

КУЛЬТУРА Античного МИРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·
МОСКВА · 1966

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
А. И. БОЛТУНОВА

В. Д. БЛАВАТСКИЙ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ АНТИЧНОГО МИРА

Владимир Дмитриевич Блаватский, сорокалетие ученой деятельности которого советская научная общественность отмечает изданием настоящего сборника, является крупнейшим в Советском Союзе специалистом в области античной археологии и одним из ведущих исследователей древней истории народов СССР. В качестве заведующего сектором античной археологии Института археологии Академии наук СССР он возглавляет все работы по изучению античных памятников нашей страны.

Собственные научные интересы В. Д. Блаватского лежат в области изучения истории и культуры древних рабовладельческих государств, особенно античных городов Северного Причерноморья. Характерна при этом большая широта и разносторонность его научных занятий: вопросы экономической, социальной, политической, военной, культурной истории, памятники археологии, эпиграфики, нумизматики, письменные источники равным образом привлекают его внимание и становятся объектами его исследований.

Особенно большое внимание Владимир Дмитриевич уделяет общим вопросам развития античных государств в Северном Причерноморье. Посвященные этой проблеме доклады «Исторический процесс развития античных государств Северного Причерноморья» на Первой всесоюзной конференции по античной археологии в Москве в 1956 г. и «Процесс исторического развития и роль античных государств Северного Причерноморья» на XI Международном конгрессе исторических наук в Стокгольме в 1960 г. легли в основу соответствующих статей, опубликованных в советских и зарубежных научных изданиях в 1959—1960 гг. В ряде докладов В. Д. Блаватского, в частности в его докладе на VII Конгрессе классической археологии в Риме в 1958 г., был выдвинут и обоснован тезис о раннем возникновении в Северном Причерноморье, в частности на Боспоре, явлений,

свойственных эллинистическому миру, и был выделен особый протоэллинистический период в истории северочерноморских городов (*Il periodo del protoellenismo sul Bosporo*», 1961). Очень важны также статьи В. Д. Блаватского о распространении и воздействии античной культуры в странах Северного Причерноморья (1964), основой которых явился доклад на эту тему, прочитанный Владимиром Дмитриевичем в Париже на VIII Конгрессе классической археологии в 1963 г. (*Le rayonnement de la culture antique dans les pays de la Pontide Nord*», 1963). Ряд статей В. Д. Блаватского посвящен более частным вопросам истории северопонтийских античных городов и их взаимоотношений с племенами, населявшими в древности степи Восточной Европы. Итогом многолетних исследований В. Д. Блаватского в области греко-римских древностей Северного Причерноморья является изданная им в 1961 г. книга «Античная археология Северного Причерноморья», в которой систематизирован и обобщен огромный археологический материал и дана всесторонняя картина жизни античных государств этого района.

В. Д. Блаватский много занимался изучением ремесла и сельского хозяйства в античных государствах Причерноморья, стремясь установить основы экономической жизни этих государств. Его работы в большой степени содействовали опровержению широко распространенного ложного мнения о преобладании торговли в экономике Боспора и выяснению действительного удельного веса различных отраслей хозяйства в общем экономическом развитии государств Северного Причерноморья. Из работ этого плана следует назвать «Краткий очерк античного земледелия в Северном Причерноморье» (1952) и особенно книгу «Земледелие в античных государствах Северного Причерноморья» (1953), в которой автор на основе анализа письменных источников, археологических и нумизматических данных впервые дал цельную картину важнейшей отрасли экономики античного Причерноморья. Из многочисленных статей В. Д. Блаватского, посвященных различным аспектам истории боспорского ремесла и торговли, наиболее важной является работа «О боспорском ремесле IV—I вв. до н. э.» (1959).

С изучением экономики античных государств связан и интерес В. Д. Блаватского к истории непосредственных производителей, к проблеме рабства. В статье «Рабство и его источники в античных государствах Северного Причерноморья» (1954) он впервые анализировал весь материал, относящийся к этому вопросу, и сделал ряд интересных выводов о положении непосредственных производителей материальных благ, о роли рабства в Северном Причерноморье. Этой же проблеме был посвящен доклад «Рабский вопрос в идеологии периода эллинизма», прочитанный В. Д. Блаватским на международной конференции антиковедов социалистических стран в Ленинграде в 1964 г.

Значительное число работ посвящено В. Д. Блаватским истории военного дела, тактике, вооружению и фортификации в античных городах

и у варварских племен Северного Причерноморья. Эти работы раскрывают специфические особенности организации армии, военной техники, тактики в античном обществе. Исследования по истории военного дела В. Д. Блаватский всегда строит на широком общеисторическом фоне, и, в свою очередь, эти исследования становятся у него опорными точками для новых исторических обобщений и выводов.

Начав свою научную деятельность как искусствовед, Владимир Дмитриевич и в дальнейшем уделяет много внимания истории античного искусства и культуры. Им опубликованы первый общий очерк античной архитектуры в Северном Причерноморье (1948), книга «Искусство Северного Причерноморья античной эпохи» (1947) и множество статей и публикаций, посвященных вазописи, памятникам скульптуры и архитектуры. За исследования в области истории греческой скульптуры В. Д. Блаватскому была присвоена ученая степень доктора искусствоведения (1944).

Область научных исследований В. Д. Блаватского далеко не ограничивается пределами Северного Причерноморья. Его перу принадлежит также ряд работ, посвященных изучению античного мира в целом, главным образом его искусству и культуре. В. Д. Блаватским написаны книги «Архитектура древнего Рима» (1938) и «Архитектура античного мира» (1939), «Греческая скульптура» (1939), «История античной расписной керамики» (1953), статьи о культуре эллинизма (1949, 1955), а также разделы о греческой культуре в университетском учебнике (1962). Большое значение для советских антиковедов имел доклад В. Д. Блаватского «Античный город» на Второй конференции исследователей античности в Москве в 1961 г., в котором была дана общая картина развития полиса как экономического и политического центра, прослежены основные этапы в истории градостроительства, планировке античных городов и т. д.

Еще в 20-х годах, будучи аспирантом, Владимир Дмитриевич участвовал в раскопках древнегреческого города Ольвии, раскопках, которые явились образцом научного археологического исследования и по своей методике были значительно выше полевых работ по исследованию античных городов в СССР и в других странах. В дальнейшем, возглавляя экспедиции, изучавшие древние памятники, Владимир Дмитриевич всегда применял самые совершенные, наиболее точные и эффективные методы раскопок, позволяющие с наибольшей полнотой восстанавливать историческую обстановку того времени, которое оставило нам исследуемый археологический памятник.

Упорно и плодотворно работая над совершенствованием полевой методики, В. Д. Блаватский создал в результате этой работы оригинальные и в высшей степени прогрессивные приемы полевой археологической работы, которым он посвятил несколько статей, ставших необходимым пособием для каждого археолога и историка античности. Богатейший полевой опыт и результаты неустанных методических поисков В. Д. Блаватского нашли отражение в подготовленной им к печати книге «Полевые исследо-

вания античных памятников», которая должна явиться руководством для раскопок античных городов, поселений и некрополей.

Являясь общепризнанным авторитетом в области методики археологических раскопок, Владимир Дмитриевич в течение длительного времени состоит членом Отдела полевых исследований, осуществляющего контроль за всеми археологическими работами в РСФСР. В процессе своей многолетней деятельности В. Д. Блаватский создал большую школу археологов-антиковедов. Можно смело сказать, что большая часть ученых, работающих ныне в области археологического изучения античных древностей СССР, является в той или иной степени учениками В. Д. Блаватского, пользуется в своей практике методами и приемами, разработанными им, и проводит в жизнь его методические установки.

Уже в течение 25 лет ведет В. Д. Блаватский преподавание в Московском университете. Являясь профессором кафедры археологии, он читает курс античной археологии и ряд специальных курсов, руководит полевой практикой, аспирантскими занятиями, спецсеминарами. Отдавая воспитанию молодых археологов массу сил, энергии, все свои богатейшие знания, В. Д. Блаватский больше, чем кто-либо другой, способствовал развитию у нас в стране античной археологии, созданию кадров антиковедов.

В. Д. Блаватскому принадлежит заслуга раскопок многих античных памятников на юге СССР. Первые самостоятельные раскопки он провел в Хараксе, древнеримской крепости на южном берегу Крыма, еще в начале 30-х годов («Харакс», 1951). Затем последовали раскопки других поселений и некрополей, в том числе многолетние археологические исследования Фанагории.

В 1945 г., сразу после окончания Великой Отечественной войны, В. Д. Блаватский начинает раскопки столицы древнего Боспорского царства Пантикапея. Эти раскопки, которые он вел в течение нескольких лет и которые продолжают ныне его сотрудниками и учениками, представляют собой важнейшее звено в изучении всей античной культуры на юге СССР. Они дали огромные новые материалы, характеризующие все стороны экономической, политической и культурной жизни Боспорского государства на протяжении целого тысячелетия, и послужили основой для ряда исследований самого В. Д. Блаватского и его сотрудников. Особенно важна книга «Пантикапей. Очерки истории столицы Боспора», опубликованная В. Д. Блаватским в 1964 г., в которой автор, изучая материал из Пантикапея, определяет ряд основных вех истории всего Боспора, ставит и решает проблемы исследований античного общества в целом.

Владимир Дмитриевич впервые приступил к систематическому изучению античных сельских поселений нашего юга, в частности на Таманском полуострове, и разработал методику такого изучения («Об археологическом исследовании хоры», 1958). Тем самым было положено начало археологическим раскопкам, успешно продолжаемым и теперь, античных деревень, сельских вилл и других сельскохозяйственных объектов, без чего

невозможно было бы ни представить себе картину экономической жизни древнего общества, ни восстановить историю античных государств юга СССР.

В 1958—1960 гг. В. Д. Блаватский являлся главой группы советских ученых, принимавших участие в раскопках Аполлонии Иллирийской и других античных памятников на Адриатическом побережье, и научным руководителем этих исследований. Эти работы не только имели своим результатом открытие чрезвычайно ярких и важных памятников древней культуры на Балканском полуострове (альбом «Аполлония Иллирийская», 1959, и ряд статей), но и получили большое значение для пропаганды передовой советской археологической методологии и методики за рубежом.

В 1957 г. В. Д. Блаватский впервые в СССР начал систематические работы по археологическому обследованию морского дна в районе существования древних городов. Работы руководимой им Подводной археологической экспедиции в Фанагории, Ольвии, у западного берега Крыма и в других местах позволили выявить новые факты в истории античных городов Северного Причерноморья и разработать некоторые приемы подводных археологических исследований, что имеет значение не только для изучения античных памятников, но и для других разделов археологии. Опыт подводных исследований обобщен В. Д. Блаватским в нескольких статьях и в научно-популярной книжке, написанной им совместно с Г. А. Кошленко, — «Открытие затонувшего мира» (1963).

Труды В. Д. Блаватского в разных областях истории и культуры античного мира, его доклады и выступления на международных конгрессах историков и археологов в Риме, Стокгольме, Париже составили ему имя не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами и по праву доставили ему положение главы советской античной археологии.

Ныне, в юбилейные дни Владимира Дмитриевича, все советские археологи и историки, исследователи античности с благодарностью отмечают все сделанное им для нашей науки и обращаются к нему с пожеланием долгих лет жизни, здоровья и творческих успехов.

Д. Б. Шелов

СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ В. Д. БЛАВАТСКОГО

1. Чернофигурная амфора с изображением Диониса. «Памятники ГМИИ», вып. V, 1926, стр. 38—55.
2. Мелосский кратер геометрического стиля. ИГАИМК, вып. V, 1927, стр. 114—123.
3. Две чернофигурные аттические амфоры. ИГАИМК, вып. V, 1927, стр. 124—134.
4. Eine neue Amphora des Polygnotos. AA, 1927, 1—2, стр. 75—78.
5. Aus der Vasensammlung des Museums für Bildende Kunst in Moskau. AA, 1927, 2—3, стр. 304—307.
6. Чернофигурный киаф ГМИИ. «Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН», II., 1928, стр. 77—81.
7. К вопросу об изображении 'Αντίκη. «Труды секции археологии Института археологии и искусствознания РАНИОН». Сб. «В. А. Городцову к 40-летнему юбилею», IV, 1928, стр. 70—74.
8. Римский портрет позднереспубликанской эпохи Ялтинского музея краеведения. «Античный портрет». Сб. статей, посвященный О. Ф. Вальдгауеру. М.—Л., 1929, стр. 31—35.
9. Коринфская пиксида V в. «Жизнь Музея», «Бюллетень ГМИИ», 1930, стр. 41—44.
10. Расчистка античных ваз в ГМИИ. «Жизнь Музея», «Бюллетень ГМИИ», 1930, стр. 45—50.
11. О применении траянки в Римскую эпоху. «Труды секции археологии и искусствознания РАНИОН», V, 1930, стр. 101—106.
12. Отчет о раскопках некрополя Харакса в 1932 г. Сб., «Проблемы истории материальной культуры», 1933, № 1—2, стр. 55—60.
13. Архитектура Древней Греции. В кн.: О. Ш у а з и. История архитектуры. М., I. 1935. Приложения, стр. 390—425.

14. Архитектура Древнего Рима. В кн.: О Ш у а з и. История архитектуры, I. М., 1935. Приложения, стр. 507—528.
15. Амфора Полигнота и вазы ГМИИ. «Искусство», 1935, № 6, стр. 127—138.
16. Раскопки на Таманс ом полуострове в 1936 г. «Искусство», 1937, № 1, стр. 161—162.
17. Доэллинская архитектура бронзовой эпохи. В кн.: О. Ш у а з и. История архитектуры, 2 изд., т. I. М., 1937, Приложение, стр. 622—630 и примечания, стр. 252—253, 488—492, 580—581.
18. Архитектура Древнего Рима. М., 1938.
19. О памятниках искусства в античной поэзии. Сб. «Античные поэты об искусстве». М., 1938, стр. 97—107.
20. Раскопки Харакса в 1931, 1932 и 1935 гг. ВДИ, № 2, 1938, стр. 321—335.
21. Раскопки на Таманском полуострове 1937 г. «Искусство», 1938, № 3, стр. 135—137.
22. «Помпеянские росписи». Рецензия. ВДИ, 1938, № 3, стр. 226—227.
23. Строительная техника (греческой архитектуры) классического периода. Литогр. изд. М., 1939.
24. «О. Ф. Вальдгауер. Этюды по истории античного портрета». Рецензия. ВДИ, 1939, № 2, стр. 104—106.
25. Архитектура античного мира. М., 1939.
26. Греческая скульптура. М., 1939.
27. Античная архитектура в Северном Причерноморье. «Сборник работ Академии архитектуры СССР», т. I. М., 1940, стр. 127—141.
28. Чернофигурный фрагмент с изображением Персея. «Труды ГМИИ», 1939, стр. 86—91.
29. Раскопки в Фанагории в 1938—1939 гг. ВДИ, 1940, № 3—4, стр. 287—300.
30. Акарнанские бронзы Лисиппа. СА, VII, 1941, стр. 189—198.
31. Раскопки в Фанагории в 1940 г. ВДИ, 1941, № 1, стр. 220—222.
32. Раскопки некрополя Тиритаки в 1933 г. МИА, № 4, М.—Л., 1941, стр. 61—74.
33. Отчет о раскопках Фанагории в 1936—1937 гг. «Труды ГИМ», вып. XVI, 1941 (1943), стр. 5—62, табл. I—XII.
34. Античные города Причерноморья. «Материалы к Всесоюзному археологическому совещанию». М., 1945, стр. 55—62.
35. Художественное наследие античной классики. Сб. «Архитектура», I. М., 1945, стр. 81—90.
36. Ялтинская голова и истоки стиля Скопаса. КСИИМК, вып. XII, 1946, стр. 63—72.
37. Битва при Фате и греческая тактика IV в. до н. э. ВДИ, 1946, № 1, стр. 101—106.

38. «Б. Чепелев. Об античной стадии в истории искусства народов СССР». Рецензия. ВДИ, 1946, № 1, стр. 168—169.
39. «Павсаний. Описание Эллады». Рецензия. ВДИ, 1946, № 2, стр. 140—142.
40. Чернофигурная ойнохоя Государственного исторического музея. ВДИ, 1946, № 2, стр. 165—169.
41. О датировке псевдопанафинейских скифосов. «Доклады и сообщения исторического факультета МГУ», вып. IV, М., 1946, стр. 17—20.
42. Раскопки Пантикапея в 1945 г. «Советский Крым», 1946, № 2, стр. 117—126.
- 42а. Раскопки Пантикапея в 1945 г. КСИИМК, вып. XVII, 1947, стр. 105—115.
43. Полихромна ойнохоя з Ольвії. «Археологія», т. I, Київ, 1947, стр. 153—160.
44. О технике росписи арибаллических лекифов. КСИИМК, вып. XV, 1947, стр. 51—57.
45. Осада и оборона в античном Причерноморье. КСИИМК, вып. XVI, 1947, стр. 89—93.
46. Пантикапейские раскопки 1945—1946 гг. «Памятники искусства», «Бюллетень ГМИИ», № 2, 1947, стр. 10—15.
47. Террасы Пантикапея. КСИИМК, вып. XXI, 1947, стр. 93—94.
48. Искусство Северного Причерноморья античной эпохи. М., 1947.
49. Б. В. Фармаковский — исследователь античного мира. КСИИМК, вып. XXII, 1948, стр. 8—13.
50. Склеп Деметры. Сб. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 5—12.
51. Приемы раскопок античных городов. «Доклады и сообщения исторического факультета МГУ», вып. VII, 1948, стр. 62—91.
52. Киммерийский вопрос и Пантикапей. «Вестник МГУ», 1948, № 8, стр. 9—18.
53. Античная архитектура Северного Причерноморья. «Всеобщая история архитектуры», т. II, кн. 2, М., 1948, стр. 367—392, табл. 1—20.
54. Керченская экспедиция. «Вестник АН СССР», 1949, № 5, стр. 146—148.
55. Раскопки Пантикапея (1947 г.). КСИИМК, вып. XXVII, 1949, стр. 31—37.
56. Северопонтийские города в конце II—I вв. до н. э. «Вестник МГУ», 1949, № 7, стр. 55—70.
57. «Г. Д. Белов. Херсонес Таврический». Рецензия. ВДИ, 1949, № 3, стр. 145—148.
58. Культура эллинизма. «Всеобщая история архитектуры», т. II, кн. 1. М., 1949, стр. 265—276.

59. О посадке боспорской конницы. КСИИМК, вып. XXIX, 1949, стр. 96—99.
60. «В. Ф. Гайдукевич. Боспорское царство». Рецензия. ВДИ, 1949, № 4, стр. 151—159.
61. О развитии эллинского храма. Сб. «Гаврил Жакадаров». ИБАИ, кн. XVI, 1950, стр. 70—74.
62. Раскопки Пантикапея (1948). КСИИМК, вып. XXXIII, 1950, стр. 17—28.
63. Материалы по античной фортификации в Северном Причерноморье. «Ученые записки МГУ», вып. 143, 1950, стр. 126—150.
64. О строительном деле Фанагории. «Доклады и сообщения исторического факультета МГУ», кн. 9, 1950, стр. 30—45.
65. «Д. П. Каллистов. Очерки по истории Северного Причерноморья античной эпохи». Рецензия. ВДИ, 1949, № 3, стр. 110—118.
66. О стратегии и тактике скифов. КСИИМК, вып. XXXIV, 1950, стр. 19—29.
67. Античная культура в Северном Причерноморье. КСИИМК, вып. XXXV, 1950, стр. 30—41.
68. Культурный слой античного городища. КСИИМК, вып. XXXV, 1950, стр. 55—59; на чешском языке: Kultúrna vrstva antického mesta. Сб. «O metodike terenneho výstumu sovietskej archeologie» Bratislava, 1954, стр. 100—105.
69. Раскопки Пантикапея (1949 г.). КСИИМК, вып. XXXVII, 1951, стр. 212—227.
70. Разведки в Анапе. КСИИМК, вып. XXXVII, 1951, стр. 245—248.
71. Пустотелый керамический цилиндр. КСИИМК, вып. XXXIX, 1951, стр. 132—134.
72. Каменное ядро из Фанагории. КСИИМК, вып. XXXIX, 1951, стр. 135—136.
73. Материалы по истории Пантикапея. План города. МИА, № 19, 1951, стр. 9—62.
74. Раскопки некрополя Фанагории 1938, 1939, 1940 гг. МИА, № 19, 1951, стр. 189—226.
75. Харакс. МИА, № 19, 1951, стр. 250—291.
76. Синдская археологическая экспедиция 1951 г., «Вестник АН СССР», № 10, 1951, стр. 67—69.
77. Краткий очерк античного земледелия в Северном Причерноморье. Сб., «Материалы по истории земледелия СССР», I, М., 1952, стр. 160—178.
78. Исследования города Пантикапея. АИБ. Симферополь, 1952, стр. 43—54.
79. Первый год работы Синдской экспедиции. КСИИМК, вып. XLVIII, 1952, стр. 71—80.

80. Новые данные о строительстве Пантикапея. СА, XVII, 1953, стр. 163—182.
81. Второй год работ Синдской экспедиции. КСИИМК, вып. 51, 1953, стр. 149—155.
82. История античной расписной керамики. М., 1953.
83. Земледелие в античных государствах Северного Причерноморья. М., 1953.
84. Архаический Боспор. МИА, № 33, 1954, стр. 7—44.
85. Древнейшее искусство Восточной Европы. «История русского искусства». т. I, М., 1953, стр. 11—36.
86. О херсонесском термине ΣΑΣΤΗΡ. СА, XIX, 1954, стр. 231—238.
87. Очерки военного дела в античных государствах Северного Причерноморья. М., 1954.
88. Рабство и его источники в античных государствах Северного Причерноморья. СА, XX, 1954, стр. 31—56.
89. Раскопки Пантикапея в 1952 г. КСИИМК, вып. 58, 1955, стр. 73—87.
90. Третий год работ в Синдике. КСИИМК, вып. 58, 1955, стр. 88—95.
91. Совместно с Д. Б. Шеловым: Разведки на Керченском полуострове. КСИИМК, вып. 58, 1955, стр. 100—113.
92. Культура эллинизма. СА, XXII, 1955, стр. 109—115.
93. О пантикапейской весовой системе. СА, XXIII, 1955, стр. 201—205.
94. О происхождении боспорских склепов с уступчатыми перекрытиями. СА, XXIV, 1955, стр. 29—53.
95. Раскопки Пантикапея в 1953 г. КСИИМК, вып. 63, 1956, стр. 109—123.
96. Фанагорийская стенная роспись. МИА, № 57, 1956, стр. 163—170.
97. Надпись на обломке фасосской амфоры. «Нумизматический сборник». «Труды ГИМ», XXVI, М., 1957, стр. 32—33.
98. Мраморный трон из Пантикапея. СА, 1957, № 2, стр. 247—250.
99. «Ljubiša Popović. Narodni Muzej Beograd. Antika I. Katalog nalaza iz nekropole kod Trebeništa». Рецензия. СА, 1957, № 3, стр. 311—312.
100. Раскопки Пантикапея в 1934 г. МИА, № 56, 1957, стр. 251—253.
101. Строительное дело Пантикапея по данным раскопок 1945—1949 и 1952—1953 гг. МИА, № 56, 1957, стр. 5—95.
102. Четвертый год раскопок в Синдике. КСИИМК, вып. 70, 1957, стр. 118—129.
103. Δια τὰς ἱστορικὰς σχέσεις τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ μετὰ τῶν ἄλλων λαῶν. «Σοβιετικά νεύ», 1958, № 21 (240), стр. 4.
104. О подводной археологии. СА, 1958, № 3, стр. 73—89.
105. Подводная археология. «Дон», Ростов-на-Дону, 1958, № 6, стр. 164—165.
106. Об этническом составе населения Пантикапея в IV—III вв. до н. э. СА, XXVIII («Сб. памяти В. В. Латышева»), 1958, стр. 97—106.

107. Об археологическом исследовании хоры. «Вестник МГУ», 1958, № 4, стр. 9—14.
108. Древнейшее свидетельство о Синдике. «Исследования в чест на акад. Д. Дечев». София, 1958, стр. 703—706.
109. Совместно с В. И. Кузищным: Подводные разведки древней Фанагории. «Вестник АН СССР», 1959, № 1, стр. 130—131.
- 109а. Совместно с В. И. Кузищным: Подводные разведки в 1958 г. КСИА, вып. 83, 1961, стр. 136—138.
110. Пятый год работ в Синдике. КСИИМК, вып. 74, 1959, стр. 41—48.
111. О боспорском ремесле IV—I вв. до н. э. СА, XXIX—XXX, 1959, стр. 42—57.
112. О производстве «мегарских» чаш в Пантикапее. КСИИМК, вып. 75, 1959, стр. 174—176.
113. Процесс исторического развития античных государств в Северном Причерноморье. Сб. «Проблемы истории Северного Причерноморья в античную эпоху». М., 1959, стр. 7—39.
114. Некролог: Д. М. Робинсон. СА, 1959, № 3, стр. 281.
115. Альбом: «Аполлония Иллирийская», текст к разделу «Памятники» («Monuments»). М., 1959, стр. 8—12 (26—31).
116. Исследование Раевского городища в 1954 году. КСИИМК, вып. 77, 1959, стр. 42—50.
117. Совместно с С. Ислами. Раскопки Аполлонии и Орика в 1958 г. СА, 1959, № 4, стр. 166—201. Перевод на албанский и французский: Gërmimet në Apolloni dhe Orië gjatë vitit 1958. Fouilles d'Apollonie et d'Orichum (travaux de 1958), «Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës». Ser. Shkencat Shqetore, 1960, N 1, стр. 51—91 и 92—111.
118. Despre situația proprietății bosporanilor în secolele VI—II î. e. n. «Studii și cercetări de istorie veche», 1959, 2, стр. 295—303.
119. «Crimea». «Enciclopedia universale dell'arte antica classica e orientale», v. II. Roma, 1959, стр. 930—936.
120. L'archéologie dans la contrée du Nord de la Mer Noire au cours des dernières dizaines d'années. 'Еф. 'Арх., 1953—1954, 'Αθῆναι, 1959, стр. 212—221, табл. I—V.
121. Уничтоженное граффито. «Omăgiu lui Constantin Daicoviciu», Editura Academia RPR, 1960, стр. 37—39.
122. Раскопки Пантикапея в 1954—1958 гг. СА, 1960, № 2, стр. 168—192.
123. За подводната археология. «Подводен спорт», II, 2, София, 1960, стр. 3—6.
124. Процесс исторического развития и историческая роль античных государств Северного Причерноморья. ВИ, 1960, № 10, стр. 76—88; на французском яз.: Le processus du développement historique et le rôle des états antiques situés au nord de la Mer Noire. «XI Congrès Internatio-

- nal des Sciences historiques». Stockholm 21—28 août 1960, Rapports, II, Uppsala, 1960, стр. 98—116.
125. Подводные раскопки Фанагории в 1959 г. СА, 1961, № 1, стр. 277—279.
 126. Граффито Афродисии. «Listy filologické», roc. IX (LXXXIV), 1961, sv. I. Eunomia, стр. 47—48.
 127. Il periodo del Protoellenismo sul Bosporo. «Atti del Settimo Congresso Internazionale di Archeologia Classica», vol. III, Roma, 1961, стр. 49—66.
 128. Работы подводной Азово-Черноморской экспедиции 1960 г. СА, 1961, № 4, стр. 148—157.
 129. Badania antycznych Zabytków na północnych wybrzeżach Morza Czarnego w ostatnim czterdziestoleciu. «Archeologia», XI, 1959/1960, Warszawa, 1961, стр. 13—35.
 130. Античная археология Северного Причерноморья. М., 1961.
 131. Сосуд с надписью ЕФΩ. «Исследования в памет на Карел Шкорпил». София, 1961, стр. 95—99.
 132. Greco-bosporani e scitici centri. «Encyclopedia universale dell'arte antica classica e orientale», v. VI. Roma, 1961, стр. 765—783.
 133. Раскопки Пантикапея в 1946 г. «Древний мир». «Сб. статей в честь акад. В. В. Струве». М., 1962, стр. 451—467.
 134. Подводные разведки в Ольвии. СА, 1962, № 3, стр. 225—234.
 135. Отчет о раскопках Пантикапея в 1945—1949, 1952 и 1953 гг. МИА, № 103, 1962, стр. 6—85.
 136. Фракия и Северный Понт. КСИА, вып. 89, 1962, стр. 94—96.
 137. О вывозе понтийской рыбы в Афины. «Историко-археологический сборник» (посвященный А. В. Арциховскому). М., 1962, стр. 129—131.
 138. Греческая культура VIII—VI вв. до н. э. — часть 9-й главы учебника для историч. ф-тов «История древней Греции». М., 1962, стр. 183—196, стр. 200—202.
 139. Греческая культура классического периода — часть 18-й главы учебника для историч. фак-тов «История древней Греции». М., 1962, стр. 346—355, стр. 359—370, стр. 375—381.
 140. Ausgrabungen in Apollonia in Illyrien (1958). «Klio». Beiträge zu alten Geschichte, Bd. 40, 1962, стр. 271—291.
 141. Античный город. Сб. «Античный город». М., 1963, стр. 7—30.
 142. Совместно с Г. А. Кошеленко: Открытие затонувшего мира. М., 1963.
 143. Перевод № 128: An underwater Expedition to the Azov and Black Seas. «Archaeology», 1963, v. 16, N 2, стр. 93—98.
 144. Le rayonnement de la culture antique dans les pays de la Pontide du Nord. «VIII^e Congrès International d'Archéologie Classique». Paris, 3—13 Septembre 1963. Rapports et Communications, Paris, 1963, стр. 139—149.

145. Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья (в VII—V вв. до н. э.). СА, 1964, № 2, стр. 13—26.
146. Пантикапей. Очерки истории столицы Боспора. М., 1964.
147. Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья (IV в. до н. э. — III в. н. э.). СА, 1964, № 4, стр. 25—35.
148. Подводная археология и ее задачи. «Вопросы истории», 1964, № 12, стр. 54—63.
149. Explorations archéologiques sous-marines sur le littoral nord du Pont, en 1957—1962. Χαριστήριον εἰς 'Αναστάσιον Κ' Ορλάνδον, Τόμος Γ' Ἀθῆναι, 1964, стр. 23—33.
150. Подводная археологическая экспедиция 1962 г. СА, 1965, № 1, стр. 272—275.
151. Техника подводных археологических работ. Сб. «Археология и естественные науки». М., 1965. стр. 268—278.
152. Le rayonnement de la culture antique dans les pays de la Pontide du Nord. «VIII^e Congrès Internationale d'Archéologie classique (Paris, 1963). Le Rayonnement des Civilisations Grecque et Romaine sur les Cultures Périphériques». Paris, 1965, Texte, стр. 393—403; Planches 92—95.
153. Ancient Greek Towns on the Northern Coast of the Pontos. «Greek Heritage. American Quartely of Greek Culture», vol. II, N 5, 1965, стр. 4—14.
154. Дорийская фаланга и ее происхождение. «Новое в советской археологии». Сб. статей памяти С. В. Киселева. М., 1965, стр. 225—229.
155. Совместно с Б. Г. Петерсом: Подводные работы на дне Черного моря около Данузлава. Сб. «Археологические открытия 1965 г.», М., 1966, стр. 131—132.

КОМПЛЕКС БРОНЗОВЫХ ПРЕДМЕТОВ ИЗ КУРГАНА БЛИЗ СТ. ТЕМИЖБЕКСКОЙ



кургане, в степи недалеко от станицы Темижбекской (Краснодарский край), известном у местных жителей под названием «Жирный», в 1941 г. при рытье ямы для хозяйственных целей был найден комплекс бронзовых предметов: большой таз на трех ножках, два рельефа с изображением грифонов, нападающих на амазонку, круглодонная чаша и два больших массивных колокольчика и др. Было ли это частью инвентаря богатого погребения или же остатками тризны — установить не удалось¹.

Наибольший интерес представляет бронзовый таз (рис. 1). Он довольно велик (диаметр 70 см), сравнительно неглубокий, с небольшим горизонтальным краем, без ручек и с гладкими стенками, на которых были, по-видимому, припаяны рельефные украшения со сценами амазономании. Таз стоял на трех литых, массивных, высоких (20—21 см) ножках, оформленных в виде лап грифона (рис. 2). Ножки прикреплялись к тазу посредством горизонтальной пластины и бронзовых гвоздиков. Передняя поверхность лапы в верхней части бедра украшена рельефной пальметкой. Лапы стояли на низких кольцевидных подставках с расширенным основанием. Таз сильно поврежден, измят и деформирован, ножки оторваны. На месте прикрепления ножек имеются отверстия от гвоздиков-заклепок, а на месте одной ножки сохранилась часть отломанной пластины. В Краснодарском историко-краеведческом музее хранится аналогичная ножка в виде лапы грифона, происходящая из курганов станицы Даховской. Обстоятельства находки неизвестны. Возможно, что эта ножка принадлежит подобному же тазу.

Таз из кургана «Жирного», по-видимому, был украшен сценами борьбы амазонок с грифонами, выполненными отдельно высоким рельефом. Изображений должно было быть три, они были расположены симметрично на внешней поверхности таза и отделены друг от друга ножками. До





1. БРОНЗОВЫЙ
ТАЗ



2. НОЖКА БРОНЗО-
ВОГО ТАЗА

нас дошли только две пластины. На одной изображена борьба амазонки с грифоном, на другой — нападение грифона на верховую лошадь амазонки. В первой группе изображена упавшая на оба колена амазонка, тело ее несколько изогнулось под тяжестью напавшего на нее грифона, который вцепился передней лапой ей в грудь. Амазонка одета в короткий подпоясанный хитон, который спустился с правого плеча, обнажив грудь. Длинные, ниспадающие до плеч волосы перехвачены повязкой. Слегка запрокинутая голова повернута в три четверти. Лево́й рукой амазонка схвати́ла за шею нападающего на нее орлиноголового грифона, а правую с акинаком занесла для удара. Акинак не сохранился, но положение крепко сжатых пальцев и круглое отверстие между большим и указательным пальцами указывает, что в руке был меч. На запястьях рук — по браслету (рис. 3). Во второй группе грифон в стремительном прыжке бросился на лошадь и схватил ее передними лапами за спину. Лошадь слегка приподнялась на дыбы и резко повернула назад голову. На лошади хорошо видна уздечка с круглыми бляхами на месте перекрещивания ремней с S-видными псалиями (рис. 4). На оборотной стороне обоих рельефов видны следы припоя.

Совершенно аналогичные по стилю, а отчасти и по сюжету изображения находятся на золотом калафе из кургана Большая Близна (Таманский полуостров).

3. РЕЛЬЕФНОЕ
УКРАШЕНИЕ
БРОНЗОВОГО ТАЗА:
ГРИФОН,
НАПАДАЮЩИЙ
НА АМАЗОНКУ



4. РЕЛЬЕФНОЕ
УКРАШЕНИЕ
БРОНЗОВОГО ТАЗА:
ГРИФОН, НАПАДА-
ЮЩИЙ НА ЛОШАДЬ





5. БРОНЗОВАЯ
ЧАША

Здесь изображены такие же орлиноголовые грифоны с поднятыми кверху крыльями, нападающие на людей. Разница только в том, что на калафе изображены мужские фигуры, в которых большинство исследователей видит аримаспов (хотя некоторые считают их скифами). Особенно близка первой группе (не только стилистически, но и композиционно) третья группа на калафе из Большой Близницы. Аналогично изображен грифон, обхвативший передними лапами человеческую фигуру, левая лапа

грифона также вцепилась в грудь человеку. Положение человеческой фигуры на калафе из Большой Близницы немного отличается от положения амазонки на рассматриваемом рельефе: амазонка изображена упавшей на оба колена и слегка отпрянувшей от нападающего на нее грифона. На калафе мужская фигура опирается только на правое колено, левой же ногой упирается о землю и более активно защищается от грифона, левой рукой он также схватил за шею грифона, а правую отвел для удара ².

Вместе с тазом была найдена бронзовая круглодонная чаша (рис. 5), в верхней половине имеющая почти вертикальные стенки, слегка расширяющиеся к устью и резко отделяющиеся от нижней половины, закругляющейся ко дну. Высота чаши 8 см, диам. 13 см.

К тому же комплексу относятся и два больших массивных колокольчика (высота 14 см) с петлей для подвешивания (рис. 6). Посреди корпуса имеется круглое отверстие. Язычки у колокольчиков были железные и не сохранились. Для подвешивания язычков служили два отверстия, сделанные в верхней части колокольчиков. Аналогичные колокольчики крупных размеров были найдены в курганах Большая Близница и Васюринской горы.

Все предметы, найденные в «Жирном» кургане, несомненно, имеют культовое назначение. В этом отношении характерно оформление самого таза, украшенного сценами амазономахии, с ножками в виде лап грифона. Из сочинений греческих писателей (Геродот и др.) известно, что, по представлениям греков, амазонки обитали близ Меотиды. Боспорские мастера — торевты и керамисты, ориентируясь отчасти на вкусы местных племен (скифов и меотов), широко использовали темы, связанные со сказаниями о грифах, амазонках и аримаспах. Особенно ярко это отра-

жено в сюжетах росписей позднебоспорских пелик, где очень часто встречаются сцены грифономахии и амазономахии или изображение головы амазонки, коня и грифа³. М. М. Кобылина полагает, что громадное большинство пелик с изображениями грифов и амазонок должно быть датировано второй половиной IV в. до н. э.⁴ Изображение грифона, нападающего на амазонку, близкое по композиции рельефу из кургана «Жирного», мы видим на пелике Государственного исторического музея (№ 4303)⁵.

Культовое, а не бытовое назначение имела и бронзовая круглодонная чаша, найденная вместе с тазом.

Композиционное и стилистическое сходство изображений на бронзовых рельефах из кургана «Жирного» с рельефами калафа из Большой Близицы позволяет установить датировку комплекса. Погребение жрицы Деметры, где был найден золотой калаф, датируется второй половиной IV в. до н. э.⁶ Четвертым веком до н. э. датируются и S-овидные псалии, которые изображены на уздечке лошади амазонки на втором рельефе от таза. К тому же времени должны быть отнесены и бронзовые колокольчики, найденные тоже, как уже было упомянуто, в кургане Большая Близица. То же следует сказать и о бронзовой круглодонной чаше.

Таким образом, комплекс вещей из кургана «Жирного» относится к IV в. до н. э. — времени расцвета Боспорского греко-синдо-меотского государства, отмеченного высоким экономическим подъемом и включением в орбиту экономической жизни боспорских городов прикубанских племен, вошедших в государство Спартокидов⁷.



6. Бронзовый колокольчик

¹ Вещи были найдены накануне Великой Отечественной войны, и выехать на место находки для производства обследования не представилось возможным. Предметы первоначально поступили в Кропоткинский краеведческий музей, а затем были переданы в Краснодарский краевой историко-краеведческий музей, где и хранятся в настоящее время.

² А. П. Манцевич. Гребень и фиала из кургана Солоха. СА, XIII, 1950, стр. 219, рис. 2а; В. Ф. Гайдукевич. Боспорское царство. М.—Л., 1949, стр. 287, рис. 53.

³ М. М. Кобылина. Поздние боспорские пелики. МИА, № 19, М., 1951, стр. 138.

⁴ Там же, стр. 137.

⁵ Там же, стр. 158, рис. 11, 1.

⁶ В. Ф. Гайдукевич. Указ. соч., стр. 292.

⁷ В. Д. Блаватский. Процесс исторического развития античных государств в Северном Причерноморье. Сб. «Проблемы истории Северного Причерноморья в античную эпоху». М., 1959, стр. 19.

ХЕРСОНЕССКИЕ САРКОФАГИ

В 1935 г. в Херсонесе были найдены мраморные плиты от саркофагов с рельефными изображениями. Предварительная публикация их была включена в отчет ¹, затем им была посвящена отдельная статья ². Плиты лежали в среднем нефе базилики VI в. в качестве вымостки пола. При последующих раскопках под базиликой и в соседних кварталах оказались фрагменты от аналогичных саркофагов ³. Разнообразие изображений и декоративных украшений указывает, что фрагменты принадлежали многим памятникам, различающимся своими стилистическими особенностями. Однако их объединяют и некоторые общие черты: один и тот же материал — проконнесский мрамор, одинаковые размеры плит — чередование длинных и узких торцовых стенок, сходные профили карниза, а также сюжеты изображений — эроты с гирляндами, маски Медузы. Это говорит о происхождении рельефов из одного центра — с острова Проконнеса. Окончательно же они могли быть обработаны в Херсонесе местными мастерами. Здесь же были вырезаны и надписи с именами погребенных: например Дельфа — первого архонта и агораномы.

При сопоставлении рельефов и их фрагментов можно прийти к заключению, что они принадлежали примерно десяти типам, каждому из которых свойственны свои специфические черты стиля. Изображения на одних отличаются сухостью, схематизмом, плоскостностью. На других фигуры моделированы более мягко и пластично. Третьи выделяются характерными мотивами, не встречающимися на остальных плитах.

1. Наиболее сохранившейся и лучше исполненной является стенка саркофага с вакхическими масками (длина ее 2,35 м, высота 1,05 м, толщина 0,16 м). На ней представлены три эрота с гирляндами, состоящими из различных фруктов и виноградных гроздьев с листьями и усиками. Над гирляндами изображены две пары голов: слева бородатый силен и юный Дио-



1. СТЕНКА САРКОФАГА С ПАВХИЧЕСКИМИ
МАСКАМИ

нис в венках из листьев плюща и виноградных кистей, в правой паре менада и сатир. Головы обращены друг к другу, глаза развернуты в три четверти, зрачки их исполнены пластически. Характерны у всех брови в виде веревочки, прядь волос на щеке; у силенка длинная волнистая борода, очень впалые щеки и выступающие скулы. Этому рельефу стилистически близка плита с изображением Геракла. Возможно, что обе выполнены одним мастером. Как уже было отмечено ⁴, херсонесские рельефы принадлежат к восточнореческому кругу, с памятниками которого их роднят общие мотивы и стилистическая близость. Дата рельефов (II в. н. э.) устанавливается как по эпиграфическим признакам, так и анализом художественных особенностей изображений: в частности, на голове Фемиста и на мужской голове на одном из фрагментов характерная нависшая масса волос и форма бороды близки портретам антониновской эпохи (рис. 1).

Появление большой группы мраморных саркофагов в Херсонесе во II в. не случайно. Это время экономического подъема города, развития промыслов, ремесел и торговли. Богатая знать имела возможность заказывать дорогие мраморные саркофаги. Так, например, один из погребенных, Дельф, сын Стратоника, агораном и первый архонт, был первым лицом в государстве.

При дополнительных раскопках (в 1950 г.) под базиликой (открытой в 1935 г.), производившихся с целью исследования мозаичного пола более ранней базилики и нижележащих культурных слоев (в 1952—1954 гг.), были найдены фрагменты мраморных рельефов. Судя по материалу и стилю изображений, обломки эти принадлежат саркофагам, открытым в 1935 г. Сходство в фактуре, в технике обработки мрамора, в художественной манере исполнения полное. По всем данным эти обломки можно датировать тем же временем, что и рельефы, найденные в 1935 г., т. е. концом



2. ЖЕНСКАЯ
ГОЛОВА

II в. н. э. Материал рельефов — проконнесский мрамор. Известно, что и позднее, в начале средневековья, с острова Проконнеса в различные города Средиземноморья и Причерноморья, в том числе и в Херсонес, в большом количестве ввозились мраморные детали христианских храмов: колонны, базы, капители, алтарные преграды, дверные перекрытия и пр.⁵

Описываемые ниже фрагменты являются большей частью сколами рельефных изображений и декоративных орнаментов. Поверхность их обработана мало, она неровная, с мелкими углублениями — следами от инструментов. Изображения выполнены более тщательно, но они оставлены матовыми, без полировки. Местами видны мелкие бороздки от рашпиля и углубления, сделанные буравом.

2. Обломок рельефа — женская голова (высотой 17,5 см, инв. № X.1953.623 — рис. 2), утрачена правая верхняя сторона лица до середины лба и правого глаза. Сколоты губы и нос, выбоины на подбородке и на лице. Высота рельефа около 25 см. Голова имеет наклон к правому плечу, волосы над лбом показаны крупными прядями. С головы на шею спускается покрывало. Лоб низкий, глаза овальной формы, верхние веки исполнены в высоком рельефе. Уцелевшая поверхность лица и шеи обработана гладко, но оставлена матовой, без полировки. В 1935 г. найден обломок правой части головы, который, возможно, является частью данного фрагмента⁶.

3. Обломок женского бюста (высотой 19 см, инв. № X.1953.624), с обломами со всех сторон, имеются сколы и выбоины на лицевой поверхности. Сохранилась верхняя часть: шея обнажена, грудь задрапирована, одежда трактована косыми складками. С левого плеча спускается гирлянда, состоящая из узких листьев, с желобком посередине, на шею и грудь падают ленты. Судя по мышцам шеи, голова была обращена к правому плечу. На рельефах, найденных в 1935 г., с гирляндами изображены обнаженные зроты, здесь же видны явные складки одежды.

4. Женский торс (высотой 27 см, инв. № X.1953.622), явно сколотый с рельефа. Сохранилась передняя часть торса, на лицевой ее стороне имеются выбоины. Торс задрапирован, складки одежды ниже пояса расходятся в стороны, выше пояса направление складок соответствует выпуклости груди. Посередине торса вертикальный желобок. Складки выполнены схематично и плоскостно. Лицевая сторона обработана гладко, но также без

3. часть
гирлянды



4. виноградная
гроздь



полировки. Аналогичный обломок, относящийся к той же группе рельефов ⁷, был найден в 1935 г. Женские фигурки с аналогично расположенными складками одежды изображены на саркофагах, хранящихся в Константинопольском музее, которые датируются также II в. н. э. ⁸

5. Обломок рельефа от угловой части плиты—морда барана (высотой 11,5 см, инв. № X.1953.625). Изображение головы барана было помещено на стыке двух плоскостей, расположенных под прямым углом. От головы сохранилась лишь нижняя часть: узкими дугообразными врезами обозначены ноздри, ниже врезаны линии рта в виде бороздки. Поверхность морды не полирована, на плоскостях стенок саркофага видны следы инструмента. Аналогичные изображения головы барана имеются на углах саркофага в Константинопольском музее. Саркофаг происходит из Триполи в Африке и относится ко II—III вв. н. э. ⁹

6. Часть гирлянды (длиной 32 см, инв. № X.1957.129)—скол с рельефа мраморной плиты. Гирлянда состоит из нескольких узких рядов острокопечных листьев (по-видимому, оливковых), расположенных вдоль и переданных путем вырезки мрамора в интервалах между ними. По форме листьев гирлянда аналогична гирлянде на стенке саркофага с именем Фемиста и Василики, найденной в 1935 г. ¹⁰ (рис. 3).

7. Виноградная гроздь (длиной 25 см, инв. № X.1957.130) (рис. 4). Гроздь сохранилась целиком, с черенком вверху. Форма ее близка к треугольной, две ягоды круглой формы; поверхность многих из них потерта и покрыта желтоватой патиной, что можно объяснить тем, что рельеф в течение продолжительного времени находился на воздухе.

На рельефах, найденных в 1935 г., форма виноградных кистей и ягод различна: на стенке саркофага с именем Фемиста грозди пятичастные, а ягоды продолговатые; на узких плитах с фигурками эротов грозди маленькие и ягоды мелкие¹¹; на плитах с фигурками эротов другого типа ягоды сильно удлинённой формы¹². Наибольшее сходство данная гроздь имеет с гроздьями на большой плите с вакхическими масками.

Кроме публикуемых фрагментов, были найдены и другие части от стенок саркофагов. На одной из них сохранились остатки шестистрочной надписи¹³. Обломок другой плиты принадлежал оборотной стенке саркофага с схематическим изображением гирлянд и розеток (заготовка, «полуфабрикат»). Совершенно аналогичные изображения имеются на двух фрагментах, найденных в 1935 г.¹⁴, и на оборотной стороне саркофага с изображением Федры и Ипполита, доставленного из Триполи в Сирии и хранящегося в Константинопольском музее¹⁵. Это сходство лишней раз подтверждает происхождение херсонесских рельефов из восточногреческого мира.

Попутно необходимо коснуться вопроса о происхождении цемянкового пола под базиликой. Раскопками 1952—1954 гг. пол этот раскрыт полностью и выяснено, что к южной стене базилики V в. он примыкал вплотную, до северной же стены не доходил на 1,50 м. Если бы цемянковый пол точно соответствовал стенам базилики, то не могло бы быть сомнений в его связи с этой постройкой. А так как слой земли толщиной 0,70 м, залегающий между цемянковым полом внизу и мраморным сверху, содержал в себе керамику первых веков н. э., то вопрос о времени сооружения цемянкового пола остается не вполне решенным. Непонятно также и назначение выемки в полу, размерами 6,0 × 3,50 м, обрамленной пазами с мраморными плитками в них¹⁶. К сожалению, плохая сохранность строительных остатков не дает возможности решить этот вопрос.

¹ Г. Д. Белов. Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935—1936 гг. Симферополь, 1938.

² Г. Д. Белов. Херсонесские рельефы. ВДИ, 1940, № 3—4, стр. 226—287.

³ С. Ф. Стржеleckий. Античные памятники Херсонеса из раскопок 1950 г. ВДИ, 1951, № 2.

⁴ Г. Д. Белов. Херсонесские рельефы.

⁵ А. Л. Бертъе-Делагард. Раскопки Херсонеса. МАР, № 12, 1893; А. Л. Якобсон. Раннесредневековый Херсонес. МИА, № 63, 1959.

⁶ Г. Д. Белов. Отчет ..., 1935—1936 гг., стр. 61, рис. 35 в середине.

⁷ Г. Д. Белов. Отчет ..., стр. 36, рис. 22, слева внизу.

⁸ G. Mendel. Catalogue des sculp-

tures grecs, romaines et byzantines, v. III. Constantinople, 1914, № 1159, 1160.

⁹ Там же, № 1164.

¹⁰ Г. Д. Белов. Отчет ..., рис. 23а.

¹¹ Там же, рис. 27, 28.

¹² Там же, рис. 29, 30.

¹³ Э. И. Соломоник. Новые эпиграфические находки в северном районе Херсонеса. «Херсонесский сборник», V. Симферополь, 1959, стр. 166, рис. 3.

¹⁴ Отчет за 1935—1936 гг., стр. 67, рис. 40.

¹⁵ G. Mendel. Указ. соч., v. I. Constantinople, 1912, стр. 113, № 26.

¹⁶ Отчет за 1935—1936 гг., стр. 31 сл., рис. 70. На плане 1935 г. границы цемянкового пола обозначены пунктиром.

О КУЛЬТЕ ЗЕВСА СОТЕРА НА БОСПОРЕ



Морская волна выбросила на прибрежный песок возле Тамани чернолаковый канфар. Таманские школьники нашли его там в 1963 г. и поместили в свой школьный музей. Затем при содействии И. Б. Зеест сосуд был передан на постоянное хранение в Государственный Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (инв. ф. 64, № 624) (рис. 1).

Находка канфара на берегу возле Тамани, там, где прилегающая к морскому берегу часть античного городища осыпается и размывается морем, указывает на связь этого сосуда с городищем Гермонассы.

Сосуд сильно поврежден: почти полностью отбиты ножка и ручки, от которых сохранились только нижние части; края сбоя окатаны и сглажены. Высота канфара без ножки 5,5 см, диаметр венчика 9,7 см. Благодаря действию воды и трению о морское дно стерты лак на нижней выпуклой части тулова и края оббитого венчика. Несмотря на все эти повреждения, сохранность сосуда дает полное представление об его первоначальной форме и позволяет сопоставить его с аналогичными сосудами, найденными в других местах Северного Причерноморья и Восточного Средиземноморья. Характер глины и лак, густой, черный, блестящий, не оставляют сомнения в аттическом происхождении сосуда. Поверхность лака внутри сосуда сохранилась хорошо, дно канфара украшено пятью концентрическими кругами коротких косых черточек. На окатанном и стертом верхнем крае венчика кое-где сохранились следы полосы черного лака. Это позволяет восстановить существовавшую ранее, выступающую вверх невысокую узкую закраину. Перед нами довольно обычный аттический канфар IV в. до н. э.

Таманский канфар можно было бы сопоставить со многими аналогичными по форме сосудами: это слегка приземистые канфары с вогнутым в верхней части туловом, профилированной ножкой и ручками,



1. ЧЕРНОЛАКОВЫЙ
КАНФАР
ИЗ ГЕРМОНАССЫ

верхний шток которых горизонтально отходит от края венчика. Приведем лишь два примера: канфар из погребения у станицы Елизаветовской (дельта Дона)¹ и такие же канфары из раскопок Олинфа². Приведенные аналогии позволяют также восстановить и первоначальную высоту таманского канфара — 7,6 см.

Но главное, что привлекает внимание к таманской находке, это хорошо сохранившаяся надпись, вырезанная на вогнутой части тулова под венчиком: $\Delta\iota\varsigma \Sigma\omega\tau\eta\rho\varsigma$. Буквы ровные, выполнены тщательно и глубоко врезаны в глину. Высота букв 0,3—0,5 см. По краям врезов лак слегка стерт, что придает врезам букв несколько расплывчатые очертания. Характер письма вполне соответствует датировке самого сосуда. Тщательность выполнения надписи, начертание имени божества полностью, без сокращений и на видном месте сосуда позволяют заключить, что канфар был предназначен специально для обряда возлияний в честь Зевса Сотера и надпись на нем относится к числу немногих ранних документальных свидетельств о культе этого божества в городах Боспора.

Представление о богах как помощниках во всех трудностях, врачевателях, защитниках от несчастий и опасностей было в древности свойственно всем народам, в том числе и древним грекам. Богам нужно было молиться, приносить жертвы, совершать возлияния, как своим заступникам³. Эпитет $\Sigma\omega\tau\eta\rho$ — «Спаситель» как культовый эпитет присоединялся у греков к именам различных божеств наряду с другими близкими по содержанию эпитетами, как Ἀλεξίκαμος , Ἀποσίκαμος — «защищающий от беды», βοηθός — «помощник», ἰατρός — «врачеватель», Οἰκοφύλαξ — «страж дома» и т. п. Но $\Sigma\omega\tau\eta\rho$ как культовый эпитет раньше других получил Зевс. К нему, как к «заступнику ($\alpha\phi\acute{\iota}\kappa\tau\omega\rho$) скитальцев», обращаются дочери Даная⁴. Иногда обращались с призывом к «богам спасителям» — $\theta\epsilon\omicron\iota$

σωτήρ,с или к «богу спасителю», но само по себе слово Σωτήρ в культовой практике не представляло самостоятельного названия определенного божества, а являлось лишь культовым эпитетом. В почитании Зевса Сотера большую роль играло представление о нем как о защитнике от опасностей в сражениях и военных походах. Имя его произносилось солдатами, как пароль перед битвой ⁵, к нему полководцы обращались перед сражением ⁶, совершали жертвоприношения, призывая его помочь счастливому возвращению на родину ⁷, или за спасение приносили по обету благодарственные жертвы ⁸. Храм Зевса Сотера, очевидно, как защитника от опасностей на море, был воздвигнут близ моря в Пирее ⁹.

Но вообще в качестве «богов спасителей» призывали обычно несколько богов, чаще всего трех, дабы надежнее был результат обращения к богам ¹⁰.

У греческих писателей сохранилось немало упоминаний об обычае совершения винных возлияний в честь Зевса Сотера. После пиршества, когда выносили трапезы и начинался симпосий, в трех кратерах смешивалось вино с водой и совершали три возлияния в честь богов. К богам обращались с призывом, прося о покровительстве и защите от зла. Одним из этих божеств был обязательно Зевс Сотер ¹¹. Большинство авторов указывает, что Зевсу Сотеру посвящался «третий кратер», т. е., что в соответствии с установленным порядком возлияние в честь этого божества совершалось в третью очередь, и Зевс Сотер был «третьим спасителем» ¹², или как бы «окончательным спасителем». Другие свидетельства указывают, что Зевсу Сотеру посвящался первый кратер ¹³. По-видимому, разногласия писателей по поводу очередности богов в посвящении им возлияний следует объяснить тем, что обычай этот был не повсюду и не во все времена одинаков.

Древнейшими документальными свидетельствами о почитании Зевса Сотера на Боспоре являются граффити на сосудах, употреблявшихся для винных возлияний в честь этого божества. Наряду с описанным здесь канфаром из Гермонассы следует упомянуть фрагмент сосуда из Мирмекия: в 1964 г., при исследовании культового зольника на городище Мирмекия, в напластованиях IV—III вв., был найден обломок венчика с частью стенки аттического чернолакового канфара. Канфар этот следует отнести также к IV в., но ко времени несколько более позднему, чем найденный возле Гермонассы ¹⁴. На венчике! канфара — полностью сохранившаяся надпись: Διὸς Σωτήρος. На мирмекийском сосуде, как и на кубке из Гермонассы, буквы также довольно глубоко врезаны в глину и надпись вырезана очень тщательно и красиво рукою опытного резчика ¹⁵. Совершенно очевидно, что подобные надписи на сосудах, предназначенных специально для возлияний определенному божеству, выполнялись резчиками-профессионалами. Имена богов вырезались без сокращений, очень ровно, на самом видном месте сосуда и служили в своем роде его украшением.

Помимо двух надписей, на канфарах известно еще два граффити на фрагментах чернолаковых сосудов из раскопок 1867—1868 гг. на горе Митридат. Оба фрагмента хранятся в Эрмитаже, надписи на них опубликованы И. И. Толстым¹⁸.

Оба сосуда, которым принадлежат эти фрагменты, аттической глины, покрыты зеркальным лаком густого черного цвета. Буквы надписей у обоих глубоко врезаны в глину.

Первый из них № 160 (П.1867/68, 92) представляет собой часть стенки с сохранившимся краем от большого и глубокого открытого сосуда, по-видимому, большого скифоса. Высота букв 0,8—1,3 см. Надпись: [Σω]τήρος. Начальная часть надписи утрачена. Однако у нас есть все основания вместе с И. И. Толстым предполагать, что на утраченной части сосуда перед словом [Σω]τήρος было начертано Διός, так как в эпиграфических памятниках Боспора нет упоминаний о почитании каких-либо иных божеств с эпитетом Сотера, кроме Зевса. Между тем, как увидим ниже, почитание Зевса Сотера, кроме граффити на сосудах, засвидетельствовано еще несколькими лапидарными надписями.

Второй фрагмент (П.1867/68.100) представляет собой венчик с частью шейки небольшого одноручного кувшина — ольпы (рис. 2). Устье диаметром 4,8 см, с утолщением книзу, напоминающее по своему профилю венчик мирмекийского канфара. Высота венчика около 2,5 см. Надпись помещена на венчике на 0,2—0,3 см ниже края и вырезана довольно не-искусно. Высота букв 0,3—0,7 см: Διός Σωτήρος, Ἐρμῆω, Ἀρχαῖ(ς) Δαίμονος). Имя третьего божества дано в сокращении: начертаны только первые четыре буквы. И. И. Толстой предполагает, что дописать полностью наименование божества помешала ручка сосуда. С этим согласиться трудно: между ѳ и ручкой остается место еще для трех букв; кроме того, первая буква надписи — Δ начертана на довольно значительном расстоянии от ручки; и, наконец, буквы могли быть помещены и над ручкой. Форма Ἐρμῆω, как отметил И. И. Толстой, принадлежит ионическому диалекту. Сосуд вместе с налитым в него вином был, по мнению И. И. Толстого, посвящен божествам, имена которых перечислены в надписи. И. И. Толстой датирует обе надписи по характеру письма концом V в. до н. э. С этим также согласиться нельзя: прежде всего форма букв надписи на скифосе (№ 160) не содержит никаких признаков, заставляющих относить ее к такому раннему времени. С гораздо большим основанием ее следует отнести к IV в. Надпись на венчике ольпы (начертание ее передано в издании И. И. Толстого не вполне точно) также по форме букв скорее должна быть отнесена к IV в., чем к V в. Не препятствует этой датировке и ионийская форма Ἐρμῆω, так как ионизмы в надписях Боспора IV в. встречаются достаточно часто. Наконец, решающим критерием для датировки надписи на венчике ольпы является сама форма венчика сосуда, которая, по мнению В. Д. Блаватского, не позволяет отнести его ко времени более раннему, чем IV в. до н. э.

В отличие от надписей на канфарах из Гермонассы и Мирмекия надписи на сосудах из Пантикапея вырезаны гораздо менее тщательно и искусно. Особенно это относится к надписи на венчике ольпы. По-видимому, вырезаны эти надписи не профессионалом, а самими владельцами сосудов, которые сочли нужным посвятить их для возлияний упомянутым в надписях божествам.

По поводу сочетания в надписи на ольпе имени Зевса Сотера с Гермесом и Добрым Демоном интересно вспомнить свидетельство Фотия¹⁷, что обряд питья (вина) за Гермеса тот же, как за Доброго Демона и Зевса Сотера.

Из отрывка Афиней¹⁸ видно, что среди участников симпозиа могли выдвигаться различные пожелания, кому посвятить первый кратер. Голоса разделились: собеседники, цитируя отрывки из комиков, высказывались и за Доброго Демона, и за Зевса Сотера, и за Гигиею¹⁹. То обстоятельство, что Зевс Сотер на ольпе из Пантикапея назван первым, свидетельствует, видимо, о том, что на Боспоре было принято посвящать ему первое возлияние, как спасителю и защитнику от опасностей и несчастий.

Обращение к Гермесу, видимо, означало надежду на то, что божество это будет содействовать удаче в деловой жизни. Что же касается Доброго Демона, то под ним подразумевался либо личный гений-покровитель, которого, согласно представлениям эллинов, имел каждый человек²⁰, либо, скорее, сам бог Дионис, призывая которого эллины пили за обедом цельное вино, а остальное, уже смешанное, выпивалось за симпосием после обеда, причем первый кубок посвящался Зевсу Сотеру²¹.

Между тем граффито на венчике ольпы из Пантикапея, содержащее имена трех божеств, свидетельствует, по-видимому, что в соответствии с цитированным свидетельством Фотия возлияния в честь названных трех божеств совершались по одному обряду, и если Доброму Демону посвящался кубок цельного вина, то ему воздавалась та же честь, как Зевсу Сотеру и Гермесу, причем пантикапейцы отводили Доброму Демону третье место.

Приведенные здесь надписи на сосудах, где имена божеств даны в форме родительного падежа, свидетельствуют, что сосуды эти рассматривались не как посвящение, а как принадлежащая данному божеству собственность и в качестве таковой считались священными. Такие сосуды, естественно могли употребляться только в обрядах, связанных с почитанием данного божества.

Граффити на сосудах, принадлежавших в данном случае Зевсу Сотеру, служат отражением издревле существовавшего у эллинов обычая, восходящего еще ко временам Троянской войны²².



2. ВЕНЧИК ЧЕРНОЛАКОВОЙ
ОЛПЫ ИЗ ПАНТИКАПЕЯ

В 1958 г. при раскопках городища Мирмекия, в одном из жилых помещений, в завале камней, среди строительных остатков римского времени, был найден фрагментированный маленький алтарь из местного крупнозернистого известняка. Венчающая часть его профилирована, на верхней плоскости — невысокий четырехугольный выступ с круглым чашеобразным углублением для возлияний. Надпись на одной из боковых граней свидетельствует, что алтарь был посвящен Зевсу Сотеру как благодарственный дар — *χαριστήριον*²³. Очевидно, на этом алтаре совершались в домашней обстановке возлияния в честь Зевса Сотера в знак благодарности этому божеству за какую-то ниспосланную им помощь хозяину жилища. По характеру письма надпись относится к первой половине I в. до н. э.

Перечисленные граффити на сосудах и надпись на домашнем алтаре из Мирмекия свидетельствуют, что в городах Боспора существовал греческий культ Зевса Спасителя, которому совершались винные возлияния согласно обычаям греческих симпосиев.

Однако почитание Зевса Спасителя в эллинском мире выражалось не только в обычае совершать возлияния. На всем обширном пространстве распространения греческой культуры были найдены многочисленные памятники лапидарной эпиграфики, свидетельствующие о культе Зевса Сотера²⁴. Ему воздвигали алтари и культовые здания, в его честь совершались публичные жертвоприношения. Особенно много памятников культа Зевса Сотера сохранилось от первых веков нашей эры.

Лапидарные эпиграфические памятники первых трех веков нашей эры, связанные с культом Зевса Сотера, были найдены и на Боспоре.

В начале 1962 г. в Анапе была найдена фрагментированная мраморная плита с текстами писем царя Аспурга на имя правящих лиц города Горгииппии, Панталеонта и Агафангела, точно датированная 312 г. боспорской эры, т. е. 15 г. н. э.²⁵ Первая надпись на плите: *ἰδ]ρίσαντο Διῖ Σωτήρι* свидетельствует о воздвижении Зевсу Сотеру какого-то монументального культового сооружения, скорее всего алтаря (или храма?), по случаю благодеяний, которые царь Аспург оказал горгииппийцам. Об этих благодеяниях и повествует текст приведенных ниже царских рескриптов. Надпись является свидетельством о существовании в городах Боспора культа Зевса Сотера как официального общественного культа, монументальных культовых сооружений в честь этого божества и несомненно связанных с этим культом общественных жертвоприношений.

В последние годы прошлого века, во время раскопок, производимых К. Е. Думбергом на северо-восточном склоне горы Митридат, был найден небольшой обломок украшенного овами карниза с фрагментированной надписью: *[Σω]τήριος*²⁶. В. В. Шкорпил предполагал, что карниз украшал храм, но воздержался от предположения о том, какому божеству, носившему эпитет *Σωτήρις*, был посвящен этот храм — Зевсу, Аполлону, Асклепию или какому-нибудь другому. Однако на Боспоре неизвестно почита-

ние ни Аполлона, ни Асклепия с эпитетом Сотера, в то время как культ Зевса Сотера хорошо засвидетельствован серией разнообразных памятников. Поэтому наиболее вероятным следует считать, что и в Пантикапее существовал храм Зевса Сотера. Судя по прорисовке надписи, изданной В. В. Шкорпилом (камень утрачен), памятник относится к I в. н. э., скорее к первой его половине.

В памятниках пантикапейских культовых объединений Зевс Сотер выступает в паре со своей божественной супругой Герой Сотейрой. Боги эти почитались, очевидно, как θεοὶ σὺμβώμοι. В 1953 г. в Керчи была найдена массивная узкая мраморная плита, скорее «столп» (τελαμῶν) с греческой надписью, относящейся к 82 г. н. э.²⁷ Памятник был установлен по обету членами фиаса «Зевсу и Гере Спасителям». Образ Зевса, погрудное изображение которого представлено рельефом в верхней части плиты, вполне соответствует представлению об этом божестве среди почитавших его фиаситов как о чисто греческом и не содержит никаких черт, отражающих религиозные образы негреческих обитателей Боспора.

Второй и самый поздний памятник, относящийся к культу Зевса и Геры Спасителей на Боспоре, также происходит из Пантикапея. Это монументальный «столп» (τελαμῶν) из белого мягкого мрамора, найденный в Керчи близ моря, возле места древней пантикапейской пристани. Многострочная надпись²⁸ вырезана на трех гранях памятника и содержит длинный перепись имен тех лиц, которые участвовали в воздвижении памятника. На лицевой грани «столпа», вверху, в прямоугольной нише помещены два погрудные изображения божеств в высоких головных уборах. Детали изображений трудно различимы, но, по-видимому, это Зевс и Гера. Памятник поставлен аристократами «богам небесным Зевсу Спасителю и Гере Спасительнице за победу и долголетие царя Тейрана и парицы Элии». Таким образом, надпись следует отнести к последней четверти III в. н. э. Надпись не содержит прямых указаний, поставлена ли она просто группой высшей знати, пожелавшей почтить царственную чету, либо культовой организацией. Однако ряд соображений наводит на мысль, что перед нами памятник фиаса.

Несмотря на сравнительное обилие надписей пантикапейских фиаситов, о самих фиасах, задачах и характере этих культовых объединений мы знаем очень мало. За редкими исключениями мы даже не знаем, с культурами каких божеств они были связаны²⁹. Из всех памятников, которые могут быть уверенно приписаны пантикапейским фиасам, с культом определенного божества пока могут быть связаны только два: это вышеприведенный памятник с надписью 82 г. н. э. фиаса Зевса и Геры Спасителей и стела с надписью IOSPE, II, № 19 (КБН, № 75). Верхняя часть этой стелы оформлена в виде фронтона, в треугольнике которого помещено изображение Афродиты Урании на лебеде и со скипетром в левой руке и Эрота. Над каждым из угловых акротериев — передняя часть корабля со стоящей на ней крылатой фигурой Ники³⁰. Надпись (II в. до н. э.) сообщает, что

синагог фиаса и фиаситы посвятили памятник Афродите Урании, владычице Апатура, за архонта и царя Перисада сына Перисада, за царицу Камасарию, дочь Спартока и мужа ее Аргота.

При сопоставлении этого памятника с памятником в честь царя Тейрана, несмотря на то, что их разделяет время не менее четырехсот лет и посвящены они разным божествам, можно отметить ряд общих черт. Прежде всего оба они представляют *τελαμῶνες* с изображениями божеств и посвящены за правителей государства. Памятник с надписью № 29 (КБН, № 36) поставлен аристопилитами, т. е. высшей пантикапейской знатью, группировавшейся вокруг царского двора, в состав которой входили высшие должностные лица царства. Если в надписи № 19 (КБН, № 75) к именам синагога и членов фиаса Афродиты Урании не присоединены названия их высоких должностей³¹, то можно думать, что перечисленные там лица представляли не рядовое население столицы, а принадлежали к высшему слою пантикапейского общества, составлявшему окружение двора правителя. В надписи № 19 из должностных лиц фиаса упомянут лишь один синагог и затем — фиаситы. В надписи № 29 назван жрец («при жреце таком-то») и «остальные аристопилиты». В. В. Латышев понимает термин: *ἀριστοπυλεῖται* как *οἱ ἀριστοὶ οἱ ἐπὶ ταῖς πύλαις*, смысл которого он считает заимствованным от персов, где *αἱ πύλαι* означает царский дворец, и переводит *ἀριστοπυλεῖται* — «царедворцы». Такое толкование вполне убедительно. Однако следует обратить внимание, что в качестве эпонима аристопилиты, почтившие царственную чету посвящением, называли жреца, очевидно, жреца культа Зевса и Геры Спасителей, а к нему примыкают «остальные аристопилиты». Жрец, следовательно, и сам входит в состав аристопилитов и возглавляет их не как светское должностное лицо, каковым в данном случае мог бы быть *ὁ ἐπὶ τῆς ἀλλῆς*³², а как главное лицо культового объединения. Все это наводит на мысль, что пантикапейские аристопилиты в данном случае выступают как члены культового объединения высшей придворной знати, для которой культ Зевса Спасителя и Геры Спасительницы был официальной религией, как культ богов-спасителей и покровителей правящей царской династии Тибериев-Юлиев³³.

Совместное почитание Зевса и Геры засвидетельствовано также и на азиатском Боспоре. Надпись 105 г. н. э., найденная в 1928 г. на Таманском полуострове, на хуторе Батарейка, близ станицы Запорожской³⁴, сообщает об отпуске на волю раба, который осуществляется в форме посвящения его «Зевсу и Гере Килидов». По-видимому, знатный род Килидов, к которому принадлежала рабовладелица, почитал этих богов как покровителей своего рода. Получили ли Зевс и Гера в домашнем культе Килидов эпитет «Спасителей», мы не знаем, однако это весьма вероятно, поскольку к божествам этим члены рода Килидов должны были обращаться с мольбою о помощи, как к своим покровителям.

Приведенные здесь боспорские эпиграфические материалы дают возможность установить, что греческий культ Зевса Сотера, истоки которого

ведут нас в седую древность и глубоко коренятся в греческом религиозном сознании, засвидетельствован на Боспоре во всяком случае уже с IV в. до н. э. Он был занесен на эту отдаленную северо-восточную периферию эллинского мира, вероятно, первыми греческими поселенцами и получил распространение в греческих городах европейского и азиатского Боспора, при этом не только в таких его центрах, как Пантикапей, Гермонасса, Горгиппия, но и в малых городах, как Мирмекий. В культовой практике с почитанием Зевса Сотера первоначально были связаны те же обряды, которые приняты были и в Греции. В первые века нашей эры на Боспоре отмечено почитание Зевса Спасителя совместно с его супругой Герой, также получившей эпитет Спасительницы. В Пантикапее существовали культовые объединения почитателей этой божественной пары. Однако в эпоху сарматизации всей материальной и духовной культуры Боспора и широкого распространения различных синкретических культов под именами греческих богов фактически почитались уже божества, созданные религиозными представлениями древнейших, негреческих обитателей северного Причерноморья. Так, образ великой богини, покровительницы животворящих сил природы, слился в сознании боспорян с образом «Афродиты Небесной, владычицы Апатура»; в других случаях то же божество почиталось под именем Деметры. Великое мужское божество, почитавшееся под именем «Бога Высочайшего», «Бога Справедливого», «Бога Великого», «Бога Гремящего Внемлющего», наделялось чертами греческого Зевса-олимпийца, и орел изображался в качестве его символа. И под именем «Богов Небесных Зевса и Геры Спасителей» почиталась, скорее всего, божественная пара двух верховных божеств племен Северного Причерноморья — Бог Высочайший и Великая Богиня. Вокруг культа этих богов Спасителей создавались религиозные объединения, они являлись предметом родовых культов отдельных знатных родов как спасители и покровители данного рода и, наконец, в пору поздней античности почитание их засвидетельствовано как официальная религия царской династии и окружавшей ее придворной знати.

¹ А. А. Миллер. Раскопки в районе древнего Танаиса. ИАК, вып. 35, 1910, стр. 94, рис. 5, 9 на стр. 95.

² D. M. Robinson. Excavations at Olynthos. part XIII. Baltimore, 1950, табл. 183, 515; ср. рис. на табл. 192; стр. 289—290: early second quarter of fourth century.

³ Aisch. Hiket., v. 980 сл.

⁴ Aisch. Hiket., v. 1 сл.

⁵ Xenoph. Anab. I, 8, 16; VI, 5, 25.

⁶ Diod., XIII, 102, 2.

⁷ Xenoph. Anab. III, 2, 9; Diod., XIV, 30, 3; Arrian. Ind. XXI, 2; XXXVI, 3.

⁸ Xenoph. Anab. IV, 8, 25.

⁹ Strabo, IX, I, 15.

¹⁰ Pollux. Onom. 6, 15; Phot. Lex., p. 604, 25, s. v. τρίτου κρατῆρος.

¹¹ Archastrat. ap. Athen., I, 29b.

¹² Aisch. Hiket., v. 26; Eum., v. 760; Plat. Phil., 66d; Charm., 167a; Polit., 583b; Epist., VII, 334d; Hesych., 4, p. 178; Pollux. Onom., VI, 15; Phot. Lex., p. 604, 25 s. v. τρίτου κρατῆρος.

¹³ Diod., IV, 3, 4; Athen., II, 38d; XV, 675c; XI, 487a; XV, 692 f-693c.

¹⁴ Ср. аналогичный канфар из раскопок Олинфа: D. M. Robinson. Указ.

- соч., табл. 183, 502, ср. рис. на табл. 192; стр. 285; late second quarter of fourth century.
- ¹⁵ Приношу свою благодарность начальнику боспорской экспедиции В. Ф. Гайдукевичу, ознакомившему меня с этой интересной находкой и разрешившему использовать ее в обзоре свидетельств о культе Зевса Сотера в данной работе.
 - ¹⁶ И. И. Толстой. Греческие граффити древних городов Северного Причерноморья. М.—Л., 1953, стр. 98—100, №№ 160 и 161.
 - ¹⁷ Phot. Lex., 16, 1.
 - ¹⁸ Athen., XV, 692f—693c.; II, 38d.
 - ¹⁹ Ср. P. N. Legrand. Sacrificium. D—S, t. IV, 2 partie, p. 963.
 - ²⁰ Plat. Phaed., 107d, Polit., 617e.
 - ²¹ Athen., XV, 675c.
 - ²² Hom. II., 225—227.
 - ²³ КБН, № 868.
 - ²⁴ W. H. Roscher. Ausführliches Lexicon, der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig, 1909, стлб. 1265.
 - ²⁵ Т. В. Блаватская. Рескрипты царя Аспурга, I. СА, 1965, № 2, стр. 198.
 - ²⁶ В. В. Шкорпил. Боспорские надписи, найденные в 1908 г. ИАК, вып. 33, 1909 г., стр. 29—30, № 12; ср. КБН, № 824.
 - ²⁷ Л. И. Чуйстова. Надпись фиаса из Пантикапея. ВДИ, 1955, № 3, стр. 207—208; ср. КБН, № 76.
 - ²⁸ IOSPE, II, № 29; ср. КБН, 36.
 - ²⁹ Подавляющее большинство надписей пантикапейских фиасов представляет собой надгробия фиаситов, установленных их сочленами по фиасу, без упоминания божества, почитавшегося членами данного фиаса. Другие надписи сильно фрагментированы, и в них можно усмотреть лишь перечни имен, которые только предположительно могут быть отнесены к надписям фиасов. В надписи IOSPE II, № 57 (КБН, № 77) та часть текста, где могло стоять имя божества, утрачена.
 - Подробное описание дано Л. Стефани, ОАК за 1877 г., стр. 249; рисунок камня на стр. 246. Описание Стефани приведено В. В. Латышевым в IOSPE, II к данной надписи. Фото камня см. НЭ, III, 1962, стр. 17, рис. 7. Судя по изображениям кораблей с фигурой Ники, можно предположить, что почитание Афродиты Небесной связывалось здесь с почитанием ее в качестве «Судоначальницы», о котором мы узнаем из надписей, опубликованных В. В. Латышевым: IOSPE, II, № 25 (КБН, № 30) и ИАК вып. 23, 1907, стр. 46—47 (КБН, № 1115).
 - ³¹ Административный аппарат при Спартокидах был гораздо менее развитым и сложным, чем при Тибериях-Юлиях.
 - ³² IOSPE, II, № 48 (КБН, № 897), 65 (КБН, № 78), 342 (КБН, № 49); ИАК, вып. 10, 1904, стр. 32, № 24 (КБН, № 98); IOSPE, II, № 342 (КБН, № 1005); ВДИ, 1941, № 1, стр. 198, № 1 (КБН, № 1055).
 - ³³ Мысль о том, что под аристопилитами следует понимать весь царский двор, «организованный в особую сакральную коллегию», высказывал еще М. И. Ростовцев (Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре. ИАК, вып. 49, 1913, стр. 29, примеч. 2).
 - ³⁴ Н. И. Новосадский. Неизданная надпись Темрюкского музея. ДАН, серия В, 1930, № 12, стр. 224—227 (КБН, № 1021).

К ВОПРОСУ О КУЛЬТЕ АРТЕМИДЫ В АРХАИЧЕСКОМ КОРИНФЕ

В книге, посвященной истории античной расписной керамики, В. Д. Блаватский справедливо отмечает, что вазовая живопись является важным источником для воссоздания некоторых, неизвестных по литературным памятникам вариантов древнегреческих мифов и религиозных представлений¹. Особенно большое значение в этом смысле имеет вазовая живопись Коринфа, отличающаяся разнообразием и оригинальной разработкой сюжетных композиций.

В богатом собрании коринфских vaz Эрмитажа имеется пиксида (рис. 1), форма которой особенно распространена в коринфской керамике первой четверти VI в до н. э.² Она стоит на широком основании, имеет слегка суживающееся книзу и к плечам округлое тулово и закрыта круглой крышкой. В средней части вазы размещена композиция, обрамленная снизу и сверху полосами лака и пурпура с точками между ними. Изображена женщина, сидящая на стуле (*δῖφρος*) с ребенком на коленях; видна головка и верхняя половина тела ребенка (рис. 1). Слева от сидящей фигуры хоровод из десяти женщин в повязках на головах, длинных хитонах и гиматиях. Они пляшут, взявшись за руки; в руках они держат венки (рис. 2,3). В хороводах одни фигуры обращены лицом друг к другу, другие движутся одна вслед другой. Аналогичная сцена изображена на крышке пиксиды: хоровод десяти женщин, флейтистка перед фигурой с приношениями, но отсутствует сидящая женщина с ребенком. Изображения даны бледными силуэтами коричневатого лака и подцвечены пурпуром, детали выделены грубо врезанными линиями, фигуры на крышке даны силуэтом без гравировки. Пространство между фигурами заполнено точками и небрежно нанесенными пятнами лака, расчлененными гравировкой (рис. 4).



1. КОРИНФСКАЯ ПИКСИДА
ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА
(женщина с ребенком)

В недавно изданной статье, посвященной женским праздникам в Коринфе, швейцарский ученый Инес Юкер собрала редкие и по большей части непубликовавшиеся коринфские вазы с изображением женских хороводов и на основании анализа их композиций пришла к выводу, что сцены, представленные на вазах, изображают древнее коринфское празднество в честь богини Артемиды ³.

Эрмитажная ваза близка публикуемым И. Юкер вазам не только по сюжету, но и по стилю росписи. Особенно близкой аналогией является флакон из музея в Балтиморе, расписанный, по мнению И. Юкер, в мастерской «Мастера вазы из Безье»⁴. Поэтому рассматриваемая пиксида может удачно пополнить немногочисленный материал, собранный И. Юкер. В связи с этим необходимо изложить некоторые соображения относительно культа Артемиды в Коринфе и его изображений в вазовой живописи.

Вазы с изображением хороводов танцующих женщин ⁵, происходящие из различных центров Греции, известны еще со времен геометрического периода. Однако определить значение этих плясок и установить, с культом какого божества они связаны, было трудно. В последней четверти VII в. до н. э. эти композиции появляются и в коринфской вазовой живописи. В начале VI в. в сцену с хороводом включается фигура женщины с ребенком, вероятно изображение божества, в честь которого устраивалось празднество. В этом же праздничном шествии участвуют женщины, несущие корзины с жертвенными дарами, венки или сосуды для возлияний. На некоторых вазах изображены дети, участвующие в процессии ⁶, а порою женский хоровод соседствует с пляшущими комастами ⁷.

2. КОРИНФСКАЯ ПИКСИДА
ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА
(женщина с жертвенными
дарами и флейтистка)



И. Юкер не случайно полагает, что на вазах с изображением женских хороводов, танцующих вокруг сидящей женщины с ребенком, представлено празднество в честь Артемиды. В архаический период эту богиню, почитавшуюся на всем Пелопоннесе, представляли и чтили как богиню плодоносящих и животворных сил земли, богиню — владычицу зверей (*πότνια θηρών*)⁸, покровительствующую звериному, а также и человеческому потомству; отсюда ее эпитеты: *χοιροτρόφος* (вскармливающая юношей)⁹, *παιδοτρόφος* (вскармливающая детей)¹⁰ и *φιλομειράξ* (любящая юношей)¹¹. С Артемидой была связана богиня, помогающая при родах, — Илифия, почитавшаяся еще в микенской Греции¹². Изображения сидящей женщины с ребенком на коленях на коринфских вазах связаны именно с представлениями об Артемиде — покровительнице детей или юношей. Об этих представлениях свидетельствует также описанный Афинеем спартанский праздник Артемиды Корифалии, так называемые Тифенидии (*τιφηνέομαι* — нянчу, вскармливаю), во время которого кормилицы приносили младенцев мужского пола к святилищу Артемиды. В это время в городе сооружались шалаши из веток¹³. Судя по изображениям на вазах, подобные празднества происходили и в Коринфе. Пелопоннесские празднества в честь Артемиды, богини плодородия, сопровождалась оргиастическими плясками танцоров, одетых в маски¹⁴. Возможно поэтому, что некоторые изображения пляшущих комастов на коринфских вазах относятся к культу не Диониса, как считал Э. Бушор, а Артемиды¹⁵. Это в особенности относится к тем комастам, которые изображены рядом с крылатым женским божеством, держащим за шеи водяных птиц¹⁶. Бо-

жество это представлено на многочисленных коринфских вазах, самые ранние из которых датируются третьей четвертью VII в. до н. э.¹⁷ В собрании Эрмитажа имеется одна из таких ваз, относящаяся к последней четверти VII в. (рис. 5). Это круглый арибалл, дно и плечи которого украшены язычками лака, а в средней части тулова, ограниченной горизонтальными полосами, с двух сторон представлена крылатая богиня в длинном вышитом хитоне и полосе, держащая руками за шею двух водяных птиц¹⁸. Фигуры разделены по бокам стилизованным растительным орнаментом (два лотоса, соединенные розеткой). По полю разбросаны мелкие розетки, расчлененные гравировкой.

Аналогичные по форме и стилю арибаллы были найдены при раскопках коринфского Керамейка и древней Смирны, а один хранится в музее Лейдена¹⁹. Наиболее близки по стилю к эрмитажной вазе алабастры из Берлинского Антиквариума и музея Лавижери, вероятно, расписанные одним мастером²⁰.

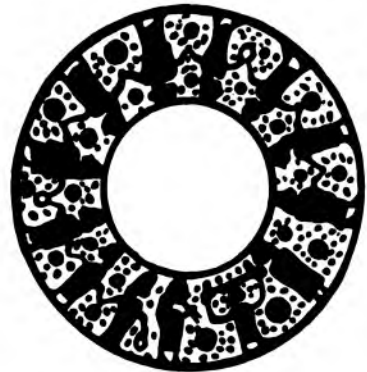
Изображения женского божества в сопровождении львов, пантер, ланей, зайцев, змей или птиц восходят к минойско-микенскому искусству и связаны с религией Эгейского мира²¹. Интересно, что в эгейском, а иногда в греческом архаическом искусстве, наряду с изображением богини со львами или птицами, встречается мужское божество («владыка зверей») в сопровождении хищников и птиц, представление о котором впоследствии



3. КОРИНФСКАЯ ПИКСИДА
ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА
(хоровод)



4. КОРИНФСКАЯ ПИКСИДА
ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА
(прорисовка фризов тулова и крышки)



преобразуется в образ Гермеса ²² или Аполлона ²³. В гомеровский и архаический периоды богиню — владычицу зверей отождествляют с Артемидой в различных ее ипостасях или с Афродитой ²⁴.

В коринфском архаическом искусстве Артемиду изображается большею частью с водяными птицами (гуси, утки), хотя на некоторых памятниках и на ларце Кипсела она представлена иначе — с львами, пантерами, оленями и другими животными. В отличие от минойской богини, изображавшейся без крыльев, коринфская Артемиды представлена с крыльями за плечами, подобно фантастическим существам — грифонам, сиренам, сфинксам, проникшим в греческое искусство с Ближнего Востока. Г. Блэш предполагает, что под влиянием восточного искусства традиционный тип изображения богини претерпел некоторые изменения ²⁵ и крылатая богиня с животными («Персидская Артемиды») стала появляться на многих архаических вазах ²⁶. Представление об этой богине животного царства настолько стерлось впоследствии из памяти людей, что Павсаний, видевший ларец Кипсела в Олимпии во II в. н. э., писал: «Не знаю, на каком основании Артемиды представлена с крыльями на плечах; правой рукой она держит барса, а другой льва» ²⁷.

Можно было бы считать, что изображения крылатой богини на коринфских архаических вазах лишены религиозного смысла, подобно орнитализированным фигурам Тифона, Бореады, крылатых львов, пантер, грифонов и т. п., однако против такого толкования свидетельствует ряд памятников, исключающих возможность подобной интерпретации.

1. Изображение Артемиды с птицами встречается на коринфской глиняной табличке, найденной в Пентескуфии, недалеко от Коринфа (на-



5. КОРИНФСКИЙ АРИБАЛЛ
ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

чало VI в. до н. э.). На других табличках, обнаруженных вместе с нею, обычно изображаются божества, которым посвящены таблички, пинаки, или посвяители, занятые своей работой (поэтому много сцен из жизни гончаров)²⁸. Кроме того, при раскопках святилищ Перакоры недалеко от Коринфа были найдены свинцовая и бронзовая пластинки VII в. до н. э. с изображением того же божества²⁹. Сам характер этих вещей, представлявших посвящения божеству, исключает толкование изображений как декоративных, лишенных религиозного значения³⁰.

2. На пластинках из слоновой кости, найденных в святилище Артемиды Орфии в Спарте (VII в. до н. э.)³¹, встречаются изображения крылатой богини с птицами, несомненно связанные с культом Артемиды Орфии. Возможно, к этому лаконскому типу восходят фигуры крылатых богинь на раннекоринфских вазах, очень близкие к спартанским изображениям³².

То, что в Коринфе распространен почти исключительно тип крылатой фигуры с водяными птицами, не является случайностью. В древнейших представлениях Артемида связывалась с жизнью природы, водой, деревьями, лесом. В Спарте, Аркадии и Сикионе она почиталась как *Λιμναία* и *Λιμναία* (болотная)³³. Поэтому, вероятно, в богатом водными источниками Коринфе получили наибольшее распространение изображения, связанные с жизнью озер и болот.

Кульτ Артемиды в Коринфе близок спартанскому культу Орфии еще в одном отношении. Орфия покровительствовала продолжению рода и, может быть, связана с Илифией, а возможно, и с Афродитой. Раскопки подтвердили свидетельство Павсания, что храм Илифии в Спарте находился недалеко от храма Орфии: были найдены клейменные черепицы с именем Илифии и посвященные богине статуэтки³⁴. Кроме того, Орфия покровительствовала юношам (*κοροτρόφος*), которые в ее честь устраивали состязания, а в более позднее время посвящали ей стелы с надписями, свидетельствовавшими об их победах. В честь Орфии вплоть до VI в. н. э. устраивали испытания силы и выносливости юношей, избивая их розгами, и воздвигали затем статуи в честь победителей³⁵.

Богиня на коринфских вазах, несомненно, связана с представлениями о продолжении рода, о чем свидетельствуют многочисленные фигурки детей, присутствующих на празднестве, и сидящие женщины с детьми на коленях, изображенные в таких сценах. С культом Артемиды связаны также, по мнению И. Юкер, женщины с веретенами и пряжей в руках, которых мы видим на некоторых вазах в сцене поклонения божеству³⁶.

Свидетельства письменных источников о почитании Артемиды в архаическом Коринфе очень скудны. Павсаний сообщает, что на пути из Истма в коринфскую гавань Кенхрей можно видеть храм Артемиды и ее древнюю деревянную статую (*ξύλον ἀρχαῖον*)³⁷. Им же упомянута статуя Артемиды Эфесской на коринфской агоре, но время постановки этой статуи неизвестно³⁸. Однако большое количество ваз, а также другие памятники с изображением крылатой богини и женских празднеств свидетельствуют о существовании в архаическом Коринфе культа Артемиды, близкого к культу Орфии в Спарте и к другим пелопоннесским культам. Разрушение Коринфа римлянами в 146 г. до н. э. привело к тому, что не только современные ученые, но даже и римские путешественники не находили почти никаких следов бывшего величия города. Поэтому только изучение сохранившихся письменных источников и произведений вазовой живописи может дать представление о религии и культах этого крупнейшего центра архаической Греции.

¹ В. Д. Блаватский. История античной расписной керамики. М., 1953, стр. 10.

² Инв. № Б2961. Высота 8,8 см; куплена в 1917 г. у Гохмана; склеена из кусков; сильно потерта; Н. Рауне. *Necrocorinthia*. Oxford, 1931, стр. 305.

³ I. Jucke r. *Frauenfest in Korinth*. «Antike Kunst», Jahrgang 1963, Heft 2, стр. 47—61.

⁴ Там же, стр. 55, табл. 20, 1.

⁵ Там же, стр. 58.

⁶ Там же, табл. 17, 2, 4; 20, 2; CVA, München, Bd. 3, рис. 6, 7.

⁷ I. Jucke r. Указ. соч., табл. 22, 2, 4—7.

⁸ Hom. II., XXI, 470.

⁹ Diod., V, 73, 5.

¹⁰ Paus., IV, 3, 4, 6.

¹¹ Paus., VI, 23, 6.

¹² L. R. Farnell. *The Cults of the Greek States*. Oxford, 1896, v. II, стр. 609.

¹³ Athen., IV, p. 139 A—B.

- ¹⁴ H e s y c h. s. v. Κορυθαλλίστρα: s. v. Κυρίττοι; R. M. Dawkins. The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta. London, 1929, стр. 172, 173.
- ¹⁵ E. Buschor. Satyrtänze und frühes Drama. «Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften». München, 1943, Heft 3, стр. 28; I. Jucker, Указ. соч., стр. 59.
- ¹⁶ CVA, Louvre, 9, табл. 32, 1, 5—10; CVA, Pologne, 3, Wilanow, табл. I, 1.
- ¹⁷ H. Payne. Указ. соч., стр. 78.
- ¹⁸ Инв. № Б2475. Высота 9,5 см; куплен в 1913 г. у Эльтермана; найден на Березани; склеен из кусков; часть тулова восстановлена. О форме — см.: H. Payne. Указ. соч., стр. 288 (№ 520—527).
- ¹⁹ A. E. Newhall. The Corinthian Kerameikos. AJA, v. 35, 1931, стр. 25, рис. 36; J. K. Anderson. Old Smyrna. The Corinthian Pottery. BSA, 53—54, 1958—1959, табл. 27; J. Brants. Description of the Classical Collection of Museum of Archaeology of Leiden. Part II: Greek vases. Hague, 1930, табл. 12, 11.
- ²⁰ G. Radet. Cybêbê. Bordeaux—Paris, 1909, рис. 36; E. Boucher. Céramique archaïque d'importation au Musée Lavigerie de Carthage. «Cahiers de Byrsa», t. 3, 1953, стр. 17, табл. IV, 30, 1, 2.
- ²¹ M. P. Nilsson. Minoan-Mycenaean Religion. Lund, 1927, стр. 334 сл.
- ²² J. Chittenden. The Master of Animals. «Hesperia», v. 16, 1947, № 2, стр. 89 сл.
- ²³ M. P. Nilsson. Указ. соч., стр. 445; R. A. Higgins. Greek and Roman Jewellery. London, 1961, стр. 65, табл. 3В, цв. табл. В1.
- ²⁴ H. Bloesch. Antike Kunst in der Schweiz. Zürich, 1943, стр. 29—31.
- ²⁵ H. Bloesch. Указ. соч., стр. 31.
- ²⁶ G. Radet. Указ. соч.
- ²⁷ Paus., V, 19, 5.
- ²⁸ G. Radet. Указ. соч., рис. 23; Antike Denkmäler, Bd. I. Berlin, 1891, табл. 7, 8.
- ²⁹ H. Payne and others. Perachora, Oxford, 1940, V, 1, табл. 85, 3, 48, 5.
- ³⁰ E. Will. Korinthiaka. Paris, 1955, стр. 213.
- ³¹ R. M. Dawkins. Указ. соч., табл. 91, 1—2; датировка пластинок дается по новому исследованию Дж. Боардмана — J. Boardman. Artemis Orthia and Chronology. BSA, 58, 1963, стр. 4.
- ³² E. Will. Указ. соч., стр. 214.
- ³³ L. R. Farnell. Указ. соч., v. II, стр. 427.
- ³⁴ R. M. Dawkins. Указ. соч., стр. 51; см. также: С. П. Борясковская. Храм Артемиды Орфии в Спарте. «Бюллетень Студенческого научного общества ЛГУ», вып. I, 1958, стр. 183.
- ³⁵ R. M. Dawkins. Указ. соч., стр. 403—406.
- ³⁶ I. Jucker. Указ. соч., стр. 57.
- ³⁷ Paus., II, 2, 3.
- ³⁸ Paus., II, 2, 6; G. Roux. Pausanias en Corinthie. Paris, 1958, стр. 1. Возможно, коринфский культ Артемиды Эфесской восходит к архаическому культу. Дж. Томсон (Исследования по истории древнегреческого общества. М., 1958, стр. 270) предполагает, что Артемиды Орфия, близкая к коринфскому божеству, как уже было указано, вела происхождение от Артемиды Эфесской.

НОВЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ТЕРРАКОТОВЫЕ УКРАШЕНИЯ ИЗ ОЛЬВИИ

Местное производство терракотовых архитектурных украшений в Ольвии началось с IV в. до н. э.¹ Помимо простых кровельных черепиц, здесь изготавливались различные украшения черепичной кровли — антефиксы, плоские черепицы нижнего ряда кровли с орнаментированным лбом и т. д. Одновременно в Ольвию в значительном числе поступали и импортные терракотовые архитектурные украшения, главным образом из Синопы. Однако импорт архитектурной терракоты в Ольвию начался значительно раньше, чем здесь возникло собственное производство этих изделий. Несомненно, что уже в VI в. до н. э. общественные здания и храмы Ольвии имели черепичную кровлю, притом нередко украшенную.

До недавнего времени находки ранней архитектурной терракоты в Ольвии были сравнительно немногочисленными, и соответственно невелико число их публикаций². В течение последних лет число находок этих изделий заметно выросло в результате успешных раскопок, проводившихся на территории ольвийского теменоса и агоры. Появилась возможность выделить терракотовые архитектурные украшения, импортировавшиеся из различных центров материковой Греции и Малой Азии.

Наиболее многочисленную группу импортной архитектурной терракоты VI—V вв. до н. э. составляют коринфские изделия. К ним относятся прежде всего черепицы с расписными симами³.

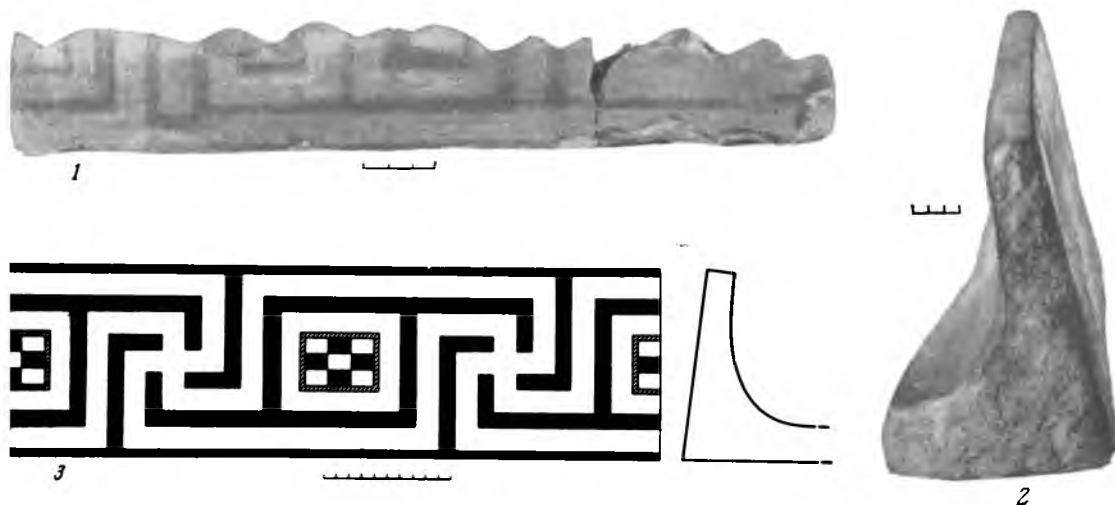
Черепицы сформованы из глины, имеющей в зависимости от обжига различные оттенки от красноватого до светло-коричневатого или желтоватого (таких большинство) с обильными включениями грубых примесей крупных частиц песка и особенно шамота. Все обломки покрыты превосходной густой блестящей светлой обмазкой. Эти особенности, как известно, характерны для толстостенной керамики Коринфа VI—V вв. до н. э.⁴

Большинство обломков коринфских архитектурных терракот за последние годы было найдено на раскопе, непосредственно примыкающем с северо-запада к ольвийскому теменосу. Весьма вероятно, что эта территория, во всяком случае в определенное время, входила в пределы теменоса, о чем свидетельствует как характер планировки и строительных остатков, так и характер обильных вещевых находок. Здесь в 1960—1962 гг. экспедицией ЛОИА АН СССР раскапывались остатки фундаментального общественного здания, в одном из помещений которого (площадью ок. 40 кв. м) было найдено огромное количество полихромной штукатурки. Здание датируется IV—II вв. до н. э., но не исключено, что в его черепичном перекрытии были использованы более ранние орнаментированные черепицы. Следует, однако, отметить, что на данном участке особенно многочисленны находки материала VI—V вв. до н. э., свидетельствующие об интенсивной жизни здесь в это время.

Коринфские черепицы с симами из Ольвии принадлежат к одному типу. Как лицевая поверхность сим, так и часть нижней поверхности, нависавшая над краем крыши, совершенно гладкие. На них нанесена роспись в краснофигурной технике. Орнамент, оставленный в цвете глины (обмазки), окружен темным фоном. В росписи сочетаются светлые тона цвета обмазки с черной или темно-бурой краской и пурпуром.

Этот чрезвычайно примитивный тип симы находит аналогии в обломках из Гордиона во Фригии и Дельфийского теменоса ⁵. Сима составляет единое целое с плоской черепицей, по отношению к которой она несколько отогнута назад, составляя с плоскостью черепицы острый угол (81°), что, очевидно, определялось необходимостью придать ей строго вертикальное положение при соответствующем наклоне ската крыши. Таким образом, симы из Ольвии относятся к категории сим, располагавшихся на скатах крыши (*Traufsima*, *Lateral* или *Horizontal Simae*). Впрочем, ольвийская сима, сохранившаяся на полную ширину, не имеет водослива ⁶. Очевидно, эта деталь имелась не на всех черепицах, а лишь на некоторых, которые перемежались с черепицами без водослива.

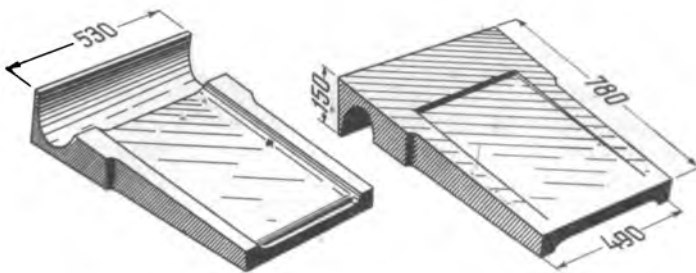
Высота симы 15 см, ширина одной секции (ширина черепицы) — 53 см ⁷. Лицевая сторона симы сплошь покрыта одним поясом росписи, состоящим из сложного меандра, в свободных пространствах которого расположены прямоугольники с шахматным орнаментом (рис. 1) ⁸. Прямоугольники с шахматным орнаментом обрамлены узкими красными полосами; шахматный орнамент в них состоит из чередующихся черных и незакрашенных, оставленных в цвете обмазки, прямоугольников. Все прямоугольники имеют ширину, несколько превышающую их высоту, т. е. они вытянуты в горизонтальном направлении. Черной же (темно-бурой) краской было окрашено все пространство между меандром, который оставлен в цвете обмазки. Такая техника росписи является наиболее распространенной для коринфских архитектурных терракот начиная с V в. до н. э. ⁹ Орнаментирована также и та часть нижней поверхности черепиц, ко-



1. ФРАГМЕНТЫ КОРИНФСКОЙ СИМЫ ИЗ ОЛЬВИИ (1, 2) И ЕЕ РЕКОНСТРУКЦИЯ (3)

торая нависала над карнизом. На ней непосредственно по краю вдоль всей ширины тянется широкая красная полоса (ширина 3—4 см). На одном угловом обломке сохранились также остатки какого-то орнамента, нанесенного бурой краской, который восстановить не удастся из-за плохой сохранности.

При раскопках Коринфа целых черепиц с симами не было найдено¹⁰. Находки из Ольвии позволяют полностью реконструировать один из типов подобных черепиц (рис. 2)¹¹. Черепицы представляют собой плоские прямоугольные плиты с поднятыми бортиками вдоль длинных сторон и поперечным рельефным валиком вдоль заднего края для сцепления с вышележащей черепицей. Они относятся к так называемому типу «сокровищницы мегарян», или мегарскому типу по находкам в раскопках сокровищницы мегарян в Олимпии¹². Спереди плита несколько шире (53 см), чем сзади (49,5 см). Это расширение достигнуто тем, что в передней части черепицы по бокам имеются выступы шириною около 1,5 см. Восстановленная длина черепицы с симой — 78 см. Толщина черепицы от 3,2 см (в середине) до 4,7 см (по краям). Черепица очень тяжелая¹³. В передней части вдоль всей ширины черепицы тянется полукруглый желоб, углубленный по отношению к плоскости черепицы на 3 см и имеющий диаметр в наиболее широкой части 12 см. Этот желоб, несомненно, служил для стока воды. Спереди желоб переходит в симу, которая таким образом формировалась вместе с черепицей. Расписывалась сима, судя по всему, уже после обжига. От черной и пурпурной красок остались лишь местами слабые следы. До окраски орнамент на симае прочерчивался резцом, от которого остались неглубокие следы.



2. КОРИНФСКАЯ ЧЕРЕПИЦА С СИМОЙ ИЗ ОЛЬВИИ.

Перспективный вид сверху и снизу

Реконструированная таким образом коринфская черепица с симой представляет новый тип, до сих пор неизвестный.

Орнаментальная схема коринфских сим из Ольвии — сложный меандр с шахматным орнаментом в свободных пространствах — характерна для коринфской архитектурной терракоты. Обычно этот орнамент составляет нижний пояс сложного декора сим¹⁴, а также основной декор лба (переднего торца) фронтальных плоских черепиц¹⁵ разного времени. Сам по себе этот орнамент не дает оснований для датировки сим, поскольку он был распространен в течение очень длительного времени. Однако определенный *terminus post quem* для ольвийских фрагментов позволяет выяснить технику росписи. Она, как указано выше, краснофигурная — светлый орнамент, оставленный в цвете глины, на темном фоне. Эта техника начала применяться в росписи коринфской архитектурной терракоты с V в. до н. э.¹⁶, но ею пользовались и в более позднее время. Однако в IV в. до н. э. особенно широкое распространение имели рельефные архитектурные терракотовые украшения¹⁷. Ольвийские обломки сим, как сказано, совершенно гладкие. Таким образом, симы, о которых идет речь, очевидно, можно грубо датировать V в. до н. э. Некоторые соображения, как представляется, позволяют несколько уточнить эту датировку.

Выше уже отмечалась чрезвычайная примитивность, простота коринфских сим из Ольвии, которая отличает их от всех известных типов аналогичного материала, происходящего как из самого Коринфа, так и из других мест. У них простой профиль и упрощенная орнаментация — один пояс. Эти особенности позволяют предполагать, что ольвийские симы относятся к начальному периоду краснофигурного стиля — к началу V, а может быть, даже к концу VI в. до н. э. Такому предположению не противоречат и условия, в которых они были найдены: они обнаружены в слоях и ямах с материалом, относящимся к концу VI — началу V в. до н. э. и не выходящим за пределы первой половины V столетия.

Образцы коринфской архитектурной терракоты из Ольвии, которым посвящена настоящая статья, побуждают по-новому подойти к вопросу об экономических связях Коринфа с Северным Причерноморьем. До сих пор считалось, что Коринф не имел непосредственных торговых связей с северопонтийскими городами, а немногочисленный коринфский им-

порт поступал сюда через посредство афинских¹⁸ или милетских¹⁹ купцов. Такой вывод имел основания, поскольку он строился на отсутствии сколько-нибудь широкого импорта коринфской тонкостенной расписной керамики. Грубая же керамика (массовый материал коринфского происхождения) до последнего времени не изучалась, в лучшем случае лишь изредка отмечались находки коринфских изделий подобного рода²⁰.

В настоящее время в Северном Причерноморье как на Боспоре, так и в Ольвии, хорошо известны коринфские остродонные амфоры²¹, выделена также коринфская группа бытовой керамики (лутерии и т. д.) на Боспоре²². Подобные же изделия имеются в довольно значительном числе и среди неопубликованных материалов из раскопок Ольвии последних лет. Теперь выясняется, что из Коринфа в Северное Причерноморье поступали также и строительные керамические материалы. Помимо коринфской архитектурной терракоты, в Ольвии, правда в незначительном количестве, найдены также обломки коринфских простых кровельных черепиц. Коринфские черепицы найдены также и в Нимфее²³.

Роль Коринфа как одного из наиболее передовых и экономически развитых производственных центров Греции в VI—V вв. до н. э. достаточно хорошо известна. В связи с рассматриваемыми в настоящей статье вопросами укажем лишь на то, что большой популярностью и широким спросом пользовались, в частности, коринфские черепицы (*κεραμίδες Κορινθίαί*). Упоминания об этих черепицах встречаются и в ряде надписей²⁴. Они ценились очень высоко и широко экспортировались в различные места Сицилии, южной Италии и материковой Греции, особенно в коринфские колонии²⁵. Теперь к области распространения этих черепиц прибавляется и Северное Причерноморье, куда их импорт, правда, был сравнительно небольшим по объему.

¹ Об ольвийских черепицах см.: И. Б. Браш и н с к и й. Комплекс кровельной черепицы из раскопок ольвийской агоры 1959—1960 гг. «Ольвия. Теменос и агора». М.—Л., 1964, стр. 285 сл.

² Б. В. Фармаковский. Раскопки в Ольвии в 1902 и 1903 годах. ИАК, вып. 13, 1906, стр. 72 сл., рис. 39—44; В. М. Скудновa. Из неизданных материалов Ольвии VI—V вв. до н. э. СА, XXIX—XXX, 1959, стр. 248 сл., рис. 3, 8—10, 12. Отдельные экземпляры архитектурных терракот опубликованы в ОАК.

³ Инв. № 0/55—2658; 0/60—2742, 2792, 2801; 0/61—2226; 0/63—2355; 0/62 — случайная находка.

⁴ И. Б. Зее ст, И. Д. Мар ч е н к о. Некоторые типы толстостенной керамики из Пантикапея. МИА, № 103, 1962, стр. 153 сл.

⁵ Н. К о с h. Studien zu den Campanischen Dachterrakotten. RM, XXX, 1915, стр. 11, № 3; стр. 109, № 1, рис. 48.

⁶ На другом обломке коринфской же симы из Ольвии (инв. № 0/63—2355), сохранившемся более чем на половину ширины (33 см.), водослива также нет. Вообще до настоящего времени в Ольвии водосливы коринфских черепиц не найдены.

⁷ Целиком сохранившиеся симы не найдены. Одни обломки сохранились на полную высоту (инв. № 0/63—2355), из других удалось собрать полную

ширину (инв. № 0/60—2729). Поскольку все обломки орнаментированы совершенно одинаково, реконструкция всей симы (секции) является бесспорной.

⁹ Обломок такой симы был найден в Ольвии в 1903 г.; хранится в Эрмитаже (инв. № Ол. 13 931). Описан Б. В. Фармаковским (Раскопки в Ольвии в 1902 и 1903 годах, стр. 72, рис. 44). Другой неопубликованный обломок подобной же симы, найденный в Ольвии в 1909 г., также хранится в Эрмитаже (инв. № Ол. 15 649). Оба обломка имеют полную высоту, но неполную ширину.

⁹ I. Thallon-Hill, L. Shaw King. Decorated Architectural Terracottas. «Corinth», IV, 1, Cambridge, Mass., 1929, стр. 22; O. Bronpeeg. The South Stoa and its Roman Successors. «Corinth», I, 4, Princeton, New Jersey, 1954, стр. 84 сл. В Сицилии и Великой Греции эта система орнаментации почти не встречается. См.: E. Douglas van Buren. Archaic Fictile Revetements in Sicily and Magna Graecia. London, 1923.

¹⁰ O. Bronpeeg. Указ. соч., стр. 84.

¹¹ На раскопе Е₉ найдены обломки коринфской черепицы с симой, из которых удалось собрать почти полную черепицу (инв. № 0/60—2779, 0/61—2031). Сохранилась полная ширина и почти полная длина (72 см.) до перехода в симу. — —

¹² W. Koch. Указ. соч., стр. 109 сл. Koch (стр. 111) с полным основанием считает, что этот тип происходит из Коринфа.

¹³ O. Бронир (Указ. соч., стр. 83, прим. 37) отмечает многообразие разновидностей плоских черепиц. Большинство из них имеет размеры около 68 × 59 см., некоторые — соответст-

венно 78 × 70 см. Толщина черепиц 2,5—4 см.

¹⁴ «Corinth», IV, 1, стр. 24 сл., рис. 23—28; стр. 30, рис. 32; стр. 31, рис. 34; табл. V; «Corinth», I, 4, стр. 84, IV в. до н. э.

¹⁵ «Corinth», IV, 1, стр. 37, рис. 41; стр. 38, рис. 44а; стр. 39, рис. 44в; «Corinth», I, 4, стр. 86 и табл. 19, 3; 20, 4.

¹⁶ «Corinth», IV, 1, стр. 22; R. Bornmann. Architektonische Terracotten, «Olympia», II, 2. Berlin, 1896, стр. 189, 196.

¹⁷ «Corinth», IV, 1, стр. 11. Исключение составляют водосливы в виде львиных голов, которые изготовлялись и ранее.

¹⁸ Н. А. Сидорова. Архаическая керамика из Пангикапея. МИА, № 103, 1962, стр. 148.

¹⁹ Р. В. Шмидт, Греческая архаическая керамика Мирмекия и Тиритаки. МИА, № 25, 1952, стр. 247; В. М. Скуднова. Чорнофігурні лекіфи із архаїчного некрополя Ольвії. «Ольвія», т. II. АП, VII, Київ, 1958, стр. 113.

²⁰ См. В. Ф. Гайдукевич. Раскопки Тиритаки 1935—1940. МИА, № 25, 1952, стр. 47 и рис. 51 (стр. 48), стр. 79, рис. 99.

²¹ И. Б. Зеест. Керамическая тара Боспора. МИА, № 83, 1960, стр. 17, 71, табл. 1, 5.

²² И. Б. Зеест., И. Д. Марченко. Указ. соч., 153 сл.

²³ Не опубликованы. Хранятся в Эрмитаже. К ним относятся, в частности, почти полная плоская черепица и фрагментированный калиптер с клеймом — оттиском геммы (инв. № НФ. 56. 119).

²⁴ «Corinth», IV, 1, стр. 40 и примечания, где сведены источники.

²⁵ Там же, стр. 6.

ИЗВЕСТКОВО-ГИПСОВЫЕ КАРНИЗЫ И ФРЕСКИ КОЗЫРСКОГО ГОРОДИЩА

В 1954—1961 гг. отрядом Ольвийской экспедиции Института археологии АН УССР под руководством автора настоящей статьи производились раскопки городища первых веков н. э., расположенного на правом берегу Бугского лимана у с. Козырка Очаковского района, Николаевской области, в 12 км к северу от Ольвии.

Этими работами почти полностью раскрыт большой дом № 1, состоящий из двух дворигов и 14 помещений. Другие дома раскрыты частично и в данной статье мы не будем их касаться¹. В четырех помещениях (№ 1, 2, 5, 11) дома № 1 при раскопках 1954—1955 гг. были найдены фрагменты известковой штукатурки с полихромной фресковой росписью, а в двух помещениях (№ 2 и 5) вместе со штукатуркой обнаружены части известково-гипсовых карнизов. Обломки карнизов и штукатурки встречались вместе с обожженным кирпичом, которого в Козырке очень много, или с саманом.

Известковая штукатурка слоем от 2 до 10 мм наносилась на глиняную обмазку, которой первоначально покрывались стены. Со временем обмазка осыпалась со стен и дошла до нас в тысячах мелких фрагментов. Если сопоставить фрагменты штукатурки из отдельных помещений, то при общем сходстве фресковой росписи будут заметны некоторые различия, особые мотивы, присущие тому или другому помещению.

Для штукатурки из помещения 1 характерно наличие большого количества монохромных обломков, окрашенных в черный или розовый цвет, и значительно меньшее количество фрагментов имеет розовато-желтую поверхность с коричневыми полосами (рис. 1, 1, 2). В других помещениях фрагментов с аналогичной росписью нет.

Наиболее богатые фрески из помещения № 2 можно разбить на три основные группы.

1. Штукатурка с растительной росписью. Представлена немногочисленными фрагментами с розовато-желтой поверхностью, по которой коричневой краской нанесены тонкие волнистые стебельки растений (рис. 1, 3—5).

2. Штукатурка, расписанная под мрамор разных оттенков (рис. 1, 6—11).

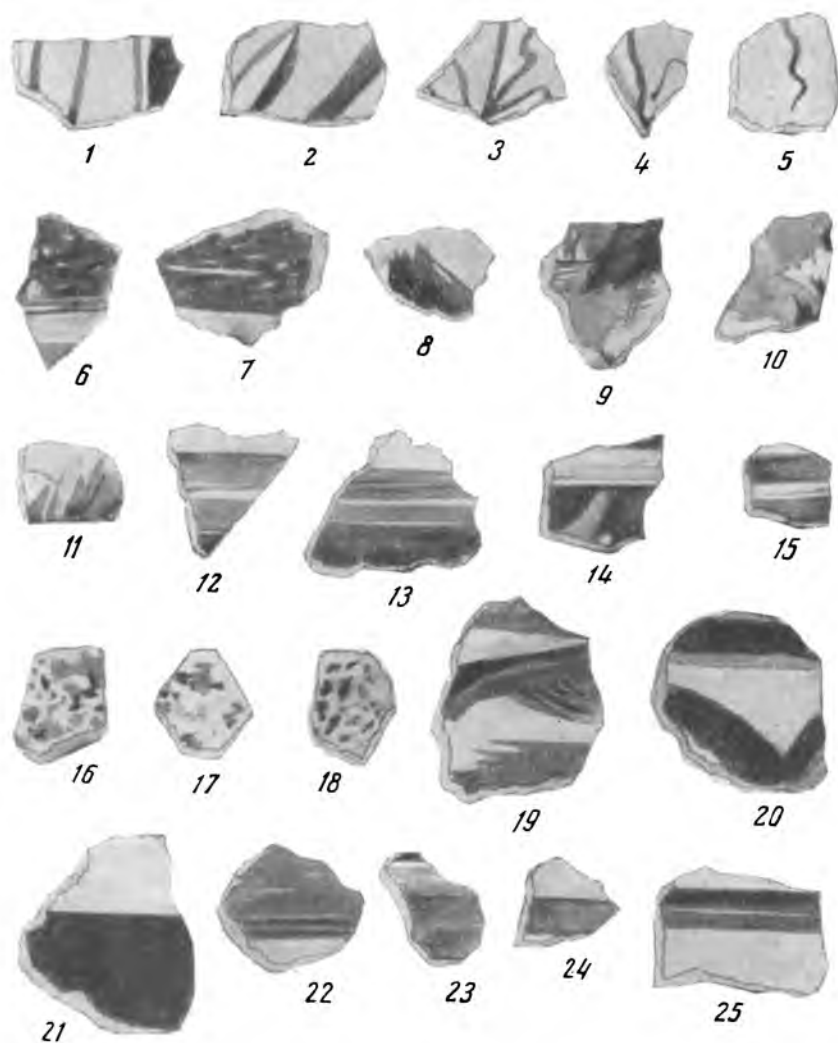
3. Фрагменты штукатурки, расписанные разноцветными полосами различной ширины (рис. 1, 12—15). К этой группе примыкают толстые и крепкие фрагменты с шероховатой белой поверхностью, украшенные разводами из широких цветных полос (рис. 1, 19—20).

На одном из кирпичных блоков, являвшемся частью кладки стены погребального сооружения внутри помещения № 2, сохранился *in situ* кусок штукатурки размерами 0,3 × 0,4 м (рис. 2, ниже карниза). Роспись его состояла из широкой полосы, окрашенной под мрамор темно-вишневого цвета (ширину полосы установить не удалось, поэтому на рисунке она показана разорванной), ее сменяет узкая белая полоска, еще ниже идет широкая зеленая полоса и две узких — одна белая, вторая — коричневатокрасная. К цветным полосам примыкает большое незакрашенное белое поле, по которому желтой краской нанесены наклонные волнистые полосы и разбросаны мазки, нанесенные кистью разноцветными красками. Эти мазки имеют круглую или овальную форму и выглядят очень нарядно, так как для нанесения их использовались краски всех основных цветов. Гамма красок подобрана очень удачно, они неяркие, не режут глаз, что придает росписи особую мягкость и теплоту.

В штукатурке из помещения № 5 найдены обломки, украшенные разноцветными точками, нанесенными тонкой кистью по белому незакрашенному или, реже, по зеленому полю (рис. 1, 16—18). Как и в помещении № 2, здесь есть штукатурка с окраской под темно-вишневый мрамор, много штукатурки с разноцветными полосами и появляется новая, весьма многочисленная группа фрагментов, окрашенных в черный, зеленый, красный и бледно-желтый цвет. На отдельных фрагментах виден переход черного поля в белое (рис. 1, 21), белого в зеленое (рис. 1, 22), зеленого в красное (рис. 1, 23), красного в желтое (рис. 1, 24). Можно предположить, что черная панель сменялась белыми незакрашенными ортостатами, а выше шла имитация квадратной кладки из зеленой, красной и желтой полос. На отдельных фрагментах штукатурки имеются прочерченные линии, как правило, разделяющие полосы с различными цветами. Такими линиями живописец размечал на стене участки для нанесения того или иного мотива росписи.

Обломки штукатурки из помещения № 11 почти все белого цвета, и лишь на отдельных экземплярах видим черную полосу (рис. 1, 25).

В памятниках Северного Причерноморья росписи штукатурки, подобные козырской, нам неизвестны, но совершенно аналогично расписанная штукатурка есть в памятниках того же времени на территории Венгрии.



1. 1—25 — ФРАГМЕНТЫ ШТУКАТУРКИ
С ФРЕСКОВОЙ РОСПИСЬЮ ИЗ КОЗЫРКИ

Так, например, штукатурка из Интерцизы ² почти ничем не отличается от козырской.

Большое число обломков карнизов, найденных в помещениях № 2 и № 5, несмотря на их плохую сохранность, дало возможность восстановить карниз в его первоначальной форме ³. По способу исполнения лепных украшений он четко делится на четыре части: верхняя часть карниза состоит из выступающей вперед двухступенчатой полочки и широкого поля с пальметтами — двухлепестковыми и многолепестковыми. У первых лепестки загнуты внутрь, к разделяющей их вертикальной линии; у вторых — лепестки, исходящие из одной точки, отогнуты наружу и концы их закручены. Небольшие обломки карнизов не позволяют с полной определенностью установить, в какой последовательности шли оба вида пальметт. На одном из обломков видно, что две многолепестковых пальметты расположены рядом, и надо полагать, что за ними шла двухлепестковая пальметта. Поле с пальметтами сменяется полукруглым валиком с глубокими врезами, напоминающим перекрученную веревку. С обеих сторон валиков окаймляют гладкие, рельефно выступающие полочки. Фрагменты валиков в виде перевитого шнура или веревки имеют две разновидности: в одном случае витки наклонены сильнее и имеют острые ребра посредине ширины, в другом — витки полукруглые с меньшим наклоном. Ниже валика расположена углубленная полоса с росписью. В этом месте карниз очень тонок, поэтому раскрашенная полоса сильно искрошилась, и характер ее росписи можно установить лишь приблизительно (на рис. 2 она заполнена отдельными фрагментами и общей композиции рисунка не дает). Одни фрагменты окрашены под темно-коричневый мрамор, другие воспроизводят воду с прорастающими в ней водяными растениями и плавающими лебедями, окрашенными в яркие неестественные цвета. Заканчивается карниз астрагальным валиком с полочкой, ниже которой начиналась штукатурка стены.

Около нижней полочки карниза сохранились куски стеной штукатурки, на которых по черному фону нанесены дугообразные желтые полосы. Выпуклой стороной они обращены к карнизу, а местами заходят на нижнюю сторону полочки. Расположены они так, что одна полудуга попадает на центр астрагала, а вторая — на стык двух астрагалов. Нижние концы желтых полудуг прослеживаются на отдельных фрагментах штукатурки, расписанной под темно-вишневый мрамор, а это дает нам основание большой фрагмент штукатурки, найденный *in situ* и описанный выше, присоединить к карнизу. Таким образом, мы получаем представление о декоре верхней части стены (рис. 2). Тона красок на углубленной полосе карниза гармонируют с красками на штукатурке, что придает общую целостность рельефным и плоскостным украшениям.

2. КАРНИЗ С ЧАСТЬЮ СТЕННОЙ РОСПИСИ ИЗ КОЗЫРКИ



Прямых аналогий козырскому карнизу в античных поселениях Северного Причерноморья нет. По времени, материалу и технике исполнения наиболее близкими являются два фрагмента карнизов, найденные в 1899 г. при раскопках Пантикапея. Один из фрагментов⁴ и представляет собой, по-видимому, верхнюю часть карниза с выступающей вперед полочкой, ниже которой расположено поле с пальметтами. К сожалению, фрагмент этот настолько мал, что представить полный вид карниза совершенно невозможно. Второй обломок⁵ несколько больших размеров и гораздо лучше сохранности. Двухступенчатая верхняя полочка сменяется полем из комбинации овалов и пальметок, ниже идут «сухарики». Вместе с обломками этого карниза был найден астрагальный валик⁶, по исполнению весьма близкий козырскому. Возможно, что астрагал снизу примыкал к карнизу и составлял с ним одно целое. Таким образом, и в керченских, и в козырских карнизах есть общие элементы: членение карниза на части с различной декорировкой; наличие поля с пальметтами, в одном случае разделенными овами, в другом — вертикальными палочками; наличие астрагального валика.

Керченские лепные украшения изготовлены без форм, непосредственно на стене из известки с примесью гипса или из особой известки, поддающейся моделировке от руки⁷. Они прикреплялись к стене с помощью камыша. Техника изготовления и способ крепления козырских карнизов несколько сложнее. На стены помещения вначале наносилась глиняная штукатурка, выравнивавшая стену. У потолка, в месте крепления карниза, на стену набивались горизонтальные пучки камыша, помещавшиеся на некотором расстоянии друг от друга. Пространство между пучками камыша заполнялось гипсом, перемешанным с мелкой соломой. После этого специальным правилом сырой массе придавалась форма для крепления известкового карниза, отлитого в специальных глиняных или деревянных формах. Гипсовая масса прочно удерживала карниз в том положении, которое ему было придано.

Для датировки пантикапейских карнизов очень мало данных, но резкое отличие их от эллинистических лепных украшений, а также аналогии с Петрой и сближение с малоазийскими памятниками дало М. И. Ростовцеву возможность датировать их II в. н. э., временем Адриана или первых Антонинов⁸. Козырские карнизы по совокупности всего вещественного материала датируются временем от середины II до середины III в. н. э., т. е. по времени они следуют непосредственно за пантикапейскими карнизами.

Описанные карнизы ведут свое происхождение не от росписей помпейских стилей, а продолжают традиции декорировки малоазийских зданий эпохи эллинизма. К нам они попали, вероятнее всего, из придунайской Паннонии, где карнизы и штукатурка подобного рода широко использовались для внутренних украшений помещений. Весьма показательны фрагменты, найденные при раскопках Карпунтума, Бригетии, Аквин-

кума, Интерцизы и других мест. Лепными украшениями наиболее богат Аквинкум, откуда происходят материалы от второй половины II по IV в. н. э., что позволяет проследить те изменения, которые претерпевает декорировка карнизов на протяжении примерно полутора столетий. Примером карниза второй половины II в. н. э. является фрагмент 1 на рис. 3. Центральное поле занимает плетенка, аканфовые листья и бегущий кабан, ниже идет полоса ов⁹. Верх карниза отбит, но по аналогии с другим экземпляром из Венгерского национального музея¹⁰ (рис. 3, 2) можно безошибочно сказать, что и верхняя полоса была украшена листьями аканфа.

Карнизы Аквинкума и Бригетии отливались в глиняных формах, в большом количестве найденных при раскопках. В Аквинкуме таких форм было так много, что по количеству они не уступали керамике.

Из мастерской первой половины III в. н. э. происходят экземпляры, показанные на рис. 3, 3, 4. Здесь можно проследить некоторый возврат к классическим формам¹¹.

К концу III и в IV вв. н. э. моделировка карнизов становится грубее¹². Появляется стремление как можно плотнее заполнить все свободное пространство. Преобладающими мотивами украшений являются листья аканфа, едва различимая лесбийская кима, полосы ов, плетенка, точки (рис. 3, 5, 6). Единственным классическим элементом остается здесь жемчужный шнур, проходящий по верхнему краю. В IV в. происходит дальнейшая схематизация рисунка, говорящая об упадке стенной живописи. Листья изображаются разорванными, орнаментика края запутана¹³ (рис. 3, 7). Увеличивается число рядов с повторными изображениями, поэтому карнизы имеют высоту до 0,4 м. На рис. 3, 8 изображен карниз из Интерцизы, на котором можно видеть несколько рядов схематизированного цветка лотоса¹⁴.

Дунайская группа паннонских стенных украшений ведет свое начало от эллинистических памятников Малой Азии. Стенные украшения Аквинкума и других памятников имеют аналогии в стенной росписи Приены, Феры, Палермо и Солунто. О восточном влиянии свидетельствует и тот факт, что над центральным полем карниза часто изображались сцены из жизни животных или, если полоса была узкой, гирлянды (в Пантикапее и в Козырке — пальметты). Центральное поле украшалось проще: пояса ов, зубчатки и т. д. (в Пантикапее — кирпичики, в Козырке — валик с прорезями в виде перевитой веревки). Классические элементы в карнизах дунайской группы немногочисленны и вполне понятно, что они могли попасть из эллинистических мотивов. Основные же элементы украшений говорят о самостоятельной отрасли искусства в Паннонии, которая в какой-то степени присуща всем значительным поселениям, но больше всего расцвела на Дунае.

И козырские, и пантикапейские карнизы, без сомнения, ближе всего стоят к дунайским стенным украшениям. Имеющиеся отличия могли



3. ФРАГМЕНТЫ КАРНИЗОВ ДУНАЙСКОЙ ГРУППЫ:

1 — Аквинкум, вторая половина II в. н. э.; 2 — музей в Будапеште, вторая половина II в. н. э.; 3, 4 — Аквинкум, первая половина III в. н. э.; 5, 6 — Аквинкум, рубеж III — IV вв. н. э.; 7 — Аквинкум, IV в. н. э.; 8 — Интерциза II — IV вв. н. э.; 9 — Аквинкум

появиться в результате влияния местных вкусов. Найденные обломки карнизов и штукатурки с фресковой росписью в Козырке свидетельствуют о тесной связи Ольвии и ее ближайшей периферии с фракийским миром в первые века н. э. На эту же связь указывает довольно значительное количество и других находок.

Если в эллинистических лепных украшениях и росписях стен, более всего известных нам по находкам в Ольвии, Пантикапее ¹⁵ и Фанагории ¹⁶, основная роль отводилась краске, полихромии, то карнизы рассмотренной группы, в том числе и козырские, бедны полихромией, но имеют хорошую профилировку, резко выступающую над плоскостью стены и рассчитанную на игру света и тени.

В течение столетнего существования дома козырские карнизы не могли быть все время в хорошей сохранности, они осыпались и разрушались. Но, в отличие от дунайских, следов ремонта не видно ни на одном фрагменте. И только после того как карнизы вследствие постепенного разрушения потеряли всякий эффект, их решили обновить. Обновление состояло не в реставрации старых карнизов (для этой работы, по-видимому, уже не было ни прежних мастеров, ни первоначальных форм для отливки), а в коренной их переделке. Этому могли, конечно, способствовать и изменившиеся вкусы жителей дома. При переделке старый карниз был полностью перекрыт тонким слоем извести и на новой поверхности с помощью специального штампа оттиснуты виноградные листья, окрашенные в зеленый цвет. Кусков этого карниза сохранилось значительно меньше, чем первого, так как вторично наложенная известь легко отслаивалась от первоначального карниза. Но имеющиеся в нашем распоряжении обломки ¹⁷ дают возможность реставрировать и этот весьма примечательный карниз (рис. 4). Каждая пара виноградных листьев перекрывает перистыми концами стебельки последующей, впереди расположенной пары. Таким способом образуются пояса из виноградных листьев, вытянутые горизонтально вдоль карниза. Таких поясов, отстоящих друг от друга на небольшом расстоянии, было три. Самый нижний расположен на астрагальном шнуре и расписной полосе первого карниза, второй перекрывает полукруглый валик с вырезами, третий — самый верхний и наиболее широкий — размещен на поле с пальметтами. Общая конфигурация первоначального карниза сохранилась и после того, когда он был перекрыт известью, поэтому пояса виноградных листьев даны не плоскостно, а в соответствии с теми изгибами, которые были на более раннем карнизе. Листья винограда исполнены очень тщательно, концы их рельефно отделяются от листьев, лежащих ниже, жилки на листьях продавлены очень четко. Промежутки между поясами листьев, попадающие в основном на места полочек раннего карниза, окрашены в густой темно-синий цвет.

На некоторых фрагментах имеются незакрашенные, слегка углубленные гнезда круглой и продолговатой формы. Листья винограда около таких гнезд иногда окрашены в розовый цвет. Можно предположить, что



4. КАРНИЗ
ИЗ КОЗЫРКИ

в эти гнезда были вставлены лепные виноградные гроздья, которые до нас не дошли в силу своей хрупкости. Среди фрагментов карнизов с виноградными листьями есть несколько экземпляров, приготовленных из однородной известковой массы¹⁸. Подобного рода фрагменты приходится на те места, из которых ко времени сооружения второго карниза ранний карниз уже обвалился и его место было забито известью.

Вместе с переделкой карнизов был произведен частичный ремонт и штукатурка стен. Те места, где она обвалилась, были вновь заделаны и восстановлена старая роспись. Роспись в основном осталась прежней, но к ней добавлены некоторые новые элементы. Отчетливо прослеживается, что уже по просохшей штукатурке нанесены темно-вишневые полосы шириною до 1 см, которых на первоначальной штукатурке не было. Эти полосы сейчас легко смываются водою, в то время как на фресковую роспись вода совершенно не действует. Такую полосу можно видеть и на большом фрагменте штукатурки, сохранившемся *in situ* на одном из кирпичных блоков. Этот фрагмент мы считаем принадлежащим верхней части стены, непосредственно примыкавшей к карнизу. Поскольку первоначальный узор штукатурки не был рассчитан на эту полосу, местами она легла на более раннюю роспись, перекрывая концы желтых волнистых линий или проходя по верхнему краю разноцветных мазков.

Аналогии козырским карнизам второго типа в античных городах Северного Причерноморья нет. В дунайской группе есть один фрагмент¹⁹, весьма близкий (рис. 3, 9). Он происходит из Аквинкума и является частью капители пилястра, украшавшего внутреннюю стену жилого помещения. На фрагменте отчетливо видны виноградные листья и грозди. На другом фрагменте из Интерцизы сохранились только виноградные грозди²⁰.

Второй, более поздний карниз козырского городища, сохранив профилировку предшествующего карниза, производит эффектное впечатление не только игрою света и тени, но и своей яркой раскраской. Подобного явления мы не наблюдаем в карнизах дунайской группы.

За последние 67 лет, прошедших со времени обнаружения нескольких обломков гипсово-известковых карнизов в Пантикапее, козырские карнизы и фрески являются первой крупной находкой, характеризующей высокую культуру поселений ольвийской периферии в первые века н. э.

Надо полагать, что настенные украшения, подобные козырским, были и в Ольвии, но недостаточная изученность ее поздних напластований (особенно в Верхнем городе) не позволяет утверждать это с полной уверенностью. Возможно, что как раз такие фрески видел Б. В. Фармаковский в 1909 г. при раскопках могил, устроенных на развалинах старых зданий на южном склоне Заячьей балки²¹.

В настоящем кратком обзоре мы не ставили себе целью дать полное описание и анализ всех лепных украшений и фресок козырского городища. Мы хотели лишь ввести в научный оборот новую группу фресок

и настенных лепных украшений, которую М. И. Ростовцев назвал неизвестным стилем и которая теперь благодаря открытиям в Козырке выступает отчетливее, становится композиционно и хронологически в ряд исторических памятников, расположенных как в Северном Причерноморье, так и западнее его, на Дунае.

¹ Отчет о раскопках Козырки за 1954—1959 гг., опубликован; см.: А. В. Бураков. Городище біля с. Козырки поблизу Ольвії. АП, XI, 1962, стр. 49—96.

² «Intercisa», II, Budapest., 1957, табл. IV, V.

³ Обломки штукатурки на рис. 1 сфотографированы с цветных рисунков, исполненных В. В. Лапиным. Карнизы на рис. 2 и 4 выполнены Г. П. Лебедевым по фрагментам с натуры и зарисовкам В. В. Лапина. Обоим автор выражает глубокую благодарность. Фотографии фрагментов козырских карнизов здесь не приводятся. Они опубликованы в указанном отчете о раскопках.

⁴ АДЖ, стр. 132, табл. XLIV, 8; А. В. Бураков. Указ. соч., табл. VII, 1.

⁵ АДЖ, стр. 131, табл. XXVII, 2 и 3; XLIII, 3; А. В. Бураков. Указ. соч., табл. VII, 2.

⁶ АДЖ, стр. 131, табл. XLIII, 6; А. В. Бураков. Указ. соч.: табл. VII, 3.

⁷ АДЖ, стр. 131.

⁸ АДЖ, стр. 135.

⁹ N. Lajos. A pannoniai-római dizito rendeltésii stukko-párkányok. Arch. Ert. XLI, Kötet, Budapest, 1927, стр. 119—120, рис. 43a.

¹⁰ Там же, стр. 119—120, рис. 43б.

¹¹ Там же, стр. 121, рис. 47 и 48.

¹² N. Lajos. Указ. соч., стр. 122, рис. 49 а, б.

¹³ Там же, стр. 129, рис. 52.

¹⁴ Там же, стр. 129, рис. 55; «Intercisa», II, табл. III, 4.

¹⁵ АДЖ, стр. 119, табл. XXXVIII—XLI.

¹⁶ В. Д. Блаватский. Фанагорийская стенная роспись. МИА, № 57, 1956, стр. 168—170.

¹⁷ А. В. Бураков. Указ. соч., табл. VII, 4—6.

¹⁸ Там же, табл. VII, 7.

¹⁹ N. Lajos. Указ. соч., стр. 119, рис. 42.

²⁰ «Intercisa», II, табл. III, 4.

²¹ Б. В. Фармаковский. Раскопки в Ольвии в 1909—1910 гг. ОАК за 1909—1910 гг., стр. 100—105.

РИМСКИЙ РЕЛЬЕФ — ПОРТРЕТ ДВУХ БРАТЬЕВ В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА¹

В нише массивной мраморной плиты, как в амбразуре окна, выделяются два бюста римлян в тогах. Они изображены строго фронтально, рядом, плечо к плечу. Бюсты выполнены в высоком рельефе — головы почти статуарны, лица слегка повернуты друг к другу. Они носят настолько явные черты семейного сходства, что не возникает сомнений в их близком родстве: у обоих широкие скулы, большие рты с толстыми губами, одинаковый вырез миндалевидных глаз, одинаково торчащие уши. Очевидно, перед нами портрет братьев; тот, который носит бороду, кажется старшим. Оба они некрасивы, сумрачно строги и торжественны в своих подчеркнуто спокойных позах (рис. 1, 2, 3).

Традиционным, почти каноническим жестом римских тогатусов братья придерживают на груди складки тоги — один правой, другой левой рукой. Кисти рук с длинными тонкими пальцами, направленные к друг другу, создают определенный ритм и усиливают впечатление внутреннего контакта между братьями. Складки одежды ложатся сухими, резкими, монотонно-вертикальными линиями; их схематичный рисунок подчеркивает плоскостность бюстов и тем сильнее выделяет объемную пластику голов.

Портреты выполнены в реалистическом духе раннеримского портретного искусства. Индивидуальные особенности лиц подчеркнуты резко, однако без детализации, свойственной многим портретам эпохи республики: здесь скульптурные формы лаконичны и скупы. Крупной неглубокой резьбой переданы волосы, борода и усы.

Некоторый оттенок аскетической мрачности этому рельефу придают простые очертания тяжелой прямоугольной рамы. Лицевая поверхность рамы гладкая, без надписи, обработана лишь троянкой. Следы применения троянки без последующего заглаживания отчетливо видны и на всем фоне рельефа. Шероховатая поверхность фона составляет контраст тщательной

отделке бюстов. Задняя сторона плиты не обработана — очевидно, рельеф был вставлен в стену какого-то сооружения. Вырубленная в раме выемка с правой стороны и срез плеча правого бюста дают основания предполагать, что плита примыкала к выступу в стене, может быть карнизу или пиллястру. Аналогичные композиции встречаются среди римских рельефов.

Рассматриваемый памятник принадлежит к числу редких образцов надгробной римской скульптуры. Подобные рельефы с семейными портретами в прямоугольных рамах встречаются почти исключительно в некрополях античного города Рима, где они украшали стены надгробных алтарей или фамильных усыпальниц римской знати. Несколько таких стел происходит из монументальных гробниц, сохранившихся и сейчас вдоль Аппиевой дороги, например из известной гробницы Цецилии Метеллы; некоторые были найдены у Порто Маджоре, на Виа Кассия и в других окраинных районах античного города. Происхождение эрмитажного рельефа подтверждает его связь с этой группой римских памятников.

Рельеф был найден в одном из болотистых предместий Рима и в 1846 г. куплен архитектором А. Монферраном, строителем Исаакиевского собора в Петербурге. Монферран, как известно, был страстным собирателем памятников искусства, и в середине прошлого столетия его коллекция насчитывала значительное число первоклассных античных скульптур, большинство которых поступило впоследствии в Эрмитаж. В каталоге собрания Монферрана, составленном в 1852 г.², упомянута интересующая нас плита с рельефным изображением двух бюстов. Она отнесена автором каталога ко времени Северов (начало III в. н. э.) и воспроизведена в плохом гравированном рисунке. Это единственная публикация эрмитажного рельефа. Между тем среди аналогичных памятников, общее число которых вообще невелико, этот экземпляр выделяется своими художественными достоинствами.

Обычно такого типа римские надгробия представляют групповой портрет в виде рельефных бюстов или полуфигур, расположенных в ряд в нише мраморной или травертиновой плиты, заключенной в прямоугольную раму. На широком поле рамы большинства стел нанесены имена и титулы изображенных римлян, часто упоминаются вольноотпущенники, ставшие членами римской семьи. В некоторых случаях помещены символические изображения профессии, исполненные в невысоком рельефе: инструменты врача, скриниумы. Иногда раму украшают ликторские фации, говорящие о высокой должности, которую занимал римлянин. Портретные бюсты представляют умерших и членов их семьи. Чаще всего встречаются парные изображения, но иногда пять или даже шесть бюстов размещены в ряд. О социальном ранге изображенных свидетельствует их уверенная осанка, холеные руки с перстнями на тонких пальцах, широкие тоги, лежащиеся глубокими складками, плащи из тонкой ткани на женских фигурах, их модные прически...



1. РИМСКАЯ СТЕЛА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДВУХ БРАТЬЕВ
Мрамор, Государственный Эрмитаж

Обращает на себя внимание удивительная устойчивость типа и стиля этой группы римских стел, общность их формы, техники исполнения, даже единство размеров (высота плит от 70 до 55 см, глубина ниш 14—12 см). Большая часть опубликованных стел, как уже говорилось, происходит из Рима и хранится в римских музеях.

Этой интереснейшей группе памятников, насколько мне известно, пока еще не посвящалось специальное исследование, но в литературе последних десятилетий по раннеримскому искусству уделено внимание и рельефам с портретными бюстами³. Датировка их очень убедительно строится на анализе изображения бытовых деталей, форме тоги, типе причесок, на стилистических сопоставлениях с круглой портретной скульптурой и, наконец, подкрепляется данными палеографического исследования надписей. Основополагающей работой является книга шведского ученого Олофа Фессберга «Этюды по истории искусства Римской республики»⁴.

Стелы интересующего нас типа Фессберг относит к I в. до н. э. и по совокупности признаков делит их на три основные группы. К первой относятся ранние образцы, сохраняющие в своем стиле итало-этруссские традиции, — хронологически они определяются первой четвертью I в. до н. э.

Во вторую группу им включены рельефы, в которых преобладает веристическое направление портретов стиля и эпохи Юлия Цезаря, т. е. относящиеся ко второй четверти и середине столетия. И, наконец, третья группа охватывает стелы, в основе своего стиля продолжающие развитие исконно римского реализма, но уже испытывающие в той или иной степени влияние эллинистического искусства. В некоторых из этих памятников прослеживаются черты «августовского классицизма». Хронологически Фессберг относит третью группу ко времени второго триумvirата и началу империи Октавиана Августа — от 45 г. до конца I в. до н. э. Подобные надгробия встречаются и в первой четверти I в. н. э. Эти поздние памятники теряют простоту и живую непосредственность стиля ранних портретов,

2. РИМСКАЯ СТЕЛА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДВУХ БРАТЬЕВ
вид в три четверти





3. РИМСКАЯ СТЕЛА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДВУХ БРАТЬЕВ
вид в три четверти с другой стороны

но зато приобретают эмоциональность и иногда некоторую манерность в характере изображений.

Итак, разбираемый тип рельефов с портретными бюстами в прямоугольных нишах хронологически ограничен приблизительно столетием: от начала I в. до н. э. до первой четверти I в. н. э.

Эрмитажная плита согласно классификации Фессберга может быть отнесена к третьей группе. Прически обоих римлян типичны для этого времени; зачесанные на лоб короткие волосы полукруглым мысом обрамляют лоб младшего брата; короткие завитки, врезанные толстой линией, лежат двумя рядами. Такая форма прически и рисунок завитков характерны для портретов от эпохи Цезаря до ранней империи. На бюстах рельефных стел второй и третьей группы мы наблюдаем такую же прическу: так лежат волосы у римлянина на стеле семьи Фуриев (Рим, Латеранский музей). Надгробие Фуриев датируется 40—20 гг.⁵ У бородатого римлянина на эрмитажном рельефе прямые волосы, концами зачесанные в одну сторону, прямой резкой линией ограничивают лоб. Подобная прическа особенно распространена в период второго триумvirата, как справедливо отмечает Фессберг⁶.

Широкие тоги с глубоким балтеусом, задрапированные густыми складками, входят в моду со второй половины I столетия до н. э. Рисунок складок на груди бюстов, аналогичный тому, что мы видим на эрмитажном рельефе, встречается на многих стелах времени второго триумvirата и начала империи. Стиль рассматриваемых портретов характеризует определенную линию в развитии портретной скульптуры того же времени: реалистическая трактовка лишена резкости и излишней детализации, лица проработаны обобщенно и лаконично, особенно выразительно промоделированы полные губы. При всем сходстве черт лица обоих братьев сохраняют каждое свою индивидуальность, остро и тонко подчеркнутую художником. Различие в драпировках тоги придает бюстам различные силуэты. Голова левого портрета чуть наклонена вперед, и лицо его, юное с мягкими чертами, более одухотворено; правый держит голову прямо, и это сообщает строгость и некоторую суровость его облику. Борода и усы усиливают это впечатление. Как известно, римляне в то время отпускали бороду в знак траура или какого-нибудь трагического события. Можно предположить, что левый портрет является изображением умершего, а правый представлен в период траура по случаю смерти любимого брата. Сопоставляя эрмитажную стелу с другими подобными памятниками, мы находим стилистическое и типологическое сходство с надгробной плитой семьи Гессиев (Бостонский музей)⁷, которую сейчас большинство исследователей датирует 30 годами до н. э. Но черты линейной трактовки несколько отличают ее от эрмитажного рельефа и заставляют отнести к иному, более выраженному веристическому направлению. В хронологическом ряду Фессберга эрмитажная плита могла бы датироваться более поздним временем. Несомненна близость ее с рельефом семьи Сервилиев

(Рим, Латеранский музей) ⁸. В изображении братьев на эрмитажной стеле наблюдается композиционное сходство с изображением супружеской четы Сервилиев, аналогичен характер пластики лиц. Латеранский рельеф Сервилиев относится к периоду начала империи.

Интересно сравнение эрмитажной плиты с многофигурной стелой Фуриев, где наблюдается та же мягкость и обобщенность пластики лиц. Однако большая динамичность в позах фигур и большая дробность в рисунке складок одежды на портретах стелы Фуриев свидетельствуют об элементах эллинистического влияния в искусстве этого сложного периода.

Если придерживаться скрупулезно точной датировки, то рельеф эрмитажной коллекции можно отнести к 20 годам до н. э. Однако такое увлечение точной датировкой вряд ли исторически правомерно. Мы предпочитаем ограничиться более общим определением и отнести его ко второй половине I в. до н. э.

¹ Инв. № ГЭ. А. 888. Мелкозернистый голубоватый итальянский мрамор покрыт сплошным серым налетом. Правая часть плиты была разбита и составлена из нескольких кусков, скрепленных гипсом; недостающие фрагменты реставрированы гипсом: носы обоих портретов, часть волос над лбом правого бюста, часть его левого уха, складки тоги у левого плеча и прилегающая слева к голове и плечу часть фона рельефа. Поверхность бюстов в нескольких местах сбита. Размеры: длина плиты 1,00 м, высота 63,5 см, максимальная толщина плиты 23,2 см., глубина рельефа 12,7 см. Высота бюстов 48 см; длина лиц: левого бюста — 20,5 см, правого — 21,1 см.

² N. Koe h n e. Description des objets les plus remarquables de la collection de sculpture antique de M. A. de Montferrand (Tiré des Mémoires de la Société Impériale d'archéologie). St. Pétersbourg, 1852, стр. 45, № 29, табл. X. Там же сообщается история поступления памятника в музей.

³ W. A l t m a n n. Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit. Berlin, 1905; F. G o e t h e r t. Zur Kunst der römischen Republik. Berlin, 1931; A. Z a d o k s-J i t t a. Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the Last century of the Republik. Amsterdam, 1932; O. V e s s b e r g. Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik. Lund, 1941.

⁴ O. V e s s b e r g. Указ. соч., стр. 173—206.

⁵ W. A l t m a n n. Указ. соч., стр. 199; F. G o e t h e r t. Указ. соч., стр. 38; O. V e s s b e r g. Указ. соч., стр. 197, 232; B. S c h w e i t z e r. Die Bildniskunst der römischen Republik. Weimar, 1948, стр. 36; A. G i u l i a n o. Catalogo dei Ritratti romani del Museo Profano Lateranense. Roma, 1927, № 2.

⁶ O. V e s s b e r g. Указ. соч., стр. 197.

⁷ F. G o e t h e r t. Указ. соч., стр. 40.

⁸ W. A l t m a n n. Указ. соч., стр. 199; O. V e s s b e r g. Указ. соч., стр. 192, 201; A. G i u l i a n o. Указ. соч., № 1.

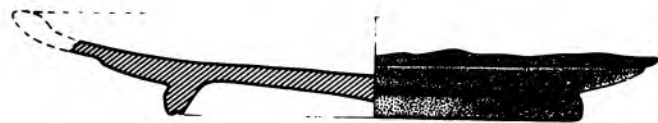
ВОТИВ ГЕРЕЯ ИЗ МИРМЕКИЯ

В последние годы, начиная с 1958 г., в центральной части Мирмекия раскапывался культовый зольник-эсхара IV—III вв. до н. э.¹ При этих раскопках найдено много интересных предметов, в том числе одно фрагментарно сохранившееся чернолаковое блюдо, достойное специального рассмотрения (рис. 1). Оно принадлежит к хорошо известной группе столовой чернолаковой посуды, получившей широкое распространение в IV и первой половине III в. до н. э.²

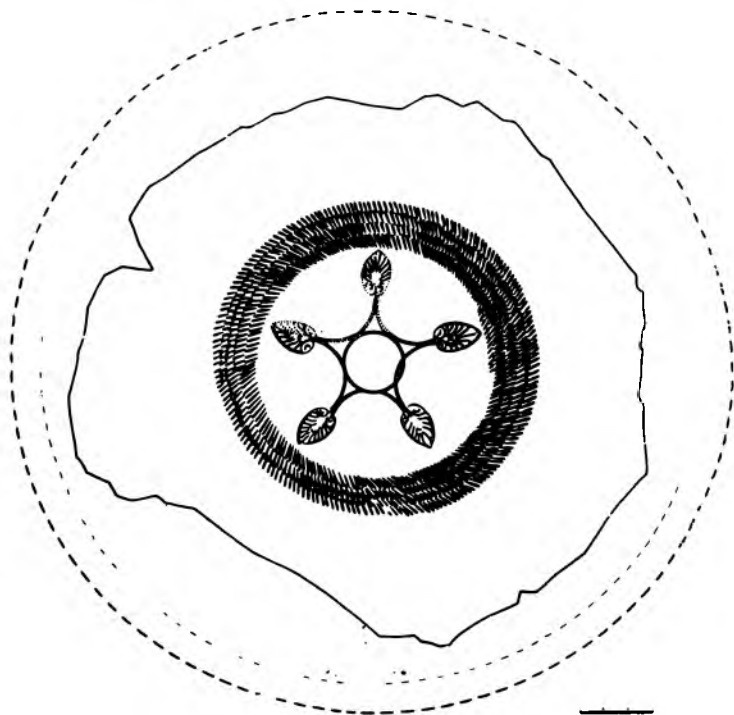
Мирмекийское блюдо имеет низкую кольцевую подставку большого диаметра. Оно сплошь покрыто лаком, исключая нижнюю грань подставки (в ней вырезан желобок), оставленную без покрытия. Керамической массе присущ блеклый желтовато-коричневый цвет; черепок плотный, с большим количеством мелких частиц слюды. Дно блюда внутри украшено широким кругом врезанных штрихов, а на окаймленной кругом поверхности оттиснуты пять «пальметт», попарно соединенных между собою дугами; в центре дна вырезан линейный круг.

Главное, что привлекает к себе внимание в этом блюде, — вырезанные на оборотной его стороне надписи (рис. 2). На круглом поле, обрамленном кольцевой подставкой, крупными буквами написано имя: $\text{HPOFANH}\Sigma$. В противоположной части того же поля читается, точнее говоря восстанавливается (так как соответствующий обломок блюда с частью вырезанной здесь надписи утрачен), другое имя, начертанное в родительном падеже: HPAIOY . Бывшее под ним слово пропало, сохранилась лишь буква Σ .

Под именем Герофана расположена надпись в виде целой строки: $\text{OYX HPOFANHNTOS AN HPAIOY}$. Попутно отметим применение здесь лигатуры: буква *ню* в частице AN и буква *эта* в имени HPAIOY связаны. Еще одна надпись вырезана также на оборотной стороне блюда, но уже вне пределов поля, ограниченного подставкой, ближе к краю блюда:



1. ЧЕРНОЛАКОВОЕ БЛЮДО
 РУБЕЖА IV—III вв.
 ДО Н. Э.;
 профиль и вид сверху



ΗΡΑΙΟΣ ΑΝΕΘΗΚΕΝ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΣΠΑΡΔΟΚΟΥ. И здесь применена лигатура: конечная буква *ню* в слове ΑΝΕΘΗΚΕΝ связана с *альфой* следующего слова.

Рассматривая все вырезанные на блюде надписи в совокупности и располагая их в определенной логической последовательности, наиболее вероятным представляется следующее развитие текста. Блюдо в качестве votивного дара Герее, очевидно, должно было поступить в святилище. Но по какой-то причине на вотиве появилось не имя Герее, а другое имя: *Ἡρόφι υἱός*. Возможно, это была просто оплошность мастера, которому жертвователю поручил выгравировать свое имя. Могло быть и хуже. Пекий Герофан попытался чужой обетный дар приписать себе и, воспользовавшись какими-то неизвестными нам обстоятельствами, сумел на не принадлежащем ему предмете поставить свое имя.

Как бы то ни было, истинный собственник был вынужден со всей решительностью опровергнуть ложное утверждение. Поэтому на блюде появилась надпись: οὐχ Ἡροφάνητος ἀν Ἡραίου — «ни в коем случае не Герофана, а Герея» (о странной форме родительного падежа Ἡροφάνητος речь будет ниже). Затем, в целях большей убедительности, крупными буквами было выведено имя Ἡραίου и что-то еще написано под ним. Уцелевшая конечная сигма позволяет предположить во второй строке слово [ΔΟΣΙ]Σ: Ἡραίου [δοσι]ς — дар Герея.

Чтобы энергичнейшим образом воспрепятствовать представлению, будто Герофан в качестве владельца блюда посвятил последнее божеству, была вырезана еще одна последняя надпись Ἡραῖος ἀνέθηκεν ἄρχοντας Σπαρδοχού. Как видим, тут все предельно четко разъяснено. Блюдо является вотивом Герея, посвящение блюда божеству совершено во времена правления архонта Спартока, имя которого, что в высокой степени примечательно, передано с буквой *дельта* вместо обычной *тау*.

Итак, представляется бесспорным, что блюдо принадлежало Герею. Последний в качестве *ex voto* даровал блюдо божеству, имя которого, к сожалению, не названо.

Фраза οὐχ Ἡροφάνητος ἀν Ἡραίου, в которой частица οὐχ применена ради усиления отрицательного значения οὐχ, привлекает к себе внимание формой родительного падежа имени Герофана. Вместо Ἡροφάνου написана усложненная и явно ошибочная форма Ἡροφάνητος. Возможно — φάνης, входящее в состав теофорного имени Ἡροφάνης, оказалось сближенным с именем божества орфиков Φάνης, у которого родительный падеж имел форму Φάνητος. Другой причиной могла явиться ошибочная ассоциация, в результате которой родительный падеж был образован по образцу Ἡροφάνης — родительный падеж Ἡροφάνητος. Это последнее имя не зарегистрировано в дошедших до нас памятниках письменности, но существование его вполне мыслимо³.

Надлежит теперь попытаться более точно выяснить, к какому времени относится блюдо и начертанные на нем граффити. Лак блюда тусклый, с металлическим отблеском. Этот признак в данном случае, однако, мало что может дать. Более показательной представляется штампованная орнаментация, которой достаточно щедро уснащено дно мирмекийского блюда.

С конца V в. стали применяться в качестве украшения дна чаш, кубков, тарелок целые декоративные композиции штампованного орнамента, состоящие из круга штрихов («насечки») и групп размещенных по дну пальметт, которые соединены между собою врезанными дугами⁴. Разнообразные комбинации такого рода орнаментальных мотивов удерживались в производстве чернолаковой посуды до начала III в. В последующее время продолжалось украшение такой посуды штампованными пальметтами (потерявшими, правда, былую свою четкость, стройность и строгость) в сочетании с кругами из врезанных штрихов или линейных кон-

центрических кругов⁵. Но дуги, соединяющие пальметты, из употребления вышли. Поэтому время изготовления мирмекийского блюда нельзя сколько-нибудь значительно отдалять от рубежа IV—III вв. и относить к более позднему времени.

Для уточнения даты существенное значение имеют еще и «пальметты», оттиснутые на блюде. Форма их такова, что фактически это уже не пальметты, а обычные овальные листы. Их было пять (один утрачен), причем каждый лист углублен и имеет непрерывный внешний контур. Выпуклые же линии листа — это внутренние жилки. В развитии штампованной орнаментации чернолаковой керамики появление оконтуренных «пальметт», сходных с «пальметтами» мирмекийского блюда, относится к концу IV в.⁶

Суммируя все сказанное выше, мы должны датировать мирмекийское блюдо рубежом IV—III вв., самое позднее — первой четвертью III в. Следовательно, Герей, очевидно, посвятил свое блюдо при Спартоке III, сыне Евмела, правившем в 304/303—284/283 гг. Скорее всего, посвящение было произведено в 80 годах III в. до н. э.

Такой дате не противоречит и характер письма граффити. В нем не обнаруживаются никаких признаков, позволяющих отнести надписи, скажем, к середине III в. или второй его половине, когда в монументальную эпиграфику Боспора внедряются некоторые новые характерные формы⁷. Присутствие в граффити маленьких омикронов не противоречит сказанному выше, так как в надписях-граффити тенденция к применению мелких омикронов явно опережала аналогичное явление в лапидарной эпиграфике. В этом легко убедиться, обратившись к сериям известных в настоящее время граффити второй половины IV в. до н. э.⁸

Во времена Спартока III на Боспоре впервые начали применять по отношению к правителю один только царский титул. Пантикапейская надпись (IOSPE, II, 14) датирована словами: βασιλεύοντος Σπάρτοκου τοῦ Εὐμήλου. В афинском декрете 285/284 гг. имя Спартока III сопровождается титулом βασιλεύς⁹. Но вместе с тем имеются надписи, из которых следует, что Спартока III титуловали иногда и по-старому — ἄρχων καὶ βασιλεύων (IOSPE, II, 348, 349), а порой применяли только титул архонта — ἄρχων (IOSPE, II, 13). С таким титулом архонта фигурирует Спарток III в надписи на мирмекийском блюде.

Интересно, что и в следующий период, во времена Перисада II продолжалась такая же неустойчивость в титуловании боспорского правителя, хотя доминирующим, безусловно, был титул βασιλεύς. Все это наглядно показывает, насколько к концу IV в. на Боспоре потеряла всякий реальный смысл двойственность титулатуры правителей (ἄρχων καὶ βασιλεύων), так как Спартокиды давно уже фактически стали носителями единоличной власти, т. е. монархами¹⁰. Поэтому, когда, уподобляясь эллинистическим монархам, боспорские правители сочли для себя наиболее соответствующим царский титул (βασιλεύς), то их подданные, хотя и ус-



2. ГРАФФИТИ НА НИЖНЕЙ СТОРОНЕ
БЛЮДА

воили это новое звание, но по старой памяти продолжали иногда называть своих правителей просто архонтами. Очевидно, это последнее никого не смущало, так как на Боспоре звание *ἄρχων* применительно к Спартокидам издавна обозначало совершенно то же самое, что и *βασιλεύς*, или *βασιλεύων* — правитель, обладающий всей полнотой высшей государственной власти.

В граффити, вырезанных на мирмекийском блюде, есть еще один момент, привлекающий к себе внимание — написание имени архонта Спартока: *Σπαρδοχοῦ*. Во всех дошедших до нас письменных упоминаниях боспорских правителей, носивших имя Спартока, последнее всегда написано с буквой *tau* — *Σπαρτοχος*, у Диодора: — *Σπαρταχος*. Между тем на мирмекийском блюде в этом имени вместо *tau* поставлена *дельта*. Спрашивается: нельзя ли замену одной буквы другой объяснить простой ошибкой. Едва ли такое упрощенное толкование данного факта уместно. И вот почему. Имя *Σπαρτοχος* по своему происхождению фракийское ¹¹. Но в таком своем звучании, обусловленном греческой транскрипцией, это бесспорно фракийское имя выступает уже в эллинизированной форме.

В фракийском оригинале то же имя звучало не совсем так. У Фукидида имя одрисского царя дано в форме *Σπαρδοχος* (II, 101, 5); на монетах этого царя 424 г. наряду с изображением фракийского всадника представлено имя правителя: *Σπαρδοχο* ¹². Неспроста, конечно, здесь нашла

себе место буква *дельта*. Она передавала подлинное звучание имени. И поэтому в высшей степени важно сообщение Геродиана (I, 150, 22—23): Σπαρδοχος Θράκιον ὄνομα. Имевшийся в распоряжении Геродиана литературно-лексический материал позволял именно так определить это фракийское имя. Очевидно, ближе всего к оригиналу было Σπορδοχος или Σπαρδοχος. В грецизированной передаче оно приобрело форму сначала Σπαρadoxος, затем Σπαρτοχος, Σπαρταχος.

Написанное на мирмекийском блюде имя боспорского правителя ἄρχοντος Σπαρδοχου, очевидно, отражает то, как это имя фактически звучало в речевом обиходе. Стало быть, параллельно с официально-литературной, по существу эллинизированной формой Σπαρτοχος, была в употреблении и другая форма Σπαρδοχος, что очень убедительно свидетельствует о подлинно фракийских корнях этого имени у боспорских правителей.

Имя Σπαρτοχος правителей Боспора — это не просто имя фракийского происхождения, получившее в такой эллинизированной модификации распространение и в греческом мире. В действительности, боспорские правители носили фракийское имя Σπαρδοχος, взятое непосредственно из самой Фракии, причем еще в то время (очевидно в V в.), когда не успела образоваться эллинизованная форма (Σπαρτοχος), не только усвоенная затем греческой средой, но утвердившаяся в таком «облагодзвученном» виде, по-видимому, и в самой Фракии.

Об этническом происхождении боспорской династии Спартокидов, как известно, в исторических источниках нет сведений. Такое положение открыло широкие возможности для конструирования различных ученых гипотез, число которых с течением времени растет. В основателе династии Спартоке предлагали видеть фракийца, скифа, синда (потомка киммерийцев) и, наконец, эллина. С нашей точки зрения, которую мы уже не раз высказали, предпочтение заслуживает фракийская гипотеза. Последняя опирается на некоторые, пусть косвенные, но все же фактические доказательства, тогда как все остальные предположения, как это нам представляется, имеют в значительной мере чисто умозрительный характер и лишены реальных оснований.

Одним из особенно веских аргументов в пользу происхождения Спартокидов из среды фракийской знати являются имена. У боспорских правителей этой династии самыми популярными были имена Спарток и Перисад. Оба эти имени фракийские. При этом особенно показательно, что носителями названных имен (Σπαρδοχος, Βηρισαδης)¹³ во Фракии были представители правящей верхушки, члены фракийской династии Одрисов. Следовательно, перед нами бесспорный факт общности традиций у фракийских Одрисов и боспорских Спартокидов.

Граффито на мирмекийском блюде, передающее имя Σπαρδοχος, свидетельствует, что имя Спарток у боспорских правителей коренным об-

разом связано с самой Фракией. Так мы получаем еще один дополнительный штрих, подкрепляющий гипотезу о фракийском происхождении династии Спартокидов на Боспоре¹⁴.

¹ В. Ф. Гайдукевич. Мирмекийские зольники-эсхары. КСИА, 103, 1964, стр. 28 сл.

² См.: «Excavations at Olynthus», part V. Baltimore, 1933, табл. 157—159; Н. А. Томпсон. Two Centuries of Hellenistic Pottery. «Hesperia», III, 1934, стр. 433, рис. 116 (A 70 C 1); «Ольвия», I, 1940, Киев, табл. XXIII, 1, 2.

³ А. А. Белецкий высказал это предположение при обсуждении нашего сообщения на сессии Института археологии АН УССР в апреле 1962 г.

⁴ Образцы так украшенной чернолаковой керамики конца V и начала IV в. см.: «Excavations at Olynthus», part XIII, 1950, табл. 220, 769; 222, 774, 778; 223, 753, 229, 869.

⁵ Эволюция штампованной орнаментации чернолаковой керамики хорошо показана в работе Н. А. Томпсона. Указ. соч., стр. 431; см. также: Л. Ф. Силантьева. Два килика из некрополя Нимфея (к вопросу о развитии чернолаковой керамики). «Труды ГЭ», II, 1958, стр. 67 сл., в статье дана главная литература вопроса.

⁶ Н. А. Томпсон. Указ. соч., стр. 431, рис. 115, A13.

⁷ Мы здесь имеем в виду прежде всего ряд надписей времени Перисада II. См.: А. И. Болтунова, Т. Н. Книпович. Очерк истории греческого лапидарного письма на Боспоре. НЭ, III, М., 1962.

⁸ И. И. Толстой. Греческие граффити древних городов Северного Причерноморья. М.—Л., 1953.

⁹ Syll., 3, 370.

¹⁰ О ранней практике применения звания *μὲνάρχος* по отношению к властителям-тиранам см.: А. И. Доватур. Повествовательный и научный стиль Геродота. Л., 1957, стр. 46 сл.

¹¹ D. Detschew. Die thrakischen Sprachreste. Wien, 1957, стр. 473; I. I. Russu. Elementele traco-

getice în Scitia și Bosporul Cimmerian. SCIV, IX, 2, 1958, стр. 330. L. Zgusta. Die Personennamen griechischer Städte der Schwarzmeerküste. Praha, 1955, стр. 287, § 576.

¹² В. Head. Historia numorum. Oxford, 1911, стр. 282.

¹³ В связи с совершенно необоснованными попытками некоторых исследователей (D. Detschew. Указ. соч., стр. 325 сл., 353) взять под сомнение принадлежность имени Πατρισαδης к фракийскому языку сошлемся на авторитетное заключение Л. Згусты (L. Zgusta. Указ. соч., стр. 284, № 567), который в полном согласии с В. Томашеком интерпретирует имя Πατρισαδης, как имя фракийское. Что имя Πατρισαδης, носителями которого было пять боспорских царей IV—II вв., представляет модификацию, параллельную форме фракийского имени Βηρισαδης (с таким именем известен одрисский правитель, 359—356), это самым решительным образом удостоверено Динархом. Последний, перечисляя (в 324 г.) боспорских правителей, Перисада I назвал Βηρισαδης (Din. adv. Demosth., 43). Динарх, несомненно, отлично знал, что боспорское имя Πατρισαδης и фракийское имя Βηρισαδης — одно и то же. В этой связи не менее показательно сохранившееся у Афиней (VIII, 349) известие о посещении Боспора кифаредом Стратоником, при этом Перисад I также назван Берисадом Βηρισαδης. Идентичность обоих имен, как видим, не вызывала никаких сомнений.

¹⁴ Написание имени архонта Спартока через *δ* вместо *τ* не встречено ни в одном официальном документе и форма этого имени на votивном блюде может говорить скорее о фракийском происхождении лишь посвяtitеля блюда, но не династии боспорских Спартокидов (Ρεδ.).

РЕЛЬЕФ ИЗ ГЕРМОНАССЫ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ГЕРАКЛА

На восточной окраине Таманского городища в 1962 г. жители станицы Таманской, добывая камень, обнаружили два обломка мраморной плиты с рельефным изображением Геракла. Обе части этого рельефа были найдены на глубине около 1,5 м от современной поверхности и лежали, по-видимому, в городском слое тмутараканского времени ¹.

Памятник высечен из белого мелкозернистого блестящего мрамора. Его поверхность покрыта желтоватой патиной, придающей скульптуре теплый золотистый оттенок.

Плита дошла в сильно поврежденном виде: она разбита на две части. Излом старый, с окатанной поверхностью. Совмещение по линии излома верхней и нижней частей рельефа возможно только в одном месте — у левого края плиты. На остальных участках края изломов не соприкасаются. Отбит и утерян верхний край плиты с прилегающими углами, причем края изломов этой части также старые.

Поверхность рельефа местами выщерблена или сбита. Особенно пострадала голова изображенной на рельефе мужской фигуры: поверхность лица и волос сбита и сильно стерта. Сохранилось только несколько локонов на левой стороне головы, прихваченных повязкой. Заметны и другие следы порчи памятника: сбой на нижней части корпуса, углубления на боковых сторонах плиты и повторная отёска левой боковой стороны, сделанная с целью уменьшения ширины плиты на 4—5 см.

Поверхность изломов и сбоев покрыта такой же желтоватой патиной, как и поверхность сохранившихся участков скульптуры, что свидетельствует о давности всех этих повреждений. По-видимому, еще в тмутараканское время была сделана попытка использовать плиту в качестве строительного материала. В процессе обработки она была разбита, и тогда же скульптурное изображение могло испорчено нарочитыми сбоями поверхности (рис. 1).

Рельеф изображает Геракла в зрелом возрасте. У него курчавая борода, узкая повязка охватывает волосы. Геракл стоит в спокойной позе; правой рукой он опирается на опущенную палицу, поставленную тяжелым концом на какой-то выступающий предмет пирамидальной формы (скала?); на левую, согнутую в локте руку наброшена львиная шкура со свисающей мордой и когтистой лапой. В этой руке герой держит яблоки Гесперид. Таким образом, Геракл представлен здесь после завершения одного из самых трудных своих подвигов.

Изображение фигуры реалистично, хотя пропорции тела несколько вытянуты, а голова, посаженная на могучую шею, уменьшена в размере. Герой стоит, опираясь на правую ногу, слегка отставив левую ступню, касающуюся земли всей подошвой. Движение передано свободно. Нижняя часть фигуры поставлена почти фронтально, в то время как торс и голова повернуты на три четверти вправо. В том же направлении протянута и правая рука. Создается впечатление поворота верхней части фигуры в глубь пространства. Это движение усилено отклонением корпуса в сторону левого плеча.

Изображение фигуры в движении не нарушает, однако, равновесия композиции и ее спокойного ритма: движению корпуса противопоставлено устойчивое положение опорной ноги и прямые линии свисающих складок тяжелой шкуры. В то же время строгий ритм нижней части композиции несколько оживлен движением свободной левой ноги и легким наклоном палицы. Верхняя часть фигуры вписана в треугольник, середина которого совпадает с лицевой линией и серединой плиты.

Спокойная, уравновешенная композиция скульптуры всецело связана с традициями греческого искусства IV в. до н. э., в котором реалистическое воплощение образа и сложное пространственное построение фигуры сочетается с простой, ясной и гармоничной композицией всего изображения. Вместе с тем рельеф отличается некоторыми стилистическими особенностями, характерными для произведений несколько более позднего времени и свидетельствующими о переработке образов греческой пластики V в. до н. э. в эллинистическое время, скорее всего в III в. до н. э.

Обращают на себя внимание живописные приемы в трактовке рельефа: те части фигуры, которые поворотом корпуса как бы отодвинуты назад, переданы более низким рельефом и несколько уменьшены в объеме, в то время как выдвинутая на первый план верхняя часть корпуса, особенно рука, держащая яблоки, переданы в очень высоком рельефе, почти объемно. Впечатлению различной высоты рельефа способствует различная глубина гладкого фона рельефа: большая заглубленность фона в нижней правой стороне композиции усиливает впечатление объемности скульптурной формы левого бедра и руки со свисающей шкурой. Удлиненные пропорции тела, создающие впечатление легкости фигуры, в сочетании с плавными изысканными линиями контура также характерны для пластики эллинистического времени.

Мастер этого рельефа, несомненно, был знаком с творчеством Лисиппа, создавшего новый, реалистический образ человека и выдвинувшего новые задачи пространственного построения скульптуры. Более того, мы пришли к заключению, что композиция рельефа из Гермонассы чрезвычайно близка к композиции произведения великого сикионского мастера, создавшего цикл скульптур, посвященных подвигам Геракла (о перенесении этих скульптур из Акарнании в Рим упоминает Страбон ²). Это прославленное произведение Лисиппа послужило образцом и прототипом для ряда изображений в античном искусстве, что можно проследить в иконографии произведений скульптуры вплоть до позднеантичного времени.

Вопросу об акарнанских бронзах Лисиппа посвящено специальное исследование В. Д. Блаватского ³. Он убедительно доказал, что изображения подвигов Геракла на одном из саркофагов III в. н. э., находящемся в музее Торлония, представляют позднейшие повторения сюжетов акарнанских бронз, которые сохранили особенности сюжета и композиции произведений Лисиппа ⁴. В. Д. Блаватский пересмотрел имеющиеся в литературе атрибуции, отнесенные к акарнанским бронзам Лисиппа, и остановился на тех образцах, которые могут считаться достоверными. В их числе три статуэтки



1. МРАМОРНЫЙ РЕЛЬЕФ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ГЕРАКЛА, НАЙДЕННЫЙ НА ТАМАНСКОМ КЛАДБИЩЕ

Геракла, душащего льва (в музеях Оксфорда, Флоренции и в Эрмитаже), и статуэтка Геракла, поймавшего киринейскую лань (в Палермском музее). В этих скульптурах В. Д. Блаватский наблюдает стилистические особенности искусства Лисиппа и устанавливает прямую связь их композиции с изображениями на саркофаге Торлония. Этими скульптурами, связанными с двумя сюжетами из истории подвигов Геракла, и ограничивались до сих пор сведения о достоверных репликах акарнанских бронз.

Рельеф Геракла из Гермонассы, как нам представляется, дополняет число реплик акарнанских скульптур Лисиппа. Стилистический анализ, как мы показали выше, позволяет усмотреть в этом произведении черты, близкие стилю Лисиппа, несмотря на то, что это произведение является работой мастера эллинистического времени.

Атрибуция рельефа из Гермонассы становится еще более надежной при сравнении его с рельефом, помещенным на одной из узких сторон саркофага в Торлония, где изображен Геракл с яблоками Гесперид⁵ (рис. 2). Герой представлен здесь в той же позе: опираясь на правую ногу, он держит в опущенной руке палицу, конец которой поставлен на лежащую возле его правой ноги голову животного, по-видимому, тельца. Левая нога поставлена свободно. Рука согнута в локте, и с нее свисает львиная шкура. В этой руке герой держит яблоки Гесперид. Бородатая голова Геракла повернута в сторону правой вытянутой руки. На голове — повязка.

Среди изображений Геракла на саркофаге Торлония повязка на голове бородатого героя показана только в одной композиции — Геракл с яблоками Гесперид, на других рельефах повязка обозначена лишь на голове юного, безбородого Геракла.

Сходство композиции рельефа из Гермонассы с изображением на саркофаге Торлония и стилистические особенности самого рельефа, о которых говорилось выше, позволяют поставить эту скульптуру в связь с акарнанскими бронзами Лисиппа и отнести ее к числу реплик, выполненных на 40—50 лет позже прославленного оригинала.

Исполнителем этого рельефа был несомненно греческий скульптор, по всей вероятности — аттический. В эллинистическое время традиции классического искусства особенно бережно хранили мастера Аттики, которым был понятен возвышенный и в то же время человечно простой образ божества.

Особенности мрамора, похожего по внешнему виду на пентелийский, тоже не противоречат предположению об аттическом происхождении рельефа из Гермонассы.

Рельеф из Гермонассы представляет собой посвятельный памятник. Об этом свидетельствует само изображение мифологического героя, являющееся основным сюжетом скульптурной композиции. Края плиты оформлены в виде рельефной рамки, ширина продольных частей которой равна 0,1 м, а ширина нижней поперечной части — 0,2 м. Верхняя часть обрамления, как уже сказано выше, не сохранилась. По-видимому, оформление

плиты было решено в архитектурных формах, т. е. в виде антаблемента и фронтона, с боковыми пилястрами, увенчанными капителями. Боковые части обрамления рельефа в таком случае могут быть поняты как пилястры.

Греческий культ Геракла был занесен в Северное Причерноморье очень рано, и образ героя был известен там повсеместно. Иконография Геракла в городах Северного Причерноморья была настолько популярна, что уже в V в. до н. э. нашла отражение в монетных изображениях Ольвии, Синдики, а несколько позднее и других центров⁶. Особенно популярен был культ Геракла в Херсонесе⁷. На азиатской стороне Боспора почитание Геракла имело особое значение в связи с местным культом Афродиты Апатуры. Здесь почитали этого героя как освободителя и защитника Афродиты в борьбе с гигантами.

В станице Таманской были найдены части скульптурного фриза, опубликованные Л. П. Харко⁸. Фриз изображает битву Геракла с гигантами и участвующую в этой борьбе Афродиту Апатуру. Л. П. Харко предложил два варианта реконструкции таманского фриза и на основании стилистических особенностей скульптуры отнес этот памятник к первой половине III в. до н. э. На азиатской



2. ГЕРАКЛ С ЯБЛОКАМИ ГЕСПЕРИД НА САРКОФАГЕ В МУЗЕЕ ТОРЛОНИА

стороне Боспора найдены три надписи в честь Геракла, две из них относятся к III в. до н. э.⁹ Следовательно, они современны рельефу из Гермонассы и фризу с изображением гигантов.

Находка в Гермонассе новой скульптуры дополняет данные о популярности культа Геракла в эпоху Спартокидов на азиатской стороне Боспора и свидетельствует о существовании в Гермонассе какого-то сооружения, связанного с почитанием этого героя.

¹ В настоящее время плита реставрирована и хранится в ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва).

² Strabo, X, 2, 21.

³ В. Д. Блаватский. Акарнанские бронзы Лисиппа. СА, VII, 1941, стр. 189 сл.

⁴ Там же, стр. 192—193, рис. 3 и 4.

⁵ C. Robert. Die antiken Sarkophagreliefs III, 1, Berlin, 1897, XXXV, № 126.

⁶ А. Н. Зограф. Античные монеты. МИА, № 16, 1951, стр. 125, табл. XXXII, 1; стр. 147, табл. XXXV, 19—21; стр. 162, табл. XXXIX, 5; стр. 168, табл. XXXIX, 39, 41; стр. 182, табл. XLII, 11, 15 и др.

⁷ Г. Д. Белов. Херсонесские рельефы. ВДИ, 1940, № 3, 4, стр. 281; Н. В. Пяттшева. О культе Геракла в Херсонесе. ВДИ, 1948, № 2, стр. 197 сл.; С. Ф. Стржелецкий. Жертвенники Гераклу из так называемого Страбоновского Херсонеса. ХС, IV, 1948, стр. 97 сл.; А. Н. Щеглов. Светильник с изображением Геракла. СХМ, I, 1960, стр. 21 сл.

⁸ Л. П. Харко. Фрагмент фриза с изображением гигантов из станицы Таманской. СА, VII, 1941, стр. 81 сл.

⁹ IOSPE, II, 350; Н. П. Розанова. Новые эпиграфические памятники Таманского полуострова. СА, VII, 1941, стр. 250.

АМАЗОНОМАХИЯ НА МОЗАИКЕ АПОЛЛОНИИ ИЛЛИРИЙСКОЙ

В 1959 г., при раскопках античного города Аполлонии Иллирийской была обнаружена многофигурная мозаика, покрывавшая пол одной из комнат обширного здания первых веков н. э.¹ Это — одна из немногих мозаичных фигурных композиций, открытых до сих пор в Аполлонии.



Комната В, в которой открыта мозаика, находится в ряду других комнат, расположенных в юго-восточной части здания и представлявших собой банные помещения. Расположение этой комнаты рядом с калдарием (комната А) заставляет предполагать, что она служила аподитериумом.

Мозаика, выполненная из кубиков разноцветных известняков, покрывает всю площадь пола размерами 7,50 × 6,50 м. Большую часть мозаики занимает эмблема (4,60 × 3,60 м), выполненная в технике *opus vermiculatum*; размеры кубиков в среднем от 0,8 × 0,1 × 0,1 см до 0,05 × 0,05 × 0,05 см. В эмблеме представлена многофигурная композиция, полихромная на белом фоне, в которой заключены четыре сцены на сюжет амазономании. Эмблема окаймлена прямоугольной рамой, состоящей из четырех орнаментальных мотивов, расположенных поясами (рис. 1)².

Сюжет амазономании был широко распространен в античном изобразительном искусстве с середины V в. до н. э. до императорского времени. Среди многочисленных изображений различных сцен амазономании можно неоднократно встретить сюжеты, аналогичные сюжетам сцен рассматриваемой мозаики, а также близкие им по композиции. Все они восходят в большей или меньшей степени к древним образцам творений великих греческих художников, как Микон, Панайн, Фидий, произведения которых в большинстве случаев утрачены, и мы можем судить о них, в особенности о живописных, лишь по описаниям Павсания. Он пишет, что в Афинах, на средней стене стои Пойкиле, была изображена борьба афинян

с амазонками ³. Автором живописи Плутарх и Диоген Лаэртский называют Микона ⁴.

Картины на тот же сюжет работы Микона и Панайна украшали, по свидетельству Павсания, стену храма Тезея и подножие трона Зевса Олимпийского. Первая приписывается Микону ⁵, вторая, по словам Павсания, принадлежала творчеству Панайна ⁶. Рельефом на тему амазономахии Фидий украсил щит на статуе Афины Партенос ⁷. Позднейшие художники воспроизводили мотивы амазономахии, как и мотивы других сюжетов, изображенных в творениях греческих мастеров классической эпохи, на разнообразных памятниках, начиная с расписных ваз V в. до н. э. и кончая римскими саркофагами и мозаичными полами.

В эмблеме мозаики из Аполлонии Иллирийской заключены четыре сцены, обращенные попарно в две противоположные стороны. Сцены эти непосредственно не связаны между собой в действии и представляют четыре обособленные группы. Изображения двух групп сохранились почти целиком, две другие — в сильно фрагментированном состоянии.

Группа I изображает эпизод из поединка Ахилла с Пентесилеей (рис. 2) под стенами Трои ⁸. Ахилл держит на руках тело убитой им Пентесилеи. Голова ее была, видимо, запрокинута назад (сохранились лишь свешивающиеся вниз длинные черные волосы). Фигура Ахилла изображена фронтально, голова его повернута вправо ⁹, взор устремлен на лицо Пентесилеи. Поза умершей с безжизненно повисшими руками и свешивающимися вниз длинными волосами, выразительный взгляд Ахилла, устремленный на мертвую, — все эти моменты создают впечатление глубокого трагизма данной сцены.

В трактовке фигур заметна некоторая диспропорция: фигура Пентесилеи изображена крупнее, чем Ахилла, ноги ее непомерно длинны. Художник был, видимо, связан необходимостью заполнить пространство фона, пожертвовав правильностью перспективы. Этим же можно объяснить и «свободное» размещение на картине доспехов, которые должны были по замыслу изображения быть брошены на землю.

Ахилл изображен в доспехах гоплита. Справа от его фигуры на поле мозаики изображен его щит, с правого бока свешивается меч в ножнах ¹⁰. На голове надет шлем типа ионийского, какие обыкновенно фигурируют в вазовой живописи: с высоким гребнем в форме полумесяца и забралом, защищающим нос и щеки, со стилизованным изображением щелей для глаз и носа. Шлем выложен многоцветными кубиками — желтыми, белыми, серыми, пурпурными и розовато-лиловыми — для создания впечатления сверкающей на солнце меди; из-под шлема выбиваются черные волосы. На Пентесилее надет короткий белый хитон, перехваченный в талии зеленым поясом, на ногах — высокие сапожки с серым плетением и пурпурными шнурками ¹¹. Тела обеих фигур выполнены в розовато-лиловом, пурпурном и белом цветах, передающих в совокупности теплый колорит живого человеческого тела с его различными оттенками. Сцена сохранилась

почти целиком: утрачены только лицо Пентесилеи и верхняя часть ее фигуры до пояса. Мотив этот восходит к рельефу щита Партенос, о чем свидетельствует одна из сцен на копии Ленорманна ¹².

На картине Панайна, по словам Павсания, была изображена умирающая Пентесилея и поддерживающий ее Ахилл ¹³. Поскольку этот мотив с теми же персонажами представлен и в изображении группы I аполлонийской мозаики, она является одним из поздних воспроизведений живописного оригинала V в. до н. э., каким являлась картина Панайна. Разумеется, данная сцена в том виде, как она дошла до нас в мозаике римского времени, не может рассматриваться как точная копия живописи трона Зевса. Путь, пройденный этим мотивом в античном искусстве, длинен и сложен, и изображения его могли дойти до художников императорского времени в сильно измененном виде.

Наиболее близкие аналогии группе I встречаются на рельефах саркофагов римского времени с изображением сцены, где Ахилл держит на руках сраженную им Пентесилею ¹⁴. Разница между изображениями на саркофагах и изображением на аполлонийской мозаике заключается лишь в том, что на саркофагах Ахилл смотрит не вправо, в сторону Пентесилеи, а влево, как бы озираясь на наступающего оттуда врага, либо прямо. Фигура Пентесилеи на саркофагах изображается обычно развернутой в фас или почти в фас, в то время как на нашей мозаике тело ее вытянуто по диагонали.

Группа II дошла до нас лишь в виде незначительного фрагмента. Очевидно, здесь был изображен поединок грека с конной амазонкой. От этой сцены сохранилась часть изображения лошади, вставшей на дыбы, часть пельты амазонки, острое копыта грека и его щит, лежащий на земле, под крупом лошади ¹⁵. По сохранившимся остаткам этой сцены трудно с точностью представить ее композицию в целом. Здесь, помимо дошедших до нас изображений с аналогичным сюжетом, само построение эмблемы в целом позволяет судить о возможном размещении изображенных в ней персонажей. Судя по размерам места, отведенного для этой группы, она могла состоять только из изображения галопирующей амазонки в единоборстве с греком. Подобные сцены в античном изобразительном искусстве подчинены трем основным мотивам: первый — амазонка направляет копыта на выступающего против нее тяжеловооруженного грека, обыкновенно сопровождаемого легковооруженным товарищем; второй — грек стаскивает за волосы с коня амазонку; третий — амазонка на вздыбленном коне нападает на упавшего грека.

Судя по тому, что передние ноги лошади изображены слишком близко к орнаментальной рамке эмблемы, впереди лошади не было места для изображения человеческой фигуры. Следовательно, мотив наступающих друг на друга амазонки и грека в данном случае изображен быть не мог.

Далее, под крупом лошади отсутствует фигура павшего грека, там имеется лишь изображение его щита. Отпадает, следовательно, мотив, где

упавший грек оказывается под ногами лошади. Остается мотив — грек стаскивает с коня амазонку. Для изображения фигуры грека позади лошади в поле эмблемы имелось достаточно места. К тому же здесь сохранилось изображение острия копья, которое, возможно, держал в одной руке грек, ухватив другой рукой за волосы амазонку. При этом он должен был бросить щит, который оказался под ногами лошади. Этот мотив кажется наиболее соответствующим изображению, заключавшемуся в данной сцене. Исследователи склоняются к тому, чтобы видеть в изображении этого мотива воспроизведение живописного оригинала, которым, по всей вероятности, служила живопись Микона в стое Пойкиле ¹⁶.

Группа III, как и группа II, дошла до нас лишь в небольшом фрагменте, на котором сохранилось изображение ног упавшей на землю амазонки и ступни грека, попирающей ее правую голень, возле колена (рис. 3). Одета амазонка в этой сцене так же, как и остальные. Справа от амазонки видно изображение кончика ножен меча грека, подвешенного с левого бока, еще правее — изображение пельта и секиры амазонки ¹⁷.

Судя по сохранившейся части этого изображения, перед нами воспроизведение одной из сцен, восходящей к оригиналу Фидия, неоднократно копировавшейся позднейшими художниками. О таком происхождении изображения говорит наличие подобной сцены на копиях щита Партенос Штрангфорда и Ленормана ¹⁸. Наиболее близка аполлонийской сцене — сцена на щите Штрангфорда. На этой копии отчетливо можно рассмотреть деталь изображения, сохранившуюся на аполлонийской мозаике, — момент, когда грек наступает на ноги поверженной амазонки. На копии Ленормана эта деталь отсутствует. Изображение на аполлонийской мозаике сближается с копией Штрангфорда и в трактовке ландшафта, представленного в виде ровной местности, в противоположность копии Ленормана, где местность представлена холмистой. Таким образом, изображение данной сцены в аполлонийской мозаике восходит, по-видимому, к тому же оригиналу, к которому восходит изображение аналогичной сцены, воспроизведенной на копии Штрангфорда ¹⁹. Я. Овербек ²⁰ полагает, что живопись Микона, возможно, послужила прототипом изображения, исполненного Фидием на рельефе щита Партенос. Это не противоречит сведениям, передаваемым Павсанием, что рисунки рельефов к щиту Партенос были выполнены Паррасием ²¹ (в данном случае Паррасий мог следовать композиционным идеям Микона). Мастер аполлонийской мозаики, возможно, следовал рисункам Паррасия, которые, по сведениям Плиния, пользовались популярностью у римских художников ²². Изображения этого мотива, помимо аполлонийской мозаики, встречаются и на других памятниках императорского времени. Назовем, например, изображение на двух керамических плитах собрания Кампана. Одна из них датируется августовским временем, другая несколько позже ²³.

Группа IV изображает двух амазонок, которые наступают с обеих сторон на грека, опустившегося на одно колено. Правая рука его поднята

вверх в знак мольбы о пощаде; левая, держащая меч, опущена. В ногах грека лежит его щит (рис. 4); тело грека обнажено; на голове шлем, украшенный султаном. Справа на грека наступает амазонка. Фигура ее обращена в три четверти к зрителю, голова повернута влево. В левой руке у нее круглый щит с горгонеёном; правой она выхватывает из ножен меч, собираясь поразить грека. Правой ногой амазонка делает выпад, что вместе с развевающимся за ее спиной плащом создает впечатление стремительного движения. Одета амазонка в короткий белый хитон с густыми сборками, перехваченный в талии поясом, и в высокие сапожки; на голове повязка. Слева на грека наступает вторая амазонка. Фигура ее, как и фигура первой амазонки, обращена в три четверти к зрителю. Голова повернута вправо, левой ногой она делает выпад, правой рукой заносит секиру над головой грека, а в левой держит пельту ²⁴.

В основе изображения этой группы лежит мотив, который наряду с мотивами предыдущих сцен наиболее прочно сохраняется в античном изобразительном искусстве. Главным содержанием его является образ упавшей на колени фигуры, поднимающей руку в знак мольбы о пощаде перед угрожающим ей противником. В различных вариантах этой группы образ коленопреклоненной фигуры трактуется то в образе амазонки, то в образе грека.

Наиболее ранние из дошедших до нас изображений этого мотива встречались в вазовой живописи V в. до н. э. со сценами амазономехии, а также гигантомахии ²⁵. Оригиналом воспроизведений данного мотива, как в гигантомахии, так и в амазономехии, Е. Билефельд вслед за А. Фуртвенгером и Е. Леви считает миконскую живопись ²⁶. Возможны, однако, и другие предположения, а именно, что Микон, изобразивший этот мотив в своей живописи, заимствовал его в свою очередь с какого-то более раннего оригинала. О существовании такого оригинала говорят некоторые изображения на чернофигурных вазах со сценами амазономехии, напоминающими по композиции изображения аполлонийской группы IV. Среди этих изображений в качестве наиболее близкого композиции аполлонийской мозаики можно привести изображение на чернофигурной чаше второй четверти VI в. до н. э. Мюнхенского собрания ²⁷, представляющее битву Геракла с амазонкой Андромехой.

Подобных изображений, хотя и не столь близких сцене IV, в чернофигурной вазовой живописи имеется довольно много ²⁸. Такой же сюжет фигурирует еще на одном памятнике, найденном в самой Аполлонии: это рельеф, украшающий стелу из известняка, хранящуюся в Аполлонийском музее ²⁹. Здесь фигура грека между двумя амазонками также изображена коленопреклоненной. На рельефе позы грека и нападающей на него слева амазонки не аналогичны позам тех же персонажей в изображении на мозаике, зато правая амазонка изображена в той же самой позе, что и на мозаике из Аполлонии: она повернута вправо с выставленной вперед правой ногой. Правая рука ее выхватывает меч из ножен, висящих у пояса,

в левой — круглый щит. Короткая развевающаяся в стремительном движении туника и плащ, реющий позади амазонки, — все эти детали трактованы почти тождественно изображению на рассматриваемой мозаике. Приведенный пример указывает на популярность данного сюжета в самой Аполлонии, причем воспроизводившие его художники давали волю своей творческой фантазии, варьируя положения изображаемых ими персонажей. Художник, создавший аполлонийскую мозаику, собрал воедино изображения нескольких, в данном случае четырех, сцен, послуживших ему образцами для воспроизведения эмблемы мозаики. Отдельные сцены этой эмблемы имели, скорее всего, в качестве прототипов произведения различных художников. Об этом может свидетельствовать различная раскраска пельт амазонок. Так, пельта Пентесилеи и пельта амазонки, изображенной в сцене, от которой до наших дней дошла только часть изображения лошади, выполнены в розовато-лиловом цвете, в то время как пельты амазонки, нападающей на грека слева, и амазонки, на которую наступает нога грека, переданы в зеленом. С другой стороны, обе раскраски — лиловая и зеленая — далеки от реалистического изображения медного оружия, в то время как щит и Ахилла, и амазонки, нападающей на грека справа, даны в желтом цвете, передающем цвет меди. Такая неоднородность в передаче одного и того же металла в разных сценах эмблемы также наводит на мысль о том, что мозаичист в данном случае пользовался образцами, принадлежащими разным художникам, внося в то же время и что-то свое.

Орнаментальная рамка, окружающая описанную композицию, состоит из полосы плетения типа гераклова узла, затем следует орнамент в виде ряда переданных в ракурсе консолей, заключенный между двух рядов жемчужника. Далее следует полоса косой пунктирной сетки с квадратиками между переплетающимися линиями. Окаймляет всю мозаику гладкая белая полоса ³⁰.

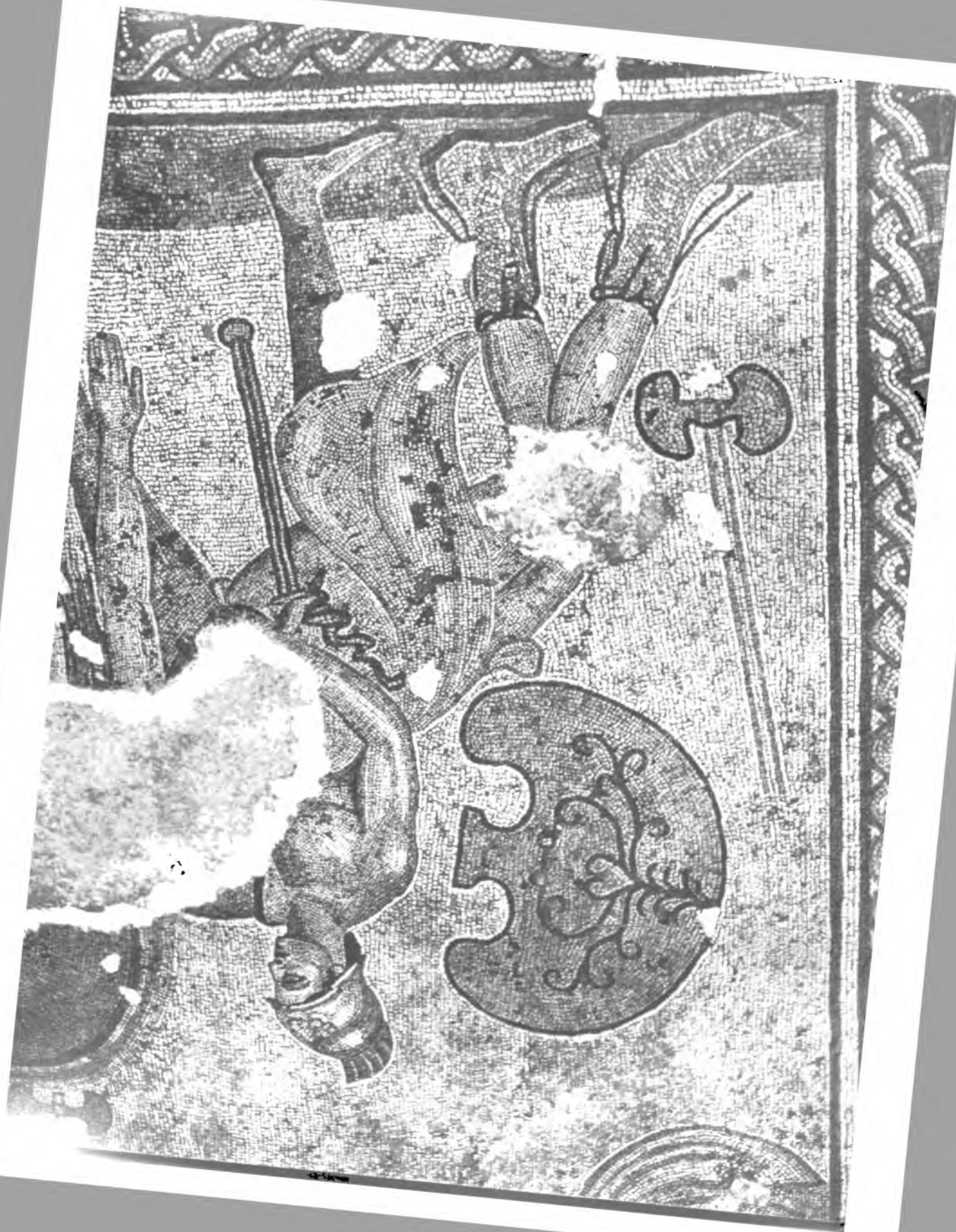
Все перечисленные мотивы орнаментальной рамки встречаются в римских мозаиках.

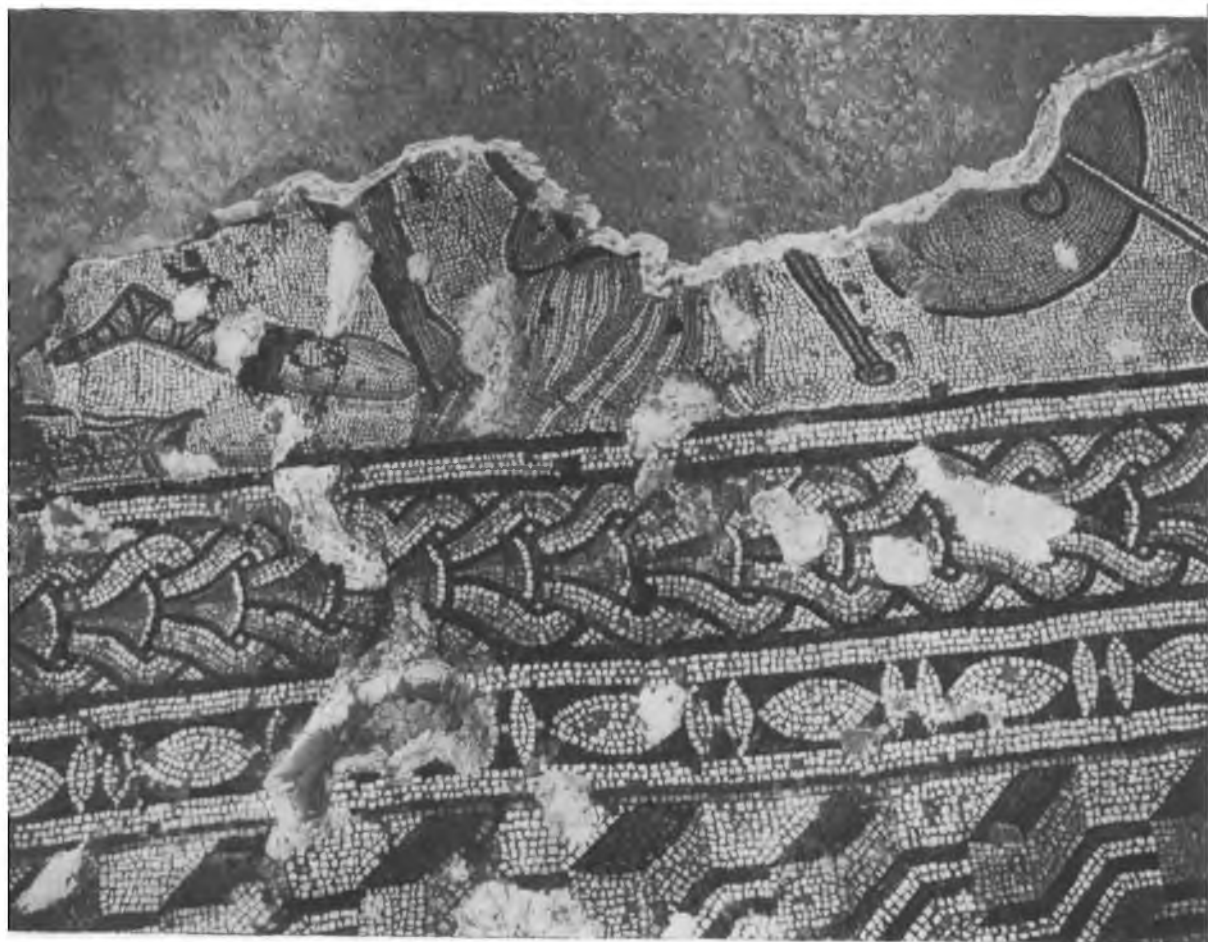
Одним из существенных признаков, помогающих определить время создания описанной мозаичной композиции, служит ее расцветка. Богатая гамма красок, в особенности в передаче различных оттенков человеческого тела, а также в раскраске других деталей мозаичной композиции, например в ирреальной расцветке пельт, украшенных виньетками, а также в раскраске сапожек амазонок, в радужной расцветке плетенки, в подцветке консолей, — вся эта пестрота цветов позволяет датировать мозаику временем не ранее второй половины II в. н. э., когда в римском мозаичном искусстве развивается полихромный стиль ³¹.

Вместе с тем расцветка плетенки в четырех цветах, без промежуточных тонов, создающая впечатление радуги, не позволяет отнести исполнение мозаики ко времени позднее середины III в. н. э., так как для последующего времени этот «радужный» стиль не был характерен ³². Следует также отметить, что мастер наряду с применением графического



1. общий вид
мозаики





3. УПАВШАЯ АМАЗОНКА И НАСТУПАЮЩИЙ
НА НЕЕ ГРЕК

2. ГРУППА I. АХИЛЛ С ТЕЛОМ ПЕНТЕСИЛЕИ
НА РУКАХ



4. ДВЕ АМАЗОНКИ, НАСТУПАЮЩИЕ
НА ГРЕКА

способа передачи изображения широко использует применение светотени, например, в изображении шлемов и оттенков человеческого тела, в подцветке консолей, что создает впечатление пластического их воспроизведения. Такой прием изображения с применением светотени становится особенно характерным в начале III в. н. э.³³

Однако относить аполлонийскую мозаику к III столетию вряд ли правильно и не только потому, что в ней большую роль еще играет контурный рисунок (в воспроизведении человеческих фигур, оружия, сапожек амазонок), но главным образом потому, что принцип построения самой схемы мозаики не соответствует этому времени. В композиции ее отсутствует характерное для эпохи Северов дробление всей композиции на ряд мелких картин, заключенных каждая в особую рамку³⁴. Почти все поле мозаики занимает единая эмблема, сцены которой хотя не связаны непосредственно между собой единством действия, но тем не менее объединены общим сюжетом и обрамлены общей орнаментальной рамкой. Центральное изображение имеет форму большого карре, занимающего почти всю площадь поля, что характерно для периода Антонинов³⁵. Орнаментальная рамка довольно богата, что характерно для времени ближе к эпохе ранних Северов³⁶. Однако орнаментальное обрамление занимает еще подчиненное положение по отношению к эмблеме, не довлеет над ней, как это наблюдается в III в. н. э. Вместе с тем сама эмблема не содержит единой композиции и лишена драматизма в той степени, как это свойственно ранним римским мозаикам эпохи Августа, когда действие концентрируется в одном решающем эпизоде. В аполлонийской композиции дается как бы перечисление отдельных эпизодов, не связанных друг с другом и составляющих, по существу, самостоятельные композиции. Они даже повернуты в разные стороны. Это уже является переходом к дроблению центрального изображения на ряд мелких картин, что свойственно мозаикам эпохи Северов³⁷. Все перечисленные особенности мозаики заставляют отнести ее к концу эпохи Антонинов или самому началу эпохи Северов, т. е., скорее всего, к концу II в. н. э., когда полихромный стиль в мозаике получает уже свое полное развитие, а центральное изображение еще не раздроблено на отдельные мелкие картины.

¹ О раскопках этого дома см.: В. Д. Блатский, С. Ислями. Раскопки Аполлонии и Орика в 1958 г. СА, 1959, № 4, стр. 180 сл.; Н. А. Онайко. Раскопки Аполлонии Иллирийской в 1959—1960 гг. КСИА, вып. 95, 1963, стр. 74.

² Мозаика опубликована частично в издании «Archeology» v. 14, № 3, New York, 1961, стр. 163; см. также: Н. А. Онайко. Указ. соч., стр. 77, рис. 29.

³ Paus., I, 15, 2.

⁴ Plut. Cim., 4; Diog. L., 7, 5.

⁵ E. Pfuhl. Malerei und Zeichnung der Griechen, Bd. II. München, 1923, стр. 641; RE, Bd. 15, 1932, стлб. 1557 сл.; Mikon; E. Bielefeld. Amazonomachie. Leipzig, 1951, стр. 11.

⁶ Paus., I, 17, 8; V, 11, 6.

⁷ Plut. Per., 31; Paus., I, 17, 2; См. также: Th. Schreiber. Die Athena Parthenos des Phidias und ihre Nachbildungen. Leipzig, 1883, стр. 599;

- A. Baumeister. Denkmäler des klassischen Altertums, Bd. I. Leipzig, 1893, стр. 62, рис. 65; J. Overbeck. Geschichte der griechischen Plastik, Bd. I. Leipzig, 1870, стр. 354, рис. 99.
- ⁸ RE, Suppl., VII, 1950, стлб. 868 сл. (F. Schwenn).
- ⁹ Глаз передан черным цветом, с пурпурными контурами.
- ¹⁰ Ножны меча переданы желтым цветом с серыми контурами, щит выложен желтыми, серыми и белыми кубиками.
- ¹¹ Секира амазонки выполнена в сером цвете с черными контурами, рукоять ее желтая с белой подцветкой. Пельта розовато-лилового цвета, украшена зеленой виньеткой.
- ¹² A. Michaelis. Der Parthenon. Leipzig, 1870, табл. 15.
- ¹³ Paus., V, 11, 6.
- ¹⁴ C. Robert. Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. I. Berlin, 1890, табл. XXXVII, 88, 89; табл. XXXVIII, 89, 90; табл. XXXIX, 92, 92¹; табл. XL, 94, 95; табл. XLI, 96; табл. XLII, 98, 99; табл. XLIII, 100—102.
- ¹⁵ Мы не помещаем фотографии этой сцены, ввиду ее плохой сохранности. Изображение лошади передано серым цветом с белыми бликами. Щит грека желтый с красными контурами. Платье амазонки зеленое с черными контурами, копье грека серое; земля передана светло-коричневым цветом, у щита черная тень.
- ¹⁶ E. Bielefeld. Указ. соч., стр. 33; A. Baumeister. Указ. соч., Bd. II, 1889, табл. XLIV, 1472; J. Overbeck. Указ. соч., стр. 546—547, табл. 16; стр. 554 сл.
- ¹⁷ Складки хитона оттенены серыми волнистыми полосами, сапожки с красным и серым плетением и красными шнурками, оторочены сверху зеленой каймой, подошвы желтые с зеленым рантом. Пельта розовато-лилового цвета с пурпурными контурами, в центре ее была, вероятно, изображена виньетка, как и на пельте Пентесилеи, — сохранился только конец зеленого побега.
- ¹⁸ Ср.: A. Michaelis. Указ. соч., табл. 15, 1в, 34.
- ¹⁹ Вопрос о том, какая из реплик щита Афины Партенос является наиболее точной, см.: JDAI, Bd. 55, 1940, стр. 192, рис. 7; H. Schrader. Zu den Kopien nach dem Schildrelief der Athena Parthenos. «Corolla», стр. 81—88; E. Bielefeld. Указ. соч., стр. 19 сл.
- ²⁰ J. Overbeck. Указ. соч., стр. 554 сл.
- ²¹ Paus., I, 28, 2.
- ²² Plin. NH, XXXV, 68.
- ²³ H. V. Rhoden, H. Winnefeld. Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Berlin—Stuttgart, 1911, стр. 265 и табл. LIII, 3.
- ²⁴ Щит правой амазонки выполнен в желтом цвете с белыми бликами и пурпурными контурами, голова Горгоны изображена черным. Сборки хитона подсвечены пурпурным и светло-сиреневым цветом, пояс и оторочка хитона — черные. Пояска на голове трактована в розовато-лиловых и пурпурных тонах. Секира амазонки выполнена в сером цвете, рукоятка ее желтая с белой подцветкой, пельта амазонки зеленого цвета. Лица изображенных фигур выполнены белым цветом с пурпурными контурами, глаза черные с розовато-лиловой подцветкой. Из-под повязки левой амазонки и шлема грека выбиваются черные пряди волос.
- ²⁵ A. Furtwängler, K. Reinhold. Griechische Vasenmalerei, München, 1904, Ser. I, Text, стр. 294 и Lief. VI, табл. 58; E. Löwy. Polignot. Wien, 1929, стр. 41, рис. 34.
- ²⁶ E. Bielefeld. Указ. соч., стр. 16; W. Judeich. Topographie von Athen. HKA, Bd. III, Abt. 2, T. 2. München, 1905, стр. 299 сл.; E. Bielefeld. Указ. соч., стр. 15 сл. Ср.: J. D. Beasley. Some inscriptions on vases, II, AJA, ser. 2, v. XXXIII, 1929, стр. 366.
- ²⁷ D. V. Bothmer. Amazons in Greek art. Oxford, 1957, табл. XXXV, 5.
- ²⁸ D. V. Bothmer. Указ. соч., табл. II — V; X, третий ряд и четвертый справа; XII — XV; XX; XXI, 1а; XXII — XXV, 1—3а; XXVI, 2—6; XXVII — XXXI, 1, 2, 5; XXXII, XXXIII, 2, 3; XXXV, XXXVI, 1а, 2а, 4—6; XXXVIII—XLIII.

²⁹ К сожалению, автор не располагает фотографией этого рельефа, который нигде не опубликован.

³⁰ Так же, как и рисунок эмблемы, орнамент окаймляющих ее полос плетенки и консолей полихромный, выложен в розовато-красном, черном и зеленом цвете; жемчужник и сетка — в черно-белом. Выложены орнаментальные полосы в технике *opus tessellatum*, с частичным применением способа *opus vermiculatum*, например в рисунке плетенки. Размер кубиков орнамента $0,8 \times 1 \times 1$ см.; полосы, разделяющие орнаментальные мотивы, — $1 \times 1 \times 1$ см.

³¹ M. E. Blake. The Pavements of the Roman Buildings of the Republic

and Early Empire. MAAR, v. VIII, 1930, табл. 17, 2, и 36, 1.

³² J. M. Gook, R. V. Nignolls. Laconia. BSA, N XIV, 1950, стр. 288 сл.

³³ M. E. Blake. Mosaic at the Late Empire in Rome and Vicinity. MAAR, v. XVII, 1940, стр. 101 сл., K. Parlaska. Указ. соч., стр. 32.

³⁴ P. Gauckler. Musivum opus. D—S, t. II, p. 2, стр. 2110 сл.; Т. Иванов. Римская мозаика от Ульпия Эскуса. София, 1954, стр. 19, 29.

³⁵ K. Parlaska. Указ. соч., стр. 30.

³⁶ F. v. Lorentz. Mosaik, RE, Bd. XVI, I, 1933, стлб. 338 сл.

³⁷ P. Gauckler. Указ. соч.; Т. Иванов. Указ. соч., стр. 19, 29.

Глиняный торс Геракла из Херсонеса

В античных городах в качестве материала для изготовления архитектурных украшений и круглой скульптуры широко применялась глина. В древнейший период существования античных городов глина использовалась особенно часто как материал пластичный и легко поддающийся обработке¹. С другой стороны, глиняную скульптуру особенно часто изготавливали в тех местностях, где не было своего мрамора, например в античных городах Италии республиканского периода, где только в I в. до н. э. были открыты залежи своего мрамора (каррарского). Там были созданы своеобразные терракотовые статуи, фризy, фронтонные группы и акротерии². Однако и в других античных городах во все периоды их существования наряду с мраморной и бронзовой скульптурой создавали статуи из глины, не говоря уже о мелкой пластике — терракотовых статуэтках, специфической отрасли художественного ремесла греческого города.

Павсаний рассказывает, что в Афинах в районе Керамика, за священным участком Диониса, есть здание, где находится группа глиняных статуй, изображающих афинского царя Амфиктиона, угощающего богов³. Об этих глиняных статуях упоминает и Плиний Старший, называя их работой Каикосфена⁴.

В Олимпии были открыты большие терракотовые статуи V в. до н. э., служившие украшениями верхних частей храма. Наибольшую известность получила великолепно сохранившаяся полихромная группа Зевса, похищающего Ганимеда⁵. Мастерами этих статуй считаются коринфские короoplastы⁶.

Пластическая глина всегда играла большую роль в работе греческих скульпторов. Из глины могли быть выполнены небольшие модели монументальных статуй⁷. В Олимпии, в мастерской Фидия, были раскопаны куски глиняных форм, служивших для изготовления частей золотой одежды Афины Парфенос⁸.

Фрагменты небольших глиняных статуй были открыты в Пантикапее ⁹, в Фанагории ¹⁰, в Херсонесе ¹¹ и других городах Северного Причерноморья. Ярким свидетельством существования небольших глиняных статуй в Херсонесе является терракотовый торс, хранящийся в Херсонесском музее (инв. 25/578; 4980). В путеводителе Херсонесского музея 1950 г. он определен как произведение херсонесского мастера III—II вв. до н.э. ¹², в путеводителях 1956 и 1960 гг. — как торс Геракла ¹³.

Торс был найден в обломках на северном берегу К. К. Косцюшко-Валюжиничем в 90 годах прошлого века ¹⁴. В 1940 г. торс был восстановлен из фрагментов, собранных в фондах музея ¹⁵. Впоследствии была сделана новая реставрация (рис. 1, I). От статуи сохранился также фрагмент ступни от пятки до пальцев; размеры фрагмента: высота 0,07—0,02 м, длина 0,065 м, ширина 0,09 м; у пальцев ступня сплошная, на подъеме имеется полость со стенками толщиной 0,025 м. Статуя, очевидно, была высотой больше метра. Высота сохранившейся части торса равна 0,37 м.

Можно определить сюжет статуи, хотя ни головы, ни атрибутов не сохранилось.

Изображено могучее, атлетически развитое тело с широкой грудью и упругими мышцами. Судя по положению торса и движению мышц (рис. 1, I), атлет был изображен стоящим прямо перед зрителем, опирающимся всей тяжестью тела на правую ногу, поэтому правое бедро его сильно выступило в сторону. Правая рука его была опущена (об этом свидетельствует трактовка груди — правая сторона ее немного ниже левой). Точно сказать о направлении правой руки нельзя, так как края излома утрачены и обломок правого плеча приставлен произвольно, но, судя по подчеркнутой мышце плеча, рука была несколько напряжена и, возможно, держала какой-то предмет, а может быть, была заложена за спину, как у статуй отдыхающего Геракла ¹⁶. В противоположность сильно сжатой правой стороне торса левая сторона его растянута, левая сторона груди немного поднята. Очевидно, правое плечо было немного поднято, левое же бедро опущено, и левая нога стояла свободно.

Перед нами классическое противопоставление правой и левой сторон атлетической фигуры, найденное крупнейшими греческими скульпторами V и IV вв. до н. э. Оно создает характерный ритм греческих статуй — прием, перешедший и в эллинистическую скульптуру. В этом отношении торс сохраняет свежесть классической традиции.

О существовании в херсонесской глиняной пластике этого типа свидетельствует голова юного Геракла из раскопок 1909 г. ¹⁷ Голова эта принадлежала статуе больших размеров, исполненной местным мастером; высота головы 0,095 м.

В виде могучей атлетической фигуры с широкими плечами, мощной объемной грудной клеткой, подчеркнуто развитыми мускулами греки чаще всего изображали Геракла. Хорошей аналогией в этом отношении яв-



2. ТОРС ГЕРАКЛА

1 — правая сторона, 2 — левая сторона

и на животе; построение этих частей тела остается не вполне ясным. Эта великолепная статуя сделана из херсонесской глины — довольно светлой, с редкими белыми и черными включениями. Мастерство скульптора сказывается и в технике ее исполнения. Статуя внутри полая; с оборотной стороны ее, как и у небольших терракотовых статуэток, было большое отверстие; сохранилась часть края этого отверстия (рис. 1, 2). Статуя была оттиснута, очевидно, в нескольких формах. На внутренней стороне видны глубокие и широкие (2—2,5 см) следы пальцев скульптора, втискивавшего глину в форму, а также следы стеки в виде мелких и глубоких борозд. С правой стороны след стеки, срезавшей здесь лишнюю глину, имеет вид углубленной полоски шириною 1,3 см. Толщина стенок торса неодинакова, но в общем значительна: на груди — 1,2—1,5 см, на животе — 1,5—3 см. С правой стороны, у бедра, толщина стенки 3,5 см. Видимо, нижняя часть торса и главным образом ноги были утяжелены для большей устойчивости статуи. Поверхность статуи покрыта светлым ангобом.

ляется мраморный торс отдыхающего Геракла V в. до н. э. в Государственном Эрмитаже. Левое плечо его также немного приподнято, под левой рукой его, по мнению О. Ф. Вальдгауэра, находилась палица ¹⁸.

На левом плече херсонесского торса (рис. 2, 2) сохранилось изображение в невысоком рельефе какого-то узкого предмета с округлыми краями. Это могут быть остатки изображения лапы львиной шкуры, накинута на голову. В таком случае передние лапы шкуры должны были быть завязаны высоко у основания шеи, так как на сохранившихся частях груди никаких следов львиных лап нет.

Не исключена возможность, что на правом плече сохранилась часть спадающей с головы повязки. Мастера эллинистической скульптуры, особенно коропласты, свободно варьировали детали, соединяли атрибуты.

Среди статуэток встречается и Геракл в венке из листьев, концы лент лежат на плечах, в правой руке он держит палицу, с левой руки свешивается шкура ¹⁹. Концы лент, лежащие на плечах, видим и на александрийской бронзовой статуэтке Геракла ²⁰, повторяющей тип Геракла Фарнезе, созданный Лисиппом ²¹.

Трактовка торса мощного, но стройного и собранного, восходит скорее к типу юного Геракла, созданного Скопасом ²², чем к Гераклу Лисиппа, римской копией которого считается Геракл Фарнезе (бородатый, с огромными набухшими мышцами тяжеловесного тела ²³).

Культ Геракла в Херсонесе, колонии Гераклеи Понтийской, героя общегреческого, но особенно почитавшегося дорянами, был прослежен на множестве предметов, открытых раскопками и относящихся к разному времени — от основания Херсонеса до первых веков н. э. включительно ²⁴. Голова Геракла, как эпонимного героя метрополии Херсонеса, становится типом лицевой стороны в сериях серебряных монет Херсонеса второй половины IV и начала III в. до н. э., хотя первое место принадлежит богине города — Деве и ее атрибутам ²⁵. В одном из эллинистических



1. ТОРС ГЕРАКЛА В МУЗЕЕ ХЕРСОНЕ
1 — вид спереди.



— то же с оборотной стороны

домов Херсонеса была найдена глиняная чаша на ножке (по определению Г. Д. Белова, — домашний жертвенник) с посвятельной надписью Гераклу²⁶. К наиболее ранним изображениям Геракла в искусстве Херсонеса принадлежит стенка жертвенника Гераклу с изображением подвигов последнего, датированная концом V — началом IV в. до н. э.²⁷ К концу IV—III в. до н. э. относится голова юного Геракла²⁸, к III в. до н. э. — изображение мифа о Геракле в плену у Омфалы — форма для изготовления рельефных медальонов²⁹. Ряд предметов, связанных с культом Геракла, относится к первым векам н. э.: таковы два мраморных жертвенника, посвященные Гераклу и имеющие вид палицы³⁰, изображения на саркофагах подвигов Геракла³¹, а также пирующего Геракла, отдыхающего на Олимпе после своих подвигов³². Изображения подвигов Геракла встре-

чаются и на херсонесских светильниках³³. Образ Геракла с палицей отмечен на резных камнях и пряжках римского времени³⁴.

Описываемая здесь статуя относится ко времени расцвета эллинистического искусства, первому периоду возвышения Херсонеса³⁵. В исполнении торса видна высокая техника. Выразительность характеристики атлетического тела в сочетании с целостным ритмом напоминает статую юного Геракла Скопаса. Но обобщенная трактовка подчеркнута выделенных мышц торса сочетается здесь с очень мягкой трактовкой поверхности тела, тонко разработанной светотенью, с тем стремлением к реалистической передаче, которая так характерна для эллинизма. Возможно, что статуя относится еще к III в. до н. э. Профиль торса (рис. 2, 1) отличается от профиля близкого по типу могучего торса тритона — акротерия пергамского алтаря³⁶. По сравнению с вздутыми формами тела тритона он более прост, более сдержан, собран и ближе напоминает профиль торса статуэтки Александра Македонского из Приены III в. до н. э.³⁷ или торс всадника IV в. до н. э. на рельефе из Метрополитэн-музея конца IV в. до н. э.³⁸ Более точное определение времени херсонесской статуи затрудняется ее фрагментарностью, наличием больших выбоин как раз по середине груди

По технике исполнения статуя может быть отнесена к лучшим образцам терракотовой пластики греческих городов ³⁹.

Расцвет в Херсонесе местного производства изделий из глины в III в. до н. э. стал очевиден еще в 1888 г., когда были обнаружены мастерская керамиста и формы для оттискивания рельефных кружков, предназначенных для украшения сосудов, с изумительным мастерством и тонкой пластичностью передававших мифологические сюжеты и жанровые сцены ⁴⁰. Позднее были получены новые материалы местного производства в Херсонесе в эллинистический период ⁴¹. Среди терракот выявлены различные по технике и художественной отделке группы, указывающие на существование гончарных и художественных мастерских ⁴².

Т. Н. Книпович убедительно доказала, что часть форм, открытых в мастерской, раскопанной в 1888 г., представляет полное повторение греческих изделий ⁴³.

Рассматриваемая статуя также выполнена всецело в греческих традициях.

¹ В качестве примера можно напомнить архаические глиняные скульптуры храма Афины в Сиракузах: Mon. ant., XXV, 1918, табл. XVI, XVII.

² P. I. Riis. Etruscan statuary terrakottas from the collections of the Ny-Carlsberg glyptothek. Kopenhagen, 1942.

³ Paus., I, 2, 5.

⁴ Plin. NH, XXXV, 155, XXXVII, 87.

⁵ E. Vanderpool. News Letter from Greece. AJA, 1953, IV, табл. 81.

⁶ Olympiabericht, III. Winter 1938/39. Terrakottaplastik. JDAI, Bd. 56, 1941, стр. 118.

⁷ G. Richter. The Sculpture and Sculptors of the Greeks. London — Oxford, 1930, стр. 141, 142; C. Blümel. Modelle zur griechischen Giebelsculpturen. AA, 1939, стр. 302—313.

⁸ E. Vanderpool. News Letter from Greece, стр. 270; E. Kunze. Olympia. «Neue Deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient». Berlin, 1959, стр. 281, рис. 15—21.

⁹ М. М. Кобылина. Мастерская коропаста в Паптиканее. СА, XXVIII, 1952, стр. 185.

¹⁰ И. Д. Марченко. Некоторые итоги раскопок на Майской горе. КСИА, вып. 95, 1963, рис. 33, 4.

¹¹ Г. Д. Белов. Терракоты Херсонеса из раскопок 1908—1914 гг. ХС, III, Севастополь, 1931, стр. 239.

¹² С. Ф. Стржеleckий. Херсонес — Корсунь. Симферополь, 1950, табл. IV.

¹³ С. Ф. Стржеleckий. Херсонес Таврический. Путеводитель по музею. Симферополь, 1956, стр. 39.

¹⁴ ОАК за 1891, стр. 5—7.

¹⁵ С. Ф. Стржеleckий. Херсонес — Корсунь, табл. IV.

¹⁶ О. Ф. Вальдгауэр. Античная скульптура. П., 1924, стр. 121, № 281.

¹⁷ Г. Д. Белов. Терракоты Херсонеса, стр. 239, рис. 26—27.

¹⁸ О. Ф. Вальдгауэр. Античная скульптура, стр. 50, № 21.

¹⁹ Simone-Mollard — Besque. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs et romains, II. Myrina, Paris, 1963, табл. 105e; высота 0,245 м, I в. до н. э.

²⁰ M. Bieber. The Sculpture of the Hellenistic Age. New York, 1955, рис. 398.

²¹ Там же, рис. 84, стр. 99.

²² G. Richter. Указ. соч., рис. 707.

²³ М. Виббер. Указ. соч., рис. 84.

²⁴ Г. Д. Белов. Херсонесские рельефы. ВДИ, 1940, № 3—4, стр. 280—281. Н. В. Пятышева. О культе Геракла в Херсонесе. ВДИ, 1948, № 2, стр. 198—202. М. А. Налив-

- к и н а. О некоторых памятниках античной эпохи северо-западного Крыма. СА, VI, 1940, стр. 108. Г. Д. Белов. Херсонес Таврический. Л., 1948, стр. 35.
- ²⁵ А. Н. Зограф. Античные монеты. МИА, № 16, 1951, стр. 147, 150, табл. XXXV, 19—22.
- ²⁶ Г. Д. Белов, С. Ф. Стржеleckий, А. Л. Якобсон. Квартал XVIII. Раскопки 1941, 1947, 1948 гг. МИА, № 34, 1953, стр. 162, рис. 2а.
- ²⁷ С. Ф. Стржеleckий. Жертовник Гераклу из так называемого Страбоновского Херсонеса. ХС, IV, 1948, стр. 97—106.
- ²⁸ Г. Д. Белов. Терракоты Херсонеса. ХС, III, рис. 26, 27, стр. 239; рис. 4, 5, стр. 223.
- ²⁹ В. К. Мальмберг. Описание классических древностей, найденных в Херсонесе в 1888—1889 гг. МАР, вып. 7, 1892, табл. I, I, стр. 1—8.
- ³⁰ Г. Д. Белов. Херсонесские рельефы, стр. 281; Извлечение из отчета К. К. Косцюшко-Валюжинича о раскопках в Херсонесе в 1902 г. ИАК, вып. 9, 1904, рис. 24, стр. 43.
- ³¹ Г. Д. Белов. Отчет о раскопках в Херсонесе в 1935—1936 гг. Симферополь, 1940, стр. 35; он же. Херсонесские рельефы, стр. 280, 281.
- ³² М. А. Наливкина. Новейшая находка в Херсонесе. СА, VI, 1940, стр. 107, рис. 1.
- ³³ А. Н. Щеглов. Светильник с изображением Геракла и лани. «Сообщения Херсонесского музея», I, 1960, стр. 21—24.
- ³⁴ Н. В. Пятыева. Указ. соч., стр. 202.
- ³⁵ С. Ф. Стржеleckий. Основные этапы развития и периодизация истории Херсонеса Таврического в античную эпоху, стр. 74. Г. Д. Белов. Херсонес Таврический, стр. 56—89.
- ³⁶ М. Bieber. Указ. соч., рис. 469.
- ³⁷ Там же, рис. 412 и 414.
- ³⁸ G. Richter. Handbook of the classical collection. New York, 1922, рис. 142.
- ³⁹ Olympiabericht, III. Winter 1938/39, Terrakottaplastik. JDAI, Bd. 56, 1941, стр. 126.
- ⁴⁰ В. К. Мальмберг. Указ. соч., стр. 1 и сл.; Извлечение из отчета К. К. Косцюшко-Валюжинича о раскопках в Херсонесе Таврическом в 1900 г. ИАК, вып. 2, 1902, стр. 18—21.
- ⁴¹ Г. Д. Белов, С. Ф. Стржеleckий, А. Л. Якобсон. Квартал XVII. Раскопки 1940 г. МИА, № 34, 1953, стр. 117; Г. Д. Белов. Эллинистический дом в Херсонесе. ТГЭ, VII, 1962, стр. 160—163; В. В. Борисова. Гончарные мастерские Херсонеса (по материалам раскопок 1955—1957 гг.). СА, 1958, № 4, стр. 144—153.
- ⁴² Г. Д. Белов. Эллинистический дом в Херсонесе, стр. 170; он же. Терракоты Херсонеса, стр. 245.
- ⁴³ Т. Н. Книпович. Основные линии развития искусства городов Северного Причерноморья в античную эпоху. АГСП, стр. 166.

КОЛЛЕГИИ ИМПЕРАТОРСКОГО КУЛЬТА В ДУНАЙСКИХ ПРОВИНЦИЯХ

(по надписям Норика, Дакии и Паннонии)

Римский провинциальный город, особенно западный, по своей внутренней организации, содержанию общественно-политической жизни и внешнему устройству старался походить на столицу империи — Рим. Римские институты и нормы жизни не были искусственным заимствованием, но возникали вследствие социальной и культурной романизации провинций, центрами которой были города. Огромное значение городов в этом отношении уже получило признание в литературе. Однако необходимо остановиться еще на вопросе, какое воздействие оказывал город на формирование политического мировоззрения римского провинциального гражданина. Роль коллегий императорского культа в этом отношении была первостепенной.

На территории империи общественно-политическая деятельность во всех ее аспектах была связана с прославлением императора и упрочением существующего режима. Это была единственная возможная и дозволенная законом форма деятельности. Пропаганда императорского культа носила государственный характер и самым действенным образом влияла на общественные и политические взгляды. Восхваление правящей династии, здравствующего и умершего императора, отправление определенных культовых обязанностей, празднование памятных дат всей династии составляли в значительной степени содержание деятельности религиозных, погребальных и даже ремесленных коллегий. Коллегии предстают как самые массовые организации, воздействовавшие на мировоззрение рядового гражданина провинциального города, тем более, что никакие другие союзы не могли существовать. Сама принадлежность к коллегии уже являлась свидетельством политической благонадежности. В коллегии допускались и рабы с согласия их господина ¹.

В дунайских провинциях пропаганда императорского культа и правящей династии, а следовательно, и существующего режима, была всеобъемлющей. Объяснение этому лежит, по-видимому, не только в том, что это были пограничные области империи (особенно Дакия и Паннония), где сосредоточивалось большое число военных и императорских чиновников, но, очевидно, и в том, что в провинциальных городах постоянно возникали общественные слои, обязанные своим появлением римскому господству. Для I и II вв. ими обычно оказывались ветераны, нередко составлявшие основу римского гражданства в дунайских городах в это время. С середины II в. в надписях их место занимают римские граждане из романизированных местных уроженцев. Со второй половины II в. и до середины III в. гражданская община состояла из богатых отпущенников, римских граждан, потомков колонистов и местных уроженцев. От этого времени сохранилось наибольшее число свидетельств о коллегиях. Для недавних римских граждан, нередко из бывших вольноотпущенников, отправление городских магистратур, исполнение жреческих обязанностей в коллегиях, занятие должностей префектов и магистров, кураторов и патронов, «отцов» и «матерей» являлось высокой и почетной обязанностью. Ульпии, Элии, Аврелии и Септимии спешат засвидетельствовать свою лояльность и уважение императорской власти. Они берут на себя руководство коллегиями и создают новые объединения, тем самым активно воздействуя на общественную жизнь города и направляя ее соответствующим образом. В отличие от Италии, где уже в I—II вв. наблюдались застой городской жизни и политическая пассивность граждан², дунайские города испытывают подъем экономической и политической жизни, который вызывался прогрессирующим вплоть до времени Северов распространением здесь рабовладельческого способа производства и античной формы собственности.

Поскольку мы располагаем только памятниками с упоминанием лиц, руководивших коллегиями, и документами, исходящими от простых коллегатов, то можно составить представление лишь об одной стороне процесса — как и каким образом направлялась общественно-политическая жизнь римского города на Дунае. Судить же о том, насколько эффективно воспринималась эта идеология городским плебсом и населением сельской округи городов, пока еще невозможно.

Как уже было отмечено, свободное волеизъявление граждан оказывалось возможным только в рамках пропаганды императорского режима. Само содержание деятельности коллегий императорского культа было для всех коллегий одинаковым, хотя и могло выражаться в различных формах.

Как известно, отпращиванием императорского культа в колониях и муниципиях ведала коллегия августалов. Возникшая в 12 г. до н. э. для введения культа гения Августа в городах Италии³, эта коллегия была потом повсеместно учреждена в западных провинциях империи. Это была государ-

ственная организация, и августалы назначались решением декурионов. Но деятельность августалов постоянно дополнялась деятельностью других коллегий, которые в изучаемых провинциях были связаны с деятельностью муниципальных организаций и носили официальный характер. В основном это были объединения погребально-культовые, но в их обязанности входило также почитание императора и участие в его культе, а поэтому деятельность их имела политический оттенок.

В колониях и муниципиях дунайских провинций была организована самая древняя из италийских коллегий, почитавших императора, — *collegium iuvenum* ⁴. Относительно назначения этой коллегии и характера ее деятельности высказывались различные суждения. Наиболее распространено мнение, что это была полувойенная, полурелигиозная организация, созданная Августом из молодежи знатных римских родов, чтобы воспитать поколение, способное сохранить мировую империю. Члены этой коллегии учились верховой езде, обращению с оружием, травле зверей и фехтованию. Коллегия также заботилась о погребении своих умерших сочленов. Жреческие обязанности в коллегии выполняли *sacerdotes* и *flamines*. Коллегия имела свое имущество ⁵, своих почетных членов.

Основным в деятельности этой коллегии являлось воспитание молодого поколения граждан городов в духе преданности императорской власти. Это подтверждается посвящениями коллегии ⁶ и сообщением Тацита относительно коллегии юношества из Норика (*Hist.*, III, 5). Там, в период гражданских войн, вспыхнувших после смерти Нерона, эта полувойенная полуполитическая организация под руководством наместника провинции Секстилия Феликса активно защищала внутреннюю границу провинции от вителлианцев. В дунайских областях такие коллегии юношей объединяли не только свободнорожденную молодежь, но и недавних римских граждан, нередко из отпущенников.

Надписи из Норика, Дакии и Паннонии, упоминающие коллегию юношей, восходят к I—III вв. Из столицы Норика Вируна известен уникальный рельеф времени Траяна, представляющий шествие коллегии юношей-всадников по городу. Этот рельеф был поставлен Р. Эггером в связь с существованием в Вируне *collegium iuventutis* ⁷. Аналогичные коллегии известны в норических городах Лавриаке и Целейе (*CIL*, III, 5678, 5191, 5196).

Надписи называют коллегию юношества в паннонских городах Петовионе, Карнунте и Бригечионе ⁸. В первой сообщается, что квесторы коллегии Геллий Марцеллин, Пантей (?) Терций и Элий Валерий поставили алтарь *pro salute collegii iuventutis*, ее префектов Ульпия Марцеллина и Элия Марцеллина и отцов коллегии Максима и Урса (*CIL*, III, 4045-460). Надпись из Карнунта представляет собой посвящение Юпитеру Долихену, поставленное одним из юношей-коллегиатов ⁹.

Эти коллегии могли объединять в своих рядах значительное число молодежи. Анализируя фрагмент посвящения *Fortunae Augustae*,

содержащий *album collegium iuventutis*, Эггер предположил, что в Вируне коллегия юношества объединяла около 120 человек¹⁰. И в городах Паннонии, и в городах Норика ее членами были не только свободнорожденные, но и бывшие отпущенники и лица, не имевшие римского гражданства, о чем свидетельствует наличие у последних только одного имени. Так, отцами коллегии юношества в Петовионе были, судя по их именам, паннонцы, Максим и Урс¹¹. Квесторами этой коллегии являлись местные уроженцы, получившие римское гражданство от Траяна и Адриана: Элий Валерий, Элий Марцеллин, Ульпий Марцеллин. Трое из семьи Марцеллинов, уже упомянутые Элий и Ульпий и, очевидно, не имеющий римского гражданства Геллий Марцеллин, стояли у руководства коллегией. В посвящении *Fortunae Augustae* из Норика упомянут Флавий Кунерт, местный уроженец, получивший римское гражданство от Флавиев. Некоторые из сохранившихся имен свидетельствуют о рабском происхождении их владельцев: *Ingenius*, *Publicius*, *Virunensis*. Обладатель первого имени, очевидно, был рабом частного лица, два последних — в прошлом городские рабы Вируна¹².

В городах Норика и Паннонии существовала также *Collegium magnum Larum et imaginum domini nostri Caesaris*, заботившаяся о почитании императорских ларов и сохранении изображений императора и членов его семьи. Некто, имя которого не сохранилось, построил в Вируне для коллегии императорских ларов портик с каким-то другим помещением (*cum apparatorio*—CIL, III, 4792). Жители села на городской территории, Публий Урсиний Матур и Кассия Цензорина (CIL, III, 5158), поставили в Целее алтарь гению Августов и ларам. Кай Валерий Теттий Фуск, декурion колонии Петовиона, построил на свои средства отдельные места для погребения членов Великой коллегии ларов и императорских изображений за предоставленную ему в этой коллегии должность трибуна (CIL, III, 4038). Коллегия императорских ларов отмечена также в Овиляве. В Норике этот культ имел муниципальный характер¹³. Такие коллегии существовали также в паннонских городах Саварии и Эмоне¹⁴.

В городах Паннонии действовала *collegium cultorum Salutis Augustae*, непосредственно связанная с императорским культом. Фрагментарная надпись из Аквинка, восстановленная Р. Эггером, дает возможность именно такого толкования деятельности *collegium cultorum*¹⁵, а не ограничивать ее деятельностью погребальными функциями. Р. Эггер считал ее объединением для целей вспомоществования (*Hilfsverein*)¹⁶. Эта надпись второй половины II в. является надгробием Луция Вепинтия, гражданина муниципия Аквинка, секретаря городской курии, кельта по происхождению, члена коллегии, почитавшей здоровье императора (*collegiato salutis Augustae*). Памятник ему поставили *cives Agrippinenses transalpini*, соотечественником которых был, очевидно, умерший¹⁷. Второе свидетельство о деятельности коллегии *cultorum* в Аквинке также указывает на погребальный характер коллегии, хотя нам уже известно и другое

направление деятельности подобных объединений. Это также надгробная надпись, но уже ветерана II легиона *Adiutrix* Марка Геренния Пудента, которую воздвигла ему *collegium cultorum* в первой половине III в. Вступив в коллегию в Аквинке, где стоял легион II *Adiutrix*, в котором он служил, Геренний Пудент переселился затем в Интерцизу, где и умер и куда согласно уставу коллегии было доставлено его надгробие¹⁸. И в первой, и во второй надписи речь идет, очевидно, об одной и той же коллегии. Обе надписи свидетельствуют, что под названием *cultores* скрывались также объединения религиозно-политического характера. В данном случае деятельность коллегии заключалась в свидетельстве лояльности императору посредством публичного выражения заботы о его здоровье. Известно, что многие коллегии заимствовали свои названия из широкой сферы обязанностей, связанных с императорским культом. Такие коллегии были организованы по типу коллегий «маленьких» людей, но их деятельность походила на деятельность культовых объединений: они несли определенные религиозные обязанности, вытекавшие из акта обожествления императора и членов его семьи. Из изучаемых провинций происходят многочисленные посвящения *pro salute Augusti in honorem domus divinae*¹⁹.

По примеру этих старых коллегий итальянского происхождения возникали другие подобные объединения, почитавшие божественную судьбу, надежды и победы императора. В Дакии и Паннонии существовала *collegium victorianorum*. Ее члены были, очевидно, обязаны не только почитать богиню Победы и торжественно прославлять военные победы императора. От них требовалось, по-видимому, выражение уверенности в этих победах, что являлось одновременно и свидетельством благонадежности коллегии. Марк Кокцей Луций подарил коллегии лапидарий и посвятил его *Victoriae Augustae et genio collegii eius* (CIL, III, 1365). *Collegium victorianorum* в Аквинке имела свой храм (*fanum*), отдельное место для собраний или трапез (*coenatorium*). Она делилась по крайней мере на шесть декурий, и объединяла в своих рядах, очевидно, не одну сотню человек. Надпись начинается с посвящения здания трапезной *pro salute domini nostri Augusti* — это был Александр Север. Это здание *collegium victorianorum* построила на средства своих членов и в особенности Кая Юлия Паката, магистра храма коллегии. Кураторами строительства были Луций Домиций Домициан, декурион четвертой декурии и в четвертый раз магистр храма, Тиберий Азинний Фелициан, декурион второй декурии и магистр храма, Аврелий Нигрин, декурион пятой декурии, Тит Септимий Инген, декурион шестой декурии и декурион Вибий Луций. Куратором кассы коллегии был Кай Юлий Пакат, патроном коллегии — Гней М. Масвет. Надпись поставлена в 223 г.²⁰

По-видимому, существование такой же коллегии можно предполагать и в Норике на основании надписи от 310 г. из Бедайюм. В ней сообщается, что Аврелий Сенедион, *vir perfectissimus, dux Noricum Ripense*²¹, распо-

рядился заново соорудить храм Победы вследствие данного им ранее обета и победы, одержанной Константином в Норике 27 июня 310 г. над племенами бруктеров, вангионов, аламанов. Храм этот посвящается *Victoriae Augustae pro salutem dominorum nostrorum Maximini et Constantini et Licini semper Augustorum* (CIL, III, 5665).

Характер посвящений *Victoriae Augustae* из городов дунайских провинций показывает, что почитание побед императорского оружия далеко не всегда являлось формальным свидетельством верноподданических чувств провинциалов и актом лояльности по отношению к правительству. Для пограничных провинций победы над соседними варварами являлись действительно большими и значительными событиями. Спокойствие этих провинций самым непосредственным образом зависело от мощи императорского оружия. Вследствие этого в окраинных областях империи культ императора должен был почитаться особенно ревностно, так как с ним должны были ассоциироваться мир и благоденствие. Вот почему в надписях благополучие города часто оказывается связанным с победой и судьбой императора. Это относится к столице Нижней Паннии — Аквинку. Во время Маркоманской войны (167—180 гг.) декурионы Аквинка ставят алтарь за благополучие императора Марка Аврелия и общины эрависков²². И в правление Филиппа Араба, когда дунайские провинции испытали первое вторжение готов, декурионы Аквинка опять посвящают алтарь императору и целостности общины эрависков (CIL, III, 10 418). В посвящениях из Целеи также читаем: *Fortunae Stabili pro salute dominorum nostrorum imperatorum* (Септимия Севера, Каракаллы и Геты, CIL, III, 5156^a), *Fortunae oppidanae* (CIL, III, 5156), *Pro salute Augustorum nostrorum IOM et Celeiae sanctae* (CIL, III, 5185, 5187). Аналогичны посвящения из дакийских городов²³. Та же формула встречается и в надписях Паннии²⁴.

Восхваление императорских побед в пограничных провинциях принимало, очевидно, всеобщий характер и проводилось всеми доступными средствами. Так, керамические мастерские Паката в Аквинке в 60 годах II в. выпускали терракотовые рельефные формы для выпечки хлеба. На одном из таких дисков изображены Марк Аврелий и Луций Вер, протягивающие друг другу руки; между ними — сидящий на земном шаре орел с пальмовой ветвью в клюве; сзади императоров — парящие Победы, увенчивающие их венками. Внизу и вверху шла надпись — *Concordia Augustorum duorum*. Другая форма представляет Марка Аврелия в виде триумфатора — въезжающим на колеснице в триумфальную арку. Его копьё занесено над поверженным варваром, а Ника увенчивает императора венком. Внизу и наверху — вражеское оружие. Обломок третьей формы представляет Марка Аврелия на коне. Такие сюжеты обычно встречаются на монетах. Перенесение их на изделия пекарей являлось средством официальной государственной пропаганды и преследовало определенную цель: довести до сведения жителей окраинных областей империи известия о победах и об

усыновлении Марком Аврелием Луция Вера. Пекарям предписывалось выпекать хлеб с соответствующими изображениями и распространять его среди народа. Такие хлеба раздавались в зрительных залах, когда нужно было опровергнуть слухи, что на границы напали германцы или сарматы ²⁵.

Существующие данные о руководстве коллегиями свидетельствуют, что во главе их стояли римские граждане нередко местного происхождения или богатые отпущенники ²⁶. Это уже было отмечено относительно коллегии юношества и императорских ларов. Данные о других коллегиях подтверждают ту же картину. Уже упомянутый Марк Кокцей Луций, подаривший коллегии *victorianorum* лапидарий, получил римское гражданство от Нервы. Судя по *cognomina* двух декурионов этой коллегии в Аквинке, Тиберия Азинния Фелициана и Тита Септимия Ингена, можно предполагать, что они происходили из отпущенников. Поставившие императорским ларам в Эмоне алтарь отец и сын — Луций Диндий Приск и Луций Диндий Присциан — тоже, вероятно, были из отпущенников (HS, 158). Подобные примеры не единичны ²⁷.

Богатые провинциалы местного происхождения стояли у руководства не только этими, но и другими коллегиями. Квинт Ульпий Феликс, префект и «отец» коллегии пожарных в Бригетиионе, пожертвовал коллегии деньги для постройки гробницы и ежегодного приношения роз на его могилу в августе, в день поминовения усопших. На эти деньги, как сообщает надпись, было в 220 г. сооружено здание и передано коллегии (Brigetio, стр. 62, № 227). Тот же Квинт Ульпий Феликс, будучи авгуром того же муниципия, построил в 217 г. портик для пиров и прогулок коллегиятов (Brigetio, стр. 62, № 226). В коллегии ремесленников в колонии Апуле Марк Аврелий Хрест, богатый отпущенник, в честь патрона пожертвовал значительную сумму на сооружение аетона. Ульпий Домиций Гермес обещал построить храм гению корпорации августалов Сармизегетузы за предоставление ему почетной должности декуриона. Его наследники, Валерий Трепт и Домиции (Регул, Гиппоник, Гермес и Онесим), августалы колонии, позаботились о сооружении храма и поставили его на месте, предоставленном решением декурионов (CIL, III, 1425). Тит Флавий Проб—декурион муниципия Карнунта в честь авгура для своего сына Тита Флавия Проба также декуриона Карнунта, римского всадника высшего ранга, построил для города какое-то сооружение на месте, предоставленном решением декурионов от 178 г. (CIL, III, 4495). Марк Ульпий Антипатр, верховный жрец провинции Нижней Мезии, дважды дуумвир колонии Троэзма, поставил статую Каракалле в честь жреца (CIL, III, 773).

Вершиной карьеры для богатых провинциалов являлось занятие должности жреца алтаря богини Ромы или алтаря Августа. Публий Элий Стренуй, римский всадник высшего ранга, был авгуром и дуумвиром Сармизегетузы, декурионом колонии Дробеты, патроном коллегии ремесленников, пожарных и судовладельцев, откупщиком пастбищ и салин Дакии, откупщиком по сбору таможенных пошлин и, наконец, он занял должность

sacerdos arae Augusti (CIL, III, 1209). Луций Компаний Целер был sacerdos urbis Aeternae (вечного Рима). Он и его жена Юлия Гонората поставили алтарь Юпитеру с местным эпитетом Argubianus²⁸. Тит Элий Берин — декурион колонии Аквинка, бессменный фламин, бывший дуумвир, был sacerdos urbis Romae.

Выше говорилось о категории коллегий, наиболее тесно связанных с прославлением императора и существующего режима. Деятельность таких коллегий заключалась обычно в постановке статуй императорам и членам их семей, в сохранении в надлежащем порядке императорских изображений, совершении в их честь жертвоприношений, в праздновании торжественных и памятных дат всей династии, когда все коллегии со своими знаменами проходили по улицам города²⁹. Для провинциальных городов, так же как и для италийских, прославление императора, поддержание его политики, публичное выражение заботы о его здоровье и уверенности в его божественной судьбе и победах занимало большое место во всей общественно-политической деятельности городов. Но уже в силу самого этого факта деятельность эта не могла не превращаться в откровенную демагогию. За пышным и цветистым эпитетом, который нередко прибавляют в III в. к своим названиям города³⁰, ясно выступают скованность инициативы граждан и их глубокое равнодушие к самому характеру этой деятельности вследствие политического гнета империи и невозможности иной политической деятельности, кроме как в поддержку существующего режима. Однако для тех слоев провинциального общества, которые своим возвышением были обязаны императорской власти, их обязанности в коллегиях не всегда оказывались тягостными и фальшивыми, а имели для них и реальное значение: участие в коллегиях утверждало их общественное положение как среди римских граждан, теперь уже потомков колонистов, так и среди своих соплеменников, до эдикта Каракаллы в значительной массе остававшихся на перегринском праве. Вот почему деятельность коллегий императорского культа оказывалась на Дунае активной и разнообразной, и кроме коллегий, обязательных и давно учрежденных государством, здесь встречались частные объединения типа collegium vicorianorum, возникавшие по инициативе отдельных лиц.

¹ Dig., XLVII, 22, 3.

² Е. М. Штаерман. Мораль и религия угнетенных классов Римской империи, М., 1961, стр. 53 сл.

³ Neumann, RE, II, s. v. Augustales, стлб. 2354.

⁴ Römische Antike und Frühes Christentum. Ausgewählte Schriften von R. Egger. (далее R. Egger. Указ. соч.) Klagenfurt, 1962, T. I, стр. 22.

⁵ Известны эдилы коллегии юношей в Лавриаке (CIL, III, 5678) и посвящение, в котором сообщается, что некий гражданин италийского города Фуфикулана завещал коллегии юношества своего родного города 100 югровов земли (CIL, X, 3578).

⁶ Genio Augusti Sacrum, Fortunae Augustae или Nymphis Augustis (CIL, III, 5678, 4779, 4778).

- ⁷ В коллегии юношей города Рима проводились конные троянские игры — *lusus Troiae*, на которых присутствовал сам Август, и если он оставался доволен успехом, то одаривал оружием отличившегося. Вергилий описал эти игры (*Aen.*, V, 560—602).
- ⁸ CIL, III, 4045, 4272, 3288; Arch. Ert., 1907, стр. 42.
- ⁹ CIL, III, 11135; E. S w o b o d a. *Karnuntum, seine Geschichte und seine Denkmäler*. Wien, 1953, стр. 137.
- ¹⁰ R. Egger. Указ. соч., стр. 31.
- ¹¹ A. Mócsy. *Die Bevölkerung von Pannonien bis zu den Markomannenkriegen*. Budapest, 1959, стр. 181, 194.
- ¹² Аналогично C. Publicius Virunensium Libertus Asiaticus (CIL, III, 4870) или Ianuarius Virunensium servus; L. Vidmann. *Otroci a propuštění v Noricu podle nápisných dokladů*. «Listy filologické», t. VII, 1959, стр. 270.
- ¹³ E. Polaschek. RE, Hb., XXXIII, 1936, s. v. Noricum, стлб. 1024.
- ¹⁴ HS, 158; 159; CIL, III, 4160; 4792; 14368³².
- ¹⁵ Наименование *cultores*, как отмечал Моммзен (Th. Mommsen. *De collegiis et sodaliciis Romanorum*. Kiehl, 1843, стр. 97), обозначало, что члены такого объединения обязывались почитать определенное божество, которое они избрали в качестве защитника и покровителя, но культ которого еще не был конечной целью их объединения. По мнению Моммзена, большинство коллегий, принявших название *cultores*, были погребальными.
- ¹⁶ CIL, III, 14344; R. Egger. *Bemerkungen zum Territorium pannonischer Festungen*. «Anzeiger österreichischen Akademie der Wissenschaften», philosoph.-hist. Klasse, T. 88, 1951, стр. 209 сл.
- ¹⁷ *Cives agrippinenses transalpinii* — граждане колонии Агриппины, не имея права гражданства в Аквинке, проживали в канабе II легиона в качестве *incolae*. Они прибыли в Аквинк как торговцы керамическими и стеклянными изделиями Кельна и вступили здесь, поскольку коллегии могли быть только в муниципиях и колониях (E. Kornemann. RE, t. IV, s. v. *collegium*, стлб. 412), в *collegium cultorum Salutis Augustae*, так же как и их умерший соотечественник. Надгробие Луцию Вепинтанию поставила не сама коллегия, а граждане колонии Агриппины, поэтому мы не можем считать эту коллегия только погребальной, иначе она не преминула бы упомянуть себя как поставившая надгробие.
- ¹⁸ CIL, III, 10540; Arch. Ert., t. 40 (1923—1926), стр. 300 сл.; Arch. Ert., t. 42 (1928), стр. 214; «Intercisa», t. I. Budapest, 1954, № 25.
- ¹⁹ CIL, III, 4800, 941, 1016, 1433, 4272, 10984, 1129, 10982; L. Barkoczy. *Brigetio, Dissertationes Pannonicae*, II, 22. Budapest, 1944—1951, № 137, 168.
- ²⁰ Budapest Régiségei, t. VIII (1904), стр. 166.
- ²¹ E. Polaschek, s. v. Noricum, стлб. 994.
- ²² Arch. Ert., t. 78 (1951), стр. 107 слл.
- ²³ CIL, III, 1114, 1115, 1072, 1088, 1158.
- ²⁴ CIL, III, 4364, 10433; HS, 163; Brigetio, № 228.
- ²⁵ B. Kuzsinszky. *Aquincum. Ausgrabungen und Funde*. Budapest, 1934, стр. 134—136; I. Szilágyi. *Aquincum*. Budapest, 1956, стр. 85; табл. XIII, XV.
- ²⁶ В этом отношении едва ли можно согласиться с А. Mócsy, который считает, что местные уроженцы не принимали участия в общественной жизни паннонских городов: А. Mócsy. RE, t. IX, Hb. 1962, s. v. Pannonia, стлб. 604.
- ²⁷ HS, 273, 274, 278; CIL, III, 1043, 1088, 1110, 1114.
- ²⁸ CIL, III, 5443; Arubianus связывается с поселением Arubium в Нижней Мезии, западнее Невродуна (E. Polaschek. Указ. соч., стлб. 1019).
- ²⁹ В Аквинке префект коллегии ремесленников вел коллегия под ее знаменами в праздничном шествии (CIL, III, 3438).
- ³⁰ *Celeia Sancta*; *colonia splendidissima Aquincum*; *Noreia Sancta*; *ordo splendidissimus Ratiariae*; *ordo amplissimus coloniae Singiduni*; *ordo splendidissimus municipii Tropeum Traiani* (CIL, III, 1641, 1660, 5185, 5187, 5188, 7484, 10481).

О ЗАПАДНЫХ ВЛИЯНИЯХ В ТЕРРАКОТЕ МАРГИАНЫ

В мелкой терракотовой пластике Маргианы¹ особенно широко распространены женские статуэтки. Исчерпывающее исследование их было произведено Г. А. Пугаченковой. Общую картину развития этой области коропластики древнего Мерва она рисует следующим образом. С III в. до н. э. в терракоте Мерва широко представлены два типа женских статуэток. Один из них Г. А. Пугаченкова связывает с культом Анахиты, второй — с образом другого божества зороастризма — богини Asi-Urti-Rti, покровительствующей семье, плодородию, охраняющей правопорядок и благоденствие. Общий стиль статуэток с течением времени претерпевает существенные изменения. Ранние статуэтки миниатюрны, объемно моделированы, пластичны, очень пропорциональны. Более поздние характеризует гораздо большая условность, иератическая застылость. Они несколько крупнее по размерам. Поражает объемность лепки головки такой статуэтки рядом с плоскостной манерой выполнения остального тела.

В этой схеме вызывает возражение только один пункт. Г. А. Пугаченкова полагает, что значительное воздействие на выработку иконографии женского божества Маргианы оказал образ Кибелы, проникнувший из Месопотамии. Нам это представляется мало вероятным. Во-первых, Кибела имела свою строгую иконографию, чрезвычайно отличную от иконографии «Маргианской богини». Она чаще всего изображалась сидящей с львенком на коленях. Кроме того, в западных районах Парфии Кибела была сравнительно мало популярна, далеко уступая в этом отношении Атаргатис-Нанайе. Естественно предположить, что именно этот образ оказал серьезное воздействие на иконографию «Маргианской богини». Это кажется тем более вероятным, что в нашем распоряжении находится одна чрезвычайно любопытная терракотовая статуэтка, датируемая вре-

менем не позднее I в. до н. э., происходящая из раскопок в Джин-депе (рис. 1). С одной стороны, она чрезвычайно близка всей группе ранних терракотовых статуэток, наилучшим образом которых является статуэтка II в. до н. э. с Гяур-калы². Здесь тот же самый образ обнаженной богини-женщины, причем сходство двух статуэток распространяется даже на такие детали, как поворот головы, положение ног и т. д. Однако статуэтка с Джин-депе имеет одну особенность — у нее на груди имеется та перевязь, которая особенно характерна для иконографии Атаргатис³ и которой нет больше ни у одной статуэтки Мерва. Таким образом, видимо, у нас имеется переходное звено от образа Атаргатис к «Маргианской богине». Тем самым, нам представляется, можно высказать предположение о влиянии иконографии Атаргатис на формирование образа великого женского божества Маргианы.



1. ТЕРРАКОТОВАЯ СТАТУЭТКА ИЗ РАСКОПОК В ДЖИН-ДЕПЕ:

1 — вид спереди; 2 — в три четверти.

¹ Л. И. Ремпель. Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы. «Тр. ЮТАКЭ», т. I, Ашхабад, 1949, стр. 332 сл.; Л. И. Ремпель. Новые материалы к изучению древней скульптуры Южной Туркмении. «Тр. ЮТАКЭ», т. II, Ашхабад, 1951, стр. 169; Г. А. Пугаченкова. Маргианская богиня. СА, XXIX—XXX, М., 1959; Г. А. Пугаченкова. Коропластика древнего Мерва. «Тр. ЮТАКЭ», т. XI, Ашхабад, 1952, стр. 117 сл.

² Г. А. Пугаченкова. Коропластика, стр. 123, рис. 3.

³ Du Mesnil du Buisson. Le sautoir d'Atargatis et la chaîne d'amulettes. Leiden, 1947. Однако нельзя исключать возможность и влияния в данном случае некоторых индийских образов типа Якши. См., например, А. Е. Соомарасвами. Archaic Indian Terracottas. «Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst», 1928, табл. VII (48).

О КУЛЬТЕ ВЕРХОВНОГО ЖЕНСКОГО БОЖЕСТВА НА БОСПОРЕ ВО II—III ВВ. Н. Э.

При археологическом изучении боспорских городов и поселений в слоях III в. н. э. находят большое количество терракот, а также бронзовые статуэтки, представляющие изображения различных божеств, культы которых в то время были распространены на Боспоре. Преобладают среди них изображения женского божества. Судя по атрибутам, которые держит богиня, и по общему типу изображения, в этих фигурках можно узнать Афродиту, Кибелу, Деметру, а также женское божество синкретического характера, представлявшее богиню-мать.

Культы Афродиты, Деметры, а также культ Великой богини-матери не были распространены среди широкой массы сельского населения Боспора, им поклонялись главным образом жители городов. Именно в городах местные верования облекались в форму греческих или восточных культов. Масса же сельского населения не восприняла не только существа, но и формы изображения чужеземных божеств. Это особенно заметно на материале раскопок поселения у дер. Семеновки, погибшего в последней трети III в. н. э. Там были найдены однотипные, примитивно вылепленные статуэтки, изображавшие женское божество¹. Они имели прямые уплощенные туловища в виде болванок с небольшими выступами вместо рук. Глаза и грудь у них изображались иногда с помощью налепных кружков, иногда в виде небольших рельефных выступов. Нос сделан прищепом, рот иногда показан насечкой. Подобные «богини» встречены в древних поселениях у дер. Мысовки², Тасуново³, в Киммерике⁴. Примитивностью своего исполнения они напоминают антропоморфные статуэтки из таврского святилища близ Ялты⁵, Елизаветинского и Краснодарского городищ, из Неаполя Скифского⁶. Обломки примитивных статуэток такого типа найдены в скифских поселениях в бассейне р. Донца — в селище Большая Даниловка и городище Караван. Наибольшее количество находок из этих

поселений относится к IV—III вв. до н. э. В городище Караван обломок статуэтки был найден при раскопках жертвенника вместе с глиняными мо-делями зерен пшеницы, ячменя, проса и бобовых ⁷. В Неаполе они найде-ны в здании, погибшем на рубеже II—III вв. н. э., на жертвенном месте среди костей барана.

Условия, в которых были обнаружены статуэтки, свидетельствуют об их культовом назначении и об их связи с жертвоприношениями. Вместе с тем необходимо отметить, что статуэтки из поселения у Семеновки вы-полнены значительно тщательнее, чем указанные выше скифские, таврские и меотские. У богинь из Семеновки всегда имеются выступы — руки, выделена голова, грудь. Ближе всего к скифским статуэткам некоторые из лепных антропоморфных фигурок из Тасунова, хотя там имеются и ста-туэтки, близкие семеновским, а также и более совершенно выполненные статуэтки сидящей богини, оттиснутые в формах. В Семеновке до сих пор были найдены только примитивные лепные статуэтки типа идолов. Всего там имеется более полутора десятков статуэток или их обломков. При этом шесть из них найдены лежащими непосредственно на полу помещений. Обычно в помещении было не более двух таких статуэток. Размеры стату-эток различны — от 17 до 25 см. Неодинакова и их форма. Иногда они более плоские и широкие, иногда более узкие, но зато более массивные. В некоторых случаях поверхность их покрыта красной краской и зало-щена.

В нескольких случаях статуэтки были покрыты толстым слоем обмаз-ки, представляющей смесь гипса, известки, глины и, возможно, каких-то органических веществ. Обмазка покрывала всю фигурку целиком (рис. 2) и наносилась в несколько приемов. При этом каждый из нанесенных сло-ев покрывался красной краской. Обычно эти слои обмазки, хотя и разде-ленные красной краской, крепко слипались, и обмазка отставала от ста-туэтки, не расслаиваясь. Покрывая статуэтку слоем обмазки, жители по-селения не ставили своей целью сделать грунтовку для окраски, так как сверху поверхность обмазки заглаживалась в одну плоскость, не повторяя контуров фигурки. Вероятно, обмазка была связана с каким-то магическим обрядом. Целью ее, видимо, было полное сокрытие статуэтки, возможно, символизирующее временное погребение зерна в земле или символическое подражание сошествию богини плодородия в подземное царство. Эти куль-товые действия носили в себе элементы магии.

В одном из помещений был найден очень своеобразный алтарь (рис. 1), представляющий собой хорошо обработанный известняковый блок, в од-ну из сторон которого был вставлен кусок мрамора, укрепленный в камне с помощью известкового раствора, аналогичного раствору, употребляв-шемуся для обмазки статуэток богини. Возможно, наличие алтаря свиде-тельствует о том, что в культовые церемонии входили и жертвоприноше-ния. К сожалению, мы пока еще не можем составить представления об об-рядах поклонения женскому божеству плодородия.

1. ИЗВЕСТКОВЫЙ АЛТАРЬ
ИЗ СЕМЕНОВКИ



2. СТАТУЭТКА, ОБМАЗАННАЯ
ГИПСОМ



Не может быть сомнения, что примитивные лепные статуэтки богини, найденные в Семеновке, Тасунове, Мысовке, Киммерике и т. д., и статуэтки сидящей на троне богини в высоком головном уборе, находимые в большом количестве как в городах, так и в некоторых сельских поселениях Боспора⁸ (рис. 3), являются изображениями одного и того же женского божества плодородия, популярного среди племен, населявших сельскую территорию Боспора.

Распространение этих статуэток-идолов связано, по-видимому, с приходом на Боспор новой волны скифо-сарматских племен. На Боспоре, как и на всем Крымском полуострове, такие примитивные статуэтки получают распространение лишь в первые века н. э., в Неаполе — на рубеже II—III вв., в Южном и Западном Крыму — в первые века н. э.⁹, в Херсонесе — в III в. н. э.¹⁰ Таким образом, время их распространения в Крыму совпадает со временем наиболее интенсивной сарматизации Боспора.

**3. СТАТУЭТКА СИДЯЩЕЙ
БОГИНИ**
(слева)



**4. СТАТУЭТКА СЛУЖИТЕЛЯ
КУЛЬТА ВЕРХОВНОЙ БОГИ-
НИ, НЕСУЩЕГО СТАТУЭТКУ
БОГИНИ И ЖЕРТВЕННЫХ
ЖИВОТНЫХ**
(справа)



Можно выделить два типа изображений верховного женского божества, культ которого господствовал в III в. н. э. К первому относится образ сидящей на кресле богини в одежде, в высоком головном уборе с покрывалом (рис. 3). Он, возможно, является подражанием той самой культовой статуе, изображение которой в то время чеканилось на боспорских монетах. Статуэтки этого типа в подавляющем большинстве изготовлялись в мастерских короoplastов, и формы использовались обычно лишь для оттиска одной лицевой стороны статуэтки.

Ко второму типу относится образ стоящей богини, также в длинной одежде. Именно этому типу подражают все лепные статуэтки. Они обычно лишены каких-либо атрибутов, однако встречаются фигурки сидящей и стоящей богинь с фиалой или другой чашей в руках, с яблоком или голубем.

Как уже указывалось выше, с культом верховного женского божества, вероятно, следует связать ряд «гротесков» — примитивно сделанных статуэток с подвесными ногами, которые часто встречаются в городах Боспора. Некоторые из них, судя по их атрибутам, изображают, скорее всего, жрецов или служителей культа верховного женского божества. Эти фигурки иногда даже держат в руках изображение богини, иногда ее атрибуты — чашу, голубя, яблоко и т. д.



5. СТАТУЭТКА МУЖЧИНЫ
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
РЫБЫ

Так, например, одна из фигурок в правой руке держит голубя, в левой руке — яблоко, а на плече — статуэтку сидящей богини ¹¹. У другой такого же типа фигурки в колоколовидно расширяющейся одежде в правой руке — статуэтка стоящей богини, в левой — зверек, а перед грудью — петух ¹² (рис. 4). Имеются фигурки с чашей в правой руке, с музыкальными инструментами ¹³. Одна из тщательно сделанных фигурок, возможно оттиснутых в форме, держала в левой руке петуха, а в правой — нож ¹⁴. Это позволяет предположить, что данная статуэтка изображала жреца, приносящего жертву.

Очень интересна мужская фигурка в трехрогом головном уборе с подвесными ногами, на животе которой изображена рыба ¹⁵ (рис. 5). Среди каменных изображений кельтских богов имеется идол типа герма, на животе которого высечена рельефная фигурка кабана ¹⁶. У кельтского божества изображение зверя является одним из атрибутов бога. Это позволяет видеть такую же связь между керченской фигуркой и рыбой, символизирующей водную стихию, что вполне сочетается с представлением о Верховной богине, как о покровительнице животных и растений.

Имеются фигурки, изображающие всадника, животных и людей ¹⁷, что, по-видимому, отражает различные аспекты божества и мистический характер не известных нам культовых действ. Такие «гротески» в большом количестве находят в Пантикапее, особенно в могилах, есть они и в Фанагории, Илурате, Горгиппии, Нимфее, Мирмекии. Они характерны для боспорских городов, но до сих пор не встречались в сельских поселениях. Неизвестны они и в Танаисе, наиболее варваризованном из городов Боспора. Это обстоятельство заставляет связывать распространение «гротесков» не с влиянием религиозных представлений местных племен, а с культами и мистериями, принесенными извне и вошедшими в местный синкретический культ Верховной богини.

Терракотовые статуэтки богини, распространенные на Боспоре в позднеантичную эпоху, часто изображали ее с чашей, голубем или яблоком в руках, т. е. с теми же атрибутами, что и Афродиту. По-видимому, в представлении боспорян культ Афродиты, владычицы Апатура, тесно слился с культом местной богини плодородия. При этом Афродита почиталась именно как хтоническое божество (богиня моря и навигации) и как богиня плодородия. Эти ее аспекты были близки культу женского божества, суще-

ствовавшему у негреческого населения Боспора. Интересно, что глиняные статуэтки богинь из поселения у дер. Семеновки не имели никаких атрибутов. В городах были широко распространены греческие культы, а почитание местной богини в деревнях не ассоциировалось ни с одним из греческих божеств. Влияние греческой культуры в сельских местностях сказало лишь в том, что Верховную богиню стали изображать как антропоморфное божество. В приморских же городах этот местный культ испытал влияние не только со стороны культа Афродиты, но также культов Деметры и Кибелы.

- ¹ И. Т. Кругликова. Исследование сельских поселений античных государств юга СССР. «Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 14 (1962), Budapest, 1962, стр. 222, рис. 8.
- ² Она же. Позднеантичные поселения на берегу Азовского моря. СА, XXV, М., 1956, стр. 241, рис. 4, 2; стр. 254, рис. 11, 6 и 7.
- ³ В. Д. Блаватский, Д. Б. Шелов. Разведки на Керченском полуострове. КСИИМК, вып. 58, 1955, стр. 112, рис. 44 и 45.
- ⁴ И. Т. Кругликова. Памятники эпохи бронзы. КСИИМК, вып. 43, М., 1952, стр. 114, рис. 39. Вслед за В. Ф. Гайдукевичем (Боспорское царство. М.—Л., 1949, стр. 31 и 187) автор ошибочно отнес эту статуэтку к эпохе бронзы. Она очень близка статуэткам из Семеновки и, вероятно, относится к одному с ними времени, т. е. к III в. н. э.
- ⁵ А. Л. Бертье-Делагард. Случайная находка древности близ Ялты. ЗООИД, XXVIII, 1907, стр. 20—26.
- ⁶ В. М. Маликов. Жертвенник из пригородного здания Неаполя Скифского. КСИА АН УССР, 11, Киев, 1961, стр. 64.
- ⁷ Б. А. Шрамко. Древности Северского Донца. Харьков, 1962, стр. 182, 202, 203, рис. 10, 11, 70.
- ⁸ В. Д. Блаватский, Д. Б. Шелов. Указ. соч., стр. 110, рис. 44, 1, 2; М. М. Кобылина. Терракотные статуэтки. М., 1961, табл. XXXVI, 1, 2.
- ⁹ О находке статуэтки такого типа в 1963 г. в Западном Крыму мне любезно сообщил А. Н. Шеглов.
- ¹⁰ Доклад В. В. Борисовой на секции античной археологии пленума ИА АН СССР в г. Москве в апреле 1958 г.
- ¹¹ Собр. Гос. одесского историко-археологического музея, инв. № 20 522.
- ¹² Лувр. Из Керчи, инв. № СА 2298.
- ¹³ Лувр. Из Керчи, из коллекции Месаксуди, инв. № СА 2297.
- ¹⁴ Лувр. Из Керчи, инв. № СА 2293.
- ¹⁵ Коллекция ГИМ. Куплена в Керчи, инв. № 17 310.
- ¹⁶ Я. Филипп. Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961, табл. XVIII.
- ¹⁷ Эти статуэтки приведены в диссертации И. Д. Марченко «Боспорская ритуальная терракота в связи с религией Боспора I—IV вв. н. э.» (Архив ИА АН СССР, д. № 754). Автор разделяет фигурки на шесть групп и считает, что статуэтки отражают отдельные моменты ритуала Великой богини. Связь этих фигурок с местными культами неоднократно подчеркивал М. И. Ростовцев.

ТЕОРИЯ ПОЧВЕННОГО ПЛОДОРОДИЯ В РИМСКОЙ АГРОНОМИИ I в. до н. э.—I в. н. э.

Основным вопросом сельского хозяйства всех времен и народов, а следовательно и агрономии, является восстановление и поддержание на определенном уровне плодородия почвы. Как известно, засеваемая в течение некоторого времени почва истощается, теряет свое плодородие и, если его не восстанавливать, может вообще выпасть из сельскохозяйственного оборота.

Вопрос о восстановлении плодородия почвы стал особенно острым в Италии во II—I вв. до н. э., когда господствующим типом земледельческого хозяйства стала рабовладельческая вилла, связанная с рынком. Теперь хозяин уже не мог довольствоваться тем небольшим урожаем, который ему давала земля в меру присущего ей от природы плодородия. Он был заинтересован в получении возможно большего урожая. Поэтому обращается внимание на лучшую обработку почвы, на приобретение особо крепких волов, улучшаются орудия труда, расширяется их ассортимент, особое внимание уделяется удобрениям, вводятся прогрессивные по тем временам системы земледелия. Благодаря этим мерам и усилению эксплуатации труда рабов римским рабовладельцам удалось поднять итальянское земледелие на весьма высокую ступень. Из сочинения Варрона мы знаем, что Италия в I в. до н. э. была хорошо возделана и приносила прекрасные урожаи, сам-десять, а в более плодородной Этрурии — сам-пятнадцать ¹.

Однако на рубеже I в. до н. э. и I в. н. э. наметился решительный перелом. Итальянское земледелие стало деградировать, урожайность катастрофически упала. В эпоху Колумеллы (50—60 годы I в. н. э.) урожай хлебов сам-четыре считался очень хорошим. Те денежные вложения, которые раньше приводили к увеличению урожайности, теперь оказались неэффективными. Естественно, что перед рабовладельцами и их теоретиками — агрономами встал вопрос о причине падения урожайности. Ответ на этот вопрос был различным у представителей разных агрономических школ ².

Практика рабовладельческого хозяйства поставила перед римской агрономией один из сложнейших теоретических и практических вопросов.

При примитивной сельскохозяйственной технике, отсутствии научных знаний в области химии, физики, почвоведения римские агрономы были не в состоянии правильно понять причину падения плодородия почвы.

Не удивительно поэтому, что подавляющее большинство римских земледельцев и теоретиков, наблюдая сокращение урожайности и неэффективность в связи с этим денежных вложений на землях, ранее приносивших высокие урожаи, просто делало вывод, что истощение почвы неотвратимо: земля приносит все меньшие урожаи, перестает приносить доход и неизбежно выбывает из сельскохозяйственного оборота. «Я слышу, — пишет Колумелла, — как часто у нас первые люди в государстве обвиняют то землю в бесплодии, то климат в давней и губительной для урожаев неравномерности. Некоторые как бы смягчают эти жалобы ссылкой на определенный закон: земля, по их мнению, усталая и истощенная роскошными урожаями старых времен, не в силах с прежней щедростью доставлять людям пропитание»³. Во второй книге, специально посвященной вопросам земледелия, тот же Колумелла опять говорит о старом мнении, разделяемом почти всеми, кто писал о сельском хозяйстве, что вследствие старости, дряхлости и длительного использования почва, как бы уставшая, выродилась (C o l., II, 1, 1—2). Плиний также упоминает тех, «кто считает почву Италии уже истощившейся» (P l i n. N H, XVII, 40).

Иначе говоря, уменьшение урожайности зерновых, вырождение виноградников и оливковых плантаций⁴ объяснялось истощением почвы. Вопрос о причинах истощения мало интересовал хозяев-практиков типа Катона или Варрона. Но для агрономов-теоретиков он был важнейшим. Из богатой агрономической литературы Рима только Колумелла да вскользь Плиний касаются этого вопроса. Но и те сведения, которые сообщает нам Колумелла, позволяют наметить три основных ответа на этот вопрос.

Наиболее общий ответ был следующий: почва, земля — это мать всего сущего и подобна женщине; земля, как состарившаяся женщина, постепенно перестает приносить плоды, и никакие усилия человека не помогут ей вернуть ее плодородие. Ярким представителем этого взгляда был писатель середины I в. до н. э. Тремеллий Скрофа⁵, который «ошибочно думал, что родительница всех вещей — земля, подобно старой и потому неспособной к деторождению женщине, неспособна к производству плодов» (C o l., II, 1)⁶.

Представление о земле, как о женском существе, очевидно, очень древнее и восходит к первобытным представлениям о земле — всеобщей праматери. И тот факт, что это примитивное воззрение фигурирует в серьезной агрономической литературе, а крупнейшие римские агрономы, Скрофа и Колумелла, его обсуждают, говорит о донаучном характере римской агрономии, о сильном влиянии примитивных религиозных представлений на научную литературу того времени.

Другое объяснение причин истощения почвы Италии исходит из представления о том, что почвы Италии сами по себе не очень плодородны, а климат неблагоприятен. От неплодородных земель нельзя ждать хороших урожаев.

Кто же были сторонники этой, более реалистической и, к слову сказать, более обоснованной теории малого плодородия итальянских почв?⁷ Колумелла называет их неопределенно — «первые люди нашего государства». Под этим определением скрываются, вероятно, советники императора и их ученые консультанты, ведающие вопросами хлебного снабжения империи и потому хорошо знакомые с состоянием сельского хозяйства как в самой Италии, так и в различных провинциях империи⁸. Этих лиц интересовали не абстрактные философские теории, а практические возможности получения урожаев на землях Италии, которые были не столь плодородными, как, например, в Испании, южной Галлии, Африке или Египте.

Третья точка зрения на причины истощения итальянских почв представляет особый интерес. Сторонники этой теории считали, что падение плодородия, истощение почвы является закономерным следствием обработки и интенсивного использования земли. Земля устает, утомляется, подобно тому как устает человек после чрезмерного физического напряжения. И этому падению плодородия помочь ничем нельзя, так как здесь действует с неодолимой силой своеобразный закон — закон неизбежного утомления почвы.

Представители этой точки зрения объясняли причину истощения почвы не плохой ее обработкой, а самим фактом обработки земли. Истощение почвы считали неизбежным вследствие ее хорошей, т. е. интенсивно ведущейся на основе последних результатов тогдашней агрономии обработки. В качестве наглядного примера подобного закона приводили использование под пашню земель, только что очищенных из-под леса. Лесные почвы в первое время приносят очень большой урожай, затем, при тех же затратах труда, урожайность снижается, а затем почва вообще вырождается (C o l., II, I, 4).

Таковы три теории в римской агрономии I в. до н. э. — I в. н. э., объяснявшие наступившее истощение почв Италии в I в. н. э. При всем их различии их объединяет одна общая мысль, что естественное плодородие почвы уменьшается по мере ее обработки и необратимо ведет к выпадению ранее возделанных земель из сельскохозяйственного оборота. А если дело обстоит так, то для хозяина не имеет никакого смысла вкладывать большие средства в хозяйство, так как снижение урожаев ничем нельзя задержать.

Чем интенсивнее мы будем возделывать землю, стремясь выжать из нее максимальный урожай, тем быстрее она утомится, истощится; наши старания окажутся напрасными, а денежные вложения не дадут экономического эффекта; напротив, большие денежные вложения, интенсификация обработки, не принося дохода, лишь ускорят истощение земли. Именно так, на

наш взгляд, следует понимать слова Плиния Старшего (NH, XVIII, 35—39): «Безрассудным и, пожалуй, невероятным, если не вдуматься глубже, могло бы показаться одно утверждение старинных авторов: нет ничего убыточнее наилучшей обработки земли» (NH, XVIII, 36). И далее: «Хорошо обрабатывать землю необходимо, а превосходно — убыточно» (там же, 38). И хотя Плиний нигде прямо не говорит об истощении почвы, как о результате «утомления» земли, однако приводимые слова его отражают, по-видимому, это обычное в то время представление о земле, уподобляющее ее человеческому организму. Таким образом, практика ведения экстенсивного хозяйства, сокращение затрат, сознательный курс на средние, а то и низкие урожаи, практика, которая была продиктована условиями рабовладельческого способа производства, получила теоретическое обоснование.

Хищническое отношение к средствам производства закономерно для классического рабовладельческого способа производства. Следовательно, преждевременная гибель непосредственных производителей от чрезмерного физического напряжения, истощение основного средства производства — почвы — были неизбежны. Правильно, научно объяснить эти явления, в частности истощение плодородия почвы, теоретики рабовладельческого класса не могли: для этого не было ни экономических, ни социальных, ни научных предпосылок. Поэтому отрицательные явления в сельском хозяйстве, присущие рабовладельческому способу производства, его апологеты могли объяснить только законом неизбежного истощения земли в результате ее обработки. Не случайно поэтому, что закон этот признается подавляющим большинством древних агрономов или, как говорит Колумелла, «почти всеми», в том числе и такими выдающимися практиками и теоретиками рабовладельческого сельского хозяйства, как Тремеллий Скрофа, Корнелий Цельз, Плиний Старший.

Таково было наиболее глубокое теоретическое обоснование широко распространенной практики экстенсивного ведения хозяйства. Однако наряду с ним в Италии I в. до н. э. — I в. н. э. существовало интенсивное рабовладельческое хозяйство, сторонники которого призывали вести его на основе новейших для своего времени данных сельскохозяйственной науки, превосходно обрабатывать землю, глубже пахать, бороновать, пропалывать, удобрять, подбирать здоровых пахарей и крепких волов, т. е. вкладывать большие средства в сельское хозяйство. В отличие от сторонников экстенсивного земледелия, они считали, что все, даже большие затраты окупятся, так как большой урожай, реализованный на рынке, оправдает все расходы⁹. И такие хозяйства действительно существовали в Италии в I в. до н. э. — I в. н. э.

Какие же теоретические основы подводили под эту практику ее приверженцы?

Всем разновидностям теории неизбежно убывающего плодородия почвы Колумелла смело противопоставил новую теорию — теорию неисчер-

паемого плодородия почвы — и попытался найти ей рациональное обоснование. Постановка и обоснование этой великой оптимистической и материалистической теории является величайшей заслугой римского агронома Луция Юния Модерата Колумеллы перед всем человечеством, его незабвенным вкладом в сокровищницу мировой науки, ибо теория эта представляет собой одно из крупнейших завоеваний сельскохозяйственной науки. Теория эта выдвигает своего создателя в ряды таких гениев, как Гераклит, Аристотель, Аристарх, Колумб, Коперник и другие, проникательный ум и смелость которых облегчали человечеству дорогу к светлому будущему.

Ввиду исключительной важности этих мыслей Колумеллы, следует привести их целиком: «Спросишь меня, о Публий Сильвин, а я и не отказываюсь сразу же заявить об этом, почему я в первой же книге с самого начала и немедленно отверг старое мнение, разделяемое почти всеми, кто писал о земледелии, и буду опровергать, как ложное, воззрение тех, кто полагает, что вследствие старости, дряхлости и длительного использования почва, как бы уставшая и выродившаяся, состарилась. Я знаю, что ты с большим уважением относишься как к другим прославленным писателям, так особенно к Тремеллию, который со знанием дела и вместе с тем изящно передал памяти потомства многие наставления по сельскому хозяйству. Однако, увлеченный чрезмерным почтением к древним сельскохозяйственным писателям, он ошибочно думал, что родительница всех вещей — земля, подобно старой и потому неспособной к рождению женщине, неспособна к производству плодов. Я бы сам согласился с этим, если бы нигде не рождались никакие плоды. А почва же, наоборот, предоставленная самой себе или по какой-либо причине заброшенная, как только вновь будет подвергнута обработке, ответит земледельцу большим доходом. Следовательно, причиной уменьшения плодородия почвы является не ее старость, так как, уж если однажды старость наступила, молодость не может возвратиться а силы не могут появиться вновь. Но так же и усталость (т. е. результат длительного использования земли. — *В. К.*) почвы не есть причина уменьшения урожая. Ведь неразумно думать, что обработка земли ведет к утомлению почвы, подобно тому как у людей чрезмерное напряжение сил или тяжелая работа. Чем же объяснить, спросишь ты, наблюдение Тремеллия о том, что нетронутые и лесные поля при их начальной обработке приносят изобильные урожаи, а с течением времени не отвечают с такой же щедростью на труды земледельца? Он действительно заметил это явление, но почему оно произошло, Тремеллий не смог объяснить. Ведь целина и лесной участок, только что превращенные в пашню, имеют очень плодородную почву не потому, что она весьма юная и отдохнувшая, но потому, что как бы обильно вскормленная в течение многих лет опавшей листвой и травами, произраставшими сами по себе, она предрасположена к производству урожая. Но как только мотыга или плуг подрежут корни трав, а после вырубки лесов их листва, обычно осенью густо покрывающая землю, перестанет питать свою мать (землю — *В. К.*), затем перевернутый плугом

слой земли смешается с нижним, более тощим, слоем, все это приведет к тому, что лишенная прежнего питания почва истощается. Следовательно, не от утомления, как думает большинство писателей, и не от старости, но главным образом от нашей небрежности земля отвечает нам меньшим плодородием. Ведь можно получать все возрастающие урожаи, если подкреплять почву частым, своевременным и умеренным унаваживанием» (С о 1., II, 1).

Итак, Колумелла пункт за пунктом опровергает доводы сторонников теории старения почвы. Разумный человек знает, что землю не следует уподоблять человеческому существу, которое стареет и с годами теряет способность производить потомство. Земля обладает вечным плодородием, она вечно юна, она рождала плоды и будет рождать их и впредь. Даже совсем истощенная, она, будучи предоставлена самой себе, восстанавливает и даже увеличивает свое плодородие. Следовательно, сравнение земли с человеком, выполняющим тяжелую работу, не выдерживает критики. Почва — не человек и утомиться не может.

Исходный пункт этих рассуждений представителям как той, так и другой школ казался аксиомой. Сравнение земли с женщиной — это постулат, от которого начинается рассуждение. Также аксиоматично построение Колумеллы, отвергающего эту аналогию. Ссылки на истощение заброшенных земель, которые с течением времени восстанавливают свое плодородие, являются не доказательством, а иллюстрацией. Основное доказательство Колумеллы сугубо умозрительно: он доводит до логического конца мысль сторонников сравнения земли с человеческим существом. Человек умирает, значит, и земля должна перестать совсем приносить плоды. Но так как везде люди занимаются земледелием, а почва приносит плоды, значит, она имеет постоянное плодородие и по своей природе коренным образом отличается от человеческого существа. Постепенное падение плодородия целинных и лесных почв Колумелла объясняет так: постепенное падение их плодородия действительно происходит, но оно происходит не в силу действия какого-то неумолимого закона утомления или старения, а в силу того, что целинная почва имеет большие запасы питательных веществ, которые постепенно истощаются. И если эти запасы пищи для растения не пополнять, то почва может совсем не дать урожая. Если же подкреплять почву частым, своевременным и умеренным унаваживанием, то можно получать все возрастающие урожаи; иначе говоря, плодородие ее не уменьшится, а будет возрастать (С о 1., II, 1, 7).

Перед нами два диаметрально противоположных метода объяснения явлений, два совершенно различных мировоззрения. Тремеллий Скрофа подходит к объяснению непонятных ему явлений с мифологической точки зрения. Непонятное ему явление падения плодородия целинных земель объясняется очень просто религиозным представлением о земле, как о матери, женщине, человеческом существе. Его мысль, как и мысль многих его предшественников и современников, вращается в привычных ему рам-

ках, без какой-либо попытки выйти за пределы этих границ. При таком подходе нет места смелости, дерзости мысли, без которой невозможно никакое движение вперед. Диаметрально противоположна ему позиция Колумеллы, хотя и он, как сын своего времени, также был проникнут религиозно-мифологическими представлениями и отдавал им дань. Однако мысль его проникала глубже в сущность вещей: он пытался понять естественные законы и связи между явлениями, он отбросил прочь мифологические представления, порвал путы, обволакивающие ему сознание, сковывавшие творческую мысль. В эпоху донаучной агрономии, зачаточного состояния науки вообще Колумелла сумел понять и почти объяснить идею неисчерпаемого плодородия почвы, опередив свое время на 18 столетий. Колумелла правильно объяснил уменьшение плодородия целинной почвы уменьшением запасов питательных веществ. Он гениально предугадал, что, пополняя эти запасы, правильно и своевременно обрабатывая почву, можно добиться неисчерпаемого плодородия земли.

Эта его теория вполне научна и материалистична. Она служила научным обоснованием интенсивного типа рабовладельческого хозяйства, она открывала перед его сторонниками безграничные горизонты. «Энергичный хозяин сумеет сделать доходным и приносящим пользу всякий участок, какой бы он ни купил или получил; на плохой земле знание и усердие хозяина могут победить ее бесплодие» (С о I., I, 4, 3). Сам Колумелла, например, на неплодородной и нездоровой земле Арден (Strabo, V, 3, 5) сумел вырастить виноградные лозы, поражающие своей плодovitостью (С о I., III, 9, 2). Колумелла и его дядя, а может быть, и другие столь же образованные и энергичные хозяева, достигали в своих хозяйствах больших результатов. Тем не менее, сам же автор идеи неограниченного плодородия признает, что почвы Италии истощаются, урожаи зерновых очень низки, виноградники обессилены, оливководство приходит в упадок. Чем же все это можно объяснить? С точки зрения Колумеллы, естественными, объективными причинами объяснить это нельзя. Причина явления — чисто субъективный фактор — небрежность обработки почвы (*postea scilicet inertia*). За этой краткой формулой скрывается многое. Владелец земли не занимается и не хочет заниматься своим хозяйством, оно целиком возложено на вилка и рабов, которые оказались в деревне не потому, что они знают сельские работы и любят их, а в наказание. Деятельность вилка и рабов не контролируется, и те плохо пахут, воруют семена, изнуряют волов. Естественно, что при таких условиях урожайность уменьшается, плодородие земли падает, и она истощается (С о I., I, 7, 7). Не рабский труд, как таковой, является причиной падения земледелия, подчеркивает Колумелла, а, так сказать, неумение и нежелание организовать его должным образом. Как истинный сын своего класса, Колумелла не мог представить себе сельского хозяйства без рабского труда. Поэтому он и не допускает мысли отказаться от него. Его сочинение — это страстный призыв к своему классу заняться всерьез сельским хозяйством, которое может принести

большие и постоянные доходы,— призыв, обоснованный и собственным примером, и новой теорией неисчерпаемого плодородия почвы. Но этот призыв оказался в конечном счете гласом вопиющего в пустыне. Подавляющее большинство сельских хозяев-рабовладельцев были к нему глухи. Как рабовладельцы, они знали лишь хищнический характер рабского труда и поощряли его, поэтому эксперименты и теории Колумеллы казались ненадежными, рискованными. Приверженцы старой теории оказались более правы и дальновидны: действительно, в условиях рабовладельческого способа производства интенсивное сельское хозяйство, предлагаемое Колумеллой, могло существовать лишь короткое время, пока позволяло естественное плодородие почвы; а затем оно разорвалось¹⁰.

Замечательный практик земледелия, ученый, смело проникший в тайны природы, оказался беспомощным в оценке возможностей рабовладельческой системы. За это так невзлюбили его более практичные представители противоположного направления в агрономии, а теория Колумеллы оказалась непонятой и забытой. Колумелла как ученый опередил свое время. В этом его трагедия как рабовладельца, но в то же время и его величайшая заслуга перед мировой наукой.

¹ Варрон. Сельское хозяйство, I, 44, 1—2. М.—Л., 1963, стр. 52.

² Характеристика двух направлений в римской агрономии этого времени дана в работе: М. Е. Сергеевко. Два типа сельских хозяйств в Италии в I в. н. э. «Известия АН СССР», № 6, VII серия, Отделение общественных наук, 1935, стр. 573—598.

³ «Катон, Варрон, Колумелла, Плиний о сельском хозяйстве». М., 1957, стр. 153. Col., praef. 1.

⁴ Col., praef. 19, 20, I, 7, 6—7, II, 1, 7, III, 3, 1—2, III, 3, 3—4, 5, III, 10, 6—7, 18, III, 11, 1—3, IV, 3, 2—5; Plin. NH, XVII, 40; М. Е. Сергеевко. Очерки по сельскому хозяйству древней Италии. М.—Л., 1958, стр. 122—126.

⁵ О Скрофе см.: М. Е. Сергеевко. Скрофа и апология крупного землевладения. ВДИ, 1947, № 4, стр. 64—69.

⁶ Характерно, что ни Катон, ни Сазерна никогда ничего не говорят об утомлении земли. Следовательно, Тремеллий Скрофа мог почерпнуть эту теорию из других сочинений, видимо, из обширной греческой агрономической литературы (см.: Vagr., I, I, 8—9).

⁷ Исследование почв Италии подтверждает эту оценку итальянских земель. В. И. Кузищин. Из истории сельского хозяйства Италии II в. до н. э. — I в. н. э. Римское почвоведение и почвы древней Италии. ВДИ 1964, № 3, стр. 15—37. Также статья: L. Alfonsi. Laudes Italiae. «Studi Romani», 1962, N 6.

⁸ Ср.: Tac. Ann., III, 53—54, где излагается речь императора Тиберия о плодородии провинций и скудности Италии.

⁹ Колумелла (III, 3) посвящает целую главу обоснованию выгоды вложения денежных средств в земледелие, приводит подробные расчеты всех затрат. По этому вопросу см.: Г. Шрот. О рентабельности сельского хозяйства в Риме в конце Республики. ВДИ, 1959, № 2, стр. 56.

¹⁰ Попытка Тария Руфа организовать интенсивное хозяйство (именно так следует понимать слова Плиния — NH, XVIII, 37 — о землях, «обработанных на славу») привела этого хозяина к полному разорению после того, как он вложил в свое хозяйство колоссальную сумму в 100 млн. сестерций.

К ВОПРОСУ О КУЛЬТЕ АПОЛЛОНА ДЕЛЬФИНИЯ В ОЛЬВИИ

Культ Аполлона на Боспоре и в Ольвии нашел отражение в эпиграфических памятниках, найденных еще в конце XIX — начале XX в.¹ В дальнейшем количество материалов, освещающих значение этого культа в городах Северного Причерноморья, существенно возросло. В 1914 и 1926 гг. на Тамани были найдены новые посвятельные надписи Аполлону Врачу, а таманская надпись 1928 г. впервые засвидетельствовала наличие на Боспоре в III в. до н. э. культа Аполлона Дельфиния². Особенно много материалов, свидетельствующих о культе Аполлона Дельфиния, найдено в Ольвии, где в результате планомерных раскопок Ольвийского теменоса, ведущихся в течение последнего десятилетия, открыты остатки храма³ и посвящения Аполлону Дельфинию на мраморных плитах, блюдах и вотивных сосудах⁴.

Первая надпись с упоминанием храма Аполлона в заключительной формулировке почетного декрета II в. до н. э. была найдена в 1951 г.⁵, вторая надпись посвятельного характера обнаружена вблизи остатков храма в 1953 г.

1. Надпись из находок 1953 г. была вырезана на плите из белого среднезернистого плотного мрамора. Сохранился незначительный фрагмент от верхней части плиты (высота 0,13 м, ширина 0,13 м, толщина 0,04 м) (рис. 1)⁶. Лицевая, верхняя и задняя поверхности отшлифованы с одинаковой тщательностью; очевидно, и с боковых сторон, которые отбиты, плита имела аналогичную обработку. Толщина плиты свидетельствует о том, что она была вставлена в кладку стены или какого-то памятника, а характер обработки указывает на особую тщательность ее пригонки.

На лицевой стороне сохранилось частично четыре первые строки надписи стойхедон, очень аккуратно выполненной. Каждая буква, глубоко врезанная в мрамор, заключена в квадратное поле, которое ограничено двумя параллельными линиями. Линии проведены очень тонко, особенно

1. ОБЛОМОК МРАМОРНОЙ ПЛИТЫ
С ПОСВЯТИТЕЛЬНОЙ НАДПИСЬЮ
АПОЛЛОНУ ДЕЛЬФИНИЮ



идушие в вертикальном направлении; в горизонтальных чертах первой и третьей строк заметны местами исправления. Размеры квадратного поля 0,23 м × 0,23 м, расстояние между строками 0,008 м, высота букв 0,017 м, θ — 0,014 м.

Хотя сохранившаяся часть текста крайне фрагментарна, посвяtitельный характер надписи не вызывает сомнений. На это указывает легко восстанавливаемое слово первой строки — [ἀ]νέθεσ[αν] и остатки слова во второй строке — [Δελ]φινί[ωι]

Текст:
1. — — — — — [ἀ]νέθεσ[αν]
Ἀπόλλωνι Δελ]φινί[ωι]
— — — — — γέρχ — — — — —
— — — — — ο — — — — —

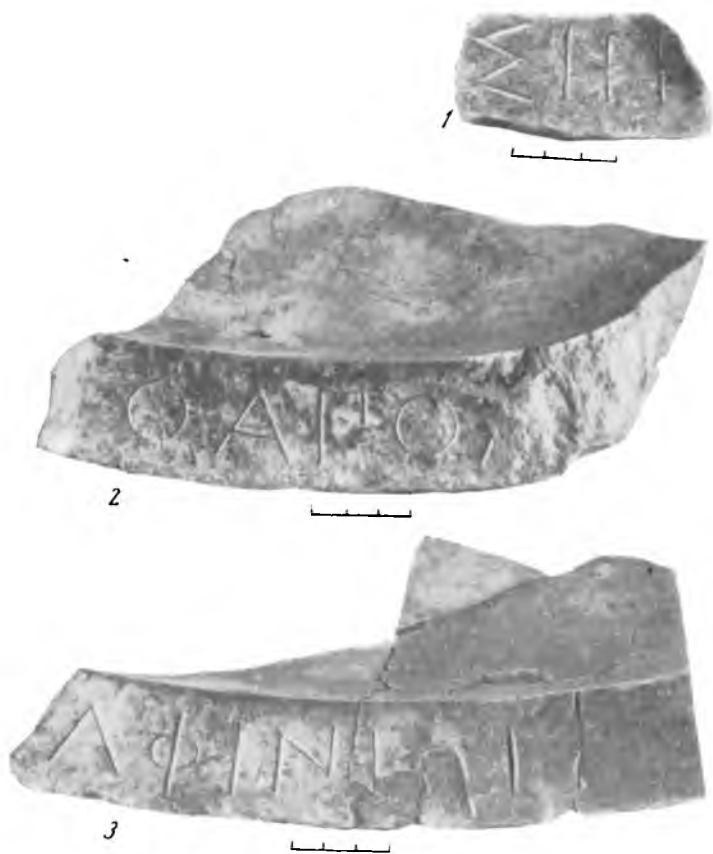
Перевод:
— — — — — посвятили
Аполлону Дельфинию
— — — — —

строка 3: γέρχ, возможно, имя существительное множ. числа — γέρχ — дары, т. е. в надписи упоминалось о каких-то дарах или перечислялись дары.

К сожалению, мы не можем судить о первоначальной ширине плиты, что позволило бы определить число букв в строке. Не исключено, что первая строка не заканчивалась глаголом, а за ней следовало начало имени Аполлона [— — — ἀ]νέθεσ[αν] Ἀπολ — —]. Не располагая этими данными, мы пока лишь условно помещаем имя Аполлона полностью во второй строке, оставляя открытым вопрос о числе букв в начале этой строки, от которого зависит восстановление имен лиц, сделавших приношение.

Манера письма стойхедон, как и общий стиль письма — N с укороченной второй вертикалью, E с равновеликими горизонталями, формы Φ, Ρ указывают на время не позднее V в. до н. э. Среди памятников эпиграфики Северного Причерноморья эта надпись является одной из единичных надписей стойхедон, известных пока только по материалам Ольвии ⁷.

Если предположение, что данная надпись являлась посвящением Аполлону Дельфинию, а не особому божеству Дельфинию, могло вызывать в 1953 г. сомнение ⁸, то правильность предложенного нами восстановления



2. ОБЛОМКИ МРАМОРНОГО
БЛЮДА С ПОСВЯТИ-
ТЕЛЬНОЙ НАДПИСЬЮ
АППОЛОНУ ДЕЛЬФИ-
НИЮ (1—3)

была подтверждена новой надписью, происходящей из раскопок того же теменоса.

2. В 1955 г. к югу от остатков храма, расположенного в северо-восточной части теменоса, были найдены два не сходящиеся по изломам фрагменты мраморного блюда, по краю которого была вырезана посвятельная надпись (рис. 2, 2, 3). В 1957 г. в западной части был обнаружен незначительный обломок края мраморного блюда с остатками надписи, сходный с вышеупомянутыми фрагментами не только по материалу, но и по обработке поверхности и характеру письма (рис. 2, 1). Это дает нам основание считать их частями одного и того же блюда, хотя они и были найдены в различных местах на довольно значительном расстоянии друг от друга. При раскопках теменоса неоднократно наблюдалось, что обломки одних и тех же вещей были разбросаны по всей территории культового участка. Нередко даже фрагменты надписей, сходящихся по изломам, лежали в разных

местах. То же относится и к обломкам скульптуры, различным сосудам⁹. Это объясняется тем, что они залегали либо в слое, связанном с реконструкцией теменоса, либо в слое, образовавшемся в результате разрушения последнего. Таким образом, мы вправе полагать, что фрагменты 1, 2 и 3 принадлежали одному большому блюду.

Блюдо из темно-серого очень плотного мрамора было тщательно отшлифовано со всех сторон. Размеры фрагментов: 1 — 0,075 м × 0,06 м, 2 — 0,20 м × 0,13 м, 3 — 0,29 м × 0,13 м. Фрагмент 3 склеен из нескольких обломков¹⁰.

По краю блюда (ширина 0,04 м) была вырезана надпись, от которой дошли лишь части отдельных слов. Буквы, очень аккуратно выписанные, довольно глубоко вдаются в мрамор. Высота букв 0,025 м, О и Ω несколько мельче (0,018 м).

Текст:

- а. — — — — — ζ 'Ηρ — — — — —
 б. — — — — — το 'Απόλλ[λωνι]
 в. [Δε]λφινίωι. νας.

а: ζ, очевидно, окончание имени в именительном падеже;

'Ηρ — начало имени отца.

б: — — — — — το — окончание имени в родительном падеже.

Исходя из вышеизложенного, мы даем следующее восстановление надписи:

Перевод:

ζ 'Ηρ[οδό?]το 'Απόλλ[λωνι Δε]λφινίωι Такой-то сын, сын Геродота Аполлону Дельфинию (посвятил).

'Ηρόδοτος мы предлагаем, как один из возможных вариантов имен, начинающихся на 'Ηρ с окончанием тоς. В надписях Ольвии это имя уже встречалось. Так, 'Ηρόδοτος Πανταχέους являлся в III в. до н. э. одним из членов коллегии семи¹¹, а в списке ольвийских граждан II в. до н. э. числится 'Ηρόδοτος Μητροδώρου¹².

По характеру письма (формы Ν, Ω, Φ) надпись относится к V в. до н. э., она сходна со шрифтом ольвийской проксеции этого времени в честь гераклеота¹³.

Блюдо было очень больших размеров. Восстанавливаемый диаметр его равняется 1,06 м по внешней стороне и 0,99 м по внутренней. Размеры блюда, использование дорогостоящего материала, тщательность обработки сами по себе свидетельствовали об его употреблении для общественных нужд. Надпись указала, что оно служило при культовых церемониях, связанных с храмом Аполлона Дельфиния. Блюдом пользовались в течение длительного периода. Об этом говорят мелкие царапины, выщербинки, а также гнездо для свинцовой скрепы в виде ласточкиного хвоста на внутренней стороне фрагмента 2. Скрепа до нас не дошла, но сохранился



3. ОБЛОМОК КРАЯ МРАМОРНОГО
БЛЮДА С ПОСВЯТИТЕЛЬНОЙ НАД-
ПИСЬЮ АПОЛЛОНУ ДЕЛЬФИНИЮ

свинцовый стержень, проходивший через всю толщу мрамора. Остатки второго аналогичного гнезда для скрепы той же формы имеются еще на одном из не сходящихся по изломам обломке. Значительные размеры скрепы (размеры сохранившейся половины: длина 0,045 м, ширина 0,020—0,035 м) были вызваны большими размерами и тяжеловесностью блюда, сделанного из очень плотной породы мрамора. Особая тщательность, с которой была произведена починка, указывает, что этим блюдом, входившим в состав инвентаря храма, очень дорожили. Скрепами аналогичной формы было реставрировано другое ольвийское мраморное блюдо прямоугольной формы, с посвяtitельной надписью IV в. до н. э. Дионису. На дне углубления для скреп также сохранились *in situ* свинцовые стержни ¹⁴.

Публикуемая посвяtitельная надпись является первым документом, в котором полностью сохранилось имя Аполлона Дельфиния, что свидетельствует о культе этого бога в Ольвии в V в. до н. э. Эта надпись подтвердила, как указывалось, и восстановление фрагмента 1953 г. Она позволила с уверенностью отождествить остатки храма, вблизи которого было найдено большинство обломков, с храмом Аполлона Дельфиния ¹⁵.

Интересно, что блюдо с посвящением Аполлону Дельфинию по размерам почти совпадает с мраморным лутерием той же формы (диаметр 1,1 м), найденным в Ольвии ¹⁶. Не меньших размеров было и ольвийское мраморное блюдо с посвящением самофракийским богам ¹⁷. Как отмечает Т. В. Блаватская, находки больших мраморных лутериев в Северном Причерноморье довольно редки ¹⁸. Наибольшее количество находок такого рода происходит из Ольвии.

3. В 1958 г. при раскопках теменоса были обнаружены обломки еще одного большого мраморного блюда.

Сохранился обломок края блюда из белого, крупнозернистого, довольно плотного мрамора, тщательно отшлифованного со всех сторон (размеры 0,13 м × 0,14 м) (рис. 3) ¹⁹. Восстанавливаемый диаметр равен 1 м, т. е. по размерам оно было почти аналогично вышеупомянутому ольвийскому блюдам.

По краю (шириной 0,047 м) шла надпись, от которой сохранилась часть буквы Ν и полностью три следующие. Буквы глубоко врезаны в мрамор, высота букв 0,023—0,027 м.

ὁ θεῖνα τοῦ θεῖνος Ἀπόλλωνι
Δε[λφινίωι]

Перевод:
такой-то, сын такого-то Аполлону
Дельфинию (посвятил).

Характер письма Ν с наклонной второй вертикалью, форма Ε указывают на время не позднее V в. до н. э.

4. Не исключено, что еще одно мраморное блюдо, фрагмент которого был также найден при раскопках теменоса в 1957 г., равным образом принадлежало к инвентарю храма Аполлона Дельфиния. Сохранился незначительный обломок края этого, слегка профилированного, блюда из белого, очень плотного среднезернистого мрамора (размеры 0,067×0,065 м, ширина края 0,045 м) (рис. 4). По размерам оно было, вероятно, несколько меньше вышеупомянутых блюд. По краю шла надпись, от которой сохранилась лишь одна буква Δ (высота 0,032 м). Условия находки, в углублении с votivными предметами конца VI—V вв. до н. э., среди которых оказалось 14 обломков чернолаковых и чернофигурных киликов с посвятельными граффити Аполлону Дельфинию, дают основание полагать, что и данное блюдо могло быть посвящено Аполлону. В таком случае возможно восстановление [--Ἀπόλλωνι] Δ[ελφινίωι]. По условиям находки оно относится ко времени не позже V в. до н. э., чему не противоречит характер начертания дельты.

Вопрос о почитании Аполлона в Ольвии с самого основания колонии не вызывал сомнений. Еще Бек указывал, что Аполлону должно принадлежать первое место при рассмотрении культов Ольвии. Однако до раскопок теменоса наиболее ранним письменным свидетельством являлся незначительный фрагмент надписи IV в. до н. э., восстановленный В. В. Латышевым, как посвящение Аполлону Врачу²⁰, и надписи III в. до н. э. с посвящениями Аполлону Дельфинию²¹. Большинство надписей указывало на особое значение культа Аполлона Простата в первые века н. э.²² Отсутствие ранних сведений дало В. Цибелю основание высказать сомнение в том, что Аполлон являлся главным божеством Ольвии. Он полагает, что, вероятнее всего, основным культом ольвиополитов был культ Зевса²³.



4. ОБЛОМОК КРАЯ
МРАМОРНОГО БЛЮДА

Раскопки Ольвийского теменоса впервые осветили роль культа Аполлона в ранний период жизни города, показали, какое большое значение имело почитание Аполлона Дельфиния еще в V в. до н. э. Многочисленные граффити на киликах VI—V вв. до н. э. позволили уточнить, что культ Аполлона Дельфиния был распространен в Ольвии еще во второй половине VI в. до н. э.

- ¹ IOSPE, I², № 80—115, 163, 164, 189; IOSPE, II, № 6, 10, 345, 348, 351, 364 (?), 422. Култ Аполлона в городах Северного Причерноморья освещен в статье: И. И. Толстой. Култ Аполлона на Боспоре и в Ольвии. ЖМНП, 1904, январь, стр. 1—15. О роли Аполлона в Ольвии см. также: Г. М. Гирс. Ольвийские культы. ИАК, вып. 27, 1908, стр. 86 сл.
- ² В. Шкорпил. Боспорские надписи, найденные в 1914 г. ИАК, вып. 58, 1915, стр. 17—18; Ю. Ю. Марти. Новые эпиграфические памятники Боспора. ИГАИМК, вып. 104, 1935, стр. 57—60.
- ³ А. Н. Карасев. Монументальные памятники ольвийского теменоса. «Ольвия. Теменос и агора». М.—Л., 1964, стр. 27—130.
- ⁴ Е. И. Леви. Материалы Ольвийского теменоса. «Ольвия», стр. 131—174. Среди граффити на вотивных сосудах имеются посвящения Зевсу и Афине.
- ⁵ Е. И. Леви. Две ольвийские надписи с упоминанием храма Аполлона. КСИА, вып. 95, 1963, стр. 7, 8.
- ⁶ Т. Н. Книпович. Эпиграфические находки из раскопок Ольвии. СА, XXVIII, 1958, стр. 169, рис. 3; А. Н. Карасев. Основные результаты работ на ольвийской агоре. КСИМК, вып. 63, 1956, стр. 127, рис. 62.
- ⁷ По стилю письма она чрезвычайно близка надписи, изданной В. В. Латышевым в разделе *Varia*, IOSPE, I², № 307. К сожалению, наши попытки отыскать фото или эстампаж надписи пока были безуспешны, поэтому мы не можем говорить с уверенностью о принадлежности этих фрагментов одному и тому же памятнику. В. В. Латышев на основании прорисовки относил надпись № 307 к IV в. до н. э.
- ⁸ О Дельфинии, как особом божестве, почитавшемся в Ольвии в раннее время, высказал предположение И. Толстой в работе: И. И. Толстой. Врач и Дельфиний. ИАК, вып. 14, 1905, стр. 44—53. По этому вопросу см.: Е. И. Леви. Материалы ольвийского теменоса, стр. 164—166.
- ⁹ Е. И. Леви. Материалы ольвийского теменоса, стр. 133.
- ¹⁰ Имеются еще мелкие обломки блюда, не сходящиеся по изломам, в том числе два обломка краев без надписи.
- ¹¹ IOSPE, I², № 76.
- ¹² IOSPE, I², № 201, 1, 3.
- ¹³ И. Б. Брашинский. Древнейшая Ольвийская проксения. СА, 1963, № 3, стр. 192, рис. 1, 2.
- ¹⁴ IOSPE, I², № 165. В. В. Латышев. Эпиграфические новости из Южной России. ИАК, вып. 18, 1906, стр. 108, 109, № 13.
- ¹⁵ Во время раскопок теменоса был найден еще фрагмент постамента для статуи, на котором также вырезано посвящение Аполлону Дельфинию, пока не опубликованный.
- ¹⁶ В. М. Скуднова. Из неизданных материалов Ольвии VI—V вв. до н. э. СА, XXIX—XXX, 1959, стр. 253, рис. 5.
- ¹⁷ Т. В. Блаватская. Обломок мраморного блюда с надписью. МИА, № 103, 1962. Дополнения, стр. 252, 253.
- ¹⁸ Там же, стр. 250.
- ¹⁹ Отдельные крупинки зерна заметны даже на фотографии.
- ²⁰ IOSPE, I², № 164. Правильность восстановления В. В. Латышева была подтверждена посвятительной надписью Аполлону Врачу, найденной в Ольвии во время экспедиции 1962 г.; Е. И. Леви. Ольвийская надпись с посвящением Аполлону Врачу. ВДИ, 1956, № 2, стр. 86—95.
- ²¹ IOSPE, I², № 163, 189.
- ²² IOSPE, I², № 80—115, 163—164, 189.
- ²³ W. Ziebell. Olbia. Dissertation. Hamburg, 1937, стр. 53.

О КОЛХИДСКОЙ ВЕСОВОЙ СИСТЕМЕ



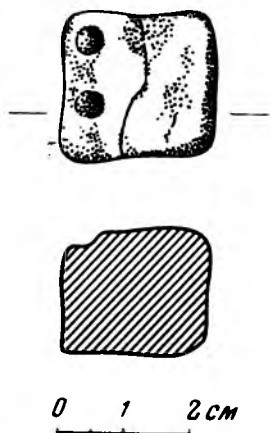
о последнего времени о весовой системе, бытовавшей в античной Колхиде, ничего не было известно. Все еще остается неясным, по какой весовой системе чеканились многочисленные «колхидки». Довольно значительное колебание их весового реперимедиа осложняет решение этого вопроса. Мы не пытаемся в данной заметке решить эту сложную задачу и остановимся лишь на свинцовых гирих, которые были обнаружены при раскопках античного городища Вани в Западной Грузии.

Впервые свинцовые квадратные плитки в Вани были найдены в 1896 г. во время раскопок Е. Такайшвили¹, но они в то время еще не были поняты как разновески, поэтому на них не было обращено должного внимания, и они затерялись в фондах Музея Грузии. Позже Б. А. Куфтин случайно обнаружил их среди вещей в коллекции Меджид-ус-Салтане, которая поступила в Государственный музей Грузии в 1926 г. В настоящее время, к сожалению, в фондах музея их найти не удалось, а в трудах Б. А. Куфтина нет ни весовых данных, ни определения их как гирь: они описаны просто как «свинцовые плитки, украшенные крестообразно рубчиками»².

За последние годы в числе разнообразных предметов, добытых в Вани археологической экспедицией, руководимой Н. В. Хоптариа, найдено несколько свинцовых плиток³, описание которых приводим ниже.

1) Вес 782 г. Размер $7,5 \times 7,5 \times 1,5$ см, форма квадратная. Обнаружена в 1960 г. в развалинах здания II—I вв. до н. э. (рис. 2, 4).

2) Плитка имеет изъём (свежую вырезку) и теперь весит 401 г. Дополнив недостающую массу, мы получили ее начальный вес — 403 г. Размер $6,8 \times 6,5 \times 0,8$ см, форма квадратная. Найдена одновременно с предыдущей, там же (рис. 2, 5).



1. СВИНЦОВАЯ ГИРЯ
из пичвнари

3) Вес 48 г. Размер $5 \times 2,6 \times 0,3$ см, форма продолговатая. Посредине проходит рельефная линия. Обнаружена в 1960 г. в эллинистическом слое (рис. 2, 1).

4) Вес 41 г. Размер $4,6 \times 3,2 \times 0,2$ см, форма продолговатая, края неровные. В одном из углов три глубокие параллельные насечки. Найдена в 1958 г., там же (рис. 2, 3).

5) Вес 31,3 г. Размер $2,1 \times 1,8 \times 0,5$ см, форма прямоугольная, края чуть вогнуты. Найдена в 1948 г. при начале археологических работ на вершине так называемого Ахвледжанского холма (рис. 2, 2).

Важной особенностью последней гири явилось то, что на ее поверхности вдавлены четыре точки — для обозначения кратности. Разделив ее вес

на четыре, согласно числу точек, мы получили вес основной единицы, которой здесь оказалась драхма — 7,84 г.

Таким образом, в нашем распоряжении имеются пять гирь различных весов, начиная от 31,3 г и кончая 782 г. Как показало сравнение их весов с известными весовыми системами античного мира, они относятся к позднеаттической (тяжелой) ⁴ системе:

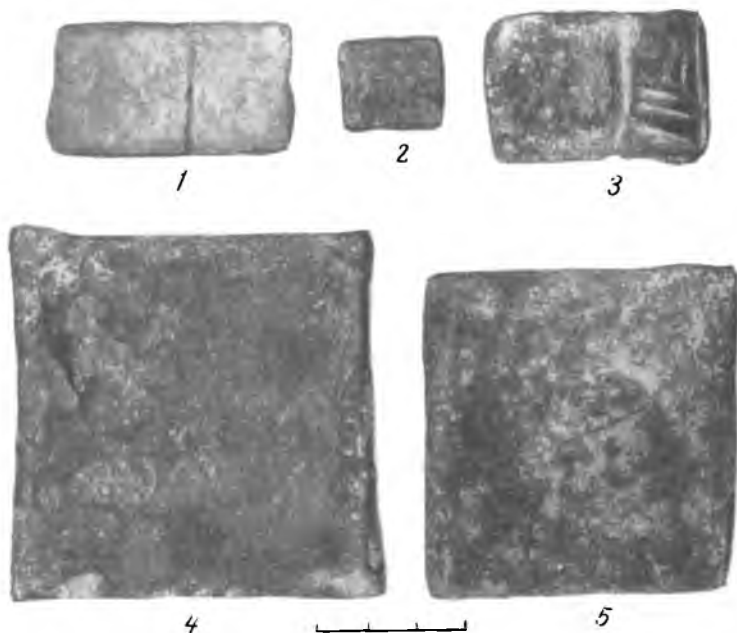
Таблица 1

Античные весовые единицы	Разновески из Вани (вес в г)	Вес по позднеаттической системе (в г)	Античные весовые единицы	Разновески из Вани (вес в г)	Вес по позднеаттической системе (в г)
драхма	7,84	7,80 — 8,18	6 драхм	48	46,80 — 49,08
4 драхмы	31,30	31,20 — 32,72	1/2 мины	403	390 — 409
5 драхм	41	39 — 40,90	мина	782	780 — 818

Нельзя ожидать от обнаруженных в Вани гирек идеальной точности, хотя бы потому, что они не имеют клейм магистратов — агораномов, которые подтвердили бы их точный вес ⁵. Но, несмотря на это, они довольно точны. Скорее всего, они были изготовлены по аттическим образцам по заказу частных лиц, возможно, торговцев.

Тяжелая мина изготовлена в специальной формочке, как видно квалифицированным мастером. Гиря весом в полмины, хотя и обнаружена вместе с предыдущей, обработана довольно небрежно: края ее неровны и асимметричны, поверхность шероховата. Шести- и пятидрахмовые разновески представляют собой просто обрубки свинцовых пластинок, использовав-

2. СВИНЦОВЫЕ РАЗНОВЕСКИ ИЗ ВАНИ (1—5)



шиеся в качестве гирь. Четырехдрахмовая гирька — литая и, вероятно, изготовлена опытным мастером.

Публикуемые разновески найдены на разных участках городища Вани, и ясно, что они принадлежали разным хозяевам. Это позволяет предположить, что горожане широко пользовались весами, что является существенным показателем уровня экономического и культурного развития. Для сравнения вспомним, что примерно в это время албаны, по словам Страбона, не были знакомы ни с точными мерами, ни с весами: *ἀπειροὶ δ' εἰσι καὶ μέτρων τὸν ἐπὶ ἀκριβὲς καὶ σταθμῶν* (Strabo, XI, IV, 4)

Мастерские в Вани по заказу изготавливали и разновески, и, кроме того, как мы видели, горожанами применялись самодельные гири, точность которых была довольно высока. К этому надо добавить, что в Батумском краеведческом музее хранится свинцовая гиря весом 50 г из античного городища Пичвнари (Кобулет) ⁶. По своему весу она может относиться как к обыкновенной аттической (1/8 мины), так и к позднеаттической тяжелой системе (6 драхм). В пользу последнего говорит то обстоятельство, что на поверхности гирьки в левом крае сохранились две точки — обозначение кратности (рис. 1). Слабый след еще одной точки, сохранившийся в середине верхнего края, позволяет заключить, что точек было шесть и они располагались попарно.

Благодаря находкам в Вани и Пичвнари выясняется, что в эллинистическую эпоху в Колхиде была распространена позднеаттическая весовая система. Но это вовсе не должно означать, что по всей Колхиде пользова-

лись лишь данной весовой системой. И. Джавахишвили, посвятив специальное исследование грузинской метрологии, показал, что наряду с общепринятыми единицами в средневековой Грузии в обращении находились и такие меры, которые имели локальное значение и были связаны с местными традициями⁷, что не исключено и для античной Колхиды. Несомненно, в Колхиде существовали местные весовые системы, но в эллинистическую эпоху в связи с развитием внешней торговли, в которой важную роль играли греческие купцы, требовался переход на общепринятую весовую систему, которая к этому времени снова стала аттической. В III в. до н. э. Синопа переходит с эгинской на аттическую весовую систему⁸. Такой переход произошел и на Боспоре в конце III в. до н. э.⁹ Надо думать, с этого времени проникает эта система и в Колхиду.

Находка аттических разновесков в Западной Грузии примечательна и тем, что позволяет проследить тесные торгово-экономические связи Колхиды с греческим миром.

¹ Раскопки Е. С. Такайшвили в с. Вани в 1896 г. ОАК за 1896 г., стр. 110.

² Б. А. Куфтин. Материалы по археологии Колхиды, II. Тбилиси, 1950, стр. 8.

³ Пользуемся случаем выразить глубокую благодарность Н. В. Хоштария, любезно предоставившей нам разновески из Вани.

⁴ E. Pernice. Griechische Geschichte. Berlin, 1894, № 289, 290, 441, 565, 569, 603, 668, 674, 724, 731, 768, 769; Л. И. Чуйстова. Античные и средневековые весовые системы. АИБ, II. Симферополь, 1962, стр. 153, табл. XXVII.

⁵ Ср.: В. Д. Блаватский. О пантикапейской весовой системе. СА, XXIII, 1955, стр. 203. Автор считает

вероятным, что приватные гири иногда изготовлялись по образцам, которые вследствие длительного употребления стирались и весили меньше положенного. Такая картина вполне могла быть и в Вани.

⁶ Приносим благодарность аспиранту ИИ АН Грузинской ССР А. Кахидзе за любезное сообщение об этой находке.

⁷ И. Джавахишвили. Грузинские меры и весы, или нумизматика и метрология. Тбилиси, 1925, стр. 91—96 (на груз. яз.).

⁸ М. И. Максимова. Античные города Юго-Восточного Причерноморья. М.—Л., 1956, стр. 215.

⁹ Д. Б. Шелов. Монетное дело Боспора VI—II вв. до н. э. М., 1956, стр. 177

НЕКОТОРЫЕ НОВЫЕ АТРИБУЦИИ КРАСНОФИГУРНЫХ ВАЗ ГМИИ

В Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина имеется небольшое, но довольно хорошее собрание аттических краснофигурных ваз V в. до н. э. Некоторые из них еще не опубликованы, и вопрос о расписывавших их мастерах остается нерешенным. Нам известны имена многих первоклассных мастеров, оставивших свои подписи на краснофигурных вазах строгого стиля. Но уже на вазах второй четверти V в. до н. э. подписей вазописцев сохранилось очень мало, так что произведения отдельных мастеров можно выделить на основе стилистических и сюжетных особенностей. Ниже мы попытаемся определить ряд ваз собрания ГМИИ как произведения тех или иных анонимных мастеров.

1. Килик (инв. № II 1-б 459) имеет глубокую чашу на невысокой изогнутой ножке с широким профилированным основанием. Край отделен от стенок чаши профилем. Высота килика 0,102 м, диаметр устья 0,197 м (из собрания Строгановского училища; куплен в Италии Гельбигом).

Килик весь покрыт густым черным лаком с оливковым оттенком очень хорошего качества. На дне чаши имеется краснофигурный рисунок в медальоне, окруженном меандром. Юноша в плаще и башмаках стоит, обращенный профилем влево, слегка наклонясь вперед и опираясь на палку. Перед ним, показанный сбоку, щит с круглыми отверстиями. Позади юноши — столб на прямоугольном основании. Волосы юноши, написанные густым черным лаком, охвачены чуть заметно обозначенной повязкой. Рисунок выполнен уверенно, но довольно бегло. Так, рука, сложенная за складку плаща, изображена неправильно и имеет слишком большую кисть. Эти погрешности в рисунке могут быть объяснены скорее неумелостью художника, чем небрежностью. Как постанова фигуры юноши, так и форма килика свидетельствуют о сравнительно ранней дате вазы. В рисунке на килике есть одна своеобразная особенность: это необычной формы башмаки со складками и застежками сбоку. Изображения та-



1. КИЛИК ГМИИ
(инв. № II 1-6 459)



2. КИЛИК ГМИИ (инв. № II 1-6 459).
Рисунок в медальоне

кой обуви встречаются обычно чаще всего на дне краснофигурных киликов той же формы, что и килик ГМИИ, в рисунках аналогичной композиции. Это килики в Гейдельберге¹, Копенгагене², а также килик Эрмитажа, опубликованный А. А. Передольской³. Во всех случаях медальон рисунка окружен простым или прерываемым крестами меандром. Определяя килик Эрмитажа как работу мастера чаши из Иеле⁴, А. А. Передольская упоминает и о килике II 1-6 459, как о вероятной работе того же мастера, ссылаясь при этом на килик в Вене⁵, где фигура юноши наклонена вперед, как и на рассматриваемом килике. Роспись обоих киликов совершенно сходна и различается только в деталях. Так, на килике в Вене правая рука юноши протянута вперед, между тем как на килике ГМИИ она заложена за спину.

Вместо щита перед юношей подобие алтаря. На венском килике мы видим тот же профиль лица с немного выдающейся нижней губой, ту же форму глаза, манеру выполнения волос, складок одежды. Для всех рисунков мастера чаши из Иеле характерны оттянутые гирьками складки плаща. Форма килика ГМИИ совершенно аналогична форме венского килика и килика Эрмитажа. Мастеру чаши из Иеле приписывается около 40 ваз, из них 35 киликов. Время его работы — 70-е годы V в. Вероятно, около 470 г. был выполнен и килик ГМИИ.

2. Очень распространенной во второй четверти V в. до н. э. формой ваз стали небольшие краснофигурные лекифы, роспись которых обычно сво-

дится к одной фигуре на лицевой стороне. Часто изображается фигура крылатой богини, летящей или идущей.

Лекиф (II 1-6 587) из собрания ГМИИ имеет вытянутое, цилиндрической формы тулово и довольно высокую шейку горла. Лекиф поступил из Кабинета изящных искусств. Происхождение его неизвестно.

Высота лекифа 0,181 м, диаметр горла 0,035 м. Сосуд склеен и частично реставрирован. Вокруг горла пояс из язычков, ниже лучевидный орнамент. Над рисунком — полоса меандра. На тулове изображена летящая вправо Ника в длинном хитоне и пеплосе. На голове — чепец, из-под которого над лбом выбиваются волосы. В руках у Ники широкая, плоская корзинка, которую она несет к алтарю, помещенному справа. Верхняя часть алтаря оформлена в виде ионийской колонны. Капитель, корзинка и крылья Ники украшены точечным орнаментом. Рисунок довольно беглый. Кисти рук и ступни ног Ники непропорционально малы. Фигура Ники на лекифе ГМИИ, особенно ее голова с выбивающимися спереди из-под чепца волосами и профиль довольно длинного лица с заостренными чертами, очень характерны для рисунков мастера вазы из Карлсруэ⁶. Этот мастер работал



3. ЛЕКИФ ГМИИ
(инв. № II 1-6 587)
(слева)



4. ЛЕКИФ ГМИИ
(инв. № II 1-6 584)
(справа)



5. ЛЕКИФ ГМИИ
(инв. № II 1-6 386)

уже в период ранней классики, между 450 и 460 гг., и расписывал главным образом лекифы. Очень близок нашему рисунку этого мастера на белофонном лекифе в Кэмбридже ⁷. В Эрмитаже в Ленинграде имеются два лекифа, относимые А. А. Передольской мастеру Карлсруэ — Б. 2635 с сидящим сфинксом и Б. 2639 с изображением женщины с зеркалом. Особенно близок лекифу ГМИИ последний.

Орнаментация обоих лекифов совершенно идентична лекифу ГМИИ. Хорошими образцами рядовой продукции афинских гончарных мастерских второй четверти V в. до н. э. являются два краснофигурных лекифа ГМИИ — инв. № II 1-б 584 и II 1-б 386. Оба, несомненно, вышли из одной мастерской и расписаны одним и тем же мастером.

3. Первый лекиф (II 1-б 584) имеет цилиндрической формы тулово и довольно высокое горло. Вокруг горла — палочный орнамент, на плечике — четыре пальметты, связанные усиками. Высота лекифа 0,145 м, диаметр устья 0,055 м. Лекиф поступил из Кабинета изящных искусств. Найден в Танагре. Горло сосуда приклеено и частично реставрировано. На тулове изображена стоящая обращенная в три четверти вправо женщина в хитоне и гиматии. Справа от нее — корзина. В левой руке женщина держит зеркало. Голова ее повернута в направлении протянутой назад правой руки. На волосах — чепец, в ушах — серьги. Руки, ступни и голова несоразмерно большие при укороченных пропорциях фигуры.

4. Второй лекиф (II 1-б 386) имеет аналогичную форму и орнамент на плечике. Над рисунком помещена полоса меандра. Поверхность лекифа довольно сильно повреждена и покрыта сбоями. Высота лекифа 0,169 м, диаметр устья 0,036 м. Происхождение его неизвестно. На тулове изображен идущий вправо юноша с двумя копьями в левой руке. Голова его обращена назад в направлении протянутой правой руки. Юноша одет в короткий плащ с каймой, скрепленный на правом плече. Пропорции фигуры укорочены, длина руки несоразмерно велика. Так же, как и на предыдущем лекифе, мы видим резко повернутую назад голову при повороте фигуры в три четверти. Черты эти очень характерны для рисунков «мастера Эсхина», работавшего во второй четверти V в. до н. э. и расписавшего более 180 лекифов ⁸. В частности, лекиф с изображением женщины с зеркалом, очень близок лекифу Эрмитажа, опубликованному А. А. Передольской ⁹, которая приписывает его «мастеру Эсхина». У Ники на лекифе Эрмитажа та же поза и пропорции фигуры, лицо с заостренным носом, выдающимся подбородком и большими ушами. Изображение юноши на втором лекифе из ГМИИ имеет ближайшее сходство с изображением на лекифе из Кэмбриджа ¹⁰, тоже приписываемом «мастеру Эсхина», и на лекифе Эрмитажа. По форме и орнаментации эти лекифы совершенно аналогичны лекифам ГМИИ. Очень близкие рисунки на лекифах имеются во многих музеях. На два лекифа из ГМИИ, как на вероятные работы «мастера Эсхина», ссылается и А. А. Передольская в указанной выше работе.

Анализ публикуемых ваз показывает, что малоизвестные мастера второй и третьей четвертей V в. до н. э. нередко создавали произведения хорошего качества. Изучение этих работ расширяет наши представления об аттической вазописи V в. до н. э.

¹ W. Kraiker. Die rotfigurigen attischen Vasen, T. 27. Berlin, 1931, рис. 139.

² CVA, Dänemark, Copenhagen. Mus. National, табл. 161.

³ А. А. Передольская. Новый килик мастера чаши из Иеле. «Сообщения Государственного Эрмитажа». Л., 1959, стр. 41—44.

⁴ J. D. Beazley. ARV, стр. 553, 554.

⁵ CVA, Österreich, Wien, I, табл. 16, рис. 6, 7, № 216.

⁶ J. D. Beazley. ARV, стр. 508—513.

⁷ CVA, Cambridge, v. XXX, рис. 2; J. D. Beazley. ARV, стр. 511, № 79.

⁸ J. D. Beazley, ARV, стр. 494—502.

⁹ A. Peredolski. Red figured vases, recently acquired by the Hermitage Museum. JHS, XLVIII, 1928, стр. 12, табл. II.

¹⁰ CVA, Cambridge Fitzwilliam Museum, XXIX, 6; A. Peredolski. Указ. соч., стр. 11, 12, рис. 1.

ИЗ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ПАНТИКАПЕЯ

В а два сезона раскопок Пантикапея в 1963 и 1964 гг. были исследованы мощные, до пяти метров, напластования, залегающие на пятой террасе Ново-Эспланадного раскопа. Под этими напластованиями на площади около 350 м² открыт чрезвычайно интересный архитектурный памятник II в. до н. э. — большое общественное здание. Оно состоит из двух комплексов помещений, сгруппированных вокруг центрального вымощенного плитами двора. Входы в оба комплекса помещений были в углу сходящихся галерей и поэтому южный комплекс был изолирован от западного. С двух сторон двор обнесен дорической колоннадой, на западной линии колонн было, по-видимому, три, на южной — шесть. С севера центральная площадь была, скорее всего, открыта (об этом позволяет говорить рельеф участка), и с нижнего города, где была агора Пантикапея, открывался живописный вид на здание и на его колонны (рис. 1).

Своеобразием планировки здания является несимметричность его западной и восточной части. Если западное крыло имело галерею, украшенную колоннами, то на восточной их не было, и конец южной колоннады упирался в стену. Для выявления причин асимметричности композиции здания и выяснения, как была оформлена площадь перед зданием с севера, необходимы дальнейшие исследования. Вдоль южной галереи, на двойном ряду плит стилобата, размещено шесть дорических колонн, две из них сохранились *in situ* на высоту свыше 1 м. От самой крайней с востока уцелела только нижняя часть; в месте основания шов ее залит свинцом. С востока линия портика замыкалась, по-видимому, стеной правого крыла другого здания. Фундамент этой стенки построен из иного материала, чем южная стена портика, отличается от последней несколько иным характером кладки и относится к более раннему времени. Выяснить полно-



1. РУИНЫ ВОСТОЧНОЙ ПОЛОВИНЫ ЗДАНИЯ
II в. ДО Н.Э.

стью общий размер и план здания в результате работ не оказалось возможным, но найденные при раскопках архитектурные остатки позволяют восстановить вид портика.

Задачей данной статьи является описание основных частей портика с целью введения этого материала в научный оборот и предоставления специалистам возможности заняться реконструкцией всего ордера.

Многие из деталей были обнаружены в подпорной кладке, сложенной вскоре после разрушения портика на уцелевших остатках его стены. Здесь оказалось много барабанов колонн, плита карниза, капитель, плита архитрава и другие архитектурные фрагменты. Рядом с этой кладкой найдены две плиты архитрава, лежащие на лицевой стороне. Одна из плит разбилась при падении на два куска, которые складываются по линии излома, образуя плиту длиной 2,20 м. Расстояние между осями стоящих колонн в 2,30 м примерно соответствует длине плиты архитрава. Еще один фрагмент архитрава оказался вблизи пятой колонны и лежал лицевой

стороной вверх. Фрагмент представляет собой часть дорического антаблемента, состоящего из триглифного фриза и архитрава, выполненных из одного блока местного довольно плотного известняка (рис. 2).

Подобный прием изготовления архитрава вместе с фризом — явление в греческой архитектуре довольно редкое. Он известен в храме Асклепия в Эпидавре¹ и в святилище Афины Никефоры в Пергаме². Такой же прием обнаруживается при рассмотрении архитектурных фрагментов дорического ордера, происходящих из Мирмекия³. Правому концу плиты придана ступенчатая форма, специально сделанная для лучшего соединения отдельных частей здания и для наиболее крепкой конструкции.

На плите архитрава сохранился фриз с четырьмя триглифами и тремя метопами, как на фризе портика храма Асклепия в Приене⁴. На триглифах вырезано по два вертикальных канала и два полуканала. В верхней части они заканчиваются не полукруглыми арочками, а прямой линией, что характерно для построек эллинистического периода⁵. Боковые полуканалы сверху отделаны тонко вырезанными выемками, с подчеркиванием нависающих слезничков, совершенно так, как на триглифе Асклепийона в Приене⁶. Гладкие метопы имеют несколько вытянутые формы и отступают немного вглубь от плоскости архитрава. Полочка с почти цилиндрическими гуттами отделяет фриз от архитрава. На верхней плоскости плиты вырезан пирон в форме ласточкина хвоста.

У плиты карниза — гейсона сбита левая сторона. Изготовлен он из местного плотного известняка (рис. 3). Под выносной плитой сохранились мутулы, на которых помещены низкие капли. Край карниза довольно сильно профилирован, и лицевая сторона прорезана глубокими бороздками, окрашенными в красный цвет. Сверху плиты карниза сделана подтека для сбора воды и направления ее к водосточному желобу, небольшое отверстие которого было украшено маской льва. Об этом позволяют судить остатки рельефной гривы, уцелевшие на карнизе. Капитель, обнаруженная перед портиком, отличается небольшой высотой. На эхине вырезаны три ремешка, абака завершена небольшим карнизом. Очень близкий профиль имеет капитель святилища Деметры в Приене II в. до н. э.⁷ (рис. 4). На поверхности абаки и эхина капители сохранился тонкий, но достаточно плотный слой левкаса белого цвета. Судя по следам красной краски, пояс ремешков был окрашен.

Сохранившаяся часть колонны состоит из двух барабанов диаметром 0,65 м, высота ее 1,35 м. Ствол покрыт двадцатью каннелюрами. Барабаны сделаны из местного камня и сверху покрыты слоем белой штукатурки, очень тонкой и чистой, которой были замаскированы швы между барабанами, и вся колонна казалась выполненной из белого мрамора.

Вновь открытый памятник боспорской архитектуры является уникальным по сохранности его росписей. На всех частях антаблемента здания сохранился ровный слой краски, которая глубоко проникла в поры камня и в отдельных местах, например на гейсоне, лежит густым плотным

2. ЧАСТЬ ПЛИТЫ
АРХИТРАВА.



3. ЧАСТЬ ПЛИТЫ
КАРНИЗА



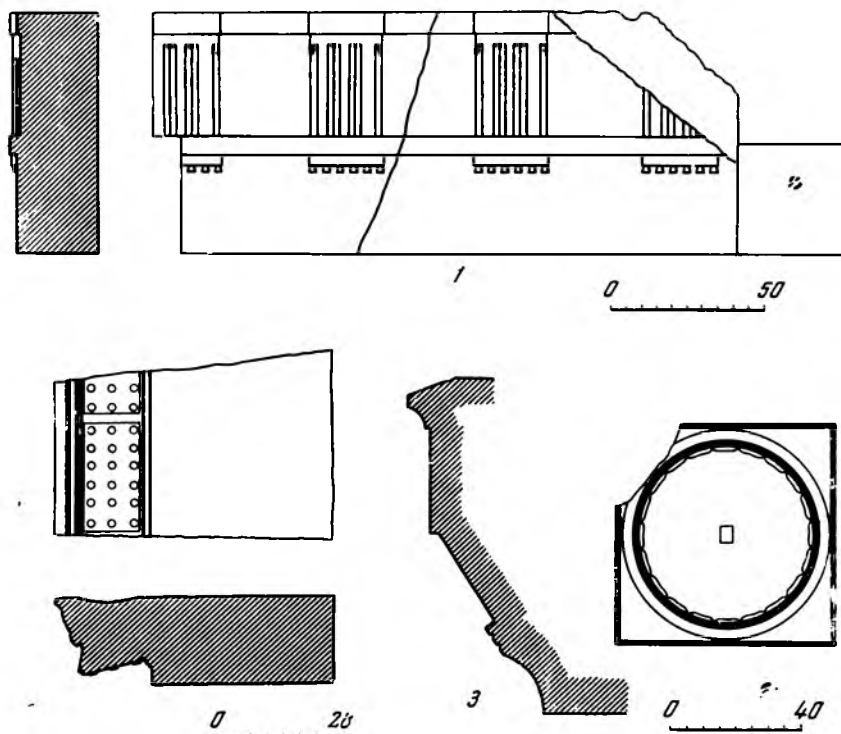
слоем. На плите архитрава расписан весь фриз: синей краской покрыты триглифы, под тенией, окрашенной в красный цвет, синим цветом выделена полочка, а низкие, почти цилиндрические гутты — красные. На нижней плоскости гейсона, вдоль ряда мутул, нанесена широкая, до 5 см, полоса красной краски: она указывает, насколько карниз был выдвинут над фризом, и тянется над ним в виде красной ленты. Прямоугольные мутулы покрыты синей краской и отделены одна от другой каналами, окрашенными густым красным цветом. При такой раскраске отдельных компонентов декора вертикальные линии триглифов, увенчанных синими мутулами, в сочетании с белыми ребристыми колоннами создавали впечатление большей высоты здания и делали его еще более стройным.

Весь декоративный пояс росписи был заключен между двумя красными полосами — нижней, проходящей под фризом, и верхней — на гейсоне. Яркая роспись хорошо гармонировала с общим ритмом архитектурных форм здания.

В Центральной научно-исследовательской лаборатории по реставрации и консервации музейных ценностей было проведено спектральное исследование и сделан качественный анализ красок, которыми расписано здание. Красная краска с плиты архитрава определена как красная охра со следующими компонентами: Cu — мало, Pl — нет, Fe — много, Si — мало, Al — мало, Sb — нет, Na — мало, Bi — нет. Синяя краска, взятая с гейсона, предположительно определена как александрийская фритта, она содержит Cu — очень много, Pl — нет, Fe — нет, Si — много, Al — есть, Sb — нет, Na — мало, Bi — нет ⁸.

Стиль портика близок стилю архитектурных сооружений эллинистических городов Малой Азии — Приены, Пергама и Магнесии на Меандре. Это сходство видно как в планировке, например однефных портиков и стой агоры в Приене ⁹, так и в отдельных элементах здания, выдержанного в стиле эллинистической дорики: низкой капители, низком антаблементе, в незначительной высоте регул и капелек, трактовке каналов триглифов.

Большой интерес представляют и куски расписной штукатурки, найденные при раскопках этого сооружения. Среди них встречены части рельефного фриза в виде полосы меандра ¹⁰, профилированные части карнизов с различными орнаментальными полосами лесбийского киматия, ов, плетенки, растительных мотивов. Одни куски расписной штукатурки имитируют мозаику, другие — разноцветный мрамор ¹¹, третьи — части архитектурного пояса в виде тонко исполненных из стукко белых каннелированных колонок на красном фоне. Подобный мотив декорирования стен пантикапейских зданий был известен и ранее ¹². Он близко напоминает роспись стен в доме Салюстия ¹³ в Помпее и в одном из жилых домов Приены ¹⁴. Гамма красок очень многообразна: она включает красный, желтый, коричневый, зеленый, голубовато-серый и черный цвета со всеми оттенками и полутонами. В росписи чувствуется мастерство исполни-



4. АРХИТРАВ (1), КАРНИЗ (2)
И КАПИТЕЛЬ (3)

теля, выраженное в правильном чередовании светотени, в тонкости исполнения и в прекрасной фактуре.

Единство стиля, сюжета и колорита объединяют вновь найденные росписи с теми, что впервые были обнаружены в Пантикапее К. Е. Думбергом.

Открытое в 1963 г. здание с портиком относится к началу II в. до н. э. Эта дата устанавливается как по особенностям архитектурного стиля и декорировки самого здания, так и по сопровождающему археологическому материалу (керамика и монеты). При раскопках здания были найдены большие сероглиняные, покрытые жидким лаком плоские блюда, чернолаковые с прямым краем и прилепными ручками килики, мегарские чаши, многорожковые светильники. Амфорный материал и клейма на черепице подкрепляют эту дату.

Из 59 найденных там пантикапейских монет 25 относится ко II в. до н. э., 22 монеты — к III и 11 монет — к I в. до н. э. К I веку н. э. принадлежит только одна монета Аспурга 14—41 г. н. э.¹⁵

Система раскраски портика имеет много общего с раскраской проскенния театра Приены, сооруженного также в начале II в. до н. э.: тении архитрава были пурпурно-красными, метопы оставались незакрашенными, а триглыфы светло-синими¹⁶.

Время сооружения здания с портиком — начало II в. до н. э. — является наименее исследованным периодом истории Пантикапея. Исторических свидетельств об этом периоде сохранилось мало. Известно только, что у власти находились, сменяя друг друга, несколько царей: один из них носил имя Спартока (IV), трое — назывались Перисадами. Последний из них — Перисад V в 109 г. до н. э. передал власть понтийскому царю Митридату Евпатору. За этим последовали бурные события, связанные с восстанием Савмака и его подавлением. Исследуемое нами здание было свидетелем всех этих событий. Оно погибло в конце II или в начале I в. до н. э.

В результате археологических исследований, производившихся в 40 годы, В. Д. Блаватский отметил¹⁷, что в Пантикапее в III—II вв. до н. э. на восточном и южном склонах горы Митридат производились большие перепланировочные работы, связанные с сооружением крупных общественных построек на террасах, укрепленных подпорными стенами.

Та же картина наблюдается и на северном склоне, где для возведения общественных зданий делались искусственные расширения террасы путем среза нависающей сверху ступени материка. Большой масштаб этих работ, а также высокие архитектурные достоинства здания с портиком, возведенного, безусловно, с большим мастерством¹⁸, говорят о высоком уровне экономической жизни Пантикапея в этот период. Последнее наблюдение существенно дополняет наши сведения относительно общей истории Боспора этого периода.

¹ J. D u r m. Die Baukunst der Griechen. Leipzig, 1910, стр. 170, рис. 143.

² A. C o n z e. Altertümer von Pergamon, B. II. Berlin, 1885, табл. XXIII.

³ В. Ф. Г а й д у к е в и ч. Раскопки Мирмекия в 1933—1938 гг. МИА, № 25, 1952, стр. 152—153, рис. 31, 32.

⁴ Т. W i e g a n d, Н. S c h r a d e r. Priene. Berlin, 1904, стр. 138.

⁵ О. Ш у а з и. История архитектуры, т. I. М., 1935, стр. 242.

⁶ Т. W i e g a n d, Н. S c h r a d e r. Указ. соч., рис. 107.

⁷ М. S c h e d e. Die Ruinen von Priene. Berlin, 1934, рис. 106 на стр. 94.

⁸ Приношу глубокую благодарность старшему научному сотруднику Т. И. Б е р л и н, выполнившей работу по анализу красок.

⁹ Т. W i e g a n d, Н. S c h r a d e r.

Указ. соч., табл. XII, XIII, рис. 187, 188, 270; A. C o n z e. Указ. соч., стр. 40, 41, табл. XXII.

¹⁰ Такой же см.: Т. W i e g a n d, Н. S c h r a d e r. Указ. соч., рис. 345.

¹¹ АДЖ, стр. 113—136, табл. XXXIX, XLI, XLII.

¹² Там же, стр. 122.

¹³ A. M a u. Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompei. Berlin, 1882, стр. 32, табл. I.

¹⁴ Т. W i e g a n d, Н. S c h r a d e r. Указ. соч., стр. 315, рис. 356.

¹⁵ Монеты определены Д. Б. Шеловым.

¹⁶ ВИА, т. II, кн. 1, стр. 281.

¹⁷ В. Д. Б л а в а т с к и й. Строительное дело Пантикапея. МИА, № 56, 1957, стр. 49.

¹⁸ А. Н. К а р а с е в. Архитектура. АГСП, стр. 183.

Художественные закономерности в композиции Гардского моста¹

Гардский мост — памятник, который может служить примером достижения полноценного архитектурного синтеза: в нем сливаются воедино законы целесообразности и красоты (рис. 1). Анализируя творческий процесс рождения памятника, можно рассматривать слагаемые такого синтеза как в их единстве, так и самостоятельно. Настоящая статья посвящена художественной стороне, заложенным в композиции эстетическим приемам и закономерностям, их связи с инженерно-техническими задачами.

Для начала сделаем попытку провести анализ возможных вариантов композиции и сравнить их с осуществленным в натуре. Это поможет выявить его особые черты, оценить его достоинства и недостатки.

В о з м о ж н ы е в а р и а н т ы к о м п о з и ц и и. Необычная, трехъярусная структура аркады моста заставляет изумляться тому, как смогли римляне допустить, чтобы мощные арки нижнего яруса работали без всякой полезной нагрузки — в качестве распорок между столбами. В известной степени это относится и к среднему ярусу. Это тем более странно, что столбы, поддерживающие арки, невысоки и потому не вызывают опасности продольного изгиба, как это можно было бы ожидать при высоких столбах типа аркады в Сеговии. Правда, фасадная ширина столбов в Гардском мосте сравнительно невелика, она составляет всего лишь одну четверть от пролета арок, тогда как обычная относительная толщина опоры колеблется чаще от 1 : 1,5 (аркады Марция) до 1 : 3 (мост Фабриция). Всего более удивительно, что зодчий стремился сохранить абсолютное равенство арочных пролетов, расположенных один над другим в двух нижних ярусах. Здесь не только сохранены одинаковые размеры столбов, пролетов арок и толщины сводов соответственно в первом и втором ярусах, но даже толщина всей конструкции в замке, несмотря на различную ее роль в нижнем и среднем ярусах. На разъяснении этого мы остановим-

ся более подробно и сделаем попытку восстановить процесс мышления зодчего, который в ходе проектирования, вероятно, испробовал ряд вариантов.

Можно было бы предположить существование по крайней мере еще четырех вариантов при той же разбивке пролетов в плане и заданной высоте сооружения.

Первый вариант — одноярусная аркада по типу крупнопролетного арочного моста Алькантара через р. Тахо (Испания).

Это наиболее экономичное и более простое техническое решение потребовало бы развития в высоту арочных просветов, которые приобрели бы вертикальные очертания. Отсутствие контрастного сопоставления крупных и мелких арок, однако, лишило бы композицию масштабности.

Второй вариант — двухъярусная аркада, состоящая из равных арочных просветов в первом и втором ярусах. Этот вариант был бы в техническом отношении сложнее первого, но все же проще осуществленного в натуре. В нем была бы усилена горизонтальность композиции, но отсутствие яруса мелких арок не создавало бы желательной масштабности.

Третий вариант — двухъярусная аркада, где нижний ярус — крупные арки, верхний — мелкие. Технически он сложнее предыдущего, но проще осуществленного. Здесь достигалась бы масштабность сооружения, но очертания арочных просветов нижнего яруса были бы вертикальными.

Четвертый вариант — трехъярусная аркада, состоящая из равных арочных просветов во всех трех ярусах. Технически он почти равен осуществленному, но более последовательная стандартизация арок представляла бы выгоду. Композиция здесь приобретала бы горизонтальную доминанту, но теряла бы масштабность из-за отсутствия сопоставления крупных и мелких арок.

Наконец, в осуществленном варианте достигались те особенности горизонтальности и масштабности, которые и составляют основные художественные черты сооружения.

Следует учитывать, что все эти варианты могли обеспечить полную и высокую прочность всего сооружения, отличаясь только в количестве затраченных материалов и труда строителей.

Вероятно, зодчему пришлось предварительно найти несколько решений, для того чтобы самому лучше понять и доказать магистратуре, наблюдавшей за постройкой, архитектурное преимущество окончательного варианта. При римской системе работ требовалось сначала установить и доказать справедливость принятых правил, а потом уже действовать согласно этим правилам. Поэтому, думается, выбор осуществленной схемы был сознательным, т. е. обоснованным ясными закономерностями архитектурной композиции.

Метр и ритм в композиции аркад. Центр. К у л ь м и н а ц и я. Под метром мы понимаем однообразное расчленение пространства, здесь, в частности, ряд одинаковых арок.



1. ФАСАД ГАРДСКОГО МОСТА
Гравюра начала XIX в. Клериссо

Под ритмом мы разумеем динамическое расчленение пространства с нарастающими или убывающими размерами элементов в зависимости от художественного замысла всей композиции в целом.

Такое ритмическое расчленение в архитектуре так же, как в музыке или поэзии, позволяет объединять произведение в художественное целое.

Динамическое развитие приводит к образованию композиционных центров, или кульминаций, к достижению композиционной законченности произведения. Закономерности построения метрических и ритмических рядов позволяют выработать основные методы создания протяженных архитектурных композиций, в частности в аркадах мостов и акведуков.

Аркада, очерченная сверху горизонтальной линией водопроводного канала и пересекающая речную долину, уже в силу природных условий приобретает ритмическую структуру: ее средняя часть, наиболее высокая, получает значение композиционного центра, а боковые части сходят на нет, служа ритмическим завершением логически развитой композиции.

Если в Гардском мосте такое ритмическое построение гармонично, то в других подобных сооружениях, акведуках и виадуках, такая гармония часто не достигается.

Для иллюстрации используем близкие современности сооружения: аркаду акведука в Рокфавуре (XIX в., Франция) и аркаду железнодорожного виадука в долине Гельцштадт (XIX в., ГДР). В композиции этих двух сооружений, превышающих по своим размерам Гардский мост, заметно подражание античным образцам.

Сравнение современных композиций, по своей структуре метрических, с античной — ритмической позволяет установить, применен ли в Гардском мосте греческий принцип единства композиции, включающий в себя ритмическое развитие с кульминацией и последующим завершением. Обнаружить присутствие этих ритмических закономерностей в Гардском мосте можно в первую очередь путем сравнения с акведуком Рокфавур (кстати, расположенным поблизости от Гардского моста) (рис. 2). Хотя автор его и стремился подражать композиции Гардского моста, но он не понял самого основного. Применяя тот же самый прием расчленения по вертикали, как в аркаде Гардского моста, и сохраняя в среднем античные пролеты арок, он не добился успеха из-за того, что упростил ритмическую структуру, заменив ее метрической. Как видно из приводимой ниже таблицы, общие размеры аркады Рокфавура превосходят и в длину, и в высоту размеры Гардского моста почти вдвое.

Данные обмеров (в м)	Рокфавур	Гардский мост
Длина	375	275
Толщина (поверху)	4,5	3,06
Высота	82,65	48,77
Пролет арки верхнего яруса . . .	5,6	4,8
Пролет арки среднего яруса . . .	16	15,5 — 24,52
Пролет арки нижнего яруса . . .	15	15,5 — 24,52
Наибольшая глубина столба . . .	13,6	6,36

Казалось бы, в свете такого сравнения Рокфавурская аркада должна казаться более выразительной, более мощной и величественной. Но в действительности, напротив, несмотря на прекрасное качество работ, применение такого же великолепного тесаного камня, как на Гардском мосте, произведение XIX в. выглядит композиционно незаконченным и сухим.

Закон единства композиции — это основной эстетический закон, который требует органичной ритмической связи архитектурной формы с природным окружением. Для большей наглядности лучше, продолжая сравнение с акведуком в Рокфавуре, расчленим анализ композиционного решения на следующие части.

Единство памятника с природным окружением. Гардский мост выражает единство с природным окружением, отдавая преимущество горизонтали. В композиции Рокфавура преобладает вертикаль. Арочный просвет Гардского моста создает растянутое в длину обрамление пейзажа, в противоположность этому просвет Рокфавура — вертикальное обрамление.



2. АРКАДА АКВЕДУКА РОКФАВУР (ФРАНЦИЯ).

длина 375 м, высота 82,65 м, сооружен
в 1841—1847 гг.

Автор Гардского моста вводил сильные карнизные тяги ярусов, которые усиливали горизонтальную структуру аркады и горизонтальную протяженность самих арочных пролетов.

Автор же Рокфавурской аркады, механически подражая в системе членения Гардскому мосту и сохраняя почти те же пролеты арок, что и в Гардском мосте, не учел огромное различие этих сооружений по высоте. Вместо введения дополнительного яруса или соответственного увеличения пролета арок, он, сохраняя те же три яруса и те же пролеты арок, увеличил почти вдвое высоту всей аркады и соответственно каждого яруса. Получившиеся при этом вертикальные пропорции арок, в результате дополнительного введения пилястры, образовали и невыразительную композицию.

Внутреннее единство композиции памятника. Речь идет о наличии центра композиции и способе его выражения. Лучше всего это видно при сравнении Гардского моста с виадуком в Гельдштале (рис. 3).

В Гардском мосте мы видим законченную ритмическую композицию. Если в Рокфавуре имеется простейший метрический ряд одинаковых арок, где отсутствует вообще центр композиции, то в Гельдштале другое: центр ясно выражен, но он чужероден всей аркаде. Причинами этого здесь служит следующее:

1. Слишком большая разница в размерах центральной и боковых арок (2,5 : 1) и переход с четырех ярусов по краям на два в центре.

2. Фланкирование главной арки симметрично поставленными столбами, включающими в себя узенькие арочки, чем обособление большой арки еще более усиливается.

Таким образом, оба архитектурных решения и в Рокфавуре, и в Гельцштале лишены единого композиционного ритма. В обоих примерах повторение основного элемента, не переходящее в ритмически связанное целое.

Композиционный центр произведения в архитектуре, как и в музыке, определяет нарастание и затухание, играя роль кульминации. В архитектурном произведении прошлых эпох кульминация чаще всего находится в геометрическом центре композиции, по оси симметрии. Иногда геометрический центр сдвигается с оси симметрии (палаццо Канчеллярии в Риме, XVI в.). В исключительных случаях центр композиции перемещается ближе к краю (иногда даже за пределы сооружения, что означает композиционную подчиненность этого сооружения другому, куда перемещен центр). В более сложных и больших композициях появляются дополнительные второстепенные кульминации, второстепенные нарастания и затухания, подчиненные главным.

Первичной композиционной формой является троечастная композиция — троечастие. Здесь ритм нарастания равен ритму затухания.

Могут быть следующие виды троечастной композиции:

A — A — A	(Базилика Максенция)
a — A — a	(Арка Константина)
a — A ₁ — a — A — a — A ₁ — a	(Южный фасад здания Адмиралтейства)

Троечастие — излюбленная форма в римской архитектуре. Римляне расчленили на три части все элементы сооружений не только по длине, но и по высоте. Эта композиционная схема была принята в Риме как государственная, официальная, хорошо выражающая образы единства, организации, главенства, власти, покоя и могущества. Она ясно читалась массовым зрителем и была доступна его пониманию.

Композиция Гардского моста нарастает до кульминации и затухает после нее. Это усложненная форма римского троечастия. Центр композиции Гардского моста сдвинут с середины и находится на таком расстоянии от концов аркады, которое определяется золотым сечением. Это оправдано рельефом берегов реки.

В основе композиции Гардского моста по горизонтали лежит сложная троечастная схема —

A₂—A₂—A₂—A₁—A₁—A₁—A—A₁—A₁—A₁—A₂—A₂—A₂,
 | A—A—A—A—A—A—A—A—A—A—A—A—A,
 или Гельцшталя —

аааааааааа—б—А—б—аааааааааа.



3. АРКАДА ВИАДУКА ДЛЯ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ
В ГЕЛЬЦШТАЛЕ (ГДР).

высота 79 м, пролет арок верхнего яруса 20—36.

Построен в 70 годы XIX в. инж. А. Шуберт

Замечательным качеством композиции Гардского моста является видоизменение троичной схемы, сделанное по натуре в соответствии с условиями места.

Задуманная схема —

$A_2 - A_2 - A_2 - A_1 - A_1 - A_1 - A - A_1 - A_1 - A_1 - A_2 - A_2 - A_2$.

Осуществленная схема —

$\underbrace{6 - A_1 - A_1 - A_1 - A - A_1 - A_1 - A_1 - A_2 - A_2 - A_2}_{0,382} \quad \underbrace{}_{0,618}$

Различный рельеф берегов и смещение ложа реки к северу относительно средней оси долины подсказали зодчему способ превращения элементарной симметрии в ритмическое целое.

П р о п о р ц и и. Гардский мост дает возможность раскрыть некоторые черты античного метода установления пропорций. Известное срав-

нение архитектуры с человеческим организмом у Витрувия разъясняет, что именно понималось под выражением: «Часть, принятая за исходную». Такой частью была характерная и специфичная для данного сооружения деталь, по размеру которой можно было определить, «соразмерить» все сооружение в целом. Типичный размер такой детали, например диаметр колонны, мог служить измерителем, или модулем сооружения.

Исходной частью Гардского моста, как нам кажется, был наиболее постоянный элемент конструкции—клин арки. Таких клиньев надо было заготовить около 3000 штук. За модуль была принята высота клина 1,55 м, равная 5 футам.

Римляне, как и греки, выражали модуль простыми кратными числами от основной единицы измерения. Во многих сооружениях римляне принимали модуль, равный $\frac{5}{2}$ каких-либо единиц линейной меры: локтей — диаметр колеса у осадной машины, футов — в поперечнике канала акведука Марция. Для всех геометрических построений и операций с золотым сечением число $\frac{5}{2}$ давало удобные производные. Понятно, что модуль должен приниматься кратным к единице линейной меры или к ее половине. Исходной мерой почти всегда служил в пору поздней античности фут².

Считая, что в принятом для Гардского моста модуле, равном 1,55 м, содержится 5 футов, размер одного фута определится в 0,310 м. Старофранцузский фут (0,325 м), как известно, больше римского на 10% и, вероятно, в какой-то степени связан с мерами древней Галлии.

В данной стадии исследования важно выяснить, в какой степени определенный нами фут в 0,31 м может быть принят как возможный для Гардского моста.

Очень существенно, что толщина Гардского моста по верху (ширина канала вместе со стенками) 3,1 м равна двум высотам клина. Это говорит о наличии в размерах сооружения кратности как модулю ($=2M$), так и футу ($=10$ футов). О том же говорит и другой факт: ширина свода моста в нижних ярусах состоит из трех и четырех соседних арок, в свою очередь, состоящих из клиньев, т. е. из трех и четырех таких модулей. Далее, кратными модулю являются размеры и других элементов сооружения — столбов, пролетов, арок и т. д. Толщина столбов (4,65 м) равна трем модулям, пролет главной арки (24,5 м) равен 16 модулям, пролеты двух меньших (19,5 и 15,5 м) соответственно — 12,5 и 10 модулям.

Что касается основных высотных размеров, полученных, по-видимому, геометрическим способом, то и они принадлежат к системе сравнительно простых отношений, хотя здесь приходится дробить модуль на четверти. Высота верхнего яруса (7,4 м) равна $\frac{3}{4}M$, высота среднего яруса (19,5 м) — $12,5M$, высота столба (7,4 м) — $\frac{3}{4}M$, высота тимпана (12,1 м) — $\frac{7}{4}M$.

Учитывая, что модульность, т. е. кратность одному исходному размеру, как простейшая и, вероятно, начальная система построения наиболее ясно выражена в размерах плана, можно предположить, что план сооружения был первоначальной проекцией, а фасад — вторичной, если

говорить о последовательности в проектировании. Фасадные измерения требовали более тонких и сложных построений и вычислений. Однако разрыва в единстве построения плана, разреза и фасада, как видим, не было. Различие модульности в разных проекциях выражается лишь в степени дробности, причем проекцию с меньшей степенью дробности мы принимаем за исходную.

На примере пропорций Гардского моста представляется вероятным такой порядок операций проектировщика:

1. Выбор модуля и установление его абсолютного размера (после предварительного наброска или установления габаритных размеров и схемы конструкций на основании изучения места и строительного материала).

2. Установление размеров плана, прежде всего столбов и пролетов.

3. Одновременно в фасадной схеме происходит уточнение модульного построения геометрическим пропорционированием. Оно тоньше и сложнее, чем в плане, и ведет к большему дроблению модуля.

Перейдем теперь к динамике нарастания арочных пролетов по длине моста. Простейшая закономерность нарастания, которая встречается в некоторых мостах — арифметическая прогрессия (мост Альконета в Испании), в которой каждый следующий элемент образуется за счет постоянной разности;

$$a, a + n, a + 2n, a + 3n.$$

Если бы мы для Гардского моста приняли меньший пролет арки в нижнем и среднем ярусах за исходный, то при разности в 4,0 м получили бы для наименьшей, средней и наибольшей арок такой ряд: 15,5 м — 19,5 м — 23,5 м.

Но в действительности дело обстоит не так, сама разность непостоянна, она меняется. В действительности мы имеем:

$$15,5 \text{ м} — 19,5 \text{ м} — 24,5 \text{ м},$$

где между первым и вторым элементом разница равна 4,0 м, а между вторым и третьим — 5,0 м.

Мы замечаем, что при этом отношение размеров соседних арок постоянно, т. е.: $\frac{24,5}{19,5} = \frac{19,5}{15,5} = 1,258$.

Следовательно, здесь сохраняется единство пропорции — признак сознательно проведенной закономерности.

Остановимся теперь на преобладающем типе крупных арок двух нижних ярусов: 19,5 и 15,5 м.

Обозначим их следующим образом:

$$A = 24,5 \text{ м}$$

$$A_1 = 19,5 \text{ м}$$

$$A_2 = 15,5 \text{ м}.$$

$$6 \quad A_1 - A_1 - A_1 - A_1 - A_1 - A_1 - A_1 - A_2 - A_2 - A_2 - A_2$$

Арка А повторяется 2 раза, что составляет 12,5%

»	A ₁	»	10 раз	»	»	62,5%
»	A ₂	»	4 раза	»	»	25,0%.

Представим себе, что последовало за тем, как зодчий задался общей формой трехъярусной аркады, размерами пролетов и определил оси столбов. Прежде всего он, конечно, сосредоточил свое внимание на каком-то среднем — типичном пролете. Ему нужно было разработать такую «типовую» секцию, определив раньше высоту и размер пролетов по осям столбов. Высота от уровня нижней пятерки до верха карниза моста была принята равной 39 м, а осевой размер пролета — 24,1 м, как отрезок золотого сечения от высоты:

$$\frac{24,1}{39,0} = 0,615.$$

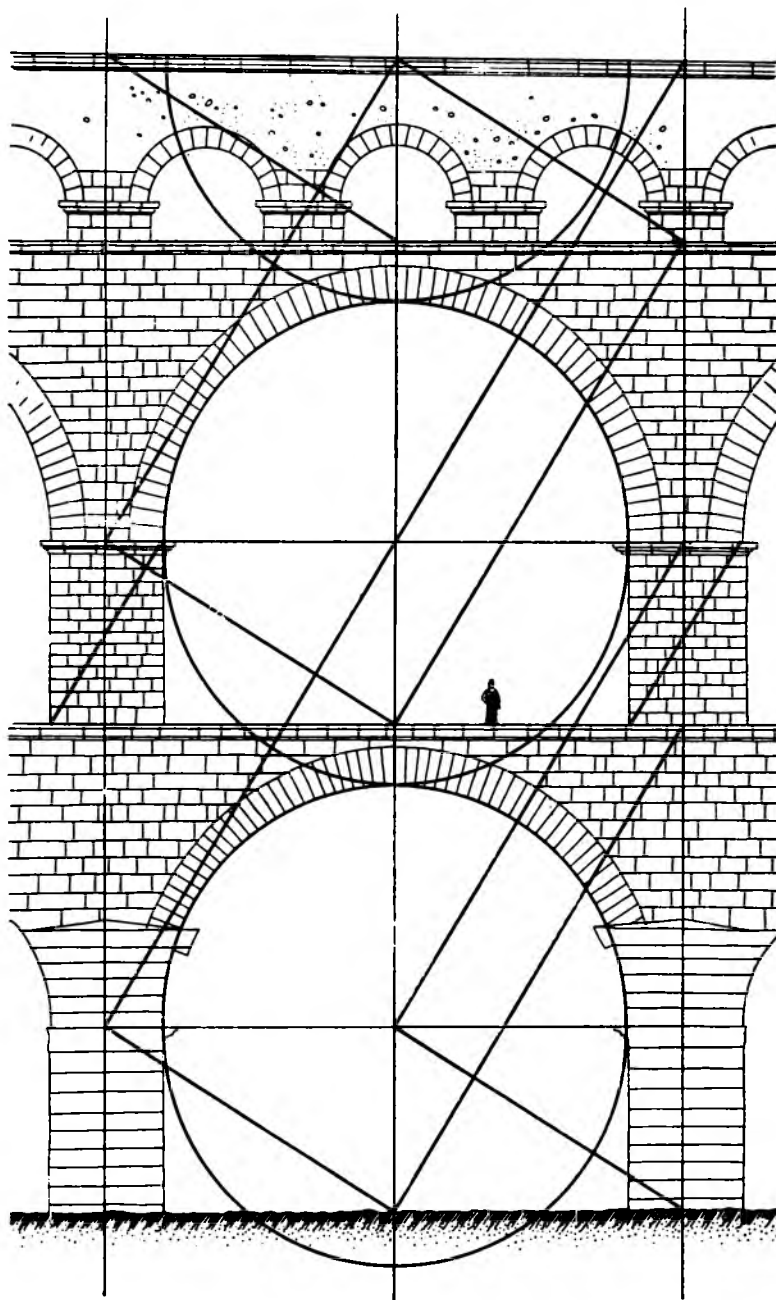
$$12,05 + 7,45 + 12,05 + 7,45 = 39 \text{ м,}$$

причем $\frac{7,45}{12,05} = 0,618$.

Центр пересечения диагоналей прямоугольника $24,1 \times 39,0$ м принят за центр арки среднего яруса (рис. 4).

Определившиеся отсюда размеры столбов среднего яруса по фасаду оказались в отношениях золотого сечения:

$$\frac{4,6}{7,45} = 0,61 \text{ (точность 1\%)}.$$



4. СХЕМА ПРОПОРЦИЙ ТИПОВОЙ СЕКЦИИ ГАРДСКОГО МОСТА
(И. С. Николаев)

Эти закономерности, установленные на основе обмеров, мы проверяли на специально увеличенных фронтальных фотографиях, дающих точность в пределах 3—5%. Разумеется, эта степень точности недостаточна, но если произвести более углубленное изучение памятника, то окажется, что найденные совпадения пропорций со схемой не являются случайными.

Система пропорций Гардского моста даже с указанной степенью точности представляет все же определенный интерес.

Опубликованные до последнего времени обмерные чертежи этого моста не были достаточно точными и полными. Обмеры в натуре, сделанные автором в 1961 г., дали возможность проверить некоторые, например вертикальные, размеры сооружения. Они подтвердили гипотезу о наличии в соотношениях пропорций золотого сечения.

Изложенная здесь гипотеза метода проектирования античного архитектора является попыткой проникнуть в творческие секреты древних зодчих.

¹ Данная работа является частью докторской диссертации автора на тему «Архитектура античных акведуков» (1945). На правах рукописи. Библиотека Московского архитектурного института. См. также: И. С. Николаев. О методе проектирования античных акведуков (на примере Марциева водопровода). «Исследования по истории архитектуры и градостроительства». М., 1964; И. Николаев. Архитектура императорского Рима. ВИА, т. II, кн. 2. М., 1948.

² Дельбрюк, исследовавший аркады Марция, полагал, что принятый в основу греческий фут можно считать приблизительно равным 0,3 м. Однако в действительности вопрос о размерах фута

значительно сложнее. Сравнительно недавно при раскопках Олинфа археолог Робинсон обнаружил в размерах частей жилых домов не менее двух различных футов, принадлежащих разным эпохам. Как он полагает, в Олинфе применялись, по-видимому, в разное время два различных фута: аттико-эвбейский (V в. до н. э.) — 0,295 м. и аттико-эгинский (V—IV вв. до н. э.) — 0,328 м. Колебания в размерах этих греческих футов составляют 10%. Вероятно, каждый крупный торговый город или крупная колония имели свой размер фута, сложившийся на основе местной традиции. Города Галлии также, по-видимому, имели свои футы.

О ЦЕНТРАХ ПРОИЗВОДСТВА ЗОЛОТЫХ ОБКЛАДОК НОЖЕН И РУКОЯТОК РАННИХ СКИФСКИХ МЕЧЕЙ, НАЙДЕННЫХ В ПРИДНЕПРОВЬЕ



Одну из значительных категорий античного импорта, проникавшего на территорию племен Северного Причерноморья, составляют различные изделия из бронзы, серебра, золота и сплавов. Среди них есть и продукция северопоптийских городов. Металлообрабатывающее производство их пока еще изучено неравномерно, тем не менее можно уже сейчас поставить вопрос о районах возможных центров производства некоторых из этих изделий и еще раз пересмотреть существующие в нашей литературе точки зрения. Речь идет о производстве обкладок ножен мечей. Золотые обкладки ножен мечей (рис. 1) найдены в богатых курганах Приднепровья (Острая Томаковская могила и курган близ х. Шумейко) ¹. Кроме того, отдельные детали (например, нижняя часть) таких обкладок ножен известны из Золотого кургана близ Симферополя ². За пределами Северного Причерноморья подобные украшения ножен найдены в Феттерсфельде ³.

Обкладки ножен этого типа составлялись из двух совершенно разных по технике и художественному оформлению частей, которые покрывали внешнюю, а иногда частично и обратную сторону ножен. Верхние их части представляют золотые тисненные рельефы. Манера исполнения рельефов и сюжеты украшений на них разные. Так, верхняя часть обкладки ножен из Феттерсфельде содержит различные элементы, характерные для античного искусства ⁴. Они даны в манере мягкого и плавного рельефа, исполненного рукою греческого мастера. Верхние части обкладок томаковских ножен и ножен с х. Шумейко представляют более грубую работу. Они украшены различными мотивами животных, переданных в традициях варварского звериного стиля. На томаковских ножнах к верхним частям обкладок дополнительно припаяны еще и головки животных в фас в виде небольших штампованных бляшек. Нижние части всех четырех обкладок ножен (Томаковка, Шумейко, Золотой курган и Феттерс-

фельде) имеют форму наконечников, изготовленных отдельно из гладкого листового золота, и прикреплены к верхним частям. Они отличаются друг от друга только формой наконечника и деталями украшавшего их орнамента. Техника исполнения узоров, расположенных по верхним краям наконечников, совершенно одинакова; это — треугольнички из зерни и различный орнамент (в виде веревочки, спиралевидные и миндалевидные фигурки) в сканной технике с инкрустацией цветным стеклом. В том же стиле оформлены и некоторые рукоятки мечей. Это оружие всеми учеными датируется концом VI — началом V в. н. э.⁵ Относительно центров производства и этнической принадлежности мастеров обкладок ножен у исследователей нет единого мнения. Фуртвенглер и Гинтерс приписывают ножнам из Феттерсфельде ионийское происхождение⁶. А. А. Иессен считает вероятным, что они, как и другие находки этого клада, вышли из мастерских Ольвии или Тиры⁷. Беглое высказывание А. А. Иессена дало повод И. В. Яценко отнести к этому центру и томаковские ножны⁸. С. И. Капошина, ссылаясь на вещи различного происхождения⁹, приходит к неожиданному выводу, что обкладки ножен из х. Шумейко сделаны также в Ольвии¹⁰. Считая технику украшения наконечников этого типа ножен варварской и сравнивая головки животных на бляшках томаковских ножен с подобными головками на Горчиновской (северная Болгария) пластине, А. П. Манцевич делает на этом основании вывод о фракийском происхождении последних¹¹. Таковы основные мнения о центрах производства и о мастерах золотых обкладок рассматриваемого типа ножен.

Для освещения этих вопросов решающее значение имеют техника украшений и анализ сюжетов обкладок ножен, наиболее характерными образцами которых в этом отношении являются находки из Приднепровья.

Типично скифская форма сердцевидного перекрестия ножен из х. Шумейко украшена геральдическим изображением лежащих горных козлов с подогнутыми, заходящими одна на другую ногами и с повернутой назад головой (рис. 2, 1). Мотив лежащего животного в этой позе, особенно оленя и горного козла, получил широкое распространение в орнаментике изделий Северного Причерноморья, исполненных в зверином стиле. Самыми ранними образцами этого мотива, относящимися еще к VIII—VII вв. до н. э., являются, по-видимому, фигуры лежащих лосей на костяных изделиях из с. Жаботин¹². Такие же фигуры лосей переданы и на золотых бляшках из курганов № 524 у с. Жаботин¹³ и № 346 у с. Орловец¹⁴. На вещах из Мельгуновского (рукоять меча) и Келермесского (секира) курганов, относящихся к VI в. до н. э., мы впервые видим изображение в той же схеме горного козла¹⁵. К VI—V вв. до н. э. относят серию золотых тисненых бляшек с изображениями лежащих козлов¹⁶. Все эти бляшки найдены в среднем Приднепровье и на Северном Кавказе (Ульский аул, рис. 2, 3; Витова могила, рис. 2, 4)¹⁷. Многие из них служили украшением своеобразного головного убора (курган № 35 у с. Бобрица;

У сел Пруссы и Жаботин)¹⁸. Подобные сюжеты встречаются и на рельефах золотых пластин того же времени (Витова Могила Полтавской области)¹⁹. Золотые штампованные бляшки с изображением лосей найдены также в Нимфейском и Семибратнем курганах. Такая же бляшка происходит из Майкопа²⁰. Бляшки датируются началом и второй четвертью V в. до н. э. По технике изготовления, композиции и трактовке животного эти бляшки близки изображениям на золотых обкладках ножей. Изображения козлов на бляшках и на упомянутых пластинах повторяют в упрощенной форме уже известную нам, застывшую в спокойной позе фигуру горного козла на рукоятке мельгуновского меча и келермесской секире. Изображения козлов на ножнах меча с х. Шумейко следуют той же схеме, хотя здесь еще в большей мере, чем на бляшках, чувствуются упрощение и стилизация форм. Особенно резко это подчеркнуто в



1. МЕЧИ:

1 — с х. Шумейко (реконструкция бокового выступа по В. Гинтерсу); 2 — из с. Томаковки (реконструкция бокового выступа по В. Гинтерсу).

траковке морды козлов. С другой стороны, в отличие от приведенных аналогий, они более экспрессивны.

Аналогичные сюжеты встречаются и в бронзе VI—V вв. до н. э.: на ручках зеркал ²¹ и деталях конского убора из Среднего Приднепровья ²². В золотых рельефах V в. до н. э. такие изображения лежащих козлов, кажется, уже не встречаются, в бронзе — изредка. К последним относятся рельефные изображения козлов на бронзовом навершье из кургана близ Ульского аула ²³ и бляхе из Кулаковского кургана (Крым) ²⁴. Козел на навершье передан в той же манере, что и на вышеописанных вещах. С животными, изображенными на ножнах с х. Шумейко, его особенно сближают легкость форм и подвижность фигуры.

Что касается бляхи из Кулаковского кургана с изображением козла, то ее можно сопоставить с рельефами на ножнах и приведенными к ним аналогиями только на основе сходной традиционной схемы изображения лежащего животного. В остальном же это изображение козла не находит себе аналогий в торовитке Северного Причерноморья и отличается от них тяжелыми угловатыми формами фигуры животного и совершенно иной трактовкой рогов. Интересно, что по технике, стилю и форме рогов ближайшей аналогией изображению козла на бляхе Кулаковского кургана являются рельефные изображения козлов на бронзовом «мече-эмблеме» из Меджидии (Румыния) ²⁵. Д. Берчу пишет, что техника и трактовка деталей фигур козлов на этом мече не греческие и не северопричерноморские ²⁶.

Популярный в скифском искусстве мотив лежащего животного с повернутой головой и подогнутыми ногами имел своих предшественников среди образов микенского и древнего переднеазиатского искусства, созданных носителями древних культур эгейского, хетто-хурритского и мидийско-манейского мира ²⁷. К мидийско-манейскому кругу вещей принадлежит, по-видимому, известный клад из Саккыза, на золотых рельефах которого есть близкие сюжеты ²⁸. Изображенные по обе стороны священного дерева олени и горные козлы на сиро-хеттских или сиро-хурритских печатях, как и на обкладке мельгуновского меча, символизировали богиню плодородия. Такое осмысление подобных мотивов и символики изображений, как на золотых бляшках, так и на перекрестии ножен с х. Шумейко, подтверждается и другими данными, свидетельствующими о почитании в лесостепном Приднепровье культа Великой богини плодородия и владычицы зверей, известной в древности под различными именами ²⁹.

Ниже перекрестья ножны с х. Шумейко украшены повторенной несколько раз фигурой зверя кошачьего семейства (пантеры?), также относящейся к кругу животных, связанных с Великой богиней (рис. 2, 5). Пантера изображена с опущенной вниз головой, выдвинутыми вперед и полусогнутыми ногами. В литературе подобное изображение хищника иногда относят к мотиву «припавшего к земле» зверя. Это животное близко напоминает знаменитую келермесскую пантеру и аналогичные



1



2



3



4



5



6



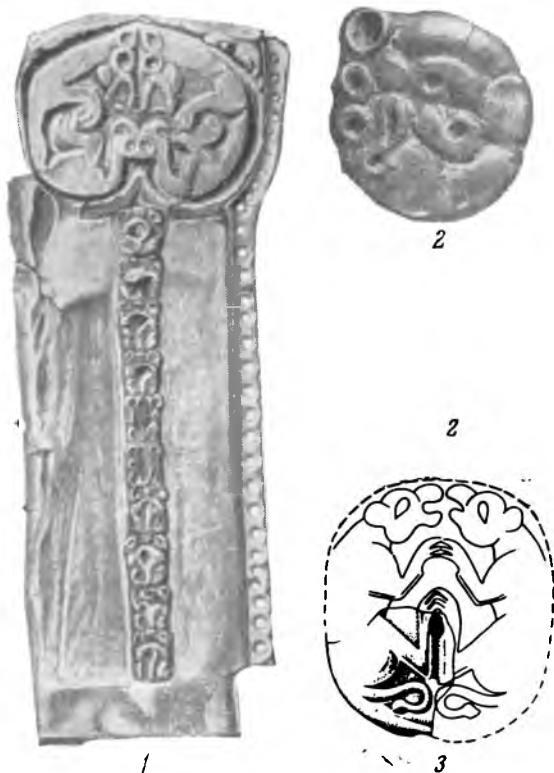
7



8

2. ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИВОТНЫХ:

1 — геральдическое изображение козлов на мече с х. Шумейко; 2 — изображение козла на келермесской секире; 3 — бляшка из Ульского кургана; 4 — бляшка из Витовой Могины; 5 — изображения пантер на ножнах с х. Шумейко; 6 — бляшка из Витовой Могины; 7 — изображение пантеры на келермесском зеркале; 8 — бляшка из Ульского кургана.



3. ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИВОТНЫХ:

1 — верхняя часть ножен из с. Томаковки; 2 — бляшка из Келермесского кургана; 3 — реконструкция пантикапейской формы (по И. Д. Марченко)

изображения на золотой пластине и серебряном зеркале из того же кургана ³⁰ (рис. 2, 7). Золотая бляшка в виде фигуры этого животного найдена в Ульском кургане ³¹ (рис. 2, 8). С Кавказа происходит изображение пантеры, украшавшее конец ручки бронзового зеркала ³². Среди архаических памятников лесостепного Приднепровья аналогичные изображения животных мы видим на золотых вещах (пластине и бляшках) из Витовой могилы ³³ (рис. 2, 6) и на бронзовых крестовидных бляхах из с. Волковцы и с. Опишлянка ³⁴. Сходное изображение животного встречается в Приднепровье и в камне ³⁵. Мы находим его также на ручке бронзового зеркала из Гавриловского могильника ³⁶. Заметим, что на ручке этого зеркала и на бляшке из Опишлянки фигуры зверя расположены в ряд, одна над другой, как и на ножнах с х. Шумейко. Все перечисленные изображения передают одну и ту же схему, отличаясь друг от друга лишь трактовкой деталей тела животного. Наиболее близкими по композиции и стилю изображений к пантере на обкладке меча с х. Шумейко являются животные на келермесском зеркале и бляшке из Ульского кургана. Аналогичные изображения этого животного, относящиеся к более раннему времени, имеются в луристанских бронзах ³⁷ и на вещах упомянутого Саккызского клада из Курдистана. Звери той же породы, скомпонованные в геральдической схеме, украшают сердцевидное перекрестие ножен из Томаковской могилы (рис. 3, 1). Они изображены в позе свернувшихся хищников, являющихся излюбленным мотивом в украшениях металлических вещей скифского стиля. Изображения зверя на томаковских ножнах представляют один из вариантов этого мотива. Отличительной особенностью его является заполнение фигурами хищников всей плоскости круглой бляхи. Голова животного изображается обычно в профиль, с поставленными друг над другом в виде кружков ухом, глазами и носом, переданными схематично, нарочито в крупном плане. К ранним примерам изображения этого мотива относятся

свернувшиеся хищники на бляшках начала VI, а возможно VII—VI вв. до н. э., происходящих из скифских курганов у с. Константиновки³⁸, и особенно — изображения на вещах из Келермесского кургана (на лапах и хвосте золотого изображения хищника), на костяной бляшке (рис. 3, 2)³⁹ и других. На этих памятниках тела свернувшихся животных изображены в более крутом изгибе, чем на томаковских ножнах, но в общем композиция и передача отдельных частей тела — та же.

Различия наблюдаются лишь в некоторых деталях. Мастер томаковских ножен передал лапы животных не в виде кружков, а более реалистично, с когтями. Нос и открытая пасть слиты в единую дугообразную фигуру, кончик хвоста не свернут в колечко, как на келермесских вещах, а закончен птичьими головками. Такие же головки помещены и на концах рогов лосей на бляшках из Нимфейских курганов. Изображения свернувшихся хищников на бронзовых бляшках из савроматских погребений возле г. Элиста⁴⁰ очень близки по композиции и стилю к тем, что мы видим на томаковских ножнах, но более грубы по исполнению.

В 1957 г. при раскопках Пантикапея, в доме ремесленника была найдена литейная форма конца VI в. до н. э.⁴¹ В ней отливались, по-видимому, круглые бляхи, украшенные геральдическими изображениями двух полусвернувшихся зверей (рис. 3, 3). Сравнивая изображение, отливаемое в этой форме, с другими близкими по времени изображениями на металлических изделиях, найденных на юге России, И. Д. Марченко пришла к выводу, что по композиции и стилю оно ближе всего стоит к аналогичным сюжетам на сердцевидных перекрестьях томаковских ножен, а также к изображениям на бронзовых бляшках из Керчи, Нимфея и Тамани. Еще более ранние образцы этой геральдической композиции имеются на наконечниках мельгуновских⁴² и келермесских ножен.

Томаковские ножны украшены ниже перекрестья серией одинаковых прямоугольных бляшек с изображением морды животного. Они изготовлены каждая отдельно и припаяны в ряд одна над другой вдоль обкладки ножен (рис. 3, 1). А. П. Манцевич сравнивает их, как мы уже отмечали, с головками животных на горчиновской пластине. Однако более близкие аналогии бляшкам на томаковских ножнах мы находим в Приднепровье среди бляшек из Чигиринских курганов⁴³. И те и другие, по-видимому, подражают львиным головкам на ранних пантикапейских монетах⁴⁴.

Техника тиснения рельефов томаковских ножен и ножен с х. Шумейко ближе варварским, чем греческим изделиям. Характерно, что на плоском фоне резко выступают довольно плоские изображения фигур, детали выполнены с подчеркнутой жесткостью и стилизацией. Правда, на ножнах с х. Шумейко эти черты уже смягчены и наблюдается несколько более мягкая и сравнительно более естественная трактовка форм.

Нижние части описанных ножен из Приднепровья напоминают форму греческих наконечников. А. П. Манцевич признает в «тонкой и изящной работе» орнамента наконечников руку художника-варвара⁴⁵. В

качестве аналогий она приводит ряд вещей, изготовленных в той же технике, которые, по ее мнению, являются типично скифскими изделиями. Это — диадема келермесского шлема, фигура барса из Золотого кургана, ромбовидные пластины из Чигиринских курганов, ножны и серьги из Феттерсфельде. Однако все эти вещи очень различны. Ромбовидные пластины, ножны и серьги безусловно греческой работы. Остальные вещи представляют собой произведения, исполненные в смешанном греко-скифском стиле с некоторыми восточными элементами.

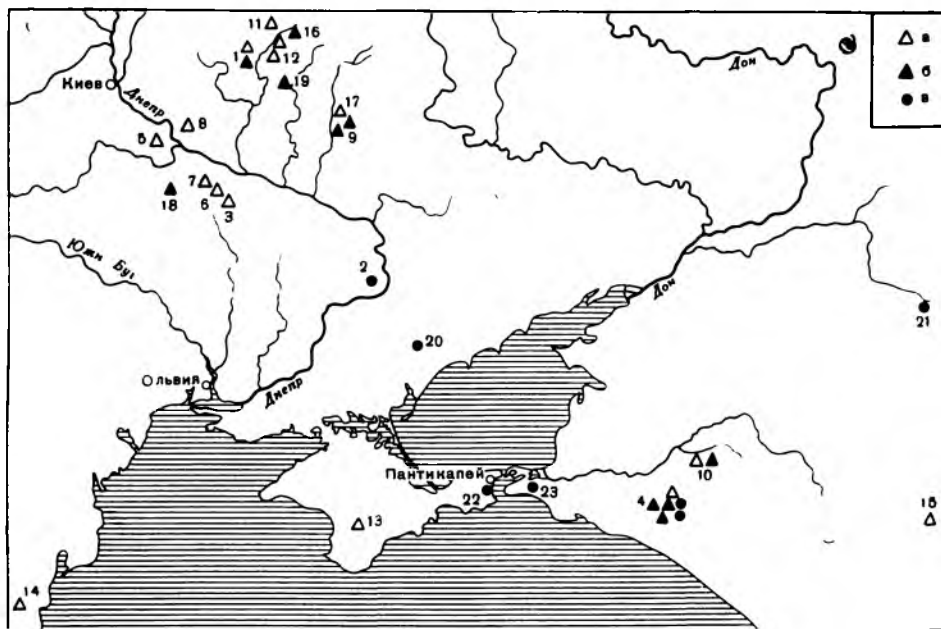
Техника орнаментации посредством скани и зерни всегда была чужда причерноморским скифам ⁴⁶. В понятии варвара эта орнаментика слишком мало значительна. Он привык видеть в украшениях своих вещей образные сюжеты, связанные с представлениями о магической силе животных и их воздействии на окружающих, поэтому с точкой зрения А. П. Манцевич трудно согласиться. Кроме наконечников ножен мечей в Северном Причерноморье, в эту эпоху встречаются другие привозные ювелирные изделия, главным образом серьги, амулеты и подвески, выполненные в той же, чуждой скифскому искусству, технике. Это хорошо известные средиземноморские украшения и амулеты. Таких вещей на нашем юге сравнительно немного. Среди изделий Северного Причерноморья они стоят особняком, так как в производстве ювелирных украшений там господствовало в то время два направления — звериный стиль в его чистом виде и смешанный греко-варварский стиль. Применение инкрустации цветным стеклом также не характерно для скифских мастеров. Перечисленные А. П. Манцевич вещи, в украшении которых применена полихромия, представляют, скорее всего, импорт. В них слишком ярко выражены элементы искусства древнего Востока, в частности Передней Азии ⁴⁷. Полихромия в сочетании со сканью, зернью, филигранью известна в Греции еще в микенскую эпоху и очень часто встречалась в орнаментике кинжальных клинков. Такая техника была хорошо известна и в странах древнего Востока. Полихромные изделия, украшенные сканью и зернью, благодаря контактам с различными странами греко-восточной культуры проникали и в Северное Причерноморье, однако торевтике северо-причерноморских племен VI—V вв. до н. э. этот стиль был чужд.

Итак, для верхних частей ножен, найденных в Приднепровье, характерны образные сюжеты, мотивы которых были заимствованы торевтами из известных им северо-причерноморских изделий. Местные мастера еще до появления на их работах мотива горного козла изображали в той же схеме досей. Им был хорошо знаком также и образ свернувшегося хищника. Но непосредственным прототипом этих изображений служат келермесские и мельгуновские вещи. Техника рельефов и своеобразная трактовка животных на ножнах с х. Шумейко не дают основания категорически утверждать, что это — изделие местных мастеров-варваров ⁴⁸. Возможно, что перед нами творчество греческих мастеров, подражавших скифским изделиям, но творчество это довольно противоречиво: на томаковских нож-

нах выступают, с одной стороны, черты стилизации, особенно в изображении головы зверя и включении в его изображение таких не совместимых с природой деталей, как птичьи головки; с другой — появляются некоторые реалистические тенденции (трактовка фигуры зверя и его лап).

Наконечники ножен и обкладки рукоятей мечей с х. Шумейко и из Феттерсфельде украшены орнаментом, выдающим руку греческого мастера. Уже одно это обстоятельство может указывать на то, что оформление скифского парадного оружия производилось в городских мастерских. Греческие города на нашем юге в VI—V вв. до н. э. были крупными торгово-ремесленными центрами. Больше всего в этом отношении нам пока известно о металлическом производстве Ольвии. На этом основании и строятся все предположения о том, что ножны рассматриваемого типа изготавливались именно там.

Однако, находки разнообразных форм для отливки металлических изделий, а также готовой продукции позволяют нам уверенно говорить о существовании в Ольвии в VI—V вв. до н. э. собственной металлургии, ведущее место в которой занимало производство бронзовых изделий⁴⁹: наконечников стрел, зеркал, украшений конского убора и прочих мелких предметов быта⁵⁰. Развитие в Ольвии металлообрабатывающего производства, в том числе и художественной обработки металла, имело свои особенности. Будучи крупным металлообрабатывающим центром, Ольвия в то время специализировалась, по-видимому, главным образом на производстве бронзовых изделий, а изготовление изделий из золота и драгоценных металлов, вероятно, ограничивалось здесь только производством мелких украшений и то в небольших масштабах. К тому же техника их изготовления в Ольвии, как уже давно было замечено, сводилась главным образом к отливке изделий, а не штамповке⁵¹. Эта специфика металлообрабатывающего производства Ольвии подтверждается и состоянием ее монетного дела. Ольвия рано начала выпуск своих монет: с конца VI в. до н. э. начинается чеканка медных монет, серебряные появились довольно поздно, а золотые чеканились sporadически и только в IV в. до н. э. Можно предположить, что производственная деятельность Ольвии как металлообрабатывающего центра базировалась в основном на обработке медных руд, и у нее не было предпосылок для производства золотых изделий в широких масштабах. Ольвийский некрополь VI—V вв. до н. э., где найдены очень яркие и своеобразные образцы художественных изделий из бронзы, также свидетельствует, что в то время производство украшений из золота, серебра и их сплавов, по-видимому, не получило широкого развития. Это отразилось и на характере ольвийского импорта на территорию лесостепных племен, тесно связанных экономически с этим городом⁵². И, наконец, как уже можно было заметить, мы не нашли сюжетов, близких к украшениям на ножнах ни в Ольвии, ни в прилегающих к ней районах. Анализ рельефов верхних частей ножен из Приднестровья показывает, что они неразрывно связаны с известными золотыми



4. СХЕМА РАСПРОСТРАНЕНИЯ В СЕВЕРНОМ И СЕВЕРО-ВОСТОЧНОМ ПРИЧЕРНОМОРЬЕ МОТИВОВ ЛЕЖАЩЕГО ГОРНОГО КОЗЛА (а), ПРИПАВШЕГО К ЗЕМЛЕ ХИЩНИКА — ПАНТЕРЫ (б); СВЕРНУВШЕГО ХИЩНИКА (с)

1 — х. Шумейко; 2 — с. Томаковна; 3 — Мельгуновский курган; 4 — ст. Келермеская; 5 — с. Бобрица; 6 — с. Прусы; 7 — с. Жаботин; 8 — с. Гладковщина; 9 — Витова Могила; 10 — Ульский аул; 11 — Роменский район; 12 — с. Аксютинцы; 13 — Кулаковский курган; 14 — г. Меджия; 15 — с. Хабаз; 16 — с. Волковцы; 17 — с. Опишлянка; 18 — с. Шпола; 19 — Гавриловский могильник; 20 — с. Константиновка; 21 — г. Элиста; 22 — г. Керчь; 23 — Цукурский лиман

и бронзовыми изделиями звериного стиля VI—V вв. до н. э., характерными главным образом для двух районов: Северо-восточного Причерноморья и лесостепного Приднепровья (рис. 4).

Экономические связи и общность культуры с самого начала сближали основанные греками в Северо-восточном Причерноморье многочисленные города, которые объединялись затем в единое мощное Боспорское государство. Торговая активность Боспора, втянувшего в орбиту своих экономических связей широкую территорию нашего юга, хорошо известна. Между тем в литературе постоянно подчеркиваются экономические связи Ольвии в VI—V вв. с местными племенами, как более развитые в сравнении с торговой деятельностью Боспора. Правильнее, по-видимому, говорить о различных направлениях торговой деятельности города, о сферах его торгового влияния, о составе товаров и о рынках сбыта тех или иных государств.

Ольвия поддерживала тесные экономические связи главным образом с поселениями Днепровско-Бугского лимана и лесостепного Приднепровья, а торговые связи Боспора распространялись в это время не только на племена, населявшие юго-восточную часть причерноморских степей, но также и на скифов степного и лесостепного Приднепровья. Властвуя над проливом, ведущим из Черного в Азовское море, Пантикапей уже в VI—V вв. до н. э. установил тесные экономические связи с племенами Подонья. В торговле Пантикапея и других боспорских городов принимали участие и скифские племена, достигшие к этому времени высокого уровня социально-экономического развития. Наконец, известная часть товаров, завозимых в боспорские города, в том числе и в Пантикапей, сбывалась населению ближайших к ним районов. Заметим, также, что в отличие от одной из основных статей торгового баланса Ольвии — вывоза бронзовых изделий малых форм — экспорт к племенам Северного Причерноморья предметов крупной бронзы, в том числе различных видов средиземноморского вооружения и посуды, был, по-видимому, привилегией Боспора⁵³. Что касается местного городского металлообрабатывающего производства, то оно, надо думать, было развито в боспорских городах в то время не меньше, чем в Ольвии.

В последние годы все больше выясняется значительная роль Пантикапея как производственного центра по обработке металлов еще в VI в. до н. э. Кроме уже отмеченной находки в 1957 г. в пантикапейской мастерской ремесленника литейной формы, еще в 1953 г. на северном склоне Митридатовой горы были обнаружены следы металлургического производства: куски шлака, литейные формы для изготовления ювелирных изделий, и, возможно, остатки литейной печи⁵⁴. В архайческих слоях города также постоянно находят отдельные образцы местных металлических изделий⁵⁵. Учитывая связь мастеров изделий торевтики IV в. до н. э. с работой пантикапейского монетного двора, мы можем предположить ту же связь боспорского производства художественных изделий из металлов с монетным делом и в более раннее время⁵⁶. Уже с середины VI в. до н. э. Пантикапей чеканит серебряную монету. Широко налаженное производство золотых изделий и выпуск золотых монет в IV в. до н. э. восходили, по-видимому, к старым традициям пантикапейского металлообрабатывающего ремесла. В некрополе Нимфея найдены своеобразные золотые украшения, характеризующие боспорскую торевтику V—IV вв. до н. э.⁵⁷ Художественный стиль рельефов и орнаментации ножен из Томаковской могилы близки кругу аналогичных изображений, связанных с находками на Боспоре и в ближайших к нему районах. Элистинские бляхи являются предметами импорта, приобретенными савроматами в результате контактов с племенами Северного Кавказа и меотами Прикубанья⁵⁸.

Рассматривая вопрос о возможных центрах производства золотых украшений ножен, найденных в Приднепровье, следует уделить особое внимание материалам из Прикубанья. Уже со II тысячелетия до н. э. этот рай-

он начинает играть большую роль в снабжении причерноморских областей металлом ⁵⁹. Благодаря сношениям древних обитателей этого края со странами Передней Азии, а затем и с античными городами Азиатского Боспора, торевты Прикубанья воспринимали дошедшие оттуда новые сюжеты и технические приемы художественной обработки металла. Сюжеты изображений на рельефе верхней части ножен с х. Шумейко, если не считать аналогичных предметов из лесостепи, близки мотивам, распространенным среди изделий Прикубанья. Древневосточные, переднеазиатские по происхождению мотивы горного козла и хищника из кошачьего семейства, а также и геральдическая схема расположения животных ⁶⁰ впервые появляются на нашем юге, по-видимому, именно здесь; здесь они получили дальнейшее развитие и стали популярными в декоре скифского звериного стиля. Что касается геральдической схемы изображений, то, по справедливому замечанию Б. В. Фармаковского, она, видимо, проникла на Кавказ еще до основания греками городов на побережье Черного моря ⁶¹, что подчеркивает большое значение сухопутных торговых путей, шедших с Востока через Кавказ ⁶². Кроме восточной торевтики, тем же, по-видимому, путем проникали в Северное Причерноморье и некоторые изделия греческих мастерских, которые находят в курганах Прикубанья; поэтому морская торговля городов северного и северо-восточного побережья Черного моря не должна рассматриваться как единственный источник получения средиземноморского импорта. Золотые рельефы ножен с х. Шумейко представляют как бы продолжение традиций орнаментики мельгуновского и келермесского оружия. В них повторен тот же мотив горного козла и геральдическая схема расположения животных. В то же время в них не наблюдается тяжеловесности фигур и восточной манеры нагромождения деталей на их теле. Горный козел на ножнах с х. Шумейко передает более живой и динамичный образ животного с легкими пропорциями тела. В украшениях мельгуновского оружия и оружия с х. Шумейко применена общая техника орнаментации рукояток мечей: и та и другая украшены треугольничками зерни. Тот же орнамент повторен и на верхнем крае наконечника ножен с х. Шумейко. Другой мотив, переданный на этих ножнах, — стоящая с подогнутыми ногами пантера (?) — также приводит нас к кругу соответствующих памятников Прикубанья, главным образом к вещам погребального комплекса Келермесского кургана. Выше мы отмечали, что фигурки пантеры на ножнах с х. Шумейко образуют такой же, построенный по вертикали ряд, как и на крестовидной бляхе из Опишлянки и на ручке зеркала из Гавриловского могильника. Но еще более ранний пример расположения фигур животных по вертикали представлен на секире из Келермесса ⁶³. Все эти соображения побуждают нас отнести ножны с х. Шумейко к кругу изделий художественного ремесла, выпускавшихся мастерскими азиатского Боспора. Оттуда, по мнению многих исследователей, вышли такие замечательные и своеобразные произведения торевтики, как келермесское зеркало и ряд других вещей,

отдельные мотивы которых могут считаться прототипами изображений на ножнах. Заметим, что на территории европейской части Боспора также засвидетельствовано изготовление золотых бляшек со звериными мотивами, близко напоминающими изображения на ножнах с х. Шумейко. В качестве примера можно привести ранее упоминавшиеся бляшки с изображением лосей из некрополя Нимфея. На бляшках из Солохи, где изображения животных даны уже в сильно искаженном виде, можно проследить продолжение того же традиционного звериного мотива ⁶⁴.

Распространение в лесостепи отмеченных нами изделий, украшенных изображением горного козла и пантеры, мы склонны объяснять наличием тесных связей между этим районом и Прикубаньем ⁶⁵. Высказанная ранее мысль о том, что значительная часть металлических изделий (навершия, уздечный набор, псалии), найденных в северных районах Причерноморья, происходит из Прикубанья, подтверждается результатами новых исследований ⁶⁶.

Из всех вещей, украшенных изображениями аналогичных звериных мотивов и найденных в лесостепи, привлекает внимание особая группа бронзовых изделий — крестовидные бляхи (Волковцы, Опишлянка) и зеркала (Ромны, Гавриловский могильник). В литературе все эти и подобные им изделия приписывают обычно выпуску ольвийских мастерских ⁶⁷. Недавно В. М. Скуднова выразила вполне обоснованное сомнение относительно ольвийского происхождения зеркал, украшенных фигурками зверей ⁶⁸. Следует, по-видимому, подвергнуть также пересмотру вопрос о происхождении крестовидных блях. Единственный случай находки такой бляхи в самой Ольвии ⁶⁹, в то время как вне города их было найдено много, кажется очень странным. Не встречаются они и на лесостепном правобережье Днепра, где ольвийский импорт получил особенно большое распространение. Отметим также, что изображенный в центре ольвийской крестообразной бляхи зверь находит себе близкие аналогии, особенно в трактовке морды, не в ольвийском материале, а среди вещей, находимых в лесостепи и в Северо-восточном Причерноморье (бляха из Опишлянки, бронзовая бляшка из с. Босовки ⁷⁰, костяной клык-амулет из Роменского района ⁷¹ и вещи с геральдическими изображениями зверей из Керчи, Нимфея и с Таманского полуострова, приводимые И. Д. Марченко⁷²). К тому же, рядом с этим зверем помещено изображение лося, нехарактерное для изображений животных в ольвийской торевтике. Изображение стоящей пантеры на крестовидных бляхах из селений Волковцы и Опишлянка и на ручке зеркала из Гавриловского могильника также нехарактерно для ольвийских изделий. Его можно в какой-то степени сравнивать только со скульптурными фигурками на ольвийских бронзовых зеркалах. Но если эти украшения и могут свидетельствовать о влиянии на ольвийских мастеров древних традиций скифского искусства ⁷³, то они в большинстве своем представляют все же настолько сильно переработанный образ пантеры, что ее часто называют «то овцой, то волком» ⁷⁴. Эти фигурки пантер яв-

ляются как бы производным от более типичных для скифского искусства изображений пантер. Поэтому они не могут служить доказательством ольвийского происхождения вещей с изображением животных на рассматриваемых вещах из Приднепровья, наиболее ранние и близкие аналогии которым мы находим в Прикубанье. Удлиненное туловище и длинные ноги пантер, изображаемых на ольвийских зеркалах, заставляют иногда сравнивать их не с прикубанским типом изображений пантеры, а с фигурой хищника на бляхе из Золотого кургана ⁷⁵. Наконец, техника золочения (келермесское зеркало) и обкладка бронзовых вещей золотыми рельефами (бляха из Опишлянки) более характерны для Боспора ⁷⁶, чем для Ольвии. То же следует сказать и относительно форм зеркал, о которых мы упоминали (Ромны). Скифские зеркала с двумя вертикальными столбиками, прикрепленными к центру диска и завершенными бляшками с фигурками животных, встречаются только на левобережье Днепра и в Прикубанье ⁷⁷. Исключение составляет лишь зеркало с изображением вепря из кургана у с. Бобринца (Правобережье) ⁷⁸. В Ольвии этот тип зеркал неизвестен. Все приведенные нами наблюдения свидетельствуют, что центры производства ножен и оформления рукояток ранних скифских мечей следует искать скорее в Северо-Восточном, а не в Северо-Западном Причерноморье. Возможно, что центр был один, но мастерские, во всяком случае, разные. В этом можно убедиться даже при чисто внешнем сравнении форм, сюжетов и манеры исполнения верхних частей ножен. Рельефы на ножнах с х. Шумейко как по форме, так и по содержанию повторяют изображения популярных древневосточных образов козла и пантеры, часто фигурирующих вместе. Изображения на томаковских ножнах отличаются большей стилизацией образа, хотя в них отражены те же, игравшие большую роль в идеологии скифских вождей ⁷⁹ образы и идеи, связанные с почитанием Великой богини, которые были характерны для многих вещей погребального инвентаря той эпохи. Тот факт, что верхние части обкладок мечей резко отличаются от наконечников, может быть, указывает на исполнение отдельных частей ножен разными специалистами или при непосредственном участии местных мастеров, или под сильным влиянием искусства последних.

Механическое соединение различных по технике и по сюжетам частей в одной вещи вообще характерно для скифских бытовых предметов раннего периода. Это хорошо иллюстрируется кладом вещей из г. Саккыза. На нашем юге наиболее яркое отражение это нашло, пожалуй, в орнаментике ножен. Наличие разнообразных деталей украшения наблюдается не только на рассмотренных ножнах, но и на ножнах, имеющих другую форму, — келермесских и мельгуновских. На них представлены, с одной стороны, сюжеты, связанные с мифологией древнего Востока, исполненные в своеобразной технике мягких и плоских форм рельефа. С другой стороны — сюжеты так называемого скифского грифона и оленя, переданные в манере сравнительно высокого и резко очерченного рельефа. Эти сюжеты

сближают рельефы ножен из Приднепровья с шедеврами ранних памятников скифского искусства и свидетельствуют об исполнении их одним из тех мастеров, художественное творчество которых оказало большое влияние на дальнейшее развитие торевтики Северного Причерноморья. Судя по приведенной Н. Л. Членовой сравнительной таблице развития изображения оленя с подогнутыми ногами в разных странах Евразии, из 28 типов таких оленей 13 приходится на Причерноморье⁸⁰. Восемь из них, ранних и наиболее близких к типу, рассматриваемому нами, найдены на Кавказе и в лесостепи. Это еще раз подтверждает значение Прикубанья как одного из основных в рассматриваемый период центров производства художественных изделий из металла, откуда вместе с готовыми изделиями проникали в Приднепровье и некоторые сюжеты, бытовавшие на Кавказе. Образы, отраженные в этих сюжетах, отвечали определенному мировоззрению, сложившемуся к этому времени у обитателей обоих районов.

Дальнейшее развитие золотых обкладок ножен шло по пути подражания формам ножен типа келермесских и мельгуновских. Примечателен тот факт, что находки ножен V в., т. е. типа, непосредственно следующего за ножнами с х. Шумейко и томаковскими, также связаны с районом Северо-восточного (Подонье), а не Северо-западного Причерноморья. Более того, донские ножны, особенно их концы, имеют ту же форму, что и томаковские⁸¹. В IV в. до н. э. наблюдается еще более яркая картина: распространение золотых обкладок ножен, как и других видов парадного оружия, иллюстрирует широко налаженное на Боспоре производство изделий из драгоценных металлов и интенсивные экономические связи с племенами Приднепровья и Подонья. Появление в позднеэллинистическое время золотых обкладок ножен кинжалов и мечей, исполненных в новом своеобразном стиле, как бы возродившем традицию украшения ножен типа томаковских и с х. Шумейко, опять-таки заставляет нас обратиться к северо-восточным областям Причерноморья⁸². Наиболее выразительные аналогии эти изделия находят в вещах, найденных в Керчи, близ Анапы, на Тамани и в Прикубанье⁸³. Наконец, значительное развитие оружейного дела на Боспоре в последние годы правления Митридата⁸⁴ было, безусловно, подготовлено всем предшествующим его развитием в этом крупном центре древней торевтики.

Золотые обкладки ножен из Приднепровья — это не единственные изделия из драгоценного металла, происхождение которых следует связывать с металлообрабатывающими центрами Северо-восточного Причерноморья. Есть основания предполагать, что производственная деятельность мастерских Боспора в VI—V вв. до н. э. играла значительно большую роль в торговом обмене с племенами Приднепровья, чем это принято считать. При изучении предметов торевтики раннего времени, найденных в Приднепровье и на территории Боспора, исследователи часто отмечают сходство форм и орнаментики изделий этих районов. Такая связь, безусловно, не случайна. Еще М. И. Ростовцев заметил, что золотые тисненые

бляшки из кургана Бабы очень сходны с подобными украшениями из Семибратнего кургана⁸⁵. Л. Ф. Силантьева, описывая погребальный инвентарь курганов Нимфея, постоянно прибегает к аналогиям из Приднепровья⁸⁶. Это очень важные наблюдения, которые необходимо учитывать при характеристике связей Северо-Восточного Причерноморья с племенами Приднепровья. Наряду с другими фактами (например, с импортом средиземноморской бронзы на территорию Приднепровья через Боспор) они позволяют нам уточнить и роль Боспора в этих связях, так как его торговые сношения с племенами Приднепровья в VI—V вв. до н. э. несколько недооцениваются при чрезмерном преувеличении роли Ольвии как производственного и торгового центра.

- ¹ ДГС, вып. I, табл. XXVI, 18; Б. Н. и В. И. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. III. Киев, 1900, табл. 45, рис. 461.
- ² М. И. Ростовцев. Курганные находки Оренбургской области эпохи раннего и позднего эллинизма. МАР, № 37, 1918, рис. к стр. 40—42, № 27.
- ³ A. Furtwängler. Der Goldfund von Vetttersfelde. Berlin, 1883.
- ⁴ K. Schefold. Der skythische Tierstil in Südrussland. ESA, XII, 1938, стр. 14.
- ⁵ М. И. Ростовцев. Скифия и Боспор. 1925, стр. 399, 410; K. Schefold. Указ. соч., стр. 8, 14, 36 и 62.
- ⁶ A. Furtwängler. Указ. соч.; W. Ginters. Das Schwert der Skythen und Sarmaten im Südrussland. Berlin, 1928, стр. 18.
- ⁷ А. А. Иессен. Греческая колонизация Северного Причерноморья. М.—Л., 1947, стр. 84.
- ⁸ И. В. Яценко. Скифия VII—V вв. до н. э. М., 1959, стр. 54.
- ⁹ Н. А. Онайко. Античный импорт на территории Среднего Приднепровья. СА, 1960, № 2, стр. 25.
- ¹⁰ С. И. Капошина. О скифских элементах в культуре Ольвии. МИА, № 50, 1956, стр. 180.
- ¹¹ А. П. Манцевич. Золотой венец из кургана на р. Калитва. ИБАИ, XXII, София, 1959, стр. 74; она же. Серьги из станицы Крымской. АСГЭ, № 2, 1961, стр. 161.
- ¹² М. И. Вязьмитина. Ранние памятники скифского звериного стиля. СА, 1963, № 2, стр. 158.
- ¹³ А. А. Бобринский. Отчет о раскопках в Киевской губ. ИАК, вып. 60, 1916, стр. 2, рис. 2 и 3.
- ¹⁴ А. А. Бобринский. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы, т. III. СПб., 1901, табл. VI, 1 и 3.
- ¹⁵ Е. Придик. Мельгуновский клад 1763 года. МАР, № 31, 1911, стр. 4, рис. 1 и 2; Б. Б. Пиотровский. Скифы и древний Восток. СА, XIX, 1954, стр. 155, рис. 7. K. Schefold. Указ. соч., стр. 46.
- ¹⁶ Некоторых из них считают иногда лошадьми. Сходство с лошадью, прослеживаемое только в трактовке морды, объясняется, по-видимому, или неумением мастера изобразить мало знакомый ему образ животного или ассоциацией с культом коня.
- ¹⁷ А. А. Бобринский. Курганы..., т. III, табл. XVIII, 8; Б. Н. и В. И. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. II, табл. 8, рис. 448; Б. Н. и В. И. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. III. Киев, 1900, табл. 58, 61, рис. 470; Н. Е. Бранденбург. Журнал раскопок 1888—1902 гг. СПб., 1908, стр. 147 (Государственный Эрмитаж, инв. № ДН 1932, 15/5); G. Vochka. Skythian Art. London, 1928, табл. 3, D; бляшки из кургана близ Ульского аула (Государственный Эрмитаж, не опубликованы).
- ¹⁸ Хороший образец полного набора подобных украшений дает погребение Сияевского кургана № 100 — А. А. Бобринский. Курганы, т. III, стр. 138 сл., рис. 71 и 74.

- ¹⁹ А. А. Захаров, А. Zaretsky's. Excavations in the Government of Kharkov. ESA, XII, 1932, стр. 69, рис. 12.
- ²⁰ Г. Воговка. Указ. соч., стр. 92, табл. 3, С, Н; Л. Ф. Силантьева. Некрополь Нимфея. МИА, № 69, 1959, стр. 70 и 74, рис. 38, 8—10.
- ²¹ А. А. Бобринский. Курганы..., т. III, табл. XII, 3; Г. Воговка. Указ. соч., табл. 30, А.
- ²² В. А. Ідліпська. Курган Старша Могила — пам'ятка архайчної Скіфії. «Археологія», т. V. Київ, 1951, стр. 207, табл. V, 1 и 5.
- ²³ Б. В. Фармаковский. Архаический период в России. МАР, № 34, 1914, табл. XII, 6.
- ²⁴ Г. Воговка. Указ. соч., табл. 13.
- ²⁵ Д. Берчу. Фрако-скифский меч-эмблема из Меджидии. «Dacia», II, 1958, стр. 93, рис. 1—4.
- ²⁶ Д. Берчу. Указ. соч., стр. 118.
- ²⁷ М. М. Вязьмитина. Указ. соч., стр. 164.
- ²⁸ A. Godard. Le trésor de Ziwiye (Kurdistan). Haarlem, 1950; R. Chirsmann. Le trésor de Sakkez. Les origines de Mède et les bronzes du Luristan. «Artibus Asiae», XIII, 3, 1950; М. И. Артамонов. К вопросу о происхождении скифского искусства. «Сообщения ГЭ», XXII, 1962, стр. 30.
- ²⁹ М. И. Вязьмитина. Указ. соч., стр. 167.
- ³⁰ Г. Воговка. Указ. соч., табл. 2 и 12; М. И. Максимова. Серебряное зеркало из Келермеса. СА, XXI, 1954, стр. 281.
- ³¹ Г. Воговка. Указ. соч., табл. 11, D.
- ³² А. А. Иессен. Археологические памятники Кабардино-Балкарии. МИА, № 3, 1941, стр. 45, табл. V, 3.
- ³³ Г. Воговка. Указ. соч., табл. 11, А.
- ³⁴ Б. Н. и В. И. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. II, табл. 16, рис. 316; Б. В. Фармаковский. Указ. соч., табл. XII, 2. Есть еще одна крестовидная бляха с аналогичными изображениями в коллекции Боткина (место находки неизвестно); С. И. Капошина. Указ. соч., стр. 188, рис. 26.
- ³⁵ А. А. Бобринский. Курганы..., т. II. СПб., 1894, стр. 136, рис. 21.
- ³⁶ Киевский исторический музей, инв. № Б41—297.
- ³⁷ A. Godard. Указ. соч., стр. 42, рис. 32.
- ³⁸ П. Д. Либеров. Курганы у села Константиновки. КСИИМК, вып. XXXVII, 1951, стр. 142, рис. 45д.
- ³⁹ Г. Воговка. Указ. соч., табл. 12 и 32, В. Так, возможно, выглядело свернувшееся животное на ручке бронзового зеркала из второго Келермесского кургана, описанного Б. Рабиновичем (Б. Рабинович. О датировке некоторых скифских курганов Среднего Приднепровья. СА, I, 1936, стр. 79).
- ⁴⁰ К. Ф. Смирнов. Савроматы. М., 1964, стр. 223, рис. 5, 26.
- ⁴¹ И. Д. Марченко. Литейная форма конца VI в. до н. э. из Пантыкапея. КСИА, вып. 89, 1962, стр. 51.
- ⁴² Е. М. Придик. Указ. соч., табл. III и IV.
- ⁴³ Г. Воговка. Указ. соч., табл. 11, В.
- ⁴⁴ М. И. Ростовцев. Скифия и Боспор, стр. 477; А. Н. Зограф. Античные монеты, МИА, № 16, 1951, табл. XXXIX, № 11.
- ⁴⁵ А. П. Манцевич. Золотой венец из кургана на р. Калитва, стр. 74.
- ⁴⁶ Это отмечала и С. И. Капошина (Указ. соч., стр. 180).
- ⁴⁷ Б. Б. Пиотровский. История и культура Урарту. Ереван, 1943, стр. 54; он же. Скифы и древний Восток, стр. 141.
- ⁴⁸ K. Schefold. Указ. соч., стр. 62.
- ⁴⁹ Е. О. Прушевская. Художественная обработка металла. АГСП, т. I, М.—Л., 1955, стр. 329.
- ⁵⁰ Вместе с тем нет, по-видимому, оснований заключать, что все перечисленные виды изделий, обнаруженные в Северном Причерноморье, изготовлялись только в Ольвии.
- ⁵¹ В. Ф. Гайдукевич. Боспорское царство. М.—Л., 1948, стр. 119, 120.
- ⁵² Н. А. Онайко. Указ. соч., стр. 25.
- ⁵³ Это предположение основано на том, что бронзовые предметы защитного

- вооружения (шлемы, поножи) и посуды, обнаруженные, например, в Приднпровье и Подонье, находят себе близкие аналогии главным образом на территории Боспора, где подобные вещи чаще встречаются, чем в Ольвии.
- ⁵⁴ В. Д. Блаватский. Архаический Боспор. МИА, № 33, 1954, стр. 30.
- ⁵⁵ И. Д. Марченко. Материалы по металлообработке и металлургии Пантикапей. МИА, № 56, 1957, стр. 160.
- ⁵⁶ В. Д. Блаватский. Архаический Боспор, стр. 29; он же. Пантикапей, стр. 40.
- ⁵⁷ Л. Ф. Силантьева. Указ. соч., стр. 3.
- ⁵⁸ К. Ф. Смирнов. Указ. соч., стр. 260.
- ⁵⁹ А. А. Иессен. Греческая колонизация Северного Причерноморья, стр. 41.
- ⁶⁰ М. И. Артамонов. Указ. соч.
- ⁶¹ Б. В. Фармаковский. Указ. соч., стр. 37 сл.; Е. О. Прушевская. Родосская ваза и бронзовые вещи из могилы на Таманском полуострове. ИАК, 63, 1917, стр. 51.
- ⁶² А. А. Иессен. Греческая колонизация Северного Причерноморья.
- ⁶³ Это отмечает и С. И. Капошина (Указ. соч., стр. 181).
- ⁶⁴ Г. Воговка. Указ. соч., табл. 3G.
- ⁶⁵ Интересно, что с прекращением интенсивных связей племен Приднпровья с Кавказом в скифской торевтике исчезают бляшки и вещи с изображением горного козла и пантеры в древней традиционной схеме, что, конечно, объясняется еще и вырождением старых художественных традиций.
- ⁶⁶ А. А. Иессен. Греческая колонизация Северного Причерноморья, стр. 42; он же. Некоторые памятники VIII—VII вв. до н. э. на Северном Кавказе. «Вопросы скифо-сарматской археологии». М., 1954, стр. 112; В. А. Іллінська. Скифська вузда VI в. до н. е. «Археологія», т. XIII, 1961, стр. 38; она же. Про скифські наверхники. «Археологія», т. XV, 1963, стр. 33.
- ⁶⁷ Исключение составляет крестовидная бляха из собрания Боткина, которую С. И. Капошина не решилась отнести к ольвийским изделиям.
- ⁶⁸ В. М. Скуднова. Скифские зеркала из архаического некрополя Ольвии. ТГЭ, т. 3, Л., 1962, стр. 23.
- ⁶⁹ Б. В. Фармаковский. Указ. соч., табл. XII, рис. 1 и 3.
- ⁷⁰ Н. Е. Бранденбург. Указ. соч., стр. 147 (Государственный Эрмитаж).
- ⁷¹ Б. Н. и В. И. Ханенко. Древности Приднпровья, вып. II, табл. 21, рис. 512.
- ⁷² И. Д. Марченко. Указ. соч., стр. 51.
- ⁷³ С. И. Капошина. Указ. соч., стр. 179.
- ⁷⁴ В. М. Скуднова. Указ. соч., стр. 8.
- ⁷⁵ Там же, стр. 12.
- ⁷⁶ В. Д. Блаватский. О боспорском ремесле IV—I вв. до н. э. СА, XXIX—XXX, 1959, стр. 52; М. И. Ростовцев. Скифия и Боспор, стр. 578.
- ⁷⁷ Б. Рабинович. Указ. соч., стр. 85.
- ⁷⁸ А. А. Бобринский. Курганы..., т. III, табл. XII, 3. Зеркало с ручкой, украшенной фигурой лежащего кабана, найдено в окрестностях Нальчика. См.: В. М. Скуднова. Указ. соч., стр. 17, рис. 11.
- ⁷⁹ М. И. Максимова. Указ. соч., стр. 299.
- ⁸⁰ Н. Л. Членова. Скифский олень. МИА, № 115, 1962, стр. 167.
- ⁸¹ Г. Воговка. Указ. соч., табл. 22, А и В; Д. Берчу. Указ. соч., стр. 105.
- ⁸² М. И. Ростовцев. Курганные находки Оренбургской области эпохи раннего и позднего эллинизма; он же. Скифия и Боспор, стр. 606.
- ⁸³ Там же, стр. 77.
- ⁸⁴ В. Д. Блаватский. О боспорском ремесле IV—I вв. до н. э., стр. 50.
- ⁸⁵ М. И. Ростовцев. Скифия и Боспор, стр. 413.
- ⁸⁶ Л. Ф. Силантьева. Указ. соч., стр. 70 и др.

ЕГИПЕТСКАЯ СТАТУЭТКА ЖЕНЩИНЫ ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ



татуэтка (№ 67916) из Государственного Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (рис. 1) неоднократно привлекала внимание исследователей. Впервые ее изучал В. К. Мальмберг¹. Позднее на статуэтке останавливался и автор данной статьи, рассматривая египетскую малую пластику из собрания ГМИИ².

Первоклассный памятник нашего музея заслуживает более углубленного исследования и может быть связан с широким кругом вопросов.

Статуэтка из диорита серого цвета не закончена. Не расчленены еще пальцы рук и не подвергнута окончательной полировке вся поверхность скульптуры. Фактура продолжает оставаться шероховатой. В памятнике отсутствует игра блестящих поверхностей камня, столь характерная для египетской пластики на всем протяжении I тысячелетия до н. э. Памятник отличной сохранности, если не считать незначительной, почти незаметной выбоины на переносице. Основная особенность данной статуэтки — вытянутость ее пропорций, подчеркнутый вертикализм. Большой художник, следуя законам пластики своего времени, удлинил пропорции, сочетав их с красотой и ритмом линии силуэта. Композиция, известная с древнейших эпох египетской скульптуры, представляет собой идущую фигуру с выдвинутой вперед левой ногой и симметрично свисающими вдоль тела руками. При общей высоте фигуры (без доколя 54 см) длина выдвинутой левой ноги равняется 29 см; общая же длина рук от плечевых суставов — 30 см. Особенно бросается в глаза удлиненность кистей и пальцев рук, положенных плашмя на бедра. Та же вытянутость поражает в строении стопы и пальцев ног. Каждая деталь подчинена законам целого этой композиции, но в то же время пластичность формы мастер не приносит в жертву общей силуэтности. При характерной со времени Саисской эпохи обобщенности форма вместе с тем трактуется пластично, по-эллинистиче-



1. СТАТУЭТКА ЖЕНЩИНЫ.
Диорит. Начало III в.
до н. э. ГМИИ

ски сочно, с тонкой моделировкой поверхности камня. Для рассматриваемой статуэтки и всех других к ней примыкающих характерны полные круглые груди при очень суженной талии, удлиненные бедра, тонко разработанная форма живота с подчеркнутым круглым мускулом. На последнюю особенность обратил внимание уже В. К. Мальмберг, впервые сопоставив статуэтку из ГМИИ с другой, бесспорно близкой ей статуей из Греко-Римского музея в Александрии ³.

Тип идущей женской фигуры с выдвинутой вперед левой ногой, свисающими вдоль тела руками и плащом вытянутыми ладонями встречается уже в период Древнего царства. Такова, например, деревянная статуэтка женщины из музея в Копенгагене (№ 672), датированная М. Могенсен временем V—VI династий ⁴, или же статуэтка из музея в Ворчестере. В период Среднего царства Вандье выделяет целую группу скульптур того же типа ⁵. Деревянная статуэтка Имерет-Неб из музея в Лейдене — наиболее яркий образец из этой группы ⁶. Этот тип переходит и в малую пластику периода Нового царства. Пример тому — деревянная статуэтка «пвицы Амона Раннаи» из ГМИИ.

Названные здесь статуэтки женщин кажутся обнаженными. Но впечатление это отпадает при более детальном их рассмотрении. Во всех случаях обозначена линия подола платья, доходящего почти до щиколоток, как в статуэтке из ГМИИ, так и в скульптуре из музея в Александрии (рис. 2). Во всех привлеченных памятниках, в особенности в скульптурах Среднего и Нового царства, формы тела передавались сквозь тесно облегающую их одежду. Но здесь не было еще передачи обнаженной на-

туры в античном ее понимании, как самоцели. Искусство того времени не интересовалось анатомической трактовкой формы. Статуэтки Имерет-Неб и Раннаи были подчинены в конечном счете некоему общему закону стиля, царящему в данную эпоху. И даже известный обнаженный торс девушки из Университетского музея в Лондоне при всей его бесспорной реалистической устремленности все же подчинен законам амарнского искусства ⁷.

С совершенно иным подходом к обнаженной натуре встречаемся мы в статуэтках из ГМИИ и из музея в Александрии (рис. 2). Оба памятника в основе своей остаются чисто египетскими и в то же время озарены прелестью античного эллинистического искусства. «В статуэтке из Александрии,—писал Г. Масперо,—поза и одежда целиком египетские, но греческое веяние коснулось тела и оживило все его черты: высокую грудь, небольшие упругие груди, округлый живот, сильные бедра, нервные, сильные ноги» ⁸. Спустя полвека к этой верной и тонкой характеристике вернулся Ботмер, значительно расширив анализ александрийского памятника. Б. Ботмер писал о нем, как об очень значительном произведении, характеризующем новый стиль пластики раннептолемеевской эпохи по сравнению с предшествующей скульптурой I тысячелетия. Александрийская статуэтка, фигурировавшая на выставке 1960—61 гг. в Бруклине, по словам Ботмера, полнее многих других скульптур исчерпывала художественные особенности искусства своего времени. Он писал о ней, как о скульптуре «до последней степени египетской, но обязанной грекам самим своим бытием» ⁹.

То же можно было бы сказать и о статуэтке № 6791 из ГМИИ. Однако, как бы ни был нов и своеобразен этот стиль конца IV — начала III в. до н. э., он все же



2. СТАТУЭТКА ЖЕНЩИНЫ.

Известия. Начало III в.
до н. э. Александрия.
Музей греко-римского
искусства.

вполне ощутимо складывался и формировался уже с конца Нового царства и в особенности со времени Саисской эпохи ¹⁰. Что же касается стиля раннеэллинистической пластики в целом, то отдельные его слагаемые начинают появляться уже в послеамарнскую эпоху. Тяготение к натуре, живой и теплой передаче формы, которые с такой прелестью были выражены в упомянутом обнаженном торсе девушки из Амарны, постепенно исчезают со времени преемников Эхнатона. Обобщение формы в скульптуре, суммарная передача ее поверхности, появление архаизации и застывшей улыбки на лице — вот черты, которыми уже проникнут красивый и в то же время холодный образ Рамсеса II в его статуе из Туринского музея ¹¹.

В дальнейшем близкий этому памятнику образ почти канонизируется в бесчисленных скульптурах Саисской эпохи времени XXVI династии. Происходит известная стандартизация не столько даже портретного, сколько скульптурного образа в целом. Форма в пластике обобщается еще сильнее, начинается увлечение полировкой твердых пород камня, достигается небывалая раньше игра глянцевитых поверхностей гранита, базальта, черного с зеленым оттенком шифера. Однако этот процесс обобщения скульптурной формы, суммарной ее трактовки никогда не поглощал до конца интереса к натуре в египетском искусстве на всем протяжении I тысячелетия до н. э. И это касается не только портретной скульптуры времени XXV Эфиопской династии с ее сильно выраженными реалистическими исканиями, но и пластики со времени XXVI Саисской династии. Заслуга Б. Ботмера заключается прежде всего в показе всей противоречивости и многогранности египетской пластики на протяжении с конца VIII в. до н. э. и по I в. н. э. ¹² Искусство на этом отрезке предстало после работ Б. Ботмера в большом его многообразии. И что самое существенное для интересующего нас здесь вопроса — показало возрастающий интерес к натуре и, в частности, к анатомии. Реалистические и анатомические наблюдения египетских мастеров (в частности, над костной структурой), начиная с Саисской эпохи и кончая эпохой Птолемеев, были установлены и прослежены в современных исследованиях ¹³. Развитие стиля, прослеженное Б. Ботмером главным образом на мужском скульптурном портрете, проходит в основном те же закономерности и в типе женской фигуры. Еще яснее прослеживается этот тип в рельефе. Так, например, богиня, сопутствующая Рамсесу II на рельефе из заупокойного храма Сети I в Абидосе, приближается характером удлинённых пропорций и рисунком силуэта к эллинистическим композициям ¹⁴. То же можно сказать о фигуре крылатой Исиды на рельефе каменного саркофага Рамсеса III из Лувра ¹⁵. Наконец, рельефы саркофага жреца Тахо времени XXVI Саисской династии из Лувра почти уже целиком предрешают стиль композиций эллинистического периода. Об этом говорят в особенности фигуры Исиды и Нефтиды ¹⁶. Вытянутый силуэт этих фигур, кажущихся обнаженными, строение их груди, округлость живота с подчеркнутым круглым мускулом, на-

конец, общий характер обработки камня (серого гранита) настолько близки эллинистическим скульптурам, что кажутся на первый взгляд их прямыми современниками. Лица обеих богинь озарены условной улыбкой, которую искусство эллинистического Египта унаследовало от Саисской эпохи.

При всем том обе эллинистические статуи — из ГМИИ и музея в Александрии — очень существенно отличаются от своих древнеегипетских предшественников. Б. Ботмер впервые дал обоснованную и развернутую классификацию памятников на всем протяжении I тысячелетия и, что очень существенно, четко и ясно выделил скульптуру эллинистического периода. Анализируя памятник из Александрии, он дважды указал, что каменные женские статуи, изображавшие частных лиц, после большого перерыва с начала Саисской династии появляются впервые лишь в период эллинизма¹⁷. При атрибуции этих памятников эллинистического периода следует учесть наблюдения Б. Ботмера как в части иконографии, так и стиля в целом. Нужно учесть форму задних высоких столбов в обеих статуях из музеев Москвы и Александрии, доходящих до затылка, и характерную для этого времени форму длинного трехчастного парика, который, по мнению автора, в начале III в. до н. э.¹⁸ заменил собою короткие прически. Очень верным и важным для датировки фактов, установленных Ботмером, является и трехчастное деление скульптурных торсов в мужских фигурах. Вертикальное членение становится незаметным и подчеркивается выделение по горизонтали грудной клетки, ребер и брюшной полости. Подобное членение, как думает Б. Ботмер, появляется уже при Амазисе в VI в. до н. э., развивается в эпоху XXX династии при Нектанебе I в середине IV в. до н. э. и усваивается далее пластикой эллинистического периода. Мне представляется, что этот новый принцип пропорционального деления распространяется и на женские статуи. Это становится очевидным, если мы еще раз сравним обе эллинистические статуи женщин с упоминавшейся уже статуэткой Имерет-Неб времени Среднего царства или с любой из статуэток периода Нового царства. Последние как бы монолитны, они целиком подчинены закону фронтальности. Наоборот, в эллинистических фигурах бросается в глаза реально осязаемая трактовка взятых порознь отдельных частей, составляющих вместе с тем органически целое. При этом особенно выделяются полные, округлые груди, силуэт бедер и тонко разработанная форма живота с подчеркнутым круглым мускулом. Все эти черты так же, как в публикуемой статуэтке № 6791 из ГМИИ и очень близкой ей статуэтке из Александрии, наблюдаются и в ряде других скульптур. Мы назовем лишь две: статую неизвестной царицы из музея в Каире (известняк)¹⁹ и торс женщины № 5809 из Музея изобразительных искусств в Вене (сценил)²⁰. Существенно, что последний памятник датируется в каталоге выставки в Эссене 1961 года — около 280 г. до н. э. — и сближается с той же статуей из Александрии. Б. Ботмер дает несколько более расширенную датировку статуе из Александрии, относя ее к первой четверти III в. до н. э.

Из всего сказанного ясно, что и интересующий нас памятник из ГМИИ мы можем с полным основанием датировать тем же временем.

Близость обоих памятников позволяет принять еще один довод Б. Ботмера. Отсутствие головного убора на статуэтке из ГМИИ также убеждает нас в том, что изображенная женщина была частным лицом, что памятник носил votivный характер и предназначался для храма ²¹.

Мы полностью соглашаемся и с мнением исследователей, искавших происхождение александрийской статуи идущей женщины в искусстве Северного Египта. Первым об этом писал еще Г. Масперо ²². К его мнению со ссылкой на него позже присоединился и Б. Ботмер.

Идентичность иконографического типа приведенных здесь памятников из музеев Москвы, Александрии, Вены, а также статуэтки из Брюсселя ²³ не снимает, разумеется, их стилистического различия. Это различие объясняется в первую очередь преобладанием либо античных элементов, либо же традиционно египетских. Так, по сравнению с памятником из Александрии статуэтка ГМИИ выглядит строже, суше, но вместе с тем элегантнее по своим пропорциям, красивее по линии силуэта. Она кажется монолитнее. В ней чувствуется общий замысел: все частные элементы подчинены единой гармонии вытянутых пропорций. В ней доминируют древнеегипетские законы пластики, но они находятся в полном соответствии с уже знакомой египетским мастерам эллинистической разработкой формы. Много тоньше и осязательнее проведена моделировка формы в александрийской статуе, особенно в разработке груди и живота. Членение торса по горизонтали, характерное для египетской скульптуры раннеэллинистической эпохи начала III в. до н. э., проведено здесь с большей наглядностью. В памятнике сильнее подчеркнуты эллинистические элементы, интерес к натуре. Конечно, несколько более жесткая разработка фактуры тела в первом случае и более мягкая во втором обусловлены в известной мере различием материалов — диорита и известняка. Разумеется, известняк в александрийской фигуре, хотя и сильно затвердевший, податливее, благодарнее для передачи пластических нюансов формы. Кстати, при бесспорно высоком качестве статуи из Александрии нельзя в то же время не заметить в ней грубой обработки неестественно утолщенных и некрасивых ног. Б. Ботмер объяснил этот факт позднейшей реставрацией с прибавлением гипса.

Женский торс из Музея изящных искусств в Вене по сравнению с двумя предыдущими занимает промежуточное место. В нем труднее выделить доминанту. Традиционно египетские черты выражены здесь с меньшей ясностью, чем в московской статуэтке, но в то же время по своей пластически эллинизированной разработке формы он уступает и статуе из музея в Александрии. Что же касается статуэтки из музея в Брюсселе, приведенной в статье В. К. Мальмберга, то она представляет собой произведение весьма посредственной и грубой работы. При сравнении с ней особенно выявляется портретный характер статуэтки из ГМИИ, с ее мягким и несколь-

3. ДВЕ БОГИНИ И ПТОЛЕ-
МЕЙ IX.

Рельеф храма в ЭДФУ.
Конец II в. до н. э.



ко вытянутым овалом лица, длинным с горбинкой носом, большими с маленькой мочкой ушами и продолговатым разрезом глаз. На лице играет почти неуловимая улыбка, не нарушающая общего облика портретности. Напротив, в брюссельской статуэтке углы губ приподняты сильнее, чем и достигается условно трафаретная улыбка, поглощающая и нивелирующая портретный образ в саисской пластике. Отсюда этот прием переходит и в скульптуру эллинистического периода.

Отнесение статуэтки из ГМИИ к началу III в. до н. э., кроме приведенных уже доводов, подтверждается также сравнением ее с храмовыми рельефами более поздней поры эллинистического периода в Верхнем Египте. Так, на внутренних плоскостях второго пилона храма на острове Филе две фланкирующие вход фигуры Исиды чрезвычайно близки статуэтке

из ГМИИ. Мы встречаемся здесь с теми же удлинненными пропорциями, с тем же строением груди и живота с подчеркнутым круглым мускулом и, наконец, с очень пластической разработкой формы, в значительной мере достигнутой техникой углубленного рельефа. Линия контура представляет собой глубоко врезанную борозду, усиливающую игру светотени и придающую рельефу особую живописность и сочность²⁴. Культ богини Исида в Египте в период эллинизма был распространен очень широко. Исида считалась покровительницей Птолемея II, посвятившего ей храм на острове Филе²⁵. Поэтому близость изображений Икиды на указанных рельефах к московской статуэтке вполне закономерна. Но вместе с тем изображения Икиды на рельефах II—I вв. до н. э. в Эдфу, Ком-Омбо, Дендера и других местах отмечены несколько иным стилем — архаизирующим, холодным и повторяющим прототипы первой половины III в. Черты эти уже отмечались исследователями. В качестве примеров приведем композицию коронации Птолемея IX богинями Верхнего и Нижнего Египта на рельефах храма Гора в Эдфу последней четверти II в. до н. э. (рис. 3)²⁶, отметим фигуры Икиды того же времени на рельефах храма в Ком-Омбо и др.²⁷ Эти тенденции особенно сильны в рельефе Клеопатры, передающем этот в основе своей холодный образ, выработанный в скульптурных моделях²⁸. Очень характерны в этом отношении скульптурные модели № 33 410, 33 411, 33 412, 33 416, 33 417 из музея в Каире²⁹. В особенности первые три с исключительной наглядностью показывают последовательные фазы развития разработки интересующего нас типа женской фигуры до полного канонического завершения в модели № 33 412. Важно, что модель эта происходит из Эдфу и отмечена стилем, характерным, как это показал Б. Ботмер, для вторичной фазы архаизации позднеегипетского искусства в период эллинизма.

Выводы, вытекающие из изучения статуэтки № 6791 ГМИИ и близких к ней скульптур, убеждают в том, что все эти памятники возникли в первой половине III в. до н. э. в Северном Египте на первом этапе взаимосвязей древнеегипетской художественной культуры с культурой эллинистической Греции. Они отличаются той особой любовью к натуре и свежестю, которые исчезли позднее в архаизирующем искусстве эллинистического Египта II—I вв. до н. э. На грани этих двух эпох возник памятник из московского музея, отмеченный высоким мастерством большого художника.

¹ М. К. Мальмберг. Женская статуэтка поздней эпохи из собрания В. С. Голенищева. «Памятники Музея изящных искусств». М., 1913, вып. III, стр. 81—85.

² В. В. Павлов. Египетская скульптура. М., 1949, табл. 50; М. Э. Матье, В. В. Павлов.

Памятники египетского искусства в музеях Советского Союза. М., 1958, табл. 98.

³ В. К. Мальмберг. Указ. соч., стр. 82.

⁴ М. Mogenssen. La glyptothèque NY Carlsberg. Copenhagen, 1930, табл. XII, № 672, стр. 14; М. Mil.

- kovich. Ancient art in the Worcester art Museum. «Archaeology», sept., 1963, стр. 155.
- ⁵ J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, t. III. Les grandes époques. La Statuaire, Paris, 1958, табл. 81, стр. 238, 255, 274, 285. В дальнейшем — J. Vandier. Manuel...
- ⁶ J. Vandier. Manuel..., табл. 81; H. G. Evers. Staat aus dem Stein, I. München, 1929, табл. 19.
- ⁷ J. Vandier. Manuel..., табл. III, № 5, стр. 343; H. Schäfer. Die Kunst ägyptens, II. Berlin, 1925, табл. XV.
- ⁸ Г. Масперо. Египет. М., 1911, стр. 322—323.
- ⁹ B. Bothmer. Egyptian Sculpture of the Late Period. The Brooklyn Museum, New York, 1960, стр. 119, № 95, табл. 88—89, рис. 236—238.
- ¹⁰ На иконографические прототипы идущей женской фигуры со свисающими вдоль тела руками и развернутыми ладонями начиная с периода Древнего царства уже указывалось.
- ¹¹ J. Vandier. Manuel..., табл. 126.
- ¹² B. Bothmer. Egyptian Sculpture... См. мою рецензию на книгу Б. Ботмера: ВДИ, 1962, № 3, стр. 163—166.
- ¹³ B. Bothmer. Указ. соч.; H. Dregur. Ägyptische Bildnisköpfe griechischer und römischer Zeit. Münster im Westfalen, 1950.
- ¹⁴ J. Capart. L'art égyptien. Paris, 1961, II, табл. 171.
- ¹⁵ H. Ranke. Breasteds Geschichte Ägyptens. Zürich, 1936, рис. 240.
- ¹⁶ «Encyclopedie photographique de l'art». Les antiquités égyptiennes du Musée du Louvre, вып. 5. Paris, 1935, стр. 145.
- ¹⁷ B. Bothmer. Egyptian Sculpture...; B. Bothmer. A new field of Egyptian art. New York, 1962.
- ¹⁸ См., например, короткий парик на деревянной статуэтке из Лувра: «Encyclopedie photographique de l'Art», Les antiquités égyptiennes..., вып. 4, стр. 107.
- ¹⁹ E. Drioton. Encyclopedie photographique de l'Art. Le Musée du Caire, Le Caire—Paris, 1949, табл. 178.
- ²⁰ Каталог выставки «5000 Jahre Aegyptische Kunst», Villa Huegel. Essen, 1961, табл. 141.
- ²¹ B. Bothmer. Egyptian Sculpture of the Late Period, № 95, стр. 236—238.
- ²² G. Maspero. Egypte. Paris, 1912, стр. 261; В. К. Мальмберг. Указ. соч., стр. 84.
- ²³ В. К. Мальмберг. Указ. соч., рис. 2, стр. 83.
- ²⁴ G. Steindorff. Die Kunst der Ägypter. Leipzig, 1928, стр. 165; E. Drioton. Temples et trésors de l'Egypte. «Art et Style». Paris, 1951, стр. 20, табл. 7; M. Murray. Egyptian Sculpture. London, 1929, табл. 53.
- ²⁵ И. Лацис. Статуя Арсиной II. «Сообщения ГЭ», вып. XI, 1957, стр. 52.
- ²⁶ J. Capart. L'art égyptien, I, табл. 98; M. Murray. Указ. соч., табл. 55.
- ²⁷ J. Capart. L'art égyptien, II, табл. 198.
- ²⁸ M. Murray. Указ. соч., табл. 51.
- ²⁹ C. Edgour. Sculptor's Studies and unfinished Works. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, vol. XXXI. Le Caire, 1906, стр. 56—57, 59, табл. XXV, XXVII.

ОБ ИЗОБРАЖЕНИЯХ БОСПОРСКИХ КОРАБЛЕЙ НА ШТУКАТУРКЕ ИЗ РАСКОПОК ПАНТИКАПЕЯ

В раскопках Пантикапея, производившихся за последние десятилетия, был найден ряд фрагментов штукатурки, на которых сохранились граффити — изображения боспорских кораблей. Исследование этих изображений позволяет проследить конструктивные особенности и выделить некоторые типы судов, употреблявшихся боспорскими мореходами.

В нашем распоряжении имеется семь таких обломков.

1. Обломок штукатурки, найденный при раскопках Ю. Ю. Марти в 1940 г. в слое эллинистического времени. Хранится в Керчи, в Историко-археологическом музее (П-40, кв. 6, № 326, К-3808, К-726). Штукатурка имеет блестящую желтую поверхность, на которой острым предметом нанесен набросок судна (рис. 1, 1). На обломке сохранилось изображение кормовой части корабля.

Рассмотрение серии изображений кораблей на штукатурке мы начинаем с этого рисунка, так как он дает нам материал для наиболее детального определения частей корабельной кормы.

По взаимному расположению и характеру линий попытаемся проследить, в какой последовательности был сделан рисунок. Первоначально было прорисовано днище, корма, борт, затем обшивка правого борта, вернее, линии стыков обшивки, которые не доходят или пересекают днище, потом весло, сквозь которое видна бортовая обшивка, и, наконец, снасти. Мы останавливаемся здесь на этом вопросе, чтобы в дальнейшем более ясно и отчетливо представить себе характер трактуемых изображений.

На рисунке днище судна, плавно закругляясь, переходит в кормовую часть — ахтерштевень¹ (στειρα)². Такая высокозагнутая корма была необходима для плавания по бурному морю, для защиты рулевого от волн и для вытягивания корабля на сушу. Ахтерштевень заканчивается отогнутым наружу, суживающимся вверх желобом, акропостелем. Акропостелью придавали различные формы. Иногда его делали в виде загнутой

наружу³ или вовнутрь спирали, лебединой шеи⁴ или дельфиньего хвоста⁵.

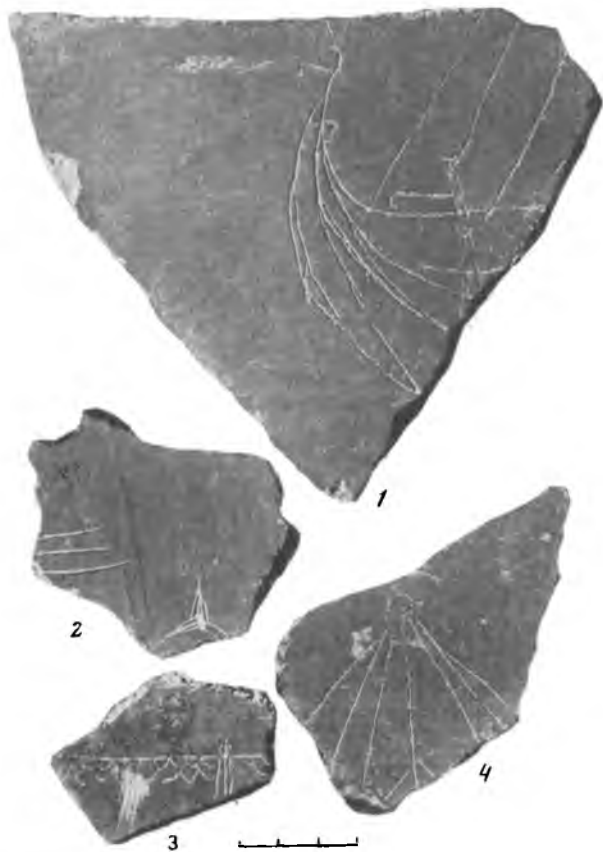
В верхней части акропостеля нередко укрепляли щитообразный кружок (*χοριμβος*)⁶, над которым возвышалось деревянное украшение в виде петушиного хвоста⁷ (*ἀφλαστον*)⁸. Возможно, что этот декоративный рудимент является в какой-то мере отражением корабельного быта. Рулевой во время плавания мог развешивать свои доспехи на акропостеле, чтобы в случае опасности они были у него под рукой, а в дальнейшем это было принято в качестве эталона для украшения кормы судна.

Непосредственно под щитом акропостеля могли помещать изваяние божества, которому посвящали корабль или целые флотилии. Так, по сообщению Еврипида, во флоте, собравшемся для похода на Трою, пятьдесят фтиотских кораблей имели на корме изваяние Нереид⁹, шестьдесят афинских кораблей — изваяние Паллады на крылатой колеснице¹⁰, на пятидесяти беотийских кораблях находилось изображение Кадма, убивающего змея¹¹, а на корабле Нестора — изображение быка¹². Вероятно, Еврипид в описании расположения изображений божеств руководствовался наблюдениями над современными ему кораблями.

Ниже изображений божеств могла устанавливаться беседка в виде натянутого тента или палатка, которые при желании убирались для лучшего обзора с кормы¹³. Часто на этом месте возводилась деревянная кормовая рубка¹⁴. На корме укреплялся шест с вымпелом¹⁵, а также подвешивался трап¹⁶.

На рисунке с внутренней стороны кормы расположены два неровных полукруга, возможно, что это остатки украшений или изображение божества.

Вдоль правого борта поясами идет деревянная обшивка с клинообразными линиями, являющимися стыками бортовых досок. Подобные линии



1. ОБЛОМКИ АНТИЧНОЙ ШТУКАТУРКИ ИЗ ПАНТИКАПЕЯ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ КОРАБЛЕЙ (1—4)

стыков хорошо прослеживаются на рельефе римского саркофага ¹⁷. Бортовые доски крепились к шпангоутам медными гвоздями, а пазы между ними конопатились и смолились ¹⁸. В верхней части борта виден широкий бортовой брус — планшир.

Корму сверху вниз пересекает рулевое весло (πρῶτον) ¹⁹, веретено которого, как видно на рисунке, состоит из двух параллельных бревен, соединенных вместе. Эта интересная конструктивная деталь, которую не удается проследить на других изображениях. Рулевое весло, составленное из двух бревен, было более гибким и надежным в эксплуатации, чем весло, сделанное из одного бревна того же диаметра. Рулевое весло крепилось к верхней части судна с помощью обоймы ²⁰ или пропускалось под планшир ²¹.

На рисунке видно, что к ручке весла прикреплен изогнутый металлический рычаг — румпель, часто встречающийся в изображениях ²², который служил для поворотов рулевого весла с целью изменения направления курса судна и фиксации руля в определенном положении ²³. На рисунке 1, I изображено одно рулевое весло. Чаще их бывает два — по одному с каждого борта ²⁴, а иногда для увеличения маневренности кораблей число рулей доводили до четырех — два с носа и два с кормы ²⁵.

В верхней части рисунка изображены прогнутые, параллельно спускающиеся линии концы-гитовы, служившие для уборки паруса ²⁶.

Таким образом, изображенный на рисунке корабль имеет плавно загнутую корму, высокие борта, развитое парусное вооружение, снабжен единственным рулевым веслом для его поворотов.

2. Обломок штукатурки, найденный в 1958 г. По определению руководителя раскопок В. Д. Блаватского, культурный слой, в котором был найден публикуемый фрагмент, относится к III в. н. э., хотя содержит некоторое количество находок от III в. до н. э. и до II в. н. э. Хранится обломок в ГМИИ в Москве (М-58, НЭ, ХХII—6). Штукатурка имеет красную блестящую поверхность, по которой острым предметом нанесено изображение корабля (рис. 1, 2).

Как можно предположить, на обломке начертан корабль, каким он мог выглядеть при наблюдении с акрополя Пантикапея. На рисунке видно судно с высоко поднятой мачтой. Наклонными линиями у мачты художник изобразил стоячий такелаж. Первая наклонная линия — это штаг, вторая и четвертая — ванты и фордуны ²⁷. Горизонтальная черта на палубе, проведенная у основания мачты, — спущенная рея с парусом. Две линии, идущие с кормы в море, показывают канаты рыболовных снастей, напоминающие изображение рыбной ловли на мозаике из Туниса ²⁸.

В левой части рисунка видны три параллельные линии, вероятно, буруны над отмелью. Поблизости от этих мест обычно происходил лов некоторых пород рыбы. Сюжет рыбной ловли на Боспоре хорошо увязывается с археологическими находками в Северном Причерноморье, подтверждающими, что здесь этот промысел был широко развит ²⁹. В этом районе

были найдены грузила для рыболовных сетей ³⁰, остатки сетей ³¹, челноки для их вязания ³², цистерны для засолки отловленной рыбы ³³.

По всей вероятности, эти граффити на штукатурках из Пантикапея (рис. 1, 1; 1, 2) изображают боспорские промыслово-торговые парусные корабли. Этот специальный тип боспорских кораблей, предназначенных для отлова и транспортировки рыбы в прибрежных районах, имел некоторые специфические черты. Он, по-видимому, обладал развитым парусным движителем и нес только одно рулевое весло с правой стороны борта, для того чтобы не мешать лову и не зацеплять при подъеме рыболовные сети. Рулевое весло составлялось из двух бревен, скрепленных вместе, а для поворотов его служил румпель. Корабли имели округлый нос и корму. Бортовой набор этих судов был составлен из пригнанных друг к другу досок.

3. Обломок штукатурки, найденный при раскопках Ю. Ю. Марти в 1940 г. в слое эллинистического времени. Хранится в Керченском Историко-археологическом музее (П-40, № 175, № 33, К-3808) ³⁴ (рис. 1, 3). Штукатурка имеет блестящую желтую поверхность, на которой острым предметом сделан схематический рисунок верхней части мачты с реей и парусом. В правой стороне рисунка видна мачта (*ιστός*) ³⁵, форма которой в виде конуса напоминает воспроизведение мачты на херсонесском рельефе III в. н. э. ³⁶, а также и на других изображениях ³⁷. Центральная, идущая от верха мачты вниз линия изображает, очевидно, конец фала, который служит для спуска и подъема реи и который можно проследить на различных рисунках древних кораблей ³⁸.

В верхней части мачты нарисовано круглое колесико блока, выше которого расположен топ мачты. Аналогичные изображения верхней части мачты с блоком имеются на римских мозаиках ³⁹. Ввиду небольших размеров круга мы больше склоняемся к тому, что это блок, хотя не исключена возможность, что здесь нарисован марс — площадка для наблюдателя на верху мачты, изображение которой встречается также очень часто ⁴⁰.

Поперек мачты идет рея, причем с левой стороны она сохранилась на большую длину, но, по-видимому, не целиком. Если в качестве эталона для наблюдений взять отношение диаметра мачты в месте ее соприкосновения с реей к половинной длине реи, то оно будет выражено цифрой 1 : 20. Диаметр мачты на рисунке укладывается в длине левой половины 19 раз. Следовательно, где-то рядом рея должна оканчиваться.

Мы бы хотели обратить внимание на возможность использования диаметра мачты корабля в некоторой мере в качестве масштаба при реконструкции размеров судна. Можно предполагать, что диаметры мачт для одинаковых типов кораблей определенной эпохи не могли сильно отличаться друг от друга, так как мачты изготовлялись из одного цельного ствола дерева, часто из одних и тех же смолистых пород строевого леса ⁴¹.

Не менее важен вопрос о достоверности и соразмерности частей изображений, который заслуживает специального исследования. Здесь мы хотели бы только отметить, что этот вопрос поддается изучению. Возьмем

для примера изображение на чернолаковом килике VI в. до н. э. мастерской Эксекия ⁴², где нарисован корабль с плывущим Дионисом в окружении дельфинов. Попробуем обратиться к изображению дельфинов. Как известно, за две с половиной тысячи лет последние не изменили скольконибудь заметно пропорции своего тела, что можно проверить, сличив с помощью измерителя соотношение частей тела дельфина на современной фотографии ⁴³ с рисунком Эксекия. У нас не возникает сомнения, что художник пытался точно передать внешний вид и пропорции частей тела животного, которые не выходят из нормы.

Следовательно, можно с некоторой уверенностью утверждать, что внешняя форма и соотношение частей корабля также достоверны, т. е. все части корабля изображены в одном и том же масштабе. Если все части корабля уменьшены в одно и то же число раз, то, зная этот масштаб, мы могли бы реконструировать подлинные размеры корабля. Ключом к решению этого вопроса, как мы уже указывали выше, является довольно стандартный диаметр мачты.

Рассматривая изображение древних кораблей, можно прийти к заключению, что реи на этих судах могли быть изготовлены из двух отдельных стволов дерева, связанных в нескольких местах у мачты ⁴⁴. Такая составная рея, на наш взгляд, могла применяться в тех случаях, когда не было в наличии подходящего по длине и прочности строительного материала или при необходимости увеличения длины реи. Следует отметить, что диаметр мачты на корабле из Помпеи ⁴⁵ в длине половины составной реи укладывается до 27 раз. Следовательно, эта рея длиннее одинарной. Как видно на изображениях этого же корабля из Помпеи, каждая балка, составляющая рею, козелками заходила за другую почти на половину своей длины и не менее, чем в трех местах, взаимно крепилась канатами. Составная рея делала как бы более надежной центральную рабочую часть, которая передавала в этом месте на мачту воспринятое парусами давление.

Более часто на древних изображениях кораблей можно увидеть рею-однодеревку ⁴⁶. Такую рею-однодеревку мы видим на данном изображении на штукатурке. К рее при помощи растительных ⁴⁷ или плетеных кожаных канатов ⁴⁸ подвязан парус. На рисунке способа прикрепления паруса к рее не видно, но, как это делалось, мы можем проследить по другим изображениям ⁴⁹. Для крепления к рее парус имел веревочные кольца ⁵⁰, кренгельсы и маленькие обмотанные отверстия в парусе — люверсы, в который пропусклся крепящий трос ⁵¹ — слаблин.

Как видно из античных изображений кораблей, большинство основных парусов имело четырехугольную форму ⁵². На рисунке парус подтянут к рее, в таком положении он образовывал волнообразные гофрированные складки. Подобного рода изображений достаточно много ⁵³.

4. Обломок штукатурки, найденный при раскопках В. Д. Блаватского в 1946 г. в культурных напластованиях не позднее I в. н. э. Хранится в ГМИИ (М-46, ЭР, 1 пл. 16 шт.) (рис. 1, 4). Штукатурка имеет блестя-

щую красную поверхность, на которой сохранился рисунок мачты и такелажа. Мачта прорисовывается одной линией (в центре рисунка), в верхней части имеет блок, аналогичный блоку на рисунке 1, 3. В нижней части мачты видны два троса-растяжки, фиксирующие положение низа—шпора мачты в гнезде. От мачты у блока в обе стороны идут тросы⁵⁴—ванты, служащие для крепления мачты с боков. Кроме стоячего такелажа, на наш взгляд, с левой и с правой стороны рисунка идут от блока вниз разветвляющиеся линии снастей бегучего такелажа, наружные топенанты, внутренние фалы. Рея спущена. Можно предположить, что изображенные на рисунке 1, 3 и 1, 4 мачты и паруса принадлежат боспорским торговым кораблям.

5. Обломок штукатурки, найденный при раскопках И. Д. Марченко в 1962 г. в культурных напластованиях II в. до н. э.— I в. н. э. Хранится в ГМИИ (М-62, НЭ, 93 пл. 3 шт.) (рис. 2, 1). Обломок состоит из двух фрагментов, которые удалось склеить. На блестящей красной поверхности острым предметом нарисована кормовая часть судна. В нижней части изображения горизонтальная линия днища, поднимаясь, переходит в кормовую часть судна, верхняя горизонтальная линия обозначает палубу. Линии, идущие между днищем и палубой, указывают на конструктивную особенность перехода скругленного днища судна в борта. С левой и с правой стороны кормы — два рулевых весла корабля, который мы видим на одном помпеянском граффито⁵⁵. Весло состоит из веретена и широкой лопасти. Вертикальные линии, прочерченные от палубы корабля до его днища, изображают или весла, или швы бортовой обшивки. Линии выше палубы — такелаж. Судно, изображенное на данном рисунке, по типу следует, по-видимому, отнести также к числу боспорских торговых кораблей.

6. Обломок штукатурки, склеенный из двух фрагментов. Найден при раскопках И. Д. Марченко в 1959 г. в слоях I в. до н. э.— I в. н. э. Хранится в ГМИИ (М-59, НЭ, поп. 11 пл. шт. 6) (рис. 2, 3). Штукатурка имеет красную блестящую поверхность, на которой сохранился рисунок бортовой части судна.

Внизу рисунка полукругом обозначено днище корабля, сверху борта над днищем изображена конструктивная балка, напоминающая своим очертанием изображение килевой части корабля на римском граффито⁵⁶.

Косыми параллельными или пересекающимися штрихами прорисованы стенки бортовой обшивки, изображенные подобно бортовой обшивке торгового корабля на граффито из Помпей⁵⁷.

В левой части рисунка видно, как борт, загнбаясь вверх, образует корму, а в квадрате на борту — кормовая рубка, которую можно видеть на многих изображениях древних кораблей⁵⁸, также заштрихованную по диагонали крест-накрест⁵⁹. Высота рубки в соответствии с другими изображениями кораблей⁶⁰ не превышает высоты бортовой части судна. В верхней части рисунка видна часть паруса, напоминающего парус

на корабле «Европа»⁶¹. Прямые и прогнутые свисающие линии изображают снасти бегучего такелажа. В правой части рисунка, над кормой, и в левой части — от кормовой будки к борту, штукатурка в некоторых местах соскоблена. Эти царапины относятся к более позднему времени. Изображенное на этом фрагменте судно принадлежит, по-видимому, к тому типу боспорских торговых кораблей, который был выделен и охарактеризован И. Д. Марченко⁶² и который можно сопоставить с изображением кораблей на рисунках в керченских склепах⁶³.

7. Обломок штукатурки, найденной при раскопках И. Д. Марченко в 1962 г. в слоях II в. до н. э. — I в. н. э. Хранится в ГМИИ (М-62, НЭ, 93 пл. 3 шт.) (рис. 2, 2). Штукатурка имеет блестящую красную поверхность, на которой острым предметом начертан рисунок судна. На изображении четко видно, как линия днища переходит в носовую или кормовую часть судна.

Низкая палуба и отсутствие рулевых весел позволяют утверждать, что это носовая часть судна, хотя не исключена возможность, что здесь изображена кормовая часть судна. В пользу этого свидетельствует установленное на нем древко с флажком⁶⁴, а также направление флажка за корму.

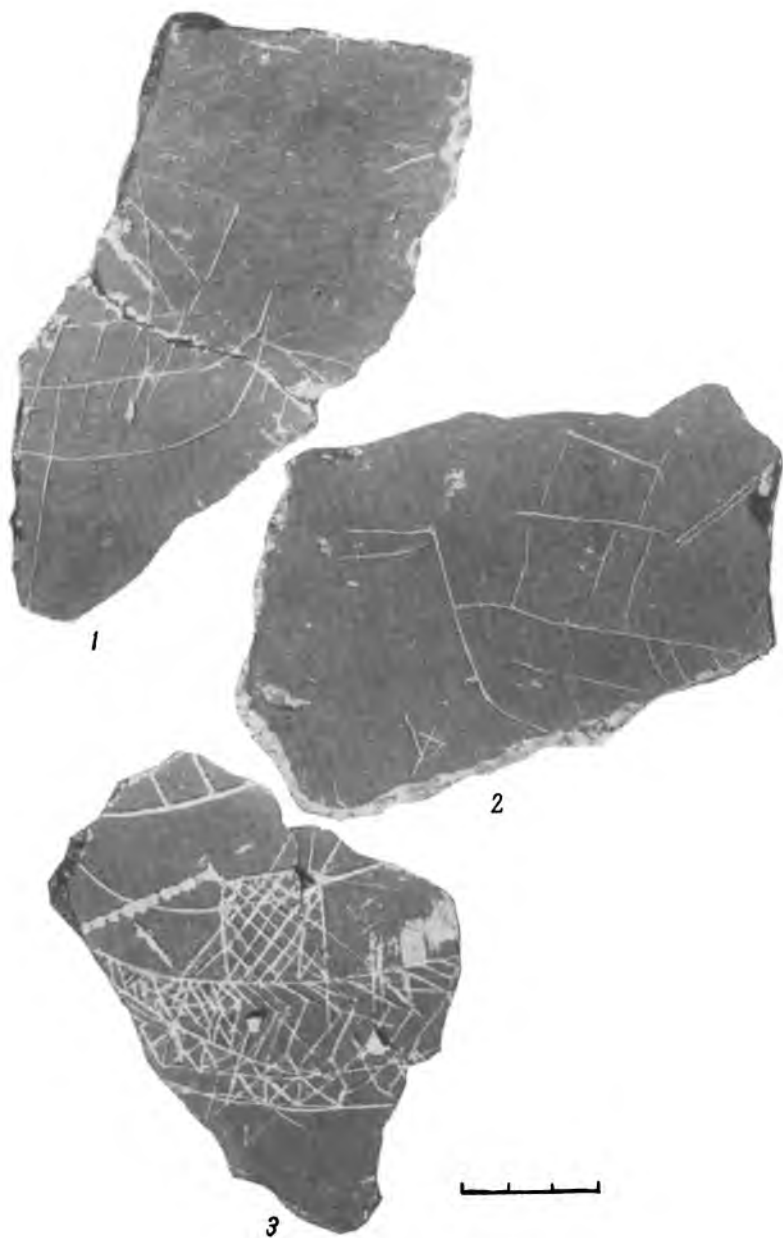
Между горизонтальной линией палубы и днищем видна конструктивная линия перехода днища в борт. В правом углу рисунка параллельными наклонными линиями вниз изображены, вероятнее всего, весла. Здесь же на палубу спускаются ванты, выше — трос штага, оба служащие для удержания мачты в вертикальном положении.

На палубе, как раз над тем местом, где горизонтальная линия днища начинает закругляться и подниматься вверх, возвышается левая стенка сооружения, как мы предполагаем, башни, изображенной в профиль в виде двух квадратов, поставленных друг на друга.

Нижний квадрат сооружения ограничен с боков двумя вертикальными, немного прогнутыми вовнутрь стенками, над которыми с двух сторон нависают края горизонтального перекрытия. Высота нижней части башни равна высоте борта судна, ее ширина на 1/7 больше ее высоты. На перекрытии нижней части башни располагается уступом меньшая верхняя часть башни. Высота центра нижней и верхней частей башни вместе взятых на 1,6 раза больше высоты борта этого судна, что, как нам кажется, исключает возможность рассматривать это сооружение как рубку.

Возможно, что здесь изображен корабль, идущий на фоне маяка. Известны подобные изображения кораблей времени Северов⁶⁵, где за носовой частью судна виден маяк Остийской гавани. Правда, в отличие от двухступенчатого сооружения на рисунке 2, 2 башня остийского маяка трехступенчатая.

Можно также выдвинуть и другое предположение: что сооружение, изображенное на рисунке, является вытяжным устройством над трюмом,



2. ОБЛОМКИ АНТИЧНОЙ
ШТУКАТУРКИ ИЗ
ПАНТИКАПЕЯ
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
КОРАБЛЕЙ (1—3)

где перевозится большое число рабов (о вывозе рабов из Танаиса сообщает Страбон ⁶⁶). Трюм должен быть все время открыт для доступа воздуха, передачи пищи и постоянного наблюдения за происходящим внутри. В то же время он должен быть защищен от волн и при поднятом трапе недоступен для выхода изнутри.

Не исключена также возможность, что перед нами грузовое судно, перевозившее по морю осадные машины. Однако, скорее всего, следует думать, что рисунок изображает военное судно со специальным осадным приспособлением. Полибий сообщает, что при осаде Ахардины в 214 г. до н. э. для штурма стен города со стороны моря на кораблях были использованы подвижные лестницы-самбуки ⁶⁷.

Афиной, описывая корабль, сооруженный Гиероном Сиракузским, рассказывает, что «было на нем 8 башен, величиной соответствовавших размерам корабля: две башни на корме, столько же на носу и остальные в средней части корабля. На каждой башне были укреплены две балки, а на них висели корзины, из которых можно было сбрасывать камни на подплывающих неприятелей. На каждой башне помещалось по четыре вооруженных воина и по два лучника. Вся внутренность башен была полна камней и стрел» ⁶⁸. Вопрос о штурме крепостей со стороны моря с помощью специальных машин, установленных на кораблях, в современной литературе поднимался различными авторами ⁶⁹.

В изображении, представленном на рисунке 2, 2, следует видеть, скорее всего, именно военное судно, с установленной на нем башней-гелеполой, служившей для штурма крепостей со стороны моря и для морских сражений.

Изображения кораблей на публикуемых фрагментах штукатурки из раскопок Пантикапея дают возможность установить существование на Боспоре во II в. до н. э. — III в. н. э. кораблей нескольких типов: промыслово-торговых, торговых и военно-транспортных. Надо надеяться, что в дальнейшем подводные археологические исследования и изучение изображений кораблей на предметах, находимых при полевых работах, значительно расширят наши знания о типах и классификации кораблей боспорского флота.

¹ Название корабельных частей — современные. В скобках приведены древнегреческие наименования этих частей с ссылкой на авторов.

² Н о м. II, I, 482; О d., II, 428.

³ F. B e n o i t. Fouilles sous-marines. L'épave du Grand Congloué à Marseille. XIV Supplément à «Gallia». Paris, 1961, p. 73.

⁴ M. L a w r e n c e. Ships, Monsters and Jonah. AJA, 1962, vol. 66, № 3, p. 1.

⁵ E. P f u h l. Malerei und Zeichnung der Griechen, Bd. III. München, 1923, табл. 58, p. 231.

⁶ Н о м. II, IX, 241.

⁷ S. P a g l i e r i. Origine e diffusione delle navi etrusco-italiche. «Studi etruschi», vol. XXVIII. Firenze, MCMLX, 1960, табл. LI, p. 15, 16.

⁸ Н о м. II, XV, 717.

⁹ E u r. Iphig. Aul. I, 237—241.

¹⁰ E u r. Iphig. Aul. I, 247—251.

¹¹ E u r. Iphig. Aul. I, 252—257.

- ¹² Eur. Iphig. Aul. I, 273—275.
- ¹³ Athen., V, 203c—204d.
- ¹⁴ M. Lawrence. Указ. соч., рис. 1.
- ¹⁵ F. Benoit. Указ. соч., рис. 73; M. Lawrence. Указ. соч., рис. 1.
- ¹⁶ E. Pfuhl. Указ. соч., табл. 58, рис. 231.
- ¹⁷ M. Lawrence. Указ. соч., рис. 1.
- ¹⁸ Athen., V, 206d—209a; Vittr., X, I, 1.
- ¹⁹ Hom. Od., III, 281.
- ²⁰ S. Paglieri. Указ. соч., табл. LI, рис. 15, 16.
- ²¹ M. Lawrence. Указ. соч., рис. 1.
- ²² S. Paglieri. Указ. соч., табл. LI, рис. 15, 16; М. И. Ростовцев. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1914, табл. XCVIII, 1.
- ²³ Sp. Marinatos. La marine cretémisénienne. BCH, 1933, № 57, стр. 3.
- ²⁴ М. И. Ростовцев. Указ. соч., табл. XCVIII, 1.
- ²⁵ Athen., V, 203c—204d.
- ²⁶ Н. Боголюбов. История корабля, т. I. М., 1879, стр. 58; Б. Г. Петерс. Парусное вооружение древнегреческих судов. «Историко-археологический сборник». М., 1962, стр. 134.
- ²⁷ Б. Г. Петерс. Указ. соч., стр. 133.
- ²⁸ L. Fouchet. Inventaire des Mosaïques. Tunis, 1960, табл. XXXV, рис. 57, 159; табл. XLVI, рис. 57, 204.
- ²⁹ В. Д. Блаватский. Античная археология Северного Причерноморья. М., 1961, стр. 43—44; В. Д. Блаватский. О вывозе понтийской рыбы в Афины. «Историко-археологический сборник», стр. 129—131.
- ³⁰ И. Д. Марченко. К вопросу о боспорских торговых судах. СА, 1957, № 2, стр. 232; Н. А. Онайко. О фанагорийских грузилах. МИА, № 57, 1956, стр. 154.
- ³¹ М. М. Кобылина. Фанагория. МИА, № 57, 1956, стр. 93.
- ³² И. Т. Кругликова. Работы Восточно-крымского отряда в 1957 г. КСИА, вып. 78, 1960, стр. 67, рис. 23, 1—5.
- ³³ В. Ф. Гайдукевич. Боспорское царство. М.—Л., 1940, стр. 171, 173.
- ³⁴ Об этом обломке с изображением корабля, хранящемся в фондах Керченского музея, мне любезно сообщила Е. М. Алексеева, которой я приношу свою благодарность.
- ³⁵ Hom. Od., XV, 289.
- ³⁶ Г. Д. Белов. Херсонесские рельефы. ВДИ, № 3—4, 1940, стр. 270.
- ³⁷ F. Benoit. Указ. соч., рис. 73.
- ³⁸ F. Benoit. Указ. соч., стр. 124, рис. 73; А. П. Шершов. К истории военного кораблестроения. М., 1952, стр. 38, рис. 15; S. Fouchet. Указ. соч., III, стр. 172, рис. 479.
- ³⁹ S. Fouchet. Quelques remarques sur la navigation antique. «Atti del II Congresso Internazionale de Archeologia sottomarina», Alberga, 1958, стр. 362, рис. 2, 3.
- ⁴⁰ F. Benoit. Указ. соч., стр. 124, рис. 73; А. П. Шершов. Указ. соч., стр. 18, рис. 3; стр. 36, рис. 14; E. Pfuhl. Указ. соч., III, табл. 14, рис. 64, 65; B. Graser. Die Ältesten Schiffsdarstellungen auf antiken Münzen des Museums zu Berlin. «Jahresbericht über das Köllnische Gymnasium für das Schuljahr 1869—70», Berlin, 1870, табл. А, рис. 2i, 3i, табл. В, рис. 4i.
- ⁴¹ Hom. Od., II, 423; Polyb., V, 89.
- ⁴² E. Pfuhl. Указ. соч., табл. 58, рис. 231.
- ⁴³ БСЭ, 1950, т. 4, стр. 452, «Белобочка».
- ⁴⁴ B. Graser. Указ. соч., табл. А, рис. 1i; Sp. Marinatos. Указ. соч., рис. 6 (слева).
- ⁴⁵ Sp. Marinatos. Указ. соч., рис. 6 (слева).
- ⁴⁶ E. Pfuhl. Указ. соч., табл. 58, рис. 231; стр. 172, рис. 479.
- ⁴⁷ В. Д. Блаватский. О боспорском ремесле IV—I вв. до н. э. СА, XXIX—XXX, 1959, стр. 54—55; И. Д. Марченко. К вопросу об античных тканях из растительного волокна. ВДИ, № 4, стр. 173—175.
- ⁴⁸ Hom. Od., II, 423—426.
- ⁴⁹ E. Pfuhl. Указ. соч., табл. 58, рис. 231.
- ⁵⁰ Там же, табл. 45, рис. 193.
- ⁵¹ Там же, табл. 58, рис. 231.
- ⁵² Там же, табл. 58, рис. 231; табл. 67, рис. 259.
- ⁵³ B. Graser. Указ. соч., табл. А, рис. 2i, 3i; табл. В, рис. 6i; А. П. Шер-

- ш о в. Указ. соч., стр. 18, рис. 3; стр. 36, рис. 14; G. P a g l i e r i. Указ. соч., рис. 7.
- ⁵⁴ Н о т. Od., II, 423—426.
- ⁵⁵ F. V e n o i t. Указ. соч., рис. 73.
- ⁵⁶ F. V e n o i t. Указ. соч., стр. 124, рис. 73.
- ⁵⁷ Там же, стр. 124, рис. 73.
- ⁵⁸ М. L a w r e n c e. Указ. соч., рис. 1; И. Д. М а р ч е н к о. К вопросу о боспорских... судах, рис. 1, 2, 7.
- ⁵⁹ J. B o a r d a n. A greek vase from Egypt. JHS, 1958, № 78, табл. XV, рис. С.
- ⁶⁰ S. C a s s o n. The Ancient Marines. New York, 1959, рис. 14в; А. П. Ш е р ш о в. Указ. соч., рис. 14.
- ⁶¹ F. V e n o i t. Указ. соч., стр. 124, рис. 73.
- ⁶² И. Д. М а р ч е н к о. К вопросу о боспорских... судах, стр. 237.
- ⁶³ Альбом рисунков. ОАК, VI, 1882—1898, СПб., 1906, рис. 392; М. И. Р о с т о в ц е в. Указ. соч., табл. XCVIII, 1.
- ⁶⁴ М. L a w r e n c e. Указ. соч., рис. 1.
- ⁶⁵ S. C a s s o n. Указ. соч., рис. 12.
- ⁶⁶ S t r a b o, XI, 23; ср.: А. И. Б о л т у н о в а. Ранний Такаис (III—II вв. до н. э.). «Археологические раскопки на Дону». Ростов-на-Дону, 1962, стр. 89.
- ⁶⁷ P o l y b., VIII, 6.
- ⁶⁸ Перевод Афиней взят из кн. «Эллинистическая техника». М.—Л., 1948, стр. 342.
- ⁶⁹ А. В. Б о л д ы р е в, Я. М. Б о р о в с к и й. Техника военного дела и мореходство. «Эллинистическая техника», стр. 301; В. Д. Б л а в а т с к и й. Очерки военного дела в античных государствах Северного Причерноморья. М., 1954, стр. 60. А. Б а р д о н. Образование древних народов, ч. II. СПб., 1795, стр. 69, табл. 44.

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В КОМЕДИИ ОСТРОВСКОГО «НЕ БЫЛО НИ ГРОША, ДА ВДРУГ АЛТЫН»

Я не пытаюсь определить какое-либо непосредственное влияние на разбираемую мной комедию Островского комедии античной, а ставлю своей целью отметить связь древней комедии с позднейшей и сродство некоторых персонажей и действия у Островского с античной комедией, принимая во внимание те неизбежные отклонения от последней, которые вызваны условиями «пространства и времени».

Времена изменились. Явились новые условия жизни. Должны были бы забыться и древние персонажи и ситуации античной драмы, и кажется, что заставить жить действующих лиц комедии древнего Рима в московском захолустье 30 годов прошлого столетия совершенно невозможно. Но тем не менее оказалось, что и «хвастливый воин», и «паразит» старой комедии отлично приспосабливаются к новым условиям жизни, не говоря уже о «скупом старике», «влюбленном юноше» и других лицах, существующих во все времена и у всех народов и разнящихся от своих античных собратьев разве только по платью. Правда, иногда не сразу признаешь в какой-нибудь Крутицкой старухе Скафу из Плавтовой «Aulularia», но тем более интересно увидеть в них общие черты характера, преломленные в призме времени и условий быта. В своих «Богам в изгнании» Гейне говорит, что с заменой язычества христианством старые боги не исчезли, а принужденные бежать с Олимпа приспособились к новым условиям жизни, чтобы добыть себе кусок хлеба: Аполлон стал скотоводом, вспомнив свою службу у Адмета, Марс — ландскнехтом, Меркурий — голландским купцом, и только немногие остались без дела. Таким образом, нет ничего удивительного, что какие-нибудь Транионы, Филолахеты и Пиргополиники, переменив платье и внешний облик, продолжают жить и в новое время, сохраняя иной раз свои «говорящие имена» в каких-нибудь Баклушинных, Мотовых и тому подобных господах. Интересно проследить, каким обра-

зом действующие лица и само действие античной комедии преобразились на новой почве. Но задачей настоящего очерка не является рассмотрение вопроса во всем его целом: я беру на себя задачу сравнения только одной комедии Островского — «Не было ни гроша, да вдруг алтын» с ее римским прототипом.

Начну с главного лица комедии, вокруг которого и развивается основное действие. Это хорошо известный скупой — Михай Михеевич Крутицкий, в которого превратился несчастный Евклион Плавтовой «Aulularia». Отметим совпадение появления на сцене этих двух лиц у Островского и Плавта. Оба они, выходя из дому, беспокоятся об оставленном сокровище, хотя и дают противоположные наставления оставшимся дома женщинам:

Островский (д. 1, явл. 4):

| «Ты смотри никуда не смей! Боже тебя сохрани! Скучно дома, ну, выдь на крылечко, посиди. А с крыльца ни шагу, слышишь ты! А? Что? Ну, хорошо... Так ты... точно... сядь тут! Я ведь скоро, я бегом».

Плавт (акт I, сцена 1, стихи 40—41 и 46—49):

«Вон! Вон отсюда! Прочь! За дверь! Проваливай!
Подглядывать, глазами шнырять тебе!

.....
Ступай от двери! Прочь отсюда! Гляньте, как

Ступает! А ты знаешь, до чего дойдет!

Возьму сейчас веревку или палку я
И ею удлиню твой черепаший шаг!»¹

Это как бы «обратное изображение» одной и той же темы. Что касается Мольера, то его Гарпагон почти повторяет Плавта, выгоняя за двери Лафлеша.

Но в «Aulularia» есть второй диалог, которого уже «прямым» отражением является упомянутая сцена Островского. Это сцена 3 первого акта (особенно стихи 79—84, 87—90 и 103—104).

Из этих двух диалогов Плавта Мольер воспроизводит только один, но как раз первый, а не второй, прямое отражение которого мы видим у Островского, что доказывает непосредственное, а не через Мольера, использование нашим драматургом комедии Плавта.

Общей чертой Крутицкого и Евклиона является то, что они выходят из дому за деньгами, несмотря на то, что нимало в них не нуждаются. Но у Плавта старик идет получать деньги, которые будет раздавать начальник общины или старшина курии (*magister curiae*), а старик Островского, что вполне соответствует обстановке комедии, идет нищенствовать. Кроме того, если Плавт, в соответствии с приемами античной комедии, указывает на цель ухода из дому Евклиона его собственными словами (стих 106 сл.), то о нищенстве Крутицкого зрители узнают из разговора Мигачевой и Фетины: «Я раз иду городом, — говорит Фетинья, — а он у Канзанского собора с нищими стоит». Из монолога Евклиона, которым кончает

ся первый акт комедии, зрители уже в третий раз узнают о кладе, который старик спрятал в доме (первый раз они узнают об этом из пролога, который произносит *Lar familiaris*, второй — из слов Евклиона в конце первой сцены первого акта). Островский вложил в уста Крутицкого только второе сообщение — о месте нахождения денег. Он применил для этого тот же прием, что и Плавт, т. е. монолог, но перенес этот монолог в другую обстановку и сделал его совершенно естественным: Крутицкий говорит ночью, сидя один на крыльчке своего дома, когда никто его не видит. Таким образом, Островский, сохраняя традиционный прием античной комедии — монолог, сделал этот условный прием исключительно правдоподобным: всякий знает, как склонны старые люди говорить сами с собой о том, что их больше всего волнует и занимает, и говорить именно тогда, когда их не видят и не слышат — ночью во время бессоницы.

Монолог Крутицкого, в котором он раскрывает свою тайну, имеет своим прототипом монолог Евклиона в 9-й сцене 4-го акта «*Aulularia*», но чрезвычайно подробно и тонко разработан Островским, который лишил его всякой буффонады, присущей Плавту и Мольеру (ср. монолог Гарпагона, акт 4, сцена 7), а, кроме того, разбил его на три отдельные части (ср. монолог Крутицкого, начиная с конца первой его части), из которых первые две — в 5 и 7 явлениях действия 4-го, а третья — в 1 явлении действия 5-го.

Из сопоставления этих трех монологов видно, как в новой драме развивается монолог в сторону все большей и большей его естественности и все большей утрате из него буффонады, которую еще в сильной степени сохраняет Мольер. Обращения к зрителям тоже исчезают и превращаются у Островского в обращение действующего лица к самому себе. Замечу еще, что испуг Гарпагона, когда ему кажется, будто его кто-то хватает за руку, Островский заменил гораздо более тонким приемом: Крутицкому кажется, что кто-то говорит ему: «Ищи, Михей, ищи».

Евклион Плавта разложен Островским на два действующих лица, а если его скупой и достает Насте свидетельство бедной невесты, то хлопоты «пристроить» ее выпадают на долю жены Крутицкого. А жена Крутицкого, в свою очередь, восходит тоже к двум типам античной комедии — «матроне» и «служанке», или «няне», характер которой так блестяще обрисован в Плавтовой «*Mostellaria*» и в одной из сценок Герода. Она практична до отвратительности, но полную цинизма роль Скафы из «*Mostellaria*» Островский смягчает изображением тяжелых условий жизни Крутицкой, которая доведена этой жизнью до того, что решается принять на себя роль «разговорной женщины», говоря словами Лескова. Сравнивая сцену Анны и Насти (д. 2, явл. 10) со сценкой Герода и с разговором матери и дочери в одном из «Диалогов гетер» у Лукиана, мы находим еще то существенное отличие, что у Островского характер старухи-соблазнительницы значительно сложнее и тоньше обработан, и, в противоположность своим античным прототипам, Анна испытывает искреннее душевное страдание от тех советов, какие она дает Насте.

Теперь, прежде чем перейти к остальным действующим лицам комедии Островского, проследим развитие действия.

Характерной частью «новой» комедии в древности был пролог, необходимость которого часто объясняется отсутствием афиш в древнем театре. Большинство древних комедий имеет пролог, где рассказывается содержание комедии или же события, предшествующего началу действия и составляющего его завязку. Иначе и быть не могло: все действие комедии ограничивается одним днем, и, при крайней сложности фабулы, уместить в эти рамки все события было невозможно, почему «новая» античная комедия обычно переносит на сцену, собственно говоря, только развязку действия. Другое дело в позднейшем театре, где, как например, в «Трех сестрах», действие идет несколько лет. Но в комедии Островского действие тоже ограничивается, если и не одним днем, то несколькими сутками, и вместить в этот промежуток времени всю фабулу невозможно. И вот мы встречаемся здесь с прологом, но не самостоятельным, как, например, в «Aulularia» Плавта, а внесенным в само действие комедии в виде диалога Мигачевой и Фетины в 3-м явлении 1-го действия. Таким образом, существенный элемент античной «новой» комедии удерживается и Островским, который обрабатывает этот «пролог» очень живо и естественно.

Обратимся к действующим лицам. Комедия «Не было ни гроша, да вдруг алтын» скорее комедия «характеров», чем «нравов», и мы сразу обращаем внимание на условность ее построения, несмотря на всю глубокую жизненность, которую сумел придать действию наш изумительный драматург. Главный и живо очерченный характер — Крутицкий, «скупой». Но если он и представляет собой наиболее интересное лицо пьесы, то все-таки главными действующими лицами являются, с одной стороны, Настя и Баклушин, с другой — Елеса и Лариса: две пары любовников, из которых вторая как бы пародия на первую. Это тоже издавна применяемый в комедии прием, но сейчас мы не будем на нем останавливаться. Остановимся на первой паре. Молодой человек — *adulescens* греко-римской комедии — выводится, как правило, влюбленным, но лишенным средств добиться обладания предметом своей любви (ср., например, Калидора в «Псевдоле» Плавта). В таком же положении находится и Баклушин — «первый любовник» (д. 5, явл. 7). Положение безвыходное, такое же безвыходное, как и у неимущего юноши в комедии Плавта, но там дело все-таки проще. У влюбленного всегда есть раб, который всякими плутнями ухитрится достать нужную сумму своему молодому хозяину. Но у Баклушина нет слуги, который мог бы играть роль фактотума-раба античной комедии, и влюбленный предоставлен самому себе. Но он и не беспомощен в такой степени, как *adulescens*, и не охвачен безудержным желанием овладеть своей возлюбленной. Он рассуждает здраво, отказывается от своей любви и ищет богатой невесты, чтоб поправить свои дела. «Хорошо же вы меня любите», — говорит ему Настя. «Вас то я люблю очень», — отвечает он. «А себя больше?» «Немного больше» (д. 2, явл. 9). Баклушин

рассуждает и действует самостоятельно. Один раз только прибегает он к чужой помощи и на этой маленькой подробности нельзя не остановиться, так как эта подробность приводит нас к очень древнему мотиву комедии — мотиву письма, который так широко и разнообразно использован в комедии нового времени, где исконное любовное письмо иной раз совершенно теряет свой первоначальный характер и превращается в записку городничего о завтраке и других предметах самого практического свойства. В Риме этот мотив глубоко проник в литературу и дошел до апогея в «Героидах» Овидия, а проникнув в «варварские» страны, дал целый ряд романов в письмах, вроде «любовь Элизы и Армана или переписка двух семей» и т. п. У Островского этот мотив проходит почти незаметно, однако способствует дальнейшему развитию действия и, таким образом, вполне оправдывается художественно. Замечу еще, что экономия действия при этом нисколько не нарушается и не вводится отвлекающей от действия сцены чтения письма, как, например, в том же «Псевдоле» Плавта, где письмо читается и комментируется, играя роль пролога ко всей комедии.

Я указал на сходство в положении Баклушина, задолжавшего ростовщику, с «*adulescens*» римской комедии и на различное отношение этих персонажей к своему безденежью. В отношении к предмету любви мы увидим резкую перемену воззрений античного «*adulescens*», перенесенного в комедию нового времени. Если в древности не считалось позорным любить девушку, живущую у какого-нибудь «*leno*», и она могла, будучи избавлена от своего хозяина, получить все права в обществе, то подобное лицо если и встречается в комедии нового времени, теряет все свое очарование и превращается из Филематии Плавтовой «*Mostellaria*» в самую заурядную «особу легкого поведения». И если древний «*adulescens*» не находил ничего ужасного в том, что он влюблен в такую «*virgo-meretrix*», хотя и приводя родителей в негодование, то его собрат Баклушин приходит в ужас от одного того, что Настя занимается шитьем русских рубашек на продажу, и чуть было не бросает своей возлюбленной из-за этого (д. 1, явл. 8). Правда, «*adulescens*» не всегда стремится вступить со своей возлюбленной в «законный брак», но мы встречаем и такие случаи, особенно когда выясняется, что предмет его любви свободного происхождения. С этим мотивом «узнавания» мы встречаемся и у Островского, как увидим ниже. Замечу еще, что если Баклушин бледен и неинтересен, то эту черту он вполне унаследовал от своих прообразов — «*adulescentes*» древней комедии: в древней комедии лица, выступающие в ролях первых любовников, обычно никаких любопытных черт характера не имеют, и только «вторые любовники» обрисованы как живые и интересные люди (ср., например, Херею в «Евнухе» Теренция или Каллидамата в «Домовом» Плавта). То же и у Островского: Елеса — необыкновенно живой и забавный персонаж пьесы.

В связи с указанием на классический характер первой пары любовников упомяну еще об одном мотиве, способствующем развитию действия.

Это мотив «удаления» молодого человека его возлюбленной. Мы встречаемся с этим мотивом в комедии Теренция «Евнух», где это удаление необходимо для свободного развития основной интриги комедии. Этот же мотив удаления мы находим и у Островского в явлении 6-м, действия 1-го, и хотя причины удаления у Теренция и Островского совершенно различны, но это только разновидности одного и того же приема, причем у Островского он обработан гораздо живее и естественнее, чем у Теренция.

Почти необходимый персонаж римской комедии — «хвастливый воин» (*miles gloriosus*). Он так прочно вошел в древнюю комедию Рима, что без него трудно представить себе действие комедии. Роль его сводится к тому, что он терпит полную неудачу в своих любовных похождениях и остается не при чем и в дураках, вроде Фарлафа в «Руслане и Людмиле». В прототипе разбираемой нами комедии Островского — Плавтовой «*Aulularia*» — хвастливого воина, правда, нет, но его в роли неудачного любовника заменяет старик Мегадор, к которому восходит Ансельм Мольерова «Скупого». И вот у Островского мы находим отражение этого типа неудачного любовника, который уже как бы научен многовековым горьким опытом и старается быть осторожнее, помня те невзгоды, какие терпели его литературные и сценические предки. У Островского в нашей комедии есть два лица, которые могут вести свое происхождение от такого воинственного предка. Но одно из этих лиц поступило благоразумно и, оставив свои любовные похождения, ограничилось скромною должностью квартального, и только при самом внимательном рассмотрении сквозь его полицейский мундир можно увидеть античные доспехи. Другое действующее лицо совсем не воинственного характера, но надо помнить, что оно восходит не прямо к «воину», а к Мегадору через Мольерова Ансельма. Это — Разновесов — «солидная личность», как он охарактеризован в перечне действующих лиц.

Правда, неудачи Разновесова (д. 3, явл. 7) ничто в сравнении с теми, какие терпит Пиргополиник у Плавта, но в других комедиях «воин» обычно тоже наказывается какими-нибудь двадцатью минами. Но ничто не помогает Разновесову — таков закон действия комедии, так глубоко сидят ее корни в античной почве: любовники благополучно соединяются, а «солидная личность» не при чем, как и старый Мегадор у Плавта и Ансельм у Мольера.

Таким образом, Разновесов восходит к двум прототипам античной комедии: к старику Мегадору Плавтовой «*Aulularia*» и к «хвастливому воину».

В «*Aulularia*» горшок с золотом похищает раб Ликонида Стробил, перешедший в комедию Мольера только с переменою имени. В комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» классический раб упразднен по условиям, о которых мы говорили выше, но мотив находки денег остался, а роль раба при этом дана второму любовнику — Елесе, который и находит потерянные Крутицким деньги, а своей простоватостью и в то же время хитростью вполне соответствует характеру необходимейшего лица рим-

ской комедии. Мы можем сравнить диалог Евклиона и Стробила в сцене 4-й акта 4-го комедии Плавта с разговором между Крутицким и Елесей в явлениях 3-м и 6-м действия 4-го и найдем отражения обоих античных прототипов в их потомках. Найдем мы, пожалуй, соответствие разговорам Крутицкого и Елеси и в сцене 10-й акта 4-го «*Aulularia*», где Евклион говорит с Ликонидом. Таким образом, Елеса соединяет в себе два действующих у Плавта лица — раба и молодого барина Ликонида. Это вполне понятно, так как у Островского один «*adulescens*» превратился в двух, а роль раба выкинута. И если прямым потомком Ликонида является Баклушин, то Елеса, не имея отдельного, особого прототипа у Плавта, воспринял черты и раба, и того же Ликонида.

Остается сказать о второстепенных лицах, действующих в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

В Фетинье мы видим «вторую матрону» античной комедии, подобно тому как в Ларисе — «вторую *virgo*».

Можно найти у Островского известное отражение еще одного любопытного и необходимого персонажа римской комедии — парасита — в Петровиче, разоренном Крутицким и влачащим самое жалкое существование. Правда, яркие краски этого замечательного типа поблекли, но древний образ еще виден, и отдельные черты Петровича напоминают нам о нем так же, как и некоторые черты Лютова. Последний лучше приспособился к новым условиям жизни, и парасит в Плавтовых «Близнецах» дорого бы дал за то, чтобы жить в таком же благополучии, как наш квартирный, который, как мы уже указывали, до некоторой степени воспроизводит и «воина» античной комедии.

Остается еще сказать о жуликах. Они упоминаются и в «*Aulularia*», но там Евклион их видит в публичке, а на сцене они не появляются. Но зато у Плавта действуют повара, и надо сказать, что жулики Островского соответствуют плавтовским поварам по тому впечатлению, которое эти персонажи производят на Евклиона и Крутицкого (ср. «*Aulularia*» акт 2, сцена 8 и «Не было ни гроша, да вдруг алтын» д. 4, явл. 5).

Скажу еще несколько слов об одном элементе действия в комедии Островского. Это юридические консультации между Елесей и Петровичем (д. 1, явл. 2 и д. 3, явл. 5), где Петрович выдумывает разные фантастические законы, от которых Елеса приходит в ужас. Такие вымышленные автором законы хорошо нам известны по «Комедии ошибок» Шекспира. И вот этот юридический элемент восходит тоже к античной комедии, и, в частности, к Плавту, приводимые которым законы являются по большей части чистым вымыслом. Только у Островского упомянутые сцены вставные и на развитие действия не влияют, а у Плавта законы измышляются в связи с развитием интриги. Известную роль в развитии пьесы играет у Островского юридический элемент только в разговоре Крутицкого и Елеси в явлении 6-м действия 4-го и в явлении 10-м того же действия, где Лютов допрашивает Елесю о его находке.

В заключение останавлиюсь еще на классическом мотиве «узнавания», известном в европейской литературе еще со времен «Одиссеи». У Островского на этом мотиве построена пьеса «Без вины виноватые». В античной комедии «узнавание», как правило, применяется к девушкам, в которых влюблены *«adulescentes»* и которые оказываются детьми свободных родителей. В комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островский оставил из этого мотива только временно бедственное состояние Насти, история которой сразу становится известной зрителям по ходу действия, и затем ее обогащение. В античной комедии история Насти скорее всего излагалась бы в прологе и, таким образом, оставалась бы в своей первой части вне действия. Но мотив «узнавания», кроме Насти, применен еще и к Баклушину, который оказывается должником Крутицкого, что и приводит всю комедию к благополучному концу.

Таким образом, традиционные комические персонажи античности, пройдя сквозь века, живут в действующих лицах комедии Островского, и, несмотря на то, что перед нами проходит действие исконно русской комедии, мы узнаем в ней героев Плавта.

¹ Т и т М а к ц и й П л а в т. Избранные комедии. М.—Л., 1933.

ПОЗДНЕЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЕ БОСПОРСКИЕ ТЕРРАКОТЫ, ИЗОБРАЖАЮЩИЕ ВОИНОВ



реди терракот, вышедших из мастерских Боспора, есть серия статуэток, главным атрибутом которых является большой овальный щит. Такого типа статуэтки, неизвестные в других античных центрах Северного Причерноморья, составляют едва ли не самую своеобразную группу изделий боспорской коропластики II—I вв. до н. э.

Один из экземпляров интересующей нас группы терракот представлен на рисунке 1, 1¹. Стоящий воин держит большой, в уровень с его плечом овальный щит. Воин одет в панцирь, вероятнее всего металлический, воспроизводящий мускулатуру тела. Поверх панциря наброшен ниспадающий сзади длинный плащ, скрепленный на груди круглой фибулой. Обычно к нижнему краю подобного панциря прикреплялись полосы кожи (*πτέρυγες*), покрытые иногда металлическими пластинками. У статуэтки имеется эта часть доспеха. Характерна поза воина: он стоит впрямь, подбоченившись, с перекрещенными ногами. Промежуток между правой рукой и торсом заполняет свернутый жгутом край плаща. Хотя левая рука и не видна, ясно, что ею воин придерживает щит, слегка на него опираясь. Голову воина венчает венок с лентами, спадающими на шею.

Статуэток этого типа нам известно семь, все они найдены в районе Пантикапея. Кроме Эрмитажа, идентичные статуэтки имеются в ГИМ, Керченском и Одесском археологических музеях. Одна находится в Лувре². Все фигурки тождественны по композиционному построению и совпадают по размерам, что позволяет считать их изготовленными с помощью одной и той же формы, вышедшими из одной мастерской, находившейся, очевидно, в Пантикапее.

О времени изготовления рассматриваемых фигурок в специальной литературе высказывались весьма разноречивые мнения, их относили и к

III—II вв. до н. э.³ и к I—II вв. н. э.⁴ В 1953 г. точно такая же статуэтка воина была найдена при раскопках сельской усадьбы близ Мирмекия, производившихся В. Ф. Гайдукевичем (рис. 1, 3)⁵. Усадьба существовала с III до середины I в. до н. э.⁶, следовательно, можно с уверенностью говорить, что фигурка, найденная в одном из помещений усадьбы, равно как и другие этой серии, изготовлена не позднее первой половины I в. до н. э., а возможно и раньше.

Можно ли усматривать в этих статуэтках изображение боспорского воина, как полагают некоторые исследователи? Естественно, что в качестве сравнительного материала мы должны обратиться

прежде всего к боспорским стелам с рельефами. Эти памятники сохранили нам немало подробностей, касающихся одежды и вооружения боспорцев. Ознакомление со всеми известными в настоящее время рельефами боспорских надгробий убеждает в том, что одежда воинов Боспора состояла из плаща, рубашки, штанов и мягких сапог⁷. Ни на одном надгробии нет изображения воина в таком панцире, который показан на занимающей нас терракотовой статуэтке. Такие панцири не были найдены и при раскопках некрополей боспорских городов⁸.

Не менее показательно и другое. Столь типичные для оборонительного вооружения боспорских воинов овальные щиты, многократно воспроизведенные на рельефах надгробий, отличны от щита, представленного на рассматриваемых терракотовых статуэтках. Последнему присущи такие характерные признаки, как выпуклая поверхность, рельефное ребро по длинной оси и валик по краю (рис. 2, 1). Щиты боспорских воинов, изображенных на надгробных стелах, отличаются более плоской поверхностью, отсутствием обрамления, а их круглые умбоны не имеют ничего общего с формой умбона щита статуэток — удлинненного, часто снабженного боковыми треугольными лопастями.

Ключом к правильному пониманию статуэток воинов является прежде всего щит. Его размеры, а также детали устройства делают очевидным,



1. СТАТУЭТКИ С КЕЛЬТСКИМИ ЩИТАМИ,
И В СЕЛЬСКОЙ УСАДЬБЕ



НАЙДЕННЫЕ В ПАНТИКАПЕЕ (1, 2, 4)
БЛИЗ МИРМЕКИЯ (3)

что перед нами *θυρεός* — щит, составлявший основное защитное вооружение кельтов-галатов⁹.

Павсаний, говоря о нападении в 279 г. до н. э. кельтов на Дельфы, отмечает, что у них были особого рода щиты, с помощью которых они могли даже переправляться через реку¹⁰. Вследствие значительных размеров такие щиты назывались *θυρεοὶ ἄνδρομῆχες* — высотой с человека¹¹.

Кельтское вооружение теперь основательно изучено, так как наряду с литературными сведениями по этому предмету имеются и археологические данные¹².

Детальным исследованиям подверглись, в частности, кельтские щиты, изображения которых имеются в памятниках греческого искусства¹³.

В свое время было высказано предположение о том, что хранящаяся в Лувре статуэтка воина со щитом является изображением галата-наемника¹⁴ и что она принадлежит к изделиям александрийского художественного ремесла¹⁵.

Совокупность всех фактических данных позволяет предположить, что *θυρεός*, принесенный в античный мир кельтами¹⁶, стал впоследствии обычным вооружением у ряда народов. Такие щиты, например, являются принадлежностью греческих¹⁷ воинов, представленных на расписных стелах II в. до н. э. из Сидона.

Однако в произведениях греческого искусства, и прежде всего в скульптуре, овальный кельтский щит всегда символизировал галатов. Возникновению такой ассоциации, вероятно, способствовал обычай посвящать часть оружия побежденных в храмы как votивный дар богам. Известно, что щиты галатов не раз фигурировали в качестве таких трофейных votивов¹⁸. В древнегреческом искусстве *θυρεός* играл роль вполне определенной этнической эмблемы, характеризующей галатов. Об этом свидетельствуют многие памятники живописи¹⁹, скульптуры²⁰, изделия художественного ремесла²¹. Подобно тому, как Гераклу постоянно сопутствуют

характеризующие его палица и львиная шкура, так столь же выразительным атрибутом галата в греческом искусстве неизменно является *θώραξ*.

Возвращаясь к боспорским статуэткам, мы, очевидно, с полным основанием можем считать, что они изображают воина-галата. Этому выводу несколько не противоречит характер панциря воина. Литературной традицией надежно засвидетельствовано применение галатами-наемниками таких панцирей греческого типа ²². Что касается щита этих статуэток, то ближайшей аналогией ему может служить щит, изображенный среди кельтских трофеев на балюстраде храма Афины Никифоры в Пергаме (рис. 2, 2) ²³.

Фрагмент статуэтки воина с кельтским щитом, обнаруженный в Фанагории в погребении II в. до н. э. ²⁴, доказывает, что одновременно с терракотами, охарактеризованными выше, боспорские коропласты выпускали статуэтки несколько иного типа, изображающие воина в варварском одеянии. Этот второй тип воина имеется и среди пантикапейских терракот (рис. 1, 2). Фигурки воинов второго варианта ²⁵ оказались более популярными и «живучими», чем фигурки варианта первого, которые, по-видимому, выпускались лишь в течение короткого времени. Фигурки же воина в варварском одеянии изготавливались довольно долго — с II в. до н. э. по I в. н. э. включительно. В общем они близки статуэткам, рассмотренным выше (рис. 1, 1 и 3).

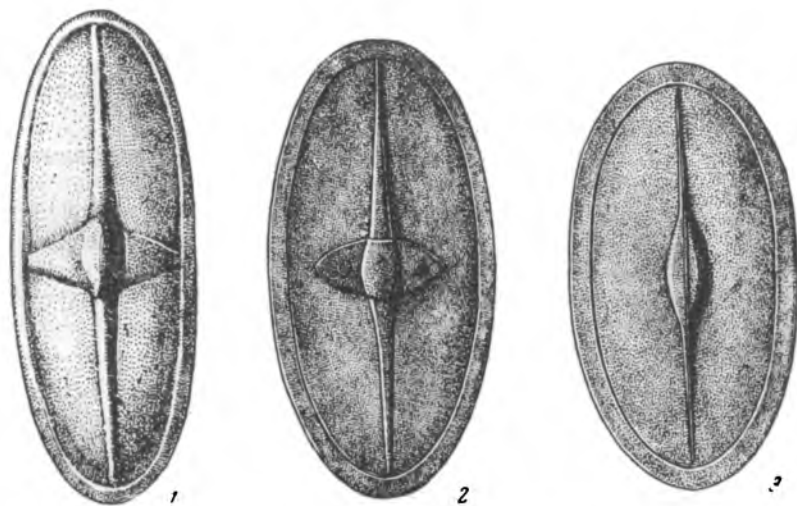
Воин также стоит подбоченившись (но левой рукой), ноги его перекрещены, кисть правой руки лежит на вершине овального щита, который по своим размерам гораздо меньше щита, представленного на статуэтках первого типа, но типологически он является безусловно кельтским. Одежда воина типично варварская. На нем длинная подпоясанная рубашка, штаны и фракийская шапка ²⁶, покрывающая нижней своей частью плечи и спину воина.

Любопытно, что вооружение воина состоит из одного предмета — щита. Он выступает на переднем плане как некая эмблема, характеризующая воина.

Обычно в статуэтках данной серии видят северопричерноморского воина-варвара ²⁷, затрудняясь при этом определить более точно его этническую принадлежность.

Исходя из формы щита, мы считаем, что и в данном случае имелось в виду изображение воина-галата. Подобная одежда, как известно, была присуща многим негреческим народам, в том числе и галатам ²⁸. Образ реального галата послужил темой обширной серии терракотовых статуэток.

В этой связи заслуживают внимания в первую очередь фигурки детей с кельтским щитом. В качестве примера на рисунке 1, 4 приводится найденная в одном из пантикапейских погребений статуэтка стоящего впрямь мальчика, который, скрестив ноги, прислонился к щиту, по величине почти равному его росту ²⁹. На верхушке щита лежит правая рука мальчика.



2. КЕЛЬТСКИЕ ЩИТЫ:

1—боспорской статуэтки воина в панцире; 2, 3—балюстрады храма Афины Никефоры в Пергаме

Его одежду составляет короткий хитон, куртка с распахнутыми полами, плащ, покрывающий спину. Конец плаща живописно свисает с левого плеча, покрывая часть лицевой стороны щита. Головным убором служит фракийская шапка (может быть, шлем). Лицо мальчика округлое, с пухлыми щеками, улыбающееся. Обобщенно трактованы кудри, обрамляющие лоб и щеки. Непринужденность позы, нарядность костюма, подчеркнуто детский облик мальчика даны в резком противопоставлении к суровой глади щита, расчлененного продольным ребром.

К иному типу статуэток детей относятся изображения обнаженных мальчиков, опирающихся на *θύρεος* ³⁰.

Пародирование исходной композиции — воин с кельтским щитом — нашло свое выражение также в создании фигурок крылатых эротов, стоящих, подобно воинам, возле щита ³¹. Самые ранние из этих статуэток датируются II в. до н. э. Наиболее поздние экземпляры такого рода терракот, изготовлявшихся в мастерских Боспора, относятся к II в. н. э., причем эти последние изображают Эрота-Аттиса ³².

Как известно, тема, связанная с галатами, интенсивно разрабатывалась в искусстве тех центров эллинистического мира, где происходили столкновения греков с галатами. Для Северного Причерноморья мы располагаем только упоминанием о галатах, содержащемся в известном декрете в честь Протогена (IOSPE, I², 32), что позволяет заключить о пребывании какой-то их группы на рубеже III—II вв. до н. э. ³³ где-то поблизости от Ольвии. Галаты вместе со скирами собирались напасть тогда на Оль-

вию — так сообщается в декрете. Состоялось ли нападение — неизвестно. Что касается Боспора, то о какой-либо угрозе его владениям со стороны галатов в источниках сведений нет ³⁴.

Интерес к теме «воин-галат», проявившийся, как мы попытались это показать выше, в боспорской коропластике, мог возникнуть на Боспоре по ряду причин. Одна из них — широкая известность, которую приобрели галаты как вторжением в Грецию, так и проникновением в Малую Азию. Осев там (в 70 годах III в.), галаты доставили немало беспокойства своим соседям. Боевые схватки с галатами Антиоха Сотера, Аттала I, а позже война с ними Эвмена II (183 г.), последующее восстание галатов, наконец, повторное покорение их пергамским царем (161 г.) — все это, несомненно, придало громкую известность воинственным галатам Малой Азии. Сведения о них, конечно, поступали на Боспор, поддерживавший оживленные торговые связи с Малой Азией через ее западные и особенно южно-понтийские центры. Оттуда же временами, наверно, попадали на Боспор и образцы терракот с изображением воинов-галатов.

Мы вправе, наконец, предполагать и непосредственное соприкосновение боспорцев с галатами. Как известно, галаты очень широко привлекались эллинистическими государствами в качестве солдат-наемников. Такие отряды галатов были у Птолемеев, Селевкидов, Атталидов, у вифинских и понтийских царей ³⁵. Весьма вероятно, что галаты служили наемниками и у Спартокидов в III—II вв. Некоторое косвенное подтверждение этому имеется в боспорском нумизматическом материале ³⁶.

Позднее, в конце II — первой половине I в. до н. э., т. е. в период подчинения Боспора Митридату VI, жители боспорских городов, безусловно, могли наблюдать воинов-галатов, находившихся в митридатовской армии ³⁷.

Посаженный Митридатом на Боспоре (вскоре после 80 г.) в качестве наместника сын его Махар ³⁸ опирался, вероятнее всего, на отряды наемников, в числе которых можно предполагать и галатов. Об этом свидетельствует присутствие в Пантикапее при Митридате, обосновавшемся там незадолго до своей гибели, начальника отряда кельтов — ἡγεμόνα Κελτῶν ³⁹. Кельты, находившиеся в распоряжении Митридата, были, скорее всего, наемниками, перешедшими под командование понтийского царя с момента его водворения в Пантикапее, после бегства Махара. Если даже допустить, что отряд кельтов появился в Пантикапее вместе с Митридатом, то и в этом случае можно предполагать пребывание галатов на Боспоре в рассматриваемый период.

Боспорские терракоты, воспроизводящие с настоящим «этнографическим реализмом» образ воина-кельта, являются, как нам кажется, известным подтверждением того, что на Боспоре во II—I вв. до н. э. в силу ряда обстоятельств довольно хорошо знали галатов. II знали их отнюдь не только понаслышке, особенно в митридатовское время.

¹ Эрмитаж, П, 1862, 88; высота 0,145 м; изготовлена в форме из двух половин, задняя сторона заглажена. Статуэтка полая, снизу открытая, в спине большое прямоугольное отверстие. Глина кирпично-красная с мельчайшими блестящими слюды и белыми крупинками извести.

² P. Biéńkowski. Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst. Wien, 1908, стр. 144 сл., рис. 158.

³ Там же, стр. 145.

⁴ Н. И. Сокольский. О боспорских щитах. КСИИМК, вып. 58, 1955, стр. 17, рис. 2, 3.

⁵ Статуэтка—М/53—142—171.

⁶ В. Ф. Гайдукевич. Новые эпиграфические данные о боспорских черепичных эргастериях. СА, XXVIII, 1958, стр. 124.

⁷ К-В, 1909, № 232, 240, 241, 249, 253 и др.; ср.: А. П. Иванова. Скульптура и живопись Боспора. Очерки. Киев, 1961, стр. 63, 121, 125; Ю. Ю. Марти. Позднеэллинистические надписи Боспора как историко-культурный документ. СА, VII, 1941, стр. 31 сл.

⁸ Панцири, применявшиеся в доримское время, были чешуйчатые, причем пластинки делались из железа или бронзы и нашивались на кожаную или холщевую рубашку, см.: Б. Д. Блаватский. Очерки военного дела в античных государствах Северного Причерноморья. М.—Л., 1954, стр. 81 сл. Известен единственный сплошной бронзовый панцирь конца V в. до н. э. (состоявший из двух частей — нагрудной и спинной), который был найден в одном из Элизаветинских курганов на Кубани, см.: Н. И. Веселовский. Бронзовый панцирный нагрудник с изображением головы медузы. ИАК, вып. 65, 1918, стр. 1 сл.

⁹ По найденному в Фаюме кельтскому щиту III в. до н. э. можно составить полное представление о щитах такого рода. Щит овальный (высотой 1,28 м, шириной 0,635 м) с выпуклой поверхностью. Сердцевина его сделана из девяти тонких долевых березовых досок, склеенных боковинами. На эту

основу с обеих сторон плотно наклеены одна к другой узенькие (шириной 2,5—5 см) планки из той же породы дерева. В центре наружной поверхности железными гвоздями прибит удлиненной формы деревянный умбон, от которого в обе стороны отходят треугольные в сечении рейки, укрепленные деревянными штифтами. Эти рейки, образующие гребень щита, предназначались для более прочного скрепления поперечных планок. Щит с обеих сторон был оклеен тонким слоем войлока из овечьей шерсти, причем для наружной стороны войлок обрезался вровень с краями щита. При обтягивании внутренней поверхности края войлочного покрытия заворачивались на наружную поверхность и пришивались нитками из крученой пряжи, вследствие чего здесь образовывался валик 5—6 см шириной; см.: W. Kimmig. Ein Kelten-schild aus Ägypten. «Germania», T. 24, 1940, № 2, стр. 106 сл., табл. 23.

¹⁰ Paus., X, 20, 7; 21, 3.

¹¹ Diod., V, 30, 2.

¹² Помимо упоминавшейся выше работы В. Киммига о кельтском щите из Египта, см.: M. Launey. Recherches sur les armées hellénistiques. «Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome», v. 169, 1949, стр. 529, прим. 1; T. Powell. The Celts. London, 1959, стр. 107.

¹³ P. Couissin. Les armes gauloises figurées sur les monuments grecs, étrusques et romains. RA, 1927, т. XXV, стр. 138—176; 301—327; F. Stähelin. Geschichte der kleinasiatischen Galater. Leipzig, 1907, стр. 45 сл.

¹⁴ P. Biéńkowski. Указ. соч., стр. 144—145; P. Biéńkowski. Les Celts dans les arts mineurs gréco-romains. Cracovie, 1928, стр. 130, рис. 185.

¹⁵ A. Reinach. Les galates dans l'art alexandrin. Mon. Piot, XVIII, 1910, стр. 97.

¹⁶ A. Reinach. Указ. соч., стр. 39; стр. 47, рис. 1; стр. 49, рис. 2; стр. 50, рис. 4; стр. 55, рис. 8; M. Launey. Указ. соч., стр. 511.

¹⁷ G. Mendel. Catalogue des sculp-

- tures grecques, romains et byzantins. Constantinople, 1914, стр. 263—268, № 102, 104—107.
- ¹⁸ P a u s., I, 13, 2, 3; X, 19, 4.
- ¹⁹ M. B u l a r d. Peintures murales et mosaïques de Délos. Mon. Piot, v. XIV, 1907, табл. IX.
- ²⁰ P a u s., X, 18, 7; F. M a t z. Die Naturpersonifikationen in der griechischen Kunst. Göttingen, 1913, стр. 72. Изображение этого памятника помещено на монетах Этолии, выпущенных по случаю данной победы, см.: Ch. S e l t m a n. Greek Coins. London, 1955, стр. 254, 255, табл. LXII, 3, 4; G. L e r o u x. Une statue découverte à Délos Apollon vainqueur des Galates. «La revue de l'art ancien et moderne», XXVI, 1909, № 1, стр. 98 сл.; G. M e n d e l. Указ. соч., стр. 70, № 858.
- ²¹ P. B i é n k o w s k i. Die Darstellungen..., стр. 86 сл., рис. 97, 98, 101—104; E. P o t t i e r, S. R e i n a s c h. Nécropole de Myrina. Paris, 1887, стр. 169, 318, 554, табл. X; P. B i é n k o w s k i. Les Celts... стр. 141, 142, рис. 212, 213. Предполагается, что тема этой статуэтки, датируемой серединой II в. до н. э., навеяна победой Эвмена II над галатами у Магнезии, ср.: S. M o l l a r d - B e s q u e s. Catalogue raisonnée des figurines et reliefs en terre cuites grecs et romains, II. «Myrina», Paris, 1963, стр. 125, табл. 150d, f.
- ²² P. B i é n k o w s k i. Die Darstellungen..., стр. 144 — 146, рис. 156, 157; D. B u r r. Terra-Cottas from Myrina in the Museum of Fine Arts. Boston, 1934, стр. 76, табл. XLI, 112 (120—60 гг. до н. э.); S. M o l l a r d - B e s q u e s. Указ. соч., стр. 125, табл. 151d (вторая половина II в. до н. э.).
- ²³ H. D r o y s e n. Die Balustradenreliefs. Altertümer von Pergamon. Berlin, 1882, т. 2, стр. 107 сл., табл. XLV.
- ²⁴ М. М. К о б ы л и н а. Терракотовые статуэтки Пантикапея и Фанагории. М., 1961, стр. 118, табл. XXI, 3.
- ²⁵ ОАК, 1875, стр. XXII; 1876, стр. 207 сл., табл. VI, 8. В коллекции терракот Эрмитажа имеется еще четыре такие же статуэтки, происходящие из Пантикапея. Некоторые из них воспроизводились в различных изданиях, ср.: А. Б. А ш и к. Воспорское царство. Одесса, 1849, т. III, стр. 43, рис. 78; также см.: ДБК, табл. XIV, 3. Две аналогичные пантикапейские статуэтки (А-20543, А-21018) находятся в Одесском археологическом музее, ср.: А. А. Д е р в и ц к и й, А. А. П а в л о в с к и й, Э. Р. Ш т е р н. Терракоты Одесского музея. Одесса, 1897, вып. I, стр. 88, 89, табл. XV, 1, 2. В ГИМ имеется фигурка воина, которая полностью повторяет композиционную схему терракот второго типа, отличаясь лишь головным убором (башлык, застегнутый под подбородком), см.: М. М. К о б ы л и н а. Указ. соч., стр. 118, табл. XXI, 2.
- ²⁶ Об этих шапках, послуживших прототипом фракийского типа племов, см.: I. V e n e d i k o v. Der Gesichtsmaskenhelm in Thrakien. «Eirene», I. Praha, 1960, стр. 150. Высказывалось предположение, что такой головной убор по происхождению кельтский, ср.: P. B i é n k o w s k i. Les Celts..., стр. 132.
- ²⁷ И. Толстой, Н. Кондаков. Русские древности, II. СПб., 1889, стр. 63.
- ²⁸ T. P o w e l l. Указ. соч., стр. 69—70; P. B i é n k o w s k i. Les Celts..., стр. 130, рис. 187, а, б; W. V a n I n g e n. Figurines from Seleucia on the Tigris. «University of Michigan Studies». Humanistic Serie, vol. XLV, 1935, стр. 27, 136, 137, табл. XXVIII, 193—197.
- ²⁹ Эрмитаж, ПАН. 772. Высота 0,15 м. В Эрмитаже имеется такая же вторая статуэтка (П. 1872, 53), худшего исполнения. Подобная статуэтка хранится в коллекции ГИМ, см.: М. М. К о б ы л и н а. Указ. соч., стр. 119, табл. XXII, 1.
- ³⁰ А. А. Д е р в и ц к и й, А. А. П а в л о в с к и й, Э. Р. Ш т е р н. Указ. соч., стр. 40, табл. XV, 5; F. W i n t e r, Турен, т. II, стр. 384, № 4; P. B i é n k o w s k i. Les Celts..., стр. 130, рис. 185.
- ³¹ В Эрмитаже пять сходных между собой статуэток, из них три (ПАН. 780, П. 1873. 99, П. 1908. 111) изобра-

- жают обнаженного Эрота в фракийской шапке, опирающегося обеими руками на щит (ср.: ОАК, 1871, табл. I, 1); другие две (П. 1860. 17, П. 1867. 9), почти тождественные перечисленным, отличаются формой головного убора (вместо фракийской шапки — греческий шлем) и наличием драпировки, которой частично покрыт щит и обвито левое бедро Эрота (ср.: там же, табл. I, 2). В ГИМ имеется сходная статуэтка Эрота, причем, судя по глине, она привозная; см.: М. М. К о б ы л и н а. Указ. соч., стр. 119, табл. XXI, 1.
- ³² ИАК, вып. 17, 1905, стр. 23, рис. 17. Могилу перекрывали три надгробия с надписями I в. н. э. (ИАК, вып. 10, стр. 38, 40, 53 — № 31, 33, 48).
- ³³ В. Ф. Г а й д у к е в и ч. Боспорское царство. М.—Л., 1949, стр. 535.
- ³⁴ Н. И. Сокольский (Указ. соч., стр. 22) полагает, что во второй половине III в. до н. э. галаты подходили к Ольвии, а может быть, и к границам Боспора.
- ³⁵ G. Griffith. *The Mercenaries of the Hellenistic World*. Cambridge, 1935, стр. 118 сл., 137, 142, 143 сл., 173 сл., 177, 180, 183 сл., 258.
- ³⁶ Существует серия медных монет Левкона II (третья четверть III в. до н. э.) с коньем и кельтским щитом на лицевой стороне. Предполагается, что эти монеты предназначались для оплаты военных расходов (А. Н. З о г р а ф. *Античные монеты*, МИА, № 16, 1951, стр. 183) и прежде всего для выплаты жалования наемникам (Д. Б. Ш е л о в. *Денежная реформа Левкона II*. ВДИ, 1953, № 1, стр. 30 сл.). Вряд ли эмблема в виде щита на монетах Левкона носила случайный характер (ср.: L. L a s c r o i x. *A propos de representation de boucliers sur les monnaies grecques*. «Centennial Publication of the American Numismatic Society». New York, 1958, стр. 401—446). Изображение кельтского щита имеется и на монетах Птолемея Филадельфа. Полагают, что выпуском монет с такой эмблемой была отмечена победа Птолемея над восставшими галатами (А. R e i n a c h. Указ. соч., стр. 38; М. L a u n e y. Указ. соч., стр. 498). Согласно другой гипотезе, представляющейся нам более вероятной, эти монеты свидетельствуют о наличии на службе у Птолемея Филадельфа отряда галатских наемников (Р. S o u i s s i n. Указ. соч., стр. 149).
- ³⁷ G. G r i f f i t h. Указ. соч., стр. 186 сл., 235.
- ³⁸ В. Ф. Г а й д у к е в и ч. Боспорское царство, стр. 305.
- ³⁹ А р р. *Mithr.*, 111.

ДЕВУШКА С ЛЮТНЕЙ В СКУЛЬПТУРЕ ХАЛЧАЯНА

В огромном, бесформенном завале глиняной скульптуры, заполнявшем главный зал центрального здания в буграх Ханака-тепе в Халчаяне¹, отчетливо выделяются две группы пластических изображений. Одни входили в состав монументальной изобразительной композиции, включавшей близкие к натуральным человеческим размерам образы царей и цариц, всадников и свиты; другие — в оформление венчающего фриза (высотой 50—60 см), где маленькие обнаженные мальчики, поддерживающие гирлянды, чередуются с более крупными полуфигурами, выступающими над опущенными дугами гирлянд.

Эллинистическая тема «путти с гирляндами» входит в эллинизированно-римскую пластику конца республиканского периода (например, в Арке Сергия в Пола²), получая особенно широкое распространение на каменных саркофагах эпохи Антонинов³. Этот эллинистический мотив входит и в античное искусство Среднего Востока: он широко известен в гандхардской скульптуре Пенджаба⁴, в кушанской пластике Сурх-Котала⁵ и даже в позднекушанских росписях Мирана (Восточный Туркестан)⁶. Скульптура Халчаяна, относящаяся к I в. до н. э., является пока самым ранним примером появления этого мотива на среднеазиатской почве.

Работы по реставрации вдребезги разбитой халчаянской скульптуры и полному воссозданию ее изобразительных схем пока еще только начаты, и в настоящее время мы считаем возможным поставить на рассмотрение лишь одиночные скульптурные объекты, имеющие самостоятельный научно-познавательный интерес. К числу их, в частности, принадлежит полуфигура музыкантши, входившая во фризовую композицию.

Скульптура лежала в завале сырцовых кладок и глиняных штукатурок разрушенных стен, упав рядом с крупной протомой коня, принадле-

жавшей располагавшейся под фризом монументальной сцене. Голова музыкантши выполнена почти в круглом объеме, но плоско срезана с затылка (выступая до 12 см), а плечи и торс — горельефом (толщиной до 6 см). Тылная сторона фигуры плоская; она непосредственно соприкасалась со стеной. Общие размеры — около 32 см по высоте, около 23 см по ширине. Материалом является пластичная глина, которая в процессе лепки объемно наращивалась в несколько слоев. Внутрь головы введен был комом растительный каркас, со временем истлевший (от него сохранилась внутренняя полость, которая видна вверху у скола прически). По глиняной поверхности нанесен тонкий белый грунт, который покрывала окраска, ныне почти совершенно исчезнувшая.

Скульптура изображает молодую женщину со слегка склоненной вправо и выдвинутой вперед головкой и прижатой высоко у груди лютней (рис. 1). Узел прически, руки, гриф и нижняя часть деки инструмента сбиты, но в остальном пластическая лепка сохранилась хорошо. Лицо округлое, несколько утяжеленное книзу, с рельефно выдвинутым подбородком, припухлым маленьким ртом, прямою, чуть отделенной от лба линией носа, открытым лбом, крутыми надбровьями. Глаза отлично очерчены в рельефных веках, отбрасывающих глубокие тени, зрачок пластически разработан. Над лбом — широкий двойной начельный ремень, по обе стороны которого волосы уложены пятью крупными, пластически разработанными прядями, которые обрамляют виски, приоткрывая лишь мочки ушей без серег. Прическа была собрана на макушке пучком (от которого сохранился лишь след), на правое плечо спускается волнистая прядка. На шее, в углублениях лица, вокруг прически и у век — следы карминово-розовой окраски. Шея открыта, одеждой служила туника из мягкой ткани, сбегаящая у плеч. От инструмента сохранилась лишь часть крупной овальной деки, язвина у середины которой отмечает бывшее положение пальцев, перебиравших струны. На деке — следы окраски в темно-красный цвет, но прорисованных черным струн почти не видно.



1. ЛЮТНИСТКА. ХАЛЧАЯН.

Необожженная глина (Институт искусствознания Узбекской ССР)



2. ЖЕНСКАЯ ГОЛОВКА В ОФОРМЛЕНИИ КАРНИЗА ПАРФИЯНСКОГО РИТОНА ИЗ НИСЫ (ЮТАКЭ)

Если композиционная разработка халчаянского фриза восходит к мотиву эллинистического и римского ваяния, то самый облик лютнистки далек от греко-римских художественных канонов. В поисках изобразительных параллелей она, как и ряд других женских образов халчаянской скульптуры⁷, уводит нас к эллинизированному раннепарфянскому искусству. Ближайшие аналогии для халчаянской лютнистки мы встречаем в скульптурных головках, венчающих выточенные из слоновой кости карнизы ритонов II в. до н. э. из Старой Нисы-Митридатокерта⁸ (рис. 2).

Прежде всего — это сходство прически, тип которой неизвестен в составе греко-римских куафюр. Лицо также имеет близкие аналогии в облике ряда нисийских головок, особенно в той группе их, которая связана с композициями вакхического содержания.

Музыкальный инструмент в руках халчаянской музыкантши сохранился недостаточно, для того чтобы получить полное представление о количестве струн и характере грифа, но имеющийся фрагмент свидетельствует, что это был род лютни с очень широкой декой и сильно суженной шейкой. Примечательна манера расположения инструмента, высоко прижатого справа к груди, почти у шеи и несколько вниз, наискось влево. В римском мире на лютне играли, придерживая ее наискось слева направо, вниз (это наглядно видно, например, на скульптурных саркофагах двух музыкантш⁹). Между тем парфянские лютнистки придерживали лютню в обратном расположении: прижавши деку у груди справа и придерживая шейку, идущую вкось, несколько вниз, как это можно видеть на ритонах из Нисы (II в. до н. э.)¹⁰ и на парфянских терракотах из Селевкии (из слоев, датируемых II в. до н. э. — II в. н. э.)¹¹. В наше время подобная манера игры на Востоке почти позабыта. По-видимому, манера игры с прижатым у груди инструментом была в древности связана со стоячей позой исполнителя и даже с его движением, так как музыкантам, обязательным участникам веселых народных празднеств и торжественных религиозных процессий, приходилось играть на ходу.

Вопрос о составе музыкальных инструментов античной Средней Азии почти не разработан. Письменные свидетельства крайне скудны. Среди парфянских инструментов Геродиан упоминает флейту, трубу, барабан и «самбука» — загадочный инструмент, значение которого пока не расшифровано¹². Китайская хроника Бейши VII в. сообщает, что у жителей Кана (Самарканда, в более широком понятии — Согда) «есть большие и малые бубны, гитара, пятиструнные гусли, флейта»¹³. Среди иранских ин-

струментов времени Сасанидов Масуди называет лютню, мандолину, гобой и арфу, подчеркивая, что более всего здесь предпочитали мандолину ¹⁴. В настоящее время данные о среднеазиатских музыкальных инструментах раннефеодального периода пополняются изображениями на памятниках — в живописи Пянджикента есть фигуры музыкантов, играющих на арфе, флейте и лютне ¹⁵. Для периода же рабовладельческого общества произведения изобразительного искусства остаются едва ли не единственным и потому особенно важным источником по истории древней музыкальной культуры Средней Азии.

Наиболее ранние данные этого рода содержатся в рельефах на парфянских ритонах из Нисы (II в. до н. э.) ¹⁶ в цикле изображений на темы праздничных процессий вакхического характера. Среди инструментов здесь можно видеть струнные — типа кифары и типа лютни; четыре вида духовых — свирель, небольшую двойную флейту-авлос, очень большой поколенный авлос и длинную роговидную трубу; ударные — бубен, большие тарелкообразные тимпаны, а также маленькие ударные чаши. Характерно, что среди участников этих сцен встречается сам Аполлон, бряцающий на кифаре, козлоногий Пан и паниски с пяти- или семичастными свирелями в руках. Присутствие этих персонажей **выдвигает** вопрос, в какой мере музыкальные инструменты на ритонах соответствовали реальному инструментарию, существовавшему в парфянской среде, тем более, что отдельные мотивы и персонажи ритонных фризov явно имели греческий прообраз. Идя методом исключения, мы оставляем в стороне, как сомнительные, сиринкс-свирель и кифару. Можно полагать, что все остальные перечисленные инструменты, на которых играют чисто жанровые участники фризovых сцен, входили в живой парфянский инструментарий. Труба и флейта соответствуют описанию Геродиана, причем огромная труба напоминает среднеазиатский карнай. Бубен-дойра был повсеместно распространен на Среднем Востоке, составляя один из главных музыкально-ритмовых инструментов, причем чрезвычайно характерно, что исполнительницы в рельефах на ритонах держат его над левым плечом, как это и донныне делают среднеазиатские бубнисты. Струнный же лютнеобразный инструмент с узким каплевидным корпусом и длинным грифом, изображенный на ритонах, очень напоминает современный туркменский дутар ¹⁷.

Лютня на халчаянском горельефе дает нам следующее по времени звено к истории среднеазиатских струнных инструментов. Несмотря на неполную сохранность, наглядно видно, что ей присуща иная, чем в изображениях на парфянских ритонах, форма — с очень широкой декой. Очевидно, несколько иными были и ее музыкальные качества — диапазон и тембр.

Более поздний бактрийско-тохаристанский инструментарий времени Кушан передает нам скульптурный фриз из Айратама (I—II вв.) ¹⁸, где в куще ритмически чередующихся акафов даны погрудные горельефные

фигуры пяти музыкантов (юноши и четырех женщин) с барабаном, лютней, арфой, двойною флейтой, ударными чашами в руках. Тип лютни здесь иной, чем на халчаянском горельефе, — дека ее имеет выгиб посредине, напоминая по очертанию скрипку или узкую гитару. Нечто подобное дает современный афганский смычковый дель-раба, в то время как халчаянская лютня более схожа с афганским сетаром, имеющим широкую луковичеобразную деку¹⁹. Характерно, что айратамская лютнистка, так же как халчаянская, держит свой инструмент высоко у груди.

В отличие от женских образов халчаянской скульптуры, равно как и рельефов на парфянских ритонах Нисы, музыкантши айратамского фриза имеют в большинстве головные уборы: у лютнистки голова окутана платком, конец которого переброшен через левое плечо, у флейтистки надет род кокошника в виде пальметты, у арфистки на локоны наброшена плетеная сетка, и только женщина с ударными чашами показана с непокрытой головой. Характерна прическа арфистки, убранный пышным валом с параллельными зигзагообразно разработанными прядями волос и начельным ремнем на лбу, откуда спускается стреловидная подвеска (это уже крайне условная передача тех красиво расположенных волнистых прядей, которыми обрамлены лица головок и на нисийских ритонах, и в скульптуре Халчаяна). Прическа этого рода встречается и в гандхарской скульптуре²⁰, однако со временем новые, более строгие нормы приличия в системе кушанского государства побуждают, по-видимому, женщин покрывать головы разного рода шапочками или платками.

Исследователи полагают, что горельефные фигуры музыкантов на айратамском фризе представляют образное воплощение Панча-махашабды — пяти священных звуков индийской мифологии. Персонифицированные изображения Панча-махашабды сохранялись в индийском изобразительном искусстве вплоть до недавних времен²¹. Расположение айратамского фриза в одном из помещений буддийского святилища позволяет уверенно говорить о тематической связи представленных на фризе девушек с цветами, гирляндами, сосудами в руках и упомянутых музыкантов именно с буддийским мифологическим циклом, скорее всего, с одной из джатак. Все данные позволяют видеть здесь связь со сказанием о «Великой кончине», когда, по словам Асвагоши,

Дэвы всюду лили дождь цветочный,
Музыка гремела в небесах²².

Изображению музыкантов горнего мира айратамские ваятели придали вполне реальный облик празднично разодетых музыкантов из числа тех, что услаждали на пиршествах слух великих мира сего или участвовали в больших общенародных празднествах, связанных, как правило, также и с религиозной обрядностью. Своеобразие этнического облика, причесок и одежд участников айратамского фриза уже не раз отмечалось в литературе. Нельзя при этом забывать и о том, что отчетливо выраженная стили-

стическая общность айратамского фриза с творениями так называемой гандхарской скульптурной школы Пенджаба была связана с занесенным из Индии буддизмом. А это, в свою очередь, могло обусловить появление в искусстве правобережного Тохаристана не только буддийской тематики, но и ряда принесенных оттуда изобразительных черт.

В гандхарской скульптуре эпохи Кушан наблюдается немало вариантов образа облаченной в эллинизированные ниспадающие складками одежды девушки-лютнистки, которая играет стоя, прижав лютню к груди ²³. Рельеф из Свата воспринимается как несколько более поздняя по стилю реплика халчаянской лютнистки ²⁴. Следует отметить, что в изображениях из Гандхары встречаются оба варианта лютни — халчаянский и айратамский: это служит свидетельством сосуществования двух видов струнных лютнеобразных инструментов, по-видимому, обладавших различными тембровыми качествами.

Мотивы халчаянского и айратамского скульптурных фризов в позднекушанское время находят на Среднем Востоке повторения не только в скульптурных, но и в живописных репликах (росписи Мирана ²⁵ и Топрак-кала ²⁶ — Хорезм).

В вопросе о музыкальной культуре Средней Азии первых веков н. э. наряду с монументальной живописью и скульптурой дворцов и храмов необходимо привлечь и иную категорию памятников античного изобразительного искусства — мелкую коропластику. Связанные в своей основе с распространенными народными культами терракотовые статуэтки относились к разряду массовых художественных изделий, изготовлявшихся для широкого потребителя. Они отвечали в наиболее наглядной форме его запросам, вкусам и привычным представлениям.

В составе согдийских терракот из Самарканда I—III вв. нередко встречаются фигурки музыкантов в простонародной одежде — длинной рубаше и мягких штанах, заправленных в сапоги (рис. 4). Основной состав инструментов — два вида флейты, продольной и поперечной, а также струнный, вида лютни, с очень широкой округлой декой. Играет лютнист, прижав корпус к груди и отведя гриф влево несколько вниз ²⁷.

В Средней Азии по мере все большего бытового закрепощения женщины публичная игра на музыкальных инструментах, по-видимому, уже в первых веках н. э. постепенно становится привилегией мужчин. В парфянской коропластике Южного Туркменистана в эту пору наблюдается то же, что и в Согде. Среди терракотовых статуэток античного Мерва (городище Гяур-кала) появляются грубоватые штампованные или формованные от руки мужские фигурки с прижатой к груди двуструнной лютней, имеющей округлую деку и отогнутую шейку (рис. 3).

Близкую по типу лютню можно видеть в руках музыканта на серебряном блюде Британского музея, изобразительный мотив которого по ряду признаков есть основания считать позднепарфянским ²⁸. Здесь в сцене пиршества слух правителя и его супруги (или наложницы) услаждают два стоящих

у тахты музыканта; один из них играет на длинной фигурной трубе, другой — на лютне с каплевидным корпусом и недлинным грифом, которую он держит у груди.

Представление о струнном инструментарии преарабских времен дает живопись Пянджикента ²⁹, а также некоторые изделия торевтики ³⁰. Памятники эти свидетельствуют, что лютни, претерпев, возможно, известную эволюцию, продолжали существовать и после крушения античного мира.

Возвратимся к изображению музыкантши из Халчаяна. В ряду аналогичных по размеру и расположению фигур того же венчающего фриза встречаются и другие погрудные женские и мужские образы. Там мы видим обломок арфы с лежащей на ней кистью женской руки. Мужские же головы с заостренными звериными ушами и характерным простонародным обликом поросших клочковатой растительностью лиц не оставляют сомнения в их принадлежности к вакхическому циклу. Девушка с лютней и арфистка, таким образом, входили в круг персонажей, связанных с какими-то дионисийского типа празднествами, театрализованным действием, сопровождавшимся игрою на музыкальных инструментах и запевами.

По словам ал-Фараби, арабы заимствовали лютню у завоеванных ими азиатских народов, где она была «в наибольшем почете» ³¹.

Если тема «путти с гирляндами» и размещенными между ними более крупными персонажами заимствована искусством Бактрии вместе с другими мотивами из эллинистического мира, то сами эти образы приобрели на почве Средней Азии глубоко локальные черты. Наглядным подтверждением этому служит халчаянская лютнистка. Общий тип лица, явно негреческий, отражает особенности местной этнической среды. Сам образ, полный своеобразной прелести, изображен вне греческих канонов красоты и отвечает, очевидно, чисто местному идеалу «луноликой» красавицы. Скульптурная лепка его выполнена в обычной глине с высоким совершенством. Ваятель избегает излишней детализации. Он мастерски владеет даром пластического обобщения, но при всем том лицо девушки, юное, милое, задумчивое, одухотворенное каким-то глубоким настроением, сохраняет присущую лишь ему индивидуальность. Красочный слой, почти полностью утраченный, значительно усиливал общий художественный эффект халчаянских статуй.

Халчаянская лютнистка заставляет вспомнить образ крылатой богини с гранатом в руке на бактрийском серебряном украшенном позолотой фаларе Эрмитажа ³². И дело не только в сходстве прически, но в общем построении рельефа — от почти объемной головы к барельефной лепке бюста, в легком повороте лица, в глубоко индивидуальной прелести черт, передающих чисто локальный идеал «вечно женственного». Все это определяет единство стиля в образе богини (как полагает К. В. Тревер, Тихо-Хванинды) и девушки с лютней из Халчаяна, хотя, разумеется, разница материала, зрительного восприятия, по-видимому и времени выполнения



3. ТЕРРАКОТОВАЯ СТАТУЭТКА
МУЗЫКАНТА ИЗ МЕРВА
(ЮТАКЭ)



4. ТЕРРАКОТОВАЯ СТАТУЭТКА
МУЗЫКАНТА ИЗ САМАРКАНДА
(Музей истории Узбекистана)

обоих памятников (II в. до н. э. и грань нашей эры), обуславливают существенные отличия обеих полуфигур.

Очень показательно сопоставление халчаянской лютнистки с музыкантами айратамского фриза. Несмотря на общность сюжета и происхождения из одной и той же историко-географической области — Бактрии — Тохаристана — памятники эти наглядно отражают протекшую эволюцию. Различие облика халчаянских и айратамских девушек — это не столько различие этнического порядка, сколько стиля. Общее выражение айратамских лиц почти бесстрастно, в то время как у халчаянской лютнистки оно исполнено сердечной теплоты. На айратамском фризе явственно отображен процесс эволюции скульптурных образов, как результат видоизменения воззрений на цели и задачи статуарного искусства, ибо в кушанскую эпоху в скульптуре Среднего Востока начинает преобладать предельно обобщенный, холодный образ, уже лишенный той внутренней жизни и человечности, которые столь характерны для раннеантичного искусства Средней Азии. Эта черта бактрийской пластики наглядно предстает даже при рассмотрении единичного примера в обширном цикле халчаянской скульптуры — образа девушки с лютней.

- ¹ Предварительные публикации см.: Г. А. Пугаченкова. Некоторые итоги экспедиционных исследований Института искусствознания АН УзССР в 1960 году. «Общественные науки в Узбекистане», 1961, № 3; она же. Образ чаганианского правителя на терракотовом медальоне из Халчаяна. ВДИ, 1962, № 2; она же. К исторической топографии Чаганиана. «Тр. ТГУ», вып. 200, Ташкент, 1963; она же. Халчаянская Афина. ВДИ, 1963, № 2; она же. К итогам полевых исследований искусствоведческой экспедиции 1961 года. «Общественные науки в Узбекистане», 1963, № 4; она же. Des problèmes de l'art de la Parthie du Nord et de la Bactriane du Nord. «VIII-e Congrès internationale d'archéologie classique», (Suppl.), Paris, 1963.
- ² L. W. P o l a. RE, XXI, 1, столб. 1228.
- ³ W. A m e l u n g. Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, Bd. II. Berlin, 1908, табл. 79, 80, 113.
- ⁴ A. F o u c h e r. L'art gréco-bouddhique du Gandhara, t. I. Paris, 1905, рис. 116—118; J. M a r s h a l l. The Buddhist Art of Gandhara. Cambridge, 1960, рис. 91, 148.
- ⁵ D. S c h l o u m b e r g e r. Art parthe, art gréco-bouddhique, art gréco-romain. «Atti del settimo Congresso Internazionale di archeologia classica», vol. III. Roma, 1961, табл. I, рис. 2.
- ⁶ A. S t e i n. Ruins of Desert Gathay. London, 1912, рис. 146, 148. A. S t e i n, F. H. A n d r e w s. Wall Paintings from Ancient Shrines in Central Asia. London, 1948, стр. 40 сл.
- ⁷ Например, глиняная статуя Афины (см. Г. А. Пугаченкова. Халчаянская Афина, стр. 161—163).
- ⁸ М. Е. Массон, Г. А. Пугаченкова. Парфянские ритоны Нисы. Альбом М.—Ашхабад, 1956, табл. XX, LIII, LXIX, LXXI, XCIII, CXIV, CXIX, CXX.
- ⁹ F. C u m o n t. Recherches sur le symbolisme funéraire des romains. Paris, 1942, табл. XXIX.
- ¹⁰ Парфянские ритоны Нисы, табл. XLIII, LXXX.
- ¹¹ W. V a n I n g e n. Figurines from Seleucia on the Tigris. Ann Arbor, 1939, табл. XXXVIII.
- ¹² Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937, стр. 152.
- ¹³ И. Я. Бичурин. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. II. М.—Л., 1950, стр. 271.
- ¹⁴ A. C h r i s t e n s e n. L'Iran sous les Sassanides. Copenhagen, 1944, стр. 493.
- ¹⁵ А. М. Беленицкий. Новые памятники искусства древнего Пянджикента. Сб. «Скульптура и живопись древнего Пянджикента», М., 1959, стр. 43—44; он же. Об археологических работах пянджикентского отряда в 1958 г. ТИИ АН Тадж. ССР, т. XXVII, 1961, стр. 91, рис. 5.
- ¹⁶ М. Е. Массон, Г. А. Пугаченкова. Парфянские ритоны Нисы. «Тр. ЮТАКЭ», т. IV, Ашхабад, 1959, стр. 211—215.
- ¹⁷ См. «Народы Средней Азии и Казахстана», II. М., 1963, рис. на стр. 128.
- ¹⁸ М. Е. Массон. Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э. Ташкент, 1933; он же. Скульптура Айратама. «Искусство», 1935, № 5, стр. 129 сл.; К. В. Тревер. Памятники греко-бактрийского искусства. М.—Л., 1940, стр. 149 сл., табл. 45, 47, 48 (предложенной в этом труде К. В. Тревер датировке айратамского фриза II—I вв. до н. э. не отвечают ни данные археологических раскопок Айратамского святилища, ни стилистические черты самой скульптуры); Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960, стр. 24 сл., рис. 3—6. Репродукции Айратамского фриза, в основном плиты с тремя музыкантами, вошли во многие советские и зарубежные издания.
- ¹⁹ J. D e l o r. Musique afghane. «Afghanistan», 1946, № 2, стр. 24—26.
- ²⁰ Например, фигура Харити из Шахри-Дари с подобной же прической и стреловидным украшением на лбу, тип лица, которой очень близок к арфистке и лютнистке айратамского фриза

- (J. Lyons, H. Ingholt. *Gandharan Art in Pakistan*. New York, 1957, табл. 3).
- ²¹ С. И. Т ю л я е в. Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР. М., 1955 (без пагинации).
- ²² А с в а г о ш а. Жизнь Будды. М., 1913, стр. 266.
- ²³ А. F o u c h e r. Указ. соч., т. II, рис. 315—316; R. G r o u s s e t. *De la Grèce à la Chine*. Monaco, 1948, табл. I, 32; J. M a r s h a l l. Указ. соч., рис. 65, 82, 91; J. L y o n s, H. I n g h o l t. Указ. соч., № 363, 364, 365.
- ²⁴ J. M a r s h a l l. Указ. соч., рис. 65, рис. 40.
- ²⁵ A. S t e i n. *Ruins of Desert Gathay*, рис. 146.
- ²⁶ С. П. Т о л с т о в. По следам древнехорезмийской цивилизации. М., 1948, стр. 177—178, рис. 46.
- ²⁷ C. T r e v e r. *Terracottas from Afrasiab*. М.—Л., 1934, № 107, 184; В. А. М е ш к е р и с. Терракотовые статуэтки музыкантов из собрания Музея истории. «Тр. Музея истории УзССР», вып. II. Ташкент, 1954, стр. 93 сл.; она же. Терракоты Самаркандского музея. Л., 1962, стр. 28, рис. 7, № 101—105.
- ²⁸ Я. И. С м и р н о в. Восточное серебро. СПб., 1909, табл. XXXVII.
- ²⁹ См. сноску 15; лютни, сходные с пиянджикентской, можно видеть также в росписях Восточного Туркестана, например в пещерных монастырях Мингуй. См.: A. G r ü n w e d e l. *Altbuddhistische Kunststätten in Chinesisch Turkistan*. Berlin, 1912, рис. 63, 94, 100.
- ³⁰ И. А. О р б е л и. К. В. Т р е в е р. Сасанидский металл. М.—Л., 1935, табл. 16 и 18. Оба блюда в свете современных данных могут быть отнесены к изделиям не ирано-сасанидской, а среднеазиатской торевтики.
- ³¹ К. А. К у з н е ц о в. Арабская музыка. Сб. «Очерки по истории и теории музыки», вып. II. Л., 1940, стр. 271.
- ³² К. В. Т р е в е р. Памятники греко-бактрийского искусства, табл. 13, стр. 64 сл.

КИПРСКИЕ СОСУДЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГМИИ

В Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина хранятся пять кипрских сосудов, поступивших из собрания музея Строгановского училища с этикеткой «Ларнака», три ойнохойи и два кубка. Два кубка (I 1-б 37 и I 1-б 38) одинаковой формы различаются лишь размерами и фактурой глины. Это сосуды с широким устьем, чашевидным вместилищем, имеющим почти вертикальные стенки, плавно переходящие в ножку, л-образными ручками. Снаружи по краю и на широкой части тулова по две полосы темно-коричневого лака, им же покрыта и расширяющаяся книзу часть ножки. Около ручек верхняя и нижняя полосы соединены мазками лака. Внутри — по два пояска лака. Размеры сосудов: I 1-б 37 — высота 0,121 м, диаметр устья 0,154 м (рис. 1, 1); I 1-б 38 — 0,078 м и 0,101 м (рис. 1, 2). Глина первого — светлая, серовато-белая, второго — светло-коричневая. Оба сосуда сделаны на гончарном круге. Облицовки на сосудах нет, поверхность их шероховата, глина с песчинками ¹. Описанные кубки имеют многочисленные аналогии ².

По технике росписи кубки относятся к группе White-painted ³. Посуда обычно имеет облицовку зеленовато-белого цвета, по которой черным или коричневатобурым лаком нанесена роспись. Их можно отнести к двум ранним хронологическим подгруппам White-painted, соответственно распространенным в I и II геометрических периодах на Кипре (1050—850 гг. до н. э.). К первой половине этого отрезка времени они и относятся, так как кубки класса Proto-White ⁴, переходного от позднемикенского к геометрическому стилю, весьма близки нашим по форме и росписи. Некоторые кубки из погребений переходного времени в Курионе ⁵ расписаны так же просто, как и кубки из ГМИИ, другие имеют систему росписи в виде панелей с заштрихованными «бабочками» внутри них, треугольниками, ромбами, на третьих — волнистые линии, сходные с теми, что украшают

субмикенские и протогеометрические сосуды Греции. Раннегеометрическая кипрская керамика является непосредственным продолжением группы Proto-White, в основе которой лежат формы и традиции росписи позднемикенских сосудов типа Granary и Close style ⁶. Кубки из ГМИИ являются, таким образом, развитием позднемикенского и кипрского «субмикенского» типов ⁷. Для кипрской керамики первой половины I тысячелетия до н. э. характерно длительное сохранение старых типов, затрудняющее точную датировку, — кубки, подобные нашим, почти одинаковы в I и II хронологических подгруппах класса White-painted. В период позднегеометрического стиля (850—700 гг. до н. э.) форма кубков изменяется. Один тип имеет сухие, угловатые очертания и более сложную роспись с растительным орнаментом ⁸; у другого, повторяющего роспись наших сосудов, вместо ножки небольшой поддон или плоское дно ⁹.

К той же категории White-painted относятся три ойнохойи № II 1-6 39, 40, 46 (рис. 2, 1—3) светлой желтовато-серой глины, с росписью в виде поясов тусклого коричневого лака на шейке и тулове. Сосуды № 39 и 46 близки по форме. Они имеют широкое тулово, горло стройным раструбом, ручку, соединяющую край горла с плечом, плоское дно. Сосуд № 46 (рис. 2, 1) выше и стройнее (высота 0,23 м), чем приземистый и с раздутым туловом № 39 (рис. 2, 2, высота 0,202 м). Роспись ойнохойи № 46: по краю венца идет неширокая полоса лака, на горле две узкие горизонтальные полосы, между шейкой и плечами — одна; наиболее широкая часть тулова выделена двумя узкими полосами лака, выше и ниже две группы узких полос, окаймленных широкими; на наружной стороне ручки ряд горизонтальных полосок, обрамленных с двух сторон вертикальными. У № 39 широкое горло расписано точно так же: на средней части тулова пояс из параллельных узких полосок; на боковых сторонах ручки довольно широкие полосы лака, между которыми идет зигзагообразная полоса.

По форме отлична от двух описанных ойнохойи № 40 (рис. 2, 3, высота 0,117) с широким грушевидным туловом, расширяющимся книзу (бока его в средней части почти прямые), и с небольшим, почти не выделенным горлом с тремя сливами.

1. КИПРСКИЕ КУБКИ:

1—I 1-6—37; 2—I 1-6—38





2. КИПРСКИЕ ОЙНОХОЙИ

Слева направо:

1 — II 1-6 46; 2 — II 1-6 39; 3 — II 1-6 40

Эти сосуды из-за простоты и традиционности их формы и росписи датировать труднее, чем кубки: подобные формы в сочетании с такой росписью не встречаются или почти не встречаются. Пожалуй, что наиболее соответственны они III—IV хронологическим типам кипрской керамики (850—700 гг. до н. э.)¹⁰, хотя примерно те же особенности находим мы и у сосудов VI в. до н. э.¹¹ Наиболее близкие аналогии для № 39 и 46 можно найти в White-painted III¹². На более поздних образцах полосы шире и их меньше. Менее типична форма ойнохойи № I—1-6 40. В подгруппе White-painted IV есть очень близкая ей форма¹³. Очень похожа на ойнохойю I 1-6 40 ойнохойя из некрополя Аматыса (White-Painted — III), найденная в погребении начала III геометрического периода (вторая половина IX в. до н. э.)¹⁴. Подобная форма более типична для обычных кувшинов с простым горлом III геометрического периода. Однако с уверенностью датировать наш сосуд IX—VIII вв. до н. э. нельзя из-за распространенности данной формы в конце III геометрического и начале I архаического периода (вторая половина VIII — первая половина VII в. до н. э.).

В заключение отметим, что статистика показывает преобладание росписи White-painted в I и II геометрических периодах (1050—850 гг. до н. э.). В дальнейшем, особенно с VIII в. до н. э., увеличивается удельный вес черно-красной (black-on-red) росписи. В украшении сосудов распространяется растительный орнамент (главным образом на юго-востоке острова) и концентрические круги (преимущественно на северо-западе).

- ¹ Сосуды из ГМИИ — рядовые, у лучших образцов этой группы поверхность гладкая.
- ² CVA, Louvre, IV, IIСb, табл. 8; Brit. Mus., II, табл. 4, № 5, 7. Более сложную систему росписи имеют сосуды: CVA, Great Britain, II. Fitzwilliam Mus., табл. IX, 10, 11; CVA, Louvre, V, табл. 8, 11.
- ³ SCE, IV, Stockholm, 1947, стр. 48 и сл.
- ⁴ E. G j e r s t a d. The Initial date of the Cypriot Early Iron Age. «Opuscula Archaeologica», III. Lund, 1944, стр. 75, рис. 1—10; A. F u r u m a r k. The Mycenaean III C. Pottery and its relations to Cypriot fabrics. «Opuscula Archaeologica», III, стр. 200.
- ⁵ J. E. D a n i e l. Late Cypriote tomb from Kourion. AJA, XLI, 1937, стр. 56.
- ⁶ A. B. W a s e. Mycenae. Princeton, 1949, табл. 75, 76, 82с, d.
- ⁷ SCE, IV, стр. 282.
- ⁸ SCE, IV, рис. XVIII, 8—9; P. D i k a i o s. A guide to the Cyprus Museum. Nicosia, 1961, табл. XII, 1—2; табл. XV, 1—2.
- ⁹ SCE, II, табл. XXXI, 6—7.
- ¹⁰ SCE, IV, рис. I—XVII; SCE, II, табл. XC—XCIII.
- ¹¹ SCE, IV, рис. VIII, 10, 8, стр. 263, 427.
- ¹² SCE, IV, рис. XXX, 9; 7в; XVI—3. CVA, Cambridge, Fitzwilliam Mus., табл. X, 10; очень близкая аналогия SCE, табл. IV, рис. XIX, 6 (White-painted IV). Абсолютно аналогичную форму и систему росписи имеет ойнохоя из Стилли — SCE, II, табл. CXIV, 4 (White-painted III).
- ¹³ SCE, IV, рис. XIX, 6.
- ¹⁴ SCE, II, табл. XCIV, 11 (White-painted III).

КОРИНФСКИЙ КИЛИК ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ

В собрании античных расписных ваз Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина находится большой коринфский килик (инв. № II 1-6 7), поступивший из Кабинета изящных искусств при Московском университете. О предшествующей его истории известно лишь, что он был приобретен Гельбигом в Неаполе в 1868 г. Эта ваза никогда не подвергалась специальному исследованию¹, хотя она, несомненно, представляет значительный интерес для изучения коринфской керамики.

История коринфской расписной керамики разработана подробнее, чем какой-либо другой современной ей вазописи Греции, за исключением аттической. Основываясь на фундаментальном труде Н. Раупе «Nes-corinthia» (1931 г.), современные исследователи выделили более 100 отдельных анонимных вазописцев, работавших в гончарных мастерских Коринфа в VII — первой половине VI в. до н. э. Этим мастерам приписывается около четверти всех известных нам коринфских ваз. Настоящая статья ставит своей задачей определение мастера килика ГМИИ и краткую характеристику его творчества.

Килик из собрания ГМИИ (рис. 1) представляет собой сосуд больших размеров (наибольший диаметр 0,297 м, высота 0,14 м), с широким и довольно глубоким туловом и невысоким, слегка смещенным краем. Ножка килика с вогнутыми стенками, полая внутри, снизу в середине имеет остроконечный выступ. Горизонтальные ручки, круглые в сечении, помещены на наиболее широкой части тулова сосуда. Толщина стенок невелика, и весь сосуд, несмотря на свои размеры, очень легкий.

Глина килика, тонко отмученная, чистая, без каких-либо примесей, светлого желтовато-сероватого цвета, типична для коринфских ваз. Оливково-коричневый лак на внутренней стороне вазы покраснел при обжиге.

Килик сохранился довольно хорошо, только частично стерта роспись одной из внешних сторон.

Роспись внутренней стороны килика (рис. 2) состоит из горгонеяона в круглом клейме на дне вазы, обрамленного полосой язычкового орнамента и гирляндой пальметт и лотосов. Край сосуда украшен с внутренней стороны полосой язычков, с наружной — простым меандром. Снаружи роспись располагается во фризах, разделенных узкими двойными полосками лака. Главный фриз, разделенный пополам ручками, расположен на самой широкой части сосуда. На стороне А представлено шесть всадников — обнаженных юношей с копьями в руках. Их стройные кони, с тонкими ногами, крупными головами и массивными, красиво изогнутыми шеями, спокойным шагом движутся влево. За каждым всадником помещена летящая птица. Шестой конь приходится под ручкой, которая закрывает фигуру всадника — видны лишь его нога и часть копья. На стороне Б (рис. 3) в этом фризе изображены пляшущие комасты обычного для коринфской вазописи типа, с толстыми животами, обтянутыми короткими хитонами. Они соединены попарно, позы их отличаются разнообразным положением рук и ног, некоторые держат в руках рога для питья. Хитоны их окрашены пурпуром или покрыты пятнами пурпура. Под второй ручкой килика помещены фигуры двух птиц с головами грифонов. Второй фриз тулова, меньший по высоте, чем предыдущий, заполнен фигурами животных; повторяются в одинаковых позах пантера с головой в фас перед пасущимся козлом; в одном месте между ними появляется маленькая фигурка водяной птицы. Над ножкой вазы помещен орнамент двойных лучей, между длинными лучами вписаны более короткие. Ручки с внешней стороны и ножка килика снаружи сплошь покрыты лаком, с внутренней стороны на ножке лаком исполнены два тонких круга, лаком же окрашен выступ на донце.

Роспись килика отличается четким и уверенным рисунком, особенно в фигурах всадников. Комасты исполнены более свободно, а местами даже несколько небрежно. Стройные фигуры животных иногда непропорционально удлинены. Обильное применение пурпура в виде штрихов и пятен на фигурах людей и животных, а также тонкая аккуратная гравировка повышают декоративный эффект росписи, прекрасно сочетающейся с плавными формами сосуда.

Особенно удачным в декоративном отношении является использование маски Горгоны для украшения центрального клейма на внутренней стороне вазы.

Форма килика характерна для коринфских ваз этого типа. Она была создана в гончарных мастерских Коринфа и получила широкое распространение в среднекоринфской керамике². Как форма, так и ряд стилистических и композиционных особенностей росписи заставляют искать аналогии килику среди коринфских ваз первой четверти VI в. до н. э. Именно для киликов этого периода характерно использование горгонеяона для



1. КОРИНФСКИЙ КИЛИК ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ
(сторона А)



2. ГОРГОНЕЙОН НА ВНУТРЕННЕЙ СТОРОНЕ
КИЛИКА



3. КОРИНФСКИЙ КИЛИК ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ
(сторона Б)

украшения центрального клейма и роспись во фризах, верхний из которых заполнялся сюжетными изображениями, а нижний — фигурами зверей.

Наиболее близкие аналогии килик из собрания ГМИИ находит в небольшой группе из четырех ваз, сходство которых отметил еще Пайн ³. Два крупнейших современных исследователя коринфской керамики, Бенсон ⁴ и Эмюкс ⁵, безоговорочно отнесли их одному мастеру. Первая из них — килик во Франкфурте-на-Майне ⁶ — идентична по форме килику из собрания ГМИИ. Роспись отличается некоторыми деталями: центральный медальон с горгонейоном окружен только одной полоской язычкового орнамента, снаружи килик украшен тоже лишь одним фигурным фризом. С одной стороны здесь представлена сцена симпозиума, с другой — едущие влево спокойным шагом всадники, очень близкие всадникам килика из ГМИИ, только фигуры птиц за ними заменены розеттами. Другой килик из этой группы, находящийся в Афинском Национальном музее ⁷, украшен снаружи двумя фризами. В верхнем фризе с одной стороны изображена охота на кабана, с другой — двоеборье. Фланкирующие эту последнюю сцену фигуры всадников близки всадникам киликов из ГМИИ — и франкфуртского, равно как и украшающий центральное клеймо афинского килика горгонейон ⁸, окруженный гирляндой пальметт и лотосов. Нижний фриз килика в Афинах заполнен фигурами животных. Такова же система росписи на третьем из киликов названной группы, хранящемся в Британском музее в Лондоне ⁹. К сожалению, о нем трудно судить подробнее, так как опубликован лишь горгонейон, украшающий внутреннюю сторону этой вазы. Наиболее яркой и убедительной аналогией нашему килику является последняя из ваз, отнесенных Пайном к рассматриваемой группе, — фрагментированный кратер в Метрополитен-музее

в Нью-Йорке ¹⁰. Он украшен тремя фризами, из которых верхний занимает сложная многофигурная сцена сражения. Второй фриз заполнен шествием уже знакомых нам всадников и летящих за ними птиц. В нижнем фризе появляются пантеры и пасущиеся козлы, между которыми в одном месте помещена фигурка птицы. Абсолютное сходство изображений всадников и животных на нью-йоркском кратере и на килике из ГМИИ окончательно доказывает, что роспись этих ваз принадлежит руке одного мастера ¹¹. Бенсон дал ему имя «Мастер фриза всадников» ¹², Эмюкс назвал его «Мастером кавалькады» ¹³. Первое название нам кажется более удачным, и в дальнейшем мы будем его придерживаться. Существование этого мастера представляется бесспорным, хотя Бенсон в статье, являющейся дополнением к его книге ¹⁴, изменил свою точку зрения. Основываясь на некотором сходстве горгонейонов на киликах этого мастера с аналогичным изображением на ручках кратера в частной коллекции в Базеле ¹⁵, являющегося работой «Мастера трех девушек», Бенсон приписывает этому последнему все работы «Мастера фриза всадников». В действительности же сходство между этими двумя мастерами не столь велико, чтобы можно было сделать такой вывод. «Мастер трех девушек» получил свое название от излюбленной им группы трех идущих рядом женских фигур в плащах, повторяющейся почти на всех его кратерах. Едущие спокойным шагом всадники также у него встречаются, но это всегда воины в шлемах, со щитами в руках, а не юноши, обнаженные или в коротких хитонах, как у «Мастера фриза всадников». Нет полного сходства и в исполнении горгонейонов у того и другого мастера. «Мастер трех девушек» большое внимание уделял животным: на кратере в Базеле, например, они занимают два нижних фриза. Состав животных разнообразен: помимо пантер и козлов, встречаются львы, олени. Сами фигуры животных тяжелее, массивнее и в то же время менее пропорциональны, чем у «Мастера фриза всадников». Учитывая все эти различия, следует согласиться с Эмюксом, который в указанной выше статье полемизирует с Бенсоном, считая, что «Мастер фриза всадников» существует самостоятельно. Вновь публикуемая ваза этого мастера, килик из собрания ГМИИ, подтверждая индивидуальный стиль его творчества, является новым важным доказательством его существования.

Эмюкс относит «Мастеру фриза всадников», помимо названных выше, еще несколько vaz, в том числе кратер в Ватикане, № 126 ¹⁶, датируемый началом позднекоринфского стиля. На главном фризе этого кратера изображена сцена отъезда героя, а на другой стороне — всадники-воины. С работами «Мастера фриза всадников» эта ваза имеет самое отдаленное сходство. Она, несомненно, является произведением «Мастера трех девушек» (традиционная группа трех девушек сопровождает колесницу героя в главном фризе), к которому справедливо отнес ее Бенсон ¹⁷.

Интересно, принадлежит ли «Мастеру фриза всадников» килик в Национальном музее в Копенгагене, № 951 ¹⁸?

На основании горгонеяона, украшающего килик с внутренней стороны, Эмюкс считает его поздней работой «Мастера фриза всадников». Бенсон же на основании наружного фриза с изображениями геральдических групп сирен и лебедя между ними считает копенгагенский килик ранней работой «Мастера фризов птиц», работавшего в позднекоринфский период¹⁹. В данном случае атрибуция Эмюкса кажется нам более правильной. Горгонеяон килика в Копенгагене идентичен горгонеяонам киликов в Афинах, Франкфурте, Лондоне²⁰ и ГМИИ. Манера исполнения внешнего фриза не противоречит этой атрибуции — стоит сравнить, например, сирен на копенгагенском килике и на килике в Афинах. В то же время общая композиция декора связывает копенгагенский килик с более скромными работами «Мастера фриза птиц», где особенно характерно изображение грифоноголовых птиц, с тремя выступами на голове, образующими род гребня. Точно такие же по рисунку птицы-грифоны помещены под одной из ручек килика из собрания ГМИИ, что является еще одним доказательством тесной связи между этими двумя вазописцами. Вряд ли на основании этого сходства можно было бы считать килики «Мастера фриза птиц» поздними работами «Мастера фриза всадников»: скорее в них следует видеть произведения его ученика или последователя.

К работам «Мастера фриза всадников» с уверенностью можно отнести следующие вазы: 1) килик в Национальном музее в Афинах № 330; 2) килик во Франкфурте-на-Майне; 3) килик в ГМИИ в Москве, II 1-6 7; 4) фрагментированный кратер в Метрополитен-музее в Нью-Йорке²¹; 5) килик в Британском музее в Лондоне; 6) килик в Национальном музее в Копенгагене, инв. № 951²².

Первые четыре вазы этого списка отличаются особенно высоким качеством росписи, тонкостью и совершенством рисунка и заставляют считать их автора одним из крупнейших мастеров среднекоринфского периода. Он предстает перед нами уже сложившимся художником; он начал, по-видимому, свою деятельность еще в конце VII в. до н. э. Перечисленные же вазы, в том числе и килик из собрания нашего музея, следует отнести к первой четверти VI в. до н. э. Британский килик Пайн относит уже к началу позднекоринфского стиля. Самой поздней из известных нам работ «Мастера фриза всадников» является килик в Копенгагене. Это позволяет сделать предположение об известной деградации его стиля, хотя, конечно, мы не можем утверждать, что и в более поздний период своего творчества он не расписывал больших ваз со сложными сюжетами.

«Мастер фриза всадников» не одинок среди своих современников: напротив, он находит среди них ряд близких ему мастеров и может считаться типичным представителем вазописи среднекоринфского периода. Ближе всего он стоит к очень интересному вазописцу, которому Эмюкс посвятил свою упомянутую выше статью и которого он назвал «Мастером медальона». Эмюкс прослеживает путь этого мастера от раннекоринфского до позднекоринфского периода. Он начинается с ваз, украшен-

ных фризами с фигурами животных и густым заполнительным орнаментом ²³, и переходит затем к киликам и кратерам, в росписи которых, как и у «Мастера фриза всадников», сочетаются сложные сюжетные изображения с фризами животных, занимающими второстепенное место ²⁴. Наряду с богато украшенными киликами, аналогичными по системе росписи килику из нашего собрания, «Мастер медальона» расписывал и более скромные вазы, такие, как килик в Бостоне ²⁵, по которому он получил свое имя. С внутренней стороны этот килик украшен медальоном с женской головой, снаружи — фризом с изображением с одной стороны летящей птицы между двумя сиренами, с другой — лебедя между птице-грифонами. Роспись этого килика является близкой параллелью скромному позднему килику «Мастера фриза всадников». Эволюция творчества обоих вазописцев шла, как мы видим, одними и теми же путями ²⁶. Близость манеры мастеров доказывает также выбор сходных тем для росписи их ваз: у того и другого мастера встречаются изображения сцен сражения, пиров, танцующих комастов. Для украшения центрального медальона на чашах и киликах особенно охотно используется горгонеийон. Сходны и такие приемы, как использование изображений летящих птиц и змей для заполнения пространства между отдельными фигурами.

Эмюкс в своей работе убедительно доказывает, что «Мастер медальона» оказывал большое влияние на современных ему коринфских вазописцев. Можно предположить, что он стоял во главе большой мастерской, функционировавшей в среднекоринфский период, а возможно — и в позднекоринфский. В этой мастерской сложились определенные приемы, был разработан довольно узкий круг излюбленных тем росписи, повторяющихся у ряда вазописцев, на близость манеры которых к творчеству «Мастера медальона» справедливо указывает Эмюкс и которые могли работать вместе с ним, так же как и «Мастер фриза всадников». Несомненно, оба эти мастера были тесно связаны с упомянутым выше «Мастером трех девушек» ²⁷ и группой близких ему вазописцев, расписывавших большие кратеры ²⁸.

Из мастеров, расписывавших преимущественно килики, особенно интересен выделенный Эмюксом «Мастер Тарента» ²⁹. По манере он очень близок «Мастеру фриза всадников» и, как отмечает Эмюкс, мог испытывать его влияние. Его килики украшены с внутренней стороны горгонеийоном, несколько отличающимся по типу от горгонеийонов «Мастера медальона» и «Мастера фриза всадников». С наружной стороны они, так же как и у этих мастеров, украшены двумя фризами: нижний из них заполнен фигурами животных (главным образом пантер и баранов), а верхний — изображениями всадников, комастов, бегущих людей, среди которых нередко появляются фигуры животных, птиц, сирен и сфинксов. К сожалению, большая часть приписываемых ему ваз не опубликована, и поэтому трудно судить детально о его работах, которые, как отмечает Эмюкс, несколько грубее, чем росписи «Мастера медальона».

Из всех вазописцев, объединяемых вокруг «Мастера медальона», больше всего приближается к нему как по стилю, так и по высокому мастерству «Мастер фриза всадников» — один из наиболее значительных вазописцев, расписывавших ранние чернофигурные коринфские вазы первой четверти VI в. до н. э. Килик работы этого мастера, находящийся в собрании ГМИИ, принадлежит к числу лучших образцов этой вазописи.

- ¹ Одна сторона килика (сторона А) опубликована в книге: В. Д. Блаватский. «История античной расписной керамики». М., 1953, стр. 111.
- ² В. Д. Блаватский. Указ. соч., стр. 46, № 65.
- ³ Н. Раупе. *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period.* Oxford, 1931, Catalogue, № 990, 991, 993, 1195.
- ⁴ J. L. Benson. *Die Geschichte der Korinthischen Vasen.* Basel, 1953, список № 79, стр. 49.
- ⁵ D. A. Amyx. *The Medallion Painter.* AJA, т. 65, 1961, № 1, стр. 10.
- ⁶ H. Schaal. *Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen.* Frankfurt-am-Main, 1923, табл. 7.
- ⁷ Н. Раупе. Указ. соч., табл. 32, 1—2; 33, 4 (№ 991).
- ⁸ Рисунок горгонейонов на килике из ГМИИ и на других киликах этой группы совпадает во всех деталях, за исключением исполнения носа, на нашем килике имеющего своеобразное расширение на переносице.
- ⁹ Н. Раупе. Указ. соч., табл. 32, 7 (№ 993).
- ¹⁰ Н. Раупе. Указ. соч., табл. 33, 6; 34, 7 (№ 1195).
- ¹¹ На перечисленных вазах этого мастера, киликах и кратере нет аналогии изображению комастов, украшающему обратную сторону нашего килика. Однако самый тип этих изображений очень характерен для среднекоринфской вазописи (Н. Раупе. Указ. соч., стр. 118—122) и нередко встречается как в росписи киликов, например, на килике в Лувре, L 62 (CVA, France, 9, Louvre, 6, табл. 12, 1—6), так и на вазах других форм (см. ниже).
- ¹² J. L. Benson. Указ. соч., стр. 49.
- ¹³ А. Amyx. Указ. соч., стр. 10.
- ¹⁴ J. L. Benson. *Some Notes on Corinthian Vase-Painters.* AJA, т. 60, 1956, № 3, стр. 227.
- ¹⁵ Там же, табл. 74, 75, рис. 32—35.
- ¹⁶ C. Albizzati. *Vasi antichi dipinti del Vaticano.* Roma, s. a., табл. 10—11.
- ¹⁷ J. L. Benson. *Die Geschichte der Korinthischen Vasen*, список № 82, 3; он же. *Some Notes...*, стр. 227.
- ¹⁸ CVA, Danemark, 2, Copenhagen, 2, табл. 90, 1a—б.
- ¹⁹ J. L. Benson. *Some Notes...*, стр. 229.
- ²⁰ Н. Раупе. Указ. соч., стр. 311, № 992.
- ²¹ Этому кратеру близок фрагмент кратера в Палермо (Н. Раупе. Указ. соч., № 1194; *Mon. ant.*, т. 32, 1925, табл. 86, 7), который Эмюкс предположительно также считает работой «Мастера фриза всадников» (D. A. Amyx. Указ. соч., стр. 11).
- ²² Бенсон (J. L. Benson. *Some notes...*, стр. 229) отмечает, что этому килику близки две чаши в Гейдельберге, которые он также приписывает «Мастеру фриза птиц».
- ²³ Таковы две чаши в Британском музее в Лондоне 61. 4—25. 45 и 61. 4—25. 46 (D. A. Amyx. Указ. соч., табл. 5—8), украшенные медальоном с горгонейоном и фризами животных, среди которых на первой из названных чаш появляются фигуры комастов и возлежащего на ложе. К этому же периоду относится ойнохоя в Палермо (там же, табл. 9—10).
- ²⁴ Лучший из киликов «Мастера медальона» — в Национальном музее в Афинах, № 641 (D. A. Amyx. Указ. соч., табл. 2d, 3b—с, 4e, 6a; Н. Раупе. Указ. соч., табл. 32, 3—4, № 988), с изображением сцены сражения и выезда на квадригах в верхнем фризе, животных и сирен — в нижнем.

²⁵ A. Fairbanks. Catalogue of Greek and Etruscan Vases. Museum of Fine Arts, Boston, Cambridge, 1928, табл. 46, № 479; D. A. А т у х. Указ. соч., табл. 1. —

²⁶ Нам неизвестны ранние работы «Мастера фриза всадников», но по аналогии с «Мастером медальона» можно предположить, что он начал свою деятельность также с росписи сосудов, украшенных фризами с фигурами животных и заполнительным орнаментом.

²⁷ Эмюкс называет его «Мастером Мемнона» (D. A. А т у х. Указ. соч., стр. 10) и полемизирует с Бенсоном относи-

тельно ряда приписываемых ему последним ваз.

²⁸ Например, выделенный Бенсоном (J. L. Benson. Some notes..., стр. 228) «Мастер пиров», которому Эмюкс дает имя «Мастера Детройта».

²⁹ D. A. А т у х. Указ. соч., стр. 12. Он получил это имя по двум найденным в Таренте киликам, из которых опубликован только один («Annuario N. S.», т. 17—18, 1955—56, стр. 22—23, рис. 17с и 19а). Кроме того, Эмюкс приписывает ему фрагментированный килик в Коринфе (СР 2456) и еще несколько vaz, в атрибуции которых он не уверен полностью.

АНТИЧНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В КУЛЬТУРЕ НАСЕЛЕНИЯ СЕВЕРА ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

В одном из своих исследований В. Д. Блаватский касается весьма интересной проблемы о воздействии античной культуры на страны Северного Причерноморья¹. Всесторонне разбирая этот вопрос на всей совокупности археологических материалов и сведений античных авторов, он установил, что проникновение античной культуры встречало значительные трудности вследствие больших различий между скифо-меотским и античным миром, а также большого консерватизма населения Северного Причерноморья.

Однако, несмотря на это, продукция мастерских греческих городов проникала довольно далеко на север и имела хождение в среде местной знати, широко пользовавшейся изделиями античных ремесленников. Весьма интересно, что, попав в иноплеменную среду, такие вещи не только имели хождение в быту, но послужили прототипами многих изделий местных мастеров. Влияние античного мира распространялось весьма далеко и доходило до крайнего Севера Восточной Европы и Западной Сибири. Наиболее сильным оно было в первые века н. э. Для более раннего времени трудно указать образцы, созданные на основе украшений и бытовых вещей, попавших из античных центров на Север Европы. Несравнимо сильнее античного влияния ощущается воздействие скифо-сарматского мира, наложившего сильный отпечаток на всю культуру населения северной части Восточной Европы. Это сказывается и в ряде предметов быта, оружия и главным образом в прикладном искусстве. Однако и античное влияние, как показывает материал, нельзя сбрасывать со счетов. Оно проникало далеко на север.

Прежде всего хотелось бы отметить элементы античной культуры в мордовских украшениях первых веков н. э. Среди многочисленных типов гривен — украшения типично варварского, широко распространенного у различных племен Европы, — украшения, не свойственного античной цивилизации, бытует тип гривны из круглого дрота с запором в виде

круглой коробки. Этот тип распространен на ограниченной территории Западного Поволжья первых веков н. э., примером чего может служить Старший Армиевский могильник в Пензенской области. Более ранних гривен этого типа нет. Гривны из круглого дрота восходят к прототипу из Ананьинского могильника, где они представлены и в археологическом и в изобразительном материале. Однако одна деталь древнемордовских гривен — наличие запора в виде круглой коробки — заставляет вспомнить статую Неокла из Анапы, где на месте запора изображена головка быка в манере, характерной для трактовки античного букrania ². Весьма возможно, что этот элемент, проникнув в мордовскую среду, был своеобразно понят и лег в основу большого числа гривен с круглым запором, тип которых просуществовал несколько столетий.

Этим незначительным сюжетом не исчерпывается воздействие античного ремесла на варварское население Европы. На север проникло изображение медузы, которое, будучи понято своеобразно, сохранялось довольно долго в культовых изделиях Приуралья рубежа н. э. Образ медузы был широко распространен в греко-римском мире и служил в качестве оберега для живых и мертвых. Изображение медузы известно на украшениях, на бытовых вещах, на оружии, на конском убранстве и, наконец, на погребальных сооружениях. Этот образ за время своего существования претерпел значительные изменения. Архаический устрашающий тип постепенно сменился красивым женским лицом. Исследователи отмечают, что сопровождающие медузу змеи отсутствуют на ранних античных изображениях ³. В Приуралье изображения женского человеческого лица известны и в виде отдельных пластин, и чаще всего на груди птицеобразных идолов. Наиболее ранние фигуры с человеческим лицом, на которых еще трудно проследить черты античной медузы, относятся ко времени ананьинской культуры, когда глаза и рот отмечались двойным овалом и двумя чертами изображался нос.

Совершенно иной характер имеют женские лица на груди птиц. Эти лица можно сопоставлять с изображениями медузы. Они во всех случаях овальной формы с красиво трактованными глазами, с бровями, обозначенными одной линией, и овальным ртом. Иногда они бывают окружены волнистыми линиями, напоминающими фигуры змей. Изображения птиц с медузообразными женскими лицами датируются в Приуралье пьяноборским временем, начиная от II в. до н. э. и кончая III—IV вв. н. э. (рис. 1). По-видимому, и изображение прорезных крыльев в виде отдельных полос, переданных слегка волнистыми линиями, должно было напоминать змей. В этом отношении показательна привеска в виде трехголового идола с прорезными крыльями ⁴ или одноголовый идол с такими же крыльями, с овалом женского лица на груди, окруженного волнистыми линиями, напоминающими трактовку змей у античных медуз ⁵. Такие изображения бытуют только в пределах до IV в. н. э. и позднее не встречаются. Им на смену приходят лица, грубо трактованные, без окружения волни-

стыми линиями, изображающими змей. Змеи заменяются изображениями лосиных голов, больше отвечавших идеологии местных охотников. Наконец, исчезают овалы лица, и появляются фигуры людей, иногда птиц и четвероногих. Идолы последнего типа особенно характерны для времени около IX—XI вв. н. э.

В появлении в Прикамье образа медузы нет ничего необычного, так как эта область была тесно связана с античным миром. По-видимому, по этим путям проникла и фигура бога Амона, найденная на Северном Урале, и большое число стеклянных золоченых бус, попавших из греческих колоний. Из чужеземного искусства охотники брали те элементы, которые соответствовали их вкусам и идеологии.

Античные украшения, металлические части одежды, попадая на север, нередко служили прототипами для ряда изделий местных мастеров. Среди таких вещей следует отметить богато украшенные изображениями животных пряжки, происходящие с Оби, приемник которых имеет характерные выступы по бокам. Приемник соединен с пластиной шарниром⁶. В. Н. Чернецов, опубликовавший данные пряжки, справедливо считает, что схема пряжки восходит к сарматским образцам⁷. Замечу, что у сармат этот тип принесен из античных центров Причерноморья. Конечно, угорские пряжки с орнаментальными мотивами, связанными с религиозными представлениями местных охотников, отстоят крайне далеко от своих античных прототипов. Однако в своей основе они восходят к образцам античного времени. На Оби еще не обнаружены первоначальные исходные типы. Но, несомненно, они были и послужили основой для более поздних подделок оронтурского этапа VI—IX вв. н. э.

К античным прототипам относятся также некоторые предметы из Подчеремского клада. В их числе подвеска в виде цикады, напоминающая фибулы этого типа, широко распространенные в античной культуре. Такие фибулы существуют долгое время, начиная с архаического периода. Внешний облик их различен. Происходящая из Подчеремского клада напоминает поздние прототипы и, пожалуй, ближе всего к фибулам II—IV вв. (рис. 2)⁸. Однако в Подчеремском кладе найдена не фибула, а конец пронизи. Это не точная копия античных фибул, а только подражание, и в данном случае можно говорить лишь об исходном античном образе. Близка к ней и пронизь из городища Пичке-Сорче первых веков н. э., расположенного в Чувашии, где она была найдена Н. В. Трубниковой.

К числу других изделий следует отнести овальную подвеску, завершающуюся тремя дисками, также созданную местными мастерами по образцу виденной ими античной вещи. В античном ювелирном искусстве такие подвески, имеющие в центре вставку из полудрагоценных камней, ограниченную по краю зернью, встречаются нередко. У подчеремской подвески гладкий полусферический центр ограничен насечками, имитирующими зернь⁹ (рис. 3). К этой же категории следует отнести и другую подвеску — в виде лунницы с тремя дисками снизу, имитирующими вино-



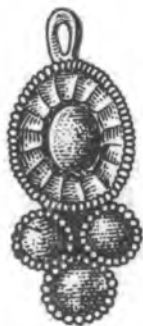
1. ПТИЦЕГОЛОВЫЙ ИДОЛ
С ЛИЧИНОЙ
НА ГРУДИ



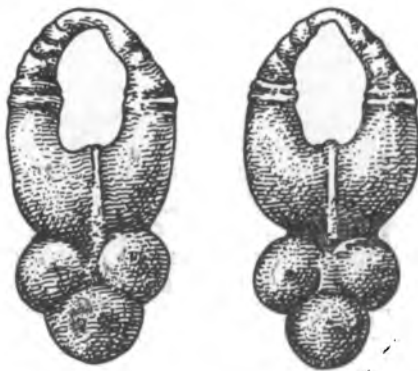
2. НАКОНЕЧНИК В ВИДЕ
ЦИКАДЫ ИЗ ПОДЧЕРЕМ-
СКОГО КЛАДА

градные гроздья, а сверху украшенную поперечными линиями (рис. 4). Несомненно, и цепочка сложного плетения, близкая в сечении к квадрату (тоже из Подчеремского клада), также восходит к античным образцам (рис. 5).

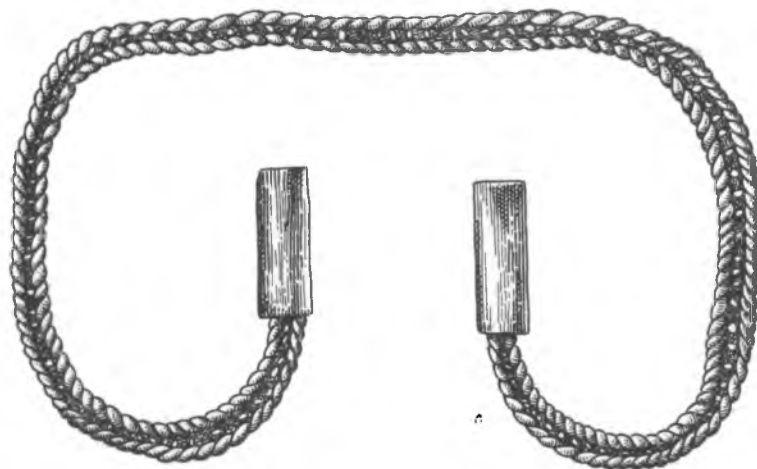
Значительно грубее по выполнению, но несомненно восходящие к античным прототипам подвески найдены на жертвенном месте в Большеземельской тундре. Этот памятник, представляющий самый северный пункт распространения вещей такого типа, находится на берегу реки Хэндбидя Пэдара. Это холм, состоящий из насыпи культурного слоя и песка до 1 м толщиной, где обнаружены олени череп с рогами, а внизу попадаются обломки керамики с ямочно-гребенчатым орнаментом. Верхний горизонт содержит керамику другого типа, на поддоне, которая датируется



3. ПОДВЕСКА



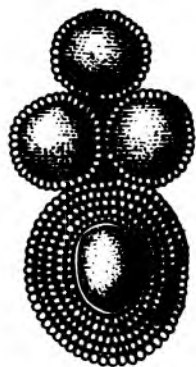
4. ПОДВЕСКА-ЛУННИЦА



5. ЦЕПОЧКА

первыми веками н. э. Помимо обломков посуды, в верхнем горизонте были обнаружены бронзовые изделия, среди которых — пряжки, подвески, серьги и различные бляхи. Большинство вещей датируется I тысячелетием н. э., начиная от первых веков. К этой последней категории следует отнести и подвеску в виде овала ¹⁰ (рис. 6).

Интенсивное проникновение культурного влияния античных городов Причерноморья было вызвано тесными экономическими связями греко-римских центров с сарматскими племенами, которые являлись не только соседями греков, но и в значительной мере составляли население этих городов. В составе населения этих городов, и не только таких поселений, как Танаис, наука давно установила значительную примесь варваров. Племена северной половины Восточной Европы продавали на юге преимущественно ценные меха. Эта торговля, возникновение которой прослеживается с самого начала I тысячелетия до н. э., продолжалась до средневековья включительно. В обмен на ценные меха с юга шли различные бытовые предметы, преимущественно украшения, чаще дешевые, но иногда и довольно ценные. Эти предметы в ряде случаев явились образцами, по которым местные мастера изготавливали свои изделия из дешевых металлов. Многие вещи оставались непонятными, и в туземных изделиях можно только угадывать прототипы, послужившие основой для создания того или иного украшения. Своеобразие трактовки попадавших на север вещей было обусловлено различием идеологий. Некоторые сюжеты, такие, как медузы, отвечали религиозным пред-



6. ПОДВЕСКА ИЗ БОЛЬШЕЗЕМЕЛЬСКОЙ ТУНДРЫ

ставлениям местных охотников, у которых со значительно более раннего времени имелись [близкие изображения. Они восприняли античную медузу, отнюдь не вкладывая в нее то содержание, которое она имела в греческом мире. Следует [заметить, что жертвенные места в Приуралье содержат многие привозные изделия, преимущественно восточные, в частности сасанидские блюда, изображения на которых соответствовали мифологическим образам местных звероловов.

Воздействие античного мира на население Восточной Европы было значительным, и античные изделия, попадая в различные места, иногда далеко на север, обогатили культуру местного населения.

¹ В. Д. Блаватский. Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья. СА, 1964, № 2, стр. 13—26, № 4, стр. 25—35.

² В. Д. Блаватский. Искусство античных городов Причерноморья. М., 1964, рис. 61; М. М. Кобылина. Скульптура Боспора. МИА, № 19, М., 1951, стр. 171, 175.

³ Н. И. Веселовский. Бронзовый панцирный нагрудник с изображением головы медузы. ИАК, вып. 65, П., 1918, стр. 2 сл.

⁴ А. П. Смирнов. Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья. МИА, № 28, 1952, стр. 255, рис. 64, 8.

⁵ Там же, стр. 256, рис. 65, 2.

⁶ В. Н. Чернецов. Нижнее Приобье в I тысячелетии н. э. МИА, № 58, 1957, стр. 206, 207, табл. XXXII, рис. 2, 3; рис. 15, 2.

⁷ Там же, стр. 207.

⁸ В. А. Городцов. Подчеремский клад. СА, II, 1937, стр. 118, рис. 14, 17; А. Спицын. Вещи с инкрустацией из Керченских катакомб 1904 г. ИАК, вып. 17, СПб., 1905, стр. 119, рис. 31.

⁹ А. А. Спицын. Указ. соч., рис. 30.

¹⁰ Г. А. Чернов. Жертвенное место в северной части Большеземельской тундры. КСИИМК, вып. XXXIX, 1951, стр. 84, рис. 22, 3.

К ВОПРОСУ О СИНДСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ

В дореволюционное время скульптура античных городов Северного Причерноморья, в частности Боспора, изучалась мало. Углубленное изучение ее и усиленная публикация памятников начинается в советский период. Это работы Б. В. Фармаковского, О. Ф. Вальдгауера, Ю. Ю. Марти, В. Д. Блаватского, М. И. Максимовой и М. А. Наливкиной, Н. М. Лосевой, П. Н. Шульца, особенно М. М. Кобылиной и А. П. Ивановой, которые много внимания уделили выявлению и изучению памятников местной боспорской скульптуры. Достигнутые к настоящему времени результаты в изучении скульптуры Боспора делают возможным выделить среди памятников местной боспорской скульптуры произведения синдской пластики и указать на значительную роль синдов в развитии боспорской скульптуры. Поводом к этой работе послужила найденная в 1961 г. при работах Таманской экспедиции скульптура, изображающая бородатого мужчину в высокой шапке (рис. 1)¹.

Статуя найдена в 2,5 км к юго-востоку от городища Кепы и примерно в 5 км к востоку от городища Фанагории, у подножия невысокого (1,2 м) сильно распаханного кургана. Она лежала, легко присыпанная взрыхленной землей с восточной стороны кургана, голова ее оказалась несколькими метрами восточнее, на поверхности. По рассказу тракториста, скульптура была вырвана из верхнего слоя курганной насыпи и оттянута в сторону плантажным плугом. Памятник получил серьезные повреждения: отбита голова, в нижней части передней стороны имеется большой глубокий сбой, отбито правое плечо, лицо сильно потерто, заметен ряд других мелких сбоев и царапин. Однако все повреждения счастливо обошли основные части, так что скульптура полностью понятна. Она, несомненно, стояла на кургане, раскопать который, к сожалению, не удалось. Тем не

менее место находки дает возможность предполагать, что курган относится к IV—III вв. до н. э. и никак не позднее II в. до н. э. Как показали раскопки фанагорийских курганов в 1960 г. и кепских в 1961—1962 гг., в этом районе расположены в основном курганы IV и III вв. до н. э. Курганы II в. до н. э. также имеются, но более редки. Более поздних курганов не встречается.

Высота статуи 1,15 м. Она сделана из прямоугольной плиты серо-желтоватого мелкозернистого известняка-ракушечника толщиной 0,18 м. Ее тыльная плоская сторона обработана грубо, боковые узкие стороны (рис. 1, 2) отделаны схематично. При этом части, расположенные ближе к фасадной стороне, проработаны тщательнее, чем отступающие назад. Скульптура явно рассчитана только на обозрение спереди, откуда она, несмотря на свою плоскостность, имеет вид круглой, объемной фигуры. Нижняя часть плиты (высотой 0,22 м) обработана грубо в расчете на то, что она будет заглублена в землю. Скульптура изображает мужскую фигуру до бедер, одетую в кафтан с длинными рукавами. С плеч спускается складками плащ, вероятно, скрепленный застежкой на правом плече. На голове высокая шапка, сзади спускающаяся до плеч. По нижнему краю головной убор обрамлен широкой повязкой, сзади завязанной в узел, концы повязки спускаются на спину. Из-под шапки выступают локоны ровно подстриженных волос, изображенных прямыми прорезами в геометризованной манере; локоны прикрывают уши и часть лба, отчего последний кажется ниже обычного.

Статуя изображает пожилого человека с короткой пушистой бородой. Усы немного свисают, сливаясь с бородой; лицо округлое, с полными щеками и выступающими скулами; крупный нос; рот небольшой, с припухлыми сжатыми губами; круглые глаза посажены глубоко и близко один к другому. Заметна асимметрия лица: одна бровь немного выше и длиннее другой. Плечи мужчины крутые, грудь невысокая, шея короткая. На груди и животе плащ драпируется треугольными складками, по бокам складки ниспадают вертикально. Руки полусогнуты, кисти их слегка прижаты сбоку к торсу. У левого бедра — колчан, нижним концом выступающий на переднюю сторону (рис. 1, 2). Руки непропорционально коротки. Эта диспропорция особенно заметна с боковой стороны, но мало видна спереди. Главное внимание скульптора было сосредоточено на изображении лица, живого, немного асимметричного, выразительного и несомненно портретного. Торс, складки одежды, руки изображены более обще и менее моделированы, особенно кисти рук. Реалистично передан колчан, хотя и расположенный на боковой стороне.

Тип лица, головной убор, кафтан и колчан — все эти детали красноречиво говорят о том, что статуя изображает не грека, а представителя местного племени, т. е. синда.

Статуя 1961 г. представляет редкий тип, хотя среди произведений боспорской скульптуры и можно найти аналогии.

В 1896 г. в кургане у пос. Сенная, т. е. на территории курганного некрополя Фанагории, была найдена статуя², изображавшая воина в кафтане с длинными рукавами и плаще, из-под которого виден пластинчатый панцирь. В левой руке — лук и стрелы, у правого бедра — меч. По форме меча мы датировали эту статую III в. до н. э.³, с чем согласилась и М. М. Кобылина⁴, ранее склонявшаяся к несколько более поздней дате⁵. Сравнение этой статуи с вновь найденной указывает на большую их близость. Обе статуи являются покровенным изображением вооруженного мужчины с широким округлым лицом, сильными скулами. Негреческий тип особенно подчеркнут высоким головным убором с повязкой, типа войлочной⁶ шапки, и вооружением. Различия этих фигур заключается в деталях одежды, выражении лица, числе и деталях вооружения. Сходство этих двух статуй указывает на единство этнографического типа и на близость их во времени. Различия же являются следствием передачи индивидуальных портретных черт.

В 1959 г. на территории курганного некрополя Фанагории была найдена скульптура, выполненная из местного известняка⁷. Она изображает голову местного жителя, сида, в островерхом головном уборе с повязкой. Лицо его, широкоскулое, с большими широко открытыми глазами, обрамлено каймою выющихся локонов, как у статуи 1961 г., но трактованных более пластично. М. М. Кобылина с полным основанием считает голову портретной, принадлежавшей статуе, подобной статуе 1896 г.



1. СТАТУЯ-ПОЛУФИГУРА, НАЙДЕННАЯ В 1961 Г. ВЕЛИЗИ КЕП

1 — вид спереди, 2 — вид сбоку

Эти три скульптуры образуют единую по типу и сюжету группу, объединенную и районом находки. Детальный анализ головы, проведенный М. М. Кобылиной в сравнении с греческими образцами, привел ее, как нам представляется, к правильным выводам о том, что голова статуи из фанагорийского некрополя относится к середине или второй половине IV в. до н. э., что изваял ее мастер, хорошо знакомый с достижениями греческой скульптуры, вероятно, грек, работавший по заказу боспорцев и создавший образ боспорца — не грека⁸. Несомненно, что из трех приведенных скульптур эта голова — самая ранняя. Ее художественные качества несравненно выше, чем качество статуй 1961 и 1896 гг. Ее мастер более тесно связан с традициями греческой скульптуры. Геометричность, наличие диспропорций, большая суммарность изображения, характеризующие статую 1961 г., и в то же время большая выразительность лица, передающего местный этнический тип, заставляют думать, что выполнил ее мастер — представитель боспорской художественной школы, но уже не грек. Что касается датировки статуи 1961 г., то она, как и статуя 1896 г., является дальнейшим развитием типа, представленного головою, найденной близ Фанагории в 1959 г., и относится, по всей видимости, к III в. до н. э. Новая находка указывает на достаточное распространение этого рода мужских статуй и заставляет усомниться в выводе М. М. Кобылиной, что голова из Фанагории представляла собой изображение царя. Правильнее считать его представителем синдской аристократии.

К той же группе скульптур следует отнести и статую воина из Тамани, известную нам только по описанию⁹. Статуя, как пишет М. М. Кобылина, «изображала местного жителя синдо-меота», одетого в широкие штаны и рубашку с длинными рукавами, у пояса — кинжал. Последней из известных нам скульптур этой группы является статуя, опубликованная Г. Кизерицким и К. Ватцингером¹⁰. Статуя до 1889 г. хранилась в Царском кургане, среди других различных лапидарных памятников, и поручиться за то, что она «вероятно, найдена в Керчи или около нее», как говорят издатели, нельзя. Голова статуи отбита, нижняя часть имеет выступ для укрепления в базе. Это — поколенное изображение воина в кафтане с длинными рукавами. Спереди виден панцирь; с плеч спускается плащ, закрепленный на правом плече; слева у бедра короткий меч в ножнах с навершием в виде звериной головы. Легко заметить, что статуя эта близка вышеописанным, особенно статуе 1896 г.

Все вышеупомянутые скульптуры, как и находка 1961 г., относятся к серии статуй-полуфигур.

Все статуи-полуфигуры, найденные на территории Боспора¹¹, представляют собой надгробные памятники. Это доказывается не только тем, что на некоторых из них имеются надписи, характерные для надгробий¹², но главным образом тем, что подавляющая часть надгробий, место находки которых зарегистрировано, найдена в районе боспорских грунтовых и курганных некрополей.

Все без исключения статуи-полуфигуры высечены из местного камня — ракушечника. Высота их, за редким исключением, колеблется между 0,5 и 1,00 м. Нижние части ног не изображались. Тыльная сторона плоская и отесана грубо, боковые стороны обрабатывались более обще. Скульптуры рассчитаны на обозрение спереди. Основой их служила известняковая прямоугольная плита. Статуи-полуфигуры занимают среднее положение между рельефом и круглой скульптурой, ибо от последней они отличаются плоской необработанной задней стороной, а от рельефов тем, что скульптурная обработка переходила на боковые узкие стороны. Нижняя часть этих статуй оформлялась трояко: 1) оставлялась необработанной; 2) представляла собой различной высоты постамент; 3) имела выступ для помещения в постамент. В одних случаях статуи непосредственно вкапывались в землю, в других — стояли на постаментах. Есть предположение об установке этих скульптур в нишах-эдикулах¹³, но оно пока не находит фактического подтверждения в боспорском материале. Статуи-полуфигуры можно объединить в несколько групп.

В первую группу мы включаем вышеприведенные скульптуры воинов в высоких шапках. Для этой группы характерен особенно ярко выраженный этнический негреческий тип лица и этнографические детали — головной убор, оружие. Из пяти скульптур этой группы четыре найдены на Таманском полуострове, а одна неизвестного происхождения. Поэтому вряд ли следует сомневаться, что эти статуи-полуфигуры изображали синдов. Не менее важно отметить, что по ряду данных все они относятся к раннеэллинистической эпохе.

Вторая группа включает статуи, изображающие мужские полуфигуры, закутанные в плащ, закрывающий руки до кистей; правая рука обычно прижата к груди, а левая в полусогнутом положении опущена вниз. Скульптуры этой группы повторяют общую схему мужской фигуры, характерную для греческой скульптуры, начиная с IV в. до н. э.¹⁴, в более позднее время часто встречаемую среди надгробных статуй. Распространенность этого типа на Боспоре подтверждается применением его для терракотовых статуэток эллинистического времени. Изображался этот тип и на надгробных рельефах.

Нам известно 12 скульптур этой группы.

1. Найдена в 1883 г. в насыпи 4-го Тарасовского кургана около Анапы; относится к IV—III вв. до н. э.¹⁵
2. Из Анапы (Горгиппия) (рис. 2); найдена в 1957 г. при земляных работах на углу Астраханской и Терской улиц вместе с сосудами IV—III вв. до н. э. Памятник не опубликован; хранится в Анапском музее (№ 1364). Голова отбита. Высота 0,46 см. Статуарный тип, пропорции, трактовка складок находят полную аналогию в статуе из 4-го Тарасовского кургана.
3. Из Фанагории (грунтовой некрополь); относится к эллинистической эпохе¹⁶.
- 4, 5. Из района ст. Таманской; ранее хранились в Таманском музее и



2. СТАТУЯ-ПОЛУФИГУРА, НАЙ-
ДЕННАЯ В 1957 г. В АНАПЕ

погибли во время войны. Опубликованы по старым фотографиям А. С. Башкировым¹⁷. Сходны со статуей из 4-го Тарасовского кургана и должны быть отнесены к наиболее ранним образцам этого типа, т. е. IV—III вв. до н. э.

6. Статуя Сарапиона, сына Аполлониды, найденная в 1877 г. на Карантинном шоссе под Керчью; относится, по мнению А. П. Ивановой, к I в. до н. э.¹⁸

7. Найдена в 1873 г. в Керчи на горе Митридат, близка статуе Сарапиона¹⁹.

8. Найдена в 1881 г. в Керчи у Карантина. Также сближается А. П. Ивановой со статуей Сарапиона²⁰.

9. Место находки неизвестно; хранится в Керченском музее²¹. М. М. Кобылина сближает ее со статуей Сарапиона I в. до н. э. Однако она ближе статуе из бывшего Таманского музея (№ 4) и статуе из 4-го Тарасовского кургана²².

10. Место находки неизвестно; хранится в ГИМ²³, по особенностям стиля относится к эллинистическому времени.

11. Найдена в Керчи на кладбище; хранится в ГИМ²⁴.

12. Хранится в Британском музее²⁵.

Помимо перечисленных, Г. Кизерецкий и К. Ватцингер²⁶ описали еще две статуи, ранее хранившиеся в Царском кургане, но, так как их описание очень кратко, а фотографии не воспроизведены, возможно, что они вошли в наш список в числе опубликованных позднее.

К сожалению, у всех статуй второй группы головы не сохранились, кроме статуи из бывшего Таманского музея²⁷. Эта статуя погибла. Фотография, опубликованная А. С. Башкировым, неудовлетворительна. Из описания известно, что детали лица и головы повреждены. Однако низкая шея, округлая голова с широкими скулами и щеками все же выдают известный нам тип не грека, а синда.

Мужские полуфигуры этой группы позднее рубежа нашего летосчисления неизвестны. Судя по наличному материалу, они были распространены как на Керченском полуострове, так и на Таманском. Однако важно, что на азиатской стороне Боспора статуи-полуфигуры были распространены не только у греков, но и у синдов. Об этом говорит и негреческий тип лица обеих статуй, хранившихся в Таманском музее и найденных в 4-м Тарасовском кургане.

В третью, не совсем однородную, группу мы включаем женские статуи-полуфигуры, число которых несколько превосходит число мужских. Приводим их список.

1. Найдена в 1871 г. на берегу Таманского залива у пос. Сенная над разграбленными каменными гробницами ²⁸. Известно, что здесь была расположена значительная группа фанагорийских курганов IV в. до н. э. ²⁹, с одним из которых, видимо, и связана эта статуя. У женщины под симметрично ниспадающим с головы покрывалом был местный островерхий головной убор ³⁰.

2. Найдена также в 1871 г. вместе с предыдущей и должна датироваться раннеэллинистическим временем, возможно, даже IV в. до н. э. ³¹ Обе статуи из-под Сенной дают ярко выраженный этнический тип синдянки.

3. Найдена в 1951 г. в закладе могилы I в. н. э. фанагорийского некрополя ³². Близка двум предыдущим. IV—III вв. до н. э.

4. Найдена также в фанагорийском некрополе ³³. По общему типу близка предыдущим. Эллинизм.

5. Найдена в 1938 г. в некрополе Гермонассы. В. Ф. Гайдукевич считает, что она относится к первым векам н. э. ³⁴ Однако, несмотря на грубоватую работу, в ней много сходства с эллинистическими, в частности, с предыдущей из фанагорийского некрополя.

6. Из района ст. Титаровской (рис. 3); хранится в Темрюкском музее (№ 77). Не опубликована. Высота 0,66 м. Ярко выражен этнический тип. Статуя несомненно отражает дальнейшее развитие типа, представленного фанагорийскими скульптурами IV в. до н. э., и очень близка женским изображениям из Гермонассы (№ 5 и 9). Эллинистическая эпоха.

7. Найдена в 1914 г. в Тузлинском некрополе. Относится к эпохе позднего эллинизма, не позднее рубежа н. э. ³⁵

8. Найдена вместе с предыдущей, вследствие чего ее следует датировать тем же временем ³⁶. Нижняя часть отбита. Изображение отличается схематизмом. То обстоятельство, что от фигуры сохранилась только верхняя половина, позволяло считать ее бюстом.

9. Найдена в Анапе; хранится в Краснодарском музее. Не опубликована. Нижняя часть, представлявшая собой, вероятно, пьедестал, отколота; сильно потерята, особенно лицо; высота 0,51 м. Статуарный тип, пропорции



3. СТАТУА-ПОЛУФИГУРА,
НАЙДЕННАЯ У СТ. ТИТАРОВСКОЙ

(Темрюкский музей)



4. ГОЛОВА СТАТУИ-ПОЛУФИГУРЫ,
НАЙДЕННАЯ В 1957 г. В АНАПЕ

и характер трактовки складок сближают ее как с фанагорийскими статуями 1871 г., так и со статуей из района ст. Титаровской. Эллинизм. 10, 11, 12. Найдены в Анапе в 1957 г. вместе с мужской статуей полуфигурой № 2 и сосудами IV—III вв. до н. э. У двух из них (Анапский музей № 803, высотой 0,77 м и № 804, высотой 0,63 м) головы утрачены. От третьей (№ 813) сохранилась верхняя часть головы в покрывале (рис. 4) в $\frac{2}{3}$ натуральной величины. Широкое, открытое лицо очень выразительно. Черты его близки лицам фанагорийских статуй, найденных в 1871 г. На лбу показаны волосы, расчесанные на прямой пробор.

13. Из окрестностей ст. Таманской³⁷. Фигура едва намечена, одежда вообще не показана. Характер лица и головной убор очень близки жен-

ским изображениям на надгробиях из района Фанагории и Гермонассы. 14. Найдена в 1867 г. в Керчи на горе Митридат, в могильной насыпи³⁸. Очень близка фанагорийским статуям 1871 г. и, поскольку ее отнесение к IV—III вв. до н. э. бесспорно, подтверждает дату этих статуй. Однако более высоко опоясанный хитон и схематизм в трактовке складок одежды ниже пояса заставляют считать, что женская полуфигура 1867 г. по времени следовала за фанагорийскими 1871 г.

15. Найдена в 1886 г. в Керчи у Карантина; близка предыдущей³⁹. Эллинизм.

16. Найдена в 1873 г. в Керчи на горе Митридат. Входит в серию эллинистических статуй полуфигур⁴⁰, но пропорции более укорочены.

17. Найдена в первой половине XIX в. близ Карантина, в кургане, заключавшем склеп с уступчатым сводом⁴¹; IV—III вв. до н. э.

18. Найдена в 1870 г. в Керчи на горе Митридат. По характеру оформления и трактовке складок хитона относится, видимо, к периоду I в. до н. э.—I в. н. э.⁴² В целом более примитивна и напоминает антропоморфные надгробия.

19. Найдена в 1881 г. на Аджимушкайской ул. в Керчи⁴³. А. П. Иванова относит ее к I—II вв. н. э.⁴⁴

20. Найдена в 1939 г. возле городища Китея⁴⁵; датируется I в. н. э.⁴⁶

21. Керченский музей, происхождение неизвестно. Эллинистическая эпоха⁴⁷.

22. Керченский музей, происхождение неизвестно. Небольшая статуэтка-полуфигура; воспроизводит эллинистический статуарный тип женской фигуры ⁴⁸.

23. В Государственном Эрмитаже, передана из Керченского музея. Полуфигура на высоком постаменте ⁴⁹. Воспроизводит эллинистический статуарный тип, но относится, видимо, к I—II вв. н. э. ⁵⁰

24. Керченский музей. Полуфигура Наиды, матери Теодора, относится к первым столетиям н. э. ⁵¹, но воспроизводит эллинистический статуарный тип.

25. Приобретена Керченским музеем в 1909 г. и хранилась в Мелек-Чесменском кургане. А. П. Иванова относит ее к группе эллинистических ⁵².

26. Найдена в 1890 г. в Керчи; хранилась ранее в Царском кургане ⁵³.

27. Статуя, хранящаяся в Одесском музее ⁵⁴, справедливо вводимая А. П. Ивановой в круг эллинистических.

28. Найдена И. Т. Кругликовой около Героевки на Керченском полуострове.

Три статуи, ранее хранившиеся в Царском кургане ⁵⁵, вероятно, позднее были опубликованы как беспаспортные и вошли в наш список.

Все эти женские статуи-полуфигуры изображают женщин-боспорянок, лица которых далеки от греческих идеалов: они округлые или округло-овальные, как правило, с крупным носом и полными щеками. С головы спускается длинное покрывало, под которым на груди виден хитон, иногда охваченный поясом. Правая рука обычно прижата к груди, левая полусогнута и либо придерживает край покрывала, либо какой-то круглый предмет.

Несмотря на единство типа статуй этой группы, они не однообразны, различаясь выражением лица, деталями одежды, головных уборов, положением рук, размерами, оформлением нижней части. 13 статуй этой группы найдены на Таманском полуострове, 8 — на Керченском, место находки остальных неизвестно (в пределах Боспора).

Из приведенного перечня можно заключить, что женские статуи-полуфигуры бытовали более длительное время, чем мужские (с IV в. до н. э. по I—II вв. н. э.). Количественно таманская группа превышает керченскую. При этом среди таманских преобладают раннеэллинистические, из них наиболее ранними следует считать статуи 1871 г. из станицы Сенной и из Анапы. По типу головного убора эти статуи близко связаны с мужскими фигурами первой группы и, несомненно, изображают женщин-синдянок.

Обращаясь к полуфигурам всех групп, увидим, что из скульптур, место находки которых известно, 22 происходят с Таманского полуострова, а с Керченского — 13. Даже если допустить, что большинство из остальных найдено на Керченском полуострове, все же таманская группа оказывается многочисленнее или равна керченской. Следует иметь в виду, что некрополи Тамани исследованы хуже керченских. Однако более важно отметить, что таманская группа статуй-полуфигур в целом относится

к ранним образцам всей серии. Среди нее мы не находим позднейших (I—II вв. н. э.) и, напротив того, выделяются наиболее ранние экземпляры. Скульптуры первой группы мужских статуй-полуфигур с оружием и женских в островерхом головном уборе типа 1871 г. из Фанагории относятся к раннему эллинизму и являются наиболее яркими и характерными. Они составляют специфическую особенность местной пластики азиатской стороны Боспора и отражают культуру его населения.

Популярность статуй-полуфигур на Таманском полуострове подтверждается распространением рельефных надгробий с изображением на них статуй-полуфигур⁵⁶. Такие надгробия происходят из района Фанагории⁵⁷, Гермонассы⁵⁸, Горгиппии и относятся к эллинистическому времени. Главные признаки, объединяющие эту небольшую пока группу скульптур: единство сюжета — женский образ, созданный синдским искусством, с характерными признаками местного этнического типа и этнографическими деталями, и единство художественного стиля. Женский образ, представленный этими надгробиями, очень близок тому, который воплощен в нескольких статуях-полуфигурах, найденных в 1871 г. при раскопках Фанагорийского кургана. Все они, несомненно, изображают обитательниц Таманского полуострова⁵⁹ эпохи эллинизма. Однако, несмотря на общность женского образа, представленного статуями-полуфигурами и рельефными надгробиями⁶⁰, все лица изображенных женщин отличались некоторыми индивидуальными чертами и разным выражением, что объясняется, видимо, стремлением к портретности. Подобный тип изображений женщин среди надгробий с Керченского полуострова неизвестен. Правда, надгробие с весьма сходным изображением женщины имеется в собрании Керченского музея⁶¹. Но оно было приобретено в 1916 г. в неизвестном месте, а сходство его с вышеупомянутыми таманскими столь велико, что сомневаться в его происхождении из Синдики едва ли возможно. Женский тип, представленный этими памятниками, очень близок изображению богини на ритоне из дер. Мерджаны⁶², т. е. из Синдики.

Среди этих надгробий особенно выделяется своеобразием, варваризацией женского образа и примитивизмом группа горгиппийских надгробных памятников (Анапский музей, №№ 108а, 208, 739а и 2588). Форма высокого головного убора на одной из этих стел (рис. 5) аналогична форме головного убора богини на ритоне из кургана Карагодеуашх⁶³, чем в некоторой степени подкрепляется отнесение анапских надгробий к эллинистическому времени.

Рельефные надгробия с изображением женских статуй-полуфигур вообще менее характерны для Керченского полуострова. Известны два подобных надгробия из Керчи⁶⁴, но они сильно отличаются от вышеприведенных изображений женской полуфигуры. Кроме того, они относятся ко времени, явно более позднему, чем таманские.

А. П. Иванова не ставила задачи сравнения таманской и керченской групп надгробий, и тем не менее, касаясь фанагорийских женских статуй-

полуфигур 1871 г., она верно отметила, что этот тип надгробного памятника был популярен в азиатской части Боспора ⁶⁵.

Нам представляется возможным не только выделить группу мужских и часть женских статуй и надгробий, как специфически синдских, но и высказать предположение, что развитие надгробных статуй-полуфигур на Боспоре, их специфика и отличия от греческих следует отнести в основном к влиянию художественных вкусов синдской эллинизированной знати.

Все находки статуй-полуфигур в азиатском Боспоре связаны с территорией Синдики, т. е. треугольника Фанагория — Тузла — Горгиппия.

С территории азиатского Боспора нам известно всего несколько скульптур VI—V вв. до н. э. Ранние боспорские скульптуры были по преимуществу привозными и удовлетворяли в основном потребности боспорских греков. Заметное развитие скульптуры местного производства, в том числе использовавшейся негреческим населением (антропоморфные надгробия, статуи-полуфигуры, а затем рельефные надгробия), начинается с IV в. до н. э. Это совпадает с завершением инкорпорации Синдики и других Прикубанских территорий в состав Боспора. С IV в. до н. э. Таманский полуостров и Прикубанье уже составляли важнейшую часть царства и, по-видимому, его основную сельскохозяйственную базу. Боспорские правители и знать проявляли внимание к недавно независимой и сохраняющей особое положение в государстве синдо-меотской знати, завязывая с ней тесные, даже родственные, связи, примером чему может служить Гилон, правитель Кеп, женившийся на туземке ⁶⁶. Династия Спартокидов стала полусиндской ⁶⁷. Пребывание боспорских царей и членов их дома, а вместе с ними и боспорской знати в Синдике было, по-видимому, частым ⁶⁸. Подобные связи обуславливали прежде всего проникновение греческой скульптуры в Синдику, где она, прививаясь на синдской почве, и сама претерпевала изменения под воздействием синдской культуры и идеологии. Например, царица Комосария, синдянка по происхождению, воздвигла статуи негреческим богам, Санергу и Астаре ⁶⁹, на горе Бориса и Глеба, у Ахтанизовского лимана. Там находилось, по-видимому, древнее свя-



5. РЕЛЬЕФНОЕ НАДГРОБИЕ
ИЗ АНАПЫ

тилище местных, негреческих божеств, пользовавшееся в Синдике большой известностью и особым почитанием. Несмотря на то, что статуя Астары (статуя Санерга не сохранилась) изваяна в стиле греческой скульптуры ⁷⁰, в ней наблюдаются некоторые черты, присущие фанагорийским статуям-полуфигурам 1871 г.: поза, положение рук, длинное покрывало, плоскостность. Каменная скульптура, использовавшаяся негреческим населением азиатского Боспора, распространилась здесь в основном под влиянием греческой и может служить одним из показателей интенсивной эллинизации синдов, гораздо более значительной, чем скифов. Это отразилось на характере и количестве бытовавших у них скульптур. Однако особенности условий хозяйственной и социальной жизни, сохранение особых религиозных представлений у синдов и меотов наложили сильный отпечаток на их пластику, явившуюся одним из направлений в истории боспорской скульптуры. Основными чертами синдского искусства можно считать, отход от греческих канонов при неразрывной общей связи с греческой скульптурой, стремление к точной передаче этнического типа и этнографических черт и деталей, стремление к портретному сходству, схематичность и плоскостность изображений. Ряд этих черт, как схематичность и большая грубость 'техники по сравнению с классической греческой скульптурой, нередкое нарушение пропорций, наряду с реализмом ⁷¹ являются общими для скульптуры народов, живших на периферии античных государств и развивавших свое искусство под сильным воздействием культуры античных центров.

Несомненно, что первые надгробные скульптуры с изображением негреческого, главным образом синдского, населения создавались скульпторами-греками из боспорских городов (например, фанагорийская голова 1959 г.), а затем должны были появиться скульпторы из местной негреческой среды. Произведения их были в техническом отношении слабее, но они полнее отражали этнографические детали и этнический тип.

Важнейшим, как нам представляется, выводом из проведенного обзора является тот факт, что названные группы скульптурных памятников изображают обитателей Таманского полуострова — негреков, в основном синдов, а в таком случае эти памятники представляют первостепенный исторический источник. Собственная культура синдов изучена слабо, мало выделены ее специфические особенности. Все исследователи, занимающиеся азиатским Боспором, подчеркивают сильную и раннюю эллинизацию синдов, за которой часто пропадают самобытные элементы синдской культуры. Скульптурные изображения синдов действительно указывают на огромное влияние античной культуры на синдское население, но одновременно тем более ярко иллюстрируют сохранение этнических особенностей синдов, их этнографический тип, быт, элементы идеологии, что трудно, а подчас невозможно проследить по другим источникам. Напомним, что этническая принадлежность группы таких замечательных памятников, как

таманские курганы, до сих пор остается недостаточно выясненной. Синдская скульптура способна пролить некоторый свет на этот вопрос ⁷². Памятники синдской пластики иллюстрируют выдающуюся роль синдов в формировании этнически смешанного населения Боспора, в формировании его синкретической культуры, что соответствовало и той большой роли, которую играла Синдика в экономической и политической жизни этого государства.

Статуи-полуфигуры, найденные на Керченском полуострове и изображающие представителей местной этнической среды, не противоречат нашему представлению о главной роли синдов в развитии боспорской скульптуры эпохи эллинизма. Помимо двух-трех статуй-полуфигур, при этом самых поздних из охарактеризованной нами серии, все остальные подобные скульптуры были найдены в пределах пантикапейского некрополя. В Пантикапее, столице государства, должно было проживать много переселенцев с азиатской стороны Боспора, и прежде всего представителей синдо-меотской знати ⁷³.

Интенсивный рост населения Пантикапея в IV в. до н. э. был обусловлен не только и, видимо, не столько продолжающейся иммиграцией из греческих городов Средиземноморья, сколько большим притоком переселенцев с азиатской стороны Боспора. С появлением этого населения растут курганные насыпи на Юз-Обе и ставятся на могилах портретные статуи-полуфигуры.

Надо думать, что в первые столетия н. э., несмотря на сильно смешанный этнический состав населения боспорских городов и сарматизацию их культуры, традиции синдо-греческой скульптуры были еще живы и продолжали оказывать свое влияние. Это проявлялось в любви к деталям и предметам вооружения, в портретности и этнографической правдивости персонажей на надгробных рельефах. Те же особенности наряду с синдским типом лица находим мы и в статуе Неокла ⁷⁴ II в. н. э. из Анапы. Подобный тип мужской фигуры и лица в других местах на Боспоре не встречаются, но совершенно сходное лицо можно видеть у мужчины на мраморном надгробии I—II вв. н. э., тоже из Анапы ⁷⁵. Если мы сравним изображения боспорцев ⁷⁶ в керченской скульптуре I—II вв. н. э. со статуей Неокла, то отчетливо увидим в изображении правителя Горгииппии всю специфику синдского типа, известного по статуям-полуфигурам эллинистического времени.

Традиции синдской скульптуры эллинистического времени продолжает и мраморная статуя I в. н. э. из Анапы, хранящаяся в ГИМ. Она изображает мужскую фигуру (голова не сохранилась) в кафтане, плаще и штанах, с коротким мечом у правого бедра ⁷⁷. В целом фигура и плащ напоминают статую-полуфигуру синда, найденную в 1961 г. Горгииппия всегда оставалась административно-политическим центром Синдики ⁷⁸. И даже когда сарматы-аспургiane заняли значительную часть Синдики между Фанагорией и Горгииппией ⁷⁹, район, непосредственно прилежавший

к Горгииппии, был выделен в особый административный округ, что известно по надписям первых веков н. э., упоминающим наместника Горгииппии (*ὁ ἐπὶ τῆς Γαργίππειας*)⁸⁰, которым и был сын Неокла. Здесь даже в период общей сарматизации всей культуры Боспора были живы культурные традиции синдов.

- ¹ Находится в настоящее время в экспозиции ГИМ.
- ² ОАК за 1896 г., стр. 124; хранится в Керченском музее.
- ³ Н. И. Соколовский. Боспорские мечи. МИА, № 33, 1954, стр. 144.
- ⁴ М. М. Кобылина. Фанагория. МИА, № 57, 1956, стр. 61; она же. Скульптурный портрет из Фанагории. СА, 1962, № 3, стр. 209.
- ⁵ М. М. Кобылина. Скульптура Боспора. МИА, № 19, 1951, стр. 184, рис. 8, 3, 4.
- ⁶ М. М. Кобылина. Скульптурный портрет из Фанагории. СА, 1962, № 3, стр. 210.
- ⁷ М. М. Кобылина. Скульптурный портрет из Фанагории, стр. 209—214, рис. 1—4.
- ⁸ Там же, стр. 213.
- ⁹ М. М. Кобылина. Скульптура Боспора, стр. 186.
- ¹⁰ К—W, стр. 136, № 746, табл. LV.
- ¹¹ А. П. Иванова. Скульптура и живопись Боспора. Киев, 1961, стр. 73—97.
- ¹² Там же, стр. 74.
- ¹³ Там же, стр. 81—82.
- ¹⁴ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 74—76.
- ¹⁵ Там же, стр. 75—76, рис. 23.
- ¹⁶ М. М. Кобылина. Фанагория, стр. 62, рис. 18, 2; А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 79.
- ¹⁷ А. С. Башкиров. Отчет об историко-археологических изысканиях на Таманском полуострове летом 1948 г. «Ученые записки Московского государственного педагогического института им. В. П. Потемкина», XIII, вып. 2. М., 1950, стр. 166, рис. 72, 72-а.
- ¹⁸ К—W, № 739, табл. IV; А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 73—75, рис. 18.
- ¹⁹ Там же, стр. 75, рис. 22.
- ²⁰ Там же, стр. 75, рис. 8.
- ²¹ М. М. Кобылина. Скульптура Боспора, стр. 81, 84, рис. 8, 1.
- ²² А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 75, ссылка 4.
- ²³ К—W, № 745, табл. LIV.
- ²⁴ К—W, № 741.
- ²⁵ К—W, № 740.
- ²⁶ К—W, № 743 и 744.
- ²⁷ А. С. Башкиров. Указ. соч., стр. 166, рис. 72.
- ²⁸ А. П. Иванова. Скульптура и живопись, стр. 78, 79, рис. 26.
- ²⁹ М. И. Ростовцев. Скифия и Боспор. Л., 1925, стр. 266 сл.
- ³⁰ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 78.
- ³¹ Там же, стр. 79, рис. 25.
- ³² М. М. Кобылина. Фанагория, стр. 62, рис. 18, 6; А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 79.
- ³³ М. М. Кобылина. Фанагория, стр. 62, рис. 18, 3.
- ³⁴ В. Ф. Гайдукевич. Некрополи некоторых боспорских городов. МИА, № 69, 1959, стр. 179, рис. 48, 2.
- ³⁵ Н. П. Сорокина. Тузлинский некрополь. М., 1957, рис. 20, стр. 40; М. М. Кобылина (Скульптура Боспора, стр. 180—181, рис. 7, 3) относит эту статую к эллинистической эпохе, совершенно правильно считая ее прототипом известного рельефного надгробия Хрисии, дочери Деметрия (там же, стр. 181, рис. 7, 4).
- ³⁶ Н. П. Сорокина. Тузлинский некрополь, стр. 46, рис. 23. Н. П. Сорокина датирует эту статую II—III вв. н. э., ссылаясь на херсонесские бюсты. С этой датой согласилась А. П. Иванова (Указ. соч., стр. 91). Мы полагаем, что для такой датировки нет оснований, что между херсонесскими бюстами II—III вв. и тузлинской статуей наблюдается большое различие. Тузлинская полуфигура очень близка найденной там же женской полуфигуре № 7.

- ³⁷ Н. П. Розанова. Неизданные надгробные стелы Таманского музея; ВДИ, 1951, № 3, стр. 93, № 5, рис. 5. А. С. Башкиров. Указ. соч., стр. 166, рис. 71.
- ³⁸ К—W, № 751; А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 76, рис. 24.
- ³⁹ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 78, рис. 9.
- ⁴⁰ Там же, стр. 80, рис. 29.
- ⁴¹ F. Dubois de Montpereux. Voyage autour du Caucase..., t. V. Paris, 1845, атлас, серия IV, табл. XXVI, рис. 4.
- ⁴² А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 83, рис. 33.
- ⁴³ ОАК за 1891 г., рис. 20.
- ⁴⁴ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 92, рис. 39.
- ⁴⁵ Ю. Ю. Марти. Неопубликованные археологические памятники Керченского историко-археологического музея им. А. С. Пушкина. ВДИ, 1941, № 1, стр. 200, IV.
- ⁴⁶ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 93, рис. 40.
- ⁴⁷ Там же, стр. 79—80, рис. 28.
- ⁴⁸ Там же, стр. 86, рис. 31.
- ⁴⁹ К—W, № 747, табл. LV.
- ⁵⁰ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 90.
- ⁵¹ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 90, рис. 36.
- ⁵² Там же, стр. 80, рис. 27.
- ⁵³ К—W, № 754.
- ⁵⁴ ОГАМ, № 50 043; поступила в 1901 г. из Керчи.
- ⁵⁵ К—W, № 750—752.
- ⁵⁶ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 86—88.
- ⁵⁷ Н. И. Соколовский. Находки на вершине горы Бориса и Глеба на Таманском полуострове. СА, 1957, № 1, стр. 245, рис. 3; М. М. Кобылина. Надгробие из Фанагории. КСИА, вып. 89, 1962, стр. 112—114, рис. 43; еще одно надгробие, пока еще не опубликованное, найдено А. К. Коровиной в 1962 г. у Ахтанизовского лимана (доклад в ГМИИ).
- ⁵⁸ Н. П. Розанова. Указ. соч., стр. 93, № 4, рис. 4.
- ⁵⁹ М. М. Кобылина. Надгробие из Фанагории, стр. 114.
- ⁶⁰ П. Н. Шultz. Надгробный рельеф из села Марьино. СХМ, III, 1963, стр. 5—6.
- ⁶¹ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 87, рис. 34.
- ⁶² Е. О. Прушевская. Художественная обработка металла. АГСП, стр. 348, рис. 33.
- ⁶³ Е. О. Прушевская. Указ. соч., стр. 348, рис. 30.
- ⁶⁴ К—W, № 287 и 318.
- ⁶⁵ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 79.
- ⁶⁶ Эсхин. Речь против Ктесифонта, 71, 72; Н. И. Соколовский. Кепы. «Античный город». М., 1963, стр. 104.
- ⁶⁷ В. Ф. Гайдукевич. Боспорское царство, стр. 59, 62. Заметим, что уже Сатир I породнился с синдским царем Гекатеем.
- ⁶⁸ Diod., XX, 25.
- ⁶⁹ IOSPE, II, 346; Н. И. Соколовский. Афродита Таманская. «Искусство», 1964, № 7, стр. 71.
- ⁷⁰ А. П. Иванова. Указ. соч., стр. 65—72, рис. 19, 20.
- ⁷¹ L. Hahl. Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien. Darmstadt, 1937.
- ⁷² Оружие и одежда, изображенные на мужских статуях-полуфигурах, аналогичны находимым в погребениях таманских и семирбатных курганов (М. И. Ростовцев. Скифия и Боспор, стр. 343 сл.). Синдская скульптура дает законченное представление о внешнем виде синдов. Курганы же важны тем, что некоторые из них восходят к V в. до н. э. М. И. Ростовцев отмечает (Скифия и Боспор, стр. 370), что особенно трудно отличить женские туземные погребения от греческих, поскольку женщины в большей мере, чем мужчины, находились под влиянием греческого культурного обихода. Синдская скульптура, с одной стороны, полностью подтверждает это положение, с другой — дает представление о своеобразии облика синдских женщин, которое трудно уловить по археологическим материалам. Естественно, что относить таманские курганы к группе «скифских» нельзя. Синдские скульптуры из некрополей

- таманских городов, особенно Фанагории, многочисленные курганы с погребениями синдского эллинизованного населения показывают, в какой большой степени города азиатского Боспора впитали в себя синдское, а вместе с тем, вероятно, и меотское население, начиная с IV в. до н. э.
- ⁷³ В. Д. Блаватский. Об этническом составе населения Боспора в IV—III вв. до н. э. СА, XXVIII, 1958, стр. 101; о н же. Пантикапей. М., 1964, стр. 63—64.
- ⁷⁴ В. Д. Блаватский. Искусство Северного Причерноморья античной эпохи. М., 1947, стр. 96—98, рис. 61; М. М. Кобылина. Скульптура Боспора, стр. 171, 172, рис. 1, 2.
- ⁷⁵ А. И. Болтунова. Надписи Боспора. ВДИ, 1959, № 4, стр. 96—97, рис. 5.
- ⁷⁶ М. М. Кобылина. Скульптура Боспора, стр. 74—78, рис. 3, 4.
- ⁷⁷ Н. И. Соколовский. Боспорские мечи, стр. 151, рис. 6.
- ⁷⁸ Strabo, XI, 2, 10.
- ⁷⁹ Strabo, XI, 2, 11.
- ⁸⁰ IOSPE, IV, 434; В. В. Латышев. Эпиграфические новости из Южной России. ИАК, вып. 23, 1907, стр. 46, № 32; В. В. Латышев. Незданные горгиппийские надписи. ИАК, вып. 37, стр. 38—42.

МРАМОРНАЯ КАПИТЕЛЬ ИЗ ОЛЬВИИ

Руины Ольвии задолго до начала планомерных исследований, предпринятых Б. В. Фармаковским, подвергались хищническим раскопкам. Многие памятники, добытые при этом, вошли в состав частных коллекций. Одно из таких собраний, которое хранится теперь в Государственном историческом музее в Москве, принадлежало известному нумизмату П. О. Бурачкову. Среди его большой и ценной коллекции, содержащей сосуда, терракоты, ювелирные изделия, монеты, произведения искусства и т. д., имеется один памятник, который вызывает специальный интерес в связи с новыми раскопками агоры Ольвии.

Этот памятник ¹ (рис. 1, 2) представляет собой капитель коринфского ордера, высеченную из мрамора. Сейчас поверхность ее покрыта патиной желтоватого цвета. Высота капители 0,54 м, диаметр нижней части 0,548 м. Капитель, несмотря на повреждения (отбиты волюты, большие сбои на закраинах абака, на одной из сторон потерты верхние части аканфовых листьев), довольно хорошо сохранилась, что позволяет судить о высоком качестве исполнения памятника.

Особенностью капители является ее трехфасадность. Поэтому капитель в плане представляет собою треугольник со слегка вогнутыми сторонами (рис. 3).

На каждой из лицевых сторон капители имеется орнамент, образованный волютами, выходящими из одного ряда аканфовых листьев или, скорее, пальметт, поднимающихся над валиком и обрамляющих кругом нижнюю часть капители. Каждую из трех волют снизу поддерживают по три пальметтообразные листа аканфа. Между завитками волют, из-за которых выступают острые листья растения, — гладкое поле. На нем с трех сторон капители помещено по черепу домашнего животного. Два из них одинаковы — это сильно схематизированные сужающиеся книзу черепа быков; третий череп — горбоносый.



1. МРАМОРНАЯ КАПИТЕЛЬ
из ОЛЬВИИ

Букрании сверху вплотную примыкают к гладкому, имеющему закраины, слегка вогнутому абаку. На одной из сторон абака слева сохранились еле заметные процарапанные буквы Н, А и, возможно, между ними 1 (рис. 1).

Особенности капители из Ольвии заставляют обратиться к вопросу о ее назначении. В античной архитектуре нам известны лишь очень редкие случаи применения таких форм капителей². Там, как правило, использовались че-

тырехфасадные капители, которые обеспечивали прочную связь с лежащими на них архитравами и, кроме того, создавали симметрию при обзоре архитектурного памятника. Поэтому нам представляется, что ольвийская капитель имела другое назначение. Ее трехсторонность и гладкая поверхность треугольного поля верхней части капители, не имеющей выемки для скрепления с архитравом, приводит к мысли, что капитель увенчивала свободно стоящую колонну, служившую подставкой для какого-то памятника — посвящения одному из божеств, почтившемуся в Ольвии, или приношения в честь какого-либо знаменательного события. Можно привести много примеров подобного использования отдельно стоящих колонн на священных участках или некрополях античных городов³. Интересны изображения отдельных колонн на ряде сосудов, которые дают возможность судить, что колонны, увенчанные капителями, часто служили подставками под треножники⁴. Эти изображения позволяют рассматривать и капитель из Ольвии тоже как подставку под треножник. С формой треножника хорошо сочетается трехфасадность капители.

Такую же форму подставки под треножник имел один из памятников в Милете. Его реконструкцию на основании многих аналогий дает Т. Виганд⁵. Кроме того, к предположению об использовании капители из Ольвии как подставки под треножник заставляют склониться сохранившиеся в двух углах хорошо обработанной и гладкой верхней поверхности капители углубления размером 3,7 см (глубина) × 1,5 см (ширина), которые, видимо, служили для укрепления ножек треножника (рис. 3).

Изображения треножников на колоннах в вазописи дают два варианта высоты колонн: они бывают выше человеческого роста или примерно ему соответствуют. Изображается также и капитель со стоящим на ней треножником на очень низком барабане. Ольвийская капитель, скорее всего,

была рассчитана на постановку на высокую колонну, высотой не менее 2—2,5 м. Это можно заключить исходя из следующих наблюдений: сверху листы аканфа или пальметт обработаны очень общо, букрании изображены несколько наклонно, с явным расчетом их обзора, как и пальметт, снизу.

В целом колонна с треножником служила, по-видимому, посвящением божеству и была помещена, скорее всего, на Ольвийской агоре, а точнее — на теменосе. Около раннего храма Аполлона V в. до н. э. была обнаружена подставка под

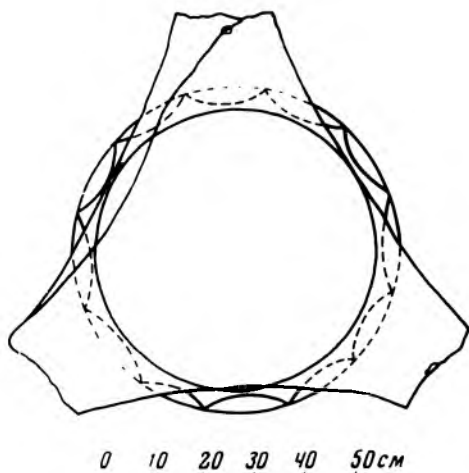


2. МРАМОРНАЯ КАПИТЕЛЬ
из Ольвии

свободно стоявшую колонну диаметром 0,56 м, т. е. примерно соответствующим диаметру нижней части капители⁶. Эта находка дает возможность предположить, что около храмов ольвийского теменоса могли стоять алтари для приношений в виде отдельно поставленных колонн. Такая традиция от раннего времени могла быть сохранена в религиозной жизни Ольвии и в эпоху эллинизма — времени создания исследуемого памятника.

Рассматривать капитель со стоявшим на ней треножником как посвящение позволяют и украшавшие ее черепа жертвенных животных — быков. Изображения черепов жертвенных животных, особенно букраниев, часто встречаются на различных античных памятниках, особенно на алтарях⁷. Букрании в сочетании с треножниками, стоящими на колоннах, имеются и в вазопиcи⁸. Последнее доказывает, что включение букрания в украшение ольвийской капители не является случайностью или чисто орнаментальным мотивом, а деталь эта придавала памятнику определенное значение. Букрании, как нигде в Северном Причерноморье, получили широкое распространение в Ольвии: особенно характерны для Ольвии плоские литые свинцовые букрании⁹. Новейшие исследования Ольвии пополняют число этих сакральных памятников. Так, при исследовании теменоса в одной из ям, заполненных выбросом votивных предметов, было обнаружено восемь бычьих черепов с отверстиями для прикрепления гирлянд и розеток¹⁰. Все это свидетельствует о большом значении букраниев в ритуале ольвийских культов¹¹. Публикуемая капитель дает новый аспект в вопросе использования букраниев.

Мотив букрания очень древен. Он хорошо прослеживается в древне-восточных культурах, в крито-микенском искусстве¹². В греческом



3. ПЛАН КАПИТЕЛИ

искусстве он приобрел особую популярность в эпоху эллинизма, видимо, в связи с проникновением в греческое общество влияний восточных культур.

На различных памятниках античного искусства можно наблюдать букрании двух типов — череп быка или голова животного со шкурой и ушами¹³. Оба эти типа встречаются в Ольвии. Букраций на капители примыкает к первому типу. Букрании в виде черепов, о которых говорилось выше, встречаются уже с IV в. до н. э., например, в вазописи. Известны они также на ряде памятников III в. до н. э. Некоторые из них особенно близки букрациям ольвийской капители: это букрании, украшавшие Арсинойон (постройка 281 г. до н. э.) и Птолемейон (III в. до н. э.) на о. Само-

фраке¹⁴. Близкую аналогию представляют также букрании Казанлыкской гробницы и букрании на одном мраморном рельефе эллинистического времени из Истрии¹⁵. Для букраниев этих памятников характерно сильное сужение черепа животного книзу и сочетание черепа с элементами живой бычьей головы, создающее впечатление, что с головы животного была снята шкура, но при этом сознательно оставлена челка с завитками шерсти и рога. Тип букrania на ольвийской капители, находящий аналогию среди букраниев III в. до н. э., помогает решению вопроса о дате памятника.

Приведенные сопоставления букраниев вводят изучаемую капитель в круг памятников III в. до н. э. Формы капители и ее орнаментация не противоречат этой дате. В капители имеется ряд признаков, связывающих ее с начальной простейшей формой коринфской капители. Это, прежде всего ее пропорции, построенные на соотношении равных размеров диаметра и высоты. Признак этот отмечен еще Витрувием, как один из характерных для древнейших коринфских капителей¹⁶. Один ряд аканфовых листьев в нижней части ольвийской капители заставляет вспомнить капитель храма Аполлона в Бассах последней трети V в. до н. э.¹⁷ Подобная традиция выполнения аканфовых листьев была сохранена на капителях зданий III в. до н. э., например, капители коринфских колонн храма Артемиды Лафрии в Мессене¹⁸. Кроме того, обращает на себя внимание неразвитая форма аканфовых листьев, напоминающих пальметты. В связи с анализом формы капители следует признать, что среди известных нам архитектурных памятников полной аналогии ей нам подобрать не удалось. Видимо, это связано с назначением капители как подставки под треножник. При исполнении памятника мастер придерживался определенных законов построе-

ния капители коринфского ордера, однако особое назначение капители позволило ему внести некоторые отклонения: высечь изображения черепов животных и поместить под волютами капители по три аканфовых листа, а не один, как это, почти как правило, было принято в коринфском ордере. Не находят аналогии и острые листья растений, выступающих из-за волют.

Техника исполнения капители также позволяет считать ее не выходящей за рамки эпохи эллинизма. Кое-где сохранились следы троянки, поверхность деталей не имеет следов полировки. Полностью отсутствует прием обработки мрамора сверлом.

Изготовление ольвийской капители в III в. до н. э. дает основание полагать, что свободно стоящая колонна с капителью коринфского ордера с водруженным на ней треножником являлась частью священного комплекса теменоса догетского периода. Возможно, что она стояла около храма Зевса, сооруженного в начале III в. до н. э.¹⁹, и составляла вместе с этой монументальной постройкой и алтарями единый ансамбль.

Мраморная капитель из Ольвии, хранящаяся в ГИМ, является не только ценным памятником, который дополняет наше представление об ансамбле Ольвийской агоры, но она уникальна для культуры античных государств Северного Причерноморья в целом, так как служит пока единственным примером использования архитектурного ордера в качестве подставки под треножник и представляет собой редкий образец коринфского ордера в Причерноморье.

Инв. № 1168. Российский Исторический музей. Указатель памятников. М., 1893, стр. 466. Поскольку этот памятник происходит из частного собрания, то всегда могут возникнуть сомнения в точности его паспорта. Однако некоторые особенности публикуемой капители (например, изображения букраниев, которые очень характерны для Ольвии эллинистического периода) и находка на теменосе Ольвии подставки под свободно стоящую колонну (об этом и о букраниях см. выше) придают предположению о том, что публикуемая капитель была найдена в Ольвии, большую вероятность. Кроме того, нельзя не отметить научной тщательности П. О. Бурачкова при указании в описи его коллекции места находки того или иного памятника.

² Например, трехфасадная ионийская капитель в храме Аполлона в Бассах (ВИА, т. III, кн. I. М., 1949, стр. 187, 188).

³ K. K ü b l e r. Die Ausgrabungen im Kerameikos. AA, 1943, Hf. III/IV, ABB. 4; F. F u r t w ä n g l e r. Aegina München, 1906, табл. 64; F. S t u d n i c z k a. Die Siegesgöttin. Leipzig, 1898, табл. I, рис. 1, табл. V.

⁴ C. C h i p i e z. Columna. D—S, t. I, parte 2, Paris, 1887, стр. 1353; E. P f u h l. Malerei und Zeichnungen der Griechen. München, 1923, Bd. III, рис. 590; A. O l i v e r. The Lycurgus Painter; an apulian Artist of the fourth century B. C. «The Metropolitan Museum of art. Bulletin», summer, 1962, рис. 2; K. L e h m a n - H a r t l e b e n. Wesen und Gestalt griechischer Heiligtümer. «Die Antike», Bd. VII, Hf. 1, Berlin—Leipzig, 1931, рис. 1. d; L. D e u b n e r. Attische Feste. Berlin, 1956, рис. 34.

⁵ T. W i e g a n d. Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1889. Berlin—Leipzig, 1922. Bd. I, Hf. 6, рис. 86, 88.

⁶ Об этом нам любезно сообщил А. Н. Ка-

- расев. В его последней работе о раскопках теменоса (А. Н. Карасев. Монументальные памятники Ольвии. «Ольвия». М.—Л., 1964, стр. 36) он упоминает о находках пяти постаментов для установки на них скульптур и стел, но интересная для нас деталь специально не отмечается.
- ⁷ Е. Кагаров. Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции. СПб., 1913, стр. 37.
- ⁸ D—S, рис. 1794; A. Oliver. Указ. соч., рис. 2.
- ⁹ Е. О. Прушевская. Торевтика. АГСП, стр. 333, рис. 11в; Э. Штерн называет эти букрании даже «характерным гербом Ольвии» (Э. Штерн. Краткий указатель Музея Одесского общества истории и древностей. Одесса, 1913, стр. 30); П. О. Карышковский. Заметки о монетах Ольвии. СА, 1960, № 3, стр. 301 сл., рис. 2.
- ¹⁰ А. Н. Карасев, Е. И. Леви. Ольвийская агора (по раскопкам 1946—1957 гг.). СА, 1958, № 4, стр. 140, рис. 13.
- ¹¹ В связи с большим значением жертвоприношений культовых животных следует упомянуть встречающиеся в эллинистическое время в Ольвии гораздо чаще, чем в других центрах Причерноморья, протомы жертвенных животных и целые фигурки бычков (Е. И. Леви. Материалы Ольвийского теменоса. «Ольвия», стр. 171, рис. 41, I).
- ¹² Е. Кагаров. Указ. соч., стр. 37; A. Evans. Mysenaen Tree and Pillar cult. JHS, XXI, 1901, рис. 3, 20; RE, Bd. 2, табл. 7; M. Darles, A. Gardiner. Ancient egyptian Paintings. Chicago, 1936, т. II, табл. I.XXXIV; A. B. Cook. A study in ancient Religion. Cambridge, 1925, т. II, стр. 535.
- ¹³ G. Vavis. Greek altars. Origin and Typology. Missouri, 1949, стр. 148.
- ¹⁴ ВИА, т. II, кн. 1, М., 1949, стр. 315, рис. 355, 337, 338, табл. 142, 4.
- ¹⁵ А. Васильев. Античная гробница в Казанлыке. София, 1957, табл. 31, 32, 41; D. Vassileva. Le tombeau Thrace de Kazanlik. «Style», 1963, № 15, рис. 3, 5, стр. 23, 25; G. Bordenache. Historia alla luce suo materiale scultoreo. «Dacia», V, 1961, рис. 15.
- ¹⁶ О. Шуази. История архитектуры, т. I. М., 1935, стр. 458.
- ¹⁷ ВИА, т. II, кн. 1, рис. 169, 2.
- ¹⁸ Там же, рис. 363.
- ¹⁹ А. Н. Карасев. Указ. соч., стр. 113 сл. и 129.

РАБОЧИЙ ИНСТРУМЕНТ В ВИДЕ ПАЛЬЦА

В 1960 г., во время раскопок Фанагории, на территории района гончарных печей (Керамика), было найдено мраморное изображение большого пальца руки (рис. 1). Палец сделан из прекрасного белого мрамора, длина его 10,2 см, наибольшая толщина 3,3 см. Ноготь четырехугольной формы расширяется от основания к концу. Выше выпукло изображен сустав и врезанными линиями схематично показаны складки кожи. Второй сустав не прослеживается — здесь палец имеет столбообразную форму и у излома намечается его изогнутость под прямым углом. Палец обработан так же хорошо, как на больших статуарных скульптурах, к которым при беглом взгляде его и можно было бы отнести. Но наличие намечающейся резкой и неестественной согнутости пальца под прямым углом, сильная стертость его конца с обратной от ногтя стороны исключают возможность его принадлежности к статуарной скульптуре. Это, безусловно, инструмент.

Подобные предметы были найдены в различных местах античного мира. Они сделаны всегда из твердого материала — мрамора, лавы, гранита, яшмы и имеют цвет белый, голубоватый, красный или черный. Исследуя коллекцию изображений пальца из раскопок на острове Делосе, В. Деонна разработал их классификацию, проследив формы от примитивного и схематического изображения до прекрасного изображения человеческого пальца с ногтем, фалангой и складками кожи ¹. Хорошие экземпляры последнего типа были найдены также в Афинах ² и на Родосе ³. Почти все они заканчиваются ровной овальной площадкой, являющейся, очевидно, рабочей частью инструмента. Большинство исследователей высказывались предположения о том, что эти предметы употреблялись в хозяйстве для дробления и растирания пряностей и растений, используемых для приготовления пищи ⁴, и в фармацевтике для растирания трав ⁵. Один из ран-



1. МРАМОРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ПАЛЬЦА ИЗ РАСКОПОК ФАНАГОРИЙСКОЙ КЕРАМИКИ 1960 г.

них инструментов рассматриваемого типа, по мнению исследователей, происходит из Линдоса и относится к IV в. до н. э.⁶ Подавляющее большинство остальных экземпляров датируется римским временем.

В городах Северного Причерноморья также неоднократно находили аналогичные предметы: наибольшее их количество было найдено в Херсонесе⁷, Пантикапее⁸ затем в Фанагории⁹, Ольвии¹⁰. Абсолютной идентичности в них нет. Сравним два экземпляра, найденные на фанагорийской Керамике в 1960 г. Один из них, описание которого мы дали в начале статьи, напоминает большой палец мужской руки, другой — скорее пухлый палец ребенка. Их применение было, вероятно, различно. Последний, сильно стертый на самом конце, употреблялся, по-видимому, в качестве пестика для растирания, толчения; тогда как большой «палец», найденный в 1960 г., и аналогичный, опубликованный В. Ф. Гайдукевичем, стертые с обратной стороны по отношению к ногтю, могли применяться и как полировальные инструменты. Место находки их в районе гончарных печей римского времени позволя-

ет, как нам кажется, выдвинуть предположение о применении их в качестве инструментов для полирования, лощения и растирания красок в керамическом производстве. В Пантикапее, возле гончарной печи конца VI в. — начала V в. до н. э., открытой И. Д. Марченко¹¹, был также найден обломок аналогичного предмета в виде пальца из белого мрамора, имеющего овальную площадку. Если наше наблюдение правильно, то можно расширить сферу применения предметов в виде согнутого пальца и считать их не только пестиками в домашнем хозяйстве и фармацевтике, но также инструментами гончарных мастерских. Находка обломка такого инструмента возле пантикапейской гончарной печи дает также наиболее ранние хронологические рамки их бытования в греческих городах Северного Причерноморья — VI—V вв. до н. э. В Фанагории и возле пантикапейской гончарной печи, открытой в 1929 г., эти предметы были найдены в римских слоях. Таким образом, полировальные инструменты в виде согнутого пальца, употреблявшиеся в гончарном производстве, применялись на протяжении почти целого тысячелетия, с VI—V вв. до н. э. по IV в. н. э.

В оформлении этого рабочего инструмента нашла отражение символика, которая была присуща древнему миру: придавая инструменту форму пальца, как бы передавали ему свойственную человеческой руке ловкость и искусность. Подобные предметы производственного назначения могли изготавливаться при скульптурных мастерских из отходов производства.

обломков, помощниками или учениками скульптора, «набивавшими руку» на таких изделиях. В различные времена эти инструменты отражали ту манеру в изображении ногтя в скульптуре, которая была присуща тому или иному периоду или мастеру: одни из них имеют у ногтя лунку округлой формы, другие — прямоугольную. Изображение ногтя прямоугольной формы на фанагорийской находке 1960 г. (рис. 1) находит полную аналогию в скульптурах римского времени (ср., например, большой палец левой руки императора Августа в одежде полководца из коллекции музея Ватикана в Риме или палец на руке статуи Анния Вера, сына императора Марка Аврелия из коллекции Эрмитажа).

¹ W. Deonna. Exploration archéologique de Délos. Le mobilier Délien, вып. XVIII, Paris, 1938, табл. XLVII, стр. 117 сл.

² H. Riemann. Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen, Hf. II. Die Sculpturen. Berlin, 1940, стр. 143, табл. 40.

³ Ch. Blinkenberg. Lindos. Fouilles de l'acropole, 1902—1914, t. I. Berlin, 1931, стр. 343, табл. 152, № 3229.

⁴ Ch. Blinkenberg. Указ. соч., стр. 743; J. Szilágyi. Aquincum. Budapest, 1956, табл. X.

⁵ J. Szilágyi. Указ. соч., стр. 69; К. К. Косцюшко-Валюжинич. Извлечения из отчета о раскопках в Херсонесе Таврическом в 1899 г. ИАК, вып. I, 1901, стр. 34.

⁶ Ch. Blinkenberg. Указ. соч., стр. 743. Датировка дана по форме букв надписи — посвящения Афине.

⁷ К. К. Косцюшко-Валюжинич.

Указ. соч., стр. 34, рис. 29; он же. Отчет о раскопках в Херсонесе Таврическом в 1903 г. ИАК, вып. 16, стр. 72 — упоминается пять пестиков в виде пальцев из белого и серого мрамора и порфира.

⁸ Один из них опубликован в кн.: В. Ф. Гайдукевич. Античные керамические обжигательные печи. ИГАИМК, вып. 80, М.—Л., 1934, стр. 47, рис. 16; другие не опубликованы, хранятся в ГМИИ.

⁹ Две находки публикуются в настоящей статье.

¹⁰ Б. В. Фармаковский. Раскопки Ольвии в 1902—1903 гг. ИАК, вып. 13, СПб., 1906, стр. 1717.

¹¹ Неопубликованный отчет начальника раскопок Пантикапея в 1962 г. И. Д. Марченко хранится в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Приносим автору благодарность за сообщение об этой находке.

ТАМГА РИМИТАЛКА



Аетом 1964 г. при раскопках Танаиса Нижне-Донской археологической экспедицией была найдена известняковая плита с высеченным на ней сарматским тамгообразным знаком (рис. 1). Плита имеет размеры $0,57 \times 0,39 \times 0,10$, она высечена из местного недвиговского известняка. Задняя ее сторона совершенно не обработана, боковые узкие грани грубо отесаны, но лицевая сторона обработана довольно тщательно. По краю плиты идет прямоугольная двойная рельефная рамка, а в углубленном поле помещен также рельефно высеченный сарматский знак. Знак занимает все поле внутри рамки.

Знак этот встречается уже не в первый раз: точно такой же знак изображен на бронзовом прорезном пояском наконечнике, найденном В. В. Шкорпиллом в 1909 г. в Керчи в погребении около Карантинного шоссе ¹; на прорезной пряжке из Гамбургского музея, опубликованной Е. Мерклином ², и, наконец, на фрагментированной известняковой плите, хранящейся в Керченском историко-археологическом музее и опубликованной Э. И. Соломоник ³. Последний памятник представляет собой, по-видимому, обломок обычного боспорского надгробия, на котором процарапаны или небрежно прочерчены резцом различные сарматские знаки, в том числе и интересующий нас.

Танаисская находка 1964 г. интересна прежде всего тем, что впервые представляет этот знак в качестве изображения, высеченного на специально созданной для этого плите. Это доказывает, что знак этот являлся личным знаком-тамгой одного из боспорских царей: ведь именно личные царские знаки высекались подобным образом на мраморных или известняковых плитах в сопровождении греческой надписи или без нее ⁴. О том, что рассматриваемый знак принадлежал кому-то из боспорских царей, можно было предполагать и раньше, основываясь на близком сходстве этого знака со знаками, твердо относимыми к царям Евпатору, Савромату II и Рискупориду III. Изготовление в Танаисе специальной плиты с этим знаком,

подобной плитам со знаками Евпатора, подтверждает это предположение. О том же свидетельствуют и условия находки танаисской плиты.

В. В. Латышев еще в 90 годах прошлого века впервые предположительно определил тамгообразный знак, высеченный на двух плитах с надписями Ининфимея из Танаиса (рис. 2, 1), как личный знак этого царя⁵. Восстановление А. И. Болтуновой текста еще одной надписи Ининфимея из Танаиса, найденной позднее⁶, полностью подтверждает данную В. В. Латышевым атрибуцию этого знака.

Другой знак (рис. 2, 2), изображенный при двух надписях, не упоминающих имени боспорского царя, но датированных временем Савромата II, В. В. Шкорпил с полным основанием приписал этому царю. Ему же принадлежит очень важное открытие, что личный именной царский знак, изображенный на плите, мог заменить отсутствующие имя и титул царя⁷. Однако тот же В. В. Шкорпил ошибочно предположил, что тамгообразный знак, самый распространенный из всех царских знаков (рис. 2, 3) и высеченный, в частности, на танаисской плите с именем царя Евпатора, является не личной тамгой одного царя, а знаком всей правившей на Боспоре в I—III вв. н. э. династии⁸, хотя уже В. В. Латышев предположи-

тельно видел в этом знаке именную тамгу царя⁹. Основанием для гипотезы В. В. Шкорпила служило то, что указанный знак встречается якобы на разновременных памятниках I, II и III вв. н. э. В. В. Шкорпил считал точно датированными знаки: 1) на упомянутой танаисской плите Евпатора¹⁰; 2) на пряжке и наконечнике из могилы № 67 (14), раскопанной в 1909 г. в Керчи, найденных вместе с боспорской монетой I в. н. э.¹¹; 3) на бляшках из известной керченской гробницы (Рискупорида III — ?) с золотой маской¹² первой половины III в. н. э.; 4) на боспорском надгробии, найденном в 1902 г., где рядом со знаком процарапаны буквы, принимаемые иногда за дату — 574 г. боспорской эры (271 г. н. э.)¹³ (№ 1, 18, 19, 3, 7 списка В. В. Шкорпила). Следует сразу отметить, что последние два номера вообще не могут приниматься во внимание, так как на бляшках из гробницы с золотой маской и на надгробии изображен не знак Евпатора, а другие знаки¹⁴. Что касается прорезной пряжки из могилы № 67 (14), то находка ее с монетой I в. не может препятствовать, как увидим ниже, ее датировке II веком н. э. Таким образом, ничто не мешает считать разбираемый знак тамгой боспорского царя Евпатора. В настоящее время такая атрибуция этого знака может считаться общепринятой¹⁵.



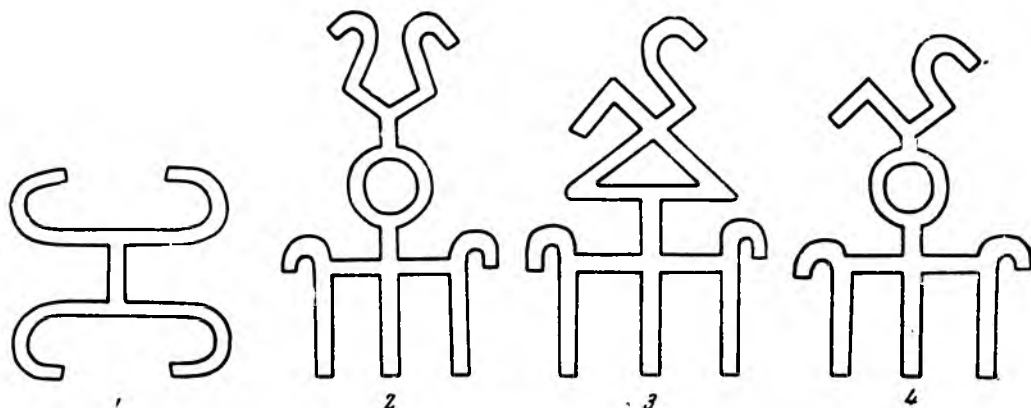
1. ПЛИТА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
ТАМГИ РИМИТАЛКА

Наконец, Э. И. Соломоник, восстановив правильные очертания еще одного знака (рис. 2, 4) на одной из разбитых танаисских плит, ошибочно понятого В. В. Латышевым, определила этот знак как знак царя Рискупорида III¹⁶. Несомненно, этот же самый знак, иногда только повернутый в противоположную сторону, встречается и на ряде других памятников¹⁷, в том числе на упомянутых бляшках из гробницы с золотой маской и серебряным блюдом Рискупорида III¹⁸, что, по нашему мнению, может служить косвенным подтверждением данной Э. И. Соломоник атрибуции этого знака.

Таковы те четыре тамгообразных сарматских знака, встречающиеся на каменных плитах, которые рассматриваются в настоящее время как личные знаки боспорских царей. За исключением первого из них, знака Инифимея, резко отличного от остальных, все они очень похожи друг на друга, построены по единой схеме и отличаются друг от друга только деталями. Эти знаки царей Евпатора, Савромата II и Рискупорида III — сложные, состоящие как бы из трех частей. Нижняя часть всех знаков одинакова, она состоит из трех соединенных между собой горизонтальным перекрестьем вертикальных черточек, причем верхние концы двух крайних черточек загнуты наружу, образуя как бы крючки. На центральной вертикальной черте нижней части покоится средняя часть знака: в тамге Евпатора это равносторонний треугольник, в тамгах Савромата II и Рискупорида — круг. Наконец, знак венчает третья часть в виде двух изогнутых или ломаных линий, очертания которых различны у разных лиц.

Если мы обратимся опять к интересующему нас знаку на вновь найденной танаисской плите, то обнаружим, что он состоит не из трех, а из двух частей, из которых нижняя точно повторяет очертания нижних частей всех рассмотренных царских тамг, а верхняя точно соответствует верхней части знака Евпатора. Средняя часть в этом знаке отсутствует совсем, что, однако, не мешает считать его тамгой одного из боспорских царей. Для сомнений в этом, как нам кажется, нет оснований, хотя подобные двучленные знаки и не встречались до сих пор на плитах с боспорскими царскими надписями. Существует, однако, любопытный памятник, подтверждающий возможность существования царских двучленных знаков. Мы имеем в виду известную таманскую мраморную плиту с надписью Евпатерия¹⁹.

Плита эта, случайно найденная еще в начале XIX в., неоднократно привлекала к себе внимание исследователей. Специальными работами В. В. Латышева и В. В. Шкорпила было с несомненностью установлено, что надпись Евпатерия на этой плите, датируемая концом VI в. н. э., была выполнена на памятнике гораздо более раннем и что для размещения этой надписи часть первоначального рельефа была сглажена²⁰. В своем первоначальном виде плита не содержала никакой надписи, а все ее убранство ограничивалось изображением двух помещенных рядом рельефных тамгообразных знаков и двух рельефных изображений Ник, держащих



2. ТАМГИ БОСПОРСКИХ ЦАРЕЙ:

1 — тамга Иинифимея; 2 — тамга Савромата III;
3 — тамга Евпатора; 4 — тамга Рискупорида III

над этими знаками победные венки. При использовании этой плиты для размещения надписи Евпатерия в VI в. н. э. были сбиты верхние части обоих знаков.

Сохранившаяся на плите нижняя часть правого знака в точности повторяет нижнюю часть царских знаков Евпатора, Савромата III, Рискупорида III и знака на вновь найденной танаисской плите. Какова была несохранившаяся верхняя часть знака, сказать трудно, но весь знак должен был быть не трехчленным, а двучленным, так как для изображения трехчленного знака (типа знаков Евпатора и др.) на плите недостаточно места, что было замечено уже Э. И. Соломоник²¹. Действительно, на всех без исключения известных нам изображениях трехчленных царских знаков общая высота их средней и верхней частей значительно превышает высоту нижней части, что по условиям размещения рельефа на таманской плите не было возможным. Зато двучленный знак того типа, что изображен на вновь найденной нами танаисской плите, вполне мог быть размещен под изображением венка, который держит в руках одна из Ник. Знак, изображенный на таманской плите, несомненно, был царским, об этом говорит не только само смысловое содержание изображения на плите, но и полная параллель с другой таманской плитой, найденной в 1890 г., где две аналогичные Ники венчают тамгообразный знак царя Евпатора²². Стало быть двучленные царские знаки существовали, и отсутствие в интересующем нас знаке средней части не должно служить препятствием к тому, чтобы считать этот знак царским.

Все вышеизложенное убеждает нас, что на новой плите из Танаиса изображен личный знак одного из боспорских царей. Но какого именно? Для решения этого вопроса необходимо прежде всего рассмотреть условия находки плиты.

Плита была обнаружена при раскопках западного участка городской оборонительной стены первых веков н. э.²³ Она лежала лицевой стороной вниз с наружной стороны небольшой калитки, находившейся около массивной крепостной башни, центральной башни всей западной оборонительной линии города. Совершенно очевидно, что плита была вделана в крепостную стену, скорее всего, над калиткой, и упала при разрушении стены²⁴. Стратиграфические данные и сопоставление открытых здесь строительных остатков с вскрытыми ранее на соседнем раскопе²⁵ свидетельствуют достаточно твердо, что оборонительная стена, которой принадлежала плита со знаком, была построена не ранее самого конца I в. н. э., а скорее уже во II в. н. э., и просуществовала, хотя и со значительными перестройками начала III в., до 40 годов III в., когда весь город был уничтожен неприятелем, а оборонительные стены и примыкающие к ним жилые и хозяйственные постройки были разрушены²⁶.

Таким образом, условия находки плиты определяют период, к которому могла относиться ее закладка в стену. Другими словами, знак, высеченный на плите, мог принадлежать только одному из боспорских царей. с конца I до середины III в. до н. э., от Савромата I до Рискупорида V. Но так как личные знаки царей Евпатора, Савромата II и Рискупорида III нам известны, то вновь найденная тамга может быть приписана либо царям первой половины II в. н. э., правившим до Евпатора, либо царям второй четверти III в., наследовавшим Рискупориду III. В выборе сомневаться не приходится, по целому ряду соображений знак этот должен быть датирован первой половиной II в. н. э.

Во-первых, сравнивая наш знак с трехчленными знаками трех упомянутых царей, мы должны будем признать, что наш знак выгодно отличается от излишне усложненных знаков этих царей большей простотой, хотя он и является, несомненно, одним из звеньев в развитии этих царских тамг. Естественно предположить, что более усложненные формы знаков появились позднее простых и что, следовательно, наш знак принадлежал царю, предшествовавшему Евпатору, Савромату и Рискупориду, а не позднему.

Во-вторых, бытование двучленных царских знаков именно во II в. н. э. подтверждается описанной выше таманской мраморной плитой, на которой впоследствии была высечена надпись Евпатерия. Отнесение этой плиты и вырезанных на ней знаков ко II в. н. э. устанавливается достаточно твердо как общими стилистическими особенностями, не позволяющими относить рельефные изображения Ник к более позднему времени²⁷, так и сходством этой плиты с таманской плитой 1890 г. со знаком Евпатора.

В-третьих, за относительно раннее происхождение занимающего нас знака говорит такой же знак на прорезных пряжке и пояском наконечнике. Эти прорезные пряжки и наконечники изготовлялись, видимо, в одной, может быть царской²⁸, мастерской в течение сравнительно непродолжительного времени: все они удивительно однотипны и чаще всего со-

держат тамгу Евпатора ²⁹. Это обстоятельство как будто бы прямо указывает на то, что правление того царя, которому принадлежал знак, изображенный на танаисской плите 1964 г., должно было непосредственно хронологически примыкать к царствованию Евпатора. Поскольку знак преемника Евпатора Савромата II нам известен, остается предположить, что обладателем рассматриваемого знака был предшественник Евпатора.

Наконец, о том же говорит и то обстоятельство, что прорезной наконечник с интересующим нас знаком и прорезная пряжка со знаком Евпатора были найдены в одном погребении пантикапейского некрополя ³⁰. В той же могиле была найдена медная монета Котия I с изображениями Нерона и Поппеи Сабины ³¹, поэтому В. В. Шкорпил датировал это погребение еще I в. н. э., Но в практике раскопок боспорских некрополей первых веков н. э. постоянно случались находки монет I в. н. э. в заведомо более поздних комплексах с вещами и монетами II в. н. э. Укажем в качестве примера, далеко не единственного, что тот же В. В. Шкорпил и в том же некрополе в 1910 г. в могиле № 63 (21) нашел монеты Рискупорида II (В. В. Шкорпил называет его Рискупоридом I) вместе с монетами Римиталка ³². Еще показательнее находка в одном погребении монет Котия II, Рискупорида II, Котия I, Нерона, Митридата III (VIII) и даже Фанагории, переименованной в Агриппию ³³ (последняя монета была выпущена еще в конце I в. до н. э. и попала в могилу спустя почти полтора века после чеканки). Подобные примеры можно было бы без труда умножить. Поэтому наличие монеты Котия I в погребении с прорезными пряжкой и наконечником не противоречит отнесению этого погребения ко времени Евпатора, чей знак присутствует на пряжке.

Из приведенных соображений вытекает, что на вновь найденной в Танаисе плите изображен личный знак одного из боспорских царей первой половины II в. н. э., не только хронологически очень близкого к царю Евпатору, но, по-видимому, его непосредственного предшественника. Этим предшественником был Тиберий Юлий Римиталк, царствовавший на Боспоре почти четверть столетия (с 131 по 153 г. н. э.). Ему-то и должна быть приписана интересующая нас тамга. Приписать ее предшественникам Римиталка, правившим в первой трети II в., Савромату I или Котию II очень затруднительно, так как в таком случае получился бы слишком большой хронологический разрыв с царствованием Евпатора, против чего, как мы видели, говорит ряд фактов.

Если знак на танаисской плите принадлежит Римиталку, то это означает, что в его царствование было проведено строительство или восстановление того участка оборонительной стены Танаиса, где была обнаружена плита. До сих пор о строительной деятельности Римиталка в Танаисе не было известно. Вообще об этом боспорском царе мы знаем довольно мало, да и то немного, что нам о нем известно, не всегда достаточно ясно.

Сохранилась надпись, поставленная Римиталком в 133 г. н. э. в честь императора Адриана, в которой последний именуется $\epsilon\upsilon\epsilon\rho\gamma\acute{\epsilon}\tau\eta\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \dot{\iota}\delta\iota\omicron\varsigma$

κτίστης ³⁴. Если первый титул в применении к римским императорам обычен в боспорских надписях ³⁵, то вторая часть этой формулы совершенно необычна и нигде больше не повторяется. Ее можно понять только так, что Римиталк восхваляет Адриана за то, что тот утвердил его на престоле ³⁶. Если сопоставить это с тем фактом, что Римиталк нигде в надписях не упоминает имени своего отца и не называет его царем, то станет очевидным, что восшествие Римиталка на боспорский трон явилось результатом не обычной законной преемственности от отца к сыну, а вмешательства в вопросы боспорского престолонаследия римской императорской власти, признавшей Римиталка наиболее подходящим претендентом на престол. За это предположение говорит и тот отрывок из перипла Арриана (или Псевдо-Арриана) ³⁷, который обычно рассматривается как свидетельство смерти предшественника Римиталка, Котия II, без законного наследника ³⁸. Выступил ли в этот момент в качестве соперника Римиталка Евпатор, как думают некоторые исследователи ³⁹, мы не знаем, но, по-видимому, права Римиталка на боспорский трон не были бесспорными. Римиталк несомненно принадлежал (так же, как Евпатор) к правившей до него на Боспоре династии: об этом свидетельствуют имена его потомков — Савроматов, Рискупоридов, Котия, — идентичные именам его предшественников, а также принятые им самим традиционные в этой династии имена Тиберия Юлия. Но может быть, он принадлежал к боковой ветви царствующего дома.

Биограф императора Антонина Пия, один из *Scriptores Historiae Augustae*, Юлий Капитолин упоминает о какой-то тяжбе между Римиталком и другим лицом, названным в тексте куратором, которую рассматривал Антонин Пий. Для решения тяжбы Римиталк (равно как, вероятно, и его противник) был призван в Рим ⁴⁰. Еще в XVIII в. Ф. Кари заподозрил в этом месте текста опisku и предположил, что в наименовании противника Римиталка вместо неясного *curatorem* должно стоять собственное имя *Eupatorem* ⁴¹. С конъектурой Ф. Кари согласились некоторые последующие историки, но большинство исследователей истории Боспора ее не признало ⁴². Недавно к этому вопросу вернулся в специальной статье А. И. Доватур ⁴³, который в результате детального филологического анализа текста SHA убедился, что Ф. Кари прочел текст правильно и на этом основании сделал вывод о династическом споре между Римиталком и Евпатором, решенном Антонином Пием в пользу первого.

Этому же вопросу посвятил специальную статью В. Ф. Гайдукевич, который пришел к диаметрально противоположному выводу, решительно отвергая конъектуру в тексте Капитолина и считая, таким образом, весь вопрос о борьбе Евпатора и Римиталка надуманным ⁴⁴. Рассматривая упомянутого Капитолином куратора как представителя римской администрации в Вифинии, В. Ф. Гайдукевич вслед за А. Н. Зографом ⁴⁵ считал, что тяжба между боспорским царем и этим чиновником была связана с вопросом о выпуске на Боспоре золотой монеты. Статья В. Ф. Гайдукевича по-

явилась в свет тремя годами позднее работы А. И. Доватура на ту же тему, но когда она писалась, автор ее, видимо, не был еще знаком с исследованием А. И. Доватура ⁴⁶, поэтому в ней не рассматриваются аргументы, выдвинутые в защиту конъектуры Ф. Кари. Между тем аргументы эти весьма серьезны, и вся обстановка дела, рисуемая А. И. Доватуром на основании этого исправления текста, представляется более убедительной, чем гипотеза о вызове Римиталка в Рим в связи с вопросом о золотой чеканке Боспора. Заметим кстати, что вмешательство Рима в вопросы боспорской монетной чеканки наблюдалось неоднократно на протяжении I и II вв. н. э. ⁴⁷, но каждый раз обходилось без вызова боспорского царя в Рим. С другой стороны, отмеченные выше обстоятельства воцарения Римиталка делают очень вероятным выступление против него других возможных претендентов на престол.

Укрепившись на боспорском троне, Римиталк повел, насколько можно судить по нашим скудным данным, энергичную внутреннюю и внешнюю политику. Из херсонесской надписи в честь знатного гражданина Аристона, сына Аттины ⁴⁸, мы узнаем, что херсонесцы по меньшей мере дважды посылали посольства к Римиталку, добиваясь заключения с ним военного союза, направленного, надо думать, против тавроскифов. Херсонес в это время был, видимо, уже независим от Боспора ⁴⁹, но должен был считаться с военным и экономическим потенциалом Боспорской державы. Боспорские надписи говорят о приведении в порядок по распоряжению Римиталка храмового хозяйства на азиатской стороне Боспора ⁵⁰, о сооружении какой-то башни в Гермонассе ⁵¹. Энергичный правитель, заботящийся об усилении Боспора, конечно, должен был обратить внимание и на сооружение укреплений в Танаисе. Длинная серия строительных надписей из Танаиса, повествующих о строительстве оборонительных стен, башен, ворот в этом городе боспорскими царями II и начала III в. н. э. ⁵², достаточно определенно свидетельствует о том значении, которое придавалось обороноспособности этого города — крайнего форпоста Боспорского государства на севере.

Наиболее ранней из танаисских строительных надписей до недавнего времени считалась надпись Евпатора ⁵³, но новое чтение надписи IOSPE, IV, 446, данное А. И. Болтуновой ⁵⁴, заставляет нас признать, что восстановление танаисских оборонительных стен, лежавших в развалинах еще со времени погрома Полемона, велось уже в царствование Савромата I. Данные раскопок тоже свидетельствуют о том, что строительство или восстановление городских укреплений в Танаисе было предпринято в начале, а не во второй половине II в. н. э. ⁵⁵ Строительных надписей времени царя Римиталка в Танаисе пока не найдено, но это не значит, конечно, что при нем не велись фортификационные работы. Находка плиты с личным знаком этого царя, которая была вделана в крепостную стену на одном из самых ответственных участков обороны города, служит свидетельством строительных работ, производившихся в правление Римиталка.

- ¹ В. В. Шкорпил. Заметка о рельефе на памятнике с надписью Евпатория. ИАК, вып. 37, 1910, стр. 31—32, № 19, рис. 9; он же. Отчет о раскопках в г. Керчи и окрестностях в 1909 г. ИАК, вып. 47, 1913, стр. 27, № 67 (14).
- ² E. Mercklin. Antiken in Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. JDAI, XLIII, 1928, стр. 453—455, рис. 165-b.
- ³ Э. И. Соломоник. Сарматские знаки Северного Причерноморья. Киев, 1959, стр. 104—105, № 48, рис. 486.
- ⁴ В. Ф. Гайдукевич. Боспорское царство. М.—Л., 1949, стр. 427—428; Э. И. Соломоник. Указ. соч., стр. 22 сл.
- ⁵ В. В. Латышев. Греческие и латинские надписи, найденные в Южной России в 1889—1891 годах. МАР, вып. 9, 1892, стр. 64.
- ⁶ А. И. Болтунова. Из черновиков В. В. Латышева. ВДИ, 1951, № 2, стр. 120 сл.; ср.: Э. И. Соломоник. Указ. соч., стр. 63.
- ⁷ В. В. Шкорпил. Боспорские надписи, найденные в 1910 году. ИАК, вып. 40, 1911, стр. 113.
- ⁸ В. В. Шкорпил. Заметка о рельефе на памятнике с надписью Евпатория, стр. 34.³
- ⁹ В. В. Латышев. Греческие и латинские надписи..., 1889—1891 гг., стр. 64; IOSPE, IV, 447.
- ¹⁰ В. В. Латышев. Там же, стр. 63—64.
- ¹¹ В. В. Шкорпил. Заметка о рельефе..., стр. 31—32, № 18, 19, рис. 8, 9; он же. Отчет о раскопках в Керчи... в 1909 г., стр. 27, № 67 (14).
- ¹² ДБК, табл. XXIX, 4; И. И. Толстой, Н. П. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, II. СПб., 1889, стр. 155, рис. 137; Э. И. Соломоник. Указ. соч., стр. 138, рис. 89.
- ¹³ В. В. Латышев. Эпиграфические находки 1901—1903 гг. ИАК, вып. 10, 1904, стр. 36, № 28.
- ¹⁴ Кроме того, крайне сомнительно, чтобы буквы, процарапанные на надгробии 1902 г., действительно обозначали бы дату: ср.: В. В. Латышев. Там же, стр. 36.
- ¹⁵ В. Ф. Гайдукевич. Указ. соч., стр. 427; Э. И. Соломоник. Указ. соч., стр. 23—25, 49 сл.; В. Д. Блаватский. Пантикапей. Очерки истории столицы Боспора. М., 1964, стр. 143.
- ¹⁶ Э. И. Соломоник. Указ. соч., стр. 24, 60, 61, рис. 13, 13а, 13б.
- ¹⁷ Там же, № 7, 8, 9, 17, 44, 45, 50, 52, 67, 89, 90.
- ¹⁸ Сама Э. И. Соломоник (там же, стр. 138, № 89) считает, что знаки на бляшках не совпадают со знаком Рискупорида III на танаисской плите, хотя и близки им. Нам представляется, что вся разница заключается только в повороте знака вправо или влево, что вряд ли может иметь решающее значение.
- ¹⁹ П. И. Сумароков. Досуги крымского судьи, II. СПб., 1805, стр. 127, рис. 19; D. Raoul-Rochette. Antiquités grecques du Bosphore Cimmérien. Paris, 1822, табл. IX, 5; F. Dubois de Montpéroux. Voyage autour du Caucase, стр. 74, табл. XXVla, 6; Н. Мурзакевич. Поездка в Крым в 1836 г. ЖМНП, 1837, март, стр. 679, № 6; А. Ашик. Боспорское царство, I. Одесса, 1848, стр. 115, № 43, табл. XII; ДБК, II, 1854, табл. XXI; Б. В. Кенне. Описание музея покойного князя Кочубея, I. СПб., 1857, стр. 207; В. В. Латышев. Сборник греческих надписей христианских времен из Южной России. СПб., 1896, стр. 105, № 99, табл. XI; А. Л. Бертье-Делагард. Надпись времени императора Зенона. ЗООИД, XVI, 1893, стр. 82 сл.
- ²⁰ В. В. Латышев. Этюды по византийской эпиграфике. ВВ, I, 1894, стр. 662 сл. = К надписи Евпатория. PONTIKA. СПб., 1909, стр. 201 сл.; В. В. Шкорпил. Заметка..., стр. 23 сл.
- ²¹ Э. И. Соломоник. Указ. соч., стр. 53.
- ²² В. В. Шкорпил. Заметка..., стр. 26 сл., рис. 1.

- ²³ Работами на этом участке руководил Д. В. Деопик.
- ²⁴ Вставка плиты со знаком без всякой сопроводительной надписи в оборонительную городскую стену с наружной стороны, да еще над входом, еще раз подтверждает, что знак этот мог принадлежать только царю.
- ²⁵ А. К. К о р о в и н а, Д. Б. Ш е л о в. Исследования юго-западного участка Танаиса в 1956—1957 гг. «Древности Нижнего Дона». МИА, № 127, 1965, стр. 33.
- ²⁶ Д. Б. Ш е л о в. К истории Танаиса. ВДИ, 1959, № 1, стр. 126, сл.
- ²⁷ В. В. Ш к о р п и л на основании стилистических соображений считал даже возможным относить рельефы обеих таманских плит «только ко второй половине I века по Р. Х. или в крайнем случае к началу II века» (В. В. Ш к о р п и л. Заметка..., стр. 35). Определение знака на плите 1890 г., как тамги Евпатора, показывает, что В. В. Шкорпил несколько занизил датировку.
- ²⁸ См.: Э. И. С о л о м о н и к. Указ. соч., стр. 35.
- ²⁹ См., например, там же, стр. 134, рис. 76, 78, 79, 80, 84.
- ³⁰ В. В. Ш к о р п и л. Отчет о раскопках... в 1909 г., стр. 27, № 67 (14).
- ³¹ П. О. Б у р а ч к о в. Общий каталог монет. Одесса, 1884, табл. XXVII, 11.
- ³² В. В. Ш к о р п и л. Отчет о раскопках в г. Керчи и в ст. Таманской в 1910 году. ИАК, вып. 47, 1913, стр. 65, № 63 (21).
- ³³ В. В. Ш к о р п и л. Отчет о раскопках в г. Керчи в 1908 г. ИАК, вып. 40, 1911, стр. 89, № 46 (9).
- ³⁴ IOSPE, II, 33.
- ³⁵ IOSPE, II, 32, 34, 354; IV, 201, 420.
- ³⁶ С предположением Б. И. Наделя (Боспорская надпись IOSPE, II, 33=ВДИ, 1948, № 3, стр. 212, примеч. 3), что выражение $\dot{\iota}\beta\iota\omicron\varsigma\ \kappa\tau\iota\sigma\tau\iota\varsigma$ объясняется заимствованием готовой формулы, применяемой к городу, фиасу и т. п., нельзя согласиться, так как, во-первых, само это словосочетание совершенно необычно и в готовом виде ни в каких надписях в качестве формулы не встречается, а во-вторых, механическая замена понятия ктист города, страны и т. п. понятием ктист определенного лица вряд ли возможна.
- ³⁷ А г г., PPE, 26.
- ³⁸ В. В. Л а т ы ш е в. Краткий очерк истории Боспорского царства. PONTIKA. СПб., 1909, стр. 114.
- ³⁹ См. об этом: А. И. Д о в а т у р. Римитак и Евпатор. ВДИ, 1959, № 4, стр. 35.
- ⁴⁰ J u l. C a p i t. Vita Ant. Pii, IX, 8.
- ⁴¹ F. C a r y. Histoire des rois de Thrace et des ceux du Bosphore Cimmérien, éclaircie par les médailles. Paris, 1752, стр. 64.
- ⁴² Ср. В. В. Л а т ы ш е в. Краткий очерк..., стр. 115.
- ⁴³ А. И. Д о в а т у р. Указ. соч., стр. 33—42.
- ⁴⁴ В. Ф. Г а й д у к е в и ч. Из истории Боспора во II в. н. э. Сб. «Древний мир». М., 1962, стр. 485—489.
- ⁴⁵ А. Н. З о г р а ф. Античные монеты. МИА, № 16, 1951, стр. 203.
- ⁴⁶ Хотя В. Ф. Гайдукевич, как ни странно, в той же статье ссылается на тот самый том «Вестника древней истории», в котором помещена работа А. И. Доватура.
- ⁴⁷ А. Н. З о г р а ф. Указ. соч., стр. 203, 204.
- ⁴⁸ IOSPE, I², 423.
- ⁴⁹ См.: В. А. А н о х и н. Монетное дело Херсонеса I—III вв. н. э. НЭ, IV, 1963, стр. 33.
- ⁵⁰ IOSPE, II, 353.
- ⁵¹ В. В. Ш к о р п и л. Новонайденные боспорские надписи. ИАК, вып. 63, 1917, стр. 110—111, № 2.
- ⁵² IOSPE, II, 427, 428, 431, 431 bis, 432, 433, 434, 435; IV, 447; А. И. Б о л т у н о в а. Греческие надписи в донских музеях. НЭ, V, 1965, стр. 75—83, № 1, 3, 4.
- ⁵³ IOSPE, IV, 447.
- ⁵⁴ А. И. Б о л т у н о в а. Греческие надписи, стр. 75—77, № 1.
- ⁵⁵ Д. Б. Ш е л о в. К истории Танаиса, стр. 123—124.

НАДГРОБНЫЙ РЕЛЬЕФ САРМАТСКОГО КРУГА

Особенности стиля позднескифских рельефов в общих чертах в литературе уже отмечались¹. За последнее время благодаря новому обильному материалу начинают вырисовываться своеобразные черты скульптурных надгробий синдов². Но вопрос о стилевом облике рельефов сарматского круга еще не ставился. Вместе с тем о процессах сарматизации культуры Боспора говорилось немало, однако не всегда достаточно конкретно. Расплывчатость понятия «сарматизация» в применении к искусству античных городов Северного Причерноморья обусловлена, в частности, тем, что само сарматское искусство остается до сих пор недостаточно изученным. Если вопросам развития сарматского звериного стиля, зооморфным мотивам в керамике³, сарматским скульптурным глиняным изделиям⁴, граффити⁵ и в особенности знакам и орнаменту на зеркалах⁶ было уделено внимание, то рельефам в этом отношении не повезло. Между тем процессы сарматизации культуры Боспора, возможно, наиболее ярко проявились именно в надгробных рельефах Боспорского царства первых веков н. э.⁷

Для полной характеристики искусства Северного Причерноморья I—IV вв. н. э. важно выяснить, с одной стороны, что конкретно внесли сарматы в художественную культуру античных городов и соседних народов Северного Причерноморья, и, с другой, — что было воспринято сарматским искусством из искусства других народов.

Представляется своевременным затронуть данный вопрос на примере анализа одного рельефа.

В 1935 г. на западном побережье Крыма, недалеко от позднескифского городища у с. Поповки, была найдена украшенная рельефом каменная плита с изображением всадника⁸. По всей вероятности, в этом месте был расположен некрополь, связанный с городищем⁹. Характер рельефа и условия находки позволяют толковать памятник как надгробие.

Рельеф на плите из с. Поповки изображает сцену охоты всадника на оленя (рис. 1). Этот мотив, связанный, быть может, с фракийским культом конного бега охотника¹⁰, встречается в надгробиях западного побережья Крыма¹¹. Памятник выполнен из плиты местного понтического оолитового пористого известняка светло-желтого тона. Поверхность его покрыта коричневатой патиной. Выходы подобного известняка находятся неподалеку от Поповки.

Надгробие неправильных четырехугольных очертаний суживается книзу, стороны его непараллельны; внизу имелся, очевидно, шип, впоследствии отбитый. Рельеф низкий, плоский, обрамлен со всех сторон выступающей рамкой. Размеры памятника: высота 1,09 м, ширина в верхней части 0,84, в нижней 0,73, толщина до 0,18 м. Ширина рамки от 4 до 6 см, высота ее до 3 см.

Сохранность надгробия сравнительно хорошая. Отбит правый нижний угол и шип, повреждены верхние углы, есть выбоины на рамке, пострадало лицо всадника. Тем не менее содержание рельефа и его композиция, за исключением двух деталей, о которых будет сказано ниже, достаточно ясны. Лицевая сторона обработана наиболее тщательно, боковые — грубее, тыльная — подтесана лишь местами. Надгробие не расчленено, подобно марьинскому, на ярусы.

Героизированному умершему, конному воину и охотнику, в композиции принадлежит центральное место. Он мчится на коне слева направо, повернувшись лицом к зрителю, и, держа в поднятой руке длинное, по-видимому сарматское, копье, преследует оленя. Корпус коня развернут по восходящей наклонной, задними ногами он как бы упирается в землю, передние — вскинуты. У коня массивная красиво изогнутая шея и небольшая морда. Обозначены грива, ухо, круглый выпуклый глаз, тяжелый длинный хвост.

Воин, слегка откинувшись, поднял правой рукой копье и отвел его назад для броска в оленя. Линия копья ритмически вторит движению коня и его корпусу. Лево́й, протянутой вперед рукой всадник на всем скаку осаживает коня, сжимая шенкелями его корпус. Ноги выдвинуты вперед, талия туго перетянута ремнем. Широкие плечи и грудь показаны в фас, бедра — в три четверти, ноги — в профиль. На правом бедре, по-видимому, меч. На всаднике рубаха с длинными рукавами, на полях ее заметны складки. Лицо, вероятно, безбородое, обрамлено длинными волосами. Возможно, что на голове шапка. В нижней части шеи коня заметен ремень сбруи, выше на шее и морде — ремни поводьев и узды.

Над головой коня справа в углу изображен мчащийся олень. У него длинный корпус и сравнительно короткие ноги, рога прижаты к туловищу, передние ноги вскинуты. Ниже коня — собака. Ее голова и туловище наклонены вперед. Поднятый вверх хвост закручен.

Традиционный для фракийских и позднескифских рельефов мотив охоты, в котором живы отзвуки культа всадника, коня и оленя, осложнен



1. НАДГРОБНЫЙ РЕЛЬЕФ
из с. ПОПОВКИ

мифологическими персонажами. В левом верхнем и в правом нижнем углах изображены фантастические существа, напоминающие сирен, у них человеческие круглые головы, повернутые в фас, и «птичьи» хвосты в виде треугольников. Глаза обозначены ямками, нос — рельефом, рот — черточкой. У нижней большой «сирены» как будто две птичьи лапы.

Всадник как бы прорывается между «сиренами», но его лицо, так же как и лицо «сирен», обращено к зрителю, тогда как животные — конь, олень, собака и птичьи хвосты предполагаемых «сирен» — изображены в профиль. Поворот лица в фас вносит в изображение оттенок торжественности, культовой приподнятости. В композиции совмещены и объединены в одно целое реальные (всадник, охота) и ритуальные фантастические мотивы («сирены»).

Нижняя «сирена» по размерам больше верхней. Это создает иллюзию пространственного построения композиции по трем планам: на первом — большая «сирена» и собака, которая как бы нападает на нее, на втором — всадник, на третьем — малая «сирена» и олень. Сцена рассчитана на обзор несколько сверху.

Поле рельефа воспринимается как степь. Ощущение ракурса усиливается тем, что правые ноги коня, находящиеся на переднем плане, опущены ниже, чем левые. Все эти элементы, не нарушая предельно плоскостной манеры выполнения рельефа, обостряют динамику композиции. В соответствии с сюжетом охоты фигуры строятся по наклонным линиям при стремительном движении слева направо и вверх. И даже мифологические персонажи подчинены этому строю. Отвечает этому ритму и асимметрическая структура надгробия с его наклонными гранями.

Одна из главных стилизованных особенностей рельефа заключается в том, что фигуры вырезаны по преимуществу под прямым углом. Границы их смягчены и сглажены лишь местами, например в фигуре собаки. Эта преобладающая резкость и линейность границ силуэтов усиливает в рельефе черты жесткости, примитивности, грубоватости. Памятник явно варварский, резко отличный от греческих рельефов.

И вместе с тем рельеф по-своему красив. Он не лишен декоративных качеств. Он как бы вырезан на доске, и мастер нашел гармоническое соотношение между силуэтами фигур и свободным полем рельефа. Изображение отличается динамичностью, выразительностью и декоративностью. Изготовлен он, безусловно, местным мастером и принадлежит, очевидно, могильнику, на далекой окраине которого много курганов и гробниц негреческого типа ¹².

Среди местного населения на западном побережье Крыма в первые века н. э. преобладали скифы и сарматы. К какому же кругу и к какому времени следует отнести надгробный рельеф из с. Поповки?

Сопоставление рельефа с позднескифскими убеждает, что общие черты ограничиваются по преимуществу сюжетными признаками. И там, и здесь изображается всадник с копьём в руках. Правда, у всадников в позднескифских рельефах и в изделиях греко-скифского художественного ремесла копья обычно короткие, тогда как в рельефе из с. Поповки копье длинное, напоминающее копья в изображениях сарматской конницы у отдельных всадников на фресках Боспора ¹³ и на рельефе Трифона из Танаиса ¹⁴. В позднескифских надгробиях, так же как и в надгробии из с. Поповки и в боспорских росписях, охота на оленя изображалась ¹⁵, тогда как на Боспорских стелах мы ее не видим. На фракийских вотивных рельефах довольно часто встречаются изображения охоты на кабана. Сиренообразных существ, изображенных на рельефе из с. Поповки, в надгробиях поздних скифов, Фракии и Боспора мы не встречаем.

Основное отличие рассматриваемого надгробного рельефа от греческих, фракийских, синдских и позднескифских заключается не столько в иконографических мотивах, сколько в стиле. Характер резьбы под прямым углом к полю рельефа заставляет вспомнить приемы резных рельефов на деревянных досках, широко представленных в этнографическом материале. Такого рода резьба с жесткими контурами не характерна для греческих и позднескифских рельефов, где грани фигур обычно закруглены,

смягчены и, как правило, пластичны ¹⁶. На Боспоре такая манера встречается, но по преимуществу в поздних сарматизованных надгробиях ¹⁷.

По приемам резьбы по камню и по некоторым другим иконографическим и стилистическим особенностям надгробие из Поповки можно сопоставить с рельефом из дер. М. Козырка на Бугском лимане, к северу от Ольвии ¹⁸. Перед нами явно варварское надгробие, в котором использовались мотивы, распространенные в стелах Фракии, встречающиеся также и на Боспоре (сцена инвеституры и охоты на кабана) ¹⁹. Силуэты фигур вырезаны теми же приемами, что и на рельефе, но стиль иной, более застывший, статический. Элементы движения сохранились лишь в сцене травли кабана двумя собаками, напоминающей аналогичный мотив в росписи склепа № 9 Неаполя Скифского ²⁰. Манера изображения животных на рельефах из Поповки и из М. Козырки имеет ряд общих черт: много общего в изображении собак и пропорциях коня, с характерным сильно вытянутым корпусом и несколько приподнятым у хвоста крупом. Разница лишь в том, что конь на рельефе из Козырки неподвижен, в рельефе же из Поповки он дан в движении. Стела из Козырки, возможно, votивная, а не надгробная: в ней сильнее выражен иератический культовый элемент, в особенности в сцене инвеституры. Стела примечательна тем, что на крупе коня и под конем вырезаны сарматские знаки. Они входят в смысловое содержание и композицию рельефа как составная его часть и ему одновременны. Сарматские знаки и стиль рельефа из Козырки уточняют его датировку (первая половина III в. н. э.) и позволяют предположительно отнести этот памятник к рельефам сарматского круга с явными признаками фракийских и позднескифских влияний.

Надгробие из Поповки, в котором больше динамики, принадлежит, вероятно, к более раннему времени. Скорее всего, оно выполнено в то время, когда близлежащее позднескифское укрепленное поселение у Поповки еще существовало, т. е. во II в. н. э. В это время в нем могли жить не только скифы и греки, но и сарматы. Сопоставление надгробия из Поповки с рельефом из Козырки позволяет выдвинуть предположение, что оба памятника относятся к рельефам сарматского круга, но различны по времени (первый относится ко II в., а второй — к первой половине III в. н. э.).

Это предположение станет более убедительным при сопоставлении надгробия из Поповки с группой варварских рельефов Боспора I—III вв. н. э. Среди боспорских надгробий самое позднее и по стилю наиболее варваризованное—это стела Хедосбия ²¹. В. В. Шкорпил по характеру письма датирует памятник концом III в. н. э. Те черты, что мы отмечали в рельефе из Козырки, получили здесь дальнейшее развитие (жесткость контуров, вырезанных под прямым углом, неподвижность коня, упрощение форм, плоскостность и линейность, условность, схематизм, преобладание графического начала над скульптурным). Варварский характер стелы гармонирует с негреческим именем царя, условными растительными мотивами орнаментации и сценой охоты в нижнем ее ярусе.

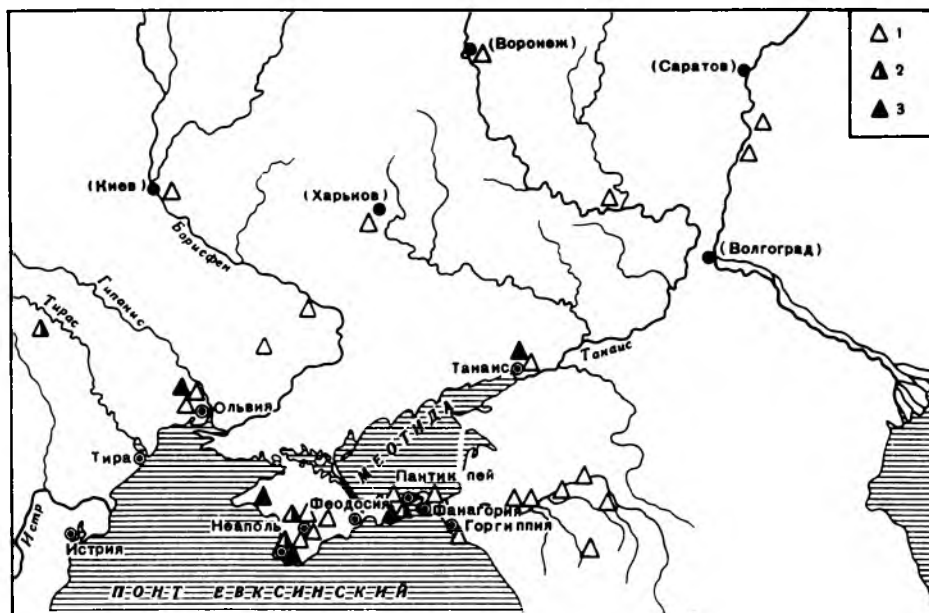
К более раннему времени мы склонны отнести фрагмент рельефа из Керчи, где изображен всадник с двумя копьями (рис. 2). Памятник выполнен из местного известняка (размеры — $0,36 \times 0,27$ $0,27 \times 0,06$). Работа примитивная, мастера-варвара. Силуэт спокойно стоящего коня, с характерным вытянутым корпусом, и воина вырезаны под прямым углом и изображены в наклонном положении, близком положению всадника на рельефе из Поповки. Поза коня совершенно неподвижна, ноги его сомкнуты, параллельны и прямолинейны. Живее изображен седок, обращенный лицом к зрителю; намечены глаза, нос, рот, в правой отставленной руке два длинных копья, изображенные вертикальными резными линиями. В левой, выдвинутой вперед руке поводья, также переданные резьбой. На воине рубаха с длинными рукавами. В общих чертах намечено седло. Изображение всадника наивное и неумелое рядом с надгробием из Поповки. В керченском фрагменте седок по отношению к коню непомерно велик. Изображение напоминает всадников на сарматских граффити.

Рельеф из Поповки выполнен с большим мастерством. И тем не менее общность стиля двух этих рельефов несомненна. При этом керченский рельеф входит в круг памятников, послуживших как бы исходным моментом в процессах формирования образов сарматских всадников с копьями сарматского типа, примером которых является всадник на надгробии из Поповки. Стилистая и, если так можно выразиться, этнокультурная основа всех четырех упомянутых памятников этого круга — общая. И несмотря на то, что они относятся к разному времени, от I до III в. н. э., все они сохраняют традиционную сарматскую манеру изображения как всадников, так и сцен охоты. Единство здесь не столько в сюжете, сколько в стиле.

Где же кроются истоки этого стиля? Думается, что они уходят своими корнями в резные, может быть, наскальные, а в отдельных случаях деревянные и костяные изображения, а также в рисунки на отдельных камнях, столь характерные для сарматов первых веков н. э. Может быть, наиболее законченное воплощение этот стиль получил в по-своему красивых сарматских знаках и в геометрически четком узорчатом орнаменте на зеркалах ²².



2. ФРАГМЕНТ РЕЛЬЕФА ИЗ КЕРЧИ.
КЕРЧЕНСКИЙ МУЗЕЙ. ИЗВЕСТНЯК



3. КАРТА РАСПРОСТРАНЕНИЯ САРМАТСКИХ ЗНАКОВ, АНТРОПОМОРФНЫХ СТЕЛ И РЕЛЬЕФОВ САРМАТСКОГО КРУГА

1 — знаки на камнях, ремесленных изделиях, монетах и т. д.; 2 — антропоморфные стелы со знаками; 3 — рельефы сарматского круга (со знаками и без знаков)

В голове коня на криворожской плите ²³, в рисунках животных и в знаках Стасовского склепа ²⁴, в граффити на стенах здания с фресками ²⁵, в геометризovaných росписях склепа № 8 Неаполя Скифского ²⁶, в узорах миниатюрных зеркал сарматского типа отражен единый и вместе с тем сложный процесс формирования сарматского стиля и его распространения не только в сарматской, но и в боспорской и позднескифской среде. Этот процесс, как можно убедиться по прилагаемой карте (рис. 3), охватывает широкие территории Северного, Северо-западного и Северо-восточного Причерноморья, в общем совпадающие с районами расселения сарматских племен и распространения сарматских знаков ²⁷.

Некоторые из особенностей сарматского стиля обусловлены общими процессами огрубения искусства поздней античности. В изображениях животных и в меньшей мере человека, в особенности на первых порах, в нем немало живых реалистических наблюдений; в орнаменте и знаках сказывается вкус к условности, линейности, геометризму, узорчатости. Иногда животные, люди и знаки изображаются рядом, на одном и том же

камне, плите, рельефе, на стенах склепа или здания (Криворожская плита, рельеф из Козырки, Стасовский склеп, граффити на стенах здания с фресками Неаполя Скифского). И тем не менее этот многогранный процесс с локальными особенностями в различных районах Причерноморья имеет, по-видимому, под собою единую этнокультурную основу и тесно связан в первую очередь с сарматской художественной культурой.

Отражение этого процесса, осложненного внешними влияниями, мы видим и в рельефах сарматского круга. В их числе одним из лучших и наиболее характерных по стилю можно признать надгробный рельеф из Поповки.

¹ М. И. Максимова, М. А. Наливкина. Скульптура. АГСП, стр. 322—332; П. Н. Шульц. Скульптурные портреты скифских царей Скилура и Палака. КСИИМК, вып. XII, 1946, стр. 44—56; он же. Надгробный рельеф из с. Марьино. СХМ, вып. III, Симферополь, 1963, стр. 3—10; А. П. Иванова. Искусство античных городов Северного Причерноморья. Л., 1953, стр. 115 сл.

² Н. И. Соколовский. Итоги работ Таманской экспедиции. Доклад на III общем собрании членов Одесского археологического общества, 26 сентября 1963 г.; см. его же статью в настоящем сборнике.

³ К. М. Скалон. Изображения животных на керамике сарматского периода. ТОИПК, т. I, Л., 1941, стр. 173—248.

⁴ П. Бенъковский. О терракотовых повозочках из Керчи. ИАК, вып. 9, 1904, стр. 63—71; Э. И. Соломонович. Сарматские знаки Северного Причерноморья. Киев, 1952, стр. 156—159, рис. 143.

⁵ АДЖ, стр. 298 сл., табл. LXXXIII.

⁶ Э. И. Соломонович. Указ. соч., табл. I; стр. 37, рис. VI; стр. 140—151, рис. 93—128; о знаках и орнаменте на зеркалах в той же работе на стр. 140—151.

⁷ А. П. Иванова. Скульптура и живопись Боспора. Киев, 1961, стр. 118 сл., стр. 138—149.

⁸ Теперь хранится в Бахчисарайском историко-археологическом музее, № 5836.

⁹ Курганная группа близ с. Поповки у б. дер. Ойбурчук, быть может, так-

же связанная с упомянутым городищем, обследована П. Н. Шульцем в 1934 г. Один из курганов был тогда же раскопан; см.: П. Н. Шульц. О работах Евпаторийской экспедиции. СА, III, 1937, стр. 254; он же. Евпаторийский район. Сб. «Археологические исследования в РСФСР (1934—1936)». М.—Л., стр. 275—276, рис. 76.

¹⁰ М. И. Ростовцев. Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре. ИАК, вып. 49, 1913, стр. 30 и сл.; АДЖ, стр. 439—431; G. Kazarow. Zum Kult des Thrakischen Reiters in Bulgarien. JOAI, Bd. XXIV, 1929.

¹¹ П. Н. Шульц. Надгробный рельеф из с. Марьино, стр. 4 и сл.; рис. 1—2.

¹² П. Н. Шульц. Евпаторийский район, стр. 275 сл., рис. 76. Судя по обломкам позднеэллинистических амфор, исследованная гробница относится к концу эллинизма (II—I вв. до н. э.). На близлежащих курганах с аналогичными гробницами собран подъемный материал как того же времени, так и более поздний (II—I вв. до н. э.). Очень возможно, что могильник, возникнув в эллинистическое время, прекратил существование тогда же, когда и прилегающее позднескифское городище у с. Поповки, т. е. во II в. до н. э. (см.: О. Дашевская. Раскопки южного Донузлавского городища в 1960 г. «Краткие сообщения о полевых археологических исследованиях Одесского государственного университета и Одесского государственного археологического музея». Одесса, 1961, стр. 51—58). Что

- касается характера гробниц, то они внешне напоминают сарматские деревянные ящики-гробы, суживающиеся к одной стороне, встречающиеся среди погребений Нижнего Поволжья и в других районах Сарматии (см.: И. В. С и н и ц ы н. Археологические раскопки на территории Нижнего Поволжья. Саратов, 1947, стр. 89, рис. 61; стр. 90, рис. 62; стр. 95, рис. 67; стр. 101, рис. 70).
- ¹³ АДЖ, табл. LXXVIII, 1.
- ¹⁴ Т. Н. К н и п о в и ч. Танаис. М.—Л., 1949, стр. 84, сл., рис. 41; АДЖ, табл. LXXXIV, 3. Следует заметить, что в изображениях сарматов с длинными копьями-пиками последние обычно зажимаются двумя руками, тогда как всадник нашего рельефа занес длинное копье правой рукой.
- ¹⁵ П. Н. Ш у л ь ц. Надгробный рельеф из с. Марьино, стр. 5 сл., рис. 1, 2; АДЖ, табл. LXXXIX, 1.
- ¹⁶ Классический пример стиля позднескифских рельефов представляет конный портретный рельеф Палака на коне, выполненный из местного крымского мшанкового известняка в конце II в. до н. э.; он найден на городище Неаполя Скифского и хранится в Одесском музее (П. Н. Ш у л ь ц. Скульптурные портреты скифских царей, стр. 44 сл., рис. 19—20; М. И. М а к с и м о в а, М. А. Н а л и в к и н а. АГСП. Скульптура, стр. 322, 324, рис. 42). Л. А. Ельницкий в своей статье «По поводу портретных скульптур скифских царей, Скидура и Палака» (СА, 1962, № 3, стр. 291) без какой бы то ни было аргументации назвал этот памятник «фракийским». Это чистейшее недоразумение, связанное с недостаточным знакомством автора с материалом.
- ¹⁷ А. П. И в а н о в а. Скульптура и живопись Веспора, стр. 143, табл. 92.
- ¹⁸ Отчет Б. В. Фармаковского, о раскопках в Ольвии. ОАК за 1909—1910. СПб., 1913, отдел I, стр. 100 сл., рис. 146; И. В. Ф а б р и ц и у с. Археологическая карта Причерноморья Украинской ССР. Киев, 1954, стр. 72, рис. 24; Э. И. С о л о м о н и к. Указ. соч., стр. 81 сл., рис. 36. Подробное описание и истолкование памятника дано в рукописной работе П. Н. Шульца о скульптуре скифов и сарматов (Архив ЛОИА, 1933, ф. 2, № 1446, стр. 287 сл.).
- ¹⁹ М. И. Р о с т о в ц е в. Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре, стр. 133 сл., табл. X—XI; М. М. К о б ы л и н а. Новый памятник боспорского искусства — стела Агафа. ВДИ, 1948, № 4, стр. 85 сл.; она же. Фанагория. МИА, № 58, стр. 78, рис. 23; G. I. K a z a n o w. Die Denkmäler des Thrakischen Reitergottes in Bulgarien. Budapest, 1938, табл. IV, 19—20; № 310, рис. 169; он же. Zum Kult des Thrakischen Reiters in Bulgarien, стр. 139, рис. 57; IGB, II, табл. 24, № 569; III, полутом 1, табл. 28, № 941; табл. 255, № 1542.
- ²⁰ П. Н. Ш у л ь ц. Раскопки Неаполя Скифского. КСИИМК, вып. XXI, 1947, стр. 20 и сл., рис. 7а.
- ²¹ В. В. Ш к о р п и л. Боспорские надписи, найденные в 1913 г. ИАК, вып. 54, стр. 65 сл., 1, 2, рис. 1, а, б.; А. П. И в а н о в а. Скульптура и живопись Боспора, стр. 143, табл. 91; В. Ф. Гайдукевич. (Боспорское царство, М.—Л., 1949, стр. 452, 606) датирует стелу второй половиной III в. н. э.
- ²² Э. И. С о л о м о н и к. Указ. соч., стр. 37, табл. VI.
- ²³ В. Ю р г е в и ч. Камень с загадочными знаками. ЗООИД, т. XV, 1889, стр. 505, 506; И. Н. М е щ а н и н о в. Загадочные знаки Причерноморья. ИГАИМК, № 62, 1933, стр. 4, 5, рис. 1; Э. И. С о л о м о н и к. Указ. соч., стр. 97 сл., рис. 43.
- ²⁴ АДЖ, табл. LXXXIII, 2.
- ²⁵ О. Д. Д а ш е в с к а я. Граффити на стенах здания в Неаполе Скифском. СА, 1962, № 1, стр. 173—194, рис. 1—18.
- ²⁶ П. Н. Ш у л ь ц. Тавро-скифская экспедиция. ИАН, т. IV, вып. 3, М., 1947, стр. 279 сл.; В. П. Б а б е н ч и к о в. Некрополь Неаполя Скифского. ИАДК, стр. 106—108, рис. 10—11.
- ²⁷ В основе нашей карты в качестве фона лежит карта распространения сарматских знаков, составленная Э. И. С о л о м о н и к (Сарматские знаки Северного Причерноморья, стр. 15, рис. 1).

Из истории александрийской эллинистической керамики

В собрании Государственного Эрмитажа хранятся две эллинистические вазы ¹, принадлежащие к группе александрийской керамики Гадра. Первые серии находок этих vaz были получены в результате производившихся в Александрии раскопок восточного некрополя Гадра, название которого было перенесено на соответствующую группу сосудов. В период конца IV—III в. до н. э. вазы Гадра, изготовлявшиеся, очевидно, в большом количестве, широко представлены во всех некрополях Александрии, встречаются они и за пределами Египта. В Эрмитаж две вазы Гадра поступили как покупки из Северного Причерноморья ². Сосуды отличаются один от другого по форме и характеру обработки тулова под роспись. Поверхность одной из vaz (Б3324) сохранена в цвете глины (рис. 1, 1, 2), тогда как другой (Б7649) — облицована белой обмазкой (рис. 2, 1, 2). В деталях орнамента оба сосуда имеют сходство, о чем речь пойдет ниже.

Ваза Б3324 покрыта весьма тонким, почти незаметным слоем прозрачного лака, так что поверхность сосуда сохраняет естественный светлый желтовато-розовый цвет глины, проступающей как бы сквозь «загар». Высота сосуда 0,37 м, наибольший диаметр тулова 0,26 м.

Среди форм сосудов Гадра преобладает гидрия. С этой формой эрмитажную vazу сближают две горизонтальные ручки на плечиках, редко встречаемые у амфор. Однако в отличие от гидрий третья — вертикальная — ручка отсутствует. Разъясняя преобладание формы гидрии среди vaz Гадра ³, Р. Пагенштехер в то же время указывает, что александрийские керамисты порою допускали отступления от этой обычной формы ⁴. Поэтому рассматриваемый сосуд, который мы вправе назвать амфорой, не выходит за рамки особенностей, свойственных керамике Гадра. У эрмитажной амфоры отсутствует характерная для большинства гидрий Гадра массивная ножка: вместо нее — широкий поддон. Такое своеобразие

в оформлении нижней части сосуда сближает ее с гидрией из Нью-Йорка, опубликованной Р. Пагенштехером ⁵. Эрмитажная амфора отличается от нью-йоркской гидрии отсутствием надписи на тулове и расположением ручек, которые слегка возвышаются над плечиками сосуда ⁶, тогда как ручки нью-йоркской вазы располагаются значительно ниже плечиков. Но в целом форма эрмитажной амфоры очень близка нью-йоркской гидрии; опубликовавший последнюю Р. Пагенштехер отмечает ее весьма небольшие размеры сравнительно с другими вазами. Эрмитажная амфора подходит также и на гидрию из Каирского музея, опубликованную К. Эдгаром ⁷. По размерам каирская гидрия больше эрмитажной (0,47 м), однако, за исключением венчика, ручек и деталей росписи, она в общем близка эрмитажной амфоре ⁸. Поверхность публикуемой амфоры покрыта поясками красного, черного и белого цветов. Белая краска, как наименее прочная, сохранилась лишь местами. От окрашенного в красный цвет венчика пояски спускаются к плечикам. Между двойными поясками черного цвета на горле нанесены красной краской четыре узкие полосы. На плечиках располагаются широкие и узкие полосы красного и черного цвета. Верхнюю часть ручек охватывает черная широкая полоска, которую, стреловидно спускаясь с каждой стороны ручки по тулову, разделяет широкий незакрашенный фриз средней части тулова на две зоны, украшенные стреловидными бутонами лотоса. Узор исполнен тонким слоем красной краски и плохо различим. Низ сосуда обведен двумя красными поясками. Орнамент из поясков — характерный элемент в росписи керамики Гадра. Бутоны лотоса отмечены Р. Пагенштехером и в росписи упомянутой гидрии из Нью-Йорка ⁹. Нью-йоркская гидрия по надписи на тулове датирована 271 г. до н. э. По-видимому, к тому же времени, т. е. к 70 годам III в. до н. э., следует отнести и рассматриваемую амфору ¹⁰. Не исключено даже, что эрмитажная амфора и нью-йоркская гидрия происходят из одной и той же керамической мастерской Александрии.

Вторая ваза эрмитажного собрания (Б7649) отличается от первой формой и манерой росписи тулова, хотя сюжет росписи тот же — бутоны лотоса стреловидных очертаний. Сосуд имеет вид небольшой приземистой амфоры с двумя горизонтальными ручками. Как отмечено выше, исходная форма гидрии не всегда выдерживалась александрийскими гончарами, чему мы имеем здесь яркий пример. Высота сосуда 0,31 м, наибольший диаметр тулова 0,25 м. Вазы, сходные по форме с эрмитажной амфорой, можно видеть среди сосудов из некрополя Шатби ¹¹ и в коллекции Каирского музея ¹². Глина буро-красноватая, темная с крупными включениями минералов черного цвета, по-видимому специально добавленных гончаром в тесто. Такая глина в керамике Гадра встречается весьма редко, но была все же отмечена при описании ряда сосудов из некрополя Шатби ¹³. Поверхность амфоры обработана следующим образом: непосредственно на глину нанесено покрытие черного цвета, поверх которого наложен слой белой обмазки, сохранившейся лишь на тулове и горле сосуда. Роспись



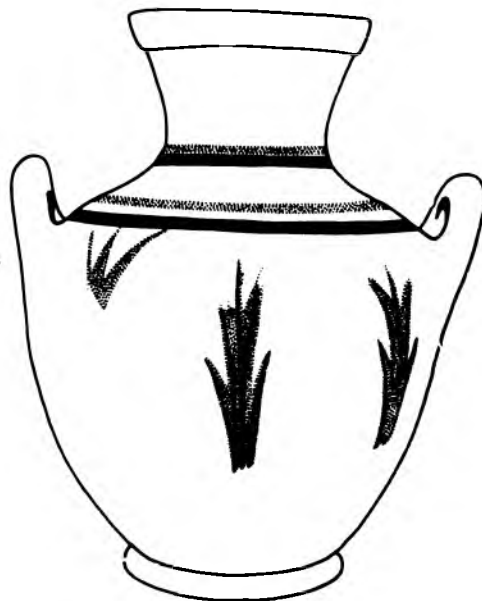
1. АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ РОСПИСНАЯ АМФОРА
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ БУТОНОВ ЛОТОСА
Эрмитаж. 1 — фото; 2 — то же, прорисовка

нанесена по белой облицовке: два красных и два черных пояска на плечиках, на тулове — небрежно исполненные красной краской стреловидные бутоны лотоса. Этот узор в более упрощенной схеме воспроизводит роспись тулова вышеописанной амфоры. Керамика некрополя Шатби, с которой мы сопоставляем рассмотренный сосуд, относится к последним десятилетиям IV — началу III в. до н. э.¹⁴ Из выделенных Р. Пагенштехером двух хронологических групп в развитии формы ваз Гадра¹⁵ в некрополе Шатби представлена ранняя группа этой разновидности александрийской керамики. Следовательно, эрмитажная амфора изготовлена не позднее первой четверти III в. до н. э. Таким образом, обе амфоры эрмитажного собрания относятся приблизительно к одному и тому же времени и входят в круг ранних образцов керамики Гадра.

Публикуемые амфоры — пример яркого своеобразия, присущего керамическому производству Александрии эллинистического времени и проявившегося в особенности в росписи ваз Гадра — гидрий, стамносов, кувшинов и т. п., предназначенных специально для употребления в качестве погребальных урн. Характерные типологические признаки ваз

Гадра, выявляемые прежде всего в системе росписи, позволяют разделить их на две основные группы: вазы с росписью на незакрашенном фоне, сохранившем естественный цвет глины, и вазы со светлой облицовкой ¹⁶. В зависимости от характера обработки поверхности тулова сосуда роспись могла быть или полихромной, или выполнена жидким черным лаком, которым наносились силуэтные рисунки. Обе эрмитажные амфоры расписаны не только с применением черного лака, которым исполнены пояски, но и с использованием красной и белой краски. Не вдаваясь в описание сюжетов росписи ваз тусклым черным лаком с геометрическими или растительными узорами ¹⁷, отметим, что широкое использование чернофигурной росписи в декоре ваз Гадра большинством исследователей трактуется как своего рода «архаизация» вазовой живописи. Причины подобной «архаизации» приводятся различные, однако мнения исследователей сходятся на том, что керамическое производство Александрии, в частности керамика Гадра, представляет одно из проявлений возрождения чернофигурной росписи. Последняя прослеживается в керамической продукции Апулии, Беотии, Кипра, а также Северного Причерноморья. М. И. Ростовцев отмечает в керамике Гадра влияние двух тенденций: с одной стороны, возрождение стиля росписи архаической эпохи, о чем уже упоминалось, с другой стороны, отражение существовавшего в Александрии эллинистического времени обычая хоронить прах победителей на состязаниях в урнах, которые представляли подражания панафинейским амфорам ¹⁸. Опубликованный недавно новый материал об эллинистических панафинейских амфорах углубляет наши знания о поступлении панафинейских амфор в Птолемеевский Египет и позволяет шире поставить вопрос о влиянии так называемых поздних панафинейских амфор на керамику Гадра ¹⁹. Р. Эдвардс приводит семь фрагментов панафинейских амфор, происходящих из коллекции Л. Бенакки в Александрии. Место их находки — некрополь Гадра. Любопытно в этом отношении свидетельство Афинейя, который сообщает, что на одном из празднеств при Птолемее IV Филопаторе в процессии несли 16 серебряных панафинейских амфор, представлявших, по-видимому, копии подлинных панафинейских амфор ²⁰. В упомянутой коллекции Л. Бенакки имеется гидрия Гадра, на тулове которой изображена панафинейская амфора эллинистического времени ²¹. Таким образом, проникновение панафинейских амфор в Александрию следует считать несомненным ²². В Александрии изготавливались чернофигурные амфоры, являвшиеся по форме и характеру росписи копиями поздних панафинейских амфор ²³. Вот почему в керамике Гадра так сильно отразилось влияние поздних панафинейских амфор, которые соответственно культовой традиции изготавливались в виде чернофигурных ваз. Влияние это особенно заметно на вазах Гадра с агонистическими сюжетами ²⁴.

Керамика Гадра не выходит за рамки конца IV—III в. до н. э. Р. Пагенштехер относит начало производства ваз Гадра к самому концу IV в. до н. э., т. е. к началу царствования Птолемея I Сотера ²⁵. Прекращение



2

2. АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ АМФОРА С БЕЛОЙ ОБЛИЦОВКОЙ И ИЗОБРАЖЕНИЯМИ БУТОНОВ ЛОТОСА
Эрмитаж. 1 — фото; 2 — то же, прорисовка

выпуска ваз Гадра относят ко времени правления Птолемея IV Филопатора (221—203 гг. до н. э.), т. е. к последней четверти III в. до н. э.²⁶

Эрмитажные амфоры входят в раннюю группу керамики Гадра.

Наличие ваз Гадра среди античных керамических находок Северного Причерноморья может быть понято в свете фактов, надежно засвидетельствованных археологическими и литературными источниками и подтверждающих сношения северопричерноморских центров с эллинистическим Египтом²⁷. Примечательно, что сведения, почерпнутые из архива Зенона о послах боспорского царя Перисада II при дворе Птолемея II Филадельфа²⁸, опубликованный Э. Р. Штерном материал, трактуемый им как александрийский импорт²⁹, и приведенные в данной статье два образца александрийского керамического производства по времени совпадают. В этой связи следует учесть высказанное Т. Н. Книпович предположение о появлении в Северном Причерноморье, именно на рубеже IV—III вв. до н. э., керамики с темной росписью по светлому фону, являющейся своеобразным отражением импорта александрийской расписной керамики³⁰. Весьма вероятно, что, по-видимому, первая половина III в. до н. э. была периодом наиболее оживленных связей между античными городами Северного Причерноморья и Птолемеевским Египтом.

¹ Инв. № Б3324 и Б7649.

² Ваза, инв. № Б3324, куплена в 1888 г. в Керчи у Кирьякова; ваза инв. № Б7649, происходит из б. коллекции Ленинградского историко-лингвистического института и числится поступившей в названную коллекцию из Северного Причерноморья.

³ Предпочтение, отдаваемое гидрии в качестве вместилища пепла умершего перед другими формами сосудов, следует рассматривать в связи с церемонией очищения и в свете бытовавших в Египте древнейших представлений, что смерть — результат нехватки воды. Гидрия, используемая в качестве урны, должна была выполнять свою основную функцию сосуда для переноски и хранения воды (R. Pagenstecher. Dated Sepulchral Vases from Alexandria. AJA, 1909, т. XIII, № 4, стр. 401).

⁴ R. Pagenstecher. Указ. соч., стр. 401.

⁵ Там же, табл. IX, 1. Гидрия, найденная в одном из восточных некрополей Александрии, хранится в Нью-Йорке. На тулове гидрии имеется надпись: Θαρσύφας θεορός Κρίς Ἀπολλωνίος διὰ Σαρπηφονοσιδ' Ἀλεξανδρινός... Надпись, исследованная А. Мерриамом (A. Merriam. Inscribed Sepulchral Vases from Alexandria. AJA, 1885, т. I, стр. 23) и Р. Пагенштехером (R. Pagenstecher. Указ. соч., стр. 406, 408—409), датирована месяцем Апеллеем 14 г. царствования Птолемея Филадельфа, т. е. 271 г. до н. э.

⁶ Так же расположены ручки у двух гидрий из некрополя Шатби (ср.: E. Breccia. La necropoli di Sciabbi. Le Caire, 1912, т. II, табл. XXVIII, № 48 и 49).

⁷ C. C. Edgar. Greek Vases. Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire, t. 56. Le Caire, 1911, табл. XVIII, № 26, 247.

⁸ Сходство с упомянутой нью-йоркской гидрией Р. Пагенштехер находит у гидрии из некрополя Марион на Кипре (P. Herrmann. Das Gräberfeld von Marion aus Cypern, 48. «Berliner Winckelmannsprogramm», 1888, стр. 37, рис. 23). Одна-

ко сходство кипрской гидрии, на которую ссылается Р. Пагенштехер, с нью-йоркской весьма отдаленное. Р. Пагенштехеру не были известны другие аналогичные вазы, поэтому он подчеркивал уникальный характер формы опубликованной им гидрии.

⁹ R. Pagenstecher. Указ. соч., табл. IX, 1. О манере исполнения указанного узора на гидрии из Нью-Йорка судить затруднительно, так как воспроизведение этой вазы в статье Р. Пагенштехера не передает деталей росписи.

¹⁰ Опубликованная К. Эдгаром гидрия из Каирского музея (№ 26, 247) тоже, очевидно, близка по времени (C. C. Edgar. Указ. соч., табл. XVIII, № 26, 247).

¹¹ E. Breccia. Указ. соч., т. II, табл. XLIII, 59. Весьма примечательно, что высота амфоры из некрополя Шатби почти та же, что и у эрмитажной амфоры, — 32 см.

¹² C. C. Edgar. Указ. соч., табл. XVIII, № 26, 248.

¹³ E. Breccia. Указ. соч., т. II, табл. XXXVIII, 49.

¹⁴ E. Breccia. Указ. соч., т. I, стр. 27.

¹⁵ R. Pagenstecher. Указ. соч., стр. 405—406.

¹⁶ Р. Пагенштехер по характеру обработки поверхности сосуда под роспись предлагает разделить вазы Гадра на три группы (R. Pagenstecher. Указ. соч., стр. 390). По системе подготовки тулова мы придерживаемся классификации ваз на две группы, как это предложено Э. Р. Штерном и М. И. Ростовцевым (М. И. Ростовцев. Александрийская эллинистическая ваза. «Памятники музея изящных искусств в Москве», вып. I—II, 1912, стр. 62). Эту точку зрения М. И. Ростовцев развивает в дальнейшем (M. Rostovtzeff. The Social and Economic History of the Hellenistic World, vol. I. Oxford, 1941, стр. 369).

¹⁷ Подробно о характере росписи ваз Гадра см.: R. Pagenstecher. Указ. соч., стр. 390, 393, 398—400;

- В. Д. Блаватский. История античной расписной керамики. М., 1953, стр. 244—245.
- ¹⁸ М. И. Ростовцев. Александрийская эллинистическая ваза, стр. 64.
- ¹⁹ G. R. Edwards. *Panathenaics of Hellenistic and Roman Times*. «Hesperia», vol. XXVI, № 4, 1957, стр. 320 сл. См. также: S. Daw. *Panathenaic Amphorae from Hellenistic period*. «Hesperia», V, 1936, стр. 50 сл.
- ²⁰ A then. *Deipnosoph.*, V, 199d—e.
- ²¹ G. R. Edwards. Указ. соч., стр. 348, табл. 7.
- ²² М. И. Ростовцев указывает на доминирующий характер афинского импорта в Александрию в конце IV — начале III в. до н. э. (M. Rostovzeff. Указ. соч., т. I, стр. 160—161).
- ²³ Подобная амфора, найденная при раскопках Ольвии (александрийский импорт), опубликована Б. В. Фармаковским (ИАК, вып. 8, 1903, стр. 28 сл., рис. 15 а, б, в, г). См. также: В. Д. Блаватский. Указ. соч., стр. 276.
- ²⁴ Примечателен факт существования панафинейских амфор эллинистического времени с чернофигурной росписью по белой грунтовке. (См.: G. R. Edwards. Указ. соч., стр. 276.)
- ²⁵ R. Pagenstecher. Указ. соч., стр. 390.
- ²⁶ Там же, стр. 405, 406.
- ²⁷ Р. Пагенштехер, суммируя данные о находках ваз Гадра вне Египта, называет только Кипр, Крит и Южную Россию, т. е. Северное Причерноморье (R. Pagenstecher. Указ. соч., стр. 396).
- ²⁸ H. Idris Bell. *Greek Sightseers in the Thayum in the Third Century B. C.* «Symbolae Osloenses», V. Osloae, 1927. См. также: Б. Н. Граков. Материалы по истории Скифии в греческих надписях Балканского полуострова и Малой Азии. ВДИ, 1939, № 3, стр. 260.
- ²⁹ Э. Р. Штерн. К вопросу об эллинистической керамике, ЗООИД, 1910, т. XXVIII, стр. 173. Т. Н. Книпович считает опубликованный Э. Р. Штерном материал в его основной массе продукцией ольвийских керамических мастерских, работавших под александрийским влиянием (Т. Н. Книпович. Из истории художественной керамики Северного Причерноморья. СА, VII, 1941, стр. 148).
- ³⁰ Т. Н. Книпович. Указ. соч., стр. 147.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АГСП — Античные города Северного Причерноморья. М.— Л., 1955.
АДЖ — М. И. Ростовцев, Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1913
АИБ — Археология и история Боспора. Сборник статей, т. 1, Симферополь, 1952
Ак.Ар. — Академия архитектуры
АП — Археологічні пам'ятки УРСР
АСГЭ — Археологический сборник Государственного Эрмитажа
БСЭ — Большая Советская Энциклопедия
ВВ — Византийский Временник
ВДИ — Вестник древней истории
ВИ — Вопросы истории
ВИА — Всеобщая история архитектуры
ГИМ — Государственный исторический музей
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
Г. Э. — Государственный Эрмитаж
ДАН — Доклады Академии наук СССР
ДБК — Древности Боспора Киммерийского, хранящиеся в Эрмитаже, СПб., 1854
ДГС — Древности Геродотовой Скифии. Атлас. СПб. 1860
ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения. СПб.
ЗООИД — Записки Одесского общества истории и древностей
ЗООА — Записки Одесского археологического общества
ИААН — Институт археологии Академии наук
ИАДК — История и археология древнего Крыма
ИАК — Известия археологической комиссии
ИАН — Известия Академии наук
ИБАИ — Известия на Българския археологическия Институт
ИГАИМК — Известия Государственной Академии истории материальной культуры
ИИАЭ — Институт истории, археологии и этнографии

- ИТУАК — Известия Таврической ученой архивной комиссии
КБН — Корпус боспорских надписей. Л., 1965
КСИА — Краткие сообщения Института археологии АН СССР
КСИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры
КСОГАМ — Краткие сообщения Одесского государственного археологического музея
КФАН — Крымский филиал Академии наук СССР
ЛОИА — Ленинградское отделение Института археологии АН СССР
МАР — Материалы по археологии России
МГУ — Московский государственный университет
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР
МХЭ — Материалы Хорезмской экспедиции
НЭ — Нумизматика и эпиграфика
ОАК — Отчеты археологической комиссии
ОГАМ — Одесский государственный археологический музей
ПИСП — Проблемы истории Северного Причерноморья в античную эпоху. Сборник статей, М., 1953
РАНИОН — Российская Ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук
РД — Русские древности в памятниках искусства и старины
СА — Советская археология
СГЭ — Сборник Государственного Эрмитажа
СХМ — Сообщения Херсонесского музея
ТГЭ — Труды Государственного Эрмитажа
ТГУ — Ташкентский государственный университет
ТИИ — Труды Института истории
ТОИПК — Труды отдела истории первобытной культуры Государственного Эрмитажа
ТЮТАКЭ — Труды ЮТАКЭ
ХАЭЭ — Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция
ХС — Херсонесский сборник
ЮТАКЭ — Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция
АА — Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts
AGBK — Allgemeine Geschichte der bildender Künste
AIA — Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica
AJA — American Journal of Archaeology
Arh. Ert. — Archaeologiai Ertesito. Budapest; 'Арх. 'Еф.—'Αρχαιολογική 'Εφημερίς
BCH — Bulletin de Correspondence Hellenique
F. D. Beazley, ARV — F. D. Beazley, Attic redfigure vase painter. Oxford, 1942

- BSA — Annual of British School at Athens
 CIL — Corpus Inscriptionum Latinarum
 «Corolla» — Corolla. Ludwig Curtius zum sechszigsten Geburtstag dargebracht. Stuttgart, 1937
 CVA — Corpus Vasorum Antiquorum
 D — S — Ch. D a r e m b e r g et E. S a g l i o. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. Paris, 1892—1919
 ESA — Eurasia Septentrionalis antiqua, Helsinki
 HKA — Handbuch der Klassischen Altertums-Wissenschaft
 HS — V. H o f f i l e r, B. S a r i a. Antike Inschriften aus Jugoslavien, Zagreb, 1940
 IGB — G. M i c h a i l o v. Inscriptiones graecae in Bulgaria repertae, vol. II, Serdicae, 1958, vol. III, 1, Serdicae, 1961
 Intercisa, II — Intercisa, II (Dunapentele) Geschichte der Stadt in der Römerzeit. «Archaeologia Hungarica». Series nova, XXXVII. Budapest, 1957
 IOSPE — B. L a t y s c h e v. Inscriptiones antiquae, graecae et latinae orae septentrionalis Ponti Euxini
 JDAI — Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
 JHS — Journal of Hellenic Studies
 JOAI — Jahreshefte des österreichischen Archäologischen Instituts in Wien
 JRS — Journal of Roman Studies
 K — W — G. K i e s e r i t z k y und K. W a t z i n g e r. Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin, 1909
 MAAR — Memoirs of the American Academy in Rome
 Mon.ant. — Monumenti antichi
 Mon.Piot — Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, Paris
 PPE — Periplus Ponti Euxini
 RA — Revue archéologique
 RE — P a u l y - W i s s o w a - K r o l l. Realencyklopädie des klassischen Altertums-Wissenschaft
 RM — Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts Römische Abteilung
 SCE — The Swedisch-cypris Expedition
 SPA — Survey of Persian Art
 Winter, Typen — F. W i n t e r. Die Typen der figürlichen Terrakotten. Berlin — Stuttgart, 1903, t. 1—2
 YCS — Yale Classical Studies

594077

СОДЕРЖАНИЕ

В. Д. БЛАВАТСКИЙ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ АНТИЧНОГО МИРА	5
СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ В. Д. БЛАВАТСКОГО	11
Н. В. АНФИМОВ	
КОМПЛЕКС БРОНЗОВЫХ ПРЕДМЕТОВ ИЗ КУРГАНА БЛИЗ СТ. ТЕМИЖ- БЕКСКОЙ	19
Г. Д. БЕЛОВ	
ХЕРСОНЕССКИЕ САРКОФАГИ	24
А. И. БОЛТУНОВА	
О КУЛЬТЕ ЗЕВСА СОТЕРА НА БОСПОРЕ	29
С. П. БОРИСКОВСКАЯ	
К ВОПРОСУ О КУЛЬТЕ АРТЕМИДЫ В АРХАИЧЕСКОМ КОРИНФЕ	39
И. Б. БРАШИНСКИЙ	
НОВЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ТЕРРАКОТОВЫЕ УКРАШЕНИЯ ИЗ ОЛЬВИИ	47
А. В. БУРАКОВ	
ИЗВЕСТКОВО-ГИПСОВЫЕ КАРНИЗЫ И ФРЕСКИ КОЗЫРСКОГО ГОРОДИЩА	53
А. И. ВОЩИНИНА	
РИМСКИЙ РЕЛЬЕФ — ПОРТРЕТ ДВУХ БРАТЬЕВ В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА	63
В. Ф. ГАЙДУКЕВИЧ	
ВОТИВ ГЕРЕЯ ИЗ МИРМЕКИЯ	70
И. Б. ЗЕЕСТ	
РЕЛЬЕФ ИЗ ГЕРМОНАССЫ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ГЕРАКЛА	77
Е. Г. КАСТАНЯНА	
АМАЗОНОМАХИЯ НА МОЗАИКЕ АПОЛЛОНИИ ИЛЛИРИЙСКОЙ	83
М. М. КОВЫЛИНА	
ГЛИНЯНЫЙ ТОРС ГЕРАКЛА ИЗ ХЕРСОНЕСА	92
Ю. К. КОЛОСОВСКАЯ	
КОЛЛЕГИИ ИМПЕРАТОРСКОГО КУЛЬТА В ДУНАЙСКИХ ПРОВИНЦИЯХ (ПО НАДПИСЯМ НОРИКА, ДАКИИ И ПАННОНИИ)	99

Г. А. КОШЕЛЕНКО О ЗАПАДНЫХ ВЛИЯНИЯХ В ТЕРРАКОТЕ МАРГИАНЫ	108
И. Т. КРУГЛИКОВА О КУЛЬТЕ ВЕРХОВНОГО ЖЕНСКОГО БОЖЕСТВА НА БОСПОРЕ ВО И—III ВВ. Н. Э.	110
В. И. КУЗИЩИН ТЕОРИЯ ПОЧВЕННОГО ПЛОДОРОДИЯ В РИМСКОЙ АГРОНОМИИ I В. ДО Н. Э.—I В. Н. Э.	116
Е. И. ЛЕВИ К ВОПРОСУ О КУЛЬТЕ АПОЛЛОНА ДЕЛЬФИНИИ В ОЛЬВИИ	124
Г. А. ЛОРДКИПАНИДЗЕ О КОЛХИДСКОЙ ВЕСОВОЙ СИСТЕМЕ	131
Н. М. ЛОСЕВА НЕКОТОРЫЕ НОВЫЕ АТРИБУЦИИ КРАСНОФИГУРНЫХ ВАЗ. ГМИИ . . .	135
И. Д. МАРЧЕНКО ИЗ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ПАНТИКАПЕЯ	140
И. С. НИКОЛАЕВ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ В КОМПОЗИЦИИ ГАРДСКОГО МОСТА	147
Н. А. ОНАЙКО О ЦЕНТРАХ ПРОИЗВОДСТВА ЗОЛОТЫХ ОБКЛАДОК НОЖЕЙ И РУКОЯ- ТОК РАНИХ СКИФСКИХ МЕЧЕЙ, НАЙДЕННЫХ В ПРИДНЕПРОВЬЕ . .	159
В. В. ПАВЛОВ ЕГИПЕТСКАЯ СТАТУЭТКА ЖЕНЩИНЫ ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ	177
Б. Г. ПЕТЕРС ОБ ИЗОБРАЖЕНИЯХ БОСПОРСКИХ КОРАБЛЕЙ НА ШТУКАТУРКЕ ИЗ РАСКОПОК ПАНТИКАПЕЯ	186
Ф. А. ПЕТРОВСКИЙ АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В КОМЕДИИ ОСТРОВСКОГО „НЕ БЫЛО НИ ГРОША, ДА ВДРУГ АЛТЫН“	197
В. И. ПРУГЛО ПОЗДНЕЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЕ БОСПОРСКИЕ ТЕРРАКОТЫ, ИЗОВА- ЖАЮЩИЕ ВОИНОВ	205
Г. А. ПУГАЧЕНКОВА ДЕВУШКА С ЛЮТНЕЙ В СКУЛЬПТУРЕ ХАЛЧАЯНА	214 ✓
Ю. А. САВЕЛЬЕВ КИПРСКИЕ СОСУДЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГМИИ	224
Н. А. СИДОРОВА КОРИНФСКИЙ КИЛИК ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ	228
А. П. СМЕРНОВ АНТИЧНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В КУЛЬТУРЕ НАСЕЛЕНИЯ СЕВЕРА ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ	237

Н. И. СОКОЛЬСКИЙ	
К ВОПРОСУ О СИНДСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ	243 ✓
Н. П. СОРОКИНА	
МРАМОРНАЯ КАПИТЕЛЬ ИЗ ОЛЬВИИ	259
Г. А. ЦВЕТАЕВА	
РАБОЧИЙ ИНСТРУМЕНТ В ВИДЕ ПАЛЬЦА	265 ✓
Д. Б. ШЕЛОВ	
ТАМГА РИМИТАЛКА	268
П. Н. ШУЛЬЦ	
НАДГРОбНЫЙ РЕЛЬЕФ САРМАТСКОГО КРУГА	278
И. Г. ШУРГАЯ	
ИЗ ИСТОРИИ АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ КЕРАМИКИ .	287
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	294

О Т РЕ Д А К Ц И И

Кроме работ, помещенных в сборнике «Культура античного мира», в редакцию сборника поступили еще статьи, перечисленные ниже. Статьи эти не могли быть включены в настоящий сборник ввиду ограниченности его объема и будут опубликованы в других изданиях.

- Э. А. Былимович (Ленинград)
Антропоморфные ручки бронзовых патер из собрания Эрмитажа
- О. Д. Дашевская (Москва)
Эллинистическая расписная керамика из северо-западного Крыма
- М. М. Лесницкая (Ленинград)
Мужской скульптурный портрет из Керчи
- А. П. Манцевич (Ленинград)
Парадный меч из кургана Солохи
- Л. П. Маринович (Москва)
Исократ и наемничество
- Е. М. Массон (Ташкент)
Две пальмирские скульптурные стелы из Мервского оазиса
- О. А. Махнева (Симферополь)
Расписной эллинистический сосуд из Неаполя Скифского
- Н. Н. Пикус (Москва)
Ирригационная система в номе по Р. Теб 703
- И. И. Саверкина (Ленинград)
Женский пальмирский портрет из собрания Эрмитажа
- Г. И. Соколов (Москва)
Особенности исполнения мраморных портретов VI в. н. э.
- Б. Тургунов (Ташкент)
Приемы фортификации античного Чоганиона
- В. И. Цехмистренко (Июшкар-Ола)
Керченский склеп 1961 г.
- Л. Н. Щеглов (Севастополь)
К вопросу о гладиаторских боях в Херсонесе Таврическом

КУЛЬТУРА АНТИЧНОГО МИРА

*Утверждено к печати
Институтом археологии АН СССР*

Редактор издательства Г. Ф. Дубовикова
Художник Н. А. Седелников
Технический редактор П. С. Кашина

Сдано в набор 19/XII 1965 г. Подписано к печати 15/VI 1966 г.

Формат 70×90^{1/16} Печ. л. 18,75+5 вкл.

Усл. печ. л. 22,81 Уч.-изд. л. 19,9

Тираж 6000 экз. Изд. № 468/66 Тип. зак. 3551 Т-08186.

Цена 1 р. 51 к.

Издательство «Наука»

Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука».

Москва, Г-99, Шубинский пер., 10