



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

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

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

### **Usage guidelines**

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

We also ask that you:

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

### **About Google Book Search**

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



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

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

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

### **Правила использования**

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

Мы также просим Вас о следующем.

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

### **О программе Поиск книг Google**

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



Acc 292.100

**Harvard College  
Library**



**THE GIFT OF  
Archibald Cary Coolidge, Ph.D.**

*Class of 1887*

**PROFESSOR OF HISTORY**



Acc 292.100

# ЗАПИСКИ

ИМПЕРАТОРСКАГО

РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

ТОМЪ X.

ВЫПУСКИ ТРЕТІЙ и ЧЕТВЕРТЫЙ.

НОВАЯ СЕРІЯ.



## ТРУДЫ

ОТДѢЛЕНІЯ АРХЕОЛОГИИ

ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТІЙСКОЙ и ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ.

КНИГА ТРЕТЬЯ.

Съ 8 таблицами.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

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

1899.

## Изданія Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества.

Записки Имп. Русск. Арх. Общ. Т. XI.....	3 р.—к.
Извѣстія Имп. Русск. Арх. Общ. Тт. III, IV, VII, VIII—по 3 р.;	
IX и X по 15 р. ....	42 » — »
Записки Имп. Русск. Арх. Общества. Новая серія, т. I—2 р.	
50 к., т. II—3 р., т. III—4 р., т. IV—4 р., т. V—5 р., т. VI—4 р.,	
т. VII—4 р., т. VIII—4 р., т. IX—4 р., т. X, вып. 1—2—2 р.	36 » 50 »
Труды Восточнаго Отдѣленія. Т. XI—2 р. 50 к., т. XIII—	
2 р. 50 к., т. XIV—3 р., т. XVI—2 р., т. XVII—2 р. 50 к., т. XX—3 р.,	
т. XXI—3 р., т. XXII—3 р.....	21 » 50 »
Записки Восточнаго Отдѣленія т. I—4 р., т. II—4 р., т. III—	
4 р., т. IV—4 р., т. V—4 р., т. VI—4 р., т. VII—4 р.,	
т. VIII—4 р., т. IX—4 р., т. X—4 р., т. XI—4 р.....	44 » — »
Записки Отдѣленія Русской и Славянской Археологіи. Т. III—	
2 р. 50 к., т. IV—4 р. (Тт. I и II въ продажѣ нѣтъ) .....	6 » 50 ,
Древности Россійскаго Государства. Кіево-Софійскій соборъ.	
Вып. I—III—18 р. и IV—12 р.....	30 » — »
Сказанія о св. Борисѣ и Глѣбѣ. Facsimile съ Сильвестровскаго	
списка XVI вѣка, съ предисл. И. И. Срезневскаго. ».....	6 » — »
Памятники церковныхъ древностей въ Нижегородской губ.,	
соч. архим. Манарія. ....	3 » — »
Описаніе Новгородскаго Софійскаго собора, сост. прот. П. И.	
Соловьевымъ съ указателемъ П. И. Саввантова .....	1 » 50 »
Описаніе европейскихъ монетъ X, XI и XII вв., найденныхъ	
въ Россіи. Б. Кене.....	1 » — »
Жизнь и труды П. С. Савельева. В. В. Григорьева.....	2 » — »
Каталогъ русскимъ медалямъ и монетамъ, хранящимся въ	
музеѣ Имп. Русск. Арх. Общ. Д. И. Прозоровскаго, изд. 2-е. ...	1 » — »
Словарь джагатайско-турецкій. В. В. Вельяминова-Зернова..	2 » — »
Записка для обозрѣнія русскихъ древностей .....	— » 20 »
О древнихъ христіанскихъ надписяхъ въ Аѳинахъ. Архим.	
Антонина .....	1 » 50 »
Труды 2-го Археологическаго съѣзда, съ атласомъ .....	5 » — »
Археологическіе труды А. Н. Оленина. Т. I—4 р. 50 к., т.	
II—2 р. ....	6 » 50 »

**ЗАПИСКИ**  
ИМПЕРАТОРСКАГО  
РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

ТОМЪ X.

ВЫПУСКИ ТРЕТІЙ и ЧЕТВЕРТЫЙ.

НОВАЯ СЕРІЯ.



**ТРУДЫ**  
**ОТДѢЛЕНІЯ АРХЕОЛОГІИ**  
**ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТІЙСКОЙ и ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ.**

КНИГА ТРЕТЬЯ

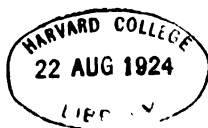
Съ 8 таблицами.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

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

1899.

Азе 292.100



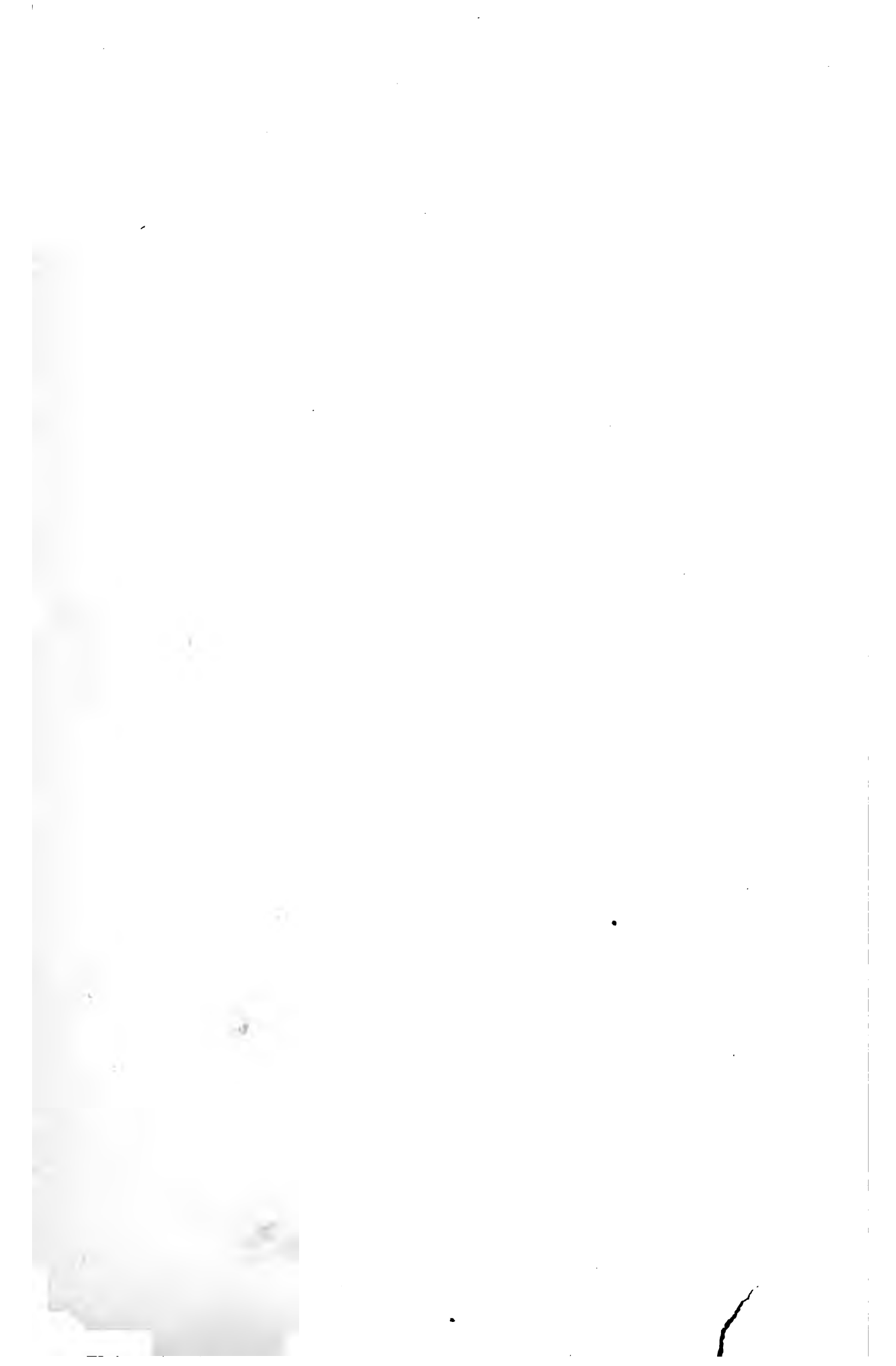
Напечатано по распоряженію Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества.  
31-го октября 1899 года.

Секретарь *В. Дружининъ.*



## СОДЕРЖАНІЕ.

	СТР
Д. чл. Ю. А. Кулаковскій. Новыя данныя для исторіи Стараго Брыма (табл. VIII). . . . .	1
Д. чл. Б. В. Фармаковскій. Вазовая живопись и ея отношеніе къ монументальному искусству въ эпоху непосредственно послѣ Греко-Персидскихъ войнъ (табл. I — VII). . . . .	13
Д. чл. С. А. Жебелевъ. Памяти В. Г. Бока. . . . .	415
Протоколы засѣданій Отдѣленія археологій древне-классической, византійской и западно-европейской за 1897 годъ. . . .	419
Протоколы засѣданій Отдѣленія археологій древне-классической, византійской и западно-европейской за 1898 годъ. . . .	427



## Новыя данныя для исторіи Старога Крыма.

Д. чл. Ю. А. Кулаковскаго.

Старый Крымъ, нынѣ заштатный городъ Теодосійскаго уѣзда, Таврической губ., имѣлъ нѣкогда блестящую исторію: въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій онъ былъ политическимъ центромъ первостепеннаго значенія, средоточіемъ власти татаръ надъ Таврическимъ полуостровомъ. Географъ Абульфеда, въ своемъ обзорѣ городовъ сѣвернаго побережья Чернаго моря, называетъ его столицей Крыма<sup>1)</sup>. Въ XIII и XIV вѣкахъ здѣсь имѣли свою резиденцію намѣстники золотоордынскихъ хановъ<sup>2)</sup>, и городъ этотъ пользовался славою перваго по своему богатству и размѣрамъ въ предѣлахъ кипчакскихъ владѣній. Въ концѣ XIII вѣка (1288 г.) здѣсь воздвигъ великолѣпную мечеть египетскій султанъ Бейбарсъ въ воспоминаніе о своемъ половецкомъ происхожденіи<sup>3)</sup>; въ

<sup>1)</sup> Géographie d'Abulféda, trad. par Reinaud, II 1 (Paris, 1848), 320: Solgat est la capitale de la Crimée, dans le septième climat; c'est la même ville que Kirum (Alkirim). Kirum (Crimée) est le nom de la contrée; mais on l'a appliqué à Solgat, de manière que lorsqu'on dit Kirim tout court, on veut parler de Solgat. Cette ville se trouve à une demi-journée de la mer.—Здѣсь дано древнѣйшее свидѣтельство о томъ, что Таврическій полуостровъ сталъ называться Крымомъ, т. е., что на страну было перенесено названіе города, который былъ ея татарской столицей. Абульфеда, конечно, ошибался, если онъ думалъ, что городъ получилъ имя отъ страны; но эта его ошибка интересна въ томъ смыслѣ, что она сама по себѣ служитъ свидѣтельствомъ о томъ, что уже въ началѣ XIV вѣка Таврическій полуостровъ назывался Крымомъ, и самъ Абульфеда, очевидно, уже не зналъ другого имени.

<sup>2)</sup> Ибн Абдеджахырь—Тизенгаузенъ, Сборн. Матер. для Ист. Зол. Орды, I, 63—«(здѣсь) встрѣтилъ ихъ (т. е. пословъ, Берке) правитель этого края въ мѣстечкѣ Крымъ, которое населяютъ люди разныхъ націй, какъ-то: кипчаки, русскіе и алланы».—(Событія 1263 г.).—Ибн Батута, тамъ же, 280. «Затѣмъ мы наняли телѣгу и поѣхали въ городъ Бирамъ—пишется черезъ и и ра—городъ большой и красивый, изъ владѣній султана великаго Узбекхана. Съ его стороны (поставленъ) надъ нимъ эмиръ, имя котораго Тулуктумуръ».

<sup>3)</sup> Элъмакризи, тамъ же, 435—«Въ 686 году (1287—1288) султанъ отправилъ къ Берке дорогой подарокъ и болѣе 2.000 динаровъ, предназначавшихся для постройки мечети въ Крымъ, на которой должны были быть начертаны титулы султана; онъ послалъ (также) своего каменотеса для изсѣченія ихъ (титуловъ) и для расписанія ихъ красками».

началѣ XIV вѣка сооружена была мечеть повелѣніемъ хана Узбека. Путешественникъ Ибнъ-Батута, посѣтившій его въ 1334 году, называетъ его „большимъ и красивымъ городомъ“<sup>1)</sup>. Перенесеніе столицы крымскихъ хановъ въ Бахчисарай (1428 г.) и разныя неблагопріятныя событія въ теченіе XV и XVI вѣковъ отразились на благосостояніи Старога Крыма, и въ 1578 году Броневскій видѣлъ его въ полномъ упадкѣ<sup>2)</sup>. Присоединеніе Крыма къ Россіи не содѣйствовало поднятію города, и проекты князя Потемкина создать въ Старомъ Крымѣ, переименованномъ тогда въ Левкополь, центръ шелководства не увѣнчались никакимъ успѣхомъ. Водвореніе новыхъ поселенцевъ, въ лицѣ болгарскихъ выходцевъ, въ 1813 и 1831 годахъ, было также неудачно. Большинство ихъ, по свидѣтельству Кеппена, покинуло Крымъ еще въ 1833 году, и пребываніе ихъ на этой территоріи имѣло своимъ послѣдствіемъ исчезновеніе городской стѣны, которая была разобрана на постройку жилищъ. Жалкій видъ представляетъ этотъ городъ въ настоящее время со своимъ очень немногочисленнымъ населеніемъ изъ армянъ, грековъ, русскихъ и евреевъ; отъ старой его славы остаются лишь слѣды въ видѣ нѣсколькихъ развалинъ древнихъ зданій, которыя, по самымъ условіямъ своего мѣстонахожденія среди жилищъ и усадебъ новаго населенія, приходятъ все въ большее разрушеніе и врядъ ли могутъ быть предохранены отъ полного исчезновенія въ недалекомъ будущемъ.

Въ археологической литературѣ имя Старога Крыма поминается сравнительно рѣдко. Въ самомъ концѣ прошлаго столѣтія (1793 или 1794 г.) его посѣтилъ Палласъ. Онъ не далъ описанія достопримѣчательностей города, а лишь въ нѣсколькихъ словахъ помянулъ о „немногихъ“ полуразрушенныхъ древнихъ зданіяхъ. Въ ту пору мечеть, сооруженная въ 1314 году при ханѣ Узбекѣ, стояла еще въ очень исправномъ видѣ, какъ можно заключить по рисунку фасада этого зданія, приложенному Палласомъ къ описанію своего путешествія по югу Россіи<sup>3)</sup>. Муравьевъ-Апостолъ, посѣтившій Старый Крымъ

<sup>1)</sup> См. прим. 2.

<sup>2)</sup> *Tartariae descriptio*—Зап. Одесск. Общ. Ист. и Древн. VI, 346.—«Кремъ, или по-татарски Крымъ, городъ съ крѣпостью, окруженною древнею высокою и толстою стѣною, совершенно отличается отъ другихъ городовъ средиземнаго Херсонеса своею величиною и знаменитостью. И въ самомъ дѣлѣ, видно изъ развалинъ и обширности мѣста, что это былъ одинъ изъ знаменитѣйшихъ и величайшихъ городовъ своего времени»...

<sup>3)</sup> Путешествіе Палласа переведено въ XII и XIII томахъ Зап. Одесск. Общ. Ист. и Древн. О Старомъ Крымѣ см. XIII, 44—45 и табл. I и II. Странно, что проф. В. Д. Смирновъ приваялъ переводчика, г. Караулова, за автора этой статьи, а по его слѣдамъ повторилъ эту ошибку г. Маркевичъ.

въ 1820 году, ограничился въ отношеніи къ этому городу въ своихъ знаменитыхъ „Письмахъ изъ Тавриды“ подробнымъ развитіемъ весьма слабой гипотезы о тождествѣ Стараго Крыма съ древнимъ городомъ Киммеріемъ, который названъ у Птолемея <sup>1)</sup>. Авторитетный и до-нынѣ знатокъ крымской топографіи, Кеппенъ, въ своемъ „Крымскомъ Сборникѣ“, сопоставилъ важнѣйшія историческія свидѣтельства о Старомъ Крымѣ и упоминанія о немъ отъ XIII и до XVII вѣка. Игнорируя предположенія Палласа и Муравьева-Апостола о томъ, что здѣсь находился городъ Киммерій въ первые вѣка нашей эры, Кеппенъ счелъ нужнымъ отмѣтить мнѣніе „писателей“, не названныхъ имъ по имени, будто этотъ городъ извѣстенъ былъ уже Геродоту подъ именемъ „Кримны“, οἱ Κρημνοί (Herod. IV, 20. 110). Считаая вполнѣ несостоятельнымъ это мнѣніе на томъ основаніи, что геродотовы Кримны лежали на берегу Азовскаго моря, Кеппенъ не соглашается и съ Тунманномъ, по утверженію котораго „нынѣшній Старый Крымъ существовалъ уже въ VI в. по Р. Х. и назывался у грековъ *Καρέα* или *Καρέων πόλις*“ <sup>2)</sup>. Ни о какихъ находкахъ на территоріи Стараго Крыма Кеппенъ не поминаетъ.

Первая публикація памятника, принадлежащаго Старому Крыму, сдѣлана была въ 1850 году во II томѣ Записокъ Одесск. Общ. Ист. и Древн. Секретарь Общества, Муракевичъ, издалъ арабскую надпись отъ 714 года гиджры, т. е. 1314 года нашей эры, которая украшаетъ порталъ мечети и свидѣтельствуетъ о ея сооруженіи при ханѣ Узбекѣ <sup>3)</sup>. Въ половинѣ 50-хъ годовъ посѣтилъ Старый Крымъ Спасскій. Отчетъ объ этой его экскурсіи помѣщенъ въ IV томѣ Записокъ Одесск. Общ. Ист. и Древн. (85—102). Коснувшись блестящаго историческаго прошлаго Стараго Крыма, Спасскій представилъ краткое описаніе развалинъ былого величія столицы кипчаковъ. Онъ называетъ слѣдующіе памятники: старая армянская церковь при въѣздѣ въ городъ, полуразвалившаяся татарская мечеть съ уцѣлѣвшимъ еще минаретомъ, полуразвалившаяся греческая церковь у подножія горы Агермыша, слѣды церкви на вершинѣ этой горы и, наконецъ, „находящаяся въ развалинахъ православная церковь во имя Успенія Божіей Матери, занявшая мѣсто армянскаго монастыря“. Надъ каменными воротами, пристроенными къ оградѣ православной

<sup>1)</sup> Путешествіе по Тавридѣ, Спб. 1823, 207—210.

<sup>2)</sup> Крымскій Сборникъ, Спб. 1837, 338—346.

<sup>3)</sup> Зап. Одесск. Общ. Ист. и Древн. II, 529—531.

церкви <sup>1)</sup> Спасскій видѣль съ наружной стороны генуэзскій гербъ, а съ внутренней—икону Богоматери съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, которая, какъ ему сообщали, была перенесена сюда изъ древней армянской церкви. Въ оградѣ было разбросано множество плитъ съ „изсѣченными на нихъ гербами генуэзцевъ, а также надписями армянскими“. Спасскій выражалъ сожалѣніе, что плиты эти сдвинуты съ могилъ, надъ которыми онѣ были водружены. Въ настоящее же время придется сожалѣть уже о томъ, что онѣ исчезли, не привлекая къ себѣ ничего вниманія. Въ тщательно выбѣленной оградѣ церковной усадьбы, какъ видѣли мы ее въ августѣ истекшаго 1897 года, сквозятъ на нѣкоторыхъ камняхъ слѣды рельефныхъ изображеній, на другихъ видны армянскія буквы. Въ то небольшое собраніе армянскихъ надписей нашего юга, которое помѣщено въ VI томѣ Записокъ Одесск. Общ. Ист. и Древн. (323—332), не попало ни одной надписи съ территоріи Старога Крыма.

30 лѣтъ спустя послѣ Спасскаго, посѣтилъ Старый-Крымъ проф. В. Д. Смирновъ. Подробный отчетъ объ этой экскурсіи помѣщенъ въ (I томѣ Записокъ Восточнаго Отдѣленія Имп. Русскаго Археол. Общ. 278 — 285). В. Д. Смирновъ описалъ подробно мечеть Узбека въ современномъ ея состояніи, сфотографировалъ надпись на ея порталѣ (см. двѣ таблицы въ концѣ тома), далъ точный ея текстъ, отклоняющійся кое въ чемъ отъ чтенія, даннаго Мурзакевичемъ, и приложилъ переводъ <sup>2)</sup>. Помянувъ о развалинахъ нѣсколькихъ большихъ сооружений на территоріи города, В. Д. Смирновъ считаетъ нужнымъ возразить Караулову по поводу замѣчанія о малочисленности развалинъ древнихъ зданій въ Старомъ Крыму. Но въ дѣйствительности онъ имѣетъ дѣло не съ Карауловымъ, а съ Палласомъ, такъ какъ Карауловъ лишь перевелъ отрывки изъ путешествія Палласа. Нельзя не сказать, что правы оба—и Палласъ и В. Д. Смирновъ. Въ пору Палласа не была еще взрыта почва города, какъ сдѣлали то въ недавнее время и продолжаютъ дѣлать до сего жители Старога Крыма, извлекая изъ почвы камень для своихъ нуждъ,

---

<sup>1)</sup> Церковь во имя Успенія Божіей Матери сооружена въ 1832 году и возобновлена въ 1866; въ 1881 г. пристроена каменная колокольня. См. Еп. Гермогенъ, Таврическая Епархія, Псковъ, 1887, 382.

<sup>2)</sup> «Слава Богу за Его благодѣянія, и да благословитъ Богъ Мухаммеда и преемниковъ его! Повелено было воздвигнуть эту благословенную мечеть въ дни царствованія великаго хана—Мухаммедъ-Узбекъ-хана—да продлитъ Богъ владычество его!—рабу ничтожному, нуждающемуся, уповающему на милосердіе Господа своего и на всепрощеніе Его, Абду-ль-Алязъ-бенъ-Ибрагиму Аль-Арбели, въ годъ 714 лунный».

а быть может и въ надеждѣ найти кладъ. В. Д. Смирновъ сообщаетъ, что и самъ онъ былъ свидѣтелемъ, „безопаснаго и ничѣмъ не вынужденнаго разрушенія“ остатковъ старины туземцами. Ни о какихъ археологическихъ находкахъ въ видѣ надписей, монетъ или какихъ-либо античныхъ предметовъ онъ не даетъ свѣдѣній и лишь мимоходомъ упоминаетъ о „четырехъ мраморныхъ банныхъ вазахъ съ рѣзными украшениями“ и одной мраморной плитѣ съ арабской надписью, съ датой „современной Узбековой мечети“; однако, онъ не считалъ нужнымъ списать ея текстъ.

Освѣдомленная объ этихъ предметахъ Императорская Археологическая Коммиссія предоставила ихъ въ распоряженіе Таврической Архивной Коммиссіи. Секретарь этого послѣдняго учрежденія, г. Маркевичъ, побывавъ вслѣдствіе этого въ Старомъ Крымѣ лѣтомъ 1888 года и перевезъ въ Симферополь для помѣщенія въ музей Коммиссіи указанную В. Д. Смирновымъ плиту съ арабской надписью и одну изъ четырехъ „вазъ“; эти послѣднія оказались не мраморными, а сработанными изъ мѣстнаго нуммулитоваго известняка и, по сужденію г. Маркевича, не представляли вовсе археологическаго интереса. Въ отчетѣ о своей поѣздѣ въ Старый Крымъ, помѣщенномъ въ 6 выпускѣ Извѣстій Таврической Ученой Архивной Коммиссіи (1888 г.), стр. 64—77, г. Маркевичъ высказалъ нѣсколько замѣчаній о нѣкоторыхъ развалинахъ древнихъ зданій и сообщилъ о находкѣ одного погребальнаго склепа, заключавшаго въ себѣ много уже разбитыхъ и разоренныхъ караимскихъ гробовъ. Тотъ же г. Маркевичъ посетилъ Старый Крымъ и въ 1892 году вслѣдствіе сообщенія о новой находкѣ одной плиты съ арабской надписью. Точный снимокъ съ этой надписи помѣщенъ при отчетѣ объ его экскурсіи въ 17 выпускѣ Извѣстій Таврической Архивной Коммиссіи. Надпись свидѣтельствуетъ о возстановленіи мечети Шемсъ-Эддина въ 709 году гижры, т. е. 1309. Въ своемъ отчетѣ г. Маркевичъ перечислилъ и кратко описалъ посѣщенные имъ развалины церквей и мечетей города.

Для полноты обзора археологической литературы о Старомъ Крымѣ надлежитъ отмѣтить сообщенія объ исторіи города и его развалинахъ въ сочиненіи г. Кондараки: „Универсальное Описаніе Крыма“ (1875), часть XIV, 101—106 и часть XV, 205—206, гдѣ помянута одна арабская эпитафія отъ 868 года гижры, найденная на его территоріи,— и въ трудѣ еп. Гермогена „Таврическая епархія“ (379—383).

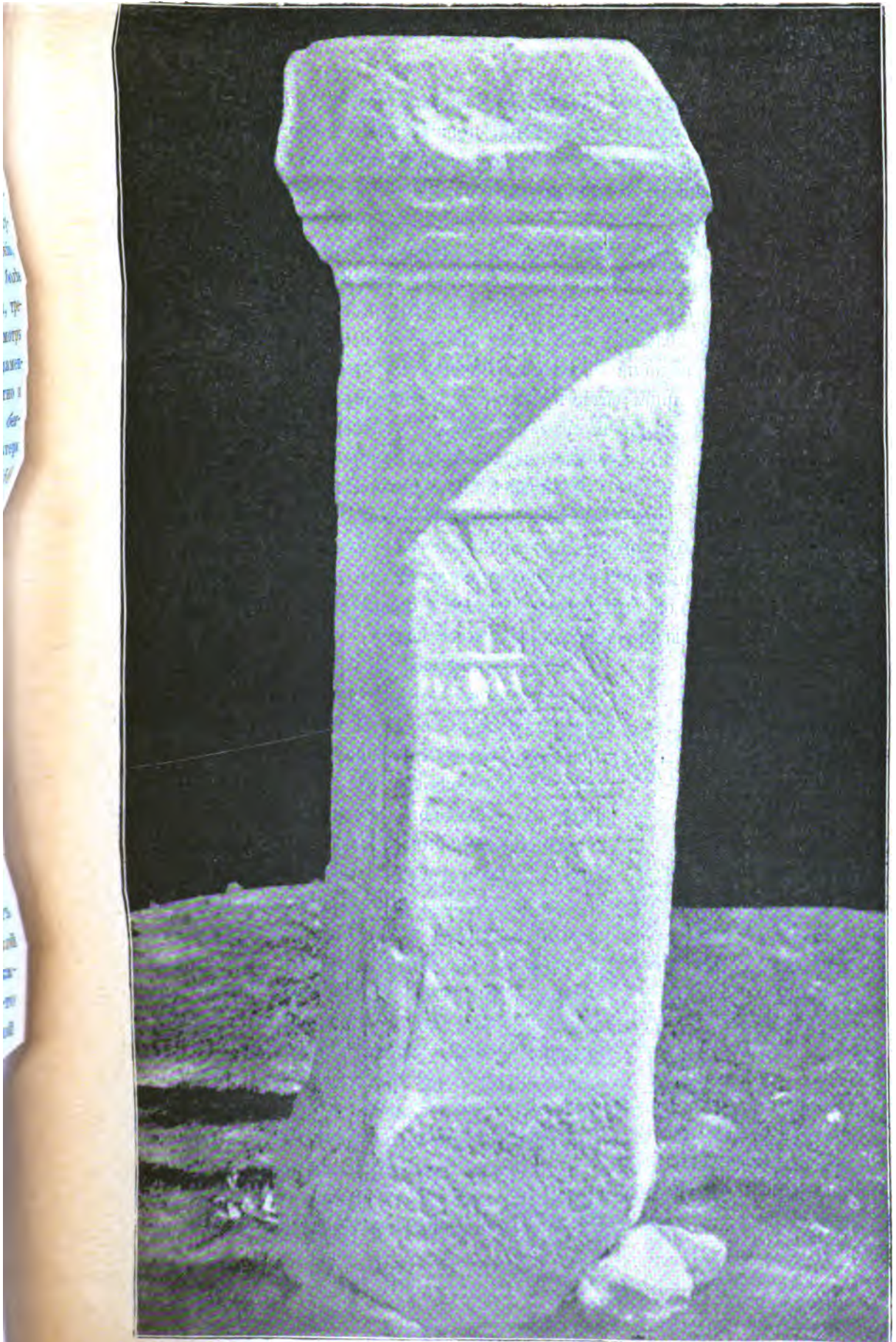
Изъ приведеннаго выше обзора археологической литературы о Старомъ-Крымѣ явствуетъ, что его территорія дала доселѣ до край-

ности скудное число находокъ. Публиковано было изъ числа тамошнихъ находокъ только три арабскія надписи начала XIV и половины XV вѣка.

Въ бытность мою въ Крыму, по порученію Императорской Археологической Коммисіи, лѣтомъ истекшаго 1897 года, мнѣ удалось осуществить мое давнее желаніе посѣтить Старый Крымъ. Къ сожалѣнію, я не имѣлъ возможности удѣлить на пребываніе въ этомъ городѣ болѣе одного дня, такъ какъ въ 30 верстахъ отъ него вель раскопки, требовавшія постоянного пребыванія на мѣстѣ. Обходъ города, осмотръ развалинъ, вскопанныхъ мѣстъ, разоряемыхъ и разоренныхъ фундаментовъ и подваловъ древнихъ зданій не дали мнѣ, какъ вѣроятно и многимъ раньше меня, ничего кромѣ скорбнаго сознанія, какъ безжалостно стерло время давнее величіе этого города. Икона Богоматери и камень съ генуэзскимъ гербомъ съ хронологической датой—1450 годъ—остаются на томъ мѣстѣ, гдѣ ихъ видѣлъ Спасскій. Первая—заново окрашена и подновлена. Въ частномъ владѣніи у разныхъ лицъ видѣлъ я нѣсколько арабскихъ и еврейскихъ (вѣроятно, караимскихъ) надписей, одну плиту съ арабской надписью—въ саду церковной усадьбы—и изрядное число татарскихъ надгробій. Обо всѣхъ этихъ памятникахъ я сообщилъ въ Коммисію для дальнѣйшихъ ея распоряженій. Но кромѣ этого мнѣ удалось ознакомиться съ такими находками, которыя были гораздо ближе въ моимъ спеціальнымъ интересамъ и, смѣю думать, гораздо важнѣе, нежели памятники, относящіеся къ татарскому періоду исторіи Старога Крыма. Эти находки бросаютъ просвѣтъ на далекое прошлое этого города, даютъ определенное свидѣтельство о томъ, что заселенность территоріи Старога Крыма восходитъ къ первымъ вѣкамъ нашей эры.

На дворѣ дома городской думы хранился уже около двухъ лѣтъ большой мраморный блокъ со слѣдами греческой надписи. Городской голова Старога Крыма, К. Ф. Ровицкій, сообщилъ мнѣ, что камень этотъ найденъ былъ на территоріи города при разрытіи какого-то фундамента, но точно указать мѣсто находки ни онъ и никто другой не могъ за давностью времени, когда она была сдѣлана. Какъ видно по прилагаемому снимку съ фотографіи, которую я получилъ при любезномъ содѣйствіи г. Ровицкаго уже по возвращеніи моемъ изъ Крыма, этотъ мраморъ представляетъ лѣвую половину пьедестала. Высота его 1,5 м., толщина—0,23 м.; ширина въ варнизѣ—0,55 м., а въ нижней части—0,45 м. Площадь для надписи выровнена и нѣсколько углублена въ средней своей части. Надпись имѣла 17 строкъ.





изъ которыхъ нѣкоторыя совершенно изгладились. Вѣроятно, камень служилъ для какого-то употребленія, прежде чѣмъ попасть въ фундаментъ, такъ какъ площадь надписи кое-гдѣ сбита и представляетъ неровности и трещины. Буквы верхней строки имѣютъ въ высоту 0,3 м., а въ остальныхъ—0,4 м.

Какъ самый видъ камня, такъ и немногія уцѣлѣвшія на немъ слова не позволяютъ сомнѣваться въ томъ, что предъ нами надпись изъ разряда такъ называемыхъ tituli honorarii, т. е. чествованіе лица, статуя котораго красовалась нѣкогда на этомъ пьедесталѣ. Въ началѣ текста надписи подобнаго содержанія долженъ былъ стоять титулъ и имя чествуемаго лица, затѣмъ имя (или имена) лицъ или общины, которыя воздвигли этотъ памятникъ, далѣе — указаніе мотива такого дѣйствія и, наконецъ, хронологическая дата. Въ прочтеніи надписи мнѣ оказалъ самое любезное содѣйствіе нашъ авторитетный эпитафистъ В. В. Латышевъ, опытный глазъ котораго усмотрѣлъ на фотографіи гораздо больше буквенныхъ начертаній, чѣмъ сколько удалось мнѣ самому. Свою дешифровку онъ предоставилъ въ мое распоряженіе. Принося ему искреннюю признательность за помощь, я имѣю возможность представить уцѣлѣвшій текстъ въ такомъ видѣ.

ΑΓΑΘΗ  
ΤΟΝΕΚΤΡΟΓΟΝ  
ΕΣΙΒΕΑΜΕΓΑΛ  
ΤΗ  
ΑΓ  
ΣΑΒΑΚΑΙ. ΛΟ  
ΒΗΜΑΥΙΗΛ  
ΙΜΕΙΝΙΑΣΔ  
ΠΡΩΤΟΣΜΕΧ  
ΤΑΤΗΣΠΡΟΣΣ  
ΠΟ ΕΛΣΚ  
ΤΗΣΥ  
- < ΟΥΕ  
ΣΕΤ  
ΛΙΟΙ Ι  
ΛΩΣΙ

Ясно читающіяся во 2 и 3 строкахъ слова τὸν ἐκ προτόνων и μέγαν позволяютъ, по аналогіи съ № 39 и 43 II тома „Inscr. Ponti“, признать въ чествуемомъ лицѣ боспорскаго царя; сохранившіяся въ 7-й строкѣ буквы ΜΑΥΙ..Λ заключаютъ въ себѣ, очевидно, обозначеніе имени лица, воздвигшаго этотъ памятникъ, начиная собою самый текстъ надписи вслѣдъ за титуломъ. Имя Маркъ Аврелій, ставшее популярнымъ и получившее всеобщее распространеніе по всему лицу римскаго міра со времени императора Марка Аврелія, неоднократно засвидѣтельствовано и на боспорскихъ надписяхъ, между прочимъ и на № 43 II тома „Inscr. Ponti“, гдѣ названъ Μάρκος Αὐρήλιος Μαρκιανὸς Ἀμεινίας, посолъ отъ гражданъ города Прусіи въ Вионіи—ἡ Προυσιέων πόλις ἢ πρὸς Ὑπιον. Имя Ἀμεινίας почти цѣликомъ читается также въ 8-й строкѣ нашей надписи. Такъ какъ лагуна 7-й строки съ удобствомъ

восполняется недостающимъ окончаніемъ имени *Αὐρήλιος* и вторымъ именемъ прусійскаго посла — *Μαρκιανός*, то болѣе чѣмъ вѣроятно, что на нашей надписи названо то же самое лицо, что и на № 43. Эта тождественность подтверждается также и однородностью дѣянія, а именно: чествованіе царя боспорскаго. Указанныя аналоги и приведенныя соображенія позволяютъ предложить сохранившійся текстъ съ такими дополненіями:

1. Ἀγαθῆι [τόχηι].  
 Τὸν ἐκ προγόνων βασιλέων  
 βασιλέα μέγαν [Τιβέριον Ἰού-  
 λιον Ῥησκούποριν υἱὸν βα-  
 σιλέως Σαυρομάτου φιλοκαί]-  
 σα[ρ]α καὶ [φι]λο[ρώμαιον εὐσε]-  
 βῆ Μ. Αὐ[ρή]λιος Μαρκιανός  
 Ἀμεινίας . . . . .  
 πρῶτος ἄ[ρ]χ[ων τῆς λαμπρο-  
 τάτης Προ[υ]σιέων Ὑπιανῶν]      или πρὸς Ὑπιον?
10. πόλεως κ[ . . . . .  
 . . . τῆς . . . . .  
 . . . ου ε . . . . .  
 . . . . . τὸν ἑαυτοῦ]
15. σωτῆρα καὶ εὐεργέτην? ἐν  
 τῶι θι[φ' ἔτει καὶ μηνί]  
 Δώ[ω]ι . . .

т.-е. „Съ добрымъ счастьемъ. Отъ предковъ царей (происходящаго) великаго царя Тиберія Юлія Рискупорида, сына царя Савромата, друга кесарей и друга римлянъ, благочестиваго, Маркъ Аврелій Аминія... первый архонтъ преславнаго города прусійцевъ ипійскихъ ... своего спасителя и благодѣтеля. Въ 519 году въ мѣсяцѣ Лоѳ“...

Что касается до хронологической даты этого памятника, то приблизительно на нее указаніе дано въ самомъ имени посла прусійцевъ, который воздвигъ статую царя Тиберія Юлія Рискупорида въ 520 году боспорской эры, т.-е. 223 по Р. Х., въ его столицѣ, вагъ это засвидѣтельствовано въ хорошо сохранившемся текстѣ надписи № 43. Хронологическая дата въ текстѣ нашей надписи приходилась, очевидно, въ строкахъ 16—17. Къ сохранившемуся начертанію ΩΙ естественно поэтому дополнить впереди ENT, что даетъ: ἐν τῷ. Въ далѣе

слѣдующемъ начертаніи  $\Theta$  приходится видѣть цифры, т.-е.  $\Theta$ ; не сохранилось обозначенія сотенъ, которое дополняется само собой какъ  $\varphi = 500$ . Такимъ образомъ, дата нашего текста—519 годъ боспорской эры, т.-е. 222 по Р. X. Въ послѣдней строкѣ нельзя не узнать имени мѣсяца  $\Lambda\omega\varsigma$  (іюль-августъ), столь часто помянутаго на боспорскихъ надписяхъ.

Какъ ни скудно само по себѣ содержаніе этого текста, но въ немъ данъ намъ фактъ совершенно новый и въ высшей степени интересный. На основаніи свидѣтельства этой надписи мы въ правѣ утверждать, что на территоріи Стараго Крыма существовало въ первые вѣка нашей эры городское поселеніе, входившее въ предѣлы боспорскаго царства, и далѣе, что этотъ городъ былъ въ тѣ времена торговымъ центромъ, въ которомъ имѣли свои интересы обитатели малоазіатскихъ городовъ, находившіеся въ живыхъ торговыхъ сношеніяхъ съ сѣвернымъ побережьемъ Чернаго моря. Такимъ образомъ, то торговое значеніе, какое имѣлъ Старый Крымъ въ пору татарскаго господства, было традиціей очень давняго прошлаго.

Ближайшій отъ Стараго Крыма приморскій городъ, Θεοδοσία, находился искони въ зависимости отъ боспорскихъ царей. Это засвидѣтельствовано надписями отъ временъ: Левкона I (№№ 6, 343), Перисада I (№№ 8, 344, 346, 347), Левкона II (№ 15), Аспурга (№ 36), и отъ конца III в.—Тиберія Юлія Тирана (№ 29). Митридатъ Великій соединилъ съ Боспоромъ и Херсонесъ, но отъ Рима этотъ послѣдній городъ получилъ свободу и автономію <sup>1)</sup>. О томъ, гдѣ проходила западная граница боспорскаго царства, не имѣемъ мы никакого указанія въ сохранившихся источникахъ и извѣстіяхъ. Наша надпись позволяетъ отодвинуть границу въ западу отъ Θεοδοσίи настолько, чтобы она захватывала территорію Стараго Крыма.

Свидѣтельство надписи о существованіи поселенія на территоріи Стараго-Крыма въ первые вѣка нашей эры находятъ себѣ подтвержденіе въ монетныхъ находкахъ недавняго времени. Свѣдѣніемъ объ нихъ я обязанъ тому же г. Ровицкому, который спасъ отъ уничтоженія мраморъ съ надписью. Г. Ровицкій владѣетъ участкомъ въ восточной части города, насупротивъ старой армянской церкви. Завода на своей землѣ виноградникъ, г. Ровицкій собиралъ всѣ монеты, какія находили при перекопкѣ земли его рабочіе въ теченіе нѣсколь-

<sup>1)</sup> Strab. VII 4, 13, p. 256 Didot: ἐξ ἐκείνου δὴ τοῦ χρόνου (время Митридата) τοῖς τοῦ Βοσπόρου δυνάστασις ἢ τῶν Χερροννησιτῶν πόλεις ἀπήχουσι μέχρι τοῦ νῦν ἔστιν.—Plin. H. N. IV, 85: mox Heraclea Chersonesus libertate a Romanis donatum (oppidum).

вихъ лѣтъ. Въ большой кучѣ собранныхъ г. Ровицкимъ монетъ, которую онъ любезно предоставилъ на мое разсмотрѣніе, преобладали деньги татарскія, турецкія, русскія, было нѣсколько западно-европейскихъ изъ разныхъ государствъ отъ XVI вѣка и до новѣйшаго времени,—была одна золотая венеціанская XIV вѣка; но наиболѣе важными для исторіи Крыма оказались шесть слѣдующихъ: 1) родосская тетрадрахма очень хорошей сохранности, обычнаго типа (Ав. голова Гелиоса и Ву. цвѣтокъ *balaustium*), 2) мѣдная монета автономной Пантикапей (голова льва съ надписью ПАН), 3) мѣдная монета послѣднаго Рискупорида съ датой 610 годъ, т.-е. 313, 4) другая такая же монета того же царя съ датой 622 годъ, т. е. 325; 5) римская серебряная монета съ изображеніемъ Юліи Домны (Кесаріи Каппадокійской, *Mionnet, IV, 425*) и 6) римская серебряная монета съ изображеніемъ Діадумена, сына Макрина (*Cohen, III, 507*).

Эти шесть монетъ, найденныя на ничтожной сравнительно части территоріи Стараго Крыма, позволяютъ надѣяться на обиліе подобныхъ находокъ, если только мѣстные люди заинтересуются этимъ дѣломъ. Но и въ настоящее время, при всей своей малочисленности, эти монеты даютъ достаточно краснорѣчивое подтвержденіе свидѣтельству надписи о существованіи поселенія на территоріи Стараго Крыма въ первые вѣка нашей эры, а быть можетъ и раньше (родосская монета). Такимъ образомъ, надпись и монеты даютъ въ настоящее время право поставить вопросъ, который въ свое время столь рѣшительно отклонялъ Кеппенъ, а именно: какое имя носилъ Старый Крымъ кипчакъ въ тотъ далекій отъ ихъ появленія періодъ исторіи Таврическаго полуострова?

Если Муравьевъ-Апостоль пускался въ домыслы о тождествѣ Стараго Крыма съ Киммеріемъ Птолемея, то это было лишь наивное недоразумѣніе. Онъ шелъ путемъ невозможнаго для настоящаго времени отождествленія словъ: Крымъ-Кримъ-Кримнъ-Кимвры-Киммеріане. Само собою разумѣется, что имя „Крымъ“ не можетъ быть исходнымъ пунктомъ уже потому, что это слово — татарское и значить — укрѣпленіе, крѣпость. Въ періодъ до-татарскій городъ долженъ былъ имѣть другое имя. Единственный источникъ, въ которомъ можно исвать имени для Стараго Крыма въ первые вѣка нашей эры, есть, конечно, Птолемей. Кромѣ городовъ приморскихъ, Птолемей знаетъ 15 городовъ внутри полуострова (III, 6, 5). Отсылая читателя къ приложенной картѣ, начертанной на основаніи долготъ и широтъ Птолемея, уважемъ на два имени поселеній, которыя могутъ соответствовать нынѣшнему Старому Крыму: Βοιών и Ταζός

Птолемей далеко невѣрно представлялъ себѣ какъ очертанія береговъ полуострова, такъ и взаимное разстояніе отдѣльныхъ, указанныхъ имъ пунктовъ. Последнее затруднялось еще тѣмъ обстоятельствомъ, что наименьшая единица, которую онъ примѣнялъ, была 5'. Но эти погрѣшности карты Птолемея не даютъ никакого права переносить отдѣльные пункты съ запада на востокъ и обратно. Киммерій, о которомъ думали Палласъ и Муравьевъ-Апостоль, лежитъ у Птолемея почти по срединѣ крымской территоріи и приходится на одномъ меридіанѣ съ южной оконечностью полуострова, мысомъ Бараній Лобъ, *Κριόβ μέτωπον*. Если можно отождествить каковой-либо городъ съ Киммеріемъ Птолемея, то, съ наибольшей вѣроятностью, это будетъ нынѣшній Симферополь, который съ легкой руки Бларамберга, слыветъ въ настоящее время за Неаполь, *Νεάπολις*, неизвѣстный Птолемеемъ <sup>1)</sup>. Что же касается до Стараго-Крыма, то его приходится искать въ одномъ изъ двухъ—Бойонъ или Тазъ. По разстоянію отъ Теодосіи, второй болѣе подходит, и мы можемъ на немъ остановиться въ виду слѣдующаго обстоятельства. Имя Тазъ живетъ и понынѣ въ мѣстности неподалеку, отъ Стараго Крыма: западная часть горной группы, возвышающейся къ сѣверу отъ города, Агармышъ <sup>2)</sup>, называется Тазъ-Агармышъ. Слово Тазъ значитъ по-татарски „плѣшивый“, „лысый“, каковое имя могло быть, конечно, придано безлѣсной части горнаго склона. Возможно, однако, предполагать, что татары воспользовались готовымъ именемъ по созвучію съ своимъ словомъ.—Какъ бы то ни было, несомнѣнно, что территорія Стараго Крыма была заселена въ первые вѣка нашей эры и весьма вѣроятно, что населенность этого мѣста не прерывалась съ тѣхъ поръ и до татарскаго времени. Въ другой связи и въ другомъ мѣстѣ мы старались сдѣлать вѣроятнымъ, что въ періодъ господства хазаръ на территоріи Крымскаго полуострова этотъ городъ носилъ имя Фуллы и служилъ хазарамъ главнымъ опорнымъ пунктомъ ихъ господства на нашемъ югѣ <sup>3)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Blaramberg, De la position des trois forteresses Tauro-Scythes dont parle Strabon. avec cartes, plans, copies d'inscriptions et dessin d'après des marbres antiques. Odessa. 1831.—А. Л. Бертье-Делагардъ помѣстилъ въ 7 выпускѣ Извѣстій Таврической Ученой Архивной Комиссіи (1889), 56—69—переводъ этой работы Бларамберга.

<sup>2)</sup> Мѣстные люди произносятъ это имя—А г а р м ы ш ь (что значитъ побѣлѣвшій), а не А г е р м ы ш ь, какъ писалъ Спасскій и другіе. Этимологія имени дана у Кондараки

<sup>3)</sup> Ж. М. Н. Пр. 1898, февраль, 194—202.

# Вазовая живопись и ея отношеніе къ монументальному искусству въ эпоху непосредственно послѣ Греко-Персидскихъ войнъ.

Д. чл. В. В. Фармаковскаго.

## ВВЕДЕНІЕ.

### I.

Борьба грековъ съ персами, окончившаяся побѣдой небольшой Эллады надъ „великимъ царемъ“ персовъ, является однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ моментовъ исторіи. Побѣда грековъ надъ соединенными силами могучаго Востока была первымъ торжествомъ культуры Запада.

Могущество Азіи нашло въ Греціи себѣ могилу. Эллинизму, которому грозила опасность быть уничтоженнымъ, была теперь обезпечена жизнь и дальнѣйшее развитіе. Теперь не только не было ни малѣйшей опасности со стороны персовъ для континентальной Эллады, но была приобрѣтена свобода и независимость для побережій Малой Азіи и островъ Эгейскаго моря.

Каждый соціальный переворотъ въ жизни народовъ ведетъ всегда за собою и переворотъ умственный.

Побѣдители при Саламинѣ, Платеяхъ и Евримедонтѣ не только спасли Элладу и эллиновъ; они вдохнули въ нихъ новую душу.

Все улыбалось теперь элинамъ. Они видѣли ясныя, неоспоримыя доказательства своей силы и крѣпости. Они по праву могли считать себя первыми среди народовъ міра. Ничто не препятствовало ихъ братскому единенію; ничто не нарушало еще согласія между отдѣльными племенами и государствами; ничто не мѣшало элинамъ теперь глубоко, страстно вѣрить въ свой геній и въ будущее.

Но, какъ ни счастливы они, по истинѣ, теперь были, благодаря своимъ внѣшнимъ успѣхамъ, послѣдніе не отуманили, не опьянили ихъ тонкаго, пронизательнаго ума. Умѣренность, μηδὲν ἄγαν остаются ихъ прекрасными принципами.

Боги и герои въ глазахъ аеинянъ помогли имъ побѣдить персовъ при Марафонѣ. Аполлонъ устами Пиеи далъ имъ извѣстный благой совѣтъ искать спасенія „за деревянными стѣнами“. Аполлонъ же не допустилъ персовъ разграбить свою святыню въ Дельфахъ. Побѣды, успѣхи, — все это въ глазахъ эллиновъ. было милостью, ниспосланною имъ богами. „Какой-то богъ снялъ намъ находившійся надъ головою у насъ камень Тантала“, — говоритъ одинъ изъ величайшихъ поэтовъ этой эпохи, Пиндаръ, объ избавленіи Эллады отъ опасности со стороны персовъ:

... „τὸν ὑπὲρ κεφαλᾶς  
γὰρ Ταντάλου λίθον παρά τις ἔ-  
τρεφεν ἄμμι θεός,  
ἀτόλματον Ἑλλάδι μόχθον“.  
(Pindari Isthm., VIII (VII), 19 слл.).

Глубокою религіозною вѣрою пронизаны теперь сердца эллиновъ. Историкомъ эпохи является благочестивый и искренній Геродотъ. Изъ поэтовъ назовемъ, напр., Пиндара, Эсхила, Ваххилида: глубокое благоговѣніе предъ божественнымъ характерно для всѣхъ троихъ. Не менѣе религіи служить теперь и искусство пластическое: теперь — эпоха воздвиганія храмовъ богамъ и героямъ.

Рѣдко выдавались въ жизни народовъ болѣе благопріятные моменты для всесторонняго развитія культуры, чѣмъ эпоха послѣ Персидскихъ войнъ въ Греціи. Молодой, полный энергіи и оригинальной жизни, богато одаренный отъ природы народъ, благодаря необыкновенно счастливымъ внѣшнимъ обстоятельствамъ, долженъ былъ создать въ самыхъ разнообразныхъ областяхъ культуры дѣйствительные шедевры.

Правда, уже до Персидскихъ войнъ греческая культура достигла многого. Но то, чтó утвердило за ней славу классической, явилось только теперь. Не будь побѣдъ при Саламинѣ, Платеяхъ и т. д., весьма вѣроятно, въ Греціи не было бы такого изумительно быстрого и по истинѣ роскошнаго расцвѣта культуры. Безъ нихъ, быть можетъ, вообще „немыслима была бы Греція“, какъ прекрасно выражается Курциусъ<sup>1)</sup>.

Время, наступившее послѣ Персидскихъ войнъ, было, по истинѣ, несравненно: нигдѣ мы не встрѣчаемъ больше такой полноты развитія культуры, такого возвышеннаго ея характера, такого блеска ея созданій<sup>2)</sup>. Поэзія и искусство, наука и философія этой эпохи дали произведенія,

<sup>1)</sup> Курциусъ, Исторія Греціи, перев. А. Веселовскаго, II, 84.

<sup>2)</sup> Ср. Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, I, 303 слл.



которымъ суждено было стать образцами на всѣ времена цивилизованному человечеству <sup>1)</sup>).

Извѣстно, какими необыкновенными способностями одарены были эллины въ искусствамъ пластическимъ.

Уже до Греко-Персидскихъ войнъ ихъ искусство стало на значительную высоту <sup>2)</sup>. Послѣ пораженія персовъ искусство, быть можетъ, нагляднѣе, чѣмъ что-либо другое, даетъ понятіе о чрезвычайномъ подъемѣ всей культуры. Достаточно сказать, что однимъ изъ представителей пластики является теперь Фидій, художникъ, по справедливой оцѣнкѣ Коллинсона, остающійся безъ соперниковъ до настоящаго времени <sup>3)</sup>, или что памятниками ея, между прочимъ, служатъ мраморы Пароенона, гдѣ разъ навсегда нашелъ свое выраженіе идеалъ красоты и благородства <sup>4)</sup>.

Всѣ свѣдѣнія, которыя мы имѣемъ о классическомъ искусствѣ и его представителяхъ, отличаются постоянно крайнею отрывочностью; всѣ они чисто случайны. Благопріятный случай сохранилъ намъ и мраморы Пароенона, которые позволяютъ намъ лучше судить объ искусствѣ Фидія. Случайно дошло до насъ довольно много другихъ памятниковъ скульптуры, благодаря которымъ мы можемъ судить о значеніи фидіева искусства и объ его вліяніи на скульптуру V вѣка. Сохранившіеся памятники дополняютъ и разъясняютъ намъ свѣдѣнія, сообщаемыя о Фидіи древними авторами. Благодаря указаннымъ источникамъ, мы имѣемъ болѣе или менѣе точное представленіе о скульптурѣ половины V вѣка.

Доминирующею фигурою среди скульпторовъ является Фидій. Его вліяніе на современниковъ было огромно. Его ученики въ стилѣ нерѣдко настолько зависѣли отъ учителя, что ихъ статуи нѣкоторые считали произведеніемъ самого главы школы <sup>5)</sup>. Подъ вліяніемъ Фидія находятся не только всѣ скульпторы Аттики <sup>6)</sup>, но часто и скульпторы другихъ странъ <sup>7)</sup>. Даже славная и самобытная, гордая своими соб-

---

<sup>1)</sup> Ср. D u n s k e r, Geschichte der Griechen, IV, 425 слл. D u r u y, Histoire des Grecs, II, 422 слл. V e l o c h, Griech. Geschichte, I, 393 слл. и др.

<sup>2)</sup> Ср. C o l l i g n o n, Sculpture, I, 389 слл. B r u n n, Griechische Kunstgeschichte, 2, 263 слл. А. А. П а в л о в с к і й, Скульптура въ Аттикѣ до Греко-Персидскихъ войнъ, 299 слл.

<sup>3)</sup> «Seul il (Phidias) a possédé le secret de cette majestueuse simplicité, de cette grâce puissante et fière, de cette noblesse divine, qui donnent aux statues du Parthénon eur beauté radiéuse et leur éternelle jeunesse». C o l l i g n o n, Phidias, 124. Ср. Sculpture, , 517 слл.

<sup>4)</sup> Ср. C o l l i g n o n, Sculpture, II, 74.

<sup>5)</sup> Ср. C o l l i g n o n, Phidias, 123.

<sup>6)</sup> Ср. C o l l i g n o n, Sculpture, II, 75 слл., 139 слл., 145 слл.

<sup>7)</sup> Ср., напр., C o l l i g n o n, II, 158 слл.

ственными традиціями Аргосская школа не могла не подчиниться вліянію искусства Фидія <sup>1)</sup>.

Если и столь сами по себѣ замѣчательные художники, какъ, напр., Алвамень <sup>2)</sup>, въ стилѣ не могли идти совершенно самостоятельнымъ путемъ, то скульпторы-ремесленники (мастера надгробныхъ стелъ, саркофаговъ, мраморныхъ вазъ, вотивныхъ рельефовъ и т. п.), которые всегда старались подражать тому, что было особенно популярно, что особенно нравилось публикѣ, подчиняются Фидію безусловно. Памятники керамики и т. п., по стилю, представляютъ эхо монументальнаго искусства Фидія и его школы <sup>3)</sup>.

Если мы отъ мраморной пластики обратимъ свое вниманіе на статуэтки изъ терракотты, издѣлія т. наз. короoplastовъ <sup>4)</sup>, то въ занимающую наше вниманіе эпоху всюду, какъ въ самой Атикѣ, такъ и въ другихъ областяхъ, мы должны будемъ вмѣстѣ съ Поттье <sup>5)</sup> и другими признать господство аттического стиля, который въ первоисточникѣ своемъ восходитъ къ мраморамъ Парѣнона.

Отъ скульптуры Фидія и его школы зависятъ, далѣе, рельефы на нѣкоторыхъ золотыхъ вещахъ, найденныхъ въ курганахъ южной Россіи <sup>6)</sup>. Отъ нихъ же зависятъ рельефы на глиняныхъ вазахъ <sup>7)</sup>, фигуры на монетахъ <sup>8)</sup> и т. д.

Словомъ, вся пластика послѣ Фидія стоитъ подъ его вліяніемъ. И талантливые ученики самого Фидія, и мраморщики, дѣлавшіе надгробія и т. п., и короoplastы, и мастера золотыхъ вещей, вазовые ху-

---

<sup>1)</sup> Ср. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, 433 сл., 507 сл. и др. Collignon, II, 171.

<sup>2)</sup> Ср. о немъ Collignon, II, *Sculpture*, 114 сл.

<sup>3)</sup> Ср. Collignon, *Sculpture*, II, 139 сл.

<sup>4)</sup> Ср. о нихъ статью А. Н. Деревницкаго, въ *Запискахъ Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей*, XVIII (1895), 206 сл. «Нѣсколько греческихъ статуэтокъ изъ Собраній Одесскаго Общества Исторіи и Древностей и А. И. Нелидова»; также во введеніи къ изданію терракоттъ Одесскаго музея (А. Н. Деревницкій, А. А. Павловскій, Э. Р. фонъ-Штернь, *Музей Имп. Одесск. Общ. Исторіи и Древностей*. Выпускъ I. Терракотты).

<sup>5)</sup> Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, 41 сл., 76 сл. Ср. объ отношеніяхъ короoplastовъ къ монументальному искусству, кромѣ того, въ указанной выше статьѣ А. Н. Деревницкаго, 222 сл., гдѣ указана и специальная литература.

<sup>6)</sup> Ср. Kieseritzky, *Ath. Mitth.* VIII (1889), 219 сл. В. К. Мальмбергъ, *Памятники греческаго и греко-варварскаго искусства, найденные въ курганѣ Карагодеуашъ. Матеріалы по археологій Россіи, издаваемые Импер. Археол. Коммиссіею*. № 13, 190. Milchhöfer, *Jahrb. d. Inst.* IX (1894), 63 сл.

<sup>7)</sup> Ср. Stephani, *C—R.* 1872—73, 5 сл. De-Witte, *Mon. gr.* 1875, 13 сл. Milchhöfer, *ук. м. Collignon, Sculpture*, I, 543 сл.; II, 36 и др.

<sup>8)</sup> Ср. Head, *Historia numorum*, LX, 313, 227 и т. д.

дожники и т. д., — всё они ставят своимъ идеаломъ великія произведенія главы греческой скульптуры V вѣка.

Если бы счастливая случайность не сохранила намъ мраморовъ Паренона, мы должны были бы судить о Фидіи и его школѣ по надгробіямъ, вотивнымъ рельефамъ, даже терракоттамъ. О величайшихъ произведеніяхъ Фидія Аѳинѣ-Дѣвѣ и Зевсѣ Олимпійскомъ мы вынуждены судить до сихъ поръ только по весьма плохимъ воспроизведеніямъ въ мраморѣ, даже по геммамъ и монетамъ! <sup>1)</sup>

По подобнымъ источникамъ мы должны судить и о произведеніяхъ большинства греческихъ знаменитыхъ скульпторовъ. Мы къ несчастію, вынуждены дѣлать часто какъ разъ то, что одному древнему оратору <sup>2)</sup> казалось прямымъ абсурдомъ: по его мнѣнію, совершенно невозможно ставить рядомъ Фидія съ коропами, какъ Зевксиса и Паррасія съ мастерами, расписывающими дешевыя таблички!

Насъ предостерегаютъ отъ неправильныхъ выводовъ древнія свидѣтельства о художникахъ. Однихъ такихъ свидѣтельствъ, однако, для обстоятельной оцѣнки того или другого скульптора также не достаточно. Даже плохая копія или воспроизведеніе знаменитаго оригинала часто могутъ лучше выяснить ту или другую черту его, чѣмъ описанія или разсужденія челоуѣка, имѣвшаго счастье созерцать самый оригиналъ! Вотъ почему наука классической археологіи ставитъ себѣ въ настоящее время задачею указать среди дошедшихъ до насъ памятниковъ древности такіе, которые имѣютъ то или другое отношенія къ художникамъ, о которыхъ намъ говорятъ древніе авторы <sup>3)</sup>. Если мы иной разъ можемъ указать только крайне плохую копію или воспроизведеніе знаменитаго произведенія, или даже только подражаніе ему въ томъ или другомъ отношеніи, мы не должны унывать: бываетъ, что новыя открытія неожиданно даютъ прекрасныя воспроизведенія вещей, которыя мы знали до тѣхъ поръ лишь по весьма плохимъ копіямъ.

Несмотря на весьма ограниченное количество сохранившихся до

<sup>1)</sup> Объ Аѳинѣ-Дѣвѣ Фидія см. Collignon, *Sculpture*, I, 536 слл., гдѣ приводится и специальная литература. О Зевсѣ см. у него же (I, 525 слл.). Къ литературѣ о Зевсѣ надо прибавить еще Amelung, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1894, № 35. Амелунгу удалось найти воспроизведеніе головы Зевса Фидія въ мраморѣ.

<sup>2)</sup> Исократъ, *περί ἀντιδός*, 2: ...εἰ τις Φειδίαν τὸν τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ἔδος ἐργασάμενον τολμήη καλεῖν κοροπάθον, ἢ Ζεῦξιν καὶ Παρράσιον τὴν αὐτὴν εἶχειν φαίη τέχνην τοῖς τὰ πινάκια ὑράτρουσιν» etc.

<sup>3)</sup> Ср. Furtwängler, *Meisterwerke*, Vorwort. Насколько много удалось сдѣлать наукѣ въ этомъ отношеніи, показываетъ, напр., сравненіе даже 4-го изданія «Исторіи греч. пластики» Овербека съ трудомъ Коллинсона (*Sculpture*, I—II).

насъ оригинальныхъ памятниковъ греческой пластики, издавна установился справедливый взглядъ, что она достигла чрезвычайно высокаго развитія.

Давно уже установленъ былъ и тотъ фактъ, что однимъ изъ самыхъ интересныхъ періодовъ ея жизни является періодъ ея перваго блестящаго расцвѣта послѣ Персидскихъ войнъ.

Сохранившіеся до настоящаго времени остатки храмовъ и другихъ зданій этой эпохи говорятъ краснорѣчиво о процвѣтаніи и высокомъ развитіи искусства строенія: Парѣнонъ и Пропилеи говорятъ о блестящемъ развитіи архитектуры не менѣе, чѣмъ фронтоны и фризы храма Аѣины-Дѣвы о высокомъ развитіи пластики.

Монеты, золотыя вещи, терракоты, красно-фигурныя вазы являются свидѣтелями блестящаго состоянія въ V вѣкѣ и художественной промышленности.

Вообще мы должны признать фактъ, что всѣ отрасли искусства и промышленности въ V вѣкѣ и, главнымъ образомъ, послѣ Персидскихъ войнъ, достигли въ Греціи замѣчательнаго развитія.

Если бы до насъ не дошло ни одного литературнаго свидѣтельства о высокомъ процвѣтаніи пластики и архитектуры въ эпоху послѣ Греко-Персидскихъ войнъ, мы должны были бы признать это на основаніи дошедшихъ до насъ памятниковъ этой эпохи. Изслѣдованія послѣднихъ лѣтъ особенно ясно показали всю цѣнность большей части древнихъ свидѣтельствъ объ искусствѣ. Современному историку античнаго искусства, при характеристикѣ художниковъ, остается часто только повторять и разъяснять, на основаніи вещественныхъ памятниковъ, то, что высказали о нихъ уже древніе критики искусства. Разумѣется, далеко не всѣ древніе писатели одинаково авторитетны. Весьма важно всякій разъ освѣдомиться объ источникахъ писателя и взвѣсить, насколько его показанія правдивы. И вотъ въ такихъ случаяхъ знать памятники, стоящіе въ какихъ-либо отношеніяхъ къ художнику, о которомъ идетъ рѣчь въ древнихъ свидѣтельствахъ, бываетъ особенно важно.

Изслѣдователямъ новѣйшаго времени удалось указать среди древнихъ писателей объ искусствѣ, сочиненія которыхъ или извлеченія изъ нихъ дошли до насъ, — такихъ, которые глубоко понимали искусство. Характеристикамъ художниковъ, сдѣланнымъ такими писателями, мы и удивляемся, когда намъ выпадаетъ на долю счастье непосредственнаго сужденія о какомъ-нибудь древнемъ произведеніи. Въ тѣхъ случаяхъ, поэтому, когда до насъ не дошло ни оригинала, ни воспроизведеній, ни копій произведеній какого-нибудь древняго мастера, мы должны

весьма внимательно относиться въ тому, что передають о немъ древнія свидѣтельства.

До насъ не дошло никакихъ остатковъ монументальной живописи великой эпохи, наступившей послѣ Греко-Персидскихъ войнъ. Что же говорятъ о ней древніе? „Искусство во всѣхъ своихъ проявленіяхъ всегда служить глашатаемъ и провозвѣстникомъ нарождающихся и развивающихся въ обществѣ идей, вкусовъ и настроеній, и въ этомъ смыслѣ между всѣми отраслями его существуетъ стройная связь и ненарушимое единство“ <sup>1)</sup>. Уже а priori мы можемъ полагать, что живопись въ эпоху Фидія и Перикла представляла выдающійся интересъ.

Наши ожиданія вполне подтверждаютъ свидѣтельства древности о живописи этой эпохи <sup>2)</sup>. Судя по нимъ, живопись тогда была весьма замѣчательна и имѣла не меньшее значеніе, чѣмъ скульптура.

## II.

Плутархъ <sup>3)</sup>, приводящій въ особенную похвалу Аѣинамъ то, что этотъ городъ былъ какъ бы матерью и кормилицей искусствъ, говорить, между прочимъ, что славѣ Аѣинъ не мало содѣйствуютъ и знаменитые живописцы, аѣинскіе уроженцы: Аполлодоръ, Евфраноръ, Никій, Асклепидоръ, Плистенетъ, братъ Фидія <sup>4)</sup>.

Самымъ знаменитымъ художникомъ въ половинѣ V вѣка былъ Полигнотъ, сынъ Аглафонта, родомъ съ острова Тасоса <sup>5)</sup>.

Его имя приводится постоянно рядомъ съ самыми славными скульпторами и художниками древности <sup>6)</sup>. По красотѣ и по тщательности исполненія, Темистій <sup>7)</sup> ставитъ картины, которыя Полигнотъ написалъ въ Лесхѣ внидянъ въ Дельфахъ, рядомъ съ произведеніями Фидія и Мирона. Знатокъ искусства Лукіанъ <sup>8)</sup> приводитъ Полигнота въ числѣ

<sup>1)</sup> А. Н. Деревицкій, Зап. Импер. Одесск. Общ. Ист. и Древн., XVIII (1895), 226.

<sup>2)</sup> Они собраны у Овербека, SQ., 1042—1136.

<sup>3)</sup> Plutarch. De gloria Athen., 346 B (Overbeck, SQ., 1109).

<sup>4)</sup> Весьма вѣроятно, что Πλαίσταίνετος здѣсь читается по ошибкѣ вм. Πάνατος. Ср. К. О. Müller, De Phidiae vita et operibus, 126, m. O. Jahn, Archäol. Aufs., 17, 8. Overbeck, SQ., въ 1109. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 33 (47).

<sup>5)</sup> Overbeck, SQ., 1042 слл.

<sup>6)</sup> Ср. Plin. N. H. 35, 58 (Overbeck, SQ., 1045): alii quoque pos hos clari fuere... sicut Polygnotus Thasius. Ср. N. H., 34, 85 (Overbeck, SQ., 1066): Polygnotus idem pictore nobilissimis.

<sup>7)</sup> Themist. Orat., XXXIV, 11, p. 40 (Overbeck, SQ., 1052).

<sup>8)</sup> Ср. объ этомъ Bertrand, Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité, 363 слл.

художниковъ, которые были особенно искусны въ употребленіи красокъ, и при этомъ называетъ Евфранора, Апеллеса, Аегіона <sup>1)</sup>. Рядомъ съ Зевксисомъ и Евфраноромъ ставитъ Полигнота Филостратъ <sup>2)</sup>.

Мы встрѣчаемъ нерѣдко и выраженія удивленія искусству Полигнота. Платонъ въ „Горгіи“ <sup>3)</sup> приводитъ Полигнота и его брата Аристофонта, какъ примѣръ хорошихъ художниковъ <sup>4)</sup>.

Подобно тому, какъ Фидій, благодаря своему искусству, занималъ выдающееся положеніе у Перикла, Полигнотъ занималъ его у Кимона. Какъ и Фидію, Полигноту поручено было украсить выдающіяся общественныя зданія. Какъ Фидій, при украшеніи Пареемона, былъ главнымъ руководителемъ работъ, такъ, вѣроятно, Полигнотъ руководилъ художниками, которые вмѣстѣ съ нимъ расписывали храмы и общественныя зданія <sup>5)</sup>. Въ храмѣ Ѡесея Полигнотъ написалъ двѣ картины, изображавшія: одна—Ѡесея въ битвѣ съ амазонками, другая—Ѡесея въ битвѣ съ кентаврами <sup>6)</sup>; тамъ же Миконъ написалъ „Ѡесея передъ Амфитритой“ <sup>7)</sup>. Въ храмѣ Діоскуровъ Полигнотомъ написана была картина, изображавшая похищеніе Діоскурами дочерей Левкиппа, и Микономъ—картина, представлявшая Аргонавтовъ <sup>8)</sup>. Въ Росписной Галлерей была полигнотова картина „Гибель Иліона“ и миконова „Амазономахія“; тамъ же Миконъ и Паненъ написали „Битву при Марафонѣ“ <sup>9)</sup>. Полигнотъ расписывалъ общественныя зданія не только въ Афинахъ. Весьма знамениты были его картины въ Лесхѣ кнудягъ въ Дельфахъ—„Гибель Иліона“ и „Одисей въ Аидѣ“ <sup>10)</sup>. Въ Пла-

<sup>1)</sup> Lucian. Imagines, 7 (Overbeck, SQ., 1073).

<sup>2)</sup> Philostrat. Vit. Apollon. II, 20 (p. 23 ed. Kayser) (Overbeck, SQ., 1074).

<sup>3)</sup> Plat. Gorg. 448 (Overbeck, SQ., 1046).

<sup>4)</sup> Ср., кромѣ того, еще Overbeck, SQ., 1047 сл.

<sup>5)</sup> Ср. Schreiber, Wandbilder des Polygnotos, 3.

<sup>6)</sup> Павсаній, I, 17, 2 (Overbeck, SQ., 1086). Ср. Гарпократіона подъ сл. Πολύγντος (Overbeck, SQ., 1042). Robert, Marathonsschlacht, 47 и ниже.

<sup>7)</sup> См. объ этой картинѣ наши замѣчанія въ Журн. Мин. Нар. Просв., 1898, апрѣль и май, отд. класс. филол., 48 сл.

<sup>8)</sup> Гарпократіонъ, ук. м.; Павсаній, I, 18, 1 (Overbeck, SQ., 1058).

<sup>9)</sup> Павсаній, I, 15, 1—3 (Overbeck, SQ., 1054); Аристофанъ, Lysistr. 678 сл. (Overbeck, 1081); Аррианъ, Anabaz. VII, 13, 10 (Overbeck, 1082); Плутархъ, Кимонъ, 4 (Overbeck, 1044); Павсаній, V, 11, 6 (Overbeck, 96, l. 46); Плиній, N. H. 35, 57 (Overbeck, 1099); Эліанъ, Nat. anim. VII, 38 (Overbeck, 1083); Цецесъ, Chil. IV, 182 sq. (Overbeck, ib.); Сопатръ, διαίρεσις. ζήτησις. I, 8, p. 180 sq. ed. Walz (Overbeck, 1084); Гарпократіонъ, подъ сл. Μίχων (Overbeck, ib.); Цецесъ, Chil. XII, 560 сл. (Overbeck, 1091); Діогенъ Лаерт. VII, 1, 5 (Overbeck, 1055); Свида, подъ сл. Ζήνων (Overbeck, 1056); Синесій, Epist. 135 (Overbeck, 1057) и т. д.

<sup>10)</sup> Павсаній, X, 25—31 (Overbeck, SQ., 1050) и др.

теяхъ <sup>1)</sup>, въ храмѣ Аѳины Аріи, Полигнотъ написалъ „Одиссея, избывающаго жениховъ Пенелопы“; тамъ же Онасій написалъ картину, сюжетъ для которой далъ мнѣ о походѣ семи противъ Фивъ.

Всѣ эти факты указываютъ, сколь важное значеніе имѣла живопись въ глазахъ грековъ V вѣка. Картины считались такимъ же прекраснымъ и достойнымъ украшеніемъ общественныхъ зданій, какъ скульптуры.

Иногда живопись примѣнялась для украшенія и рядомъ со скульптурой. Для примѣра приведемъ тронъ Зевса Олимпійскаго, на которомъ, между прочимъ, были и картины, написанныя Паненомъ <sup>2)</sup>.

Не менѣе говорятъ о томъ, что живопись цѣнилась высоко въ V вѣкѣ, и извѣстія, что Полигнотъ, работавшій бесплатно въ Аѳинахъ, былъ удостоенъ за это правъ аѳинскаго гражданства <sup>3)</sup>, или, что амфиктіоны въ Дельфахъ присудили ему во всѣхъ городахъ Греціи пожизненное угощеніе на общественный счетъ <sup>4)</sup>. То и другое считалось величайшею почестью <sup>5)</sup>, какою давали лишь особенно заслуженнымъ людямъ.

Кромѣ такого рода свидѣтельствъ, которыя мы приводили до сихъ поръ, есть другія, которыя еще болѣе говорятъ намъ о томъ, какъ интересна и замѣчательна была живопись въ эпоху послѣ Персидскихъ войнъ. Мы разумѣемъ здѣсь описанія полигнотовыхъ картинъ въ Дельфахъ Павсанія и сообщенія разныхъ писателей на счетъ техники, стиля, общаго характера и художественно-историческаго значенія Полигнота и современныхъ ему мастеровъ живописи.

Сохранившіяся до насъ древнія свидѣтельства представляютъ отрывки изъ сочиненій различныхъ школъ, которыя неодинаково понимали искусство и различно смотрѣли на его задачи. Однако, всѣ свидѣтельства, по нашему мнѣнію, безусловно говорятъ о чрезвычайно важномъ значеніи, которое игралъ Полигнотъ въ исторіи греческаго искусства, и о громадномъ интересѣ, который представляетъ его живопись. Встрѣчающіяся противорѣчія въ свидѣтельствахъ древнихъ о Полигнотѣ совсѣмъ не таковы, чтобы изъ-за нихъ значеніе этого художника могло оставаться неяснымъ. Наоборотъ, благодаря тому, что до насъ дошли отзывы о Полигнотѣ глубоко различныхъ между собою во взглядахъ на искусство

<sup>1)</sup> Павсаній, IX, 4, 1 (Overbeck, SQ., 1059).

<sup>2)</sup> Павсаній, V, 11, 6 (Overbeck, SQ., 696, lin. 34 слл.).

<sup>3)</sup> Гарпократъ. подъ сл. Πολύγνотος; Плутархъ, Кимонъ, 4 (Overbeck SQ., 1042, 1044).

<sup>4)</sup> Плиній, N. H. 35, 58 (Overbeck, SQ., 1045).

<sup>5)</sup> Ср. В. В. Латышевъ, Очеркъ греческихъ древностей, I<sup>3</sup>, 205.

писателей, мы меньше рискуем впасть въ ошибку, составляя себѣ представление о Полигнотѣ по свидѣтельствамъ древности.

Что же передаютъ древніе о Полигнотѣ и его картинахъ?

Значеніе Полигнота въ исторіи греческой живописи у Плинія (N. H. 35, 58) <sup>1)</sup> опредѣляется слѣдующимъ образомъ: „Θα σόσετς Πολιγνότς сталъ первый рисовать женщинъ въ прозрачной <sup>2)</sup> одеждѣ, покрывать ихъ головы разноцвѣтными чепцами <sup>3)</sup> и весьма много первый сдѣлалъ для живописи тѣмъ, что установилъ пріоткрывать [у фигуръ] ротъ, обозначать зубы, давать лицу разнообразныя выраженія, отступивъ отъ древней суровости“.

Это мѣсто „Естественной Исторіи“ Плинія, какъ уже показано было О. Яномъ <sup>4)</sup>, Бригеромъ <sup>5)</sup>, Блюмнеромъ <sup>6)</sup>, Брунномъ <sup>7)</sup>, Фуртвенглеромъ <sup>8)</sup>, Робертомъ <sup>9)</sup> и Мюнцеромъ <sup>10)</sup>, тѣснѣйшимъ образомъ при-  
мыкаетъ къ тому, что Плиній ранѣе сообщалъ о живописи Евмара и Кимона изъ Клеонъ.

Исторія живописи, три послѣдовательныхъ и строго связанныхъ между собою момента которой представляютъ Евмаръ, Кимонъ и Полигнотъ, у Плинія восходитъ всего вѣроятнѣе къ Ксенократу <sup>11)</sup>, писавшему объ искусствѣ въ III вѣкѣ до Р. Хр. съ точки зрѣнія своего времени и считавшему въ пластикѣ идеаломъ Лисиппа. Настоящая жи-

<sup>1)</sup> Overbeck, SQ., 1075.

<sup>2)</sup> Лучшая рукопись (Bambergensis) даетъ чтеніе—*translucida* (и 2-й рук. *translucida*) *veste*. Это приняли уже Зиллигъ (въ изд. Плинія) и Урликсъ (*Chrestomathia Pliniana*). Чтеніе другихъ рукописей—*lucida veste*—которое принимали старыя изданія, должно быть, послѣ открытія *Bambergensis*, оставлено. *Lucida veste* читали еще Бѣттигеръ (*Archäologie der Malerei*, 264), К. О. Мюллеръ и Велькеръ (*Handb. d. Arch. d. Kunst*, § 134, 2).

<sup>3)</sup> *Mitra* первоначально—лента. Постепенно ее дѣлали шире, и, такъ обр., со временемъ митрою стали называть и чепецъ. Ср. Guhl und Koner, *Das Leben der Griechen und Römer*, 306.

<sup>4)</sup> O. Jahn, *Ueber die Kunsturtheile des Plinius*. *Berichte d. Sachs. Gesellsch. d. Wissensch.*, 1850, 116 слл.

<sup>5)</sup> Ad. Brieger, *De fontibus librorum XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI Naturalis Historiae Plinianaе, quatenus ad artem plasticam pertinent*, 1857, 9 слл.

<sup>6)</sup> Blümner, *Rhein. Mus.*, N. F., 1871, 354.

<sup>7)</sup> Brunn, *Sitzungsber. d. philol.-hist. Classe d. bayer. Akad.*, 1875, 811 слл. Ср. *Gesch. d. griech. Künstler*, II, 19 (27).

<sup>8)</sup> Furtwängler, *Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste*. IX Supplementband der *Jahrb. f. class. Phil.*, 27 (отд. отд.).

<sup>9)</sup> Robert, *Die Kunsturtheile des Plinius*. Kiessling und Wilamowitz-Möllendorf, *Philol. Untersuchungen*, X, 28 слл.

<sup>10)</sup> Münzer, *Zur Kunstgeschichte d. Plinius*. *Hermes*, XXX (1895), 511 слл.

<sup>11)</sup> По нашему мнѣнію, нельзя не согласиться съ доводами на этотъ счетъ Мюнцера, *Hermes*, XXX (1895), 511 слл.



вопись, по его мнѣнію, начинается лишь съ Аполлодора аѳинскаго и Паррасія, т. е. только послѣ Полигнота.

Однако, если Ксенократъ, а за нимъ и Плиній, не считали Полигнота среди „*lumina artis*“, среди мастеровъ, заслуживающихъ восхищенія, тѣмъ не менѣе то, что у нихъ сообщается о Полигнотѣ, весьма интересно. Ксенократъ воздастъ Полигноту должное, считая, что онъ „весьма много“ („*plurimum*“ у Плинія) сдѣлалъ для живописи. Въ самомъ дѣлѣ, изъ Плинія мы знаемъ, что Полигнотъ былъ первымъ художникомъ, порвавшимъ цѣпи архаизма, т. е. основателемъ свободнаго стиля<sup>1)</sup>. Полигнотъ продолжаетъ дѣло Кимона, художника еще вполне архаическаго. То, чего особенно не доставало архаическому искусству, это — живое выраженіе лица. Полигнотъ сталъ пріотерывать ротъ у фигуръ и обозначать зубы. Извѣстно, какъ много зависитъ общее выраженіе лица и отъ расположенія губъ<sup>2)</sup>. Чтобы дать лицу выраженіе, чтобы вывести его изъ состоянія оцѣпенѣлости, неподвижности, въ какомъ оно является въ архаическомъ искусствѣ, чтобы „*vultum ab antiquo rigore variare*“, необходимо было дать новую жизнь и подвижность губамъ фигуръ, было необходимо „*os adaperire, dentes ostendere*“<sup>3)</sup>. Сохранилось извѣстіе<sup>4)</sup>, что Полигнотъ въ „Гибели Иліона“, украшавшемъ аѳинскую Росписную Галерею, придавъ Лаодикѣ черты сестры Кимона Эльпиники. Точно также у Микона въ „Мараѳонской битвѣ“ вожди грековъ и персовъ (Мильтиадъ, Каллимахъ, Кинегиръ, Датисъ, Артафернъ) имѣли портретныя черты<sup>5)</sup>.

Оба эти свидѣтельства дополняютъ слова Плинія о Полигнотѣ. Стиль его настолько былъ уже свободенъ, что въ фигурахъ его была чисто индивидуальная жизнь<sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Мы не понимаемъ въ виду этого, какимъ образомъ Брунну (*Gesch. d. gr. Künstler*, II, 19 (27), можетъ заслуга Полигнота, какъ о ней говоритъ Плиній, показаться „*geringfügig*“. Ср. *Blümner, Rhein. Mus.*, N. F., 1871, 369; *H. von-Rohden u. Baummeister, Denk.*, II, 856.

<sup>2)</sup> Выраженія смѣха, улыбки, надменности, удовольствія, граціи и т. д. невозможно, напримѣръ, придать фигурамъ безъ того, чтобы не обратить вниманія на трактовку губъ. Ср. *Winkelmann, Geschichte der Kunst*, V, 5, 26; IV, 200; *Bell, Anatomy of expression in painting*, 128 слл.; *Böttiger, Archäologie d. Malerei*, 262 слл.; *Grupp, Gesch. d. gr. Künstler*, II, 21 (30).

<sup>3)</sup> Последнее необходимо при выраженіи главнымъ образомъ сильныхъ аффектовъ.

<sup>4)</sup> Плутархъ, Кимонъ, 4 (*Overbeck, SQ.*, 1044).

<sup>5)</sup> Ср. Павсаний, I, 15, 3 (*Overbeck, SQ.*, 1054, D). Плиній, N. H., 35, 57 (его источникъ здѣсь—Варронъ. Ср. *Robert, Archäol. Märchen*, 26). Робертъ (*Marathonsschlacht*, 27) непоследователенъ, полагая, что портретныя черты художники могли придать лишь греческимъ вождямъ.

<sup>6)</sup> Въ виду приведенныхъ свидѣтельствъ мы полагаемъ, что Фуртвенглеръ, который отрицаетъ, чтобы Фидій могъ дѣйствительно сдѣлать портреты свой и перикловъ

Разумѣется, у Полигнота должны были получить, поэтому, большое распространение фигуры въ фазу и три четверти, такъ какъ онѣ особенно способны выразить индивидуальность<sup>1)</sup>.

Полигнотъ впервые сталъ покрывать головы женскихъ фигуръ разноцвѣтными чепцами. До насъ дошло подробное описаніе Павсанія двухъ картинъ Полигнота въ Дельфахъ. На одной изъ этихъ картинъ „Гибель Иліона“ были двѣ женскихъ фигуры, которыя достоверно не имѣли ни чепцовъ ни повязокъ на головахъ: это—фигуры Эеры и Поликсены<sup>2)</sup>. Такимъ образомъ, въ разноцвѣтныхъ чепцахъ были не всѣ женскія фигуры Полигнота, а только нѣкоторыя<sup>3)</sup>. А если такъ, то возможно думать, что и свидѣтельство о томъ, будто Полигнотъ впервые сталъ изображать женщинъ въ прозрачныхъ одеждахъ, относится не ко всѣмъ фигурамъ женщинъ на картинахъ Полигнота, а касается лишь какихъ-нибудь отдѣльныхъ фигуръ. Кромѣ свидѣтельства Плинія, мы не имѣемъ ни одного другого, которое бы говорило о прозрачныхъ одеждахъ у фигуръ Полигнота<sup>4)</sup>. Объ одеждахъ женскихъ фигуръ Полигнота мы можемъ составить представленіе по тому, что говоритъ мимоходомъ Лукіанъ<sup>5)</sup> объ одеждѣ Кассандры на полигнотовой „Гибели Иліона“<sup>6)</sup>. Одежда Кассандры была „ἐς τὸ λεπτότατον ἐξερρασμένη“, „отдѣлана тончайшимъ образомъ“. Эліанъ<sup>7)</sup>, къ свидѣтельству котораго о Полигнотѣ мы вернемся, говоритъ равнымъ образомъ объ „ἰματίων λεπτότητες“ фигуръ Полигнота. Совершенно очевидно, что и у Лукіана и у Эліана говорится о тонкой трактовкѣ

на щитѣ статуи Аены-Дѣвы,—не правъ (Furtwängler, Meisterwerke, 75). Фуртвенглеру справедливо возражаетъ Робертъ (Marathonsschlacht, 26).

<sup>1)</sup> Ср. C. Smith, Dictionary of greek and roman antiquities, 407 сл. Ср. Lucian Imag., 7 (Overbeck, SQ., 1053).

<sup>2)</sup> Павсаній, X, 25, 5 и 9 (Overbeck, SQ., 1050, A., 1. 49 и 71): ...μήτηρ τε ἡ Θησείως (i. e. Αἴθρα) ἐν χρῶ κεχαρμένη... Πολυξένη δὲ κατὰ τὰ εἰρημένα παρθένους ἀναπέπλεκται τὰς ἐν τῇ κεφαλῇ τρίχας.

<sup>3)</sup> Значение замѣчанія Ксенократа (у Плинія) относительно чепцовъ разъясняетъ Бруниъ (Sitzungsber. d. bay. Akad. 1878, 450): въ живописи женскіе волосы легко образуютъ пятно, слишкомъ однообразную плоскость, которую нужно такъ или иначе оживлять; съ этою цѣлью, т. е. чтобъ достигъ здѣсь большаго разнообразія въ рисункѣ и въ краскахъ, Полигнотъ и писалъ женщинъ въ разноцвѣтныхъ чепцахъ.

<sup>4)</sup> Не правы, по нашему мнѣнію, Бруниъ (Gesch. d. gr. Künstler, II, 20 (28)) и Блюмнеръ (Archäolog. Studien zu Lucian, 36), которые пытаются привлечь сюда свидѣтельства Лукіана (Imag., 7) и Эліана (Var. Hist., IV, 3).

<sup>5)</sup> Ср. Bertrand, Études sur la peinture et la critique d'art, 363 сл.

<sup>6)</sup> Lucian., Imagines, 7 (Overbeck, SQ., 1053).

<sup>7)</sup> Aelian., Var. Hist., IV, 3 (Overbeck, SQ., 1076).

одежды. Если Бруннъ <sup>1)</sup> желаетъ видѣть здѣсь и тонкую трактовку и тонкія матеріи, то уже Блюмнеръ <sup>2)</sup> справедливо замѣчаетъ, что это значитъ насиловать текстъ и навязывать ему смыслъ, котораго онъ не имѣетъ. Лукіанъ и Эліанъ говорятъ о прекрасномъ расположеніи мелкихъ складокъ одеждъ полигнотовыхъ фигуръ; для изображенія такихъ мелкихъ и нѣжныхъ складокъ въ живописи, конечно, требуется большая тонкость и нѣжность рисунка. Возможно, что Плиній просто неумѣло выбралъ выраженіе *tralucida veste* для перевода греческаго выраженія своего источника. Во всякомъ случаѣ, свидѣтельства Лукіана и Эліана имѣютъ для насъ болѣе важное значеніе.

Изъ указаннаго же мѣста Лукіана мы узнаемъ дальнѣйшія подробности о полигнотовомъ стилѣ. Лукіанъ восхваляетъ выраженіе Кассандры, ея чудно сдѣланныя брови (*ὄφρυον τὸ ἐπιπρεπές*) <sup>3)</sup>. Полигнотъ понялъ, такимъ образомъ, уже, что выраженіе фигуры зависитъ отъ того, какъ трактованы у нея мягкія части около глаза и губы <sup>4)</sup>.

Впервые лишь освободившись отъ узъ архаизма, искусство Полигнота, съ точки зрѣнія Ксенократа и другихъ писателей, восхищавшихся техникой вполне развитой живописи, являлось лишь началомъ настоящей живописи и было далеко еще отъ полного совершенства. По мнѣнію Теофраста, Полигнотъ является даже прямо изобрѣтателемъ живописи <sup>5)</sup>. Последнее извѣстіе, по нашему мнѣнію, надо понимать такъ, что лишь съ Полигнота начинается живопись, достойная своего названія. Квинтиліанъ говоритъ, что Полигнотъ и Аглафонть были первыми художниками, произведенія которыхъ можно смотрѣть не только ради того, что они древніе художники <sup>6)</sup>,—произведенія эти, иными

<sup>1)</sup> *Gesch. d. gr. Künstler*, II, 20 (28).

<sup>2)</sup> *Blümner, Rhein. Mus.*, N. F., 1871, 366 слл.

<sup>3)</sup> *Ср. Brunn*, *ув. с.*, II, 22 (31).

<sup>4)</sup> *Ср. Conze, Ueber Darstellung des menschlichen Auges in der antiken Sculptur. Sitzungsber. der Berliner Acad.*, 1892, I, 25 слл. Мы говорили уже объ этомъ въ *Еφϋρ. ἀρχ.*, 1896, 76 слл.

<sup>5)</sup> Плиній, N. H., VII, 205 (*Overbeck, SQ.*, 388). *Ср. C. Smith, Dictionn. of greek and roman antiquities*, 408.

<sup>6)</sup> Квинтиліанъ, *Inst. orat.*, XII, 10, 3 (*Overbeck, SQ.*, 614). Для насъ не подлежитъ сомнѣнію, что здѣсь идетъ рѣчь объ Аглафонтѣ младшемъ. На это указываетъ и разстановка словъ у Плинія и то, что старшій Аглафонть, отецъ Полигнота, былъ еще вполне архаическимъ художникомъ и, конечно, не могъ удостоиться такой похвалы, какую мы видимъ у Квинтиліана. Объ Аглафонтѣ младшемъ см. *Overbeck, SQ.*, 1130 слл. *Вгипп, Gesch. d. gr. Künstler*, II, 10 (13 слл.), не правъ, принимая лишь одного Аглафонта.

словами, способны доставлять удовольствие зрителю: „*primi, quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon*“. Свидѣтельства, въ родѣ послѣдняго, еще разъ подчеркиваютъ все огромное значеніе, которое Полигнотъ имѣлъ въ греческой живописи, — и прогрессъ, который отличаетъ его отъ мастеровъ архаизма.

Цицеронъ, который отличался и знаніемъ искусства и замѣчательнымъ художественнымъ чутьемъ<sup>1)</sup>, хотя отдавалъ рѣшительное предпочтеніе вполне развитой живописи Аетіона, Никомаха, Протогена и Апеллеса (у нихъ, по его мнѣнію, „уже все совершенно“), воздавалъ должное и техникѣ Полигнота<sup>2)</sup>. То, что заслуживаетъ похвалы у Полигнота, по его мнѣнію, — контуры, линіи, т. е. рисунокъ.

Красоту рисунка Полигнота выставляетъ и Діонисій Галикарнасскій, который сравниваетъ съ нимъ простой и прелестный стиль аттическаго оратора Лисія<sup>3)</sup>.

То, что не позволяло Цицерону и др. причислить Полигнота къ художникамъ, у которыхъ „*iam perfecta sunt omnia*“, это простота его колорита. Полигнотъ еще слишкомъ мало имѣетъ собственно живописнаго. Онъ болѣе рисовальщикъ, чѣмъ живописецъ. Живопись въ собственномъ смыслѣ слова начинаетъ процвѣтать лишь съ Аполлодора, который „*primus gloriam penicillo iure contulit*“<sup>4)</sup>.

Полигнотъ и современные ему художники не стремились вовсе къ тому, чтобы посредствомъ красокъ достигать иллюзіи.

Свидѣтельства древнихъ о колоритѣ Полигнота такъ же, какъ и свидѣтельства о его техническихъ нововведеніяхъ, которыя мы разсмотрѣли выше, говорятъ, что Полигнотъ былъ настоящимъ основателемъ живописи. Но какъ тамъ, такъ и здѣсь, мы еще далеки отъ того, что привели мы теперь разумѣть подъ словомъ живопись и что разумѣли подъ нимъ тѣ древніе писатели, свидѣтельства которыхъ о колоритѣ Полигнота дошли до насъ. „Мы еще въ колыбели искусства“, какъ говоритъ Бертранъ, на основаніи древнихъ свидѣтельствъ о колоритѣ Полигнота<sup>5)</sup>. Полигнотъ самъ долженъ былъ еще изобрѣтать и изготовлять себѣ краски. Онъ долженъ былъ выработывать и основныя техническія приемы искусства.

<sup>1)</sup> Ср. объ этомъ у Bertrand, *Études sur la peinture et la critique d'art*, 282 с.л.

<sup>2)</sup> Cicero, *Brut.* 18, 70 (O verbeck, *SQ.*, 1067).

<sup>3)</sup> Діонисій, *De Isaeo*, 4 (O verbeck, *SQ.*, 1069).

<sup>4)</sup> Плиній, *N. H.*, 35, 60 (O verbeck, *SQ.*, 1641).

<sup>5)</sup> Bertrand, *Études sur la peinture etc.*, 124.

Плиний <sup>1)</sup>, опять по Ксенократу <sup>2)</sup>, сообщает, что Полигнотъ и Миконъ изобрѣли новую черную краску и приготовляли ее изъ виноградныхъ выжимокъ и что они же впервые стали употреблять аттическую охру <sup>3)</sup>. Краски въ живописи Полигнота, несомнѣнно, играли большую роль, чѣмъ въ весьма ограниченной архаической живописи. Кромѣ приведенныхъ свидѣтельствъ у Плинія, на это указываетъ и то извѣстіе, что Полигнотъ сталъ впервые изображать женщинъ въ разноцвѣтныхъ <sup>4)</sup> чепцахъ.

Палитра Полигнота, впрочемъ, какъ и другихъ художниковъ древности, была вообще довольно ограничена. Полигнотъ употреблялъ въ своихъ картинахъ лишь 4 краски <sup>5)</sup>. Это были бѣлая (*melinum*), желтая (*atticum*, аттическая охра), красная (*sinopis pontica*), черная (*atramentum*) <sup>6)</sup>. Разумѣется, нельзя понимать свидѣтельства древности такъ, будто въ картинахъ Полигнота встрѣчалось лишь 4 цвѣта <sup>7)</sup>. Упомянутыя 4 краски посредствомъ смѣшенія даютъ цѣлый рядъ другихъ <sup>8)</sup>. Майеръ <sup>9)</sup>, напримѣръ, показалъ, что смѣшеніемъ 4-хъ красокъ Полигнота можно получить 819 различныхъ оттѣнковъ. Вообще ограниченное число основныхъ красокъ не говоритъ за бѣдность колорита <sup>10)</sup>. Но вотъ что ставитъ Полигнота по колориту ниже позднѣйшихъ художниковъ (писавшихъ тѣми же четырьмя основными красками) Полигнотъ: окрашивалъ фигуры и ихъ части сплошь ровными тонами и не моделировалъ окрашенныхъ поверхностей. Квинтиліанъ <sup>11)</sup> обозначаетъ такого рода примѣненіе красокъ выраженіемъ „*simplex color*“ <sup>12)</sup>.

<sup>1)</sup> Плиній, N. H., 35, 42 (O verbeck, SQ., 1071) и 33, 160 (O verbeck, SQ., 1070).

<sup>2)</sup> Ср. Münzer, Hermes, XXX, 512 сл.

<sup>3)</sup> Тогда впервые стали добывать эту охру въ серебряныхъ рудникахъ Лавріона. Ср. Böttiger, Archäologie d. Malerei, 264.

<sup>4)</sup> Ср. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 22 (32).

<sup>5)</sup> Цицеронъ, Brut., 18, 70 (O verbeck, SQ., 1067).

<sup>6)</sup> Плиній, N. H., 35, 50 (O verbeck, SQ., 1754).

<sup>7)</sup> Ср. Böttiger, Archäol. der Malerei, 270 сл.

<sup>8)</sup> Что Полигнотъ примѣнялъ смѣшеніе красокъ, засвидѣтельствовано Плулархомъ (De defectu oracul., 47, p. 436 В=O verbeck, SQ., 1068). Ср. Weizsäcker, Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi, 3; Robert, Marathonsschlacht, 104 сл. О смѣшиваніи красокъ Полигнотомъ говорятъ прямо и Лукіанъ, который при этомъ Полигнота считаетъ замѣчательнымъ мастеромъ: ...ἢ παραλέσασμεν δὴ τοὺς γραφεάς, καὶ μάλιστα ὁπόσοι αὐτῶν ἀριστοὶ ἐγένοντο κεράσασθαι τὰ χρώματα... καὶ δὴ παρακλήσῃ Πολύγνωτος etc. (Lucian. Imagin., 7=O verbeck, SQ., 1073). Ср. Blümler, Arch. Stud. zu Lucian, 33 сл.

<sup>9)</sup> Ср. Bertrand, Études sur la peinture et., 139.

<sup>10)</sup> Ср. объ этомъ любопытныя страницы у Бертрана, ук. с., 134 сл.

<sup>11)</sup> Квинтиліанъ, Inst. orat., XII, 10, 3 (O verbeck, SQ., 614).

<sup>12)</sup> Ср. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, II, 22 (32); Schnaase, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, II, 248; Bertrand, ук. соч., 124 сл.; Robert, Marathonsschlacht,

Діонисій Галикарнасскій <sup>1)</sup> выражається о колоритѣ древнѣйшихъ мастеровъ подобнымъ же образомъ: ἀρχαῖαι γραφαὶ χρώμασι μὲν εἰργασμένα ἀπλῶς καὶ οὐδερῖαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι τοικίλιαν“.

Описанія дельфійскихъ картинъ Полигнота у Павсанія, у котораго кое-гдѣ есть указанія на окраску фигуръ и предметовъ, подтверждаетъ то, что сообщаютъ о колоритѣ Полигнота Цицеронъ, Квинтилианъ и Діонисій Галикарнасскій. Тѣло фигуръ было раскрашено (Кассандра, Эантъ, Евриномъ, Титій) <sup>2)</sup>. Раскрашены были и второстепенные предметы (гидрія Эхиакта, рыбы въ Ахеронтѣ) <sup>3)</sup>. Но, какъ замѣтилъ уже Бруннъ <sup>4)</sup>, нигдѣ мы не находимъ указаній на собственно живописное дѣйствіе красокъ. Въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ краска выбирается такъ, что вовсе не принимается въ расчетъ какой-нибудь опредѣленный моментъ, „Erscheinung“ вещи, а то, что постоянно ей присуще, что составляетъ нѣкоторымъ образомъ ея сущность <sup>5)</sup>. Такъ румянецъ на щекахъ Кассандры сдѣланъ былъ вовсе не для того, чтобы характеризовать ея положеніе, а просто какъ нѣчто характерное для дѣвушки <sup>6)</sup>. На условность колорита у Полигнота указываетъ и такая фигура, какъ Евриномъ въ его „Андѣ“ <sup>7)</sup>.

Въ общемъ у Полигнота, такимъ образомъ, надо признать стремленіе къ разнообразію и богатству красокъ, но еще отсутствіе дѣйствія свѣтами и тѣнями <sup>8)</sup>, равно какъ и отсутствіе стремленія къ иллюзіи

104. Едва ли возможно подъ «simplex color» Квинтилиана разумѣть монохромныя картины, какъ это находимъ у Поттье (Pottier, Étude sur les lécythes blancs attiques à représentation funéraire, 132).

<sup>1)</sup> De Isaeo, 4 (O verbeck, SQ., 1069).

<sup>2)</sup> Лукіанъ, Imag., 7 (O verbeck, SQ., 1053); Павсаній, X, 28, 7; 29, 3; 31, 1 (O verbeck, SQ., 1050, B, lin. 41, 70, 198).

<sup>3)</sup> Павсаній, X, 25, 3; 28, 1 (O verbeck, SQ., 1050, A, 21; B, 5 сл.).

<sup>4)</sup> Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, II, 23 (32).

<sup>5)</sup> Ср. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 23 (32): «Die eigenthümliche Farbe beruht auf der eigenthümlichen Natur der Gestalt; sie ist nicht etwas aus der momentanen Erscheinung der dargestellten Person Entspringendes, sondern etwas ihrem bleibenden Wesen dauernd Anhaftendes».

<sup>6)</sup> Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 22 (32).

<sup>7)</sup> Павсаній, X, 28, 7 (O verbeck, SQ., 1050, B, 42 сл.).

<sup>8)</sup> То, что въ живописи Полигнота примѣнялось смѣшеніе 4-хъ красокъ, и что, такимъ образомъ, получались новые цвѣта, напр., изъ atramentum получали синій, замѣчено было уже давно. Ср. Lévesque, Sur les progrès successifs de la peinture. Mém. de l'Institut, I, 436 сл.; Hirt, Remarques sur les couleurs dont les anciens se devoient servir pour peindre, 30 сл.; Н. Мейеръ къ Göthe's Farbenlehre, II, 89 сл.; Böttiger, Archäologie der Malerei, 369. Затѣмъ о краскахъ у Полигнота писали Schubart, N. Jahrb. f. Philol., 105 (1872), 169 сл., Benndorf, 'Еф. арх., 1887, 124 сл., и Bertrand, Études sur la peinture etc., 124 сл., 133 сл. Последняя специальная работа объ этомъ принадлежитъ Schöne, Zu Polygnots delphischen Bildern. Jahrb. d. Inst. VIII (1893), 189 сл. Съ результатами работы Шёне со-

опредѣленной характеристики времени и мѣста <sup>1)</sup>).

У Синесія <sup>2)</sup> сохранилось извѣстie, что картины въ Росписной Галлерей въ Аѳинахъ были на особыхъ доскахъ. Такимъ образомъ, надо полагать, что стѣны Галлерей были облицованы деревомъ, и уже на немъ написаны были картины. Но, однако, едва ли живописныя изображенія были прямо на доскахъ. Когда писали на деревѣ, то обыкновенно покрывали его бѣлой облицовкой (λευχωμα); на ней затѣмъ уже писались картины <sup>3)</sup>. Скорѣе всего такъ было и у картинъ въ Галлерей, и такимъ образомъ фонъ у картинъ Полигнота, вѣроятно, былъ бѣлый <sup>4)</sup>).

Какъ трудно на основаніи только текстовъ опредѣленно высказаться о томъ, каковъ былъ фонъ у картинъ Полигнота, такъ же трудно отвѣтить и на вопросъ, были ли написаны картины *al fresco*, а тем-

гласны Вейдзеккеръ (*Polygnots Gemälde*, 3) и Робертъ (*Marathonsschlacht*, 104). Полигнотъ употреблялъ только четыре краски, дававшія при смѣшеніяхъ много цвѣтовъ. Ср. *Blümner, Technologie*, IV, 477, 481, 517. *Vertraud*, 133 сл. *Schöne*, 190. Любопытно, что философъ Демокритъ въ V вѣкѣ основными цвѣтами считалъ—λευκόν, μέλαν, ἐρυθρόν, χλωρόν, бѣлый, черный, красный и желтый, т. е. какъ разъ тѣ, которые давали 4 краски Полигнота. *Vertraud*, 137 сл., *Schöne*, 191. Такая теорія была бы полнымъ абсурдомъ, если бы голубые и зеленые тона не получались посредствомъ смѣшенія красокъ. Точно также нельзя себѣ представить хотя сколько-нибудь развитой живописи, которой неизвѣстны были бы тона синий и зеленый. Ср. *Robert*, *Marathonsschlacht*, 104 сл.

<sup>1)</sup> Ср. *Blümner, Archäol. Studien zu Lucian*, 33 сл.; *Brunn, Sitzungsber. d. bay. Akad.*, 1877, 9 сл.; *Wörmann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker*, 160; *H. von Rohden, Baumeister, Denkm.*, II, 857; *Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste bei den Alten*, II, 248.

<sup>2)</sup> *Synec. Epistol.*, 135, 54 (*Overbeck, SQ.*, 1057). Ср. *Wachsmuth, Die Stadt Athen im Alterthum*, II, 715, 504.

<sup>3)</sup> Гесихій, подъ сл. *πινάκιον*; Диогенъ Лаерт., VI, 89; Аѳинагоръ, *Legat. pro Christ.*, § 14, p. 59. Ср. *Böttiger, Archäologie der Malerei*, 136, 152, 280; *Pottier, Étude sur les lécythes blancs*, 130 сл. Такимъ образомъ можно было брать картины изъ Галлерей. Ср. *Cicer. in Verrem*, IV, 55; *Plin. N. H.*, 35, 37; *Burmann* къ Сатирикону Петронія, с. 29, p. 109; *Hirt, Differentes méthodes de peindre chez les anciens*, 10; *Böttiger, Archäologie der Malerei*, 281 сл.; *K. O. Müller-Welcker, Handbuch d. Archäol. d. Kunst.*, § 319, 5.

<sup>4)</sup> Ср. *Benndorf, Gr. Sic. Vasenbilder*, 26 сл.; *Еф. ἀρχ.*, 1887, 124 сл.; *C. Smith, Dictionary of greek and roman antiquities*, 408 (*Pictura*); *Robert, Nekyia*, 37, 58; *Girard, Peinture*, 267; *Schöne, Jahrb. d. Inst.*, VIII (1893), 190 сл.; *Robert, Marathonsschlacht*, 103; *Murray, Handbook of greek archæology*, 365 сл.; *White athenian vases in the British Museum*, 5 и др. Бенндорфъ (*Еф. ἀρχ.*, 1887, ук. м.) полагалъ, что картины были на глиняныхъ табличкахъ, покрытыхъ бѣлой облицовкой, и что между отдѣльными табличками были видны швы, отдѣлявшіе ихъ другъ отъ друга. Противъ этого справедливо возражали Шёне (*ук. ст.*, 190, 9) и Робертъ (*Marathonsschlacht*, 88). Леска дельфійская, какъ показали раскопки, не была изъ мрамора. Ср. *Homolle, B. C. N. XX* (1896), 633 сл. Значить, скорѣе всего картины были на бѣлой облицовкѣ, бывшей у стѣнъ. Противъ Винтера (*Die jüng. att. Vasen*, 40) справедливо высказывается Шёне (*ук. м.*). Ср. еще *A. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte*, III, 62.

рега или энкаустикой. Были высказываемы мнѣнія и за то, и за другое, и за третье <sup>1)</sup>).

Въ майскомъ засѣданіи 1897 г. Берлинскаго Археологическаго Общества Винтеръ <sup>2)</sup> въ своемъ докладѣ, посвященномъ древней живописи энкаустикой, показалъ, какъ широко примѣнялась энкаустика, начиная уже съ VI вѣка до Р. Хр., во всѣхъ отрасляхъ греческаго искусства.

Такъ какъ сохранилось свидѣтельство, что Полигнотъ примѣнял энкаустикую <sup>3)</sup>, и такъ какъ, кромѣ того, судя по другому свидѣтельству, энкаустикой были писаны стѣнные картины Полигнога въ Тесіяхъ <sup>4)</sup>, то намъ кажется весьма вѣроятнымъ, что вообще всѣ картины Полигнога были писаны энкаустикой.

Итакъ, до сихъ поръ намъ удалось установить на основаніи древнихъ свидѣтельствъ, что полигнотова живопись, еще совершенно не развитая въ отношеніи колорита, достигла высокаго совершенства въ рисунокѣ; что формы фигуръ на картинахъ Полигнога отличались уже свободой и красотой. Дальнѣйшія заключенія о стилѣ Полигнога позволяеть сдѣлать свидѣтельство Эліана <sup>5)</sup>.

Въ виду большой трудности, которую представляетъ свидѣтельство Эліана для объясненія, и въ виду чрезвычайнаго разнообразія мнѣній, высказанныхъ по его поводу, мы должны остановиться на немъ дольше и по неволѣ сдѣлать экскурсъ въ область филологіи <sup>6)</sup>.

Въ указанномъ мѣстѣ Эліанъ сообщаетъ намъ: Πολύγνωτος ὁ Θάσιος καὶ Διονύσιος ὁ Κολοφώνιος γράφει ἥστην. Καὶ ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἕθλα· τὰ δὲ τοῦ Διονυσίου, πλὴν τοῦ μεγέθους, τὴν τοῦ Πολυγνώτου τέχνην ἐμιμείτο εἰς τὴν

<sup>1)</sup> Ср. Hirt, Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, XX, 235; Böttiger, Aldobrandin. Hochzeit, 7; Archäol. d. Malerei, 280; Robert, Nekyia, 37; Marathonsschlacht, 88, 104 слл. (всѣ—за a tempera). C. Smith, Dictionary of greek and roman antiqu., 407 (picture); Schöne, Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 192, 13; Girard, Peinture, 159, 267; Murray, White athenian Vases, 5 и т. д. (—за al fresco); Pottier, Lecythes blancs, 130 слл. (за энкаустикую).

<sup>2)</sup> См. Arch. Anz., XII (1897), 134 слл. Неизвѣстно, почему Жираръ (Peinture, 263), Вертранъ (Études sur la peinture etc., 124) и др. считаютъ возможнымъ полагать, что Полигнотъ былъ изобрѣтателемъ энкаустики. Изъ Плинія (N. H., 35, 122—Overbeck, SQ., 1072), по крайней мѣрѣ, этого вывести нельзя.

<sup>3)</sup> Плиній, N. H., 35, 122 (Overbeck, SQ., 1072).

<sup>4)</sup> Плиній, N. H., 35, 123 (Overbeck, SQ., 1760).

<sup>5)</sup> Aelian. Var. Hist., IV, 3 (Overbeck, SQ., 1076).

<sup>6)</sup> Мы комментировали мѣсто Эліана, относящееся къ Полигноту, въ одномъ изъ засѣданій Общества классической филологіи и педагогикки въ Спб. Возраженіе, сдѣланное намъ академикомъ В. В. Латышевымъ, заставило насъ еще разъ пересмотрѣть весь вопросъ о значеніи τὰ μεγάλα и ἐν τελείοις у Эліана и отказаться отъ прежнихъ своихъ взглядовъ.



ἀκρίβειαν, πάθος καὶ ἦθος καὶ σχημάτων χρῆσιν, ἱματίων λεπτότητας καὶ τὰ λοιπά.

Оставляя пока безъ объясненія „τὰ μεγάλα“, мы займемся сначала словами „ἐν τοῖς τέλειος“, которыя дали поводъ нѣкоторымъ ученымъ сдѣлать заключеніе, что Эліанъ указываетъ на натуральную величину фигуръ на картинахъ Полигнота, на величину ихъ въ человѣческой ростъ.

Первымъ, кто такъ объяснилъ мѣсто Эліана, былъ Перизоній <sup>1)</sup>. Также понималъ слово τέλειος Озаннъ <sup>2)</sup>. Отто Янъ <sup>3)</sup> утверждалъ, что фигуры на картинахъ Полигнота были въ ростъ человѣка и ссылался на Эліана. Яну слѣдовали К. Фр. Германнъ <sup>4)</sup> и Клейнъ <sup>5)</sup>. Въ послѣднее время мнѣніе, будто фигуры у Полигнота были въ человѣческой ростъ, особенно горячо защищаетъ К. Робертъ, который въ „Neukyia“, кромѣ мѣста Эліана, въ доказательство своей гипотезы приводитъ еще фигуры, нарисованныя Паненомъ въ храмѣ Зевса въ Олимпіи (см. Neukyia, 68 и примѣч. 56), а въ Marathonsschlacht in der Poikile (84 сл.) ссылается на Vita X orator. Lycurgus, 843 e, на Corp. Inscript. Graec., 3068, 13, 28, ib. 3085, гдѣ, по его мнѣнію, слово τέλειος значить всегда „lebensgross“. Мѣсто Эліана Робертъ переводитъ такъ: „Polygnot malte das Erhabene, und lebensgrosse Gemälde waren seine Aetna“ и полагаетъ, что Эліанъ указываетъ, какъ на характерныя черты искусства Полигнота, на величіе содержанія и на величину масштаба его картинъ.

Если уже издавна высказывались взгляды, будто всѣ фигуры Полигнотъ рисовалъ въ натуральную величину, то и съ самаго начала эти взгляды оспаривались. Уже противъ пониманія Озанномъ и Яномъ слова τέλειος у Эліана и въ надписяхъ, какъ „justa statura rerum“, высказывались Вельверъ <sup>6)</sup>, Фелькель <sup>7)</sup>, Рошеттъ <sup>8)</sup>, Бёкъ <sup>9)</sup>, Френкель <sup>10)</sup>. Противъ

---

<sup>1)</sup> Perizonius въ изд. Varia Historia (L. B., 1701): intelligitur justa statura rerum, quae pinguntur.

<sup>2)</sup> O z a n n, Syllog. inscript., p. 246.

<sup>3)</sup> O. J a h n, Die Gemälde des Polygnot, 62 сл., 142 сл. Съ Яномъ же соглашается и Овербекъ, SQ., къ 1076.

<sup>4)</sup> K. F r. H e r m a n n, Epikritische Betrachtungen etc., 15.

<sup>5)</sup> K l e i n, Euphronios<sup>2</sup>, 52, 56.

<sup>6)</sup> W e l c k e r, Syll. Epigr. ed. II, p. 161.

<sup>7)</sup> V ö l k e l, Archäolog. Nachlass, I, 92.

<sup>8)</sup> R o c h e t t e, De pictura in muris, 5 сл. оттискъ изъ Diar. erudit. Jun. Jul. Aug. 1833. Cp. Lettres archéologiques, 91 сл., 134 сл.

<sup>9)</sup> C o r p. inscr. gr. II, 662 сл.

<sup>10)</sup> F r ä n k e l, De verbis potioribus, 38.

натуральной величины фигуръ у Полигнота высказывался Бруннъ <sup>1)</sup>. Рѣтельно не принимаютъ гипотезы Яна и др. Шубартъ <sup>2)</sup> и Винтеръ <sup>3)</sup>. Мнѣніе Роберта оспариваетъ Шѣне <sup>4)</sup>. Послѣдній реставраторъ картинъ Дельфійской Лески внидьянъ — Вейцеккеръ рѣшается положительно утверждать, что фигуры въ композиціяхъ Полигнота не были въ натуральнѣй челоуѣческій ростъ <sup>5)</sup>.

Совершенно иначе понимаетъ ἐν τελείοις Эліана Мѣрре <sup>6)</sup>: по его мнѣнію, этимъ словомъ Эліанъ указываетъ на то, что Полигнотъ выбиралъ для картинъ моменты, когда собственно дѣйствіе уже закончено; что на картинахъ у него изображалось большею частью состоянія дѣйствовавшихъ лицъ по окончаніи дѣйствія, и что этимъ особенно Полигнотъ и славился.

Мы видимъ, какъ трудно рѣшить вопросъ о томъ, что значитъ τέλειος у Эліана. Однако, не будемъ отчаиваться и пересмотримъ еще разъ античные тексты изъ авторовъ и надписей, въ которыхъ мы встрѣчаемъ это слово, и постараемся установить его значеніе у Эліана въ занимающемъ насъ мѣстѣ.

Аристотель (Метафизика, 4, 16 нач.) даетъ намъ слѣдующее опредѣленіе понятія τέλειος: τέλειον λέγεται ἐν μὲν οὐ μὴ ἔστιν ἔξω τι λαβεῖν μηδὲ ἐν μόριον, οἷον ὁ χρόνος τέλειος ἐκάστου οὗτος οὐ μὴ ἔστιν ἔξω λαβεῖν χρόνον τινα ὅς τούτου μέρος ἐστὶ τοῦ χρόνου, καὶ τὸ κατ' ἀρετὴν καὶ τὸ εὖ μὴ ἔχον ὑπερβολὴν πρὸς τὸ γένος, οἷον τέλειος ἱατρός καὶ τέλειος αὐλητής, ὅταν κατὰ τὸ εἶδος τῆς οἰκείας ἀρετῆς μηδὲν ἐλλείπωσιν.

Тѣλειος есть нѣчто такое, отъ чего нельзя отнять ни единой его части; каждый предметъ мы можемъ назвать тогда тѣλειος, когда у него на лицо находятся всѣ тѣ свойства и качества, которыя предполагаетъ понятіе о немъ, когда предметъ дѣйствительно осуществляетъ какое-нибудь понятіе, когда онъ обладаетъ всѣмъ тѣмъ, чѣмъ по нашимъ представленіямъ онъ обладать долженъ. На русскій языкъ лучше всего перевести, такимъ образомъ, слово τέλειος словами: „истинный“, „настоящій“ — настоящій врачъ, истинный врачъ (τέλειος ἱατρός). Въ указанномъ же мѣстѣ Аристотель дальше подробнѣе опредѣляетъ понятіе τέλειος: каждый предметъ тогда тѣλειος, и каждая сущность тогда тѣлеіа, когда у нихъ не отсутствуетъ ни единой частицы изъ той суммы, ко-

<sup>1)</sup> Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, II, 29 (41).

<sup>2)</sup> Schubart, Zeitschr. f. Alterthums-Wissenschaft, 1855, 403 слл.

<sup>3)</sup> Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 38 слл.

<sup>4)</sup> Schöne, Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 189.

<sup>5)</sup> Weizsäcker, Polygnot's delphische Bilder, 10.

<sup>6)</sup> Murray, Handbook of greek archaeology, 366.

торая предписана имъ природой, по отношенію въ качествамъ, которыя у нихъ должны быть“. (Ἐκαστον γὰρ τότε τέλειον καὶ οὐσία πᾶσα τότε τελεία, ὅταν κατὰ τὸ εἶδος τῆς οἰκείας ἀρετῆς μὴ δὲν ἐλλείπη μῦριον τοῦ κατὰ φύσιν μεγέθους).

Тѣλειον обозначаетъ вообще нѣчто соотвѣтствующее его понятію, нѣчто совершенное, полное, наилучшее, что мы можемъ ожидать отъ предмета (Ср. Аристотель, *Ἠθικὰ Νικομαχεῖα*, I, 5, нач.: ... τὸ δ' ἄριστον τέλειόν τι φαίνεται). Аристотелево опредѣленіе τέλειον видимъ у Галена (I, *περὶ μαρασμοῦ*, р. 375, 13: ἔστι τὸ τέλειον ᾧ μηδεμίᾳ τῶν οἰκείων ἐνεργειῶν ἀπολείπεται). Цицеронъ переводитъ платоново τέλειον — perfectum, perfectum atque absolutum, absolutum perfectumque, т. е. „совершенное“, „абсолютное“. Мы уже замѣтили, что τέλειος употребляется въ значеніи „настоящій“; домъ полный, гдѣ на лицо всѣ элементы, которые мы соединяемъ съ понятіемъ античнаго „настоящаго“ дома,—будетъ таковой, гдѣ есть и свободные хозяева и подчиненные рабы: „οἰκία δὲ τέλειος, говоритъ Аристотель въ *Πολιτικῶν* (I, 3, нач.): „ἐκ δούλων καὶ ἐλευθέρων“.

„Совершенный“, „полный“—вотъ тѣ значенія, которыя мы констатировали для τέλειος въ первыхъ мѣстахъ изъ Аристотеля; въ послѣднемъ мѣстѣ на русскій языкъ мы можемъ перевести τέλειος, вмѣстѣ „полный“, еще „весь“.

„Настоящій“, „такой, какимъ предметъ долженъ быть“, „полный“ слово τέλειος обозначаетъ у Теогнида (1353 сл.):

Πικρὸς καὶ γλυκὸς ἐστὶ καὶ ἀρπαλέος καὶ ἀπηνής,  
ὄφρα τέλειος ἔη, Κύρνε, νέοισιν ἔρωσ.

Послѣ сказаннаго ясно значеніе слова τέλειος у Геродота (V, 20), Эсхила (*Septem*, 766, 851; *Suppl.*, 91, 739, 824, 810), Еврипида (*Ion*, 1419), у автора „*Реса*“, 200, у Аристофана (*Lysistr.* 104; *Thesm.* 352). Обозначая „совершенный“, „полный“, слово τέλειος легко получаетъ значеніе „взрослый“, „выросшій“. Τέλεια ἱερά у Гомера (*Иліада*, I, 66; XXIV, 34), по однимъ толкованіямъ, значить „безпорочныя жертвенныя животныя“, по другимъ, „вполнѣ выросшія“.

Изъ значенія „взрослый“ понятны выраженія ἱμάτιον τέλειον — гиматій для взрослога челоуѣка“ (сравни мѣсто Аѳинея (XIV, 634 F), который говоритъ здѣсь объ ἀλοὶ τέλειοι, παιδικοί, παρθενικοί). Понятно, почему τέλειος иногда значить „женатый“, почему „вѣрные“ въ Новомъ Заветѣ именуется τέλειοι. Понятно также активное зна-

ченіе, которое иногда имѣеть τέλειος (θεοὶ τέλειοι, Ζεὺς τέλειος, Ἦρα τέλεια) <sup>1)</sup>.

„Совершенный“, „соотвѣтствующій понятію“, „соотвѣтствующій тому, чѣмъ предметъ долженъ быть“ — основныя значенія слова τέλειος, значенія, изъ которыхъ понятны всѣ дальнѣйшія. Отрицательное οὐ τέλειος значить „не соотвѣтствующій тому, что мы должны ожидать отъ предмета“. „Σὲ γὰρ“, читаемъ у Геродота (I, 121): „ἐγὼ δὲ ὄψιν ὄνειρου οὐ τελέην ἠδίκεον“, гдѣ „οὐ τελέην ὄψιν ὄνειρου“ — значить „сонъ, кому не суждено было исполниться“ (Ср. Vahr, въ изд. Геродота, примѣч. къ ук. мѣсту).

Мы пересмотрѣли всѣ возможныя значенія слова τέλειος, пересмотрѣли всѣ мѣста авторовъ, гдѣ это слово встрѣчается, и можемъ констатировать, что въ значеніи „lebensgross“, „въ натуральную величину“, это слово не встрѣчается ни у одного автора. Роберту этотъ фактъ прекрасно извѣстенъ (См. Marathonsschlacht, 87). Не находя τέλειος въ этомъ значеніи у авторовъ, Робертъ полагаетъ, что это значеніе „необыкновенно легко“ могло развиваться изъ понятія „взрослый“. Принимая одну гипотезу, Робертъ долженъ необходимо допустить еще вторую: необыкновенно легко могло, по его мнѣнію, получиться вмѣсто выраженія „картина, на которой фигуры изображены въ натуральную величину“ — выраженіе πίναξ τέλειος, которое мы находимъ въ надписяхъ и въ Vitae X oratorum, приводимыхъ Робертомъ для объясненія τέλειος Эліана. Въ довершеніе всего Робертъ не довольствуется и этимъ и, говоря о фигурахъ на картинахъ Полигnota (Νεκυία, 68), онъ полагаетъ, что онѣ были „fast lebensgross“ <sup>2)</sup>. Отъ этого предположенія, впрочемъ, Шёне (ук. м., 187 сл.) заставилъ отказаться Роберта (см. Marathonsschlacht, 84, гдѣ Робертъ оставляетъ „fast“ и всецѣло слѣдуетъ Яну). Но и первыя два предположенія Роберта такъ же произвольны, какъ и третье, и его значеніе „lebensgross“ для τέλειος — чистая натяжка.

Въ почетномъ декретѣ съ Теоса, С. I. G. 3085, читаемъ: οἱ ἔφηβοι καὶ οἱ νέοι οἱ μετέχοντες τοῦ γυμνασίου Αἰσχρίωνα Μελεάγρου ἐφηβάρχησαντα καλῶς στεφάνῳ χρυσῷ καὶ εἰκόνι γραπτῇ καὶ εἰκόνι γραπτῇ τελεία καὶ εἰκόνι χαλκῇ καὶ ἀγάλματι μαρμαρίνῳ καὶ εἰκόνι χρυσῇ. Не трудно замѣтить, что здѣсь εἰκὼν противопоставляется ἀγάλμα.

<sup>1)</sup> Къ довольно рѣдкимъ значеніямъ τέλειος принадлежать: «исполнившійся» о про-  
рочествѣ; «благороднѣйшій», Илиада VIII, 247; XXIV, 315.

<sup>2)</sup> Совершенно произвольно также подобное же сужденіе Рудя (Zeitschrift  
Alterthumsw., 1855, 392).

Что послѣднее слово значить „статуя“, никто не будетъ сомнѣваться. Если такъ, то εἰκών не статуя. Уже Бёкъ (С. I. G. II, 664 сл.) совершенно вѣрно замѣтилъ, что подъ εἰκών, столь часто встрѣчающимся словомъ въ надписяхъ изъ М. Азій (ср. С. I. G. II, 3068, 124, 2054, 2771), надо разумѣть „protome“, „бюсть“. Бёкъ же замѣчаетъ, что въ аттическихъ надписяхъ εἰκών обозначаетъ, между прочимъ, и статую. Что εἰκών можетъ значить бюсть, признаетъ и Робертъ (Marathonsschacht, 86).

Бюсты часто присуждаются разнымъ лицамъ за заслуги; часто такіе бюсты дѣлаются на цитахъ, гдѣ онѣ представляли или рельефъ, или же рисовались, гравировались. Такой гравированный рельефъ съ изображеніемъ чьего-либо бюста назывался εἰκών γραπτῆ ἔνοπλος (см. Бёкъ въ ук. м. С. I. G.). Въ двухъ надписяхъ съ Теоса, которыя Робертъ приводитъ въ доказательство своей гипотезы на счетъ значенія слова τέλειος у Эліана, несомнѣнно, подъ εἰκών разумѣются всегда бюсты <sup>1)</sup>. Блестящимъ подтвержденіемъ соображеній Бёка на счетъ значенія слова εἰκών является мѣсто Мавробіа (Sat., II, 3). Мавробій рассказываетъ, что, когда разъ Цицерону во время его управленія провинціями М. Азій случилось увидать тамъ „clypeatam imaginem eius (fratris Q.) ingentibus lineamentis usque ad pectus ex more pictam“, т. е. портретъ его брата Квинта (который отличался низкимъ ростомъ), портретъ, нарисованный въ огромномъ масштабѣ по обычаю только по грудь, Цицеронъ не удержался, чтобъ не воскликнуть: „Половина моего брата здѣсь больше, чѣмъ весь онъ въ натурѣ“! Изъ этого анекдота видимъ, что „clypeatae imagines pictae“, т. е. εἰκόνες γραπτῆ ἔνοπλοι надписей, обычно, ex more, имѣли изображенія дѣятелей usque ad pectus, т. е. обыкновенно на нихъ давался бюсть лица, котораго желали изобразить. Изъ раболѣпства бюсть Квинта нарисовали въ масштабѣ, большемъ натуральной величины, что и дало поводъ Цицерону къ его остротѣ. Колоссальныя статуи посвящались лишь богамъ и героямъ. Въ Олимпіи запрещено было ставить статуи побѣдителямъ въ масштабѣ, превышающемъ натуральную величину (ср. Scherer, De Olympionicarum statuis, Gottingae, 1885, 9 сл.). Натуральная величина была обычна у статуй и бюстовъ, которыми какая-нибудь община или коллегія почитала лицъ, оказавшихъ ей услуги. Когда мы читаемъ въ надписяхъ объ ἀναθεῖναι εἰκόνα, ἄγαλμα и т. п., само собою разумѣется, что они были въ натуральную величину: таковъ былъ обычай. Если къ

<sup>1)</sup> Одну надпись мы цитировали выше. Вотъ другая (С. I. G. 3068, В. 28... ἀναθεῖναι δὲ αὐτοῦ καὶ εἰκόνα ἐν τῇ Διονυσίῳ γραπτῆν ἐπιγράφαντας etc).

слову εἰκὼν прибавляется прилагательное τέλεια, то этимъ обозначается нѣчто, отступающее отъ обычая. Мы видѣли, что обычно почитали дѣятелей бюстами. Примѣрами такихъ бюстовъ могутъ служить бюсты косметовъ въ Аѳинскомъ Национальномъ музеѣ (Καββαδίας, Γλοπτά τοῦ Ἐθνικοῦ μουσείου, I, №№ 384—416). Изъ надписей М. Азии и изъ указаннаго мѣста Макробія мы видимъ, что обычно было также рисовать бюсты дѣятелей на особыхъ πίνακες. Напротивъ, не обыкновеннымъ было, если на пинакѣ изображали всю фигуру. Пинакѣ съ изображеніемъ всей фигуры, полной фигуры, надо было, какъ нѣчто отличающееся отъ обычая, обозначить особымъ терминомъ. Мы уже знаемъ, что въ греческомъ языкѣ для обозначенія цѣлаго предмета, въ противность его частямъ, надо употреблять слово τέλειος. По аналогіи съ ἀλλοὶ τέλειοι и т. п., является терминъ πίναξ τέλεια — пинакѣ съ изображеніемъ всей фигуры. Уже Бёкъ совершенно правильно (см. С. I. G. II, стр. 664 слл.) понялъ πίναξ τέλεια, какъ пинакѣ, дающій „integram naturam“, какъ „pictura totius staturae“. Въ подтвержденіе правильности нашего мнѣнія приведемъ еще мѣсто изъ Геродіана (V, 12).

Здѣсь говорится объ одномъ пинакѣ, на которомъ фигура была во всю величину. Такъ какъ это было вообще довольно рѣдко и исключительно, Геродіанъ не преминулъ подчеркнуть, что фигура была представлена цѣликомъ: εἰκόνα μεγίστην γράφας παντὸς ἑαυτοῦ. Εἰκὼν γραπτῆ παντὸς τοῦ ἀνδρός Геродіана значитъ то же самое, что εἰκὼν γραπτῆ τέλεια надписей.

Мы видимъ, что въ обѣихъ надписяхъ Робертъ понимаетъ слово τέλειος неправильно.

Въ греческихъ городахъ М. Азии, несомнѣнно, терминъ εἰκὼν τέλεια значилъ πίναξ съ εἰκόνες τέλειαι. Намъ далеко неизвѣстно, какое распространеніе имѣлъ терминъ πίναξ τέλεια въ другихъ областяхъ греческаго міра. Привлекать мало-азійскій терминъ въ объясненію πίναξ τέλεια въ Vitae X orat., Lucurg. 843-е, какъ это дѣлаютъ Бёкъ, видящій и здѣсь картину съ цѣлыми фигурами, и Робертъ — свое „lebensgross“, намъ кажется рискованнымъ. По нашему мнѣнію, τέλειος въ Vitae X oratorum надо объяснять прежде всего изъ общаго значенія слова, а не изъ техническихъ терминовъ, въ родѣ εἰκὼν τέλεια мало-азійскихъ надписей. Контекстъ требуетъ здѣсь, по нашему мнѣнію, другого значенія слова τέλειος, чѣмъ въ упомянутыхъ надписяхъ. Говорить о композиціи пинака Исмения и сравнивать его съ надгробными аттическими рельефами, какъ это дѣлаетъ Робертъ (Marathonsschlacht, 87), намъ кажется абсолютно невозможнымъ. Конечно, подъ πίναξ τε-

λαία въ Vitae X orat. не разумѣется „хорошо сохранившаяся картина“, значение, которое даетъ здѣсь слову τέλειος Бернадаки (Keil, Hermes, XXX, 208, пр. 1). Этого нивоимъ образомъ нельзя ожидать по контексту. Путь въ правильному пониманію мѣста Vitae, по нашему мнѣнію, указалъ Вельверъ <sup>1)</sup>, который переводитъ ἐν πίνακι τελείῳ — „in einem ganzen vollständigen Tafelgemälde“ и объясняетъ это далѣе: „einem eine Komposition umfassenden Bild“ — переводъ, по нашему, совершенно вѣрный, но объясненіе ничѣмъ не обосновано. Намъ кажется, что въ Vitae разумѣется ни что иное, какъ „полная картина“, т. е. такая, на которой родословная доводилась до послѣдняго, до настоящаго времени. Мы, такимъ образомъ, совершенно соглашаемся съ Кейлемъ (Hermes, XXX, 208, пр. 1).

Въ результатѣ мы приходимъ въ тому выводу, что ни мѣсто Vitae X orat., ни надписи, на которыя ссылается Робертъ, не могутъ быть приводимы въ доказательство того, чего хочетъ Робертъ: никогда слово τέλειος не значитъ „lebensgross“, „въ натуральную величину“ <sup>2)</sup>.

Какія значенія τέλειος имѣеть, мы видѣли. Какое значеніе ему надо придать у Эліана, покажетъ сравненіе мѣста Эліана съ тѣмъ мѣстомъ „Поэтики“ Аристотеля, гдѣ философъ даетъ опредѣленіе трагедіи (1449b, 24). Съ мѣстомъ Эліана сближали аристотелево опредѣленіе трагедіи уже Кекуле и Шёне <sup>3)</sup>. Однако, тотъ переводъ мѣста Эліана, который (переводъ) предлагаетъ Шёне, на насъ производитъ такое же странное впечатлѣніе, какъ и на Роберта <sup>4)</sup>. Мы уже сказали раньше, почему невозможно принять и переводъ самого Роберта.

Мы не будемъ здѣсь останавливаться на разборѣ мѣста Аристотеля, но укажемъ только на то, что необходимо для правильнаго пониманія мѣста Эліана.

Слово τέλειος въ опредѣленіи трагедіи у Аристотеля значитъ то же, что мы уже видѣли въ другихъ мѣстахъ изъ сочиненій философа: „полный“, „цѣлый“. Что это значеніе здѣсь не подлежитъ сомнѣнію, показываютъ дальнѣйшія разъясненія Аристотеля о трагедіи. Остановив-

<sup>1)</sup> Welcker, Kleine Schriften, IV, 227.

<sup>2)</sup> Ср. еще Aristot. Poet.: «ἔστι γὰρ (i. e. τέλειον) καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος»: въ понятіи τέλειον вовсе нѣтъ понятія о какой-нибудь величинѣ.

<sup>3)</sup> Относящуюся сюда литературу см. въ Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 187—189. Ср. Vahlen, Beitr. z. Aristot. Poetik, I, 26 слл.

<sup>4)</sup> Полягнотъ, по Шёне, «Vorwürfe von einer gewissen Grösse und Fülle, und von einer in sich abgeschlossenen Ganzheit behandelte». Робертъ спрашиваетъ, откуда взялось здѣсь «Fülle», ибо τέλειον, очевидно, у Шёне есть «In sich abgeschlossenes» (Robert, Marathonsschlacht, 85).

пись на томъ, что такое *μίμησις πράξεως σπουδαίας*, Аристотель по порядку переходитъ въ объясненію *πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας*. *Τελεία πράξις*, по его мнѣнію, обязываетъ поэта-трагика „μήθ' ὅπόθεν ἔτοχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτοχε τελευτᾶν“, не начинать дѣйствія трагедіи, гдѣ попало, и не кончать трагедію, гдѣ ему вздумается; другими словами, дѣйствіе трагедіи должно развиваться на глазахъ зрителей; на глазахъ зрителей оно должно имѣть свое начало, средину и конецъ; оно должно быть полнымъ, цѣлымъ: *κεῖται δ' ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν*. Разъяснивъ прѣзис *τελεία* своего опредѣленія, Аристотель далѣе разъясняетъ слѣдующія за этимъ слова опредѣленія: *πράξεως τελείας μέγεθος ἐχούσης*. Дѣйствіе хорошей трагедіи будетъ имѣть обязательно нѣкоторую величину (*τι μέγεθος*). Черезчуръ малые предметы и черезчуръ большіе наблюдать хорошо нельзя. Чтобы дѣйствовать на зрителей, трагедія не должна быть ни слишкомъ мала, ни слишкомъ велика; поэтъ долженъ расчитать и величину своей пьесы: *τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν*. Въ послѣдней фразѣ Аристотеля *ἐν μεγέθει* относится къ *μέγεθος ἐχούσης*, такъ же, какъ и *τάξει* къ *τελείας* его опредѣленія трагедіи.

Такъ какъ у Аристотеля *τέλειος* значитъ цѣльный, полный, законченный, прекрасно расчлененный, то Эліанъ, говоря, что Полигнотъ стяжалъ лавры *ἐν τελείois*, очевидно, имѣетъ въ виду совершенство отдѣлки композицій Полигнота <sup>1)</sup>. Уже Шубартъ <sup>2)</sup> и Вейцеккеръ <sup>3)</sup> вѣрно сближали *ἐν τελείois* съ слѣдующимъ *ἀκρίβειαν*, тщательность, совершенство отдѣлки.

Подъ *ἱματίων λεπτότητας*, какъ мы уже раньше замѣтили, разумѣтся тщательная, тонкая трактовка одежды. Очевидно, какъ думалъ уже Шубартъ, *πάθος καὶ ἡθος καὶ σχημάτων χρῆσιν* etc. разъясняетъ *ἀκρίβειαν*. Діонисій подражалъ полигнотовой тщательности въ изображеніи страсти, въ характеристикѣ фигуръ и т. д.

Опредѣливъ, что значитъ у Эліана *ἐν τελείois*, обратимся теперь къ объясненію *τὰ μεγάλα*.

Эліанъ говоритъ, что Діонисій подражалъ Полигноту во всемъ, кромѣ *μέγεθος* (*πλὴν τοῦ μεγέθους*). Картины Діонисія не представляли подражанія *τὰ μεγάλα* Полигнота. Понять правильно *τὰ μεγάλα* помогаетъ одно мѣсто изъ Поэтики Аристотеля (VIII, 5,

<sup>1)</sup> Cp. Lenormant, *Mém. de l'Acad. de Belgique*, XXXIV (1864), 26.

<sup>2)</sup> Schubart, *Zeitschr. f. Alterthums w.*, 1855, 403 слл. Шубартъ, по нашему, вѣрно думаетъ, что подъ *ἐν τελείois* надо разумѣть и *πάθος, ἡθος* и т. д. Эліана.

<sup>3)</sup> Weizsäcker, *ук. м.*



70=Overbeck, SQ., 1079). Философъ такъ сравниваетъ Полигнота и Діонисія и находитъ между ними ту разницу, что у Полигнота люди являются лучшими, чѣмъ они суть на самомъ дѣлѣ; Діонисій же изображалъ ихъ такими, какъ они являются въ природѣ. Итакъ, τὰ μεγάλα— то, чего по Эліану, не доставало Діонисію, въ сравненіи съ Полигнотомъ, можетъ значить только „великое“.

Точнѣе понять мысль Эліана можно, если мы примемъ во вниманіе другія свидѣтельства древности о характерѣ картинъ Діонисія. Если Аристотель говоритъ, что Діонисій изображалъ людей такими, какъ ими они являются въ природѣ, а Полигнотъ изображалъ лучшими, или если изъ Эліана мы узнаемъ, что діонисіевы картины не имѣли μέγεθος, а Полигнотъ, наоборотъ, писалъ τὰ μεγάλα, то изъ этого ясно, что древніе тексты вовсе не выставляютъ различія въ сюжетахъ картинъ того и другого мастера. Діонисій, мы знаемъ <sup>1)</sup>, работалъ вмѣстѣ съ Микеномъ. Послѣдній художникъ, по сюжетамъ его картинъ, не отличался отъ Полигнота. Скорѣе всего, Діонисій съ нимъ писалъ картину изъ міра міеологіи, и по сюжету, такимъ образомъ, не отличался отъ Полигнота <sup>2)</sup>.

Извѣстно, что Поликлетъ сдѣлалъ статую Геры въ Аргосѣ. Однако, эта статуя не имѣла μέγεθος, которымъ отличались произведенія Фидія, хотя по отдѣлѣ (τέχνη) была замѣчательна <sup>3)</sup>.

Произведенія Поликлета отличались τέχνη, но не имѣли μέγεθος. Точно также картины Діонисія не имѣли μέγεθος, но обнаруживали ἀκρίβειαν, что однозначуще съ τέχνη. По Плутарху <sup>4)</sup>, произведенія Діонисія производили впечатлѣніе вымученныхъ, въ противоположность, напр., картинамъ Никомеха или стихамъ Гомера, у которыхъ при всей ихъ силѣ и прелести чувствуется, что они явились свободно и легко.

Итакъ, изъ свидѣтельствъ авторовъ видно, что Діонисій бралъ, главнымъ образомъ, прилежаніемъ и трудомъ, а не талантомъ. Онъ былъ усерднымъ подражателемъ Полигнота, но не могъ достигъ μέγεθος этого художника. Не могъ достигъ потому, что μέγεθος, величіе, возвышенный характеръ, есть нѣчто неподражаемое. Точно также никто изъ учениковъ Фидія не достигъ его μέγεθος. Невозможность подражать оригинальнымъ произведеніямъ гениальныхъ мастеровъ наглядно видна

<sup>1)</sup> Anthol. Gr., I, 74. 78 (84) (Planud., I, 141) (Overbeck, SQ., 1087).

<sup>2)</sup> Мѣсто Плинія, N. H., 35, 113, относится къ другому Діонисію, современнику Варрона. Ср. Вгипп, Gesch. d. gr. Künstler, II, 34 (49), 1.

<sup>3)</sup> См. Страбонъ, VIII, 272 (Overbeck, SQ., 933).

<sup>4)</sup> Плутархъ, Тимолеонтъ, 36 (Overbeck, SQ., 1136).



Феофрастъ же писалъ, между прочимъ, и о Полигнотѣ <sup>1)</sup>. Можетъ быть, сужденіе Эліана, восходя въ идеяхъ къ Аристотелю, заимствовано имъ у Феофраста, ученика великаго стагирита.

Діонисій, говоритъ Эліанъ, подражалъ Полигноту въ изображеніи страсти, πάθος <sup>2)</sup>.

Мы уже раньше указали на то, что Полигнотъ, благодаря успѣхамъ, оказаннымъ имъ въ технику, былъ первымъ мастеромъ, у фигуръ котораго не было въ лицѣ архаической безжизненности, у котораго впервые вообще является настоящее выраженіе. Теперь мы узнаемъ, что Полигнотъ достигъ въ выраженіи фигуръ весьма многого. Несмотря на такія скромныя средства выраженія, какими онъ располагалъ (только рисунокъ), Полигноту удавалось нерѣдко достигъ самыхъ сильныхъ эффектовъ въ изображеніи страсти. Въ описаніяхъ дельфійскихъ картинъ Полигнота у Павсанія мы находимъ массу указаній на глубоко патетическое выраженіе фигуръ. Печальныя плѣнницы-троянки <sup>3)</sup>, удрученное скорбію семейство Антенора <sup>4)</sup>, напряженно внимающій, что скажетъ Елена, Демофонгъ <sup>5)</sup>, Эласъ, испускающій послѣднее дыханіе <sup>6)</sup>, Медуса въ отчаяніи и ужасѣ <sup>7)</sup>, маленький мальчикъ у алтаря <sup>8)</sup>, ребенокъ на рукахъ старухи <sup>9)</sup>, унылый Оамиридъ <sup>10)</sup>, печальные Гекторъ, Сарпедонъ, пораженный красотой Елены Брисеида, Диомеда и Ифисъ <sup>11)</sup> и т. д., все это доказательства, какъ интересны, богаты и разнообразны были картины Полигнота въ изображеніи сильныхъ душевныхъ волненій <sup>12)</sup>.

Бруннъ <sup>13)</sup> справедливо находитъ, что „представляютъ людей лучшими, чѣмъ они являются въ природѣ“ Полигнотъ, какъ и Фидій, могъ

<sup>1)</sup> Плиній, N. H., 7, 205 (Overbeck, SQ., 380).

<sup>2)</sup> О значеніи слова πάθος ср. Bonitz, Aristotel. Stud., V, 44 сл.; Schöne Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 215 сл. (πάθος—der unwillkürlich ausbrechende und seiner Natur nach vorübergehende Affect).

<sup>3)</sup> Паус., X, 25, 9 (Overbeck, SQ., 1050, A, 63).

<sup>4)</sup> Ib., 27, 4 (Overbeck, 1050, A, 176).

<sup>5)</sup> Ib., 25, 7 (Overbeck, 1050, A, 51).

<sup>6)</sup> Ib., 26, 4 (Overbeck, 1050, A, 108).

<sup>7)</sup> Ib., 26, 9 (Overbeck, 1050, A, 140).

<sup>8)</sup> Ib., 26, 5 (Overbeck, 1050, A, 116 сл.).

<sup>9)</sup> Ib., 26, 9 (Overbeck, 1050, A, 145).

<sup>10)</sup> Ib., 30, 8 (Overbeck, 1050, B, 184).

<sup>11)</sup> Ib., 25, 4 (Overbeck, 1050, A, 28).

<sup>12)</sup> Весьма часто приводятъ, какъ въ примѣръ выразительности картинъ Полигнота, картину, изображавшую Поликсену (Anthol. gr., III, 147, 5; Overbeck, SQ., 1061). Ср. Вгипп, Gesch. d. gr. Künstler, II, 18(25); Bertrand, Études sur la peinture etc., 42, и др. Мы полагаемъ вѣстѣ съ Робертомъ (Hesperis, 25 сл.; Marathonsschlacht, 68 сл.), что нельзя заподозривать чтеніе рукописей, по свидѣтельству коихъ авторомъ этой картины былъ Полигнотъ.

<sup>13)</sup> Вгипп, Gesch. d. gr. Künstler, II, 30 (43) сл.

только такъ, что изображалъ ихъ безъ случайностей и недостатковъ дѣйствительности, такими, какими они должны представляться по ихъ внутренней сущности, соотвѣтственно идеѣ, которую мы о нихъ составили. Типическіе образы героевъ у Полигнота представляли въ первоначальной чистотѣ и ясности воплощеніе тѣхъ духовныхъ особенностей, которыя опредѣляютъ все существо личности, весь ея характеръ. Полигнотъ, по Аристотелю, былъ ἀγαθὸς ἠθογράφος, хорошимъ изобразителемъ характеровъ, подобно древнимъ трагикамъ (Эсхилу, Софоклу). Онъ давалъ выразительные типы. Все у Полигнота было направлено къ тому, чтобы фигуры давали понятіе о внутренней сущности изображаемаго, представляли тѣ стороны каждаго отдѣльнаго человѣка, которыя у него остаются всегда неизмѣнными, и которыми опредѣляется образъ его дѣйствій, словомъ, — нравственный обликъ человѣка. Это и есть то, что Аристотель, и за нимъ Эліанъ называютъ εἶοςомъ <sup>1)</sup>. Изъ-за послѣдняго Полигнотъ является несравненно выше Зевесиса.

Благодаря тому, что Полигнотъ высоко понималъ характеры изображаемыхъ имъ героевъ и отличался большою способностью давать ихъ духовные образы, его картины переносили зрителя изъ міра случайностей въ міръ идеальный и тѣмъ возбуждали благородныя чувства, возвышали душу. А такъ какъ цѣль искусства, по ученію Аристотеля, именно и состоитъ въ томъ, чтобы отвлекать человѣка отъ личнаго, преходящаго и случайнаго къ общему, постоянному и законному и тѣмъ содѣй-

---

<sup>1)</sup> Аристотель, *Поэтика*, гл. 6: ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν. Ср. гл. 15: ἔξει δὲ ἦθος μὲν, ἐν... ποιῆ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πράξις προαίρεσιν τινα [ἦ], χρηστὸν δὲ, ἐὰν χρηστὴν; гл. 6: οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων, ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον, ὅποια τις ἢ προαίρεται ἢ φεύγει, (ἦ) ἐν οἷς μηδ' ὅπως ἔστιν ὃ τι προαίρεται ἢ φεύγει ὁ λέγων. Для пониманія слова ἦθος ср. еще Плутархъ, *De Alexandri Magni fortuna aut virtute*, 2, p. 335 В (*Moralia*, II, 430 ed. Teubneriana), Плутархъ, *De liberis educandis*, p. 3 А (*Moralia*, I, 5, ed. Teubner.). Ср. Vahlen, *Über Rangfolge der Theile der Tragödie bei Aristoteles*. *Symbola Ritschl*, 160 сл.; Schöne, *Jahrb. d. Inst.*, VIII (1893), 215 («ἦθος—alle einzelnen Züge zur Einheit verknüpfende Individualität, der Character»). Въ общемъ вѣрно поняли слова ἦθος и πάθος у Аристотеля и Эліана уже Pardo di Figueroa, *Osservaciones sobre la pintura de los Griegos*, 109; Diderot, *Essai sur la peinture*, IV, 41 сл.; Böttiger, *Archäologie d. Malerei*, 263, 266 сл. Неправильно понималъ ἦθος Левекъ: по его мнѣнію, подъ этимъ словомъ у Аристотеля разумѣются характерныя, индивидуальныя черты физиономіи, а не вообще выраженіе, характеризующее нравственный обликъ человѣка (Lévesque, *Mémoires de l'Institut*, IV, 413). К. О. Мюллеръ и Велькеръ (*Handb. d. Archäol. d. Kunst*, § 134, 2) понимали также не совсемъ точно ἠθογράφος, ἠθικός, какъ «Maler oder Charaktere». Ср. Bertrand, *Études sur la peinture et la critique d'art*, 39 («L'éthographe», c'est à-dire le peintre des mœurs. Il excellait, en effet, dans l'expression morale etc); Schnaase, *Geschichte d. bildenden Künste bei den Alten*, II, 247; Murray, *Handbook of greek archaeology*, 366; Weizsäcker, *Polygnot's Gemälde*, 3 сл.

ствовать его духовному возвышенію и нравственному облагороженію <sup>1)</sup>, то Полигнотъ, въ глазахъ Аристотеля, является идеаломъ художника. Картины Полигнота, поэтому, философъ рекомендуетъ давать смотрѣть юношеству <sup>2)</sup>. Картины Павсона и другихъ мастеровъ, которые не даютъ ясныхъ характеристикъ духовнаго облика изображаемыхъ ими лицъ и которые, поэтому, не ἱδικοί, въ глазахъ Аристотеля, не имѣютъ воспитательнаго значенія, и ихъ не слѣдуетъ смотрѣть юношамъ <sup>3)</sup>.

Точка зрѣнія Аристотеля на искусство Полигнота совершенно другая, чѣмъ та, которую мы видѣли у Ксенократа, Цицерона, Квинтиліана, Плинія и т. д. Для Ксенократа и др. живописецъ будетъ тѣмъ интереснѣе и выше, чѣмъ больше онъ способенъ достигъ въ картинѣ иллюзіи. Полигнотъ, у котораго колоритъ еще только въ зародышѣ, и формы еще только впервые освободились отъ оковъ архаизма, ясное дѣло, съ точки зрѣнія специально живописной, имѣющей въ виду лишь средства выраженія, является мастеромъ менѣе интереснымъ, чѣмъ Зевесіасъ, Паррасій, Апеллесъ. Наоборотъ, если разсматривать картины Полигнота съ точки зрѣнія ихъ духовнаго содержанія и высшихъ конечныхъ цѣлей искусства, если обращать вниманіе на то, какъ Полигнотъ пластически выражаетъ поэтическія идеи, этотъ художникъ представитъ, конечно, большій интересъ, чѣмъ выше названные позднѣйшіе мастера.

Этими двумя различными точками зрѣнія объясняются и кажушіяся противорѣчія въ оцѣнкѣ Полигнота древними: у однихъ писателей (Ксенократъ) его живопись является колыбелью искусства; у другихъ, наоборотъ, его картины представляютъ идеаль, самое высшее проявленіе искусства <sup>4)</sup>.

Изъ сохранившихся свидѣтельствъ древности, которыя говорятъ о живописи въ эпоху, непосредственно послѣ Греко-Персидскихъ войнъ, мы видимъ, что главнымъ художникомъ эпохи былъ Полигнотъ. Его фигура безусловно доминируетъ надъ всѣми другими <sup>5)</sup>. Нѣчто подобное

<sup>1)</sup> Ср. E. Zeller, Die Philosophie der Griechen, II, 2, 604 сл., 2-ое изд.; E. Müller, Geschichte d. Theorie d. Kunst, II, 50 сл. Слова Аристотеля о Полигнотѣ, по нашему мнѣнію, сильно говорятъ противъ Бернайсса (Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama, 1880), который полагалъ, что драма, по Аристотелю, не преслѣдуетъ моральнаго дѣйствія. Толкованіе Лессинга (Гамбургская драматургія, переводъ Рассадина, 381 сл.), очевидно, правдоподобнѣе.

<sup>2)</sup> Ср. Kekule, у Völkner, Griechenland, LXXXVI сл.

<sup>3)</sup> Аристотель, Поэтика, VIII, 5, 7 (Overbeck, SQ., 1079).

<sup>4)</sup> Ср. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 19 (27), 31 (45).

<sup>5)</sup> Ни объ одномъ изъ другихъ художниковъ этой эпохи литературные источники не говорятъ такъ подробно, какъ о Полигнотѣ. Равнымъ образомъ, то, что сообщается

мы раньше видѣли въ скульптурѣ, гдѣ царемъ эпохи является Фидій. Недаромъ древніе такъ часто ставятъ и называютъ Полигнота рядомъ съ Фидіемъ.

И стиль Фидія съ точки зрѣнія средствъ выраженія стоитъ еще далеко не на высотѣ. Достаточно сравнить фигуры фронтоновъ Пареенона, напр., съ Никою Самоеракійскою и съ Герміемъ Праксителя, или фигуры фриза Пареенона съ фигурами фриза галикарнасскаго Мавзолея, чтобы видѣть, насколько послѣднія болѣе развиты по формамъ. Какая разница также у рельефовъ съ изображеніемъ охоты на двухъ саркофагахъ въ Константинополѣ: на одномъ (Ликійскомъ), стиль во его вполнѣ отражаетъ стиль фриза Пареенона <sup>1)</sup>, и на знаменитомъ „Александровомъ“ <sup>2)</sup>! Съ точки зрѣнія Ксенократа и Антигона <sup>3)</sup> стиль Фидія настолько же ниже стили вполнѣ развитыхъ скульптуръ эпохи послѣ Лисиппа, какъ и стиль Полигнота въ сравненіи со стилемъ Апеллеса. Наоборотъ, съ точки зрѣнія содержанія и выраженія въ пластикѣ высокихъ идей и Фидій и Полигнотъ, по воззрѣніямъ древнихъ, не имѣли себѣ соперниковъ.

Для насъ важно то, что общій голосъ древности ставитъ живопись Полигнота по значенію наравнѣ съ пластикой Фидія. Этого достаточно для того, чтобы не сомнѣваться въ огромномъ значеніи живописи Полигнота въ исторіи греческаго искусства и въ выдающемся интересѣ, который она представляетъ для всѣхъ, кто вообще интересуется прекраснымъ <sup>4)</sup>.

---

о другихъ живописцахъ, современникахъ Полигнота, прямо указываетъ, что они не имѣли выдающагося значенія. Ни одному изъ нихъ не приписывается какого-нибудь выдающагося открытія въ области техники. Миконъ былъ, по всей вѣроятности, ученикомъ, и во всякомъ случаѣ послѣдователемъ Полигнота въ искусствѣ. Ср. Robert, *Nekyia*, 39; *Arch. Anz.*, IV (1889), 142; *Marathonsschlacht*, 3 слл., 25. Ср. Эф. а р у., 1896, 98 слл. Древнія свидѣтельства о немъ см. у Овербека (*SQ.*, 1080 слл.). Вѣроятно, послѣдователемъ Полигнота былъ и Паненъ (*Overbeck*, *SQ.*, 1094 слл.). Ср. Robert, *Marathonsschlacht*, ук. м., 41. О Діонисіи Колофонскомъ (*Overbeck*, *SQ.*, 1136 и др.) и Плистенетѣ (*Overbeck*, *SQ.*, 1109) мы уже говорили. Изъ другихъ художниковъ этой эпохи сохранились отрывочныя извѣстія объ Аристофонтѣ, братѣ Полигнота (*Overbeck*, *SQ.*, 1127 слл.), Аглафонтѣ Младшемъ (*ib.*, 1130 слл.), Агаеархѣ (*ib.*, 1118 слл.), Павсонѣ (*ib.*, 1110 слл.), Еврипидѣ (*ib.*, 1116 слл.) и т. д. См. *Wagn, Gesch. d. gr. Künstler*, II, 32, 47) слл.

<sup>1)</sup> Hamdy - Bey et Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, pl. XV—XVII; *Winter, Arch. Anz.*, IX (1894), 11 слл., фиг. 4—7.

<sup>2)</sup> Hamdy - Bey et Th. Reinach, pl. XXV слл.; Collignon, *Sculpture*, II, 214 слл.

<sup>3)</sup> Ср. Robert y Wilamowitz-Möllendorf u. Kiessling, *Phil. Untersuch.* X, 34 слл.

<sup>4)</sup> Ср. H. von-Rohden, у *Baumeister, Denkm.*, II, 857.

### III.

Мы до сихъ поръ ничего не говорили о композиціи картинъ Полигнота, потому что прежде всего хотѣли ознакомиться съ тѣмъ, что даютъ о нихъ древнія свидѣтельства. Послѣднія же не говорятъ прямо о томъ, какова была композиція картинъ, въ узкомъ значеніи этого слова. Развѣ только у Эліана подъ ἐν τελείῳς возможно разумѣть и совершенство композиціи. Въ виду высокаго интереса картинъ Полигнота изслѣдователи издавна старались выяснитъ, каковы были композиціи его дельфійскихъ картинъ, такъ какъ только эти картины подробно описаны древними. Описанія эти даетъ Павсаній (кн. X, гл. 25—31; Overbeck, SQ., 1050).

Конечно, весьма важно знать, насколько точны описанія Павсанія. Видѣлъ ли самъ періэгетъ картины, перечисляетъ ли онъ, дѣйствительно, всѣ фигуры, насколько вѣрно сообщаетъ ихъ расположеніе, понималъ ли онъ все, что было на картинахъ, — вотъ вопросы, которые невольно являются при чтеніи Павсанія.

Одно время полагали, что Павсаній часто самъ не видалъ того, что онъ описываетъ, что онъ, главнымъ образомъ, просто компилировалъ сочиненія прежнихъ періэгетовъ <sup>1)</sup> Въ настоящее время все больше и больше приходится убѣждаться въ противномъ. Раскопки Дельфы, напр., показали, что несомнѣнно періэгетъ самолично побывалъ въ Дельфахъ и описывалъ святыню Аполлона, какъ очевидецъ <sup>2)</sup>.

Нападки прежнихъ ученыхъ на Павсанія все болѣе и болѣе оказываются несостоятельными <sup>3)</sup>.

Мы, такимъ образомъ, можемъ всецѣло полагаться на Павсанія при описаніи дельфійскихъ картинъ Полигнота.

Въ дальнѣйшемъ изслѣдованіи намъ придется постоянно ссылаться на описаніе картинъ Дельфійской лекси. Въ виду этого мы считаемъ нужнымъ привести полный переводъ текста Павсанія, относящагося къ картинамъ въ лекси. При этомъ мы принимаемъ въ расчетъ новую рецензію текста, сдѣланную Спиро. Ею пользовался уже Робертъ въ своихъ работахъ, посвященныхъ реставраціи картинъ Полигнота:

<sup>1)</sup> Ср. особенно Kalkmann, Pausanias der Perieget. Untersuchungen über seine Schriftstellerei und seine Quellen, 1886.

<sup>2)</sup> Ср. Hamolle, В. С. Н., XXI (1897), 256 слд.

<sup>3)</sup> Ср. Gurlitt, Über Pausanias, passim. Гурлиттъ опровергаетъ подробно Кальманна.

1) Die Nekyia des Polygnot. 16-es Hallisches Winkelmannsprogramm, 1892; 2) Die Iliupersis des Polygnot. 17 Hall. Winkelmannspr., 1893. Однако, въ нѣкоторыхъ случаяхъ мы не принимаемъ чтеній Роберта, что всегда и оговариваемъ въ примѣчаніяхъ.

## Описание лесхи и ея росписи (Павсаній, X, 25—31) <sup>1)</sup>.

### А. Лесха.

Гл. 25. Надъ источникомъ Кассотидой есть зданіе, въ которомъ — картины Полигнота. Это посвященіе кнудянъ. Дельфійцы называютъ зда-

<sup>1)</sup> Такъ какъ различнымъ предлогамъ и нарѣчіямъ, которыми Павсаній обозначаетъ положеніе фигуръ и группъ на картинахъ, часто, главнымъ образомъ, для оправданія той или другой реставраціи картинъ, придавали весьма разнообразныя значенія, мы считаемъ умѣстнымъ сдѣлать слѣдующія замѣчанія. Мы считаемъ совершенно невозможнымъ однимъ и тѣмъ же словамъ придавать въ текстѣ Павсанія абсолютно различныя значенія. Если бы Павсаній употреблялъ предлоги и нарѣчія такъ произвольно, какъ это считаютъ возможнымъ, напр., Ленорманъ, Гебгардтъ, Вейцеккеръ, Шрейберъ и др., то, по его описанію, рѣшительно нельзя было бы составлять какого бы то ни было представленія о композиціи картинъ Полигнота. На самомъ дѣлѣ, у Павсанія такого произвола въ употребленіи словъ и выраженій нѣтъ. Весьма много спорили насчетъ того, что значить у Павсанія *ὑπέρ*, которое онъ ставитъ то съ родительнымъ, то съ винительнымъ. *ὑπέρ* съ родительнымъ совершенно ясно (Диомеда; шкура барса надъ дверью дома Антенора въ «Иліонѣ»; Тиро и Эрифила, Марсій въ «Аидѣ») значить «надъ». См. Павсаній, X, 12, 1; ср. Robert, *Nekyia*, 24. Обозначая постоянно нахождение фигуры непосредственно надъ другою, *ὑπέρ* съ род. у Павсанія можно переводить и словомъ «за», такъ какъ (что увидимъ далѣе) Полигнотъ, ставя фигуры другъ надъ другомъ, выражалъ такъ условно ихъ положеніе и другъ за другомъ.

Не трудно опредѣлять и значеніе *ὑπέρ* съ винит., принявъ во вниманіе, напр., слѣдующія мѣста того же Павсанія: I, 18, 2; X, 25, 1; здѣсь, очевидно, *ὑπέρ* значить также «надъ», но обозначаетъ не непосредственное нахождение надъ предметомъ, по вертикальной, а нѣсколько вкось. Голова деревяннаго коня, Геленъ, Коройбъ въ «Иліонѣ», Фока и Иасей въ «Аидѣ» могутъ находиться только надъ тѣми фигурами, отношеніе къ которымъ у нихъ обозначено посредствомъ *ὑπέρ* съ винит. Антидохъ, Агамемнонъ, Протесилай, Ахиллъ, Патроклъ въ «Аидѣ» находятся, по Павсанію, въ нижней части картины. Павсаній, описываяющій всѣ фигуры по порядку, послѣ названныхъ фигуръ упоминаетъ Фока и Иасей, которые *ὑπέρ αὐτοῦ*, Мойру, которая *ὑπέρ τοῦτοῦ* (надъ Фокомъ и Иасеемъ) и сейчасъ же около Актеона и Автоной, а съ послѣдними мы уже въ верхней части картины: очевидно, *ὑπέρ* обозначаетъ «надъ». Такъ и понимаютъ *ὑπέρ* съ винит. у Павсанія Gebhardt, *Composition d. Gemälde d. Polygnot*, 7 сл.; Robert, *Nekyia*, 24 сл.; *Iliupersis*, 19; *Marathonsschlacht*, 112. По тѣмъ же основаніямъ, по которымъ можно иногда передать на русскій языкъ *ὑπέρ* съ родит. у Павсанія «какъ разъ за», *ὑπέρ* съ винит. можно перевести просто «за». Ср. A. Rieger, *Die Präpositionen bei Pausanias*, Bamberg, 1889, 52 сл. Но всегда *ὑπέρ* обозначаетъ нахождение выше и не можетъ, какъ ошибочно принимаютъ многіе, у Павсанія значить «за, потомъ», «далѣе въ горизонтальномъ направленіи». Ср. Lepointant, *Mém. de l'Acad. de Belgique*, XXXIV (1864), 85; Hermann, *Epi-kritische Betrachtungen über die polygnotische Gemälde*, 34; Welcker, *Die Composition der polygnotischen Gemälde*, 50; Kauser, *Münchener gel. Anz.*, 1849, 226, 787; Overbeck, *Antepikritische Bemerkungen etc.*, Rhein. Mus., N. F., VII (1850), 448; Siebelis,



ніе лесхой отъ того, что въ древнія времена они сходились сюда и разговаривали каеъ о болѣе важныхъ дѣлахъ, такъ и о таеихъ, какія относятся въ области небылицъ. Что такого рода зданій много было по всей Греціи, видно изъ Гомера, у котораго Меланео (Od. XVIII, 328 слл.) такъ бранитъ Одиссея:

...„не хочешь,

„Видно, искать ты ночлега въ кузницѣ, или въ закутѣ,

„Или въ шинкѣ (лесхѣ), здѣсь, конечно, пріятнѣй тебѣ“.

2. И вотъ, если войти въ это зданіе (лесху Дельфъ), то вся часть росписи, которая будетъ по правую руку, изображаетъ взятый Иліонъ и отплытіе эллиновъ.

### В. „Иліонъ“.

Менелая снаряжаютъ въ отъѣзду. Написанъ корабль, и на немъ— мужчины и въ перемѣшку съ ними дѣти. По серединѣ корабля изображенъ кормчій Фронтидъ, держащій два шеста. У Гомера (Od., III, 278 слл.) Несторъ, между прочимъ, говоритъ Телемаху и о Фронтидѣ, именно то, что Фронтидъ—сынъ Онетора и что онъ былъ менелавымъ кормчимъ, весьма опытнымъ въ своемъ дѣлѣ; что, когда проплылъ онъ уже мимо Сунія (что въ Атикѣ), настигъ его рокъ; и Менелай, до этихъ поръ совершавшій плаваніе вмѣстѣ съ Несторомъ, тогда прервалъ вслѣдствіе этого путешествіе, чтобы почтить Фронтида памятникомъ и другими почестями, кои подобаютъ умершимъ. 3. Вотъ этотъ-то Фронтидъ—и на картинѣ Полигнота. А подъ нимъ изображены нѣкій Иеменъ, несущій одежду, и Эхиаэтъ, сходящій съ корабля по лѣстницѣ и держащій мѣдную гидрію (сосудъ для ношенія воды). Разбираютъ и палатку менелаву, которая находится недалеко отъ

въ его изд. Павсанія, IV, 280; Wachsmuth, Die Stadt Athen, I, 175 слл.; Schreiber, Festschrift f. Overbeck, 201; Wandbilder d. Polygnotos, 22 слл. «За, далѣе въ направленіи горизонтально» у Павсанія передается через *ἐφεξῆς, μετὰ, ἐφεξῆς μετὰ*. Ср. Gebhardt, ук. м.; Robert, Neukia, 23. Предлогомъ *παρά* и словомъ *συνεχῆς* обозначается отношеніе фигуръ, составляющихъ тѣсныя группы. Ср. Gebhardt, ук. м.; Robert, ук. м. *ὑπὸ* съ винит. и дательнымъ обозначаетъ «подъ» какъ противоположное ему *ὑπὲρ* съ винит. и родит.—«надъ». Ср. Robert, Neukia, 24. Ср. еще Павсаній, I, 27, 4; X, 10, 1. 2.

*ἔπι* съ дат., которое нѣсколько разъ, яко бы по требованію смысла, измѣняли въ текстѣ Павсанія, относящемся къ картинамъ Полигнота (см. переводъ), можетъ у Павсанія значить «подъ». Ср. Павсаній, X, 24, 7. Ср. Schubart, Arch. Ztg., XX (1862), 233 слл.; U. Schaarschmidt, De *ἐπι* praepositionis apud Pausaniam perieg. vi et usu, 48; Schreiber, Festschrift f. Overbeck, 203. По нашему мнѣнію, у Павсанія вездѣ въ описаніи полигнотовыхъ картинъ можно удержать чтеніе рукописей—*ἐπι* (X, 26, 3; 31, 11; Overbeck, SQ., 1050, A, 106; B, 265).

корабля, Полить, Строфій и Алфій; а другую палатку разбирает Амфіаль. Какъ разъ подъ ногами Амфіала изображень сидящій мальчикъ. У мальчика нѣтъ надписи на картинѣ. Борода изъ всѣхъ названныхъ фигуръ—только у Фронтида. И только этого одного имя художникъ взялъ изъ Одиссеи. Имена же прочихъ лицъ, какъ мнѣ кажется, придумалъ самъ Полигнотъ.

4. Стоитъ далѣе Брисеида, какъ разъ надъ нею—Диомеда, а предъ ними обѣими Ифисъ; онѣ созерцаютъ красоту Елены. Сидитъ и сама Елена; а близъ нея—Еврибать. Послѣдній, мы думаемъ, глашатай Одиссея: онъ (Еврибать) былъ еще безъ бороды. Изображены также служанки Электра и Панѳалида; послѣдняя стоитъ возлѣ Елены, Электра же подвязываетъ госпожѣ сандали. У Гомера въ Иліадѣ, тамъ, гдѣ поэтъ изобразилъ (III, 144), какъ Елена и вмѣстѣ съ нею двѣ служанки идутъ на стѣну Трои, имена служанокъ другія, а не тѣ, которыя далъ имъ на картинѣ Полигнотъ. 5. Надъ Еленой сидитъ челоуѣкъ, закутавшійся въ пурпуровый гиматій (большой плащъ), въ глубокой печали. Что это Геленъ, сынъ Пріама, можно заключить и ранѣе, чѣмъ прочтешь надпись на картинѣ у этой фигуры. Близъ Гелена представленъ Мегетъ. Мегетъ раненъ въ руку, какъ говоритъ о немъ Лесхъ, сынъ Эсхилина, изъ Пирры, въ своей „Гибели Иліона“. Лесхъ сообщаетъ, что Мегетъ былъ раненъ Адметомъ, сыномъ Авгія, въ подмышку<sup>1)</sup> тогда, когда троянцы сражались въ ночь гибели своего города. 6. Написанъ возлѣ Мегета и Ликомедъ, сынъ Креонта; у него рана на кисти руки. Лесхъ говоритъ, что такъ именно Ликомедъ былъ раненъ Агеноромъ. И вотъ очевидно, что Полигнотъ у этихъ грековъ не написалъ бы такихъ ранъ, если бы не читалъ поэмы Лесха. Полигнотъ, однако, прибавилъ еще Ликомеду вторую рану, на лодыжкѣ, и третью, на головѣ. Раненъ и Эвриаль, сынъ Мекистея—Эвриаль изображень далѣе на картинѣ—въ голову и на рукѣ, въ кисть. 7. Эти всѣ на картинѣ находятся выше Елены. Сейчасъ же далѣе за Еленой изображены мать Тесея (Эра), гладко остриженная, и изъ сыновей Тесея—Демофонтъ, который, судя по его виду, въ волненіи насчетъ того, удастся ли ему спасти Ээру<sup>2)</sup>. 8. Лесхъ объ Ээрѣ сообщаетъ, что, когда брали Иліонъ, она, удалившись оттуда, пришла въ станъ эллиновъ, и была узнана дѣтьми Тесея, и что Демофонтъ про-

<sup>1)</sup> Читается вмѣстѣ съ Робертомъ: τρωθῆναι δὲ ὑπὸ τῆν μασχάλην τοῦτον, ἡνίκα ἐν τῆ νυκτὶ etc.

<sup>2)</sup> Выпускаемъ замѣчаніе Павсанія о сынѣ Тесея Меланиппѣ, какъ совершенно лишнее при описаніи картины.

силъ ее у Агамемнона; послѣдній же сказалъ, что онъ непрочъ исполнить его просьбу, но сдѣлаетъ это не раньше, чѣмъ на то согласится Елена; Агамемнонъ послалъ глашатая къ Еленѣ, которая и согласилась на просьбу Демофонта. И вотъ на картинѣ Полигнота представлено, какъ Еврибать пришелъ къ Еленѣ по дѣлу Эеры и сообщаетъ то, что ему поручено Агамемнономъ.

9. Троянскія женщины, которыя изображены далѣе, представлены уже плѣнными и печальными. Написана Андромаха; передъ ней стоитъ ея сынъ, который хватается за ея грудь. Послѣдній, говоритъ Лесхъ, нашелъ кончину, будучи сброшенъ съ башни, правда, не по рѣшенію эллиновъ: Неоптолемъ самовольно и самъ рѣшилъ сдѣлать это. Написана также Медесикаста; и она — изъ побочныхъ дочерей Пріама. О ней говоритъ Гомеръ (Ил., XIII, 171 слл.), что она выселилась изъ Трои въ городъ Педей и жила тамъ съ мужемъ своимъ Имбриемъ, сыномъ Ментора.

10. У Андромахи и Медесикасты на головѣ покрывала; у Поликсены же волосы на головѣ, какъ обычно носятъ дѣвицы, зачесаны наверхъ въ узелъ. Что Поликсена была умерщвлена на могилѣ Ахилла, говорятъ и поэты и картины, имѣющія отношеніе къ трагической судьбѣ Поликсены, — картины, которыя я видѣлъ въ Аѣнахъ и въ Пергамѣ, что за Каиеомъ.

11. Написалъ Полигнотъ и Нестора, у котораго на головѣ пилосъ (дорожная шапка), а въ рукахъ копье. Конь (что около Нестора) имѣетъ такую позу, будто ему хочется повалиться на землѣ. До коня продолжается морской берегъ, и на немъ видны камешки. Начиная же отсюда, далѣе, на картинѣ нѣтъ моря.

Гл. 26.

1. Кверху отъ женщинъ, что между Эерой и Несторомъ, находятся Климена, Креуса, Аристомаха и Ксенодива. И это также плѣнницы. Климену въ числѣ плѣнницъ считаетъ Стесихоръ въ его „Гибели Иліона“. Равно также авторъ „Возвращеній“ въ своей поэмѣ говоритъ объ Аристомахѣ, которая, по его сообщенію, была дочь Пріама и жена Критолая, сына Гикетаона. Но я не знаю ни поэта и никого изъ логографовъ, который упоминалъ бы о Ксенодивѣ. Что касается Креусы, то рассказываютъ про нее, что Матерь боговъ и Афродита избавили ее отъ рабства у эллиновъ, ибо Креуса была женою Энея. Лесхъ, однако, и „Кипрскій эпосъ“ передаютъ, что женою Энея была Евридика, а не Креуса.

2. Написаны на ложѣ<sup>1)</sup> надъ этими женщинами Деиннома, Метіоха, Писисъ и Клеодика. Изъ этихъ имя одной только Деинномы встрѣчается въ такъ называемой „Малой Илиадѣ“; имена же другихъ, мнѣ кажется, придумалъ Полигнотъ.

Написанъ и Эпій нагой; онъ сравниваетъ съ землей стѣну троянцевъ. Выступаетъ надъ стѣною одна только голова деревяннаго коня.

Написаны далѣе сынъ Пиріеа Полипитъ, у котораго голова повязана теніей (лентой), и около него сынъ Тесея Авантъ, у котораго на головѣ шлемъ; на шлемѣ сдѣланъ гребень.

3. Изображенъ и Одиссей [и сейчасъ же далѣе Діомедъ]<sup>2)</sup>. Одиссей изображенъ въ панцырѣ; Эантъ Оилеевъ со щитомъ стоитъ у алтаря и клянется по поводу преступленія, имъ совершеннаго надъ Кассандрой. Послѣдняя сидитъ на землѣ и держитъ идолъ Аѳины, а Эантъ даетъ влѣтвенное показаніе насчетъ того, сдвинулъ ли онъ статую богини съ ея пьедестала, когда оттащилъ Кассандру отъ убѣжища у алтаря<sup>3)</sup>.

Написаны и сыновья Атрея, и у нихъ на головахъ шлемы. У Менелая же, который держитъ щитъ, на послѣднемъ сдѣланъ драконъ, такъ какъ драконъ явился въ Авлидѣ, при жертвоприношеніи, ради знаменія.

4. Подъ этими<sup>4)</sup>, приводящими къ присягѣ Эанта, по прямой линіи отъ коня, который около Нестора, — Неоптолемъ, убившій какого-то Эласа. Эласъ представленъ еще слабо дышащимъ. Неоптолемъ поражаетъ кинжаломъ павшаго на колону Астиноя, о которомъ упомянулъ и Лесхъ. Изъ грековъ только одного Неоптолема Полигнотъ представилъ еще убивающимъ троянцевъ, потому что для могилы Неоптолема должна была быть создана вся его картина. Сыну Ахилла Гомеръ даетъ имя Неоптолема въ своихъ поэмахъ, „Кинрскій“ же эпосъ говоритъ, что Ликомедомъ дано было сыну Ахилла имя Пирра, имя же Неоптолема

<sup>1)</sup> Читаемъ по рукописямъ: ἐπί κλίνης.

<sup>2)</sup> «καὶ Ὀδυσσεύς τε ἐστὶ [καὶ Διομήδης ἐφεξῆς γυμνὸς τὸν ἕτερον ἐπὶ πέτρας τῶν ποδῶν ἔχων] καὶ ἐνδέδοκε θάραχα ὁ Ὀδυσσεύς». «Sic ludibundus lacunam explevi, quam statuendam esse postea docebo» Robert. Мы согласны съ Робертомъ, что здѣсь пропущено имя Діомеда и читаемъ все, какъ дополняетъ Робертъ, только въ скобкахъ оставляемъ лишь: [καὶ Διομήδης ἐφεξῆς].

<sup>3)</sup> Читаемъ вслѣдъ за Робертомъ въ текстѣ Павсанія такъ: ...ἐς Κασσάνδραν τοῦ μῆ-  
ριστος, ἣ δὲ κἀθηται τε ἡ Κασσάνδρα χαμαὶ etc..., εἶγε δὲ ἐνέτρεψεν etc.

<sup>4)</sup> Слѣдуемъ въ чтеніи текста Роберту: ἐπὶ τούτοις τὸν Αἴαντα ἐξορκῶσαι κατ' αὐτὸν δὲ etc., но только оставляемъ рукописное ἐπί.

дано ему Финиковъ, потому что Ахиллъ началъ воевать еще юнымъ по возрасту.

5. Далѣе написанъ жертвенникъ, и маленькій мальчикъ въ страхѣ хватается за жертвенникъ. На жертвенникѣ лежитъ мѣдный панцырь. Въ мое время такого вида панцыри были рѣдкостью, въ древнее же время носили такіе панцыри. У нихъ было двѣ мѣдныхъ части: одна, приходящаяся на грудь и на животъ, и другая—для прикрытія спины: эти части назывались „выпулками“; одну прилепляли спереди, другую сзади, затѣмъ приерѣпляли ихъ другъ къ другу пряжами.

6. Казалось, что такой панцырь даетъ достаточную безопасность и безъ щита, и Гомеръ (Ил., XVII, 312 слл.) вывелъ Форкина фригійца безъ щита, потому что у него былъ панцырь съ выпулками. Я же видѣлъ такой панцырь, какой изобразилъ Полигнотъ, еще на картинѣ въ храмѣ Артемиды Эфесской, гдѣ Каллифонъ самосецъ написалъ женщинъ, которыя прилаживаютъ выпулости панцыря Патроклу.

7. По другую сторону жертвенника Полигнотъ написалъ стоящую Лаодику. Ея упоминанія я не нашелъ у поэтовъ среди плѣнныхъ троянокъ, и вѣроятно мнѣ кажется не иное что, какъ то, что Лаодика была оставлена элинами свободно<sup>1)</sup>. Гомеръ указалъ въ Иліадѣ (III, 204 слл.) на оказаніе Менелая и Одиссею гостепріимства у Антенора и на то, что Лаодика была замужемъ за сыномъ Антенора Геликаономъ (III, 122 слл.).

8. Лесхъ же говоритъ, что Геликаонъ, раненый въ послѣднюю ночную битву, былъ узнанъ Одиссеемъ, и его живымъ унесъ послѣдній изъ битвы. Вѣроятно, вслѣдствіе заботливости Менелая и Одиссея о домѣ Антенора произошло и то, что и съ женою Геликаона ничего не сдѣлали Агамемнонъ и Менелай. Евфоріонъ халкидскій совершенно неправдоподобно изложилъ судьбу Лаодики.

9. Сейчасъ же далѣе за Лаодикой изображена каменная подставка, и на этой подставкѣ мѣдный лутерій (тазъ). Медуса, охвативъ обѣими руками подставку, сидитъ на землѣ. И Медусу, по одѣ гимерца (Стесихора), можно считать одною изъ дочерей Пріама. Рядомъ же съ Медусой гладко остриженная старуха (или евнухъ) держитъ на колѣняхъ нагого ребенка. Послѣдній въ ужасѣ приложилъ руку къ глазамъ.

<sup>1)</sup> Читаемъ по Роберту: οὐτε ἄλλως ἔχει μοι τὸ εἶδος ἢ etc.

Гл. 27.

1. Изображены далѣ павшіе: нагой, по имени Пелисъ, распростертъ на спинѣ; подъ Пелисомъ лежатъ Эіоней и Адметъ, еще оба въ панцыряхъ. Изъ нихъ Эіоней, какъ говоритъ Лесхъ, былъ убитъ Неоптолемомъ, а другой—Филотетомъ. Написаны и другіе павшіе, выше послѣднихъ: подъ <sup>1)</sup> лутеріемъ—сынъ Полидаманта Леокритъ, убитый Одиссеемъ; а надъ Эіонеемъ и Адметомъ — Коройбъ, сынъ Мигдона. Видный памятникъ Мигдона сдѣланъ въ странѣ стекторенійскихъ фригійцевъ, и отъ Мигдона поэты стали давать имя мигдонцевъ фригійцамъ. Коройбъ явился въ Иліонъ, чтобы вступить въ бракъ съ Кассандрой; убитъ же былъ онъ, по словамъ большинства, Неоптолемомъ, а, по Лесху, его убилъ Діомедъ.

2. Изображены мертвые и выше Коройба: Пріамъ, Аксіонъ и Агеноръ. Пріамъ, какъ сообщаетъ Лесхъ, нашелъ кончину не на алтарѣ Зевса Защитника, а, оттащенный отъ алтаря, онъ былъ мимоходомъ убитъ Неоптолемомъ у дверей собственнаго дома <sup>2)</sup>. Про Гекабу же Стесихоръ сообщилъ въ „Гибели Иліона“, что она была унесена Аполлономъ въ Ливію. Аксіонъ, по Лесху, былъ сынъ Пріама и убитъ былъ Еврипиломъ, сыномъ Евемона. Агенора, по тому же самому поэту, убилъ Неоптолемъ. Такимъ образомъ, вѣроятно, сынъ Агенора Эхекль былъ умерщвленъ Ахилломъ, самъ же Агеноръ—Неоптолемомъ.

3. Потомъ представлены Синонъ, товарищъ Одиссея, и Анхіалъ, уносящіе трупъ Лаомедонта. Написанъ и другой павшій, которому имя Эресь. Судьбу Эреса и Лаомедонта, насколько мы знаемъ, не воспѣвалъ никто.

Далѣе изображенъ домъ Антенора, и какъ разъ надъ входомъ въ него виситъ шкура барса,—условный знакъ для эллиновъ, чтобы они щадили домъ Антенора. Написаны и Θεано и дѣти ея: Главъъ сидитъ на панцырѣ съ выпуклостями, и Евримахъ—на камнѣ. Возлѣ послѣдняго стоитъ Антеноръ, и сейчасъ же далѣе—дочь Антенора Крино. Она держитъ на рукахъ малаго младенца. У всѣхъ у нихъ выраженіе лицъ, какъ въ несчастіи.

Изображены тутъ и слуги, укладывающіе на осла ящики и дру-

<sup>1)</sup> Робертъ читаетъ по La: ὑπὸ μὲν etc.

<sup>2)</sup> Интересное подтвержденіе свидѣтельству Павсанія даетъ надпись на одной вазѣ Берлинскаго музея, на которой изображены сцены гибели Трои (ваза издана Винтеромъ, Jahrb. d. Inst., XIII (1898), Табл. 5 и рис. на стр. 83). Надпись гласитъ слѣдующее: «κατὰ τὸν ποιητὴν Λέσχῳ ἐκ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος καταφύγοντος τοῦ Πριάμου ἐπὶ τὸν βωμὸν Ἐρκείου Διὸς ἀποκρίνας ὁ Νεοπτόλεμος ἀπὸ τοῦ βωμοῦ πρὸς τῇ οἰκίᾳ κατέσφαξεν».

гія вещи. На ослѣ <sup>1)</sup> сидитъ еще маленькій ребенокъ. Въ этомъ мѣстѣ картины находится и надпись въ стихахъ Симонида:

„Разрушаемый акрополь Иліона написалъ Полигнотъ, родомъ еосо-сецъ, сынъ Аглафонта“.

### С. „Аидъ“.

(Подземное царство).

#### Гл. 28.

1. Другая часть росписи лесхи, часть съ лѣвой руви (по входѣ въ зданіе), представляетъ Одиссея, сошедшаго въ такъ называемый Аидъ, чтобы спросить душу Тиресія о возвращеніи домой. Вотъ что изображаетъ картина.

Написанная вода представляетъ рѣку; очевидно, это Ахеронтъ. Въ немъ растутъ камышъ и плаваютъ рыбы; но ихъ образы настолько не ясны, что ихъ скорѣе можно принять за тѣни, чѣмъ за настоящихъ рыбъ. И ладья представлена на рѣкѣ, а на ней кормчій при веслахъ. 2. Мнѣ кажется, Полигнотъ слѣдовалъ здѣсь поэмѣ Мипіадѣ, такъ какъ въ ней есть такіе стихи, касающіяся Тесея и Периооя:

„Тамъ они не застали у пристани ладьи для перевозки умершихъ, ладьи, которую возилъ старикъ кормчій Харонтъ“.

Поэтомъ и Полигнотъ написалъ Харона уже старикомъ. 3. Не всѣмъ <sup>2)</sup> понятно, въ какихъ отношеніяхъ другъ къ другу сидящіе въ ладьѣ. Это — Теллидъ, по возрасту, можно сказать, старикъ <sup>3)</sup> и Клеобія еще дѣвушка. У Клеобіи на волѣняхъ ящикъ, такой, какіе дѣлаютъ обыкновенно для Деметры. Относительно Теллида я слыхалъ, что поэтъ Архилохъ былъ потомкомъ Теллида въ третьемъ поколѣніи. Про Клеобію же рассказываютъ, что она первая принесла на Тасосъ съ Пароса тайнства Деметры.

4. На берегу Ахеронта <sup>4)</sup>, подъ ладьей Харона изображенъ не почитавшій своего отца человекъ, который испытываетъ му-

---

<sup>1)</sup> По нашему въ текстѣ Павсанія выпало ἐπὶ τῷ ὄνο. Ср. Schubart, Zeitschr. f. Alterthumsw., 1855, 413.

<sup>2)</sup> Читаемъ съ Робертомъ: οὐκ ἐπιφανείς ἐς ἀπαντάς εἰσιν οἷς προσήκουσι, Τέλλης etc.

<sup>3)</sup> Читаемъ съ Робертомъ: ἡλικίαν γέροντος ὡς φαίης ἄν etc.

<sup>4)</sup> ...Ἀχέρωντος τῇ ὄχθῃ μάλιστα τῷ θεασαμένῳ μνήμης ἀξίον, ὅτι ὑπὸ τοῦ Χάρωντος etc. читаетъ Робертъ. Мы слѣдуемъ Шуберту и Овербеку.

ченія отъ отца. Древніе обращали очень большое вниманіе на родителей... 5... <sup>1)</sup>).

На картинѣ Полигнота близъ человѣка, который оскорблялъ отца и за это претерпѣваетъ мученія въ Аидѣ, — близъ него наказуется святотатецъ. Женщина, наказывающая его, знаетъ между прочимъ, яды и для мученія людей. 6... <sup>2)</sup>). Божество, такимъ образомъ, всѣ тогда почитали, и по этой причинѣ написалъ Полигнотъ группу со святотатцемъ на своей картинѣ.

7. Выше названныхъ фигуръ изображенъ Евриномъ. Дельфійскіе экзегеты (проводники) говорятъ, что Евриномъ—одинъ изъ находящихся въ Аидѣ демоновъ, и что онъ пожираетъ плоть у мертвыхъ, оставляя у нихъ одни кости. Ни Одиссея Гомера, ни такъ-называемая Миниада, ни „Возвращенія“,—и въ этихъ поэмахъ есть упоминаніе объ Аидѣ и находящихся тамъ ужасахъ,—не знаютъ вовсе демона Евринома. Я же укажу только на то, каковъ Евриномъ и его обликъ на картинѣ Полигнота. Цвѣтъ его кожи — средній между синимъ и чернымъ, такой, какого бываютъ мухи, которыя садятся на мясо. Евриномъ оскалилъ зубы и сидитъ на подостланной подъ нимъ шкурѣ коршуна <sup>3)</sup>).

8. Сейчасъ же далѣе за Евриномомъ изображена Авга, изъ Аркадіи, и Ифимедія. Авга пришла въ Мисію въ Теворанту и изъ всѣхъ женщинъ, съ которыми, по преданіямъ, сходился Гераклъ, она родила сына, наиболѣе похожаго на отца. Ифимедіи же воздаются большія почести карійцами въ городѣ Миласахъ.

#### Глава 29.

1. Выше всѣхъ фигуръ, которыя уже были приведены мною,—товарищи Одиссея Перимедъ и Еврилохъ, несущіе жертвенныхъ животныхъ; послѣднія—черные бараны.

Далѣе за Перимедомъ и Еврилохомъ изображенъ сидящій человекъ; надпись сообщаетъ, что это — Окнъ. Онъ представленъ плетущимъ веревку. Стоящая же возлѣ него ослица поѣдаетъ все время то, что онъ сплетаетъ. Про этого Окна говорятъ, что онъ былъ трудолюбивый человекъ, но имѣлъ расточительную жену; и все, что онъ ни скоплялъ отъ работы, немного послѣ спускала жена. 2. На этотъ

<sup>1)</sup> Опускаемъ примѣръ почитанія родителей въ древности, который приводитъ далѣе Павсаній, какъ мѣсто, не дающее ничего для композиціи или для пониманія картины.

<sup>2)</sup> Примѣры, которые приводитъ здѣсь Павсаній, опять опускаемъ.

<sup>3)</sup> Въ Nekyia, 8. Робертъ читалъ вм. рукописнаго γυρός-λυρός, но отказался отъ этого въ Marathonsschlacht, 119. Поттье на своихъ лекціяхъ въ École du Louvre въ 1897 г. въ Парижѣ (я имѣлъ удовольствіе быть слушателемъ Поттье) предлагалъ остроумную поправку Γυρός (изъ чего палеографически необыкновенно легко могло явиться γυρός).



разсказъ о женѣ Окна хотять видѣть намекъ у Полигнота. Я знаю также, что у іонійцевъ, когда видятъ кого-нибудь, кто трудится надъ дѣломъ, не приносящимъ никакой пользы, говорятъ, что этотъ чело- вѣкъ плететь веревку Окна <sup>1)</sup>...

3. Написанъ и Титій, все еще навазуемый <sup>2)</sup>; но, вслѣдствіе не- прерывности наказанія, онъ представляетъ совершенно пропадающій, неясный и не цѣлый образъ <sup>3)</sup>.

Если разсматривать картину непосредственно далѣе, то ближе всего къ челоуѣву, плетущему веревку, будетъ А р і а д н а. Она сидитъ на камнѣ и смотритъ на сестру Федру, которая повисла на веревкѣ, держась за нее руками съ двухъ сторонъ. Поза Федры,—хотя она сдѣлана очень красиво, — даетъ намекъ на то, какъ Федра покончила жизнь.

4. Ариадну же похитилъ у Тесея Діонисъ, приплывъ съ большимъ фло- томъ, вслѣдствіе ли простой счастливой случайности, или прямо съ на- мѣреніемъ похитить дѣвушку... <sup>4)</sup>... 5...

Подъ Федрой изображена Хлорида, возлежащая на колѣняхъ Θіи. Не ошибется тотъ, кто скажетъ, что эти женщины при жизни были въ дружбѣ другъ съ другомъ. Были же онѣ — Хлорида изъ Орхомена, что въ Віотіи, а Θія—дочь Касталія, съ Парнасса <sup>5)</sup>. Другіе <sup>6)</sup> могли бы сказать оная и то, что съ Θіей имѣлъ сношенія Посидонъ, а Хлорида сожительствовала съ сыномъ Посидона Нелеемъ.

6. Возлѣ Θіи стоятъ Прокрида, дочь Эрехоея, и за ней Кли- мена. Послѣдняя стала къ Прокридѣ спиной. Въ „Возвращеніяхъ“ раз-

<sup>1)</sup> Опускаемъ нелѣпую вставку Павсанія на счетъ птицы *δκνος*.

<sup>2)</sup> Читаемъ по *La ó κολαζόμενος*. Такъ читалъ и Робертъ въ *Neukya*, 10. Въ *Marathonsschlacht*, 119, онъ напрасно возвращается къ чтенію *οὐ κολαζόμενος*. Та реставрація, кото- рую Робертъ предлагаетъ въ *Marathonsschlacht*, ошибочна. *Οὐ κολαζόμενος* читаютъ и Шрей- беръ (*Festschrift für Overbeck*, 190) и Шенне (*Ja h r b. d. I n s t.*, VIII (1893), 208). По на- шему мнѣнію, съ чтеніемъ *οὐ κολαζόμενος* едва ли можно согласить *συνεχούς τῆς τιμωρίας*.

<sup>3)</sup> Конечно, въ этихъ словахъ нельзя усматривать указанія на то, что картина въ этомъ мѣстѣ была испорчена, какъ думали Шрейберъ (ук. соч., 190, 1) и Жи- раръ (*De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle*, 50, 5). Шенне (ук. соч., 209) невѣрно понимаетъ слово *ὀλόκληρον*. Ср. объ этомъ ниже. 'Ες ἅπαν ἐξανηλωμένος равъ- ясняется дальнѣйшими *ἀμυδρόν και οὐδὲ ὀλόκληρον* (*Schöne*, ук. м.). Титій, вѣроятно, былъ, какъ *εἶδωλον* (см. X, 28, 1; *Overbeck*, *SQ.*, 1050, B, 6, о рыбахъ въ Ахеронтѣ), окрашенъ неяркою краской. Ср. переводъ этого мѣста Павсанія у Амасея. Ср. *Büpp*, *Gesch. d. gr. Künstler*, II, 22 (32). Это значитъ *ἀμυδρόν* (неясный). «Не цѣлыи» обозначаетъ, что только часть фигуры была видна на картинѣ, остальная же часть закрывалась не- ровностями почвы. Ср. *Robert*, *Marathonsschlacht*, 119.

<sup>4)</sup> Опускаемъ не относящіяся къ дѣлу слова Павсанія о Діонисѣ, городѣ Зевгмѣ и т. д.

<sup>5)</sup> ἦσαν γὰρ δὴ ἡ μὲν ἐξ Ὀρχομενοῦ τοῦ ἐν Βοιωτίᾳ, ἡ Χλωρίς, ἡ δὲ Κασταλίου θυγάτηρ ἀπὸ τοῦ Παρνασσῶ. *Robert*.

<sup>6)</sup> εἶπον δ' ἄν και ἄλλοι τὸν ἐς αὐτάς λόγον etc. *Robert*.

сказывается, что Климена была дочь Минія, что на ней женился Кефаль, сынъ Деіона, и что у нихъ родился сынъ Ифиглѣ. Что касается Прокриды, то всѣ поэты сообщаютъ, какъ она была раньше, чѣмъ Климена, женою Кефала, и какимъ образомъ нашла смерть отъ своего мужа.

7. Дальше отъ Климены, по направленію къ центру картины, увидишь Мегару изъ Эивъ. Эту Мегару имѣлъ женою Гераклъ, но черезъ нѣкоторое время отослалъ ее отъ себя, такъ какъ лишился дѣтей, родившихся отъ нея, и считалъ, что женился на ней не въ добрый часъ.

Какъ разъ надъ головами названныхъ женщинъ изображена дочь Салмоней (Тиро) сидящею на камнѣ, и рядомъ съ нею стоитъ Эрифила. Подъ хитомъ, куда она спрятала руки, у шеи замѣтны концы ея пальцевъ; можно подумать, что она держитъ тамъ подъ ладонями извѣстное ожерелье <sup>1)</sup>).

8. Надъ Эрифилой написалъ Полигнотъ Эльпенора и Одиссея, который присѣлъ и держитъ мечъ надъ ямой. Прорицатель Тиресій выступаетъ впередъ къ ямѣ. За Тиресіемъ на камнѣ изображена мать Одиссея Антиклія. У Эльпенора одеждою служитъ плащъ изъ рогажи, какою обыкновенно носятъ моряки.

9. Ниже Одиссея сидятъ на тронахъ Тесей и Пиріеой, при чемъ Тесей держитъ въ обѣихъ рукахъ мечи — пиріеоевъ и свой, а Пиріеой смотритъ на мечи. Можно понять, что Пиріеой досадуетъ на то, что мечи эти оказались ненужными и не представившими пользы въ дерзновенныхъ поступкахъ, которые задумалъ онъ съ Тесеемъ. Паниасисъ сообщаетъ, что Тесей и Пиріеой на тронахъ (въ Аидѣ) не были прикованы, но, вмѣсто цѣпей, удерживалъ ихъ на мѣстѣ камень, приросшій къ ихъ кожѣ. Дружбу Тесея и Пиріеоя, о которой много говорятъ, засвидѣтельствовалъ Гомеръ въ своихъ поэмахъ. Одиссей (Од., XI, 630 слл.) говоритъ феакійцамъ:

«Видѣть хотѣлъ я великихъ мужей, въ отдаленные вѣки  
«Славныхъ, богами рожденныхъ, Тесея царя, Пиріеоя».

У него же въ Иліадѣ (I, 262 слл.) Несторъ, успокаивая Агамемнона и Ахилла, между прочимъ, говоритъ слѣдующія слова:

---

<sup>1)</sup> Это весьма трудное мѣсто Павсанія, которое Робертъ, *Nekuia*, II, думалъ разъяснить конъектурой, блестяще объяснил *Six, A. f. h. M. z.* XIX (1894), 337. Робертъ, *Marathonsschlacht*, принялъ объясненіе Сикса (стр. 121). Все мѣсто читается, какъ въ рукописяхъ, и только надо принять вставку Вутманна (έντός): «Ἐριφύλη παρ' αὐτῆν ἐστῶσα, διὰ μὲν τοῦ χιτῶνος ἀνέχουσα ἄκρους παρὰ τὸν τράχηλον τοὺς δακτύλους, τοῦ χιτῶνος δὲ [έντός] ἐν τοῖς κοίλοις εἰκάσεις τῶν χειρῶν ἐκείνον τὸν ὄρμον αὐτὴν ἔχειν». Шрейберъ (*Festschrift für Overbeck*, 191) принимаетъ конъектуру Роберта.

«Нѣтъ, подобныхъ мужей не видалъ я и видѣть не буду  
«Воевъ, каковъ Гиривой и Дрисъ, предводитель народовъ,  
«Грозный Эксадій, Кеней, Полифемъ, небожителямъ равный  
«И рожденный Эгремъ, Тесей, безсмертнымъ подобный».

### Глава 30.

1. Сейчасъ же далѣе написалъ Полигнотъ дочерей Пандарей. У Гомера есть въ словахъ Пенелопы (Од., XX, 66 сл.), что у этихъ дѣвушекъ, вслѣдствіе гнѣва боговъ, умерли родители; ихъ, оставшихся сиротами, вскормила Афродита; унаслѣдовали онѣ дары и отъ другихъ богинь: отъ Геры—разсудительность и статность; Артемида, рассказываетъ поэтъ, даровала имъ высокой ростъ, а Аѳина выучила ихъ приличествующимъ женщинамъ рукодѣліямъ. 2. Афродита же пошла на небо, желая испросить у Зевса счастливый бракъ для дѣвушекъ; но во время отсутствія богини, онѣ были похищены Гарпіями и отданы Эриніямъ. Это о Пандаридахъ рассказываетъ Гомеръ. Полигнотъ же написалъ дѣвушекъ увѣчанными пвѣтами и играющими въ кости (астрaгалы). Имена дочерей Пандарей—Камиро и Клитія. Надо знать, что Пандарей былъ милетцемъ изъ Милета критсваго и сообщникомъ Тантала по преступленіямъ въ воровствѣ и въ обходѣ данной влaгвы.

3. Далѣе, за дочерьми Пандарей, изображенъ Антилохъ; онъ поставилъ одну ногу на камень, а лицо и голову оперъ на обѣ руки. За Антилохомъ Агамемнонъ, опирающійся правымъ плечомъ на скипетръ и держащій въ рукахъ еще другой жезлъ<sup>1)</sup>. Протесилай, изображенный далѣе, смотритъ на Ахилла, который сидитъ; въ такомъ положеніи представленъ Протесилай<sup>2)</sup>. Надъ Ахилломъ же стоитъ Патроклъ. Всѣ эти, кромѣ Агамемнона, безъ бородъ.

4. Написанъ затѣмъ надъ ними Фокъ, по возрасту отрокъ, и Иасей. Послѣдній имѣетъ большую бороду<sup>3)</sup>. Онъ снимаетъ съ лѣвой руки

<sup>1)</sup> «Καὶ ταῖς χερσὶν ἔτι ἄλλην ἔχων ῥάβδον». Robert.

<sup>2)</sup> Πρωτεσίλαος... Ἀχιλλεία ἀφορᾷ καθέζομενον. καὶ ὁ Πρωτεσίλαος τοιοῦτον παρέχεται σχῆμα. Такъ мы читаемъ, не соглашаясь съ Робертомъ. Въ La и Vb стоитъ τοιοῦτον и ранѣе, правда, скорѣе καθέζομενος (Schreiber, Festschr. f. J. Overbeck, 195). Здѣсь Шрейберъ находитъ у Павсанія «unerträgliche Breite des Ausdruckes». Ср. Kauser, Zeitschr. f. Alterthumswiss., 1850, 332. Шрейберъ принимаетъ конъектуру Шубарта вм. τοιοῦτον—νοοῦντο; и переводитъ «des Nachdenkenden». Gebhardt (Compos. der Gemälde des Polygnot, 29) полагаетъ, что Протесилай не сидитъ, такъ какъ сидѣніе «ist kein σχῆμα» и вмѣсто τοιοῦτον предлагаетъ ἀποσκοποῦντος. Мы оставляемъ τοιοῦτον: этимъ словомъ указывается вовсе не на то, что Протесилай сидитъ, но на то, что онъ смотритъ на Ахилла.

<sup>3)</sup> Послѣ Иасея Робертъ дѣлаетъ конъектуру: ἐλαίαν μὲν ἀνέχων. Въ виду предшествующаго μετρήσιον и чтенія рукописей (ἐς εὐγένειαν δὲ εὖ ἔχει) скорѣе всего надо читать или: γενεῖων δὲ εὖ ἔχει (какъ читали Зибелисъ и Веккеръ), или: γενεῖων ὅδε εὖ ἔχει (какъ читаютъ Шубартъ, Overbeck (SQ., 1050, B, 151) и Шрейберъ).

Фока перстень по слѣдующей легендѣ. Съ сыномъ Эава Фокомъ, когда онъ переправился изъ Эгины въ т.-наз. Фокиду и хотѣлъ въ этой области приобрести власть надъ жителями и поселиться тамъ, въ очень большую дружбу вступилъ Іасей и подарилъ ему, между прочими обычными подарками, печать изъ камня, вдѣланную въ золотой перстень. На жизнь Фока, который немного времени спустя снова ушелъ въ Эгину, замыслилъ сейчасъ же Пелей. И вотъ, поэтому, на картинѣ въ воспоминаніе дружбы Іасей представленъ желающимъ посмотрѣть перстень, а Фокъ дающимъ ему перстень.

5. Надъ этими Мера сидитъ на камнѣ. О ней повѣствуется въ „Возвращеніяхъ“, что она еще дѣвушкой разсталась съ жизнью. Она была дочь Пройта, сына Тераандра; послѣдній же былъ сыномъ Сисифа.

Сейчасъ уже далѣе за Мерой изображены Актеонъ, сынъ Аристея, и мать Актеона (Автонея). Они держатъ на волѣнкахъ олененка и сидятъ на шеурѣ оленя. Около нихъ лежитъ охотничья собака — намекъ на образъ жизни и смерть Актеона.

6. Если же посмотрѣть снова на нижнюю часть картины, то сейчасъ же за Патрокломъ сидитъ какъ бы на холмѣ Орфей. Лѣвою рукою онъ касается кивары, а другою рукой беретъ вѣтки ивы, прислонившись въ которой онъ сидитъ <sup>1)</sup>. Ива изображаетъ рошу Персефоны <sup>2)</sup>, гдѣ, по свидѣтельству Гомера (Од., X, 509 сл.), растутъ тополи и ивы. У Орфея видъ греческій; нѣтъ на немъ ни еракійскаго костюма, ни еракійской шапки на головѣ.

7. Къ ивѣ съ другой стороны прислонился Промедонтъ. Нѣкоторые полагаютъ, что Промедонтъ свободное созданіе Полигнота. Другіе же говорятъ, что Промедонтъ существовалъ въ дѣйствительности, и именно, что это былъ грекъ, вообще любившій музыку и въ особенности пѣсни Орфея.

8. Въ этой части картины изображенъ Схедій, предводительствовавшій фокейцами въ походъ на Трою; а за Схедіемъ далѣе Пелій сидитъ на тронѣ. У послѣдняго борода, а также и голова — сѣдая. Пелій смотритъ на Орфея; Схедій же держитъ винжалъ, а на головѣ у него вѣнокъ изъ травы.

У Тамиріада, который сидитъ близко отъ Пелія, пропали глаза, и видъ его совершенно несчастный; у него большіе волосы на головѣ

---

<sup>1)</sup> Считаемо ненужнымъ исправленіе Роберта, который послѣ *ίτέας* вставляетъ *ψάβας*; и послѣ этого слова ставитъ точку.

<sup>2)</sup> *πρόσκαμακέχλυται δὲ τῷ δένδρῳ, τὸ δὲ δένδρον ἄλλος εἶπεν* etc. Robert.

и въ бородѣ<sup>1)</sup>. Лира его лежитъ брошенною у ногъ; сломаны ея ручки, и порваны струны.

9. Какъ разъ надъ *Θамиридомъ* сидитъ на скалѣ *Марсій*, и возлѣ него изображенъ *Олимпъ*, имѣющій видъ прекраснаго отрока, который учится у *Марсія* игрѣ на флейтѣ. *Фригійцы*, живущіе въ *Келенахъ*, утверждаютъ, что *Марсій* — рѣка, которая проходитъ черезъ ихъ городъ, нѣкогда и была этимъ знаменитымъ флейтистомъ. Утверждаютъ они также, что изобрѣтеніе этого *Марсія* — пѣніе подъ аккомпаниментъ флейты, которое употребляется при культѣ *Матери боговъ*. Рассказываютъ они и то, что *Марсій* отстранилъ отъ нихъ войско *галловъ*, защитивъ ихъ противъ этихъ варваровъ и водою изъ рѣки и звукомъ своей флейты.

### Глава 31.

1. Если же опять посмотрѣть на верхнюю часть картины, то сейчасъ же за *Актеономъ* изображенъ *Эантъ* изъ *Саламина* и, далѣе, *Паламедъ* и *Θерситъ*, забавляющіеся игрой въ кости, — изобрѣтеніемъ *Паламеда*. *Эантъ* же другой (сынъ *Оилея*) смотритъ на нихъ играющихъ. Цвѣтъ кожи у этого *Эанта* таковъ, какъ бываетъ у чловека, потерпѣвшаго кораблекрушеніе, когда соленая морская вода еще остается на тѣлѣ. 2. *Полигнотъ* нарочно въ одномъ мѣстѣ на картинѣ собралъ враговъ *Одиссея*. *Эантъ*, сынъ *Оилея*, вошелъ въ вражду съ *Одиссеемъ*, потому что *Одиссей* убѣждалъ побить *Эанта* камнями за преступленіе по отношенію къ *Кассандрѣ*. *Паламедъ* же былъ потопленъ, отправившись на рыбную ловлю, *Диомедомъ* и *Одиссеемъ*, какъ я это знаю, вычитавъ въ „*Кипрскомъ эпосѣ*“. 3. Выше, чѣмъ *Эантъ Оилеевъ*, на картинѣ представленъ *Мелеагръ*, сынъ *Инея*. Кажется, онъ смотритъ на *Эанта*. У этихъ у всѣхъ, кромѣ *Паламеда*, — бороды<sup>2)</sup>. Относительно кончины *Мелеагра* у *Гомера* (*Ил.*, IX, 571 слл.) сказано, что *Эринія* услышала провлятія *Алеои*, и по этой причинѣ *Мелеагръ*

<sup>1)</sup> Мы вмѣстѣ съ *Робертомъ*, *Шёне* и др. читаемъ по рукописамъ (ή κόμη πολλή μὲν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, πολλή δὲ αὐτῷ καὶ ἐν τοῖς γενείοις). *Шрейберъ* (*Festschr. für Overbeck*, 196, пр.), руководствуясь тѣмъ, что *Шубартъ* (*Zeitschr. f. Alterthumsw.*, 1856, 340) указавъ на испорченность этого мѣста въ рукописяхъ, предлагаетъ читать оба раза вм. πολλή—πολύα и думаетъ, что *Θамиридъ* и *Пелій* потому и изображены рядомъ на картинѣ *Полигнота*, что они оба сѣды. Мы не считаемъ нужнымъ по такимъ причинамъ мѣнять чтеніе рукописей. Длинные волосы въ беспорядкѣ характеризуютъ несчастнаго слѣпца, которому не до того, чтобы думать о прическѣ. *Ср. Schne, Jahrb. d. Inst.*, VIII, (1893), 209, 43. *Робертъ*, какъ указавъ *Шёне* (ib.), невѣрно переводитъ πολλή κόμη—dichtes Haar.

<sup>2)</sup> *Робертъ* ставитъ послѣднюю фразу послѣ послѣднихъ словъ 2 § этой главы. *Мелеагръ*, такимъ образомъ, у него не относится къ группѣ, описанной въ § 2. Мы считаемъ лучшимъ держаться чтенія рукописей.

умеръ. Но поэмы 'Ноаи и Минада, согласно другъ съ другомъ, передаютъ, что Аполлонъ помогаль куретамъ противъ этолянъ, и что Мелеагръ былъ убитъ Аполлономъ. Разсказъ же о головнѣ, — что будто Парки дали ее Алеевѣ, и что Мелеагру не прежде должно было умереть, чѣмъ огонь уничтожить эту головню, и что Алеея въ гнѣвѣ сожгла головню, — этотъ разсказъ привелъ впервые Фринихъ, сынъ Полифрадмона, въ драмѣ „Плевроніяхъ“:

„Не избѣгъ онъ холодной смерти; уничтожило его быстрое пламя головни, сожженной ужасною, злокозненною матерью“.

Фринихъ дальше не продолжаетъ разсказа. Это очевидное свидѣтельство того, что разсказъ не его вымыселъ; онъ лишь намекнулъ на него, такъ какъ разсказъ былъ очень хорошо извѣстенъ всѣмъ эллипамъ.

5. Въ нижней части картины, за оракійцемъ Ѡамиридомъ, сидитъ Гекторъ. Обѣ руки онъ заложилъ на лѣвое колѣно. Видъ у Гектора печальный. За нимъ на камнѣ сидитъ Мемнонъ, и вплоть у Мемнона — Сарпедонъ. Сарпедонъ наклонилъ лицо свое на руки. Одну руку Мемнонъ положилъ на плечо Сарпедону. У всѣхъ этихъ фугуръ — бороды.

6. А на плащѣ (хламидѣ) Мемнона представлены птицы; имя этимъ птицамъ — Мемнониды. Геллеспонтійцы разсказываютъ, что ежегодно, въ извѣстные дни, птицы эти прилетаютъ на могилу Мемнона и кругомъ могилы всю почву, которая лишена деревьевъ или травы, выметаютъ и, омочивъ свои крылья водою Эсепа, затѣмъ окропляютъ ее. 7. Возлѣ Мемнона представленъ нагой эѳіопскій мальчикъ, потому что Мемнонъ былъ царемъ племени эѳіоповъ. Однако, въ Иліонъ пришелъ онъ не изъ Эѳіопіи, а изъ персидскихъ Суевъ и отъ рѣки Хоаспа, подчинивъ себѣ всѣ народы, которые обитаютъ вплоть до этихъ странъ. Фригійцы показываютъ даже еще и путь, по которому онъ велъ войско, выбирая постоянно кратчайшія дороги; его остановки находятся на равномѣрныхъ промежуткахъ.

8. Надъ Сарпедономъ же и Мемнономъ — Парисъ, безбородый; онъ хлопаетъ въ ладоши, какъ это дѣлаютъ грубые поселяне. Можно сказать, что Парисъ этимъ хлопаньемъ подзываетъ къ себѣ Пенесилею. Пенесилея же смотритъ на Париса, но по лицу ея видно, что она презираетъ его и не ставитъ ни во что. Пенесилея представлена въ видѣ дѣвухи, которая держитъ лузъ, похожей на скиевіе; а на плечахъ у нея — шеура барса.

9. Надъ Пенесилеей изображены женщины, которыя несутъ воду въ разбитыхъ черепкахъ. Одна изъ нихъ представлена еще прекрасной наружности, другая уже преклоннаго возраста.

Нѣтъ отдѣльныхъ надписей у каждой изъ этихъ женщинъ; общая же надпись у нихъ сообщаетъ, что онѣ изъ числа непосвященныхъ въ мистеріи.

10. Выше этихъ женщинъ изображены дочь Ливаона Каллисто, Номія и Перо, дочь Нелея. За руку послѣдней Нелей требоваль въ подарокъ быковъ Ификла. У Каллисто подстилкой служитъ шкура медвѣдя. Каллисто положила ноги на колѣни Номіи. Уже раньше (VIII, 38, 11) я указаль, что, по словамъ аркадянъ, Номія—ихъ мѣстная нимфа. Нимфы же, какъ говорятъ о нихъ поэты, живутъ большое число лѣтъ, но онѣ, все же, не освобождены вовсе отъ смерти.

Далѣе, за Каллисто и изображенными вмѣстѣ съ ней женщинами, представлена крутизна, и сынъ Эола Сисифъ, вынуждаемый втаскивать на нее камень.

11. Изображенъ и чанъ на картинѣ; а около него старикъ, мальчикъ и двѣ женщины: молодая <sup>1)</sup>, подъ <sup>2)</sup> камнемъ Сисифа, и рядомъ со старикомъ подобная ему по возрасту. Всѣ они еще несутъ воду. Но гидрія у старухи разбилась; она, все же, выливаетъ въ чанъ воду, сколько осталось ея въ одномъ черепкѣ. Мы догадываемся, что и эти люди изъ тѣхъ, которые не почитали элевсинскихъ мистерій. Древнѣйшіе греки элевсинскія таинства настолько ставили выше всѣхъ другихъ культовъ, насколько боговъ почитали выше героевъ.

12. Какъ разъ подъ названнымъ чаномъ изображенъ Танталъ, который претерпѣваетъ и всѣ тѣ страданія, которыя изобразилъ Гомеръ (Од., XI, 582 сл.), и, кромѣ того, еще одно: здѣсь присоединяется къ прочему еще страхъ передъ нависшимъ надъ нимъ камнемъ, который долженъ на него свалиться. Очевидно, что Полигнотъ слѣдовалъ разсказу Архилоха. Я не знаю, взялъ ли Архилохъ разсказъ о камнѣ отъ другихъ, или самъ его сочинилъ.

Столъ велика по размѣрамъ и столь прекрасна картина оасосца! <sup>3)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Ср. Siebelis, въ его изд. Павсанія, ad loc.; Welcker, Compos. d. polygnotischen Gemälde, 124, 53; Alte Denkmäler, III, 113, 5; Kayser, Zeitschr. f. Alterthumsw., 1850, № 49; Schreiber, Festschrift für Overbeck, 200.

<sup>2)</sup> Въ рукописяхъ стоитъ: ἐπὶ τῇ πέτρᾳ. Вмѣсто этого ставятъ ὑπὸ τ. π.—Welcker, Compos. d. pol. Gem., 124, 23; Alte Denkm., III, 113; Schubart, Arch. Ztg., XX, (1862), 234 (и въ изд.); Gebhardt, Compos. d. Gemälde d. Polygnot, 41; Robert, Nekyia, 20. Другую конъектуру предлагаль Кайзеръ (Kayser, Münchener Gelehrte Anzeiger, 1849, 800). Шрейберъ (ук. с., 203, 2) справедливо настаиваетъ на удержаніи чтенія рукописей, которыя даютъ прекрасный смыслъ. Ср. E. Curtius, Götting. gelehrte Anzeiger, 1861, 371; U. Schaarschmidt, De ἐπι προεπίθεσις apud Pausaniam vi et usu, 48.

<sup>3)</sup> Мы не знаемъ, почему эпиграмма Симонида касалась только одной картины Полигнота. Во всякомъ случаѣ, въ виду показаній Паванія, который ни мало не сомнѣ-

Таково описаніе полигнотовыхъ картинъ у Павсанія. Насъ съ перваго же разу оно поразитъ при всей его наивности и сухости!

Какъ бы ни возстановляли картины, размѣры ихъ (въ „Иліонѣ“ около 90 фигуръ, въ „Аидѣ“ около 80) поражаютъ всякаго.

Безусловно можно утверждать, также на основаніи текста Павсанія, что картины Полигнота производили сильное впечатлѣніе на зрителя. Мы достаточно знаемъ Павсанія. Описывая самыя высочія созданія искусства, онъ весьма часто сухъ до крайности. Искусство собственно его мало интересуетъ и онъ мало его понимаетъ. Если онъ останавливается на описаніи произведеній искусства, то большею частью потому, что, какъ и у картинъ Полигнота, имъ давала содержаніе мѣтѣлогия, которой Павсаній очень всегда интересуется. О композиціи картинъ Полигнота, объ ихъ идеяхъ и т. п. мы напрасно стали бы искать у Павсанія его мнѣнія. Напротивъ, онъ не преминетъ сообщить намъ все, что онъ знаетъ о томъ или другомъ героѣ или даже предметѣ, изображенномъ на картинѣ,—не упуститъ случая сказать все, что онъ можетъ сказать по поводу того или другого предмета: отсюда у него эти часто нелѣпыя вставки въ описаніи картинъ.

Однако, видимо, и сухой педантичный Павсаній передъ картинами Полигнота испыталъ возвышенное настроеніе. Это иногда прорывается у него, когда онъ (правда, и здѣсь въ общихъ, безцвѣтныхъ выраженіяхъ) говоритъ о мотивахъ, выраженіи фигуръ и т. п. Оканчивая описаніе, онъ дѣлаетъ замѣчаніе, въ которомъ нельзя не видѣть того, что картины произвели на него впечатлѣніе. Но какъ ни нехудожественно и ни сухо описаніе Павсанія, оно имѣетъ весьма большое значеніе для историковъ искусства.

Благодаря тщательности и подробности его, благодаря тому, что Павсаній даетъ указанія о реальной связи фигуръ между собою, возможно, правда лишь приблизительно, установить, каковы были композиціи картинъ Полигнота въ Дельфахъ<sup>1)</sup>.

---

вается въ томъ, что обѣ картины въ Дельфахъ написалъ Полигнотъ (ср., кромѣ того, Плиній, N. H., 35, 58—Overbeck, SQ., 1045: Polygnotus... Delphis aedem pinxit), намъ кажется лишнимъ скептицизмъ ученыхъ, думающихъ, что «Аидѣ», можетъ быть, написанъ былъ не Полигнотомъ. Павсаній, можетъ быть, считалъ лишнимъ упоминать о подписи Полигнота на 2-й картинѣ. Въмѣсто того, онъ говоритъ о подробностяхъ, которыя указываютъ, что авторъ «Аида» былъ егосецъ. 2-й эпиграмма на «Аидѣ» (въ родѣ симонидовой на «Иліонѣ»), скорѣе всего, не было. Сомнительно, чтобы Павсаній ее пропустилъ или считалъ лишнимъ о ней говорить. Можетъ быть, Симонидъ умеръ раньше, чѣмъ «Аидѣ» былъ написанъ, и оттого 2-ая картина осталась безъ эпиграммы. См. объ этомъ ниже. Ср. Schubart, Zeitschr. f. Alterthumsw., 1856, 321 слл.

<sup>1)</sup> Ср. Schreiber, Festschrift für Overbeck, 202.



Изъ Павсанія мы можемъ узнать, вникнувъ въ его слова, главнѣйшія группы фигуръ, которыя были на картинахъ, отношенія группъ и фигуръ другъ ко другу и ихъ приблизительное расположеніе на поверхности картины. А благодаря всему этому, иной разъ мы можемъ угадать даже такія мысли и намѣренія художника, которыхъ у Полигнота не понялъ самъ Павсаній <sup>1)</sup>.

Уже очень давно ученые старались, на основаніи описанія Павсанія, дѣлать графическія реставраціи картинъ Полигнота въ Дельфійской лесхѣ, чтобы, такимъ образомъ, лучше выяснить сложныя композиціи вѣсостава художника, такъ какъ наглядность особенно всегда желательна при сужденіяхъ о произведеніяхъ искусства. Прекрасно оправдываетъ попытки реставрацій искусства прошлаго и даже ставитъ ихъ одною изъ желанныхъ задачъ науки о древности Гётте (въ предисловіи къ объясненію 1-й реставраціи дельфійской „Гибели Иліона“ братьевъ Рипенгаузенъ): „непреоборимая страсть къ непосредственному созерцанію, которая (страсть) возбуждается въ человѣкѣ извѣстіями о далекихъ предметахъ, потребность дать чувственный образъ всему тому, что мы постигаемъ духовно,—доказательства высокихъ качествъ нашей природы, которая избѣгаетъ всего односторонняго и всегда стремится пополнять внутреннее внѣшнимъ и внѣшнее внутреннимъ“. Всю важность графической реставраціи картинъ для сужденія объ ихъ композиціи подчеркиваетъ и Бруннъ <sup>2)</sup>.

Вотъ перечень многочисленныхъ работъ, посвященныхъ композиціи полигнотовыхъ картинъ. Заглавія тѣхъ работъ, гдѣ предлагается графическая реставрація, напечатаны курсивомъ <sup>3)</sup>.

1) *Abbé Gédoyн*, Description de deux tableaux de Polygnote, tirée de Pausanias въ Mémoires de littérature tirés des registres de l'académie royale des inscriptions et belles-lettres, VI томъ (1729 г.), 445—458.

2) *Comte de Caylus*, Description de deux tableaux de Polygnote, donnée par Pausanias въ Histoire de l'académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec mémoires de littérature tirés de registres de cette académie etc., XXVII томъ (1761 г.), 34—55. Реставрація „Гибели

---

<sup>1)</sup> Ср. Welcker, Die Composition der polygotischen Gemälde, 75 сл.; Robert, Nekyia, 22 сл.; Illupersis, 16 сл.; Noack, De Euripidis et Polygoti, quae ad Trojae excludium spectant fabulis, 42 сл.; Weizsäcker, Polygot's Gemälde, 25 сл. и др.; Schreiber, Wandbilder des Polygotos, I, 20 сл., 34 сл.

<sup>2)</sup> Вгипп, Gesch. d. gr. Künstler, II, 23 (32) сл.

<sup>3)</sup> Работы, которыхъ мы не могли видѣть въ оригиналѣ, обозначены звѣздочкой.

Иліона“, сдѣланная Кэлюсомъ, воспроизведена въ W. Bl. 1888, T. X. Рисунокъ реставраціи Кэлюса исполнены худ. Loggain'омъ.

3) *Falconet*, Oeuvres, II, 105 слл. (3-ьяго изданія, 1808).

4) *Diderot*, Oeuvres (изд. Tournoux. Garnier frères. 1876), XVIII, 128 слл., 190 слл.

5) *Lessing*, Antiquarische Briefe, 9—12. Ср. Laokoon, Abschnitt 19, Bd. VI, 498 (изданія Lachmann'a, Berlin, 1839).

6) *Fr. u. Joh. Riepenhausen* дали графическую реставрацію „Гибели Иліона“ на художественной выставкѣ, въ Веймарѣ въ 1803 г. Въ печати ихъ реставрація явилась въ 1805 г. въ Гёттингенѣ подъ заглавіемъ: *Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi, nach der Beschreibung des Pausanias gezeichnet von F. u. J. Riepenhausen, mit Erläuterungen von Chr. Schlosser*.

Эта реставрація „Гибели Иліона“ повторена въ W. Bl. 1888, Taf. XI, 2.

7) Статья *Pöme* о „Гибели Иліона“ въ I т. Jenaer Litteratur-Zeitung. 1804 г. (*Goethe*, Werke, томъ 44, стр. 95—131. Повторена у *Wiedasch'a* въ его переводѣ (нѣм.) Павсанія. Дана она (по русски) и въ русскомъ переводѣ Павсанія г. Янчевецкаго, 796 слл.).

8) *Реставрація der Weimarer Kunstfreunde*, въ Jenaer Litteratur-Zeitung, 1805 г., III томъ. Послѣдняя повторена въ W. Bl., 1888, Taf. X, 2.

9) *Böttiger*, Ideen zur Archäologie der Malerei, стр. 296—664, 1811 г.

10) *F. et J. Riepenhausen*, *Peintures de Polygnote à Delphes, dessinées et gravées d'après la description de Pausanias*, (Rome), 1826 г.; 2-ое изд. 1829; 3-ье — 1854. Воспроизведена въ W. Bl., 1888, XI, 3.

11) *Siebelis*, изданіе Павсанія (1827 г.), IV т., 236 слл.

12) *K. O. Müller*, рецензія на реставрацію Рипенгаузенъ (1826 г.), въ Götting. gelehrte Anzeiger, 1827, 132, 1307—1316. Перепечатана въ его Kleine Schriften, II, 398 слл. Ср. Handb. der Archäologie der Kunst, § 134, 3.

13) *Chr. König*, De Pausaniae fide et auctoritate in historia, mythologia artibusque Graecorum tradendis praestita (Berolini), 1832 г., 41 слл. \*).

14) *H. Meyer*, Geschichte der bildenden Künste, т. II (Dresden), 1836 г., 132—146. Ср. Ueber Kunst und Alterthum, VI, 2, 290.

15) *Otto Jahn*, Die Gemälde des Polygnot in der Lesche der Knidier zu Delphi въ Kieler philologischer Studien, 1841 г., 81 слл.

16) *Walz* въ Zeitschrift für Alterthumswissenschaft, 1843, 760 (рецензія реставраціи О. Яна \*).

17) *F. G. Welcker*, Aesch. Tril., 442, 512 \*), и особенно въ Abhandlungen der Berliner Akademie, 1847 г., 81—151: *Die Composition der polygotischen Gemälde*.

Эта статья помѣщена и въ его *Kleine Schriften*, т. V, 62 слл. „Гибель Иліона“ въ реставраціи Велькера см. и въ *W. Bl.*, 1888, Taf. XII, 1.

18) *Kayser*, Münchener gelehrte Anzeiger, 1849 г., 226, 769 слл. (рецензія на возстановленіе картинъ лесхи Велькеромъ).

19) *K. Fr. Hermann*, Epikritische Betrachtungen über die polygotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi (Programm des archäol.-numismatischen Instituts in Göttingen zum Winckelmannsfeste), 1849 г.

20) *Overbeck*, Antepikritische Bemerkungen über die polygotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi въ *Rheinisches Museum*, Neue Folge, VII т., 1850 г., 419—454.

21) *William Watkiss Lloyd*, *On the paintings of Polygnotus in the Lesche at Delphi* въ *The Museum of classical antiquities*, vol. I, 44—77 („Иліонъ“) и 103—130 („Аидъ“), 1850 г. „Гибель Иліона“ въ реконструкціи Ллойда см. въ *W. Bl.*, 1888, Taf. XI, 1.

22) *H. Brunn*, *Gesch. d. gr. Künstler*, II, 23 (32) слл. (1-ое изд. 1852 г., 2-ое 1889 г.).

23) *Ruhl* и *Schubart*, Glossen zur Beschreibung des polygotischen Gemäldes in der Lesche zu Delphi bei Pausanias въ *Zeitschrift für Alterthumswissenschaft*, 1855 г., 385—413 („Иліонъ“); 1856 г., 310—342 („Аидъ“).

24) Реставрація въ *Magasin Pittoresque* \*), 1855, 291 (данъ переводъ Павсанія Clavier и реставрація по Рипенгаузенъ).

25) *Bursian*, *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, томъ 73, 1856 г., 516 слл. (статья, посвященная книгѣ Brunn'a).

26) *Beulé*, Polygnote въ *Revue des deux mondes*, 1863, I, 83—108.

27) *Charles Lenormant*, Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la lesché de Delphes въ *Mémoires de l'académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique* (Bruxelles), 1864 г., томъ XXXIV, 1—133.

28) *J. H. Chr. Schubart* въ *Neue Jahrbücher f. Philologie u. Pädagogik*, томъ 91, 1865 г., 631 слл. (рецензія работы Ленормана).

29) *Adolph Michaelis*, Ueber die Komposition der Giebelgruppen am Parthenon въ Verzeichniss der Doctoren, welche etc., Tübinger Programm, 1870 z., 22—29.

30) *Blümner*, Rhein. Mus., N. F., томъ XXVI, 354 сл. (рецензія работы Михаэлиса).

31) *W. Gebhardt*, *Die Komposition der Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi*, Göttingen, 1872 z.

32) *Hügel*, *Geschichte und systematische Entwicklung und Ausbildung der Perspektive in der classischen Malerei*, Würzburg, 1881.

33) *O. Benndorf*, *W. Bl.*, 1888, XII, 3. Ср. Heroon von Gjölbасchi-Trysa въ Jahrb. d. kunsthistorischen Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, 1889; 'Еф. арх.', 1887<sup>1)</sup>, 115 сл.

34) *Robert*, Arch. Anz., IV, 1889, 142, 155.

35) *Murray*, Handbook of greek archaeology, 1892, 360 сл.

36) *C. Robert*, *Die Nekyia des Polygnot*, 16-es Hallisches Winkelmannsprogramm, 1892 z.

37) *C. Robert*, *Die Iliupersis des Polygnot*, 17-es Hall. Winkelmannspr., 1893 z.

38) *Schöne*, Zu Polygnots delphischen Bildern въ Jahrb. d. Inst., т. VIII, 1893 z., 187 сл.

39) *Th. Schreiber*, Die Nekyia des Polygnotos in Delphi въ Festschrift f. J. Overbeck, 1893 z. (Leipzig), 184—206.

40) *Hauser* въ Berliner philolog. Wochenschrift, 1894 z., 1392 сл. (рецензія работъ Роберта).

41) *P. Weizsäcker*, *Polygnot's Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi*, 1894.

42) *C. Robert*, *Die Marathonsschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot*, 18-es Hallisches Winkelmannsprogramm, 1895 z.

43) *Pottier*, 1896—1897, лекціи о Полигнотѣ въ École du Louvre. (Мы были слушателями Поттье).

44) *Th. Schreiber*, Die Wandbilder des Polygnotos in der Halle der Knidier zu Delphi, Leipzig, 1897, I.

---

<sup>1)</sup> Ср. объ опытѣ Бенндорфа замѣчанія В. К. Мальмберга въ майской книжкѣ Журн. Мин. Нар. Пр., 1889 г.

IV.

Всѣ изслѣдователи признають глубокой интересъ картинъ Полигнота. Всѣ они согласны между собою въ томъ, что замысль у картинъ была грандіозный, что онѣ весьма богаты были содержаніемъ. Большая часть ученыхъ <sup>1)</sup> согласна и относительно общей оцѣнки полигнотовой живописи. Мнѣніе, что полигнотовы картины со стороны содержанія представляютъ высшую точку въ развитіи греческой живописи, что онѣ являются образцами строгой симметричной композиціи, при чемъ у мастера, однако, никогда не приносится изъ-за этого въ жертву высшая, художественная свобода, можно считать также общепринятымъ <sup>2)</sup>.

Гораздо меньше согласія у изслѣдователей при сужденіяхъ о разныхъ подробностяхъ полигнотовыхъ картинъ. Какъ распредѣлены были фигуры на поверхности картины, каковы были группы, какъ былъ трактованъ пейзажъ, каковы были формы фигуръ Полигнота, каковы были отношенія у двухъ картинъ въ лѣсахъ между собою, насчетъ этого всего согласія у изслѣдователей далеко нѣтъ.

Едва ли кто-нибудь сталъ бы сомнѣваться, однако, что для того, чтобы понять мысль картинъ Полигнота, знать расположеніе фигуръ на нихъ совершенно необходимо. Не менѣе необходимо дать отвѣты и на другіе выше поставленные вопросы для того, чтобы уяснить значеніе Полигнота въ исторіи искусства.

Если въ общихъ результатахъ ученые согласны между собою, то только потому, что, при общей оцѣнкѣ Полигнота, они почти всегда исходили не отъ собственныхъ реставрацій его картинъ, а просто повторяли отзывы древнихъ. Если бы они поступали иначе, общая оцѣнка Полигнота у нихъ была бы далеко неодинакова.

Реставраціи картинъ лѣсхи такъ отличаются другъ отъ друга, что невольно въ голову приходитъ мысль, возможна ли вообще какая бы то ни была реставрація картинъ Полигнота, и не должно ли вовсе отказаться отъ желанія составить себѣ болѣе опредѣленное представленіе о нихъ. Это безусловно надо было бы сдѣлать, если бы намъ не оставалось никакихъ другихъ источниковъ для сужде-

<sup>1)</sup> Фальконэ, ук. с., судилъ о живописи Полигнота, предъявляя къ ней требованія живописи, себѣ современной. Онъ стоитъ, такимъ образомъ, на той же точкѣ зрѣнія, какъ Ксенократь и Плиній.

<sup>2)</sup> Ср. O. Jahn, ук. с., 52; Welcker, ук. с., 66, 111; Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, II, 24 (35) сл.; Gebhardt, ук. с., 38 и т. д.

ній о живописи Полигнота. Всѣ реставраціи картинъ Полигнота (графическія или не исполненныя въ рисунокѣ), которыя основываются только на текстахъ древнихъ авторовъ, могутъ быть разнообразны до безконечности. А потому и сужденія о Полигнотѣ только на основаніи древнихъ литературныхъ источниковъ всегда должны отличаться неопредѣленностью. Въ самомъ дѣлѣ, напр., Кэлюсь, реставрировавшій композиціи Полигнота въ стилѣ картинъ конца прошлаго вѣка, братья Рипенгаузенъ, взявшіе за модели для фигуръ своихъ реставрацій скульптуры римскаго времени, и Робертъ, пользовавшійся для этого же фигурами на вазахъ V вѣка—всѣ они относили къ своимъ реставраціямъ одни и тѣ же античные тексты!

Если одни ученые основывались только на древнихъ текстахъ при сужденіи о Полигнотѣ, другіе, видя, что этого недостаточно, пользовались при своихъ реставраціяхъ указаніями различныхъ дошедшихъ до насъ памятниковъ древности (рельефы, картины вазъ и т. п.), которые, по ихъ мнѣнію, имѣютъ тѣ или другія отношенія къ живописи Полигнота. Однако, противъ послѣднихъ трети возражали и говорили, что приводимые ими памятники не могутъ служить источниками для сужденій о живописи Полигнота. Четвертые опять опровергали доводы послѣднихъ.

Мы тогда только будемъ въ состояніи высказать собственное мнѣніе и оцѣнить по достоинству взгляды различныхъ изслѣдователей на Полигнота и живопись V вѣка, когда познакомимся со всѣми источниками, могущими намъ давать о нихъ тѣ или другія свѣдѣнія.

Если мы желаемъ составить себѣ болѣе точное понятіе о живописи V вѣка, то, такъ какъ однихъ литературныхъ памятниковъ для того безусловно мало, мы должны искать еще новыхъ источниковъ.

Никакихъ остатковъ отъ монументальной живописи V вѣка до сихъ поръ найдено не было.

Гдѣ же искать еще источниковъ, которые могли бы давать указанія насчетъ живописи эпохи Кимона и Перикла? Навести на это, намъ кажется, можетъ скульптура названной эпохи.

Мы видѣли уже, какъ часто древніе сближали Полигнота по значенію съ Фидіемъ.

Такъ какъ мы знаемъ также, какое вліяніе оказало на пластику половины V вѣка монументальное искусство Фидія, мы въ правѣ задать себѣ вполне естественный вопросъ, не оказала ли аналогичнымъ образомъ вліянія и живопись великихъ художни-

ковъ этого времени на современныя ей произведенія ремесленниковъ-живописцевъ? Произведеній ремесленной живописи V вѣка мы имѣемъ весьма много. Это—картины, украшающія вазы. Не отразилось ли на вазовой живописи половины V вѣка вліянія искусства главы живописи этого времени Полигнота, подобно тому, какъ на произведеніяхъ ремесленной скульптуры отразилось вліяніе главы пластики Фидія? Если да, то въ вазовой живописи V вѣка мы имѣли бы весьма цѣнный, хотя и косвенный только источникъ свѣдѣній о живописи великихъ художниковъ этого времени.

Мы видѣли далѣе, что мраморы Пареенона оказали вліяніе не на одну только мраморную пластику, но и на терракотты, на рельефы, украшающіе золотыя вещи, на рельефы на глиняныхъ вазахъ и т. п., словомъ на всѣ произведенія, которыя такъ или иначе относятся къ области пластики. Не оказали ли грандіозныя и богатыя мотивами композиціи Полигнота и другихъ живописцевъ подобнымъ же образомъ вліянія на рельефы, группы и т. п. V вѣка? Если бы удалось это доказать, то нашъ матеріалъ для сужденія о живописи, непосредственно послѣ Греко-Персидскихъ войнъ, увеличился бы еще болѣе.

Въ виду большого значенія, которое живопись V вѣка, судя по древнимъ текстамъ, какъ мы видѣли, имѣла, то или другое разрѣшеніе поставленныхъ выше вопросовъ весьма существенно.

Всѣ пластическія искусства рассчитаны на созерцаніе. Ихъ дѣйствіе, какъ часто говорятъ вслѣдъ за Лессингомъ, только тамъ начинается, гдѣ слова кончаются. Повторяемъ, что даже плохое воспроизведеніе картины часто способно дать болѣе живое представленіе объ оригиналѣ, чѣмъ самое блестящее его описаніе.

Мы взяли на себя задачу въ настоящемъ изслѣдованіи показать, насколько отразилось вліяніе живописи V вѣка на памятникахъ, которые дошли до насъ, и въ какой мѣрѣ эти памятники могутъ служить источниками для составленія болѣе опредѣленнаго понятія о столь замѣчательномъ, по свидѣтельству древнихъ авторовъ, искусствѣ Полигнота.

Древнее искусство, говоритъ одинъ французскій ученый<sup>1)</sup>, —явленіе настолько выдающееся въ исторіи человѣческой мысли и вообра-

<sup>1)</sup> Bertrand, *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, 15.

женія, что все, что отъ него потеряно, будетъ представлять предметъ вѣчнаго сожалѣнія для людей, души которыхъ волнуетъ и увлекаетъ прекрасное; равно какъ, наоборотъ, всякій обломокъ, какой только удастся спасти отъ того страшнаго крушенія, которому подверглось античное искусство, всегда бываетъ приобрѣтеніемъ безконечной цѣны и достоинства.

Итакъ, есть ли среди дошедшихъ до насъ памятниковъ искусства и художественной промышленности половины V вѣка такіе, которые отражали бы на себѣ такъ или иначе вліяніе монументальной живописи этой эпохи?



## ГЛАВА ПЕРВАЯ.

### I.

Мысль, что на греческихъ вазовыхъ мастеровъ могло оказывать вліяніе современное имъ монументальное искусство, настолько проста и естественна, что напрашивается какъ-бы сама собою; ее, поэтому, высказывали уже очень рано и старались обосновать подробнѣе много разъ <sup>1)</sup>.

Давно указываемы были и такія вазовыя картины, на которыхъ возможно, по тѣмъ или другимъ соображеніямъ, предполагать вліяніе живописи Полигнота и его школы.

Уже К. О. Мюллеръ <sup>2)</sup> видѣлъ въ вазовомъ живописцѣ Сосіа мастера, желавшаго подражать Полигноту въ той своей картинѣ, которая представляетъ Ахилла, перевязывающаго рану Патроклу <sup>3)</sup>.

На этой же самой картинѣ и Гергардъ усматривалъ вліяніе Полигнота <sup>4)</sup>.

Общій характеръ картины Сосіа, экспрессія ея и характеристика фигуръ К. О. Мюллеру и Гергарду казались близко подходящими къ тому, что передаютъ свидѣтельства древнихъ о характерѣ картинъ Полигнота.

По подобнымъ же соображеніямъ Велькеръ <sup>5)</sup> считалъ стоящую подъ вліяніемъ полигнотовой живописи композицію одной вазы въ Мюнхенѣ <sup>6)</sup>, представляющую похищеніе Бореемъ Ориѳіи. Здѣсь, по

---

<sup>1)</sup> Ср. Perrot, Rev. d. deux mondes, 1880, août, 537; Bougot, Une galerie antique. Philostrate, 101; Winter, Die jüngeren attischen Vasen, 30.

<sup>2)</sup> К. О. Müller y Welcker's, Alte Denkmäler, III, 185.

<sup>3)</sup> Эта ваза Сосіа принадлежитъ Берлинскому музею (№ 2278 по каталогу Фуртвенгера). Издана она въ Mon., I, 24 сл.; ср. Müller-Wieseler, Denkm., 45, 210; Baum., Denkm., I, 9.

<sup>4)</sup> Gerhard, Trinkschalen d. königl. Museums zu Berlin, 8 (къ табл. 6—7). Ср. и Rayet-Collignon, Histoire de la céramique grecque, 184 сл.

<sup>5)</sup> Welcker, Alte Denkmäler, III, 179 сл.; ср. К. О. Müller-Welcker, Handb. d. Archäol. d. Kunst., § 134, 2 (ср. 3).

<sup>6)</sup> München. 376; Monum., sect. française, pl. 22—23; Nouv. Annales de l'Institut Archéol., 1838, 358 сл.; Baum., Denkm., I, 373.

его мнѣнію, въ стилѣ можно видѣть вліяніе полигнотова эоса, о которомъ говорятъ Аристотель и Эліанъ; а равно и вообще всѣ другіе древніе тексты, свидѣтельствующіе о Полигнотѣ, находятъ себѣ лучшую иллюстрацію въ картинѣ этой вазы.

Велькеру слѣдовалъ О. Янъ <sup>1)</sup>. Онъ считаетъ стоящимъ подѣ вліяніемъ Полигнота цѣлый рядъ вазовыхъ картинъ, которыя, по широтѣ и по строгости рисунка, родственны композиціи на вазѣ въ Мюнхенѣ.

Клюгманнъ <sup>2)</sup> считалъ возникшими подѣ непосредственнымъ вліяніемъ „Амазономахія“ Микона (въ Аѳинской Росписной галлерей) вазовыя картины различныхъ <sup>3)</sup> мастеровъ, писавшихъ битвы грековъ съ амазонками. Многочисленныя амазономахія на аттическихъ вазахъ одно время стали вдругъ всегда komponироваться такъ, что въ основѣ ихъ нельзя не признать одного общаго оригинала <sup>4)</sup>, — и отступили отъ старой схемы, извѣстной по черно-фигурнымъ вазамъ и красно-фигурнымъ строгаго стиля. Новый типъ композиціи (возникшій, по Клюгманну, подѣ вліяніемъ Микона) является на вазахъ прекраснаго стиля.

Кекуле <sup>5)</sup> думалъ видѣть въ фигурѣ старухи на извѣстной вотивѣ Пистоксена <sup>6)</sup> строгаго стиля подражаніе фигурѣ старухи или евнуха на полигнотовомъ „Иліонѣ“, равно какъ считалъ, что вообще о Полигнотѣ даютъ представленіе вазы строгаго стиля <sup>7)</sup>.

Насколько шатки и субъективны большею частью были, однако, доводы, которые приводились въ доказательство того, что та или другая вазовая картина возникла подѣ вліяніемъ произведеній великихъ живописцевъ, не могло долго укрыться отъ вниманія изслѣдователей.

Уже Россъ <sup>8)</sup> высказываетъ то, что вазы строгаго красно-фигурнаго стиля (а къ нимъ относятся вазы, на которыя указывали, какъ на стоящія подѣ вліяніемъ Полигнота, Мюллеръ, Гергардъ, Велькеръ, О. Янъ и Кекуле) по хронологическимъ основаніямъ не могутъ стоять подѣ вліяніемъ этого мастера.

<sup>1)</sup> O. Jahn, Einl., CLXXXIV.

<sup>2)</sup> Klügmann, Anp., 1867, 211 слл.; 1874, 205.

<sup>3)</sup> О томъ, что эти вазы разныхъ фабрикъ, ср. Anp., 1867, 220 слл.

<sup>4)</sup> Ср. стр. 222. Ср. Klügmann, Amazonen, 42 слл., 47.

<sup>5)</sup> Kekule у Helbig, Anp., 1871, 91; ср. его же замѣчанія у Bädcker, Griechenland, LXXXVIII, XCVIII.

<sup>6)</sup> Anp., 1871, Taf. E. F; Baum., Denkm., III, 2138; Hartwig, Meistersch., f. 52.

<sup>7)</sup> Павсаниѣ, X, 26, 9 (Overbeck, SQ., 1050, A, 143). Съ Кекуле соглашались многіе. Ср. Klein, Euphr., 129.

<sup>8)</sup> Ross, Archäol. Aufsätze, 2 Sammlung, 337. На основаніи своихъ раскопокъ на аѳинскомъ акрополѣ Россъ датировалъ вазы строгаго стиля временемъ до 480 г.

Затѣмъ Бруннъ <sup>1)</sup> замѣтилъ противъ Велькера и О. Яна, что и общаго въ характерѣ у вазовыхъ картинъ, которыя они приводятъ, въ доказательство своихъ положеній, съ картинами Полигнота, можетъ быть, не болѣе лишь того, что и тѣ и другія—высокаго, благороднаго стиля; а этого, разумѣется, еще далеко не достаточно, чтобы считать вазовыя картины обязанными своимъ стилемъ непременно Полигноту. Наоборотъ, архаическій схематизмъ въ рисункѣ на этихъ вазахъ, по Брунну, рѣшительно не допускаетъ сравненія со стилемъ Полигнота, фигуры котораго, судя по древнимъ текстамъ, обнаруживали такую глубину пониманія, которой здѣсь мы не видимъ и тѣни; равно напрасно мы стали бы искать здѣсь и той замѣчательной трактовки одежды, которую такъ восхваляли древніе знатоки искусства у Полигнота.

Только на картинахъ нѣкоторыхъ вазъ прекраснаго стиля (какъ напр., фрагментахъ лутрофора въ Афинахъ, Мон., VIII, tav. V, 2 a—d), по общему характеру ихъ, возможно усматривать вліяніе стиля Полигнота.

Бруннъ, такимъ образомъ, сходилъ съ Клюгманномъ въ томъ, что, по мнѣнію того и другого, вліянія живописи Полигнота и его школы надо искать лишь на вазахъ прекраснаго стиля. Какъ и Россъ, Бруннъ старался лучше обосновать вазовую хронологію. По мнѣнію Брунна, невозможно было держаться хронологіи О. Яна и др. Вазы строгаго стиля никоимъ образомъ не могли дѣлаться въ эпоху Фидія и Полигнота. Какъ и Россъ, Бруннъ утверждалъ, что мастера строгихъ вазъ вдохновляются произведеніями не той эпохи, которую надо соединять съ представленіемъ о высокой художественной правдѣ и свободѣ, — а древнѣйшей, архаической. Однако, выводы Брунна насчетъ вазовой хронологіи сильно отличались отъ выводовъ Росса. Бруннъ не считалъ, по разнымъ соображеніямъ, вазы строгаго стиля настоящими архаическими памятниками, какъ Россъ, а принималъ ихъ за имитациі послѣднимъ, за памятники архаистическіе. По его мнѣнію, вазы строгаго стиля явились въ Италіи въ III—II вѣвѣ до Р. Хр. <sup>2)</sup>.

Результаты работъ Росса, Клюгманна и Брунна, хотя они, каза-

---

<sup>1)</sup> Brunn, Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. Abhandl. d. I Classe konigl. bayr. Akad. d. Wissenschaften, Abth. II, Bd. XII, München, 1871, 132 слл.

<sup>2)</sup> Ср. Э. Р. фонъ-Штернь, Зап. Импер. Одесск. Общ. Ист. и Древн., XVP (1894), 40 слл.

лось бы, и должны были убѣдить въ томъ, что у рисунковъ на вазахъ строгаго стиля нѣтъ никакихъ отношеній къ Полигноту, остались долгое время почти незамѣченными.

Мнѣніе Яна и др., что вазы строгаго красно-фигурнаго стиля могутъ давать представленіе о томъ, каковъ былъ характеръ живописи Полигнота и его школы, приняли и старались развить далѣе весьма многіе. Въ 1872 году де-Виттъ издалъ извѣстный киликъ Евфронія съ изображеніемъ внутри него Тесея передъ Амфитритой <sup>1)</sup>. Де-Виттъ не сомнѣвался, что Евфроній нарисовалъ эту сцену подъ вліяніемъ картины Микона въ храмѣ Тесея въ Афинахъ.

Фактъ совпаденія сюжета на киликѣ Евфронія съ сюжетомъ мионовой картины сильно говорилъ многимъ за то, что Евфроній зналъ картину въ храмѣ Тесея. А это, казалось, было подтвержденіемъ взглядовъ Яна на счетъ живописи Полигнота. Мнѣніе Яна становится теперь господствующимъ.

Гельбигъ, посвящая въ своемъ изслѣдованіи о кампанской живописи <sup>2)</sup>, нѣсколько строкъ искусству Полигнота съ тѣмъ, чтобы показать, что послѣднее не имѣетъ никакихъ отношеній къ помпеянскимъ картинамъ, составляетъ себѣ представленіе о композиціяхъ Полигнота всецѣло по вазамъ строгаго стиля. Картины Полигнота, дѣйствуя исключительно рисункомъ и простыми тонами, какъ и вазовые рисунки, по мнѣнію Гельбига, имѣли съ ними одинъ и тотъ же общій характеръ: и у Полигнота и вазовыхъ мастеровъ нѣтъ характеристики, задающей иллюзію, — того, что видимъ на помпеянскихъ картинахъ. Обще у вазовыхъ мастеровъ и у Полигнота и опять отличаетъ ихъ отъ помпеянской живописи ихъ отношеніе къ изображаемой сценѣ: мастера строгаго стиля рассказываютъ объ изображаемыхъ ими событіяхъ, какъ пѣвцы эпоса; такой же эпическій тонъ господствуетъ и у Полигнота. Наоборотъ, совершенно другое отношеніе къ изображаемымъ сценамъ у мастеровъ въ Помпеяхъ, гдѣ общій тонъ картинъ не эпическій, а драматическій и т. д. <sup>3)</sup>. Эпоху составило изслѣдованіе Роберта въ *Annali*, 1882, 273 слл. Объясняя композицію, украшающую одну изъ сторонъ вратира, который найденъ былъ въ Орвіето и нахо-

<sup>1)</sup> De-Witte, *Monuments grecs*, 1872, I, pl. I. Картина килика изображалась часто. См. библиографію въ нашей статьѣ о Вакхиадѣ, *Журн. Мин. Нар. Просв.*, 1898, апрѣль, отд. кл. филол., 35, 3. Мы дали тамъ также воспроизведеніе картины (Табл. I).

<sup>2)</sup> Helbig, *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, 166.

<sup>3)</sup> Helbig, *ук. с.*, 79.

дятся теперь въ Луврскомъ музеѣ <sup>1)</sup>, Робертъ пришелъ къ заключенію, что на кратирѣ изображены аргонавты передъ отправленіемъ въ походъ, что композиція кратира возникла подъ непосредственнымъ вліяніемъ картины Микона въ Анаксіонѣ, что по этой картинѣ скорѣе всего можно составить себѣ представленіе о картинахъ знаменитаго еосос-сваго художника. Картина парижскаго кратира замѣчательна прежде всего по своей композиціи. Въ первый разъ въ греческой керамикѣ встрѣчаемъ мы здѣсь такое расположеніе фигуръ на картинѣ, что онѣ (фигуры) находятся не на одной горизонтальной линіи, а однѣ поставлены на болѣе высокомъ уровнѣ почвы, другія—ниже. Очевидно, мѣстность, гдѣ происходитъ дѣйствіе, художникъ представлялъ холмистою и постепенно повышающеюся; фигуры расположены по склону горы. Далѣе совершенную новостъ представляетъ композиція кратира изъ Орвіето въ сравненіи съ болѣе ранними, чѣмъ она, картинами на вазахъ и по выбору момента сцены. Авторъ картины не интересуется изображеніемъ собственно дѣйствія, какого-нибудь опредѣленнаго драматическаго момента, вообще какого-нибудь факта, какъ это мы видимъ у художниковъ архаическаго періода. Авторъ „Аргонавтовъ“ на кратирѣ изъ Орвіето стремился представить на одной картинѣ лишь возможно большее число знаменитыхъ героевъ. При этомъ всѣ они изображены въ спокойныхъ положеніяхъ.

Такого рода картинъ мы не встрѣчаемъ въ архаическомъ искусствѣ. Последнее преимущественно даетъ изображеніе дѣйствія; тѣ средства, которыми оно располагало, не позволяли ему давать картины настроеній. Чувства, характеры дѣйствующихъ лицъ картины архаическій художникъ могъ обрисовать, главнымъ образомъ, жестами, позою, а не выраженіемъ ихъ лица.

Кратиръ изъ Орвіето показываетъ, какой огромный шагъ впередъ сдѣлала греческая вазовая живопись въ рисункѣ въ сравненіи съ архаическимъ строгимъ стилемъ: жесты, позы, движенія на картинахъ кратира свободнѣе, богаче, разнообразнѣе; впервые здѣсь является правильное изображеніе лица въ три четверти; впервые здѣсь видимъ настоящее выраженіе на лицахъ.

Совершенно новая манера композиціи, не зависящая ни отъ какого традиціоннаго типа,—манера, которая обнаруживается и въ равномерномъ распредѣленіи фигуръ по всей поверхности картины и въ выборѣ момента сцены, новая манера характеристики фигуръ, значи-

<sup>1)</sup> Bull., 1881, 276 слл. (Helbig); Mon. XI, 38tav.—40.

тельный прогрессъ рисунка, — все это указывало Роберту на то, что композиціи кратора изъ Орвіето должны находиться подъ влияніемъ монументальнаго искусства. Такъ какъ распредѣленіе фигуръ на картинахъ Полигнота, по описанію Павсанія, было именно такое, какъ на краторѣ изъ Орвіето, такъ какъ, кромѣ того, Полигнотъ въ своихъ композиціяхъ тоже давалъ большое количество героевъ и также, главнымъ образомъ, въ спокойныхъ положеніяхъ, — такъ какъ, далѣе, особенно характернымъ было у фигуръ Полигнота выраженіе лица, то краторъ изъ Орвіето долженъ зависѣть отъ картины, явившейся въ школѣ Полигнота. За это говоритъ еще и то, что на краторѣ въ мотивахъ фигуръ видимъ повторенія мотивовъ, засвидѣтельствованныхъ для картинъ Полигнота (позы Гектора, Антилоха). Наконецъ, совпаденіе сюжета одной изъ картинъ кратора съ сюжетомъ миконовой картины въ Анаксіонѣ привело Роберта къ тому результату, что „Аргонавты“ кратора — не что иное, какъ сокращенная копія съ композиціи Микона. За послѣднее говорила еще одна мелочь: Миконъ иногда закрывалъ фигуры въ своихъ композиціяхъ второстепенными предметами, вслѣдствіе чего иногда видна была только часть фигуры; такое точно закрываніе фигуръ видимъ на картинахъ кратора (ср. Overbeck, *SQ.*, 1085) <sup>1)</sup>.

Послѣ Роберта много сдѣлалъ для разрѣшенія интересующаго насъ вопроса Э. Поттье въ своемъ талантливомъ и солидномъ изслѣдованіи, посвященномъ аттическимъ бѣлымъ лекионамъ <sup>2)</sup>.

Результаты работы Поттье сводятся къ тому, что бѣлые лекионы — наиболѣе важные памятники для составленія представленія о сущности и о стилѣ монументальной греческой живописи пятого и четвертаго вѣковъ (стр. 117, 134) и прежде всего и живописи Полигнота (стр. 119). Въ самомъ дѣлѣ, на лекионахъ мы видимъ и тотъ же бѣлый фонъ (λευκῶμα) у картинъ, который (фонъ) примѣняла монументальная живопись (стр. 130 сл.), и тѣ же четыре главные краски, которыя употреблялъ Полигнотъ, и то же отсутствіе свѣтовъ и тѣней, перспективы тоновъ, эффектовъ, рассчитывающихъ на иллюзію (Pottier, стр. 132). Прелесть картинъ V вѣка заключается, по отношенію къ сторонѣ технической, главнымъ образомъ, въ удивительной тонкости и чистотѣ контуровъ, въ граціи и элегантности рисунка <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Робертъ развивалъ эти же мысли затѣмъ въ *Hermes*, XXII, 445 сл., XXV, 422 сл.

<sup>2)</sup> E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, 1883.

<sup>3)</sup> Ср. Lenormant, *Gaz. d. beaux-arts*, 1864. II, 498.

Если монументальное искусство примѣняетъ живопись энкаустической, то въ этомъ не къ чему было слѣдовать ему мастерамъ бѣлыхъ лекиоовъ, краски на картинахъ которыхъ было гораздо проще и естественнѣе укрѣпить легкимъ обжиганіемъ въ печи (Pottier, стр. 102)<sup>1)</sup>. Не менѣе техники говоритъ за зависимость лекиоовъ отъ монументальной живописи и стиль ихъ рисунковъ.

Полигнотъ произвелъ въ живописи переворотъ, подобный тому, который Фидій сдѣлалъ въ скульптурѣ. Жесткія и угловатія формы архаическаго искусства дѣлаются теперь болѣе мягкими и гибкими; доселѣ безстрастныя фигуры приобрѣтаютъ живое выраженіе; ноги у фигуръ теперь дѣйствительно ходятъ или правильно стоятъ; складки платья становятся естественнѣе и элегантнѣе. Если мы сравнимъ картины бѣлыхъ аттическихъ лекиоовъ съ картинами вазъ строгаго стиля, мы увидимъ, что по стилю первыя отличаются какъ разъ такъ, какъ должны были отличаться картины Полигнота отъ картинъ архаической живописи. Бѣлые лекионы стали какъ разъ выдѣлываться тогда, когда принципы новаго искусства были признаны уже всѣми отраслями искусства. Однимъ изъ основныхъ принциповъ новаго искусства было точное изученіе природы (ср. Overbeck, SQ., 1044). Извѣстно, какъ хорошо знаютъ человѣческую фигуру мастера лекиоовъ (Pottier, стр. 123). Далѣе, весьма характерно было для Полигнота идеализированіе человѣка (Overbeck, SQ., 1078). Отсюда Полигнотъ особенно любилъ прекрасныя юныя фигуры (Overbeck, SQ., 1050)<sup>2)</sup>. И въ этихъ отношеніяхъ рисунки лекиоовъ представляютъ полную аналогію съ произведеніями монументальной живописи.

Если картины лекиоовъ являются полнымъ отраженіемъ общей жизни монументальной живописи, то есть среди нихъ и таія, гдѣ можно усматривать прямыя заимствованія изъ картинъ Полигнота. Такъ, Поттье считаетъ возможнымъ, что часто встрѣчающаяся на лекиоахъ композиція, изображающая Харона съ его ладьей и тѣхъ, которыхъ онъ долженъ перевезти въ ладѣ, восходитъ въ своей первоначальной схемѣ въ Полигноту (стр. 129). Однако, картины лекиоовъ указываютъ на то, что авторы этихъ картинъ никогда не копировали рабски оригиналовъ монументальнаго искусства; и у ремесленниковъ нельзя отнимать

<sup>1)</sup> Клейнъ (Euphronios<sup>2</sup>, 97) считалъ возможнымъ употребленіе энкаустики и въ вазовой живописи. Намъ кажется, однако, что Поттье справедливо возражаетъ противъ этого. Ср. Brongniart, Traité céram, I, 565. Часто лекионы послѣ раскраски вовсе не обжигались, и краски оставались незакрѣпленными, отъ чего онѣ такъ легко и пропадаютъ.

<sup>2)</sup> Ср. K. O. Müller-Welcker, Handb. d. Archäol., 124.

извѣстной доли воображенія и свободы, которыя были у нихъ при писаніи картинъ (Pottier, стр. 121 сл.)<sup>1)</sup>. Въ ту цвѣтущую эпоху греческаго искусства, къ которой принадлежатъ бѣлые лекиевы, ремесленниковъ, въ нашемъ смыслѣ этого слова, почти и не было. Часто у самыхъ заурядныхъ мастеровъ лекиевъ мы видимъ знаніе принциповъ самой тонкой эстетики; развитой художественный вкусъ, высокое пониманіе искусства, равно какъ и солидное знаніе техники, не составляло тогда привилегіи только малочисленной интеллектуальной аристократіи, какъ въ наши дни: нѣтъ, всѣ эти качества были тогда достояніемъ народа. Отсюда и вся важность бѣлыхъ лекиевъ: мы имѣемъ возможность судить о монументальной живописи V вѣка по оригинальнымъ памятникамъ, явившимся подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ картинъ великихъ мастеровъ<sup>2)</sup>. Вотъ главные качества греческой живописи эпохи Полигнота и Фидія, судя по бѣлымъ лекиевымъ: при всемъ несовершенствѣ техники, при всѣхъ тѣхъ весьма скромныхъ средствахъ, которыми она располагала, греческая живопись достигла истинно-прекраснаго; изумительная чистота и простота исполненія, элегантность, корректность рисунка, тонкая гармонія композиціи характеризуютъ ея внѣшнюю сторону; тонкая характеристика, нѣжная задушевность и простота, оптимизмъ и идеализмъ характерны для ея внутренней стороны<sup>3)</sup>.

Таковы идеи Поттье объ отношеніяхъ картинъ бѣлыхъ аттическихъ лекиевъ къ современному имъ монументальному искусству.

Результаты работъ Роберта и Поттье были одинаковы въ томъ отношеніи, что оба ученые констатировали вліяніе живописи Полигнота на вазахъ не архаическаго строгаго стиля, а на вазахъ такъ называемаго прекраснаго стиля. Ихъ результаты, такимъ образомъ, вполне подтверждали то, что высказывали еще Россъ, Клюгманнъ и Бруннъ. Однако, никому изъ названныхъ ученыхъ не удалось опровергнуть мнѣніе, котораго держались Вельверъ, О. Янъ, Гельбигъ и др. Ни Робертъ ни Поттье не доказали того, что на вазахъ строгаго стиля не могло отражаться вліяніе искусства Полигнота. Если Робертъ относилъ вратирь изъ Орвіето къ началу IV вѣка (ср. *Annali*, 1882, 274), невольно противъ него являлись возраженія.

<sup>1)</sup> Бенндорфъ (*Griech. u. Sicil. Vasenbilder*, 8), Робертъ (*Thanatos*, 21) и др. несправедливо умаляютъ эти качества греческихъ вазовыхъ мастеровъ.

<sup>2)</sup> Къ подобнымъ выводамъ насчетъ бѣлыхъ лекиевъ приходятъ и Мёрре. Ср. *Murray*, *Handbook of greek archaeology*, 364; *White athenian vases in the British Museum*, 5 слл.

<sup>3)</sup> Ср. *Robert*, *Thanatos*, 27.



Съ тѣхъ поръ, какъ картина Микона была написана и до эпохи, въ которой относится ваза, прошло такъ много времени, и при томъ такого времени, когда жило такъ много замѣчательныхъ художниковъ, что вполне возможно, что въ композиціи не осталось ничего, характернаго для школы Полигнота. Кроме того, несомнѣнно, что внѣшнихъ вліяній какого-нибудь великаго художника (въ родѣ заимствованія сюжета) на вазовыхъ мастеровъ скорѣе можно ожидать не 60 или 50 лѣтъ спустя, а сейчасъ же вслѣдъ за появленіемъ знаменитой картины. Если къ этому присоединить еще, что въ эпохѣ Полигнота и Микона относились вазы строгаго стиля, а между послѣдними было не мало такихъ, гдѣ и сюжеты (киликъ Евфронія въ Луврѣ), и отдѣльные группы, и мотивы (ср. примѣры у Klein'a, *Euphr.*<sup>2</sup>, 172 сл., и у Hartwig'a, *Meistersch.*), находили себѣ прямыя аналогіи въ картинахъ Полигнота, то, разумѣется, такія внѣшнія совпаденія многимъ сильнѣе говорили за то, что именно по вазамъ строгаго стиля надо судить о Полигнотѣ, чѣмъ какія бы то ни было тонкія разсужденія объ общемъ характерѣ полигнотова стиля, — сильнѣе потому, что послѣднія всегда бываютъ субъективны.

Подобныя возраженія вполне можно было сдѣлать и Поттѣ. Если лекціонъ Поттѣ относилъ къ 2-й половинѣ V и къ IV вѣку, то всякій могъ утверждать, что на ихъ картинахъ отражается не живопись школы Полигнота, а искусство болѣе позднихъ мастеровъ. Что касается техники, то полихромную живопись (и съ тѣми же 4 основными красками) на бѣломъ фонѣ мы видимъ уже на такъ называемыхъ „лоерскихъ“ бѣлыхъ лекціяхъ, большая часть которыхъ принадлежитъ строгому стилю, а затѣмъ и на аттическихъ киликахъ съ бѣлою облицовкою внутри, киликахъ, которые выдѣлывались уже въ мастерскихъ Евфронія, Брига и другихъ мастеровъ строгаго стиля. Такъ какъ такіе бѣлые килики являются какъ разъ одновременно съ вазами, рисунки которыхъ, по другимъ основаніямъ, уже считались стоящими подъ вліяніемъ Полигнота, то естественно было видѣть въ появленіи бѣлыхъ киликовъ именно теперь новое доказательство въ пользу того, что строгій стиль даетъ наиболѣе точное представленіе о стилѣ Полигнота.

Казалось, было достаточно основаній въ пользу послѣдняго мнѣнія. Объясняя литературныя свидѣтельства, касающіяся Полигнота, изслѣдователи признавали необходимымъ считаться при этомъ съ тѣмъ, что даютъ еще вазы строгаго стиля.

Подробнѣе старался обосновать это Клейнъ <sup>1)</sup>. По его мнѣнію,

<sup>1)</sup> W. Klein, *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*. 2-е изданіе, 1886.

вліяніє полигнотовой живописи на вазахъ строгаго стиля внѣшнимъ образомъ сказалось прежде всего въ томъ, что теперь является цѣлая масса вазъ, рисунки которыхъ отличаются большой величиной масштаба (Klein, 52, 56). При этомъ извѣстное мѣсто Эліана (Overbeck, SQ., 1076) Клейнъ объяснялъ такъ (вслѣдъ за О. Яномъ и др.), что тамъ говорится о томъ, будто фигуры на картинахъ Полигнота были въ натуральный человѣческій ростъ (стр. 129).

Вазы, на которыя указывалъ Клейнъ, въ росписи отличаются отъ традиціоннаго типа: у нихъ мы видимъ отдѣльныя картины (при чемъ отношеніе высоты къ ширинѣ картины равняется приблизительно  $\frac{1}{3}$ ), между тѣмъ какъ до того времени обыкновенно вся поверхность вазы расписывалась равномерно. Такое выдѣленіе прямоугольных картинъ (ср. особ. композицію, изображающую борьбу Геракла съ Антеемъ, Евфронія <sup>1)</sup>), по мнѣнію Клейна, обнаруживаетъ у вазовыхъ мастеровъ стремленіе въ живописной иллюзіи и выдаетъ зависимость авторовъ такихъ картинъ отъ композицій монументальной живописи половины V вѣка.

Весьма важнымъ кажется Клейну для рѣшенія вопроса и совпаденіе сюжета на виликѣ Евфронія съ сюжетомъ картины Микона. Клейнъ полагаетъ, что не только несомнѣнно виликѣ Евфронія явился подъ вліяніемъ Микона, но что именно картина этого вилика даетъ „о сущности полигнотова искусства болѣе ясное представленіе, нежели все прочее, чтѣ до насъ дошло“ (стр. 192).

Останавливаясь подробно на разборѣ композицій и стиля Евфронія, Клейнъ находитъ у этого мастера отраженіе той отличной характеристики, того глубокаго выраженія лица, — которыми славились фигуры Полигнота: чаша Евфронія съ изображеніемъ смерти Троиля (Klein, 213—240) даетъ ясное понятіе о сущности полигнотова ээоса. То же можно сказать, по мнѣнію Клейна, о чашахъ строгаго стиля, сюжетами которыхъ у одной является смерть Кассандры (Ann., 1877, tav. N), а у другой (Gerhard, Trinksch. u. Gefässe, Taf. C) — смерть Пенесилей, или о чашѣ Дуриса съ изображеніемъ сцены вооруженія (W. Bl., VII, 1).

Явные слѣды вліянія полигнотовой живописи замѣтны и въ композиціи (тоже явившейся въ строгомъ стилѣ) — изображающей Ээру съ сыновьями Тесей (стр. 172). Виликѣ Евфронія и другія вазы строгаго стиля съ изображеніемъ сценъ изъ взятія Трои, по Клейну, тоже яви-

<sup>1)</sup> Klein, M., 137, 1. Ваза принадлежитъ Лувру.

лись отчасти подь вліяніемъ полигнотовыхъ картинъ, находившихся въ Дельфахъ и въ Аѳинахъ и изображавшихъ паденіе Іліона.

Драматизмъ въ картинахъ Евфронія и другихъ мастеровъ строгаго стиля (ср. стр. 213 сл., 230 сл.) для Клейна находитъ себѣ аналогіи въ искусствѣ Полигнота, котораго, по духу, еще въ древности сравнивали съ лучшими аттическими трагиками (Klein, стр. 237 сл.). Въ трактоvkѣ отдѣльныхъ фигуръ въ строгомъ стилѣ Клейнъ также указываетъ вліяніе стиля Полигнота. Мотивъ живописнаго обнаженія тѣла у Кассандры (на чашѣ, Апп. 1877, N) явился подь вліяніемъ Полигнота (ср. Antholog., XVI, 150; Overbeck, SQ., 1061) <sup>1)</sup>. Одежда въ строгомъ стилѣ трактуется, какъ извѣстно, такъ, что сквозь нее видно тѣло во всѣхъ его подробностяхъ; ея складки—чисто условны, не соотнобразуются съ формами, которыя она облекаетъ. Одежда существуетъ въ строгомъ стилѣ еще какъ-бы сама по себѣ: она не драпируетъ тѣла. Не будучи въ состояніи дать настоящей жизни одеждѣ, художники строгаго стиля прибѣгаютъ къ своеобразной, чисто условной трактовкѣ. Сознавая, что одежда должна быть „эхомъ фигуры“, они, для достиженія этого, прибѣгаютъ къ схемѣ: одежда ихъ фигуръ совершенно лишена матеріальнаго характера, ничего не скрываетъ. Клейнъ полагаетъ, что также точно трактовалъ одежду и Полигнотъ, и что именно такую трактовку имѣютъ въ виду наши литературные источники (Overbeck, SQ., 1075) <sup>2)</sup>.

Полигнотъ, такимъ образомъ, по Клейну (стр. 213), еще не далъ настоящаго разрѣшенія вопроса о взаимоотношеніи тѣла и одежды. Что касается выраженія, то и самыя лучшія фигуры строгаго стиля (кратиръ Евфронія съ изображеніемъ борьбы Геракла съ Антеемъ, Klein, M., 173,1; вотила Пистоксена, Klein, M., 149,2, и т. д.) все же не совершенны: достаточно того, что на всѣхъ нихъ нѣтъ правильнаго профиля глаза. Клейнъ долженъ признать, такимъ образомъ, что полигнотовыя фигуры не давали еще настоящей характеристики. Голова Антея съ пріоткрытымъ ртомъ на картинѣ кратира Евфронія, по Клейну,—пессомнѣнное созданіе по оригиналу Полигнота (ср. Overbeck, SQ., 1075). Такъ какъ большая часть фигуръ строгаго стиля крайне схематичны и условны, то Клейнъ думаетъ, что вліяніе Полигнота и вообще монументальной живописи сказывается далеко не на всѣхъ фигурахъ вазъ строгаго стиля (Klein, Eurhg.<sup>2</sup>, 133 сл.). Однако, какъ въ пріоткрытомъ ртѣ Антея (хотя такое пріоткрываніе рта видимъ еще

<sup>1)</sup> Ср. введеііе.

<sup>2)</sup> Ср. G u n n, Gesch. d. gr. Künstler, II, 20 (29).

въ черно-фигурной живописи <sup>1)</sup>, Клейнъ усматриваетъ вліаніе Полигнота, такъ и пестрый головной уборъ гетеры на петербургскомъ псевтирѣ Евфронія (Спб., 1670) ему сейчасъ напоминаетъ *mitrae versicolores* полигнотовыхъ фигуръ (Overbeck, SQ., 1075) и т. д. Извѣстный киликъ Евфронія въ Берлинскомъ музеѣ (№ 2282; Hartwig, Meistersch., Taf. LI—LII) съ полихромной картиной, исполненной на бѣломъ фонѣ внутри его, Клейнъ относитъ ко времени около 440 года (стр. 250) и ничтожныя попытки моделировать фигуры, которыя (попытки) мы наблюдаемъ на картинѣ этого килика, объясняетъ вліаніемъ скаяграфа Аполлора (ср. Overbeck, SQ., 1641 сл.).

Такъ какъ большею частью считали, что красно-фигурная живопись явилась приблизительно въ ту эпоху, когда въ Аѣинахъ выступаетъ Полигнотъ (около 470 г.), то и самое появленіе новой техники въ вазовой живописи ставилось въ связь съ искусствомъ Полигнота, который отерылъ новую эру въ аттической живописи <sup>2)</sup>.

По этой же причинѣ (т. е. потому, что вазы строгого стиля датировались временемъ, начиная приблизительно съ 470 года), взгляды Клейна насчетъ отношеній вазовой живописи къ монументальному искусству раздѣлялись большинствомъ ученыхъ. Серьезно поколебать ихъ можно было бы лишь тогда, когда удалось бы показать, что хронологія вазъ, которой держались Клейнъ и другіе, не вѣрна.

Хронологія Ресса считалась совершенно парадоксальной и никѣмъ почти не была принята <sup>3)</sup>.

Не нашлось многихъ сторонниковъ и у Брунна <sup>4)</sup>. Напротивъ, его „*Probleme in der Geschichte der griechischen Vasenmalerei*“ встрѣтила горячія возраженія <sup>5)</sup>.

Такимъ образомъ, большая часть ученыхъ считали хронологію Яна и Клейна заслуживающею рѣшительнаго предпочтенія.

Поэтому, когда Клейнъ издалъ 2-мъ изданіемъ своего „*Euphronios*“ (1886), нѣкоторымъ казалось, что взглядъ, будто строгій стиль есть стиль полигнотовой живописи, одержалъ окончательную побѣду. Такъ Милани (*Mus. Ital.*, III, 1, 281) говоритъ, что послѣ изслѣдованія Клейна едва ли кто можетъ сомнѣваться въ томъ, что картина килика

<sup>1)</sup> Ср. Girard, *Mon. Grecs*, 23—25 (1895—1897), 11 сл.

<sup>2)</sup> Ср. Rayet-Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, введене къ обзоръ красно-фигурныхъ вазъ.

<sup>3)</sup> Ср. объ этомъ ниже, въ третьей главѣ.

<sup>4)</sup> Только Гельбигъ одно время считался и соглашался съ гипотезой Брунна. Ср. Helbig, *Ann.*, 1871, 93 сл.

<sup>5)</sup> Ср. Klein, *Euphr.*, 5.

Евфронія, изображающая Тесея передъ Амфитритой, возникла подъ вліяніемъ картины Микона <sup>1)</sup>. Такъ Райэ и Коллинсонъ судятъ о живописи Полигнота по вазамъ Евфронія (ук. с.).

Однако, оставаться безъ возраженій гипотеза Клейна, конечно, не могла. Еще вслѣдъ за 1-мъ изданіемъ „Евфронія“ Клейнъ нашель противника въ лицѣ Винтера, избравшаго вопросъ объ отношеніяхъ вазовой живописи къ монументальному искусству предметомъ специальной работы <sup>2)</sup>.

Появленіе сразу въ вазовой живописи картинъ большого масштаба объяснять непремѣнно вліяніемъ Полигнота, какъ дѣлалъ Клейнъ, Винтеръ рѣшительно не находитъ возможнымъ. Если бы даже дѣйствительно фигуры на полигнотовыхъ картинахъ были въ натуральный человѣческій ростъ, то и въ этомъ Полигнотъ не былъ вовсе создателемъ чего-либо новаго, и большія фигуры не составляютъ для Полигнота ровно ничего особенно характернаго: уже задолго до него аттическая живопись знала фигуры въ человѣческій ростъ, какъ о томъ ясно говоритъ извѣстная стела Лисія (Conze, Die attischen Grabreliefs, Taf. I).

Далѣе Винтеръ указываетъ на то, что литературныя свидѣтельства, относящіяся къ Полигноту и его искусству, нельзя примирить съ тѣмъ, что даютъ вазы развитого строгаго стиля. Мы не видимъ у фигуръ на этихъ вазахъ ни выраженія и характеристики, которыми такъ знаменитъ былъ Полигнотъ, ни полигнотовой тонкости въ трактовкѣ одежды, ни свободы въ движеніяхъ фигуръ, ни особеннаго богатства въ ихъ группировкѣ. Между тѣмъ всего этого, зная литературныя источники, у Полигнота мы безусловно ожидаемъ. По всему, что намъ передано о Полигнотѣ, его стиль имѣетъ ближайшія аналогіи не въ архаическихъ памятникахъ, къ каковымъ относятся вазы строгаго стиля, а въ свободномъ искусствѣ Фидія.

Опровергая мнѣніе Клейна о томъ, что вазы строгаго краснофигурнаго стиля въ стилѣ ихъ рисунковъ зависятъ отъ Полигнота, Винтеръ всецѣло еще держался той же хронологіи вазъ, какъ и Клейнъ. Поэтому Винтеръ считалъ вполне возможнымъ, что Евфроній, изображая Тесея передъ Амфитритой, зналъ уже картину

---

<sup>1)</sup> Вотъ подлинныя слова Милана: «Scena .. di Teseo presso Anfritrite, la quale, dopo gli studi del Klein, credo non si possa più dubitare sia stata effettivamente dedotta dal grande quadro di quel soggetto dipinto da Micone nel Theseion».

<sup>2)</sup> Fr. Winter, Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältniss zur grossen Kunst, 1886.

Микона. У Микона, по Винтеру, онъ взялъ сюжетъ своей картины, но, что касается стиля рисунка, остался отъ него совершенно независимымъ (Winter, 41). Даже больше, чѣмъ только въ сюжетѣ, Евфроній зависитъ, по Винтеру, отъ Микона. Та же самая фигура Аѳины, которую мы видимъ на киликѣ Евфронія въ центрѣ композиціи, встрѣчается еще разъ, безъ всякихъ измѣненій, на одномъ виликѣ, принадлежащемъ ватиканскому Museo Gregoriano <sup>1)</sup>. Винтеръ не колеблется признать въ ватиканскомъ виликѣ произведеніе Евфронія <sup>2)</sup>. Евфроній не любитъ вообще повторяться <sup>3)</sup>. Если онъ два раза повторилъ одну и ту же фигуру на двухъ вазахъ, то это, по Винтеру, ясное доказательство, что фигура Аѳины заимствована имъ съ особенно славившагося оригинала монументальнаго искусства (Winter, 43). Киликъ съ изображеніемъ Тесея передъ Амфитритой убѣждаетъ Винтера, что таковымъ оригиналомъ была картина Микона въ Тесіонѣ (Winter, 41). Въ фигурѣ Аѳины, по его мнѣнію, сохранилось и больше всего чертъ оригинала <sup>4)</sup>. И, однако, къ чему же все это сводится? То, что заимствовалъ Евфроній, полагаетъ Винтеръ, ничуть не стиль фигуры, а лишь мотивъ (та же постановка, тотъ же поворотъ головы, тѣ же атрибуты и т. д.) <sup>5)</sup>.

Ни одна картина на вазахъ строгаго стиля (даже если бы она и зависѣла отъ монументальнаго искусства въ сюжетѣ) не зависитъ отъ него никогда въ композиціи и вообще въ стилѣ и потому никогда не можетъ давать опредѣленнаго представленія о современномъ ей монументальномъ искусствѣ. Такъ резюмируетъ (стр. 43) Винтеръ свои мысли насчетъ вазъ развитога красно-фигурнаго строгаго стиля, который онъ считаетъ одновременнымъ съ Полигнотомъ. Этотъ выводъ относительно строгаго стиля обуславливаетъ у Винтера другой насчетъ отношеній вазъ прекраснаго стиля къ Полигноту. Если вазовые мастера, современные Полигноту и его ученикамъ, не подчинились вліянію этихъ художниковъ, то тѣмъ менѣе можно ожидать стили-

<sup>1)</sup> Helbig-Reisch, Rome, II, 336; Mus. Greg., II, tav. 86, 1; Gerhard, Jason des Drachen Beute. Mon., II, tav. 35; Baummeister. Denkm., I, 129; ср. Winter, 41 и пр. 1.

<sup>2)</sup> Winter, 42. Мы согласны съ Рейшемъ у Гельбига (ук. с.), что стиль килика скорѣе обнаруживаетъ руку Дуриса.

<sup>3)</sup> Ср. Winter, 43.

<sup>4)</sup> Ср. стр. 43: «ist es von allen Figuren der Theseusdarstellung gerade die Athena, in welcher am meisten von dem Original bewahrt ist».

<sup>5)</sup> Ср. наши замѣчанія въ Журн. Мин. Нар. Просв., 1898, апрѣль, отд. класс. фил., 37, гдѣ мы, расходясь съ Винтеромъ, старались показать, что фигуры Аѳины на картинѣ Микона не было. Ср. Klein, Eurphr.?, ук. м.

стической зависимости от полигнотовой школы у вазовых мастеров прекрасного стиля, который процвѣталъ, по Винтеру, съ послѣднихъ десятилѣтій V вѣка (стр. 43). Большая часть вазовыхъ картинъ прекрасного стиля, которыя (картины) даже несомнѣнно въ сюжетахъ зависятъ отъ картинъ монументальной живописи <sup>1)</sup>, не обнаруживаютъ непосредственной зависимости отъ нихъ въ стилѣ. Дѣло въ томъ, что эти вазы стилистически нисколько не отличаются отъ тѣхъ, которыя въ формахъ ихъ рисунковъ, какъ думаетъ Винтеръ, зависятъ отъ Фидія, и которыя принадлежатъ тому же времени.

Отъ Фидія и отъ его школы зависитъ въ формахъ рисунка, композиціи, мотивахъ и т. д., по мнѣнію Винтера, цѣлый рядъ вазъ конца V вѣка. „Ни въ одну эпоху, говоритъ онъ (стр. 35), произведенія монументальнаго искусства не эксплуатировались вазовыми мастерами въ такой степени, какъ теперь. Многія вазовыя картины представляютъ ни что иное, какъ совершенныя повторенія композицій или ихъ частей монументальнаго искусства. Такъ картина, служащая украшеніемъ весьма изящнаго кубшина Museo Gregoriano въ Ватиканѣ <sup>2)</sup>, прямо копируетъ 2 метопа Парѣнона“ <sup>3)</sup>.

Мастеръ вазы, изданной у Гергарда (A. V., 329 — 330), взялъ, по мнѣнію Винтера <sup>4)</sup>, группу трехъ конныхъ амазонокъ направо съ сѣвернаго фриза Парѣнона (Michaelis, Parthenon, Atlas, Taf. 13, XXXVIII). Точно также „едва ли кто-нибудь сталъ бы полагать, будто мастеръ, расписавшій амфору, изданную Бенндорфомъ (Griechische und Sicilische Vasenbilder, Taf. 9), самъ изобрѣлъ мотивъ гидрофора (юноши, несущаго гидрію), — мотивъ, каждому извѣстный по фризу Парѣнона“ <sup>5)</sup>.

Если амазонки на вазѣ (Gerhard, 329 — 330) столь сходны со всадниками на фризѣ Парѣнона, то амазономахія, украшающая арибаллъ Неаполитанскаго музея <sup>6)</sup>, которая (амазономахія) такъ сходна по стилю съ вазой, изданной у Гергарда <sup>7)</sup>, и отличается отъ другихъ

<sup>1)</sup> Винтеръ для примѣра приводитъ (стр. 43 сл.) слѣдующія вазы: 1) вазы прекраснаго стиля съ изображеніемъ сраженій грековъ съ амазонками; 2) Mon. X, tav. 53; W. Bl., D, Taf. 12, 3a. 3b; 3) Gerhard, A. V., 327 — 328; 4) Mon., IX, tav. 42; W. Bl., D, 12, 2a. 2b.

<sup>2)</sup> Helbig-Reisch, Rome, II, 332.

<sup>3)</sup> Ср. Michaelis, Parthenon, 139; Winter, 35; ср. В. К. Мальмбергъ. Метопы древне-греческихъ храмовъ, табл. III, стр. 98 сл.

<sup>4)</sup> Winter, ук. м.

<sup>5)</sup> Winter, 36.

<sup>6)</sup> Fiorelli, Notizia dei Vasi Cumani, tav. 8.

<sup>7)</sup> Ср. Winter, ук. м.

вазовых картинъ, посвященныхъ тому же сюжету, — выдаетъ оригиналь, подъ вліяніемъ котораго явилась и ваза у Гергарда и ваза Неаполитанскаго музея. Это — полагаетъ Винтеръ (стр. 36) — амазономахія, которую Фидій изобразилъ на щитѣ своей Аэяны-Дѣвы <sup>1)</sup>. На щитѣ фигуры были расположены такъ же, какъ и на неаполитанской вазѣ <sup>2)</sup>. Стиль фигуръ указываетъ на Фидіа. Особенно громко и ясно говоритъ за прямую зависимость отъ Фидія мастеровъ обѣихъ vazъ то обстоятельство, что и на той и на другой вазѣ мы встрѣчаемъ какъ разъ только тѣ мотивы, которые заполняли нижнюю часть щита и которые только при большихъ размѣрахъ щита и можно было спокойно наблюдать и точно распознать <sup>3)</sup>. Это, въ глазахъ Винтера, рѣшительно говоритъ противъ того, чтобы композиція щита и обѣ картины на вазахъ зависѣли отъ какого-нибудь общаго живописнаго оригинала <sup>4)</sup>.

То обстоятельство, что въ прекрасномъ стилѣ явно преобладаютъ картины, гдѣ не изображается самое дѣйствіе и гдѣ фигуры находятся въ спокойныхъ положеніяхъ, по мнѣнію Винтера, заставляетъ сейчасъ вспомнить о фризѣ Парѣнона. Съ послѣднимъ, далѣе, общимъ является и весьма замѣтное, въ сравненіи съ картинами строгаго стиля, сокращеніе разныхъ атрибутовъ, которые только чисто вѣшнимъ образомъ характеризуютъ фигуры въ архаическомъ искусствѣ. Нѣкоторыя вазы (напр., киликъ Британскаго музея Е 82) прекраснаго стиля, по Винтеру, не только приближаются къ фризу Парѣнона по общему пониманію и типамъ извѣстныхъ фигуръ (напр., боговъ), но и по ихъ группировкѣ, позамъ и т. д.

Весьма любопытно теперь то, что на выборъ того или другого сюжета у вазовыхъ мастеровъ весьма часто вліяло не самое содержаніе сцены, а ея обработка и трактовка великими художниками. Теперь часто изображаются подвиги Тесея, сраженія съ амазонками; этими сюжетами, какъ мы знаемъ, усердно занималось высокое искусство V вѣка. Теперь часто на вазахъ видимъ сцены жертвоприношеній; онѣ, думаетъ Винтеръ (стр. 64), возникли подъ вліяніемъ рельефовъ балюстрады храма Безкрылой Побѣды.

<sup>1)</sup> Ср. В. Graf u Pauly-Wissowa, Realencykl., I, 2, 1781.

<sup>2)</sup> О композиціи на щитѣ Аэяны-Дѣвы см. Collignon, Sculpture, I, 545 сл., и Overbeck, Plastik, I, 353 сл., гдѣ приведена и специальная литература.

<sup>3)</sup> Winter, 37: «spricht der Umstand laut und deutlich für direkte Benutzung des plastischen Bildwerkes, dass gerade nur diejenigen Motive auf den beiden Vasen wiederkehren, welche den unteren Teil des Schildes ausfüllten und daher bei der Grösse desselben allein bequem zu übersehen und genau zu erkennen waren».

<sup>4)</sup> Winter, ук. м.



Большую частью вазовые мастера стоятъ, впрочемъ, довольно самостоятельно по отношенію къ великимъ художникамъ: рабски они ихъ не копируютъ. Только изрѣдка попадаются примѣры, гдѣ вазовый мастеръ стремился точно срисовать группу или мотивъ съ чужого оригинала (Winter, 36 слл.).

Итакъ, по Винтеру, вазы прекраснаго стиля зависятъ, главнымъ образомъ, въ рисункѣ и формахъ своихъ фигуръ отъ Фидія и его школы, поскольку мы знаемъ ихъ по скульптурамъ Пареемона (ср. Winter, 41).

Однако, еще гораздо естественнѣе и ближе ожидать на вазовыхъ картинахъ вліянія монументальной живописи (Winter, 38). Винтеръ вполне принимаетъ соображенія Роберта относительно „Аргонавтовъ“ на кратирѣ изъ Орвіето (стр. 44 слл.). Картины кратира стоятъ совершенно особнякомъ въ греческой керамикѣ и уже по своей чрезвычайной оригинальности заставляютъ думать о вліяніи монументальнаго искусства. Характеристика, сообщающая столько индивидуальной жизни каждой фигурѣ на картинахъ кратира и мало заботящаяся о красотѣ фізіономіи <sup>1)</sup> смѣлость позъ и движеній фигуръ, рѣшительно выдѣляютъ кратиръ изъ заурядныхъ издѣлій керамики этого времени.

Винтеръ ставитъ кратиръ, на основаніи еще значительныхъ остатковъ архаизма въ стилѣ фигуръ его картинъ, гораздо раньше, чѣмъ ставили его Гельбигъ <sup>2)</sup> и Робертъ, руководясь тѣмъ, что будто та манера композиціи, которую мы видимъ на кратирѣ, встрѣчается только на довольно позднихъ вазахъ. Кратиръ принадлежитъ времени, еще близкому къ эпохѣ строгаго стиля: по Винтеру, онъ явился около 430 года. Въ эту эпоху вліянія Фидія еще не чувствуется, но вмѣстѣ съ тѣмъ пора архаическаго строгаго стиля уже миновала. Композиція картинъ кратира изъ Орвіето такова, какою, по описанію Павсанія, должна была быть композиція полигнотоваго „Аида“ въ Дельфійской лесхѣ. Композиція, общій характеръ и сюжетъ картины кратира изъ Орвіето убѣждаютъ насъ, что въ этой картинѣ мы имѣемъ до мелочей проведенное подражаніе какой-нибудь картинѣ Полигнота или одного изъ его послѣдователей <sup>3)</sup>.

Опираясь на то, что кратиръ изъ Орвіето стоитъ подъ непосредствен-

<sup>1)</sup> Ср. ниже.

<sup>2)</sup> Helbig, Bull., 1881, 276 слл. Гельбигъ относилъ кратиръ къ половинѣ IV вѣка.

<sup>3)</sup> „Alles, was wir von polygotischer Kunstart wissen, stimmt so auffallend mit der Zeichnung dieses Vasenbildes überein, dass wir uns kaum der Vermuthung erwehren können in demselben eine bis ins Einzelne durchgeführte Nachahmung eines Werkes des Polygot oder eines zeitgenössischen Malers derselben Richtung zu besitzen.“ Winter, 45, 49-

нымъ вліяніемъ искусства Полигнота, а вазы развитого прекраснаго стиля (напр., чаша съ изображеніемъ Кодра) — подъ вліяніемъ фидіевой школы<sup>1)</sup>, и принимая въ расчетъ литературныя свидѣтельства о Полигнотѣ, Винтеръ старался опредѣлить отношенія искусства Фидія къ Полигноту. Его результаты сводятся къ тому, что Фидію удалось достигнуть болѣе высокой красоты въ формахъ, чѣмъ то могъ сдѣлать Полигнотъ, и, кромѣ того, Фидій умѣло соблюдалъ художественную мѣру въ характеристивѣ фигуръ, между тѣмъ какъ Полигнотъ, въ заботахъ объ экспрессіи и характеристикѣ, не стѣснялся вводить въ свои картины мотивы, которые, правда, были весьма свѣжи и живы, но вносили нѣкоторую грубость: картины Полигнота, какъ и скульптуры храма Зевса въ Олимпіи, въ сравненіи съ мраморами Пареннона, въ стилѣ не достигаютъ того идеальнаго благородства и красоты, которыя на вѣчныя времена прославили Фидія, но зато отличались болѣею силою характеристики и натурализмомъ. Но, разумѣется, олимпійскія скульптуры ниже картинъ Полигнота по стилю: у нихъ нѣтъ тонкости рисунка и полигнотова эвенса (Winter, 47). Нѣкоторое сходство олимпійскихъ скульптуръ въ стилѣ съ твореніями Полигнота объясняется не такъ, какъ это предполагалъ Бруннъ<sup>2)</sup>, т. е. не тѣмъ, что и тѣ и другія вышли изъ одной художественной школы (сѣверно-греческой), а просто одновременностью; въ первой половинѣ V вѣка все греческое искусство одинаково проникнуто тѣми элементами, которые такъ рѣзко выступаютъ у Полигнота и у авторовъ олимпійскихъ скульптуръ: греческое искусство этой эпохи вообще стремится главнымъ образомъ къ характеристикѣ; оно вообще теперь натуралистично, равно какъ и вообще не выработалось еще теперь чувства пастоящей художественной мѣры. Таковы, по общему направленію, кромѣ скульптуръ олимпійскаго храма и картинъ Полигнота, еще 2 и 3 селинунтскіе метопы (храмовъ F и E)<sup>3)</sup>, вазы эпиктетовой и евфроніевой школъ (ср. Winter, 47 сл.), памятники сѣверно-греческаго искусства, о которыхъ писалъ Бруннъ (ук. с.).

Свидѣтельство Аристотеля (Overbeck, SQ., 1078) о томъ, что Полигнотъ изображалъ людей лучшими, чѣмъ они суть въ дѣйствительности, Винтеръ (стр. 48) объясняетъ такъ, что въ общемъ лишь

<sup>1)</sup> Winter, 49.

<sup>2)</sup> Brunn, Pönonios und die nordgriechische Kunst. Sitzungsberichte d. bayrisch. Akad., 1876, 315 сл.; Die Sculpturen von Olympia, I. II, тамъ же, 1877, 4 сл.; 1878, 442 сл.

<sup>3)</sup> Ср. Kekule, A. Z., 1883, 229 сл.; В. К. Мальмбергъ, Метопы, 29, 58 сл.; Collignon, Sculpture, I, 331 сл., 413 сл.

картины Полигнота выводили зрителя из сферы заурядной действительности, тогда какъ въ мотивахъ отдѣльныхъ фигуръ Полигнотъ пользовался и тѣмъ, что даетъ эта дѣйствительность со всѣми ея случайностями и недостатками.

Какъ ни много весьма важнаго далъ Винтеръ въ вопросѣ объ отношеніяхъ вазовой живописи къ монументальному искусству, и его результаты далеко не были удовлетворительными. Многое у него сейчасъ же вызывало возраженія.

Такъ Бенндорфъ <sup>1)</sup>, рецензируя работу Винтера, указывалъ, что Винтеръ не доказалъ того, что вазовые мастера изучали фризы Парѳенона. Сходство композиціи рисунка на вазѣ Museo Gregoriano <sup>2)</sup> съ композиціей той же сцены на двухъ метопахъ Парѳенона, никоимъ образомъ не говоритъ за зависимость вазоваго мастера отъ Парѳенона. Самъ Винтеръ <sup>3)</sup> указываетъ, что вазовый мастеръ не далъ точной копіи съ метоповъ: фигуры Пейео на метопахъ нѣтъ. Кромѣ того, композиція сцены, разумѣется, не задумана для двухъ метоповъ. Такъ какъ на метопахъ эта композиція попала не съ вазовой картины, то скорѣе всего, заключаетъ Бенндорфъ (у. м.), и мастеръ метоповъ и вазовый художникъ заимствовали композицію изъ монументальной живописи, которая въ V в. оказала вообще плодотворное вліяніе на всѣ отрасли искусства. Такого же мнѣнія держатся Студничка <sup>4)</sup>, Фуртвенглеръ <sup>5)</sup>, Дюммлеръ <sup>6)</sup>, В. К. Мальмбергъ <sup>7)</sup>.

Противъ Винтера говорятъ, по мнѣнію Дюммлера (Jahrb. d. Inst., II, 1887) и аттичскія вазы съ изображеніемъ амазонокъ, — вазы, въ рисункахъ которыхъ есть общіе мотивы съ фризомъ Парѳенона. На блѣломъ леплѣ, изданномъ Дюммлеромъ (Jahrb., у. г. табл. 11) и находящемся теперь въ Луврѣ (E. Pottier, Vases antiques du Louvre, A, 256), изображена амазонка въ позѣ, которую видимъ у нѣсколькихъ юношей на фризѣ Парѳенона <sup>8)</sup>. Сходство мотивовъ рисунка другой вазы, гдѣ изображены также амазонки, съ мотивами фриза Парѳенона указываетъ самъ Винтеръ (35). Луврскій леплѣ и упомянутая ваза совершенно независимы другъ отъ друга. Совершенно

<sup>1)</sup> Benndorf, Deutsche Literaturzeitung, 1886, 1237.

<sup>2)</sup> Helbig-Reisch, Rome, II, 332.

<sup>3)</sup> Winter, 41.

<sup>4)</sup> Studniczka, Beiträge zur Geschichte d. griech. Tracht, 17, nr. 17.

<sup>5)</sup> Furtwängler, Roscher's Lexik. d. Mythologie, I, 1355.

<sup>6)</sup> Dümmeler, Jahrb. d. Inst., II (1887), 178.

<sup>7)</sup> Метопы, 119 слл.

<sup>8)</sup> Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, I, f. 118, 20. 24.

невыроотно было бы, — полагает Дюммлеръ, — чтобы два вазовыхъ мастера, близкіе другъ ко другу по времени и стилю ихъ рисунковъ, независимо другъ отъ друга, вздумали измѣнить эфебовъ фриза Пареемона въ амазонокъ! Разумѣется, скорѣе оба они зависятъ отъ какой-нибудь картины, гдѣ были изображены амазонки и, конечно, съ этой же картины заимствовалъ нѣкоторые мотивы авторъ фриза Пареемона. Амазономахія Росписной галереи, весьма вѣроятно, и была такою картиной.

Вообще мотивы фриза Пареемона встрѣчаются нерѣдко на такихъ памятникахъ, которые не могутъ никоимъ образомъ зависѣть отъ Пареемона. Фигуры въ позахъ эфебовъ, которые поставили одну ногу на возвышеніе, и фигуры въ позѣ Арея фриза Пареемона, правда, Винтеръ указываетъ на двухъ киликахъ изъ Вульчи въ Museo Gregoriano <sup>1)</sup>, — киликахъ, которые онъ (стр. 10 сл.), по манерѣ постановки фигуръ на ихъ рисункахъ, считаетъ возникшими послѣ фриза Пареемона, но оба эти мотива встрѣчаются на кратирѣ изъ Орвіето, который самъ Винтеръ ставитъ въ строгую зависимость отъ полигнотовой живописи. Оба эти мотива засвидѣтельствованы и у Полигнота (Антилохъ и Гекторъ „Аида“) <sup>2)</sup>. Манера постановки фигуръ, то, какъ фигуры стоятъ, не можетъ, вопреки Винтеру, служить основаніемъ хронологіи вазъ; фигуры съ правильной постановкой *eo ipso* ничуть не должны быть, какъ полагалъ Винтеръ, позже Пареемона. Совершенно невыроотно, чтобы монументальная живопись Полигнота не умѣла еще изображать стоящія фигуры правильно <sup>3)</sup>.

Фигуру юноши, который высоко поднялъ одну руку и держится ею за копье, а другую руку уперъ въ бокъ, мы видимъ также не на одномъ кратирѣ изъ Орвіето, а и на другихъ одновременныхъ съ ними вазахъ. Таковъ и мотивъ Эномая на олимпійскомъ восточномъ фронтонѣ <sup>4)</sup>. Мотивъ фигуры въ такой позѣ, такимъ образомъ, скорѣе всего заимствованъ вазовыми мастерами изъ монументальной живописи. Подобной фигуры мы не видимъ на Пареемонѣ.

Можно подобрать и еще много общихъ мотивовъ на рисункахъ вазовыхъ мастеровъ этой эпохи — такихъ мотивовъ, которыхъ мы не встрѣчаемъ на Пареемонѣ. Вообще несомнѣнно, что вазовыя картины

<sup>1)</sup> Museo Gregoriano, II, A 87, Ia и 2a\*.

<sup>2)</sup> Ср. Petersen, Die Kunst d. Pheidias, 252 сл.; Dümmler. Jahrb. d. Inst. II (1887), 170, 7.

<sup>3)</sup> Dümmler, ук. раб., 170.

<sup>4)</sup> Collignon, Sculpture, I, pl. VII—VIII.

имѣютъ гораздо больше общаго другъ съ другомъ, чѣмъ со скульптурами Пареемона. А если такъ, то вазовыя картины вовсе не зависятъ отъ Пареемона. Обще ихъ мотивы объясняются инымъ общимъ источникомъ—картинами монументальной живописи (Dümmler, 170). Къ чему думать непременно о вліяніи на вазовыхъ мастеровъ скульптуры? Гораздо ближе и естественнѣе принимать во вниманіе вліянія, которыя должна была оказать на вазовую живопись родственная ей монументальная живопись, тѣмъ болѣе, извѣстно, что весьма многія общественныя зданія Аѳинъ были богато украшены картинами. Живописныхъ памятниковъ древніе аѳиняне видѣли передъ собою не менѣе, чѣмъ скульптурныхъ.

Не согласился съ выводами Винтера и Фуртвенглеръ.

Разбирая композицію извѣстнаго арибалла бывшей коллекціи Сабурова (теперь въ Берлинскомъ музеѣ, № 2471)<sup>1)</sup>, Фуртвенглеръ пришелъ къ выводу, что картина арибалла (Діонисъ и его оіасъ) рассчитана на прямоугольную и плоскую поверхность, а вовсе не на выпуклую поверхность круглой вазы, которую она украшаетъ. Далѣе, тонкая симметрія въ расположеніи фигуръ, свобода въ ихъ группировкѣ, замѣчательная красота и совершенство стиля доказываютъ, несомнѣнно, въ глазахъ Фуртвенглера, что композиція сабуровскаго арибалла не есть оригинальное созданіе промышленнаго искусства, а что мастеръ этой вазы творилъ, руководясь какимъ-то образомъ искусства монументальнаго. Расположеніе фигуръ равномерно по всей поверхности, какъ на кратирѣ изъ Орвіето, и обозначеніе повышающейся холмистой почвы—такими же, какъ и тамъ, извилистыми линиями—показываютъ, что картина арибалла—подражаніе какой-либо картинѣ полигнотовой школы (Furtwängler, Coll. Saboureff. Vases. Introduction, 5). Сабуровскій арибаллъ принадлежитъ уже вполне развитому прекрасному стилю. Такимъ образомъ, Полигнотъ вліяетъ еще на вазы этого стиля, и было бы странно, если бы эти вазы, какъ ихъ датируетъ Винтеръ, относились лишь къ IV вѣку. Фуртвенглеръ указываетъ на то, что вазы стиля въ родѣ сабуровскаго арибалла должны быть, по времени, близки Полигноту. Во всякомъ случаѣ, алфавитъ ихъ надписей указываетъ на время до Пелопоннесской войны. (Ср. Köhler, Ath. M., X (1885), 379). По Фуртвенглеру, ихъ время—445—430 годы.

Весьма странно также полагать, какъ это дѣлаетъ Винтеръ,—что мастера строгаго красно-фигурнаго стиля знали произведенія по-

<sup>1)</sup> См. Furtwängler, Collection Saboureff, I, pl. LV (и текстъ къ послѣдней)

лигнотовой школы, заимствовали изъ нихъ сюжеты и мотивы, но рѣшительно не подчинились вліянію новаго искусства въ стилѣ фигуръ. Фуртвенглеръ приходитъ къ выводу, что извѣстный елинеъ Евфронія съ изображеніемъ Тесея передъ Амфитритой долженъ былъ явиться до картины Микона и что вообще у строгаго стиля нѣтъ никакихъ отношеній къ искусству Полигнота <sup>1)</sup>.

Наоборотъ, на вазахъ ранняго прекраснаго стиля (кратиръ изъ Орвіето) и развитога прекраснаго вліяніе полигнотовой живописи проявляется часто и разнообразно. Съ самаго начала дѣятельности Полигнота и его школы вазовые мастера ими увлекаются. Картины Полигнота являлись рѣшительною новостью, интересомъ дня и вызывали ревностное подражаніе. Благодаря ихъ изученію, вазовые мастера измѣнили свой прежній строгій стиль на новый прекрасный. Но, конечно, все это произошло не вдругъ, а постепенно.

Вопреки Винтеру, вліяніе полигнотовой живописи на вазы не прекращается и съ того момента, когда начинаетъ господствовать школа Фидія. За это говоритъ картина сабуровскаго арибалла <sup>2)</sup>.

Но какъ ни сильно вліяніе живописи Полигнота на вазахъ, послѣ анализа вазовыхъ картинъ надо признать, что ихъ авторы никогда не дѣлали точныхъ копій съ картинъ монументальной живописи: они ею только вдохновлялись и, благодаря этому, у нихъ такъ много аналогій съ картинами Полигнота.

Такъ, на картинѣ одной келебы Берлинскаго музея <sup>3)</sup> мы видимъ чрезвычайно интересную композицію, которая, по своему общему характеру, прежде всего находитъ аналогіи въ картинахъ Полигнота. Въ центрѣ композиціи изображенъ Орфей сидящимъ на небольшомъ холмѣ. Вдохновенный музыкантъ поетъ и аккомпанируетъ своему пѣнію на лирѣ. Какъ разъ противъ него стоитъ, опершись одною ногою на маленькое возвышеніе, и наслаждается пѣніемъ молодой юноша. Далѣе болѣе пожилой уже мужчина, который, видимо, намѣревался уйти съ мѣста, гдѣ происходитъ дѣйствіе, вдругъ, подъ вліяніемъ волшебной музыки, остановился въ удивленіи и тоже внимаетъ пѣнію. Сзади Орфея два юноши. Изъ нихъ одинъ всецѣло погрузился въ міръ звуковъ и закрылъ глаза, а другой, кажется, только что подошелъ, но уже весь какъ-бы превратился въ слухъ и вниманіе.

<sup>1)</sup> Furtwängler, Collect. Sabouroff, I, Vases, Introd., 6, note 4. Cp. Studniczka, *Arch. d. Inst.*, II (1887), 167.

<sup>2)</sup> Cp. Dümmeler, *Jahrb. d. Inst.*, II (1887), ук. м.

<sup>3)</sup> Эта келеба издана Фуртвенглеромъ въ 50 Programm zum Winkelmannsfeste d. archäologischen Gesellschaft zu, Berlin, 1890, Taf. II, стр. 156 слл.

Описывая рисунокъ берлинской вазы, Фуртвенглеръ справедливо замѣчаетъ, что въ ней передъ нами — эхо произведенія великаго мастера. Въ самомъ дѣлѣ, выразить такъ просто и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ краснорѣчиво дѣйствіе, которое производитъ на людей музыка, могъ только незаурядный художникъ. Конечно, авторъ вазоваго рисунка имѣетъ весьма много такого, что надо поставить въ заслугу безспорно лично ему (прекрасный, увѣренный, правильный рисунокъ, широкое исполненіе, не занимающееся мелочами и т. д.), — но въ томъ, что составляетъ здѣсь суть композиціи (выразительная картина извѣстныхъ душевныхъ настроеній), — въ этомъ мастеръ келебы Берлинскаго музея зависитъ отъ Полигнота, славившагося картинами настроеній. Именно такъ, какъ изображенъ Орфей на берлинской вазѣ, онъ изображенъ былъ въ „Аидѣ“ Полигнота. И у Полигнота Промедонтъ и Пелій внимали и наслаждались музыкой Орфея. Мотивъ юноши, стоящаго какъ разъ противъ Орфея на вазовомъ рисункѣ, прямо повторяетъ мотивъ полигнотова Антилоха, который и на дельфійской картинѣ находился близъ Орфея. Весьма вѣроятно, что къ созданію картины вазовый мастеръ вдохновился именно центральной группой полигнотова „Аида“<sup>1)</sup>.

Уже послѣ работы Винтера стала совершенно очевидной вся необходимость обоснованія болѣе точной хронологіи вазъ. Въ особенности необходимо было сдѣлать это по отношенію къ вазамъ строгаго красно-фигурнаго стиля, неправильная датировка которыхъ, видимо, влекла за собою совершенно превратныя сужденія объ общемъ ходѣ развитія греческаго искусства въ V вѣкѣ и объ искусствѣ Полигнота въ частности. Для общей исторіи искусства было далеко небезразлично, представляютъ ли вазы строгаго стиля эхо искусства Полигнота, или объ его живописи должны давать представленіе вазы, въ родѣ арибалла бывшей коллекціи Сабурова. Двѣ совершенно различныя картины эпохи получаются точно также, смотря по тому, будемъ ли мы считать вазу Museo Gregoriano II, Tav. 5, 2a (Helbig-Reisch, Rome, II, 332) явившеюся до метоповъ Паренена или послѣ нихъ.

Когда явился и процвѣталъ архаическій строгій красно-фигурный стиль? Когда на его смѣну пришелъ свободный „прекрасный“ стиль?

Что вообще всѣ красно-фигурныя вазы надо датировать болѣе древнимъ временемъ, чѣмъ это дѣлалъ Винтеръ, указалъ Фуртвенглеръ во II томѣ своего каталога вазъ Берлинскаго музея. Относительно строгаго стиля онъ въ изданіи коллекціи Сабурова (введеніе къ вазамъ въ I томѣ)

---

<sup>1)</sup> Ср. Robert, Nekyia, 53 слл.

пришелъ къ выводу, что процвѣтаніе этого стиля должно приходиться на начало V вѣка, а начала красно-фигурной техники восходятъ еще къ концу VI вѣка.

Фуртвенглеръ, такимъ образомъ, вернулся къ тому, что высказалъ уже Россъ.

Выводы Фуртвенглера подтвердили работы Студнички, Дюммлера, Гольверды, П. Германна, фонъ-Родена, Э. Р. фонъ-Штерна и др. <sup>1)</sup>.

Послѣднія раскопки на Акрополѣ должны были окончательно устранить мнѣніе о какой бы то ни было зависимости мастеровъ строгаго стиля отъ полигнотовой живописи <sup>2)</sup>.

Самыми разнообразными путями ученые приходили все болѣе и болѣе къ тѣмъ выводамъ, къ которымъ давно уже пришли Россъ, Клюгманнъ и Бруннъ, а именно, что лишь вазы прекраснаго стиля могутъ зависѣть отъ полигнотовой живописи, между тѣмъ какъ вазы строгаго стиля даютъ представленіе о стадіи греческой живописи, предшествующей Полигноту.

Такъ, въ трактовкѣ одежды на вазахъ строгаго стиля Студничка видитъ манеру, которая предшествовала манерѣ Полигнота и Фидія <sup>3)</sup>. Вѣроятно, вазовые мастера строгаго стиля завязятъ въ этомъ отъ Кимона изъ Клеонъ <sup>4)</sup>. Какъ трактовала одежду школа Полигнота, по мнѣнію Студнички <sup>5)</sup> и Дюммлера <sup>6)</sup>, даетъ понятіе уже нѣсколько разъ упомянутая нами ваза Museo Gregoriano, Tav. 5, 2a.

Дать настоящую художественно-историческую оцѣнку вазъ строгаго стиля пытались особенно Дюммлеръ (Bonner Studien, 1890, 67 сл., Beiträge zur Vasenkunde) и Гартвигъ (Die griechischen Meister-schalen, глава III).

Заслугою этихъ ученыхъ является то, что они ввели вазы строгаго стиля въ область архаическихъ памятниковъ, указали ихъ настоящее

---

<sup>1)</sup> О всѣхъ этихъ работахъ см. въ слѣдующей главѣ.

<sup>2)</sup> Что вазы строгаго стиля старше Полигнота, теперь принимается уже большинствомъ ученыхъ. Но Бруннъ въ 1887 году старался еще разъ, вопреки все болѣе и болѣе подтверждавшимся выводамъ Россъ, развить тѣ идеи, которыя онъ проводилъ въ своей «Probleme». Ср. Abhandl. d. bayr. Akad., I Classe, XVIII, 1, 1887, 1—59, и Gesch. d. gr. Künstler, II, 443 (450). Ему слѣдуетъ Арндтъ въ Studien zur Vasenkunde, 1887.

<sup>3)</sup> Studniczka, Jahrb. d. Inst., II (1887), 167. Ср. Holwerda, тамъ же, IV (1889), 38 сл.

<sup>4)</sup> Ср. Studniczka, ук. раб., 136 сл. Ср. Dümmeler, тамъ же, 175.

<sup>5)</sup> Ук. раб.

<sup>6)</sup> Dümmeler, Jahrb. d. Inst., II (1887), 178.



мѣсто,—въ эпоху до Греко-Персидскихъ войнъ. Едва ли отъ этого значеніе вазъ строгаго стиля уменьшилось. Дюммлеру кажется, наоборотъ, что вазы строгаго стиля приобрѣли еще большее значеніе, такъ какъ онѣ являются теперь памятниками столь интересной эпохи созрѣванія искусства и представляютъ для нея единственное связанное преданіе: онѣ не мало способствуютъ, такимъ образомъ, возстановленію процесса развитія искусства монументальнаго, эхомъ котораго онѣ всегда были.

Вазы строгаго стиля вполнѣ отражаютъ на себѣ то, что мы видимъ въ монументальномъ искусствѣ до Греко-Персидскихъ войнъ.

Какъ въ аттической скульптурѣ архаической эпохи, такъ и въ вазовой живописи строгаго стиля нельзя еще видѣть чистаго аттическаго стиля. Исслѣдованія послѣдняго времени показали, какую громадную роль играли въ Атикѣ тогда художники иноземные <sup>1)</sup>. Вся дѣятельность искусства архаическаго сводится въ Атикѣ къ усвоенію и переработкѣ иноземныхъ стилей; хотя, можетъ быть, и существовали съ самаго начала въ Атикѣ попытки оригинальнаго искусства, но онѣ и остались только попытками; въ эпоху Писистратидовъ уже нѣтъ ни одной школы, которая такъ или иначе не находилась бы подъ вліяніемъ школъ Іоніи, острововъ, Пелопоннеса.

Тщательный анализъ надписей на вазахъ строгаго стиля показалъ, что, подобно скульпторамъ, многіе вазовые мастера архаической эпохи не были природными атиками <sup>2)</sup>. Но, какъ и мастера монументальнаго искусства, они стремятся служить Атикѣ. Они стараются всё писать аттическимъ алфавитомъ <sup>3)</sup>; они съ особенною любовью прославляютъ въ своихъ картинахъ аттическихъ боговъ и героев <sup>4)</sup>. Они

<sup>1)</sup> Ср. А. А. Павловскій, Скульптура въ Атикѣ до Греко-Персидскихъ войнъ, гдѣ см. и всю специальную литературу.

<sup>2)</sup> Дюммлеръ указываетъ, что многія имена мастеровъ эпиктетовой школы не аттическія. «Дурисъ» — имя іонійское. Ср. Dümmeler, Bonner Studien, 85. Имена «Гиронъ», «Сиванъ» — сицилійскія: Dümmeler, 89. Гартвицъ (Meistersch., 200 сл.) видитъ іонизмъ Дуриса и въ характерѣ сюжетовъ его картинъ. Если Финтій называетъ себя иногда вм. Φιντίας—Φίντις, это указываетъ на то, что онъ былъ доріецъ. Ср. Meier, A. Z., 1884, 251; Dümmeler, Berl. Wochenschr., 1888. 20; Hartwig, Meistersch., 167 сл. Надписи на чашѣ Брига (O. Jahn, Dichter auf Vasenbilder, Taf. VII. Abhandl. d. sächs. Ges., III, 1861) дали поводъ думать, что Бригъ былъ уроженцемъ сѣверной Греціи. Ср. Klein, M., 166, № 7. Dümmeler, Berl. Woch., ук. м.; Bonner Studien, «Brugos». Россбахъ (Röm. M., III (1888), 67 сл.) полагаетъ, что среди вазовыхъ мастеровъ было не мало метековъ, судя по именамъ этихъ мастеровъ. Ср. еще работу Кречмера (Kretschmer, Die griechischen Vasenschriften. ihrer Sprache nach untersucht) специально занимавшагося надписями на вазахъ.

<sup>3)</sup> Ср. Dümmeler, Bonn. Studien, 67 сл.

<sup>4)</sup> Ср. v. Rohden u. Baum., Denkm., III, 1988.

стремятся думать и чувствовать по-аттически<sup>1)</sup>. Съ другой стороны, природные аттики теперь не могут ни думать, ни чувствовать такъ, чтобы не обнаружить такъ или иначе своей зависимости отъ іонійцевъ, дорійцевъ и т. д.

Вазовые художники строгаго красно-фигурнаго стиля въ темахъ своихъ композицій и въ ихъ трактовокѣ всецѣло обнаруживаютъ свою зависимость отъ монументальнаго искусства архаической эпохи. Они трактуютъ или тѣ же сюжеты, которые извѣстны намъ такъ или иначе изъ монументальнаго искусства<sup>2)</sup>, или, если они берутъ свою оригинальную тему для картины, они пользуются часто при ея трактовкѣ композиціей, мотивами и т. д. произведеній монументальнаго искусства<sup>3)</sup>.

Не менѣе обнаруживаютъ зависимости мастера строгаго стиля отъ архаическаго монументальнаго искусства и въ стилѣ отдѣльныхъ фигуръ<sup>4)</sup>.

То, надъ чѣмъ особенно работаютъ мастера строгаго стиля, тѣснѣйшимъ образомъ связываетъ ихъ съ живописцемъ Кимономъ изъ Клеонъ, — работавшимъ, какъ показалъ Цанъ (Zahn) въ своей прекрасной работѣ о клазоменскомъ искусствѣ, — въ Іоніи, въ Клазоменахъ (Ath. M., XXIII (1898), 77 сл.).

Мастера развитога строгаго стиля<sup>5)</sup> съ особенною любовью занимаются изображеніемъ фигуръ въ различныхъ ракурсахъ, особенно любятъ перспективныя изображенія предметовъ; какъ разъ въ изобрѣтеніи перспективнаго рисунка заключалась главная заслуга Кимона<sup>6)</sup>.

Благодаря открытію перспективнаго рисунка получилась возмож-

<sup>1)</sup> Dümmler, ук. м.

<sup>2)</sup> Подвиги Тесея мы знаемъ по метопамъ сокровищницы аецианъ въ Дельфахъ, гигантомахію по фронтоу храма Аены на Акрополѣ. Ср. Ath. M., XXII (1897), 59 сл. (Schradet). Сцены, посвященныя Діонису, возникли подъ вліяніемъ пинаковъ, образцы которыхъ мы имѣемъ пока только въ черно-фигурной техникѣ. Дурисъ пользовался картинами въ родѣ картины самосца Каллифонга (Павсаній, V, 19, 1; X, 26. 6) и т. д. См. объ этомъ у Дюммлера, Bonner Studien, 84, 85, 90 и т. д.

<sup>3)</sup> Въ жанровыхъ сценахъ можно было пользоваться скульптурными и живописными надгробными памятниками. Ср. Löschke, Ath. M., I, (1876), 40 сл., Dümmler Bonn. St., 77 сл. Рельефы съ изображеніемъ героизированныхъ умершихъ давали мотивы для сценъ симпосіевъ и т. д.

<sup>4)</sup> Ср. объ этомъ ниже.

<sup>5)</sup> У мастеровъ школы Эпиктета вліяніи Кимона еще не замѣтно. Это справедливо отмѣчаетъ Гартвигъ (Meistersch., 156) противъ Клейна (Euphr., 46 сл.), Студнички (Jahrb. d. Inst., II (1887), 156 сл.) и Жирара (Peint., 141 сл.).

<sup>6)</sup> Такъ надо понимать слово catagrapha у Плинія, N. H. 35, 55 (Overbeck, SQ. 377). Специальную литературу см. у Гартвига, гл. III. Гартвигу осталась неизвѣстной работа Ш. Ленормана (Mémoires de l'Académie de Belgique, XXXIV (1864), 36 сл.). Послѣ работы Гартвига явились—Robert, Supersis, 54. и Zahn, Ath. M., ук. ст.

ность давать болѣе разнообразныя позы фигурамъ. Открытіе Кимона принадлежитъ къ однимъ изъ величайшихъ, которыя когда-либо были сдѣланы. Искусства Египта и Востока не знали такихъ изображеній предметовъ. Конечно, на вазахъ сокращенія часто схематичны, условны, но важно уже и то, что вазовые мастера совершенно ясно поняли существованіе этихъ проблемъ въ искусствѣ.

На вазахъ развитого строгого стиля мы впервые встрѣчаемъ правильное изображеніе фигуръ, которыя оборачиваются назадъ <sup>1)</sup>; впервые мы видимъ фигуры, которыя смотрятъ вверхъ или внизъ. Всего этого достигаютъ мастера вазъ, во-первыхъ, благодаря знанію ракурсовъ и, во-вторыхъ, трактовкой глаза. Всякаго наблюдателя поразить въ развитомъ строгомъ стилѣ (особенно у Евфронія) замѣчательное разнообразіе въ трактовкѣ глаза. Правда, глазъ у фигуръ остается всегда изображеннымъ въ фасъ, хотя бы фигуры были представлены и въ профиль, но контуры глаза теперь весьма разнообразны; зрачекъ точно также занимаетъ разнообразныя положенія. Въ развитомъ строгомъ стилѣ мы впервые видимъ стремленіе выразить въ глазахъ фигуръ направленіе ихъ воли, даже ихъ страсти. Все это—прямое отображеніе того, что впервые приписывалось Кимону (*varie formare vultus, respicientis, suspicientisve vel despicientis*). Благодаря вазамъ, мы особенно ясно можемъ видѣть, какъ много сдѣлалъ Кимонъ для живописи: онъ является настоящимъ основателемъ греческой, а, слѣдовательно, и вообще европейской живописи.

Ракурсы, разнообразная жизнь глаза сдѣлали рисунки греческихъ мастеровъ гораздо живѣе, ближе къ природѣ. Еще гораздо больше способствовали оживленію фигуръ дальнѣйшія открытія Кимона, который и въ этомъ былъ примѣромъ для вазовыхъ мастеровъ: Кимонъ, читаемъ дальше у Плинія, — „articulis membra distinxit, venas protulit“. И вазовые мастера съ такою тщательностью, съ такимъ знаніемъ анатоміи обозначаютъ теперь всѣ мускулы, жилы и кости, которые обрисовываются на разныхъ частяхъ тѣла, что ихъ увлеченіе въ этомъ направленіи невольно выдаетъ начинающихъ: они радуются, что могутъ изобразить все это такъ подробно, равно какъ часто обиліе самыхъ смѣлыхъ ракурсовъ выдаетъ ихъ желаніе порисоваться своимъ умѣнемъ рисовать. Ясное дѣло, и эти ракурсы и эта подробная ана-

---

<sup>1)</sup> Ср. разныя степени правильности изображенія оборачивающихся фигуръ на вазахъ, которыя цитируетъ Гартвигъ. Особенно интересно сравнить, напр., Hartwig, Meistersch., 87, f. 106, и Gerhard, A. V., 188, 2 (до Кимона) съ Hartwig, 25, f. 2a (послѣ Кимона).

томія не менше радовала, интересовала и увлекла цѣнителей и покупателей ихъ произведеній: открытія Кимона заставили всѣхъ говорить о себѣ, и чѣмъ старательнѣе вазовые мастера передавали ихъ суть, тѣмъ болѣе они могли рассчитывать на успѣхъ среди современниковъ.

Кимонъ же началъ и болѣе естественную натуральную трактовку одежды. Уже и до него попытки обозначать детали и складки на одеждѣ были <sup>1)</sup>. То, что сдѣлалъ Кимомъ, лучше всего видно, если сравнить манеру трактовки одежды Евфронія и мастеровъ школы Эпиктета <sup>2)</sup>. Кимонъ сознавалъ тотъ принципъ, что одежда тогда получаетъ жизнь, когда она зависитъ отъ одѣваемого ею тѣла. Правда, провести на практикѣ это не удалось ни одному мастеру строгаго стиля; хотя общій принципъ имъ извѣстенъ, они на практикѣ прибѣгаютъ еще къ схемѣ <sup>3)</sup>. Но въ сравненіи со своими предшественниками мастера развито строгаго стиля даютъ много болѣе живую одежду. Достигаютъ они этого болѣе подробнымъ обозначеніемъ складокъ, которыя образуются на одеждѣ, смотря по положенію, занимаемому фигурой: „praeterea in veste rugas et sinus invenit“, говоритъ въ заключеніе объ открытіяхъ Кимона Плиній, черпающій свои свѣдѣнія у Ксенократа <sup>4)</sup>.

Натурализмъ, который отличаетъ направленіе Кимона, въ то же время составляетъ неотъемлемую характерную черту всего архаическаго искусства <sup>5)</sup>. Съ послѣднимъ связываютъ Кимона и вазы строгаго стиля и другія качества, на которыя мы уже указывали, говоря о работахъ Росса, Брунна, Винтера и др.

Таковы выводы современной науки относительно вазъ строгаго стиля.

Мы уже ранѣе упомянули, что относительно вазъ прекраснаго стиля изслѣдователи все болѣе и болѣе убѣждались въ томъ, что онѣ имѣютъ много отношеній къ искусству Полигнота.

Герцогъ <sup>6)</sup>, занимавшійся исторіей группы въ греческомъ искусствѣ, пришелъ въ своемъ изслѣдованіи къ тѣмъ результатамъ, что весьма важный новый моментъ въ исторіи группы наступаетъ съ явленіемъ вазоваго прекраснаго стиля. Въ немъ впервые мы встрѣ-

---

<sup>1)</sup> Ср. Studniczka, Jahrb. d. Inst., II (1887), 156. Онъ справедливо возстаётъ противъ Роберта (Archäolog. Märchen, 124 сл.).

<sup>2)</sup> Ср. Hartwig, Meistersch., конецъ III гл.

<sup>3)</sup> Ср. объ этомъ ниже.

<sup>4)</sup> Ср. Münzer, Hermes, XXX, 514.

<sup>5)</sup> Ср. Winter, 47 сл.; Collignon, Sculpture, I, 391.

<sup>6)</sup> Herzog, Studien zur Geschichte d. griechischen Kunst, 1888.

чаемся съ группою двухъ тѣсно примыкающихъ другъ къ другу фигуръ, которыя обѣ обращаютъ свое вниманіе на какой-нибудь общій предметъ (ср., напр., группу двухъ юношей, слушающихъ пѣніе Орфея, на известной уже намъ вазѣ Берлинскаго музея).

Громадное значеніе такихъ тѣсно связанныхъ другъ съ другомъ не только внѣшнимъ, но и внутреннимъ образомъ фигуръ—очевидно. Только съ появленіемъ такихъ группъ стали возможны настоящія художественныя композиціи, въ которыхъ все должно быть связано и внѣшнимъ образомъ и духовно. Только такія группы могутъ привлекать къ себѣ наше сочувствіе; только ими художникъ можетъ передать намъ свое настроеніе, такъ какъ мы, смотря на группы фигуръ, духовно между собою связанныхъ, всегда невольно приобщаемся къ настроенію, которое далъ художникъ этимъ фигурамъ. Уже аргіогі судя, можно было полагать, что въ живописи Полигнота такія группы находили широкое примѣненіе. Описанія полигнотовыхъ картинъ у Павсанія, однако, даетъ намъ опредѣленные указанія на знаніе такихъ группъ Полигнотомъ (группа Сарпедона и Мемнона въ „Аидѣ“; группа Хлориды и Ои въ „Иліонѣ“) <sup>1)</sup>. Исторія группы, такимъ образомъ, показываетъ, что въ монументальномъ искусствѣ настоящая художественная группа, въ которой видную роль играетъ элементъ психологическій, является впервые у Полигнота, а въ вазовой живописи впервые вполне опредѣленно на вазахъ ранняго прекраснаго стиля. Фидій беретъ мотивы группъ у Полигнота <sup>2)</sup>. Подъ вліяніемъ Полигнота должны были явиться такія группы и на вазахъ прекраснаго стиля. На вазахъ прекраснаго стиля получаетъ полное развитіе впервые живописное расположеніе фигуръ: теперь только видимъ композиціи, гдѣ строго соблюдаются законы симметріи, но, однако, такъ, что это нисколько не мѣшаетъ естественности, непринужденности расположенія фигуръ. Въ картинахъ прекраснаго стиля мы видимъ впервые и всю прелесть живописнаго безпорядка и всю строгость соблюденія законовъ симметріи: здѣсь все непринужденно повинуетъ художественному закону <sup>3)</sup>. О картинахъ на вазахъ прекраснаго стиля вообще можно сказать то, что сказалъ Поттье о композиціяхъ аттическихъ бѣлыхъ лекиновъ: художники стараются соблюдать симметрію, скрывая ее <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Herzog, 20.

<sup>2)</sup> Герцогъ, 20, пр. 2, высказывается, какъ Дюмлеръ, Бенндорфъ и Фуртвенглеръ, противъ раздѣленія Винтеромъ вліяній Полигнота и Фидія на вазовую живопись.

<sup>3)</sup> Herzog, 30.

<sup>4)</sup> Pottier, *Lécythes blancs*, 120.

Такъ какъ особенное мастерство композиціи въ группировкѣ фигуръ является на вазахъ, сюжеты картинъ которыхъ взяты съ картинъ Полигнота (кратиръ изъ Орвіето въ Луврѣ, котила № 2588 Берлинскаго музея), то Герцогъ полагаетъ, что вазы прекраснаго стиля въ этомъ отношеніи зависятъ отъ Полигнота, въ искусствѣ котораго живописное расположеніе фигуръ и должно было получить впервые совершенную обработку <sup>1)</sup>.

## II.

До сихъ поръ мы говорили главнымъ образомъ о такихъ работахъ, гдѣ указывалось вліяніе полигнотовой живописи на картины вазовыхъ мастеровъ.

Уже Винкельманнъ <sup>2)</sup> полагалъ, что столь часто встрѣчающаяся на этрусскихъ урнахъ мощная фигура почти нагого человѣка, который, съ однимъ плугомъ въ рукахъ, наступаетъ на трехъ воиновъ, въ полномъ вооруженіи, — Эхетль, и что въ прототипѣ своемъ эта фигура восходитъ къ картинѣ Микона и Панена („Мараѳонская битва“; ср. Павсаній, I, 15, 3; Overbeck, SQ., 1054D) въ Аѳинской Росписной галлерей.

Вліяніе живописи Полигнота на скульптурныхъ памятникахъ указывалъ, затѣмъ, Бруннъ <sup>3)</sup>. По его мнѣнію, сохранившіеся памятники скульптуры V вѣка, процвѣтавшей на Эассосѣ и въ сѣверной Греціи, и мраморы храма Зевса въ Олимпіи <sup>4)</sup>, ясно свидѣтельствуютъ, что они явились въ школѣ, сильно зависящей отъ живописи великаго эассосца.

Вліянія полигнотовой живописи обнаруживаются здѣсь въ своеобразномъ стилѣ: весьма важную роль играетъ здѣсь краска; нѣкоторыя части фигуръ вовсе не обозначаются скульптурой; складки одеждъ никогда не обозначаются глубокими врѣзами, какъ въ скульптурѣ хіосской, аттической; отъ этого рельефъ здѣсь болѣе плоскій и низкій и т. д.

<sup>1)</sup> Herzog, 28 слл.

<sup>2)</sup> Winckelmann, Sämtliche Werke, III, 289 слл.; ср. Zoëga, Bassiril., Tav. 40; Anon., 1835, 104; 1837, 2, 256, 264; Bull., 1839, 74; 1849, 9; 1859, 182. Шульцъ (у Roscher, Lex. d. Myth., I, 1212) возражаетъ противъ возможности зависимости этрусскихъ урнъ отъ картины Микона и Панена. Но Робертъ (Marathonsschl., 32 слл.) старается подтвердить ее новыми доводами. Ср. еще Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, 182 слл.

<sup>3)</sup> Brunn, Sitzungsberichte d. bayr. Akad., 1876, I, 315 слл.; ib., 1877, 4 слл.; ib., 1878, 442 слл.

<sup>4)</sup> Ср. еще Furtwängler, Archäologische Studien Brunn dargebracht, 82 слл.

Упомянутыя работы Брунна, хотя не дали ничего особенно важнаго и существеннаго для выясненія самаго характера полигнотова стила, были важны потому, что указывали на большое значеніе Полигнота и на возможность его вліяній не только на памятники живописные (какъ вазовыя картины).

Одновременно съ Брунномъ Мёрре <sup>1)</sup>, издавая терракотовую группу, находящуюся въ Британскомъ музеѣ и изображающую двухъ дѣвушекъ, которыя играютъ въ кости, указалъ на то, что мотивъ группы, равно какъ и мотивы дошедшихъ до насъ въ довольно многочисленныхъ репликахъ терракотовыхъ же статуэтокъ, представляющихъ каждую изъ дѣвушекъ отдѣльно <sup>2)</sup>, очень можетъ быть, зависать отъ группы Клитіи и Камиро въ „Аидѣ“ Полигнота.

Живопись Полигнота, такимъ образомъ, вліяла, по мнѣнію Мёрре, на коропластовъ <sup>3)</sup>. О томъ, что нѣкоторые изслѣдователи считали возможнымъ ея вліянія констатировать иногда на скульптурахъ Паронона, мы уже сказали выше.

Въ совершенно новую фазу развитія вступилъ вопросъ о полигнотовой живописи и ея отношеніяхъ къ сохранившимся до насъ памятникамъ съ появленіемъ въ свѣтъ замѣчательнаго изслѣдованія Бенндорфа о скульптурахъ героона Трисы (н. Гель-Баши) въ Ливіи <sup>4)</sup>.

Среди композицій рельефовъ героона есть одна <sup>5)</sup>, которая представляетъ несомнѣнную зависимость отъ Полигнота. Это—сцена, гдѣ представлено избіеніе жениховъ Пенелопы Одиссеемъ. Полигнотъ написалъ картину на эту тему, какъ извѣстно (см. Павс., IX, 4, 1—2; Overbeck, *SQ.*, 1059), въ пронаосѣ храма Аѳины Ариі въ Платеяхъ. То, что особенно убѣждаетъ Бенндорфа и другихъ ученыхъ <sup>6)</sup> въ за-

<sup>1)</sup> *Mugge*, *Gaz. archéol.*, II (1876), 95 слл.; ср. особ. 98.

<sup>2)</sup> Перечень ихъ, равно какъ и другихъ памятниковъ, повторяющихъ мотивы группы Британскаго музея, см. у *Heudemann*, *Knöchelspielerin im Palazzo Colonna zu Rom* (2-es *Hallisches Winkelmannsprog.*, 1877). Ср. еще *Heuzeu*, *Mon. gr.*, 5 (1876), 9 слл.; *Fr. Lenormant*, *Gaz. archéol.*, V (1879), 87 слл.

<sup>3)</sup> Ср. *v. Duhn*, *Arch. Ztg.*, 1885, 1 слл. О вліяніяхъ живописи на коропластовъ ср. еще *Winter*, *Archäol. Anz.*, X (1895), 121 слл.

<sup>4)</sup> *O. Benndorf u. G. Niemann*, *Das Heroon von Gjölbashi-Trysa. Jahrbuch der kunst-historischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhau ses. Wien*, Bd. IX, 1889, 1—134; XI, 1890, 1—52; XII, 5—63 съ особымъ атласомъ. До появленія этого изслѣдованія Бенндорфъ далъ о героонѣ свѣдѣнія въ *Österr. M.*, VI (1882), 151 слл.

<sup>5)</sup> *Benndorf*, *Taf. VII, VIII. AI-A6*, стр. 96—105.

<sup>6)</sup> Ср. *Benndorf*, *Österr. M.*, VI (1882), ук. м.; *Baumeister*, *Denkm.*, II, 1044 слл.; *v. Rohden u. Baum.*, *Denkm.*, III, 1994; *Girard*, *Peinture*, 165 слл.; *A. H. Деревицкій*, *Зап. Импер. Одесск. Общ. Исторіи и Древностей*, XVIII (1895), 227; *Overbeck*, *Plastik*, II, 204; *Collignon*, *Sculpture*, II, 208; *Noack*, *Ath. M.*, XVIII (1893), 305 слл. *Gurlitt*, *ib.*, XIX (1894), 285.

висимости композиціи героона отъ картины Полигнота, это замѣчательныя аналогіи ея съ одною вазовою картиною <sup>1)</sup>). Сравнивая композицію фризѣ съ послѣднею, мы видимъ, что хотя она гораздо меньше и въ мелочахъ отличается отъ первой, тѣмъ не менѣе въ главномъ даетъ то же самое. Фигура одной изъ объятыхъ трепетомъ служанокъ, фигура Одиссея, всѣ три фигуры жениховъ на вазѣ <sup>2)</sup> взяты безусловно съ того же пластическаго оригинала, что и соответствующія фигуры рельефовъ героона, такъ какъ невозможно допустить, чтобы такое сходство фигуръ рельефовъ героона и вазовой картины обуславливалось лишь общимъ поэтическимъ источникомъ. Но общій оригиналь можно искать только въ монументальной живописи V вѣка. То пониманіе и трактовка избіенія жениховъ Пенелопы Одиссеемъ, которыя мы видимъ на фризѣ Гель-Баши и на вазѣ Берлинскаго музея, — единственныя, извѣстныя намъ изъ древности. Этотъ типъ композиціи избіенія жениховъ отличался необыкновенною популярностью и живучестью. Даже еще на позднихъ этрусскихъ цистахъ его можно узнать: Одиссей всегда находится налѣво и устремляется на жениховъ, которые постоянно расположены направо и постоянно лежатъ на клинахъ; постоянно видимъ мы, какъ на рельефахъ Гель-Баши, и мальчика виночерпїя, и Телемаха, сражающагося рядомъ съ отцомъ и умоляющаго о пощадѣ жениха. И рельефы римскихъ саркофаговъ въ основной идеѣ и въ нѣкоторыхъ частностяхъ все еще зависятъ отъ древней композиціи <sup>3)</sup>). Такая живучесть композиціи безусловно говоритъ за то, что она — созданіе весьма знаменитаго мастера. Что въ послѣднемъ надо усматривать Полигнота, говоритъ слѣдующее. Полигнотъ 11 разъ изображалъ Одиссея и, вѣроятно, создалъ его идеаль. Знаменитая композиція, изображавшая одинъ изъ подвиговъ Одиссея, въ V вѣкѣ скорѣе всего должна зависѣть отъ Полигнота. Судя по Павсанію, Одиссей пред-

<sup>1)</sup> Берл., 2588.

<sup>2)</sup> Фигура Одиссея на вазѣ нѣсколько отличается отъ фигуры на фризѣ. На вазово мастера здѣсь оказала вліяніе традиціи вазовой живописи, знавшей уже въ строгомъ стилѣ аналогичныя фигуры. Ср. Зап. Импер. Русскаго Археол. Общества, новая серія, томъ IV (1889), табл. VIII (фигура стрѣляющей амазонки налѣво). Ср. D i m m l e r, Jahrg. d. Inst., II (1887), 171. Однако, какъ на вазовой картинѣ, такъ и на фризѣ героона Одиссей занимаетъ то же мѣсто, у него тотъ же поворотъ тѣла, та же ситуація.

Что касается фигуръ жениховъ, то на вазѣ и на фризѣ одинаково повторяются фигуры умоляющаго о пощадѣ (по Бенндорфу—Евримаха), раненаго въ спину стрѣлою и прячущагося за поднятый имъ столъ въ надеждѣ такимъ образомъ спастись отъ стрѣлы Одиссея.

<sup>3)</sup> Ср. B e n n d o r f, IX, 110. Памятники, сюда относящіеся, сопоставлены Бенндорфомъ въ W. Bl., D, 12, 5. 6. 7.



ставленъ былъ побѣдившимъ <sup>1)</sup> жениховъ; послѣдніе на картинѣ не должны были быть изображены мертвыми. То положеніе, которое занимаетъ Одиссей по отношенію къ женихамъ на фризѣ Гель-Ваши и на вазѣ, по-гречески лучше всего передаютъ слова Павсанія: Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατεργασμένος, „Одиссей, вполне уже одолѣвшій жениховъ“. Среди жениховъ — полнѣйшее смятеніе и паника: нѣкоторые уже убиты или смертельно ранены; другіе напрасно ищутъ спасенія, прячась или моля о пощадѣ; юный виночерпій убѣгаетъ съ мѣста катастрофы. Нѣтъ никакого сомнѣнія въ полномъ торжествѣ Одиссея: положеніе жениховъ — отчаянное, вполне безпомощное.

За Полигнота говоритъ далѣе и общій характеръ композиціи. Весь замыселъ композиціи выдаетъ великаго мастера. Въ каждой фигурѣ такъ или иначе отражается событіе. Полная безпомощность погибающихъ жениховъ находитъ оправданіе въ ихъ винѣ. Торжествующій Одиссей олицетворяетъ собою какъ бы Божью кару. Сцена избіенія жениховъ просто и прекрасно дополняется другою: на другой части фриза при Пенелопѣ удаляются изъ дома злые элементы дома — служанки, потворствовавшія женихамъ. Введя Пенелопу, художникъ далъ оправданіе лютой Одиссея по отношенію къ женихамъ. Побѣда Одиссея имѣетъ своимъ вѣнцомъ водвореніе порядка въ домъ и освобожденіе благородной Пенелопы отъ преслѣдованій дикой стаи наглыхъ жениховъ.

Фризъ Гель-Ваши и картины берлинской вазы, такимъ образомъ, позволяютъ дѣлать заключенія насчетъ живописи Полигнота.

Что композиція вазы Берлинскаго музея задумана не самимъ вазовымъ мастеромъ, видно еще изъ того, что ему пришлось раздѣлить ее на двѣ части, украшающія различныя стороны вазы <sup>2)</sup>. Дюммлеръ <sup>3)</sup> указалъ еще, кромѣ того, на то, что и надпись, которую вазовый мастеръ сдѣлалъ у фигуры Одиссея Ὀδυσσεύς, выдаетъ зависимость мастера отъ картины Полигнота: ω въ началѣ имени (въ аттическомъ начертаніи Ὀδυ(τ)τεύς) — особенность паросскаго и еососскаго алфавитовъ, — вполне понятная на аттической вазѣ тогда, когда извѣстно, что авторъ ея зналъ картину еососца Полигнота.

Если вліяніе Полигнота вполне ясно на „Избіеніи жениховъ“, то не такъ очевидно вліяніе живописи на другіхъ композиціяхъ фриза

<sup>1)</sup> Мы соглашаемся съ Бенндорфомъ, что «κατεργασμένος» Павсанія значить побѣдившій, одолѣвшій, но не перебившій, какъ понимаетъ это слово Вурцианъ (Griechische Kunst у Ersch-Gruber, Encyclopädie, 466 сл.).

<sup>2)</sup> Ср. Overbeck, Plastik, II, 204.

<sup>3)</sup> Jahrb. d. Inst., II (1837), 171.

героона Гель-Баши. Однако, Бенндорфу удалось и въ нихъ указать не мало чертъ, которыя обязаны своимъ происхожденіемъ вліянію живописи полигнотовой школы.

Рельефы Гель-Баши съ изображеніемъ Калидонской охоты <sup>1)</sup>, отличаясь отъ древнихъ композицій <sup>2)</sup>, близки къ изображеніямъ охоты на терракотовомъ рельефѣ съ Милоса <sup>3)</sup>, на красно-фигурныхъ вазахъ, и къ композиціи Скопаса <sup>4)</sup>. Несомнѣнно былъ общій оригиналъ у автора фриза Гель-Баши и у Скопаса, — оригиналъ, который преобразовалъ старую схему композиціи охоты. Что онъ (оригиналъ) скорѣе всего возникъ въ полигнотовой школѣ, говоритъ и общая композиція фриза и отдѣльные его мотивы <sup>5)</sup>. Композиція — чисто живописнаго характера: фигуры окружаютъ со всѣхъ сторонъ вепря; художникъ задумалъ и провелъ весьма тонко всю композицію сцены съ ея перспективою. Не менѣе поражаетъ и симметрія въ расположеніи фигуръ: она отличается рѣдкой красотой ритма. Три главныя части композиціи (большая средняя, гдѣ сосредоточивается дѣйствіе, и двѣ небольшія по краямъ, гдѣ дѣйствіе уже кончено) живо напоминаютъ манеру композиціи Полигнота (ср. его „Иліонъ“) <sup>6)</sup>. Группа (B1) двухъ охотниковъ, уносящихъ раненаго Гилея, напоминаетъ Синопя и Анхіала, несущихъ тѣло Лаомедонта, на полигнотовомъ „Иліонѣ“. Группа раненаго, котораго товарищъ уводитъ съ мѣста дѣйствія — близкая къ полигнотовой группѣ Мемнона и Сарпедона въ „Андѣ“ — вѣроятно, ведетъ свое происхожденіе отъ Мивона, потому что она встрѣчается постоянно на рельефахъ, стоящихъ подъ вліяніемъ мивоновой „Амазономахи“ <sup>7)</sup>. На картинѣ полигнотова брата Аристофонта <sup>8)</sup> былъ изображенъ раненый вепремъ Анкей „cum sociis doloris Astypale“. Бенндорфъ <sup>9)</sup> полагаетъ, что Анкей съ Астипалой Аристофонта представляли такую же группу, какъ приве-

<sup>1)</sup> Benndorf, IX, 106 слл.

<sup>2)</sup> Ихъ перечни см. у Kekule, De fabula Meleagrea, 35 слл.; Stephani, C.-R., 1867, 58 слл.; Helbig, Ann., 1863, 81 слл.; Schlie, Ann., 1868, 26 слл.; Matz, Ann. 1869, 26 слл.; Surber, Meleagers Sage, 89 слл.; Benndorf, ук. раб.

<sup>3)</sup> Benndorf, IX, f. 111.

<sup>4)</sup> Overbeck, SQ., 1150, A. Cp. Plastik<sup>4</sup>, II, 20 слл.; Collignon, Sculpture, II, 235 слл.

<sup>5)</sup> Ср. Kuhnert у Roscher, Lex. d. Mythol., II, 2614.

<sup>6)</sup> Въ „Иліонѣ“ лишь одинъ Неоптолемъ представленъ былъ еще убивающимъ троянцевъ; Неоптолемъ находился какъ разъ въ центрѣ композиціи.

<sup>7)</sup> Ср. Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, I, 131, Ost, 18 (14); Benndorf, IX, f. 118a (съ фриза фигалійскаго храма), Benndorf, Taf. XV, A 15; f. 118b (съ фриза въ Гель-Баши).

<sup>8)</sup> Overbeck, SQ., 1127; Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, II, 36 (53) слл.

<sup>9)</sup> Benndorf, IX, 114; Бруннъ, Gesch. d. gr. Künstler, II, 37 (53), напротивъ, думалъ, что Астипала оплакивала Анкея. Можетъ быть, эта группа была въ родѣ группы, на Калид. охотѣ Гель-Баши, Benndorf, B5?

денныя группы раненаго, уводимаго товарищемъ. Мы вполне соглашаемся съ Бенндорфомъ, что скорѣе всего аристофонтова картина была большою композиціей, и группа Анкея съ Астипалой ея частью <sup>1)</sup>. Композиція эта, можетъ быть, украшала одну изъ стѣнъ какого-нибудь храма на Самосѣ <sup>2)</sup>.

Не меньше отѣликовъ изъ живописи V вѣка находятъ Бенндорфъ и въ той части фриза Гель-Ваши, гдѣ изображена битва на берегу Геллеспонта, передъ Троею, осада столицы Пріама греками и ея гибель и битва грековъ съ амазонками <sup>3)</sup>. Самый выборъ сюжетовъ фриза и ихъ распредѣленіе сейчасъ же напомнимъ всякому живописцу Аѳинской Росписной галлерей. Тамъ былъ изображенъ приставшій флотъ персовъ; затѣмъ была картина битвы при Марафонѣ, далѣе, — „Гибель Иліона“ и, наконецъ, „Амазономахія“ <sup>4)</sup>. Здѣсь мы видимъ композиціи, которыя, съ точки зрѣнія формъ, должны совершенно сходиться съ картинами въ Росписной галлерей: приставшій греческій флотъ, битву въ долинѣ Скамандра, осаждаемый Иліонъ и амазономахію. Такое сходство героона Гель-Ваши съ Росписной галлереей не случайно. Бенндорфъ полагаетъ, что роспись послѣдней и отдѣлка героона зависятъ отъ какого-нибудь общаго оригинала <sup>5)</sup>. Греческое искусство съ самыхъ древнихъ временъ примѣняло такого рода украшеніе общественныхъ зданій, какъ на героонѣ и въ Аѳинскомъ портикѣ, и

<sup>1)</sup> Вруннъ полагалъ, что группа представляла самостоятельную мольбертную (не стѣнную) картину.

<sup>2)</sup> Мнѣ объ аргонавтѣ Анкеѣ и его матери Астипалѣ представляетъ самосскую версию мифа о Калидонской охотѣ. Ср. Roscher, Lex. d. Mythologie, 354, 663. Ср. Benndorf, IX, 114.

<sup>3)</sup> Benndorf, Taf. IX—XIII, XIV—XV; Jahrb., IX, 115 сл.; XI, 1—24.

<sup>4)</sup> Бенндорфъ (XI, 22) считаетъ картину битвы при Иноѣ—позднѣйшею прибавкой къ росписи галлерей. Ср. объ этомъ ниже.

Осаждаемый городъ на рельефахъ Гель-Ваши Бенндорфъ считаетъ Троею. Ср. Benndorf, XI, 3. Возраженія Ноака (Ath. M., XVIII (1893), 317 сл., 330 сл.) противъ этого мы не принимаемъ. Ср. Gurlitt, Ath. M., XIX (1894), 287 сл.

<sup>5)</sup> Бенндорфъ полагаетъ, что не было связи между отдѣльными картинами Аѳинской Росписной галлерей. По его мнѣнію, рельефы Гель-Ваши и роспись Аѳинской галлерей явились подъ вліяніемъ какого-нибудь болѣе древняго памятника, отдѣльных композицій у котораго должны были быть внутренне между собою связаны. Въ галлерей отдѣльныя композиціи оригинала были измѣнены и переработаны сообразно желаніямъ аѳинянъ; между тѣмъ въ героонѣ Гель-Ваши онѣ переданы вѣрнѣе, и потому, по Бенндорфу, композиціи его могутъ давать представленіе о живописи, непосредственно предшествующей полигнотовой школѣ. Бенндорфъ указываетъ архаизмы въ композиціяхъ героона, которые (архаизмы) ему говорятъ много за его предположеніе. Ср. Benndorf, XI, 8, 19, 24. Однако, другіе ученые справедливо отрицаютъ эти архаизмы и не принимаютъ предположенія Бенндорфа насчетъ общаго оригинала, подражаніе которому яко-бы представляла и роспись Аѳинской галлерей и украшеніе героона. Ср. Noack, Ath. M., XVIII (1893), 305 сл., 324; Gurlitt, ib., XIX (1894), 283 сл. Мы согласны съ послѣдними въ

пздавна знало уже тѣ сюжеты, которые мы встрѣчаемъ въ ихъ композиціяхъ <sup>1)</sup>).

Родство фриза Гель-Баши съ картинами Росписной галлерей сказывается прежде всего въ композиціи.

Городъ, который является художественнымъ центромъ композиціи фриза, не находится въ математическомъ центрѣ фриза. Такое несовпаденіе центровъ математическаго и художественнаго Михаэлисъ уже давно указывалъ въ композиціяхъ фронтоновъ Паренена и объяснялъ это вліяніемъ полигнотовой живописи <sup>2)</sup>. Бенндорфъ, слѣдуя Михаэлису, полагаетъ, что въ „Иліонѣ“ и въ „Аидѣ“ у Полигнота фигуры, служившія центрами композиціи (въ первой картинѣ Кассандра, во второй Одиссей), также не находились въ математическомъ центрѣ картины, и несовпаденіе обоихъ центровъ на рельефахъ Гель-Баши объясняетъ вліяніемъ живописныхъ композицій, подобныхъ полигнотовымъ картинамъ <sup>3)</sup>).

Отдѣльные мотивы, группы и фигуры фриза съ изображеніемъ битвы и осады города Бенндорфу также напоминаютъ часто о композиціяхъ Полигнота. Такъ фигура царицы на креслѣ въ осаждаемомъ городѣ по своей позѣ и положенію совершенно одинакова съ фигурой Елены въ „Иліонѣ“ <sup>4)</sup>. Замѣчательная по выраженію группа молящагося и приносящаго жертву на фризѣ Гель-Баши родственна торжественной группѣ Эанта на той же картинѣ Полигнота <sup>5)</sup>. Лысый старикъ <sup>6)</sup> фриза, по умѣренности въ изображеніи безобразнаго, напоминаетъ Бенндорфу полигнотова Турсита <sup>7)</sup> (въ „Аидѣ“).

„Амазономехія“ Гель-Баши вся состоитъ изъ мотивовъ, хорошо извѣстныхъ по вазовымъ картинамъ. Мы знаемъ, что уже Клюгманнъ

---

томъ, что, конечно, скорѣе всего мастера, работавшіе рельефы Гель-Баши, знали картины Росписной галлерей, но брали изъ нихъ лишь мотивы, группы, типы и т. п., тогда какъ въ композиціи они слѣдовали не картинамъ Полигнота и его школы, а аттическимъ фризамъ.

Мы согласны съ Ноакомъ и въ томъ, что по «Амазономехіи» Гель-Баши нельзя дѣлать выводовъ насчетъ того, какъ рассказывалось о ней въ Эеопидѣ Арктина. Бенндорфъ и здѣсь неправъ. И Миконъ взялъ мотивъ конныхъ амазонокъ не у Арктина, а изъ пластической традиціи. Ср. еще Löschcke, Bonner Studien, 1890, 248 сл.; Graf u. Pauly-Wissowa, R. E. I, 2, 1778.

<sup>1)</sup> Benndorf, XI, 17 сл.

<sup>2)</sup> Michaelis, Über Composition der Giebelgruppen am Parthenon, 1870, 23 сл.

<sup>3)</sup> Benndorf, XI, 16 сл.

<sup>4)</sup> Benndorf, XI, 12, пр. 2. Пондѣйшее искусство для Елены примѣняетъ эту фигуру постоянно. Перечень памятниконъ см. у Бенндорфа.

<sup>5)</sup> Benndorf, XI, 14.

<sup>6)</sup> Benndorf, Taf. IX B2.

<sup>7)</sup> Benndorf, XI, 10 и пр. 2.

считалъ эти послѣднія явившимися подъ вліяніемъ картины Микона въ Росписной галлерей <sup>1)</sup>).

На живописные оригиналы указываетъ и весь стиль рельефовъ Гель-Баши. Холмистая мѣстность, поросшая деревьями, передъ городомъ, самый городъ на склонѣ горы съ его стѣнами, воротами, башнями, изображенными въ перспективѣ, перспективно же представленный тронъ, на которомъ сидитъ царица, балдахинъ ея, масса второстепенныхъ предметовъ въ разнообразныхъ ракурсахъ, постоянное присутствіе нѣсколькихъ плановъ—все это мало согласуется съ чистымъ классическимъ рельефнымъ стилемъ, который такъ блестяще представляетъ фризь Пареемона <sup>2)</sup>. Полихромія, конечно, еще сильнѣе увеличивала живописный характеръ рельефовъ Гель-Баши.

Лучшею изъ композицій фриза надо признать „Похищеніе дочерей Левкиппа Діоскурами“ <sup>3)</sup>. Не знаешь, чему здѣсь больше удивляться, прекрасной ли композиціи, поэтической ли прелести и ясности, съ которой трактованъ сюжетъ, разнообразію ли, или богатству отдѣльныхъ мотивовъ.

Полигнотъ, какъ намъ извѣстно, написалъ картину на ту же тему въ Анакѳонѣ. Судя по Павсанію <sup>4)</sup>, у Полигнота на картинѣ въ общемъ было представлено то же, что и на фризѣ Гель-Баши <sup>5)</sup>. На фризѣ мы видимъ дочерей Левкиппа, похищаемыхъ на колесницахъ Діоскурами. Все было готово къ свадьбѣ обѣихъ дѣвушекъ: ихъ отецъ готовъ былъ уже приступить къ жертвоприношенію; ихъ подруги собрались въ священной округѣ; но вдругъ дѣвушекъ схватили внезапно явившіеся Діоскуры и увозятъ ихъ съ собою; напрасно женихи дѣвушекъ стараются догнать похитителей; напрасно суетятся и всѣ другіе.

Изъ всѣхъ изображеній похищенія Левкиппидъ <sup>6)</sup> фризь Гель-Баши—наиболѣе обширная и прекрасная композиція. Только на фризѣ Гель-Баши видимъ похищеніе дѣвушекъ во время приготовленій къ ихъ свадьбѣ. И Полигнотъ нарисовалъ на картинѣ въ Анакѳонѣ „ἔχοντα ἐς αὐτοῦς (Διοσκόρους) γάμον τῶν θυγατέρων τῶν Λευκίππου“.

И въ „Похищеніи Левкиппидъ“ художественный центръ компо-

<sup>1)</sup> Ср. стр. 72.

<sup>2)</sup> Ср. замѣчанія А. А. Павловскаго въ Commentationes philologicae. Сборникъ статей въ честь И. В. Помяловскаго, 1897, 204 сл.

<sup>3)</sup> Benndorf, XI, 25 сл.; Taf. XVI.

<sup>4)</sup> Overbeck, SQ., 1058.

<sup>5)</sup> Ср. Benndorf, XI, 32; Robert, Marathonsschl., 55.

<sup>6)</sup> Перечень памятниковъ см. у Бенндорфа, XI, 31, и у Роберта, ук. м.

зиціи не совпадаетъ съ математическимъ. Не менѣе, чѣмъ въ другихъ частяхъ фриза, выступаетъ здѣсь и чисто живописная трактовка сюжета.

„Кентавромахія“ Гель-Баши <sup>1)</sup>, какъ и „Амазономачія“, имѣетъ массу мотивовъ, которые мы видимъ на картинахъ красно-фигурныхъ вазъ. Это опять говоритъ за живописные оригиналы, которымъ слѣдуютъ и художники <sup>2)</sup> фриза Гель-Баши и вазовые мастера. „Кентавромахія“ Гель-Баши къ картинѣ на ту же тему въ Тесіонѣ <sup>3)</sup> стоитъ, по Бенндорфу <sup>4)</sup>, въ такомъ же отношеніи, какъ „Амазономачія“ Микона, т. е. оба произведенія стоятъ подѣ влияніемъ общаго оригинала (живописнаго) <sup>5)</sup>.

Весьма любопытна по своимъ отношеніямъ къ живописи во фризѣ Гель-Баши та его часть, которая посвящена походу семи противъ Тивъ <sup>6)</sup>. Тиванскіе мѣны издавна иллюстрировало греческое искусство, особенно живопись <sup>7)</sup>. Композиція Гель-Баши — первая (разумѣется, изъ сохранившихся до насъ), гдѣ дается одна большая общая картина изъ этого похода; до сихъ поръ были изображаемы только отдѣльные эпизоды изъ похода.

Композиція этой части фриза Гель-Баши, какъ по внѣшнему своему построенію, такъ и по духу, представляетъ полнѣйшее сходство съ другими композиціями фриза.

Группу поглощаемого землею Амфіарая на колесницѣ съ весьма малыми измѣненіями встрѣчаемъ, кромѣ фриза Гель-Баши, еще на одномъ черно-фигурномъ бѣломъ лекиѣ, принадлежащемъ Аѳинскому Національному музею и найденномъ въ Эретріи <sup>8)</sup>. Картина лекиѣа относится къ половинѣ V вѣка. Намъ кажется, что она — произведеніе

<sup>1)</sup> Benndorf, Taf. XXII; XI, 49 слл.

<sup>2)</sup> Фризъ Гель-Баши, разумѣется, выполненъ не однимъ художникомъ. Ср. Gräf у Pauly-Wissowa, Realencyklor., I, 2, 1779.

<sup>3)</sup> Бенндорфъ (XI, 52) считаетъ авторомъ этой картины Микона. Мы полагаемъ, что болѣе правъ Робертъ (Marathonsschl., 47 слл.), считающій авторомъ ея Полигнота.

<sup>4)</sup> Benndorf, XI, 52.

<sup>5)</sup> Ср. выше.

<sup>6)</sup> Benndorf, Jahrb., XII, 5 слл.; Taf. XXIV A1—A5.

<sup>7)</sup> Ср. Benndorf, XII, 16 слл. Изъ живописныхъ памятниковъ особенно важны картина Тавриска (Overbeck, SQ., 2039), картина въ храмѣ Диоскуровъ въ Ардеѣ (Serv. ad Vergil. Aen. I, 44; ср. Plin., N. H. 35, 17; по Бенндорфу, XII, 13, Капаней здѣсь былъ представленъ совершенно такъ же, какъ на рельефѣ Гель-Баши) и двѣ картины Полигнота (Overbeck, SQ., 1063, 1064).

<sup>8)</sup> Benndorf, XII, f. 157. Бенндорфъ (XII, 18) ошибочно называетъ Оропъ мѣстомъ, гдѣ былъ найденъ лекиѣ. Ср. XII, 13. Черно-фигурная техника лекиѣа не является еще доказательствомъ древности. Ср. M. Maueг. Ath. M., XVI (1891), 307 слл.

мѣстнаго художника <sup>1)</sup>. Какъ бы то ни было, отъ фриза Гель-Баши она зависѣть не можетъ <sup>2)</sup>. Такимъ образомъ, вазовая картина доказываетъ зависимость фриза Гель-Баши отъ какого-то (и опять скорѣе всего живописнаго) памятника, которому и она сама обязана происхожденіемъ. Уже по аналогіи съ другими композиціями Гель-Баши, мы склонны исвать картины на подобную тему въ живописи школы Полигнота. И дѣйствительно, у Павсанія мы находимъ <sup>3)</sup>, что въ платейскомъ храмѣ Аѳины Аріи, вромѣ полигнотова „Избіенія жениховъ“, въ пронаосѣ была еще картина, посвященная походу семи противъ Тивъ,—Онасія: „τοῦ Ἀδράστου καὶ Ἀργείων ἐπὶ Θήβας ἢ προτέρᾳ στρατεία“.

Художникъ фриза Гель-Баши, конечно, пользовался при созданіи композиціи „Семи противъ Тивъ“ картинами монументальной живописи <sup>4)</sup>.

Остальныя композиціи фриза Гель-Баши („Подвиги Тесея“, „Кентавромахія“, „Амазономачія“, „Пиръ“, „Битва грековъ съ троянцами“ <sup>5)</sup>), какъ и разсмотрѣнныя нами, имѣютъ отношенія къ живописи: нерѣдко и здѣсь встрѣчаются мотивы, группы, фигуры, которые любитъ вазовая живопись прекраснаго стиля. Общій характеръ и этихъ композицій—такой же живописный, какъ у тѣхъ, на которыхъ мы останавливались подробнѣе. Только изъ-за того, что до насъ не дошло памятниковъ греческой монументальной живописи, нельзя прослѣдить подробнѣе взаимныхъ отношеній между рельефами Гель-Баши и стѣнными картинами <sup>6)</sup>. Но какъ бы то ни было, рельефы героона Трисы дали чрезвычайно много новаго въ вопросѣ о живописи Полигнота.

---

<sup>1)</sup> Въ этомъ убѣждаетъ насъ трактовка сюжета на картинѣ лекіеа. Мѣсто, гдѣ Амфіарая поглотила земля, между прочимъ, указывали и около Халкиды: „Арма, городокъ, близъ Халкиды, получилъ свое имя отъ колесницы Амфіарая. За день до битвы орелъ похитилъ копы Амфіарая и опустилъ его около Арма. Изъ этого копы образовалось лавровое дерево, которое и служило указаніемъ мѣста, гдѣ земля поглотила героя съ колесницей. Это дерево изображено и на лекіеѣ изъ Эретріи. Двѣ птицы, которыхъ мы здѣсь, вромѣ того, видимъ, и изъ которыхъ одна несетъ вѣнокъ, а другая землю, по толкованію Венндорфа (XII, 13 сл.), предвѣщаютъ гибель Амфіарая и указываютъ мѣсто, гдѣ долженъ онъ быть поглощенъ землею. Ср. Псевдо-Плутархъ, *Parallela min.*, 6; Müller, *Fragmenta hist. graec.*, III, 337 (Лисимахъ), IV, 471 (Павсимахъ); Стефанъ Визант., п. сл. Арма; Ноннъ, *Dionys.*, XIII, 68. На лекіеѣ изображена мѣстная эвбейская легенда. Едва ли эвбейскія легенды такъ хорошо знали и такъ ими интересовались, какъ это видимъ у автора лекіеа изъ Эретріи,—аттические мастера.

<sup>2)</sup> Весьма возможно, что лекіеѣ даже старше фриза Гель-Баши.

<sup>3)</sup> Overbeck, *SQ.*, 1059 (Павсаній, IX, 4, 2).

<sup>4)</sup> Ср. *Benndorf, Jahrb.*, XII, 18.

<sup>5)</sup> О послѣдней ср. еще *Noack, Ath. M.*, XVIII (1893), 312 сл.

<sup>6)</sup> Ср. *Benndorf*, XII, 36.

Вотъ выводы, къ которымъ пришелъ Бенндорфъ.

Картины Полигнота не представляли собою картинъ въ нашемъ смыслѣ слова; это были фризъы <sup>1)</sup>. Всей композиціи сразу у нихъ видѣть было поэтому нельзя. Фигуры, такъ обр., на картинахъ не могли быть въ величину человѣческаго роста <sup>2)</sup>. Расположены онѣ были въ два ряда, одинъ надъ другимъ; но въ расположеніи ихъ не было такой строгости, которая требуется въ рельефѣ. Особенно свободно расположеніе фигуръ въ „Аидѣ“ <sup>3)</sup>, который долженъ былъ быть написанъ Полигнотомъ позже „Иліона“, гдѣ рельефная строгость чувствуется гораздо сильнѣе. Такая манера расположенія фигуръ въ композиціи (въ два ряда, одинъ надъ другимъ) встрѣчается на вазахъ <sup>4)</sup> и на другихъ памятникахъ <sup>5)</sup>.

Постепенно усиливающееся отъ краевъ къ центру развитіе дѣйствія, которое (развитіе) мы наблюдаемъ на фризѣ Пареенона, — было и на картинахъ Полигнота, и у послѣдняго заимствуетъ этотъ приемъ Фидій, который его совершенствуетъ и усиливаетъ. По всей вѣроятности, на картинахъ Полигнота преобладали одѣтыя фигуры.

Обиліе перспективныхъ сокращеній на фризѣ Гель-Баши указываетъ, что Полигнотъ широко уже примѣнялъ линейную перспективу. Примѣнялъ Полигнотъ и приемъ закрыванія частей фигуръ неровностями почвы въ родѣ того, какъ это мы видимъ на крاتيѣ изъ Орвіето въ Луврѣ <sup>6)</sup>.

Общій тонъ композицій Полигнота былъ чисто эпическій: Полигнотъ, какъ Гомеръ, вѣрно и просто излагаетъ факты мифологіи <sup>7)</sup>, но всегда строго считаясь съ требованіями искусства пластическаго.

Эти выводы насчетъ живописи Полигнота Бенндорфъ положилъ въ основаніе при своей графической реставраціи полигнотова „Иліона“ <sup>8)</sup>.

Реставрація Бенндорфа, однако, сразу же вызвала возраженія. Несомнѣнно, что на рельефахъ Гель-Баши сохранилось много мотивовъ полигнотовой живописи. Но позволяютъ ли фигуры рельефовъ составлять по нимъ представленіе о стилѣ и рисункѣ Полигнота? Позволяютъ ли они на самомъ дѣлѣ, какъ то казалось Бенндорфу,

<sup>1)</sup> Benndorf, XII, 64.

<sup>2)</sup> Benndorf, XII, 64.

<sup>3)</sup> Benndorf, XII, 65.

<sup>4)</sup> Ср. Winter, 12 сл.

<sup>5)</sup> Ср. Martha, L'art etrusque, 402; ср. Ath. M., 1889, 404 сл. (Brückner).

<sup>6)</sup> Ср. Benndorf, XII, 67; 'Ε φ η μ. ἀρχ., 1887, 126.

<sup>7)</sup> Benndorf, ib.

<sup>8)</sup> W. Bl., 1889, XII, 3.



сдѣлать заключеніе о манерѣ композиціи Полигнота? Вѣдь самъ Бенндорфъ не отрицаетъ факта, что стиль живописи долженъ былъ нѣсколько быть отличенъ отъ стиля рельефовъ! Самъ же онъ даже относительно „Одиссея, поражающаго жениховъ Пенелопы“ говоритъ, что эта композиція не непосредственная копія съ картины Полигнота <sup>1)</sup>! Названная картина находилась въ пронаосѣ платейскаго храма Аены, гдѣ была еще одна картина („Семь противъ Фивъ“ Онасія). Совершенно очевидно, что ни та, ни другая изъ этихъ композицій никоимъ образомъ не могла быть такой большой по длинѣ, какъ та часть фріза героона Трисы, гдѣ изображено избіеніе жениховъ Пенелопы. Въ пронаосѣ греческаго храма нельзя помѣстить такой картины, особенно если она могла быть расположена только въ одной половинѣ его <sup>2)</sup>).

Дюмлеръ уже въ 1887 году <sup>3)</sup> замѣтилъ противъ Бенндорфа, что вазовыя картины ранняго прекраснаго стиля гораздо лучше и вѣрнѣе передаютъ стиль полигнотовыхъ фигуръ, чѣмъ рельефы героона Трисы, которые (рельефы) и по времени удалены отъ Полигнота болѣе, чѣмъ названныя вазовыя картины.

Сейчасъ же за появленіемъ въ свѣтъ реставраціи полигнотова „Иліона“ противъ Бенндорфа высказался Робертъ <sup>4)</sup>. Поводъ возражать дала Роберту композиція одной вновь найденной и изданной впоследствии Гирардини вазы <sup>5)</sup>. Ваза эта—кратиръ; она находится теперь въ Museo Civico въ Болонѣ. На ея главной картинѣ представленъ Тесей передъ Амфитритой и Посидономъ, т. е.—композиція на ту же тему, что и известная намъ картина Евфронія' внутри килика, находящагося въ Луврѣ, и картина Микона, находившаяся въ храмѣ Тесея <sup>6)</sup>. Композиція болонскаго кратира сильно отличается отъ композиціи Евфронія. Если послѣдняя изображаетъ еще до-вакхилидовскую версію мѣа <sup>7)</sup> и хронологически предшествуетъ картинѣ Микона, то композиція болонскаго кратира явилась послѣ Вакхилида и подъ не-

<sup>1)</sup> Ср. Benndorf, Jahrb., IX, 105.

<sup>2)</sup> Ср. Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, II, 204.

<sup>3)</sup> Еще до выхода въ свѣтъ изслѣдованія Бенндорфа, а лишь послѣ краткой замѣтки Бенндорфа о скульптурахъ Гель-Баши въ Österr. Mitth., VI (1882), 151 сл.

<sup>4)</sup> Robert, Archäol. Anzeiger, IV (1889), 141 сл. Ср. затѣмъ его Nekyia, 37.

<sup>5)</sup> Museo Italiano di Antichità Classica, III (1890), tav. 1, стр. 1 сл. (Ghirardini); Журн. Мин. Нар. Просв., 1898, апрѣль, табл. 4.

<sup>6)</sup> О всѣхъ этихъ картинахъ см. нашу статью въ Журн. Мин. Народн. Просв., 1898, апрѣль и май.

<sup>7)</sup> Ср. нашу указ. статью, стр. 37 (апрѣль).

посредственнымъ вліяніемъ картины Микона <sup>1)</sup>. Робертъ указалъ на однородность композицій болонскаго кратира и кратира изъ Орвіето въ Луврѣ, гдѣ, какъ мы знаемъ, одна изъ картинъ возникла подъ непосредственнымъ вліяніемъ другой картины того же Микона. Болонская ваза, так. обр., сильно подтверждала еще давно высказанную Робертомъ мысль, что манера композиціи Полигнота и его школы была такова, какъ у картинъ кратира изъ Орвіето. Кратиры парижскій и болонскій говорили противъ реставраціи Бенндорфа картины Полигнота. Противъ нея говорило и описаніе картинъ Полигнота у Павсанія, текстъ котораго требуетъ такого распредѣленія фигуръ на картинахъ, какъ мы видимъ его на обоихъ кратирахъ <sup>2)</sup>. Реставрація Бенндорфа производитъ еще и въ томъ отношеніи крайне странное впечатлѣніе, что фигуры его картины взяты съ разныхъ памятниковъ совершенно разныхъ стилей: тутъ мы видимъ и совершенно свободныя фигуры въ стилѣ тарентинскихъ вазъ и вполне строгія (въ родѣ, напр., группы Синопа и Анхіала съ тѣломъ Лаомедонта, — группы, повторяющей Танатоса и Гипноса съ тѣломъ Мемнона на киликѣ Памфея <sup>3)</sup>). Неблагоприятно дѣйствуетъ и крайне плохое распредѣленіе фигуръ на поверхности картины Бенндорфа, равно какъ и ничѣмъ не оправдываемые восточные костюмы троянцевъ и т. д.

Въ виду реставраціи Бенндорфа, а также и въ виду того, что композиція кратира въ Болонѣ („*Θεσεί* передъ Амфитритой“) исполнена въ стилѣ, явившемся послѣ развитого прекраснаго, такъ наз. „роскошномъ“, нѣкоторымъ изслѣдователямъ казалось нужнымъ остановиться еще разъ на вопросѣ, какіе памятники передаютъ стиль полигнотовыхъ фигуръ наиболѣе отвѣчающимъ дѣлу образомъ.

П. Гарднеръ <sup>4)</sup>, разбирая сюжетъ и композицію картины на кра-

<sup>1)</sup> Ср. Журн. Мин. Нар. Просв. 1898, отд. класс. фил. апр. 47.

<sup>2)</sup> Противъ Бенндорфа и за Роберта высказались Кёрр (рецензія Gjölbасchi Бенндорфа въ *Deutsche Literaturzeitung*), Collignon (*Sculpture*, II, 214, пр. 1).

<sup>3)</sup> Брит. муз., E12, Gerhard, A. V., III, 221—222; W. Bl., D, 3; Klein, *Euphr.* 272 сл., 275. Мы не раздѣляемъ мнѣнія тѣхъ ученыхъ (ср. Klein, 274; Körte, *Bonn. Stud.*, 198; Meier, *A. Z.*, 1885, 182; Э. Р. фонъ-Штернъ, *Зап. Императ. Одесск. Общества Истории и Древностей*, XVII (1894), 58), которые видятъ въ наружныхъ картинахъ килика произведеніе Евфронія. Противъ нихъ, по нашему, особенно говоритъ ваза E437 Британскаго музея (Gerhard, A. V., II, 115; W. Bl., D, VI, 2), росписанная Памфеємъ. Стиль ея рисунковъ—безусловно идентиченъ со стилемъ рисунковъ вѣшнихъ сторонъ килика Британскаго музея E12, равно какъ и со многими другими рисунками на вазахъ Памфея. Противъ мнѣнія вышеназванныхъ ученыхъ высказывались еще Six въ *Gaz. Archéologique*, 1888, 201, и В. К. Мальмбергъ, *Зап. Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества*, IV, 93 сл.

<sup>4)</sup> P. Gardner, *J. Hell. st.*, X (1889), 117—125.

тирѣ изъ Орвіето, указалъ, что именно по вазамъ съ такою композиціею, какъ луврскій кратиръ, должно составлять представленія о композиціяхъ Полигнота. Описаніе полигнотовыхъ картинъ у Павсанія безусловно требуетъ распредѣленія фигуръ на картинахъ Полигнота именно такого, какъ на картинахъ кратира изъ Орвіето <sup>1)</sup>. Послѣднія картины, по мнѣнію Гарднера, наилучшимъ образомъ отражаютъ вліяніе Полигнота и въ стилѣ фигуръ (стр. 119).

Ислѣдованіе Бенндорфа показало весьма ясно, что вліянія композицій полигнотовой живописи очень широки и доходятъ иногда до позднихъ сравнительно памятниковъ.

Подтверженіе этому дали ислѣдованія Роберта и В. К. Мальмберга, которые указали вліянія живописи Полигнота и современныхъ ему живописцевъ на произведенія античной промышленности, найденныхъ въ южной Россіи и относящихся къ концу V и началу IV вѣковъ до Р. Хр. <sup>2)</sup>. Сюда относятся золотыя обивки изъ Чертомлыка и Карагодеуашха: горитъ <sup>3)</sup>, ножны <sup>4)</sup> и фрагменты горита <sup>5)</sup>.

На горитѣ изъ Чертомлыка представлены, между прочимъ, Диомедъ и Одиссей, нашедшіе Ахилла среди дочерей Ликомеда. Робертъ первый правильно понялъ сюжетъ сценъ, изображенныхъ на горитѣ, и призналъ за оригиналъ ихъ картину Полигнота, упомянутую Павса-

<sup>1)</sup> Гарднеръ объ картины кратира считаетъ связанными между собою единствомъ мѣста дѣйствія. Дѣйствіе и той и другой картины происходитъ въ М. Азіи, одинъ разъ на вершинахъ лѣсистаго Сипила («Нюбиды»), другой разъ—на вершинахъ мисійскаго Олимпа («Аргонавты»), далеко отъ моря (оттого не видно корабля Арго); «Аргонавты» кратира не зависятъ отъ картины Микона, у которой былъ другой моментъ (возвращеніе аргонавтовъ), на которой на видномъ мѣстѣ были изображены кони Агаста. Стилъ Микона, думаетъ Гарднеръ, былъ близокъ къ стилю Полигнота. На вазовыхъ мастеровъ, конечно, большее вліяніе оказалъ стилъ самого Полигнота, чѣмъ стилъ его сотрудниковъ. Наиболѣе подходящий моментъ для дѣйствія картины, изображающей аргонавтовъ на кратирѣ, — тотъ, описаніе котораго находимъ у Аполлонія Родосскаго (Argon., 940—1020). Нѣтъ ничего удивительнаго въ эпоху, къ которой относится кратиръ (половина V вѣка), въ томъ, что аттический вазовый мастеръ взялъ сюжетомъ картины мифъ, связанный съ Книзкомъ (Ср. P. Gardner, 123). Робертъ, однако, не принимаетъ объясненія, предложеннаго П. Гарднеромъ. Ср. Robert, Nekyia, 39, 14.

<sup>2)</sup> Robert, Arch. Anz., IV (1889), 151; Вл. Мальмбергъ, Памятники греческаго и греко-варварскаго искусства, найденные въ курганѣ Карагодеуашхъ. Матеріалы по археологіи Россіи, издаваемые Императорскою Археологическою Коммиссіею, № 13, II, 120 слл. О датѣ вещей см. 189 слл.

<sup>3)</sup> Изданъ Стефани въ С—R., 1864, pl. IV; ватѣмъ въ W. Bl., Taf. 10, 1; Robert, Nekyia, 38; Матеріалы по арх. Россіи, № 13, 57, 123; гр. И. Толстой и Н. Кондаковъ, Русскія древности, II, 121.

<sup>4)</sup> С—R., 1864, V, 1; гр. И. Толстой и Н. Кондаковъ, Русскія древности, II, 123; Матеріалы по археологіи Россіи, 129.

<sup>5)</sup> Матеріалы по арх. Россіи, 123 слл.; табл. IX.

ніем<sup>1)</sup>. В. К. Мальмбергъ развилъ мысли Роберта подробнѣе и обосновалъ ихъ настолько убѣдительно, что мы всецѣло въ нему присоединяемся<sup>2)</sup>. Мы раздѣляемъ мнѣніе В. К. Мальмберга и относительно того, что въ композиціи ноженъ изъ Чертомлыка отразилась знаменитая „Мараѳонская битва“, которую Миконъ и Паненъ написали, подъ руководствомъ Полигнота<sup>3)</sup>, въ Аѳинской Росписной галлерей, и что фигуры горита изъ Карагодеушкскаго кургана, весьма вѣроятно, работаны по готовымъ образцамъ, заимствованнымъ изъ какой-нибудь болѣе обширной композиціи полигнотовой школы. „Какъ обивки изъ Чертомлыка, такъ и карагодеушкская, не только черпаютъ свои сюжеты изъ великихъ композицій V вѣка, но и передаютъ ихъ въ стилѣ этого вѣка, при чемъ способъ заполнения свободнаго пространства ясно свидѣтельствуешь, что эти изваянія держатся еще болѣе строгихъ правилъ, нежели рельефы изъ Гель-Баши и „памятника съ нереидами“<sup>4)</sup>.

Композиція чертомлыцкаго горита заслуживаетъ спеціальнаго вниманія потому еще, что на ней можно наглядно видѣть, какъ мастеръ горита относился къ своему оригиналу, и убѣдиться въ томъ, что горить даетъ представленіе только о мотивахъ полигнотовой картины, но не объ ея общей композиціи. Композиція картины при ея перенесеніи въ рельефъ была измѣнена. Въ самомъ дѣлѣ, на горитѣ четыре женскихъ фигуры на лѣвомъ концѣ нижняго ряда непонятны и не имѣютъ никакого отношенія, повидимому, къ остальной композиціи. Однако, онѣ, вѣтъ всякаго сомнѣнія, относятся къ группѣ, занимающей середину верхняго ряда (гдѣ изображены Діомедъ, Ахиллъ, кормилица Деидами и сама Деидамія). Въ оригиналѣ, съ котораго взяты сцены, представленныя на горитѣ, группа четырехъ женщинъ, конечно, находилась направо отъ Деидами. Такимъ образомъ, расположеніе фигуръ въ два ряда, одинъ надъ другимъ, не взято съ картины Полигнота.

То же самое надо замѣтить и относительно двухъ рядовъ фигуръ на рельефахъ Гель-Баши. На послѣднихъ только художники были гораздо искуснѣе и осмысленнѣе относились къ оригиналамъ, съ которыхъ брали мотивы<sup>5)</sup>. Такъ какъ, поэтому, рельефы Гель-Баши не

<sup>1)</sup> Павсаниѣ, I, 22, 6 (Overbeck, SQ., 1060, EF).

<sup>2)</sup> См. у него и всю спеціальную литературу, относящуюся къ чертомлыцкому гориту. Къ ней надо прибавить теперь еще Robert, Marathonsschl., 66. Въ послѣдней работѣ Робертъ развиваетъ дальше свои прежніе взгляды.

<sup>3)</sup> Такъ мы понимаемъ древнія свидѣтельства объ авторствѣ «Мараѳона». См. ниже.

<sup>4)</sup> В. К. Мальмбергъ, 189.

<sup>5)</sup> Ср. Robert, Hermes, XXV, 422 сл.; Neukya, 37 сл.

могутъ служить точкой опоры при сужденіи о композиціи полигнотовыхъ картинъ, то реставрація полигнотова „Иліона“ Бенндорфа оказывается совершенно несостоятельной <sup>1)</sup>).

Однако, это ни мало не умаляетъ всей важности изслѣдованія Бенндорфа въ вопросѣ о полигнотовой живописи.

Послѣ изслѣдованія Бенндорфа нельзя было сомнѣваться въ громадномъ значеніи живописи въ древнемъ искусствѣ, во-первыхъ, и во-вторыхъ, въ томъ, что живопись вліяла на рельефъ и вообще на скульптуру. Ходячее мнѣніе, что первенствующее значеніе въ античномъ искусствѣ имѣла скульптура, теперь сильно было поколеблено. Совершенно новое значеніе приобрѣтали теперь и вазы. Вполнѣ очевидна стала ихъ зависимость отъ монументальной живописи, а въ виду чрезвычайнаго значенія послѣдней и большое значеніе ихъ для исторіи искусства.

Ваза съ изображеніемъ избіенія Одиссеемъ жениховъ относится, какъ и другія вазы, на которыхъ до сихъ поръ констатировали болѣе или менѣе вѣроятныя вліянія полигнотовой живописи, къ періоду прекраснаго стиля, еще недалекому отъ строгаго.

Дюмлеръ <sup>2)</sup> собралъ рядъ примѣровъ вазовыхъ картинъ, у которыхъ, какъ и у котилы съ изображеніемъ избіенія жениховъ Пенелопы, онъ думаетъ въ надписяхъ видѣть вліяніе надписей картинъ Полигнота, писавшаго египетскимъ алфавитомъ. Всѣ эти вазы—одного времени; всѣ онѣ принадлежатъ прекрасному стилю. На вазѣ Британскаго музея (E 492), изданной у Millin, II, 13, видимъ  $\Delta\acute{\iota}\omega\nu\sigma\omega\varsigma$ . Ср. Mon., I, 9, 3; Tischbein, I, 37, гдѣ читаемъ:  $\text{Ἀλκίμαχος καλῶς}$ , и т. д. На вазѣ Британскаго музея E 492 видимъ еще одну особенность въ надписяхъ: это—употребленіе  $\eta$  вм.  $\epsilon$ ;  $\text{Ἦρμης}$  вм.  $\text{Ἐρμῆς}$ . Дюмлеръ сравниваетъ съ этимъ и форму  $\text{Ἥλένη}$  (вм.  $\text{Ἐλήνη}$ ) на вазѣ Museo Gregoriano, II, tav. 5, 2a.

Помимо надписей, и художественные мотивы доказываютъ, что группа этихъ вазъ находится подъ вліяніемъ Полигнота. Преслѣдованіе Менелаемъ Елены—сюжетъ рисунка на упомянутой вазѣ Museo Gregoriano—принадлежитъ къ тому же кругу сюжетовъ, что и картина полигнотова брата Аристофонта (Плиній, N. H., 35, 138; Overbeck, SQ., 1127).

<sup>1)</sup> Ср. Noack, Ath. M., XVIII (1893), 306.

<sup>2)</sup> Указ. статья въ Jahrb. d. Inst., II (1887). Съ нимъ соглашается C. Smith, Diction. of greek and roman antiquities, 408.

Подъ вліяніемъ Полигнота стоятъ, по Дюмлеру, и тѣ вазы, рисунки которыхъ по стилю близки къ картинамъ вазъ съ надписями, обнаруживающими особенности египетскаго алфавита. Такъ въ ближайшей связи съ котилою Берлинскаго музея № 2588, какъ замѣтилъ еще Гельбигъ <sup>1)</sup>, стоитъ котила музея въ Кьюзи (Mon., IX, 1872, tav. XLIII) <sup>2)</sup>, на которой съ одной стороны изображены Пенелопа, сидящая за пряжей, и стоящій передъ ней Телемахъ съ двумя копьями, а на другой—Одиссей, которому служанка Антифатта моетъ ноги въ присутствіи Евмея (?). Мотивъ Антифатты на вазѣ въ Кьюзи въ общемъ близокъ къ мотиву Электры на „Иліонѣ“ Полигнота. Не случайно и то, что поздній рельефъ, изображающій печальную Пенелопу, составляетъ pendant другому, гдѣ изображено умываніе ногъ Одиссею (ср. Самрана, Antiche opere in plastica, tav. 71, 72) <sup>3)</sup>. Не случайно и различіе имени служанки съ именемъ ея въ „Одиссеѣ“. Ἀντιφάττα—слово, невозможное въ гекзаметрѣ. Наоборотъ, о Полигнотѣ извѣстно, что онъ на своихъ картинахъ часто давалъ дѣйствующимъ лицамъ мифовъ имена, отличающіяся отъ тѣхъ, которыя сохранились у нихъ въ дошедшихъ до насъ мифологическихъ версіяхъ <sup>4)</sup>. Фигура Телемаха на кьюзинской котилѣ—извѣстна уже, какъ полигнотова, по кратиру изъ Орвіето и другимъ памятникамъ.

Большое родство въ стилѣ съ берлинской котилою № 2588, обнаруживаетъ киликъ Британскаго музея (E 81). Еще Гейдеманнъ <sup>5)</sup> указалъ, что гибель Ніобидовъ, которая представляетъ украшеніе наружныхъ стѣнокъ этого килика, скомпанована, вѣроятно, по какому-нибудь знаменитому оригиналу. Живопись трактовала въ эту эпоху нерѣдко мифъ о гибели Ніобидовъ, какъ показываетъ одна изъ композицій кратира изъ Орвіето. Фидій трактовалъ этотъ сюжетъ на тронѣ Зевса Олимпійскаго. Вѣроятно, была композиція, изображавшая гибель Ніобидовъ, въ школѣ Полигнота <sup>6)</sup>.

Полигнотовъ оригиналъ надо предпологать и для столь распро-

<sup>1)</sup> Helbig, Bull., 1876, 206.

<sup>2)</sup> Harrison, Greek vases paintings, pl. XLI.

<sup>3)</sup> Фантастическія гипотезы Дюмлера, будто въ Афинахъ должна была существовать копія съ платейской картины Полигнота въ какомъ-нибудь портикѣ, и будто тамъ же были нарисованы другія сцены изъ сказаній объ Одиссѣѣ художниками полигнотовой школы, вызвали справедливыя осужденія. Ср. Robert, Marathonsschl., 78.

<sup>4)</sup> Ср., напр., Павс., X, 25, 4 (Overbeck, SQ., 1050, A, 32 сл.).

<sup>5)</sup> Heydemann вь Berichte d. sächs. Ges., 1877, 90. Ср. Stark, Niobe u. die Niobiden, 150—153.

<sup>6)</sup> Ср. Dümmler, 172.

страненной композиціи, какъ та, которая изображаетъ переговоры посла Агамемнона съ Ахилломъ <sup>1)</sup>).

По стилю и мотивамъ фигуръ близокъ къ вазѣ Британскаго музея Е 462 (гдѣ мы видѣли уже вліаніе въ надписяхъ еососскаго алфавита) арибаллъ коллекции Сабурова въ Берлинѣ (№ 2471). Но вмѣстѣ съ этимъ зависимость композиціи арибалла отъ Полигнота возможна еще и по другимъ соображеніямъ. Манера распредѣленія фигуръ на разной высотѣ, какъ на картинахъ вратира изъ Орвіето и арибаллѣ изъ Кумъ съ изображеніемъ амазономахіи, — полигнотовы (какъ показалъ Робертъ). Зависимость композиціи арибалла изъ Кумъ отъ Полигнота выразилась, между прочимъ, и въ выборѣ именъ для амазонокъ: Климену, Аристомаху, Креусу мы видимъ у Полигнота въ его „Аидѣ“ <sup>2)</sup>).

Къ вазѣ Британскаго музея Е 462 весьма близка, далѣе, полихромная композиція на бѣломъ фонѣ вратира въ Museo Gregoriano (II, 26). Но послѣдняя совершенно опредѣленно въ техниѣ подражаетъ монументальной живописи. Что это была живопись еососская, т. е. полигнотова, показываетъ сравненіе ея съ композиціей на вазѣ Британскаго музея (Е 462).

Не мало вазъ, гдѣ мастера пользуются мотивами полигнотовой живописи и примѣняютъ ихъ въ композиціяхъ совершенно различнаго содержанія. Такъ на одной вазѣ (Dumont, I, pl. IX) изображенъ ребенокъ, подвязывающій сандалію нереидѣ; на другой (A. Z., 1881, Taf. 15; Stackelberg, Gräber, 31) зроть подвязываетъ сандаліи дѣвушкѣ. Оба мотива, очевидно, зависятъ отъ группы Елены и Электры на „Иліонѣ“ Полигнота.

Итакъ, Дюммлеръ указываетъ цѣлый рядъ вазъ (относящихся, по его мнѣнію, къ 470 — 440 гг.), — на которыхъ можно видѣть непосредственное вліаніе полигнотовой живописи и которыя могутъ потому давать приблизительное представленіе о полигнотовомъ стилѣ. Эти вазы — болѣею частью ранняго прекраснаго стиля.

И о техниѣ полигнотовой живописи, по мнѣнію Дюммлера, мы можемъ судить по вазамъ. Полихромная живопись аттическихъ бѣлыхъ лекиоовъ стремится подражать картинамъ монументальнаго искусства.

Мы видѣли, что уже давно Поттье былъ такого же мнѣнія насчетъ бѣлыхъ лекиоовъ. Также судятъ о нихъ и фонъ-Роденъ (у Вауш., Denk., III, 2002) и Мёррѣ (Handbook of greek archaeol., 364; White athe-

<sup>1)</sup> D ü m m l e r, 172; ср. B r u n n, A n n., 1858, 359 сл.; R o b e r t, A. Z., 1881, 144 сл.; G i r a r d, Peinture, 174.

<sup>2)</sup> Ср. K l ü g m a n n, Amazonen, 51. Но ср. R o b e r t, Hielpersis, 62.

pian vases, 5 слл.). Картина луврскаго блага лекиа, издавнаго въ Jahrb. d. Inst., II (1887), Taf. 11, по Дюмлеру, представляет произведение, и по техникѣ, и по стилю, и по сюжету имѣющее ближайшія отношенія къ живописи Полигнота. По фигурамъ бѣлыхъ аттичскихъ лекиаовъ, полагаетъ Дюмлеръ, мы можемъ лучше всего судить и о полигнотовомъ эосѣ. Эти лекиаы по содержанию своихъ картинъ имѣютъ прямыя аналогіи съ „Аидомъ“ Полигнота. Нѣкоторыя изъ картинъ лекиаовъ прямо даже заимствуютъ фигуры у Полигнота: Харонъ въ ладѣ, группа Танатоса и Гипноса, полагающихъ во гробъ умершаго <sup>1)</sup>, стоятъ подъ вліяніемъ, первый — „Аида“, вторая — „Иліона“ (Синонъ и Анхіаль съ трупомъ Лаомедонта). Въ изображеніи мертвыхъ на лекиаахъ сказывается тоже вліяніе Полигнота: по этимъ фигурамъ, столь отличающимся отъ изображеній мертвыхъ въ архаическомъ искусствѣ, мы и должны составлять себѣ представленіе о мертвыхъ войнахъ на „Иліонѣ“ Полигнота.

Однако, нельзя не признать, что эосу полигнотовыхъ картинъ было подражать гораздо труднѣе; поэтому, думаетъ Дюмлеръ, вазовыя картины и даютъ о немъ понятія гораздо менѣе, чѣмъ, напр., о композиціи, о разныхъ мотивахъ картинъ Полигнота и т. п.

Вазы, на которыхъ Дюмлеръ видитъ отраженіе полигнотовой живописи, позволяютъ ему произнести сужденіе о Полигнотѣ и объ его отношеніяхъ къ Фидію. Сужденіе это, конечно, сильно отличается отъ того, которое высказалъ о томъ же ранѣе Винтеръ.

Значеніе Полигнота значительно больше, чѣмъ думалъ Винтеръ. Полигнотъ, по Дюмлеру, владѣлъ уже вполне всѣми художественными средствами выраженія. Фидію оставалось только всѣ открытія Полигнота развить, разработать, усовершенствовать и сдѣлать ихъ достоинствомъ пластики <sup>2)</sup>. Заслуга Фидія заключается въ томъ, что онъ сдѣлалъ это мастерски, нисколько не нарушивъ законовъ, которымъ подчинена скульптура. Какъ легко было нарушить эти законы скульптору, который находился подъ вліяніемъ живописи, показываетъ, напр., фризъ Фигалійскаго храма. Геній Фидія яснѣе всего понять, если сравнить съ фигалійскими рельефами фризъ Паренона.

<sup>1)</sup> Ср., напр., Брит. муз., D 61, 58.

<sup>2)</sup> Гольверда (Jahrb. d. Inst., IV (1889), 43 слл.), занимаясь вопросомъ объ образованіи свободнаго стиля въ Атикѣ, равнымъ образомъ пришелъ къ заключенію, что свободный стиль обязанъ своимъ образованіемъ не одному Фидію; создать новый стиль, столь отличающійся отъ архаическаго, было выше силъ одного художника. Искусство Фидія было только однимъ изъ совершеннѣйшихъ, но не единственнымъ выраженіемъ стремленій къ пластическому идеалу въ эпоху разцвѣта аттической культуры послѣ Персидскихъ войнъ.



III.

Всѣми упомянутыми работами устанавливался совершенно новый взглядъ на исторію греческаго искусства.

Въ 1892 году П. Жираръ издалъ въ свѣтъ свою исторію античной живописи (*La peinture antique par Paul Girard*). Въ этой книгѣ основною мыслью является то, что всякій прогрессъ въ греческомъ искусствѣ впервые проявлялся въ живописи, — мысль, которая Винкельману, Лессингу и др. показалась бы прямо парадоксальной. Еще болѣе получала силы эта мысль послѣ изслѣдованія Э. Бертрана (*Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, Paris, 1893), — который, путемъ разбора древнихъ текстовъ, относящихся къ живописи, старался доказать, что греческая живопись была столь же высока и прекрасна, какъ и скульптура.

Какъ Жираръ, такъ и Бертранъ, говоря о Полигнотѣ, приводятъ для иллюстраціи его стиля вазовыя картины (а Жираръ и другіе памятники).

Слѣдуя Роберту и Бенндорфу, Жираръ считаетъ возникшими подъ вліяніемъ картинъ Полигнота картины вратира изъ Орвіето въ Луврѣ и котилы въ Берлинѣ (№ 2588) <sup>1)</sup>. вмѣстѣ съ тѣмъ Жираръ нерѣдко приводитъ аналогіи для картинъ Полигнота и изъ строгаго стиля <sup>2)</sup>. Киликъ Евфронія въ Луврѣ („Θεσεία передъ Амфитритой“) кажется ему, какъ и Клейну, однимъ изъ интереснѣйшихъ для того, чтобы составить идею о стилѣ Полигнота <sup>3)</sup>. Жираръ думаетъ, что фигуры на вазѣ Пистоксена <sup>4)</sup> и на бѣломъ киликѣ Евфронія въ Берлинскомъ музеѣ <sup>5)</sup> также даютъ понятіе о стилѣ Полигнота. Ближе всего по стилю и по колориту къ картинамъ Полигнота, по мнѣнію Жирара, фрагменты бѣлаго килика Аѳинскаго Акропольскаго музея <sup>6)</sup>.

Изъ реставрацій полигнотовыхъ картинъ Жираръ признаетъ наиболѣе правильной реставрацію Бенндорфа <sup>7)</sup>. Бенндорфу же онъ слѣдуетъ въ томъ, что мотивы полигнотовыхъ фигуръ, группъ и т. п. даютъ намъ рельефы Гель-Ваши.

<sup>1)</sup> Ср. Girard, 164, 173, 176.

<sup>2)</sup> Ср. ib., 157 сл., 168 сл., 174.

<sup>3)</sup> Ср. ib., 177: ...«Cette admirable peinture, oeuvre d'Euphronios, le potier dont le faire donne le mieux l'idée de ce qu'étaient le genre et la manière de Polygnote» etc.

<sup>4)</sup> Girard, 179.

<sup>5)</sup> ib., 178.

<sup>6)</sup> ib., 182.

<sup>7)</sup> ib., 179, пр. 1.

О картинах Микона позволяют точнее судить, по Жирану, такого же рода памятники: вазы строгого <sup>1)</sup>, прекрасного <sup>2)</sup> стиля, италийския вазы <sup>3)</sup>, рельефы Гель-Баши <sup>4)</sup>.

Какъ Мёррэ и др. <sup>5)</sup>, Жиранъ склоненъ считать въ мотивахъ происходящими отъ Полигнота дошедшія до насъ довольно многочисленныя статуэтки изъ терракоты, мраморныя статуи и т. д., изображающія двухъ дѣвушекъ, играющихъ въ кости (ср. группу Камиро и Клитіи въ „Аидѣ“).

„Невозможно, чтобъ мастеръ, подобный Полигноту, говоритъ Бертранъ <sup>6)</sup>, — не оказалъ значительнаго вліянія на искусство своего времени“. И въ самомъ дѣлѣ, у керамистовъ мы находимъ не мало такихъ качествъ, которые ихъ явно связываютъ съ Полигнотомъ: Бертрапъ <sup>7)</sup> указываетъ цѣлый рядъ vazъ строгого, прекраснаго, роскошнаго и ранняго ниже-италийскаго стилей, гдѣ, по его мнѣнію, вліяніе грандіознаго стиля Полигнота нельзя не почувствовать, и гдѣ различныя детали, такъ или иначе, выдають, кому вазовые мастера слѣдовали.

Итакъ, послѣ долгихъ усилій наука удалась установить, наконецъ, хотя бы приблизительно, на какихъ памятникахъ, дошедшихъ до насъ можно, усматривать вліяніе полигнотова искусства, — а слѣдовательно, добыть новые источники для того, чтобъ составить болѣе опредѣленныя представленія о художникѣ, значеніе котораго должно было быть такъ велико.

Къ этимъ новымъ источникамъ относятся, во-первыхъ, вазы, которыя даютъ понятіе о композиціи Полигнота, равно какъ и о различныхъ мотивахъ картинъ его и его школы; во-вторыхъ, сюда относятся рельефы героона Трисы, композиціи нѣкоторыхъ

<sup>1)</sup> Girard, 192, 195 и др.

<sup>2)</sup> ib., 186 сл., 189, 191.

<sup>3)</sup> ib., 188.

<sup>4)</sup> ib., 185.

<sup>5)</sup> Murré, Gaz. archéol. II (1876), 98. Ср. Heudemann, Knöchelspielerin, 16 сл., 21, 86.

<sup>6)</sup> Bertrand, 50.

<sup>7)</sup> ib., 51—59. Какъ и Жиранъ, Бертранъ считаетъ еще возможнымъ, что Полигнотъ вліяетъ на вазы строгого стиля. Намъ кажется это страннымъ особенно у Жирана, которому работа Студнички была известна. Уже Коллинъонъ (Rayet-Collignon, Histoire de la céramique grecque, въ additions) отказался послѣ работы Студнички отъ сближенія vazъ строгого стиля съ живописью Полигнота. Точно также фонъ-Роденъ, который еще въ «Malerei» (у Ваумъ, Denkm., II, 856 сл.) слѣдовалъ Клейну, другихъ взглядовъ держится послѣ изслѣдованій Студнички, Дюммлера и Фуртвенглера въ «Vasenkunde» (тамъ же, III, 1984 сл.): къ Полигноту имѣютъ отношеніе лишь вазы прекраснаго стиля.

золотыхъ вещей, найденныхъ въ южной Россіи,—памятники, дающіе особенно много отдѣльныхъ мотивовъ полигнотовой живописи.

Кромѣ этихъ памятниковъ, вліяніе полигнотовой живописи можно съ достаточною долею вѣроятности предполагать на другихъ, которые въ композиціи или какъ-нибудь иначе соприкасаются съ названными, на которыхъ мы видимъ мотивы, засвидѣтельствованные для Полигнота, которые, наконецъ, по общему характеру, настроенію и т. п. имѣютъ ближайшія аналогіи съ картинами еососкаго мастера.

Въ настоящее время нельзя не касаться живописи Полигнота и историку греческой скульптуры V вѣка. Въ скульптурахъ храмовъ, на надгробныхъ и другихъ памятникахъ скульптуры (саркофаги, посвященные рельефы и т. п.) нерѣдко можно съ большею долею вѣроятности констатировать вліянія полигнотовой живописи. Въ виду этого имя Полигнота все чаще и чаще появляется въ исторіяхъ греческой скульптуры <sup>1)</sup>.

Такъ, весьма вѣроятно, что фигуры Геліуса и Селены <sup>2)</sup> съ ихъ конями въ восточномъ фронтонѣ Парѳенона явились подъ вліяніемъ извѣстныхъ фигуръ, части которыхъ скрываются неровностями почвы, въ полигнотовой живописи <sup>3)</sup>.

Многочратно указывалось вліяніе Полигнота и на другіе мотивы въ скульптурахъ Парѳенона. Арей фриза Парѳенона неслучайно напоминаетъ Гектора полигнотова „Аида“ <sup>4)</sup>. Неслучайно Гермій и Діонисъ <sup>5)</sup> на фрризѣ образуютъ такую же группу, какую представляли Мемнонъ и Сарпедонъ на томъ же „Аидѣ“ <sup>6)</sup>, равно какъ не случайно Аполлонъ <sup>7)</sup> на фрризѣ смотритъ совершенно такъ же на Посидона, какъ у Полигнота Протесилай смотрѣлъ на Ахилла <sup>8)</sup>. Небольшія стоящія фигуры около сидящихъ божествъ (Ирида около Геры, Эротъ около Афродиты) <sup>9)</sup> восточнаго фриза сейчасъ напомнятъ намъ о мальчикѣ-эіопѣ, который стоялъ около сидящаго Мемнона въ

<sup>1)</sup> Ср. Mitchell, History of greek sculpture, 749, s. v. Polygnotos, и Collignon, Sculpture, II, 695. Ср. Noack, Ath. M., XVIII (1893), 306.

<sup>2)</sup> Collignon, II, 23, ABCLM.

<sup>3)</sup> Ср. Furtwängler, Coll. Sabouroff, въ pl. 63. Collignon, II, 28.

<sup>4)</sup> Ср. Robert, Nekyia, 55. Collignon, II, 59 слл.

<sup>5)</sup> Collignon, f. 36. Вопреки Колинньону, мы считаемъ эту фигуру вмѣстѣ съ Михаэлисомъ (Akademy, 1880, № 441, 282) не Аполлономъ, а Діописомъ.

<sup>6)</sup> Robert, ib.

<sup>7)</sup> Collignon, II, f. 26.

<sup>8)</sup> Robert, ib.

<sup>9)</sup> Collignon, II, f. 24. Overbeck, Plastik, I, Taf. 117, 26—27; 39—40.

„Аидѣ“<sup>1)</sup>. Двѣ крайнія фигуры богинь Судьбы<sup>2)</sup> восточнаго фронтона Пареенона уже О. Янъ сближалъ съ Θией и Хлоридой Полигнота<sup>3)</sup>. Фигуру Зевса на восточномъ фризѣ Пареенона Робертъ сравниваетъ съ Пелиемъ на „Аидѣ“, фигуру одного аѳинянина (Michaelis, 43) съ фигурой Агамемнона. Фигуры эфебовъ, подвязывающихъ себѣ сандали, на фризѣ напоминаютъ по мотиву фигуру Антилоха „Аида“<sup>4)</sup>.

Родство мраморовъ Пареенона съ картинами Полигнота отмѣчалось также уже давно. Михаэлисъ находилъ, какъ мы знаемъ уже, у нихъ одно и то же отношеніе между центрами художественнымъ и математическимъ. Робертъ указываетъ на сходство въ группировкѣ божествъ по сторонамъ центральной жреческой группы на фризѣ Пареенона<sup>5)</sup> и греческихъ и троянскихъ вождей по обѣ стороны Орфея въ полигнотовомъ „Аидѣ“. Мы уже упоминали о вліяніи полигнотовой живописи на композиціи щита Аѳины-Дѣвы Фидіа.

„Кентавромахія“ на храмѣ Гефеста въ Аѳинахъ<sup>6)</sup>, „Кентавромахія“ и „Амазомахія“ Фигалійскаго храма<sup>7)</sup>, часто близко соприкасаясь въ различныхъ мотивахъ композицій другъ со другомъ и съ рельефами героона Трисы, равно какъ и съ нѣкоторыми вазовыми картинами, приводятъ къ мысли, что и здѣсь сохранились отелки композицій Полигнота и Микона. Масса живописныхъ элементовъ<sup>8)</sup>, которые разсѣяны въ упомянутыхъ рельефахъ, еще болѣе подтверждаетъ, что они находятся, какъ и фризъ Гель-Баши, подъ вліяніемъ живописи.

Вліяніе живописи Полигнота и его школы весьма вѣроятно также на рельефахъ храма Безкрылой Побѣды въ Аѳинахъ<sup>9)</sup>, на рельефахъ памятника съ nereидами<sup>10)</sup> и т. д.

На карнизѣ извѣстнаго саркофага съ изображеніемъ плакальщицъ изъ Сидона въ Оттоманскомъ музеѣ въ Константинополѣ<sup>11)</sup> два сидящихъ печальныхъ мужчины повторяютъ полигнотовы мотивы: одинъ—мотивъ Гектора, другой—Сарпедона („Аидѣ“). Юноши, стоящіе противъ нихъ,

<sup>1)</sup> Robert, ib.

<sup>2)</sup> Collignon, II, pl. III.

<sup>3)</sup> Ср. Robert, ib.

<sup>4)</sup> Collignon, II, 67.

<sup>5)</sup> Robert, Nekyia, 55.

<sup>6)</sup> Ср. Collignon, Sculpture, II, 84.

<sup>7)</sup> Ср. Overbeck, Plastik, I<sup>4</sup>, 556.

<sup>8)</sup> Ср. А. А. Павловскій въ Commentationes philologicae (Сборникъ статей въ честь И. В. Помяловскаго), 203.

<sup>9)</sup> Ср. Brückner, Ath. M., XIV (1889), 404; Körp. Arch. Anz., VII (1892), 128 сл.; Furtwängler, Meisterwerke, 220.

<sup>10)</sup> Ср. Robert, Marathonsschl., 13 сл.

<sup>11)</sup> Hamdy-Beu et Th. Reinach, Nécropole royale de Sidon, pl. XI.

повторяют мотивъ Антилоха. Печальныя женщины во фронтонѣ той же стороны саркофага, гдѣ на карнизѣ представлены упомянутыя мужскія фигуры, напоминаютъ Роберту (Nekyia, 56), по общему характеру, печальныхъ женщинъ на картинахъ Полигнота. Ихъ же напоминаютъ ему и печальныя женщины, изображенныя на изданномъ Вольтерсомъ <sup>1)</sup> метопѣ Аѳинскаго Национальнаго музея.

Иногда мотивы полигнотовыхъ картинъ можно констатировать и на памятникахъ сравнительно позднихъ. Сюда относятся статуарныя группы <sup>2)</sup>, италійскія вазы <sup>3)</sup>, бронзовыя цисты <sup>4)</sup>, мраморныя саркофаги <sup>5)</sup>, фресковыя и др. картины <sup>6)</sup>, этрускія урны <sup>7)</sup>.

Но если мотивы полигнотовой живописи встрѣчаются и на позднихъ памятникахъ, о характерѣ его фигуръ и о стилѣ ихъ прежде всего мы должны судить по хронологически близкимъ къ нему памятникамъ. Особенного вниманія въ этомъ отношеніи заслуживаютъ рельефы мраморныхъ лекиоовъ и надгробныхъ стелъ <sup>8)</sup>.

Такимъ образомъ, вліяніе полигнотовой живописи такъ или иначе отражается на массѣ самыхъ разнообразныхъ памятниковъ, которые и должны служить намъ источниками при изученіи Полигнота. Задачу дать представленіе о картинахъ Полигнота и его школы, по скольку это позволяютъ сдѣлать описанія картинъ Павсанія и матеріалъ, представляемый всѣми вышеназванными памятниками, взялъ на себя Робертъ.

Въ 1892 году Робертъ издалъ реставрацію полигнотова „Аида“ <sup>9)</sup>. Въ слѣдующемъ году явилась его реставрація „Иліона“ <sup>10)</sup>. Наконецъ, въ 1895 году онъ далъ реставрацію „Мараѳонской битвы“, которую Миконъ и Панень написали въ Аѳинской Росписной галлерей <sup>11)</sup>.

<sup>1)</sup> Ath. M., XVIII (1893), Taf. 1, стр. 1 слл.

<sup>2)</sup> Ср. Furtwängler, 50 Berliner Winkelmannspr., 1890, 137.

<sup>3)</sup> Ср. Hartwig, A. Z., 1884, 253 слл.; Robert, Nekyia, 58; Furtwängler, Meisterwerke, 149 слл.; Patroni, La ceramica antica nell'Italia meridionale, IX.

<sup>4)</sup> Известная циста Фикорони, — произведение іонійскаго искусства (ср. Furtwängler, Meisterw., 25, 4; 152), даетъ картину съ композиціей и мотивами Полигнота.

<sup>5)</sup> Ср. Robert, Ilupersis. 36; Marathonsschl., 13 слл.

<sup>6)</sup> Ср. H. von Rohden, у Ваум., Denkm., II, 857 слл. Helbig-Reisch, Rome, II, 245 и т. д.; Murray, Gaz. archéol., II (1876) 98; Robert, Nekyia, 57, и т. д.

<sup>7)</sup> Ср. выше.

<sup>8)</sup> Ср. Dümmler, Jahrb. d. Inst., II (1887). ук. ст.; C. Smith, Dictionary of greek and roman antiquities, 408; Noack, Ath. M., XVIII (1893), 306.

<sup>9)</sup> Robert, Die Nekyia des Polygnot, 16—hallisches Winkelmannsprogramm, Halle, 1892.

<sup>10)</sup> Robert, Die Ilupersis des Polygnot, 17—hallisches Winkelmannsprogramm. Halle, 1893.

<sup>11)</sup> Robert, Die Marathonsschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot, 18—es hallisches Winkelmannsprogramm, Halle, 1895.

Въ послѣдней книгѣ Робертъ собралъ свѣдѣнія, которыя есть у древнихъ писателей насчетъ всѣхъ остальныхъ картинъ Полигнота и художниковъ его школы, а также указалъ вазовыя картины и другіе памятники, находящіеся подъ вліяніемъ композицій полигнотовой школы. вмѣстѣ съ тѣмъ здѣсь же онъ отвѣтилъ на возраженія, которыя сдѣланы ему были разными учеными послѣ его первыхъ двухъ работъ <sup>1)</sup>).

Книги Роберта составили эпоху въ наукѣ: никто до сихъ поръ не затрагивалъ вопроса о Полигнотѣ и о вліяніи, оказанномъ имъ на греческія искусство и художественную промышленность такъ широко.

Основными положеніями Роберта являются тѣ, которыя онъ уже высказывалъ раньше въ *Annali* 1882 г. и въ *Archäologischer Anzeiger* 1889 г. Композиціи кратира изъ Орвіето въ Луврѣ и болонскаго кратира даютъ прямыя указанія о распредѣленіи фигуръ на картинахъ Полигнота. Робертъ приводитъ цѣлый рядъ вазъ, композиціи которыхъ однородны съ композиціями кратировъ луврскаго и болонскаго (*Nekyia*, 43 сл.). Древнѣйшею изъ этихъ вазъ является луврскій кратиръ, который принадлежитъ раннему прекрасному стилю, непосредственному преемнику строгаго Полигнотову манеру композиціи видимъ далѣе на вазахъ развитога прекраснаго стиля и на вазахъ роскошнаго стиля, слѣдующаго за развитымъ прекраснымъ. Удерживаютъ полигнотову композицію еще и нѣкоторыя италійскія вазы.

На основаніи вазовыхъ картинъ Робертъ полагаетъ, что мѣстомъ дѣйствія картинъ Полигнотъ избиралъ чаще всего склонъ горы <sup>2)</sup>). Неровности почвы обозначалъ онъ такими же волнообразными линіями, какія мы видимъ на вазахъ. Фигуры распредѣлены были по картинѣ равномерно. Нѣкоторыя изъ нихъ пересѣкались линіями, обозначающими подробности почвы; такимъ образомъ, у этихъ фигуръ части ихъ закрывались холмами и фигуры были изображены не цѣликомъ <sup>3)</sup>).

Вліянія Полигнота на вазовую живопись не ограничились одной композиціей. Напротивъ, благодаря описанію картинъ Полигнота у Павсанія, мы можемъ констатировать цѣлый рядъ вазъ, картины которыхъ копируютъ группы и отдѣльныя фигуры Полигнота или подражаютъ имъ. Вазы даютъ, такимъ образомъ, до нѣкоторой степени представленіе и о стилѣ полигнотовыхъ фигуръ. Рисовальщикъ Роберта Шенкъ, по заявленію самого Роберта, придавалъ на реставраціяхъ нѣсколько не

<sup>1)</sup> Schöne, *Jahrb. d. Inst.*, VIII (1893), 187 сл.; Schreiber, *Festschrift f. Overbeck*, 184 сл.; Weizsäcker, *Polygnot's Gemälde*, 3 сл.;

<sup>2)</sup> Robert, *Nekyia*, 42; *Marathonsschl.*, 91 сл.

<sup>3)</sup> Robert, *Marathonsschl.*, 104 сл.

тотъ стилъ, который вполнѣ отвѣчалъ бы полигнотовому. Фигуры должны быть нѣсколько строже въ стилѣ <sup>1)</sup>. По чашамъ съ бѣлой облицовкой и полихромною живописью на ней Робертъ составляетъ представленіе объ общемъ колоритѣ картинъ Полигнота <sup>2)</sup>. Какъ на этихъ вазахъ, у Полигнота фигуры выдавались на бѣломъ фонѣ <sup>3)</sup>. Ландшафта, задающагося иллюзіей, у Полигнота не было. Фигуры его украшали бѣлую стѣну зданія, какъ фигуры на вазахъ украшаютъ сосудъ. Полигнотъ вовсе не желалъ, чтобы картины устраняли впечатлѣніе стѣны, также и вазовыя картины всегда имѣютъ чисто архитектурное значеніе <sup>4)</sup>.

Взгляды Роберта на Полигнота и на вліянія, которыя оказалъ Полигнотъ на греческое искусство, нашли себѣ не одного приверженца. Въ настоящее время едва ли кто будетъ уже отстаивать реставрацію Бенндорфа. Едва ли можно рѣшиться также говорить теперь о Полигнотѣ только на основаніи литературныхъ свидѣтельствъ о немъ.

Но какъ бы то ни было, вопроса о значеніи Полигнота въ исторіи греческаго искусства работы Роберта не рѣшили окончательно. Если онѣ затронули его особенно широко и основательно, дали массу весьма остроумныхъ и важныхъ соображеній насчетъ композицій знаменитаго вазосца, и, казалось, часто были такъ близки къ истинѣ, то онѣ встрѣтили и весьма энергичныя и многочисленныя возраженія, изъ которыхъ нѣкоторыя стремились доказать, что наука вообще не въ силахъ дать даже и приблизительнаго нагляднаго представленія о стилѣ Полигнота, что, ergo, всѣ попытки реставрировать графически полигнотовы композиціи не ведутъ ни къ чему: можно лишь дать почувствовать, каковы были композиціи Полигнота, но нельзя сдѣлать того, чтобъ мы ихъ снова могли созерцать, потому что нѣтъ памятниконъ, которые были бы вѣрнымъ зеркаломъ искусства Полигнота <sup>5)</sup>.

Роберту, какъ мы сказали уже, возражали Шёне, Шрейберъ, Вейцсекеръ, Гаузеръ.

На большую часть возраженій какъ мы знаемъ, Робертъ отвѣтилъ уже въ послѣдней своей книгѣ, посвященной реставраціи „Мараѳонской битвы“ Микона и Панена. Робертъ большею частью остается при своихъ мнѣніяхъ и только въ нѣкоторыхъ случаяхъ ихъ слегка измѣняетъ.

<sup>1)</sup> Robert, Nekyia, 58.

<sup>2)</sup> Robert, тамъ же, 58.

<sup>3)</sup> Robert, тамъ же.

<sup>4)</sup> Robert, Marathonsschl., 102.

<sup>5)</sup> Cp. Schöne, Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 199.

Особенно отличает Роберта от его предшественников то, что он указал памятники, на которых, по его мнѣнію, сохранилось несомнѣнное вліяніе композицій Полигнота. Вазовые мастера, по его мнѣнію,—подражали Полигноту, и у нихъ мы имѣемъ лучшія аналогіи для композицій Полигнота. Противъ этого послѣдняго положенія возсталъ Шёне <sup>1)</sup>. Онъ прежде всего указываетъ на то, что изъ описанія полигнотовыхъ картинъ у Павсанія нельзя вывести заключенія, что эти картины имѣли аналогіи съ вазовыми картинами, которыя приводитъ Робертъ. Въ самомъ дѣлѣ, Павсаній не упоминаетъ, чтобы неровности почвы заслоняли и скрывали части фигуръ; если это засвидѣтельствовано для одной картины Микона (фигура Бута, Overbeck, SQ., 1085), то это—исключеніе, и при томъ не у Полигнота: изъ-за исключительности такого приѣма возникла и поговорка: θάττων ἢ Βούτῃς. На вазовыхъ картинахъ приѣмъ закрыванія фигуръ неровностями почвы, такимъ образомъ, явился не подъ вліяніемъ полигнотовой живописи <sup>2)</sup>. Далѣе, изъ Павсанія видно, что всѣ фигуры главныхъ группъ на картинахъ Полигнота находились на одной линіи. Вазовыя картины съ „полигнотовой“ композиціей (по терминологіи Роберта), распредѣляя фигуры группъ на разныхъ уровняхъ, указываютъ скорѣе, что ихъ композиціи отличаются отъ полигнотовыхъ <sup>3)</sup>. Весьма сомнительнымъ кажется Шёне и такое преобладаніе фигуръ въ профиль у Полигнота, какъ это мы видимъ на вазахъ и въ реставраціяхъ Роберта: на картинѣ самой главной „полигнотовой“ вазы — болонскомъ кратирѣ — всѣ фигуры изображены въ профиль! Опять и это не говоритъ за зависимость вазовыхъ картинъ отъ Полигнота. Наконецъ, „полигнотовы“ вазы въ композиціи далеко не одинаковы: на нѣкоторыхъ преобладаютъ группы, на другихъ отдѣльныя фигуры; на однѣхъ встрѣчаются фигуры, отчасти заслоненныя неровностями почвы, на другихъ ихъ нѣтъ и т. д. <sup>4)</sup>. Всѣ такія вазы нельзя подводить подъ одну категорію и нельзя объяснять композиціи всѣхъ ихъ вліяніемъ именно только Полигнота.

Кромѣ того, прибавляетъ Шёне, задачи и средства дѣйствія полихромной живописи Полигнота и вазовой красно-фигурной живописи были глубоко различны, такъ что и ожидать вліянія Полигнота на картины вазъ нельзя <sup>5)</sup>. Въ вазовой живописи надо строго соблюдать равномѣр-

<sup>1)</sup> Schöne, Zu Polygnots delphischen Bildern. Jahrb. d. Inst. VIII (1893), 187 слл.

<sup>2)</sup> Schöne, 194.

<sup>3)</sup> Schöne, ib.

<sup>4)</sup> Schöne, 195.

<sup>5)</sup> Schöne, 195.



ное распределение фигуръ на поверхности картины; чтобы не нарушить равновѣсія, которое должно быть между свѣтлыми фигурами и темнымъ фономъ, надо избѣгать большихъ замѣнутыхъ группъ, которыя образовали бы большія свѣтлыя пятна на вазѣ. Такъ какъ вазовыя картины дѣйствуютъ силуэтами, у нихъ является необходимость выбирать такія позы для фигуръ, которыя (позы) давали бы наибольшее количество линий въ контурахъ; чѣмъ больше извилинъ будутъ представлять контуры, чѣмъ больше они будутъ отклоняться отъ прямыхъ линий, тѣмъ выгоднѣе будетъ дѣйствіе фигуры. Понятно, почему вазовая живопись должна предпочитать фигуры не въ фасъ или три четверти, а въ профиль.

Наоборотъ, полихромная живопись на бѣломъ фонѣ (такова была живопись Полигнота) не должна непременно распределять равномерно фигуры по поверхности картины; благодаря краскамъ, она можетъ свободно пользоваться большими тѣсно сплоченными группами. Не къ чему ей и отдавать предпочтеніе фигурамъ въ профиль.

Подъ вліяніемъ Полигнота, судя по Павсанію <sup>1)</sup>, широко примѣнявшаго тѣсно сплоченныя группы, — являются такія группы на фризѣ Пареенона.

По Шёне, „полигнотовы“ вазы Роберта не даютъ и не могутъ давать никакого представленія о картинахъ Полигнота и объ ихъ манерѣ композиціи.

Шёне рѣшительно высказывается и противъ того, что Полигнотъ избиралъ обычнымъ мѣстомъ дѣйствія картинъ склонъ горы. Противъ этого, по его мнѣнію, говоритъ уже картина, изображавшая избіеніе жениховъ Пенелопы; какъ извѣстно, мѣстомъ дѣйствія этой картины Полигнота была внутренность одиссеева дома <sup>2)</sup>. Да и вазовыя композиціи нельзя объяснить такъ, какъ объясняетъ Робертъ. По Шёне, вазовые мастера, располагая фигуры на разныхъ уровняхъ, не имѣли ничего другого въ виду, какъ дать картину происходящаго на одномъ уровнѣ почвы: фигуры, которыя у нихъ расположены выше другихъ, надо понимать, какъ находящіяся за ними <sup>3)</sup>. Вазовые мастера V вѣка, так. обр., не отличаются здѣсь отъ египетскихъ художниковъ, у которыхъ мы видимъ тотъ же наивный приѣмъ для изображенія фигуръ на разныхъ планахъ.

О колоритѣ полигнотовыхъ картинъ Шёне судитъ такъ же, какъ

---

<sup>1)</sup> Ср. Павсаній, X, 30, 3. 4; 31, 10; 30, 8; 31, 5 и т. д. (Overbeck, SQ., 1050, B, 142 слл.; 256; 243 слл.; 229 слл.).

<sup>2)</sup> Ср. Robert, Hermes, XXV, 426.

<sup>3)</sup> Schöne, Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 198.

раньше него судилъ Бенндорфъ, по пинаку, находящемуся въ Акропольскомъ музеѣ <sup>1)</sup>, а не по аттическимъ виликамъ съ бѣлой обличовкой внутри, колоритъ которыхъ совершенно нельзя согласить съ тѣмъ, что мы знаемъ о колоритѣ Полигнота изъ описанія его картинъ у Павсанія <sup>2)</sup>. Фигуры на картинахъ выдавались на бѣломъ фонѣ, но, такъ какъ онѣ были раскрашены, онѣ не могли выдаться на такихъ неопредѣленныхъ линіяхъ, какія мы видимъ у вазъ съ „полигнотовой“ композиціей для обозначенія неровностей почвы. Судя по Павсанію (X, 25, 3, 11; 26, 5), у Полигнота почва обозначалась гораздо подробнѣ. Тонкія линіи для обозначенія почвы — исключительная особенность вазовой живописи <sup>3)</sup>, которая ее вовсе не заимствовала у Полигнота, какъ думаетъ Робертъ (Neukirch, 66): темныя, малозамѣтныя линіи необходимы въ вазовой живописи изъ-за ея чернаго фона, на которомъ свѣтлымъ силуэтомъ выдаются фигуры; если почву обозначить здѣсь подробно, то получатся крайне непріятныя для общаго декоративнаго эффекта свѣтлыя пятна <sup>4)</sup>. Такимъ образомъ, и при сужденіи о колоритѣ Полигнота, по мнѣнію Шёне, вазы не даютъ ровно ничего.

Возраженія Шёне имѣли то значеніе, что заставили Роберта еще разъ пересмотрѣть вопросъ объ отношеніяхъ живописи Полигнота къ вазовымъ картинамъ и подробнѣ обосновать его основныя положенія.

Въ послѣдней книгѣ, посвященной Полигноту, Робертъ еще разъ останавливается на вазахъ съ „полигнотовой“ манерой композиціи.

Несомнѣнныя указанія на то, что иногда на картинахъ Полигнота неровности почвы заслоняли и скрывали части фигуръ, Робертъ указываетъ и въ описаніи дельфійскихъ картинъ Полигнота у Павсанія. О фигурѣ Титія въ „Аидѣ“ Павсаній говоритъ, что онъ представляетъ „не цѣлый образъ“, „οὐδὲ ὀλόκληρον εἶδωλον“. Что ὀλόκληρον здѣсь значитъ безусловно это, показываетъ свидѣтельство Зиновія (Overbeck, SQ., 1085) о фигурѣ Бута на картинѣ Микона: Бутъ Микона отъ того далъ поводъ къ поговорѣ: θᾶττον ἢ Βούτης, — что нужно было очень мало времени, чтобъ нарисовать его, такъ какъ на картинѣ отъ его фигуры видны были только шлемъ да глазъ, такъ какъ не вся фигура его была написана: καὶ γὰρ ὁ Βούτης ῥαδίως κατεσκευάσθη. ἄτε οὐχ ὀλοκληροῦ τοῦ σώματος γεγραμμένου.

<sup>1)</sup> 'Εφημ. ἀρχ., 1887, πίν. VI, стр. 124 сл. (Benndorf).

<sup>2)</sup> Schöne, 189. Ср. Grun n. Gesch. d. gr. Künstler, II, 22, 31 сл.

<sup>3)</sup> Такъ думаетъ, кромѣ Шёне, и Гауверъ, считающій эти линіи за «ein trauriger Nothbehelf» вазовой живописи.

<sup>4)</sup> Schöne, 195.

Вопреки Шёне, Робертъ <sup>1)</sup> считаетъ закрываніе частей фигуръ неровностями почвы обычнымъ приемомъ живописи Полигнота; пословица: *θαύτων ἢ Βοάτης*—явилась не потому, что Миконъ нарисовалъ нѣчто совершенно необычное, а потому, что онъ впалъ въ крайность, довелъ обычный приемъ до утрировки <sup>2)</sup>.

Закрываніе фигуръ неровностями почвы стоитъ въ связи съ горнымъ пейзажемъ, который преимущественно и выбиралъ Полигнотъ для своихъ картинъ <sup>3)</sup>. Горный пейзажъ представлялъ весьма много преимуществъ. Такую массу фигуръ, какъ на дельфійскихъ картинахъ Полигнота, конечно, удобнѣе и живописнѣе можно расположить — при средствахъ, которыми располагала живопись V вѣка, — избравъ горный пейзажъ для картины. Особенныхъ стѣсненій, такимъ образомъ, горный пейзажъ вовсе не представлялъ для художника. Робертъ остроумно сопоставляетъ съ горнымъ пейзажемъ полигнотовыхъ картинъ *σχηνή* трагедіи: и тотъ и другая нисколько не мѣшаютъ, чтобы на ихъ фонѣ развивались самыя разнообразныя дѣйствія и картины.

Горный пейзажъ для картинъ Полигнота и его школы засвидѣтельствованъ и литературной традиціей. Полигнотъ написалъ въ Дельфахъ „*Ἰλίου ἀκρόπολιν*“; такъ какъ на той же картинѣ было изображено и море съ кораблемъ Менелая, то, конечно, скорѣе всего *ἀκρόπολις* былъ характеризованъ постепенно повышающеюся поверхностью почвы. Несомнѣнно, неровный уровень почвы былъ и въ „Аидѣ“ Полигнота: Сисифъ тащитъ камень тамъ на гору (*κρημνοῦ τε συγῆμά ἐστι καὶ ὁ Αἰδίου Σίσυφος ἀψῶσαι πρὸς τὸν κρημνὸν βιαζόμενος τὴν πέτραν*); Антилохъ поставилъ одну ногу на возвышеніе почвы (*τὸν μὲν ἕτερον ἐπὶ πέτρας τῶν ποδῶν* etc.); Орфей сидитъ на холмѣ (*ἐπὶ λόφου τινοῦ Ὀρφεὺς καθεζόμενος* etc.).

Горный пейзажъ засвидѣтельствованъ прямо для картины Микона, на которой былъ изображенъ извѣстный Бутъ (*τὰ δὲ λοιπὰ μέρη ἐδόχει ὁ πὸ τοῦ ὄρους, ἐφ' οὗ ἐβιβάζηκε, κρύπτεσθαι* etc.).

Весьма легко было избрать гористую мѣстность для „Кентавромахіи“, „Амазономахіи“, картинъ историческихъ битвъ, „Похищенія Левкишиды“.

Если на картинѣ въ платейскомъ храмѣ („Одиссей, убивающій

<sup>1)</sup> Такого же мнѣнія держатся о закрываніи фигуръ неровностями почвы Беннорфъ (*Εφ. ἀρχ.*, 1887, 126), Кёппль (*Arch. Anz.*, 1892, 128), Жираръ (*Peinture*, 175), Вейцеккеръ (ук. раб.), Ноакъ (*Ath. M.*, XVIII (1893), 305).

<sup>2)</sup> Robert, *Marathonsschl.*, 96.

<sup>3)</sup> Girard, *Peinture*, 175 сл. Robert, *Marathonsschl.*, 95.

жениховъ Пенелопы“) дѣйствіе происходитъ во внутренности дома, то расположеніе фигуръ тамъ было совершенно такое же, какъ и на другихъ картинахъ Полигнота, потому что домъ въ нѣсколько этажей былъ представленъ въ разрѣзѣ <sup>1)</sup>).

Шёне (а за нимъ и Вейцсекеръ) неправильно смотрятъ на вазы съ „полигнотовой“ композиціей.

Сохранившіяся копии композицій на щитѣ Аѳины-Дѣвы Фидія <sup>2)</sup> совершенно ясно характеризуютъ мѣста дѣйствій изображенныхъ тамъ сценъ, какъ селены горы: амазомахія происходитъ на склонахъ Пникса, гигантомахія на склонахъ Олимпа <sup>3)</sup>). Нельзя не замѣтить огромнаго сходства между композиціей щита Аѳины-Дѣвы Фидія и амазомахіей, украшающей кумскій арибаллъ въ Museo Nazionale въ Неаполѣ <sup>4)</sup>).

Совершенно очевидно, что и на кумскомъ арибаллѣ дѣйствіе картины происходитъ на склонахъ Пникса <sup>5)</sup>, и что фигуры здѣсь находятся никоимъ образомъ не на ровной мѣстности (ср. особ. группу Климены и Фалира). Несомнѣнно, склонъ горы имѣемъ также на вазѣ Берлинскаго музея № 3258 („Калидонская охота“) <sup>6)</sup>. Изображеніе боговъ вверху сцены на италійскихъ вазахъ опять-таки очевидно должно давать идею о нахожденіи боговъ не за фигурами, а надъ ними (на небѣ). На многихъ вазахъ мы имѣемъ совершенно несомнѣнное обозначеніе возвышающейся почвы, по которой фигуры восходятъ вверхъ. Послѣдняго не отрицаетъ и самъ Шёне.

Итакъ, расположеніе фигуръ равномернo по всей поверхности картины, другъ надъ другомъ, на вазахъ не имѣетъ въ виду изобразить ихъ другъ за другомъ, не даетъ на нихъ вида какъ-бы съ птичьяго полета (такъ полагаютъ Шёне и Вейцсекеръ).

Совершенно невѣроятно было бы, чтобы греческая живопись въ V в. такъ примитивно понимала перспективу, какъ то выходитъ у Шёне, Вейцсекера и Гаузера <sup>7)</sup>).

<sup>1)</sup> Ср. Robert, Hermes, XXV, 428; Marathonsschl., 65.

<sup>2)</sup> Амазомахія: Michaëlis, Parthenon, Taf. 15, 35; Conze, Athenastatue des Pheidias im Parthenon; Schreiber, Athena Parthenos, Taf. III, E 3; Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, I, f. 99. Гигантомахія: Mon., IX, 6; Roscher, Lex. d. Mythol. (Неаполь, M. B., 2664 и 2883); В. К. Мальмбергъ, Метопы, табл. II.

<sup>3)</sup> Ср. М. Мауер, Giganten u. Titanen, 267 сл., № 10; Robert, Archäol. Märchen, 24, пр.; Furtwängler, Meisterw., 71; Gräf u Pauly-Wissowa, Realencykl., I, 2, 1781.

<sup>4)</sup> R. C., 239. Ср. Rayet-Collignon, Céramique, 244 сл.; Winter, Jüng. attischen Vasen, 3.

<sup>5)</sup> Rayet-Collignon, ук. м.

<sup>6)</sup> Gerhard, Apulische Vasenbilder, Taf. VIII—X; Jahrb. der kunsthist. Sammlungen d. allerhöchst. Kaiserhauses, Wien, IX, f. 114.

<sup>7)</sup> Ср. Robert, Marathonsschl., 91 сл.

Какъ композиціи съ горнымъ пейзажемъ, такъ и закрываніе фигуръ неровностями почвы является впервые на вазахъ прекраснаго стиля <sup>1)</sup>. Такъ какъ послѣдній приѣмъ примѣнялся къ живописи Полигнота, то ей онъ скорѣе всего обязанъ происхожденіемъ и въ вазовой живописи. Живопись Полигнота повліяла и на созданіе вазовыхъ композицій съ горнымъ ландшафтомъ.

Описаніе картинъ Полигнота у Павсанія не допускаетъ иного расположенія фигуръ, какъ это мы видимъ на вазахъ съ „полигнотовой“ манерой композиціи. Робертъ сдѣлалъ весьма интересную попытку описать языкомъ Павсанія картины кратировъ изъ Орвіето и болонскаго съ цѣлью показать, какъ хорошо подходятъ обычныя выраженія Павсанія при описаніи дельфійскихъ картинъ и къ описанію композицій на этихъ вазахъ <sup>2)</sup>.

Не трудно возразить и противъ того, что Шёне говоритъ о группахъ полигнотовыхъ картинъ. Такихъ большихъ тѣсно сплоченныхъ группъ, какъ требуетъ Шёне, въ искусствѣ V вѣка вовсе нѣтъ. И искусство IV вѣка не ставитъ фигуръ еще очень тѣсно. Единственнымъ исключеніемъ являются сцены процессій на фризѣ Пареенона; онѣ, однако, не могутъ служить аналогіями къ композиціямъ Полигнота, такъ какъ все построеніе ихъ совершенно иное. Во фронтонахъ Пареенона, на центральной части его восточнаго фриза (группа боговъ), на фризахъ Фигалійскаго храма, Галикарнасскаго мавзолея, у мозаики съ изображеніемъ сраженія Александра Македонскаго съ Даріемъ <sup>3)</sup>, на извѣстной „Альдобрандинской свадьбѣ“ <sup>4)</sup> фигуры въ группахъ разставлены еще очень свободно. Только на маломъ фризѣ Цергамскаго алтаря, на эллинистическихъ рельефахъ и на помпейскихъ картинахъ развиваются группы съ фигурами, весьма тѣсно примывающими другъ къ другу. Ни содержаніе, ни аналогіи современныхъ памятниковъ, ни описаніе Павсанія не ведутъ къ заключенію, которое Шёне сдѣлалъ насчетъ группъ у Полигнота. Шёне вычитываетъ у Павсанія часто гораздо больше того, что переіретъ хотѣлъ сказать о группахъ на дельфійскихъ картинахъ Полигнота <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Перечень вазъ съ «полигнотовой» композиціей и закрываніемъ фигурой неровностями почвы см. у Роберта, *Marathonsschl.*, 96 слл.

<sup>2)</sup> См. Robert, *Nekyia*, 40 слл.

<sup>3)</sup> Эта мозаика, вѣроятно, скомпонована по картинѣ Филоксена зретрійскаго (Overbeck, *SQ.*, 1777). Ср. *Michaëlis, Jahrb. d. Inst.*, VIII (1893), 134; Robert, *Marathonsschl.*, 100.

<sup>4)</sup> Helbig-Reisch, *Rome*, II, 958. Ср. вазу въ Museo Nazionale въ Неаполѣ S. A., 699. «Альдобрандинская свадьба» копируетъ картину IV вѣка.

<sup>5)</sup> Ср. Robert, *Marathonsschl.*, 100 слл.

Тѣсно сплоченныя группы съ свободными пространствами между ними являются въ греческомъ искусствѣ въ то время, когда начинается болѣе и болѣе на картинахъ играть роль пейзажъ, который и заполняетъ остающіяся между группами пространства. Вопреки Шёне <sup>1)</sup> и Гаузеру, этого нельзя принимать у Полигнота. Даже еще на цистѣ Фикорони <sup>2)</sup> и на мозаикѣ съ изображеніемъ битвы Александра съ Даріемъ пейзажъ развитъ очень мало. Мало развитъ онъ былъ еще, вѣроятно, и у Зевксиса и Паррасія <sup>3)</sup>. Въ живописи Полигнота могли быть только слабые намеки на пейзажъ <sup>4)</sup>. А при такихъ условіяхъ композиціи Полигнота имѣли совершенно архитектурическій характеръ, и равномерное распредѣленіе фигуръ на нихъ было такъ же необходимо, какъ во фронтонахъ, на фризахъ, наконецъ, и на вазовыхъ картинахъ <sup>5)</sup>.

Что касается колорита полигнотовыхъ картинъ, то, вопреки Бенндорфу и Шёне, о немъ нельзя судить по акропольскому пинаку <sup>6)</sup>. Во-первыхъ, пинакъ гораздо древнѣ картинъ Полигнота по стилю <sup>7)</sup> и, во-вторыхъ, онъ отличается рѣзко отъ полигнотовыхъ картинъ по окраскѣ фигуръ: здѣсь нѣкоторыя второстепенныя вещи не окрашены, а нарисованы лишь контурно, тогда какъ у Полигнота второстепенные предметы на картинахъ были раскрашены <sup>8)</sup>.

Робертъ продолжаетъ настаивать и послѣ сдѣланныхъ ему возраженій, что судить о колоритѣ Полигнота надо по картинамъ вазъ съ рисунками на бѣлой облицовкѣ <sup>9)</sup>.

Выводы науки относительно художественно-историческаго значенія Полигнота въ греческомъ искусствѣ одновременно съ Робертомъ старался резюмировать Мильхгёферъ <sup>10)</sup>. Онъ, впрочемъ, не дѣлалъ гра-

<sup>1)</sup> Шёне повторяетъ старыя воззрѣнія. Ср. Hügel, *Geschichtliche und systematische Entwicklung und Ausbildung der Perspektive in d. klass. Malerei*, 15 сл.

<sup>2)</sup> Helbig-Reisch, *Rome*, II, 437 сл. Оригиналь композиціи цисты не позже IV вѣка до Р. Хр. Ср. Robert, *ук. с.*, 102. Вижгоффъ (Wickhoff, *Wiener Genesis*, 51) относитъ цисту къ III в. Ср. Helbig-Reisch, *Rome*, II, 438 сл.

<sup>3)</sup> Ср. Blümler, *Technologie*, IV, 438; Benndorf, *Gr. S. Vasenb.*, 23; Мац, *Ann.*, LVI (1884), 319; Robert, *Votivgemälde eines Arobaten*, 16 hall. *Winckelmannspr.*, 19.

<sup>4)</sup> Пейзажъ, рассчитывающій на иллюзію, начинается не ранѣе III в. до Р. Хр. Развивается онъ лишь во II в. до Р. Хр. Ср. Robert, *Marathonsschl.*, 102; Wickhoff, *Wiener Genesis*, 51.

<sup>5)</sup> Robert, *ук. м.*

<sup>6)</sup> Robert, *Marathonsschlacht*, 103.

<sup>7)</sup> Ближайшія аналогіи по стилю представляютъ вазы Финтія. Ср. Benndorf, *Еφ. ἀρχ.*, 1857, 124 сл.; Hartwig, *Meistersch.*, Taf. XVII.

<sup>8)</sup> Ср. Павсаниѣ, X, 25, 3 (Overbeck, *SQ.*, 1050, A, 21) и др.

<sup>9)</sup> Robert, *Marathonsschl.*, 103 сл.

<sup>10)</sup> Milchhöfer, *Zu den jüngeren attischen Vasen. Jahrb. d. Inst.*, IX (1894).

фической реставраціи полигнотовыхъ произведеній и не касался вопроса во всемъ его объемѣ, но остановился специально на отношеніяхъ къ Полигноту вазовой живописи.

Заслугою Мильхгёфера является то, что онъ выдвинулъ всю важность установленія болѣе точной хронологіи вазовой живописи въ нашемъ вопросѣ.

Выводы, въ которыхъ пришелъ Мильхгёферъ, сводятся къ слѣдующему.

Какъ Фуртвенглеръ <sup>1)</sup>, Мильхгёферъ раздѣляетъ вазы прекраснаго стиля на два разряда: на вазы старшей группы (разрядъ А) и младшей (разрядъ В). Приведа многочисленныя примѣры вазъ той и другой группъ, а также и такія вазы, которыя, по стилю рисунка, должно поставить между старшей и младшей группой, Мильхгёферъ замѣчаетъ, что, по эпиграфическимъ даннымъ, средняя группа (ея представителемъ является чаша Аристофана и Эргина въ Берлинѣ, № 2531) должна относиться еще къ V вѣву. Такъ какъ работы Дюммлера, Студнички, Фуртвенглера, Бенндорфа <sup>2)</sup> достаточно указали на важное значеніе живописи въ исторіи греческаго искусства, то Мильхгёферъ справедливо находитъ, что аналогіи между вазовыми рисунками и скульптурою въ сюжетахъ, мотивахъ и т. п. никогда не могутъ безусловно говорить за то, что та или другая вазовая картина зависитъ отъ того или другого извѣстнаго намъ памятника скульптуры съ аналогичнымъ мотивомъ. Всегда возможна зависимость и той и другого отъ общаго живописнаго источника, такъ какъ и вазовая живопись и скульптура пользовались оригиналами монументальной живописи. А если такъ, то аналогіи съ памятниками скульптуры никогда не даютъ *terminus post quem* для вазовыхъ картинъ и не могутъ служить точкой опоры при хронологіи вазъ. Такъ и чаша Аристофана и Эргина не зависятъ отъ счита фидіевой Аены-Дѣвы.

Мильхгёферъ подробно перечисляетъ всѣ тѣ сюжеты вазовыхъ картинъ и мотивы ихъ, въ которыхъ его предшественники уже признавали вѣрно вліянія полигнотовой живописи. Такъ какъ вліяніе Полигнота сказывается уже на такихъ вазахъ, которыя еще весьма близки къ вазамъ строгаго стиля (вазы съ *Γλαύκων καλός*), то прекрасный стиль, полагаетъ Мильхгёферъ, является около 470 года.

Приблизительно къ 460-мъ годамъ относится, по Мильхгёферу, группа вазъ, близкихъ по стилю къ луврскому кратиру изъ Орвіето,

<sup>1)</sup> Въ каталогѣ вазъ Берлинскаго музея (т. 2).

<sup>2)</sup> См. о нихъ выше.

группа вазъ, прославляющихъ Евеона (*Εὐαίων καλός*), вазы, по стилю примыкающія къ берлинской келебѣ съ изображеніемъ Орфея среди еравійцевъ, къ амфорѣ Полигнота (Брит. муз., E284), т. е. вообще всѣ вазы старшей группы (А). Хронологическою границею разрядовъ А и В является 450 годъ. Такимъ образомъ, болонскій вратирь и родственныя ему по стилю вазы относятся къ 460—450 гг. и ниже. Ваза Мидія возникла около 440 года <sup>1)</sup>.

Мильхгёферъ занимался и вопросомъ о томъ, когда прекратилась вазовая живопись. Указанія на это даютъ панаэинейскія амфоры съ именами архонтовъ 312—11 года. По исполненію эти амфоры таковы, что совершенно не позволяютъ думать, что вазовая живопись въ Афинахъ съ половины IV вѣка стояла еще на такой высотѣ, чтобы могла производить дѣйствительно художественныя вещи. По эпиграфическимъ даннымъ лучшія вазы относятся къ V вѣку. За то, что аттическая вазовая живопись прошла всѣ стадіи своего развитія въ V вѣкѣ и что въ IV вѣкѣ не дѣлались уже роскошныя росписныя вазы, говорятъ результаты раскопокъ разныхъ некрополей, относящихся ко второй половинѣ V вѣка <sup>2)</sup>. За то же говорятъ и всѣ находки вазъ въ Крыму, Италиі и Сициліи. Въ IV вѣкѣ вазовая живопись еще существовала, но какъ долго—еще не можетъ быть установлено <sup>3)</sup>.

За помѣщеніе вазъ группы А, гдѣ такъ много вліяній живописи Полигнота, на 60-ые годы V вѣка говоритъ и хронологія Полигнота, который дѣйствуетъ въ Афинахъ еще до 460 года <sup>4)</sup>.

Вазовая хронологія, какъ мы видимъ ее у Мильхгёфера, подтверждаетъ положеніе, высказывавшееся уже раньше, — о руководящей, главенствующей роли живописи въ греческомъ искусствѣ V вѣка. Мильхгёферъ, руководясь указаніями вазовой хронологіи, объясняетъ всѣ аналогіи (указанныя до сихъ поръ) между вазовыми картинами и скульптурою V вѣка такъ, что относить ихъ насчетъ общаго источника въ монументальной живописи. Скульпторъ всегда нѣсколько связанъ своимъ матеріаломъ и поневолѣ долженъ быть консервативенъ. Живописецъ, напротивъ, можетъ компоновать свободнѣе; онъ легче отваживается на всякія новшества: новыя позы, новые мотивы группъ и т. п. Но если живопись руководитъ прогрессомъ, скульптурѣ принадлежитъ благотворное консервативное вліяніе. Скульптура даетъ какъ бы

<sup>1)</sup> Milchhöfer, 75 слл.

<sup>2)</sup> Milchhöfer, 77 слл.

<sup>3)</sup> Milchhöfer, 78 слл.

<sup>4)</sup> Milchhöfer, 72.



обратный ударъ, заставляя художника строго блюсти законы статики, внимательно изучать анатомію, пропорціи <sup>1)</sup>).

Фундаментальная работа Мильхгёфера въ общемъ заслужила признаніе со стороны ученыхъ. Сейчасъ же согласились съ основными выводами Мильхгёфера Миллье <sup>2)</sup>, Э. Р. фонъ-Штернъ <sup>3)</sup> и затѣмъ С. Смиль <sup>4)</sup>.

Съ основными положеніями Мильхгёфера согласился и Робертъ <sup>5)</sup>. Однако, послѣдній, какъ и Э. Р. фонъ-Штернъ, возражаетъ Мильхгёферу противъ его датировки нѣкоторыхъ вазъ. Вліяніе Полигнота начинается, по Роберту, въ вазовой живописи около 470—460 годовъ, но въ этому времени относятся только такіе сосуды, на которыхъ нѣтъ непосредственнаго вліянія картинъ Дельфійской лексики или Аѳинской Росписной галлерей. Примѣромъ такихъ вазъ можетъ служить кратиръ изъ Орвіето въ Луврѣ. Вазы, гдѣ, какъ на берлинской келебѣ съ изображеніемъ Орфея среди еракійцевъ, несомнѣнно надо признать посредственное или непосредственное вліяніе полигнотова „Аида“ <sup>6)</sup>, относятся къ болѣе позднему времени. Стиль и рисунокъ берлинской келебы обнаруживаютъ болѣе развитую и зрѣлую эпоху, чѣмъ та, къ которой относится луврскій кратиръ изъ Орвіето. Робертъ не согласенъ съ Мильхгёферомъ и относительно того, что на извѣстныхъ до сихъ поръ вазахъ нигдѣ нельзя указать вліяній скульптуры. Вопреки Мильхгёферу, Робертъ считаетъ, что Аѳина на берлинскомъ кратирѣ, изданномъ въ *Arch. Anz.* (VII (1892), 102) Фуртвенглеромъ, скопирована съ Аѳины-Дѣвы Фидія. А такъ какъ кратиръ этотъ по стилю близокъ къ келебѣ съ изображеніемъ Орфея среди еракійцевъ <sup>7)</sup>, то обѣ эти вазы должны были возникнуть лишь послѣ 447 года. А если такъ, то старшая группа вазъ прекраснаго стиля (А) относится къ 460—440 годамъ, а младшая (В) къ 440—420 годамъ. Хронологія Мильхгёфера даетъ слишкомъ быстрое tempo развитія вазовой живописи и не оставляетъ ничего на конецъ V вѣка <sup>8)</sup>.

<sup>1)</sup> Milchhöfer, 71 и пр. 33.

<sup>2)</sup> Milliet, *Monum. grecs*, 21—22 (1893—1894), 15.

<sup>3)</sup> Зап. Императ. Одесск. Общ. Исторіи и Древностей, XVIII (1895), 58 слл.

<sup>4)</sup> С. Smith, *Catalogue of the greek and etruscan vases in the British Mus. Introd.*, 9.

<sup>5)</sup> Robert, *Marathonsschl.*, 71 слл.

<sup>6)</sup> Ср. Furtwängler, 50 *Berliner Winckelmannspr.*, 157; Robert, *Nekyia*, 53; *Marathonsschl.*, 71 слл.

<sup>7)</sup> Ср. Robert, *Marathonsschl.*, 71; Furtwängler, *Arch. Anz.*, ук. м.

<sup>8)</sup> Robert, *Marathonsschl.*, 73. Ср. *Nekyia*, 53.

Вазы, которыя стоятъ подъ непосредственнымъ вліяніемъ Полигнота и прежде всего даютъ понятіе о стилѣ этого художника, это — вазы группы А. Вазы младшей группы (В) стоятъ уже подъ вліяніемъ болѣе позднихъ мастеровъ Аполлодора, Зевксиса и Паррасія <sup>1)</sup>.

Перспектива тоновъ, моделировка фигуръ — изображенія Аполлодора и Зевксиса <sup>2)</sup> — мало могли отразиться на красно-фигурной вазовой живописи изъ-за ея техники. Бѣлые лекионы <sup>3)</sup> даютъ представленіе о нововведеніяхъ Аполлодора и Зевксиса. На красно-фигурной живописи вліяніе Зевксиса обнаруживается въ нѣкоторыхъ стилистическихъ особенностяхъ фигуръ; къ послѣднимъ относится чрезчуръ большая величина рукъ у фигуръ (ср. о Зевксисѣ древнее свидѣтельство у Овербека, SQ., 1681) на вазовыхъ рисункахъ <sup>4)</sup>. Въ примѣръ вазы, рисунокъ которой стоитъ подъ вліяніемъ живописи Зевксиса, Робертъ приводитъ лекионъ (арибаллъ) прежней коллекціи Каstellани въ Римѣ, — изданный Милани въ его изслѣдованіи о Филоктетѣ <sup>5)</sup>. Хотя мотивъ картины (раненый и страждущій Филоктетъ) вазовый мастеръ могъ взять у Паррасія <sup>6)</sup>, однако, въ рисунокѣ онъ — подъ вліяніемъ Зевксиса; на это указываютъ чрезвычайно большія руки фигуры, выраженіе лица, свободная трактовка волосъ, живописная передача скалы, на которой сидитъ Филоктетъ и т. п. <sup>7)</sup>.

Сильнѣе вліянія Зевксиса сказывается, по мнѣнію Роберта, на красно-фигурныхъ вазахъ младшей группы (В) прекраснаго стиля вліяніе Паррасія, сильнѣе потому, что этотъ художникъ преуспѣлъ главнымъ образомъ въ рисунокѣ <sup>8)</sup>. Суть его открытія заключалась въ томъ, что онъ сумѣлъ дать пластическое дѣйствіе своимъ фигурамъ только посредствомъ однихъ контуровъ. Ваза Британскаго музея (Е 424) съ изображеніемъ Фетиды и Пелея можетъ дать представленіе о томъ, чего достигъ Паррасій: здѣсь контуры фигуръ таковы, что, въ сравненіи

<sup>1)</sup> Robert, тамъ же.

<sup>2)</sup> См. Overbeck, SQ., 1645, 1680. Ср. Girard, Peinture, 216 слл.; Winter, Attisch. Lekythos im Berl. Museum. 55 Berliner Winckelmannsprogramm, 1895, 10 слл.

<sup>3)</sup> Берл. 2684, 2685; изданы у Girard, Peinture, 214 слл., и у Winter, ук. раб.

<sup>4)</sup> Ср. Robert, Archäol. Märchen, 76; Iliupersis, 35; Marathonsschl., 73.

<sup>5)</sup> Milani, Il mito di Filottete, таблица въ началѣ книги.

<sup>6)</sup> Милани считалъ картину лекиона зависимою отъ картины Паррасія (Overbeck, SQ., 1709) и относилъ лекионъ къ 419—346 г. Робертъ находитъ эту дату слишкомъ поздней. Ср. Brunn, Geschichte d. griech. Künstler, II, 66 (97) сл.; Robert, Arch. Märch., 73; Marathonsschl., 73.

<sup>7)</sup> Robert, Marathonsschl., 73.

<sup>8)</sup> Ср. Overbeck, SQ., 1724 слл.; Бруннъ (Gesch. d. gr. Künstler, II, 71 (105) невѣрно понялъ эти тексты. Ср. Robert, Archäol. Märchen, 71, 76; Marathonsschl., 74.

съ фигурами этой вазы, даже фигуры известнаго арибалла бывшей коллекціи Сабурова (Берл., № 2471) важутся лишь силуэтами.

Изъ-за такихъ отношеній къ Аполлодору, Зевксису и Паррасію Робертъ ставитъ вазы младшей группы (В) прекраснаго стиля позже, чѣмъ Мильхгёферъ.

Позже ихъ надо ставить, по мнѣнію Роберта, и отъ того, что на нихъ, вопреки Мильхгёферу, надо гораздо чаще признавать вліяніе скульптуръ Пареенона. Такъ, на рисунокѣ кувшина Museo Gregoriano <sup>1)</sup> возможно предполагать вліянія метоповъ Пареенона. На пеликѣ Берлинскаго музея <sup>2)</sup>, по Роберту, скорѣе надо признать вліяніе фриза Пареенона, такъ какъ трудно допустить, чтобы художникъ фриза такъ рабски копировалъ свой оригиналъ, какъ мастеръ вазы.

Ваза Мидія, который по стилю близокъ къ автору вазы (гидри) въ Карлсруэ <sup>3)</sup>, должна относиться ко времени послѣ 437 года. Самая ранняя ваза группы, къ которой относятся обѣ названныя только что вазы, — болонскій кратиръ съ изображеніемъ Тесея передъ Амфитри-той <sup>4)</sup>. Съ послѣднимъ кратиромъ связанъ кратиръ съ изображеніемъ рожденія Эрихтонія <sup>5)</sup>. Та версія мѣа, которая изображена здѣсь, отличается отъ прежнихъ изображеній мѣа тѣмъ, что здѣсь мы видимъ Гефеста. Это, въ глазахъ Роберта, и даетъ дату всѣмъ вышеназваннымъ вазамъ: мѣа о сѣмени Гефеста былъ *ἱερὸς λόγος* храма Гефеста, т. е. явился въ 440 — 430 годахъ <sup>6)</sup>. Аналогіи съ фризомъ Пареенона на названной вазѣ съ изображеніемъ рожденія Эрихтонія объясняются прямою зависимостью отъ фриза Пареенона. То же надо сказать и о чашѣ съ изображеніемъ Кодра, о вазѣ Эпигена.

За то, что ваза Британскаго музея (E 466) значительно позднѣе 470 года (какъ ее датируетъ Мильхгёферъ, 73), говорятъ, кромѣ аналогій въ стилѣ съ вазою Мидія, трактовка колесницы, которая здѣсь поставлена вкось, какъ колесницы на вазѣ Мидія и на памятникахъ скульптуры позднѣе Пареенона <sup>7)</sup>, и длинные спускающіеся на плечи волосы фигуръ, чего также еще не видимъ у фигуръ Парее-

<sup>1)</sup> Mus. Greg., II. tav. 5, 2a. Cp. Robert, *Iliupersis*, 61.

<sup>2)</sup> A. Z., 1878, Taf. 22, стр. 162 (Robert); Берл., 2357.

<sup>3)</sup> Winnefeld, 259; Creuzer, *Gall. d. alt. Dramatik.*, I, 7; Overbeck, *H. Bildw.*, XI, 1.

<sup>4)</sup> Mus. Ital., III (1890), tav. I; Robert, *Nekyia*, 47; Журн. Мин. Нар. Просв., 1898, апрѣль, табл. IV.

<sup>5)</sup> Mon., III, 30.

<sup>6)</sup> Cp. Preller-Robert, *Griech. Mythol.*, I<sup>4</sup>, 198, пр. 2; C. I. A., IV, 35b, p. 64.

<sup>7)</sup> Cp. Robert, *Marathonsschl.*, 77; *Iliupersis*, 36.

нона <sup>1)</sup>. И кратиръ Брит. музея (Е 466) и ваза Мидія, въ виду этого, должны быть моложе фриза Пареенона. Робертъ полагаетъ, что на памятникахъ до 440 г. (до Аполлодора) вообще перспективное изображение предметовъ избѣгается <sup>2)</sup>. Мы не видимъ перспективнаго изображенія предметовъ на фризѣ Пареенона. Ваза (Mon., IX, 42; W. Bl., D, Taf. 12, 2), на которой въ перспективѣ изображенъ стулъ Пенелопы, по мнѣнію Роберта, принадлежитъ болѣе позднему времени, чѣмъ полагаютъ Гаузеръ и другіе, и не одновременна съ берлинской котилой (№ 2588) <sup>3)</sup>. Скорѣе всего картины вазы, какъ думалъ уже Риббекъ, зависятъ отъ трагедіи Софокла *Νιπτρα* <sup>4)</sup>. Такъ какъ послѣдняя явилась около 428—420 годовъ, то и ваза относится къ концу V вѣка. Такимъ образомъ, обычное примѣненіе изображеній предметовъ въ перспективѣ на вазахъ является только послѣ Аполлодора. Хотя ракурсы были извѣстны уже и раньше <sup>5)</sup>, но не было во вкусѣ времени изображать въ ракурсахъ второстепенные предметы на картинахъ, такъ какъ на эти предметы живопись V вѣка мало обращаетъ вниманія, и перспективное изображеніе ихъ, несомнѣнно, привлекало бы вниманіе къ нимъ <sup>6)</sup>. Перспективныя изображенія второстепенныхъ предметовъ на рельефахъ Гель-Баши заимствованы не съ картинъ полигнотовой школы, а возникли 'подъ вліяніемъ болѣе поздней живописи Аполлодора и Зевкиса <sup>7)</sup>. Полигнотъ, по Роберту, не примѣнялъ перспективныхъ изображеній, особенно второстепенныхъ предметовъ <sup>8)</sup>.

Сейчасъ же за работами Роберта и Мильхгёфера является изслѣдованіе Шрейбера <sup>9)</sup>. Шрейберъ, подобно Шёне, не соглашается съ результатами Роберта. Возражая послѣднему, Шрейберъ стремится раз-

<sup>1)</sup> Ср. Robert, 'Εφ. ἀρχ., 1892, 254, πιν. 13. На Пегасѣ, кромѣ того, Робертъ усматриваетъ здѣсь вліянія коней фриза Пареенона. Мильхгёферъ (68) напрасно утверждаетъ, что длинные волосы, спускающіеся на плечи, встрѣчаются уже на вазѣ Полигнота и Ксенотима. Прическа у фигуръ на вазахъ этихъ мастеровъ — другая. Ср. Robert, Marathonsschl., ук. м., и, кромѣ того, замѣчанія С. Смиса (къ Е 466) относительно трактовки одежды на этой вазѣ.

<sup>2)</sup> Robert, Marathonsschl., 78.

<sup>3)</sup> Одновременной ее считаютъ Helbig (Bull., 1876, 206), Dümmler (Jahrb. d. Inst., II (1887), 171), Milchhöfer (Jahrb. d. Inst., IX (1894), 74).

<sup>4)</sup> Bibbeck, Röm. Tragöd., 273, 681. Ср. Wilamowitz-Möllendorf, Homer. Untersuch., 194 сл.; Robert, Marathonsschl., 79 сл.

<sup>5)</sup> Ср. выше о Кимонѣ изъ Клеонъ и о вазахъ строгаго стиля.

<sup>6)</sup> Robert, Marathonsschl., 77.

<sup>7)</sup> Robert, Arch. Anz., IV (1889), 142.

<sup>8)</sup> Robert, Hünpersis, 36, 54; Marathonsschl., 77 сл.

<sup>9)</sup> Schreiber, Die Wandbilder des Polygnotos in der Halle der Knidier zu Delphi, I Theil, 1897, № VI, изъ XVII тома Abhandlungen d. philolog.-historisch. Classe d. königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften.

рѣшить вопросъ о полигнотовой живописи совершенно самостоятельно и на новыхъ началахъ.

Указавъ на то, что самъ Робертъ въ своихъ реставраціяхъ картинъ Полигнота не могъ слѣдовать вполнѣ вазамъ съ „полигнотовой“ манерой композиціи <sup>1)</sup>, Шрейберъ соглашается съ Шёне <sup>2)</sup> во взглядахъ на вазы съ такой композиціей. Кромѣ основаній, которыя привелъ противъ Роберта Шёне, Шрейберъ выставляетъ слѣдующія <sup>3)</sup>. Вазъ съ „полигнотовой“ композиціей вообще мало, и большая часть принадлежитъ позднему, отъ Полигнота далекому, времени. На нѣкоторыхъ изъ нихъ мягкость и прелесть рисунка, смѣлость и мастерство въ группировкѣ фигуръ, обиліе деталей въ пейзажѣ таковы, что мы не можемъ ничего подобнаго предполагать у Полигнота <sup>4)</sup>.

„Полигнотова“ композиція на вазахъ далеко не одинакова: то мы видимъ расположеніе фигуръ отдѣльно, то тѣсными группами; стилистически картины съ такой композиціей тоже весьма различны. По всему видно, что, если даже такого рода композиція была заимствована вазовыми мастерами изъ монументальной живописи, то была переработана совершенно самостоятельно и сообразно потребностямъ вазовой росписи. Вазовыя композиціи, такимъ образомъ, едва ли позволяютъ дѣлать заключеніе о композиціяхъ Полигнота въ какихъ бы то ни было отношеніяхъ. И техника красно-фигурныхъ вазъ совершенно иная, и потому мастера едва могли что-нибудь заимствовать у живописи, дѣйствующей красками <sup>5)</sup>. Композиція въ монументальной живописи должна была быть не такая, какъ на „полигнотовыхъ“ вазахъ. Вѣроятно, предшественницей фриза Пареенона въ тѣсной группировкѣ фигуръ была именно живопись. Полигнотъ не могъ въ большихъ композиціяхъ довольствоваться равномернымъ расположеніемъ фигуръ по поверхности картины, а долженъ былъ прибѣгать къ группамъ изъ довольно большого количества фигуръ и раздѣлять эти группы замѣтными для глаза свободными пространствами <sup>6)</sup>. Такое распределеніе фигуръ на дельфійскихъ картинахъ Полигнота Шрейберъ выводитъ и изъ описанія Павсанія <sup>7)</sup>. За такое же распределеніе говорятъ художественныя законы полигнотовой живописи, которые

<sup>1)</sup> Schreiber, 30.

<sup>2)</sup> Schreiber, 11, 30 слд.

<sup>3)</sup> Schreiber, 31 слд.

<sup>4)</sup> Таковы болонскій кратиръ съ изображеніемъ Осеея передъ Амфитритой, арибаллъ въ Верд. муз. (2471) и т. д.

<sup>5)</sup> Schreiber, 32 слд.

<sup>6)</sup> Schreiber, 34.

<sup>7)</sup> Schreiber, 20—28, 34—41.

Шрейберъ устанавливаетъ, кромѣ описанія картинъ у Павсанія, на основаніи современныхъ Полигноту и дошедшихъ до насъ произведеній искусства и промышленности.

Такихъ законовъ, по его мнѣнію, — три. Они касаются слѣдующихъ сторонъ композиціи: А) согласованія ея съ формою поверхности, занимаемою картиной, и заполнения фигурами поля, заключеннаго въ рамкахъ картины (*Gesetz der Raumanpassung und Rahmenfüllung*); В) соответствія фигуръ и группъ (*G. der Figuren- und Gruppenentsprechung*); С) связаннаго съ послѣднимъ духовнаго построенія (*G. der mit jener Einzelordnung verbundenen geistigen Konstruktion*) <sup>1)</sup>.

Поверхность, на которой находится картина, должна быть вся заполнена фигурами. Художникъ, росписывающій стѣны зданія, зависитъ отъ этихъ стѣнъ и долженъ съ ними сообразоваться. Такъ какъ живопись Полигнота совершенно еще не рассчитывала на иллюзію въ пейзажѣ и должна была дѣйствовать фигурами и группами <sup>2)</sup>, которыя также еще не имѣли эффектовъ позднѣйшей живописи <sup>3)</sup>, то связывать во-едино всю массу фигуръ его композицій должно было симметрическое расположеніе: группы и фигуры находили себѣ соответствіе въ другихъ и по внѣшнему виду и по мысли <sup>4)</sup>. Если къ такимъ выводамъ обязываетъ описаніе картинъ Полигнота у Павсанія <sup>5)</sup>, то къ тому же мы придемъ, если рассмотримъ дошедшія до насъ композиціи классическаго древняго искусства <sup>6)</sup>.

Художественныя композиціи, ближайшія къ Полигноту по времени, руководствуются постоянно однимъ принципомъ въ расположеніи фигуръ: онѣ группируютъ ихъ концентрически около опредѣленно обозначенной середины; фигуры, группы, отдѣльныя части картины у нихъ все строго параллельны. Кромѣ чисто внѣшняго соответствія у всехъ ихъ всегда бываетъ и внутреннее соответствіе по значенію: это или сходныя явленія или представляющія контрастъ другъ другу. Благодаря такому соответствію частей, композиція представляется цѣлой и единой. Однако, въ пластическомъ выраженіи такая строгость симметріи обыкновенно смягчается: художникъ старается какъ-бы скры-

<sup>1)</sup> Schreiber, 41 слл.

<sup>2)</sup> Schreiber, 47 слл.

<sup>3)</sup> Schreiber, 56.

<sup>4)</sup> Schreiber, 57.

<sup>5)</sup> Schreiber, 57 слл., 66 слл.

<sup>6)</sup> Сюда относятся фронтонныя группы, рельефы фризъ, саркофаговъ, вазовыя картины и т. п. Весьма интересный обзоръ ихъ даетъ Шрейберъ въ IV гл. своего изслѣдованія (стр. 69—168).

вать задуманную строгую схему и вводить легкіе диссонансы, которые необходимы, чтобы композиція въ глазахъ зрителя имѣла живой характеръ <sup>1)</sup>).

Весьма любопытенъ тотъ выводъ Шрейбера, что скорѣе всего даютъ представленіе о полигнотовой композиціи—вазовыя картины (хотя онъ отказывается высказаться опредѣленно, насколько близко онѣ къ ней примыкаютъ) <sup>2)</sup>).

Вазовыя картины, которыя хронологически <sup>3)</sup> и стилистически ближе всего къ Полигноту (примѣръ—кратиръ изъ Орвіето въ Луврѣ <sup>4)</sup>), располагаютъ фигуры симметрично по всей поверхности картины, т. е. такъ, какъ, по другимъ соображеніямъ, располагалъ фигуры Полигнотъ.

Хотя всегда расположеніе фигуръ на вазовыхъ картинахъ зависитъ отъ формы вазы, тѣмъ не менѣе анализъ вазовыхъ композицій приводитъ къ выводу, что законы, которыми руководились вазовые мастера въ композиціи, не были отличны отъ тѣхъ, которыми слѣдуютъ великіе художники той же эпохи <sup>5)</sup>).

Вазовыя композиціи, въ которыхъ фигуры расположены однѣ надъ другими, Шрейберъ понимаетъ такъ же, какъ Шёне: это не склонъ горы <sup>6)</sup>, а просто способъ представить фигуры другъ за другомъ <sup>7)</sup>. При этомъ художникъ предполагаетъ довольно высоко точку зрѣнія на изображенную сцену.

Пока вышла только первая часть работы Шрейбера. На основаніи принциповъ, которые онъ устанавливаетъ въ 1-й части, и матеріала, который онъ далъ, Шрейберъ во 2-й части обѣщаетъ дать „единственно возможную“ реставрацію картинъ Полигнота въ Дельфійской лещѣ <sup>8)</sup>.

Послѣдняя работа, посвященная отношеніямъ Полигнота къ ва-

---

<sup>1)</sup> Schreiber, 174 слл.

<sup>2)</sup> Schreiber, 177, стр. 49, 55.

<sup>3)</sup> Schreiber, 177. Страннымъ образомъ въ другомъ мѣстѣ (68, пр. 79) Шрейберъ хронологически ближайшими къ Полигноту считаетъ вазы строгаго стиля.

<sup>4)</sup> Ср. Schreiber, 125 слл.

<sup>5)</sup> Schreiber, 176.

<sup>6)</sup> Schreiber, 49 слл., 54.

<sup>7)</sup> Schreiber, 50.

<sup>8)</sup> «Die Weiterführung der Untersuchung wird den Beweis zu liefern haben, dass eine Wiederherstellung auf der angegebenen Grundlage in der That möglich und dass sie die einzig mögliche ist». Schreiber, 178. Насколько, однако, шатки эти принципы, прекрасно выяснилъ Гаузеръ въ рецензій на работу Шрейбера въ *Berl. philolog. Wochenschr.*, 1898, 1361 слл. Мы раздѣляемъ мнѣніе Гаузера, что Шрейберу не удалось установить законовъ полигнотовой живописи. И намъ, какъ Гаузеру, кромѣ того, кажутся схемы композицій многихъ картинъ на вазахъ у Шрейбера совершенно произвольными.

зовой живописи, принадлежит Жирану <sup>1)</sup>). Онъ занимается вопросомъ о томъ, какъ вазовые живописцы изображали выраженіе лицъ у фигуръ <sup>2)</sup>). Исходной точкой Жирану послужилъ много разъ упомянутый нами кратиръ изъ Орвіето въ Луврѣ. Картины этой вазы, столь замѣчательныя по выраженію у фигуръ разнообразныхъ душевныхъ волненій, стоятъ, по его мнѣнію, несомнѣнно подъ вліяніемъ Полигнота, считавшаго экспрессию однимъ изъ главныхъ и интереснѣйшихъ элементовъ картины.

Какъ и П. Гарднеръ, Жиранъ не соглашается относительно толкованія картины, изображающей аргонатовъ, и ея зависимости отъ картины Мисона въ Анаксіонѣ съ Робертомъ <sup>3)</sup>).

Весьма важно то, что Жиранъ далъ новыя воспроизведенія лицъ фигуръ, изображенныхъ на кратирѣ изъ Орвіето. Теперь мы имѣемъ, благодаря этому, наконецъ, удовлетворительную публикацію роскошной вазы Лувра <sup>4)</sup>).

#### IV.

Общіе результаты всѣхъ работъ, о которыхъ мы говорили въ настоящей главѣ, сводятся къ слѣдующему.

Памятниковъ, которые имѣютъ то или другое отношеніе къ Полигноту и, поэтому, могутъ служить источниками при изученіи его, — а, слѣдовательно, и вообще позволяютъ дѣлать заключенія насчетъ живописи половины V вѣка, — было указываемо много. Они относятся къ самымъ разнообразнымъ отраслямъ искусства и художественной промышленности и являются, такимъ образомъ, какъ-бы живыми свидѣтелями того огромнаго значенія, которое Полигнотъ имѣлъ, если судить по литературнымъ источникамъ.

<sup>1)</sup> P. Girard, Le cratère d'Orvieto et les jeux de physionomie dans la céramique grecque. Mon. Grecs, 23—25 (1895—1897).

<sup>2)</sup> Ср. на эту работу Жирана рецензія С. А. Жебелева, Филолог. Обзоръ, XIV, 1, 1898, 31 сл., Lechat, Revue d. études grecs, XI (1896), 219 сл. и Wernicke, Berl. philolog. Wochenschr., 1898, 1393 сл.

<sup>3)</sup> Подробности см. у С. А. Жебелева, ук. раб., 33. Ср., кромѣ того, Weizsäcker, Philologus, LVII (N. F. XI) (1898), 519 сл.

<sup>4)</sup> Когда мы въ 1896 году впервые имѣли возможность изслѣдовать оригиналъ въ Луврѣ, мы были поражены красотою стиля фигуръ кратира изъ Орвіето: публикація кратира (Monumenti, XI, 38—39) крайне неудовлетворительна. Можетъ быть, Винтеръ, еслибы зналъ кратиръ въ оригиналъ, не написалъ бы того, что онъ, опираясь на публикацію въ Monumenti, говоритъ о стилѣ Полигнота въ Jünger. attisch. Vasen, 48 сл. Публикація въ Monumenti заставила его впасть въ явное противорѣчіе со свидѣтельствами Аристотеля (Питтика, 2; Overbeck, SQ., 1078) и Квинтиліана (Inst. orat., XII, 10, 3; Overbeck, SQ., 614) о Полигнотѣ, — свидѣтельствами, которыя Винтеръ толковалъ совершенно произвольно, навязывая имъ смыслъ, котораго въ нихъ вычитать совершенно невозможно. Ср. C. Smith, Diction. of greek and rom. antiqu., 407.



Среди этих памятниковъ первое мѣсто занимаютъ картины вазовыхъ мастеровъ, которыя (картины) имѣютъ часто, по мнѣнію исследователей, болѣе или менѣе ясныя отношенія къ картинамъ Полигнота и его школы въ сюжетахъ <sup>1)</sup>, композиціи <sup>2)</sup>, мотивахъ группъ и отдѣльныхъ фигуръ <sup>3)</sup>, въ характеристикѣ <sup>4)</sup> и формахъ <sup>5)</sup> ихъ, равно какъ представляютъ имъ аналогіи по общему характеру и духу <sup>6)</sup>, и иногда даже по колориту и техникѣ <sup>7)</sup>, по употребленію надписей <sup>8)</sup> и т. д.

Вазовыя картины, у которыхъ констатированы были отношенія къ живописи Полигнота, относятся къ различному времени и стилямъ. Нельзя отрицать, что уже на вазахъ строгаго стиля есть аналогіи съ картинами Полигнота <sup>9)</sup>. Несомнѣнны аналогіи съ ними и на вазахъ роскошнаго стиля <sup>10)</sup> и даже еще на италійскихъ вазахъ <sup>11)</sup>. Больше же всего указано было аналогій съ живописью Полигнота у вазъ прекраснаго стиля. Последнія, поэтому, многіе и склонны считать за памятники, стоящіе подъ непосредственнымъ вліяніемъ Полигнота и потому имѣющіе особенное значеніе при сужденіи объ его искусствѣ <sup>12)</sup>.

Мы не можемъ, однако, не видѣть, какъ далеко еще въ нашемъ вопросѣ до полнаго единства взглядовъ. Весьма часто исследователи въ увлеченіи высказывали много такого, что сейчасъ же должно было

<sup>1)</sup> Ср. работы Клюгманна, де-Витта, Роберта, Поттье, Клейна, Винтера, Бенндорфа, Дюммлера, Гарднера, Кёппа и др.

<sup>2)</sup> Ср. особ. работы Роберта, Гарднера, Фуртвенглера.

<sup>3)</sup> Ср. работы Клюгманна, де-Витта, Роберта, Поттье, Клейна, Винтера, Бенндорфа, Дюммлера, Фуртвенглера, Герцога, Мильхгёфера и др.

<sup>4)</sup> Ср. особ. раб. Велькера, О. Яна, Кекуле, Роберта, Клейна, Винтера, Брунна, Дюммлера, Фуртвенглера, Мильхгёфера, Поттье, Жирара и др.

<sup>5)</sup> Ср. раб. Велькера, Брунна, Поттье, Клейна, Дюммлера, Гарднера, Гольверды, Роберта и т. д.

<sup>6)</sup> Ср. работы О. Яна, Поттье, Гельбига, Клейна, Дюммлера, Фуртвенглера, Роберта и др.

<sup>7)</sup> Ср. работы Клейна, Поттье, Роберта, Бенндорфа, фонъ-Родена.

<sup>8)</sup> Ср. особ. раб. Дюммлера, Роберта, Смиса.

<sup>9)</sup> Ср. раб. К. О. Мюллера, Гергарда, Велькера, О. Яна, Клейна, Райэ, Милани, Гельбига, Жирара, Мёрра.

<sup>10)</sup> Ср. раб. Роберта, Вейцеккера и др.

<sup>11)</sup> Ср. работы Гартвига, Кёппа, Фуртвенглера, Патрони.

<sup>12)</sup> Кромѣ цитированныхъ выше работъ, ср. еще Overbeck, *Zeitschr. f. Alterthumswiss.*, 1850, 37 слл.; его же *H. Bildw.*, 497 сл.; C. Smith, *Dictionary of greek and roman antiquities*, 407 сл.; Murray, *Handbook of greek archaeology*, 365 сл.; Graf u Pauly-Wissowa. *Realencyklop.*, I, 2, 1777 слл.; Harrison. *Greek vase paintings*, 20; Robinson, *Boston Museum, Catalogue of vases. Introduction*, 24 слл.; Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite du Louvre*, 16; Reisch u Helbig, *Rome*, II, 286 слл., 313 слл., 331; C. Smith, *Catalogue of the greek and etruscan vases in the British Museum*, III, 1 слл., 31, 38; Hartwig, *Röm. M.*, XII (1897), 102; Pottier, *La peinture industrielle chez les grecs*, Paris. 1898. 35 слл., 40; Laurent, *L'Achille voilé dans les peintures de vases grecs. Revue archéolog.*, XXXIII (1898), 153 слл.

пасть, какъ только испытало прикосновеніе критики. Мы неоднократно видѣли, какъ легко одна работа обнаруживала слабыя стороны предшествующей, но за то какъ легко, въ свою очередь, впадала въ ошибки и была изобличаема другою.

Если одни изслѣдователи прямо указывали памятники, которые стоятъ подъ вліяніемъ искусства Полигнота или вообще представляютъ съ нимъ аналогіи, другіе <sup>1)</sup> рѣшительно съ ними не соглашаются и полагаютъ, что нельзя указать такихъ памятниковъ.

Нѣтъ полнаго согласія взглядовъ и у первыхъ: памятники, на которыхъ различные ученые хотѣли видѣть аналогіи къ картинамъ Полигнота, часто столь различны между собою по времени и стилю, что обусловливаютъ совершенно разные выводы насчетъ живописи великаго вазосца <sup>2)</sup>.

Если мы взялись за настоящее изслѣдованіе, то потому, что намъ казалось, что еще не всѣ пути къ разрѣшенію вопроса объ искусствѣ Полигнота испробованы, и что тщательный пересмотръ вопроса во всякомъ случаѣ не можетъ быть безрезультатнымъ.

Мы уже видѣли, что среди памятниковъ, которые могли имѣть отношенія къ Полигноту, первое мѣсто по значенію занимаютъ вазовыя картины. На нихъ, поэтому, мы и считали нужнымъ обратить особенное вниманіе въ нашемъ изслѣдованіи.

Мы уже указали во введеніи, что ожидать вліянія искусства Полигнота на вазовыя картины, какъ и на другія произведенія художественной промышленности или искусства, можно скорѣе всего въ эпоху непосредственно послѣ созданія монументальныхъ картинъ вазосскимъ мастеромъ и его учениками и сотрудниками.

Уже въ эпоху Ксенократа едва ли нашлись бы мастера, которые увлекались бы сами Полигнотомъ и рассчитывали бы, что покупатели ихъ произведеній будутъ особенно часто интересоваться его стилемъ.

Всегда и всюду каждый великій мастеръ увлекаетъ прежде всего свою эпоху, и это особенно вѣрно для древней Эллады <sup>3)</sup>.

Что въ эпохи, слѣдующія за эпохой Полигнота и Фидія, увлекались бы Полигнотомъ—невѣроятно въ виду всего того, что мы знаемъ объ ихъ искусствѣ и художественныхъ вкусахъ.

---

<sup>1)</sup> Ср. особ. работы Шёне и Шрейбера.

<sup>2)</sup> Это особенно видно, если сравнить, напр., послѣднія реставраціи картинъ Полигнота—Бенндорфа, Роберта и Вейцеккера.

<sup>3)</sup> Ср. для новаго времени, напр., Falkе, *Majolika*, 83.

Въ виду этого, намъ кажется особенно важнымъ прежде всего установить наиболѣе точнымъ образомъ, какія вазы относятся ко времени дѣятельности Полигнота.

Этого до сихъ поръ сдѣлано не было. Хотя вся важность установленія точной вазовой хронологіи много разъ <sup>1)</sup> уже отмѣчалась, изслѣдователи все еще часто сильно расходятся, датируя вазы. Хронологію Мильхгёфера оспариваютъ Робертъ, Э. Р. фонъ-Штернъ и др. Хронологію Роберта опять оспариваетъ Грефъ и т. п. <sup>2)</sup>.

Только отдавъ себѣ отчетъ въ вазовой хронологіи, мы можемъ сказать что-либо о томъ, отразилось ли и какъ вліяніе Полигнота на вазовой живописи, и можетъ ли послѣдняя служить косвеннымъ источникомъ при изученіи этого художника.

Впрочемъ, прежде чѣмъ обратиться къ хронологіи вазъ намъ необходимо будетъ остановиться еще на хронологіи произведеній самого Полигнота, такъ какъ и послѣдняя далеко еще не установлена.

Опредѣливъ точнѣе время дѣятельности Полигнота и установивъ, какія именно вазовыя картины ему современны, мы обратимся къ анализу послѣднихъ, сравнимъ ихъ съ произведеніями вазовыхъ мастеровъ предыдущаго и непосредственно слѣдующаго періодовъ.

Принявъ при этомъ въ соображеніе то, что извѣстно относительно монументальнаго искусства половины V вѣка вообще и живописи Полигнота въ частности, мы и будемъ въ состояніи себѣ выяснить, въ какихъ отношеніяхъ стояла къ нимъ въ это время вазовая живопись.

---

<sup>1)</sup> Ср. особ. раб. Росса, Брунна, Фуртвенглера, Дюммлера, Студнички, Мильхгёфера.

<sup>2)</sup> В. Gräf, Jahrb. d. Inst., XIII (1898), 65 слл. (Die Zeit der Kodrosschale).

Даже и хронологію вазъ строгаго стиля нельзя считать окончательно установившейся. Мы уже видѣли, что часто еще въ самое послѣднее время нѣкоторые считали вазы строгаго стиля современными Полигноту. Ср., напр., Миггау, Handbook of greek archaeology, 85. Ср. Schreiber, Wandb. d. Pol., I, 68, пр. 79.

## ГЛАВА ВТОРАЯ.

### I.

Плиній <sup>1)</sup> сообщаетъ намъ, что Полигнотъ жилъ и дѣйствовалъ до 90 олимпіады, т. е. до 420—417 г. до Р. Хр. Къ столь неопредѣленному <sup>2)</sup> указанію насчетъ времени процвѣтанія Полигнота у Плинія присоединяется имѣющее гораздо большее значеніе, хотя также сообщающее лишь приблизительную дату, свидѣтельство Плутарха <sup>3)</sup>, изъ котораго мы видимъ, что Полигнотъ былъ современникомъ Кимона, близко зналъ послѣдняго и его сестру, столь извѣстную Эльпинику <sup>4)</sup>.

Когда Полигнотъ познакомился съ Кимономъ? Къ какому времени относятся первыя работы Полигнота въ Аѣинахъ?

К. О. Мюллеръ <sup>5)</sup> полагалъ, что Кимонъ узналъ Полигнота лишь

<sup>1)</sup> Н. N., 35, 58 (Overbeck, SQ., 1045).

<sup>2)</sup> Уже Вѣттигеръ, Archäol. d. Malerei, замѣтилъ что то, что передано въ литературной традиціи о стилѣ Полигнота, заставляетъ относить время его дѣятельности лѣтъ на 50 ранѣе 90-й олимпіады.

<sup>3)</sup> Плутархъ, Кимонъ, 4 (Overbeck, SQ., 1044).

<sup>4)</sup> Эльпиника, оставшаяся еще молодою (*κόρη*) по смерти отца своего Мильтіада была сначала замужемъ за Кимономъ, что было позволено по греческому праву, такъ какъ они были братъ и сестра не *διδύμιοι*. Извѣстна исторія, какъ Эльпиника, вышедши замужъ за богача Каллія, спасла своего брата отъ аѣмій, въ которой тотъ находился изъ-за долговъ своего отца. Каламисъ дѣлалъ Афродитѣ—«Сосандру» (уменьш. отъ *σώστρα*, спасительница) для новаго мужа Эльпиники Каллія, увлекаяшася красотой дочери Мильтіада. Ср. Collignon, Sculpture, I, 400 слл. Самъ Полигнотъ увлекался, какъ ходили слухи, Эльпиникой. Однако, они возникли, повидимому, изъ-за того, что Полигнотъ придалъ Лаодикѣ, *εἶδος ἀρίστην* изъ дочерей Пріама по Гомеру, въ «Иліонѣ» (въ Аѣинской Росписной галлерей) черты Эльпиники. Ср. Vign, Gesch. d. griech. Künstler, II, 12 (16), Ph. Smith, Dictionary of greek and roman biography and mythology W. Smith's, подъ сл. Polygnotos. Когда, вскорѣ послѣ похода на Фасосъ, Кимонъ былъ обвиненъ, Эльпиника ходатайствовала за брата передъ Перикломъ. Хотя послѣдній, по Плутарху (Кимонъ, 14; Периклъ, 10), называлъ ее старухой, но процессъ показалъ, что просьбы Эльпиники подѣйствовали. Эльпиникѣ не могло тогда быть болѣе 40 лѣтъ. Ср. K. O. Müller, De Phidiae vita et operibus, 125, i. Съ большимъ правомъ Периклъ другой разъ намекнулъ Эльпиникѣ на ея старость (въ 1-й годъ 85 олимпіады, т. е. въ 440 г. до Р. Х.), о чемъ читаемъ у Плутарха, Периклъ, 28. Не смѣшались ли Стесимбротъ (у него заимствуетъ свѣдѣнія Плутархъ, Ким., 14) эти два случая?

<sup>5)</sup> K. O. Müller. De Phidiae vita et operibus, 125.

въ 463 году и что лишь тогда онъ взялъ съ Фасоса художника, имѣвшаго уже извѣстность. Предположеніе <sup>1)</sup> К. О. Мюллера увлекло многихъ. Ф. Смисъ такъ о немъ выражается: предположеніе Мюллера „is in itself one of those happy conjectures that almost carry conviction with them, even when sustained by far less direct evidence than we possess in this case“ <sup>2)</sup>.

К. О. Мюллеру слѣдуютъ К. Фр. Германнъ <sup>3)</sup>, Бёле <sup>4)</sup>. Безусловно принимаетъ 463 годъ за годъ перваго появленія Полигнота въ Аѣинахъ, куда художникъ послѣдовалъ за покорителемъ Фасоса, Кимонъ, Э. Курціусъ <sup>5)</sup>, считающій такъ же, какъ и Ф. Смисъ, дельфійскія картины Полигнота за болѣе раннія его произведенія, чѣмъ всѣ картины въ Аѣинахъ.

Фуртвенглеръ <sup>6)</sup> считаетъ наиболѣе вѣроятнымъ появленіе Полигнота въ Аѣинахъ также въ 463 году съ Кимонъ.

Вопреки Ф. Смису, намъ кажется, что предположеніе К. О. Мюллера относится къ числу тѣхъ несчастныхъ конъектуръ, которыя, въ сожалѣнію, часто долго держатся, а въ силу этого иногда принимаются прямо за факты. Предположеніе К. О. Мюллера не только, какъ выражается Ф. Смисъ, не можетъ быть прямо доказано,—оно прямо произвольно и находится въ противорѣчій съ цѣлымъ рядомъ фактовъ.

Какъ его обосновываетъ Мюллеръ?—1) Полигнотъ былъ фасосецъ и работалъ въ Аѣинахъ при Кимонѣ; 2) Кимонъ возвратился съ Фасоса въ Аѣины побѣдителемъ въ 463 г.; ergo,—и т. д. Несостоятельность силлогизма очевидна: не только для появленія Полигнота, но вообще для появленія фасосскихъ живописцевъ въ Аѣинахъ въ началѣ V вѣка не было ровно никакой необходимости въ побѣдоносномъ походѣ аѣинянъ на Фасосъ! Дюммлеръ <sup>7)</sup>, констатировавъ фактъ вліянія сѣверно-греческаго искусства на аттическія вазы эпохи наиболѣе развитого строгаго стиля, высказалъ мысль, что, можетъ быть, фасосскіе мастера уже значительно ранѣе Полигнота являлись въ Аѣины. Равнымъ образомъ Жиранъ <sup>8)</sup> считаетъ возможнымъ переселеніе Полигнота

<sup>1)</sup> «Si recte conjicio», говорятъ онъ въ указанномъ мѣстѣ.

<sup>2)</sup> Ph. Smith y W. Smith, Dictionary of greek and roman biography and mythology, III, 462.

<sup>3)</sup> K. Fr. Hermann, Epikrit. Betracht., 13.

<sup>4)</sup> Beulé, Revue d. deux mondes, 1863, I, 89.

<sup>5)</sup> Curtius, Griech. Geschichte<sup>o</sup>, II, 312.

<sup>6)</sup> Furtwängler, Collection Sabouroff, I, Introduction къ вазамъ, 5 слл.; 50 Berliner Winkelmannspr., 162.

<sup>7)</sup> Dümmeler, Bonner Studien, 90.

<sup>8)</sup> P. Girard, Peinture, 154.

съ Фасоса въ Аѣины ставить въ связь съ покореніемъ Фасоса персами (въ 491 году), послѣ чего, конечно, на Фасосѣ условія для процвѣтанія искусства были далеко не таковы, какъ въ свободной Элладѣ.

Послѣдній изслѣдователь по вопросу о хронологіи Полигнота Мильхгёферъ <sup>1)</sup> совершенно справедливо отклоняетъ гипотезу Мюллера, хотя и онъ начинаетъ свое изложеніе съ упоминанія этого 463 г.

## II.

Изъ аѣинскихъ зданій, выстроенныхъ Кимономъ, Фесіонъ можетъ быть наиболѣе точно и вѣрно датированъ. Этотъ храмъ и его святилища были сооружены лишь послѣ привезенія костей Фесея съ острова Скироса. Привезены же кости Фесея въ Аѣины были въ 4-й годъ 77-й олімпіады, при архонтѣ Апсефіонѣ, т. е. въ 469 году до Р. Хр. <sup>2)</sup> Отсюда мы имѣемъ *terminus post quem* для Фесіона,—зданія, гдѣ уже работалъ Полигнотъ <sup>3)</sup>.

Постройка Фесіона падаетъ, такимъ образомъ, на время наибольшей славы Кимона (послѣ 470 г.). Годы, когда вліяніе Кимона въ Аѣинахъ было особенно сильно,—это съ 468—7 г.: теперь, послѣ смерти Аристида, Кимонъ остался единственнымъ вождемъ народа, который

<sup>1)</sup> Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 72.

<sup>2)</sup> См. схолия къ Эсхину, III, 13; Плутархъ, Кимонъ, 8; Павсаний, I, 17, 6; III, 3, 6 и т. д. Ср. Milchhöfer у Curtius, Stadtgeschichte von Athen, LIV; K. O. Müller, De Phidiae vita et operibus, 124, g., A. H. Clough, Dictionary of greek and roman biography and mythology, подъ сл. Cimon; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), ук. м.; Robert, Marathonsschlacht, 71; Hitzig-Blümner въ изд. Павсания, I, 1, 206, гдѣ см. и литературу о так. наз. «Фесіонѣ» въ Аѣинахъ. Врунъ (Gesch. d. griech. Künstler, II, 11 (15), думаетъ, что Кимонъ привезъ съ Фасоса Полигнота впервые для росписыванія Фесіона. Ср. и Robert, Marathonsschlacht, 52; Wilamowitz-Möllendorf (Aristoteles und Athen, I, 146, 157, 269; II, 299), а за нимъ и Робертъ (ук. м.) стараются показать, что завоеваніе Скироса произошло уже въ 476—5 г., и датируютъ картины Фесіона 474—3 г.

<sup>3)</sup> Гарпократіонъ говоритъ (ук. м.) о картинахъ Полигнота ἐν θεσπιῶν. Беттигеръ, поэтому, полагалъ, что всѣ картины въ Фесіонѣ написалъ Миконъ (ср. Archäol. d. Malerei, 257). Вурвіанъ (Neue Jahrbücher, 1856, 519) въ θεσπιῶν у Гарпократіона видѣлъ описеодомъ Цареенона, Курціусъ (Stadtgesch., 132)—описеодомъ Гекатомпеда. Ср. Ghisvardini, Rendiconti della R. Accademia dei Lincei, 1895, 98. Но нѣтъ другихъ извѣстій о томъ, что тотъ или другой описеодомъ былъ украшенъ картинами. Да это и само по себѣ невѣроятно, такъ какъ это были помѣщенія, всегда закрытыя. Кромѣ того, описеодомъ Гекатомпеда никогда и нигдѣ не назывался θεσπιῶν. Мы, какъ и Робертъ (Marathonsschlacht, 47), принимаемъ конъектуру Рейнезія и читаемъ у Гарпократіона вм. ἐν θεσπιῶν ἐν Ἐθεσείων ἱερῶν. Въ Фесіонѣ, такъ обр., «Амазономахія» и «Кентавромахія» были написаны Полигнотомъ. Не правъ Graf (у Pauly-Wissowa, Realenc., I, 177b), считающій, что знаменитая «Амазономахія» Микона была въ Фесіонѣ, а не въ Росписной галлерей. Ср. Robert, Marathonsschlacht, 47, 2.

чувствуетъ къ нему безграничное довѣріе <sup>1)</sup>). Конечно, постройки Кимона въ Аѣинахъ большею частію относятся къ годамъ послѣ 468—7 <sup>2)</sup>).

Литературная традиція намъ не даетъ ни одного указанія насчетъ времени работъ въ храмѣ Діоскуровъ. Робертъ <sup>3)</sup> указываетъ на то, что трудно не замѣтить въ мысли разукрасить храмъ спартанскихъ сыновей Зевса духа Кимона, извѣстнаго почитателя Лаведемона. Анакѣонъ былъ, какъ и Тесѣонъ, росписанъ Полигнотомъ и Мивномъ <sup>4)</sup>).

Едва ли мы будемъ далеки отъ истины, если мы вмѣстѣ съ Курціусомъ <sup>5)</sup> и Робертомъ <sup>6)</sup> признаемъ, что Полигнотъ въ Анакѣонѣ работалъ почти въ то же время, какъ и въ Тесѣонѣ. Но едва ли Кимонъ имѣлъ такое вліяніе до 469 года, чтобы по его мысли былъ росписанъ храмъ Діоскуровъ. Напротивъ, послѣ 467 года, когда Кимонъ былъ, можно сказать, совершеннымъ хозяиномъ въ Аѣинахъ, это вполне естественно и понятно. Мы думаемъ, что Анакѣонъ нѣсколько позже, чѣмъ Тесѣонъ былъ росписанъ Полигнотомъ.

Время съ 469 по 465 годъ — самое подходящее для постройки и росписи Тесѣона. Съ 465 г. по 463 г. Кимонъ дѣйствуетъ на Тесосѣ и въ Пелопоннесѣ. Во время продолжительныхъ отлучекъ Кимона изъ Аѣинъ враждебная ему партія пользуется тѣмъ, чтобы уронить его вліяніе на общественное мнѣніе.

Однако ей не удается сдѣлать этого ранѣе 463 года. Только около 461 года вліяніе Кимона пало <sup>7)</sup>). Въ этомъ году Кимонъ изгнанъ изъ Аѣинъ остракизмомъ. Въ изгнаніи онъ остается вплоть до 457 года. Анакѣонъ долженъ былъ быть безусловно уже разукрашенъ до 461 года, такъ какъ съ этого года украшеніе храма спартанскихъ героевъ становится невысказаннымъ: съ этого года начинается особенно сильное раздраженіе аѣинянъ противъ Спарты. Приверженецъ Спарты, Кимонъ, долженъ былъ теперь оставить Аѣины.

Мы замѣтили выше, что вліяніе Кимона продолжалось до 463 года. Его побѣда при Евримедонѣ 465 года, окончательное покореніе имъ

<sup>1)</sup> Ср. Curtius, Griech. Geschichte<sup>6</sup>, II, 142.

<sup>2)</sup> Ср. Curtius, Griech. Geschichte<sup>6</sup>, II, 144.

<sup>3)</sup> Robert, Marathonsschlacht, 53.

<sup>4)</sup> Литературу, касающуюся Анакѣона, см. въ изданіи Павсанія Hitzig-Blümler, I. 1. 209.

<sup>5)</sup> Curtius, Stadtgeschichte von Athen, 13.

<sup>6)</sup> Robert, Marathonsschlacht, 69.

<sup>7)</sup> Ср. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 72.

Фасоса въ 463 году достаточно говорили народу о подвигахъ Кимона. Въ 464 году Кимонъ находится еще на высотѣ своего вліянія, когда, по его совѣту, аѣиняне идутъ на помощь стѣсненной Спартѣ. Въ этомъ году Кимонъ достигаетъ того, что Аѣины рѣшаются помогать Спартѣ, жертвуя жизнью и кровью своихъ сыновъ: они слѣдуютъ политикѣ почитателя спартапцевъ на дѣлѣ. По нашему мнѣнію, украшеніе храма спартапскихъ героевъ, какъ нельзя болѣе, подходитъ во времени 464—462 годовъ.

Если на роспись Анакіона могли быть затрачены два года, то на устройство Фесіона мы должны положить нѣсколько больше. Храмъ Діоскуровъ Павсаній <sup>1)</sup> называетъ древнимъ. Изъ этого, намъ кажется, должно вывести то заключеніе, что при Кимонѣ храмъ былъ украшенъ только картинами, а не выстроенъ весь.

Въ результатѣ мы приходимъ къ тому выводу, что время постройки и росписи Фесіона должно приходиться на 469—465 годы; Анакіонъ же Полигнотъ росписалъ въ теченіе 464—462 годовъ до Р. Хр.

### III.

Плутархъ <sup>2)</sup> прямо указываетъ, что Писіанактова галлерей въ Аѣинахъ была росписана Полигнотомъ въ эпоху Кимона. Фуртвенглеръ <sup>3)</sup> и особенно Робертъ <sup>4)</sup> показали, насколько три картины въ галлерей, называвшейся изъ-за ея росписи впоследствии „Росписною“ (*Ποικίλη στοά*), въ ихъ замыслахъ связаны съ Кимономъ и его идеями.

Къ какому же времени дѣятельности Кимона надо отнести украшеніе Писіанактовой галлерей?

Летроннъ <sup>5)</sup> относилъ постройку галлерей къ 479 году. Противъ него возражалъ К. Фр. Германнъ <sup>6)</sup>, по мнѣнію котораго галлерей должна быть построена позже 469—8 годовъ. Робертъ <sup>7)</sup> датируетъ картины въ Росписной галлерей 462—458 годами. Фуртвенглеръ <sup>8)</sup> и Блюмнеръ <sup>9)</sup> полагаютъ, что картины галлерей скорѣе всего

<sup>1)</sup> I, 18, 1.

<sup>2)</sup> Кимонъ, 4.

<sup>3)</sup> Furtwängler, *Meisterwerke*, 65.

<sup>4)</sup> Robert, *Marathonsschlacht*, 45.

<sup>5)</sup> Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture murale*, Paris, 1836, 452 слл.

<sup>6)</sup> K. Fr. Hermann, *Epikritisch. Betracht.*, 12 слл.

<sup>7)</sup> Robert, *Hermes*, XXV, 421; *Marathonsschlacht*, 8, 69.

<sup>8)</sup> Furtwängler, *Meisterwerke*, 65.

<sup>9)</sup> Hitzig-Blümner, *Pausaniae Graeciae descriptio*, I, 1, 199.



были написаны послѣ возвращенія Кимона изъ изгнанія, т. е. послѣ 457 года. Еще позже ставили картины галереи Бромле <sup>1)</sup> и Бёттигеръ <sup>2)</sup>: по ихъ мнѣнью, картины приходятся на 83 олимпиаду, т. е. на 448—445 г.

Въ виду такого разногласія изслѣдователей и въ виду того, что одни изъ послѣднихъ, кто высказывался по этому вопросу—Фуртвенглеръ (1890) и Блюмнеръ (1896)—предлагають новую дату, не приводя за нее рѣшительно ничего, между тѣмъ какъ роспись галереи можетъ быть довольно точно датирована, мы останавливаемся на вопросѣ о времени ея подробнѣе.

Самымъ тѣснымъ образомъ съ этимъ вопросомъ связанъ и вопросъ о датѣ дельфійскихъ картинъ Полигнота и объ отношеніяхъ дельфійской „Гибели Иліона“ къ картинѣ того же содержанія, написанной Полигнотомъ въ Аѣинской Росписной галереѣ.

Летроннъ <sup>3)</sup> основывалъ свою раннюю дату для Росписной галереи прежде всего на томъ, что аѣинская „Гибель Иліона“ должна быть ранѣе дельфійской; послѣдняя же, по его мнѣнью, должна быть ранѣе 477 года,—года удаленія Симонида, написавшаго эпиграмму для дельфійской картины Полигнота, изъ Греціи.

Мнѣніе, что дельфійская „Гибель Иліона“ написана послѣ аѣинской, находившейся въ Росписной галереѣ, высказывалось неоднократно до самаго послѣдняго времени. Кромѣ Летронна такъ думали Бёттигеръ <sup>4)</sup>, Велькеръ <sup>5)</sup>, Овербекъ <sup>6)</sup>, Бёле <sup>7)</sup>. Особенно сильно отстаиваетъ это Робертъ <sup>8)</sup> и ему слѣдуетъ Мильхгёферъ <sup>9)</sup>.

Прежде всего зададимъ себѣ вопросъ, что даетъ намъ литературная традиція древнихъ въ пользу мнѣнія названныхъ ученыхъ?

Нѣтъ ни одного древняго свидѣтельства, которое прямо говорило бы за то, что аѣинская „Гибель Иліона“ написана ранѣе дельфійской.

Если мы вообще хотимъ въ данномъ вопросѣ имѣть какія-либо

---

<sup>1)</sup> Bromley, History of fine arts, I, 319.

<sup>2)</sup> Böttiger, Archäologie der Malerei, 285, 361.

<sup>3)</sup> Letronne, ук. с.

<sup>4)</sup> Böttiger, Archäologie der Malerei, 285, 314.

<sup>5)</sup> Welcker, Kleine Schiften, V, 4.

<sup>6)</sup> Overbeck, Rhein. Mus., N. F., VII (1850), 424.

<sup>7)</sup> Beulé, Revue d. deux mondes, 1863, I, 97. Бёле полагаетъ, что съ изгнаніемъ Кимона удалился изъ Аѣинъ и Полигнотъ и работалъ сначала въ Платеяхъ, затѣмъ въ Теспіяхъ и, наконецъ, въ Дельфахъ.

<sup>8)</sup> Robert, Nekyia, 75; Piipersis, 72 сл.; Marathonsschlacht, 71.

<sup>9)</sup> Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 72.

указанія изъ древности, мы обязаны считаться съ эпиграммой Симонида на дельфійской картинѣ Полигнота. Хотя Симонидъ и провель свои послѣдніе годы жизни не въ Элладѣ, а въ Сициліи и Великой Греціи, ему могла быть заказана дельфійская эпиграмма для Лесхи кнудянъ вплоть до 467 года, года его смерти <sup>1)</sup>).

Единственное указаніе, которое имѣемъ мы изъ древности, говоритъ за то, что „Гибель Иліона“ Дельфійской лесхи была задумана не позже 467 года.

Мы видѣли уже, что до 468—7 года партія Кимона далеко не пользовалась въ Аѣинахъ такимъ вліяніемъ, какое заставляютъ предполагать картины галереи, въ которыхъ такъ сильно отразились ея политическіе взгляды. Едва ли, далѣе, Кимонъ началъ бы свою дѣятельность съ украшенія галереи, въ то время какъ многіе храмы послѣ персидскаго погрома не были, можетъ быть, поправлены. Безусловно аѣиняне эпохи Эсхила не отнеслись бы къ новому дѣятелю въ этомъ случаѣ сочувственно. Чисто декоративное украшеніе галереи, какъ замѣтилъ еще К. Ф. Германнъ <sup>2)</sup>, мало вѣроятно въ первый періодъ дѣятельности Кимона. Кромѣ того, до 469 года Кимонъ занятъ походомъ во Фракію. Ранѣе похода онъ не пользуется вовсе вліяніемъ; пока не спасъ его Каллій, Кимонъ находится даже прямо въ *ἀττίνα*. На горизонтѣ аѣинской политической жизни имя Кимона въ 470 г. лишь появляется. Мы видѣли, что Кимонъ занимается съ 469 года сооруженіемъ храма *Θεσεία*. Мы видѣли также, что вслѣдъ за сооруженіемъ *Θεσεία* должно было послѣдовать украшеніе опять храма *Διόσκουρον*. На храмы было направлено прежде всего вниманіе умѣвшаго весьма тонко чувствовать и понимать настроеніе благочестивыхъ аѣинянъ Кимона. Въ періодъ до 467 года нѣтъ момента, когда Росписная галерея могла бы получить свою роспись. Если изъ исторіи мы скорѣе всего должны вывести то заключеніе, что *Θεσείον* и *Ανακείον* были первыми памятниками дѣятельности Кимона въ Аѣинахъ, то за нашъ выводъ говоритъ извѣстная эпиграмма поэта Меланѣя <sup>3)</sup>, такъ говорящаго о художественной дѣятельности Полигнота, который писалъ картины по заказу Кимона:

αὐτοῦ γὰρ δαπάναισι θεῶν ναοὺς ἀγορὰν τε  
Κεχροπίαν κόσμησ' ἡμιθέων ἀρεταῖς.

<sup>1)</sup> Ср. Van-G'jo en, De Simonide Ceo, 17; Böttiger, Archäologie d. Malerei, 314; Krüger, Hist. phil. Studien, 1837, 64 сл.; K. Fr. Hermann, Epikrit. Betracht., 7; Croiset, Histoire de la littérature grecque, II, 338, 2; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 72; Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 11 (15).

<sup>2)</sup> K. Fr. Hermann, Epikrit. Betracht., 11.

<sup>3)</sup> Плутархъ, Кимонъ, 4 (Overbeck, SQ., 1044).

Меланей на первом мѣстѣ называетъ храмы и на второмъ агору, подъ которой, судя по Плутарху, надо разумѣть, безъ всякаго сомнѣнія, Росписную галерею. При работахъ здѣсь, кромѣ Микона, со-трудникомъ Полигнота былъ еще Панень, дата котораго, по Плинію <sup>1)</sup>, 83 олимпіада (448—445). Несомнѣнно, Панень принадлежитъ къ художникамъ поволенія, слѣдующаго за Полигнотомъ и Микономъ <sup>2)</sup>. Если Панень работаетъ въ Росписной галереѣ со своимъ учителемъ <sup>3)</sup> Полигнотомъ, ясное дѣло, что у Полигнота это одна изъ работъ его послѣдняго періода, когда уже начинаютъ выступать наслѣдники его по искусству.

Мы видимъ, что Росписная галерея въ Афинахъ должна была быть росписана позже 467 года.

Для Дельфійской лекси 467 годъ является *terminus ante quem*; наоборотъ, для Аѣинской галереи 467 годъ можетъ быть только *terminus post quem*.

#### IV.

Основанія, которыя заставляли Летронна относить Аѣинскую галерею къ 479 году, всѣ весьма шатки. Мы уже видѣли, что эпиграмма Симонида можетъ обязывать лишь къ 467 г., какъ *terminus ante quem* для лекси. Летроннъ <sup>4)</sup> придаетъ большое значеніе сплетнѣ (Ἀέγροσι), которую передаетъ Плутархъ (Кимонъ, 4) объ Эльпиниѣ. Самъ Плутархъ указываетъ, что поводомъ къ сплетнѣ послужило то, что Полигнотъ въ аѣинской „Гибели Иліона“ лицу Лаодики придалъ черты Эльпиники. Изъ Плутарха никакъ нельзя вывести какихъ бы то ни было указаній на дату росписи галереи <sup>5)</sup>. Для того, чтобы Полигнотъ могъ нарисовать Эльпинику въ „Гибели Иліона“, достаточно было простаго знакомства съ Кимономъ и его сестрой <sup>6)</sup>. Лаодика въ „Гибели Иліона“ была среди плѣнницъ-троянокъ: предполагать молодость и красоту Лаодики, какъ того хотятъ Летроннъ, Бѣттигеръ, Лессингъ, Ле-

<sup>1)</sup> Плиній, N. H., 35, 54 (Overbeck, SQ., 1096). Ср. Löschcke, Festschrift z. 50 jährl. Jubil. d. Vereins v. Altertumsfr. im Rheinlande, 1891, 16 слл.

<sup>2)</sup> Ср. Furtwängler, Meisterwerke, 63 слл., и Robert, Marathonsschlacht, 41.

<sup>3)</sup> Конечно, Панень вышелъ изъ школы Полигнота. Ср. Schöne, Jahrb. d. Inst. VIII (1893), 189; E. Gardner, Journ. of hell. stud., XIV (1894), 233 слл.; Robert, Nekyia, 68; Marathonsschlacht, 83 и прим. 1.

<sup>4)</sup> Letronne, 454 слл.

<sup>5)</sup> Ср. Overbeck, Rhein. Mus., N. F., VII (1850), 422.

<sup>6)</sup> Полигнотъ, весьма возможно, просто хотѣлъ этимъ сдѣлать пріятное Кимону. Ср. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 11 (15).

норманъ <sup>1)</sup>, мы вовсе не обязаны <sup>2)</sup>. Кромѣ того, Эльпиника могла быть и красива и нестара и послѣ 467 г. <sup>3)</sup>. Что касается другихъ доводовъ Летронна <sup>4)</sup>, то они съ достаточной ясностью и силой опровергнуты К. Фр. Германномъ <sup>5)</sup>: портикъ не могъ быть построенъ ранѣе 480 года; имя Мильтіада не было написано потому, что всякій и безъ надписей узнавалъ изображенныхъ на картинѣ полководцевъ <sup>6)</sup>. Наконецъ, то, что Полигнотъ работаетъ въ Росписной галлерей съ Микономъ и Паненомъ, никоимъ образомъ не можетъ оправдывать предположенія Летронна, будто здѣсь Полигнотъ самъ ничего не писалъ, а лишь составилъ рисунки, по которымъ росписывали галлерей Миконъ и Панень. Противъ этого достаточно говорятъ уже Плутархъ <sup>7)</sup> и Гарпократіонъ <sup>8)</sup>.

Многіе изслѣдователи рѣшались утверждать болѣе раннее происхождение аѳинской „Гибели Иліона“ Полигнота, сравнивая ея содержаніе съ содержаніемъ картины въ Дельфахъ. Еще К. Фр. Германнъ <sup>9)</sup> замѣтилъ, что такія сравненія едва ли допустимы: изъ описаній Павсанія той и другой картины видно, что аѳинская и дельфійская картины были глубоко различны по содержанію <sup>10)</sup>. Къ замѣчанію Германна мы прибавимъ съ своей стороны, что всѣ такого рода сравненія, какія были сдѣланы до сихъ поръ, не дали ничего, кромѣ предположеній, на которыя нельзя смотрѣть иначе, какъ на фантазіи. Стремленія открыть аттицизмы въ дельфійскихъ картинахъ Полигнота часто заходятъ слишкомъ далеко. Основывать хронологію Полигнота на выводахъ, которыя зиждутся на сравненіяхъ дельфійской „Гибели Иліона“ съ аѳинской, на аттицизмахъ Полигнота въ картинахъ лесхи, равно какъ на разныхъ политическихъ намекахъ дельфійскихъ картинъ, намекахъ, которыхъ такъ много у Полигнота видѣть особенно Робертъ <sup>11)</sup> съ легкой

<sup>1)</sup> Lenormant, Mémoires de l'académie de Belgique, XXXIV (1864), 23.

<sup>2)</sup> Ср. Вгунп, ук. с., 12 (16).

<sup>3)</sup> Ср. К. О. Müller. De Phidiae vita et operibus. 125, i.

<sup>4)</sup> Ссылка на схола. Аристиды, III, 53 ed. Dind., и на Эскина противъ Ктесифонта, 186.

<sup>5)</sup> К. Фр. Hermann, Epikrit. Betracht., 11.

<sup>6)</sup> Плиній, N. H., 35, 8. 34; Корнелій Непотъ, Мильтіадъ, 6; схолия на Аристиду, 566 ed. Dind. Ср. R. Rochette, Journ. d. Savants, 1833, 432.

<sup>7)</sup> Климонъ, 4 (Overbeck, SQ., 1044).

<sup>8)</sup> Подъ сл. Πολύγνωτος (Overbeck, SQ., 1042). Бёттигеръ считалъ, что отдѣльныя части картинъ исполнялись отдѣльными мастерами (Arch. d. Mal., 246 сл.). О. Янъ (Arch. Aufs., 17 сл.) считалъ авторомъ всѣхъ картинъ Микона. Были и такіе, которые считали авторомъ ихъ одного Панена. (Кёрр, Arch. Anz., X (1895), 20 сл.). Ср. объ этомъ Robert, Marathonsschlacht, 40 сл.

<sup>9)</sup> Epikrit. Betracht., 7 сл.

<sup>10)</sup> По Врунну [Gesch. d. griech. Künstler, II, 15 (20 сл.)], обѣ картины были весьма близки другъ ко другу.

<sup>11)</sup> Robert, Nekyia, 76; Persis, 80 сл.; Marathonsschlacht, 71.

руки Вилламовица-Мёллендорфа <sup>1)</sup>, намъ кажется весьма и весьма рисованнымъ. Какой просторъ является здѣсь для произвола, достаточно показываютъ всѣ 3 „*Winkelmannsprogrammen*“ Роберта. Такъ въ *Nekyia*, стр. 76, Робертъ вслѣдъ за Вилламовицемъ видныя мѣста Схедія и Фока въ полигнотовой картинѣ объясняетъ политическими событиями въ Фокидѣ до 447 года. Наоборотъ въ *Hyperis*, стр. 72 слл., Робертъ съ такою же увѣренностью присутствіе аттическихъ героевъ въ „Гибели Иліона“ лехи объясняетъ уже не политическими событиями времени, а личнымъ желаніемъ Полигнота: послѣдній будто бы въ зданіи, которое онъ долженъ былъ росписать по заказу кнудянъ и при росписи котораго долженъ былъ руководствоваться предложенной ему программой (см. Павс. X, 26, 4), нашелъ возможнымъ выражать свои симпатіи къ Аеинамъ за оказанное ему лично тамъ отличіе. Полигнотъ, по мнѣнію Роберта, могъ на чужомъ посвященіи выражать свои личныя симпатіи къ государству, которое не имѣло въ то время гегемоніи въ Фокидѣ; наоборотъ, сами кнудяне на своемъ собственномъ посвященіи могли выразить симпатіи къ фокидскимъ героямъ, столь тѣсно связаннымъ съ Книдомъ, только въ эпоху фокидской гегемоніи! Однако дѣло этимъ еще не оканчивается! Дельфійскія картины возникли, какъ утверждаетъ Робертъ <sup>2)</sup>, въ эпоху фокидской гегемоніи изъ-за политическихъ намековъ въ „Аидѣ“ Полигнота. „Отсутствіе оиванскихъ героинь (на той же картинѣ) является этому желаннымъ подтвержденіемъ“. А развѣ Мегара, изображенная на картинѣ, не оиванская героиня и не жена Геракла? Нѣтъ! По мнѣнію Роберта здѣсь въ ней надо видѣть „*die Eponyme der Stadt Megara*“. Павсаній, котораго самъ же Робертъ <sup>3)</sup> называетъ „*Grundlage*“ для дельфійскихъ картинъ, изображаетъ его: „*ἔσωτέρω δὲ τῆς Κλομένης Μεγάρων τὴν ἐκ Θηβῶν ὄψει*“ (X, 27, 7). И источникъ Павсанія и Павсаній видѣли здѣсь оиванскую героиню. Напротивъ, Робертъ говоритъ: „*in ihr nicht sowohl die thebanische Königstochter und Gemahlin des Heracles sah!*“ Ср. далѣе слова Павсанія: „*ταύτην γυναῖκα ἔσχευ Ἡρακλῆς τὴν Μεγάρων*“.

Что заставило Роберта такъ противорѣчить его же собственной „*Grundlage*“? — „*Политическіе намеки*“ въ картинѣ Полигнота. Замѣтимъ, что и видныя мѣста фокидскихъ героевъ на картинахъ Полигнота являются лишь въ реставраціи Роберта. У Полигнота, мо-

<sup>1)</sup> Wilamowitz-Möllendorf, *Homerische Untersuchungen*, 223, 19.

<sup>2)</sup> *Nekyia*, 76.

<sup>3)</sup> *Ib.*, 5.

жетъ быть, ихъ мѣста вовсе не были видными, какъ на реставраціяхъ картинъ Полигнота, сдѣланныхъ другими учеными!

Кромѣ Мегары, есть и другіе еиванскіе герои въ „Аидѣ“ Полигнота: Актеонъ и его мать Автоноя (Павсаній X, 30, 5). Такъ какъ это тоже вопіетъ противъ „политическихъ намековъ“ и связанной съ ними фантастической хронологіи Полигнота Роберта, послѣдній рѣшается, утверждать, что въ нихъ скорѣе видѣли представителей Евбеи: „man sie, die Gemahlin und den Sohn des Aristaios, als die Repräsentanten von Euboia betrachtete“.

Мы видѣли, каковы „Motive politischer Art“, на которыхъ строить свою хронологію Робертъ: усмотрѣвъ ихъ въ своей собственной реставраціи картинъ Полигнота, Робертъ впалъ въ противорѣчія съ Павсаніемъ. Однако, мѣста Павсанія не заставили его отказаться отъ его произвольныхъ гипотезъ. Но какъ же относится Робертъ къ датѣ, которую даетъ намъ единственное древнее свидѣтельство,—къ эпиграммѣ Симо니다? Она не позволяетъ поставить дельфійскихъ картинъ позже 467 г., а между тѣмъ „Motive politischer Art“ требуютъ 458—447 годы! Для Роберта дѣло рѣшается просто: эпиграмма Симо니다 не подлинна! <sup>1)</sup>.

Въ виду сказаннаго выше о гипотезахъ Роберта, мы совершенно не можемъ считать эпиграмму не подлинной: подлинность ея завѣрена цѣлымъ рядомъ свидѣтельствъ древности. Вотъ они:

1) Павсаній, X, 27, 4: Κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς καὶ ἐλεγείων ἐστὶ Σίμωνίδοσ.

2) Плутархъ, De defect. oracul., 47, p. 436 A.

3) Anthol. Palat., IX, 700.

Мы совершенно согласны съ Мильхгёферомъ, который считаетъ невозможнымъ отрицать подлинность эпиграммы Симо니다 <sup>2)</sup>.

Мы знаемъ, сколь знамениты были эпиграммы Симо니다. Вѣроятно, кнудяне, поручивъ роспись лесхи геніальнѣйшему и наиболѣ знаменитому художнику, обратились къ Симониду съ просьбой написать эпиграмму для ихъ посвященія въ Дельфы. Картины Полигнота должны были говорить о героическомъ и великомъ. Стихи эпиграммы должны были гармонировать съ грандіозными композиціями великаго вѣсосца. Кому же было ближе всего поручить написать эпиграмму для картинъ,

<sup>1)</sup> Ср. Nekyia, 76; Marathonsschlacht, 70.

<sup>2)</sup> Jahrg. d. Inst., IX (1894), 72, пр. 36, гдѣ приводится и литература, касающаяся эпиграммы. До Роберта Фуртвенглеръ (50 Berliner Winkelmannspr., 162, и Collection Sabouloff, I, введение къ вазамъ. 5 сл.) считалъ невозможнымъ пользоваться датой, которую представляетъ эпиграмма изъ-за того, что, по его мнѣнію, Полигнотъ лишь въ 463 г. явился въ Аѣны съ Кимономъ. Объ этомъ см. выше.

какъ не тому поэту, классическая простота и величіе эпиграммъ котораго были столь извѣстны тогда въ Греціи? Только Симоидъ былъ достоинъ сдѣлать подпись для картинъ Дельфійской лесхи!

Уже Бёттигеръ <sup>1)</sup> указалъ, что въ дельфійскихъ картинахъ Полигнота есть элементы, которые связываютъ ихъ съ мифами и религіей Атики. Такого рода аттицизмы въ картинахъ констатируютъ и новые изслѣдователи—Робертъ <sup>2)</sup> и Мильхгёферъ <sup>3)</sup>. Эти аттичскія элементы заставили всѣхъ указанныхъ ученыхъ полагать, что, когда Полигнотъ писалъ картины лесхи, онъ уже былъ аѳинскимъ гражданиномъ.

Когда Полигнотъ получилъ аѳинское гражданство, неизвѣстно. Гарпократіонъ <sup>4)</sup> передаетъ намъ два мнѣнія, которыя существовали на этотъ счетъ въ древности: по одному, Полигнотъ сдѣланъ былъ аѳинскимъ гражданиномъ послѣ того, какъ росписалъ даромъ Аѳинскую Писіанактову галерею; по другимъ, онъ получилъ аѳинскія права гражданства за роспись Тесея и Анаксона. Изъ приведенной выше эпиграммы Меланея можно заключать, что всѣ аѳинскія зданія Полигнотъ росписалъ даромъ. Но аѳинское гражданство, намъ кажется, Полигнотъ скорѣе получилъ за роспись Писіанактовой галереи, чѣмъ за украшеніе храмовъ Тесея и Діоскуровъ <sup>5)</sup>. За наше предположеніе говоритъ: 1) то, что Гарпократіонъ явно отдаетъ предпочтеніе первому изъ выше приведенныхъ мнѣній древности; 2) Плутархъ <sup>6)</sup> и Плиній <sup>7)</sup> говорятъ о бесплатной работѣ Полигнота именно въ Писіанактовой галереѣ съ особеннымъ удареніемъ.

Какъ бы то ни было, права аѳинскаго гражданства въ эпоху Кимона были великою почестью для каждаго грека и весьма трудно достижимою <sup>8)</sup>, и Полигнотъ, конечно, ими долженъ былъ гордиться. Теофрастъ <sup>9)</sup> называетъ Полигнота Atheniensis. Для насъ не подлежитъ сомнѣнію, что, по полученіи аѳинскихъ правъ гражданства, Полигнотъ называлъ себя не *Θάσιος*, а *Ἀθηναῖος*. Если въ нашей литературной традиціи Полигнотъ всегда (кромѣ указ. мѣста Плинія) фигурируетъ въ качествѣ аѳосца, то это потому, что писатели объ искус-

<sup>1)</sup> Böttiger, Archäol. der Malerei, 361. Ср. Welcker, Compos. d. Gem. des Polygnot, 4, 23, 65; Overbeck, Rhein. Mus., N. F., VII (1850), 424.

<sup>2)</sup> Nekyia, 76; Persis, 80 сл.; Marathonsschlacht, 71.

<sup>3)</sup> Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 72, 35.

<sup>4)</sup> Подъ сл. Πολύγνотος (Overbeck, SQ., 1042).

<sup>5)</sup> Ср. Hermann, Epikr. Betracht., 10.

<sup>6)</sup> Кимонъ, 4 (Overbeck, SQ., 1044).

<sup>7)</sup> N. H., 35, 58 (Overbeck, SQ., 1045).

<sup>8)</sup> Ср. Beulé, Revue d. deux mondes, 1863, I, 93.

<sup>9)</sup> У Плинія, N. H., 7, 205 (Overbeck, SQ., 280).

ствѣ должны были обращать вниманіе на надписи на картинахъ Полигнота <sup>1)</sup>, а на нихъ, какъ на дельфійской „Гибели Иліона“, они всегда находили: Πολύγνωτος Θάσιος etc. Ясно, что Полигнотъ сталъ „аеиняниномъ“ лишь послѣ росписи Писіанактовой галереи,—его, какъ увидимъ, лебединой пѣсни. Если новые ученые хотятъ, чтобы Полигнотъ былъ Ἀθηναῖος уже тогда, какъ писалъ „Гибель Иліона“ въ Дельфійской лесхѣ, то ихъ прямо изобличаетъ надпись на картинѣ Полигнота: Γράφε Πολύγνωτος Θάσιος etc. <sup>2)</sup>.

Свидѣтельство древности, такимъ образомъ, не допускаетъ предположенія, что Полигнотъ писалъ дельфійскія картины послѣ приобрѣтенія имъ правъ аеинскаго гражданства.

По нашему мнѣнію, не принимать его въ соображеніе можно было бы лишь тогда, когда были бы приведены данныя, устанавливающія съ несомнѣнностью фактъ, что Полигнотъ былъ „аеиняниномъ“, росписывая лесху въ Дельфахъ.

Аттицизмы, которыя приводятъ въ доказательство послѣдняго мнѣнія, намъ кажется, не являются доказательствомъ того, что Полигнотъ былъ уже при работахъ въ Дельфахъ аеиняниномъ. Положимъ, что даже всѣ аттицизмы — несомнѣнны; но слѣдуетъ ли изъ этого, что Полигнотъ былъ аеиняниномъ? Книдяне заказываютъ Полигноту росписать ихъ посвященіе въ Дельфахъ; изъ Павсанія видимъ, что Полигноту указана была задача картинъ (украшеніе героона Неоптолема). Робертъ и въ Nekyia и въ Πιυρηγίσιs показалъ, въ какомъ тѣсномъ отношеніи находится большая часть фигуръ съ мѣрами Книда, Дельфъ и Фокиды. Никто болѣе самого Роберта, по нашему мнѣнію, не сдѣлалъ въ пользу того, что при росписи лесхи Полигнотъ долженъ былъ весьма и весьма считаться съ желаніями и требованіями посвятителей — книдянъ. И это было вполнѣ естественно!

Всегда художники, работавшіе посвященія, дѣлали то, что имъ заказывали. Присоединять что-нибудь отъ себя такое, что давало бы

<sup>1)</sup> Надписи, вѣдъ всякаго сомнѣнія, были, какъ на дельфійскомъ «Иліонѣ», и на другихъ картинахъ Полигнота.

<sup>2)</sup> Возраженіе Овербека, (R. h. Mus., ук. м.) противъ К. Фр. Германна, что эпиграмму писалъ Симонидъ и что Полигноту невзачѣмъ было называть себя аеиняниномъ,—только фраза. Симонидъ писалъ эпиграмму по заказу я, слѣд., долженъ былъ назвать Полигнота такъ, какъ требовалось. Вся исторія Греціи времени Кимона показываетъ, какимъ значеніемъ пользовались тогда Аеины. Полигнотъ, страстный почитатель Аеинъ, вѣдъ всякаго сомнѣнія, если бы былъ при росписи лесхи аеинскимъ гражданиномъ, не преминулъ бы это указать. За насъ говорить φιλοτιμοῦμενος πρὸς τὴν πόλιν Плутарха, Кимонъ, 4 (Overbeck, SQ., 1044).



явно поводъ къ тѣмъ или другимъ отгнѣвамъ идеи, которую желали провести почитатели, не было позволительно для художниковъ <sup>1)</sup>. Они не могли прибавлять ничего существеннаго отъ себя. Если мы видимъ аттицизмы въ дельфійскихъ картинахъ Полигнота (аттич. героевъ), мы прежде всего должны предполагать, не были ли эти аттицизмы желательны почитателямъ картинъ — книдьянамъ. Мы видимъ часто, что заказчики придираются къ мелочамъ, если ихъ находятъ почему-либо неумѣстными въ заказанномъ произведеніи. Вспомнимъ исторіи съ Фидіемъ <sup>2)</sup>, съ Миконномъ <sup>3)</sup>! Не только нельзя было прибавить что-нибудь отъ себя, но даже нельзя было трактовать отдѣльныхъ фигуръ такъ, чтобы ихъ трактовка показалась не соотвѣтствующей!

Мы видимъ, чѣмъ рисковалъ художникъ, если обвиненія въ несоотвѣтствующей трактовкѣ сюжета или даже отдѣльныхъ фигуръ бывали доказаны. Въ виду сказаннаго считаемъ немыслимымъ объяснять аттицизмы, которые особенно Робертъ и Мильхгёферъ открываютъ въ полигнотовыхъ картинахъ лести, личнымъ желаніемъ Полигнота показать, что онъ аѳинскій гражданинъ. И къ чему это было дѣлать Полигноту на посвященіи книдьянъ, рискуя вызвать неудовольствіе со стороны послѣднихъ? Если бы Полигнотъ непременно хотѣлъ показать свое аѳинское гражданство, чего же было проще и естественнѣе назвать себя въ подписи „Ἀθηναῖος“? Затѣмъ, почему изъ-за присутствія нѣкоторыхъ аттическихъ героевъ Полигнотъ долженъ былъ быть уже аѳинскимъ гражданиномъ? На картинахъ мы видимъ, между прочимъ, и ѳиванскихъ героевъ и, однако, никому въ голову не пришло утверждать, что только ѳиванскій гражданинъ могъ это сдѣлать и, ergo, Полигнотъ былъ и гражданиномъ ѳивъ? Видимъ и фокидскихъ героевъ: самъ Робертъ здѣсь уже не объясняетъ ихъ присутствія личнымъ желаніемъ художника, а желаніемъ почитателей.

Кромѣ того, „аттицизмы“, на которыя указывали до сихъ поръ, — всѣ едва ли могутъ безусловно быть принимаемы <sup>4)</sup>. Вотъ они: 1) фигуры Агаманта, Демофонта и Ээры въ „Гибели Иліона“, 2) Ѳесея и Пиріеоя въ „Аидѣ“, 3) Федры тамъ же. На эти 6 фигуръ указываетъ вслѣдъ за Робертомъ Мильхгёферъ <sup>5)</sup>. Всѣхъ этихъ ге-

<sup>1)</sup> Не правъ Вёле (*Revue d. deux mondes*, 1863, I, 100), утверждающій противное.

<sup>2)</sup> Overbeck, *SQ.*, 630 и др.

<sup>3)</sup> *Ib.*, 1084.

<sup>4)</sup> Ихъ принимаетъ такъ, напр., Бруннъ, *Gesch. d. griech. Künstler*, II, 14 (20).

<sup>5)</sup> Вёттигеръ видѣлъ въ фигурахъ ἀμύτοι намекъ на то, будто Полигнотъ былъ посвященъ въ Элевсинскія мистеріи, и, слѣдовательно, былъ уже аѳинскимъ граждани-

роевъ невозможно считать исключительно аттическими. Фактъ, что ихъ мы видимъ на дельфійскихъ картинахъ Полигнота, можетъ быть, и, по нашему мнѣнію, съ большимъ вѣроятіемъ, объясненъ иначе. Судьбы Ээры у Полигнота зависятъ отъ воли спартанской царицы — Елены; Агамантъ, Демофонтъ и Ээра въ картинѣ занимаютъ болѣе низкія мѣста, чѣмъ герои Спарты, Книда: Демофонтъ съ трепетомъ ждетъ, чтò скажетъ госпожа его матери; послѣдняя представлена рабыней<sup>1)</sup>. Едва ли аѳиняне были бы довольны такимъ прославленіемъ своихъ героев! Еще болѣе печальны фигуры Тесея и Пиріеоя въ „Аидѣ“<sup>2)</sup>.

Полигнотъ, получившій аѳинское гражданство за роспись Тесіона и др. зданій въ Аѳинахъ, по мнѣнію Роберта, могъ въ Дельфахъ такъ изобразить главнѣйшаго героя Аттики, имъ же прославленнаго въ Тесіонѣ. По нашему, картина въ лескѣ скорѣе тогда возможна, когда Полигнотъ еще вовсе не зналъ Аѳинъ и не былъ связанъ ничѣмъ ни съ городомъ Тесея, ни съ Кимономъ, создателемъ храма этого главнаго аттического героя.

Федра, качающаяся на качели въ „Аидѣ“, напоминаетъ Мильхгёферу объ аналогичной аттической Эригонѣ. Соглашаясь съ Мильхгёферомъ, мы не видимъ никакихъ основаній видѣть въ Федрѣ аттическую героиню, аттицизмъ.

Аттицизмъ въ фигурахъ Агаманта, Демофонта и Ээры послѣ сказаннаго выше намъ представляется весьма сомнительнымъ. Аттическая вазовая живопись весьма часто изображала Ээру съ Демофонтомъ и Агамантомъ въ моментъ, когда внуки ее узнали и уводятъ съ собою<sup>3)</sup>.

Если бы Полигнотъ представилъ этотъ моментъ, мы безусловно признали бы тогда тутъ аттицизмъ. То, чтò намъ передаетъ объ Ээрѣ и ея внукахъ въ „Гибели Иліона“ Павсаній, не имѣетъ ничего общаго съ эпизодомъ, столь любимымъ аттическою живописью строгаго стиля<sup>4)</sup>. Мы не видимъ аттицизма въ названныхъ трехъ фигурахъ въ полигнотовой „Гибели Иліона“.

---

номъ. На такіа произвольныя заключенія, можетъ быть одинъ отвѣтъ: ... *«credat iudaeus Apella, non ego!»*

<sup>1)</sup> Павсаній, X, 25, 7 (Overbeck, SQ., 1050, A, 49 слл.).

<sup>2)</sup> Павсаній, X, 29, 9 (Overbeck, SQ., 1050, B, 109 слл.). Ср. Welcker, *Composition d. Gem. d. Polygn.*, 121.

<sup>3)</sup> Ср. Klein, *Euphronios*, 172.

<sup>4)</sup> Послѣднее Робертъ (Pirpersis, 21) справедливо выставляетъ противъ Рипенгаузеновъ, Велькера, Гебгардта и Бенндорфа.

По тому, какъ представлены были аттические герои Полигнотомъ въ Дельфахъ, предположеніе Роберта и др. <sup>1)</sup>, будто аѳинская „Гибель Иліона“ написана ранѣе дельфійской, является совершенно немыслимымъ.

Мильхгёферъ, который справедливо не соглашается съ датой, предложенной Робертомъ для Дельфійской лѣски и выставляетъ значеніе эпиграммы Симонида при хронологіи полигнотовыхъ произведеній, ставитъ Дельфійскую лѣску ок. 460 года изъ-за „аттицизмовъ“ Полигнота. Мы видѣли, какъ надо относиться въ этимъ аттицизмамъ.

Terminus ante quem, который для дельфійскихъ картинъ представляетъ эпиграмма Симонида (467 г. до Р. Хр.), имѣетъ безусловное значеніе при хронологіи картинъ Полигнота. Такъ какъ въ Дельфахъ Полигнотъ долженъ былъ работать до 467 года, а въ Аѳинахъ лишь послѣ 469—8 г., то дельфійскія картины относятся къ до-аттическому періоду дѣятельности Полигнота <sup>2)</sup>. Всѣ основанія, приводившіяся къ тому, чтобы поколебать даты, представляемыя намъ литературной традиціей (эпиграмма Симонида, свидѣтельства о времени сооруженія „Θεσώνα“), не выдерживаютъ критики.

## V.

Полигнотъ работалъ въ Платеяхъ, гдѣ въ пронаосѣ храма Аѳины была его картина — „Одиссей, убивающій жениховъ Пенелопы“ <sup>3)</sup>. Изъ Плутарха <sup>4)</sup> мы знаемъ, что живопись въ храмѣ Аѳины была сдѣлана на деньги, присужденныя въ награду платейцамъ за ихъ мужество въ битвѣ при Платеяхъ <sup>5)</sup>.

Картина Полигнота въ Платеяхъ — самая ранняя изъ всѣхъ его

<sup>1)</sup> Ср. Noack, Ath. M., XVIII (1893), 326, пр. 1.

<sup>2)</sup> Мы согласны, такимъ образомъ, съ Германномъ (Epikrit. Betracht., 7 сл.), Брунномъ (Gesch. d. griech. Künstler, II, 11 (15), Мёрре (Handbook of greek archaeology, 367).

<sup>3)</sup> Павсаній, IX, 4, 1 (Overbeck, SQ., 1059).

<sup>4)</sup> Аристидъ, 20.

<sup>5)</sup> По Павсанію (ук. м.) самый храмъ построенъ послѣ Мараѳонской битвы. Велѣдъ за Робертомъ (Marathonsschlacht, 63 сл.) мы не колеблемся датировать картины по авторитетному свидѣтельству Плутарха. Можетъ быть, храмъ, построенный послѣ 490 г., былъ разрушенъ въ 480 г., и снова отстроенъ съ большимъ великолѣпіемъ послѣ 479 г., когда Мардоній съ его войскомъ долженъ былъ, наконецъ, удалиться изъ Вiotia. Павсаній не говоритъ вовсе о томъ, когда написаны были картины въ Платейскомъ храмѣ. Бруннъ (Gesch. d. griech. Künstler, II, 12 (17) и Бёле (ук. м.) невѣрно датируютъ храмъ въ Платеяхъ.

произведений, которые могут быть датированы <sup>1)</sup>. О дѣятельности Полигнота до 479 года мы не имѣемъ никакихъ свидѣтельствъ.

Въ періодъ съ 479 по 467 годъ Полигнотъ долженъ былъ написать картину въ Платеяхъ и обѣ композиціи въ Дельфахъ.

Платейскій храмъ, судя по его остаткамъ <sup>2)</sup> и по той суммѣ денегъ, которая была на него израсходована <sup>3)</sup>, былъ невеликъ. Мы вполне соглашаемся съ Робертомъ и друг. <sup>4)</sup> и помѣщаемъ картины Полигнота и Онасія („Семь противъ Θивъ“ <sup>5)</sup>) по обѣ стороны двери пронаоса храма. Въ такомъ случаѣ ширина картинъ была около 5 метровъ <sup>6)</sup>. Картина Полигнота была здѣсь значительно меньше дельфійскихъ его картинъ <sup>6)</sup>. Конечно, и времени на роспись Платейскаго храма Полигнотъ долженъ былъ имѣть гораздо меньше.

Робертъ <sup>7)</sup> ставитъ платейскія картины храма Аѳины Аріи около 475 года. Намъ кажется эта дата тоже наиболѣе вѣроятною.

Въ результатѣ мы приходимъ къ тому выводу, что Полигнотъ работалъ въ Платеяхъ, вѣроятно, въ промежутокъ времени съ 479 по 476 годъ; а дельфійскія его композиціи должны были быть созданы въ періодъ времени съ 475 по 467 годъ <sup>8)</sup>.

## VI.

Мы уже указали выше, что Аѳинская Писіанактова галлерей должна была быть росписана послѣ Θесіона и Анакіона. Опредѣлить ближе время ея картинъ, по нашему мнѣнію, блестяще удалось Роберту <sup>9)</sup>.

<sup>1)</sup> Ср. Robert, Marathonsschlacht, 65.

<sup>2)</sup> См. Michaëlis, Ath. M., II (1877), 89.

<sup>3)</sup> 80 талантовъ по Плутарху. Ср. Robert, Marathonsschlacht, 63 сл.

<sup>4)</sup> Ср. Benndorf, Heroon von Gjolbaschi-Trysa, 151, пр. 2; Schreiber въ Festschrift für Overbeck, 188.

<sup>5)</sup> Ср. Robert, ук. с., 64.

<sup>6)</sup> О размѣрахъ картинъ въ Дельфахъ см. нашу статью «Леска князя въ Дельфахъ» въ «Извѣстіяхъ Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ», IV, 1, 1899.

<sup>7)</sup> Marathonsschlacht, 65.

<sup>8)</sup> Вопреки Германну (Epikrit. Betracht., 13), мысль о посвященіи лески была у князя до битвы при Евримедовѣ (465). При тѣхъ свѣдѣніяхъ, которые даютъ намъ источники, мы не можемъ сказать ничего опредѣленнаго, что именно дало поводъ къ посвященію лески Княдомъ въ 475—467 гг. до Р. Хр. Можетъ быть, какъ думалъ Ленорманъ (Mémoires de l'Académie de Belgique, XXXIV (1864), 23), Князь посвятилъ леску послѣ освобожденія отъ персидскаго ига. Посвященіемъ князя было все зданіе, а не оля только картины Полигнота, какъ думали Велькеръ (Compos. der Gem. d. Polygnot) и Ленорманъ (ук. м.). Ср. нашу статью въ «Извѣст. Русск. Арх. Инст. въ Константинополѣ», ук. м.

<sup>9)</sup> Robert. Hermes, XXV, 412 сл.; Marathonsschlacht, 4 сл.

Вопреки возраженіямъ <sup>1)</sup>, которыя дѣлались противъ остроумныхъ выводовъ Роберта, послѣдніе остаются въ полной силѣ. Съ выводами Роберта соглашаются Лёшке <sup>2)</sup> и Мёррѣ <sup>3)</sup>. Источники нашихъ свѣдѣній о галлерей тщательно сопоставлены Ваксмутомъ <sup>4)</sup>.

Галлерей называлась сначала Писіанактовою (Πεισιανάκτειος στοά) по имени зятя Кимона <sup>5)</sup> Писіанакта (Πεισιάναξ). Послѣдній былъ соорудителемъ галлерей. Скорѣе можно полагать, что Писіанактъ далъ деньги на постройку портика, чѣмъ былъ его архитекторомъ <sup>6)</sup>. По именамъ жертвователей весьма часто назывались въ древности сооруженныя на ихъ средства зданія. Достаточно назвать Леонидеонъ въ Олимпіи <sup>7)</sup>, портики царей Евмена и Аттала въ Афинахъ, портикъ Адріана тамъ же и т. д.

Изъ Плутарха <sup>8)</sup> мы знаемъ, что галлерей была сооружена гораздо ранѣе, чѣмъ ея роспись была задумана. Определить время постройки галлерей точно нельзя. Однако, въ виду того, что нѣкоторое время она носила названіе Писіанактовою, можно утверждать, что между временемъ окончанія ея постройки и росписью, послѣ которой она уже стала называться „Росписною“ (Ποικίλη στοά), должно было пройти все же достаточное число лѣтъ. Поэтому уже предположеніе Фуртвенглера <sup>9)</sup> которому слѣдуетъ и Блюмнеръ <sup>10)</sup>, что галлерей сооружена послѣ возвращенія Кимона изъ изгнанія и что тогда же задуманы и картины ея, не выдерживаетъ критики. Скорѣе всего Писіанактъ пожертвовалъ деньги на постройку галлерей во время наибольшей славы Кимона, тогда, когда

<sup>1)</sup> Ср. Judeich, N. Jahrb., 1890, 757, 2; Furtwängler, Meisterwerke, 64.

<sup>2)</sup> Löschcke, Der Kopf d. Athena Parthenos des Pheidias. Anhang: Nochmals Pheidias Tod und Chronologie des Olympischen Zeus въ Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Bonn, 1891, 19: «Robert's Ausführungen über die Schlacht bei Oinoë, die mich in der Hauptsache völlig überzeugt haben».

<sup>3)</sup> Murray, Handbook of greek archaeology, 369.

<sup>4)</sup> Wachsmuth, Die Stadt Athen im Alterthum, II, 492 слл.

<sup>5)</sup> Ср. O. Jahn, A. Z., 1847, 175; Archäol. Aufsätze, 16 слл.; Grunp, Gesch. d. griech. Künstler, II, 12 (16); Blümner въ изд. Павсанія, I, 1, 199.

<sup>6)</sup> Ср. Wachsmuth, ук. с., II, 500 слл. Нѣтъ никакихъ основаній полагать (какъ это дѣлалъ Робертъ, Hermes, XXV, 422), что Писіанактъ былъ только председателемъ строительной комиссіи. Фуртвенглеръ (Meisterwerke, 56, пр. 4) справедливо возражалъ противъ этого. Ср. Blümner въ изд. Павсанія, ук. м. Въ Marathon-schlacht, 8, пр. 6, Робертъ согласился съ Ваксмутомъ и Фуртвенглеромъ въ томъ, что Писіанактъ пожертвовалъ деньги на постройку портика.

<sup>7)</sup> Павсаній, V, 15, 2; ср. Диог. Лаэрт., VII, 1, 5 (Overbeck, SQ., 1055); Свѣда подъ сл. Ζῆνων и Πεισιανάκτειος στοά (Overbeck, SQ., 1056); Схоліи къ Эсхиу, III, 184; къ Демосѣну, XX, 112; Цецесъ, An. Oxon., IV, 21.

<sup>8)</sup> Overbeck, SQ., 1044.

<sup>9)</sup> Meisterwerke, 65.

<sup>10)</sup> Изд. Павсанія, ук. м.

последній занятъ былъ украшеніемъ Аѳинъ, т. е. приблизительно въ 468—462 г. <sup>1)</sup>).

Что же извѣстно о художникахъ работавшихъ въ Росписной галлерей? <sup>2)</sup>. Показаніе Плинія насчетъ времени процвѣтанія Панена <sup>3)</sup> не даетъ даты живописи Росписной галлерей <sup>4)</sup>. Паненъ работаетъ здѣсь вмѣстѣ съ Миконъ, какъ начинающій художникъ <sup>5)</sup>.

Миконъ процвѣталъ въ 472—440 годахъ; его надо считать младшимъ современникомъ и ученикомъ Полигнота <sup>6)</sup>. Миконъ съ Полигнотомъ были художниками, которымъ и поручена была оффиціально государствомъ роспись Писіанактовой галлерей <sup>7)</sup>, между тѣмъ какъ Паненъ, вѣроятно, работалъ, въ качествѣ помощника, по приглашенію главныхъ мастеровъ.

То, что Миконъ былъ оффиціальнымъ художникомъ, работавшимъ въ галлерей, несомнѣнно слѣдуетъ изъ Сопатра и Гарпократіона: Микона судили и приговорили къ штрафу за то, что онъ написалъ въ „Битвѣ при Мараѳонѣ“ персовъ въ большемъ масштабѣ, чѣмъ эллиновъ. О томъ, что и Панена судили за „Мараѳонъ“, свѣдѣній нѣтъ: какъ мастеръ, неоффиціально работавшій въ портикѣ, онъ былъ неответствененъ и не былъ привлеченъ къ суду.

<sup>1)</sup> Ср. O. Jahn, A. Z., 1847, 175; K. Fr. Hermann, Epikrit. Betracht., 10; Böttiger, Archäol. d. Malerei, 276 слл.

<sup>2)</sup> Галлерей Эхо въ Олимпіи называлась также до ея поправки (ср. Dörpfeld, Olympia, II, 72) изъ-за находившихся въ ней картинъ стоа Ποικίλη (Павсан., V, 21, 17). Въ Спартѣ была λέσχη Ποικίλη (Павсан., III, 15, 8), въ которой, конечно, тоже были картины. Адрианъ въ своей виллѣ (въ Тиволи) соорудилъ Ποικίλη въ подражаніе Аѳинской галлерей. Ср. Böttiger, Archäol. d. Malerei, 277; Beulé, Revue d. deux mondes, 1863, I, 92. О Росписной галлерей виллы Адриана ср. Winnefeld, Die Villa des Hadrian bei Tivoli, 1895. О другихъ подражаніяхъ Аѳинской галлерей ср. Stieglitz, Archäol. d. Baukunst, III, 12 слл.

<sup>3)</sup> N. H., 35, 54 (Overbeck, SQ., 1096).

<sup>4)</sup> Это мы замѣчаемъ противъ Böttiger'a, Archäol. d. Malerei, 285, 361. Ср., кромѣ того, Furtwängler, Meisterwerke, 63 слл.

<sup>5)</sup> Ср. Robert, Marathonsschlacht, 41 слл. Полагать, что Паненъ вовсе не работалъ въ галлерей Писіанакта (какъ это дѣлаетъ Фуртвенглеръ, Meisterwerke, 65) нельзя. Плиніи (N. H., 35, 57; Overbeck, SQ., 1099), Павсаніи (V, 11, 6; Overbeck, SQ., 1095) и Плутархъ (De glori. Atheniens., p. 346 A) этого никакъ не допускаютъ.

<sup>6)</sup> О времени дѣятельности Микона даютъ свѣдѣнія 2 надписи, Löwy, Inschriften d. griech. Bildhauer, 41 и 42. Ср. наши статьи въ Зап. Императ. Русскаго Археол. Общества, VIII (1895), 438 слл., и въ 'Εφημ. ἀρχ., 1896, 100. Миконъ работаетъ большею частію съ Полигнотомъ и въ своемъ стилѣ часто отъ него не отдѣляется (Overbeck, SQ., 1083). Вслѣдъ за Робертомъ (ср. Neukirch, 68) мы не колеблемся считать его ученикомъ Полигнота.

<sup>7)</sup> Плиніи, N. H., 35, 58; Сопатр., διαίρεσ. ζήτημ., I, 8, p. 120 слл. ed. Walz. Аррианъ, Exped. Alex., VII, 13, 10; Эліанъ, Nat. anim., VII, 38 (Overbeck, SQ. 1045, 1084, 1082, 1083).

Кромѣ Арріана, Эліана, Сопатра и Гарпократіона, Микона, какъ автора „Битвы при Мараѳонѣ“, приводятъ Зиновій, Свида и др. <sup>1)</sup>. На основаніи этихъ свидѣтельствъ Робертъ <sup>2)</sup> совершенно справедливо полагаетъ, что Миконъ былъ главнымъ отвѣтственнымъ художникомъ, писавшимъ „Битву при Мараѳонѣ“ и что свѣдѣнія указанныхъ авторовъ, по всей вѣроятности, основаны на надписи, бывшей на картинѣ.

Какъ же объяснить показанія Павсанія <sup>3)</sup>, Плутарха <sup>4)</sup> и Плинія <sup>5)</sup>, у которыхъ авторомъ „Битвы при Мараѳонѣ“ называется одинъ Паненъ?

Робертъ <sup>6)</sup> указываетъ, что источникомъ Павсанія надо считать пергамскія историко-художественныя изслѣдованія. То же самое высказываетъ Ленердтъ <sup>7)</sup> по отношенію къ указанному мѣсту Плутарха. Къ пергамскимъ же источникамъ восходитъ, по Роберту <sup>8)</sup>, и свидѣтельство Плинія о Паненѣ. Всѣ приведенныя мѣста названныхъ источниковъ имѣютъ то общее между собою, что съ особеннымъ удареніемъ указываютъ на близкое родство Панена съ Фидіемъ [„ἀδελφὸς Φειδίου“, „fratrem ejus“ (Phidiae)]. Извѣстно, что идеаломъ художника у пергамскихъ историковъ искусства является Фидій <sup>9)</sup>. Робертъ дѣлаетъ весьма остроумный выводъ, съ которымъ мы соглашаемся, что пергамцы, столь увлекавшіеся всегда Фидіемъ, выставляли и брата его Панена <sup>10)</sup>. Естественно, что тѣ авторы, которые черпали свои свѣдѣнія изъ ихъ изслѣдованій, знаютъ только то, что надъ „Битвой при Мараѳонѣ“ въ Писіанактовой галереѣ работалъ Паненъ, и не упоминаютъ имени главнаго художника Микона, о которомъ, если они и нашли что-либо въ пергамскихъ изслѣдованіяхъ, то это было тамъ далеко не столь подчеркнуто, какъ все, что такъ или иначе касается Фидія. Итакъ, скорѣе всего „Мараѳонскую битву“ писали Миконъ и Паненъ вмѣстѣ <sup>11)</sup>.

Мы видимъ, сколь случайны и противорѣчивы наши свѣдѣнія объ авторахъ „Битвы при Мараѳонѣ“. Павсаній <sup>12)</sup>, описывающій картины

<sup>1)</sup> См. Overbeck, SQ., 1085.

<sup>2)</sup> Marathonsschlacht, 41.

<sup>3)</sup> V, 11, 6 (Overbeck, SQ., 696, 47).

<sup>4)</sup> De gloria Atheniens., 346 A.

<sup>5)</sup> N. H. 35, 57 (Overbeck, SQ., 1099).

<sup>6)</sup> Archäologische Märchen, 51.

<sup>7)</sup> Lehnerdt, De locis Plutarchi ad artem spectantibus, 1883, 30.

<sup>8)</sup> Marathonsschlacht, 41.

<sup>9)</sup> Archäologische Märchen, ук. м.

<sup>10)</sup> Ср. Robert, Marathonsschlacht, ук. м.

<sup>11)</sup> Ср. O. Jahn, Archäol. Aufs., 16 сл.; Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 14 (19); Girard, Peinture, 165, 185; Robert, Marathonsschlacht, 41. Кёппъ (Arch. Anz., X (1895), 20 сл.) не вѣрно считаетъ авторомъ «Мараѳона» одного Панена.

<sup>12)</sup> I, 15, 1—3 (Overbeck, SQ., 1060).

Росписной галлерей, не говорить ни слова о нихъ. Какъ авторы „Битвы при Мараонѣ“, такъ и художники, писавшіе двѣ другія картины портика — „Сраженіе съ амазонками“ и „Гибель Иліона“, извѣстны намъ, благодаря чисто случайнымъ упоминаніямъ у древнихъ авторовъ <sup>1)</sup>. Изъ Аристофана <sup>2)</sup> и Арріана <sup>3)</sup> мы узнаемъ, что первую картину писалъ Миконъ. Авторъ „Гибели Иліона“ — Полигнотъ названъ Плутархомъ <sup>4)</sup> по поводу извѣстныхъ сплетенъ насчетъ отношеній Эльпиники къ Полигноту. Самое общее указаніе насчетъ работъ Полигнота и Микона въ Писіанактовой галлерей даетъ Плиній <sup>5)</sup>. Мѣсто Плинія, однако, важно въ томъ отношеніи, что изъ него слѣдуетъ, что, кромѣ Микона, официальнымъ художникомъ тамъ былъ и Полигнотъ.

Въ Тесіонѣ Полигнотъ написалъ, какъ мы уже видѣли — „Битву Тесея съ амазонками“ и „Сраженіе Тесея съ кентаврами“; тамъ же Миконъ нарисовалъ картину, представляющую „Тесея на двѣ морскомъ предъ Амфитритой“ <sup>6)</sup>. Большая часть живописи Тесіона принадлежала, такимъ образомъ, Полигноту. Въ Анаіонѣ „Похищеніе Левкиппидъ“ писалъ Полигнотъ <sup>7)</sup> и „Аргонавтовъ“ — Миконъ <sup>8)</sup>. Росписывая Анаіонъ, Полигнотъ и Миконъ раздѣлили работу поровну.

То, что намъ передаютъ древніе о Полигнотѣ и о его талантѣ, заставляетъ насъ думать, что при росписи Тесіона и Анаіона Полигнотъ игралъ руководящую роль; его ученикъ Миконъ, вѣроятно, слѣдовалъ идеямъ учителя, подобно тому какъ надъ украшеніемъ Пареемона работала цѣлая школа великаго Фидія, руководившаго работами <sup>9)</sup>, или какъ въ аргосскомъ Герееонѣ работала школа Поликлета <sup>10)</sup>.

Въ Писіанактовой галлерей Миконъ, какъ мы видѣли, писалъ „Битву съ амазонками“ одинъ и другую картину вмѣстѣ съ Паненомъ. Плиній, говоря о росписи Писіанактовой галлерей, называетъ на пер-

<sup>1)</sup> Ср. O. Jahn, Archäol. Aufs., ук. м.; Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 13 (19) сл.; Wachsmuth, Stadt Athen, II, 503; Robert, Marathonsschlacht, 2 сл.; Blümpner въ изд. Павсанія, I, 1, 199. Стиль Микона и Панена настолько былъ близокъ къ стилю Полигнота, что нѣкоторые въ древности считали картину, изображавшую Мараонскую битву, произведеніемъ самого Полигнота. См. Эліанъ, Nat. anim., VII, 38 (Overbeck, SQ., 1083).

<sup>2)</sup> Лисистрата, 678 сл. (Overbeck, SQ., 1081).

<sup>3)</sup> Анаб., VII, 13, 10 (Overbeck, SQ., 1082).

<sup>4)</sup> Кем., 4 (Overbeck, SQ., 1044).

<sup>5)</sup> N. H. 35, 58 (Overbeck, SQ., 1045).

<sup>6)</sup> Павсан., I, 17, 2—3 (Overbeck, SQ., 1086).

<sup>7)</sup> Павсан., I, 18, 1 (Overbeck, SQ., 1058).

<sup>8)</sup> Павсан., ib.

<sup>9)</sup> Ср. Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, I, 396 сл.; Collignon, Sculpture, II, 1 сл.

<sup>10)</sup> Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, I, 535 сл.; Collignon, Sculpture, II, 162 сл.



вомъ мѣстѣ имя Полигнота. Свидѣ<sup>1)</sup> и Діогенъ Лаэртій<sup>2)</sup> говорятъ о всей росписи галлерей, какъ о произведеніи Полигнота.

Особенное значеніе работамъ Полигнота въ галлерей придаетъ и Гарпократіонъ. Мы видѣли, что, по всей вѣроятности, именно послѣ работъ въ галлерей Полигнотъ получилъ столь почетное отличіе—права аттическаго гражданства.

Послѣ сазаннаго едва ли будетъ подлежать сомнѣнію то, что Полигнотъ былъ главнымъ руководящимъ художникомъ при росписи аѳинскаго портика<sup>3)</sup>. Написалъ ли Полигнотъ самъ здѣсь только „Гибель Иліона“?

Мы уже сказали, что въ описаніи галлерей у Павсанія не названо ни одного имени художниковъ, работавшихъ въ немъ. Мы видѣли также, какъ случайны, совершенно случайны, наши свѣдѣнія объ авторахъ картинъ галлерей. Если бы Плутархъ почему-либо опустилъ изъ біографіи Кимона сплетни, ходившія насчетъ его сестры Эльпиники и ея отношеній къ Полигноту, мы вовсе не знали бы, что „Гибель Иліона“ была произведеніемъ Полигнота.

## VII.

Какъ совершенно случайны наши свѣдѣнія о работахъ Полигнота, Микона и Панена въ Писипапактовой галлерей, такъ совершенно случайно не сохранилось ни одного свидѣтельства насчетъ того, кто писалъ четвертую картину галлерей—„Сраженіе аѳинянъ при Иноѣ“. Можно ли изъ этого молчанія нашихъ источниковъ сдѣлать какой-либо выводъ? Конечно, никакого! Какъ ни ясно это, однако, одному современному критику<sup>4)</sup> молчаніе источниковъ кажется однимъ изъ главныхъ доводовъ (его онъ ставитъ на первомъ мѣстѣ!) въ пользу гипотезы<sup>5)</sup>, что „Сраженіе при Иноѣ“ написано не только не Полигнотомъ или однимъ изъ его сотрудниковъ, но что эта картина принадлежитъ совершенно другому времени (IV вѣку).

Павсаній такъ описываетъ порядокъ, въ которомъ картины находились въ портикѣ<sup>6)</sup>:

<sup>1)</sup> Подъ слл. Παισανάχτειος στοά и Ζήνων.

<sup>2)</sup> Біогр. Зенона.

<sup>3)</sup> Ср. Brunn, *Gesch. d. griech. Künstler*, II, 14 (19); Robert, *Marathonsschlacht*, 3 слл., полагаетъ даже, что Полигнотъ могъ принимать значительное участіе въ исполненіи «Битвы съ амазонками» и «Марафона».

<sup>4)</sup> Ср. Judeich, *N. Jahrb. f. Phil.*, 1890, 757, пр. 12.

<sup>5)</sup> Ее высказалъ Brunn, *Gesch. d. griech. Künstler*, II, 14 (20).

<sup>6)</sup> Overbeck, *SQ.*, 1054. Текстъ Павсанія здѣсь совершенно безупреченъ. Ср. Robert, *Marathonsschlacht*, 2. Мы считаемъ только, что лучше читать вмѣстѣ съ Кайзеромъ въ 15,1 αὐτῆ вм. рукоп. αὐτῆ. Ср. Hitzig-Blümmner, *Pausaniae Graeciae descriptio*, I, 1, 32.

1, 15, 1: Αὐτὴ δὲ ἡ στοὰ πρῶτα μὲν Ἀθηναίους ἔχει τεταγμένους ἐν Οἰνόῃ τῆς Ἀργείας ἐναντὶα Λακεδαιμονίων.

2. Ἐν δὲ τῷ μέσῳ τῶν τοίχων Ἀθηναῖοι καὶ Θησεὺς Ἀμαζόσι μάχονται... Ἐπὶ δὲ ταῖς Ἀμαζόσιν Ἕλληνές εἰσιν ἤρηκότες Ἴλιον.

3. Τελευταῖον δὲ τῆς γραφῆς εἰσὶν οἱ μαχεσάμενοι Μαραθῶν.

Выражение τελευταῖον τῆς γραφῆς, „последняя часть росписи“ галереи, не оставляет сомнѣнiя, что Павсаний разсматривалъ роспись галереи, какъ нѣчто единое. Подобнымъ же образомъ, двѣ картины Полигнота въ Дельфійской лѣсхѣ онъ называетъ γραφή (ед. ч.). Далѣе прῶτα (15, 1) отвѣчаетъ τελευταῖον (15, 3). Совершенно ясно, что Павсаний „Сраженiе при Иноѣ“ считаетъ первою частью, а „Сраженiе при Мараонѣ“ послѣднею въ цѣлой росписи галереи. Последняя по Павсанию—едина и состоитъ изъ трехъ частей: 1) πρῶτα μὲν..., 2) ἐν δὲ τῷ μέσῳ τῶν τοίχων..., 3) τελευταῖον δὲ... Выраженiе „на средней же (δὲ) изъ стѣнъ“, являясь рѣзкимъ противоположенiемъ πρῶτα μὲν („во-первыхъ“), не оставляетъ сомнѣнiя, что первая картина не находилась на средней изъ стѣнъ. Рѣзко выдѣлена и третья часть: если первая картина, „πρῶτα μὲν“, находится не на средней изъ стѣнъ, то не на средней изъ стѣнъ должна находиться и послѣдняя картина (τελευταῖον δὲ). Μὲν и δὲ еще болѣе подчеркиваютъ то, что πρῶτα соответствуетъ τελευταῖον. Напротивъ, Павсаний подчеркиваетъ, что вторая и третья картины находятся рядомъ, на одной стѣнѣ: 2) ... Ἀμαζόσι μάχονται, 3) ἐπὶ δὲ ταῖς Ἀμαζόσιν...

Если дѣлать какой-нибудь выводъ изъ описанiя Павсанiя насчетъ того, всѣ ли четыре картины портика были написаны одновременно, то возможенъ только положительный отвѣтъ на нашъ вопросъ<sup>1)</sup>.

Какъ были расположены картины въ портикѣ, Павсаний даетъ прямой отвѣтъ: 1) вторая и третья картины находятся на средней изъ стѣнъ; 2) такъ какъ „μέσῳ“ предполагаетъ три стѣны, то первая и четвертая картина, составляющiя pendant другъ другу, находятся на двухъ боковыхъ стѣнахъ, примыкающихъ къ средней<sup>2)</sup>. Изъ Павсанiя же

<sup>1)</sup> Какимъ образомъ Ваксмуть изъ описанiя Павсанiя выводитъ, что первая картина въ портикѣ была написана позднеѣ, намъ такъ же непонятно, какъ и Роберту. Ср. Wachsmuth, Stadt Athen, II, 504 слл.; Robert, Hermes, XXV, 417.

<sup>2)</sup> Клюгманнъ, полагая, что «Сраженiе съ амазонками», «Гибель Илiона» и «Мараонъ» находились на длинной средней стѣнѣ, не слѣдуетъ Павсанию. Ср. Klügmann, Amazonen, 44. Бенндорфъ совершенно напрасно старается реставрировать галерею не по Павсанию, а по фризю Гель-баши, гдѣ совершенно другая композиция и сцены. Противъ Бенндорфа Робертъ совершенно вѣрно замѣчаетъ: «blendend, aber trügerisch». Ср. Benndorf, Jahrb. d. kunsthistor. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses, XI, 22; Robert, Hermes, XXV, 416, пр. 1.

мы можемъ сдѣлать выводъ, что средняя изъ стѣнъ была вдвое длиннѣе крайнихъ, къ ней примыкающихъ<sup>1)</sup>.

Зданіе, росписанное Полигнотомъ и его сотрудниками, называется *στόα, porticus*<sup>2)</sup>. Какой планъ имѣли портики, мы достаточно знаемъ изъ многочисленныхъ остатковъ ихъ. Сохранившіеся аналогичные памятники для Писіанактовой галереи даютъ то же, что мы уже установили изъ описанія Павсанія, и дополняютъ послѣднее такъ, что противъ средней стѣны мы должны помѣстить колоннаду.

На длинной стѣнѣ галереи А было двѣ картины: 2) „Битва съ амазонками“ и 3) „Гибель Иліона“. На одной короткой стѣнѣ В было: 1) „Сраженіе при Иноѣ“; на другой короткой стѣнѣ С — 4) „Сраженіе при Марафонѣ“.

Если изъ словъ Павсанія никоимъ образомъ нельзя вычитать, что „Сраженіе при Иноѣ“ было только позднѣе написано въ галереѣ, то, зная планъ ея и расположеніе въ ней картинъ, мы можемъ только убѣдиться въ правильности взглядовъ древняго періегета, по которому вся роспись портика—едина. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ возможно предположить, что при росписи галереи стѣна В осталась свободною отъ картинъ? Если бы это случилось, то стѣна В была бы этимъ выдѣлена изъ зданія галереи, она перестала бы составлять съ нимъ одно цѣлое. Нельзя привести аналогій въ греческомъ искусствѣ для такого страннаго факта. Законы симметріи, особенно при украшеніи зданій, не могли быть не соблюдаемы въ греческомъ искусствѣ; они—основные законы греческаго искусства; а они требуютъ въ данномъ случаѣ, чтобы были росписаны или всѣ стѣны, или только стѣна А, или только стѣны В и С. Описаніе Павсанія допускаетъ только одно, — чтобы были росписаны всѣ три стѣны<sup>3)</sup>.

Оставить безъ росписи стѣну В это значило бы то же самое, какъ если бы при украшеніи фронтона одинъ изъ угловъ его остался бы незаполненнымъ, или какъ если бы одна изъ сторонъ храма осталась бы безъ скульптурныхъ метоповъ, тогда какъ остальные три ихъ имѣли бы. И съ эстетической точки зрѣнія гипотеза ученыхъ, выдающихъ въ „Сраженіи при Иноѣ“ позднѣйшую прибавку, не имѣетъ никакихъ *raisons d'être*.

<sup>1)</sup> Ср. Robert, Marathonsschlacht, 10.

<sup>2)</sup> Ср. Overbeck, *SQ.*, 1042, 1044, 1045 и т. д.

<sup>3)</sup> Мы не считаемся съ гипотезами Клюгманна и Бенндорфа, о которыхъ мы уже высказались. Но не можемъ не замѣтить, что прибавить къ тремъ картинамъ на стѣнѣ А четвертую на стѣнѣ В значило бы уничтожить весь ансамбль, задуманный первоначально.

На стѣнѣ А находятся двѣ картины: а) „Гибель Иліона“ Полигнота и б) „Битва съ амазонками“ Микона, т. е. двѣ картины съ миѳическими сюжетами. На первой картинѣ были представлены аргосскіе и аѳинскіе герои: среди Ἕλληνες ἤρῃχότες Ἴλιον, конечно, былъ глава похода противъ Трои и вождь ахейцевъ аргосскаго царь Агамемнонъ; аѳинскіе герои были и на дельфійской „Гибели Иліона“. Если аѳиняне на первой картинѣ были изображены вмѣстѣ съ аргосцами въ Троѣ по окончаніи похода, результатомъ котораго было разрушеніе города, общаго врага ихъ, то на второй картинѣ представлены были одни аѳинскіе герои: аѳиняне безъ союзниковъ (Ἀθῆναῖοι καὶ Θῆσεύς) защищаютъ свое отечество. Нельзя не замѣтить двухъ мыслей, проходящихъ въ миѳическихъ картинахъ на стѣнѣ А: 1) далекія экспедиціи въ чужіе края аѳиняне предпринимаютъ въ союзѣ съ аргосцами; 2) свой городъ они защищаютъ только своими собственными средствами <sup>1)</sup>).

Обѣ находившіяся рядомъ героическія картины стѣны А по сторонамъ обрамлены двумя картинами историческаго содержанія <sup>2)</sup>): б<sub>1</sub>) „Сраженіе при Иноѣ“ на стѣнѣ В примыкаетъ къ „Битвѣ съ амазонками“; а<sub>1</sub>) „Сраженіе при Мараонѣ“, находящееся на стѣнѣ С, примыкаетъ къ стѣнѣ А слѣва. Нетрудно и въ этихъ двухъ историческихъ картинахъ замѣтить тѣ же мысли, которыя проведены были въ находящихса на главной стѣнѣ портика картинахъ героическаго содержанія: 1) въ чужихъ краяхъ аѳиняне выступаютъ противъ общаго врага съ союзными аргосцами <sup>3)</sup>; 2) свою Аттику они обороняютъ безъ союзниковъ <sup>4)</sup>). Всѣ четыре картины говорятъ объ одномъ и томъ же: Аѳины во всѣ времена (миѳическія и историческія) были достаточно сильны, чтобы обезпечить свой городъ отъ нападеній враговъ! Аѳины во всѣ времена заставляли, благодаря вѣрнымъ союзникамъ-аргосцамъ, помнить объ ихъ доблести и силѣ своихъ далекихъ враговъ. Могущество Аѳинъ и дружба ихъ съ Аргосомъ—вотъ идеи, которыя проходятъ красными нитями во всѣхъ четырехъ картинахъ.

И какъ чудно расположены картины! Гдѣ бы ни всталъ зритель въ галереѣ, двѣ основныхъ мысли картинъ всегда будутъ представляться

<sup>1)</sup> Мы вполне принимаемъ соображенія Роберта, Hermes, XXV, 414, и Marathonschlacht, 4 слл.

<sup>2)</sup> Мы совершенно не можемъ принять гипотезы Кёппа, Arch. Anz., X (1895), 20 слл.; неосновательность и произвольность его сужденій указаны уже Робертомъ Marathonschlacht, 9, пр. 7.

<sup>3)</sup> Павсан., I, 15, 1 и X, 10, 3 (Overbeck, SQ., 1054 и 1571).

<sup>4)</sup> Присутствіе платейцевъ на картинѣ Мараонской битвы не говоритъ противъ насъ. Ср. Veulé, Revue d. deux mondes, 1863, I, 97; Robert, ук. соч.

его вниманію. Войдя въ галерею, зритель прямо предъ собою имѣетъ двѣ миѳическія картины. Если онъ повернется влѣво, его взорамъ представляются „Гибель Иліона“ и „Мараѳонъ“. Повернувъ вправо, онъ будетъ видѣть „Амазонокъ“ и „Иною“. Если онъ вздумаетъ сравнить составляющія pendant картины стѣнъ С и В, опять онѣ говорятъ ему о томъ же. Гдѣ бы ни всталъ зритель, ему ясна будетъ и та мысль, что сила Аѳинъ и ихъ союзъ съ Аргосомъ вѣчны. Сейчасъ же по входѣ, онъ видитъ всѣ четыре картины. Желая видѣть обѣ картины стѣны А, зритель долженъ стать на такомъ разстояніи отъ стѣны, что не можетъ не видѣть картинъ на стѣнахъ В и С. Анализируя картины послѣднихъ, онъ долженъ поворачиваться отъ одной картины къ другой, и тогда картины стѣны А напомнятъ ему о миѳическихъ временахъ. Какой бы пунктъ, кромѣ указанныхъ, не избралъ зритель въ галереѣ, онъ всегда будетъ имѣть предъ глазами двѣ картины: одну изъ миѳическихъ временъ, другую—изъ историческихъ; при этомъ всякій разъ одна картина будетъ говорить о томъ, какъ аѳиняне отражаютъ отъ своей страны нашествіе враговъ своихъ, другая будетъ напоминать о ихъ походахъ въ чужія страны въ союзъ съ Аргосомъ. Мы видимъ, какъ тонко рассчитано было расположеніе картинъ въ портикѣ. Мы не можемъ не видѣть также и того, что всѣ четыре картины портика тѣснѣйшимъ образомъ связаны между собою по идеѣ. „Сраженіе при Иноѣ“ задумано тогда же, когда и другія три картины.

Судя по описанію Павсанія, картина „Сраженіе при Иноѣ“ представляла сцену, гдѣ не было такого сильнаго движенія, какъ въ „Битвѣ съ амазонками“, какъ въ „Мараѳонскомъ сраженіи“. Напротивъ, „Гибель Иліона“ должна была имѣть спокойно стоящія группы. Сомнутые ряды воиновъ „Инои“ находятъ себѣ внѣшнее соотвѣтствіе въ группѣ греческихъ героевъ, судящихъ Эанта, въ „Иліонѣ“. Внѣшнимъ образомъ картины галереи такъ соотвѣтствуютъ другъ другу: „Инои“ (b<sub>1</sub>)—„Иліону“ (a), „Амазонки“ (b)—„Мараѳонскому сраженію“ (a<sub>1</sub>). Мы видѣли, что также соотвѣтствуютъ картины и по выраженнымъ въ нихъ идеямъ. Въ то же время въ картинахъ есть еще другое соотвѣтствіе—по роду сюжетовъ: миѳическія (a, b) и историческія (a<sub>1</sub>, b<sub>1</sub>) связаны другъ съ другомъ такъ, что миѳическія находятся рядомъ, историческія другъ противъ друга; послѣднія составляютъ какъ бы раму для первыхъ. Гдѣ бы ни всталъ зритель въ портикѣ, какъ бы онъ ни анализировалъ картины, всегда его вниманію представляются или двѣ картины,—одна съ бурнымъ движеніемъ (b, a<sub>1</sub>), другая съ болѣе спокойными группами (a, b<sub>1</sub>);—или три

въ такомъ порядкѣ: a-b-b<sub>1</sub>; и a<sub>1</sub>-a-b, т. е. картина со спокойными группами въ центрѣ и двѣ картины съ бурнымъ движеніемъ по бокамъ, и т. д. Нельзя придумать лучшаго расположенія картинъ: богатство и разнообразіе мотивовъ при такомъ расположеніи особенно даютъ себя чувствовать.

Ни изъ литературной традиціи, ни, въ частности, изъ описанія Павсанія (I, 15) мы не имѣемъ ни малѣйшаго права предполагать, что „Иноя“ позднѣйшая прибавка. Напротивъ, какъ показанія древнихъ авторовъ, такъ форма зданія, гдѣ находились картины, такъ всѣ соображенія эстетическаго характера, заставляють думать обратное. А общая идея, проходящая чрезъ всѣ четыре картины и тонкое симметрическое расположеніе въ нихъ группъ, по нашему, не оставляють сомнѣнія въ томъ, что всѣ картины задуманы однимъ великимъ художникомъ и выполнены по его плану. Мы видѣли уже, что руководителемъ работъ въ портивѣ надо признать Полигнота <sup>1)</sup>.

### VIII.

Павсаній <sup>2)</sup> описываетъ группу, которую посвятили въ Дельфы аргосцы послѣ побѣды надъ спартанцами при Иноѣ; союзниками аргосцевъ были въ этой битвѣ аѳиняне. Группа представляла „Семь противъ Эивъ“ и была выполнена двумя ѳиванскими художниками—Ипатодоромъ и Аристокитономъ <sup>3)</sup>.

Кромѣ этого мѣста Павсанія и кромѣ его же описанія картины „Сраженіе при Иноѣ“ въ Аѳинахъ, нѣтъ другихъ упоминаній о битвѣ при Иноѣ у древнихъ авторовъ.

<sup>1)</sup> Фуртвенглеръ, *Meisterwerke*, 64, замѣчаетъ, что «Иноя» не была столь же знаменита въ древности, какъ другія картины. Откуда это извѣстно? То, что, кромѣ Павсанія, нѣтъ ни одного автора, который упоминалъ бы «Иною», не доказываетъ ровно ничего. «Гибель Иліона» портика, кромѣ Павсанія, упоминаетъ лишь Плутархъ, и то не ради самой картины, а только по поводу сплетенъ насчетъ Эльпиники. Почему же «Иліонъ» былъ знаменитѣе? Упоминанія картинъ у авторовъ слишкомъ случайны, чтобы на основаніи ихъ дѣлать выводы насчетъ извѣстности той или другой картины.

<sup>2)</sup> X, 10, 3 (*O verbeck*, SQ., 1571).

<sup>3)</sup> Вопреки Фуртвенглеру (*Meisterwerke*, 64 слл.) нельзя заподозривать точности показанія Павсанія въ указанномъ мѣстѣ. Ср. *Robert*, *Marathonsschlacht*, 7. Фуртвенглеръ долженъ былъ признать неточность у періегета лишь изъ-за того, что художники, дѣлавшіе группу, принадлежать первой половинѣ V в., судя по надписи изъ Дельфъ (см. ниже), между тѣмъ онъ полагаетъ, что «Иноя» была написана во время Коринтской войны. Изъ словъ Павсанія: «ὡς αὐτοὶ Ἀργεῖοι λέγουσιν», намъ кажется, возможно заключить, что періегетъ пользуется здѣсь надписью, бывшей у группы. Ср. *Gurlitt*, *Über Pausanias*, 94 слл.; *Robert*, *Hermes*, XXV, 413; *Marathonsschlacht*, -ук. м.

Была ли битва, представленная въ Афинской галлерей, та же самая, въ память которой аргосцы посвятили группу въ Дельфы? Когда произошла эта битва? Вотъ вопросы, которые невольно у насъ являются.

Къ счастью до насъ дошла надпись съ упоминаніемъ Ипатодора и Аристогитона. Надпись представляетъ подпись художниковъ; найдена она была въ Дельфахъ <sup>1)</sup>. По алфавиту надписи <sup>2)</sup> мы можемъ приблизительно опредѣлить ея время, а, слѣдовательно, и время Ипатодора и Аристогитона. Кирхгоффъ <sup>3)</sup>, Робертъ <sup>4)</sup> и Лёшке <sup>5)</sup> совершенно правильно относятъ надпись къ первой половинѣ V вѣка. Въ древности надписи не сомнѣваются и Фуртвенглеръ, какъ мы видѣли уже. Такъ какъ Ипатодоръ и Аристогитонъ жили и дѣйствовали до 450 года, то Ипатодоръ, о которомъ говоритъ Плиній <sup>6)</sup>, если послѣдній не ошибается, — не тотъ, который работалъ вмѣстѣ съ Аристогитономъ въ Дельфахъ <sup>7)</sup>. Надпись обязываетъ и къ другому выводу: Ипатодоръ и Аристогитонъ не могли жить во время Коринеской войны, какъ это полагалъ Бруннъ <sup>8)</sup>. Съ этимъ вполне согласуется и художественный характеръ группы „Семь противъ Фивъ“ названныхъ художниковъ.

Посвященіе аргосцевъ, по описанію Павсанія, представляло группу фигуръ, поставленныхъ просто рядомъ другъ съ другомъ. Такія группы еще обычны въ первой половинѣ V вѣка <sup>9)</sup>.

<sup>1)</sup> Böckh, Corp. inscript. graec., I, 25; Overbeck, SQ., 1569; Löwy, Inschriften d. griech. Bildh., 101; Lارفeld, Sylloge inscript. Boeot., 572; Robert, Marathonsschlacht, 4.

<sup>2)</sup> Хотя надпись известна лишь по списку Додвелля и др., однако, нельзя предполагать, чтобы списывавшіе ее могли перемѣнить алфавитъ ея на болѣе древній, какъ то думали Вёкъ (ук. м.), Юдейхъ (N. Jahrbüch., 1890, 758, пр.) и др. Ср. Robert, Marathonsschl., 5. Надпись не было найдена при послѣднихъ раскопкахъ въ Дельфахъ, насколько намъ известно.

<sup>3)</sup> Kirchhoff, Studien zur Geschichte d. griech. Alphabets<sup>4</sup>, 142, 1.

<sup>4)</sup> Hermes, XXV, 412; Marathonsschlacht, 4 слл.

<sup>5)</sup> Festschrift d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, 1891, 19.

<sup>6)</sup> N. H., 34, 50 (Overbeck, SQ., 1570).

<sup>7)</sup> Ср. Robert, Marathonsschlacht, 5.

<sup>8)</sup> Brunn, Artificum liberae Graeciae tempora, 26; Bull., 1851, 134; Gesch. d. griech. Künstler, I, 206 (293 сл.); II, 14 (20). Гипотезу Бруна принималъ Курціусъ (Griech. Gesch., III, 763; ср. Stadtgesch. v. Athen, 521). Урдиксъ (N. Jahrb. f. Phil., LXIX (1854), 380 слл.) старался развить ее далѣе. Затѣмъ, ее раздѣляли съ Брунномъ—Кёлеръ (Hermes, V, 5; ср. Corp. inscr. Att., II, 161), Венндорфъ (Jahrb. d. allerhöchst. Kaiserhauses, XI, 1, 22). Брюкнеръ (Athen. Mitth., XIV (1889), 405), Вакмутъ (Stadt Athen, II, 502 слл., 521), Юдейхъ (N. Jahrb. f. Phil., 1890, 757, пр. 1), П. Жираръ (Peinture, 185 слл.) и Фуртвенглеръ (Meisterwerke, 64). Для насъ весьма любопытенъ тотъ фактъ, что послѣ изслѣдованія Роберта одинъ изъ главныхъ авторитетовъ въ области греческой эпиграфики Кирхгоффъ, который еще въ 3-мъ изд. своихъ «Studien» (132) склонялся къ гипотезѣ Брунна, теперь ее оставилъ (см. 4 изд., 142, пр. 1).

<sup>9)</sup> Ср. группу эпонимовъ Фидія въ Дельфахъ, посвященія Микіона въ Олимпіи и т. д. См. Sauer, Die Anfänge der statuarischen Gruppe, 16; Robert, Hermes, XXV, 418.

Наоборотъ, во время Коринеской войны такого рода архаизмъ композиціи былъ бы страннымъ <sup>1)</sup>.

На какое же время падаетъ союзъ аѳинянъ съ Аргосомъ? Когда въ первой половинѣ V вѣка аргосцы въ союзѣ съ аѳинянами могли дѣйствовать противъ Спарты? До 462 года мы никакъ не можемъ этого предполагать: до этого аѳиняне подъ вліяніемъ Кимона сочувственно относятся къ Спартѣ, помогаютъ ей противъ ея враговъ <sup>2)</sup>. Только въ 462 году произошелъ разрывъ у Аѳинъ со Спартой: только теперь *διαφωρὰ πρῶτον Λακεδαιμονίους καὶ Ἀθηναίους φανερὰ ἐγένετο* <sup>3)</sup>.

Лишь теперь стало очевидно, что единеніе Аѳинъ и Спарты — вещь, совершенно невозможная, несбыточная. Возбужденіе противъ Спарты въ Аѳинахъ теперь принимаетъ огромные размѣры. Главѣ прежней политики, Кимону, не только немисливо было теперь имѣть какое-либо вліяніе, но онъ долженъ былъ удалиться въ изгнаніе изъ Аѳинъ и подвергнуться остракизму. Партія ему враждебная торжествуетъ теперь свою побѣду. Первое дѣло, которое предстояло теперь ей, которое могло упрочить ея положеніе, было усилить положеніе Аѳинъ противъ Спарты, заставить надежными союзниками, съ помощью которыхъ возможно болѣе подорвать силы лакедемонянъ. Есть основанія полагать, что ужеThemistocles, этотъ извѣстный представитель антиспартанской политики, подготовилъ союзъ Аѳинъ съ Аргосомъ; уже его дальновидности представлялась будущая борьба Аѳинъ со Спартой дѣломъ неизбежнымъ <sup>4)</sup>. Теперь, когда пришло, наконецъ, время, показавшее всю непримиримую рознь двухъ государствъ, изъ которыхъ каждое претендовало на главенствующее положеніе въ Греціи, преемникамъ политики гениальнаго Themistocles въ Аѳинахъ не оставалось ничего лучшаго, какъ заключить формальную дружбу съ Аргосомъ <sup>5)</sup>, дружескія сношенія съ которымъ уже издавна связывали аѳинянъ <sup>6)</sup>. И вотъ весною 460 года, какъ показалъ Вилламовицъ <sup>7)</sup>, аѳиняне заключаютъ союзъ съ Аргосомъ.

<sup>1)</sup> Ср. Aug. Herzog, Studien zur Geschichte der griechischen Kunst, I, 41. Однако, мы не раздѣляемъ мнѣнія Фуртвенглера относительно группы эпонимовъ Фидіа въ Дельфахъ (Meisterw., 55) и соглашаемся съ Робертомъ (Marathonsschlacht, 5, пр. 4).

<sup>2)</sup> Ср. Robert, Hermes, XXV, 420, пр. 1.

<sup>3)</sup> Фукидидъ, I, 102.

<sup>4)</sup> Ср. Curtius, Griech. Geschichte, II, 152. 153.

<sup>5)</sup> Ср. кромѣ того, Фукидидъ (ук. м.): Ἀργείοις τοῖς ἐκείνων (sc. Λακεδαιμονίων) πολεμίοις ἑσπραγοὶ ἐγένοντο.

<sup>6)</sup> Уже издавна аѳинскіе художники учились у аргосскихъ. Миронъ, Фидій, обращаясь къ Агеладу, слѣдуютъ только общему движенію. Ср. наши замѣчанія по этому поводу въ Эф. арх., 1896. 83 слл. Цѣлый рядъ аргосскихъ художниковъ работалъ въ Аѳинахъ и т. п.

<sup>7)</sup> Wilamowitz-Müllendorf, Aristoteles und Athen, II, 301.



460 годъ и является *terminus post quem* для битвы при Иноѣ, въ память которой аргосцы поставили группу въ Дельфахъ. Съ другой стороны, надпись (*Corpus inscript. Atticorum*, I, 433), по Роберту, не позволяетъ относить битву ко времени послѣ 458 года <sup>1)</sup>. Мы не знаемъ, почему такъ отрывочно изложены событія около 460 года у Фукидида, но вслѣдствіе этой отрывочности изложенія <sup>2)</sup> битва при Иноѣ не названа у Фукидида.

Въ глазахъ аѳинянъ побѣда при Иноѣ имѣла безъ сомнѣнія огромное значеніе: она открывала имъ розовыя надежды на будущее успѣхи ихъ политики, показывала всю выгоду для нихъ союза съ Аргосомъ. Не менѣе придавали значенія этой побѣдѣ и аргосцы: дельфійская группа является тому свидѣтельствомъ.

Въ 457 году произошла роковая для аѳинянъ встрѣча со спартанцами при Танагрѣ: аѳиняне терпятъ пораженіе. Недавніе восторги должны были теперь значительно остыть: союзъ съ Аргосомъ долженъ былъ перестать имѣть въ глазахъ аѳинянъ ту важность, которую ему они придавали въ порывѣ первыхъ увлеченій, послѣ битвы при Иноѣ. Пораженіе при Танагрѣ заставило аѳинянъ иначе смотрѣть на ихъ побѣду и мимолетный успѣхъ: побѣда при Иноѣ потеряла теперь свое значеніе въ глазахъ аѳинскихъ гражданъ; они не были уже такъ довольны политикой враговъ Кимона, и въ 456 году послѣдній возвращается изъ изгнанія.

Было бы крайне невѣроятно предположить, что аргосцы посвятили свою группу въ Дельфы послѣ 457 г., когда въ Аѳинахъ, видимо, ослабѣли увлеченія аргосскимъ союзомъ. Конечно, аргосцы заказали группу подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ побѣды надъ спартанцами. Время, когда группа Ипатодора и Аристокитона, такимъ образомъ, могла возникнуть, приходится на 460 — 457 годы.

## IX.

Мы видѣли, какія идеи проходятъ чрезъ картины Росписной галереи въ Аѳинахъ: сила и несокрушимость Аѳинъ, вѣчность ихъ союза и дружбы съ Аргосомъ, ихъ общія предпріятія противъ Спарты. Общія

<sup>1)</sup> Herms, XXV, 421, Marathonsschlacht, 8 (до завоеванія Навпакта).

<sup>2)</sup> Ср. Robert, Herms, XXV, 421. Молчаніе Фукидида не говоритъ противъ того, что битва произошла въ періодъ послѣ 460 г.; вопреки Юдею (N. Jahrb., 1890. 758, пр.). Въ Коринтскую войну битва при Иноѣ тоже не засвидѣствована ни однимъ авторомъ.

дѣйствія аѳинянъ и аргосцевъ противъ лакедемонянъ — сюжетъ „Инои“ въ галлерей. „Сраженіе при Иноѣ“ едва ли могло явиться въ галлерей въ эпоху силы Кимона и его партіи въ Аѳинахъ: всегдашнимъ идеаломъ Кимона были — дружба и единеніе съ Лакедемономъ<sup>1)</sup>. Какимъ образомъ Полигнотъ, этотъ, насколько намъ извѣстно, другъ и поклонникъ Кимона, могъ допустить въ Писіанактовой галлерей картину, подобную „Иноѣ“? Этотъ фактъ казался настолько страннымъ нѣкоторымъ изслѣдователямъ, что они рѣшались усматривать неточность показанія Павсанія и полагали, что сюжетомъ „Инои“ было не историческое сраженіе аѳинянъ и аргосцевъ противъ спартацевъ, а миѳическая битва аѳинянъ съ Еврисеемъ за Гераклидовъ, что неточность у Павсанія произошла оттого, что переицать смѣшала аттическую нимфу Иною, которая изображена была, вѣроятно, на картинѣ, съ аргосской Иноей<sup>2)</sup>. Этотъ же фактъ приводился и приводится неоднократно въ пользу гипотезы Брунна, будто „Иноя“ — позднѣйшая прибавка къ циклу картинъ Росписной галлерей<sup>3)</sup>.

Всѣ подобныя взгляды предполагаютъ, что художники, росписывавшіе Писіанактову галлерей, пользовались полною свободой при выборѣ сюжетовъ картинъ, — предположеніе, которое, по нашему мнѣнію, совершенно недопустимо. Портить росписывался по порученію государства, которое и платило деньги мастерамъ<sup>4)</sup>. Въ всякаго сомнѣнія, государство указало мастерамъ сюжеты картинъ и общую мысль, которую они должны были провести въ картинахъ. „Сраженіе при Иноѣ“ могло заказать аѳинское государство, конечно, только тогда, когда во главѣ его стояла партія, враждебная Кимону.

Художники, работавшіе въ галлерей, и прежде всего руководитель работъ Полигнотъ, были извѣстными сторонниками Кимона. Весьма естественно, что въ трактовкѣ сюжетовъ картинъ у Полигнота и его сотрудниковъ кое-гдѣ могли сказаться ихъ симпатіи къ Кимону.

<sup>1)</sup> О лаконофильствѣ Кимона ср. Vossanquet, Journ. of Hell. Stud., XVI (1896), 167, гдѣ указаны древніе тексты.

<sup>2)</sup> Эти взгляды высказалъ первый А. Шеферъ, Arch. Anz., 1862, 371 сл. (Ср. Hist. Aufs., 43 сл., 57 сл.). Съ Шеферомъ согласились Михаэлисъ (Parthenon, 37), Гейдемманъ (Alexander und Dareios, 10, пр. 29). Противъ Шефера высказывались Клюгманъ, Amazonen, 44, пр. 78, Бенндорфъ, Jahrb. d. Kaiserhauses, XI, 1, 22, Брюкнеръ, Ath. Mitth., XIV (1889), 405. Ваксмуть, Die Stadt Athen, II, 519.

<sup>3)</sup> Ср. Бѣле, Revue d. deux mondes, 1863, I, 92; Ваксмуть, ук. м.; Фуртвенглеръ, Meisterwerke, ук. м. и т. д.

<sup>4)</sup> Если Полигнотъ не бралъ денегъ, на то была его добрая воля. Онъ былъ, впрочемъ, вознагражденъ иначе: ему дарованы были права аѳинскаго гражданства. Плиніи N. H., 35, 58 (Overbeck, SQ., 1045).

Если художникамъ указаны были сюжеты картинъ, то, разумѣется, ихъ исполненіе не могло быть стѣсняемо. И дѣйствительно, то, что древніе передаютъ намъ о картинахъ, не оставляетъ сомнѣнія въ свободѣ художниковъ при выполненіи указанныхъ имъ сюжетовъ<sup>1)</sup>. Всѣ изслѣдователи, занимавшіеся вопросомъ о картинахъ галереи, согласны въ томъ, что три картины („Амазонки“, „Иліонъ“, „Мараѳонъ“) пронизаны идеями партіи Кимона: борьба грековъ съ варварами, которой посвящены были картины, въ самомъ дѣлѣ, всегда была девизомъ Кимона<sup>2)</sup>. Какъ удобно было въ этихъ трехъ картинахъ косвенно прославить Кимона! Героемъ Мараѳона былъ Мильтіадъ, отецъ Кимона; въ „Битвѣ съ амазонками“ первое мѣсто занималъ Тесей, почитаніе котораго установилъ Кимонъ въ Афинахъ. Троянская война была, по возрѣніямъ той эпохи (ср. Hegel. I, 1), первымъ актомъ великой драмы, которую блестяще заканчивала побѣда Кимона при Евримедонѣ.

Намъ кажется весьма вѣроятнымъ, что при выборѣ картинъ для галереи, построенной, какъ мы знаемъ, зятемъ Кимона Цицианактомъ, партія Кимона должна была имѣть вліяніе<sup>3)</sup>. Относительно „Инои“ мы совершенно согласны съ Робертомъ: четвертая картина, посвященная событію, бывшему слѣдствіемъ антикимоновой политики, должна была наряду съ другими украшать галерею по настоянію партіи, враждебной Кимону. Сраженіе при Иноѣ было событіемъ, которымъ эта партія особенно гордилась, на которомъ строила свои надежды. „Иноа“, какъ нельзя болѣе, являлась ея *profession de foi*. Сраженіе при Иноѣ было событіемъ, особенно пріятнымъ народу во время его недовольства Кимономъ и возбужденія противъ Спарты.

Павсаний даетъ черезчуръ короткое описаніе „Инои“ и лишаетъ насъ возможности видѣть въ подробностяхъ, какъ художники, сторонники Кимона, трактовали сюжетъ, заказанный имъ правительствомъ враждебной Кимону партіи. Однако, при всей краткости описанія Павсанія, не можетъ не броситься въ глаза то, что сраженіе при Иноѣ

---

<sup>1)</sup> На вопросъ, почему Полигнотъ согласился писать по порученію враждебной Кимону партіи, мы, при тѣхъ свѣдѣніяхъ, которыя намъ даютъ источники, отвѣтить не можемъ. Вопросъ этотъ не можетъ быть возраженіемъ. Есть цѣлый рядъ вопросовъ въ біографіи Полигнота, на которые отвѣтить нельзя: почему Полигнотъ согласился писать по порученію Кимона и остался его другомъ и послѣ того, какъ Кимонъ завоевалъ его родной Фасосъ? И въ новое время мы видимъ, что великимъ художникамъ иной разъ приходилось работать надъ дѣломъ, которому они не симпатизировали: такъ Микель-Анджело работалъ надъ гробницами Медичи во Флоренціи.

<sup>2)</sup> Плутархъ, Периклъ, 28 (слова Эльпиники).

<sup>3)</sup> Ср. Robert, Marathonsschlacht, 8 слл.

было трактовано не такъ, какъ сраженіе при Мараѳонѣ: если въ послѣднемъ была масса сильнаго движенія и бурныхъ сценъ, то въ „Иноѣ“ Павсаній особенно подчеркиваетъ противное: „*ἡγεύραπται δὲ οὐκ ἐς ἀκμήν ἀγῶνος οὐδὲ τολμημάτων ἐς ἐπίδειξιν τὸ ἔργον ἤδη προῆκον*“; въ „Иноѣ“ не было того огня, силы, движенія въ группахъ, чтò въ „Мараѳонѣ“. Въ „Иноѣ“ было представлено лишь начало битвы и только выстроившіеся ряды аѳинянъ противъ спартанцевъ. На основаніи описанія Павсанія мы считаемъ возможнымъ высказать предположеніе, что въ художникѣ, исполнявшемъ „Иною“, сказался сторонникъ Кимона: ясно, что онъ не хотѣлъ представить спартанцевъ въ положеніи, подобномъ тому, въ какомъ изображены были персы въ „Мараѳонѣ“; побѣда аѳинянъ при Иноѣ вовсе не характеризуется; предводители аѳинянъ здѣсь далеко не прославлены: изобразивъ начало битвы, художникъ совершенно скрылъ, на чьей сторонѣ была побѣда; тому, кто смотритъ на картину, можетъ представляться еще вопросомъ, чѣмъ кончится битва. Такая трактовка „Инои“, по нашему мнѣнію, выдавая кимоновца, еще разъ указываетъ на время возникновенія картины: „Иноя“ могла возникнуть именно при тѣхъ условіяхъ, какія мы указали.

Эта картина косвеннымъ образомъ говоритъ о томъ, что политика враговъ Кимона крайне рискована: если отецъ Кимона, Мильтіадъ, достигъ дѣйствительно блестящихъ результатовъ, если Ѳесей былъ дѣйствительнымъ защитникомъ Аѳинъ, то Кимонъ, который всегда былъ продолжателемъ политики Мильтіада и находился подъ покровомъ свято почитаемаго имъ Ѳесея, достигалъ не менѣе блестящихъ результатовъ, чѣмъ его отецъ! Напротивъ, чѣмъ кончится политика „героевъ“ „Инои“, далеко не извѣстно. Вотъ какія мысли, между прочимъ, должны были возбуждать картины галереи: здѣсь цѣлый панегирикъ Кимону и недовѣріе къ политикѣ его преемниковъ. Мы уже указали выше, какія общія идеи должны были быть проведены въ картинахъ. Теперь мы видимъ, какъ тонко художники сумѣли высказать и свои собственные взгляды на союзъ съ Аргосомъ.

Мы не можемъ пройти молчаніемъ одного обстоятельства, на которое до сихъ поръ никто не обратилъ должнаго вниманія.

Въ „Иліонѣ“, какъ мы знаемъ, Полигнотъ среди троянскихъ плѣнницъ изобразилъ Лаодику и придалъ ей черты кимоновой сестры Эльпиники. Какъ плѣнницу, мы представляемъ Лаодику здѣсь въ горѣ: она въ слезахъ; она убита несчастіемъ, постигшимъ ее и ея отечество. Какъ жена сына Антенора (котораго греки пощадил), Лаодика не была обращена въ рабство; въ лицѣ ея, поэтому, на картинѣ По-

лигнота, вѣроятно, свѣтилась надежда на милость и пощаду со стороны враговъ <sup>1)</sup>.

Развѣ можно тоньше и прелестнѣе сдѣлать намекъ на судьбу изгнаннаго Кимона: Фактъ, о которомъ рассказываетъ Плутархъ, хорошо былъ извѣстенъ аѳинской публикѣ: Эльпиника въ слезахъ умоляла главу враждебной ея брату партіи пощадить Кимона. Полигнотова „Гибель Иліона“ фигурую Лаодики напоминала аѳинянамъ о несчастномъ изгнанникѣ, на скорое возвращеніе котораго питала горячія надежды его партія.

Картины портика возможны только въ годы изгнанія Кимона, т. е. въ 462—457 гг. до Р. Хр.

Такъ какъ сраженіе при Иноѣ, въ память котораго посвящена была группа въ Дельфы аргосцами, падаетъ на 460—459 г., то картина въ Аѳинской галлерей, внѣ всякаго сомнѣнія, изображала именно его. Какъ и группа аргосцевъ, „Сраженіе при Иноѣ“ могло быть задумано лишь сейчасъ же послѣ битвы, во всякомъ случаѣ до битвы при Танагрѣ (457 г.). Годы, на которые она можетъ падать, а, слѣдовательно, съ нею и другія картины галлерей — 460 — 458.

Мы приходимъ къ одному и тому же результату двумя разными путями: всѣ четыре картины Росписной галлерей были выполнены въ 460—458 годы Полигнотомъ, Микономъ и Паненомъ <sup>2)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Ср. Lenoirant, Mémoires de l'Académie de Belgique, XXXIV (1864), 57.

<sup>2)</sup> Такъ какъ Кимонъ находился въ это время въ изгнаніи, то сами собою падаютъ всѣ предположенія Шефера и др., на которыя мы указали выше. Робертъ, Негшея, XXV, 415, справедливо приводитъ противъ помѣщенія «Инои» въ Коринѳскую войну и то, что тогда процвѣтаніе стѣнной живописи въ стилѣ Полигнота уже миновало.

Интересно также указаніе Роберта на то, что золотой щитъ, который спартанцы, послѣ битвы при Танагрѣ, посвятили и поставили на храмъ Зевса въ Олимпіи является какъ-бы отвѣтомъ на посвященія аргосцевъ въ Дельфы и на картину «Сраженіе при Иноѣ» въ Аѳинской галлерей.

Прибавимъ къ этому, съ своей стороны, слѣдующее. Аргосцы ставятъ свою группу въ Дельфахъ какъ разъ рядомъ съ посвященіемъ аѳинянъ въ память Мараѳонской побѣды. Въ Дельфахъ сраженія при Иноѣ и Мараѳонѣ, такимъ образомъ, сближаютъ и аргосцы. Спартанцы въ 404 г., уничтоживъ могущество Аѳинъ, ставятъ свою группу въ память одержанныхъ побѣдъ вызывающимъ образомъ какъ разъ противъ аѳинскаго посвященія 490 г. и аргосскаго 460—458 г. Павсаній, X, 9, 7; 10, 1.2; 3.4; ср. Homolle, В. С. Н., XVIII (1894), 186 слл.; Romtow, Berl. Phil. Wochenschr., 1895, 220 слл.; ср. Homolle, В. С. Н., XXI (1897), 256 слл.; С. А. Жебелевъ, Дельфы. Фил. Обзор., XIV, 1, 1898, 94 слл.

Х.

Итакъ, вотъ наиболѣе вѣроятная хронологія картинъ Полигнота:

Годы.	Картинны.
479—476	„Одиссей, убивающій жениховъ Пенелопы“ въ Платейскомъ храмѣ Аены Ари.
475—467	„Гибель Иліона“ и „Аидъ“ въ Дельфійской лестѣ.
469—465	„Битва съ кентаврами“ и „Битва съ амазонками“ въ Тесіонѣ, въ Аѣнахъ.
464—462	„Похищеніе Левеиппидъ“ въ Анаксіонѣ.
460—458	„Гибель Иліона“ въ Росписной галлерей.

Полигнотъ дѣйствуетъ приблизительно 20 лѣтъ. При этомъ въ Аѣнахъ онъ работалъ въ шестидесятье годы V вѣка. Что касается другихъ картинъ Полигнота, о которыхъ до насъ дошли извѣстія, то онѣ не могутъ быть датированы. Сюда относятся: картины въ Тесіяхъ <sup>1)</sup>, картина, бывшая впоследствии въ портикѣ Помпея, въ Римѣ <sup>2)</sup>, „Ахиллъ на Скіросѣ“, „Навсикья“ <sup>3)</sup>,

<sup>1)</sup> Плиній, N. H. 35, 123 (Overbeck, SQ., 1062).

<sup>2)</sup> Плиній, N. H. 35, 59 (Overbeck, SQ., 1063). Урликсъ (Chrest. Pliniana, 347) полагаетъ, что на этой картинѣ былъ представленъ Капаней. Ср. Wendorf, Jahrb. d. Kaiserhauses, XII, 11. Робертъ, напротивъ, считаетъ, что здѣсь былъ представленъ воинъ съ колесницей (апобатъ), и что картина была посвященіемъ какого-нибудь апобата. Ср. Robert, Marathonsschlacht, 67. Представленіе о полигнотовой картинѣ, по Роберту, могутъ дать изображенія апобатовъ на фризѣ Пареннона (Michaëlis, Parthenon, Taf. XII, 50, 65) и на рельефѣ, изд. въ В. С. Н., VII (1883), pl. 17.

<sup>3)</sup> Павсаній, I, 22, 6 (Overbeck, SQ., 1060, E и F). Павсаній случайно упоминаетъ эти двѣ картины при описаніи пинакотекы Пропилей. Изъ этого нѣкоторые вывели заключеніе, будто всѣ картины, о которыхъ говоритъ Павсаній, въ пинакотекѣ — полигнотовы, будто всѣ онѣ образуютъ строгій единый циклъ, и полагали, что Полигнотъ могъ еще самъ работать въ Пропилеяхъ при Периклѣ. Ср. К. Fr. Hermann, Epikrit. Betr., 12, 36; Böttiger, Archäol. d. Malerei, 290; Kekule, A. Z., XXIII (1865), 31 сл.; O. Jahn, Philol., I, 47 сл.; Anн., XXX, 230 сл.; Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 17 (24); Overbeck, Archäologische Miscellen, 9. Однако, самъ Павсаній говоритъ, что перечисляетъ не всѣ картины пинакотекы. Ср. Gurlitt, Über Pausanias, 97 сл.; Hauser, Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 103. Картины въ пинакотекѣ были не на стѣнахъ зданія, какъ думали Летронъ (Lettres d'un antiquaire, 107 сл.), Россъ (Arch. Aufs., I, 119, 4), Бруннъ (Gesch. d. gr. Künstler, II, 12 (17)), Михаëлисъ (Rhein. Mus., XVI, 219), Бурзіанъ (Geographie von Griechenland, I, 308, 1). Это были—πίνακες, мольбертные картины; ср. Raoul-Rochette, Lettr. archéol. 64; Journal d. savants, 1850, 349; Welcker, Alte Denkm., IV, 332; Beulé, L'Acropole, I, 204; Bohn, Propyläen, 33; Ivanoff, Anн., XXXIII, 278; Julius, Ath. M., II (1877), 192; Robert, Bild u. Lied, 182, 31; Overbeck, Archäol. Miscellen, 6 сл.; Lolling u. W. Müller, Handbuch d. klass. Altertumswissensch., III, 340, 1.

Пинакотекка—одновременна съ Пропилеями. Гипотеза Брунна, Gesch. d. gr. Künstler, II, 12 (17), будто пинакотекка древнѣ Пропилей, совершенно несостоятельна. Ср.

„Салмоной“<sup>1)</sup>, мѣста нахождения которыхъ неизвѣстны.

Bursian, N. Jahrb., 1856, 519. Изъ словъ Павсанія никоимъ образомъ нельзя вывести, что первыя четыре картины въ пинакотекѣ (Overbeck, SQ., 1060, A, B, C и D) были Полигнота. Ср. Bursian, N. Jahrb., 1856, 519; Gurlitt, ук. м.; Robert, Marathonsschlacht, 66; Blümner, изд. Павс., I, 249. Наоборотъ, одна картина—«Полликсена» была написана Поликлетомъ, какъ видимъ изъ Полліана (Anthol. gr., III, 147, 5; Planud., IV, 150; Overbeck, SQ., 1061), въ эпиграммѣ котораго вовсе не нужно мѣнять Πολυκλείτου въ Πολυκλῆτου, какъ дѣлаютъ нѣкоторые. Ср. убѣдительные на этотъ счетъ доводы Роберта, Archäol. Märchen, 83 слл., и Marathonsschlacht, 66. Весьма сомнительно, чтобъ Полигнотъ могъ работать еще въ то время когда строили Пропилеи, вопреки К. Фр. Германиу, Bursianу, Бёлё (Revue d. deux mondes, 1863, I, 94 слл.) и др. Ср. Letronne, ук. с., 107 слл.; G. Hermann, De veter. pariet. pictura, 19; Opuscula, V, 207; Böttiger, Arch. d. Malerei, 290 сл.; Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, II, 12 (17); Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 72, 36.

Ни о какомъ замкнутомъ циклѣ, который будто бы образуютъ картины въ пинакотекѣ, не можетъ быть и рѣчи. Полигнотовы «Ахиллъ на Скиросѣ» и «Навсикая» скорѣе всего даже вовсе не находились въ пинакотекѣ Пропилей: Павсаній приводитъ эти двѣ картины, какъ примѣръ композицій, содержаніе которыхъ Полигнотъ заимствовалъ изъ эпоса и у Гомера. Ср. G. Hermann, ук. с.; Bursian, ук. м.; Robert, Bild u. Lied, 182 слл., 31; Homerische Becher, 75; Hünpersis, 25 слл.; Marathonsschl., 66; Hausen, Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 103; Milchhöfer, ib., ук. м.

Итакъ, упомянутыя при описаніи пинакотекы у Павсанія картины Полигнота не даютъ ничего для хронологіи его.

Литературу, относящуюся къ картинамъ въ пинакотекѣ, см. у Блюмнера въ изд. Павсанія, 247 слл.

<sup>1)</sup> Anthol. gr., II, 255, 3 (Planud., III, 30; Overbeck, SQ., 1064). Литературу, сюда относящуюся, см. у Robert, Marathonsschlacht, 69. Робертъ полагаетъ, что «Салмоной» была не картина, а статуя.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

### I.

Въ 1835 и слѣдующемъ годахъ на афинскомъ акрополѣ производили раскопки Л. Россъ, Э. Шаубертъ и Хр. Ганзенъ <sup>1)</sup>. Въ первый годъ они изслѣдовали почву акрополя, между Парѣенономъ и кимоновою стѣною. Между послѣднею и юго-восточнымъ угломъ субструкцій Парѣенона акропольская почва, какъ показали раскопки, заключала въ себѣ сначала слой осколковъ поросоваго камня, мрамора и песчаника акропольской скалы. Россъ <sup>2)</sup> совершенно вѣрно опредѣлилъ, что поросовые осколки представляютъ остатки отъ обработыванія поросоваго камня для фундамента Парѣенона, мраморные — остатки отъ канелированія колоннъ его и песчаниковые — отъ уравниванія террасы акрополя у сѣверо-восточнаго угла храма. Этотъ первый слой доходитъ до глубины 6 футовъ. Подъ нимъ начинается новый слой (на глубинѣ 10—12 футовъ) приблизительно въ 1 футъ.

Этотъ второй слой заключалъ въ себѣ большое количество остатковъ деревяннаго угля, мраморныхъ фрагментовъ статуй, сильно пострадавшихъ отъ пожара, много архитектурныхъ фрагментовъ изъ терракоты и мрамора, много бронзъ, лампочекъ, обломки терракотовыхъ статуэтокъ, разбитыя черепицы крышъ; наконецъ, въ этомъ же слоѣ найденъ былъ и одинъ фрагментъ (также пострадавшій отъ пожара) росписной вазы строгаго красно-фигурнаго стиля и одинъ небольшой кр.-ф. скифосъ. Въ 1836 г. Россъ и его сотрудники констатировали такой же слой и далѣе отъ юго-восточнаго угла Парѣенона, у субструкцій храма съ южной стороны (опять на глубинѣ 10—12 футовъ).

Всѣ предметы, найденные въ описанномъ слоѣ, поразили Росса единствомъ ихъ характера: все это были памятники чисто архаическіе <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> О результатахъ этихъ раскопокъ см. Ross, Archäol. Aufsätze, I, 72—142; ср. А. А. Павловскій, Скульптура въ Атикѣ до Греко-Персидскихъ войнъ, I слл.

<sup>2)</sup> Arch. Aufs., I, ук. м.

<sup>3)</sup> Ср. Ross, Arch. Aufs., I, 140 слл.



Такой характеръ памятниковъ и обстоятельства находки не оставляли сомнѣнiя въ томъ, что изслѣдователи нашли остатки, образовавшiеся отъ раззоренiя афинскаго акрополя персами въ 480 году до Р. Хр. Россъ (Arch. Aufs., I, 140) совершенно основательно высказался за то, что слой, констатированный раскопками на глубинѣ 10—12 футовъ у южной стороны субструкцiй Пареенона, образовался послѣ очистки акрополя отъ персидскаго раззоренiя: то, что тогда валялось на акрополѣ, было сброшено сюда при этой очисткѣ. Съ замѣчательною проникаемостью Россъ видѣлъ, какое большое значенiе имѣли его раскопки для установленiя вазовой хронологiи <sup>1)</sup>. Правда, кромѣ не имѣющаго особеннаго значенiя небольшого скифоса съ изображенiемъ совы между лавровыми вѣтками (Ross, Arch. Aufs., I, Taf. IX, 1), раскопки Росса изъ росписныхъ вазъ дали лишь одинъ осколокъ красно-фигурнаго небольшого блюда (Ross, I, Taf. X; Klein, Euphronios<sup>2</sup>, 52), но и этого одного черепка, въ виду обстоятельствъ находки, знаменитому изслѣдователю довольно было, чтобы въ общемъ въ хронологiи вазъ красно-фигурнаго стиля прiйти къ выводамъ, которые вполне оправдали лишь изслѣдованiя нашихъ дней! <sup>2)</sup> Россовъ фрагментъ съ несомнѣнностью давалъ terminus ante quem для красно-фигурныхъ вазъ строгаго стиля: этотъ стиль вполне развился уже до 480 года, такъ какъ стиль россова черепка выдаетъ руку Брига, одного изъ позднѣйшихъ мастеровъ строгаго стиля <sup>3)</sup>.

## II.

Какъ ни ясны и ни обязательны были выводы Росса, съ ними многiе не соглашались и возражали. Крамеръ <sup>4)</sup> называетъ хронологiю

<sup>1)</sup> До Росса вазовая хронологiя была весьма мало обоснована; ср., напр., G. Kramer. Über den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe, 1837, 46 сл., 10; Gerhard, Berl. ant. Bildwerke, I, 143; Abeken, Mittelitalien, 292, и т. д. Интересующихся литературой мы отсылаемъ къ работамъ Росса (ук. р., 325) и О. Яна (Einl. IX сл., XX).

<sup>2)</sup> Эти выводы Россъ сообщаетъ въ своей статьѣ «Über das Alter der Vasenmalerei», въ Allgem. Monatsschr. f. Litterat. und Wissenschaft, 1852, 349 сл. Статья перепечатана въ его Archäologische Aufsätze, II, 320—341.

<sup>3)</sup> Ср. Dümmler, Bonner Studien, 74; Hartwig, Meisterschalen, Brygos, гр. С, № 6, 338. На фрагментѣ сохранилась часть фигуры пьянаго человѣка, который нетвердо держится на ногахъ и опирается на палку; загнувъ голову, онъ поетъ. Стиль фрагмента весьма тщателенъ. Ср. Rauret-Collignon, Céramique 158. Клейнъ (Euphronios<sup>2</sup>, 39), по нашему мнѣнiю, неправильно ставитъ россовъ фрагментъ въ школу Эпиктета. Мы вполне раздѣляемъ мнѣнiя Дюммлера и Гартвига. Къ сюжету россова фрагмента ср. O. Jahn, Philol., 1867, 240.

<sup>4)</sup> Ср. Gerhard's Archäol. Anz., 1852, 198.

Росса парадоксальной. Гергардъ <sup>1)</sup> и О. Янъ <sup>2)</sup> хотя и признавали всю важность раскопокъ Росса на афинскомъ акрополѣ, но не дѣлали тѣхъ выводовъ, къ которымъ раскопки обязывали <sup>3)</sup>.

Причины, почему выводы Росса не могли убѣдить всѣхъ, были различны. Прежде всего, намъ кажется, виною тому было то, что раскопки не изслѣдовали почвы всего акрополя. Для лицъ, лично не присутствовавшихъ при находкѣ россова черепка, его происхожденіе изъ до-персидскаго слоя могло и не казаться очевиднымъ: для полной очевидности необходимо было изслѣдовать почву всего акрополя и довести раскопки до материковой скалы. Единственный черепокъ, изъ-за котораго приходилось мѣнять хронологическія построения, сдѣланныя по другимъ основаніямъ, казался, конечно, тоже для того недостаточнымъ.

Такимъ образомъ, Отто Янъ <sup>4)</sup> основываетъ свою хронологію вазъ на алфавитѣ ихъ надписей.

По алфавиту надписей на вазахъ строгаго стиля Янъ считалъ, что этотъ стиль могъ жить вплоть до 86 олимпіады (436—433 г. до Р. Хр.). Такую позднюю дату считали вѣроятною и другіе <sup>5)</sup>.

Результаты раскопокъ Росса все болѣе и болѣе забывались. Его имя почти не цитировали въ 70-хъ годахъ.

Мы отмѣчаемъ поэтому фактъ, что Г. Е. Кизерицкій въ своей диссертациі <sup>6)</sup> въ 1876 г. исходною точкою при хронологіи красно-фигурныхъ вазъ строгаго стиля принимаетъ результаты Росса.

Такъ какъ по алфавиту вазовыхъ надписей вазы строгаго стиля ставили гораздо позже, чѣмъ это дѣлалъ Россъ, то старались объяснить россову находку иначе, чѣмъ объяснялъ ее самъ онъ. Почва акрополя, какъ мы уже замѣтили, далеко еще не была изслѣдована вся. Слой, въ которомъ найденъ былъ черепокъ въ стилѣ Брига, какъ вѣрно видѣлъ и Россъ, былъ насыпанъ во время постройки фундаментовъ Паренона. Отсюда легко являлось возраженіе противъ Росса. Фуртвенглеръ <sup>7)</sup>

<sup>1)</sup> Ср. Rosz, Arch. Aufs., II, 349.

<sup>2)</sup> O. Jahn, Einl., CLXXIV.

<sup>3)</sup> Ср. Krause, Archaeologie, 155, 183.

<sup>4)</sup> O. Jahn, Einl., CLXXXVII.

<sup>5)</sup> До О. Яна красно-фигурныя вазы обыкновенно ставили еще въ болѣе позднія времена. Ср. К. О. Мюллера-Велкера, Handb. d. Archäol. d. Kunst, §§ 99, 143, 163, 177, гдѣ указана и старая литература. Этимъ отчасти объясняется то, что хронологію Росса считали невѣроятной: она слишкомъ сильно отличалась отъ обычной хронологіи, какъ мы ее видимъ у К. О. Мюллера, Крамера, Гергарда и др. Напротивъ, хронологія Яна лишь немного отличалась отъ послѣдней.

<sup>6)</sup> Nike in der Vasenmalerei, 35.

<sup>7)</sup> Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia, 6, пр. 1.

высказалъ мысль, что необходимымъ *terminus ante quem* является не 480 годъ, а годъ начала перикловой постройки Парѳенона, т.-е. 454—3 г. до Р. Хр. Начала вр.-ф. стиля такимъ образомъ должны падать не на VI вѣкъ, а приблизительно на 485—445 годы.

Также датировалъ строгія вазы Клейнъ (въ 1878 году) <sup>1)</sup>.

Райэ и Коллиньонъ <sup>2)</sup> за *terminus ante quem* для россова черепка считаютъ тоже начало работъ по постройкѣ Парѳенона: черепокъ, по ихъ мнѣнію, должно ставить только до 446 года; начало же красно-фигурной техники восходитъ къ 70-мъ годамъ V вѣка. Вообще становится почти обще-распространеннымъ мнѣніе, что красно-фигурный стиль явился въ періодъ времени между Персидскими войнами и Пелопоннесской <sup>3)</sup>, т.-е. раньше, чѣмъ думалъ О. Янъ.

Эпоху составило изслѣдованіе У. Кёлера <sup>4)</sup>, который показалъ, что іонизмы, встрѣчающіеся въ надписяхъ вазовыхъ мастеровъ, возможны уже въ первой половинѣ V вѣка (а не только лишь около 403 г., какъ полагалъ О. Янъ). Изучая надписи аттическихъ надгробій V вѣка, Кёлеръ пришелъ къ тому результату, что оффиціальныи актъ 403 года (введеніе іонійскаго алфавита въ Аѳинахъ при архонтѣ Евклидѣ, во 2-й годъ 94-й олимпиады) былъ лишь санкціей давно установившагося въ Атикѣ въ частной жизни употребленія этого алфавита. По мнѣнію Кёлера, вазы строгаго стиля со всеми іонизмами въ ихъ надписяхъ могли явиться въ 490—440 годы. Дата Кёлера видимо согласовалась съ тѣмъ, что другіе устанавливали на основаніи россова черепка. Клейнъ во второмъ изданіи своего *Euphronios* <sup>5)</sup> старался показать, что и стиль рисунковъ на строгихъ вазахъ вполне подходитъ ко времени между 490 и 440 гг. Мы уже видѣли, что Клейнъ по вазамъ строгаго стиля судилъ о живописи Полигнота и даже Аполлодора. Мы видѣли также, что съ Клейномъ на этотъ счетъ соглашались весьма многіе.

Архаическую строгость рисунковъ на вазахъ, если ее и замѣчали иногда, старались объяснять тѣмъ, что ремесленное искусство должно было стоять ниже шедевровъ искусства монументальнаго.

Однако, въ чести нашей науки надо замѣтить, что вскорѣ болѣе детальное изученіе вопроса о началѣ красно-фигурнаго стиля различ-

<sup>1)</sup> Klein, *Euphronios*, 1-ое изд.

<sup>2)</sup> Rayet-Collignon, *Céramique*, 158 сл.

<sup>3)</sup> Ср Conze, *Beiträge zur griech. Plastik*, 20.

<sup>4)</sup> U. Köhler, *Ath. M.*, IX (1884), 1 сл.; X (1885), 359 сл. Ср. Löschcke у Helbig, *Italiker in der Poebene*, 129 сл.

<sup>5)</sup> 1886, 40. Клейну слѣдуютъ Milani, *Museo Italiano di antichità*, III, 210 сл., Murray, *Handbook of greek archaeology*, 97 сл., 101 сл., и др.

ными путями привело изслѣдователей къ одному результату, который сводится къ тому, что наилучшее разрѣшеніе вопроса далъ уже Россъ. Правда, Брунну, который возставалъ противъ общепринятой хронологіи вазъ <sup>1)</sup>, не удалось самому установить правильной хронологіи <sup>2)</sup>, однако, несомнѣнно, ему принадлежитъ та заслуга, что онъ показалъ всю ненормальность и невозможность процвѣтанія строгаго стиля въ ту эпоху, въ которую его обыкновенно ставили. Бруннъ былъ правъ, утверждая, что вазы строгаго стиля надо датировать иначе, чѣмъ это дѣлалось.

Издавая аттическія стелы съ живописью, Лёшке совершенно справедливо <sup>3)</sup> указалъ на то, что въ техникѣ есть чрезвычайно много аналогій у картинъ на этихъ стелахъ и у рисунковъ красно-фигурной вазовой живописи. Такъ какъ стелы по алфавиту ихъ надписей восходятъ къ эпохѣ Писистратидовъ, то это заставляетъ полагать, что вазовая красно-фигурная живопись должна была явиться уже около 500 года до Р. Хр.

Такую дату подтверждало и то, что, какъ показалъ Робертъ <sup>4)</sup>, на картинахъ вазовыхъ мастеровъ строгаго стиля нѣтъ вовсе вліяній аттической трагедіи; керамисты вдохновляются, главнымъ образомъ, твореніями эпическихъ поэтовъ <sup>5)</sup>. Ясное дѣло, что строгій стиль процвѣталъ тогда, когда аттическая драма еще не развилась и когда популярнѣйшими поэтическими произведеніями являлись все еще *Иліада*, *Одиссея* и поэмы „эпическаго цикла“.

Многочисленныя точки соприкосновенія, которыя можно наблюдать у наиболѣе древнихъ красно-фигурныхъ вазъ съ вазами черно-фигурной техники (относящимися къ VI вѣку), также говорили за происхожденіе красно-фигурной техники еще въ VI вѣкѣ <sup>6)</sup>.

Въ виду указанныхъ соображеній Фуртвенглеръ <sup>7)</sup> датировалъ, при

<sup>1)</sup> Brunn, Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. Abhandlungen d. l. Classe königl. bayer. Akad. d. Wissenschaften, 1871, Abth. II, Band XII. 87 слл. Бруннъ полагалъ, что вазы строгаго стиля (находимыя, главнымъ образомъ, въ некрополяхъ Италіи) архаистическіе памятники III—I вѣковъ до Р. Хр., и что ихъ дѣлали въ Италіи. Съ Брунномъ соглашался Гельбигъ, *Ann.*, 1871, 93 слл.

<sup>2)</sup> Ср. объ этомъ у Э. Р. фонъ-Штерна, *Зап. Имп. Одесск. Общ. Ист. и Древн.*, XVII (1894), 40 слл.

<sup>3)</sup> Löschke, *Ath. M.*, IV (1879), 42 слл. Ср. Milchhöfer, *ib.*, V (1880), 165 слл.; Winter, *A. Z.*, 1885, 187 слл.; Meyer, *Ath. M.*, X (1885), 245 слл.; Six, *Röm. M.*, III (1888), 234 слл.

<sup>4)</sup> Robert, *Bild und Lied*, 1881.

<sup>5)</sup> Ипрѣдка только можно констатировать вліянія лирической поэзіи. Ср. Н. v. Rohden у Ваумеистер, *Denkm.*, III, 1985 слл.

<sup>6)</sup> Ср. Winter, *A. Z.*, 1885, 187 слл.; Six, *Röm. M.*, III (1888), 234.

<sup>7)</sup> Furtwängler, *Collection Sabouroff*, 1883—1887, I, введене къ вазамъ.

изданіи коллекціи Сабурова, первыхъ мастеровъ красно - фигурной техники временемъ Писистратидовъ, т. е. послѣдними десятилѣтіями VI вѣка.

Студничка <sup>1)</sup> послѣ изученія вазовыхъ надписей, прославляющихъ любимцевъ аѳинянь, пришелъ къ тому результату, что начала красно-фигурной техники восходятъ во времени до 500 года до Р. Хр., и высказался снова за 480 годъ, какъ *terminus ante quem* для россова фрагмента.

Выводы Студнички подтвердили изслѣдованія Дюммлера <sup>2)</sup> и Германна <sup>3)</sup>, которые изучали исторію торговыхъ сношеній Кипра съ Атикой по раскопкамъ кипрскихъ некрополей.

Результаты названныхъ ученыхъ принимаетъ фонъ-Роденъ (въ статьѣ *Vasenkunde* у Baum, *Denkm.*, III, 1984).

Одновременно съ фонъ-Роденомъ Гольверда <sup>4)</sup>, занимаясь изученіемъ головныхъ уборовъ и одеждъ фигуръ на вазахъ строгаго стиля, пришелъ къ выводу, что фигуры на строгихъ вазахъ всѣ одѣты еще такъ, какъ одѣвались аѳиняне до Греко-Персидскихъ войнъ, послѣ которыхъ, какъ извѣстно изъ Фукидида (I, 6), въ Аѳинахъ произошла перемѣна въ манерѣ одѣваться. Одежда фигуръ на вазахъ строгаго стиля вполне соответствуетъ одеждѣ архаическихъ скульптуръ; строгій стиль, значить, одновремененъ съ архаическими памятниками пластики. Результаты Гольверды, такимъ образомъ, вполне согласовались съ результатами насчетъ времени возникновенія красно-фигурной техники Фуртвенглера, Студнички, Дюммлера и др.

На одинаковый художественный характеръ, свидѣтельствующій объ одномъ и томъ же своеобразномъ вкусѣ архаической эпохи, на одинаковый архаическій стиль строгихъ вазъ и скульптуръ изъ времени до Персидскихъ войнъ указывалось много разъ. Вопросомъ объ отношеніяхъ вазовыхъ рисунковъ къ скульптурѣ, которая по характеру ея стиля должна быть современна вазамъ и, *ergo*, можетъ указывать приблизительно на дату вазъ, занимались, кромѣ Гольверды (ук. ст.), еще:

---

<sup>1)</sup> Studniczka, *Antenor und archaische Malerei. Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 159—168.

<sup>2)</sup> Dümmler, *Attische Lekythos aus Cypern. Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 168—178.

<sup>3)</sup> P. Hermann, *Das Gräberfeld von Marion auf Cypern*. 48 *Winckelmannspr.*, Berlin, 1888.

<sup>4)</sup> Holwerda, *Attische Vasen des Übergangsstils. Jahrb. d. Inst.*, IV (1889) 24—45.

Конце <sup>1)</sup>, Фуртвенглеръ <sup>2)</sup>, Ланге <sup>3)</sup>, Курціусъ <sup>4)</sup>, Шрейберъ <sup>5)</sup>, Клейнъ <sup>6)</sup>, Кёппъ <sup>7)</sup>, Цунда <sup>8)</sup>, Студничка <sup>9)</sup>, Винтеръ <sup>10)</sup>, Грефъ <sup>11)</sup>, Рейшъ <sup>12)</sup>, Кальманнъ <sup>13)</sup>, Сиесъ <sup>14)</sup>, Гартвигъ <sup>15)</sup>, Мильхгёферъ <sup>16)</sup>, Омолль <sup>17)</sup>, А. А. Павловскій <sup>18)</sup> и др

Хотя разнообразныя пути, такимъ образомъ, привели изслѣдователей мало-по-малу снова къ той датѣ, которую установилъ для краснофигурныхъ вазъ строгаго стиля еще Россъ на основаніи раскопокъ аѳинскаго акрополя, однако, являлись и теперь иногда возраженія противъ датированія названныхъ вазъ временемъ до 480 года, какъ ни очевидны казались доводы въ пользу такой датировки. Въ 1887 году знаменитый Бруннъ старался еще разъ отстоять свою теорію насчетъ происхожденія этихъ вазъ <sup>19)</sup>. Его теорію раздѣлялъ и старался обосновать дальше Арндтъ <sup>20)</sup>.

### III.

Окончательное разрѣшеніе вопроса о хронологіи вазъ строгаго стиля дали послѣднія раскопки Греческаго Археологическаго Общества на аѳинскомъ акрополѣ, который былъ изслѣдованъ теперь по всей его поверхности вплоть до материковой скалы <sup>21)</sup>.

Послѣ этихъ раскопокъ не остается сомнѣнія, что строгій стиль

<sup>1)</sup> Conze, Beiträge zur griech. Plastik, 20.

<sup>2)</sup> Furtwängler, Ath. M., V (1880), 40; 50 Winkelmannspr., Berlin, 1890, 128 сл.; Berliner Philol. Wochenschrift, 1894, 1278 сл.

<sup>3)</sup> Lange, Ath. M., VII (1882), 204.

<sup>4)</sup> Curtius, A. Z., 1883, 347 сл.

<sup>5)</sup> Schreiber, Ath. M., IX (1884), 243.

<sup>6)</sup> Klein, Euphr., 1886, 83.

<sup>7)</sup> Кёпп, Röm. M., I (1886), 82.

<sup>8)</sup> Τσοόντας, Ἐφημ ἀρχ., 1886, 42.

<sup>9)</sup> Studniczka, Röm. M., II (1887), 56.

<sup>10)</sup> Winter, Jahrb. d. Inst., II (1887), 234.

<sup>11)</sup> B. Graf, Ath. M., XV (1890), 27.

<sup>12)</sup> Reisch, Röm. M., V (1890), 313—344; Festgruss aus Innsbruck, 1893, 151 сл.

<sup>13)</sup> Kalkmann, Jahrb. d. Inst., VII (1892), 138.

<sup>14)</sup> Jan Six, Bonner Studien, 157.

<sup>15)</sup> Hartwig, Meisterschalen, passim.

<sup>16)</sup> Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 71 сл.

<sup>17)</sup> Homolle, Gaz. des beaux-arts, 1894, XIII, 209.

<sup>18)</sup> Скульптура въ Аттікѣ до Греко-Персидскихъ войнъ, 145.

<sup>19)</sup> Brunn, Über die Ausgrabungen der Certosa von Bologna zugleich als Fortsetzung der Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. Abhandl. d. k. bayr. Akad., I Cl., XVIII, 1 Abth.

<sup>20)</sup> Arndt, Studien zur Vasenkunde, 1887.

<sup>21)</sup> Раскопки эти производились съ 1885 по 1889 годъ. Литературу, къ нимъ относящуюся, см. у А. А. Павловскаго, Скульптура въ Аттікѣ, 2, пр.

вполнѣ уже достигъ своего высшаго процвѣтанія до 480 года до Р. Хр. Результаты раскопокъ пока еще не опубликованы во всѣхъ подробностяхъ. Германскій Археологическій Институтъ въ Афинахъ готовитъ уже давно большую публикацію, посвященную вазамъ акрополя. Благодаря любезности второго секретаря института Вольтерса и членовъ института Гартвига и Б. Грефа, намъ удалось, во время нашего пребывания въ Афинахъ (1893—1895), изучить на оригиналахъ всѣ керамическія находки съ акрополя, собранныя временно въ Афинскомъ Национальномъ музеѣ.

На громадную важность осколковъ вазъ, найденныхъ на акрополѣ, указывалось уже неоднократно <sup>1)</sup>. Энергіи Вольтерса надо поставить въ заслугу то, что, по его мысли, Институтъ рѣшилъ систематически работать въ особой публикаціи осколки вазъ акрополя. Глубоко убѣжденный въ важности этихъ осколковъ, Вольтерсъ добился у греческаго правительства разрѣшенія на изданіе новаго матеріала, который наглядно даетъ несомнѣнный *terminus ante quem* для вазъ строгаго стиля.

Въ виду важности результатовъ акропольскихъ раскопокъ для хронологіи вазъ <sup>2)</sup> мы считаемъ нужнымъ остановиться на нихъ подробнѣе.

При раскопкахъ обратили особенное вниманіе на мѣстность, непосредственно прилегающую къ южной части Парѣнона, такъ какъ мощные фундаменты послѣдняго давали весьма важныя указанія (здѣсь же копаль ранѣ Россъ). Извѣстно, что фундаменты Парѣнона на половину покоятся на обрывѣ акрополя къ югу, что храмъ на половину стоитъ на искусственномъ, спеціально для него сооруженномъ, фундаментѣ <sup>3)</sup>. За грандіознымъ фундаментомъ, къ югу, находился сейчасъ же обрывъ. Чтобы имѣть небольшую площадь у южной стороны храма, надо было засыпать все пространство, образовавшееся между фундаментомъ храма и стѣною, ограждавшею акрополь съ юга. Это пространство засыпали постепенно, по мѣрѣ построенія фундамента. Конечно, стѣну съ юга должны были выстроить ранѣе, чѣмъ насыпать террасу <sup>4)</sup>. И стѣна сооружалась постепенно. Ее доводили до извѣстной высоты; параллельно, приблизительно до той же высоты, доводили фундаментъ храма. Послѣ

---

<sup>1)</sup> Ср. Studniczka, Jahrb. d. Inst., II (1887), 159 слл.; Furtwängler, 50 Winkelmannspr., Berlin, 1890, 162; Gräf, Jahrb. d. Inst., VI (1891), 43 слл.; Gräf, Arch. Anz., VIII (1893), 13 слл.; Belger, Berl. Philol. Wochenschrift, 1895, 59 слл.

<sup>2)</sup> Съ результатами раскопокъ въ этомъ отношеніи знакомитъ Грефъ, Arch. Anz., VIII (1893), 13 слл.

<sup>3)</sup> См. Michaëlis, Parthenon, Taf. 2, 25; O. Jahn, Pausaniae descriptio arcis Athenarum, II, II—V; Curtius, Stadtgeschichte von Athen, 129.

<sup>4)</sup> Ср. Curtius, Stadtgesch. von Athen, 129 слл.

этого засыпалось пространство, образовавшееся между фундаментом и стѣною. Когда послѣдняя работа была кончена, продолжали далѣе строить фундаментъ и стѣну; доводили ихъ опять до извѣстной высоты и опять засыпали образовавшееся между ними пространство и т. д. Что дѣло происходило такимъ образомъ, краснорѣчиво говорятъ раскопки. Въ самомъ нижнемъ слоѣ (а) найдена масса разнообразныхъ обломковъ; это, очевидно, сброшенный сюда мусоръ, валявшійся на акрополѣ. На этомъ слоѣ лежалъ слой земли (b). На послѣднемъ лежалъ слой осколковъ поросоваго камня, изъ котораго сдѣланъ фундаментъ Пареена и южная стѣна (с). Далѣе къ верху начинался опять слой съ массой разбитой посуды, обломками построекъ и т. д. (однородный со слоемъ а); на массѣ предметовъ въ этомъ слоѣ явно видны слѣды пожара. За этимъ слоемъ шелъ снова слой земли (b), далѣе опять слой осколковъ поросоваго камня и т. д. Такіе слои а, b и с повторялись постоянно и совершенно регулярно, всегда въ горизонтальномъ направленіи, нѣсколько разъ. Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что эти слои являлись по мѣрѣ того, какъ подвигалась постройка стѣны и храма. Всякій разъ какъ послѣдніе доводились до нѣкоторой высоты, пространство между ними засыпали мусоромъ и обломками (а), которыхъ было огромное количество. Мусоръ затѣмъ покрывали землей (b). Послѣ этого продолжали далѣе постройку храма и стѣны. Отсюда на земляномъ слоѣ— всегда слой осколковъ отъ фундамента и стѣны (с).

Самые верхніе слои (d) почвы акрополя у южной стѣны Пареена по своему характеру отличались отъ описанныхъ нами нижнихъ слоевъ. Верхніе слои были расположены неравномѣрно и неправильно. Въ нихъ найдена масса осколковъ пентелійскаго мрамора, осколки поросоваго камня и песчаника скалы акрополя <sup>1)</sup>.

Легко опредѣлить происхождение слоевъ d. Это — остатки отъ послѣдней постройки, которая въ этомъ мѣстѣ производилась, — постройки, при которой матеріалами служили поросовый камень и мраморъ, и въ связи съ которой снимали часть скалы акрополя. Совершенно очевидно, что въ слояхъ d мы имѣемъ остатки отъ постройки перикла Пареена <sup>2)</sup>. Постройка фундаментовъ храма, какъ извѣстно <sup>3)</sup>, принадлежитъ времени до Перикла.

<sup>1)</sup> Ср. выше. Мелкія вещи, здѣсь найденныя, см., между прочимъ, у Росса, Arch. Aufs., I, 102, 104, 106, 109.

<sup>2)</sup> Извѣстно, что Периклъ расширилъ храмъ, который былъ на мѣстѣ Пареена равнѣ. Для фундаментовъ перикла храма служилъ поросовый камень. Ср. Dörpfeld, Ath. M., XVII (1892), 158 слл.

<sup>3)</sup> Ср. Curtius. Stadtgesch. v. Athen, 131; Dörpfeld, Ath. M., ук. м.



Кто строил храмъ, на фундаментахъ котораго впоследствии Периклъ выстроилъ Пареенонъ? Курциусъ, Дёрпфельдъ и др. <sup>1)</sup> полагали, что это былъ Кимонъ, о которомъ намъ передано, что онъ былъ строителемъ южной стѣны акрополя <sup>2)</sup>. Въ послѣднее время Фуртвенглеръ <sup>3)</sup>, по нашему мнѣнiю, основательно высказался за то, что создателемъ храма, предшествовавшаго Пареенону, былъ еще Темистоклъ <sup>4)</sup>. Такъ какъ южная стѣна акрополя близъ Пареенона—сооруженiе, которое должно было идти во всякомъ случаѣ параллельно постройкѣ фундаментовъ храма <sup>5)</sup>, то стѣна эта, по скольку она связана съ фундаментами Пареенона,—созданiе Темистокла. Извѣстно, что храмъ не былъ конченъ <sup>6)</sup>. Какъ показалъ Фуртвенглеръ <sup>7)</sup>, Кимонъ, замѣнившiй роль Темистокла въ Афинахъ, совершенно оставилъ планы своего предшественника по сооруженiю храма и, въ замѣнъ того, принялся за постройку стѣны на акрополѣ. Кимонъ и воздвигъ стѣну къ югу отъ Пареенона, которая стояла на подпорной стѣнѣ, построенной Темистокломъ въ связи съ сооруженiемъ фундаментовъ его храма <sup>8)</sup>. У этой позднѣйшей стѣны слои почвы идутъ не горизонтально, какъ между фундаментомъ храма и древнѣйшею стѣною, а вкось и неправильно <sup>9)</sup>.

Какъ бы то ни было, сооруженiе фундаментовъ Пареенона началось не непосредственно въ 479 году. Дёрпфельдъ показалъ <sup>10)</sup>, что, непосредственно послѣ удаленiя персовъ, афиняне прежде всего поправили старый храмъ Афины на акрополѣ. Эта поправка едва ли могла быть сдѣлана очень скоро: удаленiе всей колоннады, сооруженiе новаго фасада требовало времени. Прошло, вѣроятно, 2—3 года, пока, по мысли Темистокла, начали строить новый храмъ, который долженъ былъ со временемъ замѣнить старый храмъ Афины, только-что наскоро

<sup>1)</sup> Кромѣ указанныхъ работъ, ср. еще Köpp, Jahrb. d. Inst., V (1890), 270; Renouf, Journ. Hell. st. XII (1891), 275; Frazer, Journ. Hell. st. XIII (1892), 153.

<sup>2)</sup> См. мѣста древнихъ авторовъ у Curtius'a, Stadtgeschichte v. Athen, LXXVII, 4.

<sup>3)</sup> Furtwängler, Meisterwerke, 162.

<sup>4)</sup> Дёрпфельдъ теперь тоже держится взгляда Фуртвенглера, какъ онъ высказался на одномъ изъ своихъ Vorträge въ нашу бытность въ Афинахъ.

<sup>5)</sup> Ср. Rayet-Collignon, Céramique, 158 сл.

<sup>6)</sup> Ср. Dörpfeld, Ath. M., XVII (1892), ук. м.

<sup>7)</sup> Meisterwerke, ук. м.

<sup>8)</sup> Отъ стѣны этой не осталось почти ничего теперь. Стѣны акрополя въ древности были настолько высоки, что зданiй акрополя снизу почти не было видно. За это прямо говорятъ еще остатки античныхъ стѣнъ у Эрехеона.

<sup>9)</sup> Ср. Gräf, Arch. Anz., VIII (1893), ук. м.

<sup>10)</sup> Dörpfeld, Ath. M., X (1885), 275; XI (1886), 337; XII (1887), 54, 190; XV (1890), 420. Ср. Curtius, Stadtgeschichte von Athen, 122.

исправленный для потребностей культа, оставшагося послѣ персидскаго раззоренія безъ всякаго храма. Исправленіе раззоренныхъ персами святилищъ было первою задачею афинянъ послѣ удаленія варваровъ. Весь акрополь переполненъ былъ обломками раззоренныхъ храмовъ, посвященій и т. п. Послѣ Персидскихъ войнъ задуманъ былъ новый планъ акрополя. Площадь акрополя должна была быть значительно увеличена: оемистокловъ храмъ задуманъ на искусственно образованной террасѣ; къ сѣверо-западу отъ Эрехеіона образована тоже искусственно новая терраса.

Раскопки показали, что всюду, гдѣ на акрополѣ находится такая насыпная почва, послѣдняя всегда состоитъ изъ такихъ же слоевъ, какъ у террасы, расположенной къ югу отъ Пареенона, т. е. всегда сначала идетъ слой мусора (а), затѣмъ слой земли (b), наконецъ, остатки отъ новыхъ построекъ (с). Эти три слоя послѣдовательно повторяются нѣсколько разъ другъ за другомъ <sup>1)</sup>. Одновременное происхожденіе всей насыпной земли на акрополѣ (послѣ нашествія персовъ) наглядно доказывается тѣмъ, что фрагменты однихъ и тѣхъ же статуй часто находимы были въ совершенно различныхъ и далеко отстоящихъ другъ отъ друга частяхъ акрополя. Находки среди мусора всегда имѣютъ одинъ и тотъ же архаическій характеръ. Изъ мусора, оставшагося послѣ персидскаго нашествія, происходятъ, главнымъ образомъ, наши оригинальные памятники скульптуры и архитектуры, по которымъ мы можемъ составлять себѣ представленіе объ аттическомъ искусствѣ до Греко-Персидскихъ войнъ. Что слой мусора, о которомъ у насъ идетъ рѣчь, принадлежать остаткамъ изъ до-персидскаго времени, доказываетъ тѣмъ, что въ тѣ времена, когда началась постройка оемистокловыхъ фундаментовъ Пареенона (ок. 477 г.), такое огромное количество всевозможнѣйшихъ памятниковъ, на многихъ изъ которыхъ замѣтны слѣды пожара и которые всѣ явно были разрушены въ одно время (какъ показываютъ обстоятельства ихъ находки), скорѣе и естественнѣе всего должно быть рассматриваемо происходящимъ отъ страшнаго опустошенія, произведеннаго на акрополѣ персами въ 480 году. Ближе къ 480 году, конечно, стоятъ вещи болѣе развитога стилиа. Ихъ особенно много. Многія изъ нихъ, явно, были разрушены. Совершенно невѣроятно было бы предположеніе, что новыя вещи были разбиты и разрушены въ короткій періодъ времени, послѣ нашествія персовъ

<sup>1)</sup> Ср. Gräf, Arch. Anz., ук. м. Грефъ замѣчаетъ, между прочимъ, что слой до-персидскаго времени при раскопкахъ были узнаваемы очень легко, и никакого разногласія мнѣній по этому поводу не было.

и до постройки новыхъ зданій на акрополѣ, въ такомъ огромномъ количествѣ.

Такъ какъ верхніе идущіе вѣсь слои (d) у южной части Партеона были цѣликомъ всѣ тщательно сняты и удалены до того, какъ начали раскапывать нижніе слои (c, b, a), то до-персидское происхожденіе вещей, найденныхъ въ слояхъ (a), не подлежитъ никакому сомнѣнію. Въ слояхъ (a) найдено было огромное количество осколковъ росписныхъ вазъ. Эти осколки наглядно и показываютъ, какіе стили существовали на афинскомъ акрополѣ до Персидскихъ войнъ. Мы не будемъ останавливаться на древнѣйшихъ стиляхъ. Для нашего изслѣдованія важны лишь фрагменты строгаго красно-фигурнаго стиля, которыхъ найдено въ до-персидскихъ слояхъ очень много. Если россовъ фрагментъ нѣкоторые изслѣдователи могли считать по вышеуказаннымъ причинамъ происходящимъ не изъ до-персидскаго времени, то теперь, когда вся почва акрополя изслѣдована самымъ тщательнымъ образомъ, красно-фигурные фрагменты, найденные на акрополѣ, блестяще подтверждаютъ вѣрность выводовъ Росса.

Для установленія вазовой хронологіи чрезвычайно важно знать, какія вазы найдены въ до-персидскомъ слоѣ. При этомъ необходимы самыя точныя указанія насчетъ слоя находки. Въ ученой литературѣ, къ сожалѣнію, иногда ошибочно считали происходящими изъ до-персидскаго слоя фрагменты и вазы, найденные въ верхнихъ слояхъ акрополя <sup>1)</sup>. Въ виду этого, гдѣ показанія насчетъ находки вазы или фрагмента неточны или сбивчивы, такія находки не имѣютъ значенія для хронологіи и не даютъ особенныхъ результатовъ <sup>2)</sup>.

Въ бытность нашу въ Афинахъ, намъ удалось подробно штудировать фрагменты, до сихъ поръ, какъ мы замѣтили выше, еще не изданные, — происхожденіе коихъ (фрагментовъ) изъ до-персидскаго слоя совершенно точно засвидѣтельствовано. Изъ изданныхъ вазъ и фрагмен-

<sup>1)</sup> Ср. Furtwängler, Berl. philol. Wochenschrift, 1888, 1482.

<sup>2)</sup> Таковы:

1) Reisch, Zeitschr. f. österr. Gymnas., 1887, 646.

2) Wernicke, Arch. Anz., IV (1889), 150.

3) Ath. M., XIII (1888), 441.

4) 'Εφ. ἀρχ., 1885, 56

5) Journ. of Hell. st. IX (1888), pl. VI. Ср. Reisch, Weihgeschenke, 69, пр. 2; Furtwängler, 50 Winkelmannspr., 159, 15; Klein, L., 26 сл. Посвятительная надпись Евфронія на мраморной базѣ, найдена, по Дюллангу (у Klein, L., ук. м.), не въ до-персидскомъ слоѣ. О ней см. Jahrb. d. Inst., II (1887), 144; Arch. Anz., IV (1889), 150

товъ (кромѣ фрагмента Росса, о которомъ см. выше), достовѣрно происходящихъ изъ до-персидскихъ слоевъ на акрополѣ, назовемъ:

- 1) кратеръ, 'Еф. арх., 1885, 11—12; ср. Ath. M., XVI (1891), 200 слл.;
- 2) фрагментъ виллика, Jahrb. d. Inst., II (1887), 164;
- 3) " " Jahrb. d. Inst., II (1887), 230 слл.;
- 4) " вазы, Jahrb. d. Inst., VI (1891), Taf. I; нашъ рис. 1;
- 5) " " Jahrb. d. Inst., III (1888), Taf. II.

Результаты для хронологіи акропольскія вазы даютъ слѣдующіе.

Среди остатковъ мы видимъ большое количество фрагментовъ, вышедшихъ изъ мастерскихъ Эпиктета и его послѣдователей. Далѣе идетъ масса осколковъ вазъ мастеровъ высшаго процвѣтанія красно-фигурнаго строгаго стиля. Сохранились подписи Памфея, Брига, Герона. Нѣкоторые рисунки по стилю выдають руку Евфронія (ср. и № 5 списка, даннаго нами выше). № 2 нашего списка, несомнѣнно, принадлежитъ Герону <sup>1)</sup>. Герономъ же расписана была ваза, фрагменты которой опубликовалъ Грефъ (№ 4) <sup>2)</sup>. Кратеръ № 1 расписанъ, вѣроятно, Дурисомъ <sup>3)</sup>. Рукъ Брига принадлежитъ № 3 <sup>4)</sup> и россовъ фрагментъ <sup>5)</sup>. Особенно характерными являются фрагменты № 4 (рис. 1). Здѣсь мы наглядно видимъ, чего достигли мастера росписныхъ вазъ до 480 г. Необыкновенно тщательный стиль фрагмента принадлежитъ къ образцамъ наиболѣе развитога строгаго стиля. Отсюда уже одинъ шагъ только до вазъ ранняго прекраснаго стиля.

Словомъ, изъ раскопокъ акрополя слѣдуетъ тотъ непреложный фактъ, что строгій стиль вполне развитъ еще до 480 г.

Акропольскими же раскопками рѣшительно опровергнута теорія Брунна и Арндта <sup>6)</sup>: вазы строгаго стиля не архаистическіе памятники, а настоящіе архаическіе, и слѣданы онѣ всѣ въ Аѳинахъ, а не въ Италиі.

---

<sup>1)</sup> Studniczka, Jahrb. d. Inst., II (1887), 164. Ср. вазы Герона, на которыхъ есть подпись этого мастера (Klein, M., 162 слл.). Узкое тѣло, типъ головы, расположение одежды, форма вѣнка, алфавитъ надписей не оставляють сомнѣнія, что ваза, названная Студницкою,—руки Герона.

<sup>2)</sup> Гартви́гъ (Meisterschalen, гл. I) напрасно не принимаетъ выводовъ Грефа. Ср. вазы Герона, Klein, M., ук. м.

<sup>3)</sup> Hartwig, Meisterschalen, ук. м.

<sup>4)</sup> Hartwig, ib.

<sup>5)</sup> Ср. Dümmлер, Bonner Studien, 74; Hartwig, ук. с., 338.

<sup>6)</sup> Ср. выше.

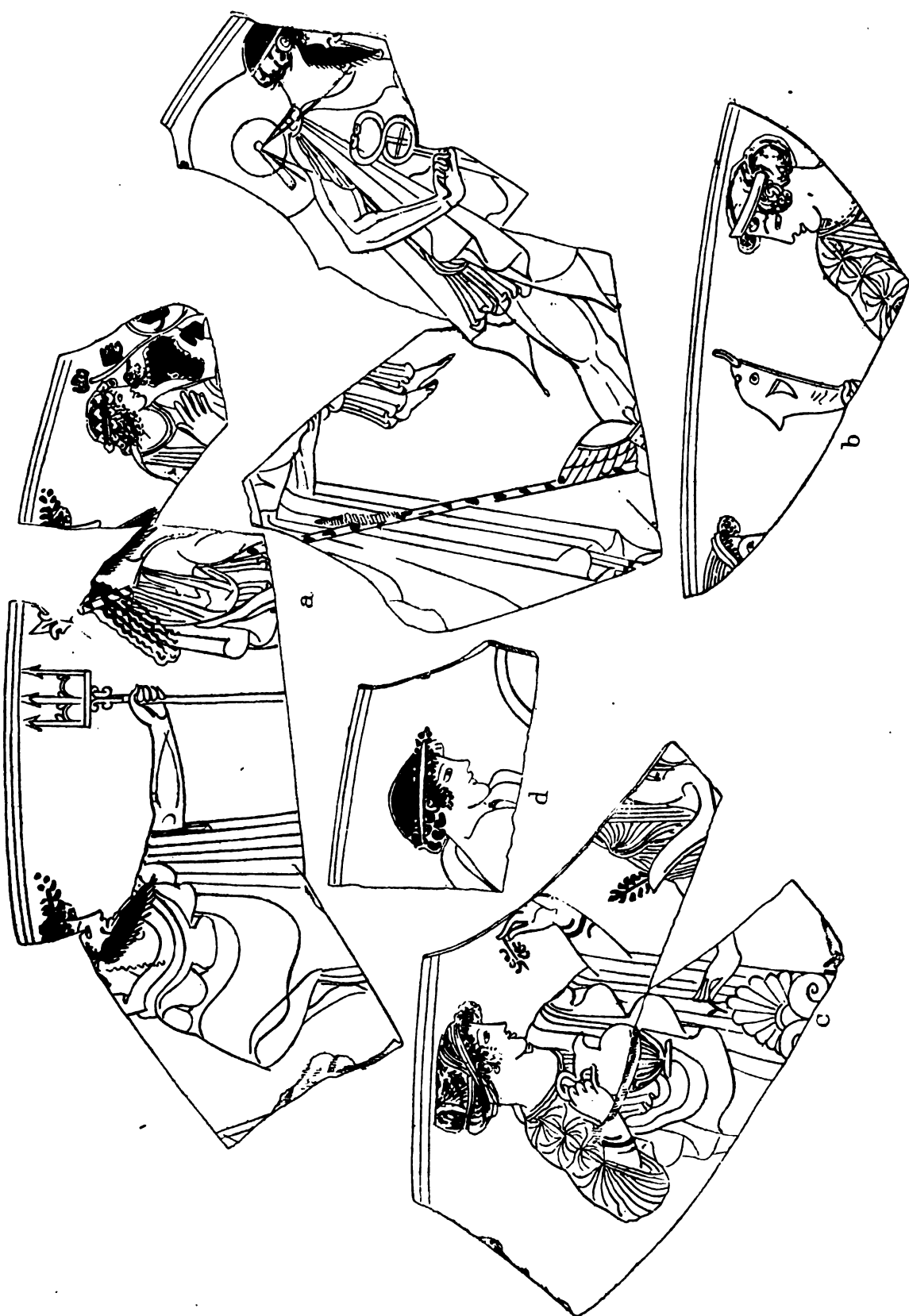


Рис. 1. Фрагменты фриза Герона из до-персидского слоя на женском акрополе. Акропольский музей.

IV.

Если раскопки на акрополѣ даютъ одну изъ точекъ отправленія при сужденіяхъ о хронологіи красно-фигурныхъ вазъ, показавъ несомнѣнный *terminus ante quem* для кр.-фиг. вазъ строгаго стиля, то болѣе точная дата для послѣднихъ можетъ быть найдена иными путями.

На акрополѣ, какъ мы видѣли, найдены осколки кр.-фиг. вазъ, начиная съ наиболѣе древнихъ (Эпиктетъ и его послѣдователи) и кончая наиболѣе развитыми (Евфроній, Дурисъ, Геронъ, Бригъ). Болѣе точную дату для послѣднихъ даютъ тѣ вазовыя надписи, въ которыхъ называются любимцы мастеровъ этихъ вазъ<sup>1)</sup>. Уже давно<sup>2)</sup> указывали на то, что среди молодыхъ людей, увлекавшихъ своею красотою афинскихъ мастеровъ, которые прославляли ихъ эпитетами *καλός, ναυτή, κάρτα, νῆ Δία καλός, κάλλιστος* и т. п.<sup>3)</sup>, попадаются историческія личности, благодаря чему вазы съ такими надписями приобрѣтаютъ особенное значеніе для хронологіи. Въ послѣднее время Студничка<sup>4)</sup> Клейнъ<sup>5)</sup> и Бозанкетъ<sup>6)</sup> занимались специально тѣми именами любим-

<sup>1)</sup> О значеніи этихъ надписей ср. нашу статью въ Зап. Имп. Одесск. Общ. Ист. и Древн., XVI (1893), 16 сл., гдѣ приведена и специальная литература. Къ ней теперь надо еще прибавить: Klein, Die Griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften. Zweite Auflage, Leipzig, 1898; Hartwig, Meisterschalen, 3, 7 сл., 10, 201, 547, 640; Furtwängler, Berl. philol. Wochenschr., 1894, 109 сл.; Harrison, Greek vase paintings, 17; S. Reinach, Rev. archéol., 1894, 71; Fröhner, Burlington Club Catalogue, 1888, 16; О. Ф. Вульфъ, Имена «любимцевъ» на греческихъ вазахъ. Журн. Мин. Нар. Просв., 1897, апрѣль, отд. кл. фил., 1 сл. Въ общемъ мы остаемся при тѣхъ взглядахъ, которые высказали въ «Запискахъ Одесск. общества». Теорію О. Ф. Вульфа мы не можемъ принять потому, что авторъ ея не считается съ единственными указаніями изъ литературы (Аристофанъ, «Осы», 97 сл.; Лукіанъ, Диал. гетер., 287, 308), которыя мы имѣемъ насчетъ этихъ надписей. Напрасно авторъ теоріи также думаетъ, что онъ проще все объясняетъ; объяснить все однимъ ему равнымъ образомъ не удалось (ср. его собственныя слова на стр. 10).

<sup>2)</sup> К. О. Müller, Kunstarchäol. Werke, III, 63 сл. O. Jahn, Darstellungen griech. Dichter, 742. Ср. Klein, Euphr., 84 сл.; 260 сл.; id., M., 23 сл.

<sup>3)</sup> Klein, L. 3 сл.

<sup>4)</sup> Jahrb. d. Inst., II (1887), 159 сл.

<sup>5)</sup> Ук. с.; ср. M., 26.

<sup>6)</sup> Bosanquet, Journ. Hell. st., XVI (1896), 167 сл. Ср., кромѣ того, и работу Wernicke, Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen, 1890, 97 сл., 121, 124, 125.

Что касается надписи на фрагментѣ Одесскаго музея .. ΔΕΜΟΣ ΚΑΛΟΣ (ср. Klein, L., 170), то мы соглашаемся въ настоящее время съ проф. Лѣшка, который указалъ намъ, что, по стилю, рисунокъ на фрагментѣ близокъ къ рисункамъ на вазахъ съ именемъ Тимодема, и что скорѣе всего надпись на фрагментѣ Одесскаго музея надо читать: Τρόϊεμος καλός. Рисунки на вазѣ съ именемъ Тимодема, изданной у Fröhner, Musée de France, pl. 40, 2, воспроизведены настолько неудовлетворительно, что о стилѣ ихъ судить по публикаціи абсолютно невозможно. Мы изучили оригиналъ, находящійся теперь въ Парижѣ, въ Cabinet des médailles (coll. Oppermann).

цевъ, въ которыхъ можно усматривать извѣстныхъ намъ историческихъ лицъ. Конечно, весьма трудно доказать, что мы имѣемъ дѣло съ тѣмъ или другимъ извѣстнымъ историческимъ лицомъ, а не съ неизвѣстнымъ вовсе юношей, носившимъ одно и то же имя съ первымъ, когда надпись называетъ лишь одно имя. До насъ, въ счастію, дошли вазы, на которыхъ сохранились надписи, прославляющія Главкона, сына Леагра (Γλαύκων καλός Λεάγρου)<sup>1)</sup>. Эти два имени позволяютъ сдѣлать довольно точные хронологическіе выводы.

Евфроній на тѣхъ изъ его произведеній, которыя надо считать древнѣйшими<sup>2)</sup>, не разъ прославлялъ Леагра. Леагра же прославляютъ Кахриліонъ, мастеръ старшій, чѣмъ Евфроній, и примыкающій еще весьма близко къ послѣдователямъ Эпиктета, равно какъ и многіе другіе мастера эпиктетовой школы<sup>3)</sup>. Произведенія Евфронія и Кахриліона, прославляющія Леагра, не далеки другъ отъ друга по времени. На берлинской чашѣ (№ 2282) (Hartwig, Meisterschalen, Taf. LI, LII) Евфроній прославляетъ Главкона. Эта чаша, какъ извѣстно<sup>4)</sup>, — одно изъ послѣднихъ произведеній мастерской Евфронія: она очень близка къ вилику, изданному въ Journal of Hell. st., IX (1888), pl. VI (ср. нашу табл. I, A) фрагменты котораго найдены были въ верхнихъ слояхъ акрополя (не въ до-персидскомъ слоѣ)<sup>5)</sup>. Послѣдній виликъ, по стилю своему, не принадлежитъ уже къ вазамъ строгаго стиля. И берлинская чаша Евфронія уже непосредственный предшественникъ стиля, переходнаго къ прекрасному. Остальныя вазы, на которыхъ мы видимъ имя Главкона, всѣ принадлежатъ также не строгому, а переходному стилю. Изъ сказаннаго слѣдуетъ: Леагръ, прославленный Кахриліономъ и Евфроніемъ, принадлежалъ старшему поколѣнію, чѣмъ Главконъ.

Въ виду результатовъ акропольскихъ раскопокъ вазы послѣдняго періода дѣятельности Евфронія должно ставить около 480 года. Вазы же его ранняго періода приходятся на года ранѣе 480 года. Геродотъ (IX, 75) говоритъ намъ о стратегѣ Леагрѣ, который въ 467 году палъ въ битвѣ съ еракійскими эдонами. Далѣе, изъ Оувидида (I, 51) мы

<sup>1)</sup> Klein, L., 156 сл.; Bosanquet, Journ. of Hell. st., XVI (1896), 167 сл.

<sup>2)</sup> Ср. Löschcke u Helbig, Italiker in der Poebene, 128; Klein, Euphr., 118 сл.; Milani, Mus. Ital. III, 1, 218.

<sup>3)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, 211. Milani, Mus. Ital. di antichita classica, III, 1, 217—218.

<sup>4)</sup> Hartwig, ук. соч.

<sup>5)</sup> Послѣднее Грефъ и Гартвигъ мнѣ сообщали въ Афинахъ. Ср. Hartwig, ук. соч., 3; Klein, L., 26.

узнаемъ о сынѣ Леагра Главконѣ, который командуетъ аѳинскими триерами, посланными на помощь керкирейцамъ въ 433—432 г. Время, когда Леагръ, упоминаемый Геродотомъ, могъ быть *καὶς καλός*, приходится какъ разъ на время начала дѣятельности Евфронія. Съ другой стороны, Главконъ могъ быть *καὶς καλός* послѣ 480 года, т. е. тогда, когда Евфроній былъ уже на закатѣ дней своихъ. Отсюда весьма близко предположеніе, что Леагръ и Главконъ Евфронія какъ разъ тѣ лица, о которыхъ намъ говорятъ Геродотъ и Фукидидъ.

Изъ Фукидида мы узнаемъ, что Главконъ былъ сынъ Леагра. Главкона, сына Леагра, называютъ опять надписи на вазахъ.

Здѣсь прежде всего надо назвать фрагменты бѣлаго лекиѳа въ Боннѣ. На немъ читаемъ слѣдующую надпись:

ΓΛΑΥΚ . Ν  
ΚΑΛΟΣ  
ΛΕΑΓΡΟ

Объ этомъ лекиѳѣ, найденномъ въ Атикѣ, говорилъ уже Студничка (*Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 162). Лёшке (*Arch. Anz.*, V (1890), 11) описалъ этотъ лекиѳъ и поставилъ его въ связь съ лекиѳомъ Берлинскаго музея (2443), который изданъ теперь въ  *Journ. Hell. st.*, XVI (1896), pl. VII, 166, № 8<sup>1)</sup>, и съ лекиѳомъ собр. барона Спинелли въ Ачеррѣ (*Röm. M.*, II (1887), Taf. XI—XII, 5)<sup>2)</sup>. Надпись боннскаго лекиѳа издана Клейномъ (*L.*, 157, 15). Бозанкетъ въ  *Journ. Hell. st.*, XVI (1896), pl. IV, издалъ лекиѳъ на великолѣпной таблицѣ. Далѣе, Главконъ, сынъ Леагра, встрѣчается еще на слѣдующихъ двухъ бѣлыхъ лекиѳахъ: 1) на лекиѳѣ изъ Эретріи Аѳинскаго Национальнаго музея (№ 1645; *J. h. St.*, XVI (1896), 165, 2) и 2) на лекиѳѣ бывшей коллекціи v. Branteghem, теперь въ Оксфордѣ (*P. Gardner, Catal. of the greek vases in the Ashmolean Museum*, 32, 35)<sup>3)</sup>. По стилю и техникѣ эти три вазы не только безусловно одной эпохи, но и одной фабрики<sup>4)</sup>. Не можетъ быть сомнѣнія, что на всѣхъ трехъ вазахъ дѣло касается однихъ и тѣхъ же лицъ.

Такъ какъ всѣ эти вазы, далѣе, принадлежать періоду стиля переходнаго, непосредственно примыкающаго къ строгому, то Леагровъ

<sup>1)</sup> На немъ надпись: *Δρομίππος καλός Δρομοκλείδου*. Klein, L., 82, .

<sup>2)</sup> Надпись: *Ἀξιόπει[θης] καλός Ἀλκιμάχ[ου]*. Klein, L., 162.

<sup>3)</sup> Первый изъ приводимыхъ нами лекиѳовъ остался неизвѣстнымъ Клейну и во 2-мъ изданіи *Liebingsinschriften*. Второй стоитъ у него подъ № 10 на стр. 156. Этотъ послѣдній найденъ въ Сициліи.

<sup>4)</sup> Ср. *Furtwängler, Arch. Anz.*, VI (1891), 69.



сынъ Главконъ, упоминаемый на нихъ, конечно, то же лицо, которое прославляетъ и Евфроній, и имя котораго читаемъ на виликѣ съ акрополя (Journ. hell. St., IX (1888), pl. VI), равно какъ и Леагръ, его отецъ, — бывший любимецъ, котораго Евфроній прославлялъ на своихъ первыхъ произведеніяхъ.

Вообще всѣ вазы, на которыхъ упоминается одинъ ли Главконъ, или вмѣстѣ съ тѣмъ называется и его отчество, по своему стилю, безусловно принадлежать одному времени.

Перечень vazъ, гдѣ Главконъ называется одинъ, сопоставленъ Клейномъ <sup>1)</sup>. Мы не имѣемъ основаній полагать, что здѣсь разумѣется какой-нибудь другой Главконъ. Ближе всего думать, это все тотъ же сынъ Леагра. Любопытно одно косвенное указаніе насчетъ того, что на всѣхъ вазахъ скорѣе всего слѣдуетъ видѣть одного Главкона. Указаніе это даетъ одна амфора Британскаго музея <sup>2)</sup>. На ней изображена Ника <sup>3)</sup> передъ треножникомъ, поставленнымъ на базѣ изъ трехъ ступеней. На другой сторонѣ амфоры изображенъ юноша въ гиматіи <sup>4)</sup>. Панофка видѣлъ на обѣихъ сторонахъ амфоры одну композицію; по его мнѣнію (Musée Vlasas, къ табл. I), молодой человекъ представленъ одержавшимъ побѣду въ состязаніи поэтовъ. Однако, треножникъ и находящаяся на верхней ступени базы надпись: Ἀχαρνῆς ἐνίκα φολή, заставили Яна и Клейна полагать, что вазовая картина говоритъ о побѣдѣ хорега <sup>5)</sup>. На нижней ступени базы читаемъ: Γλαύκων καλός <sup>6)</sup>. Студничка (Jahrg. d. Inst., II, 163) высказался также за то, что керамика говоритъ о хорегической побѣдѣ Главкона <sup>7)</sup>. Это мнѣніе раздѣляемъ и мы. Что бы ни было представлено на другой сторонѣ амфоры, надписи Γλαύκων καλός и Ἀχαρνῆς ἐνίκα φολή, а также треножникъ и Ника ясно намъ говорятъ о томъ, что задумалъ художникъ. Конечно, Главконъ этой вазы тотъ же самый, котораго мы видѣли раньше, т. е. аѳинскій дѣятель,

<sup>1)</sup> Klein, L., 154 сл., № 1—9, 11—14.

<sup>2)</sup> Br. Mus. E 298, гдѣ см. и литературу.

<sup>3)</sup> C. Smith, Cat. къ E 298, отмѣтилъ уже, что фигура Ники реставрирована; неизвестно, совершила ли Ника возліаніе, какъ того хотѣлъ реставраторъ.

<sup>4)</sup> Эта фигура, впрочемъ, цѣликомъ—реставрація. Ср. C. Smith, ук. м.

<sup>5)</sup> O. Jahn, Einl., CXXIV. Klein, Euphr<sup>2</sup>, 103.

<sup>6)</sup> Замѣчательно, что первая надпись писана старо-аттическимъ алфавитомъ, а вторая новымъ, іонійскимъ. Клейнъ (Euphr<sup>2</sup>, 103) и Кречмеръ (Inscr., 104) видятъ въ первой надписи намѣреніе дать болѣе архаическій характеръ надписи со стороны мастера вазы. С. Смихъ, ук. м., тоже отмѣчаетъ этотъ фактъ и полагаетъ, что мастеръ, можетъ быть, копировалъ какую-нибудь надпись на базѣ болѣе древняго времени, въ родѣ изданной въ Ath. M., XIII (1888), 228.

<sup>7)</sup> Ср. Daremberg-Saglio, Dictionn., 1118; Schreiber, Culturhist. Bilderatl. Taf. 25, 11; Reisch, Gr. Wehgesch., 68.

сынъ Леагра, такъ какъ онъ (Главконъ), происходя изъ дема Керамῆς, принадлежалъ къ φυλῆ Ἀχαμαντίς<sup>1)</sup>. Если на вазѣ Британскаго музея замѣчается въ надписи гораздо болѣе іонійскихъ буквъ, чѣмъ въ надписи, напр., на вазѣ Евфронія съ именемъ Главкона, то это обстоятельство также не можетъ служить поводомъ въ тому, чтобы полагать, что Главконъ на этихъ двухъ вазахъ не одно и то же лицо<sup>2)</sup>.

По нашему мнѣнію, въ виду полной одновременности и одинаковости стилия вазъ съ надписями *Γλαύκων καλός* и *Γλαύκων καλός Λεάγρου* слѣдуетъ, что на вазахъ всегда разумѣется одинъ и тотъ же Главконъ, который былъ сыномъ Леагра. Въ Леагрѣ же этомъ опять надо видѣть Леагра, имя котораго видимъ на раннихъ произведеніяхъ Евфронія.

Вазы съ надписями, называющими Главкона, сына Леагра, какъ мы замѣтили уже, относятся къ годамъ послѣ 480 г. Если въ это же самое время долженъ былъ быть *παῖς καλός* и Леагровъ сынъ Главконъ, упоминаемый Оувидидомъ, то не признавать, что лицо, упоминаемое Оувидидомъ, тождественно съ Главкономъ, упоминаемымъ въ вазовыхъ надписяхъ, значило бы отказываться отъ наиболѣе простаго и ближайшаго<sup>3)</sup>.

Результаты наши сводятся къ слѣдующему: 1) Леагровъ сынъ Главконъ, котораго прославляютъ надписи вазъ, идентиченъ съ Главкономъ Оувидида; 2) его отецъ Леагръ— то же лицо, которое прославлялъ Евфроній и которое упоминаетъ Геродотъ.

Въ такомъ случаѣ имена Леагра и Главкона служатъ новою точкою опоры при хронологіи красно-фигурныхъ вазъ; они не только подтверждаютъ наши прежніе выводы, сдѣланные на основаніи раскопокъ акрополя, но даютъ возможность датировать эти вазы еще точнѣе.

Если Леагръ, подобно Оемистоклу, достигъ должности стратега приблизительно въ 30 лѣтъ, то онъ долженъ былъ, значить, родиться около 497 года<sup>4)</sup>. Время, когда Леагръ могъ быть *παῖς καλός*, въ такомъ случаѣ приходится приблизительно на 490—480 годы<sup>5)</sup>. Его сынъ

<sup>1)</sup> Ср. H. Müller-Strübing, *Aristophanes und die historische Kritik*, 600, пр.; Dittenberger, *Sylloge inscr. graecarum*, I, къ № 25, 7; Studniczka, *Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 163, пр. 128; Klein, L., 30; Köhler, C. I. A., II, 3, 3895; Ath. M., X (1885), 77.

<sup>2)</sup> Ср. Studniczka, ib.; Klein, M., 147.

<sup>3)</sup> Уже О. Мюллеръ (ук. м.) считалъ это отождествленіе вѣроятнымъ. Ср. Studniczka, *Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 163; Klein, L., 4, 30; Hartwig, *Meisterschalen*, 3; P. Gardner, *Greek vases in the Ashmolean Museum*, къ № 320.

<sup>4)</sup> Ср. Milani, *Museo Italiano di antichita classica*, III, 1, 218.

<sup>5)</sup> Студничка датируетъ вазы съ надписями *Λεάγρος καλός* 510—500 гг. Эта дата слишкомъ ранняя. Пришелъ къ ней Студничка вслѣдствіе того, что онъ считалъ возмож-

Главконтъ могъ пользоваться славою *καὶ χαλός* приблизительно на 20 лѣтъ позже, т. е. въ 470—460 годы. Родился Главконтъ въ такомъ случаѣ около 480 года. Когда онъ командовалъ аѳинскими кораблями у Керкиры въ 433 г., ему должно было быть около 47 лѣтъ.

Отсюда получаемъ такіе результаты для хронологіи вазъ: 1) вазы Евфронія съ надписями, посвященными Леагру, относятся къ 490—480 годамъ; 2) берлинская бѣлая чаша Евфронія (Берл., 2282) принадлежитъ времени около 470—460 годовъ; 3) вазы переходнаго стиля съ надпи-

нимъ отождествлять упоминаемаго часто на раннихъ кр.-ф. вазахъ *Ἰππάρχος χαλός* съ извѣстнымъ тиранномъ Гиппархомъ. Впервые высказалъ соображеніе, что Гиппархъ упомянутыхъ надписей можетъ быть тиранномъ Гиппархомъ, сыномъ Писистрата, еще К. О. Мюллеръ (*Kunstarchäologische Werke*, III, 63 сл.). За гипотезу К. О. Мюллера Студничка приводитъ то, что будто послѣ изгнанія тиранновъ въ теченіе 1½ вѣковъ ихъ именами вообще не называли дѣтей, что такія имена, какъ Гиппархъ, были *damnata memoriae*; если мы видимъ *Ἰππάρχος χαλός* на вазахъ, то вазы эти должны быть *eo ipso* сдѣланы еще при тираннахъ. Ср. *Studniczka, Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 165. Чтобы ни приводилъ Студничка въ доказательство своей гипотезы, послѣдняя не выдерживаетъ критики уже по одному тому, что мы знаемъ Гиппарха, который былъ архонтомъ въ 496 году. См. *Diopys. Hal., Antiqu.*, 6, 1. Странно, что Студничка былъ извѣстенъ этотъ фактъ. Ср. у него стр. 281, гдѣ онъ отождествляетъ (что весьма вѣроятно) Гиппарха, бывшаго архонтомъ въ 496 г., съ Гиппархомъ, упоминаемымъ у Гарпократіона подъ сл., и у Плутарха, Никия, II. Ср. *Gilbert, Handb. d. gr. Staatsalterth.*, I, 145, 1. Далѣе Клейнъ, L., 29, вполне справедливо замѣчаетъ, что и въ правленіе одного Гиппіа вполне легко какой-нибудь мальчикъ могъ быть названъ Гиппархомъ. А въ виду этого въ 500—490 годы могъ быть не одинъ Гиппархъ, удостоившійся эпитета *χαλός* у керамистовъ того времени. Студничка приводитъ въ доказательство того, что наиболѣе раннія красно-фигурныя чаши возникли во время тиранновъ, одну чашу съ *Ἰππάρχος χαλός* [*O. Jahrb. Berichte der sächs. Gesellsch.*, 1867, Taf. 5, 1; Klein, M., 109, 5; L., 62, 5. Ср. одновременныя вазовыя картины, Gerhard, *Ger. akadem. Abhandl.*, II, 126 сл.; Schneider, *Österr. M.*, III (1879), 27 сл.; Löschcke, *Ath. M.*, IV (1879), 305, 1],—чашу, на которой изображенъ гермоглифъ (дѣлатель гермовъ) за работой. Но это, на нашъ взглядъ, никакимъ образомъ не говоритъ непременно за то, что чаша явилась во время тиранновъ, потому что гермы дѣлались и послѣ нихъ. Наконецъ, если Студничка на другой чашѣ [Gerhard, A. V., III, 195—196; Klein, M., 109, № 7; L., 63, 9] въ одной изъ фигуръ усматриваетъ самого пирующаго тиранна, то онъ этого не доказалъ, такъ какъ, конечно, свидѣтельство Идомея о томъ, что аѳинскіе тиранны изобрѣли «*θαλίαι καὶ κόμοαι*» (у Athen., 12, 432 F; Müller, *Fr. hist. Gr.*, II, 491, 4), въ данномъ случаѣ ничего не доказываютъ. Студничка не удалось доказать, что красно-фигурный стиль явился до 510 года. А поэтому и его дата для надписей *Λεάγρος χαλός*—не обоснована. Со Студничкой соглашались многіе насчетъ времени происхожденія красно-фигурной техники. Ср. *Dümmeler, Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 168; Collignon у Rayet-Collignon, *Céramique*, 394; Furtwängler, *Arch. Anz.*, VI (1891), 70; Girard, *Peinture*, 148; Э. Р. фонъ-Штернъ, *Зап. Имп. Одесск. Общ. Ист. и Древн.*, XVII (1894), 39, пр. 3. Милани, *Mus. Italiano di antichità classica*, III, 1, 219, ставитъ вазы съ *Λεάγρος χαλός* въ эпоху Семистокла. Клейнъ, L., 30, полагаетъ, что Евфроній началъ свою дѣятельность около 490 года. II. Гарднеръ, *Greek vases in the Ashmolean Museum*, 32, къ 320, ставитъ начало дѣятельности Евфронія на 500 г.; Гартвицъ, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XIV (1894), 282,—на 510—500, какъ Студничка.

сями *Γλαύκων καλός Λεάγρου* происходят тоже изъ эпохи 470—460 годовъ.

Мы уже указали на то, что произведенія 1-го періода дѣятельности Евфронія имѣютъ точки соприкосновенія съ мастерами школы Эпиктета. Надписи *Λεάγρος καλός* мы видимъ, кромѣ Евфронія, еще на сосудахъ Кахриліона <sup>1)</sup>, Евксиея <sup>2)</sup>, Ольта <sup>3)</sup>, Еввимида <sup>4)</sup>. Произведенія послѣднихъ мастеровъ, по стилю, принадлежать безусловно одному времени. Леагръ, прославляемый различными мастерами, — одно и то же лицо <sup>5)</sup>. Дѣятельность Кахриліона, Евксиея, Ольта и Еввимида, такимъ образомъ, относится безусловно къ тому же времени, когда началъ дѣйствовать Евфроній. Подобно послѣднимъ, Евфроній въ своихъ первыхъ произведеніяхъ стилистически зависитъ отъ Эпиктета и его школы <sup>6)</sup>. Если названные мастера вмѣстѣ съ Евфроніемъ дѣйствуютъ непосредственно послѣ 490 года, то Эпиктетъ и его ближайшіе послѣдователи должны быть отнесены къ болѣе древнему времени. Такимъ образомъ, Хелисъ и Эпилий <sup>7)</sup>, вѣроятные посредники между Эпиктетомъ съ одной стороны и Кахриліономъ съ другой, должны были дѣйствовать въ эпоху незадолго до 490 года.

Пока красно фигурный стиль достигъ той высоты, на которой мы его видимъ на первыхъ произведеніяхъ Евфронія и его современниковъ <sup>8)</sup>, должно было пройти, разумѣется, нѣкоторое время. Къ какому же времени восходятъ начала красно-фигурной техники? Мы уже указали выше, почему мы не можемъ согласиться со Студничкой, который считаетъ красно-фигурныя вазы произведеніями эпохи тиранновъ. Указаніе на время возникновенія красно-фигурной техники даетъ одно росписное блюдо Оксфордскаго Ashmolean Museum <sup>9)</sup>. На

<sup>1)</sup> Klein, L., 74, 17.

<sup>2)</sup> Ib., 79, 37.

<sup>3)</sup> Ib., 79, 37.

<sup>4)</sup> Ib., 79, 38.

<sup>5)</sup> Вообще, когда стиль рисунковъ, форма и характеръ буквъ надписей, техника и т. п. заставляютъ относить произведенія различныхъ мастеровъ, называющихъ какого-нибудь одного *καλός*, къ одному и тому же времени, всегда болѣе вѣроятно усматривать въ этомъ *καλός* одно и то же лицо. У одного мастера, равнымъ образомъ, скорѣе всего, конечно, въ повторяющемся имени (напр., Леагръ у Евфронія, Гиподамъ у Пирона и т. д.) на различныхъ вазахъ надо усматривать одно лицо. Ср. Klein, L., 10 сл.

<sup>6)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, гл. III.

<sup>7)</sup> Ср. Milani, Mus. Ital., III, 1, 217.

<sup>8)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, гл. VII, и Jahrb. d. Inst., VI (1891), 257.

<sup>9)</sup> Оно издано Клейномъ, L., 87; ср. затѣмъ Studniczka, Jahrb. d. Inst., VI (1891), 239, и P. Gardner, Greek vases in the Ashmolean Museum, 32, № 310, pl. 13. Всѣ публикати неудовлетворительны. Оригиналъ поражаетъ блескомъ техники, тщательностью и аккуратностью исполненія.

немъ представленъ молодой всадникъ въ варварскомъ костюмѣ (шапка съ высокимъ верхомъ, куртка, украшенная черными косоугольными вышивками, и шаровары, украшенные такими же зигзагами); въ правой рукѣ онъ держитъ возжи лошади, въ лѣвой—лукъ; у лѣвой лямки привѣшенъ у него колчанъ. Лошадь представлена идущею. Кругомъ изображенія идетъ надпись:

ΜΙΛΤΙΑΔΕΣ ΚΑΛΟΣ

Стиль вазы не оставляетъ сомнѣнiя, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ оригинальнымъ произведенiемъ руки самого Эпиктета <sup>1)</sup>.

Изъ эпиктетовскихъ сосудовъ это блюдо принадлежитъ къ древнѣйшимъ: здѣсь возжи, гдѣ онѣ проходятъ по черному фону, обозначены линиями, сдѣланными рѣзцомъ,—приемъ еще старой черно-фигурной техники,—приемъ, не встрѣчающiйся уже на болѣе позднихъ вазахъ эпиктетовой школы <sup>2)</sup>. Стиль вазы много древнѣе стиля вазъ Евфронiя и др. <sup>3)</sup>, и потому тарелка безусловно древнѣе, чѣмъ 490 годъ. Уже по этому невозможна гипотеза Студнички, видѣвшаго въ рисунокѣ блюда воспроизведенiе акропольской статуи всадника въ варварскомъ костюмѣ,—статуи, фрагменты которой найдены были при послѣднихъ раскопкахъ на акрополѣ, и которая, по мнѣнiю Студнички, была поставлена будто бы на акрополѣ въ память побѣды при Марафонѣ <sup>4)</sup>.

Студничка утверждаетъ, что акропольская статуя и рисунокъ на блюдѣ Ашмолеанскаго музея представляютъ перса.

Это не вѣрно. Высокия шапки, въ родѣ той, которую мы видимъ у нашего всадника, являются характерной одеждой еракийцевъ и скивовъ <sup>5)</sup>. Шапки персовъ были ниже <sup>6)</sup>. Что же касается куртки и штановъ, то греческое искусство изображаетъ въ такихъ штанахъ и курткахъ разныхъ варваровъ, особенно скивовъ и амазонокъ; специально для персовъ этотъ костюмъ не характеренъ, какъ, напротивъ, характерны для нихъ низкия шапки той формы, какую мы видимъ на фрагментѣ вазы, изданной профессоромъ Лѣви. Такъ какъ блюдо Ашмо-

<sup>1)</sup> Ср. Klein, L., 27 сл.; P. Gardner, Greek vases in the Ashmolean Museum, къ 310.

<sup>2)</sup> Ср. наши замѣчанiя въ Зап. Имп. Одесск. Общ. Ист. и Древн., XVI (1893), 44.

<sup>3)</sup> Ср. Jones, Journ. of hell. St., XI (1891), 379; P. Gardner, ук. с., 31, къ 320.

<sup>4)</sup> Изображенiе сохранившихся частей статуи см у А. А. Павловскаго, ук. с., 257, рис. 90. Studniczka, Jahrb. d. Inst., VI (1891), 239 сл.

<sup>5)</sup> Ср. E. Meyer, Geschichte des Altertums, I, 514 сл.; Dümmler, Röm. M., II (1887), 189 сл.; А. А. Павловскiй, ук. соч., 259.

<sup>6)</sup> Ср. Löwy, Jahrb. d. Inst., III (1888), Taf. 4, 139, 141.

леанскаго музея принадлежить времени до 490 года и рисунокъ на немъ изображаетъ вовсе не перса, то онъ нѣкимъ образомъ не прославляетъ побѣды Мильтіада при Марафонѣ <sup>1)</sup>). Что акропольская статуя всадника происходитъ изъ времени до 490 года и что она не можетъ представлять стутуи перса, поставленной будто бы на акрополѣ послѣ Марафонской побѣды, какъ того хотѣлъ Студничка, показано Винтеромъ <sup>2)</sup> и А. А. Павловскимъ <sup>3)</sup>, доводы которыхъ мы всецѣло принимаемъ; и намъ кажется самымъ вѣроятнымъ, что акропольская статуя представляла посвященіе какого-нибудь афинянина, принимавшаго участіе во еракійской экспедиціи Мильтіада. Конечно, трудно сказать, что возникло ранѣе, статуя ли на акрополѣ или блюдо Ашмолеанскаго музея <sup>4)</sup>). Но какъ бы то ни было, эти два памятника не могутъ быть далеки другъ отъ друга по времени. Винтеръ и А. А. Павловскій помѣщаютъ статую не ранѣе, какъ на конецъ VI вѣка. Къ послѣднему десятилѣтію, по нашему мнѣнію, надо отнести и блюдо Ашмолеанскаго музея. Въ это время въ Афинахъ общественное вниманіе было устремлено на юнаго Мильтіада, который еще до убійства Гиппарха (т. е. до 514 года) смѣнилъ Стесагора въ управленіи въ Херсонесѣ Еракійскомъ. Правленіе Мильтіада, какъ извѣстно, продолжалось въ Херсонесѣ до 493 года. Надпись *Μιλτιάδης καλός* на блюдѣ, которое, по требованіямъ стила, должно быть отнесено ко времени до 490 года, весьма вѣроятно, прославляетъ какъ разъ знаменитаго Мильтіада.

Изображенный на тарелкѣ всадникъ въ скинскомъ костюмѣ, какъ нельзя болѣе, подтверждаетъ наше предположеніе. Изображенъ ли здѣсь скинскій наѣздникъ, или афинянинъ въ скинскомъ костюмѣ, что Винтеръ и А. А. Павловскій считаютъ вѣроятнымъ для акропольской статуи,—картина тарелки такъ же живо свидѣтельствуетъ объ интересѣ афинянъ къ еракійской экспедиціи, какъ о томъ же говоритъ надпись ея, прославляющая вождя этой экспедиціи Мильтіада.

Если мы отождествимъ Мильтіада, упоминаемаго въ надписи на блюдѣ Эпиктета со знаменитымъ героемъ, то 514 годъ до Р. Хр. будетъ наиболѣе древнею датой, возможною для блюда. Однако, намъ кажется,

<sup>1)</sup> Klein, L., 27, слѣдуетъ все еще Студничкѣ, считая всадника персомъ и датируя тарелку послѣ 490 г.

<sup>2)</sup> Winter, Jahrb. d. Inst., VIII (1893), 155.

<sup>3)</sup> Ук. соч., 259. Вольтерсъ въ своихъ *Vorträge* въ Афинахъ также не принималъ гипотезы Студнички.

<sup>4)</sup> Статуя на акрополѣ въ формахъ лошади находитъ себѣ аналогию, какъ указалъ А. А. Павловскій, съ ранними прошеденіями Евфронія (ук. соч., 258). Напротивъ лошадь на блюдѣ Ашмолеанскаго музея по своимъ формамъ древнѣе лошадей Евфронія. Намъ кажется болѣе вѣроятнымъ, что тарелка древнѣе статуи.

что тарелка скорѣе принадлежитъ болѣе позднему времени, и вотъ по какимъ соображеніямъ. Во-первыхъ, принимая во вниманіе, что красно-фигурный строгій стиль съ 490 года (время первыхъ произведеній Евфронія) по 480 годъ прошелъ всѣ стadiи своего развитія, мы не можемъ не замѣтить, что стиль этотъ развивался чрезвычайно быстро. А поэтому предполагать, что первыя произведенія Евфронія (490 г.), во многомъ еще имѣющія столько близкихъ точекъ сопоставленія въ стилѣ и техникѣ съ вазами Эпиктета и его школы, отстоятъ отъ 490 года болѣе, чѣмъ на 20 лѣтъ, едва ли возможно. Во-вторыхъ, по стилю съ блюдомъ Эпиктета весьма близки сосуды съ надписями "Ἰππάρχος καλός <sup>1)</sup>. Всѣ сосуды, прославляющіе Гиппарха, опять настолько близки другъ къ другу по стилю, что не оставляютъ сомнѣнія въ томъ, что Гиппархъ на нихъ одно и то же лицо <sup>2)</sup>. Мы уже указали выше, что Студничка не доказалъ, что Гиппархъ строгихъ вр.-ф. вазъ долженъ быть отождествляемъ съ афинскимъ тиранномъ Гиппархомъ. Противъ Студнички говоритъ еще одинъ фактъ, который позволитъ намъ датировать вазы съ надписями "Ἰππάρχος καλός и Μιλτιάδης καλός точнѣе. На одной вазѣ Евеимида имя Гиппарха стоитъ вмѣстѣ съ именемъ Леагра <sup>3)</sup>. Въ силу основаній, изложенныхъ выше, вазу Евеимида надо помѣщать на время около 490—480 г. Такъ какъ вазы съ именемъ Леагра болѣе развитого стиля, чѣмъ вазы съ именемъ Гиппарха, то мы охотно принимаемъ соображенія Клейна <sup>4)</sup>, который на вазѣ съ надписями, называющими Гиппарха и Леагра, видитъ въ педотрибѣ и въ борцѣ этихъ лицъ и выводитъ заключеніе, что Гиппархъ принадлежалъ къ старшему поколѣнію, чѣмъ Леагръ <sup>5)</sup>. Во всякомъ случаѣ, изъ связаннаго нельзя не вывести того заключенія, что вазы съ именемъ Гиппарха лишь немногимъ старше вазы Евеимида. А если такъ, то вазы съ именемъ Гиппарха приходятся на годы, непосредственно предъ 490 г., т. е. приблизительно на 500—490 г.; того же времени, по стилю, и блюдо съ надписью Μιλτιάδης καλός. Гиппархъ и Мильтіадъ были, судя по надписямъ вазъ, современниками. Для насъ болѣе чѣмъ вѣроятно, что Гиппархъ надписей—никто иной, какъ Гиппархъ, бывший архонтомъ въ 496 г.

<sup>1)</sup> Klein, L., Ἰππάρχος, 9 и 10.

<sup>2)</sup> Ср. Klein, L., 29.

<sup>3)</sup> Klein, L., Λεάγρος, 38.

<sup>4)</sup> Klein, L., 29.

<sup>5)</sup> Противъ этого Гартвигъ (Deutsche Literaturzeit., 1889, 36; Berl. philol. Wochenschr., 1889, 39) и О. Ф. Вульфъ (указ. ст., 4 сл.).

Блюдо Эпиктета съ *Μιλτιάδης καλός* и вазы съ именемъ Гиппарха представляютъ собою одни изъ самыхъ раннихъ памятниковъ красно-фигурной техники: здѣсь мы видимъ еще примѣненіе линий, исполненныхъ рѣзцомъ. Такъ какъ онѣ (эти вазы) принадлежать времени около 500 года, то начало красно-фигурнаго стиля едва ли возможно относить ранѣе, какъ къ 510—500 годамъ <sup>1)</sup>. Можетъ быть, лишь въ самомъ концѣ правленія Гиппія явилась красно-фигурная техника. Эпиктетъ и его школа приходятся, главнымъ образомъ, на время Клизеена. При Θεμιστοκλῆ было высшее процвѣтаніе строгаго стиля. Студничка въ статьѣ своей, которую намъ неоднократно уже приходилось цитировать <sup>2)</sup>, считаетъ возможнымъ отождествить еще цѣлый рядъ лицъ, которыхъ удостоиваютъ вазовые мастера эпиктета *καλός*, съ извѣстными историческими лицами. Такъ Гиппократъ, имя котораго мы находимъ на амфорѣ мюнхенскаго собранія вазъ (№ 373), по мнѣнію Студнички—никто иной, какъ молодой братъ Клизеена. На амфорѣ видимъ примѣненіе еще обѣихъ техникъ: черно-фигурной и новой красно-фигурной. Ваза принадлежитъ, такимъ образомъ, къ однимъ изъ раннихъ примѣровъ новой техники. По устанавливаемой нами хронологіи время мюнхенской амфоры 510—500 г. Въ виду этого предположеніе Студнички намъ кажется вѣроятнымъ.

И другія отождествленія Студнички, находясь въ полномъ согласіи съ хронологіей, заслуживаютъ быть упомянутыми, какъ вполне вѣроятныя. Мегаклъ, прославляемый красно-фигурными мастерами Евонмидомъ и Финтиемъ <sup>3)</sup>, скорѣе всего сынъ Гиппократа, дяди Перикла, дѣдъ Алкивіада. Олимпіодоръ <sup>4)</sup>, современникъ Леагра (ибо имена ихъ видимъ на одной вазѣ вмѣстѣ) <sup>5)</sup>, можетъ быть идентичнымъ съ упоминаемымъ у Геродота (IX, 21). Панетій (*Παναίτιος καλός*) <sup>6)</sup> также современникъ Леагра, такъ же, какъ и Леагръ, прославляемый Евфрономъ и, кромѣ него, еще Дурисомъ, весьма возможно,—тотъ, о подвигѣ котораго читаемъ тоже у Геродота (VIII, 82).

<sup>1)</sup> Ср. результаты Клейна, L., 29.

<sup>2)</sup> Studniczka, Jahrb. d. Inst., II (1887), 161 сл.

<sup>3)</sup> Klein, L., 120. Черепокъ съ именемъ Мегакла, сына Гиппократа изъ Алопеки (Benndorf, Gr. u. Sic. Vb. 29, 10, стр. 50; ср. Jahrb. d. Inst., II (1887), 161), относится къ тому же Мегаклу, что пинакъ, найденный на акрополѣ ('Εφ. ἀρχ., 1887, κ. 6). Ср. Klein, L., 6. Клейнъ предполагаетъ, что любимецъ Евонмида и Финтія можетъ быть и Мегакломъ, сыномъ Клизеена.

<sup>4)</sup> Klein, L., 82.

<sup>5)</sup> Klein, L., 70, 1.

<sup>6)</sup> Klein, L., 106 сл.



Гипподамъ <sup>1)</sup>, любимецъ Гіерона и Дуриса, можетъ быть идентичнымъ со стратегомъ, упоминаемымъ въ С. I. A., I, 433, 64.

Одно отождествленіе Студнички, однако, очевидно нельзя принять, — отождествленіе, которое заставило Студничку, а за нимъ и нѣкоторыхъ другихъ, полагать, что строгій красно-фигурный стиль продолжалъ свое существованіе вплоть до половины V вѣка. На одной чашѣ собранія Jatta въ Руво <sup>2)</sup> стоитъ:

ALKIBIADES KALOS

Рисунокъ, на бѣломъ фонѣ, помѣщенный внутри чаши (изданъ въ App., 1877, tav. Q), представляетъ Силена. По стилю, рисунокъ ближе всего къ произведеніямъ Брига <sup>3)</sup>. Таковой рисунокъ всецѣло могъ возникнуть до 480 года. Алфавитъ надписи это также подтверждаетъ. Желая непременно отождествить упоминаемаго здѣсь Алкивіада со знаменитымъ афиняниномъ, Студничка относилъ чашу коллекціи Ятта къ 438 году и считалъ рисунокъ ея за архаистическій.

Что касается Лакета (Λάχης καλός) на берлинской и на ватиканской вазахъ (Берл., 2314; Mus. Gregor., II<sup>2</sup>, 85, Ib.), то тоже едва ли можно его отождествить съ извѣстнымъ полководцемъ, такъ какъ послѣдній долженъ быть *παῖς καλός* позже времени, къ которому относятся названные вазы. Клейнъ <sup>4)</sup> называетъ еще рядъ афинскихъ дѣятелей, имена которыхъ можно усматривать на вазахъ: Евриптолема, сына Мегакла, Алкмеона, Стесагора, Клинія, отца Алкивіада, и т. д.

Что касается имени Клинія, то оно встрѣчается на слѣдующихъ вазахъ:

1) На киликѣ; надпись: ΚΛΙΝΙΑΣ;

P. Gardner, Greek vases, въ 309;

2) на киликѣ Ашмолеанскаго музея въ Оксфордѣ (№ 309); надпись: ΚΛΕΙΝΙΑΣ;

Klein, L., 164, 5;

3) на голландской амфорѣ Британскаго музея (E 300); надпись: ΚΛΕΝΙΑΣ ΚΑΛΩΣ;

Klein, L., 164, 4;

4) на голландской амфорѣ коллекціи Bourguignon въ Неаполѣ; надпись: ΚΛΕΝΙΑΣ ΚΑΛΩΣ;

<sup>1)</sup> Klein, L., 103 сл.

<sup>2)</sup> Catalogo di Museo Jatta, 1539; Bull. Napoletano, 1845, 116; O. Jahn, Einl., XLI; Klein, Euphr., 248; L., 117.

<sup>3)</sup> Cp. Furtwängler, Berl. philol. Wochenschr., 1888, 1451, 3.

<sup>4)</sup> Cp. Klein, L., 6.

Klein, L., 163, 2; Pollak, Röm. M., XIII (1898), 87 сл., 11;

5) на поланской амфорѣ въ Неаполѣ (M. V., 3125); надпись: ΚΛΕΝΙΑΞ ΚΑΛΩΞ;

Klein, L., 163, 1<sup>1)</sup>);

6) на поланской амфорѣ, прежде находившейся у Канобіанки въ Римѣ; надпись: ΚΛΕΝΙΑΞ ΚΑΛΩΞ;

Klein, L., 164, 3.

Киликс № 1 явно старше всѣхъ остальныхъ вазъ въ спискѣ. По стилю, онъ принадлежитъ еще къ 490—480 г. (ранній строгій стиль)<sup>2)</sup>. Въ алфавитѣ мы видимъ здѣсь старыя формы  $\downarrow \lesssim$ . Всѣ остальные вазы моложе киликса № 1. Онѣ всѣ—одновременны. На это прежде всего указываютъ одинаковыя формы  $\wedge \lesssim$ . Затѣмъ, сравнивъ киликс № 2 и амфору № 3, найдемъ, что манера травтовки гѣла (жиловатость, общія пропорціи, структура, эlegantность и т. д.), одежда (еще параллельныя схематическія складки строгаго стиля), волосы (ср. особенно концы) у нихъ одна и та же. Профиль (особенно форма носа, подбородка, глазъ)—почти идентичны. Примѣненіе красной краски для мелкихъ деталей и для надписей, наконецъ, общія линіи композиціи не оставляютъ, по нашему мнѣнію, сомнѣнія, что вазы № 2 и 3 не только одновременны, но принадлежать и одной фабрикѣ, если не одной ругѣ<sup>3)</sup>. Обѣ вазы принадлежать тому же времени переходнаго стиля, какъ вазы съ именемъ Главкона. Но по формѣ черепа и профилю эти вазы еще дальше отъ строгаго стиля, чѣмъ вазы съ именемъ Главкона, и ближе къ раннимъ вазамъ прекраснаго стиля. Наиболѣе вѣроятная дата вазъ № 2 и 3—годы около 470—455. Мы знаемъ, что отецъ Алкивіада, Клиній, палъ въ битвѣ при Коронѣ въ 447 г. (Геродотъ, VIII, 17), оставивъ сыновей Алкивіада и Клиніа еще дѣтьми (Плутархъ, Алкивіадъ, 1). Время, когда Клиній, отецъ Алкивіада, родился, можно съ вѣроятностью предполагать около 480 г. Παῖς καλός онъ былъ около 470—460. Отсюда, весьма вѣроятно, что на вазахъ № 2 и 3 въ Κλενίας καλός надо усматривать отца Алкивіада. Къ нему же относятся, по всей вѣроятности, надписи и на вазахъ №№ 4, 5 и 6, близко примыкающихъ, по стилю, къ вазамъ №№ 2 и 3.

Оканчивая рѣчь о возможныхъ отождествленіяхъ лицъ, прославляе-

<sup>1)</sup> На обратной сторонѣ амфоры (случайно не описанной въ каталогѣ Гейдеманна) изображена убѣгающая дѣвушка,

<sup>2)</sup> Ср. P. Gardner, Greek vases, 30, къ 309.

<sup>3)</sup> P. Gardner напрасно думаетъ, что Клиній на вазѣ № 3 братъ Алкивіада, а на № 2 его отецъ. Стиль вазъ рѣшительно этого не допускаетъ. Разница въ написаніи имени не говоритъ за одновременность вазъ.

мыхъ эпитетомъ *καλός* на вазахъ, съ историческими дѣятелями, упомянемъ еще объ интересныхъ соображеніяхъ, которыя дѣлаетъ Бозанкетъ (*Journ. of hell. st.*, XVI (1896), 164 слл.) по поводу встрѣчающагося имени Лихаса на бѣломъ лекиѣ Британскаго музея (D 50). Этотъ лекиѣ опубликованъ Бозанкетомъ въ указ. изд. (pl. VI, стр. 164, фиг. 1) <sup>1)</sup>. На немъ слѣдующая надпись:

ΛΙ+ΑΞ  
ΚΑΛΟΞ  
ΞΑΜ . . >

Двѣ недостающихъ буквы въ послѣднемъ словѣ, очевидно, *ι* и *ο*. Послѣдняя буква, судя по остаткамъ, можетъ быть или *Υ* или *Ξ*. Клейнъ (*L.*, 161, 6) считаетъ ее за *Ξ*. Бозанкетъ (указ. ст., 166) читаетъ: *Σαμίου*. На всѣхъ лекиѣахъ той группы, къ которой принадлежитъ названный лекиѣ Британскаго музея (стиль, техника, сюжеты, надписи), всегда послѣ *καλός* слѣдуетъ имя отца прославляемаго надписью любимца въ родительномъ падежѣ. Кромѣ того, какъ Лихасъ, такъ и Самій — имена не аттическія, но дорическія, и Самій — специально спартанское (ср. *Bosanquet*, указ. раб., 166, пр. 2).

Такъ какъ по стилю и технике ваза Британскаго музея (D 50) относится, какъ и вся группа, къ которой она принадлежитъ, къ тому же времени, что и вазы съ *Γλαύκων καλός*, т. е. къ 470—460 г., то Самія, котораго называетъ надпись вазы, Бозанкетъ считаетъ возможнымъ отождествить съ лицомъ, упоминаемымъ у Геродота (III, 55): сынъ спартанца Архія, павшаго при осадѣ Самоса въ 525 году, получилъ имя Самія въ воспоминаніе о смерти своего отца. Этотъ Самій, родившійся около 525 года, можетъ быть отцомъ Архія, знакомаго Геродота. Архій могъ имѣть младшаго брата Лихаса. Къ этому послѣднему, по Бозанкету, и относится надпись на лекиѣ Британскаго музея. Но соображеній Бозанкета принять, по нашему мнѣнію, нельзя по слѣдующимъ основаніямъ. Когда мы изучали въ Британскомъ музеѣ оригиналь, намъ казалось, что чтеніе *Σάμ(ι)ς* на лекиѣ (D 50) единственно возможное. Также читаетъ, кромѣ Клейна, С. Смиръ (*Catalogue of vases in the British Museum*, III, D 50). Далѣе, если Самій родился около 525 года, то Архій могъ родиться около 505—500 г., а его младшій братъ Лихасъ около 500—495 г. Пользоваться эпитетомъ *καλός* послѣдній могъ уже около 490—480 г., т. е. безусловно былъ старше Главкона. Между тѣмъ лекиѣ Британскаго музея по стилю позднѣе

<sup>1)</sup> Лекиѣ изъ коллекціи в. Branteghem перешелъ въ Брит. музей. Ранѣе онъ былъ изданъ у Клейна, *L.*, 1 изд., 93 (161 втор. изд.).

лекиеовъ съ именемъ Главкона. Самъ Бозанкетъ это признаетъ и датируетъ правильно лекиеъ съ *Λίχας καλός* временемъ около 465 г. Наконецъ, въ виду аналогій, приводимыхъ Бозанкетомъ, на вазѣ Британскаго музея скорѣе можно было бы ожидать формы родительнаго не *Σαπίου*, а *Σαπίο*<sup>1)</sup>.

Какъ вазы съ именемъ Главкона, кромѣ чаши Евфронія, принадлежатъ уже эпохѣ переходнаго стиля, примѣровъ котораго мы вовсе не встрѣчаемъ въ до-персидскомъ слоѣ на акрополѣ, такъ и лекиеъ съ именемъ Лихаса, относится къ періоду переходнаго стиля<sup>2)</sup>.

## V.

Весьма важныя указанія для хронологіи вазъ строгаго стиля даютъ метопы Сокровищницы аѳинянъ въ Дельфахъ. Эти метопы были найдены при послѣднихъ раскопкахъ Французской Школы<sup>3)</sup>. Пока изъ нихъ издано всего только три метопа: 1) *Gaz. des beaux-arts*, XIII (1895), 209; здѣсь изображены Аѳина и Ѳесея; 2) *Illustration*, 8 decembre 1894, изображение — сцена изъ гигантомахіи; 3) *Construction moderne*, 5 janvier 1895: борьба Геракла со львомъ.

Мы имѣли случай изучать эти метопы въ Дельфахъ на оригиналахъ и затѣмъ провѣрять свои наблюденія на слѣпкахъ, имѣющихся въ Луврѣ.

Всякаго, кто въ первый разъ видитъ метопы Аѳинской сокровищницы въ Дельфахъ сейчасъ же поражаетъ та масса аналогій, которыя представляютъ метопы съ аттическими вазами строгаго стиля. Общія излюбленные сюжеты (подвиги Ѳесея и Геракла, гигантомахія), одинаковое ихъ пониманіе, та же самая манера композиціи, тотъ же самый, до мелочей, рисунокъ, та же строгая опредѣленность контуровъ, тѣ же аккуратныя линіи, та же сухость формъ, которыя и у фигуръ метоповъ такъ же жестки, такъ же жилисты, какъ у фигуръ Евфронія, Брига

<sup>1)</sup> Послѣднимъ наблюденіемъ я обязанъ М. И. Ростовцеву.

<sup>2)</sup> Вазы, на которыхъ имѣются надписи, посвященныя Лихасу, перечисляетъ Клейнъ L., 160 слл. Не на всѣхъ этихъ вазахъ Лихасъ одно и то же лицо. Такъ, ноланская амфора изъ Гелы въ Ashmolean Museum въ Оксфордѣ (Percy Gardner, *Greek vases*, № 270) принадлежитъ еще раннему періоду строгаго стиля и, ergo, относится къ 490—480 г., не можетъ прославлять того же Лихаса, который пользовался этимъ эпитетомъ около 465—460 г., и имя котораго мы видимъ на вазахъ стиля, уже не строгаго, а переходнаго (и при томъ болѣе развитого, чѣмъ стиль вазъ съ именемъ Главкона).

<sup>3)</sup> О нихъ ср. Furtwängler, *Berl. phil. Wochenschr.*, 1894, 1278 сл. Homolle, *Gaz. des beaux-arts*, XIII (1895), 208 слл.; В. С. Н., XVIII (1893), 612

и Дуриса, — все это не оставляет ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, что вазы строгаго стиля и дельфійскіе метопы — созданія абсолютно одного и того же времени. Какъ на вазахъ строгаго стиля мы видимъ чаще всего простыя, небольшія композиціи съ весьма небольшимъ количествомъ фигуръ, такъ и здѣсь — тѣ же небольшія композиціи. Манера заполнять общій фонъ композиціи, распредѣленіе массъ, движеніе, какъ на вазахъ, такъ и на метопахъ вполне одинаковы: нѣтъ чрезмѣрнаго нагроможденія фигуръ, но въ то же время рѣшительно избѣгаются большія пустоты. Гдѣ образуется большое свободное пространство отъ той или другой позы фигуры, оно непремѣнно заполняется какими-нибудь второстепенными предметами: то развѣшанной одеждой, то оружіемъ дѣйствующихъ лицъ, то деревомъ и т. п. Особенно любопытно сравнить, напр., метопъ № 3 съ композиціей на мюнхенской амфорѣ конца строгаго стиля, № 415 (Mon. VI, 27 A; Baum. Denkm., II, 723; Klein, Eurhg., 54—55), или на аѳинскомъ виликѣ бывшей коллекціи Трикупи (теп. въ Аѳинск. Нац. музеѣ) — виликѣ ранняго періода Евфронія <sup>1)</sup> (Journal of hell. studies, X (1889), pl. I). Ср. также луврскій виликъ Евфронія (Klein, ук. с., 195) и т. д.

Композицію на метопѣ № 2 ср. со сценой гигантомахіи на вазѣ Лувра (Mon. grecs, 1872, pl. II). Композиція метопа № 1 сейчасъ же напомнитъ всякому картину внутри вилика Евфронія въ Луврѣ (Mon. gr., 1872, pl. I; Rayet-Collignon, Céramique, f. 69; Baum., Denkm., III, f. 1877; Girard, Peinture, f. 97; Журн. Мин. Народн. Просв., 1898, отд. класс. фил., апрѣль, табл. I).

Всегда одинаковы одежды и ихъ трактовка на метопахъ въ Дельфахъ и у керамистовъ строгаго стиля: тѣ же іоническіе хитоны съ тончайшими, искусственно расположенными складками <sup>2)</sup>, тѣ же гиматіи, плащи съ длинными, параллельными складками; та же тщательность, аккуратность ихъ трактовки: мельчайшія детали всегда отдѣланы изумительно отчетливо. Далѣе, панцири, круглыя щиты, аттические племы, колчаны, луки, палицы, которые видимъ на метопахъ, всѣ такъ хорошо намъ извѣстны по вазамъ строгаго стиля, что едва ли надо приводить для примѣровъ цитаты. Трактовка человѣческой фигуры, какъ на метопахъ, такъ и на вазахъ выдаетъ одни и тѣ же вкусы антиковъ того времени: разнообразіе и смѣлость позъ, удлиненныя пропорціи <sup>3)</sup>, сильныя,

<sup>1)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, 124.

<sup>2)</sup> Этого достигали, вѣроятно, крахмаленіемъ. Ср. Holwerda, Jahrb. d. Inst., IV (1889), 38 слл. Во всякомъ случаѣ здѣсь мы имѣемъ дѣло не со схемой художниковъ: такія складки употреблялись въ жизни.

<sup>3)</sup> Ср. Conze, Beiträge zur gesch. d. gr. Plastik, 20 слл.

мощныя, но всегда элегантныя формы, прочувствованная точная анатомія <sup>1)</sup> такъ же характерны для фигуръ на метопахъ Сокровищницы афинянъ въ Дельфахъ, какъ и для фигуръ Евфронія, Дуриса, Герона и Брига. Прически фигуръ въ большинствѣ случаевъ здѣсь тѣ же, что у этихъ мастеровъ <sup>2)</sup>. Весьма любопытно отсутствіе у фигуръ метоповъ прически, которую, вслѣдъ за Студничкой, скорѣе всего слѣдуетъ называть *πλοχαμίδες* <sup>3)</sup>, любопытно потому, что мы не видимъ этой прически также и на осколкахъ вазъ изъ до-персидскаго слоя на акрополѣ. Типы фигуръ метоповъ прекрасно извѣстны намъ и по вазамъ: широкій круглый подбородокъ, сильно выступающія губы, толстый носъ, узкіе длинные миндалевидные глаза, низкій, отступающій назадъ, покрытый свѣшивающимися съ головы прядями волосъ лобъ.

Встрѣчающіяся на метопахъ изображенія животныхъ совершенно сходны съ вазовыми ихъ изображеніями: та же раса, тѣ же позы.

Лошади и тамъ и здѣсь тѣ же небольшія, тонкія, съ такимъ же элегантнымъ туловищемъ, широкой шеей, вытянутой, худой и востистой

---

<sup>1)</sup> Тѣло трактуется, какъ на вазахъ, такъ и на метопахъ вполне по разъ установленной схемѣ. Всегда рѣзко и жестко выступаютъ очертанія кѣтки грудного панцыря; ясно обрисовываются ребра, ясно раздѣляется на нѣсколько частей животъ: отъ нижней точки груди (*sternum*) идетъ вертикальная линія (*a*) до пупа; отъ пупа она продолжается ниже (*b*) до члена; поперекъ живота идутъ также двѣ линіи; изъ нихъ одна (*c*) проходитъ черезъ пупъ, а другая (*d*) раздѣляетъ верхнюю полость живота на двѣ равныя половины: опредѣленно обозначается извилистыми линіями паховая складка и нижняя граница туловища. Линіи *a* и *d* раздѣляютъ верхнюю область живота на 4 части, находящіяся какъ разъ въ центрѣ туловища. Каждая изъ этихъ частей очерчивается кругомъ кривыми линіями (*e*). Также точно линіи *b* и *c* раздѣляютъ нижнюю полость живота на 4 части, изъ которыхъ каждая опять очерчивается кривыми. На вазахъ линіи *a*, *b*, *c* и *d* часто графически не обозначаются: ихъ направленіе дается посредствомъ линій (*e*), ограничивающихъ 8 мелкихъ частей, на которыя раздѣляется животъ. Главныя линіи тѣла на вазахъ (контуръ, линіи грудного панцыря, конца туловища и т. п.) дѣлаются густымъ, чернымъ лакомъ; второстепенныя линіи тѣла (8 мелкихъ частей живота, ребра, мускулы на бедрахъ, ляшкахъ и т. п.) обыкновенно дѣлаются разбавленнымъ лакомъ. Такъ трактуется мужское и юношеское тѣло. Ср., напр., *Journal of hell. st.*, X (1889), pl. I; *Mus. Ital.*, II, tav. IV; *J. hell. st.*, XII (1891), pl. XX и т. д. На тѣлѣ дѣтскомъ и женскомъ вазовые мастера строгаго стиля подробностей мускулатуры обыкновенно не обозначаютъ, а даютъ лишь главныя характерныя линіи тѣла. Ср. *Mon. grecs*, 1872, pl. I; *Harrison, Greek vase paintings*, pl. X, и т. д.

<sup>2)</sup> И на вазахъ и на метопахъ видимъ два рода прически: то волнистые волосы ниспадають на затылокъ и лобъ, то они тщательно зачесаны, при чемъ обозначенъ каждый волосокъ. Сходнымъ образомъ трактуются бороды.

<sup>3)</sup> Ср. *Studniczka*, *Jahrb. d. Inst.*, XI (1896), 257 слл. Эту прическу многіе считали невѣрно кробиомъ. Ср. *Schreiber, Ath. M.*, VIII (1883), 261 слл.; *Homolle, Gaz. b.-a.*, XIII (1895), 215. Уже Конце указалъ, какова была на самомъ дѣлѣ прическа, называвшаяся кробиомъ. Ср. *Conze, Nuove Memorie dell' Instituto archeol.*, 408 слл. Послѣ изслѣдованія Студнички (*Jahrb. d. Inst.*, ук. м.) въ вѣрности выводовъ Конце, по нашему, нельзя сомнѣваться.

головой, съ коротко остриженной и потому стоящей гривой, и такой же челкой на лбу.

Омола 1) указываетъ еще на двѣ аналогіи, которыя есть у метоповъ и у вазъ строгаго стиля. Какъ на метопахъ, такъ и на вазахъ свѣтлыя фигуры выдаются на темномъ фонѣ 2). Какъ на вазахъ, такъ и на метопахъ фигуры поясняются надписями.

Всѣ тѣ аналогіи, которыя указали мы между скульптурами Сокровищницы аѳинянъ въ Дельфахъ, равнымъ образомъ существуютъ и между ворами (мраморными женскими статуями на аѳинскомъ акрополѣ) 3) и вазами строгаго стиля, такъ какъ дельфійскія скульптуры, какъ уже указывалось 4), имѣютъ тѣснѣйшее отношеніе къ ворами эпохи наивысшаго процвѣтанія архаическаго искусства. Какъ общій художественный характеръ, такъ и детали трактовки, костюма, прически и т. д. у коръ рѣшительно тѣ же, что у фигуръ красно-фигурныхъ вазъ строгаго стиля. Обломки статуй коръ на акрополѣ и найдены были, подобно фрагментамъ строгихъ вазъ, въ до-персидскомъ слоѣ. Тамъ же найдены были и обломки терракотовыхъ статуэтокъ и бронзы, которыя по своему типу и характеру представляютъ ту же стадію развитія, что и коры 5). Полную одновременность красно-фигурныхъ вазъ строгаго стиля со статуями коръ нагляднымъ образомъ показываютъ ритоны, низъ которыхъ имѣетъ форму человѣческихъ головъ, и сосуды въ формѣ фигуръ.

Ритонъ, нижнюю часть котораго образуетъ женская голова,—принадлежащій теперь коллекціи Bibliothèque Nationale въ Парижѣ (Collection Janze, 146) (рис. 2) 6) по типу и стилю головы явно относится къ той же категоріи, какъ головы Акропольскаго музея въ Аѳинахъ №№ 660 (А. А. Павловскій, Скульптура въ Атикѣ, рис. 62), 682 (ib., 63), 675 (ib., 64), 616 (ib., 81) и т. д. Въ то же время фигуры эфебовъ, изображенныхъ на верхней части ритона, по своему стилю всецѣло относятся къ школѣ Эпиктета.

1) Gaz. b.-a., XIII (1895), ук. м.

2) Напротивъ, фигуры метоповъ Сокровищницы сикіонцевъ или фигуры на фризѣ Сокровищницы кидиянъ въ Дельфахъ, какъ на коринскихъ и ч.-ф. аттическихъ вазахъ, еще выдаются на свѣтломъ фонѣ.

3) О нихъ см. А. А. Павловскій, Скульптура въ Атикѣ, гл. IV.

4) Ср. Furtwängler, Berl. Wochenschr., 1894, 1278 сл.; Homolle, Gaz. b.-a., XIII (1895), 212 сл.

5) Ср. Rosa, Arch. Aufs., I, Taf. I, стр. 140, и А. А. Павловскій, ук. соч., 203, ф. 62; 205, ф. 63; Winter, Arch. Anz., VIII (1893), 140 сл.

6) Тени изображенныхъ здѣсь эфебовъ сдѣланы пурпурно-красной (карминнаго оттѣнка) краской. У головы губы и волосы—красные. Круги у зрачковъ цвѣта глины. Брови, очертанія глазъ сдѣланы черной лаковой краской, бѣлки глазъ—бѣлой краской.

Ритонъ совершенно опредѣленно указываетъ на одновременное существованіе мастеровъ эпиктетовой школы, художниковъ, работавшихъ мраморныя статуи коръ хіосскаго типа, и мастеровъ терракотты (Winter, Arch. Anz., VIII (1893), 140 сл.). Не менѣе интересенъ другой ритонъ тоже коллекции Bibliothèque Nationale такой же формы, какъ



Рис. 2. Ритонъ въ коллекціи Bibliothèque Nationale (Cabinet des médailles) въ Парижѣ.

предыдущій, но только голова здѣсь мужская и, повязанная львиною шкурой, характеризуется, какъ голова Геракла (рис. 3). Голова по стилю стоитъ близко къ архаическимъ головамъ Лувра (А. А. Павловскій, уѣ. с., рис. 37), Акропольскаго музея № 621 (ib., рис. 40), Национальнаго музея въ Афинахъ (ib., рис. 41) и т. д. Рисунокъ, который помѣщенъ здѣсь опять на широкомъ горлѣ вазы, представляетъ сидящаго



мужчину, который въ лѣвой рукѣ держитъ палку, а въ правой протягиваетъ фіалу къ стоящей противъ него Никѣ, занимающей центръ композиціи. Ника въ правой рукѣ держитъ прохусь, изъ котораго и наливаетъ въ фіалу мужчины; лѣвою рукою она поддерживаетъ свой длинный хитонъ — любимый мотивъ художниковъ, дѣлавшихъ статуи коръ, и современныхъ имъ вазовыхъ мастеровъ (ср. Milani, Mus. Ita-



Рис. 3. Ритонъ въ коллекціи Bibliothèque Nationale (Cabinet des médailles) въ Парижѣ.

liano, III, 1, 275—276; Брит. Муз., E 256, 350; А. А. Павловскій, гл. IV). Сзади Ники стоитъ юноша, который тоже протягиваетъ въ правой рукѣ фіалу къ Никѣ. Стиль фигуръ рисунка бѣглый, небрежный эпохи процвѣтанія строгихъ мастеровъ (ср. Брит. муз., E 80).

Рисункъ въ стилѣ Брига находимъ на одномъ ритонѣ, нижнюю часть котораго образуютъ двѣ женскихъ головы, примыкающія затылками другъ къ другу, — Британскаго музея (E 784). Ср. для рисунка —

Брит. муз., Е 47. Головы представляют опять прямое отношение къ архаическимъ скульптурамъ акрополя. Ср. особ. № 683 Акропольскаго музея (А. А. Павловскій, ук. с., рис. 68). Въ Британскомъ же музеѣ (Е 794) имѣемъ опять ритонъ, низъ котораго представляетъ женскую голову типа коръ; его рисунокъ принадлежитъ послѣднему времени строгаго стиля. Ср. далѣе, Брит. муз., Е 786 (на немъ—грубый рисунокъ, подъ влияніемъ стиля Брига): головы силена и менады здѣсь—опять чисто архаическаго стиля. Весьма любопытенъ ритонъ въ Museo Municipale въ Корнето <sup>1)</sup>. Его издалъ Рейшъ (Röm. M., V (1890), Taf. XI—XII). Низъ ритона представляетъ голову женщины типа акропольскихъ коръ. На ритонѣ въ Корнето имѣется подпись мастера, его сдѣлавшаго: *Χαρῖνος ἐποίησεν*. Этотъ же самый Харинъ сдѣлалъ прохусъ въ формѣ женской головы, который (прохусъ) находится теперь въ Берлинскомъ музеѣ (Берл., 2190; изданъ Рейшемъ въ Röm. M., V (1890), 316 сл., f. 2—3) <sup>2)</sup>. Голова сосуда Харина въ Берлинѣ совершенно того же стиля, какъ голова вазы въ Корнето. По стилю какъ та, такъ и другая, относятся къ тому же классу, что и древнѣйшія мраморныя коры на афинскомъ акрополѣ (коры этого класса старше коры Евендика, Reisch, ук. ст., 318) <sup>3)</sup>. Рисунокъ на вазѣ Харина въ Корнето—эпохи ранняго строгаго стиля.

Къ типамъ позднѣйшихъ коръ хіосской школы примыкають головы ритона, найденнаго въ S. Maria di Capua и находящагося теперь въ Национальномъ музеѣ въ Неаполѣ (S. A., 60). Фигуры, изображенныя на верхней части сосуда, опять—въ развитомъ строгомъ стилѣ (открытые профили у глазъ). Таковъ же другой ритонъ той же коллекціи (S. A., 64). На послѣднемъ любопытна надарапанная внизу надпись, которую сдѣлалъ древній владѣлецъ ритона: *Γλαύκωνος* <sup>4)</sup>. Не принадлежалъ ли этотъ ритонъ извѣстному намъ любимцу вазовыхъ мастеровъ? Главконъ, сынъ Леагра, жилъ какъ разъ тогда, когда былъ сдѣланъ ритонъ <sup>5)</sup>.

Мы видѣли, что абсолютно одновременными по стилю съ метопами Сокровищницы афинянъ въ Дельфахъ должно считать вазы лучшихъ мастеровъ строгаго красно-фигурнаго стиля (Евонмида, Евфронія, Дуриса, Герона, Брига). Ритоны въ формѣ человѣческихъ головъ пока-

<sup>1)</sup> Объ обстоятельствахъ находки этого сосуда см. Helbig, Bull., 1879, 88.

<sup>2)</sup> Такой же сосудъ изъ той же могилы въ Вульчи, какъ и Берлинская ваза № 2190, есть еще въ Императорскомъ Эрмитажѣ.

<sup>3)</sup> О корѣ Евендика см. А. А. Павловскій, ук. с., 236 сл.

<sup>4)</sup> Факсимиле надписи см. въ каталогѣ Neudemann, Taf. XIX, 64.

<sup>5)</sup> Главкона могли прославлять мастера за частыя покупки ихъ издѣлій. Ср. Klein, L., 2 сл.

зываютъ намъ, съ другой стороны, что одновременно съ древнѣйшими статуями коръ дѣйствовали въ Аѣнахъ мастера школы Эпиктета (ритонъ Janze, 146, ритонъ Харина); напротивъ, тѣ ритоны, на которыхъ скульптурныя головы (напр., ритонъ Брит. муз., Е 786, ритонъ Bibliothèque Nationale, рис. 3) болѣе развиты по стилю, находятъ себѣ аналогіи среди рисунковъ такъ же, какъ и дельфійскія скульптуры, позднѣйшихъ мастеровъ строгаго стиля (Гіерона, Брига и т. д.). Выводъ отсюда совершенно ясенъ. Древнѣйшія красно-фигурныя вазы сдѣланы въ то же время, какъ и древнѣйшія статуи коръ. Вазовая живопись развивалась параллельно съ развитіемъ скульптуры; вазовые мастера идутъ рука объ руку съ мастерами, создававшими монументальныя памятники. Метопы Аѣнской сокровищницы въ Дельфахъ—наиболѣе грандіозное и блестящее созданіе аттической скульптуры до Греко-Персидскихъ войнъ. Близость и родственность вазовыхъ мастеровъ къ монументальному искусству нигдѣ, пожалуй, не является столь очевидной. Монументы намъ наглядно показываютъ, что теперь скульпторы, работавшіе въ мраморѣ, художники, производившіе бронзы, мастера терраоттовыхъ статуэтокъ и вазовые мастера живутъ одною общею жизнью. Конечно, мы не видимъ той высоты и оригинальности у мастеровъ терраотты и вазъ, какъ у художниковъ мраморовъ и бронзъ, но тѣмъ не менѣе, если бы созданія послѣднихъ не дошли до насъ, ремесленныя произведенія первыхъ могли бы съ полнымъ правомъ рассчитывать на то, чтобы мы составляли по нимъ себѣ представленіе о томъ, каковы были произведенія одновременнаго монументальнаго искусства. Какіе же выводы вытекаютъ изъ связаннаго для хронологіи вазъ?

Сокровищница аѣнянъ въ Дельфахъ, несомнѣнно, явилась послѣ 490 года <sup>1)</sup>.

Что даетъ *terminus ante quem*?

Омолъ считаетъ такимъ *terminus* 480 г. Это вѣроятно, но не несомнѣнно. Несомнѣннымъ терминомъ, по нашему мнѣнію, будетъ 477—6 г. Въ этомъ году была воздвигнута въ Аѣнахъ новая группа тиранноубійцъ, исполненная Критіемъ и Несіотомъ. Копію съ нея мы имѣемъ въ извѣстной группѣ тиранноубійцъ Неаполитанскаго музея <sup>2)</sup>. Но стиль статуи Гармодія гораздо уже раз-

<sup>1)</sup> Ср. Homolle, В. С. Н., 1893, 612; Gaz. b.-a., XIII (1895), ук. м.; Furtwängler, Berl. ph. Wochenschr., 1894, 1278—9.

<sup>2)</sup> Ср. Graf, Ath. M., XV (1890), 1 слд.; Jan y Baum. Denkm., I, 338; Overbeck, Plastik<sup>4</sup>, I, 154 слд. Wolters высказывалъ это въ своихъ Vorträge въ Аѣ-

витѣ стила скульптуръ дельфійскихъ метоповъ. Отсюда обязательенъ выводъ, что Аѳинская сокровищница въ Дельфахъ явилась до 477—6 г. Время, когда созданы были метопы сокровищницы, а, ерго, и наиболѣе развитыя статуи жоръ на акрополѣ, приходится на 490—476 г. На эти же годы падаетъ, слѣдовательно, и время Евфронія, Евеймида, Дуриса, Гіерона, Брига. Древнѣйшія коры и вазы Эпиктета и его школы, такимъ образомъ, придутся на послѣднее десятилѣтіе VI-го вѣка и первое V-го.

Мы видимъ, что, какъ раскопки на аѳинскомъ акрополѣ, какъ имена любимцевъ вазовыхъ надписей, такъ и аналогичныя по стилю произведенія пластики,—всѣ совершенно опредѣленно указываютъ на время начала и процвѣтанія вазовой живописи строгаго красно-фигурнаго стила.

## VI.

Когда прекращается строгій стиль?

Въ Вюрцбургѣ есть ваза, изданная въ *A. Z.*, 1883, Taf. 12 <sup>1)</sup>. Она замѣчательна по картинѣ, украшающей одну изъ ея сторонъ (рис. 4). Здѣсь изображено убійство Гиппарха Гармодіемъ и Аристогитонемъ. Всякаго съ перваго разу поразитъ очень большое сходство позъ и фигуръ Аристогитона и Гармодія съ позами, которыя имъ даютъ сохранившіяся до насъ воспроизведенія группы Критія и Несіота <sup>2)</sup>. Молодой безбородый Гармодій замахнулся на тиранна правою рукою, въ которой онъ держитъ мечъ. Въ лѣвой рукѣ Гармодій держитъ ножны меча. Какъ положеніе правой и лѣвой рукъ съ ихъ атрибутами, такъ и вся поза Гармодія (стремительное наступленіе, причѣмъ вся тяжесть тѣла покоится на правой ногѣ, а лѣвая нога далеко отодвинута назадъ) безусловно тѣ же должны были быть у Гармодія группы Критія и Несіота. Фигура Аристогитона на вюрцбургской вазѣ опять имѣетъ очень много общаго съ группою названныхъ скульпторовъ: Аристогитонъ и въ группѣ былъ представленъ болѣе пожилымъ, чѣмъ Гармодій, и бо-

нахъ. Коллинъонъ (*Histoire de la sculpture grecque*, I, 373) полагаетъ еще, что неаполитанская группа реплика группы Антенора. По нашему мнѣнію, послѣ находки метоповъ Сокровищницы аѳинянъ въ Дельфахъ, не можетъ быть сомнѣнія, что неаполитанская группа сдѣлана по Критію и Несіоту. Студника, впервые высказывавшійся за Антенора (*Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 135 слл.), какъ извѣстно (ср. *Ath. M.*, XV (1890), 1), давно уже отказался отъ своего прежняго мнѣнія.

<sup>1)</sup> Форма вазы—стамнъ. Изображенія его см. и у Ваумъ, *Denkm.*, III, f. 2132.

<sup>2)</sup> См. ихъ перечень у Коллинъона, *Sculpture*, I, 368 слл.

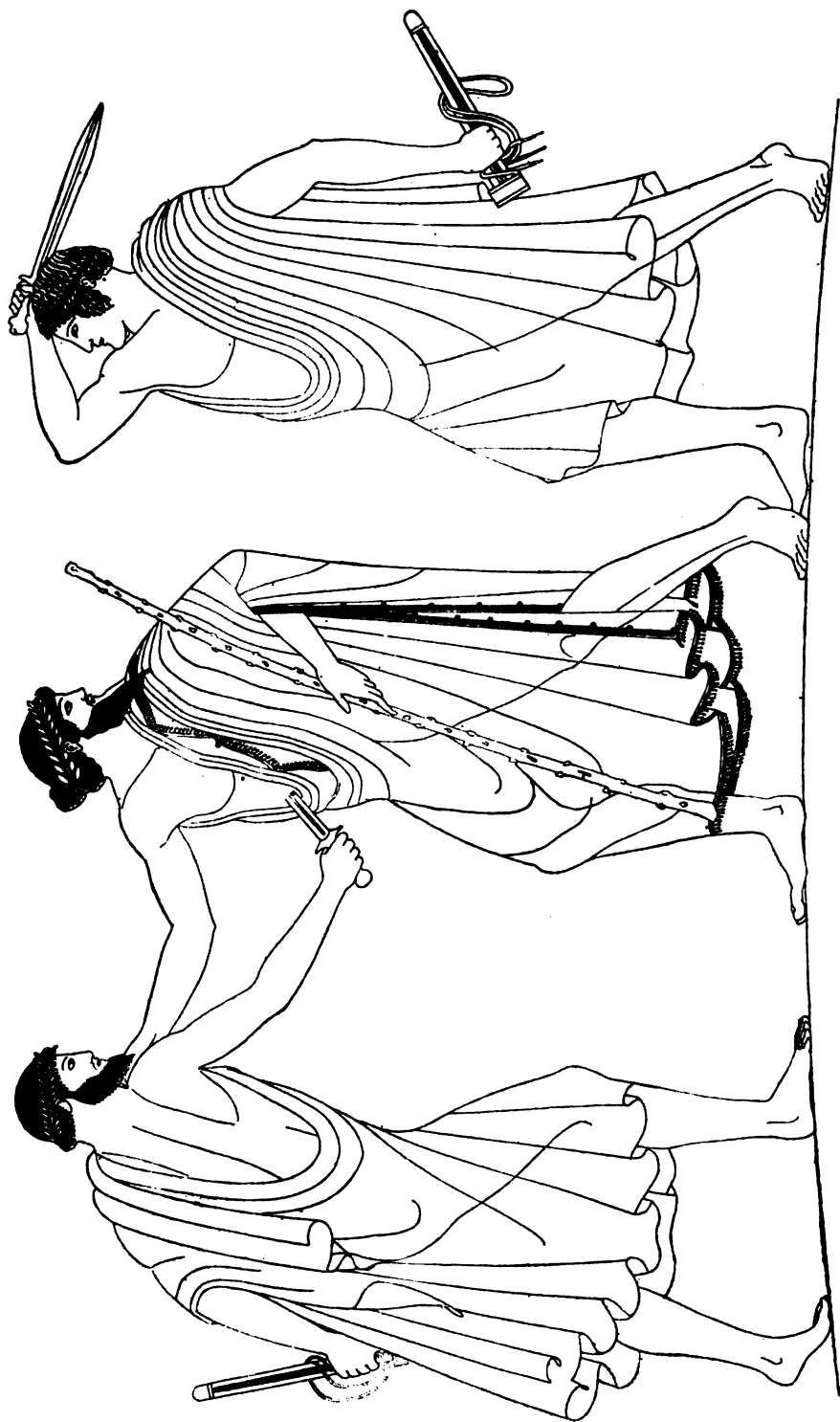


Рис. 4. Картина на стамбъ въ Вюрцбургъ.

родатым<sup>1)</sup>; поза наступленія и здѣсь опять совершенно сходится съ группой. Весьма близкія отношенія вюрцбургской вазы къ группѣ показываютъ, что группа и ваза возникли приблизительно въ одно и то же время. Однако, по нашему мнѣнію, нельзя было бы сдѣлать заключеніе, что мастеръ вазы составилъ свою композицію подъ вліяніемъ группы Критія и Несіота, что онъ, взявъ изъ группы мотивы фигуръ героевъ, нарисовалъ между ними фигуру убѣгающаго Гиппарха. Фонъ-Роденъ (у Ваум., Denkm., III, 1990) отказывается дать сужденіе объ отношеніи картины вюрцбургскаго стамна къ группѣ. Анализъ композиціи вазовой картины показываетъ скорѣе то, что ваза не зависитъ отъ группы. У вазовой композиціи есть цѣлый рядъ чертъ, обнаруживающихъ, что ея авторъ творилъ независимо отъ известной намъ по памятникамъ группы. Убийство Гиппарха онъ передаетъ чисто анекдотически, безъ всякой идеализаціи. Конечно, въ его мысли прежде всего былъ самый фактъ; идеализированныхъ, нагихъ фигуръ группы онъ, очевидно, не имѣлъ въ виду. Герои вазоваго мастера одѣты въ гиматіи такъ, какъ одѣвались обыкновенно современники его. А нельзя не признать, что нагія фигуры въ тѣхъ же позахъ (вспомнимъ при этомъ, какое отличное знаніе нагого тѣла всегда было у мастеровъ строгаго стиля!) были бы гораздо эффектнѣе для композиціи: три фигуры въ гиматіяхъ на черномъ фонѣ являются тремя сплошными свѣтлыми пятнами, между тѣмъ двѣ нагія фигуры и одна одѣтая дали бы гораздо больше декоративнаго эффекта. Не менѣе странно было бы, если бы мастеръ вазы, зная мотивъ Аристокитона группы (вытянутая лѣвая рука съ брошенной на ней хламидой), предпочелъ бы ту позу, которую мы видимъ у Аристокитона на вазѣ. Откинута назадъ лѣвая рука еще болѣе увеличиваетъ ширину фигуры. Наоборотъ, какъ выиграла бы вся композиція, если бы художникъ зналъ мотивъ группы: хламида на лѣвой рукѣ превосходно заполнила бы пустое пространство между фигурой тиранна и Аристокитона, отъ чего чередованіе чернаго фона и свѣтлыхъ фигуръ было бы гораздо живѣе и въ декоративномъ отношеніи удачнѣе. Далѣе, если бы мастеръ находился подъ непосредственнымъ вліяніемъ группы, къ чему ему понадобилось измѣнять прическу Гармодія? Все это говоритъ за то, что вазовая картина скорѣе явилась не подъ вліяніемъ группы Критія и Несіота. Послѣ того, какъ Ксерксъ увезъ группу Антенора въ 480 г. изъ Аѳинъ въ Персію, у аѳинянъ сейчасъ же явилась мысль

<sup>1)</sup> Фактъ, что голова, придрѣланная къ фигурѣ Аристокитона въ неаполитанской группѣ, не принадлежитъ ей, слишкомъ очевиденъ и очень хорошо известенъ.

сдѣлать новую группу ихъ популярнѣйшихъ героевъ. Пока, однако, это дѣло было рѣшено официально, пока группа готовилась, Гармодій и Аристокитонъ не были забыты. Напротивъ, уже самая мысль замѣнить сейчасъ же группу Антенора новою служить достаточнымъ доказательствомъ той популярности, которой пользовались эти герои теперь въ Аѣинахъ. Фонъ-Роденъ (у Вауш., ук. м.) указалъ на то, что, разумѣется, въ Аѣинахъ были картины, прославлявшія Гармодія и Аристокитона. Конечно, такія картины прежде всего появились непосредственно послѣ 510 г. Нѣкоторыя изъ нихъ могли имѣть отношенія и къ группѣ Антенора. Отъ подобной картины можетъ зависѣть и композиція вюрцбургской вазы. Но она, разумѣется, можетъ быть и вполне самостоятельнымъ созданиемъ вазоваго мастера. Мы ничего не знаемъ о томъ, каковы были отношенія группы Критія и Несіота къ группѣ Антенора. Но зная, какую большую роль въ древнемъ искусствѣ играла вообще пластическая традиція, можно полагать, что въ общемъ композиція группы Антенора была та же. Мы видѣли, что между группою Критія и Несіота и композиціею вюрцбургской вазы есть несомнѣнныя точки соприкосновенія. Мы сказали далѣе, почему намъ кажется, что композиція вазы должна быть древнѣе группы Критія и Несіота. Мы указали, наконецъ, и на то, что композиція вазы передаетъ самый фактъ и не заботится объ его идеализаціи такъ, какъ это явно на группѣ Критія. Отсюда намъ кажется весьма возможнымъ предположеніе, что вазовый мастеръ, создавая свою композицію, помнилъ еще старую группу Антенора, взялъ ея мотивы фигуръ Аристокитона и Гармодія. Если онъ стоитъ подъ влияніемъ какой-либо картины, то то же самое мы должны предполагать относительно автора послѣдней. Группа Антенора, какъ явившаяся непосредственно послѣ тиранніи, по всей вѣроятности, скорѣе изображала Гармодія и Аристокитона одѣтыми, какъ они изображены на нашей вазѣ. Во времена Критія и Несіота Аристокитонъ и Гармодій сдѣлались уже вполне героями, и отсюда понятно ихъ изображеніе въ группѣ этихъ художниковъ въ идеальной наготѣ. Антеноръ же, повидимому, еще не столько хотѣлъ прославить героевъ, сколько хотѣлъ дать группу, которая служила бы воспоминаніемъ о самомъ фактѣ, о самомъ подвигѣ Гармодія и Аристокитона. Какъ бы то ни было, картина вюрцбургской вазы является въ нашихъ глазахъ голосомъ изъ той эпохи, которая слѣдовала непосредственно послѣ 480 г. Она олицетворяетъ тѣ чувства, подъ влияніемъ которыхъ аѣиняне рѣшили возстановить группу Антенора. Чувства эти вполне понятны въ эпоху великой борьбы за свободу: побѣдители

при Саламинѣ прежде всего хотѣли почтить тѣхъ своихъ героевъ, которые были первыми борцами за свободу ихъ отечества и прямыми предшественниками дѣятелей въ эпоху Грево-Персидскихъ войнъ. Что картина вюрцбургскаго стамна происходитъ изъ времени непосредственно послѣ 480 года, показываетъ ея стиль.

Профили глазъ у фигуръ на вазѣ уже открыты. Далѣе здѣсь нѣтъ уже того подробнаго обозначенія мускулатуры, которое мы видимъ на вазахъ до 480 г. На время послѣ 480 года указываетъ прическа (πλοκαμίδες) Гармодія. Какъ извѣстно, эта прическа не встрѣчается ни на одномъ осколкѣ вазъ, найденныхъ въ до-персидскомъ слое на акрополѣ, ни у фигуръ метоповъ Сокровищницы афинянъ въ Дельфахъ. Напротивъ, у фигуръ эгинскихъ фронтоновъ она является преобладающею <sup>1)</sup>. По всему кажется, что πλοκαμίδες являются послѣ 480 г.

Въ виду сказаннаго мы полагаемъ, что вюрцбургская ваза относится ко времени между 480 и 476 годами. Стиль ея представляетъ дальнѣйшее развитіе стиля Евеймида. <sup>2)</sup> Заключение, которое вюрцбургская ваза даетъ для хронологіи вазъ, сводится къ тому, что еще около 476 года въ аттической керамикѣ продолжались традиціи строгаго стиля. Но нельзя не замѣтить, что строгій стиль около этого времени начинаетъ уже падать. Рисунокъ на вюрцбургской вазѣ далеко не отличается тою корректностью и точностью, какія мы видимъ у лучшихъ мастеровъ строгаго стиля. Правда у мастера этой вазы еще есть живое чувство формъ, но у него уже слабы контуры рукъ и ногъ фигуръ; онъ уже не заботится о подробномъ тщательномъ обозначеніи мускуловъ.

Никогда никакой стиль не исчезаетъ вдругъ и не смѣняется внезапно новымъ. Проф. Э. Р. фонъ-Штернъ совершенно справедливо замѣчаетъ, что едва ли возможно провести опредѣленную хронологическую границу между періодомъ господства строгаго и прекраснаго стилей, какъ того часто хотѣли многіе въ послѣднее время <sup>3)</sup>. Вазовые мастера—ремесленники, а въ ремеслѣ разъ выработанная рутина играетъ большую роль.

<sup>1)</sup> Эгинскіе фронтоны—послѣ 480 г. Ср. Homolle, Gaz. b.-a., XIII (1895), 215. Ср. Studniczka, Jahrb. d. Inst., XI (1896), 257 сл.

<sup>2)</sup> Ср. Klein, M.<sup>2</sup>, 193 сл.; Milani, Mus. Ital., III, 1, 245 сл. Ср. вау, Mon., I, 54 (Ваum., Denkm., II, 860). На послѣдней прическѣ, формы тѣла, типы имѣютъ массу общаго съ вюрцбургской вазой. И здѣсь уже нѣтъ подробнаго обозначенія мускулатуры, но еще не видимъ здѣсь пелокамидъ; типы, равнымъ образомъ, ближе къ типамъ фигуръ на вазахъ изъ до-персидскаго слоя на афинскомъ акрополѣ. Ваза по стилю вообще старше вюрцбургской. Ср. v. Rohden у Ваum., Denkm., III, 1990.

<sup>3)</sup> Зап. Имп. Одесск. Общ. Ист. и Древн., XVII (1894), 39, 3.



И послѣ 476 года строгій стиль, вѣроятно, еще существовалъ. Мы видѣли, что берлинскую вазу Евфронія (№ 2282) можно датировать вплоть до 460 года.

Послѣ 460 года уже нельзя предполагать существованія новыхъ школъ, работавшихъ въ строгомъ стилѣ. Берлинская чаша № 2282 — одно изъ послѣднихъ произведеній строгаго стиля. За ней непосредственно идутъ вазы, въ рисункахъ коихъ замѣчаются элементы новаго стиля. Послѣдніе начинаютъ мало-по-малу выступать все опредѣленнѣе и рѣшительнѣе, пока, наконецъ, не заглушаютъ старый стиль совершенно. Впервые элементы новаго стиля являются, какъ мы замѣтили выше, на вазахъ, въ надписяхъ которыхъ называется тотъ же Главконъ, сынъ Леагра, — котораго прославлялъ еще Евфроній. 470—460 годы, такимъ образомъ, являются поворотнымъ пунктомъ въ исторіи греческой вазовой живописи: въ эти годы аѳинскіе мастера оставляютъ архаическій строгій стиль, на смѣну которому является новый „прекрасный“. Намъ предстоитъ теперь заняться выясненіемъ того, чѣмъ новый стиль отличается отъ стараго, равно какъ остановиться на вопросѣ о томъ, какъ совершилась эта перемѣна стилей въ аттической керамикѣ, и когда новый стиль окончательно вытѣснилъ старый.

---

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

### I.

Около 475 года аттическую скульптуру представляют метопы Сокровищницы афинянъ въ Дельфахъ и произведенія Критія и Несіота и ихъ школы. 40 лѣтъ спустя характерными представителями аттической пластики являются уже скульптуры Пароенона, иными словами—школа Фидія. Уже нѣсколько разъ указывалось на то, какъ быстро совершился въ греческой скульптурѣ переходъ отъ архаическаго стиля къ вполнѣ свободному. Какъ мало времени, напримѣръ, отдѣляетъ эгинскіе мраморы, этотъ типъ архаической пластики, отъ фронтоновъ и фриза Пароенона, одного изъ высшихъ проявленій свободнаго классическаго искусства! За какія-нибудь 40 лѣтъ стиль подвергся такимъ кореннымъ измѣненіямъ, что всякій согласится съ тѣмъ, что въ метопахъ Афинской сокровищницы въ Дельфахъ и въ скульптурахъ школы Фидія предъ нами выступаютъ какъ бы два разныхъ міра.

Нельзя не замѣтить, что вазовая живопись прошла совершенно тѣ же фазы развитія, что и скульптура: вазы строгаго стиля въ керамикѣ являются представителями того же стиля, который въ скульптурѣ представляютъ метопы дельфійской Сокровищницы афинянъ; точно также стиль, аналогичный стилю скульптуръ школы Фидія, видимъ въ рисункахъ на вазахъ, образцомъ которыхъ является извѣстный киликъ съ изображеніемъ Кодра въ Museo Civico въ Болоньѣ<sup>1)</sup>. Если вазы строгаго стиля одновременны съ метопами Сокровищницы афинянъ, то болонскій киликъ и подобныя ему по стилю вазы должны были явиться приблизительно тогда же, когда дѣйствовала школа Фидія.

Вазы стиля килика съ изображеніемъ Кодра Крамеръ<sup>2)</sup> впервые назвалъ вазами прекраснаго стиля. Вслѣдъ за нимъ ихъ называютъ

<sup>1)</sup> Braun, Die Kodrosschale; Baum., Denkm., III, 2148—2150; Jahrb. d. Inst. XIII (1898), 65 сл., Taf. 4; Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, Taf. 131.

<sup>2)</sup> G. Kramer, Über den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe, Berlin, 1837.

такъ О. Янъ <sup>1)</sup>, Фуртвенглеръ <sup>2)</sup>, Мильхгёферъ <sup>3)</sup> и др. Такъ какъ для вазъ этой категории красота стиля особенно характерна, то и мы будемъ называть ихъ вазами прекраснаго стиля <sup>4)</sup>.



Рис. 5. Картина внутри килика Museo Civico въ Болоньѣ.

Итакъ, на смѣну строгаго стиля, процвѣтавшаго, какъ мы видѣли, особенно въ 490—460 годахъ, является прекрасный стиль, достигающій

<sup>1)</sup> O. Jahn, Einl., CLXXXIX.

<sup>2)</sup> Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, II, 627.

<sup>3)</sup> Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 57 сл.

<sup>4)</sup> Конечно, терминъ «прекрасный» не всегда обязательно предполагаетъ красивый рисунокъ. Есть много небрежныхъ вазъ, которыя по времени относятся къ этому же

своего процвѣтанія около времени, когда явились скульптуры Парее-  
нона.

Благодаря очень большому количеству дошедших до насъ вазъ,  
мы можемъ прослѣдить съ достаточною подробностью эволюцію пре-



Рис. 6. Картины на наружныхъ сторонахъ кидика Британскаго музея E 68.

краснаго стиля въ керамикѣ. Вазы представляютъ особенный интересъ  
именно потому, что мы не имѣемъ въ такомъ количествѣ другихъ памятни-  
ковъ этой наиболѣе блестящей эпохи въ исторіи греческаго искусства. Ке-

періоду: ихъ нельзя назвать въ буквальномъ смыслѣ прекрасными. Мы употребляемъ  
терминъ лишь въ значеніи времени.

рамическіе памятники даютъ намъ весьма важный матеріалъ для общей исторіи искусства V вѣка.

Въ чемъ же заключается разница стараго и новаго стилей? Что дѣйствительно новаго даетъ прекрасный стиль? Вотъ вопросы, на которые намъ необходимо отвѣтить ранѣе, чѣмъ мы приступимъ къ изученію эволюціи новаго стиля.

## II.

Мы остановимся на трехъ весьма интересныхъ памятникахъ, анализъ и сравненіе стиля которыхъ покажетъ намъ съ наглядностью, въ чемъ заключается суть новаго стиля. Это — 1) вазиль Берлинскаго музея № 2278 работы Сосія <sup>1)</sup>; 2) вазиль Британскаго музея Е 68 (рис. 6) <sup>2)</sup>; 3) вазиль Британскаго музея Е 82 (рис. 7) <sup>3)</sup>.

Вазиль Сосія <sup>4)</sup> принадлежитъ эпохѣ наивысшаго процвѣтанія строгаго стиля <sup>5)</sup> и является его чрезвычайно типичнымъ представителемъ. По своему стилю онъ имѣетъ массу точекъ соприкосновенія съ архаическими скульптурами на аѳинскомъ акрополѣ и съ метопами Сокровищницы аѳинячъ въ Дельфахъ.

Наоборотъ, вазиль Британскаго музея — типичный представитель новаго стиля. Фигуры его рисунковъ совершенно аналогичны въ стилѣ съ фигурами фриза Парѳенона. Ср., напр., фигуру Персефоны (на рисункѣ внутри вазилки) съ Артемидой восточнаго фриза Парѳенона <sup>6)</sup> или фигуру Афродиты съ дѣвушками на фризѣ Парѳенона <sup>7)</sup>.

На наружныхъ рисункахъ вазилки Сосія представленъ апопееозъ Геракла. На одной сторонѣ видимъ четыре пары боговъ и богинь, которые сидятъ на стульяхъ, покрытыхъ львиными шкурами. У всѣхъ у нихъ въ рукахъ — фіалы (чаши), которыя юная крылатая Геба должна наполнить виномъ. Геба представлена наливающею вино изъ энохой

<sup>1)</sup> Klein, M., 147, 2; Mon., I, 24—25; Müller-Wieseler, Denkm., I, 210; Overbeck, Bildw., XIII, 8; Rayet-Collignon, Céramique, 74 сл.; Baum., Denkm., III, 2398, и I, 9; Antike Denkmäler, I, Taf. 9—10; Bulle, ук. с., 130.

<sup>2)</sup> Mon., V, tav. 49; Baum., Denkm., III, 2041 (Taf. XLII).

<sup>3)</sup> Hartwig, Meisterschalen, Taf. XXXIV—XXXV (Harrison, Greek vase paintings, pl. XXXVII: внутр. карт.).

<sup>4)</sup> Гартвигъ (ук. с., 241 сл.) напрасно эту чашу приписываетъ Писону. Стиль внутренней картины скорѣе всего подходилъ бы къ стилю Евфронія.

<sup>5)</sup> Rayet-Collignon, ук. с., 186 сл.; v. Rohden у Baum., Denkm., III, 1990; Hartwig, ук. с., 268 сл.

<sup>6)</sup> Michaelis, Parthenon, Taf. 14, VI, 40.

<sup>7)</sup> Michaelis, ук. с., Taf. 14, III.

(кувшина) въ фіалу, которую держитъ въ рукахъ Гера. Очевидно, Геба начинаетъ со старшихъ боговъ — Зевса и Геры. Остальные боги еще

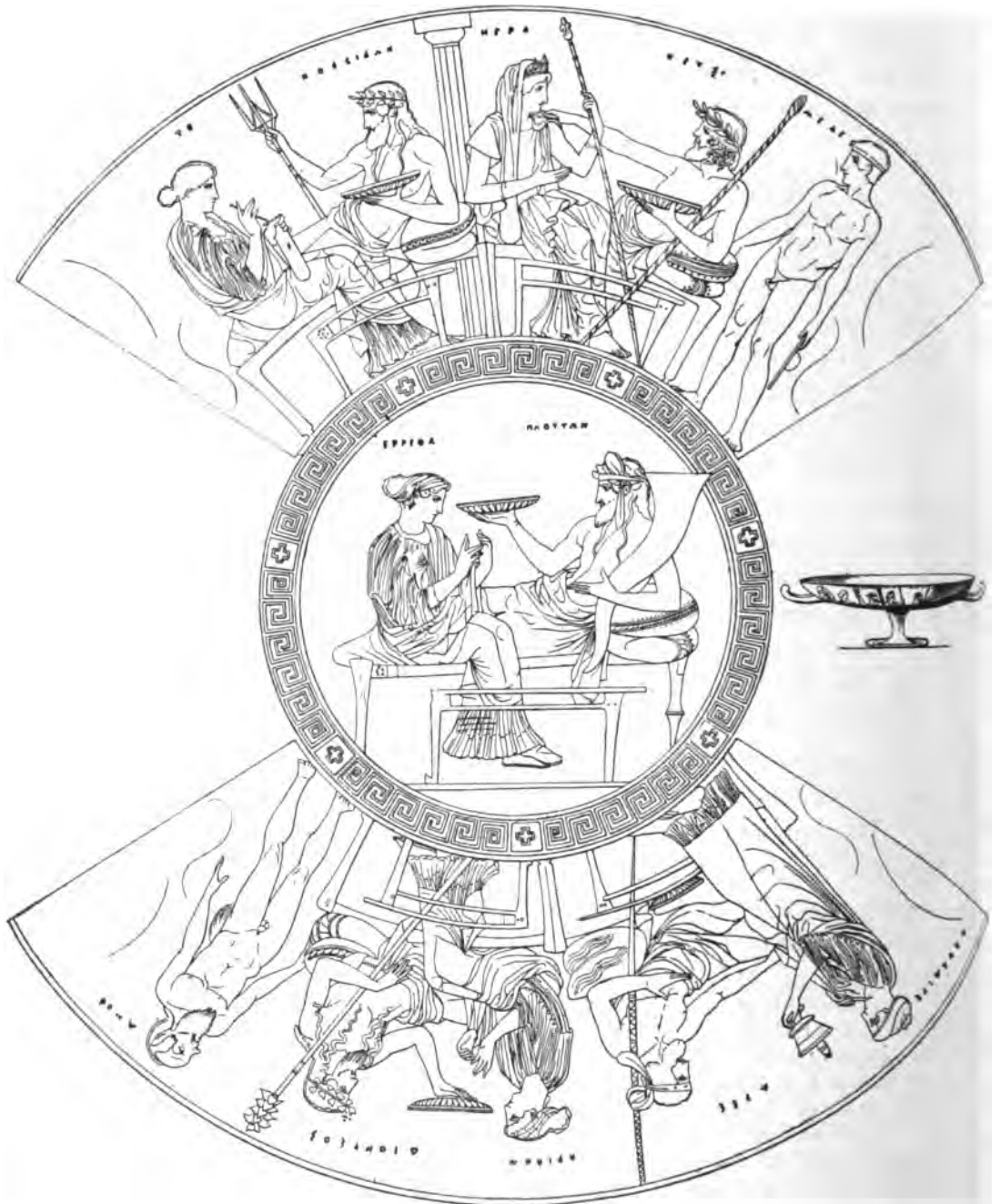


Рис. 7. Картины на киликѣ Британскаго музея Е 82.

ждутъ и протягиваютъ свои руки съ чашами къ Гебѣ. Кромѣ Зевса и Геры, изъ боговъ здѣсь изображены слѣдующіе: Посидонъ съ Амфи-

третей (сейчас же за Гебой), далее—Арей съ Афродитой и, наконецъ, Діонисъ съ Ариадной <sup>1)</sup>). На другой сторонѣ виллика—продолженіе первой композиціи.

Геральдъ, въ сопровожденіи божествъ, вступаетъ на Олимпъ. Впереди идутъ три Оры; далее, вправо, изображены двѣ сидящихъ богини (онѣ, конечно,—на Олимпѣ): Гестія и другая, которую, по ошибкѣ, авторъ вазовой картинѣ назвалъ Амфитритой <sup>2)</sup> [мы здѣсь ожидали бы Деметру]. За богинями представленъ Гермій, затѣмъ—Артемида <sup>3)</sup>, далее—самъ Гераклъ, который, вступая на Олимпъ, въ умиленіи восклицаетъ: „Zeū φίλε“ [надпись влѣво отъ его головы]; послѣднею изображена Афина <sup>4)</sup>.

Картина внутри виллика представляетъ Ахилла, перевязывающаго рану на рукѣ сидящаго передъ нимъ Патрокла.

На вилликѣ Британскаго музея (Е 82) мы видимъ композицію, по мотивамъ и сюжету весьма аналогичную съ композиціей наружныхъ картинъ виллика Сосія. Это для насъ особенно интересно, потому что, сравнивая двѣ такихъ композиціи художниковъ разнаго времени, мы особенно хорошо можемъ установить, въ чемъ заключается существенная разница двухъ стилей.

Какъ на наружныхъ картинахъ, такъ и на картинѣ внутри виллика Е 82 представлены сидящія по-парно за пиромъ божества. На первой наружной сторонѣ, рассматривая картину справа, мы видимъ сначала нагого прекраснаго кравчаго боговъ—Ганимеда, который стоитъ около Зевса. Голова Ганимеда повязана теніей (лентой); въ лѣвой рукѣ онъ держитъ ситечко. Зевсъ возлежитъ на клинѣ (кушеткѣ), опираясь лѣвымъ локтемъ на подушку и держа въ лѣвой рукѣ фіалу; скипетръ Зевсъ придерживаетъ, приклонивъ его къ лѣвому плечу, частью руки, что за ладонью. На одной клинѣ съ Зевсомъ сидитъ Гера со скипетромъ, увѣнчаннмъ пальметкой, въ лѣвой рукѣ. Передъ клиной Зевса и Геры стоитъ небольшой столикъ. Зевсъ протянулъ правую руку къ Герѣ и снимаетъ съ ея плеча покрывало, которое у богини надѣто на голову и ниспадаетъ на плечи. Зевсъ одѣтъ только въ гиматій, который покрываетъ нижнюю часть его тѣла; на головѣ Зевса—лавровый

<sup>1)</sup> Кромѣ Амфитриты, имена всѣхъ божествъ засвидѣтельствованы надписями. Ср. Furtwängler, *Beschr. der Vasensammlung im Antiquarium*, къ 2278.

<sup>2)</sup> Ср. Furtwängler, *ук. с.*, къ 2278, 554, пр. 1; Ваиш., *Denkm.*, III, 2140.

<sup>3)</sup> Фигура по типу скорѣе Аполлонъ. Ср. Furtwängler, *ук. с.*, стр. 555, пр. 1; Ваиш., *ук. м.*

<sup>4)</sup> Всѣ имена, кромѣ Геракла и Афины, засвидѣтельствованы надписями; голова, изображенная подъ ручкѣй виллика въ медальонѣ, по Фуртвенглеру, представляетъ Селену (стр. 556). Намъ скорѣе кажется вѣроятнмъ, что медальонъ имѣетъ чисто декоративное значеніе и къ композиціи апогеоза Геракла отношенія не имѣетъ.

вѣнокъ. На головѣ Геры—стефана съ лепестками, придѣланными къ ней сверху. Кромѣ покрывала, на Герѣ—дорическій хитонъ съ боковымъ разрѣзомъ и отворотомъ, сверхъ котораго надѣтъ поясъ; на обѣихъ рукахъ у нея—браслеты; на ногахъ—сандали <sup>1)</sup>. За Герой—дорическая колонна (центръ композиціи) указываетъ на то, что пиршество происходитъ въ крытомъ помѣщеніи. По другую сторону колонны изображена другая пара божествъ—тоже на клинѣ, предъ которой поставленъ столикъ,—Посидонъ и Амфитрита. Ихъ позы и положеніе—почти полное повтореніе мотивовъ фигуръ Зевса и Геры. Посидонъ (одѣтый такъ же, какъ Зевсъ, и отличающійся отъ него лишь прической) держитъ въ лѣвой рукѣ фіалу и въ правой трезубецъ. Сидящая противъ него на той же клинѣ Амфитрита одѣта въ іонійскій хитонъ и гиматій. Она держитъ въ лѣвой рукѣ алабастръ (флаконъ изъ алебастра), изъ котораго достаетъ содержимое ложкою съ длинной ручкой. Волосы богини сзади зачесаны въ узелъ; на ногахъ—сандали.

На другой наружной картинѣ килика Е 82 возлежать опять на такихъ точно влинахъ Арей и Діонисъ. Около влины Арея стоитъ Афродита (на ней—іонійскій хитонъ и гиматій; на головѣ—*σάκκος*, чепецъ). Лѣвую руку она держитъ у груди, а въ правой держитъ ваннарь съ крышкой. Арей (на немъ—гиматій, какъ на Зевсѣ; на головѣ—тения) поставилъ свою фіалу на столикъ, стоящій предъ его влиной. правую руку онъ положилъ на колѣно, лѣвою придерживаетъ скипетръ; который прислоненъ къ его лѣвому плечу (повтореніе того же мотива, что у Зевса и далѣе у Діониса),

Далѣе слѣдуютъ Ариадна и Діонисъ. Положеніе и позы ихъ тѣ же, что у Зевса и Геры. Прическа и костюмъ Ариадны такіе же, какъ у Амфитриты; только на головѣ у нея надѣта еще лента съ крапинками, которая въ три ряда обвиваетъ голову. Ариадна мизинецъ правой руки приложила къ указательному пальцу лѣвой руки. Діонисъ одѣтъ, какъ Зевсъ; но на головѣ у него, вмѣсто лавроваго вѣнка,—вѣнокъ изъ плюща и на лѣвомъ плечѣ, вмѣсто скипетра,—оѳирсъ; въ правой рукѣ у Діониса—фіала.

Наконецъ, за Діонисомъ стоитъ голый силень Комъ.

Внутри килика изображены опять на такой же клинѣ, какъ и божества на наружныхъ картинахъ вазы, Персефона, которая названа здѣсь Ферефаттой <sup>2)</sup>, и Плутонъ. Ихъ мотивъ—повтореніе группы Діониса

<sup>1)</sup> На рисункѣ килика въ М. о. п., V, 49, сандали не замѣтны.

<sup>2)</sup> С. Смиръ въ своемъ каталогѣ говоритъ, что Персефона держитъ въ рукахъ какой-то предметъ, который художникъ почему-то не обозначилъ. Намъ кажется, что



и Ариадны, только Плутонъ держитъ у лѣваго плеча широкій рогъ, увѣнчанъ лавромъ и, кромѣ того, у него надѣта на голову тенія.

Всѣ имена божествъ на киликѣ Е 82 засвидѣтельствованы надписями <sup>1)</sup>. Сосій на одной изъ наружныхъ картинъ своего килика и мастеръ килика Британскаго музея Е 82 задавались однимъ и тѣмъ же. Оба они даютъ изображеніе пирующихъ обитателей Олимпа. Какъ у одного, такъ и у другого художника боги изображены сидящими парно. Выборъ божествъ у обоихъ также почти одинаковъ: у того и другого видимъ Зевса съ Герой, Посидона съ Амфитритой, Арея съ Афродитой, Діониса съ Ариадной. У Сосія служитъ богамъ Геба, у мастера вазы Е 82—Ганимедъ.

### III.

Одинъ и тотъ же сюжетъ, одни и тѣ же мотивы у того и другого художника украшаютъ совершенно одинаковыя поверхности (наружную сторону килика). Это обуславливаетъ до нѣкоторой степени одинаковость композиціи. Въ обоихъ случаяхъ фигуры занимаютъ одинаковое положеніе по отношенію къ поверхности, которую онѣ должны заполнять: 1) всѣ онѣ расположены по одной горизонтальной линіи, 2) онѣ цѣликомъ заполняютъ поверхность картины, не оставляя почти вовсе свободнаго мѣста ни сверху, ни съ боковъ. Композиціи обоихъ художниковъ, такимъ образомъ, являются фризеобразными. Такой тектоническій характеръ ихъ прекрасно соотвѣтствуетъ тому, что картины рассчитаны на украшеніе наружныхъ стѣнокъ вазы: композиціи зависятъ отъ ея формы, всецѣло ей подчиняясь, служа ея органическою составною частью.

Хотя въ томъ и другомъ случаѣ оба художника старались расположить фигуры своей композиціи симметрично и равномерно, однако, здѣсь сказалось уже въ произведеніяхъ того и другого глубокое различіе стилей.

Всякаго, конечно, поразитъ въ композиціи Сосія необыкновенно тѣсное расположеніе фигуръ, чтò у него вызывается слишкомъ большимъ ихъ количествомъ. На томъ пространствѣ, которое было въ распоряженіи у художника, невозможно было помѣстить столько фигуръ,

---

скорѣе Персефона здѣсь дѣлаетъ руками жестъ въ родѣ жеста Ариадны на второй наружной картинѣ килика: она приложила два среднихъ пальца правой руки къ мизинцу лѣвой.

<sup>1)</sup> Факсимиле ихъ см. въ каталогѣ вазъ Брит. музея С. С м и с а. Въ М о п., V, 49; и у Winter'a, Jüngere attisch. Vasen, I, 28, надписи переданы неточно.

какъ это видимъ у Сосія, безъ ущерба относительно ясности композиціи. Божества, сидяція рядомъ, у Сосія другъ въ другу придвинуты такъ близко, что глазъ съ трудомъ отдѣляетъ одну фигуру отъ сосѣдней съ нею. Далѣе, каждая пара опять такъ близко посажена около другой, что общее впечатлѣніе отъ композиціи получается неблагопріятное: чрезмѣрное переполненіе пространства фигурами, которыя глазу такъ трудно отдѣлить одну отъ другой, лишаетъ композицію гармоніи; глазъ не находитъ столь желаемого ритмическаго чередованія свѣтлыхъ фигуръ и темнаго фона; напротивъ, посаженные вплотную другъ къ другу фигуры производятъ впечатлѣніе свѣтлаго большаго пятна на черномъ фонѣ. Фигура стоящей крылатой Гебы, которая, казалось бы, такъ хорошо могла быть употреблена какъ разъ для того, чтобы внести нѣкоторое разнообразіе въ монотонную композицію, еще болѣе, благодаря постановкѣ и мотиву, которые выбралъ для нея художникъ, увеличиваетъ неясность композиціи и ничуть не содѣйствуетъ ея оживленію. Дѣло въ томъ, что распростертыя крылья Гебы еще менѣе оставляютъ чернаго фона; навидва, надѣтая на юной богинѣ, и мотивъ поддерживанія и отодвиганія хитона лѣвою рукою, который Сосій даетъ фигурѣ Гебы, дѣлаютъ ея фигуру чрезмѣрно широкой, тяжелой. Такая фигура, поставленная между двумя парами божествъ, и притомъ на второмъ планѣ, заставляеть, несомнѣнно, терять композицію еще болѣе въ ясности и гармоніи цѣлаго.

Вторая половина композиціи Сосія страдаетъ тѣми же недостатками, чѣмъ и первая: чрезмѣрно тѣсная постановка фигуръ, неясность, плохое распредѣленіе свѣтлыхъ фигуръ по отношенію къ темному фону.

Указанныя нами слабыя стороны въ композиціи Сосія не составляютъ только его личной черты. Напротивъ, это — характерныя особенности стараго стиля вообще. Нарушеніе мѣры, недостатокъ гармонической ясности въ композиціи намъ хорошо знакомы по памятникамъ греческаго архаизма.

Въ болѣе древнихъ памятникахъ эти недостатки композиціи выступаютъ еще сильнѣе, чѣмъ то мы наблюдаемъ у Сосія и другихъ мастеровъ развитого строгаго красно-фигурнаго стиля. У послѣднихъ уже замѣтенъ большой прогрессъ въ сравненіи, напр., съ такими памятниками, какъ черно-фигурный кратеръ Британскаго музея (В 364)<sup>1)</sup>, гдѣ изъ-за большого нагроможденія фигуръ такъ трудно отдать себѣ отчетъ въ цѣломъ.

<sup>1)</sup> W. Bl., 1890—91, Taf. VI, 1: Overbeck. Atlas der Kunstmythologie, Taf. IV, 7, 1. Ср. Брит. муз., В, 304, 317, 321, 340, 343, 400, и т. д.

Но тѣмъ не менѣе даже въ наиболѣе удачныхъ композиціяхъ мастеровъ строгаго стиля композиція никогда не достигаетъ такого совершенства и высоты, какія мы видимъ у мастеровъ новаго стиля. Такъ и у Сосія въ его картинѣ, помѣщенной на днѣ виллика, привлекающаго наше вниманіе, при всемъ мастерствѣ въ заполненіи пространства, которое столь часто выставлялось на видъ,—мы не видимъ еще полной гармоніи въ композиціи: насколько прекрасна композиція въ верхней своей половинѣ, настолько нижняя половина все еще заставляетъ желать большей ясности и опредѣленности.

Какъ выгодно отличается отъ вазы Сосія ваза Британскаго музея Е 82!

Мастеръ вазы Британскаго музея уже въ композиціи создалъ нѣчто совершенно новое, чего мы никогда не наблюдаемъ въ архаическомъ искусствѣ.

На томъ самомъ пространствѣ, гдѣ Сосій помѣстилъ 9 фигуръ, авторъ виллика Е 82 даетъ только 5 фигуръ. Уже это одно даетъ больше свободнаго пространства между фигурами. Далѣе, изъ этихъ 5 фигуръ на первой картинѣ одна стоящая, а на второй — двѣ стоящихъ. Это даетъ возможность еще свободнѣе распредѣлить фигуры. Сосій, какъ мы видѣли, не умѣлъ воспользоваться для того стоящею фигурой Гебы. На второй его картинѣ (второй половинѣ композиціи) равнымъ образомъ 6 стоящихъ фигуръ ни мало не обусловливаютъ лучшаго распредѣленія фигуръ по отношенію къ фону; фигуры слишкомъ широки изъ-за ихъ одеждъ. Художникъ вазы Е 82 прекрасно понялъ, что нагая фигура придаетъ болѣе эффекта композиціи. И вотъ, на первой картинѣ у него, вмѣсто тяжелой и широкой фигуры Гебы, видимъ элегантную фигуру нагого Ганимеда. Во второй картинѣ одна изъ фигуръ — въ одеждѣ (Афродита), другая опять—безъ нея: голый силенъ Комъ.

У Сосія сильно вредитъ композиціи то, что фигуры посажены рядомъ, вплотную другъ около друга.

Вмѣсто такого расположенія нашъ художникъ посадилъ каждую пару фигуръ на одномъ ложѣ другъ противъ друга. Едва ли надо разъяснять то, почему такое расположеніе фигуръ содѣйствуетъ болѣе гармоніи композиціи.

Главная красота общей композиціи картины на красно-фигурныхъ вазахъ безспорно состоитъ въ хорошемъ взаимоотношеніи свѣтлыхъ фигуръ и темнаго фона. И въ этомъ нашъ художникъ является образцомъ. Монотонности Сосія здѣсь противопоставляется эффектное, полное ритма и гармоніи чередованіе свѣтлыхъ силуэтовъ на черномъ фонѣ.

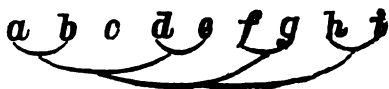
Свободныя мѣста между фигурами, которыя образовались отъ расположенія фигуръ другъ противъ друга, эффектно и вмѣстѣ съ тѣмъ просто и естественно заполнены: между Герой и Зевсомъ — вытянутою правою рукою Зевса и лѣвою рукою (со скипетромъ) богини, между Амфитритой и Посидономъ — правою его рукою съ трезубцемъ, между Афродитой и Ареемъ-ванеаромъ, который держитъ богиня, и, наконецъ, между Аріадной и Діонисомъ — фіалой, въ правой рукѣ Діониса. Благодаря этому, въ верхней части картины вовсе нѣтъ мѣста, гдѣ было бы (какъ то мы наблюдали у Сосія) черезчуръ много свѣтлыхъ фигуръ или чернаго фона. Въ средней части картины изъ-за сидячаго положенія боговъ является цѣлая полоса, на которой нигдѣ не проглядываетъ черный фонъ. Однако, какъ ловко и просто художникъ избѣжалъ монотонности и какою бы то ни было неясности въ композиціи! Во-первыхъ, свѣтлая полоса не проходитъ черезъ всю картину: ее прерываетъ на первой картинѣ фигура Ганимеда, а на второй — силена Кома. Затѣмъ, въ первой картинѣ колонна въ центрѣ композиціи, а также трезубецъ Посидона и скипетры Геры и Зевса, во второй — фигура Афродиты, скипетръ Арея и вѣеръ Діониса пересѣкаютъ ее и тѣмъ не позволяютъ глазу слѣдить только за этою свѣтлой полосой въ горизонтальномъ направленіи, а заставляютъ смотрѣть на всю композицію. Въ виду того, что въ средней части картины явилось довольно много свѣтлыхъ частей, необходимо для равновѣсія и въ нижней части не давать слишкомъ много чернаго фона. Если бы художникъ въ нижней части картины далъ бы только ноги, закрытыя одеждой, двухъ фигуръ, ноги одной нагой фигуры, низъ колонны и ножи клинъ, то все-таки чернаго фона было бы слишкомъ много: въ сравненіи со средней частью, здѣсь получались бы черныя пятна, или средняя часть между двумя крайними давала бы свѣтлое пятно. Художникъ прекрасно избѣжалъ этого, поставивъ предъ каждой влиной по маленькому столу.

Что касается общаго декоративнаго эффекта композиціи, распределенія фигуръ на темномъ фонѣ вазы, нашъ художникъ представляетъ классическій примѣръ. Именно такъ должны быть располагаемы фигуры на картинахъ, предназначенныхъ для украшенія вазъ, подобно тому какъ строго гармоничны со зданіемъ должны быть украшающія его скульптуры. Архаическіе художники этого не знаютъ такъ тонко, какъ мастера времени свободного искусства. У вазовыхъ мастеровъ строгого стиля весьма часто, какъ у Сосія, картины не отвѣчаютъ всѣмъ тѣмъ требованіямъ, которыя мы предъявляемъ къ декоративной живописи. Напротивъ того, въ новомъ стилѣ нельзя не замѣтить прежде

всего весьма тонкаго знанія и пониманія законовъ композиціи декоративной живописи. Въ этомъ отношеніи мастера вазъ прекраснаго стиля стараются не отставать отъ монументальнаго искусства ихъ времени.

Фризъ и фронтоны Паренона въ композиціи обнаруживаютъ тѣ же принципы, которые мы установили, анализируя композиціи наружныхъ картинъ виллеа Британскаго музея Е 82.

На первой наружной картинѣ берлинскаго виллеа Сосія фигуры Зевса и Геры съ лѣвой стороны находятъ себѣ полнѣйшее соотвѣтствіе въ фигурахъ Діониса и Ариадны на правомъ концѣ композиціи. Концы композиціи, такимъ образомъ, строго симметричны. Соотвѣтствіе первыхъ фигуръ съ того и другого края проведено до мелочей. Фигуры Зевса съ одной стороны и Діониса съ другой почти одинаковы: оба бога сидятъ на совершенно однообразныхъ стульяхъ, которые не только одинаково покрыты шкурами пантеры, но и детали шкуръ и манера, какъ онѣ положены на стульяхъ, — все совершенно аналогично (ср., напр., ножки стульевъ, положеніе лапъ и хвоста шкуръ); не менѣе бросается въ глаза строгая симметрія въ одеждѣ Зевса и Діониса. Вообще фигуры этихъ боговъ и богинь, которыя сидятъ съ ними рядомъ, на той и другой сторонѣ одинаковы; только послѣ самаго тщательнаго разсматриванія и сличенія ихъ мы видимъ, что художникъ осмѣлился въ незначительныхъ мелочахъ разнообразить фигуры (конецъ гиматія Діониса нѣсколько шире и оттянуть нѣсколько далѣе назадъ, чѣмъ таковой же и соотвѣтствующій ему конецъ гиматія Зевса; около Зевса поставленъ скипетръ съ орломъ, вмѣсто чего Діонисъ держитъ плющевую вѣтвь; орнаментъ стульевъ нѣсколько отличенъ и т. п.). Но всѣ эти мелочи въ сравненіи съ общими линіями фигуръ совершенно ничтожны. То же самое можно сказать и относительно двухъ другихъ паръ: онѣ очень мало отличаются отъ двухъ первыхъ. Фигуры Зевса и Геры, такимъ образомъ, находятъ себѣ соотвѣтствіе не только въ двухъ крайнихъ фигурахъ, но и въ двухъ среднихъ парахъ. Если мы обозначимъ всѣ фигуры первой композиціи Сосія послѣдовательно буквами а, b, c, d, e, f, g, h, i, то соотвѣтствія фигуръ ясно выражается въ слѣдующей схемѣ:



Паръ Зевса и Геры (ab) соотвѣтствуетъ строго и обращена къ ней каждая изъ послѣдующихъ паръ (de, fg, hi). Композиціи отъ такого

расположенія фигуръ получается весьма бѣдная. Посадивъ Зевса и Геру на лѣвомъ концѣ, Сосій посадилъ противъ нихъ другихъ боговъ, которые всѣ обращены лицами въ царю и царицѣ боговъ. Въ образовавшемся между первою и второю парами (слѣва) пространствѣ Сосій поставилъ Гебу. Этимъ еще болѣе подчеркивается главенство Зевса и Геры.

Нельзя не замѣтить, что въ композиціи Сосія нѣтъ центральной фигуры и что вся картина распадается на двѣ равныя части (въ первой части—фигуры *ab*, *c*, *de*; во второй—*fg* и *hi*). Такъ какъ количество фигуръ въ каждой изъ частей различно, а вслѣдствіе этого различно заполнены въ обѣихъ частяхъ ихъ поверхности, то общая композиція является не уравновѣшенной. Симметрія у Сосія—чисто внѣшняя, рѣзко бросающаяся въ глаза и утомляющая глазъ однообразіемъ своихъ линий. Отсутствие правильнаго ритма, чисто математическая симметрія фигуръ, соотвѣствующихъ другъ другу, повтореніе нѣсколько разъ однихъ и тѣхъ же фигуръ, — все это сообщаетъ композиціи Сосія монотонный, сухой, лишенный свободы и жизни характеръ.

Другая композиція Сосія (на другой сторонѣ того же берлинскаго килика) отличается такимъ же характеромъ: въ центрѣ три фигуры (изъ которыхъ одна сидящая и двѣ стоящихъ) и около нихъ съ той и другой стороны по три стоящихъ фигуры, которыя соотвѣствуютъ другъ другу. И здѣсь—та же чисто внѣшняя, безжизненная симметрія, та же монотонность, то же однообразіе, которыя мы видѣли въ первой композиціи нашего мастера и которыя вообще характерны для строгаго архаическаго стиля, осмѣливающагося разнообразить соотвѣствующія другъ другу фигуры композиціи большею частью лишь въ самыхъ незначительныхъ деталяхъ.

Какъ сильно опять отличаются обѣ композиціи на киликѣ Британскаго музея!

Обратимся сначала къ первой изъ нихъ. Сидящей, одѣтой фигурѣ Амфитриты соотвѣствуетъ на другомъ концѣ стоящая фигура нагого Ганимеда. Художникъ здѣсь уже отрѣшился отъ архаическаго пониманія композиціи, гдѣ симметрія рѣзко бросается въ глаза съ перваго раза. Если авторъ килика Е 82 по краямъ въ своей композиціи помѣщаетъ столь отличныя другъ отъ друга фигуры, какъ Амфитрита и Ганимедъ, то онъ этимъ сообщаетъ своей картинѣ больше непринужденности, свободы, естественности и, ergo, жизни, чѣмъ то мы видимъ въ композиціяхъ съ математической симметрией архаической эпохи.

Зевсъ съ Герой и Ганимедъ на первой картинѣ вазы Британскаго

музея представляют совершенно замкнутую въ себѣ группу. Такъ какъ эти фигуры отдѣлены отъ двухъ другихъ еще колонной, то онѣ образуютъ особую часть. И здѣсь, такимъ образомъ, композиція состоитъ изъ двухъ частей. Однако, обѣ части самымъ тѣснымъ образомъ связаны между собою, составляя одно общее цѣлое, и прекрасно уравновѣшены одна съ другою, представляя образецъ тонкаго ритмическаго построения композиціи. Въ самомъ дѣлѣ, если первая часть композиціи имѣетъ большее количество фигуръ, то художникъ удѣлилъ ей и болѣе мѣста. Въ виду послѣдняго колонну, представляющую центръ, около котораго группируются всѣ фигуры композиціи, нужно было отодвинуть отъ математическаго центра картины нѣсколько влѣво. Благодаря такому несовпаденію художественнаго центра картины съ ея математическимъ центромъ, композиція опять выигрываетъ въ свободѣ и естественности. Хотя, какъ мы видѣли, нашъ художникъ сдѣлалъ обѣ фигуры своей первой композиціи несимметричными и раздѣлилъ всю картину на двѣ неравныя части, перенеся художественный центръ композиціи влѣво, тѣмъ не менѣе картина его построена по законамъ симметріи: онъ избѣгаетъ лишь виѣшней симметріи, сухой и грубой, рѣзко бросающейся въ глаза, и строго соблюдаетъ законы симметріи внутренней, художественной, которую раньше почувствуешь, чѣмъ отдашь въ ней отчетъ. Безъ послѣдняго рода симметріи невозможна никакая художественная композиція. Симметрія же въ композиціяхъ декоративнаго характера, служащихъ украшеніемъ предметовъ, всѣ части которыхъ совершенно симметричны, и къ каковымъ относятся вазовыя картины, должна быть проводима тѣмъ съ большею строгостью. Въ математическомъ центрѣ композиціи на первой картинѣ виллика Е 82 находится фигура Геры, которая заключена съ одной стороны колонною, а съ другой скипетромъ. На равныхъ разстояніяхъ отъ фигуры Геры находятся скипетръ Зевса и трезубецъ Посидона. Оба послѣднихъ предмета отдѣляютъ три центральныхъ фигуры (Гера, Зевсъ и Посидонъ) отъ двухъ крайнихъ (Амфитрита и Ганимедъ) и образуютъ вмѣстѣ съ колонной и скипетромъ Геры скелетъ, на которомъ выросла вся композиція. Нельзя не замѣтить, что остовъ композиціи строго симметриченъ. Однако, и здѣсь художникъ сдѣлалъ все, чтобы симметрія не была рѣзкою: скипетръ Геры онъ не ставитъ параллельно ни скипетру Зевса, ни колоннѣ. Поставъ художникъ скипетръ Геры параллельно скипетру Зевса, онъ этимъ подчеркнулъ бы особенное значеніе фигуръ Геры и Посидона передъ прочими фигурами и отдѣлилъ бы Геру отъ Зевса.

Равнымъ образомъ, если бы онъ поставилъ скипетръ Геры парал-

тельно колоннѣ, то фигура Геры выдѣлилась бы, благодаря этому, из прочихъ и получила бы первенствующее значеніе въ композиціи. Напротивъ, поставленный такъ, какъ мы его видимъ на картинѣ, скипетръ Геры имѣетъ (помимо того, что способствуетъ большей свободѣ всей композиціи) еще двойное значеніе: 1) онъ связываетъ фигуру Геры съ фигурой Зевса и 2) сливаетъ обѣ неравныя части композиціи, обѣ ея группы въ одно гармоническое цѣлое. Последнее происходитъ благодаря тому, что скипетръ Геры, будучи поставленъ почти параллельно трезубцу Посидона, заставляетъ невольно нашъ глазъ смотрѣть непременно вмѣстѣ съ первой группой и на вторую. Вторая группа связывается съ первой еще и большимъ сходствомъ фигуръ Посидона и Зевса: глазъ ихъ невольно сейчасъ же сравниваетъ и не отдѣляетъ одну отъ другой.

Конечныя фигуры композиціи Амфитрита и Ганимедъ, хотя и не имѣютъ внѣшней симметріи между собою, однако внутреннее соотвѣтствіе у нихъ есть. У нихъ обихъ подчеркнута юность. Что художникъ Амфитриту желалъ представить юною, ясно изъ слѣдующаго. Фигура Амфитриты симметрична фигурѣ Геры. Последняя, кромѣ скипетра, стѣфаны, характеризуется, какъ матрона, еще покрываломъ на головѣ. Отсутствіе покрывала на головѣ и прически у Амфитриты, которую художникъ заставляетъ сравнивать съ Герой (сдѣлавъ эти двѣ фигуры симметричными), — прямо характеризуетъ Амфитриту молодою. На картинѣ Полигнота („Гибель Иліона“) также точно отличалась фигура юной Поликсены отъ матрональной Андромахи. Ср. слова Павсанія (X, 25, 10) объ этихъ фигурахъ „Гибели Иліона“: „ἡ μὲν δὲ Ἀνδρομάχη καὶ ἡ Μηδειακίστη καλὸν ματὰ εἰσιν ἐπιχειμεναί, Πολυξένη δὲ κατὰ τὰ εἰθισμένα παρθένοις ἀναπέπλεκται τὰς ἐν τῇ κεφαλῇ τριχάς“<sup>1)</sup>.

Какъ юная Амфитрита (съ трезубцемъ Посидона) соотвѣтствуетъ матрональной Герѣ (съ ея скипетромъ), такъ полная жизни фигура Ганимеда представляетъ контрастъ съ колонной, съ которой она, однако, въ композиціи несетъ сходную роль: она, подобно колоннѣ, пересекаетъ поверхность картины лишь въ вертикальномъ направленіи и она вмѣстѣ съ колонною поднимается надъ всѣми фигурами.

Такимъ образомъ, обѣ крайнія фигуры тѣсно связаны съ центромъ

<sup>1)</sup> На известномъ элевсинскомъ рельефѣ (Collignon, Sculpture, II, f. 68; Καββαδίας, Глотта, 126), конечно, надо усматривать въ богинѣ, стоящей передъ Триптолемомъ Деметру, а не Корю, какъ то дѣлаетъ Фуртвенглеръ, Meisterzw., 39, 4. Ср. Collignon, ib., 140. Любопытно, что Гера по одеждѣ отличается отъ юной Амфитриты на виллѣ Е 82 такъ же точно, какъ Деметра отъ дочери на элевсинскомъ рельефѣ.



композиціи. Обозначая фигуры боговъ послѣдовательно буквами a, b, c, d, e, а второстепенные предметы (скипетры, колонну) цифрами 1, 2, 3, 4, мы можемъ такъ выразить схему внѣшняго соотвѣтствія фигуръ въ композиціи первой картины килика Е 82:

$$a + 1 + b + 2 + c + 3 + d + 4 + e$$

Или, обозначая центр (2+с+3) одной буювой С, 2 фигуры боговъ съ ихъ атрибутами (1+b и d+4)—каждую буквой В, имѣемъ болѣе простую схему:

$$a + B + C + B + e$$

Обращаясь ко второй композиціи килика Е 82, мы видимъ, что она представляетъ достойный pendant первой, но въ своемъ построеніи нѣсколько отъ нея отличается. Здѣсь крайнія фигуры (Афродита и силенъ Комъ) симметричны. Однако, едва ли надо останавливаться на томъ, какъ отличается эта симметрія отъ той, которую мы видѣли на строгомъ киликѣ Сосія: хотя фигуры Афродиты и Кома, служа въ картинѣ какъ-бы рамками справа и слѣва, несутъ одинаковую роль въ композиціи, однако симметрія ихъ этимъ только и ограничивается. Между тѣмъ какъ Афродита по своему костюму симметрична Ариаднѣ, а канаръ, который держитъ въ правой рукѣ богиня красоты, находитъ себѣ соотвѣтствіе въ фіалѣ Діониса, фигура Кома не имѣетъ симметріи ни съ одной изъ фигуръ боговъ. Кромѣ того, Афродита, будучи вполнѣ поставлена у влины Арея, тѣсно связана съ группой боговъ. Комъ же, стоя за влиной Діониса, выдѣленъ изъ главной группы, и тѣмъ подчеркнута его второстепенное значеніе. Въ центрѣ композиціи находится фигура Ариадны. По обѣ ея стороны расположены соотвѣтствующія другъ другу (но опять только въ общемъ) фигуры Арея и Діониса. Обозначая фигуры и второстепенные предметы композиціи такъ, какъ это мы сдѣлали въ первый разъ, получаемъ слѣдующую схему второй композиціи килика:

$$a + 1 + b + 2 + c + 3 + d + 4 + e$$

Или:

$$a + B + c + B + e$$

Какъ Сосій, такъ и мастеръ килика Британскаго музея держатся закона такъ называемой исокефалии: если бы представить себѣ сидящія фигуры ихъ композицій вставшими среди тѣхъ фигуръ, которыя изображены у нихъ стоящими, то первыя значительно по своему росту оказались бы выше послѣднихъ. Однако, Сосій и мастеръ килика E 82 проводятъ этотъ законъ неодинаково. У послѣдняго стоящія фигуры больше выдаются надъ сидящими, чѣмъ у Сосія, гдѣ, напр., во второй композиціи трудно по первому разу даже сказать, представлена ли богиня (Кора) около Деметры сидящею или стоящею. Кромѣ того, мастеръ чаши E 82 значительно смягчаетъ законъ исокефалии тѣмъ, что значительно большій ростъ сидящихъ фигуръ въ первой композиціи у него мотивированъ: единственная стоящая фигура — Ганимедъ, мальчикъ и сынъ смертнаго <sup>1)</sup>).

Во всякомъ случаѣ, и здѣсь у мастера килика E 82 чувствуется большая свобода, чѣмъ у Сосія, который, въ виду того, что въ его первой композиціи преобладаютъ сидящія фигуры, а во второй — стоящія, прибѣгнувъ (чтобы провести строго законъ исокефалии) къ чисто вѣшнему приему, оставивъ подъ первой композиціей узкую полоску, которой нѣтъ подъ второй композиціей.

Мы уже указали на аналогіи, которыя замѣчаются между киликомъ E 82 и фризомъ Пареемона. Еще гораздо болѣе аналогій между картинами нашего килика и современными фризу Пареемона (или немного болѣе поздними) рельефами съ изображеніемъ героизированныхъ умершихъ <sup>2)</sup>. Сравнивъ, напр., композицію одного изъ такихъ рельефовъ <sup>3)</sup> съ группою Зевса, Геры и Ганимеда на нашемъ киликѣ, мы находимъ, что композиціи того и другого памятника поразительно близки по стилю. Фигура умершаго на киликѣ и его жены около килина на стулѣ — тотъ же мотивъ, что у Зевса и Геры; фигура мальчика-виночерпця безусловно одинакова съ Ганимедомъ (у послѣдняго только лишь лицо не въ фасъ, а въ профиль). Разница въ группахъ килика и атти-

---

<sup>1)</sup> Во второй композиціи силенъ Комъ, конечно, ниже боговъ. Что же касается Афродиты, то, если здѣсь нельзя привести для объясненія мѣсто Павсанія (X, 30, 1), въ ея фигурѣ надо усматривать вліяніе пластической старой традиціи и до известной степени промахъ. Мастеръ пользуется старой схемой, которую онъ не переработалъ такъ, какъ это удалось ему сдѣлать у другихъ фигуръ. Ср. Hartwig, *Meistersch.*, Taf. XXXIV (рис. 6).

<sup>2)</sup> Ср. о нихъ Н. v. Fritze, *Ath. Mitth.*, XXI (1896), 347 слл.; P. Gardner, *Sculptured tombs of Hellas*, 87 слл.; А. Н. Щукаревъ въ Сборникѣ статей въ честь И. В. Помяловскаго (*Commentationes philologicae*), 97 слл.

<sup>3)</sup> Издавъ у P. Gardner, *у. с.*, pl. III.

ческаго рельефа лишь та, что на рельефѣ мальчикъ находится влѣво отъ двухъ главныхъ фигуръ.

Несмотря, однако, на такое сходство композиціи, мы рѣшительно не можемъ думать, что мастеръ нашего килика зависить отъ какова-нибудь подобнаго рельефа, и поэтому рельефы не дають еще даты для нашей вазы. Аналогін съ фризомъ Пареенова и другими рельефами того же времени дають только общее указаніе на то, что картины нашего килика не далеки по времени отъ названныхъ памятниковъ, и что по духу, общему характеру, они ближе къ нимъ, чѣмъ къ памятникамъ архаическаго времени, строгаго стиля. Что касается спеціально нашего килика, то въ композиціи его нельзя считать не только зависящимъ отъ рельефовъ конца V вѣка, — времени, куда относится рельефъ, о которомъ мы говорили выше, — но онъ не зависить и отъ фриза Пареенова. Симпосій боговъ изображенъ на нашей вазѣ по обычной, старой схемѣ.

Композиція симпосія, восходящая въ своемъ первоисточникѣ къ искусству востока <sup>1)</sup>, весьма рано усвоена была эллинскимъ искусствомъ Кипра, Іоніи и др. странъ Малой Азіи <sup>2)</sup>. Черезъ посредство іонійскаго искусства композиція эта перешла въ искусство континентальной Греціи и въ этрускамъ. Обзоръ относящихся сюда памятниковъ скульптуры даетъ П. Гарднеръ <sup>3)</sup>. Въ вазовой живописи также очень рано является композиція симпосія <sup>4)</sup>. Весьма часто мы видимъ ее на вазахъ строгаго красно-фигурнаго стиля <sup>5)</sup>. Для насъ особенный интересъ представляетъ киликъ Британскаго музея въ стилѣ Брига (Е 68), — изданный Гартвигомъ въ его *Meisterschalen*, Taf. XXXIV (выше рис. 6). Не трудно замѣтить, какое большое сходство имѣеть по росписи киликъ Брига съ киликомъ Е 82. Киликъ Е 82 украшенъ тремя картинами пиршества боговъ; киликъ Е 68 — тремя картинами пиршества смертныхъ <sup>6)</sup>. Какъ общая роспись обоихъ киликовъ, такъ и композиція каждой отдѣльной картины и ихъ мотивы — одинаковы. Мотивъ картины внутри килика Е 68 <sup>7)</sup> отличается отъ мотива той же картины Е 82 лишь тѣмъ, что дѣ-

<sup>1)</sup> Ср. P. Gardner, ук. соч., 89.

<sup>2)</sup> Ср. Sestola, *Cyprus*, pl. X; ср. фризъ изъ Ксанеа, Collignon, *Sculpture*, I, f. 86, и т. д.

<sup>3)</sup> Ук. соч., 88 сл.

<sup>4)</sup> Ср. Raquet-Collignon, *Céramique*, pl. 6.

<sup>5)</sup> Ср. Hartwig, *Meisterschalen*, 44, II; 130; 132; 167, III; 319 сл.; 590; 605 сл.; 621, 7; 624, 18; 631; 643; 646; 651; 652; 661.

<sup>6)</sup> Описание килика и относящуюся къ нему литературу см. у С. Smith, *Catalogue of vases in the British Museum*, III, Е 68.

<sup>7)</sup> Hartwig, *Meisterschalen*, Taf. XXXV (Harrison, *Greek vase paintings*, pl. XXXVII).

вупка (Каллисто) здѣсь не сидитъ на клинѣ рядомъ съ юношей (Филиппомъ), какъ Персефона рядомъ съ Плутономъ на киликѣ Е 82, а пляшетъ около клины, на которой расположился Филиппъ. Однако близость группы дѣвушки и юноши внутри килика Е 68 въ группѣ килика Е 82 едва ли можно оспаривать: поза юноши въ общемъ та же, что поза Плутона на Е 82; такъ же, какъ на Е 82, верхъ композиціи заполненъ верхними частями двухъ фигуръ, а низъ — столикомъ и нижнею частью фигуры дѣвушки; въ серединѣ композиціи въ обоихъ случаяхъ — преобладаніе горизонтальныхъ линій. Еще болѣе сходства между внѣшними картинами обоихъ киликовъ. Каждая изъ нихъ въ обоихъ случаяхъ состоитъ изъ двухъ группъ, причемъ въ одной группѣ двѣ фигуры, а въ другой — три. Если, перевернувъ каждый киликъ, разсматривать обѣ его композиціи разомъ, то соответствіе группъ въ двѣ и три фигуры у обоихъ киликовъ будетъ сходное. Это видно изъ двухъ схемъ:

КИЛИКЪ Е 68



КИЛИКЪ Е 82



т. е. на обоихъ киликахъ какъ разъ противъ группы въ три фигуры на другой его сторонѣ находится группа въ двѣ фигуры; напротивъ, группы, равныя по числу фигуръ, расположены крестъ на крестъ. Точно такъ же, какъ на Е 82, только двѣ конечныя фигуры наружныхъ картинъ килика между собою симметричны и расположены по отношенію другъ къ другу крестъ на крестъ (на Е 82 — фигуры Ганимеда и Кома, на Е 68 — двѣ фигуры юношей у колоннъ). Двѣ другихъ конечныхъ группы на обѣихъ картинахъ обоихъ киликовъ не имѣютъ внѣшней симметріи между собою, и, какъ на Е 82, такъ и на Е 68 одна изъ нихъ состоитъ изъ возлежащаго на клинѣ мужчины и стоящей возлѣ клины женской фигуры. Далѣе, сравнивая между собою отдѣльныя группы и мотивы композицій обоихъ киликовъ, находимъ, что первая композиція килика Е 82 составлена въ общемъ изъ тѣхъ же мотивовъ, которые мы видимъ въ первой композиціи килика Е 68 (b въ каталогѣ С. Смиса и у Гартвига, Meisterschalen, 319); разумѣется на Е 82 все благороднѣе, сдержаннѣе, чѣмъ на Е 68, но это — изъ-за сюжета и изъ-за времени, которое раздѣляетъ двѣ картины: въ одномъ случаѣ передъ нами пирующіе на Олимпѣ боги эпохи Фидія и Полигнота, въ другомъ (Е 68) — веселая необузданная jeunesse dorée и гетеры эпохи до Персидскихъ войнъ. Принимая во вниманіе это, мы не можемъ не видѣть, что остовы группъ, изъ которыхъ составлены обѣ

композиціи, весьма близки. Въ самомъ дѣлѣ, группа юноши и дѣвушки на вѣнѣ, чтò на правой сторонѣ картины, напоминает по мотиву и общему теченію линій группу Зевса и Геры на вѣнѣ Е 82. И группа изъ трехъ фигуръ весьма близка къ группѣ Геры, Зевса и Ганимеда на Е 82 (надо только юношу отъ колонны перенести и поставить сзади Дифила). Если же колонну поставить сейчасъ сзади Дифила и юношу — виночерпія сейчасъ же за юношей, который находится на правой сторонѣ картины, то предъ нами будетъ композиція вѣнка Е 82. Не менѣе сходства между второю композиціею этого вѣнка и композиціею *a* (по Смысу) чаши Е 68.

Группа флейтицы и Аристократа — тождественна (мотивъ, общія линіи) съ группой Афродиты и Арея Е 82. То же надо связать относительно группы дѣвушки и Демоника Е 68 и группы Ариадны и Діониса Е 82: на Е 82 только силенъ Комъ поставленъ справа у Діониса, вмѣсто юноши Филона, который на Е 68 примыкаетъ къ группѣ дѣвушки и Демоника слѣва. Переставивъ Филона направо отъ Демоника и перемѣстивъ обѣ группы, получаемъ композицію второй картины вѣнка Е 82. Въ виду сказаннаго, едва-ли мы будемъ ошибаться, если признаемъ, что въ вѣнѣ Брига (Е 68) предъ нами является предшественникъ композицій вѣнка Е 82, мастеръ котораго передѣлалъ сцены простого симпосія въ картинѣ пиршества боговъ. Въ своей передѣлкѣ, однако, онъ не ограничился только перестановкой фигуръ. Напротивъ, онъ переработалъ совершенно композицію, продумалъ ее самостоятельно и создалъ нѣчто новое и оригинальное. При всемъ сходствѣ, которое есть у картинъ вазъ Е 68 и Е 82 и которое такъ рельефно показываетъ зависимость автора послѣдняго вѣнка отъ Брига, — композиція послѣдняго, въ сравненіи съ композиціею автора вазы Е 82, является все-таки такимъ же голосомъ изъ совершенно другой эпохи, какъ и разобранная выше композиція Сосія. Правда, Бригъ обнаруживаетъ уже гораздо болѣе, чѣмъ Сосій, свободы, но и его композиція все еще далеко не совершенна и построена по правиламъ архаической эстетики. Правда, Бригъ во многомъ является непосредственнымъ предшественникомъ свободной композиціи Е 82, но не ему суждено было сдѣлать „dernier pas, qui сойт“.

Выясненіе отношеній Брига къ автору чаши Е 82 поможетъ намъ сдѣлать еще болѣе опредѣленные выводы насчетъ того, чѣмъ отличается новый стиль отъ строгаго въ композиціи, чѣмъ это мы могли сдѣлать, сравнивая однородную по содержанію композицію Сосія съ картинками вазы Британскаго музея.

Правда, у Брига мы уже не видимъ такого переполненія пространства фигурами, какъ у Сосія; тѣмъ не менѣ композиція Брига все еще тяжела, грузна, монотонна въ сравненіи съ легкой, элегантною, полной ритма и гармоніи композиціей чаши Е 82. То, что лишаетъ композицію Брига элегантности и легкости, это — чрезмѣрное преобладаніе горизонтальныхъ линій. Фигуры юношей, возлежащихъ на клинахъ очень велики въ сравненіи со всѣми другими и занимаютъ слишкомъ много мѣста на поверхности композиціи. Отъ этого происходитъ то, что, хотя количество фигуръ на отдѣльныхъ картинахъ Брига то же самое, что и у мастера килика Е 82, тѣмъ не менѣ отношеніе чернаго фона къ свѣтлымъ поверхностямъ фигуръ у Брига черезчуръ мало и вся композиція имѣетъ общій строгому стилю недостатокъ: между свѣтлыми фигурами слишкомъ мало темнаго фона; фигуры все еще вытѣсняють слишкомъ много пространства на предназначенной для нихъ поверхности, т. е. композиціи не достаетъ равновѣсія во всѣхъ ея частяхъ, строгой художественной гармоніи и ритма. Однимъ изъ высокихъ достоинствъ композиціи Е 82 является то, что въ ней нѣтъ ничего лишняго, а напротивъ все, что авторъ даетъ, совершенно необходимо: мы не можемъ указать ни въ одной изъ всѣхъ трехъ композицій килика Е 82 хотя бы какой-нибудь ничтожной детали, которая введена была бы въ нее только лишь для того, чтобы подчеркнуть симметрію различныхъ частей картины, и не оправдывалась бы содержаніемъ картины. Напротивъ, у Брига (и вообще въ старомъ стилѣ) мы видимъ цѣлый рядъ предметовъ, присутствіе которыхъ на картинахъ вовсе не необходимо для содержанія картины и оправдывается лишь тѣмъ, что они даютъ симметрію различнымъ частямъ композиціи, заполняя пространство. Къ такимъ предметамъ на картинахъ чаши Брига Е 68 относятся висяція корзинки, присутствіе которыхъ совершенно не обосновано и не необходимо для композицій <sup>1)</sup> и которыя еще болѣе переполняютъ поверхность картинъ, и безъ того уже страдающихъ недостаткомъ свободнаго пространства между фигурами. Наоборотъ, мы видѣли, какъ хорошо пользовался атрибутами главныхъ фигуръ мастеръ чаши Е 82.

Въ распредѣленіи фигуръ и ихъ соотвѣтствіи другъ другу Бригъ — прямой предшественникъ мастера чаши Е 82. Въ самомъ дѣлѣ, композиція в килика Е 68 построена такъ, что флейтчица, сидящая на лѣво отъ Дифила, съ висящею надъ ней лирою соотвѣтствуетъ гетерѣ,

<sup>1)</sup> Если бы этихъ корзинокъ и не было представлено, мы понимали бы, что дѣйствіе происходитъ въ комнатѣ, на что достаточно указываютъ колонны.

которая находится отъ Дифила сейчасъ же направо, съ висящею около послѣдней ворзинкою. Самую фигуру Дифила мы невольно по симметріи связываемъ съ фигурой юноши направо. Стоящій у колонны юноша-кравчій, конечно, далеко не уравновѣшенъ висящимъ за Дифиломъ футляромъ для флейты и двумя ножками елинъ, но въ виду того, что послѣднія такъ же, какъ фигура кравчаго и колонны, представляютъ въ композиціи единственныя вертикальныя, глазъ ихъ невольно сопоставляетъ. Композиція *b*, такимъ образомъ, сводится къ схемѣ:

$$A + B + C + B + D$$

Это—та, схема, которая лежитъ въ основѣ и въ одной изъ композицій вилеа Е 82 (ср. выше). Другая композиція Брига (*a*) сводится къ схемѣ:

$$D + B + C + D + B$$

Подобное соотвѣтствіе фигуръ намъ также извѣстно и въ композиціяхъ чаши Е 82 (ср. выше).

При всей близости схемъ, по которымъ построены композиціи обѣихъ вазъ Британскаго музея, нельзя не замѣтить превосходства вилеа Е 82. Внѣшнимъ образомъ соотвѣтствующія другъ другу фигуры у Брига отличаются менѣе въ деталяхъ, чѣмъ такія же фигуры Е 82 (ср. напр., на *a* фигуры Филона и флейтщицы: поза, мотивъ, одежда), что все еще напоминаетъ сухую симметрію архаическаго искусства. Того тонкаго ритма, который придаетъ столько эффекта композиціямъ Е 82, у Брига нѣтъ: Бригу неизвѣстенъ пріемъ приводитъ во внѣшнее соотвѣтствіе фигуры, противоположныя по ихъ внутреннему значенію (какъ на Е 82: Афродита — Комъ, веселый Діонисъ — мрачный Арей и т. д.). Это также дѣлаетъ композиціи Брига менѣе живыми. Той цѣльности всей композиціи, которую мы констатировали на Е 82, у Брига также нѣтъ изъ-за того, что конечныя фигуры его композицій не имѣютъ между собою никакихъ точекъ соприкосновенія. Бригъ понялъ, что такія строго симметрическія фигуры, какъ мы ихъ видѣли у Сосія, придаютъ слишкомъ монотонный и безжизненный характеръ картинѣ, и вотъ онъ дѣлаетъ конечныя фигуры въ картинахъ не симметричными, но, чтобы ихъ связать съ цѣлымъ, дѣлаетъ имъ симметричныя фигуры въ центрѣ. Однако такъ ой только связи мало. Конечныя фигуры всегда

являются естественной рамкой картины и всегда глазъ ихъ будетъ сравнивать <sup>1)</sup>. Поэтому, если у нихъ нѣтъ внѣшняго, формальнаго соотвѣтствія, то должна быть внутренняя аналогія, симметрія по содержанию. Послѣднее мы и видѣли у мастера чаши Е 82. У Брига же концы композицій не только не имѣютъ внѣшней симметріи, но они противоположны и по внутреннему значенію и никакихъ аналогій между собою не имѣютъ. Отсюда — недостатокъ цѣльности, неустойчивость композицій. Стремясь сдѣлать сухія композиціи архаическаго стиля свободнѣе, Бригъ предуготовилъ только лишь почву, на которой позднѣе явились композиціи истинно-художественныя. Въ строгомъ стилѣ, такимъ образомъ, мы можемъ констатировать стремленія къ свободѣ; но эти стремленія выражаются чисто внѣшнимъ образомъ. Для того, чтобы явились истинно-художественныя и свободныя композиціи, нуженъ былъ гений, который могъ бы все, что въ строгомъ стилѣ было уже внѣшнимъ образомъ предуготовлено, переработать и дать внутреннюю жизнь тому, что таило въ себѣ ея зачатки. Выражаясь образно, скажемъ, что новый стиль явился — роскошнымъ отпрыскомъ того сѣмени, которое положило въ землю старое, архаическое искусство.

Таково именно отношеніе композицій вазы Е 82 къ строгому искусству Брига. Послѣ всего сказаннаго объ этихъ вазахъ едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что мастеръ килика Е 52 зналъ вазу Брига Е 68.

Предполагать у него источникомъ композиціи какое-нибудь произведеніе современнаго монументальнаго искусства мы едва ли въ правѣ: вся его композиція, какъ мы видѣли, строго рассчитана на то, чтобы служить украшеніемъ килика, и представляетъ собою дальнѣйшее совершенствованіе композиціи его предшественника, расписавшаго также киликъ. Мы можемъ съ достаточною долею вѣроятности утверждать, что мастеръ вазы Е 82 не списывалъ, не копировалъ и не дѣлалъ чисто внѣшнихъ заимствованій въ своихъ композиціяхъ ни съ какого произведенія монументальнаго искусства. Совершенствою композицію своего предшественника, нашъ мастеръ былъ самостоятеленъ: онъ самъ старался выработать композицію, которая отвѣчала бы наилучшимъ образомъ ея архитектурному назначенію, онъ самъ мыслилъ и жилъ, потому и создалъ

---

<sup>1)</sup> (р. Overbeck, Rh. M., VII, N. F., 1850, 419 слл.



произведение, которое выходит за предѣлы чисто ремесленныхъ произведеній. Мастера виліа Е 82, въ виду сказаннаго, можно назвать истиннымъ художникомъ. Его произведение является драгоценнымъ свидѣтелемъ того, что въ его время керамисты стояли еще на той же высотѣ, какъ нѣкогда и мастера строгаго стиля, всегда шедшіе рука объ руку съ монументальнымъ искусствомъ ихъ эпохи. Но признавая, что композиціи нашего мастера обнаруживаютъ самостоятельность, мы этимъ никоимъ образомъ не утверждаемъ, что онъ не испыталъ ровно никакого вліянія современнаго ему монументальнаго искусства. Напротивъ, признавъ за нимъ качества истиннаго художника, мы тѣмъ самымъ уже допустили мысль, что едва ли нашъ артистъ могъ остаться не затронутымъ тѣмъ движеніемъ, которое охватило послѣ Персидскихъ войнъ всѣ роды аттическаго искусства. Словомъ, утверждая, что нашъ артистъ самостоятельно работалъ надъ совершенствованіемъ своей композиціи, мы не исключили вопроса о томъ, насколько тѣ принципы, которыми въ своей работѣ онъ руководится, представляютъ его личную собственность. Выработаны ли принципы художественной композиціи, которые мы констатировали у мастера виліа Е 82, имъ самимъ? Какъ понимаетъ композицію современное ему монументальное искусство? Не сказывается ли здѣсь у нашего мастера вліяніе искусства великихъ художниковъ его эпохи, чего а priori мы у него могли бы ожидать?

Въ виду тѣхъ аналогій, на которыя мы уже много разъ указывали,—аналогій, несомнѣнно существующихъ между картинами нашего виліа и рельефами эпохи школы Фидія, мы не можемъ полагать, что нашъ мастеръ стоялъ внѣ вліяній монументальнаго искусства.

#### IV.

Мы видѣли, что новый стиль отличается отъ стараго въ композиціи большею свободой, болѣе удачнымъ выраженіемъ жизни. Если мы посмотримъ теперь на то, какъ старый и новый стиль изображаютъ отдѣльныя фигуры, мы еще болѣе уяснимъ себѣ сущность новаго стиля.

Невольно съ перваго же взгляда на рисунки съ одной стороны виліа Британскаго музея Е 82 и одного виліа Ольта <sup>1)</sup> съ другой,

<sup>1)</sup> Mon., X, tav. 23—24; Baum., Denkm., III, Taf. XCIII, 2400; Klein, M., 136, 2; Hartwig, Meisterschalen, 71 слл.; W. Bl., D, 1—2. Ср. Ann., 1875, 254. Книжка находится въ Корнето.

изъ которыхъ первый является представителемъ новаго стиля, а другой стараго, бросается рѣзкая разница въ трактовкѣ фигуръ. Сюжетъ одной изъ наружныхъ картинъ килика Ольта опять родствененъ первой картинѣ килика Е 82. Предъ нами—пирующие боги. Въ центрѣ композиціи сидитъ Зевсъ съ чашей въ правой рукѣ и Ганимедъ, стоящій противъ него, намѣренъ налить царю боговъ вина въ его фіалу изъ кувшина. По обѣ стороны отъ фигуръ Зевса и Ганимеда расположены совершенно симметрично другіе боги и богини: сначала Аѳина (налѣво) и Гестія (направо), далѣе—Гермій и Геба (налѣво), Афродита и Арей (направо).

Какъ различно трактованы фигуры Ганимеда на чашѣ Ольта и на Е 82! Правда, оба художника желали изобразить одного и того же эфеба, красота котораго плѣнила самого царя боговъ; оба раза художники, изображая красавца-мальчика, взяли мѣстомъ дѣйствія Олимпъ, гдѣ пируютъ боги, и гдѣ Ганимедъ служитъ Зевсу; оба художника въ общемъ пониманіи Ганимеда *παῖς καλός*—сходятся и изображаютъ его въ полной наготѣ ). Но тѣмъ любопытнѣе намъ констатировать въ изображеніи *παῖς καλός* художниками двухъ разныхъ стилей ту крупную разницу, которая ихъ отличаетъ. Ганимедъ Ольта стоитъ плотно обѣими ступнями на землѣ; при этомъ вся его фигура ни мало не отражаетъ на себѣ его спокойнаго положенія; Ганимедъ стоитъ, какъ будто на вытяжку. Вся поза его крайне натянута, неестественна; онъ производитъ впечатлѣніе истукана, а не живого человѣка. Въ такомъ положеніи, въ какомъ Ольтъ изобразилъ Ганимеда, человѣкъ можетъ оставаться одинъ моментъ. Между тѣмъ, Ольтъ, разумѣется, не хотѣлъ представить лишь одинъ скоро преходящій моментъ. Отсюда и получается такая ооченѣлая, несвободная фигура. Ольтъ не могъ изобразить болѣе свободной позы. И въ этомъ Ольтъ не стоитъ особнякомъ. Все архаическое искусство не знаетъ свободныхъ позъ у спокойно стоящихъ фигуръ.

Древнѣйшее искусство изображаетъ, какъ извѣстно <sup>1)</sup>, стоящія фигуры такъ, что ихъ ступни (плотно прилегающія къ землѣ) обращаются въ профиль, и вся тяжесть тѣла покоится на обѣихъ ногахъ (схема А) <sup>2)</sup>. Уже рано <sup>3)</sup>, однако, стали при этомъ поворачивать и туловище фигуры въ профиль. Насколько несовершенно передаетъ такая схема спокойныя

<sup>1)</sup> Ср. Зап. Имп. Одесск. Общ. Ист. и Древн., XVI (1893), 21.

<sup>2)</sup> Ср. Winter, Jünger. attisch. Vasen, 6.

<sup>3)</sup> Ср. Gerhard, A. V., 42, 55, 56, 71, 73. 2 и т. д.

<sup>4)</sup> Ср. Conze, Melische Thongefässe, Taf. 3 (Baum., Denkm., III, 2086); O. Jahn, De antiquissimis Minervae simulacris atticis, tab. II, 1 (Baum., Denkm., I, 164); Gerhard, A. V., 306 (Baum., Denkm., I, 380), и т. д.

позы фигуръ, можно видѣтъ изъ того, что иногда бываетъ трудно понять, желалъ ли художникъ изобразить фигуры стоящими или медленно идущими: и Ганимеда Ольта можно считать столь же подходящимъ въ Зевсу, какъ и стоящимъ передъ нимъ <sup>1)</sup>.

Понимая всю неестественность позы, когда туловище изображено въ фасъ, а ноги въ профиль, и не умѣя изобразить правильно и ноги фигуры въ фасъ, мастера строгаго красно-фигурнаго стиля вообще долго избѣгали изображеній фигуръ въ фасъ и предпочитали ставить ихъ въ профиль или три четверти <sup>2)</sup>.

Совершенно правильныя изображенія спокойно стоящихъ фигуръ впервые являются лишь на вазахъ прекраснаго стиля. Какъ естественна, жива и свободна фигура Ганимеда на киликѣ Е 82 въ сравненіи съ сухимъ, окоченѣлымъ манекеномъ, который у Ольта изображаетъ того же Ганимеда. Ганимедъ на киликѣ Е 82 можетъ весьма долго сохранить свое положеніе: художникъ сумѣлъ здѣсь выразить вполнѣ нормальную позу спокойно стоящаго человѣка (схема С). Удалось этого достигнуть ему слѣдующимъ образомъ. Вся тяжесть тѣла Ганимеда покоится на одной правой ногѣ, которая всею ступнею плотно стоитъ на землѣ; при этомъ ступня правой ноги изображена въ профиль. Лѣвая нога, не несущая тяжести тѣла, слегка отодвинута въ сторону, а ступня ея, изображенная въ фасъ, касается своею выступающею правою частью земли. Изъ-за того, что вся тяжесть тѣла покоится на одной правой ногѣ, туловище въ верхней части должно нагнуться нѣсколько влѣво и внизъ, а правая лямка въ своей верхней части необходимо выгибается въ сторону. Поэтому поза и производитъ впечатлѣніе полнѣйшаго покоя. Эту позу, такъ прекрасно подходящую къ фигурѣ, которая въ композиціи изображаетъ человѣка, долго и сповойно стоящаго, мастеръ вазы Е 82 сумѣлъ характеризовать съ удивительной послѣдовательностью и правильностью.

Фигуры въ такой позѣ, какъ Ганимедъ килика Е 82, весьма часты въ новомъ стилѣ. Достаточно пересмотрѣть вазовыя картины, которыя по стилю примыкаютъ къ вазѣ Е 82 и къ килику съ изображеніемъ Кодра (въ нижеслѣдующемъ перечнѣ вазъ мы сопоставили вазы этого стиля подъ рубрикой III),— чтобы убѣдиться, что такая постановка фи-

---

<sup>1)</sup> Часто только общій смыслъ картины говорить за то или другое. Ср. Gerhard, A. V., 97, 1 (Baum., Denkm., I, 725); Gerhard, ук. с., 131 (Baum., Denkm., I, 730); A. Z., 1884. Taf. 15 (Baum., Denkm., III, 2124); W. Bl., A, 5 (Harrison, Greek vase paintings, pl. XX, 1); Harrison, ук. с., pl. XX, 2, и т. д.

<sup>2)</sup> Ср. O. Jahn, Einl., CLXXXI.

гуръ въ развитомъ прекрасномъ стилѣ играетъ такъ же роль схемы, какъ въ древнемъ стилѣ поза, въ которой изобразилъ Ольтъ Ганимеда.

Эта новая схема (С) постановки спокойно стоящихъ фигуръ самымъ тѣснымъ образомъ связана съ изображеніемъ туловища фигуръ въ фасъ. Она даетъ въ тому возможность, и художники, которые ранѣ избѣгали фаса, теперь его особенно часто изображаютъ <sup>1)</sup>. Это даетъ опять большее разнообразіе и бѣльшую свободу и жизнь композиціямъ новаго стиля.

Этой схемѣ суждено было быть послѣднею: она сохраняется вплоть до самаго паденія вазовой живописи, и на ея мѣсто не явилось никакой новой <sup>2)</sup>.

Подобно тому, какъ въ композиціи новый стиль развиваетъ то, что зналъ уже архаическій стиль, такъ и новая схема постановки спокойно стоящихъ фигуръ была уже въ зародышѣ у мастеровъ строгаго стиля. Въ самомъ дѣлѣ, у нихъ мы встрѣчаемъ схему, которая представляетъ первую попытку дать тѣлу спокойно стоящей фигуры болѣе соответствующее положеніе. Эти мастера уже поняли, что тяжесть тѣла у стоящихъ фигуръ покоится не на обѣихъ ногахъ, а на одной. Успѣхи, которые они сдѣлали въ рисунокѣ, позволяютъ имъ изображать, наконецъ, стоящія фигуры въ фасъ такъ, что позы ихъ не кажутся столь неестественными, какъ позы фигуръ древнѣйшаго искусства. Ступню ноги, несущей тяжесть тѣла, они рисуютъ въ фасъ; ногу, не несущую тяжести тѣла, перегибаютъ въ колѣнѣ, а ступню ея изображаютъ въ профиль, причемъ она часто еще цѣликомъ всею подошвою примыкаетъ къ полу (схема В). Но это былъ, однако, лишь первый шагъ къ тому, чтобы правильно изобразить стоящую фигуру. Эта схема оставляетъ совершенно безъ вниманія весьма существенное, а именно—положеніе туловища. Дѣло въ томъ, что послѣднее на себѣ еще вовсе не отражаетъ того, что тяжесть его покоится на одной ногѣ, и находится въ совершенно прямомъ положеніи, не отгибаясь въ сторону ноги, не несущей тяжести тѣла. Верхняя часть ляжки ноги, на которой покоится тѣло, равнымъ образомъ не выгибается въ сторону. Фигура изъ-за этого не производитъ впечатлѣнія спокойно стоящей, такъ какъ человѣкъ можетъ оставаться и въ такой позѣ лишь одинъ моментъ. При этомъ нога, не несущая тяжести тѣла, перегнутая въ колѣнѣ, производитъ опять впечатлѣніе, будто фигура представлена скорѣе идущею, чѣмъ стоящею. Въ общемъ фигура является связанной, какъ бы застывшей на одномъ изъ моментовъ, когда она двигалась впередъ. Но какъ бы то

<sup>1)</sup> Ср. Winter, ук. с., 9.

<sup>2)</sup> Ср. Winter, ук. м.

ни было, эта схема представляет рѣшительный прогрессъ. Явилась она впервые у мастеровъ строгаго красно-фигурнаго стиля Она находится въ тѣсной связи съ общимъ прогрессомъ рисунка, который мы видимъ особенно въ школахъ Евфронія, Дуриса, Брига, Герона и Еввимида, которые, какъ извѣстно, такъ энергично работали надъ разрѣшеніемъ проблемъ ракурсовъ. По всей вѣроятности изобрѣтеніе этой схемы принадлежитъ Кимону Клеонейскому <sup>1)</sup>.

Примѣровъ такой схемы въ постановкѣ фигуръ можно указать очень много <sup>2)</sup>.

Но, кромѣ схемы В, художники строгаго стиля изображали иногда стоящія фигуры по схемѣ, которая еще гораздо ближе къ схемѣ С: обѣ ступни ногъ, изъ которыхъ одна является носительницею всей тяжести тѣла, ставятся въ полупрофиль (схема b). Примѣрами такой схемы могутъ служить: фигура гетеры на внутренней картинѣ килика Евфронія въ Британскомъ музеѣ Е 44 <sup>3)</sup> и первая справа фигура вооружающагося воина на одной изъ наружныхъ картинъ килика фабрики Евфронія <sup>4)</sup> въ Museo Municipale въ Перуджии (№ 1170) <sup>5)</sup>. Схема b передаетъ позу стоящей фигуры удачнѣе, чѣмъ схема В: она уже не производитъ впечатлѣнія, будто фигура идетъ изъ-за того, что нога, не несущая тяжести тѣла, не перегнута въ колѣнѣ. Художникъ, кромѣ того, понялъ, что вся фигура будетъ гораздо жизнннѣе и эффектнѣе, если ступня ноги, на которой покоится тяжесть тѣла, будетъ изображена не въ фасъ. Поставивъ ее въ полупрофиль, художникъ придалъ этимъ болѣе устойчивости всей фигурѣ. Но эта схема, все-таки, еще не болѣе, какъ неудачная попытка изобразить фигуру въ вполнѣ спокойномъ положеніи. Фигура все еще лишена правильнаго ритма, такъ

<sup>1)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, гл. III; ср. выше.

<sup>2)</sup> Ср. картины слѣдующихъ мастеровъ: Эпиктета (Österr. M., V (1881), Taf. 4; Klein, M., 106, 26), Еввимида (Gerhard, A. V., 188; Klein, M., 194, 2), Евфронія (1) Mon. grecs, 1872, pl. 1—2; W. Bl., V, 1; Klein, Euphr.<sup>2</sup>, 182, 194 слл.; Klein, M., 141, 7; 2) W. Bl., V, 7; Klein, Euphr.<sup>2</sup>, 88 сл., 98; Klein, M., 139, 4), Дуриса (1) W. Bl., VI, 9; Klein, M., 152, 2; 2) W. Bl., VI, 1; Klein, M., 156, 13; 3) W. Bl., VI, 10; Klein, M., 153, 7; 4) W. Bl., VII, 5; Klein, M., 158, 7; 5) W. Bl., VII, 3; Klein, M., 159, 20; 6) W. Bl., VII, 1; Klein, M., 157, 14), Брига (1) W. Bl., VIII, 2; Klein, M., 178, 1; 2) W. Bl., VIII, 3; Klein, M., 179, 3), Макрона (W. Bl., C, 1; Gaz. archéol., 1860, pl. 7—8; Klein, M., 173), Герона (1) W. Bl., A, 3; Klein, M., 163, 1; 2) W. Bl., A, 7; Klein, M., 171, 18) и т. д.

<sup>3)</sup> W. Bl., V, 7; Klein, Euphr.<sup>2</sup>, 88 сл., 89; Harrison, Greek vase paintings, pl. XII—XIII.

<sup>4)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, 530 сл.

<sup>5)</sup> Gerhard, A. V., 224—226; W. Bl., V, 6; Klein, Euphr.<sup>2</sup>, 214 сл., 220; Overbeck, Bildw., 15, 5—6; Harrison, ук. с., pl. XVII—XVIII.

как туловищу и здѣсь не придано еще положенія, которое оно должна имѣть при такой постановкѣ фигуры. Если мы сравнимъ фигуру Комукилика Е 82 съ фигурой вооружающагося воина на киликѣ Е 44, мы увидимъ, что Евфронію недоставало для того, чтобы правильно выразить мотивъ спокойно стоящей фигуры, только одного — соответствующаго законамъ статики изображенія туловища. То же можно сказать о фигурѣ мужчины, обучающаго мальчика игрѣ на флейтѣ, на киликѣ Герона Австрійскаго музея художественной промышленности въ Вѣнѣ <sup>1)</sup>. Опять строгій стиль, такимъ образомъ, является прямымъ предшественникомъ новаго, и опять разница между ними та же, что мы видѣли въ композиціи: новый стиль даетъ жизнь и свободу тѣмъ фигурамъ, мотивы и схемы которыхъ уже хорошо были извѣстны архаическому искусству.

Уже Винтеръ (ук. соч., 9 сл.) указалъ на то, что мотивъ спокойно стоящей фигуры въ вазовой живописи прошелъ буквально тѣ же стадіи развитія, что и въ скульптурѣ. Всѣ схемы постановки фигуръ, которыя мы видѣли у вазовыхъ мастеровъ, встрѣчаются и въ монументальномъ искусствѣ въ соответствующіе періоды. Въ самомъ дѣлѣ, извѣстная статуя Аены Эгинскаго фронтона <sup>2)</sup> поставлена совершенно по схемѣ А. Схему В видимъ у фигуры Аполлона на рельефѣ съ Тасоса въ Луврѣ <sup>3)</sup>, у Геракла на одномъ изъ метоповъ храма Зевса въ Олимпіи <sup>4)</sup>. Схему В повторяютъ фигуры Геспериды на метопѣ <sup>5)</sup> и Гипподаміи въ восточномъ фронтонѣ храма Зевса въ Олимпіи <sup>6)</sup>. Схема С въ скульптурѣ является впервые у Фидія, на Паренонѣ <sup>7)</sup>.

Такое согласіе вазовой живописи со скульптурой является для насъ опять фактомъ чрезвычайно знаменательнымъ. Мы видѣли, что вазовая живопись строгаго стиля имѣетъ такъ много аналогій съ современною ей скульптурою, что можетъ всецѣло разсчитывать на то, чтобы мы усматривали въ произведеніяхъ ея лучшихъ мастеровъ отображеніе современнаго имъ монументальнаго искусства. Послѣднія изслѣдованія, посвященныя вазовымъ мастерамъ строгаго стиля <sup>8)</sup>, равнымъ образомъ, какъ мы знаемъ, показали, что эти мастера стоятъ несомнѣнно подѣ

<sup>1)</sup> Klein, M., 164, 2; Masner, K. K. Österreich. Museum für Kunst u. Industrie Die Sammlung antiker Vasen u. Terracotten, 42, 323; W. Bl., C, 4 (Baum., Denkm., I, 591).

<sup>2)</sup> Brunn, Beschreibung der Glyptothek, 59; Collignon, Sculpture, I, f. 143.

<sup>3)</sup> Collignon, Sculpture, I, f. 138.

<sup>4)</sup> Collignon, ук. с., I, f. 223.

<sup>5)</sup> Collignon, ук. с., I, f. 221.

<sup>6)</sup> Collignon, ук. с., I, pl. VII — VIII; ср. также фигуру Аены на метопѣ, изображенной тамъ же, f. 222.

<sup>7)</sup> Ср. Collignon, ук. с., II, f. 24, 25, 28 A.

<sup>8)</sup> Ср. выше.

вліяніемъ монументальной живописи, и въ частности живописи Кимона изъ Клеонъ. Извѣстно, какъ ревностно воспроизводятъ греческіе художники каждый вновь изобрѣтенный мотивъ, какъ стараются его разработать и какъ неуклонно и постоянно идутъ, благодаря этому, по пути прогресса. Благодаря обилію архаическихъ памятниковъ, мы можемъ въ настоящее время утверждать положительно то, что и ранѣе всегда могло бы казаться аргіогі наиболее вѣроятнымъ: новыя мотивы всякаго рода являются въ греческомъ искусствѣ ранѣе въ живописи, чѣмъ въ скульптурѣ. Аргіогі это уже вѣроятнѣе потому, что живопись менѣе скульптуры связана матеріаломъ и, слѣдовательно, всякое новшество въ ней провести несравненно легче, чѣмъ въ пластикѣ. Памятники какъ разъ намъ подтверждаютъ послѣднюю мысль. Между тѣмъ какъ мастеръ Эгинскаго фронтона ставитъ Аѳину еще по схемѣ А, уже Евфроній знаетъ схемы В и в, которыя въ скульптурѣ являются лишь значительно позже Евфронія (ѳессосскій рельефъ и храмъ Зевса въ Олимпіи). Схему В, которую мы не видимъ ни на одномъ памятникѣ архаической пластики и которая еще въ полной силѣ на скульптурахъ Олимпійскаго храма, — ее мы уже видимъ на фрагментахъ сосудовъ, происходящихъ изъ до-персидскаго слоя на аѳинскомъ акрополѣ, т. е. въ живописи эта схема (В) была уже въ модѣ до 480 года. Обѣ чаши Евфронія, на которыхъ мы видѣли схему в, во всякомъ случаѣ принадлежатъ времени, болѣе древнему, чѣмъ олимпійскія скульптуры. Какъ бы то ни было, при наличномъ матеріалѣ нельзя вывести другого заключенія, кромѣ того, что схемы В и в явились въ живописи ранѣе, чѣмъ въ скульптурѣ. Изобрѣтателемъ той и другой схемы скорѣе всего надо считать Кимона.

Въ виду сказаннаго, мы не можемъ принять предположенія Винтера, который считаетъ изобрѣтателемъ схемы С Фидіа на томъ основаніи, что эту схему мы встрѣчаемъ въ пластикѣ впервые на мраморахъ Паренона <sup>1)</sup>. Мы видѣли, какъ близка уже схема в къ схемѣ С. Неужели греческая живопись, представителемъ которой непосредственно передъ Фидіемъ былъ столь почитаемый и прославляемый всею древностью Полигнотъ, не могла примѣнять уже до 430 года <sup>2)</sup> схемы С? И аргіогі, и на основаніи аналогій изъ исторіи искусства архаическаго времени, и на основаніи свидѣтельствъ древности, относящихся къ Полигноту (ср. выше), мы скорѣе всего должны признать, что создателемъ схемы С былъ не Фидій. Пока мы

<sup>1)</sup> Winter, Jünger. attisch. Vasen, 10.

<sup>2)</sup> Winter, ук. с., 11.

не останавливаемся на вопросъ о томъ, кого надо считать творцомъ свободной схемы постановки стоящей фигуры, а замѣтимъ только противъ Винтера, что скульптуры Пареевона никоимъ образомъ не даютъ *terminus post quem* при хронологіи вазъ прекраснаго стиля <sup>1)</sup>).

V.

Преувеличеніе, нарушеніе мѣры—обычные недостатки строгаго, архаическаго стиля. Весьма интересно прослѣдить различіе строгаго и свободнаго стилей въ трактовкѣ нагого тѣла. Часто насъ изумляетъ знаніе анатоміи, которое обнаруживаютъ лучшіе мастера строгаго стиля <sup>2)</sup>). Однако, мы видѣли, что и въ трактовкѣ тѣла они слѣдуютъ извѣстной схемѣ <sup>3)</sup>). Внѣшніе контуры тѣла и главныя линіи на тѣлѣ они дѣлаютъ чернымъ лакомъ; для второстепенныхъ деталей они примѣняютъ разбавленный лакъ. Уже это одно придаетъ ихъ рисункамъ неестественный, схематическій характеръ. Ср., напр., гидрію Финтіа въ Британскомъ музеѣ (E 159), изданную въ *J. Hell. st.* XII (1891), pl. 20—21, или киликъ Евфронія <sup>4)</sup>), изданный тамъ же, X (1889), pl. I (и у Harrison, *Greek vase paintings*, pl. XXIV) и находящійся теперь въ Аѳинскомъ Национальномъ музеѣ, и т. д. Иначе трактуется мускулатура прекраснаго стиля. Правда, и здѣсь главныя линіи дѣлаются чернымъ, а второстепенныя детали разбавленнымъ лакомъ, однако, степень разбавленія лака для послѣднихъ линій бываетъ постоянно различная: часто даже главныя, черныя линіи постепенно переходятъ въ болѣе слабыя. Различіе трактовки мускулатуры этимъ не ограничивается. Между тѣмъ какъ мастера строгаго стиля всегда стараются особенно сильно подчеркивать все характерное въ тѣлѣ и потому съ чрезвычайною тщательностью и подробностью обозначаютъ всѣ подробности мускулатуры, прекраснаго стиля понялъ, что такая подробная мускулатура вовсе не необходима для того, чтобы фигура казалась живою, что, напротивъ, подобная трактовка тѣла какъ разъ дѣлаетъ фигуры

<sup>1)</sup> «Die Anwendung dieses Motivs (т. е. схемы C), говоритъ Винтеръ (ук. м.): «gewährt uns für die chronologische Bestimmung der Vasen einen festen Anhaltspunkt». Die obere Zeitgrenze giebt die Fertigstellung des Parthenonfrieses».

<sup>2)</sup> Ср. O. Jahn, Einl., CLXXIX.

<sup>3)</sup> Ср. выше.

<sup>4)</sup> Harrison, *Journ. Hell. st.*, X (1889), 233, усматривала въ надписи на чашѣ, которую держитъ юноша, изображенный внутри килика, подпись Дуриса. Гаррисонъ (Meisterschalen, 124 сл.) показавъ, что стиль килика—Евфронія. Гаррисонъ отказывается отъ своей мысли въ *Greek vase paintings* (стр. 23).



жесткими и безжизненными. Въ самомъ дѣлѣ, когда смотришь на фигуры, въ родѣ, напр., тѣхъ, которыя изданы Гартвигомъ въ его *Meisterschalen*, то всегда онѣ производятъ скорѣе впечатлѣніе иллюстрацій къ учебнику художественной анатоміи, чѣмъ фигуръ изъ настоящей картины. Одно можно привести въ похвалу архаическому стилю, это то, что онѣ такъ усердно изучали человѣческое тѣло и, благодаря этому, приобрѣли такія хорошія знанія общей структуры тѣла, его скелета, его мускуловъ, его движеній. Здѣсь опять вазовая живопись является полнымъ отраженіемъ искусства монументальнаго: одновременныя съ вазами строгаго стиля эгинскіе мраморы, скульптуры Сокровищницы афинянъ въ Дельфахъ, росписныя аттическія стелы <sup>1)</sup> такъ же точно понимаютъ тѣло, какъ и Евфроній, Геронъ, Евзимидъ, Бригъ, Финтій и т. д. Благодаря такому тщательному и постоянному изученію тѣла, какое обнаруживаютъ всѣ памятники греческаго архаизма, возможны были тотчасъ послѣ нихъ гармоническія фигуры Фидія, который до тонкости зналъ структуру человѣческаго тѣла и, только смягчивъ крайности трактовки тѣла архаическихъ мастеровъ, воплотилъ въ фигурахъ мраморовъ Пареемона неувыдаемые образы живой красоты. Фигуры вазовыхъ картинъ прекраснаго стиля по духу совершенно аналогичны фигурамъ фриза Пареемона. Онѣ тѣмъ же и такъ же отличаются отъ фигуръ мастеровъ строгаго стиля, какъ эгинскіе мраморы отъ скульптуръ Пареемона. Что касается трактовки тѣла, то, какъ мы увидимъ далѣе, вазовая живопись здѣсь ранѣе фриза Пареемона оставила архаическіе приемы.

Новый стиль не даетъ такой массы деталей на тѣлѣ, какъ строгій, огравиваясь только существеннымъ и необходимымъ. Чтобы лучше уяснить себѣ разницу двухъ стилей, сравнимъ двѣ однородныя фигуры, одну — Ганимеда чаши Британскаго музея (Е 82) и другую — юнаго виночерпія на чашѣ Брига того же музея (Е 68). Какъ тщательно вырисовалъ Бригъ на рукахъ и ногахъ своего „ὁ παῖς χαλός“, — какъ онъ называетъ виночерпія, — всѣ кости и мускулы! Напротивъ, изъ всѣхъ этихъ деталей у мастера килека Е 82 видимъ только кости колѣнъ и одинъ мускулъ сверху колѣна правой ноги, которая, неся всю тяжесть тѣла, естественно напрягается сильнѣе лѣвой; при этомъ и кости колѣнъ мастеръ чаши Е 82 обозначилъ менѣе подробно, чѣмъ Бригъ. Съ меньшей подробностью обозначены на Е 82 и мускулы живота. Напротивъ, строеніе грудного панциря проведено такъ же, какъ и у Брига; такъ же

---

<sup>1)</sup> Ср. *Löscherke, Ath. M., IV (1879), 36 сл., 289 сл.*

обозначены и мускулы шеи. Несмотря на меньшую детальность, однако, никто не будет колебаться признать то, что Ганимедъ Е 82 — живая фигура, а „ὁ παῖς καλός“ Брига — манекенъ. Чѣмъ же обусловливается большая жизненность Ганимеда? При всемъ знаніи тѣла, при всемъ постоянномъ его штудированіи архаическіе художники не могли наблюсти одного весьма важнаго факта: они еще не знали того, что всѣ мускулы человѣческаго тѣла покрыты не только кожей, но еще слоемъ жира. Мускулы обрисовываются на кожѣ только тогда, когда соотвѣтствующая часть напрягается подъ вліяніемъ ли движенія, или благодаря какому-нибудь другому положенію. Напротивъ, когда рука, напр., находится въ состояніи свободномъ и ничѣмъ не напрягается, всѣ ея мускулы, скрытые подъ слоемъ жира, не будутъ видны. Поэтому-то мускулатура фигуръ мастеровъ строгаго стіля, которыя (фигуры) трактованы такъ, что у нихъ подробнѣйшимъ образомъ обозначены всѣ мускулы на всѣхъ частяхъ тѣла, какъ находящихся въ напряженіи, такъ и свободныхъ, является не обоснованной, и вся трактовка фигуръ — невѣрной. Правда, всѣ тѣ мускулы, которые мы видимъ на различныхъ частяхъ тѣла у фигуръ строгаго стіля, въ дѣйствительности существуютъ, но дѣло въ томъ, что для глаза замѣтны они бываютъ далеко не всегда, и никогда не бываетъ такъ, чтобы всѣ части тѣла разомъ были бы въ напряженіи, и на всѣхъ ихъ такъ подробно обрисовывалась бы мускулатура, какъ это видимъ, напр., у Брига на фигурѣ виночерпія килика Е 68. На правой ногѣ у него, какъ совершенно свободной, не могутъ обрисовываться всѣ тѣ мускулы, которые у нея обозначены. Въ лѣвой рукѣ, равнымъ образомъ, слишкомъ легкіе предметы, и потому ея мускулатура тоже неправдива. Точно также и напряженіе правой руки выражено преувеличенно, такъ какъ тѣло, покоясь на лѣвой ногѣ, производитъ на правую руку (которою юноша опирается на колонну) лишь весьма слабое давленіе. Наконецъ, мускулы живота опять находятся въ противорѣчій съ позой юноши: они не могутъ такъ подробно обрисовываться иначе, какъ въ томъ случаѣ, если бы юноша былъ въ сильномъ движеніи (напр., при борьбѣ, бѣгѣ и т. п.). Наоборотъ, каждый мускулъ Ганимеда на киликѣ Е 82 находитъ себѣ полное оправданіе: восты грудного панцыря замѣтны всегда и потому всегда должны быть обозначаемы; такъ какъ голова Ганимеда сильно повернута влѣво, на шеѣ обрисовывается ея мускулъ; такъ какъ руки Ганимеда находятся въ состояніи полной свободы, на нихъ не замѣтно вовсе мускуловъ; такъ какъ, далѣе, вся фигура спокойно стоитъ, на животѣ мускулы обрисовываются весьма слабо; реберъ не видно совсѣмъ; наконецъ, на

лѣвой ногѣ, какъ совершенно свободной, совершенно не видно мускуловъ, и, наоборотъ, надъ колѣномъ правой ноги, несущей всю тяжесть тѣла, отъ напряженія замѣтенъ мускулъ въ нижней части ляжки. Уже было замѣчено <sup>1)</sup>, что преувеличенное подчеркиваніе мускуловъ живота у греческихъ статуй архаическаго времени явно говоритъ за то, что греческіе художники наблюдали голую модель главнымъ образомъ въ гимназіяхъ, гдѣ, конечно, чаще всего они могли видѣть тѣло въ сильномъ движеніи. Наблюдательность архаическихъ художниковъ дѣйствительно изумительна. Но имъ не дано было всего: они недостаточно наблюдали натуру въ состояніи полного покоя. Вслѣдствіе этого имъ остался неизвѣстенъ одинъ изъ основныхъ фактовъ: ихъ фигуры вѣрны въ пропорціяхъ; движенія фигуръ и позы ихъ большею частью правильны; мускулатура ихъ не вымыслена, а подмѣчена изъ наблюденій; но всѣ онѣ состоятъ только изъ костей, мускуловъ и кожи и не имѣютъ жировыхъ частей. Отсюда жесткость, сухость, угловатость, схематичность, холодность и безжизненность фигуръ.

Новый стиль тоньше наблюдалъ природу, открылъ въ ней новыя стороны и тѣмъ избѣгъ стараго ригоризма формъ. Его фигуры впервые получили настоящую свободу и жизнь.

Какъ и ранѣе, такъ и здѣсь мы должны будемъ опять замѣтить, что въ старомъ стилѣ было все подготовлено для новаго. Уже въ старомъ стилѣ были сдѣланы наблюденія, изъ вторыхъ новому стилю осталось только сдѣлать дальнѣйшіе выводы. Старый стиль отличалъ женское и дѣтское тѣло отъ мужского и юношескаго тѣмъ, что не обозначалъ на первыхъ подробностей мускулатуры <sup>2)</sup>. Приведемъ для примѣра слѣдующія вазы строгаго стиля: Mon. Grecs, 1872, pl. I; Ваum., Denkm., III, f. 1877; Rayet-Collignon, Céramique, f. 69; Girard, Peinture, f. 97; Harrison, pl. XIV; Журн. Мин. Нар. Просв., 1898, апрѣль, табл. I и др.

Архаическіе мастера, такимъ образомъ, замѣтили жировыя части на дѣтскомъ и женскомъ тѣлѣ, такъ какъ это послѣднее отличается отъ мужского и юношескаго именно тѣмъ, что мужское тѣло жиловатѣе.

<sup>1)</sup> Ср. Duval, Précis d'anatomie à l'usage des artistes, 12 слл., 189 слл.

<sup>2)</sup> У первыхъ мастеровъ красно-фигурнаго стиля и у мужскихъ фигуръ нѣтъ подробной мускулатуры (ср., напр., вазы Хахрилона, Nöél des Vergers, l'Etrurie, pl. 37, и др.); иногда мускулатура не обозначена изъ-за спѣшности работы. Въ обоихъ случаяхъ, разумѣется, не можетъ быть рѣчи о знаніи такими мастерами жировыхъ частей тѣла. У мастеровъ, подобныхъ названнымъ, часто нѣтъ мускулатуры и тамъ, гдѣ она во всякомъ случаѣ должна быть.

За прекраснымъ стилемъ остается честь, что онъ сдѣлалъ должныя и опредѣленные выводы изъ всего того, что смутно предчувствовалось въ архаическомъ искусствѣ.

## VI.

Въ трактовокѣ одежды и волосъ, т. е. тѣхъ элементовъ фигуры, изъ которыхъ первый вовсе не имѣетъ собственной жизни, а второй выражаетъ ее слабѣе, чѣмъ всѣ другія органическія части фигуры, въ ней, какъ извѣстно, дольше всего сохраняются остатки архаизма<sup>1)</sup>. Сдѣлать складки одеждъ и волосы фигуры вполне свободными удалось греческому искусству позднѣе, чѣмъ достигнуть того же въ трактовокѣ нагого тѣла, хотя и самая проблема дать жизнь одеждѣ поставлена была въ греческомъ искусствѣ весьма рано, и попытки къ ея правильному разрѣшенію мы видимъ уже на весьма древнихъ памятникахъ<sup>2)</sup>. Однимъ изъ главныхъ приобрѣтеній прекраснаго стиля является правильная, свободная трактовка одежды. Здѣсь, равно какъ въ композиціи, постановкѣ фигуръ и трактовокѣ нагого тѣла, прекрасный стиль создаетъ правила, которыя въ общемъ остаются на послѣдующія времена въ греческомъ искусствѣ. Трактовка одежды является особенно характернымъ признакомъ стиля.

Ничто не выражаетъ характера строгаго стиля такъ хорошо, какъ одежды его фигуръ съ ихъ сухими, однообразными складками, которыя всегда такъ тщательно вырисованы.

Какъ извѣстно<sup>3)</sup>, женскія фигуры на картинахъ строгаго стиля большею частью одѣты бываютъ въ длинный, тонкій льняной хитонъ съ рукавами<sup>4)</sup> или безъ рукавовъ<sup>5)</sup>, сверхъ котораго часто бываетъ еще гиматій<sup>6)</sup>. Иногда хитонъ имѣетъ небольшой отворотъ<sup>7)</sup>, иногда

<sup>1)</sup> Ср. Holwerda, Jahrb. d. Inst., IV (1889), 37 слл.

<sup>2)</sup> Ср. Kekule, Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen, 362.

<sup>3)</sup> Ср. O. Jahn, Einl., CLXXIX.

<sup>4)</sup> Ср., напр., W. Bl., VIII, 5; Harrison, Greek vase paintings, pl. XXV.

<sup>5)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, XXXV.

<sup>6)</sup> Гиматій такой, какой мы видимъ у большей части статуй коръ на афинскомъ акрополѣ (вѣроятно, ἐγχιλον, ср. Guhl u. Koner, Leben d. Griechen u. Römer<sup>4</sup>, 292) ср. на киликѣ Евфронія съ изображеніемъ Геракла и Геріонея въ Мюнхенѣ (№ 337; Mon. publ. par la sect. fr., pl. 16—17; W. Bl., V, 3; Harrison, pl. XI), на киликѣ Брига въ Мюнхенѣ (№ 332; Baum., Denkm., II, 928; Harrison, pl. XV, 2), киликѣ Перона Берлинскаго музея (№ 2291; W. Bl., A, 5; Harrison, pl. XX; Overbeck, Bildw., X, 4) и т. д. Гиматій, вродѣ употреблявшихся повдѣе, ср. на берлинскомъ киликѣ Дуриса (№ 2286; A. Z., 1883, Taf. 4), на киликѣ Брит. музея E 68 (рис. 6) и т. д.

<sup>7)</sup> Ср. киликѣ Брига въ Вюрцбургѣ (№ 346; W. Bl., VIII, 5; Harrison, pl. XXV и XXVI, 2) киликѣ Дуриса въ Луврѣ (Fröhner, Choix de vases, pl. 4; Harrison, pl. XVII).

двойной и тройной отворотъ, причеъ каждая часть его, лежащая подъ верхней дѣлается длиннѣе <sup>1)</sup>). Иногда видимъ на женщинахъ покрывало <sup>2)</sup>, которое въ нѣкоторыхъ случаяхъ наброшено лишь на плечи <sup>3)</sup>, или родъ шарфа <sup>4)</sup>. На головахъ у женщинъ большею частью надѣта или тенія (лента) <sup>5)</sup>, или же чепецъ (*σάκκος*) <sup>6)</sup>.

На картинахъ прекраснаго стиля мы видимъ у женскихъ фигуръ и старый льняной іонійскій хитонъ съ рукавами, но рядомъ съ нимъ чаще и чаще выступаетъ и хитонъ шерстяной „дорійскій“ <sup>7)</sup> безъ рукавовъ, — который мало-по-малу вытѣсняетъ первый <sup>8)</sup>. Гиматій, въ родѣ того, каковой мы видимъ у статуй акропольскихъ коръ (*ἑρχοκλον*), на вазахъ въ развитомъ прекрасномъ стилѣ не встрѣчается <sup>9)</sup>. Женщины теперь носятъ большой гиматій, таковой же, какъ и мужчины. Примѣрами одежды новаго времени могутъ служить фигуры на виликѣ Брит. муз. E 82, гдѣ Персефона, Афродита, Амфитрита и Ариадна одѣты въ тонкіе іонійскіе хитоны съ рукавами и въ большіе гиматіи, а Гера въ толстый шерстяной „дорійскій“ хитонъ съ большимъ отворотомъ, сверхъ котораго у нея надѣтъ еще поясъ <sup>10)</sup>. Мужскими одеждами въ строгомъ стилѣ были тонкій короткій хитонъ и хламида, которые, главнымъ образомъ, носятъ юноши <sup>11)</sup>, длинный іонійскій хитонъ и большой, часто богато разукра-

<sup>1)</sup> Ср. Kalkmann, Jahrb. d. Inst., XI (1896), 19 слл. Примѣры: Journ. Hell. et., VII (1887), 440 (Harrison, pl. XIII, 1); W. Bl., A, 4 (Harrison, pl. XXI); Ann., 1863, C (Harrison, XXII, 1) и т. д.

<sup>2)</sup> Ср. виликъ Евфронія въ Луврѣ съ изображеніемъ Фесея передъ Амфитритой (Mon. grecs, 1872, pl. I; Журн. Мин. Нар. Просв., 1898, апрѣль, табл. I).

<sup>3)</sup> Ср. виликъ Брига въ Брит. муз. E 65 (Mon., IX, 46; W. Bl., VIII, 6; Harrison, pl. XXVII, XXVIII).

<sup>4)</sup> Ср. виликъ Евфронія Брит. музея E 44 (Klein, Euphr., 88 сл., 98; W. Bl., V, 7; Harrison, pl. XII).

<sup>5)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, Taf. XXIV, XXV, XLI, XLIII, LXVII и т. д.

<sup>6)</sup> Ср. Hartwig, ук. с., Taf. XXV, XXXIII, 2, XXXIV, XXXIX, 2 и т. д.

<sup>7)</sup> О неправильности этого термина ср. Guhl u. Koner, Leben d. Griechen u. Römer<sup>6</sup>, 288. Ср. Studniczka, Tracht, 92.

<sup>8)</sup> Винтеръ (Die jünger. attisch. Vasen, 26 слл.) справедливо указываетъ на то, что часто по костюму на вазахъ нельзя отличать фигуры по возрасту и давать имъ определенно то или другое толкованіе. Неправъ поэтому Фуртвенглеръ (Meisterwerke, 39 слл.), утверждая, что «дорійскій» хитонъ носили въ 465—460 гг. главнымъ образомъ дѣвушки, а не женщины. Ср. выше.

<sup>9)</sup> Это, по нашему, не простая случайность. Въ эллинистическую эпоху *ἑρχοκλον* снова видимъ. Ср. Guhl u. Koner, Leben d. Griechen u. Römer<sup>6</sup>, 292.

<sup>10)</sup> Такой костюмъ, какъ у Геры, — чисто аттичскій. Ср. Furtwängler, Meisterwerke, 39.

<sup>11)</sup> Ср. O. Jahn, Einl., CLXXIX. Примѣры: Hartwig, Meisterschalen, Taf. X, LIII, LIV, LVIII, LIX. Эти одежды иногда видимъ и на мужчинахъ: Hartwig, ук. с., Taf. XXVIII, XLI, LV, LVII. Однѣ небольшой гиматій у юношей: Hartwig, ук. с., Taf. I, II, 3, III, 1; накидка на поясницѣ: Hartwig, ук. с., Taf. IX, и т. д.

шенный гиматій, которые служили преимущественно одеждами пожилыхъ мужчинъ (въ нихъ особенно часто являются боги — Зевсъ, Посидонъ, Діонисъ) <sup>1)</sup>. Мужскія одежды въ общемъ остаются тѣ же и въ прекрасномъ стилѣ. Только теперь чаще всего юноши являются безъ нижней одежды (хитона), въ одномъ гиматіи <sup>2)</sup>, или одной хламидѣ <sup>3)</sup>, или же лишь съ навидкой у поясицы, а очень часто и совершенно нагими <sup>4)</sup>. Художники прекраснаго стиля особенно любятъ нагія фигуры юношей. Обычною же одеждою мужчинъ въ прекрасномъ стилѣ служитъ гиматій, набрасываемый просто на голое тѣло <sup>5)</sup>. Въ аттической одеждѣ въ V вѣкѣ отличаются два періода <sup>6)</sup>. Границею ихъ надо признать Греко-Персидскія войны <sup>7)</sup>. Въ первый періодъ носили тонкія льняныя одежды. Во второй получаютъ преобладаніе толстыя шерстяныя одежды.

Для нашего изслѣдованія, впрочемъ, важно не столько то, какія одежды носились въ эпоху, когда господствовалъ строгій стиль, и какія одежды предпочитали въ эпоху прекраснаго стиля, сколько то, какъ каждый стиль изображалъ современную ему одежду. Только стиль можетъ намъ дать болѣе точную дату каждой вазовой картины <sup>8)</sup>. Перемѣна одежды, конечно, сама по себѣ не имѣла никакого вліянія на перемѣну стиля. Положимъ, что въ архаическое время дѣйствительно носили платье

<sup>1)</sup> Ср. O. Jahn, Einl., ук. м. Примѣры: Hartwig, Meisterschalen, Taf. VI, XVI, XXIII, XXIX, XXX, 2, XXXI, XXXIII, 1; LXV и т. д. Такія же одежды у юношей: Hartwig, Taf. XV, 2, XVII, 1, XX, XXVI, XXVII, XXXIV, XXXVI, 3, LXVIII, и т. д.

<sup>2)</sup> Ср. Stackelberg, Gräber, Taf. 19; Mon., I, 4; Gerhard, Gesamm. akad. Abhandl., 13—14; 50 Berl. Winkelmannspr., Taf. II; Mon., I, tav. V, 1, 2; Gaz. archéol., II (1876), pl. 32; Robinson, Boston Museum, 426; Брит. муз. E 271 (Mon., V, 37 Welcker, Alte Denkm., III, 31); Gerhard, A. V., 165, 4, и т. д.

<sup>3)</sup> Gerhard, Ges. akad. Abh., 13—14; Берл., № 2538 (Gerhard, A. V., 327 сл.); A. Z., 1878, 12; Gerhard, A. V., 164; Röm. Mitth., XII (1897), Taf. IV—V; Dumont-Chaplain, Céramiques, I, pl. 27; Jahrb. d. Inst., II (1887), 168; American Journal of archaeology, II (1886), pl. 12—13, 5, и т. д.

<sup>4)</sup> Ср. Mon., I, tav. VI; Брит. муз. E 82 (рис. 7); A. Z., 1883, 17; Mon., XI, 38—40; Heydemann, III Hallisch. Winkelmannspr., Taf. III, 1, и т. д.

<sup>5)</sup> Ср. Брит. муз., E 82 (рис. 7); Mus. Ital., III (1890), tav. V (Robert, Nekyla, 41); Baum, Denkm., I, 706; Берл., 2684 (55 Berl. Winkelmannspr., 1895), и т. д. Иногда и мужчины изображаются совершенно нагими: Неаполь, S. A., 281; Брит. муз. D 51 (J. Hellst., XII (1891), pl. XIV; Murray, Wh. V., pl. 3), и т. д. Силены большею частью бываютъ нагіе: Брит. муз., E 82 (рис. 7), Неаполь, S. A., 701, Gaz. archéol., V (1879), pl. 15, Röm. Mitth., XII (1897), Taf. IV—V, и т. д.

<sup>6)</sup> Studniczka, Tracht, 17 сл.; Holwerda, Jahrb. d. Inst., IV (1889), 41 сл.

<sup>7)</sup> Studniczka, ук. с., 25; Holwerda, ук. раб., 42; Winter, Jünger. att. Vas., 29. Guhlu. Konek, Leben d. Griechen u. Römer <sup>6)</sup>, 289; Studniczka, Jahrb. d. Inst., XI (1896), 248 сл.

<sup>8)</sup> Едва ли правъ поэтому Winter (ук. м.), говоря: «Unmittelbaren Gewinn aber ziehen wir aus dem Wechsel der Kleidung für die Chronologie der Gefässbilder» etc.

съ искусственными складками <sup>1)</sup>, что искусственные складки, которыя мы видимъ на одеждѣ фигуръ у мастеровъ строгихъ красно-фигурныхъ вазъ и вообще во всемъ архаическомъ искусствѣ, не есть исключительная схема художниковъ, изобрѣтенная ими для одеждъ ихъ фигуръ, но отсюда еще вовсе не выходитъ, чтобы художникамъ въ архаическое время не было абсолютно возможности изучать законы, которымъ слѣдуетъ надѣтое на человѣка платье. Далеко не на всѣхъ архаическихъ фигурахъ мы должны принимать одежду, складки которой получены благодаря глаженію или крахмаленію <sup>2)</sup>. Гиматій—всегда былъ одеждой, которая набрасывалась свободно. Кромѣ того, никакая одежда не накрахмаливалась и не выглаживалась вся сплошь: такъ, напр., на киликѣ Британскаго музея Е 68, конечно, рукава одеждъ гетеръ не накрахмалены, между тѣмъ складки ихъ совершенно искусственны и схематичны. Намъ кажется, такимъ образомъ, что искусственность складокъ на одеждахъ фигуръ архаическаго искусства все же имѣетъ достаточно такого, что нельзя считать ничѣмъ инымъ, какъ схемой, придуманной строгимъ искусствомъ: никогда не могло быть въ дѣйствительности такъ, чтобы всѣ складки всѣхъ одеждъ были въ такомъ искусственномъ, правильномъ порядкѣ, какъ это мы видимъ на картинахъ строгаго стиля. Кромѣ того, немыслимо, чтобы даже искусственно приведенныя въ порядокъ складки не смялись при такихъ бурныхъ движеніяхъ, какъ это сплошь и рядомъ изображаетъ строгій стиль <sup>3)</sup>. Ясное дѣло, эта искусственность въ дѣйствительной жизни не шла такъ далеко и не могла такъ послѣдовательно во всемъ проводиться, какъ на картинѣ. Далѣе, въ строгомъ стилѣ мы встрѣчаемъ одежды изъ толстой шерстяной матеріи, которая не могла быть крахмаленной, и все-таки и такія одежды трактованы съ искусственными складками. Ср., напр., гиматіи юношей на чашѣ Е 68 (рис. 6). далѣе, гиматій Акрисія на вазѣ Императорскаго Эрмитажа <sup>4)</sup>, одежду Артемиды на киликѣ Герона бывшей коллекціи v. Branteghem <sup>5)</sup>, и т. д. Далѣе, если мы видимъ совершенно правильныя симметричныя складки у повѣшенныхъ на стѣну одеждъ <sup>6)</sup>, а между

<sup>1)</sup> Ср. Sempfer, Stil, I, 123; Holwerda, у.к. ст.

<sup>2)</sup> Напр., несомнѣнно на хитонѣ нимфы на вазѣ, изданной у Hartwig, Meisterschalen, Taf. VI, складки, хотя онѣ и совершенно искусственны, не получены глаженьемъ или крахмаленьемъ. То же надо сказать и о складкахъ нимфы на киликѣ Герона (см. Ваum., Denkm., I, 479) и т. д.

<sup>3)</sup> Ср. Gerhard, A. V., 22; *Él.*, II, 56; Мюнхенъ, 410 (Gerhard, 268); Берл., 2279 (Gerhard, Trinksch., IX, 1); Luynes, Vases, 34.

<sup>4)</sup> ПВ., 1723 (Overbeck, Atlas d. Kunstmythologie, VI, 2—3).

<sup>5)</sup> Fröhner, Collection v. Branteghem, pl. 20; Harrison, Greek vase paintings, pl. XIX.

<sup>6)</sup> Ср. Journ. Hell. st., X (1889), pl. I.

тѣмъ эти одежды рассчитаны на человѣческую фигуру, на которой онѣ, по необходимости, будутъ имѣть совершенно другія складки, то не подлежитъ сомнѣнію, что мы имѣемъ здѣсь дѣло не со складками, написанными съ натуры, а съ чистой схемой, придуманной художникомъ только для картины. Точно также берлинская пелика Эпиктета <sup>1)</sup> ясно показываетъ, что складки тонкаго хитона получились не крахмаленіемъ и не глаженіемъ. Значить, вся ихъ искусственность — опять только схема художника.

Въ нашу задачу вовсе не входитъ подробный перечень вазъ, гдѣ на одеждахъ фигуръ совершенно ясно видно, что мы имѣемъ дѣло лишь съ художественной схемой, а не со складками, подмѣченными изъ природы и дѣйствительной жизни. Отмѣтимъ только результатъ, къ которому мы пришли, изучая вазы строгаго стиля.

Отдѣльные мотивы искусственныхъ складокъ (какъ, напр., складки въ формѣ хвоста ласточки, складки съ правильными зигзагами и т. п.), конечно, всецѣло могли быть взяты вазовыми художниками изъ дѣйствительной жизни, и въ нихъ нельзя видѣть только схему художниковъ. Такъ какъ одежды архаическія дѣлаются изъ льна, то достичь складокъ такой формы можно было лишь искусственно, можетъ быть, посредствомъ крахмаленія одежды или т. п. <sup>2)</sup> Вполнѣ допустимо, напр., что складки одеждъ Геры и Ириды на виликѣ Брига (Брит. муз. Е 65) получены благодаря крахмаленію.

Но художники строгаго стиля дѣлаютъ такія же искусственныя складки, какъ мы видѣли, нерѣдко и тамъ, гдѣ мысль о крахмаленіи рѣшительно исключается. Въ этихъ случаяхъ, несомнѣнно, надо видѣть схему художниковъ, которые, изображая одежду, поступаютъ подобнымъ же образомъ, какъ они поступали при трактовкѣ нагого тѣла: тамъ они изображаютъ мускулы на частяхъ тѣла, которыя не напряжены настолько, чтобы мускулы на нихъ могли обрисоваться, здѣсь они складываютъ въ искусственныя складки такія части одежды, которыя имѣтъ ихъ въ дѣйствительности никакъ не могутъ. Но какъ тамъ, такъ и здѣсь они даютъ мотивы не выдуманные, а взятые изъ жизни. Ошибка ихъ лишь въ томъ, что такіе мотивы не подходятъ къ данному положенію фигуры, имъ не оправдываются. Этотъ схематизмъ и производитъ впечатлѣніе жесткости, оцѣпенѣлости, безжизненности, столь присущихъ, вообще всему архаизму. Между тѣмъ и такую трактовкою тѣла и такую трактовкою одежды мастера архаизма стремились какъ разъ придать

<sup>1)</sup> Берл., 2170 (Gerhard, A. V., 299).

<sup>2)</sup> Cp. Semper, Stil, I, 123; Holwerda, Jahrb. d. Inst., IV (1889), 38 сл.



большую жизненность фигурамъ. И если мы сравнимъ ихъ фигуры съ фигурами мастеровъ черно-фигурнаго стиля, гдѣ каждая фигура является лишь символомъ соответствующаго положенія, лишь гіероглифомъ его, а одежда—вполнѣ безжизненна и служитъ часто лишь субстратомъ для орнаментовъ, прогрессъ художниковъ строгаго стиля въ смыслѣ большей жизненности окажется и несомнѣннымъ и весьма значительнымъ.

Прекрасному стилю осталось послѣ нихъ только завершить начатое ими дѣло.

Въ произведеніяхъ мастеровъ строгаго стиля одежда уже всегда въ общемъ слѣдуетъ (кромѣ собственной тяжести) движенію и положенію тѣла, на которомъ она надѣта. У нихъ мы не видимъ только еще полной свободы и гармоніи между одеждою и тѣломъ. Они поняли уже недостатки мастеровъ черно-фигурнаго стиля и въ трактовкѣ тѣла намѣтили вѣрный принципъ, но только не могли провести его до конца, такъ какъ это требуетъ очень усерднаго, постояннаго и долговременнаго наблюденія природы, прежде, чѣмъ получится что-либо дѣйствительно совершенное. Кромѣ того, для того, чтобы передать всю эту массу наблюденій, нужно было часто имѣть большее умѣнье рисовать, чѣмъ имъ обладали архаическіе мастера. Довольствуясь только обозначеніемъ общаго направленія складокъ на одеждѣ фигуры, мастера строгаго стиля даютъ только схему складокъ, которыя должны образоваться на одеждѣ изъ-за того или другаго положенія фигуры во-первыхъ, и въ зависимости отъ закона тяготѣнія, которому слѣдуетъ одежда, во-вторыхъ. Нельзя указать случаевъ, гдѣ бы направленія складокъ находились въ явномъ противорѣчій съ природою у фигуръ строгаго стиля. Но почти каждая фигура говоритъ о недостаточности наблюденія природы. Зная общую схему, по которой складки на одеждѣ фигуры должны расположиться, и не имѣя достаточно наблюденій для того, чтобы схему эту разработать и претворить въ нѣчто дѣйствительно вѣрное природѣ, въ которой никогда и ни въ чемъ нѣтъ схемы, художники строгаго стиля даютъ такое расположеніе складокъ на одеждахъ фигуръ, которое всякаго поражаетъ своею неестественностью. Это впечатлѣніе усиливается еще отъ того, что художники располагаютъ всѣ линіи, дающія общую схему складокъ одежды, совершенно симметрично другъ другу (складки большею частью строго параллельны, обозначены совершенно одинаковыми линіями и т. п.) и съ необыкновенною тщательностью и аккуратностью. Такая неестественная и искусственная система складокъ обуславливаетъ то, что въ строгомъ стилѣ одежда и тѣло фигуръ существуютъ все еще слишкомъ

независимо другъ отъ друга. Это особенно рѣзко бросается въ глаза, когда художникъ дѣлаетъ одежду фигуры прозрачной. Ср., напр., одинъ киликс Императорскаго Эрмитажа <sup>1)</sup>, киликс въ Афинахъ <sup>2)</sup>, луврскій киликс <sup>3)</sup>, другой киликс Лувра <sup>4)</sup>, берлинскую гидрию <sup>5)</sup>, берлинскій киликс Пюнна <sup>6)</sup>, мюнхенскую амфору въ стилѣ Евонмида <sup>7)</sup>, мюнхенскій кратеръ <sup>8)</sup> и т. д. Во всѣхъ перечисленныхъ примѣрахъ искусственныя вычурныя складки на одеждѣ фигуръ не нарушаются вслѣдствіе положенія фигуръ и одежда окружаетъ фигуры, на подобіе легкой дымки.

Совсѣмъ иное видимъ въ прекрасномъ стилѣ. Здѣсь каждая складка одежды обоснована и вызывается 1) положеніемъ фигуры и 2) тяжестью матеріи, изъ которой сдѣлана одежда. Принципы, которые намѣтилъ строгій стиль въ трактовкѣ одежды, здѣсь дѣйствительно проведены, какъ слѣдуетъ.

Вся разница двухъ стилей въ этомъ отношеніи наглядно видна, если сравнить, напр., столь близкія фигуры — Амфитриты на хорошо уже знакомомъ намъ киликѣ Британскаго музея Е 82, и гетеры, сидящей на влигѣ, на киликѣ Брига (Брит. муз., Е 68). Разумѣется, складки гиматія у фигуры, сѣвшей на клину, не могутъ сами собой принять такого правильнаго, симметрическаго расположенія, какъ мы видимъ у Брига. Безусловно, если складки были расположены симметрично до того момента, когда гетера сѣла, симметрія ихъ послѣ него должна была нарушиться; но если даже сначала и у сѣвшей уже фигуры складки были симметричны, то все же черезъ нѣкоторое время одна-другая складка должна была бы выйти изъ своего первоначальнаго положенія. Это прекрасно понимаетъ мастеръ чаши Е 82: у Амфитриты на гиматіи нѣтъ такихъ длинныхъ, непрерывныхъ складокъ, какъ у гетеры Брига, потому что при такой позѣ фигуры на гиматіи могутъ быть лишь мелкія складки. Эти складки, далѣе, не могутъ быть правильны, симметричны. Гиматій у сидящей фигуры мнется, чтò и обозначилъ мастеръ Е 82. Что касается формы складокъ, то всѣ онѣ у Амфитриты на киликѣ Е 82

<sup>1)</sup> ПБ. 830; Mon., VI, 22; Harrison, *ук. с.*, pl. XXII, 2.

<sup>2)</sup> Journ. Hell. st., X (1889), pl. I; Harrison, *ук. с.*, pl. XXIV.

<sup>3)</sup> Hartwig, Meisterschalen, Taf. VI; Harrison, *ук. с.*, pl. XXXI.

<sup>4)</sup> Fröhner, *Choix d. vases*, pl. 4; Harrison, *ук. с.*, pl. XVIII.

<sup>5)</sup> Берл., 2179 (Gerhard, *Etrusk. u. Kampan. Vasenbilder*, Taf. VI, VII; W. Bl., III, 6).

<sup>6)</sup> Берл., 2279 (Gerhard, *Trinksch.*, IX, 1, XIV—XV; Harrison, *ук. с.*, pl. XXIII; Hartwig, *Meisterschalen*, Taf. XXIV, 1. XXV).

<sup>7)</sup> Мюнхенъ, 410 (Gerhard, *A. V.*, 268; ср. Furtwängler, *Führer*, 14).

<sup>8)</sup> Мюнхенъ, 753 (Dubois-Maisonnewe, *Introduction*, 81; Baum. *Denkm.*, III, 1607).

находятся въ зависимости отъ того, что гиматій плотно облегаетъ ноги фигуры. Часть гиматія, переброшенная черезъ лѣвое плечо также не можетъ имѣть правильныхъ параллельныхъ складокъ, какія мы видимъ въ такихъ случаяхъ у фигуръ строгаго стиля <sup>1)</sup>: у Амфитриты вазы Е 82 эти складки не параллельны и не равны одна другой. Различно у геры Брига и у Амфитриты трактованы и хитоны. Правда, Бригъ дѣлаетъ здѣсь попытку отступить (на правомъ рукавѣ хитона) отъ строго параллельныхъ, непрерывныхъ складокъ, но все же онъ дѣлаетъ это еще крайне робко. Напротивъ, мастеръ Е 82 трактуетъ хитоны Амфитриты, Ариадны и Афродиты такъ, что масса мелкихъ, несимметричныхъ, неравныхъ между собою складокъ прекрасно характеризуетъ сдѣланный изъ весьма тонкой матеріи хитонъ, у котораго легко мнутся рукава и подолъ. Не менѣе сказывается разница стилей въ трактовкѣ гиматіевъ фигуръ, лежащихъ на клинахъ. У Брига опять правильность складокъ ни мало не нарушена. Напротивъ, мастеръ чаши Е 82 не только не дѣлаетъ складки гиматіевъ этихъ фигуръ параллельными, но у него вообще нѣтъ складокъ, проходящихъ черезъ всю фигуру непрерывно: главныя складки обозначены прерывающимися линиями; между главными складками вставлена масса побочныхъ, при чемъ одна складка заходитъ въ другую. Формы складокъ опять зависятъ отъ того, какъ онѣ прилегаютъ къ той или другой части тѣла. Прекрасно трактована одежда Геры на виликѣ Е 82. Очень удачно мастеръ характеризовалъ сравнительную толщину матеріи покрывала (на правомъ плечѣ) и дорического хитона (ср. особ. коонецъ отворота подъ поясомъ). Прерывающіяся, непараллельныя складки покрывала богини соотвѣтствуютъ опять положенію и формамъ тѣла, которое они покрываютъ. Какъ неловки и безжизненны въ сравненіи со складками покрывала Геры, напр., складки покрывала Амфитриты на виликѣ Евфронія въ Луврѣ <sup>2)</sup>.

Складки хитона Геры прекрасно драпируютъ ея фигуру и, какъ у другихъ фигуръ вилика, у богини обрисовываются подъ хитономъ слегка формы ея тѣла. Новый стиль, такимъ образомъ, имѣетъ то несомнѣнное преимущество сравнительно со строгимъ, что онъ впервые даетъ правильное, согласное съ положеніями и движеніями тѣла расположеніе складокъ на одеждѣ. Только теперь одежда получила жизнь: въ строгомъ стилѣ она все еще остается

<sup>1)</sup> Ср. фигуры на изданномъ нами фрагментѣ вазы Эпиктета въ Одесскомъ музеѣ. Зап. Имп. Од. Общ. Исторіи и Древн., XVI (1893), листъ II, 3. Ср. J. Hell. st., X (1889), pl. I; Harrison, *op. cit.*, pl. XXV, XXVI, XXXIII; Hartwig, *Meisterschalen*, 124.

<sup>2)</sup> Mon. Grecs, I (1872), pl. I.

инертной, лишенной движения массой. Насколько трудна была, впрочем, проблема оживить одежду показывает фигура Афродиты на вилле E 82: между тем, как нагая фигуры Кома и Ганимеда у этого мастера поставлены эффектно, в фигуре Афродиты есть еще некоторые остатки архаической неловкости: у части гиматия, приходящейся на левую ногу, вовсе не обозначено складок, что делает трактовку одежды в этом месте неясной. Поставлена фигура Афродиты, впрочем, совершенно правильно: вся тяжесть тела покоится на правой ноге, а левая выдвинута несколько вперед. Здесь опять видим, сколь большие успехи сделала вазовая живопись со времени Сосия (ср. особ. стоящая фигура Орф на второй композиции Сосия).

На вилле E 82 нет одетой фигуры, которая была бы поставлена в фас. Когда мастерам прекрасного стиля приходилось рисовать такие фигуры, они обнаруживают здесь не менее искусства, чем в изображении нагой фигуры в фас. Но как в том, так и в другом случае они вырабатывают схему, которой суждено было навсегда остаться в вазовой живописи. Знаменитая чаша с изображением Кодра в болонском Museo Civico, как мы заметили уже, по стилю своих фигур принадлежит безусловно тому же времени, что и вилла E 82. На ней фигура Мелиты может нам служить примером того, как изображались в фас одетые фигуры в прекрасном стиле. Схема уравнивания тела та же, что и у нагих фигур: правая нога является носительницей всей тяжести тела. Сообразно с этим, складки одежды, приходящейся около правой ноги, будут подчинены лишь законам свободно висящей материи, так как одежда здесь почти не касается тела. Здесь должны быть прямые, вертикальные складки. Напротив, складки той части одежды, которая прилегает к свободной левой ноге, находятся в зависимости от ноги, форму которой они и должны слегка обрисовывать. Здесь возможны только мелкие складки; их направление будет согласоваться с тем, насколько будет отодвинута левая нога в сторону. Во всяком случае, однако, складки пойдут в направлении, наклонном по отношению к вертикальным складкам, приходящимся на правой ноге. Складки на части одежды между ногами, по мере приближения к ноге, не несущей тяжести тела, будут постепенно переходить из вертикальных в наклонные. Насколько новая схема правдива и насколько она выше старой, наглядно видно из сравнения фигуры Мелиты, напр., с фигурой девушки на вазе, изданной у Gerhard, A. V., 297—298 <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Ср. f. 10 и f. 12 у Winter, Jünger. att. Vas., 27.

Итакъ, въ прекрасномъ стилѣ явилась совершенно новая манера въ трактовкѣ одежды. Сухая, условная система складокъ архаическаго искусства исчезла. Одежда теперь вполне слѣдуетъ движеніямъ и положеніямъ тѣла и выражаетъ ихъ. Она является—настоящимъ „эхомъ тѣла“. Такая трактовка одежды характерна для всего классическаго искусства. Впервые являясь на сцену въ эпоху Полигнота и Фидія, она уже остается съ тѣхъ поръ постоянною, неотъемлемою его собственностью. Ея принципы черезъ искусство эпохи Возрожденія перешли и въ искусство нашего времени.

## VII.

Не менѣе искусственныхъ складокъ на одеждѣ архаическое искусство любило причудливыя, сложныя, искусственныя прически <sup>1)</sup>, которыя самымъ тщательнымъ образомъ вырисовываютъ и вазовые мастера. Какъ при трактовкѣ одежды, такъ и здѣсь архаическіе мастера берутъ мотивы изъ дѣйствительной жизни и, такимъ образомъ, даютъ намъ живую картину того, какъ одѣвались и какъ украшали себя греки въ періодъ до 480 года <sup>2)</sup>. Однако, если само по себѣ такое искусственное расположеніе волосъ мы совершенно не можемъ разсматривать, какъ схему, употреблявшуюся архаическими художниками, которые, часто не умѣя изобразить мотива соотвѣтственно природѣ, прибѣгали къ искусственной, и противуестественной схемѣ,—то въ манерѣ, какъ они изображаютъ искусственныя прически, въ трактовкѣ прически у мастеровъ строгаго стиля мы видимъ постоянно, какъ и во всемъ другомъ, строго опредѣленную схему. И искусственную прическу вполне возможно

<sup>1)</sup> Ср. Otto Jahn, Einl., CLXXVIII.

<sup>2)</sup> Изъ разныхъ видовъ причесокъ въ архаическое время употребляется особенно часто — κροβύλος. О немъ см. Studniczka, Jahrb. d. Inst., XI (1896), 248 слл. Примеры: Americ. Journ. of archaeology, XI (1896), 6; Mus. Ital., III, tav. 2; J. Hell. st., VIII (1887), pl. 82; Mon. I, 9; Hartwig, Meisterschalen, Taf. 24; Gerhard, A. V., 22, и т. д. Затѣмъ видимъ нерѣдко прическу, какъ на рельефѣ изъ Абдеры (Schöne, Gr. Reliefs, XXIX, 123; Ath. Mitth., VIII (1883), VI, 3). Ср. Mus. Ital., III, tav. 2 (Harrison, ук. с., pl. X: врозь); W. Bl. V, 3 (Harrison, ук. с., pl. XI); Mon. Grecs, 1872, pl. I; Ann., 1863, C (Harrison, ук. с., pl. XXII, 1); Overbeck, Atlas d. Kunstmythologie, VI, 3, и т. д. Встрѣчается прическа, какъ у архаической головы Берлинскаго музея (Athen. Mitth., VIII (1883), VI, 1—2). Ср. W. Bl., A, 3 (Harrison, ук. с., pl. XX); Mon., VI, 22 (Harrison, ук. с., pl. XXII, 2); Overbeck, Atlas d. Kunstmyth., VI, 3.

Въ послѣдній періодъ строгаго, стиля видимъ прическу πλακαμίδης. Ср. Jahrb. d. Inst., VI (1891), Taf. I d (ср. Hartwig, Meisterschalen, 440); Hartwig, ук. с.: Taf. LI, и т. д. Ср. выше.

изобразить не по схемѣ, что мы и видимъ въ прекрасномъ стилѣ. Наоборотъ, архаическіе художники примѣняютъ чисто условную схему и въ тѣхъ случаяхъ, когда волосы фигуръ должны располагаться совершенно свободно.

Важнѣйшимъ недостаткомъ въ изображеніи волосъ въ строгомъ стилѣ является то, что художники рѣзко раздѣляютъ главную массу волосъ отъ локонъ, находящихся по краямъ: шевелюра, такимъ образомъ, не имѣетъ единства, а составляется изъ двухъ только внѣшнимъ образомъ связанныхъ частей. И въ этомъ отношеніи вазовые мастера строгаго стиля поступаютъ совершенно такъ же, какъ и современные имъ скульпторы, у которыхъ единства шевелюры тоже нѣтъ, и которые иногда локонъ, находящіеся надъ лбомъ, дѣлаютъ даже изъ отдѣльныхъ кусковъ мрамора <sup>1)</sup>. Часто, даже въ самыхъ развитыхъ рисункахъ строгаго стиля, концы волосъ обозначаются просто тонкими прямыми линіями, которыя выступаютъ изъ общей массы волосъ, на подобіе бахромы <sup>2)</sup>. Иногда эти концы волосъ дѣлаются въ видѣ завитушекъ, причемъ, какъ въ первомъ случаѣ каждый выдѣляющійся локонъ совершенно одинаковъ и по формѣ и по положенію съ другимъ, такъ и здѣсь каждая завитушка представляетъ буквальное повтореніе другой <sup>3)</sup>.

Такую же трактовку волосъ видимъ и въ бородахъ <sup>4)</sup>. Впрочемъ, въ строгомъ стилѣ есть уже попытки лучше характеризовать волосы <sup>5)</sup>. У Брига <sup>6)</sup>, Дуриса <sup>7)</sup> и мастеровъ, по общему направленію къ нимъ примыкающимъ <sup>8)</sup>, мы не можемъ не замѣтить сильнаго стремленія къ оживленію шевелюры. И если мы сравнимъ трактовку волосъ у этихъ художниковъ съ тѣмъ, какъ изображали волосы ихъ предшественники, мы не можемъ не признать у первыхъ значительнаго прогресса <sup>9)</sup>. Но

<sup>1)</sup> Ср. O. Jahn, Einl., CLXXXII.

<sup>2)</sup> Ср. чашу съ изображеніемъ Геракла, Gerhard, A. V., 224—226; чашу Герона съ изображеніемъ суда Париса, Верл., 2291 (W. Bl., A, 5; Harrison, ук. с., pl. XX, 1); петербургскій киликсъ Герона, № 830 (Mon., VI, 22; Harrison, pl. XXII, 2).

<sup>3)</sup> Ср. Jahrb. d. Inst., VI (1891), Taf. 5, 1 (Harrison, ук. с., pl. IX, 1).

<sup>4)</sup> Ср. киликсъ Брига Брит. муз. Е 65; кратеръ Императорскаго Эрмитажа № 1723, и т. д.

<sup>5)</sup> Такъ строгій стиль старается (правда, совершенно схематически) отличать блондиновъ и брюнетовъ. Ср. O. Jahn, Einl., CLXXXII, гдѣ приводятся и примѣры. Первую попытку выразить свѣтъ и тѣни на волосахъ мы можемъ усматривать на киликсѣ, въ стилѣ Евфронія, въ Афинахъ, J. Hell. st., X (1839), pl. I.

<sup>6)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, Taf. XXXIV слл.

<sup>7)</sup> Ср. Hartwig, ук. с., Duris.

<sup>8)</sup> Ср. Hartwig, ук. с., Taf. XXIX слл. и др.

<sup>9)</sup> Достаточно сравнить съ произведеніями названныхъ мастеровъ рисунки Эпиктета и его школы. Ср., напр., киликсъ, Noël des Vergers, Éturie, pl. 37, съ киликсомъ у Hartwig, Meisterschalen, Taf. XXXIV слл.

тѣмъ не менѣе, строгому стилю ни разу не удалось достигнуть того, что мы видимъ уже въ прекрасномъ стилѣ, представителемъ котораго является опять киликъ Британскаго музея Е 82.

Мастеръ килика Е 82 уже не только знаетъ, что для того, чтобы волосы фигуры органически были связаны съ ней и не казались париемъ, на нее надѣтымъ, ихъ надо моделировать, но и умѣетъ гораздо лучше провести этотъ принципъ на практикѣ. Достигаетъ онъ этого тѣмъ, что части волосъ, находящихся на краяхъ, онъ дѣлаетъ разбавленнымъ лакомъ, причемъ, кромѣ того, не выдѣляетъ этихъ частей рѣзко изъ общей массы волосъ: отъ густого чернаго лака, которымъ дѣлается главная масса волосъ, переходъ къ краямъ, исполняемымъ разбавленнымъ лакомъ, проводится постепенно. Благодаря таковой трактоvkѣ волосъ, лучше, чѣмъ это было въ строгомъ стилѣ, обрисовывается форма черепа. Правда, мастеру килика Е 82 далеко не удастся еще характеризовать волосы такъ хорошо и придать имъ такую элегантность, какъ, напр., мастеру луврскаго лекиона (Mon. gr., II, 1889—1890, pl. 9—10) или даже автору сабуровскаго лекиона въ Берлинскомъ музеѣ (№ 2471), у которыхъ волосы трактованы вполне художественно, но онъ (мастеръ килика Е 82) стоитъ неизмѣримо выше Брига, сдѣлавшаго киликъ Е 68, гдѣ волосы фигуръ трактованы чисто по архаической манерѣ. Отдѣльныя пряди волосъ Посидона и Діониса — опять сдѣланы не такимъ густымъ лакомъ, какъ дѣлаются большею частью подобныя пряди въ строгомъ стилѣ <sup>1)</sup>). Равнымъ образомъ, кудри Зевса на Е 82 трактованы ближе къ природѣ <sup>2)</sup>, чѣмъ сходныя съ ними локоны Мемнона на луврскомъ киликѣ Дуриса <sup>3)</sup> и т. п. Сравнивая опять волосы Геры на Е 82 съ волосами, причесанными сходнымъ образомъ, гетеры на киликѣ Дуриса въ Берлинѣ (№ 2286 <sup>4)</sup>), мы безъ труда признаемъ бѣольшую жизненность ихъ изображенія у перваго мастера. Какъ для того, чтобы дать жизнь одеждѣ, ее нужно ставить въ зависимость не только отъ законовъ, которымъ она подлежитъ сама по себѣ, какъ всякая инертная масса, но и отъ тѣла, которое она покрываетъ, такъ и для того, чтобы волосы, которые сами по себѣ тоже не живая масса, получили на картинѣ жизнь, они должны быть поставлены въ зависимость отъ головы и должны обрисовывать, хотя

<sup>1)</sup> Ср., напр., Берл. 2290 (Gerhard, Trinkschalen, Taf. IV—V; W. Bl., A, 4); киликъ въ Луврѣ (Hartwig, Meisterschalen, Taf. VI; Harrison, ук. с., pl. XXXI) и т. д.

<sup>2)</sup> Онѣ мельче, запутаннѣе; на нихъ болѣе тѣней и свѣта, которые мастеръ обозначаетъ различными разведеніями лака.

<sup>3)</sup> Fröhner, Choix d. vases, pl. 4 (Harrison, ук. с., pl. XVIII).

<sup>4)</sup> A. Z., 1883, Taf. 4.

въ общемъ, формы черепа. Таковы правила, которымъ слѣдуютъ художники прекраснаго стиля. Въ общемъ ихъ чувствуютъ и мастера архаическіе. Послѣдніе, однако, какъ и всегда, не могутъ передать удачно въ рисункѣ то, что сознаютъ въ принципѣ. Это наше положеніе иллюстрируютъ лучше всего два полихромныхъ виллика въ Мюнхенѣ <sup>1)</sup> и фрагментъ такого же виллика коллекціи барона Wasberg въ Корфу (табл. I, B). Волосы фигуръ на мюнхенскихъ вазахъ все еще не имѣютъ моделировки и, только благодаря большому количеству штриховъ, обозначающихъ отдѣльныя пряди, производятъ лучшее впечатлѣніе, чѣмъ поражающіе своей схематической трактовкой волосы у фигуръ полихромнаго виллика фабрики Евфронія въ Берлинскомъ музеѣ (№ 2282) <sup>2)</sup> или виллика съ изображеніемъ Пандоры въ Британскомъ музеѣ D 4 <sup>3)</sup>. Наоборотъ, волосы фигуры на фрагментѣ (табл. I, B) уже моделированы, хотя, конечно, далеко еще несовершенно. Но какъ бы то ни было, фрагментъ—уже одинъ изъ первыхъ свидѣтелей новаго стиля—прекраснаго, который и здѣсь еще разъ проявляетъ большую жизнь и свободу тѣмъ, что внимательнѣе наблюдаетъ и строже проводитъ въ рисункѣ натуру.

Нельзя не замѣтить, что въ трактовкѣ волосъ прекрасный стиль сдѣлалъ гораздо менѣе, чѣмъ въ другихъ областяхъ. Это зависитъ отъ чрезвычайной трудности задачи. Аттическая скульптура V вѣка также еще не знаетъ вполнѣ реальнаго изображенія волосъ. Свидѣтелемъ тому являются фронтоны и фризъ Пароенона <sup>4)</sup>. Даже самъ Пракситель не достигъ еще въ этомъ совершенства. Только Лисиппъ закончилъ въ скульптурѣ формальное совершенствованіе трактовки волосъ <sup>5)</sup>. Живопись и здѣсь, вѣроятно, предупредила скульптуру: о Паррасіи говоритъ одно свидѣтельство древности <sup>6)</sup>, что одною изъ заслугъ этого художника надо признать усовершенствованіе имъ трактовки волосъ („primus... dedit... elegantiam capilli“). Въ скульптурѣ послѣднее можно сказать только о Лисиппѣ.

<sup>1)</sup> № 208 (O. Jahn, Die Entführung d. Europa, Taf. VII; Overbeck, Atlas d. Kunstmythologie, I, Taf. VI, 19; Harrison, ук. с., pl. XV, 1) и № 332 (Baum., Denkm., II, 928; Harrison, ук. с., pl. XV, 2).

<sup>2)</sup> Hartwig, Meisterschalen, Taf. LI—LII.

<sup>3)</sup> Murray, Wh. V., pl. XIX.

<sup>4)</sup> Cp. Collignon, Sculpture, II, 42.

<sup>5)</sup> Cp. Collignon, ук. с., II, 416; Sellers, Pliny's chapters on the history of art, LXXII сл.; О. Ф. Вульфъ, «Александръ съ копьемъ». Извѣстія Русск. Археол. Института въ Константинополѣ, III, 28 сл.; R. Schöne, Berlin. philol. Wochenschr., 1898, 1214.

<sup>6)</sup> Плиній, N. H., 35, 67 (Overbeck, S. Q., 1724).



VIII.

Мы уже видѣли, какъ отличается роспись килика Британскаго музея E 82 отъ произведеній мастеровъ архаическаго періода въ композиціи, въ заполненіи поверхности картины, въ трактовкѣ фигуръ, ихъ одежды, волосъ. Не менѣе отличаются фигуры килика E 82 отъ фигуръ строгаго стиля и по трактовкѣ лица.

Сравнимъ Ганимеда вазы Британскаго музея E 82 съ аналогичными ему фигурами на киликѣ Брига (того же музея E 68). Насколько Ганимедъ красивѣе и Филона и юноши, котораго Бригъ именуется красавцемъ („ὁ παῖς καλός“)! Насколько лицо Ганимеда выразительнѣе, осмысленнѣе, благороднѣе! Чѣмъ достигаетъ этого художникъ? Первое, что намъ бросится въ глаза у Брига, это—то, что Бригъ не знаетъ еще правильнаго профиля глаза. Какъ и всѣ художники строгаго стиля, Бригъ рисуетъ у фигуръ, поставленныхъ въ профиль, глаза въ фасъ. Бригъ, впрочемъ, уже старается выйти изъ древнѣйшей схемы строгаго стиля тѣмъ, что у нѣкоторыхъ фигуръ не рисуетъ контуровъ глаза всѣхъ цѣликомъ, а отерываетъ глазъ, уничтожая тотъ его уголокъ, который обращенъ къ носу. То обстоятельство, что на киликѣ E 68 мы видимъ такую трактовку глаза не у всѣхъ фигуръ, заставляетъ заключить, что Бригъ не зналъ еще, что у фигуръ, которыя стоятъ къ намъ въ профиль, мы видимъ всегда лишь половину глаза, а не весь глазъ. Онъ, какъ и другіе художники <sup>1)</sup>, открывавшіе такимъ же образомъ глаза у фигуръ, зналъ, что при нѣкоторыхъ положеніяхъ головы не видны всѣ контуры глаза. И вотъ рядомъ съ прежней схемой (а) онъ, чтобы внести больше разнообразія въ выраженіи фигуръ, употребляетъ другую схему (b). Эта схема—первый шагъ къ правильному изображенію профиля глаза. Исторія вазовой живописи свидѣтельствуешь, какого труда стоило искусству дойти до правильнаго изображенія чего бы то ни было. Казалось бы, какъ близко было отъ схемы b до правильнаго профиля глаза, и тѣмъ не менѣе ни одинъ мастеръ строгаго стиля не дошелъ до того. Строгий стиль опять не довелъ до конца

<sup>1)</sup> Такую же трактовку глаза видимъ, напр., на слѣдующихъ вазовыхъ рисункахъ: B ö m. M., IV (1890), 340, 9 (Harrison, ук. с., pl. IX, 2); Klein, L., 74 (Hartwig, Meisterschalen, Taf. VIII; Harrison, ук. с., pl. XVI, 1); Fröhner, Choix d. vases, pl. 4 (Harrison, ук. с., pl. XVIII); W. Bl., A, 5 (Harrison ук. с., pl. XX); J. Hell. st., X (1889), pl. I (Harrison, ук. с., pl. XXIV); W. Bl., VIII, 5 (Harrison, ук. с., pl. XXV); W. Bl., VIII, 6 (Harrison, ук. с., pl. XXVIII); Hartwig, Meisterschalen, Taf. VI, XXXIII, 1, LIX и т. д.

наблюдений природы: онъ не зналъ, что глазъ человѣческой у фигуры, которую мы наблюдаемъ съ боку, имѣеть не такіе контуры, какіе бываютъ у глаза, если наблюдаемое нами лицо обращено къ намъ въ фасъ. Бригъ и другіе мастера, уничтоживъ только одинъ уголъ глаза <sup>1)</sup> и удерживая для остального всецѣло контуры древнѣйшей схемы *a*, полагали уже, что они даютъ правильный профиль глаза. Нельзя, однако, не замѣтить, что схема *b* мастеровъ строгаго стиля обнаруживаетъ ихъ нерѣшительность, неувѣренность: они боятся открыть глазъ широко и считаютъ совершенно невысказаннымъ дать только половину глаза (какъ требуется, согласно натурѣ). Схема *b* въ сущности очень мало отличается отъ древнѣйшей схемы *a*.

Наоборотъ, та трактовка глаза, которую мы видимъ у фигуръ килика Е 82, отличается отъ архаической кореннымъ образомъ. Здѣсь мы видимъ уже совершенное знаніе профиля глаза. Вѣки представляютъ прямыя; глазъ открытъ широко; совершенно правильно представлена только его половина. Верхнее вѣко, далѣе, обозначено двумя штрихами <sup>2)</sup>. Изображены правильно рѣсницы <sup>3)</sup>. Зрачекъ, который въ архаическомъ стилѣ всегда дѣлается круглымъ, здѣсь, соотвѣтственно натурѣ, представляетъ въ своихъ контурахъ сферическій треугольникъ. Художникъ отмѣтилъ затѣмъ еще и то, чего никогда не видимъ въ строгомъ стилѣ, — что зрачекъ сверху прикрывается вѣкомъ. Нельзя, наконецъ, не замѣтить большого разнообразія въ положеніи глазъ у различныхъ фигуръ на картинахъ килика Е 82. Авторъ этой вазы не только знаетъ правильный профиль глаза, но и прекрасно изучилъ его при разнообразныхъ положеніяхъ зрачка. Въ тѣсной связи съ глазомъ онъ ставитъ брови, положеніе коихъ зависитъ отъ того, куда устремленъ взоръ фигуры. Отсюда такое разнообразіе положенія бровей у фигуръ килика Е 82; строгій стиль этого опять не знаетъ. Въ строгомъ стилѣ и въ этомъ мы видимъ лишь весьма несовершенные зачатки <sup>4)</sup>. Мастеръ килика Е 82 трактовкою глаза до-

<sup>1)</sup> Въ послѣдній періодъ строгаго стиля схема *b* получаетъ рѣшительный перевѣсъ.

<sup>2)</sup> У Ганимеда вѣко обозначено однимъ штрихомъ потому, что того требуетъ положеніе его глаза: вѣко сильно приподнято, его верхняго края не видно.

<sup>3)</sup> Архаическое искусство, если иногда и обозначало рѣсницы, то самымъ наивнымъ образомъ; примѣрами могутъ служить картины внутри берлинскихъ киликовъ № 2282 (Hartwig, Meisterschalen, Taf. LI), № 2278 (M o n., I, 24; В a u m., Denkm., I, 9) и т. д.

<sup>4)</sup> Вольшею частью въ строгомъ стилѣ брови дѣлаются параллельно верхнему контуру глаза. Ср. J a h r b. d. I n s t., VI (1891), Taf. 5, 1 (H a r r i s o n, ук. с., pl. IX, 1); M u s. I t a l., III, tav. 2 (H a r r i s o n, ук. с., pl. X); W. B l. V, 3 (H a r r i s o n, ук. с., pl. XI) и т. д. Иерѣдка только видимъ, что контуры бровей у фигуръ дѣлаются не параллельными контурамъ глазъ (особенно это любитъ Евфроній). Ср., напр., фигуру жен-

статочно указывает на то, что въ его время были уже совершенно иныя правила насчетъ средствъ, какъ придать глазу выразительность. Мастеръ килика Е 82 знаетъ, что не зрачекъ даетъ выраженіе глазу, а прилегающія къ глазу мягкія части лица. Придавъ имъ то или другое положеніе, художникъ и можетъ выразить то или другое душевное настроеніе во взглядѣ на изображаемомъ имъ лицѣ. Только теперь въ прекрасномъ стилѣ возможнымъ стало дать дѣйствительное изображеніе душевнаго настроенія. Талантливѣйшіе художники строгаго стиля, который не зналъ правильного профиля глаза и всего значенія мягкихъ частей, окружающихъ глазъ, могли давать лишь весьма несовершенныя попытки въ изображеніи душевнаго настроенія.

И здѣсь, впрочемъ, строгій стиль подготовилъ почву для прекраснаго. Иногда <sup>1)</sup> лучшіе архаическіе художники, несмотря на всю строгость сдерживающей ихъ схемы, создаютъ фигуры, у которыхъ нельзя отнять доли выразительности <sup>2)</sup>. Такія-то фигуры и можно назвать предшественниками фигуръ прекраснаго стиля. Достигаютъ архаическіе мастера выразительности глаза какъ разъ тѣми средствами, которыя получили въ прекрасномъ стилѣ свою настоящую разработку, а именно, они измѣняютъ контуры глаза и перемѣщаютъ его зрачекъ. И въ этомъ они слѣдуютъ Кимону Клеонейскому. Измѣняя контуры глаза, сообразно тому или другому чувству, которое художники желаютъ дать изображаемому лицу, они смутно чувствовали значеніе мягкихъ частей, окружающихъ глазъ. Изъ-за того, однако, что они не умѣютъ рисовать глазъ въ профиль, фигуры строгаго стиля даже и у лучшихъ мастеровъ въ выраженіи сохраняютъ обычную архаическую жесткость и условность.

---

щины свади Геріонея на мюнхенскомъ киликѣ Евфронія (№ 337; W. Bl., V, 3; Harrison, ук. с., pl. XI), или фигуру старика Сеенела направо отъ женщины, стоящей за Еврисеемъ, на киликѣ Евфронія въ Британскомъ музеѣ (Е 44; W. Bl., V, 7; Klein, *Euphr.*<sup>2</sup>, 88 сл.; Harrison, ук. с., pl. XII) и т. п.

<sup>1)</sup> Въ общемъ строгій стиль изображаетъ страсти и чувства не выраженіемъ лицъ у фигуръ, а движеніемъ ихъ тѣла и жестами. Ср. O. Jahn, *Einl.*, CLXXX. Примѣры: Еврисей на киликѣ Брит. музея Е 44 (W. Bl., V, 7; Harrison, ук. с., pl. XII), Ахиллъ на картинѣ внутри килика въ Museo Municipale въ Перуджии (А, 1170; Gerhard, A. V., 224; Harrison, ук. с., pl. XVIII), Эосъ на киликѣ бывшей коллекціи Самрапа (теперь въ Луврѣ; Gröbner, *Choix d. vases*, pl. 4; Harrison, ук. с., pl. XVIII), менады на киликѣ Герона въ Берлинѣ (№ 2290; W. Bl., A, 4; Harrison, ук. с., pl. XXI), Гераклъ и Антей, Тесей и Прокрустъ на киликѣ въ Аѳинскомъ Национальномъ музеѣ (J. Hell. st., X (1889), pl. I) и т. д.

<sup>2)</sup> Ср., напр., Берл., № 2278 (Mon., I, 24; Baum., *Denkm.*, I, 9), Мюнхенъ, № 376 (Nouvelles annales de la section française, pl. XXII--XXIII; u. m., *Denkm.*, I, 373) и т. п.

Обращаясь опять въ лондонскому килику Е 82, мы не можем не замѣтить у его фигуръ большого разнообразія и въ трактовкѣ губъ: ни у одной фигуры губы не представляютъ повторенія губъ другой. Трактовка губъ находится въ самомъ тѣсномъ отношеніи съ трактовкой глаза. Въ самомъ дѣлѣ, выраженіе лица зависитъ не только отъ глазъ, но и отъ губъ. Прекрасный стиль даетъ новую жизнь губамъ, дѣлая ихъ, наравнѣ съ глазомъ, орудіемъ для того, чтобы дать лицамъ выраженіе.

Архаическое искусство опять не знало такого значенія губъ: достаточно напомнить объ „архаической“ улыбкѣ. Вазовые мастера строгого стиля стоятъ на одномъ уровнѣ съ монументальнымъ искусствомъ ихъ эпохи: и у нихъ губы въ выраженіи не играютъ почти никакой роли. Только на лучшихъ произведеніяхъ мы видимъ иногда слабыя попытки дать губамъ выраженіе <sup>1)</sup>.

Благодаря правильной трактовкѣ глаза, окружающихъ его частей и благодаря болѣе соответствующему природѣ изображенію губъ, у фигуръ прекраснаго стиля мы впервые встрѣчаемъ въ греческомъ искусствѣ вѣрное изображеніе живого человѣческаго лица; только теперь художникамъ удалось сдѣлать лицо зеркаломъ души; только теперь въ первый разъ мы встрѣчаемъ вѣрныя изображенія различныхъ душевныхъ настроеній.

Правда, смотреть уже и фигуры строгого стиля. Нельзя отказать имъ въ огромномъ прогрессѣ, который сказывается у нихъ въ сравненіи съ фигурами черно-фигурнаго стиля, гдѣ фигуры (особенно мужскія) не имѣютъ еще взгляда живыхъ существъ и прямо некрасивы <sup>2)</sup>. Но взглядъ у фигуръ на вазахъ строгого стиля — чисто животный, безъ осмысленности человѣка. Отсюда фигуры въ композиціяхъ строгого стиля не имѣютъ внутренней связи между собою: онѣ не могутъ быть связаны между собою взглядомъ, какъ, напр., на киликѣ Брит. муз. Е 82 связываются въ одну группу фигуры Геры, Зевса и Ганимеда <sup>3)</sup>. Строгий стиль, чтобы связать отдѣльныя фигуры

<sup>1)</sup> Ср. киликъ Сосія въ Берлинѣ (№ 2278; Mon., I, 24; Ваum., Denkm., I, 9), вазу № 376 въ Мюнхенѣ (Nouv. annales d. l. sect. fr. XXII—XXIII; Ваum., Denkm., I, 373), килику Пистоксена въ Шверинѣ (Апп., 1871, F; Ваum., Denkm., III, 2138) и т. п.

<sup>2)</sup> Улыбающимся «архаическою улыбкой», спокойнымъ лицамъ фигуръ строгого стиля нельзя уже отказать въ красотѣ. Поражаютъ красотой многія фигуры изъ до-персидскаго слоя на афинскомъ акрополѣ. Ср. Jahrb. d. Inst., VI (1891). Taf. 1b-c (рис. 1). Не менѣе красивы: Hartwig, Meisterschalen, Taf. LI—LII; Mon. grecs, I (1872), pl. I, и т. д.

<sup>3)</sup> Зевсу и Ганимеду мы сейчасъ же слѣдуемъ, сочувствуемъ, и фигура Геры получаетъ, такимъ образомъ, все значеніе.

въ одну цѣлую композицію, по необходимости долженъ былъ прибѣгать къ чисто внѣшнимъ приемамъ, схемъ: его фигуры должны касаться одна другой, заслонять одна другую и т. п. Свободная, художественная группа впервые является лишь на вазахъ прекраснаго стиля <sup>1)</sup>.

## IX.

Послѣ того, что мы знаемъ о прекрасномъ стилѣ, намъ будетъ вполне понятно, почему типы фигуръ, выработанные строгимъ стилемъ, не могли оставаться въ новомъ стилѣ. Новый стиль, обладая столь большими преимуществами надъ старымъ, создаетъ и новые типы и даетъ гораздо болѣе тонкую характеристику фигуръ.

Типъ красиваго юноши строгаго стиля (примѣрами могутъ служить фигуры Филона и „ὁ παῖς καλός“ на киликѣ Брига Брит. муз. Е 68) теперь исчезаетъ совершенно. Типомъ красиваго эфеба новаго стиля можетъ служить фигура Ганимеда на Е 82. Вмѣсто прежняго круглаго черепа мы видимъ теперь черепъ, который, если на него смотрѣть съ профиля, въ своихъ очертаніяхъ скорѣе приближается къ прямоугольнику. Такое строеніе головы (т. е. въ основѣ прямоугольное) художники прекраснаго стиля даютъ всѣмъ фигурамъ, которыя они характеризуютъ, какъ интеллигентныя (на киликѣ Е 82 всѣ головы, кромѣ круглой головы силсна Кома, существа низшаго, чѣмъ боги). Сравнивая далѣе голову Ганимеда съ головами названныхъ фигуръ на киликѣ Брига, мы видимъ, что новый стиль преобразовалъ профиль лица: вмѣсто выступающаго впередъ носа и сильно отклоняющагося назадъ лба и большого, круглаго, выступающаго впередъ подбородка архаическаго стиля, теперь видимъ прямой профиль, столь типичный для античнаго искусства, начиная съ классическаго его періода <sup>2)</sup>: лобъ и носъ представляютъ одну прямую; подбородокъ умѣренъ, нѣсколько отступаетъ назадъ; форма его — сообразна съ костью нижней скулы.

Ухо у Ганимеда поставлено такъ, что лицевой уголъ <sup>3)</sup> равняется прямому. Напротивъ, въ строгомъ стилѣ нерѣдко ухо ставится то черезчуръ высоко то черезчуръ низко <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Ср. Herzog, Studien zur Gesch. d. griech. Kunst, 28 сл. Ср. выше, гл. I.

<sup>2)</sup> Ср. K. O. Müller-Welcker, Handb. d. Archäol. d. Kunst, § 329, 1. 2.

<sup>3)</sup> *Angulus facialis* образуется пересѣченіемъ линій, изъ которыхъ одна представляетъ касательную къ наиболѣе выступающей точкѣ лба и къ передней поверхности зубовъ, а другая проходитъ черезъ ушное отверстіе и носовой хрящъ. Ср. Duval, Précis de l'anatomie pour l'usage des artistes, 45.

<sup>4)</sup> Ср. Noël des Vergers, Etrurie, pl. 37; Röm. M., III (1888), Taf. I; Mus. Ital., III, tav. 2 (Harrison, ук. с., pl. X); Mon. grecs, 1872, pl. I (Harrison,

По общему строению головы другихъ фигуръ вилки Е 82 таковы же, какъ и голова Ганимеда.

Нельзя не замѣтить, что всѣ типы прекраснаго стиля гораздо красивѣе, благороднѣе, интеллигентнѣе типовъ архаическаго искусства. Этого достигъ новый стиль, между прочимъ, и тѣмъ, что измѣнилъ пропорціи лица. Главнѣйшимъ преобразованіемъ его въ этомъ отношеніи является — увеличеніе средней части лица (разстояніе отъ внутренняго угла глаза до конца носа), — которая (часть) у фигуръ строгаго стиля очень часто непомѣрно мала. Новая пропорція лица дали фигурамъ болѣе энергіи, силы воли. Сравнительно небольшою среднею частью лица и большими лбомъ и подбородкомъ прекрасный стиль характеризуетъ, равно какъ и круглою формою черепа и выступающимъ, вздернутымъ вверху носомъ, существа низшія (силенъ Кома) по своей интеллигенціи и слабыя по волѣ. Фигура Кома интересна еще въ томъ отношеніи, что показываетъ наглядно, какъ избѣгаетъ прекрасный стиль всего рѣзкаго, преувеличеннаго, неблагороднаго, что нарушало бы гармонию цѣлаго. Строгий стиль, который не имѣлъ еще многихъ средствъ для болѣе подробной характеристики фигуръ, постоянно впадалъ въ крайности. Такъ, изображая силеновъ, художники строгаго стиля черезчуръ подчеркивали характерныя стороны натуры этихъ существъ — чувственность, страсть къ вину. Отъ этого нерѣдко у силеновъ строгаго стиля мы видимъ преувеличенно безобразныя черты лица: безобразные носы <sup>1)</sup>, черезчуръ вытянутые впередъ подбородки <sup>2)</sup>, огромныя лохматыя бороды <sup>3)</sup>, толстыя густыя брови <sup>4)</sup>, безобразныя лысины <sup>5)</sup>, дикія, чисто животныя движенія и позы <sup>6)</sup>, огромныя гениталіи <sup>7)</sup> и т. п.

ук. с., pl. XIV); W. Bl., A, 5 (Harrison, ук. с., pl. XX) и т. д. Близки уже къ прекрасному стилю по пропорціямъ лица и по типу: Fröhner, *Choix d. vases*, pl. 4 (Harrison, ук. с., pl. XVIII); Fröhner, *Collection v. Branteghem*, pl. 20 (Harrison, ук. с., pl. XIX); W. Bl., VIII, 5 (Harrison, ук. с., pl. XXV) и др.

<sup>1)</sup> Ср. Hartwig, *Meisterschalen*, Taf. XXXIII, 1 (Harrison, *Greek vase paintings*, pl. XXXVIII); Mon., IX, 46 (W. Bl., VIII, 6; Harrison, ук. с., pl. XXVII); Röm. Mitth., V (1890), 340, 9 (Harrison, ук. с., pl. IX, 2) и т. д.

<sup>2)</sup> Ср. Hartwig, ук. с., Taf. VI (Harrison, ук. с., pl. XXXI); Röm. Mitth., V (1890), 340, 9 (Harrison, ук. с., pl. IX, 2); Mon., X, tav. 23—24 (Baum., *Denkm. III*, Taf. XCIII 2400) и т. д.

<sup>3)</sup> Ср. Hartwig, ук. с., Taf. VI (Harrison, ук. с., pl. XXXI); Mon., IX, 46 (W. Bl., VIII, 6; Harrison, ук. с., pl. XXXVIII); Röm. Mitth., V (1890), 340, 9 (Harrison, ук. с., pl. IX, 2) и т. д.

<sup>4)</sup> Ср. *Jahrb. d. Inst.*, VI (1891), Taf. 5, 1 (Harrison, ук. с., pl. IX, 1) и др.

<sup>5)</sup> Ср. Mon., IX, 46 (W. Bl., VIII, 6; Harrison, ук. с., pl. XXVII); *Jahrb. d. Inst.*, ук. м. (Harrison, ук. с., pl. IX, 1).

<sup>6)</sup> Ср. Hartwig, ук. с., Taf. XXXIII, 1 (Harrison, ук. с., pl. XXXVIII); Mon., IX, 46 (W. Bl., VIII, 6; Harrison, ук. с., pl. XXVII) и т. д.

<sup>7)</sup> Hartwig, ук. с., Taf. VI; Mon., X, tav. 23—24, и др.

Однимъ изъ перловъ греческой керамики является киликсъ съ рисункомъ такъ же, какъ берлинская ваза (1 А 1) и акропольскіе фрагменты (1 А 2), на бѣломъ фонѣ, принадлежащій Британскому музею (D 2; въ нашемъ спискѣ вазъ 1 А 3). Внутри килика изображена Афродита съ вѣтвью условной формы въ правой рукѣ, несомая летящимъ гусемъ. Богиня, у которой надѣтъ чепецъ на головѣ и сандалии на ногахъ, въ хитонѣ, украшенномъ крестиками и оборкою (съ меандромъ) внизу, и въ гиматіи. Она летитъ на гусѣ и сидитъ на немъ, грудью направо, сдвинувъ ноги. Можетъ быть, художникъ хотѣлъ представить новорожденную Афродиту, которую гусь несетъ надъ морскими волнами <sup>1)</sup>. Типъ Афродиты здѣсь совершенно юношескій: тонкія и чистыя черты лица, пѣжные контуры рукъ и груди. Нѣкоторая робость замѣтна въ позѣ богини, но фигура ея полна дѣвственной граціи. Надпись *Γλαύκων χαλός*, техника и стиль рисунка не оставляютъ сомнѣнія, что ваза 1 А 3 вышла изъ той же фабрики, что разсмотрѣнные нами уже два килика въ Берлинѣ и въ Афинахъ <sup>2)</sup>. Афродита—лишь весьма незначительное измѣненіе того же женскаго типа, который представляетъ менада акропольскихъ фрагментовъ. У менады только нѣсколько иная форма черепа: у нея черепъ болѣе высокой и короткой, между тѣмъ какъ у Афродиты—болѣе низкой и длинный. Оба эти типа встрѣчаются постоянно рядомъ у однихъ и тѣхъ же мастеровъ, какъ въ строгомъ стилѣ <sup>3)</sup>, такъ и въ прекрасномъ <sup>4)</sup>.

Ваза Британскаго музея D 2 (1 А 3), хотя по времени весьма и весьма должна быть близка къ фрагментамъ въ Афинахъ, уже представляетъ дальнѣйшія усовершенствованія стиля. Послѣднія касаются, главнымъ образомъ, профиля лица и формъ глаза. Губы и подбородокъ Афродиты еще болѣе благородны и красивы, чѣмъ у менады; формы верхняго вѣка и рѣсницы еще болѣе близки къ природѣ. Сдѣланъ шагъ и къ усовершенствованію изображенія зрачка глаза въ профиль. Однако,

<sup>1)</sup> Птица на киликѣ 1 А 3 не лебедь, а гусь. Часто невѣрно въ ней видятъ лебедя (ср., напр., Brunn, Bull., 1859, 100; Rayet-Collignon, Céramique, 221; Kalkmann, Jahrb. d. Inst., I (1886), 232; Klein, Euphr., 242, 248; L., 155; Löschke, Ath. M., V (1880), 382, и т. д.). Афродита изображена на гусѣ не на одномъ только киликѣ 1 А 3. Ср. Ohnefash-Richter, Ath. M., VI (1881), 245; Preller-Robert, Griech. Mythol., 382, 2.

<sup>2)</sup> Ср. особенно трактовку одежды, бровей и глаза, рукъ Ср. Rayet-Collignon, ук. с., ук. м.; v. Rohden у Baum., Denkm., II, 857; III, 1997; Furtwängler, Arch. Anz., VI (1891), 69.

<sup>3)</sup> Ср. Hartwig, Meistersch., Taf. XXV, XXX, 3, XXXI, LXXV, и т. д.

<sup>4)</sup> Ср. Mus. Ital., III (1890), t. V; Gerhard, A. V., 176, 1; Stackelberg, Gr., 19; Mon., I, t. IV; Mon., V, 49, и т. д.

художникъ не достигъ еще и здѣсь истины, и его приѣмъ нѣсколько наивенъ. Привыкнувъ изображать зрачекъ глаза, виднаго въ профиль, въ формѣ круга съ точкой внутри, и въ то же время зная, что зрачекъ, при такомъ положеніи глаза, не бываетъ виденъ весь, художникъ сдѣлалъ у Афродиты зрачекъ въ формѣ дуги, которая лишь немногимъ меньше полного круга. Зрачекъ онъ поставилъ по традиціи въ центрѣ, изъ котораго описана дуга. Такой же точно приѣмъ видимъ у мастера, сдѣлавшаго великолѣпную чашу, съ рисункомъ внутри нея на бѣломъ фонѣ, въ Археологическомъ музеѣ во Флоренціи (1 А 5). По стилю мастеръ, сдѣлавшій послѣднюю вазу, близокъ къ автору чаши Британскаго музея D 2. Но онъ вышелъ не изъ мастерской Евфронія, какъ авторъ вазы 1 А 3, берлинскаго килика 1 А 1 и акропольскихъ фрагментовъ 1 А 2, а изъ другой мастерской, тоже еще строгаго стиля. Прекраснымъ памятникомъ этой мастерской является чаша съ рисункомъ на бѣломъ фонѣ въ Мюнхенѣ (№ 208; 1 А 4). Флорентійская чаша относится къ мюнхенской такъ, какъ акропольскіе фрагменты и ваза 1 А 3 къ берлинскому килику 1 А 1.

Флорентійская чаша пока еще не издана. Милани готовитъ ея описаніе для *Monumenti antichi dei Lincei*, гдѣ она будетъ опубликована на прекрасной таблицѣ <sup>1)</sup>. Краткое описаніе ея дано Милани въ *Rendiconti d. Reale Accademia dei Lincei* (1893, seduta 17 dicembre 1893, vol. II, 1007).

По орнаментамъ у ручекъ, флорентійскій киликъ относится къ группѣ чашъ, которыя Гартвигъ приписываетъ „Meister mit der Ranke“ <sup>2)</sup>, мастеру, вышедшему изъ школы Дуриса <sup>3)</sup>. Въ той же школѣ, какъ мы видѣли, развился и мастеръ, которому принадлежатъ указанная выше чаша съ *Γλαύκων κάλος*. Мастеръ флорентійскаго килика прославляетъ прекраснаго Лиандра. На мюнхенскомъ же киликѣ съ изображеніемъ Европы на бычѣ стоитъ просто: *ὁ παῖς κάλος*.

Къ флорентинскому килику (1 А 5) примыкаютъ килики 1 А 6 и 1 А 15.

Итакъ, мы видимъ, что килики съ живописью на бѣломъ фонѣ внутри явились въ періодъ строгаго стиля. Кромѣ киликовъ

<sup>1)</sup> Благодаря любезности г. Милани, намъ удалось штудировать чашу во Флорентійскомъ музеѣ. Г. Милани показывалъ намъ и таблицы, приготовленныя для публикаціи.

<sup>2)</sup> Ср., напр., Zapponi, Certosa, tav. LXIII, 12; Hartwig, Meistersch., 657 сл., Taf. LXXII сл.

<sup>3)</sup> Ср. Hartwig, ук. с., 489, 680.



1 А 1 и 4, строгому стилю принадлежать еще следующие.

Въ ранній періодъ строгаго стиля явился киликъ, фрагменты котораго недавно приобрѣлъ Берлинскій музей <sup>1)</sup>. Затѣмъ Памфей росписалъ чашу съ бѣлой облицовкой внутри <sup>2)</sup>. Изъ школы Евфронія вышли еще киликъ въ Луврѣ (№ 927) съ изображеніемъ Геракла, поражающаго Ифита <sup>3)</sup>, и киликъ Британскаго музея D 1 <sup>4)</sup>.

Школѣ Брига принадлежитъ уже извѣстный намъ киликъ съ надписью: *Ἀλκιβιάδης καλός*, въ Руво <sup>5)</sup>. Бригъ росписалъ также чашу, находящуюся теперь въ Мюнхенѣ (№ 332) <sup>6)</sup>. Ему же, по всей вѣроятности, надо приписать фрагментъ чаши въ парижской *Bibliothèque Nationale* <sup>7)</sup>. О томъ, что килики съ рисункомъ на бѣломъ фонѣ дѣлались и въ мастерской Гіерона, свидѣтельствуеетъ чаша *Museo Gregoriano* въ Ватиканѣ (№ 196) <sup>8)</sup>, гдѣ, по какой-то случайности, рисунокъ внутри килика не былъ выполненъ, хотя для него приготовлена бѣлая облицовка. Въ мастерской, близкой къ Дурису и Гіерону, явился киликъ Британскаго музея D 4 (1 А 7), который, подобно луврскому килику съ изображеніемъ Геракла и Ифита и килику Британскаго музея D 1, по стилю рисунка одновремененъ съ берлинской чашей (2282; 1 А 1). По формѣ своей и по орнаментациі киликъ D 4 весьма близокъ къ килику D 2 (1 А 3), происходящему, какъ мы видѣли, изъ той же фабрики Евфронія, какъ и берлинская чаша.

Весьма интересна группа чашъ, съ рисунками по бѣлому фону внутри нихъ, — группа, вышедшая изъ мастерской Гегесибула. Всѣ вазы Гегесибула — одинаковы по формѣ. Это въ высшей степени легкія, элегантныя чаши безъ ножки съ длинными тонкими ручками (см. *Mém. et Mon. Piot*, II (1895), pl. VI). Особенно прелестна чаша бывшей коллекціи v. Branteghem въ Брюсселѣ (1 А 10). На ней мы и читаемъ подпись сдѣлавшаго ея мастера — Гегесибула.

<sup>1)</sup> Ср. *Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1897, LV; Pollak, *Röm. M.*, XIII (1898), 80 слл.

<sup>2)</sup> *A. Z.*, 1884, 16; Hartwig, *ук. с.*, 499, 1.

<sup>3)</sup> Furtwängler у Roscher, *Lex. d. Mythologie*, I, 2233; Hartwig, *ук. с.*, 499 слл.; Pottier, *Mém. et Mon. Piot*, II (1895), 53, f. 3; ср. 54.

<sup>4)</sup> Hartwig, *ук. м.*; Pottier, *ук. м.*; Furtwängler, *Berl. philol. Wochenschr.*, 1894, 141.

<sup>5)</sup> *Ann.*, 1877, Q; 279 слл. (Heydemann); *Mon.*, X, 82a; *Berl. philol. Wochenschr.*, 1888, 450 (Furtwängler).

<sup>6)</sup> Thiersch, *Hellenische bemalte Vasen*, Taf. 4; Müller-Wieseler, *Denkm.*, II, 273; Baum., *Denkm.*, II, 928.

<sup>7)</sup> Hartwig, *Meistersch.*, 500.

<sup>8)</sup> Helbig-Reisch, *Rome*, II, 341.

Чаша эта имѣетъ оригинальную роспись. Внутри она покрыта нѣсколько разбавленнымъ, коричневатымъ лакомъ, причемъ въ центрѣ оставленъ бѣлый медальонъ, кругомъ котораго идетъ бордюръ изъ густого, чернаго лака. Въ медальонѣ изображена женщина; на ней надѣты хитонъ съ мелкими складками и гиматій; на головѣ—обычный чепецъ. Женщина играетъ волчкомъ. По типу женщина близка къ Афродитѣ на киликѣ Британскаго музея (1 А 3), но рисунокъ послѣдняго аккуратнѣе и элегантнѣе. Киликѣ Гегесибула принадлежитъ равному переходному стилю; по стилю рисунка онъ одного времени съ вазами 1 А 2 и 1 А 3 нашего списка: еще весьма замѣтна у его рисунка близость къ строгому стилю.

Тщательнѣе и тоньше подписанной вазы Гегесибула два килика его же мастерской <sup>1)</sup>, находящіяся теперь въ Луврѣ (1 А 8 и 1 А 9).

Какъ чаша Гегесибула, такъ и оба луврскіе килика не имѣютъ рисунковъ на внѣшнихъ сторонахъ. Внутри луврскія чаши росписаны нѣсколько иначе, чѣмъ чаша Гегесибула. У нихъ внутри полихромный рисунокъ на бѣломъ фонѣ. Бѣлая облицовка кругомъ медальона у чаши Гегесибула совершенно та же, что облицовка внутри луврскихъ киликовъ. Стиль рисунковъ равнымъ образомъ указываетъ на то, что всѣ три килика возникли въ одной мастерской, хотя луврскіе и не росписаны самимъ Гегесибуломъ, а какимъ-либо изъ его сотрудниковъ. По стилю луврскіе килики вполне одновременны съ вазою Гегесибула. Подобно послѣдней, они развитѣе вполне строгой чаши въ Берлинѣ (1 А 1); во профилѣ глаза на одномъ изъ нихъ (1 А 8) не такъ развитъ еще, какъ на акропольскихъ фрагментахъ (1 А 2) или на киликѣ Британскаго музея D 2 (1 А 3). Нельзя не замѣтить еще также большой близости стоящей музы на киликѣ 1 А 9 къ фигурѣ Сафо на мюнхенской вазѣ строгаго стиля (№ 753) <sup>2)</sup>, которая, какъ правильно полагаетъ Фуртвэнглеръ <sup>3)</sup>, явилась около 480 года. Сидящую музыку на другомъ киликѣ, равнымъ образомъ, нужно сравнивать съ изображеніями сидящаго Аполлона на вазахъ строгаго стиля <sup>4)</sup>. Какъ на послѣдней вазѣ, такъ и на луврскомъ киликѣ художникъ крайне неловко передаетъ  $\frac{3}{4}$  лица. Такого рода изображенія лица въ  $\frac{3}{4}$  мы

<sup>1)</sup> Ср. Pottier, *Mém. et Mon. Piot*, II (1895), 42.

<sup>2)</sup> Кромѣ публикацій, указанныхъ у O. Jahn'a, ваза издана еще въ Jahn, *Darstellungen d. griech. Dichter. Sächs. Berichte*, I; затѣмъ въ Museo Italiano, II (1886), tav. IV, и у Baumeister, *Denkm.*, III, 1607.

<sup>3)</sup> Furtwängler, *Führer d. Vasensamml. Königs Ludwig*, 39.

<sup>4)</sup> Ср. Брит. муз., E 80 (C. Smith, *Catalogue*, pl. V).

видимъ уже въ строгомъ стилѣ, напр., у Евфронія, Онесима <sup>1)</sup>, Дуриса (рис. 8) <sup>2)</sup>. На сравнительно болѣе позднее время луврскихъ вилковъ, чѣмъ берлинская чаша 2282 (1 А 1), указываетъ еще и большое развитіе на нихъ живописнаго элемента въ пейзажѣ <sup>3)</sup>, который доводится вообще до *minimum*'а въ картинахъ строгаго стиля <sup>4)</sup> и значительнѣе развитъ, напр., на болѣе позднихъ, чѣмъ луврскіе вилки, чашахъ Сотата (1 А 11—13).

Въ виду сказаннаго мы соглашаемся съ Поттье, который ставитъ

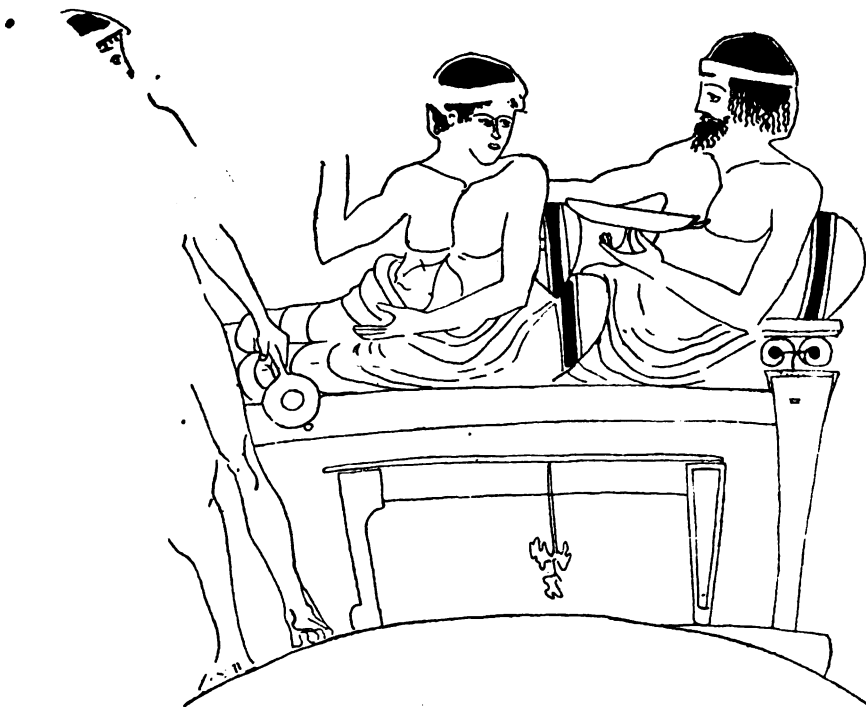


Рис. 8. Часть рисунка одной изъ наружныхъ сторонъ нежданнаго вилка въ Museo Archeologico (№ 21) во Флоренціи.

луврскіе вилки (1 А 8—9) между берлинскою чашей (1 А 1) и фрагментами съ аѳинскаго акрополя (1 А 2).

Моложе по стилю группы вазъ Гегесибула вазы, которыя нужно считать явившимися на фабрикѣ Сотата. Это—

<sup>1)</sup> Ср. Hartwig, Meistersch., Taf. 59, 2; стр. 544.

<sup>2)</sup> Рисунокъ съ нежданнаго вилка школы Дуриса (съ картины одной изъ наружныхъ сторонъ) въ Museo Archeologico во Флоренціи (№ 21). Рисунокъ сдѣланъ нами съ оригинала. Какъ внутренняя картина вилка, такъ и наружныя изображаютъ пирующихъ мужчинъ и эфебовъ. Рисунокъ тонкій и аккуратный; техника блестящая, обычная у мастеровъ строгаго стиля.

<sup>3)</sup> Ср. Pottier, *Mém. et Mon. Piot*, II (1895), 53.

<sup>4)</sup> Ср. Klein, *Euphr.*<sup>2</sup>, 55, 89, 195, 214.

1 А 11—13 нашего списка. На вазахъ 1 А 11 и 12 сохранились подписи росписавшаго ихъ мастера, но, къ сожалѣнію, оба раза отъ имени его осталось лишь окончаніе — *αδης*. Уже Фуртвенглеръ съ достаточною вѣроятностію дополнилъ недостававшее начало имени: *Σωτ]άδης* <sup>1)</sup>. С. Смисъ и Мёррә <sup>2)</sup> такъ же читаютъ имя художника. Дѣло въ томъ, что вмѣстѣ съ этими вазами <sup>3)</sup>, между прочимъ, была найдена фіала, находящаяся теперь въ Британскомъ музеѣ (D 8), которая по технике своей (качества бѣлой облицовки внутри нея, чернаго лака и его разбавленій, дающихъ желтоватые цвѣта), равно какъ по замѣчательной эlegantности, прелести и легкости стили имѣетъ ближайшія аналогіи съ вазами 1 А 11—13.

Такъ какъ на фіалѣ D 8 читаемъ: *Σωτάδης έποίη[σεν]*, то и вазы 1 А 11—13 скорѣе всего сдѣланы Сотадомъ.

По своимъ формамъ, размѣрамъ, росписи и стилю рисунковъ, всѣ три вазы одинаковы и сдѣланы однимъ и тѣмъ же мастеромъ. Это — килики на очень низкой подставкѣ съ тонкими, эlegantными ручками, у которыхъ на каждой вверху посажено по кнопкѣ, подходящей по формѣ на головку гвоздя. Какъ по формѣ, такъ и вообще по стилю вазы Сотада близки къ чапамъ Гегесибула. Послѣднія, однако, древнѣе въ стилѣ рисунковъ и небрежнѣе по исполненію. Стоять выше, чѣмъ чаши Гегесибула, вазы Сотада, равнымъ образомъ, и по своей изящности, тонкости, легкости и эlegantности. Можно смѣло утверждать, что вазы Сотада составляютъ гордость Британскаго музея, такъ какъ онѣ представляютъ собою одинъ изъ шедевровъ художественной промышленности всѣхъ временъ и народовъ.

Но и вазы Сотада, по стилю своихъ рисунковъ (которые во всѣхъ трехъ случаяхъ исполнены на бѣломъ фонѣ и находятся только внутри килика, тогда какъ наружныя стѣнки просто покрыты чернымъ лакомъ), все еще тѣсно примыкаютъ къ вазамъ начала переходнаго стили и имѣютъ отелики въ строгомъ стилѣ.

По стилю чаша 1 А 11 стоитъ на той же ступени, что и вазы съ надписью: *Γλαύκων χαλός*. Особенно это видно, если сравнить, напр., фигуру мальчика Главка на чашѣ Сотада съ фигурой убѣгающаго эфеба на аѣинскомъ бѣломъ лекиѣѣ (*Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 163; 2 А 1 нашего списка вазъ): локонъ надъ лбомъ и передъ ухомъ, профиль съ толстымъ носомъ, оттянутой внизъ нижней губой, формы под-

<sup>1)</sup> Ср. *Arch. Anz.*, VI (1891), 69.

<sup>2)</sup> Въ каталогѣ вазъ Брит. музея и въ *Wh. ath. vases*.

<sup>3)</sup> Ср. *Fröhner*, *Coll. v. Branteghem*, къ № 159 слл.

бсродка, брови, контуры глаза, трактовка одежды—на обѣихъ вазахъ идентичны и выдають, если не одну и ту же руку, то безусловно одну и ту же фабрику.

Складки одежды на обѣихъ вазахъ слѣдуютъ уже новымъ принципамъ, но обозначены онѣ лишь суммарно. Трактовка глазъ на вазѣ Сотада (1 А 11) и на аѳинскомъ лекиѳѣ, впрочемъ, указываетъ на то, что оба эти сосуда сравнительно уже далеки отъ вазъ вполне строгаго стиля. По формамъ профиль глаза здѣсь уже не далекъ отъ вполне правильныхъ изображеній глаза въ прекрасномъ стилѣ. То и другое вѣко Сотада изображаетъ однимъ штрихомъ. Зрачекъ обозначается круглою точкою. Уже этого намъ достаточно, чтобы вывести то заключеніе, что аѳинскій бѣлый лекиѳъ съ надписью *Γλαύκων καλός* сдѣлалъ не тѣмъ же самымъ мастеромъ, который дѣлалъ вазы съ именемъ Главкона, о которыхъ мы говорили выше. Этотъ лекиѳъ—фабрики, близкой къ фабрикѣ Сотада. Мы расходимся также съ Фуртвенглеромъ, который считаетъ Сотада авторомъ и бѣлыхъ киликовъ съ именемъ Главкона <sup>1)</sup>. Только въ виду близости стиля рисунка вазы Сотада и лекиѳа Аѳинскаго музея (2 А 1), мы должны признать, что вазы Сотада—одновременны съ вазами, прославляющими Главкона. Подобно послѣднимъ, вазы Сотада принадлежатъ переходному стилю. Но бѣлые килики (1 А 2—3) съ именемъ Главкона имѣютъ больше точекъ соприкосновенія со строгимъ стилемъ, чѣмъ киликъ Сотада 1 А 11. Если на фабрикѣ Евфронія мы видимъ еще такую вазу, какъ киликъ 1 А 1, который всецѣло живетъ еще традиціями стараго стиля, то у Сотада ваза 1 А 11—самая древняя по стилю. Обѣ другія его чаши (1 А 12—13) еще развитѣе, еще болѣе свободнаго стиля въ рисункѣ.

Наиболѣе архаическая изъ вазъ Сотада (1 А 11), такимъ образомъ, одновременна съ киликами 1 А 2—3 и съ наиболѣе развитой по стилю рисунковъ вазой Гегесибула (1 А 10).

Какъ и у мастеровъ ранѣе разсмотрѣнныхъ нами вазъ, рисунокъ у Сотада развивается быстро и въ томъ же самомъ направленіи. Слѣдуя общему движенію, стиль рисунковъ на вазахъ Сотада все болѣе и болѣе

<sup>1)</sup> Фуртвенглеръ, *Arch. Anz.*, VI (1891), 69, ошибочно читалъ надпись (*Γλαύκος*) на вазѣ Сотада; онъ думалъ, что тамъ стоитъ *Γλαύκων*, при которомъ онъ и подразумѣвалъ *καλός*. Вѣлая облицовка на киликахъ съ *Γλαύκων καλός* отличается отъ таковой же на вазахъ Сотада. У послѣднихъ она—бѣлѣе. Пропорціи фигуръ равнымъ образомъ, другія. Бѣлый лекиѳъ Аѳинскаго Национальнаго музея по техникѣ одинаковъ съ чашами 1А1—3 (качества лака, бѣлой облицовки, употребленіе красокъ).

приближается къ стилю свободному, прекрасному, образцомъ котораго являются картины виллика Брит. муз. E 82 (рис. 7), становясь въ то же время благороднѣе, тоньше, элегантнѣе и эффектнѣе.

Чаша Британскаго музея D 6 (1 A 12) по формѣ, орнаментаци, качествамъ лака, глины и бѣлой облицовки, алфавиту надписей—однакова съ чашей 1 A 11. Это тоже подписанная чаша Сотада <sup>1)</sup>. По мастерству композиціи, эффектному заполненію пространства, граціи и легкости фигуръ, чистотѣ и аккуратности рисунка, гармоническому сочетанію красокъ ваза Сотада 1 A 12 по истинѣ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ среди издѣлій аттической художественной промышленности. Предъ нами, дѣйствительно,—перлъ греческой керамики.

По типу лица (ср. особенно формы подбородка, губъ и носа), по формамъ тѣла (ср. особ. руки) и по пропорціямъ фигура дѣвушки ясно еще связана съ фигурами виллика 1 A 11. Но какъ облагороженъ уже и какъ смягченъ профиль, въ сравненіи съ профилями фигуръ чаши 1 A 11! Сотадъ все еще не достигъ вполнѣ свободныхъ отъ традицій архаизма формъ: пропорціи лица дѣвушки еще старья. Вся ея головка такъ напоминаетъ еще столь близкихъ къ архаическимъ фигурамъ Авръ (Augae) на астрагалѣ Британскаго музея E 804 <sup>2)</sup>. Всей той свободы, которую мы наблюдаемъ въ стилѣ, напр., у фигуръ арибалла Берлинскаго музея (№ 2471), фигуръ, по пропорціямъ и общему облику близкихъ къ фигурѣ дѣвушки на чашѣ Сотада, мы здѣсь еще не видимъ. Ваза Сотада по стилю стоитъ между вазой Британскаго музея (E 804) и названнымъ берлинскимъ арибалломъ. Ваза E 804 стилистически родственна вазамъ съ именемъ Главкона <sup>3)</sup>. Такимъ образомъ, чаша Сотада 1 A 12 является примѣромъ такой стадіи переходнаго стиля, на которой стиль этотъ уже гораздо ближе къ развитому прекрасному, чѣмъ къ строгому. Подходящимъ терминомъ для этой стадіи развитія переходнаго стиля былъ бы ранній прекрасный стиль, въ противоположность развитому прекрасному. Въ послѣднемъ фигуры имѣютъ лучшія пропорціи лица, еще болѣе смягчаютъ и облагораживаютъ формы носа, губъ и подбородка, яснѣе характеризуютъ складки одеждъ. Правда, складки и у

<sup>1)</sup> Публикація чаши въ Coll. v. Branteghem Фрѣнера (pl. 39, 164) не удовлетворительна. Наоборотъ, таблица у Мѣрре (Wh. V., pl. 16) передаетъ оригиналъ прекрасно.

<sup>2)</sup> Stackelberg, Gräber, Taf. 23; J. Hell. st., XIII (1892—3), 135; Ваум., Denkm., III, 2146; Harrison, Greek vase paintings, pl. XL. Мы принимаемъ объясненіе фигуръ Сикса (J. Hell. st., ук. г., 131 сл.).

<sup>3)</sup> Ср. v. Rohden у Ваум., Denkm., III, 1997; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst. IX (1894), 59, 5.

фигуры дѣвушки на киликѣ Сотата 1 А 12 явно уже слѣдуютъ принципамъ новаго стиля въ гораздо большей степени, чѣмъ мы это наблюдаемъ у Авръ вазы Е 804 Британскаго музея, но нельзя не замѣтить, что художникъ не могъ вполне провести эти принципы на груди фигуры, гдѣ складки не драпируютъ формы такъ, какъ это мы видимъ въ развитомъ прекрасномъ стилѣ, не находятся въ такой тѣсной зависимости отъ формъ тѣла, которое одежда облекаетъ, вслѣдствіе чего и является въ ихъ трактовкѣ здѣсь нѣкоторая неясность. Съ другой стороны, большее развитіе стиля у Сотата, сравнительно съ рисунками вазъ съ надписью: *Γλαύκων χαλός*, дѣлается очевиднымъ, если сопоставить, напр., киликѣ 1 А 3 съ вазой Сотата 1 А 12. Формы дѣвушки на киликѣ Сотата легче, элегантнѣе, изящнѣе формъ Афродиты на вазѣ 1 А 3, хотя профиль послѣдней и волосы обнаруживаютъ и больше тщательности и больше деталей въ отдѣлѣ. Гораздо свободнѣе трактована у дѣвушки Сотата одежда, чѣмъ у Афродиты на киликѣ 1 А 3, гдѣ всѣ складки еще чисто архаическія. Какъ прекрасно, напр., передаль Сотата положеніе одежды внизу у фигуры подъ вліяніемъ движенія, и, наоборотъ, какъ тяжела трактовка хитона и гиматія у Афродиты и какъ несогласна съ положеніемъ, въ которомъ богиня изображена!

Еще большею свободою стиля отличается третья чаша Британскаго музея D 7, которую изъ-за обстоятельствъ находки <sup>1)</sup>, техники, формы и стиля надо признать также за произведеніе Сотата (1 А 13). Голова Гиппомедонта, отличающаяся такимъ индивидуализмомъ въ характеристикѣ, правда, сейчасъ же напомнитъ намъ голову мужчины на вазѣ Британскаго музея Е 804, на которой и женскія фигуры, какъ мы замѣтили уже, имѣютъ точки соприкосновенія съ фигурами Сотата. Однако, какъ фигура на вазѣ Е 804, такъ и подобныя фигуры въ строгомъ стилѣ (ср. Hartwig, Meistersch., Taf. XL), не даютъ такой полной, рельефной характеристики уже по одному тому, что всѣ онѣ не даютъ правильнаго изображенія глаза. Мужчина на вазѣ Е 804 по типу, кромѣ того, не имѣетъ того благородства въ чертахъ лица, какъ Гиппомедонтъ Сотата. Сотата смягчаетъ грубость характеристики тѣмъ, что избѣгаетъ преувеличеній, въ которыхъ прибѣгаетъ постоянно строгій стиль и которыя еще мы видимъ на вазѣ Е 804 (ср., напр., непомѣрно широко открытый глазъ, вздернутый носъ, сильно оттопыренныя губы, слишкомъ малый лицевой уголъ). Гиппомедонтъ Сотата является и прекрасно характеризованнымъ индивидуумомъ и въ то же время отличается

---

<sup>1)</sup> Ср. Fröhner, Coll. v. Branteghem, въ № 159.

замѣчательнымъ благородствомъ. Мы уже раньше отмѣтили, что прекрасный стиль отличается отъ строгаго, между прочимъ, и тѣмъ, что даетъ хорошія характеристичныя индивидуальности, отнюдь не впадая въ вульгарность. И въ своихъ типахъ существъ низшихъ (въ родѣ силеновъ) прекрасный стиль оправдываетъ свое имя и остается возвышенно-благороднымъ.

Весьма важнымъ усовершенствованіемъ стиля является на занимающей наше вниманіе чашѣ Сотата (1 А 13) то, что художникъ здѣсь даетъ уже совершенно правильный профилъ глаза: и зрачекъ уже не обозначается болѣе круглой точкой, а дается его профилъ.

Замѣчательна и трактовка одежды. Одежда у сохранившейся части фигуры Гипсипилы трактована такъ же, какъ одежда дѣвушки на чашѣ 1 А 12. Но шкура, надѣтая на Гиппомедонтѣ, въ своей трактовкѣ превосходитъ все то, что мы знаемъ въ строгомъ стилѣ и что наблюдали до сихъ поръ въ стилѣ переходномъ.

Уже мастера архаической эпохи стремились къ моделировкѣ изображаемыхъ ими предметовъ, старались посредствомъ отдѣльныхъ штриховъ, которые они дѣлали, иногда такъ или иначе разбавляя чернымъ лакомъ, которымъ рисовались фигуры, — ближе характеризовать поверхности фигуръ, ихъ рельефъ.

Такъ, весьма часто мы видимъ это у Брига и у мастеровъ его школы. На берлинскомъ киликѣ, вышедшемъ изъ мастерской этого мастера (№ 2293), въ сценѣ гигантомахіи у одного гиганта (противника Посидона) (сторона В; ср. Furtwängler, Vasensamml. in Antiquarium, 592) круглый щитъ, изображенный въ ракурсѣ, оттушеванъ штрихами разбавленнаго лака. На берлинскомъ киликѣ № 2294, по стилю школы Брига, мы видимъ опять подобную трактовку круглаго щита въ рукахъ у изображенной статуи юноши (ср. Furtwängler, ук. с., 594). Моделированъ щитъ у одной фигуры и на киликѣ Брига въ Луврѣ (Pottier, *Mém. et Mon. Piot*, II (1895), 46, f. 1)<sup>1)</sup>, у воина, внутри килика Онесима въ Берлинѣ (2295; Hartwig, *Meistersch.*, LVI, 2), у грека, поражающаго кентавра, внутри килика того же мастера (Мюнхень, 368; Hartwig, *Meistersch.*, Taf. LIX, 2). Замѣчательна по моделировкѣ трактовка крыльевъ у Эрота на фрагментѣ килика съ бѣлой обливкой внутри (ранняго періода строгаго стиля) въ Берлинскомъ музеѣ (ср. Pollak, *Röm. M.*, XIII (1898), 80) и т. д.

Но всѣ эти попытки моделировки въ строгомъ стилѣ остаются

<sup>1)</sup> Публикація килика у Heudeманн, *Plüper'sis d. Brygos*, не удовлетворительна и не передаетъ этой особенности оригинала.



все же весьма робкими. Наоборот, у Сотата мы наблюдаемъ несомнѣнный прогрессъ въ тушовкѣ. Круглая форма могильнаго холма на его виликѣ 1 А 11 передана уже несравненно удачнѣе, чѣмъ круглая формы щитовъ на вазахъ Брига. Тушовка у Сотата и гораздо подробнѣе, и гораздо рѣшительнѣе: мѣста, гдѣ ложатся болѣе густыя тѣни, обозначены болѣе темными штрихами; мѣста, болѣе освѣщенные, обозначены тонкими штрихами; переходъ отъ тѣни къ свѣту—постепенный, какъ это и должно быть у предметовъ съ кривыми поверхностями. Наоборотъ, строгій стиль не шелъ такъ далеко: всѣ штрихи у Брига почти одинаковы по степени своей густоты. Если на виликѣ 1 А 11 Сотата въ травовкѣ одежды не идетъ еще далѣе мастеровъ строгаго стиля, то на виликѣ 1 А 13 травовка шкуры, надѣтой на Гиппомедонтѣ, значительно развитѣе. Штрихи различной густоты характеризуютъ здѣсь опять болѣе и менѣе освѣщенные мѣста и вмѣстѣ съ тѣмъ болѣе и менѣе выступающія поверхности: мы присутствуемъ здѣсь, дѣйствительно, при возникновеніи той моделировки, которую усовершенствовалъ впоследствии Аполлдоръ, *σκιγράφος* <sup>1)</sup>). На виликѣ 1 А 13 штрихами же характеризуется круглая форма туловища змѣя, равно какъ нельзя не замѣтить стремленія къ моделировкѣ и въ изображеніи камыша около змѣя. И такой прогрессъ въ моделировкѣ ставитъ виликѣ 1 А 13 Сотата позже двухъ его чашъ, о которыхъ мы говорили выше <sup>2)</sup>.

Весьма интересенъ фрагментъ вилика, съ рисункомъ на бѣломъ фонѣ, въ коллекціи барона Вазберга, въ Корфу (1 А 16; табл. I, В).

Снаружи у этого вилика, какъ у чашъ 1 А 1, 4, 5—7, 14, 15 и т. д.,—рисунки обычной красно-фигурной техники <sup>3)</sup>). Отъ внутренней картины вилика сохранилась лишь верхняя часть женской фигуры. На головѣ у женщины надѣто свѣтло-палевое покрывало, на которомъ вышиты красные кружки <sup>4)</sup>). Волосы повязаны бѣлой лентой. Ниже подбородка у шеи видна часть вѣтки, которую женщина держала въ рукахъ. Весь рисунокъ заключенъ былъ въ рамку, которая состоитъ изъ трехъ концентрическихъ круговъ (коричневаго и двухъ черныхъ по его сто-

<sup>1)</sup> Ср. Girard, *La peinture antique*, 202; Pottier, *Mém. et Mon. Piot*, II (1895), 45. Ср. ниже.

<sup>2)</sup> Попытки моделировать туловища змѣй видимы у Сотата уже и на 1 А 11.

<sup>3)</sup> Только у вилика 1 А 2 и рисунки внѣшней стороны выполнены на бѣломъ фонѣ. Примѣровъ, гдѣ на внѣшнихъ сторонахъ вилика являлись бы рисунки на бѣломъ фонѣ, вообще очень мало: ср. Mon., X, XXXVII a, и An n., 1877. О послѣдней ср. Klein, M., 218, 7, и Hartwig, *Meistersch.*; 499, 3. Нѣкоторые вилики на внѣшнихъ сторонахъ покрыты сплошь чернымъ лакомъ (1 А 3, 8—13).

<sup>4)</sup> Ср. Брит. муз., Е 82 (рис. 7), гдѣ на Герѣ надѣто такое же покрывало.

ронамъ). Эта рамка сразу же напоминает намъ вазу Гегесибула 1 А 10. По стилю нашъ фрагментъ, однако, моложе вазы Гегесибула, хотя здѣсь все еще зрачекъ глаза обозначается черною круглою точкою. Рѣски обозначены, то и другое, одною чертою (не двумя, какъ на 1 А 2—3). Профиль глаза изображенъ въ своихъ внѣшнихъ очертаніяхъ правильно. Правильно переданы въ профиль и рѣсницы. Глазъ съ бровью надъ нимъ въ общемъ напоминает менаду на афинскомъ киликѣ 1 А 2. Носъ, очертанія губъ, подбородокъ, съ другой стороны, у женщины, изображенной на фрагментѣ, почти идентичны по формамъ съ такими же у Афродиты на киликѣ 1 А 3. Какъ и эти два килика (1 А 2—3), киликъ, отъ котораго дошелъ нашъ фрагментъ, явился въ мастерской, развившейся подъ влияніемъ Дуриса. За это достаточно говоритъ сравненіе рисунка нашего фрагмента съ рисункомъ на бѣломъ лекикѣ Британскаго музея D 22 (Muglay, Wh. V., pl. XIV), школы и стиля Дуриса. Есть общее въ типѣ у женщины на фрагментѣ 1 А 16 также и съ Главкомъ на чашѣ Сотата 1 А 11. Общее съ Сотатомъ у автора нашего килика еще и то, какъ онъ тушуется и характеризуетъ круглыя поверхности. Штрихи покрывала женщины на фрагментѣ рѣшительно сходны со штрихами на вазахъ Сотата (1 А 11 и 13). По замѣчательному развитію системы штриховъ фрагментъ въ Корфу надо считать стоящимъ близко по времени къ вазѣ Сотата 1 А 13. Трактовка волосъ на фрагментѣ, обнаруживая ясное стремленіе моделировать фигуру, тоже показываетъ, что фрагментъ нѣсколько моложе килика 1 А 3. На болѣе позднее его происхожденіе указываетъ и надпись, которую читаемъ на фрагментѣ. Здѣсь мы видимъ уже  $\eta$ , тогда какъ на 1 А 3 въ родительномъ на концѣ стоитъ еще  $\epsilon$ : 'Αφροδίτης.

По аналогіи съ 'Αφροδίτης мы усматриваемъ и въ надписи на фрагментѣ въ Корфу родительный отъ женскаго имени, оканчивавшагося на — δίκης. Четыре послѣднія буквы надписи не подлежатъ сомнѣнію. Какая буква стояла передъ  $\iota$ , не ясно. Руссопуло утверждаетъ, что явно видно  $\epsilon$  (стр. 9 его публикаціи). Но, кажется, это  $\epsilon$ , на которомъ Руссопуло построилъ всю свою гипотезу о томъ, будто на фрагментѣ изображена Антигона, погребающая Полиника <sup>1)</sup>, — это  $\epsilon$  не такъ достоверно. Уже рисовальщикъ Руссопуло этого  $\epsilon$  не передаетъ, ставя на его мѣстѣ неясные знаки. Затѣмъ Клейнъ (Eurhg.<sup>2</sup>, 249, 11) первую оставшуюся букву считалъ  $\dot{Z}$  <sup>2)</sup>. По всей вѣроятности, на фрагментѣ

<sup>1)</sup> Руссопуло реставрируетъ надпись: Πολυδίκης.

<sup>2)</sup> По Клейну на фрагментѣ мы имѣемъ остатокъ часто встрѣчающейся сцены похищенія женщины. Клейну въ чтеніи надписи слѣдовалъ Гартвигъ (Meistersch., 501, 21).

стоитъ L, что и дало возможность Руссопуло читать ε, а Клейну σ. По нашему это — остатокъ отъ Δ, которая стояла на оригиналѣ <sup>1)</sup>. Въ такомъ случаѣ имя можно дополнить, какъ Εδρου]δίκης, или Σενο]δίκης. Въ первомъ случаѣ мы имѣли бы сюжетъ изъ той же области, что и на киликѣ 1 А 2. Ближе опредѣлить сюжетъ нельзя. Одно можно сказать, въ виду того, что легко опредѣляются, какъ діаметръ килика (онъ равенъ былъ 0,25 м.), такъ и мѣсто фрагмента на погибшемъ киликѣ, — именно, что едва ли на киликѣ изображено было болѣе двухъ фигуръ.

Какъ бы то ни было, фрагментъ килика въ Корфу и по размѣрамъ изображенной фигуры <sup>2)</sup>, и по благородству стиля, и по чистотѣ контуровъ, и по блестящей, роскошной техникѣ представляетъ выдающійся интересъ въ греческой керамикѣ середины V вѣка.

Ко времени ранняго прекраснаго стиля, какъ килики 1 А 12, 13, 16, принадлежать и неизданные еще фрагменты килика Берлинскаго музея (№ 4059), — происходящіе съ афинскаго акрополя (1 А 17) <sup>3)</sup>.

Мы видѣли, какъ близки по стилю между собою произведенія фабрикъ, изготовлявшихъ чаши съ рисунками по бѣлому фону внутри. Если стиль рисунковъ этихъ всѣхъ чашъ указываетъ на ихъ сравнительную одновременность, то на то же указываетъ, съ другой стороны, и техника ихъ.

По техникѣ имѣютъ ближайшее отношеніе между собою вазы 1 А 1—3, 1 А 4—6, 15, далѣе 1 А 4, 14, 17. У всѣхъ у нихъ бѣлая облицовка почти тождественна. Она представляетъ слой болѣе толстый, чѣмъ бѣлая облицовка на вазахъ Гегесибула и Сотада. Она гладка и прочна, потому что вазы эти подвергнуты были довольно сильному обжиганію. Тонъ облицовки бѣлый, блестящій, нѣсколько съ кремовымъ, желтоватымъ оттѣнкомъ. Контуръ на всѣхъ перечисленныхъ только-что киликахъ исполнены болѣе или менѣе разбавленнымъ лакомъ. Этотъ же лакъ употребляется для окраски одеждъ, деталей хитоновъ (бордюры, орнаменты и т. п.), волосъ, животныхъ и т. п. Лакъ этотъ въ наиболѣе густомъ разведеніи даетъ темно-коричневый и даже черный цвѣтъ. Будучи разбавленъ, онъ становится свѣтло-коричневымъ, темно-желтымъ и даже

---

<sup>1)</sup> Мы не имѣли возможности видѣть самый оригиналъ. На таблицѣ фрагментъ воспроизведенъ по нашей акварели, слѣдланной съ публикаціи Руссопуло.

<sup>2)</sup> Руссопуло справедливо говоритъ здѣсь о μεγалоγραφία.

<sup>3)</sup> Объ неизданномъ киликѣ 1 А 18 мы не можемъ сказать ничего, такъ какъ не видѣли оригинала.

яремъ свѣтло-желтымъ <sup>1)</sup>). Такъ, на 1 А 1 контуры черныя, на 1 А 2 и 3 они коричневыя, кое-гдѣ переходящія въ желтый. Таковы же контуры и на 1 А 4, 5, 14. Почти черныя контуры имѣютъ фигуры на 1 А 6, 7, 15. Желтоватыя контуры видимъ у 1 А 17. Такой различный цвѣтъ контуровъ не говоритъ за то, что мастера различныхъ чашъ пользовались неодинаковымъ лакомъ. Мы имѣемъ дѣло только съ различными разбавленіями одного и того же лака. Для второстепенныхъ деталей (мускулатура, детали глазъ и т. п.) мастера всегда употребляютъ болѣе слабое разведеніе того же лака, которымъ сдѣланы контуры. У 1 А 1—2, 14 эти детали сдѣланы желтымъ, у 1 А 3 свѣтло-коричневымъ, у 1 А 7—коричневымъ; коричневымъ же онѣ исполнены у 1 А 6, 15.

Волосы у фигуръ художники покрываютъ сплошь такъ или иначе разбавленнымъ лакомъ и по этому уже слою вырисовываютъ детали штрихами лака болѣе густого разведенія. При этомъ, какъ мы видѣли, мастера иногда обнаруживаютъ явное стремленіе моделировать фигуру. Такъ на 1 А 2 съ этою цѣлью художникъ употребляетъ три степени разведенія лака: вся масса волосъ сначала была окрашена въ коричневый цвѣтъ; затѣмъ темно-коричневымъ вырисованы отдѣльные локоны и коса, и, наконецъ, желтый примѣненъ для отдѣльныхъ локоновъ надъ лбомъ, у уха, на затылкѣ и для наиболѣе освѣщенныхъ точекъ косы. Подобнымъ образомъ художники трактуютъ раскрашенную лакомъ одежду. На ней складки обозначаются обыкновенно линиями, исполненными тѣмъ же лакомъ, которымъ окрашена вся одежда, но только болѣе густого его разведенія (1 А 1, 2, 4, 5 и т. д.). Но когда для общей окраски одежды взято слишкомъ густое разведеніе лака, то складки обозначаются линиями пурпурнаго цвѣта (1 А 14), къ которымъ присоединяются еще иногда и детали, исполненныя бѣлымъ (1 А 7).

Болѣе свѣтлымъ разбавленіемъ лака (или бѣлымъ) изображаются и мелкія детали на окрашенныхъ лакомъ одеждахъ (1 А 4) или на окрашенныхъ лакомъ бордюрахъ одеждъ (1 А 3, 15) и т. п.

Кромѣ тѣхъ красокъ, которыя даютъ различныя разведенія чернаго лака, и кромѣ бѣлаго и пурпурнаго, мастера названныхъ чашъ употребляютъ для деталей фигуръ еще позолоту. Тѣ детали, которыя должны были быть покрыты золотомъ, обыкновенно дѣлались въ легкомъ рельефѣ (тени, ожерелья, детали лиры на 1 А 1 и 2; головные уборы и головка молотка на 1 А 7; стефана Геры на 1 А 15, серьги, браслеты, булавки, ожерелье, вышивки на хитонѣ Европы на 1 А 4 и т. д.). Наконецъ,

<sup>1)</sup> Ср. Revue arch., 1892, I, 363 слл. (E. Durand-Gréville). Съ гипотезой Дюранъ-Гревилля (ср. особ. стр. 382) согласиться, по нашему мнѣнію, нельзя.

на 1 А 17, самомъ позднемъ представителѣ группы, видимъ еще примѣненіе красной краски для покрывала, положеннаго на влину.

Надписи, орнаменты и т. п. внутри этихъ виликовъ исполняются также тѣмъ или другимъ разведеніемъ лака.

Фрагментъ 1 А 16 по техникѣ (насколько можно говорить о ней по публикаціи Руссопуло) также близокъ къ разсмотрѣннымъ нами вазамъ, какъ и по стилю. Здѣсь такая же бѣлая облицовка внутри вилика, такія же красныя фигуры на черномъ фонѣ, на наружныхъ его сторонахъ. Въ распоряженіи мастера и здѣсь былъ тотъ же лакъ. Имъ сдѣланы контуры, которые—черные. Волосы также сдѣланы весьма густымъ разведеніемъ лака; но для болѣе освѣщенныхъ ихъ частей лакъ нѣсколько разбавленъ. То, что выдѣляетъ фрагментъ 1 А 16 изъ ряда ранѣ разсмотрѣнныхъ чашъ, это трактовка покрывала, надѣтаго на Евридикѣ. Оно сплошь окрашено желтымъ (сильное разведеніе лака), и складки на немъ вырисованы коричневыми штрихами (менѣе сильное разведеніе того же лака). На частяхъ, особенно сильно освѣщенныхъ, у покрывала разведеніе лака доведено до *shading*. Наконецъ, мастеръ употребляетъ красный для орнаментовъ покрывала (кружочки) и для нѣкоторыхъ лепестковъ вѣтки, которую держитъ Евридика, и бѣлый для теней на головѣ фигуры. Можетъ быть, теня или детали вѣтки и орнаменты покрывала были позолочены <sup>1)</sup>.

Кругомъ картины въ виликѣ 1 А 16 шли три концентрическихъ круга, изъ которыхъ средній (коричневый) исполненъ болѣе слабымъ разведеніемъ того же лака, что и два черныхъ круга по краямъ, для которыхъ взятъ былъ самый густой растворъ.

Надпись сдѣлана, какъ обычно, тѣмъ же лакомъ.

Мы уже указали на сходство техники рисунка на фрагментѣ 1 А 16 съ техникой вазъ Гегесибула и Сотада.

Вазы фабрики Гегесибула по техникѣ тѣсно связаны съ вазами Сотада. Эта группа виликовъ (1 А 8—13) отличается отъ разсмотрѣнныхъ нами ранѣ качествами бѣлой облицовки. Здѣсь послѣдняя бѣлѣе. Она также гораздо тоньше, чѣмъ у вазъ прежнихъ группъ. Но вазы подвергались и здѣсь довольно сильному обжиганію. Отличительнымъ качествомъ виликовъ 1 А 8—13 является изумительная ихъ легкость, обуславливаемая тщательною очисткою глины, изъ которой они сдѣланы; въ этомъ отношеніи они не имѣютъ себѣ равныхъ.

Отличается эта группа отъ прежнихъ и большею тонкостью тех-

<sup>1)</sup> За то говорятъ, по крайней мѣрѣ, аналогіи. Ср. 1 А 2, 4, 7, 15 и т. д.

ники. Древнѣйшія вазы этой группы (1 А 8—9) въ своей техникѣ напоминаютъ еще очень вазы прежнихъ группъ. На 1 А 8 художникъ дѣлаетъ однимъ и тѣмъ же лакомъ контуры, имъ же окрашиваетъ волосы и гиматій фигуры. Болѣе свѣтлыя (чѣмъ, напр., пряди волосъ) линіи, обозначающія складки хитона музы, сдѣланы лишь болѣе разведеннымъ лакомъ (ср. Pottier, *Mém. et Mon. Piot*, II (1895), 40). Орнаменты на гиматіи сдѣланы бѣлымъ. Нѣкоторыя части лиры, диптиха (на колѣняхъ музы), кресла и нижній край гиматіа окрашены краснымъ. Діадема, серьга, ожерелье, браслетъ, нѣкоторыя части лиры были позолочены. Позолота, по обычаю, была положена на линіи и точки, сдѣланныя рельефно изъ особой бѣлой массы. Оборки на хитонѣ музы на 1 А 9 напоминаютъ 1 А 3. Пальметки на нихъ исполнены розовымъ.

Древнѣйшая изъ вазъ Сотата (1 А 11) также еще по техникѣ отчасти примыкаетъ къ группѣ виликовъ съ именемъ Главкона и другихъ, имъ родственныхъ. Дѣло въ томъ, что здѣсь одежда трактована въ родѣ того, какъ на тѣхъ вазахъ (ср. особ. 1 А 17). Одежда сдѣлана буро-пурпурнаго цвѣта, а складки на ней обозначены черными линіями (ср. 1 А 7). При этомъ тѣло сдѣлано лишь просто въ контурахъ. Въ рисунокѣ видимъ больше цвѣтовъ (но то же количество красокъ); для камешковъ, лежащихъ подъ могильною насыпью, употреблены черный, коричневый (разбавленіе чернаго) и розовый (разбавленіе пурпурнаго). При моделированіи фигуръ большую роль играетъ то или другое разбавленіе лака. Контуры фигуръ сдѣланы среднимъ разбавленіемъ чернаго лака; они коричневые. Коричневымъ исполнены и штрихи, которыми оттушованъ холмъ. Змѣи сдѣланы разбавленнымъ лакомъ (сѣроватымъ), а тѣни на нихъ — коричневымъ. Коричневымъ же сдѣланы волосы фигуръ. Въ ихъ трактовкѣ видимъ, какъ и у 1 А 16, стремленіе положить болѣе густые слои въ мѣстахъ, гдѣ должно быть болѣе тѣни.

Болѣе цвѣтовъ (оттѣнковъ красокъ), чѣмъ на прежнихъ группахъ, видимъ и на второй чашѣ Сотата (1 А 12). Рисунокъ заключенъ въ коричневый кругъ. Затѣмъ у краевъ вазы идутъ три концентрическихъ круга, — желтый между двумя черными (ср. 1 А 10, 16). Рисунокъ выполненъ коричневыми контурами, волосы представляютъ коричневый силуэтъ. Въ трактовкѣ яблони замѣчаемъ обычную у Сотата характеристику менѣе освѣщенныхъ мѣстъ болѣе густыми слоями лака. Плодъ на деревѣ обозначенъ рельефно; онъ — бѣлый. Вѣроятно, бѣлый цвѣтъ служилъ для наложенія на него позолоты, какъ на другихъ вазахъ (ср. 1 А 4). Третья ваза Сотата (1 А 13) одинакова со второй по техникѣ.

Вообще, такимъ образомъ, вторая группа виликовъ совершенствуется технику, которую мы видимъ на болѣ раннихъ виликахъ съ рисунками на бѣломъ фонѣ. Старшіе вилики не имѣютъ еще такой бѣлой, блестящей облицовки. Число разбавленій лака и красокъ у нихъ также меньше. Сочетанія ихъ въ общемъ тамъ менѣе эффектны, оттого и колоритъ болѣе жествій и суровый.

Младшими въ ряду виликовъ 1 А 1—17 являются двѣ вазы Сотата. Мы видѣли, что ваза 1 А 13 по стилю своему уже приближается къ вазамъ развитого прекрасного стиля. Если бы мы стали сравнивать виликъ Сотата 1 А 13 со старшими изъ бѣлыхъ виликовъ (1 А 1, 4, 7), то пришли бы къ тѣмъ же результатамъ, какіе мы имѣли отъ сравненія двухъ вазъ Британскаго музея Е 82 (рис. 7) и Е 68 (рис. 6) <sup>1)</sup>.

То же можно сказать объ изображеніяхъ кентавровъ <sup>2)</sup>, дивихъ разбойниковъ, съ которыми сражается Тесей <sup>3)</sup>, и варваровъ <sup>4)</sup>. Постоянно мы тутъ видимъ въ строгомъ стилѣ нарушеніе художественной мѣры. Напротивъ, мастеръ вилика Е 82 даетъ полную характеристику приближающагося къ животнымъ чувственнаго, наивно-веселаго силена <sup>5)</sup> и въ то же время не впадаетъ въ рѣзкость, жесткость <sup>6)</sup>: можно, такимъ

---

<sup>1)</sup> Мы ничего не говорили о чашѣ, съ рисункомъ на бѣломъ фонѣ внутри, бывшей коллекціи Тышкевича въ Римѣ, теперь въ частномъ владѣніи въ Англии, съ изображеніемъ Аоаманта и Нефелы (Föhner, Coll. Tyszkiewicz, pl. XII), потому что, вопреки заявленіямъ Фрэнера (стр. 19), Гартвига (Berl. philol. Wochenschr., 1894, 1531), Подлака (Röm. M., XIII (1898), 80), мы считали ея рисунокъ всегда грубой поддѣлкой по стилистическимъ и техническимъ основаніямъ. Робертъ (Hermet, XXIX, 42; XXX, 135 слл.) считаетъ его поддѣльнымъ изъ-за трактовки сюжета, а также и изъ-за стила рисунка. Только что мы прочли Furtwängler, Neuere Fälschungen von Antiken, 1899. Почтенный ученый (стр. 33 слл.) безусловно считаетъ рисунокъ чаши фальсификаціей, хотя самый сосудъ античнымъ. Г. Е. Кизерицкій въ разговорѣ съ нами въ 1897 г. считалъ рисунокъ чаши античнымъ.

<sup>2)</sup> Ср. Hartwig, Meisterschalen, Taf. LIX (Harrison, ук. с., pl. XXXIX).

<sup>3)</sup> Ср. J. Hell. st., X (1889), pl. I (Harrison, ук. с., pl. XXIV); Gerhard, A. V., 115.

<sup>4)</sup> Ср. Gerhard, A. V., 166.

<sup>5)</sup> Морщины на лбу, очертаніе брови, морщина подъ глазомъ характеризуютъ кожу, лишенную эластичности. Формы лба, носа, толстыя губы, открытый ротъ рѣзко выдѣляютъ силена изъ круга идеальныхъ фигуръ боговъ. Ослиныя уши, хвостъ, большая борода еще остатки отъ старой схемы. Дряблая кожа на тѣлѣ, форма гениталій отличаютъ Кома также отъ идеальныхъ фигуръ. Непропорціонально большая голова дѣлаетъ фигуру Кома комической. Тѣло его, въ сравненіи съ такой большой головой, кажется еще болѣе хилымъ. Вдвернутый носъ, какъ извѣстно (ср. К. О. Müller-Welcker, Handb., § 329, 4), античное искусство дѣлаетъ у силеновъ для того, чтобы обозначить ихъ дѣтски-наивный веселый характеръ.

<sup>6)</sup> Всѣ почти черты Кома возможны въ натурѣ; ничего каррикатурнаго, преувеличенно безобразнаго у его фигуры нѣтъ. Только животныя уши и хвостъ выдѣляютъ его изъ людей. Напротивъ, лицевой уголъ у Кома—почти прямой.

образомъ, придать фигурѣ и характерныя, чисто индивидуальныя черты и соблюсти вмѣстѣ съ тѣмъ художественную гармонию.

Аналогичное видимъ на метопахъ Пареевона: единственная сохранившаяся на метопахъ голова кентавра развитого стиля является краснорѣчивымъ свидѣтелемъ, что новое искусство, въ противоположность архаическому, которое любило придавать кентаврамъ чисто звѣрскія черты, не лишаетъ ихъ нѣкотораго благородства, хотя характеризуетъ и въ чертахъ лица существами болѣе низкими, чѣмъ ихъ противники лапиды, отличающіеся идеальной красотой <sup>1)</sup>.

Кромѣ характерной фигуры Кома, остальные фигуры килика Е 82 представляютъ обычные идеальные типы прекраснаго стиля. Амфитрита, Гера, Афродита и Ариадна разнятся только весьма мелкими деталями. Въ общемъ всѣ богини сдѣланы по одному типу, обычному въ прекрасномъ стилѣ для дѣвушекъ и женщинъ <sup>2)</sup>. Боги также всѣ въ общемъ варьируютъ одинъ и тотъ же обычный типъ мужчины съ овладистой бородой прекраснаго стиля. При этомъ большее сходство имѣютъ: Зевсъ съ Діонисомъ, Посидонъ съ Ареемъ. Плутонъ, изображенный внутри килика, опять ближе ко второй парѣ. Болѣе мягкіе характеры Зевса и Діониса характеризованы и складомъ ихъ губъ, и выраженіемъ глазъ, и волосами, и сравнительно меньшимъ носомъ. Напротивъ, профили Посидона и Арея—энергичнѣе, серьезнѣе, сосредоточеннѣе. Еще болѣе серьезную мину имѣетъ Плутонъ. У послѣднихъ трехъ боговъ волосы не выются, какъ у Зевса и Діониса. Суровый характеръ Арея, видимому <sup>3)</sup>, выраженъ тѣмъ, что жесткіе волосы его короче, чѣмъ у другихъ боговъ; кромѣ того, Арей не имѣетъ ничего въ рукахъ, и поза его не такая спокойная, какъ у другихъ возлежащихъ боговъ: онъ приподнялъ правое колѣно; ступня правой ноги его должна стоять на клинѣ. Арею ничего не стоитъ въ одинъ моментъ встать. Контрастъ съ Ареемъ представляетъ Діонисъ, который болѣе другихъ облокотился на подушку, и у него одного только кисть лѣвой руки опустилась въ полномъ покоѣ. Посидонъ, хотя и вполне лежитъ на клинѣ, можетъ легко встать, благодаря тому, что держитъ въ правой рукѣ трезубецъ. Намъ кажется, возможно полагать, что поза характеризуетъ Посидона, какъ болѣе энергичнаго и болѣе суроваго бога, чѣмъ Зевсъ,

<sup>1)</sup> Голова эта находится въ Вюрцбургѣ. Она издана Михаэлисомъ въ *Jahrb. d. Inst.*, XI (1896), 300 сл.; ср. *Treu, ib.*, XII (1897), 101 сл.

<sup>2)</sup> Ср. *Winter, Jünger. attisch. Vasen*, 33.

<sup>3)</sup> Ср. *K. O. Müller-Welcker, Handb.*, § 330, 2—3.



который, занятый въ данный моментъ всецѣло Герой, не можетъ скоро и легко оставить свою позу. Однако, Зевсъ не настолько погрузился въ покой, какъ Діонисъ: въ лѣвой рукѣ онъ держитъ фіалу, и, благодаря этому, все его туловище болѣе напряжено, чѣмъ у Діониса, и не производитъ впечатлѣнія изнѣженности бога вина и наслажденія.

Гораздо менѣе характеризуется каждая изъ фигуръ богинь. Одно можно сказать о нихъ положительно, что фигуры не вполне одинаковы по выраженію, и что художникъ хотѣлъ каждой богинѣ придать индивидуальный характеръ и отличить ее отъ остальныхъ. Ему вполне удалось достигнуть этого въ фигурѣ Геры, красота которой повергаетъ въ изумленіе не только Зевса, но и Ганимеда, благоговѣнно смотрящаго на богиню, которая своей величественностью и царственностью ясно отличается отъ другихъ богинь. Что касается послѣднихъ, то ихъ характеристики недостаточно опредѣлены. Дѣтская довѣрчивость и покорность чувствуется во взглядѣ и всей позѣ Персефоны, которая о чемъ-то бесѣдуетъ съ мрачнымъ властителемъ Аида. Ариадна, красотой которой любитъ и самъ Діонисъ и его вѣрный спутникъ Комъ, съ наивностью и простотой что-то рассказываетъ своему супругу. Амфитрита, преданная и спокойная, достаетъ изъ алабастра ароматическую жидкость, которая назначена, вѣроятно, чтобы разбавить ею вино въ фіалѣ суроваго бога морей. Живая Афродита (одна изъ всѣхъ богинь на ногахъ) принесла для Арея въ канарѣ вина: ея забота, вѣроятно, направлена въ тому, чтобы склонить и бурнаго бога браней, оставившаго уже свои дослѣхи, въ веселому пиру <sup>1)</sup>.

Въ виду того, что новый стиль обладаетъ уже такой способностью въ внутренней характеристикѣ фигуръ, ему часто нѣтъ необходимости удерживать всю ту массу атрибутовъ, которую мы видимъ у фигуръ строгаго стиля <sup>2)</sup>. Атрибуты въ архаическомъ искусствѣ являлись необходимо нужными, чтобы хотя такою чисто внѣшнею характеристикой можно было отличить одно божество отъ другого, такъ какъ всѣ фигуры (будутъ ли то боги или смертные) дѣлаются по одной установленной схемѣ и имѣютъ одинъ и тотъ же условный типъ.

Однако, внутренняя характеристика въ новомъ стилѣ еще не настолько совершенна, чтобы одной ее довольно было для полного пониманія композиціи. Прекрасный стиль все еще удерживаетъ нѣкоторые атрибуты для характеристики и, кромѣ того, удерживаетъ употребля-

<sup>1)</sup> Ср. Gerhard, Trinkschalen, къ табл. Н. Winter, ук. с., 33.

<sup>2)</sup> Ср. К. О. Müller-Welcker, Handb., § 344, 5.

впiяся издавна въ живописи и а д п и с и, задача которыхъ заключается въ томъ, чтобы опять чисто внѣшнимъ образомъ разъяснить композицію.

Еще Полигнотъ пользовался, какъ извѣстно <sup>1)</sup>, такими надписями. Напротивъ, въ композиціи восточнаго фриза Паренена, гдѣ надписей нѣтъ <sup>2)</sup>, нѣкоторыя фигуры изъ-за этого неясны, и ученые до сихъ поръ спорятъ о томъ, какъ ихъ назвать.

Винтеръ <sup>3)</sup> ставитъ виликъ Е 82 въ зависимость отъ фриза Паренена, между прочимъ, потому, что въ композиціяхъ вилика и на фризѣ одинаково мало атрибутовъ у фигуръ. Противъ этого мы должны сказать во-первыхъ, что у фигуръ на виликѣ атрибуты все-таки играютъ несравненно бoльшую роль, чѣмъ на фризѣ; а во-вторыхъ — фигуры на картинахъ Полигнота также уже не имѣли массы атрибутовъ архаическаго времени и отличались другъ отъ друга внутренней характеристикой. Къ послѣднимъ композиціямъ вилика близка и по употребленію надписей.

Все, что мы сказали теперь и раньше объ отношеніи вилика къ восточному фризу Паренена, скорѣе говоритъ за то, что виликъ не зависитъ отъ Паренена. Нѣкоторое сходство въ пониманіи и стилѣ фигуръ указываетъ не болѣе, какъ на сравнительную одновременность, и никоимъ образомъ не говоритъ за то, что виликъ не могъ явиться ранѣе фриза. Если Винтеръ выставляетъ далѣе сходство композицій вилика съ композиціей восточнаго фриза Паренена въ качествѣ доказательства въ пользу того, что авторъ вилика долженъ былъ знать фризы Паренена <sup>4)</sup>, то это неосновательно потому, что композиція симпосія на виликѣ Е 82 зависитъ, какъ мы видѣли, непосредственно отъ картины Брига (т. е. отъ произведенія до 480 года).

Наконецъ, рѣшительно говоритъ противъ Винтера трактовка глазъ у фигуръ вилика Е 82. Если бы источникомъ вдохновенія мастера этой вазы былъ только фризъ Паренена, и вообще если бы искусство Фидія создало тотъ стиль въ вазовой живописи, который мы называемъ прекраснымъ, то, конечно, вазовые мастера давали бы контурамъ глазъ очертаніе, которое мы наблюдаемъ на рельефахъ школы Фидія <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Ср. выше.

<sup>2)</sup> На фризахъ архаическаго времени такія надписи были столь же обычны, какъ и на вазовыхъ картинахъ. Ср. Homolle, *Gaz. b.-a.*, XIII (1895), 330 слд.

<sup>3)</sup> Winter, *Jünger. attisch. Vasen*, 33.

<sup>4)</sup> Winter, *ук. с.*, 34: «so konnte nur ein Vasenmaler komponieren, welcher den Fries gesehen hatte».

<sup>5)</sup> На такихъ «непосредственныхъ откликахъ фриза Паренена» (какъ Винтеръ называетъ композиціи вилика Е 82) мы это тѣмъ болѣе ожидали бы.

Трактовка глазъ скорѣе говоритъ за н е з а в и с и м о с т ь мастера вилика Е 82 отъ Пареемона и искусства Фидіа.

Кромѣ того, противъ того, что авторъ картинъ вилика пользовался п л а с т и ч е с к и м ъ оригиналомъ для своихъ фигуръ, говоритъ и нѣкоторая неясность въ расположеніи складокъ на хитонахъ Афродиты и Амфитриты. Достаточно сравнить эти фигуры и фигуру Персефоны съ фигурами богинь на фризѣ Пареемона, чтобы убѣдиться, что мастеръ вилика Е 82 отнюдь не писалъ подъ вліяніемъ фриза.

---

## ГЛАВА ПЯТАЯ.

### I.

Мы видѣли, чѣмъ приблизительно новый, прекрасный стиль отличается отъ стараго, строгаго.

Конечно, было бы совершенно невозможно полагать, что вазовые мастера вдругъ стали писать въ томъ стилѣ, примѣромъ котораго является киликсъ Британскаго музея Е 82, и что традиціи строгаго стиля вдругъ были оставлены совершенно. Такой фактъ былъ бы рѣшительно безъ аналогій въ исторіи искусства. Последняя показываетъ, что всегда и всюду традиція играетъ весьма важную роль и что всякое новое явленіе въ области искусства не приходитъ внезапно.

Уже а ргіогі, такимъ образомъ, мы могли бы предполагать въ эпоху между 470 годомъ и временемъ утвержденія прекраснаго стиля въ аттической вазовой живописи такой стиль, который въ своихъ элементахъ представлялъ бы смѣсь стараго и новаго, который, сохраняя, въ той или другой степени, традиціи архаизма, имѣлъ бы вмѣстѣ съ тѣмъ уже и тѣ черты, которыя характерны для свободнаго стиля.

Факты показываютъ, что такой смѣшанный стиль дѣйствительно существовалъ въ аттической вазовой живописи. Мы уже раньше, говоря о вазахъ съ именами Главкона, Клинія, Лиѳа и др., назвали стиль нѣкоторыхъ ихъ рисунковъ переходнымъ потому, что рисунки эти не представляютъ уже строгаго стиля въ его полной чистотѣ, хотя и примыкаютъ еще сильно къ его традиціямъ. Послѣ того, какъ мы познакомились съ прекраснымъ стилемъ, терминъ — переходный стиль намъ будетъ болѣе яснымъ: это — стиль, смѣшанный изъ элементовъ стилей строгаго и прекраснаго.

Вазы показываютъ, съ какою постепенностью элементы новаго стиля все болѣе и болѣе прокрадывались въ строгій стиль и заглушали традиціи стиля архаическаго.

Мы обращаемся теперь къ обзору вазовыхъ рисунковъ переходнаго и прекраснаго стилей.

При этомъ мы остановимся сначала на вазахъ, рисунки которыхъ исполнены на бѣломъ фонѣ, потому что у нихъ, рядомъ съ измѣненіемъ стила рисунковъ, измѣняется сильно и техника, а это даетъ возможность болѣе точной и строгой хронологической классификаціи, чѣмъ какая возможна у красно-фигурныхъ вазъ. На вазахъ съ рисунками на бѣломъ фонѣ исторію образованія свободнаго стила прослѣдить особенно удобно: на нихъ вся жизнь искусства середины V вѣка отразилась особенно отчетливо.

## II.

Среди вазъ съ рисунками на бѣломъ фонѣ одними изъ наиболее интересныхъ являются килики съ надписями, прославляющими Главкона (Γλαύκων χαλός). Особенный интересъ ихъ заключается въ томъ, что они сдѣланы несомнѣнно на одной фабрикѣ<sup>1)</sup>, вѣроятно, Евфронія<sup>2)</sup>. Чрезвычайно любопытно наблюдать, какъ постепенно на нихъ строгій стиль перерабатывается, и какъ изъ него образуется стиль, все болѣе и болѣе приближающійся къ прекрасному. Рисунки на бѣломъ фонѣ находятся у этихъ киликовъ внутри.

Берлинская чаша (№ 2282; 1 A 1 нашего списка вазъ, который см. ниже, въ приложеніи) еще вполне принадлежит строгому стилю: ея фигуры всецѣло въ формахъ своихъ зависятъ отъ фигуръ Дуриса<sup>3)</sup>, хотя самая ваза сдѣлана въ мастерской Евфронія, какъ показываетъ надпись на ней: Εὐφρόνιος ἐποίησεν. Только имя прекраснаго Главкона и прическа юноши, изображеннаго на внутренней картинѣ килика (πλοχαμῖδες)<sup>4)</sup>, говорятъ за то, что мы имѣемъ дѣло съ произведеніемъ послѣ 480 года. Внутри килика на картинѣ, кромѣ юноши, сидящаго на стулѣ, изображена дѣвушка, которая стоитъ передъ нимъ. У юноши въ рукахъ копье и фіала, которую онъ протягиваетъ къ дѣвушкѣ, чтобы она налила въ нее изъ энохой, которая у нея въ правой рукѣ. На юношѣ наброшенъ небрежно гиматій, оставляющій

<sup>1)</sup> Ср. Furtwängler, Arch. Anz., VI (1891), 69; v. Rohden у Baum, Denkm., III, 1997; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 59; Klein, L.<sup>2</sup>, 154 слл.

<sup>2)</sup> Ср. Klein, Euphr.<sup>2</sup>, 247 слл.; M., 142, 9; Pottier у Dumont-Chaplain, Céramiques, I, 371, и въ Mon. et Mém. Piot, II (1895), 55; Hartwig, Meistersch., 490 слл.

<sup>3)</sup> Ср. Hartwig, Meistersch., 489.

<sup>4)</sup> Ср. выше, гл. III.

непокрытымъ его торсъ. На дѣвушкѣ надѣтъ тонкій хитонъ съ рукавами, на которыхъ золотыя застежки. Едва ли остатки надписи у фигуры дѣвушки ОМЕΔ можно дополнять такъ, какъ это дѣлали О. Янъ <sup>1)</sup>, Гергардъ <sup>2)</sup>, Клейнъ <sup>3)</sup> и др. По О. Яну и Клейну дѣвушка — Диомеда, по Гергарду — Андромеда. Всѣ названные ученые въ юношѣ видятъ Ахилла. Райэ и Коллиньонъ <sup>4)</sup> считали возможнымъ видѣть на картинѣ виллика 1 А 1 скорѣе не простую жанровую сцену. Намъ тоже кажется, что скорѣе авторъ картины желалъ представить какого-нибудь героя, можетъ быть, и Ахилла, потому что на всѣхъ вилликахъ съ бѣлою обличовкою внутри сюжеты картинъ взяты изъ мифологiи (см. списокъ вилликовъ ниже, въ приложенiи). Надпись у фигуры дѣвушки мы вмѣстѣ съ Гартвигомъ <sup>5)</sup> скорѣе склонны считать за остатокъ подписи художника: Δι]ομέδ[ων ἑγγραφεν.

Наружныя картины виллика, исполненныя въ обыкновенной красно-фигурной техникѣ, представляютъ скачки юношей: всадники мчатся мимо колоннъ; прибывшiй первымъ долженъ предстать на судъ наблюдателей за состязанiемъ. По стилю наружныя картины принадлежать школѣ Дуриса, т. е. послѣдному периоду строгой красно-фигурной живописи.

Несомнѣнно той же руки, что берлинская чаша (1 А 1) <sup>6)</sup>, фрагменты виллика, найденныя на афинскомъ акрополѣ, въ слояхъ d (ср. выше, гл. III) и изданныя въ J. Hell. st., IX (1888), pl. VI (1 А 2 нашего списка). Такъ какъ таблица въ названномъ журналѣ неудовлетворительна, то мы даемъ на нашей таблицѣ I (А) изображенiе головы Орфея по акварели, сдѣланной нами съ оригинала въ Афинахъ; рис. 9 даетъ изображенiе сохранившейся части фигуры менады, также по нашему рисунку съ оригинала.

Внутри виллика была изображена менада, поражающая Орфея, павшаго на колѣна и обороняющагося своей китарой, которую онъ держитъ въ поднятой вверхъ правой рукѣ. Эту композицию мы видимъ весьма часто на вазахъ, особенно начиная съ конца строгого стиля <sup>7)</sup>. Картину на нашемъ вилликѣ надо реставрировать по Mon., IX, 30.

<sup>1)</sup> Ср. A. Z., 1853, 134.

<sup>2)</sup> Gerhard, Trinkschalen und Gefässe, въ Taf. XIV.

<sup>3)</sup> Klein, Euphr., 240.

<sup>4)</sup> Rayet-Collignon, Céramique, 220.

<sup>5)</sup> Hartwig, Meistersch., 487 слл.

<sup>6)</sup> Ср. Pottier, Mémoires et Mon. Piot, II (1895), 47.

<sup>7)</sup> Ср. Heydemann, A. Z., 1868, 3; Harrison, J. Hell. st., IX (1888), 145 слл. (группа b).

На наружныхъ стѣнкахъ афинскаго килика были изображены, тоже на бѣломъ фонѣ, варвары съ лошадьми; судя по тому, что на внутренней картинѣ килика изображены Орфей и менада, мы видимъ въ нихъ еракійцевъ; за то же говоритъ и востюмъ ихъ <sup>1)</sup>.

Надписи, сохранившіяся на ффрагментахъ, см. ниже, въ нашемъ спискѣ вазъ (1 А 2). Двѣ изъ нихъ, конечно, надо дополнить такъ, какъ дополняютъ ихъ Гаррисонъ <sup>2)</sup> и Клейнъ <sup>3)</sup>: Εὐφρόνιος ἐπ]οίησεν, Γλαύχ]ων [καλός.

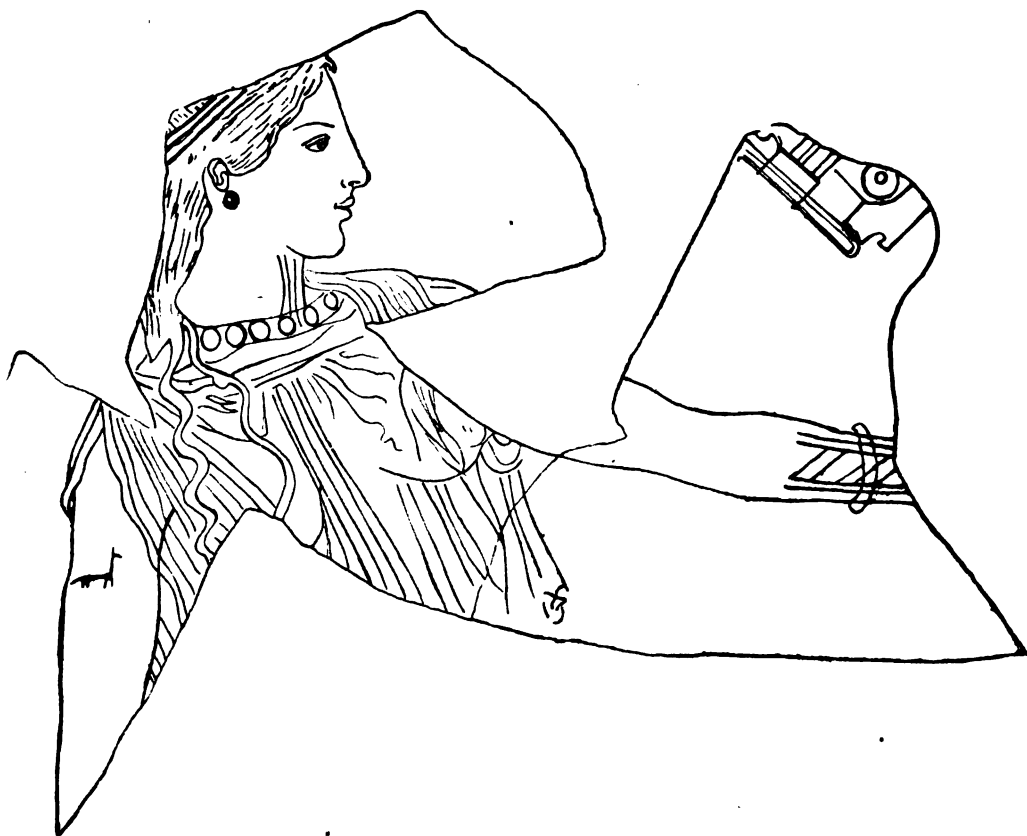


Рис. 9. Фигура менады внутри килика (1 А 2), найденнаго на афинскомъ акрополѣ.

Чрезвычайно интересно сравнить по стилю рисунки акропольскихъ ффрагментовъ съ рисунками на берлинской вазѣ (1 А 1). Какъ близки, напримѣръ, по типу, прическѣ, трактовкѣ волосъ головы Орфея и юноши, что на берлинской чашѣ. Такая близость ихъ и тождество

<sup>1)</sup> Ср. вазу съ изображеніемъ Орфея среди еракійцевъ въ Берлинскомъ музеѣ (табл. IV).

<sup>2)</sup> J. Hell. st., IX (1888), 144.

<sup>3)</sup> Klein, L.<sup>2</sup>, 154, 3.

техники на обоихъ сосудахъ не оставляютъ сомнѣнiя, что оба виллика вышли и изъ одной фабрики и росписаны одною рукою <sup>1)</sup>. Однако, при всемъ томъ нельзя съ перваго же разу не замѣтить, что фигуры фрагментовъ въ Афинахъ развитѣе по стилю фигуръ берлинскаго виллика. Предъ нами два произведенiя одного и того же мастера, но одно изъ нихъ принадлежитъ болѣе позднему времени. Въ чемъ же заключается прогрессъ стили у рисунковъ афинскаго виллика?

У Орфея въ общемъ типъ красивѣе, благороднѣе, чѣмъ у Ахилла на берлинскомъ виликѣ. Подбородокъ у него не такъ великъ и круглъ, какъ у Ахилла. Губы тоньше; онѣ не сжаты такъ плотно, какъ у Ахилла; напротивъ, между ними видны зубы <sup>2)</sup>. Нижняя губа не оттянута внизъ такъ, какъ у Ахилла. Архаическая улыбка, которую мы видимъ у Ахилла, уже уступила мѣсто серьезному выраженiю губъ у Орфея. Нельзя не обратить вниманiя и на различную структуру черепа: у Орфея задъ головы выступаетъ болѣе, чѣмъ у Ахилла, а это способствуетъ болѣе правильному и красивому взаимоотношенiю головы и шеи, которая у Ахилла кажется чрезчуръ толстой. Но главнымъ образомъ большее развитiе стили сказывается въ формахъ глаза. У Ахилла глазъ безъ всякаго выраженiя, вполнѣ архаическiй, неправильный. У Орфея, правда, мы не видимъ еще вполнѣ правильнаго профиля глаза, какъ у фигуръ въ прекрасномъ стилѣ, но у него нельзя не замѣтить вполнѣ выраженнаго стремленiя дать правильный профиль глаза. У Орфея обозначено каждое вѣко двумя линiями. Кромѣ того, обозначены правильно и рѣсницы; а какъ схематически онѣ обозначены еще у Ахилла! Только въ изображенiи зрачка глаза мастеръ остается на прежней ступени своего развитiя и даетъ его не въ профиль, а въ фасъ. Дань старымъ традициямъ сильно еще замѣтна у художника и въ трактовкѣ волосъ Орфея. Однако, всякiй скажетъ, что волосы Орфея трактованы нѣсколько лучше: отдѣльные локны сдѣланы тоньше, ихъ гораздо больше; поэтому они кажутся болѣе близкими къ природѣ. Нельзя не замѣтить (правда, весьма слабо еще выраженнаго) стремленiя къ моделировкѣ волосъ на головѣ у Орфея (ср. особ. косу на затылкѣ), чего совершенно нѣтъ у Ахилла.

Въ общемъ и голова Орфея съ ея круглымъ черепомъ, большимъ подбородкомъ, разумѣется, далека еще отъ головъ прекраснаго стили,

<sup>1)</sup> Ср. Harrison, J. Hell. st., ук. м.; Hartwig, Meistersch., 490; Pottier, Mémoires et Mon. Piot, ук. м.

<sup>2)</sup> Въ J. Hell. st., ук. м., на таблицѣ этого вовсе не передано.



типомъ которыхъ является, напр., голова Ганимеда на киликѣ Британскаго музея Е 82 (рис. 7); но она не такова уже, какъ головы фигуръ строгаго стиля. Она весьма близка уже къ головамъ Ахилла



Рис. 10. Рисунокъ на амфорѣ Museo Gregoriano въ Римѣ.

на амфорѣ ватиканскаго Museo Gregoriano (рис. 10). Последняя и въ структурѣ черепа, и въ профилѣ, и въ трактовкѣ подбородка и глаза представляетъ дальнѣйшую ступень въ преобразованіи того же типа и еще болѣе приближается къ развитымъ типамъ прекраснаго стиля:

типъ Ахилла на ватиканской амфорѣ весьма близокъ къ типу того же героя на вазѣ, изданной у Гергарда (A. V., III, 200) <sup>1)</sup>, которая, вѣроятно, даже произведеніе того же мастера, что и ватиканская ваза. Отъ типа же Ахилла на вазѣ Гергарда одинъ шагъ до типовъ юношей на развитыхъ вазахъ прекраснаго стиля, въ родѣ килика съ изображеніемъ Кодра <sup>2)</sup> или килика Британскаго музея E 82 (рис. 7).

Сравнивая голову менады на акропольскихъ фрагментахъ (см. рис. 9) съ головой дѣвушки на берлинскомъ киликѣ (1 A 1), мы найдемъ между ними тѣ же отличія, которыя мы констатировали у головъ Орфея и Ахилла на тѣхъ же сосудахъ. Болѣе мелкіе отдѣльные штрихи волосъ, попытка моделировать волосы, гораздо болѣе правдивый и выразительный глазъ, болѣе благородныя формы губъ и подбородка,—все это выгодно отличаетъ фигуру менады отъ фигуры дѣвушки на берлинской вазѣ. У менады еще замѣчательна трагическая бровь, которая не идетъ, какъ на берлинской вазѣ, совершенно симметрично съ очертаніемъ верхняго вѣка, а поставлена нѣсколько вкось къ внутреннему углу глаза: художникъ, ясное дѣло, желалъ изобразить нѣсколько нахмуренное лицо <sup>3)</sup>.

При всѣхъ этихъ отличіяхъ въ общемъ языкѣ формъ (ср. особ. профиль, ухо, руки, одежду) у дѣвушки берлинской вазы и менады на аѣнскихъ фрагментахъ одинъ и тотъ же. Техника рѣшаетъ, что обѣ вазы (берлинская и аѣнская) одной руки.

Какъ Орфей, по своему типу, представляетъ одно изъ посредствующихъ звеньевъ между типами строгаго стиля и развитога прекраснаго, такъ и типъ менады акропольскихъ фрагментовъ ведетъ къ женскимъ типамъ прекраснаго стиля. Достаточно указать на то, какъ близокъ этотъ типъ менады, напр., къ типу, который мы видимъ у менады на гидрии Востонскаго музея (№ 432) <sup>4)</sup> съ изображеніемъ смерти Орфея (ср. особ. менаду налѣво отъ Орфея). Прогрессъ, который мы видимъ у послѣдней вазы, заключается въ томъ, что ея авторъ знаетъ уже правильный профиль глаза, изображая и зрачекъ глаза не въ видѣ круга, а въ видѣ треугольника, обращеннаго вершиною внизъ. Разсматриваемый нами женскій типъ, еще болѣе облагороженнымъ и усовершенствованнымъ мы находимъ, напр., на вѣнскомъ оксибафѣ съ изображеніемъ Леды (Kunst.-hist. Hofmuseum, VIII, 558) <sup>5)</sup> или

<sup>1)</sup> Ср. Ваum., Denkm., I, 8.

<sup>2)</sup> Ваum., Kodrosschale; Ваum., Denkm., III, 2149, рис. 5.

<sup>3)</sup> Это опять не передаетъ, какъ слѣдуетъ, таблица въ J. Hell. st., IX (1888), VI.

<sup>4)</sup> Robinson, Boston Museum, таблица въ началѣ книги.

<sup>5)</sup> Sacken-Kenner, 211, I, V, 1, 16; Laborde, Vases Lamberg, I, pl. 14; Ann., 1848, L.; Kekule, Vasenbild in Bonn, 11 сл.; Ваum., Denkm., I, 706.

на киликѣ Брит. муз. Е 82 (фигура Геры) (рис. 7). Но съ послѣдними вазами мы вступаемъ уже въ область развитого прекраснаго стиля.

Сравнивая сохранившіеся наружные рисунки на берлинскомъ киликѣ съ наружными же рисунками на фрагментахъ аѳинскаго килика, мы опять легко констатируемъ большее развитіе стиля у аѳинской вазы. Такъ, на аѳинскихъ фрагментахъ мастеръ даетъ правильнѣе профилъ глаза. На берлинской вазѣ глаза фигуръ на наружныхъ картинахъ такіе же, какъ и внутри килика (открытый, архаическій глазъ). Трактованы глаза на наружныхъ рисункахъ берлинской вазы съ меньшею тщательностью и подробностями, чѣмъ у фигуръ внутренней композиціи (у нихъ не обозначены рѣсницы; зрачекъ обозначенъ только точкою). Ту же самую особенность видимъ и на аѳинскихъ фрагментахъ: у наружныхъ фигуръ вѣки обозначены не двумя штрихами каждое, какъ у болѣе крупныхъ фигуръ, а однимъ. Зрачекъ глаза обозначенъ круглою точкою, а не кругомъ съ точкою внутри, какъ у фигуръ Орфея и менады. Это еще разъ выдаетъ руку одного мастера, сдѣлавшаго эти двѣ вазы.

### III.

Мы указали выше, что рисунокъ на лекиѣ въ Аѳинахъ 2 А 1 съ надписью, прославляющею Главкона, по стилю близокъ къ рисунку на одномъ киликѣ Сотата (1 А 11). Надпись лекиѳа уже говоритъ намъ за то, что мы имѣемъ дѣло съ произведеніемъ, по времени весьма близкимъ къ группѣ киликовъ 1 А 1—3. Техника лекиѳа не оставляетъ сомнѣнія, что онъ возникъ на фабрикѣ, по времени весьма близкой къ той, изъ которой вышли названные килики (1 А 1—3), и къ фабрикѣ Сотата. Изъ обстоятельствъ находки лекиѳа явствуетъ, что фабрика, на которой онъ былъ сдѣланъ, по времени близка еще къ фабрикамъ вазъ строгаго красно-фигурнаго стиля <sup>1)</sup>. Какъ на вазахъ фабрики Евфронія, такъ и на лекиѣ 2 А 1, бѣлая облицовка имѣетъ кремовый оттѣнокъ; какъ и тамъ, здѣсь она была подвергнута сильному обжиганію и потому отличается сравнительною прочностью. Лакъ, бывшій въ распоряженіи у автора лекиѳа 2 А 1, тотъ же самый, который мы видѣли на киликахъ фабрики Евфронія и у Сотата, съ тѣми же оттѣнками при его разбавленіи. Рисунокъ, далѣе, въ общемъ выполненъ на лекиѣ такъ же, какъ на киликахъ. Лицо, руки, ноги фигуры сдѣланы лишь въ контурахъ; напротивъ, одежда эфеба (хламида) окрашена.

<sup>1)</sup> Ср. Гообута, 'Еф. арх.', 1886, 33, 40 сл.

Окрашены также и два воя, которые эфебъ держитъ въ лѣвой рукѣ. Окраска одежды здѣсь, какъ и на виликахъ 1 А 1—3, весьма проста. Хламида сплошь выкрашена тѣмъ же лакомъ, которымъ сдѣланъ весь рисунокъ. При этомъ лакъ взятъ въ весьма густомъ разведеніи, такъ что хламида чернаго цвѣта. Складки на хламидѣ обозначены, вѣроятно, темно-красными линіями, — приемъ, сейчасъ же напоминающій намъ о вазахъ 1 А 7 и 11. Буквы надписи на лекиѣ 2 А 1 по своимъ формамъ тѣ же, что у надписей на виликахъ 1 А 1, 3, 7, 11 и т. д. Расположеніе обоихъ словъ *Γλαύχων* и *καλός*, одного надъ другимъ, у аѳинскаго лекиѣ тождественно съ виликомъ 1 А 3.

Словомъ, лекиѣ 2 А 1 безусловно произведеніе той же школы мастеровъ, которымъ обязаны своимъ происхожденіемъ вилики съ рисунками на бѣломъ фонѣ внутри. Единственно, чѣмъ по техникѣ этотъ лекиѣ отличается ото всѣхъ бѣлыхъ виликовъ, это то, что на послѣднихъ мы ни разу не встрѣчаемъ, чтобы для одежды фигуръ употреблялось въ качествѣ красящаго столь густое разведеніе лака, какъ у лекиѣ 2 А 1.

Трактова одежда на лекиѣ 2 А 1 сближаетъ этотъ лекиѣ еще съ вазами черно-фигурной техники. Только складки одежды здѣсь сдѣланы не рѣзцомъ, а темно-красной краской. Авторъ нашего лекиѣ, такимъ образомъ, въ трактова одежды соединяетъ приемы черно-фигурной и красно-фигурной живописи.

Аѳинскій лекиѣ (2 А 1), какъ замѣтилъ Бозанкетъ <sup>1)</sup>, по своей формѣ и по орнаментациі имѣетъ довольно близкое родство съ цѣлою группою лекиѣовъ, изъ которыхъ одни представляютъ по техникѣ рисунокъ такое же смѣшеніе приемовъ черно-фигурной и красно-фигурной живописи, какъ и лекиѣ 2 А 1, другіе же принадлежать еще всецѣло черно-фигурной живописи. Вотъ вазы этой группы:

1) Аѳины, Нац. муз., 1132. Изъ Эретрии. Одиссей и Дирка. J. Hell. st., XIII (1893), pl. 2.

2) Аѳины, Нац. муз., 1133. Изъ Эретрии. Гераклъ и Атлантъ. J. Hell. st., XIII (1893), pl. 3.

3) Аѳины, Нац. муз., 1809. Съ Эгины. Эротъ съ лирой и фіалой въ рукахъ летаетъ среди вѣтокъ. Dumont-Chaplain, Céramiques, I, pl. XI; Rayet-Collignon, Céramique, f. 83.

4) Вѣна, К—Н. Hofmuseum, 195. Единоборство двухъ воиновъ надъ трупомъ павшаго воина; налѣво и направо по женской фигурѣ.

<sup>1)</sup> J. Hell. st., XVI (1896), 172, 21 сл.

5) Парижъ, Cabinet d. médailles. Раненый воинъ. Furtwängler, Meisterwerke, 280, фиг. 35.

6) Афинны, Нац. муз., 1827. Изъ Эретрии. Ника, парящая надъ алтаремъ.

7) Лувръ. Изъ Греціи. Бюстъ женщины съ лирой между колоннами. Monuments grecs, II (1885—1888), pl. 7, 1; Rayet-Collignon, Céramique, pl. X, 217 сл.

Лекіеъ № 4 этого списка является всецѣло представителемъ черно-фигурной техники. Въ рисункахъ лекіеовъ № 1—2 черныя фигуры оживлены темно-красною краскою, которою у нихъ сдѣланы нѣкоторыя детали. Черный лакъ и темно-красная краска здѣсь тѣ же, которые были въ распоряженіи и у мастера лекіеа 2 А 1. На лекіеѣ № 3 тоже, кромѣ чернаго лава, видимъ еще детали, исполненныя темно-краснымъ. Но этотъ лекіеъ, по своей орнаментациі стоящій ближе всего къ афинскому (№ 6), уже отступаетъ отъ чистой черно-фигурной техники: между тѣмъ какъ тѣло Эрота сдѣлано въ черномъ силуэтѣ, крылья его и фіала, которую онъ держитъ въ рукахъ, сдѣланы только въ контурахъ (черныхъ) и ничѣмъ не окрашены. Мы присутствуемъ при первыхъ проблескахъ новой техники <sup>1)</sup>. Лекіеъ № 5, который въ рисункѣ еще менѣе свободенъ, чѣмъ лекіеъ № 3, но за то отличается большею тонкостью въ деталяхъ (особенно въ проведеніи линій, сдѣланныхъ рѣзцомъ по черному силуэту фигуры),—этотъ лекіеъ также принадлежит къ древнѣйшимъ лекіеамъ переходнаго времени. Шлемъ и щитъ война здѣсь обозначены лишь въ контурахъ, вся же фигура его представляетъ черный силуэтъ.

Если на лекіеахъ №№ 1—5 мы видимъ еще для обозначенія деталей линіи, которыя дѣлаются рѣзцомъ, то на лекіеахъ №№ 6 и 7 этого приѣма черно-фигурной техники не видимъ вовсе. Постепенное усиленіе новой техники сказывается и въ томъ, что въ рисункѣ является все болѣе и болѣе частей, которыя обозначаются лишь контурами и не заполняются чернымъ лакомъ. Такъ на луврскомъ лекіеѣ (№ 7) чернымъ лакомъ заполнены лишь волосы; все остальное исполнено лишь въ контурахъ <sup>2)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Ср. Rayet-Collignon, Céramique, 217; Pottier у Dumont—Chaplain, Céramiques, I, въ pl. XI.

<sup>2)</sup> Контуръ—черные; кое-гдѣ есть линіи, сдѣланныя темно-краснымъ. Ср. Rayet-Collignon, ук. с., 218. Въ изображенной женщинѣ Колинъонъ считаетъ возможнымъ видѣть музу. Heuzey [Mon. grecs., II (1885—1888). 33] усматриваетъ въ ней аллегорическую фигуру, близкую къ музѣ.

Черный лакъ удерживается теперь большею частью, кромѣ волосъ, еще для гиматія и для разныхъ второстепенныхъ деталей: имъ окрашиваются животныя, сосуды, оружіе, вѣнны и т. п. Примѣрами могутъ служить слѣдующіе лекиѳы:

- 8) 2 А 5 (гдѣ лакомъ окрашенъ гиматій Ники и лань).
- 9) 2 А 6 (здѣсь гиматій женщины и птица сдѣланы чернымъ).
- 10) Брит. м., D 23 (чернымъ сдѣланы колонна, гиматій женщины и змѣя).
- 11) 2 А 26 (чернымъ лакомъ сдѣланы собака, гиматій женщины).
- 12) Лувръ, лекиѳъ изъ Эретріи съ изображеніемъ Артемиды (?) съ быкомъ (чернымъ сдѣланъ быкъ).
- 13) Аѳины, Нац. муз., 1964; Δελτιον, 1889, 76, 5 (чернымъ сдѣлана кнемида).

Всѣ лекиѳы, о которыхъ мы говорили до сихъ поръ, старше лекиѳа 2 А 1. Такимъ образомъ, всѣ они принадлежатъ времени до 470—460 годовъ <sup>1)</sup>.

За то, что уже до 480 года дѣлались лекиѳы съ бѣлой облицовкой и черными фигурами, на которыхъ детали обозначались линіями, исполненными рѣзцомъ, ясно говоритъ фрагментъ такого лекиѳа, который найденъ былъ въ до-персидскомъ слоѣ на аѳинскомъ акрополѣ (см. Pot-tier у Dumont-Chaplain, Céramiques, I, 371, 2).

Лекиѳъ № 13 по стилю его рисунка одновремененъ съ тѣми вазами, которыя Гартвигъ приписываетъ Амасису <sup>2)</sup>; онъ принадлежитъ, такимъ образомъ, эпохѣ около 480 года. Тому же времени, слѣдовательно, принадлежатъ и родственные ему лекиѳы №№ 8 — 12 и № 5. Что послѣдній лекиѳъ принадлежитъ эпохѣ вполне строгаго стиля, доказываетъ еще и близость его рисунка къ извѣстному пинаку, найденному на аѳинскомъ акрополѣ (Ἐφ. ἀρχ., 1887, π(ν. 6) <sup>3)</sup>), — пинаку, на которомъ у изображеннаго война шлемъ и щитъ сдѣланы такъ же, какъ и у война на лекиѳѣ № 5, лишь въ контурахъ, тогда какъ всѣ остальные части заполнены сплошь краской. Последнее обстоятельство, равно какъ бѣлая съ кремовымъ оттѣнкомъ облицовка пинака и весь стиль рисунка, невольно ведутъ къ предположенію, что мастеръ лекиѳа № 5 подражалъ какой-нибудь большой картинѣ въ родѣ акропольскаго пинака. Авро-

<sup>1)</sup> За то же говоритъ и стиль ихъ (ср. вазы лучшаго періода строгаго стиля). Мы не можемъ совершенно принимать соображеній миссъ Селлерсъ [E. Sellers, J. Hell. st., XIII (1892—3), 8 слл.]. Ср. еще M. Mauger, Ath. M., XVI (1891), 307 слл.

<sup>2)</sup> Ср. Hartwig, Meistersch., Amasis; Bosanquet, J. Hell. st., XVI (1896) 173, 21.

<sup>3)</sup> Ср. Girard, Peinture, f. 83.

польскій же пинакъ, съ другой стороны, одновремененъ съ произведеніями Финтія <sup>1)</sup>, который, какъ извѣстно, жилъ и дѣйствовалъ до 480 года <sup>2)</sup>.

Сравненіе лекиоа № 5 съ пинакомъ на акрополѣ любопытно еще и потому, что совершенно наглядно показываетъ, что та техника, которую мы видимъ на бѣлыхъ лекиоахъ, примѣнялась и на болѣе крупныхъ картинахъ (тотъ же фонъ, контуры, заполненіе). Впрочемъ, если судить по акропольскому пинаку, произведенія живописи монументальной были полихромными и гораздо болѣе вообще развитыми, чѣмъ картины на ремесленныхъ издѣліяхъ керамистовъ <sup>3)</sup>. Послѣдніе, хотя и подражаютъ настоящимъ художникамъ, однако въ рисунѣ пользуются лишь тѣмъ, что у нихъ подъ руками: рисунокъ исполняютъ своимъ чернымъ лакомъ, детали на немъ — рѣзцомъ. Отъ мастеровъ монументального искусства они берутъ сначала только лишь самое общее, а именно у нихъ мы видимъ то же соединеніе контурнаго рисунка съ окрашеннымъ, какъ у автора акропольскаго пинака. Технические трудности не позволяютъ мастерамъ лекиоовъ сначала дѣлать свои рисунки полихромными: многія краски не выдерживаютъ обжиганія, которому лекиоы должны были подвергаться. Керамисты отказываются, поэтому, сначала передавать полихромію монументального искусства. Мы увидимъ, однако, у нихъ далѣе совершенно ясно выраженное стремленіе къ полихроміи. Мало-по-малу выработаны были приемы, позволявшіе вводить въ рисунокъ все болѣе и болѣе красокъ.

Одновремененъ по стилю и техникѣ съ лекиоомъ № 5 долженъ быть и лекиоъ № 3 <sup>4)</sup>. Орнаментація послѣдняго весьма близка къ орнаментаціи лекиоа № 6. Лекиоъ же № 6 по стилю своего рисунка является типичнымъ представителемъ строгаго стиля. Равнымъ образомъ лекиоъ № 7, несомнѣнно, по стилю рисунка, принадлежитъ школѣ Дуриса <sup>5)</sup>.

Еще старше лекиоовъ №№ 3, 5 — 13 лекиоы №№ 1 — 2 и 4. Они росписаны еще въ черно-фігурной техникѣ. Лекиоы №№ 1 и 2, что касается ихъ бѣло-кремовой облицовки, ихъ лака и употребленія темно-красной краски, представляютъ дальнѣйшее развитіе той техники, ко-

<sup>1)</sup> Ср. Benndorf. *Ἐφ. ἀρχ.*, 1887, 123 слл. Ср. выше, гл. III.

<sup>2)</sup> Ср. Hartwig, *Meistersch.*, Phintias.

<sup>3)</sup> Ср. Girard, *Peinture*, 150 сл. Ср. Pottier, *Revue d. études grecques*, XI (1898), 379 слл.

<sup>4)</sup> Ср. Vossanquet, *J. Hell. st.*, XVI (1896), 172 сл., 21.

<sup>5)</sup> Ср. Winter, *A. Z.*, 1885, 187 слл. Ср. съ этимъ лекиоомъ лекиоъ Британскаго музея D 22 (Murray, *Wh. V.*, pl. XIV).

тору ю мы видимъ на энохояхъ и блюдахъ древней родосской фабрики <sup>1)</sup>, на чашахъ киренской фабрики, на коринескихъ келебахъ, на саркофагахъ изъ Клазомень и съ Родоса, на фрагментахъ изъ Навкратиды <sup>2)</sup>. Вообще изобрѣтеніе <sup>3)</sup> живописи контурами на бѣло-кремовомъ фонѣ относится приблизительно къ половинѣ VII столѣтія до Р. Хр. <sup>4)</sup>. Въ Афинахъ живопись на бѣломъ фонѣ ввелъ, какъ показали Лёше, Поттье и др. <sup>5)</sup>, въ эпоху Писистрата Никосеенъ на вазахъ. Извѣстно, что Никосеенъ стоитъ на рубежѣ двухъ эпохъ аттической живописи—черно-фигурной и красно-фигурной. Изъ его мастерской вышли сосуды, которые росписаны и въ той и въ другой техникѣ. Разница между черно-фигурной техникой и красно-фигурною состоитъ въ томъ, что въ послѣдней фигуры рисуются только въ контурахъ, не обрашиваются, и детали на нихъ дѣлаются мазками лаковой краски, тогда какъ въ первой фигуры дѣлаются въ черныхъ силуэтахъ, а детали на нихъ гравированы острымъ инструментомъ. Мы видѣли, что нѣкоторые лекины, на которыхъ въ живописи рядомъ съ чернымъ силуэтомъ, появляется простой контурный рисунокъ, принадлежать эпохѣ процвѣтанія строгаго красно-фигурнаго стиля (напр., №№ 6, 7 и т. д.). Лекины, гдѣ въ рисунѣ частей, сдѣланныхъ только въ контурахъ гораздо меньше (напр., №№ 3, 5 и т. д.), должны быть старше такихъ, гдѣ почти уже все исполнено въ контурахъ (какъ на лекинѣ № 7) <sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Отличаются отъ нихъ вазы Фикеллуры, которыя теперь надо считать явившимися на Самосѣ. Ср. Böhlau, *Aus altionischen u. italischen Nekropolen*, 61 сл.; Gräf, *Berlin. philol. Wochenschr.*, 1899, 59.

<sup>2)</sup> Ср. Pottier, *B. C. H.*, XIV (1890), 376 сл.; Mon. et Mém. Piot, II (1895), 43 сл.; E. Sellers, *J. Hell. st.*, XIII (1892—93), 6.

<sup>3)</sup> Попытки и начала этой техники видимы и ранѣе VII в. въ Микенахъ, на Кипрѣ, въ Вотиі. Ср. Pottier, *ук. работы*.

<sup>4)</sup> Pottier, *B. C. H.*, XIV (1890), *ук. м.* Ср. Curtius, *Jahrb. d. Inst.*, X (1895), 86 сл. Весьма вѣроятно, какъ думаетъ Курциусъ, этотъ родъ живописи обязанъ своимъ происхожденіемъ Кратону изъ Сикіона, который, по Афинагору [*Leg. pro Christ.*, I 4 (p. 59 ed. Dechair); Overbeck, *SQ.*, 381], изобрѣлъ γραφική, т. е. рисунокъ контуромъ, между тѣмъ какъ Саврій съ Самоса изобрѣлъ живопись силуэтами (σκιγραφία). Какъ памятники (ср. Böhlau, *Aus altionischen und italischen Nekropolen, passim*), такъ и традиція указываютъ, такимъ образомъ, на то, что древнѣйшіе примѣры живописи на бѣлой облицовкѣ встрѣчаются въ Пелопоннесѣ, на островахъ и въ Малой Азіи. Эта живопись представляетъ дальнѣйшее развитіе и продолженіе живописи Микенской эпохи. Ср. наши статьи въ *Зап. Имп. Русск. Арх. Общества*, IX (1897), 265 сл., и въ *Филол. Обзорѣніи*, 1907, 127 сл. На счетъ σκιγραφία и γραφική мы расходимся съ Pottier. *Revue d. études grecques*, XI (1898), 377 сл.

<sup>5)</sup> Löschke, *Ath. M.*, V (1880), 380 сл.; A. Z., 1881, 34 сл.; Pottier, *Gaz. archéol.*, 1885, 283, и у Dumont-Chaplain, *Céramiques*, I, 370 сл.; ср. и *ук. раньше* раб.; ср. Klein, *M.*, 66, № 50 сл. Ср. Rayet Collignon, *Céramique*, 216.

<sup>6)</sup> Ср. Rayet-Collignon, *ук. м.* Pottier у Dumont-Chaplain, *ук. с.*, I, къ pl. XI.



Все ведетъ къ тому результату, что аттическіе вазовые мастера начали дѣлать тѣ или другія (сначала второстепенныя только) части фигуръ не въ силуэтѣ, а въ контурахъ въ ту эпоху, когда въ аттической вазовой живописи черно-фигурная техника должна была уступить мѣсто новой красно-фигурной техникѣ.

Техника красно-фигурной вазовой живописи совершенно одинакова съ техникой живописи на бѣломъ фонѣ. Единственная разница между ними та, что красно-фигурная живопись заполняетъ свободное пространство между фигурами чернымъ лакомъ <sup>1)</sup>. Мы видѣли, что на однихъ и тѣхъ же вазахъ встрѣчаются оба рода живописи (красно-фигурная и живопись по бѣлому фону) рядомъ, что, напр., на фабрикахъ Памфса, Евфронія, Дуриса, Гіерона и другихъ мастеровъ, работавшихъ въ красно-фигурной техникѣ, дѣлались чаши съ контурнымъ и полихромнымъ рисункомъ по бѣлому фону внутри. Такимъ образомъ, скорѣе всего надо полагать, что и лекіеи съ росписью по бѣлому фону явились въ тѣхъ же мастерскихъ, какъ и названныя чаши съ бѣлой облицовкой. Что касается спеціально лекіеа 2 А 1, то мы уже ранѣе должны были признать это по другимъ соображеніямъ.

Элементы той техники, которую мы наблюдаемъ на чашахъ и лекіеахъ съ бѣлой облицовкой, встрѣчаются уже на очень древнихъ вазахъ черно-фигурной техники. Въ черно-фигурной вазовой живописи установился довольно рано обычай употреблять для нѣкоторыхъ частей фигуръ бѣлую накладную краску. При этомъ детали на такихъ частяхъ обозначались кистью такъ или иначе разбавленнымъ обычнымъ лакомъ. Достаточно указать на то, что такъ трактуются лица и тѣло женскихъ фигуръ <sup>2)</sup>, тѣло мальчиковъ <sup>3)</sup>; бѣлыми часто дѣлаютъ въ черно-фигурной живописи животныхъ, вырисовывая детали на нихъ опять кистью лакомъ <sup>4)</sup>. То же самое надо замѣтить относительно одежды <sup>5)</sup>. Бѣлымъ же часто дѣлаютъ сѣдые волосы старцевъ <sup>6)</sup> и разныя мелкія детали у фигуръ, какъ-то эписемы на щитахъ <sup>7)</sup>, развѣвающіеся сулганы шлемовъ <sup>8)</sup>, лиры <sup>9)</sup> и т. д.

<sup>1)</sup> Поэтому намъ кажется едва ли можно говорить о вліяніи красно-фигурной техники на мастеровъ, дѣлавшихъ контурные рисунки по бѣлому фону, — какъ это дѣлаютъ Фуртвенглеръ (A. Z., 1880, 134 сл.), Райэ и Коллиньонъ (Céramique, 217), Поттье (у Dumont-Chaplain, ук. с., I, къ pl. XI), Wright (Amer. Journ. of archaeology, II, 405). Вейсгёйпль [Ath. M. (XV), 1890, 44 сл.].

<sup>2)</sup> Ср. Gerhard, A. V., 167, 171, 173, 192, 205, 208, 214, 237 и т. д.

<sup>3)</sup> Gerhard, ук. с., 223.

<sup>4)</sup> Gerhard, ук. с., 170, 199(2), 105—106, 311.

<sup>5)</sup> Gerhard, ук. с., 190—191, 122—123.

<sup>6)</sup> Gerhard, ук. с., 177.

<sup>7)</sup> Gerhard, ук. с., 215(2), 167, 192, 108.

<sup>8)</sup> Gerhard, ук. с., 199(1).

<sup>9)</sup> Gerhard, ук. с., 314.

Затѣмъ нельзя не вспомнить, говоря о происхожденіи контурнаго и полихромнаго рисунка на бѣломъ фонѣ, о терракоттахъ. Последнія весьма часто примѣняютъ для женскихъ головъ бѣлую облицовку, на которой детали (глаза, губы) дѣлають красками кистью <sup>1)</sup>.

Въ контурахъ лишь исполнялись нѣкоторыя части въ рисункѣ на цѣломъ рядѣ вазъ, принадлежащихъ еще періоду черно-фигурной техники <sup>2)</sup>.

Однако, было бы ошибочнымъ утверждать, что наша техника развилась всецѣло въ мастерскихъ, изготовлявшихъ вазы. Уже Бенндорфъ <sup>3)</sup> указалъ на то, какъ непрактична и, слѣдовательно, какъ не соответствуетъ стилю эта бѣлая облицовка на вазахъ <sup>4)</sup>. Если Клейнъ <sup>5)</sup> полагалъ, что вазы съ бѣлой облицовкой никогда и не рассчитывались на практическое употребленіе, то его доводы встрѣтили справедливый отпоръ со стороны Поттье <sup>6)</sup>. Но какъ бы то ни было, фактъ, что бѣлая облицовка по своей непрочности крайне непрактична, едва ли можно оспаривать <sup>7)</sup>. А если такъ, то уже а priori можно высказать то, чѣмъ Бенндорфъ и другіе <sup>8)</sup> и высказывали насчетъ живописи по бѣлой облицовкѣ, которую мы видимъ на чашахъ и лекиахъ: эта живопись представляетъ подражаніе живописи монументальной. Въ настоящее время это предположеніе можетъ быть подкрѣплено новыми данными. Дѣло въ томъ, что теперь мы имѣемъ памятники, которые, если ихъ и нельзя, быть можетъ, причислять къ произведеніямъ монументальной живописи, стоятъ въ послѣдней все же несравненно ближе, чѣмъ вазы.

Сюда относятся: а) клазоменскіе саркофаги <sup>9)</sup>, б) извѣстный намъ уже пинакль съ агрополя <sup>10)</sup>, в) стелы, диски и обломки щита изъ

<sup>1)</sup> Ср. Benndorf, Gr. S. Vsb., 25 сл.; Pottier, Les statuettes de terre—cuite, 41; Winter, Arch. Anz., VIII (1893), 140 сл.

<sup>2)</sup> Ср. Winter, A. Z., 1885, 196 сл.

<sup>3)</sup> Benndorf, ук. м.

<sup>4)</sup> Ср. затѣмъ замѣчанія Pottier, B. C. H., XIV (1890), 377—382, и R. Sellers, J. Hell. st., XIII (1892—93), 6.

<sup>5)</sup> Klein, Euphr., 249 сл.

<sup>6)</sup> Pottier, B. C. H., XIV (1890), 381 сл.

<sup>7)</sup> Ср. Weisshaupt, Ath. M., XV (1890), 44 сл.

<sup>8)</sup> Benndorf, Gr. S. Vsb., 26 сл.; ср. Bayet-Collignon, Céramique, 218 сл.

<sup>9)</sup> Литературу, относящуюся къ клазоменскимъ саркофагамъ, см. у Reinach. Revue d. études grecques, VIII (1895), 163 сл. Къ ней теперь надо прибавить Ant. Denkm., II, Taf. 25—27 (стр. 1 сл.—III Heft, Winter); Murray, Mon. et Mém. Piot, IV (1897), pl. IV—VII, стр. 27 сл., и Terracotta-sarcophagi in the British Museum, 1898; Zahn, Ath. M., XXIII (1898), 38 сл.; Jouvin, B. C. H., XIV (1895), 69 сл., и Musée Imp. Ottoman (Monuments funéraires<sup>2</sup>, 1893, № 70—72quater).

<sup>10)</sup> 'Εφ η μ. ἀρχ., 1887, т. 6, стр. 115 сл. (Benndorf).

мрамора съ полихромною росписью въ Аѳинскомъ Национальномъ и Берлинскомъ музеяхъ <sup>1)</sup>).

На основаніи этихъ памятниковъ мы не только можемъ сказать то, что монументальная греческая живопись часто примѣняла бѣлый фонъ въ своихъ картинахъ <sup>2)</sup>, но и то, что она прошла тѣ же стадіи развитія, которыя мы видѣли у вазовой живописи. И въ ней мы видимъ, какъ и въ вазовой живописи, сначала черныя фигуры (*σκιαγραφία*); какъ и въ вазовой черно-фигурной живописи, такъ и здѣсь встрѣчаются иногда въ рисункѣ части, сдѣланныя лишь въ контурахъ (*γραφήκη*), а не въ силуэтахъ <sup>3)</sup>; какъ тамъ, такъ и здѣсь, кромѣ чернаго, употребляется еще для оживленія фигуръ темно-красный и бѣлый; и здѣсь видимъ примѣненіе для деталей, какъ у черныхъ фигуръ на вазахъ, рѣзца.

Какъ на вазахъ мы констатировали такую стадію, гдѣ рядомъ съ силуэтомъ начинаетъ играть видную роль контурный рисунокъ, такъ о томъ, что и искусство монументальное пережило такую же стадію развитія, краснорѣчиво свидѣтельствуетъ аетропольскій пинакъ и клазоменскіе саркофаги.

Когда контурный рисунокъ въ вазовой живописи получилъ уже рѣшительное преобладаніе, естественно, роль рѣзца должна была прекратиться <sup>4)</sup>. Въ монументальномъ искусствѣ рѣзецъ перестаетъ употребляться въ концѣ VI вѣка <sup>5)</sup>. Послѣдній фактъ для насъ получаетъ особенное значеніе: онъ свидѣтельствуетъ, что техническія нововведенія впервые являются въ монументальномъ искусствѣ и изъ него переходятъ уже въ ремесленное.

Жизнь ремесленного искусства является всецѣло отображеніемъ, эхомъ великаго искусства. Сравнивая произведенія ремесленниковъ — вазовыхъ мастеровъ съ тѣми однородными съ ними по техникѣ памятниками, въ которыхъ мы можемъ усматривать непосредственное сопри-

---

<sup>1)</sup> Стела Лисей (Conze, Griech. Grabreliefs, I, Taf. 1; Καββαδίας, Глоктá, 30) стела въ Берлинѣ (Conze, ук. с., I, Taf. 4, 2); дискъ въ Аѳинахъ (Jahrb. d. Inst. XII (1897), Taf. 1); обломокъ мраморнаго щита въ Аѳинахъ (Ib., Taf. 2).

<sup>2)</sup> Иногда это — мраморъ (какъ на дискѣ въ Аѳинахъ), иногда — облицовка въ родѣ такой, какую видимъ на чашахъ и клявкахъ (какъ у пинака на акрополѣ или какъ на клазоменскихъ саркофагахъ).

<sup>3)</sup> Ср. Эф. арх., 1887, 6; Müggau, Terracotta-sarcophagi, pl. VIII.

<sup>4)</sup> Въ красно-фигурной живописи рѣзецъ употребляется только на древнѣйшихъ издѣліяхъ Эпиктета и его школы. Ср. Hartwig, Jahrb. d. Inst., VI (1891), 255. На вазахъ съ бѣлой облицовкой, равнымъ образомъ, рѣзецъ является лишь на тѣхъ, которыя еще прямо примыкаютъ къ черно-фигурной живописи.

<sup>5)</sup> Его мы не видимъ уже на позднѣйшихъ изъ клазоменскихъ саркофаговъ. Ср. Milliet, Études sur les premiers périodes de la céramique grecque, 60 сл., который, однако, неправильно понимаетъ отсутствіе линий, сдѣланныхъ рѣзцомъ на саркофагахъ.

восновеніе съ монументальнымъ искусствомъ, мы усматриваемъ между тѣми и другими лишь то единственное отличіе, что первыя обнаруживаютъ меньшую талантливость и виртуозность въ исполненіи. Для періода черно-фигурной живописи это достаточно становится очевиднымъ, если сравнить извѣстные пинаки Берлинскаго музея <sup>1)</sup> съ любою черно-фигурною вазою. Сравненіе акропольскаго пинака съ вазами Финтія и съ бѣлыми лекіеями показываетъ это съ достаточною силою для эпохи строгаго красно-фигурнаго стиля. Все превосходство монументальной живописи надъ вазовою того же періода блестяще показываетъ и сравненіе любой фигуры Ники, столь часто встрѣчающейся въ композиціяхъ строгаго стиля, съ роскошною фигурою богини на фрагментѣ щита въ Национальномъ музеѣ въ Афинахъ. Намъ, впрочемъ, уже пришлось видѣть превосходство монументальнаго искусства надъ ремесленнымъ этого времени, когда мы говорили объ отношеніяхъ метоповъ Сокровищницы афинянъ въ Дельфахъ къ аттической вазовой живописи (ср. гл. III).

Несмотря на то, что мы имѣемъ до сихъ поръ такъ мало памятниковъ, которые съ большимъ или меньшимъ правомъ могли бы считаться представителями монументальной живописи, намъ казалось бы произвольнымъ то заключеніе, что вазовая живопись въ VI и началѣ V столѣтія до Р. Хр. (періодъ черно-фигурной живописи, періодъ строгаго стиля красно-фигурной, равно какъ и однородной въ основѣ съ послѣдней живописи на бѣломъ фонѣ) всецѣло стояла подъ вліяніемъ живописи монументальной и, потому, всецѣло является ея отображеніемъ.

Таково, по крайней мѣрѣ, заключеніе, которое обязываетъ сдѣлать исторія и анализъ техники сохранившихся памятниковъ. Въ такомъ случаѣ вазы съ бѣлой обличовкой получаютъ особенное значеніе.

Между тѣмъ какъ появленіе красно-фигурной техники послѣ черно-фигурной, какъ бы мы ни объясняли его, является нѣсколько неожиданнымъ, на вазахъ съ бѣлой обличовкой переходъ отъ живописи силуэтами къ живописи контурной является строго постепеннымъ: здѣсь мы видимъ, какъ послѣдовательно, какъ совершенно органически черно-фигурная техника смѣнилась новою. У фигуръ части, которыя окрашивались чернымъ лакомъ, все болѣе и болѣе сокращаются, пока, наконецъ, черный лакъ не остается только для окраски мелкихъ второстепенныхъ предметовъ, или даже пока весь ри-

---

<sup>1)</sup> Ср. Girard, Peinture, 150 слл.

сунокъ не дѣлается только въ контурахъ, и черная окраска не исчезаетъ совершенно. Красно-фигурная живопись позволяетъ намъ наблюдать въ длинномъ рядѣ переходныхъ стадій отъ одной техники въ другой лишь двѣ послѣднія.

Насколько тѣсно связаны между собою черно-фигурная техника съ одной стороны и контурная на бѣломъ фонѣ съ красно-фигурною, съ другой, наглядно показываютъ саркофаги изъ Клазоменъ<sup>1)</sup>. Въ росписи ихъ мы видимъ примѣненіе разомъ всѣхъ трехъ техникъ на однихъ и тѣхъ же экземплярахъ: черно-фигурной, контурной на свѣтломъ фонѣ и красно-фигурной (т. е. такой, гдѣ фигура выдается свѣтлымъ силуэтомъ на темномъ фонѣ). Значеніе этихъ саркофаговъ заключается въ томъ, что они ясно доказываютъ одновременное существованіе этихъ трехъ техникъ, ихъ примѣненіе въ однѣхъ и тѣхъ же мастерскихъ и всю ихъ родственность и тѣсную связь.

Время клазоменскихъ саркофаговъ — вторая половина VII-го и VI-й вѣкъ до Р. Хр.<sup>2)</sup>. Мы видѣли раньше, что новая техника на аттическихъ вазахъ является въ концѣ VI и началѣ V вѣка подъ влияніемъ работавшаго въ Афинахъ клазоменскаго художника Кимона, котораго Плиніи называетъ „Слеонаeus“<sup>3)</sup>.

Аттическіе бѣлые лекионы съ рисунками, исполненными въ смѣшанной техникѣ (контуръ и силуэтъ) или только въ контурахъ, какъ мы видѣли, дѣлались уже въ періодъ строгаго стиля. Мы видимъ ихъ и въ періодъ стиля переходнаго.

Что касается стороны технической, она остается въ переходномъ стилѣ такою же, какою была въ строгомъ. Это достаточно видно изъ сравненія, напр., лекионовъ 2 А 4, 5 и 6—строгаго стиля—съ лекиономъ 2 А 1, который является представителемъ стиля переходнаго. Въ стилѣ рисунка переходные лекионы, равнымъ образомъ, какъ и виліи, тѣсно примыкаютъ къ строгимъ.

На ряду съ лекионами, у рисунковъ которыхъ употребляется для окраски нѣкоторыхъ частей (одеждъ и другихъ предметовъ) черный лакъ и его разведенія, издавна дѣлались и такіе, гдѣ для той же цѣли

<sup>1)</sup> Ср. особ. саркофагъ Берлинскаго музея, Ant. Denkm., II, Taf. 25. Ср. Winter, Arch. Anz., XI (1896), 102 сл.

<sup>2)</sup> Ср. S. Reinach, Rev. d. et. grecques, VIII (1895), ук. м.

<sup>3)</sup> Ср. Zahn, Ath. M., XXIII (1898), 77 сл. Если лекионъ 2 А 1 относится къ 470—480 г., то лекионъ, изданный у Furtwängler, Meisterw., 280, 35, относится къ болѣе раннему времени. Ср. Bosanquet, J. Hell. st., XVI (1896), 173, 21. Вообще 450 годъ, какъ приближительное время появленія чистаго контурнаго рисунка, нельзя никоимъ образомъ принимать, какъ того хотѣлъ Фуртвенглеръ (Meisterw., 281).

употреблялись краски. Технические затруднения, мѣшавшія вазовымъ мастерамъ сначала подражать полихроміи современной имъ живописи, мало-по-малу исчезли. Однако, сохранившіяся вазы показываютъ съ какою постепенностью полихромія проникала въ вазовую живопись, и какъ мало красокъ было на первыхъ порахъ въ распоряженіи у керамистовъ.

Однимъ изъ древнѣйшихъ сосудовъ съ полихромной живописью на бѣломъ фонѣ является алабастръ работы Пасіада (*Πασιάδης ἐπιτόρευ* въ Британскомъ музеѣ (В 668) <sup>1)</sup>). Рисунокъ у него сдѣланъ лишь черной и желтой красками, представляющими разведеніе обыкновеннаго чернаго лака вазовой живописи.

Попытки полихромной живописи видимъ далѣе на нѣкоторыхъ вазахъ—какъ и алабастръ Пасіада, конца строгаго стиля—въ Берлинскомъ музеѣ (№№ 2252, 2257, 2259) <sup>2)</sup>, на алабастрѣ съ надписью *Χαίριππος καλός* въ Британскомъ музеѣ <sup>3)</sup>, на лекиѣ въ Луврѣ (ср. Pottier у Dumont-Charplain, *Céramiques*, I, въ pl. XI <sup>4)</sup>) и т. д.

Стремленіе вводить въ рисунокъ для оживленія краску можно видѣть даже и на рисункахъ красно-фигурныхъ вазъ строгаго стиля. Однако, красокъ примѣняется на нихъ лишь очень мало <sup>5)</sup>.

Все это указываетъ, по нашему мнѣнію, довольно ясно, на то, что греческіе вазовые мастера строгаго стиля всегда желали украшать вазы и полихромною живописью; такъ какъ технические затрудненія долго не позволяли имъ употреблять краски, которыми пользовалась монументальная живопись, они вынуждены довольствоваться тѣми цвѣтами, которые получаются при разбавленіи лака, употреблявшагося обыкновенно въ вазовой живописи, и пурпурною краскою, тоже издавна уже примѣнявшейся для окрашиванія вазовыхъ рисунковъ.

Такимъ образомъ, и на древнѣйшихъ полихромныхъ вазовыхъ и на древнѣйшихъ лекиахъ, въ рисункахъ которыхъ употреблялась полихромія, красками служатъ только обычный лакъ вазовой живописи

<sup>1)</sup> J. Hell. st., VIII (1887), pl. 82; Murrays, Wh. V., pl. XVIII, A.

<sup>2)</sup> На лекиѣ № 2252 (изд. Фуртвенглеромъ въ A. Z., 1880, Taf. 11. стр. 134 слл.) желтовато-коричневымъ сдѣланы складки хитона женщины, желтоватымъ—складки на гиматіи мужчины. На алабастрѣ № 2257 накладной бѣлой краской сдѣланы тѣло, хитонъ и повязка на головѣ дѣвушки. На алабастрѣ № 2259 (A. Z., 1882, 214) красная краска примѣнена для хламиды Париса и Гермія и для оборки на гиматіи Аенны.

<sup>3)</sup> Брит. муз., D 15; концы волосъ у юношей, шерсть собаки сдѣлана разбавленнымъ лакомъ (желто-коричневымъ).

<sup>4)</sup> Здѣсь—тѣ же краски, что на алабастрѣ Пасіада. См. Pottier, *ук. м.*

<sup>5)</sup> Извѣстно, какъ часто въ строгомъ красно-фигурномъ стилѣ употребляются ретуши, сдѣланныя пурпурно-красной краскою. Красокъ, кромѣ пурпурнаго, красно-фигурная живопись не употребляетъ, но получаетъ коричневатые тона разбавленіемъ лака. Ср. предыдущія прим.

(дающій черный, бурый и желтый цвѣта и ихъ оттѣнки) и пурпурная краска. Вслѣдствіе этого лекнеи въ рисункахъ которыхъ употребляется лишь черная лаковая краска для окрашиванія одеждъ и другихъ предметовъ, образуютъ по техникѣ одну группу съ лекнеями, на которыхъ для тѣхъ же цѣлей употребляется пурпурная краска: окрашивание одеждъ и т. п. пурпурной краской (вмѣсто черной лаковой) не вносить еще ничего существенно новаго. Но какъ бы то ни было, лекнеи, на которыхъ является пурпурная краска для одеждъ, мы можемъ считать первыми полихромными лекнеями.

Примѣрами ихъ могутъ служить лекнеи 2 А 7—12 нашего списка. Какъ и у лекнеевъ перваго разряда (2 А 1—6) нашей группы, контуры фигуръ здѣсь выполняются лакомъ; нѣкоторыя части въ рисунѣ и здѣсь еще окрашиваются тѣмъ же лакомъ (въ очень густомъ его разведеніи), что и у лекнеевъ перваго разряда: волосы Ники, капитель алтаря на 2 А 10, гиматій лѣвой фигуры, хитонъ правой, волосы обѣихъ фигуръ, фіала, висящая между фигурами тенія, колонна— на 2 А 11. Какъ складки хламиды эфеба на лекнеѣ 2 А 1, складки чернаго гиматія у лѣвой фигуры на 2 А 11 обозначены темно-красными линиями.

Темно-красная краска примѣнена еще на этой вазѣ для тенія, надѣтой на женщинѣ слѣва, для энохи, которую эта женщина держитъ въ своей правой рукѣ, и для гиматія сидящей женщины. Наконецъ, бѣлой краской обозначены складки на черномъ хитонѣ правой фигуры и детали на окрашенной чернымъ же колоннѣ. На лекнеѣ 2 А 10 темно-краснымъ сдѣлана кайма на нижней части хитона, и розовымъ— гиматій Ники. Складки на ея хитонѣ обозначены темно-коричневымъ (разведеніе чернаго лака). Для пламени взяты черный и красный. На лекнеѣ 2 А 12 шляпа и хламида юноши сдѣланы пурпурной краской; драпри на хламидѣ обозначены чернымъ лакомъ. Колонна выкрашена бѣлымъ, а детали на ней выписаны разбавленнымъ лакомъ.

Тѣсно связаны съ группой лекнеевъ 2 А 1—6 и тѣ лекнеи, въ рисунѣ которыхъ чернымъ лакомъ (иногда красной или пурпурной краской) окрашиваются лишь второстепенные предметы, тогда какъ все остальное дѣлается лишь въ контурахъ. Сюда относятся лекнеи 2 А 13—46, 108—111 нашего списка. И такого рода лекнеи дѣлались уже въ строгомъ стилѣ.

Форма сосуда, его орнаментація, бѣло-кремовая сравнительно прочная облицовка, на которой исполняется рисунокъ, лакъ, которымъ дѣлается рисунокъ, сюжеты и стиль рисунковъ не оставляютъ сомнѣнія,

что и эта группа—произведеніе той же эпохи, какъ и прежде названныя, и весьма близко стоящихъ къ нимъ мастерскихъ.

Контурный рисунокъ у древнѣйшихъ лекиевъ названныхъ группъ исполнялся такими же линіями, какими пишетъ строгій красно-фигурный стиль. Эти линіи очень густого чернаго лака и выдаются надъ фономъ рисунка. Мы будемъ называть ихъ поэтому рельефными линіями. Линіи эти дѣлались перомъ <sup>1)</sup>.

Рельефныя линіи, впрочемъ, оставались очень недолго. Примѣрами лекиевъ съ рисунками, которые исполнены рельефными линіями, являются наши лекиевы 2 А 5, 13, 14, 15. На лекиевыхъ 2 А 1, 6, 10, 11, 12 <sup>2)</sup> рельефныя линіи уступили уже мѣсто плоскимъ линіямъ, которыя не выдаются почти надъ поверхностью фона. Плоскія линіи проводились не перомъ, а кистью.

Рельефныя линіи и на киликахъ съ бѣлой облицовкой внутри употребляются лишь на древнѣйшихъ экземплярахъ и скоро уступаютъ свое мѣсто плоскимъ линіямъ.

Какъ и у бѣлыхъ киликовъ, контуры рисунковъ у бѣлыхъ лекиевъ, которые мы знаемъ до сихъ поръ (2 А 1—45, 108—111), дѣлаются различными разведеніями лака и оттого имѣютъ различный цвѣтъ. На лекиевыхъ 2 А 1—7, 13—16, 18—24 главные контуры сдѣланы густымъ растворомъ лака, который даетъ черный цвѣтъ. Болѣе слабое разведеніе лака (темно- и свѣтло-бураго цвѣта и даже желтоватаго) видимъ у контуровъ фигуръ на лекиевыхъ 2 А 8—11, 17, 25—46, 108—111. Надобно замѣтить при этомъ, что трудно найти нѣсколько лекиевъ, у которыхъ разбавленія лака для рисунка или для орнамента были бы вполне тождественны. И это вполне понятно потому, что древніе не знали тѣхъ механическихъ способовъ изготовленія, которые даютъ возможность дѣлать совершенно одинаковыя вещи на современныхъ фабрикахъ.

По стилю рисунковъ, всѣ лекиевы, о которыхъ мы говорили до сихъ поръ, еще принадлежатъ или послѣднему періоду строгаго стиля (2 А 4—6, 13—15, 23, 24, 26, 34), или же переходному (2 А 1—3, 7—12, 16—22, 25, 27—33, 35—46, 108—111).

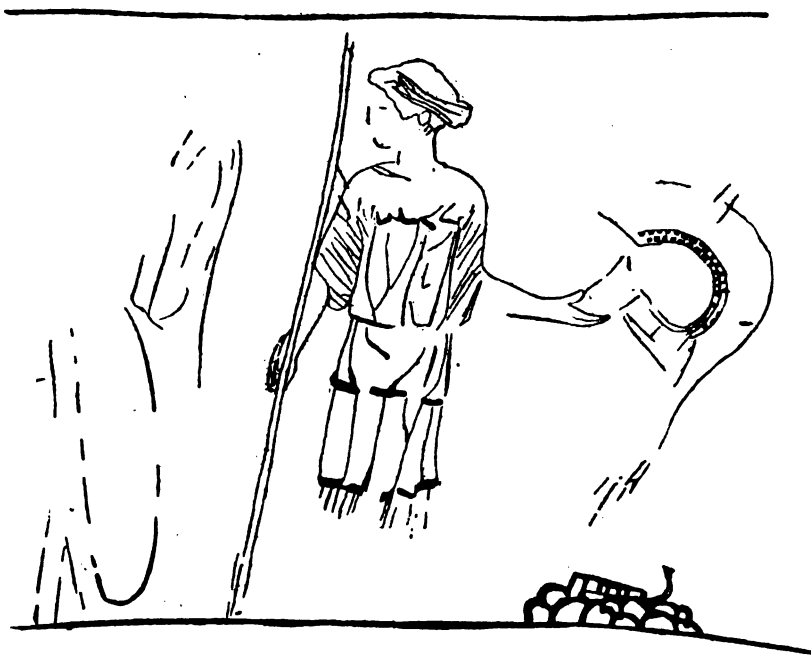
Рисунокъ 11-й представляетъ картину, украшающую лекиевъ

<sup>1)</sup> Для этого брались весьма тонкія перья бекасовъ. Гартвигъ дѣлалъ объ этомъ докладъ въ Германскомъ Археологическомъ Институтѣ въ Римѣ 23 апрѣля 1897 года. Ср. Röm. M., XII (1897), 88.

<sup>2)</sup> Уже на берлинскомъ лекиевѣ № 2252 видимъ не рельефныя линіи, а широкіе плоскіе мазки. Ср. Furtwängler, A. Z., 1880, 134. Ср. 2 А 7, 15. Ср. Wright: Amer. Journ. of archaeology, II, 404 сл.



2 А 21 (Берл., 2251). На лекиѣѣ изображена Аѣина. Богиня стоитъ корпусомъ въ фасъ; голову она повернула влѣво; въ лѣвой рукѣ у нея ея шлемъ (коринтской формы); въ правой—копье, которое она держитъ нѣсколько прислонивъ къ рукѣ. Короткіе волосы Аѣины повязаны двумя лентами. Одеждами у Аѣины служатъ іоническій длинный хитонъ и сверху него короткій дорическій; поверхъ послѣдняго надѣта была, вѣроятно, еще эгида <sup>1)</sup>. Налѣво отъ богини стоитъ ея щитъ, прислоненный къ столбу; надъ щитомъ виситъ тенія. Направо отъ Аѣины изображенъ



3

Рис. 11. Картина на бѣломъ лекиѣѣ Берлинскаго музея № 2251 (2 А 21).

низкій жертвенникъ изъ мелкихъ камней, на которомъ лежитъ  $\delta\sigma\phi\acute{\upsilon}\varsigma$ . Насколько позволяютъ судить сохранившіеся остатки лица, Аѣина на нашемъ лекиѣѣ была еще довольно строгаго типа. Что касается постановки, то въ ней нѣтъ еще той свободы, которую мы наблюдали въ прекрасномъ стилѣ: по постановкѣ, фигура Аѣины все еще близка къ фигурамъ строгаго стиля <sup>2)</sup>. Зато трактовка одежды весьма замѣчательна; здѣсь уже замѣтенъ весьма большой прогрессъ. Правда, въ мелкихъ складкахъ рукавовъ и нижней части іоническаго хитона чувствуется еще,

<sup>1)</sup> Ср. Furtwängler, Vasensammlung im Antiquarium, II, 526 (къ № 2251).

<sup>2)</sup> Ср. W. Bl., V, 7 (Harrison, Greek vase paintings, XIII, 2); Gerhard, A. V., 224—226 (Harrison, ук. с., XVII) и т. д.

что мы не далеко ушли от архаических параллельных складок, но дорический хитонъ трактованъ свободно <sup>1)</sup>. Въ эпоху 480—450 гг. какъ показалъ Фуртвенглеръ <sup>2)</sup>, Афина весьма часто изображалась такъ, какъ мы ее видимъ на лекиѣ 2 А 21, въ аттическомъ искусствѣ <sup>3)</sup>.

Весьма близокъ по стилю и техникѣ къ лекиѣ 2 А 21 лекиѣ въ Аѳинскомъ Национальномъ музеѣ (№ 1049) изъ Эретрии (2 А 22). Какъ общая композиція, такъ и трактовка фигуръ (постановка, складки одежды, типъ лица и т. д.) ясно говорятъ, что оба лекиѣа сдѣланы однимъ мастеромъ. Лекиѣ 2 А 22 замѣчательнъ тѣмъ, что на немъ мы впервые видимъ картину, несомнѣнно относящуюся къ культу умершихъ: дѣвушка съ корзинкой той формы, которая обыкновенно, какъ увидимъ далѣе, употреблялась при культѣ умершихъ, стоитъ около лутрофора, служащаго здѣсь могильнымъ памятникомъ <sup>4)</sup>.



Рис. 12. Картина на бѣломъ лекиѣ въ Cabinet d. médailles въ Парижѣ (2 А 35).

Весьма интересна картина лекиѣа 2 А 35 (рис. 12). Передъ нами убѣгающій и оглядывающійся назадъ воинъ въ одеждѣ, въ которой греческіе мастера изображали различныхъ варваровъ. На головѣ у него надѣтъ башлыкъ; куртка съ длинными рукавами и штаны варвара украшены зигзагами, квадратиками, ломанными и прямыми линиями, образующими узоръ; очевидно, одежды варвара вышиты. Въ лѣвой рукѣ у него лукъ; правую руку воинъ вытянулъ влѣво: онъ только что пустилъ

<sup>1)</sup> Мы не понимаемъ, почему Фуртвенглеръ (въ своемъ каталогѣ вазъ Берлинскаго музея, къ № 2251) причисляетъ нашъ лекиѣ къ вазамъ строгаго стиля; объ одеждѣ Аѳины онъ самъ же говоритъ: «Gewand bereits in ganz freiem Stile».

<sup>2)</sup> Furtwängler, Meisterw., 22 сл.

<sup>3)</sup> Перечень памятниковъ см. у Фуртвенглера, ук. м.

<sup>4)</sup> Ср. Wolters, Ath. M., XVI (1891), 389 сл.

стрѣлу и убѣгаетъ. По типу, варваръ, изображенный на лекиѣ 2 А 35, близокъ къ еракійцу, нарисованному на наружной сторонѣ вилеа съ бѣлой облицовкой въ Афинахъ (1 А 2; J. Hell. st., IX (1891), pl. VI); однако костюмъ его совершенно другой. Принимая это въ соображеніе и судя по сравнительно невысокому башлыку, который надѣтъ на варварѣ, мы должны усматривать въ фигурѣ на нашемъ лекиѣ скорѣе перса, чѣмъ скиона или еракійца <sup>1)</sup>. Поза, въ которой изображенъ персъ на картинѣ лекиа 2 А 35, хорошо извѣстна въ греческой вазовой живописи. Мы уже знаемъ ее по лекиау 2 А 1. Какъ показываетъ сравненіе съ другими вазовыми картинами <sup>2)</sup>, въ такой позѣ изображались обыкновенно преслѣдуемые. Картины лекиаевъ 2 А 1 и 2 А 35 производятъ впечатлѣніе, что онѣ копируютъ фигуры какой-нибудь композиціи, въ которой былъ изображенъ и преслѣдователь. Что касается въ частности лекиа 2 А 1, то нетрудно замѣтить весьма большое сходство фигуры изображеннаго на немъ эфеба съ Кефаломъ, котораго преслѣдуетъ Эось, на композиціи, столь часто встрѣчающейся въ вазовой живописи V вѣка <sup>3)</sup>. И мастеръ лекиа 2 А 35 скопировалъ фигуру перса съ какой-нибудь композиціи, изображавшей поражение варваровъ <sup>4)</sup>. Стиль рисунка на лекиѣ 2 А 35, нѣсколько небрежный, стоитъ на томъ же уровнѣ развитія, какъ картины наружныхъ сторонъ вилеа 1 А 2: и тамъ и здѣсь уже видимъ правильное изображеніе глаза въ профилѣ. Какъ лекиа 2 А 21 и 22, лекиа 2 А 35 принадлежитъ переходному стилю, времени вазъ съ надписью *Γλαύκων καλός* (1 А 1—3; 2 А 1—3). Къ этому же времени, т. е. къ 470—460 гг. относятся и лекиа 2 А 7—12, 16—20, 25, 27—33, 36—46, 108—111. Лекиа 2 А 4—6, 13—15, 23, 24, 26 и 34 нѣ только немногимъ старше (прибл. 480—470 гг.).

По техникѣ, сюжетамъ рисунковъ, ихъ стилю и орнаментацин въ лекиахъ 2 А 1—46, 108—111 примыкаетъ группа лекиаевъ 2 А 47—107 нашего списка вазъ. Эта группа въ общемъ того же

<sup>1)</sup> Ср. Löwy, Jahrb. d. Inst., III (1888), 139 сл.; Wolters, Ath. M., XVII (1892), 435.

<sup>2)</sup> Ср. J. Hell. st., X (1889), pl. I (Harrison, Greek vase paintings, pl. XXIV); Брит. м., Е 65 (W. Bl., VIII, 6; Harrison, ук. с., pl. XXVII); A. Z., 1883, Taf. 12 (нашъ рис. 4); A. Z., 1878, Taf. 12; Неаполь. М. В., 2421 (Schulz, Amazonenvase; ср. фигуры въ верхнемъ ряду); Gerhard, A. V., 329—330 и т. д.

<sup>3)</sup> Ср., напр., Welcker, Alte Denkmäler, III, Taf. IX; Bullet. Napol., I, (Ваитт., Denkm., I, 524) и т. д.

<sup>4)</sup> Возможно предполагать, что фигуры лекиаевъ 2 А 1 и 2 А 35 имѣли себѣ repants на другихъ лекиахъ, составлявшихъ съ ними пары. Ср. M. Mauger, Ath. M., XVI (1891), 311 сл.

времени, какъ и первая. На фрагментѣ лекиѳа въ Боннѣ (2 А 47) надпись прославляетъ Главкѳона, сына Леагра (Γλαύκων χάλος Λεάγρου), опять, какъ мы знаемъ, того самаго, имя котораго мы видѣли на киликахъ съ бѣлой облицовкой (1 А 1—3) и на бѣлыхъ лекиѳахъ первой группы (2 А 1—3).

То, что выдѣляетъ лекиѳы 2 А 47—107 въ особую группу, это гораздо большее развитіе у нихъ полихроміи въ рисункѣ. Технические затрудненія еще меньше стѣсняють, и мастера становятся въ состояніи подражать высокому искусству съ большимъ успѣхомъ, чѣмъ раньше, и давать, подобно современной имъ живописи, полихромныя картины. Нельзя, однако, не замѣтить, какъ послѣдовательно развился полихромный рисунокъ на лекиѳахъ и какъ сильно группа 2 А 47—107 зависитъ отъ группы 2 А 1—46.

Мы уже отмѣтили въ послѣдней группѣ лекиѳы 2 А 7—12, на которыхъ для окрашиванія одеждъ и другихъ предметовъ, на ряду съ чернымъ лакомъ, употребляются пурпурная и красная краски: лекиѳы 2 А 7—12, по употребленію красокъ, составляютъ, такимъ образомъ, одну группу съ бѣлыми киликами (1 А 1 сл.). Лекиѳы 2 А 47—107 развиваютъ далѣе то, что въ зачаткахъ является на древнѣйшихъ полихромныхъ лекиѳахъ (2 А 7—12), совершенствуютъ старое и вводятъ новое. вмѣстѣ съ развитіемъ полихромной техники развивается и стиль рисунковъ, измѣняется орнаментация лекиѳовъ и ихъ форма.

Лекиѳы новой группы можно раздѣлить на два рѣзко различныхъ разряда. Къ первому относятся лекиѳы 2 А 47—86; ко второму—остальные. Первый разрядъ отличается отъ второго тѣмъ, что употребляетъ въ рисунокѣ особую ярко-бѣлую накладную краску для окрашиванія лица и тѣла женскихъ фигуръ<sup>1)</sup>. Первый разрядъ по стилю рисунковъ въ общемъ старше, чѣмъ второй, рисунки на нѣкоторыхъ лекиѳахъ котораго принадлежать уже развитому прекрасному стилю, между тѣмъ какъ многіе изъ лекиѳовъ перваго разряда примыкаютъ еще близко къ вазамъ строгаго стиля.

На лекиѳахъ 2 А 48, 49, 52—56, 62—64, 75, 78—81, 86 мы видимъ еще рядомъ съ красками черный лакъ, который употребляется для окраски хитоновъ или гиматіевъ—пережитокъ черно-фигурной техники. На лекиѳѣ 2 А 68 красокъ еще совсѣмъ нѣтъ, кромѣ бѣлой, которая примѣнена для тѣла жепщины. Лекиѳъ 2 А 65 равнымъ образомъ имѣетъ въ рисунокѣ только одну бѣлую краску. (для тѣла

<sup>1)</sup> Намъ извѣстны лишь одинъ лекиѳъ, гдѣ бѣлою краской выкрашено тѣло юноши (Ореста): это—2 А 75.

женщины и для теней, которую она держитъ въ рукахъ) и примыкаетъ непосредственно къ группѣ лекиеовъ 2 А 13—46. Весьма часто употребляется на лекиеахъ перваго разряда нашей группы черный лакъ и для окраски второстепенныхъ предметовъ. На рисунѣ лекиеа 2 А 66 лакомъ выкрашены сосуды, на 2 А 67—стулъ, цвѣтокъ, калаоъ, на 2 А 69—кресло, лекиеъ и гранатовое яблоко, на 2 А 74—факелъ, его огонь, колосья, скипетръ, фіала, выливающаяся изъ нея жидкость, на 2 А 76—энохоя и стулъ, на 2 А 77—лекиеъ, тенія на стелѣ, лента въ лѣвой рукѣ у дѣвушки, палка юноши, на 2 А 79—лекиеъ, тенія (что въ корзинѣ), самая корзинка и т. д. Перечисленныхъ примѣровъ достаточно, чтобы видѣть, какъ близка еще наша группа лекиеовъ къ лекиеамъ старшей группы (2 А 13 сл.). Замѣтимъ, что и въ примѣненіи бѣлой накладной краски для тѣла женскихъ фигуръ на лекиеахъ 2 А 47—86 сказывается еще знаніе традицій черно-фигурной техники. Очевидно, мастера лекиеовъ въ желаніи приблизиться къ полихромнымъ оригиналамъ современной имъ живописи пользовались всѣмъ, что имъ представлялъ опытъ ихъ предшественниковъ. Такимъ образомъ, въ примѣненіи бѣлой краски въ рисунокѣ они прямо зависятъ отъ мастеровъ черно-фигурныхъ вазъ.

Какъ и на черно-фигурныхъ вазахъ, мы видимъ иногда на нашихъ лекиеахъ примѣненіе бѣлой краски для одеждъ, теней и другихъ мелкихъ предметовъ. На лекиеѣ 2 А 77 бѣлымъ былъ окрашенъ могильный памятникъ; на 2 А 52 бѣлымъ сдѣланы аистъ, алабастръ и никсида въ рукахъ женщины (налѣво), ножки стула, тенія, на 2 А 76—тенія и уборъ (въ рукахъ женщины), на 2 А 70—акротерія алтаря и горизонтальный рядъ точекъ на его гзимзѣ, на 2 А 80—сосуды и уборъ (въ рукахъ у сидящей женщины), на 2 А 79—нѣсколько теней, алабастръ, на 2 А 84—гиматій, на 2 А 55—ножка стула и т. д.

Какъ и на лекиеахъ первой группы, детали на окрашенныхъ лакомъ или пурпурною и красною красками <sup>1)</sup> одеждахъ и предметахъ дѣлаются здѣсь большею частью краскою. На черныхъ предметахъ детали обозначаются обыкновенно пурпурною краскою <sup>2)</sup>, рѣже бѣлою (ср. лекиеъ 2 А 67).

<sup>1)</sup> Эти краски видимъ, напр., на слѣдующихъ лекиеахъ: 2 А 48 (повязки на головахъ), 2 А 52 (тенія, дорическій хитонъ), 2 А 53 (тенія), 2 А 56 (тенія), 2 А 66 (тенія, гиматій), 2 А 74 (гиматій Коры), 2 А 76 (гиматій). 2 А 77 (гиматій юноши, тенія на стелѣ), 2 А 78 (тенія женщины налѣво, сидѣнье стула), 2 А 79 (стулъ, тенія женщины направо, детали головной повязки), 2 А 84 (хитонъ).

<sup>2)</sup> Эта пурпурная краска отъ времени иногда получаетъ лиловый оттѣпокъ или выцѣтаетъ настолько, что кажется свѣтлою. Ср. A t h. M., XV (1890), 41 сл.; R ö m. M., XIII (1888), 84; Берл., 2443 и др.

Примѣрами перваго могутъ служить лекиѳы 2 А 48, 52, 54, 56, 64, 78 <sup>1)</sup>, 80, 81. Детали на предметахъ, окрашенныхъ пурпурною и красною красками, обозначаются линіями того или другого разведенія лака. Такъ, на красныхъ крыльяхъ Ники на лекиѳѣ 2 А 70 видимъ черныя точки. Точно также довольно густымъ разведеніемъ лака, темно-коричневымъ, сдѣланы складки хитона (который — красный) на лекиѳѣ 2 А 81; красный хитонъ съ темно-коричневыми складками видимъ также у Ники на фрагментѣ лекиѳа въ Тарентскомъ музеѣ (2 А 84).

Разбавленный лакъ употребляется для обозначенія деталей и на предметахъ, окрашенныхъ краскою, полученною отъ смѣшенія пурпурной краски съ чернымъ лакомъ. Эта краска употребляется, главнымъ образомъ, для второстепенныхъ предметовъ <sup>2)</sup>. Послѣдніе красятся иногда разбавленнымъ лакомъ <sup>3)</sup>.

Лакомъ обыкновенно окрашиваются волосы фигуръ <sup>4)</sup>. Иногда для общей массы волосъ берется довольно густое разведеніе лака, а концы ихъ обозначаются разбавленнымъ лакомъ <sup>5)</sup>.

У всѣхъ лекиѳовъ нашей группы (какъ перваго, такъ и втораго ея разрядовъ) контуры рисунковъ дѣлаются лакомъ того или другаго разведенія. Весьма часто въ одномъ и томъ же рисункѣ контуры имѣютъ то желтоватый оттѣнокъ, то коричневатый, то даже черныя. Дѣлал контуры неодинаковыми по цвѣту, мастера, какъ увидимъ ниже, стремились дать болѣе рельефа своимъ фигурамъ, старались ихъ моделировать.

Вполнѣ завися въ техникѣ рисунка отъ старой группы вазъ, новая группа, какъ мы сказали уже, развиваетъ эту технику далѣе: полихромія все болѣе и болѣе усиливается, краски все рѣшительнѣе и рѣшительнѣе начинаютъ вытѣснять лакъ изъ рисунка, все замѣтнѣе и замѣтнѣе становятся стремленія къ моделировкѣ.

Однимъ изъ наиболѣе развитыхъ по техникѣ и по стилю рисунка являются въ первомъ разрядѣ нашей группы фрагменты лекиѳа въ Боннѣ (2 А 47), на которыхъ читается надпись: *Γλαύκων χαλός Λεάγρον*. Но если эта надпись ставитъ фрагменты лекиѳа 2 А 47 въ связь съ бѣлыми вилками 1 А 1—3, по техникѣ рисунка фрагменты въ Боннѣ

<sup>1)</sup> Здѣсь, кромѣ складокъ, пурпурными линіями исправлены еще контуры выкрашеннаго въ черныя цвѣтъ хитона женщины (направо). Ср. *Ath. M.*, XV (1890), 48.

<sup>2)</sup> Ср. лекиѳы 2 А 48 (висящее на стѣнѣ позотенце), 2 А 47 (стулъ). Ср. *Vozanquet, J. Hell. st.*, XVI (1896), 173.

<sup>3)</sup> Ср. лекиѳы 2 А 53 (стулъ), 2 А 66 (стулъ), 2 А 80 (стулъ) и т. д.

<sup>4)</sup> Ср. лекиѳы 2 А 48, 2 А 51, 2 А 65, 2 А 77, 2 А 81 и т. д.

<sup>5)</sup> Ср. лекиѳы 2 А 47, 71.

являются уже наследниками этих киликов и обнаруживают несомненный прогресс. Здесь нет уже частей в рисунке, сделанных лишь в контурах, здесь — полная полихромия.



Рис. 13. Фрагмент блага лекиона в Боннскомъ музеѣ (2 А 47).

На лекионѣ 2 А 47 (рис. 13) изображена была женщина, сидящая въ креслѣ (*κλισίος*); въ рукахъ у нея — ожерелье. Передъ нею стояла еще женщина, какъ это видно по сохранившейся внизу на рисункѣ (направо) правой

ступнѣ. Передъ нами, безъ всякаго сомнѣнія, остатокъ композиціи, очель распространенной въ V вѣкѣ на надгробныхъ рельефахъ и на лепнеахъ разсматриваемой нами группы <sup>1)</sup>: это—госпожа со служанкой; послѣдняя на нашей картинѣ, конечно, была представлена стоящею передъ госпожей, которая сидитъ въ креслѣ, и, вѣроятно, принесшею въ шкатулкѣ, какъ обычно видимъ на вазовыхъ картинахъ, различные предметы, необходимые для туалета; госпожа только что вынула изъ шкатулки ожерелье и намѣрена его надѣть на себя. Браслеты она уже надѣла на ту и другую руку <sup>2)</sup>. Прическа ея также уже готова: голова повязана широкимъ чепцомъ, изъ-подъ котораго выходятъ на лобъ и виски локоны; сзади на затылкѣ также небольшія отдѣльныя пряди волосъ выступаютъ изъ-подъ чепца; наконецъ, сзади же изъ чепца выпущенъ довольно большой пучъ волосъ, который свѣшивается надъ затылкомъ. Чепецъ, надѣтый на головѣ—бѣлый, и по нему орнаменты (линіи, точки, зигзаги) сдѣланы разбавленнымъ лакомъ (они—частью желтоватыхъ, частью коричневатыхъ оттѣнковъ) <sup>3)</sup>. Одеждами у женщины служатъ—красный іоническій хитонъ <sup>4)</sup> и свѣтло-коричневый гиматій. Складки на послѣднемъ обозначены темно-коричневымъ. Кресло выкрашено пурпурною краской, а детали на немъ обозначены слегка разбавленнымъ лакомъ. Лента ожерелья (какъ и всѣ контуры рисунка) сдѣлана тоже слегка разбавленнымъ лакомъ. Бусы ожерелья сдѣланы пурпурной краской. Локоны, видимые изъ-подъ чепца спереди,—свѣтло-коричневые; напротивъ, пучъ волосъ сзади—темно-коричневый (густое разведеніе лака). Замѣчательны по тонкости и аккуратности контуры головы, рукъ и ногъ. Очевидно, мастеръ сначала покрылъ эти части рисунка бѣлой блестящей краской и затѣмъ уже сдѣлалъ у нихъ контуры. У частей, менѣе освѣщенныхъ, контуры сдѣланы болѣе густымъ разведеніемъ лака (ср., напр., лобъ, шею); части, сильнѣе освѣщенные, имѣютъ контуры, сдѣланные болѣе слабымъ растворомъ лака (губы, пальцы рукъ и ногъ). Грайтовка волосъ и контуровъ ставитъ лепнеъ 2 А 47 уже выше киликовъ 1 А 1—3. Если судить по сохранившейся ступнѣ отъ второй фпгуры, мастеръ лепнеа 2 А 47 еще не зналъ схемы постановки фигуръ вполне развитого прекраснаго стиля <sup>5)</sup>. И въ трайтовкѣ

<sup>1)</sup> Ср. лепнеы 2 А 53, 57, 60, 62 и т. п.

<sup>2)</sup> Отъ браслета на лѣвой рукѣ сохранились лишь небольшіе остатки. Браслетъ сдѣланъ коричневымъ (разбавленный лакъ).

<sup>3)</sup> Это все различные оттѣнки чернаго лака.

<sup>4)</sup> Цвѣтъ—vermillion.

<sup>5)</sup> Фигура эта на лепнеѣ 2 А 47 должна была стоять, какъ дѣвушка на лепнеѣ 2 А 22.



глаза въ профиль онъ еще не достигъ полной свободы новаго стиля, но, несомнѣнно, преуспѣлъ въ этомъ гораздо больше уже, чѣмъ авторъ



Рис. 14. Надгробіе Филиды въ Луврѣ (найд. на Тасосѣ).

эпиковъ 1 А 1—3. Не обладая еще вполне знаніемъ свободныхъ формъ, мастеръ лекиа 2 А 47 не сумѣлъ на самомъ дѣлѣ придать то выраженіе удовольствія, которое онъ, внѣ всякаго сомнѣнія, желалъ дать изображенной имъ женщинѣ. Равнымъ образомъ не удалось ему и складки на одеждахъ, трактовка которыхъ у него вообще тяжела. Какъ и вилки 1 А 1—3, фрагменты нашего лекиа, такимъ образомъ, являются представителями стиля переходнаго: характернымъ для послѣдняго является то, что часто мастера, воспитанные еще въ традиціяхъ строгаго стиля, не могутъ на практикѣ сдѣлать того, что совершенно ясно сознаютъ уже теоретически. Но важно и то, что они неуклонно стремятся къ свободнымъ формамъ, которыя часто уже отъ нихъ весьма недалеки.

Съ фигурой женщины на лекиѣ 2 А 47 весьма любопытно сравнить женскую фигуру на надгробномъ рельефѣ Филиды, дочери Клеомиды, съ острова Тасоса въ Луврѣ (рис. 14)<sup>1)</sup>. Всякаго съ перваго же взгляда поразитъ большое сходство какъ въ общей композиціи, такъ и въ деталяхъ. Женщина на рельефѣ представлена сидящею совершенно въ той же позѣ, какъ и на лекиѣ 2 А 47; она занята также туалетомъ; только вмѣсто ожерелья въ рукахъ у Филиды шкатулка, изъ которой она достаетъ ожерелье или что-нибудь подобное. Она одѣта совершенно такъ же, какъ женщина, изображенная на лекиѣ (хитонъ и гиматій); у нея буквально тотъ же головной уборъ: чепецъ, изъ-подъ котораго выпущены локоны спереди, и пучъ волосъ, висящій надъ затылкомъ, сзади. Указанныхъ точекъ соприкосновенія, разумѣется, недостаточно для того, чтобы утверждать, что фигура на лекиѣ скопирована съ фигуры рельефа. Невольно бросается въ глаза и все превосходство мастера рельефа въ Луврѣ надъ авторомъ рисунка на лекиѣ: у послѣдняго не видимъ ни той широты въ исполненіи, ни того изящества складокъ, ни той мягкости моделировки, ни того благородства, граціи и красоты, которыми всегда удивляетъ памятникъ Филиды. Чѣмъ же объясняется указанное сходство рисунка лекиа 2 А 47 и луврскаго рельефа?

Луврскій рельефъ долженъ былъ явиться въ 60-ыхъ годахъ V вѣка до Р. Хр.<sup>2)</sup> По стилю онъ принадлежитъ къ группѣ, которую образуютъ памятники, найденные въ сѣверной Греціи<sup>3)</sup>. Эти памятники особенно рѣзко отличаются отъ аттическихъ.

<sup>1)</sup> Рисунокъ сдѣланъ по фотографіи Girardon'a въ Парижѣ съ оригинала. Рельефъ былъ изданъ въ Ann., 1872, т. IV, 185, и у Fröhner, Musées de France, pl. XI, стр. 76.

<sup>2)</sup> Ср. Collignon, Sculpture, I, 274.

<sup>3)</sup> Ср. Brunn, Pönonios u. d. nord-griech. Kunst. Sitzungsber. d. K. bayr. Akad. d. Wissensch., 1876, 315 слх.

Бруннъ прекрасно, по нашему мнѣнію, объяснилъ своеобразный стиль этой группы памятниковъ <sup>1)</sup>: на нихъ, несомнѣнно, сильное вліяніе живописи. Памятникъ Филиды, когда мы въ первый разъ увидели его въ Луврѣ, поразилъ насъ чрезвычайно малымъ своимъ рельефомъ и плоскостью трактовки фигуры, что не такъ ясно видно даже на фотографіи.

Въ противоположность аттическимъ надгробіямъ здѣсь фигура весьма мало выступаетъ надъ фономъ, который у контуровъ фигуры углубленъ болѣе, чѣмъ въ другихъ мѣстахъ; фигуры какъ бы вдавливаютъ фонъ, въ которому онѣ примыкаютъ. Въ противоположность аттическимъ рельефамъ, складки здѣсь трактованы такъ, что для нихъ не сдѣлано глубоко врѣзывающихся въ мраморъ поверхностей. Не менѣе характерна совершенно плоская трактовка волосъ, детали которыхъ обозначены не рельефомъ, а лишь выгравированы весьма тонкими линиями. Поражаетъ и совершенно плоская трактовка правой руки. Такая трактовка рельефа заставляетъ предполагать, что у него не малую роль играла краска: конечно, чепецъ на головѣ и шкатулка были окрашены; вѣроятно, окрашенъ былъ и гиматій.

На Фасосѣ, гдѣ найденъ былъ луврскій рельефъ, процвѣтала живопись съ давнихъ временъ; вся фамилія Полигнота, судя по дошедшимъ до насъ текстамъ, занималась живописью <sup>2)</sup>. Есть тексты, указывающіе положительно и на то, что фасосскіе живописцы занимались скульптурой <sup>3)</sup>. Луврскій рельефъ, явившійся какъ разъ въ эпоху Полигнота, весьма возможно, явился именно въ мастерской кого-нибудь изъ послѣдователей великаго мастера. Но если даже онъ обязанъ своимъ происхожденіемъ какой-нибудь другой фасосской школѣ, всякій, кто знакомъ съ исторіей греческаго искусства, согласится, что на луврскомъ рельефѣ вліяніе Полигнота весьма вѣроятно.

Фрагменты левка 2 А 47 должны относиться къ 470—460 годамъ, когда процвѣтала *Γλαύκων καλὸς Λεάγρου*, т. е. во времени работъ Полигнота въ Афинахъ <sup>4)</sup>.

Намъ кажется весьма правдоподобнымъ, что сходство рисунка левка 2 А 47 съ рельефомъ въ Луврѣ объясняется зависимостью автора левка отъ какой-нибудь композиціи школы Полигнота.

<sup>1)</sup> Brunn, *у. м.*

<sup>2)</sup> Ср. Girard, *Peinture*, 155.

<sup>3)</sup> Plin., N. H., 34, 85 (Overbeck, *SQ.* 1066).

<sup>4)</sup> Ср. выше, гл. II.

Къ тому же времени, какъ лекиѳъ 2 А 47, относятся и другіе лекиѳы перваго разряда нашей группы (2 А 48—86). Разумѣется, невозможно сказать, какой изъ нихъ явился ранѣе, какой позже, потому что нѣкоторые мастера могли допускать въ стилѣ еще значительное количество архаизмовъ, когда у другихъ стиль былъ уже довольно свободенъ. Техника, во всякомъ случаѣ, говоритъ за то, что весь рядъ 2 А 47—86 явился на одной фабрицѣ <sup>1)</sup>. Особенно тѣсную группу составляютъ лекиѳы 2 А 47—57, у которыхъ мы постоянно видимъ надпись, прославляющую какого-нибудь юношу (Главкопа, Дромиппа, Дифила), причемъ обозначено и его отчество (Δρομῖππος χαλδῆς Δρομοκλείδου и т. д.; см. списокъ вазъ) <sup>2)</sup>. Сравнительно старше другихъ по стилю и техницѣ слѣдующіе лекиѳы: 2 А 48—61, 2 А 69 и особенно 2 А 65, 68 и 2 А 81.

Почти на той же ступени развитія, какъ у лекиѳа 2 А 47, стоитъ стиль рисунковъ лекиѳовъ 2 А 63—64. Оба эти лекиѳа весьма близки по техницѣ и орнаментациі <sup>3)</sup>, и, несомнѣнно, вышли изъ одной мастерской.

На лекиѳѣ коллекции Somzée <sup>4)</sup> представлены двѣ женщины-музыкантши (рис. 15). Одна (налѣво) играетъ на двойной флейтѣ; другая ее слушаетъ, а сама держитъ въ лѣвой рукѣ лиру (интересенъ ея ракурсъ), а въ правой плектръ, которымъ играли на лирѣ. На флейтщицѣ надѣтъ чепецъ, по своей формѣ одинаковый съ чепцомъ, который видимъ у Афродиты на бѣломъ киликѣ Британскаго музея (1 А 3 нашего списка). Чепецъ бѣлый и украшенъ крестивами (разбавленнымъ лакомъ желтоватаго цвѣта); по трактовкѣ онъ напоминаетъ чепецъ, надѣтый на женщицѣ лекиѳа 2 А 47.

Локоны, выступающіе изъ-подъ чепца, трактованы уже весьма свободно. На флейтщицѣ надѣтъ хитонъ съ большимъ отворотомъ, сверхъ котораго надѣтъ поясъ. Отворотъ окрашенъ лаковой разведенной краской, которая здѣсь имѣетъ блѣдный зеленовато-желтый цвѣтъ; самый хитонъ—краснаго цвѣта. На другой женщицѣ надѣтъ черный дорическій хитонъ съ тяжелыми, крупными складками (последнія обозначены краской); на головѣ у нея—чепецъ (сдѣланъ лишь въ контурахъ). Волосы у этой женщины (какъ и у первой сдѣланы лакомъ, но болѣе густого разведенія) трактованы совершенно, какъ у женщины на лекиѳѣ 2 А 47. Последній лекиѳъ бли окъ къ лекиѳу 2 А 61 и по трактовкѣ глаза.

<sup>1)</sup> Ср. Weisshaupt, Ath. M., XV (1890), 47 слл.

<sup>2)</sup> Ср. Bosanquet, J. Hell. st., XVI (1896), 164 слл.

<sup>3)</sup> Ср. Bosanquet, J. Hell. st., XVI (1896), 170.

<sup>4)</sup> Нашъ рисунокъ сдѣланъ по нашей калькѣ съ таблицы въ изданіи Фрѣнера.

Нельзя не замѣтить еще большой близости рисунка на лекнѣѣ 2 А 64 къ рисункамъ на вазахъ строгаго стиля. Фигура флейтчицы еще зависить сильно отъ фигуры на вазѣ Герона (Gerhard, Trinksch., V)<sup>1)</sup>. И въ постановкѣ фигуръ еще далеко нѣтъ свободы. Фигура женщины

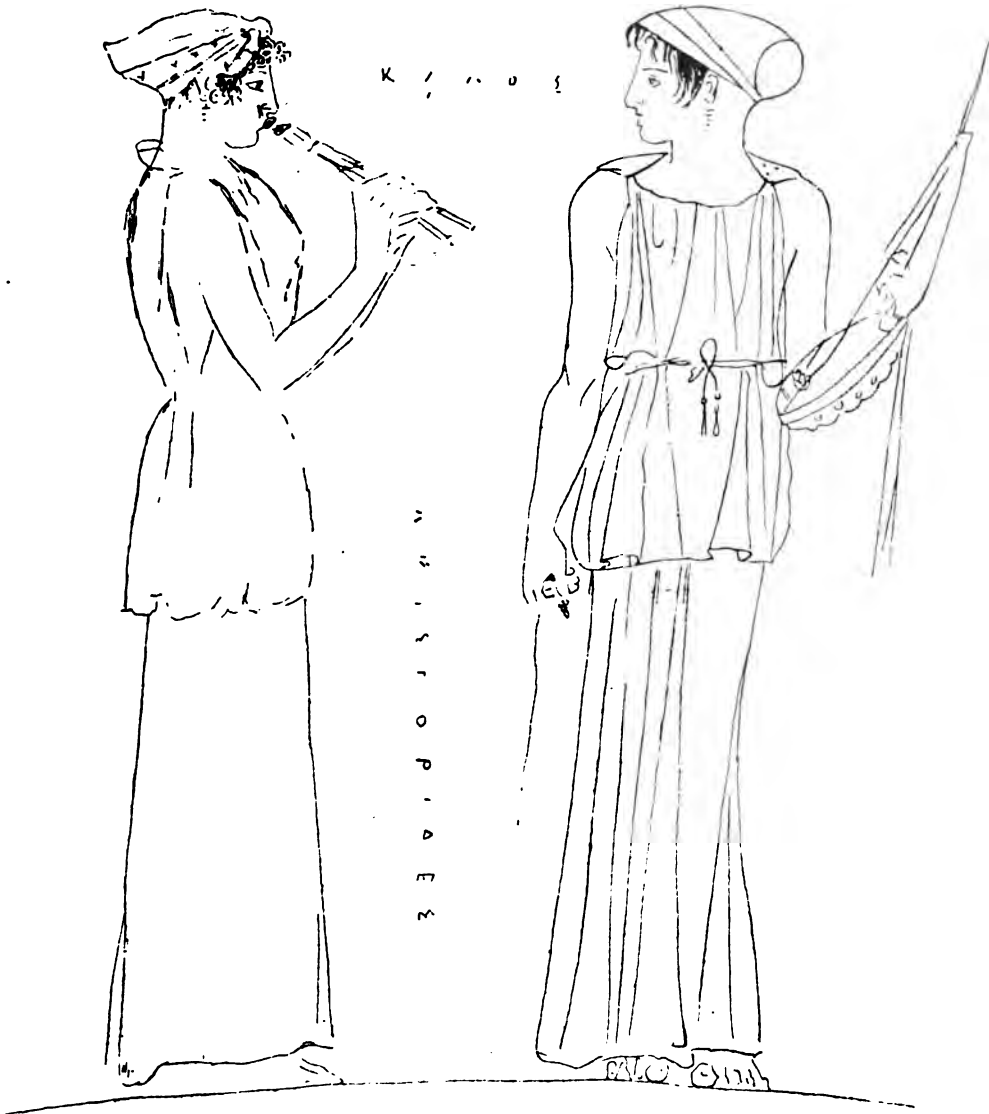


Рис. 15. Картина на лекнѣѣ коллекции Somzée въ Брюсселѣ (2 А 64).

съ лирой, поставленная въ фасъ, весьма жестка: обѣ ступни (та и другая изображены въ фасъ) плотно прилегаютъ къ землѣ; мастеръ еще не умѣлъ изобразить спокойно стоящую фигуру правильно, хотя

<sup>1)</sup> Ср. еще строгія вазы у Stackelberg, Gräber d. Hellenen, Taf. 22, 1; 35, 3.

мы совершенно ясно можем видѣть, что намѣревался дать онъ. Нельзя не замѣтить, что лѣвое плечо женщины съ лирой опущено нѣсколько ниже праваго; нельзя не замѣтить также и того, что вся верхняя половина фигуры нѣсколько подалась вправо, вслѣдствіе чего правая сторона ея нѣсколько выгибается. Легко замѣтить и разницу въ трактовкѣ складокъ на правой и лѣвой половинѣ въ нижней части хитона. Складки у правой ноги характеризуютъ свободно висящую матерію; наоборотъ, хитонъ прилегаетъ непосредственно къ лѣвой ногѣ; по тому, какъ мастеръ трактовалъ складки хитона, совершенно очевидно, что онъ хотѣлъ представить лѣвую ногу согнутою въ колѣнѣ. А это вмѣстѣ съ выгибомъ туловища влѣво и съ пониженіемъ лѣваго плеча прямо говоритъ за то, что мастеръ стремился поставить фигуру такъ, чтобы вся тяжесть ея тѣла покоилась на одной правой ногѣ.

Несомнѣнный прогрессъ представляетъ рисунокъ на лекиѣ 2 А 64 и въ выраженіи фигуръ. Типы лицъ здѣсь — дальнѣйшее развитіе типовъ, которые мы видѣли на бѣлыхъ вѣликахъ 1 А 1—3, 5, 16. Въ первый разъ мы видимъ въ греческой керамикѣ, что фигуры связаны между собою духовно, а не внѣшнимъ образомъ, какъ въ арханческомъ стилѣ. Женщина съ лирой въ рукахъ дѣйствительно смотритъ на другую и слушаетъ ея игру. Любопытна трактовка лица флейтищи съ надутыми щеками и напряженными глазами.

Надпись, находящаяся на лекиѣ между обѣими фигурами, представляетъ прекраснаго Акесторида (*Ἀκιστορίδης καλός*).

Фигуры на лекиѣ 2 А 63 по типу близки къ фигурамъ на извѣстномъ братерѣ изъ Орвието въ Луврѣ. Какъ и на лекиѣ 2 А 64, рисунокъ на 2 А 63 отличается тонкостью, жизненностью и выразительностью.

Изъ остальныхъ лекиѣевъ нашей группы надо упомянуть о лекиѣ 2 А 71. По стилю онъ того же времени, что и лекиѣ съ именами прекрасныхъ Тимократа и Акесторида (2 А 63 и 64). О лекиѣ 2 А 71, на рисунокѣ котораго представлена амазонка, подвязывающая себѣ сандалію, намъ приходилось не разъ уже говорить раньше. Мотивъ фигуры — Полигнота. Такъ какъ, по стилю, картина безусловно должна быть того времени, когда въ Афинахъ дѣйствовалъ Полигнотъ, то весьма вѣроятна ея зависимость отъ одной изъ картинъ полигнотовой школы въ Афинахъ <sup>1)</sup>. И въ стилѣ рисунка мы здѣсь уже не видимъ ничего, что намъ рѣзко напоминало бы строгій стиль. Картина лекиѣа сдѣлала

<sup>1)</sup> Ср. объ этомъ выше, гл. I

спѣшно и небрежно; авторъ ея, повидимому, заботился больше о впечатлѣніи отъ цѣлаго, пренебрегая тщательною отдѣлкой деталей.

Кромѣ бѣлой краски (которая примѣнена лишь для тѣла амазонки), больше нѣтъ красокъ въ рисункѣ лекиѳа 2 А 71.

Рисунокъ сдѣланъ лакомъ (коричневаго цвѣта); болѣе густое разведеніе того же лака взято для контуровъ и деталей лица амазонки и висящаго ея оружія (щита и колчана). Рисунокъ лекиѳа, такимъ образомъ, тѣсно примыкаетъ къ рисунку на лекиѳѣ 2 А 35 (рис. 12). Если амазонка лекиѳа 2 А 71 заимствована съ картины Микона въ Росписной галлерей, то, весьма вѣроятно, персъ на лекиѳѣ 2 А 35, о которомъ мы уже по другимъ соображеніямъ замѣтили, что онъ долженъ былъ быть скопированъ съ какой-нибудь большой композиціи, изображавшей бѣгство и пораженіе варваровъ,—былъ скопированъ именно съ „Мараонской битвы“ Микона и Панена въ той же Росписной галлерей <sup>1)</sup>.

Прежде чѣмъ перейти къ лекиѳамъ 2 А 87 слл., мы должны будемъ остановиться на картинахъ одного кратера въ Museo Gregoriano въ Римѣ <sup>2)</sup> потому, что, по техникѣ и стилю рисунковъ, композиціи этого кратера относятся къ той же группѣ, какъ и картины лекиѳовъ 2 А 47—86 <sup>3)</sup>. Названный кратеръ найденъ былъ въ Вульчи. Изданъ онъ въ Museo Gregoriano, II, tav. XXVI <sup>4)</sup>. Рейшъ по справедливости считаетъ этотъ кратеръ лучшею и болѣе замѣчательною вазою въ Ватиканскомъ музеѣ <sup>5)</sup>. Обѣ композиціи его исполнены на бѣло-кремовой облицовкѣ, которою покрыто все туловище вазы снаружи. Сюжетомъ главной композиціи послужила передача младенца Діониса силену и нисейскимъ нимфамъ на вскормленіе и воспитаніе <sup>6)</sup>. Гермій несетъ на рукахъ запеленатаго младенца и осторожно, съ благоговѣніемъ смотря на него, приближается къ сидящему на камнѣ съ оирсомъ въ лѣвой рукѣ старику-силену, который его долженъ взять на руки. При этомъ присутствуютъ двѣ нимфы, которыя устремили

<sup>1)</sup> Лекиѳъ 2 А 35 найденъ въ Мараонѣ. Возможно, что какой-нибудь мараонецъ купилъ этотъ лекиѳъ въ Афинахъ именно потому, что его картинка была заимствована съ картины, прославлявшей знаменитую битву, происшедшую при его родномъ городѣ.

<sup>2)</sup> Helbig-Reisch, Rome, II, 314, 103.

<sup>3)</sup> Визанкетъ (J. Hell. st., XVI (1896), 172) напрасно возражаетъ Вейсгѣйплю (Ath. M., XV (1890), 59 сл.).

<sup>4)</sup> Что касается стиля и техники, то публикація эта совершенно неудовлетворительна. Поэтому мы и считали нужнымъ остановиться на описаніи техники и стиля рисунковъ кратера подробнѣе. Рисунокъ у Raquet-Collignon, Céramique, 223, f. 84, также неудовлетворителенъ.

<sup>5)</sup> Reisch у Helbig, Rome, II, 314.

<sup>6)</sup> См. Preller-Robert, Griechische Mythologie, I, 662 сл.; ср. 707.

все свое вниманіе на божественнаго младенца. Одна изъ нихъ стоитъ, опершись одной рукой на лѣвое плечо силена, а другой на камень, на которомъ тотъ сидитъ. Другая нимфа сидитъ за Гермиемъ, опершись головой на правую руку; въ лѣвой рукѣ у нея плющевая вѣтка.

На другой картинѣ кратера изображены три нимфы: въ центрѣ одна сидитъ на камнѣ, покрытомъ плющевыми вѣтками, и играетъ на лирѣ; противъ нея спереди стоитъ—другая, слушаетъ ея игру, а сама держитъ въ правой рукѣ тоже лиру; сзади первой третья, кажется, только что подходитъ къ мѣсту дѣйствія и со вниманіемъ прислушивается къ музыкѣ <sup>1)</sup>.

На Гермии (въ главной композиціи) надѣтъ пилось (шапка) съ крыльями, короткій безрукавый іоническій хитонъ, хламида и высокіе ботинки съ крыльями; въ лѣвой рукѣ у него керикейонъ. Шапка Гермия замѣчательна по трактовкѣ: штрихи, сдѣланные разбавленнымъ лакомъ, характеризуютъ ея рельефъ; въ тушовѣ мастеръ кратера значительно выше уже мастеровъ строгаго стиля. Украшенія на верхушкѣ шапки сдѣланы пурпурной краской, равно какъ и лента, которая отъ шапки проходитъ по подбородку <sup>2)</sup>. Волосы Гермия трактованы совершенно такъ, какъ у фигуръ на лекиахъ 2 А. 45 и друг.: для общей массы взято темное разведеніе лака, а локоны по краямъ сдѣланы слабымъ растворомъ лака, дающимъ желтоватые тоны. Складки хитона у Гермия сдѣланы бѣлымъ, но, намъ казалось при осматриваніи оригинала, что эта бѣлая краска, сильно отличающаяся по качеству отъ бѣлой краски, которую видимъ на тѣлѣ женскихъ фигуръ, — новѣйшая реставрація. Наоборотъ, поясъ и орнаментъ изъ точекъ (внизу у хитона)—античные (сдѣланы разбавленнымъ коричневымъ лакомъ). Свѣтло-коричневымъ (лакъ) окрашена и хламида Гермия; бордюръ хламиды и нѣкоторыя складки пурпурные, — приѣмъ, извѣстный и на лекиахъ.

Публикація кратера въ Museo Gregoriano, II, 26, совершенно невѣрно передаетъ контуры лица Гермия, сильно ихъ модернизируя. У Гермия на оригиналѣ нижняя губа гораздо толще, подбородокъ круглѣе и толще. По типу Гермий на кратерѣ еще весьма близокъ къ типамъ строгаго стиля <sup>3)</sup>. Такой точно типъ мы видимъ у юноши (налѣво) на небольшомъ красно-фигурномъ блюдѣ конца строгаго и

<sup>1)</sup> Мы не понимаемъ, почему Рейшу (Helbig-Reisch, Rome, II, ук. м.) кажется, что эта фигура готовится къ пляскѣ.

<sup>2)</sup> Этой ленты, равно какъ и штриховъ на шапкѣ, не обозначено на публикаціи въ Museo Gregoriano, II, 26.

<sup>3)</sup> Ср. наружныя картины клепка 1 А 1; ср. Jahrb. d. Inst., VI (1891). Taf. 1 (нашъ рис. 1) и т. д.



начала переходного стиля, принадлежащемъ Museo Archeologico во Флоренции (рис. 16)<sup>3</sup>). Замѣтельны по трактовкѣ и ботинки Гермія: здѣсь разбавленнымъ лакомъ заштрихованы мѣста, на которыя должны

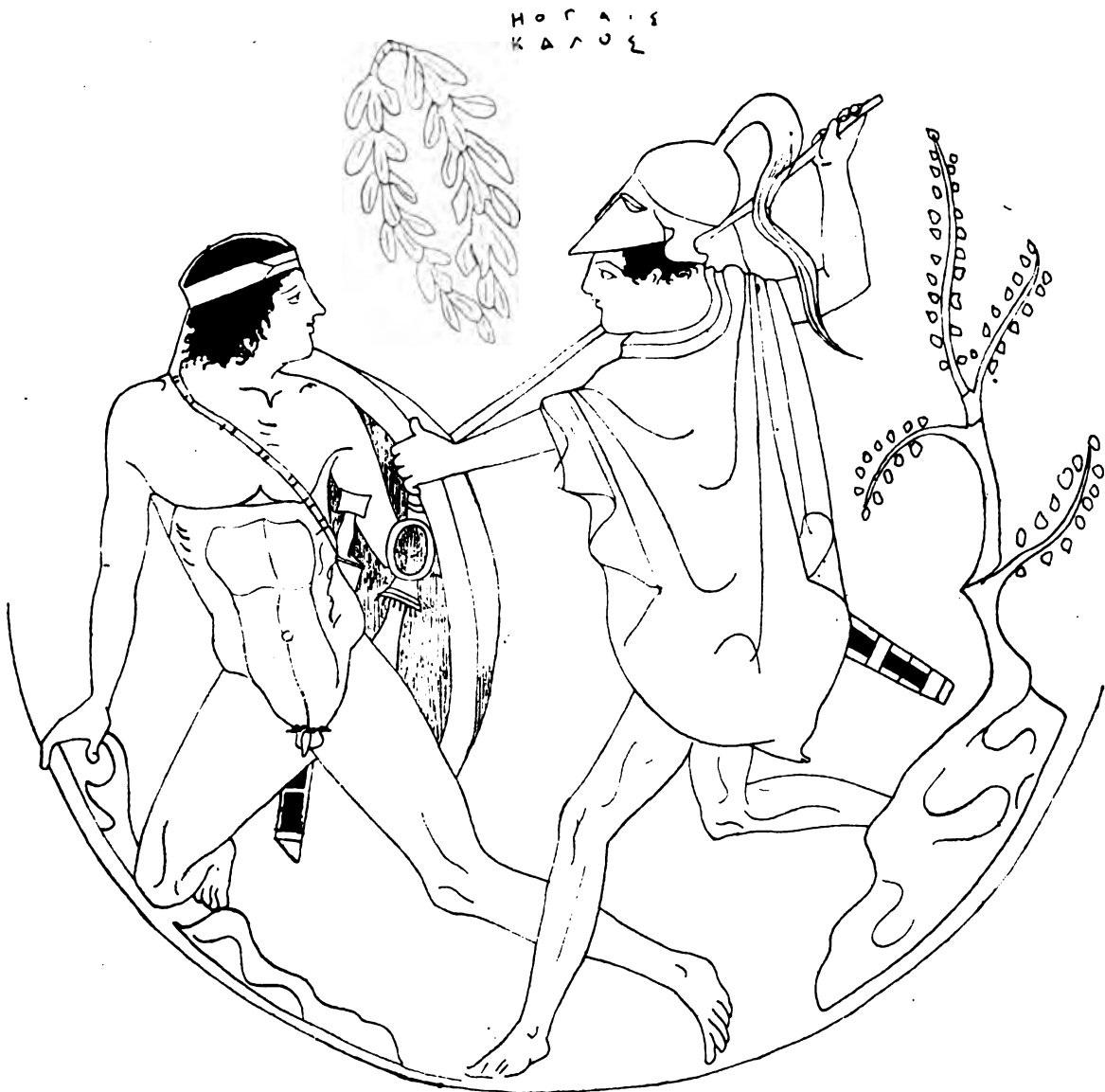


Рис. 16. Картина на блюдѣ въ Museo Archeologico во Флоренціи.

<sup>3</sup>. На блюдѣ представлено сраженіе двухъ юношей, одинъ изъ которыхъ, побѣжденный, палъ на козѣни. Мѣсто дѣйствія характеризуемо деревомъ схематической формы. Подъ деревомъ и подъ павшимъ юношей обозначена почва. Дерево стоитъ на небольшомъ холмѣ, который закрываетъ часть лѣвой ноги побѣдителя. Штрихи характеризуютъ выпуклую поверхность щита. Между фигурами юношей для заполнения пространства изображенъ вѣнокъ (награда побѣдителя). Около вѣнка—надпись: *ὁ καὶς καλός*. Работа довольно небрежная и спѣшная, чисто ремесленная.

падать тѣни отъ крыльевъ; на послѣднихъ также менѣ освѣщенные мѣста заштрихованы лакомъ <sup>1)</sup>).

Пеленки, въ которыя закутанъ младенецъ Діонисъ,—пурпурнаго цвѣта; орнаменты (полосы, зигзаги, розетки, точки) на нихъ сдѣланы разбавленнымъ лакомъ. Вѣнокъ, надѣтый на головѣ младенца, сдѣланъ пурпурной краской. По типу, Діонисъ здѣсь весьма близокъ къ Эроту на лекнеѣ Берлинскаго музея (№ 2252) <sup>2)</sup>.

Камень, на которомъ сидитъ силенъ, затушованъ штрихами разбавленнаго лака; онъ покрытъ вѣтвями плюща, которыя, какъ и ихъ листья, сдѣланы желтоватымъ растворомъ лака. Въ первый разъ въ греческой керамикѣ мы встрѣчаемъ такую детальную трактовку почвы. Стволъ оирса силенъ и листья на немъ опять сдѣланы желтоватымъ растворомъ лака и опять такъ, что ясно охарактеризована цилиндрическая поверхность ствола <sup>3)</sup>. Борода, волосы и хвостъ силенъ—бѣлые. Бѣлыя точки по всему тѣлу силенъ—новѣйшая реставрація <sup>4)</sup>. Детали волосъ, борода и хвоста сдѣланы желтымъ растворомъ лака.

Силенъ представленъ нагимъ. На нимфѣ, стоящей сзади него, надѣты дорическій хитонъ и поверхъ него небрида; на головѣ—широкая свѣтло-коричневая съ розовымъ оттѣнкомъ лента (краска, очевидно, смѣсь коричневаго раствора лака съ пурпурной) <sup>5)</sup>. Волосы черные, локны надо лбомъ и у уха желтые. По типу лица нимфа весьма близка къ женщинамъ на лекнеахъ 2 А 48 слл. <sup>6)</sup>. Контуръ лица весьма интересны. Здѣсь мы видимъ совершенно ту же манеру, что и на лекнеѣ 2 А 47. Мастеръ стремился обозначить мѣста, болѣе и менѣ освѣщенные. Сначала онъ покрылъ всѣ поверхности лица, рукъ и ногъ бѣлой накладной краской и затѣмъ уже дѣлалъ желтовато-коричневатымъ растворомъ лака контуры. При этомъ онъ обозначилъ контуры лишь тамъ, гдѣ падаютъ тѣни. Такъ, на лицѣ, контуры, сдѣланные лакомъ, видимъ лишь у нижней губы, подбородка, затылка; лакомъ обозначены контуры у правой руки и у ступней ногъ; у лѣвой руки контуры лишь снизу. Хитонъ сдѣланъ коричневымъ растворомъ лака, а складки на немъ—пурпурной краской. Небрида оттушована (по бѣло-кремовому фону) штрихами коричневаго раствора лака. По трактовкѣ небрида

<sup>1)</sup> Всего этого не передаетъ таблица въ Museo Gregoriano.

<sup>2)</sup> A. Z., 1880, Taf. 11. Въ Mus. Greg., II, 26, типъ переданъ невѣрно.

<sup>3)</sup> И этого ничего не обозначено на таблицѣ Museo Gregoriano.

<sup>4)</sup> Ср. Helbig Reisch, Rome, II, 314. Такъ ли было трактовано тѣло сценики (напоминающее χορταῖος χιτών παπισσιлена въ театрѣ) первоначально, сказать трудно.

<sup>5)</sup> Ср. такую же смѣсь на лекнеѣ 2 А 48 (полотенце).

<sup>6)</sup> Въ Mus. Gr., ук. табл., типъ переданъ невѣрно: на оригиналѣ нижняя губа выдѣляется болѣе верхней.

напоминает хламиду Гиппомедонта на виликѣ Сотада въ Бриганскомъ музеѣ (1 А 13) и покрывало Евридики на фрагментѣ вилика въ Корфу (1 А 16).

Нимфа, сидящая за Гермиемъ, одѣта въ хитонъ и гиматій. Ея волосы сдѣланы темно-бурымъ растворомъ лака; какъ и у другихъ фигуръ, выдающіеся по краямъ изъ общей массы отдѣльные локоны сдѣланы желтоватымъ растворомъ того же лака. Вѣтка, какъ и контуры всѣхъ фигуръ, сдѣлана лакомъ (коричневатый оттѣнокъ). Глазъ съ его толстымъ вѣкомъ <sup>1)</sup> напоминаетъ глаза на виликахъ 1 А 2—3 и лекиѣ 2 А 47.

Контуры частей, окрашенныхъ бѣлой краской, таковы же, какъ у нимфы, стоящей за силеномъ. По типу лица и эта нимфа близка къ женщинамъ на лекиѣ 2 А 48. Гиматій пурпурный; складки на немъ темно-бурая. Бордюры хитона сдѣланы бѣло-кремовой краской. Самый хитонъ свѣтло-коричневый, а его складки пурпурныя. Камень, на которомъ сидитъ нимфа, трактованъ такъ же, какъ камень, на которомъ сидитъ силенъ.

На картинѣ другой стороны кратера первая женщина слѣва одѣта въ хитонъ и гиматій, который у нея наброшенъ и на голову. Все лицо, такимъ образомъ,—въ тѣни: мастеръ старался выразить это такъ, что контуры ея лица сдѣлалъ всѣмъ цѣликомъ коричневымъ разведеніемъ лака. Хитонъ не окрашенъ краской; его складки, какъ контуры фигуръ, сдѣланы разбавленнымъ лакомъ.

Гиматій выкрашенъ краской, представляющей смѣсь лака и пурпурной краски: онъ коричнево-розовый. Волѣ темный тонъ той же краски взятъ для складокъ гиматія.

Точки на хитонѣ, образующія оборку, сдѣланы лакомъ. Любопытна трактовка ступней: у правой ступни вовсе нѣтъ контуровъ, сдѣланныхъ лакомъ; наоборотъ, лѣвая ступня имѣетъ контуры, которые сдѣланы весьма темнымъ растворомъ лака. Очевидно, правую ступню авторъ вазы желалъ представить сильно освѣщенною (она на сторонѣ противоположной лицу), а лѣвую, равно какъ и лицо, въ тѣни.

Нимфа, занимающая центръ композиціи, одѣта, какъ первая, въ хитонъ и гиматій. Интересная, широкая лента на головѣ у нея коричнево-розовая, а меандръ, украшающій ее, бѣлый. Лакомъ сдѣланы контуры лба, носа и нижней губы. Ожерелье на шеѣ тоже сдѣлано лакомъ (ср. браслеты и ожерелье на лекиѣ 2 А 47). Гиматій пурпу-

<sup>1)</sup> Этого не передаетъ публикація въ Museo Greg., ук. т.

ный; его складки темно-бурые. Хитонъ коричнево-розовый; его главные складки темныя пурпурныя; его мелкія складки пурпурныя, но болѣе свѣтлаго тона. Лира сдѣлана чернымъ растворомъ лака; ея струны— болѣе слабымъ растворомъ. У правой руки контуры сдѣланы лакомъ; у лѣвой лаковые контуры—только внизу. Плектръ, которымъ нимфа играетъ на лирѣ, сдѣланъ лакомъ и моделированъ.

Послѣдняя нимфа одѣта, какъ и первыя двѣ. Чепецъ на головѣ у нея бѣлый, орнаменты на немъ желтые. Лаковые контуры только у лба, носа и затылка. Ожерелье и здѣсь сдѣлано лакомъ. Хитонъ не окрашенъ; складки его сдѣланы желтымъ растворомъ лака. Бордюръ хитона и точки, образующія двѣ полосы внизу у него, коричневые. Гиматій коричнево-розовый; его складки сдѣланы болѣе густыми тонами той же краски. Правая ступня ноги не имѣетъ лаковыхъ контуровъ. У правой руки и у ступни лѣвой ноги контуры обозначены лакомъ. Лира бѣлая, ея струны желтыя, а вноски для закрѣпленія струнъ пурпурныя.

Мы видимъ, какъ тѣсно картины кратера въ Museo Gregoriano примыкаютъ по техникѣ и стилю къ картинамъ лекиеовъ 2 А 47--86.

Нельзя не удивляться тому, сколь многого мастера лекиеовъ и кратера достигли въ колоритѣ ихъ картинъ, обладая такими скромными средствами. Они стремятся достигать эффектовъ полихромной живописи, имѣя въ распоряженіи всего лишь красную, пурпурную и бѣлую краски и лакъ. Съ этою цѣлю они примѣняютъ различныя разведенія лака и красокъ и ихъ смѣшенія.

Картины кратера поражаютъ особенно гармоничностью своего яркаго колорита: общее впечатлѣніе, которое производитъ сочетаніе цвѣтовъ на нихъ, необыкновенно эффектно и пріятно. Тонкіе, изящныя контуры и прелесть колорита заставляютъ забывать строгость выраженія лицъ у фигуръ и недостатковъ живости въ ихъ позахъ и движеніяхъ.

Вазовая живопись не могла, однако, какъ мы знаемъ, употреблять всѣхъ тѣхъ красокъ, которыя употребляла монументальная живопись, изъ-за техническихъ затрудненій. На всѣхъ рисункахъ, на которыхъ мы останавливались до сихъ поръ, мы видимъ лишь тѣ краски, которыя составляли собственность специально вазовой живописи; эти же краски употребляются и для орнаментовъ на лекиеахъ (какъ увидимъ далѣе). Живопись на разсмотрѣнныхъ нами вазахъ, столь тѣсно связанная съ гончарнымъ ремесломъ, не можетъ давать настоящаго представленія о колоритѣ современной ей монументальной живописи, которая была гораздо богаче красками. Поэтому никакъ нельзя согла-

ситься съ тѣми учеными, которые полагають, что по картинамъ кратера въ Museo Gregoriano мы можемъ судить о колоритѣ полигнотовой живописи <sup>1)</sup>).

По тому, что мы знаемъ изъ литературныхъ источниковъ о колоритѣ и краскахъ Полигнота, можно утверждать, что картины на лепкахъ 2 А 47 — 86 и на кратерѣ Ватиканскаго музея являются свидѣтелями лишь того, насколько ремесленное искусство всегда было ниже современнаго ему монументальнаго. Но если у рисунковъ на вазахъ трудно ожидать откликовъ монументальной живописи въ колоритѣ, то этого нельзя сказать относительно другихъ сторонъ. Подражать композиціи, заимствовать сюжеты, группы и мотивы, зависѣть отъ монументальнаго искусства въ рисункѣ, стилѣ мастера картинъ на вазахъ, конечно, могли гораздо больше, такъ какъ здѣсь техника могла быть помѣхой гораздо менѣе. Мы уже нѣсколько разъ указывали на возможныя вліянія полигнотовой живописи, говоря о рисункахъ на лепкахъ группы 2 А 47 сл. Кратеръ Ватиканскаго музея по стилю безусловно того же времени, какъ лепка 2 А 47 <sup>2)</sup>, явился, такимъ образомъ, тоже въ эпоху дѣятельности Полигнота въ Афинахъ. Композиція на его главной сторонѣ, отличающаяся чрезвычайною гармоничностью линий и красотой силуэтовъ фигуръ, обращаетъ вниманіе еще группой силена и нимфы. Во всемъ архаическомъ искусствѣ такихъ группъ мы не видимъ, какъ показалъ Герцогъ <sup>3)</sup>. Группа эта, такимъ образомъ, представляетъ рѣшительную новость въ искусствѣ. Такъ какъ на картинахъ Полигнота такія группы встрѣчались <sup>4)</sup>, то скорѣе всего на картинѣ кратера группа силена и менады заимствована мастеромъ у Полигнота или у какого-нибудь его послѣдователя.

Миѣ о передачѣ Діониса на воспитаніе нисейскимъ нимфамъ давно и часто изображался въ искусствѣ <sup>5)</sup>. Композиція на кратерѣ въ Museo Gregoriano сильно отличается отъ композицій строгаго стиля <sup>6)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Ср. напр., Dümmler, Jahrb. d. Inst., II (1887), 175 сл.; Helbig-Reisch, Rome, II, 314 сл. и др.

<sup>2)</sup> Райе (Céramique, 223 сл.), который, какъ мы видѣли, еще не зналъ результатовъ акропольскихъ раскопокъ и потому всѣ вазы датировалъ невѣрно, неправильно ставитъ и ватиканскій кратеръ въ эпоху Зевксиса и Никія.

<sup>3)</sup> Ср. выше, гл. I. Ср. и Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 73.

<sup>4)</sup> Укажемъ, напр., на группу Мемнона и Сарпедона въ «Аидѣ» Полигнота (Павс., X, 31, 5; Overbeck, SQ., 1050, B, 229).

<sup>5)</sup> Ср. Heydemann, Dionysos' Geburt u. Kindheit. X Hallisch. Winkelmannspr., 1885, 19; Stephani, C.-R., 1861, 18 сл.; B. Graf, Jahrb. d. Inst., VI (1891), 45 сл.

<sup>6)</sup> Ср. Graf, ук. м.

Наоборотъ, на вазахъ переходнаго стиля мы неоднократно видимъ вариации типа композиціи, какъ на кратерѣ въ Museo Gregoriano <sup>1)</sup>. Намъ кажется весьма вѣроятнымъ существованіе въ монументальной живописи полигнотовой школы картины, изображавшей передачу Діониса силену и нимфамъ, картины, которая и послужила оригиналомъ для рисунковъ на вазахъ. За это говоритъ и то, что на вазѣ Британскаго музея (Е 492) двѣ нимфы повторяютъ мотивы полигнотовыхъ фигуръ <sup>2)</sup>. Дюммлеръ <sup>3)</sup> указывалъ еще на то, что надпись надъ фигурой Діониса (Διονυσος) обнаруживаетъ вліяніе еососскаго алфавита.

Какъ и на картинѣ лекиа 2 А 64, фигуры въ композиціяхъ кратера Ватиканскаго музея связаны не только внѣшнимъ образомъ, но и духовно. Центръ, около котораго сосредоточивается общее вниманіе, — младенецъ. На всѣхъ лицахъ — глубокая серьезность и благоговѣніе. Такого сосредоточеннаго серьезнаго выраженія у фигуръ мы не знаемъ въ архаической живописи. Вполнѣ выраженнымъ оно является въ первый разъ въ греческой керамикѣ на нашемъ кратерѣ и родственныхъ ему по стилю и одновременныхъ вазахъ, какъ лекиа 2 А 64 и т. п. Стремленіе изобразить серьезную мину на лицѣ мы отмѣтили уже на нѣсколько старшемъ по стилю фрагментѣ бѣлаго килика въ Национальномъ музеѣ въ Афинахъ (1 А 2; рис. 9) <sup>4)</sup>. Вообще нужно признать, что серьезные мины у фигуръ въ вазовой живописи являются въ 470—460 гг. Опять и здѣсь, какъ и въ томъ, что фигуры начинаютъ теперь быть связаны между собою духовно, весьма вѣроятно предполагать вліяніе Полигнота, какъ разъ въ это время процвѣтавшаго и дѣйствовавшаго въ Афинахъ и славившагося особенно картинами настроеній и изображеніемъ глубокихъ волненій и чувствъ <sup>5)</sup>. Торжественное настроеніе, которымъ пронизана вся картина, изображающая

---

<sup>1)</sup> Ср., напр., Брит. муз. Е 492 (Panofka, *Ab. Pourtalès*, pl. 27; Millin-Reinach, *Peint. d. vases*, II, 13; Inghirami, *V. F.*, I, 65), Неаполь, S. A., 283 (фотографія Sommer'a въ Неаполѣ, 11066), вазу, изд. у Stackelberg, *Gräber*, 21; ср. Pottier, *Festschrift f. O. Benndorf*, 83.

<sup>2)</sup> Ср. Dümmler, *Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 173.

<sup>3)</sup> Мы не принимаемъ послѣдняго соображенія Дюммлера. Дѣло въ томъ, что мастеръ вазы употребляетъ здѣсь ω, вм. ο, такъ же, какъ другіе мастера часто ставятъ η, вм. ε. Ср. Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften, ihrer Sprache nach untersucht*, 106 слл. Здѣсь нельзя видѣть вліянія еососскаго алфавита; мастера вазъ, не привыкнувъ къ новому іоническому алфавиту, часто смѣшиваютъ ε и η, ο и ω и т. д. Ср. Kretschmer, *ук. с.*, 108.

<sup>4)</sup> Трактовка глаза и бровей на вазѣ Museo Gregoriano — прямое развитіе того, что мы наблюдали на киликѣ 1 А 2.

<sup>5)</sup> Ср. фигуры Элена, плѣнныхъ тройнокъ, семейства Антенора въ «Иліадѣ» Полигнота и т. п.

передачу Діониса силену (всѣ фигуры какъ бы священнодѣйствуютъ), напоминаетъ центральную группу полигнотова „Иліона“ (судъ надъ Эантомъ). Сидящіе на камняхъ силенъ и нимфа повторяютъ мотивы фигуръ Полигнота <sup>1)</sup>.

Болѣе подробная, чѣмъ обыкновенно въ вазовой живописи, трактовка почвы на картинахъ кратера выдаетъ также зависимость ихъ отъ монументальнаго искусства. Разноцвѣтныя повязки, ленты, чепцы на женщинахъ, изображенныхъ на кратерѣ и на лекиахъ группы 2 А 47 сл., невольно заставляютъ вспомнить о *mitrae versicolores* Полигнота. Хотя на картинахъ вазъ, съ которыми мы до сихъ поръ познакомились, есть стремленіе моделировать фигуры, но это лишь весьма слабыя попытки. Конечно, живопись Полигнота была выше въ этомъ отношеніи. Но и она, судя по древнимъ текстамъ, какъ мы уже знаемъ, не достигла совершенства. Отсюда понятно, почему любилъ Полигнотъ и живописцы на вазахъ разноцвѣтныя повязки на головахъ. Эти *mitrae versicolores* уменьшаютъ поверхности, у которыхъ для того, чтобы придать имъ жизнь, долженъ былъ быть обозначенъ ихъ рельефъ.

Композиція обратной стороны кратера Museo Gregoriano (три нимфы, занимающіяся музыкой) весьма любима въ періодъ переходнаго и прекраснаго стилей. Въ частности картина на кратерѣ является вариацией на ту же тему, какъ извѣстная намъ картина на берлинской келебѣ, изображающая Орфея среди еракійцевъ (табл. IV). Уже Фуртвенглеръ (см. выше) далъ настоящую оцѣнку этой великолѣпной композиціи, несомнѣнно возникшей подъ влияніемъ полигнотова „Аида“. Отъ него же или отъ какой-нибудь другой картины полигнотовой школы, изображавшей музыкантовъ, зависятъ и картины на кратерѣ Museo Gregoriano и на лекиѣ 2 А 64.

Въ виду столькихъ точекъ сопоставленія картинъ на кратерѣ Museo Gregoriano и родственныхъ ему по стилю картинъ на бѣлыхъ лекиахъ и виликахъ, мы въ правѣ предположить, что и типы фигуръ, которые мы видимъ на вазахъ <sup>2)</sup>, въ основѣ своей зависятъ отъ Полигнота. За это говоритъ еще одно. Это необыкновенная близость типовъ нимфъ на кратерѣ Museo Gregoriano къ фигурѣ на рельефѣ съ Тасоса въ Луврѣ (рис. 14),—относительно зависимости котораго отъ по-

<sup>1)</sup> Ср. фигуры Евримаха въ «Иліонѣ», Ариадны, Антилоха въ «Аидѣ» и т. д.

<sup>2)</sup> Лица дѣвушекъ и юношей на разныхъ вазахъ въ основѣ своей одинаковы: они варьируютъ два однихъ и тѣхъ же типа—женскій и мужской. Гермій на кратерѣ Museo Gregoriano варьируетъ тотъ же типъ, который видимъ, напр., у Ганимеда на вазѣ Брит.

Е 82 (рис. 7); нимфы варьируютъ типъ женщинъ на той же вазѣ.

лигнотова искусства мы уже говорили. Особенно любопытно сравнить съ фигурой Филиды нимфу, находящуюся налѣво отъ Гермія: тѣ же очертанія черепа, тотъ же профиль, то же задумчивое выраженіе, тотъ же характеръ складокъ на одеждахъ и т. д.

Близки по орнаментациі, техниѣ, стилю и сюжетамъ рисунковъ къ лекиоамъ группы 2 А 47—86 лекионы 2 А 87—107. На нихъ только мы не видимъ примѣненія бѣлой краски для женскаго тѣла, которое здѣсь, какъ мужское тѣло, не окрашивается; руки, ноги и лицо дѣлаются здѣсь лишь въ контурахъ. Контуръ у всѣхъ рисунковъ на лекиоахъ 2 А 87—107, какъ и у 2 А 47—86, дѣлаются лакомъ различныхъ разведеній. Одежды и другіе предметы окрашиваются тѣми же красками, которыя характерны и для лекиоовъ предыдущаго разряда (2 А 47—86). Детали на окрашенныхъ красками одеждахъ и здѣсь обозначаются штрихами другой краски или лака (ср. 2 А 89, 98 и т. д.). Облицовка, на которой дѣлается рисунокъ, здѣсь все еще имѣетъ отъ довольно сильнаго обжиганія желтоватый оттѣнокъ, но нельзя уже не замѣтить, что она значительно бѣлѣе, чѣмъ на лекиоахъ 2 А 1—86. Въ самой тѣсной связи съ усовершенствованіемъ облицовки стоятъ и прекращеніе окрашиванія тѣла женскихъ фигуръ накладной бѣлой краской, которое (окрашиваніе) стало уже совершенно излишнимъ. Надписи на лекиоахъ 2 А 87 и 88, прославляющія красоту Аксіопнеа, сына Алкимаха, на первомъ и Алкимеда, сына Эсхилида, на второмъ совершенно такія же, какъ на лекиоахъ 2 А 47—56 (то же обозначеніе отчества красавцевъ, то же расположеніе словъ въ три строчки, та же форма буквъ). Имя прекраснаго Гигіенона, которое читаемъ на трехъ лекиоахъ новаго разряда (2 А 89—91), мы видѣли уже на одномъ лекиоѣ предыдущаго разряда (2 А 62).

Лекионы 2 А 87 и 88, по орнаментациі и стилю рисунковъ, настолько близки къ лекиоамъ 2 А 47—56, что едва ли оставляютъ сомнѣніе въ томъ, что они явились въ одной мастерской. Равнымъ образомъ, лекиоъ 2 А 62, конечно, явился въ той же мастерской, какъ и лекионы 2 А 89—91.

Мы замѣтили, что стиль рисунковъ у лекиоовъ 2 А 87—107 нѣсколько свободнѣе, чѣмъ у лекиоовъ 2 А 47—86. Лекионы новаго разряда, можетъ быть, лишь немногимъ позже лекиоовъ предыдущихъ разрядовъ. Совершенно ясно, что мастера мало-по-малу перестали употреблять бѣлую краску для женскаго тѣла, какъ постепенно по-



рестали окрашивать одежды и другіе предметы чернымъ разведеніемъ лака. Употребленіе бѣлой краски для женскаго тѣла является только временной попыткой подражать полихроміи монументальной живописи, которая окрашивала тѣло у фигуръ, какъ мы знаемъ уже изъ разбора древнихъ текстовъ, относящихся къ Полигноту <sup>1)</sup>. Попыткѣ этой не суждено было долго продолжаться существованіе, такъ какъ она вообще была неудачной. Прежде всего окрашивать тѣло фигуръ особой краской было чрезвычайно трудно и неудобно и требовало безусловно, чтобы сдѣлать что-нибудь красивое, очень большой аккуратности и ловкости руки. Если слой накладываемой краски былъ слишкомъ тонокъ, краска легко трескалась и отпадала <sup>2)</sup>; если же, что видимъ на большей части лекиеовъ <sup>3)</sup>, бѣлый слой дѣлался достаточно толстымъ, весь рисунокъ терялъ въ элегантности, изящности, легкости. Часто получались при этомъ неправильные, неуклюжіе и почти постоянно тяжелые контуры <sup>4)</sup>. Мало того, когда бѣлая краска была уже наложена, необходимо было подвергнуть вазу сушенію, прежде чѣмъ обозначать детали на тѣлѣ фигуръ (глаза, пальцы и т. п.) <sup>5)</sup>. Во всемъ рядѣ лекиеовъ 2 А 47—86 нѣтъ почти ни одного, гдѣ можно было бы указать такіе легкіе и элегантные контуры, какіе видимъ на лекиеахъ новаго разряда, весьма часто поражающихъ чистотою, изяществомъ, легкостью и граціею контуровъ ихъ рисунковъ. Последнее безусловно можно сказать, напр., о лекиеахъ 2 А 87, 89, 91, 97.

Что касается стиля фигуръ, то лекиеи новаго разряда еще примыкаютъ къ лекиеамъ группы 2 А 47—86. Такъ лекиеъ 2 А 87 вышелъ, вѣроятно, изъ той же мастерской, какъ лекиеъ 2 А 48 и другіе съ именемъ прекраснаго Дромиппа <sup>6)</sup>.

Но рисунокъ здѣсь уже развитѣе. То же надо сказать о лекиеѣ 2 А 88. Сравнивая картину этого лекиеа съ картиной лекиеа 2 А 48, мы сейчас же замѣтимъ, что, при всемъ сходствѣ формъ, послѣднія на лекиеѣ 2 А 88 свободнѣе: позы натуральнѣе, жесты красивѣе и живѣе; рѣзко бросается въ глаза бдльшая нѣжность и легкость контуровъ на лекиеѣ 2 А 88, большее благородство и красота

---

<sup>1)</sup> Напомнимъ здѣсь особенно Павс., X, 31, 1 (Overbeck, *SQ.*, 1050, В, 197 сл.); Лукіана Ишагг., 7 (Overbeck, *SQ.*, 1053).

<sup>2)</sup> Такимъ образомъ отпала бѣлая краска, напр., на лекиеѣ 2 А 77.

<sup>3)</sup> Ср. особ. лекиеи 2 А 48 сл.

<sup>4)</sup> Ср., напр., лекиеи 2 А 51, 57.

<sup>5)</sup> Ср. Bosanquet, *J. Hell. st.*, XVI (1896), 176.

<sup>6)</sup> Ср. Lüscheke, *Arch. Anz.*, V (1890), 11.

типовъ фигуръ <sup>1)</sup>, большее умѣнье въ трактовкѣ волосъ и глаза и т. д. За то чрезчуръ удлиненыя пропорціи фигуръ, неумѣнье изобразить въ естественной позѣ стоящія фигуры (которыя оттого — совершенные истуканы), равно какъ и нѣкоторыя другія неловкости въ рисунокѣ (ср., напр., трактовку шеи), общи еще и тому и другому лекіеу и указываютъ, что и лекіеъ 2 А 88 также еще не особенно далеко отъ вазъ ранняго періода переходнаго стиля.

Къ лекіеу 2 А 88 близки по стилю лекіеи съ надписью Ὑγραίνων χαλός (2 А 89 — 91). Тѣ же профили, жесты, то же серьезное выраженіе лицъ у фигуръ, ту же до мелочей одежду и ея трактовку, тѣ же формы рукъ, ногъ и т. д. (ср. особ. трактовку ладоней), какъ на 2 А 88, видимъ и на лекіеѣ Британскаго музея D 48 (2 А 89). У фигуръ послѣдняго лекіеа лишь гораздо ближе къ природѣ шеи и еще красивѣе и благороднѣе профили лицъ. На лекіеахъ 2 А 87 и 89 большее сходство въ трактовкѣ волосъ, которые выкрашены бурнымъ разведеніемъ лака, а потомъ по бурому чернымъ разведеніемъ вырисованы детали. Типичны на лекіеѣ 2 А 89 широкія ленты на головахъ фигуръ — *mitrae versicolores*. Послѣднія, а также раскрашенная одежда, которую держитъ въ рукахъ женщина, равно какъ и типы фигуръ и ихъ выраженіе, сближаютъ лекіеъ 2 А 89 съ извѣстнымъ намъ кратеромъ Museo Gregoiano: и мастеръ лекіеа 2 А 89 стоитъ подъ вліаніемъ Полигнота. Опять любопытно видѣть, что мастеръ лекіеа 2 А 89 напрягалъ усилія къ тому, чтобы изобразить стоящія фигуры такъ, чтобы у нихъ вся тяжесть тѣла покоилась на одной ногѣ, а другая нога была бы свободна и слегка перегнута въ колѣнѣ; однако, и ему не удалось изобразить фигуры въ такой позѣ правильно.

Шедевромъ греческой керамики надо признать лекіеъ, фрагментъ котораго хранится теперь въ Британскомъ музеѣ (D 49; 2 А 91 нашего списка вазъ). Фрагментъ до сихъ поръ не былъ изданъ; мы даемъ его воспроизведеніе въ рис. 17 <sup>2)</sup>. На фрагментѣ сохранилась лишь верхняя часть женской фигуры. Судя по тому, что голова женщины находится сейчасъ же подъ орнаментомъ (меандръ съ крестами), который украшалъ верхній край туловища лекіеа (какъ разъ подъ плечами) <sup>3)</sup>, надо полагать, что женщина была представлена стоящею. Положеніе ея лѣвой руки весьма близко къ тому,

<sup>1)</sup> Гораздо красивѣе профили лицъ у фигуръ на лекіеѣ 2 А 88: элегантнѣе линіи лба, носа, подбородка; носы — тоньше, подбородки меньше и не столь круглы; красивѣе губы и т. д.

<sup>2)</sup> Рисунокъ сдѣланъ по нашей калькѣ съ оригинала.

<sup>3)</sup> Ср. лекіеъ 2 А 89.

которое видимъ у фигуры на лекиѣ 2 А 89; по всей вѣроятности, сюжетъ картины лекиѣ 2 А 91 былъ подобный же: женщина держала въ правой рукѣ шкатулку, изъ которой что-нибудь вынимала лѣвою рукой.

Техника рисунка на фрагментѣ весьма близка къ таковой же на лекиѣ 2 А 89, но не идентична: облицовка на лекиѣ 2 А 89 имѣеть болѣе теплый тонъ (она — кремюваго цвѣта; на фрагментѣ она бѣлѣе и съ очень легкимъ зеленоватымъ оттѣнкомъ). Меандръ на обѣихъ вазахъ также неодинаковъ (ср. кресты въ немъ). Неодинаковъ и стиль рисунка. У фигуры на фрагментѣ гораздо лучше трактованы волосы: здѣсь мы дѣйствительно видимъ уже сравнительно удачную попытку обозначить свѣта и тѣни на волосахъ. Профиль фигуры — иной: кончикъ носа, губы и подбородокъ имѣютъ болѣе закругленныя формы. Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что никоимъ образомъ нельзя предполагать, будто



Рис. 17. Фрагментъ бѣлаго лекиѣа въ Британскомъ музеѣ D 49 (2 А 91).

два лекиѣа 2 А 89 и 2 А 91, на каждомъ изъ которыхъ видимъ надпись: *Ἵγίανων κάλος*, — были сдѣланы однимъ и тѣмъ же мастеромъ. Одно можно сказать, что оба лекиѣа вышли если не изъ одной мастерской, то изъ двухъ весьма близкихъ. Но то же можно сказать и относительно всего ряда лекиѣевъ 2 А 87—107 <sup>1)</sup>.

Прекрасное, нѣсколько грустное, сосредоточенное выраженіе лица фигуры на фрагментѣ лекиѣа 2 А 91, общій типъ ея и характеръ очень близки и къ фигурамъ на картинахъ кратера Museo Gregogiano и къ фигурѣ на рельефѣ съ *Θасоса* въ Луврѣ. Фрагментъ Британскаго музея, быть можетъ, одинъ изъ тѣхъ памятниковъ, которые съ наибольшимъ

<sup>1)</sup> Вазы съ надписями, прославляющими красоту *Гигіенона*, сильно говорятъ противъ объясненія, предложеннаго О. Ф. Вульфомъ для надписей, въ которыхъ читаемъ собственныя имена съ эпитетомъ *κάλος*, на греческихъ вазахъ. Ср. выше, гл. II. Ср., кромѣ того, нашу статью въ *Фил. Обзорѣ* п.и, XVI, I, стр. 45 сл.

правомъ могутъ претендовать на то, что на нихъ отразилось вліяніе Полигнота; женскія печальныя фигуры въ „Иліонѣ“ Полигнота, весьма вѣроятно, вдохновили мастера лекиѳа 2 А 91, который и далъ намъ эту чудную головку, у которой такъ хорошо выражено настроеніе, которая вся пронизана красотой и благородствомъ и которая такъ поражаетъ эlegantностью, увѣренностью и легкостью своихъ контуровъ: мы чувствуемъ какъ бы дыханіе великаго искусства Полигнота, знаменитаго „эоографа“, изображавшаго людей лучшими, чѣмъ они суть на самомъ дѣлѣ, писавшаго возвышенное и отличавшагося совершенствомъ въ отдѣлкѣ композицій. Простота техники Полигнота, не препятствовавшая, однако, тому, чтобы давать многое въ картинѣ, равнымъ образомъ находитъ себѣ комментарий въ рисункѣ на фрагментѣ: ничего вычурнаго, все самое простое, но высокое, благородное и вполне достаточное для того, чтобы высказать любую идею; намъ становится понятнымъ и то, почему Аристотель совѣтовалъ юношамъ созерцать картины Полигнота.

Эпоха, когда вазы съ именемъ прекраснаго Гигіенона должны были явиться, какъ разъ та, когда особенно славился Полигнотъ: по стилю рисунки на нихъ лишь немногимъ моложе рисунковъ на вазахъ, прославляющихъ Главкона, сына Леагра; вазы съ надписью *Ἰγιάϊνων καλός* должны были явиться около 465—460 г.

Свободнѣе въ стилѣ, чѣмъ вазы съ надписью *Ἰγιάϊνων καλός*, лекиѳы 2 А 97 слл.<sup>1)</sup> На лекиѳѣ 2 А 97 у фигуры дѣвушки, подходящей къ женщинѣ, которая сидитъ въ креслѣ, замѣтенъ значительный прогрессъ въ рисункѣ сравнительно съ такими же фигурами, напр., на лекиѳахъ 2 А 48, 57. Точно также поза и жесты сидящей женщины настолько свободны, что мы не видѣли ничего подобнаго на лекиѳахъ группы 2 А 47 слл. Увѣренность руки въ проведеніи контуровъ равнымъ образомъ изумительна. Прогрессъ, въ сравненіи съ лекиѳами 2 А 87 слл., замѣтенъ ясно и въ измѣненіи пропорцій фигуръ: здѣсь уже нѣтъ чрезмѣрно удлинненныхъ фигуръ; фигуры на лекиѳѣ 2 А 97 коротки и коренасты. Мастеръ лекиѳа прекрасно знаетъ анатомію человѣка: ср. особенно контуры рукъ и туловища у сидящей женщины, которые (контуры) несравненно правдивѣе, чѣмъ на вазахъ, съ которыми

<sup>1)</sup> Намъ лично не пришлось видѣть лекиѳовъ 2 А 94 и 95. Если судить по красно-фигурнымъ вазамъ съ именемъ Евѳона, стиль ихъ долженъ быть нѣсколько развитѣе, чѣмъ на вазахъ съ именемъ Гигіенона. Относительно стиля рисунка на фрагментѣ лекиѳа 2 А 96 наши замѣтки, сдѣланныя нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Аѳинахъ, также не позволяютъ теперь сдѣлать точнаго опредѣленія; по сколько мы помнимъ оригиналь, рисунокъ фрагмента старше рисунковъ на вазахъ съ именемъ Гигіенона.

мы познакомились до сихъ поръ. Однако нашъ мастеръ не всегда тщателенъ: контуры правой руки стоящей женщины у него сдѣланы неправильно, но только изъ-за спѣшнаго, небрежнаго исполненія. Въ трактовокѣ глаза мастеръ лекиоа 2 А 97 стоитъ также выше мастеровъ лекиоовъ, о которыхъ мы уже говорили. Мы видимъ у него совершенно правильное изображеніе глаза въ профиль <sup>1)</sup>. Чрезвычайно тщательно онъ вырисовываетъ контуры губъ. Нельзя не отмѣтить и того, что контуры фигуръ сдѣланы на лекиоѣ 2 А 97 штрихами различной толщины: контуры мѣсть, которыя мастеръ желалъ представить находящимися въ тѣни, сдѣланы болѣе толстыми штрихами: вся фигура отъ этого живѣе; ея рельефъ характеризуемъ здѣсь гораздо удачнѣе, чѣмъ онъ характеризуется на лекиоахъ, съ которыми мы уже познакомились.

По техникѣ и стилю рисунковъ въ лекиоу 2 А 97 примыкаютъ лекионы 2 А 98, 99, 101, 102—107.

Въ одну группу соединяютъ всѣ извѣстные намъ до сихъ поръ лекионы сюжеты ихъ рисунковъ.

Они берутся или изъ мифологій, героическихъ сказаній или изъ обыденной жизни. На лекиоахъ 2 А 2, 5, 8, 10, 14, 70, 84, 122, 124 видимъ богиню Нику (Побѣду): она представлена или идущею или парящею въ воздухѣ (иногда надъ жертвенникомъ), или стоящею съ факелами (иногда тоже у жертвенника). Разъ художникъ представилъ богиню на охотѣ (2 А 5); разъ видимъ Нику съ вѣнкомъ въ рукахъ, который она держитъ надъ алтаремъ (2 А 10). На 2 А 123 Ника изображена летящею съ вѣнкомъ въ рукахъ къ могильному памятнику (отъ него видна лишь одна ступень). На 2 А 118 видимъ Нику съ Аполлономъ. <sup>2)</sup>

Нерѣдко изображается на лекиоахъ Артемида (ср. 2 А 27, 73, 83). На 2 А 117 она — съ братомъ своимъ Аполлономъ. Затѣмъ видимъ Ириду (2 А 34, 42), Эось <sup>3)</sup>, проливающую слезы предъ урной, содержащей прахъ сына ея Мемнова (2 А 13), Аѳину (2 А 21, рис. 11; 2 А 113), Эрота (2 А 121). На лекиоѣ 2 А 28 изображена пляшущая менада, на 2 А 74 — Деметра съ Корой, на 2 А 114 и 115 — одна Деметра, на 2 А 72 изображены Плутонъ и Персефона, на 2 А 25 — Кадмъ, сражающійся съ дракономъ, на 2 А 119 Гераклъ, сражающійся

<sup>1)</sup> Верхнее вѣко обозначено двумя штрихами; обозначены и рѣсницы. Насколько выше нашъ мастеръ мастера лекиоа 2 А 47, который (мастеръ) пытался также подробно вырисовать глаза въ профиль!

<sup>2)</sup> Ср. Kieseritzky, Nike in der Vasenmalerei, 41 сл.

<sup>3)</sup> Ср. Heudemann, Gr. Vnb., къ Taf. V, 2.

съ Геріонеемъ, на 2 А 120—Геракль, приносящій жертву, на 2 А 125—Эней съ Анхизомъ, удаляющіеся изъ Трои, на 2 А 75—Орестъ и Электра на могилѣ Агамемнона, на 2 А 71 и 126 амазонки, на 2 А 127—кентавромахія. Разъ видимъ перса, бѣгущаго съ поля сраженія (2 А 35, рис. 12). Разъ художникъ нарисовалъ персидскаго царя на верблюдѣ (2 А 44)<sup>1)</sup>. На лекиѣ 2 А 46<sup>a</sup> представленъ персидскій воинъ. На лекиѣ 2 А 109 видимъ грека, сраженнаго конною амазонкой.

Сцены изъ обыденной жизни весьма часты на лекиахъ нашей группы. Художники съ особенной любовью занимаются бытомъ юношей и женщинъ. Мы ихъ видимъ на картинахъ лекиеовъ то совершающихъ различныя религіозныя церемоніи (ср. 2 А 17, 30, 39, 95, 132), то они бесѣдуютъ другъ съ другомъ [ср. 2 А 41, 59, 61, 63<sup>2)</sup>, 99, 100, 112, 129].

Эфебовъ и мужчинъ видимъ то въ обычныхъ костюмахъ, то въ полномъ вооруженіи, то лишь съ копьями въ рукахъ, то нагими; иногда видимъ ихъ на лошадяхъ. Художникъ желаетъ дать типичныя фигуры мужчины, юноши, воина, охотника, палестрита, всадника (ср. 2 А 1, 3, 9, 12, 19, 23, 24, 29, 103<sup>a</sup>—103<sup>b</sup>, 116, 128, 136, 139, 141). Иногда видимъ сцены сраженій (2 А 140, 142, 143). На 2 А 135 представленъ мужчина, бесѣдующій съ женою.

Женщины и дѣвушки изображаются обыкновенно за ихъ обычными домашними занятіями: уходомъ за дѣтьми, пряжей, туалетомъ, играми, музыкой, пляской и т. п. Такого рода сюжеты видимъ на лекиахъ: 2 А 6, 15, 16, 26, 31—33, 36—38, 45—47, 48, 51, 56—58, 60, 64—67, 69, 76, 78, 80, 81, 85, 88—92, 93<sup>a</sup>, 94, 96, 97, 102, 103, 106, 107, 130, 131, 133, 134, 137, 138.

Сюда же относятся лекии, гдѣ авторъ картины желалъ дать типичную головку (ср. 2 А 18, 43).

Не одинъ разъ видимъ сцену прощанія мужа съ женой. На лекиѣ 2 А 101 представленъ воинъ, собирающійся на войну и надевающій на себя оружіе; противъ него стоитъ жена его и держитъ на рукахъ ребенка. Невольно вспоминается извѣстное мѣсто Иліады, гдѣ Гекторъ прощается съ Андромахой, когда смотришь на прелестную картину лекиа 2 А 101.

<sup>1)</sup> Ср. Кёрр, Arch. Anz., VII (1892), 124 сл.

<sup>2)</sup> Едва ли здѣсь нужно усматривать Ээру и Фесея, какъ это хочется Бозанкету (J. Hell. st., XVI (1896), 170). Иногда бываетъ неясно, обыкновенныхъ смертныхъ, или боговъ и героевъ надо видѣть на лекиахъ; это можно сказать, напр., о лекиахъ 2 А 3 (Зевсъ?), 2 А 110 (Ахилль?), 2 А 136 (Ахилль?) и т. п.

Не менѣ хороша картина на лекиѣ въ Аѳинскомъ Национальномъ музеѣ (2 А 104). Здѣсь молодой воинъ пришелъ проститься съ дѣвушкой: она сидитъ на креслѣ (*κλισμός*) и съ грустью и участіемъ смотритъ на юношу, стоящаго противъ нея; юноша грустенъ и, видимо, озабоченъ. Зеркало, головная повязка и кувшинъ надъ головою дѣвушки надо представлять повѣшенными на стѣнѣ; такъ художникъ характеризовалъ мѣсто, гдѣ происходитъ дѣйствіе: это—комната дѣвушки.

На лекиѣ 2 А 105 видимъ опять война, снаряжающагося въ походъ въ присутствіи жены. Онъ надѣлъ уже мечъ, взялъ копьѣ; жена подаетъ ему шлемъ. Дѣйствіе происходитъ внутри дома: художникъ обозначилъ это стуломъ и кувшиномъ, повѣшеннымъ на стѣнѣ; утка, находящаяся между обѣими фигурами, также указываетъ на домашнюю обстановку <sup>1)</sup>).

Видную роль въ жизни греческой женщины играло посѣщеніе могилъ родственниковъ. Правила религіи и любовь къ близкимъ побуждали ее часто отправляться на кладбище, чтобы совершить на могилѣ близкихъ людей тѣ или другія религіозныя церемоніи <sup>2)</sup>). Посѣщеніе кладбища было однимъ изъ немногихъ случаевъ, когда женщины и дѣвушки могли однѣ появляться въ публичныхъ мѣстахъ. И это, конечно, могло не мало способствовать тому, что женщины такъ любили прогулки на кладбище. Онѣ отправлялись туда обыкновенно, чтобы украсить могилу лентами, положили на нее вѣнки и разныя другія вещи, предназначавшіяся въ даръ погребенному <sup>3)</sup>). Среди такихъ вещей видно мѣсто занимали лекиѣ, какъ мы знаемъ изъ Аристофана <sup>4)</sup>), схолій къ *Hippias maior* Платона <sup>5)</sup> и по картинамъ на бѣлыхъ лекиѣахъ, о которыхъ мы еще будемъ говорить ниже <sup>6)</sup>).

<sup>1)</sup> Ср. Munro, *J. Hell. st.*, XII (1891), 316.

<sup>2)</sup> Ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 90 сл.; Rauret-Collignon, *Céramique*, 233 сл.; Ю. А. Кулаковскій, *Смерть и бессмертіе въ представленіяхъ древнихъ грековъ*, Кіевъ, 1899, 50 сл.

<sup>3)</sup> Могильный памятникъ украшали, душили, какъ и самого умершаго. Ср. Wright, *Amer. Journ. of Archaeology*, II, 403.

<sup>4)</sup> *Ecclesiaz.*, 996.

<sup>5)</sup> P. 368 C.

<sup>6)</sup> Ср. лекиѣ 2 А 155, 318, 402, 420 и т. д. Не трудно видѣть, почему именно лекиѣ приносили въ даръ умершимъ. Когда трупъ, вымытый и надушенный, полагался на парадное ложе для оплакиванія (*πρόθεσις*, ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 11 сл.; Guhl u. Koenig, *Leben d. Griechen u. Römer*, 479 сл.; Ю. А. Кулаковскій, *Смерть и бессмертіе въ представленіяхъ древнихъ грековъ*, 51), около него помѣщали лекиѣ съ духами (*μόρον*), чтобы не слышно было запаха отъ разложенія трупа. На изображеніяхъ *πρόθεσις* часто видимъ лекиѣ, разставленныя около одра умершаго. Часто видимъ лекиѣ и на ступеняхъ стелы или привязанныя ленточками къ стелѣ (ср. Heudemann, *Gr. Vnb.*, XII, 2; Stackelberg, *Gräber d. Hellenen*, 45. 1 и т. д.).

На лекиоахъ нашей группы (2 А 1—143) не рѣдко видимъ картины, на которыхъ представлены женщины, или собирающіяся идти на кладбище съ приношеніями умершимъ: онѣ складываютъ въ корзины вѣнки, ленты, ставятъ лекионы,—или уже шествующія туда съ приношеніями. Сюда относятся лекионы: 2 А 46, 49, 52—55, 62, 68, 79, 86, 93, 108, 111<sup>1)</sup>. Что смыслъ сценъ, представленныхъ на послѣднихъ лекиоахъ такой, говоритъ (кромѣ шватулокъ съ приношеніями въ рукахъ женщинъ) краснорѣчиво еще и надпись на лекионѣ 2 А 111: дѣвушка, отправляясь на могилу умершаго Патрокла, восклицаетъ: *Πάτροκλε χαῖρε*<sup>2)</sup>. Кромѣ того такіе лекионы находимы были въ однихъ могилахъ съ лекионами, картины которыхъ, несомнѣнно, относятся къ культу умершихъ<sup>3)</sup>.

Мѣсто дѣйствія картинъ или женская половина дома (синекей) или улица. Въ первомъ случаѣ различныя вещи—рабочія корзины, стоящія на полу, зеркала, головныя повязки, сосуды, которые изображены около фигуръ и которые надо представлять развѣшанными по стѣнамъ комнаты, даютъ понять, что дѣйствіе происходитъ въ домѣ<sup>4)</sup>.

Такъ какъ, лекионы часто служили приношеніями умершимъ, то весьма понятно, почему на нихъ сцены, имѣющія отношеніе къ культу умершихъ, стали со временемъ преобладать<sup>5)</sup>. Указанные только что лекионы, на картинахъ которыхъ видимъ женщинъ съ дарами, предназначенными умершимъ, являются переходными отъ раннихъ, сюжеты картинъ которыхъ берутся изъ мифологіи или обыденной жизни, къ болѣе позднимъ, гдѣ сюжеты картинъ исключительно касаются культа умершихъ. Къ переходнымъ можно отнести и лекионъ 2 А 75, гдѣ представлены Орестъ и Электра на могилѣ Агамемнона: сюжетъ—мифологическій, но имѣющій ясное отношеніе къ назначенію лекиона—служить даромъ умершему<sup>6)</sup>. Ср. и картину лекиона 2 А 123, гдѣ представлена Нива, летящая съ вѣнкомъ въ рукахъ къ могильному памятнику. По всей вѣроятности, иногда и жанровыя картины на лекиоахъ, которыхъ мы видѣли такъ много, имѣютъ тѣ или другія отношенія къ культу умершихъ: отдѣльныя фигуры и группы юношей и дѣвушекъ, госпожу

<sup>1)</sup> Ср. Weisshäupl, Festschrift f. Benndorf, 90 слл. («Die Anfänge der attischen Grablekythos»).

<sup>2)</sup> Ср. Weisshäupl, Festschr. f. O. Benndorf, 93.

<sup>3)</sup> Ср. Weisshäupl, ук. м.

<sup>4)</sup> Ср. Weisshäupl, тамъ же.

<sup>5)</sup> Ср. Wright, Amer. Journ. of Archaeology, II, 405.

<sup>6)</sup> Эта сцена и послужила, вѣроятно, прототипомъ столь часто встрѣчающихся композицій, представляющихъ дѣвушекъ и юношей у стелы. Ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 112.



со служанкой, мужчинъ и женщинъ въ семейной, домашней обстановкѣ и т. д. мы видимъ обыкновенно и на аттическихъ надгробныхъ памятникахъ. Весьма возможно въ сценахъ прощаній на лекиоахъ 2 А 101, 104, 105 усматривать аллегоріи; мастера лекиоовъ весьма трогательно говорятъ лишь о временной разлуцѣ и какъ-бы не желаютъ лишаться надежды свидѣться съ тѣми, кто отправился въ царство Анда <sup>1)</sup>). Какъ бы то ни было, мало-по-малу мастера лекиоовъ стали писать только такія картины, которыя имѣють тѣсное отношеніе къ культу умершихъ.

Въ нашемъ спискѣ вазъ мы даемъ примѣры такихъ лекиоовъ подъ 144 сл. (въ рубрицѣ 2 А). Къ нимъ надо прибавить еще лекиоы 2 А 22, 77 и 98, которые мы поставили въ спискѣ раньше въ виду того, что они явно сдѣланы были тѣми же мастерами, какъ лекиоы 2 А 21, 78 сл. и 99.

Но если группа лекиоовъ 2 А 22, 77, 98, 144—202, по сюжетамъ картинъ, связывается съ позднѣйшей группой, рѣзко отличающейся отъ старшей тѣмъ, что рисунки у ея лекиоовъ дѣлаются не лакомъ, а краской, по техникѣ, стилю рисунковъ и орнаментаціи эта группа безусловно одинакова съ группой 2 А 1—21, 23—76, 78—97, 99—143. Насколько близки нѣкоторые лекиоы съ картинами, сюжеты которыхъ посвящены культу умершихъ, къ лекиоамъ съ другими сюжетами, мы уже видѣли по лекиоамъ 2 А 22, 77, 98, которые должны были быть сдѣланы въ тѣхъ же мастерскихъ, какъ эти послѣдніе. Какъ легко могли перейти мастера къ картинамъ, мѣсто дѣйствія которыхъ происходитъ у могилы, и къ другимъ, имѣющимъ отношеніе къ культу умершихъ, ясно изъ вышесказаннаго.

Все ведетъ къ заключенію, что группа лекиоовъ 2 А 144—202 явилась въ тѣхъ же мастерскихъ, какъ и группа 2 А 1—143.

Какъ и въ разсмотрѣнной группѣ лекиоовъ, въ группѣ 2 А 144—202 есть лекиоы, рисунки которыхъ исполнены лишь въ контурахъ <sup>2)</sup>, и такіе, гдѣ окрашены лишь второстепенные предметы (тени, сосуды и т. п.) <sup>3)</sup>. Такъ же, какъ въ прежней группѣ, складки у одеждъ фигуръ, гдѣ онѣ (одежды) раскрашиваются, иногда обозначаются тѣмъ

<sup>1)</sup> Едва ли, однако, правъ Вейсгёйль (Festschr. f. O. Benndorf, 90 сл.), который желаетъ видѣть на картинахъ лекиоовъ 2 А 89, 92, 103 и др. отношеніе къ культу умершихъ: по его мнѣнію картины поименованныхъ лекиоовъ и имъ подобныя представляютъ сборы на кладбище для почитанія умершихъ или шествіе туда. По нашему мнѣнію, у этихъ картинъ можетъ и не быть никакого отношенія къ культу умершихъ.

<sup>2)</sup> Ср. 2 А 171—174, 180—188, 190, 192.

<sup>3)</sup> Ср. 2 А 157, 164, 170, 175, 189.

или другимъ разведеніемъ лака <sup>1)</sup>). Одинаково съ прежней группой трактуются и волосы фигуръ <sup>2)</sup>).

Кромѣ техники, надписи, стиль рисунковъ и орнаментація лекиоовъ 2 А 144—202 также указываютъ, что мы имѣемъ дѣло съ произведеніями тѣхъ же фабрикъ, изъ которыхъ вышли и лекионы 2 А 1—143. На ихъ одновременность съ послѣдними указываетъ надпись *Γλαύκων χαλός* на лекиоѣ 2 А 177.

Стиль рисунковъ, какъ и на лекиоахъ 2 А 1—143, на различныхъ экземплярахъ различенъ: мы видимъ здѣсь рисунки, еще весьма недалекие отъ строгаго стиля <sup>3)</sup>); главная масса рисунковъ относится къ переходному стилю (съ замѣтными откликами архаизма, но съ вполне яснымъ стремленіемъ къ свободнымъ формамъ) <sup>4)</sup>); наконецъ, и здѣсь есть лекионы, рисунки которыхъ исполнены уже въ прекрасномъ стилѣ <sup>5)</sup>).

Однимъ изъ наиболѣе развитыхъ и типичныхъ лекиоовъ группы 2 А 144—202 является лекиоъ Аѳинскаго Національнаго музея изъ Эретриі, рисунокъ котораго воспроизводитъ наша таблица II <sup>6)</sup>, и о формѣ котораго можно судить по рис. 18 (2 А 168

<sup>1)</sup> Ср. 2 А 144—149, 155. Часто складокъ не обозначаютъ, отчего одежда является сплошнымъ цвѣтнымъ пятномъ.

<sup>2)</sup> Ихъ общая масса обыкновенно дѣлается и здѣсь лакомъ болѣе густого разведенія, а отдѣльные локоны по краямъ болѣе слабымъ растворомъ. Нерѣдко встрѣчается подробная трактовка волосъ: на общемъ фонѣ коричневатаго цвѣта детали вырисовываются густымъ разведеніемъ лака. Ср. 2 А 148, 165, 166.

<sup>3)</sup> Сюда относятся лекионы 2 А 144—146, по стилю рисунковъ близкіе къ вазамъ съ надписями *Γλαύκων χαλός* (ср. особ. лекиоъ 2 А 47), 2 А 157—159, 164, 171—177, 179—182, 184, 185 (всѣ весьма небрежной работы), 2 А 195 (также близкій къ лекиоамъ съ *Γλαύκων χαλός*). Ср. *Τσοόβντα*, *Ἐφ. ἀρχ.*, 1886, 33 слл.

<sup>4)</sup> Ср. 2 А 147 (одинаковый почти по стилю съ 2 А 75), 2 А 148 [юноша нагѣво напоминаетъ по позѣ фигуры воина на рельефѣ конца V вѣка въ Аѳинскомъ Національномъ музеѣ—*Ath. M.*, XI (1886), *Taf. V*,—Автилоха въ «Аидѣ» Полигнота, воинствъ въ сценахъ сраженій грековъ съ амазонками на вазахъ прекраснаго стиля и на рельефахъ V вѣка: вѣроятно, мастеръ лекиоа стоитъ подъ вліяніемъ какой-нибудь картины полигнотовой школы], 2 А 149—152 (фигура мужчины, приложившаго въ печали руку ко лбу, по мотиву напоминаетъ одну фигуру въ «Иліонѣ» Полигнота: ср. Павсаній, X, 26, 9; Overbeck, *SQ.*, 1050, A, 144 сл.; подобной мы представляемъ фигуру Агенора въ «Иліонѣ» Полигнота,—Агенора, смотрящаго на трупъ убитаго Агенора, ср. Robert, *Πιπεργίαι*, 31), 2 А 153 (здѣсь ср. служанку-негрятинку съ *παῖς Αἰθίοψ* въ «Аидѣ» Полигнота: мальчикъ-воиоъ Полигнота по характеристикѣ расы долженъ былъ быть аналогичной фигурой), 2 А 154 (на фигурѣ мать, оплакивающая сына, вѣроятно, вліяніе полигнотовой живописи; ср. Mon., VIII, *tav. V*, 2a-d; ср. Brunn, *Abh. d. k. bayr. Akad. d. Wissensch.*, I Cl., II, Bd. XII, 1871, 132 слл.), 2 А 155, 156, 162, 186, 187, 189—194.

<sup>5)</sup> Ср. 2 А 160, 161, 163, 170.

<sup>6)</sup> Этотъ лекиоъ изданъ былъ у Wallis, *Pictures from greek vases. White athenian lekythi*, London, 1896 (End and C<sup>o</sup>, 69 Great Eastern str.). Рисунокъ въ этой публикаціи совершенно не передаетъ стиля оригинала. Наша таблица, къ сожалѣнію, не удалась тоже

нашего списка). По формѣ, орнаментаци, техникѣ и стилю рисунка лекиоъ 2 А 168 весьма близокъ къ лекиоамъ 2 А 104—106, которые, можетъ быть, сдѣланы и расписаны однимъ и тѣмъ же мастеромъ.

Всѣ орнаменты на нашемъ лекиоѣ (равно какъ и на 2 А 104—106) исполнены коричневымъ разведеніемъ лака. Орнаменты эти —обычные: на плечахъверху овы и подъ ними три пальметки;верху на туловищѣ, кругомъ всей вазы, идетъ меандръ, прерывающійся андреевскими крестами (съ точками въ углахъ); подъ рисункомъ простая линія, сдѣланная лакомъ и идущая кругомъ всей вазы, обозначаетъ почву, на которой стоятъ фигуры. Облицовка вазы — блестящая, слегка желтоватаго оттѣнка (отъ обжиганія); она сравнительно прочна, и оттого рисунокъ лекиоа сохранился отлично; при раскопкахъ лишь, очевидно, была выбита небольшая часть поверхности сосуда тамъ, гдѣ приходилось лицо юноши (отсюда профиль его не сохранился цѣликомъ).

На рисунокѣ лекиоа 2 А 168 въ центрѣ изображена стела, поставленная на двухъ ступеняхъ и увѣнчанная аканѳовыми листьями и сверхъ послѣднихъ еще пальметкою. Стела какъ разъ посрединѣ украшена красною теніей. Кругъ на второй ступени, скорѣе всего, долженъ изображать вѣнокъ<sup>1)</sup>. Направо отъ стелы изображена дѣвушка со шкатулкою въ рукахъ. Изъ шкатулки, которая разукрашена различными орнаментами, свѣшиваются двѣ красныя и двѣ черныя теніи, которыя, конечно, тоже предназначены для украшенія стелы. Дѣвушка пришла, такимъ образомъ, къ могилѣ съ цѣлью почтить умершаго: украсить могильный памятникъ теніями и возложить на него различныя приношенія; вѣнокъ она уже положила на первую ступень памятника. На головѣ у дѣвушки надѣтъ



Рис. 18. Вѣлый лекиоъ (2 А 168) въ Национальномъ музее въ Афинахъ.

какъ слѣдуетъ: окрашена стела, которая на оригиналѣ сдѣлана лишь въ контурахъ. Фигуры юноши и дѣвушки переданы въ общемъ вѣрно, и потому таблица можетъ давать представление о колоритѣ оригинала.

<sup>1)</sup> Ср. Furtwängler, Beschreibung d. Vasensammlung im Antiquarium, въ №№ 2445 и 2446.

красный чепчикъ, повязанный еще широкою бѣлою лентой. Одеждою у нея служить дорическій (вверху двойной) хитонъ розоваго цвѣта съ отворотомъ. Дѣвушка—въ обычномъ костюмѣ, въ которомъ появлялись аѳинскія женщины въ публичныхъ мѣстахъ <sup>1)</sup>.

По другую сторону стелы представленъ стоящимъ совершенно нагой юноша со стригиломъ въ лѣвой рукѣ. Очевидно, авторъ картины желалъ представить юношу-палестрита, какъ ихъ часто можно наблюдать было въ аѳинскихъ *γυμνάσια*. Полная нагота юноши говоритъ противъ того, чтобы авторъ лекпеа желалъ представить юношу, пришедшаго въ могилѣ съ тѣмъ же намѣреніемъ, какъ и дѣвушка.

Аттическія надгробія изъ мрамора помогаютъ намъ выяснитъ смыслъ фигуры юноши на нашемъ лекпеѣ. На надгробіяхъ обыкновенно изображается умершій такимъ, какъ его знали при жизни. Мастера надгробныхъ памятниковъ желали прежде всего дать „образъ умершаго и представить его какъ-бы въ дѣйствительности присутствующимъ на барельефѣ“. Положенія, въ которыхъ изображали умершихъ на рельефахъ, выбирались такія, которыя были характерны при ихъ жизни <sup>2)</sup>: воина изображали при оружіи, женщинъ съ дѣтьми или за туалетомъ и т. д. Такъ какъ мѣсто сцены, изображаемой на надгробномъ памятникѣ, было совершенно неопредѣленное, это позволяло вводить въ нее живыхъ, бывшихъ близкими и умершему; такимъ образомъ явились картины, представлявшія умершаго въ общеніи съ живыми, изображавшія его такимъ, какимъ онъ былъ нѣкогда при жизни <sup>3)</sup>. Такъ и на картинѣ нашего лекпеа юноша-палестритъ представляетъ умершаго, почтять память котораго пришла дѣвушка. Онъ какъ-бы присутствуетъ у могилы и видитъ назначенныя въ честь его дары <sup>4)</sup>.

Лекпеи 2 А 104—106 и 168 отличаются значительнымъ прогрессомъ въ моделированіи фигуръ; въ одну группу связываетъ ихъ манера, какю ихъ мастера достигаютъ того, чтобы фигуры производили пластическое дѣйствіе. Почти всѣ контуры дѣлаются здѣсь довольно слабымъ разведеніемъ лака, дающимъ желтый цвѣтъ; затѣмъ контуры тѣхъ частей у фигуръ, которыя менѣе освѣщены, рисуются второй разъ уже болѣе густымъ разведеніемъ лака (коричневымъ); вообще болѣе рѣзкія тѣни обозначаются болѣе густымъ растворомъ лака, а

<sup>1)</sup> Ср. женщинъ на фризѣ Паренона, изображающемъ торжественную процессію Панаѳиней, Коръ Эрехоѳона и т. д.

<sup>2)</sup> Ср. A. de Ridder, De l'idée de la morte en Grèce à l'époque classique, 184.

<sup>3)</sup> Ridder, 163 сл.

<sup>4)</sup> Ср. Pottier, Lécythes blancs, 80 сл.; Rayet-Collignon, Céramique. 233; Ridder, L'idée de la mort en Grèce, 178 сл.

болѣ слабыя—менѣе густымъ. Такимъ образомъ, напр., нѣкоторыя анатомическія детали на тѣлѣ юноши, рѣсницы дѣвушки, локоны ея на затылкѣ сдѣланы только желтымъ; наоборотъ, главныя складки на одеждѣ дѣвушки, нѣкоторыя наружныя очертанія фигуръ (ср. особ. контуры лѣвой ноги юноши или контуры правой руки дѣвушки) почти черныя. Замѣчательна трактовка короткихъ вудрявыхъ волосъ у юноши: мастеру лекиоа 2 А 168 удалось здѣсь достигнуть уже гораздо большаго, чѣмъ тѣмъ мастерамъ, о которыхъ мы говорили выше. Фигура дѣвушки (типъ, стиль) напоминаетъ весьма и фигуры менадъ на извѣстномъ намъ кратерѣ Museo Gregoriano (II, 26) въ Римѣ и на лекиоахъ съ именемъ прекраснаго Гигиенона (ср. особ. парижскій лекиоа 2 А 62). Въ основѣ типъ дѣвушки—тотъ же, что у богинь на киликѣ Британскаго музея Е 82 (рис. 7). Чепецъ и лента на головѣ дѣвушки относятся къ тѣмъ же *mitrae versicolorae*, какъ головныя повязки у фигуръ на кратерѣ въ Museo Gregoriano и на бѣлыхъ лекиоахъ (2 А 47, 64 и т. д.).

По постановкѣ фигура дѣвушки на лекиоѣ 2 А 168, хотя весьма близка еще къ фигурѣ музыкантши справа на лекиоѣ 2 А 64 (рис. 15), однако, у нея уже нельзя не замѣтить нѣкотораго прогресса: фигура здѣсь живѣе, менѣе угловата; гораздо лучше уже художникъ умѣлъ передать то, что вся тяжесть тѣла у фигуры покоится на одной правой ногѣ. Но, какъ на лекиоѣ 2 А 64, обѣ ступни дѣвушки и здѣсь изображены въ фасъ.

Совершенно также поставлена фигура война на лекиоѣ въ Британскомъ музеѣ (2 А 105 нашего списка). Напротивъ, фигура стоящей служанки на лекиоѣ въ Парижѣ (2 А 62) уже ближе къ схемѣ развитога прекраснаго стиля (ср. выше, гл. IV). Весьма любопытна трактовка одежды у дѣвушки на лекиоѣ 2 А 168. На первый разъ можетъ показаться, что авторъ лекиоа желалъ представить прозрачный хитонъ. На самомъ дѣлѣ это не такъ. Лѣвая нога дѣвушки отодвинута нѣсколько въ сторону и назадъ. Внизу, гдѣ нога не касается одежды, контуровъ ноги не обозначено. Не обозначено ихъ и у правой ноги, гдѣ одежда ея не касается. Ясное дѣло, что художникъ желалъ представить не прозрачную матерію, а желалъ, чтобы подъ одеждой слегка обрисовывались формы ногъ, чтобы одежда была какъ бы „эхомъ тѣла“. Ни малѣйшей прозрачности одежды не замѣтно и въ верхней части хитона: и здѣсь складки одежды находятся въ зависимости отъ формъ, которыя она облекаетъ.

Фигура юноши въ трактовкѣ тѣла представляетъ переходную стадію отъ строгаго къ прекрасному стилю: мускулатура уже не обозначается

съ такою тщательностью и подробностью, какъ у фигуръ на вазахъ Евфронія, Дуриса, Брига (ср. особ. трактовку рукъ, ляшекъ, живота); но все еще чувствуется, что авторъ нашего лекиѳа не далеко отъ нихъ по времени: въ трактовкѣ туловища и колѣнъ онъ все еще не освободился вполне отъ схемъ, установленныхъ въ строгомъ стилѣ, и не достигъ той свободы, какъ мастеръ килика Британскаго музея (Е 82) (рис. 7). Очень интересна постановка фигуры юноши: сравнивая ее съ постановкой Ганимеда на только что названномъ киликѣ, легко замѣтимъ, насколько фигура юноши на киликѣ 2 А 168 ближе къ фигурамъ прекраснаго стиля, чѣмъ, напр., мужскія фигуры на киликахъ 2 А 104 и 105,—и какъ нашъ художникъ былъ еще неопытенъ въ постановкѣ фигуръ по новой схемѣ: всякому бросится въ глаза неловкая трактовка лѣвой ноги юноши, не несущей тяжести тѣла.

Постановка фигуръ на лекиѳахъ 2 А 104—106 и 168 еще больше, чѣмъ техника, типы фигуръ и трактовка отдѣльныхъ ихъ частей, говорить за то, что эти лекиѳы по времени весьма не далеки отъ прежде нами разсмотрѣнныхъ; но, съ другой стороны, постановка же фигуръ является и однимъ изъ много говорящихъ доказательствъ того, что эти лекиѳы весьма близки по времени къ вазамъ развитога прекраснаго стиля, классическимъ примѣромъ котораго является киликъ Британскаго музея Е 82 (рис. 7) <sup>1)</sup>.

Оканчивая рѣчь о лекиѳѣ 2 А 168, замѣтимъ, что абанеовые листья, которыми увѣнчана стела, здѣсь весьма не велики и формы ихъ сильно стилизованы, не натуральны; пальметка же на стелѣ отличается простотою и строгостью формы.

Весьма близокъ къ лекиѳамъ группы 2 А 104—106, 168 лекиѳъ Британскаго музея D 58 (2 А 167 нашего списка): форма лекиѳа, его облицовка, орнаментація, краски и лакъ, контуры въ рисунокѣ выдають, что и лекиѳъ 2 А 167 вышелъ изъ той же фабрики, какъ выше названные.

Нѣсколько необычнымъ и исключительнымъ является то, что фигура Гипноса (направо) на лекиѳѣ 2 А 167 вся выкрашена бурокрасною краскою <sup>2)</sup>. До сихъ поръ мы не видѣли еще примѣровъ, чтобы

<sup>1)</sup> Фигуру юноши на 2 А 168 ср. съ Ганимедомъ на киликѣ Брит. м. Е 82 (рис. 7); дѣвушка поставлена совершенно какъ Комъ на киликѣ Е 82. Ср. затѣмъ женщину на лекиѳѣ 2 А 105 съ Афродитой, а дѣвушку на лекиѳѣ 2 А 104 съ сидящими богинями на томъ же киликѣ и т. д.

<sup>2)</sup> На ларцѣ Кипсела Гипносъ былъ черный. Ср. Павсаній, V 18, 1 (Ovetbesk, SQ., 256, 53 слл.). Нашъ лекиѳъ разъясняетъ текстъ Павсанія такъ, что на ларцѣ

окрашивалось тѣло у фигуръ, исключая бѣлаго тѣла у женскихъ фигуръ (рѣдко у мужскихъ) на лекиахъ 2 А 47 слл. <sup>1)</sup>.

На картинѣ лекиа 2 А 167 изображены богъ смерти Танатосъ и его братъ—богъ сна Гипносъ, полагающіе въ могилу <sup>2)</sup> у стелы тѣло павшаго въ битвѣ воина <sup>3)</sup>. Могильный памятникъ — широкая стела на двухъ ступеняхъ; сверху она украшена карнизомъ. Подъ послѣднимъ нарисованъ на стелѣ шлемъ <sup>4)</sup>; подъ шлемомъ черезъ всю стелу проходитъ фризъ изъ овъ, заключенныхъ сверху и снизу двумя параллельными линіями. Весьма интересна фигура Танатоса: его тѣло покрыто перьями. Лучшую аналогію представляетъ для Танатоса, изображеннаго

---

Кипсела Гипносъ, а не Танатосъ, былъ чернымъ. Ср. Preller-Robert, Griech. Mythologie, I, 844, 3. Робертъ (Thanatos, 24) объясняетъ это такъ, что у Гипноса теплая кровь, тогда какъ свѣтлый цвѣтъ Танатоса и умершаго обозначаетъ смертную блѣдность. Поттье (Lécythes blancs, 31) объясняетъ темный цвѣтъ Гипноса его ночнымъ служениемъ (ср. Илиада, XIV, 291; Pierron, Iliade, II, 69, note 291; Евстае. ad Homer., 986, v. 291), по нашему, съ большею вѣроятностью. Ср. G. E. Lessing, Laokoön, 121; Wie die Alten d. Tod. gebildet, 317 слл.; Winnefeld, Hypnos, Berlin, 1886, 2.

<sup>1)</sup> Ср. Pottier, Lécythes blancs, 132.

<sup>2)</sup> Раскопки въ афинскомъ Керамикѣ показали, что могильная яма вырывается передъ стелой. Ср. Curtius, Jahrb. d. Inst., X (1895), 90.

<sup>3)</sup> Исторію этой композиціи см. у Robert, Thanatos, 8 слл., 16 слл.; ср. Pottier, Lécythes blancs, 25 слл. Первоначально композиція употреблялась для изображенія Танатоса и Гипноса, которые несутъ тѣло Сарпедона; позднѣе Танатосъ и Гипносъ изображались несущими тѣло Мемнона. На бѣлыхъ лекиахъ они несутъ въ могилу обыкновенныхъ смертныхъ (иногда и женщинъ, ср. лекиа 2 А 195). Сначала, конечно, этотъ мотивъ взятъ для обыкновеннаго смертнаго изъ-за сходства судьбы его съ судьбою Сарпедона: павшій въ бою воинъ, умершій на чужбинѣ, по милости Зевса переносится Гипносомъ и Танатосомъ, *πρωτοί κραίητοί*, на родину. На греческихъ вазахъ трансформация мифологическихъ и героическихъ сценъ въ сцены обыденной жизни—обычны. Ср. Löschcke, A. Z., 1876, 116; Robert, Bild u. Lied, passim; Pottier, Lécythes blancs, 112; Murgau, Wh. V., въ pl. XI. Вопреки Роберту (Thanatos, 6, 35) мы, вслѣдъ за Поттье (ук. с., 26 слл.), полагаемъ, что мнѣ о Гипносѣ и Танатосѣ не составляетъ свободнаго вымысла какого-нибудь поэта, а является созданиемъ народа.

Сначала Танатосъ и Гипносъ не различались по возрасту и считались близнецами; но уже съ V вѣка (ср. Preller Robert, Griech. Mythologie, I, 844) Танатосъ всегда изображается старшимъ. Ср. любопытное свидѣтельство Евклида изъ Мегаръ у Стобея, Florileg., VI, 65. На бѣлыхъ лекиахъ всегда Танатосъ бородатый мужчина, а Гипносъ безбородый юноша. Лекиа, изданный у Поттье, Lécythes blancs, pl. II,—поддѣлка: этотъ лекиа несоразмѣрно великъ; техника и стиль не имѣютъ себѣ аналогій среди вазъ V вѣка; двѣ фигуры по сторонамъ центральной группы и стулъ въ центрѣ композиціи нелѣпы. На этомъ лекиа Гипносъ съ бородой: очевидная фантазія фальсификатора. Въ бытность нашу въ Афинахъ намъ пришлось видѣть нѣсколько лекиаевъ, одинаковыхъ приблизительно по размѣрамъ и стилю съ изданнымъ у Поттье, причемъ намъ называли имя мастера, ихъ сдѣлавшаго; специалисты, видѣвшіе эти лекиа, всѣ были согласны въ томъ, что они—фальшивы.

<sup>4)</sup> Шлемъ указываетъ на профессію погребяемаго, какъ на другихъ вазахъ щиты, мечи и т. п. Ср., напр., Bendorff, Gr. S. Vnb., 21, 2; Dubois-Maisonneuve, Peintures d. vases antiques, II, 33; id., Introduction à l'étude d. vases, pl. 10; Millingen-Reinach, 14, 19; R. Rochette, Mon. inédits, 151; 2. Ср. Pottier, Lécythes blancs, 33.

на нашемъ лекиѣ, Евриномъ въ „Аидѣ“ Полигнота (Павсаній, X, 28, 7; Overbeck, SQ., 1050, B, 42 сл.).

Интересна и красивая, выразительная, нѣсколько мрачная <sup>1)</sup> голова Фанатоса съ растрепанными волосами (*αὐχμῶδης κόμη*) и густой бородой. Ее надо сопоставить съ экспрессивными головами фигуръ на кратерѣ изъ Орвіето въ Луврѣ, отношеніе котораго къ живописи Полигнота уже много разъ указывалось (ср. выше) <sup>2)</sup>. Съ послѣднимъ кратеромъ и опять съ Полигнотомъ <sup>3)</sup> связываетъ картину нашего лекиѣа лицо погребяемаго воина, изображенное въ три четверти. Типъ воина ср. съ типомъ пораженнаго Ніобида на кратерѣ изъ Орвіето въ Луврѣ и съ типомъ еракійца, въ фасъ, на берлинской велебѣ съ изображеніемъ Орфея (табл. IV). Мы знаемъ, что и картину этой велебы ставили въ тѣсныя отношенія съ „Аидомъ“ Полигнота (ср. выше, гл. II). Чрезвычайно благородный типъ Гипноса — достояніе развитого прекраснаго стиля; глубокая серьезность въ выраженіи у Гипноса такова же, какъ у Гермія на кратерѣ въ Museo Gregoriano, который выше мы поставили также въ связь съ Полигнотомъ. Замѣтимъ еще, что и окраска всей фигуры Гипноса въ темный цвѣтъ находитъ себѣ прямую аналогію въ фигурѣ Евринома въ полигнотовомъ „Аидѣ“ <sup>4)</sup>. Наконецъ, и вся группа, изображенная на лекиѣ, повторяетъ мотивъ полигнотова „Иліона“ <sup>5)</sup>.

Мы рѣшаемся высказать это потому, что группа эта часто встрѣчается на бѣлыхъ лекиѣахъ почти безъ измѣненій въ главныхъ линіяхъ.

Назовемъ слѣдующіе лекиѣи: 2 A 167, 195, 221, 273, 334, 362.

Такая популярность группы указываетъ на то, что она копируетъ какой-то знаменитый оригиналъ. Оригиналъ этотъ, несомнѣнно, позже 480 года, такъ какъ аналогичныя группы въ строгомъ стилѣ отличаются отъ группъ, которыя видимъ на бѣлыхъ лекиѣахъ <sup>6)</sup>. Въ первый

<sup>1)</sup> Поттге (*Lécythes blancs*, 31 сл.) усматриваетъ изъ-за этого на лекиѣахъ абсолютно другое, мрачное пониманіе смерти на картинѣ этого лекиѣа, — пониманіе, котораго не видимъ на другихъ лекиѣахъ съ изображеніемъ Фанатоса и Гипноса, портретъ кратковѣрныхъ умершихъ.

<sup>2)</sup> Ср. еще 50 Brl. Winkelmannspr., 51 L, 35.

<sup>3)</sup> Ср. введеніе.

<sup>4)</sup> Ср. Павсаній, X, 28, 7 (Overbeck, SQ., 1050, B, 42 сл.).

<sup>5)</sup> Ср. Павсаній, X, 27, 3 (Overbeck, SQ., 1050, A, 167 сл.).

<sup>6)</sup> Въ композиціяхъ строгаго стиля трупъ всегда почти въ горизонтальномъ положеніи. Въ новомъ стилѣ туловище умершаго въ этой группѣ приподнято больше вверхъ: умершій въ полусидячемъ положеніи. Вотъ примѣры группы въ строгомъ стилѣ: 1) ваза изъ Цере [Mon., VI—VII, tav. XXII; Anp., 1858, 352 сл. (Brunn); Robert, Thanatos, 7]. 2) вилія Памфея въ Британскомъ музеѣ E 12 [Gerhard, A. V., III, 221—2; Overbeck, Bildw., Taf. XXII, 14, стр. 533; W. Bl., D, 3; Klein, Euphr., 272; Robert, Thanatos, 9]. 3) черно-фигурная амфора въ Луврѣ (Robert, Thanatos, 8 сл.). Возможно,



разъ мы видимъ такую группу, отличную отъ группъ строгаго стиля, на фрагментѣ бѣлаго лекиеа въ Берлинѣ (2 А 195). Послѣдній, какъ мы видѣли, одновремененъ съ вазами, прославляющими Главкена, сына Леагра. Отсюда слѣдуетъ, что новая группа явилась приблизительно въ 470—460 годы.

Аттическая вазовая живопись, весьма вѣроятно, заимствовала ее такъ или иначе изъ „Иліона“ Полигнота въ Дельфахъ.

Весь рядъ лекиеовъ 2 А 1 — 202 образуетъ одну группу. За древнѣйшими лекиеами, употреблявшими въ видѣ краски лишь черное разведеніе лака, слѣдуютъ лекиеи, на картинахъ которыхъ вмѣстѣ съ тѣмъ для окраски разныхъ предметовъ употребляется пурпурная и красная (vermilion) краски <sup>1)</sup>. Мало-по-малу черное разведеніе лака перестаетъ употребляться совершенно; рисунокъ или дѣлается только въ контурахъ или раскрашивается разбавленнымъ лакомъ, красною и пурпурною красками. Затѣмъ идутъ лекиеи, на которыхъ все болѣе и болѣе развивается полихромія въ подражаніе монументальной живописи и вмѣстѣ съ тѣмъ совершенствуется облицовка, на которой пишутся картины лекиеовъ. Контуръ рисунковъ на нашей группѣ лекиеовъ дѣлаются всегда лакомъ: на древнѣйшихъ экземпля-

---

что на лекиеахъ сидячее положеніе у мертваго обуславливается узостью поверхности, на которой находится композиція (ср. Curtius, Jahrb. d. Inst., X (1895), 89); возможно, что здѣсь сказались и нелюбовь греческаго искусства, особенно его классическаго періода, къ мертвымъ, оконченѣлымъ формамъ, которыя всегда дѣйствуютъ отталкивающимъ образомъ (ср. Pottier, Lécythes blancs, 31 сл., 63; Furtwängler, Nektors Lösung въ Histor. u. phil. Aufsätze Curtius gewidmet, 188; Rayet-Collignon, Céramique, 232; Curtius, ук. р.), и новое пониманіе Танатоса (ср. Robert, Thanatos, 27; Pottier, ук. с., 31 сл.; Preller-Robert, Griech. Mythologie, 844 сл.). Сидячая поза, кромѣ того, соответствуетъ болѣе достоинству умершаго (ср. Pottier, ук. с., 32). Но, что самое важное, по нашему, она красивѣе вытянутаго положенія, и мастера бѣлыхъ лекиеовъ предпочитаютъ ее для фигуры мертваго по тѣмъ же чисто эстетическимъ соображеніямъ, какъ, напр., Тиціанъ для Христа въ своемъ «Положеніи во гробѣ». Ср. Ridder, De l'idée de la mort en Grèce, 161.

<sup>1)</sup> Лекиеи этой группы одно время принято было называть локрескими, потому что большая часть извѣстныхъ тогда экземпляровъ ихъ найдена была въ Локрахъ и въ некрополяхъ Италіи и Сициліи (ср. нашъ списокъ вазъ). Ср. O. Jahn, Einl., XXXIV сл.; Heydemann, Mittheilungen aus d. Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien. III Hallisch. Winkelmannspr., 56, 135; Fivel, Gaz. archéol., 1878, 183; Pottier, Lécythes blancs, 4 сл., 103 сл.; Dumont, Peintures céramiques de la Grèce propre, 1876, 52 (Céramiques, II); Rayet-Collignon, Céramique, 216; Pottier y Dumont-Chaplain, Céramiques, I, къ pl. XI и XXIV; Collignon, Catalogue, 88 сл.; J. H. Wright, Americ. Journ. of archaeology, II, 405.

рахъ его густымъ разведеніемъ, на позднѣйшихъ разбавленнымъ. На послѣднихъ замѣчается стремленіе моделировать фигуры.

Рисунки на лекиахъ 2 А 1—202 главнымъ образомъ принадлежать переходному стилю.

Строго связаны всѣ лекии 2 А 1—202 между собою и по размѣрамъ, формѣ и орнаментаци. Въ періодъ переходнаго стиля лекии представляютъ строгое цѣлое, и въ формѣ, и въ орнаментаци, и въ рисункѣ <sup>1)</sup>. Одинъ и тотъ же мастеръ дѣлаетъ теперь и самую вазу и ея рисунокъ съ орнаментами.

Всѣ лекии ряда 2 А 1—202 немного разнятся по величинѣ: высота лекиа бываетъ отъ 15 до 50 сантиметровъ. При этомъ лекии наиболѣе древніе вообще меньше по размѣрамъ. Сравнительною величиною отличаются лекии 2 А 48 слл. <sup>2)</sup>.

Что касается формы лекиевъ, то она не испытываетъ особенно рѣзкихъ измѣненій въ періодъ переходнаго и прекраснаго стилей. Лекии переходнаго стиля все время лишь слегка варьируютъ одну форму (см. Furtwängler, Vasensammlung im Antiquarium, Taf. VI, 176): довольно длинное цилиндрическое туловище, суживающееся внизу къ маленькой круглой подставкѣ, рѣзко отдѣленные отъ него и сначала почти съ горизонтальною поверхностью плечи, сравнительно короткое, узкое горлышко, на которомъ утверждена расширяющаяся сверху головка; отъ нижняго конца ея идетъ небольшая ручка, которая доходитъ до края плечъ лекиа <sup>3)</sup>.

У болѣе древнихъ экземпляровъ туловище немного короче, что всей вазѣ сообщаетъ менѣе стройности; у нихъ, кромѣ того, выгибъ туловища внизу (къ ножкѣ) рѣзче. Постепенно лишь выработана была красивый, элегантный выгибъ. Изъ другихъ измѣненій формы лекиа укажемъ на то, что плечи постепенно увлоняются отъ горизонтальной поверхности и немного приподнимаются; горлышко становится длиннѣе и уже; головка бываетъ то уже, то шире, то въ формѣ воронки, то въ формѣ чашки; довольно много незначительныхъ вариантовъ имѣетъ форма и орнаментаци подставки [см. особ. у Фуртвенглера въ его каталогѣ вазъ Берлинскаго музея, II, 524 слл., 678 слл.; ср. Weisshäupl, Ath. M., XV (1890), 60]. Гораздо больше измѣненій происходитъ въ орнаментаци лекиевъ.

Весьма любопытенъ фактъ, что у древнѣйшихъ лекиевъ бѣлая

<sup>1)</sup> Ср. Bosanquet, J. Hell. st., XVI (1896), 174.

<sup>2)</sup> Ср. Weisshäupl, Ath. M., XV (1890), 44, 60.

<sup>3)</sup> Ср. Wright, Americ. Journ. of Archaeology, II, 403 сл.

облицовка никогда не встрѣчается на плечахъ; совершенно ясно, что она первоначально служила лишь для фона картинъ. И это указываетъ на то, что мастера лекиеовъ подражали великимъ мастерамъ ихъ времени, писавшимъ, какъ мы знаемъ, картины по бѣлому фону.

Такъ, у лекиеовъ 2 А 1—7, 9, 10, 13—17, 19, 23—24, 27, 31—34, 38—41, 43—45, 63—71, 108, 171—175, 178—180, 185, 196—202 плечи еще не покрыты бѣлой облицовкой, которою облицовано туловище, предназначенное для картины, а оставлены безъ всякой облицовки. Есть лекиеи, у которыхъ плечи покрываются чернымъ лакомъ, а орнаменты на нихъ исполняются въ красно-фигурной техникѣ, какъ у перечисленныхъ выше лекиеовъ въ черно-фигурной (ср. лекиеи 2 А 8, 78, 79, 80, 109).

Бѣлую облицовку на плечахъ видимъ уже у лекиеовъ 2 А 11, 18, 21, 36, 42, 48, 52—57, 61, 72, 74—78, 82, 87—89, 94, 97—107, 148—170 и т. д. Обыкновенно у тѣхъ лекиеовъ, у которыхъ плечи покрыты бѣлой краской, ручка бываетъ вся покрыта чернымъ лакомъ. У другихъ, которые еще не имѣютъ бѣлой облицовки на плечахъ или у которыхъ плечи облицованы чернымъ лакомъ, ручка лишь съ наружной стороны покрывается лакомъ <sup>1)</sup>. Отчасти и орнаментъ, который видимъ на плечахъ лекиеа, зависитъ отъ того, облицованы краскою плечи или нѣтъ. Обыкновенными орнаментами на плечахъ у лекиеовъ, безъ бѣлой облицовки, бываютъ или два ряда вертикально расположенныхъ черточекъ (одинъ надъ другимъ) <sup>2)</sup>, или три вѣтки съ пятью пальметками. Дѣлаются эти орнаменты всегда лакомъ.

Примѣрами перваго являются лекиеи 2 А 6, 9, 17, 38—41, 44, 45, 171 сл., 185; примѣрами втораго могутъ служить лекиеи 2 А 1—4, 7, 10, 20, 24, 27, 32, 33, 41, 43, 69—71, 164 и т. д. На нѣкоторыхъ лекиеахъ (ср., напр., 2 А 66, 67, 70) на плечахъ являются пять пальметокъ, и надъ ними, кромѣ того, рядъ вертикально расположенныхъ черточекъ. Иногда, вмѣстѣ пяти, видимъ только четыре пальметки (ср. 2 А 16); на 2 А 15—четыре пальметки и рядъ вертикально расположенныхъ черточекъ.

На лекиеахъ, плечи которыхъ имѣютъ черную лаковую облицовку,

---

<sup>1)</sup> Ср. Weisshaupt, Ath. M., XV (1890), 60.

<sup>2)</sup> Особенно древнiй лекиеъ 2 А 34 имѣетъ на плечахъ гирлянду лотосовыхъ бутоновъ и надъ нею рядъ черточекъ. Повидѣе гирлянда бутоновъ лотоса (обычная на лекиеахъ архаическаго времени) замѣнена была рядомъ черточекъ. На лекиеахъ, приведенныхъ въ нашемъ спискѣ вазъ, не встрѣчается уже вовсе на плечахъ изображенiй животныхъ, какъ въ архаическую эпоху.

обыкновеннымъ орнаментомъ являются три пальметки съ двумя цвѣтами лотоса, всѣ на одной вѣткѣ (ср. 2 А 79).

На лекиоахъ, у которыхъ и плечи имѣютъ бѣлую облицовку, обычнымъ орнаментомъ служатъ три пальметки (на одной вѣткѣ) и фризь изъ овъ вверху (вмѣсто ряда черточекъ). Орнаментъ и здѣсь дѣлается обыкновенно лакомъ того или другого разведенія; при этомъ иногда нѣкоторые лепестки пальметокъ дѣлаются красной краской. Сюда относятся 2 А 11, 48, 52—57, 72, 74, 75, 89, 97 и т. д. (у 2 А 48, 52, 53, 74, 78, 155, 157, 159 видимъ въ пальметкахъ лепестки, по очереди сдѣланные красною краской и лакомъ).

Три пальметки на плечахъ лекиоовъ располагаются по тремъ схемамъ <sup>1)</sup>. Одна схема [А, J. Hell. st., XVI (1896), 175, f. 3] встрѣчается и на лекиоахъ красно-фигурной техники <sup>2)</sup>; ее мы видимъ на нашихъ лекиоахъ 2 А 48, 52, 53, 56, 62, 103. Неудачнымъ вариантомъ первой схемы надо признать схему на лекиоѣ 2 А 53 [В, J. Hell. st., XVI (1896), 176, f. 4]. Наконецъ, третья схема [С, J. Hell. st., XVI (1896), 177, f. 5]—обычная на бѣлыхъ лекиоахъ съ конца переходнаго стиля. Въ первый разъ мы видимъ ее на лекиоахъ 2 А 61 и 74, которые, какъ мы знаемъ, являются одними изъ наиболѣе развитыхъ по стилю рисунковъ среди лекиоовъ, гдѣ тѣло женскихъ фигуръ окрашивается бѣлою краской. На лекиоѣ съ Ὑγιαίνων χαλός въ Луврѣ (2 А 62), на которомъ для женскаго тѣла примѣняется бѣлая краска, видимъ первую схему (А) расположенія пальметокъ. Но уже на лекиоѣ тоже съ Ὑγιαίνων χαλός Британскаго музея (2 А 89) видимъ третью схему (С), которая и утверждается теперь почти безъ измѣненій навсегда на лекиоахъ <sup>3)</sup>.

И орнаменты указываютъ, что всѣ лекиоы ряда 2 А 1—202 явились въ весьма близкихъ другъ ко другу мастерскихъ: мы видимъ иногда и на лекиоахъ, плечи которыхъ имѣютъ бѣлую облицовку, гирлянду лотоса и рядъ вертикально расположенныхъ черточекъ (ср. 2 А 21), или два ряда вертикально расположенныхъ черточекъ (ср. 2 А 18), или пять пальметокъ (2 А 42, 76), или три пальметки съ двумя цвѣтами лотоса (2 А 77), или три пальметки съ двумя цвѣтами лотоса (2 А 93) и т. п.

Точно также иногда въ орнаментѣ на плечахъ мы видимъ круги

<sup>1)</sup> Ср. Bosanquet, J. Hell. st., XVI (1896), 174 сл.

<sup>2)</sup> Ср., напр., два красно-фигурныхъ лекиоа въ Бостонѣ (№№ 445 и 446 по каталогу Робинсона), лекиоы въ Афинахъ (№ 1645), въ Оксфордѣ (№ 320) и т. д.

<sup>3)</sup> Ср. Bosanquet, J. Hell. st., XVI (1896), 176.

какъ у лекиеовъ, плечи которыхъ не имѣютъ вовсе облицовки (ср., напр., 2 А 70), или облицованы чернымъ лакомъ (ср. 2 А 80), или покрыты бѣлою краской (ср. 2 А 52, 53) и т. д..

Нижняя часть туловища лекиеовъ, равно какъ голова, обыкновенно бываютъ покрыты чернымъ лакомъ.

На верхнемъ краю туловища, надъ картиной, обыкновенно бываетъ меандръ, сверху и снизу заключенный двумя или четырьмя параллельными линіями. Меандръ бываетъ иногда и подъ картиной<sup>1)</sup>. Параллельныя линіи, заключающія меандръ, большею частью идутъ кругомъ всего сосуда. Примѣрами послѣдняго могутъ служить лекиеи 2 А 48, 52, 53, 56, 74, 77, 78, 79, 80, 105, 107, 152 и т. д. Напротивъ у лекиеовъ 2 А 67, 68, 71, 74 и параллельныя линіи, какъ меандръ, находятся только надъ картиной. У лекиеа 2 А 70 двѣ параллельныя линіи, которыя заключаютъ меандръ сверху, идутъ кругомъ всего сосуда, а двѣ нижнія параллели, равно какъ и самый меандръ, идутъ лишь надъ картиной. У нѣкоторыхъ параллельныя линіи идутъ кругомъ всего сосуда, а меандръ только надъ фигурами (2 А 99, 143, 148, 167 и т. д.). У 2 А 109 меандръ между параллельными не сдѣланъ вовсе.

Меандръ бываетъ то сплошной, то прерывается крестами, форма которыхъ имѣетъ тоже нѣсколько вариантовъ или квадратиками, украшенными узоромъ шахматной доски<sup>2)</sup>.

Подъ картиной бываетъ иногда линія, обозначающая почву (ср., напр., 2 А 67, 68, 76), которая часто идетъ кругомъ всего сосуда<sup>3)</sup>.

Часто видимъ на древнѣйшихъ экземплярахъ параллельныя линіи (кругомъ всего сосуда) на нижней покрытой чернымъ лакомъ части лекиеовъ. Число ихъ бываетъ различно: на 2 А 8 — только одна такая линія, на 2 А 4, 10, 24 ихъ по двѣ, на 2 А 185 ихъ три, на 2 А 42 — пять. Большею частью эти линіи дѣлаются пурпурной краской (2 А 4, 8, 10, 24, 42, 185). На 2 А 16 одна линія сдѣлана пурпурной краской, другая разбавленнымъ лакомъ, третья въ красно-фигурной техникѣ. На 2 А 15 видимъ пурпурную лаковую и сдѣланную бѣлою краской

<sup>1)</sup> Это видимъ главнымъ образомъ на богѣ древнихъ экземплярахъ: напр., на лекиеахъ 2 А 11, 52, 79, 93. Ср. Wright, *Americ. Journ. of Archaeology*, II, 405 сл.; Weisshaupt, *Festschrift f. O. Benndorf*, 91.

<sup>2)</sup> Примѣры: 2 А 95 (сплошной), 2 А 89 (съ обычн. крестами), 2 А 105, 168 (съ андреевскими крестами), 2 А 91 (съ квадратиками). Иногда кресты въ меандрѣ дѣлаются красной краской (2 А 164). На позднѣйшихъ экземплярахъ начинаютъ иногда и весь меандръ дѣлать не лакомъ, а краской (2 А 157, 159). Параллельныя линіи, заключающія меандръ, всегда дѣлаются лакомъ.

<sup>3)</sup> Ср. 2 А 89, 96, 105, 168 и т. д.

линии, на 2 А 43 — пурпурную и исполненную въ красно-фигурной техникѣ. Иногда всѣ линии гравированы на лаковой облицовкѣ сосуда (ср. 2 А 42).

Въ нашу задачу не входитъ подробный обзоръ формъ и орнаментовъ лекиеовъ. Мы желали лишь указать на то, что и здѣсь мастера лекиеовъ не слѣдовали всегда одной схемѣ, а старались варіировать установившіеся типы; и здѣсь они не были такими ремесленниками, каковы большею частью гончары нашего времени, но проявляли оригинальную жизнь.

Надписи и стиль рисунковъ на лекиеахъ 2 А 1—3, 47, 177 (Γλαύκων χαλός) дали уже намъ возможность судить о приблизительной датѣ всей группы 2 А 1—202. Дальнѣйшія заключенія о времени ихъ возникновенія позволяютъ сдѣлать обстоятельства находки нѣкоторыхъ изъ лекиеовъ нашей группы.

Лекиеы 2 А 71 и 105 были найдены на Кипрѣ. Уже Дюмлеръ <sup>1)</sup> и Вейсгѣйплъ <sup>2)</sup> указали на то, что это даетъ нѣкоторыя указанія на время возникновенія названныхъ лекиеовъ и близкихъ къ нимъ по стилю рисунковъ и техникѣ, равно какъ и вообще на хронологію вазъ. Дѣло въ томъ, что въ V вѣкѣ было сравнительно мало моментовъ, когда аттическіе товары могли быть привозимы на Кипръ.

Какъ извѣстно, возстаніе всѣхъ городовъ Кипра (кромѣ Амаеунта) противъ персовъ подъ предводительствомъ Онасила, вѣроятно, зимою 499—8 года <sup>3)</sup> имѣло, изъ-за измѣны тиранна г. Курія, лишь кратковременный успѣхъ. Онасилъ былъ вскорѣ убитъ, и уже въ 498—7 г. Кипръ снова находится подъ властью персовъ <sup>4)</sup>. Горгъ, бѣжавшій во время возстанія къ персамъ, теперь снова царствуетъ въ Саламинѣ <sup>5)</sup>. Въ походѣ Ксеркса на Элладу въ его флотѣ, между прочимъ, было 150 кипрскихъ кораблей <sup>6)</sup>. Сейчасъ же послѣ 479 года 50 лаконскихъ и 30 аѳинскихъ кораблей, подъ начальствомъ Павсанія и Аристида, пытаются завоевать Кипръ. Павсаній завоевываетъ большую часть городовъ Кипра, прогоняетъ персовъ <sup>7)</sup>. Упрочить свое господство на

<sup>1)</sup> Dümmler, Jahrb. d. Inst., II (1887), 169.

<sup>2)</sup> Weisshäupl, Ath. M., XV (1890), 61.

<sup>3)</sup> Ср. Busolt, Griech. Geschichte<sup>2</sup>, II, 546.

<sup>4)</sup> Геродотъ, V, 104—116. Ср. Busolt, ук. с., II, 547, 3.

<sup>5)</sup> Горгъ царствуетъ тамъ еще и при Ксерксѣ. Ср. Busolt, ук. с., II, 547, 2.

<sup>6)</sup> Геродотъ, VII, 90; Diod., XI, 2, 3.

<sup>7)</sup> Фукидидъ, I, 94; Diod., XI, 44.

Кипрѣ греки, однако, не могутъ. Тотчасъ же за уходомъ Павсанія Кипрѣ опять подпалъ подъ власть персовъ. И вотъ Кимонъ предпринимаетъ новый походъ для освобожденія острова.

Несмотря на его блестящую побѣду при Евримедонѣ (469 г.), походъ остался безрезультатнымъ <sup>1)</sup>. И второй походъ Кимона остался тоже безъ результатовъ. При осадѣ Китія, по Фукидиду <sup>2)</sup>, Кимонъ умеръ. Хотя при Саламинѣ афиняне одерживаютъ побѣду (449 г.), они уходятъ назадъ <sup>3)</sup>. До конца V вѣка Кипрѣ остается во власти персовъ. Мы почти ничего не можемъ сказать объ отношеніяхъ Аѳинъ къ Кипру послѣ 449 года; но о военныхъ предпріятіяхъ противъ Кипра въ это время нѣтъ рѣчи <sup>4)</sup>. Особенно оживленныя сношенія были у афинянъ съ Кипромъ во время правленія въ Саламинѣ Евагора <sup>5)</sup>, послѣ котораго, повидимому, сношенія между ними опять прекращаются <sup>6)</sup>.

Изъ указанныхъ фактовъ видно, что за время съ 499 по 449 годъ правильныхъ постоянныхъ торговыхъ сношеній между Кипромъ и Аѳинами быть не могло. Но, безъ сомнѣнія, нельзя полагать, чтобы этихъ сношеній не было вовсе; и нельзя тѣмъ болѣе на такомъ предположеніи основывать хронологію вазъ, какъ это дѣлаютъ Дюмmlеръ, полагающій, что всѣ вазы строгаго стиля, найденныя на Кипрѣ, должны быть старше 499 года <sup>7)</sup>, и П. Германнъ, датирующій вазы конца строгаго и начала прекраснаго (переходнаго) стиля временемъ послѣ 449 года <sup>8)</sup>. По нашему мнѣнію, въ теченіе 499(8)—498(7) годовъ, когда моремъ кругомъ Кипра владѣлъ прибывшій туда іонійскій флотъ <sup>9)</sup>, безусловно возможенъ былъ импортъ аттическихъ товаровъ. Въ это время скорѣе всего должны были быть привезены на Кипрѣ вазы, подписанныя Кахриліономъ <sup>10)</sup> и Гермеемъ <sup>11)</sup>: мы уже знаемъ по другимъ соображеніямъ (см. выше, гл. III), что эти вазы должны были явиться въ концѣ VI и началѣ V вѣка до Р. Хр. Чрезвычайно малое количество вазъ начала красно-фигурнаго стиля и вообще аттическихъ то-

<sup>1)</sup> Плутархъ, Кимонъ, 12—14 и 18—19; Полиэнъ, Стратег., 1.

<sup>2)</sup> Фукидидъ, I, 112.

<sup>3)</sup> Фукидидъ, I, ук. м.

<sup>4)</sup> Ср. P. Hermann, Das Gräberfeld von Marion auf Cypern. 48 Brl. Winkelmanns-progr., 1888, 25.

<sup>5)</sup> Ср. Dümmler, Jahrb. d. Inst., II (1887), 169; P. Hermann, ук. с., 35 сл.

<sup>6)</sup> Ср. P. Hermann, ук. с., 36.

<sup>7)</sup> Dümmler, Jahrb. d. Inst., II (1887), 169.

<sup>8)</sup> Hermann, Gräberfeld von Marion, 25.

<sup>9)</sup> Ср. Busolt, Griech. Gesch.<sup>2</sup>, II, 547.

<sup>10)</sup> Klein, M., 221.

<sup>11)</sup> Брит. М., Е. 34 (Klein, M., 221, 1); Klein, M., 221, 2.

варовъ начала V вѣка въ некрополѣ Маріона <sup>1)</sup>, говорить за наше соображеніе.

Вторымъ моментомъ, когда, по нашему мнѣнію, возможенъ былъ ввозъ аттическихъ товаровъ на Кипръ, является время сейчасъ же за 479 годомъ. Алабастръ Пасіада <sup>2)</sup>, который, по стилю его рисунка, долженъ былъ быть современникомъ Брига, конечно, былъ привезенъ именно теперь на Кипръ.

Далѣе могли быть привозимы аттическіе товары на Кипръ въ 469 году и 449. Въ эпоху послѣ 469 года привезены были, по нашему, вазы послѣдняго періода строгаго красно-фигурнаго стиля, которыхъ на Кипрѣ найдено сравнительно тоже мало <sup>3)</sup>. Что касается бѣлыхъ лекиеовъ 2 А 71 и 2 А 105, то они не могли быть привезены сейчасъ же послѣ 469 года. По стилю рисунковъ, какъ мы знаемъ, они нѣсколько моложе вазъ съ *Γλαύκων χαλός*. Въ виду того, что послѣднія относятся въ 470—460 годамъ, лекиеи 2 А 71 и 105 должны были быть сдѣланы во всякомъ случаѣ позже 470—460 годовъ. А въ такомъ случаѣ, они могли быть привезены на Кипръ лишь послѣ 449 года. Такъ какъ лекиеи 2 А 71 и 105 лишь немногимъ моложе по стилю лекиеовъ съ *Γλαύκων χαλός*, то сдѣланы они были скорѣе всего въ пятидесятыхъ годахъ V вѣка <sup>4)</sup>.

Мы получаемъ, такимъ образомъ, дату для всего ряда бѣлыхъ лекиеовъ, въ рисункахъ которыхъ контуры дѣлаются лакомъ (2 А 1 — 202): это 480—450 годы. Только наиболѣе развитые лекиеи этого ряда, мы видѣли, относятся къ прекрасному стилю, который установился, такимъ образомъ, не ранѣе 450 года. Къ 480—470 гг. относятся тѣ лекиеи нашего списка, которые по техникѣ и стилю рисунковъ старше лекиеовъ съ *Γλαύκων χαλός*. Послѣдніе, равно какъ и другіе лекиеи переходнаго стиля, явились въ 470—450 годахъ, какъ разъ въ ту эпоху, когда въ Афинахъ дѣйствовалъ Полигнотъ и его школа.

Результаты, въ которыхъ мы пришли, являются весьма интересными въ томъ отношеніи, что намъ удалось, наконецъ, найти вазы, которыя

<sup>1)</sup> Ср. Dümmler, ук. м.; Hermann, ук. с., 27 сл.

<sup>2)</sup> Брит. М., В 668 (Murray, Wh. V., pl. XVIII A; J. Hell. st., VIII (1887), pl. 82).

<sup>3)</sup> Ср. Hermann, Gräberfeld von Marion, 28; Winter, Ath. M., XII (1887), 237.

<sup>4)</sup> Едва ли можно съ Ohnefalsch-Richter, Кургос, 85 сл. и Hermann, Gräberfeld von Marion, 13 сл., принимать только два некрополя близъ древняго Маріона на Кипрѣ. Ср. Dümmler, Jahrb. d. Inst., II (1887), 168, 1.



были сдѣланы въ Афинахъ при Полигнотѣ. Эти результаты являются подтвержденіемъ нашихъ предположеній о вліяніи живописи Полигнота на мастеровъ бѣлыхъ аттическихъ лекиеовъ переходнаго стиля, предположеній, которыя мы сдѣлали, говоря о стилѣ, техникѣ, сюжетахъ и т. п. рисунковъ на лекиеахъ группы 2 А 1—202.

Мы обращаемся теперь къ обзору другой группы аттическихъ бѣлыхъ лекиеовъ.

Мы видѣли, какъ лакъ мало-по-малу перестали употреблять для окраски одежды фигуръ. Позднѣе лакъ въ рисунокѣ перестаютъ употреблять совершенно: и контуры фигуръ, и ихъ волосы, и ихъ одежды, все начинаютъ дѣлать красками. Все время лакъ употребляется лишь для параллельныхъ линій, заключающихъ меандръ, находящійся надъ картиной, у плечъ лекиеа <sup>1)</sup>. Пальметки на плечахъ и меандръ обыкновенно теперь дѣлаютъ краской. Наконецъ, на самыхъ позднихъ экземплярахъ лака мы не видимъ вовсе: весь лекиеъ облицовывается бѣлымъ (ср. 2 А 420, 421).

Въ контурахъ рисунка лакъ исчезалъ такъ же постепенно, какъ и въ окраскѣ одеждъ. Свидѣтелями тому являются два лекиеа Берлинскаго музея (2 А 194, 195). У нихъ еще большая часть контуровъ сдѣлана лакомъ; но на рисунокѣ лекиеа 2 А 194 контуры лицъ, а на 2 А 195 волосы фигуръ исполнены уже красною краской. Названные два лекиеа являются хорошими примѣрами переходной техники.

Въ нашемъ спискѣ вазъ мы даемъ подъ № 268—422 примѣры лекиеовъ, рисунки которыхъ исполнены уже исключительно краской <sup>2)</sup>.

Что лекиеы, гдѣ рисунокъ дѣлается краской, вышли изъ тѣхъ же мастерскихъ, какъ и лекиеы, о которыхъ мы говорили раньше, не можетъ подлежать сомнѣнію. За это говорить, во-первыхъ, форма лекиеовъ, которая остается почти неизмѣнно такою, какъ она установлена была у наиболѣе развитыхъ по стилю рисунковъ сосудовъ первой группы (2 А 87 сл.). Далѣе мы замѣтили уже, что послѣдняя схема расположенія пальметокъ на плечахъ лекиеа (с), которую (схему) мы видѣли въ первой группѣ, остается на лекиеахъ вплоть до тѣхъ поръ, пока у нихъ вообще рисуются на плечахъ пальметки <sup>3)</sup>. Для пальметокъ такъ же, какъ въ первой группѣ, берутъ или одну краску, или

<sup>1)</sup> Лекиеы, гдѣ эти линіи дѣлаются краской,—рѣдкое исключеніе.

<sup>2)</sup> Технику ихъ описываетъ Поттье, *Lécythes blancs*, 99 сл.

<sup>3)</sup> Ср. Wright, *Americ. Journ. of archaeology*, II (1886), 406 сл.; Vanquet, *J. Hell. st.*, XVI (1896), 175.

дѣлаютъ отдѣльные лепестки ихъ по-очереди разными красками (черною и красной). Меандръ имѣетъ тѣ же формы, какъ и у первой группы. И величина лекиеовъ остается въ общемъ одинакова. Лекиеи бываютъ приблизительно отъ 0,15 до 0,75 метра <sup>1)</sup>). Однако, теперь предпочтительно дѣлаютъ большіе лекиеи.

Мы видѣли, что на картинахъ лекиеовъ первой группы часто для обозначенія того, что дѣйствіе происходитъ внутри дома, рисуются висящими различные мелкіе предметы, хотя самая стѣна, по которой они развѣшаны, и не рисуется. Когда мастера перешли къ картинамъ, мѣстомъ дѣйствія которыхъ является кладбище, они продолжаютъ по привычкѣ рисовать эти висящіе предметы, хотя послѣдніе и не имѣютъ на этихъ картинахъ никакого смысла (ср. 2 А 144, 164 и др.). Такіе не имѣющіе смысла въ композиціи висящіе предметы мы очень часто видимъ и на картинахъ лекиеовъ, рисунки на которыхъ сдѣланы краской (ср. 2 А 326, 349, 380, 411, 413, 416 и т. д.). Очевидно, что послѣдніе дѣлались на тѣхъ фабрикахъ, на которыхъ мастера привыкли рисовать эти предметы по традиціи, т. е. на которыхъ изготовлялись и лекиеи первой группы.

Въ новой группѣ мы уже никогда не видимъ пурпурныхъ линій кругомъ лекиеа, на его нижней части, которая покрывается чернымъ лакомъ. Отъ первой группы новая нѣсколько отличается и качествами бѣлой облицовки, которая теперь совершенствуется еще болѣе и становится еще бѣлѣе <sup>2)</sup>). Вообще, если и происходятъ въ новой группѣ нѣкоторыя измѣненія, они всѣ такого рода, что являются лишь усовершенствованіемъ того, что было раньше, а не чѣмъ-то совершенно новымъ и не подготовленнымъ.

На тѣсную связь обѣихъ группъ указываютъ сюжеты картинъ на лекиеахъ <sup>3)</sup>. На лекиеѣ Берлинскаго музея № 2449 (2 А 328) видимъ сцену, хорошо знакомую намъ по лекиеамъ первой группы: двѣ дѣвушки собираются идти на кладбище; одна сидитъ въ креслѣ; на колѣняхъ у нея корзина, въ которую положены уже двѣ тени; противъ дѣвушки стоитъ другая, можетъ быть, служанка, въ рукахъ со шватулкой, изъ которой она вынимаетъ что-то, чтобы передать госпожѣ. Мѣсто дѣйствія—женская половина дома—характеризовано

<sup>1)</sup> Ср. *Benndorf, Gr. S. Vnb.*, 25 сл., *Curtius, Jahrb. d. Inst.*, X (1895), 87.

<sup>2)</sup> Усовершенствованіе облицовки стоитъ въ строгой связи съ тѣмъ, что теперь перестали употреблять въ рисунокъ лакъ. Краски не допускаютъ сильнаго обжиганія которое прежде и сообщало бѣлой облицовкѣ кремовый оттѣнокъ.

<sup>3)</sup> Прекрасный обзоръ сюжетовъ картинъ на лекиеахъ даетъ Поттье, *Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, Paris, 1883.

висящею на стѣнѣ головою повязкой. На луврскомъ лекиоѣ (2 А 314) мы видимъ сцену сраженія пѣшаго воина съ всадникомъ, — сюжетъ также знакомый намъ по первой группѣ (ср. 2 А 142), на 2 А 344 — юношу, собирающагося въ походъ въ присутствіи женщины (ср. 2 А 63, 100, 101, 104, 105, 128 первой группы) и т. д.

Какъ намъ извѣстно, на лекиоахъ первой группы картины, относящіяся къ культу умершихъ, стали со временемъ преобладать. И на лекиоахъ первой группы мы видимъ много картинъ, мѣсто дѣйствія которыхъ происходитъ у стелы. Въ новой группѣ послѣднія картины безусловно преобладаютъ; другія картины являются довольно рѣдкими исключеніями.

Когда мы выше говорили о сюжетахъ картинъ лекиооувъ первой группы, мы не остановились на лекиоахъ 2 А 144 сл., потому что по сюжетамъ картинъ они составляютъ одну группу съ лекиоами, рисунки на которыхъ дѣлаются краской.

Если по технике и стилю рисунковъ лекиоы 2 А 144 сл. нельзя выдѣлить изъ группы лекиооувъ 2 А 1 сл., то сюжеты картинъ ихъ удобнѣе всего разсматривать вмѣстѣ съ сюжетами картинъ на лекиоахъ новой группы.

Чаще всего мы видимъ на нашихъ лекиоахъ картины, представляющія посѣщеніе кладбища и могилъ родственниками умершаго<sup>1)</sup>. Центръ композиціи большею частью занимаетъ стела; кромѣ нея, иногда изображается *tumulus*, холмъ надъ могилой, или низкій четырехугольный надгробный памятникъ (*τράπεζα*)<sup>2)</sup>. Иногда изображается на картинѣ нѣсколько стелъ и т. п.

Около надгробнаго памятника группируются фигуры пришедшихъ почтить память умершихъ<sup>3)</sup>. Мужчины, эфебы, женщины, дѣвушки — послѣднихъ особенно часто изображаютъ мастера лекиооувъ — то несутъ

<sup>1)</sup> Ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 49 слл.; Rohde, *Psyche*<sup>2</sup>, I, 240 сл.

<sup>2)</sup> Ср. Curtius, *Jahrb. d. Inst.*, X (1895), 87. Около могильныхъ памятниковъ изображаются иногда летающія *ψυχαί*, иногда змѣя: могилаъ придаетъ, такимъ образомъ, символическій смыслъ. Ср. Rohde, *Psyche*<sup>2</sup>, I, 244, 4, и ниже.

<sup>3)</sup> Стены всегда почти имѣютъ самый общій смыслъ. Какъ и на надгробіяхъ изъ мрамора, мы видимъ на картинахъ лекиооувъ всегда однѣ и тѣ же типическія фигуры эфебовъ, мужчинъ и женщинъ. Ср. картину на лекиоѣ 2 А 256а, гдѣ всѣ эти три категоріи лицъ изображены вмѣстѣ у стелы. Ср. Benndorf, *Gr. S. Vnb.*, 39 сл.; Pottier, *Lécythes blancs*, 60 слл.; Bayet-Collignon, *Céramique*, 234. Ср. лекиоы 2 А 218, 249 и т. д.

дары умершему въ корзинкахъ <sup>1)</sup>, то украшаютъ надгробный памятникъ тенями, кладутъ у него вѣнки, ставятъ лекионы, то выражаютъ у могилы свое горе и отчаяніе, то стоятъ въ благоговѣніи и т. п. Художники до безконечности повторяютъ на лекионахъ одну и ту же тему, но почти ни разу мы не видимъ буквального повторенія композиціи: всегда въ деталяхъ есть разнообразіе у этихъ картинъ. Всегда художникъ въ вѣка остается на высотѣ: правда, часто темы его намъ знакомы, но, какъ искусный виртуозъ, онъ всегда умѣетъ дать на нихъ чудныя и интересныя варіаціи <sup>2)</sup>. Нерѣдко, какъ то мы видѣли на лекионѣ 2 А 168 (табл. II), среди живыхъ изображается, какъ живой, и покойникъ: очевидно художникамъ хотѣлось на произведеніяхъ, назначенныхъ для умершихъ, выразить мысль, что не все кончено послѣ смерти, что покойные еще недалеко отъ живыхъ, что имъ пріятны дары, приносимые оставшимися въ живыхъ, и что, принося подарки на могилу и украшая ее, человекъ входитъ при этомъ въ общеніе съ умершими, которые и живутъ въ памяти живыхъ <sup>3)</sup>.

Иногда художникъ неясно характеризуетъ умершихъ, которые присутствуютъ при приношеніи даровъ живыми. Есть не мало картинъ на лекионахъ, гдѣ трудно сказать, желалъ ли художникъ представить, напр., дѣвушку и юношу, пришедшихъ на могилу ихъ родственника, или дѣвушку, пришедшую съ приношеніями, и умершаго юношу, ея брата, родственника и т. п., который погребенъ въ могилѣ. Неясною иногда является и одна фигура у стелы <sup>4)</sup>.

На лекионѣ 2 А 144 изображены у четырехугольнаго памятника (на трехъ ступеняхъ) женщина съ вѣнками въ рукахъ и юноша, опершійся лѣвымъ плечомъ на посохъ [мотивъ, столь извѣстный по фризу Парфенона <sup>5)</sup>], и вытянувшій слегка впередъ правую руку: жестъ адо-раціи, выражающій благоговѣніе предъ погребеннымъ въ могилѣ <sup>6)</sup>.

Никакому сомнѣнію не подлежитъ смыслъ названныхъ фигуръ. Но чтó хотѣлъ представить художникъ, нарисовавъ небольшія фигуры

<sup>1)</sup> Это всегда вещи, которыми нравились умершимъ при ихъ жизни. Мужчинамъ и вѣсело приносятъ оружіе, лиры, женщинамъ — шкатулки, зеркала, вѣера, дѣтямъ — птичекъ и игрушки и т. п. Ср. Bosaquet, *J. Hell. st.*, XIX (1899), 175.

<sup>2)</sup> Ср. de Witte, *Gaz. b. a.*, 1863, I, 262; Lenormant, *Muséon*, 1882, 341; Blümmel, *Technologie*, 79; Pottier, *Lécythes blancs*, 98, 113 слл.

<sup>3)</sup> Ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 86.

<sup>4)</sup> Ср. Pottier у Dumont-Chaplain, *Céramiques*, I, 387.

<sup>5)</sup> Ср. Michaëlis, *Parthenon*, Taf. 14, VI, 46; Overbeck, *Plastik*, I, f. 117, 4.

<sup>6)</sup> О жестахъ фигуръ на бѣлыхъ лекионахъ ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 57 слл. (гдѣ приведена и специальная литература).

на могильном холмѣ? Нѣкоторые <sup>1)</sup> полагали, что эти маленькія фигурки—скульптурная группа, которою украшенъ могильный памятникъ. Намъ кажется это сомнительнымъ. До насъ вовсе не дошло подобныхъ скульптурныхъ группъ съ надгробіей V вѣка, когда вообще и статуи на могилахъ представляютъ исключеніе.

Напротивъ, на надгробныхъ рельефахъ этой эпохи чисто жанровая сценка въ родѣ нашей (мать, предлагающая своему ребенку кисть винограда), была бы весьма обычной <sup>2)</sup>. Обычною она была бы и на любомъ лекиѣ группы 2 A 1—143. Но чисто жанровая сценка въ той обстановкѣ, въ какой мы ее видимъ на лекиѣ 2 A 144, какъ справедливо замѣтилъ Риддеръ <sup>3)</sup>, имѣетъ особое значеніе. Несомнѣнно, художникъ хотѣлъ въ этой матери, занятой своимъ ребенкомъ, представить умершую, на могилу которой пришли юноша и женщина. Какъ было обозначить, что въ могилѣ похоронена женщина? Художникъ избралъ наивный способъ: на могильномъ памятникѣ онъ представилъ группу, характеризующую жизнь покойницы, такъ, какъ это дѣлали мастера аттическихъ надгробіей изъ мрамора или художники, расписывавшіе стелы. Какъ на надгробныхъ рельефахъ, умершая находится въ центрѣ всей композиціи.

Что художникъ желалъ представить именно умершую и что его навелъ на этотъ оригинальный способъ указать, кто погребенъ въ могилѣ, надгробные памятники (украшенные рельефами или живописью), за это можетъ говорить картина на лекиѣ 2 A 179, гдѣ изображена стела, рельефъ или картина, на которой представляетъ дѣвушку съ вѣнкомъ: очевидна, стела стоитъ у могилы дѣвушки.

На нѣкоторыхъ лекиѣхъ мы видимъ на могильномъ памятникѣ фигуры юношей. Конечно, возможно, что художники хотѣли представить статуи на стелахъ <sup>4)</sup>. Однако, намъ кажется болѣе вѣроятнымъ, что эти фигуры являются лишь средствомъ указать, чья могила изображена на картинѣ: фигуры являются какъ-бы обликомъ умершаго, всегда присутствующимъ у могилы [сюда относятся 2 A 149, 178 <sup>5)</sup>, 202] <sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Ср. Τσοῦντας, 'Εφ. ἀρχ., 1886, 42. Мысль Бованкета [J. Hell. st., XIX (1899), 175, 2], будто мастеръ имѣлъ здѣсь въ виду рельефъ, украшавшій стелу, намъ кажется совершенно недопустимой.

<sup>2)</sup> Ср. Ridder, L'idée de la mort, 172 слл.

<sup>3)</sup> Ridder, ук. с., 163.

<sup>4)</sup> Несомнѣнно статуи (сфинксовъ), напр., видимъ на могильныхъ памятникахъ на 2 A 187, 188

<sup>5)</sup> Здѣсь, на стелѣ—статуя война; интересно, что юноша приноситъ нъ видѣ даровъ умершему къ его могилѣ оружіе (шлемъ и копье): очевидно, художникъ фигурой война указываетъ на то, что стела стоитъ у могилы война.

<sup>6)</sup> Ср. Rohde. Psyche, I, 244.

Конечно, не группу и не видѣніе, какъ думали нѣкоторые <sup>1)</sup>, хотѣлъ представить художникъ надъ стелой на лекиоѣ 2 А 195. На картинѣ этого интереснаго лекиоа, отъ котораго, къ сожалѣнію, сохранились лишь фрагменты, женщина и мужчина, стоящіе по сторонамъ стелы, очевидно, пришедшіе на могилу родственника адоранты. Дѣвушка, сидящая въ центрѣ композиціи, у стелы—умершая. Надъ стелой здѣсь изображены Танатосъ и Гипносъ, несущіе умершую женщину въ могилу. Художникъ, по нашему мнѣнію, хотѣлъ этой группою указать на судьбу умершей, сходную съ судьбою Сарпедона и Мемнона: она умерла на чужбинѣ, но, благодаря заботливости родственниковъ, по волѣ боговъ, была погребена въ родной землѣ.

Совершенно ясна сцена на картинѣ лекиоа 2 А 153. Госпожа (направо отъ стелы) пришла со служанкою (налѣво) на могилу съ приношеніями умершему: она сама принесла лекиоѣ и тенію, а служанка стулъ <sup>2)</sup> и алабастръ. Не можетъ подлежать сомнѣнію и смыслъ картинки лекиоа 2 А 157: два юноши пришли къ стелѣ, чтобы украсить ее теніями; стела, очевидно, стоитъ у могилы ихъ общаго друга или родственника <sup>3)</sup>. На лекиоѣ 2 А 218 видимъ собравшеюся у могилы цѣлую семью: старикъ съ двумя своими дѣтьми (сыномъ и дочерью) пришелъ съ приношеніями (ихъ держитъ дѣвушка) на могилу своей покойной жены. Подобная сцена украшаетъ лекиоѣ 2 А 249. Центръ композиціи, какъ всегда, занимаетъ стела. Налѣво отъ нея видимъ эфеба, который нерѣзительно подходитъ съ лирою въ рукахъ къ стелѣ; за нимъ стоитъ бородатый мужчина, и, повидимому, побуждаетъ идти эфеба впередъ. Направо отъ стелы женщина держитъ корзинку съ вѣнками и лентами. По всей вѣроятности, предъ нами отецъ и мать съ малолѣтнимъ сыномъ на могилѣ ихъ другого дитяти, которому братъ и долженъ принести въ даръ лиру <sup>4)</sup>. На лекиоѣ 2 А 275 также видимъ юношу, который принесъ въ даръ умершему лиру, и дѣвучку съ обычною корзинкою, наполненною теніями.

Далѣе адорантовъ у стелы мы видимъ на слѣдующихъ лекиоахъ:

<sup>1)</sup> Ср. Curtius, Jahrb. d. Inst., X (1895), 90 сл.; Furtwängler, Arch. Anz., X (1895), 41, 52.

<sup>2)</sup> Какую роль игралъ стулъ при приношеніяхъ, ясно видно на картинѣ лекиоа 2 А 164: здѣсь стулъ поставленъ вплотъ у стелы и на немъ—корзинка съ теніями. Ср. Bonaquet, J. Hell. st., XIX (1899), 175 сл.

<sup>3)</sup> Мы считаемъ устраннымъ затрудненіе, которое находилъ Фуртвенглеръ (къ № 2448) въ каталогѣ вазъ Берлинскаго музея, въ томъ, что на картинѣ нѣтъ второй стелы.

<sup>4)</sup> Лира можетъ быть подаркомъ и эфебу и дѣвучкѣ. Ср. Bendorff, Gr. S. Vnb., 67; Collignon, Catalogue къ 650.

2 А 171—177, 180—182, 185—187, 189—191, 193, 197—200, 202<sup>b</sup>, 202<sup>d</sup>—202<sup>j</sup>, 207, 209, 232, 248, 261, 262, 267<sup>c</sup>, 271, 274, 292, 296, 308, 350<sup>a</sup>, 376<sup>a</sup>, 394, 405—409. Всѣ эти картины являются вариациями извѣстнаго уже намъ типа композиціи.

Иногда изображаются у стелы фигуры въ печали: это могутъ быть тоже родственники и друзья покойнаго (ср. лекиоы 2 А 309, 374).

Мы уже нѣсколько разъ встрѣтили на картинахъ нашихъ лекиоовъ изображенія самихъ умершихъ, какъ живыхъ, среди ихъ друзей и родственниковъ (2 А 144, 149, 168, 178, 202). На лекиоахъ, которые по стилю ихъ рисунковъ должны быть старше, умершій изображается обыкновенно, какъ и на надгробіяхъ этой эпохи, въ позѣ и положеніи, которыя были типичны для него при жизни: мать занимается своимъ ребенкомъ (2 А 144), юноши и мужчины характеризуются палестритами (2 А 149, 168, 202), воинъ является въ полномъ вооруженіи (2 А 178) <sup>1)</sup>. На лекиоахъ 2 А 144, 149, 178, 202 мастера такъ изобразили умершихъ, что не остается сомнѣнія насчетъ того, что они хотѣли дать на картинѣ. Весьма любопытенъ лекиоъ 2 А 195; здѣсь художникъ изобразилъ два раза умершую: Танатосъ и Гипносъ несутъ ее въ могилу (группа надъ стелой), и затѣмъ умершая является сидящею у стелы. Второй разъ она нарисована въ томъ же масштабѣ, какъ и стоящіе у стелы женщина и юноша, адоранты. Группа надъ стелой, какъ мы замѣтили уже, указываетъ на судьбу погребенной, а ея фигура у стелы выражаетъ то, что покойная не остается забытою и продолжаетъ жить въ памяти тѣхъ, кто посѣщаетъ ея могилу. Лекиоъ 2 А 195 является однимъ изъ древнѣйшихъ примѣровъ изображенія умершаго, какъ живого, въ томъ же масштабѣ, какъ живые, и среди живыхъ. Мы уже познакомились еще съ однимъ лекиоомъ, гдѣ былъ изображенъ умершій, какъ живой, и дѣвушка, пришедшая на его могилу съ приношеніями (2 А 168). Къ тому же времени, какъ только что названный лекиоъ, относится интересный лекиоъ Британскаго музея D 60 (2 А 148). На немъ — картина охоты на зайца, но страннымъ образомъ центръ композиціи занятъ широкою украшенною теніею стелой на трехъ ступеняхъ. Лѣвая сторона надгробнаго памятника отчасти закрывается довольно высокимъ холмомъ. Мѣстность, гдѣ происходитъ дѣйствіе, характеризуется неровною; кромѣ

<sup>1)</sup> Ср. Milchhöfer, Ath. M., V (1880), 180; Furtwängler, Collect. Sabouroff, I, Introduction и текстъ къ pl. XV—XVII и LX; Dumont, Gaz. b. a., 1873, II, 111 слл. (у Dumont-Chaplain, Céramiques, II, 96 слл.); Pottier, Lécythes blancs, 63 слл.; Curtius, Jahrb. d. Inst., X (1895), 88.

большаго холма, обозначены и мелкія неровности почвы. Какъ разъ передъ стелой бѣжитъ заяцъ и за нимъ борзая собака. Налѣво отъ стелы юноша, сидѣвшій, очевидно <sup>1)</sup>, въ засадѣ за холмикомъ, выскакиваетъ и готовъ поразить зайца камнемъ. Изъ-за стелы вслѣдъ за собакой бѣжитъ другой юноша съ палкой въ лѣвой рукѣ. Чисто живописная обстановка и мотивъ юноши налѣво отъ стелы <sup>2)</sup> не оставляютъ сомнѣнія, что авторъ лекиеа скомпановалъ эту живую сцену по какой-нибудь извѣстной картинѣ. Но что обозначаетъ тутъ стела? Конечно, дѣйствіе происходитъ не на кладбищѣ. Художникъ желалъ представить умершаго эфеба, который при жизни былъ страстнымъ охотникомъ. Стелу онъ нарисовалъ лишь потому, что теперь на лекиеахъ установился уже обычай изображать умершаго у стелы.

На лекиеѣ бывшей коллекціи Фовеля (2 А 235) умершій эфебъ занятъ птицамп—забава, очевидно, увлекавшая его при жизни. Кромѣ умершаго, у стелы изображенъ еще одинъ эфебъ (братъ или пріятель покойнаго). Послѣдній стоитъ и держитъ на лѣвой рукѣ птичку; вторая птичка сидитъ на акротеріи стелы. Умершій слѣдитъ за тѣмъ, что дѣлаетъ его братъ, и протягиваетъ къ нему руку. Какъ и на картинѣ лекиеа 2 А 148, ничто здѣсь, кромѣ стелы, не указываетъ на то, что передъ нами умершій и живой эфебы. Если бы не было стелы, мы имѣли бы чисто жапровую картинку съ натуры <sup>3)</sup>.

Однако, теперь сравнительно очень рѣдко встрѣчаются на лекиеахъ картины въ родѣ картины на лекиеѣ 2 А 148. Художники теперь вообще не любятъ картинъ съ бурнымъ дѣйствіемъ. Слѣдуя велѣніемъ живописцамъ ихъ времени, и вазовые мастера предпочитаютъ картины настроеній. Вотъ другая картинка, на которой умершій юноша характеризуемъ также охотникомъ (2 А 418) (рис. 19); онъ сидитъ въ центрѣ композиціи близъ стелы <sup>4)</sup>, украшенной теніею, у могильнаго холма, также разукрашеннаго теніями; на юношѣ наброшенъ лишь гиматій. У холма положена лира и поставлена корзинка съ гранатовыми яблоками: это все дары, принесенные юношѣ <sup>5)</sup>. Юноша сидитъ на одной

<sup>1)</sup> Правая нога его находится непосредственно у нижней ступени стелы и за собакой, которая вскочила на эту ступень. Это указываетъ, что заяцъ, собака и юноша выбѣжали изъ-за стелы.

<sup>2)</sup> Ср. выше.

<sup>3)</sup> Ср. Ridder, ук. с., 165.

<sup>4)</sup> Стела увѣнчана акашевыми листьями, изъ которыхъ выходятъ два явентла, какъ у ионической колонны; сверху нихъ—пальметки. Ср. точно такой акротерій у Ликийскаго саркофага въ Оттоманскомъ музеѣ (Hamdy-bey et Th. Reinach, Nécropolytiale à Sidon, pl. XV).

<sup>5)</sup> Игра на лирѣ занимала въ жизни молодаго афинянина такое же видное мѣсто,





Рис. 19. Картина на бѣломъ лекнеѣ въ Национальномъ музеѣ въ Ассингахъ (2 А 418).

изъ неровностей почвы, повернувшись всѣмъ корпусомъ вправо и оглядываясь налѣво на зайца, который сидитъ на небольшомъ холмѣ. Юноша — весь мыслями на землѣ; онъ думаетъ о своемъ любимомъ развлеченіи — охотѣ. Вся мѣстность налѣво отъ стелы и могильнаго холма характеризуется гористостью. Живописная трактовка ея совершенно такая же, какъ на картинѣ лекиѳа 2 А 148. Справа отъ юноши, какъ разъ передъ стелой стоитъ дѣвочка; это скорѣе всего тоже умершая. Далѣе стоитъ женщина: это — мать эфеба и дѣвочка, пришедшая къ ихъ могиламъ <sup>1)</sup>. Дѣвочка и мать ея въ хитонахъ и гиматіяхъ; у дѣвочки на головѣ чепецъ, у женщины — широкая повязка. Дѣвочка поправляетъ на себѣ свой гиматій. Женщина въ лѣвой рукѣ держитъ корзинку съ дарами умершему (ваза, кисть винограда, теніи).

Весьма интересна картина на лекиѳѣ коллекціи Зомзе (Furtwängler, Sammlung Somzée, Taf. XXXIX; 2 А 341\* нашего списка). Молодая мать пришла на могилу своего ребенка. Она держитъ въ рукахъ вѣнокъ. Ребенокъ представленъ, какъ живой, сидящимъ на землѣ, около стелы, и положившимъ руки на ея ступени. Сзади него представленъ поросшій кустарникомъ могильный холмъ, близъ котораго изображенъ летящій журавль.

На картинѣ лекиѳа 2 А 229 видимъ стоящими у стелы женщину и юношу. Юноша владетъ на ступени стелы прялку. Ясное дѣло, что въ могилѣ погребена женщина. Ее художникъ представилъ стоящею съ другой стороны стелы. Она держитъ въ рукахъ умершаго ребенка. Можетъ быть, художникъ имѣлъ въ виду представить женщину, умершую отъ родовъ вмѣстѣ со своимъ ребенкомъ <sup>2)</sup>. Оставшійся въ живыхъ мужъ ея представленъ пришедшимъ на могилу съ приношеніями (прялкой). Висящая налѣво отъ стелы въ свободномъ пространствѣ лира — тоже приношеніе умершей. Сходна съ фигурою женщины на лекиѳѣ 2 А 229 женщина съ мертвымъ ребенкомъ въ рукахъ на лекиѳѣ 2 А 194: и здѣсь скорѣе художникъ желалъ представить мать, умершую при родахъ съ ребенкомъ, чѣмъ женщину, несущую ребенка, чтобы похоронить его у стелы, такъ какъ сцены похоронъ мы не видимъ ни на одномъ изъ извѣстныхъ до сихъ поръ бѣлыхъ лекиѳовъ.

какъ гимнастика. Отъ того лиру мы часто видимъ среди даровъ, приносимыхъ умершему. Часто эфебы изображаются сидящими у стелы съ лирой. Ср. Furtwängler, Collection Sabouroff, I, къ pl. 60; Milchhöfer, Ath. M., V (1880), 180, 191.

<sup>1)</sup> Такъ скорѣе всего надо понимать сцену вмѣстѣ со Стаисомъ (Еф. ἀρχ., 1894, 67): холмъ обозначаетъ могилу юноши, стела — могилу дѣвочки. Прежде мы, какъ С. Рейнакъ [Gaz. b. a., XIII (1894), 161], видѣли лишь въ юношѣ умершаго, а дѣвочку и женщину считали сестрой и матерью, которыя пришли на могилу эфеба.

<sup>2)</sup> Ср. P. Gardner, J. Hell. st., XV (1895), 327 слл.

Однимъ изъ перловъ греческой керамики является лекиѳъ въ Луврѣ (зала L, № 96), 2 А 364 (табл. V). На немъ представлены четыре женщины у стелы. Одна сидитъ въ креслѣ (*κλισμός*) и держитъ на правой рукѣ, которую прижала къ груди, двухъ любимыхъ птичекъ. Одѣта она въ два хитона (одинъ, нижній съ рукавами, другой, надѣтый сверхъ перваго, безрукавный) и гиматій, покрывающей и голову; лѣвою рукою женщина приподнимаетъ гиматій, желая его надвинуть больше на лѣвое плечо. Какъ разъ противъ этой женщины стоитъ другая (одѣта въ хитонъ и гиматій, одинъ конецъ котораго правою рукою она приподняла вверхъ, чтобы накинуть его затѣмъ на правое плечо) съ роскошнымъ вѣеромъ въ лѣвой рукѣ. Далѣе влѣво видимъ третью женщину (на ней надѣтъ одинъ хитонъ съ отворотомъ), которая въ рукахъ несетъ корзину; въ корзину поставлена ваза съ крышечкой. Сзади сидящей женщины стоитъ еще одна (одѣта, какъ третья) съ такою же вазою и съ алабастромъ въ рукахъ. Передъ нами—типичная сцена туалета, извѣстная намъ и по лекиѳамъ первой группы и по аттическимъ надгробіямъ: три служанки принесли своей госпожѣ, которая сидитъ на креслѣ, различные принадлежности туалета. Однако, стела, изображенная сейчасъ же за сидящею женщиною, даетъ всей сценѣ иное значеніе: сидящая женщина— умершая; художникъ и здѣсь наивно изобразилъ у стелы сценку изъ жизни женщины, которая нашла близъ нея мѣсто вѣчнаго покоя. Было указано еще на то, что и корзинка, которую держитъ третья женщина,— типичная, употреблявшаяся лишь для приношеній умершимъ<sup>1)</sup>. Глубокая серьезность на лицахъ (у госпожи лицо выражаетъ даже печаль) также говорить за то, что передъ нами не простая жанровая сцена.

Интересна картина на лекиѳѣ Fitzwilliam museum въ Кембриджѣ № 140 (2 А 227). Несомнѣнно, и здѣсь передъ нами умершій юноша, который изображенъ, какъ живой, сидящимъ у стелы, украшенной теніями. Юноша совершенно голый, сидитъ на ступеняхъ стелы, подложивъ подъ себя свою хламиду. Справа—женщина (мать или сестра его), которая пришла на его могилу и принесла ему въ даръ шлемъ и копье. Она обращается къ нему съ рѣчью и онъ слушаетъ ее. Въ такомъ же родѣ видимъ картину на одномъ вновь прибрѣтенномъ лекиѳѣ Британскаго музея (2 А 236): покойному молодому воину, который изображенъ сидящимъ у стелы, его товарищъ или родственникъ приноситъ въ даръ шлемъ и копье. Къ картинѣ названнаго только что лекиѳа близка картина на лекиѳѣ 2 А 349 (табл. VI).

<sup>1)</sup> Ср. Ridder, *у.к. с.*, 166.

Въ центрѣ сохранились остатки фронтона, которымъ увѣнчана была стела. У стелы сидитъ юноша-воинъ; на немъ надѣтъ шлемъ; въ правой рукѣ онъ держалъ, вѣроятно, два копья (отъ нихъ сохранились слѣды лишь сверху). Сидѣлъ юноша, подставляя подъ себя одежду (хламиду), на небольшомъ холмѣ. Сохранившіяся линіи позволяютъ предполагать, что на юношѣ былъ надѣтъ обыкновенный хитонъ безъ рукавовъ. Справа отъ стелы, противъ умершаго, стоитъ эфебъ въ хламидѣ и петасѣ. Лѣвую руку онъ уперъ въ бокъ. Съ той и съ другой стороны композиція ограничивается теніями, висящими въ свободномъ пространствѣ.

На картинѣ берлинскаго лекіеа № 2450 (2 А 329) мы видимъ юношу, который сидитъ у стелы съ лирою въ рукахъ. Противъ него стоитъ женщина съ приношеніями. Очевидно, художникъ и здѣсь хотѣлъ представить, какъ живого, умершаго юнаго музыканта <sup>1)</sup>. На лекіеѣ Британскаго музея D 64 (2 А 34?) представлены двѣ дѣвушки: одна сидитъ на ступеняхъ стелы (близъ которой возвышается могильный холмъ), другая стоитъ противъ нея съ корзинкою для приношеній. Сидящая протягиваетъ руку стоящей, которая съ нею разговариваетъ.

Едва ли мы ошибемся, если, по аналогіи съ предыдущими картинами, и здѣсь въ сидящей дѣвушкѣ признаемъ умершую, къ которой родственница или подруга пришла на могилу. На другомъ лекіеѣ тоже Британскаго музея D 71 (2 А 411) мы видимъ женщину, которая пришла съ приношеніями къ двумъ могиламъ: похороненныя въ нихъ лица представлены опять, какъ живыя, сидящими у своихъ надгробныхъ памятниковъ.

Вообще на лекіеахъ весьма часто умершіе (мужчины и женщины) изображаются сидящими у стелы или могильнаго холма (иногда на холмѣ) <sup>2)</sup>, а адоранты стоящими противъ нихъ съ разнообразными приношеніями. Кромѣ названныхъ лекіеовъ, примѣрами этого являются еще слѣдующіе лекіеы: 2 А 183, 202<sup>c</sup>, 208, 230, 252, 255, 256, 283 <sup>3)</sup>, 294, 299, 304, 305, 310, 312, 313, 315, 335, 340, 347, 351, 370, 372, 375, 377, 381, 383, 391, 395, 398, 410, 412.

Не менѣе часты картины, на которыхъ умершій изображается стоящимъ у стелы, между тѣмъ какъ съ другой стороны ея стоятъ адоранты съ приношеніями или безъ нихъ. Типомъ такой композиціи является извѣстная намъ картина на лекіеѣ 2 А 168. Совершенно

<sup>1)</sup> Ср. Ridder, ук. с., 163 сл.

<sup>2)</sup> Ср., напр., 2 А 411.

<sup>3)</sup> Ср. Ridder, ук. с., 165.

такого же характера картины видимъ на леккиахъ 2 А 145, 146, 150, 153<sup>a</sup>, 165, 170, 202<sup>a</sup>, 203, 234, 243, 250, 253, 254, 269, 270, 276, 278, 279, 325, 331, 348, 352, 355, 356, 371, 415.

Весьма распространена композиція, въ которой умершій занимаетъ центръ и сидитъ у стелы (большею частью на ея ступеняхъ) <sup>1)</sup> или у могильнаго холма, и съ обѣихъ сторонъ его окружаютъ пришедшіе на могилу адоранты съ приношеніями (иногда безъ нихъ, въ печали).

На одномъ леккиѣ въ Луврѣ (2 А 366) видимъ юнаго эфеба, который играетъ на лирѣ, сидя на ступеняхъ стелы. По обѣ стороны стелы стоятъ адоранты—пожилой мужчина, вѣроятно, отецъ умершаго, и эфебъ, братъ его. Прелестна картина на леккиѣ Берлинскаго музея № 2451 (2 А 268). Въ центрѣ у нея стела, увѣнчанная пальметвой строгой формы съ волютами и украшенная теніями. На четырехугольномъ камнѣ, который повонты на засыпанной могильной ямѣ (небольшую насыпь надъ могилой обозначаютъ волнистыя линіи) сидитъ дѣвушка, обнявъ обѣими руками колѣно слегка приподнятой лѣвой ноги. Это—мотивъ, который мы видимъ у печальнаго Гектора въ „Аидѣ“ Полигнота, у печальныхъ фигуръ на саркофагѣ „Pleugeuses“ въ Оттоманскомъ музеѣ въ Константинополѣ, и на массѣ другихъ памятниковъ <sup>2)</sup>. Такая поза въ древнемъ искусствѣ характеризуетъ печальныя фигуры <sup>3)</sup>. Итакъ, умершая на берлинскомъ леккиѣ изображена въ печали. Дѣвушка смотритъ на стоящаго направо отъ нея юношу, который держитъ въ правой рукѣ два копья и опирается на нихъ. Слѣва подходитъ къ умершей дѣвушка съ обычной корзинкой, наполненной различными приношеніями (вѣнки, теніи). Эта дѣвушка и эфебъ, очевидно, пришли навѣстить могилу покойницы. Эфебъ чувствуетъ взоры покойной. Мысль, которую хотѣлъ провести авторъ картины, совершенно ясна: дѣвушка не умерла, но живетъ еще въ памяти своихъ друзей и близкихъ <sup>4)</sup>. Въ такомъ же родѣ картина, украшающая леккиѣ Британскаго музея D 70 (2 А 291). Умершая дѣвушка, сидящая на ступеняхъ стелы,

<sup>1)</sup> Ср. Ridder, ук. с., 164.

<sup>2)</sup> См. ихъ перечень у Hamdy-bey et Th. Reinach. Une nécropole royale à Sidon, 248.

<sup>3)</sup> Ср. древній текстъ (Пасиалія, Гомилія о славѣ), который приводитъ Рейнакъ (ук. с., 248, 2): τὰς υεῖρας κατὰ τῶν ὑοῦτων συμπλέκοντες—τοῦτο δὲ τῶν πενθόντων το σῦντα.

<sup>4)</sup> Бенндорфъ объяснилъ картину на нашемъ леккиѣ иначе. По его мнѣнію, адѣсъ и на другихъ подобныхъ картинахъ (ср. 2 А 145, 356, 378) женщины пришли на могилу, а эфебъ—путешественникъ, который, остановился и смотритъ на сцену, происходящую у могилы. можетъ быть, его друга или родственника. Уже Поттѣе (Lécythes blancs, 61 сл.) устранилъ это объясненіе.

дѣлаетъ жестъ горя и печали. Съ той и другой стороны къ ней подходятъ женщины съ приношеніями (лекины, теніи, алабастръ).

Къ этой картинѣ близка картина на лекиноѣ Національнаго музея въ Афинахъ (шк. 41, № 1755), 2 А 360, гдѣ также изображена сидящая на ступеняхъ стелы печальная дѣвушка и юноша и женщина по сторонамъ стелы.

Чрезвычайно интересна по выраженію лица умершаго картина на лекиноѣ того же музея (№ 1816), 2 А 413 (табл. III). Въ глубокой печали умершій юноша представленъ и здѣсь сидящимъ на ступеняхъ стелы. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ два копья, правую положилъ на колѣно. На немъ надѣты короткій безрукавный хитонъ и хламида, на ногахъ — высокія походныя ботинки. Справа подходитъ къ нему юноша (въ хитонѣ и гиматіи) съ щитомъ и шлемомъ въ рукахъ: это — дары покойному. Съ лѣвой стороны стоитъ противъ умершаго другой юноша въ одномъ гиматіи; судя по жесту его правой руки, можно полагать, что онъ обращается съ рѣчью къ покойному.

Группа фигуръ на лекиноѣ 2 А 413 намъ всегда напоминала группу, которая должна была находиться въ центральной части полигнотова „Аида“: сидящій Ахиллъ въ центрѣ, смотрящій на него Протесилай съ одной стороны и стоящій за Ахилломъ Патроклъ — съ другой.

На другомъ лекиноѣ Національнаго музея въ Афинахъ (№ 1955, изъ Эретрии; 2 А 416) въ центрѣ композиціи, на ступеняхъ стелы <sup>1)</sup>, сидитъ молодая дѣвушка (умершая) <sup>2)</sup>; правую руку она подняла высоко вверхъ, лѣвою взялась за голову; на лицѣ ея — печаль и горе. Справа къ ней подходитъ дѣвушка съ приношеніями (ваза съ крышкой въ одной рукѣ и шкатулка въ другой); съ нѣсколькимъ грустнымъ выраженіемъ въ лицѣ она смотритъ на покойную <sup>3)</sup>. По другую сторону покойной стоитъ женщина въ гиматіи и держитъ въ рукахъ тенію, — даръ умершей подругѣ или родственницѣ. Группа на картинѣ этого лекина чрезвычайно близка къ группѣ на лекиноѣ 2 А 413. Какъ и тамъ, здѣсь по краямъ композиціи развѣшаны въ свободномъ пространствѣ теніи (здѣсь, кромѣ теній, еще видимъ висящій подъ теніей направо вѣнокъ).

На лекиноѣ въ Нейбургѣ (2 А 422) предъ нами юноша и дѣвушка, сидящіе на ступеняхъ могильнаго памятника, у котораго съ одной стороны стоитъ мужчина, а съ другой — двѣ дѣвушки съ приношеніями:

<sup>1)</sup> Стела на трехъ ступеняхъ; сверху ее увѣнчиваютъ іоническія волюты и надъ ними пальметки изъ большихъ акантовыхъ листьевъ.

<sup>2)</sup> На дѣвушкѣ надѣты тонкій, прозрачный хитонъ и гиматіи.

<sup>3)</sup> У этой дѣвушки два хитона (длинный, нижній, и короткій сверху него).

это друзья и родственники, пришедшіе навѣстить могилу двухъ безвременно умершихъ.

Совершенно такія же композиціи, но почти всегда съ разнообразіемъ въ различныхъ мелкихъ деталяхъ, какъ у описанныхъ только что лекиоовъ (умершій, сидящій у могильнаго памятника, около котораго собрались родные и друзья покойнаго), мы видимъ и на лекиоахъ 2 А 241, 242, 267<sup>f</sup>, 286, 290, 293, 336, 341, 357, 361, 392, 397, 402, 414, 417, 421.

Интересно отмѣтить картины на лекиоахъ 2 А 404 и 346. На первомъ умершему юношѣ, который представленъ, по обычаю, въ центрѣ сидящимъ на ступеняхъ надгробнаго памятника, мужчина приводитъ въ даръ коня; другой мужчина стоитъ съ другой стороны умершаго. На лекиоѣ 2 А 346 видимъ юношу—умершаго, который сидитъ съ двумя копьями у стелы; противъ него налѣво—конь, — конечно, даръ, который принесли покойному друзья его. Намъ кажется, однако, что едва ли можно на картинахъ названныхъ двухъ лекиоовъ видѣть картины съ натуры; едва ли, дѣйствительно, такіе дары были въ обычаѣ. По нашему мнѣнію, здѣсь такія же символическія, условныя композиціи, какъ на лекиоахъ 2 А 148, 418 и др.

Какъ тамъ художникъ изобразилъ умершихъ у могильнаго памятника, но въ обстановкѣ, которая правилась имъ или была типична для нихъ при жизни, такъ и здѣсь художникъ рисуетъ, вмѣсто обычныхъ даровъ, такіе, которые умершему были бы особенно пріятны при жизни. Эти картины заставляютъ предполагать, что и на картинахъ описанныхъ нами раньше лекиоовъ не всегда изображаются приношенія, которыя дѣйствительно дѣлались (это, напр., можно сказать объ оружіи и т. п.): часто, быть можетъ, художникъ посредствомъ приношеній просто желалъ только сдѣлать указаніе на то, каково было положеніе умершаго въ жизни, что ему нравилось, чѣмъ онъ увлекался.

Картины на рассмотрѣнныхъ нами до сихъ поръ лекиоахъ были болѣе или менѣе ясны и понятны. Но мы уже замѣтили, что есть немало лекиоовъ, на картинахъ которыхъ бываетъ весьма трудно опредѣлить смыслъ, который желалъ придать имъ художникъ <sup>1)</sup>. Это большею частью лекионы, на которыхъ представлены двѣ или одна фигура у стелы, причемъ ни та ни другая ничѣмъ особенно не характеризованы такъ, чтобы можно было видѣть опредѣленно въ нихъ умершаго или адоранта.

---

<sup>1)</sup> Ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 63 сл. (гдѣ см. и старую литературу); ср. Pottier у Dumont-Chaplain, *Céramiques*, I, 387.

Возьмемъ, напримѣръ, лекиоъ 2 А 350 (рис. 20). На его картинѣ передъ нами двѣ дѣвушки, стоящія по сторонамъ стелы, увѣнчанной пальметкою строгаго типа. Та, которая направо, держитъ въ лѣвой рукѣ корзинку съ приношеніями. Правую рукою она, повидному, поправляла себѣ одежду (подпоясанный хитонъ безъ рукавовъ, вверху двойной). Ясно, что эта женщина пришла на могилу съ приношеніями. Но кого имѣлъ въ виду художникъ во второй дѣвушкѣ? Она стоитъ налѣво отъ стелы. Одѣта она въ такой же хитонъ, какъ и первая, и, кромѣ того, у ней наброшена на лѣвой рукѣ вуаль, конецъ которой дѣвушка подняла вверхъ съ намѣреніемъ, вѣроятно, накинуть ее на голову,— мотивъ, подобныя которому видимъ весьма часто на картинахъ



Рис. 20. Картина на лекиоѣ 2 А 350.

лекиоовъ. По нашему мнѣнію, скорѣе во второй дѣвушкѣ нужно видѣть умершую. Но не невозможно считать и ее пришедшею на могилу. Также не ясна картина на лекиоѣ 2 А 152: кого имѣлъ въ виду художникъ, нарисовавъ печальнаго старца у могилы? Умершій ли это, или такъ же, какъ и дѣвушка, стоящая по другую сторону стелы, живой и пришедшій на могилу друга или родственника? То и другое одинаково возможно. То же нужно сказать о картинѣ лекиоа 2 А 155: печальный мужчина съ лекиоомъ въ рукахъ можетъ быть и адорантомъ, и умершимъ. На лекиоѣ 2 А 326 изображены двѣ дѣвушки: одна, направо отъ стелы, стоитъ на колѣняхъ и жестаи выражаетъ глубокое



горе и отчаяніе; по другую сторону стелы стоитъ дѣвушка, которая правою рукою дѣлаетъ жестъ адораціи. Опять художникъ не выразилъ

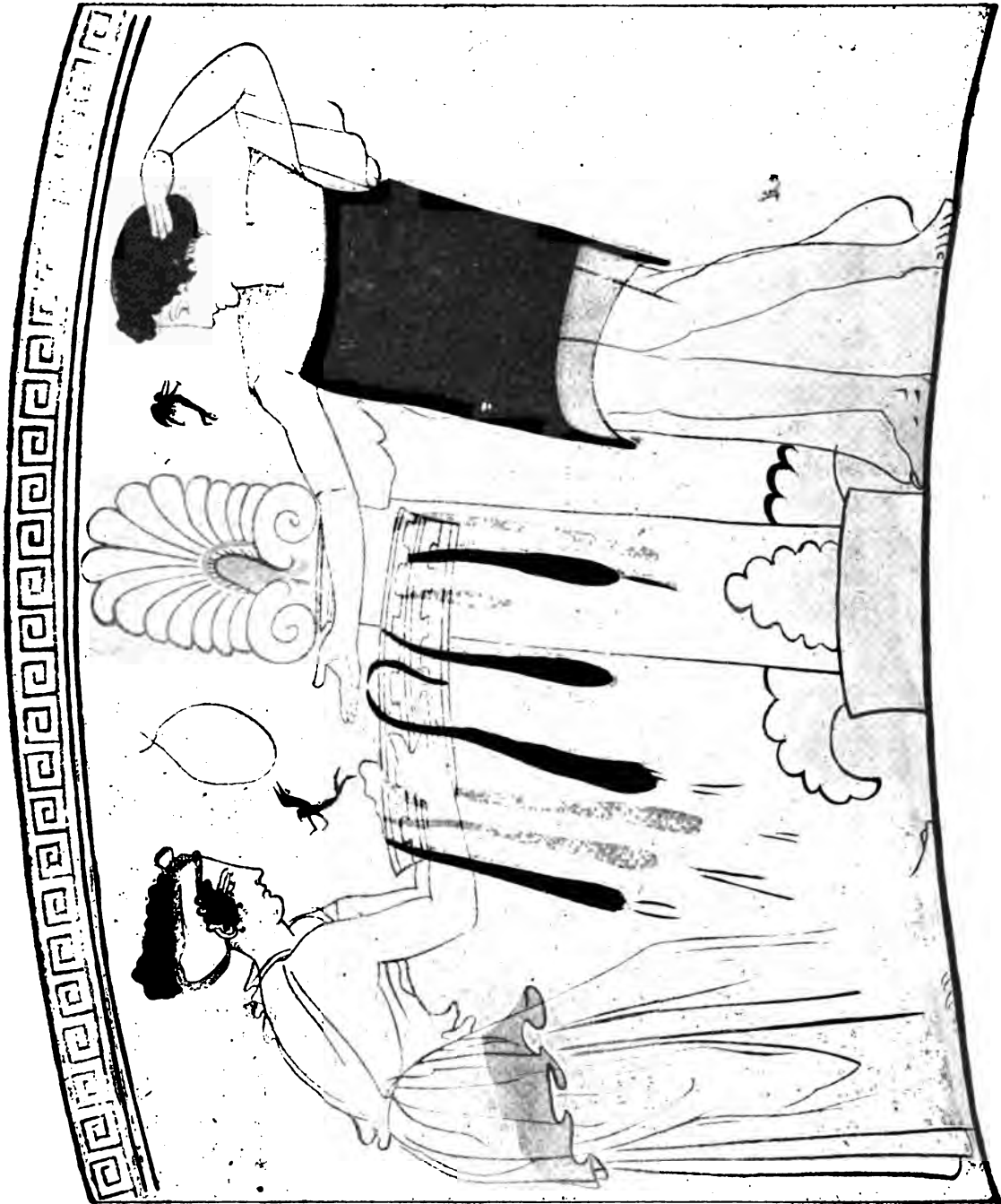


Рис. 21. Картина на бѣломъ известкѣ въ Аеннахъ (2 А 380).

съ достаточною ясностью, кого онъ имѣлъ въ виду въ стоящей на колѣняхъ дѣвушкѣ. На лепкѣ 2 А 380 (рис. 21) передъ нами опять

двѣ дѣвушки. Одна (налѣво отъ стелы)<sup>1)</sup> ставитъ корзину съ приношеніями у стелы<sup>2)</sup>; другая (направо отъ стелы) жестаи выражаетъ горе и обращается къ первой<sup>3)</sup>. Двѣ летящія отъ стелы ψυχαί (души) не даютъ указаній на счетъ того, имѣлъ ли въ виду авторъ рисунка въ дѣвушкѣ, стоящей направо отъ стелы, умершую<sup>4)</sup>, и наглядно показываютъ, что и на другихъ картинахъ по ψυχαί нельзя въ той или другой фигурѣ видѣть умершаго<sup>5)</sup>. Также не ясны картины на слѣдующихъ лекиахъ нашего списка<sup>6)</sup>: 2 A 147, 151, 156, 158, 159, 161—164, 166, 169, 184, 196, 201, 204—206, 211—215, 220, 223, 225, 226, 228, 229, 231, 244—247, 251, 257—260, 263, 267<sup>d</sup>, 281, 282, 284, 285, 287—288<sup>a</sup>, 289, 295, 297, 298, 300—303, 306, 307, 316—322, 324, 327, 337—339, 343, 345, 353, 354, 359, 363, 373, 375, 376, 378, 382, 384—390, 393, 396, 403, 419.

Озираясь на картины лекиаовъ съ изображеніемъ умершихъ и адорантовъ у стелы, мы не можемъ не замѣтить, что умершихъ въ этихъ сценахъ стали изображать вообще позднѣе. Первоначально у стелы изображаютъ лишь адорантовъ; первоначально и сцены у стелы имѣютъ такой же чисто жанровый характеръ, какъ бѣольшая часть картинъ на лекиахъ первой группы<sup>7)</sup>. Подъ вліяніемъ надгробій мастера лекиаовъ стали рано изображать и самихъ умершихъ. На наиболѣе раннихъ лекиахъ умершіе изображаются на стелахъ; художники украшаютъ стелы живописью или рельефами, а на этихъ послѣднихъ изобра-

<sup>1)</sup> Одѣта въ подпоясанный безрукавный хитонъ (двойной вверху) обычнаго аеинскаго типа. На головѣ—широкая повязка (mitra).

<sup>2)</sup> Стела увѣнчана строгою пальметкой на волотахъ; внизу, на первой ступени, у нея три акаеовыхъ листа.

<sup>3)</sup> Одѣта въ тонкій длинный хитонъ съ рукавами; сверху послѣдняго у нея надѣтъ еще короткій безрукавный хитонъ.

<sup>4)</sup> По нашему возможно въ этой фигурѣ видѣть умершую. Бенндорфъ (Gr. S. Vnb., къ Taf. 14) видитъ въ ней, однако, пришедшую на могилу.

<sup>5)</sup> Самое лучшее объясненіе этихъ летающихъ ψυχαί на картинахъ бѣлыхъ лекиаовъ то, что ψυχαί представляютъ витающія около могилъ души умершихъ. Въ мнѣіи о загробномъ существованіи душъ Платонъ (Федонъ, гл. 57, 108 A—B), скорѣе всего основываясь на народныхъ вѣрованіяхъ, говоритъ между прочимъ: ἡ δ' ἐπιθυμῆτικὸς τοῦ σώματος ἔχουσα (ψυχή)... περὶ ἐχεῖνο πολὺν χρονον ἐπτοημένη καὶ περὶ τὸν ὀρατὸν τόπον, πολλὰ ἀντιτείνουσα καὶ πολλὰ παύουσα, βία καὶ μόγις ὑπὸ τοῦ προσταγμένου δαίμονος οἴχεται ἀγομένη. Ср. Benndorf, Gr. S. Vnb., 33 сл., 65; Pottier, Lécythes blancs, 75 сл.; Rohde, Psyche<sup>2</sup>, I, 244.

<sup>6)</sup> См. списокъ вазъ.

<sup>7)</sup> Возможно, что сцены у стелы имѣютъ своимъ прототипомъ картины, изображающія Ореста и Электру на могилѣ Агамемнона. Ср. Pottier, Lécythes blancs, 112; ср. картину на лекиаѣ 2 A 75, которая, по нашему мнѣію, смѣльно говорить за предположеніе Поттье. Мисологическія сцены передѣлывались въ сцены обыденной жизни въ вазовой живописи весьма часто. Примѣры см. у Поттье, ук м.

жаетъ умершаго; иногда стелу увѣнчиваетъ группа фигуръ или одна фигура, какъ будто статуи: на самомъ дѣлѣ, художникъ вовсе не копируетъ могильныхъ памятниковъ со статуями, но послѣднія являются лишь средствомъ изобразить умершаго и дать понять зрителю, чью могилу художникъ желалъ изобразить на своей картинѣ. Наконецъ, художники стали изображать умершихъ у стель, какъ живыхъ, въ такихъ позахъ и обстановкѣ, которыя были типичны при ихъ жизни. При этомъ умершій изображается въ самыхъ разнообразныхъ позахъ и положеніяхъ (сидящимъ, стоящимъ и т. д.)<sup>1)</sup>. Надобно, однако, замѣтить, что, какъ и на надгробныхъ рельефахъ, умершій въ композиціи играетъ всегда главную роль, являясь ея центромъ (послѣдній, разумѣется, на картинѣ не долженъ совпадать всегда съ центромъ математическимъ). Особенно типичною является композиція на одномъ лекиоѣ въ Луврѣ (2 А 256<sup>a</sup> нашего списка): здѣсь все вниманіе сосредоточивается на юношѣ, котораго поэтому и надо считать скорѣе не за адоранта, а за умершаго, изображеннаго среди живыхъ.

Часто, въ то время, какъ умершій представленъ спокойнымъ и совершенно погружившимся въ свое дѣло, окружающіе могилу адоранты представлены печальными, убитыми горемъ. Представляя главное лицо композиціи равнодушнымъ среди всеобщаго плача и стенаній, авторы рисунковъ на лекиоахъ яспо даютъ понять, что это главное лицо — абстракція смерти, не живой среди живыхъ, а умершій, изображенный живымъ<sup>2)</sup>.

Тѣмъ, кто покупалъ лекионы, пріятно, очевидно, было видѣть такое изображеніе умершаго: умершіе продолжаютъ жить лишь въ памяти оставшихся въ живыхъ; представляя умершаго въ той обстановкѣ, въ какой его знавали при жизни, авторъ картины напоминаетъ о прошлой жизни умершаго, прославляетъ и какъ-бы героизируетъ покойнаго<sup>3)</sup>.

Рано стали изображать и умершихъ въ печальныхъ позахъ. Риддеръ<sup>4)</sup> замѣтилъ, что въ изображеніяхъ умершаго въ печали сказываются новое направленіе и новыя идеи, которыхъ не встрѣчаемъ въ первую половину V вѣка: по его мнѣнію, умершій, изображенный, какъ живой, у стелы скорбитъ о печальной участи человѣка. Однако, какъ мы знаемъ, уже неоднократно были высказываемы предположенія, что на печальныхъ фигурахъ аттическихъ надгробныхъ стель и другихъ

<sup>1)</sup> Ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 63 сл., гдѣ указана и специальная литература.

<sup>2)</sup> Ср. Ridder, *ук. с.*, 164.

<sup>3)</sup> Ridder, *ук. с.*, 164.

<sup>4)</sup> Ridder, *ук. с.*, 166 сл.

памятниковъ возможно съ большою долею вѣроятности <sup>1)</sup> усматривать вліяніе печальныхъ фигуръ изъ полигнотовыхъ „Иліона“ и „Аида“. То же надо сказать и о картинахъ бѣлыхъ лекиеовъ, которыя явились какъ разъ въ эпоху наибольшей славы Полигнота и его дѣятельности въ Аѳинахъ. И печальныя фигуры на картинахъ бѣлыхъ лекиеовъ, по общему характеру и настроенію столь близкія къ фигурамъ на аттическихъ надгробіяхъ, весьма вѣроятно, зависятъ отъ Полигнота. Мы уже не разъ имѣли случай замѣтить, какъ часто на картинахъ лекиеовъ мы встрѣчаемъ аналогіи съ живописью Полигнота въ мотивахъ фигуръ, группахъ и т. д. Полигнотъ въ „Аидѣ“ представилъ нѣкоторыхъ героевъ и героинь въ печальныхъ позахъ <sup>2)</sup>. Чего же было проще и естественнѣе, что авторы картинъ на бѣлыхъ лекиеахъ, изображая умершихъ, подражали фигурамъ „Аида“?

Послѣ того, какъ мы познакомились съ картинами бѣлыхъ лекиеовъ, намъ и самыя композиціи Полигнота становятся яснѣе и понятнѣе. Какъ авторы картинъ на бѣлыхъ лекиеахъ изображаютъ умершихъ въ типичныхъ для нихъ позахъ и обстановкѣ, такъ и Полигнотъ въ „Аидѣ“ cadaго героя изобразилъ въ позѣ, для него характерной. Печальны были судьбы Гектора, Ѳамирида: художникъ V вѣка могъ изобразить ихъ въ царствѣ Аида лишь въ печальныхъ позахъ! Напротивъ, прелестныя дочери Пандарея были похищены Гарпіями, когда только что разцвѣли: и вотъ у Полигнота въ „Аидѣ“ мы видимъ ихъ увѣнчанными розами и беззаботно играющими въ кости и т. д. Можетъ быть, изображая умершихъ въ печали у стелы, первоначально художники желали просто сказать, что умершему выпало много несчастій на долю при жизни. Во всякомъ случаѣ, намъ кажется, что вліяніе печальныхъ фигуръ картинъ Полигнота и его школы, которымъ (фигурамъ) такъ удивлялись въ древности, на картины лекиеовъ болѣе вѣроятно, чѣмъ вліяніе тѣхъ или другихъ философскихъ ученій.

На картинахъ лекиеовъ, съ которыми мы познакомились до сихъ поръ, мы не видѣли ни разу изображеній загробной жизни; на картинахъ, гдѣ мы находили умершихъ, въ самомъ дѣлѣ нельзя видѣть изображенія ихъ загробнаго существованія: художникъ желалъ лишь дать всякій разъ общую идею объ умершемъ, общую характеристику его, желалъ сказать лишь то, каковъ былъ умершій при жизни <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Ср. гл. II.

<sup>2)</sup> См. введене.

<sup>3)</sup> Ср. Ridder, ук. с., 167: «cette représentation du mort n'a donc en définitive rien de proprement funéraire: le trépas y paraît comme une menace, tantôt inaperçue, tantôt vivement ressentie; il n'occupe pas encore la scène et n'intervient qu'à l'arrière-plan».

Изъ загробной жизни художники на бѣлыхъ лекиахъ изображаютъ лишь одну сцену. Это — встрѣча умершаго съ Харономъ <sup>1)</sup>.

Образцомъ композиціи, изображающей встрѣчу умершаго съ Харономъ, могутъ слугить картины на лекиахъ 2 А 332 и 358 <sup>2)</sup>. На первой видимъ Харона стоящимъ въ его ладѣ и опирающимся на весло или шесть; онъ причалилъ къ берегу, на которомъ стоитъ печальная молодая дѣвушка; ее Харонъ долженъ перевезти въ царство Аида. Съ той и съ другой стороны отъ ладьи въ водѣ камышъ, на одномъ изъ стеблей котораго привязана черная ленточка; за дѣвушкой стоитъ довольно большой лекиа. Послѣдній, равно какъ и ленточка, — приношенія умершей <sup>3)</sup>. На картинѣ лекиа 2 А 358 Харонъ сидитъ въ ладѣ и держитъ въ лѣвой рукѣ шесть, прислонивъ его къ плечу. На берегу стоитъ дѣвушка. Судя по жестамъ фигуръ, онѣ разговариваютъ.

Какъ и на картинѣ лекиа 2 А 332, въ водѣ здѣсь нарисованъ растущимъ камышъ. Композиція идентична съ композиціей на лекиахъ 2 А 332; только Харонъ здѣсь представленъ на правой сторонѣ, а дѣвушка на лѣвой. Таковы же въ общемъ композиціи у картинъ на лекиахъ 2 А 224, 237, 239, 240, 267<sup>a</sup>, 311, 323.

Весьма интересна картина на лекиахъ 2 А 368 (рис. 22). Въ центрѣ композиціи — стела, поставленная на двухъ ступеняхъ и увѣчанная акантевыми листьями и строгою пальметкою на волютахъ. На ступеняхъ стелы сидитъ эфебъ (умершій) <sup>4)</sup>. Налѣво отъ стелы женщина <sup>5)</sup> подходит къ умершему съ корзиной, изъ которой свѣшивается тенія; это обычная корзина для приношеній, предназначающихся умершимъ. Направо отъ стелы — Харонъ, причаливающий въ ладѣ къ стелѣ, у которой сидитъ умершій <sup>6)</sup>. Если бы не было въ этой картинѣ Харона, который страннымъ образомъ подѣзжаетъ въ ладѣ къ самой стелѣ, то мы имѣли бы хорошо знакомую намъ сцену приношенія даровъ умершему. Какимъ образомъ является здѣсь Харонъ? Намъ кажется,

<sup>1)</sup> Ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 34 сл.

<sup>2)</sup> О нихъ см. Ridder, *ук. с.*, 170 сл.

<sup>3)</sup> На Харонѣ надѣта экомида; на головѣ у него — шапка. На дѣвушкѣ — подпоясанный хитонъ (вверху двойной) и гиматій (прикрывающій и голову).

<sup>4)</sup> На немъ наброшенъ лишь гиматій, оставляющій непокрытой всю верхнюю часть тѣла. Едва ли можно утверждать, что эфебъ держитъ въ правой рукѣ оболъ для Харона, какъ это дѣлаетъ Риддеръ (*ук. с.*, 171).

<sup>5)</sup> На ней дорическій подпоясанный (вверху двойной) хитонъ безъ рукавовъ.

<sup>6)</sup> Картины, въ родѣ нашей, являются новымъ подтвержденіемъ того, что сидяція фигуры у стелы — умершие. Ср. v. Duhn, *A. Z.*, 1885, 21 сл. Юноша на лекиахъ 2 А 267а предлагаетъ Харону оболъ за перевозъ. Ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 49.

что художникъ просто составилъ здѣсь новую композицію, контаминировавъ двѣ композиціи, которыя ему были извѣстны: композиціи приношенія даровъ умершему у стелы и встрѣчи умершаго съ Харономъ <sup>1)</sup>.



Рис. 22. Картина на блоктъ ленте въ Национальномъ музеѣ въ Деннахъ (2 А 365).

Уже изображая умершаго, какъ живого у стелы, художники вводили въ композицію условность. Ввести въ нее фигуру Харона было лишь дальнѣйшимъ шагомъ. Харонъ является здѣсь олицетвореніемъ самой

<sup>1)</sup> Ср. v. Duhn, A. Z., 1885, 6; Ridder, ук. с., 171.

смерти <sup>1)</sup>. Къ картинѣ на леквѣ 2 А 368 близки картины на леквѣахъ 2 А 160, 216, 238, 265, 266, 267, 267<sup>b</sup>, 267<sup>c</sup>, 280, 367, 401 <sup>2)</sup>. На картинѣ леквѣа 2 А 369 дѣйствіе происходитъ не у стелы, а у Ахеронта. На скалистомъ берегу его сидитъ маленькій мальчикъ. Харонъ причалилъ къ берегу, чтобы взять его въ ладью. У ногъ мальчика стоитъ шкатулка и корзинка съ теніей. Женщина—скорѣе всего мать мальчика—подходитъ къ нему и несетъ въ рукахъ утку: это, какъ шкатулка и корзинка,—даръ умершему <sup>3)</sup>.

Поттѣ, объясняя картины съ изображеніемъ Харона, указалъ на то, что, по представленіямъ вазовыхъ мастеровъ, Харонъ иногда является за умершимъ къ самой стелѣ. Такъ какъ мнѣ версія, извѣстной намъ изъ литературы, говоритъ другое (именно, что душа умершаго послѣ странствованій является къ Ахеронту, гдѣ и встрѣчаетъ ее Харонъ) <sup>4)</sup>, то Поттѣ утверждаетъ, что греческая религія не знала вообще твердо установленныхъ догматовъ, и потому художники, при изображеніи Харона, пользовались полною свободой и создавали собственныя версія мифа. На это нужно замѣтить, что греческіе мастера вплоть до самаго конца IV вѣка никогда не занимались иллюстраціей (въ нашемъ смыслѣ слова) какихъ-нибудь мифовъ, извѣстныхъ изъ поэзіи <sup>5)</sup> и, при изображеніяхъ изъ мифологии и изъ исторіи <sup>6)</sup>, руководились соображеніями чисто художественными, а вовсе не желаніемъ точно воспроизвести тѣ или другіе факты. Изображая Харона въ лодкѣ у стелы, художники, очевидно, не думали объ Ахеронтѣ и о томъ, что душа умершаго тамъ встрѣчается съ Харономъ по народнымъ вѣрованіямъ, равно какъ не желали, разумѣется, сказать, что Харонъ является за умершимъ къ стелѣ <sup>7)</sup>. Они вовсе не обращаютъ вниманія на то, гдѣ происходитъ дѣйствіе; они желаютъ лишь указать, что умершій долженъ встрѣтиться съ Харономъ, который и перевезетъ его въ другой міръ.

<sup>1)</sup> Ср. v. Duhn, A. Z., 1885, 20 слл.

<sup>2)</sup> О картинѣ послѣдняго леквѣа ср. Ridder, ук. с., 171 сл.

<sup>3)</sup> Ср. v. Duhn, Jahrb. d. Inst., II (1887), 242 сл.; Ridder, ук. с., 171. Ф. Дунъ и Риддеръ объясняютъ иначе сцену на леквѣ 2 А 369; по мнѣнію Риддера, женщина здѣсь—умершая; а мальчикъ характеризуетъ ее матерью, находившей при жизни наибольшую радость въ своемъ ребенкѣ. Ф. Дунъ женскую фигуру считаетъ не матерью ребенка, а просто дѣвушкой.

<sup>4)</sup> Источники собраны у Roscher, Lex. d. Mythologie, I, 884 слл. Новая литература, касающаяся Харона, указана у Поттѣ, ук. с., 43 слл. Ср. теперь еще v. Duhn, A. Z., 1885, 1 слл.; Rohde, Psyche<sup>2</sup>, I, 306; Ridder, ук. с., 168 слл.; Waser, Charon, Charun, Charos, Berlin, 1898; Wilamowitz-Möllendorff, Hermes, XXIV (1899), 227 слл.

<sup>5)</sup> Ср. Robert, Bild und Lied, Einleitung.

<sup>6)</sup> Ср. Hamdy-bey et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, 296.

<sup>7)</sup> Кромѣ Поттѣ, послѣднее полагалъ и v. Duhn, A. Z., 1885, 21.

Картина на лекиѣ 2 А 400 любопытна тѣмъ, что здѣсь дары, которые до сихъ поръ, какъ мы видѣли, приносились умершимъ, назначены Харону <sup>1)</sup>. На картинѣ этого лекиѣ женщина, стоящая въ центрѣ композиціи у стелы, предлагаетъ Харону гранатовыя яблоки въ корзинахъ, изъ которой тотъ и беретъ одно яблоко. За женщиной идетъ эфебъ: это—умершій <sup>2)</sup>. Отъ такой композиціи легко перейти къ тому, чтобы изобразить умершаго, который, вмѣсто обола, предлагаетъ Харону дары, приносимые обыкновенно умершимъ. На картинѣ лекиѣ 2 А 333 видимъ дѣвушку, которая приближается къ Харону съ двумя корзинами, наполненными различными приношеніями. Стелы здѣсь не нарисовано. Композиція, такимъ образомъ, съ одной стороны примыкаетъ къ композиціямъ извѣстныхъ намъ уже лекиѣвъ 2 А 332 и 358, а съ другой—къ картинамъ на лекиѣхъ, гдѣ изображается приношеніе даровъ умершему въ присутствіи Харона. Къ композиціи на лекиѣ 2 А 400 близка композиція, въ которой посредникомъ между умершимъ и Харономъ является Гермій  $\psi\omicron\chi\omicron\pi\omicron\mu\pi\omicron\varsigma$  <sup>3)</sup>. Ее мы видимъ на лекиѣхъ 2 А 233, 264, 272, 277. На лекиѣ въ Мюнхенѣ № 209 (2 А 233) Гермій нѣжно поддерживаетъ умершую за руку въ моментъ, когда она должна перейти въ ладью Харона. На лекиѣ въ Луврѣ (2 А 277) Гермій передаетъ Харону юношу.

Фигура Харона въ ладѣ на всѣхъ картинахъ почти идентична. Большею частью Харонъ бываетъ представленъ стоящимъ въ ладѣ и причаливающимъ къ берегу Ахеронта или къ стелѣ <sup>4)</sup>. Одѣтъ Харонъ почти на всѣхъ картинахъ одинаково; его поза, движенія почти вездѣ одни и тѣ же. На цѣломъ рядѣ картинъ видимъ камышъ растущимъ въ Ахеронтѣ <sup>5)</sup>.

Лекиѣы—первые памятники, на которыхъ видимъ изображеніе Харона. Впервые въ искусствѣ является Харонъ въ „Аидѣ“ Полигнота. Если бы образъ Харона, думаетъ правильно фонъ-Дунъ <sup>6)</sup>, былъ уже общеизвѣстенъ въ литературѣ и искусствѣ, то едва ли бы ученые эзегеты

<sup>1)</sup> Ср. Rohde, *Psyche*<sup>2</sup>, II, 249, 1.

<sup>2)</sup> Ср. Furtwängler, *Beschr. d. Vasensammlung im Antiquarium*, къ № 2680; v. Duhn, *A. Z.*, 1885, 18 сл. Дунъ и Гаррисонъ (*Greek vase paintings*, къ pl. XLIII) неправильно считаютъ фигуру, находящуюся за женщиной съ приношеніями, женскою. Риддеръ, *ук. с.*, 168, и здѣсь невѣрно въ женщинѣ съ приношеніями видать умершую.

<sup>3)</sup> Ср. о немъ Roscher, *Lexik. der Mythologie*, I, 2372 сл., и Scherer у Roscher, *ук. с.*, 2421 сл.

<sup>4)</sup> Сидящимъ въ ладѣ Харонъ изображенъ, напр., на 2 А 239, 240, 323, 358

<sup>5)</sup> Ср. 2 А 332, 358, 400 и др.

<sup>6)</sup> v. Duhn, *A. Z.*, 1885, 17.



вывели то заключеніе, что прямымъ источникомъ Полигнота была Ми-  
ніада. У Полигнота Харонъ былъ представленъ везущимъ въ ладѣ  
въ Аидѣ Клеобію и Теллида. Такъ какъ послѣднія двѣ фигуры были  
сидящія, то, во избѣжаніе монотонности въ картинѣ, Харонъ скорѣе  
всего былъ представленъ стоящимъ <sup>1)</sup>. Какъ и на картинахъ лекиеовъ,  
у Полигнота въ Ахеронтѣ былъ изображенъ растущимъ камышъ. Ха-  
ронъ, стоящій въ ладѣ и причаливающей въ берегу, камышъ, растущій  
у берега—мотивы, которые были, такимъ образомъ, и на картинѣ По-  
лигнота. Если мы видимъ тѣ же самые мотивы повторяющимися не-  
измѣнно и постоянно въ вазовой живописи и у различныхъ мастеровъ <sup>2)</sup>,  
если эти мотивы у послѣднихъ являются вдругъ и какъ разъ въ эпоху  
непосредственно послѣ Полигнота, то скорѣе всего въ первоисточникѣ  
мотивъ Харона бѣлыхъ лекиеовъ ведетъ свое происхожденіе отъ По-  
лигнота. За то, что мотивъ этотъ взятъ былъ со знаменитаго оригинала,  
указываютъ римскіе памятники, на которыхъ мы опять его встрѣчаемъ <sup>3)</sup>.

Однако, несомнѣнно, что художники лекиеовъ не копируютъ рабски  
картины Полигнота. У нихъ изображается другой моментъ: сцены самаго  
перевоза мы ни разу не видимъ на лекиеахъ <sup>4)</sup>. Такъ какъ всѣ изобра-  
женія Харона на лекиеахъ сводятся къ одному основному типу, то  
нѣкоторые ученые высказывали предположеніе, что въ V вѣкѣ была  
какая-то знаменитая композиція (въ основѣ зависѣвшая отъ „Аида“  
Полигнота), вариация которой и даютъ мастера лекиеовъ <sup>5)</sup>. Намъ кажется  
такое предположеніе лишнимъ. Скорѣе всего, мы думаемъ, мастера  
лекиеовъ зависятъ отъ Полигнота непосредственно. Если дѣйствительно  
ни разу мы не видимъ сцены самаго перевоза, то это потому, что  
мастера лекиеовъ первоначально вовсе не желали ее представлять.  
Первоначально, какъ мы видѣли, вовсе не изображали умершихъ на  
лекиеахъ. Затѣмъ, когда стали изображать ихъ, у художниковъ является  
мысль изобразить рядомъ съ традиціонной фигурой умершаго и Харона,  
съ которымъ ему придется имѣть дѣло. Художники изображаютъ умер-  
шихъ среди живыхъ и какъ живыхъ. Всегда на картинахъ проходитъ  
мысль: увы! какъ недавно умершій еще жилъ и дѣйствовалъ среди  
живыхъ, любилъ и былъ любимъ! Художники, желая провести  
эту мысль, поэтому и не представляютъ умершихъ въ

<sup>1)</sup> За это высказывался и Поттье въ своихъ лекціяхъ въ École du Louvre.

<sup>2)</sup> Невозможно утверждать даже, чтобы всѣ лекиеи съ изображеніемъ Харона были  
расписаны въ одной мастерской. Ср. Bosanquet, J. Hell. st., XIX (1899), 182 сл.

<sup>3)</sup> Ср. Pottier, Lécythes blancs, 47.

<sup>4)</sup> Ср. Pottier, ук. с., 128 сл.; v. Duhn, A. Z., 1885, 6.

<sup>5)</sup> Ср. Pottier, ук. м.; v. Duhn, ук. м., 18 сл.

ладѣ Харона: художнику какъ будто больно сказать, что уже все кончено, что умершій уже всецѣло въ рукахъ беспощадной смерти, и потому онъ представляетъ его евфемистически лишь близкимъ къ этой печальной участи. Желая изобразить умершаго лицомъ въ лицу съ ужаснымъ Харономъ, художники естественно Харона изображаютъ такъ, какъ онъ былъ представленъ у Полигнота; другихъ изображеній Харона не было еще въ искусствѣ, а изъ полигнотовой картины взять мотивъ фигуры Харона было тѣмъ легче, что и самая мысль изобразить Харона рядомъ съ умершимъ явилась скорѣе всего подъ вліяніемъ „Аида“, гдѣ на берегу Ахеронта, недалеко отъ Харона, были представлены герои и героини. Мастера лекиеовъ еще разъ показываютъ, какими дѣйствительно истинными художниками они были; они пользуются мотивомъ картины Полигнота, но перерабатываютъ его, сообразно своимъ цѣлямъ, и не теряютъ своей индивидуальности. Въ мелкихъ деталяхъ у картинъ съ изображеніемъ Харона много разнообразія. Это яспѣе всего видно, напр., на типѣ Харона, который далеко не одинаковъ на всѣхъ лекиеахъ. У Полигнота Харонъ представленъ былъ старикомъ. У мастеровъ лекиеовъ онъ мужчина зрѣлыхъ лѣтъ, не старикъ, большею частью со спокойнымъ задумчивымъ выраженіемъ лица <sup>1)</sup>. Иногда у Харона на лекиеахъ мы видимъ красивыя, благородныя черты лица [ср. 2 А 332, 368 (рис. 22) и т. д.].

Другой разъ его черты грубы, вульгарны, даже дикы (ср. 2 А 233, 238, 239 и т. д.) <sup>2)</sup>.

На рядѣ лекиеовъ встрѣчается композиція, представляющая *Θанатоса* и *Гипноса*, полагающихъ въ могилу умершаго <sup>3)</sup>. Мы уже раньше имѣли случай познакомиться съ этой композиціей, когда говорили о лекиеахъ 2 А 167 и 195. Эту композицію видимъ еще на лекиеахъ 2 А 221, 273, 334, 362 <sup>4)</sup>.

Выше мы замѣтили уже также, что мастера бѣлыхъ лекиеовъ измѣняютъ старую схему этой композиціи подъ вліяніемъ мотива группы *Синона* и *Анхіяла* съ тѣломъ *Лаомедонта* на „Иліонѣ“ Полигнота. Не можемъ не замѣтить и здѣсь, какъ ловко художники пользуются мотивомъ Полигнота для своихъ цѣлей. Лучшею композиціею надо, по нашему, считать ту, которую видимъ на лекиеѣ Національнаго музея

<sup>1)</sup> Ср. Pottier, *Lécythes blancs*, 128 сл.

<sup>2)</sup> Ср. Bosanquet, *J. Hell. st.*, XIX (1899), 182 сл.

<sup>3)</sup> Pottier, *Lécythes blancs*, 23 сл.

<sup>4)</sup> На лекиеѣ 2 А 221 *Смисъ* (*Catal.*, D 59) и *Мѣрре* (*Wh. ath. vases.* къ pl. IX) напрасно усматриваютъ, ссылаясь на *Quint. Smyrn.*, II, 549, въ двухъ геніяхъ *Ворея* и *Зефира*.

въ Афинахъ (2 А 362 нашего списка; табл. VII). Райе и Коллиньонъ <sup>1)</sup> справедливо замѣчаютъ, что здѣсь нѣтъ совершенно ничего мрачнаго въ изображеніи Танатоса, черты лица котораго чрезвычайно красивы и благородны, и ничего отталывающаго, непріятнаго въ изображеніи умершей, контуры тѣла у которой дышатъ всею гибкостью жизни. Танатосъ и Гипносъ съ замѣчательною заботливостью и нѣжностью полагаютъ въ могильную яму (которая находится передъ элегантною стелой) <sup>2)</sup> умершую дѣвушку <sup>3)</sup>. При этомъ присутствуетъ эфебъ, который дѣлаетъ жестъ печали <sup>4)</sup>. У дѣвушки выраженіе лица задумчивое съ оттѣнкомъ грусти <sup>5)</sup>, какъ это обычно теперь дѣлается у умершихъ.

Совершенно ясенъ смыслъ сцены. По аналогіи съ картинами, о которыхъ мы говорили выше, мы полагаемъ, что здѣсь изображенъ юноша, пришедшій на могилу сестры или родственницы, которой суждено было умереть на чужбинѣ, но которую, какъ гомеровскаго Сарпедона, сами Танатосъ и Гипносъ перенесли на родину, чтобы ея прахъ лежалъ въ родной землѣ. Можетъ быть, здѣсь аллегорія; можетъ быть, тѣло умершей родственницы привезли на родину. Но возможно, что юноша стоитъ только передъ кенотафіемъ (могильнымъ памятникомъ въ честь умершаго, тѣло котораго по тѣмъ или другимъ причинамъ не могло быть погребено въ родной землѣ у этого памятника) и думаетъ объ умершей: художникъ далъ пластическое выраженіе мыслямъ юноши; картина, въ родѣ нашей, должна была быть особенно по сердцу родственникамъ умершихъ на чужбинѣ.

Мёрре (Academy, ук. м.) и Робертъ (Thanatos, 25, 35 сл.) не поняли картины, если говорятъ, что въ нашей сценѣ не можетъ быть смертнаго эфеба. По ихъ мнѣнію, въ юношѣ направо отъ стелы надо усматривать Гермія. Дюмонъ (Gaz. b.-a., 1874, 132), Коллиньонъ (Catal., № 631; ср. Rayet-Collignon, Céramique, 232) и Гейдеманнъ (III Hallisch. Winckelmannspr., 80, пр. 204) справедливо не видятъ никакихъ основаній въ тому, чтобы считать юношу направо отъ стелы Гермиемъ.

Роде (Psyche<sup>2</sup>, I, 86, 1) предлагаетъ остроумное объясненіе кар-

<sup>1)</sup> Ср. Rayet-Collignon, Céramique, 232.

<sup>2)</sup> Ср. Curtius, Jahrb. d. Inst., X (1895), 90.

<sup>3)</sup> Murray, Academy, 1878, 395, 569, невѣрно объясняетъ картину, полагая, что геніи вынимаютъ умершую изъ могилы, чтобы перенести ее въ Элисій. Ср. Robert, Thanatos, 25.

<sup>4)</sup> Вопреки Доллингу (у Robert, Thanatos, ук. м.) и Роберту (ук. м.) мы полагаемъ, что Коллиньонъ (Catal. № 631) правильно понялъ жестъ эфеба. Ср. Ridder, Idée de la mort, 162.

<sup>5)</sup> Ср. Ridder, ук. м.; Curtius, Jahrb. d. Inst., X (1895), 87 сл.

тинъ лекиѳовъ: изображая умершаго на рукахъ Гипноса и Танатоса, художники желали, можетъ быть дать утѣшеніе родственникамъ, въ родѣ того, которое читаемъ въ надгробныхъ эпитаграммахъ: ὕπνος ἔχει σε, μάχαρ, - καὶ νέκος οὐκ ἐγένοο.

До сихъ поръ мы видѣли изображенія умершихъ, какъ живыхъ. Даже умершіе, которыхъ Танатосъ и Гипносъ несутъ въ могилу, не были характеризованы со всею реальностью и въ своихъ формахъ всецѣло походили на живыхъ. На лекиѳахъ видимъ иногда и реальныя изображенія умершихъ. Сюда относятся картины, изображающія πρόθεσις, обрядъ оплакиванія умершаго, который выставлялся для того на одрѣ (2 А 154, 217, 219, 222, 330, 365, 399, 420) <sup>1)</sup>. Въ оплакиваніи принимаютъ участіе, главнымъ образомъ, женщины. Число фигуръ въ композиціи бываетъ различно.

Типомъ композиціи могутъ служить картины на лекиѳахъ 2 А 365 и 420. На вѣнскомъ лекиѳѣ (2 А 365) три женщины оплакиваютъ умершаго; двѣ дѣлаютъ жесты горя и отчаянія; третья (направо) вѣеромъ должна отгонять мухъ отъ трупа; въ лѣвой рукѣ у нея корзинка съ приношеніями умершему. Около умершаго летаютъ три ψυχαί. За женщиной, которая стоитъ въ ногахъ у покойника, изображенъ вѣнокъ въ свободномъ пространствѣ <sup>2)</sup>.

Прекрасна картина на лекиѳѣ Берлинскаго музея № 2684 (2 А 420). Умершій юноша положенъ въ гробу на высокой подстилкѣ такъ, чтобы все его тѣло было выставлено наружу <sup>3)</sup>. Внутри гроба положенъ коверъ (зеленый), края котораго свѣшиваются на гробъ. На гробѣ надѣта гирлянда зелени. Гробъ поставленъ на диванъ, накрытый фиолетовымъ покровомъ, который простирается и на ножки дивана. Мать юноши съ жестами горя наклоняется къ умершему. Его старикъ-отецъ, въ печали заложившій правую руку на голову, лѣвою касается головы умершаго. Слѣва служанка, въ правой рукѣ съ корзинкою для приношеній, лѣвою дѣлаетъ жестъ печали.

Въ свободномъ пространствѣ надъ умершимъ виситъ тенія и летаетъ ψυχή, которая, какъ всегда, руками дѣлаетъ жестъ печали <sup>4)</sup>. Подъ

<sup>1)</sup> См. о πρόθεσις К. F. Hermann-Blümmner, Lehrbuch d. griechischen Privataltertümer, 363 сл.; Guhl-Koner, Leben d. Griechen u. Römer, 479 сл.; Rohde, Psyche<sup>2</sup>, I, 220 сл.; Pottier, Lécythes blancs, 11 сл.

<sup>2)</sup> Какъ этотъ вѣнокъ, такъ и три ψυχαί здѣсь имѣютъ чисто орнаментальное значеніе.

<sup>3)</sup> Ср. Winter, 55 Winckelmannspr., 1895, 6.

<sup>4)</sup> Ср. Bendorf, Gr. S. Vnb., 65 сл., въ Taf. XXXIII.

диваномъ, на которомъ поставленъ гробъ, стоитъ лекиоъ, которые, обыкновенно наполненные ароматами, ставили у одра умершаго <sup>1)</sup>).

Въ общемъ композиція сценъ *пробесис* на лекиоахъ тѣсно примыкаетъ къ композиціи, которую видимъ уже на аттическихъ чернофигурныхъ пинакахъ <sup>2)</sup>). Мы видимъ здѣсь изображеніе тѣхъ же обрядовъ, тѣхъ же обычаевъ. Но только съ художественной точки зрѣнія композиціи на лекиоахъ неизмѣримо выше. Здѣсь нѣтъ того огромнаго количества фигуръ, какъ на пинакахъ. Четыре фигуры прекрасно заполняютъ фонъ, между тѣмъ какъ на архаическихъ пинакахъ пространство такъ переполнено фигурами, что вся композиція теряетъ въ ясности и легкости. Наоборотъ, композиція на лекиоѣ 2 А 420, по изящности, простотѣ, богатству и гармоничности линий, легкости ритма является типичной представительницей свободнаго, прекраснаго стиля. Не менѣе прекрасна и композиція на лекиоѣ 2 А 222: грація ритмическихъ движеній фигуръ, жесты рукъ, поднятыхъ къ головѣ, глаза, устремленные на усопшаго, выраженіе тихой скорби,—все это сообщаетъ всей сценѣ такую тонкую гармонію и прелесть, которымъ ничего подобнаго не видимъ на суровыхъ архаическихъ пинакахъ <sup>3)</sup>).

Сравнительно рѣдко видимъ на лекиоахъ изображенія одного надгробнаго памятника безъ умершаго и безъ адорантовъ (2 А 192). Къ довольно рѣдкимъ относится также картина лекиоа 2 А 210, на которомъ умершій изображенъ лежащимъ внутри могильнаго холма <sup>4)</sup>).

По формѣ, орнаментаци, техникѣ и сюжетамъ картинъ лекиоовъ второй группы примыкаютъ тѣсно къ лекиоамъ первой. И на основаніи стиля рисунковъ нельзя полагать, что они явились въ другихъ мастерскихъ. По стилю рисунковъ вторая группа должна была явиться только нѣсколько позже, чѣмъ первая. Во второй группѣ мы уже не видимъ почти ни одного лекиоа, рисунковъ котораго былъ бы такъ близокъ къ ри-

<sup>1)</sup> Ср. К. F. Hermann-Blümner, ук. м.; Guhl-Koner, ук. м.

<sup>2)</sup> Ср. Rayet-Collignon, *Céramique*, 230; Pottier, *Lécythes blancs*, 11 слл. Образецъ пинаковъ: Benndorf, *Gr. S. Vnb.*, Taf. I; ср. стр. 6 сл.

<sup>3)</sup> Ср. Ridder, *L'idée de la mort*, 160.

<sup>4)</sup> Ср. C. Smith, *Catalogue* къ D 35.

Мы не внесли въ нашъ списокъ вазъ лекиоа Оксфордскаго Ashmolean Museum [J. Hell. vt., XV (1895), pl. XV], гдѣ фигура Ники безусловно подрисована современнымъ фальсификаторомъ (ср. Furtwängler, *Neuere Fälschungen von Antiken*, 33), и лекиоа одной частной коллекціи въ Афинахъ, изданнаго у Поттье (*Lécythes blancs*, pl. II), который, по своимъ размѣрамъ, сюжету картины (Фанатосъ и Гипносъ, поднимающіе со стула мужчину или сажающіе его на стулъ) и стилю рисунка, представляетъ весь цѣликомъ поддѣлку. Ср. слова самого Поттье у Dumont-Chaplain, *Céramiques*, I, 388, 3

сункамъ на вазахъ строгаго стиля, какъ то мы не разъ констатировали у лекиеовъ первой группы. Только немногіе лекиеи, контуры рисунковъ которыхъ исполнены краской, принадлежатъ послѣднему періоду переходнаго стиля. На большей части картинъ этихъ лекиеовъ принципы новаго стиля нашли уже себѣ полное выраженіе. Рисунки на лекиеахъ новой группы принадлежатъ, такимъ образомъ, преимущественно развитому прекрасному стилю. И такъ, рисунки на лекиеахъ второй группы представляютъ примѣры новаго, свободнаго стиля и новой техники, которые уже совсѣмъ покончили съ архаизмомъ. Мы уже видѣли, какъ строго постепенно архаическій стиль уступалъ мѣсто новому, свободному. Мы замѣтили также и то, что и новая техника живописи на бѣлыхъ лекиеахъ пришла не безъ переходныхъ стадій. Нельзя не признать, что эта новая техника внесла въ вазовую живопись нѣчто такое, что въ сущности должно было бы быть ей чуждо. Теперь картины на лекиеахъ становятся непрочными, потому что краски, которыми онѣ исполняются, не могутъ выдерживать такого сильнаго обжиганія, какому подвергались лекиеи первой группы. За то картины имѣютъ теперь больше красокъ, а контуры рисунка достигаютъ такого изящества, гибкости и тонкости, которые были немислимы, когда весь рисунокъ дѣлался лакомъ. Прежде картины лекиеовъ выполнялись тѣми же красками, которыя употреблялись при орнаментациі вазъ (лакъ и его разбавленія, пурпурная и красная краски)<sup>1)</sup>. Теперь являются новыя краски: зеленая, синяя, желтая, черная, фіолетовая, кирпично-красная. Прежде мастеръ, дѣлавшій самый лекиеъ, могъ исполнить весь рисунокъ на немъ тѣми матеріалами, которые употреблялись для орнаментовъ и окраски сосуда. Теперь картина требуетъ массу матеріаловъ, которыхъ не было подъ руками у мастера, дѣлавшаго самыя лекиеи и орнаменты на нихъ. Во второй группѣ есть не мало лекиеовъ, на которыхъ, совершенно очевидно, картины были написаны не тѣми мастерами, которые дѣлали самыя вазы и орнаменты на нихъ. По этому, лекиеи второй группы не имѣютъ той цѣльности и того единства, которыя мы наблюдали у лекиеовъ первой группы: теперь гончаръ перестаетъ быть и живописцемъ. Мы уже и раньше замѣтили у мастеровъ бѣлыхъ лекиеовъ стремленіе подражать монументальной живописи. Однако, это подражаніе у ма-

---

<sup>1)</sup> Только крайне рѣдко и въ очень ограниченномъ количествѣ видимъ на лекиеахъ первой группы зеленую и голубую краски. Однако, эти лекиеи одновременны по стилю съ лекиеами второй группы. Сюда относится, напр., лекиеъ 2 А 202а. Рисунокъ его ср. съ рисункомъ на лекиеѣ второй группы 2 А 380.

стеровъ лекиевъ первой группы не доходило до того, чтобы они такъ нарушали законы стила вазовой живописи, какъ это мы должны констатировать у авторовъ картинъ на лекиахъ второй группы. Прежде мастера лекиевъ старались подражать монументальной живописи, не выходя изъ своихъ средствъ. Теперь они стараются писать тѣми же красками, какъ и монументальная живопись. Вводя такимъ образомъ въ вазовую живопись то, что несовмѣстимо съ ея техникой, они невольно способствуютъ ея паденію, которое и не замедлитъ наступить: живопись на лекиахъ второй группы крайне легко подвергается разрушенію; лекии теперь уже не представляютъ по техникѣ такихъ образцовыхъ произведеній художественной промышленности, какими являются лекии первой группы и красно-фигурныя вазы, гдѣ живопись является вполне органическою частью цѣлаго.

Контуръ рисунковъ на лекиахъ новой группы дѣлаются красною и черною красками. Какъ та, такъ и другая употребляются въ разныхъ разведеніяхъ, которыя и даютъ различные оттѣнки. Образцами лекиевъ, на которыхъ контуръ въ рисунокѣ сдѣланы красною краской, могутъ служить лекии 2 А 293—422 нашего списка вазъ. Различными разведеніями черной краски исполнены рисунки на лекиахъ 2 А 268—291. Лекии 2 А 292 является посредствующимъ звеномъ между тою и другою группой; на немъ контуръ въ рисунокѣ сдѣланы частью красной, частью сѣрой (разбавленіе черной) красками.

Надобно замѣтить, что вообще различная краска контуровъ на рисункахъ лекиевъ не является показательницею различныхъ мастерскихъ. На рисункахъ, гдѣ контуръ сдѣланы красною краской, черная часто употребляется для орнаментовъ и для окраски различныхъ частей въ рисунокѣ (ср. лекии 2 А 328—353 и др.). Точно также есть лекии, рисунки которыхъ имѣютъ черные контуръ, но различныя детали въ нихъ раскрашены красною краской (ср. 2 А 289). Техника живописи (качества бѣлой облицовки, красокъ и т. д.) безусловно одинакова у лекиевъ, гдѣ контуръ сдѣланы красною краской и гдѣ они черные. И по стилю рисунковъ тѣ и другіе лекии весьма родственны <sup>1)</sup> между собою, равно какъ часто и съ лекиями, гдѣ рисунокъ дѣлается черной лаковой краской <sup>2)</sup>. Все ведетъ къ тому, чтобы признать, что веѣ бѣлые лекии вышли изъ мастерскихъ, весьма близкихъ другъ къ другу, и

<sup>1)</sup> Ср. Furtwängler, *Beschr. d. Vasensamml. im Antiquarium*, II, 687.

<sup>2)</sup> Ср., напр., лекии 2 А 160 съ 2 А 267. Ср. v. Duhn, *Jahrb. d. Inst.*, II (1887), 241, 5.

что нерѣдко въ однѣхъ и тѣхъ же мастерскихъ рисунки на лекиоахъ дѣлались то лакомъ, то красною, то черною красками.

Мы должны отмѣтить еще одну особенность техники, которая встрѣчается и на лекиоахъ, гдѣ рисунокъ дѣлается лакомъ, и на лекиоахъ новой группы.

На многихъ изъ картинъ этихъ лекиооувъ легко замѣтить, что художникъ раньше, чѣмъ рисовать окончательно фигуру, дѣлаетъ предварительный эскизъ ея. Эскизъ этотъ дѣлается остриемъ или карандашомъ<sup>1)</sup>. Нерѣдко художникъ затѣмъ отступаетъ значительно отъ предварительнаго эскиза. Это особенно видно на лекиоахъ 2 А 153<sup>2)</sup>, 266, 273, 349, 350, 365, 403. Рисуя человѣческія фигуры, художникъ дѣлаетъ сначала остовъ и затѣмъ уже рисуетъ одежду. Часто, гдѣ краска, которою раскрашена была одежда, исчезла, кажется, будто художникъ хотѣлъ изобразить нагую фигуру. То же бываетъ, если на рисунокѣ исчезли линіи нераскрашенной одежды. Иногда предварительный эскизъ можетъ заставить сдѣлать невѣрный выводъ, будто художникъ хотѣлъ нарисовать прозрачную одежду<sup>3)</sup>.

Присутствіе предварительнаго эскиза на картинахъ бѣлыхъ лекиооувъ ясно говоритъ противъ того, что художники примѣняли какіе-нибудь механическіе приемы при работѣ<sup>4)</sup>. А это для насъ особенно важно, такъ какъ мастера лекиооувъ въ живописи скорѣе всего примѣняли тѣ же приемы, которые были обычны и у великихъ живописцевъ ихъ эпохи<sup>5)</sup>.

Сначала красная краска контуровъ имѣетъ блѣдный, матовый, большею частью розоватый, иногда лиловатый оттѣнокъ<sup>6)</sup>, и въ рисунокѣ еще довольно ограниченное количество красокъ. Не встрѣчается пока ни зеленой, ни голубой. Одежды на болѣе раннихъ лекиоахъ раскрашиваются то пурпурною, то красною красками, то весьма часто остаются нераскрашенными, причѣмъ складки на нихъ обозначаются

<sup>1)</sup> Ср. Bendorff, Gr. S. Vnb., 29; Pottier, *Lécythes blancs*, 98 сл., 103; Rayet-Collignon, *Céramique*, 238; Wright, *Americ. Journ. of Archaeology*, II (1886), 406; Robinson, *Boston Museum, Catal. of vases*, 26 сл.; Bosanquet, *J. Hell. st.*, XIX (1899), 178 сл.

<sup>2)</sup> Ср. Bosanquet, *ук. м.*, fig. 4.

<sup>3)</sup> Ср. лекиоы 2 А 100, 101, 153, 168, 326.

<sup>4)</sup> Это особенно отмѣчаетъ Поттье, *ук. с.*, 99. Механическіе способы у вазовыхъ мастеровъ признавали Гамилтонъ и Росси. Ср. Blümner, *Technologie*, 79; Bosanquet, *J. Hell. st.*, XIX (1899), *ук. м.*

<sup>5)</sup> Ср. Bosanquet, *ук. м.* Весьма интересно, что великіе мастера эпохи Возрожденія такъ же, какъ греческіе керамисты V вѣка, сначала рисуютъ нагія фигуры и лишь послѣ покрываютъ ихъ одеждою.

<sup>6)</sup> Ср. для послѣдняго 2 А 361, 362, 367.



тою же краскою, какъ и контуры. Для нѣкоторыхъ деталей иногда въ рисунокѣ (теней, плящъ, покрываль женщинъ, складокъ на окрашенныхъ красною или пурпурною красками одеждахъ и т. п.) употребляется черная краска. Такова группа лекиеовъ 2 А 324—353.

Рисунки на этихъ лекиеахъ принадлежатъ частью послѣднему времени переходнаго стиля, частью уже періоду развитога прекраснаго. Такъ еще чувствуется нѣкоторая строгость то въ общихъ линіяхъ композиціи, то въ нѣкоторыхъ позахъ фигуръ, то въ трактовкѣ профиля, глаза, волосъ, прически и т. п. на лекиеахъ 2 А 326, 328—330, 343. Но вполне свободны уже въ стилѣ рисунки на издаваемыхъ нами лекиеахъ 2 А 349 (табл. VI) и 350 (рис. 20), которые являются типичными экземплярами рассматриваемой нами группы. Плечи лекиеа 2 А 349 украшены тремя пальметками на завиткахъ по обычной схемѣ (С) <sup>1)</sup>; лепестки у пальметокъ по очереди красные и черные. Вверху туловища лекиеа, вмѣсто обычнаго меандра, — овы (сдѣланы красною краскою) между двумя параллельными линіями (послѣднія сдѣланы лакомъ). Контуры фигуръ въ рисунокѣ розовато-красные. Одежда, на которой сидитъ воинъ, изображенный у стелы, ярко-краснаго цвѣта. Хитонъ воина, хламида и петасъ стоящаго юноши не были раскрашены. Висящая тенія, волосы фигуръ, какъ и всѣ контуры, красные. Лекиеъ 2 А 350 по орнаментациі весьма близокъ къ лекиеу 2 А 349; только у него вверху, вмѣсто овы, между параллельными линіями (исполненными и здѣсь лакомъ), — красный меандръ. На обоихъ лекиеахъ рисунки нѣсколько небрежны изъ-за спѣшности въ исполненіи.

На одной ступени развитія съ описанными лекиеами стоятъ лекиеы 2 А 324, 325, 331—342, 344—348, 351—353. Особенно близки по технику и стилю рисунковъ къ издаваемымъ нами лекиеамъ лекиеы 2 А 346 и 348, безусловно вышедшіе изъ одной и той же мастерской.

Очень скоро являются въ рисункахъ на лекиеахъ желтая и фіолетовая краски (ср. лекиеы 2 А 354—358, которые по стилю рисунковъ относятся къ тому же времени, какъ группа лекиеовъ 2 А 324—353). Позднѣ видимъ зеленую и синюю краски (2 А 364, 365, 371 сл.). Вмѣстѣ съ тѣмъ контуры рисунка начинаютъ дѣлать теперь чаще ярко-красною (ср. 2 А 371—389, 415) или буро-красною красками (ср. 2 А 366—370, 390—414, 419—422) <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Ср. выше.

<sup>2)</sup> Надо замѣтить, что не всегда на болѣе позднихъ лекиеахъ мы должны непременно встрѣтить контуры, сдѣланные буро-красною краскою, или зеленую и синюю краски

Рисунокъ на лекиѣ 2 А 362 (табл. VII) является образцомъ рисунка вполне развитого прекраснаго стиля. Мы не видимъ здѣсь уже ни малѣйшаго слѣда архаизма. На сравнительно позднее время лекиѣа указываетъ богатый и элегантный вѣнецъ стелы: надъ двумя іоническими волютами<sup>1)</sup> видимъ три аканѣовыхъ листа; надъ ними—пальметку того типа, какъ на болѣе древнихъ лекиѣахъ<sup>2)</sup>, и, наконецъ, изъ-за пальметки выставляются еще два листа аканѣа. Крылья Гипноса съ поднятыми высоко вверхъ концами отличаются по трактовеѣ отъ крыльевъ фигуръ на вазахъ переходнаго стиля, гдѣ концы крыльевъ всегда опускаются внизъ.

Необыкновенная гармоничность композиціи, чрезвычайная тонкость, изящество и элегантность контуровъ, полная свобода движеній и красота и благородство позъ, вполне правильная и подробная трактовка глазъ и профиля лицъ у фигуръ, чудное, полное настроенія выраженіе ихъ, моделировка волосъ, все это одинаково поражаетъ на нашемъ лекиѣѣ и дѣлаетъ его однимъ изъ блестящихъ памятниковъ эпохи, когда искусство впервые достигло свободы<sup>3)</sup>. Всѣ формы, однако, которымъ мы здѣсь удивляемся, вырабатывались постепенно, и въ переходномъ стилѣ мы можемъ легко указать ихъ предшествующія стадіи развитія<sup>4)</sup>.

Близокъ по стилю фигуръ въ лекиѣѣ 2 А 362 рисунокъ на бѣломъ лекиѣѣ 2 А 363, на которомъ сохранилась лишь верхняя часть фигуры юноши. По формамъ юноша на этомъ лекиѣѣ представляетъ почти буквальное повтореніе фигуры юноши на лекиѣѣ 2 А 362. Очевидно, оба лекиѣа были расписаны одною и той же рукою<sup>5)</sup>.

Одновремененъ съ только что описанными лекиѣаами лепелъ въ Луврѣ (зала L, № 96; 2 А 364 нашего списка), картину котораго воспроизводитъ табл. V. Здѣсь стела увѣнчана пальметкою и аканѣовыми

---

въ рисунокѣ. Есть и среди довольно позднихъ лекиѣѣ, контуры рисунокѣвъ на которыхъ дѣлаются блѣдно-красною краскою съ ржаватымъ оттѣнкомъ (ср. 2 А 361—364, 416, 417), равно какъ въ рисунокѣ у которыхъ нѣтъ ни зеленой ни синей красокъ (ср. 2 А 362, 366—369 и др.).

<sup>1)</sup> На болѣе древнихъ экземплярахъ вѣнецъ стелы обыкновенно состоитъ изъ іоническихъ волютъ и пальметки, которая ставится на нихъ непосредственно. Ср. 2 А 325, 326, 350 и т. д.

<sup>2)</sup> Ср. лекиѣѣ, указанные въ предыдущемъ примѣчаніи.

<sup>3)</sup> «L'imitation idéale de la nature,—говоритъ о картинѣ нашего лекиѣа Дюмонъ (ср. Du mont-Chaplain, Céramiques, II, 102)—«ne peut être ni plus vraie ni plus belle».

<sup>4)</sup> Юношу, напр., ср. съ Гермиемъ на кратерѣ Museo Gregoriano, tav. XXVI, или съ воиномъ на лекиѣѣ 2 А 104; дѣвушку ср. съ женскими фигурами на лекиѣахъ 2 А 63, 104, 105, 168 и т. д., Фанатоса и Гипноса—съ тѣми же фигурами на лекиѣахъ 2 А 167, 195, 221.

<sup>5)</sup> Одинакова у нихъ и техника. Контуры рисунка—блѣдно-розовые. На 2 А 363 красокъ не сохранилось, какъ и на 2 А 362.

листьями, причѣмъ нѣтъ іоническихъ волютъ. Вверху на стелѣ видимъ овы, близкія къ тѣмъ, которыя украшаютъ лекиѳъ 2 А 349. При всей свободѣ, знаніи формъ тѣла и искусствѣ драпировки, поразительной красотѣ, эlegantности и непринужденности формъ въ рисунокѣ замѣчается нѣкоторая небрежность. Художникъ не даетъ себѣ труда отдѣлывать все одинаково тщательно: какъ суммарно и уродливо сдѣланы контуры лѣвой ноги у превосходной въ общемъ фигуры женщины, которая сидитъ на креслѣ у стелы!

И лекиѳъ 2 А 364 можетъ служить примѣромъ лекиѳовъ вполне развитого прекраснаго стиля. Въ полномъ развитіи здѣсь и техника. У дѣвушки съ вѣромъ хитонъ раскрашенъ синею краскою; повязка на головѣ у нея лилово-розовая; бѣлый <sup>1)</sup> гиматій украшенъ лилово-розовымъ бордюромъ. У сидящей женщины—сивій гиматій и бѣлый хитонъ тоже съ лилово-розовымъ бордюромъ. На дѣвушкѣ, стоящей направо отъ стелы, надѣтъ бѣлый хитонъ опять съ лилово-розовымъ бордюромъ. Волосы фигуръ сдѣланы тою же краскою, какою сдѣланы контуры фигуръ. Линіи, ограничивающія меандръ, находящійся вверху лекиѳа, сдѣланы лакомъ, а самый меандръ тою же краскою, что и контуры фигуръ.

Къ только что описаннымъ лекиѳамъ по стилю и по технике примыкаетъ лекиѳъ 2 А 368 (рис. 22). Здѣсь контуры рисунка имѣютъ буроватый оттѣнокъ. Стела увѣнчана аканѳовыми листьями и пальметкою, которая поставлена на завиткахъ, выходящихъ изъ аканѳовыхъ листьевъ <sup>2)</sup>. Волосы фигуръ и борода Харона буро-красные. Шапка Харона желто-бурая; его эвсомида красноватая. Гиматій юноши черный; хитонъ дѣвушки желтый. Къ лекиѳу 2 А 368 близки лекиѳы 2 А 367 и 369 <sup>3)</sup>.

Въ рисунокѣ на этихъ лекиѳахъ видимъ нѣсколько разъ розово-лиловую краску; ею, какъ на лекиѳѣ 2 А 364, окрашиваются бордюры одежды и, кромѣ того, самыя одежды (гиматій, на которомъ сидитъ мальчикъ на 2 А 369).

Одну группу съ лекиѳами 2 А 364 слл. по стилю образуютъ лекиѳы, контуры фигуръ на которыхъ дѣлаются ярко-красною краскою, и гдѣ въ рисунокѣ, кромѣ красной, черной, желтой и фіолетовой, иногда употребляются также синія и зеленая краски. Сюда относятся лекиѳы

---

<sup>1)</sup> Особой бѣлой краски никогда не употребляютъ теперь; бѣлый даетъ фонъ, на которомъ исполняется рисунокъ.

<sup>2)</sup> Ср. акротерій Ликійскаго саркофага въ Константинополѣ. Hamdy-beu et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, pl. XV.

<sup>3)</sup> Ср. v. Duhn, Jahrb. d. Inst., II (1887), 241.

2 А 371—389, 415—417. Пальметки на плечахъ и меандръ на лекиахъ этой группы обыкновенно дѣлаются черной краской <sup>1)</sup>. Но параллельныя линіи, заключающія меандръ, и здѣсь все еще дѣлаются лакомъ.

Стиль рисунковъ на лекиахъ этой группы развитой, свободный, но часто (какъ и на многихъ лекиахъ, о которыхъ мы говорили выше) нѣсколько небрежный, ремесленный. Возьмемъ для примѣра лекию 2 А 379 и 380 (рис. 21) <sup>2)</sup>. На нихъ группы, типы, мотивы шаблонныя. Контуры тяжеловаты. Многое въ рисункѣ сдѣлано наскоро: ср. особенно рисунокъ надгробій, 'траговку конечностей и волосъ на обоихъ лекиахъ, траговку теніи и одежды дѣвушки, стоящей направо отъ стелы, на 380 и т. д. <sup>3)</sup>. Однако всегда всѣ шероховатости въ исполненіи являются результатомъ лишь спѣшной работы; постоянно безъ труда мы можемъ замѣтить, что при желаніи и усидчивости мастеръ могъ бы сдѣлать все, какъ слѣдуетъ. Вполнѣ уже владѣя стилемъ, вазовые мастера дѣлаютъ часто весь рисунокъ въ какія-нибудь пять минутъ. Но изъ-за такой спѣшки въ работѣ рисунокъ получаетъ ремесленный характеръ: мастера вдохновляетъ не чистое искусство, а расчетъ на широкій сбытъ.

Таковъ по характеру и рисунокъ на лекиѣ въ Аѳинахъ 2 А 416 <sup>4)</sup>. Головка лѣвой фигуры по красотѣ, чистотѣ и элегантности контуровъ не уступаетъ рисункамъ лучшихъ художниковъ новаго времени, и вся эта фигура вообще безусловно хороша: красивыя и вѣрныя пропорціи, правдивыя складки и т. п. Зато другія фигуры изъ-за небрежности художника заставляютъ желать лучшаго (особенно небрежно сдѣланы руки, грудь и низъ лица у центральной фигуры, уши фигуры направо и т. п.).

Интересна раскраска фигуръ. На лѣвой фигурѣ надѣтъ зеленый гиматій съ лилово-розовымъ бордюромъ. Волосы ея свѣтло-каштановыя. Повязка на головѣ лилово-розовая. Гиматій у центральной фигуры кирпично-красный. У дѣвушки направо отъ стелы нижній (длинный) хитонъ свѣтло-желтый, а короткій верхній синій съ лилово-розовымъ бордюромъ (орнаменты на которомъ, вѣроятно, были обозначены желтой краской).

<sup>1)</sup> Ср. Furtwängler, *Beschr. d. Vasensamml. im Antiquarium*, 687.

<sup>2)</sup> Одной фабрики съ лекиою 2 А 379 по стилю рисунка долженъ быть лекию 2 А 360.

<sup>3)</sup> Небрежности, которыя допускаютъ въ рисункахъ мастера лекиою, перечисляетъ Поттъ, *Lécythes blancs*, 105 сл.

<sup>4)</sup> Лекию не изданъ. У насъ есть съ его рисунка фотографія.

Одновременны и родственны лекиоамъ 2 А 364—389 большая часть лекиоовъ, у которыхъ контуры фигуръ на рисункахъ дѣлаются различными разведеніями черной краски (2 А 268—291).

Рисунокъ на лекиоѣ 2 А 268, поражающій красотой и благородствомъ, по стилю близокъ къ картинамъ на знакомыхъ намъ лекиоахъ 2 А 362, 363 <sup>1)</sup>, 364 <sup>2)</sup>, 369 <sup>3)</sup>, 379 <sup>4)</sup>, которые всѣ, впрочемъ, нѣсколько развитѣе, чѣмъ лекиоѣ 2 А 268. Точно также картина лекиоа 2 А 270 весьма близка по стилю къ картинѣ на лекиоѣ 2 А 329 (ср. особенно фигуры дѣвушекъ) <sup>5)</sup>.

Несомнѣннымъ шедевромъ греческой вазовой живописи надо признать рисунокъ на лекиоѣ 2 А 273. Красота рисунка, чрезвычайная тонкость контуровъ, благородство типовъ здѣсь не уступаютъ тѣмъ же качествамъ на картинѣ лекиоа 2 А 362 (если не превосходятъ ихъ). Лекионы, въ родѣ 2 А 273, даютъ представленіе о томъ, какой высокой степени развитія достигла живопись въ серединѣ V вѣка. Если произведенія ремесленниковъ достигаютъ такой степени совершенства въ композиціи и въ трактовкѣ отдѣльныхъ фигуръ, что ихъ можно сравнить съ фризомъ Паренона (ср. особенно типы фигуръ на лекиоахъ 2 А 273, 362, 364 и т. д. съ фигурами Паренона), то относительно произведеній великихъ живописцевъ тѣмъ болѣе можно предполагать, что они въ эту эпоху не уступали произведеніямъ великихъ скульпторовъ.

Лекионы съ рисунками, контуры которыхъ дѣлаются черною краской, какъ и лекионы съ красными контурами рисунковъ, принадлежатъ большею частью развитому прекрасному стилю. Только у весьма немногихъ рисунковъ на нихъ есть еще кое-что строгое въ профиляхъ, волосахъ, постановкѣ фигуръ и т. п. (ср., напр., 2 А 270, 272, 272<sup>a</sup>, 272<sup>b</sup>, 276, 277, 279—282).

Какъ на лекиоахъ съ красными контурами, на лекиоахъ, гдѣ рисунокъ дѣлается черною краской, сначала употребляли меньше красокъ, чѣмъ впоследствии. Лекионы съ черными контурами можно раздѣлить по технику рисунка на двѣ группы. Въ первой (2 А 268—284) контуры имѣютъ блѣдно-сѣрый оттѣнокъ. Для одеждъ фигуръ употребляется

---

<sup>1)</sup> Ср. фигуры юношей, стоящихъ у стель, дѣвушекъ у стель, общую композицію и т. д.

<sup>2)</sup> Ср. фигуры дѣвушекъ съ корзинками (налѣво).

<sup>3)</sup> Ср. фигуры стоящихъ дѣвушекъ, мотивъ мальчика на 2 А 369 и дѣвушки на 2 А 362.

<sup>4)</sup> Ср. общую композицію, фигуры дѣвушекъ налѣво отъ стель.

<sup>5)</sup> Ср. Furtwängler, *Beschr. d. Vasensamml. im Antiquarium*, II, 684 (въ № 2453).

чаще всего темно-красная краска. Складки на таких одеждах дѣлаются черною краскою (ср. 2 А 272, 277 и т. д.).

Нерѣдко одежда фигуръ цѣликомъ не окрашивается, и только складки на ней обозначаются краской (красною или черной): ср. лекионы 2 А 268, 271, 274, 275 <sup>1)</sup>. Волосы фигуръ дѣлаются тою же краскою, что и контуры (черною); иногда, впрочемъ, видимъ и красные волосы у фигуръ (ср. 2 А 273). Наконецъ, разныя мелкія детали дѣлаются лилово-розовою, черной, иногда желтой красками <sup>2)</sup>.

Меандръ вверху у лекионовъ этой группы дѣлается обыкновенно черною краской; а лепестки пальметокъ на плечахъ лекионовъ—часто по очереди красною и черною краской. Параллельныя линіи, заключающія меандръ, и здѣсь дѣлаются еще лакомъ.

Вторая группа отличается тѣмъ отъ первой, что у ея лекионовъ въ рисунокѣ появляются зеленая и синяя краски, а контуры приобрѣтаютъ буроватый оттѣнокъ. Ко второй группѣ относятся лекионы 2 А 285—291.

Если первая группа по стилю и техникѣ рисунковъ должна быть одновременна съ лекионами 2 А 354—363, то вторая соответствуетъ группѣ 2 А 364 слл. Конечно, рѣзкихъ границъ у всѣхъ этихъ группъ установить нельзя, такъ какъ каждый типъ всегда вырабатывается со строгою постепенностью и послѣдовательностью. Такимъ образомъ, въ стилѣ и техникѣ можно указать кое-какія общія черты между лекионами группы 2 А 364 слл. и болѣе поздними экземплярами первой группы лекионовъ съ черными контурами въ рисунокѣ (ср., напр., 2 А 273 и 362 и т. п.).

Среди лекионовъ съ черными контурами второй группы однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ является лекионъ Британскаго музея D 70 (2 А 291 нашего списка).

Это типичный представитель лекионовъ поздняго періода прекраснаго стиля. Здѣсь мы имѣемъ уже рядъ чертъ, которыя не выступаютъ такъ опредѣленно раньше. Весьма интересны здѣсь по своей моделировкѣ волосы фигуръ. Чрезвычайно эффектны контуры, у которыхъ въ зависимости отъ того, насколько освѣщаются тѣ или другія части фигуръ, мы видимъ различныя тонъ и толщину. Эффектны также одежды фигуръ (ср. женщину валѣво отъ стелы); нѣкоторыя изъ нихъ богато разукра-

<sup>1)</sup> Лекионы 2 А 274 и 275 по стилю и техникѣ безусловно одной руки. Ср. Furtwängler, Besch. d. Vasensamml. im Antiquarium, 686 (къ № 2458).

<sup>2)</sup> Ср. для послѣдняго лекиона 2 А 272, 276, 277. Лекионы 2 А 272 и 277, по техникѣ и стилю, должны быть произведеніями одного и того же мастера.

пены орнаментами (ср. костюмъ женщины направо). Стремленіе въ эффе́кта́мъ сказало́сь и въ томъ, что художникъ нарисовалъ за головой женщины (налѣво) висящую въ свободномъ пространствѣ тенію. Однако, что лекиѳъ 2 А 291 только немногимъ позже группы лекиѳовъ 2 А 364 слл., указываетъ форма могильнаго памятника, изображеннаго въ центрѣ композиціи: такую точно широкую стелу съ вѣнцомъ изъ аканѳовыхъ листьевъ мы видимъ на лекиѳѣ 2 А 379. Безусловно одной руки съ лекиѳомъ 2 А 291 по стилю и техникѣ рисунка долженъ быть лекиѳъ 2 А 290<sup>1)</sup>.

Тѣ измѣненія въ прекрасномъ стилѣ на бѣлыхъ лекиѳахъ, которыя мы отмѣтили, говоря о лекиѳѣ 2 А 291, еще рѣзче выступаютъ на картинѣ замѣчательнаго лекиѳа изъ Эретріи въ Національномъ музеѣ, въ Аѳинахъ (2 А 418 нашего списка; рис. 19).

Контуры рисунка здѣсь сдѣланы краской, которая въ густомъ разведеніи даетъ черную, а въ болѣе слабыхъ сѣро-бурые тона. Обращаетъ на себя вниманіе богатая полихромія въ рисункѣ. Общее сочетаніе красокъ чрезвычайно живо, но мягко и гармонично. Горный пейзажъ, повидному, былъ трактованъ здѣсь довольно подробно: холмы, изображенные на первомъ планѣ налѣво, были раскрашены зеленою краской<sup>2)</sup>. Могильный холмъ, у котораго сидитъ юноша (умершій), не раскрашенъ. Теніи, которыя украшаютъ холмъ, красныя. Краснымъ сдѣланы также гранатовыя яблоки, лежащія въ корзинкѣ, орнаменты корзинки (мртвые листья), маковка на головномъ уборѣ дѣвочки, стоящей у стелы, теніи, свѣшивающіяся изъ корзинки, которую несетъ женщина, орнаменты вазы, поставленной въ корзинкѣ, мелкіе орнаменты и теніи на стелѣ, гранатовое яблоко, положенное на могильномъ холмѣ юноши<sup>3)</sup>. Гиматій юноши зеленый съ сѣро-бурымъ бордюромъ. Сѣро-бурымъ сдѣланъ гиматій дѣвочки, стоящей у стелы, аканѳовыя листья стелы, волосы всѣхъ фигуръ, кисть винограда въ корзинкѣ женщины. Гиматій женщины синій съ сѣро-бурымъ бордюромъ. Складки хитона дѣвочки обозначены штрихами сѣро-бурой краски. Меандръ на лекиѳѣ сдѣланъ черною краской.

Въ стилѣ фигуръ на лекиѳѣ 2 А 418 обращаетъ особенное вниманіе чрезвычайно изящный и элегантнѣйшій рисунокъ. Контуры, легкіе

<sup>1)</sup> Лекиѳы 2 А 290 и 291 имѣютъ еще то общее съ лекиѳомъ 2 А 379, что у нихъ одна и та же погрѣшность въ рисункѣ: снова фигуру видны ступени стелы, на которыхъ она посажена. Очевидно, авторъ раньше нарисовалъ надгробіе и потомъ фигуру.

<sup>2)</sup> Ср. Σταῦς, 'Εφ. ἀρχ., 1894, 67.

<sup>3)</sup> Въ корзинкѣ, которую держитъ женщина, были изображены, вѣроятно, еще четыре гранатовыхъ яблока: отъ нихъ сохранились лишь красныя штрихи надъ корзинкой.

и смѣлые, въ различныхъ мѣстахъ весьма различны: они особенно хорошо характеризуютъ здѣсь рельефъ фигуръ, представляя болѣе или менѣе толстые штрихи въ зависимости отъ того, насколько освѣщается та или другая часть фигуры. И тонъ контуровъ не одинаковъ. Въ мѣстахъ, наименѣе освѣщенныхъ, они чернаго цвѣта; въ мѣстахъ, гдѣ падаетъ свѣтъ, свѣтло-бурые. Такой смѣлой моделировки фигуръ мы не встрѣчали еще ни на одномъ рисункѣ на бѣлыхъ лекинеахъ. Замѣчательна по эффекту и трактовка волосъ. Мы знаемъ, что попытки придать больше жизни волосамъ были уже на самыхъ раннихъ вазахъ переходнаго стиля. Однако, еще и развитой прекрасный стиль не достигъ въ трактовкѣ волосъ того, что мы видимъ на лекинеѣ 2 А 418. Правда, на нѣкоторыхъ лекинеахъ, какъ, напр., 2 А 273, 290, 291, 362, 364 и др. волосы фигуръ получили уже достаточную характеристику, но они лишены тамъ еще того изящества и элегантности и такой детальной и полной эффекта разработки, которая сумѣла имъ придать художникъ на лекинеѣ 2 А 418.

Рисунокъ лекинеа 2 А 418 представляетъ дальнѣйшую стадию развитія прекраснаго стиля. Всѣ формы остаются прежнія, но приобретаютъ больше прелести, изящества и граціи. Значительные успѣхи дѣлаетъ рисунокъ, который становится еще тоньше, виртуознѣе, смѣлѣе. Моделировка фигуръ достигаетъ, наконецъ, того, что фигуры приобретаютъ настоящій рельефъ и перестаютъ быть силуэтами. Употребляется гораздо больше красокъ. Сочетанія ихъ становятся эффектнѣе и искуснѣе. Особенно замѣтно стремленіе къ эффекту и въ трактовкѣ одежды: ея складки теперь не только драпируютъ тѣло, являясь его какъ бы эхомъ, но приобретаютъ и самостоятельную жизнь: ихъ расположеніе становится живописнѣе, красивѣе; иногда оно даже нѣсколько изыгранно.

С. Рейнакъ <sup>1)</sup> отмѣтилъ сходство въ стилѣ между фигурами нашего лекинеа и терракотовыми статуэтками изъ Танагры IV вѣка, на которыхъ сказалось вліяніе скульптуръ Праксителя. Намъ кажется весьма возможнымъ на картинѣ, украшающей лекинеѣ 2 А 418, вліяніе знаменитаго Паррасія. Ему именно приписываются тѣ усовершенствованія въ рисунокѣ, которыя характерны для картины на нашемъ лекинеѣ: усовершенствованіе контуровъ, такъ что ими характеризуется рельефъ фигуръ, утонченіе рисунка, болѣе элегантная трактовка волосъ <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> S. Reinach, Gaz. b.-a., XIII (1894), 154 слл.

<sup>2)</sup> См. особ. Plin. N. H., XXXV, 67 (Overbeck, SQ., 1724); Quintil. Inst. Orat., XII, 10, 4 (Overbeck, SQ., 1725). Ср. Robert, Marathonsschl., 74.



При всѣхъ качествахъ рисунокъ на лекиѣ 2 А 418 не свободенъ отъ нѣкоторой небрежности (ср., напр., ноги юноши, аванѣ на стелѣ и т. д.).

На то, что очень немного времени отдѣляетъ и лекиѣ 2 А 418 отъ разсмотрѣнныхъ нами раньше, кромѣ стилия и техники рисунка, которые его связываютъ непосредственно съ предыдущими группами, указываетъ еще форма акротерія стелы, одинаковая съ той, которую видимъ, напр., на лекиѣ 2 А 368. Такой же формы акротерій, какъ мы указали уже выше, украшаетъ Ликійскій саркофагъ изъ Сидона въ Оттоманскомъ музеѣ въ Константинополѣ <sup>1)</sup>, относящійся, какъ известно <sup>2)</sup>, къ концу V вѣка. Значитъ, лекиѣ стилия, подобного тому, который видимъ на лекиѣ 2 А 418, должны были явиться около 400 г. до Р. Хр.

Тѣсно примыкаютъ къ лекиѣамъ, съ которыми мы познакомились, лекиѣ 2 А 390—414, 419—422, у которыхъ рисунокъ дѣлается бурокрасною краской. По стилю рисунковъ и по развитію полихроміи, всѣ эти лекиѣ относятся къ тому же времени, какъ лекиѣ 2 А 418.

Среди этихъ можно выдѣлать также нѣсколько группъ, которыя отличаются другъ отъ друга главнымъ образомъ орнаментаціей и полихроміей.

Лекиѣ первой группы (ср. 2 А 391, 392, 396—398, 411—414, 419) по орнаментаціи вполнѣ примыкаютъ къ группѣ 2 А 364 слл. Типомъ лекиѣа этой группы можетъ служить лекиѣ изъ Эретрии въ Национальномъ музеѣ въ Афинахъ (2 А 413 нашего списка; табл. III). Пальметки на плечахъ и меандръ здѣсь сдѣланы черною краской; липи, заключающія меандръ, лакомъ.

На таблицѣ III мы даемъ три снимка съ лекиѣа 2 А 413 такимъ образомъ, что можно составить представленіе о каждой изъ трехъ фигуръ композиціи.

<sup>1)</sup> Такъ какъ мы много разъ на лекиѣахъ у стелъ видимъ такіе акротеріи, то скорѣе всего мастера лекиѣовъ копировали ихъ съ натуры. Однако, какъ замѣтилъ уже Бенндорфъ (Gr. S. Vnb., 31), у мастеровъ нерѣдко разыгрывается фантазія и они даютъ черезчуръ большіе аканеовые листья (особенно на позднихъ лекиѣахъ). Аканеи иногда украшаютъ не только верхъ стелы, но изображаются и внизу у нея и по серединѣ. И такія стелы мастера могли копировать съ натуры: какъ показываетъ колонна, найденная въ Дельфахъ [ср. Homolle. В. С. Н., XXI (1897), 603 слл.; С. А. Жебелевъ, Фил. Обзор., XVI, 1, 1899, 101 слл.; Lechat, Rev. d. études grecques, XI (1899), 195 слл.], въ концѣ V вѣка памятники съ аналогичнымъ примѣненіемъ аканеовыхъ листьевъ въ скульптурѣ существовали. Намъ кажется, поэтому, что Поттье (Lécythes blancs, 55 сл.) ошибается, полагая, что мастера лекиѣовъ имѣли въ виду живые аканеи, произраставшіе на кладбищахъ у могилъ. Ср. еще Meurger, Jahrb. d. Inst., XI (1896), 126 слл., и Bosanquet, J. Hell. st., XIX (1899), 171 сл.

<sup>2)</sup> Ср. Hamdy-beu et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, 236; Colignon, Sculpture, II, 400.

Контуры фигуръ буро-красные. Хламида, надѣтая на юношѣ, сидящемъ у стѣны, зеленая, а хитонъ его лилово-розовый. Фронтонъ и акреторій стелы окрашены лилово-розовой краской; при этомъ края у нихъ и два антефикса стелы синіе. Стела повязана двумя теніями:верху синею и ниже лилово-розовою. Волосы юноши буро-красные, какъ контуры и оба древка копій; наконечники послѣднихъ черные. У юноши, стоящаго направо отъ стелы, черный гиматій (хитонъ его не раскрашенъ, равно какъ и шлемъ, который онъ держитъ въ лѣвой рукѣ). Щитъ синій съ лилово-розовыми краями и центромъ. Юноша, стоящій налѣво отъ стелы, одѣтъ въ лилово-розовый гиматій. Теніи, висящія въ свободномъ пространствѣ близъ стоящихъ фигуръ, черныя.

Изъ нашего описанія видно, насколько полихромія на лекиоѣ 2 А 413 богаче, чѣмъ на болѣе раннихъ лекиоахъ; здѣсь остается уже сравнительно очень мало частей въ рисунокѣ, которыя остаются нераскрашенными.

Что касается рисунка, то должно замѣтить, что онъ отличается увѣренностью и правильностью; но художникъ работаетъ быстро и не обращаетъ вниманія на тщательную отдѣлку деталей [ср. особенно руки и ноги фигуръ, хитонъ сидящей фигуры; любопытны два штриха подбородка юноши съ шлемомъ и шея центральной фигуры: мастеръ поправлялъ свои ошибки <sup>1)</sup>]. Контуры фигуръ различной толщины, какъ на лекиоѣ 2 А 418 (рис. 19). Типы стоящихъ юношей отличаются индивидуализмомъ и отступаютъ отъ установленныхъ классическихъ типовъ прекраснаго стиля.

Замѣчательно прекрасное съ патетическимъ выраженіемъ лицо въ три четверти у юноши, сидящаго въ центрѣ. Мы уже выше замѣтили, что въ общемъ композиція на лекиоѣ 2 А 413 напоминаетъ группу Ахилла, Патрокла и Протесилая на полигнотовомъ „Аидѣ“. Весьма возможно, что фигура печальнаго юноши, сидящаго у стелы, на нашемъ лекиоѣ явилась подѣ влияніемъ патетическихъ фигуръ Полигнота. Она такъ хорошо соотвѣтствуетъ общему характеру послѣднихъ, поскольку можно составить о немъ представленіе по древнимъ текстамъ. За насъ говорило бы еще слѣдующее соображеніе. Типъ сидящаго юноши на нашемъ лекиоѣ весьма близокъ къ типу амазонки на росписномъ мраморномъ саркофагѣ во Флоренціи <sup>2)</sup>. Такъ какъ на амазонахѣ сар-

<sup>1)</sup> Спѣшность работы была причиною, что мазокъ лаковой краски, которою покрывался наѣвъ лекиоа, попалъ на рисунокъ (у правой ноги сидящаго юноши).

<sup>2)</sup> J. Hell, st., 1883, pl. XXXVI.

кофага могло отразиться влияніе картинъ школы Полигнота <sup>1)</sup>, то сходство типовъ на лекиѣ и на саркофагѣ объяснялось бы общимъ источникомъ — картинами школы Полигнота. Любопытно сравнить типъ юноши на нашемъ лекиѣ еще съ типами на италійской вазѣ, изданной въ Мюн., IV, 48 (Вауш., Denkm., II, 1314). Орестъ на этой вазѣ повторяетъ мотивы Тесея и пириѣоя Полигнотова „Аида“, и группа трехъ фигуръ налѣво можетъ легко зависѣть отъ печальныхъ фигуръ на картинахъ Полигнота (ср. Hartwig, A. Z., 1884, 257 сл.). Типы на италійской вазѣ весьма близки къ типамъ амазонки на флорентійскомъ саркофагѣ и на лекиѣ въ Национальномъ музеѣ въ Аѣнахъ.

Къ лекиѣ 2 А 413 по стилю и техникѣ рисунка весьма близки лекиѣ 2 А 411, 412 и 414, которые, по всей вѣроятности, всѣ вышли изъ одной съ нимъ мастерской: и на послѣднихъ лекиѣахъ мы видимъ тѣ же изображенія лица въ три четверти (особенно сходно трактуются у всѣхъ глаза съ рѣсницами), тотъ же индивидуализмъ типовъ, ту же композицію, то же стремленіе къ экспрессіи, тѣ же краски и т. д. <sup>2)</sup>.

За только что описанною группою слѣдуетъ группа лекиѣовъ 2 А 400—404, у которыхъ мало-по-малу орнаментъ исчезаетъ совершенно, а въ рисунокѣ богатая полихромія съ особеннымъ преобладаніемъ лилово-розовой краски. Контуры рисунка дѣлаются буро-красною краскою. На лекиѣахъ 2 А 400—403 уже нѣтъ на плечахъ пальметокъ: они или остаются просто бѣлыми (2 А 401) или на нихъ заходятъ широко распростирающіеся аванѣовые листья или пальметка стелы, занимающей центральное мѣсто въ композиціи на туловищѣ лекиѣа (ср. 2 А 400, 404).

Меандра теперь тоже не рисуютъ, хотя параллельныя линіи, въ которыхъ онъ долженъ былъ бы быть заключенъ, все еще дѣлаются. Совершенно очевидно, что эти линіи (онѣ и здѣсь дѣлаются лакомъ) проводитъ не художникъ, пишущій картину на лекиѣ, а мастеръ, изготовляющій самый сосудъ <sup>3)</sup>.

Въ стилѣ рисунковъ эти поздніе лекиѣы продолжаютъ дальше развивать то направленіе, которое мы характеризовали уже, говоря выше о лекиѣахъ 2 А 418 и 413. Въ рисунокѣ является все больше и больше красокъ. Одежды фигуръ украшаются гирляндами зелени (2 А 400, 401). Подробнѣе трактуется пейзажъ: ср., напр., трактовку камыша на

<sup>1)</sup> Мотивы амазономахи на саркофагѣ обычны въ V в. Ср. Robert, Marathonsschl., 11 сл.

<sup>2)</sup> Орнаменты не на всѣхъ лекиѣахъ одинаковы. Такъ, на 2 А 411 лепестки пальметокъ на плечахъ по очереди черные и красные; на 2 А 413 всѣ лепестки черные и т. п.

<sup>3)</sup> Ср. Vossanquet, J. Hell. st., XVI (1896), 174.

лекиахъ 2 А 400 и 401 съ трактовою его на болѣ древнихъ лекиахъ 2 А 332 и 358. На лекиѣ 2 А 400 въ водѣ, кромѣ камыша, изображены вувшинки. На рисункѣ лекиа 2 А 404 у одной мужской фигуры на шеѣ и на груди видимъ штрихи блѣдной буро-красной краски: художникъ пытается уже, такимъ образомъ, моделировать тѣло фигуры <sup>1)</sup>.

Рядомъ со стремленіемъ къ роскоши, элегантности и разнымъ эффектамъ въ рисункѣ у художниковъ все больше и больше проявляется спѣшность въ работѣ, что ведетъ къ небрежности исполненія. Рисунки на лекиахъ становятся все болѣе и болѣе ремесленными <sup>2)</sup>.

Послѣдняя группа бѣлыхъ лекиаевъ (2 А 420 — 422) представляетъ полное торжество живописнаго элемента. Весь сосудъ теперь покрывается бѣлой облицовкой. Чернаго лака нѣтъ вовсе. Тѣло у фигуръ раскрашивается и моделируется. У мужскихъ фигуръ цвѣтъ тѣла желтовато-бурый; тѣни на немъ дѣлаются болѣе густымъ растворомъ той же краски. У женскихъ фигуръ тѣло раскрашивается бѣлой краской, болѣе свѣтлой, чѣмъ бѣлая облицовка <sup>3)</sup>. Контуры какъ у тѣхъ, такъ и у другихъ фигуръ буро-красные. При этомъ въ мѣстахъ, болѣе освѣщенныхъ, ихъ толщина меньше; а въ мѣстахъ, гдѣ падаетъ сильный свѣтъ, линіи контуровъ прерываются совершенно <sup>4)</sup>.

Окрашиваніе мужского тѣла мы встрѣчали уже и на болѣ древнихъ лекиахъ (2 А 167). Однако, тамъ мы не видимъ штриховъ для моделировки, какъ на лекиѣ 2 А 420 <sup>5)</sup>. На лекиѣ 2 А 420 замѣчательна и трактовка одежды. Здѣсь не только даются линіи складокъ, но ясно характеризуются поверхности, которыя находятся въ тѣни. Это и моделировка тѣла является рѣши-

---

<sup>1)</sup> Винтеръ (Ein attischer Lekythos. 55 Winkelmannspr., Berl., 1895, 7 сл.) напрасно, по нашему мнѣнію, считаетъ этотъ лекиевъ болѣе позднимъ, чѣмъ лекиевъ 2 А 420.

<sup>2)</sup> Ср. Wright, Americ. Journ. of archaeology, II (1886), 407; Bosanquet, J. Hell. st., XVI (1896), 174. Особенно рано паденіе обнаруживается въ трактовкѣ равныхъ второстепенныхъ деталей. Такъ строгія формы надгробной стелы измѣняются; пальметки, овы, фронтоны уничтожаются. На стелахъ и внизу у нихъ являюся огромные листья акантеа (рѣдко непропорціонально большія пальметки). Ср. Curtius, Jahrb. d. Inst., X (1895), 88.

<sup>3)</sup> Облицовка и глина на лекиѣ 2 А 420 по качествамъ хуже, чѣмъ на болѣ древнихъ лекиахъ. Ср. Wright, Amer. Journ. of archaeology, II (1886), 407.

<sup>4)</sup> Нашъ лекиевъ въ этомъ отношеніи имѣетъ прямые аналоги съ группой лекиаевъ 2 А 47 сл. Ср. выше.

<sup>5)</sup> Здѣсь поверхности, которыя находятся въ тѣни, окрашиваются болѣе густымъ разведеніемъ желтовато-бурой краски и ватѣмъ, кромѣ того, покрываются штрихами буро-красной краски.

тельною новостью, неизвѣстною до сихъ поръ въ живописи на лекиоахъ. Уже Фуртвенглеръ <sup>1)</sup> указалъ на большое сходство въ травтовкѣ тѣла на одномъ изъ лекиоовъ нашей группы (2 А 421) съ травтовкою его на картинахъ такъ называемаго третьяго помпеянскаго стиля. Жиаръ <sup>2)</sup> считалъ, что на лекиоахъ отразилось вліяніе живописи Паррасія. Робертъ <sup>3)</sup>, однако, по нашему мнѣнію справедливо указалъ, что въ древнихъ текстахъ, на которыхъ основывался вслѣдъ за Брунномъ Жиаръ, рѣчь идетъ не объ усовершенствованіи моделировки фигуръ, а о контурахъ фигуръ. Винтеръ высказался за то, что на лекиоахъ 2 А 420 слл. и на картинахъ третьяго помпеянскаго стиля отразилось вліяніе Аполлодора <sup>4)</sup>. Мы принимаемъ соображенія послѣдняго ученаго <sup>5)</sup>.

Во всякомъ случаѣ, живопись на лекиоахъ 2 А 420 слл. ясно говоритъ за то, что эти лекиоы явились позднѣе, чѣмъ лекиоы съ рисунками развитого прекраснаго стиля. Винтеръ справедливо отмѣчаетъ на лекиоѣ 2 А 420 красоту и прелесть колорита и преимущество лекиоовъ предъ помпеянскими картинами третьяго стиля: рисунки на лекиоахъ чище и благороднѣе помпеянскихъ подражаній и лучше говорятъ о живописи великихъ греческихъ мастеровъ, чѣмъ эти послѣднія.

При всемъ громадномъ интересѣ, который представляютъ лекиоы 2 А 420 слл. по техникѣ ихъ рисунковъ, онѣ по стилю рисунковъ значительно ниже болѣе древнихъ лекиоовъ; исполненіе слабѣе; контуры не отличаются той рѣдкою чистотой и элегантною, которыя мы видѣли на древнѣйшихъ лекиоахъ; пропорціи фигуръ тяжелы; выраженіе лицъ, типы шаблонны и т. д. <sup>6)</sup>.

Лекиоы 2 А 420—422 самыя поздніе изъ бѣлыхъ лекиоовъ <sup>7)</sup>. Ихъ мастера все еще стараются подражать произведеніямъ великихъ живописцевъ, но попыткѣ ихъ суждено было быть послѣднею. Живопись на бѣлыхъ лекиоахъ прекращается внезапно, быть можетъ, именно потому, что въ эпоху послѣ Аполлодора великіе живописцы стали писать такъ, что мастерамъ лекиоовъ подражать имъ стало рѣшительно

<sup>1)</sup> Furtwängler, *Beschr. d. Vasensamml. im Antiquarium*, II, 769, къ № 2685

<sup>2)</sup> Girard, *Peinture*. 216 слл. Ср. Brun n, *Gesch. d. griech. Künstler*, II, 71 (105).

<sup>3)</sup> Robert, *Marathonsschl.*, 74.

<sup>4)</sup> Ср. Winter, *Ein attischer Lekythos*. 55 *Winckelmannspr.*, 10 слл.

<sup>5)</sup> Мы не согласны съ нимъ лишь въ томъ, что Аполлодоръ разработывалъ тѣ же проблемы, какъ и Паррасій, и не считаемъ достаточными его возраженія Роберту. Ср. объ Аполлодорѣ еще O. Rossbach у Pauly-Wis zowa, *Realencyclopädie*, I, 2, 2897, 77.

<sup>6)</sup> Ср. Girard, *Peinture*, 217.

<sup>7)</sup> Ср. Rayet-Collignon, *Céramique*, 228.

невозможно. Застыть на одной точкѣ и продолжать работать всё время по установленной манерѣ греческіе мастера не могли; они привыкли искони не отставать отъ монументальнаго искусства и все время идти впередъ, развиваться. Разъ по тому или другому дальнѣйшее развитіе оказалось невозможнымъ, они должны были перестать расписывать бѣлые лекиеы. Публика, очевидно, всегда интересовалась современнымъ. Картины въ стилѣ Полигнота и Аполлодора въ эпоху Протогена и Апеллеса, конечно, не представляли ни для кого интереса; тѣмъ менѣе интереса представляли бы тогда подражанія картинамъ этихъ старыхъ мастеровъ, каковы были картины на лекиеахъ. Итакъ, выдѣлка бѣлыхъ лекиеовъ прекратилась, вѣроятно, уже въ половинѣ IV вѣка <sup>1)</sup>.

#### IV.

Мы прослѣдили судьбы живописи на чашахъ съ бѣлой облицовкой внутри и на бѣлыхъ лекиеахъ. Мы видѣли, что живопись на тѣхъ и другихъ шла по одному пути и все время развивалась. Особенно хорошо постепенное и непрерывное развитіе техники и стиля видно на бѣлыхъ лекиеахъ, благодаря ихъ обилію.

Какъ на чашахъ, такъ и на лекиеахъ живопись развивается параллельно развитію формъ и орнаментаціи самихъ сосудовъ. Но сколько бы ни зависѣла живопись отъ формы сосуда и его назначенія, она обнаруживаетъ много точекъ соприкосновенія съ монументальною живописью своей эпохи. Мы видѣли, что бѣлая облицовка съ живописью не могла первоначально явиться на вазахъ. Всегда живопись по бѣлому фону на вазахъ стояла въ зависимости отъ современной ей монументальной живописи и подражала ей въ техникѣ и стилѣ. Однако, подражаніе это никогда не доходило до того, чтобы дѣлаться рабскимъ и слѣпымъ копированіемъ чужихъ оригиналовъ. Мастера чашъ и лекиеовъ, слѣдуя великимъ живописцамъ, строго считаются съ требованіями, которыя представляютъ ихъ собственное дѣло, и всегда претворяютъ чужое въ свое. Высота ихъ заключается именно въ томъ, что они и сами мыслятъ и работаютъ. Всѣмъ имъ присуще чувство красоты; всегда они увлекаются своимъ дѣломъ и способны къ импровизаціи.

Обязанные, какъ ремесленники, заботиться о возможно большемъ сбытѣ и широкомъ распространеніи своихъ издѣлій, мастера не могли, конечно, быть истинными и независимыми творцами-художниками, пре-

<sup>1)</sup> Ср. о времени Аполлодора и Партасія O. Rossbach у Pauly-Wissowa. Realencyclopädie, I, 2. 2897, 77; Brun n, Gesch. d. griech. Künstler, II 66 (97) сл.; v. Rohden v. Baum., Denkm., III, 861; Robert, Marathonsschl., 73 сл.

слѣдующими лишь идеалы чистаго искусства. Часто ихъ произведенія поэтому лишены индивидуальнаго характера, оригинальности; часто можно констатировать въ ихъ рисункахъ спѣшность и небрежность; но зато постоянно мы можемъ видѣть ловкость, легкость и смѣлость въ контурахъ: нерѣдко даже въ самыхъ небрежныхъ рисункахъ кака-нибудь головка, движеніе или изгибъ фигуры сразу дѣлаютъ очевиднымъ, что небрежность у автора рисунка вовсе не результатъ неумѣнья рисовать, а лишь спѣшны въ работѣ. Мастера прекрасно понимаютъ, въ чемъ состоитъ прелесть рисунка. Мы достаточно видѣли уже примѣры, гдѣ мастера чашъ и лекиоовъ достигаютъ поразительныхъ результатовъ. Такой высоты мастера никогда не достигли бы, если бы не изучали произведеній великихъ мастеровъ ихъ времени.

Чаши и лекиоы строгаго стиля въ технику и стилѣ рисунковъ стоятъ подѣ влияніемъ до-полигнотовой живописи. На сосудахъ переходнаго и прекраснаго стилей мы указали уже не мало разнообразныхъ вліяній картинъ школы Полигнота. Наконецъ, на наиболѣ позднихъ лекиоахъ въ стилѣ и технику мы видѣли вліянія Паррасія и Аполлодора, художниковъ, дѣйствовавшихъ уже послѣ Полигнота.

Оканчивая рѣчь о вазахъ съ живописью на бѣломъ фонѣ <sup>1)</sup>, мы должны замѣтить, что перемѣна въ технику рисунка, которую мы у нихъ выше констатировали, происходитъ на тѣхъ вазахъ, на которыхъ больше всего вліяній картинъ Полигнотовой школы.

Дѣлать контуры рисунка краской начинаютъ впервые на вазахъ переходнаго стиля; тогда же получаютъ дальнѣйшее развитіе и совершенствованіе полихроміи

<sup>1)</sup> На другихъ вазахъ, кромѣ киликовъ и лекиоовъ, бѣлая облицовка употребляется крайне рѣдко. Мы знаемъ уже кратеръ Museo Gregoriano съ бѣлой облицовкой. Другой такой кратеръ есть въ Museo Civico въ Болонѣ. Затѣмъ бѣлая облицовка встрѣчается на пиксидахъ, энохояхъ, арибаллахъ. По стилю и технику рисунки на этихъ вазахъ не представляютъ ничего оригинальнаго и примыкаютъ къ рисункамъ на киликахъ и лекиоахъ. Вотъ примѣры такихъ вазъ: 1) пиксида Британскаго музея Д 11 изъ Эретріи (издана у Murray, Wh. V., pl. 2) пиксида того же музея Д 12 (издана въ каталогѣ вазъ музея С. Smith'a, pl. XXII). 3) пиксида въ Луврѣ изъ Аѳинъ (издана въ Mon. grecs, II (1878), pl. 2, и у Dumont-Charlain, Céramiques, II, pl. Suppl. A), 4) пиксида Национальнаго музея въ Аѳинахъ (внтр. 50, № 2188; Collignon, Catalogue, 684), 5) энохоя Британскаго музея Д 14 изъ Аѳинъ (Murray, Wh. V., pl. XXI, B), 6), энохоя Национальнаго музея въ Аѳинахъ (50, № 2186; Collignon, 683; Heudemann, Gr. Vnb., 9, пр. 17, къ Taf. IX, 4), 7) арибаллъ въ Национальномъ музеѣ въ Неаполѣ (Heudemann, Vasensamml., Raccolta Cumana, 166). Арибаллъ коллекціи Зомзе (Gaz. archéol., 1878, pl. 32; Milchhöfer, Jahrb. d. Inst., IX (1894), 58, A, 6; Furtwängler, Samml. Sotzée, Taf. XXXVIII) по стилю рисунка всегда намъ казался подозрительнымъ. Въ бытность нашу въ Парижѣ мы сообщили свои наблюденія Поттѣ. Послѣдній заявилъ намъ, что онъ имѣлъ случай изучать оригиналь, когда онъ былъ еще въ коллекціи Шо, вмѣстѣ съ Перро, и что оба они пришли къ убѣжденію, что арибаллъ несомнѣнная поддѣлка.

и бѣлая облицовка. Въ виду всего вышесказаннаго едва ли было бы рискованнымъ полагать, что новая техника, явившаяся на вазахъ около 460 года, представляетъ подражаніе техникѣ Полигнота.

Мы видѣли, что мастера старались подражать полигнотовой живописи и тогда, когда они писали лакомъ. Желая приближаться больше къ своему идеалу, они, наконецъ, оставляютъ старинную технику и вырабатываютъ новую. Такимъ образомъ, новая техника представляетъ для насъ особенный интересъ. Весьма любопытно, что техника живописи на бѣлыхъ лекиахъ имѣетъ весьма много общаго съ техникою картинъ Полигнота, поскольку мы знаемъ эту послѣднюю по древнимъ текстамъ (см. выше, введеніе). Какъ у Полигнота, фигуры на лекиахъ выдаются на бѣломъ фонѣ. Такъ же просто и не развитъ еще колоритъ: никогда мы не видимъ живописной иллюзіи; и на лекиахъ скорѣе раскрашенные рисунки, чѣмъ настоящая живопись; краски играютъ еще подчиненную роль, какъ въ скульптурѣ. Суть представляетъ все еще рисунокъ, который отличается большимъ совершенствомъ; нѣкоторыя части (тѣло фигуръ, стелы) всегда дѣлаются еще только въ контурахъ. Красокъ, правда, больше, чѣмъ въ архаическое время, но все-таки число ихъ весьма ограничено. Всѣ краски, которыя мы видимъ на бѣлыхъ лекиахъ, могутъ быть получены изъ основныхъ четырехъ красокъ Полигнота (ср. введеніе). Употребляются краски всегда лишь въ простыхъ, общихъ тонахъ. Общее дѣйствіе, которое производятъ краски въ рисунокѣ, яркое, живое, горячее, но извѣстный тактъ никогда не нарушается: никогда мы не замѣчаемъ грубой рѣзкости; всегда въ картинѣ общій тонъ ласкающій и мягкій. Предварительный эскизъ, который мы наблюдаемъ на картинахъ лекиахъ, таковъ же въ общемъ былъ, вѣроятно, и на картинахъ школы Полигнота. Энкаустика была лишней для картинъ на вазахъ, которыя подвергались легкому обжиганію въ печи.

Картинны на лекиахъ дѣлаютъ для насъ особенно яснымъ, почему въ позднѣйшія времена эстетики и историки искусства называли живопись Полигнота „колыбелью искусства“ (ср. введеніе). Люди, привыкшіе къ разнообразному, тонкому и богатому колориту картинъ позднѣйшихъ мастеровъ, слабое представленіе о которыхъ иногда можно составлять себѣ по помпейскимъ картинамъ, — конечно, не могли находить въ картинахъ полигнотовой школы ничего иного, кромѣ архаизма, и цѣнили въ нихъ лишь чудный и тонкій рисунокъ.

*(Продолженіе слѣдуетъ).*



## ПАМЯТИ В. Г. БОКА.

Д. чл. С. А. Жебелева.

4-го мая с. г. скончался въ Берлинѣ, въ клиникѣ профессора Лейдена, дѣйствительный членъ и хранитель музея нашего Общества Владиміръ Георгіевичъ Бокъ, на 49-мъ году жизни. Воспитанникъ С.-Петербургскаго Университета, В. Г., по окончаніи естественнаго факультета, намѣревался посвятить себя изученію горнозаводской промышленности, и ради этого отправился въ Бельгію. Изъ-за границы В. Г. вернулся на родину какъ разъ въ разгаръ Русско-Турецкой войны. Немедленно же онъ командированъ былъ на театръ военныхъ дѣйствій въ качествѣ уполномоченнаго отъ Общества Краснаго Креста. По окончаніи войны В. Г. былъ назначенъ директоромъ Петергофской гранильной фабрики и, занимая эту должность, произвелъ рядъ преобразованій, клонившихся какъ къ улучшенію техническаго производства, такъ и къ поднятію художественнаго значенія фабрики.

Въ половинѣ 80-хъ годовъ въ направленіи дѣятельности В. Г. произошла перемѣна. Когда образовано было въ Императорскомъ Эрмитажѣ Отдѣленіе Среднихъ Вѣковъ и эпохи Возрожденія, В. Г. былъ назначенъ хранителемъ этого Отдѣленія и, подѣ ближайшимъ руководствомъ Н. П. Кондакова, немало потрудился надъ устройствомъ его. Въ Эрмитажѣ В. Г. оставался до конца своей жизни и ему онъ посвятилъ, главнымъ образомъ, всѣ свои силы и знанія, какъ въ дѣлѣ дальнѣйшаго усовершенствованія своего Отдѣленія, такъ и въ дѣлѣ пополненія его новыми приобрѣтеніями.

Въ 1888—1889 гг. В. Г. совершилъ ученую поѣздку въ Египетъ, и результатомъ этой поѣздки было то, что Средневѣковое Отдѣленіе Эрмитажа обогатилось рядомъ новыхъ памятниковъ древне-христіанскаго восточнаго искусства, среди которыхъ главное мѣсто занимаютъ вывезенныя изъ Египта В. Г. коптскія узорчатые ткани.

Въ 1897—1898 гг. В. Г. предпринялъ вторично поѣздку въ Египетъ, ревностно занимался тамъ раскопками у древне-христіанскихъ монастырей и некрополей, исполнилъ множество фотографическихъ снимковъ, промѣровъ, плановъ, и снова обогатилъ Эрмитажъ новыми пріобрѣтеніями, главнымъ образомъ, памятниками коптскаго искусства. Смѣло можно сказать, что, по богатству и разнообразію коптскихъ тканей, эрмитажное собраніе является въ настоящее время однимъ изъ лучшихъ, если не лучшимъ, въ Европѣ, и заслуга эта всецѣло и неоспоримо должна быть приписана В. Г. Эрмитажъ исполнилъ бы свой долгъ, почти память В. Г. достойнымъ изданіемъ научныхъ результатовъ его послѣдней поѣздки въ Египетъ. О такомъ изданіи покойный думалъ въ послѣдніе мѣсяцы своей жизни, изыскивалъ средства, чтобы имѣть возможность привести задуманное имъ дѣло въ исполненіе. Увы! рокъ судилъ иначе, и посмертное желаніе В. Г., повидимому, далеко отъ осуществленія его на дѣлѣ, по крайней мѣрѣ, въ ближайшемъ будущемъ.

Изученіе памятниковъ коптскаго искусства составляло любимый предметъ занятій В. Г.; объясненію и изданію этихъ памятниковъ посвящены его главные труды. Въ третьемъ томѣ „Трудовъ VIII Археологическаго Съѣзда въ Москвѣ“ помѣщена обширная статья В. Г. „О коптскомъ искусствѣ. Коптскія узорчатыя ткани“. Здѣсь на 7 таблицахъ изданы образцы коптскихъ тканей изъ эрмитажнаго собранія, составленнаго В. Г. въ его первую поѣздку въ Египетъ. Эти ткани, въ количествѣ болѣе 2.000 экземпляровъ, отчасти были собраны В. Г. во время раскопокъ, произведенныхъ имъ въ Ахмимѣ, Накадѣ, Самайнѣ и Фаюмѣ, частью пріобрѣтены были имъ, изъ первыхъ рукъ, отъ жителей тѣхъ мѣстностей, гдѣ находятся древне-христіанскіе некрополи, и только незначительное число ихъ было пріобрѣтено покупкою у александрійскихъ и каирскихъ торговцевъ. Описанію изданныхъ тканей В. Г. предпослалъ свои замѣчанія о характерѣ коптскаго искусства и его значеніи для исторіи средневѣкового искусства вообще. „Коптскія ткани,—замѣчаетъ онъ,—представляя громадный матеріалъ въ количественномъ и качественномъ отношеніяхъ, восполняютъ большой пробѣлъ въ исторіи искусства Среднихъ Вѣковъ отъ II до VIII ст. и потому имѣютъ большое значеніе для уясненія нѣкоторыхъ вопросовъ христіанской археологіи. Этотъ періодъ представляется не особенно разработаннымъ: не достаетъ звеньевъ, соединяющихъ памятники первыхъ вѣковъ нашей эры съ позднѣйшими. Коптскіе могильники доставляютъ намъ тѣ данныя, съ помощью которыхъ можно будетъ возстановить полную связь и переходъ отъ искусства греко-римскаго въ восточно-

христіанскому". На основаніи историческихъ и стилистическихъ соображеній В. Г. находилъ возможнымъ относить наиболѣе древнія коптскія тканн къ началу IV в., наиболѣе позднія—къ IX в. Изслѣдуя технику тканей, В. Г. пришелъ къ заключенію, что онѣ представляютъ типы ковроваго тканья (гобеленъ), которымъ издревле славились Египеть, Греція и нѣкоторыя мѣстности Передней и Малой Азіи; тканн вытканы на вертикальномъ гобеленовомъ станкѣ. Орпаментация тканей очень разнообразна. Обыкновенно она состоитъ изъ соединенія растительныхъ и зооморфическихъ мотивовъ съ геометрическими или иными. Но на-ряду съ этимъ выдающуюся роль играютъ большія сложныя композиціи, гдѣ представлены сцены изъ классическаго міра и Священной исторіи. При болѣе подробномъ анализѣ орпаментации тканей видны мотивы древне-египетскіе и восточные; но въ большинствѣ случаевъ еще встрѣчается на тканяхъ смѣшеніе, въ разнообразныхъ комбинаціяхъ, различныхъ стилей и способовъ трактовки. Наконецъ, при попыткѣ классификаціи тканей, пельза не обратить вниманія на тѣ особенности въ ихъ орпаментации, которыя, будучи чисто мѣстными, заставляють предполагать до нѣкоторой степени кустарный характеръ ткацкаго дѣла въ Египтѣ.

Таково въ общихъ чертахъ содержаніе статьи В. Г. Въ заключеніи ея онъ предлагалъ нѣсколько основныхъ задачъ, рѣшеніе которыхъ представлялось ему необходимымъ для опредѣленія характерныхъ чертъ коптскаго искусства и исторіи его развитія. Постановка этихъ вопросовъ свидѣтельствуетъ о томъ, какъ живо интересовался В. Г. своимъ любимымъ коптскимъ искусствомъ, какъ широко онъ смотрѣлъ на его изученіе.

Въ члены нашего Общества В. Г. вступилъ въ 1890 году и принималъ постоянно живое участіе въ его дѣятельности. Въ разное время имъ были прочтены въ засѣданіяхъ Общества слѣдующіе доклады: „Бронзовый коптскій сосудъ“ (напечатано въ VII томѣ „Записокъ“), „Мпвмый эмалевый агнецъ на костяномъ окладѣ Миллпскаго собора“ (напечатано въ VIII томѣ „Записокъ“: Труды Отд. арх. др.-класс. виз. и з.-евр. кп. 1), „О сочиненіи Н. П. Кондакова: Византійскія эмали. Собраніе А. В. Звенигородскаго“ (напечатано тамъ же), „Объ эмаляхъ, найденныхъ на югѣ Россіи“, „О византійскомъ крестѣ, принадлежащемъ барону d'Inkéy-Pallin“ (напечано по французски отдѣльной брошюрой, не поступившей въ продажу) <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> На французскомъ же языкѣ напечатана статья В. Г. «Poterics vernissées du Caucase et de la Crimée» въ *Memoires de la Société Nationale de France*. XI série. VI (1895), 193—254.

Съ 1891 года и по конецъ жизни В. Г. исправлялъ обязанности хранителя музея Общества. Миѣ нечего напоминать о томъ, что сдѣлано В. Г. по части благоустройства нашего музея: результаты его дѣятельности на-лицо. Отмѣчу, что уже въ протоколѣ ревизіонной комиссіи 1894 года сказано: „Музей Общества приведенъ почти въ порядокъ хранителемъ его В. Г. Боконъ. Всѣ предметы, внесенные въ печатный каталогъ, разложены и разставлены въ порядкѣ по шкафамъ и снабжены нумерами, соотвѣтствующими нумерамъ каталога; не внесенные также разобраны и внесены въ опись“. Когда Общество переѣхало въ новое, занимаемое имъ теперь, помѣщеніе и когда для Музея явилась возможнымъ отвести соотвѣтствующее мѣсто, В. Г. настоялъ на томъ, чтобы для коллекцій Музея изготовлены были новые шкафы, устроенные такимъ образомъ, что стало возможнымъ обозрѣвать всѣ находившіеся въ нихъ предметы; и ревизіонная комиссія въ 1896 году засвидѣтельствовала, что „трудами г. хранителя Музея принадлежащее Обществу собраніе предметовъ древности приведено въ порядокъ, нашито на таблицы и размѣщено въ витринахъ“. И нужно признать, что работа эта исполнена В. Г. съ большимъ вкусомъ. Онъ былъ мастеръ „устроить выставки“. Стоитъ припомнить, какъ образцово была имъ устроена, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, выставка предметовъ древности въ домѣ графа Строгонова у Полицейскаго моста и выставка предметовъ, вывезенныхъ имъ изъ Египта, въ Эрмитажѣ въ прошломъ году.

Трудно, конечно, воскресить нравственный обликъ покойнаго для тѣхъ, кто его не зналъ. Но всѣ, кому приходилось съ нимъ вступать въ какія бы то ни было сношенія, полагаю, согласятся со мною въ томъ, что В. Г. подкупалъ и очаровывалъ своею прямою, искренностью, любезностью, готовностью служить, чѣмъ только онъ могъ. Вслѣдствіе, желавшій работать въ Средневѣковомъ Отдѣленіи Эрмитажа, находилъ со стороны В. Г. самый радушный и предупредительный приемъ. Онъ не пряталъ отъ постороннихъ взоровъ тѣ сокровища, которыя ему поручено было хранить, не требовалъ какихъ-либо постороннихъ рекомендацій отъ лицъ, у него въ Отдѣленіи желавшихъ записаться, не взвѣшивалъ ихъ правоспособности заниматься археологіей вообще. Въ этомъ отношеніи В. Г., и не выдавая себя, по своей скромности, за профессиональнаго ученаго, оказывался человѣкомъ, глубоко понимающимъ интересы археологической науки и имъ вполне сочувствующимъ.

## ПРОТОКОЛЫ ЗАСЪДАНІЙ

ОТДѢЛЕНІЯ АРХЕОЛОГИИ ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЗА 1897 ГОДЪ.

### I. Засѣданіе 18-го января 1897 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Д. В. Айналовъ, Е. М. Гаршинъ, С. А. Жебелевъ, баронъ С. П. Корфъ, Х. М. Лопаревъ, Н. Я. Марръ, о. К. Т. Никольскій, Н. В. Покровскій, Е. К. Рѣдинъ, Б. А. Тураевъ, Г. Ф. Церетели. Гость Ѳ. Г. Беренштамъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 23-го декабря 1896 г.

2.

Чл.-сотр. Д. В. Айналовъ сдѣлалъ докладъ о своей поездкѣ на Афонъ летомъ 1896 года<sup>1)</sup>.

3.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ рефератъ: *О результатахъ важнѣйшихъ археологическихъ изслѣдованій на эллинскомъ Востоку въ 1896 году*<sup>2)</sup>.

### II. Засѣданіе 24-го февраля 1897 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: графъ А. А. Бобринской, Е. М. Гаршинъ, В. К. Ериштедтъ,

<sup>1)</sup> См. Ученныя Записки Императ. Казанскаго Университета за 1897 г.

<sup>2)</sup> См. Филол. Обзор. XIII, 2. стр. 171—190.

С. А. Жебелевъ, М. С. Куторга, К. Н. Лишинъ, А. К. Марковъ, А. И. Соболевскій, Б. А. Тураевъ и Г. Ф. Церетели.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 18-го января 1897 г.

2.

Чл.-сотр. Г. Ф. Церетели прочелъ рефератъ: *О вѣнской рукописи книги Бытія* <sup>1)</sup>).

3.

Д. чл. С. А. Жебелевъ сдѣлалъ докладъ: *Теорія Фуртоенмера о копіяхъ греческихъ статуй* <sup>2)</sup>).

### III. Засѣданіе 26-го марта 1897 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Е. М. Гаршинъ, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, А. К. Марковъ и А. И. Щуваревъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 24 го февраля 1897 г.

2.

Читанъ докладъ О. Θ. Вульфа: *Имена „любимцевъ“ на аттическихъ вазахъ* <sup>3)</sup>).

3.

Читанъ рефератъ чл.-сотр. М. И. Ростовцева: *По поводу росписей керченскихъ катакомбъ* <sup>4)</sup>).

### IV. Засѣданіе 21-го апрѣля 1897 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, Р. Х. Леперъ, К. Н. Ли-

<sup>1)</sup> См. Зап. Имп. Р. Арх. Общ. IX. Труды Отд. арх. др.-класс., виа. и зап.-евр., кн. 2, стр. 329—335.

<sup>2)</sup> См. тамъ же, стр. 303—320.

<sup>3)</sup> См. Журн. Мин. Нар. Просв. 1897, апрѣль, отд. класс. фил., стр. 1—21.

<sup>4)</sup> См. Зап. Имп. Р. Арх. Общ. IX. Труды Отд. арх. др.-класс., виа. и зап.-евр., кн. 2, стр. 291—298.

шинъ, А. А. Павловскій, князь П. А. Путятинъ и баронъ В. Р. Розень.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 26-го марта 1897 г.

2.

Чл.-сотр. Р. Х. Лёперъ прочель рефератъ о книгѣ *Дёрнфельда и Рейша „Греческій театр“*.

#### V. Засѣданіе 6-го октября 1897 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: С. А. Жебелевъ, А. К. Марковъ, П. В. Никитинъ, князь П. А. Путятинъ, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковскій, А. Н. Щуваревъ. Гости: М. А. Кеммерлингъ, Е. М. Придивъ и В. И. Фармаковскій.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 21-го апрѣля 1897 г.

2.

Чл.-сотр. Б. В. Фармаковскій сдѣлалъ сообщеніе: *О лесеъ книданъ въ Дельфахъ*<sup>1)</sup>.

3.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочель рефератъ: *О реформахъ, произведенныхъ римлянами въ афинскомъ юсударственномъ устройствѣ*<sup>2)</sup>.

#### VI. Засѣданіе 10-го ноября 1897 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, М. С. Куторга, А. К. Марковъ, баронъ В. Р. Розень, Я. И. Смирновъ, И. Г. Троицкій, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковскій и А. Ф. Энманъ.

<sup>1)</sup> См. Изв. Русскаго Арх. Инст. въ Константинополѣ, IV (1899), выпускъ 1.

<sup>2)</sup> См. С. А. Жебелевъ, Изв. исторіи Аеннъ. 229—31 годы до Р. Хр., Спб., 1898, стр. 292—318.

1.

Читанъ и утверждень протоколъ засѣданія 6-го октября 1897 г.

2.

Чл.-сотр. Я. И. Смирновъ прочелъ сообщеніе: *Объ одномъ отрывкѣ изъ апокрифическаго Евангелія Никодима.*

Предметомъ сообщенія былъ текстъ въ одной изъ рукописей Парижской Национальной Библиотеки, издаваемый здѣсь съ нѣкоторыми географическими исправленіями рукописнаго чтенія.

Cod. Coisl. 296. XII s. fol. 62 sq. (v. Montfaucon, Bibliotheca Coisliniana olim Segueriana. Parisiis. 1715 p. 413.

Γερμανοῦ ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως ἱστορία ἐκκλησιαστικῆ καὶ μυστικῆ προθεωρία · ἐρώ[τησεις] Βασιλεί[ου] πρὸς Γρηγόριον τὸν θεολόγον περὶ) τῶν ἱερέων καὶ τῆς ἐκκλησίας · — : — : —.

Εἰπέ μοι διατί ἱερεὺς καὶ κατὰ τί ἱερεὺς κατὰ ποίῳ τρόπῳ καὶ τί ἡ τριχοτομία τῆς κεφαλῆς τοῦ ἱερέως καὶ τί τὸ ἐπιτρούλλιον τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ. καὶ τί τὸ φελόνιον (cod. φελώνην) καὶ [fol. 63] τί τὸ στιχάριον. καὶ τί αἱ μασχάλαι τοῦ στιχαρίου καὶ τί βλαττόσμιξις τοῦ ὄραριου. καὶ διατί περιβέβληται ὁ ἐπίσκοπος τριπλοῦν τὸ ὠμοφόριον αὐτοῦ καὶ ὁ πρεσβύτερος διπλοῦν τὸ ἐπιτραχήλιον αὐτοῦ καὶ ὁ διάκων μοναπλοῦν. καὶ διατί λευκοφόρος ἐστὶν ἡ στολὴ τοῦ ἐπισκόπου καὶ διατί πυροφόρος ἐστὶν ἡ στολὴ τοῦ ἱερέως καὶ διατί μαυροφόρος ἐστὶν ἡ στολὴ τοῦ ἀββά, καὶ ποίῳ τρόπῳ ὀφείλομεν εἶναι τὸν ἐπίσκοπον. καὶ ποίῳ τρόπῳ ὀφείλομεν εἶναι τὸν ἱερέα. καὶ ποίῳ τρόπῳ ὀφείλομεν εἶναι τὸν ἀββᾶν · καὶ ποίῳ τρόπῳ ὀφείλομεν εἶναι τὸν διάκονα · καὶ ποίῳ τρόπῳ ὀφείλομεν εἶναι τὸν ἀναγνώστην.

ἀπόκρισις Γρηγορίου:

Ὁ μὲν ἐπίσκοπος ἐστὶν εἰς τύπον δεσποτικόν · ὡσπερ γὰρ ὁ δεσπότης ἀποστέλλει τοὺς ἀγγέλους · οὕτως καὶ ὁ ἐπίσκοπος ἀποστέλλει τοὺς ἱερέας (cod. ἱερεῖς) · λευκοφόρος δὲ ἐστὶν ἡ στολὴ αὐτοῦ · Ἰωάννης γὰρ περὶ αὐτοῦ λέγει ὅτι τὸ ἔνδυμα αὐτοῦ λευκὸν ὡσεὶ χιτῶν καὶ ἡ θριξὶς τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ὡσεὶ ἔριον λευκόν [cf. Apocal. I. 14]. τριπλοῦν δὲ περιβέβληται τὸ ὠμοφόριον αὐτοῦ διότι τὴν τριάδα ἐστὶν ἀφορισμένος. εἰς τύπον δὲ ἀρχαγγελικόν ὀφείλο [fol. 63. v.] μὲν εἶναι τὸν ἱερέα · ὅτι πυροφόρος ἐστὶν δι' ὧν εἶπε ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ πνεῦμα καὶ τοὺς λειτουργοὺς αὐτοῦ πυρὸς φλόγα [= Psalm. CIII. 4]. τὸ δὲ φελόνιον (cod. φελώνην) αὐτοῦ ἐστὶν ὁ χιτῶν ὁ ἄραφος ὁ ἐκ τοῦ πνεύματος τοῦ ἁγίου ὕφανθεις διόλου τὸν ἐκ τῶν ἀνω δυνάμεων [cf. Ioh. XIX. 23]. τὸ δὲ στιχάριον αὐτοῦ ἐστὶν τὴν πλευρὰν αὐτοῦ ἤνοιξαν · τὰ δὲ δλωρία τὰ κατερχόμενα ἐντεῦθεν τὸ αἷμα καὶ τὸ ὕδωρ τὸ ἐξεληθὸν ἐκ τῆς πλευρᾶς αὐτοῦ καὶ καταφωτίσαν τὴν οἰκουμένην πολιτεῖαν · τὸ δὲ μονολούριον τὸ εἰς τὰς χεῖρας αὐτοῦ δι' οὗ ἔδωκαν αὐτόν · καὶ παρέδωκαν αὐτόν Πωντίῳ Πηλάτῳ ἡγεμόνι · ἡ δὲ ἀνακολαγή τοῦ στιχαρίου ἐστὶν · διότι τὸ ἅγιον πνεῦμα περιζώνεται · ἡ δὲ τριχοτομία τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ἐστὶν · διότι στέφανον ἐξ ἀκανθῶν πλέξαντες περιέθησαν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ. τὸ δὲ ἐπιτρούλλιον τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ἐστὶν ἐδραῖωμα (cod. ἀδρέωμα) στόλου χερουβικῶ ἑθρόνου · ἐπαναπαύονται γὰρ τὰ χερουβίμ εἰς τὴν κεφαλὴν τοῦ ἱερέως καὶ τὰ χερουβίμ βασιλεύουσι τὴν δυνάμιν τῆς θεότητος · εἰς τύπον δὲ χερουβικόν ὀφείλομεν εἶναι [fol. 64] τὸν ἀββᾶν · μαυροφόρος γὰρ ἐστὶν ἡ στολὴ αὐτοῦ κατὰ ταῖς [cod. κατὰ τὰς] πτέρυξι τῶν χερουβικῶν δυνάμεων τουτέστι τῶν ἐξαπτερόγων · εἰς τύπον δὲ ἀποστολικόν ὀφείλομεν εἶναι τὸν διάκονα · μοναπλοῦν δὲ περιβέβληται τὸ ὄραριον αὐτοῦ διότι τὴν παλαιὰν καὶ καινὴν ἐστὶν ἐμπορισμένος · καὶ εἰς τὸ ἅγιον δῶρον ἐὰν μὴ καταμίξει τὴν παλαιὰν καὶ τὴν νέαν διαθήκην οὐ μεταλαμβάνει · εἰς τύπον δὲ μαρτυρικόν ὀφείλομεν εἶναι τὸν ἀναγνώστην · μάρτυς γὰρ τῆς ἐκκλησίας ὑπάρχει:—

Διατί ἐκκλησία · καὶ διατί κάγκελλα · καὶ διατί τράπεζα · καὶ διατί βωμός · καὶ διατί ἄμβων καὶ διατί τὸ εἰλητόν · καὶ διατί τὰ ῥιπήδια.

ἀπό(κρισις).

Ἡ μὲν ἐκκλησία ἐστὶν οἶκος τοῦ θεοῦ · τὸ βῆμα ἐστὶν τὸ μνημα τοῦ κυρίου · ἡ τράπεζα τοῦ τάφου ἢ ἀσφαλσις · ὁ δὲ βωμός ἐστὶν ἡ σινδὼν ἢ ἀγορασθεῖσα (cod. ἀγορασθη) παρὰ τοῦ Ἰωσήφ · τὰ δὲ κάγκελλα εἰς: οἱ στρατιῶται οἱ τὸν τάφον φυλάττοντες · ὁ δὲ ἄμβων ἐστὶν ὁ ἀποκλιθεῖς



λίθος ἐκ τῆς θύρας τοῦ μνημείου · ὁ δὲ διάκων ὁ ψάλλον ἐν τῷ ἀμβωνί ὁ ἄγγελος ὁ ἐπάνω τοῦ λίθου καθεζόμενος καὶ κηρύσσων τὴν ἀνάστασιν · τὸ δὲ εἰλητόν ἐστιν · ὅτε ἀπέστειλεν ὁ Πηλάτος τὸν κούρσωρα καλέσαι τὸν Ἰ(ησοῦν) πρὸ τοῦ [fol. 64 v.] βήματος · καὶ ὁ κούρσωρ ἐξεληθὼν τὸ φακίολιον αὐτοῦ ἤπλωσεν ἐπὶ τῆς γῆς καὶ εἶπε · Κ(ύρι)ε · ὦδε περιπάτεи καὶ εἰσελθε ἐπὶ τοῦ βήματος, ὁ ἡγεμὼν σε καλεῖ · καὶ προσκαλεσάμενος ὁ Πηλάτος τὸν κούρσωρα εἶπε · διατί τοῦτο ἐποίησας · καὶ ἀποκριθεὶς ὁ κούρσωρ εἶπε · κύριέ μου · ὅτε μὲ ἀπίστευλας εἰς Ἱεροσόλυμα πρὸς Ἀλέξανδρον · εἶδον αὐτὸν ἐκεῖ καθήμενον ἐπὶ πῶλον ὄνου · καὶ οἱ παῖδες τῶν Ἑβραίων ἐκ(ο)πτον κλάδους ἀπὸ τῶν δένδρων · ἄλλοι δὲ ἐστρω(ν)ουσαν τὰ ἱμάτια αὐτῶν ἐν τῇ ὁδῷ καὶ ἔψαλλον τὸ ὠσαννὰ · ἀποκριθεὶς ὁ Πηλάτος εἶπε · καὶ σὺ Ἑλληγ (cod. ἐλληγ) ὧν πόθεν ἐπιγινώσκεις τὸ τί ἐρμενεύεται τὸ ὠσαννὰ · καὶ ἀποκριθεὶς ὁ κούρσωρ εἶπε · ἐρμενεύεται τὸ ὠσαννὰ ὡσων ἡμᾶς ὡς θε(ε)οῦ ὁ ἐν τοῖς ὑψίστοις · καὶ ἀποκριθεὶς ὁ Πηλάτος εἶπε · ἐξελθε καὶ ὡς βούλεи εἰσαγάγε αὐτὸν κ(αι) εὐθέως ἐξελλῶν ὁ κούρσωρ ἤπλωσε τὸ φακίολιον ἐπὶ τὴν γῆν · καὶ εἶπε · κ(ύρι)ε ὦδε περιπάτησον καὶ εἰσελθε ἐπὶ τοῦ βήματος καλεῖ σε ὁ ἡγεμὼν · καὶ κατ' ἐκείνῳ τῷ τρόπῳ λυγρόν ἐστιν τὸ εἰλητόν · τὰ δὲ ῥιπίδια εἰσιν · ὅτε εἰσῆρχετο ὁ Ἰ(ησοῦς) πρὸς τὸν ἡγεμόνα · ἔστησεν ὁ Πηλάτος προτομ[ί]ας (cod. προτιμ) [fol. 63.] τῶν σκήπτρων ἀνά εἴς δεξιᾶ καὶ ἀριστερᾶ, εἰσερχομένου δὲ αὐτοῦ πρὸς τὸν Πηλάτον ἐκάμφθησαν αἱ προτομαὶ (cod. προτιμαὶ) τῶν σκήπτρων καὶ προσεκύνησαν αὐτὸν καὶ συνεισῆλθον αὐτῷ ἕως τοῦ Πηλάτου · διὰ τοῦτο καὶ τὰ ῥιπίδια καμπτὰ ἔχει · καὶ ἀκολουθοῦσι τὴν εἴσοδον καὶ ἐξοδον τοῦ ἀγίου σώματος καὶ αἵματος τοῦ κ(υρι)οῦ ἡμῶν Ἰ(ησοῦ) Χ(ριστοῦ).

Вследъ за этою статьею, 29-ою въ сборникѣ, слѣдуетъ Διάλογος τῆς ἀγίας λειτουργίας, которая, судя по началу ея — Συναχθέντες οἱ ὄσιοι πατέρες πρὸς τὸν ἅγιον Γρηγόριον τὸν θεολόγον εἶπον αὐτῷ, πάτερ ὄσιε, διδάξον ἡμᾶς τὰ τῆς ἐκκλησίας καὶ ποιῶν τρόπῳ ἢ θεία καὶ νοερά καὶ ἀναίμακτος θυσία ἐν τοῖς οὐρανοῖς ἀναφέρεται — представляетъ собою оригиналъ русскаго перевода, выданнаго по Соловецкой рукописи XV — XVI в. Красносельцевымъ (Православный Собесѣдникъ. 1878, стр. 11 сл.); та же статья имѣется и въ ркп. Троице-Сергиевской Лавры XIV в. (см. Архангельскій, Творенія отцевъ церкви въ древне-русской письменности. I — II. Казань, 1889, стр. 146), причеиъ въ послѣдней рукописи есть и переводъ статьи, нынѣ издаваемой, подъ инымъ однако заглавіемъ: «Слово Василия Великаго, толкъ священническаго чина» и съ нѣкоторыми отличіями въ текстѣ (помимо ошибокъ, вродѣ перевода κἀγκελλα черезъ «ангела»); въ сожальнiю Архангельскій выдалъ лишь отрывки перевода (о. с. 143—144; см. тамъ же указанія на другія ркп.) этой статьи, которая была на Руси видимо весьма распространена, какъ видно по заимствованиямъ изъ нея въ статьѣ «Толкъ апостольствъ соборной церкви», изданной Красносельцевымъ (о. с. стр. 9—10; здѣсь «κἀγκελλα» стали уже кандилами!).

И Красносельцевъ (о. с. 10) и Архангельскій (о. с. 146) полагали, что апокрифическія толкованія по Никодимову Евангелію явились лишь въ славянскихъ передѣлкахъ, но заключенія эти оказываются слишкомъ поспѣшными.

Написаніе греческой статьи именемъ Германа (1-го, конечно, VIII вѣка) не можетъ считаться достовѣрнымъ, т. е. она отличается отъ переведенной Анастасіемъ Вибліотекаремъ (IX в.) краткой подобной статьи (см. Pitra, Juris eccl. hist. II. 298).

Однако по краткости и стройности эта статья приближается къ тому толкованію, которое Красносельцевъ въ своемъ изслѣдованіи «О древнихъ литургическихъ толкованіяхъ» (Лѣтопись Истор. Филол. Общества при Имп. Новоросс. Унив. стр. 178—257) считалъ древнѣйшимъ и легшимъ въ основаніе позднѣйшихъ пространныхъ толкованій, каковы псевдо-Софронія (Migne. P. Gr. 87. 3. с. 3981), псевдо-Германа (ib. 98. с. 384 сл.), Теодора Андидсага (ib. 140. с. 417—468), Николая Кавасилы (ib. 150. с. 443—725) и другихъ. Предоставляя рѣшать сложный и трудный вопросъ объ отношеніи къ нимъ и о времени издаваемаго толкованія специалистамъ, референтъ обратился къ двумъ толкованіямъ, основаннымъ на апокрифическихъ «Дѣяніяхъ Пилата», которые отличаютъ эту статью отъ соотвѣтствующихъ толкованій указанныхъ сочиненій: только у псевдо-Германа (Migne. 98. 3. 393) и въ изданной Красносельцевымъ «ιστορία ἐκκλησιαστικῆ» (Лѣтопись, 1894, стр. 245) является объясненіе: — τὸ δὲ ἐπιτραχῆλιόν ἐστι τὸ φακώλιον καθ'ὃς ὁ Χριστὸς δηθεὶς ἐπὶ τὸν τράχηλον ἤγετο εἰς τὸ σταυρωθῆναι зависящее, какъ видно по слову «φακώλιον» отъ тѣхъ же «Дѣяній Пилата», хотя въ нихъ о такомъ именно способѣ веденія Христа на распятіе ничего не говорится.

Вставленный въ объясненія илитопа и рипидъ несоразмѣрно длинный апокрифическій пассажъ заимствованъ изъ I-й главы «Дѣяній Пилата» (по редакціи А. см. *Evangelia Arosupha* edd. Tischendorf, 1876, pp. 217—222, Cap. I. 2—6), но представляетъ значительныя отступленія отъ текста, установленнаго Тишендорфомъ, какъ въ отдѣльныхъ выраженіяхъ и словахъ, причѣмъ эти отступленія находятъ себѣ иногда аналогию въ различеніяхъ равныхъ рукописей, такъ и характерными вставками выраженія... «καὶ ἀποκρίθεισ... εἶπεν», которыхъ нѣтъ въ текстѣ «Дѣяній» и которыя имѣли цѣлью придать этимъ выдержкамъ сходство съ евангеліями каноническими. При сокращеніи измѣнено нѣсколько и самое содержаніе разсказа: — устраниено вовсе упоминаніе о вѣшателствѣ евреевъ путемъ вложенія ихъ вопроса въ уста Пилата — вслѣдствіе чего эти экскерпты приняли видъ связнаго, но болѣе краткаго разсказа.

Докладчикъ остановился на одномъ реальномъ различіи сокращенія этого отъ текста «Дѣяній»: вмѣсто «προτομαὶ τῶν σκίπτρων» въ «Дѣяніяхъ» Христу поклоняются «προτομαὶ τῶν σκίμων»: ни одна изъ рип. Дѣяній не говоритъ также, что они «вошли вмѣстѣ со Христомъ къ Пилату» (переводъ, приводимый Архангельскимъ о. с. 144 говоритъ «и внидоша со Иисусомъ людіе къ Пилату»). Выраженіе Дѣяній имѣеть въ виду, очевидно, погрудныя изображенія императоровъ на знаменахъ: но представляютъ ли ихъ себѣ рельефными медальонами, какъ на знаменахъ римскихъ, или же изображеніями на матерчатыхъ лабарахъ, — какія изображены на известной миниатюрѣ Россанскаго Евангелія — все равно такія *προτομαὶ* сами кланяются не могутъ: не они нагибались, а перегибались древки знаменъ, на которыхъ они были укрѣплены.

Сколь неестественно такое поклоненіе видно по изображенію описываемаго Дѣяніями чуда на рельефной колоннѣ киворія въ Св. Маркѣ въ Венеціи (*Gattucci, tav. 497(2); Römische Quartalschrift, 1887, стр. 191 сл.*): у одного знаменосца табличка знамени не поклоняется вовсе, у другого переломлено древко (рельефъ попорченъ и на рисунѣ *Gattucci* это не совсѣмъ ясно).

Иной гораздо болѣе реальный и понятный видъ принимаетъ чудо при чтеніи *προτομαὶ τῶν σκίπτρων* «бюстами скиптровъ»: на нѣсколькихъ диптихахъ V и VI вв. изображены консульскіе скиптры съ бюстами (а иногда и цѣлыми фигурками) императоровъ или самихъ консуловъ на верху ихъ: сохранились и оригиналы такихъ бюстовъ вырѣзанные изъ цѣнныхъ камней (см. *Rabelon, Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1888, стр. 119—120, pl. XXXVII*).

Наклоненіе такихъ головокъ представить себѣ гораздо легче и естественнѣе, чѣмъ сгибающіеся древки знаменъ. На одной итальянской миниатюрѣ XII в. къ латинскому переводу «Дѣяній Пилата» (см. *Archivio storico dell'arte, 1896, p. 225 ss. fig. 4 & 5*) въ изображеніи этой сцены видимъ мы въ рукахъ знаменосцевъ короткіе расширяющіеся кверху жезлы съ человѣческими головами на верху, которыя скорѣе могутъ, кажется, «бъясняться какъ *προτομαὶ τῶν σκίπτρων*, чѣмъ какъ «*capita signorum*», о которыхъ говорить текстъ.

Показаніе издаваемаго текста о томъ, якобы Пилатъ поставилъ «по шести скиптровъ справа и слѣва», т. е. всего 12, также тексту Дѣяній не соответствуетъ: тамъ число скиптровъ прямо не опредѣлено, но говорится о выборѣ двѣнадцати евреевъ, которые «по шести» держали знамена, откуда слѣдуетъ, что знаменъ было лишь два: это подтверждается и нѣкоторыми латинскими переводами (*Tischendorf, о. с. p. 341. Cod. A. duo qui signa portabant iuxta consuetudinem*) и памятниками: рельефомъ Киворія св. Марка и россанской миниатюрой. Славянскій переводъ (Архангельскій, стр. 144) гласитъ также: «и поклонистася оба скипетра Иисусови». Откуда же попали въ греческій текстъ вмѣсто двухъ знаменъ 12 скиптровъ?

Реальныя подробности апокрифа, очевидно, не сочинены, а взяты изъ придворнаго церемоніала, такъ нѣкоторыя рукописи «Дѣяній Пилата» объясняютъ «φρασεῖον», курсора, какъ принадлежность его званія (*Tischendorf, о. с. p. 217: Cod. E. ὁ κατ'εὐχὴ κατὰ τὴν τάξιν ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ*); въ самомъ текстѣ Дѣяній объясняется, устами иудеевъ, что, поставивъ свой факелодій подъ ноги Христа, курсоръ сказалъ ему царскую почесть: ὡς βασιλεὺς αὐτὸν περιπατήσῃ πεποιήκεν; самое чудо преклоненія знаменъ зависитъ, очевидно,

отъ обряда преклоненія знаменъ при провозглашеніи императоровъ; особенно же интересны въ этомъ отношеніи показанія о зававѣси (IX, 5, см. Tischendorf'а о. с. стр. 244). Σκήπτρα δὲ ἐκατέρωθεν персидскаго царя являются въ описаніи торжественной аудіенціи Дарія въ псевдо-Каллисеновомъ житіи Александра (II, 14), позднѣе въ Константинополѣ при различныхъ парадныхъ царскихъ процессіяхъ и выходахъ являются «скиптры» на ряду съ разнаго рода знаменами; Д. Θ. Бѣляевъ (Byzantina, II, стр. 70, прим.) думаетъ, что они (иногда съ эпитетами «большіе» и «римскіе») означаютъ также знамена: въ такомъ случаѣ и въ нашей рукописи «скиптры» были бы лишь синонимомъ «знаменъ». Но болѣе вѣроятнымъ казалось докладчику предположеніе Babelon'a (о. с. 121), что въ вивантійскихъ дворцахъ сохранялись еще старыя консульскія скиптры. Въ придворной церкви Господа «скиптровъ» хранилось именно двѣнадцать (Constant. Porphyg. ed. Bonn. II, 40, 641), и по скольку было тамъ же и нѣкоторыхъ родовъ знаменъ и сколько является скиптровъ въ изданной рукописи. Носились скиптры наряду съ рипидами и въ церковныхъ процессіяхъ, напр., при «великомъ входѣ» (см. Θεοδωρα Αντιδικαго у Migne'я, P. Gr. 140 с. 441 и псевд.-Софронія (ib. 87. 3. с. 4001) или при ношеніи по Эдессѣ Св. Убруса (Commentationes Philologicae, Спб. 1897, стр. 216); въ этихъ случаяхъ едва ли подъ скиптрами можно разумѣть знамена.

Показаніе текста о рипидахъ, что онѣ имѣютъ какой-то выгибъ (καμπτά), не соответствуетъ современному устройству ихъ, не соответствуетъ и рипидамъ въ рукахъ ангеловъ на многочисленныхъ изображеніяхъ небесной литургіи XI-го и слѣдующихъ вѣковъ. Даже на изображеніяхъ болѣе древнихъ древнія рипиды всегда прямые (см. Rohault de Fleury, La Messe, VI, pp. 127—132, pl. 689—695) и это прямое указаніе на изогнутую форму рипиды позволяетъ, слѣдовательно, относить издаваемое толкованіе ко временамъ болѣе древнимъ, чѣмъ XI вѣкъ, или предполагать особое, неизвѣстное намъ по памятникамъ, устройство рипидъ.

Проф. Красносельцевъ (Лѣтописи, стр. 221) VI-й вѣкъ полагаетъ предѣломъ, рапѣ котораго не могли явиться извѣстныя ему краткія редакціи толкованій. Дальнѣйшее сравненіе данныхъ объ одеждѣ священнослужителей съ памятниками можетъ дать приблизительное опредѣленіе времени составленія этой статьи, предлагаемой вниманію специалистовъ по литургикѣ и церковной археологіи.

3.

Чл.-сотр. Б. А. Тураевъ сдѣлалъ докладъ: *Египтологія на XI конгрессѣ Ориенталистовъ въ Парижѣ*<sup>1)</sup>.

## VII. Засѣданіе 15-го декабря 1897 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: графъ А. А. Бобринской, Н. И. Веселовскій, С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, А. А. Павловскій, Я. И. Смирновъ, А. А. Спицынъ, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковскій, Г. Ф. Церетели и А. Н. Щукаревъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 10-го поября 1897 г.

<sup>1)</sup> См. Журн. Мин. Нар. Просв. 1898, февраль, стр. 119—127.

2.

Взамѣнъ выбывающаго, на основаніи § 33 Устава, члена Совѣта отъ Отдѣленія д. чл. В. К. Ернштедта избранъ единогласно д. чл. П. В. Никитинъ.

3.

Въ виду окончанія, на основаніи § 56 Устава, срока исправленія д. чл. С. А. Жебелевымъ обязанностей секретаря Отдѣленія, собраніе, не приступая къ выборамъ, изъявило желаніе, чтобы Жебелевъ продолжалъ исправленіе обязанностей секретаря Отдѣленія и на второе трехлѣтіе.

4.

Д. чл. Б. В. Фармаковскій сдѣлалъ докладъ: *О времени возникновенія т.-наз. красно-фигурной техники и стиля греческихъ росписныхъ сосудов<sup>1)</sup>*.

5.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ рефераты: а) *Новыя данныя во вновь найденномъ отрывкѣ Паросской хроники относительно сиракузскаго тирана Агаокла<sup>2)</sup>* и б) *О времени „анархii“ и троекратнаго архонства Мидія въ списокъ архонтовъ С. I. А. III 1014<sup>3)</sup>*.

6.

Д. чл. Я. И. Смирновъ ознакомилъ собраніе съ планомъ принимаемаго г. Гревеномъ фотографическаго изданія издѣлій изъ слоновой кости<sup>4)</sup>.

---

<sup>1)</sup> См. выше, стр. 182—218.

<sup>2)</sup> См. Журн. Мин. Нар. Просв. 1898, февраль, отд. класс. фил., стр. 90—96.

<sup>3)</sup> См. С. Жебелевъ, Изъ исторіи Аеннъ, стр. 318—322.

<sup>4)</sup> Первая серія этого изданія (Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung) появилась въ 1898 году и содержитъ памятники «Aus Sammlungen in England». См. рец. Д. В. Айналова въ «Виз. Врем.» 1899, № 3.

## ПРОТОКОЛЫ ЗАСЪДАНІЙ

ОТДѢЛЕНІЯ АРХЕОЛОГИИ ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЗА 1898 ГОДЪ.

---

### I. Засѣданіе 12-го января 1898 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Барсовъ, В. Г. Васильевскій, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, Д. Ѳ. Кобеко, М. С. Куторга, Х. М. Лопаревъ, А. К. Марковъ, Ѳ. Г. Мищенко, П. В. Нивитинъ, о. К. Т. Никольскій, Н. В. Покровскій, В. Э. Регель, баронъ В. Р. Розень, В. Д. Смирновъ, Я. И. Смирновъ, А. А. Спицынъ, Б. А. Тураевъ, Ѳ. И. Успенскій, Б. В. Фармаковскій, В. Н. Хитрово, А. А. Цагарели, Г. Ф. Церетели. Гости: гг. И. Бела-де-Поста и Коробовъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 15-го декабря 1897 г.

2.

Д. чл. Ѳ. И. Успенскій сдѣлалъ докладъ: *Новая редакція (въ отрывкѣ) сочиненія Константина Порфиророднаго „de Caerimoniis“*<sup>1)</sup>.

3.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ д. чл. Д. В. Айналова: *Изображеніе Иерусалима на Мадабской мозаикѣ.*

---

<sup>1)</sup> См. Извѣстія Русск. Арх. Инст. въ Константинополѣ, III, стр. 101 сл.

## II. Засѣданіе 16-го февраля 1898 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Барсовъ, С. А. Жебелевъ, Ю. Б. Иверсенъ, А. К. Марковъ, Н. Я. Марръ, П. В. Никитинъ, Н. В. Покровский, князь П. А. Путятинъ, баронъ В. Р. Розенъ, Н. Ф. Романченко, Я. И. Смирновъ, А. А. Спицынъ, Н. В. Султановъ, И. Г. Троицкій, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковский и А. Н. Щуваревъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 12-го января 1898 г.

2.

Д. чл. Б. В. Фармаковскій сдѣлалъ докладъ: *О керамическихъ памятникахъ, хранящихся въ Музеѣ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества.*

3.

Д. чл. Я. И. Смирновъ прочелъ сообщенія д. чл. М. И. Ростовцева: *О недавнемъ открытіи, сдѣланномъ Марукки на Палатинѣ.* Д. чл. Н. В. Покровский представилъ три фототипическихъ снимка палатинскихъ graffiti, изданныхъ, по фотографіямъ Данези, римскою Tipografia Sociale.

Сообщеніе М. И. Ростовцева:

Много шума изъ-за пустяковъ!

28-го января въ газетахъ *Voce della Verità* и *Popolo Romano* появились почти идентичныя сообщенія объ открытіи, сдѣланномъ на Палатинѣ проф. Марукки. Газеты сообщали, что Марукки удалось открыть доселѣ неизвѣстное изображеніе Распятія: два креста, изъ которыхъ къ одному влекутъ человѣка; надъ крестомъ надпись *m(ortis) palus*; среди персонажей, присутствующихъ при сценѣ, лицо, обозначенное приписью, какъ *Pilatus*. Можно себѣ представить, съ какою быстротою это извѣстіе распространилось въ газетахъ итальянскихъ и заграничныхъ. Нѣтъ почти ни одного листка, въ которомъ бы извѣстіе не было передано въ той, либо другой формѣ, съ тѣми, либо другими прибавленіями и опущеніями. Не обошлось и безъ интервью: корреспондентъ миланской газеты *Corriere della sera* имѣлъ длинный разговоръ съ Марукки (номеръ отъ 30-го января), гдѣ тотъ ему подробно, съ демонстраціей сдѣланныхъ имъ рисунковъ, передалъ то, что онъ думалъ о рисункѣ и надписи, указывая однако и на то, что извѣстный ученый и эпиграфистъ, хранитель Палатинскихъ руинъ и наследникъ *de Rossi* по печатанію *Corpus inscriptionum christianarum* проф. Gatti держится другого мнѣнія, объясняя изображеніе какъ канатныхъ плясуновъ. При этомъ Марукки утверждалъ, что противорѣчіе Гатти объясняется нежеланіемъ признать важность открытія: снѣ, Марукки, былъ бы точно также недоволенъ, если бы кто-нибудь сдѣлалъ важное открытіе въ Ватиканскомъ музеѣ, въ египетскомъ отдѣлѣ, которымъ онъ завѣдуетъ. За этими газетными извѣстіями слѣдовали

и публикаціи, иллюстрированныя рисунками, напр., въ Roman Herold отъ 6-го февраля и въ Illustrazione Italiana отъ 13-го февраля. Последняя публикація очень характеристична. Въ ней нѣкій Alasevich = Алачевичъ далъ фантастическій рисунокъ и отвратительную интерполированную копию съ graffito; интересно то, что копія съ надписи и рисунокъ сдѣланы, очевидно, авторомъ либо не съ оригинала, либо подъ давленіемъ заинтересованнаго въ дѣлѣ лица. Вывожу я это изъ того, что въ текстѣ Алачевичъ увѣряетъ, будто читаетъ онъ начальные стихи такъ: quisque meam etc., на копіи же стоитъ **VIRGIS EXACTCOESVS SECRETIS MORIVS SVPER PALVM**, т. е. очевидно, чтеніе, послужившее исходнымъ пунктомъ теории Марукки.

Въ отвѣтъ на эти журнальныя и газетныя статьи Марукки въ нѣсколькихъ газетахъ <sup>1)</sup> опубликовалъ возраженія, въ которыхъ объявлялъ, что не отвѣтствененъ за пущенныя въ газетахъ свѣдѣнія объ его открытіи и что онъ резервируетъ себѣ право возвратиться къ этому сюжету въ отдѣльной публикаціи о graffiti Палатина, которыя недостаточно изучены и невѣрно поняты.

Общанной публикаціи не явилось. Но вмѣсто нея Tipografia Sociale въ Римѣ опубликовала три фотографіи Данези съ короткимъ текстомъ президента Accademia Ponteficia monsignore Cozza-Luzi (сообщеніе его въ Società dei cultori di archeologia cristiana <sup>2)</sup>), текстъ «exposition purement photographique excluant toute science, toute érudition». Въ этомъ текстѣ настаивается на явно невѣрныхъ чтеніяхъ какъ «Crestus» въ 1 стр., super polumbos стр. 5, hominum ... estuat semper стр. 7; въ общемъ же не дается ни комментарія, ни какого-либо объясненія. Въ концѣ приложено письмо Марукки въ духѣ его писемъ въ Tribuna, Popolo Romano и Voce della Verità.

Такова исторія открытія. Считаю нелишнимъ сообщить теперь настоящую исторію палатинскаго graffito, даващаго поводъ ко всему этому шуму. Тамъ, гдѣ clivus Victoriae, подымаясь отъ церкви S. Teodoro, идетъ вверхъ и дѣлаетъ крутой поворотъ направо, въ шагахъ 50 отъ угла, имѣется комната въ субструкціяхъ т.-наз. дворца Тиберія, но той части его, которая, какъ явно установлено кирпичными штемпелями, возникла не раньше адриановскаго времени. Стѣны комнаты, гдѣ, вѣроятно, проводили время дворцовые рабы или, что менѣе вѣроятно, солдаты дворцовой стражи, покрыты массой graffiti, изъ которыхъ только часть удобочитаема. Къ числу наиболѣе легко читающихся принадлежитъ наша надпись. Часть ея была впервые опубликована Zangemeister'омъ въ примѣчаніи къ надписи, вполне аналогичной по содержанию, прочитанной имъ въ Помпеяхъ (CIL IV 1645). Эта же часть стоитъ въ сборникѣ метрическихъ надписей Бюхелера подъ нум. 954, вторая часть надписи есть нум. 50 того же сборника, 3-ья—939 и 4-ая—943; не изданы только двѣ послѣднія строки, плохо читающіяся и не дающія смысла. Надпись частью повторена на стѣнѣ рядомъ, а именно сначала 2-ой отрывокъ, затѣмъ 1-ый. Она звучитъ въ моей копіи, сдѣланной по фотографіи и оригиналу вмѣстѣ съ Дегерингомъ (отклоненія отъ Бюхелера, мало значительныя, помѣчены въ примѣчаніяхъ):

B. 954. Crescens <sup>3)</sup>, quisque meam futnet rivalis amicam  
illum secretis montibus ursus edat

B. 50. Mentula cessas? Vepra lumbos abstulit

За сими слѣдуетъ связанное стихотвореніе съ рядомъ проперціевскихъ реминисценцій, напрасно раздѣленное Бюхелеромъ на двѣ половины:

B. 939. Siqua fides hominum est, unam te semper amavi  
ex quo notities inter utrosque fuit.

Vis] nulla est animi, non somnus claudit ocellos  
noctes [perque] dies aestuat omnes amor.

«Если есть еще правда на свѣтѣ, одну тебя любилъ я, съ тѣхъ поръ какъ мы

<sup>1)</sup> Voce della Verità, Tribuna, Popolo Romano отъ 3—4 февраля.

<sup>2)</sup> Di alcuni graffiti del Palatino nella casa di Tiberio presso il «Clivus Victoriae». Roma 1898.

<sup>3)</sup> Crescens въ обихъ репликахъ, отнюдь не Crestus.

узнали друг друга. Душа моя потеряла силу, сонъ не закрываетъ моихъ очей, всѣ дни и ночи бушуетъ (въ сердцахъ моихъ) любовь. Последнія двѣ строки, къ сожалѣнію, не равобраны и мнѣ до сихъ поръ не удалось ихъ восстановить (стерто буквъ 9 въ средній строки).

Такова надпись. Теперь о рисункѣ, находящемся подъ надписью и сдѣланномъ, несомнѣнно, другой рукой. Что онъ изображаетъ—сказать трудно. Ясно, что рядъ людей занятъ около двухъ укрѣпленныхъ въ землѣ столбовъ; кто стоитъ на траверсахъ, укрѣпленныхъ на столбахъ, кто несетъ лѣстницы, кто лѣзетъ на нихъ. Наконецъ, двое—одинъ у каждого столба—тянутъ канаты, прикрѣпленные къ большой балкѣ, соединяющей оба столба.

Каждый изъ участниковъ обозначенъ по имени. Начиная съ правой стороны: человекъ на траверсѣ съ флажкомъ въ рукахъ M[en]orilus; подъ нимъ на лѣстницѣ Nostimus. У подножія столба движущійся налѣво человекъ съ неяснымъ предметомъ въ рукахъ Eulogus. Рядомъ съ нимъ тащитъ лѣстницу налѣво: Ve]resundus. У второго столба тащитъ веревку Filetus, лѣзетъ на лѣстницу Tertius. Въ послѣ рядѣ цифр. Вѣрнѣе всего дѣло идетъ о личностяхъ, извѣстныхъ среди низшихъ классовъ населенія, что обозначено приписываніемъ именъ. Приписываютъ имена на graffiti обыкновенно актерамъ, гладиаторамъ и т. п. Поэтому я склоняюсь къ предположенію Gatti, что мы имѣемъ дѣло съ извѣстными акробатами, забавлявшими въ балаганахъ и на улицѣ римскую чернь.

### III. Засѣданіе 16-го марта 1898 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: графъ А. А. Бобринской, Е. М. Гаршинъ, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, баронъ В. Р. Розенъ, В. Д. Смирновъ, Я. И. Смирновъ, И. Г. Троицкій, Б. А. Тураевъ. Гости: А. В. Башкировъ и Е. М. Придикъ.

#### 1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 16-го февраля 1898 г.

#### 2.

Д. чл. Б. А. Тураевъ сдѣлалъ докладъ: *Кахунская бібліотека.*

Въ сезонъ 1888—1889 года Флиндерсъ Питри нашелъ въ открытыхъ имъ развалинахъ городовъ въ Кахунѣ и Гуробѣ, у входа въ Факомъ, нѣсколько вучъ обрывковъ папирусовъ съ іератическимъ письмомъ. Кахунъ, какъ извѣстно, находится на мѣстѣ древняго Хат-Усертесенъ-хотну (= Дворецъ упокоенія Усертесена), возникшаго при царѣ XII дин. Усертесенѣ II, который строилъ вблизи его свою пирамиду и имѣлъ, по обычаю того времени, здѣсь часто свою резиденцію. Здѣсь пребывали жрецы его пирамиды, здѣсь жили рабочіе, придворная челядь и т. п. Послѣ смерти основателя городъ заглохъ и во время Новаго царства уже не существовалъ. Такимъ образомъ все найденное здѣсь имѣетъ опредѣленную дату, а папирусы относятся къ Среднему царству. Последніе представляютъ остатки бумагъ, имѣвшихъ временный интересъ, разорванныхъ еще самими владѣльцами и дошедшихъ до насъ случайно; это нѣчто въ родѣ хлама, наполняющаго ежедневно корзины подъ нашими письменными столами. Но это-то и является одной изъ причинъ интереса, такъ какъ главная масса произведеній египетской письменности дошла до насъ изъ храмовъ и гробницъ и имѣетъ болѣе официальный, показной характеръ. Кроме того это все памятники времени Средняго царства, отъ котораго дошло сравнительно



мало рукописей. Къ сожалѣнiю, состоянiе, въ которомъ они находились, было ужасно; раньше, чѣмъ ихъ разбирать, надо было заняться подборомъ и соединенiемъ безчисленныхъ кусочковъ, на которые распались крайне хрупкiе папирусы; далѣе самый разборъ былъ сопряженъ съ большими трудностями, такъ какъ почерки Средняго царства, да еще неофициальные, мало извѣстны. Къ счастью, изданiе текстовъ было поручено Griffith'у, энергiя котораго достаточно извѣстна. Употребивъ восемь лѣтъ на этотъ ужасный трудъ, онъ далъ египтологамъ прекрасное изданiе съ переводомъ и комментариемъ этого приведеннаго въ возможный видъ собранiя папирусовъ, которое, по равнообразiю содержания и количеству, можетъ быть названо древнѣйшей египетской библиотекой <sup>1)</sup>. 77 отдѣльныхъ произведенiй или фрагментовъ онъ раздѣлилъ на шесть отдѣловъ: тексты литературные, медицинскiе, математическiе, юридическiе, счета и письма. Къ первому относятся всего три текста: жалкiй обрывокъ какого-то разсказа, фрагментъ одного изъ несконченныхъ вариантовъ мiеа о дѣтствѣ Гора и покушенiя на него Сета и прекрасно написанная и сохранившаяся цѣликомъ ода въ честь Усертесена III. Последняя характеристична для эпохи; это уже третiй памятникъ этого рода отъ Средняго царства. Форма ея интересна: послѣ вступленiя ода состоитъ изъ пяти строфъ, въ которыхъ большею частью каждыи стихъ начинается одними и тѣми же словами—прiемъ нерѣдкiй въ египетской поэзи, роднаицiй кахунскую оду съ знаменитой карнакской въ честь Тутмоса III. Вообще это довольно трескучая риторика, одобренная параллелизмомъ членовъ, напр. (вступленiе): «Слава тебѣ Хакауира, Горъ нашъ, богъ по бытiю, защищающii страну, расширяющii ея границы! Обузатель пустыни своимъ уремъ, обнимающii обѣ земли своими объятiями!.. Умерщвляющii варваровъ, не пуская лука, пускающii стрѣлу, не натягивая тетивы. Поражаетъ сила его троглодитовъ въ землѣ ихъ. убиваетъ страхъ его девять племенъ. Мечъ его умерщвляетъ тысячи варваровъ... набѣгающихъ на его границы. Онъ пускаетъ стрѣлу, какъ дѣлаетъ Сохметъ, онъ валитъ тысячи не знающихъ воли его. Языкъ его величества вяжетъ Нубiю, изреченiя его обращаютъ въ бѣгство азиатовъ. Единный Горъ юный, (охраняющii) свои границы, не дающii своимъ подданнымъ падать духомъ, но дающii египтянамъ дышать при свѣтѣ. Когда молодежь его спитъ, сердце его охраняетъ ихъ. Составили повелѣнiя его границы; собрали повелѣнiя его обѣ земли». (Вторая строфа). «Какъ великъ господинъ своего града: онъ одинъ стоитъ миллионъ; ничтожны (предъ нимъ) другiе люди! Какъ великъ господинъ своего града: онъ—плотина, отдѣляющая рѣку при ея наводненiи. Какъ великъ... и т. д. онъ прохладное пребыванiе, дающее лежать при свѣтѣ, ... онъ укрѣпленiе Гесема ..... онъ Сохметъ противъ враговъ, вторгающихся въ его границы» и т. д.

Интересно упоминанiе Сохмета въ качествѣ божества войны; въ Новомъ царствѣ въ этой роли мы встрѣчаемъ Монту.

Медицинскiе тексты, при разборѣ которыхъ Griffith пользовался совѣтами проф. Стоок-шанк, лежа на двухъ папирусахъ, причеиъ второй представляеть единственный пока образецъ сборника египетскихъ ветеринарныхъ рецептовъ. Онъ написанъ тщательно курсивными iероглифами и содержитъ въ себѣ рецепты противъ болѣзни собакъ, наз. «трепетанiемъ червя», чумы рогатаго скота и т. п. Въ виду того, что болѣзни считались произведенiями злыхъ силъ, въ составъ рецептовъ входитъ и магическiя предписанiя. Первый папирусъ относится къ области человѣческой медицины и содержитъ гинекологическiе рецепты, а также бредни въ духѣ средневѣковой медицины объ опредѣленiи пола потомства, о возможности удостовѣриться въ безплодii и т. п. Характеръ текстовъ совершенно напоминаетъ извѣстный папирусъ Эберса. Точно такiе же и шесть фрагментовъ, которыми представлена въ коллекцii египетская математика. И здѣсь мы находимъ то же, что въ Rhind папирусѣ, изданномъ Эйзенлоромъ и изученномъ математикомъ Канторомъ, который обратилъ вниманiе и на эти отрывки <sup>2)</sup>. И въ нихъ то же выраженiе дробей, то же вы-

<sup>1)</sup> The Petrie Papyri. Hieratic papyri from Kahun and Gurob edited by F. L. Griffith. I. II, London, Quaritch, 1897—8. См. разборъ Масперо въ Journal des Savants, avril 1897, fevr.-mars 1898.

<sup>2)</sup> Orientalistische Litteraturzeitung, I, 306.

численіе объемовъ, тѣ же задачи на ариометическіе ряды. Но здѣсь есть нѣчто новое—извлеченіе квадратнаго корня и интересная задача на счетъ домашней утки, гдѣ за единицу принята стоимость утки. Вѣроятно, она составлена для цѣлей налоговъ.

Остальная, большая часть текстовъ представляетъ документы частнаго характера, которые пополняютъ отчасти недостатокъ источниковъ египетскаго права въ этотъ древній періодъ <sup>1)</sup>. Здѣсь мы находимъ прежде всего списки членовъ семейства, въ родѣ современныхъ листковъ для прописокъ и переписей; перечислены главы семейства, женскіе члены ихъ, рабы и младшіе сыновья; старшіе большею частью отсутствовали, работая на сторонѣ или имѣя уже свои семьи. Иногда при именахъ главы стоятъ цифры—вѣроятно, сумма налога. Эти документы снабжены точными датами и подписями чиновниковъ. Далѣе сохранилось нѣсколько завѣщаній съ подписями свидѣтелей и точными датами. Въ одномъ жрецъ назначаетъ въ замѣстители сына и распределяетъ имущество дѣтямъ; въ другомъ одинъ чиновникъ завѣщаетъ свое имѣніе братьямъ; въ третьемъ мужъ завѣщаетъ женѣ часть имѣнія и рабовъ и высказываетъ желаніе, чтобы она была погребена съ нимъ въ одной гробницѣ и т. д. Затѣмъ имѣется много разнаго рода условій съ рабочими, счетовъ, квитанцій въ уплатѣ, списковъ рабочихъ. Сохранились обрывки дѣловаго журнала при сооруженіи пирамиды, а также интересный списокъ храмовыхъ пѣвцовъ и танцоровъ на большихъ праздникахъ, который даетъ намъ списокъ праздниковъ, справлявшихся въ этой мѣстности—это древнѣйшій календарный текстъ. Списокъ даетъ количество разъ участія лицъ въ праздникахъ, регистрируетъ ихъ неявки и т. д. Нѣкоторые изъ нихъ называются ливійцами и азіатами. Наконецъ, находимъ списки чиновниковъ, ихъ жалованья и т. п.

Остальныя десять таблицъ содержатъ письма. На нихъ возлагались большія надежды; думали, что наука обогатится и для Средняго царства такимъ же сокровищемъ, какимъ она обладаетъ для Новаго въ папирусахъ Sallier и Anastasi. На самомъ же дѣлѣ вышло не то: письма или носятъ слишкомъ частный характеръ, или слишкомъ мелочны и кратки, или плохо сохранились и неразборчиво написаны. Въ числѣ ихъ нѣсколько фактивныхъ—писемъ-обращеній, другіе—оригинальны. Будучи свернуты въ трубочку, они связывались и на внѣшней сторонѣ писались адресъ и имя отправителя. Это большею частью дѣловая переписка чиновниковъ «Дома Рѣчности» —присутственнаго мѣста, завѣдывавшаго куартомъ покойнаго царя. Стиль ихъ чисто чиновническій, въ приниженномъ тонѣ при обращеніи къ начальству. Но, кромѣ официальныхъ донесеній, есть и дружескія письма, напр., одной дамы къ другой, лицъ, стоящихъ на одной ступени табели о рангахъ; наконецъ, есть письмо такого рода: «Донесеніе. Говоритъ слуга твой: господинъ мой достигъ города Анх-усертесенъ въ 4-й мѣсяцъ наводненія въ день десятый. Ахъ злодѣй! Путешествуй здравъ и невредимъ. Отвѣтъ. Рѣчь твоя во всякомъ злѣ да будетъ въ милости Себека, владыки Фаума; да пошлетъ онъ тебѣ погубель по милости своего духа. Да будетъ слухъ о тебѣ неблагопріятенъ».

Такимъ образомъ, изданная Griffith «библіотека», не снабжая насъ ничѣмъ существеннымъ по части политической исторіи Египта, даетъ новый матеріалъ для изслѣдователя государственнаго, общественнаго и религіознаго строя Египта классическаго періода Средняго царства. Нечего и говорить, что она значительно пополняетъ наши лингвистическія и палеографическія свѣдѣнія, давая образцы дѣловаго прозаическаго языка и самыхъ разнообразныхъ почерковъ этого періода, отъ котораго у насъ до сихъ поръ были въ рукахъ только тщательно написанныя берлинскіе, лондонскіе и петербургскіе папирусы. Издана «библіотека» in extenso автотипически и такимъ образомъ доступна всѣмъ для непосредственнаго изученія.

### 3.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ д. чл. Ю. А. Кулаковскаго: *Новыя данныя для исторіи Старога Крыма* <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> См. Griffith, Wills in Ancient Egypt (оттискъ изъ Law Quarterly Review).

<sup>2)</sup> См. выше, стр. 1—12.

#### IV. Засѣданіе 13-го апрѣля 1898 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Веселовскій, С. А. Жебелевъ, А. К. Марковъ, А. Н. Щуваревъ. Гость А. В. Башкировъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 16-го марта 1898 г.

2.

Д. чл. А. Н. Щуваревъ прочелъ сообщеніе: *Новое изслѣдованіе о Праксителѣ В. Клейна.*

3.

Д. чл. С. А. Жебелевъ сдѣлалъ доклады: а) *О времени построенія храма Безкрылой Победы*<sup>1)</sup> и б) *О книгѣ Рейхеля „Ueber vorhellenische Götterkulte“ (Wien, 1897)*<sup>2)</sup>.

#### V. Засѣданіе 19-го октября 1898 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: графъ А. А. Бобринской, В. Г. Глазовъ, С. А. Жебелевъ, Н. П. Кондаковъ, В. В. Латышевъ, А. К. Марковъ, А. В. Праховъ, В. Э. Регель, М. И. Ростовцевъ, А. А. Спицынъ, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ, Г. Ф. Церетели, А. Н. Щуваревъ, А. Ф. Энманъ. Гость А. В. Башкировъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 13-го апрѣля 1898 г.

2.

Г. Предсѣдателемъ представлена была принадлежащая Императорскому Православному Палестинскому Обществу акварельная копія Мадабской мозаики, исполненная художникомъ Клуге.

3.

Д. чл. В. В. Латышевъ прочелъ сообщеніе: *О II томѣ „Beiträge zur Alterthumskunde Russlands“ Боннеля*<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> См. Фил. Обзор., XIV, 1, стр. 70—75.

<sup>2)</sup> Тамъ же, XIV, 2, стр. 113—122.

<sup>3)</sup> См. Журн. Мин. Нар. Просв., 1899, январь, стр. 208—232.

4.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ сдѣлалъ докладъ: *Археологическая поездка по Тунису.*

Главными цѣлями, руководившими референтомъ въ его путешествіи по Сѣв. Африкѣ, предпринятомъ весною и лѣтомъ 1897 г., были: 1) ознакомиться на основаніи изученія памятниковъ съ постепенной романизаціей края, съ поглощеніемъ культурой греко-римской культуры карагенской съ одной стороны и проникновеніемъ этой культуры туда, куда не распространилась культура финикійская; 2) собрать монументальныя данныя для характеристики состоянія сельскаго хозяйства въ римской Африкѣ въ періодъ имперіи.

Наибольшее количество матеріала для разрѣшенія перваго вопроса дали референту руины двухъ городовъ провинціи Африки: одного, расположеннаго въ сѣв.-зап. гористой части нынѣшняго Туниса древн. Thugga нынѣ Dougga, другого, лежащаго въ степи средней части Туниса древн. Sufetula—нынѣ Sbeitla. Первый изъ этихъ городовъ былъ крупнымъ центромъ уже во времена карагенскаго владычества, о чемъ свидѣтельствуетъ одинъ изъ немногихъ африканско-финикійскихъ памятниковъ архитектуры—большой мавзолей. Послѣ превращенія области Карагена въ римскую провинцію Thugga долго сохраняла элементы финикійской культуры, поддаваясь, однако, постепенно, но больше съ вѣншей стороны, греко-римскому вліанію. Эта борьба двухъ культуръ сказывается и на монументальныхъ памятникахъ Тугги<sup>1)</sup>. Особенно характеренъ въ этомъ отношеніи разрытый д-ромъ Картономъ храмъ фин. Ваала, перекрещеннаго въ римское время въ Сатурна, расположенный на с.-в. склонѣ холма, на которомъ расположенъ городъ<sup>2)</sup>. По изслѣдованіямъ Картова храмъ, принадлежащій II в. по Р. Хр., возникъ на мѣстѣ чисто финикійскаго святилища Ваала (некрытый дворъ съ алтаремъ по срединѣ и рядомъ вотивныхъ стѣлъ вокругъ алтаря), остатки котораго нашлись при раскопкахъ въ фундаментахъ храма. Но и въ томъ видѣ, въ которомъ храмъ выстроенъ былъ во II в., онъ представляетъ рядъ особенностей, которыя могутъ быть объяснены только переживаніями финикійскаго культа. Это, во-первыхъ, форма храма, гдѣ основной частью является большая дворъ, окруженный портикомъ. Дворъ, правда, кончается тремя сводчатыми помѣщеніями, которыя можно было бы считать за целлы храма, но въ этихъ помѣщеніяхъ не найдено никакихъ слѣдовъ культовыхъ статуй; напротивъ, найдены остатки статуй, ничего общаго со статуями боговъ не имѣющихъ. Отъ общей греко-римской формы храмъ отличается и тѣмъ, что первоначально не имѣлъ обычнаго фронта. Это доказывается какъ архитектурными наблюденіями, изъ которыхъ ясно, что такой пронаосъ добавленъ былъ позднѣе, такъ еще тѣмъ, что строительная надпись идетъ не на эпистилѣ пронаоса, а на эпистилѣ внутренняго портика храмоваго двора. Кромѣ того входъ въ храмъ и послѣ пристройки упомянутаго пронаоса находился не тамъ, а на одной изъ боковыхъ сторонъ. Изъ мелочей референтъ отмѣтилъ бронзовыя ступни, вдѣланныя въ полъ портика противъ средней целлы, но обращенныя не къ ней, а къ двору, и особую постройку—павильонъ въ противоположной сторонѣ храма, которая, можетъ быть, первоначально содержала, по предположенію референта, главный алтарь храма.

Финикійское вліаніе сказалось и на другомъ храмѣ Тугги, посвященномъ, согласно надписи, фин. Астартѣ, римской Juno Caelestis. Главная особенность храма состоитъ въ томъ, что перiboldъ его имѣетъ полукруглую форму; внутри этого полукруглаго портика,

<sup>1)</sup> Ярко сказалась борьба и въ муниципальной исторіи города, какъ-то показала недавно найденная молодымъ французскимъ ученымъ Номо надпись, свидѣтельствующая о существованіи въ муниципальномъ строѣ города, въ раннее императорское время, цѣлаго ряда финикійскихъ институтовъ. Comptes-rendu de l'Acad. des Inscr. 1899, juill.-août.

<sup>2)</sup> Последнее сопоставленіе данныхъ объ этомъ храмѣ см. въ Les monuments historiques de la Tunisie. 1-re partie. Les monuments antiques (Paris, 1898). Въ строительной надписи на архитравѣ храма референтъ предложилъ дополнить: taxatis sestertium quinquaginta milib(us) n. [ex privatis loc]ulis suis и т. д. (ср. Sueton. Galba, 12, ad fin.).

открытаго съ фронта во всю ширину, находится небольшихъ размѣровъ храмикъ обычнаго греко-римскаго типа. Подобный храмъ съ такимъ же периболомъ имѣется въ сосѣдней Thignica.

Наконецъ, третій храмъ, Капитолій города, выстроенъ въ обычномъ греко-римскомъ типѣ безъ всякихъ слѣдовъ финикійскаго вліянія.

Руины другого крупнаго центра Сѣверной Африки Suffetula такъ же обширны и интересны, какъ и руины Тугги, но гораздо труднѣе доступны, находясь въ безлюдной степи, на три дня пути отъ ближайшихъ населенныхъ центровъ.

Изъ памятниковъ останавливаетъ на себѣ вниманіе центральное святилище города—три превосходно сохранившихся храма, окруженные периболомъ, куда ведетъ триумфальная арка II вѣка по Р. Хр., замыкающая собою Пропилеи. Формы храмовъ и периболода чисто греко-римскія и вообще въ руинахъ Суфетулы не замѣтно какихъ-либо культурныхъ элементовъ, кромѣ греко-римскихъ.

Докладъ былъ иллюстрированъ многочисленными фотографіями, которыми референтъ, по большей части, обязанъ любезности дирекціи древностей въ Тунисѣ въ лицѣ г. Gauckler'a.

5.

Д. чл. А. Н. Щукаревъ прочелъ рефератъ: *Къ исторіи послѣдней микенской керамики* <sup>1)</sup>.

## VI. Засѣданіе 16-го ноября 1898 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: баронъ де-Бай, графъ А. А. Бобринской, Н. И. Веселовскій, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, Н. П. Кондаковъ, А. К. Марковъ, П. В. Никитинъ, Н. В. Покровскій, князь П. А. Путятинъ, баронъ В. Р. Розенъ, Я. И. Смирновъ, А. А. Спицынъ, П. А. Сырку, Б. А. Тураевъ, А. Н. Щукаревъ. Гости: А. В. Башкировъ и Е. М. Придикъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 19-го октября 1898 г.

2.

Поч. чл. графъ А. А. Бобринской сдѣлалъ докладъ: *Сокровищница св. Маврикія въ долину Роны*.

3.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ д. чл. В. К. Мальмберга: *Западный фронтонъ храма Аскленія въ Эпидаврѣ* <sup>2)</sup>.

## VII. Засѣданіе 21-го декабря 1898 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: С. А. Жебелевъ, В. В. Латышевъ, П. В. Никитинъ, М. И.

<sup>1)</sup> См. Фил. Обзор., XV, 2, стр. 153—163.

<sup>2)</sup> См. Журн. Мин. Нар. Просв., 1899, январь, отд. класс. фил., стр. 3—18.

Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, П. А. Сырву, Г. Ф. Церетели, А. Н. Щуваревъ, А. Ф. Энманъ. Гости: А. В. Башкировъ и Е. М. Придикъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 16-го ноября 1898 г.

2.

Д. чл. В. В. Латышевъ сдѣлалъ доклады: а) *О нѣкоторыхъ вновь найденныхъ христіанскихъ надписяхъ въ Крыму* и б) *О выраженіи γῆσιος δοῦλος въ надписи Евпатерія* <sup>1)</sup>.

3.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ прочелъ рефератъ: *Сельско-хозяйственныя поселенія въ древней Африкѣ.*

Монументальный матеріалъ, дающій представленіе о сельско-хозяйственной жизни древней Африки распадается на двѣ категоріи: 1) руины сельско-хозяйственныхъ поселеній; 2) изображенія ихъ, главнымъ образомъ, на мозаикахъ (половыхъ), украшавшихъ городскія и загородныя жилища болѣе состоятельныхъ жителей африканскихъ муниципіевъ. Матеріалъ первой категоріи еще весьма мало разработанъ. Руины сельско-хозяйственныхъ поселеній встрѣчаются на каждомъ шагу то въ видѣ отдѣльныхъ мелкихъ фермъ, то въ видѣ крупныхъ комплексовъ жилыхъ и сельско-хозяйственныхъ построекъ. Но ни первыя, ни вторыя не изучены, ни одна ферма, ни одинъ жилой центръ императорскаго или частнаго saltus не разрыты, несмотря на то, что такія раскопки обѣщаютъ дать крупныя культурно-историческіе результаты. Референтъ указать, между прочимъ, на до сихъ поръ прекрасно сохранившуюся олейную фабрику въ предѣлахъ saltus Beguensis, недалеко отъ нын. Thala. Не менѣе богатые результаты дали бы раскопки руинъ въ предѣлахъ императорскихъ saltus, расположенныхъ по древн. Bagradas нын. р. Меджерда. Недостаточность данныхъ, даваемыхъ матеріаломъ первой категоріи, до нѣкоторой степени искупается богатствомъ матеріаловъ второго рода. Въ музеяхъ Африки, преимущественно въ музеѣ Бардо, имѣется цѣлая серія памятниковъ, иллюстрирующихъ какъ жизнь крестьянъ, мелкихъ и крупныхъ собственниковъ, такъ и дающая представленіе о различныхъ формахъ сельско-хозяйственныхъ построекъ. Начиная съ шаррае туземца, изображеніе котораго имѣется на одномъ рельефѣ, хранящемся въ Филиппивльскомъ музеѣ, мы имѣемъ: 1) изображеніе жилища и сценъ изъ жизни (полевая работа, скотоводство, сборъ маслинъ, охота на звѣря и птицу) зажиточнаго мелкаго собственника или колона на одной мозаикѣ изъ Uthina (н. Удна), 2) домъ и службы (конюшня и скотный дворъ) богатаго помѣщика на мозаикахъ трехъ абсидъ большой комнаты въ виллѣ на островѣ Thabraka, 3) домъ, хозяйственныя постройки и конюшни богача Помпеяна на известной только по рисункамъ мозаикѣ изъ окрестностей Константины и 4) крупное скотоводство и коневодство въ горахъ на мозаикѣ изъ Суссы. Этими изображеніями иллюстрируются тѣ свѣдѣнія, которыя имѣются у насъ о постепенномъ развитіи въ Африкѣ латифундій, о положеніи мелкихъ и среднихъ собственниковъ и объ общемъ характерѣ сельской жизни въ Африкѣ. И это сообщеніе иллюстрировано было рядомъ фотографій съ описанныхъ памятниковъ.

<sup>1)</sup> См. Зап. Имп. Одесск. Общ. Ист. и Древн., XXI, стр. 244—250.

A.



Обломокъ бѣлаго килика въ Афинскомъ Национальномъ Музеѣ.

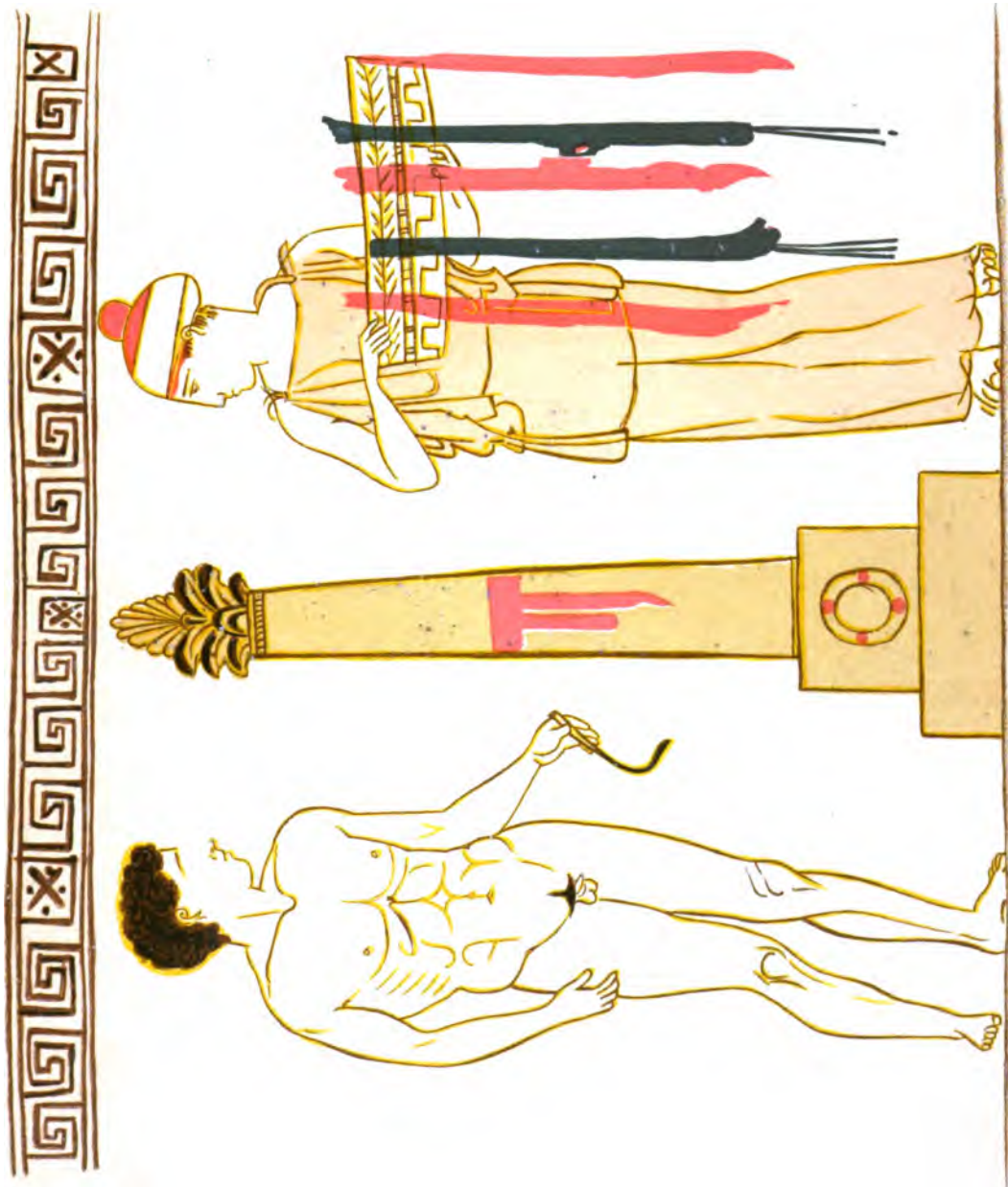
B.



Обломокъ бѣлаго килика изъ собранія барона Вазберга въ Корфу.







Блѣлый лекииѣвъ въ Аѣинскомъ Национальномъ Музеѣ.





БЪЛЫЙ ЛЕКЕОЪ ВЪ АФИНСКОМЪ НАЦІОНАЛЬНОМЪ МУЗЕѢ.

Фигурка в Лекее. С. Петербург. Музей им. Эрмитажа.  
Фигурка в Лекее.



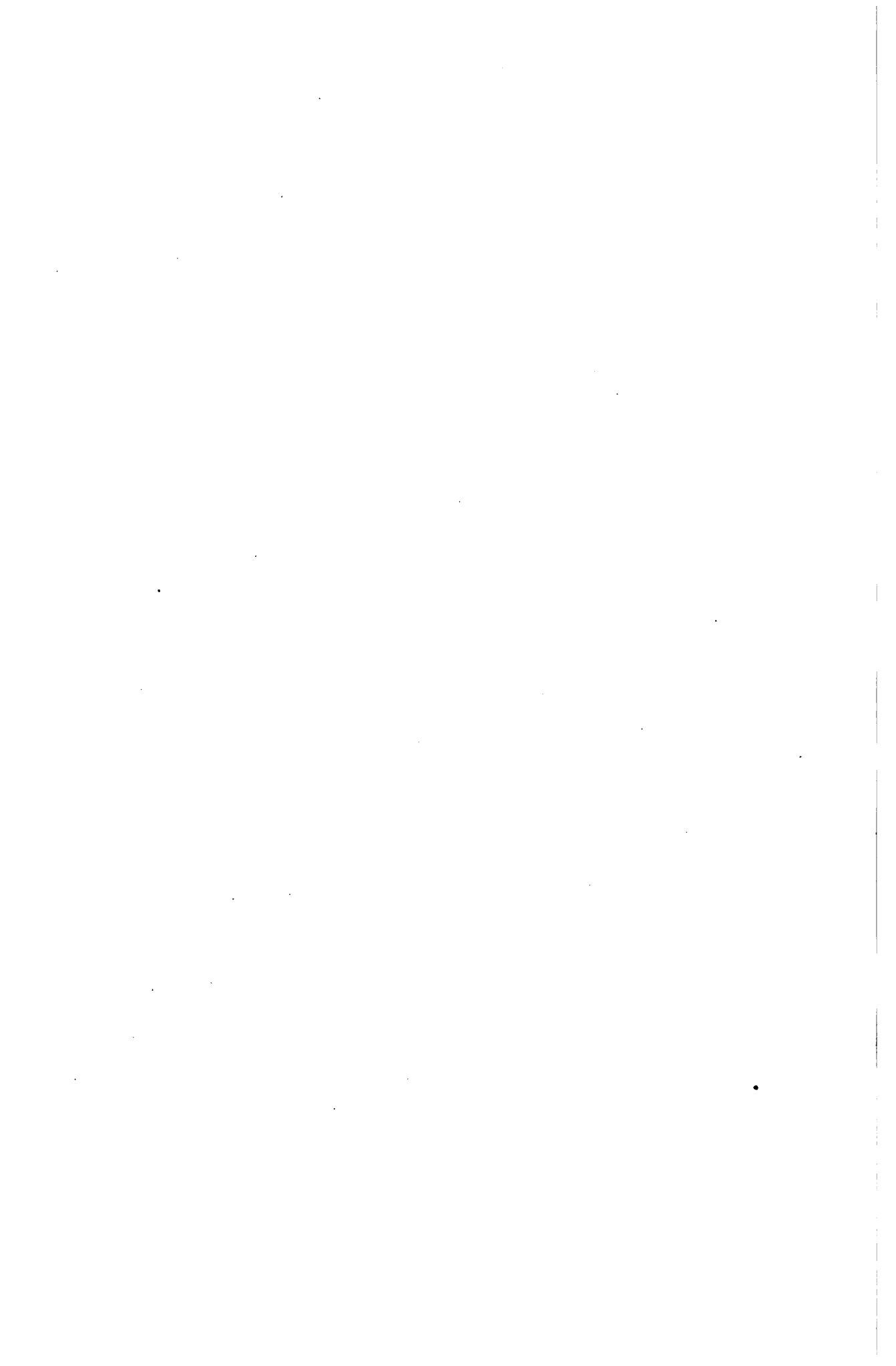


БАРТИНА НА КЕЛЕБЪ ВЪ БЕРЛИНСКОМЪ МУЗЕЪ.

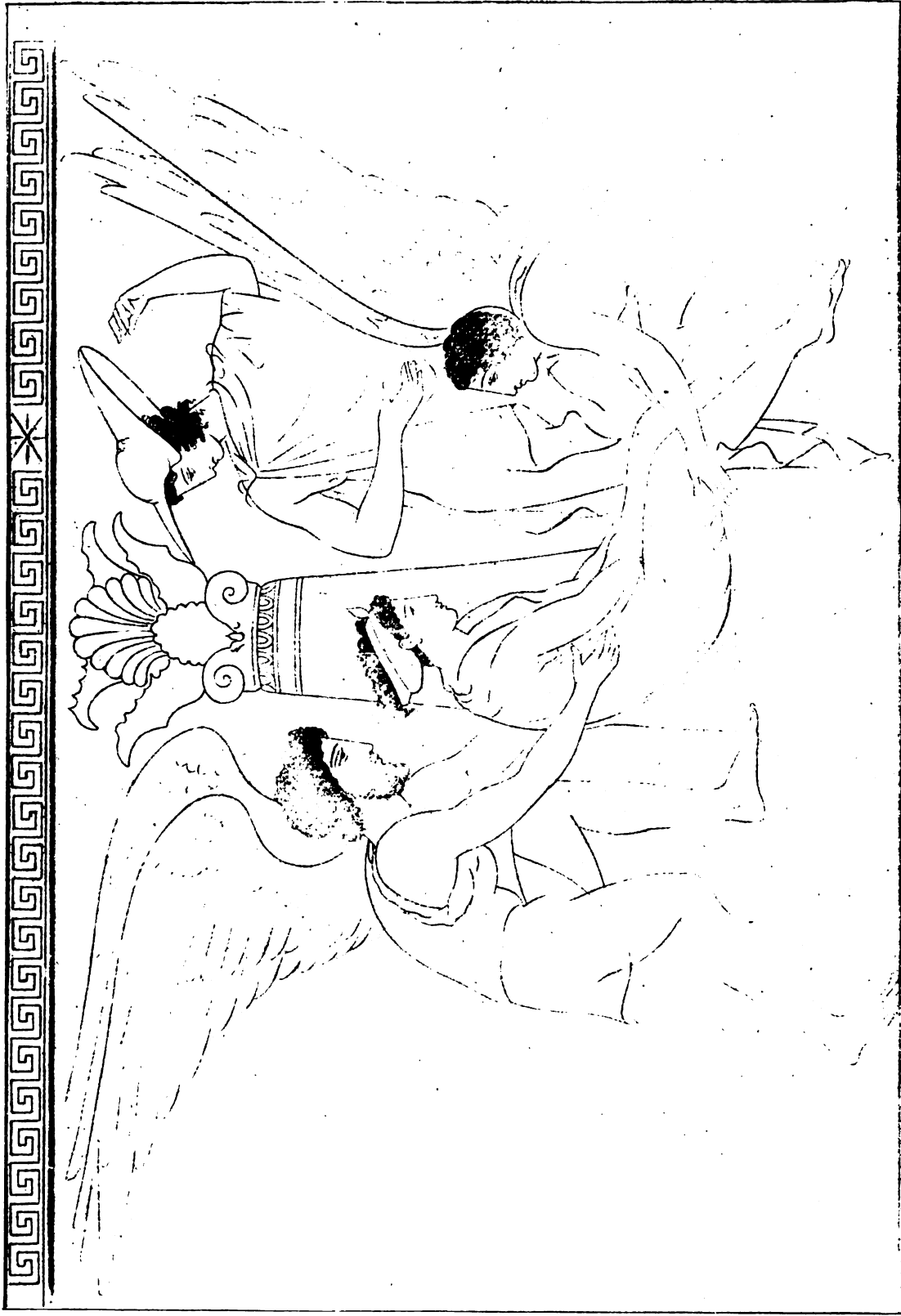




**КАРТИНА НА БЪЛОМЪ ЛЕКТОРЪ ВЪ ЛУВРЪ.**





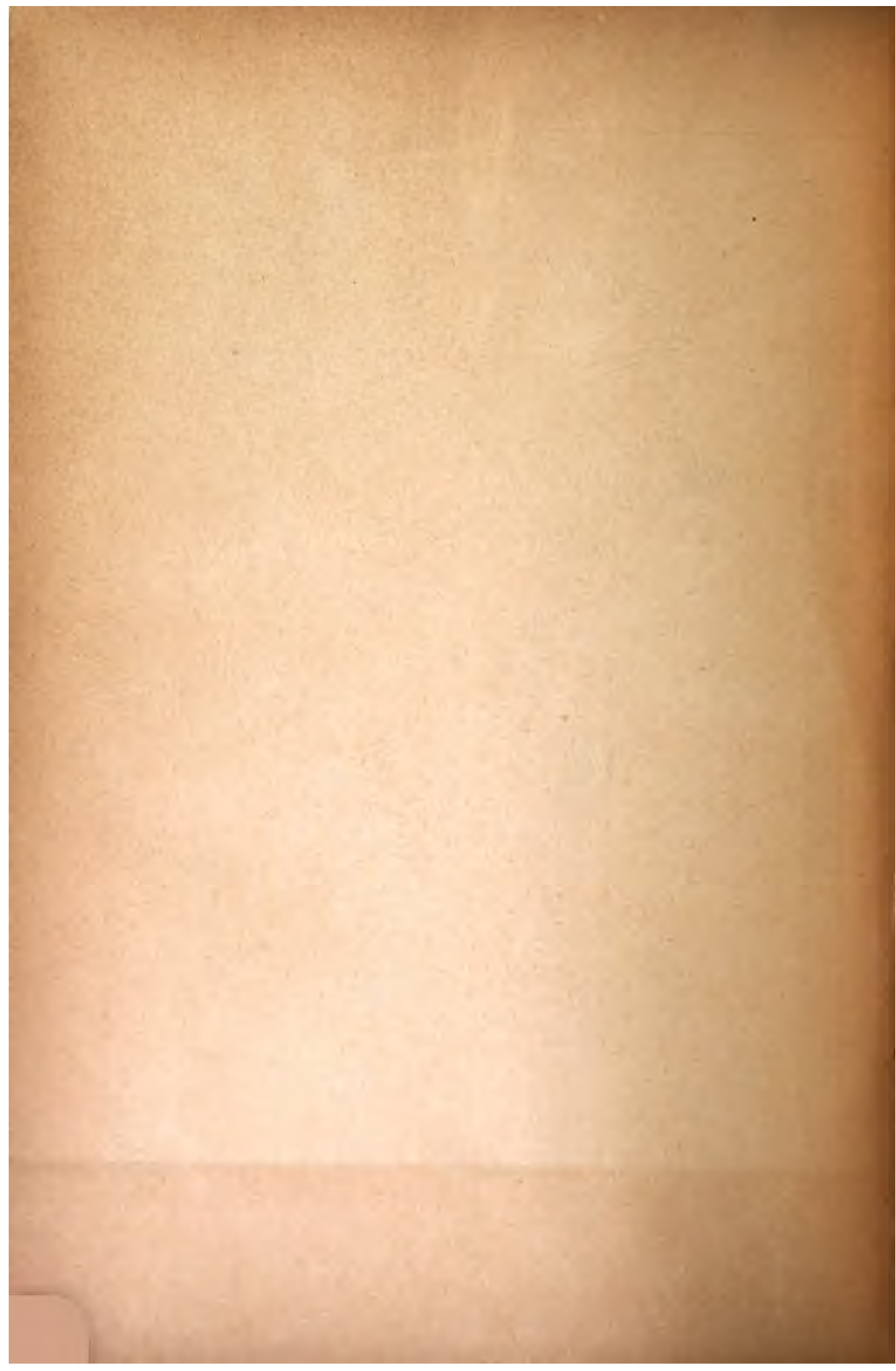


БАРТИНА НА БЪЛОЖЪ ЛЕБИОЪ ВЪ НАЦИОНАЛНОМЪ МУЗЕЪ ВЪ АФИНАХЪ.

Очеркъ жизни и дѣятельности Д. В. Полѣнова. И. П. Хрущова.	1 р.—к.
Опись древнихъ рукописей, хранящихся въ музеѣ Имп. Русск.	
Арх. Общ. Д. И. Прозоровскаго.....	1 » 50 »
Поѣздка въ Румелію. Архим. Антонина.....	3 » — »
Изъ Румеліи. Архим. Антонина.....	6 » — »
Критическія наблюденія надъ формами изящныхъ искусствъ.	
I. Зодчество древняго Египта. А. В. Прахова.....	3 » — »
Рязацкія древности.....	1 » — »
Собраніе древнихъ памятниковъ искусства въ Павловскѣ.	
Л. Э. Стефани.....	1 » — »
Монеты восточнаго халифата. Бар. В. Г. Тизенгаузена.....	5 » — »
Сборникъ еврейскихъ надписей. Д. А. Хвольсона (съ 8 таб- лицами).....	4 » — »
Библиографическое обзоріе трудовъ Имп. Русскаго Археол. Общества. Д. В. Полѣнова.....	1 » — »
Опись предметовъ, хранящихся въ Музеѣ Имп. Русскаго Археол. Общества. Д. И. Прозоровскаго.....	1 » — »
Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini grae- cae et latinae .....edidit Basilius Latyschev, vol. I—7 p., II—10 p.	17 » — »
В. В. Латышевъ. Сборникъ греческихъ надписей христіан- скихъ временъ изъ Южной Россіи (съ 13 таблицами).....	2 » — »
Ю. Б. Иверсень. Медали въ честь русскихъ государственныхъ дѣятелей и частныхъ лицъ. Т. III (съ 7 таблицами).....	3 » — »
Н. Е. Бранденбургъ. Старая Ладога. Рисунки и техническое описаніе акад. В. В. Сулова (съ 90 таблицами).....	25 » — »
Н. И. Веселовскій. Рѣчь, читанная въ торжественномъ со- браніи 15-го декабря 1895 г.....	— » 30 »

Съ требованіями просить обращаться въ книжный магазинъ К. Рин-  
нера (С.-Петербургъ, Невскій пр., № 14).

**ЦѢНА 2 РУБЛЯ.**



3 2044 100 083 815