

379.44(с)71(с-м)

П-15

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ В МОСКВЕ

Памятники Государственного Музея
Изящных Искусств

ВЫПУСК V

МОСКВА

1926

379.44(с) 71(с-м)
П-15

7/М)
П15

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ В МОСКВЕ

ИЗ КНИГ
С.П. Григорова

Памятники Государственного Музея
Изящных Искусств

ВЫПУСК V

МОСКВА

1926

ПРОВЕРЕНО

15 ОКТ 2009

7
БИБЛИОТЕКА
Име. № 1632

Главлит. 43704 Москва, 1925 г.

Тираж 1.000 экз.

Нотопечатня Госиздата, Колпачный пер., 13. Тел. 11-85. Зак. 955.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

В настоящий сборник вошли статьи научных работников Музея Изыщных Искусств, посвященные описанию и определению некоторых памятников Музея. Только в одной из статей (Ш. М. Розенталь „Социальные основы голландского искусства“) разработана тема общего характера, не имеющая прямого отношения к определенным памятникам Музея, но так как эта работа, задуманная в связи с вновь образованным в Музее Отделом голландской живописи, представляет большой интерес, в связи с современным оживлением исследования в области социологии искусства, редакционная комиссия признала желательным включить ее в состав сборника.

Сборник является естественным продолжением старого издания Музея: „Памятники Музея Изыщных Искусств в Москве, вып. I—IV“, приостановившегося по условиям времени в 1913 г.

В связи с происшедшей в 1924—25 г. реорганизацией Музея и введением в него новых отделов: Картинной Галлереей старой западной живописи и Гравюрного Кабинета, расширяется, естественно, и круг тем, дающих содержание сборнику. На ряду с статьями о памятниках древнего востока и античных, в новых выпусках сборника найдут себе место и исследования в области скульптуры, живописи и гравюры в средние века и новое время. Материальные и типографские условия вызвали также изменение и внешнего вида издания, носящего, сравнительно с прежними выпусками, более скромный характер, однако, по возможности, не в ущерб изяществу и ясности шрифта и изображений.

В виду вышесказанного, настоящий сборник выпускается как выпуск V-й прерванного издания, хотя и в измененном виде, но под тем же общим заглавием.

Редакционная Комиссия: Н. И. Романов.
В. Е. Гиацинтов.
В. К. Шилейко.
А. М. Эфрос.



1



2

ПЕЧАТЬ ИЗ АШНУННАКА.

Печать VA 3113. Берлинского Музея ⁽¹⁾ (рис. 1) изображает шумерийского царя на троне, принимающего в аудиенции двух вассалов; младшего по возрасту и положению приводит за руку богиня государя ⁽²⁾. Маленькая чаша в царских пальцах, полная живой воды, должна напоминать о благодатности монарха и о благодарной верности вассала ⁽³⁾. Солнце и мениск у головы царя воспроизводят титул властелинов Ура: dingir zid * babbar kalammana „Добрый Месяц ⁽⁴⁾, Солнце своей страны“. Легенда на печати сообщает: Ur- * Nin-giš-zi-da [pa-te-si Aš-nun^{ki}] Ir-ra-ba-ni [DU-MU-NI] i-gi-iš „Ур-Нингишзида, патеси Ашнуннака, своему сыну Иррабани подарил“.

Имя этого патеси повторяется на нескольких клейменных кирпичах из Ашнуннака, изданных Rognon ⁽⁵⁾ и Radau ⁽⁶⁾. Стиль печати позволяет отнести ее к правлению последних государей Ура или к ранним временам Исина ⁽⁷⁾. Исходя из этих данных, Мейер полагал возможным заключить о синхронизме между династией Ура и князьями Ашнуннака, имена которых значатся на изданных Поньоном кирпичах ⁽⁸⁾. Одна подробность, ускользнувшая от наблюдательности Мейера, однако подрывает убедительность такого заключения: Берлинская печать есть палимпсест. Ее легенда врезана над вытертым первоначальным текстом и заведомо позднее самого цилиндра ⁽⁹⁾.

Подлинная дата цитированных памятников следует из наблюдений над одной московской геммой. Резанный провинциальным мастером, потертый гематитовый цилиндр № 4940 в собрании Московского Музея опоясан композицией, типичной для официальной глиптики времен расцвета аморрейской династии ⁽¹⁰⁾. Вавилонский царь, в коротком до колен военном платье, в круглой шапке, принимает адорацию стоящей перед ним с воздетыми ладонями богини, в длинной убранный воланами одежде и рогатой митре. Правая рука царя опущена вдоль тела, левая лежит на рукояти заткнутой за пояс булавы. Легенда на печати называет имя и общественное положение ее владельца: A-hi-ša-gi-iš [mār U-ku-un-pi-ia] arad I-ba-al-we-el „Ахишагиш, сын Укунпии, слуга Ибальвеля“. (рис. 2).

Delaporte прекрасно показал, носители каких высоких санов именуются обычно в заключительных строках таких легенд ⁽¹²⁾. Патрон, слугой которого себя рекомендует Ахишагиш, занимал почетное и независимое положение на высших ступенях чиновничьей иерархии Вавилонской молодой империи. Титулатуру этого сановника, пропущенную в публикуемой печати, сообщает надпись на одном из найденных Поньоном кирпичей ⁽¹³⁾: I-ba-al-we-el [na-ra-am * Tišpak] pa-te-si Aš-nun-na^{ki} „Ибальвел, любимый Тишпаком, патеси Ашнуннака“. Московская печать опре-

деляет таким образом хронологическое место Ибальвея и его предшественников Ур-Нинмар¹⁴⁾, Ур-Нингишиды, [. . . .] машу и Белакум, датируя их годами аморрейской династии. Эту дату предлагал уже предположительно, двадцать лет тому назад, Thureau-Dangin¹⁵⁾.

В. Шилейко.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1) V. Scheil, Recueil de Travaux XXIV p. 25; L. Messerschmidt, Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, Februar 1909 S. 131 № 82; A. Ungnad, Orientalistische Literaturzeitung 1909 № 4 Sp. 161; H. Prinz, Astralsymbolik, 1915 Taf. XII № 12.

2) Ср. изображение обеих богинь-хранительниц царя и патеси на печати с именем Ур-Намму.

3) См. К. 2401 col. III 2—14 (J. A. Craig, Religious texts I 24): (говорит Иштар) Напой их ключевой водой; железный жбан наполни ключевой водой и дай им со словами: „Вот, вы рассуждали в вашем сердце так: Иштар слаба, и что-де вы пойдете в ваши города и области и будете есть хлеб, и позабудете эту присягу. Нет, теперь вы пьете эту воду, и вы будете помнить и хранить эту присягу, которую я вам велела принести Ашурахиддину“.

4) Об этой формуле мне придется еще писать особо.

5) Muséon 1892 p. 253 № 2.

6) Early Babylonian History p. 433.—Кирпич с такой же надписью хранится в Эрмитаже.

7) Ср. печать Берлинского Музея с именем исинского царя Бур-Сина (V. A. 2720).

8) Geschichte des Altertums 1, 2 (1913) § 413 A.

9) Мне кажется, что бороды и шапки на вассалах равным образом прибавлены позже.

10) Начиная с Хаммурапи.

11) Такие царские изображения восходят в стеле Нарам-Сина, найденной Морганом в Сузах.

12) Revue Archéologique 1910 vol. 1; Revue d'Assyriologie X pp. 89—92.

13) Muséon 1892 p. 253 № 1.

14) Надпись на клейменом кирпиче в собр. Эрмитажа: Ur-*Nin-mar^{ki} [na-ra-am]

* Tis^{pak} [pa-te-si As-nun-na^{ki} „Ур-Нинмар, любимый Тишпаком, патеси Ашнуннака“.

15) Die sumerischen und akkadischen Königsinschriften, S. 174.

Глиняные сосуды и чаши архаического Египта б. собрания В. С. Голенищева.

Т. Н. Бороздина-Козьмина.

Темой настоящей работы является научное обследование глиняных сосудов и чаш архаического Египта б. собрания В. С. Голенищева в Государственном Музее Изящных Искусств.

Эта статья является одним из этюдов работы, посвященной изучению сосудов и чаш древнего Египта.

Собрание В. С. Голенищева содержит в себе до 200 сосудов и чаш, сработанных из глины и относящихся к разным эпохам существования Египта, начиная с эпохи архаической, кончая эллинистической. Главным образом хорошо представлены сосуды архаического периода; имеются почти все главные разновидности. Рассматриваемый материал исследуется впервые.

Отсутствие указаний местонахождения обследуемых памятников сильно затрудняло работу над ними и заставляло просматривать большое количество материалов для отыскания аналогий, за немногими исключениями это удалось сделать и снабдить научное описание каждого из памятников ссылками на литературу с аналогичными примерами.

Для выяснения некоторых вопросов, связанных с техникой и материалом глиняных сосудов и чаш, автор статьи обращался к помощнику директора Силикатного Института А. В. Филипову и получил от него некоторые указания специального характера.

Археологические изыскания доставили огромное количество гончарного материала, чрезвычайно разнообразного по форме и украшениям. По определению Ф. Питри одна архаическая эпоха дала до 1000 вариантов, теперь уже опубликованных.

Литература по изучаемому нами вопросу носит характер по преимуществу описательный, это главным образом отчеты, описания, как например в изданиях *The Egypt exploration Fund*, *The Egypt Research Account*.

Чрезвычайно велика заслуга Ф. Питри в деле изучения гончарного дела древнего Египта, ряд работ дает он в публикациях *The Egypt exploration Fund*, так, ему принадлежит издание *Малого Диосполя* ⁽¹⁾, где он прилагает выработанную им на основании появления, изменения и исчезновения различных форм глиняных сосудов и чаш доисторического Египта, схему последовательных дат. В этой же работе он дает очень удачное распределение по группам глиняных сосудов и чаш доисторического периода. Ф. Питри совместно с Квибеллем принадлежит издание

Негада (2) и Иераконполя (3), а также Абидоса (4), где большое место отведено гончарному производству Египта от эпохи доисторической до Среднего Царства. Кроме специальных работ Ф. Питри поместил главу о гончарном производстве Древнего Египта в своей книге „The arts and crafts of ancient Egypt“ (5).

В издании Эль-Амрах и Абидос (6) любопытны некоторые замечания Д. Рандаль Масивер о египетских глиняных сосудах и чашах эпохи доисторической в Эль-Амрахе. Эйртон и Лооту принадлежит „Pre-dynastic cemetery at el Mahasna“ (7). В большом труде Моргана „Recherches sur les origines de l'Égypte“ (8) также отведено место египетским гончарным произведениям эпохи архаической и приложены при этом цветные таблицы, правда с не всегда удачными зарисовками.

Капар в своей книге „Les débuts de l'art en Égypte“ (9) посвящает одну главу египетскому гончарному производству эпохи архаической и уделяет ей еще место в „Les origines de la civilisation Égyptienne“ (10).

Прекрасное собрание архаических египетских сосудов и чаш в Каирском Музее описано Квибелем в одном из томов Каталога Каирского Музея (11). Этому же автору принадлежит издание Эль-Каб (12). Биссингу принадлежит работа, посвященная глиняным сосудам, помещенная в одном из томов Каталога Каирского Музея (13). И еще в ряде работ, посвященных археологии и искусству древнего Египта, как-то у Швейнфурта (14), Штейндорфа (15), Масперо (16), Перро и Шипье (17), Сесиль Тоор (18) и других мы имеем ряд страниц, посвященных глиняным сосудам и чашам архаического Египта. Перечень работ, посвященных архаической египетской керамике имеется в Union académique internationale, в выпуске, составленном Капаром и вышедшем в 1922 году (19).

Надо отметить, что гончарное дело эпохи архаической являлось предметом большего количества обследований, чем таковое других периодов. Но большого основного труда, дающего полную картину развития гончарного производства в архаическом Египте, с введением, посвященным технической стороне дела, материалу и композиции все же не имеется, и многие стороны в области египетского гончарного производства остаются мало обследованными и вызывают ряд вопросов.

Бегло остановившись на литературе изучаемого вопроса, можно перейти к главным местам находок глиняных сосудов и чаш, к их материалу и технике.

Наиболее значительное количество гончарных произведений найдено в некрополях Верхнего Египта—множество чаш и сосудов найдено было в Абидосе, в Эль-Амрахе, в Туке, в Гебель-эль-Тарифе, в Негаде, в Малом Диосполе, в Гебелейне, в Эль-Махасне и других местах.

Материал, из которого выделялись сосуды и чаши эпохи архаической был двух сортов: или ил из Нила, или осадочная глина, обнажающаяся во многих пунктах на холмах.

При обжигании нильский ил давал керамику тона желтоватого или красноватого, сообразно температуре обжига.

Глина осадочная снабжала массу живым красным цветом.

В глину иногда примешивали кварцевый песок, щелочные плавни, мелко изрубленную траву и некоторые другие тела. Коричневый и черный цвет глины получался от смешивания с массой красящих веществ, в состав которых входила окись марганца, естественными залежами которого так богат Синай. Первоначальная глиняная масса становится с течением времени все более и более тонкой, состав ее разнообразится и улучшается.

В ранний период эпохи доисторической доминируют сосуды, сделанные из нильского ила с примесью песка, покрытые гематитом, с черным ободком. В позднюю доисторическую эпоху глиняная посуда представляет плотное тело, цвета светло-желтого с маленькими белыми частицами. В эпоху пирамид употребляли однородный материал, нежный, коричневого цвета.

В ранний период преистории глиняная посуда и чаши работали еще без гончарного круга, а от руки, порой можно даже заметить следы пальцев. Особенной тщательностью работы эти сосуды не отличались. К тому же мастер не всегда удачно выбирал глину. Долина Нила была снабжена в изобилии глиной, из которой египтяне могли выбирать часть наиболее подходящую для их работ, но это очевидно мастера не всегда делали, а пользовались тем материалом, который находился в той местности, в которой в данный момент проживал мастер. Затем, возможно, глина плохо промывалась, плохо промешивалась. Позднее появляется гончарный круг, на котором начинают выделывать сосуды и чаши.

Поверхность сосуда очень часто покрывалась слоем ангоба, так называется белое или цветное покрытие основного изделия тонким слоем более ценной глиняной массы другого цвета. Очень часто ангобом покрывались сосуды из простых грубых глиняных масс, чтобы маскировать грубую поверхность и сделать ее гладкой.

Ангобирование представляет таким образом один из способов дешевого украшения простых глиняных сосудов и чаш.

Ангоб наводился чаще всего в виде мути, либо на сырой необожженной глине, либо накладывался на ней после предварительного обжига. Чем тоньше слой ангоба, тем он прочнее. Поверхность сосудов и чаш иногда полировалась (лощилась).

Начиная с доисторических времен древний Египет уже знал обжиг, который и применялся в гончарном производстве. Правда, в более ранний период мы имеем дело с сосудами очень слабого и неравномерного обжига, а затем появляются уже образцы высокого обжига. На ряду с обжиганием сосудов на огне еще имеется в древнейшем периоде сушка на солнце.

Сосуды обжигались обыкновенно отверстием книзу, и борт бывал покрыт пеплом. Внутренность и борт сосуда, покрытого гематитом, чернела. Это являлось результатом химической реакции черной окиси железа.

Что касается формы глиняных сосудов и чаш, то рассматривая их на протяжении тысячелетий, начиная с эпохи доисторической, кончая эллинистической, можно наблюдать огромное разнообразие. Одна эпоха архаическая дала массу вариантов.

Большее количество глиняных сосудов и чаш раннего периода преистории было без выступающего края, без борта, а кончалось просто гладким краем. В позднюю же доисторическую эпоху выделывали главным образом сосуды с отогнутым краем.

Формы сосудов и чаш преистории Египта чрезвычайно разнообразны: закругленные, шарообразные, яйцевидные с ручками по бокам, цилиндрические, конусообразные сосуды с закругленным и заостренным дном, маленькие и большие, плоские и глубокие чаши.

Любопытно проследить ряд видоизменений некоторых типов на протяжении всего доисторического периода.

Наиболее ясным типом постепенного развития являются сосуды с волнообразными ручками: начиная с формы почти шарообразной с выпукло выступающими волнообразными ручками, затем переходя в форму

более вытянутую, узкую и высокую с ручками уже в виде просто волнистой линии, они кончают цилиндрической формой с шнурообразной линией вокруг.

В этом же периоде имеют место некоторые фантастичные формы сосудов, как-то: двойные, квадратные, с причудливым носиком, в форме птиц, рыб, животных, женщин. Во время двух первых династий сосуды становятся на вид более тяжелыми. На ряду с новыми формами продолжают существовать прежние, как например, сосуды, достигающие метра высоты и предназначенные для хранения пищи и напитков. В течение времени эта форма несколько видоизменяется, но продолжает долго существовать. Многие образцы тинисские и некоторые доисторические воспроизводятся гончарами эпохи Древнего Царства.

Переходя к украшениям глиняных сосудов и чаш можно отметить известную связь между формой сосуда и орнаментом покрывающим его. Ранними орнаментальными мотивами являлись белые полоски, подражающие корзиночному плетению. Изредка изображались фигуры человека и животных. Эта белая роспись клалась на фоне красного блестящего гематита. На вазах доисторических более позднего времени декоративные мотивы были написаны буро-красной краской на светлом красновато-желтом фоне. Они представляли собою или линии прямые, перекрещивающиеся, зигзагообразные и волнистые, иногда подражающие плетению, или ряд спиралей или трехугольников или имитацию дорогих камней и наконец изображения целых ландшафтов с людьми, животными, растениями и кораблями.

Наконец, некоторые типы сосудов были украшены выцарапанным (выгравированным) орнаментом, насеченным резцом, ножом или зубчатым гребнем и заполненным белой глиной.

Орнамент большей частью подражал корзиночной работе. Глина этих сосудов была черная. Выцарапанным же орнаментом, подражающим шнуру были украшены цилиндрические сосуды доисторической эпохи.

Прототипы этих сосудов были украшены волнообразными ручками.

В коллекции В. С. Голенищева имеются хорошие образцы доисторического гончарного производства, которые мы будем рассматривать по группам, так удачно скомбинированным Ф. Питри, и теперь принятым в египтологии. Обследование образцов нашего собрания и сопоставление их с другими памятниками уже изученными открывает нам возможность дать более детальные, чем имеющиеся до сих пор в литературе, характеристики принятых групп.

Самыми древними гончарными произведениями являлись сосуды и чаши красные с черным краем. Сделаны они были от руки, без гончарного круга. Материалом служила илистая глина с примесью песка, при чем нильский ил был смешан с песком постолько, поскольку он мог его содержать. Глина получалась гладкая, ее поверхность была сглажена гематитом и хорошо обожжена. Все эти сосуды были поставлены в огонь отверстием вниз на два дюйма в золу, и край, покрытый гематитом, чернел при чем в хороших образцах гематит не только превращался в черный цвет, но даже и полировался; химический процесс производил подобное действие.

Древнейшими типами в этой группе являются простейших форм чаши, находящиеся в самых ранних доисторических могилах (только в одном экземпляре), напр. в могилах Абади. Могилы эти небольшого размера—для скорченного костяка, лежащего обычно на боку и завернутого в шкуру.

Могилы эти являются самыми древними, хотя медь в то время была уже известна.

Наиболее ранними формами этой группы являются чаши и цилиндрические сосуды с черным ободком, которые позднее, но в течение первой половины доисторической эпохи переходят в блюда, в сосуды с закругленными и суживающимися книзу корпусами.

В рассматриваемой коллекции подобных сосудов не имеется, но в виде примера можно привести один подобный сосуд, из собрания, принадлежащего автору настоящей статьи. Сосуд этот имеет цилиндрическую форму и заканчивается сверху черным ободком. Поверхность покрыта гематитом, полирована. Выс. 25,5 см., обхват 38 см. Подобная форма встречается в Негаде, Махасне и других местах²⁰).

Следующей группой являются гончарные произведения красные, полированные. Уже в раннем периоде гончарное производство сделало успехи при обжигании, и под сосуды стали подставлять подставки, достигнув тем самым равномерного красного цвета, без черного ободка, который в это время считался дефектом, а позднее этому дефекту начинают подражать в целях эстетических.

Наиболее ранней формой этой группы является небольшая открытая чаша. Затем форма начинает варьироваться, сильно разнясь от форм с черным краем. Сфероидальная форма с отогнутым краем чрезвычайно характерна для этой группы гончарного производства. Форма бутылки с узким горлышком также обычна для нее. В зависимости от нагревания печи цвет переходит из пурпурно-красного в темно-оранжевый. В нашем собрании имеется небольшая чаша № 3985, (№ по инвентарю), необожженная, покрытая красной краской и отполированная. Выс. 5 см., диам. 13,5 см. Подобная форма была найдена в Негаде, Эль-Амрахе, Эль-Махасне, а позднее и в Дендере и в Абидосе²¹).

Довольно большую и глубокую чашу представляет № 5865; это—чаша, в которой В. С. Голенищев нашел во время раскопок в Гебель-Сильсиле череп. Чаша покрыта краской, полирована. Работа хорошая. Высота 9,5 см., диам. 20,5 см. Подобная форма встречается довольно часто в это время²²). Затем к этой-же группе можно отнести сосуд № 3983 с закругленными боками, с маленьким доньшком и немного отогнутым краем. Сосуд сработан на форме, поверхность покрыта ангобом, полирована. Слабый обжиг. На доньшке вырезана марка. Высота 24,5 см., обхват 53,5 см. Подобная форма найдена в доисторических и додинастических могилах, как, например, в Эль-Амрахе, Эль-Махасне²³).

Теперь можно перейти к гончарным произведениям красного цвета с орнаментом, исполненным белой краской. Этот класс существовал очень недолго. Наблюдается известная аналогия с гончарными произведениями современных Кабилов. Орнамент, украшавший сосуды и чаши этой группы главным образом имитировал плетение корзины, но имеются также изображения цветов, людей, животных и целой серии зигзагообразных линий. Из животных часто встречаются гиппопотам, антилопа, как и породы близкие к ней; затем изображения рыбы, птицы, крокодила, скорпиона, и еще некоторых других животных, из которых не всех можно точно определить.

Самые ранние чаши заполнялись орнаментом внутри, а более поздние его там не имели. Памятники этого класса находились в Негаде, Эль-Махасне, Абидосе и других местах.

В обследуемой коллекции имеются три чаши и два сосуда подобного рода. Наиболее примечательной является плоская, продолговатая

чаша № 2974 (Табл. I рис. 1); внутри ее рисунок, исполненный белой краской: изображен человек, держащий левой рукой лук и стрелы, а правой привязь, на которой он ведет четырех животных. Местами помещены изображения растений и трехугольников с вписанными в них меньшего размера трехугольниками с пересекающими их линиями.

Академик Б. А. Тураев издал эту чашу (единственная изданная вещь из гончарных произведений древнего Египта собрания Голенищева) в Памятниках Музея Изыщных Искусств ²⁴). Он считает, что нарисованная на чаше сцена может изображать ловлю быков для торжественного жертвоприношения фараонов. Четыре быка дают, по его мнению, указание на тех четырех быков, черного, белого, красного и пятнистого, которых фараон приносил в жертву в торжественных случаях. И если это действительно сцена ловли быков для торжественного жертвоприношения, то это укажет на применение обряда уже в такие ранние времена, говорит Б. А. Тураев, а само изображение можно будет считать одним из самых древних.

Однако есть некоторые обстоятельства, которые не дают принять это интересное толкование. Автор, пишущий эти строки, после ряда наблюдений над изображенными животными на обследуемой чаше, считает возможным сделать предположение, что представленные на чаше животные, собаки, а не быки, как указывалось ранее.

Внимательно остановившись на рассмотрении туловища, головы, хвоста и т. д. представленных животных, можно с гораздо большей уверенностью утверждать, что, как само туловище животного гораздо больше похоже на туловище собаки (породы близкой к борзой), чем на туловище быка, так и голова с оскаленной пастью и с торчащими кверху ушами, а также и поднятый кверху хвост совершенно не типичны для быка, а напротив характерны для собак, фигурирующих на древне-египетских памятниках (например на одной из фресок мастабы в некрополе Медума или на рельефе из гробницы Мера в Саккаре ²⁵). Всех четырех собак ведет на привязи человек, держащий лук и стрелы, повидимому охотник. Представленные трехугольники очевидно изображают горы, местами расположенные растения, быть может, олицетворяют заросшую местность.

На основании всего вышесказанного, можно будет сделать вывод, что на разбираемой чаше исполнена сцена охоты; в гористой местности, кое-где покрытой растениями, охотник (?) на привязи ведет стаю собак. В пользу высказываемого предположения может еще служить то обстоятельство, что Б. А. Тураев несколько сомневался в том, что на чаше изображены быки, он говорит следующее: „Что касается быков (?), то наивность изображения здесь доходит до крайности; рога можно принять за уши (или наоборот ?), а длинные, снабженные зубами пасти напоминают животных собачьей породы“ ²⁶).

Чаша покрыта буро-красной краской, рисунок, как было сказано, белой. Вся чаша полирована. Рисунок исполнен слабо, особенно голова человека, а также кисти его рук и ног, композиция неумела. Чаша сделана от руки, обожжена. Высота 5 см., обхват 62 см. Поступила чаша в коллекцию в реставрированном виде, она склеена из 11 кусков, ни одна часть не потеряна, только на местах склейки несколько пострадал рисунок.

К этой-же группе относятся еще две глубокие чаши, причем одна из них № 2271 (Табл. I рис. 2) внутри украшена орнаментом, представляющим трехугольники, вписанные один в другой, и трехугольники, заполненные

сеткой — в общем вся композиция образует звезду со вписанным кругом внутри.

Поверхность и внутренность чаши (за исключением дна) полированы, орнамент исполнен тщательно. Высота 8,5 см., диаметр 16,25 см. Подобные чаши встречаются в Эль-Махасне, Абидосе и других местах.²⁷⁾

Большой интерес представляет чаша № 2272 (Табл. I рис. 3), украшенная орнаментом и снаружи и внутри. По краю чаши тянутся две неровные линии, под ними изображены один за другим четыре животных (возможно из породы диких свиней?). Пространство между ними занято трехугольниками, заполненными пересекающимися друг друга линиями. Под животными проходит линия, под ней-же опять написаны трехугольники. Внутри чаши линейный орнамент в виде 8 групп по 3 линии, которые вертикально спускаются от края чаши вниз. Сработана чаша без круга. Поверхность и рисунок ангобированы. Обжиг чаши слабый. Выс. 11,5 см., диаметр 15 см.²⁸⁾ Из сосудов подобного типа в коллекции Голенищева имеется два, один из них продолговатый с отогнутым краем и плоским дном, № 2278 (Табл. II рис. 1) украшен орнаментом из шести рядов трехугольников, заполненных перекрещивающимися линиями, причем в первом ряду 5 трехугольников, во втором, третьем, четвертом и пятом рядах по шести и в шестом — четыре. На внутренней стороне края сосуда линейный орнамент (группы линий, по 5, по 4 линии). Сосуд сработан на форме. Обжиг слабый. Поверхность ангобирована, полирована. Высота 19 см., обхват 22,5 см.²⁹⁾

Интересен сосуд № 2277 (Табл. II рис. 2) с изображением животных (девять штук) аналогичных написанным на чаше № 2272. На внутренней стороне отогнутого края линейный орнамент (группа из трех линий). Сосуд сработан от руки. Обжиг слабый. Поверхность ангобирована. Высота 20 см., обхват 31,5 см.³⁰⁾

Особую группу образуют сосуды и чаши форм особенных, порой причудливых. Таковые имеются среди красных и черных гончарных произведений, например: квадратные бутылки, овальные чаши, иногда на ножках, двойные сосуды, имитация каменных сосудов, сосуды с носиком, сосуды в виде рыб и птиц и т. д. Все они принадлежат к раннему периоду доисторической эпохи. В собрании В. С. Голенищева их имеется немного; это тонкая овальная чаша № 3974 покрытая ангобом и обожженная. Выс. 4 см., обхват 45,5 см.³¹⁾

Затем круглый, несколько суживающийся книзу сосуд № 2046 (Табл. II рис. 3) с немного отогнутым краем, маленьким слегка выступающим донышком и причудливо посаженным на плече корпуса носиком, сработанный на гончарном круге, сосуд ангобирован, слабо обожжен и полирован. Носик заметно приделан отдельно. Высота 14,5 см., обхват 42,5 см.³²⁾

Любопытен сосуд № 3996 напоминающий собой каменный, овальной формы, с маленьким слегка выступающим донышком, двумя ушками по бокам и с немного отогнутым краем. Точеный на круге, с искусственно выравненной поверхностью, сосуд обожжен до состояния каменной массы, так называемый высокий обжиг. Выс. 19 см., обхват 33,5 см. Подобная форма встречается в Эль-Амрахе, Абидосе и других местах³³⁾.

Типичен для этой группы сосуд в виде рыбы № 2430 (Табл. II рис. 4): рельефно сделан хвост и поплавки, чешуя-же нанесена краской. Рот рыбы открыт, это и служило отверстием. Сосуд ангобирован, слегка раскрашен и обожжен. Длина 16 см.³⁴⁾

Теперь можно перейти к классу сосудов с волнообразными ручками. Этот класс на протяжении доисторического периода является наиболее видоизменяющимся. Форма почти круглого сосуда с волнообразными ручками проходит ряд изменений пока наконец не принимает форму цилиндрического, каменного сосуда с шнурообразной линией вокруг горлышка. Материалом служила твердая глина, хорошо обожженная или жирная без большой примеси песка. Орнамента на этих сосудах не имеется, за исключением шнурообразной линии и изредка перекрещивающихся линий. Последние из этих сосудов цилиндрической формы находились в гробнице Мина. Они видоизменяются в течение первой династии, пока не становятся сосудами в виде грубых трубочек.

Надо отметить, что волнообразные ручки являются характерными для ранней палестинской керамики. Манера выцарапывания гребнем являлась типичной, как для первой династии, так и для Иудеи. Обычно подобные сосуды употреблялись для пальмового масла. В описываемом собрании сосуда с волнообразными ручками не имеется, но опять автор статьи позволит себе привести подобный сосуд из своей коллекции. Закругленный, суживающийся книзу сосуд покоится на маленьком донышке и имеет небольшое отверстие с немного отогнутым краем. По бокам корпуса волнообразные ручки. Выс. 22,5 см., обхват 51 см. ³⁵).

В Голенищевском собрании имеется три сосуда цилиндрической формы, № 2279 (Таб. III рис. 1), украшенный орнаментом, исполненным красновато-коричневой краской (наверху ободок; по корпусу перекрещивающиеся линии), и вдавленным орнаментом (наверху волнообразная линия). Сосуд исполнен на гончарном круге, обожжен. По всей поверхности какие-то зачистки. Выс. 27 см., обхв. 28,5 см. Аналогичен сосуд № 3997. Выс. 21 см., обхват 28 см. Подобного рода сосуды были найдены в Туке, Эль-Махасне ³⁶).

Несколько иной тип представляет сосуд № 3955 с вдавленным шнурообразным орнаментом наверху. Высота 23 см., обхват 31 см. Подобная форма встречается в Эль-Махасне, в Абидосе, в Негаде и держится она до I династии. ³⁷).

Наиболее интересным классом доисторического гончарного производства является тот, к которому относятся сосуды, богато украшенные орнаментальными мотивами и целыми ландшафтами, исполненными бурокрасной краской. Самые ранние экземпляры современны сосудам и чашам с белым орнаментом, главным же образом этот класс был распространен в середине доисторической эпохи. Наиболее принятыми формами являлись сосуды шарообразные, яйцевидные, с закругленными боками и ручками по бокам.

Сосуды этого типа иногда подражают камню различных пород (мрамор, бреччия).

Наиболее интересна имитация известняка, представляющего, согласно определению Питри и Швейнфурта, ³⁸), ряд спиралей. Мало по малу эта спираль развивалась по мере того, как терялось представление того, что она означала собой первоначально и наконец декоратор удовлетворялся тем, что чертил одну или две больших спирали уже в виде орнамента. Некоторые декоративные мотивы заимствованы из плетения. Сосуды украшались линиями, изображающими покрывку из плетений, которыми сосуд был покрыт, при чем рисунок имитировал крупное или мелкое плетение. На некоторых сосудах имеется орнамент вроде шахматной доски, и наконец ряд сосудов заполнен совершенно случайно расположенными линиями.

Часто встречаются изображения трехугольников, которые очевидно представляли горы, в одном случае над этими трехугольниками были расположены фигуры людей и животных, ³⁹⁾. Одно из наиболее интересных изображений это растение, растущее в горшке, которое Швейнфурт ⁴⁰⁾ определил как алоэ и которое не принадлежало к флоре Египта, а являлось насаждением. Еще до сих пор алоэ сажают в Египте на кладбищах и помещают над дверями домов, как символ жизненной силы и как предохранение от дурного глаза.

Затем имеются еще изображения, похожие на иероглиф дерева \diamond i3m и очевидно обозначающие деревья. Повидимому Питри ⁴¹⁾ имел в виду эти рисунки, когда говорил о кустах, которые в связи с горами должны были обозначать пейзаж, среди которого находились люди, животные и лодки.

Изображения животных и птиц очень немногочисленны: это газели, антилопы, страусы или фламинго; хамелеоны и крокодилы появляются в исключительных случаях. Не часто встречаются фигуры людей, при чем изображения их бывают очень стилизованы. Иногда тело представлено в виде двух трехугольников, положенных один на другой, а вместо головы черный овал, руки же случалось, совсем не, указывались. Обыкновенно женские фигуры давались в той-же позе, которая являлась характерной для танца. Если допустить предположение, что женщина представлена танцующей, то можно будет предполагать, что фигуры, находящиеся перед танцующими, по определению Масивера ⁴²⁾ играют на кастаньетах.

Вообще же необходимо отметить, что обычно человеческие фигуры на сосудах подобного типа изображались или стоящими или идущими.

Наиболее примечательными рисунками являются часто изображаемые на сосудах ладьи. Сцены, где фигурируют ладьи с веслами, а иногда и с парусами, затем человеческие фигуры, животные среди гористого пейзажа с деревьями чрезвычайно оживляют гончарные произведения доисторического периода. Открытые на стенах Иеракополя ⁴³⁾ большего размера рисунки лодок убеждают, что на сосудах мы имеем дело с наиболее ранними изображениями лодок, этим самым опровергается возражение, что на сосудах были представлены не ладьи. По определению Питри число весел доходило до 60, что доказывает существование галер с несколькими дюжинами гребцов. На носу лодки привязана ветка дерева (быть может пальмы), чтобы служит защитой и тенью для сторожевого; иногда еще висит канат для причала. На корме помещается большое рулевое весло. В середине ладьи находятся две каюты. На одной из них помещен высокий шест со знаком, с эмблемой корабля. Среди этих эмблем встречаются знаки в виде гарпуна, сокола, слона, гор, гирлянд, полумесяца. Перекрещивающиеся линии олицетворяют собою очевидно стрелы богини Нейт. Две пары рогов и некоторые другие предметы до сих пор не раз'яснены. Можно думать, что рассматриваемый знак на шесте был знаком владельца ладьи или племени или порта, из которого выехала ладья.

На некоторых сосудах показан странный предмет, который трудно определить. Питри ⁴¹⁾ считает, что это мачта и парус и в таком случае его можно сравнить с иероглифом \diamond t3w, означающим ветер. Но еще важнее отметить, что в иероглифических знаках имеется изображение лодки именно с этим знаком, представляющим собою мачту и парус,

в качестве детерминатива он означает идти под парусами, абстрактно-же это *hntj* и значит идти против течения.

Швейнфурт⁴⁵⁾ видит в нем щит, сделанный из кожи, подобный которому употребляется у кафров и динков.

Затем на сосудах еще часто встречаются знаки в виде S, N, Z, которые трудно определить. Капар⁴⁶⁾ указывает на шпильки с украшениями в виде птиц имеющих форму S и думает, что изображенный на доисторических сосудах знак S есть упрощенное изображение страуса.

Знак \cup , изображенный в большом количестве на сосуде из Абади, найденном Питри⁴⁷⁾, Капар⁴⁸⁾ рассматривает, как упрощенное изображение женской фигуры с приподнятыми руками, но это объяснение не кажется очень убедительным.

Над лодками бывали иногда изображены люди (женщины, мужчины, мальчики), а также животные (как антилопы, газели) и птицы — это очевидно указывало на то, что лодки в гавани, а люди и животные находятся на берегу, хотя на некоторых изображениях можно думать, что люди находятся на самом корабле.

Представленные на сосудах трехугольники, повидимому означающие собой горы, холмы, затем деревья и кусты в общем создавали целый пейзаж.

Капар вместе со Швейнфуртом⁴⁹⁾ указывает на то обстоятельство, что лодки всегда изображены с левой стороны, объясняя это тем, что египтяне ориентировались к югу и что для них запад был направо, а восток налево, — потому и положение этих лодок указывает на то, что они плыли против течения.

В своей работе „*Les origines de la civilisation égyptienne*“ Капар⁵⁰⁾ выражает предположение, что изображенные на сосудах ладьи, принадлежали египтянам, поднимающимся по Нилу для завоевания новых царств. Он замечает, что гарпуны на шестах являлись характерным знаком ливийских провинций, другие же эмблемы подобны штандартам многих номов Дельты.

Быть может, по определению других ученых, на рассматриваемых сценах с ладьями в большинстве случаев были представлены погребальные процессии в лодках; для покойника и сопровождающих его устроены палатки, завешенные циновками.

Окружающие ладью водяные птицы свидетельствуют о Ниле, на берегах которого пасутся антилопы и газели. Затем можно еще предполагать, что подобными же плоскодонными лодками с приподнятой кормой и носом, повидимому, пользовались в то время вообще для передвижения, для перевозки товаров (живопись в ранних гробницах Иераконполя). Но существует еще противоположное мнение (Сесиль Торр),⁵¹⁾ утверждающее, что то, что определено как ладья, совсем не ладья, а вал; весла же — это скат, а каюты — башни, которые помещены при входе на этот вал.

Это возражение поддерживалось Лоре и Жекье⁵²⁾, внесшими некоторые новые варианты. Предполагая, что это поселение окруженное валом с растениями с эмблемой или тотемом племени, живущего в нем, Торр и Лоре указывают на то, что изображения газелей и страусов встречаются на этих сосудах над и под так называемыми ладьями, и что с ними никогда не встречаются вместе рыбы и морские животные, но примеры, приведенные Капаром⁵³⁾ опровергают это. На двух сосудах изображены ладьи, окруженные гиппопотамом, крокодилом и рыбами. Кроме перечисленных толкований имеется еще ряд предположений, но надо

думать, что определение рассматриваемых предметов ладьями, а ничем иным гораздо правдоподобнее других гипотез. Не говоря уже о форме, так напоминающей корабль, такие детали, как на приподнятом носу ладьи висит канат для причала, на корме находится рулевое весло и т. д., способствуют подтверждению этого объяснения. Что же касается перерыва между веслами, посредине, то это может быть объяснено условиями техническими, а именно сообразно форме сосуда мастеру повидимому было удобнее писать весла в разные стороны, вследствие чего и появляется перерыв. Наиболее интересные образцы рассматриваемых сосудов были найдены в Негаде, Абидосе, Эль-Амрахе и Абади. С приходом в Египет цивилизации фараонов этот класс сосудов перестал существовать. Обследуемое собрание Голенищева обладает несколькими сосудами этого интересного, богато украшенного класса. Из сосудов, покрытых спиралями в коллекции имеется два, один № 1851 (Табл. III рис. 2) шарообразной формы с двумя ручками по бокам и с отогнутыми краями. Поверхность покрыта орнаментом в виде сетки, волнообразных линий и спиралей. Сосуд сработан на форме, быть может горлышко сделано на круге. Форма разъемная из трех частей. Ручки приделаны отдельно, форма их цилиндрическая (внутри они проткнуты палочкой). Сосуд обожжен. Выс. 14,25 см., обхв. 66,5 см. Подобная форма встречается в эпоху доисторическую и додинастическую и найдена была в эль-Амрахе и в Махасне⁵⁴).

Сосуд № 2270 (Табл. III рис. 3) тоже формы шарообразной с плоским отогнутым краем и двумя ручками. Поверхность сосуда украшена орнаментом в виде спиралей (3) и волнообразных линий: две большие спирали заполняют почти весь корпус, третья же спираль помещена под одной из ручек. Волнообразные линии исполнены по краю сосуда, на корпусе, причем с одной стороны одна волнообразная линия над ручками, а с другой стороны под ручками. На доньшке две волнообразные линии. Сосудик сделан на форме из двух горизонтальных частей, обожжен. Рисунок ангобирова. Высота 8 см., обхват 29,5 см. Подобная форма встречается в эль-Амрахе, Туке и эль-Махасне⁵⁵).

Образцом орнамента, имитирующего плетение является сосуд № 2274 (Табл. III рис. 4). Овальной формы, с ручками по бокам, он почти сплошь покрыт зигзагообразными линиями, идущими горизонтально и вертикально. Сосуд сделан на форме, обожжен. Рисунок ангобирова. Выс. 10,5 см., обхв. 27 см. Подобная форма встречается в Абидосе и Ху и эль-Амрахе⁵⁶).

Сосудов, украшенных изображением лодок, людей, животных, птиц и деревьев имеется в коллекции Голенищева несколько. Можно начать с рассматривания сосуда № 2948 (Таб. IV рис. 1). Это сосуд с закругленными плечами, с корпусом, суживающимся книзу и покоющимся на маленьком доньшке. Наверху большое отверстие, край немного отогнут. На обеих сторонах корпуса изображены ладьи с множеством весел, по середине ладьи каюты, над одной из них шест с эмблемой. На одной из сторон сосуда изображена женщина с приподнятыми руками (как в танце) и перед ней мужчина, быть может с кастаньетами в руках. На другой стороне над каютами изображены страусы, под ладьей ряд знаков S. Под ними, по всем вероятностям, дерево, справа и слева от него 5 страусов. На одной из ручек исполнен орнамент в виде сетки, над ручкой дерево, под ручкой дерево и антилопа; на другой ручке тоже сетка, под ручкой пять изломанных линий, под ними дерево. По краю сосуда и на доньшке волнообразные линии. Сосуд сработан на форме из двух частей, внутри заметны швы, обожжен. Рисунок ангобирова. Высота 18,75 см., обхват 45 см. Подоб-



ные сосуды были найдены в Абидосе, в эль-Махасне и других местах⁵⁷). На сосуде № 2276 (Таб. IV рис. 2) также с обеих сторон представлены ладьи с каютами, причем на одной из них помещен шест с эмблемой. На носу помещена ветка, с ладьи опускается множество весел. Под ладьями изображен, очевидно, парус и мачта и ряд знаков S. Над ручками и на ручках волнообразные линии. Под ручками алоэ большого размера. Внизу сосуда изображены волнообразные линии. Сосуд очевидно был сделан на какой-то форме, а гончарный круг явился подсобным. Сосуд обожжен, рисунок ангобирован. Высота 21,5 см., обхв. 52 см.⁵⁸).

№ 2273 (Табл. IV рис. 3) тоже украшен изображениями лодок с двумя каютами, на одной из которых шест с эмблемой. На носу две ветви (очевидно пальмы). С ладьи спускается множество весел. Под одной ладьей изображены три страуса, под другой—два; между группами страусов помещены деревья. Над ручками и на самых ручках волнообразные линии. По краю сосуда полосы, на доньшке спираль. Сосуд сработан на форме, обожжен. Рисунок ангобирован. Высота 11,5 см., обхват 28 см.⁵⁹). Наконец, еще в обследуемой коллекции имеется два небольших сосуда за №№ 2269 и 2275 этого же типа с почти аналогичными рисунками: ладьи с обеих сторон, изображения деревьев, волнообразных линий. По краю сосуда полосы, на доньшке также. На одном из сосудов (№ 2275) над ладьями и под ними, а также и под ручками находятся знаки, значение которых трудно определить. Оба сосуда сработаны на форме, обожжены. Рисунок ангобирован. Размер № 2269: высота 8 см., обхват 21,5 см. и № 2275: высота 5,25 см. обхват 15 см.⁶⁰).

В доисторическую эпоху можно еще встретить один класс, правда, довольно неопределенный, но в то же время образующий самостоятельную группу, это гончарные произведения с грубой, шероховатой поверхностью. Наиболее характерна форма сосудов для пепла, зарываемого в могилу. В некоторых могилах их находили десятками и весящими от 20—30 фунтов каждый. Первоначальной формой является сосуд с закругленными плечами, с плоским дном и небольшим сверху отверстием, позднее эта форма переходит в коническую с широким отверстием. Другой тип, это маленький конический сосуд с узким отверстием, по добная форма находилась в могилах только по одному экземпляру, и пепла в них не было.

К этой же группе еще относятся чаши, затем различных форм сосуды с заостренным и закругленным дном.

В собрании Голенищева находятся несколько образцов с грубой, шероховатой поверхностью, так, например, чаша № 3981, небольшая, плоская, неправильной формы, грубой работы. Исполнена чаша на круге; обжиг слабый. Заметно механическое вмешивание известняка. Чаша ангобирована. Высота 3,75 см., диаметр 13—13,5 см. Подобная форма встречается и в более позднее время⁶¹).

Сюда же можно отнести и две глубокие чаши за №№ 3967 и 3970 с сильно суживающимся книзу корпусом, с краями несколько отогнутыми. В глине одной из чаш имеются волокнистые загрязнения, в другую же очевидно попало какое-нибудь постороннее тело, которое мастер и выковырнул. Работа чаш грубая, сработаны они на гончарном круге, снаружи и внутри тянутся выпуклые и вдавленные круги. Низ грубо отделан пальцами. Обжиг слабый. Размер № 3967: высота 8,25 см., диаметр 17,5 см. и № 3970: высота 8,75 см., диаметр 16 см. Подобная форма встречается до Древнего Царства⁶²).

В эту же группу памятников можно еще включить сосуд закругленной формы № 2950 с отогнутым краем и небольшим отверстием.

Этот сосуд, с грубо сработанной поверхностью, сделан на форме (отпечаток формы), вернее всего, естественной. Обжиг слабый. Высота 18,25 см., обхват 41,5 см. Подобная форма встречается в додинастическую эпоху и в первой династии, а также и в более поздние эпохи⁶³).

Совершенно особую группу составляют позднейшие гончарные произведения доисторической эпохи. Очень смешанные по своему материалу они были введены позднее других групп.

Форма их некрасива, уже упадочна. Чрезвычайно характерны большие сосуды с закругленным дном, которые употреблялись для хранения запасов пищи. Эту группу можно связать с историческими гончарными произведениями. Материал их твердый. Большие сосуды имеют розоватую поверхность. Небольшие же сосуды и чаши часто имеют цвет сомон и оранжевато-красный.

Последние экземпляры гончарных произведений, украшенных орнаментом и целым ландшафтом, а также и с волнообразными ручками имеют аналогичный с этой группой материал. Гончарные произведения из гробницы Мина схожи с рассматриваемой группой, образцы которой продолжают существовать до Древнего Царства.

В собрании Голенищева имеются сосуды этого позднего времени, эпохи додинастической и первых династий. Это сосуды №№ 3961 и 3317 большие, с заостренным книзу корпусом, с отогнутым наверху краем. Размер № 3961: высота 41 см., обхват 62 см. и № 3317: высота 40 см., обхват 62,5 см. На корпусе сосуда № 3317 вырезана марка. Подобные формы были найдены в эль-Махасне, Абидосе, Негаде⁶⁴).

Затем № 3954, сосуд с суживающимся книзу корпусом, с закругленными плечами и с отогнутым сверху краем. Высота 17 см., обхват 33 см. Подобные формы были очень распространены во время первой династии⁶⁵) и, наконец, сосуд № 3953 с почти аналогичным корпусом, но с довольно высоким и широким горлышком, которое заканчивается отогнутым краем. Высота 14 см., обхват 29,5 см. Подобная форма из архаической эпохи (Абидос) переходит в Древнее Царство (Дендера)⁶⁶).

На этом можно закончить обзор гончарных произведений архаической эпохи б. собрания В. С. Голенищева в Государственном Музее Изящных Искусств. Впервые обследуемые (за исключением одной чаши) образцы сосудов и чаш различных групп доисторического периода Голенищевской коллекции чрезвычайно характерны и дают представление о гончарном производстве архаического Египта.

Т. Бороздина-Козьмина.

ПРИМЕЧАНИЯ.

- 1) Diospolis Parva by Flinders Petrie. The Egypt exploration Fund. London 1901.
- 2) Nagada and Ballas by Fl. Petrie and J. E. Quibell. London. 1896.
- 3) Hieraconpolis I by J. Quibell with notes by F. Petrie. Egypt Research Account 1900.
- 4) Abydos by F. Petrie. The Egypt exploration Fund. 1902-1903.
- 5) F. Petrie. The arts and crafts of ancient Egypt. London 1900.
- 6) El Amrah and Abydos. 1899-1901 D. Randall Maciver, M. A. and A. C. Mace. The Egypt explor. Fund. London. 1902.
- 7) Ayrton and Loat. Pre-dynastic cemetery at el Mahasna.
- 8) J. de Morgan. Recherches sur les origines de l'Egypte. L'age de la pierre et des metaux. Paris 1896.
- 9) J. Capart. Les debuts de l'art en Egypte.

- 10) J. Capart. Les origines de la civilisation égyptienne. 1914.
11) Quibell. Achaic objects. Catalogue du Musée du Caire.
12) Quibell. El-Kab.
13) Bissing Tongefässe. Catalogue du Musée du Caire.
14) Schweinfurth. Ornamentik der ältesten Kultur. Epoche Aegyptens. Verhandl. d. b. Gesellschaft f. Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. 1897.
15) Steindorf. Eine neue art ägyptischer Kunst in Aegyptiaca.
16) Maspero. L'archéologie égyptienne.
17) Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans l'antiquité. Egypte.
18) Cecil Torr. Sur quelques prétendus navires égyptiens.
19) Union académique internationale classification de céramiques antiques. Céramiques Egyptienne par J. Capart. 1922.
20) Fl. Petrie. Diospolis Parva. Цветн. табл. и табл. II. Ayrton. Pre-dynastic cemetery at el Mahasna Pl. XXVIII—XXX.
21) Fl. Petrie. Diospolis Parva. Pl. XIII. Ayrton. Pre-dynastic cemetery 1911, Pl. XXXIV. De Morgan. Recherches sur les origines de l'Égypte. 1896. Page 152, fig. 380.
22) Fl. Petrie. Diospolis Parva, цветн. табл. Ayrton. Pre-dynastic cemetery at el Mahasna, Pl. XXXI, 22 a.
23) Fl. Petrie. Diospolis Parva. 1901 Pl. XIII, 46 f. Ayrton. Pre-dynastic cemetery at el Mahasna. 1911 Pl. XXXII, XXXV. De Morgan. Recherches sur les origines de l'Égypte. 1896. Page 154, fig. 418.
24) Памятники Музея Изыщных Искусств. Вып. I—II. Б. А. Тураев. Донстори-ческое блюдо Голенищевского собрания № 2947. Москва 1912.
25) De Morgan. Recherches sur les origines de l'Égypte. Paris. 1896 fig. 515 et 514.
26) Памятники Музея Изыщных Искусств. Вып. I—II, стр. 20.
27) Fl. Petrie. Diospolis Parva, Pl. II. Capart. Primitive art in Egypt, fig. 79. Quibell. Archaic Objects, Pl. 19, 20, 25 (11577). Ayrton. Pre-dynastic cemetery at el Mahasna, Pl. XXVI, 1. Randall Maciver and Mace. El Amran and Abydos Pl. XV, 7.
28) Ayrton. Pre-dynastic cemetery at el Mahasna Pl. XIV. Fl. Petrie. Diospolis Parva, Pl. XIV (внутренность чаши).
29) Capart. Primitive art in Egypt, fig. 85. Fl. Petrie. Diospolis Parva, Pl. XIV (подобная форма сосуда). Quibell. Archaic Objects, Pl. 20 (11531).
30) Fl. Petrie. Diospolis Parva, Pl. XIV, 93 b. Ayrton. Pre-dynastic cemetery at el Mahasna, Pl. XXVII, 12. Capart. Primitive art in Egypt, fig. 83 (подобная форма сосудов).
31) Fl. Petrie. Diospolis Parva, Pl. XIV. Fl. Petrie. Abydos. Part I, Pl. XL, 21. Abydos. P. II, Pl. XLII, 38.
32) Fl. Petrie. Diospolis Parva, Pl. XIV.
33) Fl. Petrie. Diospolis Parva, цветная таблица класса F 81 a. De Morgan. Recherches sur les origines de l'Égypte, p. 153 fig. 408.
34) Fl. Petrie. Diospolis Parva—цветная таблица кл. F 68. a.
35) Fl. Petrie. Diospolis Parva, цветн. табл. Ayrton. Predynastic cemetery at el Mahasna, XXXIII. Quibell. Archaic Objects, Pl. 29.
36) Fl. Petrie. Diospolis Parva. 51. XV, 63. De Morgan. Recherches sur les origines de l'Égypte, Pl. VII. Quibell. Archaic Obj., Pl. 31, 35. Ayrton and Loat. Pre-dynastic cemetery at el Mahasna. Pl. XXXIII 62a.
37) Fl. Petrie. Diospolis Parva Pl. II. Fl. Petrie. The royal tombs. 81.
38) Fl. Petrie. Nagada, p. 40. Schweinfurth. Ornamentik der ältesten Kultur-Epoche Aegyptens. Verhandlungen der b. Gesellsch. für Anthropologie, Ethnologie und Uhr-geschichte. 1897 pp. 397, 298.
39) Fl. Petrie. Nagada pl. IX VII, 17.
40) Schweinfurth. Ornamentik der ältesten Kultur-Epoche Aegyptens, p. 392.
41) Fl. Petrie. Diospolis Parva P. 16.
42) Maciver and Mace. El Amrah and Abydos p. 42.
43) Quibell et Green. Hieraconpolis, 11.
44) Petrie. Nagada, pl. LXVI. 6, 9, 10; p. 49.
45) Schweinfurth. Ornamentik, p. 399.
46) Capart. Primitive art in Egypt, p. 121.
47) Petrie. Diospolis parva, pl. XX.
48) Capart. Primitive art in Egypt, p. 121.
49) Capart. Primitive art in Egypt, p. 120. Schweinfurth, Ornamentik, p. 400.
50) Capart. Les origines de la civilisation égyptienne, p. 26, 27.
51) Cecil Torr. Sur quelques prétendus navires égyptiens. Anthropologie. 1898, p. 135.
52) Loret. Le mot . Paris. 1902. Extract from the Revue égyptologique, X. Jéquier, Histoire de la civilisation égyptienne. Paris. 1913, p. 83.

- ⁵³) Capart. Primitive art in Egypt, p. 209 fig. 84, 93.
- ⁵⁴) Quibell. Archaic objects, pl. 21 (11540). Capart. Primitive art in Egypt, fig. 86. Petrie. Diospolis Parva, pl. II. Randall, Maciver and Mace. El Amrah and Abydos, pl. VIII. Ayrton. Predynastic cemetery at el Mahasna, pl. XXV, 5.
- ⁵⁵) Morgan. Recherches sur les origines de l'Egypte. Pl. VI. Capart, Primitive art in Egypt, fig. 86.
- ⁵⁶) Morgan. Recherches sur les origines de l'Egypte, Pl. XV. Fl. Petrie, Diospolis Parva. Pl. II, XV.
- ⁵⁷) Petrie. Diospolis Parva, Pl. XX. Capart. Primitive art in Egypt, fig. 92, 94. Morgan. Recherches sur les origines de l'Egypte, Pl. II. Randall Maciver and Mace. El Amrah and Abydos. Pl. XIV.
- ⁵⁸) Quibell. Archaic Objects. Pl. 23, 24. Morgan. Recherches sur les origines de l'Egypte, Pl. VIII. Randall Maciver and Mace. El Amrah and Abydos, pl. XIV. Petrie. Diospolis Parva, pl. XVI. Capart. Primitive art in Egypt, pl. 91.
- ⁵⁹) Quibell. Archaic Objects, pl. 23, 24. Petrie. Diospolis Parva, pl. XVI, XX. Morgan. Recherches sur les origines de l'Egypte, pl. VIII, IX. Capart. Primitive art in Egypt, fig. 91.
- ⁶⁰) Quibell. Archaic Objects, pl. 23, 24. Capart. Primitive art in Egypt, fig. 95. Morgan. Recherches sur les origines de l'Egypte, pl. VIII, IX. Petrie. Diospolis Parva, pl. XVI, XX.
- ⁶¹) Petrie. Abydos. Part I, pl. XXVIII. Ayrton. Pre-dynastic cemetery, pl. XXXIV.
- ⁶²) Quibell. Archaic Objects, pl. 35. Petrie. Diospolis Parva, pl. XVII. Ayrton. Pre-dynastic cemetery at el-Mahasna, pl. XXXIV. Petrie. Abydos. Part I, pl. XXVIII.
- ⁶³) Ayrton. Pre-dynastic cemetery at el-Mahasna, pl. XXXIV, XXXV. Petrie. The royal tombs of the first Dynasty, part I, pl. XLII. Petrie. Abydos, part I, pl. XXXV.
- ⁶⁴) Quibell. Archaic Objects, pl. 33 (11762, 11764). Petrie. The royal Tombs of the first Dynasty, part I, pl. XL. Ayrton. Pre-dynastic cemetery at el-Mahasna, pl. XXXVII. Petrie, Abydos, part I, pl. XXXII, 98, XXXVI, 19.
- ⁶⁵) Fl. Petrie. The royal tombs of the first Dynasty. Part I, pl. VI, 8 (o).
- ⁶⁶) Fl. Petrie. The royal tombs of the first Dynasty, pl. XLIII. Petrie. Denderah, pl. XVI, 5, 7, 12.
-

Рельеф из Персеполя собрания Музея Изыщных Искусств.

А. С. Стрелков.

В собрании Отдела Классического Востока Государственного Музея Изыщных Искусств хранится фрагмент древне-персидского рельефа, который определялся до сих пор, как происходящий из Персеполя (см. таб. V рис. 1). Названный памятник был принесен в дар Музею гр. А. А. Бобринским ¹⁾.

Считая совершенно правильным местопроисхождение этого фрагмента, мы постараемся более точно установить принадлежность его к определенному зданию, декоративной частью которого он является, а равно и датировать его.

Фрагмент рельефа представляет собой плиту в $20\frac{1}{2} \times 15$ снт., толщиною в среднем в $5\frac{1}{2}$ снт. Материал—плотный известняк, с большой примесью битюма, который окрашивает камень в серо-бурый цвет ²⁾. Подобный известняк весьма характерен для Персеполя и служил материалом для рельефов, украшавших персепольские здания. Камень этот, повидимому, местного происхождения, так как, по отзывам посещавших Персеполь, в обилии находится в окрестных горах. На плите изображен в профиль по плечи, обращенный влево, воин. Лицо обрамлено острокопечной, густой, исполненной мелкими завитками, бородой и, данной в той же манере, пышной прической. Тонкий с легкой горбинкою нос и плотно сжатые тонкие губы контрастируют с миндалевидными, глубокосидящими глазами. На голове многодольная шапка. За спиной видна верхняя часть колчана с ремнем, идущим через левое плечо. На то же плечо надет лук, от которого сохранилась лишь верхняя часть. Тетива лука лежит на стенке колчана. В верхней части шапки, на брови, у виска и на щеке—мелкие выбоины. Рельеф низкий, исполнен в плоской манере. Рельефный контур дан круто, обрублено, тогда как в самом рельефном изображении переходы от шапки к волосам и от волос к лицу мягко моделированы. Maximum рельефной зоны— $1\frac{1}{2}$ снт.

Комментирование VII книги Геродота (61), где дано известное описание смотра Ксерксом персидских войск во Фракии, позволяет назвать изображенного воина персидским стрелком-гвардейцем. Десятитысячная персидская гвардия [Геродот VII, 83, Атений XII, стр. 514 (Teubner)], составлявшаяся из десяти отборных персидских, мидийских и сузанских полков, была одинаково одета (Геродот, VII, 62), с той лишь разницей, что вместо тиар, которые носили персы и мидийцы, сузанцы (kissioi Геродота) митры ³⁾. У Геродота (VII, 61), читаем: *Pérsai perì tēsi kefalēsi tiáras kaloménuš pilus aragéas* и т. д., и далее (VII, 62): *Mēdoi tēn aitén*

táiten estalménoi Medikê gar é skené kai ôi persiké (в таком же вооружении и мидяне, потому что это не персидское, а мидийское вооружение), тогда как у того же Геродота о сузанцах (kissioi) говорится: Kíssioi tá mén allá katá per Pérsai anti de tân pilon mitrefóroi êsan. Ручки копий персидских гвардейцев, как известно, оканчивались золотыми или серебряными яблоками, что и подало повод называть эти войска meloforoí. С такими копьями изображены они на персепольских рельефах и на Луврском фризе из Суз. По сравнению нашего рельефа с вышеупомянутыми изображениями не остается никакого сомнения, что мы имеем пред собой такого персидского стрелка.

Перед нами встает вопрос: к какому времени относится этот рельеф и с каким зданием из Персеполя он может быть связан, так как, насколько известно до сих пор, мы не имеем рельефных изображений персидских стрелков-гвардейцев помимо персепольских. В пользу происхождения рельефа из Персеполя говорит и материал, столь характерный для этой местности, на что мы уже указывали раньше.

Несмотря на ограниченный круг памятников ахеменидовского времени и сравнительную их доступность, древне-персидское искусство остается до последнего времени плохо изученным. Во всяком случае, хотя многочисленные издания и давали репродукции с этих памятников, ход развития ахеменидского искусства далеко не ясен. Помимо того порою отсутствие каких-либо указаний на обмеры самих рельефов ставит исследователя в весьма затруднительное положение.

На панели та́сара Дария ⁴⁾ мы имеем самые ранние из рельефных изображений персидских стрелков. Приблизительная величина этих фигур— $1\frac{3}{4}$ метра, при высоте панели в $2\frac{1}{2}$ м. и всего фундамента в 3 м. 30 см. ⁵⁾. Техника этих рельефных изображений, насколько позволяют судить репродукции, отличается большей грубостью и меньшей тщательностью, чем манера, в которой исполнены рельефы, ара́дана и дворца Ксеркса. Впрочем, отсутствие более детальных фотографий, чем те, которыми мы располагаем, не позволяет подробнее исследовать их технику. Во всяком случае мы имеем тут налицо ту каноническую композицию, которая обычно передает персидских стрелков гвардейцев. Это воины, данные в полный профиль. На головах у них тиары, о которых Геродот говорит, (VII, 61), что они были сделаны из плохо сбитого войлока. Одеты они в широкие кандии (kandús), которые подобраны на боках и падают крупными круглящимися складками. При беглом осмотре рельефов может создаться впечатление, что кандий запахивается сбоку. На изображениях персидских и мидийских воинов en face ⁶⁾, которые мы имеем на рельефах ара́дана Ксеркса и рельефах гробниц, кандий запахнут спереди или, вернее—имеет вертикальный разрез спереди, обнаруживая за распахнувшимися полами подборы нижней одежды, сходной с римской туникой. У стрелков-гвардейцев рельефов та́сара Дария колчан и лук надеты на левое плечо. Перед собой они держат обеими руками обращенные острием вверх копья, ручки которых заканчиваются шарами (яблоками). Прикрепленный к верхней части колчана пучок кисточек объяснялся некоторыми исследователями (Andreas, Herzfeld), как связка наконечников для стрел.

Изображения персидских стрелков на рельефах та́сара, как мы уже указали выше, хронологически наиболее ранние из известных нам изображений персидских гвардейцев и являются как бы каноном для всех последующих подобных изображений. Та́сара Дария была выстроена самим Дарием, о чем, во первых, говорит плита (Dar. Per. a.), прикрепленная

к дверному обрамлению главного зала, и что, во вторых, подтверждается плитой Ксеркса (*Xerx Pers a*), где указывается, что этот *hadish* (жилой дом) выстроен его отцом Дарием. Что касается надписи Артаксеркса III *Ochos'a*, то она не может быть отнесена ко всему зданию, как на то правильно указал Herzfeld ⁷⁾, а говорит лишь о постройке лестницы, (на обращенной на запад стороне дворца, к которой она прикреплена). Во всяком случае, на протяжении ахеменидовского искусства от Дария (521—485) до Артаксеркса III (361—336), не только общая схема рельефных изображений персидских стрелков остается неизменной, но и мельчайшие детали те-же. И быть может, яснее на этих, чем на каких-либо других памятниках древне-персидского искусства, убеждаемся мы, что это искусство, лучше всего представленное в Персеполе, от широкой манеры, в которой исполнен рельеф Дария в Бизутуне, (520—19), ⁸⁾, через строгость и даже некоторую сухость рельефов времени Ксеркса, пришло к шаблонным схемам, которые мы имеем в рельефах персепольского дворца Артаксеркса III *Ochos'a* ⁹⁾.

Фактура рельефного фрагмента из собрания Музея Изыщных Искусств чужда той своеобразной грубости, в которой исполнены рельефы *taçara* Дария. Но ей несвойственна так же плоскостность и схематичность рельефов времени последних Ахеменидов. По сличении нашего фрагмента с хранящимся в передне-азиатском отделе Государственного Музея в Берлине гипсовым слепком с рельефа из персепольской *aradâna* Ксеркса, не остается никакого сомнения, что мы имеем дело с памятниками одной эпохи и исполненными, если не рукой одного мастера, то восходящими к одному и тому же общему оригиналу (см. табл. V рис. 2). В обоих рельефах у нас налицо та же умелая, быть может, немного сухая лепка тела, та же тщательная разделка волос, тот же строгий немного слишком резкий контур всего силуэта.

Остается решить вопрос, к какому зданию времени Ксеркса должен быть отнесен наш рельеф. Из персепольских зданий два,—так называемое „центральное строение“ и стокOLONный зал, начатые при Дарии, были достроены и отделаны Ксерксом и два были выстроены им самим,—это *hadish* (дворец) и *aradâna* Ксеркса ¹⁰⁾. Из четырех названных зданий т. называемое „центральное строение“ среди своих рельефных украшений не имеет вовсе изображений персидских стрелков-гвардейцев. Что касается до рельефов панели дворца Ксеркса, то приведенные Flaudin и Coste ¹¹⁾ обмеры фундамента этого здания, заставляют предположить, что высота фигур этих рельефов равна около 2 м. 20 см. при общей высоте панели в 2¹/₂ м., тогда как высота фигуры нашего фрагмента должна быть около 60 см. (включая шапку) из расчета семи голов в человеческой фигуре, пропорция, которая соблюдена во всех ахеменидских рельефных изображениях, поскольку позволяют судить несовершенные фотографии и зарисовки. Приходится также отбросить предположение о принадлежности фрагмента к рельефам, изображающим аудиенцию у царя в стокOLONном зале. ¹²⁾ Высота этих обоих, парных рельефов, украшавших дверь задней стены главного зала, равна 8 метрам при 3 м. 45 см. ширины, откуда высота фигур гвардейцев, расположенных в пяти данных друг над другом рядах, долженствующих передать тот строй, сквозь который проходит получающий аудиенцию, равна приблизительно 1¹/₄ метра.

Одно из немногих указаний на высоту рельефных изображений персидских стрелков, данное Flaudin и Coste по поводу рельефов на лестницах *aradâna* Ксеркса, заставляет предположить, что мы имеем

дело с фрагментом рельефа не только определенного здания, но и определенной части его. На стр. 61 текста работы Flaudin и Coste читаем: „Sur chacune d'elle (плиты перил лестницы) est sculpté une petite figure de soixante centimetres representant un garde la lance en main avec l'arc et le carquois sur l'épaule“. Это, как было указано выше, размер фигуры нашего рельефа.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1) Происхождение рельефа остается невыясненным. Имеется сведение, что он был приобретен в 10-х годах текущего столетия на одном из рынков Москвы у старьевщика-перепродавца.

2) Ср. Herzfeld. Pasargadae „Klio“ VIII (1908) стр. 33. прим. 1. Анализ, произведенный Др. W. W. Sander'ом темного камня из Naksh i Rostam показал, что это пробитюменный известняк с небольшой примесью железа и кремня.

3) См. Sarre und Herzfeld, Iranische Felsreliefs. Berlin 1910. Herzfeld в Nachtrag zu Kapitel II—III (стр. 250).

4) См. Andreas und Stolze, Persopolis. Berlin, 1882. taf. 43, 44, 45. Sarre und Herzfeld, op. cit. рис. 64. Sarre, Die Kunst d. alten Persien. Berlin, 1923. t. 19.

5) Flaudin et Coste, Voyage en Perse pendant 1840—41. 6 т. Paris, 1843—54 pl. 116 et. 119. текст стр. 102—103.

6) См. Sarre op. cit. t. 25.

При изображении en face на ахеменидовских рельефах голова и ноги даются в профиль, — туловище с лицевой стороны.

7) Sarre und Herzfeld op. cit. t. 126.

8) King and Thomson. The sculptures and inscriptions of Darius the Great on the Rock of Behistun. London, 1907, а также Woermann Kunstgeschichte t. I, taf. 24,

9) Andreas und Stolze, op. cit. табл. 26 и 27.

10) См. Sarre und Herzfeld, op. cit. стр. 108, а также рис. 46 и Plan generale у Flaudin et Coste, табл. 67.

11) Flaudin et Coste, op. cit. табл. 121 bis. Coupe longitudinale, Andreas und Stolze op. cit. табл. 21, 22 и 23.

12) Flaudin et Coste, op. cit. t. CLIV. Andreas und Stolze, op. cit. Taf. 57. Sarre und Herzfeld, op. cit. XXV рис. 65. Sarre op. cit. табл. 18.

Античные подлинники Государственного Музея Изыщных Искусств.

Н. А. Щербаков.

I. Мраморная статуэтка Афродиты-Анадиомены Голинищева ¹⁾.

Статуэтка (табл. VI, рис. 1), из бывшего собр. В. С. Голинищева (инв. № 3309), высотой в 0,295 м., изваяна из мелкозернистого, приятного белого, мягкого тона мрамора с налетом легкой желтовато-золотистой от времени патины, местами более густой (напр., на левом предплечье, левой груди, на правом бедре, наверху спины); мрамор, вероятно, пентеликонский. Дошла статуэтка не полностью: немного потерт кончик носа, отбита правая грудь, обе голени до колен, сзади отколота правая прядь волос, от коей уцелело на правой лопаточной области место ее соединения, прикрепления к ней в виде почти круглого, небольшого и невысокого выступа; недостает мизинца и половины безымянного пальца правой кисти, державшей прядь волос, поврежден кончик указательного пальца левой руки. Есть отслойки мрамора на левой ягодице; тыловая сторона левого плеча с половиною левой пряди была отломана и затем в недавнее, повидимому, время приморожена при помощи гипса к прежнему месту. По левой стороне статуэтки, начиная от талии и по направлению к левой коленной чашке, тянется трещина, каковая видна и на наружной стороне левого предплечья. У левого бедра сбоку имеется широкий выступ с неровною поверхностью.

Представлена совершенно обнаженная, стройная, несколько удлиненных в верхней части туловища, красивых пропорций женщина, которая, наклонив голову влево, подняв правую руку, опустив левую и согнув их, крепко держит, как бы выжимая, свои пышные, разделенные на две толстые косы волосы, падающие ей на плечи. Изыщного круглого очертания голова с густыми, волнистыми, с прямым спереди пробором, расчесом волосами, стянутыми на темени узкою повязкою и треугольником обрамляющими высокий лоб, с затуманенными, словно подернутыми дымкою, поволокою ласковыми влажными глазами, небольшим привлекательным носом, мягко очерченными щеками, небольшим ртом с пухлыми губами, крепким, коротким, выдающимся подбородком, посажена на полную, длинную, гибкую шею. Лицо обращено почти впрямь. Правая рука согнута, отведена и запрокинута назад так, что кисть своей тыловою стороною повернута кверху; левая рука опущена вниз и сильно согнута, причем предплечье почти закрывает собою плечо. Правое бедро немного выдвинуто вперед и слегка влево, своею внутреннею стороною прикрывает

вая часть левого бедра. Судя по изогнутости выступающего правого бедра, по большей выпуклости правой коленной чашки и отклонению кзади левой, а также по положению всей верхней половины корпуса, явно тяготеющей к опоре на левую сторону, фигурка опиралась на левую, выпрямленную ногу, правая же нога была облегченно согнута.

Не может подлежать сомнению, что статуэтка изображает тот тип Афродиты, который в античном искусстве известен под именем Афродиты-Анадиомены и обыкновенно соединяется с именем Апеллеса. „Его [Апеллеса] Афродита, выходящая из моря... называется Анадиомена“, читаем у Плиния ²⁾. На этой картине богиня, как полагают, например, Фуртвенглер ³⁾ и Михаэлис ⁴⁾, изображена была поднявшеюся из воды лишь верхней половиною тела, нижняя же была еще скрыта в водах. Отражение этой Афродиты дошло, вероятно, в торсе из Бенгази ⁵⁾, находящемся в одном частном туринском собрании (г. Перро). Отметим, что положение рук у туринского торса (поднятая правая, опущенная левая), наклон корпуса сходятся до некоторой степени с позою Афродиты-Анадиомены Голенищева. Как самый мотив появления богини из пены морской, так и чисто художественные задачи, поставленные Апеллесом, а также время написания картины, уже позже Афродиты Книдской Праксителя, дают право заключить, что Афродита Апеллеса написана была обнаженной; это подтверждается и Плинием ⁶⁾: „Он [Александр Великий] приказал Апеллесу нарисовать в обнаженном виде особенно им любимую из числа его наложниц по имени Панкасту, красотою которой он восхищался. Но Апеллес был во время исполнения заказа охвачен любовью к ней. Царь заметил это и подарил ему Панкасту... некоторые говорят, что она послужила Апеллесу моделью, когда он писал Афродиту, выходящую из моря“.

Если Афродита Апеллеса представлена была не полностью, то оригинал, отражением коего является статуэтка Голенищева, надо искать среди изваяний, где мотив выжимания влаги соединен был с изображением всей фигуры. Мотив статуэтки Голенищева—уже скорее жанровый, перед нами одно из видоизменений того аспекта Афродиты купающейся, начало коему положил Пракситель: Книдянка ⁷⁾, скинув одежды и сложив их на вазу, собирается погрузиться в морскую гладь, Афродита Голенищева предстает в тот миг, когда она, сняв одежды и освежив свое тело купанием, вступила на берег и высушивает напитавшиеся влагою волосы. Изваяний этого типа Афродиты дошло много, приведем лишь некоторые: Афродиту в собр. Torlonia в Риме ⁸⁾, собр. Giustiniani в Риме ⁹⁾, собр. Pringsheim в Мюнхене ¹⁰⁾, маленькую бронзовую статуэтку во Флоренции ¹¹⁾, терракотовую Афродиту (найденную близ Керчи в 1867 г.) в Эрмитаже ¹²⁾.

Относительно Афродиты Собрания Pringsheim Фуртвенглер полагает ¹³⁾, что это—копия адрианова периода, примыкающая к произведению I-ой половины IV ст. до Р. Хр., работы, может статься, Евфранора и отражающая, до некоторой степени, мотив Афродиты-Анадиомены Апеллеса. Такое утверждение о статуе во весь рост, равно как и положение Фуртвенглера ¹⁴⁾, что обнаженная лишь до чресл мегарская терракотовая статуэтка б. собр. П. А. Сабурова в Эрмитаже ¹⁵⁾ является новым и интересным вариантом хорошо известной в греческой скульптуре композиции Афродиты-Анадиомены и, за исключением лишь рук, в которых богиня держит не концы кос, а концы повязки, отвечает абсолютно типу Афродиты Апеллеса („notre figurine répond absolument à ce type“), расходится с упомянутым, приведенным выше суждением Фуртвенглера, что

нижняя часть корпуса Афродиты-Анадиомены Апеллеса была скрыта в волнах.

Все приведенные памятники большой и малой пластики удивительно сходны между собою по композиции самой Афродиты: все они (за исключением сабуровской терракоты, в коей опорную ногу служит богине правая) изображают Киприду опирающуюся на левую ногу, с высоко поднятой правой и опущенною левою рукою, с легким наклоном головы влево; во всем этом описываемая статуэтка вполне сходна с ними. Такое совпадение многих статуарных произведений в мраморе, бронзе, глине свидетельствует об отражении каких-то двух оригиналов, несомненно выдающихся и пользовавшихся большой славой. Один из этих типов, Афродита обнаженная, восходит к статуарному произведению III ст. до Р. Хр., имеющему в источнике своем Афродиту колофонского художника и воспринявшему элементы праксителевых статуй¹⁶); другой тип, Афродита в прикрывающем ноги плаще, возник, быть может, тоже в III—II вв. до Р. Хр. в результате слияния мотивов Скопада и Апеллеса.

Голова статуэтки Голенищева обработана, в сравнении с телом, слабее, она на правой стороне как бы смята, что, конечно, всецело объясняется ее малыми размерами, не допускавшими большей разделки и детализации. Зато тело моделировано хорошо, тонко понято и передано все его строение. За кожей чувствуется мускулатура и за нею основа, опора всего—костяк. С большим вкусом и знанием изваяны шея, руки, груди (несколько увеличенных пропорций), живот, лоно и ноги, отлично трактована спина и крестец в виде красивого треугольника на пояснице; проф. В. К. Мальмберг, упоминая о статуэтке в „Путеводителе по Музею“, замечает¹⁷), что у Афродиты „хорошо разработан живот, и контуры бедер представляют красивую, оживленную линию“.

В основе статуэтки лежит тот первый эклектический статуарный тип ранне-еллинистической эпохи, о коем речь была выше. Что находилось сбоку у Афродиты, сказать с уверенностью, ввиду неясных очертаний бруска, крайне трудно: возможно предполагать вазу с наброшенной на нее одеждой, маленького крылатого Эрота с водяною птицей в руках.

Исполнение статуэтки, умелое, сочное, стильно-мраморное, позволяет считать изваяние греческой работою припл. I в. до Р. Хр.—I в. по Р. Хр. Найденная, повидимому, в Александрии, статуэтка является, вероятно, произведением местным, хотя, по сорту мрамора, не исключена возможность, что мы имеем дело и с привозным произведением.

II. Мраморный торс Афродиты-Анадиомены.

Торс (табл. VI, рис. 3; бывш. собр. В. С. Голенищева, инв. № 3201) высотой в 0,225 м. из белого, от времени потемневшего, крупно-зернистого мрамора, возможно, островного греческого. Сохранность плачевная: не достает головы, обеих рук, отколота правая нога от середины бедра, левая—по линии от верха бедра вкось к тыловой части, захватывая низ левой ягодицы; потерты правая грудь, правый бок, почти отколоты обе ягодицы; на спине и тыловой стороне правой ноги—выбоины. На спине у правого плеча—возвышение, нижняя часть коего носит следы бороздок, более узких кверху,—очевидно, это остаток проходившей здесь пряди волос; на левом плече также следы прохождения и прикрепления какой-то сравнительно широкой полосы, повидимому, тоже волос.

Торс принадлежит совершенно обнаженной молодой женщине, опирающейся, как об этом можно судить по изгибу правого бедра вправо, на левую ногу и слегка согнувшей правую. Уцелевшее основание шеи позволяет заключить, что голова была немного повернута вправо и наклонена к левому плечу; правая рука была поднята и согнута по направлению к голове, левое плечо было опущено, левое предплечье поднято. Наклон и поворот головы, жест рук, остатки пышных волнистых кос на плечах, изгиб корпуса с опорною левою и облегченною правою ногою приводят к выводу, что вся статуэтка изображала Афродиту—Анадиомену, выжимавшую пену морскую из своих волос, т.е. перед нами торс богини типа, подобного описанному выше под № I (инв. № 3309).

Достаточно мягкая и прочувствованная моделировка говорит за работу грека; несколько короткие пропорции верхней части тела, заметно бросающиеся в глаза, отражают или стиль подлинника, или же последний так истолкован копистом. Исполненный, возможно, в Александрии, на месте находки, торс является копией приibl. I ст. до Р. Хр.—I ст. по Р. Х. с ранне-эллинистического оригинала.

III. Мраморный торс Афродиты типа Книдянки Праксителя.

Торс (табл. VII, рис. 1; бывш. собр. В. С. Голенищева, инв. № 1437), высотой в 0,42 м., изваян из плотного, белого, мелко-зернистого, холодного по тону мрамора, возможно, каррарского; поверхность отполирована. Не достает: головы, рук от середины плечей, ног,—правой от колена, левой от середины бедра; отколоты оба соска; на правом боку трещина и ущербление.

Баятель изобразил совершенно нагую, стройную молодую женщину, немного поднявшую левое плечо, опустившую правое и повернувшуюся верхней частью тела слегка влево. Опорною ногою была правая, как это видно по ее напряженной выпрямленности, по отклонению кзади коленной чашки и по выгибу правого бедра; левая нога, выступающая в бедре прямо и несколько вправо, закрывая часть правого бедра, была согнута и отчасти отставлена в голени в сторону влево, касаясь земли лишь пальцами. Нижняя часть корпуса от талии повернута вправо, и так, что вся фигура, рассматриваемая сбоку, имеет как бы S-образный изгиб. Мускулы шеи позволяют думать, что голова была слегка наклонена и повернута влево, в какую-то сторону лицо обращено было в три четверти. Правая рука была опущена и, вероятно, несколько согнута, и кисть прикрывала лоно; левая рука, что ясно по отведенному назад плечу, была согнута не особенно значительно, предплечье ее выдавалось влево, а кисть, возможно, была повернута ладонью книзу.

Торс, бесспорно, представляет Афродиту типа *Vénus au bain*: сняв одежды, богиня стоит на берегу моря, прикрывая свою наготу. По-видимому, у Афродиты в левой кисти еще одежды, ибо целый ряд статуй Афродиты¹⁸⁾, с таким именно положением левого плеча, всегда что-то держат в своей левой руке. Различный уровень плечей, причем левое поднято выше правого, такие же, как у издаваемого торса, направление правого бедра и изгиб тела, так же выступающее правое бедро,—все это определенно находим у статуй Афродиты, опирающихся на правую ногу, согнувших левую и прикрывающих лоно правой кистью, левая же кисть показана в вышеописанном положении¹⁹⁾. Все эти статуарные произведения родственны в основе, как восходящие к одному типу,—к Аффо-

дите Книдской Праксителя. Но, сравнивая торс из б. собр. Голенищева с ватиканской и мюнхенской копиями, убеждаешься, что стилистические элементы торса уже эллинистические: нельзя не обратить внимания, например, на то, что пропорции верхней части торса стройнее праксительных, груди невелики и поставлены несколько высоко, ноги длиннее, т.е., перед нами изваяние типа Афродиты эпохи античного рококо²⁰). Истолкование груди, партий живота и лона, талии, словно уже искаженной в правильности и естественности своих очертаний излишним стягиванием, шнурованием и образующей справа несколько резкое углубление, наводит на мысль, что на торс перенесены черты модели.

Исполнение торса, не производящее впечатления свежести, непринужденной жизненности, недостаточно тонкая, слабо показанная, сухая, скучная и мало проникновенная моделировка форм тела, порою не особенно красивых и вялых (напр., нижней части живота, лона), характер работы скорее опытного, чем даровитого копииста дают возможность считать торс копией римского времени с эллинистического оригинала II—I вв. до Р. Хр.

Несмотря на полировку, на торсе местами отчетливо видны тонкие следы—линии реза, особенно заметные на изгибах,—напр., на правом боку, по линии талии, эти следы идут почти горизонтально близко одна от другой лежащими полосками.

IV. Мраморная статуя так наз. Геры Габричевского.

Статуя (табл. VI, рис. 2) найдена в середине прошлого столетия при раскопках в Помпеях. Доставленная в очень фрагментарном состоянии (разбита не менее, чем на семьдесят кусков) в Неаполь к местному торговцу древностями, статуя в 1855 г. была приобретена у антиквара А. В. Станкевичем, который поручил составить и дополнить изваяние опытному реставратору итальянцу. Последний весьма удачно разобрался в многочисленных фрагментах, склеил их и восстановил изваяние в виде Геры, следуя в атрибутах (диадима, скипетр²¹) и чаша, не говоря о типе головы), очевидно, так наз. Гере Барберини Ватиканского музея²²) или так наз. Гере музея в Берлине²³). В 1856 г. статуя привезена была А. В. Станкевичем в Москву, перешла впоследствии в семейство профессора Московского Университета Г. Н. Габричевского, где и сохранялась в доме по б. Большому Чернышевскому переулку, хорошо известном всем, кто знаком с историей русской духовной культуры. В 1923 году наследники проф. Г. Н. Габричевского уступили статую Музею Изыщных Искусств.

Высота статуи (инв. № II, 1, а, 47) с базой 1,32 м., высота античных частей (без базы) прибл. 0,77 м., размеры плинтуса 0,50 м. × 0,34 м. при толщине плиты в 0,06 м.; изваяна из мелко-зернистого, беловатого мрамора, едва ли греческого, скорее всего итальянского, возможно, каррарского. Вся поверхность, за исключением новых приставок и вставок, гладко отполированная, приобрела от времени, влияния воздуха и света приятный серовато-желтоватый налет античной патины. Подлинною является лишь нижняя половина, начиная от линии несколько выше талии, все остальное—реставрация. Так, не античны: голова, грудь, обе руки с атрибутами (плоская чаша в несколько опущенной и протянутой вперед правой руке, кусок жезла в поднятой левой); кое-где есть новые вставки и в нижней половине: в плаще над левой ступнею, в пеплосе у левого бока. База не вся антична, но ее мрамор хорошо подобран

к цвету мрамора статуи. Что же касается головы, бюста, рук, то они резко выделяются и качеством мрамора, не подвергнутого к тому же полировке, и самою техникою его обработки, типом и стилем производя определенное впечатление несомненно иного формовосприятия, чуждого античности, иного формощущения. В соединении античных частей, тщательном и прочном, видна ловкая рука сведующего мастера, не пренебрегшего даже самыми маленькими фрагментами, но в реставрировании мастер не оказался на высоте предпринятой задачи: он не всюду понял мотив дошедших частей, местами перепутал характер складок одежды, в силу чего в ней много неясностей и неточностей (стоит, напр., сравнить падающий с правого плеча кусок плаща со странно низко поставленной круглой застежкой): веский довод в пользу на деле ныне осуществляемого взгляда, что антики не следует во что бы то ни стало реставрировать, ибо мы до такой степени отделились от духа и быта античности, что не в состоянии, органически бессильны дополнить даже угол, кусочек одежды, не то что голову или руки. Оставляя антики такими, какими они доходят до нашего времени, мы лишь откровенно и честно признаем, что *genius* античности в его чистом виде не переступил пределов Эллады.

Сохранность подлинных частей очень хороша, немного поврежден только второй палец левой ступни. Позади, на высоте 0,16 м. от базы, на плаще—канал ложчатой формы длиной 0,085 м., шириною 0,027 м., кверху слегка расширяющийся и закругляющийся, со следами давнишней, прочно въевшейся в мрамор ржавчины, происходящей, бесспорно, от нахождения здесь железного предмета.

Статуя изображает стоящую женщину, одетую в длинный, достигающий до земли хитон (*χιτών ποδήρης*)²⁴, подпоясанный на талии так, что остающийся наверху кусок, напуск (*διπλοῖς*)²⁵, падая вниз, прикрывает пояс; на плечи наброшен плащ, закрывающий всю спину и спускающийся до середины голени; спереди плащ падает вниз с левого плеча на большую длину. На ногах сандалии, обычным способом прикрепленные простыми, без всяких украшений ремнями. Опорною ногою служит правая, а левая, несколько отставленная в сторону и назад, согнута в колене и касается земли лишь переднюю часть ступни. Тыловая часть статуи плоска, здесь плащ трактован крупными, общими складками, типичными для шерстяной материи, в то время как нежная струистость складок пеплоса дает основание считать его льняным.

Все внимание свое скульптор сосредоточил на лицевой стороне изваяния, где детали складок, их сложные, ровно идущие линии, одна в другую переходящие, одна с другой сливающиеся, выявлены с редкою художественностью: стоит взглянуть, напр., на складки, определяющие положение ног, — правой, выпрямленной, вдоль коей складки падают красивыми, несколько однообразными вертикалями, и изящно, классически просто и непринужденно, жизненно согнутой левой, где ткань, почти без складок облекая выступающее бедро, обрисовывая своим натяжением колено, плавно следует за направлением голени и, встречая препятствие к наклонному течению у подъема ступни, слегка волнистыми горизонталями стремится влево, в сторону движения всей левой ноги. От вышеописанного постанова ног получается ритмически-изысканный изгиб правого бедра, отчасти и своеобразно нарушающий некоторую застылость и замкнутость всего контура.

По композиции и типу описываемая статуя родственна изваяниям V—IV вв. до Р. Хр., когда знаменитая хрисэлефантинная статуя Афины

Полиады раб. Фидия²⁶), освященная и поставленная в 438 г. до Р. Хр. в своем мраморном доме, надолго стала, как некое завершение развития мотива стоящей одетой женской фигуры, каноничным и влиятельным типом для изображений преимущественно старших женских божеств. По истине благородная в своей простоте и величая в своей правдивой строгости поза фидиевой Афины, единственно уместная для божества, монументально, даже условно-архаично застывшая, без особо резких изменений основного мотива повторяется в многочисленных круглых изваяниях и рельефах учеников, мастерской, школы и круга Фидия. Это строгое различие ног опорной и облегченной мы находим, приводя лишь малую часть примеров, в так наз. Димитре (Гере) Ватиканского Музея²⁷), так наз. Дадофоре Эрмитажа²⁸), Димитре Капитолийского Музея²⁹), корах Эреxfиона³⁰), в луврской так наз. Афродите в садах, относимой к Алкамену младшему³¹) (с изменением роли ног); из рельефов упомянем, напр., известный неапольский рельеф с Гермесом, Евридикой и Орфеем³²), где течение складок и постановка ног Евридики так сходственны, в зеркальном отображении, с таковыми же фидиевой Афины и издаваемой статуи.

Отчетливо, стильно выдержанная двухмерность изваяния, его рельефообразность, плоская и гладкая, словно притес, спина, ни в коем случае не рассчитанная на обозрение, а само собою напрашивающаяся на возможно близкую к стене, фону постановку, определенная, единая точка рассмотрения лишь с фаса убеждают в том, что опубликовываемая статуя всецело коренится в тех композиционных, и притом культовых традициях V ст. до Р. Хр., когда еще не была умалена и порвана связь между круглою скульптурою и архитектурою, и первая понималась, как еще зависимая и вполне законченная только в обрамлении ее элементами зодчества.

Переходя к анализу стиля статуи,—в данном случае лишь к разбору партий одежды,—мы видим на ней такие признаки, которые мало свойственны изваянию из мрамора. Прежде всего, в трактовке чувствуется порою нечто жесткое, прямолинейное, четкое, более резкое, чем это можно ожидать от мраморного произведения, где самое свойство материала, его хрупкость, светопоглощающая и формоскрадывающая способность требуют иной его обработки, проникнутой большей мягкостью, живописностью, лепкою, с соблюдением должного чувства осторожности при показании, напр., отдельных клиньев одежды, ее подрезов, далеко выступающих складок и т. д. Здесь, напротив, перед нами слишком смелое, астильное обращение с мрамором, говорящее о том, что автор данного изваяния или сам не хотел считаться с техникою в мраморе, или должен был пренебречь стилем мрамора, в угоду заказчику. Если обстоятельнее взглянуть в подробности выполнения пеплоса и плаща, то можно заметить, что, напр., треугольные концы-отвесы плаща очень сильно отделены от тела и обработаны в виде узких, тонких, жестких пластинок, производящих даже малоприятное впечатление легкой возможности их поломки. Всюду одежда глубоко подрезана. Складки же хитона порою равномерно согнуты, словно он сделан из металлического листа; в них ощущается пустотелость, и они крайне тонкостенны и легки, стилистически и технически уподобляясь характеру складок одежды на таких памятниках бронзовой пластики, как, напр., так наз. Геркуланейские танцовщицы музея в Неаполе³³), знаменитый дельфийский возница в Дельфах³⁴), в коем усматривают оригинал работы Пифагора, или на таких, правда, мраморных изваяниях, ныне, однако, общепризнанных за копии с бронзовых подлин-

ников, каковы, — относимая к Мирону Афина музея во Франкфурте ³⁵), возводимая к Кефисодоту старшему мюнхенская Ирина с Плутосом ³⁶) и т. д.

Помимо такой складчатости одежды, стилистически правильной, технически допустимой и осуществимой лишь в бронзовом произведении, на поверхности выступающих, так сказать, пустых складок, показанных в виде как бы широких дорожек, местами отчетливо заметны углубления неправильных очертаний, словно следы вдавливания, измятости. На складках мраморной статуи такие вдавленности были бы крайне странным явлением, ибо мрамор ломается, но не дает, уступая нажиму, углублений, впадин; в бронзе же это вполне объяснимо во всех отношениях. Тонкостенные металлические складки, в силу тех или иных повреждений (ударов, толчков, падения статуи на что нибудь твердое), не дают отлома, а просто мнутся. Трактовка складок плаща на спине в свою очередь убеждает, что она свойственна бронзе, а не мрамору.

Таким образом мы приходим к выводу, что описываемое изваяние не оригинал, не воспроизведение мраморного подлинника, а копия с бронзового произведения круга Фидия. Определить автора этого бронзового оригинала, имея в своем распоряжении только одну нижнюю половину статуи без такой важной для узнавания мастера части, как голова, представляется более, чем затруднительным. Кого изображала статуя, — ответить с уверенностью также не решаемся. Правдоподобно лишь одно, что представлена была какая то богиня, хотя конечно, возможно, что мы имеем дело с изваянием смертной. Реставратор усмотрел во фрагментах бывшего целого основание для дополнения их в облике богини и был, вероятно, прав. Отличная сохранность гладко отполированной поверхности мрамора, без всяких отпечатков разрушительного действия атмосферических явлений, света, указывает, что статуя находилась в закрытом помещении, скорее всего, повидимому, в храме. Отмеченный выше вырез на тыловой стороне, со следами ржавчины, назначен был, очевидно, для толстого металлического стержня, при посредстве которого статуя, для большей устойчивости на постаменте, соединена была со стеною. Реставратор, как сказано, понял фрагменты, как остатки кумира Геры; со своей стороны, охотнее высказываемся за усмотрение здесь статуи Димитры или даже, с оговоркою, Исиды. С реставрацией нельзя согласиться: богиня не была подпоясана, во-первых, так, чтобы был виден пояс, и, во-вторых, столь высоко, ибо последнее входит в моду и обиход особенно в эллинистический период. Богиня была одета подобно упомянутому выше Димитре Капитолийского музея и Евридке неапольского рельефа, — длинный напуск-отворот хитона не был наверху стянут поясом, последний проходил под напуском и был им прикрыт.

Для решения вопроса о датировке работы, 79-ый год по Р. Хр., — год извержения Везувия и разрушения Помпей, где найдена была статуя, — служит точным *terminus ante quem*. Верная передача бронзового оригинала, со всеми стилистическими качествами последнего, свидетельствует о копиисте хорошей школы, скорее всего греке. Ввиду некоторой сухости исполнения, строгости, академизма полагаем, что датировка копии эпохою имп. Августа будет самою подходящею.

Даже в копии еще сказывается, излучается прелесть памятника лучшей поры античного искусства. Несмотря на то, что фигура одета и ноги скрыты под многочисленными складками хитона, рельефно чувствуется не только направление ног, но и их строение. В характере складок на левой ноге, с такой проникновенной художественностью обрисовывающих ее телесность и приставших к бедру, как будто ткань

была влажною, можно, до известной степени, признать отголоски влияния художественно-технических приемов искусства ионийского, властного при Полигноте и вновь проявившего свою непреодолимую и могучую привлекательность в последнюю четверть V ст. до Р. Хр.

Закончим описание указанием, что в исполнении и понимании одежды перед нами встает античный образец своего рода *nature-morte*.

V. Терракоттовый бюст-маска так наз. Диониса Олсуфьева.

Глиняный рельеф-маска (табл. VII, рис. 2); инв. № II, 1, а, 36), принесенный Музею в дар 28-го февраля 1923 года Ю. А. Олсуфьевым³⁷⁾, приобретен последний, во время его научного заграничного путешествия, в 1912 году у одного поселянина в Дельфах, где рельеф найден был в винограднике при обработке земли под насаждение лоз. До 1918 года рельеф был в безупречной сохранности, в этом же году, при перевозке по железной дороге, зверски-умышленно раздавлен был варварскою ногою, отчего весь рельеф жестоко пострадал. С большим трудом удалось собрать фрагменты и скрепить их воском и сургучем. Предварительная склейка в настоящее время тщательно просмотрена и проверена заведующим Художественно-Реставрационным Отделом Музея худ. В. Д. Суховым и его помощником худ. М. С. Родионовым, и весь рельеф, в целях дальнейшего его сбережения и выставки, положен на гипс, которым частично залита тыловая сторона. Выпадки и повреждения приходятся, по большей части, на края, но и в других местах не достает кое-каких частиц: так, не хватает кусочка короны, правой половины атрибута в правой руке, у коей отбит верхний слой большого пальца, и т. д. Недостающие части восполнены гипсом, окрашенным в более светлый, чем рельеф, тон, так что сразу можно различить подлинное от реставрованного.

Рельеф, высота коего 0,39 м. при толщине стенок в 0,005 м., являет погрудное изображение—маску бородатого бога в высоком головном, украшенном тремя кружками-розетками, уборе-короне, из-под которого видны обрамляющие лоб волнистые, пышные волосы, обвитые веткою, вероятно, плюща; на плечи ниспадают, на подобие египетского клефта, широкие концы головной повязки. Одет бог в плащ, наброшенный на левое плечо, идущий в косом направлении к правому боку и оставляющий открытым правую сторону груди. Обе руки сильно согнуты, кисти обращены кверху. В правой руке бог держит какой-то овальный предмет, который, судя по линиям сохранившейся левой половины, внизу был шире и кверху заострялся. Своими формами и величиною атрибут похож на яйцо, каковое представлено в правой же руке Диониса, напр., на сходном терракоттовом рельефе, находящемся в Лувре³⁸⁾. В левой руке—небольшой канфар.

Первоначально рельеф, по сообщению жертвователя, покрыт был многоцветной раскраской и местами позолотою; ныне от всей полихромии остались слабые следы беловато-серой краски, узкой прерывающейся каймою тянущейся по краям рельефа: это, очевидно, та непосредственно на глину налагавшаяся основа, левкас, на который затем наносились краски. Весь стиль рельефа рассчитан был на дополнительное содействие полихромии, чем и объясняется суммарная, не входящая в детали моделировка, особенно лица. Но и в теперешнем своем „глиняном“ виде рельеф изумляет необычайно тонко прочувствованной, мягкой,

живописной лепкой, где самые приемы проработки и обработки так отвечают податливости материала,—перед нами убедительный, блестящий пример, подтверждающий, что характер материала — неотъемлемый элемент стиля.

Беликолепно показана костная основа лица, жизненно и с большим мастерством переданы под мякотью надбровные выпуклости черепа, кости скул и челюстей, дающие богатую игру света и тени. Несимметрично сформованное лицо с заметно сдвинутым к правой стороне ртом, с большим поднятием всей правой половины лица, с нестрогой вертикалью спинки носа, резко делится на две части: на густо покрытый волосами, образующими в середине тупоугольный треугольник, с глубокой складкой и сильно развитыми выступами надбровий, дивный, мыслящий, вдумчивый лоб, строгие глаза тайноведа и на томный, с пухлой нижней губой, чувственно-полуоткрытый рот, мягко округлый, короткий, широкий подбородок. Верх, — божески разумный, гордый, величавый, — сразу же говорит об олимпийце, низ, — чувственный, беспокойный, — дает облик земного.

Уже канфар, не говоря о листьях плюща, вполне определенно указывает на то, что рельеф изображает Диониса, могучего бога творческого экстаза, бога томных чаяний и прозрений в глубинные, последние тайны человеческого бытия, вещателя бессмертия души. Праздники в честь именно такого Диониса были основоположниками одного из лучших созданий аттического гения, — трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида. Здесь тот бог пробуждающихся и бьющих весною через край бурных сил природы, безотчетно-вдохновенная, иступленная стихия коего, на ряду со спокойным, ясным, стройным, мерозаконным творчеством лучезарного свето-бога Аполлона, образует одну из основ всей еллинской культуры. Знаменательно, что рельеф откопан в Дельфах, этом „общем очаге всей Эллады“, где, по преданию, погребен был Дионис, после убийства его титанами, и где три зимние месяца, во время которых Аполлон покидал Дельфы, посвящены были Дионису.

Если канфар символизирует Диониса, как бога вдохновляющего виноградного сока, изобретение коего, благостно объединяя людей, созидает общежительность, выводит человека из скуки одичалого одиночества или тупого безразличия толпы, то более выразителен второй атрибут, — яйцо, великий символ рождения и вместе с тем темницы и свободы, вечного становления, борьбы за жизнь и благо души, указующее, надо думать, на то мировое яйцо, о котором знала орфическая феогония, связанная с именем Орфея, вещателя Диониса. Нельзя поэтому полностью согласиться с Heuzeu, который, описывая упомянутый выше луврский рельеф, полагает, что яйцо и канфар „rappellent l'idée de festin et le dieu, qui preside aux banquets des morts“³⁹⁾.

Равномерная тонкость стенок олсуфьевского рельефа и гладко выровненная тыловая сторона приводят к убеждению, что исполнен он не от руки, а путем вдавливания глины в форму. По снятии последней, фас рельефа, до обжигания и раскраски, был пройден каким-то слегка заостренным инструментом, быть может, специальной деревянной палочкой, при помощи коей короласт несколько разделал такие детали, как пряди волос (особенно на бороде), нос, листья плюща, розетки, контур канфара, яйцо, пальцы.

Художественный центр, откуда вышел Дионис Олсуфьева, надо искать или в Танагре, как предполагает Heuzeu относительно луврского Диониса⁴⁰⁾, или же в Аттике, как полагает Фоулер, говоря про один

бостонский бюст-маску женского божества ⁴¹⁾, такого же почти размера (выс. 0,438 м.), что и Дионис Олсуфьева, „probably Attic“ ⁴²⁾. Эта терракотта имеет очень много стилистически-общего с издаваемым Дионисом: та же лепка лица, близкие пропорции головы и шеи, сходственность легкого поворота головы вправо, орнаментальность трактовки волос, образующих на лбу красивый треугольник. Бесспорно близок по стилю олсуфьевский рельеф луврскому. Несмотря на некоторые элементы архаизации, явственные у всех трех рельефов в изысканно-грациозном жесте держания атрибутов кончиками утонченно-согнутых большого и указательного пальцев, в разрезе глаз, застывшей улыбчивости, рельефы эти уже пронизаны стилеощущением великого искусства Аттики. Бюст в бостонском музее Фоулер относит к эпохе Фидия и его современников и усматривает в нем „the simple grandeur and dignity of the contemporary sculpture“ ⁴³⁾. И рельеф Олсуфьева возможно считать произведением той же эпохи, выполненным если не в самой Аттике, то под влиянием ее в центре, входившем в аттический круг. Как известно, от этого времени дошло сравнительно малое количество изделий коропластов, что так затрудняет более точную датировку терракотт; надо думать, что большая популярность аттических ваз так наз. роскошного стиля вытеснила, в погребальных обрядах, клавшиеся с усопшими терракоттовые изображения.

Лишенная полихромного покрова, чистая форма глины рельефа Олсуфьева встает во всей силе своей смелой, строгой, широкой, по истине классической, выразительной лепки. Правда, рельеф в своем настоящем виде—не тот, каким он вышел из античной мастерской и каким понимали его современники: нет аромата нежных красок и позолоты. И тем не менее полон чар этот редчайший подлинный памятник малого, кустарного, но все же искусства Еллады, быть может, самой Аттики времени Перикла, Фидия, Софокла, Еврипида, когда еллины уже жили ослепительным расцветом всех своих творческих сил и далеки были от того лихолетья, когда „постепенное их порабощение, утрата гражданской независимости, экономическая эксплуатация, расхищение религиозно-художественных сокровищ, оскудение праздников мало-по-малу лишило их того подъема, который составлял одно целое с их радостной религией“ ⁴⁴⁾.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1) Описания I и II представляют собою краткое изложение доклада, прочитанного автором 18-го мая 1925 г. в заседании Московского Научно-Исследовательского Института Археологии и Искусствознания.

2) Plin. N. H. XXXV, 91 (пер. Б. В. Варнеке).

3) Roscher's Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie, I. Band, стр. 417.

4) Springer-Michaelis, 1^o, стр. 332.

5) Указ. соч., рис. 594.

6) Plin. N. H. XXXV, 86 слл. (пер. Б. В. Варнеке).

7) Реконструкцию (ватиканская реплика с головою собр. Кауфман) см. A m e l u n g, Moderne Cicerone, Rom, 1, 2. Antike Kunst. 2. Aufl., 1913, рис. на стр. 128 и 129.

8) F. De Clarac, Musée de Sculpture antique et moderne. Tome IV, табл. 62^o B, № 1408 A.

9) Там же, табл. 626 B, № 1383 F.

10) H. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum. 2. Aufl. München und Leipzig, 1912 г., табл. 153.

11) Clarac, указ. соч. t. IV, 626, № 1408.

¹²⁾ *Compte-Rendu de la Commission Impériale pour l'année 1868*, табл. I, рис. 14; см. также *Compte Rendu* за 1881 г., табл. I, рис. 8 и 9 (бронзовые статуэтки из открытой близ Керчи гробницы I ст. по Р. Хр., о которых на ст. 46 читаем, что они „das von Apelles gefundene Motiv... wiederholen“; ср. *Compte-Rendu* за 1880 г., стр. 117, прим. 4-ое и стр. 127).

¹³⁾ Bulle, указ. соч., текст, стр. 331.

¹⁴⁾ A. Furtwängler, *La collection Sabouroff. Monuments de l'art grec*. Berlin, 1883—1887 г.г., текст к табл. CXXX.

¹⁵⁾ Указ. соч., табл. CXXX.

¹⁶⁾ См., напр., W. Klein, *Praxiteles*. Leipzig, 1898 г., рис. на стр. 283, 286, 287, 291.

¹⁷⁾ Музей изящных Искусств имени Александра III. Путеводитель. Часть I. Древний мир. 12-ое изд., Москва, 1917 г., стр. 42.

¹⁸⁾ *Clagac*, t. IV, табл. 601, рис. 1319; табл. 624, рис. 1386 и 1388; *Kunstgeschichte in Bildern*. Neue Bearbeitung, табл. 295, рис. 3—5; *Clagac*, t. IV, табл. 618, рис. 1377.

¹⁹⁾ Напр., *Clagac*, t. IV, 618, рис. 1375; табл. 625, рис. 1403.

²⁰⁾ W. Klein, *Vom antiken Rokoko*, 1921; см. также стр. 32.

²¹⁾ На снимке скипетр, как не античный и притом легко устранимый, удален.

²²⁾ Springer—Wolters, I¹¹, рис. 529.

²³⁾ Kekule von Stradonitz, *Die griechische Sculptur*. 2. Aufl., Berlin 1907, рис. на стр. 155.

²⁴⁾ См., напр., E. Guhl und W. Koner, *Das Leben der Griechen und Römer*. 5. Aufl., Berlin, 1882, стр. 208 слл.

²⁵⁾ Указ. соч., стр. 209.

²⁶⁾ *Kunstgeschichte in Bildern*. Neue Bearbeitung, табл. 246, рис. 1—2; Springer—Wolters, I¹¹, рис. 490.

²⁷⁾ Springer—Wolters, I¹¹, рис. 521.

²⁸⁾ Г. Е. Кизерицкий. Импер. Эрмитаж. Музей древней скульптуры. 4-ое изд., СПб., 1901 г. № 345; О. Ф. Вальдгауз, Эрмитаж, Античная скульптура, Петроград, 1923 г. № 95; см. также № 164 (Кизерицкий; № 106 у Вальдгауера).

²⁹⁾ Springer—Wolters, указ. соч., рис. 528.

³⁰⁾ Там же, рис. 551.

³¹⁾ Там же, рис. 526.

³²⁾ Там же, рис. 520.

³³⁾ Springer—Wolters, I¹¹, рис. 437.

³⁴⁾ Указ. соч., рис. 455.

³⁵⁾ Указ. соч., рис. 469.

³⁶⁾ Указ. соч., рис. 591.

³⁷⁾ Приносим глубокую признательность жертвователю, ценный, высоко-художественный вклад коего послужил темой данного описания.

³⁸⁾ Leon Heuzey, *Les figurines antiques de terre cuite de musée du Louvre*. Paris, 1883, табл. 19, рис. 2.

³⁹⁾ Heuzey, указ. соч., стр. 16.

⁴⁰⁾ Там же.

⁴¹⁾ H. N. Fowler, J. R. Wheeler, G. Ph. Stevens. *A handbook of greek archaeology*. New-York, 1909, рис. 227; ср. *Compte-Rendu pour l'année 1877*, табл. IV, 13 (терракотовый погрудной рельеф Афродиты с голубем в правой руке); собр. Б. Н. и В. И. Ханенко. Древн. Приднепровья и побережья Черного моря. Вып. VI, Киев, 1907 г., табл. XIV, рис. 852 и 927.

⁴²⁾ Указ. соч., стр. 304.

⁴³⁾ Указ. соч., стр. 303.

⁴⁴⁾ Проф. Ф. Ф. Зелинский, *Древне-греческая религия*. Петроград, 1918 г., стр. 151.

Чернофигурная амфора с изображением Диониса и квадриги Государственного Музея Изящных Искусств.

В. Д. Блаватский.

В 1919 году в Московский Музей Изящных Искусств поступила из собрания Строгоновского училища (инв. № 3389/1) чернофигурная амфора и была занесена в инвентарь коллекций за № 3769. [Таб. VIII и IX]

Предшествовавшая история амфоры нам мало известна, вероятно, она была найдена в Corneto и в восьмидесятих или девяностых годах прошлого столетия приобретена при посредстве Гельбига для коллекции Строгоновского училища. Эта амфора, стройной панафинейской формы, имеет около 0,415 м. в высоту, 0,413 м. в диаметре горла и около 0,092 м. в диаметре нижней части основания ножки, которая соединяется с туловом сосуда очень узким перехватом. Амфора расписана черным лаком, лилово-коричневым пурпуром и белой краской; оранжево-коричневая глина фона покрыта блестящей глазурью. Черным лаком сплошь покрыты с внутренней стороны сосуда верхняя часть шейки и раструб горла, с наружной стороны вся поверхность вазы, кроме верхней стороны раструба горла, узкой полоски, находящейся непосредственно за закраиной, на нижней стенке муфтоподобного выступа горла, небольшого валика между шейкой и плечами сосуда, частей, служащих фоном рисунка в больших, трапециевидных клеймах на плечах и на тулове, а равно и аналогичных частей нижней части тулова и, наконец, узких полос по краю верхней стороны и нижнему краю боковой стороны основания ножки, не окрашено также дно последней.

Каждое из клейм на тулове амфоры заключено в рамку, заполненную чернофигурным орнаментом. На лицевой стороне этот орнамент состоит: в верхней части обрамления из пальметт и бутонов, обращенных вверх и вниз от проходящей в центре плетенки, на боковых сторонах из соединенных тонкими усиками пальметт и, наконец, в нижней части из полосы меандра, перебиваемой черными квадратами с черными же крестами попеременно прямыми (греческими) и косыми (андреевскими). Орнамент верхнего обрамления обратной стороны состоит из ряда бутонов лотоса, обращенных вниз и соединенных полукруглыми линиями; орнамент боковых частей—из вертикальных линий, обрамленных с обеих сторон рядами листьев плюща, орнамент нижней рамки очень близок последнему на лицевой стороне, с той только разницей, что здесь не соблюдено строгое чередование черных квадратов с прямыми и „андреевскими“ крестами. Весь орнамент исполнен черным лаком, кроме верхнего обрамления лицевой стороны, где помимо лака мы находим и пурпур (на стеблях бутонов).

В клейме на лицевой стороне амфоры следующий рисунок: слева— повернутая в профиль фигура идущего направо нагого силена с большим украшенным плющевым венком ¹⁾ пифосом в руках; перед силеном также профильное изображение идущего слева направо большого козла, на котором сидит Дионис, обхватив левой рукой шею козла и держа его за правый рог. Голова Диониса повернута влево, правую руку он протягивает по направлению к силену, держа в ней канфар; ноги бога покоятся на крупе козла. На Дионисе хитон и гиматий, в волосах венки из плюща. Фон украшен тянущимися по всем направлениям лозами, на которых висят кисти винограда. На обратной стороне изображена с фаса запряженная в колесницу четверка лошадей; на колеснице эних в длинном хитоне и с тэнией на голове. Рисунок на обеих сторонах амфоры черно-лаковый; борода, хвост и тэния на голове силена, а также борода, кайма гиматия, часть листьев плюща в венке у Диониса (лицевой стороны) и тэния эниха, гривы, хвосты и части упряжи лошадей (обратной) покрыты пурпуром; венки на пифосе, орнамент на хитоне Диониса и нижний край туловища его козла (лицевой стороны), а также хитон эниха (обратной), исполнены белой краской. Краска и пурпур наложены поверх лака.

Сохранность вазы в общем очень хорошая. Главнейшие повреждения суть: отбитая и ныне приклеенная ножка, незначительные сколы глины на нижней части последней и утрата части пурпуровой и белой краски главным образом на рисунке обратной стороны амфоры. Форма нашей амфоры по типу весьма близка панафинейским и представляет исключительный интерес, ибо, насколько нам известно, по находящемуся в нашем распоряжении материалу, нет ни одного совершенно аналогичного ей в этом отношении памятника.

Панафинейские ²⁾ и псевдо-панафинейские ³⁾ амфоры VI века при всей своей близости к нашей амфоре, неизменно уступают ей в стройности формы, отличаясь большей толщиной тулова и иной структурой основания ножки. Для примера сравним нашу амфору с одной из панафинейских амфор Лувра ⁴⁾. Меньшие размеры горла и ручек, большая раздутость тулова и толщина ножки Луврской вазы придают последней по сравнению с Московской более приземистый характер. Более резкие очертания основания ножки нашей вазы выгодно отличаются от мягких, как бы расплывчатых форм Луврской. В общем заметно, что создававшими эти две амфоры гончарами руководили два различных стремления: в Московской амфоре это выразилось в преобладании линейных элементов над массой, в Луврской—наоборот, в преобладании массы над линейностью.

Второй круг ваз, близких по форме нашей, некоторые краснофигурные амфоры панафинейского типа, начала V века. Их примером могут служить амфоры: Ватиканская ⁵⁾, Вюрцбургская ⁶⁾ и Мюнхенская ⁷⁾, приписываемые Бизли ⁸⁾, мастеру Берлинской амфоры; первые две наиболее близки Московской. Ватиканская особенно близка своим общим замыслом: линейностью и устремлением вверх, общим видом структуры тулова и ручек, в Вюрцбургской—некоторый перевес массы над линией, она обладает более тяжелой формой, чем Ватиканская, но ближе к Московской амфоре большим диаметром горла. Но в одном все вышеупомянутые амфоры отличаются от Московской: иной структурой основания ножки и более тяжелым соединением его с туловом. Нам не известно ни одной амфоры эпохи архаики и строгого стиля, имеющей подобно Московской муфтоподобное основание ножки, построенное из двух сфе-

рических поверхностей: верхней—вогнутой и боковой—выпуклой, при наличии пересечения обеих поверхностей под довольно острым углом. В более позднюю эпоху ножки выпуклого типа встречаются довольно часто ⁹⁾, особенно в Южно-Италийской керамике ¹⁰⁾. Мы уже отметили, что резкие очертания основания ножки Московской амфоры очень выгодно противостоят более мягким очертаниям форм амфор архаических и строгого стиля; сплошь покрывая черным лаком части вазы, мастер, может быть, бессознательно стремился придать глиняному сосуду вид металлического, сделав таким образом глину равноценной металлу, поэтому округлые, мягкие, как бы расплывчатые формы чернолаковых ножек большинства ваз являются в гораздо меньшей мере художественно оправданными, чем резко сформированная, словно отлитая из металла ножка Московской амфоры.

Говоря о цвете глины, мы принуждены удовольствоваться для сравнения только вазами Эрмитажа, сравнение с ними приводит нас к заключению, что материалом для Московской амфоры послужила глина, к которой было прибавлено больше, чем обычно, количества красящего вещества. По крайней мере, почти все вазы Эрмитажа отличаются более желтым оттенком цвета глины, и только одна из них—аттическая келеба ¹¹⁾ конца VI века сравнительно близка нашей амфоре, отнюдь не совпадая с ней. Основываясь только на описании и учитывая поэтому гипотетичность нашего предположения, укажем, что в Лувре имеются несколько ваз, мастера Берлинской амфоры, у которых, по словам Pottier, „argile rougeâtre“ ¹²⁾ и вазописец которых, как мы увидим из дальнейшего, находился в некоторой связи с Московской амфорой; в силу этого мы высказываем предположение, что, может быть, глина этих ваз близка по цвету глине Московской амфоры.

Достаточно беглого взгляда, чтобы заметить высокохудожественность исполнения нашей амфоры и принадлежность ее к аттическим чернофигурным вазам, находящимся уже под влиянием краснофигурных. Обратимся теперь к более детальному разбору, начав его с рисунка на обратной стороне. Изображение квадриги en face встречается нередко, особенно в ранний период эллинского искусства; в монументальном искусстве на метопах ¹³⁾ Селинунтского храма С, в прикладном искусстве на монетах ¹⁴⁾, геммах ¹⁵⁾, рельефах из терракоты ¹⁶⁾ и многочисленных чернофигурных вазах ¹⁷⁾. Древнейшее изображение квадриги en face мы находим на Берлинской гемме Геометрического стиля ¹⁸⁾; на ней почти та же схема, что и на нашей амфоре; тела лошадей даны en face, головы в профиль, причем повороты голов тоже аналогичны; между средними лошадьми находится кузов колесницы. Изображение квадриги en face нередко на геммах на всем протяжении их истории ¹⁹⁾ вплоть до позднеримской эпохи ²⁰⁾, в вазописи оно встречается с первой половины VI в. в Халкиде ²¹⁾ и далее весьма часто на чернофигурных вазах ²²⁾ вплоть до поздних чернофигурных ²³⁾. Халкидяне, введя этот мотив в вазопись, разработали его, дополнив изображением возницы, колес квадриги и др. деталей ²⁴⁾. Аттики заимствовали эту схему и пользовались ею, как трафаретом; их живые творческие силы были направлены в иную сторону ²⁵⁾. Все рисунки квадриг en face преследуют главным образом чисто декоративные цели—заполнения поверхности посредством черных и белых ²⁶⁾ пятен [рис. 1]. Весьма характерным показателем декоративного распластывания является поворот голов лошадей, обычная схема которого соответствует последнему на нашей амфоре. Попытки дать какую бы то ни было глубину не выходят за пределы помещения одного предмета за другим;

допустить наличие основ перспективы хотя бы, например, в постановке ног лошадей совершенно невозможно, ибо все четыре ноги лошади всегда изображаются стоящими на одной высоте. Весьма произвольна также расстановка ног лошадей, имеющая три схемы: 1) передние ноги изображаются заключенными между задними ²⁷⁾, 2) задние ноги заключаются между передними ²⁸⁾ и 3) такое расположение ног, как при повороте лошади к зрителю, в три четверти; в последней схеме постоянна следующая ошибка: в то время как ноги трех лошадей показаны в три четверти слева, ноги четвертой (обычно левой средней) показываются в три четверти справа ²⁹⁾ или располагаются по второй схеме ³⁰⁾. На колеснице изображаются одна или две фигуры, в первом случае ³¹⁾ это обычно эниох, во втором ³²⁾—эниох и тяжело вооруженный апобат: эниох почти всегда держит в руках наклоненный кентр ³³⁾, апобат—два также наклоненные копьа ³⁴⁾; эти предметы использовались вазописцами для заполнения фона, особенно верхней его части. У эниоха часто длинный белый хитон ³⁵⁾ и повязка на волосах ³⁶⁾.

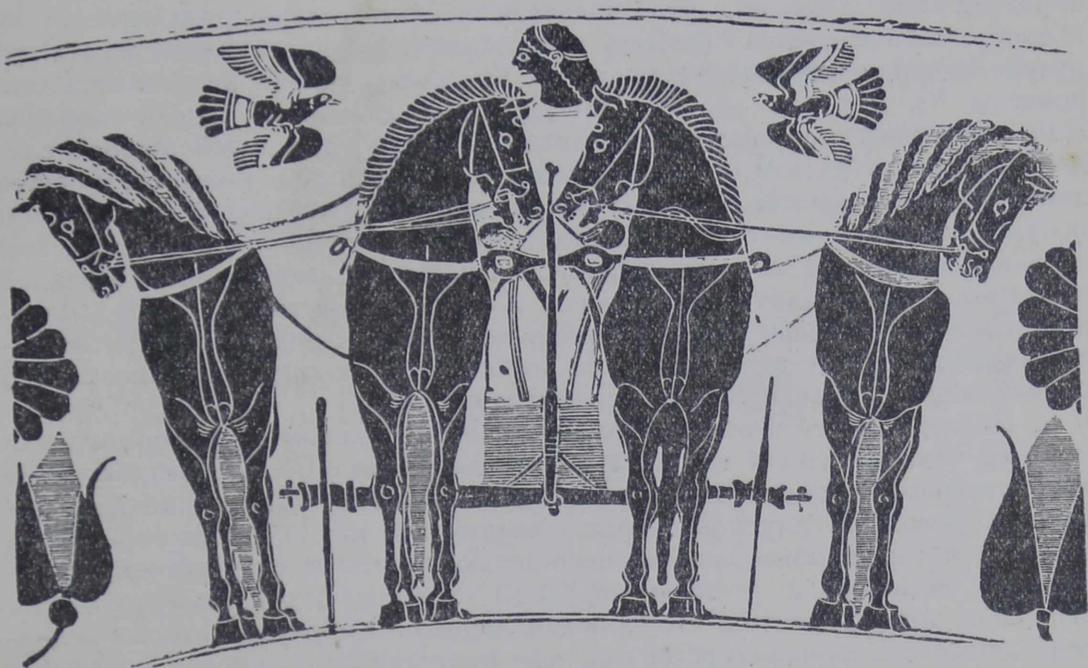


Рис. 1.

В общей схеме рисунка на нашей вазе существенных изменений нет, но в нем есть две из ряда вон выходящие особенности. Во-первых, чернолаковые полосы, соответствующие трафаретным кентру или копьям; на нашей амфоре, над головой каждой из лошадей, возвышается с небольшим наклоном от центра постепенно суживающаяся полоса, две аналогичные наклоненные линии, расходясь от центра, тянутся из-за корпусов лошадей. Резко бросается в глаза, что при продолжении верхний и нижний конец линий никогда не пересекутся; но не это самое существенное, ибо последнее может быть объяснено некоторой небрежностью рисунка, выражающейся в накренности всей квадриги, в постановке колесницы и средних лошадей не в центре клейма, в чрезмерном большеголовии эниоха; к тому же, такое несовпадение линий верхней и нижней части копьа или кентра находим мы и на других вазах ³⁷⁾. Гораздо

важнее то, что здесь невооруженный эниох держит в руках два удлинённых предмета: 1) такое изображение мало правдоподобно с точки зрения истории эллинского быта, 2) крайне трудно человеку, управляя четверкой лошадей (особенно заложенных в упряжь греческой колесницы), держать в руках два шеста, расположив их таким образом, как это показано на рисунке. Наконец, какие именно предметы держит в руках эниох? Это не копьё, ибо на них нет наконечников, и, кроме того, они суживаются кверху, что не было присуще греческим копьям; не кентры, ибо, во-первых, они чрезмерно длинны для последних, во-вторых, бессмысленно наличие двух кентров у одного эниоха; поэтому, мы полагаем, что мастер, исполнивший рисунок квадриги на нашей амфоре, заимствовал из трафаретного изображения квадриги чернолаковые линии, изображавшие кентр и копьё, но, или не попытался дать себе отчета о значении этих линий, или, что более вероятно, поставил себе совершенно иную задачу чисто орнаментального порядка, он воспользовался трафаретным мотивом полос с чисто декоративной целью, не придав им никакого ясно выраженного предметного значения. Вторая особенность — это изображение только передних ног лошадей, что является исключительно редким случаем в изображениях квадриг en face, по крайней мере, в доступной нам литературе о чернофигурной вазописи, мы встречаем только два аналогичных примера ³⁸⁾, при чем оба отстоят довольно далеко от нашей амфоры. Это отсутствие изображения задних ног лошадей на нашей амфоре следует объяснять не как попытку передать особый род ракурса, а чисто декоративными целями, преследуемыми мастером, ибо вазописец в своем рисунке квадриги не стремится подчеркнуть глубину пространства, или дать перспективное сокращение; местонахождение же средних лошадей перед колесницей дает глубину лишь в смысле сюжетном, а не формальном. Вышеизложенные стилистические особенности нашей амфоры заставляют нас считать этот памятник не строго архаическим, а несколько подражающим последним, т.-е. архаизирующим.

Подведя итог вышесказанному, отметим наличие характерного для поздней чернофигурной вазописи возобладания на обратной стороне вазы декоративных тенденций над иными задачами, а также, особенно по сравнению с росписью лицевой стороны, некоторую неумелость и неровность рисунка, которые объясняются спешностью работы и отсутствием достаточного внимания к росписи обратной стороны вазы, полагать же на основании этих дефектов, что роспись лицевой и обратной сторон исполнена двумя различными мастерами, нам представляется рискованным, ибо и рисунок лицевой стороны не лишен дефектов, которые будут указаны ниже ³⁹⁾.

Перейдем теперь к рисунку лицевой стороны амфоры. В отношении иконографии фигура силен не представляет скольконибудь значительного интереса. Традиционны также атрибуты Диониса: плющевый венок на голове и канфар ⁴⁰⁾, но несколько необычайно изображение его сидящим на козле. Козел нередко изображается около Диониса ⁴¹⁾, но для верховой езды последнему обычно служит мул ⁴²⁾. Так он изображен на целом ряде ваз ⁴³⁾ и некоторых монетах (напр., из Мэндэ ⁴⁴⁾, где иконографический мотив имеет общее происхождение с последним на нашей амфоре, только козел заменен мулом). Общая схема рисунка: сидящий на спине козла Дионис с канфаром в руке, которую он протягивает к спешащему к нему с сосудом вина силену, может быть генетически происходит от изображения возлежащего на ложе пирующего Диониса, которому, в качестве *oinochoos*'а, прислуживает силен. Такие

рисунки мы находим на одной чернофигурной амфоре ⁴⁵⁾ после Экзекиева времени (ок. 530 г.), где близость общей схемы усугубляется фоном, заполненным лозами винограда, [рис. 2] и на сходном по схеме изображении силена и Диониса бостонском канфаре Никосфена ⁴⁶⁾. С другой стороны, предшественником данного мотива является рисунок на Халкидской амфоре ⁴⁷⁾, датированной Румпфом 540—520 г.г. ⁴⁸⁾.

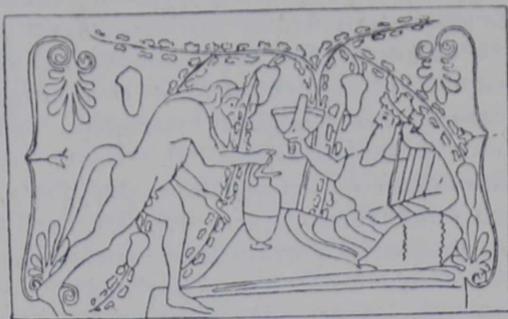


Рис. 2.

На этом рисунке изображен Гефест, везомый на Олимп. Схема расположения центральной и левой фигур близка последней на нашей амфоре, но только общей схемой, а также позой Гефеста, возлежащего на муле с фиалой в правой руке, все сходство и ограничивается. Наличие же на Халкидской вазе третьей фигуры (находящейся перед мулом) и весьма резкое отличие фигуры за ним от изображения силена на нашей амфоре — ясно свидетельствует о том, что Халкидский мотив подвергся существенной переработке.

Наконец, переходим к последнему исключительно важному для нас памятнику — Луврскому краснофигурному стамну ⁴⁹⁾ (G. 185), приписываемому Бизли ⁵⁰⁾, мастеру Берлинской амфоры [рис. 3]. На одной из боковых

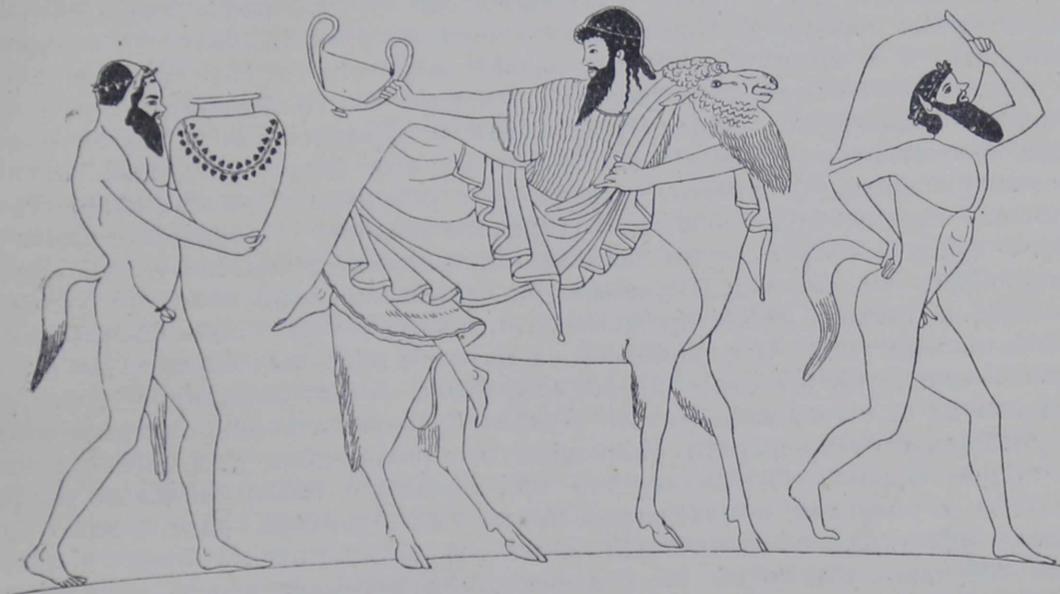


Рис. 3.

сторон этой вазы изображен Дионис, едущий на козле, между двумя силенами; фигуры Диониса, козла, находящегося за ним силена, предметы, которые держат в руках эти персонажи, — все до мельчайших подробностей сходится с рисунком лицевой стороны нашей вазы. Это сходство тем более поразительно, что размеры фигур на обеих вазах совершенно совпадают. Роспись одной из ваз как бы является негативом росписи другой. Только на Луврском стамне имеется одна лишняя фигура — это бегущий перед козлом силен, и вместо ровного чернолакового фона

Луврского стамна, по „красному“ фону нашей амфоры тянутся лозы винограда ⁵¹). Такого точного повторения на двух больших вазах одного и того же рисунка, выполненного на одной из них в чернофигурной, а в другой—в краснофигурной технике до сего времени нам не было известно, и поэтому остававшаяся до сих пор неопубликованной Московская амфора является памятником исключительного значения, заставляющим пересмотреть вопрос о применении прорисей и калькирования греческими вазописцами, которые было обычно принято считать уделом одних ремесленников ⁵²). Вазы, бывшие до сего времени примерами наибольшего подражания рисунку, выполненного в иной технике ⁵³), ясно свидетельствуют, что мастера этих росписей, явно заимствуя рисунок, намеренно старались изменить второстепенные детали, т.-е. как бы уклонялись от того совершенно уличающего сходства в рисунке, которого не побоялся вазописец, копировавший Диониса на козле и силену.

Перед нами встает вопрос: на какой из ваз, Луврской или нашей, рисунок является подлинным, и на какой копией? ⁵⁴). На этот вопрос мы решительно отвечаем: оригинальный рисунок Луврского стамна скопирован вазописцем Московской амфоры; это мы утверждаем, ибо, во-первых, на Луврской вазе мы имеем краснофигурный рисунок, выполненный в строгом краснофигурном стиле, на нашей—чернофигурный рисунок, несомненно находящийся под влиянием краснофигурного стиля, что особенно заметно в применении ракурсов, (пальцы левой ноги Диониса, копыта козла), и в трактовке складок одежды Диониса. Это влияние краснофигурного стиля особенно легко учесть, сопоставив рисунок нашей вазы с росписями ваз чистого чернофигурного стиля ⁵⁵) с одной стороны, и с краснофигурными вазами строгого стиля ⁵⁶) и находящимися под их влиянием чернофигурными ⁵⁷)—с другой. Во-вторых, схема изображения едущего на животном Диониса, за и перед которым шествуют по одному персонажу из его фиаса, не редка на вазовых рисунках ⁵⁸), и некоторые из этих рисунков ⁵⁹) несомненно генетически предшествуют росписи Луврского стамна. Вообще, изображение бога едущим между двумя пешими спутниками, повидимому, было традиционным ⁶⁰), поэтому, принимая во внимание существование установленной схемы, легче предположить, что в этой схеме сначала был выполнен рисунок Луврской вазы, а потом с него был скопирован рисунок Московской, причем вопреки трафарету, была опущена ⁶¹) фигура одного из силенов, чем считать Луврский рисунок скопированным с отступающего от трафарета Московского, дополненным для согласования с общей схемой. В-третьих, это подтверждают незначительные расхождения в рисунках обоих ваз, а именно: на Луврской вазе правый рог козла, ухватившись за который левой рукой, держится Дионис, нарисован без каких бы то ни было дефектов. В передаче этого рога на нашей амфоре довольно значительная путаница: во-первых, он в своей верхней части, (выше руки), почти вдвое тоньше, чем соответствующая часть левого рога козла, что в достаточной мере нелепо, ибо правый рог, находясь перед левым, закрывает часть последнего; кроме того, что еще более существенно, это ошибки в передаче нижней части правого и левого рогов; первая изображена так, что ее никак нельзя себе представить продолжением верхней части рога—она как бы сдвинута вправо, вместе с тем, в силу этого сдвига потеряло смысл изображение кисти левой руки Диониса, которая нижней своей частью обхватывает не столько рог козла, сколько находящееся влево от него пустое про-

странство. Расположение пальцев левой руки Диониса точно скопировано с последнего на Луврском стамне. Но там оно имеет смысл, равно как и отделенный от других пальцев и протянутый под нижней частью правого рога мизинец, был вполне логически оправдан в рисунке Луврской вазы, на нашей же—этот палец бессмысленно выдвинут в воздух и покоится на полоске пространства между рогами. Кроме того, на Московской амфоре очень плохо выдержаны пропорции рогов: правый рог в нижней своей части в полтора раза шире, чем в верхней, а нижняя часть левого рога почти втрое превосходит в ширину верхнюю часть правого. Другими расхождениями являются: наличие второго хвоста у Луврского силена, которое всего скорее должно быть объяснимо, как результат недостаточно тщательной работы мастера; этот хвост, по всей вероятности, был намечен на предварительном рисунке, потом при окончательной росписи стамна вазописец изменил рисунок, придав хвосту совершенно иное положение и изобразив его, в силу этого, во второй раз, при этом мастер, наверное, забыл закрасить первый хвост, оставшийся от предварительного рисунка. Приняв такое истолкование, следует признать Луврский рисунок предшествующим Московскому, ибо несомненно правдоподобнее предположить, что вазописец краснофигурного рисунка заменил довольно неудачно расположенный между ногами силена хвост, более эффектным хвостом за его спиной, и из этого рисунка автор чернофигурной росписи заимствовал более удачный мотив второго хвоста, чем считать, что „Берлинский Мастер“, копируя силена чернофигурного рисунка, произвел эксперимент, пытаясь заменить вполне удачно расположенный за спиной хвост довольно нелепым хвостом между ногами. Расхождения в трактовке шевелюр и генеталий силенов мало существенны и ничего нам не дают, что же касается различия в изображении хитона Диониса, то и оно не может нам помочь при датировке и объясняется техническими условиями: выполненными разбавленным лаком складки хитона Диониса на Луврской вазе, на Московской пришлось заменить орнаментом из белых крестов и точек, ибо чернофигурная техника не давала возможности имитировать эту особенность техники краснофигурной. Несколько более свободное выполнение на Луврском стамне, чем на Московской амфоре, профиля лица Диониса также не опровергает наше предположение, ибо менее свободный рисунок не всегда предшествует более свободному, кроме того, выше ⁶²⁾ уже было указано наличие некоторой склонности к архаизации (приближающейся даже к маньеризму), в росписи нашей вазы. Но самым существенным является следующее обстоятельство: на Луврской вазе рисунок краснофигурный, на Московской—чернофигурный, и уже в силу одного этого вполне естественна большая доля архаизма в росписи нашей амфоры, ибо сама по себе чернофигурная техника с ее ограниченными возможностями содействовала тому, что вазописцы работали по трафарету, и несколько препятствовала быстрому прогрессу и эволюции. Поэтому чернофигурная техника могла легко располагать вазописца к архаизации даже в тех случаях, когда он копировал более свободно исполненный краснофигурный рисунок.

Обратимся к датировке нашей амфоры: на V век указывают чернофигурные вазы этого столетия ⁶³⁾, весьма близкие нашей амфоре по трактовке складок одежды, которые даются процарапанными по черному лаку линиями, и не пройдены пурпуровыми полосами (по форме эти линии или почти совершенно прямые, или кривые, в виде почти совершенно правильных отрезков круга), края одежды имеют вид волнообраз-

ной линии, нередко заканчиваясь остроугольным концом. Пользуясь только материалом чернофигурной вазописи, трудно дать точную датировку, ибо в V веке последняя почти сплошь состоит из совершенно ремесленных произведений, которые датируются довольно неточно в пределах века. В силу этого привлечем вазопись краснофигурную. Вышеупомянутый Луврский стамн (G. 185), созданный в первом десятилетии V века, дает нам прочный *terminus post quem*. Вместе с тем, можно думать, что вряд ли такой вазописец, как мастер Московской амфоры, стал бы повторять рисунок, спустя много времени после его появления. Трафареты долго держались только в кругах ремесленников самого низшего разряда, а более одаренные живописцы зорко наблюдали за прогрессом в искусстве, отображая в своих рисунках его эволюцию.

Тот же *terminus post quem* указывает и сопоставление с другими⁶⁴⁾, точно датируемыми краснофигурными вазами, носящими на себе имена *paides kaloi*. Так, роспись Эрмитажной пелики Евфрония⁶⁵⁾, датируемой по находящейся на ней надписи „Leagros ho pais kalos“⁶⁶⁾ концом VI века, несравненно более архаична, что особенно заметно при сопоставлении ниспадающих концов гиматия на обоих вазах. Более архаичны также росписи времен Панайтия⁶⁷⁾ (первое десятилетие V века)⁶⁸⁾, исполненные Евфронием и Клеофрадом. Так, у Клеофрада⁶⁹⁾ складки, выступающие из-под гиматиев, нижних краев хитонов трактованы более схематически-условно, края гиматиев довольно жестки и симметрически-схематичны⁷⁰⁾, линии складок⁷¹⁾ имеют несколько декоративно-орнаментальный характер, ракурсы и постановка фигур менее смелы. У Евфрония нижние части хитонов более схематичны⁷²⁾ (*Schwalbenschwanzschema*), в складках гиматия больше сухости и жесткости⁷³⁾, а также схематизма⁷⁴⁾, несмотря на широкое применение кривых линий⁷⁵⁾, иногда придающих складкам некоторую декоративную орнаментальность⁷⁶⁾; в общем складки одежды менее рельефны⁷⁷⁾ и более произвольны⁷⁸⁾. Как одна из убедительных аналогий для сравнения, из ваз времени Панайтия, может послужить рисунок на Венской пелике с изображением смерти Эгисфа⁷⁹⁾, где трактовка гиматия, расположением складок довольно близка гиматию Диониса нашей амфоры, ясно свидетельствует о большой архаичности Венской вазы. Несколько ближе⁸⁰⁾ рисунку нашей амфоры вазы с именами Хайрестрата, Гермона⁸¹⁾, Даманта и современные им памятники (495—485 г.г.), передача нижнего края гиматия⁸²⁾ и складок его на коленях⁸³⁾, а также большая смелость ракурсов⁸⁴⁾ сближают эти вазы с нашей, хотя и им иногда присуща декоративная закругленность⁸⁵⁾ или архаизирующая засушенность⁸⁶⁾ линий складок. Сравнение нашей амфоры с вазами времени Главкона, Лахэта, Лика и Лисида (480—470 г.г.)⁸⁷⁾ показывает, что последние⁸⁸⁾ имеют иной, более свободный характер трактовки складок волнистых, мягких и округло извивающихся без какого бы то ни было симметрического схематизма и связанности строгого стиля⁸⁹⁾, случайно расположенных⁹⁰⁾ и вполне убедительных с точки зрения передачи натуры. Прежние математически правильные прямые и кривые линии заменяются разнообразными, свободно проведенными кривыми⁹¹⁾. Впрочем, не все вазы времени Главкона столь далеки от нашей, особенно же близки ей из более развитых ваз—вазы с именем Гипподама⁹²⁾ (на 2—3 г. ранее времени Главкона), напр., килики Дуриса⁹³⁾ и Гиерона-Макрона⁹⁴⁾, часть росписи которых носит однако более развитой характер⁹⁵⁾.

Наши сопоставления указывают, что Московская амфора по своему стилю позднее ваз первого и ранее ваз третьего десятилетия V века.

а также, что вазы круга Харейстрата ближе к ней, чем вазы круга Панайтия, а вазы с именем Гипподама ближе ваз Главкона. В силу этого ⁹⁶⁾ мы датируем нашу амфору временем между 490 и 480 г.г. Эту же дату подтверждает одно, неупомянутое выше, расхождение в рисунке Луврской и Московской ваз, а именно: в трактовке складок гиматия на коленях Диониса. Трактовку, аналогичную той, которая имеет место на нашей вазе, мы находим на относящейся ко второму десятилетию V века, так наз. *Vase Vivenzio* ⁹⁷⁾, на коленях двух сидящих женщин: одной около алтаря и другой—четвертой по счету фигуры с левого края.

Заканчивая рассмотрение рисунков в клеймах, отметим, как одну из характерных особенностей ⁹⁸⁾, стремление давать довольно смелые ракурсы (ступни ног Диониса и силена) и даже злоупотреблять ими (изображение пупа силена и раздвоенных копыт левых ног козла, которых не должно было быть видно). Трактовка человеческого тела строго придерживается рисунка Луврского стамна, небольшие отступления от оригинала лишь в моделировке мускулатуры ⁹⁹⁾, что однако, в силу условий техники чернофигурной вазописи не дает нам никаких возможностей для определения каких-либо индивидуальных черт мастера ¹⁰⁰⁾. Нет ничего индивидуального и в изображении лошадей, особенно в трактовке их голов ¹⁰¹⁾. Архаизирующие, подобно схеме изображения квадриги en face, изображения лошадей в V веке остались подобными тем, которые были в VI веке ¹⁰²⁾. По классификации Morin - Jean ¹⁰³⁾, тип лошади на нашей амфоре близок „type hiératique de l'école de Timagoras“ ¹⁰⁴⁾ и „type de style libre“ ¹⁰⁵⁾, при чем второму в большей мере, чем первому. Наконец, отметим, что мотив лозы, обремененной гроздьями винограда, очень часто ¹⁰⁶⁾ встречается в чернофигурной вазописи. Лозы и гроздья на нашей вазе исполнены более тонко, чем обычно, и кроме того, более удачно использованы для заполнения свободного пространства между фигурами.

Обратимся теперь к рассмотрению орнамента, заполняющего рамки трапециевидных клейм с рисунками. Вписывание чернофигурных рисунков в трапециевидное клеймо нередко, как на амфорах ¹⁰⁷⁾, так и на других вазах ¹⁰⁸⁾; обычно в ранней чернофигурной вазописи обрамления совсем нет ¹⁰⁹⁾, или обрамляются орнаментом только одна ¹¹⁰⁾ или две ¹¹¹⁾ горизонтальные стороны (исключения довольно редки ¹¹²⁾. Позднее, наряду с горизонтальным обрамлением, мы встречаем и вертикальное ¹¹³⁾, причем иногда рисунок обрамляется с трех сторон ¹¹⁴⁾, и, наконец, обрамление рисунка со всех сторон имеет место в поздней чернофигурной вазописи ¹¹⁵⁾, а также краснофигурной строгого стиля ¹¹⁶⁾.

Орнамент рамок боковых сторон нашей вазы находится в строгом соответствии с рисунками внутри этих рамок: пышный, живой и преисполненный динамики, прекрасно передающий основной пафос Диониса, как бога жизненных сил,—на лицевой стороне и более скромный, простой и статический—на обратной стороне. Мотивы орнамента ценны, как подсобный материал для датировки, дающий по крайней мере *terminus post quem* росписи вазы. Орнамент верхнего обрамления лицевой стороны, состоящий из сложного мотива плетенки пальметт и бутонов, нередко встречается в чернофигурной вазописи VI века ¹¹⁷⁾, а равно и в краснофигурной, как конца VI века ¹¹⁸⁾, так и начала V века ¹¹⁹⁾. Особенно в раннюю эпоху он имеет разнообразное применение ¹²⁰⁾, ближе к концу VI века и в начале V века нередко пользуются этим мотивом для верхнего обрамления трапециевидных клейм рисунка на бо-

ковых сторонах сосудов ¹²¹). Несколько реже встречается та разновидность мотива соединенных усиком пальметт, которая заполняет боковые рамки обрамления лицевой стороны; она появляется еще в VI веке и продолжает существовать в V в., встречаясь как на чернофигурных ¹²²), так и на краснофигурных ¹²³) сосудах. Орнамент верхнего обрамления обратной стороны амфоры, состоящий из бутонов, соединенных между собою полукруглыми линиями, встречается в более или менее развитом ¹²⁴) виде (а также с различными вариантами ¹²⁵) на всем протяжении VI века, а равно и в начале V века, служа верхней ¹²⁶) или нижней ¹²⁷) рамой вписанного в трапецию рисунка и для декорирования других частей ¹²⁸) сосудов. Мотив листьев плюща, расположенный по обоим сторонам прямой линии, заполняющий собою боковые обрамления обратной стороны амфоры, также широко применяется, как в VI ¹²⁹), так и в V ¹³⁰) веках, причем довольно часто служит для декорирования обрамлений ¹³¹) клейм рисунков, особенно боковых ¹³²) (случаи горизонтального расположения ¹³³) этого орнамента сравнительно редки). Орнаментом нижнего обрамления на обеих сторонах нашей вазы служит прерываемая квадратами полоса меандра. Мотив меандра мы встречаем очень рано: так уже в VII веке на вазах Крита ¹³⁴) и Родоса ¹³⁵). В эту же раннюю эпоху мотив меандра сочетается с украшенными крестами квадратами ¹³⁶), но непосредственной связи с Аттикой эти орнаменты не получили, и развитая форма меандра появилась в аттической вазописи, повидимому, без воздействия извне и довольно поздно уже в краснофигурный период. Килик из кургана ¹³⁷) падших под Марафоном, украшенный непрерывной полосой меандра, дает несомненный *terminus ante quem* (490 г.) появления этого мотива в Аттике; в настоящее время установлено, что меандр в виде непрерывной полосы появился не непосредственно перед 490 годом, а в эпоху ¹³⁸) Клисфена (510—500 г.г.), ко времени же Марафонского боя в аттической вазописи возник новый орнаментальный мотив—меандра, усложненного чередованием с квадратами, в которые вписаны кресты ¹³⁹). Поэтому наличие усложненной формы меандра на нашей амфоре лишней раз подтверждает, что последняя не могла появиться раньше конца первого десятилетия V века, особенно если принять во внимание весьма развитую форму (восьми-частного) орнамента на нашей вазе: из трех отрезков меандра, перемежающихся с квадратами, в которых попеременно вписаны прямые и „андреевские“ кресты ¹⁴⁰). Этот вариант, насколько нам известно, не повторяется вполне точно ни на одной из дошедших до нас ваз; обычно мы встречаем двучастный ¹⁴¹), трехчастный ¹⁴²) или четырехчастный ¹⁴³) орнамент, причем одна из этих частей—квадрат, а другая—1, 2 или 3 отрезка меандра. Значительно реже встречается большее увеличение числа частей в звеньях, доходящее иногда до шести ¹⁴⁴) и даже более, а также, что особенно редко, применение в одной полосе меандра равномерно чередующихся квадратов с крестами двух типов: прямым и „андреевским“ ¹⁴⁵). Чуть ли не единственным памятником с более сложной (12-частной) системой орнамента, чем на нашей вазе, является находящаяся в Лондоне Ноландская амфора ¹⁴⁶), где между каждыми тремя отрезками меандра заключено по одному квадрату различного типа. Однако, считать нашу амфору, в силу этой весьма развитой формы орнамента, возникшей значительно позднее начала второго десятилетия V века, не представляется особенно возможным, ввиду того, что самые типы квадратов с вписанными в них крестами, которые мы находим на нашей вазе, являются самыми ранними 1-ым и 2-ым по времени их появления в аттической вазописи ¹⁴⁷).

Помимо обрамлений клейм, украшенной орнаментом на нашей амфоре является только переходящая в ножку нижняя часть тулова. Она покрыта „корзинкой“ расходящихся снизу вверх длинных и остроконечных листьев, нижние части которых соединены горизонтальным пояском. Декорирование такого рода (или близкое ему из листоподобных лучей) на соответствующей части сосуда мы находим очень часто на больших чернофигурных¹⁴⁸⁾ сосудах, а в особенности на амфорах¹⁴⁹⁾ (где эта корзинка почти обязательна). Отсутствие покрытого пурпуром валика на ножке¹⁵⁰⁾, а также пурпурового пояса над корзинкой, присущих более архаическим вазам¹⁵¹⁾ и обычно не встречающихся на вазах более поздних,¹⁵²⁾ свидетельствует в пользу более поздней датировки нашей вазы.

На этом закончим рассмотрение орнамента на нашей амфоре. Перейдем теперь к вопросу: кто является автором¹⁵³⁾ росписи Московской вазы—мастер Берлинской амфоры, один из его учеников или какой-либо иной вазописец? Разрешить этот вопрос довольно трудно ввиду неясности границ творчества Берлинского мастера¹⁵⁴⁾, и мы считаем несколько гипотетическим наш ответ, что автором росписи рассматриваемой вазы является один из учеников или подражателей мастера Берлинской амфоры, который, хотя и следовал трафарету в данном произведении, заимствовав рисунок лицевой стороны с одного из стамнов своего учителя, а для рисунка обратной воспользовался давно установившейся схемой изображения квадриги *en face*, однако не был лишен некоторой склонности к проявлению известной индивидуальности и художественного чутья, первую он проявил в своей довольно своеобразной чисто декоративной интерпретации изображения квадриги *en face*, второе — в том исключительно удачном использовании мотива виноградной лозы, которым он дополнил рисунок своего учителя, мотивом столь часто встречающимся на чернофигурных вазах V века¹⁵⁵⁾, но лишь на очень немногих вазах эта лоза находится в таком строгом соответствии с фигурами рисунка, дополняя и как бы продолжая их и формально и психологически-сюжетно. Весь ритм линии лозы, как мы уже отметили, прекрасно выражает могучий поток жизненных сил, порождаемых благодатью бога Диониса.

Против принадлежности нашей вазы руке Берлинского мастера, с направлением которого ее так тесно роднит общая им декоративистическая тенденция¹⁵⁶⁾, свидетельствуют: 1) выше отмеченные погрешности в рисунке кисти левой руки Диониса и рогов козла, которые вряд ли могли быть сделаны в копии мастером, избежавшим их в подлиннике; 2) наличие в орнаментальном обрамлении рисунка большого стремления к пышности, как бы отголоском которой является внесение виноградных лоз в композицию, заимствованную с Луврского стамна, при чем эта пышность резко контрастирует со строгой сдержанностью в орнаменте Берлинского мастера¹⁵⁷⁾, с помощью которой он достигал своеобразного, повидимому, весьма любимого им эффекта.

В заключение подведем итог всему вышесказанному; наши выводы касались, во-первых, самой Московской амфоры и могут быть вкратце сформулированы так: данная ваза по своей форме является единственным представителем одной из разновидностей формы панафинейской амфоры, отличается от прочих дошедших до нас типов большей стройностью и изяществом, она расписана во втором десятилетии V века одним из аттических, довольно одаренных, несколько склонных к архаизации мастеров, весьма близким мастеру Берлинской амфоры, с рисунка которого на

Луврском стамне (G. 185) скопирована роспись ее лицевой стороны; обратная сторона украшена довольно обычным в чернофигурной вазописи изображением квадриги en face; в этом изображении заметна довольно значительная небрежность рисунка и возобладание декоративных задач, которое привело мастера к сознательному или быть может бессознательному искажению рисунка с предметно-сюжетной точки зрения.

Второй ряд наших выводов касается уже не самой Московской амфоры, а общей истории античной вазописи; в обширную главу о чернофигурной вазописи, этого многотомного труда, вносит она несколько следующих новых строк: 1) среди памятников чернофигурной вазописи, которая, начиная с первой четверти V века, уже клонится к упадку, ибо лучшие силы художников отдавались краснофигурному стилю¹⁵⁸), нам известен один, несомненно высокохудожественный памятник, и притом с явным при этом стремлением подчинить все чисто декоративным целям, и 2) в поздней чернофигурной вазописи мы имеем один пример совершенно точного повторения близкого по времени краснофигурного рисунка (строгаго стиля), что в свою очередь дает возможность предположить, что калькирование вазовых рисунков применялось не только работавшими по прорисям ремесленниками, но, по крайней мере, изредка и довольно талантливыми мастерами.

ПРИМЕЧАНИЯ.

- 1) Мы рассматриваем изображение венка на вазе не как орнамент на вазе, а как изображение реального предмета; ибо, хотя нам известны случаи нанесения белой краской на те или иные черные предметы изображения плющевого венка, передающего не реальный предмет, а орнаментальное украшение [напр., изображение венка на щите одной из гидрий Эрмитажа (Г. Э. И. № Б. 173; Вальдгауер, А. Р. В. воспр. между 12—13 стр.)] употребление такого орнамента, как венка для украшения щита, подтверждает рисунок на Неапольском килике (Reinach Répertoire des vases peints grecs et étrusques. Paris. 1889, I, 93, 1). Но все эти примеры изображения предметов нарисованных, а не реальных, относятся к орнаментам не на вазах, а на каких-либо иных предметах. Что же касается изображений вазописи, то 1) передача вазовой росписи встречается крайне редко (пример: Pfuhl. Malerei und Zeichnung der Griechen. München. 1923. III, Abb. 254), 2) самое применение мотива плющевого стебля с листьями в качестве вазового орнамента относится к эпохе значительно более поздней, чем время создания нашей амфоры и 3) на целом ряде ваз встречаются несомненные изображения реальных венков: таковыми являются изображения обвитых венками сосудов на килике Берлинского Музея (von Lücken. Griechische Vasenbilder. Berlin. 1921. Taf. 88—89), лекифе Венского Музея (Reinach, ib. II, 221, 2) и психтере Лувра (Pottier V. L. II, 95, G. 57).
- 2) Pottier, ib. II, 81, F. 276; 82, F. 278.
- 3) Г. Э. И. № Б. 1509. Вальдгауер, К. О. стр. 48, № 283.
- 4) Pottier, ib. II, 82, F. 278.
- 5) Soggetti. Museum Etruscum Gregorianum. pars altera 1842. Vatican. T. LVIII, 1.
- 6) Langlotz. Griechische Vasenbilder. Heidelberg, 1922. T. 14.
- 7) F. Micali. Monumenti inediti a illustrazione della storia antichi popoli italiani. Firenze, 1844, t. 44, № 3.
- 8) Beasley. The Master of the Berlin amphora J. H. S. XXXI. 1911. 280—281, №№ 3, 4, 7.
- 9) Walters. History of ancient pottery. London, 1905, I, 390, Pl. XXXIV.
- 10) Rayet & Collignon. Histoire de la céramique grecque. Paris. 1888. 300, pl. 12.
- 11) Г. Э. И. № Б. 1042.
- 12) С. V. А. Fas. II, №№ 5, 7 (G. 175); 18, № 3 (G. 166); 20, №№ 1, 4 (G. 186) и 2, 5 (G. 185), помимо ваз этого мастера в Лувре имеется целый ряд других из такой же глины, напр., ib. 6, № 9 (G. 114); 8, №№ 1, 2 (G. 163) и т. д.
- 13) O. Benndorf. Die Metopen von Selinunt. Berlin, 1873, T. III.
- 14) Babélon. Traité des Monnaies grecques et romaines. 2-e partie, T. I. Paris. 1907. 1249—1250. № 1831.

- 15) Furt. A. G. I: Taf. IV, 46; Taf. IX, 10; Taf. X, 6; Taf. XIX, 46; III: 366 Fig. 201. Rodenwaldt. Die Belgrader Kameo. Jahrb. Arch. Inst. XXXVII. 1922. S. 27—28. Abb. 4.
- 16) Kekule. Die antice Terracotten. Berlin-Stut. 1884. B. II, Taf. LIV, № 1.
- 17) Близкую схему находим мы еще в фресках римской эпохи (Monumenti Vol. III, Tav. X) и на эгрусских зеркалах (Monumenti Vol. VI, T. XXIX, 1; Vol. VIII, T. XXXIII).
- 18) Delbrück. Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst. Bonn, 1899. S. 18—19. Furt. A. G. I, Taf. IV, 46; Text. II, 20. Furt. B. G. St. 8, № 69.
- 19) Furt. A. G. I: Taf. IX, 10; II, 44; I: Taf. X, 6; II, 49; I: Taf. XIX, 46; II, 94.
- 20) Furt. A. G. III, 336, Fig. 201.
- 21) Г. Э. И. № Б. 1311. Вальдрауер, А. Р. В. 10. Delbrück, ib. 22.
- 22) Г. Э. И. №№ Б. 2365, Б. 1473, Б. 1472, Б. 1505. Reinach, ib. I: 73, 9; II: 40; 58, 6; 72, 10; 255, 3.
- 23) Reinach, ib. II, 211, 4.
- 24) Delbrück, ib. 22.
- 25) Delbrück, ib. 24 (приводимый им пример: Monumenti Vol. III Tav. 24).
- 26) Г. Э. И. №№ Б. 1311, Б. 1505, Б. 2365, Pottier, V. L. II, 63, F. 9. Sieveking. Die Königliche Vasensammlung zu München, I B. München. 1912. Taf. 23—24, № 594.
- 27) Г. Э. И. №№ Б. 1472, Б. 1473, Б. 1505; v. Lücken, ib. Taf. 72. Sogetti, ib. XXXIV, 1a; LXVI, 4a; Pagenstecher. Die Neuerwerbung des Hamburgischen Museums Jahrb. Arch. Inst. XXXII, 1917. 109 Abb. 38; Gardner. Catalogue of greek vases in the Fitzwilliam Museum Cambridge. Cambridge. 1897. 28. Pl. XV, 53 B. Pottier, ib. II, 63, F. 9. Gerhard. Auserlesene griechische Vasenbilder. Berlin. 1840. II, CXXXVII. Masner. Die Sammlung antiker Vasen und Terrakotten in k.k. österreichische Museum. Wien. 1892. 30. № 237. Taf. IV.
- 28) Г. Э. И. № Б. 2365. C. V. A. Fas. II, 9 № 10 (E. 868).
- 29) Г. Э. И. № Б. 1311; Walters, ib. I, 320 Pl. XXII. Gerhard, ib. II, CVI. Hoppin. A Handbook of greek Black-figured vases. Paris. 1924. Andokides 50—51.
- 30) Sieveking. ib. Taf. 23—24, № 594. Случай иной более произвольной расстановки ног лошадей довольно редки (Hoppin. ib. Nikosthenes 212—213; Richter. Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Classical Collection. New-York. 1920. 77. Fig. 46. Nicole. Catalogue des vases peints du Musée National d'Athenes. Paris. 1911. 167. № 889. Pl. VIII).
- 31) Г. Э. И. № Б. 1311. Sieveking. ib. № 594 (Reinach, ib. II, 51, 6). Walters, ib. I, Pl. XXII. C. V. A. II, Pl. 9 № 10. Pottier, V. L. II, 63, F. 9. Perrot. Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1914. X, 10, f. 2.
- 32) Г. Э. И. №№ Б. 1473, Б. 1505, Б. 2365. Gardner. ib. pl. XV. 53. B. Pottier, ib. II, 83. F. 294. Perrot. ib. IX, 647, f. 357. v. Lücken, ib. 72. Pagenstecher, ib. 109, Abb. 38. Pfuhl. ib. III, 71, Abb. 270. Reinach, ib. II, 462, 1; II, 255, 6.
- 33) Г. Э. И. № Б. 2365. Pottier, ib. II, 63, F. 9. Perrot. ib. IX, 647, f. 357. Pfuhl. ib. III, 78, Abb. 291. C. V. A. II, 9 № 10. Masner. ib. 30, № 237. Taf. IV.
- 34) Г. Э. И. №№ Б. 1505, 1473 (у эпиха вместо кента копы) и Lücken, ib. 72. Gardner, ib. Pl. XV. 53 B. Reinach, ib. II, 462, 1. Pottier, V. L. II, 83, F. 294. Masner. ib. 30, № 237. Taf. IV; Hoppin. ib. Nikosthenes 212—213.
- 35) Г. Э. И. №№ Б. 1311, Б. 1505, Б. 2365. Pottier, ib. II, 63, F. 9. Sieveking. ib. № 594.
- 36) Г. Э. И. № Б. 2365. Sieveking. ib. Taf. 24, № 594.
- 37) Gardner, ib. Pl. XV, 53 B.
- 38) Masner, ib. 23, № 220, Fig. 14. Morin Jean. Du dessin des animeaux en Grèce. Paris. 1911. 202, Fig. 234 (Louvre, E. 873).
- 39) См. стр. 44 и сл.
- 40) Roscher. Lexikon, I, 1. 1095.
- 41) Reinach, ib. II, 29, 6.
- 42) Roscher, ib. I, 1. 1095.
- 43) Reinach, ib. I, 488, 1; II, 196, 1.
- 44) Head. A Guide to ancient coins of the British Muzeum. London. Pl. 12, № 9. Börgger. Griechische Münzen. Leipzig. 1922. Taf. XIII, 1. Нумизматический Отдел Госуд. Эрмитажа, Мэндэ инв. № 1.
- 45) Boulez. Choix de vases peintes du Musée d'antiquité de Leide. Gand, 1856. Pl. III, 1a. Reinach, ib. II, 267, 1.
- 46) Pfuhl, ib. III, 91, Abb. 320.
- 47) Rumpf, Zur Gruppe der Phineasschale Ath. Mitt. XXXXIV, 1921. 166. Abb. 16.
- 48) Rumpf, ib. 190.
- 49) C. V. A. III, 20 №№ 2, 5. Monumenti, Vol. VI—VII, Tav. 67. Reinach, ib. I, 159, 1.

- 50) Beasley. *ib.* 282; V, № 19.
- 51) Это усложнение рисунка вызвано тем, что стиль чернофигурной вазописи требовал большей сложности рисунка, разработки деталей и большого *horror vacui*, чем стиль вазописи краснофигурной (сравн. Hoppin. *A Handbook of Attic red-figured vases*. Cambridge. 1919. V. I: 35 Andokides № 2, воспр. на стр. 34; 37: его же № 3, воспр. на стр. 36, Vol. II, 112: Hischylos, № 1, воспр. на стр. 113 и 398; Psiax, № 2, воспр. на стр. 399).
- 52) Perrot, *ib.* X, 444.
- 53) Главнейшие примеры: 1) Неапольская амфора мастерской Андокида (Richard Norton. *Andokides*. *Am. Jour. of Arch.* XI, 1896, 40, Fig. 15, 16); 2) Мюнхенская амфора стиля Андокида (Furtwängler und Reichhold. *Griechische Vasenmalerei*. München, 1900. Taf. IV, Text. S. 15); 3) 2 килика из мастерской Хелиса (Hoppin, I, 186, № 3* и I, 188, № 4). Наиболее близкие рисунки: Pfuhl. *ib.* III, 70 Abb. 266 и Pfuhl. *ib.* III, 89. Abb. 316.
- 54) Мы не считаем возможным предположить, что эти рисунки произошли независимо друг от друга, являясь непосредственными копиями какого-либо оригинала монументальной живописи, ибо произведения *grand art'a* копировались вазописцами очень свободно, и рисунки на вазах довольно далеки от своих оригиналов; здесь же мы наблюдаем два одинакового размера, в высшей степени близких один другому, рисунка. Если же предположить, что оба рисунка происходят от одной прориси, то наши рассуждения остаются в силе, выясняя, для какой из ваз эта прорись первоначально предназначалась.
- 55) Pottier, V. L. II, 66—68.
- 56) Pottier, *ib.* II, 90 и сл.
- 57) Pottier, *ib.* II, 85—87.
- 58) Pottier, *ib.* II, 74, F. 130 (1); F. 133. Reinach, *ib.* I, 488, 1; II, 19, 195, 1; 196, 1. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Musée de Compiègne. France. Fas. 3, pl. 7, № 1; pl. 10, № 9.
- 59) Reinach, *ib.* I, 488, 1.
- 60) Reinach, *ib.* I: 159, 2; 182, 1; 404, 1; 488, 2. Rumpf, *ib.* 166, Abb. 16.
- 61) Это, может быть, произошло в силу того же намеренного или бессознательного непонимания трафарета, которое мы отметили при рассмотрении псевдо-копий на рисунке обратной стороны.
- 62) См. стр. 42.
- 63) Pottier, *ib.* 86, F. 348, F. 354, F. 362, F. 372. Furtwängler. *Die Sammlung Saburoff*. Berlin. 1887. T. LII, 4. Höber. *Griechische Vasen*. München. 1909. S. 71, Fig. 44. Collignon & Couve. *Catalogue des vases peintes du Musée national à Athènes*. Paris. 1902—1904. 212, pl. XXX.
- 64) Сопоставление заведомо скопированного рисунка с другими росписями вполне допустимо для датировки его, ибо даже при копировании мастер не мог совершенно фотографически точно передать характер подлинника, даже если и сохранял расположение основных линий.
- 65) Вальдгауер, К. О. № 615, таб. III.
- 66) Klein. *Die griechische Vasen mit Lieblingsinschriften*. Leipzig. 1898. S. 80—81.
- 67) Beasley, *Attic red-figured vases in american museums*. Cambridge. 1918. 86, f. 51. Benndorf. *Griechische und Sicilische Vasenbilder*. Berlin. 1868. Taf. XXXXI. № 2.
- 68) Pfuhl, *ib.* I, 350, § 371.
- 69) Pfuhl, *ib.* III, 111, Abb. 373.
- 70) Pfuhl, *ib.* III, 111, Abb. 372, 373.
- 71) Pfuhl, *ib.* III, 111, Abb. 373.
- 72) Pfuhl, *ib.* III, 128, Abb. 401; 129, Abb. 402; 130, Abb. 405.
- 73) Pfuhl, *ib.* III, 128, Abb. 401; 130, Abb. 405; 132, Abb. 412.
- 74) Pfuhl, *ib.* III, 132, Abb. 412.
- 75) Pfuhl, *ib.* III, 131, Abb. 409; 132, Abb. 410.
- 76) Pfuhl, *ib.* III, 128, Abb. 401; 129, Abb. 402; 131, Abb. 408, 409; 132, Abb. 410.
411. Hartwig. *Die griechische Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stils*. Stuttgart und Berlin. 1893. Taf. XLVI.
- 77) Pfuhl, *ib.* III, 128, Abb. 401; 130, Abb. 405.
- 78) Pfuhl, *ib.* III, 130, Abb. 405, 406; 131, Abb. 409; 132, Abb. 410. Hartwig, *ib.* XLVI.
- 79) *Monumenti VIII*, Tav. XV. (Reinach, *ib.* I, 169, 2). Pfuhl, *ib.* III, 110, Abb. 370.
- 80) Не считая более архаических из них (Perrot, *ib.* X, 543, f. 311, 544, f. 312, 545, f. 313) и стилистически отдаленных (Perrot, *ib.* X, pl. XI).
- 81) Pfuhl, *ib.* I, 350, §§ 371, 372.
- 82) Pfuhl, *ib.* III, 161, Abb. 460; 162, Abb. 463; Perrot, *ib.* X, pl. XV.
- 83) Pfuhl, *ib.* III, 160, Abb. 459; 161, Abb. 460; 162, Abb. 463.
- 84) Pfuhl, *ib.* III, 160, Abb. 459; 161, Abb. 460.

- 85) Hartwig, ib. XX. Pfuhl, ib. III, 161, Abb. 460.
86) Hartwig, ib. XIX, 2; XXI. Perrot, ib. X, pl. XV. Pfuhl, ib. III, 161, Abb. 460.
87) Langlotz. Zur Zeitbestimmung der Strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik. Leipzig. 1920. 100 и сл.
88) Hartwig, ib. LI. Pfuhl, ib. III, 134, Abb. 415.
89) Hartwig, ib. LII.
90) Hartwig, ib. LIII; LXVII, 4; LXX, 2 и 3b; Text. Fig. 65a. Pfuhl, ib. III, 153, Abb. 441; 154, Abb. 444; 162, Abb. 464. Walters. ib. I, 228, fig. 74.
91) Hartwig, ib. LIII; LXIII, 2; LXX, 2, 3b. Klein. ib. 155, f. 39; 156, f. 40. Pfuhl, ib. III, 153, Abb. 441; 154, Abb. 444; 162, Abb. 464; 165, Abb. 468. Furtwängler Reichhold. ib. Taf. 94; Taf. 105.
92) Pfuhl, ib. I, 350, § 372.
93) Pfuhl, ib. III, 165, Abb. 468. Furtwängler Reichhold. ib. Taf. 136 (сидящий мужчина, изображенный en face).
94) Pfuhl, ib. III, 154, Abb. 444 (третья слева фигура).
95) Профильная фигура женщины с лирой в руках (Pfuhl, ib. III, 165, Abb. 468).
96) Мы не сопоставляем нашу вазу с вазами, возникшими после 470 года (Pfuhl, ib. III, 183, Abb. 498; 184, Abb. 499—500; 185, Abb. 501; 186, Abb. 502—503. 187—188, Abb. 504), ибо более позднее происхождение их резко бросается в глаза.
97) Pfuhl, ib. III, 114, Abb. 378. Perrot, ib. X, pl. XVI. Furtwängler Reichhold. ib. Taf. 34.
98) Ту же особенность мы находим и на Луврской вазе (G. 185).
99) Это явление обычно в двух близких фигурах, из которых одна исполнена в технике краснофигурной, а другая — чернофигурной, сравн. Hoppin, ib. I, 186, Chelis № 3* и 188, Chelis № 4.
100) Иногда два довольно далеких один от другого памятника имеют близкую моделировку мускулатуры (Г. Э. И. №№ Б. 170 и Б. 1495).
101) Г. Э. И. №№ Б. 1473, Б. 1505, Б. 2365. Millet. Vases antiques des Collections de la ville de Genève. Paris. 1892. pl. 10, № 8 (R. 13). Morin Jean. ib. 201, Fig. 333; 215, Fig. 246.
102) Morin Jean, ib. 214.
103) Morin Jean. ib. 201.
104) Пример Pottier Catal. F. 39.
105) Пример Pottier Catal. F. 47.
106) Г. Э. И. №№ Б. 110, Б. 165, Б. 1042, Б. 1413, Б. 1499, Б. 1504, Б. 1508, Б. 1509, Б. 1522 и т. д.
107) Pottier V. L. II, 53: E. 725, E. 728, E. 729, E. 731; 54: E. 732, E. 733; 57: E. 811; 58: E. 819, E. 822; 60: E. 860; 63: F. 2, F. 3, F. 5; 64: F. 12, F. 13, F. 19; 65: F. 24, F. 25, F. 26; 66: F. 31, F. 34, F. 36; 67: F. 55, F. 56; 78: F. 202, F. 204; 79: F. 112, F. 215; 81: F. 276; 82: F. 278, F. 283.
108) Pottier, ib. II, 54: E. 734, E. 735; 60: E. 867, E. 868; 63: F. 6, F. 9, F. 10; 67: F. 37; 82: F. 285, F. 286; 83: F. 291, F. 292.
109) Pottier, ib. II, 53: E. 728, E. 729, E. 731; 58: E. 819, E. 822.
110) Pottier, ib. II, 54: E. 732, E. 733; 60: E. 860, E. 861.
111) Pottier, ib. II, 54: E. 734; 57: E. 811.
112) Pottier, ib. II, 54: E. 735.
113) Pottier, ib. II, 63: F. 6, F. 9, F. 10.
114) Pottier, ib. II, 60: E. 869.
115) Pottier, ib. II, 79: F. 215; 83: F. 291.
116) Pottier, ib. II, 92: G. 44, G. 45; 93: G. 46; 94: G. 49, G. 50, G. 51.
117) Pottier, ib. II, 54: E. 732; 67: F. 59; 68: F. 60; 71: F. 110; 78: F. 202. Walters. ib. I. pl. XXIX, 1.
118) Pottier, ib. II, 78: F. 203, F. 204.
119) Pottier, ib. II, 92: G. 45; 93: G. 46.
120) Pottier, ib. II, 54: E. 732; 67: F. 57; F. 59; 68: F. 60; 71: F. 109, F. 110; 78: F. 202; 79: F. 198, F. 216, F. 217; 80: F. 222, F. 223, F. 225, F. 228, F. 236; 81: F. 238, F. 242, F. 256, F. 266, F. 276; 82: F. 278, F. 283; 83: F. 292. Gardner. ib. Pl. X, 48 B; XI, 49 B; XII, 50 B; XIII, 51 B; XIV, 52 B; XV, 53 B. Pfuhl, ib. III, 55, Abb. 225.
121) Pottier, ib. II, 78: F. 203, F. 204; 79: F. 215; 92: G. 45; 93: G. 46. Pfuhl, ib. III, 73, Abb. 265; 87, Abb. 314; 111, Abb. 373; 113, Abb. 376.
122) Г. Э. И. № Б. 173. Pottier, ib. II, 79: F. 215; 85: F. 316. Gardner, ib. Pl. XVIII, 56.
123) Pottier, ib. II, 94: G. 48. Pfuhl, ib. III, 113, Abb. 376; 117, Abb. 381.
124) Pfuhl, ib. III, 37, Abb. 161; 46, Abb. 195; Abb. 198. Sieveking, ib. Taf. 23, № 594, S. 93, Abb. 92, № 832. Pottier, ib. II, 54: E. 734.
125) Бутоны обращены острием вниз: Pottier, ib. II, 64: F. 13, F. 19; 65: F. 20, F. 24; 86: F. 361, F. 362. Pfuhl, ib. III, 54, Abb. 223; 55, Abb. 224; 56, Abb. 228. Gardner,

- ib. Pl. XX, 58; Pl. XXI, 59. Перевернутые бутоны: Pottier, ib. II, 64. F. 12; 65: F. 26; 67: F. 37, F. 57, F. 59; 71: F. 106, F. 110; 72: F. 115; 79: F. 216, F. 217; 80: F. 222, F. 223, F. 225, F. 226, F. 236; 83: F. 291, F. 292; 84: F. 297. Pfuhl, ib. III, 55, Abb. 225; 56, Abb. 228. Walters, ib. I. Pl. XXIX, 1. Gardner, ib. Pl. X, 48 B; Pl. XI, 49; Pl. XII, 56; Pl. XIII, 51; Pl. XIV, 52; Pl. XV, 53.
- 126) Pottier, ib. II, 64: F. 12, F. 13, F. 19; 67: F. 37. Gardner, ib. Pl. XX, 58. Pfuhl, ib. III, 55, Abb. 224.
- 127) Г. Э. И. № Б. 2366. Pottier, ib. II, 83, F. 291, F. 292.
- 128) Pottier, ib. II, 67: F. 57, F. 59; 71: F. 106, F. 110; 86: F. 361.
- 129) Г. Э. И. № Б. 173. Pottier, ib. II, 63: F. 6, F. 9.
- 130) Pottier, ib. II, 85: F. 316, F. 325, F. 338.
- 131) Pottier, ib. II, 85: F. 325.
- 132) Г. Э. И. № Б. 173, Б. 2366. Pottier, ib. II, 63: F. 6, F. 9; 82: F. 28, F. 285, F. 286; 83: F. 287, F. 291, F. 292, F. 296; 84: F. 299, F. 301. Sieveking, ib. № 933. Pfuhl, ib. III, 62, Abb. 243, Abb. 245. Gardner, ib. XVI, № 54, XVIII, № 56.
- 133) Pottier, ib. II, 68: F. 67; 71: F. 110; 85: F. 316, F. 325, F. 338; 86: F. 345. Pfuhl, ib. III, 48, Abb. 204, 104, Abb. 361. Walters, ib. I, pl. XXX.
- 134) Buschor. Griechische Vasenmalerei. München, 1921, S. 41, Abb. 25.
- 135) Pottier, ib. I, 12: A. 317.
- 136) Pottier, ib. I, 12: A. 309; 13: A. 321, A. 328. Pfuhl, ib. III, 36, Abb. 155.
- 137) B. Staëns. O en Marathôni tymbos. Ath. Mitt. XVIII, 1893. 61; pin. V, 2.
- 138) E. Langlotz. Griech. Vasenbilder. S. 14.
- 139) Пример: Г. Э. И. № Б. 2363. Вальдгауер, ib. рис. 3, таб. 1.
- 140) Неправильность чередования квадратов с крестами на обратной стороне нашей вазы нами была уже отмечена.
- 141) Höber, ib. 91, Abb. 55. Hoppin, ib. I. 260.
- 142) Г. Э. И. № Б. 1554. Beasley, Attic red-figured vases, fig. 40, fig. 42. Buschor, ib. 172, Abb. 123. Langlotz, ib. Taf. 29, № 43. Вальдгауер, ib. рис. 3, Таб. I. Тревер. Изв. Росс. Акад. Ист. Мат. Культуры, том II, (II. 1922), таб. XXV. Hoppin, ib. I, 66, № 45, bis; II, 495.
- 143) Langlotz, ib. Taf. 26, № 39. Buschor, ib. 172, Abb. 123. Beasley, ib. 113, Fig. 70 155, Fig. 94 B, Fig. 95; 158, Fig. 97. Hoppin, ib. I, 109. Pfuhl, ib. III, 166, Abb. 471 169, Abb. 474.
- 144) Buschor, ib. 195, Abb. 142.
- 145) Hoppin, ib. I, 245 (Duris, № 19).
- 146) Beasley, ib. 111, Fig. 68.
- 147) Walters, ib. I, 416.
- 148) Walters, ib. I, 375. Г. Э. И. № Б. 173, Б. 2366. Pottier, ib. II, 83: F. 287, F. 291, F. 292, F. 293; 84: F. 313, F. 314.
- 149) Pottier, ib. II, 66: F. 34; 67: F. 56, F. 57, F. 59; 68: F. 60; 72: F. 115; 78: F. 202, F. 204; 79: F. 212, F. 215; 80: F. 222, F. 223, F. 225, F. 226, F. 228, F. 236; 81: F. 238, F. 242, F. 256, F. 266, F. 276; 82: F. 278, F. 283; 87: F. 380, F. 381; 88: G. 2, G. 3; 92: G. 44, G. 45; 93: G. 46.
- 150) Г. Э. И. № Б. 170, Б. 1311.
- 151) Г. Э. И. № Б. 173, Б. 1499.
- 152) Г. Э. И. № Б. 1508, Б. 1517.
- 153) Мы говорим об авторе росписи, ибо, как мы уже отметили выше, считаем, что рисунок Московской амфоры исполнен одним лицом, в подкрепление вышеназванного добавим, что отличия в технических приемах трактовки глаз животных на лицевой и обратной стороне, настолько незначительны, что не противоречат нашему утверждению [вместе с тем укажем, что глаз козла на Луврской вазе (Morin Jean, ib. 186, Fig. 215) трактован несколько иначе, чем на Московской]; не опровергает нашего положения и различие в приемах трактовки человеческого уха: более близкого по своему характеру краснофигурному стилю у Диониса и имеющего вид зигзага, с трех сторон которого описана кривая, у эниоха, ибо первое из них равно, как и весь рисунок, лицевой стороны, копия краснофигурного, а роспись обратной стороны, генетически чернофигурная, ни в чем не выходит за пределы этого стиля.
- 154) Pfuhl, ib. I, 353.
- 155) Pottier, ib. II, 86: F. 348, F. 354, F. 361, F. 362; 87: F. 381, F. 470.
- 156) Pfuhl, ib. I, 352; 447; 487.
- 157) Beasley J. H. S. XXXI, 1911. 290.
- 158) Pfuhl, ib. I, 393. Кроме Московской амфоры, мы можем указать из имеющегося в нашем распоряжении материала только на три фрагмента находящихся в Тюбингене (Watzinger. Griechische Vasen in Tübingen. Tübingen, 1924. XVI, №№ D. 80, D. 81, D. 82).

СОКРАЩЕНИЯ.

Вальдгауер, А. Р. В.—Вальдгауер, Античные расписные вазы в имп. Эрмитаже. Аполлон, 1914 г.

Вальдгауер, К. О.—Вальдгауер, имп. Эрмитаж. Краткое описание собрания античных расписных ваз, СПб. 1914.

Г. Э. И. №—Государственный Эрмитаж, Инв. номер.

С. V. A.—E. Pottier, Corpus Vasorum Antiquorum. Paris, 1923. Louvre.

Furt. A. G.—Furtwängler, Die antiken Gemmen. Berlin, 1900.

Furt. B. G. St.—Furtwängler, Beschreibung der Geschnittenen Steine. Berlin, 1896.

Pottier, V. L. Pottier, Vases antiques du Louvre. Paris, 1897—1901.

Pottier. Catal.—Pottier. Musée du Louvre catalogue des vases antiques de terre cuite Paris. 1896.

Мраморное надгробие афинского всадника *).

Л. П. Харко.

Памятник (табл. X и XI) найден в северной части современного города Афин, в одном из кварталов Patissa. Впервые описан В. Graef'ом. В 1888 г. приобретен графом Тышкевичем¹⁾. В каталоге собрания графа Тышкевича (в Риме), составленном W. Fröhner'ом в 1892 году в Мюнхене, имеется воспроизведение и описание нашего рельефа²⁾. А. Conze в тексте ко второму тому труда „Die attischen Grabreliefs“, вышедшем в 1900 г., упоминает о рельефе Тышкевича³⁾, фактически уже не принадлежавшем в то время своему первому владельцу, ибо зимою 1896—97 гг. памятник был продан Д. А. Хомякову, — сыну известного русского славянофила А. С. Хомякова. Покупка была совершена по указанию археолога доктора Helbig'a, изваяние было перевезено в Москву и в октябре 1897 г. принесено в дар Училищу Живописи, Ваяния и Зодчества⁴⁾.

По распоряжению Музейного Отдела Главнауки, 6 октября 1924 г., памятник передан в Античное Отд. Государственного Музея Изыщных Искусств.

Размеры памятника: высота—1,13 м., ширина вверху—0,87 и внизу—0,82 м., первоначальная толщина плиты—0,14 м.—использованная мастером в качестве подножия фигурам и высоты рельефа, толщина остальной, более тонкой части плиты—фона рельефа—0,06 м. внизу и 0,04—вверху. Изваян из желтоватобелого, мелко-зернистого пентелийского мрамора, с серовато-песочным оттенком.

Изображена группа из двух спокойно стоящих во весь рост мужских одетых фигур, обращенных друг к другу и к зрителю в три четверти; между ними, несколько на втором плане, позади левой фигуры, исполненная более низким рельефом,—лошадь, стоящая корпусом вправо; голова ее повернута также en trois quarts к зрителю. Сохранность для памятника античной скульптуры—хорошая: наибольшее повреждение—правый верхний отколовшийся угол плиты, возмещающийся красивой, плавной линией абриса головы и плеча правой фигуры; немного отбит левый верхний угол; повреждено древко копья в промежутке между кистью руки и плечом левой фигуры; у правой фигуры отбиты нос и ухо, у левой повреждены лоб, немного нос, складка платья на груди и колено правой отставленной ноги; у лошади отколот кончик правого уха. Никаких следов реставрации и попыток реставрировать не имеется. Обратная сторона плиты совершенно гладкая. Отсутствуют, видимо, ранее существовавший постамент, сделанный, безусловно, из другого куска мрамора, и венчающая часть памятника—фронтон.

Надписей никаких нет. Следов полихромии также не имеется.

Левая фигура изображает молодого, бородатого мужчину, несущего в левой согнутой руке длинное копье (*δόρυ*), лежащее у него на плече. Одет он в короткий хитон (*χιτών*) и хламиду (*χλαμύς*), застегнутую на правом плече. За затылком дорифора не видно должного продолжения копья, или забытого мастером, или же преднамеренно оставленного с той целью, чтобы эту часть оружия показать при помощи краски. Этим приемом мастер мог достигнуть большего эффекта в изображении удаляющегося предмета. Правая рука опущена. Левая нога плотно стоит на земле, правая отставлена в сторону и несколько назад, касаясь земли только пальцами. Виднеется часть широкополой шляпы (*πέτασος*), снятой с головы и откинутой на спину. Отсутствует ремешок вокруг шеи, который должен был удерживать отброшенную шляпу; он, возможно, был сделан также краскою, теперь совершенно утраченной. Рядом с левой фигурой, на втором плане, представлена лошадь, у которой видны только голова, шея, грудь и передние ноги; средняя часть корпуса заслонена фигурой спешившегося всадника, круп и задние ноги не видны. Лошадь опирается на правую переднюю ногу, левая согнута и касается земли кончиком копыта. Правая фигура изображает более пожилого мужчину, тоже бородатого, одетого в гиматий (*ἱμάτιον*); грудь, правое плечо и правая рука обнажены, ею он придерживает край одежды. Левая рука опущена, как у всадника. Фигура стоит, опираясь твердо на правую ногу, левую, с слегка приподнятой пяткой и согнутую в колене, отставив в сторону. На ногах обеих фигур плотно облегающая кожаная обувь.

Мраморная плита с боков „окантована“ пилястрообразными выступами (пильерами, антами), роль коих, архитектурная в целом памятнике, сводилась к поддержке неширокого архитрава и фронтона, ныне отсутствующих.

Композиция рельефа очень строгая.

Группа построена по принципу симметрии. Контурный рисунок, сделанный по фотографии с памятника (см. рис. 1) и сложенный пополам по вертикальной оси, в общих чертах дает совпадение двух крайних фигур⁵). Основой этой в принципе статичной композиции является совершенно правильная s-образная кривая, расположенная по

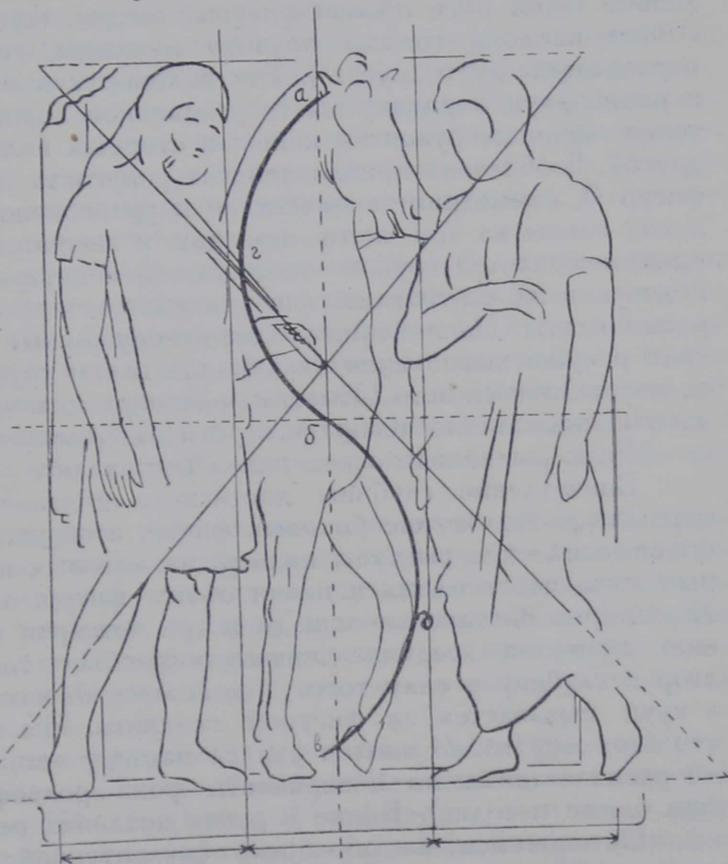


Рис. 1.

вертикальной оси и дающая основной ритм изгибу фигур. Вертикальная ось проходит через три точки (безусловно, не случайно оказавшихся на главной оси)—кончик правого уха лошади, конец рукоятки копья и кончик задней части подошвенного края копыта согнутой ноги лошади. Если через упомянутые точки (а, б, в), расположенные на вертикальной оси, и точки, отмечающие, примерно, границы видимой части фигуры лошади (г, д), мы опишем кривую, то и обнаружим искомый стержень схемы ритмического построения рассматриваемой композиции. В пределах изгиба этой кривой и окажется занимающая центральное место в композиции фигура лошади, с ее согнутыми шеей и ногой; этому центральному изгибу вторят левая фигура и в обратном начертании правая.

Скульптурные массы левой и правой стороны плиты друг друга уравнивают: две фигуры—молодой всадник в коротком хитоне и слегка гарцующая лошадь (тематически мыслимые нами вместе)—уравниваются одной спокойной, до ступней ног задрапированной, фигурой более пожилого мужчины.

Весьма эффектна оказалась „двуногость“ всех трех изображенных персонажей, благодаря отсутствию корпуса, крупа и задних ног лошади.

Ясно выражено деление плиты на три равных части в вертикальном направлении, где каждая фигура занимает данное ей строго определенное место. Линия направления копья находит свое продолжение в отставленной левой ноге правой фигуры, следуя, таким образом, по диагонали. Линии наклона головы правого мужчины, головы лошади и копья—параллельны друг другу⁶⁾. Три головы, как и три пары ног, включены в рамки двух опрокинутых треугольников, вершины коих сходятся в одной точке—кончике рукоятки копья, а стороны являются продолжением одна другой. S-образная кривая придает упругость и плавный ритм движению фигур⁷⁾, симметрия—спокойствие и уравновешенность, подчеркнутое деление плиты на три части—порядок и закономерность, диагональное направление частей группы—связанность и внутреннее движение. Пильеры подчеркивают вертикализм фигур и дают точное обрамление боковым сторонам плиты. Наклоненные головы и опущенные руки крайних фигур замыкают рисунок композиции и как бы стягивают группу, придавая ей исключительную компактность. Отметим, наконец, плотность размещения фигур при заполнении наличной площади, строго выдержанные исокефалию и исоподию.

Размеры человеческих голов составляют $\frac{1}{7}$ часть высоты фигур.

Впечатление глубины достигнуто делением группы на три плана: первый—расположение боковых фигур, стоящих в три четверти, второй—боковые плоские выступы пильер, на которых проектируются отставленные ноги, части одежд и плечи обоих фигур, и третий—корпус лошади. Характерна постановка лошади в три четверти и параллельно направлению движения всадника, связывающая все три плана и уводящая наш взор в глубину в силу того, что голова ее находится на первом плане, а круп скрывается за фигурой всадника. Мы принуждены оговориться, что этот момент не вполне удался мастеру—корпус лошади остается все же распластанным по поверхности фона рельефа (см., напр., трактовку шеи ближе к холке). Копье в руках всадника решает ту же проблему.

Остановимся на обработке скульптурной поверхности. Мышцы и сочленения тела и конечностей моделированы суммарно, однако, без нарушения правильного расположения основных масс действительной анатомической формы. Более высоким рельефом, нежели остальная часть, выполнены головы. Черты лиц нежны и округлены. Волосы на головах и бороды трактованы обобщенными массами коротких прядей, без дета-

лизирующей гравировки. Черты лица пожилого мужчины более резки, имеются следы инструмента. Одежда выполнена плоскими облегающими поверхностями и неглубокими складками, выявляющими скрытое под ними тело и покроем самого платья. Подчеркнуты контуры краев провисающей части материи, а также набегающие складки, лучами сходящиеся к местам скрепления.

Поскольку обе мужские фигуры спокойны, постольку лошадь охвачена сдержанным движением и напряженностью. Местами кожа лошади морщинится, мышцы напряжены, промоделированы сухожилия и кое-где (на лице и ногах) кровеносные сосуды. Голова коня, добросовестно обработанная с лицевой стороны, на обратной, не рассчитанной на рассмотрение,—груба, одутловата и небрежна. Нижняя челюсть соединена с шеей клинообразным перешейком, в целях предохранения головы от поломки. Грива подстрижена в два ряда—широкой и высокой и более узкой лентой торчащих волос. Челка спереди расчесана пробором и выше на затылке собрана пучком.

Мы имеем здесь обычное для античного надгробного памятника изображение покойного в кругу близких ему лиц.

А. Conze правую фигуру называет просто „мужиной“ (...ein anderer bärtiger Mann im Mantel...), W. Fröhner „родственником“ (quelque parent), а как мы видели из письма Д. А. Хомякова⁴), последний, видимо, со слов Helbig'a, называет ее „отцом“.

Мы не считаем возможным назвать правую фигуру ни отцом, ни родственником, ни другом, по той причине, что в нашей группе отсутствует жест рукопожатия, по которому обычно распознаем в античных надгробиях лиц кровно или духовно связанных с покойным. Здесь сцена несколько официальна, почему мы и склонны считать наших персонажей друг с другом связанными официальными отношениями. Возможно, справа стоит или слуга, или воспитатель.

В виду того, что облачение всадника не боевое, а обычное для всадника в Афинах мирного времени, мы высказываем предположение, что надгробная плита была поставлена погибшему не в боевой обстановке. Поспешим оговориться, что сюжет античного надгробного памятника в большинстве случаев отнюдь не изображает эпизод жизни, непосредственно предшествующий смерти, или самую обстановку смерти, а потому наш всадник, изображенный здесь в обстановке мирной, мог погибнуть и на войне.

Вся эта сцена прощанья или, вернее, предсмертной тоски, выражается как в наклоненных головах, так и в позах фигур. В осанке лошади вложен тот же психологический момент: это чувствуется в согнутой шее, в постановке головы, в раздутых ноздрях, в выставленной ноге, роящей копытом землю; лошадь охвачена тем же душевным волнением, (но иначе выражаемым), и мы не ошибемся, если признаем ее равноправным действующим лицом в данной группе.

А. Conze, описывая памятник, говорит: „Neben ihm geht sein Pferd“, „le cheval n'est pas, comme sur d'autres stèles funéraires, un symbole de l'apothéose“ замечает W. Fröhner. Мы полагаем, что здесь сцена апофеоза и сцена расставания (в античных надгробиях всегда несколько каноническая, но облеченная в формы, воспроизводящие, якобы, действительную жизнь) совпадают⁸).

Нам представляется неосновательным предположение W. Fröhner'a, что опущенная правая рука держала раньше поводья: прежде всего, эта кисть руки, свободно свисающая и без следа малейшего

напряжения, не могла держать поводьев; предположение, что они были сделаны краскою, будет неубедительно, потому что им, выполненным такой манерой, пришлось бы на протяжении своем претерпеть ряд изломов по поверхности рельефа, что вряд ли было бы красиво; наконец, обычно спешившийся всадник ведет лошадь под уздцы той рукой, которая ближе к лошади⁹⁾, и в данном случае поводья должны были быть в левой руке, несущей копьё, как это мы можем видеть на одном близком по мотиву рельефе из Аргоса, с изображением юноши—копьемосца, идущего рядом с конем в том же направлении, как и на нашем памятнике и держащего одновременно в левой руке и копьё и поводья. Последние на аргосском рельефе выполнены скульптурно¹⁰⁾. На нашем же рельефе поводьев не было вовсе, мы в праве считать нашу лошадь идущей не на привязи, а самостоятельно, чем как бы подчеркивается и ее реальная равноправность¹¹⁾, и некий призрак смерти, ставшей между всадником и фигурой старца.

А. Conze датирует наш памятник V веком до Р. Х., W. Fröhner—концом V-го или начала IV в. и считает его еще близким школе Фидия. „Голова нашей лошади, говорит он, напоминает непосредственно лошадей Парфенона“. Из письма Д. А. Хомякова мы узнаем, что Helbig, видимо, определял рельеф временем Александра Македонского (336—323 г. до Р. Х.)¹²⁾.

В результате рассмотрения нами аттических надгробий, мы пришли к заключению, что принадлежность нашего памятника к аттической школе должна быть признана несомненной.

В доказательство существования надгробий со сходными сюжетами, W. Fröhner ссылается на текст Павсания: „Nous connaissons, le sujet qui n'est pas commun. Pausanias, (I, 2, 3), signale en trois mots un groupe de ce genre: στρατιώτης ἵππῳ παρεστῆκότα. Sans nul doute, il s'agit d'un cavalier de l'armée d'Athènes“. Эти три слова, как и все данное место Павсания¹³⁾, неясны: не указан материал, была ли это статуарная группа или рельеф¹⁴⁾, изображены ли один воин с конем, или мы в праве предполагать, наличие и других лиц неупомянутых, как второстепенные, непонятна композиция памятника, и, наконец, краткое замечание, что „конь и воин—работы Праксителя“¹⁵⁾.

Дошедшие до нас памятники, близкие по сюжету с рассматриваемым, дают нам, конечно, больше возможностей сделать выводы относительно распространенности данного сюжета в античных надгробиях. Мы привлекаем мотив стоящего всадника возле коня и прощающегося с родными и друзьями, и исключаем иные мотивы, более отдаленного сходства. Приведем несколько примеров: Всадник, прощающийся со старцем, стоящим против него¹⁶⁾, или с женщиной¹⁷⁾, или с мальчиком-слугою (ἵπποχόρος)¹⁸⁾, или вариант прощания всадника с сидящей мужской¹⁹⁾ или женской²⁰⁾ фигурой или же фамильный памятник, с изображением двух умерших, из коих один—всадник со своим конем²¹⁾ в кругу родных.

Мы привлекали надгробные монументы только аттические, сюжетно и композиционно близкие нашему. В большинстве примеров, лошадь изображена целиком (в надгробных лекифах почти всегда), она чаще идет рядом с всадником, реже—позади него. В большинстве примеров всадник связан прощальным рукопожатием со стоящим против него. На лекифе, находящемся в Кембриджском Fitzwilliam-Muzeum'e²²⁾, правая часть группы (без мальчика с двумя собаками и крупа лошади на втором плане) более всего напоминает нашу группу как в отношении изображенных лиц, так и в постановке трех фигур—двух мужских и лошади. Различие, главным образом,—в положении рук.

Мы не находим памятников по размерам и композиции совершенно идентичных нашему, не находим также аналогии видового порядка, но обнаруживаем определенную композиционную схему, существовавшую для всех видов аттического надгробного рельефа в отношении к рассматриваемому сюжету, и наш памятник есть вариант такой схемы, до сих пор остающийся уникальным ²³).

Отмеченные W. Fröhner'ом черты стиля, близкие школе Фидия, действительно, в большей степени имеют в нашем рельефе свое отражение, но лишь постольку, поскольку всякий данный момент в развитии искусства несет в себе почти все признаки предшествующих художественных достижений. Схожий мотив по группировке двух мужских фигур с конем мы найдем на западном фризе Парфенона, мягкую трактовку черт лица, глаз, уха и волос мы обнаруживаем в фронтонах скульптур Парфенона, если обе головы фигур нашего рельефа (см. табл. XI) попытаемся сличить с прекрасным фрагментом женской головы (с одного из фронтонов), находящейся в собрании маркиза de Laborde ²⁴). На восточном фризе Парфенона, в группе афинских девушек и граждан, найдем одетую в гиматий мужскую фигуру, схожую с нашей правой как позой, так и трактовкой платья. Лошадь на нашем рельефе иная, чем лошади на фризе Парфенона: те плоские, у них иначе моделированы детали, они иных пропорций. Наша лошадь округлее, стройнее, и ее голова исокефальна стоящим подле нее человеческим фигурам. Надгробие Московского Музея Изыщных Искусств следует относить к послепарфенонскому периоду, ибо в нем обнаруживаются и другие черты, проникшие в аттическое искусство в более позднее время. W. Fröhner, датирующий наш рельеф концом V или нач. IV века, конечно, более близок к действительности, нежели A. Conze, неопределенно относящий его „еще к V веку“.

Мы полагаем, что создание нашего памятника следует относить к первой четверти IV века, ибо в нем имеются те черты стиля, которые отличают первую его четверть, с одной стороны, от конца V века, характеризующегося развитием традиций монументальной Фидиевой школы с признаками барочных увлечений ²⁵), с другой стороны, от второй и третьей четверти IV века, отмеченных творчеством Праксителя и Скопаса. В этот промежуток времени еще живы старые формы парфенонского стиля и как бы предвещаются новые мотивы, только у Праксителя получившие законченное оформление. Но, на ряду с переоценкой старого и исканием нового, следует отметить очень сильное проникновение основ скионио-аргосской школы с ее продолжительной приверженностью поликлитовскому канону и склонностью к строгому теоретизму и отвлеченности. Таков внешний облик в художественных произведениях этого периода ²⁶).

Композиция группы нашего рельефа точно скована холодным расчетом отвлеченной схемы; фигуры, пропорциями своими приближающиеся к „Канону“ Поликлита, движутся спокойной, уверенной походкой, словно подражая легкой Поликлитовой поступи; поскольку тела и конечности просты, „обычны“ и мало выразительны, постольку головы невольно привлекают наше внимание, ибо в этих лицах уже начинает пробуждаться подлинная жизнь, движимая внутренними душевными эмоциями ²⁷). Здесь еще нет характерного Праксителейского *ὄμμα ὑγρόν*, праксителейской моделировки лба и надбровных дуг, но есть как бы нечто предшествующее облику праксителейских изваяний. Слишком уж нежные очертания лица и волос всадника мы склонны были бы приписать скорее действию вре-

мени, нежели резцу мастера. В этом убедимся тотчас же, как только сличим обе головы: бровь правого мужчины резче отделяет глазную впадину от лба—штрих, вовсе не характеризующий особенность более пожилого лица. Мы полагаем, что первоначально голова и лицо всадника были несколько резче моделированы.

Высоко завязанный гиматий (под самой грудью) свидетельствует об изваянии, принадлежащем уже IV веку.

Наш памятник строгим симметричным расположением фигур, развернутой композицией, постановкой фигур, высотой рельефа имеет большое сходство с надгробным памятником Мнесистраты (Нац. М. Афины)²⁸, произведением более раннего времени—конца V века, где изображены связанные рукопожатием две стоящие фигуры—мужчины и женщины, с ясно выраженным „живописным“ уклоном в трактовке складок платья.

Уточняя нашу датировку в пределах первой четверти IV века, мы думаем, что рельеф несколько более позднего времени, нежели надгробие Дексилея (90-ые годы)²⁹, произведение с сильно выраженным сочетанием принципов живописности (складки драпировок) и строгости композиционной (диагональное построение группы, пирамидальность и т. д.). Наше изваяние является показателем начавшейся реакции против барочных исканий конца V века (стиль изваяний баллюстрады Афины—Ники) с уклоном в сторону парфенонского стиля. Таким образом, 80-ые годы IV века нам представляются временем создания нашего памятника.

Отсутствующий фронто́н с акротериями и узкой полоской архитрава, по всей вероятности, бы на уровне, не превышающем приблизительно $\frac{1}{4}$ высоты плиты. Фронто́н был сделан из отдельного куска, о чем свидетельствует совершенно гладкая поверхность края плиты, соприкасавшегося с архитравом, притесанным вплотную и укрепленным или каменными шипами, или металлическими плоскими стержнями, сидевшими на некоторой глубине в капителях пилястр. Правый верхний угол плиты обломался, возможно, при падении фронтона, повлекшем за собой эту часть, с которой он был крепко связан.

Фронто́н, видимо, нависал над головами фигур, предохраняя последние от дождя, однако, не выступая нигде за пределы наибольшей высоты рельефа фигур³⁰. На доколе и архитраве были соответствующие надписи.



Рис. 2.

Высота всей реконструкции — 2,80
 „ фронтона — 0,27
 „ плиты — 1,13
 „ постаменты — 1,40

Шир. фронтона — 0,82 = шир. плиты.
 „ плиты внизу — 0,87 = шир. постаменты.
 „ постаменты внизу
 получилась — 0,96.

Толщина фронтона сверху — 0,15 м.; толщина постаменты сверху — 0,18 м.; толщина постаменты внизу получилась — 0,25.

В результате такой установки, рельеф значительно выиграл в отношении правильности рассмотрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

*) Настоящая статья была прочитана автором на заседании Отд. Искусствоведения Научн. Исследов. Инст-та археологии и искусствозн. Р.А.Н.И. И. 11 марта 1925 г.

1) A. Conze. Die attischen Grabreliefs. 1890—1911 г.г. Текст ко II тому, 1900 г. № 1001, стр. 213.

2) La Collection Tyszkiewicz, Choix de monuments antiques avec texte explicatif de W. Fröhner. Munich, 1892. Текст и таблица XLVI.

3) A. Conze. (Указ. соч.). Репродуцированная зарисовка с фотографии, снятой еще в Афинах при очень невыгодном освещении.

4) Приводим полностью письмо Д. А. Хомякова к директору училища кн. А. Е. Львову:

„7 октября 1897 г. Москва“.

„Во время пребывания моего в Риме прошедшей зимой мне удалось приобрести от графа Тышкевича, по указанию известного археолога доктора Гельбига, надгробную стеллу афинского всадника времени Александра Македонского, изображающую умершего в момент прощания с отцом“. [Внизу страницы приписка: „Своевременно доставлю Вам письмо д-ра Гельбига, в котором он излагает свое мнение о времени этого художественного произведения“]. Фигура умершего и отца переданы высоким рельефом, а конь—плоским рельефом; сохранность этого скульптурного произведения, несмотря на его двухтысячелетнюю давность,—отличная.

Покупая эту вещь у графа Тышкевича, я имел ввиду обогатить Москву, досель столь бедную предметами искусства, хоть одним хорошим образцом древне-Греческого Ваяния. Конечно, эпоха Александра уже не золотой век греческого искусства, но она еще так богата художественными предметами [видимо „лучшей“] эпохи, что ее можно почесть достойной всяческого внимания со стороны истинных художников.

Этот предмет, могущий служить на пользу наших ваятелей, почти вовсе не выдавших хорошие образцы античной скульптуры, мне желательно было бы принести в дар Училищу, коего Вы состоите Директором, дабы хоть немного способствовать художественному образованию учеников оного, и в надежде, что этот дар послужит началом художественных коллекций при Училище, столь в таковых нуждающегося.

В настоящее время Училище возрождается к новой жизни, благодаря высокому покровительству своего Августейшего Попечителя; вызвано же оно было к жизни скромными трудами и посильными жертвами небольшого кружка частных лиц, в числе которых находился и отец мой, Алексей Степанович Хомяков. Мне бы хотелось связать мое посильное приношение Училищу с памятью об отце моем и его соучастниках [следует неразб. слово] учреждения Училища Живописи и Ваяния, и так как все они уже умерли, то античная надгробная плита смогла бы быть [их?] истинным памятником в стенах учрежденного ими училища. Если Вы [неразб. слово] не противитесь, то доложите об ней совету и не откажитесь исходатайствовать у Его Императорского Высочества Великого Князя Сергея Александровича разрешения Училищу принять мой дар, а там, чтобы он позволил вешать эту скульптурную плиту в стену по выбору согласно Вашему и моему, а под оной вделать плиту с надписью: [неразб. слово], что сей предмет пожертвован Училищу в память А. С. Хомякова, участвовавшего в учреждении оного в месте с такими-то, (имя рек). Хотя и не легко найти подходящее [вероятно „стеле“] освещенное место в крайне неудобном здании Училища, тем не менее, поискав что-нибудь, мы с Вами найдем. Если же Училище когда-нибудь—будет перемещено на лучшую квартиру, то я надеюсь, что жертвующей мною плите и надписи отведется подходящее и не совсем не видное место. Как хорошо, если бы Вам, действительно, удалось отстроить Училище, как следует. Я верю, что просвещенное и могущественное влияние Председателя Общества и Попечителя Училища когда-нибудь блистательно довершит им же начатое [неразб. слово] обновление учреждения, успевшего в полвека значительно обветшать во всех отношениях.

Крепко жму Вашу руку et me recomende à Votre gracieux souvenir преданный искренно Д. Хомяков“.

(Архив Совета Московского Художественного Общества и состоящего при нем Училища Живописи, Ваяния и Зодчества. Дело № 260—„Пожертвование Училищу художественных произведений и т. п.“, началось апреля 23 дня 1874 г., кончилось мая 2-го дня 1909 г.).

Рельеф был помещен в коридоре училища, возле так наз. „актового“ круглого зала, в довольно плохо освещенном месте, вделан в стену и закрыт стеклянной витриной. Мраморная доска с надписью:

„Надгробие Афинского всадника IV века до Р. Х.
Дар Училищу в память А. С. Хомякова участника в учреждении оного вместе с М. Ф. Орловым, И. Г. Сенявиным и др.
при содействии Ген.-Губ. кн. Д. В. Голицына“.

до сих пор сохранилась под опустевшей витриной.

5) Точнее совпадают ноги. Корпус всадника несколько ближе расположен к указанной оси, нежели корпус правой фигуры, почему при перегибе такого рисунка и не получается абсолютного совпадения фигур. В действительности же фигуры равновелики, и позы их в общем идентичны друг другу. Если мы будем накладывать половинки рисунка, не считаясь с точным перегибом его по оси, а лишь совпадением ног и голов, то получим еще более точное совпадение корпусов и опущенных рук.

6) С другой стороны, отметим несколько менее подчеркнутый параллелизм наклона головы левой фигуры, шеи лошади и плеча правой согнутой руки пожилого мужчины.

7) Части корпуса и конечностей расположены в хаотической последовательности: тяжесть тела у всех трех фигур перенесена на одну ногу (Standbein), другая остается свободно отставленной (Spielbein). Такая композиция фигуры всегда несет на себе печать особенной грациозности.

8) В античных надгробиях лошадь иногда изображается без всякой связи с тем или иным персонажем; в таких случаях она определенно является символизирующей кончину умершего. В аттических надгробиях, по известным нам памятникам, конь, сопутствующий человеку, во всех случаях изображен подле всадника, как неотъемлемая принадлежность последнего, что свидетельствует о коне, как и о реальном существе. Таким образом, конь, символизирующий смерть, и конь реальный в подобном сочетании, как у нас, друг другу отнюдь не противоречат.

9) Мы можем указать и исключения из этого правила, если взять к примеру памятник римского времени „Антиноя с конем“ (Villa Albani), спешившегося всадника, идущего справа от коня, в левой руке несущего коня, а правой, неудобно перекинутой в левую сторону, держащего коня под уздцы.

10) Имеется воспроизведение у И. Цветаева „Учебный атлас античного ваяния“. Табл. XXXIV.

11) Неосновательно было бы предполагать, что повода, равно и ремешок закинутой шляпы всадника, пренебрежены художником, как деталями, хотя и отсутствующими, но всегда мыслимыми нами, ибо, при рассмотрении надгробного памятника с близкого расстояния, непременно обнаружится отсутствие этой необходимой подробности.

12) К сожалению, мы не нашли обещанного Д. А. Хомяковым письма Гельбига, в котором последний должен был „изложить свое мнение о времени этого художественного произведения“.

13) "Ἐστὶ δὲ τὰς αὖτε οὐ πόρρω τῶν πολῶν, ἐπίθημα ἔχων στρατιώτην ἔκφρ. παρῆστηκότα. ὄντινα μὲν, οὐκ οἶδα, Πραξιτέλης δὲ καὶ τὸν ἵππον καὶ τὸν στρατιώτην ἐποίησεν. Ἀττικά. I, 2, 3 Πausanios. Ελλάδος Περιήγησις. Recognovit F. Spigo. Lipziai, 1903.

14) В. Апельрот, как и некоторые другие исследователи до него, считают, что памятник этот был несомненно из мрамора. „Великие греческие ваятели IV в. до Р. Х.“. I. Пракситель. Стр. 212.

Кроме Overbeck'a (Gesch. d. gr. Pl. II³ p. 27, № 35), который считает, что в данном случае был вероятно рельеф, другие исследователи этот вопрос оставляют открытым (ibid.).

15) Апельрот не подвергает никакому сомнению приведенный текст Павсания в отношении действительно существовавшего некогда надгробия работы Праксителя.

16) A. Conze. Die attischen Grabreliefs. Band II, Taf. CCXVII, 106; Taf. CCXVI, 1062.

17) A. Conze, o. c., Taf. CCXXV, 1099; Taf. CCXXXI, I, 1124; Taf. CCXXV, 1098; Taf. CCXXVII, 1111.

18) A. Conze, o. c., Taf. CCIII, 1024.

19) A. Conze, o. c., Band II, Taf. CXXXI, 745; Taf. CXLIX, 774—фрагмент.

20) A. Conze, o. c., Band II, Taf. LXII, 270; Band I, Taf. CIII, 441; A. Furtwaengler, La collection Saburoff. Berlin, 1883—1887. Taf. XXIX или Stephani. Compte rendu 1873 p. 177.

21) A. Conze, o. c. Band II, Taf. CCXXXIV, 1127.

22) A. Conze, o. c. Band II, Taf. CCXVII, 1065.

23) Нам кажется вполне возможным предположить, что упоминаемый Павсанием надгробный памятник всаднику работы Праксителя также был выполнен согласно установленной традиционной композиционной схеме, и мы со своей стороны склонны думать, что праксительский „Воин, стоящий подле своего коня“, если не полностью, то многими чертами (высотой рельефа, размерами, небольшим количеством персонажей, составляющих группу) был похож скорее всего на наш памятник

Во всяком случае, разбираясь в этом неясном еще вопросе о существовавшем некогда и не дошедшем до нас олице великого греческого ваятеля, мы полагаем, что наш памятник может, в некоторой мере, быть полезным.

24) Имеется воспроизведение у Н. Luckenbach'a, Die Akropolis von Athen. München und Berlin, 1905, S. 45 или у Winter'a, Kunstgeschichte in Bildern. Neue Bearbeitung, I, 272, 2.

25) О. Ф. Вальдгауер. Античная скульптура. Петроград. 1923 г. стр. 26, 28.

26) A. Furtwängler. Meisterwerke. d. g. P. 1893. VIII. О. Ф. Вальдгауер, указ. соч.

27) О. Ф. Вальдгауер, указ. соч., стр. 28.

В данном примере лишний раз имеем возможность убедиться в том, что „очередное“ „оживление“ художественной формы началось именно с человеческого лица, подобно тому, как в свое время и архаическая статуя начала „оживать“, благодаря искажению губ в гримасу, напоминающую улыбку.

28) A. Conze, o. c. Band II, Tf. CCXXII, 1087.

29) A. Conze, o. c. Band II, Tf. CCXLXIII, 1158.

30) Приблизительно так же, как на надгробии Мнесистраты. Conze, o. c., Taf. CCXXII, 1087.

Аттический краснофигурный килик строгого стиля Музея Изящных Искусств.

Н. М. Лосева.

Килик передан Музею в 1919 году из Строгановского Училища; место находки неизвестно. Высота — 0,084 м.; диаметр — 0,238 м. Инв. № 770. Глина хорошо обожженная, красно-оранжевого тона; лак прекрасный по качеству, черный, блестящий, с зеленым отливом. Рисунок нанесен тонкой кистью, рельефным штрихом; детали мускулатуры даны сильно-разбавленным лаком. По контуру волос идет тонкая полоса красной глины (предварительный контур). Килик был сплошь записан, затем отчищен в Музее Изыщных Искусств; расчистка показала, что чаша вся склеена. На снимке он воспроизведен в не вполне расчищенном виде (Табл. XII рис. 1). Килик — развитой формы, с плоской чашей на невысокой ножке (Табл. XII рис. 2), на дне чаши вписаны в круг два силен — один стоящий, другой присевший на корточки, — оба, повидимому, в движении в такт музыке (Табл. XIII рис. 1). Изображение окружено полосой меандра, прерывающегося в четырех местах черными квадратами с красными крестами, при чем в крест красной глины вписан еще крест, данный линейно. На внешней стороне килика, под ручками, — орнамент из трех девятилепестковых пальметт, связанных спиралями; одна пальметта приходится под самой ручкой, две других — по обе ее стороны. Полоса с изображениями занимает приблизительно $\frac{2}{3}$ чаши и подчеркнута узким кольцом красной глины. С каждой стороны — по три фигуры играющих охмелевших силенов. Остальная часть чаши и ножка покрыты густым слоем лака, кроме красной полосы, идущей по краю основания ножки, и небольшого вдавленного отверстия для пальца на ее обратной стороне. Верхняя часть основания ножки немного возвышается над краем. Форма издаваемого килика типична для 3-го десятилетия V-го века до Р.Х. Аналогии ей мы находим у Брига¹⁾, в вазе датируемой Фуртвенглером 470-м годом²⁾, и в килике круга Дуриса³⁾.

За аттическое происхождение килика говорят форма, цвет глины, (которую в Аттике покрывали особым составом, придававшим ей красно-оранжевый тон), лак и весь стиль орнаментации; характер передачи мускулатуры, форма глаза и сдержанность рисунка указывают на принадлежность вазы к архаической эпохе.

Сюжет изображения, — игры охмелевших силенов, — не вакхический фиас, так как здесь нет ни Диониса, ни мэнад, непременных участников фиаса, также не мотив из драмы, т. к. у нас нет никаких указаний на это в виде масок или других атрибутов драмы. Такие изображения одних только силенов крайне редко встречаются в греческой вазописи, — нам

лично не удалось найти ни одного примера: это, повидимому, индивидуальная черта мастера.

Композиция фигур—чрезвычайно простая и строгая. Однако, замкнутость одной из групп нарушает фигура силенца с вытянутыми вперед руками, что делает ее незаконченной, тогда как остальные группы очень выдержаны. Рисунок на дне килика сделан более тщательно, чем боковые, типы силенов также несколько различаются; но предполагать, что они являются работой разных художников, нет основания, т. к. строение фигур и трактовка мускулатуры на обеих сторонах совершенно идентичны.

Установив происхождение и приблизительную датировку вазы, определим отношение ее мастера к известным аттическим вазописцам строгого стиля, писавшим на дионисийские сюжеты. Наиболее известны нам имена Дуриса, Гиерона, Брига; (важно отметить то, что ближайшие аналогии по форме опубликовываемому килику мы нашли как раз в их круге, а также у самого Брига).

Обратимся для примера к сравнительно ранней работе Дуриса, расцвет творчества которого приходится на первую четверть V века до Р.Х.,—психтеру с Дионисом и силенами Британского Музея⁴) (Табл. XIII рис. 2). Сравнить здесь можно только фигуры, т. к. ваза совсем иной формы и орнаментация ее другая. Но сходство в передаче фигур у Дуриса и у нашего мастера несомненно: оно сказывается в строении и пропорциях стройных, сухощавых тел силенов, отчасти в типе голов с круглым черепом и вздернутым носом, близкой передаче хвоста, в сдержанном и ритмичном характере движений. Однако, силены Дуриса являются несомненно более ранними, чем наши. У Дуриса еще нет поворота корпуса в три четверти, а также ни одного фасового положения головы и ноги, которое уже имеется на-лицо на нашем килике. Постановка ног более архаическая. Глаз у силенов Дуриса имеет значительно более раннюю форму, в виде правильного круга с точкой посередине. Лица у наших силенов гораздо живее и выразительнее, движения свободнее. Передача мускулатуры на психтере Дуриса и килике близки, но на психтере она гораздо более детальна: в этом можно усмотреть влияние Евфрония, в духе которого Дурис работал в ранний период своего творчества, когда его любимец (pais kalos) был Panaitios.

Каково же отношение нашего мастера к более позднему Дурису, т. е. ко времени его любимцев Хэрестрата и Гипподама? (Hairestratos, Hippodamas). К сожалению, от этого периода до нас не дошло ни одной вазы Дуриса с дионисийским сюжетом. Большое затруднение для решения этого вопроса представляет и отсутствие одежды на фигурах нашего килика, тогда как у Дуриса мы видим не только одежды, но и довольно характерную передачу их складок. Тем не менее, между нашим киликом и этими, более поздними, работами Дуриса, существует сходство, выражающееся в близкой передаче строения тела⁵), простоте и строгой симметричности композиции, а также тонкости рисунка. Сама орнаментация килика, с двумя симметричными пальметтами под ручками и звездобразно расположенными фигурами, исходит от Дуриса, сделавшись через него образцом для других художников. Однако, у нас все же нет ни одной убедительной аналогии, которая позволила бы приписать килик самому Дурису. Дурис, вообще, скорее эклектик, чем самостоятельный художник; в раннюю пору своей деятельности он примыкает к Евфронию, позднее—к Гиерону-Макрону. Многие из его изображений симпозиона напоминают Брига, стройные фигуры силенов—Берлинского мастера и т. д. Кроме того, поверхностно-приятная манера Дуриса, его грациозные

фигуры, простые мотивы, строгая схема композиции — легко возбуждали подражание, и часто трудно бывает отличить поздние работы мастера от работ его учеников. Мы знаем, что влияние Дуриса становится господствующим со середины V-го века до р. х. Однако, некоторые доводы заставляют нас окончательно отказаться от мысли приписать наш килик Дурису. Даже в самых поздних своих вещах он не изображает лица *en face*; самую развитую форму глаза он дает на килике с изображением Зевса, похищающего спящую девушку⁶⁾, и она значительно отстает от рисунка глаза на нашем килике. Лица у Дуриса мало выразительны, скорее приятно-безразличны, между тем как на нашем килике головы довольно индивидуальны и живы. Все это заставляет, признавая в основных формах сходство с Дурисом, искать автора нашей вазы скорее в кругу его учеников. Прежде, однако, сопоставим килик с работами двух других крупных вазописцев, — Гиерона и Брига, работавших одновременно с Дурисом и давших ряд вакхических сюжетов. Килик Гиерона, находящийся в Балтиморе⁷⁾, более поздний, чем психтер Дуриса, и, видимо, по времени стоит ближе к нашему килику; сходство типов силенов обоих ваз довольно большое; правда, на вазе Гиерона они находятся с менадами, что отражается на характере их поз и движений, они более приземисты, с крупной головой и длинной окладистой бородой; но первый от правой ручки силен представляет близкую аналогию также с первым от правой ручки силеном нашего килика. Разница лишь в постановке ног. Сходное положение тела, и тот же ритмический характер движения мы находим у танцующих мужчин на килике из собрания Castellani⁸⁾ того же Гиерона. Конечно, все эти примеры позволяют говорить только о возможности влияния Гиерона на автора нашего килика, потому что весь характер творчества Гиерона совершенно иной. Ему свойственна не строгая схематичность композиции, а широкое распространение по плоскости, особое гармоничное сочетание двигающихся фигур с развевающимися одеждами; он любит эффекты прозрачных одежд и для этого всегда привлекает в изображение фигуры менад. Лица его персонажей так же мало выразительны, как у Дуриса; рисунок широкий, уверенный, но редко тонкий и тщательный. Все же мы имеем право говорить о довольно сильном влиянии Гиерона на нашего мастера. Было ли это влияние непосредственным? Известно, что Дурис в зрелый период своей деятельности сблизился с Гиероном, и они воздействовали друг на друга. Конкретно их сближение выразилось в наличии общего любимца, Гипподама (*Hippodamas kalos*). Под влиянием Дуриса у Гиерона появились более маленькие головы, стройные тела, как, например, на килике из собрания Castellani. От Гиерона к Дурису перешли пальметты под ручками и т. д. При таких условиях можно предположить, что, будучи так или иначе связанным с Дурисом, наш мастер воспринял через него некоторые черты Гиерона. Конечно, мы не могли бы отрицать и возможности непосредственного влияния Гиерона на нашего мастера, так как здесь приходится ограничиваться только предположениями, но основные формы их творчества все же различны.

Однако, ни Дурис, ни Гиерон не могли передать нашему мастеру индивидуальности, выразительности лиц, а также некоторые позы фигур: например, откинутый назад корпус с протянутыми вперед руками. Обратимся для разрешения этого вопроса к третьему вазописцу — Бригу, для которого характерна выразительность голов и бурная стремительность движений. Примером может служить килик с изображением преследования Геры силенами⁹⁾. Типы силенов здесь довольно далеки от наших;

прежде всего, трактовка глаза у них более архаическая. Но у Брига мы находим аналогии таким положениям фигур, каких мы не встречали у предыдущих мастеров. Напр. силен, стоящий перед Гермесом. Это сходство еще заметнее сказывается при сравнении нашей вазы с другим киликом, который Фуртвенглер¹⁰⁾ приписывает Бригу, и который, вероятно, является или поздней его работой, или работой его ближайшего ученика; здесь отдельные типы силенов, напр. силен с кувшином, стоящий en face¹¹⁾, с наклоненной к левому плечу головой, пляшущий силен, стоящий в позе кулачного бойца — находят себе близкие аналогии в силенках нашего килика. На вазах, созданных под сильным влиянием Брига, напр. на скифе Берлинского Музея¹²⁾, силен, качающийся на качелях нимфу, с протянутыми вперед руками, имеет большое сходство с силеном, стоящим в подобной же позе на нашей вазе. У Брига же мы встречаем форму килика, очень близкую к нашей¹³⁾; но ни к самому мастеру, ни к его ближайшим ученикам не позволяет отнести наш килик отсутствие некоторых черт, чрезвычайно характерных для Брига: рельефности фигур, выпуклости мускулатуры, (фигуры на нашем килике сравнительно плоскостны), большая сдержанность, ритмичность движений, чему у Брига; отсутствие стремления к колоритности, особенно присущей работам Брига. Известно, что он употреблял позолоту и различные оттенки лака, от черных, до красных и золотистых. Все это заставляет нас вернуться опять к Дурису и искать аналогий у художников его круга. На килике с надписью *Niketes kalos*¹⁴⁾, неизвестного художника, принадлежащего несомненно, к кругу Дуриса, мы видим юношу, стоящего в позе, почти очно повторяющей позу левого стоящего силенка на дне килика, только обратном направлении, при очень сходном строении тела¹⁵⁾.

Орнамент меандра, окружающий изображение, также почти точно повторяет соответствующий орнамент на нашем килике. К сожалению, мы не имеем полного воспроизведения всего килика с надписью *Niketes kalos* и ничего не знаем об его авторе; но, повидимому, он очень близок по времени к мастеру нашей вазы. Упомянем еще одного вазописца, несомненно исходящего от Дуриса, и условно именуемого „Мастером с лозой“. Его килик, находящийся в Ватикане¹⁶⁾, имеет форму и орнаментацию (тройные девятилепестковые пальметты под ручками и меандр с крестами) — почти идентичные с нашим. Сюжетом изображения являются также играющие силены, без Диониса и менад, введена фигура мальчика-сатира и некоторые атрибуты. Фигуры силенов здесь более широкие и плотные, есть разница и в типе голов; но в позах фигур, постановке ног, (такую постановку мы находим еще у Евфрония, от которого она, повидимому, перешла к Дурису), передаче поворота в три четверти, можно отметить довольно большое сходство. Другой килик, того же автора, находящийся в Corneto¹⁷⁾, также чрезвычайно сходен по форме и орнаментации с нашим. Интересно отметить, что только на этой вазе, у левого бегущего силенка, нам удалось найти типичный для фигур нашей вазы жест руки, закинутой назад, с вытянутой ладонью с отставленным большим пальцем. Но существенное различие в типах не позволяет приписать нашу вазу „Мастеру с лозой“, и эта возможность совершенно исключается отсутствием в поле изображения лозы, от которой мастер получил свое имя. Все же, мы склонны вывести из этого примера заключение, что автор издаваемого килика, как и „Мастер с лозой“, и мастер килика с надписью „*Niketes kalos*“, в основных формах исходит от Дуриса, и, вероятно, работал параллельно с ними. Он воспринял целый ряд влияний со стороны, из которых господствующими,

как мы видели, были влияния Гиерона и Брига. Влияние первого могло быть передано ему и через посредство Дуриса. Но воздействие Брига сказывается более ярко, в свободе движений, в живости и выразительности лиц; при этом типы голов наших силенов ближе всего к типам Брига.

Датировать килик мы склонны третьим десятилетием V-го века, ближе к 470 году. За это говорит как форма вазы, так и сравнение с более ранними мастерами; более позднюю дату не допускает сравнение с вазами, относимыми к четвертому десятилетию; напр. с вазой, изображающей Ахилла с Пентесилеей, в Мюнхене ¹⁸). Здесь уже иной, более поздний, рисунок глаза, и поворот корпуса в три четверти.

Являясь по преимуществу эклектиком, наш мастер сумел, тем не менее, создать из ряда заимствованных форм, нечто цельное и оригинальное ¹⁹). Индивидуальность его сказывается прежде всего в чрезвычайной простоте сюжета — одни только играющие силены, без Диониса и мэнад, и каких-либо атрибутов. В значительной мере индивидуальным является жест вытянутой вертикально кисти руки, характерный скорее для чернофигурной техники, (нечто близкое нам удалось найти только у „Мастера с лозой“). При высоких технических достижениях, он дает очень простую схему композиции, подобную той, которую мы встречаем еще у раннего Евфрония. ²⁰). Форма килика и его орнамента чрезвычайно изящны и просты, и, при большой изысканности рисунка, получается очень тонкое сочетание элегантности и простоты.

Это позволяет считать автора килика Музея Изящных Искусств если не первоклассным, то очень хорошим мастером-вазописцем, не менее значительным, чем „Мастер с лозой“, и сумевшим сочетать высокие технические достижения с большой простотой. Если бы удалось найти другие работы, принадлежащие кисти нашего мастера, это позволило бы определить его творчество ясней, а пока приходится ограничиться отношением его к кругу Дуриса.

ПРИМЕЧАНИЯ.

- 1) Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, 1923, München, Abb. 423; 503.
- 2) Furtwängler und Reichold. Griechische Vasenmalerei. Taf. 114, Text. 2 Serie, Seite 230.
- 3) Там же, Taf. 105.
- 4) Furtwängler und Reichold, Griechische Vasenmalerei. Taf. 48.
- 5) Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, Abb. 450.
- 6) Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des Streugen rotfigurigen Stiles. Taf. 68.
- 7) Hartwig, там же, Taf. 31.
- 8) Hartwig, там же, Taf. 29.
- 9) Furtwängler und Reichold. Griechische Vasenmalerei, Taf. 47.
- 10) Furtwängler und Reichold, Griechische Vasenmalerei, там же.
- 11) Сходство лиц, изображенных en face, в краснофигурном строгом стиле, с маской, Пфуль объясняет тем, что лица в фасовом положении, для большей легкости, обычно рисовались с масок.
- 12) Furtwängler und Reichold, Griech. Vasenmalerei, Taf. 125.
- 13) Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, Taf. 423.
- 14) Klein, Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften, 24
- 15) Позу второго силеня нам удалось видеть на ойнохое Британского музея (Е. 510), также неизвестного автора, но значительно более ранней по времени. The Journ. of Hell. St. 1913, XXXIII, Pl. IX.
- 16) Hartwig, die griechischen Meisterschalen des strengen rotfigurigen Stiles taf. 73.
- 17) Там же, Taf. 74.
- 18) Furtwängler und Reichold, Gr. Vasenmalerei, Taf. 6.
- 19) Эклектизм нашего мастера мы не склонны рассматривать как недостаток; античность совершенно иначе смотрела на заимствование, чем наше время. К тому же, здесь все заимствованные формы, повидимому, подверглись значительной переработке.

Некоторые памятники сиенской живописи в Музее Изящных Искусств.

В. К. Андреевой.

Среди итальянских примитивов картинной галереи Музея Изыщных Искусств нет больших первоклассных вещей, однако имеются иконы, представляющие значительную художественную ценность и художественный интерес, т. к. они дают новое освещение личности некоторых художников этой ранней эпохи итальянского искусства. Такой интерес представляет большой сиенский триптих 14-го в. и распятие, подписанное именем Segna Senensis—ученика главы сиенской школы—Duccio di Buoninsegna. (См. табл. XIV, XV, XVI). Обе вещи принадлежат к коллекции итальянских примитивов М. С. Щекина, пожертвованной Музеем владельцем в 1909 г. Триптих заключен в раму готического образца с вытисненными на ней именами изображенных святых: Sta Magdalena, S. Augustinus, под Мадонной Ave Maria gratia plena ¹⁾. Все три иконы триптиха ²⁾, к сожалению, не дошли до нас в нетронутом виде. Золотой фон на них сделан заново, нимбы заново вытиснены и все три покрыты обильным слоем нового лака. Однако следов записей очень немного и только на средней иконе Мадонны, ³⁾ давшей посередине трещину, заделанную раставратором. Святая же Магдалина не имеет ни единого следа записей, ее живопись великолепно сохранилась, представляя из себя чудесный образец нежной, утонченной техники сиенской школы 14-го века. При первом же взгляде становится ясно, что не все иконы триптиха принадлежат руке одного мастера. Красочная гамма, форма рук, типы лиц и важная застылость позы, отсылающая византизмом, изобличают в Мадонне (Табл. XIV рис. 1) круг близких к Duccio художников, тогда как в боковых святых мы чувствуем более близкое к жизни мастерство Simone di Martino. Это впечатление еще более подтверждается тем фактом, что изображение Мадонны, несомненно первоначально иного размера и формата было впоследствии насильственно пригнано к двум боковым, для чего пришлось срезать часть доски и отчего пострадали нимб младенца и левая рука Мадонны. Мадонна одета в синий плащ, окаймленный геометрическим узором и накинутый поверх желтоватого головного платка. Плащ не целиком, а лишь наполовину заштрихован золотыми лучами, прием, который в школе Duccio обыкновенно сплошной сеткой покрывает весь плащ. Возможно, что в остальной части эта штриховка стерлась. По крайней мере на голове можно различить ее едва заметные следы. Мадонна держит Младенца на левой руке, придерживая его левую ножку правой рукой с растопыренными пальцами. Круглоголовый Младенец завернут в темно-фиолетовый плащ, который он правой рукой поднимает вверх.

Кто же из художников круга Duccio мог написать эту икону? Архивные документы дают нам целый ряд имен учеников Duccio: Masarello, Mino, Guarnieri, Giovanni di Duccio. Однако, более или менее определенных художественных индивидуальностей, с именем которых можно связывать определенные работы, только две, это—Ugolino и Segna di Buonaventura. Raymond v. Marle во втором томе своей только что вышедшей Истории ранней итальянской живописи ⁴⁾ пытается весь живописный материал Дуччиевской школы распределить по группам, основываясь на сходных индивидуальных чертах творчества, отмечаемых в известных иконах, и выделить таким образом ряд художественных индивидуальностей в кругу учеников Duccio. Но его интересные сопоставления далеко не все удачны: из выделенных им индивидуальностей является яркой и определенной только одна—это мастер Мадонны из Città di Castello, которого отметил, как определенную фигуру, еще Weigelt в своей монографии о Дуччо ⁵⁾. Ни к одному из созданных v. Marle художников круга Дуччо наша Мадонна не подходит настолько близко, как к самому известному из них,— к Segna di Buonaventura, а именно, к его подписной Maestà в Castiglion Fiorentino ⁶⁾. (Табл. XIV рис. 2). Тип лица нашей Мадонны с характерным для Сеньи чрезмерно длинным и узким носом, пригнутым книзу у самого кончика, общий силуэт удлиненных фигур и рука с длинными особо тонкими и раздвинутыми пальцами—все это черты, встречаемые также на Мадонне в Castiglion Fiorentino, а Младенец, совершенно круглоголовый, с тупым носом, пухлыми губами на лишенном выражения лице, еще ближе станет похожим на Младенца в Castiglion Fiorentino, если представить себе его правую щеку более выпуклой и пухлой: силуэт головы срезан в этом месте реставратором, золотившим фон. Во всяком случае наш тип головы Младенца ближе к Младенцу Сеньи, чем к удлиненным головам Младенцев Дуччо и других его учеников ⁷⁾. Следует отметить также в обеих картинах неудачно выполненные позы Младенцев. В Castiglione Fiorentino Младенец не столько стоит на коленях матери, сколько висит над ними, так как ноги его не касаются ее колен. Поза нашего младенца повторяет очень распространенный в сиенской школе мотив. Младенец сидит на левой руке матери, упираясь левой ногой в ладонь ее правой руки, правой в запястье этой руки. Правой ручкой он тянет к себе одежду матери. Одним из лучших выражений этого мотива, передающим бережливую нежность, с которой Мадонна преподносит свою ношу зрителю, и органическую спаянность этих двух фигур в группе, является Мадонна с полиптиха № 28 в Сиенской Академии ⁸⁾. (Табл. XV рис. 1) Эту Мадонну Perkins приписывает самому Дуччо ⁹⁾, Jacobsen, Weigelt и v. Marle относят ее к его школе. Мне кажется прав Perkins, и, если завершение работы и было предоставлено ученику, то рисунок, замысел и отчасти исполнение должны принадлежать самому Дуччо, так как среди известных нам школьных работ нет ни одной такой гармонически цельной группы. Кроме того сходство, обнаруженное недавней расчисткой Мадонны из Перуджи с этой Мадонной говорит в пользу авторства Дуччо ¹⁰⁾. Автор нашей Мадонны несомненно имел в виду повторить этот образец своего учителя, но в его руках замкнутая, округлая композиция, полные нежного чувства образы заменились внутренне несвязанными между собой деревянными фигурами с невыразительными лицами, несмотря на то, что он несомненно был под сильным влиянием своего образца. В своем стремлении сделать фигуры более тонкими, вытянутыми и длинными, он нарушает это прикидывание фигур друг к другу, намерение дать в этом клубке фигур выражение нежному материнскому чувству. Раз это так, то и мотив прочного упора

ножек Младенца становится для него неважным и непонятным, и он самым нелепым образом варьирует свой образец, оставляя левую ногу Младенца в руке матери, а правую оставляя висеть в воздухе. Мотив ручки Младенца, тянущей к себе одежду матери, здесь также видоизменен далеко не удачно. Ручка Младенца бессмысленно поднимает кверху свой собственный плащ. Итак, мы видим, что автор нашей Мадонны—художник школы Дуччо, усвоивший себе все технические приемы этой школы, ее тщательный и тонкий рисунок, нежную моделировку тела и умение добиваться блестящей красочной поверхности в своей живописи—этот мастер, подражая образцу своего учителя, преувеличивает его изысканность, стремясь к более удлиненным и тонким формам, но в то же время обнаруживая довольно поверхностное понимание более глубоких формальных задач своего учителя. Но аналогичное отношение существует у Segna к своему образцу—знаменитой *Maestà* Duccio в его *Maestà* из *Castiglione Fiorentino*. Здесь также, вместо проникновенного чувства, выраженного в связном замкнутом целом,—безразличие ничем не связанных друг с другом фигур и стремление к внешней изысканности. Наша Мадонна всецело входит в рамки того представления, которое мы получаем о творчестве Segna di Buonaventura по его двум подписным работам, в *Castiglione Fiorentino* и в Сиенской Академии.

Но какое же место отвести этой иконе хронологически в творчестве Segna? До сих пор говорить об эволюции в творчестве этого мастера не приходилось. Его подписные работы не датированы и мало чем отличаются друг от друга. Теперь благодаря другой подписной работе Segna, также хранящейся в Московском Музее Изящных Искусств, большом распятии, (Табл. XV рис. 2) в общем хорошо сохранившемся¹¹⁾, мы получаем совершенно новое представление об этом мастере и видим, что в разные периоды своего развития он стремился к различным художественным целям. Это распятие, носящее полную подпись автора: *HOCO (PUS) PINXIT SEGNA SENENSIS*, было издано и описано в 1913 г. в Памятниках Московского Музея Изящных Искусств Lionello Venturi, но за границей осталось совершенно неизвестным. Между тем L. Venturi отметил, что это Распятие дает совсем иное представление о Segna, как художнике, чем то, которое мы имели до сих пор, основываясь на его двух подписных работах. Известный знаток сиенской живописи G. de Nicola так характеризует стиль Segna: „Nelle due quadri, firmate da Segna abbiamo un Duccio divenuto meno vivace, anzi quasi immobile, infiacchito, ma un po' più gentile e i colori più slavati e le proporzioni più allungate“¹²⁾. В нашем распятии нет и следа расслабленной gentilezza. Сравнивая его не только с теми распятиями, которые приписывались Segna, а именно в Arezzo и Massa Marittima, но даже с распятием самого Duccio,¹³⁾ мы отмечаем большую выразительную силу нашего распятия, его непосредственный драматизм, достигаемый большей обобщенностью и сосредоточенностью художественных средств выражения. В самом деле, из этого сравнения прежде всего бросается в глаза разница в анатомической трактовке тела. На разработку анатомии тела обращено гораздо менее внимания, чем у Дуччо и на Распятиях в Massa Marittima и Arezzo. Однако, если и есть недочеты в анатомии (например, слишком острое, переданное в ракурсе левое бедро), то все члены очень пропорциональны, а такие с большой наблюдательностью отмеченные особенности, как судорожно сжатые и окоченевшие пальцы рук, очень длинный, вытянувшийся под тяжестью ног торс и втянувшийся живот переданы с редким в то время натурализмом. Моделировка крайне суммарна, но,

благодаря этому, цель художника передать массу поникшего мертвого тела достигнута с большей простотой и силой, чем на вышеназванных распятиях, где каждая косточка отточена с таким щегольством. Центр внимания здесь на голове с поперечными морщинами страдания на лбу и с тяжело свисающей нерасчлененной массой волос. (У Дуччо и на других Распятиях Segna волосы свисают в отдельных локонах. Здесь эта нерасчлененная масса волос подчеркивает впечатление тяжело повисшей мертвой головы). Все вместе создает величественный и драматический образ крестного страдания и смерти.

L. Venturi, поставленный перед проблемой двух совершенно противоположных обликов Segna di Buonaventura, с одинаковой точностью удостоверенных подписями, предлагает следующим образом об'яснить эволюционирование художественного творчества этого мастера. Наше распятие, по его мнению, одно из самых ранних произведений Segna написанное в период между 1298 г., годом самого раннего упоминания имени Segna архивными документами, и 1311 г., годом создания Maestà Duccio, т.-е., по его мнению, в этот период Segna творит самостоятельно и создает собственное оригинальное искусство соответственно тенденциям общим в тосканском искусстве 13-го века. После 1311 г. он подпадает под влияние Duccio, изящное искусство которого настолько его захватывает, что он теряет в подражании ему всю свою силу и самостоятельность. После 1311 г. он пишет свои подписные иконы и распятия в Massa Marittima (вероятно в 1316 г.) и в Arezzo (в 1319 г.). В них Venturi видит прогрессивное расслабление его творчества и стремление к внешней изысканности. 1326 г.—последний год жизни Segna, упоминаемый документами. В 1331 г. документы говорят о нем, как об умершем.

Об'яснение Venturi вызывает целый ряд недоумений. Если Segna был настолько большим художником, что мог до Maestà Duccio и непосредственно после еще по-византийски условных распятий дученто создать этот натуралистически правдивый и величавый образ Распятого, то Duccio должен был быть его последователем в своей Голгофе, и доля его новаторства значительно уменьшается, раз он в этой работе стоит на плечах такого предшественника. Тогда становится совсем непонятным, как Segna, указавший таким образом новый путь Duccio, в смысле по-новому правдивой и драматической передачи момента крестного страдания и смерти, мог впоследствии оказаться под влиянием совершенно противоположных черт изящного и выразительного, но отнюдь не монументально-драматического таланта своего современника, отказавшись от таких завоеваний, которыми сам на него оказал влияние. Повторяю, гипотеза Venturi мало правдоподобна, и такая трансформация таланта художника от склонности к грубоватой в своей обобщенности выразительности, от сосредоточенной силы к изысканности и расслабленности—явление крайне редкое. Обыкновенно мы бываем свидетелями обратного процесса эволюции художественного таланта. Синтезирование и монументальность являются художественными задачами в зрелом возрасте художника; вначале художнику труднее сосредоточиться на общем, он разбрасывается на мелочи, на подробности, он более склонен к подражанию. Психологически это понятно: раз изучивши и овладев формой, художник перестает ею интересоваться ради нее самой и видит в ней лишь средство для выражения своих концепций. Так создается широкий стиль. Примером может служить хотя бы творчество Тициана, Рембрандта, в скульптуре Донателло, Микельанджело. Но, конечно, чем крупнее личность художника, тем раньше он проявляет эту силу, это овладение формой и осуществление через нее синтеза.

Подражание образам Duccio в упомянутых подписанных Segna иконах определяет характер его творчества в первую половину его жизни. Очевидно он работал в мастерской Duccio, в его bottega еще до создания Maestà Duccio, и наша Мадонна с Младенцем является образчиком этого раннего периода, когда он робко, сухо и неловко подражает манере своего учителя, хотя уже здесь проявляются особенности его стиля—склонность к удлинению и утончению форм. Пока жив был Duccio, Segna не мог выйти из-под его влияния, и все его работы, написанные до смерти Duccio соответствуют той характеристике, которую дал им G. de Nicola. В 1319 г. Duccio умирает, и к этому же году, по всей вероятности, относится распятие в церкви аббатства S. Fiora e Lucilla в Arezzo, приписываемое Segna на основании документов, свидетельствующих о его пребывании в Arezzo в этом самом аббатстве и в этом же году ¹⁴). Это распятие может считаться самым крайним выражением известного нам стиля Segna. Искание изысканности в длинных тонких формах доходит здесь до манерности.

К периоду после смерти Дуччо я считаю наиболее правильным отнести наше распятие. Непоследовательности в этом утверждении никакой не будет, если мы вспомним еще о 3-х иконах, большинством ученых приписываемых кисти Segna. Это—Мадонна, бывшая раньше в коллекции Giuglioli во Флоренции, теперь в коллекции Lehman в Нью-Йорке, и две сходные друг с другом Мадонны в Сиене: в церкви S. M. dei Servi и в Семинарии. Мадонна Lehman—такая же преувеличенно длинная фигура, как фигуры Иоанна и Марии на концах перекрестья распятия в Arezzo ¹⁵). Но в то же время в ней чувствуются новые особенности стиля по сравнению с Мадонной Castiglioni Fiorentino и нашей; все формы здесь более плотны и крупны (руки Мадонны, фигура Младенца), складки одежды набросаны более широко и свободно. Но фигуры все также индифферентны и невыразительны, и поза Младенца представляет новую, хотя более интересную, но не вполне удачную вариацию мотива Мадонны № 28 в Сиенской Галлерее. Новые искания, которые здесь чувствуются, находят себе завершение в Мадоннах S. M. dei Servi и сиенского Семинария ¹⁶). В них художник не только обнаруживает гораздо большую зрелость стиля и более уверенный и свободный рисунок, здесь он дает новый композиционный мотив в группировке Мадонны и Младенца и впервые в эту группировку ему удается внести ту лирическую нотку материнской нежности, которая делает это его позднее произведение дучческим не по внешним особенностям фактуры, а по духу. Однако он в этой же Мадонне идет дальше. Дуччо, так как широкой общей манеры (заставляющей v. Marle отметить в Мадонне S. M. dei Servi недостаточно тонкое исполнение) и монументального впечатления в обеих Мадоннах он достигает независимо от Дуччо, для которого эти черты не характерны. Это последнее заставляет нас вместе с v. Marle и Perkins'ом отнести эти две Мадонны к последнему десятилетию творчества осознавшего себя и освободившегося от посторонних влияний художника ¹⁷). Наше распятие—аналогичное по художественным тенденциям, но превосходящее все остальные по силе и цельности впечатления. Для объяснения этих крупных достижений лишь в самом конце карьеры художника, так долго подавленного личностью своего гениального современника, можно прибегнуть снова к посторонним влияниям и предположить, что толчком к исканию новых целей в искусстве в этом направлении послужило впечатление от произведений другого крупного современника, напр. Giotto. Никаких документальных подтверждений этого предположения мы не имеем, но некоторые иконографические подробно-

сти как будто бы идут навстречу такому предположению. Так, на всех распятиях дученто и начала треченто, включая сюда и готические распятия северных школ, и Дуччо и его учеников, и даже Simone Martini руки Распятого изображены с раскрытыми пальцами. Впервые у Giotto в Падуе пальцы рук изображены наполовину согнутыми. На нашем распятии пальцы рук судоржно сжаты, что является натуралистической чертой этого образа, так как пальцы умерших коченеют в таком положении, если их не постараться разогнуть тотчас после смерти. Кроме того, суммарная, широкая манера, трактующая тело, как тяжело повисшую массу, а не как детально отточенную слоновую кость, ближе к Giotto, чем к Duccio¹⁸⁾. Тем не менее я на гипотезе о влиянии Giotto не настаиваю. Здесь могло быть влияние и другого современника Сеньи и ученика Duccio—Ugolino, творчество которого отличается большей суровостью и мужественностью. К сожалению, из рассеянных по разным галереям Европы частей его полиптиха, написанного для церкви S. Сгосе во Флоренции, распятие не дошло до нас и сравнение здесь невозможно. Во всяком случае, в распятии Segna схема фигуры остается сиенской, готической, а не джоттовской, и дойти до широкого понимания своей задачи Segna мог и путем внутренней эволюции своего художественного таланта, являющегося безусловно гораздо более крупным, чем это представлялось до сих пор.

Московский Музей владеет двумя памятниками, хотя разной художественной ценности и разной степени сохранности, но хорошо иллюстрирующими начало и конец художественной карьеры этого до сих пор недостаточно изученного и оказавшегося таким загадочным художника.

Боковые части нашего триптиха лучше сохранились, чем средний. На левой изображена св. Магдалина, на правой св. Августин. (Табл. XV рис. 1, 2). Магдалина одета в светло-фиолетовый плащ, накинутый поверх сверкающей в рыжих волосах диадемы из драгоценных камней. Плащ окаймлен золотым узором простого геометрического рисунка и скреплен на груди украшенной камнями брошью. В правой руке Магдалина держит восьмиконечный крест, в левой на кончиках пальцев круглый, лишенный всяких украшений сосуд с благовониями. Св. Августин—в полном епископском облачении, в белой нижней одежде и в красной мантии, сплошь затканной узором из черных листьев. Мантия имеет широкую коричневую кайму с узором из куфических букв и скреплена на груди большой круглой фибулой, украшенной драгоценными камнями. На голове белая митра, вышитая жемчугом и окаймленная узорчатой полосой. На руках белые перчатки, в правой руке простой гладкий епископский жезл, в левой книга. Как уже было указано, на обеих иконах фон и нимбы сделаны заново, во всем остальном фигуры остались нетронутыми. У Августина несколько подновлена мантия, но лицо и руки великолепной сохранности.

Не может быть сомнения в том, что обе иконы принадлежат руке одного и того же мастера и являются частями одного и того же алтарного образа. Одинаковые несколько короткие пропорции фигур, одинаковый их пирамидальный силуэт, одинаковый характер складок одежды, одинаковый рисунок глаз, и, наконец, одинаковый вид атрибутов этих святых—сосуда Магдалины и жезла Августина простых, гладких, без украшений, одного желтоватого цвета слоновой кости—все это не допускает иного решения вопроса. Вместе с тем типы лиц с их напряженно-созерцательным взглядом, характер рук и, главное, изысканная тщательность техники выдают нам тотчас приемы, выработанные великим сиенцем Simone di Martino. И действительно хрупкая фигура Мар

с ее нежно-прозрачным лицом, мечтательным взглядом, с ее нежными изящными ручками, как-то воздушно прикасающимися к находящимся в них предметам и с чудной красочной гаммой лилового и зеленого на ее одежде, которая своей глубокой тональностью усиливает блеск украшающих святую драгоценных камней—создает, выделяясь на золотом фоне как раз то впечатление райского видения, которое Simone умел так удачно вызывать. В св. Августине тщательная отделка кожи лица с ее нежным румянцем и тонкая прорисовка завитков седых волос на усах и бороде тоже свидетельствуют о приемах Simone. При всем том в праве ли мы эти иконы приписать кисти самого великого мастера? При сравнении нашей Магдалины, хотя бы, с Магдалиной Пизанского полиптиха Simone¹⁹⁾ становятся ясны недостатки нашей иконы. Пизанская Магдалина вся оживлена ритмично-звучной и живой линией Simone. Позы их одинаковы, однако в Пизанской Магдалине чувствуется движение, линии ее тела и одежды живут, а наша Магдалина застыла, как каменная пирамидка. Силуэт ее и складки одежды суше и беднее, у Пизанской—мягче и округлее, и влияние на силуэт реставрированного золотого фона не может целиком объяснить это различие. Ясно, что один только Lippo Memmi мог настолько приблизиться к великому мастеру технически и по духу, оставаясь все же позади его благодаря большей сухости и скудости своих средств выражения. Авторство Lippo Memmi подтверждается еще таким признаком, как форма рук. G. de Nicola указывает²⁰⁾, что именно на основании рисунка рук возможно отличить друг от друга этих двух мастеров, которых часто смешивают. У Simone руки более плотные, пластические, с длинными цилиндрическими пальцами, у Lippo пальцы более тонкие и плоские. Кроме того, характерная форма правой руки Магдалины с тесно сложенными пальцами, кончики которых все прижаты к концу пятого пальца—не встречается в таком виде ни на одной фигуре Simone, а часто попадает у Мадонн Lippo: так у самой известной, подписной Мадонны del Popolo в церкви S. M. dei Servi в Сиене, у Берлинской подписной Мадонны и у Мадонны, приписываемой Lippo в Сиенской Академии²¹⁾. Очевидно этот изысканный прием рисунка рук изобретен самим Lippo. Еще одна деталь характерна для Lippo. Рот нашей Магдалины такой нежный, с чуткими розовыми губами нарисован несколько криво. Но та же особенность была отмечена A. Venturi²²⁾ у Мадонны del Popolo. Рот святой Julitta на Уффициевском Благовещении также с'ехал немного на сторону. Бывший владелец нашего триптиха М. С. Щекин приписывал св. Августина кисти Ambrogio Lorenzetti. Но эта атрибуция ни на чем не основана. Кроме указанных уже черт стиля и техники, делающих несомненным принадлежность обеих икон одному мастеру, укажу еще на форму правой руки Августина с тремя лишь пальцами, делающую руку похожей на коготь птицы, насколько мне известно, у Lorenzetti не встречающуюся, и на рисунок уха, узкого, длинного, с отвислой мочкой, также более характерный для Simone, чем для Lorenzetti.

В деле хронологического распределения картин Memmi в литературе не существует единогласия. A. Venturi и v. Marle одни и те же иконы относят к разным периодам его жизни. Но в общих чертах можно себе представить его развитие в следующем виде: начальный период связан с его фреской в Palazzo Comunale в S. Gimignano (1317 г.), в которой он уже подражает Simone, но еще очень далек от него, и в его несколько архаической манере отражается влияние его отца Memmo di Filipuccio, сообща с которым он исполнил эту фреску. 2-й период, его

наибольшей близости к Simone—время его сотрудничества с ним в Пизе, Орвието и Сиене, и последний, более независимый от Simone и более близкий к Duccio и Lorenzetti период, отмечаемый более крупными пропорциями тела. Я бы отнесла наши иконы к Орвиетскому периоду работ Simone di Martino. Известно, что некоторые части обоих полиптихов Simone, выполненных в Орвието, считаются ²³⁾ исполненными помощником Simone. Однако различия здесь так тонки, что выделить долю этой помощи чрезвычайно трудно и, мне кажется, здесь она остается гадательной.

Ни по пропорциям, ни по расположению складок наши иконы не подходят достаточно близко к орвиетским работам Simone. Зато они гораздо ближе к другой Мадонне, также хранящейся в Соборном Музее в Орвието и приписываемой Lippo Memmi ²⁴⁾. Эта Мадонна когда-то, очевидно, составляла центр полиптиха, боковые части которого исчезли. Если бы мне был известен размер указанной орвиетской иконы, я рискнула бы предположить, что наши Магдалина и Августин как раз являются этими исчезнувшими боковыми частями, если бы только можно было быть уверенным, что верхняя часть их стрельчатого обрамления так же отпилена, как и на средней иконе Segna. Во всяком случае нимб Августина несколько обрезан.

Как бы то ни было, но близость наших икон к Орвиетской работе Lippo убеждает нас в том, что, хотя Московский Музей и не имеет в своих стенах ни одной картины несравненного Simone, но владеет взамен того двумя иконами его верного спутника и сотрудника, написанными в тот период их сотрудничества, когда ученику удавалось с наибольшей близостью подойти к учителю.

ПРИМЕЧАНИЯ.

- 1) Рама эта, очевидно, более позднего происхождения, чем живопись.
- 2) Написаны на деревянных досках темперой. Размер средней 70×48 см., боковых— 60×48 см.
- 3) На лбу, около рта и в некоторых местах одежды.
- 4) R. v. Marle. The Development of the Italian Schools of Painting. The Hague 1924.
- 5) C. Weigelt. Duccio di Buoninsegna. 1911.
- 6) V. Marle op. cit. II, стр. 126.
- 7) Напр., младенец Мадонны в Montepulciano. См. De Nicola, Burlington Magazine, 1912, стр. 138, фиг. (B).
- 8) V. Marle op. cit. II p., стр. 70. Другими аналогичными примерами того же мотива являются: 1) Мадонна в коллекции Tadini-Buoninsegni в Пизе, 2) Мадонна в Asciano, 3) в Lusignano Val di Chiana, 4) Мадонна в Fine Arts Museum, Boston (v. Marle II, стр. 148).
- 9) Rassegna d'arte, 1913, стр. 6.
- 10) Мадонна в Перуджии в расчищенном виде опубликована у v. Marle op. cit. II, стр. 18.
- 11) Высота 2,16 м., ширина 1,45 м. Записано левое бедро и правая кисть руки.
- 12) В обеих картинах, написанных Сеньей, мы имеем того же Duccio, но сделавшегося менее живым, как бы застывшим, ослабленным, но немного более изнеженным; и несколько слинявшие краски и более удлиненные пропорции, G. de Nicola L'Arte, 1912, стр. 32.
- 13) Если это так, и работа настолько равняя, то ясно, что первоначально форма доски должна была заканчиваться кверху полукругом. В сиенской школе одним из самых ранних образцов стрельчатого завершения иконы является Орвиетский полиптих Simone di Martino (1320). Нашу Мадонну срезал сверху так же, как и сбоку, торговец приспособивший ее к готической раме.

14) Salmi. *L'Arte*, 1912, стр. 33.

15) V. Marle *op. cit.* II, стр. 137.

16) *Ibid.* стр. 134, 135.

17) Аналогичная Мадонна имеется на снабженном очень пострадавшей подписью триптихе, попавшем в нью-йоркский Metropolitan Museum of Arts и опубликованном в августовском бюллетене этого Музея за 1924 г.

18) Сын Segna, Niccolo, оставивший нам подписанное им распятие, с одной стороны, как бы исходит от нашего распятия, подчеркивая в нем драматическую сторону страдания, с другой—своим сухим и мелким исполнением и гримасирующим лицом Распятого показывает, как мало он понимал монументальный замысел отца.

19) Воспроизведена в *Dedalo*—1922, июнь. Магдалина рядом с Мадонной.

20) G. de Nicola. *Ugolino e Simone a S. Casciano*. *L'Arte*, 1916, стр. 26.

21) V. Marle *op. cit.* II, стр. 257, 258, 260.

22) A. Venturi. *Storia dell'arte italiana* V, стр. 663.

23) Jacobsen. *Das Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena*, 1907, стр. 32.

24) V. Marle *op. cit.* II, стр. 256.

Нидерландские картины в Музее Изящных Искусств.

Н. И. Романов.

I. Ян Мостарт.

Среди старых Нидерландских мастеров, чье искусство имеет нечто общее с красотой сверкающих своими четкими гранями драгоценных камней, и нравится тем больше, чем ближе с ним знакомишься, имя Яна Мостарта возбуждает особый интерес в современной историке искусства. С этим именем связано для нас представление о большом и интересном научном результате, который получился из работ и наблюдений многих историков искусства, применявших художественно-критический метод к большому и далеко не однородному материалу, для выяснения вопроса о творчестве Мостарта. Известно, что Карель-ван-Мандер ¹⁾ дает нам ряд определенных сведений о Яне Мостарте, гаарлемском живописце, его широкой известности и его произведениях, украшавших многие церкви и частные жилища. Большое количество работ Мостарта Карель-ван-Мандер сам имел случай видеть в доме внука Мостарта, Клааса Зейкера (C. Suyster). Он называет и описывает ряд его картин. Много произведений Мостарта, по словам Карель-ван-Мандера, погибло во время большого пожара в Гаарлеме (23-го октября 1576 г.), потому, что его дом был разрушен со всем, что в нем оставалось. Мартин Хеескерк утверждал, что Мостарт превосходил всех других известных ему мастеров в искусстве доводить работу до хорошего конца. Из жизнеописания Ауватера (Ouwater) у Карель-ван-Мандера можно заключить, как указывает М. Friedländer ²⁾, что Мостарт родился в 1475 г. Умер Мостарт в преклонном возрасте, в 1555 или 1556 гг.

Вот те немногие, но вполне определенные сведения о Яне Мостарте, которые дает нам Карель-ван-Мандер. Von Willigen опубликовал в „Les artistes de Haarlem“ документы, говорящие о том, что Мостарт уже в 1500 г. получил живописный заказ в Гаарлеме, т.-е. работал там в этом году уже в качестве мастера. Совершенно ясно, что Мостарт вполне реальная личность, известный художник, уроженец Гаарлема, работавший главным образом в этом городе в первой половине 16-го века.

И однако историки Нидерландского искусства не в состоянии указать ни одного произведения, которое можно было бы приписывать Я. Мостарту на основании документальных данных и неоспоримых свидетельств.

Пришлось поэтому идти другим путем. Уже Waagen приписал Мостарту ряд произведений Нидерландской школы первой половины 16-го века, порой весьма разнообразных, которых, по выражению A. v. Wurzbach'a (Niederländisch. Künstler - Lexicon, стр. 196), он не мог приписать

кому-либо другому из известных мастеров. Впоследствии из этой разнородной группы историками Нидерландского искусства был выделен ряд произведений, приписанных так называемому Псевдо-Мостарту или Ваагенскому Мостарту, которого многие склонны теперь отождествлять с Адрианом Изенбрандтом, учеником и подражателем Герарда Давида.

С этим Псевдо-Мостартом не мог, конечно, иметь что-нибудь общее Ян Мостарт из Гаарлема. Но художественной критике после Waagen'a, главным образом G. Glück'y, M. Friedlaender'y, L. Scheibler'y, C. Benois, S. Pierron ³⁾ удалось шаг за шагом подобрать обособленную группу из нескольких произведений, имеющих общие характерные признаки стиля и техники и сходные детали. К картинам этой группы, принадлежащей, очевидно, определенному мастеру, подходит очень многое из того, что говорит Ван-Мандер о творчестве Мостарта. Совпадения настолько убедительны и часты, что историкам искусства не оставалось больше ничего, как приписать все картины этой группы Яну Мостарту из Гаарлема, хотя до самого последнего времени не совсем еще исключена возможность сомнения.

Так, M. Conway признает весь ход доказательств в пользу Я. Мостарта „Plausible but not entirely convincing“. Посвятив творчеству Мостарта (т.е. картинам группы, носящей его имя), целую главу ⁴⁾, Conway, в виду того, что все эти картины написаны не позднее 1530 г., а Мостарт жил до 1555 г., немного неожиданно заканчивает очерк словами: „Возможно после всего, что художник, написавший все эти картины, и не был Ян Мостарт.“

Во всяком случае, соображение Conway'я нельзя считать достаточно веским, так как возможно, что лишь случайность, как упомянутый пожар, в котором погибло много картин Мостарта, является причиной, что нам до сих пор еще неизвестно ни одного произведения из написанных им после 1530 г. Чтобы отрицать авторство Яна Мостарта для указанной группы картин, необходимы совершенно непроверяемые доводы. Пока их нет, есть много оснований считать картины этой группы произведениями Яна Мостарта ⁵⁾.

В Картинной Галлерее Музея Изыщных Искусств есть одна из относящихся к этой группе картин. Это небольшое изображение „Ессе Номо“, поступившее из собрания Д. И. Щукина. Повидимому, эта тема была излюбленной в творчестве Мостарта. Он не раз изображал Христа, в терновом венце, стоящим перед чернью на крыльце Пилата. Но, вероятно, особенно нравилось гражданам Гаарлема его изображение „Ессе Номо“ в виде одной фигуры Христа, на красном фоне, по грудь, в терновом венце, с тростью вместо скипетра, с маленькими летающими вокруг головы Христа ангелочками, воздушными, сотканными точно из той же ирреальной среды красного фона. В настоящее время известно не менее девяти картин этого рода, представляющих повторение указанного типа (в музеях Вероны, Будапешта, в собрании S. Wedells в Гамбурге, в Музее Изыщных Искусств в Москве из собр. Д. Щукина) или его варианты, без ангелочков, (в Брайтоне, прежде собр. Willet, в 1902 г. на выставке в Брюгге, № 338 Pigmentdr. Bruckmann; — в Музее Бургоса; в собрании Lanfrancioni, Кельн, Аукцион 1895, № 46; в собр. Van Stolk в Гааге; еще один в антикварной торговле Амстердама ⁶⁾). Возможно, что их было больше. Мы знаем, что такой „Ессе Номо“ Мостарта был в собрании самой штатгальтерши Маргариты ⁷⁾. Повидимому, желающих получить от Мостарта повторение созданного им типа „Ессе Номо“ было много, и он должен был выпустить не мало подобных по-

вторений и вариантов из своей мастерской, среди которых некоторые могли быть, как обычно, исполнены даже с помощью учеников. Что касается Московского варианта, то он по совершенству исполнения вполне достоин самого мастера и может подтвердить свидетельство Мартина Хеемскерка об искусстве Мостарта доводить работу до хорошего конца. Этот маленький „Ессе Номо“ (разм. 36 × 49 см., табл. XVII) особенно типичен для стиля Яна Мостарта, еще немного архаичного, сохраняющего связь со старым направлением, восходящим к Ван-Эйку. Не увлекаясь модными течениями своей эпохи, влиянием итальянских образцов или антверпенских маньеристов⁸⁾, Ян Мостарт, насколько можно судить по известным нам произведениям этой группы, остается всегда верен себе и духу старого национального искусства. По старинному, еще в духе 15-го в. совершенна и закончена его изящно-жидкая, осторожно-ровная живопись, которую по гладкости и тонкости хочется поставить почти рядом с техникой миниатюрного портрета. По старинному же полнозвучны и чисты краски Мостарта. Они образуют гармоническую и нежную гамму в „Ессе Номо“ из собр. Шукина. Но обычно краски Мостарта играют и блестят в контрастных сочетаниях, как красивая мозаика. Локальные тона преобладают над единством целого. В соответствии с этими типичными чертами манеры Мостарта, он склонен к картинам небольшого или среднего размера, с мелкими фигурами людей и животных в дальних планах пейзажа, потому, что в таких произведениях он может выявить лучшие стороны своего стиля и техники. В особенности славился Мостарт как портретист. Представители Нидерландской знати охотно заказывали ему свои портреты. Ван-Мандер даже утверждает, что Мостарт в течение 18 лет был придворным художником принцессы Маргариты и следовал за ней по всей стране вместе с двором. До нас дошло, действительно, несколько (больше 10) прекрасных тонко исполненных портретов самых знатных членов нидерландских родов, имеющих одинаковые признаки с группой картин, приписанных Я. Мостарту. Несмотря на педантично-мелочное исполнение подробностей костюма, геральдических деталей и т. п., эти портреты отличаются всегда довольно яркой внешней и внутренней характеристикой, и, как большинство произведений Мостарта, они также небольшого размера. Однако, среди произведений Мостарта Ван-Мандер называет и несколько больших картин. „Нигде в настоящее время“, говорит Ван-Мандер в биографии Мостарта, „не увидишь такого замечательного собрания его произведений как в Гаарлеме у его внука господина Николая Зейкера, старшины города Гаарлема. Во-первых, (есть) довольно большая вещь в высоту, картина „Ессе Номо“, в величину натуры, и больше, чем с полуфигурами. В этом произведении есть несколько портретов, исполненных по памяти или иначе (с натуры?), между прочим портрет пристава (полицейского), хорошо известного тогда, по имени Пьер Мейс (Muys), с смешным лицом преступного характера и с головой покрытой пластырями. Он держит Христа в качестве пленника (арестованного)“. Далее Ван-Мандер упоминает о картине Мостарта „Изгнание Агари“, находившейся в Гааге, также в величину натуры, и больше, чем с полуфигурами, и о картине „Святой Христофор“ в пейзаже—у живописца Яна Клаасзона, которую он также называет большой. М. Friedlaender, в связи с этими указаниями Ван-Мандера, замечает в своем труде „Von Eyck bis Bruegel“ (стр. 150), что он не мог себе ясно представить этих попыток мастера писать в большом размере при явной склонности его к мелко-фигурному стилю. „С недавнего времени, однако“, говорит Фридлендер, „я знаю картину Мостарта с полуфигурами, в вели-

чину натуры, которая даже в своей теме совпадает с одним из упоминаемых Ван-Мандером произведений. Это именно, изображение „Ессе Ното“, вещь не безупречной сохранности, появившаяся в художественной торговле Лондона⁹⁾. К сожалению, она не идентична с картиной, описанной Ван-Мандером. По крайней мере у пристава, который держит Христа, голова не облеплена пластырями“.

Это указание Friedlaender'a получает особый интерес в связи с одной картиной Нидерландской школы, поступившей в Музей Изящных Искусств в 1924 г. из Московской церкви Скорбящей божией матери на Ордынке, куда она была отдана как чей-то вклад, по свидетельству старожилов, лет 30 тому назад и где находилась до момента передачи ее в Музей. Картина, изображающая Христа в сопровождении Пилата, первосвященника (?) и воинов на крыльце дворца, считалась в церкви произведением Дюрера, конечно, без малейших оснований к тому.

Картина в высшей степени типична для Нидерландской школы, в частности ее голландской группы, самого начала 16-го века. Посреди картины (разм. $120\frac{1}{2} \times 95\frac{1}{2}$ см., табл. XVIII) изображен Христос в повороте в $\frac{3}{4}$ вправо, с головой и корпусом, наклоненными вперед. На голове Христа терновый венец; прозрачная слеза застыла на щеке; плечи прикрыты плащом, края которого стянуты ниже шеи завязанной в петлю тесьмой; ее концы свесились на грудь. Между краев плаща видно нагое тело от шеи до конца живота, ниже которого белая повязка закрывает бедра. Согнутые руки, сверху накрытые плащом, ниже локтя выступают из-под него, кисти рук скрещены перед животом, перевязаны веревками и свесились беспомощно вниз. Справа от Христа стоит пристав, держащий мускулистыми, грубыми руками нежную руку Христа; на приставе поверх рубашки с расшитым воротом надет темно-бурый с меховой оторочкой кафтан, с однообразными вертикальными складками; внизу на перевязи сбоку висит меч с античным мотивом на эфесе. Очертания эфеса выделяются на фоне каменной ограды крыльца. Лохматый и безобразный пристав смеется, оскалив зубы; из-за плеча его, у правого края картины, видна еще часть головы старого воина с алебардой. Христос, как и пристав, стоит, повидимому, на одной из нижних ступеней крыльца; за Христом и выше его видна фигура Пилата, с широко разведенными по сторонам Христа руками—жест, отвечающий моменту, когда Пилат, выводя Христа из претории, представляет его народу¹⁰⁾. Берет Пилата с розеткой из перлов отвечает моде второго десятилетия 16-го в. Золотистый с переливами шелковый кафтан Пилата, с меховой опушкой, украшен ромбовидными прорезами и нитями перлов, из-под кафтана виден узорный ворот камзола. Плечи Пилата покрыты безрукавкой из темно-малиновой материи, с большим меховым воротником. Руки в серых перчатках. Повернув лицо на $\frac{3}{4}$ влево, Пилат слушает, что говорит ему стоящий за ним лысый полный старик (первосвященник?), в одежде с меховой оторочкой, перечисляющий на пальцах свои доводы. Между этим стариком и Пилатом виднеются надутые щеки человека, трубящего в длинный изогнутый рог; справа от Пилата видна голова воина, держащего алебарду; над головами низко нависает потолок крыльца. Справа над головами Христа и пристава видны здания города с красивой башней на одном из них, а над зданиями облако и синее небо.

Сохранность картины оставляет желать многого. Составные части деревянной доски, на которой написана картина, сильно разошлись. Три продольных щели (доска составлена из 4-х частей) проходят через всю картину, разрезая лица и фигуры. Одни части доски опустились, другие

немного приподнялись. Лица Пилата и лысого старика довольно сильно смыты. Ремесленно и грубовато прописаны небо и здания города, отдельные части одежды (безрукавка и перчатки Пилата, плащ Христа) и лиц; в некоторых оживлены зрачки, обведены контуры глаз, сделаны местами грубоватые записи, как в лице пристава. Картина, повидимому, подновлялась художником, работавшим безлично, но самоуверенно, и прописавшим все поврежденные места картины, чтобы вновь придать ей совершенно законченный вид, годный для продажи. Лучше сохранились лица Христа, Пилата, первосвященника и последнего воина справа. Прописи, конечно, исказили первоначальные тона картины и общую гамму колорита. К сожалению, под прописями почти не сохранилось следов основного тона, почему думать о восстановлении прежних тонов картины едва ли возможно²²).

Сравнивая эту картину с алтарным триптихом Oultremont в Музее Брюсселя, стоящим во главе всей группы картин, приписанных современной художественной критикой Яну Мостарту, не трудно убедиться, что между московскою картиною и триптихом Oultremont есть много общего. Прежде всего отметим сходный тип лица Христа, с прозрачною слезой, застывшей на щеке; этот тип Христа в триптихе Oultremont изображен несколько раз: в средней части (табл. XIX рис. 2), на обеих боковых внутренних створках (табл. XX рис. 1, 2) и на одной из внешних (табл. XX рис. 3); лицо св. Баво, стоящего над коленопреклоненным донатором на другой внешней створке, также очень близко к типу Христа. Далее сразу бросается в глаза еще одна особенность нашей картины, сближающая ее с триптихом Oultremont, — это теснота композиции. Фигуры тесно уставлены в пространстве, кажется, они заполняют его сплошь, без промежутков (ср. табл. XX рис. 1, 2, 3, 4). Из деталей, общих для триптиха Oultremont и московской картины, интересно отметить следующее: характер тернового венца, с большими округлыми изгибами, широкими просветами и длинными шипами, любовно и реально изображенный мех, извилисто-затейливые линии и острые углы ворота, в одежде Пилата, такие же обрезы рукавов (таб. XX рис. 1, рис. 3), увесистые кисти рук Христа (ср. т. XIX рис. 2). Черты лица пристава, держащего Христа, на внешней створке Oultremont (т. XX рис. 3) и в нашей картине очень близки, если не совсем тождественны. В обоих случаях это очень низменный грубый тип с оскаленным ртом; разница лишь в том, что на створке Oultremont он кричит, на картине Московского Музея смеется. Точно также лысый старик в „Ессе Номо“ рядом с Пилатом, есть повторение лица, изображенного в заднем ряду, налево от Пилата, в сцене поругания Христа в триптихе Oultremont (левая внутренняя створка т. XX рис. 1). Трубоч с надутыми щеками есть и на внутренней стороне правой створки (т. XX рис. 2) триптиха Oultremont; сухой схематический рисунок рук, с согнутыми пальцами, держащих древко алебарды или другой предмет, встречается не раз на створках триптиха и в Московском „Ессе Номо“; характерны также для триптиха Oultremont и для нашей картины складки повязки на бедрах Христа (ср. т. XIX рис. 2), теснота архитектурных обрамлений (т. XX рис. 2), низко проходящая линия верхней балки крыльца, архитектурный фон вдали, форма алебард, античный мотив на бляхе меча, перчатки на руках (в нашей картине у Пилата, на внешних створках триптиха Oultremont у воина с веревкой и у св. Екатерины в „Несении креста“ т. XX рис. 3, 4). Многие из только что указанных черт встречаются также и в других произведениях, особенно в портретах, относимых к группе Мостарта (извилистые линии рукавов и ворота, вышитый орнаментом, тесно облегающий шею воротник, пятна на потертых

замшевых перчатках, тонко выписанный мех, слегка затейливые контуры каемки рукавов, прорезы на шелковой материи, береты с отвернутыми, разрезными полями, украшенные круглыми пряжками). Нельзя также не отметить поразительного сходства грубой красноватой жилистой руки пристава, припухших очертаний ее кисти, с рукою „Св. Христофора“, в картине из собр. Mayer van den Bergh'a (Антверпен), также относимой к группе Мостарта.

Но и помимо указанных деталей, уже одно общее впечатление от сцены, изображенной на триптихе Oultremont и в московском „Ессе Номо“, сразу вызывает мысль о их стилистическом родстве и, следовательно, близости московской картины к кругу Мостарта. Какая-то особенная жизненность реально-бытовых, жанрово-портретных образов одинаково характерна для триптиха Oultremont и для картины Московского Музея. Не может быть сомнения в том, что в этом „Ессе Номо“ художник под видом Пилата, его свиты, воинов и пристава изобразил своих сограждан в привычных и характерных для них обстановке и костюмах. О том, что Мостарт в одной из своих картин на ту же тему („Ессе Номо“) изобразил всем известного в Гаарлеме пристава Пьера Мейса, с головой, облепленной пластырями, упоминает, как мы видели, Карельван-Мандер. Живые светлые тона лиц и одежд, реалистически любовное изображение несколько затейливых костюмов, (кафтан, перевитый перловыми нитями, прорезы в материи, извилистые линии ворота, перчатки, как особенно типичный признак для портретов Мостарта), и передача самого характера различных материалов, меха, с типичной дорожкой от шва на перегибе, парчи с шелковыми нитями, жилистых и красных рук палача или бледно-аскетического тела Христа, говорят о стремлении художника изображать жизнь не только в высшей степени реально, но даже прямо с индивидуально протокольной портретностью. И именно декоративно-костюмный характер образов Пилата и стоящего с ним рядом лысого пожилого человека, с ожиревшим лицом, их близкое родство с портретами, которые теперь обычно приписывают Мостарту (см. портреты на сторонах триптиха собр. Кауфман в Берлине, портрет Яна-ванВассенара в Лувре и Иоста-ван-Бронкхорста собр. Hainauer в Берлине и др. в книге Pierson „Les Mostaert“), невольно подсказывают это имя, когда решается вопрос об авторе „Ессе Номо“ Московского Музея.

Но если все произведения, относимые к группе Мостарта, выполнены тонкой и законченной техникой, превосходным образцом которой является упоминавшееся уже выше небольшое поясное изображение „Ессе Номо“ в Московском Музее (табл. XVII), то мог ли Мостарт написать эту большую картину на тему „Ессе Номо“, с многими фигурами в величину натуры, притом местами исполненную грубоватой, несколько однообразной, ремесленной техникой? Не подлежит сомнению, что художник, привыкший писать почти миниатюрно тонко, может испытать затруднение перед новой непривычной для него задачей, изображением фигур в величину натуры. Но в то же время есть много оснований думать, что для художника, достигшего той ступени мастерства, на которой стоит Мостарт в приписанных ему работах, техника не отделима от формы; она рождается из самого характера формы или вместе с ней и во всяком случае помогает выявить ее стилистическую сущность. Даже допуская для Мостарта известную печать технической робости, при переходе к непривычному размеру фигур, надо отличать от нее ремесленно-безличный характер манеры исполнения.

Таким образом, если ремесленный характер техники в Московском „Ессе Номо“ трудно объяснить неумением Мостарта писать фигуры в натуральную величину, то, очевидно, что отрицательное впечатление возникает или от наличия в картине многих прописей, или от того, что картина, композиция которой в основных чертах и типах принадлежит Мостарту, исполнена, хотя не без его участия, но все же главным образом не им самим, а одним из его учеников и подражателей. Уже выше было сказано, что в картине действительно можно отметить много новых прописей. (Плащ Христа, безрукавка и перчатки Пилата, кафтан пристава, лицо воина, справа от Пилата). Оригинальными и лучшими в техническом смысле частями картины можно считать только лицо и тело Христа и отчасти лицо и руки пристава; хорошо и жизненно представлены, хотя и уступают только что указанным частям в твердости и совершенстве законченного исполнения, лица Пилата и стоящего с ним рядом лысого старика. Превосходно написан также мех на безрукавке Пилата. Напротив, ремесленно-ровно и однообразно исполнены золотистая парча и перловые нити кафтана Пилата, также лицо старого воина у правого края картины. Все эти части картины являются оригинальными и, судя по кракелюрам, остались непрописанными. Хотя нам кажется весьма вероятным, что фигуры Христа и пристава были написаны самим Мостартом, (характер кракелюр на лице Христа по тонкости напоминает кракелюры маленького „Ессе Номо“ из собр. Щукина, а палач написан сильно и более свободно в полном соответствии с грубым характером типа; в обоих случаях техника и форма определяют друг друга), однако участие руки ученика во всех остальных частях картины в конце концов обуславливает общий характер впечатления, так что картину приходится по общепринятому в таких случаях правилу относить к произведениям мастерской Мостарта.

Определение такого рода можно подкрепить еще одним соображением. Тема „Ессе Номо“ как изображение Христа, выводимого Пилатом к народу, встречается не раз среди картин той группы, которую теперь связывают с именем Мостарта¹¹⁾. Одну картину Мостарта на такую тему, как мы знаем, видел и описал Карель-ван-Мандер. Ее главная примета — портрет Пьера Мейса с головой, облепленной пластырями. Эта картина, очевидно, не дошла до нас или вообще остается еще неизвестной исследователям. Но очевидно, это произведение Мостарта с фигурами в величину натуры, с портретами всем знакомых граждан Гаарлема, казалось современникам в особенности интересной картиной мастера. Художник, повидимому, получал новые заказы на ту же тему. Возможно, что заказчики ставили при этом условием, чтобы художник выполнил для них картину в типе его большого „Ессе Номо“, с портретом Пьера Мейса. Так как ван-Мандер видел эту картину в доме внука Мостарта, можно думать, что картина раньше всегда принадлежала самому художнику и находилась в его доме, где ее могли видеть и заказчики. По тем или иным причинам художник, создавая новые варианты своей популярной композиции, мог поручать их выполнение своим помощникам по мастерской, сам внося в эти работы лишь отдельные поправки или исполняя в них только главные части, наиболее привлекавшие внимание зрителя (как например, первоплановые фигуры Христа и пристава). Одним из таких вариантов основной картины Мостарта, вероятно, и является Московское „Ессе Номо“ из церкви на Ордынке. Другой вариант на ту же тему также с фигурами в величину натуры М. Friedlaender видел в парижской антикварной торговле. И в московском и в парижском варианте

много общего ¹²). Они сходны в основном не только в композиции, но и в отдельных фигурах. Но московская картина полнее и богаче фигурами, чем парижская.

Благодаря любезному сообщению М. Friedlaender'a, которому была послана фотография с московской картины, мы можем указать здесь главные различия этих двух вариантов. Безбородый с лысым черепом слева есть в обоих вариантах; трубача, видного лишь частью, нет в парижской картине (записан?), безбородый человек в шляпе и богатом костюме есть и там и здесь, только в парижском экземпляре нет редкостных перловых шнуров, украшающих его костюм в московской картине. Бородатого воина над Христом нет в парижском варианте. Пристав, держащий Христа, изображен в парижской картине с широко открытым ртом, иначе чем в картине московского Музея. Здания вдали отсутствуют в парижской картине, вместо них в ней изображен большой крест, в сущности не подходящий к изображению „Ессе Номо“. Если оба варианта имеют много общего, то парижская картина может быть сокращенной копией с московской, но вероятнее всего, что они обе восходят к неизвестной нам третьей картине ¹³), как к своему первоисточнику. Весьма возможно, что этим общим образцом для обоих вариантов и была картина „Ессе Номо“, которую ван-Мандер видел в доме Николаса Зейкера. В таком случае нам кажется довольно вероятным предположение, что картина Музея Изящных Искусств, более богатая деталями, с большим количеством фигур, стоит гораздо ближе, чем парижская, к оригинальной картине Мостарта, упоминаемой ван-Мандером. Возможно даже, что, за исключением некоторых деталей (как пластырей на лице пристава) московская картина является вариантом довольно близким к оригиналу, который имел случай видеть ван-Мандер. Но если даже это последнее предположение ошибочно, и московская картина есть вообще только вариант, напоминающий лишь в главном основную картину Мостарта и вышедший из его мастерской, то все же несомненно, что этот вариант как нельзя лучше выражает стиль Мостарта во всех его типичных признаках. „Der stil ist Mostaert's“, пишет нам по поводу московской картины М. Friedlaender, подтверждая наше определение, сообщенное ему при посылке фотографии с картины.

Выше уже были перечислены типичные признаки стиля Мостарта. Нам остается их связать одним обобщающим началом, чтобы показать значение и смысл этого стиля в развитии нидерландского искусства. Это начало — портретный реализм, стремление передать натуру с наивысшей степенью реалистической иллюзии. Со времени Ван-Эйков эта черта проходит через всю историю искусства Нидерландов, но именно в их северной части, в искусстве собственно голландских художников, реальное до самых мелочей изображение натуры является особенно характерной, устойчивой чертой. В то время, когда жил Ян Мостарт, на переходе от XV века к XVI, увлечение итальянским искусством уже вызвало большой подъем в Нидерландской школе. Изучение итальянского искусства сообщило нидерландским художникам большие знания в изображении человеческой фигуры, в законах перспективы и гармоничной композиции ¹⁴). Под влиянием итальянских образцов обычное изображение жизни осложняется в особенности у художников южной части Нидерландов, фламандцев, исканием красоты, идеальных форм, чувством стиля. Интересно, что как раз голландским художникам, обратившимся к Италии (Marten van Heemskerck, Heinrich Goltzius, Cornelius van Haarlem), остаются чуждыми стиль и красота итальянских образцов. Овладев до виртуозности новой

формой в ее внешних признаках, они не чувствуют ее внутренней сущности¹⁵⁾ и впадают в преувеличения, тревогу, пестроту, манерность. Но на ряду с усилиями романистов создать новое, идеальное по формам искусство, старая традиция подражания натуре продолжает жить в голландском искусстве¹⁶⁾. Ее сторонники, если не считать мелких частных, остаются почти чужды итальянским влияниям. Одним из типичных представителей этого национального течения среди голландских художников нач. XVI века и был Ян Мостарт.

Просто и в то же время с удивительной правдой в деталях изображает мастер модные костюмы первых десятилетий 16-го века. Если лысый старик в „Ессе Номо“ есть обычный общий тип голландской школы (типы близкие к нему найдутся и у Луки Лейденского), то лица Пилата и пристава представляют уже настоящие портреты. Мостарт, как и все голландские реалисты, любит все характерное, резко выразительное, даже искаженно-безобразное и несколько смешное, как это подтверждают портрет Пьера Мейса в картине, виденной Ван-Мандером, и весь облик пристава в „Ессе Номо“ Московского Музея. Крайние ступени душевного волнения, как выражение страдания, злобный смех также переданы ярко в „Ессе Номо“, но в общем портретист Мостарт стремится к объективной передаче жизни, не нарушаемой волнениями: в лицах господствует покой, психологически они еще нейтральны, хотя духовный тип, внутренний характер каждого уже выражен, правда, еще также сдержанно, как и в его портретах. Наконец, особенно типична для голландского мастера этой переходной поры теснота композиции и архитектуры, сравнительно с величиной фигур. Незаметно ни малейшего стремления к красивому, свободному расположению фигур в духе итальянского искусства. Хотя главные фигуры ясно выделяются, головы удачно контрастируют друг с другом, обе группы, каждая из трех фигур, в своем параллелизме почти уравновешены, а здания вдали хорошо завершают целое, однако все же группы определяются не столько самодовлеющим принципом гармонии, сколько условиями реальности, в данном случае тесной площадью лестничных ступеней крыльца претории.

Но замечательно, что несмотря на тесноту композиции, невозможно отрицать, что ее создателю было присуще живое чувство пространства. Это не только подтверждает уходящая линия домов вдали, торчащие в воздухе прямо и диагонально секиры, труба, эфес меча, выступающие из картины меховой воротник и руки Пилата, Христа и пристава, но и все взаимоотношение фигур. Поворот и наклон каждой головы в их взаимном контрасте также помогают выражению пространства. Но в особенности показательно передано чувство пространства положением Христа, стоящего среди разведенных рук Пилата. Представление о емкости, трехмерности, глубине внушается невольно тому, кто видит эти две фигуры, связанные в одну цельную группу. В конце концов остается впечатление немного угловатой и не без насилия сплоченной, несколько дисгармоничной, но тем не менее замкнутой и равномерно заполняющей каждый уголок холста композиции. Как-то особенно ясно и сильно выделяется центральная фигура Христа, и, уступая ей в значении, но сразу привлекая внимание своей необычностью и иллюзией живописной передачи, глубоко поражают зрителя образы Христова антипода—пристава, этого местного Квазимодо, и утонченного, но внутренне усталого и равнодушного скептика - аристократа Пилата. Слостолюбие и ограниченность филистера выражены в типе лысого человека, упорно повторяющего свои доводы Пилату.

Нельзя не отметить и особенностей колорита на московской картине. Тон золотистой парчи, светлого меха, темно-красной безрукавки Пилата, зеленого плаща Христа, красно-бурого кафтана пристава образуют в общем сильную, но светлую, гамму красок, с которой гармонируют и светлые тона лиц и тела, и перловые нити, и белые разводы орнамента на вороте одежды Пилата. Каждый тон выигрывает и становится как-то особенно заметным от соседства с смежным тоном. В каждом материале художник чувствует особенно остро красоту и сущность его локального тона и передает его со всею силою непосредственного впечатления, несколько в ущерб их взаимной гармонии. Впрочем, они все же объединяются общим для них светлым характером, благодаря чему начинает иногда казаться, что на всем изображенном чувствуется свет и воздух. К сожалению, в виду наличия прописей, об истинном характере колорита все же трудно говорить. Тем не менее нельзя не заметить, что звучные и светлые тона Квентина Массейса, слава которого далеко распространилась из Антверпена по всем Нидерландам, повидимому, не остались без влияния на Мостарта. Зеленый тон плаща Христа в картине Мостарта (правда переписанный) невольно вызывает в памяти любимые тона Массейса с их светлыми переливами¹⁷). Следы влияния Массейса на Мостарта в характере композиции и общего выражения отмечает и Friedlaender в триптихе Oultremont. И у того и у другого в красках много света и ясности, но в то время как у Массейса господствует принцип красивой многоцветности и звучности тона, у Мостарта царит протоколизм реальности, предвещающий уже возможность импрессионизма, поскольку в колорите передано впечатление рассеянного света.

Так все в этой картине определяется стремлением художника передать действительную жизнь со всей непосредственной и яркой силой внешней, материальной, и внутренней, психической, правды. Здесь все исконно, непосредственно, проникнуто чисто голландским духом реальности. За исключением рельефного изображения на эфесе меча пристава здесь нет других следов влияния идеального итальянского стиля. Это влияние и в других картинах группы Мостарта проступает только в мелочах или в некоторых мотивах орнамента и архитектуры.

Остается наметить хотя бы приблизительно время, когда мог быть создан „Ессе Номо“ Московского Музея. Если триптих Oultremont, в котором отражаются влияния алтарной картины Квентина Массейса для Антверпенского собора, законченной художником в 1511 г., был исполнен вскоре после 1511 г., (по мнению большинства, между 1515 и 1520 гг.), то большое „Ессе Номо“ Музея Изыщных Искусств могло относиться, судя по костюму Пилата, скорее всего к концу 2-го и началу 3-го десятилетия 16-го века. К этому периоду относят исследователи и портреты, приписанные Мостарту, основываясь на характере изображенных в них костюмов, близких к костюму Пилата. Но явное стремление к психологизму, увеличенный размер фигур, выражение пространственной глубины, все эти черты вполне развитого стиля позволяют думать, что первоисточник этой композиции, т.-е. „Ессе Номо“ Мостарта, виденный Ван-Мандером, возник скорее в конце, чем в начале этого периода¹⁸). В таком случае различные варианты этого произведения Мостарта, в том числе и московскую картину, может быть, было бы вернее относить даже несколько позднее, к середине, если не к концу 3-го десятилетия 16-го в.

Чтобы завершить характеристику творчества Мостарта, необходимо коснуться еще одной черты, особенно типичной для нидерландской живописи XV—XVI в. Это—любовь к композициям из полуфигур, и особенно

„больше чем с полуфигурами“ (en meer als halve beelden), по выражению Ван-Мандера, т.е. с поколенными фигурами. Композиции такого характера мы встречаем уже у Петра Христуса („Св. Элигий“) и у Рогира ван-дер-Вейдена („Оплакивание Христа“ с поколенными фигурами, известное нам в многочисленных школьных копиях и вариантах¹⁹), один из которых из быв. собрания Брокера есть и в Музее Изыщных Искусств). Особенно типична в 1-й половине 16-го века поколенная схема для голландских мастеров, как можно заключить из того, что она встречается не раз у Луки Лейденского, („Игра в шашки“ Берлин, „Св. Иероним“ Берлин, „Поклонение царей“ Чикаго, „Сусанна перед судьями“ Бремен), а его предшественником в этом отношении является уже Иероним Босх („Поругание Христа“ Эскориал). В Антверпене в это время господствует полуфигурная поясная схема, воспринятая Квентином Массейсом и утвержденная и развитая его последователями. Именно к Луке Лейденскому и особенно к Босху примыкает Мостарт в своем большом „Ессе Номо“. В тондо Босха „Поругание Христа“ (т. XIX рис. 1) мы видим ту же характерную тесноту композиции и уплотненность фигур; так же, как у Мостарта, в середине картины изображена до колен фигура Христа, а все другие участники сцены возвышаются над ним, но нижние части их фигур закрыты от зрителя фигурами первого плана; справа от Христа и немного ниже его плеча, точно так же, как и в „Ессе Номо“ Мостарта, видна голова кричащего палача, с безобразным лицом и широко открытым и оскаленным ртом, грубо охватившего тело Христа руками в стальных перчатках. Так же ярко и еще острее, чем у Мостарта, переданы выражения сильных эмоций, в особенности крика и смеха, и в контрасте с такими образами остальные кажутся более спокойными, чем нужно. Все это мы видели уже у Мостарта. Какое-то внутреннее сходство в общем этих двух произведений сразу бросается в глаза, хотя Босх в угловато-резкой четкости своих форм, в жесткой остроте своего сарказма так непохож на уравновешенного Мостарта, спокойно наблюдающего объективно - реальную правду.

Жанровый характер образов, любовь к исключительным курьезам природы, вроде смешной и безобразной головы Пьера Мейса, светлый и живой колорит, как бы овеванный светом и воздухом окружающей среды, живое чувство пространства, несмотря на стесненный, несвободный характер композиции, и наконец поколенный размер фигур—все это в высшей степени характерно для голландского живописного творчества на всем пути его развития, от Ван-Эйков, Дирка Баутса, Ауватера, Герарда Давида, Геертгена, Босха, Луки Лейденского и Мостарта, до голландских мастеров 17-го века.

Особое значение, в связи с поколенной схемой фигур, получает их размер в величину природы у Мостарта. Если романисты, как Франс Флорис, вводя поколенные фигуры в свои композиции, стремились показать с наибольшей ясностью человеческое тело во всей свободе, сложности и связи его движений, то Мостарт, принимая поколенную схему и вводя размер фигур в величину природы, был одушевлен естественным для реалиста стремлением показать, если не всю фигуру, то возможно большую часть ее и приблизиться в искусстве к полному совпадению с реальной действительностью, даже в самых размерах. Замечательно, что поколенная схема композиции и размер в величину природы остаются излюбленными и позднее, в творчестве голландских мастеров 17-го в. Припомним развитие группового портрета в Голландии, портреты и бытовые типы Франца Хальса и такие достижения в творчестве Рембрандта, как „Лек-

ция по анатомии“, „Корабельный мастер и его жена“, „Менонитский проповедник Анслоо и его жена“ и, наконец, вершина всей голландской живописи,—венчающие все ее развитие „Синдики“.

Представитель чисто национального течения, стоящий в стороне от романистов, Мостарт в особенности ярко выявляет бытовой и жанровый характер религиозной темы. Продолжая в этом отношении традицию своих Гаарлемских предшественников XV в., Альберта Ауватера, Дирка Баутса, Геертгена²⁰), Мостарт окончательно превращает религиозную картину в сцену драматического жанра, в группу индивидуальных портретов, связанных психологически друг с другом. Так, назревавшая давно в Нидерландской живописи любовь к изображению природы, разрастаясь под влиянием новых интересов людей поздне-готической эпохи, превращает религиозное изображение в психологическую драму общечеловеческого интереса. Не разрушение алтарей и уничтожение алтарных картин гезами в церквях было главною причиной смены старых религиозных картин новой светской живописью. Эта смена скорей произошла сама собой, в силу естественного интереса художников к современной окружающей их жизни, к наблюдению природы²¹). Ян Мостарт и в этом отношении не был резким новатором, но только продолжил и выявил вполне и окончательно исконные заветы национального нидерландского искусства. Так, оставаясь добрым католиком, он положил начало бытовому психологическому направлению в искусстве, достигшему высшего расцвета в кальвинистской Голландии. В особенности интересен в этом случае образ Христа в „Ессе Номо“ Мостарта. Если Пилат, лысый старик (слева от него) и воины хранят на своих лицах разве только мину застывшего достоинства, несколько роднящего их с бонзами, по выражению Friedlaender'a, то образ Христа поражает глубиной трагизма. Мы встречаем этот тип Христа уже в кругу Ауватера, во „Взятии Христа под стражу“ неизвестного последователя Ауватера (Мюнхен, Стар. Пинакот.), и позднее у Герарда Давида, но лишь у Мостарта он получает трагическую глубину и силу. Мы видим измученного, выведенного на позорище человека, равнодушного даже к страшным крикам: „Распни его!“, настолько велико его душевное страдание, о котором говорит слеза, сверкающая на щеке. Это образ полный благородства и глубокой человечности по контрасту с кретинизмом и глубоким падением окружающих. В этом глубоко понятом образе страдальца Ян Мостарт—потому, что только он своей рукой мог исполнить в школьном повторении этот сильно и твердо написанный образ—показал себя истинным предшественником Рембрандта в смысле глубины психологического замысла. Христос Рембрандта в Картинной Галлерее Музея Изыщных Искусств (Bode. „Rembrandt“ № 215), по типу непосредственно не связанный с Христом Мостарта, тем не менее кажется нам высшим художественным завершением образа, который был впервые выражен Мостартом в глубоко человеческом духе нового миро-созерцания уже зарождающейся Реформации

ПРИМЕЧАНИЯ.

1) Carel van Mander. Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduyt-sche Schilder. Uebers. v. Floerke B. I, s. 227.

2) M. J. Friedländer. „Von van Eyck bis Bruegel“, s. 143.

3) S. Pierron. Les Mostaert. В этой книге подведены итоги всей научной работы по вопросу о творчестве Яна Мостарта и указана вся литература вопроса.

4) Martin Conway. *The Van Eycks and their followers*. London, 1921, chapt XXIX, p. 436—447.

5) Предположение А. J. Wauters'a, что автором картин этой группы был Jacobus Cornelius d'Amsterdam, т. н. Oostzanen, оставлено им самим как мало обоснованное. Вместо него Wauters предложил считать их автором современника Луки Лейденского Albert Claeszoen'a, с еще меньшим основанием, чем в первом случае. См. S. Pierron „*Les Mostaert*“, 1912, p. 82—85 и E. Jacobsen „*Quelques maîtres des vieilles écoles néerlandaise et allemande à la Galerie de Bruxelles*“, *Gaz. d. B. Arts*, 1907. Jacobsen, приводя ряд соображений сначала за Oostzanena, потом за Mostарта, отказывается сделать окончательный выбор между ними.

6) M. Friedländer. *Von Eyck bis Bruegel*, s. 149; M. Conway. *The Van Eycks and their followers*, p. 440.

7) M. H. F. K. W., VII, № 7, статья Gr. Ring.

8) Признаки последнего, впрочем, M. Conway отмечает в большом, полном беспокойства и смятения „Распятии“ Mostарта в собр. Johnson в Филадельфии, которое Friedländer считает уже поздней работой мастера (ок. 1530).

9) В письме, мною полученном, M. Friedländer пишет, что эту картину он видел в антикварной торговле в Париже.

10) „Вот я вывожу его к вам, чтобы вы знали, что я не нахожу в нем никакой вины“, Иоанн, гл. 19, 4.

11) M. Фридендер в „*Von Eyck bis Bruegel*, стр. 199—200, указывает две картины на эту тему в Парижской антикварной торговле и в Northwick Park в собр. Herbert Churchill. Та же тема изображена на створке триптиха Oultremont. Сцены, близкие по типу композиции и теме, представляют „Поругание Христа“ и „Несение креста“ на створках триптиха Oultremont и „Пилат умывает руки“ у Colnaghi, Obach and Co, London.

12) К сожалению, мы не располагаем пока фотографиями как с парижской картины, так и с „*Esse Homo*“ в Northwick Park.

13) Это мнение высказывает и M. Friedländer, которому мы приносим глубокую благодарность за сообщение данных о парижском варианте.

14) M. Dvorák. *Betrachtungen über die Entstehung der neuzeitlichen Kabinettmalerei*. *Jahrb. d. K. H. Samml. in Wien* B. XXXVI H. 1, s. 7—11.

15) M. Dvorák, *Op. Cit.* s. 13 и H. Riegel. *Beiträge zur niederländisch. Kunstgesch.* B. 1, s. 31.

16) H. Riegel. *Op. Cit.* B. 1, s. 60—61.

17) Не этим ли влиянием нужно объяснить и прозрачную слезу на щеке Христа в московском „*Esse Homo*“, написанную с мастерством, опять напоминающим слезы на щеках Магдалины Массейса?

18) M. Friedländer. *Op. Cit.*, s. 148.

19) См. „*Burlington Magazine*“. 1923. November. Статья S. Reinach о R. v. d. Weyden.

20) C. Benoît. *Le tryptique d'Oultremont et Jan Mostaert*. *Gaz. d. B. Arts*, 1899, Avril, pp. 266, 272—275.

21) Dvorák. *Op. Cit.* pp. 12—13.

22) Ко времени выхода в свет настоящего сборника часть прописей уже снята реставратором В. Н. Яковлевым в Реставрац. Мастерских Отдела Музеев, и при этом обнаружена между Христом и приставом еще одна головка в пестрой чалме, совершенно в духе мелких фигур Mostарта. В местах, освобожденных от прописей, обнаружилась светлые старые тона картины, вполне отвечающие типичной гамме Mostарта.

О некоторых социальных предпосылках голландской и фламандской живописи XVII века.

(Предварительные материалы к социологическому изучению искусства).

Ш. М. Розенталь.

Одной из основных проблем марксистской эстетики является вопрос об установлении общих законов эволюции стиля и конкретной, обусловленности художественных форм развитием форм экономических. Искусство, очевидно, развивается не по имманентным законам; однако установить непосредственную причинную связь между экономическими и художественными формами вред ли вообще возможно; здесь не мало посредствующих звеньев, которые сами становятся обуславливающими развитие искусства причинами; этим задача марксистского истолкования искусства осложняется—тем более, что марксистски построенная история искусств должна идти путем индукции, а не подводить под готовые априорные положения факты действительности.

Настоящая работа—работа черновая, предварительная; задача ее—не столько в том, чтобы дать окончательные выводы, сколько в том, чтобы подготовить, собрать материал для выводов в дальнейшем. Мы не можем здесь останавливаться на выяснении всех социальных основ голландской и фламандской живописи XVII века, а рассмотрим лишь некоторые из ее социально-экономических предпосылок. Конкретно, наша задача сводится к выяснению сравнительно частной проблемы, а именно: как на различных социально-экономических базисах вырастают различные искусства—голландское и фламандское, и как различные условия общественного бытия создают различную тематику и интерпретацию произведений искусства; при чем, под тематикой мы понимаем сюжетное задание, а под интерпретацией способы истолкований образов и тем.

С нашей точки зрения, понятие стиля не может исчерпываться лишь одной художественной формой, в смысле совокупности формальных признаков, но должно также обнимать тематику художественного произведения и современную ему интерпретацию тем. Поскольку самую художественную форму можно считать „первичным“ элементом стиля, мы назвали бы тематику и интерпретацию художественного произведения „вторичным“ элементом, характеризующим стиль. Эти „вторичные“ элементы в различных странах всецело обусловлены специфическими экономическими и вытекающими из них идеологическими предпосылками; выяснению этого положения главным образом и посвящена наша работа.

Однако, прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению нашей темы, необходимо хотя бы вкратце остановиться на вопросах историографии и характеристике общего экономического положения страны,

социального состава Нидерландов конца XVI в., а также тех экономических сдвигов и классовых перегруппировок, которые были вызваны нидерландской революцией. Для этого необходимо было бы использовать, если не самый архивный материал (имеющийся в Голландии и Бельгии), то хотя бы по крайней мере весь тот материал, который уже опубликован по голландской живописи под редакцией Hofstede de Groot отчасти в *Quellenschriften* и *Quellenstudien* отчасти в *Oud Holland*.

Следовало бы также ознакомиться с целым рядом исторических работ XVII в., как-то: Meteren, Grotius, Strada, Guiciardini, просмотреть, например, описание городов Ortera, Baalen, Ampzing'a использовать мемуары современников, изучить специальную художественную литературу XVII в., как-то: С.-van-Mander, Houbraken, Sandrart, современную Рембрандту и Рубенсу голландскую литературу как-то Cats, Baerle, Vondel, Bredero и т. д.

Целый ряд важных вопросов культурно-исторического порядка недостаточно освещен современными историками Голландии, или обходится ими полным молчанием, так что при желании дать социологическое обоснование голландского и фламандского искусства этого времени, исследователю приходится приступать к выяснению многих вопросов самому; таков, напр., вопрос о положении пролетаризуемого крестьянства, исчерпывающие сведения о социальных группировках, картина самого быта, нравов и художественных вкусов различных общественных групп. К сожалению, нужно оговориться, что материала для выяснения подобных вопросов в Москве очень мало, да и вообще для нашей работы мы могли использовать далеко не все, что было бы желательно ¹⁾ *).

Что касается общих исторических данных, которые следует иметь в виду для понимания голландской и фламандской живописи этого времени, то необходимо отметить следующее.

Во второй половине XVII века Нидерланды по своему экономическому положению были наиболее передовым государством Европы. Благодаря эпохе великих открытий прежние торговые пути отклонились из Средиземного моря, и центр мировой торговли был перенесен сперва в Кадикс и Лиссабон, а затем в Нидерланды. В Брюгге возникла первая европейская биржа.

Южные провинции, об'единившиеся впоследствии в испанские Нидерланды (современная Бельгия), были в то время наиболее цветущей и густонаселенной частью страны. В провинциях Фландрии и Брабанта процветала промышленность. В руках фламандцев находилась и крупная оптовая торговля. В городах сосредоточивалось достигшее зажиточности бюргерство; здесь же существовало уже значительное количество пролетаризованного крестьянства, работавшего в кустарной промышленности; например, в 1560 г. 50.000 ткачей переселяется из Брюгге в Антверпен. В середине XVI в. биржа из Брюгге была перенесена в Антверпен, который стал средоточием мировой торговли. Сюда с'езжались тысячи кораблей, до 5.000 купцов сходилось здесь ежедневно для заключения сделок. До 1.000 иностранных купцов имело в Антверпене свои конторы.

В Валлонских областях, население которых говорило на французском наречии, сильна была земельная аристократия, да и крестьянство этих областей находилось в тяжелой, почти крепостной зависимости.

Иную картину представляли северные провинции, об'единившиеся впоследствии в Голландию (к северу от Мааса). Кое-где, правда, уже нарожда-

*) См. примечания в конце.

лась промышленность, в Лейдене, например, суконная промышленность, в Ухрехте—производство скатертей, в Харлеме—полотнянная промышленность, но население этих областей жило преимущественно рыбными промыслами и морским транспортом; в руках голландцев находилась уже с 15-го века одна отрасль оптовой торговли, а именно экспорт хлеба из Лифляндии. Дворянство здесь было безземельное и терпело нужду, хотя сохранило еще многие феодальные привилегии; крестьянство хотя и было лично свободным, но платило большие оброки. Буржуазия была сильна своей сплоченностью, но по своему экономическому влиянию сильно уступала буржуазии фламандских областей. И южные и северные провинции составляли часть империи Габсбургов и находились в непосредственной зависимости от Испании. Страной управлял стадтхаутер, ограниченный в вопросах финансов генеральными штатами; эти штаты состояли из представителей трех сословий—духовенства, дворянства и представителей городов.

Нидерландская революция, эта 43-х летняя борьба, окончившаяся отделением северных провинций от Испании, подорвала экономическую мощь Фландрии и перенесла гегемонию в Голландию, создав таким образом сильную перегруппировку классов. В начале борьба велась на территории всех Нидерландов, но после того, как голландцы открыли плотины и затопили страну, театр военных действий перенесен был во Фландрию. Промышленное население разгромленного в 1576 г. Антверпена искало убежища в защищенном каналами Амстердаме. Так в 1576 г. 100.000 семейств переселяется из Антверпена в Амстердам. В 1580 г. 200.000 человек из Фландрии переселяется в Голландию. За 50 лет население Амстердама с 70.000 возрастает до 300.000.

К концу 16-го века изменяется и экономическое соотношение северных и южных провинций и социальный состав населения. Цветущие раньше промышленные области Фландрии разорены, буржуазия и ремесленники эмигрировали, и Антверпен как торговый центр хиреет. В стране доминирующую роль приобретает земельная аристократия, которая воссоединяет страну под главенством эрцгерцога Альберта и инфанты Изабеллы. Католичество остается государственной религией, аристократия и духовенство сохраняют свои привилегии. С 1598 г. по 1621 г. испанские нидерланды существуют как самостоятельное королевство, до смерти эрцгерцога Альберта, а потом вновь становятся провинцией Испании. Расцвет фламандской живописи падает на первую половину 17-го века.

В Голландии, благодаря фламандским эмигрантам, сильно развивается промышленность. Голландская буржуазия сильно богатеет и извлекает целый ряд выгод из войны, которая еще 35 лет разоряет южные провинции. С перенесением биржи из Антверпена в Амстердам благосостояние страны еще увеличивается. Протестантизм об'является официально государственной религией, хотя еще в 1609 г. две трети населения католические. Богатеет не только буржуазия, но и крестьянство, освобожденное от десятины и барщины. Крупная буржуазия получает решительное преобладание в стране. В ее интересах ведется и внешняя и внутренняя политика. В 1609 г. 7 северных провинций заключают перемирие, по которому Испания признает их независимыми под названием Соединенных Штатов Голландии. Любопытно отметить, что экономический расцвет Голландии совпадает с расцветом голландской живописи и определяется приблизительно периодом с 1620 по 1680 гг.

Обычно история голландской живописи начинается с указания на большую художественную культуру в Нидерландах 16-го и 17-го вв. и

на высокое художественное мастерство того времени. Действительно, количество художников по отношению к остальным ремесленникам пропорционально необычайно велико. Любопытные сведения сообщает, например, Гвичардини ²⁾. Мы узнаем, что в Антверпене в 1560 г. было 300 художников, занимавшихся живописью, гравированием на меди и резьбой по дереву; цифра эта приобретает особый интерес, когда выясняется, что в том же Антверпене было всего 169 пекарей и всего 78 мясников. Что же способствовало возникновению такой фабрики художников? Чему мы обязаны существованием такого громадного количества картин голландской школы? Несомненно, что здесь существенным моментом являются общий культурный уровень населения, общая художественная культура и традиция, но далеко не менее существенным моментом является спрос на самые картины. Эпоха торгового капитализма превращает картину в товар. В Нидерландах конца 16-го века и особенно в Голландии 17-го века наблюдается широкое собирательство картин, собирательство, связанное не только с интересом чистого коллекционирования, но и с целью выгодной перепродажи.

В Голландии того времени, как известно, наблюдается избыток денежных средств ³⁾. Голландцы вкладывали не малые деньги в дела знаменитой ост-индской компании, бешено спекулировали тюльпанами; спекулировали они и картинами. Картины в первой половине 17-го века приобретают в Голландии весьма своеобразные функции; они являются не только товаром, но играют и роль хранилища ценностей. Об этом говорят многие современники. „Голландцы“ — пишет Сорбьер — „ведут торговлю картинами. Они затрачивают на покупку картин много денег, чтобы выручить за продажу их еще больше. Хорошие картины составляют в Голландии ценную часть наследства, и здесь почти нет картин, которые нельзя бы было купить или обменять. Если голландцы обладают большим количеством картин, чем драгоценными камнями, то это происходит потому, что картины больше радуют взор и служат лучшим украшением помещения“ ⁴⁾.

Таким образом в то время картина в Голландии является не только предметом искусства ценимая любителем, она становится как бы валютой с повышающимся курсом, товаром, при продаже которого можно получить хорошую прибыль; цена картины может только возрасти, но не может упасть. Вот почему картины часто являются желанным платежным средством вместо денег. Мы неоднократно встречаем обязательства расплаты картинами; например, Ян Стен за бочку вина рисовал картины ⁵⁾; Абраам Бейерен расплачивается картинами за костюм ⁶⁾; Иост Дрохслот обязуется расплатиться за дом в течение 12 лет картинами ⁷⁾; картины не только составляют часть наследства, но их дают и в приданое ⁸⁾.

В течение 50 лет с 1620 по 1670 гг. примерно, картины принимаются в расплату не только высшими слоями, но как мы видим и ремесленниками (портной, шинкарь). Картина имеет ценность валюты. К концу века простолюдин перестает вкладывать деньги в картины; картины к концу века становятся опять только предметом украшения ⁹⁾ и теряют свое значение ходкого товара.

Любопытно отметить формы, которые принимала торговля картинами в Голландии и Фландрии. При прекрасных путях сообщения и торговой предприимчивости населения, громадную роль в торговле картинами играли еженедельные и годовые ярмарки. На годовые ярмарки, сопровождавшиеся обычно театральными представлениями и народными гуляньями (кermессы), съезжались не только крупные торговцы, но и весь окрестный

люд. Здесь распродалось множество картин, и для широкого распространения картин ярмарки играли довольно существенную роль. Продажа картин на ярмарке изображена на картине Винкебонса деталь которой мы приводим ниже (табл. XXI рис. 1). Впрочем, характерным новшеством 17-го века является переход от ярмарочной торговли к торговле биржевой. С этим переходом к постоянным биржам связано возникновение и постоянных выставок, приуроченных к экспорту картин за границу. Повидимому, первая постоянная выставка картин происходила как раз на хорах Антверпенской торговой биржи в 1540 г. Покупателем картин на такой выставке вероятнее всего была крупная буржуазия, или же иностранцы. Приводимые ниже детали картин изображают продажу картин на амстердамской бирже (табл. XXI рис. 2 и табл. XXII рис. 1).

В 17-м веке картины становятся экспортным товаром. Их вывозят в Англию и Францию. Впрочем, эта первая выставка была лишь постоянной лавкой торговца картинами и не походила еще на современные выставки. Выставку, как об'единение художников без посредника торговца мы встречаем в Голландии впервые в 17-м веке—в 1639 г. в Утрехте, а в 1665 г. и в Антверпене. Но, очевидно, выставки эти успеха не имели, так как они прививались в общем довольно туго. Гораздо больше картин распродалось на традиционных ярмарках, а высшие слои часто покупали картины непосредственно у художника, или же у торговца перепродавца.

Художник обычно не сам выступал в роли торговца на ярмарке, а поручал это торговцу, который торговал в разнос или же открывал ларек. Не безынтересно отметить различные соотношения между художниками и торговцами. В некоторых случаях торговец картинами подобно скупщику выдает художнику материал, т.-е. доски и краски и получает от него готовые картины. За вычетом авансированного материала прибыль с проданных картин делилась пополам. Во многих случаях значительная доля прибыли доставалась не художнику, а продавцу. Так, например, известен случай, когда Адриан-ван-Остаде, заступаясь на суде за своего брата Исаака называет торговца Леендерта кровопийцей, за низкую оплату картин¹⁰). И в Голландии и во Фландрии 17-го в. очень многие занимались продажей картин. В Голландии подчас очень трудно отличить коллекционера от торговца; в это время уже существуют крупные коллекционеры, перепродающие целые собрания за границу (Герит, Уленборх), или же поставляющие картины к иностранным дворам¹¹).

Следует еще отметить, что в Голландии существовали два вида торговли — лоттерея и распродажа; распродажи, напоминающие наши аукционы происходили по разным случаям: по поводу смерти художника, ввиду его от'езда из города, или ввиду продажи его имущества за долги. В лоттерейх, которые были довольно распространены, выигрышами служили часто только картины. Так в 1649 г. разыгрываются 159 картин Утрехтских мастеров, при чем распродано 2.182 билета.

Двор и церковь являлись главным потребителем картин во Фландрии и этим в значительной мере определялся характер фламандской живописи. Мы знаем, правда, о целом ряде крупных коллекционеров из буржуазии, как-то: G. de Geest, Bh. van Valkenisse, но влияние на искусство этой буржуазии слабее, чем влияние двора. В Голландии главным потребителем произведений искусства была городская и сельская буржуазия; художники работали здесь не на государство и не на церковь, а по заказу частных лиц или же корпораций, общественных организаций и благотворительных обществ. Таким образом, в то время как фламандское искусство становится достоянием главным образом придворных кру-

гов и крупной буржуазии¹²⁾ в Голландии искусство проникает в самые широкие слои населения¹³⁾. Как мы уже указывали выше, в Голландии вообще широко распространено было собирательство картин и в среднем зажиточном доме можно было встретить 100—200 картин¹⁴⁾. Но любопытно отметить, что картины переполняли не только дома торговой буржуазии, но и дома зажиточного крестьянства¹⁵⁾. Доказательством того, какие широкие слои захватило собирательство картин служит свидетельство современника John Evelyn¹⁶⁾, посетившего Голландию в 1641 г. Вот что он пишет в своих мемуарах: „13-го августа мы приехали в Роттердам, где была годовая ярмарка; я был поражен, увидев там массу картин, и особенно пейзажей и drolleries, как они называют эти шуточные изображения. Я купил несколько картин и послал их в Англию. Причиной этой продажи картин и их дешевизны является то, что у голландцев не хватает земли, чтобы вложить в нее свои капиталы, так что совсем заурядным явлением считается, чтобы простой фермер вкладывал в картины 2.000—3.000 ф. стерл. Дома фермеров переполнены картинами, и они продают их на своих ярмарках с большой прибылью. Здесь же я впервые увидел живого слона и пеликана“.

Громадным потребителем картин в Голландии были различные корпорации. В Голландии 17-го века вошло в обычай, чтобы председатели гильдий, капитаны городской стражи или председатели благотворительных учреждений в год своего избрания преподносили своему учреждению групповой портрет изображавший их вместе с их ближайшими помощниками, и мы имеем массу групповых портретов изображающих председателей гильдии виноторговцев, гильдии суконщиков, гильдии хирургов, и множество портретов председателей и председательниц различных благотворительных учреждений и различные изображения членов стрелковых обществ. Групповой портрет заменяет в Голландии монументальную живопись и служит украшением общественных зданий.

Развитием широкого собирательства картин среди всей буржуазии объясняется и громадное количество голландских художников. Но с другой стороны мы наблюдаем в Голландии безусловное перепроизводство картин, и это в виде конкуренции влияет на понижение цены, получаемой голландскими художниками за работу; несмотря на то, что все собирают картины, торгуют и обмениваются ими, очень много картин остается на руках у художников не проданными¹⁷⁾. Но этот вопрос стоит в теснейшей связи с вопросом о ценах на картины в Голландии.

Поскольку это возможно установить, по сохранившимся литературным источникам, архивным документам, должным обязательствам и судебным протоколам цены на картины в Голландии, платились самые различные. За картины платили часто 2, 3, 5, и 10 гульденов, редко цена картины исчислялась в тысячах гульденов. Колебания зависели от качества картины, от того, кто был покупателем и от изображенного сюжета. Крупная буржуазия и корпорации платили хорошо, еще лучше платили принцы Оранские. Крестьянство и мелкая буржуазия покупали много картин, но платили низкие цены. Особенно плохо оплачивались произведения пейзажистов и анималистов. Лучшие цены получали художники за марины. Самой выгодной отраслью был портрет, и исторический жанр¹⁸⁾. Хорошо платили за светский жанр и за сцены с куртизанками¹⁹⁾. Более зажиточная буржуазия ценила картины итальянизирующих художников, пейзажи Берхема²⁰⁾ ценились высоко, в то время, как пейзажи Гойена, Рюисдаля, ван-дер-Неера, Гоббеми, ван де Вельде и Кейпа успеха не имели²¹⁾. Их потребителем была мелкая буржуазия, крестьянство и ремесленники.

У этого круга покупателей обычно сохранялось расчетливое отношение к деньгам, взгляд на картины как на предмет обихода и стремление расценить их по количеству затраченных художником часов ²²), с оплатой среднего заработка ремесленника ²³).

Совсем иную картину наблюдаем мы во Фландрии. Цены, получаемые фламандскими художниками, работающими при дворе, очень высоки. Приведем для сравнения цены на картины голландских и фламандских художников. Рубенс неоднократно получает за картины по 2.500 или 3.000 гульденов. (Не надо забывать размер его полотен). За руководство украшением города в 1635 г. Рубенс получает 5.000 гульденов ²⁴). Иорданс за невыполненный заказ английскому королю должен был получить 680 ф. стерл., т.-е. 8.000 гульденов. Он же за 2 картины для дворца принцев Оранских получает 3.000 гульденов. Ян Файт за картину, проданную на пятничном рынке в Антверпене получает 370 гульденов ²⁵). Ван-Баален за чертеж для церковного окна в 1622 г. получает 600 гульденов ²⁶). Гонзалес Кокс в 1646 г. за портрет принца Оранского получает 450 гульденов ²⁷).

По контрасту сравним с ними цены на картины „маленьких голландцев“, не забывая, впрочем, разницу в размере картин. Правда, следует здесь с некоторой осторожностью делать выводы, так как источники, из которых приходится черпать сведения о ценах на голландские картины, специфического характера: это обычно судебные постановления или же аукционы. Не совсем добровольная продажа, конечно, понижала цену картин. Из источников того времени, мы, например, узнаем, что Исаак ван Остаде обязуется поставить торговцу Леендерту 13 картин по 2 гульдена, после судебного разбирательства он поставляет 9 картин по 6 гульденов ²⁸); при посмертной распродаже имущества одного художника цены на картины колеблются между 2, 3 и 5-ю гульденами, и лишь одна картина доходит до 30 гульденов, а между тем среди этих картин есть произведения Брамера, Кейпа, Блоота и Байерена ²⁹). На другой распродаже картин таких художников, как Гойен, ван де Венне, Даленс, Байерен, цена на картину в среднем равняется 7-ми гульденам ³⁰). Байерен при расплате с портным расценивает свои картины в 22 гульдена. Ян Стэн в оплату за годовые 0/0/0 с занятой им суммы в 450 гульденов, т.-е. за 27 гульденов, обязуется нарисовать 3 портрета ³¹). Картины знаменитого Ластмана продаются в среднем по 45 гульденов и только одна картина достигает громадной суммы в 900 гульденов ³²). Вообще, в Голландии высокие цены получают только художники, работающие на высшую буржуазию или же поставляющие картины ко двору принцев Оранских. Так, ван-дер-Гельст в 1656 г. получает за 5 портретов 1.400 гульденов ³³). Рембрандт за „Ночной дозор“, написанный для капитана гражданской стражи Банинг Кокка, получает 1.600 гульденов (из них по 100 гульденов платит каждый из изображенных). В 1657 г. при распродаже имущества антиквара Рениальма картина Рембрандта „Христос и грешница“ ³⁴) продается за 1.600 гульденов. За портреты Рембрандт обычно получал по 500 гульденов, а за исторический жанр от 600 до 1.000 гульденов ³⁵). Доу за картину, посланную в Англию получает 4.000 гульденов ³⁶). Терборг за картину с изображением Мюнстерского мирного конгресса запросил 6.000 гульденов. Правда, цена оказалась несходной, и картина осталась за художником ³⁷).

Вышеприведенный примерный перечень цен на картины красноречиво свидетельствует о том, что материальное положение большинства голландских художников было весьма тяжелым. Большинство из них не могло прожить только на деньги, добываемые своим ремеслом и принуждено было иными

способами добывать себе средства к жизни. Среди голландских художников встречаются самые разнообразные профессии: есть среди них моряки, трактирщики, чулочники³⁸⁾, торговцы³⁹⁾. Стэн был корчмарем, ван-Каппеле имел красильню, Гоббема был чиновником по акцизу импортируемых вин, Якоб Геритс-Кейп был акцизным чиновником по пиву,⁴⁰⁾ Рембрандт имел антикварную лавку, ван-Гойен спекулировал домами⁴¹⁾, Зорг занимался каботажным плаванием⁴²⁾. Очень немногие художники получали достаточно денег, чтобы прожить на них. К таким баловням судьбы принадлежат — Гельст, Терборг, де-Хем, Н. Маас, Лерес, ван-дер Верф. Впрочем, и в Голландии некоторые художники жили на средства меценатов. Так напр. Доу получает 1.000 гульденов в год от шведа Petter Shiering'a; художник Бош рисует только для мецената Kretzer'a, а Ф. Хальс на старости получает по 200 гульденов в год пенсию от города.

Совсем иное положение занимали фламандские художники. Многие из них получали годовой оклад при дворе⁴³⁾ и столь крупные суммы за выполняемые ими картины, что их материальное положение было вполне независимым. Многие из них жили хорошо покупали загородные имения⁴⁴⁾. Во Фландрии художник не являлся ремесленником, так как здесь очень быстро привилось такое же отношение к художнику, какое мы наблюдаем в Италии в эпоху Возрождения: талант открывал ему доступ в высшее общество. Но и социальный состав фламандских художников был иной, чем в Голландии. Большинство фламандских художников происходит из среды зажиточной буржуазии: Рубенс сын юриста, ван-Дейк сын богатого купца, Иорданс сын торговца полотном⁴⁵⁾.

Полное отсутствие аналогичных традиций наблюдаем мы в Голландии. Неприглядная обстановка голландского ателье, небрежное одеяние художника приводят, в удивление итальянца Бальдучини. Вот что он говорит о Рембрандте: „Он пишет в грязном халате, вытирает кисти об собственную спину, и вообще не умеет соблюдать собственного достоинства“⁴⁶⁾. Голландские художники и поэты происходили обычно из среды ремесленников: так Остаде сын ткача, Ливенс сын гобеленщика, Рембрандт сын мельника, Вондель, знаменитый голландский поэт, сын чулочника, Круль, знаменитый голландский драматург, сын кузнеца. Впрочем, многие художники происходили из семьи живописцев и граверов, так как во многих семьях художественное ремесло передавалось из поколения в поколение. К середине 17-го века, мы встречаем уже художников, торгующих сукном и художников, занимающих пост городского головы⁴⁷⁾. Но это уже относится к тому времени, когда художественное ремесло становится модным занятием и широко распространяется дилетантизм.

Говоря о вкусах голландского и фламандского общества, следует различать в каждом из них два течения—официальное искусство придворных кругов и крупной буржуазии и народное течение—искусство средней буржуазии. В то время, как во Фландрии доминирующее значение имело официальное придворное искусство, в Голландии, наоборот, крупную роль играло только народное буржуазное искусство.

Раньше, чем перейти к рассмотрению вкусов голландского и фламандского общества, мы позволим себе вкратце остановиться на характере нравов в Голландии 17-го века. Дело в том что тогдашние нравы были очень далеки от утонченности; но здесь следует особенно подчеркнуть, что и простота и грубость нравов были уделом не только одних, так называемых, низших слоев⁴⁸⁾. Учитывая это, не следует излюбленный голландцами тапажистский жанр, т.-е. сцены драк, свадеб,

веселых кутежей, принимать за карикатуру на крестьянский быт. Эти веселые кабацкие сцены и есть те *drolleries*, о которых упоминает Эвелин в своих мемуарах, как о клоунадах. Интерес к таким картинам имело отчасти само крестьянство, отчасти, по всей вероятности, и мелкая городская буржуазия; о том, что картины этого жанра не пользовались успехом среди высшей буржуазии, можно судить по их низким ценам и по тому, что ими торговали только на ярмарках⁴⁹). Утрировано неуклюжий вид голландских мужиков на некоторых картинах нельзя принимать за сатиру на крестьянство. У того же Остаде мы встречаем неоднократно не кретинообразные лица с медвежьими ухватками, а сильно индивидуализированные крестьянские лица. Неуклюжий трафарет все же несомненно существовал; но приземистые фигуры, сутулые плечи, квадратные лица мы наблюдаем преимущественно в эскизно написанных вещах, или же в размашистых рисунках, и думается, что трафарет этот вызван лубочностью массового производства. Исаак ван Остаде получал, например, за некоторые свои картины всего по 2 гульдена и такие-то картины он рисовал крайне суммарно. Такие же четырехугольные лица встречаются и в набросках Рембрандта.

Что же касается грубости изображенного сюжета: мордобитий, драк, обниманий и других деталей, то стоит лишь вспомнить о характере голландского юмора на картине Поттера в Эрмитаже или на Ганимеде Рембрандта. То, что нам кажется карикатурой, отнюдь не было таковой для голландца 17-го века. Образы голландских поэтов, вызывающие у нас улыбку, казались тогда как нельзя более достойными изображения, а между тем Каспар-ван-Барле сравнивал свою жажду к литературному творчеству с позывом к чесотке, а Вондель — грудь своей возлюбленной с чашей нацеженного козьего молока. При тогдашних нравах и национальном пристрастии к питью⁵⁰) такие веселые сценки должны были вызывать незлобивый смех. А наблюдаемая в этих сценах утрировка есть, быть может, утверждение народного простяцкого веселья, в противовес манерам и нравам иностранцев. Аналогично этому в комедиях того времени воспевали мужицкое простодушие и высмеивали напыщенных франтов из Фландрии⁵¹)⁵²).

Но вернемся к вкусам голландского и фламандского общества. Голландское искусство, это — искусство буржуазии *par excellence*, искусство здорового, поднимающегося третьего сословия. Редко в истории встречается искусство, выражающее так единодушно идеологию одного класса. В Голландии, в начале 17-го века, земельная аристократия уже ослабела, торговая аристократия еще не народилась, буржуазия еще мало отошла от народа и, благодаря политическому и религиозному перевороту, была минимально связана художественными традициями. Все это создало для начала 17-го в. однородность художественных вкусов, питавших голландское искусство. В это время еще не было резкой разницы во вкусах мелкой и крупной буржуазии, а многочисленное уже тогда пролетаризованное крестьянство (будущий пролетариат) не выявляло еще свои вкусы в искусстве и было лишь изредка объектом изображения⁵²).

Необходимо однако подчеркнуть, что то искусство, которое мы называем типично голландским, удовлетворяло вкусам высшей буржуазии только в начале столетия. Позднее, по мере быстрого роста торгового патрициата, эта живопись удовлетворяет, главным образом, вкусам средней буржуазии, связанной глубокими корнями с народными массами. Благодаря этой неотторванности от масс, голландская живопись сохранила свой национальный характер.

Вкусы голландской аристократии всегда лежали на стороне итальянизирующих художников, но влияние принцев Оранских и аристократии в Голландии было очень невелико. Оранские, правда, поддерживали итальянизирующих художников и давали заказы фламандским художникам, живопись которых больше импонировала их вкусам и больше соответствовала стилю их двора, который велся по французскому образцу.

Во Фландрии же, как мы уже упоминали, доминирующую роль играет официальное искусство. Двор и церковь здесь очень богаты деньгами. Крупная буржуазия примыкает отчасти к придворным вкусам; большой любовью пользуются итальянские художники, но поощрением некоторых коллекционеров пользуются и фламандские пейзажисты⁵³). Правда, средняя фламандская буржуазия создает, свое искусство поразительно похожее на голландское искусство. Ее излюбленными художниками являются Тильборг, Брауер, Рейкарт, Тенирс. О вкусах фламандской буржуазии можно судить по тому, что за картины приносят в дар высокопоставленным особам. Так, например, в 1629 г. Антверпенский городской голова преподносит эрцгерцогу Альберту и инфанте Изабелле картину Брейгеля Бархатного⁵⁴); в 1626 г. жене Фридриха Генриха Оранского от Антверпена преподносят картину Саверея⁵⁵). Другим источником для суждения о вкусах фламандского общества являются самые картины. Правда, жанровые изображения *interieur*'ов не часто встречаются во фламандской живописи, но на имеющихся картинах Тильборга, Гримера и др. мы видим картины с изображением не только мифологических сюжетов, а пейзажи, жанры, портреты⁵⁶).

Что касается вкусов высшей буржуазии Голландии, то к 30-м годам 17-го века в Голландии подрастает новое поколение торговой буржуазии, воспитанное уже в мирное время. Широко распространенный в зажиточных кругах обычай давать гуманистическое образование подрастающему поколению вскоре дает себя чувствовать и в искусстве, и в литературе. Вновь возрождается любовь к риторике и аллегориям; крупная буржуазия по вкусам своим начинает удаляться от массы и ей нравится более „зализанная“ и светлая манера письма⁵⁷). Увлечение гуманистически настроенных кругов выявляется в живописи в возрождении мифологических и аллегорических сюжетов. Сюда относятся и такие изображения, как смерть и скупой, ученый и смерть, изображения в нарядах пастухов и пастушек Морельсе, Як. Геритс, Кейпа, Х. Пота. В пейзаже покровительством крупной буржуазии пользуются итальянизирующие художники, как Бергем и Бот⁵⁸). В портрете тоже высшие круги начинают предъявлять свои требования. Кроме реализма появляется облагораживание черт лица, одухотворение, изысканность поз, пышные околичности (Темпель, Майтенс, Гельст, Кейлен, Н. Маас).

С другой стороны можно проследить эволюцию вкусов высших слоев еще и по тому, какие картины в разные годы от имени провинциальных или генеральных штатов приносят в дар штатгаудеру, Марии Медичи, Карлу I. В 1627 г. штаты Утрехта дарят Генриху Оранскому при его бракосочетании картину Морельса с изображением пастуха и пастушки⁵⁸). В 1660 г. генеральные штаты посылают Карлу I картину Герарда Доу⁵⁹). В 1642 г. Марии Медичи, при ее посещении Амстердама, дарят ее портрет, нарисованный Гонтхорстом⁶⁰). В это время уже нельзя говорить об однородности вкусов, голландского общества; в это время уже произошло разделение вкусов и пейзажи Гойена и Рюисдаля считаются среди зажиточной буржуазии народными картинами и вешают их в передней или же загородных домах⁶⁰). Но несмотря на громадную разницу в материальном

положении модных и немодных художников, все же не все голландские художники прислушиваются к вкусам высших кругов, и благодаря этому голландская живопись сохраняет свой национальный характер. Между тем вкусы высшей буржуазии все больше склоняются к академической форме письма; крупная буржуазия быстро приобретает манеры и навыки прежней аристократии: реализм начинает казаться народным и грубым, и постепенно из голландского академического искусства черпает свои истоки французское искусство Рококо.

Мы таким образом рассмотрели ряд частных вопросов: выяснили меновую стоимость картин фламандской и голландской школы 17-го века, указали на различные виды торговли этими картинами, на контингенте их покупателей, коснулись цен на картины, социального и материального положения художников, наконец, бегло осветили вкусы отдельных общественных групп в обеих странах. Поставим теперь общий вопрос: как вся совокупность общественного окружения, как вся социальная среда в целом отразилась на тематике голландского и фламандского искусства. Для этого, прежде всего, остановимся: а) на изменениях художественных традиций в зависимости от изменения общественного бытия; б) затем рассмотрим вопрос о влиянии реформации и католичества на сюжет и в) коснемся вопроса о влиянии общественной среды на самое назначение искусства, на различную служебную роль искусства.

а) С разделением Нидерландов на Голландию и испанские Нидерланды, те противоречивые черты, которые уже ранее намечались в нидерландской живописи обостряются. Антверпен и Амстердам, идя различными путями, постепенно становятся выражением различных мироощущений. Для фламандского искусства, как мы видим, наиболее существенным моментом является его материальная зависимость от таких заказчиков, как аристократия и церковь и, тем самым, неразрывная связь его с идеологией католицизма; вследствие этого фламандское искусство не порывает со старыми традициями. Конечно, эпоха контрреформации придает здесь искусству иной размах, она прививает ему агитационные приемы, но ориентация на французское и итальянское искусство все же продолжает традицию нидерландских романистов 16-го века. Зависимость от церковной метрополии дает соответственный уклон вкусам публики и поддерживает тяготение художников к Риму и к Парижу. В Голландии же, наоборот, к власти приходит новый класс — буржуазия, интересы которого враждебны католицизму; здесь официальной религией становится кальвинизм; здесь проявляется полная национальная независимость; разрыв с Римом и блестящее международное положение придают уверенность первым шагам национального по своей сущности, реалистического голландского искусства: это искусство освобождается от итальянских и французских влияний, и уже в 30-х годах 17-го века некоторые художники, которые не по бедности, а из принципа отказываются от поездки в Рим ⁶¹).

б) Что касается влияния политического строя обеих стран, и в особенности реформации и католичества, на сюжет голландских и фламандских картин, то следует отметить, что реформация освобождает голландское искусство от той религиозной тирании сюжета, когда веселое празднество называлось браком в Кане Галилейской или танцем Саломеи, а сцена из домашнего быта — воспитанием богоматери. Удовлетворяя буржуазным наклонностям своих заказчиков, голландская живопись теперь всецело устремляется на изображение мирской жизни; все становится равно достойным изображе-

ния; не только догмы церкви и человек, как мера всех вещей, но и быт, и природа и вещи. Так, голландская живопись создает новые отрасли—жанр, пейзаж, натюрморт. Общество торговцев, рыбаков, моряков и крестьян накладывает печать своих демократических вкусов на голландское искусство. Народ, освободившийся от прежнего абсолютизма и католичества, осуществивший своеобразный республиканский строй, выдвигает новые художественные задачи; он спешит запечатлеть своих героев при исполнении ими общественных обязанностей: собрания и празднества гражданской стражи, заседания синдиков, мирный конгресс в Мюнстере—вот проблемы подлежащие отражению в живописи при новом общественном строе.

Совсем иные задачи стоят перед фламандскими художниками. Фламандская живопись все более становится придворной и церковной; в ее задачи входит украшать громадными полотнами дворцы, восхвалять в апофеозах монарха, изображать мифологические сюжеты, рисовать иконы. В эту эпоху ощущается громадная потребность в церковных изображениях, так как значительное число икон уничтожено в период нидерландской революции да и оставшиеся не удовлетворяют уже вкусам обновленной иезуитами церкви. Фламандские художники пишут множество картин, предназначенных для церквей; широко развивается и портретное искусство, но только среди высшей буржуазии. Таким образом, разный контингент заказчиков весьма существенно влияет на тематику обоих искусств.

в) В вопросе о назначении того или другого искусства, можно отметить следующее: запрещение украшать церкви иконами в Голландии подрывает целую обширную отрасль живописи, служившую надобностям культа. Вместе с этим в Голландии меняется и самое назначение живописи; живопись уже не должна обязательно вызывать религиозное чувство, она не должна уже более воспитывать любовь к всевышнему—картины должны только доставлять радость; правда, в наследство от религиозного искусства голландской живописи достается морализующая тенденция—тенденция поучения и проповеди; отсюда и излюбленные голландцами пословицы и пристрастие к историческим и библейским сюжетам. Но и эта тенденция здесь изживается, и к середине века голландцы вплотную подходят к чисто живописным проблемам. Во Фландрии же мы наблюдаем как раз обратное явление. Здесь искусство является своего рода орудием религиозной пропаганды. Оно остается в руках государства и церкви; его назначение в том, чтобы захватить, потрясти, убедить. В соответствии с этим резко отличается голландское и фламандское религиозное искусство. С переводом Библии на голландский язык, взамен икон появляется так называемый голландский религиозный жанр. Репертуар его совсем иной, чем репертуар фламандских религиозных картин. Это не гробоположение или снятие с креста, не чудеса и мучения святых, это, главным образом, повествовательные рассказы из старого и нового завета. Совсем иное в фламандской живописи. Идя навстречу требованиям времени, фламандское искусство изображает потрясающее, патетическое: сцены мучений святых, исцеления бесноватых, напр. св. Ливину вырывают язык, св. Агате отрезают груди, св. Игнатий исцеляет бесноватых.

Но различное отношение к художественным традициям, различие в культе и различные назначения обоих искусств направляют в разные русла не только тематику, но и интерпретацию голландской и фламандской живописи (т.-е. способ истолкования образов и тем).

Так, кальвинизм не только вносит демократическую струю в голландское искусство, но и затрагивает самый дух в голландской живописи.

Учение о ненужности внешнего благочестия, отмена обрядностей, несомненно, должны были повлиять на выработку интимно-реалистического искусства. В голландском религиозном жанре действие обычно переносится в скромную голландскую обстановку или же инсценировано в своеобразных театральных костюмах того времени. Целью изображения здесь является желание подчеркнуть интимные, человеческие черты спасителя или исторического лица.

Между тем, фламандский художник стремится особенно в религиозных сюжетах захватить зрителей силой изображенного. Нагромождение форм, гиперболизация жестов увлекают зрителя, держат его воображение в постоянном напряжении и умиляют его—так достигается цель католической пропаганды. Католицизм развивает всю пышность своих красок, весь блеск своего ораторского искусства, чтобы привлечь к себе благосклонность масс, в то время, как голландский протестантизм идет по пути чтения библейских текстов, углубления в их смысл и их толкования. Разное назначение искусства создает различную интерпретацию одинаковых тем и образов: мадонна с младенцем у Рубенса и Рембрандта (табл. XXII рис. 2).

В голландском искусстве понятие красоты заменяется понятием правды. Взглянем не только на голландские портреты, но на изображения Христа и богородицы в голландской живописи: некрасивые лица переданы без всяких прикрас. И в этом есть какой-то пафос правдивости. Романский канон красоты исчез; вкус голландцев 17-го века не требует идеализации; портрет, пейзаж или рыбацкая лачуга—все передается одинаково правдиво.

Реализм, который в известной мере свойственен всему 17-му веку, присущ и фламандской живописи. Но во Фландрии ему приходится преодолеть, с одной стороны итальянские традиции, с другой аристократические вкусы заказчиков, с третьей пропагандистские задания церкви. Наиболее реалистичным фламандское искусство остается в портрете и жанре, главным образом, тогда, когда изображены представители фламандской буржуазии.

В Голландии торжествует аскетическое направление. Строгие нравы кальвинистов не допускают наслаждения наготой, как эстетическим фактором, и нагота на столетия почти изгоняется из голландской живописи, пока не подрастает новое поколение торговой аристократии, вкусы которой преодолевают религиозный запрет. „Что такое краски?“—пишет, напр. Якоб Катс, излюбленный голландский поэт,—„если хорошие нравы не украшают разум и тело? Внешний облик обманчив и должен надоесть каждому, кто его видит, так как телесная красота проходящая, и ценность имеет лишь красота духовная“⁶³).

В противовес аскетическим тенденциям протестантизма, католичество поощряет чувственные уклоны фламандской живописи. В церковном и придворном претворении эти уклоны создают чувственных Магдалин и дикие вакханалии. Сюжетно они, быть может, навеяны школой Фонтенбло, но лишены романской рафинированности и идеализации, они являются апофеозом телесности. Фламандские тучные тела на холстах Рубенса нельзя считать признаком реализма—это один из элементов стиля, и вряд ли существовала в действительности такая разница между голландцами и фламандцами, как можно было бы подумать, судя по картинам Рубенса и Рембрандта. Причина их различия в различной интерпретации действительности. Стоит лишь вспомнить, что за 75 лет до Рубенса и за 100 лет до Рембрандта и голландцы, и фламандцы, судя по кар-

тинам того времени, были одинаково сухопары и тщедушны. Здесь, очевидно, дело не в реальности, а в ее истолковании, в том, что в определенной эпоху считается красивым. Каждая эпоха изображает себя такой, какой она хочет казаться; во Фландрии феодальная струя требует героизации, а буржуазные силы влекут к реализму и телесности и получается поразительное по силе сочетание реализма с условностью; в чередовании на полотнах Рубенса театрального с жизненным—секрет его убедительности. Именно Рубенс, вскормленный германскими соками, но получивший итальянское образование, мог внести в церковное искусство мощь и героизацию, которая сделала его крупнейшим художником контрреформации.

Активный характер католицизма стремится захватить воображение не только размерами полотен, иллюзорностью изображенного, но и чувственной пышностью форм. Чувственно прекрасное получает ореол святости. Здесь католичество соприкасается с язычеством.

В то время, как фламандское искусство увлекает зрителя гиперболизацией форм тела, движений, аффектацией чувств и жестов, голландское искусство захватывает пафосом правдивости и лирической связью со зрителем. От реализма, передающего лишь внешнюю оболочку мира, голландская живопись переходит к одухотворению изображенного, к объединению его со зрителем. В портрете все больше выявляется внутренняя жизнь изображенного, в пейзаж или натюрморт вкладывается настроение.

Подведем некоторые итоги. Голландская буржуазия, освободившаяся от абсолютизма и католичества создает народное, реалистическое искусство. Реализм, свойственный всему 17-му веку, находит свое наивысшее завершение в Голландии, так как именно здесь крупные хозяйственные сдвиги 16-го и 17-го века нашли соответственное социальное оформление. Власть нового класса, новая форма правления облегчают разрыв с традициями и ускоряют торжество реализма. Голландская буржуазия, проникнутая кальвинистическими тенденциями, идет по пути одухотворения образов и придает этому реализму интимный характер.

Фламандское же придворное искусство, будучи искусством более замкнутой группы, не смогло широко выявить общие социальные предпосылки своего времени; реализм сильно сдерживался в нем традициями. Но оно как всякое придворное искусство обладало чертами космополитизма. Фламандская придворная аристократия, увлеченная европейской волной католической реакции, идет по пути гиперболизации форм, чувств, жестов, гипертрофии мяса и создает героическое, монументальное искусство.

Но, возникшие на разных социальных основах, голландское и фламандское искусство несмотря на все различие в тематике и интерпретации, все же объединены единым стилем. И голландские, и фламандские художники одинаково принадлежат к эпохе барокко, всем им присущ один и тот же способ организации пространства, одно и то же живописное считывание форм на ощупь, восприятие не отдельных самостоятельных форм, а их единства на полотне или в пространстве; наконец, всему 17-му веку присущ натурализм. Столь богатая по своему диапазону эпоха, как 17-й век все же представляется нам, в смысле художественной формы, в общем единой, несмотря на то, что отдельные искусства отражают различные комплексы идей и созданы при различных политических структурах: так испанское, фламандское, итальянское искусства отражают, например, католицизм, голландское искусство протестантизм; в Испании 17-го века формой правления является абсолютизм, в Голландии — буржуазная олигархия.

Однако, идеологическое наследие отдельных стран и местные особенности социально-экономической структуры придают лишь различные оттенки все тому же искусству барокко. Такие различные, например, художники, как Греко, Рубенс, Рембрандт, Караваджо, Хальс, все — типичные художники барокко. Из того, что творчество разных художников, выросших на различной политической, социальной и идеологической базе, все же по стилю принципиально едино, возможно сделать два совершенно противоположных вывода: можно утверждать, что, следовательно, не условия общественного бытия определяют художественную форму, а она развивается по своим имманентным законам. Мы же склонны полагать обратное, а именно: социально-экономические и политические предпосылки отдельных стран определяют вторичные элементы стиля известного времени, первичные же элементы стиля, художественная форма целой эпохи зависит от более общих причин, свойственных всей эпохе в целом. Европа 17-го века это — эпоха торгового капитализма, эпоха крупных хозяйственных сдвигов. В них и следует искать причин, обуславливающих стиль всей эпохи. Но для того, чтобы полностью выяснить влияние всего хода хозяйственной жизни Европы на развитие художественного стиля этого времени, т.-е. стиля барокко, нужна большая совместная подготовительная работа историков, социологов и экономистов. Пока нет таких синтезирующих работ, пока нет общей социологии культуры, еще невозможно надлежащим образом установить зависимость между развитием хозяйственных форм и форм художественных. Поэтому нам и пришлось ограничиться лишь исследованием вторичных элементов стиля, вытекающих из сравнительно более поверхностных социально-экономических предпосылок отдельных стран ⁶⁴).

ПРИМЕЧАНИЯ.

1) Для нашей работы мы использовали следующие работы и мемуары современников: Guicciardini, Neederlands Beschreibung (немецкий перевод Federmans. Basel, 1580), Moncony, Journal de Voyages, Lyon, 1663, J. Evelyn Diary, Edition W. Bray, 1906 (мемуары 1641 г.). Houbraken, Grosse Schauburg, 1880, перевод Wurzbach'a. C. v. Mander Das Leben der niederländischen u deutschen Maler перевод Floerke 1906. J. Cats Alle dewaterken, 1658. Vondel, Baerle. Из общих исторических работ: Мотлей, История нидерландской революции. 1856 г., Barker, Rise and decline of Netherland, 1922. Block, Geschichte der Niederlande (I—V), 1901—1910, Конради. История революций русский перевод 1924—5 г.г., Госиздат. Из работ по истории искусства: Michiels, Histoire de la peinture flamande et hollandaise, 1844. Taine, Philosophie de l'art dans les Pays-Bas, 1866, Wurzbach, Künstler-Lexikon. Bredius, Meisterwerke des Rijksmuseum, 1894, Floerke, Studien zur niederländischen Kunst und Kulturgeschichte, 1904. W. Martin, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908, Burlington Magazine 1905—8 г.г. и др.

За недостатком места мы не будем здесь останавливаться на оценке всех этих материалов; отметим лишь интересную книгу марксистского историка нидерландской революции А. Конради, уделяющего большое внимание экономическому развитию страны, обстоятельное исследование Микиельса, в котором автор намеревается дать не историю творчества отдельных художников, а объяснение изменения форм живописи, исходя из анализа обще-социальной, политической и промышленной ситуации; наконец, работу Флорке, особенно ценную своими фактическими данными, относящимися к нашей теме.

2) Guicciardini, стр. 113.

3) Ehrenberg, Zeitalter der Fugger, II, 280.

4) Sorbière, Lettres et discours. Bibliothèque Nationale — цитирую по Флорке 164 и прим. 354.

5) Houbraken, III, 13.

6) Bredius, Rijksmuseum, 154.

- 7) Wurzbach.
- 8) Floerke, 34.
- 9) Floerke, 29.
- 10) Floerke. Viele, Ostade.
- 11) Floerke, 105.

12) Фламандский двор не может содержать так много живописцев, какое имеется в стране, буржуазия тоже не поглощает всего производства, а так как фламандские живописцы по преимуществу живописцы придворные, то Фландрия 17-го века поставляет живописцев ко многим европейским дворам: ван-Дейк, Лели, Мейн, Сустермане работают в Англии и Италии, Иордане. Ф.-де-Шампнь, ван-Мейлен—во Франции, не говоря о Рубенсе, работавшем чуть ли не при всех европейских дворах.

13) О широком распространении картин свидетельствует их частое изображение на стенах голландских *interieur*'ов. На картине Брекенкамма в Амстердаме изображающей мастерскую портного стены украшены картинами. На картинах Хальса встречаются натюр-морты и пейзажи вроде Гойена. На многих картинах встречаются марины.

- 14) Bredius, Rijksmuseum, 87. John Evelyn, Diary W. Bray, 1906, 18.
- 15) Floerke, 20.
- 16) John Evelyn, *ibidem*.

17) Правда, следует учесть то, что голландские художники отличались редкой творческой производительностью. Так, в *oeuvre*'е Воувермана сейчас насчитывают до 1000 картин, в *oeuvre*'е Стена—до 500 картин, в *oeuvre*'е Рембрандта около 600 картин. Если даже допустить, что известный % из них является подделкой, или лишь приписывается художнику, то и тогда производительность их художественного творчества остается колоссальной, особенно если учесть, что большинство занималось не только живописью.

18) Любопытно привести мнения современников о портретном искусстве. Вот что пишет ван Мандер, говоря об А. Бломарте: „Он не занимается портретом с натуры, чтоб не ограничивать своего духа“, и дальше о Миревельте: „Как обидно, что талантливым людям приходится рисовать портреты, занимаясь этим побочным заработком, в то время как они могли бы сделать чудеса в области исторического жанра“. С. v Mander II, 219.

- 19) Floerke, 181—182.
- 20) Monatshefte f. Kunstwis., 1908, Floerke, прим. 372, Bredius, 87.
- 21) Floerke, 180—172, Bredius, 87. Гойена современники не ценили. Только однажды в 1651 г. Гойен за вид Гааги получил 650 гульденов.
- 22) Rosenberg, Ostade, 100.
- 23) Floerke, 21, Wurzbach, Neer. С. де Флигер состоит корабельным резчиком и получает 1,8 гульден в день; Bredius, 69.
- 24) Wurzbach.
- 25) Floerke, 40.
- 26) Wurzbach.
- 27) Wurzbach.
- 28) Rosenberg, Ostade, 100.
- 29) Floerke, 21.
- 30) Floerke, 46.
- 31) *Ibidem*.
- 32) K. Freise.
- 33) Wurzbach.
- 34) Floerke.

35) Здесь следует указать, что покупательная способность денег 17-го века по вычислениям М. Рооса в 2½ раза превышала теперешнюю довоенную, и потому, переводя тогдашние гульденны на современную германскую марку, Floerke всегда множит гульденны на $1,65 \times 2,5$, т.-е. на 4.

- 36) Bredius, 87.
- 37) Wurzbach.
- 38) Floerke, 87.
- 39) Moncony, Journal de voyages 1663. Lyon, 132.
- 40) Houbraken, Grosse Schauburgh 3, 1880, 355.
- 41) Wurzbach.
- 42) *Ibidem*.
- 43) Рубенс получает 500 гульденов в год. Брейгель-Бархатный—придворный живописец.
- 44) Рубенс покупает имение Стен за 100.000 гульденов; Иорданс выстраивает себе палаццо.

45) Wurzbach. Но и среди фламандских художников встречается пекарь Иоссе ван Красбек и пивовар Брауер; впрочем пивоварение тогда давалось на откуп и считалось привилегией аристократии.

46) Neumann, Rembrandt, 1912, 53.

47) Monsony, 132.

48) Hellwald. Niederländische Literatur, 447.

49) Floerke, 181.

50) Guiciardini, 48.

51) Бредеро, Иеролимо, Уленшпигель, Гаргантюа Рабеле, Симплициссимус Гримельхаузена. Высказываемая нами точка зрения расходится с мнением проф. В. М. Фриче (Очерки по искусству стр. 45, 46). „Кто не рисовал мужика? Для горожанина-буржуа, для купца, для интеллигента, для художника,—крестьянин был представителем низшей расы, дурачком, пьяницей, над которым можно было вдоволь потешиться, преданным неистово грубым инстинктам. Отчетливо выступает высокомерно-пренебрежительное отношение горожанину к мужику во всей тогдашней литературе, выступает и в живописи. Или пьянствующие, или играющие, или преданные грубой эротике. Лица неумные, ухватки обезьяньи, не труд, а угарные кермессы... пьяный апогей у Рубенса“.

52) На картинах Ауденрогге, Ромбутса и Остаде мы встречаем изображение комнаты ткача; у ван-Лео изображение стеклянной мануфактуры.

53) Иос де Момпер. С. Франкен (Floerke, 172).

54) Floerke, 176.

55) Wurzbach.

56) В музее в Гааге имеется картина неизвестного фламандского мастера изображающая знаменитое собрание картин де-Геста; там же картина написанная коллективно Г. Кокс и другими членами антверпенской гильдии художников в подарок адвокату. В Гааге и Роттердаме картины Тильборга, в Брюсселе картина Тенирса.

57) Произведения Утрехтских мастеров пользовались успехом при мелких дворах немецких курфюрстов, Bredius.

58) Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1908, и Bredius, 78.

59) Bredius.

60) Wurzbach.

60a) Floerke, 181.

61) Neumann, Rembrandt, 1922, 49.

62) Торенциус и отец Рубенса.

63) Neumann, Rembrandt, 1922.

64) Печатаемая работа в марте месяце 1925 г. доложена в социологической секции Научно-Исследовательского Института Археологии и Искусствознания. К докладу было подобрано несколько десятков иллюстраций; здесь, к сожалению, по техническим условиям, мы можем опубликовать из них только четыре.

Эпизод из истории нидерландского портрета.

М. И. Фабрикант.

Наиболее трудными для исследователя и, естественно поэтому, меньше всего освещенными в науке являются до сих пор так называемые переходные эпохи или, по старой терминологии, периоды упадка. Правда, многие из них в настоящее время приобрели, в изображении науки об искусстве, всю ту полноту жизни, какая ранее приписывалась только периодам так называемого классического стиля; более того, подчас именно эти переходные эпохи стали увлекательнейшими областями изучения, к которым не перестает и не перестанет обращаться научная мысль и симпатии любителя искусства. И все же, немало еще остается в тени затейливых и укромных троп художественного развития, идущих параллельно большим дорогам его и мало привлекавшим к себе внимание специалиста. А между тем, в них то часто отражается подлинный пульс художественной жизни, как раз без них исследователь, шагающий в своих семимильных сапогах лишь по одним вершинам художественной культуры, никогда не будет в состоянии нарисовать реальную картину стилистической эволюции и художественной жизни, вообще.

Такой обманчиво тихой и лишь на первый взгляд мало заметной „заводью“ в истории нидерландского искусства является период конца XVI и начала XVII века, и в особенности в области портрета. Именно последний, вслед за бурным иконокластическим припадком (1556), привлекает к себе в северных Нидерландах немало художественных сил, правда, не очень крупных—за одним, двумя исключениями (Моор),—чуть-чуть ремесленного пошиба. „Портрет отныне (с третьей четверти XVI века М. Ф.) становится единственной областью нидерландского искусства, обеспечившей развитие индивидуальных сил не очень даровитым живописцам, — развитие, не зависевшее от модного влияния Флориса. Ему отныне почти исключительно посвящают себя молодые и предприимчивые художники, после того, как в поколении, наложившем свой отпечаток на 2-ую четверть (XVI века) не было ни одного южного нидерландца, который культивировал бы портретную живопись“.

Вот почему опубликование каждого нового памятника, хотя бы и не первостепенного значения, имеет не только историко-документальный, но и проблемологический. В бывшую Картинную Галерею Румянцевского Музея (в настоящее время в Музее Изысканных Искусств) из частного собрания попали 2 панданных портрета супружеской четы; (Таб. 23, рис. 1—2) позднее туда же из Михалковской коллекции присоединилась студийная, очень хорошая реплика, женского портрета, правда, несколько уменьшенная сравнительно с оригиналом. На этой последней находится и монограмма „Н. Н. 1522“, заведомо позднейшего происхождения, так как при самом легком

прикосновении спиртовой кисти она сильно поблекла. На обороте же этой реплики можно было найти и расшифровку монограммы, — конечно, то был „Гольбейн“. Что касается парного портрета, то на обратной стороне обеих досок находится по гербу, несколько лапидарного письма. На „левом“ (расположение портретов очевидно, судя по перспективным сокращениям и обычной традиции парных портретов) изображен мужчина, бюргер лет 35—40, на правом—дама, несколько старше его. Первый держит в руках перчатку и молитвенник, лежащий на столе, вторая перебирает левой рукой четки. На серо-оливковом фоне массивной каменной стены с рельефно вырисовывающимися пазами и трещинами, спокойно выделяются темные силуэты мужской и женской фигур с охро-желтоватым карнатом лиц и (несколько более холодного оттенка) кистей рук. Первый одет в верхнюю одежду черного цвета, из под которой видны серые складчатые рукава, испещренные полосами черных точек, и с воротами рыжеватого цвета. Платье дамы—темно-зеленого тона с черной короткой накидкой, белым—расшитым черным—воротником, меховыми широкими обшлагами, из-под которых видны складчатые рукава красного цвета, с характерным головным убором нидерландских женщин 2—3-ей четверти XVI в. Скатерть темно-желтого цвета. Размеры следующие: 52,5×32,5 (мужской); 52,25×33,25—(женский); копия—48×33,25 см. Очевидно, мужской портрет урезан с правой стороны; руки были первоначально видны целиком, по ширине оба портрета были одинаковы.

Расшифровка гербов, находящихся на обратной стороне, сделанная—при любезном содействии П. Д. Эттингера—известным голландским специалистом проф. Ф. Лютгом (Lugt), дала несколько противоречивые и требующие дальнейших архивных подтверждений, но весьма интересные выводы, а именно:

а) Мужской герб (Таб. рис. 1) принадлежит роду Wevelinchoven, жившему в XVI—XVII вв. в Горкуме, иначе, Горкинген, в 22 километрах от Дордрехта. В виду того, что в рисунке герба есть указание на герб другого рода Van-de-Weteringen, весьма вероятно, что изображенный на портрете бюргер является сыном некоего Антониса Вефелинховена, женившегося около 1588 года на некоей Кунере-ван-де-Ветеринген; следовательно, если принять во внимание, что на портрете ему около 30 лет, а может быть, и больше, то, следовательно, портрет должен быть отнесен к I—II десятилетиям XVII в., что—скажем сразу—совершенно неправдоподобно с формально-художественной точки зрения. Портрет, конечно, относится к более раннему периоду.

б) Ромбоидный герб женского портрета (Т. 23 рис. 2) принадлежит некоей даме из рода Van-Nispen, приблизительно около 1550 года. В этом году Adriane Gerritsz-van-Nispen—присяжный заседатель в Дордрехте—ставит печать с тремя ивовыми стволами. На среднем из них висит небольшой щиток с орлиной лапой, ван-Ниспен обязан этой лапой гербу своей матери Маргарете Виллемс Дейм, († 1540), так как до этого времени герб ван-Ниспенов состоит только из трех стволов. Таким образом, следует предполагать, что дама является дочерью от брака Дейм и Адриана ван-Ниспена, а следовательно, портрет не может восходить позже, чем к третьей четверти XVI века, или, точнее, шестидесятым—семидесятым годам.

В Румянцевском Музее портреты приписывались немецкой школе XVI в. Нам лично эта атрибуция казалась всегда сомнительной, главным образом в виду своеобразной организации пространства и расположения в нем портретной модели,—организации, несравненно более тонкой и,

если можно так выразиться *interieur*ной, т.-е. объединяющей и человеческую фигуру и окружающую ее среду в нечто единое, целостное, чем на то был способен немецкий или даже швейцарский портретист Возрождения. Это ведь и составляет как раз коренную художественную проблему — стержень художественного развития нидерландской живописи и графики от Ван-Эйка до Вермеера. Нам казалось более правильным отдать портреты нидерландскому художнику, что и подтвердилось вполне геральдическими данными.

Итак, изображена бюргерская чета из Дордрехта, принадлежащая к прочно осевшим здесь родам. Нетрудно подтвердить стилистическими соображениями их хронологическое место, а именно — третья четверть XVI века²):

1. Общий упадок живописной и композиционной техники, некоторая ремесленность искусства этого времени при очень хорошей школьной традиции³). Необходимо обратить внимание на плохой рисунок кистей рук, рукавов дамы и др., при достаточной „крепости“ мужской головы и других элементов, не позволяющей относить описываемые портреты к разряду простых копий.

2. Пространственная композиция нидерландского портрета развивалась в том направлении, что по мере удаления от ван-Эйковских портретов, где зритель видел в изображенном лице как бы собственное зеркальное отражение, какое получается тогда, когда стоишь вплотную к поверхности зеркала, — портретист относил модель на все более удаленную от плоскости картины позицию, все больше увеличивая расстояние между нею и зрителем, окружая ее все большим пространством, все больше включая ее в последнюю; при чем в отличие от первой половины XVI века, склонной подчас пойти в этом отношении чересчур далеко, т.-е. давая чрезмерно сложное и искусственное пространственное окружение (пейзаж, с далекими планами, архитектура, массовые сцены и пр.)⁴), позднее найдено было более гармоничное отношение⁵), выражающееся, между прочим и в некоторой боязни ассиметрии, с одной стороны, и чрезмерной свободы движений, с другой, к которым так сильно было еще стремление например у Скореля⁶).

3. Фон портрета, как известно, эволюционирует от абстрактно-нейтрального у ван-Эйков через сюжетно-стафажный в первой половине XVI века (Мостарт) к идеально-нейтральному и живописно-глубокому у великих портретистов XVII в. (Мор, Рембрандт). И здесь вторая половина XVI века занимает как бы среднее место между указанными полюсами. Следует отметить на наших портретах декоративный характер массивной каменной стены, декоративной потому, что она представлена с внутренней стороны в такой обработке, какая могла бы быть только снаружи и, глядя на нее, естественно спросить, куда выходит ниша и где стоит стол — в комнате ли, на балконе ли или с внешней стороны стены? Очевидно, последняя есть лишь бутафорская декорация, как это делают фотографы, желая создать „интересный“ фон портрета⁷).

4. Самое помещение фигур на фоне стены, почти вплотную у обреза оконной рамы, имеет долгую традицию⁸), но все же та манера, с какой использует этот мотив наш мастер, выдает в нем школьника, повторяющего слова учителя, не совсем понимая их смысл. Так, в особенности искусственно освещение портрета: сравнительно с великими мастерами прошлого, автор наших портретов убедительно обнаруживает свою принадлежность к упадочному направлению своего рода *Atelieumalerei*⁹).

5. К третьей четверти XVI века замечается определенный поворот от фронтальной постановки портретной модели к трех-четвертной, при

этом в отличие от несколько драматизирующих поз первой половины XVI века, здесь приходит некоторое успокоение, получаемое в результате отказа от резких контрапостов, а именно: вся фигура повернута в три четверти, руки спокойно и симметрично в обоих портретах лежат на столе, при чем ближайшая к зрителю рука следует строго параллельно плоскости картины. Взгляд, устремленный „в ничто“, ничего в действительности не видящий, еще более монументализирует портрет, снова напоминая нам ателле фотографа с его, часто неловкими и испытывающими величайшее стеснение, моделями ¹⁰⁾. Этому соответствует также отказ от „говорящей“, красноречивой жестикуляции, какую любили раньше.

6. Поколенное изображение наших портретов также соответствует общей эволюции портрета от погрудного у ван-Эйка до портрета во весь рост начиная с конца XVI в.

7. Жест держания двумя пальцами, большим и указательным, четок в нашем портрете тоже выдает упадочный маньеризм, сравнительно с чудесным, подмеченным в природе и наивно, но убедительно старающимся передать жизнь, жестом напр. у Клеве ¹¹⁾.

Из близких к нашему портрету произведений, среди многочисленных анонимов второй половины XVI века ¹²⁾, можно указать на следующие:

а) Портрет 1560—63 гг. Дордрехтского круга, в особенности схожий в манере передачи рук и пальцев, опубликован в „Oud Holland“, XXXIV Jhg. (1916) 3 Lf.

б) Парный портрет в Лейденском Музее серед. XVI в. в особенности схож женский. См. Catalogue der Schilderijen... 1908, табл. 181—182.

в) „Нидерландский портрет ок. 1560“—см. Gemälde alter Meister im Besitze d. deutschen Kaisers..., unter Mitwirkung von F. Bode und M. Friedländer hgb. von Paul Seidel S. 73.

ПРИМЕЧАНИЕ.

1) Winkler, Altniederländische Malerei. 1924. S. 321.

2) Не исключена возможность позднейшего нанесения гербов и, следовательно, некоторые ошибки в их деталях. См. весьма интересную ст. Kekule von Stradonitz. Mitteilungen der heraldischen Auskunftstelle für Museumskunde—„Museumskunde“ Bd. VI (1910) и VII (1911).

3) M. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel. 2-e Aufl. 1921. S. 85.

4) Примеров очень много—хотя бы у Мостарта.

5) Grete Ring, Beiträge zur Geschichte niederländischen Bildnismalerei. 15—16. Jahrhundert. 1913. S. 27—40.

6) См., например, у Friedländer, Tf. 30. Интересно сопоставить под этим углом зрения Скореля с его учеником Heemskerck († 1574)—Bildnisse aus drei Jahrhunderten alter deutschen und niederländischen Malerei (Blaue Bücher). S. 82.

7) Кстати сказать, такая же стена встречается у Dirk Jakobsz van Amsterdam см. Ring, о. с. S. 31.

8) Начиная с Dirk Bouts 1462.

9) Следует, в особенности, обратить внимание на освещение головы и лица.

10) Ring, о. с. S. 57—60.

11) Friedländer, о. с. Tf. 18.

12) При внешней схожести Мастера св. Северина или В. Вгун,—впрочем, чисто нидерландских художников,—есть и различия. Указанные в тексте портреты а—в имеют чистый фон.

Иллюстрации.

- Таблица I. Рис. 1. Чаша инв. № 2974 (Государственный Музей Изыщных Искусств; б. собрание Голенищева).
Рис. 2. Чаша инв. № 2271 (там же).
Рис. 3. Чаша инв. № 2272 (там же).
- Таблица II. Рис. 1. Сосуд инв. № 2278 (Государственный Музей Изыщных Искусств; б. собрание Голенищева).
Рис. 2. Сосуд инв. № 2277 (там же).
Рис. 3. Сосуд инв. № 2046 (там же).
Рис. 4. Сосуд в виде рыбы инв. № 2430 (там же).
- Таблица III. Рис. 1. Сосуд инв. № 2279 (Государственный Музей Изыщных Искусств; б. собрание Голенищева).
Рис. 2. Сосуд инв. № 1851 (там же).
Рис. 3. Сосуд инв. № 2270 (там же).
Рис. 4. Сосуд инв. № 2274 (там же).
- Таблица IV. Рис. 1. Сосуд инв. № 2948 (Государственный Музей Изыщных Искусств; б. собрание Голенищева).
Рис. 2. Сосуд инв. № 2276 (там же).
Рис. 3. Сосуд инв. № 2273 (там же).
- Таблица V. Рис. 1. Рельеф эпохи Ахеменидов из Персеполя (Государственный Музей Изыщных Искусств).
Рис. 2. Гипсовый слепок с рельефа арадана Ксеркса в Персеполе (Передне-Азиатский Отдел Государственного Музея в Берлине).
- Таблица VI. Рис. 1. Мраморная статуэтка Афродиты-Анадиомены б. собрания Голенищева, инв. № 3309 (Государственный Музей Изыщных Искусств).
Рис. 2. Мраморная статуя так наз. Геры Габричевского инв. № 11, 1,а, 47 (там же).
Рис. 3. Мраморный торс Афродиты-Анадиомены б. собрания Голенищева, инв. № 3201 (там же).
- Таблица VII. Рис. 1. Мраморный торс Афродиты типа Книдянки Праксителя б. собрания Голенищева, инв. № 1437 (Госуд. Музей Изыщных Искусств).
Рис. 2. Терракотовый бюст-маска так наз. Диониса Олсуфьева, инв. № 11, 1,а 36 (там же).
- Таблица VIII. Чернофигурная амфора с изображением Диониса и квадриги, инв. № 3769 (Государственный Музей Изыщных Искусств).
- Таблица IX. Чернофигурная амфора с изображением Диониса и квадриги, инв. № 3769. (Государственный Музей Изыщных Искусств). Деталь.
- Таблица X. Мраморное надгробие афинского всадника (Государственный Музей Изыщных Искусств).
- Таблица XI. Мраморное надгробие афинского всадника (Государственный Музей Изыщных Искусств). Деталь: Верхняя часть рельефа.
- Таблица XII. Рис. 1. Аттический краснофигурный килик строгого стиля, инв. № 770 (Государственный Музей Изыщных Искусств).
Рис. 2. Профильное изображение того же сосуда.
- Таблица XIII. Рис. 1. Аттический краснофигурный килик строгого стиля, инв. № 770 (Государственный Музей Изыщных Искусств). Деталь: дно сосуда.
Рис. 2. Психтер работы Дуриса (Британский Музей, Лондон).

- Таблица XIV. Рис. 1. Приписывается Segna di Buonaventura. Мадонна с младенцем. (Государственный Музей Изыщных Искусств).
Рис. 2. Segna di Buonaventura—Maesta (Castello Fiorentino).
- Таблица XV. Рис. 1. Duccio di Buonensegna. Мадонна с младенцем (Сиена, Академия).
Рис. 2. Segna di Buonaventura. Распятие (Государственный Музей Изыщных Искусств).
- Таблица XVI. Рис. 1. Приписывается Lippo Memmi. Св. Магдалина (Государственный Музей Изыщных Искусств).
Рис. 2. Приписывается Lippo Memmi. Св. Августин (там же).
- Таблица XVII. Ян Мостарт „Ессе Номо“ (Государственный Музей Изыщных Искусств).
- Таблица XVIII. Ян Мостарт „Ессе Номо“ (Государственный Музей Изыщных Искусств).
- Таблица XIX. Рис. 1. Иероним Босх „Поругание Христа (Экориал).
Рис. 2. Триптих Oultremont. Средняя часть (Королевский Музей в Брюсселе).
- Таблица XX. Рис. 1. и рис. 2. Триптих Oultremont. Внутренние стороны боковых створок (Королевский Музей в Брюсселе).
Рис. 3 и рис. 4. Триптих Oultremont. Внешние стороны боковых створок. (Там же).
- Таблица XXI. Рис. 1. Давид Винкебонс. Фламандский кермес (Музей в Брауншвейге).
Деталь: Продажа картин на ярмарке.
Рис. 2. Голландский мастер начала XVII в. Архитектурный вид (Музей в Вюцбурге). Деталь: Продажа картин.
- Таблица XXII. Рис. 1. Иоб Бергхейде. Амстердамская биржа (Музей во Франкфурте на Майне). Деталь: Продажа картин.
Рис. 2. Рембрандт. Св. семейство (Эрмитаж).
- Таблица XXIII. Рис. 1. Портрет мужчины из рода Wevelinchoven (Государственный Музей Изыщных Искусств).
Рис. 2. Портрет дамы из рода Van-Nispen (там же).
- Таблица XXIV. Рис. 1. Герб семьи Wevelinchoven.
Рис. 2. Герб семьи Van-Nispen.

Рисунки в тексте.

- К статье В. К. Шилейко: Рис. 1. Печать-цилиндр VA 3113, собрания Государственного Музея в Берлине.
Стр. 5. Рис. 2. Печать цилиндр № 4940, собрания Отдела Классического Востока Госуд. Музея Изыщных Искусств.
- К ст. В. Д. Блаватского: Рис. 1. Халкидская амфора (Мюнхен).
Стр. 41. Деталь: Квадрига.
Рис. 2. Чернофигурная амфора (Лейден). Деталь: Пирующий Дионис и силен.
Стр. 43. Рис. 3. Краснофигурный стамн мастера берлинской амфоры (Лувр). Деталь: Дионис, едущий на козле между двумя силенами.
- К статье Л. П. Харко: Рис. 1. Схема композиции мраморного надгробия афинского всадника.
Стр. 57. Рис. 2. Реконструкция надгробного памятника афинского всадника.
Стр. 62.

Table des planches hors texte.

- Planche I. Fig. 1. Coupe, invent. № 2974 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 2. Coupe, inv. № 2271 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 3. Coupe, inv. № 2272 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
- Planche II. Fig. 1. Vase, inv. № 2278 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 2. Vase, inv. № 2277 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 3. Vase, inv. № 2046 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 4. Vase en forme de poisson, inv. № 2430 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
- Planche III. Fig. 1. Vase, inv. № 2279 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 2. Vase, inv. № 1851 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 3. Vase, inv. № 2270 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 4. Vase, inv. № 2274 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
- Planche IV. Fig. 1. Vase, inv. № 2948 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 2. Vase, inv. № 2276 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 3. Vase, inv. № 2273 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
- Planche V. Fig. 1. Bas-relief de l'époque Achéménide provenant de Persépolis (Musée des Beaux Arts à Moscou).
Fig. 2. Moulage (albâtre) du bas-relief de l'apadâna de Xerxès à Persépolis (Département de l'Asie mineure au Musée de l'Etat à Berlin).
- Planche VI. Fig. 1. Statuette en marbre d'Aphrodite Anadiomène inv. № 3309 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 2. Statue en marbre, dite „Héra de Gabritchevsky“ inv. № 12, 1, a, 47 (Musée des Beaux Arts à Moscou).
Fig. 3. Torse en marbre d'Aphrodite Anadiomène, inv. № 3201 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
- Planche VII. Fig. 1. Torse en Marbre d'Aphrodite du type de la Cnidiennne de Praxitèle inv. № 1437 (Musée des Beaux Arts à Moscou, coll. Golenistchev).
Fig. 2. Buste-masque en Terre-cuite, dit Le Dionysos d'Olsoufiev, inv. № 11, 1, a, 36. (Musée des Beaux Arts à Moscou).
- Planche VIII. Amphore à figures noires représentant Dionysos et une quadrigue, inv. № 3769 (Musée des Beaux Arts à Moscou).
- Planche XI. Amphore à figures noires représentant Dionysos et une quadrigue, inv. № 3769. (Musée des Beaux Arts à Moscou) Détail.
- Planche X. Stèle funéraire en marbre d'un cavalier d'Athènes (Musée des Beaux Arts à Moscou).
- Planche XI. Stèle funéraire en marbre d'un cavalier d'Athènes (Musée des Beaux Arts à Moscou). Détail: le haut du relief.
- Planche XII. Fig. 1. Coupe attique à figures rouges de style sévère, inv. № 770 (Musée des Beaux Arts à Moscou).
Fig. 2. La même coupe, vue de profil.
- Planche XIII. Fig. 1. Coupe attique à figures rouges de style sévère inv. № 770 (Musée des Beaux Arts). Détail: Fond de la coupe.
Fig. 2. Psykter exécuté par Douris (Musée Britannique, Londres).
- Planche XIV. Fig. 1. Attribué à Segna di Buonaventura. „Vierge à l'enfant“ (Musée des Beaux Arts à Moscou).
Fig. 2. Segna di Buonaventura—„Maestà“ (Castello Fiorentino).
- Planche XV. Fig. 1. Duccio di Buoninsegna „Vierge à l'enfant“ (Sienne, Académie).
Fig. 2. Segna di Buonaventura „Crucifixion“ (Musée des Beaux Arts à Moscou).

- Planche XVI. Fig. 1. Attribué à Lippo Memmi „Sainte Madelaine“ (Musée des Beaux Arts à Moscou).
Fig. 2. Attribué à Lippo Memmi „St. Augustin“ (Musée des Beaux Arts à Moscou).
- Planche XVII. Jan Mostaert „Ecce Homo“ (Musée des Beaux Arts à Moscou).
- Planche XVIII. Jan Mostaert „Ecce Homo“ (Musée des Beaux Arts à Moscou).
- Planche XIX. Fig. 1 Hieronymus Bosch „Flagelation“ (Escorial).
Fig. 2. Triptyque Oultremont, panneau central (Musée Royal de Bruxelles).
- Planche XX. Fig. 1. et fig. 2. Triptyque Oultremont — parties intérieures des volets (Musée Royal de Bruxelles).
Fig. 3. et fig. 4. Triptyque Oultremont — parties extérieures des volets (Musée Royal de Bruxelles).
- Planche XXI. Fig. 1. David Vinckebons. „Kermesse flamande“ (Musée de Braunschweig).
Détail: Vente de tableaux à la foire.
Fig. 2. Maître hollandais du début du XVIII s. „Vue architecturale“ (Musée de Würzburg). Détail: Vente de tableaux.
- Planche XXII. Fig. 1. Job Berekheyde „Bourse d'Amsterdam“ (Musée de Frankfurt sur le Main) Détail: Vente de tableaux.
Fig. 2. Rembrandt „Sainte Famille“ (Ermitage).
- Planche XXIII. Fig. 1. Portrait d'homme de la famille Wevelisschoven (Musée des Beaux Arts à Moscou).
Fig. 2. Portrai de dame de la famille Wevelichoven (Musée des Beaux Arts à Moscou).
- Planche XXIV. Fig. 1. Armoiries de la famille de Wevelisschoven.
Fig. 2. Armoiries de la famille Van Nispen.

Figures dans le texte.

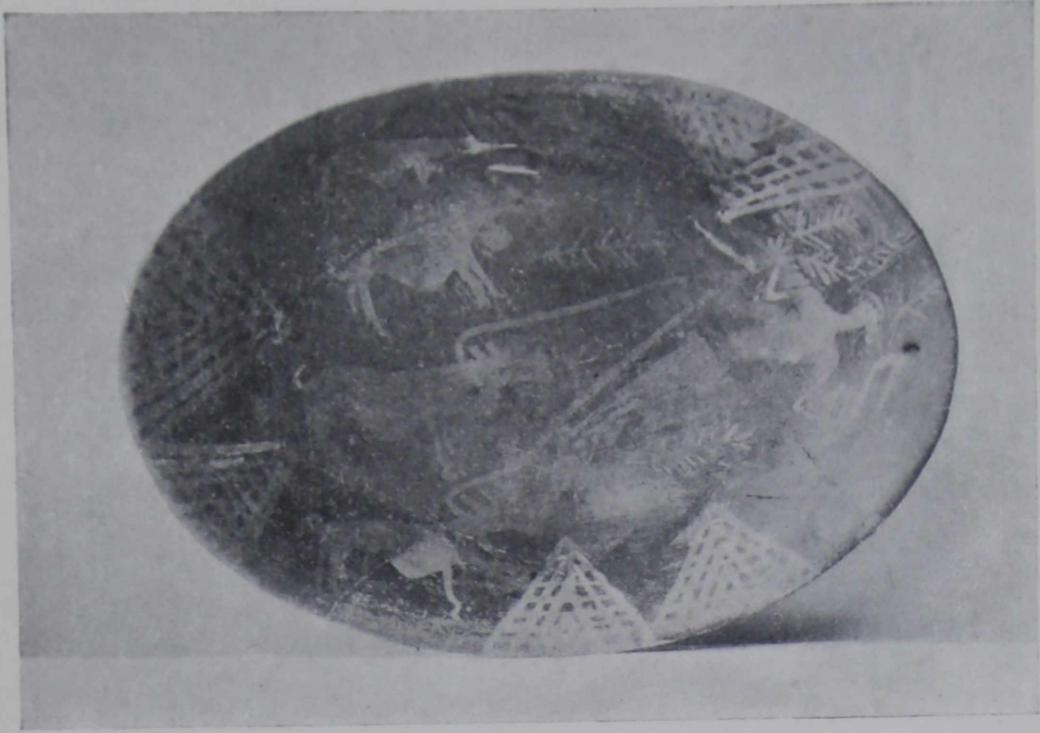
- Article de W. Chyleiko. Fig. 1. Sceau-cylindre № V A 3113 (Kaiser Friedrich Museum à Berlin).
P. 5. Fig. 2. Sceau-cylindre № 4940 (Section de l'Orient Classique du Musée des Beaux Arts à Moscou).
- Article de W. Blavatsky. Fig. 1. Amphore chalcidienne (Munich).
P. 41. Détail: quadrigé.
Fig. 2. Amphore à figures noires (Leyde). Détail: Festin de Dionysos.
- P. 43. Fig. 3. Stamnos à Figures rouges du maître de l'amphore de Berlin (Louvre). Détail: Dionysos monté sur un bouc entre deux silènes.
- Article de L. Kharko. Fig. 1. Planche schématique de la stèle funéraire d'un cavalier d'Athènes.
P. 57.
P. 62. Fig. 2. Reconstruction de la stèle funéraire du cavalier d'Athènes
-

Оглавление.

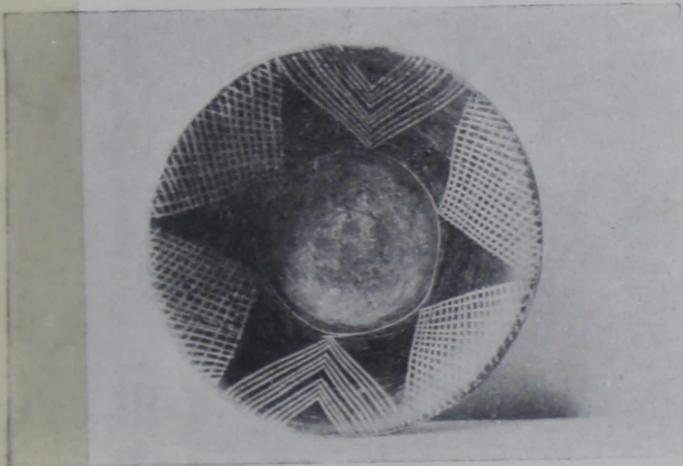
	<i>Стр.</i>
Предисловие	3
В Шилейко. Печать из Ашнуннака	5
Т. Д. Бороздина-Козьмина. Глиняные сосуды и чаши архаического Египта б. собр. В. С. Голенищева	7
А. Стрелков. Рельеф из Персеполя собр. Музея Изыщных Искусств	22
Н. Щербakov. Античные подлинники Гос. Музея Изыщных Искусств	26
I. Мраморная статуэтка Афродиты Анадиомены Голенищева	28
II. Мраморный торс Афродиты Анадиомены	29
III. Мраморный торс Афродиты типа Книдянки Праксителя	30
IV. Мраморная статуя так наз. Геры Габричевского	34
V. Терракотовый бюст так наз. Диониса Олсуфьева	38
В. Блаватский. Чернофигурная амфора с изображением Диониса и квадриги Гос. Музея Изыщных Искусств	56
Л. Харко. Мраморное надгробие афинского всадника	65
Н. Лосева. Аттический краснофигурный килик строгого стиля Музея Изыщных Искусств	70
В. Андреева. Некоторые памятники сиенской живописи в Музее Изыщных Искусств	79
Н. Романов. Нидерландские картины в Музее Изыщных Искусств 1. Ян Мостарт	91
Ш. Розенталь. О некоторых социальных предпосылках голландской и фламандской живописи 17 в. (Предварительные материалы к социологическому изучению искусства)	109
М. Фабрикант. Эпизод из истории нидерландского портрета	109

Table des matières.

	<i>Pages.</i>
Préface	3
W. Chyleïko. Le sceau d'Ashnunnaque	5
T. Borozdine-Kozmine. Vases et coupes d'argile de l'Égypte archaïque ex collection Golenistchev	7
A. Strelkov. Bas-relief provenant de Persépolis de la coll. du Musée des Beaux Arts à Moscou	22
N. Tscherbakov. Originaux antiques du Musée des Beaux Arts à Moscou:	
I. Statuette en marbre d'Aphrodite Anadyomène de Golenistchev	26
II. Torse en marbre d'Aphrodite Anadoymène	28
III. Torse en marbre d'Aphrodite du tyre de la Cnidiene de Praxitèle	29
VI. Statue en marbre dite „Héra de Gabritshevsky“	30
V. Buste en terre-cuite dit „Le Dionysos d'Olsoufiev“	34
W. Blavatsky. Amphore à figures noires représentant Dionysos et une quadrigé, de la coll. du Musée des Beaux Arts à Moscou	38
L. Kharko. Stèle funéraire d'un cavalier d'Athènes	56
N. Losseva. Coupe attique à figures rouges de style sévère du Musée des Beaux Arts	65
V. Andrejeva. Quelques monuments de la peinture siennoise du Musée des Beaux Arts	70
N. Romanov. Les Néerlandais du Musée des Beaux Arts à Moscou	79
1. Jan Mostaert.	
Sh. Rosenthal. Etudes préliminaires sur les éléments sociologiques dans l'art flamand et hollandais du XVII s.	91
M. Fabricant. Une épisode de l'histoire du portrait néerlandais	109



1



2



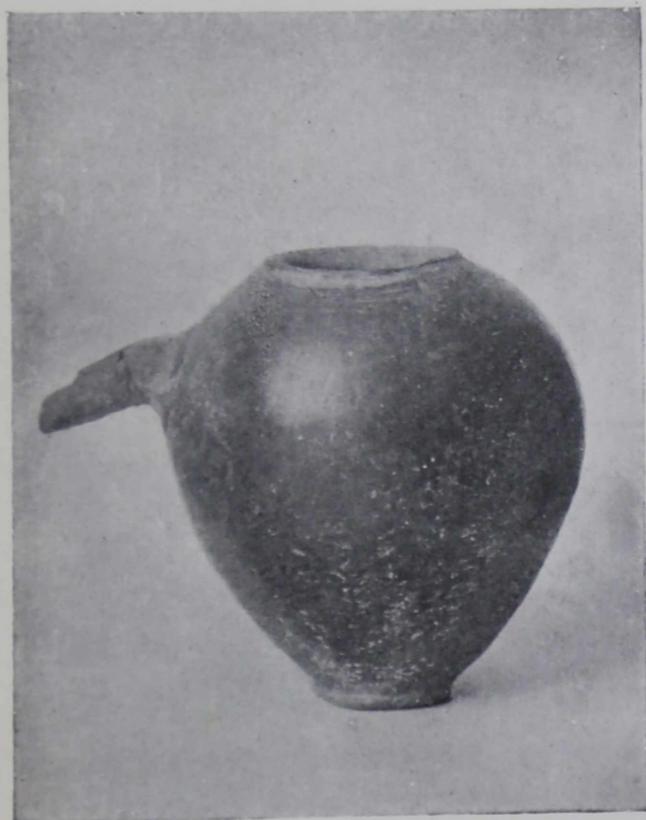
3



1.



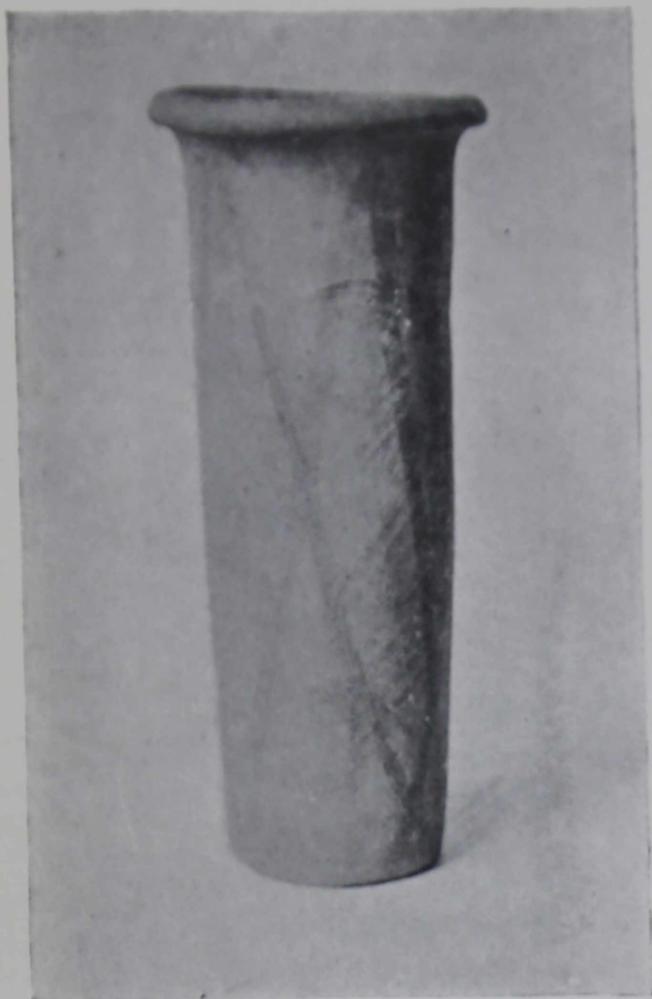
2.



3.



4.



1.



2.



3.



4.



1.



3.



2.



1.



2.



1.



2.



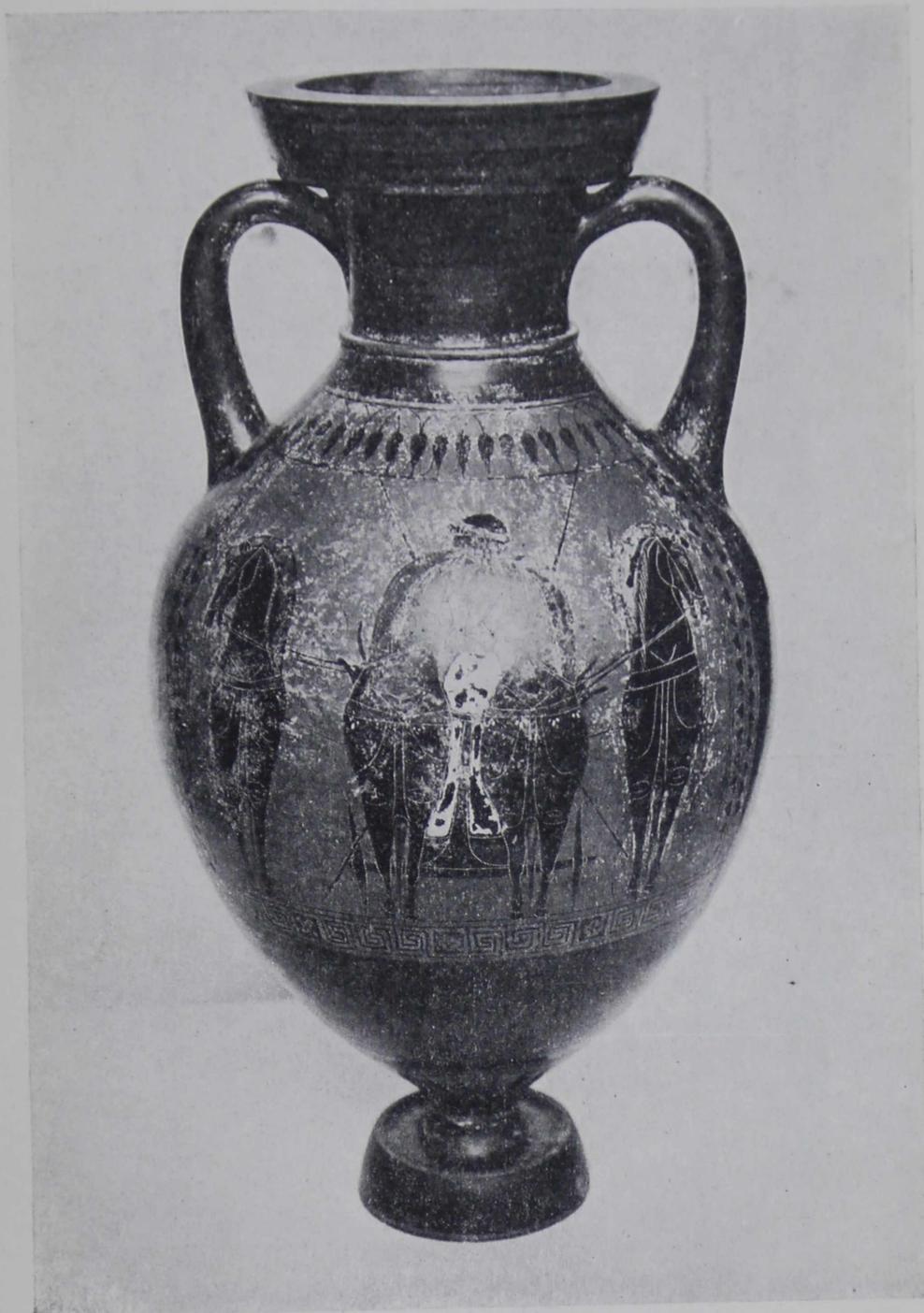
3.

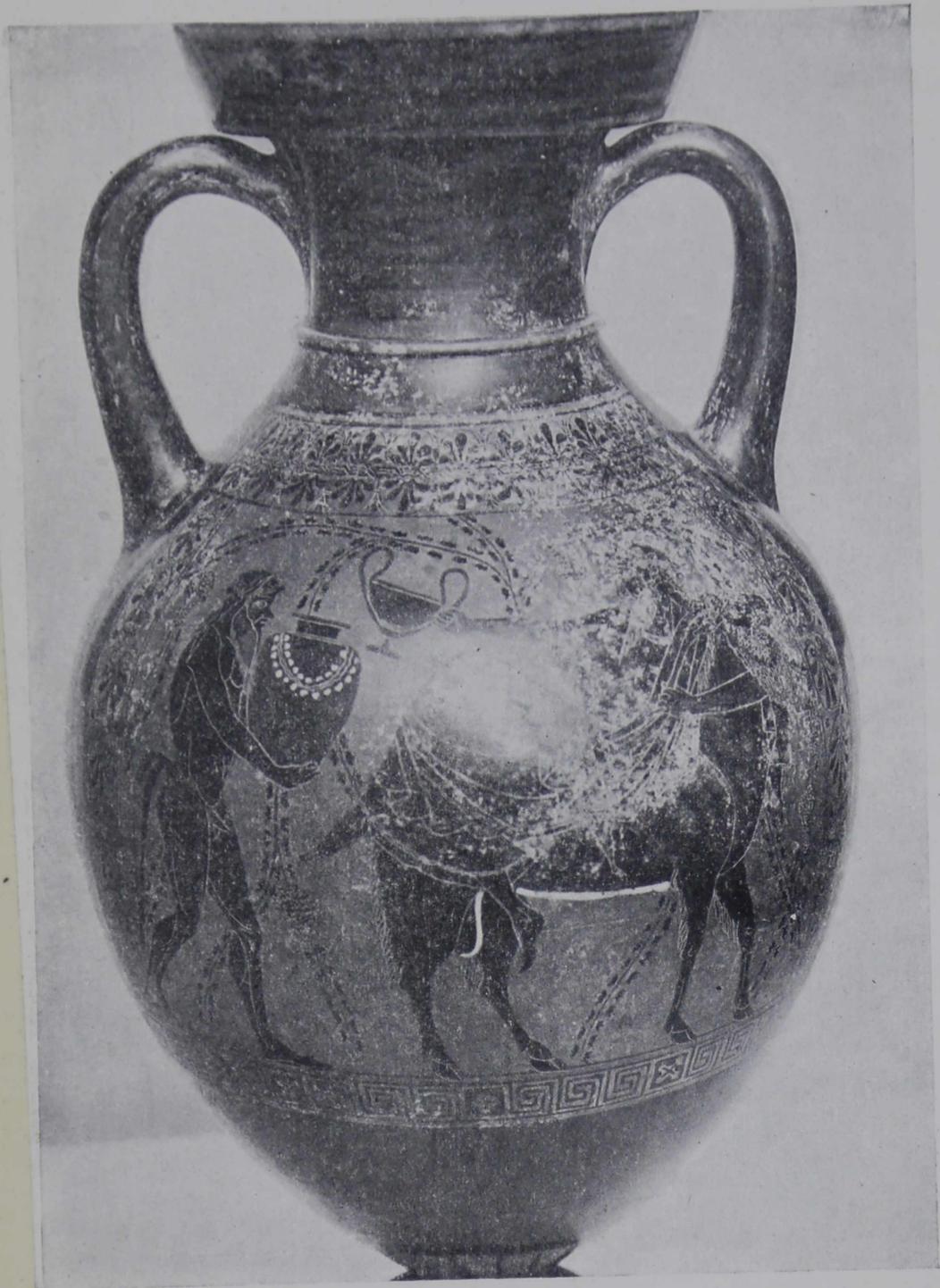


1.



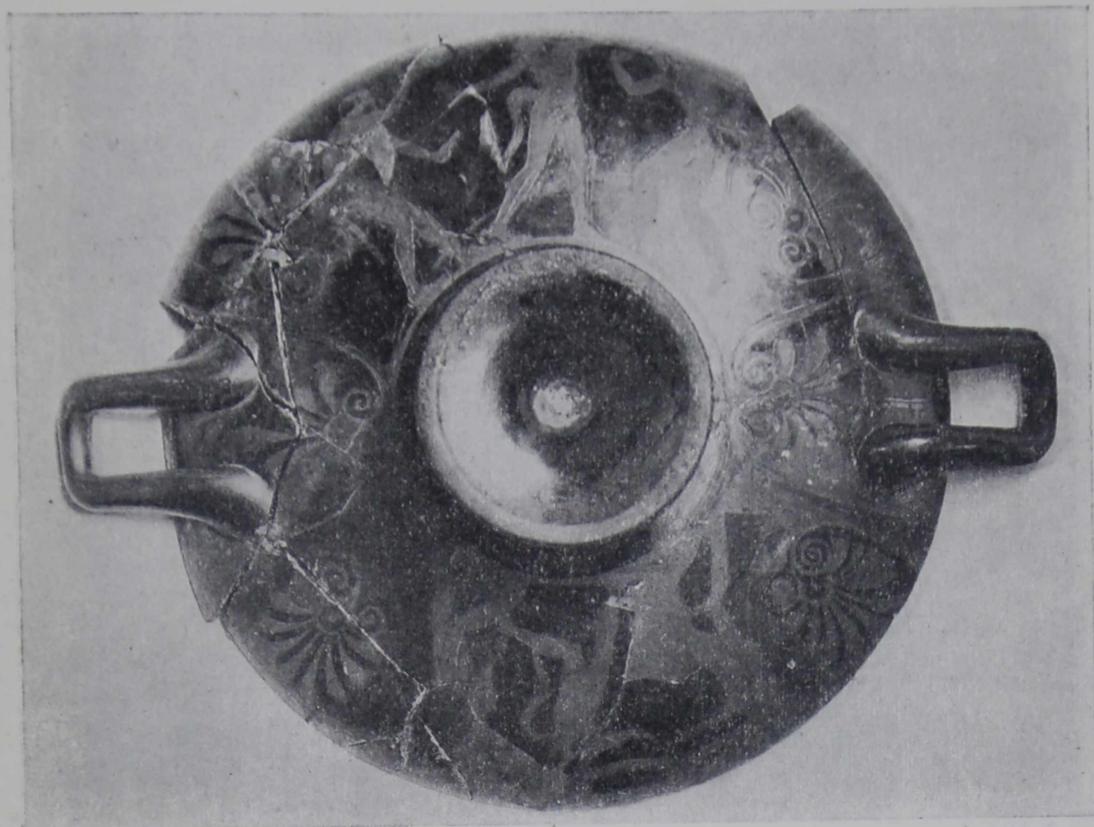
2.



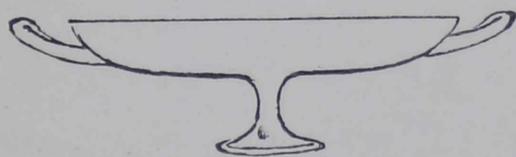








1.



2.



1.



2.



1.



2.



1.



2.



1.



2.







1.



2.



1.



2.



3.



4.



1.



2.



1,





1.



2.



1.



2.

1970 II.

Цена 2 р. 25 к.