Ср. Rapp у Roscher, ук. с., I, 763 слл.; Saglio у Daremberg-Saglio, ук. с., I, 684 слл.; Bethy у Pauly-Wissowa, Realenc., III, 243 слл.

⁵⁾ Ср. Decharme у Daremberg-Saglio, ук. с., III, 525 слл.; Baum., Denkm., III, 1331 слл.

⁶⁾ Ср. Fougères у Daremberg-Saglio, III, 305.

⁷⁾ Ср. O. Jahn, Arch. Ztg., 1853, 105; Schirmeg у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 382.

⁸⁾ Ср. Stöll у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 902 слл.

⁹⁾ Ср. Kuhnert у Roscher, Lex. d. Mythologie, II, 2954 слл.

¹⁰⁾ Ср. Rapp у Roscher, Lex. d. Mythologie, II, 1091 слл., 1103.

Кефаль видитъ свою ошибку и въ ужасъ хватается за голову; съ другой стороны Прокриды представленъ Эрехеей; надъ Прокридой изображена, вѣроятно, ея отлетающая душа въ видѣ птицы съ человѣческою головою¹⁾.

По прежнему популярны и въ эпохи прекраснаго и роскошнаго стилей изображенія Эосъ, преслѣдующей Кефала (ср. киликъ **1B**, 156, гидріи **4**, 83, 157, поланскія амфоры **8A**, 139, 175, 177, 203, 208, 227, 231, 241, пелики **8E**, 117, 128, 191, кратеры **9A**, 21, 31, 71, оксибафоны **9B**, 18, 39, 92, котилу **10**, 52) и Борея, преслѣдующаго или похищающаго Ориою (ср. лекиоъ **2B^b**, 98, энохово **3**, 206, гидріи **4**, 91, 102, 190, пелики **8E**, 71, 118)²⁾.

Картины килика **1B**, 172, по всей вѣроятности, имѣютъ сюжетомъ миоъ, относящійся къ Медеѣ и дочерямъ Пелія³⁾. На одной изъ вѣшнихъ сторонъ килика изображена Медея, ведущая за рога барана, и пеліады, изъ которыхъ двѣ держатъ въ рукахъ шкатулки, а третья чашу (фіалу). На противоположной сторонѣ двѣ пеліады убѣждаютъ отца подойти къ котлу, около которого стоитъ Медея съ ножомъ. Внутри килика видимъ сидящаго старика Пелія и Медею, убѣждающую его быть мужественнымъ.

Картина на гидріи **4**, 153 интересна потому, что здѣсь опять только надписи даютъ знать, что авторъ имѣлъ въ виду не обыкновенную жанровую сцену. Передъ нами семейная сцена въ домѣ Амфиарай: жена героя Эрифилы кормитъ грудью ребенка Алкмеона; сзади нея стоитъ самъ Амфиарай; дѣйствіе происходитъ въ женской половинѣ дома: дѣвушка Димо занимается пряжей; около Эрифилы изображены два дерущіеся пѣтуха.

Совершенно таковы же по общему характеру картины на оносѣ **17**, 6 (табл. XIII, B), гдѣ Алкестида, Астерона, Гипполита, Ѹеано (или Эрано), Харита и Ѹео (все героическія имена), изображены, какъ показываютъ представленныя вазы (лутрофоры), готовящимися къ свадебной церемоніи⁴⁾, или на пиксидѣ **6**, 35, гдѣ у всѣхъ изображенныхъ за туалетомъ женщинъ—имена неренди и т. д.

Картины, въ родѣ послѣднихъ, можно смѣло считать жанровыми. Миѳологическія имена художники здѣсь приписываютъ у фігуръ, по-

¹⁾ Ср. Рарр, ук. м.

²⁾ Относящуюся сюда литературу см. въ гл. VI.

³⁾ Seeliger у Roscher, Lex. d. Mythologie, II, 2491 сл.

⁴⁾ Ср. Hartwig, 'Еѳ. арх.', 1897, 132 слл.

видимому, чтобы придать больше интереса самимъ обыкновеннымъ сценамъ¹⁾.

Начиная съ развитого прекрасного стиля, художники изображаютъ пигмеевъ и ихъ борьбу съ журавлями²⁾; ср. киликъ 1B, 235, ноланскую амфору 8A, 247, пелики 8E, 173, 244, 254, 303.

Нерѣдко на вазахъ изображаются отдельные фигуры героевъ. На внутренней картинѣ килика 1B, 151 (рис. 5) видимъ царя Кодра съ Энетомъ³⁾. Внутри килика 1B, 157 (табл. XVI) изображенъ Эгей передъ дельфийскимъ оракуломъ Фемидой (Пиоіей)⁴⁾. На киликѣ 1B, 188 представленъ сидящимъ Пиреой, на киликѣ 1B, 223 Фриксъ, переплывающій на баранѣ Геллеспонтъ, на лекиѣ 2B^b, 42 страждущій Филоктетъ, на ноланской амфорѣ 8A, 210 пастухъ Евфорбъ съ младенцемъ Эдипомъ на рукахъ.

Къ рѣдкимъ принадлежать картины на оксибафонѣ 9B, 78 и на пинакѣ 21, 2. На картинѣ первой вазы видимъ героизированного умершаго, какъ на известныхъ рельефахъ, представляющихъ трапезу умершихъ⁵⁾. На пинакѣ же представлена голова коня и адранты, какъ это встречаемъ иногда на тѣхъ же рельефахъ.

Къ рѣдкимъ относится также картина на канеарѣ II, 7, на которой представлено наказаніе Иксиона въ Аидѣ⁶⁾.

Весьма трудно объяснить картины на котилѣ 10, 59 (табл. VIII и IX). Объясненіе, которое далъ имъ въ послѣднее время Гаузерь⁷⁾, по нашему мнѣнію, не выдерживаетъ критики.

На одной картинѣ котилы 10, 59 (табл. VIII) видимъ двѣ фигуры. Первая представляетъ мужчину, который съ усилиемъ тащить на плечахъ огромный камень; на лѣвомъ плечѣ у него подъ камнемъ наброшенъ гиматій. Надпись называетъ этого мужчину гигантомъ (Гіγας). Вторая фигура одѣта въ хитонъ, гиматій и шлемъ. Между этой и другой фигурой стоитъ воткнутое въ землю остриемъ копье.

¹⁾ Rayet-Collignon, Céramique, 249 сл.; Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 31 сл.; Pottier u Dumont-Chaplain, Céramiques, I, 367.

²⁾ Ср. Baum., Denkm., III, 1428 сл.

³⁾ Ср. Toepper u Pauly-Wissowa, Realenc., I, 1024.

⁴⁾ Ср. Wörner u Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 145; Hild u Daremberg-Saglio, Dictionn., III, 777.

⁵⁾ Ср. о нихъ Ю. А. Кулаковскій, Двѣ керченскія катакомбы съ фресками. Материалы по археологии Россіи, издаваемы Императорскою Археологическою Коммиссіей, № 19, Спб., 1896, 44 сл.; V. Fritze, Ath. M., XXI (1896), 347 сл.; А. Н. Щукаревъ въ Commentationes philologicae. Сборн. статей въ честь И. В. Помяловскаго, 97 сл.

⁶⁾ Ср. Weizsäcker u Roscher, ук. с., II, 766 сл.

⁷⁾ Hanser, Strena Helbigiana, 115 сл.

Зап. Ипп. Р. Арх. Общ. Т. XII, вып. 3 и 4.

Въ этой второй фигурѣ Гаузеръ безъ колебаній¹⁾ видѣтъ Аѳину. Аѳиной считается она и въ каталогѣ коллекціи Кампана, гдѣ ранѣе находилась наша ваза²⁾. Однако Гаузеръ сейчасъ же долженъ былъ сдѣлать оговорку насчетъ этой фигуры; въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ фигура отличается отъ обыкновенныхъ типовъ Аѳины одновременного съ вазою искусства. У нея нѣтъ эгиды, нѣтъ щита; форма шлема необычная³⁾; кроме того у нея коротко острижены волосы, какъ у эфеба⁴⁾. Послѣднее Гаузеръ объясняетъ тѣмъ, что ваза недалека по времени отъ статуи Аѳины Лемносской Фидія и безусловно слѣдуетъ Фуртвенглеру, который усматриваетъ копію съ головы знаменитой статуи Фидія въ одной мраморной головѣ музея въ Болоньї⁵⁾. Это объясненіе неудовлетворительно, ибо еще далеко нельзя считать фактомъ, что въ болонской головѣ предъ нами дѣйствительно копія съ головы названной статуи Фидія. Доводы Жамо⁶⁾ противъ гипотезы Фуртвенглера намъ кажутся неопровергимыми: болонская голова не только не копія съ головы Аѳины Лемносской Фидія, но она и вообще не представляетъ голову Аѳины; это—голова эфеба, каковой считалъ ее давно Конце⁷⁾. Каково же значеніе сцены, изображенной на вазѣ? Гаузеръ полагаетъ, что Аѳина и гигантъ заняты однимъ общимъ дѣломъ: гигантъ тащить камень на то мѣсто, на которое указываетъ правой рукой богиня. Не можетъ не броситься въ глаза каждому此刻 же крайняя странность такой картины: Аѳина, эта Гігантолѣтіра, врагъ гигантовъ κατ' εξοχήν, въ мирномъ общеніи съ гигантомъ! Самъ Гаузеръ замѣчаетъ: „eine Sage, welche ohne weiteres diese Darstellung erlautert, kenne ich nicht“. По его мнѣнію, однако, въ аттическихъ миѳахъ можно найти элементы, которые могутъ объяснить нашу картину. Это—сказаніе о построеніи стѣнъ акрополя. Аѳина сама несла камень для акропольской стѣны, но уронила его, не достигнувъ цѣли; этотъ камень, разсказываетъ миѳъ, образовалъ аѳинскій холмъ Ликабеттъ. Аѳина взяла его изъ Паллены, родины гигантовъ.

Другіе миѳы разсказывали, что стѣны акрополя выстроили пе-

¹⁾ Hauser, Strena Helbigiana, 114: sofort kenntliche Figur... Athena.

²⁾ Catal. Campana, ser. XI, 72.

³⁾ См. Hauser, ук. м.

⁴⁾ Hauser, ук. раб., 116.

⁵⁾ Furtwängler, Meisterwerke, 4 слл., Taf. III.

⁶⁾ Jamot, Mon. grecs, II (№ 21—22, 1893—1894), 23 слл.; Revue archéologique, XXVII, (1895), 7 слл.

⁷⁾ Conze Beitr. z. Gesch. d. griech. Plastik, 1 слл.



ласги Гипербій и Арголадъ. Послѣднія имена суть имена гигантовъ. Итакъ, на нашей вазѣ, по Гаузеру, представлена постройка стѣнъ акрополя. Аѳина предводительствуетъ постройкой, гигантъ ей прислуживаетъ. Воткнутое въ землю копье указываетъ границу линіи постройки; рукою Аѳины указываетъ направлѣніе стѣны. На такія разсужденія можно сказать словами самого ихъ автора: мы не знаемъ такого миоа, который прямо объяснялъ бы нашу картину. Что Аѳина беретъ камень на постройку стѣны акрополя оттуда, гдѣ нѣкоторые миоы помѣщаются родину гигантовъ, это не говорить за то, чтобы гиганты участвовали въ постройкѣ стѣнъ аѳинского акрополя. Совпаденіе именъ пеласговъ, строителей стѣнъ акрополя по другимъ миоамъ, съ именами гигантовъ за это тоже не говорить. Объясненіе воткнутаго въ землю копья и жеста Аѳины у Гаузера чистая фантазія. Далѣе, если бы гигантъ несъ камень, чтобы положить его туда, куда приказываетъ ему Аѳина, послѣдняя должна была бы, хотя слегка, быть обращена къ нему. При томъ положеніи, въ которомъ находятся фигуры на нашей картинѣ, думать о ихъ совмѣстной работе нельзя. Жестъ фигуры въ шлемѣ, очевидно, относится къ фигурамъ на другой картинѣ вазы. На котилѣ 10, 37, весьма близкой по стилю къ нашей, Одиссей, стрѣляющій въ жениховъ Пенелопы, изображенъ на одной сторонѣ вазы, а женихи на другой¹). Кромѣ того фигура въ шлемѣ ничѣмъ не характеризована, какъ Аѳина. Она вовсе не представляетъ Аѳины. Чтобы опредѣлить, кого изображаетъ эта фигура, необходимо познакомиться съ картиной другой стороны вазы. И Гаузерь находитъ, что обѣ картины тѣсно между собою связаны²).

На другой картинѣ котилы 10, 59 представлены двое мужчинъ въ печальныхъ позахъ и съ чрезвычайно патетическимъ выраженіемъ въ лицахъ. Они оба стоять лицами другъ къ другу у голаго ствола дерева. Оба держать по парѣ копій, которыя они воткнули остріями въ землю. Мужчина справа бородатъ. Надпись называетъ его имя: Флѣгій, Флѣгій. Другой мужчина безъ бороды. Въ вытянутой правой рукѣ онъ держалъ ленту или веревку³). Одѣты оба они одинаково; вооружены тоже одинаково; поза и выраженіе лица у каждого также близки. Оба они слегка нагнулись; лицо у каждого, какъ у пойманнаго преступника, выражаетъ безсильную злобу. Флѣгій въ миологии

¹) Ср. Напсег, ук. раб., 118.

²) Напсег, ук. раб., 119.

³) Она обозначена была пурпурною краскою, теперь совершенно исчезнувшую. На оригиналѣ можно замѣтить еще ея слѣды. Обозначена она и на публикаціи Гаузера.

является типомъ разбойника и злодѣя. Имя его сдѣлалось синонимомъ вообще всякаго преступленія: φλεγῆν, по Евстаѳію (къ Иліадѣ XIII, 301), значитъ ὁ φλεγῆς¹). Флегій есть ни что иное, какъ олицетвореніе цѣлаго племени флегійцевъ²). О послѣднихъ разсказывало преданіе, что они нападали на храмъ Аполлона въ Дельфахъ и на богомольцевъ, туда направлявшихся. Филостратъ (II, 19) называетъ царя флегійцевъ Форбанта. Мы соглашаемся съ Гаузеромъ, что къ картинѣ котилы 10, 59 вмѣстѣ съ Флегіемъ вѣроятнѣе всего изображенъ Форбантъ³).

Гаузеръ полагаетъ, что вазовый мастеръ на второй картинѣ изобразилъ Флегія и Форбанта потому, что подобно тому, какъ разбой послѣднихъ побудили Амфіона и Зеѳа выстроить стѣны Ѹивъ, враги побуждаютъ выстроить аеинскія стѣны. Котила 10, 59, по мнѣнію Гаузера, скорѣе всего явилась въ эпоху непосредственно послѣ битвы при Коронеѣ. Въ это время строились стѣны акрополя. Віотійцы были причиной, почему аеиняне особенно спѣшили съ постройкой стѣнъ. На вазѣ—аллегорія и намекъ на историческія события.

Всѣ эти соображенія Гаузера намъ кажутся до крайности натянутыми и искусственными. Веревка, которую Форбантъ держитъ въ рукѣ, по Гаузеру, должна характеризовать его, какъ кулачного бойца. Самъ Гаузеръ замѣчаетъ, однако, что его не удовлетворяетъ это объясненіе. По нашему, оно совершенно невозможно. Кулачный боецъ не можетъ быть въ гиматіи. Форбантъ, очевидно, передаетъ веревку Флегію или даже скорѣе юношѣ въ шлемѣ, изображенному на другой сторонѣ вазы. Флегій и Форбантъ изображены въ униженіи, смирившимися. Надъ ними распоряжается названный юноша въ шлемѣ. Не смотря на то, что Робертъ въ своей рецензіи работы Гаузера, замѣчаетъ, что Гаузеръ отлично объяснилъ картины котилы 10, 59, относительно картины, на которой изображенъ Флегій, онъ говоритъ, что она остается ему загадочной⁴). Кругъ сказаній о Флегіи до насъ не сохранился и потому объяснить картины котилы 10, 59 вполнѣ вѣрно мы считаемъ невозможнымъ. Однако мы должны отклонить объясненіе ихъ, предложенное Гаузеромъ. Можетъ быть, со временемъ будетъ какой-нибудь новый материалъ, который позволитъ объяснить

¹) Ср. Hauser, ук. раб., 119.

²) Hauser, ук. м.

³) Hauser, ук. раб., 120.

⁴) Robert, Göttingische gelehrte Anzeigen, 1900, September, 715; ...der von F. Hauser veröffentlichte und vortrefflich erläuterte Skyphos... Die Scene der Rückseite ist mir ebenso rätselhaft geblieben wie dem Herausgeber.

картины на котилѣ 10, 59. Пока же мы решаемся высказать лишь предположение насчетъ того, чтд могли бы эти картины изображать. Самымъ известнымъ преступлениемъ Флегія было разореніе имъ храма Аполлона Дельфійскаго. За этотъ проступокъ онъ несъ наказаніе въ Аидѣ. На картинѣ котилы 10, 59 Флегій и Форбантъ изображены удрученными и принижеными. Веревка, которую Форбантъ держитъ въ рукахъ, скорѣе всего составляетъ какую-нибудь принадлежность оружія ¹⁾). Форбантъ долженъ передать ее юному богу или герою въ шлемѣ, изображеному съ другой стороны вазы. Флегій и Форбантъ сдались и съ ужасомъ думаютъ о наказаніи, которое ожидаетъ ихъ за ихъ беззаконное дѣло. Голый стволъ дерева между ними указываетъ, можетъ быть, аллегорически на опустошеніе ими святилища Дельфійскаго Аполлона. Изображенный на другой сторонѣ вазы гигантъ обреченъ уже за преступное возстаніе противъ боговъ, какъ Сисифъ, страдать подъ бременемъ огромнаго камня. Флегій же и Форбантъ, содрогающіеся въ ожиданіи наказанія, образуютъ группу, аналогичную группѣ святотатца и женщины на „Аидѣ“ Полигнота (см. текстъ Павсавія, во введеніи). Невольно вспоминаются, когда смотришь на картину котилы 10, 59, стихи Вергиля, описывающаго наказаніе въ „Аидѣ“:

Saxum ingens volvunt alii, radiisque rotarum
 Districti pendent; sedet aeternumque sedebit
 Infelix Theseus, Phlegyasque miserrimus omnis
 Admonet et magna testatur voce reg umbras:
 «Discite justitiam moniti et non temnere divos».

Въ виду отсутствія литературныхъ источниковъ трудно опредѣленно назвать по имени юношу въ шлемѣ на котилѣ 10, 59. По нѣкоторымъ известіямъ, самъ Аполлонъ наказалъ за опустошеніе его храма Флегія. Можетъ быть, Аполлонъ и надо видѣть въ юношѣ и на вазѣ. Надѣтый на немъ шлемъ, можетъ быть, находитъ себѣ объясненіе въ тѣхъ богатыхъ, повидимому, сказаніяхъ о Флегіи, которые для насъ, къ сожалѣнію, погибли безвозвратно.

Художникъ хотѣлъ изобразить на картинахъ котилы 10, 59 наказаніе нечестивцевъ, особенно рѣзкие типы которыхъ представляютъ гиганты Флегій и Форбантъ. При этомъ онъ, несомнѣнно, стоитъ подъ вліяніемъ Полигнота. Уже при стилистическомъ анализѣ картинъ мы должны были признать, что типы и выраженіе лицъ у фігуръ на нихъ и мотивъ группы на картинѣ, изображающей Флегія и Форбанта, обнаруживаютъ это вліяніе. Мы можемъ сказать теперь, кромѣ того,

¹⁾ Это—праща или ауксілѣ (иначе ѳрса, ѳварса) копья. См. Dagevberg-Saglio, Dictionn., I, 226 сл.

что вліяніе Полигнота сказывается на этихъ картинахъ и въ выборѣ сюжета. Однако за вазовымъ мастеромъ остается и здѣсь не менше свободы, чѣмъ на картинѣ келебы **9D**, 95, какъ и котила **10**, 59, зависящей отъ Полигнота. И тамъ и здѣсь вазовые мастера создаютъ свое, новое и оригинальное, но заимствуютъ у Полигнота основную мысль и общую манеру трактовки.

Чрезвычайно любимы въ эпоху прекрасного и роскошного стиля изображенія миѳическихъ и историческихъ славныхъ пѣвцовъ и поэтовъ. Очевидно, это была эпоха высокаго почитанія и процвѣтанія музыки и поэзіи. Вѣкъ Фидія и Полигнота не менѣе цѣнилъ эти искусства, чѣмъ скульптуру и живопись.

Какъ въ эпоху переходнаго стиля, на вазовыхъ картинахъ мы часто видимъ Орфея ¹⁾). Изображается то смерть пѣвца (ср. гидрію **4**, 55, стамнѣ **7**, 39, волапскія амфоры **8A**, 161, 230) то Орфей среди оракійцевъ, которые внимаютъ его пѣнію (ср. пелику **8E**, 152, кратеры **9A**, 23, 73 ²⁾), келебу **9D**, 95 [табл. IV] ³⁾). Мы уже имѣли случай указать выше, что въ художественныхъ формахъ на изображенія Орфея среди оракійцевъ, несомнѣнно, оказалъ вліяніе Полигнотъ. Къ какому литературному источнику восходятъ изображенія Орфея, опредѣленно сказать трудно. Такъ какъ, во всякомъ случаѣ, этотъ источникъ долженъ былъ впервые явиться около 470 года, то намъ кажется весьма вѣроятнымъ соображеніе Фуртвенглера, который думаетъ, что на вазовыхъ мастеровъ оказала вліяніе трагедія *Вассарас* изъ тетралогіи *Лихооргесіа* Эсхила ⁴⁾.

На гидріи **4**, 136 изображена Сапфо, которая сидитъ и читаетъ свитокъ. Кругомъ стоятъ девушки. Одна изъ нихъ (Никополисъ) держитъ лиру, другая возлагаетъ на Сапфо вѣнокъ. На свиткѣ, который держитъ въ рукахъ Сапфо, художникъ, очевидно, написалъ начало стихотворенія, которое она читаетъ. Вотъ какъ читаетъ этотъ текстъ Коллинъонъ ⁵⁾:

¹⁾ Въ прекрасномъ стилѣ Орфей всегда изображается еще въ греческомъ костюмѣ, какъ на «Андѣ» Полигнота (см. введеніе). Иновременная одежда считается теперь еще унизительной для божественнаго пѣвца, котораго изображаютъ въ типѣ Аполлона (Ср. Overbeck, Kunstm., Apollo, 166). Только въ роскошномъ стилѣ Орфей начали изображать въ варварской пестрой одеждѣ. И въ скульптурѣ въ варварской одеждѣ Орфей является впервые во второй половинѣ V вѣка (например, на рельефахъ; ср. Friederichs-Wolters, Gipsabgusse, 1198). Ср. Furtwangler, 50 Berliner Winckelmannspr., 156 слл.

²⁾ Фрагментъ такой же композиціи представляется, вѣроятно, картиной на окенбафонѣ **9B**, 66, где изображены два оракійца.

³⁾ См. обѣ этой картинѣ выше, гл. I.

⁴⁾ Ср. Furtwangler, ук. м.

⁵⁾ Collignon, Catalogue, 517.

„Θεοὶ τέρψου ἐπέων, ἔρχομαι ἀγαλός νέον ὄμυσον“. По краюмъ у свитка написано еще: „πτερὰ ἔχει ἐπει“¹⁾. Художникъ прославляетъ Сапфу. Сапфо здѣсь, однако, не портретъ²⁾. „Pariunt desideria non traditos vultus“, говорить Плиній (Nat. hist., XXXV, 9). У Сапфо типъ обычный, который мы видимъ у дѣвушекъ на вазахъ прекраснаго стиля. Если бы на вазѣ не было надписей, то и здѣсь мы должны были бы видѣть на картинѣ обыкновенную сцену изъ жизни женщинъ³⁾. Благодаря надписямъ, картина пріобрѣтаетъ особенный характеръ, весьма типичный для половины V вѣка. Сапфо здѣсь олицетворяетъ искусства музыки и лирической поэзіи, игравшія весьма важную роль въ жизни аѳинскихъ женщинъ, и представляетъ такую же символическую фигуру, какъ на другихъ вазахъ Орфей, типъ пѣвца и музыканта, или музы и т. п.⁴⁾.

Не менѣе интересно другое изображеніе Сапфо, на оксибафонѣ 9B, 59. Здѣсь Сапфо, сидящей на стулѣ со свиткомъ въ лѣвой руцѣ⁵⁾, Эротъ, котораго надпись называетъ Тѣлакс, „несчастный“, подноситъ вѣнокъ. Очевидно, Эротъ-Тѣлакс олицетворяетъ несчастную любовь⁶⁾, которой посвящены были удивительныя стихотворенія Сапфо⁷⁾. Картина на оксибафонѣ 9B, 59 прославляетъ поэтессу несчастной любви. Невольно, глядя на эту картину, вспоминаемъ отрывокъ одного стихотворенія Сапфо:

„Ἐρῶς δ' αὐτές μ' ὁ λυσιμελῆς δόνει γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον“.

Популярной фигурой у вазовыхъ мастеровъ является Щамиридъ. На гидрѣ 4, 130 ранняго прекраснаго стиля видимъ композицію,

¹⁾ См. надписи въ приложеніи подъ 4, 136.

²⁾ Ср. O. Jahn, Ueber Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern. Abhandl. d. philol.-hist. Cl. d. königl. sächsischen Gesellsch. d. Wissenschaft., III (1861), 717. Ср. Einl., CCXVI.

³⁾ Ср. Compartetti, Museo Italiano, II, 50, 3; Pottier y Dumont-Chaplain, Céramiques, I, 362.

⁴⁾ Ср. Pottier, ук. м.

⁵⁾ Въ строгомъ стилѣ (ср., напр., картину на вазѣ въ Мюнхенѣ, O. Jahn, № 753, Dubois-Maison neuve, Introduction, pl. 81, Welcker, Alte Denkm., II, Taf. 12, Mus. Ital., II, tav. IV, S. Keinach. Répertoire des vases peints, I, 525, 2) Сапфо, какъ поэтесса, характеризуется лирой. Лиру еще видимъ (правда, уже не въ рукахъ у Сапфо, а у одвой изъ ея подругъ) на гидрѣ 4, 136. Свитокъ въ рукахъ у Сапфо на оксибафонѣ 9B, 59 указываетъ уже на болѣе позднѣе времена. Ср. Welcker, Kleine Schriften, II, 129 слл.

⁶⁾ Ср. O. Jahn, Ueber Darstellungen griechischer Dichter, въ ук. изд., 714, 39, который приводитъ текстъ Овидія (Remed. Amoris 551 сл.): Lethaeus Amor, qui restora sanat inque suas gelidam lampadas addit aquam.

⁷⁾ Несчастная любовь Сапфо — одинъ изъ популярныхъ мотивовъ античной поэзіи. Ср. Horat. Carm., II, 13, 24, Ovid. Am., II, 18, 25.

весьма близкую къ той, которая украшаетъ гидрию 4, 136. Здѣсь вмѣсто Сапфо видимъ лишь юноши. Онъ сидитъ въ центрѣ и играетъ на лирѣ; противъ него двѣ музы ему внимаютъ; съ другой стороны старая женщина приносить пѣвцу лавровыя вѣтви. Близка къ картинѣ на гидрии 4, 130 картина, украшающая гидрию 4, 173. Юноши сидятъ совершенно какъ на первой картинѣ. За ними стоять двѣ музы (одна изъ нихъ — Хороника)¹⁾; спереди къ нему приближается съ лавровой вѣткою третья муза.

На лекиѣ 2B^b, 159 Юноши изображенъ вмѣстѣ съ Сапфо среди боговъ и музъ. Афродита, окруженнная двумя эротами, сидитъ около Юноши, который поетъ и играетъ на лирѣ. Около нея изображена и Сапфо, у которой третій эротъ сидитъ на плечѣ²⁾. Кругомъ Юноши и Сапфо расположились музы³⁾, и среди нихъ — Аполлонъ. Юноши характеризованъ здѣсь пѣвцомъ любви. Сапфо — его ученица. Общеніе музъ съ пѣвцами и поэтами весьма известный мотивъ въ поэзіи. Уже Гесіоду (*Ѳеогонія*, 22) являются музы на Геликонѣ. Авторъ „Батрахоміомахії“ въ началѣ призываєтъ къ себѣ хоръ музъ. Юноши на вазахъ, такимъ образомъ, находится въ дружескомъ отношеніи съ музами. Художники возвращаютъ Юношу даръ пѣнія, который, по эпосу (см. Robert, *Nekyia*, 16), отняли у него музы.

Итакъ, на всѣхъ вазахъ Юноши изображается во славѣ. Музы услаждаются его пѣніемъ иувѣнчиваютъ его за искусство. Совершенно иначе изобразилъ Юноши Полигнотъ въ своемъ „Аидѣ“ (см. введеніе, текстъ Павсанія, X, 30, 4). У Полигнота Юноши слѣпъ и въполномъ уничтоженъ за то, что осмѣлился состязаться въ пѣніи съ музами. Въ родѣ той, какъ у Полигнота, была ситуация у статуи Юноши на Геликонѣ (см. Павсанія, IX, 30, 2). По всей вѣроятности и въ софокловской трагедіи Юноши выводился такимъ же несчастнымъ, какъ у Полигнота, такъ какъ, вѣроятно, изъ „Юноши“ Софокла взяты стихи, которые цитируетъ Плутархъ (*De cohibenda ira*, p. 455D): „ρηγυδες χρισθετον κέρας, ρηγυδες ἀρμονίαν χρισθεστόν λύρας“⁴⁾). Вазовые мастера, такимъ образомъ, не зависятъ въ изображеніи Юноши ни

¹⁾ Ср. Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 898.

²⁾ Одинъ изъ эротовъ около Афродиты безъ крыльевъ. Михаэлисъ (*Thamyris und Sappho*, Lpz., 1865) называетъ двухъ эротовъ, которые около Афродиты, „Περές“ и „Τρέπες“ (безъ крыльевъ). На плечѣ у Сапфо, по его мнѣнію, — „Ερως“.

³⁾ Въ женщинѣ, которая оперлась руками на колѣни Сапфо, по нашему, не несходимо видѣть Пейю. Скорѣе всего на лекиѣ изображены шесть музъ, какъ на мантинейской базѣ Праксителя.

⁴⁾ Ср. Welcker, Griechische Tragödie, I, 426, Michaelis, ук. соч., 17, 82.

отъ Полигнота, ни отъ Софокла. Существовало преданіе, что Фамиридъ былъ однимъ изъ первыхъ побѣдителей въ состязаніи пѣвцовъ на пиѳийскихъ играхъ (Павсаній, X, 7, 2). Картины вазовыхъ мастеровъ явились, намъ кажется, скорѣе всего подъ вліяніемъ этой традиціи.

На вазахъ роскошнаго стиля очень часто изображается состязаніе въ музыкѣ¹⁾ между Аполлономъ и Марсіемъ. Эти картины аллегорически представляютъ превосходство греческой, европейской музыки надъ восточною, представителемъ которой является фригійскій силенъ Марсій. Ср. лекану **5A**, 22, амфору **8D**, 17, пелики **8E**, 227, 363, кратеръ **9A**, 74, оксибафонъ **9B**, 76, кратеръ съ волютами **9C**, 15, келебу **9D**, 97.

Одна изъ картинъ на амфорѣ **8D**, 15 представляетъ Марсія съ юношой Олимпомъ, среди менадъ и сатировъ. Какъ известно, на „Аидѣ“ Полигнота былъ представленъ Марсій, обучающій юношу Олимпа игрѣ на флейтѣ²⁾. Хотя на картинѣ амфоры **8D**, 15 у Олимпа вместо флейты въ рукахъ лира³⁾, возможно, намъ кажется, все же думать, что на вазѣ отразилось вліяніе группы Полигнота и что скорѣе всего Марсій здѣсь обучаетъ Олимпа игрѣ на лирѣ.

Картина внутри килика **1B**, 160 представляетъ Лина, который учитъ пѣнію Мусея⁴⁾. Если бы на вазѣ не было надписей, предъ нами была бы простая жанровая сценка.

Совершенно то же надо замѣтить о картинѣ на ноланской амфорѣ **8A**, 232 (табл. XV), гдѣ преставлены двѣ музы Мелелуса⁵⁾ и Терпсихора⁶⁾ и знаменитый пѣвецъ Мусей⁷⁾.

Интересна картина внутри килика **1B**, 234, гдѣ видимъ знаменитаго баснописца Эсопа съ лисицей, которая является символомъ его поэзіи, потому что она такъ часто фигурируетъ въ басняхъ.

¹⁾ Моменты у картинъ бывають различные: Марсій то играеть, то сидить въ печали, въ то время какъ Ника увѣничиваетъ Аполлона въ знакъ его побѣды. Большею частью инструментомъ Марсія служитъ флейта, однако позже видимъ у него и кнеару. Ср., напр., кратеръ съ волютами **9C**, 15. Объ изображеніяхъ Марсія ср. Jessen у Roscher, ук. с., II, 2445 слл.

²⁾ См. выше, введеніе.

³⁾ Ср. предпослѣднее примѣчаніе.

⁴⁾ Ср. Greve у Roscher, ук. с., II, 2063.

⁵⁾ Такъ читается имя на оригиналѣ (Μελέλουσα). См. табл. XV и приложение. Ср. Preller-Robert, Griechische Mythologie, 492,2. Невѣрно читали имя Велькеръ (Μελεδῶσα, Bull., 1845, 219 слл., Alte Denkmäler, III, 462) и Гёфферъ (у Roscher, Lex. d. Mythologie, II, 2628 и 3237).

⁶⁾ Присутствіе этой музы объясняется тѣмъ, что Мусей былъ известенъ, какъ танцоръ. Ср. Höfer у Roscher, Lex. d. Mythologie, II, 3235.

⁷⁾ Ср. Höfer у Roscher, ук. соч., 3237.

Весьма многочисленны жанровые картины на вазахъ прекрасного и роскошного стилей. На эпохѣ 3, 58 ранняго прекрасного стиля изображенъ персидскій царь и его супруга. Художникъ взялъ для картины хорошо известный мотивъ: царица подаетъ супругу вина, очевидно, передъ его отправлениемъ въ походъ. Дюмлеръ¹⁾ указываетъ на благородство и красоту фигуръ этой картины и сближаетъ картину по ея общему характеру съ „Персами“ Эсхила, исполнявшимися въ 472 г.²⁾.

Среди жанровыхъ картинъ на вазахъ ранняго прекрасного стиля часто видимъ сцены преслѣдований. Всегда онъ трактуются по традиціонной манерѣ³⁾. Мало-по-малу, начиная съ развитого прекрасного стиля, сцена преслѣдований становится замѣтно меньше. Мы видимъ ихъ на киликахъ 1B, 81, 112, 139, лекиѣ 2B^a, 109, гидріяхъ 4, 53, 54, 62, 67, 68, пиксидѣ 6, 23, стамнѣ 7, 36, ноланскихъ амфорахъ 8A, 144, 149, 222, пеликахъ 8E, 63, 72, кратерахъ съ волютами 9C, 9, 11 и келебѣ 9D, 78 ранняго прекрасного стиля, на гидріи 4, 161, пеликахъ 8E, 184, 203 развитого прекрасного, на пиксидѣ 6, 40 роскошного.

Весьма многочисленны картины, иллюстрирующія различные стороны быта мужчинъ, юношей, женщинъ, девушекъ и дѣтей. То мы видимъ отдельные ихъ фигуры, то они изображаются собравшимися вмѣстѣ для бесѣды, пира, занятій музыкой, различныхъ игръ и забавъ и т. п. На однѣхъ вазахъ видимъ юношей, подносящихъ подарки любимымъ девушкамъ, на другихъ любовные сцены, на третьихъ изображены проводы юноши, отправляющейся въ путешествіе или въ походъ на непріятеля. Различные религіозныя церемоніи также нерѣдко служатъ темами вазовыхъ картинъ. Нерѣдко изображаются свадебные процесіи, оплакивание умершаго, родственники у могилъ усопшихъ. Часто видимъ сцены сраженій, охоты; еще чаще изображаются различные агоны и упражненія въ гимнасіяхъ. Женщинъ и девушки видимъ за домашними занятіями, туалетомъ. Вотъ примѣры вазъ, на картинахъ которыхъ мы видимъ сцены изъ обыденной жизни: килики 1B, 82—88, 91—96, 98—101, 103, 105, 107—110, 114—117, 120—122, 125, 126 (рис. 39), 128—132, 134, 136, 141, 143—147, 149, 150, 154, 158—166, 169—171, 173—179, 180 (рис. 46—48), 181—191, 194—202, 205—207, 213, 215—227, 233, 237,

¹⁾ D ü m m l e r, J a h r b. d. I n s t., II (1887), 174.

²⁾ Ср. Ch r i s t, Griechische Litteraturgeschichte, 181.

³⁾ Ср. выше, гл. VI.

лекионы **2B^a**, 102—105, 107, 108, 111, 113—117, 119—122, 125, 127, 130, 132, 136, 138—141, 144, 146—148, 150, 154, 157—162, 165—167, 169—171, 179, 181, 182, 185, 195—197, 199—201, 204, 207, 211—216, **2B^b**, 9, 10, 12—14, 17—23, 26, 27, 32, 33, 35, 37, 43, 45, 46, 53, 60, 64—75, 88, 89, 95—97, 99, 106—108, 111, 115, 116, 118, 121, 123, 128, 143, 146—148, 150, 151, 154 (рис. 59), 165, 167, 182, 184, 187, 188, 190, 194, 195, 228, 230, 234, 235, 241—243, 255, 306, 307, 309, 313, энохон **3**, 35, 36, 43, 44, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 60, 64—66, 68, 69, 72, 74, 75—96, 99—103, 105, 108—118, 120—124, 125 (рис. 44), 126, 129, 132—134, 137—142, 145, 150—158, 160, 164, 166—170, 172—181, 185, 187, 188, 190, 193—199, 202—204, 207—209, 213—217, 219—221, 223, 225, гидрии **4**, 46, 50, 51, 56—58, 60 (табл. XVII), 63, 65, 70, 73, 74, 80—82, 86, 88, 89, 92, 94—97, 99, 100, 103, 107, 108, 110—114, 116—120, 123—125, 126 (рис. 45), 129, 131, 133, 134, 137, 140—145, 147, 150, 152, 154—156, 159, 161—167, 169, 171, 172, 174, 176, 178, 182, 187, 192, 194, 195, 197, 199, 206, 208—213, 224, 227, 231—233, 243, 244, 247, 249—258, леканы **5A**, 1, 2, 7, 11, 12, 18, 19, 25, 26, 28, 30, 36, 37, 41, 42, 44, **5B**, 1, 2, 9, 11, 12, пиксиды **6**, 17, 17^a, 20, 21, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 39, 44, 46, стамны **7**, 25, 32—35, 41, 49, 54, 55, 58, 61—64, нопланскія амфоры **8A**, 129—138, 142, 143, 145, 147, 148, 151, 152, 160, 163, 164, 167, 170—174, 179, 181, 183, 190, 197—200, 202, 204—207, 216, 219, 220, 223, 226, 238, 239, 242—245, 250—255, лутрофоры **8C^a**, 1—10, 14, амфоры **8D**, 11—13, 14, 18—20, пелики **8E**, 54, 56, 57, 62, 63—68, 73, 74, 78—87, 89—90, 92, 94—96, 98, 99, 101—103, 105—115, 117, 119—122, 124—127, 129—134, 137, 138, 141—151, 153—159, 162—175, 177, 179—182, 185—189, 193, 194, 198, 199, 202, 205, 208—213, 215, 234, 240—243, 249, 255, 266, 275, 276, 299, 304, 337, 352, 358, 360, 365, 372, кратеры **9A**, 24, 28, 29, 34—36, 38, 39, 45, 50, 53, 54, 65, 79, 90, 91, оксибафоны **9B**, 19, 24, 25, 26, 29, 33, 35, 37, 40—43, 56, 57, 60, 65, 68, 69, 71, 73, 73^a, 78, 80, 82, 84, 85, 90, 97, 98, 103, 108, 112, 113, 115, 117, 118, 121, 122, 129—131, 135, 137, 139, 140^d, 140^e, 141, 142, 147, 150—152, 158—160, 164, 165, 169, 172, 175, 177, кратеры съ волютами **9C**, 8, 12, келебы **9D**, 64^a, 67—69, 79, 81, 83, 85, 87, 88, 89, 91—94, 96, 99—102, 104, 105, 107, потилы

10, 34, 40, 46—49, 51, 53, 58, 63, 64, 69, 70, 76, 79, 81—83, 83^a, 85, 86, 87, 89—93, каноары 11, 14—20, ритоны 12, 7—9, 14, 16, 19, аски 14, 16—18, 21, 29, 46, оносы 17, 1, 2, 4, 5, калаель 19, 1, фрагменты 22, 4—7, 13, 17 (рис. 55), 22, 25, 31.

Часто вазы украшаются изображениями бюстовъ и головъ женскихъ и мужскихъ. Рядомъ съ ними иногда изображаются и цѣлые фигуры. Около женскихъ головокъ нерѣдко видимъ летающихъ эротовъ. Ср. килики 1B, 124, 227, лекионы 2B^a, 124, 133, 137, 192, 2B^b, 104, 105, 112, 117, 119, 120, 129, 131, 132, 136, 142, 149, 152, 175, 198, 199, 211, 212, 222, 225, 267, 291—293, 297, 298, 300, 311, энохой 3, 183, гидрии 4, 175, 207, 221, 222, 238, леканы 5A, 13, 14, 38, пиксиды 6, 27, 38, 41, 53, пелики 8E, 247, 262, 263, 282, 290, 311, 366, 368, оксибафоны 9B, 124, 135, котилу, 10, 75, аски 14, 10, 27, 37, 41, 82, оносы 17, 1—4.

Весьма часто (особенно въ роскошномъ стилѣ) на картинахъ изъ быта женщинъ среди послѣднихъ изображаются эроты, символизирующие красоту и привлекательность женщинъ¹). Эроты иногда помогаютъ женщинамъ при занятіяхъ и при туалетѣ, то играютъ съ ними, то преслѣдуютъ убѣгающихъ отъ нихъ дѣвушекъ и т. п. Ср. килики 1B, 114, 123, 133, 137, 167, 171, 208, 250, 253, лекионы 2B^a, 118 2B^b, 44, 156 (рис. 56), 160, 162—164, 168, 170, 174, 183, 216, 245—249, 252—254, 256—259, 263, 264, 266, 268, 269, 270—272, 276, 277, 280, 282—287, 289, 290, 294—296, 299, 312, энохой 3, 186, гидрии 4, 47, 85, 93, 105, 128, 132, 177, 179, 214, 217, 234, 236, 237, 240, леканы, 5A, 16, 17, 29, 33, 43, 5B, 1, 3, 4—6, 13, 19, пиксиды 6, 29, 31, 36, 37, 43, 45—51, пелики 8E, 91, 97, 161, 217, 218, 223, 227, 261, 270, 305—308, 309, 310, 313, 314, 318, 372, кратерь 9A, 67, оксибафоны 9B, 91, 93, 109, 134, 173, келебу 9D, 81, котилы 10, 41, 73, 74, 87, фрагменты 22, 30, 51, 55, 57, 58, 61.

Эротовъ видимъ иногда летающими около женскихъ головокъ, которыми украшаются вазы.

Не рѣже эротовъ изображаются среди смертныхъ ники, которыхъ, какъ мы знаемъ уже²), символически обозначаютъ высокія качества фигуръ, близь которыхъ ихъ изображаютъ. Ники иногда подаютъ вѣнки, теніи и другія награды побѣдителямъ, иногда наливаютъ имъ въ чашу вина, иногда изображаются преслѣдующими мужчинъ и женщинъ.

¹⁾ Ср. O. Jahn, Einl., CCH, Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei, ср. у Roscher, Lex. d. Mythologie, Eros.

²⁾ Ср. выше, га. VI.

Ср. картины на киликахъ **1B**, 81, 99, 112, 113, 126 (рис. 39), 165, 183, 184, 206, 208, лекиоахъ **2B^a**, 184, **2B^b**, 11, гидриахъ **4**, 121, 196, 221, леканахъ **5A**, 35, **5B**, 8, 10, пиксида **6**, 18, стамиъ **7**, 56, иоланскихъ амфорахъ **8A**, 157, 188, 209, 233, лутрофорахъ **8C^a**, 12, **8C^b**, 3—5, 6—10, целикахъ **8E**, 67, 136, 144 (рис. 49), 196, кратерахъ **9A**, 46, 58, оксибафонахъ **9B**, 13, 22, 186, 73^a, 88, 123, 143, 155, 176, келебахъ **9D**, 74, 80, 82, 108, котилахъ **10**, 38, 44, 45, 56.

На италійскихъ (тарентинскихъ) вазахъ довольно часто видимъ изображенія представленій комическихъ пьесъ (*флѣахѣс*) въ народномъ театрѣ. Примѣрами могутъ служить картины на оксибафонахъ **9B**, 104—107, 114¹).

Часто, особенно на небольшихъ вазахъ, изображаются различные животные. Ср. напр., лекиоы **2B^a**, 124, 142, 145, 149, 175—177, 189, 192, 217, **2B^b**, 31, 50, 78—86, 109, 110, 113, 122, 126, 130, 134, 189, 191, 193, 196, 200—210, 215, 218, 219, 223, 224, 226, 227, 229, 231, 236—238, 240, 250, 301, 302, 314, энохи **3**, 191, 192, 211, пиксиды **6**, 17^a, 52, иоланская амфоры **8A**, 248, 249, лутрофоръ **8C^a**, 11, котилы **10**, 71, 78, канеары **11**, 13, 21, 38, 42, 49, аски **14**, 5—8, 11, 14, 18, 19, 21, 23—25, 28, 30—36, 39, 40, 43, 47, 48, 50, 53—57, 58—69, 72—74, 77—80, 82.

Сравнительно рѣдко видимъ на вазахъ изображенія отдельныхъ предметовъ (гермы, рогъ изобилия, оружіе, сосуды). Ср. оксибафонъ **9B**, 148, аски **14**, 11, 41, 45, 70. На аскѣ **14**, 41, изображены голова и ступня быка. На оксибафонѣ **9B**, 180 видимъ колесницу, запряженную тройкой лошадей, на кратерѣ съ волютами **9C**, 11—колесницу, запряженную четверкой. На лекиоѣ **2B^b**, 220 и оксибафонѣ **9B**, 136 изображены лишь пальметки.

Крайнее разнообразіе и богатство темъ у картинъ на вазахъ прекраснаго и роскошнаго стилей не можетъ не поражать; въ строгомъ стилѣ темъ меньше и онѣ не такъ разнообразны. Удивительная сила творчества указываетъ на юность націи, на эпоху ея процвѣтанія. На то же указываетъ и общий характеръ картинъ. Картины от-

¹) Ср. обѣ этихъ картинахъ Rayet-Collignon, *Céramique*, 316 сл., Dörfeld u. Reisch, *Das griechische Theater*, Athen, 1896, 312 сл. Изображенія представленій комедій видимъ еще на котилѣ **10**, 88, ритонѣ **12**, 18.

²) На некоторыхъ вазахъ сюжеты картинъ остаются неясными: ср., напр., иоланскую амфору **8A**, 229, канеаръ **11**, 7. Нельзя определить ближе сюжетовъ на фрагментахъ **22**, **10**, **11**, **14** (рис. 43), **15** (рис. 38), **20**, **21**, **24**, **32—35**, **39**, **41—43**, **45—49**, **52**, **54**, **56**, **59**.

личаются оптимизмомъ и идеализмомъ. То, что особенно увлекаетъ теперь художниковъ, это прославленіе благъ жизни и ея радостей, идеализированіе наслажденій. Доблестъ мужчинъ и юношей, женская красота, любовь, вино—вотъ предметы, на которыхъ чаще всего останавливаютъ вниманіе мастера. Мы видѣли, что любимые боги теперь Дионисъ, Афродита, Аполлонъ, Артемида, Аѳина, Ника и Эротъ. Богиня побѣды сама возлагаетъ лавры на доблестныхъ юношей. Сами эроты прислуживаютъ прекраснымъ дѣвушкамъ. Ничто, можетъ быть, не подчеркиваетъ увлеченія молодостью и красотою такъ рельефно, какъ картины, представляющія преждевременную гибель прекраснаго. Художники любятъ изображать теперь похищенія и преслѣдованія прекрасныхъ дѣвушекъ и мальчиковъ богами или миѳологическими животными (сфинксами), олицетворяющими смерть. На бѣлыхъ лекиахъ мы видимъ массу картинъ, гдѣ родственники собираются у могилы безвременно умершихъ. Самая смерть идеализируется и представляется въ образѣ прекраснаго Ѹанатоса, прекрасныхъ сфинксовъ.

Мы видѣли, какъ любятъ художники прославлять искусства музыки, пѣнія и поэзіи. Часто видимъ картины, которые проводить мысли о торжествѣ культуры надъ варварствомъ, благородства надъ необузданностью (кентавромахіи, амазономахіи, гигантомахіи и т. д.). Что типично для картинъ прекраснаго и роскошнаго стилей, это то, что на нихъ очень часто среди смертныхъ изображаются боги, которые имѣютъ чисто аллегорический смыслъ. Аллегоріи (особенно въ роскошномъ стилѣ) чрезвычайно распространены. Кроме известныхъ боговъ, теперь является цѣлая масса фигуръ, которые олицетворяютъ различные отвлеченные понятія. Поттье¹⁾ прекрасно выяснилъ значенія такихъ фигуръ. Онъ глубоко различны отъ нашихъ безжизненныхъ аллегорій, подъ которыми у настѣ не скрывается никакого реальнаго существа и которая являются только чисто условными, мертвыми формулами. Если наши аллегоріи чисто абстрактны, аллегоріи древнихъ конкретны; онъ не формулы, а живыя личности; подъ ними всегда кроется живое и дѣйствующее существо: Здоровье, Гармонія, Счастіе и т. п. въ глазахъ древнихъ были такими же существами, какъ и другіе ихъ боги и демоны (ср., напр., Ириду, Нику, Гебу, сатировъ, нимфъ, тритоновъ, переидъ и т. д.). Если, съ одной стороны, обыкновенные смертные, благодаря присутствію среди нихъ боговъ и аллегорическихъ фигуръ, выдѣляются изъ сферы обычной, буд-

¹⁾ Pottier, Mon. grecs, II (17—18, 1889—1890), 1 слл.

ничной обстановки, и пребывают міру идеальному, съ другой—боги часто изображаются въ обстановкѣ жизни простыхъ смертныхъ и не сходятъ къ людямъ съ Олимпа. Происходитъ слияние двухъ міровъ—идеального и реального. Часто трудно бываетъ рѣшить, кого имѣеть въ виду художникъ, обыкновенныхъ ли смертныхъ, которымъ онъ даетъ лишь героическая имена, или дѣйствительныхъ героевъ. Намъ кажется, что, давая геропическая имена фигурамъ въ композиціяхъ жанра, художники, прежде всего, желаютъ, чтобы у картины былъ общій характеръ, чтобы исключалась мысль о какомъ-либо определенномъ и вульгарномъ фактѣ¹⁾.

Здѣсь сказывается основная черта эллинского искусства—избѣганіе всего личнаго, анекдотического и индивидуального, стремленіе къ общему, отвлеченому и типическому. Послѣднее характерно для всѣхъ базовыхъ картинъ.

Отличаясь реализмомъ въ изображеніи формъ, которыя художникъ тщательно наблюдаетъ въ натурѣ, базовые картины въ общей трактовкѣ композиціи всегда проникнуты идеализмомъ. Изображая боговъ героевъ, художники отмѣчаютъ у нихъ черты чисто человѣческія; въ то же время при изображеніи простыхъ смертныхъ они особенно подчеркиваютъ сторону поэтическую, которая скрывается въ каждомъ обычайшемъ явленіи повседневной жизни.

Сильно отличаетъ картины прекраснаго и роскошнаго стиля отъ картинъ строгаго то, что теперь гораздо больше обращается вниманія на сторону психологическую. Мастера теперь гораздо больше любятъ давать картины настроеній, чѣмъ такія, гдѣ изображается какой-нибудь фактъ, дѣйствіе.

Едва ли намъ нужно особенно настаивать на томъ, что общій характеръ базовыхъ картинъ прекраснаго и роскошнаго стилей совершенно тотъ же, что у поэзіи и пластического монументальнаго искусства той же эпохи. Послѣднія черезчуръ общеизвѣстны. И поэзія, и искусство V вѣка проникнуты оптимизмомъ и идеализмомъ. Особенное преклоненіе предъ красотою и молодостью и искусствомъ хорошо известно и изъ литературы V вѣка.

Общій характеръ картинъ на вазахъ находитъ прекрасныя аналогіи въ скульптурѣ V вѣка. Боговъ со смертными мы видимъ на фризахъ Паренона, „Фесиона“ и др. Въ постоянномъ общеніи съ богами изображаются люди въ поэзіи, которая теперь также любить

¹⁾ Ср. Pottier, Mon. grecs, uk. м., 9.

аллегорії. Насколько близки картины на вазахъ по общему характеру поэзіи, показалъ Бенндорфъ въ своемъ прекрасномъ трудѣ *Griechische und sicilische Vasenbilder*. Идеализмомъ проникнуты и мраморные надгробные рельефы V вѣка, идеи композицій которыхъ имѣютъ массу аналогій съ жанровыми картинами на вазахъ и особенно на бѣлыхъ лекиахъ. Торжество культуры надъ варварствомъ—одна изъ любимыхъ темъ монументального искусства эпохи Полигнота и Фидія. Особенное подчеркиваніе стороны психологической у вазовыхъ мастеровъ находитъ прямую аналогію у тѣхъ же художниковъ. Не безъ вліянія осталась здѣсь, вѣроятно, и поэзія.

Сюжеты для своихъ картинъ художники берутъ отовсюду. Мы видѣли картины, зависящія отъ композицій монументального пластическаго искусства и отъ поэзіи.

Эпосъ, лирика, драма давали богатый материалъ для картинъ. Не всегда, однако, возможно опредѣлить, откуда именно берутъ мастера темы. Мы должны отмѣтить то, что большая часть картинъ на вазахъ иллюстрируетъ тѣ миѳы, которые давали сюжеты знаменитымъ аттическимъ трагикамъ¹⁾). Изъ этого, впрочемъ, никакъ нельзя заключить, чтобы вазовые мастера заимствовали темы у трагиковъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ вазовые картины по хронологическимъ соображеніямъ, несомнѣнно, не могутъ зависѣть отъ нихъ. Скорѣе всего мастера берутъ темы оттуда же, откуда брали ихъ и трагики,—изъ поэмъ эпического цикла. Подобно трагедіямъ Эсхила²⁾ и Софокла³⁾, вазовые картины большою частью суть тоже „крохи съ роскошной трапезы Гомера“.

Вліяніе трагедіи начинается вообще поздно. Выше мы отмѣтили все картины на вазахъ, которые могутъ съ большою или меньшою вѣроятностью зависѣть отъ трагедіи.

Темы для жанровыхъ картинъ давала сама жизнь. Онъ воспроизводить все, что играло роль въ жизни. Но постоянно и здѣсь для всякой сцены вырабатывается общий типъ композиціи, который варируется лишь въ деталяхъ. При выработкѣ типовъ композицій для сценъ изъ обыденной жизни, художники нерѣдко пользуются мотивами которые они находятъ въ искусствѣ монументальномъ или на картинахъ миѳологического содержанія, заимствуя изъ нихъ отдельные группы и фигуры.

¹⁾ Ср. Christ, Gesch. d. griechisch. Litteratur, 179 сл., 196 сл., 216 сл.

²⁾ Ср. Аениея, 347e: самъ Эсхилъ называлъ свои трагедіи «τραγῳ τῶν Οὐρανού μεγάλων δεῖπνων».

³⁾ Ср. Аени., 297d: «Ἐγώ δὲ οὐ Σοφοκλῆς τῷ ἐπικῷ κύκλῳ ὡς καὶ οὐδὲ δράματα ποιῶσαι ἀκολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μοδοποίᾳ.

Но откуда бы ни черпали сюжеты своихъ картинъ вазовые мастера, они всегда остаются настоящими художниками, всегда работаютъ сознательно и творятъ. Вследствіе этого и ихъ произведенія весьма цѣнны для историка культуры. Если бы мы не имѣли никакихъ болѣе важныхъ и болѣе блестящихъ памятниковъ искусства и литературы половины V вѣка, мы и тогда знали бы приблизительно, благодаря вазамъ, чѣмъ увлекалось и интересовалось общество этой эпохи и каково было въ общемъ его развитіе. Такъ какъ и отъ литературы и отъ искусства V вѣка до насъ дошли лишь фрагменты, вазы даютъ намъ новый матеріалъ для сужденій объ эпохѣ, которая принадлежитъ, безъ сомнѣнія, къ однѣмъ изъ интереснейшихъ въ исторіи.

По мѣрѣ того, какъ вазовая живопись приближалась къ паденію, у нея постепенно становилось все менѣе и менѣе оригинальности и свѣжести. Паденіе подготовлялось уже давно. Нельзя не замѣтить, что послѣ того, какъ стиль сталъ уже вполнѣ свободнымъ, художниковъ начинаетъ все болѣе и болѣе интересовать исполненіе, а не содержаніе картины. Чисто художественными проблемами начинаютъ интересоваться больше, чѣмъ сюжетомъ. Совершенство и тонкость исполненія, красота группировки ставятся выше всего.

Вследствіе этого, является не мало картинъ, понять смыслъ которыхъ бываетъ крайне трудно. Часто его и нельзя искать: художникъ даетъ просто фигуры въ красивой группировкѣ или съ интересными въ томъ или другомъ отношеніи мотивами¹⁾. Не мало способствовало паденію вазовой живописи то, что на амфорахъ, стамнахъ и кратерахъ часто стали росписывать тщательно только ту сторону, которая предназначалась быть на виду²⁾. Первоначально этого не было. Первоначально обѣ стороны у вазъ отдѣливались одинаково тщательно и украшались картинами, которые составляли между собою или одну общую композицію, или же двѣ, въ какихъ-либо отношеніяхъ аналогичныя³⁾. Очень рано, впрочемъ, связь картинъ, украшающихъ различные стороны вазы, стала считаться необязательной⁴⁾. Рано одна

¹⁾ Ср. Winter, Die jünger. attisch. Vasen, 31.

²⁾ Ср. выше.

³⁾ Ср., напр., картины на ноланскихъ амфорахъ 8A, 152, 154, 161, 162, 166, 167, 169, 183, 184, 187—189, 192, 214, 215, 230, 233, 239, 244, амфорахъ 8D, 10, 11, пеликахъ 8E, 61, 71, 72, 118, кратерахъ 9A, 23, 24, 44, 60, оксибафонъ 9B, 49, котизахъ 10, 37, 42, 45, 52, 54.

⁴⁾ Ср., напр., ноланскія амфоры 8A, 158, 160, 163, 168, 170, 171, 175, 177, 180, 182, 185, 194, 196, 201, 203, 208, 210, 212, 213, 217, пелику 8E, 60, кратеры 9A, 48, 51, котилу 10, 35, всѣ раннаго прекраснаго стиля.

изъ сторонъ у вазы стала заполняться простыми фигурами въ гиматіяхъ, чтобы только не оставаться совершенно безъ росписи ¹⁾.

XI.

Куда афинскія мастерскія вывозили свои товары, видно изъ указаній на мѣста находокъ вазъ, которыхъ мы даемъ въ приложении ²⁾. По причинамъ, на которыхъ мы указали въ началѣ этой главы, вывозъ въ Италію въ эпоху прекраснаго и роскошнаго стиля долженъ быть уменьшился. Потерявъ западные рынки, афинскіе мастера начинаютъ, главнымъ образомъ вывозить на востокъ, югъ и сѣверъ (острова Архипелага, Киренаика, берега Понта). Новые мѣста экспорта предъявляли новые требованія и не могли не влиять на измѣненія въ формахъ вазъ.

Вазы, отличающіяся тщательностью въ исполненіи рисунка и высотою техники, обыкновенно бываютъ замѣчательны и по формѣ. Большею частью вазы прекраснаго и роскошнаго стилей отличаются красотою и цѣлесообразностью формъ ³⁾. Паденіе отражается и на формахъ сосудовъ. Позднія вазы теряютъ элегантность и корректность формъ. Съ начала прекраснаго стиля пропорціи вазъ постепенно измѣняются въ томъ смыслѣ, что предпочтитаются болѣе стройныя, высокія и узкія формы. Апогея достигаютъ они въ роскошномъ стилѣ. Формы, какъ и ранѣе, чрезвычайно разнообразны ⁴⁾.

¹⁾ Ср. такія фигуры, напр., на стамнахъ 7, 25, 26, 29, 30, 32—35, 48, 49, 51, 56, 60—65, ноланскихъ амфорахъ 8А, 140—142, 146, 149, 150, 152, 155, 172—174, 193, 209, 218, 224, 229, 232, 241, лутрофорѣ 8С^a, 7, амфорѣ 8D, 12, пеликахъ 8Е, 59, 70, 77, 91, 97, 100, 116, 128, 137, 140, 152, 160, 161, 176, 178, 183, 190—192, 196—198, 201—203, 205—213, 215—220, 228—241, 246—248, 251—282, 284—290, 292, 294, 315, 317—352, 354—362, 365—374, кратерахъ 9А, 21, 22, 25, 27, 31, 41, 42, 46, 52—54, 59, 64, 65, 67, 73, 76—78, 80—83, 85—89, 91, 92, оксибафонахъ 9В, 11—13, 15—18, 22—24, 26—32, 36—39, 41, 44, 45, 47, 48, 51, 55, 56, 60—62, 64, 65, 70, 72, 73, 73^a, 73^b, 78, 80, 81, 83, 86, 87, 89, 90—94, 96, 97—120, 122—128, 131—135, 138, 144—147, 149, 175, 180—192, келебахъ 9D, 64^a, 65—69, 70—73, 75—80, 82, 83, 85, 93—96, 103, 105—108, котилахъ 10, 35, 84.

²⁾ Иногда происхожденія вазъ нельзя указать вовсе, иногда мы можемъ указать только коллекціи, въ которыхъ вазы находились прежде или находятся теперь. Это иногда даетъ право съ достаточнотою вѣроятностю предполагать мѣсто находки, какъ, напр., вазы изъ коллекціи Hamilton скорѣе всего происходятъ изъ южной Италіи и т. п. См. обѣ известныхъ большихъ коллекціяхъ вазъ у O. Jahn, Einl., XIV сл., и у S. Reinach, Peintures de vases antiques. Bibliothèque des monuments figurés, Paris, 1891, Introduction. Вазы музея въ Аѳинахъ большую частію происходятъ изъ Греціи, вазы итальянскихъ музеевъ изъ Италіи.

³⁾ Ср. Milliet, Mon. grecs, II [№№ 21—22 (1893—94)], 3.

⁴⁾ Кроме вазъ, мы помѣстили въ нашемъ спискѣ еще диски и пинаки (20 и 21) которые расписаны въ той же техникѣ, какъ и вазы.

Весьма трудно судить о распространенности тѣхъ или другихъ формъ вазъ по числу извѣстныхъ въ настоящее время экземпляровъ. Изслѣдованіе античныхъ некрополей, можно сказать, только начинается. Если нѣкоторыхъ формъ вазъ встрѣчается больше, это можетъ быть случайностью¹⁾. При настоящемъ положеніи дѣла можно съ большою или меньшою вѣроятностью указать только на слѣдующія измѣненія въ формахъ вазъ прекрасного и роскошного стилей.

Вместо лекиевъ съ узкимъ цилиндрическимъ туловищемъ²⁾ предпочтитаются (особенно въ развитомъ прекрасномъ и въ роскошномъ стиляхъ) дѣлать лекиевъ съ широкимъ туловищемъ³⁾. Въ развитомъ прекрасномъ стилѣ весьма рѣдкими становятся стамны (отдѣль 7 списка) и келебы (отдѣль 9D)⁴⁾. Рѣже, чѣмъ раньше, дѣлаются, начиная съ развитого прекрасного стиля, поланскія амфоры (отдѣль 8A)⁵⁾. Наоборотъ, пелики (отд. 8E) мало-по-малу становятся все болѣе и болѣе распространеными⁶⁾. Надъ кратеромъ (отд. 9A) начинаетъ со временемъ преобладать оксибафонъ (отд. 9B)⁷⁾. Впервые только въ прекрасномъ стилѣ являются леканы обѣихъ формъ (отд. 5A и 5B)⁸⁾ и оносы (отд. 17)⁹⁾. Только въ развитомъ прекрасномъ стилѣ являются лутрофоры, сопоставленные у насъ въ отдѣль 8C^a¹⁰⁾.

Къ рѣдкимъ формамъ принадлежатъ діота (отдѣль 8B), калаэъ (отд. 19), ситула (отд. 16), алабастронъ (отд. 13) и динось (отд. 18). Очень можетъ быть, что только простая случайность, что до сихъ поръ

¹⁾ Такъ исторія киликовъ у Винтера (*Die jüngeren attischen Vasen*, 16 сл.), едва ли вѣрна. Вазъ этой формы достаточно известно во всѣ периоды. Одно несомнѣнно, какъ мы уже замѣтили выше, что килики съ переходного стиля не преобладаютъ такъ падь другими формами, какъ въ строгомъ стилѣ.

²⁾ Эти лекиевы сопоставлены нами въ отдѣль 2B^a нашего списка.

³⁾ См. отдѣль 2B^b нашего списка. Часто лекиевы этой формы неправильно называли арибалами. Ср. *Milchhöfer*, *Jahrb. d. Inst.*, IX (1894), 57 сл.

⁴⁾ Ср. Winter, *Die jüngeren attischen Vasen*, 17.

⁵⁾ Ср. Winter, ук. соч., 12.

⁶⁾ Ср. Winter, ук. м.

⁷⁾ Ср. Winter, ук. соч., 17. Едва ли оксибафонъ начинаетъ встречаться чаще потому, что онъ по формѣ элегантнѣе кратера (какъ думаетъ Винтеръ, ук. соч., 18). Мы уже знаемъ, что на перемѣну и преобладаніе тѣхъ или другихъ формъ вазъ прежде всего вліяли потребности рынковъ.

⁸⁾ Ср. о леканахъ *Stephani*, C.-R., 1860, 19 сл.; Э. Р. фонъ-Штернъ, *Записки Императорскаго Одесск. Общ. Исторіи и Древностей*, XVIII (1895), 21 сл.; ср. наши замѣчанія тамъ же, XVI (1893), 30 сл. Къ леканамъ же мы причисляемъ (отдѣль 5B въ приложеніи) вазы формы *Walters*, Catalogue of the grecian and etruscan vases in the British museum, IV, 7, f. 10.

⁹⁾ Ср. о нихъ Robert, *Éph. arch.*, 1892, 247 сл., и Hartwig, тамъ же, 1897, 129 сл., гдѣ см. и литературу.

¹⁰⁾ Ср. Herzog, *Arch. Ztg.*, 1882, 137; Rayet-Collignon, *Céramique*, 247 сл.; von Rohden у Вацм., *Denkm.*, III, 2002; Walters, *Ath. M.*, XVI (1891), 291 сл.

вазъ названныхъ формъ найдено было такъ мало и что онъ встрѣчаются не во всѣ періоды¹⁾.

Мы замѣтили уже выше, что, начиная съ прекраснаго стиля, рисунки вазовыхъ мастеровъ становятся весьма однообразными, и выдѣлить произведенія какихъ-нибудь опредѣленныхъ художниковъ не представляется возможнымъ. Они и сами крайне рѣдко подписываютъ свои имена на своихъ издѣліяхъ. На вазахъ, сопоставленныхъ нами въ приложеніи, мы имѣемъ всего десять именъ художниковъ: Гегій²⁾, Агаѳонъ³⁾, Полигнотъ⁴⁾, Эпигенъ⁵⁾, Сотадъ⁶⁾, Ксеноѳонтъ⁷⁾, Аристофанъ и Эргинъ⁸⁾, Эсонъ⁹⁾ и Мидій¹⁰⁾.

Гегій, Агаѳонъ и Полигнотъ — типичные мастера первой поры раннаго прекраснаго стиля. Еще много чертъ связываетъ ихъ съ мастерами строгаго стиля (ср. особенно трактовку одежды, ритмъ фигуръ, рисунокъ и т. д.). Но глазъ трактуется уже въ профиль правильно¹¹⁾. Развитіе стиль у Эпигена и Сотада, которые только не знаютъ еще той постановки фигуръ въ фасъ (схема С), которая характерна для вазъ развитого прекраснаго стиля. Ее мы видимъ уже на киликѣ 1B, 151. Авторъ послѣдняго могъ быть ученикомъ вазового мастера Полигнота¹²⁾. Какъ бы то ни было, между авторомъ килика 1B, 151 и мастерами строгаго стиля стоитъ не одно поколѣніе: это — мастера переходнаго и раннаго прекраснаго стиля. Такимъ образомъ, совершенно нельзя принять той хронологіи, которую проводилъ для красно-фигурныхъ вазъ въ послѣднее время Грефъ¹³⁾. Противъ него справедливо возражаютъ Робертъ, Гаузеръ и Фуртенглеръ¹⁴⁾.

¹⁾ Начиная съ раннаго прекраснаго стиля не встрѣчаемъ болѣе астрагала (отд. 15), одинъ экземпляръ котораго извѣстенъ въ переходномъ стилѣ.

²⁾ Киликъ 1B, 126 (рис. 39).

³⁾ Пиксида 6, 22.

⁴⁾ Стамины 7, 48, 48^a, ноланская амфора 8A, 160.

⁵⁾ Канеаръ 11, 6.

⁶⁾ Канеаръ 11, 6^a.

⁷⁾ Киликъ 1B, 188, котила 10, 61.

⁸⁾ Килики 1B, 209, 210.

⁹⁾ Киликъ 1B, 212.

¹⁰⁾ Гидрія 4, 181.

¹¹⁾ Ср. характеристику Полигнота у Robert, *Vasi di Polignoto. Mon. antichi*, IX (1899), 5 слл.

¹²⁾ Ср. Robert, *Mon. antichi*, IX (1899), 27 сл.

¹³⁾ Gräf, *Jahrb. d. Inst.*, XIII (1898), 65 слл.

¹⁴⁾ Robert, ук. м., 28; Hauser, *Strena Helbigiana*, 120, 3; Furtwängler-Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, 36, 2 и 39, 2. Форма, въ которой дѣлается возраженіе въ послѣдней книжѣ, поражаетъ своею неделикатностью и крайнею нетерпимостью къ свободѣ изслѣдованія и сужденія, основаннымъ принципамъ науки.

Ксенотимъ — мастеръ конца развитого прекраснаго стиля. У него полное господство свободныхъ, прекрасныхъ формъ, тонкій, изящный рисунокъ и еще полное соблюденіе мѣры въ вырисовываніи деталей. По всей вѣроятности, ему же принадлежитъ афинскій оносъ 17, 6 (табл. XIII; рис. 57). Но здѣсь рисунокъ еще тоньше, чѣмъ на подписаныхъ вазахъ Ксенотима, и уже масса мелкихъ деталей, мелкихъ орнаментовъ на одеждахъ и т. п. Произведенія Аристофана и Эсона типичны для роскошнаго стиля: чрезвычайно тонкій, изящный рисунокъ, пластичность фигуръ, тщательное вырисовываніе и богатство мелкихъ деталей. Вмѣстѣ съ тѣмъ (особенно у Эсона) нельзя не замѣтить повтореній мотивовъ и начала схематизма въ трактовкѣ фигуръ. Тонкость, красота и богатство рисунка достигаютъ апогея на гидрѣ Мидія (4, 181)¹⁾. Винкельманнъ полагалъ, что на гидрѣ Мидія мы имѣемъ самое высшее искусство рисунка, какое только дошло до насъ отъ древности²⁾. Схематизмъ въ позахъ и движеніяхъ, повторенія мотивовъ, однако, характерны и для Мидія. Характерно у него обильное примѣненіе позолоты для деталей и чрезмѣрное стремленіе къ выписыванію мельчайшихъ орнаментовъ и вообще къ виѣшности въ ущербъ содержанію.

Какъ у Аристофана, у Мидія не мало и манерности: ср., напр., трактовку одежды на ногѣ, не несущей тяжести тѣла. Мидій былъ, повидимому, основателемъ школы, которая выдѣлывала очень много вазъ. Цѣлый рядъ мастеровъ ему слѣдуетъ въ стилѣ и копируетъ мотивы его фигуръ и движеній, ставшихъ шаблонными. Эргинъ извѣстенъ лишь, какъ изготавитель килика, который былъ расписанъ Аристофаномъ.

Именъ любимцевъ на вазахъ, начиная съ раннаго прекраснаго стиля, вообще немногі. Простые *ὁ παῖς καλός*, *ἡ παῖς καλή*, *καλός*, *καλοί*, *καὶ καλός* и т. п. теперь также немногочисленны. Любопытно, что, начиная съ прекраснаго стиля, очень часто *καλός*, *καλή* относятся совершенно очевидно къ фигурамъ, изображенными на картинахъ. Часто *καλός* и *καλή* употребляются даже въ качествѣ именъ собственныхъ для фигуръ на вазахъ. Собственные имена фигуръ также иногда снабжаются эпитетомъ *καλός*. Ср., напр., "Ехторъ *καλός* на поланской амфорѣ 8A, 212 (табл. X) рядомъ съ Пріамомъ и Ехарѣ (Гекторъ, Пріамъ и Гекуба), Морбонѣскѣ *καλή* и Епіхаріс *καλή* на леканѣ 5A, 19 и т. п.

¹⁾ Ср. Furtwängler-Reichhold, ук. соч., 38.

²⁾ Winckelmann, Geschichte der Kunst, III, 4, § 3b.

На вазахъ ранняго прекраснаго стиля видимъ слѣдующихъ любимцевъ—*χαλοί*¹⁾: Алкея (поланская амфора **8A**, 183), Діона (пелика **8E**, 145), Евеона (поланская амфора **8A**, 231^a, пелика **8E**, 136, оксибафонъ **9B**, 36, ритонъ **12**, 14^a), Клеофона (стамъ **7**, 24^a), Ксенона (киликъ **1B**, 108), Лахета (пелика **8E**, 143), Маза (гидрія **4**, 46), Мегакла (стамъ **7**, 24^a, оксибафонъ **9B**, 37), Микіона (энохон **3**, 114, 114^a), Никодима (стамъ **7**, 34), Поліевкта (канеаръ **11**, 11^a), Пиоудела (энохон **3**, 99), Сикина (энохон **3**, 32^a), Софана (энохон **3**, 106, пелика **8E**, 189^a, канеаръ **11**, 11^a), Тимаксена (поланская амфора **8A**, 154) и Харміда (поланская амфора **8A**, 164). На гидрії **4**, 48 видимъ женское имя съ *χαλό*—Ойпанеа. Нѣкоторыя изъ приведенныхъ имень мы встрѣчали уже на вазахъ переходнаго стиля (Тимаксенъ, Хармідъ). Имя Лахета видимъ на вазахъ строгаго стиля²⁾. Ксенона долженъ бытъ быть современникомъ Главкона³⁾. Все это указываетъ, что вазы ранняго прекраснаго стиля хронологически не далеки отъ вазъ строгаго, чтѣ вышѣ мы установили и по другимъ соображеніямъ. Указать историческихъ лицъ среди *χαλοί* на вазахъ ранняго прекраснаго стиля нельзѧ. Напротивъ, нѣкоторые *χαλοί*, по видимому, можно объяснить какъ имена изображенныхъ на картинахъ фигуръ. Такъ, по всей вѣроятности, къ изображенныемъ фигурамъ относятся Никодимъ, Сикинъ и Ойпанеа; *Νικόδημος χαλός* на стамъ **7**, 34 мы понимаемъ, какъ "Ехтвр *χαλός* на поланской амфорѣ **8A**, 212, или *Περσέως χαλός* на пеликѣ **8E**, 61. Гораздо больше такихъ *χαλοί*, т.-е. относящихся прямо къ фигурамъ на картинахъ, въ развитомъ прекрасномъ стилѣ. Таковы, по нашему мнѣнію,—Клеофонія (на гидрії **4**, 156), Мидасъ (на стамъ **7**, 59), Микіонъ (на энохонахъ **3**, 114 и 114^a), Пиоудель (на энохонѣ **3**, 199), Поліевкть (на энохонѣ **3**, 106^a) и Софанъ (на энохонахъ **3**, 106, 106^a). *Καλοί*, имена которыхъ не относятся къ фигурамъ на картинахъ, въ развитомъ прекрасномъ стилѣ крайне рѣдки. Это Евеонъ, очевидно, тотъ же самый, что и на вазахъ ранняго прекраснаго стиля (гидрія **4**, 173), и Каллій (киликъ **1B**, 189), котораго скорѣе всего надо считать современникомъ Евеона⁴⁾.

На вазахъ роскошнаго стиля имена съ *χαλός*, *χαλό* отпосяются

¹⁾ Ниже перечисляются только *χαλοί*, которыхъ имена мы видимъ на вазахъ, перечисленныхъ въ приложениі.

²⁾ Ср. Klein., L^a., 95 сл.

³⁾ Ср. Wernicke, Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften, 60 сл., 78, Kretschmer, Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht, 104.

⁴⁾ На оксибафонѣ **9B**, 35 мы видимъ у фигуръ рядомъ имена Каллія и Евеона (но безъ эпитета *χαλοί*).

исключительно къ фигурамъ на картинахъ: Эпихарисъ и Мирриниска на леканѣ **5A**, 19, Мелитта на леканѣ **5A**, 25, Фаонъ на кратерѣ **9A**, 72. На картинѣ послѣдней вазы у Эрота сдѣлана надпись: "Ερως καλός¹⁾).

Простые *καλός*, *καλή*, *ο παῖς καλός*, *ἡ παῖς καλή* видимъ на слѣдующихъ вазахъ²⁾: въ раннемъ прекрасномъ стилѣ—на киликахъ **1B**, 86, 87, 92, 99, 125, 127, гидріяхъ **4**, 71, 80, 91, 95, 99, 111, 132, леканѣ **5A**, 4, пиксидахъ **6**, 17, 31, стамиѣ **7**, 32, ноланскихъ амфорахъ **8A**, 145, 169, 172, 185, 205, 211, 212, 231^a, пеликахъ **8E**, 61, 90, 98, кратерахъ **9A**, 31, 42, 45, 47, оксибафонѣ **9B**, 35, келебѣ **9D**, 71, котилахъ **10**, 34, 37, 38, 43, 45, 47, 51, 55, 57, аскѣ **14**, 11; въ развитомъ прекрасномъ—на киликахъ **1B**, 195, 196, энохояхъ **3**, 104, 151, гидріяхъ **4**, 164, 168, 178, леканѣ **5A**, 7, стамиѣ **7**, 64, 65, оксибафонѣ **9B**, 65, 67; въ роскошномъ—на лекиоахъ **2B^b**, 225, 252, леканѣ **5A**, 18, 25 пиксидѣ **6**, 42, амфорѣ **8D**, 15, пеликѣ **8E**, 190, кратерахъ **9A**, 60^a, 72, оксибафонѣ **9B**, 94.

Алфавитъ надписей на вазахъ прекраснаго и роскошнаго стилей подтверждаетъ еще болѣе наши выводы насчетъ хронологіи вазъ (ср. начало VII главы)³⁾. Только на наиболѣе развитыхъ изъ этихъ вазъ іоническія формы буквъ въ надписяхъ получають решительное преобладаніе. Таковы, напр., лекиоы **2B^b**, 155, 160, 166, 171, 252, 255, энохон **3**, 170, 180, гидріи **4**, 181, 193, 225, леканы **5A**, 18, 20, 21, пиксида **6**, 42, стамиѣ **7**, 67, амфора **8D**, 15, кратеры **9A**, 60^a, 62, 67, 72, 76, оксибафоны **9B**, 72, 74, кратеры съ волютами **9C**, 16, 17, котила **10**, 74, ситула **16**, 2, пинакъ **21**, 1, фрагменты **22**, 16, 26.

Однако нерѣдко старыя аттическія формы буквъ встрѣчаются и на вазахъ роскошнаго стиля. На вазахъ же прекраснаго стиля мы

¹⁾ Исторія именъ съ эпитетомъ *καλός* самымъ рѣшительнымъ образомъ говорить противъ объясненія «именъ любимцевъ» на греческихъ вазахъ, предложеннаго О. Ф. Вульфомъ, Журн. Мин. Народн. Просвѣщенія, СССХ (1897), 1 слл., отд. классич. филологіи. Ср. наши замѣчанія въ Филологическомъ Обозрѣніи XIV, 1 (1899), 45 слл., и въ Извѣстіяхъ Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ, въ VI т., вып. 2—3 (1900 г.), въ отчетѣ о засѣданіи 5 апрѣля 1899 г.

²⁾ Сюда же мы относимъ и такія надписи, где *καλός*, *καλή* стоятъ при собственномъ имени, по надписи относятся, очевидно, къ фигурамъ, изображенными на картинахъ: "Εγτωρ καλός (**8A**, 212), Παρθ(ε) καλός (**8E**, 61), Νικη καλή (**4**, 168) и т. д.

³⁾ Ср. Kretschmer, Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht, 116.

видимъ ихъ постоянно. Если въ частной жизни въ Аѳинахъ во второй половинѣ V вѣка, какъ показалъ Кёлеръ, писали уже большею частью іоническимъ алфавитомъ, то послѣ 408 года аттическія буквы въ надписяхъ частнаго характера были бы весьма странны¹⁾. Винтеръ объяснялъ ихъ при своей хронологіи вазъ желаніемъ мастеровъ придавать рисункамъ древній, архаическій характеръ²⁾. При нашей хронологіи вазы и роскошнаго стиля принадлежатъ времени до 408 года, и встречающіяся на нихъ изрѣдка аттическія буквы такъ же естественны и понятны, какъ въ надгробныхъ надписяхъ около 440 года. Объ умышленномъ архаизированіи здѣсь нельзя говорить, какъ и при анализѣ стиля рисунковъ.

Дольше и чаще всего видимъ на вазахъ старую форму ς для сигмы³⁾. Рядомъ съ нею постоянно, однако, употребляется и новая форма \leq ⁴⁾. На вазахъ раннаго прекраснаго стиля нерѣдко употребляется старая форма ламбды λ на ряду съ новою Λ ; въ развитомъ прекрасномъ и въ роскошномъ стиляхъ старая форма ламбды попадается рѣже⁵⁾. Старыя формы гаммы Λ , Γ встречаются еще на в-

¹⁾ См. гл. III.

²⁾ Ср. Winter, Die jünger. attischen Vasen, 24.

³⁾ Ср., напр., лекиы 1B, 87, 89, 92, 108, 125, гидріи 4, 46, 91, 132, пиксиду 6, 22, стами 7, 24^a, 35, 48, 48^a, 57, поланскія амфоры 8A, 154, 158, 160, 164, 165, 186, пелики 8E, 67, 90, 136, 143, 186, кратеры 9A, 42, 44, 45, 51, оксибафоны 9B, 11, 19, 27, 30, 34, 43, келебу 9D, 71, котилы 10, 37, 58, канеары 11, 6, 6^a раннаго прекраснаго стиля; килики 1B, 151, 152, 156, 157, 160, 161, 168, лекиы 2B^b, 100, 118, энохон 3, 106^a, 151, гидріи 4, 136, 139, 149, 161, 170, 173, стами 7, 60, пелику 8E, 151, кратеръ 9A, 57, оксибафонъ 9B, 47, ритонъ 12, 14^a, диносъ 18, 3 развитого прекраснаго; гидріи 4, 183, 184, леканы 5A, 19, 25, пелику 8E, 190, кратеръ съ волютами 9C, 15, оносъ 17, 6, пинакъ 21, 1 роскошнаго стиля. На многихъ изъ приведенныхъ вазъ встречается рядомъ съ старою и новая форма сигмы.

⁴⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 99, гидріи 4, 62, 80, лекану 5A, 4, пиксиду 6, 17, стами 7, 34, 38, поланскія амфоры 8A, 145, 183, 205, 210, 212, амфору 8D, 10, пелики 8E, 61, 68, 128, кратеры 9A, 31, 47, 49, оксибафоны 9B, 17, 31, 36, 39, котилы 10, 34, 43, 54, 57, 59, аскъ 14, 11 раннаго прекраснаго стиля; килики 1B, 153, 170, 188, 195, 196, энохон 3, 99, гидріи 4, 164, 178, лекану 5A, 8, стами 7, 59, 65, поланскія амфоры 8A, 232, 235, оксибафоны 9B, 52, 54, 59, 62, 65, котилу 10, 61, канеаръ 11, 10 развитого прекраснаго; киликъ 1B, 209, канеаръ 11, 12 роскошнаго.

⁵⁾ Только старую форму видимъ, напр., на котилѣ 10, 58, аскѣ 14, 11 раннаго прекраснаго стиля, гидріи 4, 170, пеликѣ 8E, 145 развитого прекраснаго, на пеликѣ 8E, 190, канеарѣ 11, 12 роскошнаго. Объ формы встречаются на киликахъ 1B, 89, 92, 125, гидріяхъ 4, 48, 80, 89, 132, стамиахъ 7, 27, 33, 48, 48^a, 58, поланскихъ амфорахъ 8A, 154, 160, 164, 165, 169, 183, пеликѣ 8E, 90, кратерахъ 9A, 47, 49, 51, котилахъ 10, 33, 45 раннаго прекраснаго стиля, стамиѣ 7, 65 развитого прекраснаго. Въ роскошномъ стиѣ новая форма составляетъ почти общее правило. Въ раннемъ прекрасномъ ее мы видимъ на киликахъ 1B, 86, 87, 99, 127, поланской амфорѣ 8A, 185, амфорѣ 8D, 10, котилѣ 10, 34, въ развитомъ прекрасномъ на киликахъ 1B, 153, 157, 161, 168, 170, 195, лекиѣ 2B^b, 98, стамиахъ 7, 62, 64, фрагментѣ 22, 10.

захъ прекраснаго стиля¹⁾. Знакъ Н употребляется иногда еще для густого приыханія²⁾. Въ другихъ случаяхъ тотъ же знакъ служить для обозначенія эпсилона съ густымъ приыханіемъ³⁾ или эти (иты)⁴⁾. Эпсилонъ вмѣсто эти встрѣчается постоянно⁵⁾; рѣже онъ ставится вмѣсто ε⁶⁾. Довольно часто омикронъ ставится вмѣсто омеги⁷⁾, иногда вмѣсто ου⁸⁾. Рядомъ съ этимъ, впрочемъ, видимъ φ и ου⁹⁾. Для κει и πει большою частью употребляются уже іоническія формы. Сочетанія χσ и πσ встрѣчаются лишь изрѣдка¹⁰⁾. Хи иногда имѣть

¹⁾ Ср., напр., стамны 7, 24^a, 48, 48^a, поланскую амфору 8A, 160, котилу 10, 59, киликъ 1B, 168.

²⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 156, стамъ 7, 66 развитого прекраснаго, киликъ 1B, 209, пелику 8E, 190 и оксибафонъ 9B, 171 роскошнаго стиля.

³⁾ Ср., напр., гидрію 4, 64, стамны 7, 27, 57, поланскую амфору 8A, 186, пелику 8E, 68, оксибафонъ 9B, 33, лекиоъ 2B^b 98 и т. д. Ср. Dümmler, Jahr b. d. Inst., II (1887), 178.

⁴⁾ Ср., напр., энохю 3, 48, гидрію 4, 99, лекану 5A, 4, пиксиды 6, 17, 22, 31, стамны 7, 34, поланскую амфору 8A, 212, пелики 8E, 98, 128, оксибафоны 9B, 11, 17, котилы 10, 37, 38, 47, 51, динось 18, 2. Въ роскошномъ Н почти уже регулярно обозначаетъ эту.

⁵⁾ Ср., напр., килики 1B, 126, 127, гидріи 4, 46, 48, 64, 91, 111, стамны 7, 24^a, 27, 32, 35, 38, 57, поланскія амфоры 8A, 164, 172, пелики 8E, 67, 68, 136, кратеры 9A, 31, 45, 47, 49, оксибафоны 9B, 30, 31, 33, 40, 43, котилы 10, 54, 57, динось 18, 2 раннаго прекраснаго стиля; килики 1B, 151, 153, 156, 157, 168, 170, 188, лекиоъ 2B^b, 100, 118 (но рядомъ здесь и η), энохю 3, 96, 106, гидріи 4, 156, 161, 170, 178, пиксиду 6, 35, стамны 7, 60, 62, 64, 65, котилу 10, 61, канеаръ 11, 10, динось 18, 3 развитого прекраснаго; киликъ 1B, 209, гидрію 4, 195, оксибафонъ 9B, 177, оносъ 17, 6 роскошнаго.

⁶⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 188, лекиоъ 2B^b, 98 развитого прекраснаго стиля, лекиоъ 2B^b, 171, гидрію 4, 181 и амфору 8D, 15 роскошнаго.

⁷⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 89, гидріи 4, 64, 87, стамны 7, 27, 58, поланскія амфоры 8A, 165, 231^a, пелику 8E, 136, оксибафоны 9B, 35, 36, канеаръ 11, 6 раннаго прекраснаго стиля, киликъ 1B, 160, лекиоъ 2B^b, 100, гидрію 4, 173, ритонъ 12, 14^a развитого прекраснаго, оносъ 17, 6 роскошнаго. Ср. объ этомъ смѣщеніи σ и ω Dümmler, Jahr b. d. Inst., II (1887), 173, и Kretschmer, Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht, 106 слл.

⁸⁾ Ср., напр., кратеры 9A, 51, 60, раннаго прекраснаго стиля, киликъ 1B, 160, лекиоъ 2B^b, 118, энохю 3, 96, поланскую амфору 8A, 232 развитого прекраснаго, киликъ 1B, 212, амфору 8D, 15, оксибафонъ 9B, 94 роскошнаго.

⁹⁾ Ср., напр., киликъ 1B, 108, лекиоъ 2B^b, 39, стамны 7, 34, 38, поланскую амфору 8A, 212, оксибафоны 9B, 11, 17, 19, 33 раннаго прекраснаго стиля, килики 1B, 152, 153, 156, 170, 188, лекиоъ 2B^b, 100, 118, энохю 3, 106, 106^a, 114, гидріи 4, 136, 153, лекану 5A, 6, пиксиду 6, 35, стамъ 7, 59, пелику 8E, 145, оксибафоны 9B, 47, 59, котилу 10, 61, фрагментъ 22, 10 развитого прекраснаго, киликъ 1B, 209, гидрію 4, 195 роскошнаго.

¹⁰⁾ Ср., напр., поланскую амфору 8A, 154 раннаго прекраснаго стиля, гидрію 4, 149 развитого прекраснаго. Ионическую форму κει видимъ въ раннемъ прекрасномъ, напр., на киликѣ 1B, 108, на стамнахъ 7, 33, 57, оксибафонѣ 9B, 19, въ развитомъ прекрасномъ на киликѣ 1B, 188, гидріи 4, 156. Ионическую форму πει видимъ на стамнахъ 7, 4S, 48^a, поланской амфорѣ 8A, 160 раннаго прекраснаго стиля.

еще форму +¹). Ипсилонъ обозначается то V, то Y²). Но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ въ раннемъ прекрасномъ стилѣ имѣетъ архаическую форму R³). Совершенно исключительна форма гаммы у Эпигена (каноаръ II, 6), котораго Кречмеръ изъ-за этого склоненъ не считать аттикомъ по происхожденію⁴).

Языкъ вазовыхъ мастеровъ и въ періоды прекраснаго и роскошнаго стилей отличается тѣми же особенностями, какъ языкъ мастеровъ переходнаго стиля. Очевидно, и теперь выдѣлкой вазъ часто занимаются разноплеменные метеки (особенно дорійцы), которые не всегда умѣли писать грамотно и по-аттически⁵).

¹) Ср., напр., киликъ 1B, 89, стамны 7, 33, 34, ноланскія амфоры 8A, 158, 164, амфору 8D, 10, оксибафонъ 9B, 19 раннаго прекраснаго стиля, киликъ 1B, 168, лекиѳ 2Bъ, 98, ноланскую амфору 8A, 235 развитого прекраснаго.

²) Ср., напр., киликъ 1B, 92 раннаго прекраснаго стиля, килики 1B, 151, 156, 188, лекиѳ 2Bъ, 98 развитого прекраснаго.

³) Ср. киликъ 1B, 126, кратеръ 9A, 51.

⁴) Kretschmer. Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht, 75.

⁵) Укажемъ для примѣра на слѣдующія особенности: 'Αθάνα (гидрія 4, 183) и 'Αθηνᾶ (киликъ 1B, 212) вм. 'Αθηνᾶ, 'Αχτάων (оксибафонъ 9B, 74) вм. 'Ακταῖον, 'Απέλλων (гидрія 4, 184) и 'Απῆλων (стамнъ 7, 58) вм. 'Απέλλων, 'Αριάγнη (ноланская амфора 8A, 68) вм. 'Αριάδνη, 'Αρταμίς (гидрія 4, 184) вм. 'Αρτεմіс, 'Αχροδітη (пинкса 6, 42) вм. 'Αφροдітη, Βάχχη (оксибафонъ 9B, 94) вм. Βάκχη, Δαμάτар (гидрія 4, 184) вм. Δημήτηρ, Διφόραμφος (кратеръ 9A, 57) вм. Διφόραμφος, 'Εκέλαχος (киликъ 1B, 209) и 'Εγκέλαδος (ситула 16, 2) вм. 'Εγκέλαδος, 'Επόγης (каноаръ 11, 6) вм. 'Εποίγης, 'Ερεχεύς (киликъ 1B, 158) вм. 'Ερεχθεύς, 'Ερμᾶς (гидрія 4, 183, 184) и 'Εμῆς (ноланская амфора 8A, 186) вм. 'Ερμῆς, Εὐρώπα (стамнъ 7, 59) вм. Εὐρώπη, 'Ηφαστος (пелика 8E, 190) вм. 'Ηφαιστος, Θαμύρας (гидрія 4, 173) вм. Θάμυρις, Θήβα (гидрія 4, 184) вм. Θήβη, Θησές (лекиѳ 2Bъ, 118, стамнъ 7, 60, оксибафонъ 9B, 27) вм. Θησέως, Καλλιόπα (энохоя 3, 96) вм. Καλλιόπη, καλοή вм. καλή, Κλεόπτρα (киликъ 1B, 188) вм. Κλεοπάτρα, Κόρα (гидрія 4, 184) вм. Κόρη, Μενέλεως (гидрія 4, 64) вм. Μενέλαος, Νέστωρ (каноаръ 11, 6) вм. Νέστωρ, Νίκα (оксибафонъ 9B, 123) вм. Νίκη, 'Οδευσσεύς (амфора 8D, 15) и 'Ολυμπεύς (котила 10, 37) вм. 'Οδυσσεύς, Οἰδιπόδας (ноланская амфора 8A, 210) вм. Οἰδιπόδης, Οίνος (пелика 8E, 67) вм. Οίνος, 'Ολυμπος (амфора 8D, 15) вм. 'Ολυμπος, 'Ορέστας (гидрія 4, 250) вм. 'Ορέστης, παῦς (киликъ 1B, 92) вм. παῖς, Περσέπата (гидрія 4, 170) и Περσέφата (оксибафонъ 9B, 33) вм. Περσέφωνη, Περσῆς (пелика 8E, 61) вм. Περσεύς, Τερψιχόρης (оксибафонъ 9B, 11) вм. Τερψιχόρα, Τευδάρεως (киликъ 1B, 188) вм. Τευδάρεως, Φιλοσκέτης (оксибафонъ 9B, 54) вм. Φιλοκτήτης, Χλαύχε (диносъ 18, 2) вм. Γλαύχη. Простыя описки видимъ на гидріи 4, 95 (гдѣ вм. καλή видимъ καῆλ) и на стамнѣ 7, 60 (вм. καλός—καλός). Простой наборъ буквъ безъ смысла встрѣчаемъ, напр., на киликѣ 1B, 186, на ноланской амфорѣ 8A, 155 и т. д.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Наши общіе результаты сводятся вкратцѣ къ слѣдующему.

Какъ до Греко-Персидскихъ войнъ, такъ и послѣ нихъ первенствующую роль въ греческомъ искусствѣ играла живопись. Непосредственно послѣ Греко-Персидскихъ войнъ самымъ выдающимся художникомъ былъ Полигнотъ, котораго, по справедливости, надо считать главнымъ наставникомъ и руководителемъ эпохи. Его вліяніе было огромно и отразилось на всѣхъ родахъ художественного творчества. Онъ одинаково повлиялъ на культуру и на живопись. Въ виду того, что ни одного памятника монументальной живописи до насъ не дошло, для сужденія о Полигнотѣ особенно цѣннымъ источникомъ являются картины вазовыхъ мастеровъ. Исторія ихъ стиля помогаетъ понять свидѣтельства древнихъ историковъ искусства о Полигнотѣ и выяснить, въ чемъ именно заключалось его значеніе. Вліяніе Полигнота на вазовую живопись было всесторонне. Рисунокъ, композиція, формы, трактовка сюжетовъ, даже отчасти техника (особенно у мастеровъ бѣлыхъ аттическихъ лекиѳовъ) и т. д., все у нихъ подверглось вліянію великаго еасосца, хотя нигдѣ нельзя замѣтить рабскаго и неосмысленного копированія. Мастера вазъ всегда строго считались съ требованіями своего искусства и брали у Полигнота лишь то, что не противорѣчило ихъ задачамъ. Вліянія Полигнота начинаютъ быть замѣтны на вазахъ уже приблизительно съ 470—460 годовъ. Въ это время старый, строгій, архаический стиль начинаетъ мало-по-малу преобразовываться подъ вліяніемъ Полигнота въ новый, свободный. Къ 470—460 годамъ относятся вазовые картины, стиль которыхъ представляетъ смѣсь архаическихъ и свободныхъ формъ (эти картины сопоставлены нами въ приложении подъ рубрикой I). Особенно сильно вліяніе Полигнота на вазахъ 460—450 годовъ (рубрика II въ приложении). Старый, архаическія традиціи решительно уступаютъ мѣсто новому стилю, но еще не исчезаютъ вполнѣ. Полную победу новый стиль одерживаетъ около 450 года. Вазы 450—440 годовъ (рубрика III въ приложении) лучше

всѣхъ другихъ могутъ помочь составить представлениe о стилѣ Полигнота. Однако на нихъ начинаетъ чувствоваться уже вліяніе болѣе поздняго и болѣе развитого искусства, чѣмъ была живопись Полигнота. Вазовые мастера, начиная съ 440 года (рубрика IV), ставятъ своимъ идеаломъ уже не живопись Полигнота, а Аполлодора, Зевксиса и Паррасія. Послѣдніе художники достигаютъ такой высоты, что вазовымъ мастерамъ становится не подъ силу идти рука объ руку съ монументальнымъ искусствомъ, какъ они шли еще при Полигнотѣ. Въ первой половинѣ IV вѣка вазовая живопись уже прекращаетъ свое существование.

Кромѣ монументальной живописи, на вазовыхъ мастеровъ оказываетъ вліяніе и скульптура, но далеко не въ такой мѣрѣ, какъ первая. Послѣдній, роскошный стиль вазовой живописи (рубрика IV) образуется частью подъ вліяніемъ скульптуры Фидія.

Стиль въ вазовой живописи проходитъ совершенно тѣ же стадіи развитія, что и въ монументальномъ искусствѣ. Въ этомъ и заключается особенное значеніе вазовой живописи, отъ которой осталось такъ много памятниковъ.

Если о формахъ Полигнотовой живописи возможно судить по вазовымъ картинамъ развитого прекраснаго стиля (рубрика III въ приложениi), то о композиціи его картинъ даютъ представлениe вазы съ расположениемъ фигуръ, какъ на лекиѣ 2B^b, 100, или на кратерахъ 9A, 26 (рис. 42) и 9A, 70 и т. п. Такимъ образомъ, хотя полная, дѣйствительная реставрація картинъ Полигнота вообще, конечно, невозможна, но все же, по вазовымъ картинамъ и по описанію Павсанія, возможно дать общую схему ихъ и графически воспроизвести. И это уже чрезвычайно важно. Пусть вазовые картины представляютъ лишь несовершенный отблескъ произведеній великаго мастера, пусть схема картинъ Полигнота, составленная по нимъ, еще далека отъ оригинала, все же въ основѣ своей она болѣе или менѣе вѣроятна. Много ли вообще дошло до насъ оригиналовъ великихъ мастеровъ древности? Развѣ мы не судимъ большую часть о древнихъ скульпторахъ по весьма и весьма несовершеннымъ копіямъ съ ихъ произведеній или даже по подражаніямъ имъ? Вся наша наука основывается лишь на болѣе или менѣе вѣроятномъ.

Изъ всѣхъ реставрацій картинъ Полигнота ближе всѣхъ къ истинѣ реставраціи Роберта, который безусловно правъ, настаивая, что описание Павсанія и вазовые картины являются главнейшими источниками для сужденій о Полигнотѣ. Роберту остался неизвѣстнымъ лишь третій

источникъ: это—здание лесхи кидянъ въ Дельфахъ, гдѣ находились картины Полигнота. Но въ этомъ не его вина; зданіе лесхи было раскопано послѣ того, какъ Робертъ кончилъ свои реставраціи полигнотовыхъ картинъ. Зданіе лесхи даетъ возможность решить вопросъ о величинѣ и о формѣ поверхностей, на которыхъ были написаны картины Полигнота, описанныя Павсаніемъ. Мы подробно останавливались на вопросѣ о размѣрахъ полигнотовыхъ картинъ въ нашей статьѣ о дельфийской лесхѣ, статьѣ, которая напечатана въ „Извѣстіяхъ Русскаго Археологическаго Института въ Константинополь“¹), и пришли къ тому результату, что картины были написаны на прямоугольныхъ поверхностяхъ въ 7,73 м. длиною и въ 3,32 м. шириной. У Роберта, такимъ образомъ, неправильны длина и ширина картинъ. Невѣрно и его утвержденіе, что фигуры на картинахъ Полигнота были въ натуральную величину. Размѣры картинъ и отношеніе у нихъ длины къ ширинѣ правильнѣе въ реставраціяхъ Вейцзеккера. Можно возражать и противъ нѣкоторыхъ частностей въ реставраціяхъ Роберта. Но какова бы ни была реставрація, противъ деталей ея всегда найдутся возраженія. Въ общемъ это, однако, не измѣняетъ дѣла, такъ какъ при всякой реставраціи самое главное не детали, а общее. И здѣсь, какъ и вездѣ, мысль важнѣе буквы!

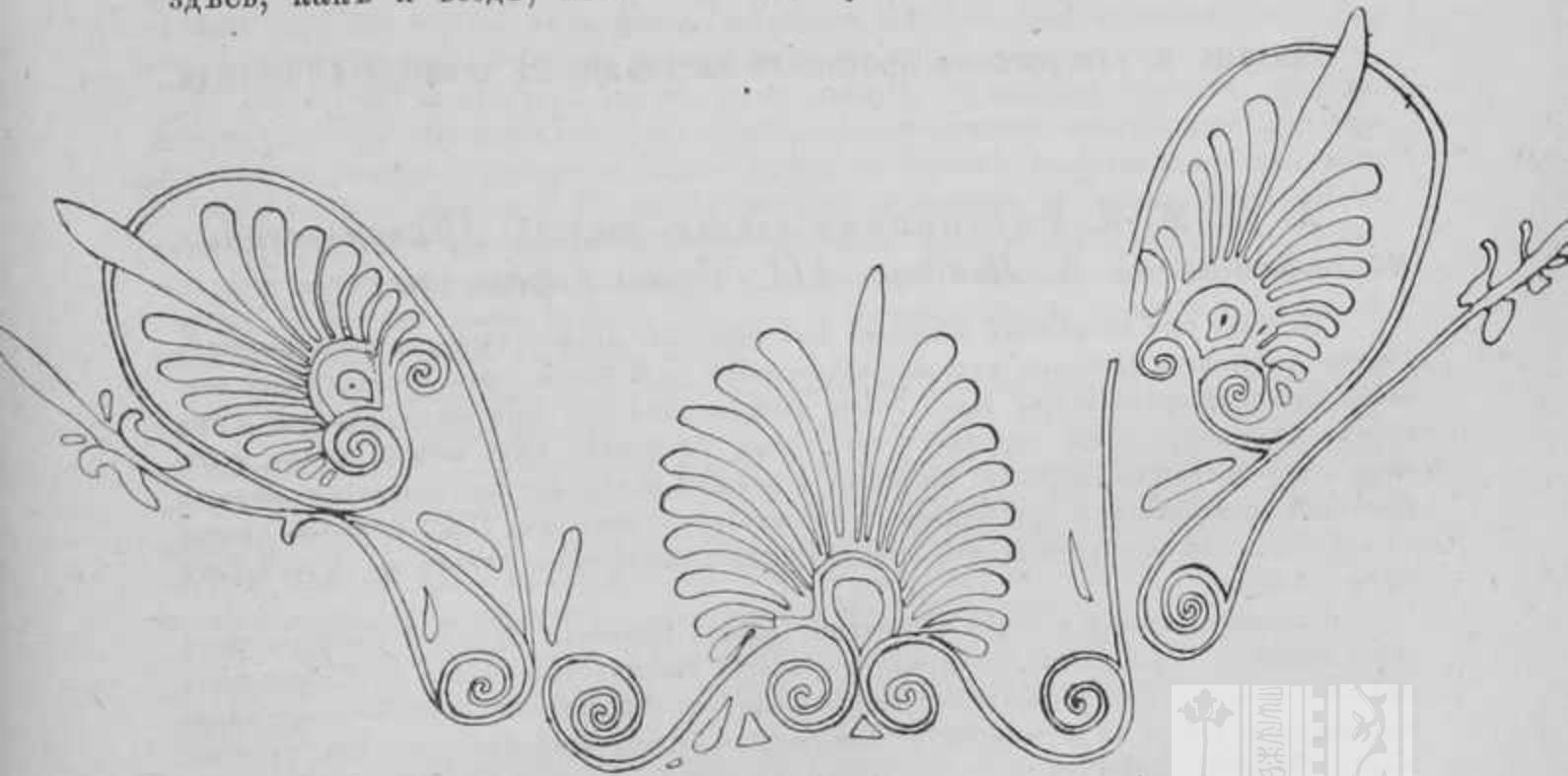


Рис. 60. Орнаментъ на киликѣ въ Museo Archeologico, во Флоренціи (18—180).

¹) Томъ IV, вып. 1 (1899), 152 слл.

ПРОТОКОЛЫ ЗАСЕДАНИЙ

ОТДЕЛЕНИЯ АРХЕОЛОГИИ ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЗА 1899 ГОДЪ.

I. Заседание 18-го января 1899 года.

Под председательством И. В. Помяловского присутствовали: С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, Е. М. Придикъ, В. Э. Регель, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ, Г. Ф. Церетели и А. Н. Щукаревъ.

1.

Чтань и утвержденъ протоколъ заседанія 21 декабря 1898 года.

2.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ сдѣлалъ докладъ: *Архитектурные изыскания С. А. Иванова. III. Термы Каракаллы.*

Не разъ уже въ нашемъ обществѣ шла рѣчь объ архитектурныхъ изысканіяхъ Сергея Андреевича Иванова, русскаго архитектора, всю жизнь свою посвятившаго изученію античной архитектуры. Намъ всѣмъ известно имя его гениального брата, но и имя Сергея Андреевича, болѣе скромнаго труженика, не должно быть забыто; и онъ внесъ свою лепту въ исторію русскаго искусства и русской науки: его изысканія въ области греческой архитектуры и греко-римскаго строительного искусства Помпей только потому не сдѣлялись общеизвестными, что вышли въ свѣтъ болѣе чѣмъ 30 лѣтъ послѣ того, какъ были сдѣланы.

Напомню вкратцѣ исторію публикаціи работъ Иванова. Проживъ большую часть своей жизни въ Римѣ, Ивановъ стоялъ въ самыхъ тѣсныхъ сношеніяхъ съ Германскимъ Археологическимъ Институтомъ, постоянно пользуясь библіотекой этого гостепріимнаго учрежденія и состоя въ дружескихъ отношеніяхъ съ лицами, завѣдывавшими Институтомъ. Умирая Ивановъ завѣщалъ какъ свое небольшое состояніе, такъ и состояніе, унаследованное имъ отъ брата, тому учрежденію, съ которымъ онъ успѣль сродниться душой за долгое свое пребываніе въ Римѣ—Германскому Археологическому Институту. Вспомнимъ, что въ то время Институтъ и de jure былъ интернациональнымъ учрежденіемъ, представителемъ иностранной науки въ Италии, сокровища которой только еще начинали тогда научно разрабатываться. Въ завѣщаніи было поставлено условіе, чтобы проценты съ завѣщанного

капитала были истрачены прежде всего на издание работ обоих братьев: палестинских этюдов художника и исследований в области античной архитектуры архитектора. Выпуск, который я предлагаю вниманию Общества, является последним в издании и заканчивает собою серию работ обоих братьев.

Наиболее крупной и центральной работой С. А. Иванова несомненно надо считать изданный ныне его труд: архитектурное детальное исследование руин терм Каракаллы и реставрация этого здания. Труд Иванова возник между 1847 и 1849 годами, Ивановъ, таким образомъ, посвятил ему около трехъ лѣтъ усидчивой работы.

Всякий, кто бывалъ въ Римѣ, помнить величественные руины терм Каракаллы, находящіяся по дорогѣ отъ Колоссея къ porta S. Sebastiano на via Appia. Сравнительно прекрасная сохранность руинъ, удаленность ихъ отъ центра города, самое положеніе ихъ около Аппіевой дороги недалеко отъ грандіозныхъ остатковъ императорскихъ дворцовъ и старыхъ церквей Авентина дѣлаетъ посещеніе термъ одной изъ самыхъ поэтическихъ прогулокъ странствующаго по Риму туриста.

Но и для науки значеніе нашихъ руинъ огромно. Это наиболѣе живой свидѣтель той стороны античной жизни, которая менѣе другихъ известна намъ изъ литературныхъ памятниковъ, той обыденной жизни центра вселенной, которую мы можемъ только угадывать. Грандіозныя руины живо говорятъ намъ о той роскоши общественныхъ зданій императорского Рима, которая все приводила въ изумленіе только современниковъ ея, о тѣхъ работахъ, которыми императоры убаюкивали буйную римскую чернь, о той высокой степени вышней культуры, которая царила въ приближавшемся уже къ упадку Римѣ. Термы императоровъ—эти колоссальные бани, библиотеки, палестры, клубы, этотъ центръ жизни каждого римлянина императорской эпохи не находятъ себѣ аналогіи въ современной жизни; онъ наиболѣе типичная особенность императорского Рима. Грандіозные постройки эти занимали не малую часть города: термы Агриппы, Нерона и Севера на Марсовомъ полѣ, Тита и Трояна на Эсквилине около Колоссея, Діоклетіана и Константина на Квиринальѣ, Каракаллы и Деция на Авентинѣ—вотъ перечисление только небольшой ихъ части, тѣхъ изъ нихъ, отъ которыхъ и до сихъ поръ еще сохранились значительные остатки. А сколько было еще построекъ меньшихъ размѣровъ, сколько общественныхъ бань? Еще константиновское описание города насчитываетъ ихъ 936.

Для истории архитектуры руины термъ имѣютъ не меньшее значеніе, чѣмъ для истории культуры. Это наиболѣе оригинальное созданіе римской архитектуры, для кого-то еще не указано образцовъ на эллинистическомъ востокѣ, наиболѣе яркое проявление римского гenia въ архитектурѣ, где такъ широко примѣнена та «пoэзія пространства», которая составляетъ отличительную черту римскихъ общественныхъ построекъ. Колossalность помещений, роскошь декорировокъ, масса свѣту и воздуху—вотъ тѣ отличительныя черты нашихъ зданій, которые оказались и на позднѣйшемъ развитіи архитектуры, хотя бы на знаменитомъ храмѣ св. Петра.

Изъ сохранившихся руинъ термъ наиболѣе поучительны руины термъ Каракаллы. Это единственное зданіе этого рода, сохранившееся до насъ въ наибольшей своей части; сравниться съ нимъ по сохранности могутъ только термы Діоклетіана; но остатки ихъ, къ сожалѣнію, настолько застроены современными зданіями, что не даютъ ясного понятія ни о распланировкѣ зданія, ни объ его общемъ характерѣ. Такому-то зданію и посвятилъ Ивановъ три года своей жизни. Въ 43 рисункахъ и эскизахъ онъ далъ намъ планъ главнѣйшей, центральной части зданія и половину общаго плана зданія, рядъ разрезовъ какъ всего зданія, такъ и отдѣльныхъ частей его и, наконецъ, рядъ тщательно въ краскахъ выполненныхъ деталей и общихъ видовъ, дающихъ понятіе о декорировкѣ помѣщений.

Термы Каракаллы распадаются на двѣ главныя части: центральное зданіе и внешнія, охватывающія его постройки. Въ центральномъ зданіи обѣ оконечности занимаютъ двѣ большие палестры для гимнастическихъ упражненій, между ними, съ одной стороны большой бассейнъ для холодной воды—фригидарій или нататорій и помещения для теплыхъ ваннъ тенидарій, раздѣленные монументальной центральной залой; особо стоитъ, въ связи съ тенидаріемъ, огромная ротонда кальдарія, увѣнчанная монументальнымъ куполомъ.

Наиболѣе вниманія Ивановъ удѣлялъ въ своей работе именно этимъ главнѣйшимъ частямъ зданія.

Представляю вашему вниманію его реставраціи фригидарія, поперечный разрѣзъ фригидарія и центральной залы, перспективу центральной залы и разрѣзъ кальдарія.

Фригидарій представляетъ и до сихъ поръ загадку для архитекторовъ и археологовъ. Ивановъ, очевидно, ясно сознавалъ трудности реставраціи и въ его рисункахъ имѣется особый планъ этого помѣщенія, изданный на стр. 32 текста. Новѣйшія раскопки показали, что въ нѣкоторыхъ деталяхъ реставраціи Ивановъ неправъ: такъ, напримѣръ, онъ напрасно отодвигаетъ колонны боковыхъ стѣнъ отъ стѣны приблизительно на два метра, благодаря чему и антаблементъ выступаетъ значительно дальше. Несомнѣнно, колонны стояли у самой стѣны. Эта подробность все же однако не разрѣшаетъ вопроса о покрытии этого помѣщенія. Старое мнѣніе, что фригидарій вовсе не былъ крытъ, несомнѣнно ложно, но какова была система покрытия и теперь еще остается загадочнымъ. Нѣсколько словъ въ описаніи жизни Каракаллы говорятъ намъ о томъ, что сводъ держался на cancelli—рѣшеткѣ, металлической надъ сводомъ (cancelli superpositi) и что docti mechanis, т.-е. архитекторы и инженеры того времени увѣрили, будто подобного въ виду ширины пролета сдѣлать еще разъ невозможно. Что сводъ и, повидимому, плоскій, существовалъ, очевидно, изъ остатковъ его, свалившихся въ бассейнъ, но на чёмъ онъ держался? Вѣру словамъ автора жизнеописанія придаютъ особые приспособленія, найденные при раскопкахъ въ термахъ: это желѣзные массивные крюки съ поперечной перекладиной. Какова была ихъ роль, повторяю, остается загадкой: Lanciani предполагаетъ, что они прищеплены къ рѣшеткѣ и впущенны въ бетонный сводъ, соединяли и то, и другое и поддерживали сводъ. Ивановъ этихъ крюковъ не зналъ и поэтому принялъ по правку Казобона къ тексту жизнеописанія, по которой рѣшетка поддерживала сводъ снизу, а не сверху, какъ-то говорятъ лучшія рукописи (subterpositi вм. superpositi). Другая въ высшей степени интересная часть зданія есть ротонда кальдарія. Опять-таки въ подробностяхъ новѣйшія раскопки исправляютъ Иванова: такъ несомнѣнно въ центрѣ ротонды не было круглого бассейна, какъ то предполагали все реставраторы термъ.

Зато въ общемъ реконструкція Ивановымъ кальдарія есть крупный шагъ впередъ сравнительно съ реконструкціей его предшественника Блуэ. Онъ, несомнѣнно, правильно опустилъ окна въ нижней части ротонды и освѣтилъ ее окнами въ верхней части; кроме того, на основаніи наблюдений надъ сохранившейся частью ротонды онъ съ полнымъ основаніемъ начинаетъ куполь не отъ вершины оконъ; онъ замѣтилъ, что надъ плоскими арками оконъ существуютъ еще и теперь остатки люнетовъ. Это мѣняетъ весь общий видъ кальдарія и уменьшаетъ высоту ротонды на 6 метровъ.

Не буду останавливаться на другихъ деталяхъ работы Иванова; довольно и этихъ примѣровъ, чтобы показать, какъ самостоятеленъ и интересенъ его трудъ.

Издание работы Иванова Институтъ поручилъ второму сократарю своего отдѣленія въ Римъ—Гюльзену. Нечего говорить о компетентности этого ученаго въ вопросахъ, касающихся римской топографіи и архитектуры. Эту компетентность онъ показалъ и въ изданіи работы нашего соотечественника; мало того, онъ вложилъ не мало собственнаго труда и собственныхъ изысканій въ это дѣло изданія и соединенная публикація его изслѣдованій съ рисунками Иванова дѣлаетъ ихъ общій трудъ основой всякаго дальнѣйшаго изученія термъ.

Текстъ Гюльзена состоитъ изъ трехъ частей. Первая занимается исторіей термъ въ древности, вторая исторіей ихъ въ средніе вѣка и исторіей ихъ изученія въ эпоху возрожденія и въ новое время. Третья, выдержки изъ которой мы привели выше, даетъ подробныя объясненія къ таблицамъ Иванова. Въ трехъ приложеніяхъ сопоставлены документальная данныя, на которыхъ виждются выводы первыхъ двухъ частей; приложение первое содержитъ перечисленіе старыхъ рисунковъ и реставрацій термъ отъ XV-го до XIX-го вѣковъ. Особенно важны рисунки французскаго архитектора половины XVI вѣка, изучив-

шаго термы въ подробности и дающаго рядъ интересныхъ свѣдѣній. Во второмъ сопоставлены штемпеля на карнизахъ термъ—живые свидѣтели исторіи постройки зданія. Большая часть собрана была уже Дресселемъ, но сообщено и нѣсколько новыхъ, а главное иллюстрирована ими исторія зданія.

Наконецъ, въ третьемъ приложениі перечислены произведенія искусства, найденные въ термахъ. При этомъ, напримѣръ, впервые точно опредѣлено мѣстонахожденія знаменитой группы Фарнезскаго быка и указано на тотъ любопытный фактъ, что уже въ XII в. термы служили копиями матеріаловъ для построекъ Рима, чтѣ явствуетъ изъ того, что капители колоннъ изъ термъ были употреблены для постройки старой базилики S. Maria in Trastevere.

Отмѣтимъ также, что Гюльзенъ впервые опубликовалъ общій видъ извѣстныхъ мозаикъ атлетовъ, найденныхъ въ палестрѣ термъ и хранящихся по кускамъ въ Латеранскомъ музѣ и частью въ самихъ термахъ. Репродукція сдѣлана по современной открытію мозаики акварели, выставленной въ томъ же Латеранскомъ музѣ.

Значительнымъ облегченіемъ для изученія термъ служатъ и таблицы, приложенныя къ тексту: новая реставрація термъ Раушера, общій планъ термъ послѣ новѣйшихъ раскопокъ, сдѣланный двумя американскими архитекторами и рядъ снимковъ съ руинъ. Особенно слѣдуетъ отмѣтить планъ кальдарія послѣ послѣднихъ раскопокъ начала 80-хъ годовъ, который, къ стыду итальянской археологіи, сдѣланъ былъ только теперь по почину Германскаго Института, хорошо еще, что итальянскимъ архитекторомъ Тоцетти. Наконецъ, и въ текстѣ и на таблицахъ данъ рядъ снимковъ съ архитектурныхъ деталей термъ и съ наиболѣе важныхъ старыхъ рисунковъ.

Изъ этого видно, сколько труда и знанія вложилъ Гюльзенъ въ дѣло комментированія наиболѣе выдающагося труда Иванова: не менѣе знанія и труда, а также и материальныхъ средствъ вложила въ дѣло изданія и дирекція Института. Лежащѣ передъ нами изданіе говоритъ само за себя; роскошь и вѣрность воспроизведенія, превосходная бумага и печать, тонкій вкусъ въ распределеніи матеріала не нуждаются въ похвалахъ.

Порадуемся же, что дѣло изданія работъ Иванова попало въ столь хорошія руки, что, благодаря добросовѣстному и умѣлому веденію дѣла работы Иванова появляются въ рамкѣ, достойной ихъ, порадуемся и тому, что столь хлопотливое и трудное дѣло изданія теперь закончено и что средства, назначенные на него, пойдутъ на не менѣе плодотворное назначеніе—изученіе и раскопки Эллады и Италии.

3.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ прочелъ рефератъ: *Изображеніе аниона на разніхъ камняхъ и пломбахъ*¹).

4.

Д. чл. А. Н. Щукаревъ сообщилъ о предполагаемомъ Французскою Школою въ Афинахъ изданиіи корпуса греческихъ христіанскихъ надписей²).

5.

Д. чл. В. В. Латышевъ предложилъ на обсужденіе собранія вопросъ: включать ли въ издаваемый имъ IV томъ „Inscriptions anti-

¹⁾ См. Фил. Обозр., XVI, 2, стр. 197—200.

²⁾ См. Виз. Врем., VI (1899), 308—310.

Зап. Ипп. Р. Арх. Общ. Т. XII, вып. 3 и 4.

quae orae septentrionalis Ponti Euxini" завѣдомо поддѣльныя надписи. Собрание высказалось въ утвердительномъ смыслѣ.

II. Засѣданіе 15-го февраля 1899 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Веселовскій, С. А. Жебелевъ, Я. И. Смирновъ, И. Г. Троицкій, Б. А. Тураевъ. Гость А. В. Башкировъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколь засѣданія 18-го января 1899 года.

2.

Д. чл. Б. А. Тураевъ прочелъ рефератъ: *Къ исторіи Хеммскаго вопроса*¹⁾.

3.

Д. чл. С. А. Жебелевъ сдѣлалъ сообщеніе: *Принадлежатъ ли Жаку Каррею рисунки скульптуръ Парфенона?*

Въ предисловіи къ изданію «Athènes au XVII^e siècle. Dessins des sculptures de Parthénon attribués à J. Carrey et conservés à la Bibliothèque Nationale accompagnés de vues et plans d'Athènes et de l'Acropole» (Paris, 1898, fol.) Омонъ (Omont), на основаніи документальныхъ данныхъ, доказываетъ, что такъ называемые рисунки Каррея, на самомъ дѣлѣ, принадлежать анонимному фланандскому художнику, бывшему въ свитѣ маркиза Нуантеля²⁾.

III. Засѣданіе 15-го марта 1899 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, О. Э. Леммъ, Х. М. Лопаревъ, Н. Я. Марръ, Н. П. Павловъ-Сильванскій, Н. В. Покровскій, Е. М. Придикъ, Я. И. Смирновъ, П. А. Сырку, И. Г. Троицкій, Б. А. Тураевъ. Гости: А. В. Башкировъ и А. О. Думбергъ.

¹⁾ См. выше, стр. 225—241.

²⁾ См. также Vandal, L'Odyssée d'un ambassadeur. Les voyages du Marquis de Nointel (1670—1680), Paris, 1900.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 15-го февраля 1899 года.

2.

Д. чл. В. В. Латышевъ прочелъ составленный Э. Р. фон-Штерномъ некрологъ поч. чл. В. Н. Юрьевича¹⁾.

По приглашенію г. предсѣдателя, память покойнаго почтена веташеніемъ.

3.

Д. чл. Я. И. Смирновъ сдѣлалъ докладъ: *Сирійское серебряное блюдо съ христіанскими изображеніями*²⁾.

4.

Д. чл. С. А. Жебелевъ познакомилъ съ *нѣкоторыми памятниками собранія Somzée въ Брюсселе*, изданаго Фуртвенглеромъ.

Sammlung Somzée. Antike Kunstdenkm ler herausgegeben von Adolf Furtwängler, München, 1897, fol. VI+80 стр., 43 табл., рис. въ текстѣ.

Въ послѣднее время классическая археология обогатилась цѣльмъ рядомъ изданій памятниковъ, хранящихся въ частныхъ собранияхъ. Достаточно напомнить объ изданіяхъ музея Торлоніа въ Римѣ, собранія Баракко тамъ же, коллекціи Тышкевича и др. О собраніи памятниковъ древности и искусства, принадлежащемъ Леону Somzée и находящемся въ Брюсселѣ, не было и слышно до 1897 года, когда появилось роскошное изданіе этого собранія въ обработкѣ Фуртвенглера. То, что издано въ «Sammlung Somzée» (изданіе появилось одновременно на нѣмецкомъ и французскомъ языкахъ), составляетъ, по словамъ издателя, лишь меньшую часть всего обширнаго художественнаго собранія Somzée; но и эта «меньшая часть» представляетъ большой интересъ, особенно если принять во расчетъ, что обработка изданія принадлежитъ такому ученому, какъ Фуртвенглеръ.

Всего издано и описано болѣе сотни памятниковъ. Главную часть ихъ составляютъ «большія скульптуры въ мраморѣ и бронзѣ»; къ нимъ, въ видѣ дополненія, присоединяются «Kleine Plastik, Terracotta-Vasen, Mosaik». Въ своемъ обзорѣ мы обратимъ вниманіе лишь на наиболѣе выдающіеся предметы собранія.

На табл. III, IV и V издана, по заявлению Фуртвенглера, «Hauptstücke der Sammlung», колоссальная статуя, изъ паросскаго мрамора, юноши въ шлемѣ. Статуя находилась ранѣе въ саду Виллы Людовизи; она описана Шрейберомъ (Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom, Lpz. 1880, p. 219, № 242). Дополнено въ статуй: обѣ руки, за исключеніемъ верхней части предплечья, лѣвая нога выше колѣна, правое колѣно и правая ступня, носъ, часть шеи, база, верхняя часть шлема. Статуя—не оригиналъ, а римская копія, притомъ единственна извѣстная копія утраченного греческаго оригинала, происходящаго изъ переходной эпохи греческаго искусства первой половины V вѣка. Ближайшую аналогію къ этому памятнику представляютъ фронтонныя фигуры Олимпійскаго храма, въ особенности фигура Пелопа съ восточнаго фронтона. На осно-

¹⁾ См. Зап. Имп. Одесск. Общ. Ист. и Древн. XXII (1900), 6—18.

²⁾ См. Матеріалы по археологии Россіи, издав. Имп. Археол. Комм. № 22 (Спб. 1899).

ваниі стилистического анализа издаваемой статуи Фуртвенглеръ заключаетъ, что художникъ, исполнившій ее, принадлежалъ къ іоническо-аттической школѣ, къ той школѣ, изъ которой вышли Критій и Несіотъ, Каламисъ и Пиегоръ. Казалось бы, на этомъ можно и остановиться. Но Фуртвенглеръ идетъ дальше. Онъ разбираетъ прежде всего вопросъ, кого могла изображать статуя. Шрейберъ готовъ былъ считать ее статуей Арея. Но въ то время, когда создана была статуя, Ареѣ, насколько известно, изображался бородатымъ и въ полномъ вооруженіи; только въ эпоху созданія Паронона мы встрѣчаемъ изображеніе безбородаго Арея. Къ тому же къ изображенію Арея не подходитъ жестъ правой руки статуи Somz  e: рука эта была поднята и подпоркою соединялась съ грудью. Трудно допустить, чтобы юноша держалъ въ правой руцѣ копье или мечъ; скорѣе жестъ правой руки былъ жестомъ адорациі. Въ лѣвой руцѣ юноша держаль, вѣроятно, щитъ. Исходя изъ этихъ соображеній, Фуртвенглеръ полагаетъ, что статуя изображала побѣдителя опліодрома. Съ этимъ толкованіемъ согласиться можно. Но относить статую опредѣленно къ Микону — это «abschreckendes Beispiel» того, насколько смѣлъ Фуртвенглеръ въ своихъ предположеніяхъ. Плній называетъ Микона въ числѣ тѣхъ художниковъ, «qui eiusdem generis opere fecerunt», именно «Micon athletis spectatur». Но искусство Микона памъ совершиенно пока неизвестно, и, въ сущности говоря, кроме того, что Миконъ былъ современникомъ Каламиса и олимпійскихъ художниковъ, родственникомъ Полигнота, мы ничего не знаемъ о немъ. Предъ восточнымъ фасадомъ олимпійскаго храма Зевса стояла статуя побѣдителя въ панкратіи, аєинянин Каллій. Сохранилась база съ надписью и слѣдами ногъ этой статуи (*Olympia*, V, 146). Статуя эта была исполнена, «Микономъ аєиняниномъ». На основаніи сохранившихся слѣдовъ ногъ олимпійской статуи Фуртвенглеръ заключаетъ, что Каллій «стоялъ совершенно такъ же, какъ нашъ опліодромъ». Но неужели не рискованно исходить только изъ сохранившихся слѣдовъ на базѣ? Фуртвенглеръ такъ убѣжденъ въ вѣрности своего предположенія, что, на основаніи статуи Somz  e, дѣлаетъ такую характеристику стиля Микона: въ трактовкѣ фигуръ онъ отличался «спокойною, мощною полнотою и относительно мягкими переходами въ мускулатурѣ», въ трактовкѣ лица «узкимъ подбородкомъ и сильно развитыми вѣками», въ общемъ «durch eine gewisse anmutige, milde Befangenheit».

Изъ Виллы же Людовизи (*Schreiber* № 185) происходитъ статуя Асклепія (табл. X) съ омфаломъ у лѣвой ступни¹). Оригиналъ этой статуи Фуртвенглеръ относить къ Каламису, который, по свидѣтельству Павсанія (II, 10, 3), исполнилъ для Сикіова статую, изъ золота и слоновой кости, безбородаго Асклепія, державшаго въ одной руцѣ скіпетръ, въ другой сосновую шишку. Съ полнымъ основаніемъ, однако, Кёрте (*Berl. Philol. Wochenschr.* 1897, № 14) указываетъ на то, что трудно примирить съ мощными формами тѣла статуи безбородую, значитъ юношескую, голову, каковую мы должны допустить, разъ будемъ считать статую Somz  e копіей съ Асклепіемъ Каламиса. И въ данномъ случаѣ, казалось бы, осторожнѣе ограничиться замѣчаніемъ, что оригиналъ статуи Somz  e принадлежитъ къ срединѣ V вѣка и возникъ въ іоническо-аттической школѣ.

Статую Сильвана (табл. XI), изъ Виллы Людовизи (*Schreiber* № 215) легко признать по накинутой на плечи козьей шкурѣ, въ пазухѣ которой находятся плоды (яблоки и виноградъ), и по кожаннымъ сапогамъ. Въ правую руку Сильвана реставраторъ помѣстилъ, основываясь на другихъ изображеніяхъ этого божества, кривой садовый ножъ. Отъ другихъ изображеній статуя Somz  e отличается, однако, тѣмъ, что въ ней Сильванъ представленъ въ подпоясанномъ хитонѣ, съ короткими рукавами, тогда какъ обычно Сильвана изображаютъ обнаженнымъ. Складки хитона, по замѣчанію Фуртвенглера, трактованы «во вкусѣ фидіевской эпохи», хотя сама статуя и относится приблизительно ко времени начала имперіи.

Статуя юнаго сатира (табл. XIV), паросскаго мрамора, представляетъ совершенно новый типъ изображенія сатира. Тѣмъ не менѣе, не можетъ подлежать сомнѣнію

¹⁾ Этотъ атрибутъ усвоился Асклепію въ болѣе позднемъ искусствѣ, чтобы указать на связь Асклепія съ Аполлономъ. Въ издаваемой статуѣ омфалъ, очевидно, прибавленъ копіистомъ.

родство сатира Somzée съ многочисленными копіями совершающаго возліяніе сатира Праксителя; во всѣхъ этихъ копіяхъ сатиръ опирается на лѣвую ногу; правая рука его поднята, лѣвая протянута впередь. Однаково трактованы иѣжно-юношескія формы тѣла. Но между тѣмъ какъ во всѣхъ копіяхъ сатиръ изображенъ обнаженнымъ, въ копіи Somzée онъ представленъ одѣтымъ: спину его покрываетъ спускающаяся до колѣнъ пантеровая шкура, которая спереди была наброшена такимъ образомъ, что пасть пантеры приходилась на груди, переднія лапы—на плечахъ, нижнія—на бедрахъ. На погахъ изящныя сандалы также изъ пантеровой кожи.

Табл. XVI. Статуя Париса, изъ паросскаго мрамора, въ фригійскомъ колпакѣ, опирающагося лѣвою рукою о стволъ,—копія адіановскаго времени, исполненная въ духѣ поликлетовой школы, что особенно замѣтно по головѣ статуи съ рѣзко очерченными надбровными дугами и закрытымъ ртомъ.

Табл. XVIII. Горсь Афродиты Кидской изъ пентелійскаго мрамора—копія знаменитой статуи Праксителя.

Табл. XX. Статуя поэтессы (паросскій мраморъ) изъ Palazzo Rospigliosi (ср. Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom, № 863). Молодая девушка въ легкомъ гиматіи, пакинутомъ на лѣвое плечо и придерживаемомъ лѣвою рукою, представлена медленно идущею. Нижняя часть статуи дополнена неправильно: на репликѣ, находящейся въ римскомъ Palazzo dei Conservatori (Arndt-Bruckmann, Porträts, Taf. 14, рис. на стр. 27) сохранилась нижняя часть статуи съ атрибутомъ, важнымъ для ея объясненія, именно со скриниемъ. У этой реплики сохранилась также и голова, въ которой Арндтъ призналъ портретъ, но сильно идеализированный. Судя по неразвитымъ формамъ тѣла (груди), художникъ, очевидно, желалъ подчеркнуть въ своемъ произведеніи то, что оно представляетъ молодую девушку. Стиль и статуи Somzée и капитолійской напоминаетъ ближе всего приписываемую Праксителю статую Коры, лучшій экземпляръ которой находится въ Вѣнѣ (изданъ Шнейдеромъ въ Jahrb. d. österr. Kunstsamml. 1894, табл. 10), а также фигуры музъ на мантинейской базѣ. Изъ числа статуй поэтессы, упомянутыхъ Татіаномъ, ближе всего къ нашей статуѣ подходила бы Коринна Силаніона. Стихотворенія Коринны были предназначены для хоровъ девушки и поэтому сама поэтесса отлично могла быть представлена въ видѣ молодой девушки, предводительницы хора. Что касается Силаніона, то, насколько можно судить по его «Платону» и «Фесею», онъ слѣдовательно еще до лисипповой трактовки тѣла.

Табл. XXI. Статуя нимфи (паросскій мраморъ). Молодая девушка сидѣть на скалѣ, опираясь на нее лѣвою рукою и закинувъ лѣвую ногу на правое колѣно. [Голова и правая ступня—дополнены]. На нижнюю часть тѣла наброшено плащъ. По стилю—произведеніе конца IV—начала III в.; ближе всего къ этой статуѣ подходитъ Тиха Антиохійская Евтихида. Реплики статуи Somzée имѣются во Флоренціи (Amelung, Führer, № 84) и въ музѣ Торлоніа (№ 162).

Табл. XXIII. Статуя сатира (еасосскій мраморъ) изъ собранія Демидова (изображена у Кларака, Musée de sculpture, pl. 711, 1693A). Сатиръ представленъ въ позѣ пляшущаго. Въ поднятой правой рукѣ—педумъ; лѣвою рукою онъ хватаетъ за хвостъ скачущую у его ногъ пантеру. Статуя представляетъ наиболѣе сохранившееся воспроизведеніе того типа, представителемъ которого является известный «Сатиръ изъ Пергама». Возникновеніе этого типа относится къ III в. до Р. Х.

Табл. XXV. Голова варвара (блѣлый мраморъ) изъ Рима—одно изъ главныхъ украшеній собранія. По первому взгляду видно, что это—произведеніе пергамской школы. Оно проходитъ, очевидно, изъ какой-нибудь «Kampfgruppe» и принадлежитъ сражавшимся, но побѣжденному варвару. Отлично передано выраженіе глазъ, открытый ротъ съ верхнимъ рядомъ зубовъ, лобъ съ надглазными морщинами. На основаніи своихъ изслѣдований относительно прически въ «Intermezzi» Фуртенглеръ думаетъ, что голова Somzée изображаетъ германца изъ племени бастарновъ. По стилю, голова относится къ III в. Она отличается, отъ скульптуръ Пергамского алтаря своею чисто натуралистическою трактовкою. По сравненіи съ сохранившимися фигурами Атталоза дара и большихъ статуй галловъ, голова Somzée отличается скорѣе своимъ стилемъ, нежели исполненіемъ.

ниемъ. Она, несомнѣнно, оригинальное произведеніе, а не копія, и ближайшою аналогіей къ ней является голова галла Гизехского музея, изданная Шрейберомъ¹⁾. Совершенно тождественны трактовка глаза и волосъ у обѣихъ головъ.

Табл. XXVI. Портретная голова греческаго поэта (белый мраморъ). Интересна, между прочимъ, исторія этой головы. Она принадлежала ранѣе одному польскому графу въ Брюсселѣ, по словамъ котораго первоначально находилась «in der Königlich polnischen Sammlungen zu Warschau» и была куплена въ 1640 г. хранителемъ этихъ собраний, Девини, въ Греціи; Станиславъ Понятовскій подарилъ ее русскому послу Репинину, отъ котораго голова попала къ князьямъ Чарторижскимъ и отъ нихъ къ упомянутому «польскому графу». Голова представляетъ реплику портрета сохранившагося до насъ во многихъ копіяхъ. По мнѣнію Фуртвенглера, это—портретъ Гиппонакта, о безобразной наружности котораго ходили такія же легенды, какъ и о слѣпотѣ Гомера (ср. Plin. *Hipponeacti notabilis foeditus voltus erat*).

На табл. XXVIII—XXXI изданы колоссальные статуи Антиноя (изъ Villa Casali) и Септимія Севера (изъ Palazzo Sciarra). Статуи эти были известны еще Винкельману, но надлежащимъ образомъ издаются впервые.

Изъ бронзы любопытны: статуэтка всадника (табл. XXXII), произведение іоническо-аттической школы V в., статуэтка Икара (табл. XXXIII), вѣроятно, IV в., статуэтка Марса Ультора (табл. XXXV)—начала имперіи.

Изданныя на табл. XXXVII—XXXIX вазы сопровождаются очень краткими объясненіями.

¹⁾ Th. Schreiber, *Der Gallerkopf des Museums in Gize bei Kairo. Ein Beitrag zur Alexandrinischen Kunstgeschichte*, Leipzig, 1896, 30 стр., 2 табл. Голова была поздана ранѣе, но неудовлетворительно, Маріеттомъ въ *Album du Musée de Boulaq*, pl. 39, и С. Рейнакомъ, *Rev. arch.*, 1889, I, 189, fig. 11. Эта великолѣпная голова принадлежала, несомнѣнно, статуѣ, изображавшей галла. Въ сравненіи съ головами галловъ пергамской школы гизехская голова отличается, и въ общемъ, и въ деталяхъ, выражениемъ большаго благородства формъ. Въ созданіяхъ пергамской школы чувствуются еще законы идеального стиля. Мастеръ, работавшій гизехскую голову, понималъ свою задачу въ болѣе возвышенномъ смыслѣ. Онъ запечатлѣлъ въ своемъ герой духовное существо, облагороженное «варварство», и возвысилъ его до степени трагического героизма. Благородство сказывается и въ прекрасной трактовкѣ лба, ровно вздымавшагося въ его верхней половинѣ, свободной трактовкѣ ушей (на статуяхъ «Атталова дара» уши покрыты придами волосъ), въ овалѣ щекъ, мягкимъ разрѣзѣ губъ и въ посадкѣ большихъ, широко раскрытыхъ глазъ. Особенно удачно трактованы волосы галла, и именно такъ, какъ описываетъ Диодоръ (V, 28): *τὴν πρόσοψιν αὐτῶν (галловъ) φαίνεσθαι Σατύροις καὶ Πασίν ἐνικῆσαι. Παχύνουται γὰρ αἱ τρίχες ἀπὸ τῆς πατεργασίας, ὅστε μηδὲν τῆς τῶν ἕππων χαῖτης διαφέρειν.* Выраженіе лица галла болѣзнь возбужденное: углы рта сведены, верхняя губа поднята и обнажаетъ рядъ верхнихъ зубовъ, на лбу и на переносицѣ—складки. Вообще гизехская голова представляетъ произведеніе, совершенно изолированное въ греческомъ искусствѣ. Она принадлежала статуѣ, которая, въ свою очередь, стояла въ группѣ, вѣроятно, съ другою статуею. Шрейберъ не допускаетъ возможности, чтобы произведеніе это было привезено въ Египетъ; онъ убѣжденъ въ томъ, что оно было исполнено въ самомъ Египтѣ. Галлы въ Египтѣ были только однажды, именно въ 279—278 гг.; тогда Мага киренскій возмутился противъ Птолемея Филадельфа и Антигона Гоната послалъ ему для подкрепленія 4.000 галловъ (ср. Schol. ad Callim. in Del. 175. Рацап. I, 7, 2). Въ Египтѣ галлы возмутились, но возмущеніе ихъ было жестоко подавлено, толпы бунтовщиковъ были отвезены на одинъ пустынныи островъ и тамъ обречены были на голодную смерть. Къ этому-то событию Шрейберъ и относить гизехскую голову. Опь дѣлаетъ ее исходнымъ пунктомъ разсужденія своего объ Александрійской скульптурѣ вообще, и старается доказать, что различіе между пергамскою и Александрійскою скульптурою коренилось не только въ формахъ, но и въ исполненіи. Ср. по этому поводу замѣчаніе Фуртвенглера, Bergl. Philol. Wochenschrift, 1896, 944 сл.

Мозаика (табл. XL), поздне-эллинистического или ранне-римского времени, изображает двухъ морскихъ драконовъ и между ними Тритона съ Нереидою. Каймою служить меандръ.

Въ заключеніе издана мраморная голова Зевса изъ Аенихъ (табл. XL), которая, несмотря на свои небольшие размѣры, представляетъ, по замѣчанію Фуртвенглера, «das feinste und edelste der ganzen Sammlung». Голова эта, изъ пентелійского мрамора, происходитъ отъ статуэтки и отличается удивительно тонкимъ исполненіемъ. По времени и стилю, эта головка принадлежитъ къ «эпохѣ процвѣтанія стиля Фидія въ Аениахъ», ко времени создания фриза Паренона. Характерна трактовка бороды въ видѣ компактной массы съ легко волниящимися линіями; ближайшую аналогію къ головѣ Somzée предсталяетъ голова Посидона на фризѣ Паренона.

Въ прибавленіи изданы послѣднія пріобрѣтенія Somzée; между ними древнеко-ринеская чаша (табл. XLII—XLIII), интересная по оригинальной и самостоятельной передачѣ двухъ известныхъ мифологическихъ типовъ (Гераклъ и Ахелой, Оесей и Ми-потавръ).

IV. Засѣданіе 1-го мая 1899 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, П. К. Коковцовъ, Н. П. Кондаковъ, Р. Х. Леперь, А. А. Малининъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, А. Н. Щукаревъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколь засѣданія 15-го марта 1899 г.

2.

Д. чл. П. К. Коковцовъ обратился къ собранію съ предложеніемъ присоединиться къ ходатайству Восточного Отдѣленія о принятіи мѣръ къ сохраненію и пріобрѣтенію Пальмирскаго тарифа, открытаго д. чл. княземъ С. С. Абамеликъ-Лазаревымъ.

Отдѣленіе постановило: выразить этому предложенію свое полное сочувствіе.

3.

Чл.-сотр. А. А. Малининъ прочелъ рефератъ: *Афинская агора*¹⁾.

Въ обсужденіи реферата приняли участіе: В. К. Ернштедтъ, Р. Х. Леперь и А. Н. Щукаревъ.

4.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ сообщилъ: *О послѣднихъ раскопкахъ и находкахъ на римскомъ форумѣ.*

¹⁾ См. Журн. Мин. Нар. Просв., 1900, мартъ, отд. класс. фил., 104—139.

5.

Д. чл. Я. И. Смирновъ познакомилъ съ изданіемъ: *Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano* (Berlin u. Leipzig, 1898).

V. Засѣданіе 18-го октября 1899 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: В. К. Ерштедтъ, С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, Х. М. Лопаревъ, Н. Н. Павловъ-Сильванскій, Е. М. Придикъ, баронъ В. Р. Розенъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, В. В. Сусловъ. Гости: А. В. Башкировъ и К. Д. Чичаговъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 1-го мая 1899 года.

2.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ некрологъ д. чл. и хранителя музея Общества В. Г. Бока¹⁾.

По приглашенію г. Предсѣдателя память покойнаго почтена вставаніемъ.

3.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ сдѣлалъ докладъ: *Новые надписи изъ Македонии²⁾.*

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: В. К. Ерштедтъ и В. В. Латышевъ.

4.

Прочтенъ рефератъ д. чл. Д. В. Айналова: *Кресло еп. Максимиана въ Равенни³⁾.*

¹⁾ См. Записки, т. X, вып. 3 и 4, стр. 415—418.

²⁾ См. Извѣстія Русскаго Археол. Инст. въ Константиноپоль, IV (1899), 166—188.

³⁾ См. выше, стр. 101—120.

5.

Д. чл. С. А. Жебелевъ познакомилъ съ изданиемъ: *Foundation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, fascicules 9. 10. 11* (Paris. 1899).

Пятый томъ этого роскошного издания посвященъ изданию и описанию памятниковъ древности, составляющихъ т. н. *Trésor de Boscoreale* и поступившихъ въ Лувръ. Авторъ описания *Héron de Villefosse* въ первой части своего труда излагаетъ историю раскопокъ въ Boscoreale (къ югу отъ Помпей), воссоздаетъ планъ самой виллы и отдельныхъ ея частей. Вторая часть заключаетъ описание серебряныхъ предметовъ, подаренныхъ Лувру барономъ Эдм. Ротшильдомъ (№№ 1—95), третья часть—описание серебряныхъ предметовъ, подаренныхъ Warren'омъ (96—97), графомъ Тышкевичемъ (98), Сесаре и Ercole Canessa (99—102). Къ описанію приложено 30 великолѣпно исполненныхъ Дюжарденомъ геліогравюръ. Изъ описанныхъ и изданныхъ предметовъ особенно обращаютъ на себя внимание: фіала, украшенная рельефнымъ бюстомъ женщины, олицетворяющей Александрию Египетскую (т. I), фіала, украшенная выпуклою мужской головою (т. II), кувшинъ съ изображеніемъ викторіи, совершающихъ жертвоприношеніе предъ жертвенникомъ Миневры (т. III, IV), скифость съ изображеніемъ пантеры, на которой ёдетъ Вакхъ въ сопровождении амуротовъ (т. V, на другой сторонѣ сосуда—оселъ, понукаемый амурами), такой же скифость съ изображеніемъ амуротовъ, льва и слона (т. VI), двѣ вазы съ изображеніями скелетовъ (т. VII, VIII), канеаръ, съ растительнымъ орнаментомъ, среди которого помѣщены животные и птицы (т. IX, X), канеары съ изображеніемъ журавлей и лебедей (т. XI, XII, XIII, XIV), ручное зеркало съ изображеніями бюста вакханки, Леды (т. XVII, XVIII), фіала, украшенная бюстомъ Вакха (т. XXIX) и т. д.

Конецъ текста появится въ одномъ изъ ближайшихъ выпусковъ издания.

Первый выпускъ шестого тома открывается статьею Коллиньона «Tiare en offerte par la ville d'Olbia au roi Saïtapharnés» (стр. 5—59), съ приложеніемъ пяти геліогравюръ, воспроизводящихъ этотъ пресловутый памятникъ, заставлявшій о себѣ говорить много и многихъ въ теченіе послѣднихъ лѣтъ. Въ виду большого интереса, представляемаго тіарою для отечественной археологии, я позволю себѣ передать вкратцѣ содержаніе статьи Коллиньона, хотя, строго говоря, самый памятникъ, признанный подѣлкою современныхъ ювелировъ всѣми археологами, такъ или иначе не заинтересованъ и въ томъ, чтобы считать его подлиннымъ, врядъ ли заслуживалъ такого роскошного издания и внимательнаго описанія, какое ему удѣлено въ *Monuments Piot*.

Первая часть статьи Коллиньона посвящена описанію тіары; вторая часть—истолкованію надписи на ней; въ третьей части Коллиньонъ излагаетъ, такъ сказать, краткую исторію обнаружения подѣлки, причемъ на первомъ мѣстѣ упомянуто имя Н. И. Бесселовскаго, «профессора мусульманского права въ Петербургскомъ университѣтѣ»; въ четвертой части опровергаются тѣ доводы, на основаніи которыхъ тіара была признана подѣльною: наконецъ, въ пятой части приводятся доводы въ пользу подлинности тіары. Въ заключеніи Коллиньонъ приходитъ къ слѣдующему выводу: тіара—произведеніе греческаго художника, поселившагося въ Ольвіи, унаследовавшаго традиціи босфорскихъ зодчихъ дѣлъ мастеровъ. Время тіары—середина II в. до Р. Хр., когда эллінистическое искусство закончило свое развитіе. Тіара вносить на себѣ всѣ характерныя черты стиля искусства этого времени: контаминацію извѣстныхъ сюжетовъ, искусственную технику исполненія, привлеченіе живописныхъ деталей. Какъ и современные ему художники, мастеръ, исполнивший тіару, располагаетъ богатымъ запасомъ, созданнымъ въ предыдущее вѣка; у него подъ руками всѣ памятники, которые служатъ для иллюстраціи «Иліонскихъ таблицъ»; съ другой стороны онъ умѣетъ эксплуатировать данные, доставляемыя «жизнью

степенъ», то, благодаря своему искусству, онъ въ состояніи придать исполненной имъ вещи «un indéniable caractère d'unité».

Въ «приложениі» къ своей статьѣ Коллинъонъ упоминаетъ о видѣнныхъ имъ двухъ золотыхъ предметахъ, происходящихъ изъ Ольвії. Одинъ изъ этихъ предметовъ (басы) съ технической стороны, имѣть много общаго съ тіарой. Оба эти памятника—поддѣльны. Отсюда Коллинъонъ заключаетъ: 1) что изготовлѣніе поддѣльныхъ древностей, дѣйствительно, практикуется мастерами, которые при этомъ стараются подражать техническимъ приемамъ тіары; 2) что поддѣльватели пробуютъ «истолковывать пластически тексты» и что они при этомъ пользуются ходячимъ пособіемъ по археології («Русскія древности», гр. И. И. Толстого и Н. П. Кондакова); 3) что видѣнныя Коллинъономъ поддѣлки свидѣтельствуютъ о значительномъ прогрессѣ со стороны поддѣльвателей. Есть двѣ группы поддѣльныхъ вещей: одна группа отличается въ своей техникѣ отъ тіары, другая къ ней очень приближается, но все-таки не можетъ превзойти тіару ни по стилю, ни по композиції. Въ концѣ концовъ окончательное решеніе о подлинности тіары будетъ возможно только тогда, когда поддѣлки будутъ изданы и сравнены до мельчайшихъ деталей съ луврскимъ памятникомъ. На свою статью Коллинъонъ просить смотрѣть только какъ на «un exposé fidèle de la question». Если это exposé вызоветъ новыя изслѣдованія, новыхъ данныхъ относительно «un état civil définitif» тіары, то ту цѣль, которую имѣть въ виду Коллинъонъ, онъ считаетъ достигнутою.

Не знаю, какъ кому, а мнѣ, да, вѣроятно, и многимъ эти слова Коллинъона покажутся едва ли свидѣтельствующими въ пользу того, что самъ Коллинъонъ глубоко увѣренъ въ подлинности тіары СантаФарна.

Остальные статьи разматриваемаго выпуска посвящены изданію и описанію памятниковъ средневѣкового и нового искусства: Bértaut «L'émail de Saint-Nicolas de Bari» (стр. 61—90, табл. VI), Schlumberger «Ivoire byzantin de l'ancienne collection Bonnaffé» (стр. 91—93, табл. VII), Michel «Les statues de sainte Anne, saint Pierre et sainte Suzanne» (стр. 95—105, табл. VIII, IX), Molinier «Un buste d'enfant du XVI siècle» (collection de M-me Marquise Arconati-Visconti, стр. 107—114, табл. X).

VI. Засѣданіе 22-го ноября 1899 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: г. Борзаковскій, С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, Р. Х. Леперь, А. К. Марковъ, Е. М. Придикъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ и А. Ф. Энманъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколь засѣданія 18-го ноября 1899 года.

2.

Сообщено о выходѣ третьей книги „Трудовъ“ Отдѣленія.

3.

Прочтенъ составленный д. чл. А. Н. Щукаревымъ *некрологъ* чл.-сопр. С. А. Куманудиса.

Въ ночь съ 20 на 21 мая нынѣшняго 1899 года скончался иностранный членъ нашего Общества Стефанъ Асанасьевичъ Куманудисъ. Покойный принадлежалъ къ первому поколѣнію греческихъ ученыхъ послѣ возрожденія Греціи къ само-

стоятельной политической и национальной жизни. Онъ родился въ 1818 году, 25 декабря въ Адріанополѣ, почему любилъ называть себя оракѣцемъ. Какъ и всѣ греки того времени, времени возрождавшейся греческой независимости, К. рано познакомился съ превратностями судьбы. Уже во время турецкой войны 1828—1829 годовъ, т.-е. едва достигнувъ 12 лѣтъ, онъ состоялъ писцомъ при штабѣ русской арміи въ Силистрѣ, какъ онъ самъ рассказывалъ объ этомъ профессору Ф. Ф. Соколову. Конечно, сообразно условіямъ своего времени, онъ не могъ получить чѣго-либо похожаго на систематическое образование, да и всю жизнь онъ оставался автодидактомъ въ хорошемъ смыслѣ этого слова. За неимѣніемъ въ энциклопедіяхъ и т. п. изданіяхъ біографическихъ свѣдѣній о К., мы не можемъ утверждительно сказать, штудировалъ ли онъ когда-нибудь въ европейскихъ университетахъ. Во всякомъ случаѣ, онъ довольно бѣгло говорилъ на французскомъ и вѣмецкомъ языкахъ, зналъ англійскій и итальянскій. Покойный понималъ немножко и по-русски, благодаря тому, что въ молодости зналъ сербскій языкъ, который подъ стастью, однако, забылъ. Въ Аенны переселился онъ въ 1845 г., когда уже здѣсь открыть былъ первый и до сихъ поръ единственный греческій университетъ, гдѣ, конечно, и предался своимъ любимымъ занятіямъ молодой ученый. Благодари дѣятельности Росса и др. иностранныхъ и греческихъ ученыхъ, сначала на Эгинѣ, потомъ въ Аеннахъ было собрано къ тому времени уже весьма много памятниковъ древности и въ томъ числѣ надписей, которыми К. преимущественно интересовался изъ всѣхъ вещественныхъ памятниковъ. Въ остальныхъ своихъ штудіяхъ онъ оставался по преимуществу человѣкомъ книжнымъ. Среди книжныхъ занятій К. особенно предавался лексикографіи, собирая слова, собственныя имена и различные рѣчения, не вошедши въ большия лексиконы, какъ-то Твесантис Стефана, лексиконы Софокла, Дюканка и т. п. Въ аенскому университету К. занималъ каѳедру латинскаго языка, къ области которого не относится ни одной изъ его специальныхъ работъ, и который, вообще, тутъ прививается среди грековъ. По вступленіи на престоль вынѣ царствующаго греческаго короля Георга I и послѣ брака его съ Е. И. В. Великою Княжною Ольгою Константиновною,—К. удостоился преподавать греческій языкъ молодой королевѣ. Большую часть своей энергіи и своихъ силъ покойный употреблялъ на распространеніе среди своихъ согражданъ филологическихъ и археологическихъ интересовъ путемъ публикаціи періодическихъ изданій и оживленія работы ученыхъ обществъ. При скучности научныхъ интересовъ среди грековъ, большая часть этихъ предприятій была недолговѣчна и приносила только материальные убытки предпринимателямъ. Такъ, съ 60-хъ годовъ издавались при дѣятельномъ, какъ материальномъ, такъ и научномъ участіи К.—а журналы Флѣштѣр (4 тома 1861—1863), 'Αρχαιον (10 томовъ 1872—1882) и 2-й и 3-й періоды Археологической Ефимериды (1862—74; съ 1883—до настоящаго времени). Во всѣхъ этихъ изданіяхъ онъ публиковалъ преимущественно надписи, обыкновенно минускулами. Послѣ громаднаго прироста матеріала за послѣдніе годы и усовершенствованія критическихъ пріемовъ такими европейскими эпиграфистами, какъ Фукарь, Кѣлеръ, Кирхгофъ и др. комментаріи и самыя чтенія К.—а могутъ, пожалуй, теперь показаться несовершенными, но не надо забывать того, что успѣхи этихъ эпиграфистовъ отчасти обусловлены были неутомимою энергіею К.—а по отысканію, чтенію и первоизданію эпиграфическихъ документовъ. Въ Археологическомъ Обществѣ К. долгое время былъ секретаремъ и дѣятельно работалъ вмѣстѣ съ своимъ старшимъ сыномъ Леонасіемъ по устройству образцового для своего времени музея Общества и по изданію Ефимериды. Въ концѣ 80-хъ годовъ Обществу пришлось перенести тяжелое потрясеніе въ своей дѣятельности, благодаря обнаруженнѣй большой растратѣ, о которой К. не зналъ и не подозрѣвалъ вслѣдствіе глубокой честности и прямоты своего характера. Слѣдствіемъ этого было для него и для его сына вынужденное удаление отъ дѣлъ въ Обществѣ, такъ много обязавшемъ ему въ свои самые трудные годы. Разочарованный въ людяхъ проводилъ К. послѣдніе годы своей жизни въ тиши своего кабинета, работая надъ давно задуманнымъ колоссальнымъ лексикографическимъ трудомъ. Материальное состояніе его семьи разрушилось и официальный археологический міръ Аенна относится къ памяти его съ обиднымъ небреженіемъ. Такъ, напр., на панихидѣ по немъ въ 40-й день, на которой намъ удалось присутствовать, не было видно ни одного изъ членовъ Эфоріи древностей.

Какъ человѣкъ, К. былъ, что называется, «не отъ міра сего», что особенно рѣзко выдѣлялось на фонѣ практическости его соотечественниковъ. Чуждый всякой тѣни карьеризма, жилъ онъ въ сторонѣ отъ интригъ и всевозможныхъ течений современности жизнью кабинетнаго ученаго. Результатомъ этого было, какъ всегда, нѣкоторое отѣсненіе на задній планъ различными болѣе энергичными и чуткими къ популярности и славѣ личностями. Какъ истинный эллинъ, К. относился свысока къ другимъ національностямъ и врядъ ли симпатизировалъ въ душѣ ихъ представителямъ, съ которыми ему приходилось сталкиваться. Но за то онъ никогда и не кривилъ душою. Онъ ограничивался въ отношеніяхъ къ иностранцамъ любезностью и корректностью культурнаго человѣка, никогда не снисходя, по примѣру своихъ соотечественниковъ, до лести и изъявленія на словахъ особыхъ симпатій къ той національности, представитель которой былъ въ данную минуту передъ нимъ. Но за то на его слово, обѣщаніе содѣйствія, разрѣшеніе пользоваться тѣмъ, или другимъ материаломъ и т. п. всегда можно было положиться и подъ виѣшною готовностью никогда у него не скрывалось—какъ это, увы!.. иногда бываетъ—внутренней каверзы. Какъ и всѣ греки, К. увлекался политикою и носился съ великогреческою идеюю. Намъ пришлось однажды застать его за картою Балканскаго полуострова, на которой были имъ отмѣчены синимъ карандашомъ предполагаемыя границы будущей Элады, какъ великой державы. Разумѣется, сюда входила вся М. Азія, Фракія и Македонія. Другой разъ намъ пришлось быть свидѣтелемъ его негодованія по поводу того, что на какой-то нѣмецкой карте Филиппополь былъ названъ Пловдивомъ. Когда въ 1886 году послѣдствіемъ неудачныхъ попытокъ грековъ затѣять войну съ Турцией была блокада греческихъ гаваней европейскими военными судами,—К. сдѣлалъ такую приписку въ концѣ одной своей статьи, где издавались фрагменты аттическихъ псифизмъ: «Ἐγραφον ἐν Ἀθηναῖς τῷ 18 Μαΐου 1856, ὅτε ἡ Ἑλλὰς ἦν ἀποκεκλεισμένη ὅπο τῶν φοβερῶν στόλων τῆς Εὐρώπης, ἥρα φερούσῃς τοῖς τούρκοις». Вообще личныя воспоминанія, нѣкоторыя старческія многословія, неудачные остроты—не рѣдкость въ его статьяхъ послѣдняго времени.

Кромѣ изданія упомянутыхъ уже журналовъ, К. оставилъ еще нѣсколько отдельныхъ трудовъ, изъ которыхъ важнѣйшіе: 'Аттикѣς ἐπιγραφai ἐπιτύμбю: (Аѳ. 1871) и Συγγραφὴ ἀθηναϊστῶν ἐν τοῖς ἑλλήνικοις λεξικοῖς (Аѳ. 1883).

Чистая память покойнаго нашего сочлена, не находящая себѣ должнаго признанія на родинѣ, конечно, только подъ вліяніемъ личностей и минуты, высоко цѣнится находящимися въ этихъ вліяній европейскими археологами и эпиграфистами, къ чьему, конечно, вполнѣ присоединится и наше Общество¹⁾.

По приглашенію г. Предсѣдателя память покойнаго почтена вставаніемъ.

4.

Д. чл. Е. М. Придикъ прочелъ рефератъ: *Греческія заклятія и амулеты изъ южной Россіи*²⁾.

Въ обсужденіи реферата приняли участіе С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ и М. И. Ростовцевъ.

5.

Чл.-сотр. А. О. Энманъ сдѣлалъ докладъ: *О новой археической надписи, найденной на римскомъ форумѣ*³⁾.

Въ обсужденіи доклада принялъ участіе М. И. Ростовцевъ.

¹⁾ Считаемъ долгомъ отмѣтить, что некрологъ Куманудиса—ориг. рѣчи А. Н. Щукарева; онъ составленъ имъ уже во время его болѣзни. *Прил. реф.*

²⁾ См. Журн. Мин. Нар. Просв. 1899, декабрь, отд. класс. фил., 115—124.

³⁾ См. Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St.-Petersbourg. V Série. Bd. XI. № 5 (December, 1899), 263—274.

VII. Засѣданіе 20-го декабря 1899 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Веселовскій, В. К. Ериштедтъ, С. А. Жебелевъ, П. К. Коковцовъ, В. В. Латышевъ, Е. М. Придикъ, Я. И. Смирновъ и П. А. Сырку.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 22-го ноября 1899 года.

2.

Д. чл. С. А. Жебелевъ подѣлился своими *Воспоминаніями о поездкѣ на югъ Россіи лѣтомъ 1899 года.*

3.

Д. чл. Я. И. Смирновъ прочелъ докладъ объ изданіяхъ: 1) *Codices e vaticanis selecti phototypice expressi iussu Leonis PP. XIII consilio et opera curatorum bibliothecae Vaticanae. Fragmenta et picturae Vergiliana Cod. Vat. 3225* (Roma. 1899) и 2) *Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indicopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna* (Leipzig, 1899).

4.

Д. чл. С. А. Жебелевъ познакомилъ съ изданіями: 1) *K. K. Герцъ. Собрание сочиненій, выпускъ 3, 4 и 5.* (Спб. 1899. 1900) и 2) *Studi e materiali di archeologia e numismatica pubblicati da L. Milani, Vol. I, punt. 1* (Firenze, 1899). Стр. 159, съ 3 табл. и 165 рис. въ текстѣ.

Съ 1899 г. директоръ Museo Archeologico во Флоренціи Л. А. Милани предпринялъ изданіе журнала подъ приведеннымъ выше заглавіемъ. Въ программу журнала, какъ видно изъ «Предисловія» издателя, будутъ входить статьи археологического и нумизматического характера; кроме того особый отдѣлъ въ журналѣ будетъ занимать «appendice museografica», въ которой будутъ сообщаться свѣдѣнія относительно различнаго рода памятниковъ, хранящихся въ музеяхъ и частныхъ собраниихъ, съ соответствующими иллюстраціями, причемъ издатель объещаетъ обращать особенное вниманіе на предметы художественной промышленности изъ глины, стекла, металла, свинца, слоновой kostи и т. п., также на геммы, монеты и пр., хранящіеся, главнымъ образомъ, въ провинциальныхъ и частныхъ собраниихъ.

Въ вышедшой пока первой тетради первого тома помѣщено въ основномъ отдѣлъ

10 статей. 6 изъ нихъ принадлежать самому Милани: 1) «I bronzi dell'antro Ideo cretese, primi monumenti della religione e dell'arte ellenica» (стр. 1—33, табл. I—II), въ которой авторъ пытается доказать, что знаменитые рельефы щита, найденного въ Идейской пещерѣ Зевса на Критѣ, отражаютъ на себѣ не финикийскія, но древне-греческія, ближайшимъ образомъ, критскія религіозныя воззрѣнія; 2) «Nota esegetica sulla stele di Amrit e sul principal rilievo rupestre di Iasili-Kaïa» (стр. 33—52)—новое объясненіе Амритской стелы на основаніи «teogonia hethea»; 3) «Medaglione Commodo dell'asiarca L. Aurelio» (стр. 53—56)—изданіе медальона Коммода съ изображеніемъ на оборотной сторонѣ Киппелы, окруженной кориантами; 4) «L'Artemis di Castiglion della Pescaia» (стр. 119—124, табл. III)—изданіе реплики статуи Артемиды изъ Помпей. Въ статьѣ «Due anfore guerstine del Museo Nazionale di Napoli» (стр. 57—63) Патрони издаетъ картины двухъ неаполитанскихъ амфоръ, восходящія въ своемъ первоисточникѣ къ аттическимъ оригиналамъ эпохи Фидія. Маничини въ статьѣ «Sfinge e satiri in un cratere della collezione Vagnoville» (стр. 64—71) издаетъ вазовую картину съ изображеніемъ сфинксовъ и сатировъ (Милани даетъ дополненіе къ этой статьѣ на стр. 71—73). Въ статьѣ «Sul culto di Leucothea in Napoli» (стр. 73—79) Коррера сопоставляетъ свидѣтельства о культѣ Левкоеен въ Неаполѣ какъ литературныя, такъ и археологическія, причемъ въ одной статуѣ, найденной около Неаполя, видѣть изображеніе этой богини, а не перенды, какъ думали раньше. Дополненіемъ къ статьѣ Корреры служатъ замѣтки Милани («Ipo-Leucothea, immagine dell'acqua e dell'aria») (стр. 80—86), где авторъ приводитъ еще нѣсколько болѣе позднихъ памятниковъ, относящихся къ Левкоеен. Наконецъ, въ статьѣ «Fregi arcaici etruschi in terracotta a piccole figure» (стр. 87—118) Пеллегрини даетъ полное сопоставленіе арханческихъ этруссихъ терракотовыхъ фризовъ съ изображеніями небольшихъ фигуръ, сопоставляя съ этими фризами красно-фигурныя рельефныя вазы изъ южной Этруріи, въ которыхъ онъ усматриваетъ мѣстныя южно-этруссія произведенія.

Appendice museografica распадается на два отдѣла. Въ первомъ (стр. 125—143) Милани сообщаетъ о двухъ находкахъ, сдѣланныхъ у Теламона, хранящихся нынѣ въ Museo Archeologico во Флоренціи; найдены были, б. ч., изображенія галльского вооруженія, посвященные, быть можетъ въ память теламонской битвы 225 г. до Р. Хр. Во второмъ отдѣлѣ (стр. 144—159) Пеллегрини даетъ отчетъ о богатомъ собраніи терракотъ въ коллекціи маркиза Chigi въ Сиенѣ, происходящихъ изъ Лація, Этруріи, Цере, Тарента и пр., а также приобрѣтенныхъ владѣльцемъ изъ собранія Кастеллапи ¹⁾.

ПРОТОКОЛЫ ЗАСѢДАНІЙ

ОТДѢЛЕНИЯ АРХЕОЛОГИИ ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЗА 1900 ГОДЪ.

I. Засѣданіе 17-го января 1900 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: г. Борзаковскій, Н. И. Веселовскій, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, Н. Я. Марръ, о. К. Т. Никольскій, Н. В. Покровскій, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ. Гости: А. А. Васильевъ, князь И. И. Джаваховъ и г. Мироновъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 20-го декабря 1899 г.

2.

Читанъ и утвержденъ, согласно § 44 устава, отчетъ о дѣятельности Отдѣленія въ 1899 году.

3.

Д. чл. Я. И. Смирновъ сдѣлалъ докладъ: *Пещерные церкви Каппадокии* (по поводу новыхъ книгъ: Λεβιδης, Αι ἐν μονολιθοις μονατῆς Καππαδοκίας καὶ Λυκαονίας. К—πολις, 1899 и Oberhummer und Zimmerer, Durch Syrien und Kleinasiens, Berlin, 1899).

4.

Д. чл. В. К. Ернштедтъ прочелъ рефератъ чл.-сотр. Г. Ф. Церетели: *Къ вопросу о провинциальныхъ типахъ греческого письма* и сдѣлалъ дополненіе къ нему¹⁾.

¹⁾ См. выше, стр. 260—264.

5.

Секретарь Отделения представилъ вниманию присутствующихъ изданія: а) *Эллинистические основы византийского искусства* Д. В. Айналова (Спб. 1900), б) *Собрание Б. И. и В. И. Ханенко. Древности русскія. Древности Приднепровья* (вып. 1 и 2, Киевъ, 1899), с) *Извѣстія Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ IV*, вып. 1 и 2 (Софія, 1899).

II. Засѣданіе 22-го февраля 1900 года.

Подъ предсѣдательствомъ Е. И. Великаго Князя Константина Константиновича присутствовали: Е. И. В. Великий Князь Александръ Михайловичъ, графъ А. А. Бобрицкой, г. Борзаковскій, Ф. А. Браунъ, Х. Х. Гиль, С. А. Жебелевъ, П. К. Коковцовъ, Н. П. Кондаковъ, В. В. Латышевъ, Р. Х. Леперь, А. К. Марковъ, И. В. Помяловскій, Е. М. Придикъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, А. А. Спицынъ, графъ И. И. Толстой, И. Г. Троицкій, Б. А. Тураевъ, А. Ф. Энманъ. Гости: К. Е. Думбергъ и г. Мироновъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 17-го января 1900 г.

2.

Д. чл. Б. А. Тураевъ сдѣлалъ сообщеніе по поводу письма генерала Лундквиста о хеттскихъ рельефахъ¹⁾.

3.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ прочелъ рефератъ: *Римскіе гарнизоны въ южной Россіи и раскопки Е. И. Великаго Князя Александра Михайловича въ Ай-Тодорѣ*²⁾.

Въ обсужденіи реферата приняли участіе: Ихъ Императорскія Высочества Августѣйшій Предсѣдатель и Великий Князь Александръ Михайловичъ, Ф. А. Браунъ, Н. П. Кондаковъ и В. В. Латышевъ.

¹⁾ См. выше, стр. 242—256.

²⁾ См. Журн. Мин. Нар. Просв. 1900, мартъ, отд. класс. фил., 140—158.

III. Засѣданіе 20-го марта 1900 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Веселовскій, С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, А. И. Пападопуло-Керамевъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, П. А. Сырку. Гости: г-жа Челищева и г. Мироновъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 22-го февраля 1900 г.

2.

Д. чл. Я. И. Смирновъ сдѣлалъ сообщеніе о первомъ выпускѣ изданія А. И. Пападуло - Керамевса 'Ермакова тѣсночтимъ Діонисія Фурноаграфіота' (Спб. 1900), напечатаннаго на средства покойнаго члена Общества Г. Ф. Челищева.

Признавая въ высокой степени желательнымъ довести означенное изданіе до конца, Отдѣленіе просило Я. И. Смирнова составить по этому поводу записку для представленія ея, отъ имени Отдѣленія, въ Совѣтъ Общества.

3.

Д. чл. С. А. Жебелевъ познакомилъ съ изданіями: а) *Thera, Untersuchungen, Vermessungen und Ausgrabungen in den Jahren 1895—1898 herausgg. von F. Frhr. Hiller von Gaertringen* (I, Berlin, 1899), б) *R. Herzog, Koische Forschungen und Funde* (Lpzg. 1899), с) *Извѣстія Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ*, IV, вып. 3. V (Софія 1899. Одесса 1900), д) совмѣстно съ д. чл. М. И. Ростовцевымъ *Strena Helbigiana* (Lpzg. 1899).

IV. Засѣданіе 2-го мая 1900 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: В. Г. Дружининъ, С. А. Жебелевъ, Н. П. Кондаковъ, Р. Х. Леперь, А. И. Пападопуло-Керамевъ, князь П. А. Путятины, баронъ В. Р. Розенъ, Я. И. Смирновъ, П. А. Сырку. Гость г. Мироновъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 20-го марта 1900 г.

2.

Доложено о выходѣ въ свѣтъ четвертой книги „Трудовъ“ Отдѣленія, напечатанной подъ редакціей д. чл. В. В. Латышева.

3.

Доложено о поступившемъ въ библіотеку Общества ХХII томѣ *Записокъ Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей*.

4.

Произведено, на основаніи § 36 Устава, избраніе управляющаго Отдѣленіемъ. Избранъ единогласно и безъ баллотировки поч. чл. И. В. Помяловскій.

5.

Произведено избраніе члена Совѣта отъ Отдѣленія, взамѣнъ, выбывающаго, на основаніи § 33 Устава, д. чл. И. В. Никитина. Избранъ единогласно и безъ баллотировки поч. чл. Н. П. Кондаковъ.

6.

Обсужденъ проектъ изданія текста и перевода *Эрминіи Дионисія Фурпоаграфіота*.

Постановлено: издать сначала, въ количествѣ 600 экземпляровъ, текстъ „Эрминіи“ съ представлениемъ редактору его, чл.-сotr. А. И. Пападопулло-Керамевсу, 100 экземпляровъ.

7.

Доложенъ рефератъ д. чл. Д. В. Айполова: *Св. великая княгиня Ольга въ Царьградѣ*¹⁾.

Въ обсужденіи реферата приняли участіе: Н. П. Кондаковъ и Я. И. Смирновъ.

¹⁾ Резюме доклада см. въ «Византійскомъ Временникѣ», VIII (1900), 598—599.

V. Засѣданіе 16-го октября 1900 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Барсовъ, графъ А. А. Бобрицкой, Н. И. Веселовскій, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, А. В. Комаровъ, В. В. Латышевъ, Р. Х. Леперь, Х. М. Лопаревъ, Н. Я. Марръ, Е. М. Придикъ, В. Э. Регель, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ, Д. ѡ. Щегловъ, А. ѡ. Энманъ. Гости: гг. Бекштремъ, Бизюкинъ, Мироновъ и К. Д. Чичаговъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 2-го мая 1900 года.

2.

Г. Предсѣдатель заявилъ о понесенныхъ Обществомъ тяжкихъ утратахъ въ лицѣ скончавшихся поч. чл. Н. И. Стояновскаго, исправлявшаго, въ теченіе 19 лѣтъ, обязанности Управляющаго Отдѣленіемъ, и д. чл. и библіотекаря Общества А. Н. Щукарева, одного изъ ревностныхъ сотрудниковъ Отдѣленія.

Память почившихъ была почтена вставаніемъ.

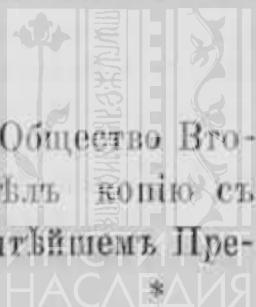
3.

Секретарь Отдѣленія прочелъ препровожденную ему Секретаремъ Общества записку полковника Синюхаева отъ 1-го сентября с. г. съ приложеніемъ пяти фотографическихъ снимковъ съ мраморныхъ плитокъ, приобрѣтенныхъ г. Синюхаевымъ во Владикавказѣ. Въ означенной выше запискѣ г. Синюхаевъ просить Общество обслѣдовать плитки.

Отдѣленіе, заслушавъ записку г. Синюхаева и разсмотрѣвъ приложенные къ ней фотографическіе снимки, единодушно признало приобрѣтенные г. Синюхаевымъ плитки за грубую поддѣлку, недостойную, какъ таковую, научнаго обслѣдованія.

4.

Секретарь Отдѣленія прочелъ препровожденную въ Общество Вторымъ Департаментомъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ копію съ донесенія Императорскаго Министра-резидента при Святѣйшемъ Пре-



столѣ, касающагося Второго международнаго конгресса по христіанской археології.

Постановлено: принять къ свѣдѣнію.

5.

Д. чл. С. А. Жебелевъ сдѣлалъ сообщенія: а) *Пантиканейскіе Ніобиды*¹⁾, б) *О послѣднихъ раскопкахъ на Критѣ*²⁾.

6.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ познакомилъ съ результатами послѣднихъ раскопокъ на римскомъ форумѣ.

VІ. Засѣданіе 20-го ноября 1900 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Веселовскій, С. А. Жебелевъ, Н. П. Кондаковъ, В. В. Латышевъ, Х. М. Лопаревъ, П. В. Никитинъ, Е. М. Придикъ, баронъ В. Р. Розенъ, Я. И. Смирновъ, П. А. Сырку. Гость г. Мироновъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 16-го октября 1900 г.

2.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ: а) *Некрологъ А. Н. Шукарева*³⁾ и б) сообщеніе о новыхъ трудахъ Фуртвенглера объ античныхъ геммахъ и греческихъ вазахъ.

Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneiderkunst im klassischen Altertum von Adolf Furtwängler. I. 67 Tafeln in Heliogravure + XVI стр. II. Beschreibung und Erklärung der Tafeln. 330 стр. III. Geschichte der Steinschneiderkunst im klassischen Altertum, 405 стр. + 3 табл. Gieseke und Devrient, Leipzig - Berlin, in 4^o.

Планъ грандіознаго и капитальнаго труда Фуртвенглера объ античныхъ геммахъ составленъ былъ авторомъ еще 15 лѣтъ тому назадъ, во время его занятій въ берлинскихъ музеяхъ. Въ теченіе этого промежутка появилось нѣсколько работъ его по этому предмету подготовительного характера. Таковы его статьи въ «Jahrb. d. Inst.» 1888 и 1889 гг. о геммахъ съ надписями художниковъ, гдѣ авторомъ установлены основы хро-

¹⁾ См. Матеріалы по археологии Россіи, издаваемые Имп. Арх. Коммисіею, № 24 (Спб. 1901).

²⁾ См. Филол. Обозр. XIX, 1, стр. 81—84.

³⁾ См. выше.

нології геммъ, до тѣхъ поръ лишь подраздѣляемыхъ на общія рубрики геммъ арханческихъ, этруссихъ и греко-римскихъ. Таковъ же и его описательный каталогъ берлинскихъ рѣзныхъ камней, изданный въ 1896 году и содержащий описание около 10.000 памятниковъ, сопоставленныхъ на 71 фототипическихъ таблицахъ съ 5.000 слишкомъ сюжетовъ. Уже этотъ каталогъ могъ служить надежнымъ пособіемъ для всякаго, интересующагося геммами, такъ какъ въ немъ геммы сопоставлены въ историческомъ порядкѣ, распределены по группамъ въ отношеніи ихъ стиля, техники и материала.

Новый трудъ Фуртвенглера о геммахъ, по справедливому замѣчанію С. Рейнака (*Revue critique* 1900, № 32), «marque une date dans l'histoire de la dactyliographie, comme la *Doctrina numitorum* d'Eckhel dans celle de la numismatique». Другой французскій критикъ, Бабелонъ, издавшій каталогъ геммъ Парижской Национальной Библиотеки, привѣтствуетъ трудъ Фуртвенглера, какъ «одинъ изъ наиболѣе важныхъ, которые дала классическая археологія за послѣднюю четверть вѣка» (*Journal des savants*, Août 1900). Этотъ трудъ, заявляетъ Бабелонъ, «restera longtemps le livre de doctrine par excellence sur la matière».

Главное значеніе труда Фуртвенглера, по нашему мнѣнію, заключается именно въ томъ, что онъ изслѣдуетъ геммы съ исторической точки зрѣнія и, такимъ образомъ, вводитъ эту группу памятниковъ въ общій обиходъ классической археологіи и, даже болѣе того, исторіи искусства. Весь трудъ распадается на три тома. Первый томъ содержитъ 67 геліографій, отлично, въ общемъ исполненныхъ фирмой Blechinger и Leykaut въ Вѣнѣ; на этихъ таблицахъ воспроизведено 3.600 сюжетовъ геммъ въ ихъ натуральную величину. Геммы, говорить Фуртвенглеръ въ предисловіи, суть «Kunstwerke und keine Objekte der Natur»; они исполнены людьми съ такими же глазами, какіе у насъ; отъ увеличенія геммъ можетъ пострадать ихъ художественность, ибо, можетъ быть, мастера геммъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, намѣренно дѣлали ихъ малыхъ размѣровъ. За исключеніемъ нѣсколькихъ камей, геммы воспроизведены на таблицахъ по слѣпкамъ, одна часть которыхъ изъ собранія Tommaso Cades, другая хранится въ берлинскомъ Antiquariumъ, третья собрана была самимъ Фуртвенглеромъ во время его поѣздокъ по европейскимъ музеямъ и частнымъ собраниемъ.

Но мало было, конечно, составить собраніе слѣпковъ съ геммъ; предстояло разобраться въ немъ, и эта задача, по заявлению самого автора, была для него наиболѣе трудною частью всего труда. Такой разборъ геммъ по рубрикамъ сопоставляетъ содержаніе второго тома, озаглавленного «Описаніе и объясненіе таблицъ». Этотъ томъ сопровождается также рисунками (въ текстѣ) или съ геммъ, не изображенныхъ на таблицахъ, или необходимыми для поясненія. Цинкографіческія клише во второмъ томѣ воспроизведены по рисункамъ Макса Любке со слѣпковъ геммъ. Порядокъ сопоставленія геммъ такой: 1) геммы восточныя (аввилонскія, сирійскія, древне-персидскія); 2) геммы миленскія; 3) греческія архаические скарабеи, скарабеоподы и геммы; 4) греческія геммы строгаго стиля; 5) греко персидскія геммы; 6) греческія геммы свободнаго стиля; 7) сардинскіе скарабеи; 8) этруссіе скарабеи; 9) италійскіе скарабеи; 10) гнѣзда италійскихъ перстней; 11) геммы эллінистическія и римской республиканской эпохи; 12) геммы эпохи Августа; 13) императорскія геммы; 14) геммы съ надписями; 15) камеи; 16) геммы христіанскія и византійскія, нѣсколько образцовъ камей новыхъ. Въ этихъ подраздѣленіяхъ хронологическихъ геммы сопоставляются по сюжетамъ аналогичнымъ, какъ-то: подражанія статуямъ, портреты, животные и пр. С. Рейнакъ уже указалъ на всю важность подобнаго рода классификаціи, которая, за нѣкоторыми исключеніями, впервые вводитъ систематической и исторической порядокъ во всю массу памятниковъ. Само собою разумѣется, при такой работѣ не могло не быть промаховъ, нѣкоторые изъ которыхъ, особенно по части геммъ новаго времени, и отмѣчены въ упомянутой рецензіи Бабелона.

Содержаніе третьаго тома, посвященное исторіи развитія искусства геммъ, настолько широкообъемлющее, что для обстоятельного изученія его потребны не недѣли, а мѣсяцы. Одно перечисленіе «отдѣловъ» указываетъ уже на важность содержанія этой части труда Фуртвенглера. За «введеніемъ», посвященнымъ Востоку, слѣдуютъ слѣдующіе десять отдѣловъ: 1) Миленская эпоха; 2) Греческое средневѣковье; 3) Исходъ средневѣ-

ковъи. VI вѣкъ; 4) Периодъ архаического стиля; 5) Греческія геммы свободнаго стиля до Александра В.; 6) Греческія геммы эллинистической эпохи; 7) Этруссіе скарабеи; 8) Италійскія геммы послѣднихъ вѣковъ республики; 9) Греко-римскія геммы эпохи Августа и ранней имперіи; 10) Поздняя имперія и конецъ античной глиптики. Въ «приложениі» дается: 1) Обзоръ глиптики среднихъ вѣковъ и нового времени, 2) Обзоръ техники геммъ и 3) Обзоръ литературы о геммахъ. Было бы ошибочно думать, что въ третьемъ томѣ дается лишь исторія глиптики; онъ даетъ гораздо болѣе: вводя геммы въ общую исторію искусства, Фуртвенглеръ затрагиваетъ массу вопросовъ общаго характера, напр., о характерѣ микенской культуры и послѣдующей архаической эпохи, причемъ особенно выдѣляется значеніе культуры Іоніи, обѣ этрусскої искусствѣ и т. д. и т. д. Въ этомъ отношеніи третій томъ «Геммъ» является, по своему значенію, вполнѣ достойнымъ дополненіемъ къ «Meisterwerke», гдѣ, какъ известно, затронуты чуть ли не всѣ вопросы классическаго искусства, начиная съ V вѣка, по гдѣ почти отсутствуютъ изслѣдованія о болѣе раннихъ эпохахъ его, микенской и, понимаемой въ широкомъ смыслѣ, архаической. И надо ожидать, что указанные части третьаго тома «Геммъ» вызовутъ въ классической археологіи такой же переворотъ, какой вызвали, въ свое время, «Meisterwerke». Если нѣкоторыя разсужденія Фуртвенглера и будутъ оспариваемы и отрицаются, то они, во всякомъ случаѣ, дадутъ тѣчокъ къ пересмотру, болѣе объективному, чѣмъ это дѣлается самимъ Фуртвенглеромъ, цѣлаго ряда самыхъ разнообразныхъ вопросовъ въ исторіи классическаго искусства.

Фуртвенглеръ знаетъ цѣну себѣ и своимъ трудамъ. Въ концѣ своего предисловія онъ говоритъ, что своими «Геммами» онъ «положилъ твердое основаніе» для исторіи древней глиптики, что дальнѣйшая болѣе широкая разработка предмета стоитъ еще на очреди. Но, ясное дѣло, имѣя такой капитальный трудъ по геммамъ, теперь станетъ неизмѣримо легче разрабатывать частные вопросы въ этой области и, только при такой детальной разработкѣ, окажется, въ чёмъ авторъ пришелъ къ неправильнымъ и требующимъ исправленія заключеніямъ.

Не ошибается только тотъ, кто мало или ничего не дѣлаетъ. Энергія же Фуртвенглера по истинѣ, изумительна: стоитъ только припомнить такие труды Фуртвенглера за послѣднія 10 лѣтъ, какъ «Meisterwerke», издание олимпійскихъ бронзъ, коллекціи Somzéе, не считая массы работъ болѣе скромныхъ размѣровъ, рецензій, полемическихъ статей противъ недоброжелателей Фуртвенглера, которыхъ у него не мало и съ которыми онъ раздѣливается обыкновенно (чему не мало примѣровъ есть и въ «Геммахъ») болѣе, чѣмъ жестоко.

Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder mit Unterst utzung aus dem Thereianos-Fonds der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben von A. Furtwängler und K. Reichhold, München, Verlaganstalt F. Bruckmann, 1900. Lieferung I, Tafeln 1—10, S. 1—54.

Отдѣль «Vasenkunde» составляетъ, въ настоящее время, самую значительную и наиболѣе разрабатываемую отрасль классической археологіи. На вазовые рисунки смотрѣть теперь не только, какъ на материалъ для изученія религіи и быта грековъ, но по нимъ стараются возсоздать и утраченную для насъ, въ своихъ оригиналахъ, исторію греческой живописи, другими словами, вазы входятъ теперь не только въ составъ «Alterthumskunde», но и въ составъ «Kunstgeschichte». Но для того, чтобы имѣть возможность пользоваться вазовыми рисунками, какъ материаломъ для возсозданія исторіи греческой живописи, необходимо, конечно, прежде всего имѣть въ распоряженіи наиболѣе точныи и, въ художественномъ смыслѣ, совершенныи воспроизведенія картинъ, украшающихъ вазы. Появившееся въ 1893 году роскошное изданіе Гартвига «Die griechischen Meisterschalen der Bl thezeit des strengen rothfigurigen Stiles» содержитъ въ себѣ воспроизведеніе лишь тѣхъ вазъ строгаго краснофигурнаго стиля, которые могутъ быть усвоены тому или другому изъ мастеровъ, расписывавшихъ вазы. Гораздо шире планъ новаго изданія извѣстной мюнхенской фирмы Брукмана, первый выпускъ котораго появился недавно. Планъ этотъ заключается въ томъ, чтобы дать воспроизведенія наиболѣе выдающихся, по своему художественному достоинству, сохранившихся греческихъ вазъ, «какъ наиболѣе важ-

ныхъ памятниковъ для исторіи живописи у грековъ». Съ полнымъ правомъ заявляетъ издатель, что «картины греческихъ вазъ, за немногими исключеніями, воспроизводились такъ, что давали представление только о сюжетѣ картины, а никоимъ образомъ не передавали ея художественного стиля», что «на точное воспроизведеніе всѣхъ, даже и самыхъ точныхъ художественныхъ особенностей вазы или вовсе не обращали вниманія, или пытались передать ихъ далеко несовершенно».

Въ новомъ изданіи предположено дать воспроизведеніе наиболѣе наилучшихъ изъ вазовыхъ картинъ въ величину оригинала съ соблюдениемъ всѣхъ тонкостей и техническихъ особенностей рисунка. При выборѣ вазъ интересъ художественный стоялъ на первомъ планѣ. Вазы, представляющія интересъ лишь въ археологическомъ отношеніи, исключаются принципіально, и архаическое искусство будетъ представлено лишь вѣсколькими наиболѣе совершенными образцами, какъ, напр., знаменитою вазою François; главнымъ образомъ въ этомъ изданіи найдутъ себѣ мѣсто аттическія вазы эпохи высшаго разцвѣта.

Въ вышедшемъ первомъ выпускѣ дано воспроизведеніе, на 10 таблицахъ, исполненныхъ фототипически, слѣдующихъ вазъ: 1) упомянутой вазы François (табл. 1—3), 2) мюнхенской амфоры стиля Андокида (табл. 4¹⁾), 3) луврской чаши Евфронія (табл. 5), 4) мюнхенской чаши съ изображеніемъ Ахилла и Пеноесиден (табл. 6), 5) мюнхенского кратера съ изображеніемъ возвращенія Геракла на Олимпъ (табл. 7), 6) лондонской гидры Мидія (табл. 8, 9), 7) мюнхенского «Prachtgefäß» тарентской фабрики съ изображеніемъ подземнаго царства (табл. 10).

Таблицы сопровождаются текстомъ, который, по плану всего изданія, долженъ давать «вкратцѣ описание картины и определеніе ея художественного значенія»; особое вниманіе въ текстѣ обращается на техническую сторону картинъ. Текстъ къ таблицамъ составленъ Фуртвенглеромъ и Рейххольдомъ, причемъ онъ даетъ значительно болѣе, чѣмъ обѣщаетъ издатель. Такъ, уже въ первомъ выпускѣ, помимо обстоятельного описанія и всестороннаго изслѣдованія издаваемыхъ вазъ, находятся слѣдующіе специальные экскурсы: 1) по поводу вазы François экскурсъ Рейххольда о «домѣ Фетиды», 2) того же Рейххольда «Изслѣдованіе о нѣкоторыхъ основныхъ вопросахъ техники греческой вазовой живописи вообще».

Къ послѣднему выпуску (всѣхъ ихъ предполагается 6) дано обѣщаніе приложить общее введеніе о развитіи греческой вазовой живописи. Потребность въ такомъ общемъ руководствѣ по «Vasenkunde» настоятельно чувствуется давно, такъ какъ статья Родена въ «Denkmäler» Баумейстера значительно устарѣла, а изданіе объяснительного текста къ луврской коллекціи вазъ подвигается впередъ слишкомъ медленно, и хотя составленъ Поттье съ большимъ толкомъ и вкусомъ, но характера справочнаго пособія имѣть не можетъ. Такое общее введеніе къ вазамъ именно по плечу Фуртвенглеру, который, помимо своихъ достоинствъ общаго ученаго характера, имѣлъ возможность лучше, чѣмъ кто-либо изъ современныхъ археологовъ, войти въ суть Vasenkunde послѣ изданнаго имъ образцового каталога вазъ Берлинскаго музея и приготовляемаго къ изданію каталога вазъ мюнхенской коллекціи.

Такимъ образомъ хотя рассматриваемое изданіе и ляжетъ довольно тяжелымъ бременемъ на бюджеты археологическихъ библиотекъ (все изданіе обойдется по подпискѣ въ 240 мар.), но зато оно дастъ возможность познакомиться съ развитіемъ греческой вазовой живописи по публикаціямъ, вполнѣ надежнымъ, ея наилучшихъ памятниковъ.

3.

Д. чл. В. В. Латышевъ обратился съ слѣдующимъ заявлениемъ, которое было постановлено занести въ протоколъ засѣданія.

«Въ протоколъ распорядительного засѣданія Имп. Моск. Археол.

¹⁾ Издается впервые.

Общества 13 апрѣля 1893 г., напечатанномъ въ XVII томѣ „Древностей“ (вышедшемъ осенью 1900 года) подъ н. 6 на стр. 77 читается: „Обсуждался вопросъ объ увѣнчаніи преміей имени гр. А. С. Уварова, объявленной ко дню 25-лѣтія Общества, труда В. В. Латышева, заключающаго въ себѣ свѣдѣнія классическихъ писателей о южной Россіи. Постановлено: въ виду того, что срокъ подачи сочиненія на премію истекъ 3 года тому назадъ, что трудъ Латышева не вполнѣ отвѣчаетъ темѣ № 2 изъ числа поставленныхъ для преміи, что онъ уже изданъ Русскимъ Археологическимъ Обществомъ и продается также въ пользу автора, тогда какъ по условію преміи должны представляться рукописи, дѣлающіяся собственностью Общества, и, наконецъ, что о продленіи существованія преміи не было объявлено, отказать“.

Въ виду того, что фактъ напечатанія моего труда Императорскимъ Русскимъ Археологическимъ Обществомъ послужилъ одною изъ причинъ, побудившихъ Московское Археологическое Общество отказать въ „увѣнчаніи“ труда одного изъ своихъ членовъ преміей имени графа А. С. Уварова, и что редакція записи въ протоколѣ можетъ подать поводъ думать, будто я такъ или иначе ходатайствовалъ объ этомъ „увѣнчаніи“ или добивался его, я считаю своеимъ нравственнымъ долгомъ заявить Императорскому Русскому Археол. Обществу, что я не представлялъ своего труда на соисканіе преміи въ Московское Археол. Общество и никакой офиціальной переписки по этому поводу съ администраціей Общества не велъ. Появленіе выше-приведенной записи въ печатныхъ протоколахъ Моск. Археол. Общества, въ особенности $7\frac{1}{2}$ лѣтъ спустя послѣ обсужденія вопроса, было встрѣчено мною съ большимъ удивленіемъ. Я полагаю, что при наличии маожества причинъ, препятствовавшихъ „увѣнчанію“ моего труда, и притомъ столь важныхъ, что каждая изъ нихъ въ отдѣльности представляется вполнѣ достаточною,—не было никакой надобности офиціально возбуждать и обсуждать данный вопросъ въ засѣданіи Общества и вносить въ печатные протоколы“.

VII. Засѣданіе 18-го декабря 1900 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: С. А. Жебелевъ, Н. П. Кондаковъ, А. К. Марковъ, П. В. Никитинъ, Е. М. Придикъ, Н. Ф. Романченко, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ. Гости: гг. Минѣ и Мироновъ.

1.

Чтанъ и утвержденіе протокола засѣданія 20-го ноября 1900 г.

2.

Произведено избрание, на основаніи § 56 Устава, секретаря Отдѣленія. Избранъ единогласно и безъ баллотировки д. чл. С. А. Жебелевъ.

3.

Чл.-сотр. А. О. Энманъ прочелъ рефератъ *Могила Ромула*¹⁾. Въ обсужденіи реферата принялъ участіе М. И. Ростовцевъ.

4.

Д. чл. Б. А. Тураевъ сдѣлалъ докладъ: *Двѣ аксумскія монеты Императорскаго Эрмитажа*²⁾.

5.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ сдѣлалъ сообщеніе о хранящейся въ Императорскомъ Эрмитажѣ мраморной головѣ, известной подъ именемъ головы Ирода Великаго.

6.

Д. чл. Я. И. Смирновъ сообщилъ о некоторыхъ христіанскихъ золотыхъ и серебряныхъ предметахъ кипрскаго происхожденія.

¹⁾ См. Журн. Мин. Нар. Пром. 1900 г., ноябрь и декабрь, отд. класс. фил., 90—112.

²⁾ Будетъ напечатано въ слѣдующей книжѣ «Труды».

Референтъ представилъ собранию недавно появившееся издание¹⁾ клада византійскихъ серебряныхъ вещей, найденныхъ на о. Кипрѣ близъ мон. Ἀγροπούτος, въ округѣ Кериніи, и хранящихся нынѣ въ Британскомъ Музѣѣ.

Кладъ состоялъ изъ блюда, глубокой чашки, кадильницы или лампы и около сорока ложекъ, изъ которыхъ, однако, 11 или 12 до Музея не дошли.

Блюдо, съ выложеніемъ въ центрѣ его чернило изображеніемъ креста въ кругломъ виноградномъ вѣнкѣ (см. pl. XVI, fig. 2), представляетъ ближайшее сходство съ тремя серебряными блюдами, найденными нѣкогда въ Пермской губерніи и оставшимися неизвѣстными издателю кипрскаго клада (см. Стефани. Кормленіе змѣй при орфическихъ таинствахъ. Спб. 1874, стр. 9. № 17; Отчетъ Имп. Археол. Комиссии за 1878—79 годъ, стр. 156—158).

Чаша украшена по плоскому, горизонтально отогнутому, краю орнаментомъ античнаго характера, а въ срединѣ ея на днѣ внутри узорчатой, выложенной чернило, рамки (см. fig. 3) помѣщено рельефное погрудное изображеніе юнаго святого съ большимъ шейнымъ кольцомъ и съ крестомъ въ правой руцѣ (см. pl. XVI, fig. 1). Издатель предполагаетъ, съ достаточными, повидимому, основаніями, видѣть въ немъ св. Сергія или св. Вакха, установляя сходство его костюма съ одеждами и уборомъ императорскихъ тѣлохранителей и съ другими изображеніями этихъ святыхъ [ср. теперь еще энкавстическую икону Киевской Духовной Академіи, изданную Стржиговскимъ: Orient oder Rom. 1901. Abb. 47].

Шестигранное кадило, или, что менѣе вѣроятно, лампа, украшено круглыми рельефными медальонами Христа, между Петромъ и Павломъ, и Божіей Матери, между двумя святыми: вѣроятно, Маркомъ и Иоанномъ (см. pl. XVII). Издатель отмѣчаетъ близкое сходство этихъ изображеній съ серебряною вазой изъ Эмесы въ Луврѣ (см. Bulletin de la Societé Nationale des Antiquaires de France. 1892. p. 239—246); не меньшее сходство представляютъ медальоны эти и съ украшающими стѣнки серебряной мощехранительницы, найденной въ 1897 г. въ Херсонесѣ подъ престоломъ одной древней церкви (см. Отчетъ Имп. Археологич. Комиссии за 1897 годъ, рис. 87, 88—рис. 213, 214).

Изъ многихъ ложекъ клада 8 украшены лишь выгравированными пальмозыами и иными листьями (см. fig. 17), на ручкахъ у 4-хъ ложекъ чернило выложена загадочная надпись ΑΥ+ΑΛ, у одной—наколото имя владѣльца: ΘΕΟΔΩΡΟΥ, 11 остальныхъ, изъ коихъ одна (см. fig. 15) поломана, украшены рельефными изображеніями бѣгущихъ животныхъ (см. pl. XVIII и fig. 16).

Таковъ составъ клада, описанного издателемъ весьма тщательно и умѣло сравниваемаго имъ съ другими византійскими памятниками; въ выводахъ и предположеніяхъ своихъ издатель весьма остороженъ, можетъ быть даже слишкомъ: такъ отнесеніе имъ клада VI или VII вѣку настолько правильно, что ни въ какихъ оговоркахъ не нуждалось бы.

Особое вниманіе посвящено издателемъ клеймамъ, выбитымъ на нижней сторонѣ блюда, числомъ пять (см. fig. 9, 2), и кадила, числомъ четыре (см. fig. 11); воспроизведены и прочтены, насколько то возможно, они правильно; издатель прибавилъ къ нимъ воспроизведенія подобныхъ клеймъ на извѣстномъ серебряномъ ведрѣ Вѣнскаго Музея, которое онъ вслѣдъ за Arneth'омъ считаетъ римскою работой, приписывая клеймамъ (см. fig. 9, 1) позднѣйшее происхожденіе, и на блюдѣ (см. fig. 10, 2) и подставкѣ подъ лампу (fig. 10, 1), хранящихся въ Британскомъ Музѣѣ и происходящихъ изъ большаго клада серебряныхъ вещей, найденного нѣкогда въ Лампакѣ²⁾. Къ сожалѣнію, издателю остались неизвѣстными другія подобныя же клейма, изданныя нѣкогда въ Отчетахъ

¹⁾ Ormonde M. Dalton: A byzantine silver treasure from the district of Kerynia, Cyprus. London. 1900. in 4., pp. 1—16, fig. 1, pl. XVII—XVIII; отдельный оттискъ изъ органа лондонскаго Общества Антиковъ, Archaeologia. Vol. LVII.

²⁾ Перечень вещей см. Revue Archéologique. IV année. 1847—1848, p. 236—237, но всѣ мѣры тамъ сильно преувеличены, вѣроятно, вслѣдствіе ошибки при переводѣ съ турецкихъ на французскія.

Археологической Комиссии (Отчетъ за 1867 годъ, стр. 50, 52, 211; и за 1878—79, стр. 148, 157, 158) и описанная недавно (см. Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques. 1893, р. 89—90) клейма на серебряномъ ковшѣ Лувра (изъ Шершеля въ Тунисѣ). Въ объясненіи значенія этихъ клеймъ издатель не пришелъ къ какому-либо положительному выводу: въ именахъ, читаемыхъ на клеймахъ то въ монограммахъ, то полностью, онъ предполагаетъ видѣть или имя той церкви, которой принадлежала вещь¹⁾, или, при вѣроятнѣи штемпеляхъ, имена смыслившихъ владѣльцевъ вещи, или имена монаховъ, производившихъ время отъ времени ревизію серебра, или же имена жертвователей. Но самъ же издатель всѣмъ предположеніямъ этимъ противопоставляетъ тотъ фактъ, что клейма на к. дѣлѣ попорчены при отдѣлкѣ сосуда на токарномъ станкѣ, изъ чего и заключаетъ, что клейма накладывались до окончательной отдѣлки предмета или что онъ изготавлялся въ самомъ монастырѣ.

Референтъ, имѣющій въ виду изданіе всѣхъ клеймъ этого рода, изъ коихъ нѣкоторыя еще не изданы, остановился на вопросѣ о значеніи этихъ клеймъ. Замѣчаніе Dalton'a о наложеніи клеймъ до отдѣлки вещи находить себѣ подтвержденіе и въ другихъ примѣрахъ; особенно интересна въ этомъ отношеніи крышка Херсонесской мощехранительницы: клейма видны теперь и на внутренней вогнутой поверхности рельефныхъ крестовъ, украшающихъ крышку, и на съединенной плоской части ея, откуда ясно, что они наложены были до выбитія чеканкою крестовъ этихъ. Клейма накладывались, слѣдовательно, не на готовыя издѣлія, а на серебряные листы, изъ которыхъ имѣли въ виду что-либо сдѣлать, или, по крайней мѣрѣ, на издѣлія еще не отдѣленные окончательно. Отсюда ясно, что клейма не могутъ принадлежать позднѣйшимъ владѣльцамъ вещей, а имѣли ближайшее отношеніе къ самому матеріалу и были скорѣе всего клеймами пробирными, гарантировавшими качество металла.

Въ подтвержденіе такого заключенія референтъ указалъ замѣченій имъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ текстъ, въходящій къ эпохѣ иконоборства и рассказывающій о чудѣ совершившемся въ Константинополѣ при имп. Иракліи и патріархѣ Сергіи (610—638): одинъ благочестивый купецъ привезъ на кораблѣ грузъ олова и свинца и вотъ «о рѣ уѣро хлестіїрос єўрата метарѣлївє; єіс ѡрѹору прѣтістов тѡв калобиену пеутазрѹистов, ѿ бѣ мѣлѹзбос єіс ёлѣттоу мѣн бѣкимъ бѣ, бриш; бѣ кѣ аѣтос метаптіпїтат; єіс бѣтероу ѡрѹору»²⁾.

Лучшее серебро, слѣдовательно, клеймилось въ VII—VIII вв. пятью штемпелями, что и было гарантіей его качества. Именно по пяти штемпелямъ находится на блюдахъ, изданномъ Dalton'омъ, на подобныхъ ему блюдахъ гр. С. Строганова (Отчетъ Арх. Комм. за 1878—79, стр. 157, 158), на блюдахъ Эрмитажа (*ibid.*, стр. 148; Отчетъ за 1867 г. стр. 52), на ковшѣ кн. Оболенского (Отчетъ за 1867 г., стр. 211) и на Вѣнскомъ ведѣ. Болѣе же пяти штемпелей не встрѣчается, причемъ достаточно вниманія, что иногда одно и то же клеймо выбивается дважды, очевидно, именно для того, чтобы всѣхъ клеймъ было пять.

Кто именно накладывалъ штемпеля, референту остается пока неизвѣстнымъ; можно предполагать, что это дѣлала особая правительственная комиссія, въ составъ которой входили, конечно, и серебряныхъ дѣлъ мастера.

Возможно, что это испытаніе серебра называлось, какъ и теперь называется, латинскимъ словомъ «проба». Повидимому къ золотыхъ дѣлъ мастерамъ, производившимъ пробированіе, относится не совсѣмъ, однако, ясное и невѣрно, повидимому, прочитанное мѣсто одной надписи 539 г. по Р. Х. въ Бострѣ (*Le Bas-Waddington. № 1915; Wetzstein № 86*): Waddington читалъ его такъ: ...διὰ Δούσαριον καὶ Τοβῖον προκ(οητῶν) γριπογ(θων) προβ(ατῶν) παρὸ τῶν δημιυτ[ικῶν], и объяснялъ обозначеніе προβατός, какъ probatus «аргентум, patenté», относя его къ самимъ мастерамъ. Между тѣмъ, съ камня онъ скопировалъ мѣсто это такъ: ...ΙΟΒΙΟΥΠΡΟΝΗΡΥΣΟχΠΡΟΒΑΤΑΡΟΤΩΝ... и послѣднее слово

¹⁾ Такъ понималъ значеніе ихъ и Schlumberger, см. Bulletin archéologique etc. 1892 р. 89.

²⁾ Combefis. Graecolatinae Patrum Bibliothecae Novum Auctarium. Parisiis. 1648. I, р. 644. Сказаніе объ образѣ Христа-Поручника ('Αὐτοφυῆτης) въ Константинополѣ.

надо, кажется, понимать, какъ сложное, обозначающее, что мастера эти имѣли какое-то отношение къ пробированию металла; удовлетворительный, повидимому, смыслъ давала бы поправка **ПРОВАТАРАТОРОН** отъ неизвѣстнаго, правда, но возможнаго латинскаго слова *probarator*.

Референту иныхъ древнихъ свидѣтельствъ относительно клейменія серебра неизвѣстно, а потому нельзя пока и опредѣлять, кому именно принадлежать эти клейма; аналогия стеклянныхъ *exagia* для повѣрки вѣса монетъ позволяетъ и тутъ предполагать участіе епарховъ. Dalton замѣтилъ, что имя Трифона, встрѣчающееся на одномъ клеймѣ кипрскаго блюда (fig. 9. 2. b), носилъ одинъ чиновникъ во время бунта Ники, а чиновникъ этотъ оказывается, по справкѣ съ Chron. Pasch. ed. Bonn. I p. 621, именно епархомъ города.

Если бы удалось отличить среди клеймъ клейма высшихъ чиновниковъ, какъ, напр., епарховъ, то явилась бы возможность точной въ нѣкоторыхъ случаяхъ датировки серебряныхъ издѣлій, имѣющихъ клейма.

Пока же единственными хронологическими указаніями являются имена и монограммы императоровъ.

Древнѣйшимъ примѣромъ такихъ клеймъ являются латинскіе штемпеля на золотыхъ слиткахъ, найденныхъ въ 1887 г. въ Дакіи (см. Arch. Epigr. Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn. XII, taf. II, III; C. I. L. Vol. III. Suppl. pp. 1443—1444, № 8080); на одномъ изъ клеймъ изображены бюсты трехъ императоровъ, опредѣляемыхъ, какъ Валентиніанъ, Валентъ и Граціанъ (367—375).

Бюстъ и имя (полатыни) Анастасія на ковшѣ съ изображеніемъ Нилометра (см. Отчетъ за 1867; стр. 50), можетъ быть относимо, кажется, къ первому изъ Анастасіевъ (I—491—518; II—713—716); одно изъ клеймъ херсонесской мощехранительницы, тождественное монограммамъ на капителяхъ св. Софіи, можно считать монограммою Юстиніана (527—557); съ тѣми же монограммами очень сходно, но не тождественно (лишняя буква К), одно клеймо кипрскаго блюда (см. fig. 9. 3. d), что отмѣчаетъ и Dalton. Имена (полатыни) Ираклія и Ираклія Константина (царствовали имѣстъ 617—641 гг.) прочитаны были Brosset и J. Naprел'емъ въ неизданномъ еще клеймѣ блюда Импер. Эрмитажа; именемъ импер. Ираклія же можно было бы объяснить рядъ крестообразныхъ монограммъ на многихъ клеймахъ, но пока нѣтъ возможности отличать, которая монограмма должна содержать имя чиновника и которая императора.

Такимъ образомъ, если клейма, гарантировавшія пробу серебра, накладывались на серебро до отдѣлки посуды, то едва ли вѣроятно предположеніе о позднѣйшемъ клейменіи античной, яко бы, серебряной посуды, предположеніе общераспространенное и общеизвестное.

На издѣліяхъ несомнѣнно античныхъ византійскихъ клеймъ не бываетъ; тѣ же издѣлія, на которыхъ они есть (вѣнское ведро и ковши Лувра и кн. Оболенского), могутъ считаться, по мнѣнію референта, издѣліями византійскими, подражающими лишь античнымъ оригиналамъ: было бы крайне удивительной случайностью, если бы эти столь сходные между собою по стилю и сюжету изображеній ковши оба имѣли и одну сходную судьбу: попасть, будучи античными издѣліями, въ византійскую пробирную палату; между тѣмъ какъ вполнѣ естественно, что, будучи сдѣланы болѣе или менѣе одновременно и въ одномъ, вѣроятно, мѣстѣ (Александриї?), они имѣютъ и штемпеля одного характера. Референтъ полагалъ возможнымъ и всѣ прочіе серебряные блюда и ковши съ византійскими клеймами признать за издѣлія VI—VII в. по Р.Х., несмотря на античные сюжеты изображеній на нѣкоторыхъ изъ нихъ: въ столовой посудѣ античная традиція была столь же сильна, какъ и въ туалетныхъ ларчикахъ изъ слоновой кости.

Специальный разборъ штемпелей этихъ быль бы тѣмъ полезнѣе, что по нимъ удалось бы, быть можетъ, точно опредѣлять мѣсто и время выдѣлки серебряныхъ сосудовъ.

Въ заключеніе референтъ сообщилъ еще о нѣкоторыхъ византійскихъ мелкихъ древностяхъ, найденныхъ на о. Кипрѣ.

Въ 1883 г. около Кериніи же найденъ былъ кладъ золотыхъ вещей, изданый J. L. Myres'омъ въ журналѣ «The Reliquary and Illustrated Archaeologist (N. S. IV, 1898, p.

109—112, fig. 1—6) и описанный въ новомъ каталогѣ Кипрскаго Музея (см. Catalogue of the Cyprus Museum by J. L. Myres und M. Ohnefalsch-Richter. Oxford. 1899, p. 140). Кладъ состоялъ изъ: 1) золотой цѣпочки, застежка которой украшена двумя круглыми прорѣзными бляшками съ изображеніями птичекъ; на цѣпочкѣ виситъ плоскій прорѣзной крестъ и двѣ оригиналъныхъ изогнутыхъ въ бокъ подвѣски, также плоскихъ и прорѣзныхъ, форма которыхъ напоминаетъ когти, столь часто носимые въ видѣ амулетовъ (о. с., fig. 1); 2) пары серегъ съ цветными камнями и жемчугомъ (fig. 2, 3); 3) пары полыхъ внутри гладкихъ, утолщенныхъ къ концамъ браслетовъ (fig. 4), 4) плоскаго перстня изъ тонкой прорѣзной пластинки (fig. 1) и 5) перстня съ массивнымъ круглымъ щиткомъ, на которомъ вырѣзано вглубь изображеніе Благовѣщенія со вставками краснаго, голубого и зеленаго цвета: скорѣе камнями или стеклами, чѣмъ «transparent niello», какъ выражается Myres.

Этотъ кладъ тѣснѣйшимъ образомъ примыкаетъ къ цѣлому ряду отдѣльныхъ вещей подобного рода, отчасти указанныхъ издателемъ, и особенно къ хранящемуся въ Императорскомъ Эрмитажѣ кладу изъ гор. Мерсинъ въ Киликіи (см. Н. П. Кондаковъ. Русские клады. I, табл. XVIII—XIX, стр. 187—192). Прорѣзная съ изображеніемъ птицы серыга Мерсинскаго клада (Кондаковъ, табл. XVIII, 1 и 2, рис. 110) тождественна серыѣ, найденной на о. Кипрѣ и принадлежавшей нѣкогда Чеснолѣ (см. Cesnola. Cyprus. pl. VI). Съ другой стороны такія же серыги находимы были и въ Венгріи (см. Н. Кондаковъ. Византійскія эмали, стр. 341 сл. рис. 107, 108; ср. стр. 316, рис. 93, 94; изъ Египта) и въ южной Россіи. Золотыя вещи, находимыя въ Египтѣ, нерѣдко также тождественны вещамъ кипрскимъ: напр., прорѣзной перстень въ средневѣковомъ отдѣленіи Эрмитажа (Инвент. 7410. А. 20) тождественъ перстню изъ Керніи. Вообще цѣлые группы находимыхъ повсюду ювелирныхъ работъ VI—VII в. столь сходны между собою, что естественно является предположеніе объ единствѣ ихъ происхожденія; мѣсто ихъ выдѣлки будетъ, можетъ быть, когда-либо установлено точно: теперь же нельзя идти дальше гипотезы: съ одной стороны находки и надписи, упоминающія золотыхъ дѣлъ мастеровъ, указываютъ на особое, повидимому, развитіе золотыхъ дѣлъ мастерства въ Киликіи, съ другой—есть основанія не меньшую роль приписывать и Александрии, и Египту [см., напр., исторію «О златоковачѣ Зинонѣ» въ прологѣ (см. разсказъ Н. С. Лѣскова) и о св. Христодулѣ въ Иліополѣ въ коптскомъ синаксарѣ (переводъ Wüstenfeldа, стр. 179), ср. замѣчанія Evans'a въ Archaeologia Vol. LV, р. 397].

Островъ Кипръ, лежа на перепутьи между Киликіей и Александріей, скорѣе получалъ золотыя издѣлія готовыми оттуда или отсюда, чѣмъ выдѣлывалъ ихъ самъ.

Съ того же Кипра происходитъ еще одинъ, известный референту лишь по фотографіи, золотой, видимо штампованный, крестъ, весьма интересный потому, что близкайшая себѣ аналогія находитъ онъ съ одной стороны въ христіанскомъ музѣ Ватикана (см. Garrucci. Storia dell' arte cristiana. tav. 432, 6, изъ Палестрины), съ другой въ ризницахъ одного изъ армянскихъ монастырей Закавказья (фотографія въ архивѣ Имп. Археол. Коммиссіи въ дѣлѣ № 61, 1893 года).

На золотомъ крестѣ съ о. Кипра средина занята юнымъ распятymъ Христомъ, а въ четырехъ кружкахъ по концамъ креста размѣщены благословляющая длань вверху, два бюста апостоловъ по бокамъ и двѣ скorchенныхъ фигурки сидящихъ воиновъ внизу. Весьма интересно для вопроса о происхожденіи крестовъ этого типа то обстоятельство, что среди древностей, привезенныхъ въ 1898 покойнымъ В. Г. Бокомъ изъ Египта въ Императорскій Эрмитажъ имѣются два бронзовыkhъ крестика: одинъ (по инвент. средневѣк. отд. 7410. Л. 12) съ изображеніемъ распятаго Христа, тождественнаго кипрскому кресту, другой (7410. Л. 13) болѣе близкій къ кресту Ватикана съ сидящими воинами. Оба эти креста массивны и не имѣютъ и, повидимому, никогда не имѣли, ни ушка дая ношеннія ихъ на цѣпочкѣ, ни отверстій или шиповъ для укрѣпленія на какую-либо плоскую поверхность, почему ихъ и можно считать матрицами, на которыхъ выдавливались или выбивались изъ листового золота кресты, подобные тремъ указаннымъ выше.

При крайней рѣдкости на Востокѣ христіанскихъ могильныхъ росписей, весьма желательно, чтобы кто-либо изъ англійскихъ археологовъ опубликовалъ хранящееся въ

архивѣ Кипрскаго Музея описаніе «византійской гробницы съ фресками надъ дверью», о которомъ лишь упомянуто во введеніи къ каталогу Кипрскаго Музея (о. с. р. 6). Гробница эта, открытая въ 1884 г. близъ Ктимы, была тогда же уничтожена и росписи ея пропали столь же безслѣдно для науки, какъ и нѣкоторыя росписныя гробницы въ Сидонѣ (см. Caylus. Recueil des antiquités. III, pl. XXXV, I; C. L. Gr. № 9153; Renan, Mission en Phénicie. p. 510).

Сколько мало интересуются доселе даже монументальными памятниками византійского Кипра видно изъ того, что въ недавно вышедшей книгѣ C. Enlart'a (*L'art gothique et la renaissance en Chypre*. Paris. 1899), посвященной монументальнымъ памятникамъ франкскаго Кипра, лишь мелькомъ и весьма кратко говорится о церквиахъ византійскихъ (пп. XX, XXI п. et pass.), а двѣ, изданный референтомъ въ 1897 г. въ «Византійскомъ Временнике», мозаики V—VI вѣка изданія не удостоены, описаны кратко и невѣрно и отнесены къ XI—XIII вѣкамъ (пп. 402, 440).

Отзыvъ д. чл. С. А. Жебелева о сочиненіи „Музей Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей. Выпуски I, II. Терракотты. По поручению Общества издано А. Н. Деревицкимъ, А. А. Павловскимъ и Э. Р. фонъ-Штерномъ, хранителемъ Музея“. Одесса, 1897—1898, in 4⁰, стр. 46+48, табл. XVII+XVIII.

При всеобщемъ оживленіи, какимъ ознаменовано было, за послѣднія десять лѣтъ, всестороннее изученіе вещественныхъ памятниковъ классической древности, важное мѣсто занимаютъ труды по музеографіи, посвященные изданію и описанію памятниковъ, хранящихся въ правительственныйыхъ, общественныхъ и частныхъ собраніяхъ. Научная важность подобнаго рода трудовъ, разумѣется, не можетъ подлежать сомнѣнію: толково составленный описательный каталогъ поставитъ изслѣдователя лицомъ къ лицу съ составомъ памятниковъ того или другого музея, облегчить ему возможность ориентироваться въ ихъ характерѣ и пригодности для тѣхъ или иныхъ специальныхъ цѣлей.

Всего болѣе для музеографіи сдѣлано, въ 90-хъ годахъ, въ Англіи. Тамъ имѣются теперь образцово составленные систематические каталоги памятниковъ Британскаго музея (мраморныя скульптуры, бронзы, вазы, терракотовые саркофаги), вазъ Ashmolean Museum въ Оксфордѣ и Fitzwilliam Museum въ Кэмбриджѣ, вазъ Бостонскаго музея и Nicholson Museum въ Сиднеѣ; къ этимъ изданіямъ необходимо присоединить и появившійся недавно каталогъ памятниковъ Кипрскаго музея. Французские ученые занимались каталогизацией вазъ Лувра, бронзъ и камей Парижской Национальной библіотеки, бронзъ, найденныхъ на Акрополѣ афинскомъ и хранящихся въ Аѳинскомъ Археологическомъ Обществѣ; въ то же время подвигалось впередъ изданіе и описание памятниковъ алжирскихъ и тунисскихъ музеевъ. Въ Германіи дирекція Королевскихъ музеевъ въ Берлинѣ издала каталогъ скульптуръ Берлинскаго музея; Фуртвенглеръ составилъ описание рѣзныхъ камней Антикваріума и пр. Я указываю лишь наиболѣе важные музеографические труды, появившиеся за границей, и этого, полагаю, достаточно, чтобы судить о томъ,

какъ много, съ одной стороны, въ этомъ отношеніи сдѣлано и сколько еще работы, съ другой стороны, предстоитъ въ будущемъ.

У насъ въ Россіи по части музеографіи памятниковъ классической древности сдѣлано очень мало¹⁾. Тѣмъ пріятнѣе отмѣтить намѣреніе Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, задавшагося цѣлью „систематической публикаціи важнѣйшихъ памятниковъ, составляющихъ собственность его музея и являющихся наиболѣе характерными для культуры и исторіи древнихъ поселеній на черноморскомъ побережье“. Появившіеся два выпуска предпринятаго Одесскимъ Обществомъ изданія посвящены терракоттамъ. Терракотты одесского собрания довольно многочисленны (въ 1897 году 567 нумеровъ), и среди нихъ есть образцы тонкой художественной работы, не уступающей по красотѣ лучшимъ экземплярамъ большихъ западныхъ собраній. Они отличаются значительнымъ разнообразіемъ формъ, сюжетовъ, техническихъ достоинствъ, качества материала и степени сохранности. „По мѣсту нахожденія одесскія терракотты, въ громадномъ большинствѣ случаевъ, принадлежать сѣверному побережью Чернаго моря отъ Фанагоріи до Ольвіи и Тираса; лишь очень немногіе экземпляры попали въ музей Общества изъ собственной Греціи и Смирны,— изъ частныхъ коллекцій гг. Дестуни, Мостраса и др., частью путемъ купли, частью въ видѣ пожертвованій, и между послѣдними есть статуэтки, найденные на островахъ Архипелага и въ Малой Азії“.

На приложенныхъ къ рассматриваемому изданію 35 хорошо, въ общемъ, исполненныхъ фототипическихъ таблицахъ воспроизведено 145 статуэтокъ, сосудовъ и фрагментовъ. Такимъ образомъ, это изданіе не можетъ быть названо собственно „каталогомъ терракотт“ Одесского музея. Но дирекція послѣдняго и пе имѣла въ виду придать настоящему изданію характеръ полнаго иллюстрированного каталога. Она поставила себѣ задачу „представить вниманію специалистовъ и болѣе широкой публики лишь по возможности отчетливую общую картину состава одесской коллекціи, а также дать понятіе объ особенностяхъ терракотоваго производства въ греческихъ колоніяхъ сѣвернаго побережья

¹⁾ Изъ богатаго собранія классическихъ древностей Императорскаго Эрмитажа имѣется: 1) лишь подробный каталогъ вазъ, изданный Стефани въ 1869 г. Онъ нуждается, однако, въ коренной переработкѣ, такъ какъ изъ всѣхъ отдѣловъ классической археологии *Vasenkunde*, за послѣднее время, сильнѣе всего шагнула впередь. 2) Каталогъ скульптуръ, недавно вышедший 4-мъ изданіемъ. Для древнихъ терракоттъ, бронзы, древностей южной Россіи приходится или пользоваться, при обзорѣ ихъ, краткими указателями или прибегать къ путеводителю по Россіи Бедекера. И то, и другое человѣка занимающагося, ясное дѣло, удовлетворить не можетъ.

Черного моря. Къ этой цѣли издатели стремились путемъ тщательного подбора наиболѣе разнообразныхъ типовъ и наиболѣе характерныхъ предметовъ". Эта сторона изданія, т.-е. выборъ памятниковъ, достигнута, насколько можно судить объ этомъ, не имѣя предъ глазами всей коллекціи терракоттъ Одесского музея, вполнѣ. Не можемъ, однако же, не пожалѣть о томъ, что издатели поскутились присоединить къ своему труду еще нѣсколько страницъ текста и дать на нихъ хотя бы краткое описание терракоттъ, не изданныхъ на таблицахъ, и этимъ самымъ приблизиться къ полному „каталогу терракоттъ Одесского музея". Въ интересахъ специалистовъ подобнаго рода полное зарегистрированіе всего наличнаго состава памятниковъ имѣеть, безспорно, значительную научную цѣнность.

„Объяснительному тексту" предшествуетъ краткое „введеніе" (подписано инициалами А. Д.). Въ немъ даются указанія о мастерскихъ, служившихъ для вырабатыванія пластическихъ издѣлій изъ глины въ южной Россіи (Керчь, Херсонесъ и, вѣроятно, Феодосія), о мѣстонахожденіяхъ терракоттъ (главнымъ образомъ, древнія гробницы), объ ихъ эстетическомъ достоинствѣ. Здѣсь же вкратцѣ сопоставлены мнѣнія ученыхъ относительно назначенія терракоттъ, данные объ историческомъ ходѣ ихъ развитія и, наконецъ, приводится наиболѣе важная литература вопроса.

„Заключеніе", слѣдующее за объяснительнымъ текстомъ (подписано инициалами Э. ф.-Ш.), посвящено краткимъ замѣчаніямъ относительно характерныхъ свойствъ южно-русскихъ терракоттъ. Онъ „занимаютъ, до известной степени, самостоятельное положеніе" среди терракоттъ собственно греческихъ, хотя и не могутъ быть рассматриваемы, „какъ нѣчто цѣлое, отличающееся единствомъ и своеобразіемъ". Очень интересны замѣчанія относительно тѣхъ различій, которыя наблюдаются между терракоттами отдельныхъ греческихъ колоній южной Россіи. Такъ, феодосійскія терракотты составляютъ особую группу, отличаясь и своей чистой плотной, желтой глиной и красотою своихъ типовъ и тщательностью работы; среди ольвійскихъ—преобладающею формою являются сосуды изъ красноватой тонкой глины; наконецъ, въ пантикапейскихъ терракотахъ встрѣчаются всѣ известные до сихъ поръ виды гончарного производства, начиная съ первыхъ архаическихъ попытокъ вплоть до фигуръ, съ которыми, по концепціи, выполненію и раскраскѣ могутъ сравниться лишь танагрскія терракотты, и кончая чудовищно-варварскими подражаніями. Если этими замѣчаніями и не рѣшаются, то, во всякомъ случаѣ, намѣчаются многіе интересные во-

просы относительно характера южно-русского художественного производства и его отношения къ художественной промышленности собственной Греции и Малой Азии, въ ихъ главныхъ центрахъ.

Что касается, наконецъ, собственно „объяснительного текста“ (подписано инициалами Э. ф.-Ш.), то, по заявлению издателей, онъ имѣетъ характеръ исключительно описательный. Къ точному описанию каждого памятника присоединяются лишь краткія указанія на мѣсто, гдѣ онъ былъ найденъ, на время его поступленія въ музей Общества, и на имѣющіяся въ прочихъ россійскихъ музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ реплики и аналогичные экземпляры, причемъ, гдѣ надо, указываются и „литературные параллели“.

Можно было бы указать въ „объяснительномъ текстѣ“ на нѣсколько несущественныхъ мелочей, возбуждающихъ или могущихъ вызвать сомнѣнія. Но эти мелочи нисколько не умаляютъ важнаго для археологической науки значенія разсматриваемаго изданія. Остается лишь пожелать, чтобы Одесское Общество продолжало предпринятое имъ изданіе и въ дальнѣйшихъ выпускахъ познакомило бы нась (а вмѣстѣ съ нами и иностранцевъ: изданіе параллельно на русскомъ и немецкомъ языкахъ) съ другими памятниками своего прекраснаго музея, образцово устроеннаго трудами своего хранителя и постоянно пополняемаго новыми приобрѣтеніями и щедрыми пожертвованіями, главнымъ образомъ, своего вице-президента. Осуществленіе намѣченнаго изданія зависитъ, по словамъ издателей, въ извѣстной мѣрѣ „и отъ того приема, какой встрѣтить въ публикѣ настоящій первый опытъ“. Смѣемъ думать, что Императорское Русское Археологическое Общество съ полнымъ правомъ можетъ обратить свое вниманіе на этотъ вполнѣ удачный „опытъ“ и поощрить своего собрата къ его дальнѣйшему осуществленію присужденіемъ установленной (§ 80 Устава) награды.





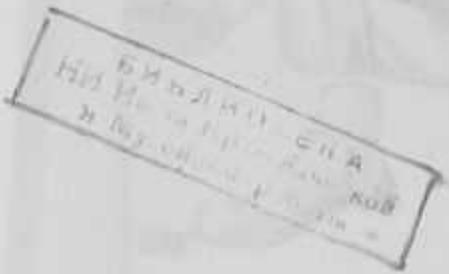
Фрагментъ коптской рукописи Іова въ Неаполитанской
Національной бібліотекѣ.



Фрагментъ туфового рельефа, найденный въ Константинополь въ Псаматії.

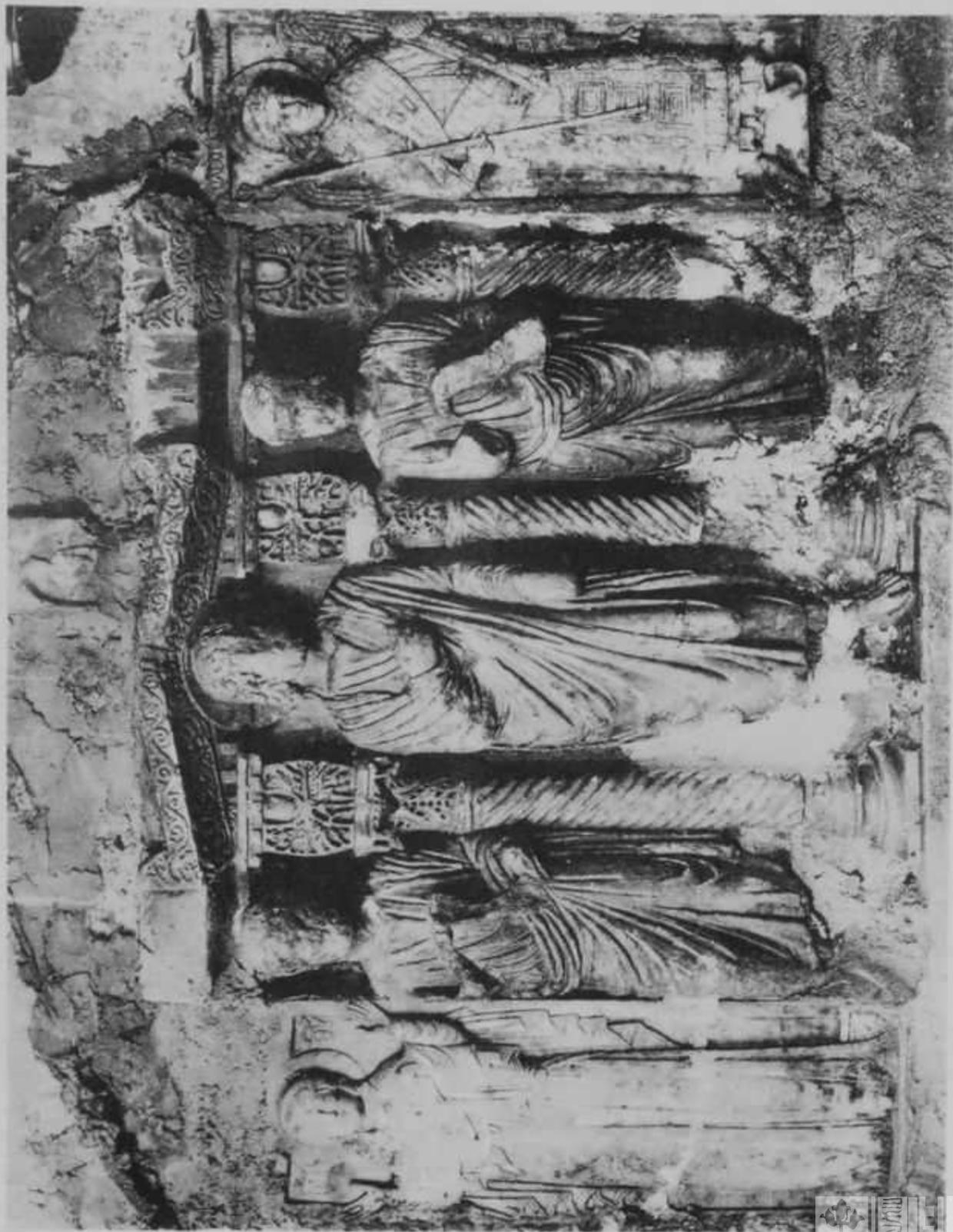


Миніатюри сирійської рукописи
Паризької Національної бібліотеки № 33.





Мозаика апсиды синайского монастыря Св. Екатерины



Саркофагъ, найденный въ Константиополѣ въ Саматіи.

Фото Г. Канова. С. Ашхори. Гравюра отъ 1872.
Оригинал въ Канова.

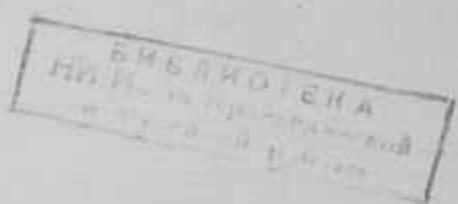


Рельефъ, вложенный въ каменный полъ греческой церкви въ дер. Авдаваль,
близь Нигде.



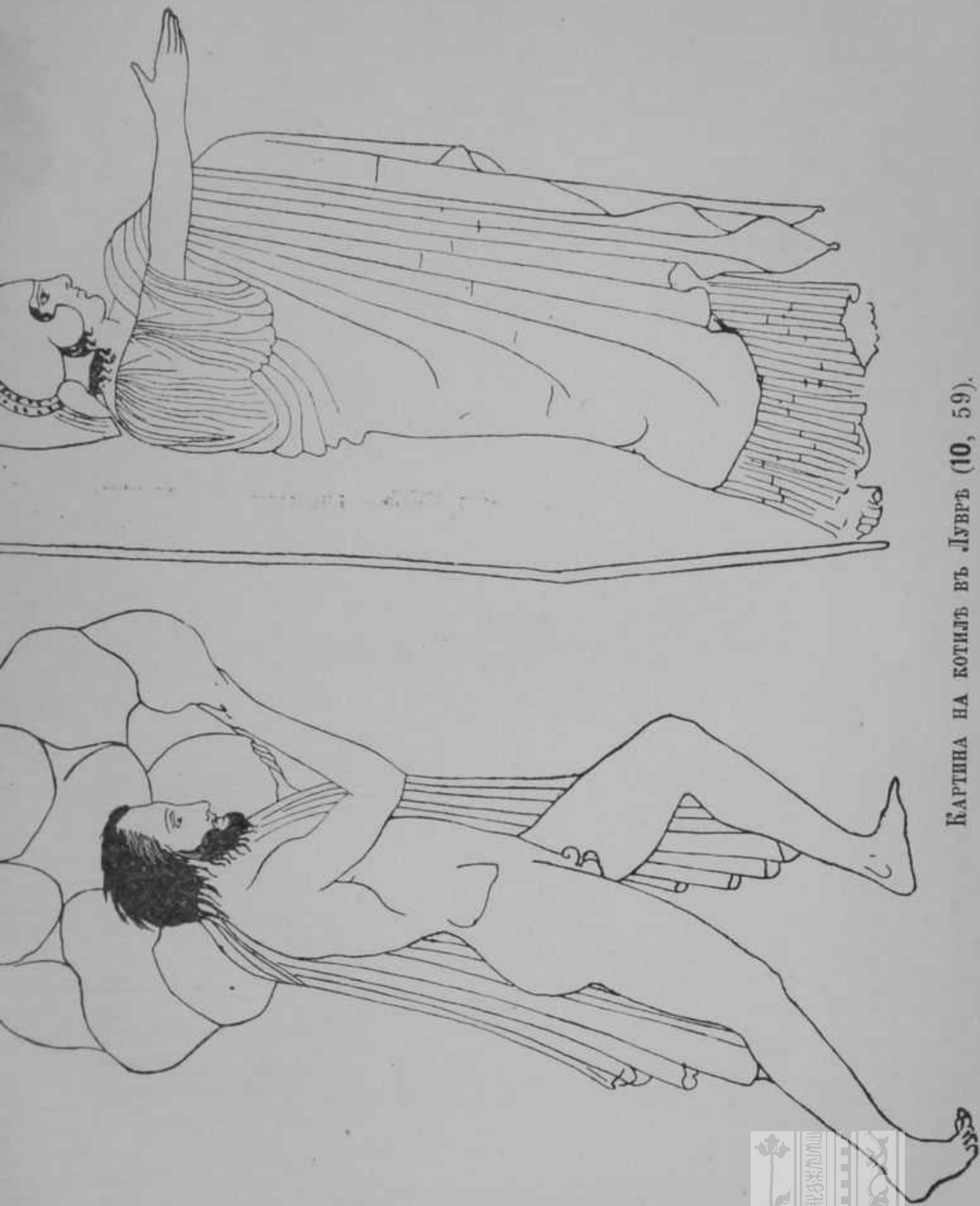


Рельефъ, привезенный генераломъ Лундквистомъ съ Киликійскаго Тавра.
Кавказскій музей въ Тифлісъ.

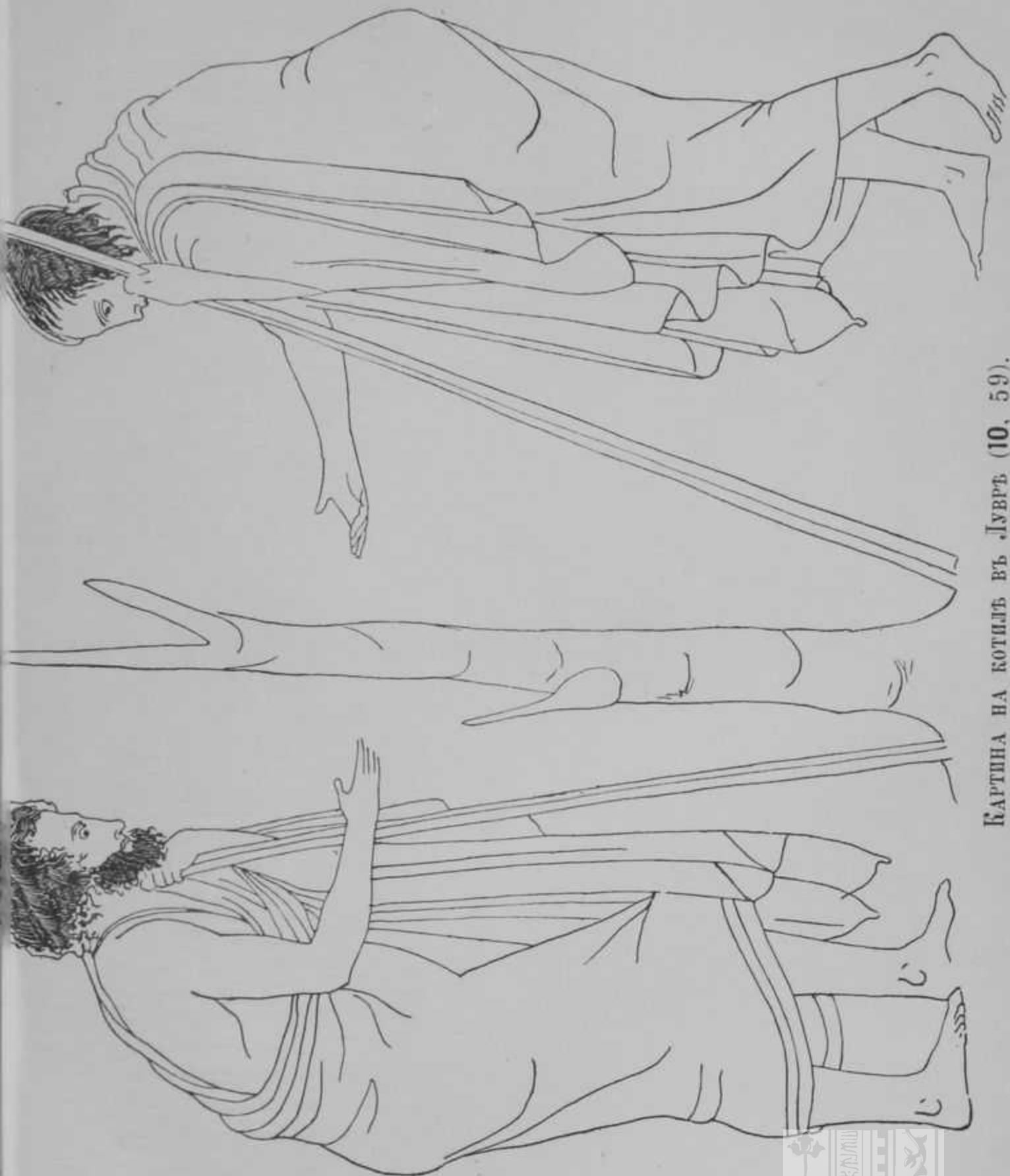




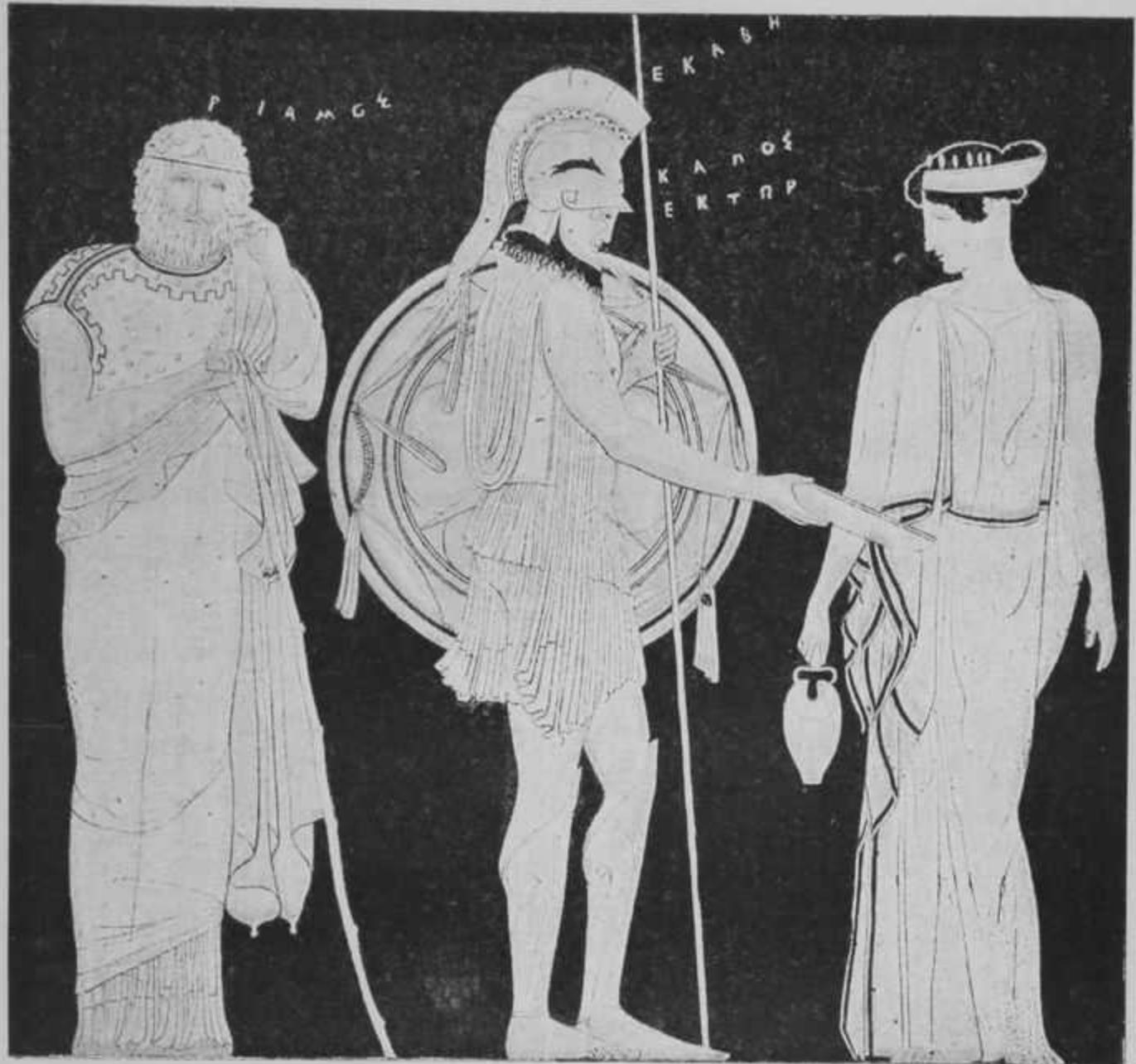
Рельефъ, привезенный генераломъ Лундквистомъ съ Килийскаго Тавра. Кавказскій музей въ Тифлисѣ.



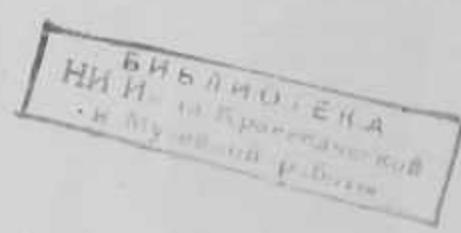
Картина на котилъ въ Лувръ (10, 59).



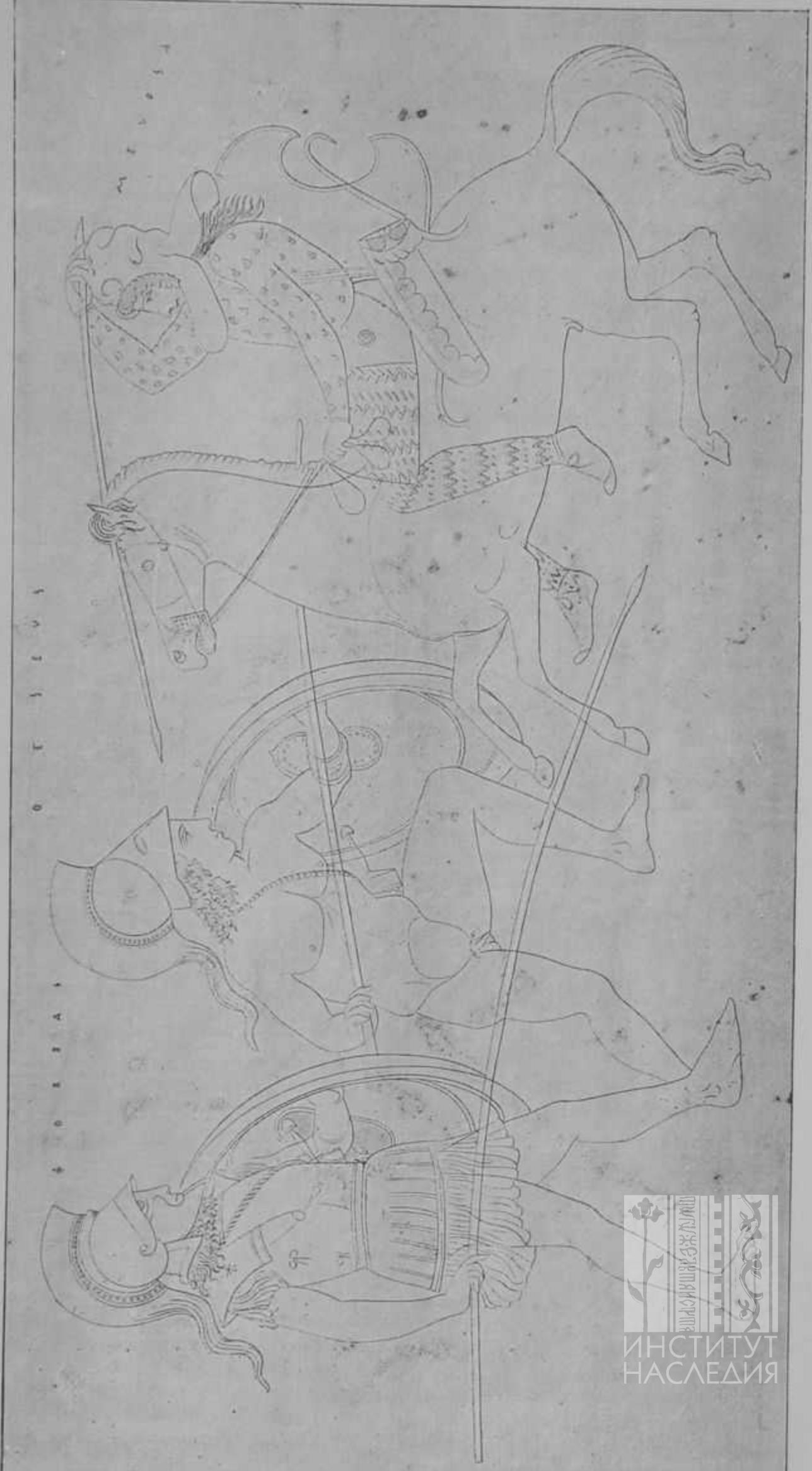
Картина на котилъ въ Лувръ (10, 59).



Картина на поландской амфорѣ въ Museo Gregoriano въ Римѣ (8A, 212).



Картина на братеръ въ Императорскомъ Эрмитажъ (9А, 51).





Картина на пеликъ въ Пинакотекъ въ Мюнхенъ (8Е, 190).



ИНСТИТУТ
НАСЛЕДИЯ



A.



B.



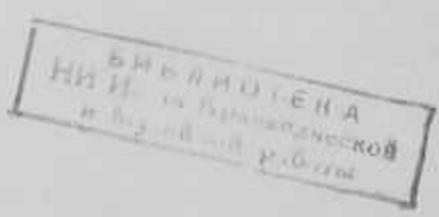
Картины на оносъ въ Ленинскомъ Национальномъ музетъ (17, 6).



Менады съ картины на дють въ САВИНЕТ DES МÉDAILLES въ ПАРИЖЪ
(8B, 3).



Картина на полисской амфоре Британского музея (8A, 232).



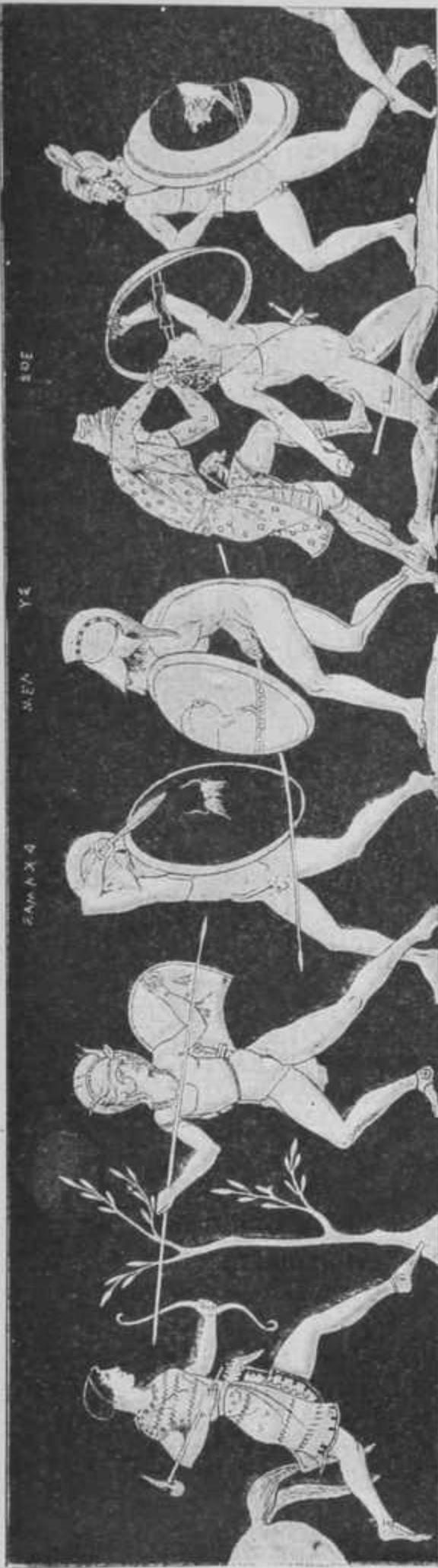


Картина внутри килика въ Берлинскомъ музѣ (1B, 157).

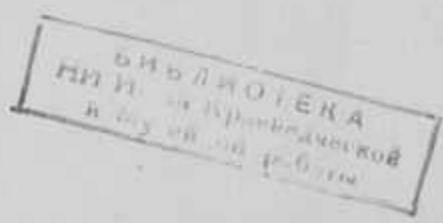




Картина на гидре въ Музѣ Изящныхъ Искусствъ при Императорскомъ Новороссийскомъ университѣтѣ (4, 60).



Бартина на диносъ (18, 3).



| | |
|---|------------|
| Опись древнихъ рукописей, хранящихся въ музѣи Имп. Русск. | |
| Арх. Общ. Д. И. Прозоровского | 1 р. 50 к. |
| Поѣздка въ Румелію. Архим. Антонина | 3 » — » |
| Изъ Румеліи. Архим. Антонина | 6 » — » |
| Критическая наблюденія надъ формами изящныхъ искусствъ. | |
| I. Зодчество древняго Египта. А. В. Прахова | 3 » — » |
| Рязанскія древности | 1 » — » |
| Собрание древнихъ памятниковъ искусства въ Павловскѣ. | |
| Л. Э. Стефани | 1 » — » |
| Монеты восточного халифата. Бар. В. Г. Тизенгаузена | 5 » — » |
| Сборникъ еврейскихъ надписей. Д. А. Хольсона (съ 8 таблицами). | 4 » — » |
| Библіографическое обозрѣніе трудовъ Имп. Русскаго Археол. Общества. Д. В. Полѣнова | 1 » — » |
| Опись предметовъ, хранящихся въ Музѣи Имп. Русскаго Археол. Общества. Д. И. Прозоровскаго | 1 » — » |
| <i>Inscriptiones antiquae огве septentrionalis Ponti Euxini graecae et latinae. Edidit Basilius Latyshev, vol. I—7 р., II—10 р...</i> | 17 » — » |
| В. В. Латышевъ. Сборникъ греческихъ надписей христіанскихъ временъ изъ Южной Россіи (съ 13 таблицами) | 2 » — » |
| Ю. Б. Иверсенъ. Медали въ честь русскихъ государственныхъ дѣятелей и частныхъ лицъ. Т. III (съ 7 таблицами) | 3 » — » |
| Н. Е. Бранденбургъ. Старая Ладога. Рисунки и техническое описание акад. В. В. Суслова (съ 90 таблицами) | 25 » — » |
| Н. И. Веселовскій. Рѣчь, читанная въ торжественномъ собраниі 15-го декабря 1895 г. | — » 30 » |
| Н. И. Веселовскій. Исторія Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества за первое пятидесятилѣтіе его существованія 1846—1896 г. | 4 » — » |

Съ требованіями просятъ обращаться въ книжный магазинъ К. Риккера (С.-Петербургъ, Невскій пр., № 14).



цена 2 рубля.
ЛОРАН
3 р.



Кардиган

