

С 23 С-23

ИЗ КНИГ  
С.П. Григорова

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

# СБОРНИК

ВЫПУСК III

ЛЕНИНГРАД \* 1926

23 ОКТ 2009

БИБЛИОТЕКА  
29634

ПРОВЕРЕНО

Печатано по определению Совета Государственного Эрмитажа.

Директор С. Тройницкий.

Z 1634

K

Ленинградский Гублит № 8745. — 1050 экз.

Государственная Академическая Типография  
В. О., 9 линия 12.

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

	СТР.
В. В. Струве. Заметки к папирусам эрмитажного собрания . . . . .	1
Н. Д. Флиттнер. Эрмитажный цилиндр — печать с именем Пиопи I . . . . .	8
В. В. Струве. К вопросу о локализации и датировке некоторых египетских памятников эрмитажного собрания . . . . .	13
В. А. Николаева. О почитании царских статуй в присутственных местах в древнем Египте . . . . .	17
О. Ф. Вальдгауер. К иконографии дома Юлиев . . . . .	20
В. К. Штегман. Кратер эрмитажного собрания с изображением Телефа . . . . .	25
Н. Е. Гаршина-Энгельгардт. Новая камея Эрмитажа . . . . .	34
Т. Н. Книпович. «Греко-персидские» резные камни Эрмитажа . . . . .	41
А. Н. Зограф. Кизирины коллекции С. Г. Строганова . . . . .	59
Н. А. Крижановская. Коптские канделябры Эрмитажа . . . . .	70
А. Н. Кубе. Итальянский перстень середины XV века в собрании Эрмитажа . . . . .	87
Н. Б. Краснова. Свадебный подарок папы Клементя VII . . . . .	101
В. В. Воинов. Две гравюры Борджиани из собрания Эрмитажа . . . . .	111
Н. П. Бауер. Неанокрифический грошен города Магдебурга . . . . .	116
Р. Р. Фасмер. Персидские монеты с надчеканкою Петра I . . . . .	119
М. П. Максимова. Портреты русских князей и государей работы резчика Иоганна Дорша . . . . .	133

---

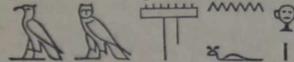
## СПИСОК ТАБЛИЦ.

- I. Портрет Гая Цезаря, сына Агриппы (Эрмитаж, кат. № 257).
  - II. Портрет римлянина эпохи Августа (Эрмитаж, кат. № 480).
  - III. «Греко-персидские» резные камни (1-11); персидский конус (12); греческие резные камни (13-15); персидские монеты (16-19).
  - IV. Рукопись колл. Базилевского. Миниатюры — fol. 19 v., fol. 20 r.
  - V. Орацио Борджиани. «Св. Христофор, несущий младенца Христа».
  - VI. Орацио Борджиани. «Плач над телом Христа».
  - VII. Резные камни работы Иоганна Дорша. 1—16.
  - VIII. Резные камни работы Иоганна Дорша. 17—32.
-

## ЗАМЕТКИ К ПАПИРУСАМ ЭРМИТАЖНОГО СОБРАНИЯ.

### I.

Эрмитажный папирус № 1115, более известный в науке под названием «le conte du naufragé», таит в себе еще до сих пор некоторые неясности, несмотря на обработку его такими авторитетами, как В. С. Голенищев<sup>1</sup>, Ерман<sup>2</sup> и Maspero<sup>3</sup>. Одной из таких сгук interpretum для переводчиков являются строки 17 — 19 названного текста, которые содержат часть утешающей и успокоительной речи «доблестного шемсу»<sup>4</sup> к своему «графу», с которым он прибыл в резиденцию царя из экспедиции в далекие страны юга. Последняя иероглифическая транскрипция В. С. Голенищева этих строк

читается так:   <sup>5</sup>. Перевод этих двух строк у вышеперечисленных ис-

следователей отнюдь не одинаков. В целях уяснения читателю положения проблемы я дам in extenso их перевод с предшествующим контекстом.

В. С. Голенищев переводит: *Ecoute-moi, mon chef*<sup>6</sup>, *lave-toi et verse-toi de l'eau sur tes doigts: (ensuite) parle (mot à mot: tiens un discours), adresse la parole au pharaon, ton coeur préservant ton discours d'incohérence*<sup>7</sup>. (Car) *si la bouche de l'homme peut le sauver, sa parole peut (aussi) le rendre confus (mot à mot: «le fait couvrir son visage»)*<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Le papyrus № 1115 de l'Ermitage Impérial à Saint-Pétersbourg (Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes, 28 (1906), стр. 73 сл.); Le conte du naufragé (Bibliothèque d'Étude, II, 1912).

<sup>2</sup> Die Geschichte des Schiffbrüchigen (Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde, 43 (1906), стр. 1 сл.).

<sup>3</sup> Les contes populaires de l'Égypte ancienne, 3-me et 4-me édit.

<sup>4</sup> Нечто вроде телохранителя.

<sup>5</sup> Les papyrus hiéroglyphiques №№ 1115, 1116A et 1116B de l'Ermitage Impérial à Saint-Pétersbourg, 1913.

<sup>6</sup> Фраза, различно понимаемая Голенищевым и другими переводчиками, но для нашей задачи понимание ее не существенно.

<sup>7</sup> Подчеркнутая фраза соответствует интересующим нас строкам 17—19.

<sup>8</sup> Rec. de trav. 28, стр. 75. В своем капитальном исследовании того же папируса, напечатанном в II томе Bibliothèque d'Étude, он не вносит существенных поправок в только что процитированный перевод (н. с. стр. 226).

Перевод Maspero примыкает в общем к переводу Голенищева: *Ecoute-moi, mon chef, lave-toi, verse l'eau sur les doigts, puis présente ta prière et dis ton coeur au roi, et quand tu parleras, ne te démonte pas, car si la bouche de l'homme le sauve, sa parole lui fait voiler le visage*<sup>1</sup>.

Перевод Erman'a довольно резко отстывает от переводов Голенищева и Maspero: «Höre auf mich, du Fürst!... Wasche dich und giesse Wasser über deine Finger. Möchtest du antworten, wenn du angeredet wirst; rede zum König mit Geistesgegenwart; antworte ohne Stottern(?)! Der Mund des Menschen errettet ihn; sein Wort lässt das Gesicht vor ihm verhüllen»<sup>2</sup>.

Сравнивая эти три, только что процитированные перевода между собой, мы видим, что Erman рассматривает интересующие нас фразы как два повествовательных предложения, Голенищев-Maspero же, как двойное условное предложение. Но это второе понимание должно отпасть, как несоответствующее требованиям грамматики. Дело в том, что такого рода предложения, состоящие из вспомогательного глагола с двойным подлежащим, никогда не являются предложениями условными<sup>3</sup>. Перевод же, предложенный Erman'ом, в общем согласуется с грамматикой и отчасти приемлем. Единственно что продолжает вызывать сомнения, это перевод второй фразы: «sein Wort lässt das Gesicht vor ihm verhüllen» (см. выше). Эрман подразумевает, конечно, под «das Gesicht» лицо других людей, которые, пораженные красотой речи говорящего, закрывают свое лицо. Но мне думается, что при таком толковании разбираемой фразы *ih*, слово, обозначающее лицо, было бы ближе определено «n rmt», «людей». Оно же оставлено без определения, как относящееся к логическому подлежащему данного предложения, которое упоминается два раза — «его слово» и «для него»<sup>4</sup>. Поэтому, я полагаю, что разбираемую нами фразу придется перевести следующим образом: «его слово дает быть закрытым для него<sup>5</sup> (его) лицу». При таком понимании предложения, оно очевидно совпадает по своему смыслу с известным афоризмом, приписываемым обычно Таллейрану: «Нам дана речь, чтобы скрыть наши чувства». Прежде, чем закончить эту заметку, посмотрим подойдет ли мое понимание этой фразы к общему контексту. Доблестный шемсу, желая успокоить графа, обращается к нему: «Послушай меня

<sup>1</sup> Maspero, *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*, 3-me édit., p. 106.

<sup>2</sup> *Zeitschrift f. Aeg. Sprache*, 1906, стр. 5.

<sup>3</sup> Erman, *Aegyptische Grammatik*<sup>3</sup>, стр. 344—346. Единственный пример, который приводит Голенищев для подтверждения правильности перевода, соответствует двойному обстоятельному предложению, которое может быть действительно передано посредством *iw* с двойным подлежащим. Пример приводит Голенищев в своем комментарии, *Bibl. d'Étude*, II, стр. 19. Пример взят из 13 строки победной стелы Пианхи, которую Голенищев переводит: «Il fait d'un faible un fort: si (quelquefois) un grand nombre (de gens) tourne le dos à ceux, qui sont peu nombreux, un seul (d'autres fois) s'empare (ou: «peut s'emparer») d'un millier de gens». Мне думается, что естественнее и проще перевести эти три фразы главным предложением с двумя поясняющими его обстоятельными предложениями: «он делает слабого сильным, когда большое число обращает спину перед немногими и когда один схватывает тысячу человек».

<sup>4</sup> См. примеры, собранные Голенищевым, I, с., стр. 226 сл.

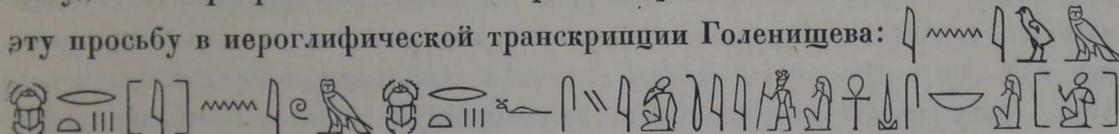
<sup>5</sup> Т. е. для говорящего.

о граф!... Омой себя! Излей воду на персты свои! Отвечай, когда тебя спросят! Говори с царем! Пусть сердце твое будет с тобою! Отвечай не заикаясь!» и вот, чтобы окончательно успокоить своего собеседника и подбодрить его должным образом к разговору с царем, он приводит две поговорки: «Уста человека спасают его», «слово его дает быть закрытым для него (его) лицу», т. е., если и страх поражает говорящего, то смелые слова, которые он выскажет (он должен говорить не заикаясь), скроют его настоящие чувства, и он спасется.

Если мое понимание этой пресловутой фразы из «conte du naufragé» является правильным, то мы имели бы свидетельство поразительного остроумия египетского народа, столь свойственного народам семито-хамитской расы.

## II.

На ряду с папирусом № 1115, содержащим «conte du naufragé», и папирус № 1116В, recto является гордостью нашего эрмитажного собрания. Отрывки его давно уже известны науке<sup>1</sup>, но в целом своем виде со всеми параллельными текстами он был издан сравнительно недавно<sup>2</sup>. Содержанием его служит предсказание мудреца Ноферреху царю Снофру древнего царства о грядущих событиях. Перевод этого интересного текста пытался дать Gardiner<sup>3</sup>. В общем текст был им понят, но с целым рядом трудностей он справиться не мог. К одной из таких трудностей принадлежит содержание строк 14—15 нашего папируса. До этого рассказывается о приведении Ноферреху пред лицо царя и о просьбе царя к мудрецу рассказать чтонибудь «из прекрасных слов и избранных речений». Ответ Ноферреху на эту просьбу в иероглифической транскрипции Голенищева:



Gardiner переводит эти слова следующим образом: «shall it be of things past or of things future, o King, my Lord?»<sup>4</sup>. Понимание Gardiner'a вполне приемлемо с грамматической точки зрения, ибо *hpr-t* может быть понято и как *Part. Act. Perf.* и как *Part. Act. Praes.*<sup>5</sup>, и этот вопрос Ноферреху, взятый сам по себе, вне окружающего его контекста, можно было бы перевести по образцу, предложенному Gardiner'ом. Но как я только что указал, можно грамматически с тем же правом рассматривать *hpr-t* и как *Part. Act. Praes.* При таком же понимании этого слова перевод целой фразы гласил бы: «должно это быть (взято) из настоящего или будущего». А такой перевод

<sup>1</sup> Заметки Голенищева о нем в *Zeitschr. f. Aeg. Spr.* XIV (1876), стр. 109 сл. и в *Rec. de trav.* XV (1893), стр. 88 сл. Начало этого текста сохранилось на известняковом черепке Ливерпульского Музея. См. Spiegelberg, *Rec. de trav.* XVI, стр. 26 сл. Значительная часть его была найдена Daressy на деревянной дощечке Каирского Музея. См. Daressy, *Ostraca*, стр. 52 сл.

<sup>2</sup> Голенищев, *Les papyrus hiératiques* №№ 1115, 1116A et 1116B.

<sup>3</sup> *The Journal of egyptian archaeology*, 1914, стр. 101 сл.

<sup>4</sup> *L. c.*, стр. 103.

<sup>5</sup> *Egman, Aeg. Gram.*, стр. 202—203.

ответа Ноферреху становится необходимым вследствие дальнейшего контекста, а именно ответа царя на вопрос Ноферреху, который Gardiner переводит так: «Said his Majesty: Nay of things future; today (a thing) happens and is past»<sup>1</sup>.

Перевод Gardiner'a вызывает сомнения, и мы сейчас еще побеседуем о нем, но и из него следует с очевидностью, что царь в своем ответе на вопрос Ноферреху противопоставляет будущему не прошедшее, а настоящее («сегодня»), а из этого следует, что и в вопросе Ноферреху будущему противопоставлялось не прошедшее, а настоящее. Поэтому я думаю, что перевод вопроса мудреца, предложенный мною, можно считать доказанным. Теперь мы можем обратиться к детальному разбору перевода Gardiner'ом ответа царя. Сомнения вызывает перевод второй части предложения, смысл которого и сам Gardiner обозначает «obscure»<sup>2</sup>. Начнем детальный разбор этого текста «šwt mjn is hpr šw; h[r] f», м. б. нам удастся добиться более реальных результатов в переводе его. Частица šwt является союзом, обычно выражающим противопоставление, но иногда это противопоставление бывает настолько слабым, что «šwt» может служить простым союзом<sup>3</sup>; is можно перевести по русски «же»<sup>4</sup>. Все другие элементы предложения ясны: mjn—«сегодня», hpr, šw; глаголы «свершаться и проходить» в форме Pseudoparticipium'a<sup>5</sup>. Исходя из этого разбора, мы можем приступить к переводу, причем откинем пока šwt, являющееся лишь союзом. «Сегодня же свершается и проходит мимо себя». Вдумываясь в смысл этой фразы, невольно припоминаешь слова Уильяма Джемса: «Постарайтесь, я не скажу уловить, но подметить настоящее мгновение времени. Такая попытка представляется совершенно бесплодной. Где оно это настоящее. Оно исчезло прежде, чем мы успели схватить его, растаяло, перелилось в следующее мгновение. Поэт, цитируемый Годжсоном, говорит: Le moment, où je parle, est déjà loin de moi». Этими словами начинает названный ученый 17-ю главу своей «психологии», посвященную наблюдениям о чувстве времени. Мне думается, что автор нашего папируса, утверждая, что «настоящее свершается и проходит мимо себя», пришел к тому же тезису несуществования настоящего в опыте, что и современный психолог. Если мое толкование ответа царя Снофру правильно, то мы имели бы в таком случае великолепное подтверждение способности египтян к философскому мышлению, способности, которую допускали греки, но которая отрицалась исследователями нашего времени. Исходя из моего понимания этих слов ответа Снофру, можно будет перевести целую фразу так: «конечно о будущем (ибо оно реально), а настоящее же, свершаясь, проходит мимо себя (т. е. оно не реально)».

<sup>1</sup> L. c., стр. 102.

<sup>2</sup> L. c., стр. 102, пр. 12. Он прибавляет к этому: «mjn ist must be adverbial as elsewhere, see Vogelsang, Kommentar zu den Klagen des Bauern, стр. 149». Но подобное толкование mjn, конечно, здесь отпадает, ибо, если допустить его, в данном предложении не было бы подлежащего.

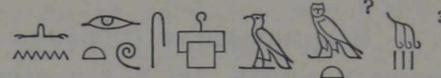
<sup>3</sup> Erman, Aeg. Gram., стр. 459.

<sup>4</sup> Ibidem, стр. 459.

<sup>5</sup> Ibidem, стр. 363.

III.

Геродот, посетивший в V столетии Египет, оставил нам любопытное и ценное описание обычаев чуждого и загадочного для него народа Нильской долины. Среди обычаев, которые произвели на Геродота наиболее глубокое впечатление, был ритуал траура, требующий от близких покойного отращивания бороды и волос, в обычное время тщательно подстриженных. Это отращивание волос в знак траура резко противоречило обычаю греков и поэтому особенно поразило отца истории: «*τοῖσι ἄλλοισι ἀνθρώποισι νόμος ἄμα κηδεῖ κηκάρθαι τὰς κεφαλὰς τοὺς μάλιστα ἐκνέεται Αἰγύπτιοι δὲ ὑπὸ τοὺς θανάτους ἀμείσι τὰς τρίχας αὔξεσθαι τὰς τε ἐν τῇ κεφαλῇ καὶ τῷ γενεῖω, τέως ἐξυορημένοι*»<sup>1</sup>. Это наблюдение Геродота до сих пор не находило подтверждений в египетских текстах и поэтому высказывались даже сомнения в его достоверности<sup>2</sup>. Поэтому, мне думается, представит интерес свидетельство, даваемое тем же эрмитажным папирусом 1116 В, recto

стр. 42, о котором только что шла речь: 

«*nn irtw s}mt*». Эти слова взяты из вышеупомянутого описания Ноферреху грядущих бед в Египте. Мудрец следующим образом повествует царю о бедствиях страны: «Я покажу тебе страну в ее прохождении мимо несчастья. То, что никогда не свершалось, свершится. Схватят оружие битвы. Страна будет жить в восстании. Будут изготовлены боевые стрелы из бронзы. Будут просить (и) хлеба (и) крови<sup>4</sup>. Будут смеяться смехом над страданием<sup>5</sup>. Не будут плакать над смертью. Не будет покоиться голос смерти<sup>6</sup>. Сердце человека за ним самим»<sup>7</sup>. И вот за описанием этой разрухи, которая оставляет население Египта вполне безучастным к судьбам страны, следует фраза, приведенная мною выше в иероглифической транскрипции. Перевод ее Gardiner'ом гласит: «No dishevelled locks are made today». Это слово *s}m. t*, переводимое Gardiner'ом «dishevelled lock», судя по детерминативу, должно обозначать нечто, относящееся к волосам. Что касается его транскрипции, то она вызывает сомнения у самого Голенищева, и действительно иератические эквиваленты отнюдь не похожи на их иероглифическую передачу<sup>8</sup>. Правда, Gardiner нашел подтверждение этому чтению в книге мерт-

<sup>1</sup> Herodot, II, 36.

<sup>2</sup> Например, Wiedeman, Herodots zweites Buch, стр. 157: «Für Aegypten ist seine (т. е. Геродота) Angabe nicht zutreffend», и опровергает Геродота ссылками на писателей позднего эллинистического периода.

<sup>3</sup> Вопросительный знак поставлен Голенищевым, сомневающимся в этой транскрипции.

<sup>4</sup> Т. е. люди будут отнимать друг у друга и жизнь, и пищу.

<sup>5</sup> Понимание Gardiner'a, l. c., стр. 104: «Men laugh with the laughter of pain», не согласуется с общим смыслом контекста.

<sup>6</sup> Т. е. жажда убийства охватит страну. Перевод Gardiner'a, ibidem: «None spends the night hungry because of death».

<sup>7</sup> Т. е. он заботится лишь о себе самом, по остроумному толкованию Gardiner'a, ibidem.

<sup>8</sup> Moeller, Palaeographie, II, 194, стр. 17.

вых, где это слово передано также  $\acute{s}m. t^1$ , но это не сильный аргумент, ибо всем известна дикая орфография этой заупокойной литературы. Я поэтому предлагаю иное чтение, более подходящее к иератическим эквивалентам, а именно  <sup>2</sup>. При таком чтении мы получили бы вместо

$s\acute{m}t-t$  —  $s\acute{w}t$ , а это слово могло бы быть производным от  $\acute{s}$ ! — «спина» и обозначало бы волосы, ниспадающие на спину. Подобное чтение не противоречило бы переводу, предложенному Gardiner'ом. Смысл же фразы «не дают расти длинным волосам» сводится в связи с общим контекстом к указанию на столь великую безучастность населения к разрухе страны, что оно даже не облакает себя в обычный траур отращивания волос. При таком понимании 42-ой строчки эрмитажного папируса 1116 В, *gesto* мы имели бы и хорошее подтверждение для вышеприведенного наблюдения Геродота.

#### IV.

В эрмитажном собрании хранится целый ряд экземпляров знаменитой книги мертвых, столь характерной для облика египетской культуры. Среди многочисленных глав этой книги в особенности привлекало внимание исследователей так называемая 125-ая глава ее. Содержание ее посвящено описанию страшного суда души покойного перед Осирисом и 42 богами-судьями, из которых каждый судил по одному из 42 смертных грехов<sup>3</sup>. Покойный уверяет этот трибунал в своей безгрешности и, обращаясь к каждому из 42 судей в отдельности, перечисляет 42 греховных деяния, которые им не были совершены: «О далеко шагающий в Илиополе! Я не свершил греха. Обнимающий пламя в Херихау! я не грабил. О нос в Ермополе! Я не обманывал. О пожиратель теней в Керер! Я не воровал. О повертывающий лицо в Расетау! Я не убивал людей. О двойная львица на небе! Я не уменьшал меры зерна. О острый глаз в Летополисе! Я не сделал ничего несправедливого»... Среди дальнейших грехов, свершение которых отрицается покойным перед прочими судьями, мы встречаем в отрицательной формулировке книги мертвых еще следующие: «Я не умалял имущества храма. Я не говорил неправды. Я не похищал еды. Я не убивал священных быков. Я не подслушивал. Я не прелюбодействовал. Я не был глухим к словам правды. Я не заставлял плакать. Я не съедал сердца моего. Я не злословил. Я не поносил царя. Голос мой не был громким. Я не богохульствовал и т. д.». Изучая этот список грехов Эрман в своей истории религии приходит к следующему выводу: «Was als verboten gilt, ist etwa folgendes: die Goetter und Toten schaedigen, morden, quaelen, stehlen, Unmündige berauben, betrügen, Unzucht und Ehebruch begehen, lügen, verlaeumden, schmaehen, lauschen, — alles Dinge die auch unsere Moral verdammt», но прибавляет: «Nur eins geht darüber hinaus, das merkwürdige

<sup>1</sup> Todtenbuch, ed. Naville, 50, 3.

<sup>2</sup> Moeller, l. c., Anhang, V, стр. 63.

<sup>3</sup> Число 42 требовалось наличием 42-х комов в Египте, и каждый из судей локализовался в одном из комов.

aber schoene Verbot des Herzessens, der unnützen Reue»<sup>1</sup>. Это наблюдение Эрмана о греховности бесполезного раскаяния — ибо «есть сердце» означает раскаяние — в глазах египтян можно считать общепризнанным. Но несмотря на такую общепризнанность, остроумное наблюдение Эрмана, кажется, является ошибочным. Дело в том, что сам Эрман указывает на затруднение найти для каждого из 42-х судей особый грех: «Wer diese Listen nicht begangener Schuld durchsicht, merkt bald, dass es ihren Verfassern schwer gefallen ist, für die 42 Richter, deren Zahl durch die 42 Gaue gegeben war, nun auch 42 Sünden aufzufinden; sie wiederholen sich vielfach in anderer Fassung oder sie sind ganz allgemein gehalten»<sup>2</sup>. И в данном случае с уверением «непоедания сердца» дело обстоит точно так же. Оно было введено в список 125-ой главы в виду необходимости дополнить число 42 грехов. Действительно, раскаяние является следствием греховного поступка, и отношение между грехом и раскаянием соответствует отношению между причиной и следствием. Отсутствие причины должно было повлечь за собой отсутствие следствия, человек не грешивший не может раскаиваться. Поэтому и уверение покойного «я не съедал сердца моего» ничто иное, как общее уверение в своей безгрешности, «я не совершил поступка, который мучил бы совесть (съедал бы сердце)». В положительной формулировке высказывается та же мысль в одной надписи Венского Музея: «Сердце человека это его бог, и мое сердце было довольно моими поступками»<sup>3</sup>. Ввиду этого я полагаю и отпадает толкование Эрмана слов «я не съедал моего сердца» в списке грехов 125-ой главы книги мертвых.

В. Струве.

<sup>1</sup> Erman, Die aegyptische Religion<sup>2</sup> (1909), стр. 120—121.

<sup>2</sup> Erman, l. c., стр. 120.

<sup>3</sup> Wreszinski, Wiener Inschriften, стр. 160.



## ЭРМИТАЖНЫЙ ЦИЛИНДР—ПЕЧАТЬ С ИМЕНЕМ ПИОПИ I.

Среди памятников классического Египта в коллекции Государственного Эрмитажа полного внимания заслуживает один, до сих пор еще не оцененный по достоинству и не опубликованный.

Это небольшой предмет, правильной цилиндрической формы, длиной 0,070 м. в объеме—0,061 м. диаметром в 0,017 м. (см. табл.).

Очень широкое, сквозное, продольное отверстие придает цилиндру характер полого внутри. Вверху и внизу, отступя от края на 0,01 м., врезана черта, кольцом охватывающая цилиндр. Два столбца надписи идут в вертикальном направлении между врезанными вверху и внизу чертами, причем, между обоими столбцами оставлены незаполненные пространства неравной ширины.

Сквозное отверстие сделано путем выстругивания довольно мягкого материала, а не при помощи обычного в таких случаях сверления коническим сверлом, вращаемым смывком.

Материал цилиндра—черный, довольно мягкий камень, с тусклым жирным блеском.

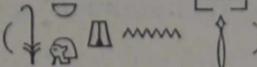
Сохранность отличная, если не считать легкой поцарапанности по краям и довольно глубокой царапины в незаполненном иероглифами пространстве. Иероглифы очень изящной, классической формы, вырезаны тщательно.

К сожалению не удалось установить, где и когда он был найден или приобретен. Может быть он принадлежит той коллекции «des menus objets», упомянутой во введении ко французскому каталогу В. С. Голенищева, которая в 1881 г. попала из Археологического Музея Академии Наук в Эрмитаж, но как и откуда попал он туда—остается совершенно неизвестным.

В «Inventaire» В. С. Голенищева<sup>1</sup> он значится, как находящийся в шкафу № 5 за № 2359, среди небольшой коллекции предметов быта. В каталоге дается краткое описание, которое я привожу целиком: «Objet ayant la forme d'un tube cylindrique. Cet objet, qui pouvait bien être un étui

<sup>1</sup> Inventaire de la collection égyptienne, 1891, стр. 342—343.

à collyre, porte d'un côté sur la face convexe deux colonnes d'inscriptions hiéroglyphiques qui mentionnent au premier lieu le nom de bannière du roi Pepi I (VI dyn.). Mery tawj Meri Ra, et au second lieu le nom et le titre d'un certain Heses nb-ef (l'expression «loué par son maître, celui dont son maître est content», doit très vraisemblablement être considérée ici comme nom propre)

gardien du trône du pharaon ().

Действительно, на первый взгляд по внешнему виду наш памятник напоминает цилиндрические вазочки для притираний, образцы которых имеются и в европейских музеях, и в Москве в Музее Изящных Искусств. Но уже следующий, более внимательный взгляд на цилиндр заставляет отказаться от определения его как «étui à collyre». Ведь он не имеет доньшка и нет ни малейшего признака, чтобы доньшко это когда нибудь существовало. Отверстие, проходящее насквозь, скорее говорит за то, что этот предмет употреблялся для нанизывания его на шнурок и что он мог носиться, как подвесок на шее.

Обращаясь к надписям, мы видим, что они расположены таким образом, что один вертикальный столбец помещен на лицевой стороне цилиндра, другой — на оборотной, отделяясь от первого незаполненным надписью пространством, причем расстояние от одного столбца до другого справа от лицевой надписи меньше, чем расстояние между теми же столбцами налево от лицевого. Надписи следующие: на лицевой стороне, в прямоугольном картуше под царским копчиком идет надпись: Mrj t;wj mrj R<sup>c</sup>, рядом с ним другая: nšwt hrj tp n pr-<sup>c</sup>; hss nbf.

Надпись отлично сохранилась, хотя поверхность цилиндра несколько стерлась, так что местами исчезла орнаментирующая цилиндр черта вверху и внизу. Царапина, заметная в одном месте незаполненного пространства, невелика, но довольно глубока. Происхождение ее вероятно случайное и более позднее.

Значение этого цилиндрического предмета, носящего имя одного из царей VI дин., восходящего, значит, еще к древнему царству, стало ясно с момента, когда раскопки Amélineau, Flinders-Petrie, Reisner и др. в местах поселений египтян первых династий дали большое количество совершенно аналогичных цилиндров из камня, кости, дерева и даже золота. Одновременно с ними были открыты кладовые больших остродонных кувшинов для хранения заупокойной жертвенной провизии. Кувшины были тщательно закрыты огромными конусо- или полушарообразными «пробками» из светло-желтой глины, обильно перемешанной с пальмовыми волокнами. По этим пробкам, в разных направлениях, разворачивались ленты откаток цилиндров с вырезанными на них надписями. Эти находки сделали сразу ясным назначение таких цилиндров: они должны были играть роль печатей, употреблявшихся для запечатывания заупокойных даров покойному царю, а при жизни его или частного лица, владельца их, имели назначение аналогичное позднейшим скарабеем, т. е. служили одновременно и амулетами, и печатями для документов, для имущества и т. п. Ясно стало также значение детерминатива к словам «печать, запечатывать» — , , причем, сопровождающий

его иногда детерминатив камня  $\square = \text{in}g$  ясно указывал и на преобладающий материал печатей — камень, обыкновенно не драгоценный, так как для последнего существовало другое обозначение  $\overset{\circ}{\square} = \text{t}$ . Весьма вероятно, что на простую, цилиндрическую, каменную или деревянную основу иногда плотно набивался лист золотой жести, по которому гравировалась надпись. Таким способом изготовлен цилиндр, хранящийся в Берлинском Музее<sup>1</sup> и восходящий к эпохе IV династии.

В виде исключения цилиндры изготовлялись иногда из более дорогих каменных материалов. Нам известны образцы, восходящие к эпохе XVIII дин., резанные из сердолика. Ничто не мешает думать, что в некоторых случаях употреблялась и лапис-лазули, материал так высоко ценимый в Египте. На это указывает между прочим расцветка цилиндра в Медумской росписи<sup>2</sup>.

В смысле формы, цилиндры представляют два классические типа: 1) толстый, короткий, с довольно узким сквозным отверстием для продевания шнурка и 2) длинный, с очень широким отверстием, придающий ему характер полого внутри. Оба типа сосуществуют на первых порах, причем кажется первый тип является характерным для цилиндров частных лиц, а второй, судя по оттискам на пробках, употребляется для царских печатей. Этот любопытный факт может быть объяснен потребностью в большем пространстве для помещения крупного, прямоугольного картуша с царским именем и священным копчиком или животным Сета над ним. Вполне понятно, почему эти цилиндры кроме царского имени дают, обыкновенно, только титулы чиновников и наименование учреждений, где они служили: это официальные печати, где не требуется проставления имени лица, печати, которые переходили из рук в руки, по мере того, как на одном и том же месте чередовались разные должностные лица. Первый тип (короткий и толстый) исчезает к концу III династии и преобладающей формой остается второй — длинный и полый внутри, который становится характерным для VI дин. Любопытно было бы выяснить, не зависит ли этот факт от развития сильной царской власти, при которой знатность частного лица определяется его придворным рангом, должностью, которую он занимает при царе и милостью царя, а не происхождением его. Берлинский золотой цилиндр эпохи царя IV дин. Микерина, дает следующую надпись: «Успокаивающий сердце Гора, одолевшего Омбосского (т. е. Сета), начальник золотых дел мастеров, творящий повеления  $Mnk ; w R^c$  ежедневно».

Возвращаясь к нашему эрмитажному цилиндру мы должны во первых точно датировать его. Эта задача решается надписью на лицевой стороне его:  $Mgj t ; wj mgj R^c$ , заключенной в прямоугольный картуш, над которым вырезан сидящий царский копчик. Надпись означает: «Возлюбленный обоими землями, возлюбленный богом Ра», т. е. мы здесь имеем дело с именем Пиопи I, третьего царя VI дин., великолепная бронзовая статуя которого хранится в Каирском Музее, а погребальная маска в московском Музее Изыщных Искусств. Датировка подтверждается палеографией иероглифов первых династий. Особенно характерно изображение царского копчика.

<sup>1</sup> Schäfer, Agyptische Goldschmiedearbeiten, Berlin, 1910, стр. 15—16, табл. I.

<sup>2</sup> Flinders-Petrie, Medum, табл. XIII.



нировке надписи он подходит ближе к петербургскому и московскому, так как, давая пять вертикальных столбцов надписи, не имеет внизу горизонтального. Те же царские имена: «Возлюбленный обоими землями, возлюбленный Ра» и «Царь Верхнего и Нижнего Египта, Пиопи». Остальное пространство заполнено титулами должностного лица, которому принадлежал этот цилиндр. Цилиндр, описанный Clédat<sup>1</sup>, датируется царствованием Меренра I и его брата и наследника Пиопи II, дает длинный перечень титулов вельможи — владельца цилиндра, являясь в данном отношении наиболее полным из всех известных данного типа. Личное имя владельца отсутствует в этой надписи, так же как в надписях упомянутых раньше цилиндров.

Итак, в лакунах между двумя вертикальными столбцами нашего цилиндра мы могли бы ожидать только или повторения царского имени, или же перечисления титулов данного вельможи.

На нашем памятнике бросается в глаза еще одна особенность его: расстояние от лицевой надписи с царским именем до столбца оборотной стороне не одинаково для обеих сторон, т. е. если с одной стороны он равен 0,0100 м., то с другой он равняется 0,0225 м. Объяснить это можно было бы тем, что в первом случае предполагалось поместить один столбец надписи, а во втором — два. Но этому предположению мешает другая особенность нашей надписи. Знаки второго столбца (nswt hrj tp n p-'; ḥss nbf) размещены, противно всем правилам египетской каллиграфии, таким образом, что верхняя их группа  своими краями выступает далеко за границы групп иероглифов, расположенных ниже. Если заключить всю ее в прямоугольный картуш, то по обеим сторонам надписи ниже верхней группы останется полоса пустого пространства — вещь совершенно недопустимая, особенно на цилиндре официального характера. Кроме того выступающие знаки делают невозможным помещение в более узкой части пустого пространства даже одной надписи, в широкой же нет места для двух. Таким образом остается только одно предположение, что цилиндр этот не удался мастеру-резчику и потому остался навсегда незаполненным.

Что касается такого же незаконченного цилиндра в Московском Музее Изящных Искусств, то можно предполагать, что он носит несколько иной характер, чем петербургский, что он или принадлежит к разряду цилиндров, изготовлявшихся на всякий случай при царской канцелярии, причем пустое пространство заполнялось по мере надобности титулами того должностного лица, которому этот цилиндр передавался; в таком случае цилиндры этого образца являлись своего рода камергерским ключом, знаком высокого придворного достоинства, даровавшимся только лицам, облеченным уже другими высокими титулами. Или же цилиндр этот остался просто незаконченным в силу неизвестных нам причин. Во всяком случае, как бы мы не определили наш петербургский цилиндр и его двойника — московский, они остаются интересными образцами древнейшей в мире формы печати и уже потому заслуживают полного внимания.

<sup>1</sup> Recueil de travaux, 1910.

## К ВОПРОСУ О ЛОКАЛИЗАЦИИ И ДАТИРОВКЕ НЕКОТОРЫХ ЕГИПЕТСКИХ ПАМЯТНИКОВ ЭРМИТАЖНОГО СОБРАНИЯ.

Все стелы, как и вообще почти все предметы эрмитажной коллекции, — результат случайных находок, и, таким образом, место их происхождения и более точное обозначение времени возникновения неизвестны. Одной из первых задач каждого музейного деятеля является определение памятников вверенной ему коллекции в пространстве и во времени. Эта задача, довольно легкая по отношению к памятникам с ярко выраженным художественным стилем, становится трудной по отношению к памятникам художественного, а то и простого ремесла, продуктом которого является большинство предметов египетской древности. Но, к счастью для науки, египтологии приходят на помощь те обильные эпиграфические данные, которыми снабжены памятники, подаренные нам долиною Нила. Эти памятники сообщают нам в большинстве случаев имя и, что самое важное, также титулы их владельца. Это желание сохранить свое имя было вызвано общеизвестными верованиями заупокойного культа, и, кажется, ни от одного народа древности не дошло до нас столько имен, сколько от Египта. Это обстоятельство для нас является настоящим спасением. Дело в том, что при громадном количестве различных предметов, дошедших до нас от Египта, является вероятным, что целый ряд этих памятников, разбросанных по различным музеям мира, будет иметь одинаковых владельцев. Принадлежность некоторых памятников, хранящихся в различных музеях, одному и тому же лицу действительно неоднократно устанавливалась на основании тождества имен и титулов их владельцев. Так, напр., эрмитажная стела № 1072 принадлежала некоему сановнику Ипуи, сыну Аменхотепа. Стела, владелец которой имел то же имя, отчество и титулы, хранится, по указанию В. С. Голенищева<sup>1</sup>, во Флорентийском Музее. В виду такого совпадения имен, титулов и отчества, очевидно, что владелец эрмитажной стелы и владелец флорентийской стелы одно и то же лицо. На эрмитажной стеле Ипуи назван «держатель опахала по правую сторону царя, царский писец, великий Ипуи, сын царского писца, великого дома правителя домоправитель Аменхотепа». На флорентийской же стеле эти два лица названы: «цар-

<sup>1</sup> Inventaire de la collection égyptienne Голенищева, стр. 156.

ский писец, великий домоправитель в Белой Крепости (т. е. Мемфисе) Ипуи, сын царского писца, великого домоправителя в Мемфисе Аменофиса»<sup>1</sup>, т. е., мы узнаем, что местожительством владельца нашей стелы был Мемфис, и поэтому местом происхождения обеих стел, вероятно, был тот же город. Подобная локализация того или другого памятника может иметь громадное значение: в данном случае она дает новый материал по северному искусству и вместе с тем материал для установления школ, вопроса чрезвычайно важного и стоящего на очереди в египетской археологии. Но если эта стела не может быть отнесена к более близкому времени, то другой пример из нашей же коллекции иллюстрирует такой случай датировки памятника, вследствие отождествления его владельца с владельцем другого датированного памятника.

В нашей коллекции имеются две интересные стелы, которые хранятся под №№ 1063 и 1064; они определены уже В. С. Голенищевым, как принадлежащие XII дин. и одному и тому же владельцу<sup>2</sup>. Владелец назван здесь носителем печати визиря Анха Сахатор. На одной стеле он изображен со своими родственниками, на другой со своими слугами. В. С. Голенищев при определении XII дин. упустил из виду, что визирь Анх известен нам и относится к эпохе непосредственно предшествующей вторжению Гиксосов<sup>3</sup>: следовательно и наши две стелы относятся к эпохе не XII дин., а XIII дин. На ряду с этими двумя стелами имеется в эрмитажном собрании под № 1075 еще третья стела также Сахатора, названного «стоящий над домом Сахатор», что в свою очередь подтверждает тождественность этих лиц, и лишь тот факт, что на стеле № 1075 он назван одним титулом «стоящий над домом», а не «носитель печати», может удержать от отождествления. Это последнее сомнение исчезает, однако, в виду того, что в лейденском собрании имеется четвертая стела Сахатора, тождественная по стилю и технике с тремя Эрмитажными стелами: покойный там назван также только «стоящий над домом визиря Анха Сахатор»<sup>4</sup>. Поэтому, все эти четыре стелы должны быть отнесены к одному и тому же периоду, исторически очень интересному, к темной и смутной эпохе исхода XIII дин., и, этим же временем, может быть, следовательно, датирована и эрмитажная стела № 1075.

Если все вышеприведенные памятники определялись только или во времени (стела № 1075), или в пространстве (стела № 1072), то я могу указать на другой пример, где, благодаря факту установления личности владельца, устанавливается для памятника неизвестного происхождения принадлежность к известной эпохе и известному месту. Это один из лучших предметов нашей коллекции — известная статуарная группа, зарегистрированная в инвентаре Голенищева под № 740<sup>5</sup>. Работа хорошая, тщательная; материалом послужил дорогой серый гранит, и вся возможность постановки такой группы указывает на зажиточность владельца ее; это тем

<sup>1</sup> Dictionnaire de noms hiéroglyphiques, J. Lieblein'a, № 652.

<sup>2</sup> Голенищев, стр. 152—153

<sup>3</sup> О визире Анх — см. Ed. Meyer, Gesch. d. Alt. I<sup>3</sup>, § 300.

<sup>4</sup> Boeser, Besch. aeg. Samml. Niederl. Reichsmus. Leiden, Stelen M. R. XXXII, 42.

<sup>5</sup> Она была подарена в 1852 г. герцогом Лейхтенбергским.

более, что судя по надписи, это «главный царский писец, любимец его (т. е. царя), домоначальник в храме Аменхотеп I, начальник закромов Амона, граф города (т. е. Фив) Аменемхеб, сын певицы Амона, владычицы дома Канро», которая изображена по одну сторону, а по другую ее сторону изображена жена и сестра его «Жрица Хатор, певица Амона, владычица дома Таисен-Нюфрет — «Их Красота», т. е. «Красота родителей». И вот можно а priori предположить, что данное лицо, имевшее средства заказать себе такую статую, имело и особую гробницу.

Исходя, с одной стороны, из этой догадки, а также из того факта, что граф «города», т. е. Фив, как они назывались в эпоху Нового Царства, имел, наверное, свою гробницу в Фивах, я стал просматривать текст к изданию *Lepsius Denkmäler*<sup>1</sup>, трактующему о наблюдениях Лепсиуса при его раскопках в Фивах и некрополе (более обстоятельных и современных раскопок у меня не было под рукой). В той части названного издания, которое посвящено описанию частных гробниц в Абу-Негга, под номером 4<sup>2</sup>, описана гробница, которую на плане фиванского некрополя<sup>3</sup>, вероятно, надо будет искать в южной части V сектора плана, ибо описание у Лепсиуса, согласно наблюдению Навилля, идет с севера на юг. Вот что пишет об этой гробнице Лепсиус: «Noch ein wenig höher (findet sich in einem Grabe) eine Anbetung von Dsr-ka-ra Amenophis I (rot) und der «Göttlichen Gemahlin». Aah-ms-Nfr-t-ari (gelb). Ebendasselbst die Inschrift...». Надпись эта приводится in extenso и знакомит нас с титулами владельца нашей гробницы. Восхваление, производимое «Осирисом (любимцем) благого бога, царским писцом, вправду его любимым, домоначальником в храме Аменхотепа I на западе Фив, начальником закромов Амона, графом города Аменемхебом». Его матерью, согласно другой надписи, является «владычица дома, певица Канро, а сестрой его владычица дома, певица Хатор, владычицы Инти Та-Нюфрет». Мне думается, что, в виду полного совпадения имен и титулов владельца, а также имен и титулов его жены и матери, не приходится сомневаться в тождестве владельца нашей статуарной группы и владельца гробницы в Абу-Негга. Если это так, то мы можем водворить ее в ее родную среду, из которой она была похищена в середине прошлого столетия. Мало того, мы можем ее не только локализовать, но можем, отнести ее к определенному времени. Гробницы Абу-Негга, находящиеся вблизи, относятся к XVIII дин.: так, гробница № 1 относится к эпохе Тутмеса III, № 2, судя по надписи, к эпохе Аменхотепа I, № 3 к царствованию Аменхотепа II. И прочие гробницы, которые группировались вокруг этих трех гробниц, относились, согласно наблюдению такого опытного археолога, каким был Лепсиус, к этой же эпохе<sup>5</sup>.

К эпохе этой же XVIII дин. принадлежит, очевидно, и наша гробница

<sup>1</sup> *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. Text. Herausgegeben von Eduard Naville unter Mitwirkung von Ludwig Borchardt, bearbeitet von Kurt Sethe.*

<sup>2</sup> Т. III, стр. 238—239.

<sup>3</sup> *Lepsius Denkm.* 1, 73.

<sup>4</sup> В тексте титул приведен в иероглифическом написании.

<sup>5</sup> *Ibidem*, стр. 239: «Auch noch entferntere Gräber sind aus derselben Zeit, (so das Grab eines Priesters mit gestempelten Ziegeln und das Grab eines Obergärtners».

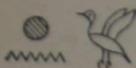
и если будут произведены (а может быть уже и произведены) раскопки в ней, то нам удастся еще более точно определить время возникновения нашей статуарной группы.

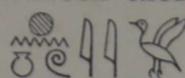
Мы видим, к каким важным результатам можно прийти на основании отождествления владельцев нескольких памятников. Памятники неизвестного до того происхождения группируются в пространстве и во времени с большей или меньшей точностью. И всякий, я думаю, согласится с тем, что при систематическом сличении имен и титулов лиц, упоминаемых на памятниках различных музеев, будет установлена тождественность немалого количества их, а через это нам удастся известное число памятников внедрить из залы музея в соответствующую им историческую среду, пребывание в которой может выявить исследователю многие новые стороны памятников, до того неясных вне их исторической связи.

В. Струве.





 — «порхать», «опускаться», «садиться», и оно означало бы буквально: «место опускания», «место сидения, заседания», — так же, как и арабское *مَجْلِسٌ* которое восходит к глаголу *جَلَسَ* «сидеть».

Приняв такое значение этого слова, обратимся к примеру, который приводит Генрих Бругш-паша в своем словаре. Смысл этого предложения от такой замены значения слова  — *hnnwjj* — не пострадает: «Его (царя) статуи поставлены (покоятся) на местах своих во всех присутственных местах (учреждениях), которые являются складами».

Исходя из этого предложения, можно полагать, что царские статуи ставились во всех житницах, сокровищницах, арсеналах государства, которые в то же время являлись и административными учреждениями, ибо при этих же складах находились и их управления — так же, как стояли они и в доме казначея, в его приемной комнате, о чем упоминает эрмитажный папирус 1116A Verso. Этим царским статуям делались, притом, культовые приношения, главным образом зерном, также как делались они статуям богов. Обстоятельство это подчеркивает лишний раз, что уже в эпоху XVIII династии фараон, не только умерший, но и живущий, почитался богом и культ его изображения распространялся по всему Египту, как в храмах, так и в учреждениях, хотя в титулатуре царствующий фараон продолжал именоваться только «богом благим»  — *ntr nfr* — и лишь после смерти приобретал титул  — *ntr ʿ* — «бог великий», который полагался и всем прочим богам древнего Египта.

Это помещение статуй богов и царей в присутственных местах в эпоху Нового Царства важно отметить также и с точки зрения истории египетского искусства: им уясняется, что портретное искусство Египта не носило исключительно заупокойный характер. Мы уже знаем из статьи Б. А. Тураева<sup>1</sup>, что статуи фараонов и частных лиц ставились иногда еще при жизни их владельцев в храмах или в храмовых двориках, при чем нередко статуи эти служили средством постоянной молитвы не только умерших, но и живых о своем земном благополучии. При разборе египетских статуарных произведений было бы весьма желательно устанавливать их назначение.

В. Николаева.

<sup>1</sup> Б. А. Тураев, Религиозное значение египетских статуй, — «Музей Изящных Искусств имени императора Александра III. Описание египетского собрания. Статуи и статуэтки Голенищевского собрания», 1917.

## К ИКОНОГРАФИИ ДОМА ЮЛИЕВ.

### I. Гай Цезарь, сын Агриппы.

В эрмитажном собрании находится любопытная головка из каррарского мрамора, изображающая мальчика 6—7 лет<sup>1</sup>, о происхождении которой, к сожалению, ничего не известно. Сохранность сравнительно хорошая; новы: кончик носа, уши, вставка за левым ухом, края губ, грудь и шея; античная поверхность местами повреждена. Исполнение очень тщательное, но на затылке волосы только намечены. Формы головы очень индивидуальные: лицо широкое с особенно крупными формами лба, щеки пухлые, подбородок маленький; глаза лежат глубоко, переносица сильно вдается; в профиль бросается в глаза сильно развитой затылок. Волосы расположены вьющимися линиями вокруг макушки и спадают на лоб. Художник стремился к точной передаче характерных форм: с большой внимательностью промоделированы выпуклые формы лба, утолщение мышц над верхними веками, пухлые щеки и мягкие складки около рта и подбородка; далее он обращал внимание и на характерные формы самой головы, которые в верхней ее части имеют тенденцию к расширению в стороны. Верхняя часть ее образует одну плоскость, стоящую под прямым углом с плоскостью лба, над ушами же и на затылке моделировка богаче и сложнее. В трактовке волос наблюдается с другой стороны больше стремления к стилизации и упрощению. Описанные формы головы соответствуют типам из дома Юлиев; расширение головы в обе стороны над ушами характерно для портретов Августа, а также форма профиля с прямым углом, образуемым плоскостями лба и верхней частью головы. Исполнение же в частности также говорит за датировку головы эпохой Августа: расположение волос длинными, слегка загибающимися прядями с плоско намеченными врезами для обозначения отдельных волос, а также нежная трактовка поверхности кожи около рта и на подбородке — все эти черты наблюдаются именно в эпоху около Р. X. Мы имеем, следовательно, дело с портретом времени Августа, вероятно,

<sup>1</sup> Г. Е. Кизерицкий, Музей Древней Скульптуры, № 225. О. Ф. Вальдгауер, Краткое Оп., № 257. Римская портр. ск. рис. 7 стр. 30 слл. Каррарский мрамор. Вышина античной части 0,19. Расстояние от края волос до середины рта 0,09, внутренних углов глаз 0,035, наружных 0,081, ширина рта 0,03.

изображающим одного из членов дома Юлиев. От типа Августа и других Юлиев эрмитажная головка отличается глубоким расположением глаз и утолщениями над верхними веками. Эти части сильно напоминают портретные изображения Марка Випсания Агриппы, знаменитого полководца Августа<sup>1</sup>. Агриппа женился в 23 г. до Р. Х. на дочери Августа Юлии. От Юлии он имел пять детей, среди них двух сыновей, Гая (род. в 20 г.) и Люция (род. в 17 г.) Оба они были усыновлены Августом и получили титул Цезаря; Гай считался наследником власти<sup>2</sup>. Гай Цезарь на 18 году жизни был назначен проконсулом в Азию, где воевал с парфянами и другими народностями; он умер в Ликии на возвратном пути в Рим, в 4-м году по Р. Х. 23-х лет от роду. Люций Цезарь, назначенный в Испанию, умер на пути к месту своего назначения в Массилии 18 лет от роду. О статуях, воздвигнутых в честь обоих братьев свидетельствуют надписи<sup>3</sup>. По портретным изображениям на монетах судить нельзя; единственным фактическим, годным в иконографическом отношении свидетельством является заметка Макробия, приведенная Bernoulli, что оба брата были очень похожи на своего отца Агриппу<sup>4</sup>: *Idem (Augustus) cum ad nepotum turbam similitudinemque respexerat, qua repraesentabatur Agrippa, dubitare de pudicitia filiae egubescerat*. Свидетельство Макробия и характер эрмитажной головки, на которой наблюдаются как черты дома Юлиев, так и черты Агриппы, делают вероятным предположение, что мы имеем дело с портретом одного из названных внуков Августа.

Вопрос об иконографии Гая Цезаря был поднят недавно Студничкой. На заседании Археологического Общества в Берлине он сообщил результаты одной главы подготовляемого им к изданию труда «*Imagines illustrium*» под названием *Der wahre und der vermeintliche Caligula*<sup>5</sup>. Из группы портретов, считавшихся изображением Калигулы, он выделил два бюста, один в Уффициях во Флоренции<sup>6</sup>, другой в Капитолийском Музее в Риме<sup>7</sup>, к которым примыкают еще другие памятники того же рода. Эти бюсты обнаруживают большое сходство с Агриппою. Такое сходство заставило Студничку высказать предположение, что они изображают Гая Цезаря, сына Агриппы. В том же году, тот же исследователь указал на другую возможность отождествления портрета того же лица<sup>8</sup>. Студничка в этой статье разбирает вопрос о толковании знаменитой статуи Августа в Braccio Nuovo

<sup>1</sup> О портретах Агриппы см. Bernoulli, *Röm. Ikonogr.* I, стр. 252 сл. Bankò, *Oesterr. Jahresh.* 1911, стр. 157 сл. Экземпляры в Париже Arndt - Bruckmann, *Porträts*, 295. Nekler, *Bildniskunst*, табл. 174, во Флоренции: Arndt - Bruckmann, 293, 294; *Oesterr. Jahresh.* 1911, стр. 260 сл., рис. 152, 153.

<sup>2</sup> см. Bernoulli, *ук. соч.*, стр. 132 сл.

<sup>3</sup> см. Bernoulli, *ук. соч.*, стр. 132, прим. 2, 3.

<sup>4</sup> *Sat.* 11. 5. Bernoulli, стр. 133, прим. 3.

<sup>5</sup> *Jahrb. d. arch. Inst.* 1910. *Anz.*, стр. 532 сл.

<sup>6</sup> Bernoulli, *ук. соч.* II, стр. 306, № 11.

<sup>7</sup> Bernoulli, стр. 305, № 2. Arndt - Bruckmann, *Porträts*, 843, 844. Stuart Jones, *Cat. of the Cap. Mus.*, стр. 109, № 33. Arndt соглашается с выводом Студнички.

<sup>8</sup> *Zur Augustusstatue der Livia Röm. Mitt.* 1910 стр. 27 сл.; по поводу портрета Гая Цезаря стр. 50 сл.; с выводами Студнички согласился Амелунг у Helbig, *Führer I*, № 5.

Ватикана и приходит к совершенно убедительным выводам: на панцире изображен сам Тиберий, принимающий signa из рук парфянского царя Фраата IV; фигуры Галлии и Испании помещены, надо думать, потому, что обе эти провинции только что вошли в состав Римской Империи. Поэтому статуя была воздвигнута вскоре после возвращения signa парфянами в 20-м году, примерно в 18-м году до Р. X. Голова Амура, сидящего на дельфине, имеет явно портретный характер и сильно напоминает черты Агриппы. Поэтому очень вероятно, что под видом Амура изображен родившийся в 20-м году Гай Цезарь, предполагавшийся преемник власти. С выводами Студнички нельзя не согласиться и толкование мальчика в виде Амура могло бы служить исходной точкой для иконографии Гая Цезаря. Автор обеих комбинаций, считал слишком смелым настаивать на сходстве портрета ребенка с изображением уже взрослого юноши, представленными вышеупомянутыми бюстами. Эрмитажная голова, мне кажется, дает одно из необходимых недостающих звеньев, связывающих оба портрета. Действительно сходство с головой Амура поразительно во всех характерных чертах. Глубоко лежащие глаза с утолщениями над верхними веками, глубокая форма головы в профиль, вдающаяся форма переносицы, даже расположение прядей волос, чрезвычайно похожи, так что в тождестве изображений личности не может быть сомнения<sup>1</sup>. С другой стороны Эрмитажная голова обнаруживает уже определенно черты, характерные для приведенных Студничкой бюстов в Уффициях и в Капитолийском Музее; в особенности, кроме весьма индивидуальных глаз, следует сравнить формы лба, переносицы и трактовку рта с выступающей верхней губой и складками около углов. При таком положении дела, мне кажется, гипотеза Студнички подтверждается новым памятником и может считаться достигшей высокой степени вероятности.

## II. Марцелл (?).

Пользуюсь случаем издать весьма любопытный портрет одного из членов дома Юлиев, хотя и не могу предложить достоверного толкования. Издаваемая голова находилась в Музее слепков Академии Художеств и описана Треем следующими словами: «Мраморная голова Августа или, может быть, Калигулы. Вероятно из числа скульптурных произведений, присланных в 1774-м году в Академию адмиралом Спиридовым с греческих островов. Волосы только очерчены, зад головы совершенно не обделан, отделка лица — поверхностная. Голова, хотя и сходна с портретами Августа, однако, выражение лица, кажется, для него слишком мрачным. Нос отломан».

<sup>1</sup> Амелунг у Helbig, Führer I, № 1134 считает описанный им под этим номером портрет в собрании Барракко изображением того же лица. Но сходство лишь самое общее, а главное, на этой голове нет характерных для Гая Цезаря форм глубоко лежащих глаз. Голова Барракко воспроизведена у Strong, Roman Sculpture, табл. C VII. C VIII. Аридт в Porträts 843, 844 не усматривает сходства между головой мальчика и капитолийским бюстом; надеюсь, что параллель с эрмитажной головой его убедит. Некоторое сходство с эрмитажной головой можно было бы усмотреть еще в голове в Мюнхене Arndt Amelung E — A. 1003, но разница в трактовке глаз не допускает отождествления изображенной личности.

В 1919 году она была передана в Эрмитаж<sup>1</sup>. Из этого описания следует, что по вопросу о толковании головы Трей колебался. Действительно, бюст Эрмитажа сильно отличается от подлинных изображений императора Августа; на нем нет характерной для Августа прически, лоб ниже, глаза лежат глубже и отличаются своеобразно наклонно поставленными осями, под глазами же моделировка щек выработана в деталях и дает характеристику даже несколько болезненного лица. Наиболее же отличны формы головы и лица в целом. Везде наблюдается склонность к округлым линиям: в профиль затылок мало выдается, а линия от лба до края волос на затылке образует одну сильно изогнутую дугу; очень мягко обрисованы также щеки и подбородок, на которых в одинаковой мере проявляется тенденция к округлым формам. Изображая, безусловно, члена дома Юлиев, эрмитажная голова, таким образом, никак не может быть истолкована как портрет Августа. Также мало подходит название Калигулы, хотя, правда, в данный момент трудно судить о таком предположении ввиду расхождений в вопросе об иконографии этого императора<sup>2</sup>. Но если руководствоваться изображениями на монетах<sup>3</sup>, то нужно согласиться с тем, что контур головы совершенно иной, отличающийся главным образом, плоской формой верхней части их и более высоким лбом. Из всех дошедших до нас памятников, мне известна лишь одна голова, явно изображающая то же лицо как издаваемый нами бюст: это — средняя фигура на известном рельефе в S. Vitale в Равенне<sup>4</sup>. К сожалению, этот рельеф истолкован не с достоверностью, так что упомянутая фигура не дает нам определенного наименования для эрмитажного бюста. Первый издатель рельефа<sup>5</sup> Пассери принимал среднюю фигуру как изображение Цезаря, так как, по его мнению, на лбу ее начерчена звезда, т. е. *sidus Julium*, а в фигурах по сторонам он видел Августа, очевидно, Клавдия и богиню Рома. Бернулли не признавал в рисунке на лбу средней фигуры звезды и видел на этом месте лишь незначительное повреждение поверхности мрамора; но, по его мнению, в середине изображен Тиберий, героическая фигура на правом конце рельефа — Август, рядом с ним Ливия, как *Venus Genetrix*, фигура в панцире — Друз, сын Тиберия, а на левом конце рельефа — неопределенная фигура идеального характера. За последнее время с новыми толкованиями выступили Мау и Студничка<sup>6</sup>. По их мнению центральная фигура изображает Марцелла; если это толкование верно, мы имели бы хорошего статуарного представителя этого типа в эрмитажной голове. Мау отождествляет с этим типом статую юноши, найденную в Мацеллуме в Помпеях<sup>7</sup>, но некоторые сомне-

<sup>1</sup> Инв. № 18836. Трей, Указатель Скульптурного Музея Имп. Акад. Худ. (СПб. 1871), стр. 77, № 320. Размеры: Высота всего обломка 0,40 м. От края волос до подбородка 0,88; до середины рта 0,135; наибольшая глубина головы: 0,238, внутренних углов глаз 0,045, наружных 0,108.

<sup>2</sup> См. Studniczka, Arch. Anz. 1910, 533. Bankò, Oesterr. Jahresh. 1911, 266.

<sup>3</sup> Bernoulli, ук. соч. II, табл. XXXIV 1—3.

<sup>4</sup> Bernoulli, ук. соч., табл. VI.

<sup>5</sup> См. резюме у Bernoulli, стр. 254 слл.

<sup>6</sup> Atti della R. Accademia di Archeologia [di Napoli XV (1896), заседание от 15-го июня. Мне недоступна; ссылка по Arndt' у в тексте к Porträts 709.

<sup>7</sup> Röm. Mitt. 1910, стр. 54, прим. 2.

ния высказал по этому поводу уже Arndt<sup>1</sup>. Действительно, мы встречаем на рельефе линия в линию тождественные с эрмитажной головой формы, резко отличающиеся от помпейской статуи. Правда, мотивы постановки и расположения плаща одинаковы, но при наличии повторения тех же элементов на разных статуях подобное совпадение нельзя считать доказательным. Пока, эрмитажная голова единственный изданный тип, вполне соответствующий фигуре на рельефе. Толкование головы, как изображение Марцелла находит себе косвенное подтверждение в статуе в Galleria dei Candelafrì в Ватикане<sup>2</sup>. Эта статуя была предположительно приведена как изображение Марцелла в *Iconographie romaine* Visconti, так как она была найдена вместе со статуей Августа, статуей «Калигулы» и женской фигурой, принятой за изображение Ливии. Конечно, мотивировка такого толкования очень слаба, но любопытно, что характерные черты, отличающие этот тип от изображений Августа, связывают его с эрмитажной головой, а именно округлые очертания головы, мягкие формы лица и глубоко лежащие, неправильно поставленные глаза. Ватиканская статуя могла бы изображать то же лицо, как эрмитажная голова, только в младшем возрасте. Но, как уже сказано, толкование обоих памятников всецело зависит от того, насколько достоверным можно считать объяснение средней фигуры равеннского рельефа.

О. Ф. Вальдгауер.

P. S. О равенском рельефе см. теперь Rostovtzeff, *Röm. Mitt.*, XXXVIII—XXXIX (1923—1924), 295 сл.

О. В.

<sup>1</sup> Arndt - Bruckmann, *Porträts*, 709, голова у Bernoulli, ук. соч., табл. VIII.

<sup>2</sup> В тексте к ук. табл.

<sup>3</sup> Bernoulli, ук. соч., стр. 122 сл., рис. 17, Kekulé, *Über einen bisher Marcellus genannten Knabenkopf* (Winckelmannspr. Berlin 1894), стр. 5 сл. с воспроизведением по фотографии.

## КРАТЕР ЭРМИТАЖНОГО СОБРАНИЯ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ТЕЛЕФА.

Кратер а calice эрмитажного собрания, значащийся в каталоге ваз Stephani<sup>1</sup> под № 1275 и известный под названием «Telephoskrater», поступил в Эрмитаж в 1862 г. из собрания Кампана. Он найден в Саеге, нынешнем Черветри.

В 1859 г. «Telephoskrater» впервые был издан Михаэлисом<sup>2</sup>. Петерсен<sup>3</sup>, исследовавший целый ряд ваз эрмитажного собрания, впервые высказал предположение, что вся нижняя часть этого кратера реставрирована. Впоследствии Loewy<sup>4</sup>, Robert<sup>5</sup>, Schmidt<sup>6</sup>, Jones<sup>7</sup> и Hoppin<sup>8</sup> занимались этим кратером. В 1908 г. О. Ф. Вальдгауер вновь исследовал этот кратер и опубликовал результаты своей работы<sup>9</sup>. После этого он был еще исследован Beazley<sup>10</sup> и в 1917 г. вторично о нем высказался Hoppin<sup>11</sup>. Исследование Вальдгауера открыло следующее. Кратер в том виде, в каком он поступил в Эрмитаж, был составлен из черепков двух античных кратеров: верхняя часть — из черепков краснофигурного кратера, нижняя — из черепков чернолакового кратера. На последних рисунок был нарисован реставратором желтой краской, наложенной иногда прямо на лак, иногда же на фон глины, после того, как лак предварительно был сплошь выцарапан. Для изображения некоторых фигур употреблены обе эти техники. Ножка, наконец, и вставки на нижней чернолаковой части кратера новы. Реставрация кратера была разобрана и краснофигурные черепки были вставлены в сделанный для этого новый гипсовый кратер. Их оказалось всего двенадцать. Они образуют весь

<sup>1</sup> Stephani, Vasensammlung der Kaiserlichen Ermitage, II, 1869.

<sup>2</sup> Michaelis, Vaso ceretano di significato incerto, *Annali dell' Inst.* 1859, стр. 267 слл. *Monumenti dell' Istituto*, v. VI, pl. 34.—Reinach, *Rép. de vases*, I, 152.

<sup>3</sup> Petersen, *Vasenstudien*, *Arch. Zeitung*, 1879, стр. 9, слл.

<sup>4</sup> Loewy, *Telephos' Verwundung*. *Arch. epigr. Mitt. aus Oesterreich*. IV, стр. 220.

<sup>5</sup> Robert, *Beitr. f. Erkl. d. pergamen. Telephosfrieses*. *Jahrbuch d. Arch. Inst.* 1887, S. 250.

<sup>6</sup> J. Schmidt, *Roschers. Lex. s. v. Telephos*, стр. 303.

<sup>7</sup> Jones, *J. H. S.* 1891, стр. 372.

<sup>8</sup> Hoppin, *Euthymides*, 1896, стр. 17 и 19.

<sup>9</sup> Waldhauer, *Zum Telephoskrater der Ermitage*. *Archäologischer Anzeiger*, 1912, стр. 103 ff.

<sup>10</sup> Beazley, *Attic red-figured vases in American Museums*. 1918, стр. 29.

<sup>11</sup> Hoppin, *Euthymides and his Fellows*. 1917, стр. 132 и 133.—*Handbook of attic red-fig. vases*, стр. 369. Книга: Pfuhl, *Mal. u. Zeichnung* не могла быть использована.

край и прилегающие к нему части кратера. Диам. его—0,579 мм.; наибольшая высота античной краснофигурной части—9,211 мм.

Краснофигурные черепки сделаны из аттической глины. Предварительный рисунок изображенных на них фигур виден: у фигуры лицевой стороны на щеках, губах и на носу, на шее, около волос, на ее спине и плече, у складок плаща; кроме того им обозначены брюшные мышцы под плащем. На обратной стороне на щите и на конце копья фигуры Патрокла. Контур волос фигур обеих сторон процарапан. Волосы на голове Тесея охарактеризованы выпуклыми точками. Внутренний рисунок фигуры лицевой стороны сделан густым лаком. На обратной стороне разбавленным лаком помечены брюшные мускулы, мускулы ребер и рук и верхняя часть одной складки (между правой рукой и плечем Патрокла), мускулы руки, лежащей на скале. Неровности скалы обозначены широкими мазками разбавленного лака и линиями густого лака. Линиями густого лака обозначены еще растения (?) на скале. Внутренние стороны черепков покрыты черным лаком. На расстоянии 0,038 мм. от края оставлена полоса цвета глины не покрытая лаком. На верху кратера чернофигурный орнамент: венок из плющевых листьев. В промежутках между листьями, в верхнем и в нижнем ряду—точки. Между фигурными композициями, изображенными на кратере, под ручками его, с каждой стороны находится по четыре пальметки соединенные стеблями. Некоторые стебли заканчиваются завитками.

С одной стороны кратера профильное изображение юноши с сильно наклоненным вперед торсом и вытянутой вперед левой рукой. Правая рука опущена. Сохранились только верхние части рук выше локтей. Фигура, видимо, опиралась на правую ногу, отставленную назад; от нее сохранилось бедро и часть ноги ниже колена. От левой, высоко поднятой ноги, сохранилась только верхняя часть бедра. Вокруг бедер обернут плащ. За юношей, в левом конце этой композиции, изображено дерево с листьями, нарисованными пурпуром. На нем висит меч с перевязью. Перед юношей сохранилась верхушка такого же дерева. Далее сохранилась верхушка третьего дерева, находившегося на некотором расстоянии от второго. Одно из этих деревьев приходилось по середине композиции,<sup>23</sup> другое заканчивало ее справа симметрично к первому дереву. Над юношей надпись справа налево *Θησεὺς καλός. ΘΕΣΕΥΣ ΚΑΛΟΣ*. На задней стороне кратера слева изображена безбородая мужская фигура в шлеме и плаще, брошенном на плечи, с копьём в поднятой правой и с щитом в поднятой левой руке. Торс изображен в фас, голова и ноги в профиль. Эта фигура устремляется влево от зрителя, оборачивая при этом голову назад. Правая нога выдвинута вперед; она сохранилась ниже колена. Левая нога сохранилась до половины бедра. Влево от этой фигуры надпись сверху вниз и справа налево: *ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ*. За этой фигурой, вправо от нее, была изображена наклоняющаяся вперед мужская фигура. От нее сохранились только бородастая голова в шлеме и пальцы правой руки, которая, повидимому, что-то придерживала. Сохранились еще конец копья и верхняя часть щита с частью эмблемы: концом птичьего крыла, принадлежащие к той же фигуре. Между этими двумя фигурами находится вторая надпись, направленная сверху вниз и справа налево:

ΔΙΟΜΕΔΕ[Σ. Ниже — новый, процарапанный реставратором контур волос третьей головы. Далее вправо от изображений этой стороны сохранились только гребни двух шлемов, конец копья и тирса, заходящие на верхний фриз. Первый шлем обращен вправо. От второго сохранилось так мало, что о его повороте судить нельзя. На краю композиции, на правой стороне ее сохранилась скала, за которую держится рука, сохранившаяся до локтя, с прилегающей частью одежды. Влево от руки — верхняя часть головы в плю-



щевом венке, обращенная вправо и слегка наклоненная. Над рукой надпись, справа на лево ΝΥΣΟΣ, т. е. Διόνυσος.

Так как эрмитажный кратер был реставрирован совершенно произвольно, то до того, как реставрации были сняты, было невозможно судить о сюжете его изображений. После того, как Петерсен<sup>1</sup> указал на реставрацию, сюжетом задней стороны кратера занимались Loewy, Robert, Reinach и Schmidt в вышеуказанных статьях. Они считали, что тут изображена битва на Каике, во время похода греков в Тевтранию: смерть Терсандра и ранение Телефа. Эта сторона сохранилась так плохо, что с уверенностью ничего о ней сказать нельзя. Поэтому мы не будем на ней останавливаться. Михаэлис<sup>2</sup>, издававший этот кратер еще в реставрированном виде, предполагал, что на лицевой стороне изображена сцена из обыденной жизни с юношей, названным тут Тесеем, а не мифологический герой Тесей. У Рейнаха<sup>3</sup> мы находим заметку: «Episode d'un des exploits de Thésée?» Hoppin<sup>4</sup> считает, что

<sup>1</sup> Arch. Zeit. 1879, стр. 7.

<sup>2</sup> Michaelis, Annali. 1859, стр. 267.

<sup>3</sup> Reinach, Répert. des vases peints. I, стр. 152.

<sup>4</sup> Hoppin, Euth. and his Fellows, 1917, стр. 132.

тут, вероятно, изображен юноша, поддерживающий павшую человеческую фигуру. Beazley<sup>1</sup> не говорит отдельно об обеих сторонах кратера, замечая кратко, что тут изображена битва.

Не может быть, однако, никакого сомнения, что здесь, действительно, изображен один из подвигов Тесея: Тесей, связывающий Марафонского быка.

Для данной картины применена схема, широко распространенная в поздней чернофигурной вазовой живописи<sup>2</sup> для изображения Геракла, борющегося со львом<sup>3</sup> или критским быком<sup>4</sup>. Льва он при этом схватывает руками, в позе, близкой к позе Тесея на нашем кратере. В изображениях борьбы Геракла с быком, он обыкновенно, как и Тесей на эрмитажном кратере, упирается ногой в голову быка, склоняясь к нему. При этом герой на всех этих изображениях находится влево от зрителя и обращается вправо к животному, с которым борется. По середине композиции такого рода почти всегда изображено дерево<sup>5</sup>, на котором висит плащ или палица героя. При борьбе Геракла со зверем мы нередко видим по сторонам Афины и Иолая. Но нередко и сокращенные изображения, на которых эти фигуры упущены. На некоторых из вышеуказанных ваз, Геракл изображен с плащом вокруг бедер, как и Тесей на эрмитажном кратере. Изображения его с быком иногда линия в линию совпадают с изображением на эрмитажном кратере. Эта черно-фигурная схема переходит потом и на красно-фигурные вазы<sup>6</sup>.

Культ Тесея начал усиливаться в Афинах после падения Писистратидов, со времен усиления чувства патриотизма и демократических симпатий. С конца VI века видят в Тесее отца отечества, создавшего могущество Афин законом о синойкизме. Раньше на черно-фигурных вазах изображали подвиги Геракла, Тесей же только в борьбе с Минотавром. Теперь же, когда Тесей стал национальным героем афинян, изображения его на вазах начинают вытеснять изображения Геракла, дорического героя, причем художник употребляет привычные чернофигурные схемы<sup>7</sup>. Устанавливали даже наследственность мифов о подвигах этих героев: Тесей, по преданию связывает того же быка, которого некогда поймал Геракл на Крите и принес

<sup>1</sup> Beazley, *Att. red-fig. v. in Am. M.*, стр. 29.

<sup>2</sup> В ранней ч. ф. вазовой живописи Геракл в борьбе со львом изображается стоящим во весь рост. Он душит льва, поднявшегося на задние лапы. В поздней ч. ф. живописи схема несколько видоизменяется: Геракл изображается в наклоненной позе над поверженным львом. Furtwaengler, *Roschers Lex. s. v. Herakles*, ст. 2196—7.

<sup>3</sup> Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, II, табл. 102; 138; 139, III, табл. 183; IV, табл. 308. *Monumenti Lincei v. XVII*, табл. 15. Pottier, *Vases ant. du Louvre*, табл. 73.

<sup>4</sup> Аналогичную композицию указала мне О. И. Бич на черепке иноходи коллекции Левидского из Березани, находящемся в собрании Эрмитажа. Инв. № 13048. Другие изображения см. Stephani, *Vasensammlung d. Kaiserl. Ermitage*, № 273. *Monumenti Lincei*, XVIII, стр. 484. *Brit. Mus. Cat. of Vases*, II, стр. 16. Gerh., *Auserlesene Vas.*, II, табл. 98. IV, табл. 113. *Museo Gregoriano*, II, табл. 38.

<sup>5</sup> Margret Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der Griech. Kunst bis Pelygnot*, стр. 54.

<sup>6</sup> *Museo Italiano di antichità classica*, III, табл. 93.

<sup>7</sup> Jacobsthal, *Theseus auf dem Meeresgrunde*, стр. 6.

Еврисфею. Тот его выпустил на Марафонском поле, которое бык опустошал, пока его не поймал Тесей<sup>1</sup>.

Эрмитажный кратер принадлежит, как было уже указано, к вазам развитого строгого стиля. Разбирая его со стилистической точки зрения, постараемся определить, к кругу какого мастера этого времени его нужно отнести. При этом мы будем иметь в виду трех наиболее известных нам мастеров: Евфимида, Финтия и Евфрония, пользуясь при этом только вазами с надписью *Εὐφρόνιος ἔγραψεν* и не касаясь ваз с надписью *Εὐφρόνιος ἐποίησεν*<sup>2</sup>.

Вышеупомянутые ученые, занимавшиеся нашим кратером, приписывали его либо Евфимиду, либо Финтию. Лоewу находит, что стиль его близок к психтеру Евфимида<sup>3</sup>. Hartwig<sup>4</sup> присоединяется к мнению Лоewу. Jones<sup>5</sup> считает, что голова Тесея на эрмитажном кратере очень близка к голове Геракла на амфоре Финтия из Корнето<sup>6</sup> и что это видно даже на плохой репродукции в Monum. dell' Instit.—Hoppin в своем первом вышеуказанном труде об Евфимиде считает, что кратер так сильно реставрирован, что судить о его стиле очень трудно. Не считая для себя возможным приписывать кратер Финтию, как это делает Jones, он только отрицает его принадлежность Евфимиду. В своем новом труде он, соглашаясь с Jones, считает что голова Тесея очень близка к головам Геракла и Аполлона на амфоре и килике Финтия<sup>7</sup>. Лицевую сторону он приписывает Финтию, об обратной же стороне он судить не решается, т. к. от нее сохранилось очень мало. Кратера же он сам не видел. Beazley<sup>8</sup> приписывает кратер («античные части») Финтию.

На обеих сторонах эрмитажного кратера изображены мифологические сцены. В этом отношении он приближается к кругу Евфрония, который тоже пользовался большей частью мифологическими сюжетами, в противоположность, например, Евфимиду, который обыкновенно изображал жанровые сцены. Как замечает Furtwaengler, даже мифологические изображения у него принимают жанровый характер: на мюнхенском кратере<sup>9</sup> с изображением вооружающегося Гектора, представлен просто прекрасный юноша, вооружающийся в присутствии женщины и старика. Художника тут интересует только рисунок, и он довольно произвольно называет изображаемые им фигуры именами из эпоса<sup>10</sup>.

Если сюжет и схема этого кратера широко распространены в черно-фигурной вазовой живописи, то такое явление не противоречит принад-

<sup>1</sup> Louis Séchan, Daremberg et Saglio, Dict. S.v. Theseus, стр. 229, прим. 6, стр. 235—6. Walters, History of ancient Pottery, II, p. 108.

<sup>2</sup> О вопросе об Евфронии Furtw.-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, I, 103—104; II, 117. Evelyn Radford, Euphronios and his Colleagues. Journ. of Hell. Studies, 1915, стр. 107.

<sup>3</sup> Hoppin, 1917, pl. VI.

<sup>4</sup> Hartwig, Die griech. Meisterschalen, стр. 190.

<sup>5</sup> Jones, J. H. S. 1891, стр. 372.

<sup>6</sup> Furtw. — Reichhold, т. 91.

<sup>7</sup> Furtw. — Reichhold, тт. 32 и 91.

<sup>8</sup> Beazley, стр. 29.

<sup>9</sup> Furtw. — Reichhold, табл. 14.

<sup>10</sup> Furtw. — Reichhold, Griech. Vasenmalerei, I, стр. 64.

лежности его к кругу Евфрония: Евфроний вообще употребляет сюжеты и схемы<sup>1</sup> часто встречающиеся в чернофигурной вазовой живописи. Так, например, борьба Геракла с Антеем и с Герионом часто встречаются как на чернофигурных вазах, так и у Евфрония. При этом для борьбы Геракла с Герионом применена широко распространенная чернофигурная схема. Для сцены борьбы Геракла с Антеем Евфроний не придерживается такого шаблона. Впрочем эта сцена и на чернофигурных вазах изображалась довольно разнообразно<sup>2</sup>. Евфимид не пользуется ни сюжетами, ни схемами, которые часто употреблялись в черно-фигурной вазовой живописи. Кроме того, он вводит целый ряд новых поворотов и ракурсов. Примерами могут служить вторая и третья слева фигуры пляшущих мужчин на мюнхенской амфоре<sup>3</sup>. Деревья, как пейзажный элемент, изображенные на лицевой стороне эрмитажного кратера, часто встречаются и на черно-фигурных вазах, где они изображены таким же образом. Тоже самое мы видим и у Евфрония<sup>4</sup>. У Евфимида же они не встречаются.

Евфроний сохраняет силуэтный характер контура, столь характерный для черно-фигурной живописи, с его далеко выступающими из общего контура фигуры конечностями, концами одежды и т. д. У Евфимида же фигуры образуют сплошное, мало изрезанное по своему контуру пятно. Такие фигуры возможны только на красно-фигурных вазах, где плоскость краснофигурного изображения разбивается более сложным внутренним рисунком. На чернофигурных вазах такие фигуры были бы слишком тяжелыми. Силует изображений эрмитажного кратера ближе к чернофигурному типу и к Евфронию.

Фигура Тесея на лицевой стороне эрмитажного кратера крупнее и нарисована в стиле значительно более развитом, чем фигуры воинов на обратной стороне сосуда. Такую же разницу в величине и стиле мы видим на луврском кратере Евфрония, между крупными фигурами борцов и мелкими фигурами<sup>5</sup>.

Так как изображения обеих сторон нашего кратера отличаются по своему характеру, разберем отдельно каждую из них. Рассмотрим сперва лицевую сторону.

Волосы у Тесея изображены рельефными точками, как у Геракла на кратере Евфрония. На дошедших до нас подписных вазах Евфимида такой прием не встречается. Контур волос у Тесея процарапан маленькими дугами

<sup>1</sup> Klein, Euphronios, стр. 77.

<sup>2</sup> Ср. Килик Евфрония с изображениями Геракла и Гериона. Furtw.—Reichhold, табл. 22 и чернофигурные вазы: Brit. Mus., II, стр. 17, табл. IV; Gerhard, Auserl. Vasenbilder, IV, табл. 104—108; Museo Gregoriano, II, т. 48. Кратер Евфрония, Furtw.—Reichhold т. 92 и черно-фигурные вазы: Journal of Hell. Studies, 1905, стр. 283; Gerh., Auserles. Vas., I т. 69—70; II, 113—114; Arch. Zeitung, 1872, т. X.

<sup>3</sup> Furtw.—Reichhold, стр. 65 и табл. 14.

<sup>4</sup> М. Heinemann, Landschaftliche Elemente in der Griech. Kunst bis Polygnot, 1910, стр. 69 и 83. Ср. мюнхенский килик Евфрония. Furtw.—Reichhold, т. 22 и чернофиг. вазы. Gerh., Auserles. Vasenb., II, т. 82—83.

<sup>5</sup> См. также кратер из Аретто с изображением амазономахии, Furtw.—Reichhold Griech. Vasenmal, табл. 61 и 62, который Фуртвенглер с полным основанием приписывает молодому Евфроню. Текст II, стр. 11 и 12. Beazley, ук. соч. стр. 30 № 4.

так же, как и на кратере Евфрония: на обратной стороне его и на передней стороне — у бегущих женщин. У Евфимида же<sup>1</sup> и у Финтия<sup>2</sup> эта линия почти зигзагообразная. Форма головы у Тесея такая же, как и на вазах Евфрония, напр. у Геракла на луврском кратере. Евфимид же, если изображает головы с короткими волосами, рисует их с более крутым затылком<sup>3</sup>, чем у фигуры Эрмитажного кратера, а Финтий рисует очень небольшую, по сравнению с лицом, черепную коробку, при чем головы имеют часто почти квадратную форму<sup>4</sup>.

Верхняя часть профиля Тесея почти линия в линию совпадает с некоторыми профилями Евфрония. Возьмем для примера голову одной из гетер, изображенных на эрмитажном психтере Евфрония, голову *Ἀγαλ[ε]*<sup>5</sup>. И тут и там по середине лба небольшая выпуклость. Линия лба и носа — прямая<sup>6</sup>. Переход от кончика носа к переносице передан дугообразной линией. Линия проведенная от переносицы к верхней губе дважды изломанная. Подбородок у Тесея тяжелее чем у *Ἀγαλ[ε]*, но подобные подбородки встречаются на других вазах Евфрония, например у фигур наружной стороны мюнхенского килика<sup>7</sup>. Ухо у Тесея изображено близко к тому, как его изображает Евфроний, например у гетер на психтере, у женских фигур на кратере и у фигуры всадника на мюнхенском килике. Глаз, снабженный ресницами, изображен en face. Он имеет удлиненную форму, причем изгибы верхнего века сопровождаются изгибами нижнего века. Веки глаз на углах совсем сходятся. Радужная оболочка обозначена ближе к внутреннему углу глаза. Все это сближает глаз Тесея с глазами, изображенными Евфронием, в частности с глазом Геракла на луврском кратере, на котором обозначены ресницы.



У Евфимида профиль изображается совершенно иначе: лоб и нос образуют некоторый угол, кончик носа иногда закруглен<sup>8</sup>. Снизу нос иногда ограничен ломанной линией<sup>9</sup>. У Финтия<sup>10</sup> линия лба и носа тоже не прямая; нос изображается очень большим: многим больше, чем у Тесея. При этом он имеет мягкие очертания, между тем как нос у Тесея, так же как и носы на рисунках Евфрония, напр. нос *Ἀγαλ[ε]* тонко и очень определенно вырисованы. Лоб и подбородок часто так сильно отступают назад, что при-

<sup>1</sup> Furtw. — Reichhold, табл. 14, см. голову Гектора и другие; т. 181.

<sup>2</sup> Furtw. — Reichhold, табл. 91.

<sup>3</sup> Особенно Furtw. — Reichhold, табл. 81.

<sup>4</sup> Furtw. — Reichhold, табл. 32 Алкиной и табл. 91 головы Геракла, Диониса, Афины. Текст, стр. 66—67. Hartwig, Griech. Meisterschalen, т. XVII, № 11.

<sup>5</sup> См. рис. стр. 31. Профили трех гетер очень похожи друг на друга. Я беру профиль *Ἀγαλ[ε]*, так как он сохранился лучше других.

<sup>6</sup> Evelyn Radford, Journal of Hellenic Studies, 1915, стр. 110.

<sup>7</sup> Furtw. — Reichhold, табл. 22.

<sup>8</sup> Furtw. — Reichhold, табл. 81 фигуры лицевой стороны.

<sup>9</sup> Furtw. — Reichhold, табл. 14; у Гекубы; у двух крайних пляшущих фигур.

<sup>10</sup> Furtw. — Reichhold, табл. 32 и 91.

дают лицу форму почти равнобедренного треугольника, вершину которого образует нос<sup>1</sup>.

Jones<sup>2</sup>, считавший, что голова Тесея близка к голове Геракла на амфоре Финтия<sup>3</sup> имел перед собой очень неточный рисунок в Monumenti, по которому судить о стиле невозможно. Beazley<sup>4</sup> и Hoppin<sup>5</sup>, приписывающие этот кратер Финтию, при этом определении имели ввиду, по всей вероятности, не подписные вазы Финтия, а те, которые они ему приписывают. К ним он, действительно, подходит несколько ближе, чем к вазам, подписанным самим Финтием. Если же мы при нашем определении будем руководиться только подписными вазами Финтия, то разница между этим художником и художником эрмитажного кратера должна стать очевидною.

Шейные мускулы у Тесея изображены двумя расходящимися вверх линиями как мы это видим в изображениях у Евфрония<sup>6</sup>. На рисунках Евфимида же они изображены расходящимися вниз<sup>7</sup>. Финтий рисует их почти параллельными<sup>8</sup> или тоже расходящимися<sup>9</sup> вниз, в противоположность мнению Hoppin'a<sup>10</sup>.

Мускулы у Тесея нарисованы только густым лаком, как на больших фигурах кратера Евфрония. У Евфимида же густым лаком обозначены только главные мускулы, остальные же — разбавленным лаком. Складки плаща Тесея обозначены исключительно густым лаком, как то большей частью бывает и у Евфрония. Только один раз Евфроний рисует плащ густым и разбавленным лаком: на мюнхенском килике, у бегущей женщины. В остальных случаях он разбавленным лаком обозначает лишь складки хитонов<sup>11</sup>. У Евфимида же складки большей частью обозначены и густым и разбавленным лаком. Складки плаща у Тесея, совсем прямые и узкие, как на вазах Евфрония. У Евфимида же они на много шире и обозначены волнообразными линиями. Складки, огибающие спину, не доведены до конца, а внезапно обрываются, как у правого от зрителя юноши на обратной стороне кратера Евфрония.

Рисунок обратной стороны нашего кратера менее характерен и значительно менее развит, чем рисунок лицевой стороны: это довольно шаблонные фигуры ранне-красно-фигурного периода. Но в них есть и некоторые особенности, правда, мелкие, характерные именно для Евфрония. Торс Патрокла изображен треугольником и повернут в фас, между тем как голова и ноги повернуты в профиль. Тоже самое мы видим и у Евфрония, напр., на фигуре Геракла на мюнхенском килике и на женских фигурах на кратере. Эта черта — общая стилю того времени, она только выражена у разных мастеров в разной степени. Из под поднятых шлемов выходит по пучку волос, как и на мюнхенском килике Евфрония, с тою только разницею, что они тут не так велики. Особенности трактовки лица близки к изображениям лица Тесея, но менее резко выражены. Пальцы Евфроний рисует иногда

<sup>1</sup> Furtw.—Reichhold, табл. 91, фигура менады вправо от зрителя; табл. 32, обе фигуры Геракла, Аполлон, Гермес.

<sup>2</sup> Jones, J. H. S., 1891, стр. 372.

<sup>3</sup> Furtw.—Reichhold, табл. 91.

<sup>4</sup> Beazley, стр. 29.

<sup>5</sup> Hoppin, 1917, стр. 133.

<sup>6</sup> Furtw.—Reichhold, табл. 93.

<sup>7</sup> Furtw.—Reichhold, табл. 81 и 14.

<sup>8</sup> Hoppin, Euthymides, 1917, т. XVII.

<sup>9</sup> Furtw.—Reichhold, табл. 32 — у бородатого Геракла.

<sup>10</sup> Hoppin, Euthymides, 1917, стр. 43.

<sup>11</sup> Furtw.—Reichhold, табл. 92.

с ногтями, иногда без ногтей. На эрмитажном кратере большой палец левой руки, лежащий на скале, нарисован с ногтем, причем он очень похож на палец «Смикры» эрмитажного психтера. Локоть у Патрокла круглый, причем локтевой сустав обозначен разбавленным лаком дугообразной линией.

Евфроний локти рисует очень разнообразно: бывают они более или менее закруглены, как у Антея на луврском кратере или у гетеры, изображенной en face на эрмитажном психтере, или же в разной степени заостренные, напр. у юношей на луврском кратере, или у Афины на мюнхенском килике. Но линии, подобные той, которой на эрмитажном кратере обозначен локтевой сустав, встречаются у него очень часто и характерны именно для него. Ключицы и грудные мускулы у фигуры Патрокла обозначены густым лаком, остальные мускулы — разбавленным. Евфроний ключицы рисует густым лаком. Евфимид же — разбавленным<sup>1</sup>. Складки плаща Патрокла обозначены, как и складки на другой стороне кратера густым лаком. Только в одном месте, между правой поднятой рукой и плечем, проведена не большая линия разбавленным лаком. Складки расположены навстречу друг другу, по краям спускающегося вниз конца плаща. Таким же образом трактованы концы плаща у Афины на мюнхенском килике Евфрония. У Евфимида же складки всегда направлены в одну сторону. Складки плаща Патрокла узкие и прямые. Линия, заканчивающая край заложных складок, образует зубцы в одном случае из сочетания прямых и дугообразных линий, в другом случае только из дугообразных линий. Все это придает складкам жесткий характер, как будто бы они согнуты из листа бумаги или жести. Подобный характер, хотя и несколько смягченный, носят складки у Евфрония. У Евфимида же не только сами складки обозначены волнообразными линиями, но и внизу каждый изгиб охарактеризован не правильной дугой, но несколько извилистой линией, при чем эти линии как бы переходят одна в другую. Все это сообщает складкам Евфимида большую мягкость, передающую характер материала одежды. Складки плаща на плече Патрокла, расположены так же, как складки, огибающие торс юноши с левой стороны на кратере Евфрония (крайняя левая фигура).

Сам сюжет, черно-фигурная схема, силуэтный характер рисунка, пейзажный элемент черно-фигурного типа, рисунок профиля лица, форма головы, способ изображения волос, трактовка одежды, изображение мускулов — таковы черты изображения эрмитажного кратера, отличающие его от стиля Евфимида и Финтия и дающие право отнести его к кругу Евфрония.

Моя работа была сдана в печать в 1922 г. и не могла быть подвергнута переработке после получения в Эрмитаже новейшей литературы. По затронутому мною вопросу за последнее время вышли книги: Pfuhl — Malerei und Zeichnung der Griechen (1923), II (см. стр. 433 сл.) и Baezley — Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils, Tübingen, 1925 (см. стр. 58, № 9).

В. Штегман.

<sup>1</sup> Furtw. — Reichhold, Griech. Vasen., табл. 14 и 81.



## НОВАЯ КАМЕЯ ЭРМИТАЖА.

Осенью 1918 года в отделение глиптики Эрмитажа поступила античная камея, представляющая собой значительный интерес. Довольно большая<sup>1</sup>, она украшена двойным портретом: две головы в профиль, обращенные вправо<sup>2</sup>. На переднем плане мужская голова, на заднем — женская. Камея вырезана из одного цельного куска оникса. Из этого самого сорта оникса вырезаны две декоративные вазы Эрмитажа, стоящие при входе в зал гравюр и рисунков<sup>3</sup>. Основная порода камня, использованная в нашей камее как фон, представляется полупрозрачной крупно-кристаллической массой слегка зеленоватого светложелтого тона, в ней проходят непрозрачные белые и желтые прожилки. Желтые имеют вид обыкновенного кремня. Таким образом этот камень трехцветный, какова и наша камея: на светложелтом полупрозрачном фоне отчетливо выделяется белая голова в профиль, которая, в свою очередь, служит фоном для желтой темной головы первого плана. Большие куски оникса, какие мы можем наблюдать на вазах в зале гравюр, показывают значительное преобладание полупрозрачной крупнокристаллической породы, а белые и желтые прослойки нигде на наших вазах не достигают заметной толщины, — для камня же надо было выбрать кусок оникса, в котором белый и желтый слой были бы достаточно толсты. На нашей камее белый слой колеблется от 3 до 5 мм. (а на затылке достигает 8 мм.), о толщине желтого слоя судить нельзя, так как его поверхность

<sup>1</sup> Высота — 56 мм. Ширина 47 мм. Снимок дан в натуральную величину.

<sup>2</sup> Т. наз. *capita jugata*.

<sup>3</sup> Указание акад. А. Е. Ферсмана. Камень этот мягок настолько, что острие перочинного ножа всюду оставляет на нем след.

езде обработана, но и оставшаяся часть его достигает 5 мм. на темени. Принимая во внимание размер камен, можно было бы сказать, что она сделана в высоком рельефе, если бы это было справедливо относительно всего изображения. Но это не так: важнейшая часть, а именно темное лицо первого плана трактовано в очень плоском рельефе и волосы надо лбом срезаны под углом по отношению к волосам над виском. К темени голова поднимается совершенно неестественно; рельеф в этом месте достигает 10 мм. Это объясняется недостатками камня: как белый, так и желтый слой не везде одинаковой толщины и проходят в основной породе неровно, отчего и фон и рельеф получились немного волнообразные.

Недостатки камня создали резчику немалые затруднения; напр. у подбородка головы второго плана (и еще в трех других местах) белый слой так глубок, что пришлось оставить его на фоне и таким образом в нескольких местах от рельефа до края фона идут досадные белые мазки; напротив, в другом месте (у кончика бюста спереди) белый, а повидимому также и желтый слой слишком тонки и для желтого рельефа первого плана пришлось «на подкладку» захватить верхнюю часть белого слоя, а для рельефа второго плана — с тою же целью отчасти захватить самый фон. Чтобы это неправильное использование поверхности фона для рельефа не бросалось в глаза, пришлось оставить в этом месте очень толстый слой фона (8 мм.), несмотря на то, что и с оборотной стороны фон немного спилен в этом месте, отчего задняя поверхность камен не совсем ровна. Еще хуже обстоит дело с желтым слоем: там, где приходится затылок головы первого плана, белый слой резко утолщается и отделяет от себя как бы новый слой, который вклинивается в желтый и прослаивает его, так что пришлось эту часть головы сделать в значительно более высоком рельефе, чем все остальное и два ряда волос, начиная от макушки головы, отделяются от следующих рядов явственной белой полоской, идущей от затылка до темени. На темени, по срезу рельефа, там, где белый слой вклинивается в желтый, есть небольшая и неглубокая трещина неправильной формы, происходящая от выветривания камня. На затылке же, в срезе рельефа, непосредственно под началом белой полоски волос, видна глубокая правильная круглая дырочка, сделанная буравчиком. Следующий за белой полоской ряд волос резко понижается и в верхней части головы, начиная от кончика уха до темени, волосы сильно поцарапаны, хотя отдельные пряди видны; может быть в этом месте волосы никогда не были совершенно отделаны; верхний край уха также поцарапан. Поцарапанные места представляют собою правильную, кверху расширяющуюся полоску, что не может быть объяснено случайностью: именно эта часть волос ограждена от внешних повреждений резко выступающей над нею затылочной частью головы.

Поверхность волос на мужской голове потерта именно в том месте, где мог лежать венчик, а правильное углубление, сделанное буравчиком в срезе рельефа, находится как раз там, где место банта из лент, завязывающих венчик (на монетных изображениях, резных камнях, рельефах и статуях). Мы видим на нашей камее очевидные следы накладного венка из листового

золота<sup>1</sup>. Такой золотой венчик, тонко сработанный (подобный золотым венкам из гробниц юга России) чрезвычайно украшал камею, не отличающуюся цветовыми богатствами. На темно желтом фоне головы золото не производило грубого впечатления и вместе с золотой оправой камеи должно было придавать ей нарядный вид, но, конечно, главным назначением пышного золотого венка было скрыть белую полосу на волосах и другие недостатки, с нею связанные. Рядом с пышным венком затылок не казался таким чрезмерно выпуклым, как это нам представляется теперь.

Чтобы покончить с вопросом о внешнем виде камеи, должно заметить, что она почти совершенно целая, только овал фона кое-где слегка сбит по краю, особенно с оборотной стороны, очевидно от оправы. На белой голове слегка сбит подбородок. Желтая голова совершенно цела, но поверхность ее, как наиболее выступающая часть камеи, немножко поцарапана: на груди, на шее, на щеке и около виска видны несколько щербинок, но все они далеки от профиля и настолько незначительны и малозаметны на желтом камне, что совершенно не портят общего впечатления. Можно сказать, что сохранность камеи хорошая.

Порода камня и в особенности его недостатки указывают на несомненное античное происхождение камеи, так как очевидно, что, подделывая античную камею с большим искусством и знанием дела, какое для того потребовалось бы, резчик нового времени взял бы более дорогой камень или во всяком случае более удобный для его целей. Стилистический анализ камеи вполне подтверждает несомненность ее античного происхождения и дает определенные указания на тот довольно ограниченный период времени, когда она могла быть сделана.

В отличие от широкого размаха и мягкой свободной манеры эллинистических резных камней наша камея является типичным образчиком стиля эпохи Августа. Строгий, элегантный, суховатый классицизм Августовской эпохи проявляется в ней в полной мере.

Рисунок решителен, даже резок. Особенно резка лепка рисунка мужского лица: лоб с глубокой горизонтальной морщиной и сильно выступающей надбровной дугой, глаз, висок и значительно развитая скула, орлиный нос, энергичный рот и подбородок трактованы смелыми, под углом переходящими одна в другую плоскостями, прямолинейно ограниченными, что не сглажено несмотря на полировку всей поверхности лица. Эта угловатость немолодого сухощавого темного мужского лица прекрасно подчеркнута контрастом с очень полным, совершенно гладким молочно-белым женским лицом. Это женское лицо взято художником прежде всего и главным образом как фон для мужского лица: не считаясь с законами перспективы<sup>2</sup>, он сделал его на один миллиметр больше лица первого плана и со-

<sup>1</sup> Ср. *Antiquités du Bosphore*, pl. 15, 15. Furtwaengler, *Antike Gemmen*, III, S. 152. Мадридская статуя сидящей Ливии — Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II, 1, S. 92, Fig. 11.

<sup>2</sup> Даже прекрасные эллинистические камеи (т. наз. Птоломеевские, т. е. камея *Malmaison* в Эрмитаже и сходная с ней в Вене) не показывают перспективного сокращения. Оно наблюдается на превосходной камее Тиберия и Ливии во Флоренции. Bernoulli, II, 1, Taf. II, XXVII, 8.

вершено сознательно придав этой белой голове непомерный объем: она имеет равную ширину и высоту (от подбородка до темени 30 мм. и от кончика носа до затылка столько же, в то время, как мужская голова имеет ширины 25 мм. при высоте 27 мм.). Верхняя линия белой головы идет естественно высоко и, конечно, это сделано только для того, чтобы оттенить и подчеркнуть прекрасно загибающуюся ко лбу линию профиля головы первого плана. В связи с этим отношением художника к голове второго плана, обработка белого женского лица отличается суммарностью и не передает таких явно индивидуальных подробностей, которые мужскому лицу дают ярко выраженный портретный характер. Только рот — небольшой, с тонкими губами, крепко сжатыми посредине и слегка приподнятыми к углам, — намекает может быть на определенную особенность. Линия профиля женского лица являет большой параллелизм с профилем мужского лица и одно и то же выражение энергичное и немного презрительное дает некоторую общую внутреннюю жизнь и движение этим двум тесно сопоставленным лицам<sup>1</sup>. Во всяком случае, если женская голова и не является просто идеальным обликом богини или персонификации (*Justitia, Salus etc.*), то все же большого портретного сходства она давать не могла. За то мужская голова, несмотря на крупную трактовку и, как бы, героический характер всего облика, представляет собою живо характеризованный портрет.

Но прежде, чем перейти к вопросу о том, чьи черты он передает, необходимо попытаться точнее определить границы времени его исполнения. Для этого камея дает определенные объективные указания. Она отнюдь не может быть отнесена к началу правления Августа, когда еще сильны были эллинистические традиции у греческих мастеров, работавших по его заказу<sup>2</sup>, а, местные мастера выдали бы себя грубой старомодной италийской манерой. Камея обнаруживает совершенно развитой Августовский стиль и резчик ее, конечно, уже видел *Ara Pacis* и *Gemma Augusti* или подобную ей, а это дает определенный *terminus post quem*<sup>3</sup>. Отдельные наблюдения указывают и *terminus ante quem*. Трактовка волос в данном случае не представляет собою особого интереса, так она типична для всей эпохи Юлиев-Клавдиев, равно как и прически, и мужская, и женская. Более ограниченное по времени указание может дать длина бюста. Бюсты очень небольшой длины обычны в эпоху Августа, как в монументальной скульптуре<sup>4</sup>, так и в глиптике. На монетах типа Августа шея срезана чаще всего без указания на грудь или почти так. Более длинный бюст на великолепной камее *Strozzi-Blacas* Британского Музея является для этого времени исклю-

<sup>1</sup> Это сходство выражения и параллелизм основных линий наблюдаются и на упомянутых выше Птолемеевских камей, и вообще на всех лучших вещах этого рода, будучи обусловлены самым приемом такого сопоставления двух профилей.

<sup>2</sup> Напр. италия, прославляющая битву при Акцие 31 г. до н. э. с изображением Августа в виде Посейдона, правящего четверкою морских коней, см. *S. Reinach, Apollon*, ed. 1920, Fig. 117, p. 81.

<sup>3</sup> См. *Eugen Petersen, Ara Pacis Augustae*, Wien, 1902. *Ludi Saeculares*, по поводу которых сооружен этот памятник, происходили в 17 г. до н. э. *Furtwaengler, I, Taf. LVI*.

<sup>4</sup> См. *Bernoulli, II, Taf. T. IV Augustus*. Бронзовый портрет.

чением<sup>1</sup>. Уже при Тиберии чаще появляются более длинные бюсты<sup>2</sup>, а при Клавдии они, еще более удлиненные, становятся преобладающими и модными<sup>3</sup>. Следовательно длина бюста указывает на время Августа и Тиберия<sup>4</sup>, а так как время начала правления Августа исключено, то камея должна быть датирована первой четвертью I века н. э.

Перейдем теперь к вопросу о том, кого она изображает. Как уже сказано, на камее изображены мужская и женская голова в профиль, обращенные вправо. Женская голова украшена диадемой, атрибутом богини властительницы — Юноны, Ромы<sup>5</sup>. *Justitia* и *Pietas*, на монетах Тиберия, нумизматами решительно относимых к Ливии, украшены такими же диадемами. Следы золотого венка на мужской голове, в связи с диадемой, украшающей женскую голову, дают важное иконографическое указание. Очевидно, что мужская голова, имеющая несомненно портретный характер, может изображать только императора<sup>6</sup> и никого иного как Августа, так как по стилю своему камея относится к началу I века н. э., а ни один император этой эпохи, даже если раздвинуть ее рамки, не может быть изображен на данной камее: черты Тиберия и Клавдия слишком определены и совершенно не сходны с профилем, вырезанном на первом плане ее рельефа, то же самое должно сказать относительно Агриппы<sup>6</sup>, остальные же члены дома Юлиев-Клавдиев не подходят по возрасту к этому изображению мужского лица совсем не молодого, вернее, старого, если принять во внимание обязательную в данном случае идеализацию. Женское лицо также не может быть названо молодым; несмотря на идеализацию и суммарность его трактовки, зрелый возраст проявляется в резкой сухости профиля и в таких особенностях, как полнота подбородка и морщины около носа и в углах губ.

Конечно, наша камея не являлась портретом в точном смысле этого слова, а была репликой, грубой и вероятно неточной, с какогонибудь знаменитого и к сожалению утраченного рельефа, по всей вероятности

<sup>1</sup> Часто встречаются рельефы с еще более коротким срезом шеи. Напр. Cameo Marlborough—Furtwaengler S. 317, Fig. 160 или большой сардоникс Piombino Ludovisi в Риме — Bernoulli, II, 1, Taf. XXVI, 1. Наша камея, по длине бюста, как и в других отношениях, близка к сардониксу из аббатства St. Denis, теперь в Париже Cabinet des médailles — см. Furtwaengler, III, S. 317, Fig. 161.

<sup>2</sup> Эрмитажная камея Ливии — Bernoulli, II, 1, Taf. XXVII, 5.

<sup>3</sup> Напр. знаменитый халцедон с портретом Клавдия в Вене — Sacken und Kerner, Die Samml. des K. K. Münz-und Antiken Cabinet, 413, № 22, Bernoulli, II, 1, Taf. XXVIII, 2, или великолепный сардоникс из Windsor Castle — Furtwaengler, III, S. 322 Fig. 166, и мн. др.

<sup>4</sup> На сохранившихся камеех Тиберия встречаются и короткие срезы. См. Bernoulli, II, 1, Taf. XXVII, 8; эрмитажное собрание № № 1400, 1447.

<sup>5</sup> Голова персонифицированной богини Ромы часто встречается на ранних монетах Августа. Ливия никогда не изображалась на монетах Августа, чеканенных в Риме. Только монеты, выбитые в колониях, сохранили изображения Ливии вместе с Августом. См. Cohen, Médailles Impériales, I, p. 169, 6. При Тиберии Ливия изображена может быть на обороте монеты 23 г. н. э. при прозрачном намеке надписи *Salus Augusta* — Bernoulli, II, 1, Taf. XXXII, 12; Cohen, I, 171, 5.

<sup>6</sup> Голова Агриппы на монетах украшена ростральным венком — Cohen, I, 173, 1.

тоже камен<sup>1</sup>. Такая сравнительно недорогая вещь, спешной работы и довольно небрежного исполнения, предназначалась очевидно для продажи человеку среднего положения и состояния и естественнее всего должна была изображать популярнейшего из императоров.

Позволительно предположить, что она была мужским украшением, принимая во внимание ее вес — слишком 56 граммов, без оправы и золотого венка. По своему весу и величине наша камея несколько приближается к типу тех весьма крупных камней, называемых *phalerae*, которые официальные лица носили в торжественных случаях. Украшенная накладным золотым венком, она издали указывала на то, что ее владелец носит в качестве украшения портрет императора, как это было принято со времен диадохов. Лица, облагодетельствованные императором или особенно преданные ему обыкновенно носили те или иные резные камни с его изображением<sup>2</sup>.

Учитывая все вышеизложенное, нельзя ожидать от нашей камеи разительного сходства с лучшими портретами Августа, но, принимая во внимание эту оговорку, должно признать, что она все же близка к прекрасным камеям Августа из собрания Marlborough и аббатства St. Denis, также сохранившим изображения его в преклонном возрасте<sup>3</sup>. Основная линия профиля головы Августа дана на нашей камее такую точно, как мы ее видим, например, на камее Marlborough, где профиль особенно резко очерчен в сравнении с мягкой трактовкой и, вероятно, некоторой стертостью рельефа. Характернейшие черты профиля Августа: неровная линия лба, с повышением к бровям, орлиный нос, маленький рот, энергичный, загнутый вперед и немного выдающийся подбородок — переданы на нашей камее с особою резкостью. Пропорции лица, расширяющегося к вискам, что так характерно для Августа, и заостренного к подбородку, выдержаны на описываемом изображении. Такая особенность, общая всем подлинным его портретам, как большое ухо с очень широкой верхней частью раковины<sup>4</sup>, — отмечена на нашей камее особенно тщательно. Наконец, и выражение лица, энергичное и даже суровое, свойственно старческим портретам Августа на всех известных нам камеях.

Лико Ливии сильно идеализовано, как это наблюдается и на ее моне-

<sup>1</sup> Помимо вышеупомянутой провинциальной монеты (Cohen, I, p. 169, 6) *Capita jugata* Августа и Ливии сохранились только на небольшой, но прекрасной пасте Берл. музея. См. Bernoulli, II, 1, Taf. XXVII, 1. К сожалению она, как это часто случается с пастами, значительно потерята. Ни по возрасту Августа и Ливии, ни по манере их изображения она не дает материала для сравнения с нашей камеей.

<sup>2</sup> Seneca, De beneficiis, 3, 26.

<sup>3</sup> Рельеф Берлинского музея, в котором Студничка видит портрет старого Августа, настолько реставрирован, что для сравнения с профилем нашей камеи не может дать достаточных указаний. Brunn und Arndt, Griechische und römische Porträts, Taf. 1001; Sogenn. Germanicus — Bernoulli, II, 1, S. 176, № 44.

<sup>4</sup> Это большое и характерное ухо бросается в глаза — даже на таком идеализованном изображении, как камея Августа в виде Аполлона во Флоренции — Museo Archeologico Milani, II, T. CXXXIV, 7.

тах<sup>1</sup>. Реалистические портреты Ливии, совершенно бесспорные, сохранились в сущности только на камеях и в особенности на камеях эпохи Тиберия<sup>2</sup>. В первое время империи обожествление супруги принцепса, на что указывает на нашей камее диадема, проводилось очень осторожно при помощи аллегории и идеализации. На нашей камее мы имеем нечто среднее между головой богини и идеализованным портретом императрицы. Надо только напомнить, что некоторые индивидуальные черты приданы и этому портрету и ни одна из них не противоречит облику Ливии. Небольшой рот с тонкими губами, сложенными так, что посредине рта верхняя губа сильно налегает на нижнюю, а к углам приподнимается, что очень красиво, но придает всему лицу выражение немного надменное — черта, отличающая все портреты Ливии, а также орлиный профиль, энергичный подбородок, большие глаза — даны на нашей камее. Не соблюдены пропорции, более удлиненные, чем должно, но это всецело объясняется особенностями художественной задачи резчика данной камеи. Не заметно также особого сходства с Тиберием, но здесь не требовалось обстоятельствами так подчеркивать его, как это сделано напр. на флорентийской камее с двойным портретом Тиберия и Ливии и вообще на всех камеях со старческими портретами Ливии, сделанными в царствование Тиберия.

Таким образом мы можем сказать, что новая камея Эрмитажа сохранила для нас пока единственный соединенный портрет Августа и Ливии на камее и, несмотря на все недостатки исполнения, их общий облик передан довольно верно.

Н. Гаршина-Энгельгардт.

<sup>1</sup> Монеты, чеканенные не в Риме, дают более жизненный тип, но обыкновенно они чеканены хуже столичных. Большое сходство с женским профилем нашей камеи имеет бронзовая монета из Сиртики с изображением Ливии с непокрытой головой — см. L. Müller, Num. de l'ancienne Afrique, I, p. 16, 35; Bernoulli, II, 1, Taf. XXXII, 9.

<sup>2</sup> Три такие камеи находятся в собрании Эрмитажа — см. Bernoulli, II, 1, Taf. XXVII, 5 и № № 1386 и 1455. На статуарные портреты Ливии обратили внимание в последнее время: Poulsen, Greek and Roman Portraits in English Country Houses, Oxford, 1923, 53 сл., № 28 (статуя в Holkham Hall, статуя и голова в Тунисе); P. Gardner в Journal of Roman Studies, 1922, 32 сл. (голова в Оксфорде); на ту-же тему заметка О. Ф. Вальдгуера по поводу эрмитажной головы № 2591 — JRS, 1923, Pl. XV.

## «ГРЕКО-ПЕРСИДСКИЕ» РЕЗНЫЕ КАМНИ ЭРМИТАЖА.

Издаваемые резные камни все принадлежат к группе, обыкновенно определяемой в археологической литературе именем «греко-персидских гемм». Это обозначение, как известно, принадлежит Furtwängler'у, который впервые выделил эти камни в особую группу, представил характеристику их основных особенностей и сделал попытку определить и их происхождение<sup>1</sup>. Напомню основные положения, высказанные им по данному вопросу: эти камни — произведение греческого искусства; но делавшие их греки-ионийцы жили в Персии, делали их для местного персидского населения и неизбежно должны были приспособляться к его требованиям. Приспособление это сказалось в избираемых резчиками сюжетах: на громадном большинстве камней изображены или персы, или фантастические существа, свойственные персидской мифологии. Но стиль, по мнению Furtwängler'а, указывает с полной несомненностью на греческую работу, которая отличается от работы камней, изготовленных греками на их родине, лишь меньшей тщательностью исполнения. Что касается датировки этой группы, то Furtwängler считает ее частью более обширного разряда «греческих гемм свободного стиля до Александра» и относит ко второй половине V в. до Р. X. и первой половине IV в.

Взгляд Furtwängler'а был принят большинством археологов; со времени выхода в свет его труда становится обычным — как в общих каталогах, так и при издании отдельных экземпляров — обозначение этих камней термином «греко-персидские», со ссылкой на Furtwängler'а. Такое положение остается и в литературе последнего времени<sup>2</sup>; никакой попытки подвергнуть взгляд Furtwängler'а основательному пересмотру никем сделано не было; определение некоторых камней нашей группы, как персидских, сделанное Foville'ем<sup>3</sup> и мимоходом высказанное Butler'ом предположение о лидийском происхождении всей группы<sup>4</sup> не изменило положение дел. Тем не менее, в последнее

<sup>1</sup> Furtwängler, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum, 1900, III, стр. 116 сл.

<sup>2</sup> Osborne, Engraved Gems, New York, 1912, стр. 48; G. Richter, The Metropolitan Museum of art. Catalogue of engraved gems of the classical style, New York, 1920, стр. 49.

<sup>3</sup> Jean de Foville, Études de numismatique et de glyptique. Pierres gravées inédites du Cabinet de France. Revue numismatique, 4 série, IX, 1905, стр. 277.

<sup>4</sup> Amer. Journal of Archeology, 1912, стр. 478.

время мне не раз пришлось встретиться с высказываемыми сомнениями в правильности определения Furtwängler'a: необходимость пересмотра вопроса о так называемых греко-персидских камнях начинает, повидимому, сознаваться<sup>1</sup>. Попытку такого пересмотра и представляет проделанная мною работа, результаты которой составят главное содержание настоящей статьи.

Выяснить главные особенности интересующей нас группы поможет нам рассмотрение некоторых эрмитажных камней, представляющих собою характерные экземпляры этой группы; перехожу к их описанию.

1<sup>2</sup>. Инв. н° 4297, скарабеоид из голубого халцедона; длина 0,026 м., шир. 0,021 м., толщ. 0,015 м. Сохранность хорошая — едва заметно поцарапана поверхность; слабая, матовая полировка, одинаковая и на фигурах, и на окружающем их пространстве. Камень вделан в античную золотую оправу.

На нижней стороне изображен перс верхом на коне, поражающий копьём наступающего на него пешего варвара (скифа?). Перс одет в обычный персидский военный костюм: кафтан, стянутый в талии и ниже падающий складками, ἀναξυρίδες и мягкую шапку, вроде башлыка, закрывающую голову сверху, сзади и с боков и нижнюю часть лица. Костюм этот совершенно соответствует описанию одежды персидских воинов у Геродота<sup>3</sup>. На противнике перса — длинный, доходящий до колен кафтан или хитон (часть его ниже талии также вся в мелких складках), на голове — высокая остроконечная шапка, в руках — круглый щит и копьё. Туловище коня покрыто попоной, хвост подвязан посредине узлом. Останавливает внимание трактовка почвы: это — не обычная ровная, отчетливая линия резца, а широкая, неровная полоска, очень неглубокая, захватывающая только самую поверхность камня. Работа в общем довольно грубая и несовершенная, при чем часть недостатков приходится относить на счет условности в изображениях всех камней изучаемой группы, часть объясняется несовершенствами исполнения именно данного камня. Неловки и непропорциональны фигуры людей, в особенности — всадника: верхняя часть его тела несоразмерно велика по сравнению с короткими ногами; грубо очерчены человеческие лица (особенно лицо перса); очень неловок изгиб рук в локте. Большую условность мы найдем в фигуре коня: он изображен строго в профиль; с наклоненной головой; одинаково вытянуты вперед обе передние ноги, одинаково согнуты обе задние — такого бега в действительности мы не встретим. Скульптурная лепка мускулатуры здесь отсутствует совершенно — все тело коня представляется равномерно выпуклым. Небольшие, резко вы-

<sup>1</sup> Необходимость проверки взгляда Furtwängler'a была мне указана М. И. Максимовой, в семинарии которой я впервые взялась за разработку вопроса о греко-персидских резных камнях и которой я очень обязана за многочисленные и ценные указания в течение всей моей работы по теме настоящей статьи. Сомнение в принадлежности интересующих нас камней к произведениям греческого искусства высказывал также Б. В. Фармаковский, прежде, повидимому, присоединявшийся к взгляду Furtwängler'a; ср. А А, за 1908 г., стр. 169.

<sup>2</sup> Порядковые номера соответствуют номерам на табл. III, где помещены изображения всех издаваемых камней по гипсовым слепкам с них.

<sup>3</sup> VII, 61: οἱ δὲ στρατεύομενοι οἷδε ἦσαν, Πέρσαι μὲν ἄδε ἐσκευασμένοι, περὶ μὲν τῆσι κεφαλῆσι εἶχον τιάρας καλεομένους, πύργους ἀλαγέας; περὶ δὲ τὸ σῶμα κινῶνας χειροδοτοῦς... ποικίλους... περὶ δὲ τὰ σκέλη ἀναξυρίδας.

ступающие выпуклости отмечаются отдельными маленькими кружками: такими кружками переданы суставы ног коня, задняя часть ступни человека (особенно ясно это видно у скифа), сжатая в кулак рука, узел на хвосте коня, детали его головы. Но в композиции мы не найдем той примитивности и условности, которую заметили в трактовке отдельных фигур: ни погони за строгой симметричностью расположения, ни вытянутости всей сцены по одной прямой здесь нет: группа расположена на широком пространстве, свободно и естественно. Описанный камень принадлежит к числу наиболее характерных экземпляров рассматриваемой группы, при этом не к самым лучшим по работе.

2. Инв. н° 375, куплен у Османа Нури в 1908 г. Большой, сильно выпуклый скарабеоид из голубого халцедона; длина 0,034 м., шир. 0,026 м., толщ. 0,013 м. Верхняя, выпуклая сторона сохранилась хорошо, на нижней камень сильно поврежден по краю; самая большая выбоина приходится в левой нижней части изображенной сцены, другая наверху, над головою перса. Слабая полировка, как и на предыдущем скарабеоиде.

На нижней стороне изображен перс (в том же костюме, что и на камне н° 1) верхом на мчащемся галопом коне, догоняющий двух скачущих от него и одинаково оглядывающихся на него скифов в характерных шапках (их фигуры почти покрывают друг друга) и вонзающий в них копье. Почва не обозначена — группа как бы висит в воздухе, окруженная широким свободным пространством. Работа безусловно лучше и тщательнее, чем у предыдущего камня; но все отмеченные особенности стиля полностью повторяются и здесь: правда, менее грубы, но безусловно непропорциональны фигуры всадников; руки их не так изломаны, но сгиб в локте не дался и этому резчику: поднятая рука перса вся неестественно, дугообразно выгнута. Также и здесь многие подробности переданы кружками, при этом те же, что и на первом камне. Конь перса воспроизводит совершенно тот же тип, который мы видели на предыдущем изображении; сходным образом трактованы и кони скифов; но в их меньших размерах, ином расположении гривы, длинных, не подвязанных хвостах чувствуется стремление изобразить коня иного типа, чем у перса.

Сюжет — борьба перса против нескольких врагов сразу — характерен для всей персидской и греко-персидской глиптики. Военные сцены встречаются часто на камнях рассматриваемой группы; при этом никогда не изображается борьба персов друг с другом — противниками перса являются или скифы, как у нас, или греки<sup>1</sup>. Всегда перс побеждает или победил: также и на двух описанных камнях схвачен момент, когда копье перса поражает или сейчас поразит врага. Аналогичные моменты воспроизводятся и на только что указанных мною камнях, изданных у Furtwängler'a; на одном из них грек спасается бегством<sup>2</sup>. Иногда, очевидно, для усиления впечатления от победы перса, врагов оказывается сразу несколько; ср. арми-

<sup>1</sup> Ср. Furtwängler, у с., I, тбл. XI, 9 и XII, 18; принадлежность двух других камней с военными сценами (XI, 15 и XII, 17) к интересующей нас группе представляется мне спорной.

<sup>2</sup> У. с., тбл. XII, 18.

тажный цилиндр с изображением борьбы персидского царя с греком; другой грек уже убит им<sup>1</sup>; цилиндр из Багдада с изображением перса, ведущего на веревке двух плененных им греков, третий стоит перед ним<sup>2</sup>, и др. Рядом с указанными памятниками должен быть поставлен и наш скарабеид, где перс настигает и поражает двух скифов.

3. Инв. эллино-скифского отделения п° 743 С, куплен в Керчи, в 1882 г. Скарабеид из прокаленного камня, по форме и размерам близкий к предыдущему — он только несколько короче: длина 0,031 м., шир. 0,026 м., толщ. 0,012 м. Камень сильно поврежден с обеих сторон — выбито несколько маленьких кусков и три крупных; две большие выбоины приходятся как раз на стороне с изображением.

На нижней стороне изображена запряженная четырьмя конями колесница с двумя персами: из них один управляет конями, другой, обернувшись назад и слегка наклонившись вниз, стреляют из лука. К сожалению, в том месте, куда направлен выстрел, большая выбоина; здесь, очевидно, был какой-то зверь. Наверху, над головами персов — маленький крылатый диск, символ божественного покровительства Агурамазды. Камень принадлежит к числу самых лучших, как по тонкости воспроизведения деталей (возжи, узор по краю колесницы), так и по красоте и свободе композиции: вся группа как бы вписана в треугольник с крылатым диском в вершине; вместе с тем чрезмерная, всегда скучная геометричность расположения смягчается тем, что колесница мчится не по горизонтальной прямой, а вкось, немного вверх. Как и на предыдущем камне, почва не обозначена. При большой свободе композиции, в трактовке отдельных фигур все та же несвобода и условность: все кони в обычной позе, одинаково направлены их вытянутые ноги, одинаково склонены головы; очень условен жест стрельбы из лука — обе руки и стрела образуют одну прямую линию<sup>3</sup>.

По сюжету наш камень стоит особняком среди всех известных мне экземпляров этой группы; но он заставляет вспомнить об известной «печати Дария»<sup>4</sup>, также и о других, как персидских, так и ассирийских изображениях львиной охоты царя, едущего на колеснице<sup>5</sup>; вероятно, наше изображение было внушено художнику именно этими памятниками; на эту мысль наводит и крылатый диск над колесницей, крайне редкий на камнях изучаемой группы. В связи со сказанным, и недостающего зверя за колесницей естественнее всего будет дополнить, как льва.

4. Инв. п° 1286, из коллекции Новикова (п° 497). Скарабеид из прокаленного камня; длина 0,026 м., шир. 0,018 м., толщ. 0,01 м. Ряд мелких, круглых выбоин и одна большая (на нижней стороне, у плеча левой руки).

<sup>1</sup> Antiquités du Bosph. Cim., тбл. 16,3; Furtwängler, у. с., III, рис. 83 и 84. Едва ли правильно видеть в этой сцене «мономахию за тело убитого», как это делает Furtwängler, стр. 122.

<sup>2</sup> Amer. Journ. of Archeology, II, 1886, стр. 155; Furtwängler, у. с., III, рис. 82.

<sup>3</sup> Тот же жест на двух издаваемых камнях п° 4 и 7, описание которых будет ниже, у Furtwängler'а, тбл. XI, 1, 8; XII, 12, у Foville'я, у. с., тбл. VIII, 6.

<sup>4</sup> Furtwängler, I, тбл. I, 11.

<sup>5</sup> Ср., напр. Perrot et Chipiez, II, рис. 351 на стр. 695.

На нижней стороне — фигура перса, стреляющего из лука. Условность и неловкость изображения здесь особенно бросается в глаза вследствие больших размеров фигуры: дугообразно изогнута правая, выдвинутая вперед нога, прямолинейно вытянута всюду одинаково тонкая рука с круглым кулаком, грубы и прямолинейны очертания туловища, слишком резко суженного в талии. Та же, уже знакомая нам, трактовка ступни, с кружком и узкой, заостряющейся кпереди полоской. Профиль лица выписан довольно тщательно, также и мягкий башлык. Над лбом — три характерные кружка: ими, очевидно, обозначены выступающие из под шапки волосы.

5. Инв. эллино-скифского отд. № 285 С, куплен у Кирьякова в Керчи, в 1881 г. Очень выпуклый скарабеоид из прокаленного камня; длина 0,027 м., шир. 0,018 м., толщ. 0,013 м. Сильно повреждены боковая грань и верхняя сторона; нижняя, к счастью, сохранилась значительно лучше: на ней небольшая трещина и несколько мелких выбоин, из них одна над головою женщины, что создает ложное впечатление высокого головного убора.

На нижней стороне изображена в профиль стоящая женщина в длинном, узком платье, с покрывалом, плотно обтягивающим ее фигуру сзади и наброшенным на левую, согнутую руку, в которой она держит алабастр; в правой ее руке — килик. Волосы заплетены в длинную косу с подвесками на конце. Женщина стоит очень прямо, выдвинув вперед грудь и слегка отставив назад левую ногу; формы ее тела очень выпуклые — это общая черта изображений персиянок в этой группе, что резко отличает их от плоских, прямолинейно очерченных фигур мужчин, где под одеждой не чувствуются формы живого человеческого тела. Исполнение довольно тщательное; тонко вырезаны складки покрывала, они расположены свободнее и красивее, чем на большинстве изображений нашей группы. Но общность стиля по отношению к предыдущим камням вне сомнений: та же неподвижность во всей позе, сходная линия профиля лица, те же маленькие кружки при воспроизведении деталей; мелочь, но характерная — точно так же, как у перса на предыдущем скарабеоиде, над лбом — три кружка.

Аналогичные двум последним скарабеоидам камни с изображениями отдельных человеческих фигур найдем у Furtwängler'a: тбл. XI, 14 и XII, 13 — персы, XI, 9 и 10 — персиянки, XII, 11 — перс и персиянка вместе. От всех изображений женщин на перечисленных камнях, наше выгодно отличается по выполнению — но тип совершенно тот же, та же поза, тот же костюм; на скарабеоиде Furtw., XI, 6 — те же атрибуты в руках у женщины.

6. Инв. № 1284, куплен у Булоса, в 1911 г. Маленький (длина 0,018 м., шир. 0,014 м.) тонкий овальный сердолик, с одной стороны слабо выпуклый, с другой — плоский; изображение вырезано на выпуклой стороне. Полировка выпуклой стороны слабая, матовая, как обычно полируются камни этой группы; наоборот, плоская сторона отполирована очень сильно. Несомненно, перед нами камень не в том виде, в каком он вышел из мастерской резчика: это — отпиленный кусок от камня, имевшего другую форму. Что за форма это была — я затрудняюсь решить: считать его скарабеоидом — обычной формой в группе, к которой он несомненно принадлежит по характеру

изображения — мешает то, что изображение вырезано на выпуклой стороне<sup>1</sup> и то, что тогда слишком широка оказалась бы боковая грань<sup>2</sup>. Больше всего по своей форме этот камешек подходил бы для отпиленной нижней части конуса с овальным основанием; но такие конусы, свойственные персидской глиптике VI и начала V века, в нашей группе не встречаются.

На камне изображена сцена охоты: перс на коне стреляет из лука в убегающего от него оленя. Как всадник, так и конь повторяют уже известные нам по предыдущим камням типы; но здесь работа крайне небрежная и суммарная. Сцены охоты, вроде изображенной здесь, самый излюбленный мотив изображений изучаемой группы<sup>3</sup>; при этом особенно часто охотник изображается верхом на коне, реже он борется со зверем, стоя на земле.

7. Инв. отд. древностей № 14928. Найден в Керчи, в 1907 г.<sup>4</sup>. Скарабеоид из голубого халцедона; длина 0,03 м., шир. 0,024 м., толщ. 0,012 м. Сохранность хорошая — едва заметно поврежден самый край нижней стороны. Матовая полировка.

На нижней стороне изображено скачущее фантастическое существо — сфинкс с туловищем и ногами быка, с крыльями, длинным, прямым, загнутым на конце рогом и с бородатой мужской головой с острыми, поднятыми ушами. Равномерно выпуклое, без обозначения деталей мускулатуры, туловище, форма ног с кружками на суставах, трактовка лица, вся поза — сближают стилистически этот скарабеоид с описанными выше камнями: также и здесь бросается в глаза большая условность и неловкость изображения, также и здесь много характерных кружков, при этом различной величины: маленьких в деталях лица, более крупных на суставах ног, еще крупнее — на щеке и массе волос. Аналогичная фантастическая фигура изображена на эрмитажном скарабеоиде № 376, изданном у Furtwängler'a, XI, 18; только у последнего сфинкса при бычачьих ногах туловище львиное. Других сфинксов этого типа мы встретим на ранних персидских печатях (ср. изображенный на нашей таблице под № 12 эрмитажный конус из дымчатого халцедона, № 428).

8. Инв. № 379, из собрания Л. Росса. Просверленный в продольном направлении сардер, вделанный в массивный золотой не античный перстень: очевидно, это тоже был скарабеоид. Длина 0,018 м., шир. 0,014 м. Поверхность сохранилась хорошо — выбит только маленький кусок около хвоста;

<sup>1</sup> Единственные два скарабеоида, содержащие изображение на выпуклой стороне и относимые издателями их к изучаемой нами группе (Furtwängler, XII, 8, 9; Osborne, у. с., табл. VI, 19a—b) оба не являются с моей точки зрения бесспорно принадлежащими к этой группе. Камень, изданный у Furtwängler'a, несомненно отнесен к ней ошибочно; скарабеоид Osborne'a во всяком случае возбуждает сомнения: если он и вышел из того же художественного круга, то, вероятно, он много моложе наших камней.

<sup>2</sup> На камне нет следов просверления, а ширина его боковой грани 0,0025 м., что приблизительно равно половине обычной ширины грани даже больших скарабеоидов; кладя на диаметр, просверленного канала обычные 0,002—0,003 м., мы получим грань на  $\frac{1}{3}$  шире обычной.

<sup>3</sup> Ср. Furtwängler, XI, 1, 2, 3, 4, 5, 8; XII, 10, 12, 14; Foville, у. с., табл. VIII, 6.

<sup>4</sup> Шкорпил, Отчет о раскопках в г. Керчи в 1907 году, И А К, 35 (1910), стр. 18, рис. 2; ср. А А, 1908, 2, стр. 169, рис. 9 (Pharmakowsky, Südrussland).

незначительные, тонкие царапины; слегка попорчен по краю, вероятно, при вставлении в перстень.

Изображен характерный персидский грифон, с туловищем, головою и передними ногами льва, задними ногами птицы, с крыльями, рогом, короткой гривкой и хвостом, кончающимся метелкой из перьев. Почва обозначена тонкой прямой линией. Изображение врезано очень неглубоко и, равномерно; главные мускулы переданы рядами линий резца. Всюду масса кружков: на суставах ног, на лапах (при этом каждая львиная лапа состоит из пяти кружков, расположенных двумя рядами — три внизу, два наверху, каждая птичья — из четырех, вытянутых по одной прямой), на голове, роге, на конце хвоста. Вся фигура очень неподвижна, суха, как бы деревянна. Работа довольно небрежная (крыло).

Ближайшими аналогиями являются грифоны на скарабеоидах того же стиля, изданных у Furtwängler'a, XI, 19 и XII, 4; оба они, впрочем, особенно XI, 19, значительно лучше исполнены. Тот же тип мы найдем также на многих персидских цилиндрах и конусах<sup>1</sup>.

9. Из коллекции Лемме, n° 1. Скарабей из сердолика; длина 0,018 м., шир. 0,01 м., выс. 0,01 м. Хорошая сохранность. Небрежно и суммарно вырезана спинка жука, вместо ножек — грубые резные черточки. Отполирован сильнее, чем предыдущие камни.

По нижней стороне изображен крылатый бык с короткой гривкой, идущий влево, наклонив голову и выдвинув вперед рога. Изображение свободнее и тщательнее по работе, чем на предыдущем камне; но и эта фигура очень неподвижна и условна. На суставах ног, гривке, в деталях головы — характерные кружки.

Также и это существо представляется типичным для персидских памятников<sup>2</sup>.

10. Инв. n° 1133, из собрания Перовского<sup>3</sup>. Скарабеоид из голубого халцедона; длина 0,024 м., шир. 0,021 м., толщ. 0,01 м. Сохранность хорошая (незначительные царапины на поверхности); обычная матовая полировка.

На нижней стороне изображен бегущий и падающий на передние ноги олень. На ряду с характерными для изучаемой группы условностями и несовершенствами (тонкие, как палки, точно изломанные на сгибах, ноги с неизменными кружками на суставах; такие же кружки для обозначения некоторых деталей головы) некоторые особенности отличают эту фигуру от большинства описанных нами: изящнее и мягче очертания тела и, особенно, изогнутой шеи, свободнее вся поза. Это ярко бросится в глаза при сравнении нашего оленя с оленем на скарабеоиде из Берлинского Музея<sup>4</sup>, изображенным у нас на табл. III, под № 11. Как объяснить эти черты отличия — мы увидим несколько дальше.

<sup>1</sup> Ср. Delaporte, Catalogue des cylindres orientaux et des cachets assyro-babyloniens, perses et syro-cappodociens de la Bibliothèque Nationale. Album, XXVII, 393, 394, 395, 402; XXXVIII, 623, 624, 625, 626 и др.

<sup>2</sup> Weber, Altorientalische Siegelbilder, стр. 66, 326.

<sup>3</sup> Издан у Furtwängler'a, XI, 25.

<sup>4</sup> Furtwängler, табл. XI, 22.

Камни, рассматривавшиеся нами до сих пор, имели всю ту общую черту, что каждый из них уже по своему сюжету был определенно связан с Персией: на них были изображены или персы, или фантастические звери, свойственные персидским представлениям. В противоположность всем им, последний наш скарабеоид не имеет в содержании своего изображения ничего специфически персидского: чисто реалистические изображения животных встречаются как в персидском, так и в греческом искусстве. Таких камней, которые по сюжету могли бы принадлежать и греческой и восточной глиптике, довольно много в изучаемой нами группе; это — или отдельные фигуры зверей, или сцены, изображающие нападение одного зверя (льва, собаки, грифона) на другого (оленья, быка)<sup>1</sup>. Последний мотив, несомненно, восточного происхождения; но он сделался излюбленным и в греческом искусстве. Часто участвующий в этих группах грифон иного типа, чем специфически персидский Löwengreif: у него стройное, удлиненное туловище, птичья голова, длинный львиный хвост, львиные лапы — и передние, и задние<sup>2</sup>. Это — тип, усвоенный греческим искусством; но он не чужд и восточным изображениям — мы встречаем его, например, на персидских конусах<sup>3</sup>.

Соответственно отсутствию специфически персидских элементов в сюжетах камней с такими изображениями, Furtwängler эти камни уже не называет греко-персидскими: отмечая их стилистическую близость к последним, он считает, что делали их те же греки-ионийцы, но уже не для персов, и определяет эту группу камней, как восточно-греческую, стоящую в тесной связи с греко-персидскими и отчасти носящую черты персидского влияния<sup>3</sup>.

Рассмотренных камней достаточно, чтобы иметь возможность сделать некоторые обобщения, касающиеся всей изучаемой нами группы: в отношении сюжетов перед нами прошли все основные типы изображений на камнях этой группы, а техника и стиль всех этих камней настолько близки, что в этом отношении трудно было бы говорить о каких бы то ни было подразделениях внутри группы. Итак, подведем итоги сделанным нами наблюдениям.

Безусловно преобладающей формой является в интересующей нас группе скарабеоид; с редким постоянством повторяются размеры и весь характер данной разновидности этой формы: это — большой и толстый камень (обычные размеры: длина около 0,03 м., шир. ок. 0,025 м., толщина ок. 0,015 м.), с сравнительно узкой боковой гранью и очень выпуклой верхней стороной; направление боковой грани по большей части косое — камень расширяется кверху. Изображение на всех камнях, бесспорно принадлежащих к этой группе, помещается на нижней стороне. Все другие формы встречаются значительно реже; из них чаще других — многогранник с четырехугольным основанием и пятью фацетками на верхней стороне, про-

<sup>1</sup> Furtwängler, табл. XI, 22, 23, 24, 29.

<sup>2</sup> Ср. там же, табл. XI, 29.

<sup>3</sup> Delaporte, у. с., табл. XXXVIII, 627.

<sup>4</sup> Furtwängler, у. с., III, 125. Под это определение Furtwängler подводит самые различные камни, частью относящиеся к изучаемой нами группе, частью безусловно отличающиеся от нее; ср. табл. XI, 27, 28, 34, 41, представляющие собою камни безусловно греческие.

сверленный, как и скарабеид, в продольном направлении<sup>1</sup>. Единичны случаи употребления скарабея<sup>2</sup>; другие формы не встречаются. Неясной остается первоначальная форма нашего камня № 6.

Материалом, также безусловно преобладающим в глиптике этой группы, служит голубой халцедон, реже халцедон других оттенков. Тот же халцедон, видоизменившийся от действия огня, представляет, по всей вероятности, и прокаленный камень. По словам Babelon'a<sup>3</sup>, голубой халцедон является камнем, добываемым исключительно на востоке, между прочим и в Персии. Крайне редки случаи употребления других камней: сердолика, горного хрусталя, сардера, агата.

Все камни изучаемой группы вырезаны на станке; у большинства из них слабая, матовая полировка, одинаковая и на фигурах, и на окружающем их фоне.

По сюжетам мы наметили среди наших камней три группы: 1) камни с изображениями персов; 2) камни с изображениями фантастических существ, свойственных персидским представлениям, и 3) камни, не имеющие в содержании своих изображений ничего специфически персидского: это — или звери, существующие в действительности, или фантастические существа, встречающиеся и в персидском, и в греческом искусстве (грифон с птичьей головой). Из этих групп безусловно интереснее всех первая; вторая теснейшим образом связана с более древними персидскими памятниками; чего либо нового, своеобразного в ней мы не найдем. Изображения третьей группы, как я указывала, тоже не имеют ничего самостоятельного и характерного. Но первая группа действительно представляет интересное и оригинальное явление в глиптике. Воспроизводятся сцены из жизни персов, и сцены не отвлеченные, не символические, характерные для глиптики древнего Востока, а живые сцены охоты и битвы. Уже Furtwängler отметил, что характер этих изображений свидетельствует о близком знакомстве художников с персидской жизнью, из чего он заключает, что эти камни несомненно должны были быть вырезаны в Персии. С этим нельзя не согласиться; это — не греческие условные изображения, когда часто только характерная шапка указывает на желание художника представить перса: мужской костюм вполне согласуется с уже упомянутым описанием Геродота, и тот же костюм мы находим и на других памятниках бесспорно восточного происхождения<sup>4</sup>; женская одежда повторяется на одной из золотых пластинок, найденных на

<sup>1</sup> Среди эрмитажного материала камней этой формы нет; у Furtwängler'a — табл. XI, 7/9, 15; XII, 12/19, 15/16, 20/21. Схематическое изображение формы — там же, т. III рис. 78.

<sup>2</sup> Наш камень, № 9; Furtwängler, табл. XI, 20.

<sup>3</sup> E. Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes de Bibliothèque Nationale, р. XIII, ср. Foville, у. с., стр. 278. Foville, высказываясь за маловероятность вывоза халцедона в европейские области, считает, что уже сам по себе факт, что тот или иной камень сделан из халцедона, дает право предположить, что он сделан в Персии. Это, конечно, преувеличение: мы знаем слишком большое количество бесспорно греческих гемм из голубого халцедона.

<sup>4</sup> Напр., фигура перса на золотой пластинке, найденной на Оксосе: Dalton, The Treasure of the Oxus. London, 1905, pl. XIII, 48.

Оксосе; платье женщины — с комбинацией косых и прямых складок и широкими внизу рукавами совершенно соответствует одежде персидского царя, также его приближенных, на памятниках персидского искусства<sup>1</sup>; длинная коса с подвесками на конце сохранилась у персидских женщин и до позднейшего времени. Колесница на нашем скарабеоиде № 3 (743 С) повторяет тип, также известный по персидским памятникам: сравним ее с колесницами на печати Дария<sup>2</sup>, на одном из рельефов дворца Ксеркса в Персеполе<sup>3</sup> и с золотыми моделями колесниц, найденными на Оксосе<sup>4</sup>. Повторяется на памятниках определенно восточного происхождения и тип коня, встречающийся на наших камнях — с подвязанным хвостом, иногда в попоие с такими же черточками вокруг седла, какие встречаются на наших камнях<sup>5</sup>.

Аналогичные наблюдения мы можем сделать также на основании рассмотрения некоторых камней с реалистическими изображениями животных. Если мы сравним типы оленя на наших камнях и на камнях бесспорно греческих<sup>6</sup>, мы убедимся, что разница между ними лежит не только в стиле изображения. Бросается в глаза, прежде всего, разный тип рогов: на греческих геммах отростки отходят в обе стороны от ствола; их части, прилежащие к стволу, сростаются в верхней половине рога, образуя расширяющуюся кверху лопатку. В то же время на наших камнях отростки отходят вперед от ствола, они все круглы и не образуют сколько нибудь резко выраженной лопатки. Есть разница и в телосложении: у греческого оленя относительно более длинное, тяжелое туловище при более коротких и слабых ногах; шея короче и в нижней части толще. Все эти наблюдения приводят к определенному заключению: на наших камнях воспроизводится иная порода оленя, чем на греческих; особенности, отмеченные в изображениях оленя на греческих камнях, свойственны виду европейской лани (*Dama dama*), на изучаемых нами — роду оленя (*Cervus*)<sup>7</sup>. Главным районом распространения европейской лани издавна считается область Средиземноморья, в том числе и Греция; в Азии этот вид рода ланей неизвестен (встречающаяся там месопотамская лань по внешнему виду, особенно по форме рогов, резко отличается от обоих описанных нами типов). Наоборот, Азии — и, в частности, северной Персии — свойственны некоторые разновидности рода оленей (*Cervus elaphus maral*; *Cervus canadensis asiaticus*<sup>8</sup>). Конечно, трудно дать точное определение разновидности оленя, изображенной на

<sup>1</sup> Dalton, у. с., pl. XIV, 93, ср. также 89; то же платье на фигурах персидского царя и его приближенных — Flandin et Coste, *Perse ancienne*, pl. XCVII, CIX и мног. др.; на персидских цилиндрах — Furtwängler, табл. I, 13; Delaporte, табл. XXVII и т. д.

<sup>2</sup> Furtwängler, табл. I, 11.

<sup>3</sup> Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, II, pl. 105; Dalton, у. с., стр. 57, рис. 39.

<sup>4</sup> Dalton, у. с., стр. 59, рис. 41 и табл. IV.

<sup>5</sup> Dalton, у. с., табл. IX (серебряной диск, найденный на Оксосе); ср. уже упомянутый рельеф персепольского дворца Ксеркса.

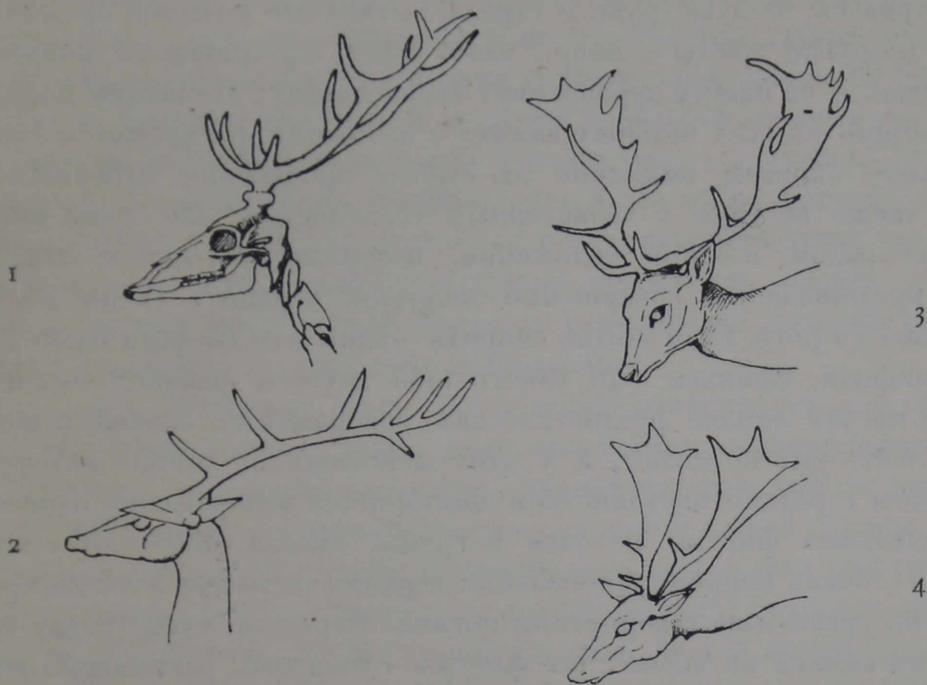
<sup>6</sup> На нашей таблице 10 и 11 — олени персидские, 15 — греческий; тот же тип греческих гемм Furtwängler, XIII, 39, XIV, 13, 36 и XI, 28 (ошибочно отнесен Furtwängler'ом к нашей группе). Перс. олень — Richter, у. с., pl. 19, 43.

<sup>7</sup> Е. А. Бихнер, *Млекопитающие*, в. IV, стр. 690—691, 693—4, рис. 246 и 251; ср. Брэм, *Жизнь животных*, т. III, стр. 483—4, 486—7, рис. 454.

<sup>8</sup> Бихнер, у. с., стр. 694 и 700.

наших камнях — это может быть разновидность, не сохранившаяся до наших дней; — но это и не существенно: мы констатируем, что на наших камнях воспроизводится иная порода, чем на греческих; при этом на первых это порода, свойственная, между прочим, и Азии, на вторых — свойственная средиземноморской области и не встречающаяся в Азии. Таким образом, в этом можно видеть новое подтверждение мнения, что художники, делавшие наши геммы, работали в Персии.

Кто же были эти художники? Прав ли Furtwängler, предполагая, что изучаемые нами камни — произведения греческих мастеров, работавших в чужой стране, среди чуждого населения, но и там сохранивших свой стиль,



Рога оленя (*Cervus*) и лани (*Dama*).

1. Рога оленя (по Брэмю, Ж. ж., III, стр. 454). 2. Рога оленя на персидском скарабеоиде, инв. 292 с. 3. Рога лани (по Бихнеру, Млекопитающие, стр. 691, рис. 246). 4. Рога лани на греческом камне, инв. 3801.

свою манеру изображения, — или эти камни принадлежат иному художественному кругу, определенно отличающемуся от греческого? Ответ на этот вопрос даст нам анализ стиля наших камней.

Мы видели при рассмотрении эрмитажных камней, что некоторые особенности стиля определенно отличают их от древневосточной глиптики: стремление к заполнению всего пространства, свойственное последней, здесь отсутствует совершенно, отсутствует и строгая симметричность композиции: в противоположность этому на наших камнях господствует свободная живописная манера. Это — черта, сближающая наши камни с современной им греческой глиптикой, для которой характерна та же свобода композиции. Но, на ряду с этим, в трактовке отдельных фигур мы нашли большую условность и ряд несовершенств такого рода, что они никак не могут объ-

ясняться одной только небрежностью работы. Так, все лошади на этих камнях поразительно похожи друг на друга: все они изображены строго в профиль, с наклоненной вниз головой — на большинстве гемм даже угол этого наклона всюду один и тот же; направление обоих передних или обоих задних ног всегда одинаково; когда изображается несколько лошадей рядом, они почти покрывают друг друга, а ноги их книзу расходятся веерообразно (ср. № 3). В силу указанных условностей передача быстрого бега не дается художнику; несмотря на вытянутые, иногда почти горизонтально, ноги лошадей, на изображение в широком воздушном пространстве, живого движения в этих группах мы не чувствуем. Аналогичную условность мы найдем и в человеческих позах: я уже указывала на всегда одинаковое изображение жеста стрельбы из лука (руки и стрела, вытянутые по одной прямой); повторяются и другие жесты — напр., жест перса, пронзающего копьем врага, одинаковый и на наших первых двух скарабеоидах; одинаковы позы персидских женщин на всех четырех камнях с женскими фигурами.

Далее, обратим внимание на строго профильное изображение всех фигур, также ведущее к характерным условностям: так, если ноги зверя задуманы рядом, в одном положении, изображается только одна нога — другая представляется совершенно закрытой первой<sup>1</sup>. Таким же образом изображаются рога. Если можно спорить — один или два рога было у персидского грифона, сфинкса или какого-либо другого фантастического существа, то насчет вполне реалистических изображений оленей и козлов сомнений быть уже не может, а у этих животных на камнях интересующей нас группы с редким постоянством повторяется изображение одного рога<sup>2</sup>.

Отдельные фигуры неловки и грубы, иногда, особенно у всадников (см. № 1), очень непропорциональны: верхняя часть тела и голова чрезмерно велики по сравнению с короткими ногами. Передать мускулатуру тела резчики этих камней не умеют: все фигуры одинаково, равномерно выпуклы; на всем протяжении одинаково тонки, едва заметно расширяясь кверху, человеческие руки; аналогичным образом изображены ноги пеших персов, у всадников же форма ног иногда совершенно невозможна и груба (ср. фигуры персов на двух наших первых скарабеоидах). Небольшие выпуклости (суставы ног животных, сжатые в кулак руки, задняя часть ступни, черты человеческого лица и детали головы животных и т. д.) передаются рельефными кружками. Кружки эти, постоянно повторяющиеся на одних и тех же местах, для обозначения одних и тех же деталей, очень характерны для стиля изучаемой группы; они получаются при употреблении круглого резца, так наз. Rundperl'a, который всегда применяется при вырезании округлых поверхностей; но обыкновенно границы кружков, получающихся при сверлении таким резцом, тщательно сглаживаются и выравниваются; здесь такого выравнивания нет, и кружки остаются в своем первоначальном виде: это — одна из особенностей стиля.

<sup>1</sup> Furtwängler, XI, 29; такое же изображение задних ног на одном неизвестном армитажном скарабеоиде той же группы (коллекция Лемме, 2).

<sup>2</sup> На нашей таблице — №№ 10 и 11, также 6; Furtwängler, XI, 4. 8. 17. 21; XII, 5. 6; Foville, у. с., VIII, 6; G. Richter, у. с., табл. 19, 43 и др.

Не дается изображение согнутых рук и ног: они получаются или точно изломанные, как на издаваемом скарабеоиде № 1, или изображаются дугообразно изогнутыми, что в действительности, конечно, невозможно (напр., выдвинутая нога у перса на № 4).

Я подчеркиваю, что большая часть всех этих несовершенств никак не может объясняться одною небрежностью работы: на многих из наших гемм, наряду с неловкостью в рисунке фигур, наблюдается большая тщательность и тонкость в воспроизведении мельчайших деталей, что исключает возможность небрежной работы (ср. наш № 3 — орнамент на колеснице, возжи, тщательную резьбу крыльев диска). Здесь — не небрежность, не поспешность работы: в постоянстве положений фигур определенно чувствуется робость, связанность художника, не привыкшего воспроизводить другие положения.

Итак, стиль камней изучаемой нами группы характеризуется большими достижениями, большой свободой и красотой в области композиции изображаемых сцен и, вместе с тем, большой условностью в трактовке отдельных фигур: в разных комбинациях воспроизводятся все те же фигуры, в тех же положениях, причем даже эти постоянно повторяющиеся типы трактуются неловко и условно; особенно чувствуется недостаток знания анатомии и законов движения живого тела. Большое однообразие находим мы также в трактовке отдельных деталей этих изображений.

Сопоставим сделанные нами наблюдения относительно стиля наших камней с тем впечатлением, какое даже при беглом ознакомлении с ними производят камни бесспорно греческие, принадлежащие той же эпохе свободного стиля, к которой Furtwängler относит камни нашей группы. Одного взгляда на них достаточно, чтобы почувствовать, как далеки они от наших. Несомненно, прежде всего, знакомство с анатомией тела: у перса на греческом эрмитажном скарабеоиде № 292 (у нас на табл. № 13) живое мускулистое тело чувствуется под тканью одежды, вся поза жизненна и естественна — мы чувствуем, как, всюю тяжестью тела, он опирается на копьё; нет здесь и условного расположения фигуры в одной плоскости. Еще резче выражены все указанные особенности, к тому же при поражающей реальности передачи бурного движения, на камне с коном (Эрмитаж, № инв. Эл.-скифск. отд. 292 i), воспроизведенном на нашей таблице под № 14: рельефна лепка всей мускулатуры, тонко выписаны ноги и голова, красив и свободен весь изгиб тела. Правда, этот камень принадлежит к числу лучших экземпляров греческой глиптики; но возьмем для сравнения другие греческие камни с изображениями коней<sup>1</sup>: всюду мы находим ту же рельефную трактовку мускулатуры, ту же естественность и жизненность позы; в самом спокойном, неподвижно стоящем коне<sup>2</sup> больше жизни и движения, чем в любом из наших, мчащихся галопом. Интересно также сравнить наших персов, стреляющих из лука, с аналогичными изображениями на греческих геммах<sup>3</sup>: нет и тени отмеченной нами на наших камнях условности в позе стрелка — каждый из стрелков на греческих геммах натягивает лук иначе,

<sup>1</sup> Furtwängler, XIV, 5. 38; IX, 39. 46. 52. 53. 54.; ср. также кентавра, XIII, 30.

<sup>2</sup> IX, 31.

<sup>3</sup> IX, 20. 21. 23; XIV, 7. 8. 10.

чем любой из остальных. Сходное впечатление мы вынесем и при сравнении наших всадников с всадниками на греческих камнях<sup>1</sup>. Разница в стиле между изображениями на наших и на греческих камнях, как мне кажется, настолько очевидна, что едва ли нужно дольше задерживаться на ней: мы убеждаемся что, в противоположность камням нашей группы, греческой глиптике свобода в трактовке отдельных фигур свойственна не меньше, чем в композиции целых сцен.

Очевидно, аналогии стилю наших камней следует искать в другой области; мы найдем их, прежде всего, среди изображений на персидских цилиндрах и конусах. Конечно, велика разница между этими печатями и нашими скарабеоидами; при беглом взгляде на те и другие нам прежде всего бросятся в глаза черты различия, между ними. Но при более внимательном рассмотрении их обнаруживаются поразительные совпадения. На многих из ранних персидских камней мы найдем ту же любовь к кружкам Rundperl'a, которую мы отметили, как свойственную глиптике нашей группы; при этом что особенно важно, ими обозначаются те же детали, что и у нас: они постоянно встречаются на суставах ног зверей, ими передаются черты человеческого лица или головы зверей; так же, как у нас, изображается стопа ноги<sup>2</sup>; очень близки изображения лица в профиль на персидском конусе на нашей таблице, № 12, и на нашем камне, № 7: та же прямая линия лба и носа, глаз и ноздри в виде маленьких кружков, кружки бóльшей величины для обозначения выпуклостей щеки и прически. Близок к этому типу и профиль перса на камне 1.

В человеческих фигурах на наших камнях нет такой сухости, как в фигуре царя на персидских цилиндрах; руки наших персов уже больше похожи на человеческие руки; но в древне-персидской глиптике мы наблюдаем ту же тенденцию к изображению рук дугообразно-изогнутых или прямолинейно вытянутых, которую отметили, как характерную для глиптики нашей группы; и также рука кончается кружком, изображающим кулак. Свойственным ранней персидской глиптике оказывается и то строго профильное изображение, которое я отметила, как постоянную черту наших скарабеоидов<sup>1</sup>.

Все отмеченные общие черты в стиле изображений на наших камнях и на персидских цилиндрах и конусах слишком характерны, чтобы их можно было считать случайными совпадениями. Общность происхождения этих двух групп глиптики несомненна; даже влиянием одной на другую не могут быть объяснены такие явления, как употребление одинаковых приемов при изображении человеческого лица или ступни ноги. Несомненно, велико расстояние во времени между камнями типа эрмитажного конуса № 428 (табл., 12) и хотя бы №№ 4 и 7; за это время вошли в употребление новые формы печатей, изменились сюжеты изображений, строгая симметричность композиции и тенденция к заполнению изображением всего

<sup>1</sup> IX, 39.

<sup>2</sup> Ср. Delaporte, у. с., XXVII, 399; XXXVIII, 627 и др. — Всегда из двух крыльев изображается одно; ср. многочисленные примеры на указанных таблицах, также Furtwängler, табл. I, 13.

пространства заменились новой свободной, живописной манерой; но детали, казалось бы, самые незначительные, как одинаковая трактовка человеческого лица и массы волос на упомянутом конусе и № 7, прямолинейно-вытянутые или дугообразно изогнутые руки и ноги, также кружок, передающий сжатую в кулак руку — на том же конусе и на камне 4 — именно такие детали и выдают общность происхождения всех этих камней, хотя она, вследствие слишком значительной разницы в поверхностном впечатлении, остающемся при взгляде на те и другие камни, может иногда и не быть замеченной.

Отдельные экземпляры изучаемой нами группы оказываются особенно близкими по стилю к персидским цилиндрам и конусам; так, наш камень № 8, с персидским грифоном, отличается от них в сущности только своею формой; целый ряд характерных персидских камней вырезан в совершенно той же манере: плоское изображение, с массой кружков для передачи тех же деталей, что и на нашем камне, с обозначением главных мускулов — особенно мускулов бедра — рядами резных линий<sup>2</sup>. Камни этого типа не должны и хронологически отстоять далеко от персидских цилиндров и конусов — они во всяком случае не позже второй трети V века.

Второй областью, в которой мы встретим близкие аналогии стилю наших камней, являются персидские монеты времени Ахеменидов: здесь сходство выражается не только в отдельных мелких деталях, но и в целых фигурах и группах. Сравним, прежде всего, изображения всадников на монетах Евагора II Кипрского (на нашей таблице, № 16)<sup>2</sup> и на наших камнях: непропорциональная фигурка Евагора, с чрезмерно короткими, неловко очерченными ногами, несомненно, близка к фигурам наших персов; повторяется и характерный дугообразный изгиб руки; на рукаве — те же мелкие поперечные складки, как, например, на издаваемых камнях №№ 2 и 4. Характерен жест Евагора: копьё в поднятой правой руке, проходит слева от фигуры; жест этот, совершенно невозможный в действительности, повторяется на всех монетах Евагора II; и совершенно тот же жест мы встречаем на двух камнях нашей группы<sup>3</sup>. Близка и поза коня, у которого также подвизан хвост, хотя в общем конь изображен, несомненно, уже свободнее, чем на большинстве гемм нашей группы. На лицевой стороне монеты — царь (Артаксеркс III Ох), стреляющий из лука: точно так же, как у наших стрелков, обе руки и стрела вытянуты по одной прямой.

Сравним, далее, наш камень № 3 с финикийской монетой Стратона II, изображенной у нас под № 17<sup>4</sup>: сходство в трактовке коней несомненно — совершенно та же линия спины и наклоненной головы, так же веерообразно расходятся ноги.

Интересные аналогии выясняются также при сравнении типов оленей на наших камнях и на персидских монетах. Из двух камней с оленями, воспроизведенных на нашей таблице, № 10 трактован гораздо свободнее, чем

<sup>1</sup> Ср. Furtwängler, табл. I, 13; Delaporte, у. с., табл. XXVII, 393; табл. XXXVIII, 625, 639 и др.

<sup>2</sup> Babelon, *Les Perses Achéménides*, Paris, 1893, табл. XVII, 15, также 14 и 16.

<sup>3</sup> Furtwängler, табл. XI, 1. 4.

<sup>4</sup> Babelon, у. с., табл. XXX, 13, также 5. 6. 11, 12. 14. 15. 19.

№ 11: изыщнее изгиб шеи, очертания туловища, живее вся поза. № 11 я сопоставляю с кипрской монетой Ваалмелека II (на нашей табл. № 18)<sup>1</sup>: та же прямая, вертикально вверх вытянутая шея, тот же наклон головы; № 10 ближе к типу оленя на монете Мазея, воспроизведенной у нас под № 19<sup>2</sup>: здесь, безусловно, сходен изгиб шеи и очертания туловища. Интересно, что на первой из двух приведенных монет с оленями изображен также лишь один рог, на второй — уже два рядом.

Находит себе аналогии и камень с женщиной № 5: ее поза — с выдвинутой вперед грудью, слегка отставленной назад ногой и согнутой в локте рукой — очень близка к монетам Мавсола Карийского с типом *Ζεὺς Στρατιος*<sup>3</sup>: гиматий Зевса так же, образуя такие же складки, переброшен на согнутую руку, как и покрывало женщины.

Все приведенные аналогии создают определенную уверенность в общности стиля наших камней и во всяком случае некоторых персидских монет; при этом здесь уже нет впечатления двух удаленных друг от друга стадий развития одного и того же искусства — впечатления, которое мы вынесли при сравнении камней нашей группы с ранней персидской глиптикой: напротив, здесь трактовка фигур и композиция сцены настолько близки, что эти две группы не могут относиться к разным эпохам. Это создает возможность дать приблизительную датировку наших камней.

Первая из приведенных монет (№ 16) — кипрская монета Евагора II — датируется временем между 359 и 351 г.; монета Стратона II с колесницей (№ 17) — 346 — 338 г.; тип *Ζεὺς Στρατιος* встречается на монетах династов Карии Мавсола и Идриея — между 376 и 344 г.; близка к этим монетам хронологически и киликийская монета Мазея (№ 19) — 361 — 338 г. К более раннему времени относится кипрская монета Ваалмелека II (№ 18) с аналогичным изображением: годы правления этого царя — 425 — 400<sup>4</sup>. Таким образом, большинство монет с изображениями, близкими нашим камням, падает на вторую треть IV в.; исключение представляет лишь последняя монета. Вспомним, что эту монету мы сблизили с самыми грубыми и условными, очевидно, самыми ранними изображениями на камнях нашей группы; наоборот, все остальные оказываются близкими к наиболее тонким и совершенным по работе камням (скарабеоид с колесницей № 3; скарабеоид с персидской женщиной № 5); при этом в некоторых случаях мы наблюдали большую свободу в изображениях на монетах, чем на наших камнях, даже на лучших из них (конь на монете № 16; изображение двух рогов рядом у оленя на монете Мазея № 18).

В силу сказанного, время царствования Артаксеркса III Оха (359—338), к которому относится большинство приведенных монет, придется считать для камней нашей группы за *terminus ante quem*; большая часть этих камней должна быть отнесена к первой трети IV века, самые ранние ее экземпляры — еще к V веку, самые поздние — ко второй трети IV века.

<sup>1</sup> Babelon, у. с., табл. XVIII, 16, также 13. 14. 15. 17. 18. 22.

<sup>2</sup> Там же, табл. V, 4, также 1. 2. 3. 5.

<sup>3</sup> Там же, X, 4—17.

<sup>4</sup> К датировке перечисленных монет см. Babelon, у. с., стр. 91; 60—61; 28—29; 98—99.

Кроме ранней персидской глиптики и персидских монет второй половины V в. и первой половины IV в., есть еще ряд памятников, содержащих в стиле своих изображений близкие аналогии нашим камням. С большой осторожностью подхожу я к этому материалу, так как он сам еще нуждается в определении и датировке: это — некоторые из золотых и серебряных вещей, найденных на Оксесе, теперешней Аму-Дарье. Я обращаю внимание, прежде всего, на серебряный диск с изображением охоты<sup>1</sup>. Три охотника на этом диске, в сущности, те же всадники с наших скарабеоидов, только больших размеров: очень близки к нашим человеческие фигуры как по общей их трактовке, так и по воспроизведению отдельных деталей; кони повторяют тот же тип, что и на наших камнях, — также и этот художник не умеет передать быстрое движение. Сходное впечатление мы вынесем и из сравнения изображений на наших камнях с картиной львиной охоты на золотых ножнах<sup>2</sup>; в costume людей, впрочем, есть известные черты отличия (головной убор), также и в типе коня (длинный, неподвязанный хвост). Золотые пластинки с изображениями персов и персиянок<sup>3</sup> воспроизводят известные нам по нашим камням типы, как мужские, так и женские; в неподвижности позы, в прямолинейных очертаниях фигур мы найдем черты, сближающие стилистически эти изображения с нашими. Волосы перса на пластинке 48 (табл. XIII), выступающие из под шапки спереди и сзади и состоящие все из маленьких круглых выпуклостей напоминают нам о трех кружках над лбом у перса и персиянки на издаваемых скарабеоидах 4 и 5.

Итак, рассмотрение наших камней с точки зрения их стиля и те сопоставления, которые мы могли при этом сделать, приводят нас к выводу, диаметрально противоположному взгляду Furtwängler'a: стиль так называемых греко-персидских резных камней определенно отличается от стиля произведений современного им греческого искусства, в частности — современных им греческих резных камней, вследствие чего они никак не могут считаться частью греческой глиптики; наоборот, в их стиле обнаруживаются черты свойственные и более древним персидским камням, и другим памятникам ахеменидской Персии: все это — безусловно один художественный круг.

Признавая персидские цилиндры и конусы с одной стороны, и наши камни — с другой, двумя далеко отстоящими друг от друга моментами развития общей персидской глиптики, мы отметили и существование черт различия между теми и другими, вследствие которых впечатление от этих двух групп, при поверхностном ознакомлении с ними, оказывается совершенно несходным. Эти черты различия касаются формы камней, композиции изображаемых сцен, сюжетов; они, главным образом, и заставили Furtwängler'a придти к выводу о греческой работе изучаемых нами камней.

Новая форма скарабеоида действительно должна быть приписана влиянию Греции, где она существовала задолго до того, как проникла в персидскую глиптику. Но характерно, что большинство наших скарабеоидов определенно отличается от греческих: они больше, шире, верхняя сторона их очень выпуклая, боковая грань узкая и направлена почти у всех косо, расширяя камень кверху; греческие скарабеоиды эпохи свободного стиля

<sup>1</sup> Dalton, у. с., табл. IX.

<sup>2</sup> У. с., табл. VIII.

<sup>3</sup> У. с., табл. XIII и XIV.

обыкновенно меньше и уже, верхняя их сторона слабо выпукла, боковая грань шире и почти всегда направлена вертикально. Таким образом, из формы, заимствованной у Греции, в Персии выработалась местная разновидность. Греческому влиянию следует, вероятно, приписать и свободную композицию сцен. Что касается сюжетов, то можно тоже предположить греческое влияние в окончательном вытеснении изображений религиозно-символических, с постоянной фигурой персидского царя, чисто реалистическими сценами из жизни простых людей. Таким образом, наша группа, несомненно принадлежащая к области персидского искусства, носит в то же время некоторые черты греческого влияния.

По вопросу о сюжетах, впрочем, я спешу отметить, что и более древней персидской глиптике были свойственны изображения некоторых сцен из жизни простых людей, особенно изображения охоты: мы находим ряд цилиндров с такого рода сюжетами, при чем относятся они к самому различному времени. Один из них, изданный у Weber'a<sup>1</sup>, безусловно много древнее наших скарабеоидов; но в фигуре перса на коне, в позе коня — элементы, близкие нашим камням; это — как бы прототип наших изображений, позже развивавшихся в сторону свободы и реализма. Связан с древними изображениями и другой цилиндр с аналогичной сценой, изданный там же<sup>2</sup>: в позе оленя, стоящего перед всадником на задних ногах, с согнутыми передними, элементы, свойственные обычной в древней глиптике сцене единоборства героя со зверем. Гораздо свободнее трактовка, приближающаяся к нашим скарабеоидам и местами даже превосходящая их, третьего из воспроизведенных на той же таблице Weber'a цилиндров<sup>3</sup>, также двух цилиндров с аналогичными изображениями, изданных у Delaporte'a<sup>4</sup>. Как камни типа нашего сардера с грифоном создавали возможность перекинуть мост от древней глиптики к нашим камням, представляя собою экземпляры новой формы, но с изображениями старого типа, так и эти цилиндры играют аналогичную роль, но в другом отношении — они представляют собою экземпляры древней формы, но с сюжетами, свойственными нашей группе.

Более точное определение и датировка указанных цилиндров, также и других персидских камней, может помочь лучше выяснить весь характер развития персидской глиптики; но это — уже новая тема, разработка которой не входит в задачи настоящего исследования. Моя цель — с одной стороны показать, что наша группа резных камней не может считаться частью греческой глиптики, с другой — установить ее близкую связь с ранней персидской глиптикой и вообще с персидским искусством. Определение отдельных экземпляров персидской глиптики — дело будущего.

Т. Книпович.

<sup>1</sup> *Altorientalische Siegelbilder*, стр. 104, 524.

<sup>2</sup> *V. c.*, стр. 104, 522.

<sup>3</sup> *V. c.*, стр. 104, 521.

<sup>4</sup> *Delaporte, Catalogue des cylindres orientaux, Alb., pl. XXVIII, 404 и 405.*



## КИЗИКИНЫ КОЛЛЕКЦИИ С. Г. СТРОГАНОВА.

Закрывающиеся в поступившей в Эрмитаж коллекции гр. С. Г. Строганова три кизикских электровых статера существенно дополняют материал эрмитажного собрания, по этому отделу. Даю их описание:

1) Лиц. стор. Обнаженная мужская фигура (Тарант?) верхом на дельфине, влево, правой рукой держит за хвост тунца, левая с раскрытыми пальцами отставлена назад, внизу тунец влево.

Обор. стор. Вдавленный квадрат, поделенный на четыре малых квадрата, расположенных на подобие крыльев ветряной мельницы, поверхность квадратиков шереховатая.

Статер. ЕЛ. разм. 19 — 22 мм., в. 16,02 гр.

Статеры так же, как и гекты с этим типом, известны в ряде экземпляров в разных коллекциях<sup>1</sup>. Настоящий экземпляр не блестящей сохранности: не полностью вышли и частью стерлись голова и правая рука мужской фигуры. Штемпель одинаков с парижским экземпляром, воспроизведенным у Бабелона и у Фритце.

2) Лиц. стор. Бык с человеческой головой, стоящий на тунце, влево; лицо впрямь.

Обор. стор. Такой же вдавленный квадрат, отчетливые следы двойного удара.

Статер. ЕЛ. разм. 16 — 20 мм., в. 16,03 гр. (см. изобр. выше).

Судя по тому, что Гринвелем упоминается лишь один экземпляр статера этого типа, принадлежащий Афинскому Музею, и тот же экземпляр воспроизводится и у Фритце, и у Бабелона, можно думать, что строгановский экземпляр является вторым представителем этого типа. Впрочем, известны еще гекты и гемигекты с этим типом<sup>2</sup>. На настоящем экземпляре фигура быка вышла полнее и лучше, чем на афинском, но к сожалению стерлось лицо, там отчетливо видное. Штемпеля обеих монет разные.

<sup>1</sup> Greenwell, The Electrum coinage of Cyzicus, Num. Chr. 1887, № 9; тб. I, 9; Fritze, Die Elektronprägung von Kyzicos, Nomisma, VII, № 110, тб. III, 29; Babelon, Traité des monnaies grecques et romaines, 2-е р., t. II, № 2688 сл., тб. CLXXV, 12; K. Regling, Sammlung Warren, Berl. 1906, тб. XXXIII, 1430.

<sup>2</sup> Greenwell, о. l., № 50, тб. II, 29, 30; Fritze, о. l., № 125, тб. IV, 10; Babelon, о. l., №№ 2717 — 2719, тб. CLXXV, 42 — 44.

3) Лиц. стор. Ника, упершаяся левым коленом в круп повергнутого на землю барана, левой рукой придерживает за рога его откинутую голову, правой заносит нож над грудью жертвы; левая передняя нога барана подогнута, правая упирается копытом в землю; Ника одета в хитон и гиматий, который спускается со спины и закрывает ее ноги, изгибаясь сзади в глубокую складку; волосы Ники связаны вместе, образуя на макушке густой пучок; вся группа помещена на тунце влево.

Обор. стор. Такой же вдавленный квадрат, но поверхность малых квадратинов изрыта частыми и довольно глубокими ямками.

Статер. EL., разм. 17 — 21 мм., в. 15,97 гр. (см. изобр.).



Этот тип кизикина, насколько мне известно, не издан; по крайней мере в специальной литературе по этой группе греческих монет ни статер, ни фракции его с подобным типом не зарегистрированы. Уже одно это обстоятельство оправдывает намерение подробнее остановиться на нем и попытаться определить его место в богатой электровой чеканке Кизика.

Кажущееся на первый взгляд совершенное единообразие фактуры, неизменность веса и полное отсутствие надписей, не позволяющее прибегнуть к помощи палеографического критерия, стояли вплоть до последнего времени непреодолимым препятствием на пути к хронологической классификации кизикинов. Ш. Ленорман<sup>1</sup> пробовал в дополнение к стилистическим соображениям расставить хронологические вехи, связывая типы отдельных экземпляров с определенными историческими событиями, как напр., изображения сидящей Элевферии или Ники, с победами Тимофея и Александра Великого. Попытки обоих Сиксов<sup>2</sup>, распространивших этот прием толкования и на кизикины с портретами, показали шаткость и произвольность его, особенно в связи с недостаточной нашей осведомленностью о фактической городской истории Кизика. Фритце справедливо отверг этот метод<sup>3</sup>. Гораздо более верным и прочным руководством служит эволюция стиля кизикинов. Но стиль в свою очередь представляет слишком расплывчатый критерий. Это признает Бабелон<sup>4</sup>, сознательно отказываясь от хронологической группировки кизикинов. Неоценимая заслуга работы Фритце в том, что он обратил серьезное внимание на отмеченную еще Wroth'ом<sup>5</sup> важную роль для хро-

<sup>1</sup> Essai sur les statères de Cyzique, Rev. Num., 1856, стр. 7 сл.

<sup>2</sup> Num. Chron. 1898; Athen. Mittheil. 1912.

<sup>3</sup> О. I. стр. 32, 33.

<sup>4</sup> О. I., т. I, ст. 151; т. II, ст. 1392.

<sup>5</sup> Catal. of coins Brit. Mus. Mysia, стр. XVII.

нологии кизикинов характера «*quadratum incusum*» их оборотной стороны и, проверив стилистическую группировку данными анализа техники, положил прочное основание для разбивки кизикинов на четыре основных хронологических группы. Наш статер имеет на оборотной стороне обычный для кизикинов вдавленный квадрат, отчетливо разбитый на четыре малых квадрата, поверхность которых изрыта часто сидящими ямками. Такая крупно-зернистая поверхность (*grobe Kögnung*) служит характерным отличительным признаком четвертой, последней группы классификации Фритце, хронологическими пределами которой он считает 410 г. и 30-ые годы IV в., т. е. время появления статеров Александра Великого, окончательно вытеснивших кизикины из обращения. Типологический состав этой группы довольно разнообразен: отдавая почетное место отдельным головам божеств и допуская даже портреты современников, она в большом количестве включает в себе человеческие фигуры и целые группы. Отдельные фигуры животных, столь излюбленные во второй группе и встречающиеся еще в третьей, в ней почти совершенно отсутствуют. Таким образом наш статер совершенно естественно входит и в типологический репертуар четвертой группы. Стил ь изображения на этом кизикине также указывает на самый конец V или начало IV вв. Такие черты, как поворот тела, в полном соответствии с требованиями свободного рельефного стиля позволяющий ясно видеть правое плечо и складки на груди, одежда — легкий хитон с напуском у пояса, комбинирующийся с более тяжелым гиматием, выходящим из-за спины и образующим глубокие складки на ногах, свободно-непринужденная поза богини, легко и живо настигающей свою жертву, — теснейшим образом связывают его с рельефами балюстрады храма Бескрылой Ники. Несколько отлична прическа, на ней стоит остановиться. В одежде и убранстве волос изображения Ники отражают моды, господствующие среди греческих женщин и девушек<sup>1</sup>. Из жизненного обихода, надо думать, взята и прическа богини на нашем кизикине: волосы не связаны в узел, а лишь перетянуты на макушке лентой, образуя поверх перевязи густой пучок задорно развевающихся прядей. Аналогии дают лампсакский статер<sup>2</sup> и серебряные монеты Сиракуз<sup>3</sup> и Терины<sup>4</sup>. Отличие от указанных примеров наш статер представляет лишь в том, что обычно ось этого пучка составляет продолжение линии, идущей к макушке от подбородка через ухо, в нашем же случае он образует с этой прямой тупой угол, составляя скорее продолжение линии затылка. Но и для этого отклонения совершенную аналогию мы можем подыскать среди монет Терины<sup>5</sup>, чеканку которых Реглинг относит к 420—400 гг.

<sup>1</sup> Ср. P. Knapp, *Nike in der Vasenmalerei*, Tübing. 1876, стр. 93.

<sup>2</sup> Babelon, о. l., тб. CLXXI, 1; B. V. Head, *Historia Numorum*, стр. 529, p. 278.

<sup>3</sup> B. Head, *On the coins of Syracuse*, Num. Chr., 1874, тб. V, 5; Du Chastel de la Howardries, *Syracuse*, Lond. 1898, тб. IV, 45, 46; тб. VII, 91, 92; L. Tudeer, *ZN*, 1913, XXX, тб. III, 38—40; Cat. Br. Mus. Sicily, стр. 159. Ср. также лесбосскую ректу — Babelon, о. l., тб. CLXI, 4.

<sup>4</sup> K. Regling, *Terina* (66 *Winckelmannsprog.*, Berl. 1906), тб. I, R—U, V—Z, AA, JJ; тб. II, оо сл.; тб. III, фф сл.

<sup>5</sup> O. l., тб. I, V, Z; текст, стр. 17 сл.

Изображение нашего кизикина не одиноко в нумизматике М. Азии. Точно такая же группа Ники, закалывающей барана, имеется на лицевой стороне золотых статеров близких к Кизику городов Абидоса и Лампсака. Лампсак находился в той же Мизии, Абидос — в соседней Троаде.

Абидосский статер из коллекции d'Hermand в Париже впервые описан Сестини<sup>1</sup>. Экземпляр, принадлежащий Британскому Музею описан Wroth'ом<sup>2</sup>. Установить тождественность обоих экземпляров мне не представилось возможности, однако в настоящее время, повидимому, экземпляр Британского Музея является уником. Такой же уник, очевидно, представляет и статер Лампсака из коллекции Вебера, впервые опубликованный Гринвелем<sup>3</sup>.

Сравнивая кизикин (рис. 3 на стр. 65) с репродукциями обоих статеров, мы едва ли будем пристрастны, если по полноте сохранности фигуры и тонкости выполнения отдадим ему первое место. Воспроизведенный мотив трактован во всех трех случаях в общем одинаково со значительными, впрочем, различиями в деталях.

Лампсакский статер (рис. 4) совпадает с кизикином в мотиве ног, плаща, спадающего со спины на колени, жесте левой руки, придерживающей голову барана за рога; но шея барана не так сильно откинута назад, занесенная правая рука с кинжалом опущена ниже (нож, как будто, уже вонзился в грудь жертвы); главным же отличием является отсутствие на Нике хитона — красиво изогнутая линия обнаженной спины прекрасно повторяет круглый край монетного поля; прическа богини не имеет пучка волос на макушке: волосы завязаны в обычный узел.

Абидосский статер (рис. 2), напротив, в большей мере совпадая в мотиве одежды — прическа та же, что и на лампсакском — обнаруживает отклонение в жесте левой руки Ники, которая держит сильно откинутую голову барана, обхватив ее за морду<sup>4</sup>; правая рука также занесена значительно выше и держит нож в вертикальном положении; кроме того фигура Ники дана в более полном профиле, чем на кизикине, и наклон ее гораздо меньше. В последнем отношении так же, как и в жесте обеих рук, абидосский статер находит более близкую аналогию в кизикине (рис. 1) с изображением Кабира, закалывающего барана<sup>5</sup>.

Суммируя сравнение всех трех изображений, мы должны констатировать, что ни одно из них не копирует механически со всею точностью другого. Лампсакский статер выделяется из всего ряда в такой важной детали, как обнаженный торс Ники и при этом обнаруживает явную тенденцию

<sup>1</sup> Sestini, *Descrizione degli stateri antichi*, Firenze, 1817, p. 60.

<sup>2</sup> *Cat. Br. Mus. Troas etc.*, стр. 2, № 9; тб. I, 7; ср. *Babelon*, o. l. II, ст. 1326, № 2448, тб. CLXVIII, 1. В. V. Head, *Br. Mus. A guide to the coins of the Ancients*, тб. XVIII, 14.

<sup>3</sup> On some rare greek coins. *Num. Chr.* 1885, стр. 10; ср. *Agnes Baldwin*, *Journ. Intern. d'arch. num.*, V, 1902, стр. 10; тб. I, 9; *Babelon*, o. l. II, ст. 1369, № 2534, тб. CLXX, 33; В. V. Head, *Hist. Num.*, стр. 529, p. 276. Ныне этот статер приобретен Британским Музеем — ср. *G. F. Hill*, *Num. Chron.*, 1920, 111, тб. XIV, 4.

<sup>4</sup> Описание Бабелона, o. l., т. II, ст. 1326, представляет несомненный недосмотр, так как вышеописанный жест утверждается как фототипическими изображениями, так и описанием в каталоге Бр. Муз.

<sup>5</sup> *Fritze*, тб. V, 4; *Babelon*, тб. CLXXIV, 21, 22.

к декоративной модификации мотива в целях приспособления его к круглой форме поля лицевой стороны. Кизикин, напротив, по мотиву одежды теснее связывается с абидосским статером. С другой стороны естественность и непринужденность, с которой в обоих случаях трактуется мотив заклания, объединяет кизикин с лампсакским статером, в отличие от запечатленного медлительным и жестоким методизмом абидосского статера.

В связи с этим интересно коснуться вопроса о монетных типах общих этим трем городам. Число совпадений между Кизиком и Лампсаком довольно значительно: 1) маленький Геракл, удушающий змей, 2) Нереида (Фетида?) со щитом на дельфине, 3) полуфигура Геи, 4) голова Гермеса, 5) голова Зевса Аммона, 6) голова Кабира<sup>1</sup>. Бабелон указывает<sup>2</sup> еще на головы Афины (в  $\frac{3}{4}$ ) и Актеона, но в обоих этих случаях сходство не идет дальше общности мотива при значительных различиях в его трактовке<sup>3</sup>. Впрочем и в вышеперечисленных парах монет мы всегда почти можем найти какую-нибудь деталь, отличающую кизикский вариант аналогичного типа от лампсакского. Уже это одно не позволяет сделать вывод о непосредственном заимствовании типа одним городом у другого и скорее наводит на мысль, что в данном случае они лишь черпают из одного источника. Помимо того такие совпадения между Лампсаком и Кизиком и не могут возбуждать удивления в виду одинакового чрезвычайного разнообразия их типологии. Как в Кизике единственной постоянной городской эмблемой на его электроновых монетах служит лишь сведенный на роль добавочного символа туец, предоставляющий главную часть поля постоянно меняющемуся изображению, так и в золотой чеканке Лампсака городское *παράσημον* (кстати сказать, эпиграфически засвидетельствованное в этой роли<sup>4</sup>) — протомы пегасы изгнано на реверс, вся же лицевая сторона предоставлена сменяющемуся типу. Весьма заманчиво признать эти беспрерывно варьирующиеся типы эмблемами периодически сменяющихся магистратов. Такого взгляда и придерживается большинство нумизматов<sup>5</sup>. Однако Фритце, ранее, видимо, также присоединявшийся к этому взгляду<sup>6</sup>, в своей работе о кизикинах<sup>7</sup> считает подобный вывод недостаточно

<sup>1</sup> Ср. Fritze V, 8 — Babelon CLXX, 28; Fr. V, 7; B. CLXXV, 21 — B. CLXX, 30, Fr. VI, 19; B. CLXXV, 5 — B. CLXX, 32; Fr. VI, 1; B. CLXXIII, 6 — B. CLXXI, 13; Fr. V, 31; B. CLXXIII, 32 — B. CLXXI, 5; Fr. VI, 2; B. CLXXIII, 24 — B. CLXXI, 17. Почти все эти сходные изображения сопоставлены в недавно вышедшем и ставшем мне известным уже после окончания статьи чрезвычайно обстоятельном исследовании A. Baldwin, Lampsakos, the gold staters — Amer. Journ. of Numism. v. LIII, 3-é p., 1924, 44 сл., типы №№ 1, 5, 13, 25 и 39; тб. IV, 15 сл. и 25 сл.

<sup>2</sup> O. I. II, ст. 1311, пр. 2, ст. 1377—78, пр. 3.

<sup>3</sup> По этой же причине не могу признать скопированными одна с другой головы Геры на лампсакском и кизикском статерах, как то полагает Baldwin, o. l., 48, № 28; тб. IV, 31, 32.

<sup>4</sup> P. Perdrizet, *Παράσημα* de villes sur des stèles de proxenie. Bull. Corr. Hell. t. XX, 1896, стр. 549 сл.

<sup>5</sup> G. F. Hill, Handbook of greek and roman coins., стр. 179. E. Babelon, o. l., 2 partie, т. I, ст. 150; т. II, ст. 1392. B. V. Head. Hist. Num., стр. LVIII. G. Macdonald. Coin types, Glasgow, 1905, стр. 41.

<sup>6</sup> Birytis und die Kabiren auf Münzen, ZN., XXIV, 1904, стр. 116.

<sup>7</sup> Nomisma, o. l., стр. 33.

осторожным. Скептицизм его едва ли основателен в этом случае: как раз те факты, которые он считает трудно объяснимыми при этом условии, именно — наличие в числе этих типов изображений статуй и повторений иногородних типов — могут быть наблюдаемы среди уже несомненных магистратских символов более позднего времени на афинских тетрадрахмах так называемого нового стиля, позволяя допустить преемственную связь последних с изображениями кизикинов<sup>1</sup>. Во всяком случае, какого бы взгляда ни держаться в этом вопросе, нельзя не признать того, что чрезвычайное разнообразие и неустойчивость типологии элевтерских и золотых монет Кизика, Фокеи, Митилены и Лампсака вынуждает, выделив типы этих монет из числа других более устойчивых и постоянных городских типов, назвать их в отличие от этих последних эпизодическими и применять к их объяснению и интерпретации какие-то иные методы.

Сикс<sup>2</sup>, Wroth<sup>3</sup> и Бабелон<sup>4</sup> единогласно возводят начало золотой чеканки Лампсака ко времени около 394 г., основываясь на том, что наиболее архаичные по внешнему виду золотые монеты этого города имеют типом лицевой стороны младенца Геракла, удушающего змей — общую эмблему городов, вошедших в составившийся в этом году антиспартанский союз. Другое мнение, к которому по серьезным основаниям примкнул и автор новейшей монографии о лампсакской чеканке — А. Baldwin<sup>5</sup> — предпочитает относить возникновение этой союзной чеканки к 387 г. Не буду останавливаться на этом сложном вопросе, так как незначительная разница между обоими датами не играет для моих целей существенной роли. Лампсакский статер с Никой приходится отодвинуть от начальной даты вниз, но никак не более, чем на одно десятилетие, так как, хотя протом пегаса на его реверсе обращена уже вправо и в своем стиле представляет значительный шаг вперед по сравнению с первыми образцами, но все же еще вписывается в отчетливо видный вдавленный квадрат. Одинаковый эпизодический характер обоих типов, как уже говорилось, не позволяет решительно поставить вопрос о заимствовании Лампсаком у Кизика или обратно, но все же можно говорить о хронологическом соотношении обоих изображений, как стадий в развитии одного и того же мотива. Нет сомнения, что в этом смысле лампсакский статер представляет более позднюю стадию. За это говорит обнаженный торс Ники, деталь, которую он разделяет с другим, более поздним, лампсакским же статуем с изображением Ники, воздвигающей трофей<sup>6</sup>, и целым рядом эллинистических гемм, воспроизводящих близкий мотив Ники, закалывающей быка<sup>7</sup>. С последней группой памятников объединяет его и стремление декоративно приспособить мотив к круглому полю.

Иначе складывается соотношение нашего кизикина с абидосским

<sup>1</sup> G. Macdonald, *o. l.*, l. 1. и стр. 55 сл.

<sup>2</sup> Num. Chr. 1888, ст. 111.

<sup>3</sup> Cat. Br. Mus. Mysia, ст. XX.

<sup>4</sup> *O. l.*, т. II, ст. 1378.

<sup>5</sup> Ср. *o. l.* 39 и приведенную там литературу; *idem*, ZN., 1915.

<sup>6</sup> Babelon, *o. l.*, тб. CLXXI, 1.

<sup>7</sup> Journ. Hell. Stud., VII, 1886, тб. E.

статером. Чеканка Абидоса не отличается в V и IV вв. таким обилием типов, какое наблюдается в Лампсаке и Кизике. Серебряные монеты V в. устойчиво помещают на лицевой стороне фигуру сидящего орла, на оборотной — горгоней. Первый тип, очевидно, играет роль главного городского *παράσημον*, так как он и в течение всего IV в. продолжает неизменно сохранять свое место в чеканке Абидоса, лишь переходя на оборотную сторону и уступая лицевую в согласии с огромным большинством одновременных греческих монет профильной голове божества — Аполлона. Золотая чеканка Абидоса представлена очень бедно по сравнению с Лампсаком. Рядом с разбираемым статером с Никой известен еще всего лишь один тип<sup>1</sup>. Обратная сторона его так же, как и в экземпляре с Никой, занята городским *παράσημον* — фигурой орла, лицевая же сторона представляет весьма изящно исполненную группу Артемиды, сидящей на спине оленя. Wroth<sup>2</sup>, а вслед за ним и Бабелон<sup>3</sup> относят золотую чеканку Абидоса к промежутку времени 411 — 387 г. — периоду наибольшего процветания города под главенством спартанского гармоста. Однако сравнение обоих статеров обнаруживает между ними такое резкое различие в стиле и фактуре (ср. особенно линейный ободок на втором экземпляре), что позволяет принять подобную датировку лишь при условии соответственного отодвигания каждого из них к крайним границам этого периода. По этой же причине, несмотря на некоторые аналогии с чеканкой Лампсака (переход городского *παράσημον* во вдавненный квадрат реверса), едва ли основательно допустить, что эти два статера являются лишь жалкими остатками случайно не сохранившейся до нас столь же богатой золотой чеканки Абидоса и признать их типы в такой же мере эпизодическими.



Сравнивая все три типа Ники, нельзя не согласиться, что абидосский статер наиболее архаичен по стилю, что позволяет хронологически поставить его во главе обоих других. Вышеприведенными соображениями кроме того не исключается даже и возможность прямого заимствования Кизиком этого типа у Абидоса. В пользу этого говорило бы то, что абидосский тип горго-нея в точности воспроизводится на кизикинах<sup>4</sup>. С гораздо меньшей уверенностью, в виду обычности и большой распространенности мотива, можно

<sup>1</sup> Babelon, o. l., тб. CLXVIII, 2; Babelon, Inventaire de la coll. Waddington, Paris, 1897, стр. 57, 4028, тб. I, 14; Loebbecke, Münzfund von Avola, ZN, тб. VI, 2.

<sup>2</sup> Cat. Br. Mus. Troas etc. стр. XL.

<sup>3</sup> O. l., II, ст. 1327 — 28.

<sup>4</sup> Ср. Babelon, o. l., тб. CLXVII, 30 сл.; Fritze, тб. IV, 15.

было бы сказать то же о типе орла, также повторяющемся на кизикинах<sup>1</sup>. Но, если мы и допустим, что мотив кизикина внушен абидосским статером, то все же необходимо признать, что последний в свою очередь многим обязан другому кизикину, с изображением Кабира, закалывающего барана. На обоих изображениях жертвоприносящий — в одном случае Кабир, в другом Ника — всем телом навалился на барана, придавив его к земле, и высоко заносит нож, готовясь верным ударом поразить жертву; оба изображения тесно связывает оттенок, если так позволено будет выразиться, уравновешенного ритуального методизма. Кизикин с Кабиром принадлежит к третьей группе классификации Фритце, помещаемой им между 475 и 410 гг. Что в пределах этой группы он относится скорее к концу ее, чем к началу, позволяют заключить групповой характер сюжета, свободное помещение группы в принявшем форму овала поле, пирамидальное ее построение и тесная, органическая связь с тунцом, использованным, как основание для пирамиды — черты, в обилии наблюдаемые среди кизикинов следующей четвертой группы. Появление его в свет, в силу этого, мы можем допустить в двадцатых или десятых годах V в. Из выше изложенного вытекают, как вероятные даты: для абидосского статера — последнее десятилетие V в., для лампсакского — второе десятилетие IV в. Интересующий нас кизикин с Никой, представляя промежуточную между обоими последними монетами стадию развития мотива, с наибольшей вероятностью, таким образом, может быть помещен в первое десятилетие IV в.<sup>2</sup>

В просмотренном ряду монет мы наблюдаем последовательную эволюцию мотива, возникшего несомненно в культовой обстановке, в сторону превращения его в живую праздничную сценку с наилучшим использованием всех его декоративных возможностей. Очень распространенным является взгляд, что интересующие нас изображения на монетах восходят к типу *Nixn βοῦδντοῦσα* со случайной заменой быка бараном<sup>3</sup>. Однако привлекаемые в этой связи памятники прикладного искусства, вазы, геммы и др. не дают в своих изображениях решительных аналогий нашим. Они или воспроизводят стадию еще не закончившейся борьбы жертвоприносящего в различных

<sup>1</sup> Ср. Babelon, тб. CLXVIII, 1 — 26; Fritze, тб. VI, 35.

<sup>2</sup> Уже после окончания этой статьи мне удалось ознакомиться с книгой P. Gardner, A history of ancient coinage 700 — 300 B. C., Oxf. 1918. В ней (стр. 331 сл.) автор развивает мысль, что второй выпуск золотой монеты в Афинах, который он относит ко времени около 394 г. (стр. 293), послужил сигналом к аналогичным выпускам по всему греческому миру и пытается в силу этого подчинить указанной дате золотые монеты всех других греческих городов. Дата лампсакских статеров, правда, не терпит у него изменений, статеров же Абидоса и других городов он касается мимоходом, не опровергая в отдельности дававшихся им датировок. Надо, однако, заметить, что эта попытка, преувеличивающая, отчасти в противоречии с ранее высказанными соображениями самого же автора, роль Афин в IV в. и вообще в деле золотой чеканки, является одним из наиболее уязвимых пунктов его интересной книги; она уже встретила возражения со стороны М. И. Ростовцева (Iranians and Greeks in South Russia, Oxf. 1922, стр. 229, пр. 12 к IV гл.).

<sup>3</sup> H. Bulle в Roscher's Lexicon, s. v. Nike, ст. 346. Knapp, o. l., стр. 93. C. Smith, Nike sacrificing a bull. Journ. Hell. St. VII, 1886; Babelon, o. l., II, ст. 1328, Wroth, Cat. Br. Mus. Troas etc., стр. XL; ibid. Mysia, стр. XXVIII. A. Baldwin, o. l., 46, № 7.

положениях с животным<sup>1</sup>, или изображают первого коленопреклоненным рядом с жертвой или сидящим на ней, нередко в мечтательной позе, так что только меч в руке позволяет догадываться о предстоящем заклянии<sup>2</sup>.

Фритце<sup>3</sup>, вероятно, прав, что последнее видоизменение мотива продиктовано декоративными заданиями, в большей мере подобающими предметам художественной индустрии, чем монетам<sup>4</sup>. Но даже и наиболее близкие в композиционном отношении к нашим изображениям памятники<sup>5</sup>, где Ника так же наступает коленом на круп повергнутой жертвы, именно в жесте еще опущенной правой руки с мечем, далеки от того оттенка действенности, которым запечатлены наши монеты. Между тем взятые вместе все четыре монеты так близко сходятся между собой по мотиву и образуют территориально и хронологически такую тесную группу, что представляется совсем неправдоподобным видеть в них лишь ряд случайно сохранившихся отклонений от основного мотива Ники, закалывающей быка. Это чувствует уже Смит, делая для монетных типов оговорку и допуская их независимое происхождение от одного общего с балюстрадай храма Ники более раннего прототипа<sup>6</sup>, хотя он мог иметь дело лишь с двумя звеньями из рассмотренной нами серии — абидосским и лампсакским статерами. Фритце<sup>7</sup> сделал попытку объяснить эти монетные изображения, как точное воспроизведение ритуала закляния жертвы хтоническим богам, подчеркивая особенно не случайную роль барана. Попытка Фритце нашла решительные и веские возражения со стороны Штенгеля<sup>8</sup>. Не считая себя компетентным, чтобы высказаться в пользу той или другой стороны, замечу только, что и Штенгель не отказывается признать в кизикине с Кабиром и абидосском статере наиболее близкое воспроизведение способа закляния небольшого животного<sup>9</sup>. Прав, вероятно, Фритце и в той мере, в какой он связывает все эти монетные изображения с местными культовыми традициями. Добавлю еще, что мысль его о широком распространении культа Кабиров еще в V в. по всему юго-восточному и южному побережью Мраморного и Черного морей<sup>10</sup>, при чем видное место в этом ряду городов отдается Кизику, нашла себе подтверждение в статере

<sup>1</sup> C. Smith, o. l., тб. E, 1, 2; Furtwängler, Ant. Gemmen, тб. LXIV, 66; Bull. Archeol. Napol. VI, 1848, тб. II, 3, 4.

<sup>2</sup> C. Smith, тб. E, 3, 5, 6, 7; Gerhard, Apul. Vasenbild., тб. A, 6, ср. Monum. Piot, т. V, тб. III и IV.

<sup>3</sup> Zum griechischen Opferritual, Arch. Jahrb. XVII, 1903, стр. 63, пр. 20.

<sup>4</sup> Что декоративный момент не чужд совершенно и монете, см. G. Macdonald, o. l., стр. 72 сл. Замечу, впрочем, что по крайней мере до IV в. его влияние в этой области ограничивается лишь выбором сюжета, не распространяясь на его трактовку.

<sup>5</sup> Ср. Мюнхенский рельеф — Studniczka, Die Siegesgöttin, тб. X, 52; группа Брит. Муз. — Springer-Michaelis, I, p. 552. Сюда же принадлежит золотое кольцо Эрмитажа — Ника с ланью — Furtwängler, o. l., тб. X, 46. Древн. Босф. Киммер. тб. XVIII, 7.

<sup>6</sup> C. Smith, o. l., стр. 283.

<sup>7</sup> Arch. Jahrb. XVII, 1903, стр. 63 сл.

<sup>8</sup> Arch. Jahrb. XVII, 1903, стр. 113 сл. и idem, Opferbräuche d. Griechen, Berl. — Leipz. 1910, стр. 113 сл.

<sup>9</sup> Opferbräuche, стр. 119.

<sup>10</sup> Z. f. Num. XXIV, стр. 123.

коллекции Джемсона, с безбородой головой, в пилосе<sup>1</sup>, позволившем ему в монографии о кизикинах<sup>2</sup> уже без всякого колебания квалифицировать и известную бородатую голову, не как Одиссея, а как Кабира.

В заключение позволю себе так формулировать роль строгановского экземпляра, замыкающего новое звено в рассмотренной серии. Будучи вместе с лампсакским статером представителем позднейшей стадии в эволюции мотива, он обнаруживает явные признаки стилистической близости к балюстраде храма Ники и, может быть, служит одним из первых образцов созданных под ее влиянием предметов прикладного искусства. С другой стороны его тесная связь с современными, а вернее даже, предшествующими возникновению храма Ники абидосским статером и кизикином с Кабиром позволяет настаивать, что другая нить возводит происхождение мотива заклания барана к какому то более раннему памятнику, связанному с местной культовой традицией северо-западной Малой Азии.

Вместе с описанными тремя статерами в собрании Строганова находилась еще следующая, близкая по форме и стилю к кизикинам монета:

Лиц. ст. Бык с толстой шеей, короткими прямыми рогами, подвернутым хвостом и подогнутыми передними и задними ногами, влево; под ним прямая черта.

Обор. ст. Вдавленный квадрат с отлогими, чуть закругляющимися в своем наружном контуре стенками, разделенный пересекающимися прямыми на четыре малых квадратика с неровными шероховатыми поверхностями.

А/, разм. 14 — 18 мм., в. 10,22 гр. (см. изобр.).



К кизикинам не позволяет отнести эту монету состав металла—червонное золото, малый вес и отсутствие тунца внизу, место которого заступает отчетливо проведенная прямая черта. Вес монеты не согласующийся ни с одной из малоазийских систем электровой и золотой чеканки, мог бы близко подойти лишь к тяжелым золотым кресеидам<sup>3</sup>, к которым она как с формальной, так и с типологической стороны не может иметь отношения. Не в пользу монеты говорит и анализ *quadratum incusum* ее оборотной стороны. Такой характер реверса с независимо от малых квадратиков очерченными отлогими и слегка закругляющимися на углах сторонами большого квадрата и с малыми квадратиками, лежащими почти в одной плоскости и разделяющимися только выступающими ребрами, далеко к тому же не достигающими до основной поверхности монеты, встречается в серебряной

<sup>1</sup> Collection Jameson, Paris, 1913, № 1842, тб. ХСVII; ср. Fritze, о. 1. тб. IV, 25.

<sup>2</sup> О. 1., стр. 14, № 190.

<sup>3</sup> Babelon, о. 1. I, ст. 231 — 232.

чеканке Калхедона и притом в относящийся уже к IV в. третий период ее<sup>1</sup>, но совершенно чужд Кизику. На кизикинах, напротив, стороны большого квадрата иногда прерываются, но его контур, всегда соответствующий правильному квадрату, отчетливо намечается резкими гранями малых квадратиков, плоскости которых под значительным углом наклонены друг к другу; делющие эти квадратики ребра от несколько углубленного центра всегда доходят до самой поверхности монеты, при чем резко подчеркиваются как внутренние, так и наружные прямые углы. Такое расположение малых квадратиков, давно уже сравниваемое в нумизматике с устройством крыльев ветряной мельницы<sup>2</sup>, является следствием технического назначения находившихся на верхней матрице шипов вбиваться в тело монетного слитка и предупреждать его соскальзывание. Исследование Фритце обнаружило медленные, но неуклонные изменения в характере *quadratum incusum* кизикинов, которые мы имеем все основания считать постепенным прогрессом в сторону наилучшего приспособления этих шипов путем нанесения нарезок на их поверхность к их основной задаче вбиваться в тело монеты. Отсюда вывод, что эту техническую роль *quadratum incusum* кизикинов сохраняет вплоть до последних дней электроной чеканки этого города. Напротив в Калхедоне, где монеты с подобным реверсом появляются поздно — в IV в., уже после того, как он еще в V в. чеканил монету с изображениями на обеих сторонах, мы вправе рассматривать применение вышеописанной модификации этого *quadratum incusum*, как пережиток в орнаментальной роли элементов первоначально технического назначения.

Уже эти соображения заставляют заподозрить подлинность монеты, но еще в большей мере склоняет к такому убеждению сравнение с однотипным подлинным кизикином<sup>3</sup>, от которого она отличается лишь отсутствием тунца. Такое согнутое положение ног, легко объяснимое на этом раннем кизикине, как результат еще неумелой попытки связать фигуру быка с тунцом, служащим ему подножием<sup>4</sup>, совсем непонятно здесь при прямой черте под его ногами. Более, чем вероятно, что в этом экземпляре мы имеем работу опытного, хорошо практически знакомого с греческими монетами, но несознательно ориентирующегося в них фальсификатора.

А. Зограф.

<sup>1</sup> Cat. Br. Mus. Pontus etc., тб. XXVII, 9—11; стр. 125. Babelon, o. l., т. II, ст. 1498—99, тб. CLXXXI, 22 сл.

<sup>2</sup> Fritze, o. l., стр. 2, пр. 4.

<sup>3</sup> Fritze, o. l., тб. III, 8, Babelon, o. l., тб. CLXXVI, 41, 42.

<sup>4</sup> Ср. подобное же расположение ног у козла — Fritze, тб. III, 11; ср. текст стр. 18; этапы прогресса на этом пути представляют фигуры быков: Fritze, тб. III, 27; III, 7; IV, 10 и V, 26.

## КОПТСКИЕ КАНДЕЛЯБРЫ ЭРМИТАЖА<sup>1</sup>.

Коптские канделябры Эрмитажа входят в состав собрания, приобретенного В. Г. Бокком во время второй его экспедиции в Египет в 1897-1898 гг. Канделябры куплены в разных городах Египта у торговцев древностями. Всех их пятнадцать, в том числе три сохранившихся неполными. Они отлиты из бронзы, при чем каждая часть канделябра выливалась отдельно и затем уже соответственные части спаивались. Незначительность размеров их<sup>2</sup> показывает, что они ставились на алтарях или столах и могли быть легко переносимы с места на место, являясь, таким образом, прототипом наших подсвечников. Все они служили подставками для ламп.

Каждый канделябр состоит из трех частей: основания, ствола и острия для насаживания лампы. Последнее имеет вид короткого суживающегося кверху круглого или четырехгранного стержня. Для укрепления лампы на этом стержне в резервуар самой лампы вделывалась соответственной формы втулка, при помощи которой она и насаживалась на острие канделябра. Чтобы придать лампе устойчивость, на нижней части стержня, большою частью, делалось утолщение в виде шарика или профилированной бусы. Способ насаживания лампы, обычный для христианского времени, в античную эпоху применялся крайне редко. Однако, находка в разных местностях на территории Греции каменных и глиняных ламп с аналогичной втулкой, относящихся еще к Крито-Микенскому периоду<sup>3</sup>, дает возможность считать этот способ весьма древним. Сведений о подставках или канделябрах для подобных ламп пока, насколько мне известно, не опубликовано. Но несомненно, что такие канделябры должны были заканчиваться стержнем и являлись, таким образом, прототипом рассматриваемых нами. Ниже острия у последних, большою частью, помещен горизонтально диск, служащий розеткой. Это

<sup>1</sup> Доклад, прочтенный в Эрмитаже в заседании Отделения древне-христианских и византийских древностей 15 марта 1922 г.

<sup>2</sup> Высота их колеблется от 0,248 м. до 0,340 м.

<sup>3</sup> Древнейшие каменные лампы найдены на Крите (Maraghiannis, *Antiquités crétoises*, 1-re série. Vienne, s. a. Pl. XXIV, 4), в Фесте (Deonna, *Fouilles de Délos*, Bull. de corr. hell., 1908, 140); terraкотовые—на Эгине (Furtwängler, *Aegina*. München, 1906, 469) и в разных местностях Греции (Walters, *Catalogue of the gr. and rom. lamps in the Brit. Museum*. London, 1914. Pl. IX, 178).

тонкая пластинка с легким утолщением вдоль края (рис. 1) или плоская чаша с широкими опущенными полями (рис. 2, 3). Являясь архитектурным завершением ствола канделябра, диск в то же время маскирует переход от профилированного ствола к гладкому острию. Было высказано мнение, что практическое назначение этой розетки — защищать несущую руку от капающего масла<sup>1</sup>. Но диск чересчур мал для этого. Быть может, происхождение его возможно связывать с канделябром, служившим подставкой для факела: диск мог служить упором для последнего. Во всяком случае, в христианскую эпоху диск этот уже утратил свое практическое назначение.

Обработка ствола и основания коптских канделябров Эрмитажа настолько разнообразна, что при изучении возможно разделить их на несколько групп. Первая, наиболее многочисленная, дает тип архитектурного канделябра, обычного для раннехристианской эпохи. Отдельные пред-



Рис. 1.

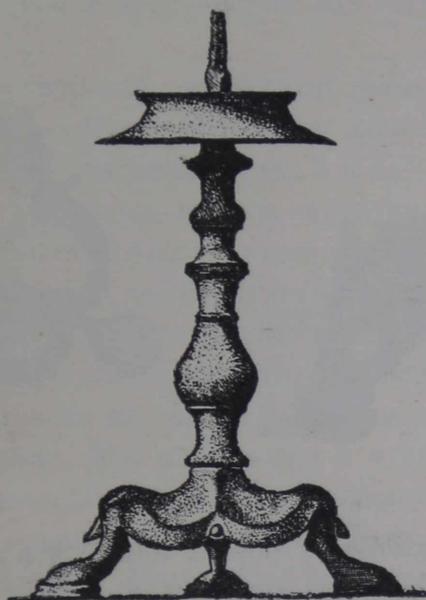


Рис. 2.



Рис. 3.

ставители разнятся, преимущественно, обработкой основания. Можно принять за основной извод два почти одинаковых эрмитажных канделябра (рис. 1)<sup>2</sup>. На трех ножках, обработанных в виде львиных лап, опирающихся на маленькие подставки, лежит цветочная чашечка с шестью округлыми лепестками и столькими же выступающими между ними узкими листочками с шариком на конце. Те листочки, которые приходится над ножками, заггибаются кверху, три других горизонтальны. Сердцевина чашечки вытянута конусообразно кверху и составляет переход от основания к стволу. Последний у всех канделябров этого типа точеный на токарном станке; он украшен рядом перехватов разной профилировки. Иногда они одинакового диаметра, и ствол тогда имеет однообразный профилированный силуэт (рис. 1); в других случаях у него посередине или в нижней части утолщение в виде грушевидной балясины (рис. 2, 3).

<sup>1</sup> Friederichs, Berliner antike Bildwerke, II. Düsseldorf, 1871, 172.

<sup>2</sup> Инв. №№: Виз 99/641 и 99/642.

Этот тип канделябра является довольно распространенным в коптском искусстве. Подобные канделябры имеются и в собрании Берлинского музея<sup>1</sup>, и в Каирском музее<sup>2</sup>. Датируются они обычно V-VII вв. Но отдельные составные элементы этого типа сложились еще в античную эпоху. Основной формой античного канделябра можно считать ствол в виде гладкой или канелированной колонны, развивающейся непосредственно из трех раздельно стоящих ножек. Последние имели, большею частью, вид львиных лап; но наряду с ними встречались ножки, в которых эта форма подверглась стилизации: пальцы не обозначаются, вся лапа теряет натуралистичность, превращается в округлую пяту, но общий силуэт львиной лапы все же не утрачен. Канде-

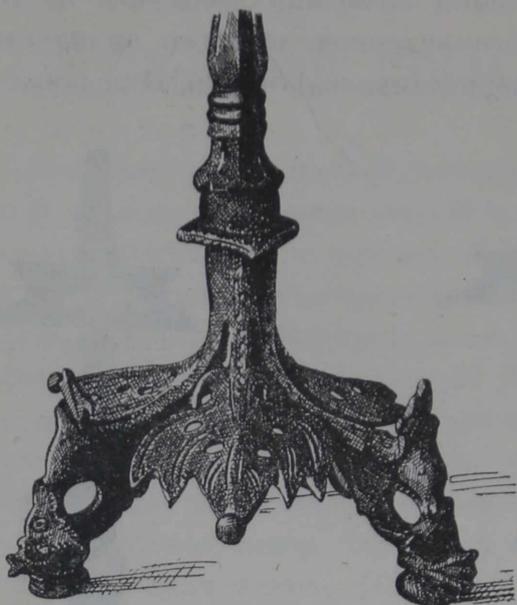


Рис. 4.

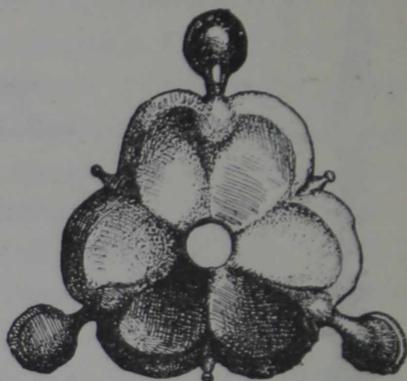


Рис. 5.

лябры сохраняют эти традиционные формы ножек и в христианскую эпоху. Среди эрмитажных канделябров мы видим и натуралистически трактованную львиную лапу (рис. 1), и стилизованную (рис. 2, 5). Число ножек тоже сохраняется неизменным.

К ножкам античного канделябра большею частью присоединялись орнаментальные добавления, — листок или простая пальметка, — заполняющие пространство между ними<sup>3</sup>. В поздних и более роскошных экземплярах пальметку сменяет сложная розетка<sup>4</sup>, лепестки ее часто заканчиваются шариками<sup>5</sup>. Отягощая ножки, эти добавления придавали канделябру большую устойчивость. Но помимо практической целесообразности они имели зна-

<sup>1</sup> Wulff, *Altchristl. und Mittelalt. byzant. u. ital. Bildwerke*. Berlin, 1909, I, L, 998.

<sup>2</sup> Strzygowski, *Koptische Kunst*. Vienne 1904, XXXIII, 9125, 9128.

<sup>3</sup> Accademia dei Lincei. *Monumenti antichi*, IX (1899), Tav. X, 10. *Museum Etruscum Gregorianis*. Vatic. 1842, XLVIII, 1, 6; XLIX, 1, 2, 5; L, 1; LI, 2, 4, 5; LII, 1, 2, 5; LV, 1, 2. G. Richter, *Greek, Etruscan and Roman bronzes in the Metropolitan Museum of art*. New York 1915, №№ 1299, 1303, 1305.

<sup>4</sup> Mus. Greg., L, 3; LIV, 1, 2, 3, 4, 5; LV, 3, 4, 6. Babelon et Blanchet, *Catalogue des bronzes de la Bibliothèque Nationale*. Paris 1895, №№ 1478, 1482. Mau, *Pompei*. Leipzig 1908, fig. 217, 218.

<sup>5</sup> Mus. Greg., XLIX, 4; LIII, 4; LIV, 1; LV, 4. *Museo Borbonico*, VII, 32.

чение и декоративное: они теснее связывали ножки, маскируя пространство между ними. Поэтому они, также как и последние, спускались от ствола в наклонном положении, что придавало им общий силуэт ската от центрального ствола к широко расставленным ножкам. Последние, кроме того, прикрывались сверху узкими загнутыми вверх листочками.

Эти декоративные части античного канделябра хочется рассматривать как прототип вполне развитого основания канделябра христианского времени. В описанных выше коптских канделябрах орнаментальные украшения ножек слились уже в одно целое и приобрели значение конструктивного элемента — основания. Отдельные лепестки слились в одну цветочную чашечку. Иногда она составлена из трех лепестков<sup>1</sup>, но большей частью число их удваивается, на каждый промежуток их приходится по два. Листки, прикрывающие ножки, сохраняются, в pendant к ним появляются листочки, разъединяющие парные лепестки. На концах лепестков часто имеются шарики — особенность, которая встречается, как было указано, также на ряде античных канделябров<sup>2</sup>.

Рядом с натуралистической трактовкой цветочной чашечки мы видим и стилизацию этой формы. Промежуточным звеном в развитии этого типа канделябра можно считать основание (рис. 2 и 5)<sup>3</sup>, состоящее из шести еще резко разграниченных лепестков; но эти лепестки уже сильно изогнуты, вся чашечка приняла условные стилизованные формы. Основание следующего варианта (рис. 3)<sup>4</sup> приобретает вид короткого конуса с шести гранями с изогнутыми округлыми краями, свешивающимися попарно между низкими ножками, обработанными в виде копытцев. Этот тип основания является наиболее устойчивым. Он захватывает не только коптское искусство<sup>5</sup>, но приобретает широкое распространение. Мы найдем его и в кругу сирийских канделябров<sup>6</sup>, и среди арабских подсвечников, где основание получает уже застывшие прямые ребра<sup>7</sup>, он отражается и в канделябрах, найденных в Херсонесе и в Керчи, где растительные формы уже вполне утрачены, но сохранился общий силуэт короткого конуса с широкими округлыми краями<sup>8</sup>.

Среди эрмитажного собрания коптских канделябров встречается и другой тип основания<sup>9</sup>. Оно имеет вид плоской круглой чашки с широкими

<sup>1</sup> Эрм., Инв. п<sup>о</sup>: Виз 99/638.

<sup>2</sup> Наличие этого шарика дает Стржиговскому повод отрицать натуралистичность всего замысла (о. с., 286). Но такие шарики мы видим на античных канделябрах на листьях, трактованных вполне натуралистично (Mus. Borb., VII, 32. Эрм., Отд. Кл. Древн.: В. 349, В. 639).

<sup>3</sup> Инв. п<sup>о</sup>: Виз 99/639.

<sup>4</sup> Инв. п<sup>о</sup>: Виз 99/640.

<sup>5</sup> См. Strzygowski, о. с., XXXIII, 9124, 9127. Wulff, о. с., XLIII, 994, 999; L, 995, 996. Dalton, Catalogue of early christ. antiquities of the Brit. Museum. London 1901, XXVI, 495.

<sup>6</sup> Ridder, Collection de Clercq, III. Paris 1904. XLIX, 487; LX, 491, 494.

<sup>7</sup> См. арабские канделябры того же собрания Бока. Эрм., инв. б. средневек. отд.: 7410. С. 5, 7410. Е. 4.

<sup>8</sup> Эрм., Инв. пп<sup>о</sup>: Виз 98/13; Виз 906/5; Виз 909/19. См. Отчеты Имп. Археол. Комм. за 1896 г., стр. 167, рис. 535, за 1900 г., стр. 24, рис. 59 и за 1904 г., стр. 75, рис. 116. Ср. Dalton, A second silver Treasire from Cyprus, Archaeologia LX (1906), 24, fig. 17.

<sup>9</sup> Инв. п<sup>о</sup>: Виз 99/637.

отогнутыми вниз полями, на трех довольно высоких ножках. Поля по сторонам каждой ножки вырезаны зубцами, а посередине имеют плоский круглый выступ, который нужно рассматривать как пережиток шарика. Ствол этого канделябра обычного типа, точеный, с грушевидной балясиной. Подобные канделябры более редки<sup>1</sup>.

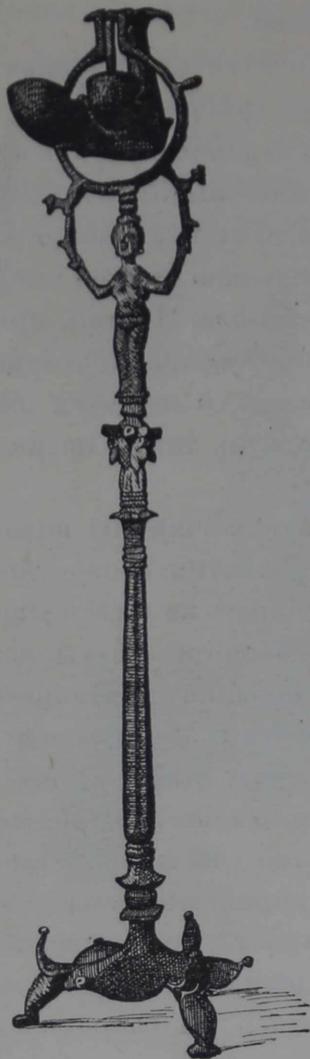


Рис. 6.

Что касается ствола этой группы коптских канделябров, то точеные формы, повидимому, почти совсем вытесняют античную форму колонны. Нам неизвестны античные канделябры, которые обладали бы таким стволом. Но самые формы, в применении к другим предметам и другому материалу, выработались, несомненно, еще в глубокой древности. Они встречаются как обработка ножек античного ложа в вазовой живописи и в рельефах саркофагов<sup>2</sup>. Подобную же обработку имеют ножки тронов на ранних слоновых костях<sup>3</sup>. Быть может отдаленным прообразом канделябра христианского времени возможно считать те финикийские канделябры, которые известны только по рисункам на стенах<sup>4</sup>. Схематичность этих рисунков не дает, к сожалению, возможности точно определить их формы и материал. Промежуточные звенья между ними и христианскими канделябрами для нас утрачены. Но в древнехристианскую эпоху точеные формы ствола, несомненно, уже общеупотребительны. Мы видим изображение подобных канделябров и в монументальной живописи<sup>5</sup>, и в миниатюрах сравнительно ранних рукописей<sup>6</sup>.

Итак, мы видим, что первая группа коптских канделябров представляет собою дальнейшее развитие и стилизацию античных образцов. То же можно сказать и о следующей группе. Стройная колонна, служившая стволом античного канделябра, часто увенчивалась человеческой фигурой, стоявшей непосредственно на ее капители или на особом низком профилированном пьедестале. Обыкновенно-

<sup>1</sup> Аналогичный имеется в Берлинском музее — Wulff, о. с., I, 997.

<sup>2</sup> Ransom, Couches and beds of the greeks, etruscans and romans. Chicago 1905, fig. 13, 15, 38.

<sup>3</sup> Graeven, Altchristliche Elfenbeinwerke, II. Rom 1900, T. 14.

<sup>4</sup> Berger, Lettre à M. Lenormant. Gaz. Arch. 1877, p. 91. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, III, fig. 82—83, 232.

<sup>5</sup> Мозаика триумфальной арки ц. Космы и Дамиана в Риме. Garrucci, Storia della arte cristiana, IV, 253. Фреска в San Bastianello in Pallara. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris 1916, fig. 276.

<sup>6</sup> Изображение Тайной Вечери в лицевых псалтирях: Хлудова (Древности, VII 1878, т. VI), Барберини (Millet, о. с., fig. 278); в Евангелии Публ. библ., № XXI (Ibidem, fig. 275). Последняя миниатюра более поздняя, но восходит к очень ранним прототипам.

венно вокруг фигуры располагались крючки для втыкания свечей. Крючки эти отходили непосредственно от верхушки ствола, так что фигура играла роль только декоративного завершения. Этот тип тоже нашел отражение в коптском искусстве. Доказательством этому служит самый крупный по размерам канделябр эрмитажного собрания (рис. 6 и 7)<sup>1</sup>.

На трех его ножках, прикрытых спереди выпуклыми щитками, лежит плоское основание, имеющее вид листка с трех слегка выгнутых лепестках с шариками на конце каждого. Между лепестками выдаются острые листочки с шариками на загнутых вверх концах. Они прикрывают ножки сверху. Основание, таким образом, построено по обычному типу. Остальные части коренным образом отличают этот канделябр от первой группы. Ствол его обработан в виде колонны. С первого взгляда она напоминает античную египетскую: это как будто пучок стеблей, перевязанных сверху, заканчивающийся пальмовой капителью. Но пальмовая коронка составляет только нижнюю часть капители. Из нее выступает новый короткий ствол, перевязанный у основания и охваченный высокими листьями. Вершина его разветвляется на четыре расходящихся под прямыми углами округлых конца, орнаментированных на обеих сторонах углубленным кружком; из-под этих концов свешиваются виноградные грозди. Эта верхняя часть капители перекрыта плоской крестовидной пластинкой, орнаментированной четырьмя рельефными кружками. Внизу колонна имеет типичное закругление, как у египетской колонны. Она поставлена на базу в виде опрокинутой пальмовой коронки, подобную нижней части капители. База опирается на слегка сплюснутый шар, лежащий на квадратной пластинке, маскирующей место прикрепления ствола к основанию.

На вершине колонны на четырехгранном профилированном пьедестале стоит нагая женская фигура. Обоими согнутыми в локтях и поднятыми вверх руками она держит над собою за задние лапы двух барсов, поддерживающих в свою очередь передними большое кольцо с отогнутыми вверх незамкнутыми концами. Нижняя часть кольца опирается на профилированный пьедестал, поставленный на голову женщины. В кольце висит большая лампа в виде дельфина с двух головах. К спине дельфина прицаян вертикальный стержень, при помощи которого лампа подвешена к отогнутым концам кольца

<sup>1</sup> Инв. №: Виз 99/636. Выс. = 0,784 м.



Рис. 7.

на шарнире. Справа на наружной стороне кольца имеется плоский горизонтальный выступ; соответственный выступ слева отломан.

Этот прекрасный уже по самому своему построению канделябр отличается от других также и обилием гравировки, покрывающей отдельные его части. Волосы и брови женщины, груди, пальцы рук и ног, головной убор, два ожерелья на шее, запястья на руках, наконец, шерсть барсов,—все тщательно отделано гравировкой: мелкими штрихами, кружками и точками. Пьедестал, на котором стоит фигура, выступы на вершине капители, листья, охватывающие ее, виноградные грозди—тоже несут на себе обильную гравировку чертами или точками, или комбинацией тех и других. На основании помещено кольцо орнамента: ряд завитков, исполненных пунктиром. Это богатство гравировки, не встречаемое на других канделябрах, характерно, скорее, для коптских бронзовых сосудов. Пузатые стенки маленьких амфор, обычно, сплошь покрыты рядами орнаментальных полосок, исполненных то линиями, то пунктиром<sup>1</sup>. Такие же полоски орнамента опоясывают прямые горлышки другого типичного для коптского искусства вида сосудов—котелков о трех ножках<sup>2</sup>.

Итак, перед нами канделябр, сочетающий, подобно античному, колонну с человеческой фигурой. Но этим совпадением мотивов и ограничивается сходство. В античном канделябре фигура является только декоративным завершением, а не конструктивной частью; поэтому величина фигуры, по сравнению с высотой колонны, обычно весьма незначительна. На нашем канделябре фигура составляет около трети его высоты<sup>3</sup>. Не она является декоративным придатком к колонне, а, наоборот, колонна служит пьедесталом для нее. Фигура, таким образом, здесь не только самостоятельный член, но даже главная часть канделябра<sup>4</sup>. Да и стилистически канделябр этот имеет мало сходства с античными образцами.

Как уже указано выше, колонна взята здесь египетская, но она потеряла значительные изменения. Мотив связанных стеблей превратился в канелированную колонну, сохранившую, однако, перевязь под капителью и типичное закругление у основания. Пальмовая коронка служит ей не только капителью, но она же, опрокинутая, служит и базой, что в египетском искусстве, насколько мне удалось установить, не встречается. Двойная, и даже тройная, капитель характерна для египетских рисунков нового царства. Иногда такая капитель имеет вид цветка лотоса, из которого выходит четыре львиных головы, обращенных в разные стороны<sup>5</sup>. В других случаях одна

<sup>1</sup> Эрм., Инв. nn<sup>o</sup>: Виз 99/800—99/804. Бок, Бронзовый коптский сосуд. Зап. Имп. Рус. Арх. Общ., VIII. Wulff, о. с., III, 1, Taf. LI, 1034. Catalogue gén. du Musée du Caire. Bissing, Die Metallgefäße, Vienne 1901, № 3516.

<sup>2</sup> Эрм., Инв. nn<sup>o</sup>: Виз 99/795—99/796. Strzygowski, о. с., XXVIII, 9067, 9068.

<sup>3</sup> Выс. фигуры = 0,140 м. Выс. колонны от квадратной пластинки до пьедестала фигуры = 0,342 м.

<sup>4</sup> Архитектоническое значение имеют те фигуры античного канделябра, которые помещались не наверху ствола, а в нижней его части; в этих случаях и размер фигуры крупнее. Но эти фигуры служили пьедесталом для колонны, т. ч. замысел их противоположен замыслу коптского канделябра.

<sup>5</sup> Borchartt, Die aegypt. Pflanzensäule. Berlin 1897, Abb. 83. Schäfer, Von aegypt. Kunst. Leipzig 1919, Abb. 104.

часть капители имеет форму стилизованной лилии, лепестки которой загибаются волютами; у основания цветка свешиваются бутоны, из-под волют — концы перевязей<sup>1</sup>. На одном рисунке, изображающем сень над царским тронном, на архитраве около капители колонны висит виноградная гроздь<sup>2</sup>. Все эти отдельные элементы, сложившиеся в египетском искусстве в позднее время, на рассматриваемом канделябре Эрмитажного собрания представлены в новом сочетании. Так, над пальмовой коронкой надстроена вторая часть, отдаленно напоминающая лилию египетских рисунков. Чашечка цветка превратилась в ряд облегающих листьев, лепестки с волютами — в округлые концы с углубленным центром; свисающие перевязи — в виноградные грозди. Что соединение этих элементов не случайное, видно из того, что в Эрмитаже есть второй канделябр<sup>3</sup>, ствол которого обработан в виде подобной же колонны, только меньшей высоты. Короткий ствол ее здесь многогранный со скругленными ребрами, без канелюр. В остальном структура колонны та же. Такая же база в виде опрокинутой пальмовой коронки, опирающейся на слегка сплюснутый шар, лежащий на квадратной пластинке. Та же двойная капитель со свисающими гроздями, над которыми выдаются прямоугольные концы крестовидной пластинки. Таким образом, элементы старого египетского стиля продолжали развиваться на почве христианского Египта. Изменялись формы, отдельные элементы комбинировались по новому, утрачивая порою свой первоначальный смысл и делаясь чисто декоративными. Промежуточные звенья нам еще неизвестны; но несомненно, что коптские мастера, сделавшие наши канделябры, имели перед собою какие-то образцы, не дошедшие до нас, в которых эта переработка уже намечалась. Это, таким образом, не простая компиляция, а новое проявление старых форм.

Такую же переработку старинных форм дает нам и венчающая колонну фигура женщины с барсами. Подобная фигура в античном искусстве не встречается.

Можно было бы сопоставить ее с Богиней-Владычицей зверей, так называемой *Πότνια θηρών*, если бы между ними не было очень существенных отличий. Эта богиня изображается в одеждах и в головном уборе. По сторонам обычно два льва или две птицы, которых она, правда, тоже часто держит за хвосты или за шеи<sup>4</sup>. Но поза ее при этом совсем иная: фигура и лицо ее часто обращены в профиль; она не поднимает рук вверх, а, наоборот, держит их опущенными.

Нашу фигуру скорее можно сблизить с статуэтками-подставками античных зеркал. Еще в Египте выработался тип подставки в виде нагой женской фигуры, большей частью с опущенными вдоль тела руками<sup>5</sup>. Связующим звеном между нею и диском зеркала служит цветок лотоса, лежащий на ее голове. Иногда руки женщины подняты вверх и держат концы лепестков лотоса<sup>6</sup>. Статуэтками-подставками очень распространены и в Греции, где они

<sup>1</sup> Borchartt, o. c., Abb. 34, 39.

<sup>2</sup> Schäfer, o. c., Abb. 104.

<sup>3</sup> Инв. н<sup>о</sup>: Виз 99/645.

<sup>4</sup> Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*. Berlin 1912. Abb. 121, 156, 159.

<sup>5</sup> Catalogue du Musée du Caire. Miroirs. X, 40045; XI, 40044.

<sup>6</sup> Ibidem, X, 40046. Fechheimer, *Kleinplastik der Ägypter*. Berlin 1921, S. 128.

встречаются уже в микенский период и остаются излюбленными во все эпохи; распространены они и в Этрурии. Среди них можно наметить два основных типа: во-первых, фигура с поднятыми симметрично вверх руками; она поддерживает орнаментальную дугу или пару волют, на которых лежит диск зеркала<sup>1</sup>; фигура этого типа большею частью мужская и почти всегда нагая. Второй вариант — фигура, почти всегда женская, с опущенной левой рукою и протянутой вперед правой; в протянутой руке яблоко или другой предмет; большею частью она в одеждах. Чтобы связать фигуру с диском зеркала, по сторонам ее, или на плечах, часто помещались дополнительные фигурки — амурь<sup>2</sup>, крылатые сфинксы, львы<sup>3</sup> и т. п.; они поддерживают диск головою или передней лапой.

С этими статуэтками-подставками и хочется сопоставить фигуру нашего канделябра. Сходство еще увеличивается круглой формой петли, которую она поддерживает. Общее построение роднит ее с первой группой: в положении рук еще соблюдена полная симметрия, нарушавшаяся в подставках второй группы. Вместе с тем, дополнительные фигурки животных помещены не на плечах, а перенесены в поднятые расставленные руки. Повидимому, и здесь мы имеем перед собою результат постепенной переработки старинных мотивов. В частности мотив барса, вытянувшегося на задних лапах, один из излюбленнейших в коптском искусстве. Во всех собраниях имеются в большом количестве разрозненные фигурки барсов или львов, служивших, повидимому, ручками сосудов. У амфоры Эрмитажа, изданной В. Г. Боком<sup>4</sup>, сохранились в исправности обе ручки: это фигурки барсов, которые стоят на задних лапах на плечиках сосуда, передними упираются в верхний край горлышка. Обработка морд, шерсти, данной гравировкой, вполне совпадает с обработкой барсов на статуэтке канделябра.

Что касается помещения человеческой фигуры на вершине ствола канделябра, то аналогичного примера мне неизвестно ни в одном собрании коптских древностей. Единственной аналогией пока можно считать фрагмент канделябра, принадлежащий также Эрмитажу (рис. 10)<sup>5</sup>. Он представляет из себя нагую женскую фигуру с рельефным ожерельем на шее. Она стоит на скрещенных ногах и, подняв кверху руки, держит на голове веночек с крестом. Такая же фигура имеется в Каирском Музее<sup>6</sup>; там она является ручкою сковороды. Она отличается от нашей отсутствием ожерелья. На эрмитажной фигуре, в отличие от каирской, над венком возвышается обычный для

<sup>1</sup> Ridder, Catalogue des bronzes, trouvés sur l'acropole d'Athènes. Paris 1896, fig. 224—234, 236—241. Жебелев и Мальмберг, Три архаических бронзы из Херсонской губ. Мат. по арх. Рос., 32 (1907), табл. III, рис. 9, 10, 11, 12, 13. Richter, о. с., 56, fig. 86.

<sup>2</sup> Walters, Catalogue of the bronzes in the department of greek and roman antiquities of the Brit. Museum. London 1899, IV, 241, 243. Жебелев и Мальмберг, о. с., табл. II, рис. 7, 8.

<sup>3</sup> Ibidem, табл. I. Gerhard, Etruskische Spiegel. Berlin, I, 30, 2, 60, 3; III, 243 A. I. Archaeol. Zeitung, 1875, Taf. XIV, 1. Richter, о. с., 14, fig. 28.

<sup>4</sup> См. стр. 7 прим. 1.

<sup>5</sup> Инв. №: Виз 99/828.

<sup>6</sup> Strzygowski, о. с., XXXI, 9101.

канделябров стержень с утолщением у основания для насаживания лампы. В виду этого ее нельзя не признать верхней частью канделябра. Тонкая пластинка под ногами фигуры носит на нижней поверхности своей следы спайки. Но увенчивала ли она колонну, подобно только что рассмотренному большому канделябру, или стояла на пьедестале другого вида — сказать сейчас нельзя, за отсутствием других аналогий. Что же касается самой фигуры, то она не составляет исключительного явления в коптской пластике. В Эрмитаже имеется вторая фигура<sup>1</sup> в той же позе. Отломанные кисти рук лишают возможности решить, держала ли она что-нибудь над головою. Размер ее значительно меньше<sup>2</sup>. Назначение не ясно. В Берлинском Музее у подобной фигуры такого же размера<sup>3</sup> на голове имеется ушко для подвешивания. Это дает повод считать ее за амулет. Поднятые руки ее сохранились, к сожалению, тоже только до локтей. Наконец, Биссинг опубликовал фрагмент неизвестного предмета из своего собрания<sup>4</sup>; здесь мы опять видим нагую женскую фигуру в той же позе; в правой руке она держит меч, в левой — венок. Пьедесталом ей служит лежащий лев. Фигура вместе с пьедесталом заключена в овальную петлю, увенчанную крестом. На плоских выступах с боков петли стоят фигурки двух петухов и двух голубей. По мнению Биссинга, весь фрагмент мог служить ручкой бронзовой лампы. Таким образом, мы видим, что мотив нагой женской фигуры применяется на предметах различного назначения. Поза заимствована, повидимому, от эллинистических изображений танцовщиц. Сочетание фигуры с символами христианства до сих пор не нашло вполне удовлетворительного объяснения. Гаёе, давая в общем обзоре коптского искусства изображение каирской сковороды, определяет ее, на основании одного только признака — поднятых рук, — гностической фигурой, «олицетворением эона, делающего жест двойника»; венок, обрамляющий крест, он считает «эмблемой сокровенности божественной тайны»<sup>5</sup>. Свое толкование он ничем не обосновывает. Стржиговский останавливается на ней несколько подробнее. «Не будь тут венка», говорит он, «крест можно было бы принять за мотив чисто декоративный... Но соединение обоих символов не оставляет никаких сомнений: нагота (eine Nüdität) является провозвестницей торжества христианства»<sup>6</sup>. В каталоге Каирского Музея, вышедшего в свет два года спустя, он ограничивается кратким замечанием о зависимости этой фигуры от древневосточного, точнее от древнеегипетского искусства и аппрециацией «gnostisch?». Биссинг, посвятивший разбору фигур этого типа отдельную статью<sup>7</sup>, приходит к категорическому выводу. Основываясь на том, что его фигура попирает ногами зверя, он считает всю группу изображением торжества христианства. «Это Сатана во образе адского зверя,

<sup>1</sup> Инв. н<sup>о</sup>: Виз 99/829.

<sup>2</sup> Выс. фрагмента канделябра — 0,115 м. Высота фигурки — 0,083 м.

<sup>3</sup> Wulff, o. c., XXXIV, 725.

<sup>4</sup> Bissing, Eine Koptische Darstellung des triumphierenden Christentums. Sitzungsberichte d. königl. Bayer. Ak. d. Wiss., 1910, 3 Abh.

<sup>5</sup> Gayet, L'art copte. (Paris 1902), 293.

<sup>6</sup> Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria. Wien 1902, 82.

<sup>7</sup> См. прим. 4.

побежденный торжествующей церковью, христианством, над которым воссиял крест; оно окружено христианскими птицами — голубями и петухами». Он видит в этой фигуре скрещение типа летящей Ники с типом танцовщицы. Пытаясь объяснить, почему для олицетворения христианства взят этот образ, он делает предположение, правда, вынесенное в примечание, что «можно допустить, что она в торжествующей пляске скинула последнюю одежду, которую мы всегда видим на Эротах, Нимфах и т. п. фигурах этого круга». Если соображения Биссинга и могли бы быть применимы к определенному частному случаю, то вряд ли ими можно объяснить всю группу аналогичных памятников. Да и вряд ли можно приписать мастеру V—VI вв. продуманный психологический подход к подобному изображению. Думается, что он применил здесь хорошо ему знакомый мотив, имевший для него чисто художественный интерес, механически добавив к нему христианский символ. Это соединение возникло, — на этом сходятся все исследователи, — в то время, когда под влиянием гностицизма в коптском искусстве происходит смешение языческих и христианских элементов. И действительно, в нашей фигуре мы видим обычную эллинистическую постановку тела, и, в соединении с ней, мотив венка с крестом, обычный на христианских памятниках, например, на резных костях. Он часто встречается и на коптских стелах<sup>1</sup>. Что касается датировки, то некоторая угловатость в обработке лица и тела заставляет отнести эрмитажный фрагмент канделябра к V—VI вв. Женскую фигуру с барсами на большом канделябре можно, повидимому, отнести к несколько более раннему времени. Поза ее менее условна. Стилизованная трактовка барсов и, вообще, вся орнаментация являются типично коптскими и должны быть отнесены ко времени расцвета этого искусства, т. е. к IV—V вв.

Большой канделябр с женской фигурой и барсами имеет еще одну особенность: обычное острие для втыкания лампы заменено петлею и лампа не насажена, а подвешена на шарнире к отогнутым вверх концам петли. Вместо ушков для прикрепления цепочек к вершине лампы, как уже указано выше, припаян вертикальный стержень. Такой способ подвешиванья встречается редко. В словаре Daremberg'a и Saglio дан рисунок канделябра, происходящего из Рима и находящегося ныне в частном собрании в Англии<sup>2</sup>. На вершине его ствола имеется тоже петля, внутри которой подвешена была лампа. Канделябр этот мог не только стоять вертикально: между ножками его помещен крючек, дающий возможность горизонтально подвешивать его к стене на подобие кронштейна. В первом случае лампа висела внутри петли, над вершиною ствола; во втором она свешивалась под петлею, ниже уровня ствола. Эрмитажный канделябр не имел подобного приспособления, и по всей структуре своей не предназначался служить кронштейном: он черезчур грузен, да и архитектурный смысл его был бы нарушен. Несомненно, он предназначался для постановки на столе или алтаре. И лампа его

<sup>1</sup> Эрм. Инв. н<sup>о</sup>: Виз., 99/14. Wulff, o. c., 41, Abb. 94. Crum, Coptic monuments. Le Caire. 1902, XLI—XLV, 8637—8659. Среди мелкой бронзы Эрмитажа имеются две фигурки птиц с венком на голове (Инв. н<sup>о</sup>: 99/830 и 99/831), повидимому служившие украшением крышек курильниц.

<sup>2</sup> Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités, III. 1334, fig. 4604.

могла занимать только первое из указанных положений. На петле с наружной стороны сохранился плоский выступ со следами спайки на верхней его поверхности. Ему соответствовал второй на другой стороне петли. По аналогии с фрагментом Биссинга можно предположить, что они служили подставками для фигурок птиц.

В тесной связи с только что рассмотренным канделябром стоит другой, уже упоминавшийся, канделябр того же эрмитажного собрания<sup>1</sup>. Ствол его, как уже было указано, являет нам ту же форму поздне-египетской колонны с двойной капителью, нижняя часть которой имеет вид пальмовой коронки, верхняя же украшена виноградными гроздьями; она стоит на такой же базе в виде опрокинутой пальмовой коронки, которая так же опирается на слегка сплюснутый шар, лежащий на квадратной пластинке. Только ствол не имеет вогнутых граней и вся колонна гораздо ниже. Вместо человеческой фигуры ее увенчивает обычная плоская розетка с острием для втыкания лампы. Весьма интересно основание этого канделябра. Оно тоже покоится на трех ножках. Но вместо традиционных львиных лап мы имеем здесь фигурки причудливо изогнувшихся дельфинов. От ножек к стволу сходятся округлые стержни. Пространства между ними заполнены большими виноградными листьями с зубчатыми краями, они орнаментированы широкими гравированными разводами и сквозными круглыми отверстиями. Таким образом, здесь резко различаются собственно ножки и листья, заполняющие пространства между ними: они не слились в единое основание, как у других коптских канделябров. Но что касается формы листьев, то подобную трактовку мы находим на коптских резных костях позднего, сравнительно, времени, VII—VIII в., что заставляет отнести этот канделябр к более позднему времени, чем вышерассмотренные.

Итак, на этой второй группе коптских канделябров мы видим живучесть исконных мотивов искусства античного Египта на почве Египта христианского. Но под влиянием эллинистического искусства они претерпели уже сильную переработку и в значительной мере, повидимому, превратились в мотивы чисто декоративные.

В некоторую связь с античными прототипами может быть поставлен и фрагментированный канделябр<sup>2</sup>, имеющий вид тонкого узловатого ствола дерева, развивающегося из трех ножек; между ними выдаются острые листочки с шариками на концах. Вверху ствол разделяется на три ветви, загибающиеся вверх на подобие крючков. Мотив дерева—обычный мотив помпейских канделябров. Им придавали вид довольно толстого кривого узловатого ствола со многими ветками, которые служили крючками для подвесных ламп<sup>3</sup>. Крючки неодинаковой длины и располагались на разной высоте, так что лампы, подвешенные на цепочках, висели выше и ниже, ближе к стволу и дальше от него. Создавалось впечатление дерева, отягченного плодами. Можно было бы предположить, что этот мотив хотел применить и коптский мастер, делавший наш канделябр; что он увенчал его крюч-

<sup>1</sup> Инв. п<sup>о</sup>: Виз 99/645.

<sup>2</sup> Инв. п<sup>о</sup>: Виз 99/644.

<sup>3</sup> Мау., о. с., Abb. 220; Museo Borbonico, XVI, T. XXI, 1857.

коватыми разветвлениями для того, чтобы к ним могли быть подвешены лампочки. Но разветвления чересчур коротки, чтобы на них могло висеть одновременно три лампы; да и ствол мешал бы им висеть свободно. Весь канделябр так тонок и неустойчив, что не выдержал бы их тяжести. Остается предположить, что ветвями этими канделябр не заканчивался, а имел еще какую то надстройку. И действительно: на срезе их сохранились



Рис. 8.

следы спайки. Возможно, что на них лежала розетка с обычным острием. Таким образом и этот канделябр, отражая античный мотив, как-то видоизменяет его, хотя мы и не можем точно сказать, как. Можно даже заподозреть, действительно ли это канделябр? Только построение основания дает повод считать его за таковой.

Исключительным явлением среди коптских канделябров, является фигурный канделябр Эрмитажа (рис. 8)<sup>1</sup>. Ножками ему служат фигурки прыгающих львов. Морды их обращены к стволу, передними лапами они упираются в края пластинки, составляющей основание канделябра. Края пластинки между ножками вырезные; посередине выдаются виноградные грозди,

по сторонам их листочки, загибающиеся волутами. В центре пластинки поставлены четыре маленьких колонки, соединенные арочками, на которых положен слегка сплюснутый шар со стоящей на нем ланью. На ее спине сидит большая птица с распростертыми крыльями; рога лани вонзаются ей в грудь. Группа в настоящее время заканчивается двумя маленькими дельфинами с поднятыми вверх хвостами, лежащими на крыльях птицы. В глаза у всех вставлены красные камни<sup>2</sup>. Верхняя часть канделябра, к сожалению, утрачена, и неизвестно, как завершалась эта оригинальная группа. Аналогий к ней в других собраниях мне неизвестно. Правда, отдельные элементы ее обычны в коптском искусстве. Канделябр с ножками в виде львов впервые опубликован Дальтоном в каталоге христианских бронз Британского музея<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Инв. н<sup>о</sup>: Виз 99/643.

<sup>2</sup> Сохранились только оба глаза у лани и по правому глазу у птицы и у одного дельфина.

<sup>3</sup> Dalton, Cat. of early christ. antiquities, XXVI, 496.

Стржиговский называет это основание «самым оригинальным» из известных ему<sup>1</sup>. Но остальные части канделябра Британского Музея имеют обычное построение, роднящее его с первой группой эрмитажных канделябров. Фигуры львов вообще излюбленный мотив коптских мастеров для таких деталей, как ножки, ручки и т. п. части различных предметов. Каждое собрание может представить тому ряд примеров. В Эрмитаже, кроме вышеуказанной амфоры Бока, имеется свыше десятка отдельных фигурок львов или барсов<sup>2</sup>; изгиб туловищ и следы спайки на лапах показывают, что это ручки сосудов. Так же обычны в коптском искусстве и другие фигурки, составляющие рассматриваемую группу. Птицы с распростертыми крыльями часто увенчивают крышки сосудов<sup>3</sup>. Дельфины служат ручками или ножками. Мы уже видели пример применения их для обработки ножек канделябра. На упоминавшейся сковороде Каирского музея по сторонам фигуры помещено два дельфина; они как бы поддерживают ее и в тоже время теснее связывают ее с краями сковороды. Оригинальны, следовательно, не отдельные элементы нашей группы; оригинально построение ее. Она повторяет обычную архитектуру канделябра. Поставив ряд животных одно на другое, мастер дает в общем силуэт узорчатого вертикального ствола; чтобы смягчить переход от плоского основания к фигурному стволу, он поднял его на колонках, перекрытых слегка сплюснутым шаром. Соединение в один ствол ряда мелких разнообразных фигурок не производит впечатления нагромождения или неустойчивости. Лань свободно стоит на шаре, птица опирается на нее ногами и грудью, дельфины спокойно лежат на крыльях птицы. Группа дает впечатление равновесия и спокойствия. Внимание не утомляется при рассматривании деталей, а свободно следит за их развитием.

Обращаясь к остальным канделябрам Эрмитажа, нельзя не признать, что они уже не имеют того интереса и значения, как вышеописанные. Это все сборные предметы, составленные из разнородных и разновременных частей. Два из них<sup>4</sup> стоят особняком среди остальных. Необычайность их заключается в том, что у них нет ножек, они ставятся непосредственно на дно своего широкого основания.

Это роднило бы их с более поздними арабскими подсвечниками и мы могли бы признать их за произведение арабского периода; но по форме они существенно отличаются от таковых. Основание первого (рис. 11) имеет вид опрокинутой вазы с шаровидным тельцем и расширяющимися отогнутыми краями, на которые напаян диск, покрывающий отверстие вазы; поверхность его орнаментирована концентрическими кругами. К стенкам основания с двух сторон припаяны две неодинаковые ручки. Ствол точеной формы с грушевидной балясиной, оканчивается стержнем, на который насажена и припаяна лампа в виде дельфина. Второй канделябр имеет основание, подобное предыдущему, только несколько большего размера и без ручек. Припаянный к этому основанию полый ствол разбит плоским перехватом на две части,

<sup>1</sup> Копт. Kunst, 286.

<sup>2</sup> Инв. nn<sup>o</sup>: Виз 99/743—99/758. Ср. Strzygowski, о. с. 328, Abb. 392; Бок, о. с.

<sup>3</sup> Эрм. Инв. nn<sup>o</sup>: Виз 99/835—99/836. Wulff, о. с., 742.

<sup>4</sup> Инв. nn<sup>o</sup>: Виз 99/634—99/635.

нижнюю гладкую, верхнюю желобчатую. К вершине ствола припаяна лампа в виде птицы.

Оригинальная форма основания, не имеющая себе аналогий, делала бы эти канделябры чрезвычайно интересными, если бы при ближайшем рассмо-



Рис. 9.



Рис. 10.



Рис. 11.

трении они не оказались грубой подделкой. Первый из них, подвергнутый химической очистке, распался на составные части, спаянные, как оказалось, новым свинцом. Отпала лампа, отвалились ручки, ствол отделился от основания. Тогда выяснилось, что торговец древностями, составил этот предмет из различных фрагментов, но не сумел использовать их правильно. Среди

античных канделябров, особенно среди помпейских, часто встречается вариант завершения ствола в виде вазы, перекрытой диском, на который ставилась лампа<sup>1</sup>. Диск являлся таким образом, вершиною канделябра, и поверхность и поля его обычно орнаментировались. Такая ваза-подставка для лампы и была использована в данном случае, как основание для канделябра. Составитель его опрокинул вазу и орнаментированный диск оказался дном, а отогнутые края приняли косое направление наружу. Ствол более поздний и принадлежал, быть может, подсвечнику арабского времени. Лампа имеет на дне обычную втулку и, следовательно, была предназначена свободно насаживаться на стержень, а не быть припаянной. Таким же сборным является и второй канделябр. Ствол его совершенно новый, а за основание взята тоже ваза от античной подставки. Таким образом, оба канделябра сборные из разнородных фрагментов и соединение их воедино является злостной подделкой.

Далее в Эрмитаже имеется небольшой канделябр, значительно меньшей высоты, чем остальные<sup>2</sup>. Ножки его обработаны как длинные выгнутые листочки с вырезными краями; между ними выдаются короткие треугольные листочки. Ножки сходятся к центру, где на них напаяна короткая колонна с утолщением на середине; нижняя часть ее многогранная, верхняя круглая. Острие и розетка отсутствуют; к вершине колонны непосредственно припаяна свинцом небольшая лампа обычной продолговатой формы с ручкою, украшенной полумесяцем с шариками на концах рогов. Подобно предыдущим, и этот канделябр составлен из разнородных частей. Колонка, использованная как ствол, первоначально вовсе не являлась, повидимому, стволом канделябра: она не имеет острия, не связана органически с основанием, черезчур широким для такого короткого ствола. Она взята от какого-нибудь другого предмета. Лампа была подвесною, так как у нее нет обычной втулки на дне и, наоборот, на плечиках имеются петельки для цепочек. Только одни ножки, повидимому, происходят от канделябра.

Последний канделябр (рис. 9)<sup>3</sup> тоже сборный. Ножки его имеют вид согнутых под прямым углом прутьев. Повидимому, они новые. К ним припаян ствол-колонна, гладкая в нижней части, с косыми канелюрами в верхней. Колонка эта, может быть единственная подлинная часть предмета, тоже, повидимому, применена здесь случайно. Над ее капителью поднимается короткий расширяющийся кверху четырехгранный постамент. К нему припаяна свинцом шаровидная лампа с коротким рожком и отогнутым вверх круглым горлышком-воронкою. Стенки лампы покрыты широкими разводами. К вершине лампы припаян плоский стержень для подвешивания. Подобный способ прикрепления мы уже видели на большом фигурном канделябре. Таким образом, лампа предназначалась для подвешивания в кольце, а не для насаживания на стержень; это подтверждается отсутствием втулки и выпуклою формою дна. Впрочем необычность формы и характер широких разводов заставляют заподозрить подлинность самой лампы. Не

<sup>1</sup> Эрм., Отд. Класс. Древн.: В. 338, В. 639. — Richter, o. c., № 1315,

<sup>2</sup> Инв. №: Виз 99/632. Выс.: 0,17 м.

<sup>3</sup> Инв. №: Виз 99/633.

довольствуясь подобной реконструкцией канделябра, составитель его поместил на вершине стержня лампы фигуру петуха на круглой подставке. Это ничто иное, как крышка узкогорлого сосуда. Подобного рода крышки, или, вернее, пробки, украшенные фигуркой петуха, сокола, или другой какой-нибудь птицы, встречаются в большом количестве во всех собраниях<sup>1</sup>. Соединение в один предмет таких разнородных частей может быть объяснено только желанием антиквара придать предмету более замысловатый вид.

Закончив обзор канделябров, нельзя, в заключение, не признать, что в собрании Эрмитажа очень полно представлены все виды коптских канделябров. Наряду с обычным типом, богато представленным и в других музеях, мы имеем несколько образцов, к которым не знаем аналогий в других музеях. Таковы оба фигурных канделябра, — один с женской фигурой с барсами и кольцом, стоящей поперек египетской колонны, и второй в виде своеобразной группы животных. Мотив египетской капители повторяет другой канделябр с основанием из виноградных листьев и ножками-дельфинами. Помимо того, что они являются типами, доселе неизвестными, они служат еще доказательством наличности в коптском искусстве исконных египетских форм, переработанных под влиянием эллинизма, и, параллельно им, ряда других мотивов, заимствованных непосредственно из эллинистических образцов, но подвергшихся влиянию исконных египетских форм. Из слияния и взаимной переработки этих элементов родилось новое искусство христианского Египта.

Н. Крижановская.

<sup>1</sup> Эрм. Инв. н<sup>о</sup>: Виз 99/759—99/769. Strzygowski, o. c., 326, № 7004, 7005. Wulff, o. c. XXXIV, 746—752.

## ИТАЛЬЯНСКИЙ ПЕРСТЕНЬ СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА.

Среди огромного количества дошедших до нас со времен раннего христианства перстней выделяется одна, несколько загадочная и еще не вполне выясненная с точки зрения ее исторического генезиса, группа так называемых «папских» перстней. Это необычайно большие, тяжелые и массивные перстни, украшенные гербами и именами пап, кардиналов, архиепископов, и даже в нескольких случаях епископов, и атрибутами в виде папских тиар, скрещенных ключей, кардинальских шляп, митр и т. п. Но самым типичным украшением, составляющим, как бы, их отличительный признак, являются четыре символа евангелистов — ангел, крылатый лев, крылатый бык и орел — обычно в виде маленьких накладных фигурок, помещаемых на четырех сторонах или углах жуковины перстня<sup>1</sup>. При изучении этой группы перстней, в первую очередь, привлекает наше внимание и вместе с тем поражает нас их малочисленность с точки зрения материала. Все так называемые папские перстни сделаны из позолоченной бронзы и украшены стекловидными пастами или полудрагоценными камнями. До нас не дошел ни один папский перстень из действительно драгоценного материала с действительно драгоценным камнем.

Замечательно, что несмотря на внушительное количество известных нам папских перстней, их бесспорной<sup>2</sup> подлинности и засвидетельствованной надписями связи с последними великими папами средневековья, мы не имеем никаких исторических сведений об их назначении. А назначение их безусловно должно было быть совершенно особым, так сказать, специальным, и во всяком случае весьма определенным, ибо они составляют слишком

<sup>1</sup> Фигурки льва и быка, как имеющие наибольший размер в ширину, обыкновенно помещаются на широких сторонах жуковины, а орел и ангел, как имеющие наибольший размер в высоту, на узких сторонах, с переходом на верхнюю часть шинки перстня. Иногда встречаются перстни только с двумя из четырех названных символов, а на некоторых перстнях эти символы и вовсе отсутствуют. Символы евангелистов, как сказано, являются только самым типичным, но не обязательным украшением этой группы перстней.

<sup>2</sup> O. M. Dalton, *Catalogue of the Finger Rings Early Christian, Byzantine, Teutonic, Mediaeval and later, in the British Museum. London. 1912.*

характерную и оригинальную группу перстней, чтобы видеть в них простые украшения.

Невозможно предположить, чтобы эти папские перстни действительно носились самими папами. Немыслимо представить себе на руках любивших и ценивших роскошь пап большие, тяжелые, всегда довольно грубой работы, бронзовые перстни с стекловидными пастами. Правда, на портретах некоторых пап и кардиналов, как например Юлия II, кисти Рафаэля, в Питти и Уффициях, и на ватиканской фреске, представляющей Большенскую мессу, или кардинала Ингирами в коллекции Гарднера в Бостоне, мы видим действительно огромные перстни, весьма похожие на так называемые папские, но вне всякого сомнения они были сделаны из драгоценного материала и украшены действительно драгоценными камнями и уже во всяком случае имели, как мы можем воочию убедиться на картинах, вполне реальные размеры, т. е. были приспособлены к нормальной человеческой руке. Но помимо всех этих соображений, одно обстоятельство решительно опровергает подобное предположение. Дело в том, что с именем одного и того же папы сохранилось несколько так называемых папских перстней, что, понятно, совершенно исключает возможность какого бы то ни было личного употребления этих перстней. Особенно значительно число папских перстней с именами Пия II (1458—1464) и его преемника Павла II (1464—1471). Трудно сказать, чем это объясняется. Возможно, понятно, что это простая случайность, что перстни с именами названных двух пап сохранились, в то время как перстни с именами других пап пропали, но более вероятным, как нам кажется, будет предположение, что какой то неизвестный нам обычай, связанный с изготовлением этих перстней, существовал лишь в течение определенного весьма непродолжительного периода времени, а именно второй половиной XV века, а затем был оставлен.

Совершенно очевидно, что так называемые папские перстни не имели практического назначения, а имели какое то символическое значение. При таком толковании стали бы понятными их нереальные размеры, наличие ряда перстней с именем одного и того же папы, а также их, поражающая нас, материальная малоценность. Дальтон<sup>1</sup> приводит две гипотезы, объясняющие, каждая по своему, символическое значение этих загадочных перстней. Первая состоит в том, что так называемые папские перстни своего рода инвестиционные перстни, которые жаловались папами, либо лицам, состоявшим в ленной от них зависимости, или высоким церковным сановникам при вступлении в новую должность. Но так как существуют перстни этой группы с именами кардиналов, архиепископов и даже епископов, то Дальтон полагает, что в известных случаях кардиналы и другие представители духовной власти имели право ввода в новые должности лиц, стоявших на более низких иерархических ступенях. Согласно второй гипотезе, т. н. папские перстни служили чем то вроде вверительных грамот для папских посланников или вообще своего рода документом, подтверждающим право предъявителя говорить и действовать от имени другого лица. Обе эти гипотезы представляются, однако, в виду отсутствия каких бы то ни было подтверждающих их

<sup>1</sup> O. M. Dalton, ук. соч, стр. XII.

литературных известий, весьма мало вероятными. Упомянем еще об одной столь же произвольной, но, как нам кажется, наиболее приемлемой попытке разгадать смысл и значение папских перстней, сделанной Бок в его описании сокровищницы Гранской церкви в Венгрии<sup>1</sup>. Бок полагает, что перстни эти дарились папским двором высоким сановникам при посещении Рима, на память о Вечном Городе и самом папе. Эта гипотеза имеет, во всяком случае, то преимущество, что она совершенно безболезненно разрешает вопрос о существовании папских перстней с именами кардиналов, архиепископов и епископов. Известно, что всякий двор является предметом подражания, а потому вполне понятно и естественно, что и в данном случае различные сановники римской церкви, а также и светские государи, усвоили себе обычай, в известных случаях, дарить посещавшим их лицам подобные «памятные» перстни.

Самый термин «папские» перстни должен быть признан весьма неудачным. Он не только не охватывает всех подходящих под это понятие перстней, но стоит с ними даже, как бы, в прямом противоречии, ибо, как уже было указано, существуют «папские» перстни с именами кардиналов и архиепископов. Принимая во внимание эту особенность или дефект нашего термина, приходится к папским перстням причислить еще одну маленькую группу перстней совершенно таких же размеров, такой же формы и столь же малоценных с точки зрения материала, как и только что упомянутые, но украшенных исключительно коронами, гербами и именами светских владетелей<sup>2</sup>. Кроме чисто духовных и чисто светских перстней, существуют еще перстни, так сказать, смешанного типа украшенные как духовными, так и светскими атрибутами и составляющие, некоторым образом, третью группу папских перстней в широком смысле этого слова. К этой третьей группе принадлежит один перстень из собрания Эрмитажа, приобретенный в 1884 году в составе собрания А. П. Базилевского<sup>3</sup>.



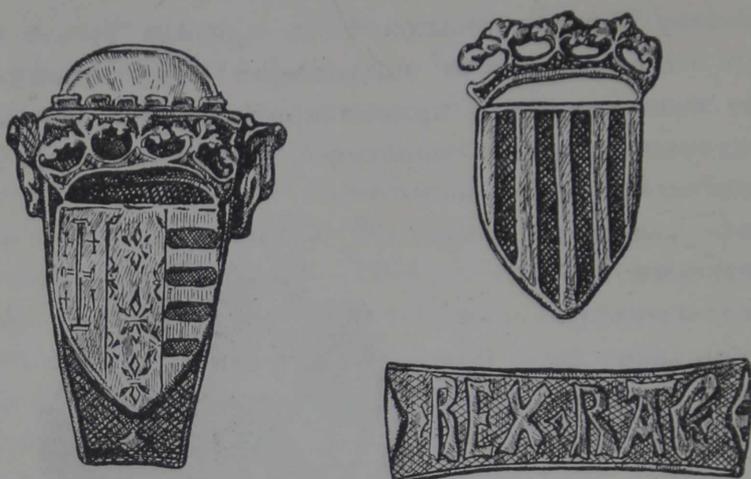
Перстень, хранящийся в Эрмитаже, представляет совершенно исклю-

<sup>1</sup> Fr. Bock, Der Schatz der Metropolitan-Kirche zu Gran in Ungarn, Wien, 1859, стр. 34.

<sup>2</sup> Эта группа перстней весьма малочисленна, так, например, в богатейшем собрании перстней Британского музея на 29 папских перстней имеются всего два перстня, украшенных исключительно светскими атрибутами.

<sup>3</sup> В объяснительном каталоге собрания Базилевского, составленном Дарселем и появившемся в печати в Париже в 1874 г., он не значится. Упоминается он только, в связи с кратким описанием, на одном из вкладных листов эрмитажного экземпляра каталога Дарселя, служившего приемочной описью при покупке собрания. К сожалению, судьба его до приобретения Базилевским нам не известна.

чительный интерес, благодаря возможности установить, на основании украшающих его гербов, лицо, с именем которого он связан. С первого же взгляда перстень поражает нас своими, поистине, колоссальными размерами, а когда мы его берем в руки, своей массивностью и тяжестью. Как и все так называемые папские перстни он сделан из литой, позолоченной бронзы и украшен полудрагоценным камнем — большим продолговатым аквамаринном, положенным на фольгу. Широкие стенки жуковины украшены накладными, рельефными фигурками крылатого льва и крылатого быка<sup>1</sup>. На боковых стенках шинки два, заостренных к низу, гербовых щитка, увенчанных открытыми коронами. Один герб, одночастный, с пятью вертикальными полосами, другой — дважды рассечен: в среднем поле лилии, в первом, т. е. левом от зрителя, иерусалимский крест и в третьем пять горизонтальных



полос. На нижней части шинки имеется надпись *REX RAR*, причем первые пять букв вырезаны настолько ясно и четко, что не вызывают никаких сомнений и только последняя, которую следует признать за «G», имеет несколько необычный вид. Вся внешняя поверхность перстня, за исключе-

нием узких частей нижнего конца шинки, покрыта мелкой, в виде сетки, штриховкой; внутренняя поверхность гладкая<sup>2</sup>.

Помещенный на одной из сторон жуковины, герб Арагонии, с пятью вертикальными полосами, не требует никаких дальнейших пояснений, но в то же время и не дает нам, на первых порах, никаких данных для разрешения интересующего нас вопроса об имени «дарителя» перстня. Исследование наше должно начаться с разбора трехчастного герба, с иерусалимским крестом, лилиями и горизонтальными полосами. Герб этот слагался медленно, в течение полутора столетия лет, и может быть понят только в связи с теми великими историческими событиями, которые потрясли Италию в XIII и XIV вв.

Во второй половине XIII века заканчивалась в Италии грандиозная борьба между папством и императорами, то обострявшаяся, то затихавшая, пока, наконец, при папе Иннокентии IV, она не превратилась в отчаянный поединок, победителем из которого вышел папа. В 1265 году Климент IV,

<sup>1</sup> В выборе, именно, символов апостолов Марка и Луки нельзя усмотреть никакого особого значения, так как на широких сторонах жуковины, как уже сказано, обычно помещались фигурки льва и быка.

<sup>2</sup> Размеры перстня: 0,057 × 0,038 м.; размеры камня: 0,023 × 0,018 м. Вес, весьма значительный — 159 грамм.

провансалец по происхождению, и до своего избрания главный советник при дворе Людовика IX Святого, призвал в Италию брата короля, Карла Анжуйского, объявил буллой потомство Фридриха II<sup>1</sup> лишенным неаполитано-сицилийского королевства и предоставил на него инвеституру Карлу. В 1266 году Карл Анжуйский прибыл в Италию и был торжественно коронован в Риме королем сицилийским. После победы над Манфредом при Беневенте и последним Гогенштауфеном, Конрадином, при Тальякоццо (1268 г.), Карл стал неограниченным, хотя и признающим в принципе суверенитет папы, владельцем острова Сицилии и всей южной Италии, т. е. Калабрии, Апулии, Кампании и Аbruцц. Вот это завоевание Карлом Анжуйским южной Италии и Сицилии и является нашей исходной исторической точкой<sup>2</sup>. На чеканенных Карлом в Италии золотых монетах, приблизительно до 1276 года, т. е. в течение первых десяти лет его царствования, мы видим на лицевой стороне бюст короля, а на обороте родовой анжуйский герб: синее поле, усеянное золотыми лилиями с турнирным воротником в верхней части. Вокруг гербового щита надпись *Rex Siciliae*. Таким образом, в первые годы правления Карла государственным гербом завоеванного им неаполитано-сицилийского королевства служит, без малейших изменений, его родовой анжуйский герб, который мы видим на среднем поле нашего трехчастного герба. Около 1277 года Карл приобретает от принцессы Марии Антиохийской права на иерусалимский престол и вторично торжественно венчается в Риме, на этот раз королем иерусалимским. На золотых монетах Карла, чеканенных после принятия титула короля иерусалимского, так называемых *Charlois* или *Saluts d'or*, появляется новый государственный герб неаполитано-сицилийского королевства, которым пользуются все короли основанной Карлом I на юге Италии анжуйской династии<sup>3</sup>. Это, рассеченный щит с иерусалимским крестом в правом поле и французскими лилиями в левом поле, но без турнирного воротника<sup>4</sup>. Если мы теперь обратимся к исследуемому нами гербу, то мы увидим, что первые его два поля и составляют государственный герб сицилийского королевства после принятия Карлом титула короля иерусалимского (ок. 1277 г.).

<sup>1</sup> См., например, Koch, «*Tables généalogiques des maisons souveraines de l'Europe*», Strassbourg, 1782, tab. XLV.

<sup>2</sup> См. E. Jordan, *Les origines de la domination angevine en Italie*, Paris, 1909.

<sup>3</sup> Последние три представителя анжуйской династии в Неаполе, Карл III, Владислав и Иоанна II, рассматриваются некоторыми историками как самостоятельная династия Дураццо, так как Карл III был внуком восьмого сына короля Карла II, Иоанна, герцога Дураццо. Об анжуйской династии Неаполя см. Imhoff, *Excellentium Familiarum in Gallia Genealogiae...*, 1687; Koch, ук. соч.; Boselli, *Tableaux généalogiques de la dynastie Capétienne*.

<sup>4</sup> На лицевой стороне монет Карла I, вокруг щитка с двучастным гербом, знаменательная надпись *Karol Dei Gratia Hierosolymae Siciliae Rex*. Чрезвычайно любопытно, что в новом гербе, как и в новом королевском титуле, на первом месте поставлен Иерусалим. Карл, очевидно, больше ценил свои фиктивные права на Град Господень, чем фактическое обладание всей южной Италией. И это действительно подтверждается общим направлением его политики, целью которой было создание мировой державы, для осуществления которой намечалось, между прочим, и завоевание Константинополя. На обратной стороне монет изображена сцена Благовещения с надписью *Ave gratia plena dominus tecum*.

Царствование Карла закончилось, как известно, катастрофой. В 1282 году, 30-го марта, в час вечерни, вспыхнуло в Палермо уже давно подготовлявшееся против французских пришельцев восстание, известное в истории под названием Сицилийской Вечерни. Возставшие сицилианцы призвали на помощь Петра Арагонского, женатого на дочери Манфреда, т. е. внучке Фридриха II. 30 августа 1282 года Петр Арагонский высадился в Трапани, разбил войско Карла Анжуйского, короновался королем сицилийским и освободил остров от суверенитета папы. После завоевания Сицилии Петром Арагонским, основанная Карлом Анжуйским на юге Италии сицилийская держава раскололась на две части, на две Сицилии — *trans et citra Phagum* — и одновременно на исторической сцене появляются два королевских сицилийских дома, Анжуйский и Арагонский, ибо Карл и его потомки продолжают себя титуловать королями Сицилии, а Петр Арагонский и его наследники, в качестве фактических владетелей острова Сицилии, присваивают титул сицилийских королей себе. С 1282-го до 1442-го года, т. е. в течение 160 лет, обе Сицилии, т. е. остров со столицей в Палермо и южная Италия со столицей в Неаполе, живут вполне самостоятельной политической и культурной жизнью, причем первая тяготеет к Испании, а вторая входит в круг интересов италийских. Государственным гербом анжуйско-сицилийской монархии продолжает служить принятый Карлом после 1277 года рассеченный герб с иерусалимским крестом и французскими лилиями, а государственным гербом новой арагоно-сицилийской державы становится со временем (когда именно это вопрос спорный, но во всяком случае значительно позже завоевания острова Петром Арагонским), четверочастно-скошенный щит с арагонскими столбами в верхнем и нижнем полях (1,4) и одноглавым, вначале не коронованным, а затем коронованным, орлом в боковых полях (2,3).

Дальнейшие изменения государственного неаполитанского герба<sup>1</sup> происходят в связи с тем, что судьбы анжуйского королевского дома неоднократно, и подчас весьма трагически, переплетаются с историей Венгрии. В 1270 году сын Карла I, основателя анжуйской династии на юге Италии, Карл II Хромой женился на венгерской принцессе Марии, сестре короля Владислава IV из дома Арпадовичей, и с этого момента взоры представителей дома Анжу невольно устремляются на Венгрию, где постоянные перевороты и общая ненадежность государственного аппарата давали постоянно желанный повод к вмешательству и естественно питали надежды всех жаждущих короны и престола. Но не этот только брак связал во второй половине XIII в. Неаполь и Венгрию. В свою очередь, Владислав IV Арпадович женился на Марии Анжу, сестре Карла II. Таким образом, Карл Неаполитанский приходился королю венгерскому и шурином, и деверем. Узы родства были, как видно, действительно весьма крепкими, так сказать, двойными и потому

<sup>1</sup> Отметим, что принцы неаполитано-сицилийского королевского дома продолжали пользоваться старым, родовым, анжуйским гербом. Так, например, Людовик Тарентский, внук короля Карла II Хромого, знаменитый основатель Ордена Св. Духа, чеканивший до своего брака с королевой неаполитанской Иоанной I (1346 г.), в качестве князя Тарентского, золотую монету, помещал на ней анжуйские лилии без иерусалимского креста, ибо фиктивные права на иерусалимское королевство принадлежали только царствующему представителю анжуйского дома, т. е. королю.

вполне понятен усиленный интерес дома Анжу к венгерским делам и их чаяния на венгерский престол, особенно когда появилась надежда на бездетность Владислава и Марии. В 1290 году Владислав IV был убит, действительно не оставив по себе наследника. Как только это радостное известие достигло Неаполя, Карл II немедленно короновал своего старшего сына, Карла Мартелла, королем венгерским. Последующие события, однако, показали, что коронация эта была несколько преждевременной. В Венгрии Карла Мартелла не признали и вообще в Европе на него не обратили внимания. Для нас коронация Карла Мартелла важна, однако, в том отношении, что она является, так сказать, психологическим моментом рождения венгеро-анжуйского герба. Был ли этот герб фактически создан в это время, мы не знаем. Нам не известен ни один памятник, украшенный гербом Карла Мартелла в качестве короля венгерского. Но во всяком случае, с 1290 года венгеро-анжуйский герб мог существовать.

В Венгрии после убийства Владислава IV воцарился его дядя Андрей III, процарствовавший одиннадцать лет. Смерть Андрея, последовавшая в 1301 г., имела гораздо большее политическое значение, чем смерть его предшественника, ибо с ним пресеклось мужское колено Арпадовичей. В 1301 году вопрос о венгерском престолонаследии сразу взволновал всю Европу, отодвинув, на время, на задний план все другие, очередные, политические задачи. Решающая роль в разрешении этого вопроса выпала на долю папы Иннокентия VIII, стоявшего в то время в зените своего влияния на европейскую политику. Избранный в папы в 1294 году в Капель Нуово в Неаполе Иннокентий VIII решительно выдвинул в качестве кандидата на венгерский престол сына скончавшегося в 1296 году номинального короля Венгрии Карла Мартелла — Карла Роберта, который, в конце концов, после целого ряда перепетий и утвердился в Венгрии, в 1308 году. И вот, с этого момента начинается фактическое существование венгеро-анжуйского герба. Сын Карла Роберта был знаменитый король Людовик Великий (1342—1382), поднявший Венгрию, в середине XIV века, на вершину славы и могущества. Во время правления этих двух королей, представляющих первую анжуйскую ветвь на венгерском престоле, гербом Венгрии является рассеченный щит с красными венгерскими поясами на серебряном поле и золотыми анжуйскими лилиями на синем поле. Этот герб мы встречаем на всех монетах двух названных королей и на ряде памятников искусства эпохи Людовика Великого<sup>1</sup>. Иерусалимский крест, как составная часть не родового анжуй-

<sup>1</sup> На одну чрезвычайно любопытную группу таких памятников обратил внимание С. Н. Тройницкий в своем исследовании «О гербах Ечелинов, королей венгерских анжуйского дома и герцогов бургундских второй линии», напечатанном в 1909 г., к сожалению в количестве всего 27 экземпляров. Отличаясь большой набожностью, Людовик делал богатые вклады не только в венгерские церкви и монастыри, но также и в иноземные. В Ахене он основал даже при соборе особую венгерскую часовню. Часовня в настоящее время больше не существует, но часть вещей, пожертвованных королем, хранится до ныне в сокровищнице собора и некоторые из них украшены его рассеченным гербом, причем всегда на первом месте Венгрия, а Анжу на втором. — О монетах Карла Роберта и Людовика Великого см., *Catalogus numorum Hungariae et Transilvaniae ac instituti Nationalis Szechenyiani, pars I, Numi Hungariae, 1807, стр. 62—72; J. Rupp, Numi Hungariae,*

ского, а государственного неаполитанского герба, в новый венгерский герб не вошел. Таким образом, мы видим здесь соединение государственного герба Венгрии с родовым гербом новой династии. Если мы теперь обратимся к исследуемому нами гербу и подведем итог сказанному, то окажется: мы знаем теперь, во первых, когда возникло и что означает соединение первых двух полей, это неаполитано-сицилийский герб после 1277 г., т. е. после принятия Карлом I титула короля иерусалимского, и во вторых, мы знаем, когда возникло и что означает соединение второго и третьего полей, это государственный герб Венгрии в период царствования первых двух королей из анжуйского дома. Герб возник теоретически в 1290 году, после коронации Карла Мартелла в Неаполе королем Венгрии, и фактически, в 1308 году, когда сын последнего, Карл Роберт, действительно утвердился в Венгрии. Не выясненным остается пока соединение всех этих трех полей вместе.

Возникновение украшающего наш перстень трехчастного анжуйско-иерусалимо-венгерского герба связано с дальнейшей историей Неаполя и Венгрии. В 1381 году на неаполитанский престол вступил правнук Карла II Хромого, Карл III Малый, окончательно закрепивший за собой престол в следующем 1382 году, посредством убийства законной королевы Иоанны I. В том же 1382 году умер в Венгрии Людовик Великий, брат первого мужа Иоанны I, Андрея. Умирая без мужского потомства, Людовик завещал Венгрию своей дочери Марии. За Марию начала править ее мать Елизавета, но отложившаяся вскоре Польша призвала другую дочь Людовика, Ядвигу. В результате всех этих событий, отдавших судьбы Венгрии и Польши во власть трех женщин, возникла естественно смута, которой, понятно, не замедлил воспользоваться Карл III Неаполитанский.

Права Карла III на венгерский престол были значительно слабее обоснованы, чем права Карла Мартелла. Карл Мартелл был, как ни как, сыном сестры короля венгерского, а, кроме того, сам король венгерский был женат на его родной тетке, сестре отца. Карл же III претендовал на венгерский престол на том основании, что он был троюродным братом убитой, им же, королевы неаполитанской Иоанны I, которая была женой убитого, в свою очередь, ею брата короля венгерского Людовика Великого, Андрея. Нельзя, понятно, не подивиться странности и сложности таких претензий. Но как бы ни было, в 1385 году Карл III Неаполитанский был провозглашен королем венгерским и явился, таким образом, родоначальником второй анжуйской ветви на венгерском престоле. Эта вторичная связь Неаполя с Венгрией имела, однако, совсем другой характер, чем первая. При Карле Роберте и Людовике Великом, связь Венгрии и Неаполя состояла лишь в том, что, как здесь, так и там, царствовали члены одной и той же династии Анжу, при Карле же III Неаполь и Венгрия впервые были объединены путем личной унии. Вследствие этого потребовался новый государственный герб, который выражал бы эту унию. Таковым гербом стал дважды рассеченный щит с анжуйскими лилиями в среднем поле и венгер-

*periodus mixta*, 1846; Duval et Frœhlich, *Monnaies en or du Cabinet de Vienne*, 1759; A. Engel et R. Serrure, *Traité numismatique du Moyen-âge*, t. III, chap. XI.

скими поясами и иерусалимским крестом в боковых полях, т. е. простое соединение государственных гербов Неаполя и Венгрии. Следует, однако, сразу же оговориться, воцарение Карла III в Венгрии является, опять таки, только теоретическим моментом рождения этого нового герба новой двуединой державы; когда же и где он фактически появился, это вопрос другой. Карл III Неаполитанский, или по венгерскому счету Карл II, процарствовал всего 55 дней. Достоверных монет его кратковременного царствования до нас не дошло, да и вряд ли они вообще существовали. Те несколько экземпляров, которые приписывают Карлу III, Rupp, в своем труде «*Numi Hungariae*»<sup>1</sup>, считает монетами Карла I, т. е. Карла Роберта. Но если бы они даже и принадлежали Карлу III, то во всяком случае для нас они не представляют никакого интереса, ибо на них мы видим старый двухчастный венгеро-анжуйский герб эпохи первой анжуйской династии, т. е. Карла Роберта и Людовика Великого. Единственный памятник эпохи Карла III с новым государственным гербом, который нам удалось найти, это изданная Vergara<sup>2</sup> медаль, или, скорее, «памятная» монета, чеканенная не в Венгрии, а в Неаполе, по случаю избрания Карла III королем венгерским. На лицевой стороне этой монеты трехчастный венгеро-неаполитанский герб (в среднем поле анжуйские лилии, в правом — Венгрия и в левом — Иерусалим, а на обороте еще раз иерусалимский крест).

Вообще, история этого нового венгеро-неаполитанского герба чрезвычайно странна и любопытна. Отметим, прежде всего, что фактическое, реальное значение он имел всего лишь в течение 55 дней, а затем более ста лет продолжал существовать в виде какой то исторической реминисценции. В течение первых пятидесяти лет он появляется лишь, от времени до времени, на памятниках, исполненных по поводу каких либо особо важных событий и только через пятьдесят семь лет, уже при другой, что особенно странно, не анжуйской, а арагонской династии, становится составной частью государственного неаполитанского герба.

Определив, таким образом, герб на нашем перстне как венгеро-неаполитанский, мы вместе с тем и получили первую хронологическую дату, правда, лишь в виде *terminus post quem*, т. е. мы можем теперь сказать, что разбираемый нами герб мог появиться только после коронации Карла III Неаполитанского королем венгерским, состоявшейся в Штульвейсенбурге, 31 декабря 1385 года.

Далее, нам надлежит обратиться ко второму гербу, на другой стороне шинки нашего перстня. Сам по себе, герб этот не потребует никаких изысканий, ибо это всем известный герб Арагонии. Его значение заключается для нас лишь в связи с первым гербом. Для выяснения же этой связи, которая нам может дать следующую хронологическую дату, необходимо продолжить наш исторический обзор.

24 февраля 1386 года Карл III был задушен в Вишграде и с его смертью пресеклась навсегда анжуйская династия в Венгрии. В Неаполе Карлу наследовал его сын Владислав, провозглашенный, между прочим,

<sup>1</sup> См. литературу в прим. на стр. 93.

<sup>2</sup> Vergara, *Monete del Regno di Napoli*, Roma, 1716, p. 40.

в 1401 году и королем Венгрии. Но это провозглашение не имело никаких дальнейших реальных последствий<sup>1</sup>. На большинстве монет Владислава, преемник Карла III титулуется себя королем венгерским, сицилийским и иерусалимским, но нигде не помещает соответствующего этому титулу трехчастного герба, что чрезвычайно любопытно<sup>2</sup>. После смерти Владислава (1414 г.) власть в Неаполе перешла к его сестре Иоанне II. При ней чеканились монеты по образцу монет предшествующего царствования. В титул королевы включалась Венгрия, но соответствующего герба мы не видим. Венгеро-анжуйский герб все еще не имеет, как будто, официального значения. Иоанна II чрезвычайно запутала дальнейший вопрос о неаполитанском престолонаследии. Она была замужем сперва за Вильгельмом Австрийским, а затем за Жаком де Бурбон. Оба брака были бездетны. Сначала она усыновила и назначила своим преемником Альфонса V Арагонского, а затем, когда последний прибыл в Неаполь и позволил себе вмешиваться в ее личные, т. е. любовные дела, она признала усыновление не действительным, лишила его прав на престол и объявила своим наследником Людовика III Анжу. А когда Людовик III умер, Иоанна составила третье завещание в пользу его брата, знаменитого Ренэ Доброго. Вследствие всех этих завещаний возникла после смерти Иоанны, последовавшей в 1435 году, война за Неаполитанское наследство, тянувшаяся семь лет и закончившаяся в 1442 году торжеством Альфонса V Арагонского, ставшего основателем новой арагонской династии на юге Италии и объединившего под своим скипетром три королевства: Неаполь, Арагонию и Сицилию<sup>3</sup>.

В качестве короля неаполитанского, Альфонс V соединил арагонский и неаполитанский гербы, причем последний, т. е. неаполитанский, взял в том виде, как он образовался или, говоря осторожнее, должен был образоваться после объединения, на основании личной унии, Неаполя и Венгрии, при Карле III, в 1386 году. Это особенно любопытно, потому что

<sup>1</sup> В 1403 г. Владиславу удалось завладеть Далмацией, но он не мог в ней утвердиться и в 1409 г. передал Далмацию Венеции, которая, в свою очередь, была принуждена уступить часть побережья Сигизмунду Люксембургскому, воцарившемуся в Венгрии, в качестве мужа дочери Людовика Великого, Марии.

<sup>2</sup> Трехчастный венгеро-иерусалимо-анжуйский герб времени Владислава известен мне только по одной «памятной монете». Монета эта чрезвычайно интересна не только с геральдической и нумизматической, но также и с исторической точек зрения. Она относится к самому мрачному периоду Великого Раскола и свидетельствует о моменте глубочайшего упадка папской власти, когда последняя, как будто, совершенно исчезла с лица земли. После смерти Бонифация IX в Риме был избран Иннокентий VII (1404—1406), а в Авиньоне после Климента VII возвели на папский престол Бенедикта XIII (1394—1417). Слабый Иннокентий не совладал с народной партией, поднявшей бунт против папы. Иннокентий, призвав на помощь Владислава, бежал и спрятался в Витербо. Пришедший в Рим с военной силой Владислав занял гарнизоном Капитолий, получил сан «дефенсора, консерватора и гонфалоньера апостольского престола» и стал полным распорядителем всей Церковной области. И вот, по этому поводу им была выпущена денга — своего рода памятник глубочайшего позора папской власти: на лицевой стороне трехчастный венгеро-иерусалимо-анжуйский герб с надписью кругом *Ladislaus Rex*, а на обороте скрещенные ключи апостола Петра и надпись *Sanctus Petrus* (См. Vergara, ук. соч.).

<sup>3</sup> Остров Сицилия был присоединен к Арагонии при отце Альфонса V, Фердинанде.

преемники Карла III, его дети Владислав и Иоанна II, не пользовались этим гербом. Чрезвычайно интересно, понятно, что трехчастный венгеро-иерусалимо-анжуйский герб приобретает официальное значение только при арагонской династии. В связи с этим мне хочется обратить внимание на одну очень редкую и на первый взгляд не вполне понятную монету в собрании короля итальянского. На лицевой ее стороне арагонский герб и кругом надпись *ALFI REX ARAGONU*, а на обратной — упомянутый трехчастный герб и надпись *REGINE DEFENSOR*<sup>1</sup>. Монета эта связана, как мне совершенно ясно представляется, с одним весьма определенным и критическим моментом царствования Иоанны II. В 1421 году на Неаполь наступал кондотьер Сфорца, по поручению Людовика III Анжуйского. Иоанна, ища защиты, усыновила Альфонса Арагонского, который в июле с помощью нанятого им другого кондотьера Браччио прорвался в Неаполь и освободил королеву. И вот, совершенно очевидно, по поводу этого события и была отчеканена монета с надписью «защитник королевы». Значит, тогда уже, при первом своем вступлении на почву Италии, Альфонс стал пользоваться этим гербом, хотя на монетах самой королевы трехчастный герб не помещался. Здесь в этом гербе, яснее чем в каких бы то ни было исторических документах, перед нами вскрываются тайные замыслы Альфонса. Не укрепившись еще в Неаполе, он уже стал мечтать о Венгрии.

Итак, Альфонс соединил гербы Неаполя и Арагонии. Получился четырехчастный герб: в первом и четвертом полях Арагония, а во втором и третьем Венгрия, Анжу и Иерусалим. Этот герб мы встречаем на всех монетах Альфонса V, среди которых на первом месте необходимо упомянуть о знаменитых и редчайших *Alfonsini d'oro*. На лицевой стороне вышеописанный четырехчастный герб, окруженный надписью *Dei Gratia Rex Aragoniae Siciliae* и т. д., а на обратной стороне изумительный по тонкости моделировки и общей живописности композиции скачущий рыцарь с мечем в поднятой руке.

Эти два герба, Неаполя и Арагонии, хотя и не соединенные на одном щитке<sup>2</sup>, и украшают наш перстень. Связующим и, как бы, разъясняющим звеном между ними служит надпись на нижней части шинки перстня. Надпись гласит *rex rag*. Последние три буквы не могут быть ничем иным, как сокращением имени собственного *Aragoniae*. Слово Арагония встречается в легендах того времени в самых различных начертаниях, с пропуском отдельных гласных, так и согласных, иногда с удвоением второго

<sup>1</sup> Memmo Cagiati, *Le monete del Reame delle due Sicilie*, fasc. I, p. 70.

<sup>2</sup> То, что на нашем перстне гербы Арагонии и Неаполя не изображены соединенными на одном четырехчастном щите, а отдельно, может быть объяснено или мотивами политическими — желанием подчеркнуть самостоятельное значение Альфонса как короля Арагонии и как короля Неаполя — или соображениями чисто художественными — нежеланием мастера дважды, на обеих сторонах шинки, повторять один и тот же герб. Вообще, при Альфонсе герб Арагонии встречается, что вполне понятно, очень часто самостоятельно, без соединения с Неаполем, с явным, как будто, намерением подчеркнуть роль Альфонса как победителя и завоевателя. Так, например, знаменитая триумфальная арка в Кастель Нуово, в Неаполе, воздвигнутая в честь въезда Альфонса в Неаполь, украшена даже исключительно щитами с арагонским гербом.

слога. Так, в одной легенде мы читаем *Alfonsus Dei Gratia Rex Aragoniae*<sup>1</sup>. Чрезвычайно любопытно начертание, вместо *Aragonia*, *Aragonia*. В сокращении на нашем перстне поражает, однако, выпадение как раз первой гласной буквы, что действительно несколько необычно. Неустойчивость и неопределенность начертания первой буквы в именах собственных, понятно, встречается и даже очень часто, но это только различные способы начертания, по всей вероятности, в зависимости от произношения. Бóльший интерес представляют для нас случаи, правда довольно редкие, выпадения первой согласной буквы. Так, например, в легендах того времени, в имени Фердинанда иногда выпадает буква F и пишется *Erdinandus*. Существуют и наоборот случаи усугубления первой согласной буквы в именах собственных, так, например, *Ferdinandus* с двумя F (*Fferdinandus*), *Carolus* с двумя C (*Scarolus*) и т. д. Но все эти аналогии, следует признаться, не достаточно убедительны. Только две аналогии вполне подкрепляют высказанное предположение и не допускают, как мне кажется, никаких дальнейших сомнений в том, как следует читать надпись на нашем перстне. В Лондоне, в *Victoria and Albert Museum*, имеются два «испанских» перстня с следующими легендами *RAGONAS* и *RHRAGONA*<sup>2</sup>. Последняя надпись уже совершенно очевидно представляет сокращение слов *Rex Aragoniae* с выпадением буквы E в слове *Rex* и A в имени Арагонии, т. е. первых двух гласных. Начертание слова *Rex*, в виде *RX*, т. е. без средней гласной, известно и по другим примерам.

Теперь мы получили от нашего перстня все сведения, которые он нам может дать. На одной стороне шинки, неаполитанский государственный герб, каковым он мог быть после 1385 года и каковым он фактически стал при Альфонсе V, на другой стороне герб Арагонии, а на нижней части шинки надпись «король Арагонии». Таким образом, лицо, о котором свидетельствуют гербы и надпись, должно было быть, одновременно, и королем арагонским, и королем неаполитанским. Первым в истории лицом, которое удовлетворяло этим требованиям, был Альфонс V Арагонский, завоевавший Неаполь в 1442 году и титуловавший себя *Rex Aragoniae, Utriusque Siciliae* (см. стр. 92), *Hierosolymae, Hungariae* и т. д. *Rex*. Со смертью Альфонса V Арагонского, или по неаполитанскому счету Альфонса I, личная уния между Арагонией и Неаполем прекратилась. Умирая в 1458 году, Альфонс, с удивительной легкостью, уступил все свои арагонские и прочие владения брату Хуану II, отцу Фердинанда Католического, завещав свое новое отечество побочному, но узаконенному папой сыну, Ферранте I. Преемниками последнего были Альфонс II, Ферранте II и Федерико, с изгнанием которого в 1501 году арагонская династия, обнаружившая очень быстро полное расовое вырождение, прекращает свое существование<sup>3</sup>, а Неаполь переходит к Испании и до 1513 года управляется вице-королями. Сын Альфонса V унаследовал, значит, только юг Италии и никакого отношения к Арагонии не имел, так же как и, в свою очередь, Арагония совершенно

<sup>1</sup> M. Cagiati, ук. соч., II supplemento, окт. 1911.

<sup>2</sup> Dalton, ук. соч. №№ 663—71 и 664—71.

<sup>3</sup> См., например, Imhoff, *Historia Italiae, Hispaniae Genealogica*, 1701, табл. XIII и A. Koch, ук. соч., табл. XLVII.

отделилась от Неаполя. Был установлен, таким образом, *status quo*. Вступление в наследство свершилось, однако, для Ферранте не без препятствий. Папа Калликст III отказался короновать Ферранте, под предлогом, что после смерти Альфонса Неаполь автоматически, как папский лен, должен отойти к Святому Престолу. И только с разрешения преемника Калликста III, папы Пия II, Ферранте был коронован в Барлетте кардиналом Сабино Орсини в качестве короля Сицилии, Иерусалима и Венгрии, получив, таким образом, с наследием дома Анжу и их фиктивные права на Иерусалим и Венгрию. Здесь необходимо и небезинтересно сказать несколько слов об изменениях в титуле неаполитанских королей. С Карла I, точнее с середины его царствования, т. е. с 1277 года, когда он короновал себя королем иерусалимским, до Карла III, т. е. до 1385 года, титул гласит *Rex Hierosolymae et Siciliae*. Иерусалим всегда на первом месте. Владислав и Иоанна II титулуют себя *Rex (или Regina) Hungariae, Hierosolymae et Siciliae*. Здесь Венгрия на первом месте. Это время, когда надежды вернуть Венгрию, после убийства Карла III, еще не считались вполне неосуществимыми и когда даже делались в этом отношении кое какие, правда, весьма слабые, попытки, вроде десантов в Далмации. Альфонс V называет себя *Rex Aragoniae, Utriusque Siciliae, Hierosolymae, Hungariae* и т. д. Первые два наименования, король Арагонии и Обоих Сицилий, соответствуют его фактическому владению, а далее следуют «претензии», причем сперва Иерусалим, как наиболее декоративная, а затем уже Венгрия.

Потомки Альфонса V титуловали себя *Rex Siciliae et Hierosolymae et Hungariae*, т. е. вновь приняли титул неаполитанских королей из дома Анжу, поставив только на первое место Сицилию, а Иерусалим на второе. Тем не менее, однако, в титулах потомков Альфонса мелькает иногда, правда крайне редко, слово Арагония. Существуют несколько серий монет Ферранте I, сына Альфонса V, со следующей легендой *Ferrandus Arago Rex Si Hi* (Венгрия очень часто не упоминается, как претензия, потерявшая к тому времени уже всякий смысл). Из постановки слов явствует, однако, как нам кажется, с полной очевидностью, что сокращение *Arago* (или в некоторых случаях просто *Ara*) должно дешифроваться не *Aragoniae*, а *Arago-pensis*, т. е. Фердинанд Арагонский, король Сицилии и Иерусалима. Психологически эта формула вполне понятна. В качестве побочного сына, Ферранте был не прочь иногда напомнить о своих родственных связях с королевским арагонским домом. На монетах его сына Альфонса II и внука Ферранте II нам ни разу не приходилось встречать упоминания об Арагонии<sup>1</sup>.

Итак, со вступлением на неаполитанский престол Ферранте I прекратилась навсегда всякая, и реальная, и фиктивная, связь между Арагонией и

<sup>1</sup> Среди монет Ферранте II, *Cagiati* (ук. соч., вып. 2, стр. 135, № 1) опубликовал одну монету с надписью *Fernandus D. G. Ara. VI*. (у *Cagiati* неправильно прочтено *Ferdinandus*). Но по нашему разумению эта монета не Ферранте Неаполитанского, а Фердинанда II Католического, как на то и указывает совершенно определенно легенда *Aragoniae Utriusque Siciliae*. *Cagiati*, между прочим, не обратил внимания на то, что после имени Фердинанда не значится *Secundus*, что имеется на всех монетах Ферранте II Неаполитанского и никогда не встречается на монетах Фердинанда II Католического.

Неаполем. Таким образом, гербы и надпись на эрмитажном перстне могут относиться только к знаменитому основателю арагонской династии на юге Италии, Альфонсу V Мудрому, одному из самых благородных представителей итальянского Возрождения, объединившему под своим скипетром и Неаполь, и Сицилию, и Арагонию.

Что же касается назначения перстня, то, согласно с изложенным в начале статьи, можно лишь высказать предположение, что издаваемый перстень был подарен Альфонсом V Арагонским какому нибудь знатному лицу на память о посещении Неаполя, славившегося в то время как яркий очаг просвещения, искусств и науки.

А. Н. Кубе.

## СВАДЕБНЫЙ ПОДАРОК ПАПЫ КЛЕМЕНТА VII.

(Рукопись из коллекции Базилевского).

В библиотеке Эрмитажа хранится несколько старинных рукописей, вошедших в ее состав вместе с книгами библиотеки князя Голицына, коллекции Базилевского и библиотеки Царскосельского Арсенала. Одна из них, приобретенная в составе коллекции Базилевского<sup>1</sup>, привлекает к себе внимание как художественной законченностью работы, так и тем, что на первых двух страницах, украшенных миниатюрами, помещены изображения двух гербов. Один из них — хорошо известный герб флорентийской фамилии Медичи, второй же считался неизвестным, а, между тем, именно определение этого герба дает возможность установить происхождение рукописи и сделать попытку датировать ее более точно, чем позволяет это общий характер исполнения.

Рукопись состоит из 247 листов тонкого пергамена, из которых шесть, а именно листы 109, 206, 207, 208, 209 и 247, оставлены чистыми с обеих сторон. Формат рукописи: высота 13,2 сант., ширина листа — 8,5 сант. В первоначальном своем виде она была несомненно больше, а затем вероятно при переплете поля были несколько срезаны. На страницах, заполненных миниатюрами, края бордюра сбоку и сверху приходится не только в самый край листа, но в некоторых местах отсутствует неравномерно захваченная срезом черная линия, которою обведен кругом весь бордюр; на л. 196 явно срезана часть сделанной на полях приписки.

Начинается рукопись словами: «Januarius habet dies...» и кончается «per Christum dum amen». Текст исполнен тремя цветами: преобладающим черным, местами синим и золотом. Шрифт рукописи — так наз. *scrittura umanistica*, выработавшаяся в Италии в первую четверть XV века.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В каталоге собрания Базилевского, составленном Darcelem и появившемся в Париже в 1874 г., рукопись эта не значится. Описание ее дано на одном из вкладных листов эрмитажного экземпляра каталога Darceleя, служившего приемочною описью при покупке собрания в 1884 г.

По содержанию рукопись представляет собою часослов, начинается, как обычно, календарем, а затем разделяется на несколько отдельных частей, причем каждой из них предшествуют соответствующие ей по содержанию миниатюры. Таких миниатюр, вместе с бордюром заполняющих по целой странице, рукопись имеет всего 12, по две перед каждой частью.

Широкий бордюр, обрамляющий миниатюры, на всех двенадцати страницах совершенно однороден. Составлен он из симметрического цветочного орнамента и размещенных среди него фигурок *putti*, большей частью поддерживающих либо части этого орнамента, либо включенные в него медальоны. На некоторых из страниц заменяют их или прибавляются к ним изображения птиц или каких-нибудь фантастических фигур. Фон каждого бордюра выполнен несколькими чередующимися красками—красной, синей, зеленой и золотой, причем чередование этих красок на каждой странице различно так же, как различно и расположение фигур и количество включенных в бордюр медальонов. На первых двух страницах находится по восьми таких медальонов: угловые — ромбовидные, с полукруглыми выступами на середине каждой из сторон ромба, срединные—круглые и овальные. На других страницах их значительно меньше. Все медальоны, за исключением срединных нижних, а иногда и верхних, содержат изображения святых и евангелистов. Содержание же этих срединных различно.

Первой части, содержащей *Officium Beatae Virginis Mariae*, предшествуют две страницы миниатюр, представляющих для нас исключительный интерес<sup>1</sup>. На первой из них (стр. 38), расположенной слева, мы видим изображение Благовещения, окруженное описанным выше широким бордюром. Под изображением в середине, в самом большом из медальонов бордюра, помещен герб, представляющий собою пилообразно скошенный справа щит, причем верхнее поле золотое, нижнее — лазуревое; в золотой «главе» щита черный одноглавый орел с красными лапами. На правой стороне (стр. 39), внутри совершенно аналогичного бордюра, вверху, по темно-синему фону золотом идет начало текста: «*Incipit Officium Beatae Virginis Mariae...*». Под этой

<sup>1</sup> Дальше миниатюры расположены в след. порядке: перед второй частью, слева (стр. 220), Давид, поразивший Голиафа; в нижнем медальоне бордюра — Давид, обличаемый Нафаном. Направо (стр. 221) на синем фоне золотом слова: «*Incipiunt septem psalmi penitentiales*»; под ними, в заглавном «D» (*Domine ne in furore tuo*) изображение молящегося старого Давида. В нижнем медальоне — Давид, играющий на арфе. Бордюр, как описано выше. Перед третьей частью, слева (стр. 282)—Воскрешение Лазаря; в медальоне под ним — смерть в виде крылатого скелета с косою, сидящая на краю могилы. Справа (стр. 283), на синем фоне золотом: «*Incipit officium mortuorum...*». В букве «D» (*Dilecti quoniam exaudiet*) изображено отпевание умершего. Внизу в медальоне — смерть, пролетающая над лежащими на земле человеческими фигурами. Перед четвертой частью, слева (стр. 420) — Крестное страдание, внизу в медальоне — «*Pietà*». Справа (стр. 421), вверху: «*Incipit Officium Sanctae Crucis*. В букве «D» (*Domine labia mea*) — Христос со знаками Распятия, сидящий на краю могилы. Внизу в медальоне — Марии у Гроба Господня. Перед пятой частью, слева (стр. 442) — Сошествие Св. Духа, справа (стр. 443): «*Incipit Officium Sancti Spiritus*. В букве «D» (*Domine labia mea*) — два апостола с молитвенно обращенными вверх лицами. Перед последней, шестой частью, слева (стр. 460)— Введение во Храм; справа (стр. 461): «*Incipit canticus graduum*»; в заглавном «A» (*Ad Dominum*) — фигура читающей святой.

надписью, в большой заглавной букве «D» (*Domine labia mea*) помещено изображение Рождества Христова. Под ним, в срединном медальоне — герб Медичи (см. табл. IV).

Определение герба, заключенного в нижнем медальоне левой страницы, потребовало особого исследования, результаты которого и будут изложены ниже.

Благодаря указаниям С. Н. Тройницкого, мне удалось быстро напасть в своих поисках на верный путь. В словаре Ритстапа<sup>1</sup> под именем Петруччи дается точно соответствующее гербу часослова описание: «*Petrucchi. Florence: tranché-émanché d'or sur azur; au chef d'or chargé d'une aigle de sable*». На первый взгляд, казалось бы, такое решение вопроса должно было бы вполне удовлетворить нас. Но рядом с этим Ритстап строкою выше дает опять-таки под именем Петруччи флорентийских описание герба, не имеющего ничего общего с гербом часослова, а именно: *d'argent à la croix de gueules, cantonné de quatre étoiles d'azur, au chef du second chargé d'une aigle éployée d'or*.

Такое совпадение — два разных герба для одной фамилии одного и того же города показалось мне более чем странным и побудило к тщательной проверке даваемых Ритстапом сведений. Первоначально, дальнейшие поиски подтвердили только правильность сведений, даваемых Ритстапом относительно первого герба флорентийских Петруччи. Авторитет итальянской геральдики Кролланца<sup>2</sup> дает описание этого герба, вполне соответствующее приводимому у Ритстапа, а именно: «*Petrucchi di Firenze: d'argento alla croce di rosso, accantata da quattro stelle d'azzurro; col capo di rosso all'aquila bicipite d'oro*». Такое подтверждение уже не оставляет никаких сомнений в том, что именно этот герб, а не герб рукописи, носили флорентийские Петруччи. В то же время, приводя и еще несколько фамилий Петруччи, Кролланца ни при одной из них не дает описания нашего герба. Точно так же, не оказалось его ни в одном из многочисленных геральдических изданий, имеющих в Эрмитаже, Академии Наук и Публичной Библиотеке. И, наконец, благодаря любезному содействию управляющего Гербовым Музеем В. К. Лукомского, предоставившего мне в пользование имеющиеся в библиотеке Музея итальянские геральдические издания, только в одном из старых гербовников, у Джинанни<sup>3</sup>, удалось найти под № 416 изображение герба часослова, в виде основной части щита его, без «главы», но со следующим, дополняющим пояснением: *Petrucchi di Siena: trinciato inchiaurato d'oro, e di azzurro. V'aggiugne il Capo cucito d'oro, caricato dell'Aquila spiegata di nero*. Таким образом выясняется, что, давая при описании герба правильно фамилию владельцев, Ритстап допустил ошибку при указании названия города. Отсутствие же этого герба в новейших итальянских геральдических изданиях объясняется тем, что фамилия сиенских

<sup>1</sup> J. B. Rietstap, *Armorial général*. Gouda 1887, v. II, p. 423.

<sup>2</sup> G. B. di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*. Pisa. 1886—1890, v. II, p. 323.

<sup>3</sup> Marc Antonio Ginanni, *L'arte del blasone dichiarata per alfabeto*. Venezia, Zerletti, 1736.

Петруччи, пользовавшаяся большою известностью в свое время, не принадлежит к числу признанных наиболее знатными итальянских фамилий. И в то же время совершенно естественно, что этот герб помещен у Джинанни, издававшего свой гербовник в середине XVIII в. и, к тому же, одновременно с выходом в свет большого исторического труда Печчи, посвященного, главным образом, изучению истории господства сиенских Петруччи. Не уделяя особого внимания происхождению герба Петруччи, Печчи все же коротко упоминает о нем<sup>1</sup> в примечании к обстоятельному повествованию о похоронах самого выдающегося члена этой семьи, сиенского тирана Пандольфо, описывая этот герб следующим образом: «un campo a dantelli acuti, avvero una sega della parte superiore d'oro, e dall'inferiore di colore azzuro», и при этом он не говорит ни слова о «главе» герба. Была ли эта «глава» с изображением орла прибавлена лишь в более позднее время, или же Печчи не поместил ее в своем описании так же, как и Джинанни в изображении герба, считая ее частью несущественной, решить этот вопрос представляется возможным, за неимением других источников, только путем изучения сохранившихся до нашего времени и так или иначе связанных с именем Петруччи произведений искусств.

Естественно предположить, что больше всего такого рода произведений должно было быть создано при жизни именно Пандольфо Петруччи, сумевшего так быстро оценить способности Гоццарелли, привлечшего к украшению своего дворца Синьорелли и Пинтуриккио, покровительствовавшего с первых же лет пребывания в Сиене молодому Содома и в то же время определенно стремившегося к возвеличению своего рода. Прежде всего мы могли бы, конечно, рассчитывать найти изображение его герба на надгробном памятнике, сооруженном по постановлению балии на общественный счет на месте его погребения в монастыре Оссерванца. Однако, не только в новейших трудах о Сиене мы не находим его описания, но уже Печчи говорит<sup>2</sup>, что и в его время памятник хотя еще и существовал, но уже без герба, без барельефов, с одной только высеченной на мраморе надписью. О других же изображениях герба Петруччи, которые, по словам Печчи, можно было еще видеть в его время в других местах этой же церкви, перестроенной и заново отделанной заботами Пандольфо, мы, кроме этого упоминания Печчи, других сведений не имеем.

Дворец Петруччи, Palazzo del Magnifico, построенный в 1505—1508 гг. Гоццарелли и не представляющий в архитектурном отношении большого интереса, в виде наружных украшений имеет лишь известные фонари и другие литые украшения работы Гоццарелли, являющиеся одним из больших достижений в своей области, но не дающие ничего для нашей цели. Из богатой внутренней отделки сохранилось лишь несколько фресок. Три из них, а именно «Пенелопа», работы Пинтуриккио, и две фрески Синьорелли — «Кориолан под Римом» и «Торжество целомудрия» — были вывезены из Сиены в 1844 г. Жоли де Бомевилем и хранятся теперь в Национальной Галлерее

<sup>1</sup> Gio Antonio Pecci, Memorie storico-critiche della Citta di Siena. Siena. 1755, v. I, p. 272.

<sup>2</sup> Op. cit., I, 272.

в Лондоне. Две другие, приписываемые Генга — «Бегство Энея» и «Выкуп пленных» — перенесены в Академию в Сиене. Существует еще предположение<sup>1</sup>, что «Юдифь» и «Лукреция» Содома предназначены были также украшать стены палаццо, но и эти произведения так же, как и другие сохранившиеся фрески, не несут никаких следов, говорящих об их происхождении из палаццо Петруччи. Гораздо важнее для нас лишь частично сохранившаяся и мало известная роспись потолка большого зала палаццо. Не говоря уже о том, что Вазари не упоминает о ней ни одним словом, но и в новейших трудах ее или совершенно обходят молчанием, как Бургхардт в «Чичероне» и Штейнман в «Пинтуриккио», или посвящают ей всего несколько слов, как Вентури<sup>2</sup>, говорящий: «Affreschi a grotteschi e figurazione mitologiche (in parte periti)», и Гоффэн в «Пинтуриккио», называющий ее еще более кратко — «fragments». Более подробное описание мы находим только в издававшемся проф. Людовым «*Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*» за 1882 г.<sup>3</sup>, где сообщается о только что сделанном открытии части росписи потолка профессором Франки. Сохранилась эта часть благодаря тому, что за ненадобностью такого большого помещения, как приемный зал, Пандольфо его сперва разделили доходящею доверху стеною пополам, затем одну из половин переделали еще на несколько меньших комнат, а получившееся при этом несоответствие между высотой потолка и величиною комнат устранили с помощью нового деревянного потолка, помещенного приблизительно на половинной высоте зала. Этот то потолок и предохранил от гибели часть росписи сводов, тогда как все другие оставшиеся в зале работы Пинтуриккио погибли и были забелены. Сохранившаяся часть росписи была издана Коррадо Риччи в 1901 г.<sup>4</sup> и вполне подтверждает все имевшиеся о ней сведения. Для нас самым ценным в ней является то, что в то время, как разрушением захвачена была даже больше чем половина росписи, помещенный в середине ее герб Пандольфо Петруччи сохранился весь целиком, и изображение его на потолке вполне соответствует гербу изучаемого нами часослова. Таким образом, исчезают последние сомнения в принадлежности герба часослова роду сиенских Петруччи, и мы можем перейти к выяснению отношений их к фамилии Медичи, изображение герба которой мы находим на странице смежной с той, где помещен герб Петруччи.

Но прежде, чем заняться этим исследованием, я позволю себе кратко закончить обзор художественного наследия Петруччи, потому что результат его безусловно повышает исторический интерес нашего часослова.

От их сиенского дворца, кроме упомянутых уже фресок, уцелели еще только знаменитые *pilastri* работы Бариле, являющиеся одним из лучших образцов резьбы по дереву и хранящиеся теперь в Академии в Сиене, а из произведений, разбросанных по различным собраниям и коллекциям, до сих пор мне удалось найти сведения лишь об одном портрете и четырех медалях,

<sup>1</sup> Carl Schuchardt, *Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen*. 1897, S. 214.

<sup>2</sup> *Storia dell'arte italiana*. VII, 2, p. 661.

<sup>3</sup> 12 October 1882. «*Kunsthistorisches*», S. 750.

<sup>4</sup> *Arte italiana decorativa ed industriale*. Milano. 1901, tav. 43.

носящих имя Петруччи. Этот единственный сохранившийся портрет Пандольфо Петруччи находится в Венском Музее, принадлежит к собранию портретов эрцгерцога Фердинанда Тирольского и издан Фридрихом Кеннером в 1897 г. в его описании этого собрания. Он имеет надпись: «Pandulfus Petruccius, Senensium Tirannus», но имя художника отсутствует<sup>1</sup>. Медали, описания которых мы находим у Арман<sup>2</sup>, все именные, но герба ни на одной из них не имеется. Таким образом, если этот краткий перечень исчерпывает, действительно, все, что сохранилось из наследия семьи сиенских властителей, то часослов коллекции Базилевского, несомненно носящий их герб, является не безинтересным к нему дополнением.

Теперь, чтобы установить возможно более точную дату часослова, мы должны обратиться к истории рода Петруччи с тем, чтобы попытаться найти в ней те моменты, когда это имя сплетается наиболее тесно с именем Медичи.

Единственные сведения об отдаленных предках Петруччи мы имеем только у Джильи<sup>3</sup>, который, собирая все известное ему о выдающихся членах этого рода, упоминает об: «il primo Riseduto nel supremo maestrato Petruccio di Cambio nel 1249», и затем у Печчи<sup>4</sup>, который, описывая герб, говорит, что, согласно записям Сиенского Архива (таблицам Биккерны), Петруччи носят его, начиная с 1340 г., причем первым владельцем его является Никколо ди Петруччио ди Камбио. В списках сиенских консулов и подеста, изданных Стоквисом<sup>5</sup> и начинающихся с 1156 г., мы под 1334 г. встречаем еще имя какого то Petruccio di Montemorte d'Orvieto, но имел ли он какое-нибудь отношение к изучаемому роду Петруччи, мы установить не можем. Странно к тому же, что в сиенской хронике того времени<sup>6</sup> этого имени мы не находим ни под этим годом, ни под одним из предыдущих или последующих годов, тогда как другие имена, даваемые Стоквисом, совпадают с именами хроники. Вообще же, ни в этой хронике, идущей до 1352 г., ни в дальнейшей<sup>7</sup> (от 1352 до 1384) имени Петруччи мы не находим. Даль-

<sup>1</sup> Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. Wien. 1897, S. 243—44. Кеннер считает его произведением Содома на основании того, что, по словам Вазари (ed. Milanese, VI, p. 380), в инвентаре 1549 произведений Содома значится портрет Пандольфо, и что в то же время это единственный его портрет, о котором упоминается у Вазари.

<sup>2</sup> A. Armand, Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. 2 ed. Paris. 1883-87. I, 204, II, 52, III, 92, III, 172. Это медали Пандольфо Петруччи и его брата Якопо; затем, Антонелло Петруччи, секретаря королей неаполитанских, Альфонса V Арагонского и Фердинанда I — все три работы неизвестных мастеров; и последняя — медаль Камиллы, дочери Сципиона Петруччи, родившейся в 1525 году, работы Пасторино.

<sup>3</sup> Gigli, Diario Sanese. Siena. 1722, p. 141.

<sup>4</sup> G. A. Pecci, op. cit., v. I, p. 272. «Usata da quella Famiglia in fin dal 1340, conforme si vede in Bichherna nella persona di Niccolo o Niccoluccio di Petruccio (name derivato da Pietro, che diede il Cognome a tutta quella casata) di Cambio, uno degli Antenati di Pandolfo».

<sup>5</sup> A. M. Stokvis, Manuel d'histoire, de généalogie et de chronologie de tous les états du globe. Leide. 1890—93, p. 831.

<sup>6</sup> Cronica Sanese di Andrea Dei, continuata da Agnolo Tura, dall'anno 1186 fine al 1352. Muratori, Rerum italicarum scriptores. Mediolani 1729, v. XV.

<sup>7</sup> Cronache di Neri di Donato di Siena. Muratori, XV.

нейшие сведения мы имеем уже только о Кекко Россо, а затем об Антонио ди Кекко Россо<sup>1</sup>, игравших в начале XV века видную роль во внешней политике Сены. Все эти сведения весьма отрывочны, и из них мы можем заключить только, что фамилия Петруччи принадлежит к числу старых, но не особенно значительных сенинских фамилий. Но нам и нет необходимости заходить так далеко в подробном изучении их истории, так как изображение герба Медичи, помещенное в часослове, дает нам определенную дату, которая должна служить исходной точкой более тщательного исследования: в верхнем из шести шаров герба Медичи мы видим три маленькие золотые лилии, а право помещать в своем гербе изображение французской лилии было даровано Пиетро Медичи королем Людовиком XI в 1465 г.<sup>2</sup>

Эта дата как раз совпадает с той эпохой сенинских междоусобных распрей, когда в них стала принимать деятельное участие фамилия Петруччи и, главным образом, семья Бартоломео Петруччи, у которого было семь сыновей. Сведений об этом в современной хронике мы не находим. Аллегретто Аллегретти, писавший ее с 1450 по 1496 г.<sup>3</sup>, как будто бы нарочно избегает имени пользовавшихся в то время уже очень большим влиянием Петруччи и упоминает его в первый раз лишь в 1494 г. Это легко объясняется тем, что, как говорит в предисловии к хроникам Бенивольенти<sup>4</sup>, Аллегретто Аллегретти, сам принадлежа к определенной партии, вряд ли умел всегда оставаться беспристрастным. Этот недостаток сведений о Петруччи с избытком восполняется трудом неизданного сенинского историка начала XVI века Сиджисмондо Тицио, большие цитаты из которого постоянно приводит в своих *Memorie* Печчи.

Результатом все усиливавшихся из года в год внутренних раздоров было удаление в изгнание Пандольфо и его брата Камилло Петруччи, постановлением балии от 24 апреля 1483 г., сроком на 5 лет. Но уже 22 июля 1487 г. объединившиеся изгнанники различных партий захватывают город в свои руки, причем особенно видное участие принимает в этом молодой Пандольфо Петруччи. Следующее затем десятилетие проходит в том, что Пандольфо и его брат Якопо постепенно сосредоточивают всю власть в своих руках, но следов каких-либо отношений с Медичи в эти годы мы не находим. Не находим мы их и дальше до самой смерти Пандольфо в 1512 г. Да и трудно было бы предположить, чтобы такой расчетливый и осторожный человек, как Пандольфо, сумевший искусно противостоять даже политике Цезаря Борджиа, стал бы открыто поддерживать какие-либо сношения с Медичи, принужденными в 1494 г. удалиться в изгнание; ему и

<sup>1</sup> *Historia Senensis ab anno MCCCCII usque ad annum MCCCCXXII. Auctore Johanne Vandino de Bartolomaeis, continuata a Francesco Thomasio ejus pronepote, e a Petro Russio usque ad annum MCCCLXVIII. Muratori, Rer. Italic. scriptores, XX. Gigli, Diario Sane- nese, p. 142.*

<sup>2</sup> *Litta, Famiglie celebri di Italia. Medici, tav. III.*

<sup>3</sup> *Diarii scritti da Allegretto Allegretti delle cose sanesi del suo tempo. Muratori, Rer. Italic. scriptores, XXIII.*

<sup>4</sup> *Prefazione del signore Benivoglianti alle cronache sanesi. Muratori, XV. «Questo scrittore è da dubitare se da per tutto ugualmente si dimostra libero della passione. Egli era di Dodicini... etc.».*

Без того стоило больших трудов и даже жертв — в виде уступки Флоренции в 1508 г. Монтепульчиано — сохранить хоть сколько-нибудь сносные отношения с флорентийской республикой. Окончательно упрочив положение признанного главы Сиены не только за собою, но, как казалось, и за своими наследниками, передав еще при жизни всю власть в руки старшего сына Боргезе, — Пандольфо умирает 21 мая 1512 г.<sup>1</sup>, за несколько месяцев до возвращения Медичи из изгнания. В августе того же года Медичи вновь водворяются во Флоренции, и с этих пор мы в течение целого ряда лет можем проследить их отношения с Петруччи, сводящиеся к тому, что Медичи неуклонно стремятся к достижению одной цели — подчинению Сиены своему влиянию. Эта задача облегчается им тем, что между наследниками Пандольфо не нашлось ни одного достойного преемника его власти. Старшему сыну его Боргезе, оставшемуся во главе правления после смерти отца 22-хлетним юношей, несмотря на все старания преданного семье Пандольфо секретаря его Венафро, недолго удастся удержать власть в своих руках. Ему оказывается не под силу бороться с происками своего двоюродного брата Рафаэле, поддерживаемого в своих попытках захватить власть в Сиене сильною рукою Джованни Медичи, с 1513 г. папы Льва X. В 1515 г. Боргезе, захватив с собою десятилетнего брата Фабио, бежит в Неаполь, чтобы больше уже никогда не увидеть Сиены. В том же году второй сын Пандольфо, кардинал Альфонсо Петруччи, оказывается обвиненным в заговоре против папы Льва X и в 1517 году кончает свою жизнь в темнице. Теперь ничто уже не грозит Рафаэле со стороны прямых наследников Пандольфо, и он остается во главе правления до своей смерти в 1522 г. Но тут Медичи, встревоженные недовольством жителей Сиены бестактным правлением Рафаэле, меняют свою политику относительно наследников Пандольфо, к которым как будто снова начинают склоняться симпатии населения. Джулио Медичи, сделавшись в 1523 г. папою, под именем Клементя VII, немедленно после своего избрания вызывает в Рим Франческо, другого племянника Пандольфо, пытавшегося после смерти Рафаэле упрочить за собою власть в Сиене, и удерживает его там, а на его место ставит младшего, восемнадцатилетнего сына Пандольфо, Фабио Петруччи<sup>2</sup>. Судьба Сиены, видимо, сильно занимает Медичи, потому что избрание Клементя VII произошло 19 ноября 1523 г., а в декабре этого же года Фабио уже появляется в Сиене. Для того же, чтобы еще больше обеспечить себе влияние в Сиене, Клемент VII выдает за молодого Фабио одну из своих родственниц — Екатерину, дочь Галеотто Медичи. Месяца через полтора после своего водворения в Сиене, 7 февраля 1524 г., празднует Фабио во Флоренции свою свадьбу и, пробыв там всего один день, поспешно возвращается в Сиену к своим делам<sup>3</sup>. Но влияние Петруччи уже так сильно подорвано неудачным

<sup>1</sup> Pecci, *Memorie*. I. 29, 52, 226.

<sup>2</sup> Pecci, *Memorie*. II. 40, 108.

<sup>3</sup> Pecci, *Memorie*. II, 111. Sigismondo Tizio nel tomo IX: «Die interea Februarii septima, quae Dominica fuit, Fabius Petruccius, Capitaneo peditum Eustachio, ac multis aliis juvenibus, peditibusque comitantibus, Florentiam proficiscitur ad uxorem, quam illi Pontifex tradiderat, visendam, tunicatus sagionibus plurimis pretiosae aureae texturae, eam vespere diei illius Dominicae desponsavit nomine Catharinam...».

правлением Рафаэлем, что после недолгого пребывания в Сиене, уже 18 сентября 1524 г., нерешительный Фабио по совету своих приближенных, науганных народным возмущением, решается бежать<sup>1</sup>, надеясь впоследствии с помощью Клементя VII восстановить свою власть. После неудачной попытки сделать это, он в 1526 г. объявляется «gibello» и умирает в 1529 г. в изгнании, а с ним имя Петруччи навсегда исчезает из исторической жизни Сиены.

Из этого беглого очерка истории рода Петруччи<sup>2</sup> явствует, вне всякого сомнения, что исполнение нашего часослова мы можем приурочить лишь к одному событию, а именно к состоявшемуся в 1524 г. браку Фабио Петруччи с Екатериною Медичи, и с большой вероятностью рассматривать его, как свадебный подарок Клементя VII Екатерине, по современным слухам, его незаконной дочери<sup>3</sup>. Возможно, конечно, что часослов был закончен и несколько ранее этого времени, а изображения гербов были вписаны в него при его приобретении, как это нередко и практиковалось. Но, за неимением каких-либо документальных данных, которые дали бы нам возможность датировать его с еще большей точностью, мы должны остановиться на вышеуказанной приблизительной дате 1524 г.

Что же касается не менее интересных вопросов о том, где и кем были исполнены украшающие часослов миниатюры, то здесь мы, за недостатком материала, вынуждены временно ограничиться лишь более или менее общими предположениями.

Несомненно лишь то, что миниатюры наши являются работой одного из флорентийских мастеров. В атласе, составленном из воспроизведений рукописей и миниатюр, бывших на выставке «d'arte sacra» в Турине в 1898 г.<sup>4</sup>, мы под №№ CVIII,2 и CVIII,3 находим два образца флорентийской работы, очень близких и по общему характеру и в своих деталях к миниатюрам изучаемого нами часослова. К сожалению, репродукции эти сделаны так неудачно, что многие детали исполнения совершенно ускользают, но все же, если мы рассмотрим ту часть миниатюр, которая является самой характерной для изучения манеры мастера-миниатюриста, а именно бордюры, то станет ясно, вне всякого сомнения, что исполнителями как тех, так и наших миниатюр были мастера одной определенной школы. Остановимся на двух первых из приводимых страниц — № CVIII,2. Все составные элементы этого бордюра — тот же, очевидно, сменяющийся красочный фон,

<sup>1</sup> Pecci, Memorie. II. 118-127.

<sup>2</sup> При составлении его я пользовалась, кроме сиенских хроник, главным образом, упомянутым старым трудом Pecci, так как он в изобилии приводит цитаты современных событиям историка Sigismondo Tizio, а, кроме того, и потому, что Печчи дает много подробностей, касающихся самой семьи Петруччи, подробностей, которых в новейших трудах о Сиене, как напр., — Langton Douglas, A history of Siena, London, 1902, или Chędowski, Siena. Berlin. 1914 (нов. изд. 1923), мы не находим.

<sup>3</sup> Тидио, говоря о свадьбе Фабио, добавляет: «et quod est deterius, ut Florentinus quidem nobis retulit, spuriam et filiam Clementis VII nunc Pontificis, dum erat Cardinalis susceptam, seu paulò prius». Pecci, Memorie. II. 111.

<sup>4</sup> Atlante paleografico-artistico compilato sui manoscritti esposti in Torino alla mostra d'arte sacra nel MDCCCXCVIII e pubblicato per cura di F. Carta, C. Cipolla e C. Frati (Monumenta paleographica sacra), Torino. Bocca, 1899.

симметрический цветочный орнамент, круглые медальоны с изображениями святых, фигурки putti, расположенные в различных частях орнамента, все, вплоть до больших нижних медальонов с изображениями в них гербов (флорентийских фамилий Риказоли и Маннели), совершенно однородно по характеру исполнения бордюру нашего часослова. Рукопись эта имеет, по сообщению издателей, следующую, указывающую точно место и дату работы, надпись: «Explicit. V<sup>o</sup>. Idus novembris. Anno domini MDXVII in cenobio Muratarum Florentiae. Laus tibi Christe». Имя же мастера осталось неизвестным и издателям атласа. Однако, в краткой заметке по поводу следующего приводимого образца флорентийской работы, однородного с первым по характеру исполнения, издатель, говоря, что оба они выполнены *medesima maniera artistica*, приписывает их работе Аттаванте. Если это предположение принять за правильное для приводимых туринских рукописей, то совершенно естественно, казалось бы, распространить его и на миниатюры нашего часослова. Я не считаю, однако, возможным заходить так далеко в своих предположениях. Прежде всего, последние документальные данные о работе Аттаванте относятся к 1511 г.<sup>1</sup>, о дальнейшей его деятельности сведений нет, хотя Брэдлей<sup>2</sup> и относит дату его смерти к началу 20-х годов. Кроме того, для более тщательного изучения и сличения наших миниатюр с работами Аттаванте в нашем распоряжении, в настоящих условиях, имеется лишь очень ограниченное количество репродукций и к тому же репродукций его работ, относящихся, главным образом, к 80-м годам XV в. И, наконец, именно в эту эпоху, когда итальянская миниатюра теряет свое самостоятельное значение, когда при определении личности мастера первостепенное место занимает тонкость технического исполнения, придти к каким-либо определенным выводам, основываясь на изучении воспроизведений, большей частью довольно грубых, совершенно невозможно, тем более, когда речь идет об Аттаванте, слава которого создала многочисленных подражателей.

Таким образом, откладывая детальный художественно-критический разбор до времени более благоприятного в смысле пользования европейскими собраниями рукописей, сейчас мы принуждены остановиться лишь на общем заключении, — что исполнителем миниатюр часослова был флорентийский мастер, в работе которого мы находим много сходного с манерой Аттаванте.

Н. Краснова.

<sup>1</sup> Milanesi e Pini, Nuove indagini con documenti inediti per servir alla storia della miniatura italiana. Vasari. Ed. Lemonnier. Flor. 1850, t. VI, p. 333.

<sup>2</sup> Y. Bradley, A dictionary of miniaturists, v. I, p. 74.

## ДВЕ ГРАВЮРЫ БОРДЖИАНИ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА.

В эрмитажном собрании гравюр имеются два крайне редких листа интересного мастера караваджиевского круга, Орацио Борджиани (Orazio Borgianni), заслуживающих специального внимания и исследования<sup>1</sup>.

Автор их, живописец по специальности<sup>2</sup>, обращался к гравировальной игле, как многие из его собратьев, *peintre-graveur*'ов, лишь случайно и спорадически; листов, награвированных Борджиани по его собственным композициям насчитывается всего четыре, если не считать еще нескольких, которые некоторыми авторами ошибочно ему приписываются<sup>3</sup>.

Все эти листы весьма редки и почти неизвестны любителям гравюры; а между тем, по оригинальности техники, по силе выражения и композиционному замыслу, они должны быть поставлены в первом ряду среди работ итальянских *peintre-graveur*'ов.

Эрмитаж, как я сказал, обладает двумя оригинальными листами мастера: «Св. Христофор, несущий младенца Христа» и «Плач над телом Христа», а также его сюитой «Библия Рафаэля» из 52 листов<sup>4</sup>.

Св. Христофор гравирован с одной из его утраченных картин на эту тему, упоминаемых Baglione в его «*Vite de pittori*»<sup>5</sup>. Гравюра представляет

<sup>1</sup> Adam Bartsch, в своем «*Peintre-graveur*», т. XVIII, 321, называет «*Pietà*» среди гравюр Борджиани, которых ему не удалось видеть. Редко листы Борджиани появляются на европейских аукционах: так E. Bénézit в «*Dictionn. crit. et docum. des peintres, sc., dess. et grav.*», т. I, 1911 указывает следующие продажи гравюр Борджиани: «Paris 1883, v-te Comtesse d'Einsidel: Le Grand St. Cristophe portant l'Enfant: 31 fr. — 1856, v-te de Lassalle: Le Corps du Sauveur pleuré par Maries: 22 fr. — Munich, v-te 7 ou 13 février 1910: Joseph vendu (eau-forte) M. I. 50.

<sup>2</sup> О творчестве Борджиани, как живописца, см. статью Roberto Longhi, «*Arte*» (anno XVII, fasc. I, Gennaio 1914, 7-23). Александр Бенуа в своей «Истории живописи» упоминает о Борджиани, как об «энергичном и красивом» караваджисте (см. стр. 386).

<sup>3</sup> Adam Bartsch, у. с., т. XVII, 315-321 и т. XVIII, 330-334. Nagler, *Kunstlx.* т. II, 56-57 и «*Monogrammisten*», т. III, n° 683, 222. M. Huber, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art etc.*, т. III, 280. Jules Renouvier, *Des types et des manières des maîtres graveurs*, Montpellier, 1855, т. IX, 50-52.

<sup>4</sup> Borgianni, «*St-Christophe portant l'Enfant Jésus*». — шк. XI, кн. 184, n° 118. «*Le corps de Jésus Christ*» — шк. XI, кн. 184, n° 119. «*Sujet Biblique*», — шк. 35, портфель 74, n° 76a. «*La Bible*», — шк. X, кн. 62, nn° 67-118.

<sup>5</sup> Baglione-Romano, *Le vite de pittori, scultori et architetti*, Roma, 1632, 140-143.

мощную фигуру святого, несущего Христа на правом плече через бурлящий поток; левой ногой он уже ступил на землю, а правая еще погружена в воду; он поднял голову вверх, обернувшись вправо и глядя на младенца Христа, который говорит ему, указывая на небо; голова Христа окружена лучистым сиянием. Чресла и левое плечо святого окутаны тканью; у левого бока висит меч; большой палец правой руки он заткнул за опоясывающую его одежду энергичным, «упористым» движением, левая рука не менее энергично опирается на ствол молодого дерева, погруженный в воду. Несколько согбенная фигура великана, грандиозность которой подчеркнута миниатюрным размером младенца Христа, выражает высшее напряжение, которое должен был проявить святой, неся чудесного младенца; причина этой тяжести образно выражена в стихе, помещенным под гравюрой: «*Nobiliusque tuum pondus, quam pondera Christi, Tu Christum, Christus crimina nostra tulit*». Фоном этой группы, на которой мастер сосредоточивает все внимание зрителя, служит скалистый пейзаж, развертывающийся на противоположном берегу потока и облачное небо.

Композиционно фигура святого Христофора прекрасно вписана в грани листа и выделена лепкою тела, достигаемой чередованием глубоких теней и ярко освещенных частей; дали намечены четким по форме, но, в то же время, тактично легким рисунком. Под гравюрой имеется подписанное Борджиани посвящение *Johann de Lescano* на латинском языке, сопровождаемое 6-ью строками стихов, прославляющих св. Христофора и содержащее указание на то, что она исполнена с его собственной картины; на небольшом камне, находящемся почти посредине около нижней черты, помещена его монограмма НВ.

Композиция *Pietà* чрезвычайно сжата и целиком заполняет плоскость листа; в центре мы видим лежащее на столе тело Христа, в сильном ракурсе, обращенное ногами к зрителю. По сторонам Христа, слева от зрителя, Мария Магдалина, а справа — рыдающая Богородица и Иоанн, целующий руку усопшего; на столе, справа — два гвоздя; слева сосуд с двумя ручками и немного ближе к зрителю — крышка от него. Справа от головы Христа виднеется часть тернового венца. От головы Христа распространяется лучистое сияние, а над Марией Магдалиной — светлый диск<sup>1</sup>. Эта скорбная группа расположена на довольно неопределенном, погруженном в тень, фоне, где можно рассмотреть ветви с листьями, части скалы.

Эта гравюра внизу, на отдельном поле, имеет составленное по-латыни, посвящение *Francesco de Castro Castri* с четверостишием и упоминанием об исполнении гравюры с собственного оригинала; монограмма Борджиани НВ и год — 1615 помещены справа, внизу под крышкой стола. Выражение чувств этой композиции несколько аффектировано; перенесенные тяжкие страдания отражены на лице Христа с потрясающим реализмом; лица Иоанна

<sup>1</sup> А. Bartsch, не издавший сам этого листа, вслед за Heineke и другими каталогизаторами, ошибочно описывает его, как изображающий плач над Христом «трех Марий» тогда как на самом деле только две фигуры — женские, третья, на первом плане, очевидно, изображает апостола Иоанна, судя по едва пробивающейся бороде (см. А. Bartsch, у. с., XVII, 320-21).

и Марии проникнуты благоговейной скорбью, а фигура Богоматери, лицо которой скрыто платком полна глубокого драматизма.

Невольно напрашивается сравнение этой *Pietà* с *Pietà* Мантеньи в миланской Брере, так как уже самый ракурс умершего Христа является, несомненно, реминисценцией этого знаменитого произведения. Но в то время, как картина Мантеньи проникнута суровым и аскетическим выражением страдания, в гравюре Борджини отразились более сложные и изощренные переживания истинного сына *seicento*, не лишённые, в известной мере, маньеризма. То что их объединяет — это мощная тяга к реализму и, с этой стороны, весьма примечательно, что Борджини, в то время, как интерес к мастерам *quattrocento* был далеко не в моде, проявил большую долю самостоятельности и сумел найти и дать соответствующую оценку мастеру столь от него далекому, но проникнутому тем же неудержимым стремлением к натуре и глубокой, неприкрашенной правде. Может быть было бы поспешно делать такого рода выводы, основываясь лишь на этом единичном, хотя и разительном парафразе мантеньевского композиционного мотива, но другая гравюра того-же Борджини, — «Св. Христофор» также даёт основания утверждать, что наш мастер изучал и увлекался творчеством Мантеньи, — скалистый пейзаж второго плана, с трещинами его гор и их слоистостью, слишком напоминает пейзажи мантуанского мастера; мало того, некоторые технические приемы гравирования также свидетельствуют о том, что Борджини «приглядывался» к технике Мантеньи и частью ее использовал: я разумею ту характерную мантеньевскую, прямую и параллельную штриховку, в большей своей части сохраняющую единое направление и часто, не только не «следующую за формой», но ее перебивающую; особенно это заметно на листе *Pietà* (обработка фона и драпировок, лицо Марии, ступни Христа и тени от его ног), а частично и на офорте «Св. Христофор» (например, теневые части торса).

«*Pietà*» также, как и «Св. Христофор», является копией с картины самого Борджини, ныне находящейся в римской галлерее Spada, и носящей в каталоге имя Аннибала Каррачи<sup>1</sup>; разница с гравюрой, главным образом, сводится к следующим деталям: во-первых картина несколько срезана сверху, во-вторых, резкий свет падает на ноги, а все остальное постепенно тонет в глубокой тени, которая усугубляется еще тем, что у головы Христа нет сияния, которое на гравюре даёт рефлексы на лицо склонившейся над Христом Марии Магдалины; затем ступня левой ноги Христа повернута несколько внутрь; на столе нет сосуда и крышки, а вместо них лежит большой гвоздь; двух гвоздей справа нет; лицо Иоанна более молодавое, безбородое. Во всем остальном гравюра, хотя и довольно близко соответствует картине, все же скорее является свободным пересказом мотива, чем рабскою копией оригинала.

С технической стороны офорты Борджини представляют большой интерес. Художник с необычайной свободой и умением пользуется самыми разнообразными приемами гравирования. Прежде чем перейти, однако, к их анализу, отметим общее впечатление от его гравюр. Они по существу своему скорее

<sup>1</sup> Roberto Longhi, *у. с.*, 21.

живописны, чем графичны; хотя рисунок и является сильною стороною Борджиани, но, раньше всего, он мастер светотени, в понимании ее Караваджо: сопоставление сильного света с глубокою тенью — наиболее излюбленный его прием; причем, как тень, так, в особенности, освещенные части обработаны тончайшею игрою полутонов: большая роль отведена чистому, белому тону самой бумаги, контрастирующему с черными тенями; такой прием придает фигурам чрезвычайную выпуклость и подчеркивает всю грубоватую силу борджианиевского натурализма.

Переходя к непосредственному рассмотрению технических приемов мастера, мы видим, что штрих его весьма разнообразен: то он широко и свободно покрывает большие пространства без пересечений; то перебивает форму и тем нарушает скучную монотонность штриховки «по форме», которая часто так назойливо навязывает зрителю слишком элементарное ее понимание; то эта штриховка делается нежной и тонкой; иногда, в тенях он дает чистый черный тон — прием опасный, но он умеет им пользоваться с большим тактом и чутьем, и, наконец, очень характерно для Борджиани, что он избегает пересекающейся штриховки, усиливая иногда толщину линий травлением, или сближая их для достижения густоты тона. Но с особенным успехом и мастерски он пользуется пунктуацией для передачи неясных, скользящих теней на светах. Это тот прием, который так часто применял в своих гравюрах другой знаменитый караваджист, Рибера. Пунктуация Борджиани не менее свободна, чем применение того же способа Риберой; расположение точек, конечно, приурочивается к необходимому участку формы, но сила, величина и частота точек варьирует сообразно с большей или меньшей освещенностью данного места. Прием этот, внося большое разнообразие в фактурные возможности офортов Борджиани, делает их чрезвычайно «живописными» и импрессионистичными. Так как применение точек локализуется, во-первых, на телах, а во-вторых, только на их освещенных частях, то это сразу выделяет и подчеркивает разницу материала.

Раз мы коснулись сходства данного приема у Борджиани и у Риберы (пунктуация которого несколько мельче и нежнее), не лишним будет отметить тот факт, что листы Риберы, где он с особенным блеском пользуется пунктуацией, все датируются, начиная с 1622 по 1628 год<sup>1</sup>, тогда как известные нам листы Борджиани и, в частности его «Библия» и «Pietà», помечены 1615 годом. Таким образом, не приходится говорить о «влиянии» Риберы на Борджиани, в смысле усвоения интересующего нас технического приема, — все знаменитые офорты Риберы исполнены уже после смерти Борджиани, т. е. после 1616 года.

Рассмотренные нами офорты Борджиани, отличающиеся таким блеском исполнения и силою выразительности, лишний раз подтверждают тот факт, что художники-живописцы, берущиеся за гравирование или случайно, или посвящая ему свои досуги, как бы отдыхая, — проявляют в этом искусстве особенно много свободы и изобретательности; в свои гравюры они вносят всегда черты своей индивидуальности и, не будучи связаны академическими традициями мастерства, придают приемам гравирования такую остроту и

<sup>1</sup> А. Bartsch, у. с., т. XX, 77 слл.

неожиданность, что их гравюры можно рассматривать, в большинстве случаев, как зарисовки на память, но сделанные не карандашом на бумаге, а иглою на доске. Это придает их гравюрам совершенно исключительный аромат непосредственности вдохновения.

Малочисленность гравированных работ Борджиани и их крайняя редкость свидетельствуют о том, что он занялся ими случайно. Тем не менее гравирование, повидимому, его увлекало и те немногие листы, исполненные им по собственным композициям, он гравюрует с большим подъемом и остается настолько ими удовлетворен, что посвящает их своим друзьям и покровителям.

Несколько иное впечатление производят его гравюры с библейских картин в рафаэлевских Loggia. Они сделаны наскоро, небрежно и, хотя некоторые листы носят следы тех же приемов, которые мы видели в выше рассмотренных нами гравюрах, но, все же, ни один из них не может идти с ними в сравнение.

Гравируя композиции Рафаэля, Борджиани сильно их огрубляет и упрощает, вытравляя всякую красоту за счет выдвигания на первый план своих «натуралистических» тенденций.

При сравнении «Библии» Борджиани с той же «Библией», гравированной Lanfranco и Badalocchio, невольно возникает впечатление, что работа Борджиани задумана, как бы в противовес академическому толкованию рафаэлевского образца этими представителями болонского академизма; листы Борджиани технически свободнее и менее банальны, а по выразительности форм светотени — гораздо самобытнее; типичные борджианиевские приемы особенно сказываются на лучших листах этой сюиты, как например: Сотворение Евы, Грехопадение, Авраам и Мельхиседек, Тайная Вечеря и др.

Борджиани взялся за гравирование незадолго до своей безвременной кончины и не успел, таким образом, развернуть всех открывавшихся перед ним в этой области возможностей; по крайней мере, все известные нам его гравюры носят дату 1615 г. — дату, вообще, являющуюся единственно достоверной, так как его биограф Baglione, приводя массу подробностей его жизни, ни одним словом не обмолвился ни о годе его рождения, ни о годе смерти: он упоминает лишь, что Борджиани скончался 38 лет от роду.

Согласно последним исследованиям, Борджиани родился в 1578 году, а умер 11 или 13 января 1616 года<sup>1</sup>. Таким образом, гравюры его исполнены в самую цветущую пору развития его таланта, и мы, любясь ими, можем только пожалеть, что смерть пресекла начавшуюся так удачно его деятельность, как офортиста.

Всеволод Воинов.

<sup>1</sup> R. Longhi, *у. с.*, 10 и Thieme-Becker, «Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler», Lzg., 1910, IV, 357.

## НЕАПОКРИФИЧЕСКИЙ ГРОШЕН ГОРОДА МАГДЕБУРГА.

Между магдебургскими городскими монетами эрмитажного собрания имеется грошен, который уже при беглом осмотре резко выделяется среди монет XVII в. немецкого городского чекана.

Лиц. ст.: Веночек, перевязанный внизу лентами. MAGDEBURGER. Городские ворота с двумя башнями, между которыми дева с венком (герб города). Внутренний круг из точек, внешний штрихованный.

Об. ст.: Крест с уширенными концами. STAD = GELD. Внутренний круг в виде венка, между бантами которого внизу I. L. Внутренний круг штрихованный. В поле, в 4 строках 24 | ❀ 1·R: | THALER | 1668.

Вес 2,08 грамма. Диаметр 25 мм. — R.

Время поступления этого грошена в эрмитажную коллекцию неизвестно, в рейхельском каталоге он не помечен.



Монетам города Магдебурга в общем посчастливилось. Они подверглись обработке и были изданы в 1909 г. берлинским нумизматом Шреттером<sup>1</sup> по последнему слову науки о монете. В перечислении источников отмечен и Эрмитаж, однако вышеописанный грошен в труде Шреттера отсутствует, несмотря на то, что он наверное приобретен до 1909 г. Очевидно автор не предполагал, что наша коллекция увеличилась в отношении германских монет после приобретения собрания Рейхеля и потому, запрашивая Эрмитаж, просил выслать ему лишь оттиски монет, известных ему по рейхельскому каталогу. Принадлежа в тоже время к нумизматам, которые строго разграничивают работу по опубликованию материала от научного исследования и толкования его, предпочитая последнее делать в специально для этого пред-

<sup>1</sup> Friedrich Freiherr von Schrötter, Beschreibung der neuzeitlichen Münzen des Erzstifts und der Stadt Magdeburg. 1400—1682. Mit 36 Lichtdrucktafeln. Magdeburg, 1909.

назначенных трудах, Шреттер не счел даже нужным упомянуть, хотя бы в примечании, что такой грошен 1668 г. был в свое время издан Leuckfeld'ом и затем исчез с поля зрения германских нумизматов. Поэтому я и ностараюсь здесь, с монетой в руках, дать необходимые разъяснения, которые на мой взгляд объясняют факт нахождения этой монеты лишь в одном экземпляре.

В 1721 г. пастор Иоганн-Георг Лейкфельд издал свои «Antiquitates Nummariae»<sup>1</sup>, причем поместил наиболее интересные из описываемых монет на таблицах, в том числе на таб. IV магдебургских монет и грошен 1668 г., воспроизведение которого в общих своих очертаниях не так уже плохо передает вышеописанный экземпляр. Однако в XIX в., с ростом критического чутья, к работе Лейкфельда стали относиться с подозрением, и некоторые из изображенных у него монет признали за подделки. Все же, в виду малого количества имеющихся в литературе воспроизведений немецких брактеатов, книгу Лейкфельда продолжали цитировать. Не прошли и мимо грошена 1668 г. Ссылается на него Mülverstedt на стр. 12 и 17 своего каталога<sup>2</sup>. В первом случае Мюльверштедт, делая общую характеристику магдебургских грошенов городского чекана, отмечает исключительность изображения оборотной стороны, на грошене 1668 г., который изображен у Лейкфельда и которого ему нигде не удалось видеть («welchen bei Leuckfeld... abgebildeten Groschen ich noch nirgends gesehen»); далее, говоря о крайней редкости немецких легенд на монетах XVII в., Мюльверштедт добавляет, что также на «апокрифических», пока еще не виданных в натуре, грошенах 1668 г. имеется немецкая легенда («auch auf den apokryphen (noch nicht zum Vorschein gekommenen) Groschen von 1668, dessen Umschrift ausserdem noch die Worte: Magdeburger Stadtgeld zeigt... lautet die Inschrift deutsch»).

С опубликованием ныне грошена 1668 г. эрмитажной коллекции мы можем подтвердить указание Мюльверштедта, что он значительно отличается от грошенов предыдущего периода. Характерна с одной стороны попытка поместить легенду на немецком языке, в то время как в XVII в. на германских монетах почти исключительно еще господствует латинский. Затем следует отметить и надпись в поле реверса: 24 I. R: THALER. Только в XVIII в. появился обычай отмечать в этой форме количество данных номиналов, идущих на имперский талер. Так говорили: Secks, Zwölf etc. auf einen Reichstaler. Только грошен 1669 г. имеет подобную же надпись на реверсе, на аверсе же сохраняет обычное ·MO·NO·CIV· MAGDEB.

Еще на одном моменте хотелось бы мне остановиться, а именно на инициалах минцмейстера. Буквы выгравированы скверно, но я читаю I. L., также как и Лейкфельд. Справляясь у Schlickeysen-Palman'a, я не нашел магдебургского минцмейстера с этими инициалами. Под этот год подходит

<sup>1</sup> Joh. Georg Leuckfeld, Antiquitates Nummariae, oder Historische Beschreibung vieler alten raren silbern Bracteaten und Blech-Müntzen so unterschiedene gewesene Halberstädtische Bischöffe, wie auch einige Magdeburgische Ertz-Bischöffe und etzliche Quedlinburgische Abbatissin, haben vormahls prägen lassen. Leipzig und Wolfenbüttel, 1721.

<sup>2</sup> C. A. v. Mülverstedt, Magdeburgisches Münz-Cabinet der neuern Zeit. Magdeburg, 1868.

лишь Иоганн Либманн, который встречается в Берлине с 1664—1682 г. О его отношении к коммунальному чекану в Магдебурге мне удалось найти следующие данные в статье G. Heyse—«Münzwesen der Stadt Magdeburg im XVII Jahrhundert» (Numismatische Zeitung, 1842). Собственный чекан города, довольно интенсивный в XVI в., весьма часто прерывался в XVII в. и притом на многие годы. К тому же в 60-х и 70-х гг. замечается уже ясная тенденция со стороны курфюрста Бранденбургского совсем ликвидировать коммунальный чекан и во вновь присоединенных им провинциях, как это давно было сделано в коренных землях Гогенцолернов. С другой стороны и городской совет из-за финансовых соображений не нанимает специальных мастеров, а поручает выпуск монеты минцмейстерам соседних княжеских земель. С 1666 г. городской совет ищет подходящих лиц, среди которых в октябре 1667 г. предлагает свои услуги и Иоганн Либманн из Берлина. С последним заключается контракт 11 ноября 1669 г., причем ему дается право иметь заместителя в лице Эрнста-Фридриха Шнейдера. Судя по сохранившимся монетам и документам, последний чеканил деньги разных сортов, при этом весьма недобракачественные, и ставил на них свои инициалы E F S. Вспомнив дату нашей монеты — 1668 г. и имеющиеся на ней инициалы I. L., приходится признать ее за пробный экземпляр, предложенный, быть может, Либманном магдебургскому городскому совету для доказательства своего мастерства, и во всяком случае до заключения контракта от 11 ноября 1669 г.

Н. П. Бауер.

## ПЕРСИДСКИЕ МОНЕТЫ С НАДЧЕКАНКОЙ ПЕТРА I.

На заседании Нумизматического Отделения Русского Археологического Общества 5 ноября 1916 г. А. К. Марков прочитал доклад о монетах, чеканенных Петром Первым для провинции Мазандеран. В бумагах А. К. никаких следов от этого доклада не сохранилось. Все что осталось — это краткое изложение содержания доклада в протоколе упомянутого заседания. В этом протоколе содержание доклада А. К. изложено в следующих словах:

«В коллекции Эрмитажа имеются две медных персидских монеты обычного типа — с одной стороны солнце и лев вправо, перед ним ветка, на другой стороне арабская надпись: «фелус дарбу Исфалан» и год, на одной 1718, на другой 1725. На лицевой стороне надчеканен двуглавый русский орел, подобный тому, который имеется на полушках типа 1718—1722 гг. Одна из них носит характер официального чекана, другая, очевидно, местной работы. А. К., изложив в кратких чертах историю персидского похода 1722 г., окончившегося занятием русскими войсками персидских провинций Гилян и Мазандеран, обратил внимание на продолжительное занятие этих провинций русскими войсками, которых было до 100.000. Деньги на расходы партии высылались серебряною монетою, быстро исчезающею из обращения и уступавшею место туземной, обесцененной. Русское правительство принимало меры к тому, чтобы «привести обращение персидской и российской монеты в уравнение». Для облегчения положения русских войск был, между прочим, издан 15 сентября 1723 г. указ о невычетании из жалованья офицеров  $\frac{1}{4}$  части при уплате его серебром. По мнению докладчика эти «надчеканки представляют собою памятник тех мероприятий, которые предпринимались правительством для упорядочения денежного обращения в оккупированных провинциях».

История похода в этой заметке, очевидно, изложена неточно. Как отметил В. В. Бартольд, Мазандеран «фактически занят не был»<sup>1</sup>. Действительно, сам Петр дошел только до Дербента и 4 октября 1722 г. вернулся в Астрахань, в Гилян был послан полковник Шипов, который расположился в Реште, Баку был занят 25 июля 1723 г. ген.-майором Матюшки-

<sup>1</sup> Бартольд, Историко-географический обзор Ирана, 157. См. Описание похода в «Русском Вестнике», апрель 1867 г.; *Memoirs of Peter Henry Bruce, a military officer in the services of Prussia, Russia and Great Britain*, London 1782; *Hanway, Zuverlässige Geschichte der Englischen Handlung*, Leipzig, 1769, I, 9, II, 139.

ным. Из разных правительственных указов видно, что и впоследствии Мазандеран не был занят. Так, в приведенном Марковым указе № 4299 от 15 сентября 1723 г.<sup>1</sup> (О невычетѣ у безпомѣстныхъ и обрѣтающихся въ Персіи Штабъ и Оберъ-офицеровъ назначенной прежнимъ указомъ къ вычету изъ жалованія четвертой части) перечисляются местности Дербент, Гилян и Баку, но не говорится о Мазандеране. Также и в указе № 4757 от 4 августа 1725 г.<sup>2</sup> (О безошлинномъ провозѣ и свободной продажѣ вина, табаку и всякихъ хлѣбныхъ и мясныхъ припасовъ и скота въ Дербентѣ, Баку и въ крѣпости Св. Креста) упоминается Гилян, но не Мазандеран. То же самое относится и к указу № 4790 от 18 октября 1725 г.<sup>3</sup> (О провозѣ въ новозавоеванныя Персидскія Провинціи вина и табаку черезъ Черкаскіе казакскіе города). Марков был, вероятно, введен в заблуждение текстом трактата, заключенного 12 сентября 1723 г. «между императоромъ Петромъ I и шахомъ Тахмасибомъ»<sup>4</sup>, где говорится «о уступкѣ въ вѣчное Россійской Имперіи владѣніе лежащихъ по Каспійскому морю Провинцій Гиляни, Мизандерона, Астрабата и городовъ Дербента и Баку» и некоторыми другими указами, текст которыхъ действительно можетъ вызвать убеждение, что Мазандеран в это время был в русском владѣніи<sup>5</sup>.

10 ноября 1723 г. «Патріарху Исаію и Юсь-Башамъ и всѣму Армянскому народу» была послана грамота «объ отводѣ мѣсть для поселенія ихъ въ Гилянѣ, Мизандронѣ, Бакѣ и Дербентѣ»<sup>6</sup>.

Несмотря на эти распоряженія Мазандеран в то время фактически в русских руках не был. Какъ говоритъ Соловьевъ<sup>7</sup>, уступленные провинціи были уступлены только в Петербургѣ. 22 мая 1724 г. Петр писал Матюшкину: «Гилянъ уже овладѣна, надлежитъ Мазандераномъ также овладѣть и укрѣпить, а въ Астрабатской пристани, ежели нужно, дѣлать крѣпость, для того работныхъ людей, которые опредѣлены на Куру, употребить въ вышеописанныя дѣла»<sup>8</sup>. Изъ более позднего документа: Вѣдомости о суммахъ, слѣдующихъ ежегодно на содержаніе пограничныхъ крѣпостей, от 24 февраля 1730 г.<sup>9</sup>, можно было бы прямо заключить, что русскіе впоследствии все-таки овладѣли Мазандераномъ. В этой ведомости перечислены все тогдашнія крепости, числомъ 31, между прочимъ крепость «Св. Креста, Дербень, Бака, Гилянъ и Мизандронъ». При этомъ точно высчитаны денежныя суммы, необходимыя на строеніе и содержаніе этихъ крепостей и на жалованіе служащимъ. Все высчитано с точностью на рубли, копейки и четверти копеек. Противъ четырехъ названій: «Дербень, Бака, Гилянъ и Мизандронъ» сказано «каждую крѣпость противъ крѣпости жъ Св. Креста, а на 4 крѣпости» —

<sup>1</sup> Полное Собрание Законовъ, VII, 112—113.

<sup>2</sup> П. С. З. VII, 526.

<sup>3</sup> П. С. З. VII, 544.

<sup>4</sup> П. С. З. VII, 110, № 4298.

<sup>5</sup> П. С. З. VII, 113—114, № 4301. Объ управленіи новопріобрѣтенныхъ отъ Персіи Провинцій, по Каспійскому морю лежащихъ.

<sup>6</sup> П. С. З. VII, 157—158, № 4357.

<sup>7</sup> Соловьевъ, Исторія Россіи с древнейшихъ временъ, IV, 684.

<sup>8</sup> «Русскій Вестникъ», апрель 1867 г., 606; Соловьевъ, IV, 683.

<sup>9</sup> П. С. З. VIII, 249, № 5505.

следуют суммы, и, действительно, в графах сумма, положенная на содержание этих четырех крепостей, в 4 раза больше суммы, положенной на содержание крепости Св. Креста. Дальше говорится, что «на содержание Кронштатской, такожь Казанской, Уфимской, Тобольской, Дербенской, Банильской (sic), Гилянской и Мизандронской крепостей за неимѣниемъ объ нихъ обстоятельныхъ чертежей, денежная сумма положена на примѣръ», а потому «для всякихъ прибылей и чрезвычайныхъ расходовъ» положена «прибавка нѣкоторая».

Однако, как видно из других документов, и теперь Мазандеран русским не принадлежал.

21 января 1732 г. с посланником шаха мирзой Ибрахимом был заключен договор «объ уступкѣ персидскому шаху обратно бывшихъ подъ Россійскимъ владѣниемъ Провинцій Лагеджанской, Ранахута, Гилянской, Астаринской и прочихъ отъ Астрабата по рѣку Куру и о возвращеніи и другихъ остающихся за Россіей Персидскихъ владѣній какъ скоро сіе государство будетъ въ совершенной отъ непріятелей безопасности»<sup>1</sup>. При этом, как говорит Соловьев, «Ибрахимъ объявил, что не заключит мирного договора с Россіей, если еще до Шаховой ратификации хотя часть Гиляни не будет очищена от русскихъ войск. Левашов и Шафиров сочли нужнымъ согласиться на это требование, рассуждая, что еслибъ после отдачи одной крайней провинции, а именно Лагеджани, шах и не подтвердил договора..., то можно будетъ эту провинцію и опять занять, потому что в ней никакихъ крепостей нетъ»<sup>2</sup>. И действительно, в трактате «ея императорское величество обѣщаетъ очистить и отдать... провинцію Лагеджанскую съ принадлежностями и весь Ранахухъ по ту сторону Сепидрудъ рѣки, въ мѣсяць отъ заключенія и размѣненія сего трактата считая, не ожидая ратификаціи»<sup>3</sup>.

Упомянутые в этом документе области Лахиджан и Ранеку находятся в Гиляне, не в Мазандеране<sup>4</sup>.

По Bouvat<sup>5</sup> Гилян в конце XIX в. состоял из четырехъ булюков: Тавалиш (с главнымъ городомъ Керганеруд), Лахиджан, Ленгеруд (с Рудэсаром и Ранхуком) и Менджиль (с Рахметабадом). Раньше было 5 дистриктов: Ранеку, Лахиджан, Решт, Фумен и Гескер<sup>6</sup>.

По Мельгунову<sup>7</sup>, посетившему Мазандеран в 1860 г., Лахиджан — один из уездовъ Гиляна. В состав его входят Ленгеруд, Рудесар и Ранеку.

Ходзько<sup>8</sup> говорит, что Гилян состоит из семи дистриктов: Керганеруд, ас-Салим, Гескер, Фумен, Решт, Лахиджан и Ранеку.

<sup>1</sup> П. С. З. VIII, 614, № 5935.

<sup>2</sup> Соловьев, IV, 1227—1228, со ссылкой на «Дѣла Персидскія».

<sup>3</sup> П. С. З. VIII, 615, пункт 2.

<sup>4</sup> См. Rabino, Les provinces caspiennes de la Perse. Le Guilan, Paris, 1917, p. 57, 335, «Ranikouh est le district le plus oriental du Guilan». Также Rabino, Rulers of Gilan (Journ. R. Asiatic Soc. 1918, 85—100 и 1920, 295—296).

<sup>5</sup> La réorganisation de l'administration persane (Revue du monde musulman, 1903, XXII) 282.

<sup>6</sup> Encyclopédie de l'Islam, II, 180.

<sup>7</sup> О южномъ берегу Каспійскаго моря, 197—198.

<sup>8</sup> Chodzko, Le Ghilan ou les marais Caspiens, Paris, 1850, p. 11—19.

При Бларамберге<sup>1</sup> Гилян разделялся на 6 магалов: Талыш, Гезькер, Решт, Фумен, Лаиджан и Ранеку.

Fraser<sup>2</sup> говорит, что Гилян простирается от зап. границ Тенакабуна, находящегося в Мазандеране, до речки Аштара, на расстоянии 4-хдневного пути к западу от Решта.

Гмелин<sup>3</sup>, побывавший на южном побережье Каспийского моря в 1771 г., тоже причисляет Лахиджанский уезд к Гилян. По его словам, «въ семь уѣздѣ, который отъ рѣки Свидури до Рудиссара простирается, и Лангаруть содержится». О Ранеку он не упоминает. Но крайним западным уездом Мазандерана он называет Керастерах. Между этими двумя областями лежит Тенкабун, теперь образующий с Коджуром и Келарестагом отдельную область, но еще за 6 лет до Гмелина принадлежавший к Мазандерану<sup>4</sup>. «Лагишанъ», говорит Гмелин: «было прежде жилищемъ Гилянскихъ Султанов и Хановъ. Оно было такимъ еще и до тѣхъ временъ, когда Петръ Великій началъ воевать съ Персіей, и тогда-то уже Ряща предпочтена Лагишану, чему можетъ быть причиною была близость Ензелинской пристани, ибо какъ Россійскія и другія суда приставали еще у Лангарута, то первые владѣльцы, а съ ними и большая часть народа въ ономъ и въ Лагишанѣ жили»<sup>5</sup>.

То же самое говорит и Hanway, посетивший Персию в середине XVIII в. Он уже называет Решт главным городом Гиляна; Лахиджан, прежняя столица провинции, завоеванная только при шахе Аббасе, является самой здоровой местностью Гиляна; Ленгеруд, в состав которого по Bouvat входит Ранхук, Hanway называет клоакой Гиляна<sup>6</sup>.

Мнение Гмелина, что Решт сделался главным городом Гиляна только со времени Петра, не подтверждается сообщением Олеария, посетившего Персию в 1638 г. и называвшего уже Решт главным городом этой провинции<sup>7</sup>. Олеарий говорит, что за последнее время причисляют к Гилян также и Мазандеран, раньше составлявший отдельную провинцию, и что всю эту область называют دار المرز. В состав Мазандерана, по его мнению, входили «Amül, Tünkabün, Nei, Saru, Nurketzur, Ferabat». В Лахиджане, бесспорно входившем в состав Гиляна, находились города «Lenkeru, Kutzesbar» и «Amelekende»<sup>8</sup>. Современник Олеария Tavernier<sup>9</sup> тоже говорит, что Гилян и Мазандеран составляют вместе одну провинцию.

<sup>1</sup> Статистическое обозрение Персии, 1841, 136.

<sup>2</sup> James Fraser, Travels and adventures in the persian provinces on the southern banks of the Caspian sea, London, 1826, 140.

<sup>3</sup> Путешествіе по Россіи для изслѣдованія всѣхъ трехъ царствъ въ природѣ, СПб., 1785, III, 509.

<sup>4</sup> Гмелин, III, 635.

<sup>5</sup> Гмелин, III, 508—509.

<sup>6</sup> Herrn Jonas Hanways Zuverlässige Geschichte der Englischen Handlung durch Russland über den Caspischen See nach Persien, der Tartarey und Turkey, Armenien und China, Leipzig, 1769, I (Zuverlässige Beschreibung seiner Reisen etc.), 205, 238, 113.

<sup>7</sup> Adam Olearius Ascanius, Vermehrte Neue Beschreibung der Muscovitischen und Persischen Reyse, Schleszwig, 1656, p. 701, 544.

<sup>8</sup> Olearius, 544.

<sup>9</sup> Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier, Paris, 1676, I, 367.

Лахиджан был главным городом Гиляна при монголах. Впоследствии, до конца XVI в. в Гиляне правили две местные династии: дом Кия в Лахиджане и Исхакиды в Реште<sup>1</sup>.

Из этого обзора видно, что ни Лахиджан, ни Ранеку, крайние области русского завоевания 1725 г., ни до, ни после этого завоевания к Мазандерану не принадлежали, и что, следовательно, русскими войсками был занят только Гилян<sup>2</sup>.

Что касается «Мизандронской» крепости, упомянутой в ведомости, то она, очевидно, существовала только на бумаге. Относительно Гилянской крепости можно полагать, что под нею подразумевалось 1) укрепление, находившееся у самого Энзелийского залива, в 10 верстах от города, заложённое Шиповым и оконченное Левашовым, помимо укрепленного каравансарая в Реште, в котором отбивался от персов первое время Шипов<sup>3</sup>; эта крепость состояла из земляного вала с пяти бастионах и служила цитаделью, защищая Решт от запада; и 2) два укрепления в Лахиджане, остатки которых видели Гмелин<sup>4</sup> и Бларамберг<sup>5</sup>. Как видно из приведенного выше места из истории Соловьева, эти Лахиджанские укрепления серьезного значения не имели.

Известно, что в конце царствования Петра Россия испытывала серьезный денежный кризис. До 1718 г. медная монета чеканилась, самое большое, по норме 20 р. в пуде. В 1718 г. начали чеканить полушки из расчета по 40 р. в пуде<sup>6</sup>. Чекан этих мелких монет прекратился в 1722 г., с 1723 по 1731 г. по той же норме (40 р. в пуде) чеканили пятикопеечники. Причину такого печального состояния финансов Schlözer видел с одной стороны в обязательстве Петра Великого по Ништадтскому мирному договору ежегодно платить Швеции 2 миллиона талеров, к чему следует еще прибавить крупные суммы, которые ему пришлось платить шведским министрам, с другой стороны, в крупных расходах, с которыми был сопряжен персидский поход<sup>7</sup>.

Об изготовлении упомянутых пятикопеечников говорится в двух указах. В одном из них, от 28 июня 1723 г.<sup>8</sup>, говорится, что «мѣди обрѣтается на лицо малое число», а в другом, от 20 декабря 1723 г.<sup>9</sup>, предлагается населению обменять старые пятикопеечники на новые. «А ежели старыхъ

<sup>1</sup> Бартольд, Ист. геогр. обзор Ирана, 157. Лэн Пуль — Бартольд, Мусульм. династии, 293—294.

<sup>2</sup> Hössler (Ersch u. Gruber, Allgemeine Encyclopädie, I sect., 66, 1857), p. 317 говорит: «Von Masanderan wird Ghilan durch, den Grenzfluss Pulirud geschieden, der zwischen den Küstenstädten Kumabad und Lahidjan sich ins Meer ergießt». Если это так, то Ранеку оказался бы в Мазандеране, так как область Ранеку находится к востоку от Пулируда (Мельгунов, 198), но это противоречит сведениям всех прочих цитованных авторов.

<sup>3</sup> Мельгунов, Поход Петра Великого в Персию; «Русский Вестник», 1874 г., 56—57.

<sup>4</sup> III, 509.

<sup>5</sup> Статистическое обозрение, 140.

<sup>6</sup> Ильин, Русские монеты. Медная монета с 1700—1725 г. Пгр., 1918, 9.

<sup>7</sup> A. L. Schlözer, Münz-, Geld- und Bergwerks-Geschichte des Russischen Kaiserthums v. J. 1700 bis 1789, Göttingen, 1791, 73, 55.

<sup>8</sup> № 4258, см. Деммени, Сборник указов, I, 76.

<sup>9</sup> № 4393, см. Деммени, у. с. 79—80.

денегъ на Денежные дворы приносить не будутъ, то оныя впредь будутъ откликаны, и въ народъ брать ихъ будетъ запрещено».

В проекте, поданном на имя императрицы Анны Иоанновны 25 августа 1740 г., Миних говорит, что эта норма, 40 р. в пуде, в четыре раза превышает действительную стоимость меди<sup>1</sup>. Но только по указу 11 мая 1744 г. стоимость пятикопеечников была определена в 4 коп.<sup>2</sup>, затем, в 1745 г., 1 октября — в 3 коп.<sup>3</sup>, затем, 28 августа 1746 г. — в 2 коп.<sup>4</sup> и 1 сентября 1756 г. они были совсем изъяты из обращения<sup>5</sup>.

Тот же самый кризис отозвался и на серебряной монете. По указу 14 февраля 1718 г.<sup>6</sup> были вычеканены рублевики, полурублевики и гривенники 70 пробы, алтынники и копейки 38 пробы. Эти монеты, говорит Schlözer<sup>7</sup>, были на 21% хуже прежних и весили вместо 51½ голландских штюверов только 42½ штювера.

Марков в своем докладе сказал, что деньги на содержание персидского отряда выслались серебряной монетой, по его словам, быстро исчезавшей из обращения и уступавшей место туземной, обесцененной. Я не знаю из какого источника он взял эту подробность. Но это настолько вероятно, что навряд ли можно себе представить, чтобы дело происходило иначе.

Высылавшиеся в Персию русские деньги там принимались, как видно из инструкции бригадиру Левашову, в полцены. Седьмой пункт этой инструкции, посланной Левашову 15 сентября 1723 г., гласит следующее: «Что писалъ ты о деньгахъ, что наши берутъ вдвое, и ты старайся, чтобъ привести въ уравненіе смотря по тамошнему, дабы отъ того конфузїи не было»<sup>8</sup>.

Но, очевидно, принятые Левашовым меры не привели к желанному результату. Не привел к цели и упомянутый в докладе Маркова указ от 15 сентября 1723 г. о невычете четвертой части из жалованья офицеров.

В сентябре 1725 г. Долгорукий писал: «Здѣшняго корпуса генералитетъ, штабъ и оберъ-офицеры безъ прибавки жалованія пропитать себя не могутъ по здѣшней дороговизнѣ; офицеры пришли въ крайнюю нищету несносную, что уже одинъ майоръ и три капитана съ ума сбрели; уже многіе знаки свои и шарфы закладываютъ; съ начала здѣшняго похода безперемѣнно здѣсь кромѣ несноснаго здѣшняго воздуха, въ великихъ трудахъ обрѣтаются, безпрестанно по карауламъ, въ партїяхъ, на работахъ; а другіе ихъ братья — всѣ служатъ въ корпусѣ на Украинѣ, въ великой выгодѣ и покоѣ, а жалованье получаютъ равное; что на Украинѣ купишь на рубль, здѣсь на 10 рублей того не сыщешь; и по моему мнѣнію, или въ жалованьи прибавку учинить, или офицерамъ съ перемѣною быть»<sup>9</sup>.

30 ноября 1726 г. Долгорукий писал: «О здѣшнемъ гилянскомъ со-

<sup>1</sup> Schlözer, l. c., Beilage III, 19.

<sup>2</sup> Деммени, у. с. 302, № 8939.

<sup>3</sup> Деммени, 353, по указу 5 июля 1745 г., № 9185.

<sup>4</sup> Деммени, 366, указ 20 июня 1746 г., № 9297.

<sup>5</sup> Schlözer, 128. Деммени, 480, указ 19 июня 1756 г., № 10574.

<sup>6</sup> № 3164, Деммени, 62.

<sup>7</sup> Schlözer, 53.

<sup>8</sup> П. С. З., VII, 114, № 4301.

<sup>9</sup> Соловьев, IV, 949.

стояніи доношу о воздухѣ, какой зной извительный, нездоровый; къ тому же солдаты пропитаніе имѣють зело скудное—только хлѣбъ и вода; к тому жъ и жалованья солдаты не получали 11 мѣсяцевъ; работы великія, партіи непрестанныя, трудъ несутъ несносный, а выгоды не имѣють».

Не дожидаясь распоряжений из Петербурга, Долгорукий велел выдать солдатам жалованье из местных сборов персидскою монетою по настоящей цене<sup>1</sup>. Обычный же порядок был таков, что персидские деньги отправлялись в Москву для перечековки их в русскую монету<sup>2</sup>.

На этих персидских деньгах мне и придется остановиться несколько подробнее.

Напвай<sup>3</sup>, посетивший Персію в 1742—1750 гг., дает подробные сведения об обращающихся в это время в Персіи монетах. Вес каждой монетной единицы он дает в мискалях. Reginald Stuart Poole<sup>4</sup> перевел этот вес на английские grains. Если его цифры перевести на граммы, то получится следующее соотношение:

Золото:

ашрефи .....	3,498 gr.
тройной ашрефи или мухр ашрефи ....	10,497 »

Серебро:

рупи или надирі .....	11,664 »
6 шахи .....	6,998 »
аббаси .....	4,665 »
махмуди = $\frac{1}{2}$ аббаси .....	2,332 »
шахи = $\frac{1}{4}$ аббаси .....	1,166 »
бисти = $\frac{1}{10}$ аббаси .....	0,466 »

Медь:

Напвай приводит только казбеки, составляющий по ценности 0,1 шахи или  $\frac{1}{4}$  бисти.

Гмелин, побывавший в Персіи в 1771 г., приводит для каждой персидской монеты соответствующую стоимость в русской валюте<sup>5</sup>:

«Муръ Ашрефи—шестирублевые червонцы, нынѣ ходятъ по 10 рублей и 11 коп.

Ашрефи прежде ходили по 1 рублю 80 коп., а нынѣ по два рубля и по 2 р. 50 коп.

Серебряныя деньги: томанъ, монета съ изображеніемъ лица, содержитъ въ себѣ 10 Гацарденаровъ или Россійских рублей.

Сиссиденеръ или Шисъ Шахи, прежде ходилъ по 30 копѣекъ, а нынѣ онъ же по 37.

Абасу прежде цѣна была 20, а нынѣ 25 копѣекъ.

<sup>1</sup> Соловьев, IV, 954.

<sup>2</sup> Указ. № 5634, от 28 октября 1730 г., II. С. З., VIII, 331.

<sup>3</sup> Zuverlässige Geschichte der Englischen Handlung, I, 309.

<sup>4</sup> Catalogue of coins of the Shahs of Persia in the British Museum, London, 1887, LXI.

<sup>5</sup> III, 204—206.

Сидденеръ составлялъ прежде 10 копѣекъ, а нынѣ 12<sup>1</sup>/<sub>2</sub>.

Шахи монета прежде ходила по 5, а теперь по 6 копѣекъ съ половиною.

Бисти составляютъ 2 копѣйки, сии суть какъ серебряныя, такъ и мѣдныя.

Кецбеки есть половина копѣйки и въ одной ей содержитсяъ 5 Денеровъ. Сии всѣ доселѣ по старой и новой ихъ цѣнѣ означенныя деньги еще точно опредѣленными почестъ не лзя для того, что какъ нынѣшніе Персидскіе владѣльцы между собою ни мало несогласны, то и въ разсужденіи различныхъ сортовъ денегъ не могутъ также договориться, и что сего сдѣлать не хотятъ, тому не одна ихъ скупость съ всеобщимъ несогласіемъ препятствуетъ, но есть еще и другія важныя причины. Каждой ханъ дѣлаеть свои собственныя деньги и поставляетъ имъ цѣну, какъ то скоро по семъ приведенный одинъ вмѣсто всѣхъ примѣромъ служить можетъ: однакъ червонецъ, которой въ Гилянѣ по два рубли съ полтиною ходитъ, въ Мезандеранѣ только за 2 рубли, или также и за 1 рубль и 80 копѣекъ отдается, равнымъ образомъ Мезандеранской не имѣетъ своей цѣны въ Гилянѣ, а въ Тавризѣ отъ обѣихъ накладъ бываетъ, однимъ словомъ, какъ скоро изъ одного Ханства въ другое приѣдешь, такъ скоро изъянъ въ привозныхъ деньгахъ будетъ. Я знаю, что какъ одинъ разъ Гилянской Ханъ увѣдомился о приѣздѣ въ Рящу купцовъ съ знатною суммою золотыхъ денегъ для закупки шелку, то вдругъ у каждаго червонца по 25 копѣекъ старой ево цѣны спало. Купцы принуждены были по такой цѣнѣ шелкъ покупать и вскорѣ по своемъ отъѣздѣ узнать, что червонецъ опять до 50 копѣекъ, тоестъ въ прежнюю свою взошелъ цѣну. Въ Шамахѣ, Дербентѣ и Бакѣ въ разсужденіи сего еще хуже, ибо въ сихъ мѣстахъ деньги суть всѣ сплошь поддѣланныя. Тамъ въ новомъ Абасѣ по сушей оцѣнкѣ серебра едваль на 8, а въ полтинѣ едваль на двадцать на двѣ копѣйки будетъ. По тому, что всѣ Персидскія серебряныя деньги дѣлаются малы и толсты, то сверху и снизу наложенныя серебряныя бляшки удобно въ срединѣ голую мѣдъ скрывать могутъ. Въ бытность мою въ Шамахѣ примѣченъ былъ въ купечествѣ убытокъ отъ сихъ денегъ и съ нихъ до половины прежней ихъ цѣны сбавлено было, при чемъ и я имѣлъ необходимость потерять 75 рублей».

Olivier<sup>1</sup>, путешественникъ, побывавшій в Персии в последнем десятилетии XVIII в., пишет, что во внутреннем обращении персидская золотая и серебряная монета почти совсем не попадаетъ, она вся идет на внешнюю торговлю, главным образом, с Индией. Действительно обращавшаяся в стране персидская монета — исключительно медная.

Об отсутствіи в Персии собственной золотой и серебряной монеты и наплыве иностранного золота и серебра говорят и побывавшіе в Персии в самом начале XIX в. Scott-Waring и Jaubert<sup>2</sup>.

Tavernier<sup>3</sup>, путешествовавшій по Персии в средине XVII в., говорит,

<sup>1</sup> Olivier, Voyage dans l'empire Ottoman, l'Égypte et la Perse, Paris, 1807, V, 321—322.

<sup>2</sup> Scott-Waring, Voyage de l'Inde à Chyras, traduit de l'anglais par M. M<sup>re</sup>, Paris, 1813, 183; то же самое, но полнее, у Chardin, Voyages du chevalier Chardin en Perse, ed. L. Langlès, Paris, 1811, IV, 184—186.

<sup>3</sup> Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier, Paris, 1676, I p. 121—123.

что в его время обращались казбеки и двойные казбеки. Один казбеки равняется 5 deniers и 1 maille. Двойной казбеки равен 11 deniers, 10 казбеки составляют 1 шахи, 40 — один аббаси.

Chardin<sup>1</sup>, путешественник второй половины XVII в., упоминает о казбеки и о полуказбеки. 1 аббаси, по Chardin'у равняется во французской валюте 18 sous, по Tavernier — 18<sup>1</sup>/<sub>2</sub> sous. Считая в 1 су 12,238 граммов, мы получим для 1 казбеки половины XVII в. 5,66 гр. Marsden<sup>2</sup> по экземплярам, находившимся в его коллекции, высчитал средний вес одного казбеки в 37 гранов, т. е. 2,397 граммов. Marsden полагал, что кроме простых казбеки чеканились еще монеты в два казбеки, в 3,4 и 6 казбеки. Я взвесил большое количество монет эрмитажного собрания, но подвести вес их под систему Marsden'а мне никак не удалось, так как вес разных экземпляров слишком разнообразен. Разные экземпляры исфаханских монет, например, весят 3,18; 5,9; 6,2; 7,29; 12,65; 14,77; 16,4; 17,17; 17,77; 18,82 гр. Так как на этих монетах их номинальная стоимость не обозначена, то совершенно невозможно себе представить, чтобы население, пользовавшееся этими монетами для платежей, без весов могло различить содержит-ли данная монета 2, или 3, или 4 казбеки. Как видно из сообщения Гмелина, здесь кроме места большую роль играет также и время чеканки каждой монеты. Ведь монеты подобного рода чеканились в продолжение четырех веков, а на большинстве монет означение года чекана стерто. Чтобы получить твердую точку опоры, я, по совету А. А. Ильина, попробовал обратиться к тифлисским монетам, которые в Эрмитаже представлены полнее других. Как известно, Тифлис продолжительное время входил в состав Персии и медные монеты Тифлиса отличаются от монет, чеканенных в других персидских городах, только названием места чекана и имеющимися на них изображениями, но не весовой системой.

После присоединения Грузии русское правительство, принявшись за чеканку грузинской монеты, приняло за основание грузинский абаз 88-й пробы. Медные монеты, чеканенные русским правительством для Грузии в 1804 г., имеют следующий вес: бисти, т. е. 4 казбеки — 15,45 гр., <sup>1</sup>/<sub>2</sub> бисти или 2 казбеки — 7,84 гр., <sup>1</sup>/<sub>4</sub> бисти или 1 казбеки — 3,86 гр.

Эрмитажные экземпляры тифлисских монет 1213 г. (1798 г.), с изображением рыбы, имеют следующий вес: 19,3; 18,32; 17,52; 9,82; 9,52; 9,48; 8,75 гр.

Монеты 1796 г., с изображением двуглавого орла, весят: 22,53; 22,5; 22,15; 21,98; 21,35; 20,85; 20,35; 20,09; 18,32; 10,72; 9,88; 8,31 гр.

Монеты того же типа, чеканенные в период 1781—1787 гг., весят: 18,09; 17,95; 17,82; 17,68; 17,2; 17,06; 16,21; 12,35; 9,57; 9,43; 9,39; 9,23; 9,18; 9,13; 8,98; 8,85; 8,16; 6,85; 4,45 гр.

Фельс, весящий 4,45 гр., очевидно, равняется одному казбеки; фельсы, весящие от 6,85 гр. до 10,72 гр. — 2 казбеки; фельсы, весящие от 16,21 до 22,53 гр. — 4 казбеки.

При этом совершенно определенно наблюдается повышение веса

<sup>1</sup> Voyages du chevalier Chardin, ed. Langlès, Paris, 1811, IV, 182.

<sup>2</sup> Marsden, Numismata orientalia, II, 438.

в 1796 г. и снова понижение в 1798 г. В период 1781—1787 гг. 4 казбеки весили в среднем 17,43 гр., 2 казбеки—8,88 гр.; в 1796 г. 4 казбеки весили в среднем 21,12 гр., 2 казбеки—9,64 гр.; наконец, в 1798 г. средний вес 4 казбеки равняется 18,38 гр., 2 казбеки—9,39 гр.

Совершенно отдельно стоит монета, весящая 12,35 гр. Она чеканена в то время, когда средний вес казбеки был ниже чем в последующее время, но выше чем долгое время перед тем. Ее с одинаковым правом можно считать и за 4 и за 2 казбеки. В Эрмитаже имеется тифлисский фельс 1190 г. (1776 г.), с изображением рыбы, весящий 5,95 гр. и другой фельс того же города и типа со стертым годом, но, очевидно, чеканенный в том же самом году, весящий 11,62 гр. Вероятно мы здесь имеем монеты в 1 и в 2 казбеки, но возможно, что это монеты в 2 и 4 казбеки.

Тифлиские монеты 1179 г. (1765/6 г.), с короной и весами, весят: 8,68; 8,28; 7,81; 7,8 гр., значит в среднем, 8,14 гр., это — 2 казбеки. Большая монета этого же типа со стертым означением года чекана весит 44,91 гр. Это — монета в 10 казбеки или медный шахи.

Монеты 1166 г. (1752/3 г.), с изображением двух птиц, весят: 8,82; 8,8; 8,45 и 7,89 гр., значит в среднем, 8,49 гр. Это все двойные казбеки.

Монеты 1162 г. (1749 г.), с изображением льва, обращенного влево, опять двух сортов: казбеки весят 4,29 и 4,24 гр. двойные казбеки — 8,91; 8,86; 8,56; 8,55; 8,48 гр., значит, в среднем 8,67 гр.

Монеты 1148 г. (1735/6 г.), со львом, терзающим лань, весят 10,52; 9,55; 9,27; 8,32 гр. значит, в среднем 9,41 гр. Это — двойные казбеки. Единственный простой казбеки весит 4,06 гр.

Двойные казбеки 1130—1131 гг. (1718, 1719 г.), с павлином, весят 8,6; 8,54; 8,5; 8,48; 8,45; 8,35; 8,31; 8,28; 8,21; 8,16; 8,05; 7,95; 7,89; 7,75 гр., т. е. в среднем — 8,25 гр.

Двойные казбеки 1128 г. (1716 г.) с носорогом, весят 9,06; 9,00; 8,62; 8,62 гр., в среднем — 8,82 гр.

Двойные казбеки 1120 г. (1708/9 г.), с кораблем, весят 9,1; 9,03; 8,94; 8,72; 7,77 гр., в среднем — 8,71 гр., единственный простой казбеки весит 4,4 гр.

Двойные казбеки 1091 г. (1680/1 г.), с лошастью, весят 8,61 и 8,12 гр., в среднем — 8,37 гр.

Двойные казбеки 1014 г. (1605/6 г.), со львом, весят 10,64; 10,50; 10,23 гр., в среднем — 10,46 гр.

Подобные же колебания замечаются также и в весе медных монет Эривани, Тебриза, Шемахи, Исфахана и других городов. В общем медные монеты XVII в. тяжелее соответствующих им по стоимости монет XVIII в., так что эта система в достаточной мере соответствует тому, что сообщают путешественники XVII и XVIII в.в. Но надо помнить, что вес одного казбеки вариировал очень сильно, в зависимости не только от времени, но и от места чекана. Любопытно сообщение Олеария<sup>1</sup>, что из фунта меди, покупаемого за 1 аббас, выдывали 64 казбеки. Если Олеарий считал кельн-

<sup>1</sup> Vermehrte Neue Beschreibung der Muscowitischen und Persischen Reyse, Schleswig, 1656, p. 559—561. Von Muntze der Perser.

скими фунтами, имевшими в Германии того времени наибольшее распространение, то для 1 казбеки получится вес 7,24 гр. Разницу в показаниях посетивших Персию одновременно Олеария и Tavernier можно объяснить только, предполагая, что эти сведения относятся к разным городам, — говорит же Олеарий, что каждый большой город имеет свою монету, которая имеет хождение только в этом самом городе.

Несмотря на то, что то же самое говорит и путешествовавший в начале XIX в. Scott-Waring<sup>1</sup>, Marsden относился к этому сообщению весьма скептически<sup>2</sup>. Однако, вероятность его доказывается рассказом писателя X в. Нершахи<sup>3</sup> о чеканке бухарских монет хорасанским наместником самого начала IX в. Гитрифом ибн Ата: «Когда Гитриф сделался правителем Хорасана, знатнейшие лица и старшины города Бухары отправились к нему и стали просить о серебряной монете, которая была бы такого свойства, чтобы никто не удалял ее из обращения у них и чтобы они могли с нею торговать и также никто не вывозил ее из города»<sup>4</sup>.

Из вышеприведенных слов Гмелина следует собственно, что монеты, чеканенные в одном городе, имели хождение и в других городах, хотя и по другому курсу. Но Гмелин в данном месте упоминает только о золотой монете. Вполне возможно, что медь в других городах вовсе не принималась. Из известных нам медных монет с русской надчеканкой, которые, очевидно, ходили в Гиляне, три чеканены в Исфахане, что, повидимому, опровергает слова Олеария, но, по справедливому замечанию В. В. Бартольда, вполне возможно, что в данном случае это хождение объясняется неопределенностью смутного времени.

Если, таким образом, в середине XVII в. казбеки некоторых городов весили 7,24 гр., других — 5,66 гр., в конце XVIII в. тифлиские казбеки в среднем весили 4,5 гр., то показанный у Марседена средний вес в 2,397 гр. относится, очевидно, к полуказбеки, о существовании которых говорит Chardin. В соответствии с высчитанным мною весом казбеки, и Frähn в *Recensio* различает монеты в ghaz, du ghaz и bisty. Монеты, которые он считал ghaz'ами, т. е. казбеки, весят в среднем около 4,5 гр. Френ, как известно, монет не взвешивал<sup>5</sup>, так что, если он со свойственным ему чутьем

<sup>1</sup> Voyages du chevalier Chardin en Perse, ed. Langlès, Paris, 1811, IV, 184.

<sup>2</sup> Marsden, Numismata orientalia, II, 509.

<sup>3</sup> На это указал мне В. В. Бартольд.

<sup>4</sup> Лерх, Монеты Бухархудатов, 72, 70, 65, 61; Pierre Lerch, Sur les monnaies des Bouchar-khoudas (Travaux de la troisième session du Congrès international des Orientalistes. St. Pétersbourg, 1876, II, 425, 427); Мухаммед Наршахи, История Бухары; перевод с персидского Н. Лыкошин, под редакцией В. В. Бартольда, Ташкент, 1879, 49. У Лерха приведены две редакции персидского текста: چون غطريف والى خراسان شد اشرف واعيان شهر بخارا بنزديك او رفتند والتماس سيم نمودند که سابق بود تا هيچکس از و سيمي بايد که هيچکس از دست ما ببيرون نکند و از شهر ما ببيرون نبرد تا با (p. 70), в другой редакции: سيم ميان خودش معاملات كنيم (p. 61, Nerchahy, ed. Schefer, 35), см. также Jacut, I, 519, BGA, I, 314, II, 363, Markoff, Registre Général (Coll. scient., VII) 15—22.

<sup>5</sup> См. Frähn, *Recensio*, XXXI.

в данном случае и определил номинальную стоимость монет правильно, то проверка его показаний на основании точных данных все-таки необходима.

Весьма странно, что нигде нет упоминания о медных монетах с русской надчеканкой. Тип двуглавого орла на этих монетах близок к типу орла на полушках Петра 1718—1722 гг. Отличительные черты этого орла следующие: горизонтальное положение верхних перьев, неясность в изображении хвостовых перьев, неясное изображение императорской короны и отсутствие букв, означающих монетный двор. Эти характерные черты орла надчеканки часто встречаются на полушках, но не попадаются на пятикопеечниках, чеканившихся, начиная с 1723 г.

Мы видели, что в оккупированных персидских провинциях обычный порядок был таков, что поступавшую на месте персидскую монету отсылали в Москву, там ее сплавляли и из полученного металла чеканили русскую монету. Как видно из указа № 5634, от 28 октября 1730 г.<sup>1</sup>, часто не дожидались переделки и посылали в Персию монету из наличного запаса. Очевидно, бывали случаи, когда такого наличного запаса русской монеты не было, так как иногда проходило 11 месяцев прежде чем прибывали деньги в Персию. Долгорукий в конце 1726 г. выдал даже жалованье солдатам персидской монетой. Весьма вероятно, что во избежание этой продолжительной процедуры иногда на месте же на персидскую монету в знак апробации русского правительства, ставился штамп, благодаря которому персидская монета получала значение русской.

В Эрмитаже таких персидских монет с надчеканкой имеется 3 экземпляра, в коллекции Ив. Ив. Толстого, теперь тоже переданной Эрмитажу, еще 3 экземпляра, один экземпляр находится в коллекции А. А. Ильина, один — в коллекции Н. П. Лихачева, один — в коллекции С. Г. Строганова, наконец, еще один — в коллекции восточных монет неизвестно кому принадлежавшей, в настоящее время переданной на хранение в Эрмитаж. Эти 10 монет все приблизительно одинаковой величины и веса. Они весят 16,92; 17,09; 17,11; 17,52; 17,95; 17,98; 18,15; 18,33; 18,51 и 19,62 грамма. К сожалению все они очень плохой сохранности.

Из этих десяти монет две, принадлежащие А. А. Ильину и Н. П. Лихачеву, совершенно потерты и на них, кроме надчеканки, ничего разобрать нельзя; на третьей, принадлежащей Эрмитажу — стерто изображение. На семи прочих экземплярах с одной стороны изображен идущий вправо лев, с восходящим за его спиной солнцем, с другой — почти совершенно стертая надпись, содержащая название монеты (фулус) и означение города и года чекана. Лучший по сохранности экземпляр из коллекции Строганова (тбл., № 1). Он чеканен в Исфахане в 112. г. Надпись, читая снизу вверх, такова: (ضم) ب || فلوس || اصفهان. На трех эрмитажных экземплярах Марков прочел следующее: на первой — Исфахан 1138 г., на второй — Мазандеран 1131 г., на третьей — Ганджа. Первая из этих трех монет бесспорно относится к Исфахану, но года я на ней прочесть никак не могу (тбл., № 2); на второй я вижу цифры 113, но не вижу слова Мазандеран; на третьей, со стертым изображением, отнесенной Марковым к Гандже, сохранилась

<sup>1</sup> И. С. З., VIII, 331.

только одна буква, которую Марков, очевидно, принял за начальное  $\leq$ , но я должен сказать, что на всех известных медных монетах Ганджи начальное  $\leq$  имеет совершенно другой вид. Из монет Толстого одна (тбл., № 5), несомненно, относится к Исфахану, на второй (тбл., № 3) я вижу буквы  $\text{وین}$  или  $\text{ویر}$ , что, может быть, значит  $\text{قزوین}$  (Казвин). Однако, такого распределения букв, чтобы  $\text{قز}$  находилось внизу, а  $\text{وین}$  наверху, я на известных казвинских монетах не находил. Может быть, правильнее читать  $\text{ایروان}$  Эривань; но и это чтение сомнительно. На третьем экземпляре Толстого, как раз на том, где надчеканка вышла особенно отчетливо (тбл., № 4), а также и на экземпляре неизвестного происхождения — надпись с означением места чекана совершенно стерта.

Надчеканка в 6 случаях находится на стороне с изображением льва и солнца, в двух (на третьем эрмитажном экземпляре и на первом из собрания Толстого) на стороне с надписью. Величина надчеканки и, следовательно,



1

2

3

орла на девяти экземплярах совершенно одинакова, на одном, чеканенном в Исфахане (из колл. Толстого, см. тбл., № 5), она немного меньше. Но пушки 1718—1722 гг. точно также очень разнообразной величины и веса. Вес их варьирует между 6 и 30 долями. Не подлежит сомнению, что и маленькая надчеканка относится к тому же времени, что и более крупные. Считая вес одного казбеки в среднем равным 4—5 граммам, выходит, что упомянутые 10 экземпляров все имели нарицательную стоимость одного бисти, т. е., если соотношение, показанное у Гмелина для 1771 г., было таким же в 1720-х годах, равнялись двум копейкам. Однако, существуют также и более мелкие монеты с этой надчеканкой: Frähn (Recensio, 509, classis XXV, № 273) описывает медную монету Азиатского Музея, названную им *du ghaz*, с той же надчеканкой: «*Leo solem dimidium dorso sustinens. Impressus est a Russis typus: aquila biceps altera ungula globum,*

*altera sceptrum tenens*». Так как, как я уже указал, Френ, в отличие от Марседена, под названиями *ghaz*, *du ghaz* и *bisty* понимал то же самое, что, на основании приведенных выше данных, понимаю я, то не подлежит сомнению, что экземпляр Азиатского Музея меньше и легче описанных мною. Самого экземпляра, к сожалению, в коллекции Азиатского Музея на месте не оказалось, так что я не мог сличить этой монеты с известными мне экземплярами.

До А. К. Маркова никто на эти персидские монеты с надчеканкой Петра не обращал внимания. Не вошли они также и в работу Тизенгаузена: «*Notice sur une collection de monnaies orientales de M. le comte S. Stroganoff*». В труде Neumann'a, *Beschreibung der bekanntesten Kupfermünzen*, III, Prag, 1863, где описываются все известные автору анонимные персидские монеты, они тоже не упоминаются.

А. К. Маркову мы обязаны открытием и толкованием этих интересных памятников персидского похода Петра.

Р. Фасмер.



## ПОРТРЕТЫ РУССКИХ КНЯЗЕЙ И ГОСУДАРЕЙ РАБОТЫ РЕЗЧИКА ИОАННА ДОРША.

В приложении к известному труду Д. А. Ровинского «Подробный словарь русских гравированных портретов» имеется отдельная небольшая глава, посвященная вопросу о том, «откуда заимствованы изображения великих князей и царей русских от Рюрика до Иоанна Грозного»<sup>1</sup>. Здесь, между прочим, сообщаются следующие сведения: «В царствование Петра I начата серия медалей с изображением русских государей, начиная от Рюрика, которая продолжалась в последующих царствованиях и закончена при Екатерине II. Серия эта известна в трех экземплярах. Первый состоит из 28 печатей овальной формы (жуковин), вырезанных на зеленой яшме (подписи на них все наоборот); она находится в Академии Наук; печати вырезаны нюрнбергским медальером Доршем (+ 1732) по заказу Петра I. Второй экземпляр состоит из 38 таких-же овальных яшмовых печатей; находится в Эрмитаже; печати, очевидно, скопированы с академических, но с небольшими изменениями; по работе они хуже академических. Третий экземпляр состоит из 38 золотых медалей, соединенных в виде цепи и скопированных точь в точь со второго экземпляра. Эта цепь передана в Эрмитаж из комнат императора Александра II. Металлические штампы, которыми отпечатаны медали этой цепи, находятся на Петербургском Монетном дворе. Все три экземпляра неполные: не достаёт нескольких яшмовых печатей, а также и золотых медалей в цепи. В царствование Екатерины II над изображениями русских медалей трудилась особая медальная комиссия, которая и составила серию из 57 круглых медалей от Рюрика до Елизаветы Петровны. Из числа их 41 медаль скопирована с прежних доршевских медалей вновь мастерами Гасом, Вехтером и другими. Медали царей, начиная с Иоанна IV, вырезаны вновь, с других рисунков (теми-же Вехтером и Гасом). В 1772 г. эти 57 медалей, выбитые из меди, продавались по 2 р. 90 к. за экземпляр. Впоследствии к этой серии прибавлено еще 5 медалей до Николая I. Медали этой последней серии послужили оригиналом для всех гравированных изображений русских государей, за немногими исключениями». Далее, в примечании, Ровинский приводит список печатей и медалей, упомянутых им серий.

<sup>1</sup> См. т. IV, с. 219—222.

Из приведенных слов Ровинского ясно вытекают два положения: во-первых с несомненностью устанавливается большое значение перечисленных серий медалей и печатей для иконографии русских великих князей и царей в XVIII и в XIX веках, и во-вторых выясняется, что наибольший интерес среди тех-же серий, привлекает к себе самая из них ранняя, вырезанная на яшмах нюрнбержцем Доршем в царствование Петра I, так как эта серия является тем основным и первичным памятником, от которого в большей или меньшей степени зависели все остальные перечисленные Ровинским сюиты. Настоящая статья и посвящена, главным образом, подробному описанию доршевских резных камней, а также выяснению некоторых вопросов, связанных с их возникновением, и не лишенной интереса истории. Остальные серии также привлечены к данному исследованию; но на них, как на памятниках второстепенного значения, я останавлиюсь менее подробно, стараясь лишь исправить некоторые неточности и неполноту, которые замечаются по отношению к ним в тексте Ровинского.

Серия доршевских печатей, находившаяся в момент издания четвертого тома Ровинского, т. е. в 1889 г., в Академии Наук, ныне хранится в отделении глиптики Эрмитажа<sup>1</sup>. Она насчитывает не 28, как указано у Ровинского, а 32 яшмовых печати<sup>2</sup>, размещенные в особом оригинальном футляре. Футляр этот представляет из себя книгу большого формата, в кожаном, тисненном золотом, переплете. Часть, приблизительно половина листов этой книги, была вырезана таким образом, что по краям оставлены были лишь узкие бумажные борты. Оставшиеся листы и борты были затем склеены между собой, накрепко друг к другу пришиты и прикреплены к нижнему переплету книги. Углубление, получившееся внутри книги от вырезанных страниц, обтянуто было зеленым бархатом, также как и внутренняя сторона верхней крышки переплета. В углублении футляра сделано было 32 гнезда, в 8 рядов, по 4 в каждом ряду, где и помещаются сейчас резные камни, а рядом с ними сургучные с них слепки. Камни были первоначально приклеены к гнездам, но в настоящее время клей разохся и камни свободно вынимаются. Под всеми печатями, кроме последней (портрета Петра I), имеются печатные на вошеной бумаге ярлыки с именами великих князей и царей, латинскими буквами. На обеих крышках переплета с наружной стороны, кроме орнаментальных рамок по бокам, имеется в середине по виньетке из растительного орнамента с двуглавым орлом в центре. Футляр завязывался при помощи двух пар зеленых ленточек, прикрепленных к верхней и нижней крышке переплета. Ленточки эти ныне оторваны. Этот футляр, как мы увидим, не был первоначальным хранилищем доршевских печатей и лишь впоследствии был для этой цели приспособлен.

<sup>1</sup> Поступила в Эрмитаж в 1894 году.

<sup>2</sup> Эта ошибка Ровинского произошла по независимым от него обстоятельствам. В футляре сохранилась бумажка, на которой между прочим написано следующее: «für Rovinski — Iversen die vorhandenen 28 herausgenommen, 4 anderswo gefunden in einem Kasten mit Russischen Münzen». Отсюда и заметка Ровинского о неполноте этой серии. В упомянутом выше списке Ровинского не достаёт следующих камней: № 3 — Святослава, № 7 — Всеволода Ярославича, № 8 — Ярослава Владимировича и № 17 — Иоанна Даниловича.

Печати все одной формы и из одного и того-же материала — зеленой яшмы. Форма их овальная. Размеры колеблются в пределах нескольких миллиметров. (Обычный размер: выш. 0,028 м., шир. 0,025 м., толщина 0,008 м.). Поверхность, на которой вырезано изображение — плоская, обратная-же сторона выпуклая. Верхняя поверхность гладко отполирована, самое-же изображение оставлено без полировки. Надписи идут полукругом по краям печати от левого плеча фигуры к правому плечу.

Перехожу к подробному описанию отдельных портретов (Табл. VII и VIII).

1. Рюрик. Погрудное, почти поясное изображение. Поворот в  $\frac{3}{4}$  вправо<sup>1</sup>. Рюрик изображен молодым человеком с маленькой бородкой и длинными, свешивающимися книзу усами. На голове круглый металлический шлем с набивными украшениями, с такими же наушниками и гребнем, украшенным перьями; от шлема влево видны две развевающиеся ленты. Одежда состоит из кафтана, отделанного мехом и застегнутого на груди тремя застежками с петлями. Рукава кафтана кожаные с разрезом у плечевой части. Под кафтаном выдается ворот рубахи и длинные ее рукава с фестонами у локтя и у кисти руки. Левая рука поднята вверх, в ней Рюрик держит топорик. За спиной висит полукруглый щит с завитком на углу. Надпись: Великий князь Рюрикъ.

2. Игорь. Молодое лицо. Длинные усы, свешивающиеся вниз, короткая борода. На голове металлический шлем с набивными украшениями, с таким-же наушником и гребнем, украшенным перьями. На теле надет, повидимому, кожаный панцырь, подражающий формам грудных мускулов, и с накладными, украшенными орнаментом полосами на плечах и по верхнему борту на груди. Из-под панцыря выдаются короткие рукава фестонами, в виде длинных язычков. В правой руке Игорь держит большой меч, в левой копье. Надпись: Великий князь Игорь.

3. Святослав. Обычный для Дорша тип лица<sup>2</sup>: длинный нос, резко очерченные, несколько сдвинутые брови, миндалевидные глаза с тяжелыми веками, крупные губы и скуластые, мясистые щеки. Длинные усы и борода, разделенная на волнистые неровные пряди. На голове венец с рельефным орнаментом; верх лобной части венца идет борт из металлических украшений в виде трилистников; корона увенчана крестом. Ухо скрыто металлическим наушником. На теле надет, повидимому, кожаный панцырь. На правом плече повязан шарф. В поднятой правой руке меч, на левом плече щит, украшенный растительным орнаментом. Надпись: Великий князь Святославъ.

4. Владимир Святой. Усы, борода длинная, раздвоенная и разбитая на волнистые веерообразные пряди. На голове такой-же венец, как у Святослава, но без наушников. Уши скрыты волнистыми прядями волос, выбивающимися из под венца. Одежда состоит из кафтана из узорчатой материи и шубы с меховым воротником. В правой руке скипетр, в левой держава. Надпись: Великий князь Владимерь Святославичъ.

<sup>1</sup> Поворот у всех портретов одинаковый. В дальнейшем описании мною будут отмечаться лишь отступления от этого правила.

<sup>2</sup> Черты лица настолько однообразны у всех изображений, что не нуждаются в подробном описании для каждого портрета в отдельности.

5. Ярослав Мудрый. Морщины на лбу. Усы. Борода короткая, тщательно расчесанная. Длинные волосы разделены посередине головы пробором и густыми волнистыми массами ниспадают на уши. Одежда состоит из кафтана из парчевой или вышитой материи и такой-же, раскрытой на груди, шубы с меховым воротником и разрезаемыми рукавами. В правой руке скипетр. Надпись: Великий князь Ярославъ Владимировичъ.

6. Владимир Мономах. У глаз морщины. Усы. Длинная, раздвоенная борода, волнистая, но гладко расчесанная. На голове венец, с такими-же украшениями, как венцы Святослава и Владимира, но двойной. Одет Владимир Мономах в царское платно. На шее висит круглая тяжелая цепь от наперсного креста. В правой руке скипетр. Надпись: Великий князь Владимиръ Всеволодичъ Манамахъ.

7. Всеволод Ярославич. Борода лопатой, гладко расчесанная. Волосы курчавые, закрывающие почти весь лоб. Одежда: узорчатый кафтан и поверх него шуба с горностаевым воротником, завязанная на груди шнурами. Видна левая рука, держащая скипетр. Надпись: Великий князь Всеволодъ Ярославичъ.

8. Мстислав Владимирович. Худые щеки, на лбу морщины. Длинная, разделенная на волнистые пряди борода. Короткие, редкие волосы, зачесаны с темени на лоб и виски. Кафтан и завязанная на груди шуба с горностаевым воротником. Надпись: Великий князь Мстиславъ Владимировичъ.

9. Ярополк. Черты лица обычные, но в несколько смягченном виде. Длинная раздвоенная и гладко расчесанная борода. Волосы разделены пробором и спускаются на уши мягкими, слегка волнистыми прядями. Узорчатый кафтан и поверх него шуба с горностаевым воротником, завязанная на груди. Надпись: Великий князь Ярополкъ, братъ Мстиславовъ.

10. Всеволод Ольгович. Нос с горбинкой. Короткая, окладистая борода. Густые, вьющиеся волосы, зачесанные на лоб и уши. Кафтан с узорчатым верхним бортом и растегнутая, парчевая шуба с меховым воротником. Надпись: Великий князь Всеволодъ Ольговичъ внукъ Святослава Ярославича.

11. Игорь. Нос плоский. Длинная, несколько неряшливая борода и такие-же волосы, зачесанные на лоб и уши. Узорчатый кафтан и вместо шубы парчевая мантия, застегнутая на груди. Надпись: Великий князь Игорь братъ Всеволодовъ.

12. Юрий Долгорукий. Молодое безусое лицо; черты, однако, приблизительно те-же, что и на прочих портретах, рот улыбающийся, с тонкими губами, полные, мягкие щеки. Волосы зачесаны на лоб и на виски. Узорчатый кафтан; поверх него парчевая шуба с меховым воротником и на меховой подкладке. Шуба застегнута на груди пряжкой в виде розетки. Надпись: Великий князь Юрья Владимировичъ Долгорукий.

13. Всеволод Юрьевич. Черты лица обычные, но с особенно резко подчеркнутыми тяжелыми бровями и крупным носом. Короткая шея. Длинная, разбитая на мелкие пряди борода и довольно жидкие волосы, зачесанные на лоб и виски. Кафтан и, поверх него, парчевая, застегнутая на груди, шуба с меховым воротником и разрезами вместо рукавов. Надпись: Вел. кн. Всеволодъ Юрьевичъ.

14. Ярослав Всеволодович. Поворот туловища влево. Короткая борода. Длинные волосы разделены пробором и ниспадают на уши длинными, мягкими прядями. Узорчатый кафтан, застегнутый на груди тремя застёжками с петлями; парчевая шуба с меховым воротником расстегнута. Надпись: Вел. кн. Ярославъ Всеволодичъ.

15. Александр Невский. Черты лица обычные, но особенно грузные и мясистые. Длинная, гладко расчесанная борода. Курчавые волосы. Узорчатый кафтан. Расстегнутая парчевая шуба с меховым воротником. Надпись: Вел. кн. Александръ Ярославичъ Невскіј.

16. Даниил Александрович. Черты лица обычные, но несколько удлинённые с резко подчеркнутыми вертикальными складками на лбу. Очень длинная, гладко расчесанная борода. Длинные курчавые волосы, разделённые пробором. Узорчатый кафтан с широким верхним бортом. Шуба с меховым воротником и на меховой подкладке застегнута на груди и откинута назад за плечи. Надпись: Вел. кн. Даниїль Александровичъ.

17. Иоанн Калита. Морщины у глаза. Длинная борода, резко разделённая надвое. Длинные вьющиеся волосы, одна прядь ниспадает на лоб, остальные волосы — на уши. Кафтан и расстегнутая шуба с меховым воротником. Надпись: Вел. князь Іоанъ Даниловичъ.

18. Иоанн II. Нос плоский. Длинная, неряшливая борода, жидкие волосы, зачесанные на лоб и виски. Кафтан. Шуба парчевая, застегнутая на груди, с меховым воротником и на меховой подкладке. Надпись: Великіј кн. Іоанъ Іоанновичъ.

19. Дмитрий Донской. Черты лица обычные, с особенно резко подчеркнутыми складками на лбу и у бровей, что придает лицу какое-то почти зверское выражение. Длинная борода, разделённая на отдельные пряди. Длинные волосы, зачесанные на лоб и уши. Металлический панцырь с накладными частями на плечах и украшениями на груди. Надпись: Великіј кн. Дімітрій Іоанновичъ.

20. Василий I. Поворот туловища влево. Длинная, густая, неряшливая борода, вьющиеся волосы, зачесанные на лоб и уши. Металлический панцырь с накладными частями на плечах и украшениями на груди. Надпись: Великіј кн. Василіі Дімітріевичъ.

21. Василий II. Длинная, слегка раздвоенная борода, вьющиеся волосы, разделённые пробором и ниспадающие на уши. Металлический панцырь с накладными частями на груди и плечах. Надпись: Великіј князь Васіліј Васільевичъ.

22. Иоанн III. Поворот туловища влево. Лоб без морщин. Концы усов загнуты кверху. Длинная слегка вьющаяся борода. Волосы разделены пробором и ниспадают на уши. Гладкий металлический панцырь с рельефными полосками на груди и плечах. Надпись: Великіј князь Іоаннъ Васільевичъ.

23. Василий III. Черты лица обычные, но несколько смягченные. Длинная, гладко расчесанная борода. Жидкие волосы зачесаны на лоб. Несколько гуще они на висках. Шуба застегнута на груди, с горностаевым воротником. Надпись: Великіј князь Васіліј Іоанновичъ.

24. Иоанн Грозный. Черты лица обычные, но несколько более мел-

кие. Длинная, разделенная надвое, гладко расчесанная борода. На голове двойной венец того-же типа, как у № 6 (Владимира Мономаха). Длинные волосы. Одеждой служит царское платно. На шее крученая цепь от наперсного креста. Надпись: Царь і великіј кн. Іоанъ Васильевичъ В. Р. (т. е. Всея Руси).

25. Федор Иоаннович. Черты лица обычные, но мягкие. Короткая, гладко расчесанная борода. Мягкие вьющиеся волосы. На голове обычный венец. Платно. Надпись: Царь і Вел. кн. Феодоръ Иоанновичъ В. Р.

26. Борис Годунов. Черты лица и борода как у Федора Иоанновича. Более длинные волосы. Тот-же венец. Платно и крученая цепь от наперсного креста. Надпись: Царь і вел. кн. Борісь Феодоровичъ В. Р.

27. Василий Шуйский. Черты лица как у Бориса и Федора. Длинные свисающие книзу усы и длинная, гладко расчесанная борода. Вьющиеся волосы. Обычный венец. Платно. Надпись: Царь і вел. кн. Васіліј Іоанновичъ В. Р.

28. Михаил Федорович. Черты лица обычные, но лицо особенно широкое. Широкая, длинная, гладко расчесанная борода. Длинные, как-бы завитые усы. Венец тройной. Платно и крученая цепь от наперсного креста. Камень у правой части бороды попорчен. Надпись: Царь і вел. кн. Міхаіль Феодоровичъ В. Р.

29. Алексей Михайлович. Борода длинная, слегка раздвоенная. Венец как у Михаила Федоровича. Платно и крученая цепь от креста. Надпись: Царь і Вел. кн. Алеѣѣи Міхаіловичъ В. Р.

30. Федор Алексеевич. Молодое безусое лицо с мелкими чертами. Нос, глаза и брови в смягченном виде той-же формы, что и у взрослых мужчин. Вьющиеся волосы. Венец, как у Михаила Федоровича. Платно. Двойная крученая цепь от креста. Надпись: Царь і Вел. кн. Феодоръ Алеѣевичъ В. Р.

31. Иоанн V. Черты обычные. Широкий рот. Короткая борода. Венец, как у Михаила Федоровича. Платно и крученая цепь. Надпись: Царь і вел. кн. Іоанъ Алеѣевичъ В. Р.

32. Петр I. В профиль, вправо. Погрудное изображение. Петр представлен в зрелом возрасте. Длинные вьющиеся волосы, ниспадающие на затылок. На голове лавровый венок. Поверх рубахи надет металлический панцырь, украшенный растительным узором на груди и львиной маской на правом плече. На спине висит плащ, конец которого перекинут от левого плеча через грудь к правому плечу. Плащ держится на перевязи. На правом плече лента. Надпись: Б. М. (Божиею Милостию) Петръ I Императ. и самодер. Всеросс.

Как видно из только что приведенного подробного описания камней, все портреты, начиная с Рюрика и кончая царем Иоанном Алексеевичем, даны в повороте в три четверти, при чем почти у всех, как туловище, так и голова повернуты в одном направлении. Исключение составляют лишь № 14, 20 и 22, у которых голова повернута вправо, а туловище влево. Первые пять портретов погрудные, остальные плечевые. У первых трех и у № 7 видны руки, у остальных руки не изображены. У первых семи портретов

имеются в руках (видимых, или подразумеваемых) атрибуты — оружие или регалии, у остальных атрибутов нет. Все перечисленные портреты носят совершенно определенно печать одного и того-же художественного стиля. Они вырезаны глубоко, уверенной рукой, изобличающей хорошо развитое мастерство. Черты лица мясистые, тяжелые и чрезвычайно у всех однообразные. Отличие одного лица от другого заключается в сущности лишь в более или менее резком подчеркивании морщин на лбу и у глаз, иногда в более мелких пропорциях и других, очевидно, нарочито придуманных незначительных вариантах. Бросаются в глаза также чрезвычайно широкие шеи. Особое внимание уделяется волосам. В прическах, бородах и усах заметно оживление и разнообразие — видно, что они, наравне с одеждой и атрибутами, являются главными признаками, к которым художник прибегал, характеризуя каждое отдельное историческое лицо и пытаясь внести некоторое оживление в длинный ряд однообразных портретов. Но и тут резчик не может отделаться от рутины. Так, напав раз на мотив горностаевого воротника, он повторяет его сряду три раза (№ 8, 9 и 10) и затем забывает о нем вплоть до № 23. То-же и с панцирем (№ 19-22), который повторяется сряду четыре раза. Эти последние подробности, «инвентованные», по всей вероятности, самим резчиком, а не заимствованные им с копируемого оригинала, особенно потому характерны для его художественной манеры. При таком положении дела не может быть, конечно, речи не только о каком-либо портретном сходстве, но и вообще об индивидуальных характеристиках. Художник преследовал лишь цель дать галлерее изображения русских властителей и заботился не об индивидуальных чертах изображенных им исторических лиц, имена которых ничего ему не говорили, а лишь о точности копии с присланных ему образцов и внесении некоторого чисто внешнего разнообразия. О том, что резчик был мало знаком с русской историей, ясно говорит одна курьезная подробность. Великий князь Святослав (№ 3) изображен в короне, увенчанной крестом. На образце Дорша, а именно на портрете Святослава в Московском Титулярнике, на голове князя также имеется корона, но увенчанная не крестом, а таким-же орнаментом в виде трилистника, какой идет по борту венца на том-же портрете Святослава. Дорш не рассмотрел этой подробности и повторил для Святослава тот-же венец, какой он заметил на портретах Владимира Святого, Владимира Мономаха и др. Любопытно отметить, что это недоразумение сохранено в неприкосновенном виде и на всех медалях, скопированных с Дорша. Что до надписей на всех перечисленных портретах, то они также в общем однотипны и отличаются друг от друга лишь в мелких подробностях.

Особняком в этой серии стоит лишь портрет Петра I, как по повороту фигуры в профиль, так и по всему стилю резьбы, менее глубокой и более сухой, чем у остальных изображений. Разнится также и начертание букв надписи. А ргіогі уже можно предположить, что этот камень вырезан был другим мастером, что и находит себе подтверждение в документальных данных.

В своем описании серии печатей Дорша, Ровинский сообщает во-первых,

что последние вырезаны были нюрнбергским медальером Доршем и во-вторых, что сделаны они были по заказу Петра Великого. Первое из этих положений вполне справедливо. Оно подтверждается не только такими заслуживающими полного доверия документами, как каталог кунсткамеры 1741 г. и опись хранящихся в Академии Наук курьезов, представленная императрице Елизавете в 1745 г., но и сравнением нашей серии печатей с другими работами того-же мастера.

Johann-Christoph Dorsch, родившийся в Нюрнберге в 1676 г. и умерший там-же в 1732 г., был известным и популярным резчиком своего времени. После блестящего расцвета искусства резьбы на камнях в XVI веке, в XVII наступил период упадка. В особенности бедна в это время выдающимися мастерами Италия, которой, главным образом, Возрождение обязано расцветом глиптики. Немногие мастера с именами в это время оставляют свою родину и едут в чужие страны: Польшу, Австрию и Германию. Там они продолжают свою работу, не создавая ничего свежего, оригинального, но поддерживая старые традиции и обучая своему искусству местную молодежь. В XVII в. появляются в значительном числе немецкие резчики, к которым принадлежал между прочим и отец Иоганна — Erhardt Dorsch, занимавшийся преимущественно резьбой гербов на печатях. Иоганн Дорш продолжал дело своего отца, а после него тем-же искусством занимались его дочь Susanna-Maria и сын Paul-Christoph. Самым выдающимся мастером этой семьи был, однако, Johann-Christoph, автор нашей серии портретов. Он отличался необычайной плодовитостью и завоевал широкую популярность. Его соотечественники воздавали ему неумеренные похвалы, называя его немецким Пирготелесом. Более справедливую оценку его работ дает Mariette<sup>1</sup>. Он говорит: «*Quoi-que Dorsch ait été estimé dans son pays, on ne le regardera jamais comme un graveur de beaucoup de goût. C'était plutôt un praticien, plus occupé de multiplier ses gravûres, que de les perfectionner*». Особенно Дорш прославился своими сериями портретов властителей различных государств. Обычай вырезать такие серии на камнях существовал еще в середине XVII в., как о том свидетельствует золотая цепь с 48 камнями — портретами властителей дома Габсбургов, хранящаяся в Вене<sup>2</sup>. Дорш, следовательно, и здесь не изобрел ничего нового, а только ввел этот обычай в широкую моду. Биографы Дорша говорят о том, что он исполнял заказы для многих самых блестящих дворов Европы, и, надо думать, заказы эти состояли именно из таких серий портретов. Мне известны три, кроме нашей, серии портретов работы Дорша, хранившиеся в собрании нюрнбержца Ebermauer'a и изданные в каталоге этого собрания. Это во-первых длинная в 163 номера серия портретов римских императоров от Юлия Цезаря до Карла VI, из которых добрая половина, наверное, работы Дорша, затем серия французских королей (65 номеров) — вся руки Дорша и наконец серия венецианских дождей (111 номеров) также вся, несомненно, работы того-же нюрнбергского мастера. Эти серии, судя по их изображениям, также однообразны, как и наши портреты русских великих князей и царей.

<sup>1</sup> *Traité des pierres gravées*, 1750, I, стр. 145.

<sup>2</sup> Arneth, *Die Cinquecentocameen in Wien*, Вена. 1838, т. I, III.

Своей широкой известности в данной области, Дорш, несомненно, был обязан и получением заказа из России. Время, когда этот заказ был им выполнен, определяется с точностью до 10—15 лет. В 1717 г. первый губернатор Сибири кн. Гагарин, впоследствии, как известно, казненный Петром, прислал в Петербург образцы сибирской яшмы из Забайкалья. А. Е. Ферсман<sup>1</sup> следующим образом описывает самый камень и события, сопровождавшие отправку образцов Петру I. «Здесь (т. е. в Забайкалье) еще с начала XVIII века была известна на левом берегу Аргуни, в 14 верстах на юг от рудников, в 2 верстах выше деревни Горбуновой «Яшмовая гора». Эта гора состоит из прекрасной светло и темно зеленой яшмы, но очень сильно трещиноватой; яшма заполняла большие трещины, но было трудно найти куски более трех фунтов весом, и, поэтому, все попытки отыскать здесь подходящий материал для поделок оказались напрасными; цвет ее зеленый, или коричневатый, иногда с белыми пятнами. По сообщению Георги, гора известна с 1717 г.; особенно интересно описывает эту яшму Штраленберг (*Das Nord und Oestliche Europa und Asien, Stockholm, 1730 г., с. 379*): «она темного цвета и настолько тверда, что не может быть обработана сталью, но за то ее можно точить и полировать. Петр I пожелал сделать из нее колонны; князь Гагарин (первый губернатор Сибири) дал их шлифовать в роде пуговиц, оправить золотом и ими украсить сбрую, что «*sehr progre und schön anzusehen war*». Часть образцов, прибавляет Ферсман, была послана в Нюрнберг для выгравировки портретов, каковые ныне хранятся в Эрмитаже; другая часть хранилась в Тобольске, как об этом доносил позднее (в 1740 г.) генерал Байер».

Итак, образцы яшмы, на которой выгравированы портреты, попали в Петербург в 1717 или 1718 г. Вскоре после этого они могли быть посланы в Нюрнберг. *Terminus ante quem* для изготовления портретов дается с другой стороны годом смерти Дорша (октябрь 1732 г.). Таким образом время изготовления нашей серии падает на годы между 1717 и 1732, круглым числом на двадцатые годы XVIII в.

Второе утверждение Ровинского относительно того, что портреты были заказаны Доршу самим Петром, не находит, насколько мне известно, прямого подтверждения в документах. Наоборот, у нас есть прямые указания на то, что заказчиком являлся не Петр, а генерал-фельдмаршал граф Я. В. Брюс. В записках Штелина о Петре III<sup>2</sup> рассказываются любопытные подробности о занятиях наследника и приведен «Экстрактъ изъ журнала учебныхъ занятій его высочества великаго князя Петра Федоровича съ іюня 1742 г. до 1745 г.». В примечании к запискам Штелина указано, что этот экстракт «извлеченъ и составленъ наскоро по требованію господина оберъ-гофмаршала, графа Брюммера, который вмѣсте съ господиномъ обер-камергеромъ фонъ-Берхгольцемъ былъ при этомъ (при урокахъ) всегдашнимъ свидѣтелемъ. Вѣроятно, этотъ экстрактъ, кромѣ копій съ журнала, былъ составленъ для императрицы, которая желала видѣть вкратцѣ все,

<sup>1</sup> Драгоценные и цветные камни России, I, 1922, 322 сл. См. также А. Е. Ферсман, Самоцветы России, Петроград. 1920, с. 143.

<sup>2</sup> Чтения, 1866 г., кн. 4.

чему учился до сихъ поръ великій князь». В экстракте значится, под рубрикой «По исторіи», следующее: «Сначала прошли вкратцѣ исторію Россіи, съ Рюрика до настоящаго времени. Чтобы поддержать охоту, каждый разъ предлагалось изображеніе государя, о которомъ шла рѣчь, въ картинѣ и оттискѣ изъ находящихся въ Академіи въ кунсткамерѣ изображеній царей въ зеленой яшмѣ вырѣзанныхъ въ Нирнбергѣ извѣстнымъ . . . . .<sup>1</sup> для бывшаго фельдцейхмейстера графа Брюса».

Это указание о причастности графа Брюса к заказу нашей серии печатей находит себе полное подтвержденіе и в другом непреложном документе. В 1745 г. императрица Елизавета пожелала иметь список всех курьезов, хранящихся в Академической Кунсткамере. Таковой, составленный на основаніи печатного, вышедшаго в 1741 г. каталога, и был ей представлен, с некоторыми дополнительными, очень интересными, подробностями о происхожденіи отдельных предметов<sup>2</sup>. Из этого документа мы узнаем следующее. В кунсткамере хранился «Ящикъ изъ коричневаго дерева, слоновою костью рѣзной работы выкладенный, с выдвигаемыми ящичками, въ которыхъ хранятся слѣдующіе дорогіе вещи и камни». Следует перечисленіе 87 разныхъ камней, купленныхъ в 1721 г. в Голландіи (ныне они также находятся в Эрмитажѣ) и затем на с. 321 под № 88 и сл. начинается список интересующихъ нас сейчасъ печатей. Первымъ отмечен «Портретъ великаго князя Рюрика, вырѣзанъ на зеленой сибирской яшмѣ, делалъ нюрембержецъ Доржъ». Далее: «Такой-же великаго князя Игоря, егожъ работы» и затем перечисляются все портреты по порядку до Иоанна Алексеевича включительно. В рубрике происхожденія вещей имеется здесь отметка, относящаяся ко всемъ только что упомянутымъ камнямъ, а именно: «Въ Брюсовыхъ пожиткахъ». После портрета Иоанна Алексеевича следует еще 4 портрета: императора Петра Великаго, императрицы Екатерины Алексеевны, императора Петра II и императрицы Анны Иоанновны, и противъ них помечено: «При Академіи дѣланы».

Из этого чрезвычайно ценнаго документа мы узнаем ряд интересныхъ данных. Во-первыхъ, онъ подтверждаетъ с полной несомненностью, что основное ядро портретовъ, т. е. те изъ нихъ, которые вырезаны Доршемъ, попали в кунсткамеру из частной коллекціи гр. Брюса, во вторыхъ подтверждается наше предположеніе относительно портрета Петра I, высказанное на основаніи сравненія художественнаго стиля, а именно то, что онъ вырезанъ былъ

<sup>1</sup> Имя пропущено.

<sup>2</sup> Матеріалы для исторіи Императорской Академіи Наукъ. Т. VII (1744-1745). 1895, Спб., с. 299—323. № 376, 377. «Въ Канцелярію Академіи Наукъ репортъ. Понеже въ присланной ко мнѣ сего марта 8-го дня копіи съ журнальной записки написано, коимъ образомъ запросомъ изъ кабинета Ея И. В. требовано извѣстія, какіе имѣются въ вѣдомствѣ оной Академіи, клейноты, булавы, бунчуки, кобылевы хвосты, перначи и прочее, и откуда приняты, и мнѣ объявить въ кабинетѣ Ея И. В. немедленно, — того ради при семъ прилагаю каталогъ всѣмъ находящимся при кунсткамерѣ золотымъ, серебрянымъ и прочимъ дорогимъ вещамъ, изъ котораго Ея И. В. кабинетъ соизволитъ усмотрѣть, что изъ вышеозначенныхъ клейнотовъ и прочихъ вещей при кунсткамерѣ находится и откуда оныя приняты». Унтеръ-библіотекаръ Иванъ Таубертъ. Поданъ марта 13-го дня 1745 году».

другой рукой; в третьих мы узнаем, что кроме портрета Петра были еще портреты Екатерины I, Петра II и Анны Иоанновны, до нас не дошедшие, и, наконец, нам здесь сообщаются сведения о том, что вся серия портретов в 1745 г. хранилась не в том футляре, в котором она дошла до нас, а в деревянном, выложенном слоновой костью ящичке. Все эти сведения позволяют нам дополнить уже известные нам факты из истории интересующей нас серии печатей, до и после ее поступления в кунсткамеру.

Генерал-фельдмаршал гр. Яков Вилимович Брюс был ревностным собирателем предметов искусства, редкостных механических приборов и всяких, как их в то время называли «куръезов», а также книг. Петр I неоднократно посылал гр. Брюса за-границу с целью найма мастеров и покупки художественных предметов. Благодаря этим поездкам, у Брюса образовалось общение с заграничными научными и художественными кругами. Так, живя в Петербурге между 1713 и 1717 гг., Брюс вел ученую переписку с нюрнбергскими географами и в это-же время он начал собирать в своем доме кабинет редкостей. Нюрнбергские корреспонденты Брюса, вероятно, и рекомендовали ему своего соотечественника Дорша. В 1717 г., т. е. как раз тогда, когда кн. Гагарин прислал в Петербург образцы сибирской яшмы, Брюс был назначен президентом берг- и мануфактур коллегии и, следовательно, посылка Гагарина должна была пройти через его руки. При жизни Брюса собрание его и библиотека находились в Москве. После-же его смерти, последовавшей в 1736 г., они поступили в Академию Наук, куда и были перевезены в том-же году, о чем имеются многочисленные данные в Материалах Истории Академии и в протоколах ее заседаний. Тотчас-же по приемке собрания, Академия приступила к составлению описи вещей и книг и к размещению всех этих предметов среди прочих богатств кунсткамеры. Эта опись книг и вещей, «оказавшихся в домѣ графа Брюса» и поныне хранится в Библиотеке Академии<sup>1</sup>. Подробного описания наших камней здесь не встречается, но упомянут, однако, один номер коллекции, под которым, вероятно, значились и печати Дорша. Это № 86 «Ящикъ за печатью сургучевой, на ономъ, на ярлыкѣ, подписано: всякіе, разные печатки римскихъ и другихъ кесарей и королей».

О дальнейшей судьбе серии доршевских портретов, после их поступления в кунсткамеру, также имеются некоторые сведения. В Материалах для Истории Академии, т. III, под № 405, стр. 375, находится следующий документ, прямо касающийся наших камней: «16-го апрѣля 1737 года» (следовательно через год после поступления серии в Академию). «По указу е. и. в. Академія Наукъ опредѣлила слѣдующее: понеже въ кунсткамерѣ имѣются блаженные и вѣчнодостойные памяти государей, царей и великихъ князей всероссійскихъ фамильные портреты, на камняхъ вырѣзанные, а къ тому надлежитъ еще вырѣзать нѣсколько портретовъ. е. и. в. высокой фамиліи: того ради изъ книжной палаты взять какіе имѣются печатные портреты въ канцелярію, по два экземпляра, выбравъ книгопродавцу Кланнеру чрезъ мастера лутшихъ, дабы можно было со временемъ противъ оныхъ въ Дрез-

<sup>1</sup> На нее мне любезно указал В. И. Срезневский.

денѢ вырѣзать на яшмовыхъ камняхъ. И о томъ книгопродавцу Кланнеру на нѣмецкомъ діалектѢ дать указъ». Подписано «Korff». И далее, под № 411, стр. 378: «Апрѣля 22. 1737 года. По указу е. и. в. Академія Наукъ опредѣлила: имѣющіеся десять асписовыхъ камней отдать тайному совѣтнику господину барону фонъ-Кайзерлингу и притомъ печатные портреты императорской фамиліи, дабы противъ того на оныхъ камняхъ вырѣзаны были такіе-же портреты за моремъ, въ ДрезденѢ. — Korff».

Постановление было приведено в исполненіе весьма скоро. По крайней мере в известном каталоге кунсткамеры 1741 г. (*Musei Petropolitani, vol. II, pars prima, p. 206—212*) значится уже известный нам ящичек из дерева, выложенный слоновой костью, со всем его содержимым, как и в приведенной выше описи 1745 г. И здесь уже также имеются портреты Петра I, Екатерины I, Петра II и Анны Иоанновны. Портретов было вырезано, таким образом, не девять, как предполагалось, а четыре, из которых до нас дошел лишь один портрет Петра I, и резали их не за морем в Дрездене, а в камнерезной мастерской Академии Наук, на что совершенно определенно указывает опись 1745 г.<sup>1</sup>

В таком виде вся полная серия хранилась, повидимому, до пожара Академии в 1747 г. Весьма возможно, что во время этого печального события, когда много вещей не только сгорело, но и было раскрадено тушившими пожар солдатами, пострадал и деревянный ящик, в котором хранились резные камни и, быть может, тогда-же пропали и три, не дошедшие до нас, портрета. Неполная серия печатей была переложена затем в специально приспособленный футляр, в котором она находится и поныне. За это предположение говорит тот факт, что футляр этот, как было указано, имеет вид обычного книжного переплета середины XVIII в., а тисненый двуглавый орел хорошо известен всем, кому приходилось пользоваться библиотекой Академии. «Книга» сшита из дефектных листов труда Bayer'a *Historiae Osrhoenae e nummis illustratae*, 1734 г., напечатанной в половинном формате нашего футляра.

История серии печатей Дорша выясняется для нас, таким образом, довольно отчетливо. Остается еще поставить и попытаться ответить на вопрос о том, откуда Дорш взял свои изображения, были-ли они плодом чистой фантазии, или-же в основе их лежат какие-нибудь известные в то время определенные образцы.

В 1672 г., по повеленію царя Алексея Михайловича, составлена была для посольского приказа «Большая Государственная книга, или корень Россійскихъ государей», где наряду с портретами русских патриархов и иностранных государей имеются и большие, в  $\frac{1}{2}$  листа, раскрашенные портреты русских великих князей и царей, начиная от Рюрика и кончая царем Алексеем Михайловичем. Хранится эта книга, известная также под названием «Царского Титулярника», в Московском Главном Архиве Министер-

<sup>1</sup> Что подобные работы производились в данной мастерской, видно из рапорта подмастерья Андрея Спиридонова о сгоревших в мастерской во время пожара вещах (*Материалы, XIII, с. 647 слл., № 882*). Здесь значится: «Патретовъ разныхъ яшмовыхъ 23». Из них найдено было после пожара «Патретовъ яшмовыхъ негодныхъ 7».

ства Иностранных Дел<sup>1</sup>. Одновременно с основным экземпляром изготовлены были, также по повелению царя, 3 копии, из которых две хранятся в Публичной Библиотеке и одна в Эрмитаже. Все три копии, в той их части, которая касается портретов великих князей и государей, чрезвычайно близки друг к другу и в то-же время сильно разнятся от Московского Титулярника в передаче портретов, начиная от Рюрика и до Иоанна Грозного<sup>2</sup>. Мне кажется, что возможно признать непосредственную и тесную зависимость портретов Дорша именно от одной из трех копий Большой Государственной книги. В этом меня убеждают следующие соображения. В серии Дорша и в копиях Царского Титулярника совпадают не только выбор, но и порядок портретов, со следующими незначительными и легко объяснимыми отступлениями: 1) в копиях Титулярника имеется портрет царевича Димитрия, который отсутствует у Дорша, 2) серия Титулярника доведена лишь до Алексея Михайловича, после портретов которого идут изображения царевичей Димитрия, Алексея, Симеона, Иоанна и Петра в юношеском и детском возрастах. В серии камней мы находим вместо них портреты царей Федора, Иоанна и затем Петра I. Это различие, конечно, вполне объясняется более поздним временем изготовления серии печатей. Кроме указанных отклонений серии портретов представляются вполне параллельными<sup>3</sup>. Затем, правда, в Титулярниках портреты все поколенные и с руками держащими атрибуты или оружие, у Дорша-же, как мы видели, лишь первые три изображения следуют этой схеме, большинство-же плечевые и без атрибутов, но это объясняется, вероятно, желанием резчика сократить свою работу и выгоднее использовать малую поверхность камня. За то повороты фигур и голов совпадают вполне за исключением одного лишь № 22, который вообще наиболее уклоняется от своего оригинала. У № 14, например, который несколько выделяется от монотонного ряда портретов тем, что голова у него обращена вправо, туловище же влево, мы замечаем такой же точно поворот и в Титулярнике, при чем это там мотивируется держанием в протянутой кверху руке лука. Что-же до самих изображений, то мы правда находим здесь мелкие различия в одежде, иногда просто не понятой Доршем, за то находим и столько сходства, что в зависимости камней от Титулярника едва-ли можно сомневаться. Наиболее детальные у Дорша портреты Рюрика, Игоря и Святослава совпадают полностью, как в типах лиц, положении рук, так и в главных частях одежды и атрибутах, при чем совпадение доходит до таких мелочей, как орнамент на шлеме Рюрика и форма застежек на его кафтане. Отклонения в этих портретах весьма незначительны и касаются некоторых подробностей, не понятых Доршем, как крест на короне Святослава. В остальных портретах, если откинуть отмеченный факт сокращения Доршем фигур, сходство также настолько сильно, что предполагает прямое копирование камней с Титулярника. Менее заметно это в типах лиц, хотя и здесь есть несомненное стремление к передаче оригинала. Сходство

<sup>1</sup> Издана С.-Петербургским Археологическим Институтом в 1903 г.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. в предисловии к изданию Московского Титулярника.

<sup>3</sup> В одном из экземпляров Публичной Библиотеки поменялись местами № 6 и 7.

В эрмитажном экземпляре вырваны листы с тремя первыми портретами по нумерации: 18, 19 и 20. Соответствующие им листы тетради 25, 26 и 27 подклеены.

здесь менее бросается в глаза в виду однообразия и малой типичности портретов, как Дорша, так и Титулярника, а также потому, что изображения Титулярника, носящие в общем иконописный характер, в передаче немецкого резчика утратили свой первичный строгий стиль. Из святых мужей и отроков великие князья и цари превратились в дородных и сытых бюргеров и рыцарей. Но за то, и это является, на мой взгляд, наиболее убедительным доказательством в пользу высказанного предположения, вполне и в точности совпадают наиболее характерные части портретов, а именно прически, бороды и усы. Достаточно проследить в этом отношении серию портретов, начиная с № 4 вплоть до царя Алексея Михайловича, чтобы убедиться в том, что здесь имело место точное и добросовестное копирование. Совпадает не только общий характер причесок и бород, но даже расположение отдельных прядей волос на голове, с тою разницей, что у Дорша волосам придано в общем больше жизни и движения. Что же до одежды и атрибутов, то они также, в общем, совпадают, как кафтаны, шубы, венцы и т. д. Две подробности, правда, повидимому, свободно «инвентованы» Дорошем для внесения большого разнообразия, это во-первых горностаевые воротники у шуб, может быть реминисценция об упомянутых портретах венецианских дождей, и панцыри на портретах от № 19 до 22. Последние 4 великих князя, правда, изображены в Титулярнике с оружием и щитами, и Дорш здесь, быть может, по своему охарактеризовал их как воинов. Надписи тоже в общем вполне совпадают. У последних портретов сокращены длинные титулы царей.

Итак, зависимость печатей Дорша от копий Царского Титулярника представляется мне несомненной<sup>1</sup>, и весьма вероятно, что делая свой заказ, Брюс, отправил временно в Нюрнберг один из экземпляров Титулярника. Это предположение становится весьма вероятным, если принять во внимание, что гравюр с портретов Титулярника до нас не дошло и, повидимому, никогда не существовало<sup>2</sup>.

С каких оригиналов скопированы портреты царей Федора и Иоанна Алексеевичей, которых нет в Титулярнике, этого мне установить не удалось. Они имеют сходство с гравюрами Штенглина, исполненными в 1742—1780 гг., которые, в свою очередь, были скопированы с портретов писанных, по одним сведениям, Ведекиндом, по другим Ив. Бельским<sup>3</sup>. Портрет же Петра Великого скопирован с медали неизвестного мастера и неизвестного года, выбитой в честь взятия двух кораблей, события падающего на 1703 г.

О популярности серии Дорша в XVIII в. говорит приведенный выше факт обучения по ней Петра III русской истории, но особенно красноречиво об этом свидетельствует количество изготовленных с них в это время копий.

По рапорту камнерезной мастерской при Академии Наук, после пожара 1747 г., мы видели, что там, повидимому, деятельно копировали произведения нюрнбергского мастера. Серий таких копий на камне было, вероятно,

<sup>1</sup> Мысль о возможной зависимости печатей Дорша от Титулярника была высказана С. Н. Тройницким, которому, кроме этого указания, я обязана еще многими ценными сведениями, оказавшими существенную помощь при моем настоящем изыскании.

<sup>2</sup> Это предположение принадлежит Н. П. Лихачеву.

<sup>3</sup> Ровинский, у. с., IV, с. 25.

много. Мне из них известны одна почти полная серия и одна, представленная всего тремя экземплярами<sup>1</sup>. Первая вырезана на таких-же зеленых яшмах, такой-же точно формы как доршевские, но оправленных в золото, находится в Эрмитаже и кратко описана у Ровинского в приведенной мною в начале цитате. В нее входят те-же портреты и в том-же порядке, но недостает некоторых, повидимому, утерянных камней, а именно №№ 1, 2, 11, 19 и 21. Зато имеются еще портреты Екатерины I, Петра II и Анны Иоанновны. Все портреты и надписи точно и добросовестно скопированы с Дорша, с совершенно незначительными отклонениями в деталях и в начертании некоторых букв. Стилль резьбы, однако, другой, менее уверенный и более сухой. Пропорции более удлиненные и узкие. В трактовке волос меньше жизни и движения. Портрет Петра скопирован с другого образца, чем в первоначальной серии, а именно с выбитой в 1717 г. в Париже медали Дювивье<sup>2</sup>. Портрет Петра II скопирован с медали Шульца, выбитой на коронавание Петра II в 1728 г.<sup>3</sup>; портрет Анны Иоанновны с известной медали Гедлингера<sup>4</sup>. С какого образца скопирован портрет Екатерины I мне установить не удалось<sup>5</sup>. Означенная серия резных камней находится в Эрмитаже со времен Екатерины II, так как она значится в екатерининском инвентаре, но без указания происхождения. Судя по тому, что портреты кончаются Анной Иоанновной, надо думать, что вся эта серия изготовлена была при этой императрице. Всего в этой серии сейчас 30 камней.

Вторая серия копий на камне находится в Московском Историческом Музее. Имеющиеся у меня отпечатки с 3 камней<sup>6</sup> (портреты Василия Шуйского, Екатерины I и Екатерины II) позволяют сказать, что Василий Шуйский точно скопирован с доршевского изображения и по стилю весьма близок к оригиналу. Портрет Екатерины I скопирован с рублей этой императрицы, работы Московского Монетного Двора. Портрет Екатерины II скопирован с рублей 1766-1777 гг., работы Тимофея Иванова. Портреты вырезаны также на зеленых яшмах, той-же овальной формы, и находятся сейчас в Музее среди вещей гр. Уварова. Эта серия, судя по портрету Екатерины II, изготовлена была не раньше конца 70-х годов XVIII в.

Копии в металле мне известны следующие<sup>7</sup>. Серия 38 чеканных

<sup>1</sup> Портрет Петра II, найденный при закладке дома на Большом пр. Петербургской стороны и изданный Репниковым, конечно, не является, как это предполагает автор, личной печатью Петра II; это просто один портрет из такой-же яшмовой серии копий с доршевской сюиты. Об этом свидетельствует и редакция надписи.— см. Н. И. Репников, Личная печать Императора Петра II. Петроград. 1914. Из Записок Разряда военной археологии и археографии Имп. Русского Военно-Исторического Общества).

<sup>2</sup> См. Собр. Русских Медалей, изданное Археографической Комиссией. 1840. Табл. XV, № 73, стр. 17.

<sup>3</sup> У. с. Табл. XXII, № 108, стр. 27.

<sup>4</sup> У. с. Табл. XXIII, № 117, стр. 29.

<sup>5</sup> Екатерина представлена в профиль, в открытом платье, с короной на голове. Мантия украшена звездами, под правым плечем видна орденская лента. Пряди волос спускаются на грудь и спину.

<sup>6</sup> За присылку копий приношу благодарность А. В. Орешникову.

<sup>7</sup> Большинство сведений, сообщаемых в описании серии медалей, любезно предоставлено было в мое распоряжение А. А. Ильиным.

медалей овальной формы и тех-же размеров как камни Дорша<sup>1</sup>. В Эрмитаже имеется два экземпляра этой редкой серии медалей. Один в бронзе, другой в белом металле (из собр. гр. И. И. Толстого, неполный). Все портреты, начиная с Рюрика и кончая царем Иоанном Алексеевичем, весьма точно воспроизводят доршевские оригиналы, но стиль их еще суше, и пропорции еще более удлиненные, чему у описанной выше эрмитажной копии на яшме. Петр Великий скопирован с другого образца, чем в доршевской серии, какого именно мне установить не удалось. Общая схема его напоминает упомянутую выше медаль на взятие двух кораблей, но с видоизменением некоторых подробностей и существенным отличием стиля. Портрет Екатерины I сделан с того-же неизвестного мне образца, что и на яшмовой копии Эрмитажа. Равным образом мне не удалось установить оригинала портрета Петра II. У него длинные, ниспадающие на спину, вьющиеся волосы; на голове лавровый венок; на туловище панцырь и поверх него плащ. Анна Иоанновна скопирована с медали Гедлингера, но другой, чем портрет на яшме<sup>2</sup>. Елизавета скопирована с рублей 1755—57 гг. работы Бенъямина Скотта, Петр III с рублей 1762 г. неизвестного мастера (копия с Самуила Юдина?) и наконец Екатерина II с рублей 1766—1777 гг., работы Тимофея Иванова.

Вторая серия медалей выбита в золоте<sup>3</sup>. Это 36 медалей той-же формы, как и в предыдущей серии. Медали соединены в одну орденскую цепь и в таком виде хранятся в настоящее время в Отделении Драгоценностей Эрмитажа (Инв. № 6742). Все портреты, вплоть до Петра I включительно, точно скопированы с Дорша и притом весьма близко передают и стиль подлинника. Не достает портретов Святослава (№ 3) и Ярослава Мудрого (№ 5). № 12 (Всеволод Юрьевич) повторен два раза, один раз с правильной надписью, другой раз с надписью Ярослав Всеволодович. Нет также портрета Екатерины I. Работа медалей, вообще, довольно небрежная, в особенности на тех портретах, которые скопированы не с Дорша. Порядок портретов в цепи спутан самым фантастическим образом, (сохранили свое место лишь № 1 Рюрик и последний № 36.—Екатерина II), несмотря на то, что на оборотных сторонах медалей имеются пометки—римские цифры и значки, которые, очевидно, должны были обеспечить правильную последовательность портретов. На оборотной стороне медали царя Федора Алексеевича вырезано: Был 1696 г. и у Всеволода Ольговича: Был 113(3). Анна Иоанновна: 17... (далее неясно). Портрет Петра II сделан с медали Шульца, Анны Иоанновны с медали Гедлингера, Елизаветы с рублей Бенъямина Скотта 1755—57 гг., Петра III с рублей 1762 г., Екатерины — с рублей Тимофея Иванова. На ободках всех медальонов имеется надпись «Слава Руси». Эта цепь передана в Эрмитаж из комнат Александра II, и сделана она была, очевидно, при Екатерине.

Наконец, последняя серия медалей круглых, описанных у Ровинского,

<sup>1</sup> Не отмечены Ровинским.

<sup>2</sup> Собр. Мед., Табл. XXIV, № 120, стр. 30.

<sup>3</sup> Отмечена у Ровинского, но у него неправильно указано число 38. Неверны также его утверждения, будто медали точь в точь скопированы с эрмитажной 2-ой серии на яшмах, а не с Дорша.

изготовленных при Екатерине II, по определению особой медальной комиссии. Эта серия существует во многих экземплярах и пользовалась особым распространением. Она состоит из 65 медалей работы различных мастеров. При Екатерине были, выбиты медали от Рюрика до Елизаветы (всего 58, а не 57, как указано у Ровинского). В эту серию вошли все портреты Дорша, скопированные точно, но в совершенно ином более благообразном и, если можно так выразиться, прилизанном стиле. Остальные портреты были, повидимому, свободно «инвентованы» комиссией. Тоже, повидимому, относится и к портретам Петра I, Екатерины I и Елизаветы — все они передают известные типы медалей, но со значительными от них отклонениями. Анна Иоанновна по медали Гедлингера, Петр II с того-же образца, как и на овальных медалях. Впоследствии к этой серии постепенно прибавлялись следующие портреты: Петр III Екатерина II, в виде Минервы (медаль, работы Лялина с резного камня работы имп. Марии Федоровны), Павел I с медали 1797 г. работы имп. Марии Федоровны<sup>1</sup>, Александр I с медали работы Шилова<sup>2</sup> (копировал А. Клешиков), Николай I работы Лоренца, Александр II и Александр III. На оборотных сторонах этих медалей имеются надписи, отмечающие главные события в княжении или царствовании данного князя или императора.

С этой последней, серии круглых медалей, скопированы, не только гравированные портреты русских великих князей и царей, вошедшие почти во все труды по русской истории, как русские так и иностранные изданные в конце XVIII и в первой половине XIX в., но с них-же были взяты и очень распространенные литые в бронзе серии бюстов тех-же властителей.

Как видно из этого краткого описания портретов, скопированных с печатей Дорша, последние были той неизменной и твердой основой, которая составляет существенное ядро всех второстепенных серий. Портреты императоров, начиная с Петра I, заимствуются с различных оригиналов и варьируются по желанию заказчика, или резчика; портреты-же великих князей и Царей от Рюрика до Иоанна Алексеевича, неизменно копируются все с тех-же доршевских изображений, которым, очевидно, придается значение твердо установленных иконографических типов. В настоящее время, конечно, не может быть речи об иконографическом значении доршевских печатей. Но, отдав себе ясный отчет в чисто условном их характере, мы, тем не менее, должны признать за произведением нюрнбергского мастера крупное значение в развитии русского исторического портрета в XVIII и XIX веках.

М. Максимова.

<sup>1</sup> Собр. Мед., № 237.

<sup>2</sup> У. с., № 279.

## УКАЗАТЕЛЬ.

- Август, имп. 20—24, 36—39.  
Агриппа, Марк Випсаний 20, 21, 22, 38.  
Агурамазда 44.  
Актеон 63.  
Александр Великий 14, 60, 61.  
Александр Невский 137.  
Александр I 149.  
Александр II 133, 148, 149.  
Александр III 149.  
Алексей Михайлович 138, 144, 145, 146.  
Алексей, царевич 145.  
Алкиной 31.  
Аллегретти 107.  
Альфонс V Арагонский 96—100, 106.  
Альфонс II 98, 99.  
Амелунг 21, 22.  
Аменемхеб 15.  
Аменхотеп, отец Ипуи 13, 14.  
Аменхотеп I 13, 15.  
Аменхотеп II 15.  
Аменофис I (Джесер-Ка-Ра) 14, 15.  
Амон 15.  
Андрей III, кор. венгерский 93.  
Андрей, кор. неаполитанский 94.  
Анна Иоанновна 124, 142, 143, 147, 148, 149.  
Антей 30, 33.  
Анх Сахатор 14.  
Аполлон 29, 32, 39, 65.  
Арндт, см. Arndt.  
Арпадовичи, дин. 92.  
Артаксеркс III Ох 55, 56.  
Артемида 65.  
Аттаванте 110.  
Афина 28, 31, 33, 63.  
Ахемениды 55.
- Бабелон, см. Babelon.  
Базилевский, А. П. 89, 101, 106.  
Байер 141.  
Барберини 74.
- Бариле 105.  
Барракко 22.  
Бартольд, В. В. 119, 123, 129.  
Бауер, Н. П. 118.  
Бельский, Иван 146.  
Бенедикт XIII, папа 96.  
Бенивольенти 107.  
Бенуа, Александр 111.  
Бернулли, см. Bernoulli.  
Берхгольд 141.  
Биссинг, см. Bissing.  
Бихнер, Е. А. 50, 51.  
Бич, О. И. 28.  
Бларамберг, П. Ф. 122, 123.  
Бок, В. Г. 70, 73, 76, 78, 83.  
Бонифаций IX, папа 96.  
Борджиа, Цезарь 107.  
Борджиани, Орацио, см. Borgiani.  
Браччио, кондотьер 97.  
Бругш, см. Brugsch.  
Брэдлей, см. Bradley.  
Брэм 51.  
Брюммер, гр. 141.  
Брюс, Я. В. 141, 142, 143, 146.  
Булос 45.  
Бурбон, Жак де 96.  
Бургхардт 105.
- Ваалмелек II 56.  
Вазари, см. Vasari.  
Вальдгауер, О. Ф. 20, 24, 25, 40.  
Василий I 137.  
Василий II 137.  
Василий III 137.  
Василий Шуйский 138, 147.  
Вебер, см. Weber.  
Ведекинд 146.  
Венафро 108.  
Вентури 105.  
Вехтер 133.

Вильгельм, эрцгерцог австрийский 96.  
 Владимир Мономах 136, 138, 139.  
 Владимир Святой 135, 136, 139.  
 Владислав Анжуйский 91, 95, 96, 97, 99.  
 Владислав IV Арпадович 92, 93.  
 Воинов, В. В. 115.  
 Всеволод Ольгович 136.  
 Всеволод Юрьевич 136, 148.  
 Всеволод Ярославович 134, 136.

Габсбурги 140.  
 Гагарин, кн. 141, 143.  
 Гай Цезарь 20, 21, 22.  
 Гайе, см. Gayet.  
 Гарднер, 88.  
 Гаршина-Энгельгардт, Н. Е. 40.  
 Гасс 133.  
 Гедлинггер 147, 148, 149.  
 Гектор 29.  
 Гекуба 31.  
 Генга 104.  
 Георги, П. И. 141.  
 Гера 63.  
 Геракл 28—32, 63, 64.  
 Герион 30.  
 Германик 39.  
 Гермес 32, 63.  
 Геродот 5, 6, 42, 49.  
 Гея 63.  
 Гитриф ибн Ата 129.  
 Гмелин, С. Г. 122, 123, 125, 127, 129, 131.  
 Гогенцоллерны 118.  
 Годжсон 4.  
 Годунов, Борис 138.  
 Голенищев, В. С. 1—3, 5, 8, 11, 13, 14, 17.  
 Голаф 102.  
 Голицын, кн. 101.  
 Гор 10.  
 Гоффэн 105.  
 Годцарелли 104.  
 Гринвель, см. Greenwell.

Давид 102.  
 Дальтон, см. Dalton.  
 Даниил Александрович 137.  
 Дарий 44, 50.  
 Дарсель, см. Darcel.  
 Деммени, М. Г. 123, 124.  
 Джемс, Уильям 4.  
 Джильи, см. Gigli.  
 Джинанни, см. Ginanni.  
 Дмитрий Донской 137,  
 Дмитрий, царевич 145.  
 Диомед 27.  
 Дионис 27, 31.

Долгорукий, Юрий 136.  
 Долгорукий, кн. 124, 125, 130.  
 Дорш, Иоганн 133—135, 139—149.  
 Дураццо, дин. 91.  
 Друз 23.  
 Дювивье 147.

Евагор II Кипрский 55, 56.  
 Еврисфей 29,  
 Евфимид 29—33.  
 Евфроний 29—33.  
 Екатерина I 142, 143, 144, 147, 148, 149.  
 Екатерина II 133, 147, 148, 149.  
 Елизавета Петровна 133, 140, 142, 148, 149.  
 Елизавета, кор. венгерская 94.  
 Ечелины 94.

Жебелев, С. А. 78.  
 Жоли де Бомевиль 104.

Зевс 56.  
 Зевс-Аммон 63.  
 Зограф, А. Н. 69.

Иахмес-Нюфрет-при, царица 15.  
 Ибрахим-мирза 121.  
 Иванов, Тимофей 147, 148.  
 Игорь 135, 136, 142, 145.  
 Идрией 56.  
 Ильин, А. А. 127, 130, 147.  
 Ингирами, карл. 88.  
 Иннокентий IV, папа 90.  
 Иннокентий VII, папа 96.  
 Иннокентий VIII, папа 93.  
 Иоанна I 92, 94.  
 Иоанна II 96, 97, 99.  
 Иоанн, ап. 112, 113.  
 Иоанн Алексеевич 142, 145, 146, 148, 149.  
 Иоанн Данилович 134.  
 Иоанн Калита 137.  
 Иоанн II, герцог Дураццо 91.  
 Иоанн II Иоаннович 137.  
 Иоанн III 137.  
 Иоанн IV Грозный 133, 137, 145.  
 Иоанн V Алексеевич 138.  
 Иолай 28.  
 Ипуи 13, 14.  
 Исая, патр. 120.  
 Исхакиды 123.

Кабир 62, 63, 66, 67, 68.  
 Кайзерлинг, бар. 144.  
 Калигула 21—24.  
 Каликст III, папа 99.

Кампан 25.  
 Канро 15.  
 Карл I Анжуйский 91, 92, 94, 95, 99.  
 Карл II Хромой 91—95.  
 Карл III Малый 91, 94—97, 99.  
 Карл VI 140.  
 Карл Мартелл 93, 94.  
 Карл Роберт 83, 94, 95.  
 Караваджо 114.  
 Карраччи, Аннибал 113.  
 Кекко Россо, Антонио 106, 107.  
 Кеннер, Фридрих 106.  
 Кизерицкий, Г. Е. 20.  
 Кия, дин. 123.  
 Кирьяков 45.  
 Клавдий, имп. 23, 38.  
 Кланнер 143, 144.  
 Клемент IV, папа 90.  
 Клемент VII, папа 96, 101, 108, 109.  
 Клеников 149.  
 Книпович, Т. Н. 58.  
 Конрадин 91.  
 Корф, бар. Иоганн-Альбрехт 144.  
 Краснова, Н. Б. 110.  
 Крижановская, Н. А. 86.  
 Кролланца 103.  
 Ксеркс 50.  
 Кубе, А. Н. 100.

Лазарь 102.  
 Лев X, папа 108.  
 Левашов 121—124.  
 Левицкий 28.  
 Лейкфельд, см. Leuckfeld.  
 Лейхтенбергский, герцог 14.  
 Лемме 47, 52.  
 Ленорман, см. Lenormant.  
 Лепсиус, см. Lepsius.  
 Лерх, П. И. 129.  
 Либманн, Иоганн 118.  
 Ливия 21, 23, 24, 36, 38, 39, 40.  
 Лихачев, Н. П. 130, 146.  
 Лоренц 149.  
 Лука, ап. 90.  
 Лукомский, В. К. 103.  
 Лыкошин, Н. 129.  
 Лэн Пуль 123.  
 Людовик III Анжу 96, 97.  
 Людовик Великий, кор. венг. 93—95.  
 Людовик IX Святой 91.  
 Людовик XI 107.  
 Людовик Тарентский 92.  
 Люций Цезарь 21.  
 Люцов, проф. 125.  
 Лялин 149.

Маат 17.  
 Мавсол 56.  
 Мазей 56.  
 Макробий 21.  
 Максимова, М. И. 42, 149.  
 Мальмберг, В. К. 78.  
 Маннели 110.  
 Мантенья 113.  
 Манфред 91, 92.  
 Мария Антиохийская 91.  
 Мария, принц. венгерская, 92.  
 Мария, дочь Людовика Вел. 94, 96.  
 Мария Магдалина 112, 113.  
 Мария Федоровна 149.  
 Марков, А. К. 119, 120, 124, 129—132.  
 Марк, ап. 90.  
 Марсден, см. Marsden.  
 Марцелл 22—24.  
 Матюшкин 119, 120.  
 Медичи 101, 103, 105—108.  
 Медичи, Галеотто 108.  
 Медичи, Джиованни 108.  
 Медичи, Джулио 108.  
 Медичи, Екатерина 108, 109.  
 Медичи, Пьетро 107.  
 Мельгунов 121, 123.  
 Меренра I 12.  
 Микерин, фараон 10.  
 Миних 124.  
 Минотавр 28.  
 Михаил Федорович 138.  
 Михаэлис, см. Michaelis.  
 Мстислав Владимирович 136.  
 Мюльверштедт, см. Mülverstedt.

Навилль, см. Naville.  
 Нафан 102.  
 Нершахи, Мухаммед 129.  
 Ника 60—62, 64—68.  
 Николай I 133, 149.  
 Николаева, В. А. 19.  
 Новиков 44.  
 Ноферреху 3—5.  
 Нури, Осман 43.

Одиссей 68.  
 Олеарий 122, 128, 129.  
 Орсини, Сабино, кардинал 99.  
 Орешников, А. В. 147.  
 Осирис 6, 15.

Павел I 149.  
 Павел II, папа 88.  
 Пассери 23.  
 Пасторинно 106.

Патрокл 26, 32, 33.  
 Пенелопа 104.  
 Перовский 47.  
 Петерсен 25, 27.  
 Петр Арагонский 92.  
 Петр I 119—123, 130—134, 138—149.  
 Петр II 142—144, 147—149.  
 Петр III 141, 146, 148, 149.  
 Петр, царевич 145.  
 Петруччи, род 103—109.  
 Петруччи, Альфонсо, кард. 108.  
 Петруччи, Антонелло 106.  
 Петруччи, Бартоломео 107.  
 Петруччи, Боргезе 108.  
 Петруччи, Камилла 106.  
 Петруччи, Камилло 107.  
 Петруччи, Пандольфо 104—108.  
 Петруччи, Рафаэле 108.  
 Петруччи, Сципионе 106.  
 Петруччи, Фабио 108, 109.  
 Петруччи, Франческо 108.  
 Петруччи, Якопо 106, 107.  
 Петруччио да Камбио 106.  
 Печчи, см. Рессі.  
 Пианхи, фараон 2.  
 Пий II, папа 88, 89.  
 Пинтуриккио 104, 105.  
 Пиопи I (Меритауи Мери-Ра) 8—12.  
 Пиопи II 12.  
 Пирготелес 140.  
 Пирс 11.  
 Писистратиды 28.  
 Посейдон 37.  
 Птах 11.  
  
 Рафаэль 88, 111, 115.  
 Реглинг, см. Regling.  
 Рейнах, см. Reinach.  
 Рейхель, Я. Я. 116.  
 Ренэ Добрый 96.  
 Репников, Н. И. 147.  
 Рибера 114.  
 Рикозоли 110.  
 Ритстап, см. Rietstap.  
 Риччи, Коррадо 105.  
 Ровинский, Д. А. 133, 134, 139, 141, 146—149.  
 Рома 23, 38.  
 Росс, Л. 46.  
 Ростовцев, М. И. 24, 66.  
 Рюрик 133, 135, 142, 144, 145, 148, 149.  
  
 Святослав 134—136, 139, 145, 148.  
 Сенека 39.  
 Сестини, см. Sestini.  
 Сет 10.

Сигизмунд, имп. 96.  
 Симеон, царевич 145.  
 Синьорелли 104.  
 Скотт, Бенъямин 148.  
 Смит, см. Smith.  
 Снофру 3, 4.  
 Содома 104—106.  
 Соловьев, С. М. 120—125.  
 Спиридов, адмирал 22.  
 Спиридонов, Андрей 144.  
 Срезневский, В. И. 143.  
 Стратон II 55, 56.  
 Стржиговский, см. Strzygowski.  
 Строганов, гр. С. Г. 59, 68, 130, 132.  
 Струве, В. В. 7, 16.  
 Студничка, см. Studniczka.  
 Сфорца, кондотьер 97.  
  
 Талейран 2.  
 Таисен-Нюфрет 15.  
 Тарант 59.  
 Тауберт, Иван 142.  
 Тахмасп, шах 120.  
 Телеф 25, 27.  
 Терсандр 27.  
 Тесей 26—32.  
 Тиберий, имп. 22, 23, 36, 38, 40.  
 Тизенгаузен, В. Г. 132.  
 Тимофей, полководец афинский 60.  
 Тицио, см. Tizio.  
 Толстой, гр. И. И. 130, 131, 148.  
 Трей 22, 23.  
 Тройницкий, С. Н. 93, 103, 146.  
 Тураев, Б. А. 19.  
 Тутмес III 15, 17.  
  
 Уваров, гр. А. С. 147.  
  
 Фармаковский, Б. Ф. 42, 46.  
 Фасмер, Р. Р. 132.  
 Федерико, кор. неаполитанский 98.  
 Федор Алексеевич 138, 145, 146, 148.  
 Федор Иоаннович 138.  
 Фердинанд I Арагонский 96.  
 Фердинанд Тирольский 106.  
 Фердинанд II Католический 98, 99.  
 Ферранте I 98, 99, 106.  
 Ферранте II 98, 99.  
 Ферсман, А. Е. 34, 141.  
 Фетида 63.  
 Финтий 29, 31—33.  
 Флиттнер, Н. Д. 12, 17.  
 Фраат IV 22.  
 Франки 105.  
 Френ, см. Frähn.

Фридрих II, имп. 91, 92.  
Фритце, см. Fritze.

Хатор 15.  
Хесесенбеф 9.  
Хлудов 74.  
Ходзько, см. Chodzko.  
Христофор св. 111, 112.  
Хуан II 98.

Цезарь, Юлий 140.

Шафиров 121, 123.  
Шилов 149.  
Шипов 119.  
Шкорпил, В. В. 46.  
Шнейдер, Эрнст-Фридрих 118.  
Шреттер, см. Schrotter.  
Штегман, В. К. 33.  
Штейнман 105.  
Штелин 141.  
Штенгель, см. Stengel.  
Штенглин 146.  
Штраленберг 141.  
Шульц 147.

Элевферия 60.

Юдин, Самуил 148.  
Юдифь 105.  
Юлий II, папа 88.  
Юлия, дочь Августа 21.  
Юнона 38.

Ядвига, кор. польская 94  
Ярополк 136.  
Ярослав Всеволодович 137, 148.  
Ярослав Мудрый 137, 148.

Amélineau 9.  
Armand, Alfred 106.  
Arndt 21—24, 39.  
Arndt-Bruckmann 21, 24.  
Arneth 140.

Babelon, Ernest 49, 55, 56, 59—66.  
Babelon-Blanchet 72.  
Badalocchio 115.  
Baglione-Romano 111.  
Baldwinn, Agnes 62—64, 66.  
Bandino de Bartolomaeis 107.  
Bankó 21, 23.  
Bartsch, Adam 111, 112, 114.  
Bayer 144.  
Bearzley 25, 28—33.

Bénézit, E. 111.  
Berger 74.  
Bernoulli 21, 23, 24, 36—40.  
Bissing 76, 79, 80.  
Bock, Fr. 89.  
Boeser 14.  
Borchardt, Ludwig 15, 76, 77.  
Borgiani, Orazio 111—115.  
Boselli 91.  
Bouvat, Lucien 121, 122.  
Bradley, Y. 110.  
Bruce, Peter-Henry 119.  
Brugsch, Heinrich 18, 19.  
Brunn-Arndt 39.  
Bulle, Heinrich 66.  
Butler 41.

Cagiati, Memmo 97, 98, 99.  
Carta-Cipolla-Frati 109.  
Castro Castri, Francesco 112.  
Chardin 126, 127, 129.  
Chastel de la Howarderie 61.  
Chłędowski 109.  
Chodzko 121.  
Clédat 11, 12.  
Cohen, Henri 38.  
Crum 80.

Dalton, O. M. 49, 50, 57, 73, 82, 87, 88, 98.  
Darcel, A. 89, 101.  
Daremborg-Saglio 29, 80.  
Daressy 3.  
Dei, Andrea 106.  
Delaporte 47, 48, 50, 54, 55, 58.  
Deonna 70.  
Dorsch, Johann Christoph, см. Дорш, Иоганн.  
Dorsch, Erhardt 140.  
Dorsch, Paul Christoph 140.  
Dorsch, Susanna Maria 140.  
Duval-Froehlich 94.

Ebermayer 140.  
Eisidel 111.  
Engel-Serrure 94.  
Ermann, Adolf 1—4, 6, 7, 18.  
Ersch-Gruber 123.

Fechheimer 77.  
Flandrin-Coste 50.  
Flinders-Petrie 9, 10.  
Foville, Jean de 41, 44, 46, 49, 52.  
Frähn, Ch. M. 129, 131, 132.  
Fraser, James 122.  
Friederichs 71.  
Fritze, Hans 59—63, 65—69.

- Froehlich 94.  
Furtwängler, Adolf 28—33, 36—38, 41—57,  
67, 70.  
Furtwängler-Reichhold 29—33.
- Gardiner 3—6.  
Gardner, Percy 40, 66.  
Garrucci 74.  
Gayet 79.  
Gerhardt 28, 30, 67, 78.  
Gigli 106, 107.  
Ginanni, Marc Antonio 103, 104.  
Graeven 74.  
Greenwell 59, 62.
- Hanway, Jonas 119, 122, 125.  
Hartwig 29, 31.  
Head, B. V. 61—63.  
Heineke 112.  
Heinemann, Margret 28, 30.  
Hekler 21.  
Helbig 21, 22.  
Hermand 62.  
Hill, G. T. 62, 63.  
Hoppin 25, 27, 29, 32.  
Hössler 123.  
Huber, M. 111.
- Imhoff 91, 98.
- Jacobsthal 28.  
Jacut 129.  
Jameson 68.  
Jaubert 126.  
Jones 25, 29, 32.  
Jordan, E. 91.
- Kekulé 24.  
Klein 30.  
Knapp, P. 61, 66.  
Koch 91, 98.
- Lamonnier, Ed. 110.  
Lanfranco 115.  
Langlès, L. 126, 127.  
Langton, Douglass 109.  
Lassalle 111.  
Lenormant, Charles 60.  
Lenormant, François 74.  
Lepsius 15.  
Lescano, Johann de 112.  
Lieblein, J. 14.  
Litta 107.  
Loebbeke 65.  
Loewy 25, 27, 29.
- Longhi, Roberto 111, 113, 115.
- Macdonald, George 63, 64, 67.  
Maraghiannis 70.  
Mariette 11, 18, 140.  
Maries 111.  
Marsden, William 127, 129, 132.  
Maspero 1, 2.  
Mau 72, 81.  
May 23.  
Meyer, Ed. 14.  
Michaelis 25, 27.  
Milanesi-Pini 110.  
Millet 74.  
Möller 5, 6.  
Müller, L. 40.  
Mülverstedt, C. A. 117.  
Muratori 106, 107.  
Murray 11.
- Nagler 111.  
Naville, Edouard 15.  
Newberry 11.  
Neumann, Josef 132.
- Olivier 126.  
Osborne 41, 46.
- Palmann 117.  
Pecci, Gio Antonio 106—109.  
Perdrizet, P. 63.  
Perrot-Chipiez 44, 74.  
Petersen, Eugen 37.  
Pfuhl 33.  
Poole, Reginald Stuart 125.  
Pottier 28.  
Poulsen 40, 77.
- Ra 9—12.  
Rabino, L. 121.  
Radford, Evelyn 29, 31.  
Ransom 74.  
Regling, Kurt 59, 61.  
Reinach, Salomon 25, 27, 37.  
Reisner 9.  
Renouvier, Jules 111.  
Richter, L. 41, 50, 52, 72, 78, 85.  
Ridder 73, 78.  
Rietstap, J. B. 103.  
Robert 25, 27.  
Roscher, Heinrich 66.  
Rupp 93, 95.  
Russio, Petro 107.
- Sacken-Kenner 38.

Saglio 29, 80.  
Schäfer 10, 76, 77.  
Schickeysen-Palman 117.  
Schlözer, A. L. 123, 124.  
Schmidt, J. 25, 27.  
Schrötter, Friedrich, Freih. v. 116, 117.  
Schuchart, Carl 105.  
Scott-Waring 126, 127.  
Séchan, Louis 29.  
Sestini, Domenico 62.  
Sethe, Kurt 15.  
Six, Jan 60, 64.  
Smith, sir Cecil 66, 67.  
Springer-Michaelis 67.  
Stengel, Paul 67.  
Stéphani 25, 28.  
Stokvis, A. M. 106.  
Strong 22.  
Strzygowski 72, 73, 76, 78, 79, 83, 86.  
Stuart, Jones 21.  
Studniczka 21—23, 39, 67.

Tavernier, Jean Baptiste 122, 126, 127, 129.  
Thieme-Becker 115.  
Thomasio, Francesco 107.  
Tizio, Sigismondo 107—109.  
Tudeer, L. 61.  
Tura, Agnolo 106.  
  
Vasari 105, 106, 110.  
Vergara 95.  
Visconti 24.  
  
Waddington 65.  
Walter 70.  
Walters 78.  
Weber 47, 58.  
Weber, sir Herman 62.  
Wiedeman 5.  
Wreszinski 7.  
Wroth, Warwick 60, 62, 64—66.  
Wulff 72—74, 79, 80, 83.



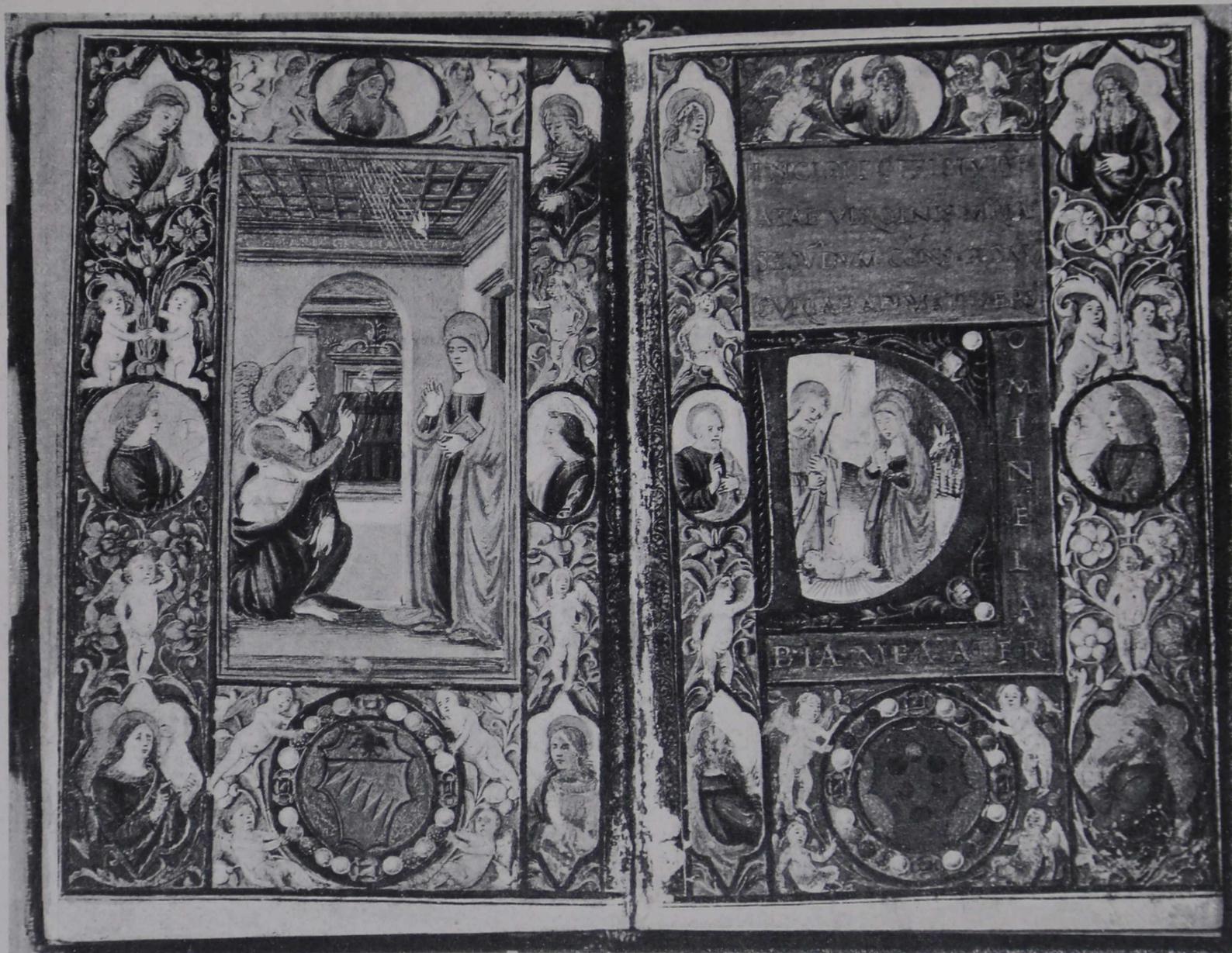
Портрет Гая Цезаря, сына Агриппы (Эрмитаж, кат. № 257).



Портрет римлянина эпохи Августа (Эрмитаж, кат. № 480).



№№ 1-11 — «греко-персидские» резные камни; № 12 — персидский конус; №№ 13-15 — греческие резные камни; №№ 16-19 — персидские монеты.



Рукопись колл. Базилевского. Миниатюры — fol. 19 v., fol. 20 r.



Орацио Борджиани. «Св. Христофор, несущий младенца Христа».



Орацио Борджиани. «Плач над телом Христа».



Резные камни работы Иоганна Дорша. 1 - 16.

Резные камни работы Лоранна Лорша, 17—32.



