

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА



Н.М.ЛОСЕВА Н.А.СИДОРОВА

ИСКУССТВО ЭТРУРИИ И ДРЕВНЕЙ ИТАЛИИ



Книга посвящена значительному явлению истории мировой культуры — изобразительному искусству Этрурии и Древней Италии первого тысячелетия до нашей эры. Этот интереснейший художественный материал впервые столь подробно и широко освещается в нашей литературе. Авторы рассматривают и привлекают к публикации известнейшие классические памятники — архитектуру и монументальные росписи древнейших гробниц VIII—VI веков до н. э., этрусскую мемориальную скульптуру, шедевры вазописи IV века до н. э. из различных областей Южной Италии, высокохудожественную бронзовую скульптуру V—IV веков до н. э. Впервые в этот исторический обзор введены многочисленные произведения, хранящиеся в крупнейших художественных музеях нашей страны — в Государственном Эрмитаже и Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. В их собраниях особенно хорошо представлен материал южноиталийской вазописи из Сицилии, Апулии, Пестума, а также этрусская керамика и многочисленные виды изделий из бронзы: скульптура монументальная и малых форм, треножники, зеркала, канделибры, ювелирные изделия.

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

Н. М. ЛОСЕВА
Н. А. СИДОРОВА

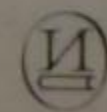
ИСКУССТВО
ЭТРУРИИ
И ДРЕВНЕЙ
ИТАЛИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМ. А. С. ПУШКИНА

Н.М.ЮСЕВА Н.А.СИДОРОВА

ИСКУССТВО
ЭТРУРИИ
И ДРЕВНЕЙ
ИТАЛИИ

ОЧЕРКИ



МОСКВА
«ИСКУССТВО» 1988

<i>Введение</i>	7
I	АРХИТЕКТУРА 13
II	ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕЙ ИТАЛИИ 31
III	ТЕРРАКОТОВАЯ И КАМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА 71
	<i>Древнеиталийская архитектурная терракота</i> 71
	<i>Каменная и терракотовая погребальная скульптура Этрурии</i> 90
	<i>Вотивные терракоты</i> 120
IV	ЭТРУССКАЯ КЕРАМИКА 137
	<i>Вазы буккери</i> 137
	<i>Расписная керамика</i> 149
V	ЮЖНОИТАЛИЙСКИЕ ВАЗЫ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМ. А. С. ПУШКИНА 169
	<i>Лукания</i> 172
	<i>Пестум</i> 176
	<i>Кампания</i> 179
	<i>Апулия</i> 186
	<i>Сицилия</i> 212
VI	ЭТРУССКАЯ БРОНЗА 219
	<i>Статуи и статуэтки</i> 220
	<i>Бронзовая утварь: треножники, курительницы, канделябры, сосуды, чисты</i> 245
	<i>Бронзовые зеркала</i> 263

Примечания

287

Список сокращений

285

Список иллюстраций

288

ВВЕДЕНИЕ

Настоящие «Очерки» посвящены искусству народов, населявших Древнюю Италию в I тысячелетии до н. э. Многочисленные итальянские племена оставили разнообразные художественные памятники, привлекающие в последние годы все более пристальное внимание зарубежных исследователей. Наибольший интерес из обширного древнеиталийского наследия представляет творчество этрусков, до сих пор не получившее должного освещения в нашей искусствоведческой литературе. Это тем более неоправданно, что в музеях Советского Союза, прежде всего в Государственном Эрмитаже и в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, хранятся богатые коллекции памятников этрусского искусства. Лучшие произведения из эрмитажной коллекции были показаны в 1972 году на специальной, чрезвычайно интересной выставке¹. Памятники из собрания ГМИИ также демонстрировались на специальной выставке². К сожалению, лишь сравнительно немногие из них были потом должным образом опубликованы.

В коллекции ГМИИ представлены, с различной степенью полноты, почти все основные виды прикладного искусства этрусков — архитектурная и вотивная терракота, погребальные урны, керамика (расписная и буккеро), изделия из бронзы. Наряду с этрусским искусством в этом музейном собрании есть и произведения других итальянских народов, прежде всего великолепные расписные вазы, изготовленные в мастерских Кампании, Апулии, Лукании, Пестума, Сицилии, а также образцы рельефной керамики Канозы и Тарента. Разделы данной книги основаны прежде всего на материале коллекции ГМИИ, но, используя его, авторы старались дать более полную картину развития прикладного искусства Древней Италии и широко привлекали наиболее важные и интересные памятники из зарубежных и отечественных собраний. Открываются «Очерки» статьями, посвященными архитектуре и монументальному искусству, прежде всего живописи и скульптуре этрусков и других итальянских племен. Эти статьи носят обзорный характер, но они необходимы для более полного представления о всей художественной культуре этой области античного мира.

Прежде чем непосредственно перейти к рассмотрению искусства Древней Италии, необходимо вкратце остановиться на ее истории.

Археологические находки указывают, что на территории Италии человек появился еще в палеолите. Благоприятные природные условия способствовали быстрому ее заселению. Памятники эпохи неолита встречаются в Италии повсеместно. Создателями неолитической культуры были лигуры — автохтонное население страны. Как и в других районах Средиземноморья, в конце IV тысячелетия до н. э. ее население познакомилось с металлом. В период бронзового века (III — II тысячелетия до н. э.) здесь существовали культуры террамар на севере и так называемая апениннская культура в средних и южных районах. Распространение металла объясняют появлением в Италии новых, индоевропейских племен, пришедших откуда-то с востока, может быть из Юго-Восточной Европы.

Вторая волна пришельцев, принесших в Италию железо, возникает в конце II тысячелетия до н. э. С их появлением связывают культуру Виллановы раннего железного века, названную так по месту первых ее находок в селении этого имени близ Болоньи. Известное сходство памятников культуры Виллановы с находками на Дунае позволяет предположить, что носители ее пришли в Италию именно из этого района. Пришлые племена, обосновавшись в Италии, смешивались с местным населением.

Таким образом, к началу I тысячелетия до н. э. население Италии было достаточно пестрым по своему составу и включало целый ряд племен, находившихся на различных стадиях развития родового строя³.

Позже других племен среди жителей страны появляются греки и этруски. Первые данные о связи Италии с материковой Грецией относятся ко второй половине II тысячелетия до н. э. В Италии найдено значительное количество микенской керамики⁴, что свидетельствует об интенсивной торговле с ахейцами, но до сих пор нет веских доказательств, что здесь существовали микенские поселения. Прочно обосновались греки в Италии уже в I тысячелетии до н. э. Древнейшие греческие колонии были основаны, по сведениям античных авторов, подтвержденным археологическими данными, в VIII веке до н. э. (традиция сохранила следующие даты: середина VIII в. — основание Кум-Кимы, 735 г. до н. э. — Наксоса, 734 г. — Сиракуз, 721 г. — Сибариса, 716 г. — Кротона и т. д.).

В последующие века греки плотно заселили все побережье Южной Италии и Сицилии (так называемой Великой Греции), оттеснив местные племена в глубь страны. С ними они старались вступить в мирные сношения, благодаря чему среди этих местных племен уже в раннее время распространились некоторые элементы греческой культуры. Однако ассимиляция греков с местным населением в Великой Греции не произошла, и культура и искусство греческих городов на этой территории, по крайней мере в первые века их существования, сохраняли чисто эллинский характер. Именно поэтому в настоящих «Очерках» мы не будем останавливаться на искусстве городов Великой Греции, которое следует рассматривать как западную школу греческого искусства. Лишь с V века до н. э. здесь распространяются некоторые виды искусства, преимущественно прикладного, не находящие прямых аналогий в искусстве материковой Греции. В IV веке высокого расцвета достигает итальянская краснофигурная ваза, которой в наших «Очерках» посвящены специальные статьи.

Наиболее значительным и сильным народом Древней Италии до подчинения ее Римом были этруски⁵. Исконой их территорией являлась Средняя Италия, несколько превышающая по размеру район современной Тосканы. Границами собственно Этрурии являлись: с юга и юго-востока — река Тибр, с востока — Аппенинские горы, с севера — Арно, с запада — побережье Тирренского моря. В период наивысшего могущества этруски подчинили своему влиянию как Северную Италию, включая долину реки По, так и районы Лациума и Кампании. На этой достаточно обширной территории процветала самостоятельная своеобразная культура этрусков, сохранились многочисленные памятники их высокоразвитого искусства. Изучение этих памятников, несмотря на их обилие, а может быть отчасти именно из-за него, представляет значительные трудности⁶.

В отличие от многих других народов древности этруски как самостоятельный народ перестали существовать уже в первые века Римской империи, растворившись в среде покоривших их римлян. Язык их был забыт, их культура полностью потеряла самобытность. Этруским, их истории уделяли достаточно много внимания античные авторы, но сохранились лишь отрывки их трудов, оставляющие открытыми многие вопросы. Полностью утрачен монументальный труд императора Клавдия, посвященный этрускам, — двадцать книг его «Истории тирренов». Лично связанный — через свою первую жену, Плавтию Ургуланту, — с этрусской знатью, Клавдий имел в своем распоряжении, конечно, богатый фактический материал. Образованные римляне всегда интересовались этрусской историей и культурой, многие деятели раннеимператорского времени, подобно Меценату, были этрусками по происхождению, и тем не менее другого столь фундаментального труда, как книги Клавдия, видимо, не существовало. В эпоху позднеримской империи сведения об этрусках становятся все более скудными и искаженными. А в период средневековья утрачивается большая часть того, что все же сохранили античные авторы, разрушаются и гибнут многие этрусские памятники. Немногочисленные сохранившиеся произведения, такие, как «Кани-толийская волчица», не привлекали должного внимания, так же как и первые, случайно найденные еще в XVI веке этрусские скульптуры «Химера» и «Оратор».

Не могут считаться серьезными и первые, появившиеся в XVI—XVII веках описания этрусских древностей. В XVIII веке вместе с началом раскопок на этрусских некрополях усиливается интерес к искусству и истории этого народа. В 1726 году была основана в Кортоне Этруская академия, члены которой занимались исследованием различных аспектов этрусской культуры и выпускали соответствующие сообщения.

Подлинный расцвет этрускологии как науки наступает в XIX веке, когда были совершены новые археологические открытия в этой области. В 1828 году случайно в окрестностях города Вулчи, древнего этрусского центра, была открыта первая гробница, поражающая ученых и неспециалистов богатством своего погребального инвентаря. Вслед за ней в районах Вулчи, Тарвиний, Клузия, Цере и других городов Этрурии одна за другой

открываются, исследуются, а часто просто разграбляются местными жителями многочисленные склепы, давшие наряду с великолепными памятниками прикладного искусства поразительные образцы этрусской монументальной живописи.

Первые публикации этих сокровищ появились вслед за их открытием. Некоторые из них, такие, как многочисленные труды немецкого исследователя Герхардта, посвященные этрусским бронзовым зеркалам и рельефным урнам, не утратили значения до наших дней как наиболее полный свод этих памятников. Но должен был пройти значительный период времени, прежде чем исследователи разобрались во все увеличивающемся потоке материала, сумели выделить подлинно этрусские изделия среди массы найденных в их потребностях привозных, преимущественно греческих ваз, украшений и других памятников, прежде чем они разработали подлинно научную систему классификации и датировки этрусского искусства.

Эта работа осуществлена уже в наши дни и, по существу, еще далека от своего завершения. В послевоенные годы, особенно после прошедшей в Швейцарии в 1950-х годах выставки этрусского искусства из музеев Италии, интерес к истории, культуре и искусству Этрурии чрезвычайно возрос. Один за другим появляются за рубежом фундаментальные и популярные труды по различным проблемам этрускологии. Но, несмотря на то, что современные исследователи располагают колоссальным фактическим материалом в виде богатейших коллекций памятников этрусского искусства, хранящихся в различных музеях мира (прежде всего, в итальянских), очень многие проблемы, связанные с Этрурией, остаются до сих пор нерешенными. За этрусками сохраняется слава едва ли не самого загадочного народа древнего мира. Действительно, нам все еще неизвестно точно происхождение этрусков, не расшифрован язык, на котором они говорили, мы не знаем подробностей их истории, не знакомы с произведениями их литературы.

Особенно много споров вызвала проблема происхождения этрусков. Еще в V веке до н. э. Геродот (История, I, 94) вполне определенно указал, что этруски, или тиррены, как называли их греки, пришли в Италию из Лидии; в своем живописном рассказе он назвал и причину их ухода из родной страны — царивший там голод. Мнение Геродота никем не оспаривалось вплоть до эпохи императора Августа, когда Дионисий Галикарнасский (I, 30) высказал прямо противоположное мнение о том, что этруски являются автохтонами, исконным итальянским народом. В качестве доказательства он отметил, что их язык, религия и обычаи сильно отличаются от лидийских. Эти два мнения продолжали существовать в науке до наших дней. Уже в новое время к ним прибавилась третья гипотеза — о том, что этруски пришли в Италию с севера, из-за Альп. Автор ее Н. Фрере основывался на сходстве имени расенов, которым называли себя этруски, с названием заальпийского племени ретов. Однако эта теория в настоящее время не имеет сторонников, тогда как приверженцы первых двух продолжают вести спор между собой.

Наиболее правдоподобным решением этой проблемы представляется мнение, впервые высказанное крупнейшим представителем современной этрускологии, итальянским ученым Массимо Паллотино⁷. Оно заключается в том, что этруски — тиррены для греков, тирсены для римлян — действительно пришли в Италию в начале I тысячелетия до н. э. с востока, из Малой Азии, а здесь смешались с местным населением, носителями культуры Виллавоны. По образному выражению Паллотино, теми этрусками, которых знает история, пришельцы стали уже на почве Древней Италии. Действительно, существует ряд интересных памятников, связывающих Этрурию с Малой Азией, позволяющих проследить путь этрусков оттуда. Такова, в частности, знаменитая Лемноская стела, найденная в 1885 году на острове Лемносе⁸. Эта плита с грубым изображением воина примитивного стиля и надписью, имеющей сходство с этрусскими письменами, считается доказательством пребывания на этом острове какого-то племени, родственного этрускам.

В сущности, несмотря на весь интерес проблемы происхождения этрусков, наиболее важна для науки та своеобразная, не имеющая прямых аналогий ни в одной из частей античного мира культура, которую они создали уже обосновавшись в Италии, на территории этой страны, как ее народ.

Разумеется, для изучения истории и культуры этрусков была бы важна дешифровка их языка и письменности, возникшей в VII веке до н. э. на основе греческого алфавита. Благодаря тому что этруски пользовались буквами, сходными по начертанию с греческими, ученые могут прочесть этрусские надписи, но не могут их понять, за исключением посвященных или пояснительных надписей, содержащих главным образом собственные имена. До сих пор в Этрурии не найдено истинных билингв, то есть идентичных по со-

держанию надписей на двух языках, один из которых известен. Подобные билингвы уже оказали важную помощь в дешифровке многих древних языков. Золотые таблички из Пир-гип, найденные несколько лет назад и вызвавшие большие надежды среди археологов и историков, оказались не билингвой в буквальном смысле слова: хотя вырезанные на них надписи, этрусская и пуническая, сходны по содержанию (в них говорится, что Фефарий Велланас, царь Цере, посвятил храм богине Уни), однако они не повторяют друг друга дословно.

Впрочем, не следует преувеличивать то значение, которое могла бы иметь для науки дешифровка этрусской письменности. Этрусские надписи — в основном короткие эпитафии, посвящения и прочее — дают мало существенных исторических сведений. Известно лишь несколько более длинных надписей: на надгробном столбе (сиррус) из Перуджини, на табличке из Капуи, хранящейся в Берлине, на челех мумии в Загребе. Не сохранились исторические и литературные произведения этрусов, и мы не знаем, существовали ли таковые. Лишь в отрывках, в цитатах у римских авторов, дошли до нас сведения о религиозных книгах этрусов, игравших большую роль в регулировании всей их жизни. Разумеется, дешифровка этрусского языка пролила бы свет на проблему происхождения этого народа. Но в настоящее время для изучения его истории, культуры и искусства приходится опираться в основном на многочисленные памятники и произведения искусства, которые сохранились до нашего времени.

Краткий итог наших знаний об этрусках сводится к следующему. В VIII веке до н.э. на территории Средней Италии происходит резкое изменение условий жизни ее населения. Сторонники миграционной теории связывают это изменение с появлением здесь этрусов. Предшествующая им культура Виллановы, характеризовавшаяся сельскими поселениями со скромными глиняными хижинами и некрополями с трупосожжениями в биконических урнах, уступает место новой культуре городского типа. Для нее характерны города, укрепленные оборонительными стенами, с богатыми святилищами и монументальными туму-ласами — земляными насыпями.

Ранний период истории Этрурии изучен еще недостаточно. Последующий архаический период VII—начала V века до н.э. является временем наивысшего расцвета Этрурии. Характерные для начального его этапа интенсивные торговые связи со странами Переднего Востока, прежде всего с Финикией, к концу VII века сменяются прочно и надолго установившимися связями с Грецией, как непосредственно с метрополией (сначала с Коринфом, позже — с Атикой), так и с греческими городами юга Италии. Связи эти, далеко не всегда дружественные, иногда переходящие в военные конфликты, оказали большое влияние на этрусскую культуру, и особенно искусство.

Этрурия этого периода представляла собой союз двенадцати городов, каждый из которых вместе с прилегающей к нему территорией являлся самостоятельным государственным образованием. Предполагают, что этими городами были Вейи, Цере, Тарквинии, Вульчи, Руеселла, Ветулония, Воллатеры, Аретинум, Кортона, Перузий, Клузий, Вольсинии¹⁰. Основой их союза была религиозная общность. Представители городов объединялись для свершения религиозных церемоний в честь богини Волтумы. Предположительно местом этого ежегодного общетрусского праздника было святилище в Вольсиниях в Центральной Этрурии (местонахождение этого города точно еще не установлено). На этом празднике решались вопросы, общие для всей Этрурии. В остальном же этрусские города были вполне самостоятельны.

Во главе городских общин стояли цари-жрецы (римляне называли их лукумонами). Царская власть, выросшая из власти старейшины рода, позже была заменена властью выборных магистратов: в этрусских городах образовались аристократические республики. Богатство аристократии основывалось в первую очередь на эксплуатации крестьян-земледельцев и рабов, которыми становились как военнопленные, так и несостоятельные должники-общинники.

В период наивысшего могущества этруски распространили свою власть на север Италии и на юг, вплоть до Кампании включительно. На этих территориях по примеру собственно Этрурии образовались союзы двенадцати городов. В архаический период под властью этрусских царей из рода Тарквиниев находился и Рим. Этруски господствовали на Тирренском море, занимаясь морской торговлей и пиратством. В союзе с Карфагеном они успешно противостояли попыткам южноиталийских греков продвинуться на север. В 535 году до н.э. соединенные силы этрусов и карфагян разбили греков в морском бою при Алалии на острове Корсика, и этот остров также попал в руки этрусов.

Этрурия этого периода — процветающая страна, основой экономики которой было земледелие на плодородных красноземных почвах Тосканы. Этруски широко вели мелiorативные работы для осушения заболоченных почв — местами и теперь сохранились следы проложенных ими каналов. Умелые строители и инженеры, этруски прокладывали дороги, соединявшие их города, перекидывали мосты через реки и ущелья. В их городах существовали водопроводы и канализация.

Наряду с земледелием важную роль в жизни Этрурии начиная с эпохи архаики играли торговля и ремесленное производство. Торговые корабли этрусов вместе с карфагенскими господствовали в Западном Средиземноморье. Богатая Этрурия импортировала большое количество греческих товаров. Некоторые виды изделий изготовлялись греческими мастерами специально на этрусский рынок. Активно потребляя заморские товары, Этрурия рано стала и развитой ремесленной страной. Особенно славилась в древнем мире этрусские изделия из металла, чему способствовало наличие месторождений меди, олова, свинца, железа как в самой Этрурии, так и на близлежащих островах. Наряду с металлом этруски широко использовали для своих изделий глину. Специфическая этрусская глинная посуда буккеры вывозилась в разные центры Средиземноморья. Между этрусскими городами наблюдалась специализация по различным видам ремесел. Например, город Вульчи славился изготовлением изделий из бронзы, особенно треножников, а подвластный Этрурии город Пренесте в Лациуме — зеркалами и цистами.

Расцвет Этрурии был сравнительно недолговечным, уже в V веке до н.э. начинается ее упадок. Причинами этого явились как внутренние, так и внешние факторы. Непрочность федерации этрусских городов, постоянно враждовавших друг с другом, облегчила действия внешних врагов Этрурии, из которых наряду со старыми ее противниками, южноиталийскими греками, все большую роль начинает играть Рим; в конце VI века до н.э. он освободился от власти этрусских царей, в V веке вступил в федерацию латинских городов. Существенный удар могуществу Этрурии нанесли кельты (галлы), захватившие в IV веке до н.э. ряд этрусских городов и дошедшие до Рима.

Последующий период истории Италии характеризуется все большим ослаблением Этрурии и прогрессирующим ростом могущества Рима.

В 396 году до н.э. римляне захватили город Вейи на правом берегу Тибра, что положило начало завоеванию собственно Этрурии. Завершилось оно покорением в 285 году последнего свободного этрусского города — Вольсиний. В то же время в результате ряда войн были покорены Римом сначала племена Центральной Италии — латины, гериники, экны, сабиняне, затем — самниты, луканы, бруттии и, наконец, — греческие города юга страны. К середине III века до н.э. вся Италия стала подвластна Риму.

После завоевания Этрурии ее культура и искусство продолжали оказывать определенное воздействие на Рим. Римляне заимствовали многие этрусские обряды и обычаи, как светские, так и религиозные, в частности некоторые виды гадания. Гадания, имеющие целью узнать волю богов и подчинить ей свои действия, играли большую роль в религии и всей жизни Этрурии. Специальные гадания определяли, например, расположение и планировку городов при их основании. Многому научились римляне у этрусов в области градостроения, городского благоустройства, сооружения дорог, каналов и пр. Этрусская скульптура, особенно портретная и погребальная, сыграла важную роль в формировании этого вида изобразительного искусства Древнего Рима. Большое значение для развития прикладного искусства Рима имели достижения этрусов в области торевтики и коронистики. Но некоторые виды этрусского искусства были забыты, прекратилось и изготовление керамики буккеры.

На протяжении всего республиканского периода и в первые годы империи этрусская культура еще продолжала существовать, постепенно растворяясь в римской. Примерно в I веке до н.э. исчезли самобытные черты ее, самый язык этрусов был забыт. Этрусская культура вошла как составная часть в культуру Древнего Рима. Но, разумеется, этой ролью не исчерпывается ее историческое значение. Как всякое большое явление прошлого, этрусская культура, в частности архитектура и изобразительное искусство, ценны сами по себе своими неповторимыми достоинствами и особенностями. Свообразна этрусская скульптура — монументальные статуи и небольшие статуэтки из бронзы, камня и глины, саркофаги и урны, архитектурная терракота. Великолепна красочная этрусская живопись, существовавшая на протяжении нескольких столетий и позволяющая проследить не только развитие ее художественного стиля, но и изменения мироощущения ее создателей.

Значительно более скудны наши сведения о вышеперечисленных племенах, живших в Центральной Италии одновременно с этрусками, частью находившихся под их властью, а затем вошедших в орбиту римского влияния. Они стояли на более низком уровне развития и оставили значительно меньше памятников своей материальной и художественной культуры. Они известны нам в основном через свои отношения с римлянами. Племена Лациума, естественно, раньше других оказались под римским воздействием и были подчинены Римом уже в V—IV веках до н. э., хотя здесь еще некоторое время сохранилось этруское влияние.

Большой интерес представляет искусство Кампании, еще весьма недостаточно изученное. До конца V века до н. э. этот район Италии находился под властью греков и этрусов. Не очень стабильная граница между ними проходила несколько севернее Пестума. Влияние греческого искусства особенно сильно сказалось на высоком развитии кампанской монументальной живописи, известной по расписным гробницам, открытым в районе Пестума. Высокого развития достигла здесь в IV веке до н. э., так же как и в более южных районах, краснофигурная вазопись. Интересные памятники дала Кампания и в области коринфястики. Но в целом следует признать, что, если история этрусского искусства представляется нам благодаря последним исследованиям прежде всего итальянских ученых, довольно ясной, искусство других народов Италии еще ждет своего изучения¹¹.

Настоящие очерки являются совместной работой двух авторов. Нина Михайловна Лосева — автор раздела «Древнеиталийская архитектурная терракота» и главы V «Южноиталийские вазы в собрании Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина». Н. А. Сидорова — всех остальных глав. Поскольку Н. М. Лосева, скончавшаяся в 1976 году, не успела полностью закончить главу о южноиталийской вазописи, рукопись ее подготовила к печати и сопровождала примечаниями научный сотрудник ГМИИ им. А. С. Пушкина Ольга Виленовна Тутушева.

I АРХИТЕКТУРА

Несмотря на активную строительную деятельность римлян, за столетия своего господства уничтоживших многие ранее созданные сооружения, на территории Италии сохранилось достаточное количество архитектурных памятников их предшественников. Юг страны дал великоленные образцы греческой архитектуры — ансамбли Пестума, сицилийские святилища, укрепления Тарента и другие. Область, расположенная севернее Рима, — территория собственно Этрурии — и прилегающие к ней области, находившиеся какое-то время под властью этрусов, сохранили следы строительной деятельности этого народа. Об архитектуре других итальянских племен известно очень немного.

Этрусские памятники сохранились неравномерно. Из свидетельств древних авторов мы знаем, что этруски строили обширные города, окруженные мощными оборонительными стенами, с храмами и благоустроенными домами, водопроводами и канализацией. Между городами прокладывались мощные дороги, через реки и овраги перекидывались мосты. Вокруг городов располагались обширные некрополи. Архитектуре «городов мертвых» этруски уделяли едва ли не больше внимания, чем архитектуре «живых городов».

К сожалению, из всех этих многочисленных сооружений до наших дней хорошо сохранились

лишь гробницы. Этрусские города изучены недостаточно; раскопки затруднены располагающимися на их территории современными населенными пунктами. К тому же эти города, существовавшие и в римское время, в значительной степени утратили свой характер. На сохранность памятников этрусской гражданской и сакральной архитектуры большое влияние оказал и тот очень важный и специфический для Этрурии факт, что для строительства храмов и жилых зданий этруски использовали непрочные материалы — преимущественно дерево, сырцовые кирпичи, глину; камень шел лишь на фундаменты — только они главным образом и сохранились до наших дней.

Жилища же мертвых, камерные гробницы, этруски или высекали в скальном грунте или складывали из камня. Естественно, что именно гробницы сохранились достаточно хорошо и дали больше всего сведений об этрусской архитектуре.

Города этрусов обычно возникали на месте более ранних поселений эпохи Виллановы. Иногда имело место слияние в один город нескольких небольших селений, как это произошло в Риме, где остатки древнейшей культуры, восходящие еще к неолиту, открыты на всех семи холмах, вошедших позже в черту великого города. На территории одного из крупнейших этрусских

городов, Вей, в нескольких местах найдены следы хижин времени культуры Виллановы. Планировка городов, возникших в VII веке до н. э., видимо, не была регулярной. Но уже в VI веке вырабатывается характерный для этрусков план города, разделенного на более или менее правильные прямоугольные кварталы сетью главных и второстепенных улиц, пересекающихся под прямым углом. На выработку этой планировки оказали влияние религиозные воззрения этрусков. Сама закладка города, по свидетельству древних авторов, производилась жрецами с соблюдением точно установленных обрядов и правил¹.

Пример правильной планировки дает небольшой город Северной Этрурии (возможно, Миза), открытый в Марцоботто близ Болоньи². Город этот возник в третьей четверти VI века до н. э. и был заброшен после разрушения галлами. Это, собственно, единственный, раскопанный систематически, хотя далеко не полностью, этрусский центр, давший нам основные сведения о планировке городов Этрурии. Открыто несколько широких (до 15 м) улиц и целая сеть узких, пяти метров шириной, ориентированных по сторонам света — с севера на юг и с востока на запад. Центральная часть широких улиц отводилась для повозок, боковые, несколько приподнятые, — для пешеходов. Вдоль них были проложены дренажные каналы, покрытые на перекрестках широкими плитами.

В нескольких местах сохранились цепочки положенных поперек проезжей части камней — для перехода улиц во время дождя. Этот прием был усвоен архитекторами Рима, что видно на примере Помпей. Узкие улицы тротуаров не имели, и дренажная канава пролагалась здесь вдоль одной стороны. Для вымостки в Марцоботто применялась речная галька.

Аналогичная планировка прослеживается в Спине, греко-этрусском городе в дельте реки По³, с той лишь разницей, что здесь главная и поперечные улицы заменены каналами, следы которых хорошо видны на аэрофотоснимках.

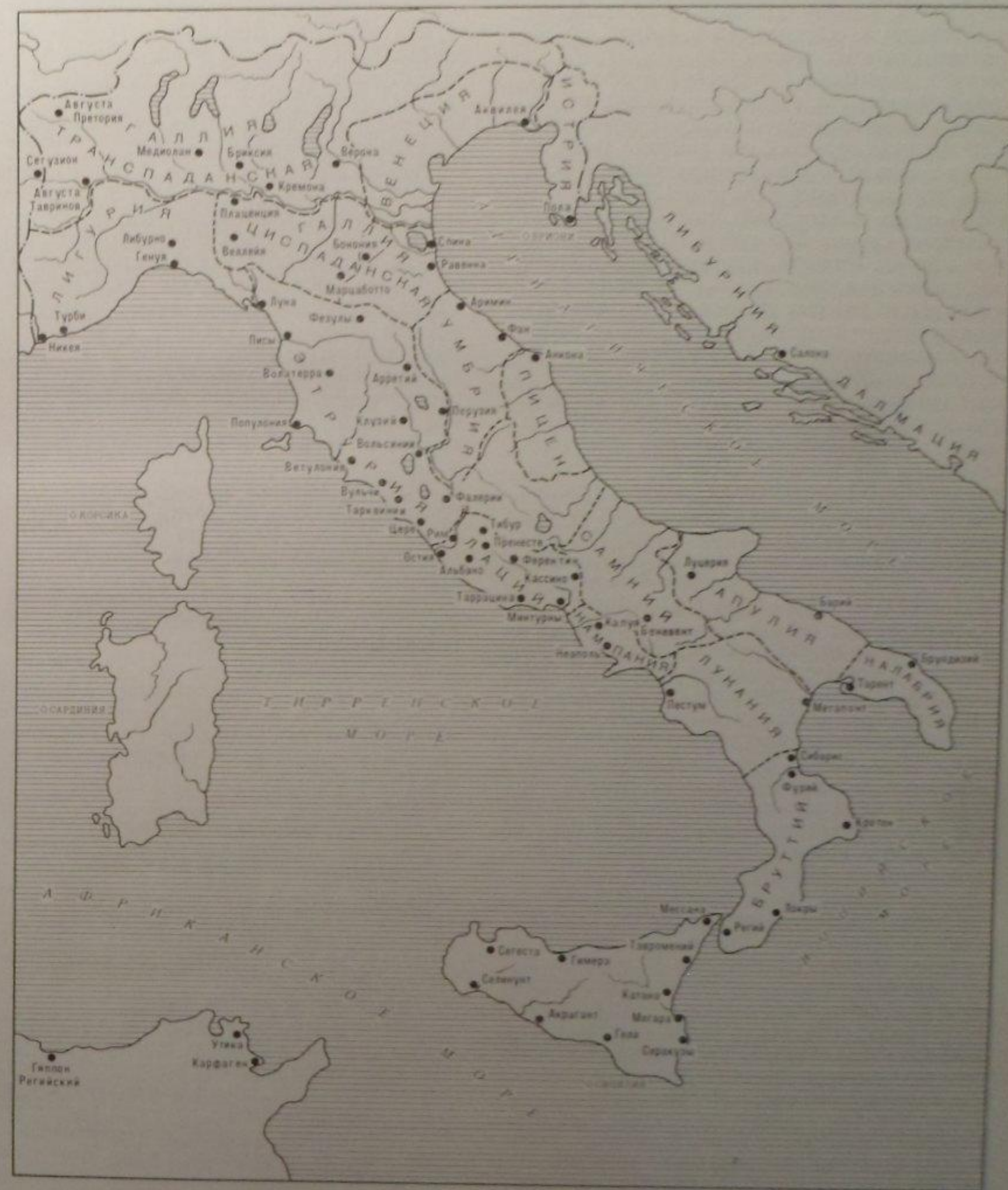
По свидетельству Витрувия, известно, что этрусские города должны были иметь не менее трех ворот, трех главных улиц и трех священных участков. Очевидно, эти условия диктовались этрусскими верованиями, связанными с почитанием триады верховных божеств. Но насколько они соблюдались в действительности, трудно сказать. Большая часть этрусских городов имела не три, а более городских ворот. В Марцоботто открыты три большие улицы, идущие с востока на запад и пересеченные одной широкой улицей. Но очевидно, их было больше, так как часть города разрушена рекой Рено и раскопан он не весь. Нам известен лишь один пример города, в котором соблюдались эти условия, — Коза, осно-

ванный в 279 году до н. э. римлянами и являвшийся уже скорее латинским, чем чисто этрусским центром⁴. Город, небольшой по размерам, имел трое ворот и три священных участка. План его с сетью улиц, образующих прямоугольные кварталы, напоминал план Марцоботто.

Далеко не все этрусские города могли иметь такую правильную планировку. Она была шире распространена в Южной Этрурии, где города располагались на равнинах и плоскогорьях. В северной и северо-восточной частях страны, где города строились на скалистых возвышенностях, улицы должны были приспосабливаться к рельефу местности. Многие из них, как, например, в частично раскопанном позднеэтрусском городе Ветулонии⁵, представляют собой кривые переулочки, лестницами взбирающиеся в гору.

Города Этрурии изначально окружались мощными оборонительными стенами. В ряде мест эти стены сохранились лучше, чем самые города. Первоначально, в VII веке до н. э., укрепления возводились из сырцового кирпича на фундаменте из мелких камней, скрепленных глиной. Остатки таких стен обнаружены в Росселе (городе, этрусское название которого не установлено)⁶. Применялись и земляные валы (agger), окружавшие, например, древнейшую часть поселения в Поджо Буко на вершине плато. Но уже в VI веке до н. э. этруски стали возводить свои укрепления из камня. В том же Росселе сохранились каменные стены более позднего времени, сложенные из иррегулярных блоков известняка. Они достигали трех километров в окружности и имели пять ворот. Во многих городах, особенно северо-востока Этрурии, широко использовался рельеф скалистой местности, обрывистые склоны путем подтепки становились неприступными для врагов, и стены возводились не вокруг всего города, а лишь в наиболее уязвимых местах. Так было, например, в Вейях⁷. О великодушных укреплениях Вей, за которыми долгое время укрывались горожане во время осады города римлянами в конце V века до н. э., упоминает Тит Ливий (V, 2). В ряде мест вокруг города видны вертикальные подтепки туфа на естественных склонах, делавшие их неприступными. Там же, где место было более открытым, возведены каменные стены, дополненные земляными валами. Сохранились остатки регулярной кладки из прямоугольных блоков туфа без применения связующих материалов. Стены эти, как свидетельствуют раскопки, были воздвигнуты незадолго до захвата города Римом, возможно в предвидении конфликта.

Вероятно, к несколько более позднему времени относятся стены Тарквиний⁸, аналогичные вейским по конструкции и также сложенные из регулярных блоков и дополненные земляными валами. Как и в Вейях, здесь не было башен;



1 Карта Древней Италии

зато Тарквинии дали интересные данные об устройстве ворот, которые здесь располагались на изломе стены, образовавшей тупой угол, обращенный вовнутрь ограды. Боковые куртины, выступавшие вперед, защищали ворота и пространство перед ними. Дорога к воротам шла таким образом, что подступавшие к ним враги были обращены к оборонявшимся правой, не защищенной щитом стороной тела.

Башни в укреплениях этруских и латинских городов появляются, видимо, лишь в эллинистический период, как свидетельствуют укрепления Козы и других городов более позднего времени. В III же веке до н. э. распространяются и сводчатые ворота, пример чего дают Новые Фалерии⁹ — город, основанный после разрушения римлянами Старых Фалерий в 241 году до н. э. Стены Новых Фалерий, протяженностью более двух километров, имеют пятьдесят башен и девять ворот, из которых лучше всего сохранились так называемые ворота Юпитера. Свод их выложен из клинчатых камней, замковый камень украшен рельефной головой.

Аналогичны по устройству ворота Воллатеры¹⁰, арка которых украшена тремя скульптурными головами; в них видят изображение божественной триады или Юпитера и Диоскуров. В Перуджии сохранились укрепления позднего периода, скорее всего, конца II века до н. э.¹¹ Стена, сложенная из правильных блоков травертина, расчлененная башнями, достигала 2,9 км в окружности и имела семь ворот. Сохранилась верхняя часть ворот Марция — арка и украшавшая ее скульптура. Она была в XVI веке встроена в новый бастион архитектором Сантаниело. Сложенная из клинчатых камней арка обрамлена профилированным карнизом и увенчана фризом в виде колоннады. Между пиластрами помещены скульптурные полуфигуры Юпитера, Диоскуров и их коней. Вся композиция с боков замыкается большими пиластрами, увенчанными коринфскими капителями. Считается, что эта древнейшая известная нам комбинация арки с пиластрами — мотив, получивший большое распространение в римской архитектуре.

Близкое решение имеют другие ворота Перуджии, так называемая арка Августа. Зажатые между выступающими вперед башнями ворота увенчаны фризом, разделенным пиластрами на квадратные метопы. В каждой методе помещен рельефный щит. Над фризом находится вторая, декоративная арка, обрамленная пиластрами. В связи с этими памятниками поздней этрусской архитектуры остановимся на вопросе о появлении в италийской архитектуре арки и свода. Долгое время их создателями считали этрусов. Уже в архивных этруских гробницах, перекрытых ложными сводами, образованными путем напуска горизонтально лежащих рядов на-

ней, верхний, замыкающий ряд делался из камней клинообразной формы, как в истинном своде¹². Однако все сохранившиеся в Этрурии арки и своды истинные, построенные целиком из клинообразных камней, относятся к позднему времени, когда страна была уже подчинена Римом, а этруски многое восприняли из его культуры и искусства. Поэтому в настоящее время высказывается мнение¹³ о том, что именно римляне первыми в Италии оценили важность этих архитектурных форм и способствовали их широкому распространению в Италии, а этруски восприняли это нововведение от них.

От раннего времени, VII века до н. э., в Этрурии никаких остатков храмовых зданий не сохранилось. Очевидно, в это время этруски почитали своих богов в открытых оградах-святилищах. Многие из известных нам святилищ значительно древнее, чем первые храмы. Так, в святилище в Вейях, называемом Портоначчо, самые ранние находки относятся к VII веку до н. э., а храм здесь был построен лишь в конце VI века. В святилищах изначально существовали алтари в виде прямоугольной площадки, окруженной невысокой оградой; с торцевой стороны на нее вел лестница. Представление о таких алтарях дает миниатюрная votivная модель, происходящая из Кьюзи¹⁴. Остатки алтарей найдены в некоторых святилищах, например, в Марцоботто¹⁵. Можно предположить, что первые этрусские храмы развились из алтарей, в которых ограды превратились в стены и получили перекрытия. Во всяком случае, все этрусские храмы стоят на высоких площадках-подиумах, на которые с торцевой стороны ведет лестница¹⁶.

Судя по древнейшим остаткам архитектурных терракот, храмы распространились в Этрурии в VI веке до н. э. Возможно, некоторое влияние на их появление оказали греческие образцы, с которыми этруски могли познакомиться в Южной Италии. На это указывает тот факт, что некоторые древнейшие этрусские храмы, например на акрополе в Вейях (так называемый Piazza d'Armi), по пропорциям плана — вытянутого прямоугольника — близки к греческим¹⁷. Но храм такой формы, очевидно, не соответствовал потребностям этрусской религии, и уже в эпоху архаики вырабатывается тип этрусского храма с присущими ему особенностями, отличающими его от греческих образцов. Все этрусские храмы характеризуются входом с одной стороны (обращенной к алтарю) и глухой задней стороной. Первые храмы, о которых можно судить главным образом по довольно многочисленным глиняным моделям и урнам в форме храмов¹⁸, имели одну целлу и, обычно, глубокий портик перед ней. Двускатная кровля, перекрывавшая их, несла богатый терракотовый декор. Древнейший известный нам храм в местности Кампетти в

Вейях, датируемый серединой VI века до н. э., был именно такого типа¹⁹.

Долгое время наше представление о классическом типе этрусского храма основывалось на описании «тосканского храма» Витрувием (IV, 7; III, 3, 5). Витрувий говорит, что храм этот был почти квадратным в плане (длина его относилась к ширине, как 6 к 5). Половину храма занимала трехчастная целла, посвященная триаде богов, половину — глубокий пронаос, крыша которого поддерживалась двумя рядами колонн, по четыре в каждом. Высота колонн равнялась трети ширины храма — таким образом, эти храмы представляли собой широкие и приземистые сооружения, сильно отличавшиеся и пропорциями и внешним видом от греческих.

Наряду с этим типом храма Витрувий описывал и другой вариант его, с одной целлой и двумя боковыми открытыми крыльями (alae). Одноцеллевые храмы он не принимает во внимание, очевидно, основываясь на позднем, близком ему по времени материале. Исследования последних лет позволили по-новому рассмотреть этот сложный вопрос.

Наиболее известным и ранним образцом храма с тремя целлами является знаменитый храм Юпитера Капитолийского в Риме, в создании которого по древней традиции принимали участие этрусские мастера. План его усложнен по сравнению с храмом, описанным Витрувием: портик поддерживают не два, а три ряда колонн (шесть в каждом). Кроме того, колонны охватывают целлу храма с боков и лишь сзади здание замыкает сплошная стена. От этого древнего храма, построенного в конце VI века до н. э., сохранились лишь остатки подиума, сложенного из больших каменных квадров и послужившего субструкцией для более позднего храма²⁰.

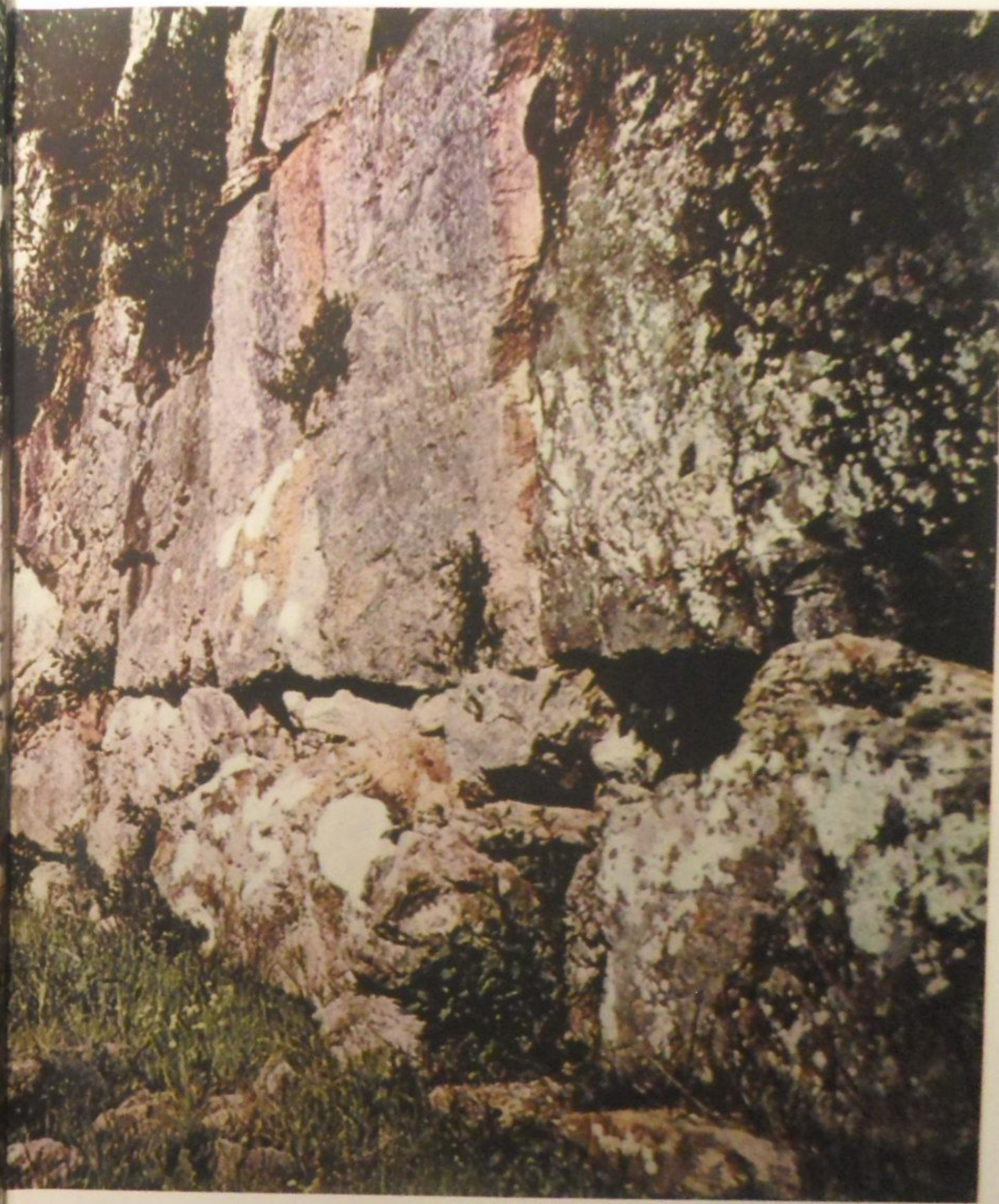
Примерно тем же временем следует датировать храм в Вейях, в месте, называемом Портоначчо, раскопанный в 1916 году²¹. К этому храму относится известная группа Аполлона и Геракла, найденная во фрагментах близ его фундаментов. Долгое время считалось, что этот храм также имел три целлы. Судя по обнаруженным близ него votivным приношениям, он был посвящен трем богиням — Мнерве (Минерве), Аритими (Артемиде) и Туран (Афродите).

Дополнительные исследования, проведенные в 1940-х годах, показали, что речь идет не о боковых целлах в этом храме, а об аулах — боковых крыльях-помещениях, открытых спереди. Храм этот, видимо, не имел колонн в портике, обрамленном выдвинутыми вперед боковыми стенами. Эти исследования позволили высказать следующие предположения о генезисе этрусского храма с тремя целлами²². В VI веке до н. э. в Этрурии на базе древнейшего одноцеллевого храма складывается храм с центральной целлой,

обрамленной аулами. Храм с тремя целлами развивается из этого храма путем «закрывания» боковых аул. Так как в самой Этрурии до сих пор не найдено достоверных трехцеллевых храмов старше IV века до н. э., а древнейшим известным нам образцом такого храма является храм Юпитера Капитолийского в Риме, можно предположить, что именно там происходит формирование этого типа храма, и уже отсюда в более позднее время он распространяется в самой Этрурии.

Рядом с трехцеллевым храмом в Этрурии продолжали существовать и храмы с одной целлой и боковыми аулами. Именно последний тип является, видимо, чисто этрусским. Плохая сохранность дошедших до нас остатков этрусских храмов зачастую не позволяет решить, имел ли тот или иной храм три целлы или центральную целлу, обрамленную аулами. Так, если храмы в Фалериях и Орвьето, вероятно, были трехцеллевыми²³, то Большой храм в Пирги (Санта Севера), скорее, имел целлу и аулы²⁴. Однако при всем разнообразии планировки этрусских храмов всех их объединяют отмеченные выше обязательные черты — такие, как постановка здания на подиуме, акцентировка фасада, подчеркнутый глубокий колонный портик, глухая задняя стена. Так же как все эти черты являются спецификой этрусской архитектуры, отличающей ее от архитектуры греческой, так и архитектурный декор, широко применявшийся этрусскими строителями, отличался глубоким своеобразием.

Хотя этруски рано заимствовали у греков такие детали архитектурного декора, как антефиксы, акротерии и карнизы, применение их отличалось в Этрурии гораздо большей пышностью, тяжеловесной пестротой и роскошью, придававшими этрусским храмам совсем не эллинский вид. Охотно покрывая терракотовой облицовкой карнизы, края кровли, украшая скульптурой углы фронтонов и выступы поддерживавших кровлю поперечных бревен, этруски долгое время оставляли пустыми фронтоны своих храмов. Возможно, это объяснялось особенностью конструкции: деревянное перекрытие портика и двускатная кровля образовывали глубокое затененное пространство фронтона, где плохо смотрелись бы скульптурные группы. Именно так, как установлено новейшими исследованиями, был украшен знаменитой группой Аполлона и Гермеса храм в Портоначчо в Вейях. Этот прием нельзя считать особенно удачным с конструктивной стороны, но он был, несомненно, весьма декоративен и вполне удовлетворял эстетическим чувствам этрусов²⁵. Судя по сохранившимся остаткам тер-



2

Стена из блоков известняка
в Россете
VI век до н. э.

ракотовых горельефных групп, а также по изображениям на бронзовых этруских зеркалах, фронтовые композиции распространились в Этрурии лишь с IV века до н. э.

Долгое время исследователи этруской архитектуры и искусства приводили в качестве уникального примера ранней этруской фронтовой композиции терракотовую группу из Пирги, изображавшую, как полагали, Афины и Зевса в борьбе с гигантами. Группа эта, составленная из бесчисленного количества обломков, поражает своей экспрессией и характерной для этрусского искусства жесткостью в изображении борьбы. Лишь в недавнее время удалось — конечно, с значительными лакунами — восстановить всю композицию. При этом выяснились важные ее особенности, изменившие полностью наши представления об этом уникальном памятнике²⁶. Группа из пяти фигур, исполненных в горельефе, представляет, как установлено, не гигантомахию, а эпизод из фиванского мифологического цикла, пользовавшегося большой популярностью в Этрурии. Главное же — рельеф

оказался плитой, отнюдь не служившей фронтовой композицией, но закрывавшей торец центральной балки в середине фронтона, как это видно, например, на терракотовой модели крыши храма из Неми.

Следует сказать несколько слов об ордерной системе этруских храмов, хотя вряд ли можно говорить об этруском («тосканском», по Витрувию) ордере в том же смысле, что и о греческом. Колонны сохранились только в гробницах, в ранних храмах они были деревянными, облицованными стуком или терракотовыми плитами. Правда, трудно предположить, что и в поздних огромных храмах также были деревянные колонны. По измерениям Витрувия (IV, 7) колонны храма Юпитера Капитолийского в Риме имели высоту около семнадцати метров (речь идет, очевидно, о позднем храме, построенном в 69 г. до н. э.)²⁷. Такие колонны, конечно, делались из камня.

Тосканский ордер ближе всего к дорическому по профилировке капители, но отличается от него наличием базы (необходимой при деревян-

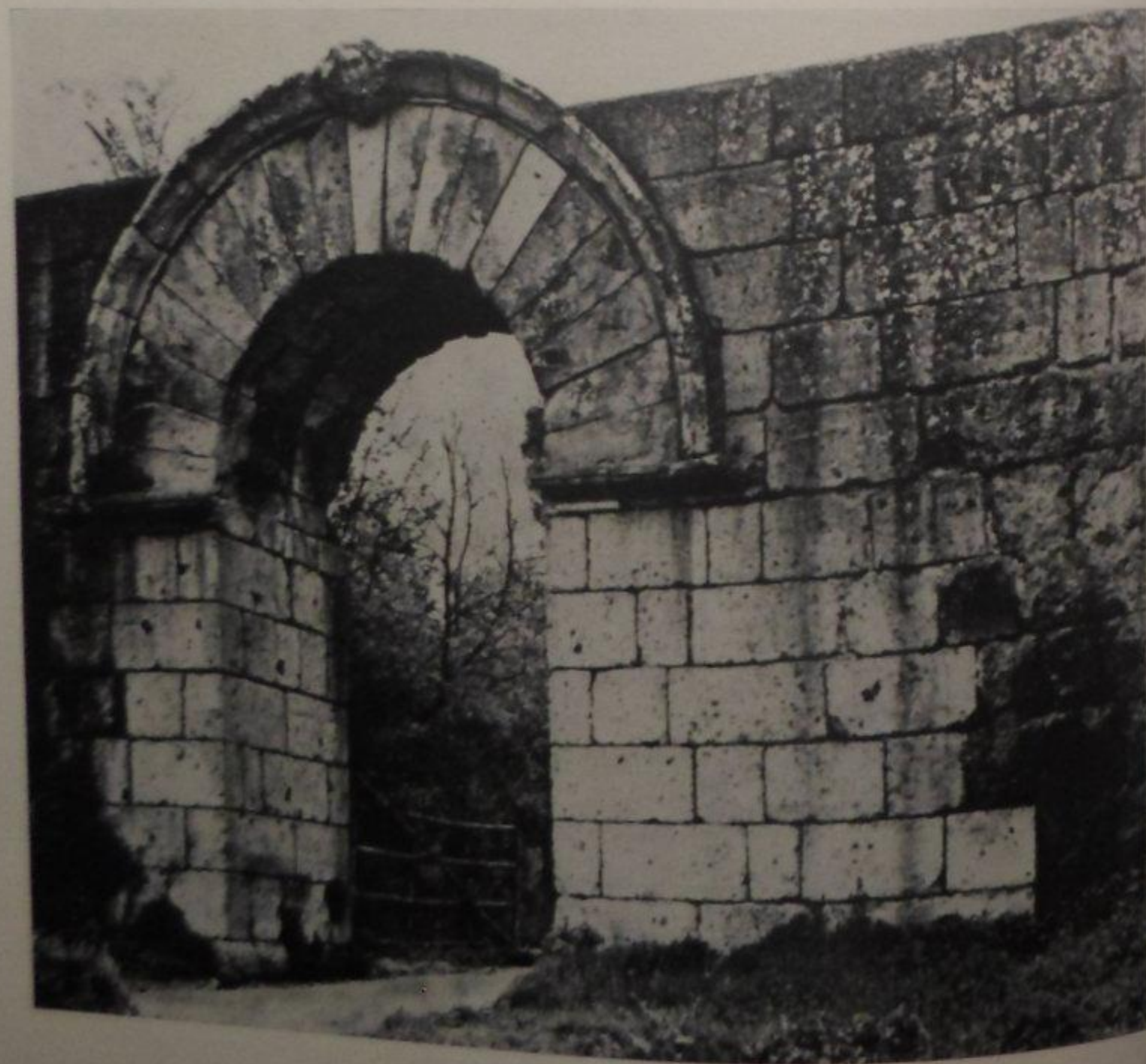
ном стволе) и, обычно, отсутствием каннелиур. Тосканский ордер в его классическом варианте установился в Этрурии примерно с рубежа VI—V веков до н. э. До этого времени существовало большее разнообразие в форме и завершении колонн. Встречались колонны, увенчанные капителями, близкими не только дорическому, но и ионическому и особенно эолийскому типам²⁸. Что же касается антаблемента, то никаких точно установленных пропорций и соотношений его частей в этруских храмах не прослеживается. В эллинистическую эпоху в Этрурии существуют храмы разных типов. Во Фьезоле найдены фундаменты храма с центральной целлой и боковыми аулами, стены которых, как в Портоначьо, выдвинуты вперед и завершаются антами; между антами, видимо, помещались две колонны²⁹. Вариантом такого храма является храм в Тарквиниях, так называемый *Ara della Regina*³⁰, с двумя парами колонн между антами. Фронтон этого храма был украшен великолепным горельефом с двумя крылатыми конями³¹. Особенно много остатков храмов открыто в элли-

нистической Козе, основанной римлянами на побережье севернее Вульчи³². Капитолий ее построен по канонам Витрувия, только боковые колонны внутреннего ряда в пронаосе заменены антами. Есть в Козе и остатки небольших храмов с одной целлой и двух- или четырехколонным пронаосом. Эти храмы стоят на высоком подиуме, к которому со стороны фасада ведет лестница. Такие высокие подиумы особенно характерны именно для храмов эллинистического времени. Храмы VI—V веков до н. э. в Вейях, Пирги, Марцоботто и другие стояли в глубине обширного огражденного святилища на невысокой платформе, более широкой, чем само здание храма.

Из всего вышеизложенного очевидно, что наши сведения о типе этруского храма и его развитии еще нуждаются в дальнейших исследованиях и уточнениях.

То же можно сказать о гражданской архитектуре. Общественные здания этрусов практически не сохранились, лишь в упомянутой уже Козе — скорее, латинском, а не этруском горо-

Ворота Новых Фалерий
III век до н. э.



Ворота Воллатеры
IV век до н. э.
(реконструированы в эпоху
Суллы в I веке до н. э.)



де, но на этрусской территории — раскопки обнаружили форум II века до н. э., обнесённый колоннадой, а также здания комиций и курии III века до н. э. (времени основания колонии). От последних сохранились незначительные остатки, по которым нельзя составить представление об их первоначальном облике³³.

Остановимся вкратце на инженерных сооружениях этрусов. Города их были достаточно благоустроены, снабжены канализационной системой. Сточные каналы были первоначально открытыми, затем стали перекрываться плитами и, наконец, заключаться в сводчатые подземные тоннели. Знаменитая Клоака Максима в Риме, строительство которой было завершено уже в период поздней республики, заложена была ещё этрусскими мастерами³⁴.

Наилучшими образцами инженерной деятельности этрусов являлись дороги и мосты, соединявшие их города³⁵. Дороги, прокладывавшиеся часто по каменистой местности, иногда высекались прямо в скале, а в случае необходимости пробивались тоннели. Большей частью дороги

мостились огромными плитами из камня; остатки такой мощёной дороги сохранились, например, в Перудже близ арки Августа³⁶. Мосты, перекидывавшиеся через реки и ущелья, первоначально делались из деревянных настилов, укрепленных на устоях, сложенных из блоков камня или же прямо высеченных из скалы. В эллинистический период для сооружения мостов стали широко применять арки, которые складывались из обработанных в форме клина камней без связывающего раствора. Некоторые этрусские мосты, как, например, мост в Вульчи, функционируют до сих пор.

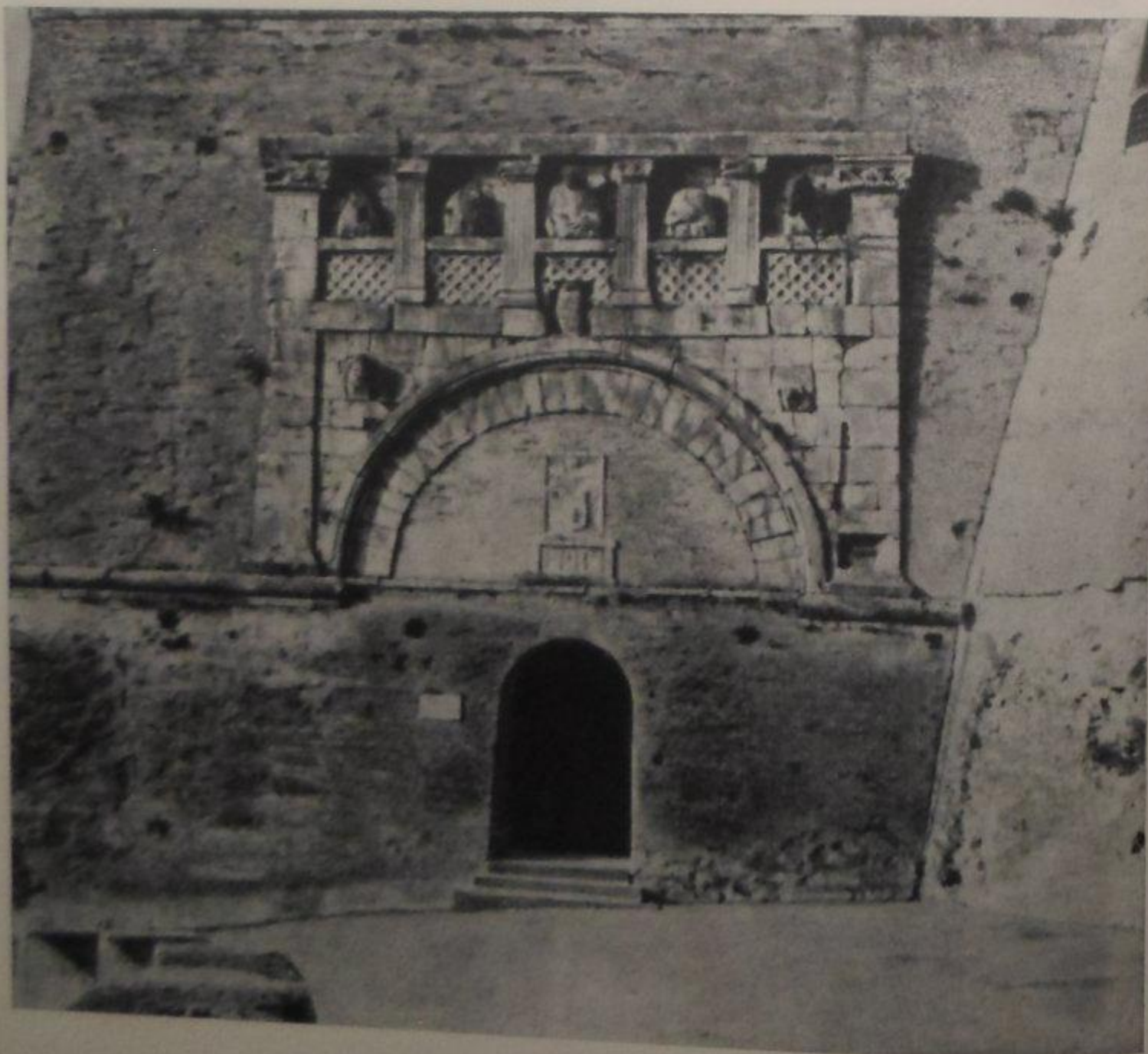
От жилых домов этрусов в силу непрочности строительных материалов (главным образом сырцовых кирпичей) в лучшем случае сохранились только каменные фундаменты. Сведения об этруском доме дают погребальные урны³⁷, делавшиеся иногда в форме дома, а также гробницы, жилища мертвых, воспроизводившие в более прочном материале жилища живых людей. В VIII—VII вв. до н. э. бытовали хижинки, входящие к эпохе Виллановы. Большей частью

это овальная (или прямоугольная с округлыми углами) хижина с одним помещением и двускатной крышей, образующей род фронтона над передней стороной, где располагалась дверь. Иногда с этой стороны есть портик, прикрывающий дверь. Отверстие во фронтоне над дверью служило для выхода дыма. Стены таких хижин делались, скорее всего, из плетёнки, обмазанной глиной, кровля — из соломы, клавшейся на деревянные ребра, концы которых торчали, подобно гребню, над соединявшей их продольной балкой. Встречались хижинки почти круглые в плане, крыша у них должна была быть конусообразная. О внутреннем виде этих простейших домов даёт представление одна из древнейших камерных гробниц в тумулусе II некрополя Черветери. Она так и называется — Tomba della casa con tetto stramineo (или della Capanna) — гробница-хижина с соломенной крышей³⁸. Приблизительно прямоугольное помещение перекрывалось двускатной кровлей, вдоль стены — лавки, высеченные из камня, служившие ложем для умерших.

Уже в ранний период (судя по гробницам, ещё в VII в. до н. э.) происходит усложнение планировки жилищ. Появляются дополнительные боковые помещения вокруг центрального, обычно служившего внутренним двориком. Археологический материал позволяет в общих чертах проследить развитие жилища рядовых граждан этрусской общины и более богатых ее представителей. Раскопки в Марцоботто открыли городские районы, сплошь застроенные маленькими домами бедноты³⁹. Прямоугольные в плане, они обычно состояли из портика и двух комнат, расположенных одна за другой, напоминаая по своей планировке ранний греческий мегарон. Нередко портик открывался прямо на улицу или же во внутренний дворик, вымощенный галькой, площадью около пяти квадратных метров. Тесно расположенные дома имели обычно общие смежные стены. Наряду с такими скромными жилищами в том же Марцоботто известны и дома более сложного плана, принадлежавшие состоятельным горожанам. Там открыты дома с тремя большими комнатами, расположенными в ряд и

5

Ворота Марция в Перуджии
Конец II века до н. э.



6

Руины храма в Портоначчо
Конец VI века до н. э.



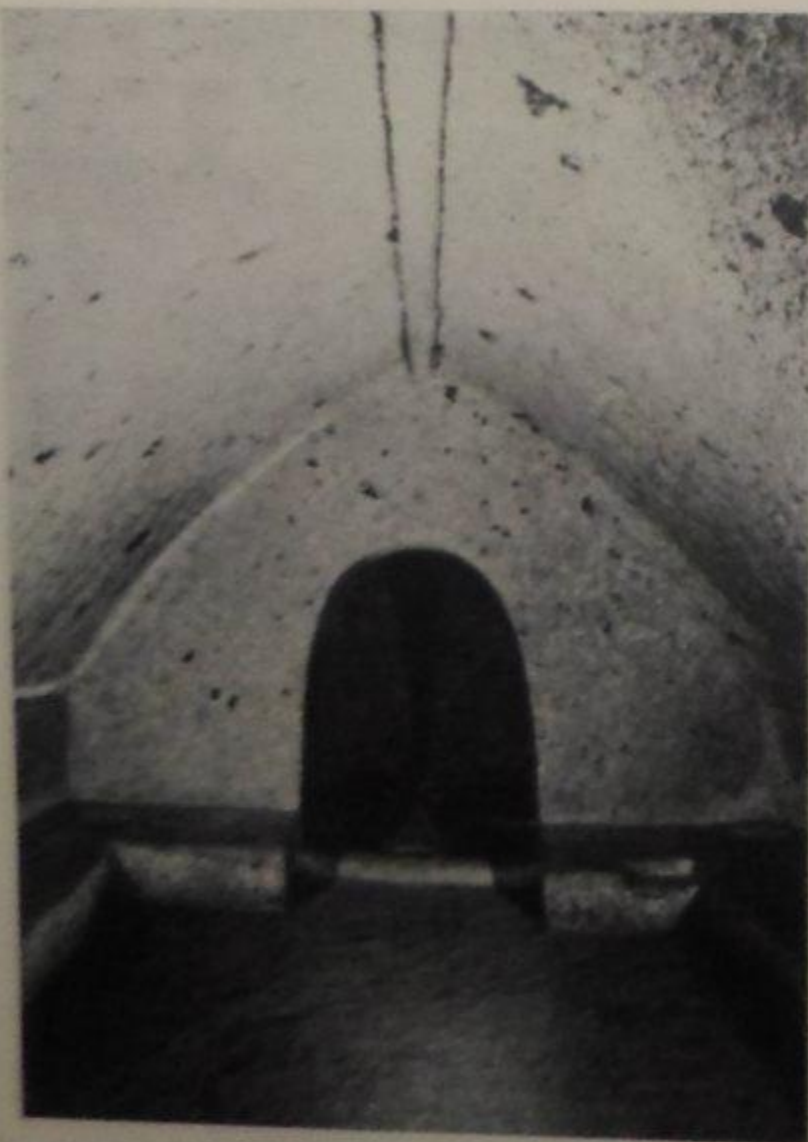


Урна в виде дома из некрополя Монтеронци в Тарквиниях VIII—VII века до н. э. Тарквиния, Национальный музей

выходящими в портик, который поддерживали колонны. В том же тумулусе II в Черветери, служащем своеобразной иллюстрацией развития жилой архитектуры, есть Гробница греческих ваз⁴⁰ VI века до н. э., аналогичная по устройству трехчастным домам в Марцоботто. В центральное ее помещение, воспроизводящее крытый дворик-атрий, выходят три камеры. Фасады их снабжены не только дверьми, но и окнами и воспроизводят дворовые фасады зданий. В Тарквиниях есть и другие гробницы VI века такого плана, например Гробница капителей⁴¹, что свидетельствует о достаточно широком распространении уже в раннее время домов такого типа. Атрий в этрусских домах был крытый и первоначально не имел центрального отверстия-комплиuvia. По крайней мере ни в одной из гробниц, где были чрезвычайно тщательно воспроизведены в камне все архитектурные детали домов (особенно перекрытия с деревянными балками), нет и намека ни на комплювий, ни на находившийся под ним бассейн для сбора воды — имплювий. В атриях эллинистического времени

9

Внутренний вид гробницы в Казале Маритимо близ Волатерры Начало VI века до н. э.



Внутренний вид Гробницы-хижины в некрополе Черветери VII век до н. э.

компливий и имплювий уже были. В эту эпоху жилые дома с атрием были распространены повсеместно.

Витрувий (VI, 3) оставил подробное описание жилого дома с атрием. Входная дверь вела в атрий, куда открывалось расположенное напротив входа центральное помещение дома — таблиум. Его фланкировали боковые аулы. За таблиумом располагался сад, по сторонам атрия находились небольшие жилые комнаты. Входная дверь в атрий фланкировалась помещениями, выходившими на улицу и служившими мастерскими и лавками. Строго осевая планировка такого дома характерна для городских жилищ, тесно заполняющих отведенные им кварталы. В самой Этрурии не сохранилось хороших образцов описанного Витрувием жилого дома. Атриумный дом с отверстием-компливием, через которое вода поступала в сводчатую цистерну, открыт в Коце⁴². Поскольку он не имеет таблиума, предполагают, что это общественное, а не жилое здание. Дом с тосканским атрием, у которого наклон крыши был обращен к центру

10

«Улица гробниц» в некрополе Крочифиссо дель Туфо в Орвьетто (Южная Этрурия)



двора, к комплювию, был найден в Ветулонии⁴³. Точно воспроизводит описанный Витрувием план некоторые гробницы, например гробница Белуминиев в Перуджии второй половины II века до н. э.

Гробницы Этрурии — наиболее значительные и совершенные из дошедших до нас ее архитектурных сооружений. Только они в полной мере передают величие и монументальность ее архитектуры.

Этрусские гробницы повторяют эволюцию архитектуры для живых людей, но, разумеется, их ценность для нас не только в том, что они позволяют восполнить существенные пробелы в истории развития этрусского дома. Их архитектура, удивительно своеобразная, не имеющая близких аналогий ни в одной другой области древнего мира, самоценна сама по себе.

Этруская жилая архитектура, как и различные виды изобразительного искусства, разумеется, имела свои локальные особенности. Однако сведения о ней столь отрывочны, что в предшествующем изложении мы не могли остановиться

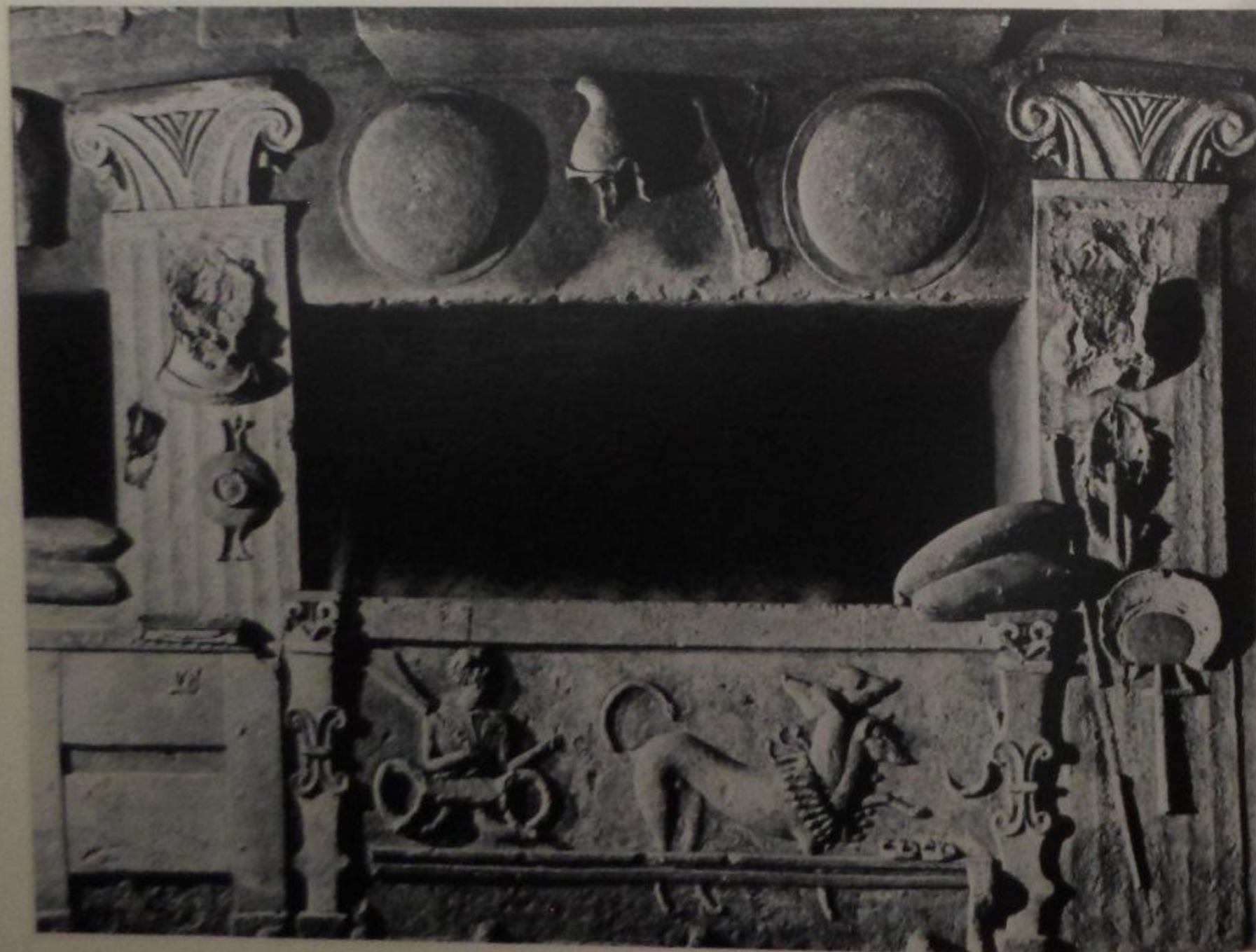


на специфике архитектуры отдельных районов Этрурии. С гробницами дело обстоит иначе. Каждая из областей Этрурии создала свои типы погребального сооружения, объединенные общим принципом труположения в подземной камере, но различающиеся в существенных деталях. Для поздней культуры Виллановы характерны могилы траншейного типа, перекрытые двускатной кровлей. Начало этрусского периода знаменуется появлением тумулусов — больших земляных холмов с каменной крепидой в основании⁴⁴. Спорным остается вопрос о генезисе этрусских склепов. Прямая связь их с траншейными могилами Виллановы не доказана, но ничего невероятного в этом нет. Во всяком случае, тумулусы с камерами под ними в VII веке до н. э. появляются во всей Этрурии, за исключением Клузия (Кьюзи), расположенного в глубине страны, где сохранился древний обычай трупосожжения.

Для Южной Этрурии (Вейи, Цере, Тарквинии) характерны камерные гробницы, высеченные в мягком скальном грунте. Для Северной (Вету-

лония, Популония, Волатерры) — гробницы, сложенные из каменных блоков. Те и другие в основе имеют однотипную камеру, в которую ведет с поверхности дромос или лестница. Территориальные различия сказываются главным образом в форме камеры. Для Волатерры, например, характерны круглые в плане камеры, перекрытые сводом, образованным напуском рядов кладки; в центре его поддерживает столб (гробница в Казале Мариттимо)⁴⁵. Такие гробницы наиболее полно соответствуют перекрывающему их толосу. В Популонии и Ветулонии камеры прямоугольные в плане, перекрыты ложным сводом полусферической формы. Переход от прямоугольника к своду осуществлен с помощью перекинутых через углы горизонтальных каменных блоков, как, например, в Гробнице della Piatresca в Ветулонии⁴⁶. На севере Этрурии под каждым тумулусом имеется лишь одна камера. Гробницы Тарквиний, обычно простые по плану, состоящие из одной камеры довольно больших размеров, славятся своими росписями. Стены, как правило, расписываются фризами, декор

Фрагмент декора Гробницы рельефов в Черветери
III век до н. э.



двускатного потолка условно воспроизводит деревянную конструкцию кровли жилого дома с продольной балкой в центре.

С конструктивной точки зрения наиболее интересны гробницы Черветери. Именно они наиболее точно воспроизводят тип жилого дома, передают особенности его деревянной архитектуры. В отличие от других центров Этрурии на некрополе Черветери (Цере) огромные тумулусы перекрывают, как правило, несколько камерных гробниц, сделанных в разное время. Уже упоминавшийся тумулус II позволяет проследить развитие типа гробниц. Прimitивная гробница хижины VII века до н. э., о которой говорилось выше, состоит из дромоса (входной галереи) и основной камеры, завершающейся небольшой дополнительной камеркой. Расширение дромоса перед входом в камеру — зародыш будущих боковых камер. В более развитой форме эта же схема предстает в Гробнице погребальных лож⁴⁷, датирующейся началом VI века до н. э. Дромос здесь, имеющий две четко отделенные от него боковые камеры, ведет в центральное помеще-

ние, за которым находится малая камера. По сторонам входа расположены погребальные лежа в виде каменных ящиков, давшие название гробнице. Перекрытие ее воспроизводит деревянный потолок дома с центральной балкой, на которую опираются поперечные.

Последняя гробница этого тумулуса — Гробница греческих ваз (см. примеч. 40) датируется концом VI в. до н. э., как установлено по найденным в ней полтора сотням аттических чернофигурных и краснофигурных ваз. Она, как уже сказано, воспроизводит развитой план италийского дома с центральным двориком-атриумом и выходящими в него тремя помещениями. Аналогичный план имеет Гробница капителей на некрополе Черветери⁴⁸. Потолок ее атрия поддерживают две колонны, может быть, имитирующие портик, находившийся перед входом в помещения. Колонны увенчаны резными капителями, напоминающими эолийские (по ним гробница получила свое название). Двери и окна камер обрамлены четко профилированными притолоками и наличниками.

Рельеф с изображением Зевса и Афины из храма в Пирги
1-я половина V века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия



Следует упомянуть гробницы в Вейях, где уже в конце VII века до н. э. в знаменитой своей росписью Гробнице Кампана⁴⁹ появляется проход, перекрытый полуциркулярной аркой. Это еще не истинная арка, она образована напуском горизонтальных рядов камня, тщательно подтесанных в форме арки. Только замковый камень имеет форму клина. Этруски в ранний период уже знали эту форму, и хотя еще не умели построить настоящие арки и своды, но стремились воспроизвести их своими средствами. Арка долгое время в Этрурии встречалась лишь в погребальной архитектуре, возможно, специально изображая врата потустороннего мира. Не случайно двери с полукруглым арочным завершением встречаются в рельефах на поздних саркофагах.

Наряду с тумулусами в архаический период в Этрурии существовали и менее монументальные формы гробниц. Так, например, некрополи в Орвьето, в Марцоботто и некоторых других местах имеют кубообразные камерные гробницы, на плоских кровлях которых ставились столы или столбообразные памятники — *cirrus*. Такие гробницы не перекрывались тумулусами.

Некрополь в Орвьето⁵⁰ представляет собой настоящий город мертвых. Кубы гробниц расположены вдоль улиц, пересекающихся под прямыми углами, как в типичных этруских городах. Некрополь расположен на склоне, улицы поднимаются ступенями. Эти камерные гробницы перекрыты ступенчатым сводом, замкнутым клинообразным камнем.

В окрестностях Витербо кубические гробницы не складывались из камня, но высекались из скалы на отвесных склонах⁵¹. Как и в других районах, они увеличивались *cirrus*, а внутри, под кубом, служившим лишь постаментом, находилась камера простой формы.

Дальнейшее развитие архитектуры этруских гробниц идет по линии их расширения. Явление это повсеместное, несомненно связанное с распространяющимся обычаем делать гробницы семейные, предназначенные не для двух-трех погребений, а для упокоения членов семьи в течение нескольких поколений. С этим связано распространение в позднеклассическую и эллинистическую эпохи обряда кремации вместо трупоположения. Первоначально расширение площади гробницы достигалось путем добавления камер: иногда в уже существовавших гробницах вводили дополнительные камеры или с самого

начала планировали многокамерные гробницы, объединяющие по девять и более отдельных помещений. Такова, например, гробница Франсуа в Вульчи⁵². Длительность ее функционирования видна из того, что гробница была сооружена в V веке до н. э., а центральная камера расписана лишь в IV веке. Усложняется план таких многокамерных гробниц: центральное помещение имеет в плане Т-образную форму, вокруг него располагаются боковые. Любопытно, что некоторые из них остались незаконченными, таковы, например, три добавочные камеры в гробнице Франсуа, открывающиеся в дромос.

Иногда расширение гробниц достигалось соединением двух расположенных рядом простых камер. Так, например, была создана гробница *Orcus* в Тарквиниях в IV веке до н. э.⁵³. С IV века распространяется тенденция делать однокамерные гробницы с очень большим помещением, в котором потолок опирался на центральный столб. Такова, например, гробница семьи *Serius* в Волатеррах, в которой было найдено более ста урн с кремированными останками членов этой семьи⁵⁴. Тип этот получил повсеместное распространение в эпоху эллинизма.

Один из самых любопытных его образцов — гробница с рельефами в Черветери⁵⁵. Низкий сводчатый потолок опирается здесь на два квадратных в плане столба с эолийскими капителями. В стенах устроены ниши для тел умерших, под ними проходят низкие банкетки, высеченные в камнях для той же цели. Вся поверхность стен и столбов украшена выполненными в барельефе изображениями предметов вооружения и домашней утвари, очевидно, воспроизводящих погребальные дары.

Далеко не все поздние гробницы украшались таким образом или имели роспись. Большая часть их ничем не декорирована, это простые высеченные в скале или сложенные из камня камеры с нишами для урн или тел умерших, часто весьма примитивные по архитектуре.

Продолжают в эпоху эллинизма существовать и гробницы-дома, фасады которых иногда воспроизводили фасад здания с двускатной кровлей и дверью в центре. В Норчии фасады двух подобных гробниц оформлены в виде храмов в антах, с фронтонами, украшенными скульптурой⁵⁶. Аналогичные гробницы встречаются и в некоторых других центрах, давая известное представление о несохранившихся памятниках позднеэтруской храмовой архитектуры.

II

ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕЙ ИТАЛИИ

Из всего богатейшего художественного наследия, оставленного народами, населявшими в I тысячелетии до н. э. территорию Италии, монументальная живопись занимает первое место. И не только ввиду высоких художественных достоинств этруских и южноиталийских фресок, но и потому, что это почти единственные памятники античной живописи, сохранившиеся до нашего времени. О высоком ее развитии мы знаем из свидетельств античных авторов, ценявших живопись много выше скульптуры. Но от собственно греческой живописи, знавшей и стенные росписи и станковые произведения, дошло лишь несколько плохо сохранившихся расписных надгробий и керамических плит. Правда, достижения монументальной живописи нашли прямое отражение в греческой вазописи.

Более полное представление об античной живописи дают мозаики и римские фрески, копировавшие известные образцы эллинистической живописи, а также монументальные росписи, сохранившиеся на периферии античного мира. Среди последних этруские фрески занимают, несомненно, первое место и по качеству, и по количеству, и по широте хронологического диапазона. К более короткому промежутку времени относятся не столь совершенные по исполнению фрески Пестума, Кампани и других районов Южной Италии, связанные с населявшими эти районы племенами осков и луканов.

Роль этих памятников для изучения античной, в частности греческой, живописи ясна. Но, разумеется, значение их этим не ограничивается. Как и другие области художественной культуры, живопись древних италиков при явной связи ее с греческой прежде всего — искусство именно этих народов, свидетельствующее об их высоких художественных достижениях, рассказывающее об их быте, верованиях, обычаях и обрядах. Именно живописные произведения с особой наглядностью позволяют определить самобытные черты творчества этрусков и италиков.

По самому характеру материала данная тема естественно разделяется на две части, не равные по объему. В первом разделе, посвященном живописи этрусков, мы имеем дело с хорошо изученными, многократно описанными и — в ряде случаев — великолепно опубликованными памятниками. Во втором же, касающемся живописи южноиталийских племен, мы оказываемся в худшем положении, так как хотя памятников известно много, но значительная часть их или совсем не опубликована, или опубликована плохо, а обобщающей работы еще не существует. Первые произведения этруской живописи стали известны еще в эпоху Возрождения. Помимо упоминаний и описаний некоторых из них существует рисунок Микеланджело, изображающий бога в накиннутой на голову волчьей шкуре, — воспроизведение одной из позднеэтруских

фресок. Еще шире стали известны эти фрески в XVII—XVIII веках. Но подлинное открытие этрусских росписей произошло в XIX веке, когда один за другим были обнаружены несколько десятков погребальных склепов со стенами, украшенными изумительными по яркости красок, хорошо сохранившимися росписями. К сожалению, эти находки не были должным образом зафиксированы и сохранены. В результате за последнее столетие под действием плохих условий, а также из-за доступности многие из открытых фресок погибли. В Тарквиниях из шестидесяти расписных склепов, известных в прошлом веке, теперь мы знаем около двадцати. В Кьюзи (античном Клузии) из обнаруженных двадцати — только три. Некоторые фрески удалось спасти, перенеся их из гробниц в музей. К сожалению, это не всегда делалось достаточно квалифицированно, а в ряде случаев эта операция была проведена с запозданием, когда большая часть росписей уже погибла. В целом в настоящее время, судя по списку, приводимому Паллотино, крупнейшим современным

исследователем этрусского искусства¹, к середине нашего века сколько-нибудь значительные росписи сохранились лишь в тридцати шести этрусских гробницах. Правда, с тех пор было сделано несколько выдающихся открытий в этой области. В 1958 году была открыта гробница с росписями, изображающими атлетические состязания; она получила название Гробницы Олимпийских игр. В последующие годы, главным образом благодаря применению известного метода инженера Леричи, предложившего вести разведку нераскопанных гробниц с помощью бура, соединенного с перископом, было открыто несколько десятков гробниц с росписями или их следами. Однако эти обнадеживающие открытия до сих пор не опубликованы должным образом, так что при изучении этрусской живописи приходится в основном оперировать старыми, хорошо известными памятниками. Почти все сохранившиеся образцы этрусских росписей происходят из погребальных сооружений. О роли культа мертвых в Этрурии и связанных с ним монументальных, украшенных

Ахилл и Троида. Фрагмент росписи Гробницы быков в Тарквиниях. Середина VI века до н. э.



рельефами и росписями гробницах говорилось выше. В этом отношении этрусская культура сходна с культурами Древнего Востока. Помимо стенописи в гробницах мы располагаем немногочисленными расписными саркофагами.

И наконец, к числу памятников монументальной живописи Этрурии принято относить несколько серий терракотовых расписных и обожженных плиток, одни из которых также происходят из гробниц, а другие найдены при раскопках этрусских городов. Подобные плитки, образующие целые фризы, украшали стены гробниц, общественных зданий, храмов и, вероятно, частных домов.

Обычай расписывать гробницы был распространен далеко не во всей Этрурии. Наибольшее число расписных гробниц известно в Тарквиниях. Немногочисленные памятники этого рода, происходящие из южных городов Этрурии — Вей, Вульчи и Цере, а также из центральной части страны — Клузия, Орвьето. Причем росписи эти разновременны, то есть обычай расписывать гробницы у жителей разных городов существовал в разные периоды, и лишь в Тарквиниях он сохранялся постоянно. Впрочем, нельзя утверждать, что в других районах не было погребальных росписей совсем или в определенное время. Мы просто можем их не знать. Что же касается стенописей храмов и других сооружений, следует думать, что они были распространены повсеместно.

Древнейшие росписи Этрурии восходят к концу VII века до н. э. Одни из наиболее ранних сохранившихся до наших дней фресок найдены в так называемом гроте Кампана в Вейях². Они дошли в плохом состоянии и известны главным образом по прорисям. В передней камере этой гробницы по сторонам двери в ее задней торцовой стене, ведущей во вторую камеру, помещены росписи в четырех обрамленных орнаментом квадратах (по два друг под другом). Справа изображена главная сцена, интерпретируемая как «пересад души умершего в подземный мир». Маленькая фигурка («душа») сидит на высокой длинноногой лошади, которую ведут две фигуры, видимо демоны подземного мира. Шествие сопровождают животные. Фон густо заполнен стилизованными растениями. Слева — изображение всадника, аналогичного первому, в других полях — фигуры животных. Фантастическому характеру росписи соответствует ирреальная раскраска фигур ярким красным, синим, желтым, коричневым цветами. Стилистически эти фрески находят близкие аналогии в греческой вазописи ориентализирующего стиля. Но подчеркнутая телесность в передаче фигур, живость в трактовке движения свойственны именно этрусскому искусству, так же как повышенная декоративность этих фресок.

К сожалению, от раннего периода сохранилось мало памятников этрусской живописи, так что полного представления о ней мы не имеем. Древнейшая из известных нам гробниц Тарквиний — так называемая Гробница быков — датируется около середины VI века до н. э.³ Название свое она получила по изображениям быка и Ахелоя в верхнем узком фризе под фронтоном. Росписью украшена лишь задняя торцовая стена передней камеры гробницы. Основное изображение помещено в центре стены, между двумя дверями, ведущими во вторую камеру. Воспроизведен широко распространенный греческий миф об убийстве Ахиллом троянского царевича Троида. Ахилл подстерег Троида в засаде у фонтана, да тот приехал, сопровождая сестру свою Поликсену. Миф этот неоднократно изображался на греческих вазах, в частности коринфских. Прикладное искусство, очевидно, заимствовало сюжет и схему композиции из искусства монументального. Этрусская роспись близка к таким, например, образцам коринфской вазописи, как ваза Тимонида. Троида верхом на коне приближается к фонтану справа; от фонтана его отделяет пальма веерообразной формы. Фонтан, сложенный из разноцветных блоков, увенчан двумя фигурками лежащих львов; из пасти одного из них льется струя воды в стоящий на высокой подставке сосуд. За фонтаном в позе готового к нападению стоит Ахилл, вооруженный, в шлеме и поножах. Тонкие деревца с остроконечными листьями видны за фонтаном — согласно мифу, действие происходило в лесистой местности. В греческих росписях также всегда наличествуют какие-то растения. В этрусской фреске им уделено особое внимание: тут впервые проявляется свойственная этрускам любовь к изображению окружающей природы. Растения, украшенные лентами, изображены в нижнем фризе и по сторонам дверей. В верхнем фризе, над дверями, помещены фигуры быка и Ахелоя, давшие имя гробнице, а также две эротические группы силенов и менад.

Увешивает всю композицию фронтон, образованный двускатным потолком гробницы. На фронтоне, в центре, — столб или алтарь с углами, завершающимися букраниями. На него как бы опирается продольная балка потолка, обозначенная краской. По сторонам этого мотива представлены два изображения, также, вероятно, заимствованные из греческой мифологии, — всадник на скачущем коне справа, крылатый лев слева. Следует думать, что это Беллерофонт на Пегасе и Химера — популярные в архаическом искусстве существа.

Не трудно уловить в этой росписи черты, связывающие ее с более ранней — грота Кампана, например, в изображении всадника на лошади с непропорционально маленькой головкой и высо-

ками ногами. Отзвуками ориентализирующей фазы развития этрусского искусства является и стремление заполнить промежутки между фигурами растительными мотивами. Рисунок стал более сочным, естественным и выразительным, округлые линии контуров плавно обрисовывают массивные тела людей и животных. Растения также утрачивают свой орнаментальный характер, превращаясь в живые формы. Сравнение этих двух фресок, разделенных примерно полувеком, наглядно показывает путь, пройденный этрусской живописью. Вероятно, он был бы еще нагляднее, если бы сохранились более ранние образцы живописи Тарквиний. Гробница быков с ее уже развитой живописью, конечно, имела предшественников.

Роспись Гробницы быков выдает определенное греческое влияние в тематике и в стиле росписи, в которой сочетаются элементы коринфской и ионийской школ. Художник, очевидно, знал произведения других школ; например, фриз гранат напоминает мотивы лаконской вазописи. Ясно, что эта роспись скопирована с какого-то об-

разца, причем не очень тщательно, может быть, по памяти. Так, за конем Троида должна была быть фигура другого коня; у головы и задней ноги лошади виден двойной контур, но художник не понял этот мотив и оставил его незавершенным.

Самым значительным здесь отступлением от греческого мифа является отсутствие в росписи Поликсены, что искажает самый его смысл. Очевидно, автором росписи был этрусский мастер, знавший греческие образцы, но не следовавший им буквально. Здесь уже можно говорить о сложении этрусского типа изображения человека, характерного для эпохи архаики, с крепким мясистым телом (у мужчин всегда окрашиваемым бурно-красной краской), с удлинённой головой и острым вытянутым профилем, идущим от ионийских прообразов. Данный тип распространен в это время и в этрусской скульптуре.

Фрески Гробницы быков, греческие по сюжету, отмечают становление этрусского стиля в монументальной живописи, наивысшее развитие получившего несколькими десятилетиями позже.

«Таблички Боккапера» из Цере
550—530-е годы до н. э.
Лондон, Британский музей

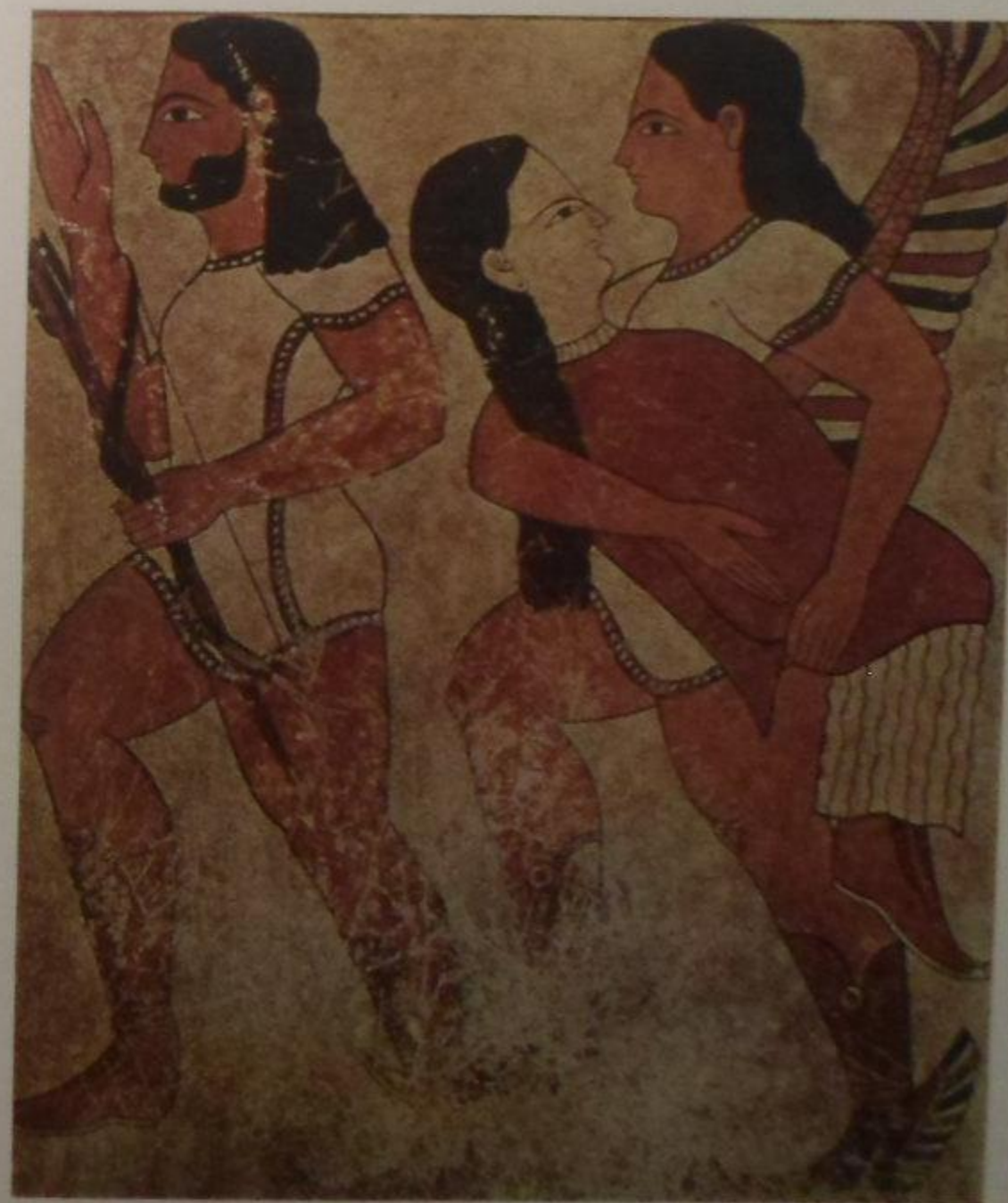


15

Примерно этим же временем датируются две известные нам группы глиняных расписных табличек из Цере, служивших облицовкой стен гробниц или зданий⁴. Более ранняя, условно называемая Боккапера (по имени открывшего ее), хранящаяся в Британском музее, состоит из пяти табличек; две — с изображением сидящих сфинксов; еще на двух — идущие женщины с сосудами в руках; и на последней — наиболее интересный сюжет: человек в ритуальной одежде перед персонажем со скипетром в руках — вероятно, сцена адорации. Сюжет этих табличек не вполне ясен, может быть связан с погребальными культами, но может иметь и мифологическое истолкование. По стилю эти таблички, как и фрески Гробницы быков, обнаруживают близкое знакомство с греческой вазописью, прежде всего с коринфской, но все же отличаются сюжетами и особой крепкой и живой трактовкой фигур, то есть чисто местным колоритом. В еще большей степени это относится ко второй группе табличек, называемых Кампана и датируемых третьей четвертью VI века до н. э.

(Лувр). На одной табличке представлены сидящие друг против друга бородатые старцы, еще на двух — идущие друг за другом женщины и мужчины. Наиболее интересны сюжеты двух пластин: юноша перед алтарем и крылатый гений, несущий на руках женскую фигуру. Последняя сцена первоначально интерпретировалась как перенос в потусторонний мир души умершей, теперь же считается, скорее, мифологической сценой — возможно, Ифигении перед жертвоприношением (по предположению Паллоу). Последняя из табличек, отличающаяся большей тонкостью исполнения, изображает человека, сидящего перед фигурой богини. В этих табличках еще более ощущаются чисто местные черты; стилистически они находят параллели в росписи современных им Церетанских гидрий. Вторая половина VI — начало V века до н. э. оказались периодом наивысшего политического и культурного расцвета Этрурии. Неудивительно, что именно к этому времени относятся наиболее значительные и совершенные памятники этрусской монументальной живописи. Центром

Крылатый гений, несущий женщину
«Табличка Кампана» из Цере
3-я четверть VI века до н. э.
Париж, Лувр



16

ее прочно становятся Тарквинии, где существовала профессионально сильная школа живописцев. Художники Тарквиний хорошо знали греческое искусство, многому научились у него, но уже выработали собственный, вполне самостоятельный стиль, освоили полностью технические приемы фресковой росписи. При ярко выраженной индивидуальности росписей их объединяет единство стилистических приемов и тематики, узаконенной, очевидно, специальными требованиями, предъявлявшимися к декору гробниц. Впрочем, стандартизация тематики выработалась не сразу и никогда не дошла над художниками, расписывавшими гробницы.

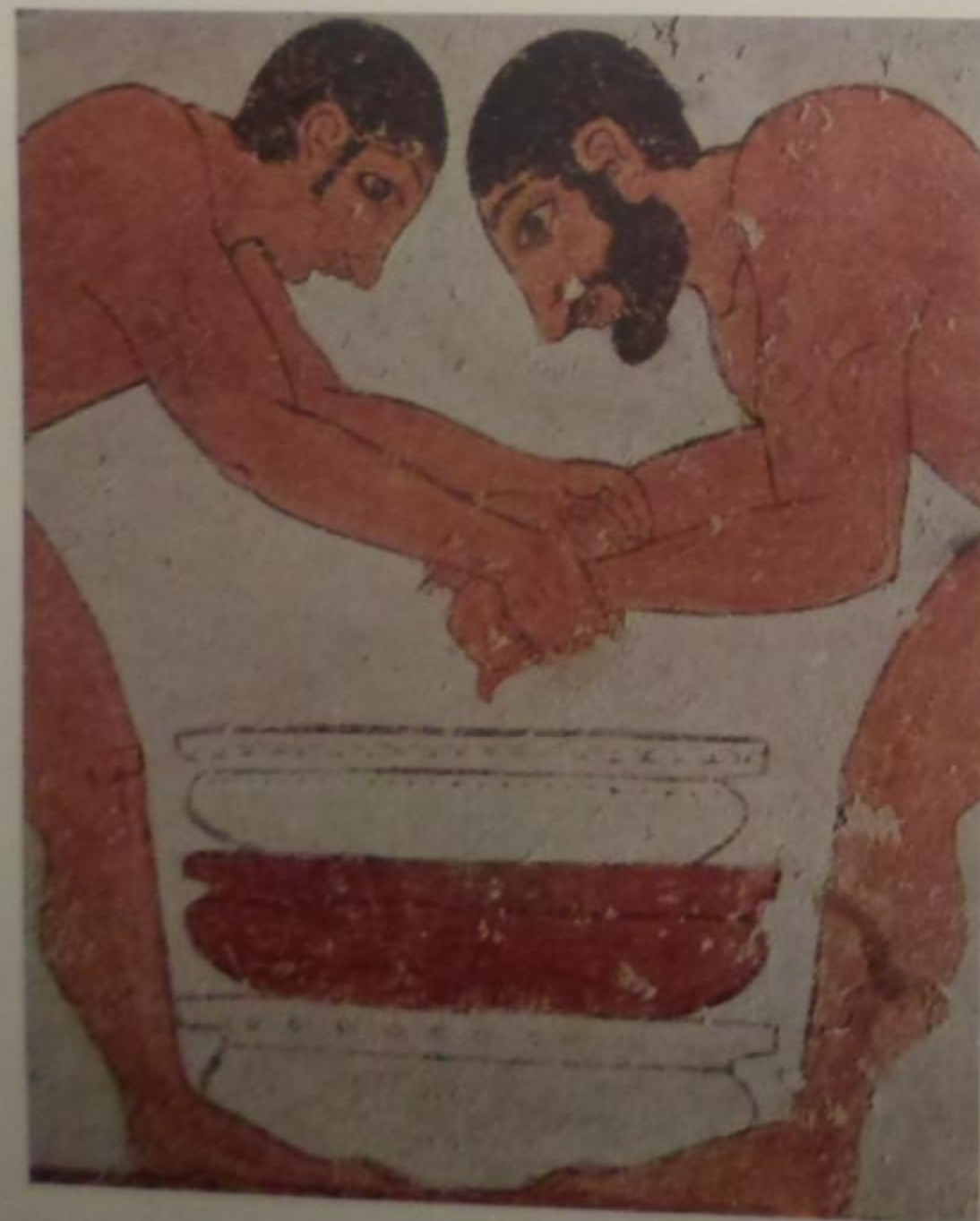
По времени наиболее близка Гробнице быков Гробница авгуров, датирующаяся около 530 года до н. э.⁶ Названия этрусским гробницам, чисто условные, давались или по имени первооткрывателя (Кампана), или по какому-нибудь изображению. Иногда случались ошибки в определении сюжета. Ошибочным оказалось название и этой гробницы. Изображений авгуров, то есть жрецов, гадавших по полету птиц, здесь

нет; авторов названия ввели в заблуждение изображения птиц, порхающих между деревьями. Но название сохранилось в литературе.

Это одна из наиболее интересных по тематике росписей гробница, вводящая в мир погребальных обрядов этрусков. Гробница небольшая, состоит из одной камеры. Вместо реальной двери, ведущей во вторую камеру, на торцовой стене, в центре, изображена ложная дверь, или имитирующая следующее помещение, или ведущая в потусторонний мир. По сторонам этой двери стоят симметрично две фигуры в одинаковых одеждах (темные плащи поверх белых туник), со скорбными выразительными жестами повернувшиеся к закрытой двери, как бы прощаясь с умершим. Это жрецы, совершающие какой-то обряд, или плакальщики.

На боковых стенах развешиваются изображения погребальных игр, из которых, очевидно, позже развились гладиаторские игры. В центре правой стены представлена группа борцов — юноши и зрелого мужчины. Сильные обнаженные фигуры в одинаковых позах наклонились

Борцы. Фрагмент росписи
Гробницы авгуров в Тарквиниях
Около 530 года до н. э.

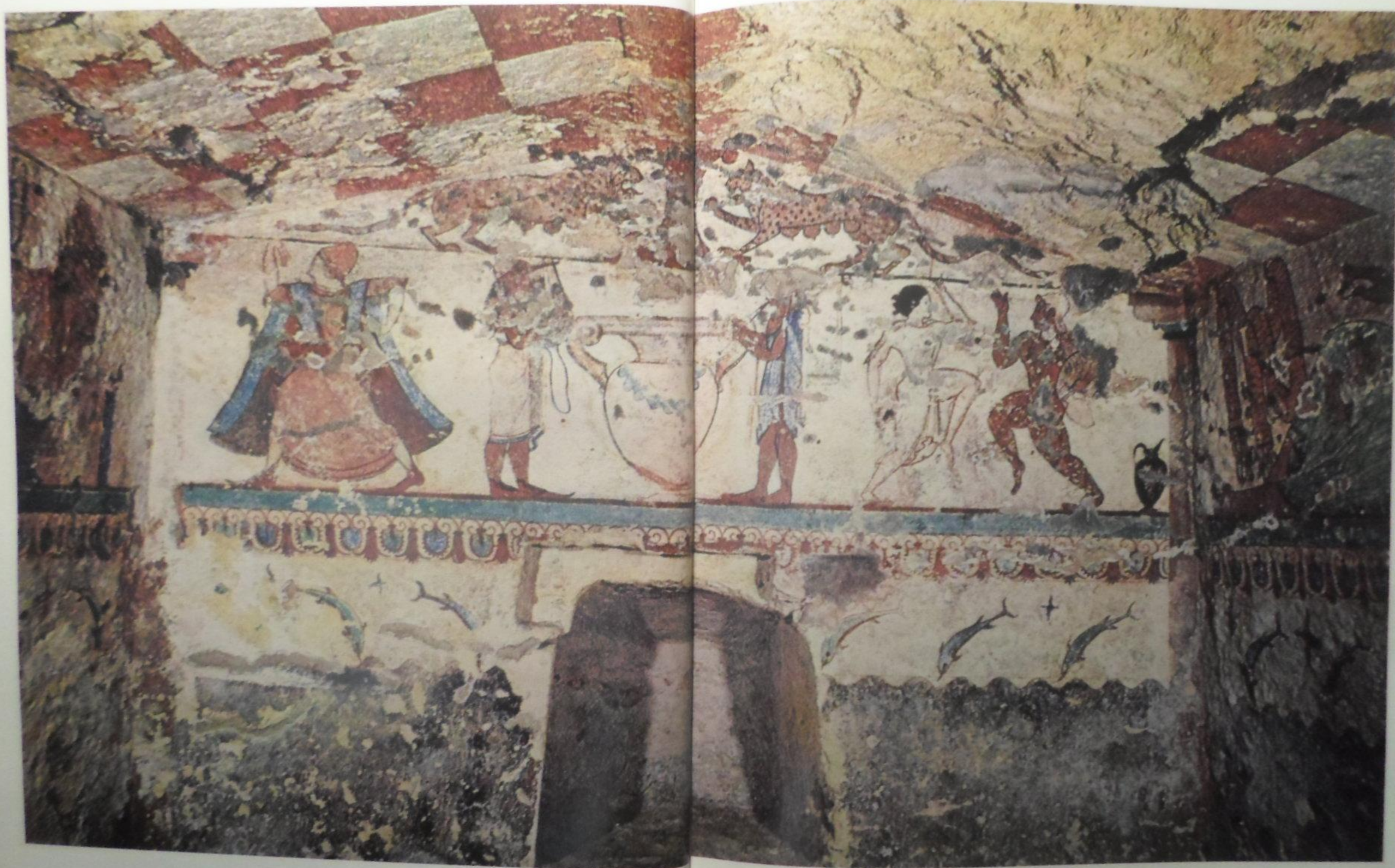


17



Человек в маске. Фрагмент росписи
Гробницы авгуров

18



вперед, почти соприкасаясь головами; юноша мертвой хваткой держит соперника за запястья. Между ними видны поставленные друг на друга три открытых сосуда — вероятно, призы победителей. Слева от группы борцов представлены две фигуры арбитров, наблюдающих за поединком. У переднего в руках крючкообразный жезл — символ его власти. Их сопровождают мальчики-слуги, один из которых несет на голове складной стул. Удивительная сцена разворачивается в правой части фриза. Изображен бородатый человек, вероятно, в маске более темного, чем все тело, цвета, одетый в короткую куртку и высокую остроконечную шапку. Надпись сообщает, что это «phersu» — очевидно, латинское «persona», то есть «человек в маске». Он держит на длинной веревке собаку, напавшую на второго человека, в набедренной повязке, с закутанной белой тканью головой. Последний вооружен дубинкой, которой он вслепую отбивается от кусающей его собаки. На плохо сохранившейся левой стене, в центре, также, видимо, было представлено двоеборье.

В самой правой фигуре мы узнаем замаскированного бородатого персонажа правого фриза. Здесь он представлен убегающим от противника; оборачиваясь назад, он жестом защиты выставляет правую руку. Нет сомнения, что в этих росписях представлены жестокие и кровавые игры, имевшие место при погребениях. Может быть, они восходят к древнему обычаю человеческих жертвоприношений умершему. Во всяком случае, эта жестокость этрусских игр нигде не показана с такой откровенностью, как здесь. Все сцены происходят, как обычно в этрусских росписях, на лоне природы. Стройные растения с голубоватыми листиками обрамляют фигуры, колокольчики или ландыши растут под их ногами. Птицы, скачущие по земле и ветвям, порхающие над борцами, дополняют эти картины природы. Очень живые фигуры двух хищников, терзающих лань, заполняют низкий фронтон под двускатным потолком, сохранившим следы орнаментальной росписи. Ощущением бьющей через край силы и жизни наполнены эти грубоватые изображения. Ни в

Танцовщица. Фрагмент росписи Гробницы львиц



одной греческой статуе архаического времени, ни в одном изображении атлетов на греческих вазах нет такого упоения чисто физической мощью человеческого тела, подчеркнутой в ущерб его красоте и гармонии. Всестороннее развитие человеческой личности, сочетание красоты и силы с совершенством моральным и духовным — эти идеалы греческого общества оставались чужды этрускам. Их мир был построен на других идеалах, перед их искусством стояли иные задачи. Не облагораживание действительности, не подъем ее до высоты идеального примера, призванного воздействовать на жизнь, формируя и перестраивая ее, а изображение самой действительности с ее особенностями, отличительными признаками, достоверными деталями было темой этрусского искусства. Поэтому, сколько бы ни заимствовали этруски у греков сюжеты, технические и стилистические приемы, их творчество по духу и сути своей оставалось всегда самобытным. А в период наивысшего расцвета этрусского общества его живопись оказалась вполне самостоятельной и по тематике. Эт-

русские художники почти полностью отказались от греческой мифологии и обратились к сюжетам, тесно связанным с миром этрусских верований и обрядов.

Гробница авгуров — первое произведение такого рода, открывающее ряд великолепных памятников из Тарквиний, несомненно, центра этрусской живописи.

В Гробнице львиц⁶, датируемой десятилетием позже Гробницы авгуров, сюжетом росписи становится погребальное пиршество — тема, излюбленная в декоре гробниц. Пиршество всегда сопровождается музыкой и танцами, услаждающими слух и зрение пирующих. Остается вопросом, изображается ли здесь помпильная трапеза и погребальные игры или блаженное загробное существование усопших. Так или иначе, сам покойник, очевидно, присутствует в этих фресках. В Гробнице львиц пирующие расположены на боковых стенах камеры. Шесть колонн с тосканскими капителями, нарисованными в углах и центре каждой боковой стены, делят их на четыре компартимента. Они означают, что пирше-

Пирующий. Фрагмент росписи Гробницы львиц



ство происходит в портике дома. Колонны как бы поддерживают потолок камеры, расписанный разноцветными квадратами. В каждом компартименте помещено по большой фигуре пирующего. В целях увеличения их размера художник не показал самого ложа. Один из пирующих, видимо, хозяин гробницы, молодой безбородый человек, держит в правой, протянутой вперед руке яйцо — символ жизни, возрождения, очевидно, игравший какую-то роль в погребальных церемониях и нередко изображавшийся в росписях.

Наиболее интересна роспись торцевой стены. В центре ее изображен большой кратер, украшенный гирляндой, по сторонам которого стоят музыканты, играющие на лире и флейте. Слева от них в стремительном движении представлена танцовщица, одетая в развевающийся плащ; справа уравновешивает ее тяжелую фигуру танцующая пара — темноволосая девушка в светлой, прозрачной тунике и обнаженный белокурый юноша с сосудом в руке. Центральное положение вазы, явно вызывающей почтение окружающих, объясняется тем, что гробница, судя по ее небольшим размерам и наличию ниши в торцевой стене, предназначалась для захоронения урны с кремированным прахом умершего. Предполагают, что ваза изображает именно эту урну.

Любопытен нижний фриз, отделенный от фриза с возлежащими и танцующими фигурами полосой пестрых пальметт и лотосов. Здесь изображен морской пейзаж: ровными дугами вздымаются темные волны, над которыми в ритмичном повторе изгибаются прыгающие дельфины и летят птицы. Можно предположить, что этот не вполне обычный декор как-то был связан с хозяйным гробницей, намекая на его занятия мореходством.

Роспись Гробницы львиц — один из наиболее радостных и праздничных этрусских живописных циклов. Несмотря на связь его сюжета с погребальными обрядами, он исполнен огромной жизнерадостности, что очень характерно для мироощущения этрусков эпохи расцвета их культуры. При всем значении, какое в их религии играл культ мертвых, они не воспринимали потустороннюю жизнь трагически, как гибель, уход; они видели в ней прямое продолжение жизни земной, реальной, причем в наиболее светлом, праздничном аспекте. Жизнерадостности данной росписи немало способствует ее красочность. Палитра здесь гораздо богаче, чем в более ранних росписях: к традиционным красно-коричневым тонам присоединяются оранжевый, розовый, зеленый, синий и другие, полученные смешением основных цветов. Краски сохранили первоначальную яркость, рисунок стал более свободным, великолепно переданы стоемитель-

ные движения танцоров, хотя сохраняется еще архаическая схема разворота фигур в пространстве (грудь — в фас, руки, ноги и голова — в профиль). Те же крупноголовые, широкоплечие, мускулистые фигуры мы видели в Гробнице авгуров; женщины — более стройные, с изящной головой, но с тем же характерным заостренным «ионийским» профилем.

Гробница львиц является прямым продолжением и развитием стиля предшествующего времени. Интересна она и тем, что позволяет четко представить порядок работы художника. Мастер первоначально наносил на подготовленную поверхность (заглаженная стена, покрытая тонким слоем штукатурки) темным контуром или легкой гравировкой (часто и тем и другим) набросок будущей композиции, а затем уверенной, достаточно четкой темной линией рисовал окончательный вариант своих фигур, перекрывающий первоначальный и нередко исправляющий его. Особенно ясно последнее заметно на фигуре танцовщицы в легких одеждах. Затем контуры заполнялись ровным слоем краски и теми же темными линиями осуществлялся внутренний рисунок, очень умеренный. Никаких попыток живописными средствами передать объем фигур в эпоху архаики еще не делается, акцентируются силуэт, контур, отличающийся большой выразительностью. Когда же художник пытается передать перспективное расположение складок одежды, он делает это неумело, очевидно, с недостаточным пониманием копируя какой-то более совершенный оригинал.

Гробница львиц — типичный образец этрусской архаической живописи. Живопись эта отличается большим тематическим разнообразием, хотя уже определилась главная тема погребальных росписей — пиршество и погребальные игры. Эти изображения присутствуют и в наиболее интересной и своеобразной по содержанию гробнице конца VI века до н. э. — Гробнице охоты и рыбной ловли в Тарквиниях⁷.

Она состоит из двух камер, перекрытых, как обычно, двускатным потолком. Расписаны обе камеры, в передней роспись сохранилась хуже. Здесь на фронте торцевой стены представлена сцена возвращения с охоты: два всадника едут спокойным шагом в сопровождении слуг, несущих добычу, и собак. На стенах этой камеры представлена удивительно празднично решенная сцена танцев под высокими стройными деревьями, украшенными гирляндами и венками. Маленькие, живо двигающиеся фигурки танцоров гораздо ниже деревьев; здесь же виден сидящий флейтист, рядом стоят большие вазы, указывающие, что сцена эта связана с пиршеством. Само пиршество, решенное несколько необычно, показано на фронте торцевой стены второй камеры. Супружеская пара возлежит на ложе,

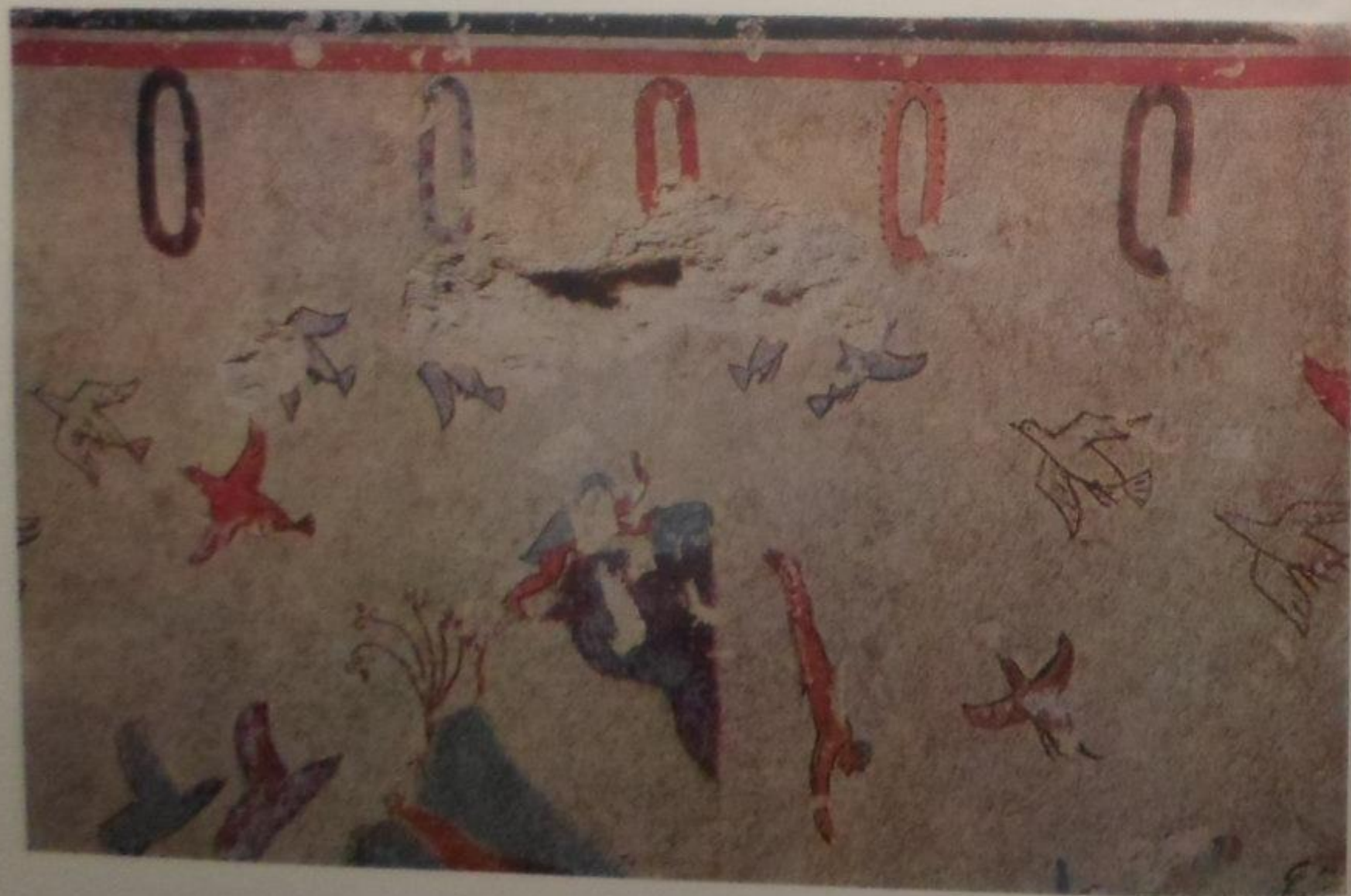
вокруг суетятся маленькие фигурки: слева флейтистка и две сидящие в ногах лодки женские или детские фигуры — может быть, дети супругов. Справа — обнаженные выпотерши, спешащие подать вино из стоящих тут же сосудов. Постепенно уменьшающиеся в размере сосуды удачно заполняют угол фронтона; слева для этой цели использованы фигурки птиц.

Самая замечательная роспись разворачивается на стенах второй камеры. Мягкими волнами вздымается серо-зеленое, густого цвета море; на волнах качается лодка с четырьмя рыбаками: один держит кормовое весло, другой — на носу — склонился с удочкой над водой, двое — в центре — оглядываются, наблюдая за стоящим на скале юношей; он натянул пращу, готовясь поразить летающих над волнами птиц. Их красные, синие, белые фигурки переданы лаконично, несколькими штрихами, но с исключительным разнообразием и верностью натуре. Пейзаж оживляют и выпрыгивающие из волн дельфины. Эта сцена разворачивается на торцовой стене гробницы. Она повторена в основных чертах и

на одной из боковых стен: здесь мы также видим стоящего на скале охотника с пращей и лодку с рыбаками, только обращена она в другую сторону, и человек на носу готовится поразить добычу острогой.

Роспись второй боковой стены отличается от предыдущих. Здесь тоже представлена лодка, но сидящие в ней три человека не занимаются рыбной ловлей: все их внимание сосредоточено на фигуре мальчика, смело бросающегося вниз головой с высокой скалы в волны моря. А на скалу карабкается с другой стороны маленькая фигурка, то ли чтобы повторить прыжок первого ныряльщика, то ли чтобы просто полюбоваться на него. Все исследователи этрусского искусства подчеркивают самостоятельный характер этих росписей, их специфически этрусский дух. Греческое искусство, как показало открытие Гробницы ныряльщика в Пестуме, знало изображение пловцов и ныряльщиков. Однако никогда в Греции природа не трактовалась с такой широтой и любовью. Росписи Гробницы охоты всецело этрусские и по исполнению и по трактовке

Ныряльщик. Фрагмент росписи
Гробницы охоты и рыбной ловли
в Тарквиниях
Конец VI века до н. э.

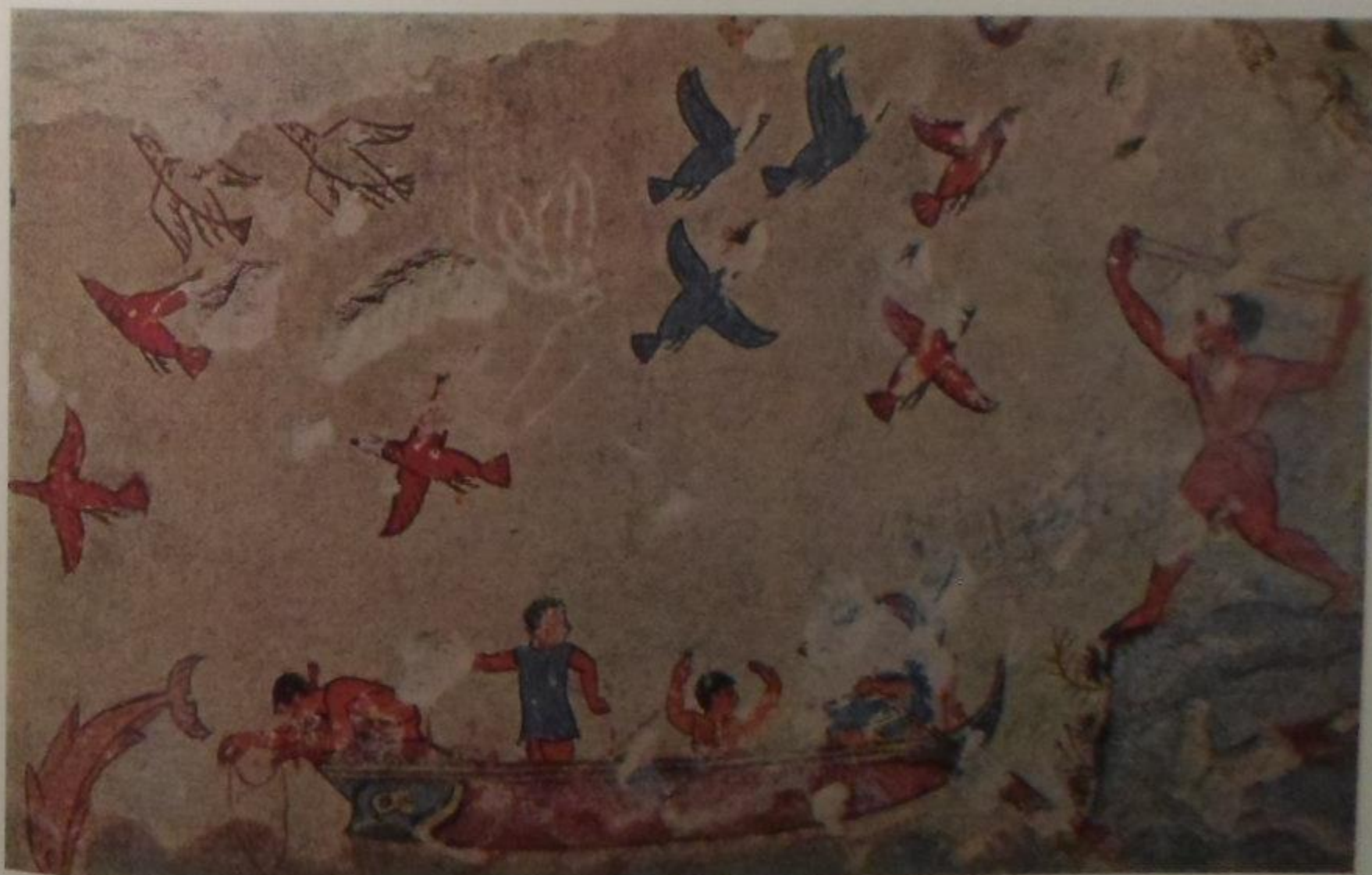


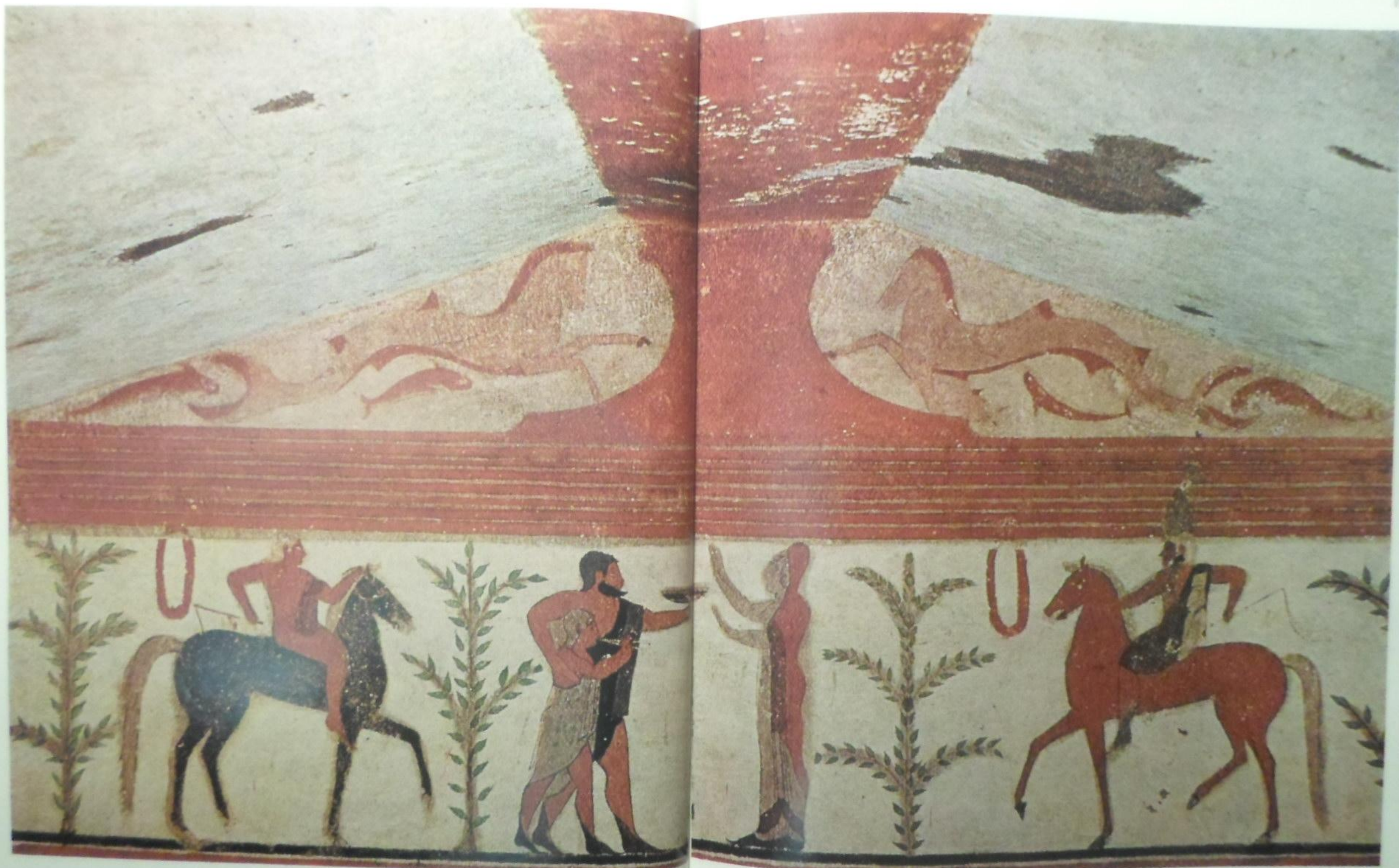
избранных сюжетов, по той полноте, с какой на стенах подземного склепа воспроизведен сверкающий радостью бытия мир человека. С чисто художественной стороны Гробница охоты и рыбной ловли не принадлежит к числу шедевров этрусской живописи. Рисунку ее, уверенному, но несколько схематичному, не хватает тонкости, элегантности и силы таких росписей, как фрески Гробницы львиц. Чувство меры порой изменяет художнику; перегружены украшениями фрески с танцорами, не вяжутся с сюжетами морских сцен разноцветные, грубовато исполненные, как бы подвешенные к карнизам венки вверху каждой стены. Не до конца продумал художник и распределение изображений на стенах гробницы: сцена пиршества была бы уместнее на фронтоне первой камеры, тогда как «Возвращение с охоты» сюжетно связано с росписью второго помещения. Но все эти недочеты не снижают воздействия этой росписи, основанного на глубоком проникновении в окружающий человека мир. Сюжет росписей Гробницы охоты и рыбной ловли, так же как и других близких ей

по времени гробниц Тарквиний, может быть интерпретирован двояким образом: или как воспроизведение реальных занятий «владельца» этого погребения при жизни, или же того, что ожидает его после смерти в грядущей блаженной жизни. Вряд ли в изображении ныряльщика в этих росписях можно видеть отражение каких-то мистических обрядов, связанных с ритуальным очищением человека путем погружения в морские волны — объяснение, предлагаемое для росписи с такой же темой в греческой Гробнице ныряльщика в Пестуме. Слишком определенно, конкретно-чувственно воспроизведена здесь окружающая человека природа и его действия в ее среде.

Особым изяществом и благородством отличаются росписи Гробницы барона³ конца VI века до н. э. Сюжет их, не имеющий аналогий в других росписях, также связан с погребальными обрядами. В центре торцовой стены представлена группа из трех фигур. Бородатый мужчина в черном перекинутом через плечо плаще нежно прижимает к себе мальчика, играющего на флей-

Рыболовы. Фрагмент росписи
Гробницы охоты и рыбной ловли





те. Они идут вправо, к женщине, стоящей перед ними с поднятыми в приветственном жесте руками. Левой рукой мужчина протягивает женщине чашу. Видимо, это сцена адорации, приношения жертвы божеству или, скорее, умершей, которой посвящена гробница. Деревца, покрытые листвою, отделяют эту группу от фланкирующих ее симметричных фигур всадников. Стройные, пропорциональные фигуры строго уравновешены и по цвету: черному коню и краснотелому юноше соответствует красный конь и юноша в черной хламиде, черно-серой одежде мужчины и мальчика — серая с черной каймой туника женщины. Те же черты отличают роспись боковых стен, из которых лучше сохранилась левая. Здесь те же персонажи: женщина — в центре, по сторонам — двое юношей в симметричных позах, с поднятой в приветственном жесте рукой; в другой руке каждый из них держит поводья коня; фигуры этих животных фланкируют центральную группу. Здесь отмечается та же уравновешенность композиции и распределения цветовых пятен.

Борцы. Фрагмент росписи
Гробницы обезьяны в Клузии
1-я половина V века до н. э.



Любопытна лишь здесь встречающаяся техника росписи, исполненной прямо по заглаженной стене гробницы из белого туфа, без применения штукатурки. Прежде чем очертить фигуру контурной линией, художник нанес на стену серой краской обобщенный силуэт. Может быть, этот серый подмалевок служил для закрепления красок вместо штукатурки. Поверх него затем был проложен тонкий темный контур, заполненный краской; первоначальный подмалевок легким сероватым ореолом окружает фигуры. Тонкие линии внутреннего рисунка слабо видны на фоне густых кроющих красок, и местами роспись благодаря этому кажется незаконченной. Особенности данной росписи, близость ее к ионийским образцам позднего архаического времени, чувствующаяся не только в фигурах людей, особенно женских, но также в изящных силуэтах гиппокампов, удачно заполняющих фронтоны торцевой стене, позволили высказать предположение, что автором ее был греческий мастер, эмигрировавший в Этрурию из Ионии (процесс, происходивший интенсивно в последней трети

VI века до н. э. в связи с захватом Ионии персцами). В момент открытия гробницы на ее фризе были видны греческие буквы, позже исчезнувшие; но так как этруски пользовались греческим алфавитом, этот факт не может служить доказательством греческого происхождения автора этих росписей, впрочем, вполне вероятного. Росписи Гробницы барона, высокие по качеству, достойно завершают архаический период развития этруской живописи.

Впрочем, это деление, предложенное по аналогии с общепринятым делением греческого искусства, в Этрурии не прослеживается столь четко, как в Греции. В развитии этруского искусства, живописи в частности, рубеж VI—V веков не является сколько-нибудь заметным, и памятники, датирующиеся первыми десятилетиями V века, являются прямым продолжением произведений предшествующего столетия. В области живописи Тарквинии по-прежнему занимают доминирующее положение.

К началу века относятся интересные, но, к сожалению, плохо сохранившиеся росписи Гробницы старика, Гробницы расписных ваз (по очень точному изображению греческих расписных ваз чернофигурного стиля), Гробницы колесниц⁹. Последняя, датируемая около 490 года до н. э., особенно интересна сюжетами и красочностью своих фресок, расположенных на стенах двумя фризами. Верхний, более узкий, исполненный, как обычно, на светлом фоне, занят изображением различных атлетических состязаний, среди которых есть и изображение колесницы, в которую юноши готовятся впрячь двух лошадей. Здесь же, на ступенчатой трибуне, представлены оживленно наблюдающие за происходящим зрители. Фигуры атлетов, не только занятых в состязании, но и спокойно стоящих, отдыхающих и беседующих, лишены той грубой физической силы, которая отмечалась в борцах Гробницы авгуров. Движения их и ракурсы переданы уверенно и вполне грамотно.

Плохая сохранность не позволяет судить о деталях этих изображений. Хорошо виден лишь подготовительный гравированный рисунок. Интересной особенностью этой гробницы, не встречающейся больше среди сохранившихся памятников, является то, что нижний, большой фриз с обычным изображением танцоров и пиршественной сцены исполнен на темном, густо-красном фоне. Эффект выделения более светлых фигур на темном фоне напоминает росписи на краснофигурных вазах, и, несомненно, эта роспись возникла под их влиянием. Широкое распространение аттических ваз строгого краснофигурного стиля отмечается в это время в Этрурии. Однако для монументальных росписей этот прием оказался не подходящим и не получил дальнейшего распространения в этруской жи-

вописи, хотя влияние на нее краснофигурной вазовщины в первой половине V века несомненно. Этим же временем датируется сравнительно недавно открытая Гробница Олимпийских игр¹⁰ в Тарквиниях. Она украшена фризом с изображением различных спортивных состязаний, причем фигуры атлетов — бегущих, прыгающих, бросающих диск и т. д. — обнаруживают близость к аналогичным изображениям на греческих вазах этого времени и явно выдают знакомство художника с греческими прообразами. В V веке до н. э. обычай расписывать гробницы распространяется и в других центрах Этрурии — прежде всего в Клузии (Центральная Этрурия). Примерно ко времени Гробницы колесниц или немного позже относится Гробница обезьяны (изображению этого зверька, сидящего на кусте в углу фриза)¹¹. Она довольно сложного плана: в центральную камеру открывается три боковых. Роспись, изображающая погребальные игры, сохранилась в центральном помещении; боковые также были расписаны: вероятно, тут была сцена заупокойного пиршества (сохранились остатки фигур слуг), но роспись практически погибла.

Сцены игр отличаются большим разнообразием сюжетов: тут и борцы, и всадники, исполняющие какие-то упражнения на лошадях, и состязания колесниц, и «гиганты» с «карликами», и жонглеры. Музыкальное сопровождение подчеркивает праздничный характер этих игр. Бросается в глаза явно провинциальный по сравнению с Тарквиниями характер этих росписей — непропорциональность фигур, неправильное соотношение голов. Но автор росписи сумел передать сложные движения и ракурсы. Действенным элементом изображения является линия контура, внутренний рисунок практически отсутствует. Техника росписи упрощена по сравнению с фресками Тарквиний: краски, разведенные на воде, нанесены прямо на заглаженную поверхность стены без слоя штукатурки. Рисунок, обозначенный контурной линией, заполняется тонким, почти прозрачным слоем краски. В Клузии, как и в Тарквиниях, существовала своя школа живописи, но памятников ее сохранилось немного. По времени и тематике росписей Гробница обезьяны близка Гробнице Colle Casuccini (Холма Казуччини)¹², где также изображены сцены симпозиума и погребальных игр. Среди последних — группа борцов, близкая рассмотренной выше группе из Гробницы обезьяны. Пропорции человеческих фигур здесь правильнее, чем там, общая композиция росписи упорядоченнее. В этих сценах атлетических состязаний, живо и верно передающих действительность, отсутствует возвышенный дух аналогичных греческих изображений, всегда исполненных преклонения перед красотой человече-

ского тела. Этруссские художники изображают реальную действительность, не украшая и не идеализируя ее, не скрывая ее грубости и не-красивости.

Фрески из Клаузии доказывают широкое распространение монументальной живописи в Этрурии. Но чтобы проследить ее дальнейшее развитие, мы должны вновь обратиться к росписям Тарквиний.

Второй четвертью V века до н. э. датируются два комплекса росписей, как будто нарочно сохранившихся до нас, чтобы показать весь стилистический диапазон этруских росписей.

Первая из них — Гробница леопардов¹³, названная так по изображениям этих животных на фронте задней стены. Она расписана по установившейся к тому времени схеме: на задней торцевой стене помещена сцена погребального пира — на трех клине расположились попарно пирующие, в центре и справа — мужчина и женщина, слева — двое мужчин. Клин стоит среди кустов, маленькие кусты видны даже под ними. Пирующих обслуживают юные нагие слуги. На боковых стенах камеры разворачиваются сцены танцев под музыку. Танцоры представлены в резких стремительных движениях, больше напоминающих бег, а не танец. И, как обычно, пространство между фигурами занято пышными деревьями.

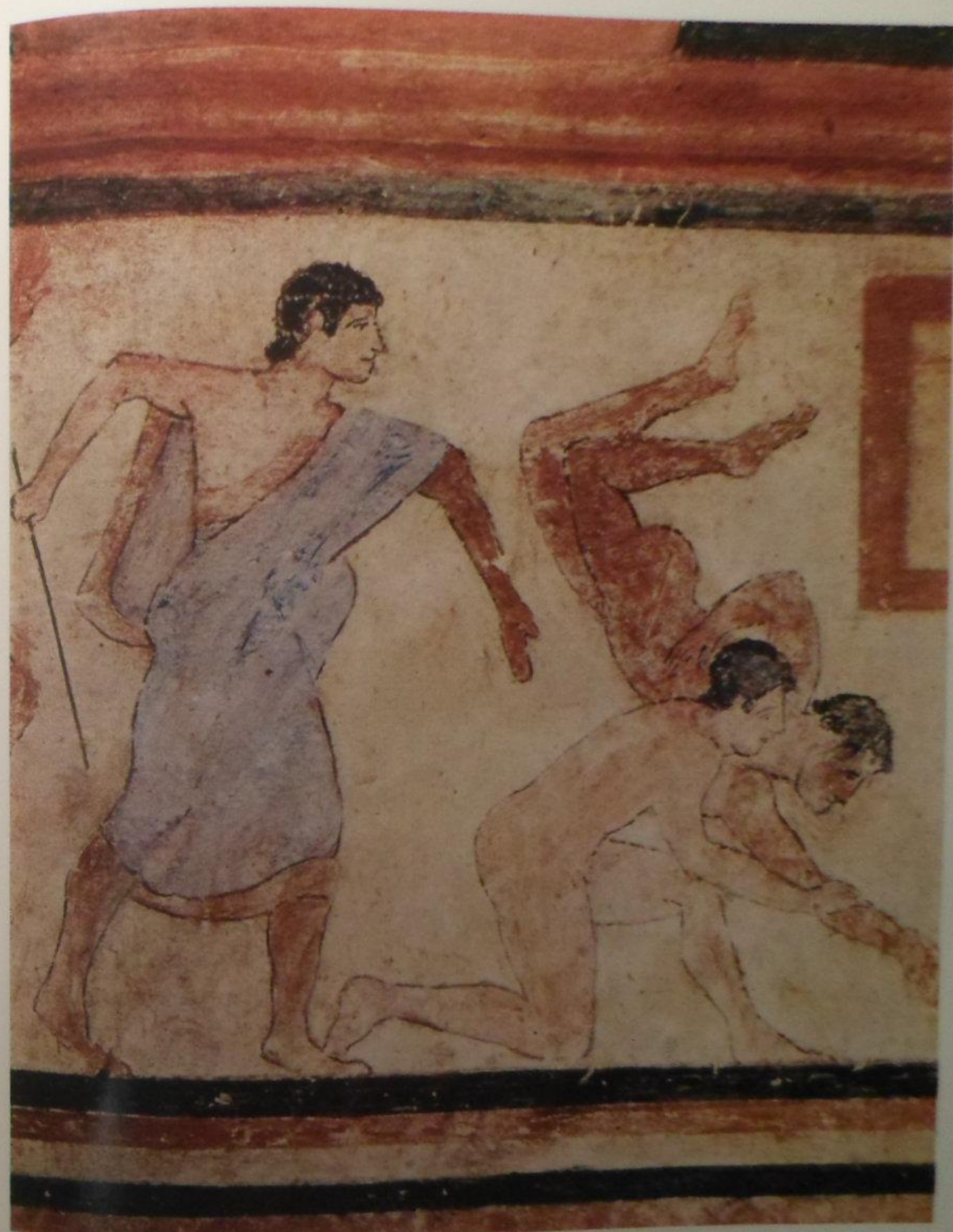
Хорошо сохранившиеся росписи Гробницы леопардов привлекают зрителя яркой красочностью. По широте палитры это образец наиболее роскошных этруских фресок; здесь присутствуют все цвета, когда-либо в них употреблявшиеся. Техника росписей не изменена: по тонкому слою штукатурки художник легкой гравировкой и черными линиями намечает очертания будущей композиции, затем заполняет контуры локальными плоскостями краски. Тела мужчин — красноватые, женщин — белые, одежды — яркие, с разноцветными каймами. Художник уловил ритм движения фигур и подчеркнул его широко разбегающимися, как бы отлетающими при быстрой ходьбе одеждами; он передает складки одежды, правильно показывая изломы каймы. Коренастые сильные фигуры с широкими плечами и мощными бедрами даны в обычном развороте на плоскости. Иначе, по сравнению с росписями VI века, исполнены головы людей с прямым профилем: это уже аттический, а не понтийский тип, и в целом эти росписи выдают несомненное знакомство с ранними краснофигурными вазами. Но при всей привлекательности росписей Гробницы леопардов уровень их исполнения невысоок. В отдельных фигурах, например юноши с чашей, видны погрешности в рисунке, в пропорциях, в передаче движения. Не всегда удачно переданы одежды; у фигуры флейтиста непропорционально велики ноги и кисти рук. Эта

роспись — рядовой образец этруской живописи V века до н. э. — ясно показывает, что при несомненном знакомстве с достижениями греческого искусства ранней классики этруские художники всецело оставались на уровне архаического искусства, продолжая его традиции, как сюжетные, так и стилистические.

Многое зависело от творческой индивидуальности, уровня таланта художника. Поучительно сравнение росписей Гробницы леопардов с современными им фресками Гробницы триклиния¹⁴. Эти фрески в целях лучшей сохранности были перенесены в музей Тарквиний, где подверглись реставрации.

Сюжет и расположение росписи идентичны Гробнице леопардов: сцена погребального пира на торцевой стене, музыканты и танцоры на боковых. Та же привычная для подобных росписей атмосфера насыщенного весельем праздника, но совсем иначе, с поразительным мастерством, свободой и легкостью трактованы как отдельные фигуры, так и вся роспись в целом. Достаточно сравнить фигуры флейтистов или юноши в накиннутой на плечи хламиде. Свобода рисунка, плавность линий контура, легкость движений танца, выразительные жесты рук, мягкая и свободная трактовка пышных складок одежды. Легким танцующим шагом движется среди полураспустившихся деревьев юноша-флейтист. Движение не мешает ему увлеченно играть на своем инструменте. Светлая накидка с узорчатой каймой соскользнула с плеч на руки, спадая пышными складками. Здесь мастер уверенно передает человеческое тело в профиль, отказываясь от привычной схемы разворота на плоскости, правильно изображает глаза. Художник овладел приемами, подсказанными ему греческими прообразами, и воспользовался ими, чтобы создать вполне этруское по духу и содержанию произведение.

Мастер Гробницы триклиния, несомненно, высокоодаренная художественная индивидуальность, его творчество означает вершину этруской монументальной живописи V века до н. э. Дальнейшее развитие этой живописи мы можем проследить на памятнике, почти несомненно исполненном рукой того же художника. Около середины V века датируются росписи Гробницы погребального ложа¹⁵. Названием своим она обязана изображению на торцевой задней стене камеры погребального ложа, на котором вместо фигур людей стоят какие-то не очень понятные, очевидно, символические предметы. С обеих сторон к ложу с жестами адорации приближаются фигуры юношей и женщин, а на переднем плане перед этими фигурами разворачиваются обычные сцены погребального пира, заходящие и на боковые стены гробницы. На остальной части боковых стен — обычные сюжеты музыки,



танцев, игр. Ряд деталей, как, например, гирлянда листьев пающа, ограничивающая фриз сверху, а также характер исполнения отдельных фигур подтверждают предположение о том, что данная роспись является поздней работой мастера Гробницы триклиния. Если предположение верно, то это единственный случай, когда можно судить о творческой эволюции этруского художника. Гробница погребального дожа — противоречивый памятник. С одной стороны, здесь заметно дальнейшее развитие некоторых черт росписи, показывающих знакомство с достижениями греческой классической живописи, в первую очередь — двуплановость композиции, встречающаяся в этруской живописи впервые как попытка передать глубину пространства. С другой стороны, несмотря на некоторые очень тонкие и лиричные образы, вроде юноши, стоящего рядом с бело-синей лошадью, в целом эти росписи кажутся более сухими и холодными, чем фрески Гробницы триклиния: стилизованные складки одежд, измеленные черты лиц. Как будто художник, остановившись на достигну-

том, начинает вдруг повторять сделанные ранее находки, превращая более развитый, живой стиль в трафарет.

Аналогичная картина наблюдается и в других областях этруского искусства середины и второй половины V века до н. э. Дело тут не только в том, что в данный период в Этрурии начинается упадок и в политической области и — как следствие этого — в культурной. Но несомненно и то, что этруское искусство, все время вбиравшее в себя достижения искусства греческого и использовавшее, перерабатывавшее их для осуществления своих специфических задач, оказалось бессильным перед искусством высокой классики. Его достижения были непонятны и, следовательно, не нужны этрускам-художникам. Последние продолжали работать в традициях позднеархаического искусства, правда, обогатив их некоторыми формальными находками раннеклассического искусства. Этруски не столько развивали эти традиции, потому что достигли в их использовании предела, сколько усложняли и рафинировали их.

Музыканты. Фрагмент росписи Гробницы леопардов в Тарквиниях 2-я четверть V века до н. э.



Флейтист. Фрагмент росписи Гробницы триклиния в Тарквиниях 2-я четверть V века до н. э.



Женщина с лошадью. Фрагмент росписи
Гробницы погребального ложа
в Тарквиниях
Около середины V века до н. э.

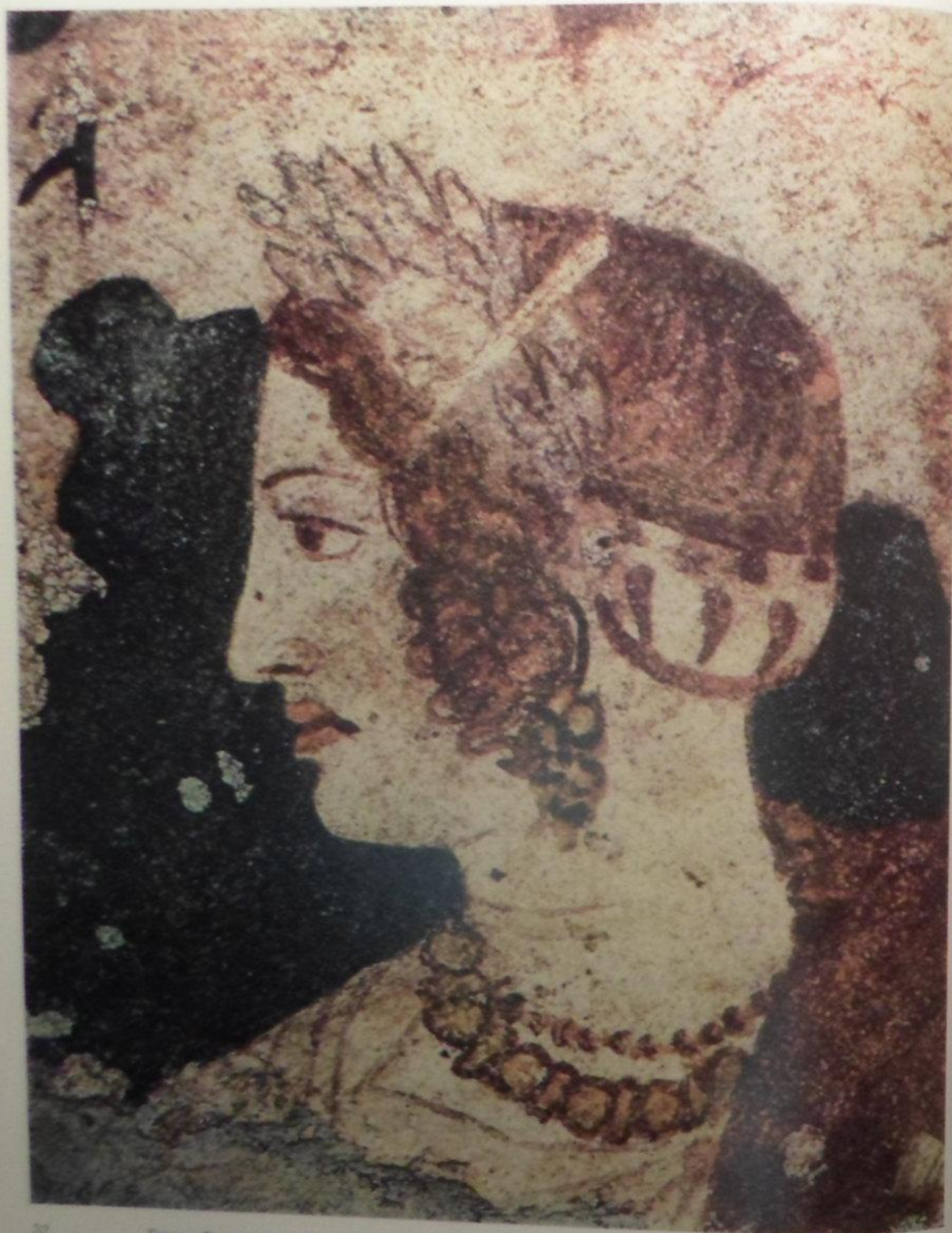
Работы мастера Гробницы триклиния, творчество которого развивалось примерно в 470—450-е годы, оказались вершиной этрусского искусства этого времени. Параллельно создавались и другие, не столь значительные, но, может быть, более типичные произведения. В них используются те же сюжеты погребального пиришества, дополненные иногда новыми, неожиданными и интересными темами. Художники стремятся к повышенной декоративности, нарядности, праздничности своих росписей, усложняют композицию, увеличивают орнаментальность. Этот процесс намечается уже в таких росписях, как недавно открытая Гробница корабля¹⁶ с ее густонаселенной, дробно-пестрой сценой погребального симпозиума. А в немногих произведениях, которые можно отнести ко второй половине V века, таких, как Гробница Франчески Джустиниани¹⁷, заметен откровенный упадок стиля. В этот период обычай расписывать стены гробниц в Этрурии выходит из моды с тем, чтобы возобновиться примерно через столетие уже на новой идеологической и стилистической основе, в пе-

риод, когда Этрурия в южной своей части уже подпала под власть Рима и стремительно утрачивала остатки своей политической самостоятельности.

Четвертый век до н. э. принес на территорию Этрурии новую волну эллинизации после перерыва, вызванного гибельными для нее столкновениями с Римом. Подчиненная его власти, Этрурия вступила в более тесные контакты с Южной Италией уже не как владычица Кампании, а как потребитель продукции, изготовлявшейся южноиталийскими греками. О том, какова была эта продукция и какую роль она могла сыграть в развитии этрусской живописи, свидетельствует уникальный памятник — Саркофаг амазонок, хранящийся в Археологическом музее Флоренции¹⁸. Саркофаг найден в гробнице в Тарквиниях и имеет крышку, грубо высеченную в виде двускатной кровли, явно ему не принадлежащую. Имя умершего, Рамта Хупкнай, вырезанное на крышке, было небрежно выпарано на саркофаге поверх украшающей его росписи, что подтверждает его вторичное использование.

Саркофаг амазонок
IV век до н. э.
Флоренция, Археологический музей





32

Голова Веллы. Фрагмент росписи
Гробницы воина в Терквиниях
IV век до н. э.

Стенки саркофага, высеченные из тонкого известняка, полированы и расписаны без применения обмазки. Изображены сцены битвы греков с амазонками. Амазонки в легких одеждах то на колесницах, то верхом на конях, то пешие вступают в поединок с греческими воинами в панцирях и щитах. Борьба идет с переменным успехом, в одних случаях амазонки явно одерживают верх, в других — победа клонится на сторону греков. Амазономахия — одна из любимых тем греческого искусства начиная с эпохи архаики. И хотя среди известных нам памятников нет ни одной прямой аналогии Саркофагу амазонок в целом, греческое его происхождение несомненно. Отдельные изображения, как, например, скачущие кони квадриг, или падающий под ноги коней воин, или всадница, обернувшаяся назад, находят аналогии и в росписях позднеаттических ваз и в греческих рельефах этого времени¹⁹.

Росписи саркофага исполнены с необыкновенной тонкостью и высоким мастерством. Художник свободно владеет сложными ракурсами, раз-

нообразными движениями, уверенно применяет для показа объема фигур светотеневую моделировку, используя более густую концентрацию краски одного тона (серую на белых лошадях, темно-синюю на светло-синем щите и т. д.), а также штриховку тонкими параллельными линиями. Выразительно изображены исполненные патетики лица сражающихся. Анализ росписи саркофага убеждает в том, что это произведение греческого мастера, сделанное, скорее всего, в каком-то греческом центре Южной Италии, привезенное в Этрурию и использованное для погребения этруска Рамта Хупквая.

Подобные памятники были не единичны в Этрурии и оказывали влияние на стиль ее росписей. Параллельно с усвоением достижений греческой живописи в передаче ракурсов и объемов, иллюзорности в воспроизведении предметов меняется само содержание этруских погребальных росписей. Под влиянием превратностей, испытываемых страной, происходят изменения в мировоззрении этрусков. Из их представлений о загробном мире исчезает все то радостное, светлое,

Пиршество. Фрагмент росписи
Гробницы цитов в Терквиниях
III век до н. э.





34

Ларе Вельха. Фрагмент росписи Гробницы львиц

праздничное, что придавало такой неповторимый характер фрескам раннего времени. Главная тема остается та же — погребальное пиршество. Но теперь оно переносится в потусторонний мир, происходит в присутствии владык подземного царства (идентифицированных с греческими Гадесом и Персефоной) и демонов преисподней. Трагедия расставания с жизнью и ужасы, ожидающие человека на том свете, — идеи, доминирующие в поздних этруских живописных циклах.

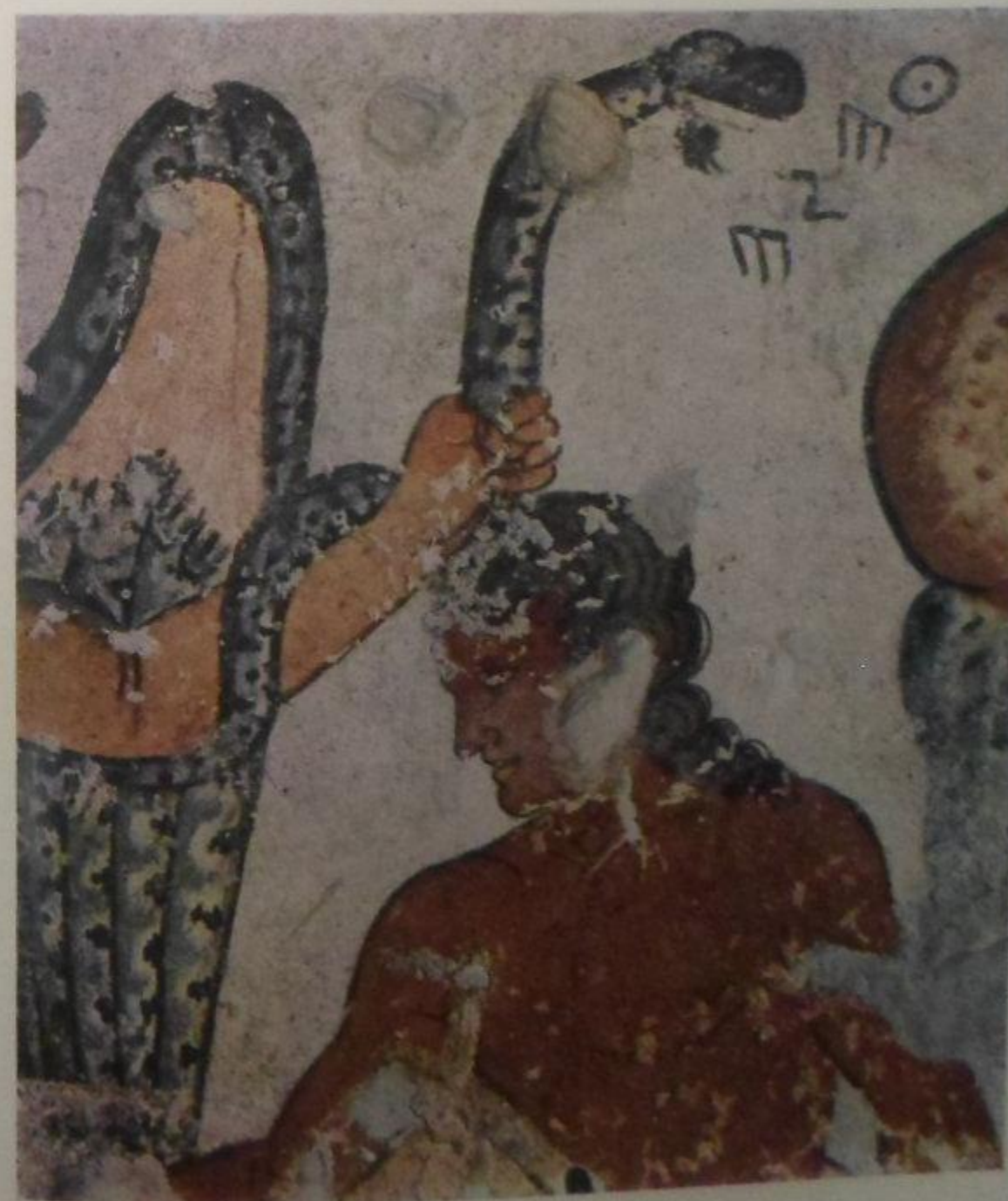
Тарквинии по-прежнему остаются центром этруской живописи. Помимо них несколько интересных памятников обнаружилось в расположенном поблизости Вульчи. Самые ранние из новой серии этруской монументальной живописи — фрески более древней камеры Гробницы чудовища в Тарквиниях²⁰. Этот большой погребальный комплекс образовался путем соединения двух гробниц. Более ранняя камера с потолком, опиравшимся на центральный столб, была сооружена в последнее десятилетие IV века до н. э. и тогда же расписана. Вторая камера была

построена в конце III или начале II века до н. э., она, очевидно, принадлежала представителям того же семейства Велха, что и первая, так как вскоре после сооружения была соединена с ней проходом.

В первой камере стены украшены изображением пиршества в потустороннем мире. От росписи сохранились лишь фрагменты, свидетельствующие о ее высоком качестве. Надписи сообщают имена изображенных. Особенно хороша голова Велли, супруги Арига Велха. Прекрасное женское лицо — образец классической красоты; четкий профиль выделяется на темно-зеленом фоне бесформенной тучи, как бы клубящейся за ее головой. Считают, что таким образом художник показал место действия — подземный мир. Однако ужасы его не омрачили лица женщины. Оно исполнено величавого спокойствия, какой-то примиренности с судьбой. Художник тщательно передал ее украшения, прическу, одежду, но основное внимание уделил именно ее лицу, создал один из наиболее совершенных образов этруской живописи.

Тезей в подземном царстве
Фрагмент росписи Гробницы чудовища
в Тарквиниях
II век до н. э.

35





36

Сцена жертвоприношения
Фрагмент росписи Гробницы Франсуа
в Вульчи
II — начало I века до н. э.

Вед Сатий. Фрагмент росписи
Гробницы Франсуа в Вульчи
II — начало I века до н. э.

37



Новые верования этрусков воплощены в фигуре страшного демона, сохранившейся на левой стене гробницы. Человеческий образ дополнен звериными и птичьими чертами: волосы в виде змей вьются над лицом, снабженным клювом вместо носа. За спиной у него два больших крыла, тело его зеленого цвета. Это Хару, трансформация греческого Харона, проводника душ умерших, ставшего у этрусков символом и божеством смерти, воплощением ужасов подземного царства. Более полно познакомиться с этими представлениями нам позволяет лучше сохранившаяся роспись Гробницы щитов²¹, также принадлежащей семейству Вельха и датирующейся III веком до н. э. В центральном зале гробницы представлен владетель ее Ларс Вельха с супругой, пирующий в подземном царстве в окружении предков. Ларс полулежит на богатом ложе перед столиком, уставленным яствами. Жена его, согласно новой моде, не возлежит рядом с ним, но сидит в ногах ложа, глядя на мужа. Левую руку она положила на его плечо, правой принимает от него яйцо, игравшее определенную роль в погребальных обрядах. За женой Ларса Вельха стоит служанка с опахалом. Пространная этрусская надпись над их головами перечисляет заслуги Ларса Вельха, занимавшего высокие жреческие должности в своем городе. Художник с увлечением выписывает детали, орнаменты покрывала, укра-

шения женщины и т. д. Но стоит взглянуть на лица изображенных, и эти детали отступают на задний план. Лица — основное в этой росписи. Несомненно, портреты некрасивые, художное лицо Ларса и прекрасное, с тонким профилем — его жены Велли Сейтисы. Главное же, они исполнены удивительно сильно переданных чувств. В лице Ларса с выразительно поднятыми вверх глазами чувствуется неизбывная тоска прощания с жизнью, его жена смотрит на него с покорной печалью, вкладывая в свой взгляд всю свою любовь к нему. Так ощущают теперь жители Этрурии уход в подземный мир. Еще сильнее эти чувства выражены в другой группе этой гробницы, изображающей родителей Ларса Вельха, его отца Вельтура Вельха и мать Равиту Апринай. Та же композиция — лежащий на ложе мужчина и сидящая женщина; он пристально глядит на нее, как будто навсегда хочет запечатлеть дорогие черты. Ее лицо потрясает трагично. Огромные, обведенные черными кругами глаза полны неизбывной тоски, как будто она видит перед собой что-то ужасное и не зна-

ет спасения. Строгие фигуры кифареда и флейтиста, с унылыми лицами играющих на своих инструментах в ногах ложа, подчеркивают трагическую атмосферу этого изображения. Любопытны художественные приемы фресок Гробницы щитов. Они скорее графичны, чем живописны. Тонкие линии, черные или красные, обозначают внутренний рисунок на фигурах изображенных, складки на одеждах. Но художник пытается применить и эффекты светотеневой моделировки. Это видно и на фигуре супруги Ларса Вельха, где красноватые полосы обозначают тени на руках и лице, и особенно на лице его матери. Последнее настолько выразительно, что Паллотино сделал предположение — не скопировано ли оно с какого-то прижизненного портрета.

Если в Гробнице щитов передана атмосфера погребального пиршества как прощания с жизнью, то во второй камере Гробницы чудовищ²², относящейся ко II веку до н. э., показано непосредственно самое подземное царство. На задней стене камеры сохранилось сильно поврежден-

Змееногий гигант. Фрагмент
росписи Гробницы Тифона
в Тарквиниях
Рубеж II—I веков до н. э.

38



ное изображение сидящих на троне владык подземного царства: Гадеса в волчьей шкуре на голове, со скипетром в руке и Персефоны, красивую голову которой увенчивают поднимающиеся из ее волос змеи. Перед ними — один из подземных демонов в виде вооруженного воина с тремя головами (вернее, тремя лицами), судя по надписи, это Герпоя. Далее виден вход в подземное царство в виде нагромождения скал, охраняемый крылатым демоном.

На другой стороне камеры изображены жители подземного царства, надписи сообщают их имена. Представления, заимствованные из греческой мифологии, смешались здесь с этрусскими образами. Изображен Аякс, старец Тиресий с покрытой плащом головой, далее — Агамемнон. Наиболее интересная сцена разворачивается в одном из углов гробницы: на скале сидит в меланхолической позе юноша Тезей с грустным лицом, перед ним — чудовище с птичьим клювом, ослиными ушами, большими крыльями за спиной и с огромным змеем в руке, которого он поднимает над головой юноши. Это этрусский демон Ту-

хулка. Сочетание двух столь чуждых друг другу образов, как бы пришедших из разных миров, подчеркивает устрашающий характер этрусского чудовища и благородство греческого героя.

Художник, расписывавший вторую камеру Гробницы чудовищ, полностью овладел мастерством светотеневой моделировки, используемой им наряду с чисто графическим рисунком. В этом отношении особенно показательны небольшой фрагмент с сосудами — остатки несохранившейся сцены банкета. По существу, это первый натюрморт в этрусской живописи, предвосхищающий расцвет данного жанра в живописи Древнего Рима.

Жестокий характер позднего этрусского искусства, любовь к трагическим эпизодам, неприкрытая кровожадность проявляются в росписях одной из самых поздних этрусских гробниц — Гробницы Франсуа в Вульчи²³. Состоящая из многих помещений, она была сооружена еще в V веке, но расписана позднее. Роспись сосредоточена в главной камере и состоит из различных эпизодов, заимствованных из греческой мифоло-

Пирующие. Фрагмент росписи
Могилы пирующего в Пестуме.
Около 480 года до н. э.
Пестум, Национальный музей

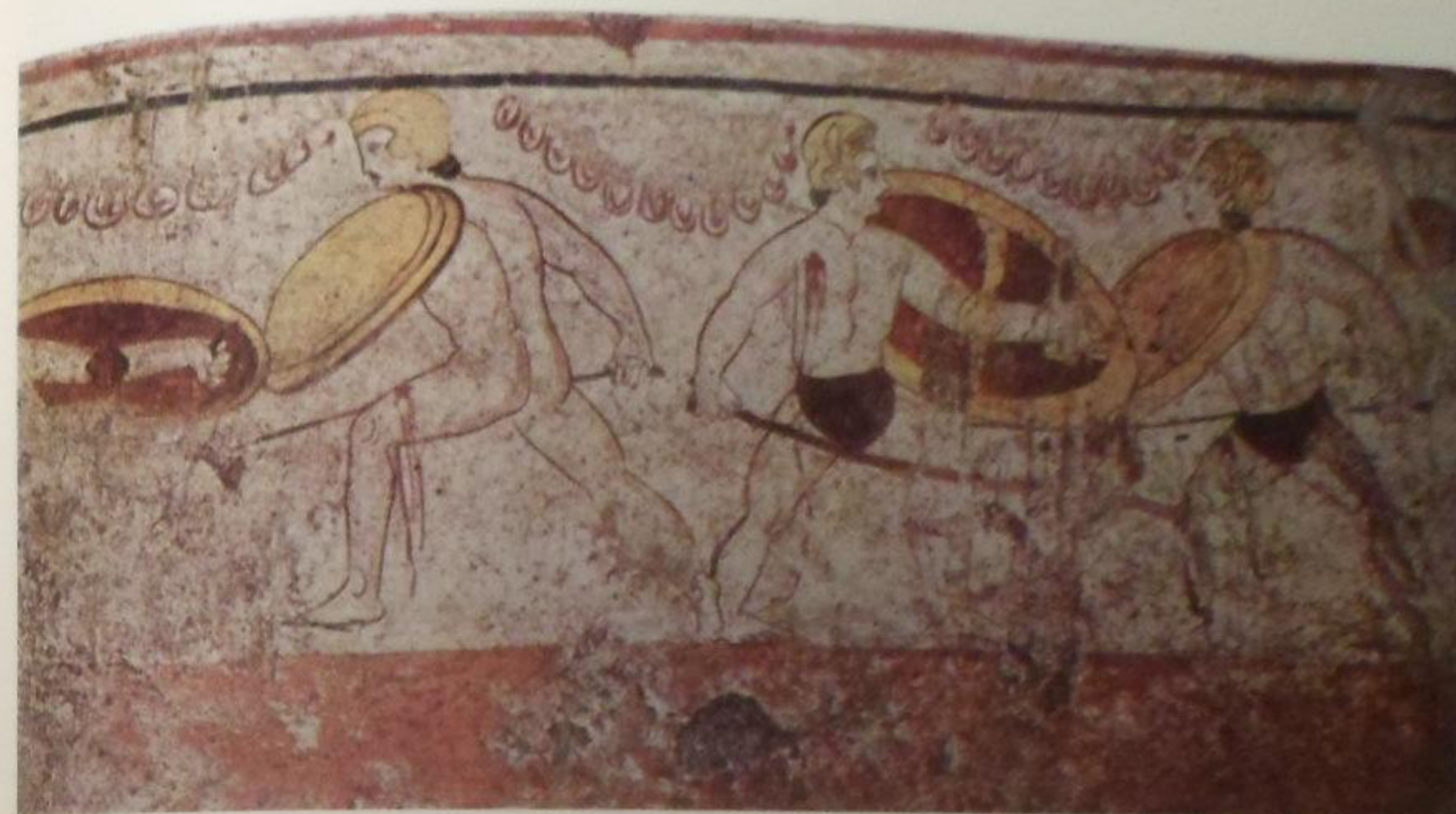


Ныральщик. Фрагмент росписи
Могилы ныряльщика в Пестуме.
Около 480 года до н. э.
Пестум, Национальный музей

гии, этрусских легенд и реальной жизни. Как и в росписях Гробницы чудовищ, греческие мифы получают этрусскую окраску, в число действующих лиц вводятся персонажи этрусской мифологии. Такова сцена убийства пленных троянцев на могиле Патрокла. Пленников, связанных и обнаженных, подводят к Ахиллу, хладнокровно осуществляющему свое жестокое дело. По сторонам его видны этрусские божества — крылатая Ванф, богиня судьбы, и страшный демон смерти Хару, чудовище с телом синего цвета, нечеловеческой головой и постоянным своим атрибутом — молотом в руках. В статичной фигуре позади Ванф видят изображение души Патрокла, которой приносятся эти кровавые жертвы. Представлена здесь и одна из излюбленных тем этрусского искусства — поединок Этеокла и Полиника, в котором братья убили друг друга. С особым старанием изображены два обнаженных юноши, протыкающие один другого мечами. Столь же жестоки и прочие сюжеты этих фресок: убийство Кассандры Аяксом, мучения Сизифа.

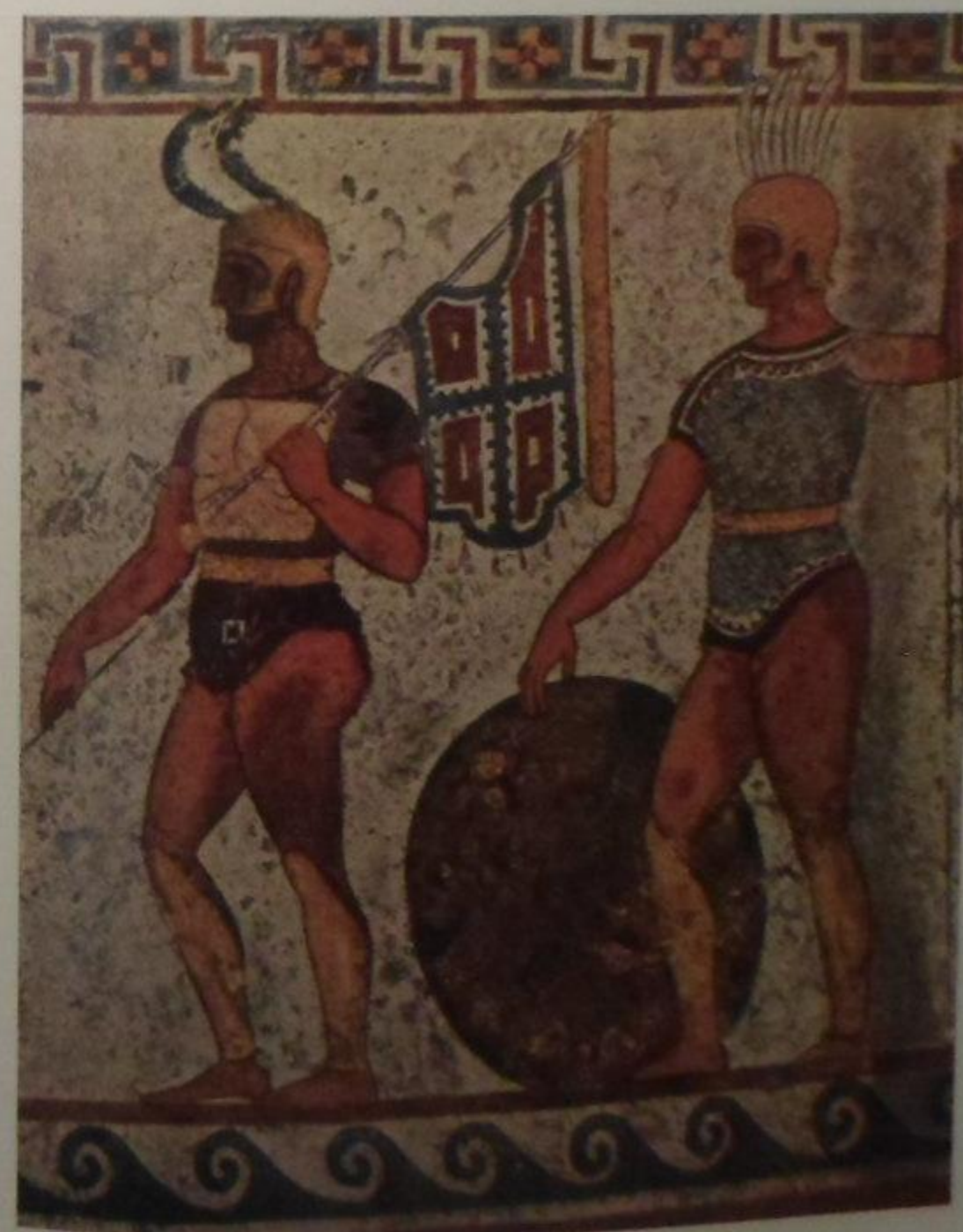
Эпизодам из троянского цикла, расположенным по левой стороне камеры, соответствуют фрески, находящиеся на правой ее стене. Здесь представлены сцены из истории этрусского города Вульчи, причем обозначены имена некоторых ее участников. Этруск Марк Камитлас убивает безоружного Гнея Тархуния Рума (Тарквиния Римского), Мастерна (отождествляемый с Сервием Тулием) спасает Гая Вибенну. Назван также Авл Вибенна, имя которого встречается в этрусских надписях на вазах V века до н. э. Видимо, Вибенны принадлежали к числу правящих родов Вульчи и, возможно, были предками семьи, владевшей этой гробницей. Сохранился в ее росписях живописный портрет одного из членов этой семьи, Вела Сатия. Он изображен спокойно стоящим во весь рост, в богато украшенном вышивкой пурпурном плаще, с венком на голове. Перед ним — его слуга-карлик Арнца с птицей в руках. Поражают чрезвычайно индивидуализированные лица этих фигур. Подчеркнуто красивое, благородно-выразительное лицо господина резко контрастирует с безобразной го-

Погребальный танец
Роспись гробницы в Руво (Апулия)
2-я половина V века до н. э.
Неаполь, Национальный музей



42

Погребальные игры
Фрагмент росписи могилы
в Пестуме
IV век до н. э.
Пестум, Национальный музей



43

Возвращение воинов
Фрагмент росписи могилы
в Пестуме
IV век до н. э.
Неаполь, Национальный музей

ловой слуги. Несомненно, здесь мы имеем дело с портретными изображениями.

Не уточнена датировка этой гробницы. Паллотти относит ее к самому позднему периоду развития этрусской живописи (II — началу I в. до н. э., см. примеч. 23), другие авторы предпочитают более раннюю дату²⁴, а Бандинелли в последней своей работе, опираясь на сходство между росписями этой гробницы и греческой живописью IV века до н. э., уверенно относит ее к этому веку²⁵. В росписях Гробницы Франсуа любопытным образом сочетаются традиционная техника этрусских росписей (контурный рисунок с красочным заполнением) с использованием достижений греческой живописи IV века — светотеневой моделировкой с помощью штриховки и бликов светлой краской на лицах и телах персонажей.

Завершает долгую историю этрусской монументальной живописи памятник, слова находящийся в Тарквиниях. Это Гробница Тифона²⁶ — большая камера с потолком, опирающимся на центральный столб. На нем изображен змеено-

гий гигант, поддерживающий руками расписной карниз. Странный образ, несомненно, навеянный греческими атлантами и гигантами Пергамского алтаря, которых он напоминает и патетическим выражением лица. А развевающиеся синие волосы и синие крылья за его спиной сближают его с образами этрусских подземных демонов. Сильное тело хорошо вылеплено светотеневой моделировкой и кажется рельефным. Любопытный прием — белые блики на темной поверхности — применен здесь, чтобы передать блестящую кожу змей, которыми заканчиваются ноги Тифона. В этой росписи, современной ранним образцам римской и помпейской живописи, уже мало специфически этрусских черт. Образ фантастического существа использован чисто утилитарно, едва ли не декоративно. Исчезает самая суть, специфика этрусской живописи; ее достижения, обогащенные греко-эллинистическим наследием, войдут составной частью в римское искусство.

Южная Италия, прежде всего Кампания, дала много памятников живописи; количество их уве-

Знатная дама и служанка
Фрагмент росписи могилы
в Кумах
III век до н. э.
Неаполь, Национальный музей



личивается с каждым сезоном раскопок. Но в отличие от Этрурии, где сохранились фрески разного времени, позволяющие проследить последовательно эволюцию этрусской живописи, южноиталийские фрески относятся в основном к V—IV векам до н. э. и, хотя дают хорошее представление о характере живописи местных племен, не позволяют увидеть ее развитие.

В отличие от Этрурии в Южной Италии не были распространены камерные склепы. Умерших хоронили в подземных гробницах, представлявших собой, в сущности, большие каменные ящики; четыре огромные плиты образовывали стенки, перекрывались они плоской плитой или имели двускатную кровлю. С внутренней стороны эти каменные ящики покрывались росписью — на стенах, а часто и на потолке. Особенно большое число таких расписных гробниц найдено в Пестуме, древней Посейдонии, в конце V века до н. э. захваченной племенем луканцев.

Говоря о росписях, открытых в Южной Италии, нельзя не упомянуть о замечательном открытии, сделанном в 1968 году в Пестуме, где было обнаружено погребение в расписном каменном ящике, датирующееся около 480 года до н. э.²⁷ В этот период Пестум находился еще в руках греков. Найденные фрески, таким образом, являются достоверными образцами греческой живописи и как таковые не входят в рамки данного очерка. Но они интересны для нас тем, что позволяют провести наглядное сравнение греческой и италийской живописи, и потому следует на них кратко остановиться.

Обычай расписывать стенки могил типа каменных ящиков, видимо, был известен в Греции, хотя столь сложных росписей там пока не найдено. Возможно, что на их появление в Пестуме оказало воздействие соседство Этрурии. Во всяком случае, поражает сходство сюжетов росписи: на стенках каменного ящика изображены сцены погребального пиршества. На двух продольных стенках представлено по три клине, на которых лежат парами и в одиночку бородатые мужи и юноши. На коротких стенах: с одной стороны — виночерший рядом с большим катером, с другой — две танцующие мужские фигуры и флейтист. В руках у пирующих также лиры и флейты, у других — килики. Наиболее интересна сцена на плоской плите, служившей крышкой гробницы: представлено море, деревья и высокая, сложенная из плит вышка, с которой бросается в морские волны обнаженный мальчик-ныряльщик. По этой сцене, не получившей еще истолкования, вся гробница получила название Гробницы ныряльщика. Плоскостной рисунок, скромная цветовая гамма, доминирующие красно-коричневые тона, оживленные синими покрывалами лож и синим плащом идущего юноши. По красочности и общей жизне-

радостности эта роспись уступает современным ей этрусским памятникам, таким, как Гробница леопардов например. Но стоит сравнить детали изображений, головы фигур, рисунок тела, становится ясно различие между тонким, одухотворенным искусством греческого художника и более грубым, простым, жизнерадостным этрусским. В Гробнице ныряльщика лица изображенных исполнены самых различных чувств: один в экстазе прислушивается к музыке, другой оживленно беседует с соседом, третий неотрывно смотрит на своего любимца. Рисунок лаконичен, обобщен, главную роль играет силуэт, дополненный тонкими линиями контура и внутренних деталей. Насколько правильнее и естественнее передача человеческого тела в движении у грека, показывает сравнение мальчика-ныряльщика из пестумской гробницы с аналогичным персонажем, изображенным в Гробнице охоты и рыбной ловли. Здесь фигура чуть изогнута, голова слегка откинута, руки согнуты в локтях — живая поза бросающегося в воду человека. В этрусской фреске мы видим наивный рисунок падающей «столбиком», прямо вытянутой фигуры. При этом надо учитывать, что Гробница ныряльщика отнюдь не может считаться шедевром греческой живописи, это хорошее, но рядовое произведение италийской школы греческого искусства V века до н. э. Для понимания различия мироощущения греческого и этрусского художников чрезвычайно показательны, как в их росписях отражена окружающая человека природа: лаконично передано едва намеченное деревцами и условно-выпуклой массой воды место действия в пестумской росписи и подробно, тщательно воспроизведены волны моря с поднимающимися из них скалами, населяющими их рыбами и летающими над ними птицами в этрусской фреске.

Гробница ныряльщика остается пока уникальным образцом греческой живописи в данном районе. Во второй половине V века до н. э. территория Кампании и Апулии была захвачена местными племенами осков и луканцев, вытеснявшими отсюда греков. От них дошло значительное число каменных гробниц, расписанных изнутри, подобно Гробнице ныряльщика. В ряде случаев новые хозяева территории использовали греческие каменные гробницы, заново расписывая их.

Наиболее ранний памятник живописи местных италийских племен сохранился в Апулии, в местечке Руво, где еще в 1833 году была открыта гробница, украшенная со всех четырех сторон изображением хоровода женщин²⁸. Видимо, изображен погребальный обряд, может быть, танец вокруг тела усопшего. Взявшиеся за руки фигуры плавно движутся вправо; позы однообразны, но движение передано живо и ритмично.



Ладья Харона. Сцена
жертвоприношения
Фрагмент росписи могилы
в Пестуме
IV век до н. э.
Пестум. Национальный музей

Монотонность изображения нарушается яркой раскраской одежд: красный, желтый, синий, черный, белый, коричневый цвета на желтоватом фоне сочетаются в нарядную гамму. Рисунок одежды подчеркивает движение фигур. Несомненно тесная связь этой росписи с греческими прообразами: изображения женских хороводов многократно засвидетельствованы в греческой вазописи времени архаики и классики. Фреска из Руво, несмотря на известную жесткость линий и подчеркнутость контуров, отличается тонкостью исполнения и свидетельствует о высоком мастерстве ее создателя. Датируется она, судя по находкам греческой керамики в гробнице, второй половиной V века до н. э.

Особенно полно представлена луканская живопись в погребениях в районе Пестума, датирующихся в основном IV веком до н. э. Некоторые гробницы украшены только орнаментальными мотивами, среди которых значительное место занимают цветы и плоды, особенно гранат. Большая часть гробниц имеет сюжетные росписи, обнаруживающие знакомство с греческой мифологией. В гробнице, открытой в районе Пестума в 1960 году²⁹, мы видим изображение Харона в виде крылатого существа, напоминающего этрусских демонов смерти. В той же гробнице изображена сцена жертвоприношения: мужчина ведет тельца на заклание, женщина и ребенок несут плоды, сопровождает их плакальщик с поднятыми в горестном жесте руками, что указывает на погребальный характер церемонии. Но большая часть росписей пестумских гробниц посвящена жизни и быту их владельцев. Мужские гробницы украшаются изображениями воинов, сражающихся или возвращающихся из похода. Широко известны фрески из гробницы, открытой еще в прошлом веке, ныне находящиеся в Археологическом музее Неаполя³⁰. На одной стороне ее представлены воины, только что вернувшиеся домой. Их встречает женщина с чашей вина. Передний воин держит пестрый штандарт, второй, опирающийся о копье, опустил к ногам круглый щит, за пехотинцами видна фигура всадника. Тщательно и любовно выписаны детали вооружения: панцири греческого типа, шлемы, увенчанные пышными султанами, поножи. Эти фрески дают неоценимый материал для изучения малоизвестного нам быта италийских племен. Достоверность их подтверждается находками в тех же пестумских гробницах предметов быта и вооружения, аналогичных изображенным. Качество росписи различно: только что описанная фреска отличается правильным тщательным рисунком; тонкие черные контурные линии очерчивают фигуры, краски разнообразны, преобладают красно-коричневые и черные тона. В других случаях, как, например, во фрес-

ке с Хароном, рисунок менее правилен и пропорционален. Известная небрежность сказывается и в отсутствии орнаментального обрамления, тогда как фреска с воинами обрамлена тонко исполненными полосами меандра и орнамента волны.

Приемы росписи достаточно разнообразны. Наряду с плоским заполнением контура краской луканские художники умели моделировать фигуры с помощью светотени. Таковы фрески с изображением сражающихся гладиаторов, находящиеся в музее Пестума³¹. Фигуры облаченных бойцов, очерченные черным контуром, оставлены в светлом тоне фона, но вдоль контуров для передачи объема тела оттенены более густой розовой краской. Сцены гладиаторских боев, охотно изображавшиеся местными художниками, всегда подчеркнуты жестоки: кровь ручьями течет из ран. Очевидно, такие сцены изображают погребальные игры.

Женские могилы обычно украшались сценами из жизни гиникей: знатные матроны занимают своим туалетом или прядут, служанки держат перед ними корзины с рукоделием или шкатулки с украшениями. Здесь видна та же любовь к деталям, тщательно передающимся, причем художник старается воспроизвести не только форму предмета, но и показать цветом его материал — например, в изображении золотых и серебряных сосудов на одной фреске³². Гораздо реже, чем сцены из быта воинов и гиникей богатых домов, в росписях пестумских гробниц встречается сельскохозяйственная тематика, несмотря на то, что сельское хозяйство было основой жизни италийских племен. Среди недавно открытых в Пестуме расписных гробниц есть изображение крестьянской повозки, запряженной парой лошадей³³. Художник передал эту сцену в пейзаже — его повозка движется на фоне деревьев. Помимо чисто реалистического сюжета эта не отличающаяся высоким уровнем исполнения фреска интересна тем, что ее автор делает попытку показать в ракурсе колеса телеги и передать объем тела лошадей с помощью штриховки.

О широте стилистического диапазона живописи местных италийских племен свидетельствуют фрески из Капуи, Ноли и Кум, связываемые с самнитскими племенами. Сюжеты их аналогичны пестумским: воины, пехотинцы и всадники, сцены сражения, пышно одетые матроны. Но они значительно примитивнее по рисунку, в них отсутствуют попытки передачи объема. Достаточно сравнить с вышеописанной фреской с гладиаторами роспись на тот же сюжет, находящуюся в музее города Капуи³⁴. И все же эти росписи обладают определенными декоративными достоинствами. Наиболее интересна фреска с изображением знатной дамы за туалетом из погреб-

ния в Кумах²⁵. Величественная женская фигура изображена в трехчетвертном повороте. Матрона восседает на кресле, в руке она держит зеркало. На ней богато украшенные орнаментом одежды, поверх светлой туники накинута пурпурная плащ. Перед ней стоит юная служанка с высокой корзиной в левой руке и флаконом для благовоний в правой. Рисунок живой и выразительный, хотя и не отличающийся большой правильностью. Для придания величия фигурам художник занял ими всю плоскость стены гробницы, опустив их до уровня красного цоколя, ограниченного орнаментальной полосой. Обычно фигурной росписи в подобных гробницах отводился только фриз над цоколем. Эти росписи более плоскостно орнаментированы по сравнению с пестумскими и менее связаны с греческими прообразами; влияние греческой живописи на италийскую было, естественно, более заметным в Пестуме, где греческие традиции сохранились и после занятия города луканцами.

Южноиталийские фрески, так же как и этрусские, выявляют высокий уровень и самобытный характер живописи этого района античного мира. Из всех районов Средиземноморья, входивших в орбиту античной культуры, только на территории Италии сохранились в таком большом количестве памятники монументальной живописи. Ни Греция, ни другие страны Балканского полуострова не могут соперничать с Италией в этом отношении. Именно поэтому столь ценна для нас эта область этрусского и южноиталийского искусства. Этрусские росписи, относимые почти ко всему периоду развития искусства

этой страны, позволяют проследить эволюцию ее живописи — от плоскостно-декоративных, построенных на цветных силуэтах фресок раннего времени до уверенной передачи объема фигур путем использования светотеневой моделировки в поздний период. Они являются великолепными примерами высокого декоративного мастерства древних художников, раскрывают перед нами красочную, удивительно интересную картину жизни и быта знатных этрусских семей и в то же время позволяют проникнуть в таинственный, во многом непонятный мир этрусских верований, представлений о загробном царстве, игравших столь большую роль в существовании этого древнего народа. Оставаясь произведениями этрусских живописцев, воплощающими специфику именно этрусской концепции художественного творчества, эти росписи позволяют, пусть отраженно, воссоздать и картину развития почти утраченной для нас греческой живописи. Картины эту существенно дополняют росписи, происходящие из Южной Италии, где счастливо сохранился уникальный памятник собственно греческой живописи раннего V века до н. э. — Гробница ныряльщика.

Высокие художественные достоинства лучших из дошедших до нас древних росписей Этрурии и Древней Италии сохранили все обаяние этого искусства древнего мира, и даже более скромные по исполнению памятники южноиталийской живописи привлекают не только своим интересным с разных точек зрения содержанием, но и своим пусть несколько примитивным, но удивительно свежим и живым исполнением.

III

ТЕРРАКОТОВАЯ И КАМЕННАЯ
СКУЛЬПТУРАДРЕВНЕИТАЛИЙСКАЯ
АРХИТЕКТУРНАЯ
ТЕРРАКОТА

Декор этрусского храма составляли многочисленные украшения и облицовки из терракоты, ярко расписанные и прикрывавшие все деревянные конструкции. Различные образцы этого архитектурного декора дошли до нас и хранятся в музеях всего мира, особенно в музеях Италии на месте древних этрусских городов — Цере, Тарквиний, Вей, Вульчи и других, а также в Риме, в Музее виллы Джулия. Они позволяют проследить развитие архитектурного декора из терракоты с самого раннего времени до второй половины I века до н. э. (времени поздней республики), когда деревянная и глиняная архитектура стала заменяться каменной.

Для этрусских построек материал терракоты имел большие преимущества: он стоил дешево, разбитую плиту проще было заменить новой. Терракотовые плиты и украшения легко было раскрашивать — в этом сказывалась любовь этрусов к красочным сочетаниям в архитектуре. Терракотовая декорация скрывала деревянные балки и в то же время защищала их от непогоды. К концу VI века до н. э. роспись стала наноситься на глину до обжига и получила особую прочность и яркость.

Крыша, перекрытая деревянными балками, покрывалась черепицей, состоявшей из соленов и калиптеров. По краям крыши помещались антефиксы, представлявшие собой завершение калиптеров и закрывавшие их нижние части. Антефиксы чаще всего изображали лицо Горгоны и имели значение апотропеев. Лицо Горгоны должно было производить устрашающее впечатление: оскаленный рот с клыками и высунутым языком, широко открытые выпуклые глаза. Образ Горгоны призван был оберегать храм от враждебных сил. Реже встречаются антефиксы в виде голов менад, силенов или сатиров, ахелоев, которые также, вероятно, имели значение апотропеев¹.

По восходящим граням фронтона располагались терракотовые фриз. Сюжетами их в древнейший период были процессии богов, состязания на колесницах, сцены сражений. В более поздний период преобладают орнаментальные мотивы.

Примером такого фигурного фриза, украшавшего, вероятно, левый скат фронтона, является пластина из терракоты, происходящая из Вей и относящаяся ко второй половине VI века до н. э. Изображена процессия пеших и всадников². По углам фронтона и на коньке крыши располагались акротерии. В конце VI — начале V века до н. э. в декорации этрусского храма появляются



46

Всадники
Рельефный фриз из Вей
2-я половина VI века до н. э.
Женева

47

Антефикс с головой Горгоны из Вей
Около 500 года до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия



ся объемная скульптура из терракоты. В то время терракотовый декор храма достигает своей вершины. В Музее Грегориано в Риме хранятся происходящие из Цере фигуры сфинксов, грифонов, крылатых коней, представляющие собой угловые акротерии храма. Особенно большим мастерством выполнения отличается акротерий в виде верхней части фигуры взлетающего Пегаса³. Эта скульптура полна жизни и движения, особенно выразительна голова коня с раздувающимися ноздрями. Замечательные скульптуры, украшавшие храм Аполлона, были найдены в Вейях⁴. Относящиеся ко времени около 500 года до н. э., эти скульптуры представляли собой коньковые украшения крыши храма. Они составляли группу, изображавшую Аполлона и Гермеса, спорящих из-за лани. Эти скульптуры, находящиеся в Музее виллы Джулия в Риме, говорят о влиянии культуры ионийской Греции на искусство Этрурии в это время. Статуя Аполлона и голова статуи Гермеса — лучшие произведения этрусского искусства времени поздней архаики. Их связывают с именем скульптора

Вулки — главы художественной школы, работавшего в Вейях.

О Вулке, украсившем своими скульптурами недостроенный до нас храм Юпитера на Капитолии в Риме, Плиний (N. H. XXXV, 157) говорит: «Искусство формирования скульптур, по Варрону, развилось в Италии, собственно в Этрурии, и Тарквиний Старший призвал мастера Вулку из Вей сделать статую Юпитера для Капитолия. Статуя была глиняная и окрашена красным. Квадрига на фронтоне храма была также глиняная. Позже Вулка изваял Геркулеса, известного как «глиняный Геркулес». Скульптуры из глины еще существуют в разных местах, и орнаменты из глины можно видеть даже в Риме, а также в провинциальных храмах».

Есть основание думать, что архитектурные терракоты, украшавшие этрусские храмы, изготовлялись в основном на месте. Археологические данные говорят о том, что около каждого храма была печь, в которой обжигались терракотовые изделия. В Фалериях и Цере формы антефиксов были найдены около храмов⁵. В то же время

48

Акротерий в виде протомы
Пегаса из Цере
Начало V века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей





69

Статуя Аполлона из Вей
Около 500 года до н. э.
Рим, Музей виллы Джулии



50

Голова статуи Гермеса из Вей
Около 500 года до н. э.
Рим, Музей виллы Джулии



54

Антефикс с женской головой
Конец VI — начало V века до н. э.
Москва, ГМИИ

формы для архитектурных терракот (в частности, антефиксов) были предметом торговли. Их находили неоднократно в отдаленных от Этрурии районах Италии. Мастерские, основанные этрускими мастерами, находились в Кампании, в частности в Капуе. Последнюю можно считать одним из самых крупных центров производства терракотовых антефиксов в конце VI — начале V века до н. э.

Известно, что Капуя до 424 года была этруским городом⁶. Производившиеся в Капуе и ее окрестностях раскопки выявили остатки зданий и большое число архитектурных украшений из терракоты. Большое число антефиксов, в частности почти все, которые были опубликованы Кохом и Минервини⁷, происходит из Капуи. Из Капуи происходят также пять прекрасных архаических антефиксов ГМИИ, раньше находившихся в собрании бывш. Строгановского училища⁸. Они относятся к концу VI — началу V века до н. э., времени наибольшего расцвета этруской архитектурной терракоты. Они принадлежат к разным художественным типам и, веро-

ятно, украшали разные здания. Их, однако, объединяют однотипные базы и качество глины (красновато-коричневой, грубо обработанной и содержащей вулканические частицы), а также характер раскраски, нанесенной поверх белой обмазки. Двум антефиксам с головами так называемых менад нет подобных в других музеях СССР. Особенно выдающимся памятником является антефикс с изображением женской головы в окружении стеблей и бутонов лотоса (ГМИИ, № II 1а 553). Голова молодой женщины исполнена горельефно, в пластической, сочной манере. Черты лица передают тип этруской женщины, насколько можно судить по одновременным произведениям этруского искусства. Из-под шапочки выбиваются волосы, расположенные фестоном по обеим сторонам покатого лба. Из-за небольших ушей с двух сторон падают по три дугобразно загибающиеся пряди, разделенные на круглые дольки. Глаза миндалевидные, немного раскосые. Улыбающийся рот широко раздвигает полные щеки. На шее — написанное красной краской ожерелье с сердцевидными

52

Антефикс с головой менады
Конец VI — начало V века до н. э.
Москва, ГМИИ



подвесками. Роспись, теперь сильно потускневшая, выдержана в вишнево-красных тонах.

Эта голова девушки имеет много общего с головой статуи Аполлона из Вей и особенно с головой Гермеса из той же скульптурной группы. Обрамление из бутонов лотоса и розетт говорит о воздействии восточноионийского искусства. Ближайшей аналогией этому антефиксу является антефикс Археологического музея в Неаполе⁹, позволяющий реконструировать утраченную верхнюю часть экземпляра ГМИИ.

Тип лица «менады» второго антефикса ГМИИ (№ II 1а 278) нагляднее говорит о влиянии искусства архаической Греции и приближается к типу архаической Керы. Лицо моделировано более мягко. Большие выпуклые глаза поставлены немного асимметрично. Рот слегка улыбается, подбородок довольно большой и полный. Волнистые пряди волос расположены симметрично. С двух сторон головы падают по две косы с ровными эллипсовидными делениями. На шее написан орнамент в виде ромбов. Этот антефикс имеет обрамление из пятнадцати цветочных ле-

пестков поверх дугообразного обруча с двумя спиралевидными завитками. Ближайшие аналогии этому произведению — антефикс из Сатрикума (Конки)¹⁰, а также антефикс в Балтиморе¹¹.

То же оформление в виде цветочных лепестков имеют три антефикса ГМИИ в виде голов Горгон (№№ II 2а 280, 286, 289) и два антефикса из Государственного Эрмитажа¹². Все они датируются концом VI — началом V века до н. э., но принадлежат к разным художественным типам. У одних в образе Горгоны преобладают древнеиталийские черты, у других — ионийские. Многочисленные аналогии этим антефиксам мы находим в музеях Италии — в Неаполе, Флоренции, а также в музеях Европы и Америки.

Несколько иной тип Горгоны, производящий особенно устрашающее впечатление, представлен в антефиксе с храма Аполлона из Вей (Рим, Музей виллы Джулия), датируемом около 500 года до н. э.¹³. В отличие от других антефиксов он моделирован рукой мастера. Голова Горгоны обрамлена цветочными лепестками. Волосы ее

Антефикс с головой Горгоны
Конец VI — начало V века до н. э.
Москва, ГМИИ



53



54

Фрагмент фронтона храма
«Ara della Regina» в Тарквиниях
VI век до н. э.
Тарквинии, Национальный музей

имеют вид извивающихся змей. Щеки сильно раздуваются, образуя параллельные складки. Рот большой, раскрытый, с высунутым языком, глаза огромные.

В течение V—IV веков до н. э. архитектурная декорация этрусского храма приобретает новые черты. Она отражает мощное воздействие греческого искусства. Этрусские скульптуры усваивают стиль произведений греческой классики. Это можно наблюдать и на тех скульптурах из терракоты, которые составляли архитектурную декорацию храма. В течение V—IV веков в ней значительно большее место начинает занимать объемная скульптура. Новая фаза архитектурной декорации ярко проявляется с середины IV века до н. э. — в период, непосредственно предшествующий эллинизму, и раннего эллинизма. В это время в декорации этрусского храма появляется фронтоновая скульптура в виде статуй или рельефов. Акротерии обычно выполняются в виде горельефных или объемных скульптур. Эти скульптуры отражают различные художественные направления и творчество отдель-

ных мастеров Греции времени поздней классики и эллинизма. Среди этих скульптур такие шедевры, как крылатые кони из Тарквиний¹⁴ (представляющие собой, по-видимому, часть рельефа, украшавшего фронтоны), фигура Аполлона из Скасато в Фалериях¹⁵, акротерий в виде крылатой Ники с Fabrica di Roma¹⁶. К более позднему времени (вероятно, II в. до н. э.) относится рельефная плита с пятью фигурами из Чивита Альба, изображающая встречу Диониса и Ариадны (вероятно, украшение фронтона)¹⁷. Рельеф отражает черты эллинистического искусства. Антефиксы храмов IV—III веков до н. э. или принимают характер объемных скульптур, или остаются рельефными, но получают новое обрамление.

Примером могут служить два антефикса, опубликованные Ф. М. Штительман¹⁸ и находящиеся в собрании Киевского государственного музея восточного и западного искусства. Оба антефикса, представляющие собой головы женщин или «менады», очень близко повторяют друг друга и, по-видимому, украшали одно здание. Они

Дионис и Ариадна
Фрагмент фронтона храма
в Чивита Альба
II век до н. э.
Болонья, Городской музей



происходит из собрания Б. И. и В. Н. Ханенко и были, вероятно, приобретены в Италии. Автор публикации датирует их V—IV веками до н. э. Однако было бы правильнее отнести их к IV веку до н. э. Антефиксы имеют обрамление в виде вогнутой раковины, украшенной рельефным орнаментом в виде чередующихся мотивов лотоса и пальметт с волютообразными завитками. Лица на них классического типа, с удлинненным овалом и правильными чертами; на голове — шапочка, под ней рельефная полоска из чашечек цветов. Из-под шапочки выбиваются вьющиеся волосы, разделенные на прямой пробор. В ушах — небольшие подвески в виде гроздьев винограда. Оба антефикса склеены из многочисленных фрагментов и догипсованы. Сохранились остатки белой, черной, голубой и красной краски. Аналогии киевским антефиксам есть в зарубежных музеях, в основном среди антефиксов, происходящих из Цере. Антефиксы киевского музея — превосходные памятники периода воздействия греческого искусства поздней классики на архитектурный декор этрусского храма.

По мере того как изживает себя итальянская система декора храма, антефиксы все меньше начинают применяться в архитектуре. Судя по некоторым антефиксам раннеримского времени, имеющимся в ГМИИ, Государственном Эрмитаже и других музеях, они в значительной мере утрачивают свои художественные качества и превращаются в рядовые ремесленные изделия. Обычно такой антефикс представляет собой обобщенно выполненную пальметту с волютообразными завитками, вертикальным мечевидным листом и маской Горгоны или сирены в центре. Примером могут служить антефиксы ГМИИ (№№ II 1a 281, 288)¹⁹. Не исключена возможность, что они изготовлялись в тех же мастерских, что и более ранние антефиксы. В пользу этого вывода говорит сходство глины — довольно рыхлой, оранжево-коричневой и содержащей вулканические включения. Следование прежним традициям сказывается и в часто встречающихся на этих антефиксах, а также на некоторых терракотовых плитах масках Горгоны. Однако круглое безбородое лицо Горгоны с закрытым ртом

Антефикс в виде пальметты
II—I века до н. э.
Москва, ГМИИ



и выложенными фестоном на лбу волосами мало имеет общего с устрашающим образом Горгоны с архаического этрусского храма.

Во II—I веках до н. э. древние этрусские храмы, построенные из дерева, постепенно вытесняются каменными, а затем и мраморными постройками. Возрастающее значение Рима вызывало необходимость в строительстве роскошных зданий, которые должны были украсить столицу и сделать Рим похожим на эллинистические метрополии. Для этой цели приглашались греческие архитекторы. Но в это же время начинается упадок архитектурного декора из терракоты. Наиболее поздним его видом были плиты с фигурными изображениями, появляющиеся в I веке до н. э. Они продолжают традиции терракотовых облицовок итало-этрusского храма. Обычно их называют рельефами Кампана, так как значительное число таких плит находилось в коллекции маркиза Кампана в первой половине XIX века. Наиболее интересные вещи этого собрания опубликованы маркизом в труде «*Antiche opera in plastica. 1842—1851*»²⁰.

Рельефная плита
с изображением Ники,
убивающей быка
I век н. э.
Москва, ГМИИ



57

Первоначально терракотовые плиты Кампана применялись в основном для наружной отделки зданий. Переход от этрусских орнаментальных плит, прикрывающих деревянные балки храма, к фигурным рельефам типа Кампана происходит в I веке до н. э., примерно в начале эпохи Августа, когда архитектурный декор итало-этрusского храма радикально обновляется.

Смена происходила постепенно. Утраченные плиты заменялись рельефами Кампана, что наглядно показывают американские раскопки в Коза близ Рима. В Чивита Кастелана (в древних Старых Фалериях) этрусские рельефные плиты последней фазы их развития были найдены рядом с раннеримскими рельефами типа Кампана. Лишь ко второй половине I века до н. э. фигурные рельефы окончательно вытесняют этрусские плиты.

Большая часть рельефов типа Кампана происходит из Рима и его ближайших окрестностей. Здесь находились самые большие мастерские, изготавлившие такие рельефы. При раскопках здесь были найдены рельефы от самых ранних,

I века до н. э., до самых поздних, II века н. э. Район распространения рельефов Кампана, продолжавших традиции этрусских терракотовых плит, был ограничен районом распространения этрусского влияния — от южных отрогов Альп на севере до Неаполя на юге. Их совсем не находили в Помпее, в Остии было найдено немного, почти исключительно фрагменты. Вообще рельефов Кампана было найдено значительно больше к северу, чем к югу от Рима.

Как уже было сказано выше, основное отличие римских рельефов типа Кампана от этрусских — наличие фигурных изображений, сменяющих чисто орнаментальные мотивы поздних этрусских плит. На римских плитах орнаментальные мотивы становятся второстепенным элементом. Рельефы Кампана в известной мере отражают развитие римского искусства начиная примерно с середины I века до н. э., то есть времени растущего влияния искусства Греции. Периодом расцвета рельефов Кампана считается первая четверть I века н. э. Они продолжают существовать в эпоху Адриана и ранних Антонининов.

Полное вырождение этого вида искусства наступает около середины II века н. э. Таким образом, согласно имеющимся данным, рельефы типа Кампана существовали около двухсот лет. Датировать их в пределах такого большого диапазона — нелегкая задача. Тем более что на обстоятельства находки не всегда можно сослаться, особенно если речь идет о плитах из старых музейных собраний. Сюжеты изображений на плитах повторяются и часто восходят к старым прообразам. Общими критериями для датировки являются: менее тщательная работа, не столь четкие формы, грубая обработка глины.

Борбейн выдвигает как важный фактор датировки стилистический анализ. Классические формы, по его мнению, преобладают в эпоху Августа. В период Флавиев заметно подражание эллинизму, стремление к пространственности и живописности. В своей книге этот автор проводит интересное сравнение плит с одинаковыми сюжетами, но относящимися к разному времени²¹. Сходное сопоставление плит можно видеть у Родена и Виньнефельда.

Рельефная плита
с изображением Ники,
убивающей быка
I век н. э.
Москва, ГМИИ



58

Конечно, развитие здесь не могло быть единообразным. Во всяком случае, можно констатировать, что поздние плиты были, как правило, гораздо более низкого качества.

Формы для рельефов, или матрицы, делались из глины. Некоторые из них дошли до нас²². Оригинал, по которому делалась матрица, назывался матрицей и изготовлялся от руки. Со временем матрицы изнашивались и заменялись новыми. Оттиснутую в матрице плиту проходили моделирующим инструментом, поэтому отдельные плиты имели небольшие различия. Полосы орнамента, украшавшего верх, а иногда и низ плиты, делали, вероятно, отдельно. Плиты обычно покрывали тонким слоем светлой обмазки, поверх которой наносились краски. Обратная сторона плиты сглаживалась инструментом²³.

В сырой глине оттискивались штампы мастерских и надписи, которых до нас дошло очень немного. Наиболее известное клеймо — Vales. Оно относится к I веку н. э.

Плиты Кампана имеют разную форму в зависимости от их назначения в декорации здания.

Наиболее распространенный и ранний их вид — облицовочные плиты, служившие первоначально для защиты и украшения деревянных балок, к которым они прибивались металлическими гвоздями. Для них характерны сохранившиеся отверстия для гвоздей. Отсутствие отверстий на подобных плитах показывает, что они, по всей вероятности, были вмурованы в стену. Облицовочные плиты, возможно, составляли фризы с идентичными или близкими сюжетами. Сверху, а иногда и снизу облицовочные плиты украшены рельефными фризами из пальметт или ов. Пальметты часто имеют полусферическое обрамление и соединены тениями со спиралевидными завитками.

Сим (плит с желобами для стока дождевой воды) сохранилось сравнительно немного в связи с отмиранием древнеиталийской системы архитектурного декора. По верхнему краю они обычно украшены овами, внизу имеют гладкий выступ.

Завершающие плиты применялись обычно как завершение стенного декора. Такие плиты пре-

Рельефная плита
с изображением сбора винограда
1-я половина I века н. э.
Москва, ГМИИ



обладают в более позднее время и постепенно вытесняют облицовочные. С течением времени они стали применяться преимущественно с каменными стенами. По верхнему краю такие плиты обычно украшены фризом из пальметт. Следует отметить, однако, что вопрос о применении тех или иных плит в архитектуре остается очень неопределенным и ограничивается более или менее вероятными предположениями, в основном оттого, что ни одной плиты не было найдено *in situ*.

С течением времени плиты Кампана начинают все чаще применяться в светской архитектуре и внутри зданий. По мере того как деревянные постройки уступают место каменным, рельефы начинают вмуровывать в каменные и кирпичные стены. Рельефы типа Кампана начинают применяться и в частных домах. Особенно много их было найдено в развалинах больших вилл в Риме и его окрестностях. Их находят и в термах, театрах, колумбариях, гробницах.

Темы рельефов очень разнообразны и в какой-то мере отражают жизнь и мировоззрение римлян.

Это сюжеты из греческой мифологии, дионисийские сцены, изображения богов, сатиров, силенов. Нередко мифам придается характер бытовых сцен. Особую группу составляют чисто римские по содержанию рельефы с цирковыми и военными сценами. Есть плиты, передающие нильские ландшафты с изображением сфинксов, боссов и других египетских мотивов. Такие рельефы отражают завоевание Римом Египта.

Обратимся теперь к тематике рельефов Кампана, останавливаясь в основном на рельефах из коллекции ГМИИ. Ограничимся при этом наиболее интересными по содержанию сюжетами. На рельефах ГМИИ нет следов гвоздей, и они, вероятно всего, служили для украшения внутренних помещений. В своей книге Борбей подробно останавливается на рельефах Кампана с одним только сюжетом — Ника, приносящая в жертву быка. Развивая высказанную ранее в работе Родена и Виннефельда мысль, он разделяет плиты с этим сюжетом на два типа. Первый тип — Ника нападает сзади на быка. Она только что опустилась на свою жертву и опира-

Рельефная плита
с изображением сцены давления
винограда
1-я половина I века н. э.
Москва, ГМИИ



ется колесом на холку быка, как бы придавливая его своей тяжестью. Левой рукой она запрокидывает его голову, а в правой держит меч, готовясь поразить быка. Богиня одета в тонкий хитон, прилегающий к телу и образующий дугообразные складки.

Второй тип — богиня опустилась рядом с лежащим на земле быком; левой рукой она приподнимает морду быка, в опущенной правой — меч. Ника почти обнажена, только ее спина прикрыта плащом, спадающим с плеча, крылья ее опущены, переднее почти полностью закрывает заднее.

Фигура Ники на плитах того и другого типа бывает обращена или вправо или влево. Они, вероятно, соединялись, образуя единый фриз и располагаясь симметрично по сторонам канделябра или небольшого жертвенника, изображенных на центральной плите. Обычно канделябр или жертвенник помещается на свободном пространстве перед фигурой быка.

Оба типа плиты с Никой сохраняются очень устойчиво, с вариантами только в деталях²⁴. На

плите первого типа из собрания ГМИИ (№ II 1a 191) Ника обращена влево. Поза ее обычна для таких рельефов. На левое плечо ее брошен плащ, надувающийся парусом за спиной; на ногах — сандалии; крылья слегка развернуты, следуя движениям тела.

Второй тип также представлен плитой (№ II 1a 190). Ника здесь обращена профилем вправо. Перед фигурой быка изображен канделябр на двух ножках с орнаментированным стволом и пламенем вверху.

Оба рельефа увенчаны по верхнему краю фризом из веерообразных пальметт, соединенных тениями. Глина розовато-коричневая с вулканическими включениями. Такая глина характерна вообще для рельефов Кампана. Она может быть более темной или более светлой, но в целом однородной.

Рельефы ГМИИ с изображением Ники вряд ли могут быть отнесены к наиболее ранним плитам с этим сюжетом. Оба они имеют нечеткие контуры. Глина обработана довольно грубо, краска не сохранилась. Плиты могут быть датированы

Рельефная плита
с изображением женской головы
I век до н. э.
Москва, ГМИИ

61



62

Рельефная плита
с изображением Деметры
I век до н. э.
Москва, ГМИИ

I веком н. э. Но, как отмечает Борбейн, датировать рельефы с этим сюжетом очень трудно. Он считает, что мотив Ники, закалывающей быка, восходит к рельефам балюстрады храма Ники Аптерос в Афинах. Более тесно с этим источником связан первый тип плиты, во втором — прообраз переработан сильнее.

Еще более древним прообразом рельефа с Никой, убивающей быка, является битва героя с диким животным — сюжет, встречающийся уже в древнейших памятниках средиземноморской культуры. Мотив Ники, убивающей быка, заимствованный из греческой культуры, в римском искусстве слагается в устойчивый тип изображения. Возможно, что он приобретает здесь политическое значение как прославление Виктории. С сюжетом Ники, убивающей быка, тесно связаны плиты Кампана с изображением Митры, убивающего быка²⁵. Та же тема Ники прослеживается на ряде памятников прикладного искусства, на монетах и геммах.

Вторая тема, очень распространенная на рельефах Кампана, — сбор и давление винограда. Рельефы с этой тематикой подробно разбираются в книге Родена и Виннефельда и, по мнению авторов, количественно преобладают среди сохранившихся плит. И в коллекции ГМИИ они представлены наибольшим числом плит. Плиты со сбором и давлением винограда могли состав-



63

Фрагмент рельефа
с изображением маски сатира
I век н. э.
Москва, ГМИИ

лать единый фриз, но в него, возможно, входили и плиты другого содержания. Некоторые из таких рельефов могли находиться снаружи здания; отдельные из опубликованных рельефов имеют отверстия для гвоздей, другие — нет. Отсутствуют отверстия и на плитах ГМИИ, следовательно, они были вмурованы в стену и находились внутри какого-то помещения.

Основной тип изображения сбора винограда сложился в раннеавгустовское время. Плиты, относящиеся к этому времени, отличаются наибольшей тщательностью работы²⁶. Тип изображения очень устойчивый: в центре — куст винограда с листьями и плодами, раздваивающийся вверху. По обеим его сторонам представлены коленопреклоненные сатиры: слева — молодой, безбородый, справа — бородатый. Каждый из них собирает виноград в стоящую перед ним корзину. Варианты касаются только отдельных деталей: на некоторых плитах куст винограда раздваивается внизу, на других — оба сатира бородатые²⁷. На отдельных поздних рельефах сатиры собирают виноград в подол одежды²⁸.

В собрании ГМИИ имеются две плиты со сбором винограда (№№ II 1a 196, 242). Изображения на них соответствуют типу ранних рельефов с этим сюжетом. На каждой из плит по сторонам куста винограда видны два сатира: слева — безбородый, справа — бородатый. Хорошо

сохранилась раскраска, соответствующая описаниям этого типа изображений: голубоватый фон, черная краска на корзинах и волосах молодого сатира, желтая и темно-коричневая краски — на одежде сатиров и винограде. Очевидно, античная роспись была подновлена местами уже в новое время.

Второй сюжет на подобных плитах — давление винограда. Тип его сложился также в раннеавгустовское время²⁹. Схема изображения очень устойчива: два молодых безбородых сатира ритмично движутся взад и вперед — вернее, танцуют под звуки музыки — в чане, полном винограда. Гроздья и отдельные крупные ягоды винограда перевешиваются через край чана, так что виден только край задней стенки чана. Оба сатира обнажены, за спинами их — звериные шкуры. Обими руками они держатся за какой-то круг или обруч. Справа к ним подходит пожилой, лысый и бородатый сатир, подносящий корзину с виноградом; слева — молодой сатир, играющий на флейте или танцующий, обычно с крупедзией³⁰. Варианты таких рельефов также сводятся к деталям. Для более поздних плит характерна менее тщательная работа и заметное различие в размерах основных и второстепенных фигур.

В ГМИИ хранятся три плиты с изображением давления винограда (№№ II 1a 195, 197, 201) и три фрагмента таких плит: два — с фигурой пожилого сатира с корзиной винограда и еще один — с изображением молодого сатира, давящего виноград. Все целые плиты музейного собрания являются работой хорошего мастера. Сохранилась их раскраска: темно-красная на телах сатиров, желтая и голубая на шкурах, желтая на винограде. Роспись, вероятно, также была подновлена.

Все три плиты относятся к одному времени и, возможно, составляли часть общего фриза. Сцена давления винограда на каждой из них изображена очень живо: ритмично движутся молодые сатиры, задорна пляска флейтиста, осторожен в движении пожилой сатир с корзиной. Фигуры его молодых товарищей — высокие и стройные — свидетельствуют в пользу того, что плиты ГМИИ с данным сюжетом относятся к сравнительно раннему времени, не позже первой половины I века н. э. Однако следует отметить, что один из фрагментов (№ 1a 179), с фигурой пожилого сатира, подносящего корзину с виноградом, отличается большей тонкостью и тщательностью работы и, вероятно, относится к более раннему времени. На этом фрагменте сохранилась часть фриза из изящно выполненных ов вместо всевозможных пальметт, украшающих верхний край остальных плит ГМИИ. Такой орнамент характерен для наиболее ранних плит. Раскраска на этом фрагменте не сохранилась.

Плиты с сюжетом давления винограда следует датировать примерно тем же временем, что и описанные выше плиты со сбором винограда. Находящиеся в других музеях плиты дают некоторые более поздние варианты сюжета с давлением винограда — как, например, плита из Антиквариума в Мюнхене³¹. Здесь оба сатира бородатые и более приземистые, чем на плитах ГМИИ, а фигура пожилого сатира значительно меньше. Флейтист танцует без крупедзии. О популярности сюжетов, связанных с виноделием, говорят многочисленные находки. Целый ряд фрагментов плит с такими сюжетами был найден вместе с кусками стенового декора в так называемом Золотом доме Нерона³².

Все авторы, изучающие рельефы Кампана, утверждают, что основное отличие римских рельефов от этруских заключается в наличии фигурных изображений. Некоторые мотивы орнамента на римских плитах несомненно происходят от этруских облицовочных плит. На ряде плит, имеющих преимущественно декоративное значение, фигуры или головы соединены с орна-

ментальными мотивами. Примером являются большие плиты из собрания ГМИИ (№№ II 1a 209, 240)³³ с женскими головами, окруженными растительным орнаментом. Они повторяют плиту в Лувре³⁴ с женской головой среди выходящих растений.

К раннему времени (I в. до н. э.) следует также отнести две большие плиты с изображением верхней части фигуры Деметры, держащей в обеих руках пучки колосьев и маков (№№ II 1a 214, 215). Ее руки перевиты змеями. Эти плиты являются близким повторением плиты в Нидерландах в Копенгагене³⁵, и они, по-видимому, были также вмурованы в стену.

Выше уже отмечалось, что плиты Кампана отличаются большим разнообразием сюжетов, в частности сюжетов из греческой мифологии. Так, на небольшом фрагменте плиты (№ II 1a 372) из собрания ГМИИ, происходящем из имени «Отрада» графов Орловых-Давыдовых, сохранилась верхняя часть фигуры молодой женщины с пучком колосьев и плодов в руке. Спадающий с правого плеча хитон образует диагональные

Фрагмент рельефа
с изображением богини Горы
I век н. э.
Москва, ГМИИ



64

складки на груди. Этот фрагмент легко определяется как часть рельефа с процессией Гор — поэтического греческого мифа³⁶. Как известно, процессии с участием Гор были весенние, летние, осенние и зимние. Судя по одежде и наличию букета из плодов и колосьев, на фрагменте изображена летняя Гора. Классический тип ее лица и характер рельефа позволяют думать, что он был выполнен не позже первой половины I века н. э. Краски не сохранились, имеются только следы белой обмазки, на которую они, вероятно, были нанесены.

Интересны по сюжету также фрагменты плит с изображением битвы амазонок и грифонов из коллекции ГМИИ (№№ II 1a 373—379). Остановимся на двух фрагментах терракотовых сим с рельефами. Как уже отмечалось, их сохранилось сравнительно немного; сохранившиеся плиты являются частью небольших построек.

Фрагмент с рельефным изображением маски сатира (№ II 1a 194) представляет собой левую часть плиты, по-видимому симы, украшенной тремя театральными масками. Голова молодого сатира лежит на нижнем крае плиты, образующем выступ. Лицо очень характерно: вздернутый нос, полуоткрытый рот с толстыми губами, морщинистый лоб, длинные взъерошенные темно-лиловые волосы поднимаются надо лбом и падают сзади на шею. Эти пряди выполнены глубокими врезами инструмента, так же вырезаны и зрачки глаз. Справа от маски сатира видна сирига, еще правее — часть волос женской маски, находившейся в центре плиты.

Плита этого рельефа узкая, немного вогнутая. По левому краю сохранилась полоска удлиненных ов. Рельеф полностью восстанавливается по некоторым сохранившимся плитам сим³⁷ и, судя по большой пластичности и глубоким врезам инструмента, вероятнее всего, относится ко второй половине I века н. э.

Часть симы представляет собой также плита, украшенная тремя масками типа театральной маски силены. Широко открытый рот масок служил, вероятно, для стока воды. Глаза под сильно выступающими надбровными дугами выпучены, зрачки вырезаны, лоб морщинистый. Кончик носа сливается с очертаниями губ. Волосы собраны надо лбом, образуя «колпачок» треугольной формы. В промежутках между масками помещены две стилизованные пальметты, связанные с масками двойными тениями. Тип маски с «холлом» встречается среди римских терракот³⁸. Плита увенчана тремя декоративными полосами из ов с киматием и зубчиков. Она ориентировочно датируется I веком н. э.

Эти последние плиты, чисто римские по характеру, могли украшать в период упадка древнеиталийской храмовой архитектуры какие-то постройки, вероятнее всего светского характера.

КАМЕННАЯ И ТЕРРАКОТОВАЯ ПОГРЕБАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА ЭТРУРИИ

В культуре и искусстве этрусков, как и других народов древнего мира, чрезвычайно большую роль играли их религиозные воззрения, и прежде всего представления о подземном мире и потусторонней жизни человека после смерти. Мы до сих пор не знаем в деталях этрускую религию и мифологию. Основные сведения о них дают произведения этруского искусства — изображения в живописи и скульптуре, на памятниках прикладного искусства. О роли культа мертвых в Этрурии говорят роскошные камерные гробницы, распространившиеся здесь уже с VII века до н. э., украшающие их фрески с изображением погребальных игр и пиршеств, а также находимый в них богатый погребальный инвентарь.

Представления этрусков о загробной жизни уходят корнями в эпоху, предшествующую появлению этого народа в Италии, в культуру Виллановы. У жителей Средней и Северной Италии эпохи раннего железа был широко распространен обряд кремации. Пепел умерших хоронился в глиняных урнах — биконических сосудах типа импасто, украшенных геометрическим орнаментом. Крышками им служили сосуды другой формы — миски, плоскодонные чаши¹. Урны помещались в могилах, выложенных каменными плитами. Наиболее роскошные урны накрывались вместо крышек бронзовыми шлемами, покрытыми выдавленным и гравированным орнаментом. Подобные крышки являлись не просто украшением сосуда, но играли более значительную роль, символизируя голову, придавая всей урне значение человеческой фигуры. Происхождение этих шлемов не вполне уточнено. Некоторые исследователи считают их привозными изделиями греческой (островной) работы, другие видят в них образцы местной продукции. В данном случае важен самый характер использования этого предмета вооружения, не отвечающий его прямому назначению.

От этих урн культуры Виллановы естественен переход к более поздним, чисто этруским урнам VII — начала VI века до н. э., происходящим в основном из района Кьюзи (античного Клузия). Как говорилось выше, появление этрусков в Италии было отмечено переходом к новому типу погребального обряда — трупоположению, и лишь в районе Кьюзи, в центральной, удаленной от моря части Этрурии, сохранился старый обряд кремации. Урны типа Виллановы здесь были сменены урнами, крышки которых украшались специально изготовленной бронзовой маской. Сами сосуды были бронзовыми или глиняными. Сохранилось несколько подобных

масок, сделанных методом выколачивания из тонкого бронзового листа. Они весьма примитивно передают черты человеческого лица². О том, как выглядели эти урны, дает представление глиняная урна в музее Кьюзи³, крышка которой снабжена маской, имитирующей бронзовую. Маска кажется прикрепленной к сосуду, в действительности же она исполнена вместе с крышкой. Характерны ручки сосуда в виде человеческих рук, помещенные на плечиках вазы. В них проявляется идея антропоморфизации, одушевления сосуда, изображающего фигуру человека. Форма этих ручек напоминает протоны грифонов, распространенные в греческом ориентализирующем искусстве VII века. Очевидно, творцы кьюзинских урн были знакомы с этим искусством, но в целом идея урны-канопы далека от него как по своей сути, так и по исполнению.

От каноп с масками на крышке был один шаг к более совершенному и распространенному типу каноп с крышкой в виде человеческой головы. Полая внутри, сидящая на широкой цилиндри-

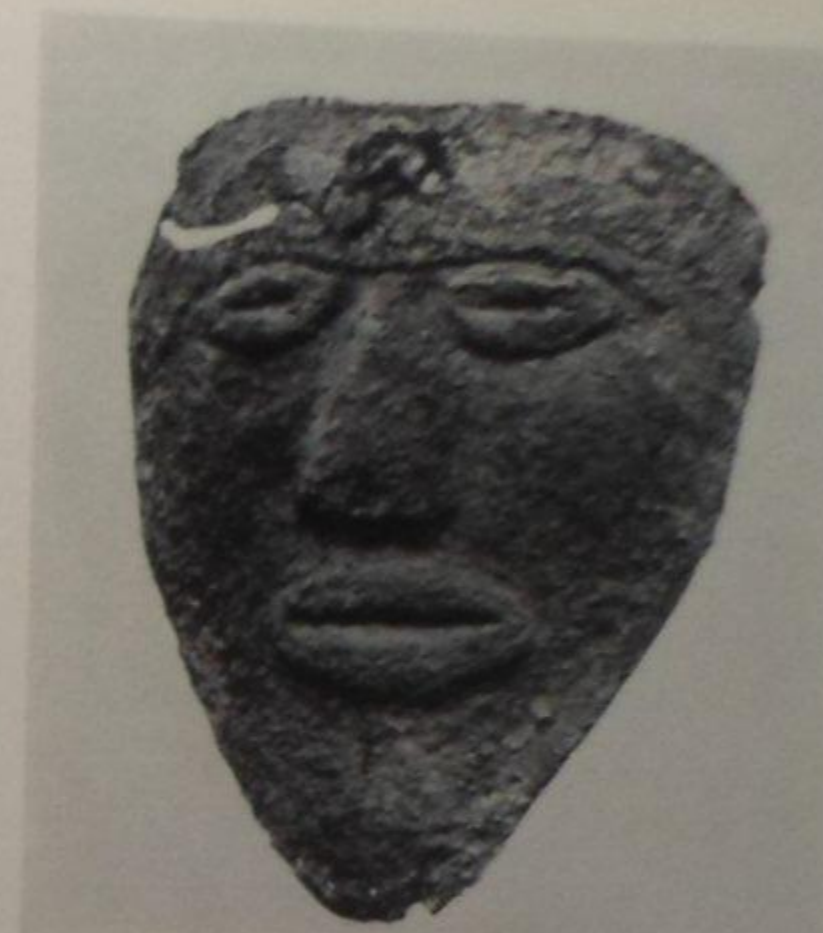
65

Бронзовая урна
VIII век до н. э.
Флоренция, Археологический музей



66

Бронзовая маска
VII век до н. э.
Кьюзи, Городской музей

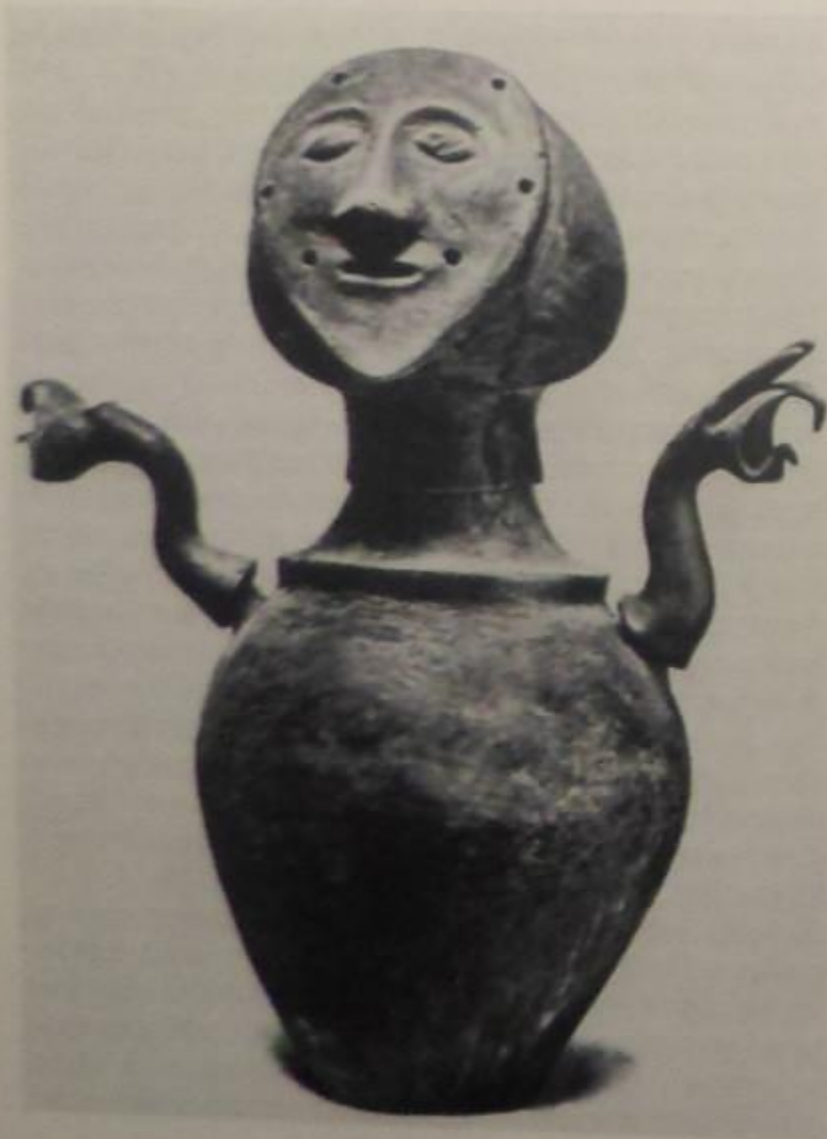


ческой шее, голова надевалась на горло сосуда. Таких каноп, датирующихся концом VII — первой половиной VI века до н. э., насчитывается большое число в различных музеях мира, и все они происходят из Кьюзи. Крышка в виде мужской головы (без сосуда) хранится в собрании Государственного Эрмитажа⁴. Все подобные изображения⁵ близки друг другу: крепко выделенная кубическая, слегка округлая голова, широкое лицо с крупными чертами, выступающим носом, прямым узким ртом, выпуклыми глазами. Эти грубоватые лица отличаются большой силой и выразительностью, они еще лишены портретного сходства, но являются важным шагом на пути создания портрета. Идеализация образа, присущая греческому искусству с первых шагов его монументальной пластики, здесь полностью отсутствует. Эти лаконично исполненные головы хорошо передают самый тип этрусков, суровых и мужественных людей, завоевателей, утвердившихся в чужой земле, слившихся с ее населением и создавших своеобразную самобытную культуру.

Нередко эти канопы снабжались человеческими руками, выразительные жесты которых помогали воспринять всю урну как олицетворение фигуры человека⁶. Это восприятие подкреплялось обычаем ставить канопы на подставки в виде тронов, сделанные из глины или высеченные из

камня. В ряде гробниц сохранились такие каменные троны. Судя по фресковым росписям, сидящими на тронах этруски изображали только богов. Смертные представлялись всегда сидящими на простых скамьях или стульях. Обычай помещать капоны на троны мог означать обожествление умерших, почитавшихся как боже-ства подземного царства, покровителя живущих. Наряду с урнами-капоны из Кьюзи происхо-дят и урны более сложного типа, увенчанные целыми скульптурными группами. Большая фи-гура умершего возвышается в центре компози-ции, а вокруг нее на крышке и плечиках сосуда располагаются концентрическими кругами обо-бщенно исполненные фигурки людей (плакаль-щиков или родственников умершего) и протомы грифонов или змей, игравшие роль апотропеев⁷. Эти урны при всей выразительности централь-ных фигур с их большими головами и живыми движениями рук все же примитивнее по испол-нению, чем капоны предшествующего типа. Оче-видно, в Кьюзи работало несколько мастерских, изготавливавших урны различной формы.

Урна, украшенная глиняной маской
Около 600 года до н. э.
Кьюзи, Городской музей



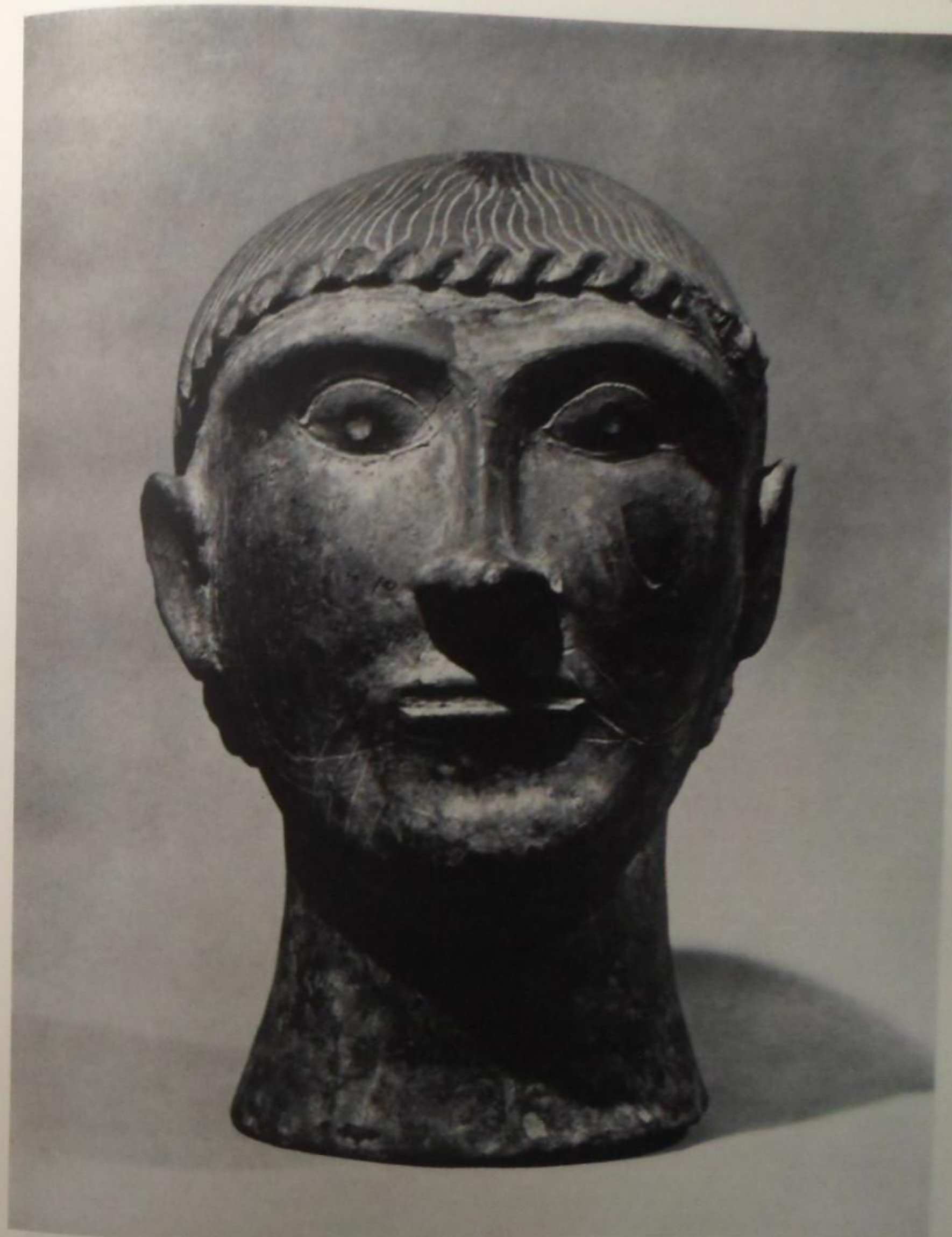
Урна из Сартеано
VI век до н. э.
Флоренция, Археологический музей



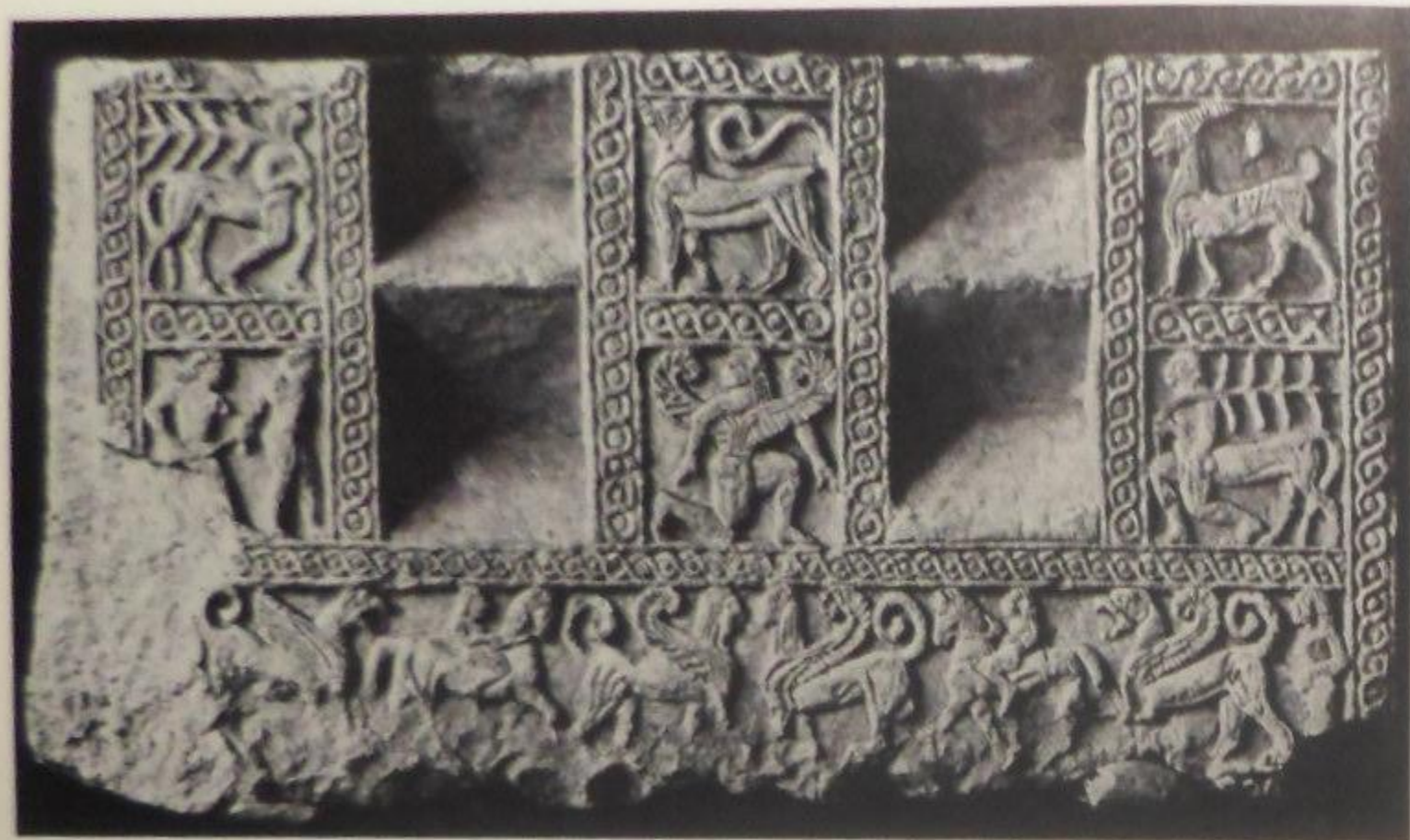
Пышно расцвел ориентализирующий стиль в Южной Этрурии, особенно в приморских горо-дах Вульчи, Тарквиниях и Цере, издавна заня-завших торговые связи с Восточным Средизем-номорьем. Доминировавшее в первой половине VII века влияние стран Ближнего Востока, шед-шее преимущественно через Финикию, с сере-дины века сменяется воздействием греческого искусства.

Традиционным материалом этруских скульпто-ров была глина, из которой изготавливались и ар-хитектурные украшения, и votivные приноше-ния, и погребальный инвентарь. В VII веке до н. э. наряду с глиной все шире начинает исполь-зоваться в погребальной архитектуре и скульп-туре камень — преимущественно легко поддаю-щийся обработке местные известняки и туф, ко-торыми была богата Этрурия. Мрамора этруски не знали, его залежи были открыты в Каррар-ских горах лишь в I веке до н. э.

Для мировоззрения этрусков и понимания той роли, какую в их жизни играл культ мертвых, очень характерно, что более прочный матери-



Крышка урны в виде мужской головы
Середина VI века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



70

Рельефная плита
с изображением животных
Середина VI века до н. э.
Тарквинии, Национальный музей

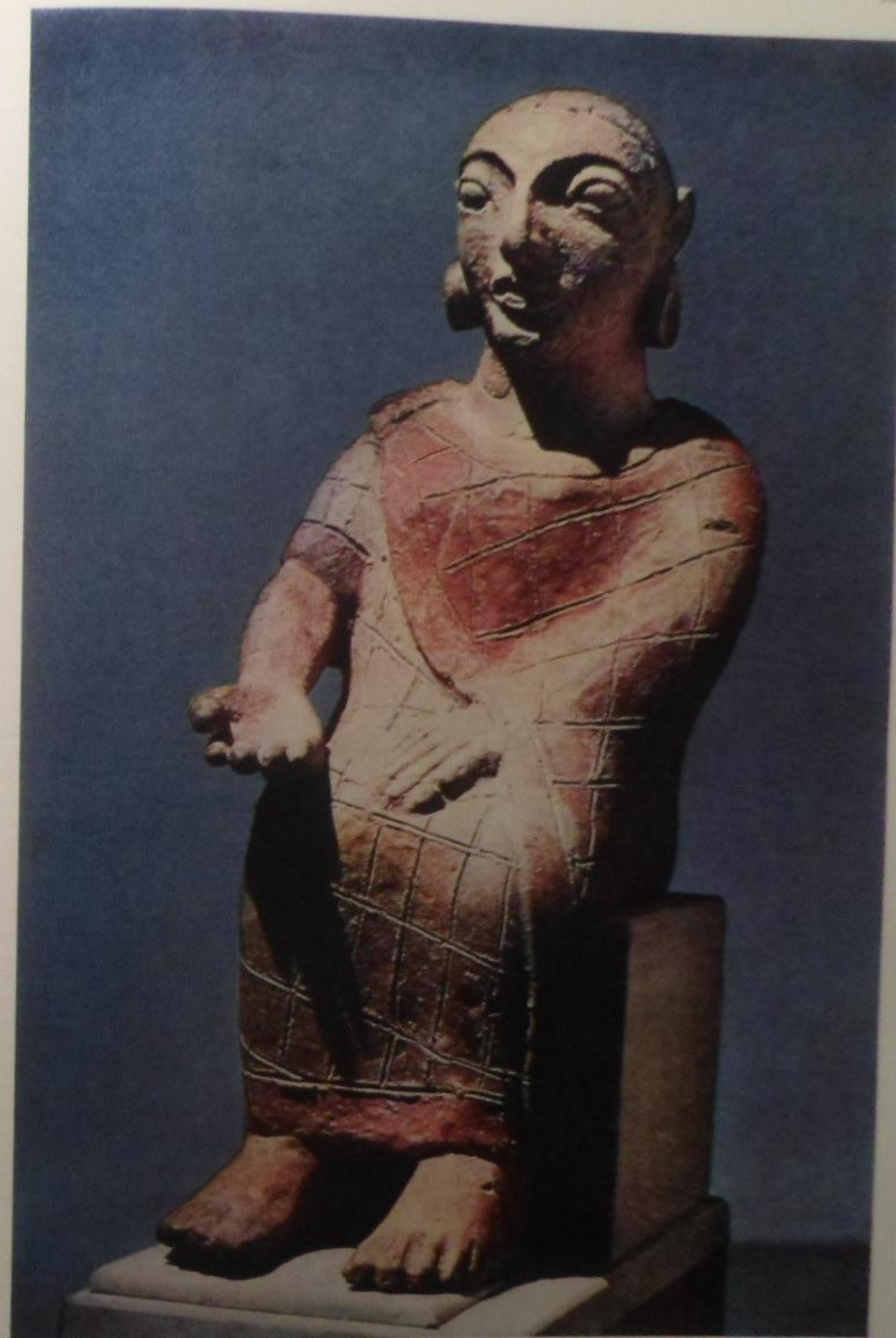
71

ал — камень — первоначально применялся только для погребальных сооружений и памятников. Не храмы, посвященные богам, и тем более не дома смертных людей, а монументальные гробницы, вечные жилища умерших, стали уже в VII веке до н. э. высекаться в мягком скальном грунте или сооружаться из каменных блоков. Из камня же стали делать декор этих гробниц, статуи демонов, охраняющих покой могил, а также урны и саркофаги — вместилища праха умерших. Вполне правдоподобно предположение, что камень, добывавшийся в земле, в представлениях этрусков был священным материалом, связанным именно с погребальным культом.

Характерные памятники этого периода происходят из Тарквиний, одного из крупнейших городов Южной Этрурии. Это большие рельефные плиты, сделанные из камня «неффо» (вулканического туфа)⁸. Они встречаются только в районе Тарквиний. Для архаической Этрурии вообще характерна узкая специализация каждого сколько-нибудь значительного центра на памятниках определенного типа. Назначение этих больших, шириной более двух метров плит, сохранившихся в разбитом состоянии, до сих пор не выяснено точно, так как хотя их и находят всегда в погребениях, но не *in situ*. Предполагается, что они или закрывали входы в гробницу,



Урна с изображением фигуры
умершего на крышке
Около 600 года до н. э.
Кьюзи, Городской музей



72

Скульптурное изображение
умершей из Цере
Около 600 года до н. э.
Лондон, Британский музей

или перекрывали в виде потолка погребальные камеры. Второе предположение кажется более правильным. Своеобразное членение этих плит на длинные пересекающиеся полосы, разделенные углубленными квадратами, напоминает устройство деревянных потолков, нередко имитировавшееся каменными перекрытиями гробниц.

Продольные и поперечные полосы, на которые делятся плиты, украшаются рельефными фризами или членятся на квадраты, каждый из которых заполняется одной-двумя фигурами. В них представлены реальные животные — львы, пантеры, олени, птицы или фантастические существа — крылатые чудовища, сфинксы, гиппокампы и прочие. Встречаются и изображения людей — всадников, женщин, пленников. Нетрудно заметить большое сходство (в выборе тем и в их исполнении) между этими рельефами и произведениями греческого ориентализирующего стиля, прежде всего коринфскими вазами, очевидно, служившими прямыми образцами. Принципы заполнения фигурой отведенного ей пространства — распластанность, подчинение контуров форме квадрата или прямоугольника, — разработанные греческими вазописцами, используются авторами тарквинских рельефов. На сходство с греческой ориентализирующей керамикой указывают и орнаменты жгута и плетенки, обрамляющие изображения. Характер исполнения рельефов, образованных путем углубления фона между плоскими фигурами, напоминает резьбу по дереву; очевидно, и в Этрурии, как несколько раньше в Греции, скульпторы перенесли в обработку мягкого камня приемы, выработанные в дереве. Плоскость в сочетании с исполненным гравировкой внутренним рисунком, свойственная этим рельефам, будет и в дальнейшем характерной чертой этрусского рельефа.

Из Вульчи — центра, расположенного севернее Тарквиний, — происходят памятники, дающие еще более яркое представление об интерпретации этрусками греческих прообразов на рубеже VII—VI веков до н. э. Первый из них — фигура кентавра (высота сохранившейся части 0,77 м), исполненная из «невфро»⁹; некогда она стояла у входа в гробницу на некрополе Вульчи. Подобные изображения устрашающих животных, чаще всего львов, или фантастических существ ставились у гробниц как стражи покоя умерших. Кентавр из Вульчи исполнен по обычной для ранней архаики схеме — к человеческому телу сади приставлен круп лошади. В фас кентавр удивительно похож на статую греческого курiosa, от которого его отличает лишь наличие бороды, естественной у этого дикого существа, и раскрытые кисти рук, прижатых к бокам (у курисов они всегда сжаты в кулак). Стилистически широкое лицо с большими выпуклыми гла-

зами и массивный торс укороченных пропорций близки статуям курисов пелопоннесского круга, например фигурам Клеобиса и Битона работы Подимеда Аргосского в Дельфах. Эта близость вполне естественна ввиду тесных связей Этрурии в ранний период именно с пелопоннесскими городами. Этрусский мастер хорошо знал тип греческого куриса, но использовал он его по-своему, превратив образ «прекрасного и доблестного» гражданина полиса в мифическое существо, мрачного стража подземного мира.

Этруски могли заимствовать у греков отдельные типы изображений и даже целые группы памятников (особенно в вазописи). Но заимствования эти в ранний период их истории оставались чисто внешними. Сущность греческой культуры, ее глубоко человеческая, гуманистическая основа была чужда этрусскому мировоззрению. Не случайно статуи курисов и кор, наиболее значительные творения греческих скульпторов эпохи архаики, не получили распространения в монументальной скульптуре Этрурии¹⁰.

Наряду с произведениями пелопоннесского искусства этруски хорошо знали и творчество ионийских художников. Влияния, шедшие из различных районов Греции, могли встречаться в одном и том же этруском центре. Например, из Вульчи происходит статуя юноши на гиппокампе¹¹, к сожалению, поврежденная; как и статуя кентавра, она охраняла гробницу. Образ морского коня — гиппокампа, — заимствованный из греческой мифологии, особенно полюбился этрускам, жизнь которых была тесно связана с морем. Но хотя эта скульптура сделана в том же центре, что и кентавр, и датируется также началом VI века до н. э., стиль ее совсем иной. Там — жесткие, резкие линии, угловатое сочленение тел человека и кентавра; здесь — фигура, построенная на плавных, текучих контурах и мягких переходах. Такое построение, равно как заостренный, как бы вытянутый вперед профиль юноши, заставляет вспомнить произведения ионийской архаики, несомненно, вдохновившие автора скульптуры из Вульчи.

Наиболее значительные и интересные с художественной точки зрения памятники этрусской архаики происходят из третьего центра южной Этрурии, Цере (современный Черветери). Цере был, пожалуй, наиболее грецизированным из всех этрусских городов; именно здесь прежде всего оседали эмигрировавшие в Этрурию греческие ремесленники и художники, здесь же во второй половине VI века до н. э. выдающийся ионийский вазописец создал знаменитые черетанские гидрии. Несмотря на это, архаическое искусство Цере сохраняет верность этрусским традициям. Самые интересные и значительные памятники архаической скульптуры Цере исполнены из исконно этрусского материала — терра-



73

Юноша на гиппокампе из Вульчи
VI век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия

коты. Концом VII века до н. э. датируются найденные в одной из камерных гробниц некрополя Цере три уникальные скульптуры — большие статуэтки высотой 0,47 м¹². Вместе с ними были найдены обломки других аналогичных фигур, ныне утраченные. Из сохранившихся фигур одна изображает сидящего мужчину (находится в Риме, во Дворце консерваторов), две другие — женщину (в Британском музее в Лондоне). И позы и в одежде они абсолютно идентичны: главным отличием мужской фигуры от женских является отсутствие серег и несколько иная прическа. Изображены они спокойно сидящими с вытянутой вперед правой рукой. Раскрытая ладонь как бы готова получить какой-то дар. Предполагают, что это изображения умерших, встречающих своих родственников с приношениями. Одежда — длинная туника и плащ с застежкой на правом плече, украшенные сетчатой гравировкой, — а также прическа с простым узлом на затылке у женщин восходят к восточной моде VII века до н. э.

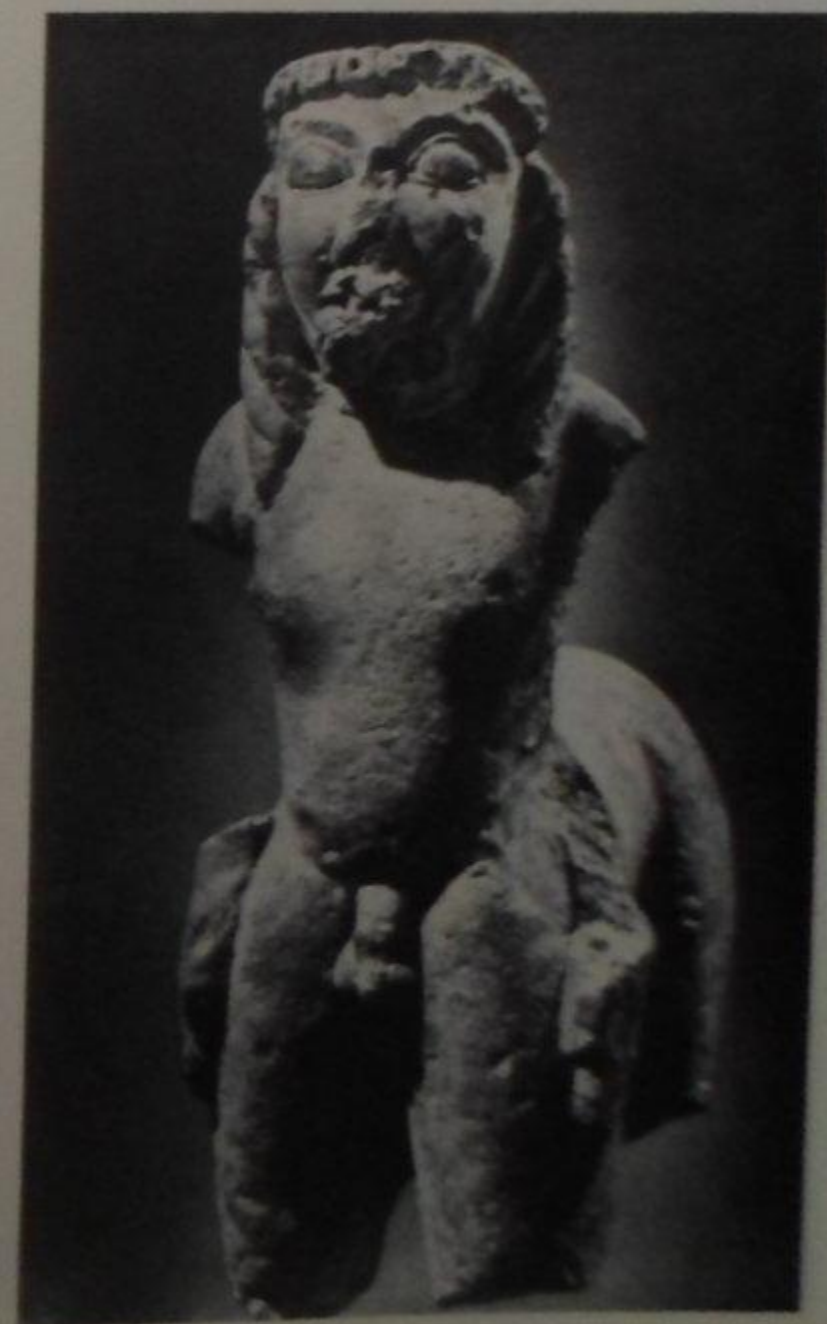
Несмотря на строгую фронтальность и архаическую застылость, позы этих фигур естественны и выразительны, что неожиданно в столь ранних произведениях. Лица их по сравнению с лицами современных им греческих курисов чрезвычайно жизненны и даже в какой-то мере индивидуальны (особенно в профиль). Можно говорить о

дальнейшем развитии тенденций, впервые проявившихся еще в головах кавон из Кьюзи. Подобные произведения заставляют признать, что в некоторых отношениях, прежде всего в умении выразительно передать живое существо, этрусское искусство конца VII века до н. э. ушло вперед по сравнению с греческим. Хорошо сохранившаяся раскраска — светлая, кремоватая нижняя одежда, пурпурный плащ, желтоватого цвета тело — повышает выразительность этих фигур, принадлежащих к числу лучших произведений ранней этрусской коринфистики.

Около столетия отделяет от этих своеобразных скульптур два других памятника, также происходящих из Цере. Однако между ними ощущается явная связь и по стилю и по содержанию. Речь идет о знаменитых саркофагах с изображением супружеской пары на ложе, один из которых находится в Музее виллы Джулия в Риме, а другой, почти идентичный по форме, но больший по размерам — в Лувре¹³. Лучший из них — римский. Супруги возлежат на ложе в позе пирующих, опираясь о подушки в изголовье. Тра-

74

Скульптура кентавра из Вульчи
Начало VI века до н. э.
Рим, Музей Виллы Джулия





75

Саркофаг с изображением супружеской четы из Цере. Последняя четверть VI века до н. э. Рим, Музей виллы Джулии

76

Фрагмент саркофага из Цере



диционные позы, знакомые и по росписям на греческих вазах и по многочисленным фрескам в этруских гробницах, здесь впервые перенесены в круглую скульптуру. Поскольку ни в одной из стран древнего мира — ни в Греции, ни на Ближнем Востоке — мы не знаем аналогичного решения саркофага или урны, приходится признать его чисто этруским изобретением. Это, несомненно, свидетельствует о высоком художественном вкусе и мастерстве неизвестного этруского скульптора. Идея использовать для оформления вместилища праха изображение самого умершего в момент наивысшего блаженства весьма убедительна и удачна. Об успехе этого решения свидетельствует тот факт, что именно данный тип саркофагов и урн сохранился вплоть до конца существования этруского искусства и был затем использован древними римлянами. В эпоху архаики эти саркофаги только зарождаются. Но вряд ли столь совершенные по исполнению саркофаги из Цере были первыми попытками такого рода; следует думать, существовали более ранние экземпляры.

На саркофаге Музея виллы Джулии умершие представлены лежащими на клине типично греческой формы. В терракоте хорошо воспроизведено деревянное ложе с резными, вероятно бронзовыми, украшениями ножек и изголовья. Полуобнаженный мужчина ласково и покровительственно обнимает свою подругу, а она вытягивает вперед руки жестом, напоминающим движение рассмотренных выше сидящих фигур. Хорошо разработанные головы и верхние части тел умерших контрастируют с исполненными более небрежно непропорциональными и слишком плоскими ногами. Здесь впервые отмечается явление, которое станет характерным для всех последующих урн и саркофагов: пренебрежение к передаче человеческого тела при акцентированном, подчеркнуто тщательном и детальном исполнении головы. Явление это аналогично тому, как в урнах-канопах VII — начала VI века для воплощения личности умершего достаточно было увенчать сосуд человеческой головой и лишь несколькими деталями наметить формы тела. Очевидно, для этрусков сущность челове-

77

Фрагмент саркофага из Цере



78

Фрагмент саркофага из Цере





79

Урна-статуя из Кьянчиано
Середина VI века до н. э.
Флоренция, Археологический музей

ческой личности, ее дух, или душа, заключалась именно в голове. В таком представлении заложена основа развития этрусского портрета. Лица супругов на саркофаге в Музее виллы Джулия выполнены удивительно тонко и выразительно. Черты их, с прямыми носами, большими миндалевидными глазами, косо посаженными под округлыми дугами бровей, узкими губами, изогнутыми в легкой улыбке, близки произведениям греческого, в первую очередь ионийского искусства поздней архаики. О том же свидетельствуют трактовка волос и фронтальные позы фигур. Но эти изображения гораздо живее, эмоциональнее, естественнее застывших в традиционных позах греческих кор и курсов, послуживших наглядными образцами этрусскому художнику.

Легкий поворот головы мужчины, свободные жесты рук оживляют супружескую пару. Создается впечатление, что они ведут непринужденный разговор, обращаясь к пришедшим гостям. Этим они также близки более ранним скульптурам сидящих из Цере.

Живые образы этрусской скульптуры лишены возвышенной идеализации, свойственной греческим статуям. Жизнерадостность этих изображений показательна для представления этрусков о загробном мире. Интенсивная раскраска заостряла живую выразительность скульптур Цере. Представляется маловероятным предположение некоторых исследователей о том, что автором саркофагов из Цере был ионийский мастер, поселившийся в этом городе. Эти саркофаги слишком этрусские по самой своей сути. Грек, высоко ценивший прекрасное человеческое тело, никогда не допустил бы столь пренебрежительного его исполнения. Автором этих саркофагов мог быть только этрусский мастер, хорошо знавший греческое искусство и использовавший его достижения.

Таких совершенных произведений, как саркофаги из Цере, этрусская погребальная пластика эпохи архаики больше не знала. Однако и в других центрах Этрурии существовали мастерские, создававшие в VI веке до н. э. интересные скульптуры.

Урна с изображением
танцующих девушек из Кьюзи
Конец VI века до н. э.
Флоренция, Археологический музей

80



В Кьюзи, античном Клаузии, сохранился, как говорилось выше, обряд трупосожжения, восходящий к доэтрусскому населению Центральной Италии. Отсюда — широкое производство урн-каноп в клаузианских мастерских вплоть до первой половины VI века. В это же время здесь появляются новые произведения, свидетельствующие о более близком знакомстве с восточным и греческим импортом.

Началом VI века датируются сделанные из мягкого камня изображения женских фигур в однообразных позах молящихся, с прижатыми к груди руками¹⁴. Они помещались близ входа в могилы и представляли дарительниц, принесших жертвы умершим, или богинь — покровительниц мертвых. Эти ксанообразные фигуры лишены живости и привлекательности скульптур из Цере. Их почти кубические головы близки головам современных им каноп. Поза, одежда, прическа этих фигур навеяны скульптурами сиро-хеттского круга; менее ясно в них чувствуется знакомство с раннегреческими статуями так называемого дедаловского стиля. Но влия-

ние извне не следует переоценивать: эти скульптуры прежде всего являются прямым развитием тех этрусских фигурок, которые увенчивали крышки урн из Кьюзи VII века до н. э.

Такое сочетание трех источников характерно для этрусского искусства эпохи ранней архаики. Жадно впитывая все новое, что приходило в их страну извне, этрусские художники в то же время сохраняли верность чисто местным истокам своего творчества. И позже, когда греческое искусство властно вторглось в жизнь Этрурии и стало более заметно воздействовать на творчество ее художников, они, охотно используя греческую форму, вкладывали в нее специфически этрусское содержание. Это мы видели на примере скульптур Цере, это же прослеживается и на памятниках из Кьюзи.

В VI веке до н. э. в Кьюзи вырабатывается новый тип погребальной урны в виде сидящей фигуры, мужской или женской, подвижная голова которой служила крышкой полому туловищу, являвшемуся вместилищем пепла. Не трудно уловить прямую связь между этой новой фор-

мой урны и более ранними канопами, увенчанными человеческими головами и стоящими на троне. Не менее ясно и сходство этих скульптур с греческими архаическими статуями. Урна в виде сидящей мужской фигуры в гладкой нерасчлененной одежде¹⁵ близка ионийским скульптурам типа статуй Браихидов из святилища Аполлона близ Милета. Более поздняя женская статуя, держащая в руке гранат¹⁶ — символ бессмертия и подземного мира (отчего она получила условное наименование Прозерпины), — по трактовке лица и одежды напоминает статуи кор второй половины VI века. Следует отметить особенно тщательное исполнение голов, прежде всего лиц этих скульптур.

К концу VI века мастера Кьюзи создают еще один тип погребальной урны, впоследствии получивший широкое распространение в Этрурии. Это небольшой прямоугольный ящик из камня или глины с украшенными рельефами стенками. Превосходный образец — урна с танцующими девушками во Флоренции¹⁷. В основе этой формы лежит, видимо, модель здания, на что

указывают маленькие бронзовые львиные жакни-водосливы, расположенные по верхнему краю урны. Крышка ее по аналогии с более поздними экземплярами имела форму двускатной кровли здания. Особенно интересны рельефы, украшающие урну; сюжет их, находящий прямые аналогии в росписях современных урн-гробниц, связан с погребальными обрядами: с одной стороны представлено заупокойное пиршество, с другой — танцы, которыми оно сопровождается. На двух ложах возлежат попарно участники пиршества, перед ними стоят низкие столы с угощением, под столами видны собака и утка — мотив, часто встречающийся в подобных сюжетах. Слева — фигура юного виночерпия с кувшином в руке, стоящего перед большим сосудом с вином; между ложами — флейтист в длинной одежде, играющий на двойной флейте. Тоненькое растение перед ним напоминает те деревья и кусты, которые этрусские художники охотно вводили в свои росписи. Автор урны постарался вместить в тесные рамки рельефа возможно большее число фигур, для чего ему пришлось

Урна с изображением умершего и Лазы из Кьюзи
Начало IV века до н. э.
Флоренция, Археологический музей



Урна с изображением умершего и четырех Лаз из Кьюзи
Начало IV века до н. э.
Париж, Лувр



непропорционально укоротить фигуры возлежащих на ложе. Но, как уже не раз говорилось, этруски не смущали ни неестественность, ни нарушение пропорций человеческих фигур. В данном случае скульптор довольно удачно вышел из положения, смело показав сильно согнутую в колене ногу одного из возлежащих на ложе. Реже очерченные, лишь слегка скругленные линии контуров напоминают более ранние этрусские рельефы.

Свободнее исполнен рельеф второй стороны урны с изображением пяти девушек в длинных одеждах и коротких плащах, двумя концами накинутых на плечи. Композиция построена на искусном сочетании двигающихся в противоположных направлениях фигур, изображенных в одинаковых позах, но в зеркальном отражении, — прием, к которому часто прибегали этрусские мастера. Хороши ритмически повторяющиеся плавные линии контуров, тонко проработанные заостренные «понижские» профили танцовщиц, моделировка тонких одежд, обрисовывающих формы тел.

Голова Тинии-Юпитера из Фалерий
IV век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулии



Различие в характере рельефов обеих сторон урны позволило выдвинуть предположение о том, что их делали разные мастера. В принципе в этом нет ничего невозможного. Но в исполнении того и другого рельефов есть много общего, и, скорее, следует думать об одном исполнителе, пользовавшемся разными образцами. Урна из Кьюзи — типичный образец целой серии аналогичных рельефов, украшавших небольшие урны и надгробия, изготовлявшиеся в этом городе. Некоторые из них, например плита с изображением скачущих квадриг¹⁸, выдают несомненное знакомство с ассиро-вавилонскими рельефами, но все же в них преобладает воздействие позднеархаического искусства Греции.

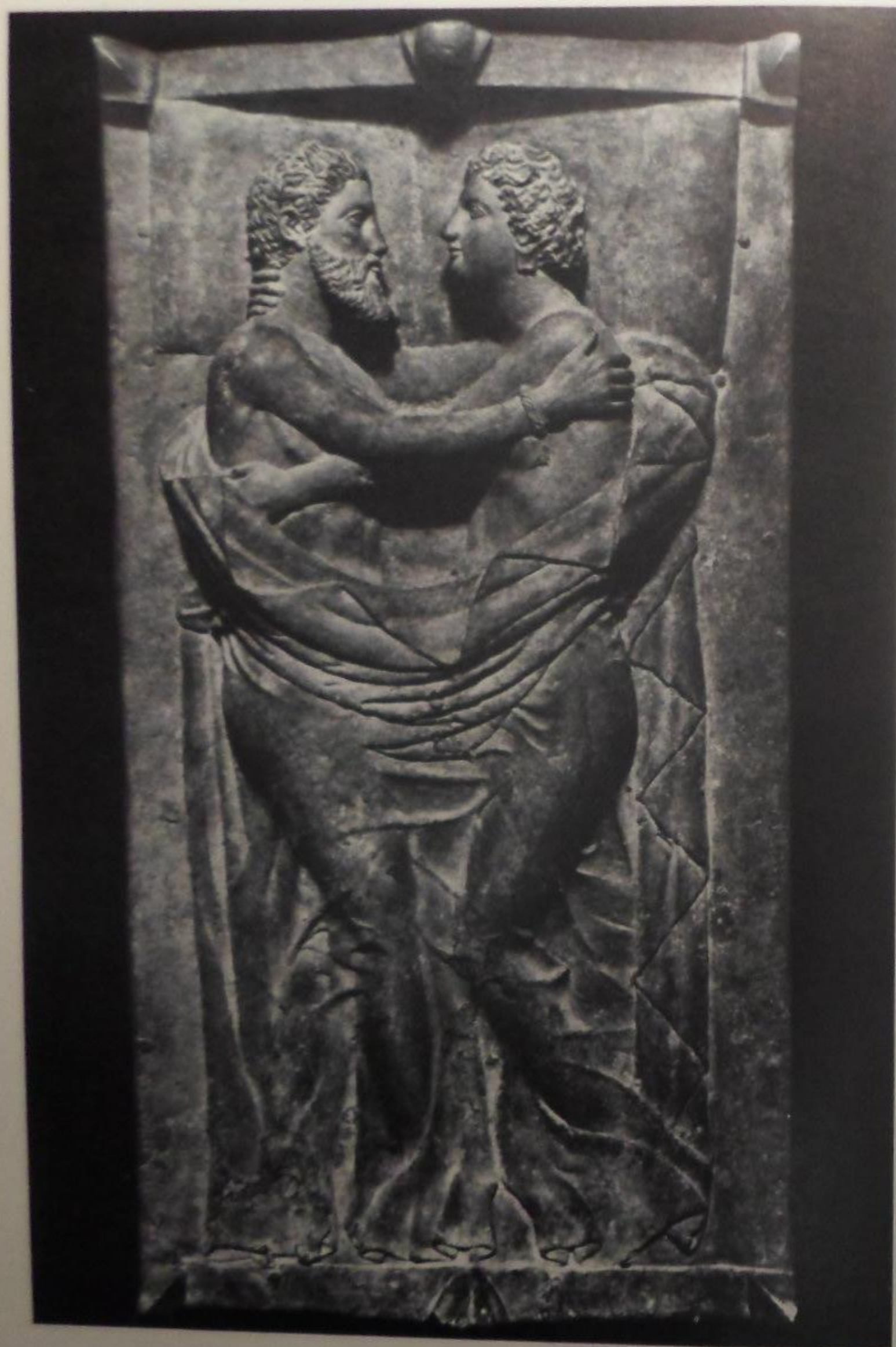
Урны из Кьюзи датируются концом VI — началом V века до н. э. V век в истории Этрурии знаменует начало упадка этого ранее сильнейшего народа Древней Италии. Потеря им своего могущества не могла не отразиться и на этрусской культуре, никогда больше не достигавшей того блеска, какой отличал ее в период архаики. Искусство Этрурии классического периода далеко не столь обильно и разнообразно, как в VI веке. Воздействие греческого искусства сказывается сильнее, перед ним несколько отступают назад своеобразные черты этрусского искусства.

В Кьюзи в V веке до н. э. продолжали изготавливаться урны в виде сидящих женских фигур, иногда с одним или двумя младенцами на коленях, иногда без них. Образ богини-матери был распространен в античную эпоху во всем Средиземноморье, и трудно установить, где именно он появился впервые. Характерным этрусским его вариантом является урна из Кьянчиано близ Кьюзи, хранящаяся в Археологическом музее во Флоренции¹⁹. Это каменная статуя (из камня типа известняка, называемого *pietra fetida*) высотой 0,9 м. Как и урны VI века, она имеет подвижную голову-крышку. Помимо этого, у нее так же подвижно сделаны ступни ног; конструктивного значения эта особенность не имеет, может быть, она играла какую-то религиозную или магическую роль. Назначение урны — специфически этрусское, но исполнена она в духе греческого искусства строгого стиля. Классически правильное лицо, обрамленное волнистыми волосами, в значительной мере утратило ту живость и непосредственность выражения, которые отличали лица архаических фигур. В исполнении одежды также видно следование классическим образцам аттической школы, хотя известная сухость и однообразие складок выдают руку кописта. Подобные статуи изображаются сидящими на богато украшенных тронах, обычно с фигурами сфинксов по сторонам, что подчеркивает их погребальное назначение.

Мужские фигуры украшают кьюзинские урны более сложной формы. К концу V века до н. э.



Стела с изображением
загробного путешествия из Фельсини
Начало IV века до н. э.
Болонья, Городской музей



Саркофаг с изображением фигур умерших на крышке (из Вульчи)
Середина IV века до н. э.
Бостон, Музей изящных искусств



86

Саркофаг с изображением животных
III век до н. э.
Тарквинии, Национальный музей

здесь появляются урны с изображениями возлежащего на ложе умершего и фигурой женщины, сидящей у его ног²⁰. Сочетание возлежащей мужской и сидящей женской фигур распространено на греческих надгробиях, где они обычно представляют мужа и жену. На этрусских урнах женская фигура изображала, очевидно, не просто женщину, а демонов подземного мира, Лазу или Ванф, игравших большую роль в верованиях этрусков. На такую интерпретацию женских фигур указывают встречающиеся у некоторых из них крылья, как, например, на урне из Кьянчиано.

На урне из Кьюзи, хранящейся в Лувре²¹, мы видим уже не одну, а целых четыре фигуры крылатых Лаз. Одна из них сидит у ног умершего, другие стоят по углам его ложа вместе с фигурой обнаженного юноши-эпихерпия. Эта урна уникальна, других столь богато украшенных урн не сохранилось. Стилистически она близка урнам с возлежащей мужской и сидящей женской фигурой более простого типа. Следует отметить большое сходство между ними и рассмотренными выше урнами в виде фигуры богини-матери. Однако у урны в Лувре есть существенная особенность, отличающая ее от других близких ей урн. Здесь появляется впервые попытка передать ощущение скорби, тоски смерти в подчеркнуто некрасивом лице умершего с глубокими

складками у рта. Это лицо отнюдь нельзя назвать портретным, оно очень похоже на лица окружающих его фигур, особенно на мальчика-эпихерпия. Новое выражение, появляющееся здесь, связано с определенными изменениями, происходившими в этрусской религии, особенно в культе мертвых в V—IV веках до н. э. Исчезает вера в спокойное и радостное бытие умерших после смерти, на смену ей приходят чувства грусти прощания с жизнью, с близкими, страха перед мучениями, ожидающими людей в подземном царстве. Фигуры Лаз, сопровождающие умерших, выражают идею власти рока, неотвратимости судьбы. Еще ярче эти новые черты, связанные с изменениями, происходившими в жизни этрусков в V—IV веках, проявляются в росписях этрусских гробниц позднего времени.

Урны классического времени из Кьюзи позволяют остановиться на вопросе стилистического развития этрусского искусства этого времени. Вплоть до периода строгого стиля включительно этрусское искусство, сохраняя свою специфику, следовало в целом за искусством греческим, постепенно приближаясь к нему. Однако, создав около середины V века произведения, близкие к строгому стилю Греции, этруски как бы замерли на этом уровне, продолжая в течение ряда десятилетий варьировать созданные типы. Прекрасным образцом являются урны в виде си-

данных жевских фигур из Кьюзи, датирующиеся тем временем, когда в Греции расцветает высокая классика. В Этрурии же произведений высокой классики практически нет. В этом отношении можно провести параллель между искусством Этрурии и такой далекой от нее областью, как остров Кипр, где в течение всего V века сохранялись типы, восходящие еще к позднеархаическому времени. До образов греческой высокой классики не поднялась ни одна страна Средиземноморья, испытывая в той или иной мере воздействие искусства Греции. И это происходит не потому, что местные художники, в частности этрусские, не умели создавать такие произведения. Напротив, технически они были достаточно подготовлены для подобной задачи. Но высокое гуманистическое искусство греков по самой своей основе и духу было совсем иным, чем этрусское, образы высокой классики были чужды и непонятны этрускам.

Лишь в конце IV века до н. э. в Этрурии появляются очень немногочисленные памятники, непосредственно восходящие к образам Фидия и Поликлета. Примером их может служить превосходная голова Зевса (этрусского Тиния, римского Юпитера), происходящая из святилища в Фалериях (хранится в Музее виллы Джулия) ²². Голова исполнена из традиционного местного материала — терракоты и сохранила остатки

росписи, придающей ей особую выразительность. В основе благородного величавого образа бога лежит созданная Фидием знаменитая статуя Зевса Олимпийского.

Возвращаясь к погребальным скульптурам классического времени, отметим группу своеобразных памятников Северной Этрурии, существовавших в VI—IV веках до н. э. лишь в районе Фельсины (современной Болоньи). Город этот расположен неподалеку от Спины, богатого греко-этрусского торгового центра, куда непосредственно из Греции поступали разнообразные изделия. В Фельсине долгое время работала мастерская (судя по близости памятников, одна, а не несколько), специализировавшаяся на изготовлении из местного песчаника больших (до 2,2 м высотой) надгробных стел подковообразной формы ²³.

Каждая стела обрамлена полосой орнамента волн и разделена на три фриза; в верхнем из них обычно помещена сцена борьбы мифологических существ, гиппокампа и змея; во второй зоне — путешествие умершего в загробное царство на колеснице, запряженной парой крылатых коней, предшествуемой бегущим демоном смерти. Это изображение может быть более будничным: колесница запряжена простыми лошадьми, демон смерти, лишенный крыльев, превращается в простого юношу, но тема загробного путеше-

Саркофаг Велтура Партунуса из Гробницы Партунус в Тарквиниях. Начало III века до н. э. Тарквинии, Национальный музей



ствия остается. Нижние зоны стел заняты различными изображениями. На одной стеле представлен всадник, сражающийся с обнаженным пешим воином (возможно, это отражение войн, которые этруски вели в IV веке с галлами). На другой стеле внизу видна фигура сидящей женщины, перед которой стоит крылатый демон смерти с зеркалом в руках. Суховатые, плоско вырезанные в мягкий песчаник изображения с резкими контурами и сеткой внутреннего рисунка сохраняют черты, свойственные этрусским рельефам более раннего времени.

В то время как в Клузии изготовлялись саркофаги описанного типа, а в Фельсине — подковообразные стелы, в приморских городах Южной Этрурии (Вульчи, Тарквиниях и Цере) во второй половине V века до н. э. возникает новый тип саркофага. Это простой ящик с рельефами на передней, а иногда и на боковых стенках, с двускатной крышкой. Вероятно, он происходит от более ранних греческих саркофагов в форме храма, но в отличие от них, крышка здесь трактуется не как кровля здания, а как ложе, на котором лежит умерший. При этом крышка уплощается, и только фронтоны в головах и ногах лежащих фигур напоминают о ее первоначальной форме. Хорошим образцом такого саркофага является экземпляр в музее Бостона, происходящий из Вульчи ²⁴. На крышке его лежат, обнявшись, покрытые одним плащом, муж и жена — представители семьи Теттнев, судя по сохранившейся на саркофаге надписи. Мясистое, тяжеловесное лицо безбородого этруска и красивое лицо его уже не молодой жены интересны с точки зрения появления в них ясных признаков портретной характеристики. На передней стороне саркофага представлена сцена прощания с умершими: муж и жена стоят в центре, соединив правые руки, а с обеих сторон к ним движутся фигуры родственников или слуг, несущих погребальные дары. На торцовых сторонах изображены сцены отправления умерших в царство мертвых: с одной стороны — две женщины под зонтиком на колеснице, запряженной парой мулов, перед ними стоит крылатая фигура, вероятно Лаза; на другой стороне — мужчина на колеснице. Стиль рельефов заставляет датировать этот саркофаг концом IV века до н. э. Он интересен тем, что позволяет увидеть зарождение позднеэтрусского портрета, уже обогащенного знакомством с греческим искусством. В гораздо большей степени воздействие этого искусства проявляется в скульптуре другого саркофага того же типа, также происходящего из Вульчи и хранящегося в Бостоне ²⁵. На крышке его представлены лежащие в сходных позах супруги. Лицо бородатого мужчины с классически правильным профилем, лишенное каких-либо индивидуальных портретных черт, явно вос-

производит образы греческого искусства IV века до н. э. То же можно сказать и об изображении его молодой жены. Характерно, что и рельеф, украшающий переднюю стенку этого сделанного из алебаstra саркофага, воспроизводит чисто греческую (по сюжету и стилю) сцену битвы греков с амазонками. Самый тип саркофага с плоско лежащими на крышке фигурами из городов Южной Этрурии проникает на север ее и лишь в III веке до н. э. сменяется другим типом.

Известный упадок, отмечающийся в художественной деятельности Этрурии в V — первой половине IV века до н. э., сменяется новым подъемом с конца IV века, охватывающим III и II века. Римское завоевание, завершившееся взятием в 265 году до н. э. города Вольсиний, было благотворным для Этрурии, так как включило ее в орбиту молодого и сильного римского государства, превратившегося из ее врага в защитника, под покровительством которого этрусские города пережили свой последний расцвет.

Наряду с новым развитием живописи, с появлением первых каменных храмов, украшавшихся богатым декором старого и нового типов, в этот период по всей Этрурии продолжают широко изготовляться саркофаги и урны. В городах Южной Этрурии — Вульчи, Цере, особенно Тарквиниях — продолжали изготовляться саркофаги; в центрах Северной Этрурии, главным образом в Кьюзи, делали урны, хотя и здесь в небольшом количестве встречаются саркофаги. В течение III века вырабатывается единый тип, общий для урн и саркофагов, распространяющийся по всей Этрурии. Изделия разных центров различаются по материалу. Так, Воллатера (Северная Этрурия) специализировалась на изготовлении урн из алебаstra, Перузия — из травертина, а в Кьюзи употребляли и тот и другой материал, но предпочитали терракоту.

В конце IV — начале III века до н. э. в Южной Этрурии продолжает развиваться сложившийся ранее тип саркофага в виде ящика, с передней стороны (ранее и с боковых сторон) украшенного рельефом, с крышкой, на которой на спине лежит фигура умершего. Хорошим образцом этого типа служит саркофаг из Тарквиний III века до н. э. ²⁶ с изображением льва и грифона, напавших на кабана; оставшееся пространство слева заполнено фигурой животного, не принимающего участия в борьбе. Греческий образец был не вполне удачно в композиционном отношении использован этрусским мастером. Стиль рельефа, типично этрусский, плоский, с резко вырезанными контурами. Не отличается большими художественными достоинствами и фигура умершего на крышке. Этот поздний образец данного типа быстро уступил место распространившемуся с начала III века другому варианту погреб-

бальной урны или саркофага — прямоугольному ящику с рельефом только на передней стороне, с фигурой умершего на крышке в позе полулежащего пирующего с чашей в правой руке. Такие изображения были известны этрусским мастерам еще со времени поздней архаики (саркофаг из Цере). Уступив на время место типу, принесенному из Южной Италии, этот исконно этрусский вариант погребальной урны-саркофага теперь прочно завоевал место во всей Этрурии. Тарквинские саркофаги III века до н. э. показывают, как постепенно «поворачивается» фигура умершего на крышке саркофага. Два превосходных памятника происходят из этого города. Один из них, условно называемый Саркофагом магната²⁷, принадлежал Вельтуру Партинусу, умершему, согласно надписи, в возрасте восьмидесяти двух лет. Он изображен лежащим на боку, голова его лишь слегка приподнята подушкой, опирающейся на помещенную в изголовье фигуру сфинкса. Исполнению ног скульптор не уделил большого внимания, сосредоточив его, как обычно, на лице умершего. Лицо Вельтура с орлиным носом, плотно сжатыми губами маленького рта и глубоко посаженными глазками запоминается индивидуальностью черт и выражением сосредоточенного спокойствия и глубокой задумчивости. Подобное лицо вполне можно считать портретным изображением, но типизированным, обобщенно передающим черты человека. Рельеф, украшающий переднюю стенку Саркофага магната, изображает сценку амазономании, причем противниками амазонок выступают наряду с воинами (этрусками или греками) и крылатые Лазы.

Еще более этрусский по содержанию, выдержанный в духе новых представлений о подземном мире рельеф украшает другой тарквинский саркофаг — Ларса Пуленаса, или так называемый Саркофаг магистрата²⁸ конца III века до н. э. На рельефе представлен умерший, стоящий между двумя страшными демонами смерти, вооруженными молотами, которыми они готовы нанести ему смертельный удар. Центральную группу обрамляют фигуры крылатых Лаз. Особенно интересна скульптурная фигура умершего на крышке. Он лежит в традиционной позе пирующего, облокотившегося на подушки. Венок и гирлянда украшают его голову и грудь. Вместо чаши для возлияний он держит в руках длинный свиток с надписью, подробно сообщающей о всех его должностях и заслугах. Лицо Ларса, округлое, мясистое — лицо пожилого, тучного человека, — исполнено гордости и самодовольства. Такие изображения предвосхищают портреты республиканского Рима.

Тарквинии и во II веке до н. э. продолжали оставаться одним из крупнейших центров изготовления саркофагов, лучшие из которых отли-

вались большой выразительностью портретных изображений умерших²⁹.

На севере Этрурии, как уже отмечалось, главным образом изготовлялись урны. Разнообразием своей продукции отличается Перуджия. Здесь была открыта большая подземная гробница — гипогей семейства Волюмниев, — давшая ряд урн III—II веков до н. э.³⁰. Отличительной чертой этих урн является то, что их крышки имеют вид ложа, покрытого спадающей вниз тканью, складки которой искусно переданы в камне. На ложах изображены лежащие в традиционных позах умершие. Лица их, например самого Арита Волюмния, владельца гипогея, или его супруги, отличаются большой выразительностью. Мастерски исполнены фигуры двух Лаз, изображенных на урне Арита. В центре, между ними, видна открытая дверь гробницы, в которой красками, теперь уже почти стершимися, были написаны фигуры умерших. Исполненные патетики лица богинь смерти, обрамленные змеевидными волосами, с обращенными вверх глазами напоминают произведения пергамской школы, такие, как голова Александра из Пергама. Эта школа оказала несомненное воздействие на этрусское искусство эпохи эллинизма, внеся в него несвойственную ему патетику.

Более поздние саркофаги из гипогея Волюмниев украшены скромнее: горельефная голова Горгоны или Лазы помещена в центре каменного ящика, по углам его — розетты или листья аканфа. Такой декор был распространен на урнах Перуджии. Наиболее совершенный его образец дает урна с горгонейоном из гипогея семьи Требиа³¹. Голова Горгоны греческого типа обрамлена тонко исполненными завитками аканфа. Большим разнообразием отличается оформление алебастровых урн, центром производства которых была Воллатера. Нередко в них используются архитектурные элементы, как на урне с изображением загробного путешествия умершего³². Он представлен верхом на коне в сопровождении слуги, несущего поклажу. Рельеф обрамлен пилястрами с ионийскими капителями. На крышке урны — превосходно исполненная фигура умершего с выразительным лицом, сильным торсом и непропорционально короткими ногами, закрытыми одеждой.

Охотно украшались урны из Воллатеры рельефами на мифологические темы. Так, было распространено изображение Одиссея, слушающего пение сирен³³. Греческий герой представлен, согласно мифу, привязанным к мачте корабля. Сирены в виде женщин в длинных одеждах сидят на скалах с музыкальными инструментами в руках. Высокий рельеф, создающий резкую игру светотени, в сочетании с цветовыми эффектами материала — полупрозрачного желтоватого алебаstra — придает этим урнам особую прелесть.

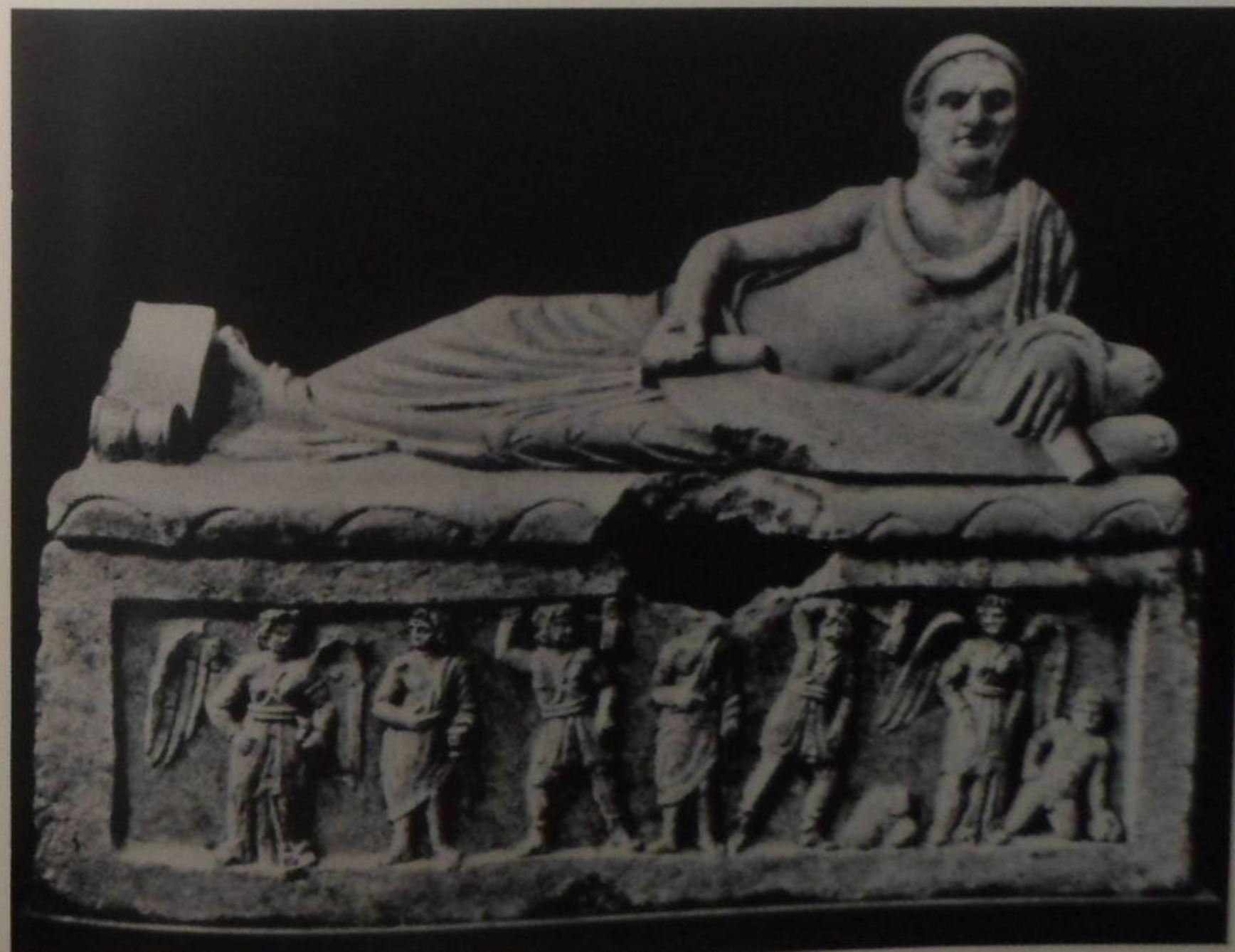
Увеличивались они изображениями пирующих умерших. Далеко не всегда эти фигуры сохраняют выразительность индивидуальных черт, отмеченных в урне с загробным путешествием. Большинство их однообразно стандартно. Дисгармония между этими непропорционально укороченными фигурами и тонко выполненными рельефами на урнах позволяет предположить, что урны и крышки к ним исполнялись разными мастерами.

Наиболее широкого распространения изготовление урн достигло в эллинистическую эпоху в Кьюзи. Здесь применялись в качестве материала и травертин, и алебастр, но особенно популярны были урны из терракоты, рельефы которых оттискивались в формах. Из этих же материалов делались и немногие происходящие из Кьюзи саркофаги. И те и другие отличаются большим разнообразием рельефных изображений, образцами для которых служили известные произведения греческих скульпторов. На одних урнах бросается в глаза близость к прообразу, на других отмечается значительная переработка

его этрусским мастером. Показательно сравнение двух урн из района Кьюзи, первая из которых хранится в Археологическом музее во Флоренции, вторая — в музее Кьюзи.

Первая урна, как сообщает надпись, принадлежала Ларсу Турни Курце³⁴. Она изготовлена из алебаstra в начале III века до н. э. Умерший изображен в традиционной позе с ногами, закрытыми плащом, и обнаженным торсом, украшенным гирляндой. На урне в рельефе представлена сцена битвы: два всадника и пехотинец атакуют трех других воинов, уже поверженных на землю. Побежденные, судя по вооружению и гривнам на шее, — варвары. Один автор видит здесь изображение битвы греков с троянцами, другие — более близкое этрускам событие, их войну с галлами. По стилю и типу отдельных фигур рельеф близок таким раннеэллинистическим произведениям, как знаменитый саркофаг Александра. Существовало предположение, что автором этой урны был греческий мастер, выполнявший заказ знатного этруска. Однако против этого говорят заметные неправильности в

Саркофаг Ларса Пуленаса
из Тарквиний
Конец III века до н. э.
Тарквинии, Национальный музей



исполнении рельефа, повторения одинаковых поз и такая деталь, как перевернутый орнамент ов, обрамляющий рельеф снизу. Все это выдает руку копниста, старающегося близко следовать образцу, хотя и не всегда правильно его понимающего.

Вторая урна, также со сценой битвы, датируется концом III века до н. э.⁸⁵ Между рельефами обеих урн много общего. Так же в центре помещена фигура победителя, в углах — симметричные фигуры павших, повторяющие в более грубой форме изображения урны Ларса. Несомненно и эта урна восходит к греческому образцу, но она исполнена много суше, схематичнее, неправильнее в деталях. Показательна фигура обнаженного воина сирава, смело показанная со спины, но неестественно изогнутая, с головой, как бы свернутой на сторону. Эти две урны дают представление о диапазоне творчества этрусских мастеров, перерабатывавших греческие образцы. На урне в Кьюзи и изображение на крышке отличается большей грубостью и непропорциональностью. На лучших же произведениях кьюзин-

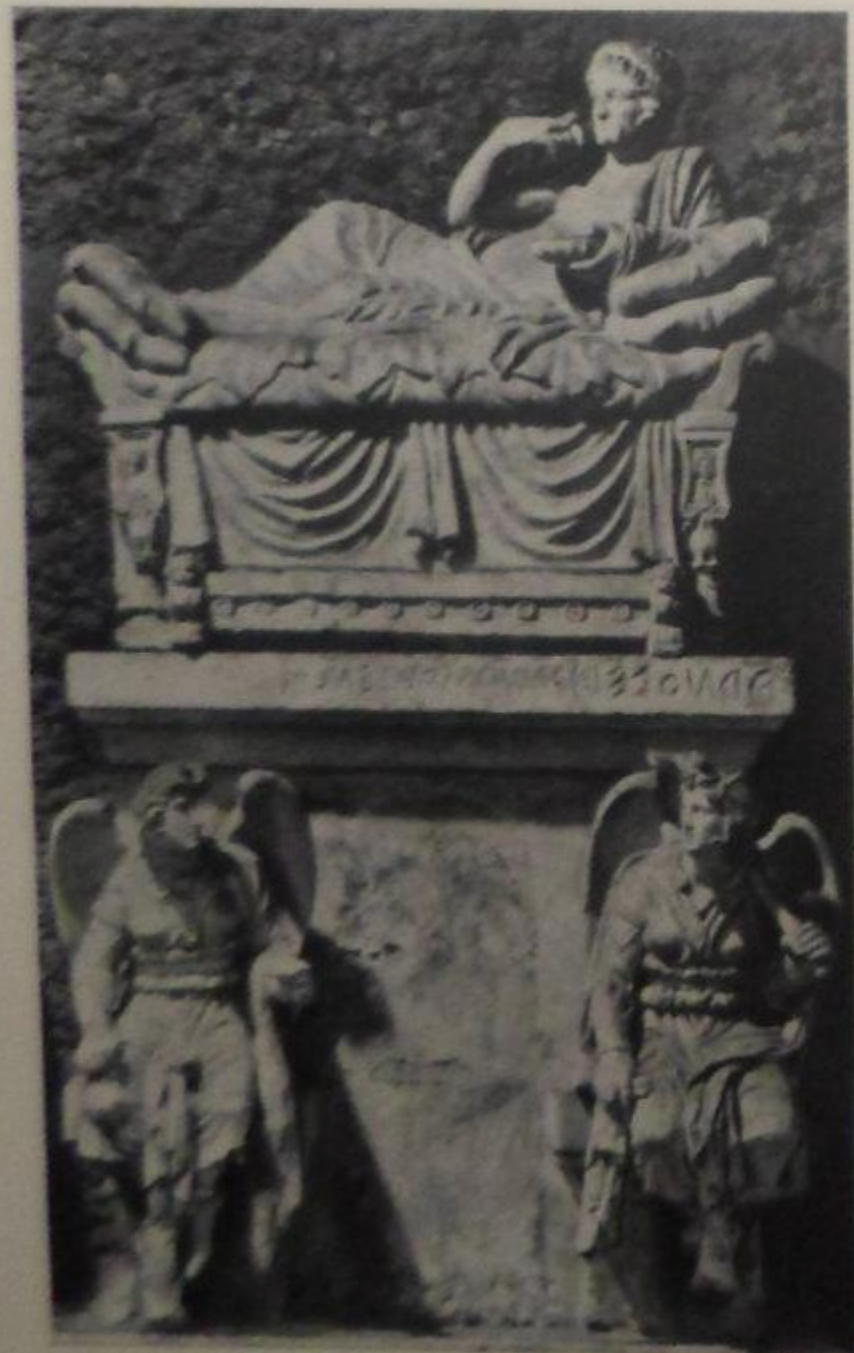
ских мастеров III—II веков до н. э. даны запоминающиеся портретные образы.

Таков, например, алебастровый саркофаг из Кьюзи во Флоренции с изображением так называемого «тучного этруска»⁸⁶ («Obesus Etruscus»). Фигура умершего в традиционной позе распростерта на крышке. Массивное тело с толстым животом и закутанными плащом ногами непропорционально вытянуто. Обрюзгшее лицо, с обвисшими складками на щеках, массивным подбородком, жидкие волосы, плотно прилегающие к черепу, даны очень индивидуально. Этрусскому мастеру удалось передать и надменный, властный характер этого аристократа. Такие изображения являются непосредственными предшественниками римского республиканского портрета.

Но до этого уровня поднимаются лишь немногие памятники этрусской портретной скульптуры. Пародией на подобные скульптуры кажется урна в Кьюзи, также с изображением толстого пирующего этруска⁸⁷. Круглая лысая голова с мягкими чертами лица и короткое, заплывшее жи-

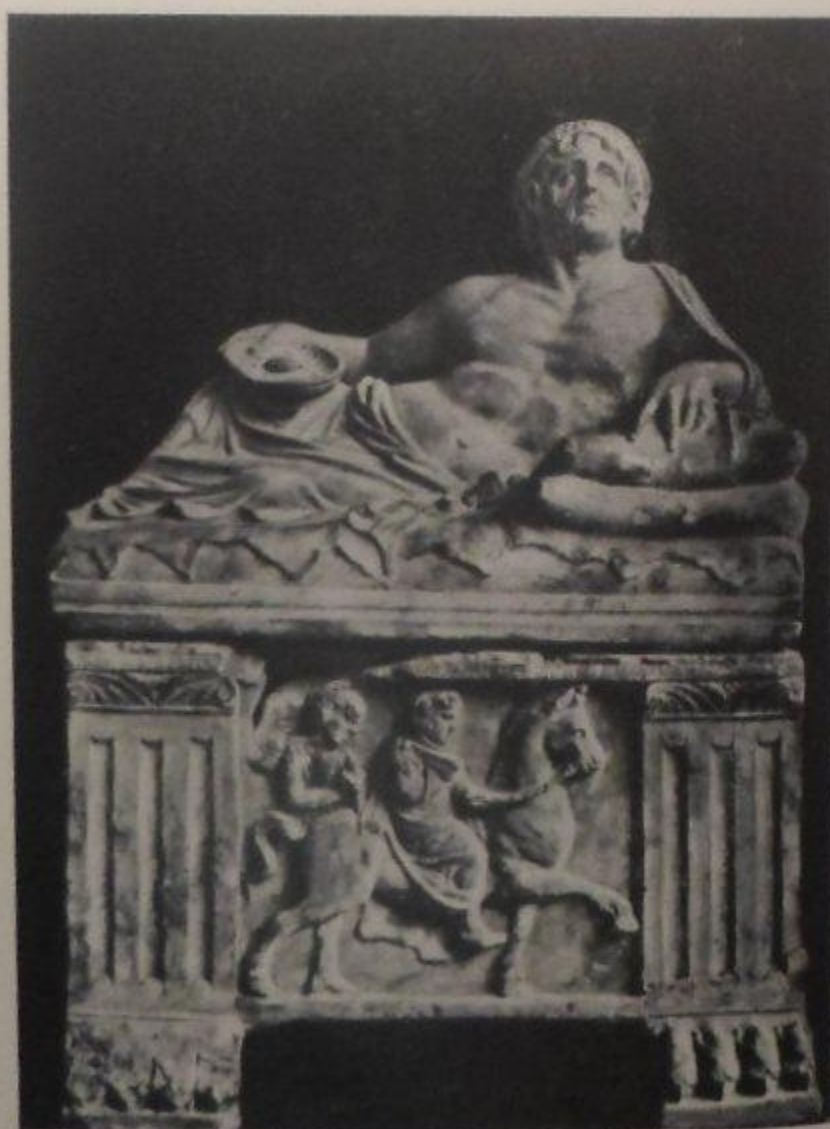
Урна Арита Велюмна Авла
Середина II века до н. э.
Перуджия, Гробница Волюмниев

89



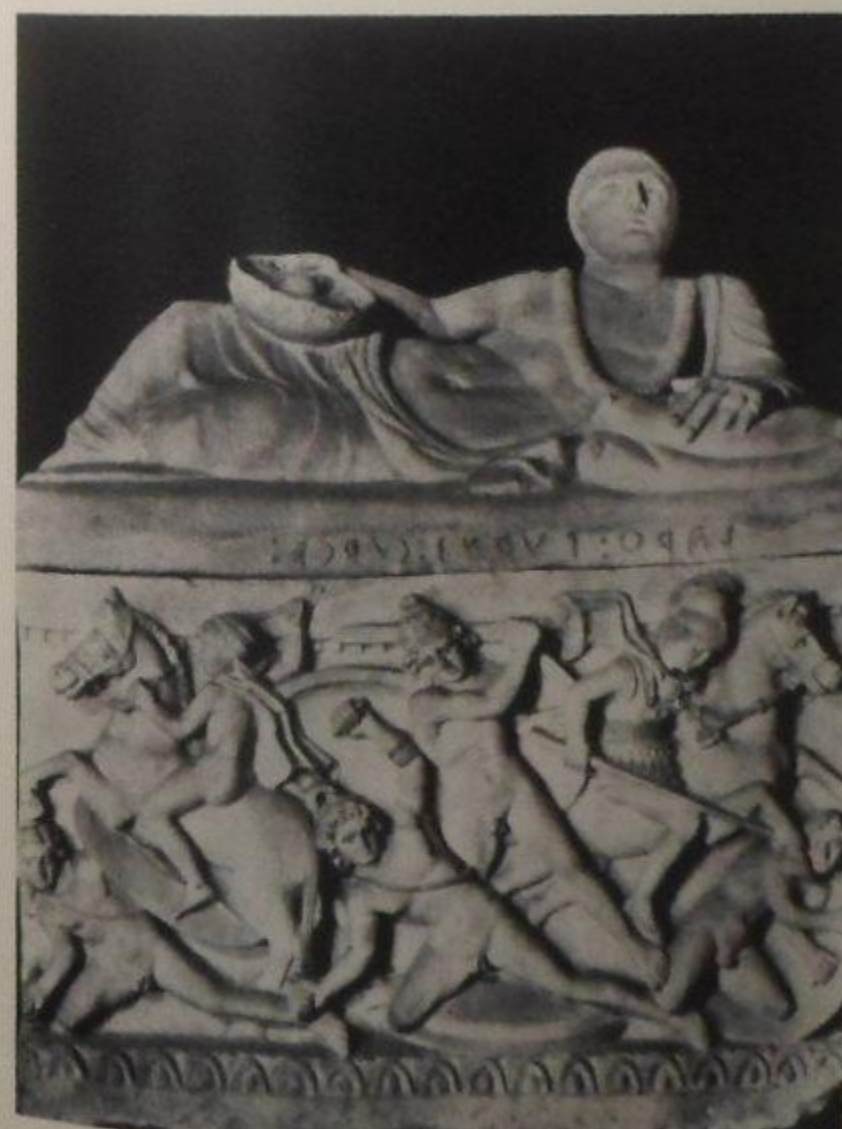
Урна с изображением умершего
и загробного путешествия
II век до н. э.
Воллатера, Этрусский музей

90



91

Одиссей и сирены. Фрагмент урны
II век до н. э.
Воллатера, Этрусский музей



92

Урна с батальной сценой из Кьюзи
Начало III века до н. э.
Флоренция, Археологический музей



93

Урна с батальной сценой из Кьюзи
Конец III века до н. э.
Кьюзи, Городской музей

ром тело плохо сочетается с патетическим взглядом обращенных вверх глаз. Как ни карикатурно это изображение, оно свидетельствует о первых попытках передать характерные особенности не только лица, но и тела человека.

Рассмотренные урны изготовлены из камня. Наиболее же распространены были в Клузии саркофаги и урны из терракоты. Саркофаги известны в небольшом числе. Интересен саркофаг Лартии Сеянты³⁸ из камерной гробницы этого семейства на некрополе Марцианелла близ Кьюзи. Судя по надписи, он датируется первой половиной II века до н. э. Традиционная поза фигуры Лартии, изображенной возлежащей на крышке гроба, оживлена кокетливым жестом правой руки, которой она придерживает накинутое на голову покрывало. Фигура, как обычно, непропорциональна, но складки пышных одежд, ее закрывающих, проработаны детально и тщательно. Надменное лицо неподвижно и безжизненно и, несмотря на хорошо сохранившуюся раскраску, не принадлежит к лучшим этруским портретам.

Саркофаг с изображением «тучного этруска» из Кьюзи II век до н. э. Флоренция, Археологический музей



Очень наряден и декоративен декор самого саркофага. Мастер использовал систему дорического фриза, четыре метоны заполнены большими многолепестковыми розетками разной формы, триглыфы же превратились в пилостры, увенчанные схематизированными коринфскими капителями. Такое вольное обращение с греческим образцом показывает, как мало чувствовали и понимали его архитекторы этруски³⁹. Подобный декор характерен именно для саркофагов из Клузии.

Терракотовых урн клузианского происхождения насчитывается много десятков экземпляров. Это неудивительно, так как этот материал позволял использовать для их изготовления глиняные же формы, то есть от индивидуального творчества перейти к серийному производству. Этим же объясняется и бесконечное повторение на урнах одних и тех же сюжетов. Большинство из них мифологические, греческого происхождения, обычно связанные с идеей смерти. Особенной любовью пользовались два мотива. Один из них изображает дуэль Этеокла и Полиника — траги-

ческий финал сказания о походе семерых против Фив. Почему этот сюжет привлек внимание этруских мастеров, трудно сказать, мы слишком плохо знаем их мифологию. Возможно, среди их собственных сказаний и мифов нашлись сходные мотивы и греческие герои стали в какой-то мере этрускими, так же как многие греческие боги были приняты в этруский пантеон⁴⁰.

На этруских урнах из Кьюзи изображается несколько вариантов этого сюжета. Более сложный представлен на урне из Сартеано⁴¹, относящейся к середине II века до н. э. Оба героя представлены уже смертельно ранеными; в сходных позах они опустили на колени, бессильно роняя оружие. За каждым из них видны по два поддерживающих их воина, как бы отпавляющих в сторону от крылатой фигуры Лазы, появляющейся между ними строго в центре рельефа.

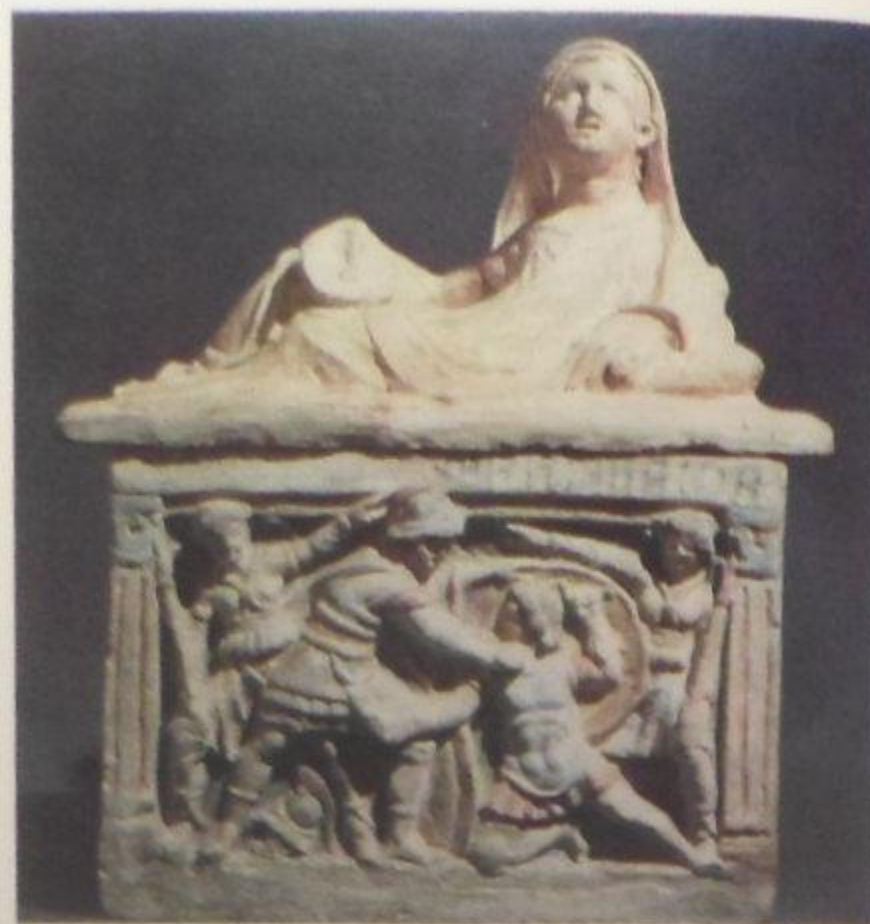
Столь сложных композиций на клузианских урнах немного. Подавляющее большинство рельефов представляет этот сюжет в упрощенном ва-

рианте; в центре помещены две фигуры сражающихся: слева воин в греческом вооружении стремительно нападает на противника, поражая его мечом в грудь. Этот последний, уже лишившийся шлема, падает на колени, но успевает в последнем усилии поразить первого воина ударом в живот снизу вверх. Две фигуры в углах рельефа своим движением от центра уравновешивают движение сражающихся. Первоначально боковые фигуры изображали воинов в греческом вооружении. Существует одна урна из Брискалуно (район Кьюзи) во Флоренции⁴², представляющая именно этот вариант изображения. Эта урна интересна и тем, что она изготовлена еще от руки и по исполнению, достаточно высококачественному, особенно близка к локскому в ее основе греческому прообразу. Однако греческий сюжет быстро получает этрускую транскрипцию. Композиция его остается неизменной, но боковые фигуры превращаются в крылатых или бескрылых Лаз с факелами в руках. Типичным образом подобных рельефов, становящихся трафаретными, является урна из

Саркофаг Лартии Сеянты из Кьюзи Начало II века до н. э. Флоренция, Археологический музей



коллекции ГМИИ⁴². На плоской крышке ее изображена фигура умершей в традиционной позе, с лицом, обращенным вверх. Четырехфигурный рельеф — двое сражающихся в центре, две фигуры — по сторонам — обрамлен пиластрами. Фигурам тесно в отведенном им пространстве, они выходят за его рамки, пересекая архитектурное обрамление. Хорошо сохранилась раскраска рельефа — светлые, коричневатого оттенка тела, желтая, коричневая, голубая, красная краски на одеждах и вооружении. От нанесенной черной краской надписи на крае урны, сообщавшей, по обычаю, имя умершего, сохранилось лишь несколько букв⁴³. Можно найти большое число близких аналогий этой урне. Назовем хотя бы урну с аналогичным рельефом и фигурой умершего на крышке в Государственном Эрмитаже⁴⁵. Особенно много их в итальянских музеях. Вероятно, многие из этих урн отлиты в одной форме. Во всяком случае, совпадение композиции полное, рельефы отличаются лишь более или менее тщательной отделкой и росписью, если она сохранилась. При такой стан-



96

Урна с изображением
Этеокла и Полиника
II век до н. э.
Москва, ГМИИ

97

Рельеф урны с изображением
Этеокла и Полиника



дартизации, сводящей искусство на уровень ремесла, урны из Клузия производят все же неплохое в художественном отношении впечатление благодаря сохранению в их рельефах экспрессии и выразительности движений, правильных пропорций и строгой уравновешенности композиции. Если это ремесленные изделия, то, несомненно, высокого качества, говорящие о том, что этрусские коронпасты до конца сохраняют высокий уровень мастерства.

Все сказанное в равной мере относится к клузианским урнам, украшенным другим, излюбленным местными мастерами сюжетом — изображением героя, поражающего своего противника необычным оружием — сохой. В собрании ГМИИ есть две урны с таким сюжетом⁴⁶, есть они и в Государственном Эрмитаже⁴⁷. Герой, вооруженный как греческий воин, изображен в стремительном движении со спины; сильным движением он заносит большую соху, ударяя ею в щит упавшего на колени врага, фигурка которого помещается в левом углу рельефа. Композиция дополняется двумя другими фигурами

воинов. Один, за упавшим на колени, видимо, устремляется на его защиту, другой, с круглым щитом, находится справа, за героем с сохой. Этот последний обычно определялся как Эхета, местный герой Аттики, выступивший на защиту своих земляков со своим странным оружием во время Марафонской битвы. Недавно высказано другое соображение⁴⁸, представляющееся более убедительным, что здесь изображен не далекий от этрусков аттический воин, а их местный герой Тархон, эпоним города Тарквиний; по этрусским сказаниям, он при пахоте выкопал сохой демона Тагеса. Правда, мифа о том, что он применил это орудие как оружие в борьбе с врагами, мы не знаем, но далеко не все этрусские сказания нам известны, и сюжеты многих изображений на рельефах или, например, на бронзовых зеркалах остаются неясными.

Что же касается исполнения этого широко распространенного на клузианских урнах сюжета, он отличается теми же стилистическими особенностями, что и рельеф с Этеоклом и Полиником. Такие стандартные рельефные урны замыкают

Рельеф саркофага с изображением
битвы Этеокла с Полиником
II век до н. э.
Сиена, Археологический музей

98





99

Урна с изображением героя с сохой
II век до н. э.
Москва, ГМИИ



100

Рельеф урны с изображением
героя с сохой

длинный ряд этрусской погребальной пластики, в последний период своего существования лишь изредка поднимающейся до создания подлинных произведений искусства.

К числу последних относится интересная скульптурная крышка урны с изображением супружеской пары, происходящая из Волатерры⁴⁹. Это редкий для этого центра образец глиняной скульптуры. Ящик урны не сохранился. На крышке представлены возлежащие муж и жена (некоторые исследователи видят в женской фигуре изображение демона смерти Лазы или Ванф, на что указывает действительно демонически злобное выражение ее лица). Мужчина в обычной позе пирующего полулежит, опираясь левой рукой о подушку в изголовье. Женская фигура дана в сложной неестественной позе: изогнувшись, она пристально смотрит на мужчину. Тела лежащих, как это свойственно этрусскому искусству, исполнены небрежно, неправильно укорочены. Непропорциональность их несколько скрадывается пышными складками одежды. Все внимание скульптора сосредоточено на изобра-



101

Крышка урны с изображением
супружеской четы из Волатеры
I век до н. э.
Воллатера, Этрусский музей

жении голов, особенно лиц, поражающих своим удивительно некрасивыми, уродливыми чертами и необычайной экспрессией. Здесь следует говорить уже не о портретном сходстве, а о гротеске, не о реализме, а о натурализме.

В этом скульптурная пара из Воллатеры в известной мере перекликается с римскими портретами поздней республики, которым она современна, датируемая серединой I века до н. э. Впрочем, самые натуралистические римские портреты не доходили до такого гротеска. Следует думать, что этрусский мастер, работавший в самый последний период самостоятельного существования этрусского искусства, испытал воздействие римского портрета и, не будучи в состоянии правильно его воспринять, создал это своеобразное, не имеющее аналогий произведение. Здесь слились многовековые традиции этрусской погребальной пластики и новые требования, шедшие от искусства Рима. Это — конец самостоятельного развития этрусской скульптуры, растворившейся вместе со всем этрусским искусством в культуре Древнего Рима.

Голова юноши
Начало IV века до н. э.
Берлин, Государственные музеи

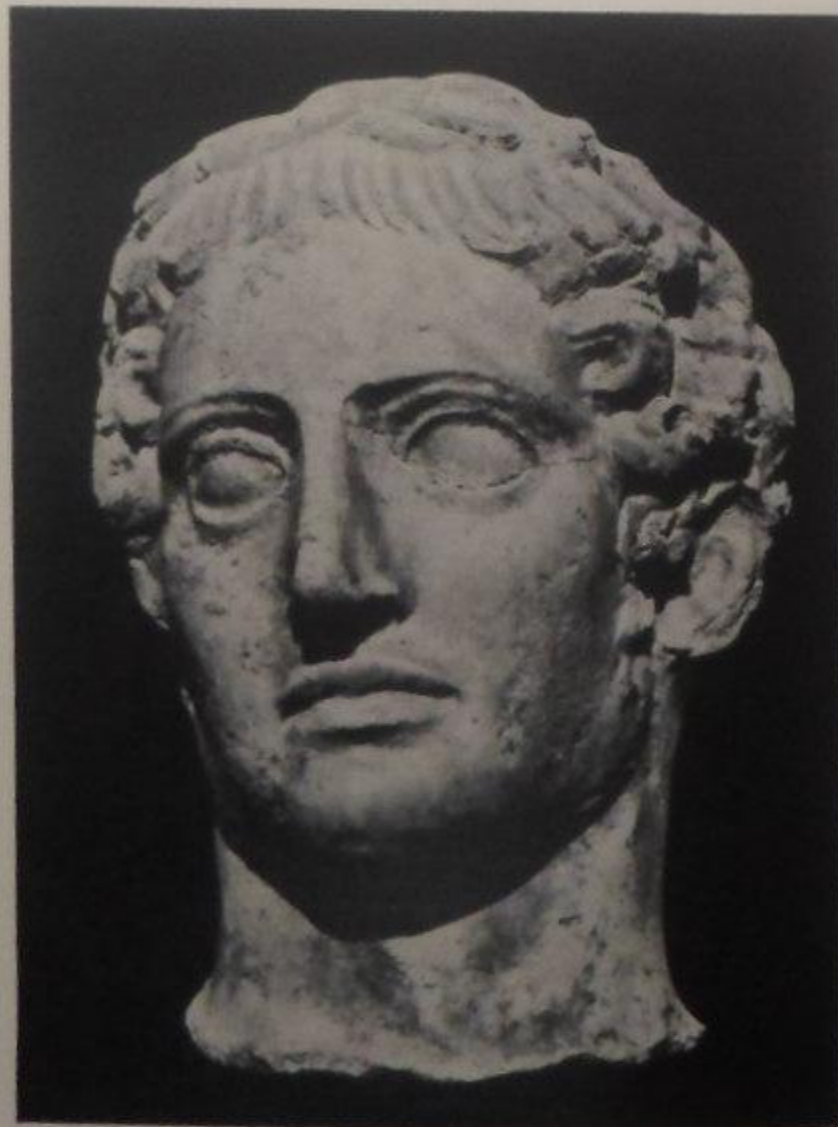


ВОТИВНЫЕ ТЕРРАКОТЫ

Терракота являлась излюбленным материалом этрусских скульпторов на всем протяжении существования этрусского искусства. Наряду с изготовленными в этом легком и дешевом материале рельефами и круглыми статуями, украшавшими храмы, а также памятниками погребальной скульптуры, широкое распространение в Этрурии и Кампании получили вотивные терракоты. Хотя обычай приносить в дар богам вотивные изображения письменными источниками для Этрурии не засвидетельствовано, но о его существовании говорят многочисленные находки подобных памятников при раскопках этрусских святилищ. Наиболее распространены были вотивные приношения богам-врачевателям в виде изображений целых человеческих фигур и отдельных частей человеческого тела: рук, ног, глаз и особенно часто — голов¹.

Вотивные головы наряду с целыми фигурами тогатусов² представляют особый интерес. Являясь типичными образцами этрусско-италийского

Голова юноши из Фалерий
IV век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия



искусства разных этапов его развития, они вносят определенный вклад в историю формирования этрусского портрета, поскольку сама идея вотивного дара — принесение богу-целителю изображения конкретного лица, обращающегося к нему с мольбой об исцелении или благодарящего за помощь, — подразумевала изначально индивидуализацию образа. Разумеется, эту индивидуализацию нельзя преувеличивать, поскольку большинство вотивных голов изготовлялось серийными методами, путем оттискивания в формах. Производились подобные головы, очевидно, в специальных мастерских, существовавших непосредственно при святилищах. Известны серии голов из нескольких экземпляров, сделанных в одной и той же форме. С другой стороны, сам материал податливой глины позволял без труда дорабатывать оттискиваемые в форме, еще сырые изделия от руки, привнося в них характерные детали, например, превращая голову юноши в голову морщинистого, бородатого старика³. Подобные доработанные головы, естественно, еще нельзя считать портретными изображениями, хо-

Голова юноши
(так называемый «Мальвольта»)
из Вей
Конец V века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия



тя в них проявляется несомненное стремление отразить индивидуальные черты конкретных дарителей. Но наряду с ними существуют головы, представляющие собой настоящие портреты, исполненные от руки или существенно переработанные после формовки. Изготавливались они, очевидно, по специальным заказам и представляют, конечно, особый интерес. Рассматривая этрусские вотивные скульптуры в их хронологическом развитии, мы подробнее остановимся именно на таких изображениях.

Самые ранние известные нам вотивные терракотовые головы относятся к первой половине V века до н. э. Такова, например, женская голова в Грегорианском музее в Ватикане⁴, происходящая из обширного вотивного комплекса найденного в Цере. Ее размер — несколько меньше натуры — был широко распространен в этрусской скульптуре. Тип округлого лица и трактовка волос, обрамляющих лоб и виски рельефным валиком, расчлененным над лбом гравировкой на зигзагообразные пряди, восходит к позднеархаическим скульптурам. Сзади голова закрыта накинутым на нее покрывалом, обрамляющим как фон лицо и волосы. Подобный тип изображений встречается как на женских, так и на мужских вотивных головах.

Большим своеобразием отличается женская голова в собрании Государственного Эрмитажа⁵. На голове у нее — украшенная пышным венком диадема, на шее — обруч и рельефная булза, волосы мелко расчлененными волнами обрамляют лицо и длинными прядями спускаются на шею. В этом памятнике, находящем прямые аналогии среди современных ему этрусских антефиксов, ясно чувствуется воздействие греческого искусства.

Мужские вотивные головы V века до н. э. не менее разнообразны. Единый стандартный тип еще не сложился. Из Вей происходит голова, изображающая человека с широким лицом, гладкими, в виде валика, волосами и такой же короткой широкой бородой⁶; на голове — повязка, завязанная узлом на затылке. Тип лица, трактованного перасчлененными большими плоскостями, характер исполнения волос и бороды близки таким специфически этрусским произведениям, как каменные урны-пеплохранилища, например урна в Палермо в виде сидящего на троне человека⁷. Другая вотивная голова из Вей⁸ значительно ближе к греческим образцам как правильными чертами продолговатого лица, так и трактовкой обрамляющих его крупными завитками волос и бороды.

Во второй половине V века до н. э. складывается тип юношеской безбородой головы, получающий особенно широкое распространение уже в IV—III веках. Несомненно воздействие на этот тип греческих скульптур круга Поликлета. Не-



105

Голова юноши
Около 300 года до н. э.
Копенгаген, Национальный музей

К этой же схеме восходит другая голова юноши, также происходящая из Фалерий¹². Она отличается от предыдущих совершенно иным, более примитивным характером исполнения; лоб охватывает сплошной валик волос, расчлененный гравировкой на прямые, падающие на лоб пряди; пластически выполнены локоны перед ушами, заходящие на щеки. На затылке волосы не обозначены вовсе, черты лица исполнены грубо и невыразительно. Это чисто этрусский вариант восходящего к греческому прообразу типа, представляющий своего рода переход к более поздним вотивным головам.

В начале IV века до н. э. складывается чисто местный вариант вотивных юношеских голов. Они отличаются простотой в передаче волос, имеющих вид коротких, прямых, расходящихся над лбом прядей. Лица утрачивают классическую красоту и правильность черт, хотя далеко не всегда индивидуализированы. Характерный образец таких вотивов — голова юноши из Григорианского музея Ватикана (№ 13874)¹³. Любопытно, что в этой же форме была изготовлена

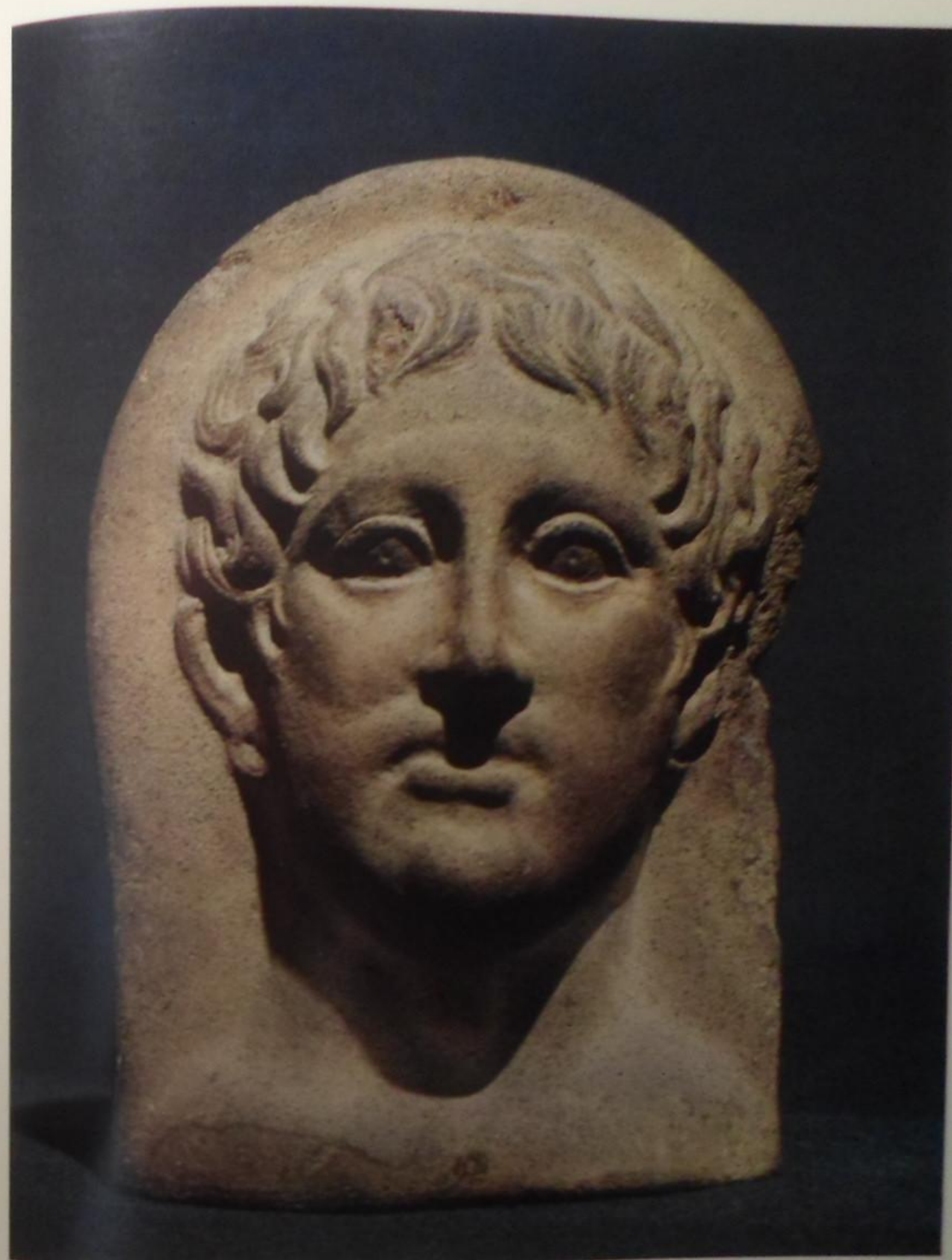
Статуя тогатуса
IV век до н. э.
Ватикан, Григорианский
Этрусский музей

106



которые этрусские памятники, как, например, терракотовая голова юноши в Берлине⁹, восходят непосредственно к образу «Дорифора» и по пропорциям округлого лица и исполнению волос. Однако этрусские мастера нередко вносят в подобные произведения индивидуальные черты, не всегда удачно сочетающиеся с классическим прообразом. Так, голова юноши из Фалерий¹⁰, близкая по общему типу поликлетовским головам, имеет курносый нос, что сообщает своеобразное выражение ее профилю.

Особенно интересны те головы, в которых с явно ощущаемым греческим прообразом сочетается не менее ясно выраженная передача индивидуальных черт лица. Концом V века до н. э. датируется голова юноши в Музее виллы Джулия, так называемая голова «Мальвольты», известная еще в эпоху Возрождения и послужившая, как считают, образцом для статуи св. Георгия Донателло¹¹. Продолговатое лицо с длинным носом, маленьким подбородком и миндалевидными, широко расставленными глазами не похоже на другие изображения. В нем чувствуется желание передать черты конкретного человека, и с этой точки зрения данная голова может считаться одним из первых этрусских портретов, несмотря на то, что в передаче волос, лежащих пышными локонами, она близко повторяет схему головы из Фалерий.



107

Вотивная голова юноши
Конец IV — начало III века до н. э.
Москва, ГМИИ

голова статуи тогатуса, хранящейся в том же музее¹⁴. Но в этом повторном отливке проявилось свойственное авторам подобных произведений стремление к конкретизации. Юношеская голова с округлым лицом, обрамленным прямыми прядями волос, была превращена в голову лысого пожилого мужчины; черты лица не претерпели изменений, но волосы на темени и над лбом были заглажены, рельефные пряди остались лишь на висках. Не став портретом, эта статуя превратилась в изображение человека совершенно другого облика, что, очевидно, и требовалось заказчику.

Статуя в Ватикане интересна как один из наиболее ранних, дошедших до нас образцов этих своеобразных скульптур. Сохранилась она не полностью, ноги от колен утрачены; размер сохранившейся части (ок. 1,2 м) показывает, что вся фигура была немного меньше натуральной величины — размер, любимый этрускими скульпторами. Поза задрапированного в плащ человека восходит к известной греческой статуе Эскина: левая рука, опущенная вдоль тела,

скрыта плащом; кисть правой, лежащей на груди, видна из-под края плаща. Греческий мотив, заимствованный этруским мастером, воспроизведен существенно переработанным. Плоскостная трактовка фигуры, почти не моделированной, но как бы облепленной тяжелой тканью плаща, отражает свойственные этруским мастерам приемы. Складки обозначены косыми рельефными линиями у верхнего края плаща, на груди, и внизу, на уровне колен. Эта скупая пластическая моделировка дополнялась росписью — следы красок сохранились на ряде вотивных голов и статуй.

В последней трети IV века до н. э. в этруском искусстве отмечается новая вспышка греческого влияния, связанная с творчеством крупнейшего скульптора этого времени Лисиппа. Лисипп, как известно, работал для городов Южной Италии, и оттуда, вероятно, какие-то его произведения проникли на север. Среди этруских вотивных голов этого времени есть одна, хранящаяся в Грегорианском музее Ватикана (№ 20290)¹⁵; она кажется прямой копией с головы статуи

Статуя тогатуса
III век до н. э.
Аахен, Музей Сермондт

108



109

Статуя тогатуса в профиль



Апоксиомена; сходны не только построение лица и передача волос, мелкие завитки которых имитируют бронзовый оригинал, но и легкий наклон головы. Столь прямое копирование для этруских скульпторов не характерно. Чаще они воспроизводили, как было сказано выше, греческие прообразы в общих чертах, не повторяя их детально. В рассматриваемый период большое воздействие на создателей вотивных голов оказал образ Александра Македонского, созданный Лисиппом.

Наиболее распространенный тип вотивных голов конца IV—III веков до н. э. — юношеские и женские, с наброшенным на голову плащом, на фоне которого, как в полукруглой раме, выделяется обрамленное волосами лицо. Подобные головы являются, в сущности, горельефами; передняя сторона головы оттискивалась в форме, задняя, как правило, уплощенная, не передающая очертаний черепа, заглаживалась руками. От портретов Александра подобные головы заимствуют патетический взгляд устремленных вверх глаз и исполненные крутыми завитками,

небрежно разбросанные волосы, над лбом образующие два симметрично расходящихся завитка. Типичный образец такой вотивной головы есть в собрании Государственного Эрмитажа¹⁶; она имеет большое число аналогий. Близким вариантом подобного типа является голова в Копенгагене¹⁷.

К этому же типу вотивных голов относится и хранящаяся в собрании ГМИИ голова юнши (№ П 1а 284)¹⁸. Молодое лицо с правильными чертами выделяется на плоском фоне охватывающего его полукругом плаща, потерявшего какие бы то ни было признаки ткани. Прямой нос, небольшой рот с полными, мягко моделированными губами, довольно широко поставленные глаза, обрамленные валиками век, — черты, характерные для большинства вотивных голов этого типа и лишенные каких бы то ни было индивидуальных признаков. То же можно сказать и о спадающих волнистыми остроколючими прядями волосах: два локона симметрично расходятся в стороны в самом центре лба. Ясна прямая зависимость этого памятника от греческих прообразов. Этрусским приемом является трактовка глаз, зрачки которых переданы маленькими углублениями, радужная оболочка — гравированной линией. На волосах справа сохранились следы черной краски. Как и другие подобные произведения, данная голова была, несомненно, раскрашена.

Интересно, что образ Александра Македонского, пользовавшийся особой популярностью в Этрурии его времени¹⁹, оказал воздействие не только на тип юношеских голов, но и на женские их параллели. На ряде женских вотивных голов мы видим тот же патетический взгляд, ту же прическу с двумя неизбежными локонами в центре. Такова, например, небольшая (меньше натур), небрежно исполненная женская голова из собрания Государственного Эрмитажа²⁰. Но в женских головах, естественно, образ Александра не получил столь большого отражения, как в мужских. Не менее популярен был среди них и восходящий еще к произведениям Праксителя тип женской головы с волнистыми, разделенными прямым пробором волосами. Примером этого типа является хорошая по уровню исполнения вотивная голова из того же собрания²¹.

Но даже в серийных женских головах IV—III веков до н. э., пожалуй, заметнее, чем в мужских, проявляется своеобразие этрусского искусства. Наряду с типами, восходящими к той или иной степени к греческим прообразам, распространяются чисто местные этрусско-италийские образы. Местные черты проявляются прежде всего в прическе: акцентируются передаваемые рельефными валиками или линейно исполненные пряди волос, закрывающие виски и свисающие по сторонам лица. Датировка таких го-

Женская полуголова
IV век до н. э.
Копенгаген, Национальный музей

110



лов IV веком до н. э. подтверждается украшающими их подковообразными серьгами с подвесками в виде виноградных гроздей²². Интересным образцом подобных произведений является полуголова в Копенгагене²³. Полуголовы представляют собой правую или левую половину головы, разрезанной по линии носа; срез закрыт гладкой поверхностью. Затылок, обычно закрытый плащом, всегда округлый, не уплощенный, как у голов в фас, что вполне естественно, иначе полуголовы выглядели бы крайне уродливо. Мы не знаем причины появления столь странных изображений, очевидно, они были обусловлены конкретными задачами, стоявшими перед дарителями. Во всяком случае, самый факт появления таких памятников чрезвычайно характерен для этруских мастеров, для которых всегда часть изображения являлась равноценным эквивалентом целого.

Среди женских голов и полуголов IV—III веков до н. э. есть и трафаретные, оттиснутые в форме и повторяющие друг друга; есть и индивидуальные, проработанные от руки. Пример по-

Голова юноши
III век до н. э.
Копенгаген, Национальный музей



следних — голова в Ватикане²⁴, отличающаяся очень тонкой моделировкой лица и тщательно исполненной прической, напоминающей прическу полуголовы в Копенгагене: волосы здесь столь же тщательно показаны на затылке, как и на висках. Дальнейшим развитием подобных голов являются экземпляры, датирующиеся уже концом IV—III веком до н. э., у которых спадающие по сторонам лица почти прямые пряди волос сочетаются с косами, обвивающими голову в два-три ряда. Типичный пример — полуголова в Грегорианском музее Ватикана²⁵ с классически правильным, не очень выразительным профилем: датировка подтверждается ясно выделенными сережками в виде рожков, завершающихся львиными головками. Аналогичная прическа украшает женскую голову в собрании Государственного Эрмитажа²⁶. Несмотря на не очень высокое качество исполнения, она интересна тем, что передает явно индивидуализированный, приближающийся к портретному облик женщины с широким округлым лицом, мелкими, отнюдь не классическими чертами; прическа в виде прямых прядей, разделенных пробором и увенчанных обвитыми вокруг головы косами, исполнена небрежно, почти схематично.

Третий век до н. э. — время расцвета вотивных изображений. В этот период наряду со стандартными типами, восходящими к вышеописанным мужским и женским головам, все чаще встречаются индивидуальные изображения, иногда не очень высокого качества, как только что упомянутая голова в Государственном Эрмитаже, а иногда — превосходные произведения, уже могущие считаться образцами этруского портрета.

Отзвуки портретов Александра Македонского исследователи видят в вотивных головах типа головы юноши в Грегорианском музее Ватикана²⁷, с волосами, зачесанными с затылка вперед, к щекам, над лбом поднимаются две расходящиеся дугами в стороны пряди — явное повторение излюбленной прически Александра. Характерны острые, слегка изогнутые концы этих прядей, заходящие на виски и щеки. Спереди волосы исполнены в высоком рельефе, с боков они обозначены вдавленными линиями, проведенными каким-то тонким инструментом по влажной глине, затылок заглажен. Такая трактовка волос характерна для этруской терракотовой скульптуры данного времени. Узкое лицо с пухлыми губами и несколько асимметрично посаженными глазами, несомненно, воспроизводит черты конкретного человека. С этой головой, возможно, принадлежавшей статуе, генетически связан целый ряд голов III века до н. э., развивающих данный тип прически уже в совершенно местном духе. Зачесанные сзади наперед волосы исполняются вдавленными бороздками, надо



Вотивная мужская голова
III век до н. э.
Москва, ГМИИ



113

Вотивная голова мальчика из Цере
II—I века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей

лбом же они передаются отдельными, рельефно выделенными прядями.

Интересно, что подобная прическа встречается и на юношеских и на девичьих головах. Ряд вотивных голов в Грегорианском музее Ватикана дает нам их образцы — например, голова девочки (№ 13938) с двумя вертикально падающими на лоб волнистыми прядями²⁸. Другая голова (№ 13938) имеет диагонально лежащие надо лбом пряди²⁹. Трудно судить, насколько индивидуальны эти лица, весьма напоминающие друг друга. Но зато совершенно не схожа с ними третья голова того же музея (№ 13906)³⁰. Ее лицо с близко посаженными глазами разной величины и небольшим прямым носом, прямо продолжающим линию лба, обрамлено необычной прической: прямые, расчлененные гравировкой пряди свисают вниз с боков и на затылке, а также перед ушами; спереди, надо лбом, одна прядь горизонтально зачесана слева направо.

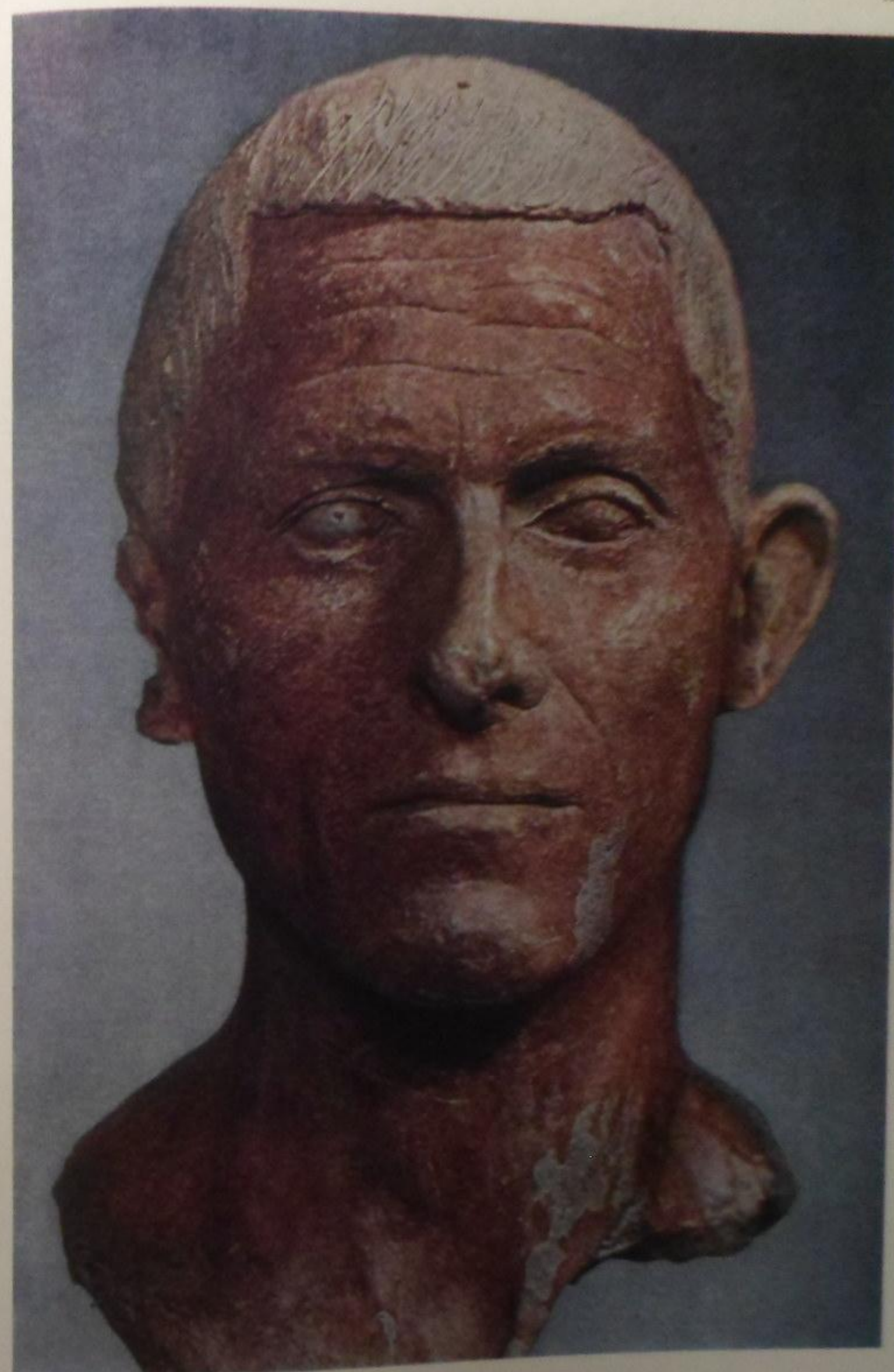
Параллели к подобным женским головам можно найти среди современных им мужских голов и статуй. Хорошим образцом последней является статуя в частном собрании в Аахене³¹. Она сохранилась не полностью, лишь до бедер, и представляет собой своеобразный вариант статуи тотемуса, восходящей, конечно, к греческому образу, но сильно измененному в этрусском духе. Вся фигура плотно, по шею, закутана в плащ,

образующий на плечах глубокие складки, из-под которых виднелась (теперь утраченная) кисть правой руки, прижатой к груди. Левая опущенная рука, закрытая плащом, почти не выявлена под его плотной тканью.

Голова статуи, в отличие от туловища оттиснутая в форме, является типичным образцом вотивных голов III века до н. э. Характерна ее прическа в виде отдельных, рельефно исполненных остроконечных прядей, длинными языками падающих на лоб и виски. С боков и сзади волосы совсем не обозначены, четко выступает форма слегка удлиненного черепа. Издавший этот памятник Хафнер отмечает портретный характер этого лица, не столь, однако, заметный, как у некоторых других голов того же времени, отличающихся более высоким качеством исполнения. Их примером служит одна из голов Грегорианского музея³², изображающая молодого человека со своеобразным лицом, отличающимся каким-то хмурым выражением. Черты несомненно портретны: небольшой, чуть прогнутый нос, обрамленный тонкими, глубоко прорезанными

114

Женский бюст из Цере
I век до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей



115

Мужской портрет из Цере
I век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия

морщинками, плотно сжатые губы с опущенными вниз уголками и особенно глаза — большие, широко расставленные, с тяжелыми веками, над которыми нависают переданные насечками брови. Большую живость взгляду придают рельефно исполненные зрачки. Волосы симметрично расположенными рельефными прядями спускаются на низкий лоб, а с боков и на затылке переданы вдавленными волнистыми линиями, направленными сзади наперед. Индивидуальной особенностью этой головы являются маленькие, обозначенные насечками усики. Судя по трактовке шеи эта голова могла принадлежать статуе того же типа, что и вышеописанная статуя тогатуса из Аахена. Из-за необычного внешнего вида эту голову Кашиниц считал изображением варвара, что, конечно, неверно, так как она вполне укладывается в типичу этруских голов III века до н. э. и находит аналогии не только в терракотовой пластике, но и в изображениях на вазах³³. Впечатляюще сравнение головы «молодого человека с усиками» с великолепными бронзовыми головами — мальчика во Флоренции и

юноши в Лувре, на сходство с которыми впервые обратил внимание Кашиниц (см. примеч. 32). Первая из них датируется, вероятно, несколько раньше терракотовой головы, вторая — позже, но сходство в общем построении голов и лиц, в передаче волос велико, особенно с луврской головой.

К этому кругу памятников принадлежит и мужская терракотовая голова из собрания ГМИИ³⁴. Несмотря на плохую сохранность, видно высокое художественное достоинство этого памятника. Изображен мужчина средних лет, с энергичным, волевым лицом, крупным носом с легкой горбинкой, узкими глазами с тяжелыми верхними веками и пухлыми губами, обрамленными небольшими усами и короткой, переданной насечками бородкой. Волосы длинными остроконечными прядями беспорядочно спускаются на лоб, почти совсем его закрывая, и на щеки перед ушами. Сзади волосы обозначены вдавленными волнистыми линиями, направленными от макушки вниз и вперед, низко заходящими на шею. Передача черт лица, например скульптур-

Мужской votивный бюст из Кампании
III век до н. э.
Берлин, Государственные музеи



116



Вотивная статуя юноши
из Кальви (Беневент)
III—II века до н. э.
Неаполь, Археологический музей

117



118

Статуя плакальщицы
III век до н. э.
Москва, ГМИИ



119

Статуя плакальщицы
III век до н. э.
Москва, ГМИИ

ная лепка глаз и век, и трактовка волос аналогичны вышеописанным вотивным головам, прежде всего голове юноши с усиками. В то же время между ними нет никакого сходства, напротив, и та и другая головы очень индивидуальны, что указывает на их несомненный портретный характер. Отличительной особенностью головы в ГМИИ является короткая борода, переданная короткими насечками и параллельными полосками. Среди вотивных голов этого времени большинство — безбородые головы юношей, но в целом в III веке до н. э. борода еще не вышла из употребления в этруско-италийском мире.

Существуют близкие аналогии голове мужчины в собрании ГМИИ, например превосходный по качеству фрагмент головы в Грегорианском музее Ватикана (№ 13993)³⁵. Мы видим здесь те же падающие на лоб изогнутые пряди волос, такие же небольшие, обрамленные толстыми веками глаза под нависающими выступами бровей и мягкого очертания рот с пухлыми губами. Вполне вероятно, что эти головы принадлежали статуям. Однако голова в ГМИИ, скорее, являлась отдельной вотивной головой. Хотя шея снизу не сохранилась и нельзя утверждать, что она имела обработанную закраину снизу, как у вотивных голов, но сама ее конусообразная форма с легким переломом в нижней части скорее подходит к отдельной голове, чем к статуе. У последних шея, как видно на примере статуи в Аахене, обычно плавно расширяясь, переходит в плечи. Ту же форму шеи, что и у головы в ГМИИ, имеет вотивная голова в Грегорианском музее (№ 13974)³⁶. Следует отметить также, что на голове в ГМИИ хорошо сохранилась раскраска: лицо и шея окрашены в интенсивный буровато-красный цвет, глаза черные, следы черной краски видны и на волосах слева.

Подобные вотивные головы уже с полным правом могут считаться портретными изображениями, представляющими на каменных и терракотовых саркофагах, определенный этап развития этруской портретной скульптуры, сыгравшей важную роль в формировании римского скульптурного портрета. III век до н. э. был временем расцвета этого вида этруской пластики. В последующие два века существования этрусского искусства практика принесения в жертву богам вотивных изображений, очевидно, сокращается, хотя нельзя утверждать, что они исчезают полностью.

Некоторые вотивные головы датируются II—I веками до н. э., как, например, своеобразная голова мальчика из Цере в Грегорианском музее Ватикана, которую Хафнер относил к III веку до н. э.³⁷, а Б. Бандинелли справедливо датировал более поздним временем³⁸. Выразительная простота ее трактованного крупными массами

лица с несомненно индивидуальными чертами; прическа в виде исполненных насечками прямых прядей является дальнейшим упрощением прически голов III века до н. э. Многие из поздних бюстов и голов вызывают споры между исследователями относительно их датировки. Так, женский бюст из Грегорианского музея датируется от III до I века до н. э.³⁹. В этих головах заметно усиливаются чисто портретные черты, они имеют много общего с современными им римскими скульптурными портретами. В этом еще больше убеждают также мужские терракотовые головы этого времени, как великолепная по своей лаконичной выразительности голова в Музее виллы Джулии⁴⁰. Она близка таким современным ей римским портретам, как голова мужчины надгробия с Виа Стасилиа⁴¹, не только реалистической характеристикой строгого, энергичного лица, но и трактовкой волос в виде компактной, оставляющей открытым лоб шапки, расчлененной процарапанными линиями на мелкие пряди. Сохранившаяся раскраска традиционна для этруской терракоты.

В заключение следует сказать, что вотивные скульптуры и, в частности, головы существовали не только в районах собственно Этрурии, но были широко распространены по всей Центральной Италии, в частности в Кампании, где неизбежно сталкивались этруские и греческие традиции. В массе своей кампанские вотивные скульптуры, повторяя основные этруские типы, значительно уступают им в выразительности и художественном совершенстве⁴². Но в то же время в этих районах Италии встречаются чрезвычайно интересные и своеобразные произведения, лучшим образцом которых является погрудный бюст мужчины в Берлинских государственных музеях⁴³. Острая, почти гротескная характеристика некрасивого морщинистого лица сочетается с подчеркнуто симметричной трактовкой волос, расходящихся рельефными прядями над лбом. Подобные изображения справедливо могут считаться непосредственными предшественниками римского республиканского портрета⁴⁴.

Не меньший интерес представляет происходящая из Кальви терракотовая статуя юноши, находящаяся в Археологическом музее Неаполя⁴⁵. По типу своему это знакомое нам по этруским статуям изображение тогата, стоящего с опущенной левой рукой, скрытой плащом, и правой, заложенной на груди в складку плаща. Пластическая лепка форм сочетается с жесткой линейной трактовкой складок одежды, выявляющей формы тела. В голове юноши, повернутой вправо, во взгляде устремленных вверх глаз, в передаче волос, пышными прядями лежащих над лбом, также заметны черты сходства с этрускими вотивными головами, воспроизводя-

щими образ Александра Македонского. Но эта статуя, возникшая на территории, некогда принадлежавшей грекам, где традиции греческого искусства были особенно сильны, гораздо ближе греческим прообразам, чем ее этруские параллели. Она является прекрасным образцом того, как итальянские королясы освоили эллинское наследие и трансформировали его применительно к своим нуждам.

Наряду с вотивными терракотами в Южной Италии были широко распространены и другие терракотовые изделия, связанные главным образом с погребальными культурами. В частности, своеобразные вазы, отличавшиеся обильным скульптурным декором, изготовлялись в Канозе. Эти аски, форма которых почти скрыта покрывающими их рельефными масками и статуэтками, служили погребальными урнами. В самом типе этих перегруженных скульптурными украшениями сосудов ясно проявляется свойственная местным вкусам любовь к чрезмерной пышности декора, хотя отдельные мотивы нередко отличаются известным изяществом и красотой пропорций. Справедливым представляется мнение Б. Бандинелли о связи этих изделий с торевтикой⁴⁶.

В собрании ГМИИ есть три экземпляра подобных сосудов. Наиболее интересен один из них (№ II 16 хр. 39) — большая ваза с туловом почти шарообразной формы, плоским дном, вертикальным цилиндрическим горлом и маленькой ручкой. Тулово спереди украшено рельефной маской Медузы Горгоны, фланкированной протомасками скачущих коней, исполненных в круглой скульптуре. Сосуд этот находит целый ряд достаточных близких аналогий. Аналогичный ему имеется в собрании Национального музея в Копенгагене⁴⁷. Декор его отличается большей пышностью: помимо маски Горгоны и протомасок, копенгагенская ваза украшена статуэтками девушек в длинных одеждах. Центральная из них в позе плакальщицы с поднятыми горестным жестом руками укрепленна сверху, за горлом вазы; две другие снабжены крыльями и расположены с боков сосуда на специальных выступах-площадочках. Не вызывает сомнения назначение подобных изображений. Фигура плакальщицы вполне уместна на погребальном сосуде, кони издавна были связаны с погребальными культурами, маска Горгоны служила апотропеем, охранявшим содержимое урны, а крылатые фигуры, несомненно, изображали демонов смерти, подобно аналогичным изображениям на этруских урнах. Сходные изображения в различных сочетаниях постоянно встречаются на погребальных урнах из Канозы⁴⁸. В них причудливо смешиваются формы, заимствованные из греческого искусства, с мотивами, свойственными этруско-италийским верованиям и культам.

Наряду со статуэтками, украшающими погребальные урны, в Канозе изготовлялись и большие (высотой около метра) фигуры, изображавшие плакальщиц. Эти терракотовые статуи существовали самостоятельно, без связи с сосудами. В собрании ГМИИ есть два превосходных экземпляра подобных скульптур. Они происходят из бывшего собрания И. С. Остроухова и поступили в музей в 1929 году⁴⁹. Каждая изображает женщину, одетую в длинный хитон дорического типа из плотной материи, без рукавов, с высоко подпоясанной апонтигой. Из-под одежды видны ступни ног в узкой, плотно охватывающей ногу обуви. Одежда падает крупными прямыми складками, изгибающимися на колене соответственно движению ноги. Апонтига немного укорачивается к центру фигуры, подчеркнутую складкой и узлом пояса, концы которого свободно спадают вниз. Центральные складки апонтиги образуют подобие ласточкиного хвоста. У обеих фигур довольно большие головы по сравнению с узкими плечами. Черты лиц крупные, несколько грубоватые. Веки переданы тонкими валиками, зрачки глаз процарапаны кружочками. Рот небольшой, слегка приоткрытый, волосы разделены на прямой пробор и заплетены в косу, падающую на спину. Руки согнуты в локтях и подняты вверх, кисти рук — большие, широкие, с раздвинутыми пальцами. Обе фигуры почти идентичны и различаются лишь движением рук: у одной выше поднята левая рука, у другой — правая.

Статуи эти, очевидно парные, были рассчитаны на рассмотрение спереди. Сзади они моделированы обобщенно, складки одежд не показаны. Возможно, фигуры стояли в нишах или у стены. На спине у каждой сохранилось довольно большое прямоугольное отверстие. Три небольших отверстия, просверленных в нижней части одежды в центре и с боков, служили для прикрепления фигур к постаментам. Статуи выполнены из красновато-коричневой глины, поверхность которой была нанесена белая обмазка и роспись, теперь почти не сохранившиеся. Размеры фигур — 91,5 и 91 см.

Известный исследователь античного искусства В. Деонна в своей работе, посвященной античным терракотовым статуям⁵⁰, отмечает случай находки в гробницах Канозы погребальных статуй, подобных московским. Все они сходного типа и незначительно различаются чертами лица, положением рук, одеждой, прическами. Они близки по типу терракотовым фигуркам, украшающим аски Канозы, и, подобно им, изображают плакальщиц. Статуи отщипывались в формах, и лишь детали, в частности волосы, затем приходилось дорабатывать резцом или стечкой. Как и фигурки на вазах, статуи плакальщиц расписывались поверх белой обмазки. Произ-

водство их в Канозе существовало недолго и, по мнению В. Деонна, они могли изготавливаться в тех же мастерских, которые выпускали погребальные урны, украшенные статуэтками. В пользу этого вывода свидетельствует полное стилистическое единство тех и других.

Интересны сведения о находке подобных скульптур в женской гробнице, открытой итальянской экспедицией Скочера в конце XIX века⁵¹. Здесь было найдено восемь терракотовых женских фигур в половину натуральной величины. Одна из них была куплена Национальным музеем Копенгагена⁵² у неаполитанского антиквара, другая приобретена Музеем древностей в Руане⁵³. Эти статуи чрезвычайно близки статуям ГМИИ позам и трактовкой одежды, размерами, а также материалом и техникой исполнения. Есть все основания предполагать, что и статуи из московского музея происходят из той же гробницы.

Следует отметить, что существуют известные варианты статуй плакальщиц, ставившихся в могилы. Так в Киевском музее западного и восточного искусства есть две статуи «оранта», или плакальщиц, сходные со статуями ГМИИ по трактовке голов и причесок, но несколько отличающиеся положением рук и исполнением одеж-

ды⁵⁴. Если стиль наших фигур можно охарактеризовать как графический, отличающийся известной жесткостью трактовки, то киевские фигуры исполнены более мягко, пластично. Следует думать, что подобное различие не является следствием какого-то временного развития, но, скорее, результатом деятельности разных мастеров, создавших варианты общего типа. Что касается датировки этих скульптур, то в настоящее время для рельефной керамики Канозы общепринятой является дата — III век до н. э. Близость больших скульптур, подобных статуям плакальщиц в ГМИИ, к статуэткам, украшающим аски из Канозы, заставляет датировать их тем же временем.

Глина, самый доступный природный материал, наиболее широко применялась древнеиталийскими народами для самых различных изделий — от монументальных скульптур и архитектурных украшений до предметов чисто бытового назначения. Пожалуй, наиболее интересными и оригинальными произведениями, выполненными в этом материале, следует все же считать волевые головы и статуи, лучшие из которых поднимаются до уровня выразительных портретных изображений.

IV

ЭТРУССКАЯ КЕРАМИКА

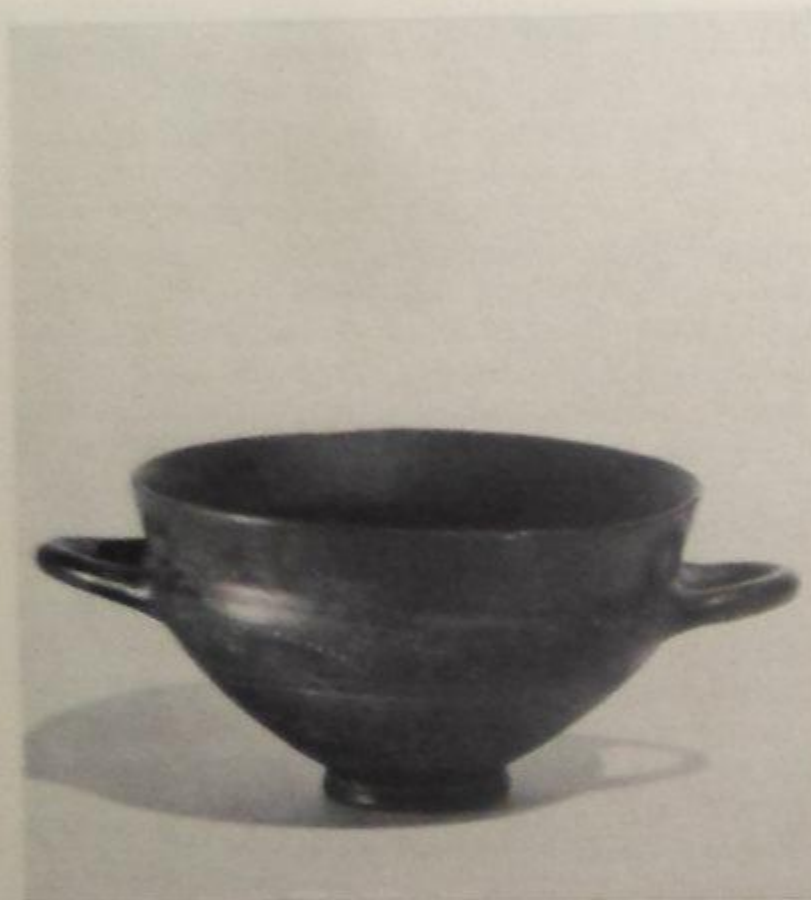
ВАЗЫ БУККЕРО

Проблема происхождения и развития этрусской керамики буккери, хотя и не может считаться полностью решенной, все же, благодаря новейшим исследованиям¹, представляется достаточно ясной. Общеизвестно является мнение о происхождении этой керамики от предшествовавшей ей по времени раннеиталийской керамики импасто. Примитивная техника изготовления довольно грубых, часто еще лепных ваз импасто с их серо-черной лощеной поверхностью была коренным образом усовершенствована этрускими керамистами. Улучшилось качество глины и процесс ее обработки. Глубокий черный цвет, отличающий этруские вазы буккери, достигался в процессе обжига без доступа воздуха, при котором происходило восстановление содержащейся в глине красной окиси железа в черную закись железа. Поверхность ваз буккери обычно покрывалась тонким слоем лака.

На тесную связь буккери с керамикой импасто указывают некоторые формы ваз, в частности амфоры и кувшины с конусообразным горлом. В то же время усовершенствование техники изготовления ваз буккери сопровождается быстрым развитием их форм благодаря знакомству с греческими вазами ориентализирующего стиля. Большую роль в формировании керамики

буккери сыграло, несомненно, влияние металлической посуды. Дешевые глиняные вазы во всем античном мире стремились подражать более дорогим изделиям из бронзы и ценных металлов. Этим объясняется присущая керамике буккери любовь к четким, чеканным формам, острым профилям, деталям, имитирующим металлические заклепки, к рельефному и гравированному декору. Надо думать, что сама техника изготовления ваз черного цвета с блестящей, как бы металлической поверхностью выработалась в результате стремления имитировать изделия из металла.

Этрусскую керамику буккери в настоящее время принято делить на три группы². Самая ранняя и наиболее совершенная по технике группа — так называемое тонкое буккери (*bucchero sottile*) — отличается тонкостью стенок сосудов, глубоким черным цветом и блестящей поверхностью. Датирована она серединой и второй половиной VII века до н. э., но появилось тонкое буккери, несомненно, раньше, так как в середине VII века уже существовали столь развитые и совершенные его образцы, как вазы, найденные в гробнице Реголини-Галасси³. Вазы этого типа изготавливались в различных центрах Этрурии, в том числе и Северной; наиболее же характерны они для Южной Этрурии, где главным местом их производства было Церра. Наряду с



120

Килик буккери
2-я половина VII века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 521)

дающие к ранним формам, продолжали существовать в более позднее время. Мастерские Южной Этрурии, специализировавшиеся на изготовлении тонкого буккери, в позднее время продолжали изготавливать вазы более простых и грубых форм.

Переходя к более подробной характеристике этрусского буккери, отметим, что коллекция ГМИИ дает достаточно материала для представления о всех периодах развития этой своеобразной керамики.

Вазы тонкого буккери, как уже упоминалось, в техническом отношении являются наиболее совершенными. Тонкие, хорошо обожженные стенки, четкие формы, блестящая черная поверхность, покрытая тонким слоем лака, действительно делают эти вазы подобными металлическим прообразам. Излюбленными формами буккери середины — второй половины VII века до н. э. были открытые сосуды для питья. Наряду с гладкостенными сосудами распространены вазы, украшенные вдавленными горизонтальными полосками и точечными орнаментами, нанесенными особым зубчатым колесиком. Они образуют разные фигуры, иногда круги, чаще — веерообразные мотивы. Реже встречаются более сложные гравированные рисунки.

Одной из наиболее ранних форм, характерной для тонкого буккери и заимствованной из протокоринфской керамики, является скифос небольшого размера, с высоким стройным туловом, стягивающимся к небольшому плоскому поддону. Две горизонтальные ручки посажены высоко, у самого края. Типичным образом этой формы является скифос из собрания ГМИИ (№ П 16 403). Стройное тулово его украшено тремя группами тонких горизонтальных линий, расположенных на равном расстоянии друг от друга. У края помещен фриз горизонтальных точечных треугольничков, по пяти с каждой стороны. Существуют многочисленные варианты этой формы и орнамента. Точечный веерообразный орнамент сочетается иногда с вертикальными полосками и треугольниками⁹. Подобные скифосы датируются второй половиной VII века до н. э. К концу VII — началу VI века скифосы, сохраняя ту же форму и расположение декора, становятся более тяжелыми по форме: декор их ограничивается двумя группами полосок и точечными веерами между ручек¹⁰. Часто точечный орнамент вовсе отсутствует, как на скифосе в ГМИИ (№ П 16 556). Наиболее поздние образцы скифосов, подобные вазам из того же музея (№№ П 16 350, 352), с массивными толстыми стенками и сероватой, графитного оттенка, поверхностью, являют пример деградации элегантной формы тонкого буккери.

Другая, не менее характерная форма тонкого буккери — килики. Примером их являются со-

ним, мастерские существовали в Вейях, Тарквиниях, Вульчи⁴.

Вторая группа, как бы промежуточная, представляет собой ухудшенный, деградирующий вариант тонкого буккери⁵: стенки ваз утолщаются, поверхность становится более тусклого сероватого цвета. Время существования «среднего» буккери — первая половина VI века до н. э. Как и вазы первой группы, оно изготовлялось повсеместно во всей Этрурии⁶.

«Среднее» буккери является переходным к «тяжелому» буккери (*bucchero pesante*), изготовлявшемуся в основном в середине и второй половине VI века, но, несомненно, продолжавшему существовать и в V веке до н. э.⁷ Это массивная толстостенная керамика разнообразных, иногда необычных форм, украшенная рельефами. Поверхность ваз утрачивает темный блеск раннего буккери: наряду с тусклым лаковым покрытием снова начинает приминяться лощение, характерное для керамики импасто. Основным местом производства тяжелого буккери считается Центральная и Северная Этрурия с центром в Клаузии (современное Кьюзи), а также Вульчи и Орвьето⁸. Следует отметить, что принятое большинством исследователей деление керамики буккери на три группы отнюдь не является четким. Между этими группами трудно провести резкие границы, так как типы керамики, восхо-

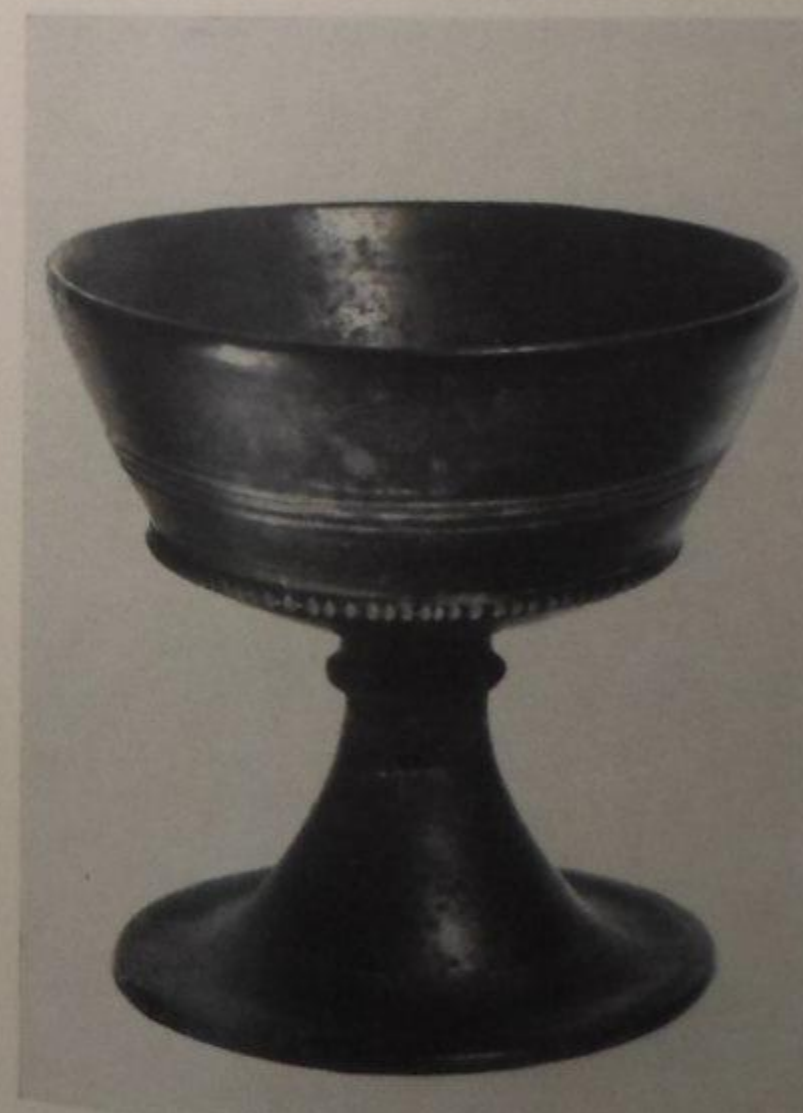
суды ГМИИ (№№ П 16 567, 408), идентичные по форме и декору. Они имеют довольно глубокое вместилище с отогнутым краем, маленькую ножку в виде плоского кольца, горизонтальные ручки, помещенные на самой широкой части тулова. Это — форма протокоринфских и раннекоринфских киликов. Декор их напоминает декор скифосов: три горизонтальные вдавленные линии на нижней части тулова, ряд точечных веерообразных треугольников (по три или четыре) между ручками. Датируются эти килики второй половиной VII века до н. э.¹¹. Тип килика появляется еще в середине этого века, как свидетельствуют находки в гробнице Реголини-Галасси¹². Более поздние экземпляры получают конусовидную, полую внутри ножку, сохраняя ту же форму тулова и систему декора¹³. Значительное количество киликов лишено веерообразного орнамента и украшено только горизонтальными полосками.

Очень популярны в этруском буккери кубки или чаши без ручек, отличающиеся разнообразием форм¹⁴. Для тонкого буккери характерны



122

Чаша с кариатидами
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 686)



121

Кубок буккери
Конец VII — начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 562)



123

Чаша с кариатидами
Конец VII века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж

чаша на трубообразной ножке, с глубоким вместилищем. Форма эта типично этрусская, в греческой керамике не встречающаяся и явно восходящая к металлическим прообразам. От них она заимствовала трубообразную ножку; выступ, отделяющий стенки тулова от дна, отмечает место соединения двух отдельно изготовленных частей. При воспроизведении формы сосуда в другом материале, в глине, четкость металлических форм смягчается. Особенно это заметно на форме ножки, приобретающей плавные очертания конуса с вогнутыми стенками, расширяющегося к основанию. Тулово таких кубков обычно украшалось горизонтальными вдавленными полосами, по краю часто располагались точечные веера или треугольники. Выступ на тулове, как правило, имел зацепы, образующие ряд зубчиков¹⁵. Типичным образцом таких ваз является кубок в собрании ГМИИ (№ П 16 562), отличающийся большой тщательностью исполнения и тонкими стенками глубокого черного цвета. Тулово его украшено тремя горизонтальными полосами, но не имеет веерообразного декора. Рельефное кольцо на ножке подчеркивает его стройность, а широкое плоское основание сообщает сосуду устойчивость. Красота этой четкой и строгой формы основана на хорошо продуманных пропорциях: высота сосуда (15 см) почти равна его наибольшему диаметру (14,9 см). Такие пропорции свойственны многим формам тонкого буккерио.

Интересным вариантом формы кубка, типичным для тонкого буккерио, является чаша на четырех опорах, украшенная рельефными изображениями кариатид. Известны две ее разновидности. Одна представляет собой кубок вышеописанного типа, снабженный помимо центральной ножки еще четырьмя симметричными опорами, соединяющими основание с туловом. Две из этих боковых опор всегда имеют вид односторонних — крылатых женских фигур в высоких головных уборах. Две другие опоры, чередующиеся с первыми, являются прямоугольными пластинами с рельефными изображениями иероглифов или фигур животных и мифологических существ.

Типичным образцом чаши этого типа является кубок в собрании Государственного Эрмитажа¹⁶. Четыре дополнительные опоры здесь играют чисто декоративную роль. Вероятно, они связаны с назначением подобных сосудов, ритуальных или погребальных. Отсюда и обязательное изображение крылатой богини, очевидно владычицы зверей — Потниа Терон, и изображения сфинксов или каких-либо животных на боковых пластинах.

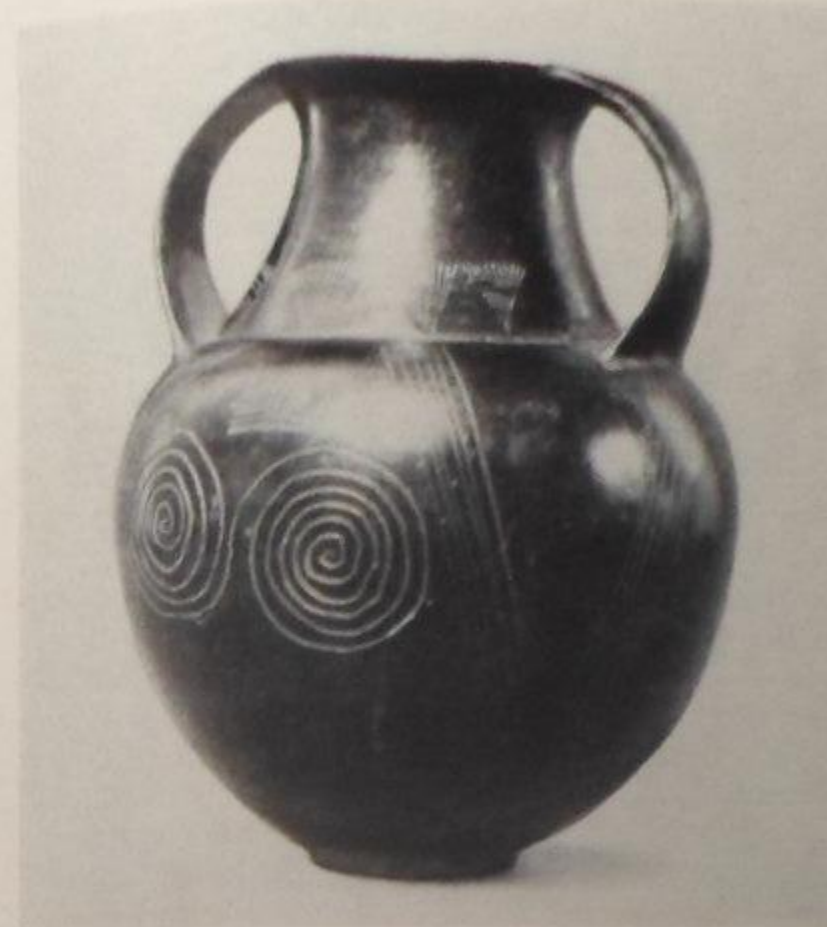
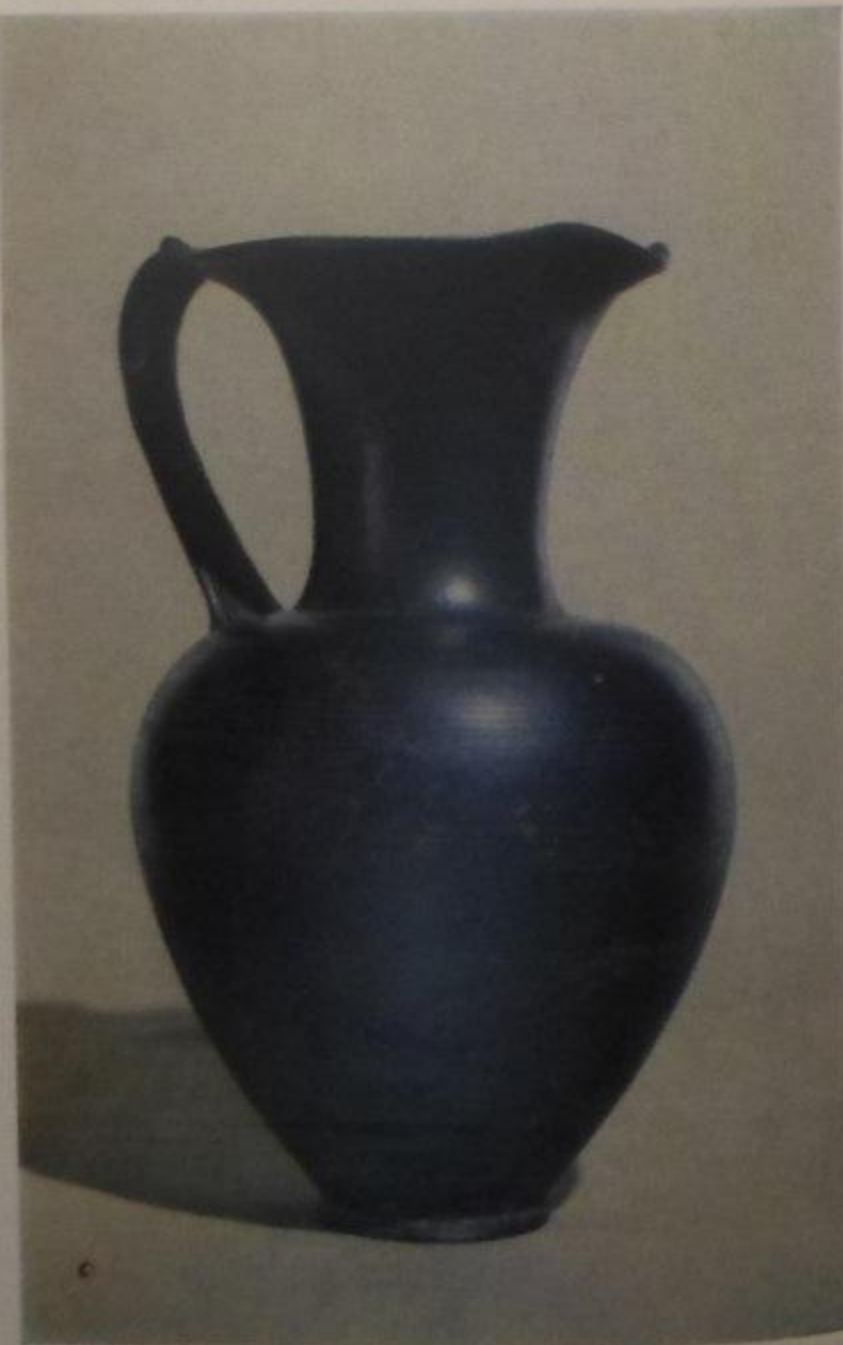
Тип чаши с кариатидами был широко распространен в Средиземноморье в архаическую эпоху. В Греции он получил монументальное выражение (известны большие чаши, исполненные из камня), а в Этрурии был разработан его ми-

ниатюрный вариант в бронзе и глине. Эрмитажная ваза интересна также тем, что традиционный точечный орнамент заменен здесь на стенках процарапанными фигурками летящих птиц. Гравированный декор в виде непрерывных фризов с изображением идущих друг за другом животных нередко встречается на вазах тонкого буккерио, преимущественно на амфорах. С. П. Борисовская справедливо указывает на прямое подражание этих изображений росписям протокоринфских и коринфских vaz¹⁷; это же находит параллели в росписях этруско-коринфских vaz. Изображения же отдельных фигурок птиц, подобных изображениям на эрмитажной чаше с кариатидами, являются специфически этрускими по типу и стилю исполнения. Они также встречаются на амфорах буккерио последней четверти VII века до н. э.¹⁸.

Второй тип чаш с кариатидами отличается от первого отсутствием центральной ножки. Чаша опирается только на четыре боковые опоры, превращающиеся, таким образом, из чисто декоративных в функциональные элементы сосуда. Ос-

124

Кувшин буккерио
Начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16)



125

Амфора буккерио с орнаментом
2-я половина VII века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



126

Кубок буккерио
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 558)

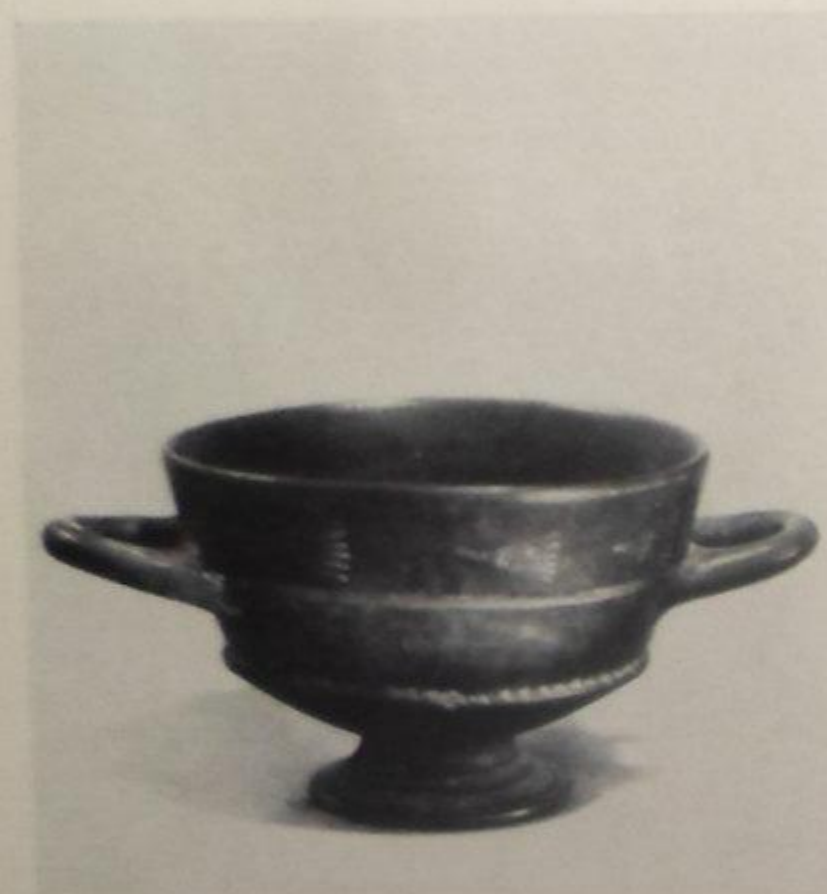
нование вазы после исчезновения центральной ножки приобретает вид плоского кольца. Очевидно, этот тип чаши с кариатидами является производным от первого и возник несколько позже. Если изготовление чаш первого типа приходится в основном на последнюю четверть VII века до н. э. (находки в гробнице Реголлии-Галасси¹⁹), то чаши второго типа относятся, главным образом, уже к первой половине — середине VI века до н. э.²⁰.

Более поздняя дата этих чаш подтверждается более приземистыми тяжелыми формами, более низким качеством лака, приобретающего сероватый оттенок. Фигурки кариатид и рельефы на пластинах исполнены более обобщенно, схематично. Хороший образец этих фигурок дает фрагментированная ваза собрания ГМИИ (№ П 16 686)²¹. Сохранилось дно чаши на четырех ножках-опорах, стоящих на кольцеобразном поддоне. Две опоры исполнены в виде традиционных женских фигур в длинных одеждах и высоких головных уборах. Руками они придерживают спускающиеся на грудь длинные пряди волос. Два волютообразных выступа за их плечами — стилизованные крылья. Складки одежды и черты лица переданы схематично. Эти фигуры являются рельефами-односторонками. Две другие опоры представляют собой плоские прямоугольные пластинки с тремя оттиснутыми штам-

пом орнаментами, расположенными строго друг под другом.

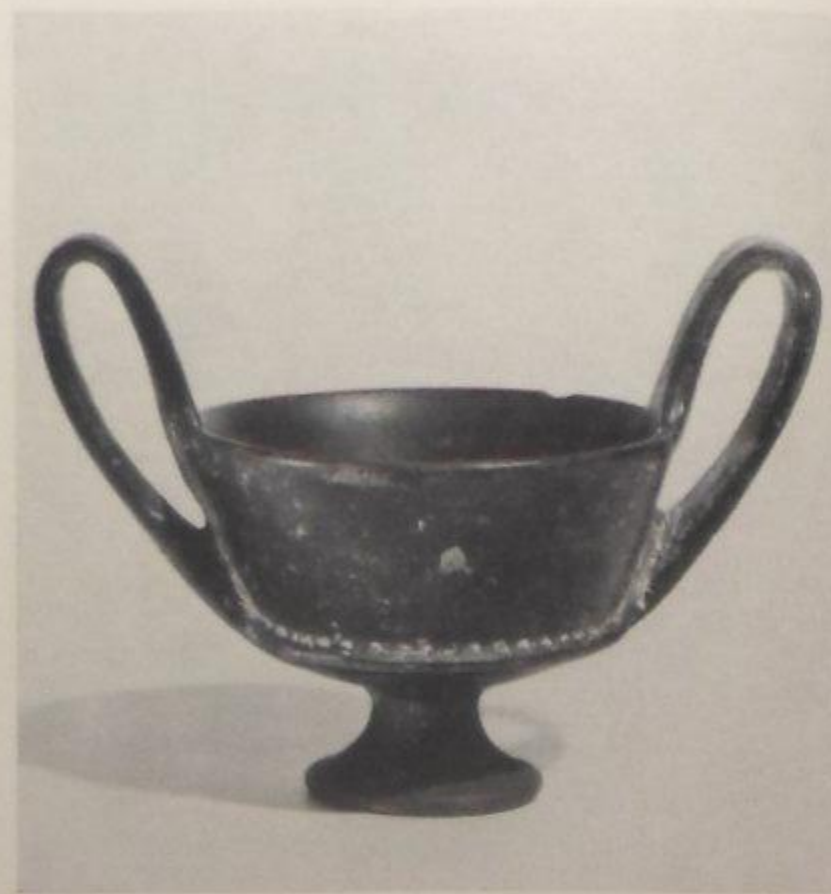
Среди многочисленных образцов чаш с кариатидами, хранящихся в различных музеях, есть экземпляры, полностью идентичные вазе ГМИИ по изображениям на пластинках²². Возможно, первоначально рельефные фигуры на опорах-пластинах имели какой-то смысл, может быть, связанный с культово-погребальным назначением сосудов. Некоторые исследователи видят в них схематизированное изображение священных деревьев²³. Однако смысл этот, очевидно, был со временем позабыт, и «иероглифы» стали чистым декором. В Британском музее есть, например, чаша обычного типа, где те же самые фигуры-иероглифы были оттиснуты штампом в перевернутом виде²⁴. Любопытно, что самые поздние по характеру исполнения чаши имеют все четыре опоры, украшенные иероглифическими изображениями²⁵. Строго говоря, они уже не могут называться чашами с кариатидами, так как женских фигур-опор у них уже нет. По времени эти поздние чаши современным вазам «среднего» буккерио, однако их, конечно, по всему типу следует отнести к поздним образцам тонкого буккерио; местом изготовления таких чаш была Южная Этрурия.

Наряду с открытыми сосудами-кубками, скифо-сами и киликами, мастера тонкого буккерио охот-



127

Скифос буккери
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 565)



128

Канфар буккери
VI век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 557)

но изготавливали сосуды типа амфор и кувшинов. Среди них также существовали формы, заимствованные из практики греческих керамистов, и местные, восходящие к типам керамики импасто. Стройные кувшины-ойнохой с яйцеобразным туловом на невысоком поддоне и горлом, завершающимся трехчастным устьем, воспроизводят формы, хорошо известные в греческой ориентализирующей керамике (прежде всего в протокоринфской и коринфской). В собрании ГМИИ есть несколько таких образцов (№№ П 16 566, 568, 605). Первый из них имеет характерный для тонкого буккери узор, знакомый по скифосам: две группы тонких вдавленных полос на тулове и ряд точечных треугольничков на плечиках. Второй украшен лишь тремя группами полосок, третий — декором в виде широкой полосы гравированных вертикальных линий. Такой декор довольно часто встречается на вазах тонкого буккери, например на ойнохое в Фогтмузее начала VI века до н. э.²⁶

Формы этрусского буккери весьма разнообразны, и далеко не все они представлены в собрании ГМИИ. Наряду с ойнохой характерны для тонкого буккери амфоры, примеры которых дают вазы в собрании Государственного Эрмитажа (Б 1367, Б 1366)²⁷. Они интересны тем, что, в отличие от ойнохой, имеют форму, восходящую не к греческим образцам, а к прообра-

зам, созданным в более ранней местной керамике импасто и в керамике Виллановы: широкое шарообразное тулово и конусообразное, суживающееся кверху горло, плавно переходящее в тулово. Гравированный орнамент состоит на первой вазе из традиционных точечных вееров на плечиках и мотива двойной спирали между двумя группами вертикальных полосок с каждой стороны. Вторая амфора имеет тулово, сплошь украшенное вертикальным рифлением. Автор публикации этих ваз С. П. Борисковская убедительно показала чисто местное, италийское происхождение данных орнаментов.

К концу VII века и особенно в VI веке до н. э. форма амфоры в керамике буккери изменяется. Она сближается с формой ойнохой рассмотренного типа и получает горло, расширяющееся кверху. В настоящее время считается общепринятым мнение, что именно такие амфоры, на формирование которых оказали несомненное влияние металлические образцы, в свою очередь послужили прообразами своеобразных амфор чернофигурного стиля, изготавливавшихся в аттической мастерской гончара Никосфена в последней трети VI века до н. э.²⁸

В собрании Государственного Эрмитажа есть амфора «никосфеновской» формы (Б 1368), датирующаяся началом VI века до н. э.²⁹. Помимо характерной формы она интересна также релье-

ефным штампованным декором на широких плоских лентообразных ручках: в прямоугольном клейме изображены три идущих друг за другом животных — пантера и два льва. Их обобщенно трактованные фигуры восходят, несомненно, к прообразам коринфской вазописи и находят параллели как в упомянутых выше гравированных фризах, так и в современных им расписных вазах. До недавнего времени считалось, что рельефный декор характерен лишь для буккери более позднего времени («среднего» и тяжелого). Однако в последние годы исследователями выделена целая серия ваз, украшенных рельефными фризами с изображениями ориентализирующего стиля, относящихся к раннему периоду и изготавливавшихся в Цере и в центрах Северной Этрурии³⁰.

Как уже отмечалось выше, между группами, на которые принято разделять этрусское буккери, нет четких границ. «Среднее» буккери является непосредственным продолжением тонкого. Эта прямая связь между ними особенно четко видна на примере ваз типа кубков на ножке. Стройные и изящные по очертаниям кубки тонкого буккери в первой половине VI века до н. э. уступают место кубкам более приземистым и тяжелым по конфигурации, с более толстыми стенками и низкой ножкой. Эту стадию развития данной формы характеризует кубок ГМИИ (№ П 16 558). Форма чаши с горизонтальными полосками на тулове, точечными треугольниками у края и рельефным выступом с зубчиками аналогична кубкам конца VII века, но здесь смягчена характерная для ранних ваз четкость. Особенно изменилась ножка сосуда, она стала невысокой, плавно расширяющейся книзу. Следует отметить, что столь распространенный ранее орнамент точечных вееров и треугольников начинает исчезать; большинство кубков, аналогичных нашему по форме, его не имеет³¹.

Тесно связаны с кубками такого типа распространенные в «среднем» буккери скифосы. По существу, это сосуды той же формы, но снабжены они двумя горизонтальными, круглыми в сечении ручками, помещенными на середине тулова (ГМИИ, №№ П 16 401 и 565). Можно назвать достаточное число аналогий этим скифосам; точечный орнамент на них распространен шире, чем на кубках³².

К форме кубка восходят и вазы типа канфаров, от кубков и скифосов отличающиеся высокими вертикальными ручками в форме петли, плоскими в сечении.

Канфары появились еще во второй половине VII века до н. э.³³, но распространение получили в «среднем» буккери³⁴. Более ранние образцы имеют сравнительно высокую ножку и плоские ручки, например один из канфаров ГМИИ (№ П 16 557). Немного более низкая ножка у других



129

Кубок со штампованным орнаментом
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 639)

канфаров (№№ П 16 405 и 344), но в остальном они идентичны первым. Никакого декора на стенках, за исключением выступа с зубчиками, эти вазы не имеют. Наконец, существуют поздние канфары с совсем низкой кольцевидной ножкой (ГМИИ, №№ П 16 402, 407, 412). Они более тяжеловесны, и выступ, отделяющий стенки от донца, у них лишен орнаментальных зубчиков.

Канфары разных вариантов широко представлены во всех коллекциях этрусского буккери; для позднего периода это один из самых распространенных типов сосудов³⁵. Точная датировка этих ваз трудна, так как разные формы, отличающиеся лишь в деталях, существуют параллельно на протяжении всего VI века до н. э. Низкая кольцевидная ножка характерна для более поздних образцов, являющихся типичными представителями тяжелого буккери. Последние — рядовая, часто небрежно исполненная продукция, хотя они и сохраняют до конца известную элегантность и четкость форм, восходящую к тому периоду, когда вазы буккери непосредственно воспроизводили форму сосудов из металла.

Возвращаясь к типичным образцам этой керамики, какими являются вазы со штампованным рельефным декором. Таков кубок из собрания ГМИИ (№ П 16 639). Без ручек, на довольно



130

Амфора с фигуркой петуха на крышке
2-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 хр. 64/2)

высокой конусообразной ножке, он восходит к сосудам более раннего времени, но форма его более тяжелая и приземистая, чем у экземпляров тонкого буккери. Рельефный фриз расположен в нижней части тулова, непосредственно над выступом, отделяющим стенки от донца; сверху фриз обрамлен вдавленными полосками. В рельефном фризе повторена одна композиция: перед сидящей на стуле фигурой с цветком в руке, обращенной вправо, стоит человек, также повернутый вправо; навстречу ему идут три фигуры, одна из них с копьем в руке; за сидящим находится крылатая фигура в длинных одеждах; слева от нее — сидящий на троне человек, за ним стоят еще две фигуры. Подобные фризообразные рельефы исполнялись путем прокатки по стенкам еще сырого сосуда цилиндрической печати с врезанным изображением. На сосуде в ГМИИ композиция не уложилась целое число раз: она повторена трижды и в оставшемся промежутке поместилось еще три с половиной фигуры. Такое заполнение фриза — обычное явление в керамике «среднего» буккери со штампо-

ванным рельефом, датирующейся первой половиной VI века до н. э. Вазы с рельефным декором, полученным путем прокатки цилиндрических печатей, подробно исследовал Ф. Скалиа³⁶. Он выделил 57 различных штампов-печатей, использовавшихся для нанесения рельефного декора на вазы буккери, преимущественно кубки. Под № 18 в его каталоге приведено изображение, полностью совпадающее с рельефом кубка в ГМИИ³⁷; кубок этот, следовательно, можно включить в группу, к которой относятся еще две вазы — кубок в Археологическом музее в Аренцо (№ 1184) из Сартано и амфора в Музее Кьюзи из Кастеллутчио. Обе вазы, из которых первая является полной аналогией нашему кубку, не опубликованы. В статье Ф. Скалиа дана только прорись изображения. Большинство vaz с декором, исполненным при помощи цилиндрических печатей, были найдены или в самом Клузии, или в его окрестностях. Южнее, вплоть до Вульчи, как указывает Ф. Скалиа, их находки немногочисленны. Это заставляет считать Клузий главным местом их произ-

131

Фрагмент декора той же амфоры



водства. На кубке в ГМИИ есть этикетка с надписью, указывающей, что он также был найден в Клузии. Однако, как свидетельствуют исследования последних лет, очевидно, аналогичным образом украшенные вазы изготавливались и в других центрах Этрурии, в частности в Орвьето и Тарквиниях³⁸.

Для позднего периода существования этрусских vaz буккеры характерно широкое распространение рельефного декора. Он не исполнялся уже путем прокатывания цилиндров-печатей по поверхности вазы: отдельные элементы декора оттискивались на стенках сосуда в специальных формах, причем мастер мог применить одну и ту же форму, повторяя одинаковые фигуры, мог употребить разные формы, варьируя их наборы и добиваясь еще большего разнообразия декора. Еще мягкая глина уже сформированного сосуда вдавливалась в форму. При этом, естественно, происходила некоторая деформация стенок, почему многие вазы позднего буккеры имеют несколько неровную поверхность и напоминают лепные сосуды. Ручки прикреплялись, как правило, после исполнения рельефного декора, нередко перекрывая его. Оттиснутые в форме рельефные изображения дополнялись деталями, прорезанными резцом. Поверхность vaz тяжелого буккеры обычно подвергалась лощению, что усиливало их сходство с лепной керамикой. Форма vaz в этот поздний период становится более разнообразной, появляются сосуды необычных очертаний, с многочисленными скульптурными деталями. Такова, например, курильница в собрании Государственного Эрмитажа³⁹, украшенная рельефными изображениями Пегасов, скульптурными фигурками львов, чередующимися с женскими протомами; крышка ее увенчана фигурой коленопреклоненного мужчины.

Наиболее распространенными формами были амфоры и ойнохы с декором в виде рельефных фризов на тулове и напелов на горле. Типичным образцом такого рода керамики является амфора в собрании ГМИИ (№ П 16 хр. 64/2)⁴⁰. Это большая ваза (высота с крышкой — более 80 см), по форме относящаяся к типу «викосфеновских» амфор. Яйцевидное тулово ее покоится на профилированной ножке, покатые плечики мягко переходят в цилиндрическое горло, завершающееся плоским венчиком. Ваза имеет крышку, увенчанную скульптурной фигуркой петуха, исполненной из двух оттиснутых в формах половинок.

Амфора богато украшена рельефным декором: в местах прикрепления ручек к венчику помещены рельефные головки с длинными волосами, также же головки есть на горле сосуда. Два рельефных фриза расположены на плечиках и тулове вазы. В плечевом фризе шесть раз повторяется фигура сидящего льва с цветком лото-

са, спускающимся с затылка; перед каждым львом — висящая пальметта. На фризе тулова трижды повторена геральдическая группа из двух сидящих лицом друг к другу сфинксов. Полностью фриз они не заполнили, и в оставшийся промежуток втиснута часть фигуры такого же сфинкса — прием, нередко встречающийся в рельефной этрусской керамике. Фризы разделены рельефными горизонтальными полосами, хорошо сочетающимися с такими же полосами на венчике и ножке вазы.

Амфора из собрания ГМИИ как типичный образец тяжелого буккеры находит многочисленные аналогии в различных собраниях этой керамики. Наиболее близка ей амфора в Кракове⁴¹; на ней видны такие же фигурки сидящих львов и сфинксов, возможно даже, исполненные по тем же формам, но расположенные несколько иначе. Можно назвать еще целый ряд vaz со сходными изображениями; аналогичные рельефы охотно использовались для декора ойнохой и гидрий⁴². Похожие фигурки сфинксов, но не сидящих, а идущих, видны на плечиках эрмитажной амфо-

132

Пифос красного буккеры
Конец VII века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



ры⁴³, где они чередуются с висящим орнаментом. Тулово этой вазы украшено гравированным орнаментом. Типична и крышка амфоры из собрания ГМИИ. Как правило, сохранившиеся крышки vaz буккеры имеют такую же форму и завершаются скульптурной фигуркой птицы, обычно петуха⁴⁴. Примером может служить крышка эрмитажной амфоры.

Все названные вазы относятся к периоду расцвета тяжелого буккеры — середине и второй половине VI века до н. э. Центром изготовления их считался Клузий. Большая близость подобных vaz между собой позволяет предположить, что они были изготовлены в одной мастерской, специализировавшейся на подобной посуде. Использование в различных вариантах определенного набора форм позволяло создавать разнообразные по декору вазы, сходные по тону и расположению орнамента. Наряду с такими, довольно стандартными вазами, существовали и индивидуальные экземпляры, например, кувшин в Палермо, украшенный широким фризом с рельефными изображениями мифа о Персее⁴⁵.

133

Фрагмент того же пифоса



Как и для более раннего периода, теперь установлено, что рельефные вазы тяжелого буккеры изготавливались не только в Клузии, но и в других центрах Этрурии. Так, например, вазы типа киафов с рельефными человеческими головками, образцы которых есть в собрании Государственного Эрмитажа, локализуются в Вульчи и в Орвьето⁴⁶. Богато декорированные сосуды тяжелого буккеры прекращают изготавливать в VI веке до н. э. К V веку и, вероятно, более позднему времени относятся лишь скромные по форме и простые по декору (или вовсе его лишенные) вазы типа скифосов и кавфаров, массивные и тяжеловесные.

В заключение обзора vaz буккеры следует сказать, что они изготавливались не только в самой Этрурии, но и в других районах Центральной Италии, несомненно, под этрусским влиянием. В собрании ГМИИ есть две вазы ойнохой (№ П 16 349) и кувшин (№ П 16 353) сходных очертаний — с яйцевидным туловом на низком поддоне и конусообразным горлом, с толстой, круглой в сечении ручкой. Они находят многочис-

ленные аналоги, например, в собрании Государственного Эрмитажа⁴⁷; аналогичная ойнохоя есть также в Музее изобразительных искусств в Будапеште⁴⁸. Опубликовавший ее Я. Силади отмечает, что немногочисленные вазы подобной формы, происходящие из самой Этрурии, имеют тонкие стенки и обычно украшены гравированным орнаментом, свойственным тонкому буккеро. Экземпляры же, подобные вазам ГМИИ и вазе в Будапеште, происходят из Кампании и, вероятно, являются местным подражанием этрусскому буккеро. Датируются такие вазы первой четвертью VI века до н. э.

Еще одним своеобразным видом этруской керамики буккеро являются вазы «красного» буккеро. Эти вазы по характеру глины — буровато-красной, плохо обработанной, с многочисленными включениями — близки керамике импасто; поверхность их покрыта красновато-коричневой лакообразной обмазкой; обильный рельефный декор придает им богатый, нарядный вид. Находят их преимущественно в богатых погребениях Южной Этрурии. Можно предположить, что они имели специально погребальное назначение, так как эти массивные, тяжелые сосуды вряд ли были удобны для употребления в быту. Известно два основных типа сосудов красного буккеро — большие (до полутора метров высоты) пифосы и открытые плоскодонные миски, обычно называемые жаровнями. В некоторых из них действительно найдены остатки углей, но на других экземплярах следов огня нет⁴⁹. Пифосы, хорошие образцы которых есть в собрании Государственного Эрмитажа⁵⁰, представляют собой сосуды с туловом яйцеобразной формы, увенчанным невысоким широким воронкообразным горлом. Тулово их украшено, как правило, вертикальными желобками, нередко прерываемыми полосами рельефных орнаментов. Так, на эрмитажных пифосах (№№ Б 1330 и Б 1331) в нижней части тулова помещена полоса зигзагообразных линий, а на плечиках — орнамент в виде гирлянд, скрепленных кружками. Наиболее разнообразны фигурные фризы, расположенные на границе между плечиками и туловом⁵¹. По их характеру пифосы разделяются на две группы. На вазах первой группы эти фризы обременены рядом изображений в прямоугольных клеймах-метопе, оттиснутых специальными штампами. Обычно в каждой метопе помещается одна фигура человека или животного. Например, на эрмитажном пифосе (Б 1331) чередуются изображения бегущего воина с круглым щитом, кентавра с веткой в руке, лучника, всадника и т. д. На втором эрмитажном пифосе повторяется фигура воина. Подобные изображения, исполненные в узком удлинённом рельефе,

находят близкие аналоги в этруском архаическом рельефе, в этруской живописи и расписной керамике⁵². Автор публикации эрмитажных пифосов С. П. Борисковская справедливо отмечает несомненное влияние на них протокоринфской и коринфской вазописи, а также ориентализирующей керамики Крита.

От пифосов красного буккеро первой группы пифосы второй группы отличаются тем, что фигурный фриз у них исполнен в виде непрерывной ленты путем прокатывания цилиндрической печати⁵³. Если пифосы первой группы датируются в основном концом VII века до н. э., то вторая группа относится уже к первой половине VI века. Стилистически она идентична современной ей керамике «среднего» буккеро, украшенной аналогичными рельефными фризами. В этих произведениях этруского прикладного искусства чрезвычайно характерным для него образом — на основе изображений, восходящих к греческому архаическому искусству или к искусству ближневосточному — вырабатывается специфически этруский стиль, в котором известная грубоватость сочетается с обобщенностью, стремление к повышенной декоративности — со склонностью к деформации для придания особой выразительности изображению. Рельефы пифосов красного буккеро и аналогичные им произведения — последние отзвуки ориентализирующего стиля в этруском архаическом искусстве.

К пифосам второй группы близки по характеру орнамента другие сосуды красного буккеро — так называемые жаровни. Это большие (диаметром около полуметра) чаши, с плоским дном, почти вертикальными стенками и отогнутым краем. Верхняя поверхность края, а часто и верх стенок с внутренней стороны сосуда украшены рельефными фризами, полученными, как и на пифосах, путем прокатки цилиндрической печати-штампа, дающей непрерывную ленту повторяющихся изображений. Типичным образцом таких сосудов является жаровня собрания ГМИИ (№ П 16 90). Она украшена по краю и верху стенок фризами, выполненными одним и тем же штампом. Повторяется обращенная вправо группа из пяти фигур: бегущего человека, лани, пантеры, сфинкса и льва. Подобных жаровен известно довольно большое число. Характер декора их одинаков, но самые штампы, как правило, разные. Иногда встречаются экземпляры с идентичными штампами; так, в собрании Государственного Эрмитажа две жаровни (№№ Б 1836 и Б 1328) украшены фризами с изображениями лани, быка, оленя и сфинкса⁵⁴. Интересно, что эти сосуды не одинаковы по форме. Второй из них помимо рельефных фризов украшен скульптурными фигурками всадников и лежащего барана, прикрепленными к краю венчика, — прием, часто встречающийся в ме-

таллической посуде, но не очень характерный для сосудов керамических.

В целом этрусская керамика красного буккеро имела распространение меньше, чем черное буккеро, и в смысле более ограниченного вида декора и форм, и по хронологическому диапазону, ограничивающемуся концом VII—VI веком до н. э. Изготавливались эти вазы, видимо, только в мастерских (возможно, в одной мастерской) города Цере⁵⁵.

РАСПИСНАЯ КЕРАМИКА

Расписная керамика никогда не занимала первое место в художественном творчестве древних этрусков. На всем протяжении своего существования она в той или иной степени отражала воздействие привозной, прежде всего греческой, керамики и в художественном отношении за немногими исключениями не достигла большой высоты. Тем не менее и в расписной керамике ясно прослеживается формирование этруского стиля, наиболее четко проявляющегося в некоторых группах чернофигурной вазописи.

Ранний период развития этруского искусства в целом, и расписной керамики в частности, изучен далеко не достаточно. В начале своего художественного творчества этруски столкнулись с существовавшей на занятой ими территории местной культурой Виллановы. Ее образцами служат урны и сосуды импасто⁵⁶, сделанные вручную из грубой серой, коричневой или черной глины, плохо обожженные и обычно украшенные врезанным геометрическим орнаментом, иногда заполненным белой пастой.

Керамика импасто явилась базой, на основе которой с весьма существенными техническими и стилистическими изменениями развивается в VII веке до н. э. специфически этрусская керамика буккеро. Традиции импасто сыграли известную роль и в формировании некоторых других видов этруской ориентализирующей керамики.

В конце VIII века до н. э. на территории Этрурии распространяются греческие вазы геометрического стиля. Их появление, очевидно, совпадает с основанием первых греческих колоний в Южной Италии. Следствием знакомства с привозной греческой посудой является возникновение местного геометрического стиля⁵⁷. Некоторые наиболее совершенные образцы этруской геометрической керамики настолько близки греческим, что трудно провести между ними точную границу. Преобладают ойнохоя, диносы на высокой ножке, кубки; обычный декор — горизонтальные полосы, сплошь покрывающие тулово; на плечиках, акцентируя их как наиболее заметную часть сосуда, расположены другие, немногие более сложные орнаменты — сплошные

треугольники, зигзаги, волнистые линии. Наряду с тщательно выполненными экземплярами, например ойнохой в Ватикане⁵⁸, существуют и более грубые и небрежно исполненные, в которых можно отметить известную близость к керамике импасто⁵⁹.

Этруские геометрические вазы продолжают существовать и в VII веке до н. э., который можно считать временем начала расцвета этруского искусства. В этот период устанавливаются широкие связи этрусков с Восточным Средиземноморьем, первоначально даже не с греческими городами, но с Финикией — равноценным партнером этрусков по морской торговле. Среди находок в роскошных этруских гробницах середины VII века, таких, как гробницы Бернардини и Реголини-Галасси, встречаются вещи явно финикийского происхождения. Таков, например, серебряный динос из гробницы Бернардини, дополненный уже этрускими мастерами протомы змей⁶⁰. Подобные произведения не могли не оказать влияние на чрезвычайно восприимчивых этруских мастеров и способствовали расцвету в VII веке в Этрурии ориентализирующего стиля, охватившего в этот период все античное Средиземноморье.

Вопрос о формировании этруского ориентализирующего стиля сложен и разработан далеко не полностью. Этруски знали в этот период и греческие образцы этого стиля, прежде всего протокоринфскую вазопись, а также — в меньшем масштабе — и восточногреческую керамику. Эти факты сыграли свою роль в формировании этруской живописи и вазописи VII века до н. э. До середины его воздействие греческого искусства не было значительным. В самых ранних этруских росписях (фрески гробницы Кампана⁶¹) заметна большая самобытность, особенно в трактовке животных, отличающихся непропорциональностью построения и условностью раскраски; растительные мотивы этрусков — лотосы и пальметты — непосредственно связаны с искусством сиро-финикийского круга.

К росписям типа «гроба Кампана» близки своеобразные примеры этруской ориентализирующей керамики — полихромные пифосы, украшенные изображениями длинноногих животных и орнаментальными фризами. Образцы их (к сожалению, сильно зарежавшиеся) конца VII века до н. э. имеются в собрании Государственного Эрмитажа⁶². По технике исполнения (роспись накладными красками) они восходят к вазам импасто.

В VII веке до н. э. укрепляются торговые связи Этрурии с Грецией. В этот период и в самой Греции и особенно в районах к западу от нее доминировал коринфский импорт. Доказательством этого являются находки на территории Этрурии значительного количества коринфских ваз, в том

числе превосходных образцов протокоринфского стиля, например знаменитой вазы Каджи⁶³. Спрос на коринфскую керамику в Этрурии вызвал у местных мастеров естественное стремление ее имитировать. Так появились многочисленные итало-коринфские, точнее, этрусско-коринфские вазы (последнее наименование все шире входит в научный обиход). Прежде всего этруски стали широко воспроизводить скромные и по размерам и по росписи флакончики для благовоний, широко распространенные в протокоринфской и раннекоринфской вазописи⁶⁴. Маленькие остроногие лекифчики, украшенные преимущественно тонкими горизонтальными полосками на тулове в сочетании с каким-либо скромным орнаментом на плечиках, не представляли больших сложностей для воспроизведения; к тому же подобная роспись была близка декору этрусских ваз геометрического стиля, продолжавших существовать и в VII веке до н. э. Изготовленные этрусскими мастерами лекифчики чрезвычайно сходны со своими коринфскими прообразами. Лучшие, наиболее аккуратно ис-

полненные экземпляры вообще трудно различить. Основным отличием в этом случае является глина, имеющая у этрусских изделий несколько более интенсивный цвет, чем у собственно коринфских, — коричневатый или розоватый. Большинство же этрусско-коринфских сосудов отличается весьма небрежной росписью. Наряду с горизонтальными полосами разной ширины охотно применяются «елочный» орнамент⁶⁵, гравированные по темному фону чешуйки⁶⁶ или просто язычки на плечиках и над ножкой, удачно подчеркивающие форму сосуда⁶⁷. Подобные итало-этрасские лекифчики известны в любом сколько-нибудь значительном собрании античных ваз. Типичными их образцами являются лекифчики из коллекции ГМИИ. Два из них (№№ II 16 51 и 53) дают примеры «елочного» орнамента, другие украшены полосами и язычками на плечиках (№№ II 16 10 и 34). Эти небрежно расписанные экземпляры датируются не раньше конца VII века до н. э.

Помимо остроногих лекифов в конце VII — первой половине VI века до н. э. широкое рас-

Лекиф с елочным орнаментом
Конец VII века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 16)

134



Алабастр
Конец VII — начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 16 512)

135



пространение получила форма круглодонных алабастров, сосудов с удлиненным грушевидным туловом, узким горлом и плоским венчиком. Система росписи их та же, что и на лекифчиках. Нередко она ограничена лишь горизонтальными полосками лака на тулове и язычками на горле, как на сосудах из собрания ГМИИ (№№ II 16 45, 49). Между полосами лака часто появляются более или менее широкие фризы, заполненные рядами точек (алабастр № II 16 473)⁶⁸, а также фризы с силуэтными изображениями бегущих животных (собак?)⁶⁹ — предельно небрежными отзвуками тонких и выразительных фигур, украшавших некогда протокоринфские вазы. Пример таких изображений дает алабастр ГМИИ № II 16 50. Подобные сосудики являются типичными образцами рядовой ремесленной продукции италийских мастерских; изготовлялись они, вероятно, повсеместно не только в Этрурии, но и в зависившей от нее Кампании. Локализовать их производство пока не удается.

Помимо алабастров этрусские мастера изготовляли также арибаллы — шарообразные сосуды, расписанные по той же схеме, что и алабастры⁷⁰. Таков арибалл в ГМИИ (№ II 16 61) с росписью в виде полос на тулове и язычков на плечиках.

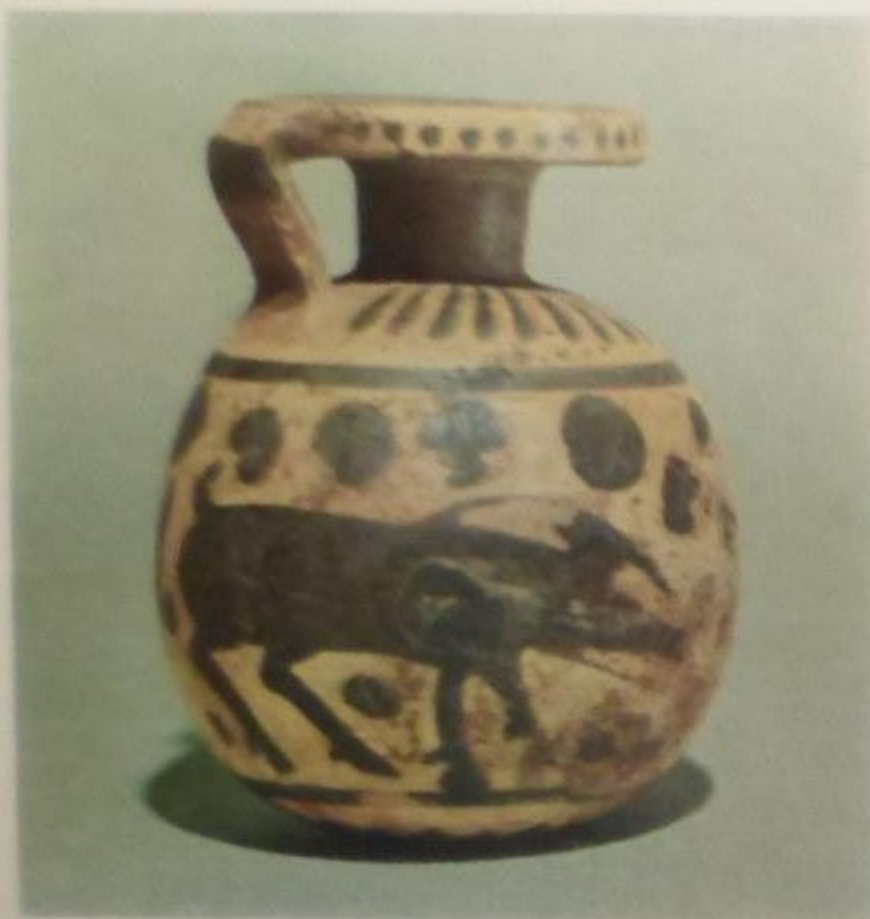
Наряду с подобными небольшими сосудами, форма которых непосредственно воспроизводила коринфские образцы, этрусские ремесленники создавали и собственные варианты. Типичным этрусско-коринфским произведением является алабастр вытянутой конусовидной формы с плоским, как бы срезанным дном⁷¹; обычно у горла он имеет муфтообразное утолщение, как у экземпляра из собрания ГМИИ (№ II 16 54). Иногда весь сосуд состоит как бы из нескольких таких утолщений. Подобный образец есть в собрании Государственного Эрмитажа (Б 1389). В росписи этих вазочек, как правило, присутствует фриз с бегущими собаками. Появление таких сосудов симптоматично: очевидно, этрусские мастера копировали коринфскую продукцию без учета ее назначения; коринфские лекифы, алабастры и арибаллы предназначались специально для атлетов, носивших их подвешенными на руке или у пояса. Поэтому они не нуждались в плоском дне. Этруски, конечно, иначе употребляли эти сосуды, отсюда появление у них вазочек с плоским дном, прочно стоявших на гладкой поверхности. Но при всей целесообразности этих конусовидных алабастров, они явно утрачивают присущую коринфским прообразам элегантность и законченность формы.

Перечисленные этрусско-коринфские сосуды представляли собой ширпотреб, рядовую продукцию. Но в этрусских керамических мастерских изготовлялись и более значительные по размерам и росписи вазы; самые ранние из них

136

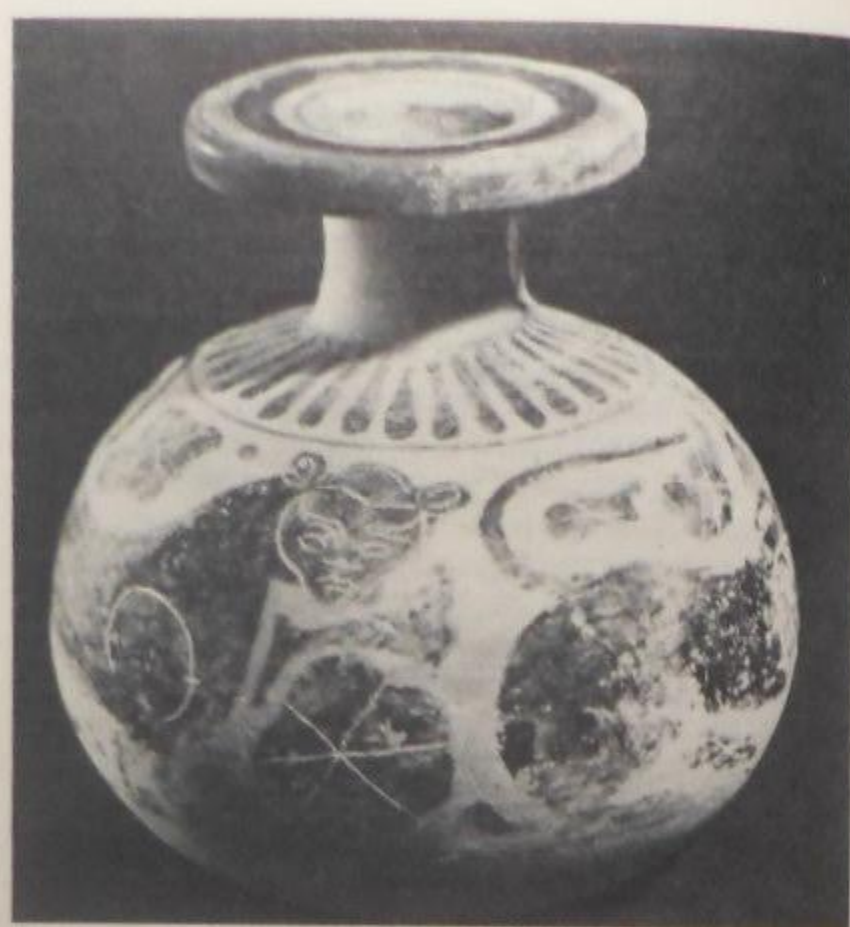
Алабастр
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 16 54)





137

Арибалл с фризом животных
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 24)



138

Арибалл с изображением животных
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 4)

ориентированы на произведения переходного и раннекоринфского стилей, на что указывают характерные точечные розетты, появляющиеся в качестве дополнительного орнамента на этруских изделиях. По этому признаку их и объединяют в так называемую группу точечных розетт⁷². Как и в других школах античной росписи керамики, в этруско-коринфской вазописи различные исследователи выделили ряд анонимных мастеров, которым были присвоены условные имена; подлинные имена их неизвестны, так как этруски никогда не подписывали своих ваз. Из ранних вазописцев выделяется мастер Бородатого сфинкса⁷³. Он расписывал преимущественно ольпы и ойнохон — формы, не имевшие широкого распространения в коринфской вазописи и говорящие о знакомстве с восточногреческой керамикой. Своеобразен стиль его росписей, состоящих из нескольких фризов, заполненных фигурами животных и фантастических существ; фигуры непропорциональные — то слишком вытянутые, то как бы укороченные; внутренний рисунок не связан со структурой тела, напоминает орнамент. Хорошими образцами его являются две ольпы в Мюнхене⁷⁴. Некоторые фигуры, особенно птицы, исполнены в контуре, что не свойственно Коринфу и напоминает ранние родосские чаши. Точечные розетты заполняют фон между фигурами. Интересно, что

на одной из мюнхенских ваз (№ 242) использован для декора и гравированный рисунок — на плечиках, по темному фону. Предполагают, что мастерская мастера Бородатого сфинкса располагалась в Вульчи, так как большинство его ваз было найдено в этом районе. Работал он во второй половине VII века до н. э.

К несколько более позднему времени — вероятно, к концу того же века — относится другая значительная группа этруско-коринфских ваз, отличительной чертой которых является включение в роспись одного или нескольких фризов с чешуйками, исполненными гравированными линиями на темном фоне. Орнамент этот был популярен в Коринфе и еще большее распространение получил в этруско-коринфской вазописи⁷⁵. Типичным примером является амфора Б 1400 в собрании Государственного Эрмитажа⁷⁶.

Подавляющее большинство поздних этруско-коринфских ваз, относящихся к первой половине VI века до н. э., представляют собой небольшие, небрежно расписанные сосуды, декор которых слишком трафаретен, чтобы можно было отнести их какому-нибудь определенному мастеру. Распространена форма круглодонного арибалла, иногда уплощенного, украшенного одним фризом с фигурами животных. От коринфских прообразов эти последние отличаются непропор-

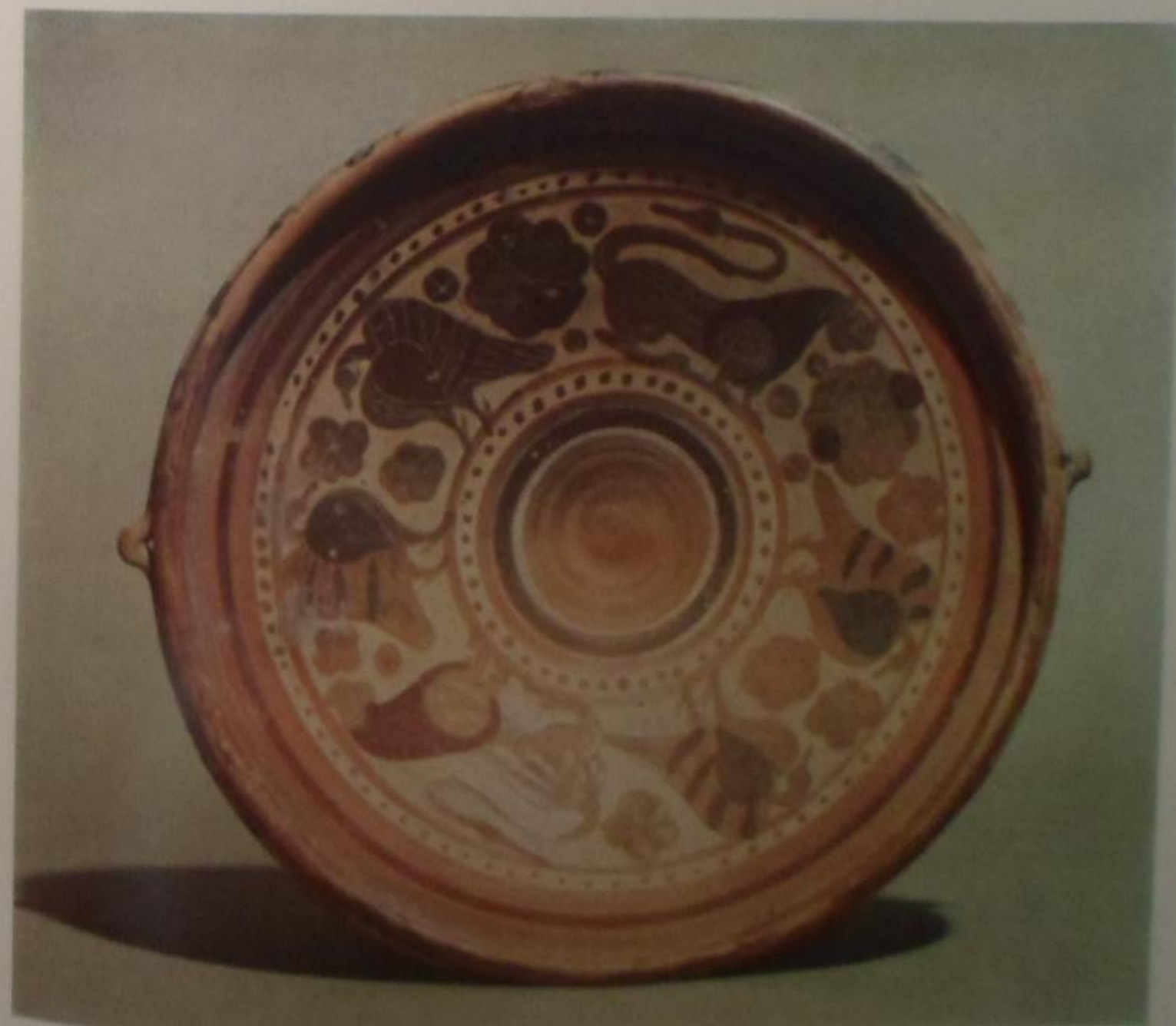
ционально вытянутыми телами и чрезмерно короткими ногами, как на арибалле № П 16 24 собрания ГМИИ. Характерно также включение в роспись сильно схематизированных пальметт⁷⁷, практически утративших первоначальную форму, — явное доказательство того, что этруский ремесленник копировал греческие образцы, не понимая смысла изображения. Стремление к декоративности приводит к чисто орнаментальной трактовке раскрытых крыльев у птиц, что можно видеть на арибалле из собрания ГМИИ, с фигурами пантеры, льва и гуся (№ П 16 4)⁷⁸. Присущей этрускому искусству в целом любовью к изображениям различных чудовищ следует объяснить такие часто встречающиеся на этруско-коринфских вазах фантастические фигуры, как животное с одной головой и двумя симметрично расположенными туловищами — его пример дают алабастр в Государственном Эрмитаже (Б 25) и другие вазы⁷⁹. По характеру росписи близкой аналогией ему является алабастр из собрания ГМИИ (№ I 1а 2965); заполняющие два фриз этой вазы изображения птиц

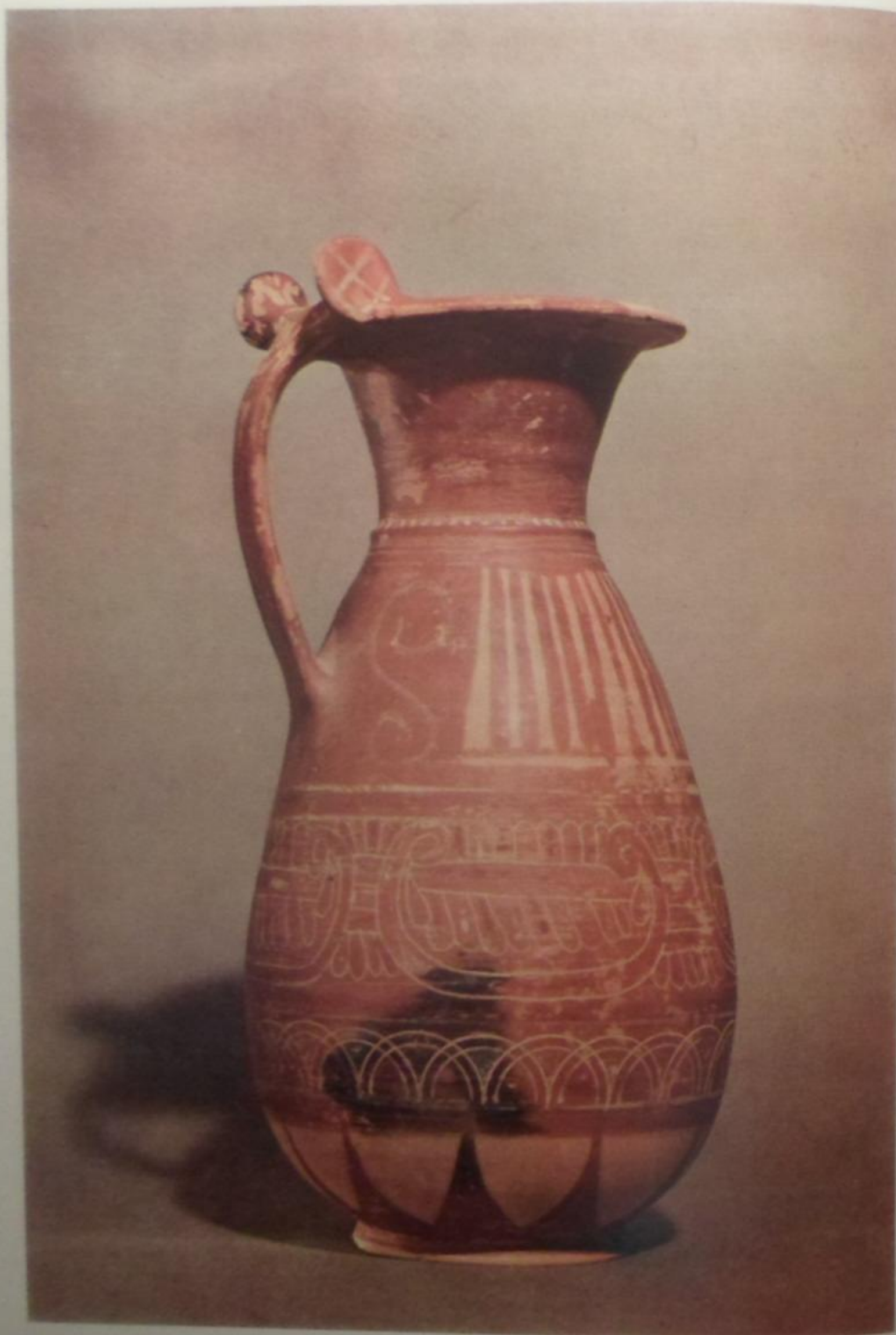
и животных почти полностью утратили свою форму, превратившись в трудно различимые декоративные пятна⁸⁰. Излюбленной формой этруско-коринфской вазописи первой половины VI века до н. э. являются плоские блюда или тарелки с вертикальными бортиками, украшенные одним (реже двумя) concentрическими фризами с фигурами животных. Форма эта для коринфской вазописи не особенно характерна, но широко распространена в восточногреческой керамике конца VII — первой половины VI века до н. э. Вероятно, здесь, как и в других случаях, этруские мастера осуществили своеобразное соединение формы и декора, заимствованных из разных школ греческой вазописи. Некоторые из этих этруско-коринфских блюд (блюдо в ГМИИ № П 16 68) украшены довольно аккуратной росписью под черкнуто декоративного характера; любопытны фигуры птиц с сердцевидным туловищем и похожим на пальметту крылом. Обильные накладные краски, вообще любимые этруско-коринфскими вазописцами, особенно широко при-

Мастер Американской школы
Блюдо

139

1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 68)





140

Кувшин с декором
из «финикийских» пальметт
VI век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 16 55)

меняются на вазах подобного типа, усиливая декоративность их росписи. Существует целый ряд близких аналогий блюду ГМИИ, принадлежащих, очевидно, руке одного мастера⁸¹. Венгерский ученый Я. Силади, исследовавший эти вазы, предложил назвать его мастером Американской школы, по алабастру, хранящемуся в Американском институте в Риме⁸². Он справедливо отмечает присущую этому мастеру живость изображений, любовь к полихромии, искажение пропорций, склонность к гротеску.

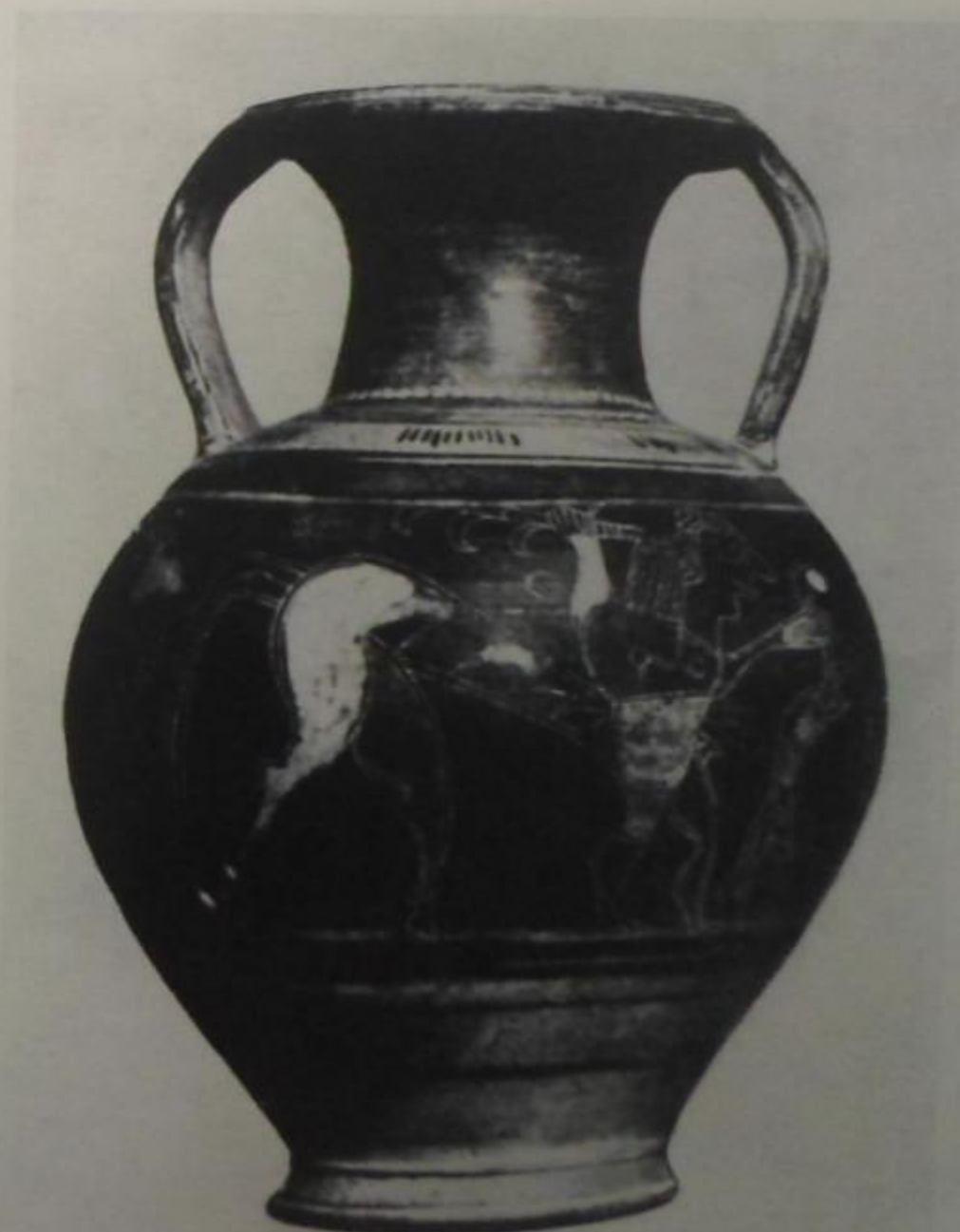
Этрусско-коринфская вазапись завершается довольно большой по количеству вещей группой ваз, главным образом блюд и ольп, украшенных предельно небрежной по исполнению росписью. Вычурно изогнутые фигуры животных превращаются здесь в отвлеченный орнаментальный знак. Они даются часто силуэтно, без гравированного внутреннего рисунка; Я. Силади, объединивший эти вазы в одну группу, назвал ее вслед за Колонной «группой без гравировки»⁸³. Типичными примерами ее являются два блюда собрания ГМИИ (№№ II 16 57⁸⁴, 161); роспись

их, к сожалению, сильно стерта: второе блюдо в отличие от первого имеет не один, а два концентрических фриза.

Наиболее своеобразной группой этрусско-коринфской керамики является так называемая полихромная группа ваз, роспись которых исполнена гравированными линиями и накладными красками по окрашенной лаком поверхности сосуда. В Коринфе этот прием, как правило, соединялся с росписью обычного типа, что мы видели на примере ваз с чешуйками. Этрусским мастерам эта техника пришлась особенно по душе. Широкое распространение получили полихромные ольпы с чисто орнаментальным декором (сосуд № II 16 55 в ГМИИ⁸⁵). Форма его с кружками-ротеллями у ручек выдает с очевидностью происхождение от металлических образцов. Поверхность покрыта лаком не сплошь: в обычной технике — темным лаком по светлому фону — исполнены широкие лучи над ножкой и палочный орнамент на плечиках спереди. Остальная же поверхность, окрашенная лаком, покрыта гравированным орнаментом, иллюми-

141

Амфора с полихромным декором
VI век до н. э.
Рим?



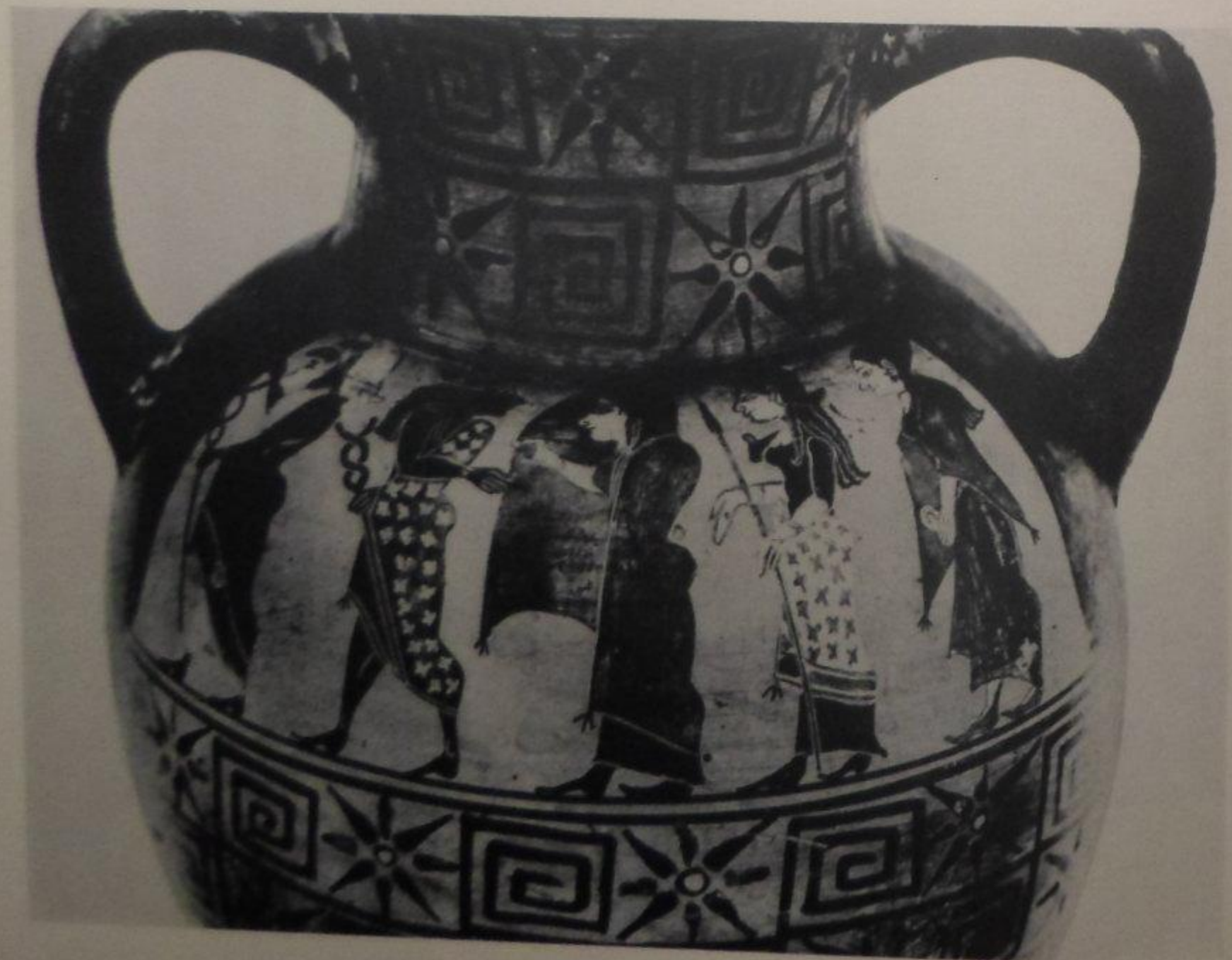
пированным накладными красками; выделяется своеобразный мотив так называемой «финикийской пальметты» — широкой фигуры, состоящей из вертикальных лепестков, охваченных полукруглой дугой с завитками на концах. Это изобретение этрусского вазописца не отличается изяществом и красотой построения греческих орнаментов, но не лишено определенного декоративного эффекта.

Более интересны вазы, украшенные исполненными в той же технике фигурными изображениями⁸⁶. Это все те же деформированные животные, отдельные части тела которых окрашены в разные цвета. Аналогичный орнаментальный прием мы видели на вазах буккери и упомянутых выше больших полихромных пифосах. На тех и других появляются чудовища с частями растерзанных жертв в пасть. Такая близость видов этрусской керамики служит доказательством единства развития искусства Этрурии.

Этрусские вазописцы, широко и охотно имитировавшие коринфские вазы с изображениями

животных во фризах, совершенно не пытались воспроизвести вазы с сюжетной росписью, получившие значительное распространение в позднекоринфской керамике. Вряд ли это объясняется сложностью образов, ведь этрусские ремесленники были достаточно умелыми мастерами. Во второй четверти VI века до н. э., когда в Коринфе «звериный» стиль уступил место сюжетным композициям, на рынках Этрурии на смену коринфским изделиям появились аттические чернофигурные вазы. Быстро завоевав популярность среди местного населения, они стали образцами для этрусских вазописцев. Показательно, что прежде всего такими образцами стали «тирренские» амфоры с фризообразным декором, в котором еще широко использовались фигуры животных. Надо думать, что этот вид аттической продукции наиболее полно удовлетворял вкусам этрусских покупателей. Возможно, что и изготавливались эти вазы специально на этрусский рынок; практически все известные нам «тирренские» амфоры найдены в гробницах Этрурии (отсюда и их название)⁸⁷.

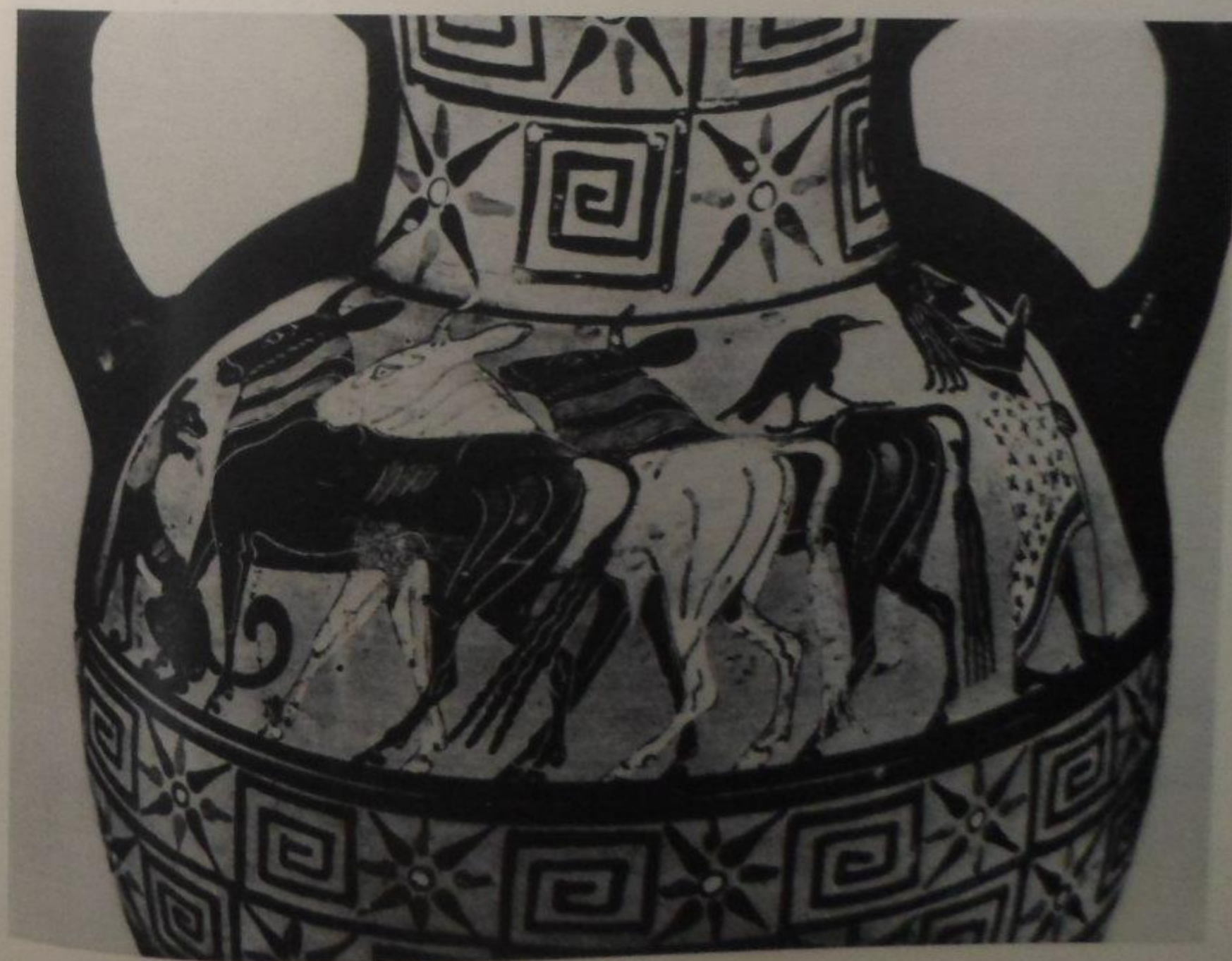
Мастер Париса
Амфора с изображением
суда Париса
3-я четверть VI века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека



По аналогии с этрусско-коринфскими вазами можно было бы ожидать столь же небрежно исполненные и в общем примитивные имитации аттических ваз этрусскими мастерами. Но в начале развития этрусской чернофигурной вазописи стоит совершенно особая группа ваз, отличающихся своеобразием и высоким качеством исполнения. Речь идет о так называемых понтийских вазах. Название, явно неправильное, было дано еще в 80-х годах прошлого века Дюмлером⁸⁸, усмотревшим во всадниках на одной из этих амфор⁸⁹ изображение скифских или азиатских лучников и на этом основании решившим, что вазы эти были изготовлены в каком-то центре на Черном море. Название это сохранилось в литературе как чисто условное. В настоящее время никто не оспаривает этрусского происхождения «понтийских» ваз. В пользу этого говорит не только место их находки (в этрусских гробницах районов Вульчи, Орвьето и Черветери), но главным образом общий стиль исполнения и несомненная близость к современным им произведениям монументальной этрусской живописи.

Внезапное появление такой качественной керамики, безусловно выделяющейся на общем фоне этрусской вазописи, следует объяснить созданием новой мастерской, функционировавшей в одном из названных этрусских городов. Вполне вероятно предположение, что основателем ее был греческий мастер, эмигрировавший, скорее всего, из Ионии. Но, как справедливо отмечает Р. Кук⁹⁰, независимо от происхождения владельца мастерской «понтийские» вазы являются характерными образцами именно этрусского, а не греческого искусства.

На возникновение «понтийских» ваз, несомненно, оказали воздействие аттические «тирренские» амфоры. Доминирующая среди них форма Hals-амфоры идентична «тирренским»; совершенно та же и система декора, состоящая из нескольких горизонтальных фризов, главный из которых, с сюжетными изображениями, помещается на плечиках вазы. На самой широкой части тулова располагается орнаментальный фриз, мотивы которого обычно повторялись на горле вазы; нижний же фриз у ножки занимали фигуры





144

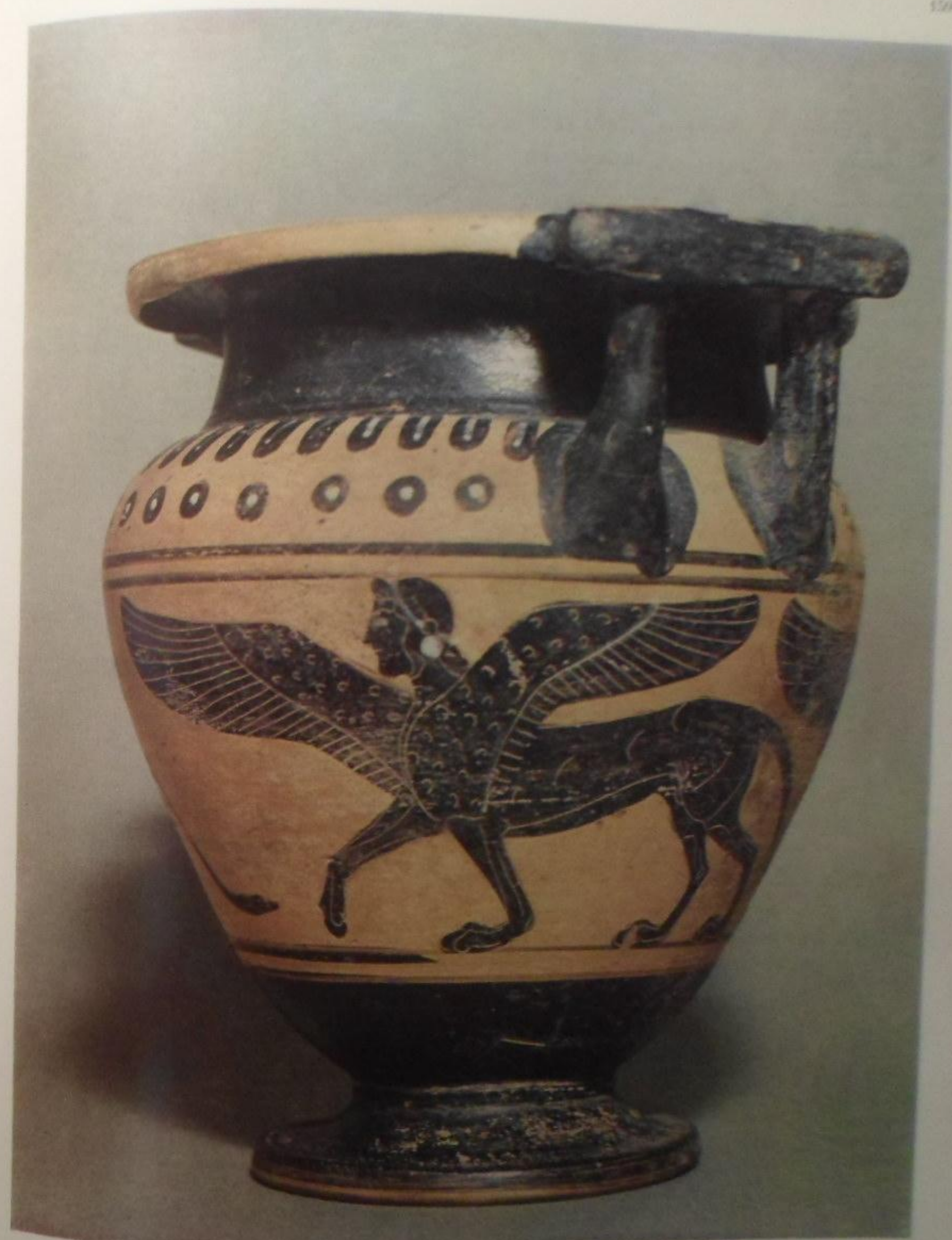
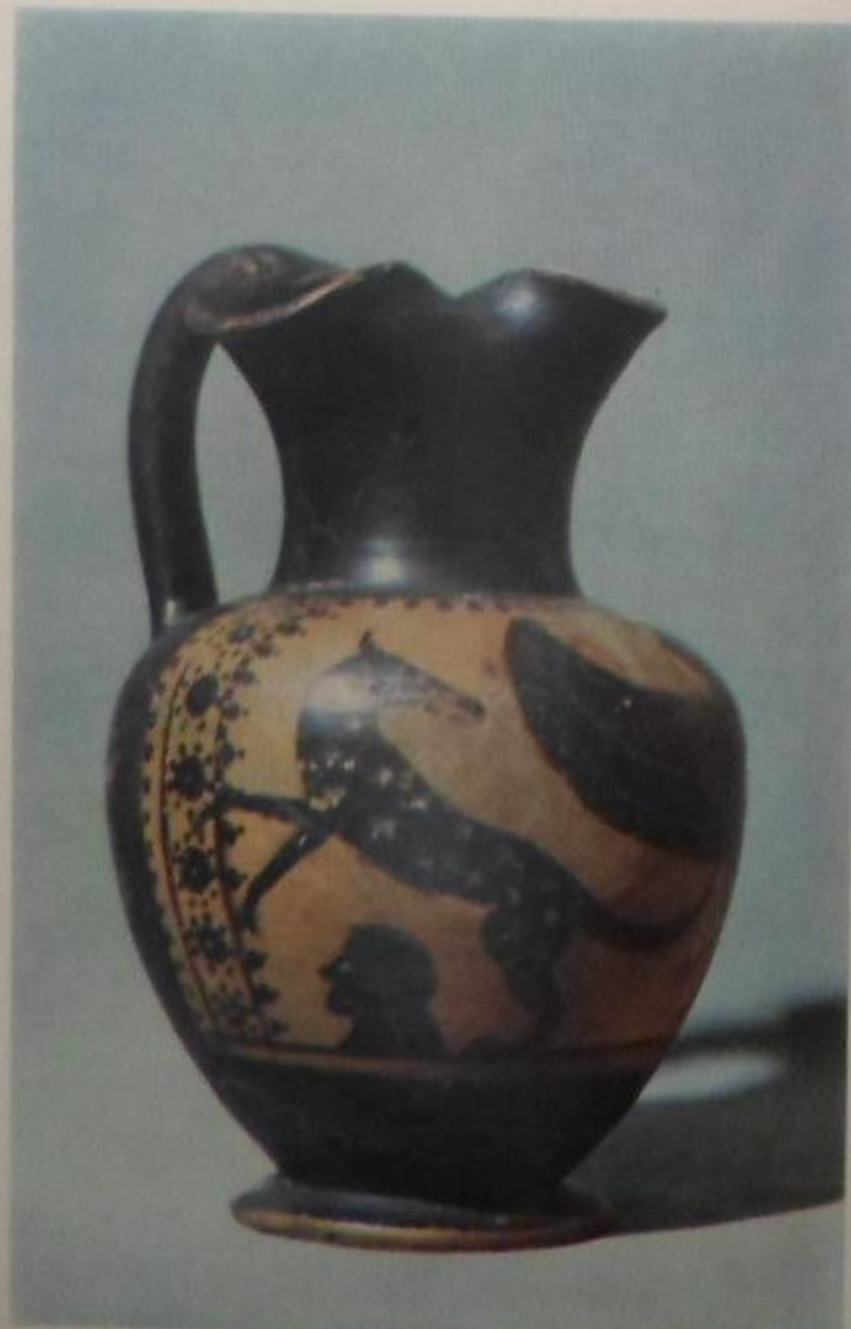
Амфора с изображением
Диониса и силенов
VI век до н. э.
Бюрибург, Университет

животных. Эта схема, строго выдерживаемая на «тирренских» вазах, на «понтийских» часто нарушается: или фризы с орнаментом и животными меняются местами, или тот и другой заполняются только орнаментом и т. д. «Понтийские» мастера, заимствовав схему декора «тирренских» ваз, не поняли ее строгой, тесно связанной с формой тектоники.

Если система декора «понтийских» ваз, несмотря на все нарушения, в целом все же восходит к аттическим образцам, этого нельзя сказать о содержании росписи. Лишь в фигурах животных можно найти общие черты с «тирренскими», хотя и здесь видна любовь к необычным, искажаемым в угоду декоративному эффекту образам. Орнамент совершенно иной, ни разу не встречается характерная аттическая гирлянда лотосов и пальметт. «Понтийские» мастера бесконечно варьируют узоры, растительные и геометрические, украшающие их вазы. Кажется, что они задались целью не повторять раз созданный орнамент. Большинство этих фризов очень эффектны, тонко проработаны; многие из них, например гирлянды пальметт и лотосов⁹¹, восходят к этруским вазам ориентализирующего стиля и находят аналогии в росписях склепов. Но, конечно, наибольшая привлекательность и интерес «понтийских» ваз заключаются в сюжетных композициях, украшающих плечевые

145

Ойнохой с изображением собаки
Ленинград, Государственный Эрмитаж



146

Мастерская мастера Микали
Кратер с изображением сфинксов
2-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 16 1419)

коративности, красочным эффектам, выражающимся в обильном применении накладных красок и трайровки, а также выразительный юмор, который отличает декор ряда других этруских чернофигурных ваз и росписи некоторых гробниц.

Черты, характерные для амфоры с судом Париса, прослеживаются и на других «понтийских» вазах. Фривольные пляски сатиров⁹³, кентавры, идущие с ветвями на плечах⁹⁴, мифологические сюжеты (Геракл, сражающийся с Герой⁹⁵ или борющийся с Гидрой⁹⁶, единоборство Тезея и Минотавра)⁹⁷, а также просто различные животные и фантастические многокрылые существа⁹⁸ составляют содержание этих росписей. «Понтийские» вазы изготовлялись в течение всей второй половины VI века до н. э. Прослеживается известное развитие их стиля, выделения группы «понтийских» ваз, приписываемые различным мастерам⁹⁹. Впрочем, среди исследователей нет единства мнения относительно этих мастеров. Наиболее яркая и бесспорная фигура — мастер Париса. Несомненно, что вся до-

вольно компактная группа «понтийских» ваз изготовлялась в одной мастерской или по крайней мере в одном центре. Судя по тому, что большинство «понтийских» ваз происходит из Вульчи, таким центром мог быть именно этот крупнейший приморский город южной Этрурии.

«Понтийские» вазы представляют наивысший взлет искусства чернофигурной вазописи в Этрурии. Помимо них на территории Центральной Италии существовали и другие школы или мастерские чернофигурной керамики. Вкратце можно остановиться на двух группах античной керамики, связываемых по месту находки с Этрурией. Речь идет о халкидских вазах и так называемых Церетанских гидриях. Халкидские вазы, происходящие из этруских гробниц, были отнесены к Халкиде на острове Эвбее по характеру надписей¹⁰⁰. В последнее время снова высказывается предположение, что эти вазы изготовлялись или в греческих (халкидских) колониях в Южной Италии, или же в мастерской, основанной выходцем из Халкиды в одном из этруских центров¹⁰¹. Основным аргументом яв-

ляется место находки халкидских сосудов и полное их отсутствие на Эвбее. Окончательно вопрос может быть решен лишь после широких археологических работ на этом острове, до сих пор исследованном недостаточно. Так или иначе, в отличие от «понтийских» ваз халкидские сосуды являются произведениями греческими по стилю. Церетанские гидрии, названные по месту их находки в Цере, по стилю своих росписей стоят ближе к «понтийским» вазам¹⁰². Их характеризует та же смелость и живость трактовки динамичных сюжетов, яркая декоративность исполнения, элемент юмористического отношения к мифологическим героям. Достаточно вспомнить хотя бы известную гидрию с Гераклом, убивающим Бузириса и его слуг¹⁰³, или другую, с Гераклом и Эврисфеем, в страхе перед Цербером спрятавшимся в пифос¹⁰⁴. Датируются Церетанские гидрии последней третью VI века до н. э. В художественном отношении они, безусловно, стоят выше «понтийских» ваз. Роспись сложнее, продуманнее композиционно, тщательнее исполнены орнаменты. Очень вероятным кажется

предположение, что они были изготовлены в Цере каким-то греческим мастером, эмигрировавшим сюда из Ионии (ряд общих черт связывает эти вазы с клазоменскими и портамитовскими сосудами). Церетанские гидрии — изолированное явление в этруской вазописи: они обязаны своим возникновением яркой, высокодаренной художественной индивидуальности. Скорее всего, все тридцать известных нам гидрий и фрагментов были исполнены одним мастером; может быть, некоторые поздние и более небрежные экземпляры были сделаны его учеником, но своей мастерской, тем более школы он не создал.

В конце VI века до н. э. возникают новые группы этруской чернофигурной вазописи, не вызывающие уже никаких сомнений в своем происхождении. Они восходят, как к прообразам, к аттическим вазам развитого чернофигурного стиля, но создают своеобразный его вариант. Среди этруской чернофигурной керамики, насчитывающей несколько сот образцов, выделя-

Мастер Кикюса
Львы, терзающие лань.
Фрагмент росписи гидрии
Начало V века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



147

Стамнос со сценой
загробного путешествия
Начало IV века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж

148



ются различные группы и индивидуальные мастера. Начало серьезной работы по определению этой керамики положил Т. Дори¹⁰⁶. Предложенная им классификация была исправлена и дополнена Дж. Бизли¹⁰⁶. В настоящее время принята в целом классификация Бизли, хотя работа по определению этрускской чернофигурной вазовписи не завершена. Ранние группы, выделенные Дорном в «группу плюща» и группу Ла Тольфа, Бизли сохранил почти без изменений. Первая из них получила название по большим листьям плюща, постоянно встречающимся в росписях. Группа эта немногочисленна (список Т. Дорна насчитывает 34 номера). Несомненно, она относится к одной мастерской, а может быть, и к одному мастеру. В нее входят сосуды, аттические по форме (Bauch- и Hals-амфоры), а также этрускского типа ольпы, воспроизводящие металлические формы, сходные с распространенными в керамике буккери. Роспись состоит из двух-трех крупных фигур, расположенных с каждой стороны в широком фризе, охватывающем почти всю поверхность вазы.

Традиции, идущие от аттических образцов, в трактовке человеческих фигур и одежды сочетаются с чисто этрускской интерпретацией деталей, изображениями различных чудовищ — сирены с человеческими руками, человека с львиной головой и т. д. В греческой вазовписи VI века до н. э., например, никогда не появляется одетый силен, как на вазе в Вюрцбурге¹⁰⁷. Точно так же противоречит принципам греческой тектоники, но вполне соответствует этрускской любви к пейзажным элементам включение в роспись рядом с фигурами несоразмерно больших листьев плюща. Вазы «группы плюща» исполнены довольно аккуратно и производят приятное впечатление компактностью росписи, элементы которой удачно связаны с формой сосуда. Вторая, выделенная Дорном и дополненная Бизли, группа этруских чернофигурных ваз названа группой Ла Тольфа по месту находки одной из амфор, ныне находящейся в Карлсруэ¹⁰⁸. Группа эта почти целиком состоит из широких приземистых амфор с росписью в клеймах. Сюжеты росписи — различные чудовища, сфинксы,

гиппокампы, морские демоны; обильно снабженные гравировкой фигуры четко выделяются на фоне вазы; плавистые контуры силуэтов вносятся в роспись элемент движения. Характерно, что часть ваз, включенных в эту группу, украшена в любимой этрусками технике гравировки по темному лаку, сплошь покрывающему поверхность сосуда. Исполненные таким образом фигуры (например, бородатый тритон на амфоре Музея виллы Джулия¹⁰⁹) походят на обычным образом нарисованные изображения, как негативы на отпечаток. Сохранение этой старой техники вазовписи во второй половине VI века до н. э. свидетельствует о любви к традиционности и известном консерватизме этруских художников.

Наиболее интересной группой поздних чернофигурных этруских ваз является группа Микали, названная так Дж. Бизли по имени исследователя первой половины XIX века, опубликовавшего некоторые из этих ваз. В этой обширной группе Бизли выделяет работы самого мастера, его мастерской и его школы. Дори для

той же группы ваз дает более дробное членение, выделяя целых шесть мастеров, из которых мастер Сирены в основном соответствует мастеру Микали по классификации Бизли. Не вдаваясь в детальный разбор аргументов обоих исследователей, скажем лишь, что деление Бизли сейчас является общепринятым, но внутри группы Микали различается довольно большое число мастеров¹¹⁰. В эту группу памятников входят разнообразные по формам вазы, среди которых преобладают амфоры, украшенные крупными фигурами животных и фантастических существ, таких, как сирены, сфинксы, крылатые кони. Нередко изображаются и человеческие фигуры, бегущие или танцующие комасты, силены, менады. Сложные мифологические сюжеты, как на «понтийских» вазах, у мастера Микали и в его кругу почти не встречаются. Типичными образцами его искусства являются две вазы в музее Ворчестера¹¹¹ — амфора с бегущими крылатыми гарпиями и гидрия с танцующими мужчинами и женщинами. На плечиках обеих ваз представлены в живом движении сфинксы и львы, явля-

149

Демон Хару
Фрагмент росписи того же стамноса



150

Фрагмент росписи амфоры
Конец IV века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



ющиеся, наряду с сиренами, излюбленными мотивами художника. Именно они составляют основную тему росписи рядовых ваз его круга, таких, как чернофигурная амфора Б 53 с изображениями кабана, льва и львицы в Государственном Эрмитаже или ойнохоя Б 4368¹¹² с изображением крылатой сирены (там же). К группе мастера Микали принадлежит и превосходный кратер со сфинксами из собрания ГМИИ (№ П 16 1119), являющийся характерным образцом позднетруссской чернофигурной вазописи¹¹³. Форма кратера с плоскими пластинами-выступами венчика, перекрывающимися расположенные на плечиках ручки (так называемый Kolonet — кратер), одинаково характерна для позднекоринфской и для аттической чернофигурной вазописи. На плечиках вазы помещен язычковый орнамент — этрусский вариант обычного для этой части вазы декора греческих вазописцев. Его дополняют кружки лака с белыми точками в центре. Основная часть росписи помещена на тулове вазы в широком фризе; здесь представлены три фигуры идущих друг за другом

сфинксов (две мужские и одна женская) с широко раскинутыми в обе стороны крыльями. Четкие и ясные по контуру крупные фигуры крылатых существ красиво выделяются на светлом фоне вазы, контрастируя с простым и несколько грубоватым по исполнению орнаментом верхней части сосуда. Обильная и тонкая гравировка, сочетающаяся с умеренным применением накладных красок, является отличительной чертой работ круга мастера Микали. Особенно характерны чешуйки на крыльях в виде отдельных процарапанных дужек. Они встречаются у всех крылатых существ на вазах этого круга, например, на упомянутой выше ойнохое из собрания Государственного Эрмитажа, на вазах из Ворчестера, на многочисленных вазах того же круга в Мюнхене¹¹⁴. Форма кратера не столь широко распространена среди ваз группы Микали, но все же можно назвать ряд образцов ее, например кратер из Бизенцо¹¹⁵ с изображением сирены с человеческими руками. Фигура идущего или бегущего сфинкса, в том числе женского сфинкса, под которого обозначается сосками на животе,

очень часто встречается в этой группе; в качестве примера можно назвать вышеупомянутые амфору в Ворчестере со сфинксами на плечиках или гидрию в Мюнхене¹¹⁶, где на тулове вазы представлены сидящие сфинксы, а на плечиках — бегущие. Но буквальных аналогий торжественно выступающие сфинксы вазы ГМИИ не находят, хотя принадлежность кратера группе Микали не вызывает сомнения.

В этой связи следует остановиться на одной необычной вазе, которую Луиза Банти¹¹⁷ считает юношеской работой мастера Микали. Эта большая амфора была найдена в одной из гробниц Вульчи и хранится ныне в Британском музее в Лондоне. Форма ее характерна для аттических Hals-амфор, роспись же своеобразна и по композиции и по сюжету. Центральный фриз заполнен живо и естественно исполненными фигурами спортсменов, танцующих силенов, торжественно идущих женщин; необычным приемом является сдваивание фигур, изображенных одна за другой как бы стоящими попарно. Такие же, но одиночные фигуры помещены на гор-

ле и плечиках. Тонкие стройные растения отделяют одну фигуру от другой. Живописный стиль исполнения, композиционные приемы и сюжеты близко напоминают здесь росписи этрусских склепов конца VI — начала V века до н. э., такие, как, например, гробница Барона¹¹⁸. Встает вопрос о прямом копировании вазописцем монументальных образцов, чего мы не наблюдали до сих пор ни на одной из этрусских чернофигурных ваз. Лондонская амфора стоит особняком среди этрусской чернофигурной вазописи по сюжету и по стилю декора. Вряд ли ее можно отнести к кругу мастера Микали, ее роспись лишена присущей этому мастеру графичности, чрезмерной четкости. Вазы, объединенные вокруг нее Т. Дорном¹¹⁹, несколько ближе ей, но не настолько, чтобы безоговорочно считать их принадлежащими той же руке. Из мастеров, входящих в группу мастера Микали, следует остановиться еще на одном своеобразном художнике, названном по сюжету лучшей его вещи — гидрии в Государственном Эрмитаже — мастером Кикноса¹²⁰. На тулове вазы

151

Сцена пириества. Фрагмент кратера
Середина IV века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



152

Тарелка с изображением
женской головы
Начало IV века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



представлена битва Геракла с Кикносом, сыном бога войны Ареса, — еще один пример этрусской интерпретации греческих сказаний. Геракл, в традиционной шкуре, с палицей и луком в руках, противопоставлен Кикносу, изображенному в виде греческого гоплита. Цветок между ними, видимо, означает молнию, разделившую по воле Зевса сражающихся. Свободные движения героев уверенно переданы вазописцем; удивительная группа львов, терзающих лань на плечиках вазы. Своеобразна техника, примененная здесь мастером: вместо гравировки для обозначения внутреннего рисунка на фигурах он использовал тонкие линии белой краски. Этот прием встречается, хоть и редко, в этруском чернофигурном стиле. Ленинградской гидрии близка мюнхенская (№ 897) с изображением кентавромахии на тулове и пантер, терзающих козла, на плечиках¹²¹, и, возможно, амфора там же (№ 870)¹²². Этот своеобразный мастер, работавший позже мастера Микали, уже в первой четверти V века до н. э.¹²³, является последним из крупных этрусских вазописцев.

Производство чернофигурных ваз в Этрурии в виде скромных, орнаментированных лишь растительными мотивами небольших ваз продолжалось до середины V века, когда начали делаться попытки имитировать краснофигурную технику аттических ваз.

Первоначально это была действительно имитация: роспись исполнялась красной краской по черному лаку, сплошь покрывавшему сосуд¹²⁴. Внутренний рисунок исполнялся гравировкой. Но с середины века в Этрурии начинают изготавливаться и настоящие краснофигурные вазы. Центром их производства был Вульчи, хотя, несомненно, мастерские существовали и в других этрусских городах. Этрусские краснофигурные вазы никогда не достигали уровня южноиталийских; хотя некоторые экземпляры представляют определенный интерес, в целом они носят явно провинциальный характер.

Довольно быстро этрусские мастера вырабатывают свой стиль росписей с чисто этрускими сюжетами. Хорошие образцы такой краснофигурной вазописи есть в собрании Государствен-

ного Эрмитажа. Для этих ваз характерны специфичные формы, варьирующие классические греческие. Так, стамнос с изображением путешествия умершего в загробный мир¹²⁵ имеет высокую, с перехватом ножку, не соответствующую данному типу сосуда. Роспись, типично этрусская по сюжету, изображает всадника на коне, предшествуемого Хару — демоном подземного мира с традиционным молотом в руках; она вызывает в памяти аналогичные изображения на надгробных рельефах и урнах.

Если этот стамнос характеризует ранний этап развития краснофигурной вазописи Этрурии, связанный с Вульчи, то другой сосуд¹²⁶ относится к более позднему периоду. Поиски этрусских керамистов в области формы приводят их к созданию необычных, иногда не отличающихся красотой и изяществом форм. Так, в этой амфоре ручки в виде львиных лап (мотив, в античном мире охотно использовавшийся для пожек мебели и сосудов) не вяжутся с туловом, равно как и слишком массивная, высокая пожка. Роспись состоит из фриза с квадригами на тулове и изображения хищников, терзающих оленя и кабана на плечиках. Последние сцены напоминают аналогичные изображения на чернофигурных этрусских вазах, например на ленинградской гидрии с Гераклом и Кикносом. Эта амфора, как указывает Л. И. Гаталина, автор публикации эрмитажной коллекции расписных этрусских ваз, относится к вазам группы Алкесты.

Характерны для краснофигурной керамики, изготовлявшейся в мастерских Вульчи, вазы с росписью, использующей мотивы морской фауны. Амфора с туловом яйцевидной формы¹²⁷ сплошь покрыта живо исполненными изображениями рыб, дельфинов, морских коней и других реальных и фантастических существ. Они свидетельствуют как о фантазии вазописца, так и о его наблюдательности и близком знакомстве с окружающим миром. Несмотря на атектоничность этой росписи, она отличается большой декоративностью и хорошо увязывается с округлой нерасчлененной формой вазы.

Многие этрусские вазы второй половины IV века до н. э. украшены росписью на мифологические темы. Хорошим примером может служить кратер из собрания Государственного Эрмитажа с изображением Клитемнестры, убивающей Агамемнона¹²⁸. Пропорции вазы чрезмерно вытянуты, роспись состоит из двух фризов: над главным, сюжетным, расположен более узкий фриз с фигурами животных и птиц. Роспись не отличается большой тщательностью исполнения, но не лишена экспрессии, особенно в выразительной передаче движения. Выбор жестокого сюжета типичен для этрусского искусства этого времени; подобные темы встречаются в этрусской

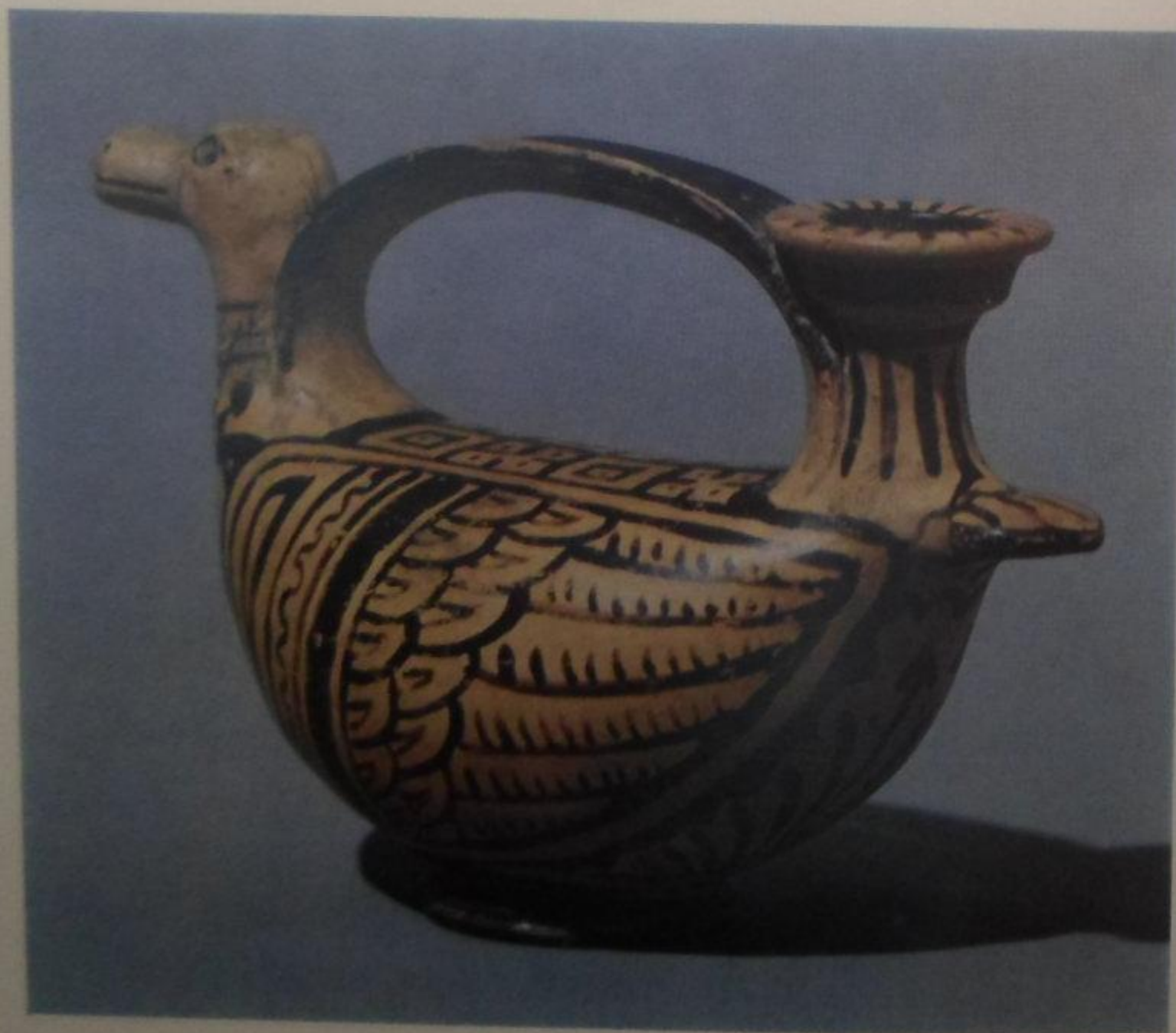
монументальной живописи, несомненно, оказавшей влияние на вазопись. На кратере на необычном месте, за ручками, помещено изображение женской головы в профиль. Подобные изображения часто встречаются на этрусских краснофигурных вазах. Существуют целые группы ваз, обычно малых размеров (тарелки¹²⁹, небольшие кувшины или ольмы и др.¹³⁰), украшенные только таким женским профилем, дополненным каким-либо скромным орнаментом. Изготавливались они в мастерских Цере.

Довольно распространенной группой этрусских краснофигурных ваз были фигурные сосуды-аски в виде уток¹³¹. Обычно их украшала чисто орнаментальная роспись, воспроизводящая сильно стилизованное оперение птиц. Существуют, однако, более роскошные экземпляры, на которых изображены летящие Эроты, Лазы или другие фигуры, довольно удачно сочетающиеся с формой сосуда¹³².

Наконец, следует упомянуть группу краснофигурных сосудов, изготовлявшихся в Фалериях, городе на Тибре, находившемся под властью эт-

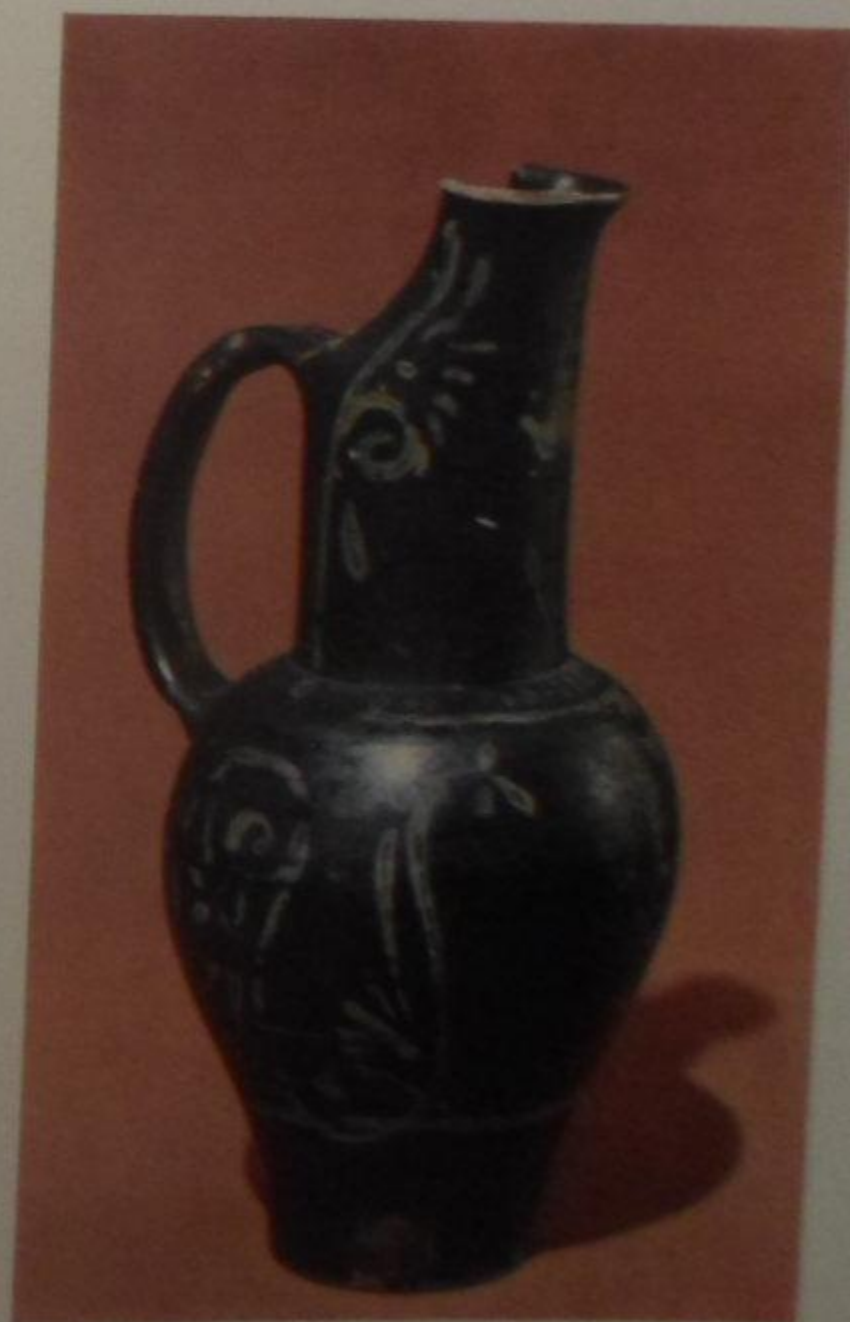
Аск в виде утки
Конец IV века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж

153



Ваза с росписью по черному лаку
Конец IV — начало III века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж

154



русков. В Государственном Эрмитаже есть хорошая коллекция этих ваз¹³²; они отличаются сравнительно небольшими размерами и более простыми, сравнительно с вульчанскими, формами сосудов (скифосы и кратеры). Роспись их также не сложна: обычно это одна-две фигуры с каждой стороны вазы, обрамленные орнаментом. На эти вазы, несомненно, оказала определенное воздействие южноиталийская керамика. Завершают производство расписной этрусской керамики вазы с росписью белой краской по черному лаку, относящиеся к самому концу IV—III веку до н. э. Эти росписи, имеющие чисто орнаментальный характер, находят параллели уже в эллинистической керамике.

Специфически этрусскими, вполне самостоятельными и по технике и по форме произведениями являются вазы буккери, в лучших своих образцах (тонкое буккери, сосуды с рельефным декором) дающие прекрасные примеры декоративного мастерства этрусских керамистов. Рассматривая их, не устаешь удивляться совершенному чувству формы, богатой творческой фантазии этих художников.

В отличие от буккери, этрусская расписная керамика, как выше сказано, в целом была менее самостоятельной, подражала то одной, то другой школе греческой вазописи. В наибольшей степени это относится к этруско-коринфским вазам, некоторые из которых так близки своим греческим прообразам, что иногда их трудно различить. Этрусские вазописцы, взявшие за образец аттическую керамику, сначала чернофигурную, затем краснофигурную, были более самостоятельны не столько в технике росписи, сколько в выборе сюжетов, используя специфически этрусскую тематику, преимущественно погребальную, или трактуя по-своему греческие мифы. В целом же следует повторить, что этот вид прикладного искусства хотя и был достаточно широко распространен в Этрурии, никогда не играл здесь такой большой роли, как та, что принадлежала расписной керамике в самой Греции или в Южной Италии. Наименее самостоятельная из всех видов художественного творчества, расписная этрусская керамика тем не менее отражает специфику этрусского искусства и является его неотъемлемой частью.

V

ЮЖНОИТАЛИЙСКИЕ ВАЗЫ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ имени А. С. ПУШКИНА

В последние годы внимание антиковедов зарубежных стран обращено к южноиталийским вазам. Эти вазы имеются почти во всех музеях, где представлены античные коллекции, и своим числом обычно превышают аттические вазы и вазы других центров.

Находки южноиталийских ваз относятся в основном к концу XVIII — началу XIX века. Тогда, возможно, из-за их внешней эффектности, они ценились больше, чем аттические вазы, которые были мало известны. Аттические вазы находили главным образом в этрусских гробницах и считали этрусскими, а раскопки в Греции, давшие впоследствии богатый материал, по существу, только еще начинались. Примерно с середины XIX века в результате раскопок, производившихся в самой Греции, на греческие вазы было обращено основное внимание, а южноиталийские отступили на задний план. Ими продолжали интересоваться главным образом с точки зрения сюжетов росписи.

Настоящий интерес к южноиталийским вазам и начало их систематического издания относится к значительно более позднему времени. Возникло предположение, что их делали там, где они были найдены. Позднее южноиталийские вазы стали различать по характеру росписи и установили три центра их производства — Апулию, Кампанию и Луканию. В конце XIX века Пе-

стум был признан самостоятельным центром производства, значительно позже — Сицилия, где раскопки позволили обнаружить необычайно богатый материал краснофигурных ваз только с 1950 года.

Археологические раскопки в Южной Италии и Сицилии, носящие систематический характер, вносят много нового в изучение южноиталийских ваз. Открыто много новых гробниц, где эти вазы находят наряду с греческими сосудами и другими предметами греческого и древнеиталийского искусства. Благодаря совместным находкам появляются новые данные для определения даты и места происхождения южноиталийских ваз. Особенно интересные раскопки проводятся в Пестуме. Здесь открыты гробницы со стеновой росписью. Эти выдающиеся произведения монументальной живописи оказали заметное влияние на современные им и более поздние вазы Пестума и Кампании.

Начало изучению древнеиталийских ваз было положено А. Фуртвенглером, который еще в 1885 году попытался классифицировать их¹. Крупнейший специалист по вазописи Дж. Билли посвящает южноиталийским вазам ряд специальных статей². В настоящее время ведущим ученым, занимающимся изучением южноиталийских ваз, является профессор А. Трендел (Австралия). Монументальный труд Трендела, посвя-

щевый луканским, кампанским и сицилийским вазам, появившийся в 1967 году, является руководящей работой в данной области³. Выдающимися специалистами в области изучения южноиталийских ваз являются также А. Камби-тоглу (Австралия)⁴ и К. Шауенбург (ФРГ)⁵. Занимается южноиталийскими вазами также И. Свлади (Венгрия)⁶.

Моментом начала производства южноиталийских ваз следует считать 440-е годы до н. э. Первыми мастерами были греки, эмигрировавшие в колонии Южной Италии, и их ближайшие ученики. Первые южноиталийские вазы настолько похожи на аттические третьей четверти V века до н. э., что отличить их часто можно только по второстепенным признакам. Различие между аттическими и местными италийскими вазами становится более ощутимым после прекращения импорта из Атики.

О работе южноиталийских мастерских мы почти ничего не знаем. Их мастера были, вероятно, менее связаны с традициями керамического ремесла, чем аттические, и, по-видимому, работали

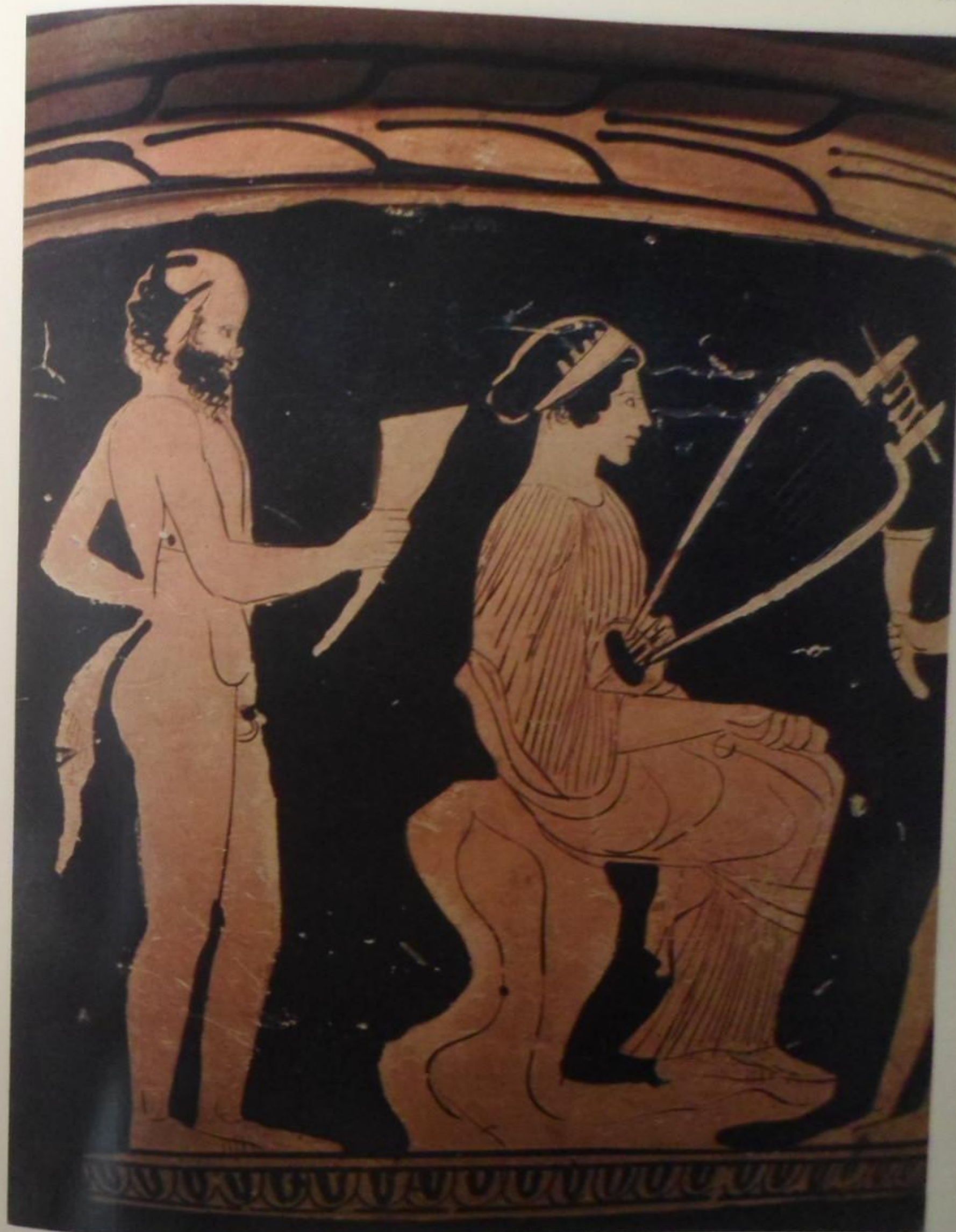
более свободно. Известны только три имени южноиталийских вазописцев, оставивших подписи на вазах. Одно — апулийского мастера Лазимы, подписавшего большой волютный кратер в Лувре. Два других — вазописцы Пестума — Астей и Питон. Всем остальным мастерам исследователями даются условные имена по сюжетам росписи, местонахождению основного произведения в каком-либо музее и т. д.

В последнее время было установлено, что первой по времени школой южноиталийской вазописи была раннедлуканская. Свое название она получила оттого, что первые мастерские вазописи возникли, по-видимому, на территории Лукании в Геракле (современное Полигоро). Здесь была открыта гробница с вазами, которые определены как раннедлуканские. Близкие по формам и характеру росписи, они принадлежали, скорее всего, к одной мастерской. В известной мере подтверждают предположение о Геракле как месте производства наиболее ранних ваз буквы «HE», процарапанные на кратере с Финеем — работе ведущего мастера мастерской Амикося.

Кратер с изображением женщины с кифарой (Атика, мастер Лондон Е 497) Около 440 года до н. э. Москва, ГМИИ



155



156

Фрагмент того же кратера

Из этих ранних vaz развилась собственно луканская школа, сложившаяся в середине — второй половине IV века до н. э.

Первым местным вазописцем принято считать в настоящее время мастера Пистиччи, названного так по месту находки нескольких его vaz в местечке Пистиччи в Лукании. Не исключена возможность, что он был греком. Во всяком случае, несомненно, что он обучался у греческих мастеров; об этом говорит близость форм, орнамента и росписи приписываемых ему vaz с аттическими vazами второй половины V века до н. э. Мастер Пистиччи был, по-видимому, главой первой керамической мастерской Южной Италии, которую принято называть мастерской Пистиччи — Амикоса, по имени этого мастера и его ближайшего ученика. Vазы, выпускаемые этой мастерской, наиболее правильно называть ранне-луканскими. Мастерской Пистиччи — Амикоса приписывается в настоящее время не менее трехсот vaz, близких по форме, росписи, орнаменту. Мастер Пистиччи начал работать около 440 года до н. э.⁷

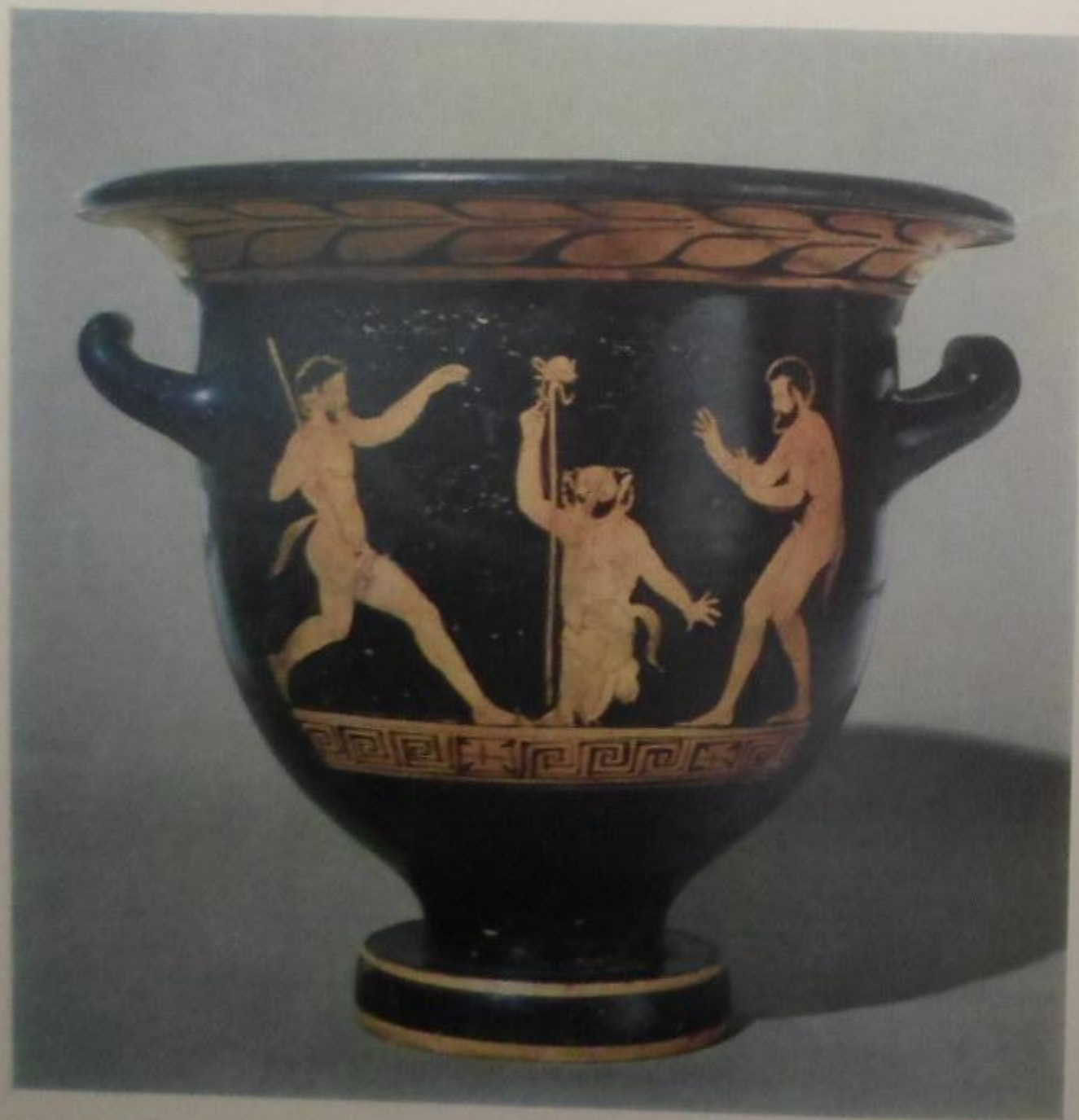
Несколько позднее, ближе к концу V века до н. э., возникает (по всем данным в Таренте) вторая по времени школа южноиталийской вазописи — раннеапулийская, положившая начало апулийской вазописи. Существует предположение, что мастера группы Пистиччи — Амикоса работали в конце V века вместе с раннеапулийскими мастерами в Таренте. Около 370 года до н. э. они, по-видимому, передвинулись обратно в Луканию, возможно, не выдержав конкуренции раннеапулийских вазописцев⁸. Следует отметить, что влияние апулийской школы вазописи сказывается и впоследствии на многих работах луканских мастеров.

ЛУКАНИЯ

Как уже было сказано, ранние италийские vazы часто очень трудно отличить от аттических того же времени. Некоторые различия между ними сводятся к деталям в изображении фигур и орнамента, отчасти к цвету и составу глины и лака. Последний обычно не обладает высоким

Кратер с изображением силенов, играющих с мышью (Лукания, мастер Амикоса)
Около 420 года до н. э.
Москва, ГМИИ

157



158

Фрагмент того же кратера

качеством аттического лака, часто имеет неровный обжиг, зеленоватый или коричневатый оттенок.

Примером такой вазы, относительно которой возникают сомнения, является она аттической или одной из самых ранних итальянских ваз, является кратер собрания ГМИИ (№ II 16 602). Форма его с широким колоколовидным туловом, плавно суживающимся к ножке, характерна для наиболее ранних итальянских ваз, которые называют раннелуканскими. В то же время эта форма часто встречается у аттических ваз второй половины V века до н. э. Край устья закруглен и немного выступает, под ним — гирлянда из двойного ряда листьев маслины. Ручки загнуты вверх, ножка имеет широкое основание, немного углубленное снаружи. Глина и лак не отличаются от аттических ваз. На тулове с каждой стороны помещена композиция из трех фигур.

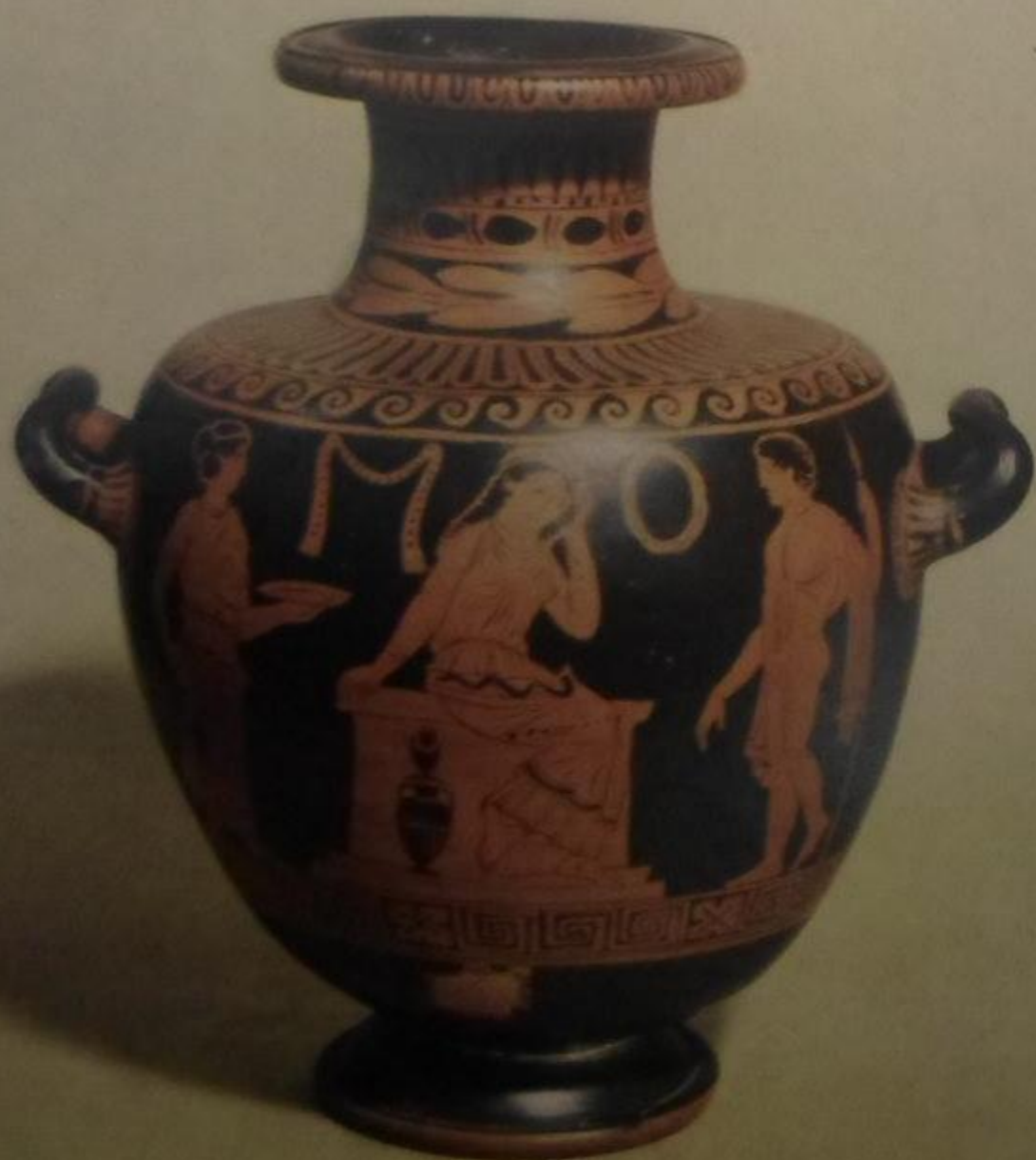
В центре — сидящая на скале обращенная вправо женщина, держащая кифару, в лонийском хитоне и гиматии. Справа и слева от сидящей

стоят почти в одинаковых позах два обнаженных бородатых силена с конусовидными ритонами в протянутой правой руке. Струны кифары переданы тонкими линиями поверх лака.

В другой сцене мы видим троих стоящих юношей в гиматиях. Левый и средний опираются на палки, причем средний юноша немного согнулся и изображен вполборота влево. Подобные трехфигурные композиции часто встречаются у ранних мастеров первой южноиталийской мастерской. Что касается фигур юношей в гиматиях, двух или трех, в зависимости от ширины кратера, то они становятся вполне традиционными для ранних луканских ваз⁹. На этих вазах можно найти довольно близкие аналогии фигуре женщины, а также фигурам силенов¹⁰. Однако отдельные детали рисунка и орнамента заставляют склоняться к тому, что ваза в ГМИИ все же является работой скорее аттического, чем южноиталийского мастера (полоса под рисунками вместо обычного для итальянских мастеров меандра, трактовка бороды у силенов)¹¹. Не совсем обычно для ранних луканских ваз изо-

Гидрия с изображением сцены из трагедии (Лукания, мастер Сидней)
Между 360 и 340 годами до н. э.
Москва, ГМИИ

159



бражение лысых силенов, они появляются несколько позже.

Уже бесспорным произведением ранней итальянской вазописи является одна из лучших южноиталийских ваз собрания ГМИИ — кратер с изображением силенов, играющих с мышью (№ II 16 734). Он имеет излюбленную для раннелуканских ваз колоколовидную форму с широким туловом и широким же устьем, края которого отогнуты наружу. Под краем устья — гирлянда из двойного ряда листьев оливы, ей соответствует узкая светлая полоска внутри устья. Ручки загнуты вверх, ножка невысокая, с довольно широким, полым внутри основанием. Под рисунками — опоясывающая вазу полоса меандра, прерываемого квадратами с вписанными в них прямыми крестами. На каждой стороне тулова — трехфигурная композиция.

На первой из них изображены три силена. В центре — обращенный к нам в фас силен, колени преклоненные перед канделябром, на верхушке которого сидит мышь. Силен пытается ухватить ее за хвост, два других подбегают к нему. На оборотной стороне вазы представлены трое стоящих юношей в гиматиях. Центральный опирается на палку. Кратер, возбуждавший интерес главным образом сюжетом своей лицевой стороны, был опубликован Минервини. Профессор А. Трендел, видевший вазу, упоминает ее как бесспорное произведение мастера Амико-са¹². Этот вазопищик получил свое условное имя как автор росписи гидрии со сценой наказания Амика в Национальной библиотеке (Кабинет медалей) в Париже¹³. Мастеру Амикосу — ведущему в первой луканской мастерской, приписывается около 160 ваз. Его ранние произведения очень близки работам мастера Пистиччи: любимая форма — кратер с гирляндой маслины или лавра под краем и меандром, прерываемым квадратами с вписанными в них прямыми или косыми крестами.

В росписях своих ранних ваз мастер Амикос повторяет в основном сюжеты мастера Пистиччи. Это женщины или менады, силены на лицевой стороне и задранированные юноши на оборотной стороне кратера. В дальнейшем он становится на самостоятельный путь творчества, достигает большей свободы рисунка, переходит к передаче некоторых фигур в фас. Если принять во внимание, что мастер Амикос начинает работать несколько позднее Пистиччи, около 430 года до н. э., то ко времени 420 года следует отнести и кратер в ГМИИ, рисунки на котором выполнены в свободной манере, а фигуры более объемны, чем на самых ранних вазах мастера Амико-са. Большие сосуды с мифологическими сценами, как гидрия со сценой наказания Амика, относятся уже к позднему периоду его работы, к концу V века до н. э.

Сюжет лицевой стороны кратера в ГМИИ, изображающий трех силенов, играющих с мышью, не встречается ни на одной из опубликованных ваз, расписанных тем же мастером. На наш взгляд, это жанровая сцена, хотя упомянутые выше ученые прошлого столетия старались разгадать его особый смысл. Сцена передана необыкновенно живо и с большим чувством юмора. Трех- и четырехфигурные композиции с фигурами силенов можно видеть на целом ряде ваз мастера Амико-са¹⁴. Для него характерны также стоящие юноши в гиматиях на обратной стороне кратеров, верхние складки плащей которых образуют подобие воротников¹⁵. Один из них обычно опирается на палку. Все это не оставляет сомнения в авторстве мастера Амико-са в росписи кратера в ГМИИ.

Вторая раннелуканская мастерская, несколько более поздняя по времени, связана с именами трех ведущих вазопищев — мастеров Креусы, Долоня и Анабата. Время работы этой мастерской, которой приписывается около 140 ваз, — с конца V века до н. э. до 370—360-х годов до н. э.¹⁶ Мастеру Креусы, названному так по кратеру с изображением Креусы в Лувре, приписывается около 75 ваз. В ранний период этот мастер работал под сильным влиянием мастера Амико-са. Для вазопищев мастерской Креусы, в частности для самого мастера, любимой формой остается кратер. На оборотной стороне кратеров продолжают изображаться задранированные юноши, иногда их головы украшены повязками. Левая рука обычно спрятана под гиматием, складки его образуют на шее подобие воротника. Обычные изображения лицевой стороны — обнаженные юноши, женщины (часто в нарядных платьях), встречается фигура Эрота.

В книге А. Трендела к работам мастера Креусы отнесен кратер собрания ГМИИ (№ II 16 645)¹⁷, роспись лицевой стороны которого находится в очень плохом состоянии, но представляет большой интерес по своему сюжету. На лицевой стороне с трудом различается фигура Эрота, колени преклоненного у подножия лонийской колонны. Эрот натягивает лук, прицеливаясь в стоящих рядом нарядно одетую женщину и дидаме и обнаженного юношу с палкой. Детали рисунка — лук, стрела и перья крыльев Эрота, драгоценности и дидаме женщины — написаны густыми мазками белой краски.

На обороте вазы — обычная группа трех юношей в гиматиях; левый и средний с повязками на головах, написанными белой краской. На гиматиях видны характерные для мастера Креусы черные полосы, подчеркивающие «воротники», образуемые складками одежды. Форма, орнаментация и рисунок оборотной стороны кратера с изображением юношей в гиматиях наиболее близки кратерам в Бари и Стокгольме¹⁸.

Плохо сохранившийся рисунок лицевой стороны повторяется в росписи кампанского кратера в Виллоре (Итон)¹⁹. Очень вероятно, что оба рисунка сделаны с одного оригинала, возможно, монументальной живописи. Дата кратера в ГМИИ — 370—360-е годы до н. э.

Собственно луканские вазы существуют от 360 года до н. э. и примерно до конца века. Известно их около пятисот, то есть меньше, чем апулийских и кампанских. Место производства луканских vaz точно не установлено, они были найдены в различных местах Южной Италии — Арменито, Рокканова, Анциуме и в других. От современных им апулийских и кампанских vaz луканские отличаются меньшим разнообразием форм, сдержанным применением накладных красок. Цвет глины оранжево-коричневый, близкий цвету аттических vaz. Большое внимание уделяется орнаменту, который обычно заполняет все незанятые основным рисунком части вазы. Наряду с мифологическими сценами часто встречаются сцены из греческих трагедий, особенно связанные с мифом об Оресте. Так, один из луканских мастеров был назван мастером Хоэфор по рисункам на сюжеты Хоэфор Эсхила, которые он изображает на целом ряде vaz. К vazам с сюжетами из трагедий принадлежит и гидрия в ГМИИ (№ II 16 619). Широкое ее тулово с развитыми отлогими плечами плавно суживается к ножке, основание которой профилировано и имеет снаружи довольно глубокую впадину. Боковые ручки загнуты вверх, край горла сильно выступает и украшен полоской ов. Ваза богато орнаментирована. Рисунок на тулове ее представляет собой композицию из трех фигур: в центре сидит на алтаре женщина, подносящая к голове руку жестом, выражающим скорбь, у ног ее — каллида с фигурной крышкой; справа стоит обнаженный юноша с копьем, слева — женщина с фиалой и кувшином; на фоне — венки и тени. Изображена сцена из греческой трагедии — возможно, Орест и Электра на могиле Агамемнона. Фигуры приземистые, с довольно большими головами, что характерно для луканских vaz этого времени. На одеждах женщин запоминаются черные, как бы траурные каймы. Характерен поворот лица сидящей женщины в полный фас при положении всей фигуры в три четверти к зрителю. Лицо с немного открытым ртом и скошенными глазами кажется застывшим.

Гидрия упомянута в книге А. Трендела как работа мастера Сиднея, названного так по вазе в Музее Никольсен в Сиднее²⁰. С нашей гидрией, а также гидрией в Оксфорде²¹ австралийский экзеплярближают форма, характер орнамента и стиль росписи с неподвижными, как бы застывшими фигурами. Оба сосуда (в Сиднее и Оксфорде) приводятся также И. Силади в его

работе о луканских vazах в Музее изобразительных искусств в Будапеште²². Таким образом, ваза в ГМИИ является третьей гидрией, приписываемой мастеру Сиднею. Как и две другие, ее следует датировать между 360 и 340 годами до н. э. Тяжеловатые пропорции фигур, их некоторая застылость являются как бы предвестником того упадка, который наступает у луканской школы вазописи к концу IV века до н. э. Поздние луканские вазы, датирующиеся до 310 года, показывают полную деградацию стиля.

ПЕСТУМ

Несколько позднее луканской школы определяется другая школа южноиталийской вазописи, представленная в ГМИИ несколькими произведениями. Местом производства этих vaz считается Пестум, в прошлом — древнегреческая колония Посейдония, которая была основана в IV веке до н. э. О цветущем состоянии этой колонии в VI и V веках до н. э. свидетельствуют великолепные храмы, которые и сейчас еще можно видеть на территории города. В конце V века Посейдония была завоевана луканцами, переименована в Пестум, а в 273 году до н. э. перешла под власть римлян. Раскопки Пестума и его ближайших окрестностей начались в 1805 году и продолжались в течение всего XIX века. Был открыт ряд гробниц, из которых некоторые имели роспись на стенах. Найденные там же расписные вазы еще тогда обратили на себя внимание исследователей своеобразным характером декора. К сожалению, при раскопках прошлого столетия точная фиксация находок соблюдалась недостаточно строго. Только раскопки последних лет, ведущиеся в Пестуме современными научными методами, позволили окончательно определить его как самостоятельный центр производства расписной керамики²³. Было открыто много новых гробниц в самом городе и его ближайших окрестностях с большим числом vaz работы мастерских Пестума и некоторых близко связанных с ними кампанских ремесленников. Были найдены также подлинные вазы ведущих мастеров пестумской вазописи Астее и Питона и их более поздних последователей.

Особенно значительным мастером был Астей, который может считаться создателем школы вазописи Пестума. Ему принадлежит целый ряд сосудов с мифологическими сценами и сценами из италийской комедии флиаков. Время работы Астея — приблизительно 360—330 годы до н. э. Астей имел довольно большую группу последователей, к ним принадлежали и менее значительные мастера, копировавшие главным образом небольшие вазы Астея или перенимавшие у него отдельные мотивы росписей.

К работам мастеров группы Астея относятся две небольшие вазы в собрании ГМИИ, из которых большой интерес представляет арибаллический лекиф (№ II 16 185)²⁴. Бочковидное тулово его имеет широкое основание и горло с большим колоколовидным раструбом. Орнаментация лекифа характерна для vaz Пестума: на шейке горла видны язычки, под ручкой многолепестковая пальметта с ромбовидной сердцевинкой. Рисунок с двух сторон обрамлен особенно частым на пестумских vazах мотивом орнамента в виде отделенного от пальметты завитка, направленного вверх и соединенного с полупальметтами. На тулове изображен обращенный влево обнаженный юноша у алтаря. Он стоит, сильно наклонившись вперед и поставив на возвышение правую ногу, — мотив, очень часто встречающийся на vazах Пестума²⁵. Характерна также перевязь на груди, обозначенная белыми точками, довольно длинные волосы, на которых частично сохранилась повязка, украшенная рядом точек. Лицо и кисть левой руки, к сожалению, не сохранились из-за сильного повреждения поверх-

ности. Вазу следует датировать примерно 340-ми годами до н. э.

Кратер со сценой из комедии (№ II 16 735) также является характерным памятником вазописи Пестума, интересным в первую очередь сюжетом росписи²⁶. Форма кратера обычна для керамики Пестума: высокое, довольно узкое тулово с почти прямыми стенками и устьем с сильно отогнутой закраиной. Впервые этот тип кратера мы находим у Астея. Он в какой-то мере связан с тематикой росписи, так как изображения сцен из комедий флиаков имеются только на кратерах этой формы.

На лицевой стороне вазы в ГМИИ два актера в комических масках уводят женщину в длинном, орнаментированном по краям хитоне. Эту сцену толкуют обычно как увод Антигоны воннами Креона. Не исключена возможность и другого объяснения — как увод Бризеиды. Войны представлены в костюмах актеров италийской комедии флиаков: короткие, раздувающиеся книзу хитоны и подвязанные фаллы. Изображенный справа держит какой-то предмет наподобие по-

Кратер с изображением сцены из комедии флиаков (Пестум, мастер Неаполь 1778) Между 345 и 300 годами до н. э. Москва, ГМИИ

160



душки, вероятно, щит. Детали костюмов переданы пурпуром, под рисунком — также пурпуром написанные тени.

На другой стороне вазы двое юношей в гиматиях стоят один против другого. Между их головами помещен четырехугольник, изображающий, вероятно, окно. Обычный для южноиталийских кратеров мотив стоящих юношей в гиматиях передан в характерной для ваз Пестума манере. Фигуры вытянуты соответственно форме кратера, края их гиматиев украшены полосами и орнаментом, типичным для пестумских ваз²⁷. Роспись на лицевой стороне кратера, несомненно, отражает сцену из южноиталийской комедии флиаков. Эта местная комедия представляла собой главным образом сатирическое изображение мифов о богах и героях и особенно ярко отразилась в вазописи Пестума. Самые ранние вазы с флиаками относятся к началу IV века до н. э. Подобные же сцены можно видеть на лучших вазах Астее и Питона и у их последователей. Изображение на некоторых вазах части театрального помоста и колонн, поддержи-

вающих сцену, подтверждает непосредственное воздействие сценических представлений на роспись пестумских сосудов.

Кратер в собрании ГМИИ относится уже к позднему периоду вазописи Пестума — последней четверти IV века до н. э. Его ближайшая аналогия по форме, орнаменту и стилю рисунка — кратер музея в Неаполе²⁸, также со сценой из комедии флиаков. Автор росписи этой вазы — мастер Неаполь 1778 — является автором анонимной росписи и нашего кратера, согласно атрибуции А. Трендела²⁹. Эти два кратера, относящиеся к раннему периоду творчества данного мастера, оказались вместе с тем наиболее поздними вазами с изображениями из комедии флиаков, полностью исчезнувшими в период упадка вазописи Пестума в конце IV века до н. э. Мастеру Неаполь 1778 приписывается свыше пятидесяти ваз кроме найденных при раскопках последних лет в Пестуме³⁰. От ранних мастеров вазописи Пестума его отличает некоторое пренебрежение к деталям, которые часто передаются схематично, снижение и в известной мере

утрата чувства формы и четкости рисунка. Эти черты усиливаются в поздних вазах мастера, которые обнаруживают черты общего упадка, наступающего в вазописи Пестума к концу IV века до н. э.

КАМПАНИЯ

В собрании ГМИИ значительное место занимают краснофигурные вазы Кампании — соседней с Пестумом области Южной Италии. Связь между обоими художественными центрами несомненна. Раскопки в Пестуме дали целый ряд кампанских ваз, роспись которых близка по стилю вазам Пестума. Таковы, например, вазы анонимного мастера Кайвано, которого долгое время считали вазописцем Пестума и лишь в недавнее время признали кампанским мастером³¹. Краснофигурный стиль вазописи возник в Кампании во второй четверти IV века до н. э. в период господства осков и существовал до конца IV — возможно, начала III века до н. э. вплоть до завоевания Кампании римлянами. Последние

находки в Южной Италии и Сицилии позволили уточнить хронологию кампанских ваз и подтверждают начало их производства в 380—370-е годы до н. э.

Кампанские вазы отличаются от луканских, апулийских и других южноиталийских сосудов характерными чертами формы, орнамента, сюжетами и стилем изображений. Цвет глины большей частью светло-коричневый, совсем светлый на некоторых поздних вазах. Глина обычно покрыта розоватой или красновато-коричневой обмазкой, лак большей частью матовый или мало блестящий. Дополнительные краски, в частности белая краска для женского тела, применяются очень умеренно. Одна из самых распространенных форм сосудов, присущая только изделиям из Кампании, — ваза с одной ручкой над устьем горла, простой или витой, с ушком для подвешивания. Довольно часто встречаются амфора, кратер, реже гидрия и арибаллический лекиф. Совсем отсутствует кратер с волнитообразными ручками, характерный для Апулии. Преобладают небольшие сосуды; на кампанских вазах го-

Гидрия с изображением двух женщин
(Кампания, мастер Ио)
340—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

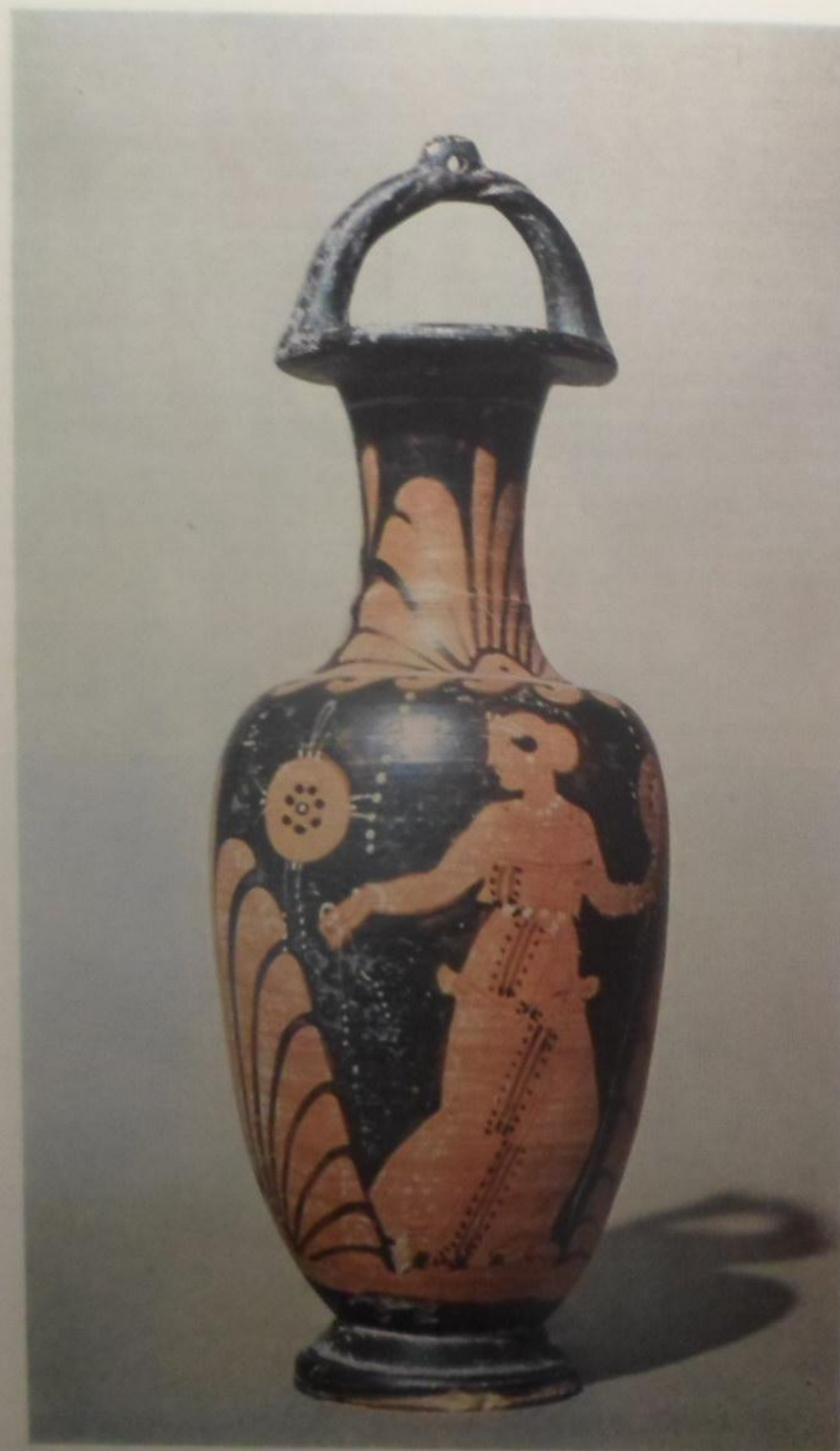
161



Кратер с изображением силена
(Кампания, мастер VVK)
350—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

162





163

Амфора с изображением менады
(Кампания, мастер Кайвано)
340—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

раздо реже можно видеть многофигурные мифологические сюжеты и сцены, связанные с театральными представлениями.

Орнамент кампанских ваз довольно своеобразен. Растительные мотивы сильнее стилизованы, чем у других южноиталийских ваз, и в то же время варьируются в зависимости от индивидуальности мастера и принадлежности его к той или иной мастерской. Пальметты часто имеют вытянутую форму, следуя форме сосуда. Иногда листья пальметты обводятся по контуру белой краской. Пальметты часто бывают соединены с цветами с колоколовидными чашечками. Устье кратеров обычно украшается гирляндами из двойных листьев маслины или лавра, иногда с плодами. Под рисунками часто встречается меандр, прерываемый диагональными крестами. Основные сюжеты росписи кампанских ваз — погребальные сцены, войны (иногда в оскском вооружении), силены и менады, большей частью в виде отдельных фигур, одиночные фигуры юношей и девушек. На оборотных сторонах кратеров обычны традиционные фигуры юношей в плащах. Женские головы даются или как основное изображение на небольших вазах, или как дополнительное украшение на шейках амфор, под ручками гидрий³².

Кампанские вазы ГМИИ по признакам стиля росписи относятся к двум основным центрам Кампании — Капуе и Кумам. В свою очередь, в керамике Капуи различают две группы, именуемые школами Капуя I и Капуя II. Школа Капуя I возникла в конце первой половины IV века до н. э. Во главе, по-видимому, большой керамической мастерской стоял мастер Кассандры, названный так по амфоре с изображением похищения Кассандры, находящейся в Капуе. Обычно эту мастерскую называют мастерской Кассандра — Парриш, имея в виду условное имя мастера Парриш, который был, по-видимому, ближайшим учеником мастера Кассандры³³. А. Трендел упоминает в своей книге небольшую гидрию в ГМИИ (№ II 16 494) как работу одного из вазописцев этой мастерской — мастера Ио³⁴.

Роспись на тулове изображает двух молодых женщин, из которых одна — очевидно, менада с тирсом — принимает шкатулку у сидящей слева от нее. Менада одета в праздничный хитон, украшения женщины и детали орнамента нанесены белой краской. Рисунок выполнен рукой хорошего мастера. Ближайшая аналогия этому сосуду — гидрия в Неаполе с изображением двух женщин³⁵.

Как работу одного из вазописцев мастерской Кассандра — Парриш Трендел упоминает кратер из собрания ГМИИ (№ II 16 483)³⁶. На тулове изображен сидящий на скале обнаженный юноша с повязкой на волосах. На обороте пред-

ставлен сидящий на скале обнаженный силена. Его фигура имеет укороченные пропорции, большая голова со вздернутым носом приподнята вверх. На волосах также видна повязка. Форма кратера повторяет кратеры в Вене, от которых автор их получил свое условное имя мастер VBK (Vienna Bell Kraters). Они имеют тот же орнамент под ручками и сходную трантовку фигуры силена³⁷.

Несколькими памятниками представлена в собрании ГМИИ другая мастерская школы Капуя I, к изделиям которой относят около трехсот ваз, близких по форме, орнаменту и художественным приемам росписи. Вазописцы этой мастерской, по-видимому, работали в основном между 350 и 320 годами до н. э. Во главе ее стояли мастера Кайвано, Лагетто и Эррера. Многие вазы работы Кайвано и Лагетто были найдены на территории Пестума, откуда они и получили свои условные имена. В частности, имя мастера Лагетто происходит от места находки — некрополя Лагетто³⁸. Некоторые вазы этих мастеров были найдены при недавних раскопках вместе

Амфора с изображением юноши
(Кампания, мастер Лагетто)
350—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

164



с вазами Астее и Питона. Их стилистическая связь с пестумскими вазами несомненна. Однако в Кампании глина ваз более светлая, излюбленная форма — сосуд с одной ручкой для подвешивания, не имеющий специального названия. Мастер Лагетто был, вероятно, учеником мастера Кассандры и работал в его мастерской, позднее отделился от нее и выработал свой индивидуальный стиль. Для его росписи характерно довольно частое применение белой, а иногда и красной краски; украшения и драгоценности он обозначает рядами белых точек; рисунок этого мастера довольно четкий, особенно в передаче складок одежды.

В своей работе, посвященной кампанской вазописи, А. Трендел приписывает мастеру Лагетто одноручную амфору в ГМИИ (№ II 16 1185)³⁹. Тулово ее яйцевидной формы плавно суживается книзу, к закраине горла прикреплена витая дугообразная ручка с ушком для подвешивания. На шейке горла с одной стороны изображена женская голова в саккосе, с другой — пальметта. Женские головы как дополнительное украшение особенно часто встречаются на вазах мастеров Лагетто и Кайвано.

На тулове представлен обнаженный юноша в пилосе, накинута на плечи плаща. На обратной стороне изображен юноша в гиматии, края которого украшены характерной для этой мастерской каймой в виде черной полосы, соединенной с рядом точек. Ваза датируется 340—330 годами до н. э.

Очень изящна небольшая одноручная амфора собрания музея (№ 1а 2973), приписываемая мастеру Кайвано — представителю школы Капуи II⁴⁰. Форма сосуда аналогична описанной выше, но с более узким туловом, плавно суживающимся к ножке. На тулове видна идущая с обращенной назад головой менада с тирсом, в длинном хитоне без рукавов и в саккосе. Кайма хитона имеет вид ступенчатой полосы из двойных черных линий с точками. Ожерелье и пояс менады выполнены в виде рядов белых точек — прием, особенно характерный для мастера Кайвано. Тирс пеликом написан белой краской. На обороте женоподобный обнаженный сатир держит тирс и белый цветок; ожерелье и перевязь на нем выполнены в виде рядов белых точек. Характер росписи обычен для такого рода кампанских vaz — по одной фигуре с каждой стороны. Следует, однако, отметить хорошее качество рисунка и уверенную трактовку фигуры менады, движущейся очень непосредственно и грациозно. Ближайшие аналогии, в частности мотивы пальметт и розетт, выполнение пояса рядами белых точек, можно видеть на многих сосудах, приписываемых мастеру Кайвано⁴¹. Анонимному мастеру, названному мастером Капуи, по месту находки его ваз рядом с древним

поселением Капуи (Santa Maria Capua Vetere), приписывается еще одна одноручная амфора ГМИИ (№ I 1а 2994)⁴². Этот мастер работал между 360 и 330 годами до н. э. Его одноручные амфоры составляют стилистически очень цельную группу сосудов с однотипной росписью (по одной фигуре с каждой стороны вазы). Женщин он изображает обычно одетыми в пеплос и с саккосом на голове. Применяет белую краску для женского тела и украшений; особенно характерны для него ряды белых точек на обуви. Тулово московской вазы приближается к цилиндрической форме и только слегка расширяется кверху. На одной его стороне изображена бегущая вправо с повернутой назад головой молодая женщина, одетая в пеплос с апонтигой и с саккосом на голове. Сандалии ее украшены рядами точек, в руке она держит фиалу. На противоположной стороне вазы в небрежной позе, вполуполоборот к зрителю сидит обнаженный юноша с накиннутым на левую руку плащом и белой повязкой на голове. Лицо и руки женщины выполнены белой краской, отдельные детали фигуры

Амфора с изображением менады
(Кампания, мастер Капуи)
360—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ



и орнамента — желто-белой; такое обильное применение накладных красок характерно для данного мастера. Ваза могла быть выполнена в 350—340-е годы до н. э. Она имеет близкое сходство с вазами, приписываемыми мастеру Капуи, находящимися в Варшаве, Британском музее, Вене⁴³.

В конце IV века капуанские школы кампанской вазописи приходят в упадок, как и другие южноиталийские школы. Эта деградация сказывается в известном изменении форм сосудов и прежде всего в огрублении и схематизации росписи. Наглядным примером этого упадка является кратер ГМИИ (№ II 16 743), приписываемый одному из поздних мастеров Капуи, условно названному мастером Тении⁴⁴. В его росписях всегда имеет место изображение тении.

Форма кратера с высоким цилиндрическим туловом, почти прямыми стенками и высокой ножкой характерна для vaz мастера Тении. На тулове — сидящая на капители ионийской колонны женщина с фиалой в правой руке. Рядом с ней — лань, выше — белая птица. Близкая сцена

166

Фрагмент той же амфоры



представлена и на другой стороне вазы. Обе женские фигуры имеют укороченные пропорции, большие головы с пучками волос сзади, большие и тяжелые руки. Наличие ионийской капители, птиц и общий стиль росписи делают авторство мастера Тении несомненным. Ближайшая аналогия этой вазе, почти точно повторяющая ее формы и роспись, — кратер в Копенгагене⁴⁵. Об упадке капуанской школы говорит довольно грубый и примитивный характер рисунка.

Вторым крупным центром производства кампанских vaz были Кумы. Не менее тысячи vaz хранится в различных музеях Европы и Америки, происхождение которых связано с данным центром. Об этом говорит общность форм, сюжетов росписи, орнамента. Предположение, что Кумы были центром производства кампанских vaz, подтверждают недавние раскопки некрополя Кум. Удалось также сгруппировать целый ряд vaz по характеру росписи как произведения групп мастеров или отдельных художников. Время производства кумских сосудов приходится на вторую половину IV века до н. э., примерно до 310 года или несколько позже, после чего наступает полный упадок школы. Фазы развития кумской вазописи принято обозначать буквами латинского алфавита.

Основное отличие кумских vaz, наглядно отражающееся в их росписи, — влияние вазописи Апулии. Оно сказывается главным образом в стремлении к декоративной орнаментальности, большей колоритности, которая достигается применением накладных красок, главным образом белой и желтой. Эта «апулизация» проявляется больше в развитой фазе кумской вазописи и у отдельных мастеров⁴⁶.

Удалось выделить около трехсот кумских vaz, настолько близких по формам и характеру росписи, что оказалось вполне правомочным считать их продукцией одной мастерской. Предполагается, что во главе этой мастерской стоял мастер С. А. (Кумы, фаза А), которого можно считать наиболее ранним мастером кумской вазописи. Сюжеты росписей его и других работавших с ним мастеров — дионисийские сцены, пиршества, погребальные сцены, войны в оскском вооружении, а также отдельные мужские и женские фигуры. На обратных сторонах больших vaz мы опять видим две фигуры юношей в гиматиях на фоне тений, венков, розетт. Применяются довольно обильно накладные краски (белая, желтая), часто оконтуриваются отдельные растительные мотивы орнамента. Близко связан с мастером С. А. работавший, по-видимому, в той же мастерской мастер Нью-Йорк GR 1000, названный так Дж. Бизли по вазе Метрополитен-музея в Нью-Йорке. Ему приписывается одна из vaz ГМИИ — ойнохоя № II 16 186⁴⁷. Роспись на тулове ее изображает сидящую женщину в длин-

ном хитоне с черной каймой и написанным белыми точками поясом. На чем сидит она, неясно, что характерно для рисунков данного мастера. Корпус женщины развернут в три четверти, голова — в профиль. В правой руке она держит кисть, в левой — приношения на подушке. На фоне, как обычно, видны тении и розетты различной формы. Обнаженное тело сидящей, детали рисунка и орнамента выполнены белой и желтой красками. Ваза относится к последней четверти IV века до н. э.

С мастерской С. А. и мастером Нью-Йорк GR 1000 связана еще одна кампанская ваза из собрания ГМИИ. Она представляет собой уникальный памятник, так как ее роспись выполнена в чернофигурной технике (№ II 16 498)⁴⁸. Это высокая одноручная амфора с туловом в форме сильно вытянутого цилиндра, немного суживающегося книзу; горло высокое, с дугообразной витой ручкой; полая внутри попка расширяется к основанию. Шейка горла и боковые стенки вазы покрыты разнообразными мотивами орнамента, придающими ей большую наряд-

ность: полунальметты, цветы в виде колокольчиков, многочисленные волнообразные завитки и уски. Некоторые детали орнамента обведены белой и желтой красками по контуру. Стремление мастера к новым декоративным эффектам заставило его вернуться к чернофигурной технике в росписи вазы. Для деталей рисунка он применяет процарапанные линии.

В росписи на лицевой стороне изображены две стоящие одна против другой женщины в длинных, подпоясанных хитонах с зеркалом в руках. Лица и руки женщин переданы белой краской. Между ними сидит полубогаженный юноша в диадеме и с перевязью через грудь, обозначенной белыми точками. Почва под ним показана короткими черточками. На фоне видны розетты в виде кружков, окруженных точками, и сердцевидные листья.

На обратной стороне представлены стоящие друг против друга юноша и женщина в гиматиях. У юноши на голове белая зубчатая диадема. У женщины волосы собраны в пучок на темени, на голове венок, в ухе большая серьга в виде

Кратер с изображением женщины с ланью (Кампания, мастер Тении) Конец IV века до н. э. Москва, ГМИИ



167

трилистника. Этот рисунок также оживлен белой и желтой красками. Применение накладных красок и декоративные тенденции в росписи вазы говорят о влиянии апулийской школы, что характерно для кумских сосудов, в частности, для мастерской С. А. Неизвестный мастер, расписавший вазу, близок по стилю к мастеру Нью-Йорк GR 1000 и работал тогда же, в 330—320-е годы до н. э.⁴⁹

Второе поколение кумских мастеров (фаза В) продолжает традиции мастерской С. А. На их вазах также сказывается влияние Апулии. Однако круг сюжетов росписи становится более ограниченным и часто сводится к изображению одних и тех же стандартных фигур, главным образом стоящих или сидящих женщин. К поздним кумским сосудам принадлежат вазы «группы ромбов», названные так Бизли по заполняющим фон росписи мотивам орнамента. К этой группе, насчитывающей не менее сотни ваз и представленной в ГМИИ несколькими экземплярами, принадлежит ойнохоя № II 16 607, приписываемая так называемому мастеру Браницкому, авто-

ру кратера в Варшаве с аналогичной росписью⁵⁰. На тулове ойнохоя мы видим сидящую на алтаре женщину с немного откинутым назад корпусом — в позе, характерной для фигур мастера Браницкого. В правой руке она держит кисть, в левой — подобие скипетра. Прическа и сиденье украшены рядами белых точек. На фоне — ромбовидные розетты с крестами, зигзагообразные линии и предмет, похожий на тамбури. В рисунке ощутима некоторая схематичность, фигура женщины кажется неподвижной. Ближайшее сходство с этой ойнохоей имеют аналогичные сосуды в Базеле и Дублине⁵¹.

К концу IV века наступает упадок вазописи Кум. На самых поздних вазах фазы С сюжет росписи сводится часто к изображению одних женских голов. Примером такого обеднения и схематизации росписи является калыида (№ II 16 490), приписываемая одному из позднекампанских мастеров — мастеру Витулацио⁵². Роспись ее выполнена матовым черным лаком (местами переходящим в оранжево-коричневый и красноватый) и производит впечатление почти

168

Фрагмент того же кратера



контурного рисунка на белом фоне. По обеим сторонам тулова представлено одинаковое, сильно схематизированное изображение головы женщины, обращенной влево. Верхняя часть ее как бы срезана горизонтальной линией, отграничивающей плечико сосуда. На голове — кекрифалос, на шее — ожерелье.

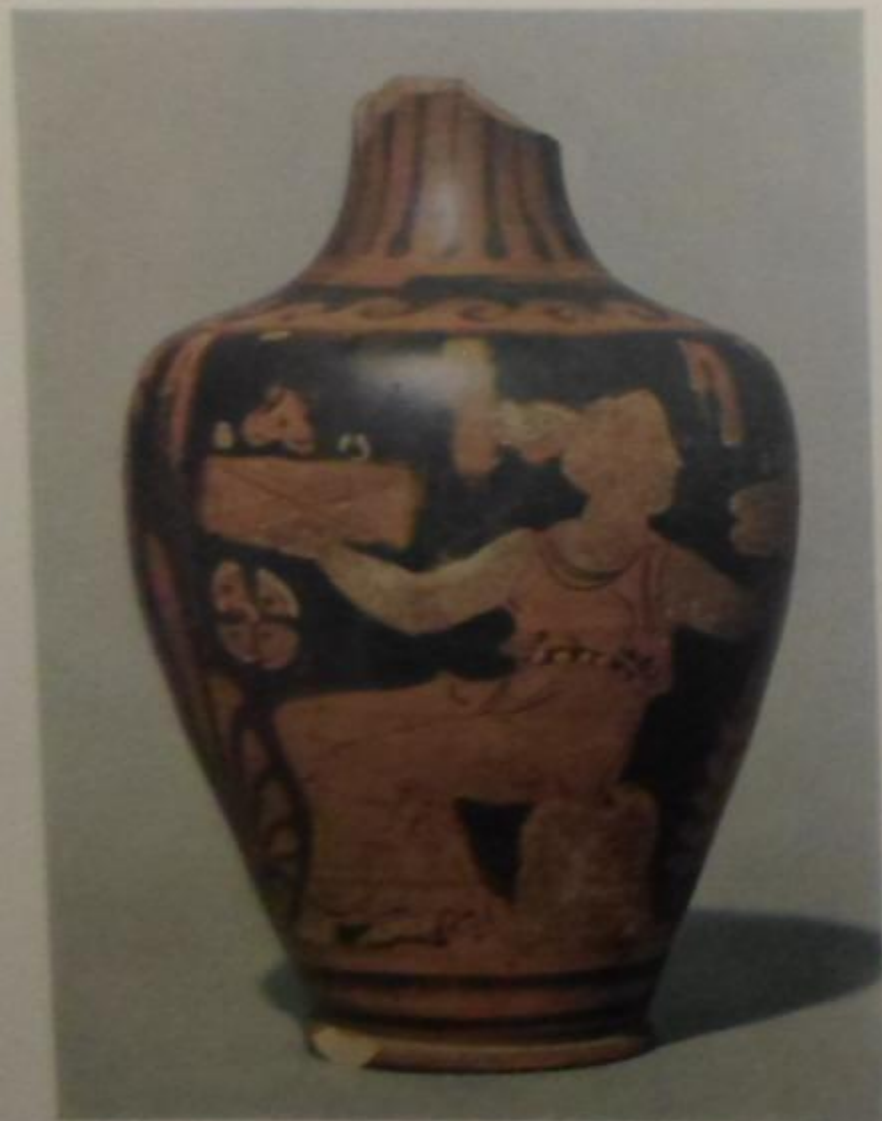
Подобный рисунок можно видеть на двух кратерах в Мадриде и Британском музее, относящихся к группе позднекумских ваз⁵³. Ваза ГМИИ датируется около 310 года до н. э.

Наиболее поздние кумские вазы, имеющие большей частью упрощенные формы и характер росписи, заходят, возможно, в самое начало III века до н. э. Как и вазами других центров Южной Италии, кампанская ваза не имела продолжения после римского завоевания.

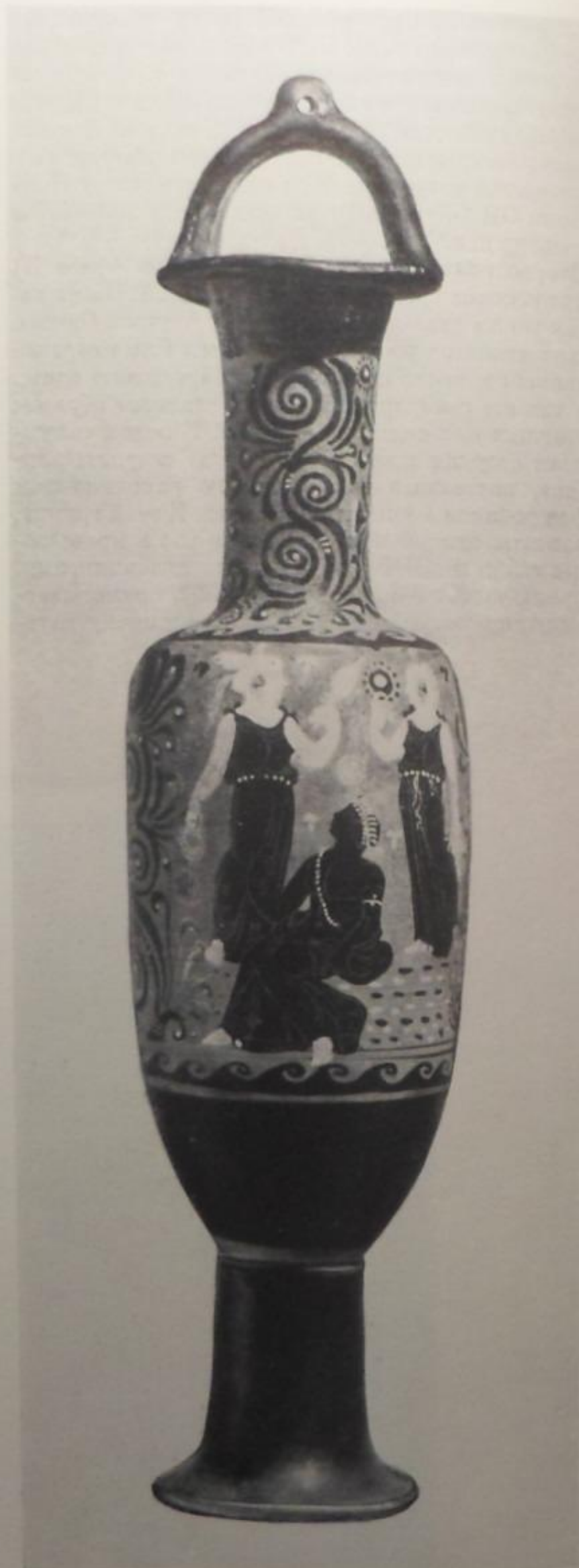
АПУЛИЯ

Если первая из местных итальянских школ вазаписи — раннелуканская — зародилась около 440 года до н. э. в Геракле, то вторая школа —

Ойнохоя с изображением женщины
(Кампания, мастер Нью-Йорк GR 1000)
3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ



169



170

Одноручная чернофигурная амфора
(Кампания, мастер Нью-Йорк GR 1000)
3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ



171

Фрагмент той же амфоры

раннеапулийская — возникла примерно на десять лет позже и локализовалась в Таренте или близ него. Ранние апулийские вазы были предшественниками ваз развитого апулийского стиля, а их создатели не менее связаны с аттическими традициями, чем первые луканские мастера⁵⁴.

Во главе раннеапулийской школы стояли автор росписи кратера с танцующей девочкой в Берлине и мастер Сизифа, названный так по сюжету росписи кратера с волютообразными ручками в Мюнхене.

Мастер Сизифа был, по всей вероятности, главным художником первой апулийской мастерской, сыгравшим большую роль в сложении местной школы вазописи. Он был прекрасным рисовальщиком, но в его больших композициях нет единства: они часто сводятся к отдельным группам неподвижных фигур, созданных под влиянием скульптур Парфенона и Фигалийского фриза⁵⁵.

В одной из гробниц в провинции Лечче найдена гидрия с изображением, вероятно, Антигоны

между двумя воинами Креона. Роспись вазы близка по стилю двум наиболее ранним мастерам апулийской школы⁵⁶.

В западноевропейской науке принято разделять апулийскую вазопись на два основных направления: «нарядный» стиль с декоративными тенденциями (ornate style) и «простой» (plain style). Вазы нарядного стиля отличаются сильнее выраженными декоративными тенденциями в росписи, в частности обильным применением накладных красок, а также более разнообразными формами сосудов. Они, по-видимому, пользовались большим спросом и у местного населения. Вазы простого стиля значительно скромнее по росписи и однообразнее по формам. В них почти не применяются накладные краски. Сюжеты композиций более простые — чаще всего дионисийские сцены: изображения силенов и менад, группы беседующих, отдельные фигуры юношей и девушек. Эти вазы характерны главным образом для первой половины IV века до н. э. Во второй половине IV века в росписях «простого» стиля накладные краски применяются

активнее и различия между двумя стилями в значительной мере стираются⁵⁷.

В последние годы в результате новых археологических исследований установлено, что апулийская вазопись «нарядного» стиля имела мощное воздействие на роспись сосудов в других центрах Южной Италии, в первую очередь западных — Кампании и Пестуме. Это воздействие становится особенно сильным во второй половине IV века до н. э. Поэтому уже нельзя рассматривать вазопись различных центров Южной Италии изолированно, как это делалось некоторое время тому назад. Связь раннеапулийских и раннелуканских мастерских подтверждают недавние раскопки в Метапонте, недалеко от Тарента, где была найдена печь с фрагментами ваз ранних луканских мастеров — Креусы и Доллона.

Вероятно, примером такого смешанного стиля является скифос из собрания ГМИИ (№ II 16 596)⁵⁸, одна из самых ранних южноиталийских ваз нашей коллекции, принадлежность которой к какому-либо определенному центру до сих пор

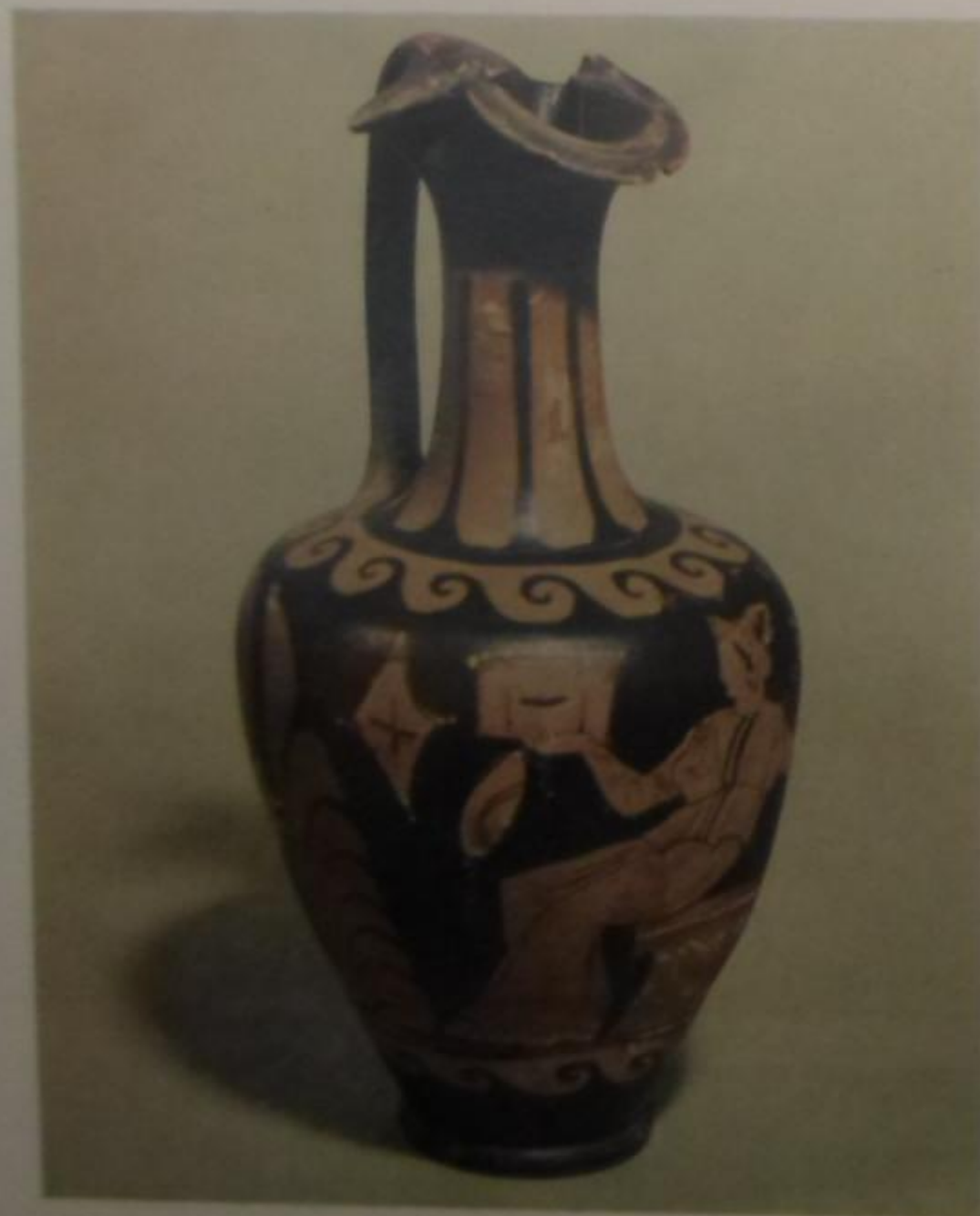
не удавалось установить. На лицевой стороне вазы изображен быстро идущий крадущимся шагом силен. За его спиной — винный мех, надетый на тирс. Силен потерял башмак с левой ноги, но продолжает идти с необутой ногой. Он, по-видимому, украл мех с вином и спасается от преследования. На обратной стороне скифоса изображен юноша, возможно Дионис, с калфяром в правой руке. Под ручками скифоса — сложные декоративные мотивы из пальметт с усиками.

В музее скифос долгое время экспонировался вместе с аттическими краснофигурными вазами. Однако некоторые зарубежные ученые высказывали сомнения в том, что скифос является аттической вазой. Действительно, рисунок на его обратной стороне характерен для апулийских ваз первой половины IV века до н. э.⁵⁹

Что касается лицевой стороны, то ее сюжет не имеет аналогий ни на одной из известных нам аттических или апулийских ваз. По характеру рисунка можно говорить только о том, что автор здесь близко следовал аттическим традициям.

Ойнохос с изображением женщины на алтаре (Кампания, Браниций мастер) 310—300-е годы до н. э. Москва, ГМИИ

172



Кальпида с изображением женской головы (Кампания, мастер Витулацио) 310—300-е годы до н. э. Москва, ГМИИ

173



По мнению доктора А. Трендела, посетившего ГМИИ, скифос представляет собой нечто среднее между апулийской и луканской работой. Рисунок с силеном ближе к работам ранних луканских мастеров, охотно изображавших силенов в юмористическом духе. Датировать скифос следует 380—370 годами до н. э.

Переходя к собственно апулийским вазам и характеризуя сначала сосуды простого стиля, начнем с одной вазы собрания ГМИИ, которая является очень характерным примером керамики этого направления. Как уже было сказано выше, мастера их не применяли или почти не применяли дополнительных красок. Формы ваз близки к аттическим, а рисунок носит несложный характер с небольшим числом фигур.

Большой скифос (№ II 16 475) имеет широкое тулово на низкой ножке и две горизонтальные, помещенные у верхнего края ручки. На тулове представлен летящий Эрот, держащий обеими руками опахало. На обратной стороне — бегущая влево и оборачивающаяся назад женщина с венком в правой руке и птицей в левой. Край

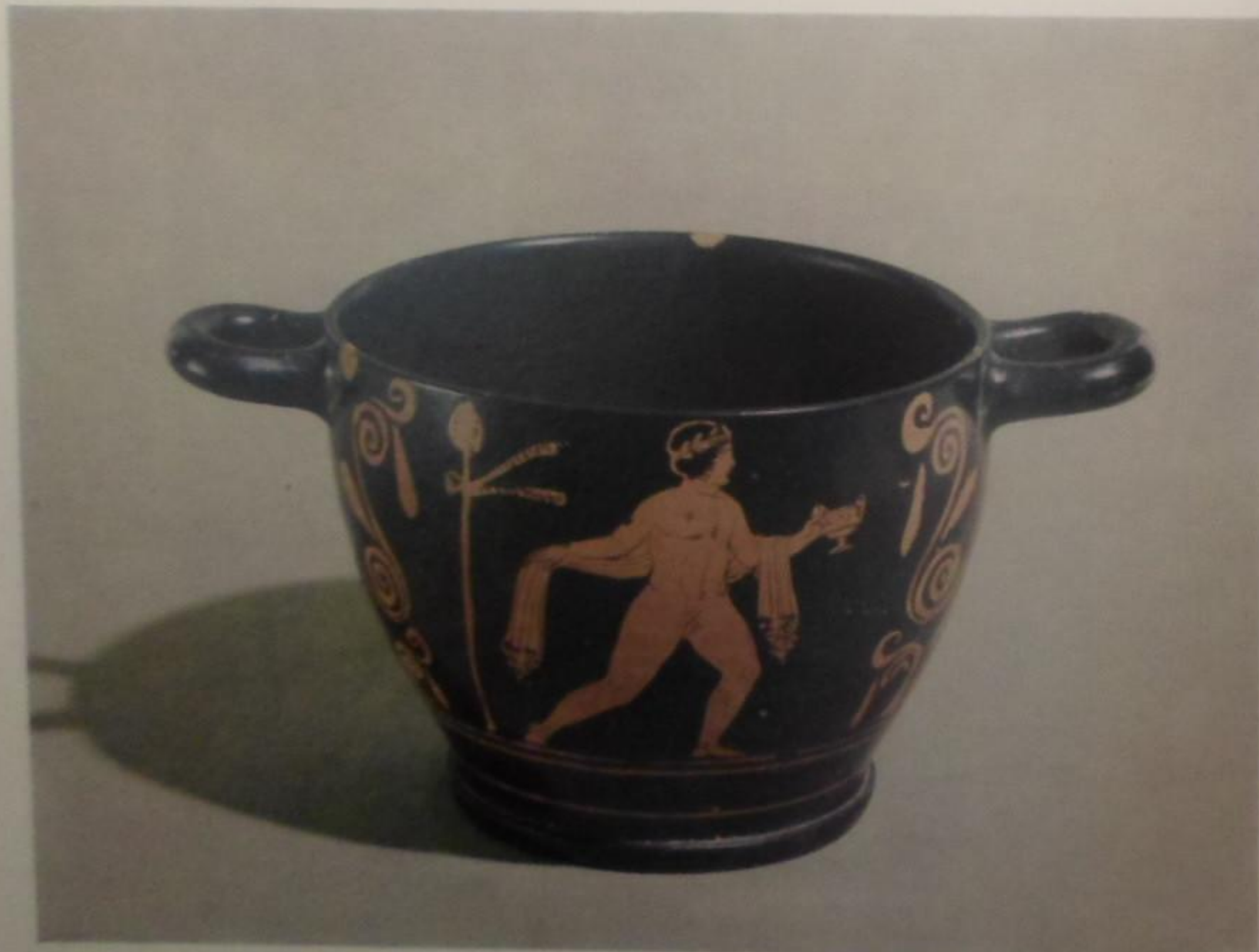
устья орнаментирован «волной», под ручками — сложные мотивы из пальметт с бутонами и волнотобразными завитками.

Фигура бегущей и оглядывающейся женщины очень часто встречается на апулийских вазах как «простого», так и «нарядного» стиля. Но Эрот, изображенный в данном случае в виде взрослого юноши, сильно отличается от женподобных Эротов с женскими прическами на вазах нарядного стиля. Скифос с большой уверенностью можно отнести к одному из апулийских мастеров простого стиля, названного мастером Wellcome по месту хранения одного из его скифосов⁶⁰. Любимая форма вазы этого мастера — скифос как аттического, так и коринфского типа. Близкую аналогию скифосу ГМИИ мы находим в работе Камбидоглу⁶¹, который считает мастера Wellcome одним из десяти художников группы Лечче, названной так по местонахождению большинства ваз в музее Лечче в Италии.

Еще одна, немного более поздняя ваза простого стиля в ГМИИ (№ II 16 1138) приписывается кругу одного из самых плодотворных представи-

Скифос с изображением силены
(Лукания, круг мастера Долона)
380—370-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

174



175

Фрагмент того же скифоса

телей «простого» стиля — мастера Труро⁶². На тулове ее стоящий обнаженный силен держит тимпан; перед ним — женщина с блюдом и зеркалом. На обратной стороне бегущая и оборачивающаяся назад женщина с блюдом в правой руке и веткой в левой. В росписи этой вазы проявляются уже новые черты сравнительно с описанным выше скифосом. Она характеризуется беглым рисунком и значительно большим стремлением к декоративным эффектам. В частности, мастер применяет здесь накладные краски и некоторые детали фона покрывает густыми, почти рельефными желто-белыми мазками. Роспись кратера характеризует уже позднюю фазу развития апулийской вазописи «простого» стиля, который к концу третьей четверти IV века до н. э. исчезает.

Ваз «нарядного» стиля в собрании ГМИИ значительно больше. Многие из них представляют интерес по сюжетам и качеству рисунка. Вазы эти имеют более нарядный вид, среди них есть сосуды больших размеров. Некоторые формы, как,

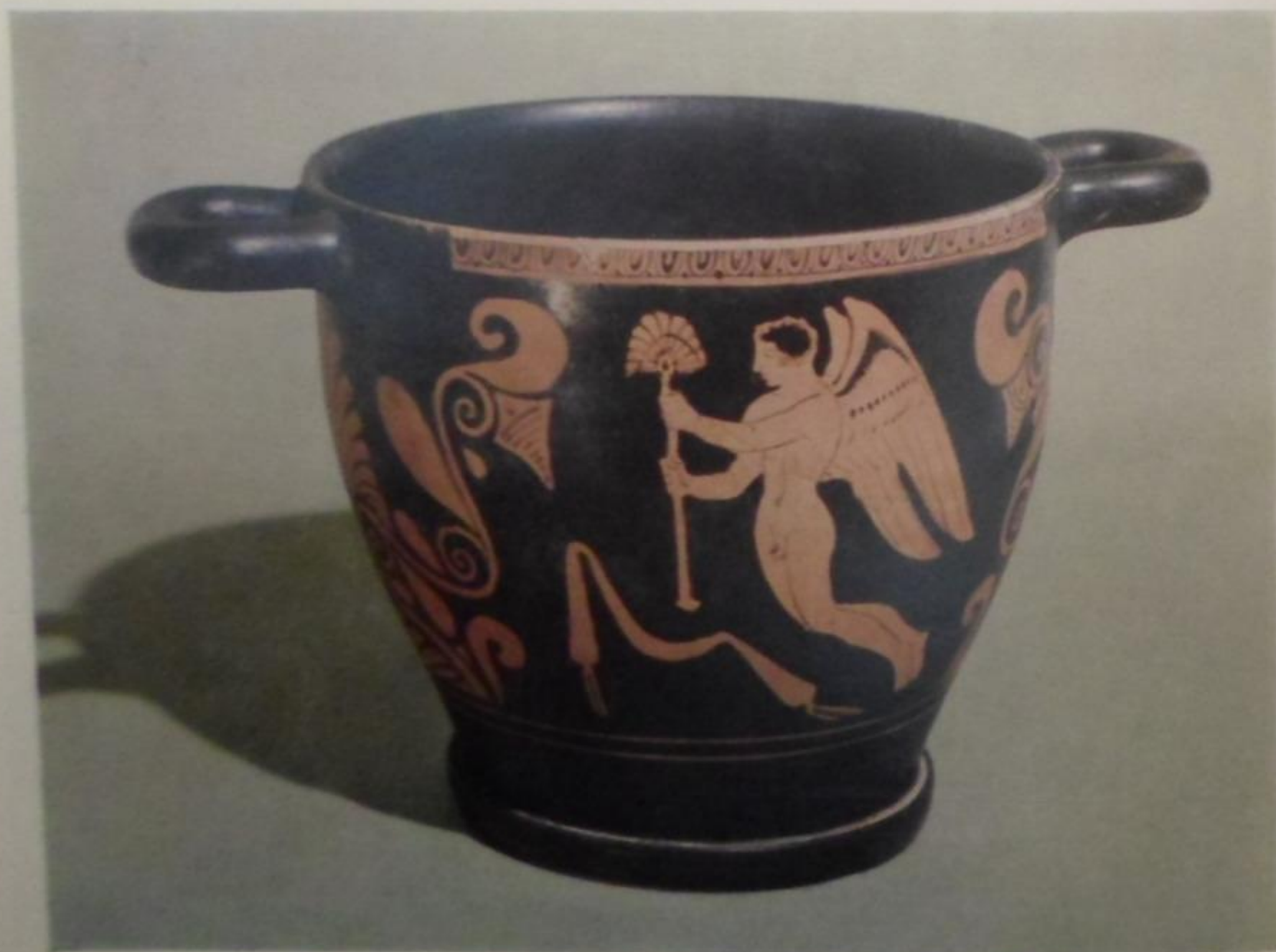


176

Кратер с изображением менады и силена
2-я четверть IV века до н. э.
(Апулия, мастер Труро)
Москва, ГМИИ

Скифос с изображением Эрота
(Апулия, мастер Wellcome)
360—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

177



178

Фрагмент того же скифоса

например, кратер с волнитообразными ручками, встречаются только в данной группе южноиталийских ваз. В росписи их обильно применяются накладные краски — белая, желтая, красная. Сюжеты — преимущественно мифологические сцены, сцены театральных представлений, отражающие влияние греческой трагедии. На апулийских вазах значительно реже можно встретить сцены из южноиталийской комедии, которые мы видим в основном на вазах Пестума. На некоторых апулийских вазах изображены наиболее популярные сцены из греческих трагедий, как смерть Ипполита, принесение в жертву Ифигении; встречается и троянский цикл — суд Париса, падение Трои. Очень популярен миф об Оресте. Возможно, что в некоторых случаях эти росписи отражают утраченную живопись греческих художников Антифака и Тиманфа, о которой упоминает Плиний. Часто встречаются изображения героизированного умершего в эдикуле (обычно в виде статуи) и донаторов. При этом статуя и эдикула бывают написаны белой краской. В собрании музея есть несколько больших

Кратер с изображением сцены из мифа об Ифигении в Тавриде (Апулия, мастер Ликурга)
Около 350 года до н. э.
Москва, ГМИИ

179



180

Оборотная сторона того же кратера



ваз с многофигурными композициями. Одна из них — прекрасный апулийский кратер (№ П 16 504) ⁶³ — упоминается в целом ряде изданий, русских и иностранных. Кратер имеет цилиндрической формы тулово с сильно отогнутым наружу краем и поднятыми вертикально вверх ручками, концы которых немного загнуты. Ножка довольно высокая, с широким основанием. Под краем написана гирлянда из двойного ряда листочков оливы между двумя светлыми полосками.

На лицевой его стороне изображена сцена из мифа об Ифигении в Тавриде. В центре композиции представлен портик ионийского ордера, который должен изображать, по-видимому, храм Артемиды. Внутри его — Ифигения, опирающаяся на ксоан (идол) богини. В правой руке ее — ключ от храма. Стоящий слева юноша — вероятно, Орест. Справа сидит Артемида (?) с двумя копытами в руке, повернув голову к стоящему перед ней обнаженному юноше с молодым деревцем, вероятно Аполлону. На фоне рисунка — букрании. Почва под ногами фигур обозначена



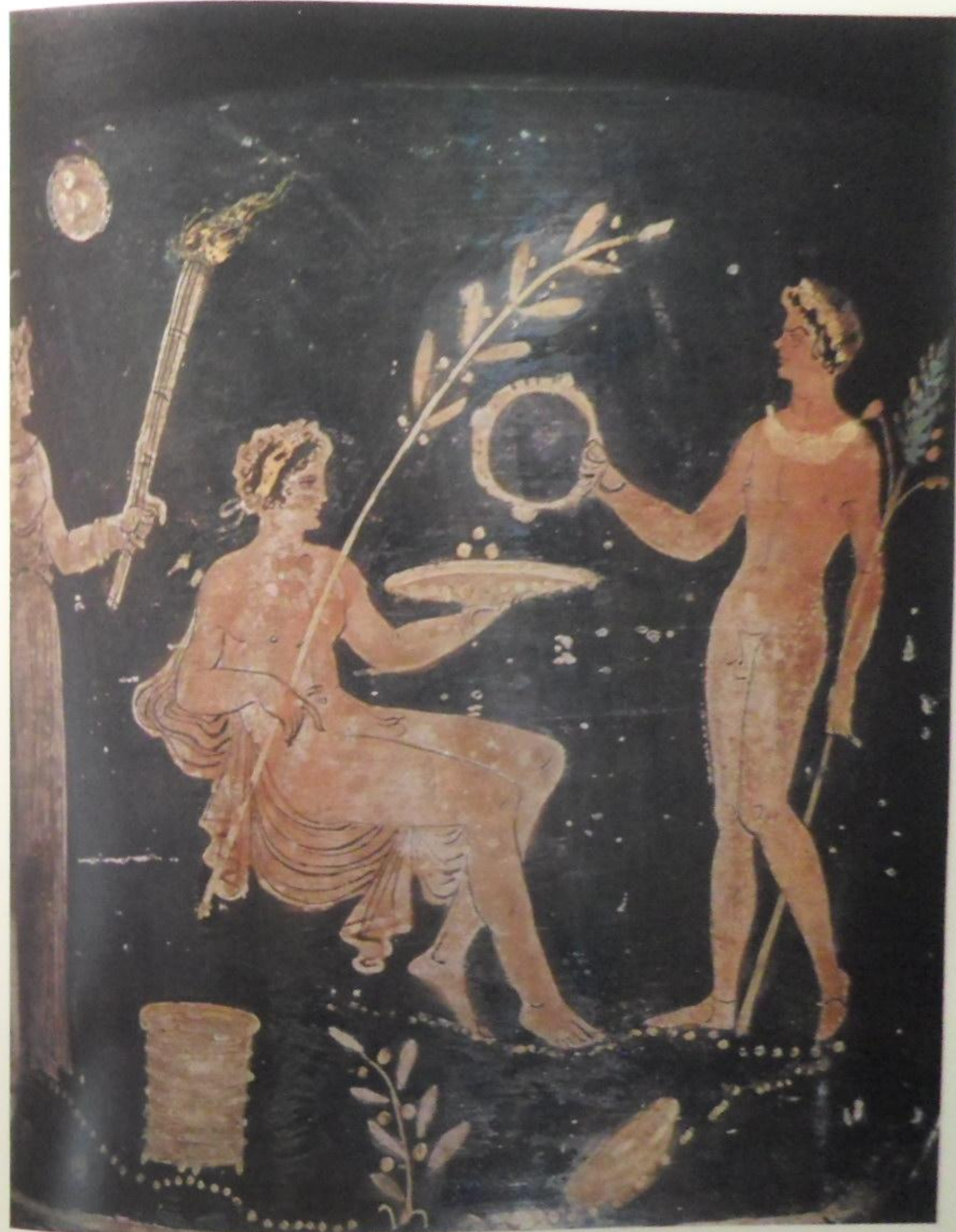
181

Орест и Ифигения
Фрагмент росписи кратера
мастера Ликурга



182

Артемида и Аполлон
Фрагмент росписи кратера
мастера Ликурга



183

Дионис (?) и сиден
Фрагмент росписи кратера
мастера Ликурга

белыми точками. Над фризом из розетт, отделяющим нижнюю часть вазы, разбросаны на разных уровнях различные предметы утвари и вооружения, по-видимому, для заполнения пространства.

Обратную сторону кратера занимает трехфигурная композиция. В центре ее сидит обнаженный Дионис с веткой оливы в правой руке; слева — менада с тирсом в виде молодого деревца и факелом; справа — обнаженный юноша с венком в правой руке. Оба рисунка, выполненные хорошим мастером, оживлены накладными красками, примененными очень сдержанно. Фигуры высокие и стройные, их позы и движения спокойны, изящны. Характер размещения фигур на разных уровнях говорит о следовании традициям аттической вазописи конца V — начала IV века до н. э. Изображенная на лицевой стороне сцена с Ифигенией несомненно навеяна греческим театром. Это или воспоминание художника о виденном им представлении, или же, возможно, отражение какого-то произведения монументальной живописи.

Пелика с изображением суда Париса (Апулия, мастер Московской пелики)
Около 380 года до н. э.
Москва, ГМИИ



По мнению А. Трендела, кратер следует датировать около середины IV века до н. э. К сожалению, до сих пор не удалось определить автора росписи кратера. Несомненно, близок ему по форме, орнаменту и стилю росписи (особенно рисунка обратной стороны) апулийский кратер Музея западного и восточного искусства в Кневе (№ 3640), мастер которого также еще не определен⁶⁴.

К несколько более раннему времени относится одна из лучших италийских ваз собрания ГМИИ — пелика с судом Париса (№ II 16 733). Форма ее характерна для пелик раннего IV века: бочковидное тулово плавно переходит в довольно широкое горло с сильно отогнутым краем. Ручки плоские с ребрами посредине. Под ручками — сложные мотивы из пальметт с волютообразными завитками; шейка горла украшена полосками из листков лавра, ов и пальметт. На тулове — композиция из пяти фигур, изображающая суд Париса с участием Париса, Гермеса, Геры, Афродиты и Эроса. В центре сидит Парис, одетый в богато расшитую одежду

восточного покроя, высокие башмаки со шнуровкой и фригийскую шапку. Перед ним стоит, опираясь на палку, юный обнаженный Гермес с кадуцеем, тоже в высокой обуви, с венком на голове. Слева и несколько выше его — Гера в богато расшитой одежде со скипетром в руке. Справа от Париса сидит Афина с копьем и щитом, выше ее — Афродита с венком и чашей. К ней обращен парящий над фигурами Эрот с венком в руке. Почва под фигурами и возвышенность, на которой сидит Афина, обозначена белыми точками. Внизу, под фигурами, как бы вырастают из земли различные растения, лавный циплет оливковое дерево.

Такой прием передачи пейзажа скалами, цветами, деревьями очень характерен для апулийских ваз, особенно «нарядного» стиля. Здание часто обозначается одной колонной, помещение гинекея — шкатулками и другими предметами. Фигуры расположены на разных уровнях, при этом сохраняется свободное равновесие композиции. Впервые подобное решение встречается у аттического мастера Ниобид на кратере из Орвьето

Кратер с изображением умершего в эдикуле (Апулия, Любекский мастер)
340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

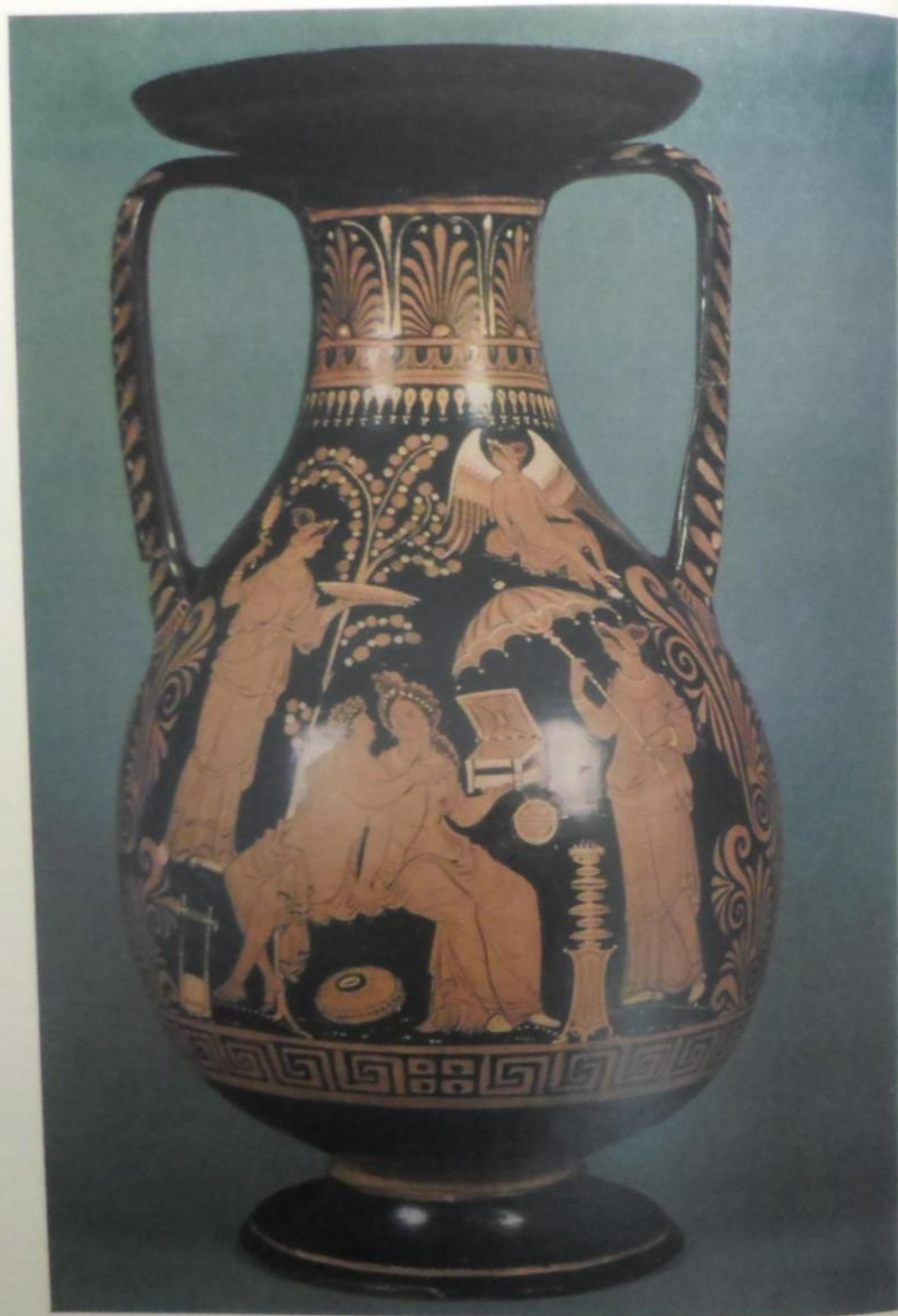


в Лувре второй половины V века до н. э. Он является, по-видимому, отражением новшества перспективы в живописи Полигнота. Многофигурные композиции с персонажами, размещенными на разных уровнях, можно видеть на вазах Мидия и его круга конца V — начала IV века до н. э. С творчеством Мидия сближают мастера московской пелики также изящные и стройные фигуры в богато орнаментированных одеждах.

На обратной стороне вазы — более простая трехфигурная композиция, возможно, свадебная сцена. В центре сидит на скале молодая женщина с фивалой, перед ней — обнаженный юноша с ключом; справа — бегущая женщина с бляхом, из которого вырастает какое-то растение. Сверху вновь — парящий Эрот с венком в руке. Снизу рисунки отделены полосой орнамента меандра, прерываемого четырехугольниками, в которые вписаны косые кресты.

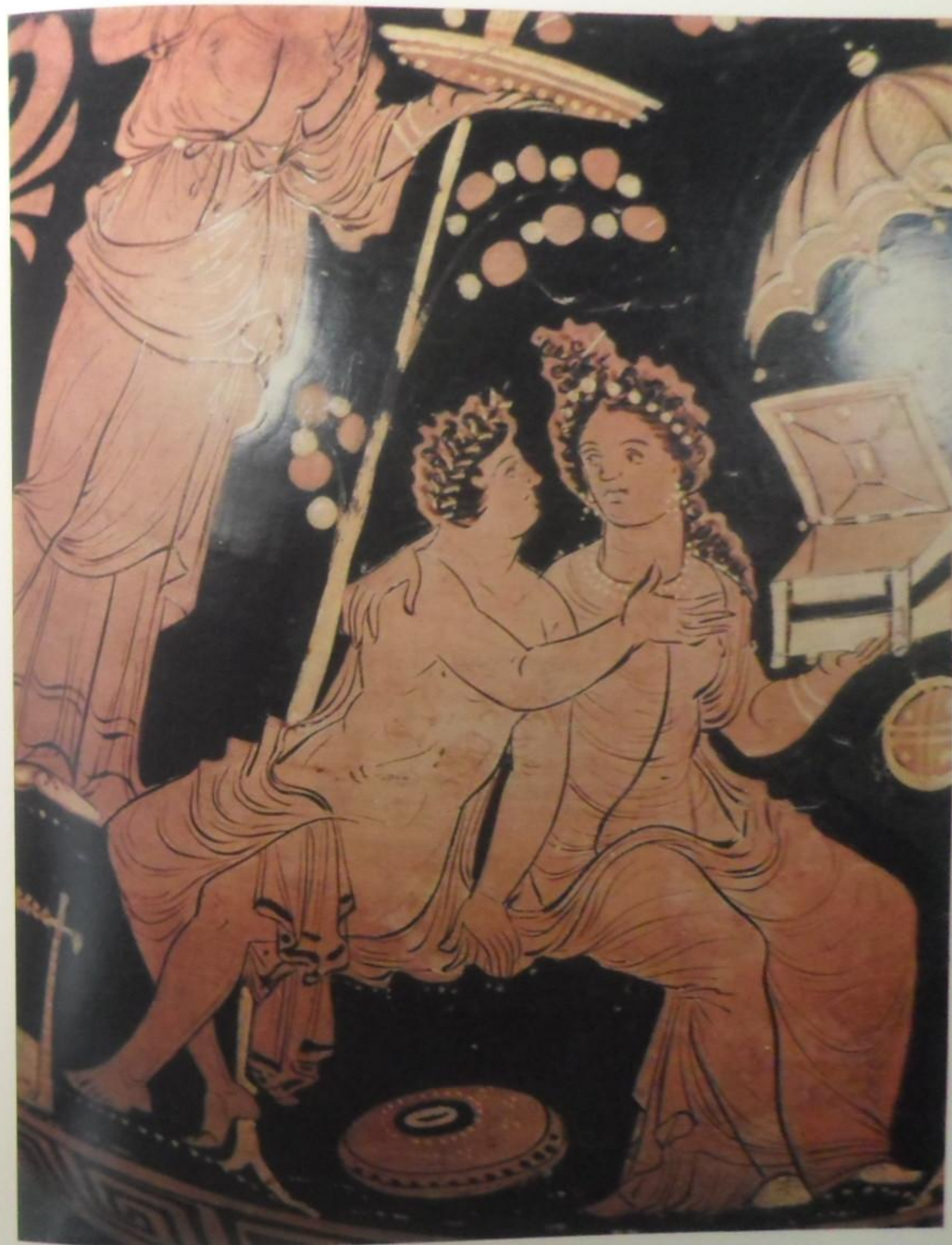
Пелика покрыта довольно блестящим черным лаком. В деталях росписи очень сдержанно применены белая и желтая краски. По характеру декора пелика ГМИИ ближе всего связана с работами одного из ранних апулийских мастеров «нарядного» стиля — мастера Илиуперсиса, названного так по сюжету на волютном кратере Британского музея со сценой взятия Илиона⁶⁵. Мастер Илиуперсиса еще близко придерживается аттических традиций, но в то же время связан с мастером Ликурга — одним из самых знаменитых мастеров «нарядного» стиля⁶⁶, работавшим несколько позже. Датировается пелика 380—370 годами до н. э.⁶⁷

Более поздним продолжателем этих мастеров является мастер Дария — один из ведущих апулийских живописцев. Он назван так по изображению сражения греков и персов с участием царя Дария на волютном кратере в Неаполе. Для этого мастера и его круга характерны многофигурные росписи на больших монументальных вазах — пеликах и особенно волютных кратерах. Мастер Дария работал уже в третьей четверти IV века до н. э. и оказал глубокое влияние на современную ему и более позднюю вазопись не только Апулии, но и других центров, главным образом Кум и Пестума. К кругу мастера Дария принадлежит пелика (№ II 16 741), также большого размера⁶⁸. Форма ее говорит о более позднем времени, чем пелика с судом Париса. Тулово грушевидной формы сильно расширяется книзу, горло более узкое, с сильно отогнутым наружу краем, отделенным от шейки большим валиком. Под изогнутыми почти под прямым углом ручками — сложные мотивы из пальметт, волютообразных завитков. В росписи вазы ярко выражена тенденция к декоративности, рисунок более беглый, чем на пе-



186

Пеллиа с изображением
групповой сцены
(Апулия, мастер Де Сантис)
3-я четверть IV века до н. э.,
Москва, ГМИИ



187

Фрагмент той же пеллики

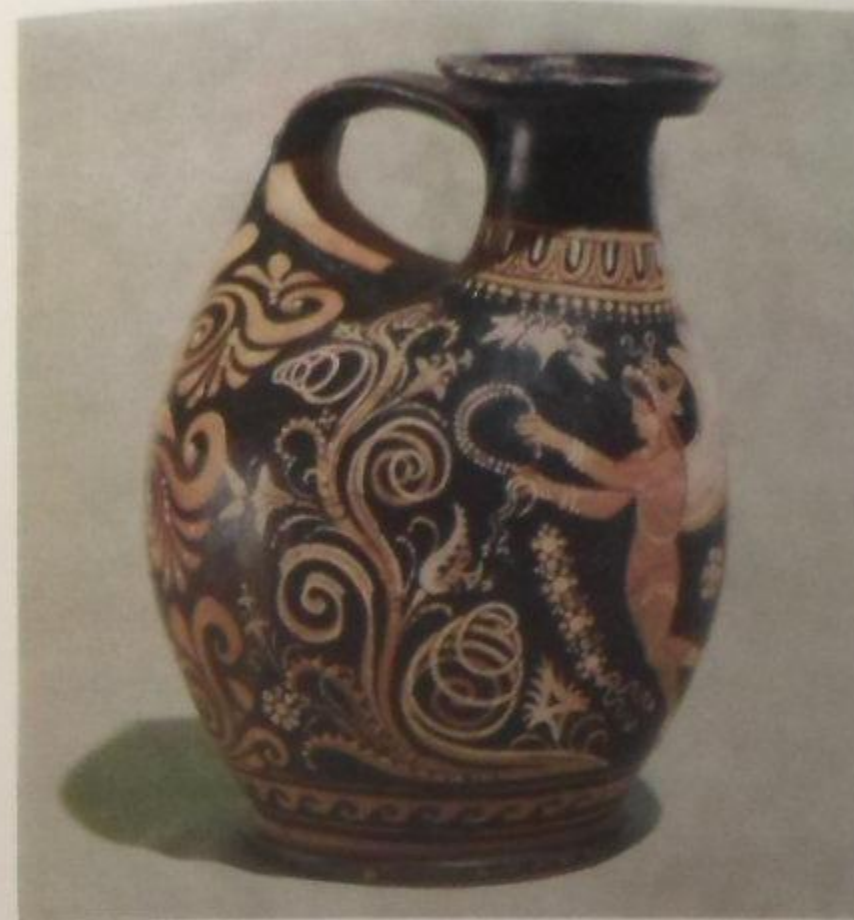
лике с судом Париса. Благодаря обильному применению белой и желтой краски многофигурная композиция производит впечатление некоторой пестроты.

С лицевой стороны на шейке сосуда изображена женская голова, обрамленная вьющимися растениями, между рядами ов. На тулове — композиция из двенадцати фигур, расположенных на разных уровнях. Представлена, по-видимому, свадебная сцена с большим числом женских фигур, принадлежащих к кругу Афродиты. Центр композиции составляет сидящая в кресле в полуоборот к зрителю новобрачная; на ее кресло опирается молодая женщина с тенней в руке; слева — обнаженный юноша рядом с молодым деревцем. По обеим сторонам этой группы — женские фигуры на разных уровнях; вверху несутся колесница, запряженная двумя Эротами, везущими Афродиту. На обратной стороне тулова, как обычно, композиция с меньшим числом фигур на сюжет из мифа о Посейдоне и Амимоне. Центр занимает написанное белой краской здание фонтана с небольшим фронтоном и кессонированным потолком, с двумя водостоками в виде львиных голов. Фигуры здесь также расположены на разных уровнях: слева, внизу, — Посейдон с трезубцем, наклонившийся вперед и поставивший ногу на возвышение, левее и несколько выше его — Гермес. Справа к Посейдону обращается сидящая Амимона, за ней видна сидящая женщина с опахалом. Над ними — летящий Эрот с венком. Вверху — женщина с зеркалом и юноша. Почва под фигурами и их сиденья обозначены белыми точками. Между фигурами — цветы, опахала. Внизу — растения и прищипывающая кустик лань. Снизу вазу опоясывает полоса меандра с квадратами, в которые вписаны косые кресты.

Интересно отметить, что при раскопках в Базиллате найдена гидрия, на плечике которой также изображен миф о Посейдоне и Амимоне⁶⁹. Для мастера Дария и его круга особенно характерны большие кратеры с волютообразными ручками. В ГМИИ хранится такой кратер (№ П 16 747)⁷⁰ — очень эффектный уже по своей форме. Яйцевидное тулово его суживается к высокой ножке. Горло имеет широкую шейку и развитый отогнутый наружу профилированный край. Ручки, почти вертикально поднятые, образуют над краем устья завитки, украшенные рельефными женскими масками. У основания ручек выделены головки водяных птиц. Таким образом, в декорацию вазы введен элемент скульптуры, что характерно для времени развитого стиля апулийской вазопиcи третьей четверти IV века до н. э. Богато украшена с обеих сторон шейка горла кратера, в том числе изображениями женских голов и Эротов. Две многофигурные композиции, помещенные одна над дру-

гой, украшают лицевую сторону тулова вазы: вверху — суд Париса, внизу — амазономехия⁷¹. На обороте мы видим стоящую в эдикуле статую героизированного умершего в виде обнаженного юноши с щитом в левой руке. И статуя и эдикула написаны белой краской и контрастно выделяются как центр композиции. По сторонам эдикулы — четыре фигуры приносящих дары, внизу — растения, как бы вырастающие из земли. На обеих сторонах фигуры размещены на разных уровнях, а почва под их ногами обозначена рядами белых точек. Как стиль рисунка, так и композиция родственны рассмотренной выше пелике с Посейдоном и Амимонией и представляют собой как бы дальнейшее развитие композиции на пелике мастера Илиуперсиса. Но рисунок более беглый, чем на вазе с судом Париса. Детали рисунка выполнены разбавленным лаком и довольно обильно примененными белой и желтой красками. Благодаря этому создается впечатление некоторой пестроты, что мы отмечали на пелике с Посейдоном и Амимонией. К сожалению, ваза была разбита, затем склеена; некоторые утраченные части заменены, и поздние записи сильно портят общее впечатление от росписи кратера.

Как уже отмечалось, кратер ГМИИ имеет много аналогий по форме и росписи среди многочисленных волютных кратеров, отнесенных к кругу мастера Дария⁷². Изображение умершего в эдикуле, обычно в виде статуи, занимает постоянное место в росписи волютных кратеров и говорит об их связи с погребальным культом. Все рассмотренные выше большие апулийские вазы принадлежат к «нарядному» стилю с росписью определенного содержания. Это многофигурные композиции, связанные с театром или сюжетами из греческой мифологии. В ряде случаев роспись больших монументальных ваз связана с заупокойным культом. Однако большинство апулийских ваз «нарядного» стиля меньшего размера отличается однообразием и бедностью сюжетного содержания. Это относится особенно к вазам последней четверти — конца IV века до н. э., роспись которых нередко сводится к одной фигуре Эрота или женской головке. Для апулийских ваз «нарядного» стиля, которые в основном относятся ко второй половине IV века до н. э., характерны сложные, иногда затейливые формы (эпихрисис, ритон и др.), богатство орнамента, обильное применение накладной краски, главным образом белой и желтой. Такие вазы должны были нравиться богатым представителям местного населения южно-италийских городов, уже в значительной мере утративших связь с греческой культурой. На вазах сравнительно больших размеров — пеликах и кратерах — роспись представляет собой



188

Аск с изображением Эрота
(Апулия, мастер асков из Триеста)
3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ

обычно любовные сцены или беседы юнотей и женщин при обязательном присутствии Эрота. Пространство между фигурами заполняется розетками, гирляндами и различными предметами. Хорошим образцом такой вазы является пелика собрания ГМИИ (№ П 16 661). Роспись ее относится еще ко времени расцвета апулийской вазопиcи «нарядного» стиля — третьей четверти IV века до н. э. — и выполнена хорошим мастером. В расположении фигур на разных уровнях и в довольно тонком рисунке чувствуется связь с аттической вазопиcью конца V — начала IV века до н. э., которую мы наблюдали на вазах мастеров Илиуперсиса и мастеров круга Дария. Но сюжет изображения лишен оригинальности и повторяется в разных вариантах на целом ряде пеликов.

У московской пелики грушевидное, немного растянутое кверху тулово непосредственно переходит в довольно узкую шейку, богато орнаментированную пальметтами, овами, ожерельями из амфорок с одной стороны и веткой маслины с другой. Вертикальные ручки украшены двой-

189

Фрагмент росписи того же аска



ным рядом листочков и ягод. Под ними — пальметты и полупальметты с волкотообразными завитками и бутонами. На тулове пелики представлена композиция из пяти фигур, помещенных на разных уровнях, с обозначенной белыми точками почвой. Внизу сидят обнимающие друг друга юноша и девушка, держащие шкатулку, справа от них — женская фигура с зонтиком, который часто фигурирует на вазах развитого «нарядного» стиля. Левее основной группы — женщина с блюдом и зеркалом, вверху — сидящий Эрот; пространство между фигурами заполнили подушки, лира и треножник.

На обратной стороне вазы изображены женщина с блюдом и обнаженный юноша с молодым деревцем и шкатулкой; между ними — гирлянда розетт, вверху — летящий Эрот с венком и виноградной кистью. Детали рисунка выполнены густыми, иногда рельефными мазками белой и желтой краски. Профессор А. Трендел относит пелику к кругу мастера Дария⁷³.

Как мы видели, непременным участником подобных сцен в росписи является крылатый Эрот.

В апулийской вазописи «нарядного» стиля он приобретает особый, присущий только ему облик. Это взрослый обнаженный юноша с упитанным телом, женственными формами (иногда даже с женской грудью) и всегда с женской прической. Тело Эрота богато украшено: перевязь из жемчуга через грудь, ожерелье на шее, серьги в ушах, браслеты на руках и ногах. Волосы собраны сзади в узел и украшены также рядами жемчуга или диадемой. В руках Эрот обычно держит зеркало или опахало, иногда шкатулку или ситуту.

В росписи целого ряда апулийских vaz второй половины IV века до н. э. фигура Эрота является единственной в композиции. Примером может служить аск собрания ГМИИ с изображением крылатого Эрота в обрамлении вьющихся растений (№ II 16 476). Форма аска, подражающая винному меху округлыми стенками и ручкой в виде стремени, встречается только среди апулийских vaz «нарядного» стиля. Вся поверхность вазы богато орнаментирована. Фигура Эрота на тулове представлена на фоне гирлянд

Тарелка с изображением Эрота
(Апулия, мастерская вазописцев
Патеры и Ганимеда)
3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ



190



191

Тарелка с изображением
женской головы
(Апулия, мастер группы Тарент 9243)
340—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

из розетт и вьющихся побегов, из которых некоторые даны в ракурсе. В обеих руках летящего Эрота — венок, на груди и левом бедре — перевязи из жемчуга. На руках и правой ноге — несколько рядов браслетов, в ушах — серьги, на голове — подобие диадемы. На задней стороне аска — сложное соединение пальметт, полупальметт, завитков и цветов, оживленных белой краской. Вся роспись аска производит впечатление большой нарядности и жизнерадостности. Фигура Эрота не имеет сюжетного значения и только украшает поверхность вазы⁷⁴.

Целый ряд апулийских блюд и тарелок в ГМИИ украшены фигурой Эрота или одной женской головой. Роспись на них сосредоточена внутри чаши. Так, фигура сидящего Эрота занимает всю внутреннюю часть тарелки № II 16 486⁷⁵. Тарелка имеет неглубокую чашу с профилированной закраиной. Край орнаментирован «волной», ниже — гирлянды из двойного ряда листьев оливы. В медальоне дна, обрамленном орнаментом «волны», изображен сидящий, повернувшийся влево крылатый Эрот с блюдом и венком. На

Блюдо с изображением Эрота
(Апулия, Штутгартская группа
мастеров)
340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

192



деталей хорошо заметны белая и желтая краски. Тип женоподобного крылатого Эрота повторяется с незначительными изменениями и на других блюдах и тарелках в ГМИИ, в частности на блюде № II 16 515, где Эрот изображен идущим с ситицей в правой руке и с ветвью в левой⁷⁶. Пропорции его фигуры здесь приземисты, рисунок более беглый. Изображение Эрота мы видим также на блюде № II 16 хр. 31. По мнению А. Трендела, высказанному им при посещении музея, оно могло быть выполнено мастером Ганимеда в 330—320-х годах до н. э.⁷⁷ Другие блюда и тарелки украшены изображением женской головы, как тарелка № II 16 508 из собрания ГМИИ. Весь медальон, обрамленный орнаментом «волны», занимает обращенная профилем влево большая женская голова в богато украшенном саккосе и диадеме. В ушах — большие серьги с подвесками, на шее — двойное ожерелье. Детали рисунка даны густыми мазками белой и желтой краски⁷⁸. Апулийские вазы, украшенные росписью в виде женских голов, составляют очень большую груп-

пу и встречаются во многих музеях⁷⁹. Женская голова и отдельная женоподобная фигура Эрота составляют всю тематику росписи апулийских канфаров, имеющих в ГМИИ и других собраниях южноиталийских ваз. Эти канфары производимы только в Апулии и не встречаются в керамике других южноиталийских центров, а также в апулийской керамике «простого» стиля. Появляются канфары сравнительно поздно, главным образом в два последних десятилетия IV века до н. э. Исполнителями их являются мастера, работавшие после мастера Дария, среди которых могли быть его ученики. По мнению венгерского ученого И. Силади, изящный тип апулийского канфара является местным южноиталийским⁸⁰. Мастерских, изготовлявших канфары, по-видимому, могло быть несколько. Одна из них, по его мнению, могла находиться в Канозе, которая, согласно последним данным, была одним из центров производства апулийских краснофигурных ваз. Форма апулийских канфаров очень изящна. Их высоко изогнутые ручки часто бывают украше-

ны скульптурными головами женщин, Горгоны или силенов. Примером являются несколько апулийских канфаров ГМИИ. Один из них (№ II 16 480) отличается стройными формами: тулово с несколько вогнутыми стенками на высокой ножке с профилированным основанием и небольшим валиком на середине ее высоты. Ручки высоко подняты и изогнуты, образуя сверху подобие колец. Внизу каждая ручка украшена рельефным листом, верх которого отделен от тулова. На тулове изображен сидящий на подушках женоподобный Эрот с опахалом. На голове его — кекрифалос и диадема, на груди — перевязь, на руках и левой ноге — браслеты. Крылья Эрота, украшения и другие детали выполнены густыми мазками белой краски. На другой стороне — стоящая вполоборот к зрителю женщина с опахалом и зеркалом. Оба рисунка имеют обрамление в виде стилизованных мечей, написанных белой краской. Рисунок довольно беглый⁸¹. Форму этого канфара повторяют еще два сосуда в собрании ГМИИ (№№ II 16 1334, 1335). Они,

возможно, парные, так как высота их почти одинакова; очень близки характер рисунков и их обрамление в виде стилизованных мечей. В отличие от предыдущего канфара они имеют скульптурные женские головки у основания ручек и на месте прикрепления ручек к борту. Роспись этих канфаров близка по сюжетам и стилю росписи первого канфара, но рисунок еще более беглый. На одном сосуде на разных сторонах его представлены сидящие на подушках крылатый Эрот со шкатулкой и женщина с канфаром и блюдом. На втором мы видим Эрота уже бегущим, с опахалом; женщина, также с опахалом, по-прежнему восседает на подушках. Эти сосуды следует датировать последней четвертью IV века до н. э. Подобные им канфары имеются в собраниях многих музеев⁸². Уже полный упадок росписи обнаруживают еще два канфара (вероятно, также парные) из собрания ГМИИ (№№ II 16 640; I 1a 2991) с изображением женских голов на обеих сторонах тулова. Их следует отнести уже к самому концу IV века до н. э.⁸³

Канфар с изображением Эрота
(Апулия, мастер Московских канфаров)
3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ



Канфар с изображением
женской головы
(Апулия, мастер группы
Стоук-он-Трент)
340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ





196

Канфар с изображением Эроса
(Апулия, мастер Бари 5981)
340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

Было отмечалось разнообразие форм апулийских ваз «нарядного» стиля. Одна из форм, встречающихся только в этой керамике — ритоны в виде скульптурных голов животных: быка, козла, иногда в виде ноги вепря. Форма ритона не является изобретением апулийских гончаров, она встречается в греческой керамике VI—V веков до н. э. Однако до нас дошли ритоны, расписанные первоклассными аттическими вазописцами, между тем как роспись апулийских ритонов носит преимущественно декоративный характер. В других центрах южноиталийской вазописи ритоны не встречаются.

Сюжеты росписи ритонов те же, что и на блюдах и канфарах: эроты, отдельные женские фигуры с теми или иными атрибутами или женские головы⁸⁴.

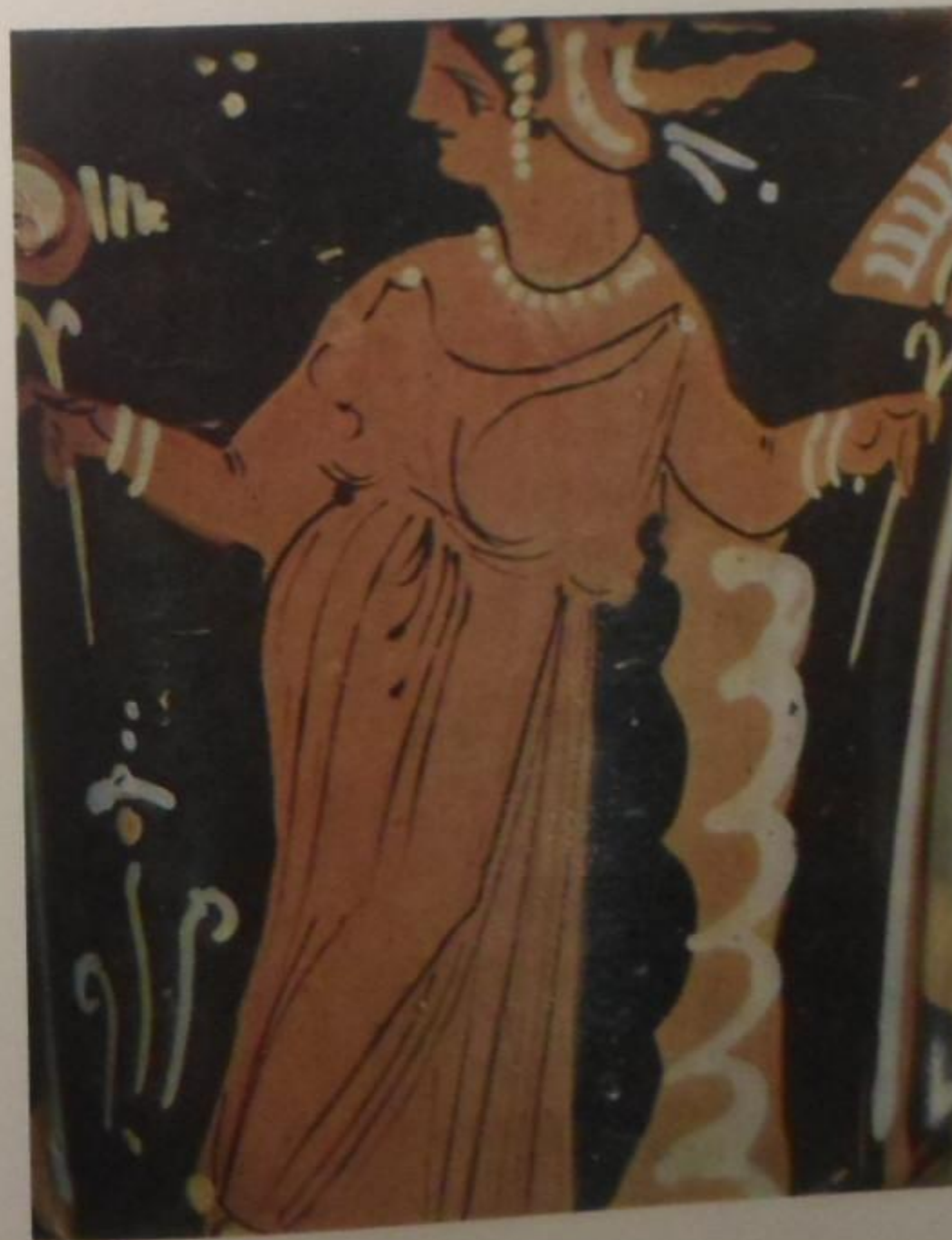
Несколько ритонов в виде скульптурных голов животных хранится в собрании ГМИИ, а также во многих других коллекциях южноиталийских ваз. У одного из них (№ П 16 495) нижняя часть имеет форму скульптурной головы козла. Расписана верхняя часть, имеющая слегка вогну-

тые стенки. Изображена обращенная влево женская фигура в некрифалосе, с узлом волос сзади. По обеим сторонам ее — полупальметты с волютообразными завитками. Рисунок довольно беглый, детали прорисованы белой краской. Другой ритон из собрания ГМИИ (№ П 16 1113) имеет форму скульптурной головы быка с небольшими рогами. На нем изображен обращенный вполупорот влево Эрот с веткой и кистью винограда. Рисунок такой же беглый, обрамлен двойными пальметтами с волютообразными завитками. Оба ритона следует датировать последней четвертью IV века до н. э.⁸⁵ По мнению А. Трендела, одной из мастерских, изготавливавших подобные сосуды, была мастерская мастера Ганимеда.

Из поздних апулийских ваз собрания ГМИИ следует упомянуть также изящной формы пиксиду (№ П 16 470). На ее крышке изображена женская голова в богато украшенном головном уборе. А. Трендел относит ее к работам мастера Стоук-он-Трент (по местонахождению музея)⁸⁶. В последний период развития апулийской ва-

196

Фрагмент канфара мастера Бари 5981





197

Ритон в виде головы быка
(Апулия, мастерская вазописцев
Патерис и Гантимеда)
Последняя четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ



198

Ритон в виде головы козла
(Апулия, мастер группы
Круглого уха)
340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

199

Фрагмент ритона в виде головы быка



зоны «нарядного» стиля появляется еще один вид сосуда — эпихисис, представляющий собой кувшинчик для вина сложной, изощренной формы. Эпихисис не встречается в керамике других южноиталийских центров. Он показывает полную утрату простоты и целесообразности формы, составляющих самую характерную особенность греческой керамики. Наглядным примером являются два эпихисиса из собрания ГМИИ, относящиеся к последней четверти IV века до н. э. (№№ II 16 491, 1441)⁸⁷. Верхняя часть приземистого тулова первого сосуда, имеющая полусферическую форму, выступает над нижней так, что ее край выдается параллельно выступающему ранту основания; тулово эпихисиса приближается, таким образом, к форме катушки. Горло с высокой тонкой шейкой и поднятым диагонально и вверх устьем имеет слив в виде канальца. С обеих сторон его украшают скульптурные львиные головки. Ручка высокая, плоская, сильно изогнутая. Роспись сосредоточена на узком пространстве верхней части тулова, поэтому Эрот обычного

Эпихисис с изображением Эрота (Апулия, мастер группы Менпес). Последняя четверть IV века до н. э. Москва, ГМИИ (инв. № II 16 491)



жеподобного вида изображен полулежащим с вытянутыми ногами. По обеим его сторонам — завитки пальметт и розетты. На нижней части вазы, стенки которой слегка вогнуты, нанесены два ряда сердцевидных листочков белой краской.

Во втором эпихисисе повторена та же форма сосуда. Верхнюю часть тулова здесь украшает фигура полулежащей женщины с чашей в обрамлении завитков пальметт. Рисунок в обоих случаях очень беглый, сама же роспись, имеющая чисто декоративное значение, является как бы добавлением к изысканной форме сосуда, в декорацию которой входят и элементы скульптуры (львиные головки). Таким образом, роспись апулийских ваз «нарядного» стиля в конце IV века до н. э. принимает в значительной мере характер ремесленной работы с повторением одних и тех же образительных мотивов. Наиболее поздние апулийские вазы могут быть отнесены к самому началу III века до н. э., когда совершается переход от краснофигурной к полихромной керамике, подражавшей формам скульптуры. Данные последних раскопок в Италии и изучение материалов гробниц Канозы позволяют предполагать, что полихромная керамика, датируемая III веком до н. э., является непосредственным продолжением краснофигурной южноиталийской керамики.

СИЦИЛИЯ

Сицилийские вазы до последнего времени оставались менее изученными в сравнении с материалом южноиталийских ваз. Стало возможным говорить о производстве местных краснофигурных ваз только в результате археологических раскопок последних десятилетий. Они велись и ведутся в настоящее время во многих древних поселениях острова, где в свое время были основаны греческие колонии, — в Геле и ее окрестностях, Агригенте, Моргантине, Липари. Эти раскопки дали большое количество краснофигурной керамики, очень однородной по формам и стилю росписи. В Геле были открыты остатки керамического производства; в Сиракузах и Лентии также находились, по всей вероятности, производственные мастерские. Благодаря раскопкам удалось довольно точно определить хронологию сицилийских ваз, более точно, чем большинства южноиталийских.

Наибольшее количество обнаруженных ваз относится ко времени после 340 года до н. э. По-видимому, и время производства сицилийских ваз приходится в основном на период между 340 и 310 годами до н. э. и полностью прекращается к концу IV века до н. э. Расцвет керамического производства в Сицилии начинается вскоре после реформ Тимолеона (341—338 гг.

до н. э.), вызвавших общий подъем жизни греческих колоний в Сицилии. Продукция сицилийских гончарных мастерских, сосредоточенных главным образом в западной части острова, широко распространилась на всю его территорию. Общим для сицилийских ваз является преобладание определенных форм: это прежде всего скифоидная пиксида, редко встречающаяся в Южной Италии, лекана, арибаллический лекиф. Реже используются кратер и амфора. Сюжетами росписи являются чаще всего жанровые сцены, главным образом связанные с жизнью женщин, а также дионисийские сюжеты. Часто изображаются Эрот, Ника. Сцены из греческой трагедии можно встретить на отдельных вазах, найденных в результате последних раскопок в Сицилии⁸⁸.

Общим для всех сицилийских ваз, особенно для тех, которые относятся к последним десятилетиям IV века до н. э., является тенденция к многокрасочности. Она выражается в широком применении дополнительных красок — не только белой и желтой, но и голубой, красной различных

оттенков, в отдельных случаях даже лилово-розовой и зеленой. Эта особенность, усиливающаяся на поздних изделиях, вероятно, связана с подражанием монументальной живописи. Возможно, что украшенные рельефами полихромные вазы Чентурипе, появившиеся уже в III веке до н. э., являются прямым продолжением этих поздних расписных ваз.

Из мотивов орнамента, встречающихся на сицилийских вазах, особенно характерны лавровые ветви (иногда они изображаются с плодами), соединенные с овальными предметами, похожими на подушки. Этот орнамент особенно часто может быть встречен на крышках скифоидных пиксид.

Однако мы не должны забывать, что при всех особенностях сицилийских ваз их роспись не свободна от связи с вазописью Южной Италии, особенно Кампании и Пестума. Некоторые чисто кампанские мотивы орнамента, например пальметта с волютообразными завитками и цветами в виде колокольчиков, часто встречаются на сицилийских вазах.

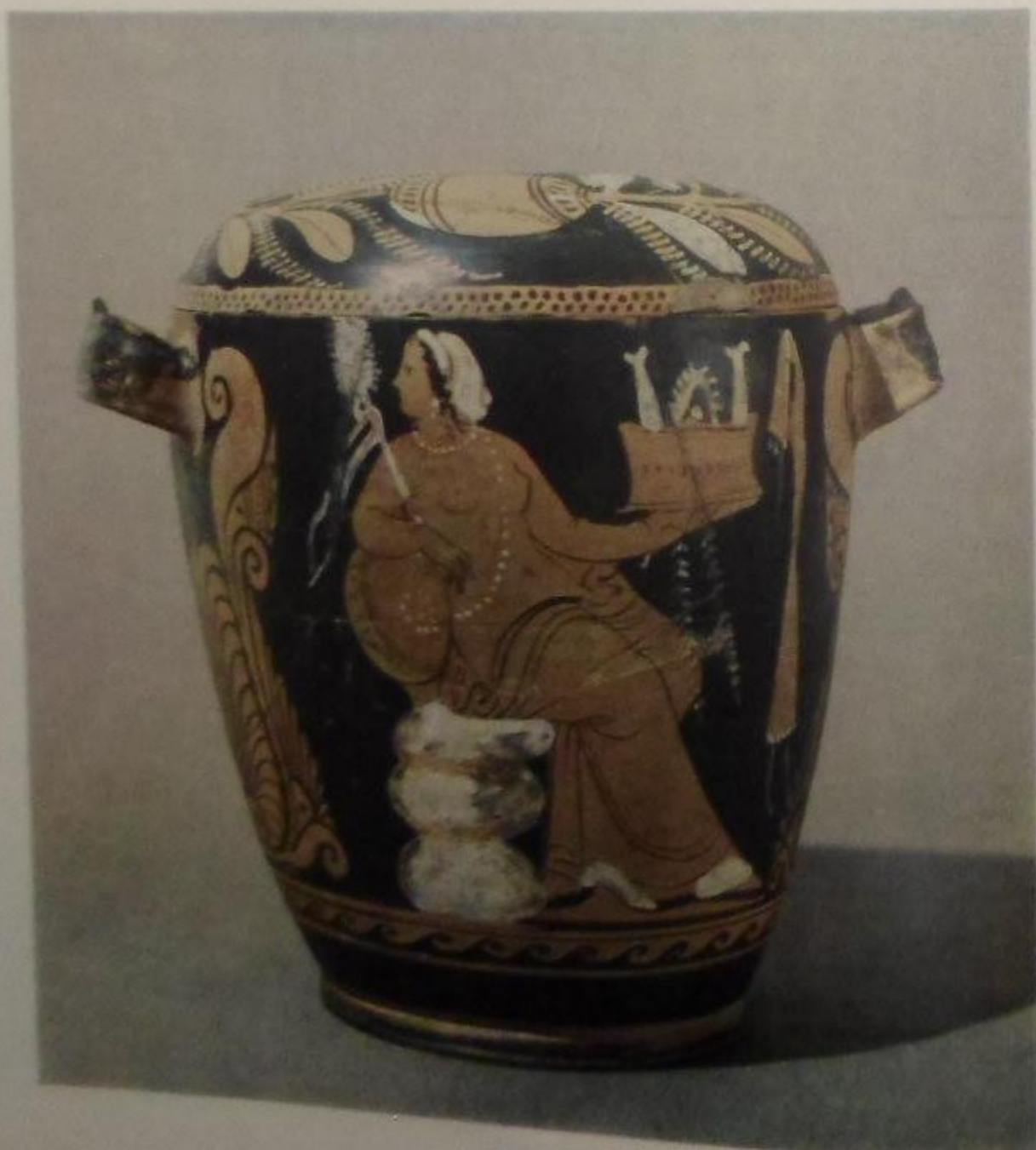
201

Фрагмент росписи того же эпихисиса



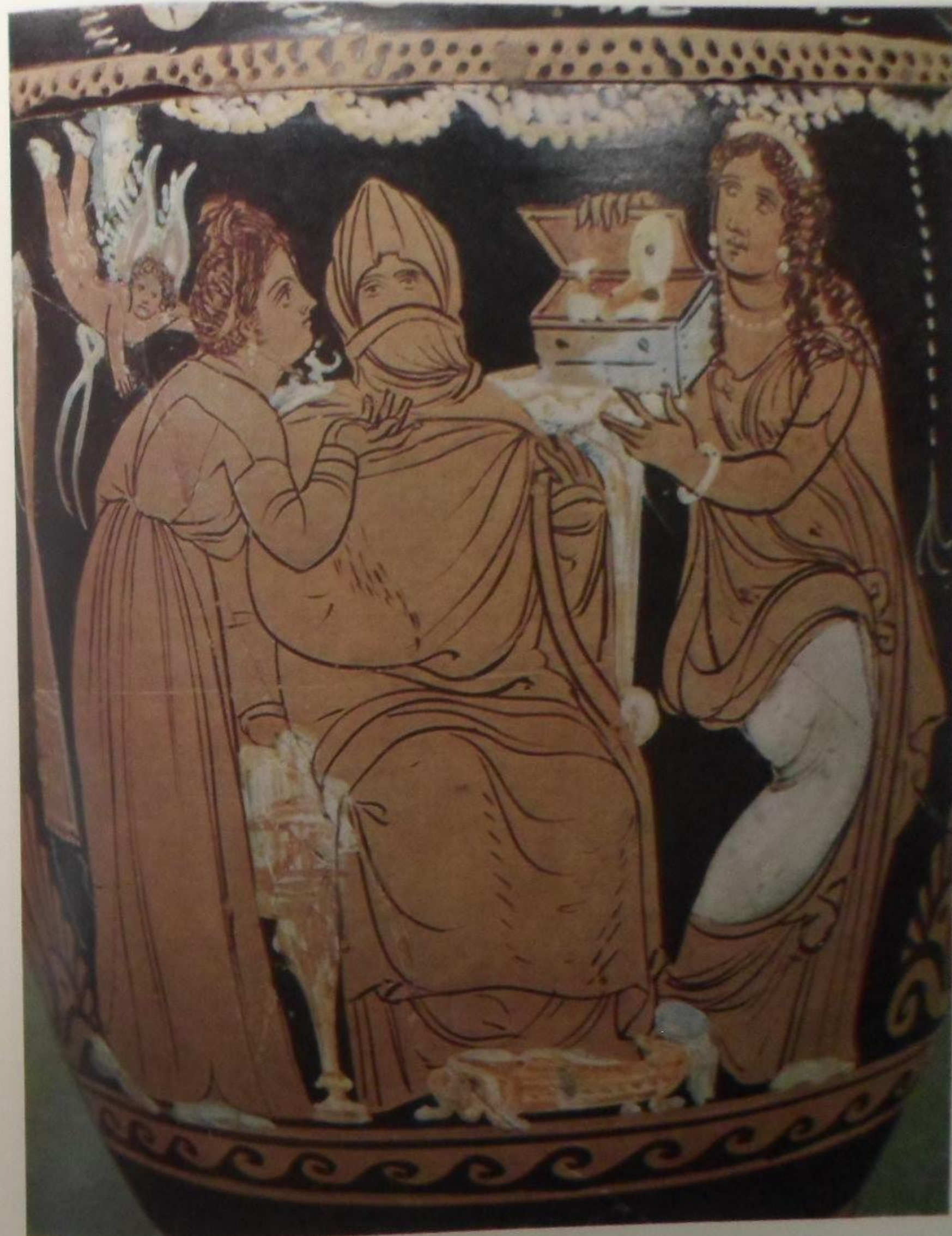
А. Трендел, посвятивший в своей работе особый раздел сицилийским вазам, в результате предварительной классификации делит их на три основные группы, руководствуясь главным образом местами находок. Первая группа: район Лептин — Манфрия; вторая — Этны с поселениями Адерио (или Адрано), Чентурипе. Возможным центром производства этих ваз могла быть Чентурипе. Третья группа — Липари⁸⁹. Остановимся подробнее на группе Этны, к которой принадлежат две сицилийские вазы в ГМИИ. Обе они представляют собой скифонидные пиксиды — форма, особенно популярная для данной группы. Скифонидная пиксида № П 16 510 упоминается в работе А. Трендела как составляющая подгруппу Адрано вместе с двумя другими вазами — ольбой в Государственном Эрмитаже и кратером собрания Ллойд в Оксфорде⁹⁰. Тулово пиксиды довольно высокое, имеет широкое кольцевидное основание; плоские ручки немного приподняты вверх. Куполообразная крышка плотно прилегает к богато ornamentированным стенкам пиксиды. На тулове

Пиксида со сценой приготовления к свадьбе (Сицилия, мастер группы Адрано) 330—320-е годы до н. э. Москва, ГМИИ



представлена сцена приготовления к свадьбе. В кресле сидит обращенная к зрителю, закутанная в покрывало женщина. Нижняя часть лица ее также закрыта покрывалом. Справа от нее, вероятно, Афродита, показывающая ей раскрытую шкатулку с драгоценностями; слева другая женщина, вероятно Пейфо, уговаривает о чем-то сидящую. За ее головой парит крылатый Эрот — не юношеский юноша, как на южноиталийских вазах, а в виде маленького мальчика. На обороте мы видим сидящую вполупрофиль к зрителю на сиденье из трех подушек полуобнаженную женщину с пышными формами, вероятно менаду, с тирсом и корзиной, наполненной приношениями.

На обнаженном теле ее — украшения в виде белых точек. Роспись выполнена в мягкой свободной манере и производит живописное впечатление благодаря дополнительным краскам — белой, голубой, оранжево-коричневой. Фигура менады встречает ближайшую аналогию на так называемой «крышке Трапани»⁹¹. Ваза ГМИИ датируется 330—320-ми годами до н. э.



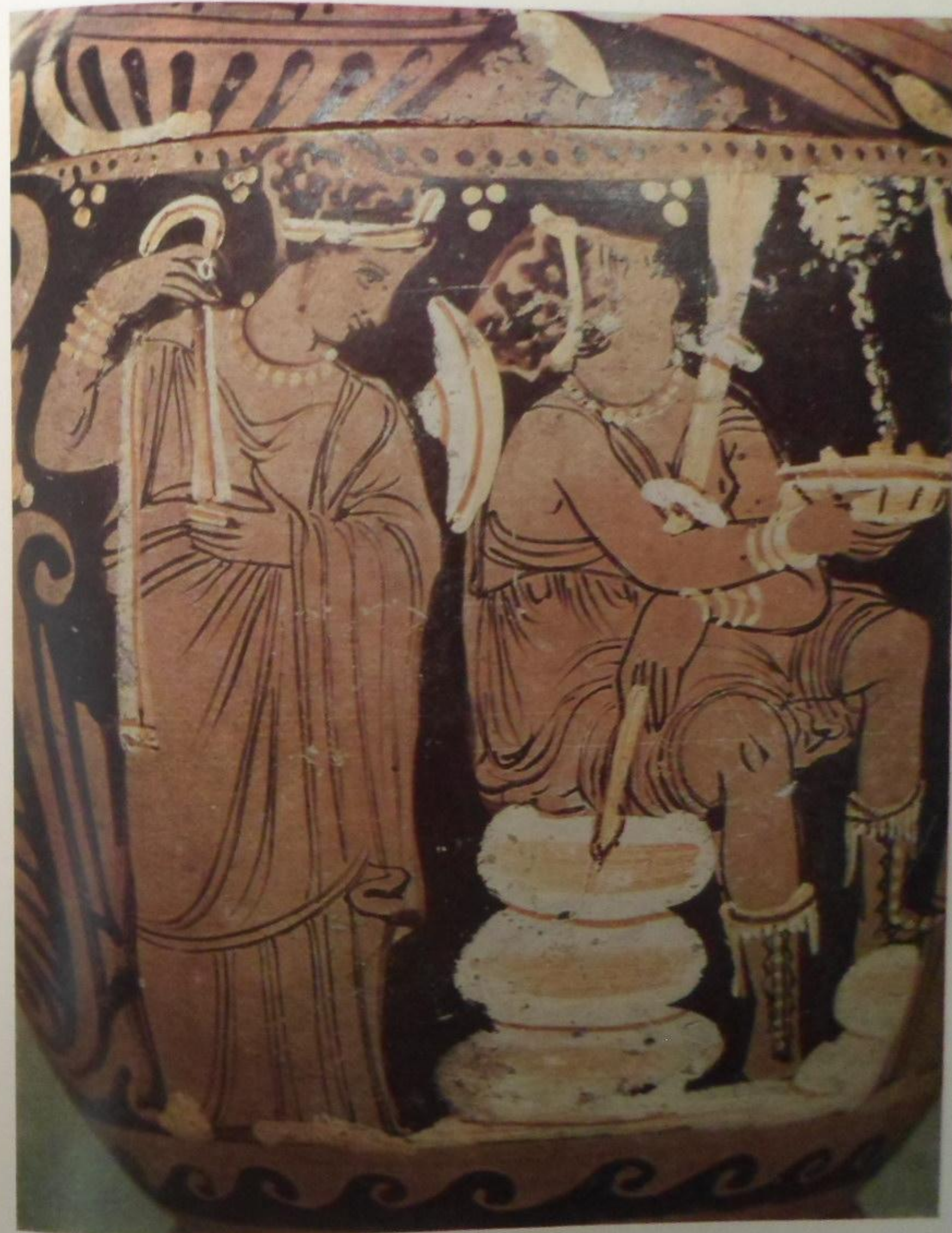
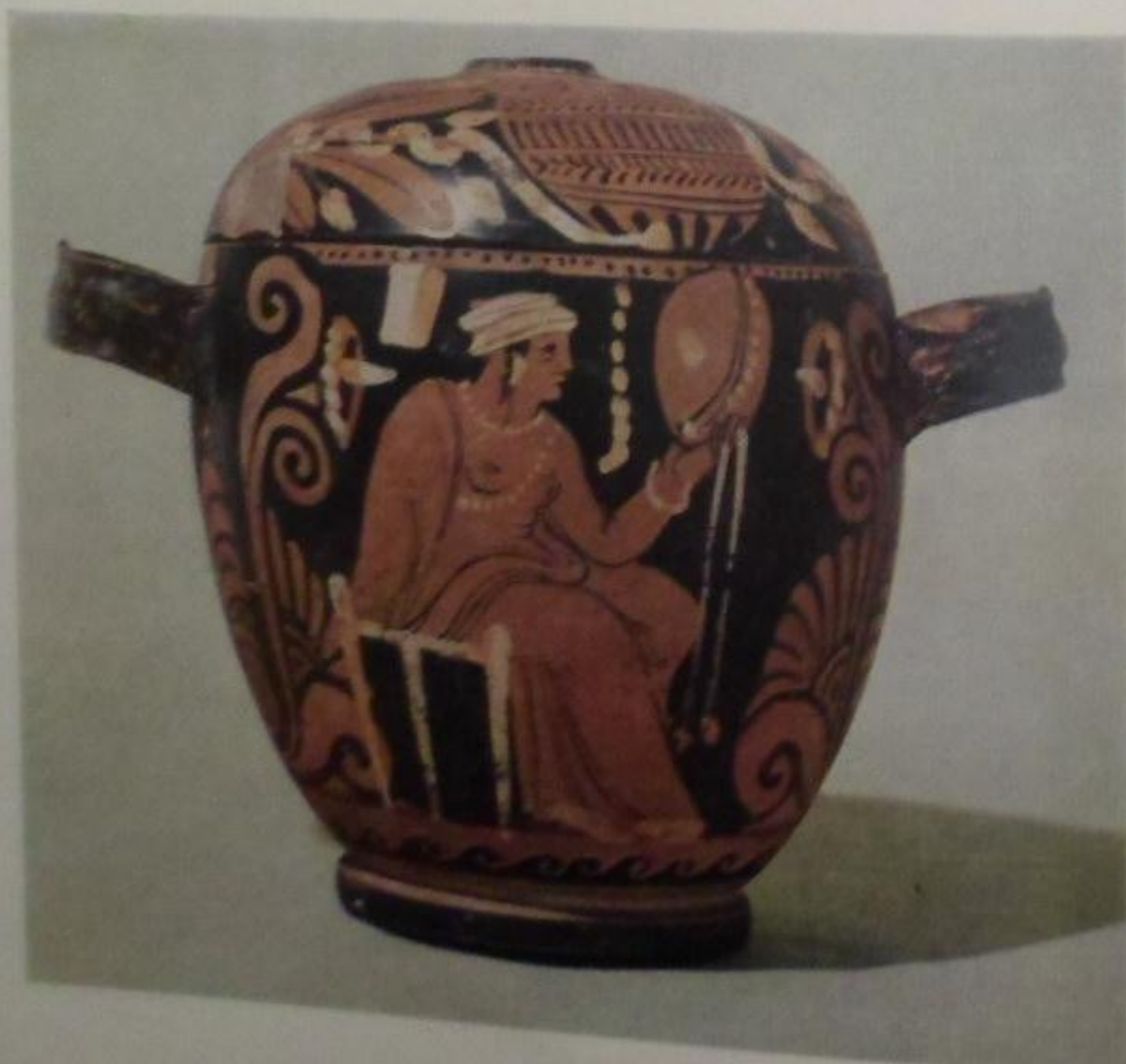


204

Пиксида со сценой мистерии
(Сипьялла, мастер
группы Сиракузы 51288)
320—310-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ

205

Роспись оборотной стороны
той же пиксиды



206

Фрагмент росписи той же пиксиды

Вторая скифидная пиксида из собрания ГМИИ (№ П 16 505) упомянута в работе А. Треидела как принадлежащая к подгруппе «Сиракузы 51288»⁸² группы Этны по близкой аналогии в музее Сиракуз⁸³. Форма этого сосуда аналогична предыдущей пиксиде; орнаментальный декор также очень сходен. На лицевой стороне тулова представлена трехфигурная композиция, изображающая, вероятно, сцену мистерий. В центре сидит на подушках юноша, набирающий в чашу воду, льющуюся сверху из лавиной головы — вероятно, декоративного завершения водостока. Голова юноши как бы в экстазе закинута назад. За спиной его виден петас, на ногах — высокая нарядная обувь со шнуровкой. По обеим сторонам юноши стоят две женщины в гиматиях: правая держит факел, левая — тенью. Сидящая на треножнике полуобнаженная женщина с мощными, мужеподобными формами тела изображена с другой стороны сосуда. В пра-

вой руке женщины тимпан, на голове — подобие чалмы. Рисунок свободный, но более боглый, чем на первой пиксиде. Большая роль отведена белой и оранжево-желтой краскам, которые также не создают прежней мягкости сочетаний. Эта пиксида датируется немного более поздним временем, 320-ми годами до н. э. Кроме пиксиды в Сиракузах ближайшей аналогией ей является пиксида в Палермо⁸⁴.

Вазопись Южной Италии IV века до н. э. явилась последним этапом развития античной расписной керамики, дающим очень интересные, подчас оригинальные примеры композиции и росписи и в то же время выявляющим явные черты упадка этого вида искусства. Богатая коллекция южноиталийских ваз ГМИИ включает характерные образцы сосудов каждой школы в отдельные периоды и позволяет составить достаточно полную картину искусства вазописи IV века до н. э. в Южной Италии.

Наряду с глиной, излюбленным материалом этруских ремесленников и художников, была бронза. Медь в достаточном количестве имела в горах Апеннинского полуострова, находили здесь и другие металлы — железо, олово, свинец. Изготовление бронзовых изделий достигло достаточно высокого уровня уже у предшественников этрусов, представителей культуры Виллановы. Этруски усовершенствовали технику изготовления бронзы. Изделия этруских торевтов славились по всему Средиземноморью, высоко ценились в самой Греции.

Из бронзы в Этрурии готовились самые разные предметы, начиная от монументальных скульптур и кончая небольшими сосудами и утварью. Особенно широко распространена была мелкая пластика. В силу самой природы этого материала изделия из бронзы сохраняются значительно хуже, чем изделия из камня и глины. Трудно себе представить, сколько великоценных изделий древних мастеров погибло при переплавке в последующие века. Крупных бронзовых скульптур этруского происхождения (так же как и греческих) сохранилось до наших дней буквально несколько экземпляров: «Капитолийская волчица» и статуя «Марс» в Риме, «Химера» и «Оратор» во Флоренции, несколько других поздних статуй и превосходных портретов —

вот и все, чем мы располагаем. Значительно больше дошло образцов мелкой пластики. Подавляющее большинство отдельно исполненных, «самостоятельных» статуэток служили votivными приношениями в святилища богов. Многие скульптурные фигурки украшали различные предметы утвари, служили ручками сосудов, навершиями канделябров и т. п. Стенки сосудов и более крупных предметов, таких, как подставки, треножки и даже колесницы, в ранний период охотно украшались рельефными изображениями. Позже, примерно с IV века до н. э., доминирующим становится гравированный декор, особенно широко применявшийся для украшения бронзовых зеркал и цист — туалетных коробок круглой, реже овальной или прямоугольной формы.

Наибольший интерес для истории этрусского искусства представляют, естественно, скульптурные произведения — статуи и статуэтки, рельефы. Им посвящен первый раздел данной главы. Во втором разделе кратко рассматриваются украшенные скульптурным декором утилитарные изделия этруских торевтов — треножки, канделябры, фимнатеи, сосуды и цисты. Специфически этрускому виду этих изделий — гравированным зеркалам — посвящен еще один специальный раздел главы.

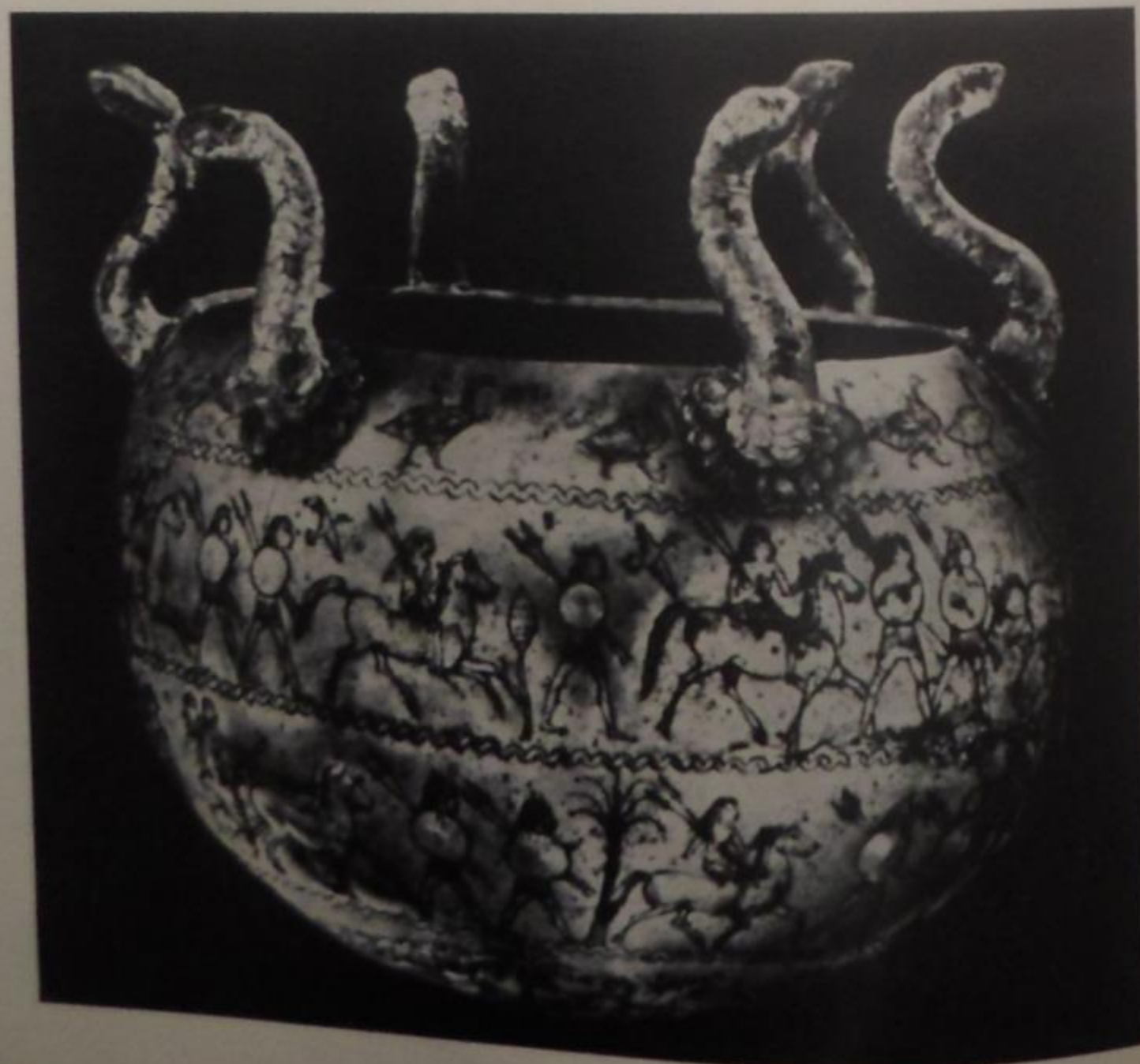
СТАТУИ И СТАТУЭТКИ

От периода Вилланы (X—VIII вв. до н. э.) сохранились немногочисленные бронзовые урны биконической формы, а также посуда¹. Довольно рано появились бронзовые фигурки небольшого размера, высотой в несколько сантиметров². Изготовленные в технике сплошного литья, они служили подвесками-амулетами, на что указывают кольца для подвешивания, а иногда и обрывки цепочек. Эти большеголовые, непропорциональные фигурки отличаются предельно обобщенными формами; несколько подробнее передаются черты лица. Они служат характерными образцами распространенного в итальянском искусстве этого периода геометрического стиля.

Наряду с подобными произведениями встречаются изделия утилитарного назначения — сосуды, курильницы и пр., украшенные также геометризованными изображениями животных и птиц, иногда человека. Типичным их примером является курильница в собрании Государствен-

Котел с протомами из гробницы
Бернардини в Пренесте
1-я половина VII века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия

207



ного Эрмитажа в форме фантастической двух-головой птицы на четырех лапах, заканчивающихся колесами³.

История собственно этруских изделий из металла начинается с первого периода расцвета этруской культуры — с VII века до н. э. Это было время широкого распространения в Этрурии произведений искусства из стран Ближнего Востока, прежде всего Финикии. Если в начале века продолжают доминировать геометризованной формы изделия, то уже в середине века появляются финикийские чаши и котлы, украшенные рельефными фризами; эти изделия не могли не оказать существенного влияния на развитие этруского искусства, в частности торевтики. Пример этого — финикийский котел из гробницы Бернардини в Пренесте⁴. Этот серебряный позолоченный сосуд, не имевший ни ручек, ни ножки, украшен (в технике выколачивания) четырьмя фризами с рельефными програвированными изображениями, исполненными в типичном для первой половины VII века сиро-финикийском стиле. Но этрусков, новых владельцев



208

Статуэтка приносящего жертву
2-я половина VII века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 467)



210

Статуэтка женщины в плаще
2-я половина VII века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 324)

Статуэтка воина из Бролио
Начало VI века до н. э.
Флоренция, Археологический музей

209



211

Статуэтка женщины из Бролио
Начало VI века до н. э.
Флоренция, Археологический музей



212 Статуэтка мужчины
Начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 1a 325)



214 Статуэтка воина
Начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 1a 326)



213 Статуэтка воина
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 1a 544)



215 Статуэтка женщины
Конец VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 1a 473)



216 Статуэтка куроса
VI век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 1a 417)

217 Статуэтка Афины-Минервы
Начало V века до н. э.
Модена, галерея Эстензе



этой изящной вазы, не удовлетворял ее вид, и они дополнили произведение финикийского творца шестью змееными протомами, гораздо более грубыми по исполнению, чем сама ваза, укрепленными по краю сосуда прямо поверх фигурного фриза.

Подобного рода изделия пользовались большой популярностью в Этрении и вызвали подражания местных художников, о чем свидетельствует, например, бронзовый котел на фигурной подставке, происходящий из гробницы Ретоллии Галасси⁵. И котел, и подставка украшены фризами с рельефными изображениями фантастических животных, по стилю явно подражающими восточным образцам; однако больший схематизм, известная примитивность и неуклюжесть этих фигур выдают руку этрусского кописта. С ними вполне согласуются шесть протом на краю сосуда — головы пантер или львов на змеиных шеех. О том, что котел изначала был задуман именно с таким декором, свидетельствует то, что протомы аккуратно размещены между рельефными фигурами.

218 Статуэтка коры из Перузии
Около 500 года до н. э.
Западный Берлин



В середине — второй половине VII века до н. э. в Этрурии распространяется новый тип вотивных статуэток. Это маленькие (высотой 5—10 см) фигурки в длинных или не очень длинных прямых одеждах, с выдвинутыми вперед руками иконографического типа «приносящего жертву». Позиция эта, так называемая «хеттская», встречается среди ближневосточных статуэток, послуживших, вероятно, образцами для этрусских мастеров. Но примитивный геометризованный стиль и акцентировка непропорционально большой головы с выступающим носом и выпуклыми глазами связывают эти фигурки с предшествующими им амулетами времени Виллапо-вы. Типичным образцом таких статуэток является миниатюрная фигурка из собрания ГМИИ (№ П 1а 467, высота — 4,7 см). Она отлита сплошной, гравировкой исполнены прямые пряди волос. Подобные примитивные статуэтки датируются второй половиной VII века до н. э.⁶ Любопытно, что они уже вывозились за пределы Этрурии, как о том свидетельствуют их находки в Галлии⁷.



220 Статуэтка Геракла
V век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1з 415)

Статуэтка Геракла
Конец VI века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



Типична и другая статуэтка в ГМИИ, изображающая стоящую фигуру, закутанную в плащ (№ П 1а 324). Пропорции ее, трактовка черт лица и одежды находят аналогии среди статуэток, относящихся ко второй половине — концу VII века до н. э.⁸ Характерна такая деталь, как заостренная вертикальная грань на спине, передающая скрытую плащом спускающуюся с головы косу, конец которой виден из-под плаща⁹. Отличием статуэтки является то, что руки у нее не вытянуты вперед, как обычно, а прижаты к бокам — такие изображения встречались в этрусской пластике реже. Еще одна статуэтка из собрания ГМИИ (№ П 1а 325) — видимо, несколько более поздняя по времени изготовления. Нерасчлененное тело, открытое прямой мешкообразной одеждой, увеличивает непропорционально большая голова. Черты лица разработаны тщательно, намечены даже насечками брови и ресницы; гравировкой обозначены волосы, спускающиеся до плеч. Руки прижаты к бокам. Короткие волосы, прямая фигура, на которой не обозначены выступы груди, заставляют предполагать в этой фигурке изображение мужчины. Общий тип фигур, трактовка лица и волос характерны для этрусской пластики начала VI века до н. э.¹⁰ Кроме статуэток в плащах в конце VII — начале VI века до н. э. охотно изготавливались фигур-

ки воинов. Как и первые, эти изображения являлись преимущественно вотивными приношениями. Они свидетельствуют о широком распространении в Этрурии культа бога войны, позже почитавшегося под именем Марса. На достаточно тщательно исполненных экземплярах этих статуэток видны панцири, плотно прилегающие к телу, и шлемы, напоминающие коринфские. Образцом такого рода фигурок служит статуэтка воина из собрания ГМИИ (№ П 1а 326), по позе, обобщенной трактовке фигуры и головы близкая предыдущим. Несколько необычно исполнение спускающейся из-под панциря одежды в виде горизонтальных рельефных складок; обычно эта часть тела закрыта на статуэтках воинов треугольной повязкой (как, например, на фигурке в собрании Государственного Эрмитажа конца IV в. до н. э.¹¹).

Более развитой тип этрусского воина представляют большие статуэтки из Бролио (высота около 36 см), датируемые началом VI века до н. э.¹² Эта группа, состоящая из трех идентичных фигурок воинов и одной женской в длинных одеждах, очевидно, служила украшением какого-то предмета утвари; возможно, фигурки были опорой сосуда, на что указывают остатки выступов на их головах¹³. Но лишенные ныне своего функционального назначения, эти статуэтки существуют как самостоятельные скульптурные произведения, что позволяет рассматривать их в данном контексте. Воины изображены в шлемах с прямоугольными вырезами так называемого иллирийского типа, в плотно прилегающих панцирях и коротких треугольных повязках — «трусиках», с поножами на ногах. Позы их одинаковы: в поднятой до уровня плеча правой руке они держали конь, на левой, согнутой в локте, — щит, от которого сохранились только ручки. Обобщенный характер исполнения придает этим фигурам, так же как и фигуре женщины, входящей в группу, монументальный характер. Как свойственно всему этрусскому искусству этого времени, лица фигур исполнены более детализированно.

Позу, аналогичную воинам из Бролио, имеет статуэтка воина из собрания ГМИИ (№ П 1а 544), сохранившаяся не полностью: утрачены руки и правая нога до колена. Это хороший образец этрусских статуэток сплошного литья. На голове воина — шлем с высоким гребнем (гребень ныне утрачен); плотно прилегающий панцирь, на ногах — поножи. Отличительная особенность этой статуэтки — спускающаяся из-под шлема на плечи и спину плотная ткань или нерасчлененная масса волос. При большом лаконизме исполнения эту статуэтку отличают четкость и пропорциональность форм, выразительность контура, что свидетельствует о высоком уровне мастерства, достигнутого в VI веке эт-



221 Ручка сосуда в виде фигурки льва
3-я четверть VI века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глинтотека

русскими торецками. Подобные статуэтки воинов — свидетельство распространения в Этрурии в этот период влияния греческого искусства. Наиболее ярко оно сказывается в этрусской вазопи- сии. В мелкой пластике, особенно бронзовой, вплоть до VI века сильны были традиции ита- лийского геометрического стиля, сочетающиеся с чертами, заимствованными непосредственно из стран Ближнего Востока. Только к VI веку складывается самостоятельный этрусский стиль, использующий, но не столь широко, как ва- зопи- сь, материал греческого искусства. В этом отношении очень показательны статуэ- ки курсов, типичный образец которых хранит- ся в ГМИИ (№ П 1з 417). Прямо стоящий об- наженный юноша с длинными, спускающимися на спину нерасчлененной массой волосами, с плотно прижатыми к бокам руками, несомненно восходит к раннему типу греческих курсов, но сильно отличается от них. Схематическая трак-товка тела, выделенный масштаб головы, испол- ненные более детально, хотя и грубо, черты ли- ца связывают эту фигурку, как и ряд ей подоб- ных¹⁴, со статуэтками предшествующего време- ни. Этрусская торецка использовала греческий тип юноши-курса, не восприняв чуждого им культа обнаженного тела. Наряду с прямым воспроизведением типа гре- ческого курса этрусская торецка VI века до

и. э. знает и его переработку в духе старых традиций. В ряде статуэток, происходящих из северных районов Этрурии, мы узнаем фигуру юности-курося, наряженную в традиционные этрусские «трусники»¹⁵. Треугольный обнаженный торс, голова с падающими на плечи волосами, расчлененными вертикальными и горизонтальными насечками на отдельные пряди, связывают эти фигурки с греческими прообразами, а выдвинутые вперед руки напоминают позу более ранних этрусских скульптурок. Более близок греческому прообразу распространяющийся с конца VI века до н. э. тип стоящей девушки-кормы, задрапированной в орнаментированную одежду ионийского типа. Некоторые из таких статуэток отличаются тонкостью и изяществом исполнения, выдающими руку умелого мастера; примером может служить статуэтка из Перузы, в Целле¹⁶; другие более просты, даже примитивны, как, например, две фигуры в Музее изобразительных искусств в Ливне¹⁷. В связи с изображениями кор следует упомянуть хранившуюся в ГМИИ женскую фигурку

в высоком коническом головном уборе (№ П 1а 473). Такой головной убор (тутулус) характерен для этрусского женского одення. Поза — с опущенными вниз руками, из которых левая держит край одежды, — повторяет позу греческих кор, но по сравнению с ними эта фигурка кажется упрощенной. Одежда, плотно облегающая тело, едва намечена, нет даже обычной процарапанной каймы у горла и на подоле. Все внимание художника сосредоточено на исполнении головы и лица, переданных объемно и детализированно. Такой акцент на изображении головы по сравнению с небрежно трактованным телом — характерная черта этрусского искусства, проявляющаяся в каменной скульптуре, в терракоте и в живописи. Статуэтка ГМИИ является интересным примером этрусской переработки греческого образа коры; любопытна она и со стороны техники исполнения. После отливки она была, вероятно, слегка прокована, чем было достигнуто уплощение тела. Существуют достаточно близкие аналогии этому типу скульптуры¹⁸. Возможно, в этом следует видеть насле-

дие искусства времени Виллановы, с характерной для него геометризацией.

Наряду с образами курося и коры, первый из которых не получил широкого распространения в этрусском искусстве, а второй, напротив, пользовался большой популярностью, в конце VI века до н. э. появляются и другие темы в мелкой бронзовой пластике Этрурии. Прямым воспроизведением греческих моделей следует считать фигурки Афины Промахос и сражающегося Геракла. Оба эти образа связаны с типом сражающегося воина, который продолжал пользоваться популярностью.

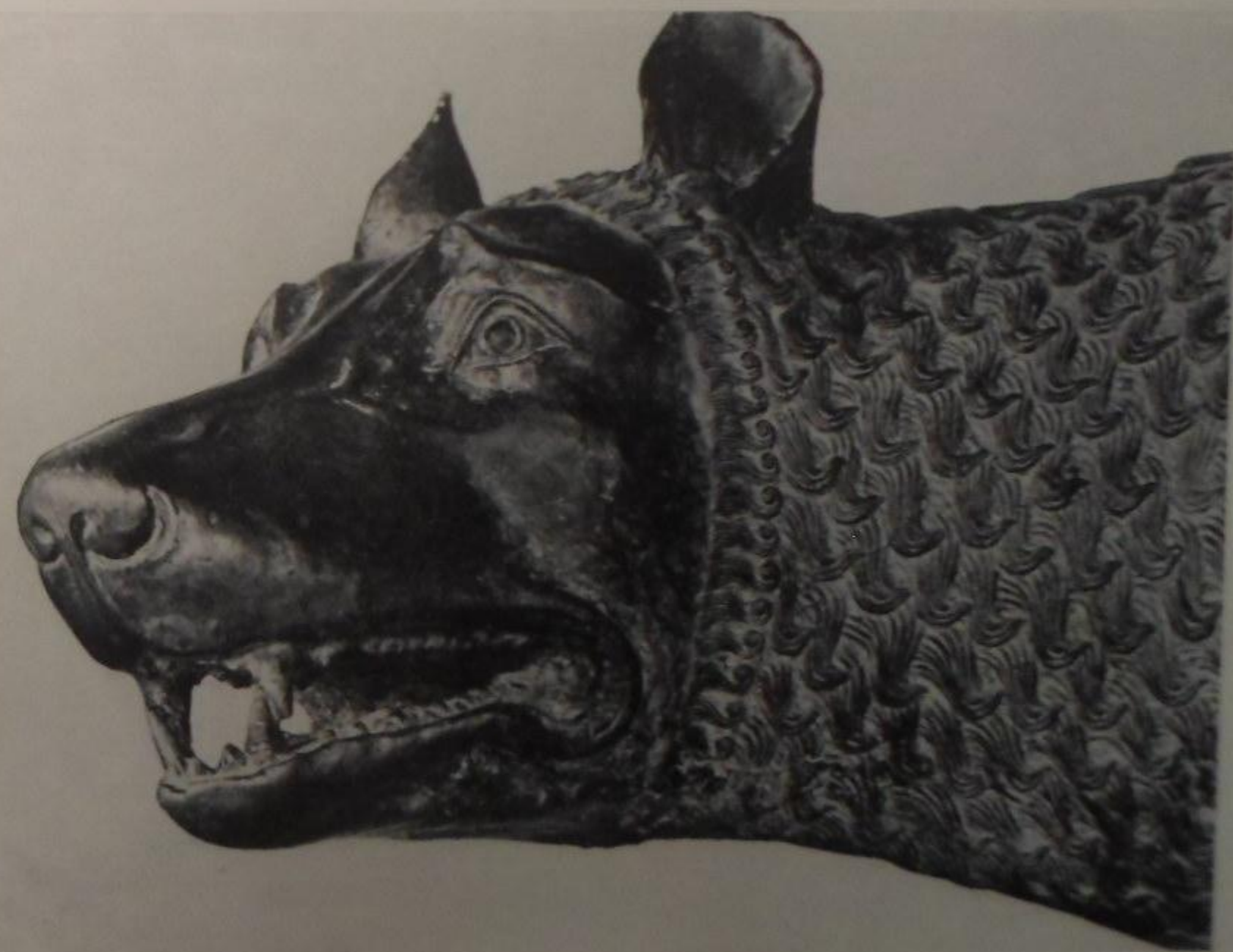
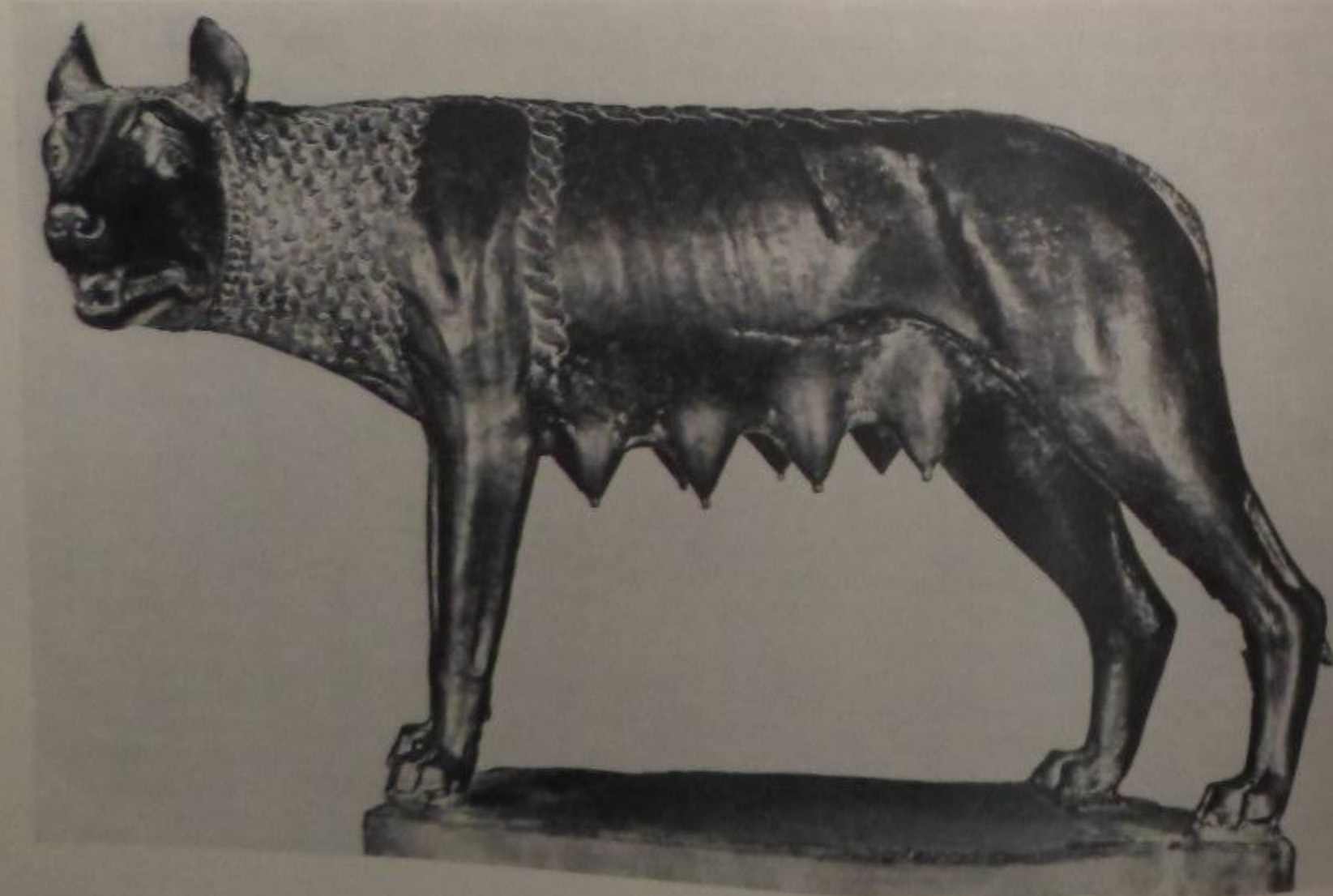
Истинной вонительницей предстает Афина — этруская Мнерва — в статуэтке начала V века до н. э. в Модене¹⁹. Одежда ее сохраняет архаическую стилизацию, грудь покрывает эгида, на голове шлем греческого типа. Но в сравнении с современными греческими скульптурами заметна экспрессия в этой идущей в битву богине, потрясающей конем. Детально передано лицо, отнюдь не отличающееся красотой. При всей тщательности исполнения заметно нарушение

пропорций — черта, отличающая обычно этрусские работы.

Первые изображения этрусского Гериле (Геркулеса) отличаются разнообразием типов. Редкий образец конца VI века до н. э. хранится в коллекции Государственного Эрмитажа²⁰. Герой изображен полубогаженным, бедра его обернуты львиной шкурой, в поднятой правой руке Геракл держит палицу. В V веке вырабатывается устойчивый тип нападающего Геракла, господствующий в более позднее время. Львиная шкура, перекинута через левую руку, тщательно исполняемая на качественных экземплярах²¹, превращается в бесформенный выступ в маленьких, бегло исполненных фигурках²². Такие статуэтки получили широкое распространение и за пределами Этрурии, как показывают находки в Южной и Западной Италии²³. Они сохраняются в итальянской пластике вплоть до римского времени.

Наряду с образами, являющимися переработкой греческих произведений, в конце VI века до н. э. появляется и специфически этрусский тип за-

Статуя Капитолийской волчицы
Конец VI — начало V века до н. э.
Рим, Капитолийский музей



драпированного в тогу человека. Качественный его образец — тщательно исполненная статуэтка из Пицциримонте в Британском Музее²⁴. Украшенная каймой тога перекинута через левое плечо юности, на ногах его высокие мягкие ботинки, на шее булла — свидетельство знатного происхождения. Исполнение фигуры и лица, еще сохраняющего следы архаической улыбки, напоминает единовременные монументальные терракотовые статуи из Вей, особенно Гермеса. В дальнейшем этот тип вотивных статуэток получит широкое распространение. Остается открытым вопрос о месте производства этих статуэток. Далеко не всегда известно место их находки, а если и известно, оно не обязательно совпадает с местом изготовления, так как уже в раннее время этрусские бронзы получили широкое распространение. Но все же можно сказать, что аналоги большинству описанных выше типов (фигурок молящихся, курсов и воинов) происходят из районов Северной Этрурии. Наряду с изображениями людей в эпоху архаики появляются изображения различных живот-

ных; нередко фигурки их служили ручками сосудов. Чрезвычайно выразительна фигурка льва²⁵, стоящего на задних лапах и держащего в пасти голову человека, — мотив, характерный для Этрурии, с ее любовью к натуралистической передаче жестоких, кровавых эпизодов. Фигурка животного при всей неправильности пропорций и лаконизме исполнения поражает убедительной передачей движения. Датируется этот памятник третьей четвертью VI века до н. э. и наряду с некоторыми другими²⁶ является непосредственным предшественником знаменитой «Капитолийской волчицы» — самой ранней из дошедших до нас этрусских бронзовых скульптур большого размера²⁷. Статуя, ставшая эмблемой Рима, некогда находилась на Капитолии древнего города, а теперь хранится в Музее Дворца Консерваторов. Традиция связывает ее с именем этрусского скульптора Вулки, работавшего, как известно, в Риме и создавшего там статую Юпитера Капитолийского; доказательств этого предположения, однако, нет, хотя время создания памятника — начало V века до н. э. —

Фрагмент статуи льва
Начало V века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



225

Пластина с изображением Медузы
Середина VI века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека

Подставка сосуда из Марциано
близ Перуджи
3-я четверть VI века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека

226



совпадает со временем деятельности мастера из Вей. Сюжет и стиль исполнения статуи специфически этрусские, без какого-либо заметного воздействия греческого искусства. Образ животного передан с большой убедительностью. Тщательно исполнив ряд деталей, скульптор в то же время сумел избежать натурализма и сохранил характерную для архаики лаконичность в сочетании с декоративной трактовкой гривы, напоминающей орнамент, или ребер, параллельными полосами выступающих на боках. В напряженной позе, резком повороте головы с приоткрытой пастью, в настороженных ушах ощущается превосходное знание природы.

С «Капитолийской волчицей» можно сопоставить интересный памятник, хранящийся в собрании Государственного Эрмитажа, — довольно большую (26 см) скульптуру льва²⁸. Сохранилась лишь передняя часть его фигуры, благодаря которой можно понять, что лев был изображен приготовившимся к прыжку. Вероятно, статуя эта помещалась у входа в гробницу, подобно исполненным из камня аналогичным скульптурам. В ней также можно отметить сочетание убедительной передачи всего облика животного с орнаментальностью в исполнении деталей. Для полноты представления о развитии этрусской торетики в эпоху архаики следует остановиться на монументальных декоративных



227

Статуэтка воина
Середина V века до н. э.
Флоренция, Археологический музей

рельефах. Выше уже упоминалось о серебряных и бронзовых сосудах, украшенных рельефами. В той же технике выколачивания по выпуклой форме (деревянной или каменной) исполнялись и большие бронзовые пластины, служившие облицовкой различных предметов — подставок сосудов, колесниц и пр. В Castel S. Mariano (близ Перуджи) найден целый комплекс таких бронзовых изделий, часть которых хранится в Мюнхене. Изогнутой формы пластины, по-видимому, украшали колесницу. На одной из них изображена Медуза, фланкированная симметричными фигурами львов²⁹. Фантастическое существо, служившее апотропеем у греков, часто изображается и этрусками на предметах вооружения, на колесницах; оно должно было, видимо, устрашать врагов. Этрусский мастер, восприняв греческий образец, изобразил фигуру Горгоны не в традиционной схеме коленопреклоненного бега, а в странной фронтальной позе, не свидетельствующей о большом композиционном мастерстве. Львы, которых Горгона держит за шеи, напоминают о другой греческой композиции — Вязьичне зверей (Potnia Theron); подобное смешение разных образов характерно для этрусков.

Более близки греческим прообразам рельефы из Монтелеоне — уникальный памятник, хранящийся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке³⁰.

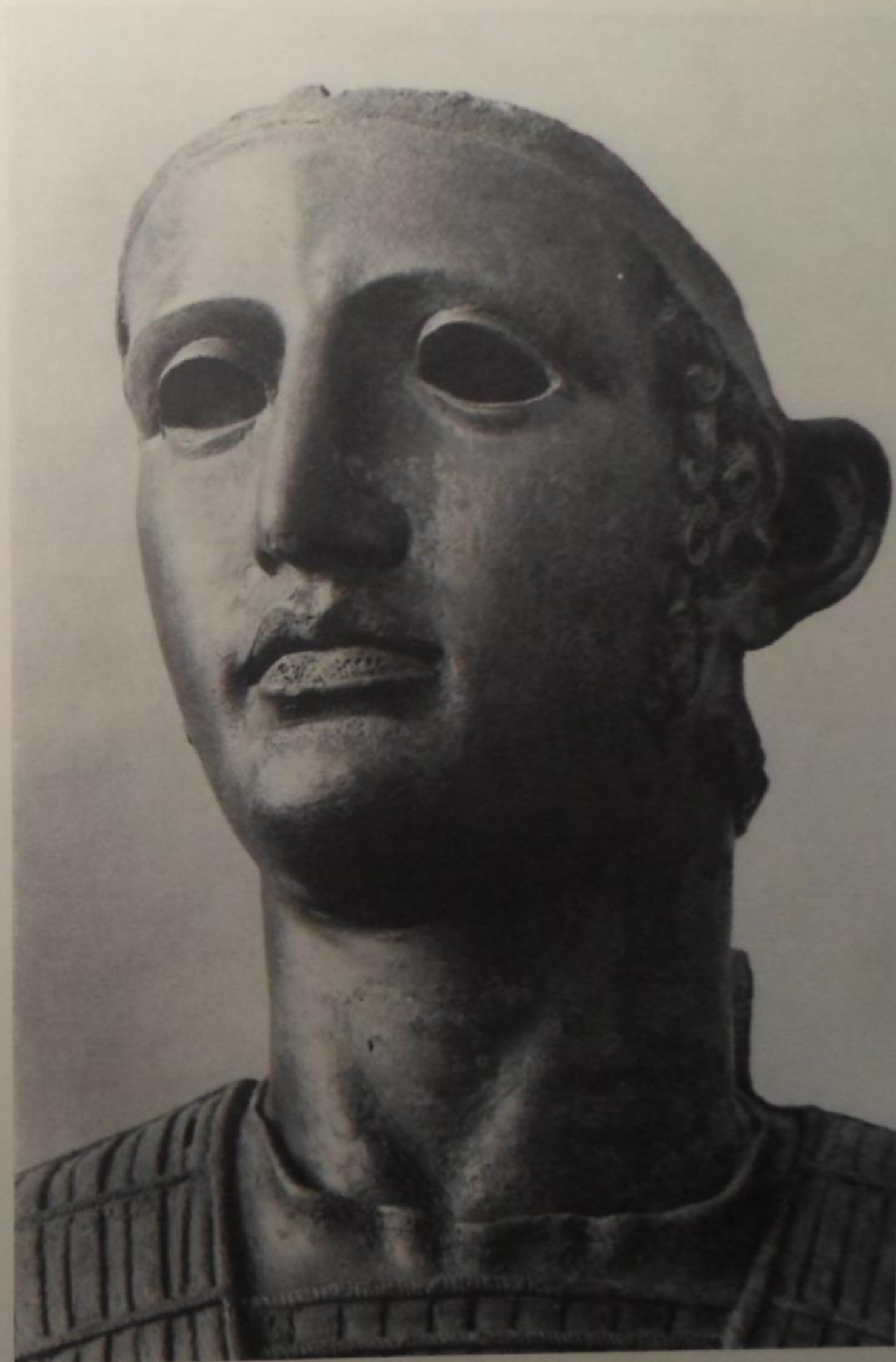
228



Статуя Марса из Тоди
1-я половина IV века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей

На центральном рельефе, украшавшем переднюю часть кузова двухколесной колесницы, изображена сцена вооружения воина, на боковых — сцена двоеборья над телом павшего и героя на колеснице, запряженной двумя крылатыми конями. Некоторые исследователи связывают эти рельефы с мифом об Ахилле (Ахилл, получающий оружие от Фетиды, поединок Ахилла и Мемнона и апофеоз Ахилла). Эти темы, часто встречающиеся в греческом искусстве, особенно на вазах, точно воспроизведены этрусским творцом. Лишь известная неправильность в передаче деталей (например, трактовка пог у крылатых коней), подчеркнуто большие головы фигур, обобщенность форм при выделенности декоративных деталей выдают руку местного мастера.

Близки колеснице из Монтелеоне рельефы подставки сосуда, найденные в Марсиано близ Перуджи и хранящиеся в Мюнхене³¹. Подставка в форме трехгранной пирамиды имела около метра в высоту; каждая грань ее разделена на три части, заполненные рельефами. Изображе-



229

Фрагмент статуи Марса



230

Статуя Химеры
Начало IV века до н. э.
Флоренция, Археологический музей

231

Фрагмент той же статуи



ны двоеборье над телом павшего и убегающие фигуры (Персей и Афина, борьба Пелея с Фетидой); верхние части заполнены фигурами животных или мифических существ (химер). На этом памятнике особенно хорошо прослеживаются особенности этрусского декоративного рельефа: известная неправильность в построении фигур, нарушение пропорций при удивительной ритмичности в передаче движения, плавность линий контура, обобщенность силуэта, не нарушаемого, а скорее подчеркиваемого гравированным орнаментом одежды. Принцип возможно более тесного заполнения фигурами отведенного им пространства — специфически архаический. В этом памятнике есть отзвуки искусства Великой Греции, например, метоп из Селы и Селинунта. Такая связь не удивительна, принимая во внимание то, что как раз в этот период, в конце VI — начале V века до н. э., этруски проникли далеко на юг Италии и соприкасались с греками в районе Кампании. Поскольку описанные образцы декоративных рельефов найдены близ Перуджины, естественно

предположить существование здесь мастерской, производившей их³² под сильным греческим воздействием, может быть, с участием греческих (ионийских?) мастеров.

В эпоху классики, начало которой в Этрурии определяется примерно серединой V века до н. э., продолжают изготавливаться вотивные бронзовые статуэтки сложившихся в период архаики типов: Геракла, воина в позе нападающего, тогата. Афина Промахос реже привлекает внимание торецов, зато очень большой популярностью пользуется изображение задрапированной женской фигуры — Афродиты (Туран), жрицы или просто молящейся.

Для характеристики эволюции этрусского искусства в этот период интересно сравнить две скульптуры на одну тему. Одна из них — большая (33 см) статуэтка воина во Флоренции — датируется второй половиной V века до н. э.³³ Воин изображен в традиционной позе, он делает шаг вперед, заносит правую руку с утраченным копьём и приподнял левую, защищенную круглым щитом. Чешуйчатый панцирь плотно

232

Фрагмент той же статуи



охватывает торс, на голове — шлем с высоким гребнем, на ногах — попожи — традиционное вооружение этрусского воина. Тщательная графика подчеркивает детали. Правильность пропорций, верная передача позы, классически правильные черты лица свидетельствуют, что эта скульптура относится уже к рубежу между архаическим и классическим искусством. В то же время в ней ясно ощущается характерное для Этрурии сочетание детальной передачи орнаментов, вооружения и одежды с обобщенной передачей человеческого тела. Эта черта сохранится в этруском искусстве и позже.

О том, как далеко по пути усвоения достижений греческой классики пошло этруское искусство, свидетельствует другой памятник, отделенный от предыдущего несколькими десятилетиями. Это знаменитый «Марс» из Тоди (в Ватикане), одна из немногих сохранившихся до наших дней больших (чуть меньше натуральной величины) бронзовых этрусских статуй⁵⁴. Она была найдена в 1838 году в городе Тоди (античном Тудер), закопанная в каменной гробнице. На одной из



234

Статуэтка жрицы
III—II века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 437)

Статуэтка женщины
VI век до н. э.
Париж, Лувр

235



пластин панциря надпись на умбрийском диалекте сообщает, что некий Аал Трутитис преподнес эту статую как дар, очевидно, богу войны Марсу. Хотя надпись умбрийская, статуя, несомненно, является работой этрусского мастера.

Воин изображен в спокойной позе. Левой поднятой рукой он опирался о копье (ныне утраченное), а в правой, вероятно, держал чашу, готовясь совершить возлияние. Поза воина, трактовка его мускулистых обнаженных рук и ног напоминает статуи греческих атлетов, однако торс его, согласно этруским обычаям, плотно охвачен панцирем, из-под которого видны складки короткой тунники. Голова была увенчана шлемом, исполненным отдельно, но не сохранившимся; поздняя реставрация, которую можно видеть на некоторых снимках этой статуи, теперь удалена. Спокойное, классически правильное лицо воина, как и вся фигура, воспроизводит греческие образцы; оно было оживлено инкрустацией: красной медью выложены губы, из цветных материалов были сделаны глаза. При всей близости этой статуи к греческим прообразам она все же целиком этрусская. Сам тип воина в полном вооружении связан с длинным рядом предшествующих этрусских произведений; вся трактовка фигуры, тяжеловесные пропорции, большая массивная голова находят



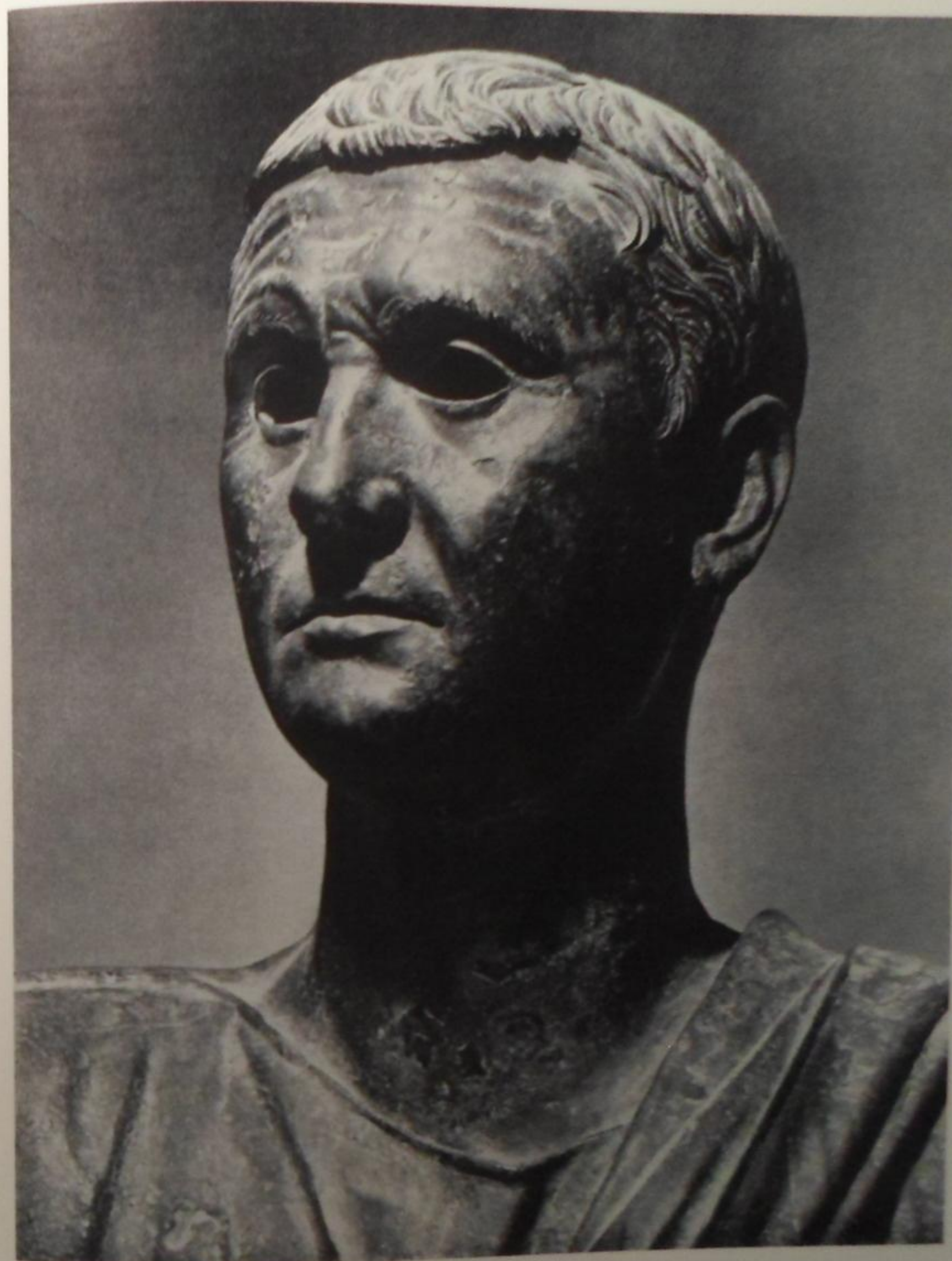
235

Голова мальчика
IV век до н. э.
Флоренция, Археологический музей



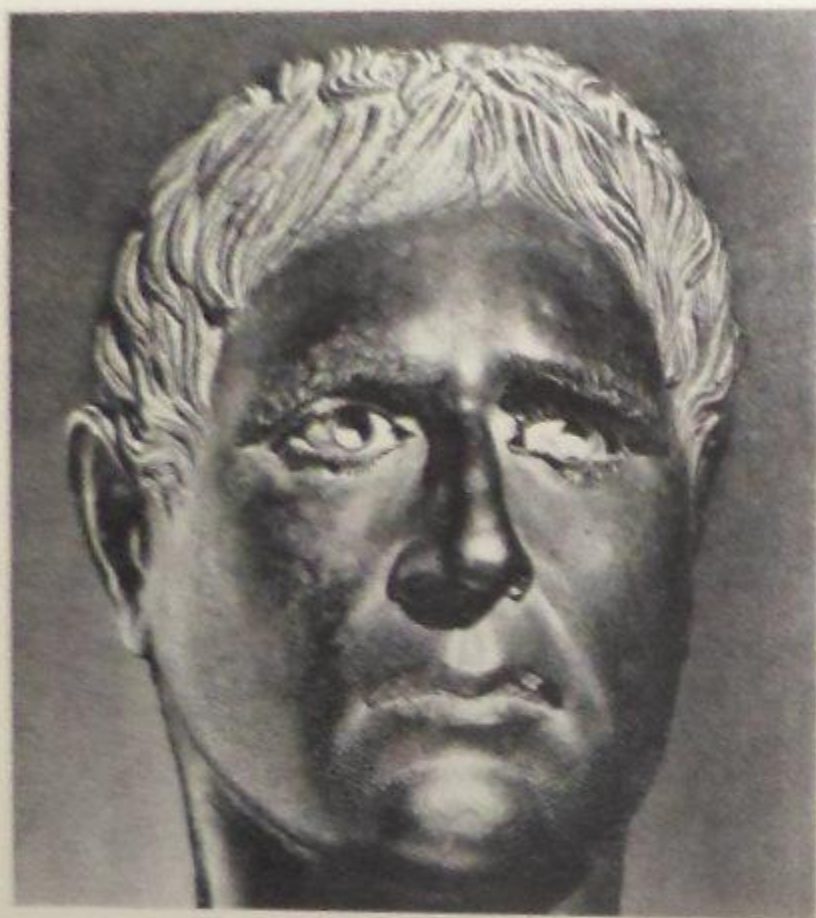
236

Статуя Авла Метелла
Около 100 года до н. э.
Флоренция, Археологический музей



237

Фрагмент той же статуи



238

Голова мужчины
из Сан Джованни Лупатоне
III—II века до н. э.
Париж, Национальная библиотека

аналогии в современной «Марсу» каменной этрусской скульптуре, равно как и тщательное, детализованное исполнение вооружения и обобщенное — тела воина.

Статуя «Марс» из Тоди показывает, что, идя по пути освоения достижений греческого классического искусства и применяя их к своим местным, издавна разрабатываемым типам, этрусские мастера в IV веке до н. э. создают значительные, высокохудожественные произведения. Замечательным образцом типично этрусской по сюжету работы в бронзе является урна в виде фигуры возлежащего юноши в собрании Государственного Эрмитажа³⁵. Подобные изображения хорошо известны по многочисленным урнам и саркофагам, исполненным в камне и глине. Полуобнаженный юноша лежит, опираясь на левый локоть; на вытянутой вперед раскрытой ладони, вероятно, была чаша. Правая рука свободным жестом опущена на задрاپированные одеждой колени, лицо с классически правильными чертами обрамлено кудрями, на голове — венчик. Этот уникальный памятник, датированный началом IV века до н. э., еще ярче, чем близкий ему «Марс», раскрывает специфику этрусского искусства классического времени, сочетающего живую передачу выразительного жеста с сохранением условной позы, фронтальностью и застылостью тела, детализацию орнамен-

тов одежды, исполненных гравировкой и пунктиром, с обобщенностью в трактовке лица и торса.

Картина высокого развития этрусской бронзовой пластики в IV веке до н. э. была бы не полна без упоминания еще одного прославленного памятника этого времени — статуи химеры, найденной в Аретцо (античном Аретинуме) и хранящейся в Археологическом музее во Флоренции³⁶. Она изображает мифическое существо — льва с хвостом в виде змеи и козлиной головой на спине. Статуя была найдена в 1553 или 1554 году и реставрирована Бенвенуто Челлини, укрепившим ее лапы и хвост. Позже хвост-змея античного времени был утрачен; тот, который существует в настоящее время, — не очень удачная реставрация начала XIX века. Поза химеры, принавшей на передние лапы и рычащей, готовой броситься на противника, не оставляет сомнения, что статуя была частью группы, изображавшей борьбу Беллерофонта с чудовищем. На это указывают и кровоточащие раны на козлиной шее и на задней лапе химеры. Скульпту-

239

Голова юноши из Фьезоле
II век до н. э.
Париж, Лувр



240

Голова так называемого Брута
Конец III — начало II века до н. э.
Рим, Капитолийский музей

ра эта по характеру изображения животного, в котором сочетается реалистическая передача натуры с очевидной стилизацией в исполнении гривы, вызывает в памяти «Канитоллийскую волчицу». Долгое время «Химеру» датировали первой половиной V века до н. э., однако гораздо более разработанная трактовка тела этого существа, отказ от неподвижной фронтальности позы заставляют отнести ее к более позднему времени. Современная датировка — начало IV века до н. э. — принята большинством исследователей. Как и «Марс» из Тоди, статуя химеры была посвящена богам, о чем свидетельствует надпись на ее правой передней лапе.

Прежде чем перейти к рассмотрению дальнейшего развития этрусской бронзовой пластики, следует остановиться на своеобразном типе статуэток, первые образцы которых появляются еще в период перехода от архаики к классике. В начале V века до н. э., как и в обычных вотивных фигурках, в некоторых экземплярах отмечается нарочитое удлинение пропорций. Характерна в этом отношении статуэтка курсы в

Западном Берлине³⁷ — известный тип прямо стоящего обнаженного юноши с выдвинутыми вперед руками. Верхняя часть его тела — плечи, грудь, руки — передана в нормальных пропорциях, торс и бедра непропорционально вытянуты по сравнению с нормой. Вместе с подчеркнутым графическим исполнением рисунка мускулатуры живота такая удлиненность тела сообщает этой фигуре геометрический характер, связывающий ее с раннеиталийскими произведениями, восходящими к периоду Виллановы. Следует напомнить, что такие тенденции, хотя и не столь ярко выраженные, отмечаются и в более ранних бронзовых статуэтках, например в фигурах воинов из Бротино.

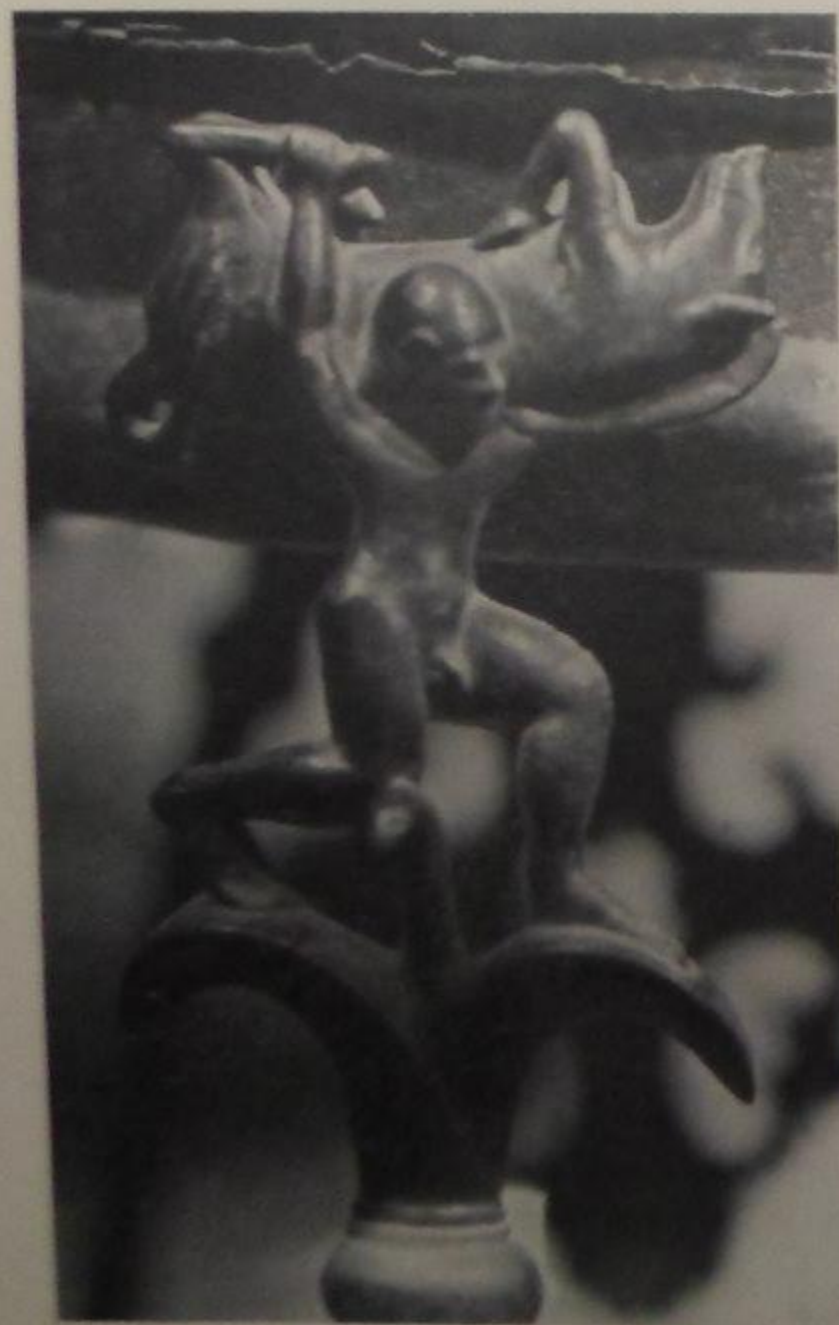
Они усиливаются к концу V века до н. э., судя по таким памятникам, как статуэтка воина в Британском музее³⁸. Сохраняя ранее выработанную позу нападающего с поднятым в правой руке копьем, эта фигурка вытянулась, потеряла объем; тело ее стало плоским, конечности утончились. Особую выразительность приобрел профильный вид, подчеркивающий геометризм кон-

Урна в виде волежашего юноши
Начало IV века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



тура. Тонкая фигура увенчана непропорционально огромным плоским гребнем шлема. С дальнейшим развитием этого своеобразного направления, очевидно, связано появление в IV веке до н. э. совершенно условных изображений, представляющих собой длинные узкие пластины, увенчанные четкой и вполне пропорциональной скульптурной головой, а внизу завершающиеся также скульптурными ногами³⁹. На пластинах врезанными линиями обозначены складки одежды; руки, вытянутые как и все туловище, прижаты к бокам или кистями отставлены в стороны. Как правило, эти фигурки изображают жрецов или молящихся и имеют votive назначение. До сих пор не найдено вполне удовлетворительное объяснение их появления; очевидно, его следует искать в каких-то специфических верованиях этого времени и связывать с более ранними ксанообразными изображениями из терракоты или дерева⁴⁰. Эти последние образцы геометрического искусства на территории Италии связаны скорее уже с местными итальянскими мастерскими.

Фрагмент треножника
2-я половина VI века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



Для собственно Этрурии IV и последующих веков более характерны вполне пропорциональные статуэтки, среди которых, наряду с выдающимися по художественным качествам экземплярами, преобладают скромные фигурки, изображающие известные типы воина, Геракла, Афины, Туран, жрецов и молящихся. Типичные образцы такого рода статуэток есть в собрании Государственного Эрмитажа⁴¹. Новый тип, появившийся в эллинистическую эпоху, — изображение жреца в венке или лучистой короне, с палочкой для возлияния в правой руке⁴². Эти статуэтки не отличаются большими художественными достоинствами. Отлитые по небрежно сделанным моделям и лишь слегка прочеканенные после отливки, они являлись рядовой, массовой продукцией. Примером может служить фигура жрицы из собрания ГМИИ (№ II 1a 437). Она изображена стоящей, в длинных одеждах, с правой рукой, вытянутой вперед ладонью вверх. Четко прорисованы параллельные и треугольные складки, довольно детально переданы черты лица. Подобные весьма многочисленные, чисто ремесленные произведения датируются III—II веками до н. э.

Позднеэтруское искусство не исчерпывалось, разумеется, производством таких примитивных изделий. В период IV—II веков до н. э. создается много шедевров этрусской бронзовой пластики, о некоторых из них уже упоминалось выше. В заключение следует остановиться на памятниках, представляющих едва ли не наивысшее достижение художественного творчества этрусков. Речь идет об этруском портрете, лучшими образцами которого являются немногие дошедшие до нас бронзовые скульптуры. Причины зарождения портрета в Этрурии следует искать в мировоззрении этрусков, в их вере в загробную жизнь. Стремление сохранить внешний облик умершего прослеживается уже в первых памятниках погребальной скульптуры — урнах-канопах. Дальнейшим развитием этого направления следует считать изображения умерших на саркофагах и урнах. Если на примере памятников эпохи архаики можно говорить лишь о повышенном внимании к передаче черт лица в ущерб исполнению тела, то лучшие произведения классического времени уже воспроизводят сугубо индивидуальные черты человека. К IV веку до н. э. большинство исследователей относит и самые ранние из сохранившихся подлинно портретные головы, исполненные в бронзе. Одна из лучших — голова мальчика во Флоренции⁴³ натуральной величины, принадлежавшая статуе. Изображен мальчик с округлым, чуть скуластым лицом; широко расставленные, асимметрично посаженные глаза были инкрустированы серебром и цветными камнями. Прямой нос, плотно сжатый рот с тонкой верхней



и широкой нижней губой, низко посаженные уши — все это черты индивидуальные; лицо, несомненно, портретное, хотя исполнение отличается известной обобщенностью, характерной для этрусской скульптуры. Не решен вопрос о том, кого изображает этот портрет. Грустное, задумчивое выражение лица мальчика позволяет предположить, что перед нами — посмертная статуя. Но в Этрурии существовали и почетные статуи, воздвигавшиеся наиболее именитым гражданам.

Вероятно, такой статуе принадлежала голова, хранящаяся в Национальной библиотеке в Париже⁴⁴. Выразительно передан облик человека смелого и энергичного, подчеркнуты своеобразные черты его грубоватого лица. Столь же индивидуален портрет юноши из Фьезоле⁴⁵. Лучший из этруско-италийских портретов, так называемый «Брут»⁴⁶, поражает удивительной живостью. Сохранилась только голова; бюст, на который она посажена, был дополнен в XVI веке. Лицо уже немолодого человека передано с беспощадной правдивостью, особенно

подчеркнуты глубокие складки, избородившие его. Внешнее сходство, несомненно, было главной задачей художника, но ему удалось передать и значительность этого сурового образа, хотя, конечно, этруское искусство даже в таких единичных шедеврах не поднялось до создания подлинно психологического портрета. Особую выразительность придают голове «Брута» глаза, сохранившие инкрустацию серебром. Портрет этот не случайно отождествлялся с первым консулом Римской Республики. Известна большая роль, которую этруское искусство сыграло в формировании искусства Древнего Рима. «Брут» с большим основанием привлекается для характеристики первых этапов развития римского республиканского портрета. Спорят о времени создания этого памятника, колеблясь в его датировке между III и I веками до н. э.

Еще одним этруско-римским памятником является знаменитая статуя «Оратор», найденная в 1566 году у Тразименского озера⁴⁷. Это изображение магистрата, представленного в характерной позе оратора с поднятой правой рукой. Из-

вестно имя человека, которого изображает эта статуя: этрусская надпись, выгравированная по краю его тоги, сообщает, что это портрет Авла Метела, сделанный Тенином Тутином по заказу некоей Аулезы Клеусы, вероятно, вдовы Авла Метела, пожелавшей почтить память своего мужа воздвижением ему почетной статуи. Естественность позы оратора вполне соответствует трактовке его лица, буднично некрасивого, несомненно, портретного, переданного с характерным вниманием к деталям. Мастерское изображение человека в его повседневном действии (не героически-возвышенном, как в искусстве Греции) и было тем новым, что удалось внести этруским художникам в общий ход развития античного портрета, тем, что они передали зарождающемуся римскому искусству. Статуя «Оратор», датируемая около 100 года до н. э., достойно завершает долгий путь развития искусства Этрурии и в то же время открывает новую страницу развития римского портрета, первые известные нам памятники которого возникли в эпоху поздней республики.

БРОНЗОВАЯ УТВАРЬ: ТРЕНОЖНИКИ, КУРИЛЬНИЦЫ, КАНДЕЛЯБРЫ, СОСУДЫ, ЦИСТЫ

Не менее высокого развития, чем вотивные статуэтки и большая бронзовая скульптура, достигла в Этрурии бронзовая утварь самого различного типа. Из этого материала этруские мастера создавали разнообразные предметы домашнего обихода — сосуды и курильницы, треножники и канделябры, украшения мебели. Богатый скульптурный, рельефный и гравированный декор превращал эти изделия в подлинные произведения искусства. На примере наиболее совершенных и типичных образцов этруской творческой культуры попытаемся показать принципы использования в ней декора и проследить изменение этих принципов во времени.

Подлинный расцвет бронзолитейного производства в Этрурии наступает в период поздней архаики и связан он с крупным ремесленным центром Южной Этрурии — городом Вулчи. Именно здесь локализовалась мастерская, где изгото-

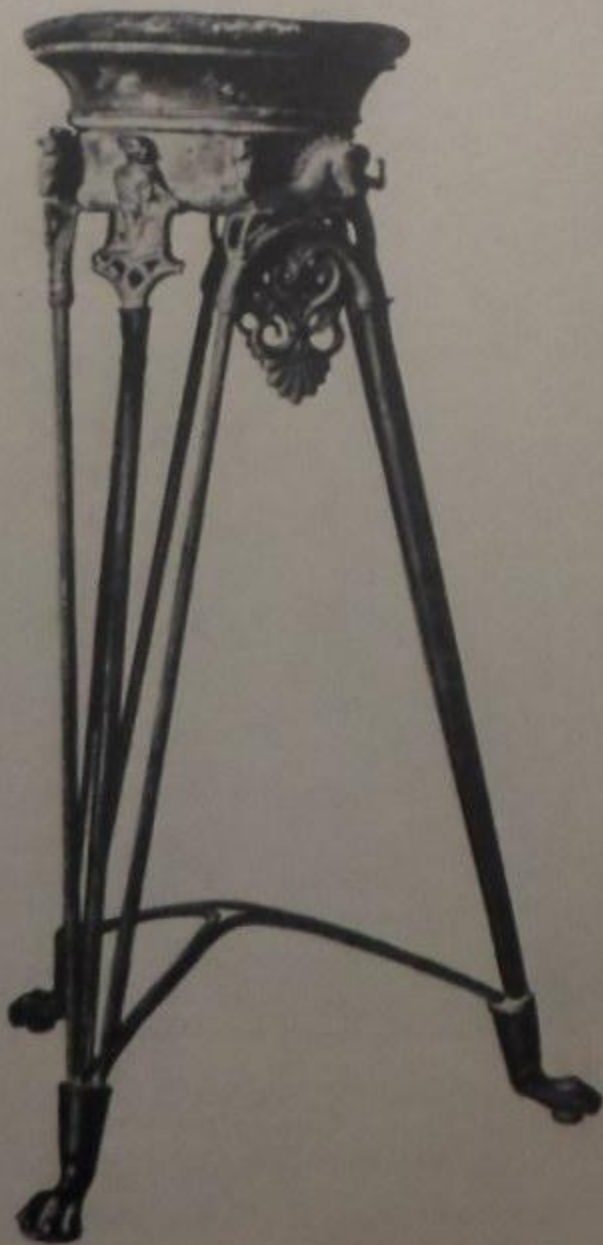
Треножник
2-я половина VI века до н. э.
Берлин, Государственные музеи

245



Треножник
Конец VI века до н. э.
Сен-Луи, Музей искусств

246



Треножник. Бронза
Конец VI века до н. э.
Лондон, Британский музей

247



Треножник. Бронза
Конец VI века до н. э.
Шнеер, Исторический музей

248



говлялись бронзовые треножки — наиболее интересные образцы этрусской торевтики этого времени.

Этрусские бронзовые треножки, служившие подставками для круглодонных сосудов или жаровен, составляют сравнительно небольшую, компактную и хорошо изученную группу⁴⁸. Форма этруских треножников, несомненно, восходит к греческим образцам⁴⁹, состоявшим из кольца, являвшегося опорой для сосуда, и трех поддерживающих его вертикальных ножек, соединенных дугообразными стержнями. И кольцо и ножки украшены скульптурными фигурками, равно как горизонтальные перемычки, соединяющие внизу вертикальные ножки. Типичным примером таких треножников, послуживших образцами для этруских мастеров, является треножник из Метапонта⁵⁰, украшенный скульптурными протомами коней и фигурками львов на верхнем кольце, а также выразительными фигурками бычков в верхней части арок. Место производства подобных треножников не уточнено, вполне вероятно их южноиталийское

происхождение. По времени эти треножки, датирующиеся серединой VI века до н. э., непосредственно предшествуют этруским.

О том, что треножки греческого типа были известны в Этрурии, свидетельствует находка одного из них в камерной гробнице в Сан Виченцо (севернее Популонии), ныне находящегося в Копенгагене⁵¹.

Этрусские треножки отличаются от греческих более конструктивной формой. Диаметр верхнего кольца уменьшен, вертикальные ножки получают наклон, а весь треножник в целом становится стройнее, изящнее по пропорциям. Расположение скульптурного декора на нем строго упорядочено: дуги арок, соединяющих ножки, заполнены ажурными орнаментами, стержни ножек завершаются капителью из растительных мотивов, на стержнях и арках помещаются скульптурные или рельефные композиции.

По типу скульптурного декора этрусские треножки делятся на группы, однако деление это весьма условно. У экземпляров, относимых исследователями к разным группам, чрезвычайно

много общих черт не только в расположении, но и в исполнении скульптурного декора. Иногда же встречаются совершенно сходные скульптурные и орнаментальные мотивы. Такое сходство трудно объяснить, если принять положение К. Нейгебауэра о том, что треножки разных групп изготовлялись в разных мастерских, параллельно существовавших в Вульчи. Правомнее предположить, что во второй половине VI — в начале V века до н. э. в Вульчи существовала одна мастерская, специализировавшаяся на изготовлении этой своеобразной художественной утвари. Этим и объясняется большое сходство всех треножников, а существующие между ними различия выявляют почерки разных мастеров, работавших в течение значительного промежутка времени.

Следует также учитывать технику изготовления треножников. Их детали — конструктивные и декоративные — отличались отдельно в технике «потерянного воска», что исключало создание совершенно идентичных изображений. Затем отдельные части собирались по строго установлен-

ной схеме, что позволяло из ограниченного числа изображений и орнаментов создавать различные, хотя и единообразные варианты изделий. Конечно, эта заключительная стадия работы была не механическим, а творческим актом, что и позволяет говорить о нескольких одаренных специалистах, работавших в мастерской треножников в Вульчи.

В начале всей серии этруских треножников стоит известный экземпляр, хранящийся в собрании Государственного Эрмитажа⁵². Его довольно глубокое вместительное без дна служило опорой для ставившегося сосуда. Ножки, соединенные арками, впущены в полые итулки, заканчивающиеся львиными лапами. Соединяющие их горизонтальные перемычки, скрепленные в центре кольцом, украшены фигурками птиц. Верхние арок заполнены ажурным орнаментом: вишней цветок лотоса, из которого вырастают два завитка с пальметтой между ними. Вертикальные стержни ножек завершены капителью в виде цветка лотоса, на лепестках которого помещены скульптурные фигурки, изображающие

Треножник. Бронза
Конец VI века до н. э.
Шнеер, Исторический музей

249



Треножник. Бронза
Конец VI — начало V века до н. э.
Лондон, Британский музей

250



Треножник из Вульчи. Фрагмент
Конец VI — начало V века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей

251



Треножник. Бронза
Начало V века до н. э.
Карлсруэ, музей

252



эпизоды из мифов о Геракле: герой, сражающийся со львом; он же с африканским вепрем на плечах; Эарисфей, спрятавшийся в страхе перед вепрем в пифос. На дугах арок расположены более крупные группы, одна из которых изображает Геракла, борющегося с Ахелоем, а две другие — львов, терзающих быка и лань. Тела трактованы обобщенно, детали мало выделены, но скульптуры весьма выразительны. Дальнейшее развитие декора треножников идет в сторону обогащения и усложнения орнаментальных мотивов, теряющих постепенно присущую им тектоничность. Ясна тенденция к стандартизации скульптурных украшений. Первоначально скульптурки, увенчивающие прямые стержни и арки, различались между собой; для первых были характерны парные группы, реже — отдельные фигурки, для вторых — изображения хищников, терзающих травоядное животное. В поздних экземплярах треножников это различие исчезает, используется один и тот же мотив спокойно стоящих фигур, различающихся лишь числом.

Если попытаться расположить известные нам экземпляры треножников хронологически, то наиболее близким к ленинградскому и по схеме декора, и по стилю исполнения оказывается треножник, находившийся в Берлине⁵³. У него сходное с ленинградским экземпляром завершение стержней в виде цветка лотоса, на лепестках которого помещено по одной скульптурной фигурке; несколько сложнее орнамент в арках (пальметта, висящая на двойных волутах); верхняя часть арки не гладкая, а орнаментированная. Группы хищников, терзающих лань, даны в иной композиционной схеме, фигуры животных более детализованы.

Затем следует группа, объединенная вокруг треножника в Сен-Луи⁵⁴. У него стержни также завершены цветками лотоса, увенчанными фигурками юноши и двух женщин; все три фигурки представлены в позе коленопреклоненного бега. Орнамент в арках сходен с орнаментом берлинского треножника, но увенчаны арки протомами коней, что заставляет вспомнить греческие образцы. Треножнику в Сен-Луи близки

фрагменты в Кембридже⁵⁵ и Британском музее (№ 539)⁵⁶, вероятно, принадлежавшие одному экземпляру. Они представляют собой фигурки, увенчанные стержни, изображенные в той же позе коленопреклоненного бега. Можно с большой долей вероятности считать, что их автором был мастер треножника в Сен-Луи. Ему же, возможно, следует приписать треножник № 588 Британского музея⁵⁷ по сходству скульптурного декора: фигурок на стержнях, изображающих Персея, Геракла и демона смерти, а также протом коней, увенчивающих арки. Однако орнамент на этом треножнике более развит, очевидно, он является более поздней работой мастера. Таким образом, вырисовывается фигура художника, начинающего свою деятельность на рубеже последней трети VI века до н. э., почти одновременно с созданием ленинградского треножника. Этого мастера нельзя назвать новатором, так как он придерживается уже выработанных сюжетов, использует греческие образцы (протомы коней) и сохраняет до конца схему коленопреклоненного бега. Он работал достаточно дол-

го, чтобы освоить новый тип более развитого орнаментального декора, но вряд ли его можно считать создателем этого декора.

Скорее, таким новатором выступает мастер треножника из Спини в Ферраре⁵⁸. У этого треножника завершение вертикальных стержней отличается добавлением горизонтальной пластины, положенной на цветок лотоса и служащей основанием для парных скульптурных групп. Две из них изображают спокойно стоящих мужчину и женщину, третья — Геракла и женщину, бегущих вправо, но уже не в схеме коленопреклоненного бега. На арках помещены группы хищников, терзающих лань, причем хищник бросается на свою жертву спереди, вливаясь ей в круп, — схема, сохраняющаяся и на последующих треножниках. Орнамент, заполняющий арки, более сложен. Автор этого треножника, следовательно, ввел ряд новых мотивов в традиционный декор. Ему принадлежат и некоторые фрагменты других треножников.

Стройным фигуркам треножника в Ферраре близки фигурки фрагмента из Фалерий в Музее

Курильница с фигуркой танцовщицы
Конец VI века до н. э.
Париж, Лувр



254

Курильница с фигуркой куроса
Конец VI века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека



255

Курильница с фигуркой куроса
Конец VI века до н. э.
Париж, Лувр





256

Динос из Капуи
Начало V века до н. э.
Лондон, Британский музей

виллы Джулия⁵⁹, который в свою очередь связан с фрагментом из Мюнхена⁶⁰ — вероятно, более ранней работой того же мастера. Время его деятельности — последняя четверть VI века до н. э.

Примерно тем же временем, может быть немного более поздним, следует датировать работы мастера треножника в Шпеере⁶¹, развивающего орнаментальные находки предыдущего художника. Орнамент в арках, завершающийся гирляндой из трех желудей и двух пальметт, стал сложнее, но еще не перенасыщен деталями. Лотосы, завершающие прямые стержни, получили дополнительные завитки. На них помещены парные группы: Геракл и женщина, мужчина и женщина. Стиль исполнения этих скульптур грубоватый, но выразительный; фигурки приземисты, головы непропорционально велики. Этому же мастеру могут принадлежать фрагменты треножника в Будапеште⁶² и фрагмент в Музее изобразительных искусств в Ричмонде⁶³. Следующим должен быть назван мастер треножника из Вульчи в Ватикане⁶⁴. Он развивает

принципы декора треножника в Шпеере, усложняя мотивы орнаментального заполнения арок и увенчания прямых стержней. Ножи его треножника поставлены на фигурки лягушек, кольцо, соединяющее горизонтальные стержни, украшено изображениями лежащих силенов. Некоторые черты сходства есть между этим треножником и треножником № 587 в Британском музее⁶⁵, но трактовка скульптурных групп (парных фигур и животных) у них различна. Автор ватиканского произведения несколько архаичен, что особенно заметно по характеру исполнения складок одежды; скульптуры британского экземпляра грубее, обобщеннее.

Дальнейшее развитие заметно в треножнике в Карсруэ⁶⁶ — одном из самых своеобразных экземпляров всей серии вульчанских изделий. Орнаментальный декор его еще более усложнен, гирлянда желудей и бутонов лотоса стала больше, увенчание прямых стержней разрастается, удвоенные и учетверенные завитки образуют высокую сложную капитель; на ней помещены фигуры крылатых демонов в позе коленопрекло-

257

Сатир и менада. Скульптурная группа
крышки диноса из Капуи



нения бега, на арках — пирующие, возлежащие на ложах, не встречающиеся на других треножниках.

Самый поздний период существования бронзовых треножников представляют экземпляр в Национальной библиотеке в Париже⁶⁷ и фрагмент в Афинах⁶⁸. Треножник в Париже имеет почти цилиндрическую форму, ножки его лишены наклона. Орнамент в арках сходен с орнаментом треножника в Карлсруэ, увенчание вертикальных стержней еще более разрослось, превратилось в сложный симметричный арабеск. Скульптурный декор стал однообразнее: не только на стержнях, но и на арках помещены спокойно стоящие вертикальные фигурки, возможно изображения богов. Фрагмент в Афинах представляет как раз такую группу из четырех фигурок. Судя по трактовке скульптурных групп, эти две вещи принадлежат одному мастеру, хотя афинский фрагмент несколько грубее по исполнению.

Изготовление треножников прекращается в первой четверти V века до н. э.; экземпляров более

поздних, чем парижский, не известно. Производство этого вида изделий закончилось сразу, без постепенного упадка — еще одно соображение в пользу того, что они делались в одной мастерской, с концом деятельности которой прекратилось и их производство.

В Вульчи, несомненно, существовал целый ряд бронзолитейных мастерских, специализировавшихся на производстве различных видов утвари. Для времени поздней архаики наряду с треножниками особенно типичными предметами были курильницы votivного и бытового назначения, широко распространенные в древнем мире. Глиняные курильницы, изготовлявшиеся в технике буккеры, повторяли выработанную в архаической Греции форму чаши на четырех опорах. Курильницы из бронзы отличаются иной формой и являются чисто этруским изобретением. Типичный их образец — курильница в Британском музее с фигуркой танцовщицы⁶⁹. На невысоком треножнике, стоящем на львиных лапах, помещена статуэтка танцовщицы с поднятыми руками и в длинных одеждах, отлетающие в сто-

роны концы которых удачно подчеркивают движение быстрого танца. На голове танцовщицы, почти сливаясь с ней, возвышается массивный высокий стержень, поддерживавший не сохранившуюся чашу-курильницу. Стержень состоит из ряда секций, разделенных тремя широкими дисками, украшенными рельефными или ажурными лепестками. Сюжетно соединение фигурки танцовщицы с несомым ею стержнем вполне оправдано: в этруских фресках нередко встречаются изображения танцовщиц и акробатов, балансирующих поставленными на голову шестью или другими предметами. Но поражает несоответствие изящной, даже несколько хрупкой фигурки и массивного, тяжеловесного стержня. Налицо явное нарушение тектоники, подчеркивающееся излишнее дробным членением стержня, перегруженного орнаментальными деталями.

Такое увлечение декоративной стороной изделия, свойственное этрускому прикладному искусству, в еще большей степени ощущается в тех экземплярах курильниц, где роль несущего

элемента отведена фигурке курiosa, как, например, в курильнице мюнхенского Музея прикладного искусства⁷⁰. Фигурка обнаженного юноши стоит на традиционном треножнике на львиных лапах; на его голове возвышается стержень, расчлененный многочисленными горизонтальными дисками — большими, с ажурным декором, и маленькими, плоскими. Стройная фигурка курiosa кажется придавленной этим массивным сооружением, тяжесть которого еще больше увеличивалась, когда сверху ставили сосуд для благовоний. В то же время нельзя не отметить изящество и совершенство самой статуэтки. Плавные контуры, обобщенная, как бы текучая поверхность хорошо сочетаются с несколько mannerными жестами рук, левая из которых положена на бедро, а правая, с гранатом, выдвинута вперед.

Более удачным решением следует признать другой тип фимиатерия, видимо, не получивший столь широкого распространения, как первый. Его образцом служит экземпляр в Лувре⁷¹. Здесь мастер отказался от высокого тяжеловес-

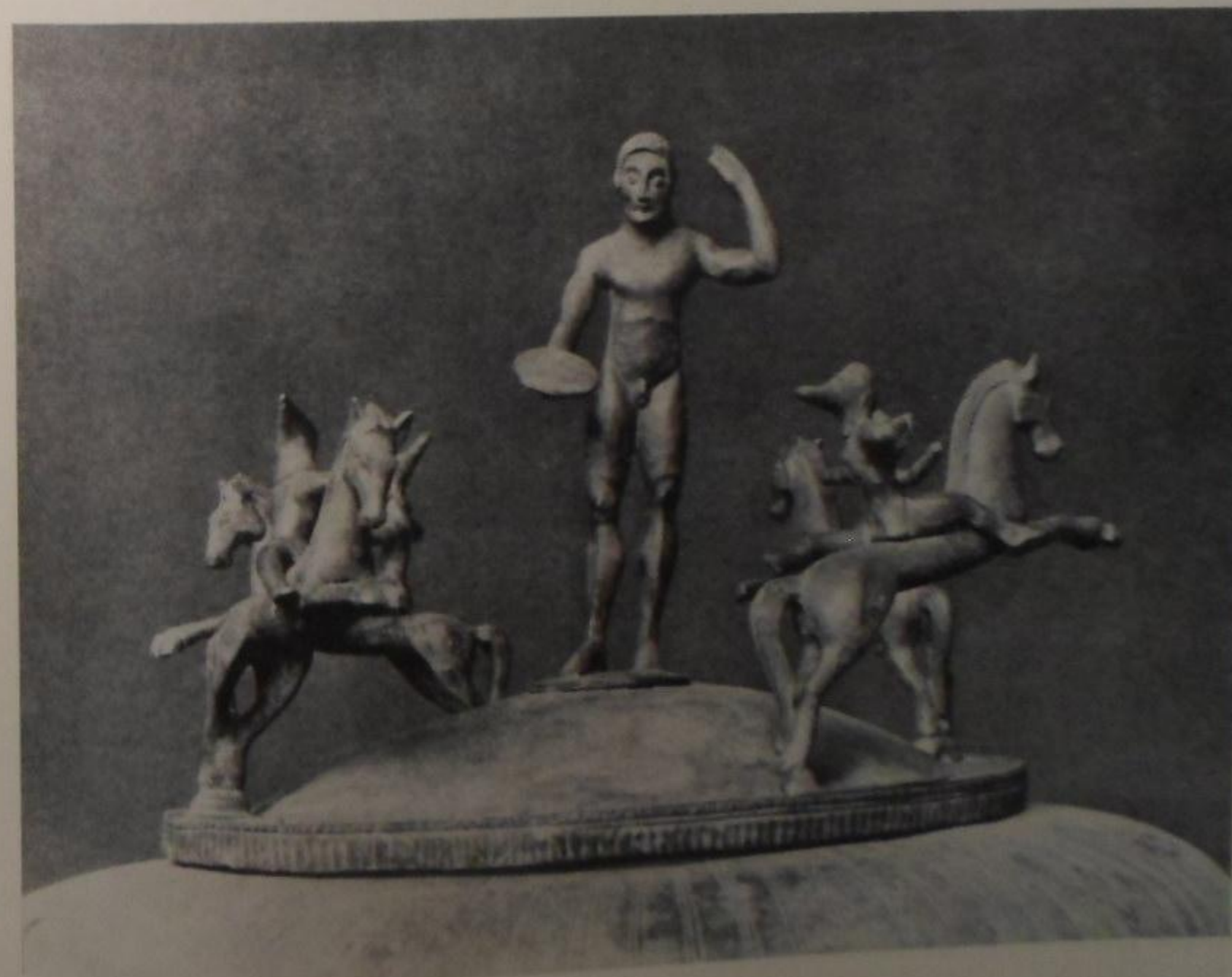
Амазонка
Фрагмент скульптурного декора
крышки диноса из Капуи

258



Верхняя часть диноса
Начало V века до н. э.
Нью-Йорк, Музей Метрополитен

259



ного стержня. Чаша для благовоний, стоящая на цветке-диске, непосредственно покоится на голове курiosa. Фигура юноши установлена на платформе-колеснице, у каждого из четырех колес которой лежат маленькие фигурки львов. Эта конструкция восходит, несомненно, к ранним этруским курильницам геометрического времени, типа эрмитажной курильницы в виде фантастической птицы на колесах⁷². Все сооружение в целом не очень удачное и удобное, но статуэтка юноши производит более гармоничное впечатление благодаря отсутствию громоздкого стержня.

Дальнейшее развитие этого вида утвари дает ряд интересных экземпляров, относящихся уже к классическому периоду. В них ярко проявляется присущая этрускому искусству любовь к фантастическим формам и обилие декоративных деталей. Основные части фимиатерия остаются теми же: основание, статуэтка, несущая стержень, и чаша. Но основание-треножник в виде площадки на львиных лапах теперь заменяется странным и даже несколько неприятным

Лучник. Фрагмент скульптурного декора диноса
Начало V века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж

250



образованием в виде трех человеческих ног, босых или обутих, согнутых в коленях и объединенных одеждой, закрывающей бедра. На этом странном треножнике возвышается скульптурная фигура. В экземпляре, хранящемся в Музее виллы Джулия в Риме, это — обнаженный дискобол⁷³. Размеры статуэтки увеличены по сравнению с остальными частями курильницы, стержень стал короче, утратил многочисленные поперечные членения, и благодаря этому общая композиция производит более гармоничное впечатление, не нарушаемое миниатюрными фигурками птиц, украшающими края чаши и самый стержень. В других экземплярах фимиатериев классического времени отмечается чрезмерное увлечение декоративными деталями, приводящее к тяжеловесности. Такова, например, курильница из Тоди в том же римском музее⁷⁴. В целом рассмотрение курильниц-фимиатериев позволяет сделать вывод, что этруские торевты, изготавливая бронзовую утварь, далеко не всегда достигали органического сочетания скульптурного декора с формой предмета. Несмотря на существование отдельных удачных экземпляров, обычно они увлекались чисто декоративной стороной, перегружая произведение орнаментальными деталями. При этом скульптурные части изделия отличаются часто высоким совершенством исполнения.

Эта особенность этруской торевтики прослеживается и на другой своеобразной группе бронзовых изделий конца VI — начала V века до н. э. — так называемых кампанских диносах. Они изготавливались в Капуе (Кампания), находившейся в этот период под властью этрусков и воспринявшей их искусство. Круглодонные сосуды-диносы ставились на небольшие подставки-треножки и служили погребальными урнами. Один из лучших образцов — динос Британского музея, происходящий из Капуи⁷⁵. Он украшен гравированным фризом на верхней части тулова: тонкой резьбой переданы различные, не связанные друг с другом сцены: мифологические (Геркулес, похищающий быков Гериона), жанровые (возможно, воспроизводящие погребальные обряды, состязания колесниц, поединки боксеров), чисто декоративные (животные). Трактовка этих рисунков находит параллели в росписях гробниц и в этруской вазопиcи этого времени. Скульптурный декор сосредоточен в верхней части сосуда, на крышке и по краю венчика. В центре крышки, имеющей вид почти плоского диска, помещена как ручка скульптурная группа танцующих сатира и менады. С большим мастерством и выразительностью передано скользящее движение танца, свободные и естественные позы, трактовка обнаженного тела. Не менее совершенны по исполнению четыре скульптурные фигурки амазонок верхом на конях, по-



261

Навершие канделябра
1-я половина V века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия

ниже выразительной группы, увенчанной крышечкой лондонского диноса; фигурки же всадников почти совсем идентичны.

К этой же группе этруско-капуанских бронз относятся две фигурки лучников в собрании Государственного Эрмитажа⁷⁶, также украшающих края диносов. Их короткие, плотно облегающие тело куртки или панцири и остроконечные шапки идентичны одежде «амазонок». Близи им и сложный поворот фигур и скользящее движение. Сравнение обоих эрмитажных экземпляров, один из которых исполнен гораздо аккуратнее другого, позволяет считать, что они были сделаны разными мастерами одной мастерской, воспроизводившими один образец.

Рассмотренные произведения этруских торевтов позволили установить некоторые принципы декора памятников прикладного искусства, выработанные в период поздней архаики. В V—IV веках до н. э. наряду с изготовлением ранее выработанных типов изделий создаются и новые, например канделябры. Несомненно и ранее существовали какие-то приспособления для освеще-

Бойи и жевница. Навершие канделябра
Середина V века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж

262



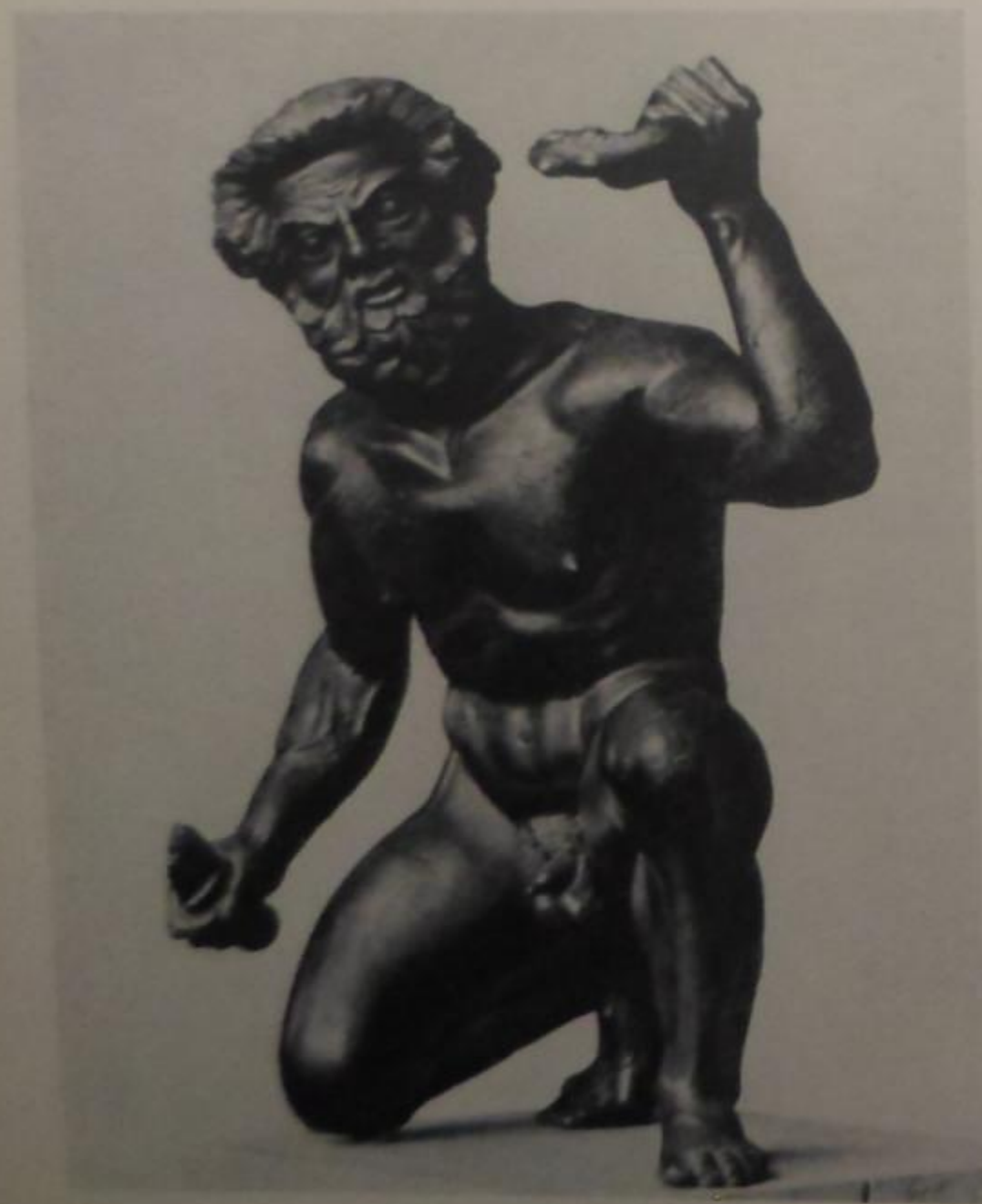
меченные по краю венчика диноса. Две из них смотрят вперед, две обернулись назад; в одной руке каждая из них держит лук, другой достает стрелу из колчана. Эти скульптурные шедевры торевтики не связаны органически с сосудом, который кажется лишь монументальным их постаментом. Неорганично и соединение в одну группу разномасштабных фигур.

Традиция украшать погребальные сосуды многочисленными фигурками разной величины уходит в раннее время. Но если на терракотовых урнах из Клузии VII века до н. э.⁷⁶ эти фигурки, изображавшие умершего и плакальщиц, были связаны с назначением самих сосудов, то на кампанских диносах-урнах связь эта утрачена. Скульптурные изображения превращаются здесь в чистый декор, механически соединенный с украшаемым предметом. В Капуе, несомненно, существовала специальная мастерская, производившая эти очень близкие между собой вещи.

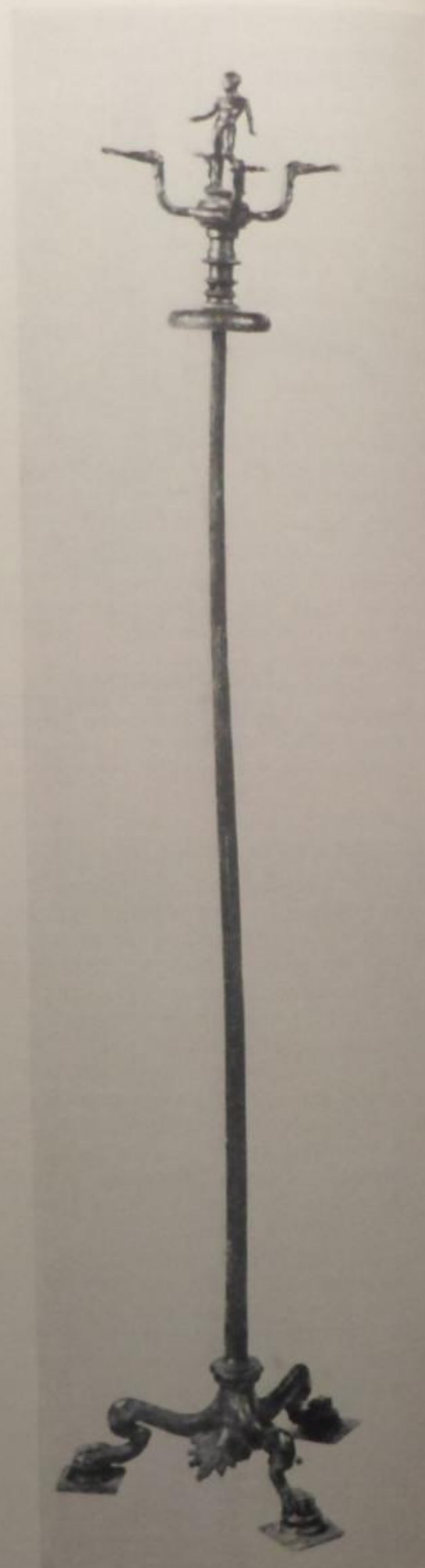
Аналогией британскому диносу является бронзовый сосуд-урна в Метрополитен-музее в Нью-Йорке⁷⁷. Край его украшен фигурками скачущих всадников, похожих на амазонок британского диноса (их называют также скифами — по типу костюма и остроконечного головного убора). В центре крышки возвышается фигура атлета-дискоболла с диском в вытянутой вперед правой руке. По грубоватому исполнению она

щевия, но самые ранние образцы канделябров классического типа относятся к первой половине V века до н. э. Примером может служить канделябр в Музее виллы Джулии в Риме⁷⁹. На небольшом треножнике в виде изогнутых стержней, завершающихся львиными лапами, возвышается стройный, высокий ствол, увенчанный небольшим фигурным утолщением. От него отходят четыре тонких стержня для укрепления свечей, концы которых сделаны в виде птичьих голов. Главным украшением канделябра служит статуэтка курiosa, стоящая на утолщении. В отличие от курильниц такая конструкция представляется весьма удачной: небольшая статуэтка хорошо связана со стройным стволом канделябра; стержни, несшие свечи, не загораживают ее, но окружают как лепестки цветка. Венчающие статуэтки представляются наиболее ценными частями канделябров. Обычно это одна фигурка, чаще всего курiosa или дискобола. Многочисленные образцы такого рода изделий происходят из раскопок Спины⁸⁰. Реже завершением канделябра служит группа из двух фигур. Пре-

Сатир со змеей
Середина IV века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека



263



264

Канделябр
IV век до н. э.
Сен-Луи, Музей
искусств

красный образец последнего решения есть в собрании Государственного Эрмитажа⁸¹. Воин и женщина изображены спокойно стоящими; женщина одной рукой держится за пояс воина, другой приподнимает край своей одежды; воин с мечом в руке одет в кожаный панцирь поверх хитона, на голове его — шлем, на ногах — поножи. Это — одна из лучших по качеству исполнения групп, украшавших канделябры. Датируется она первой половиной V века до н. э. и, как и другие произведения этого рода, связана с мастерскими города Вульчи.

Неудивительно, что удачно найденная форма канделябра без изменений сохранилась и в последующий период. Экземпляр в музее в Сен-Луи⁸² датируется уже IV веком до н. э., но построение его остается тем же. Его увенчивает фигурка дискобола, в свободной позе и в передаче обнаженного тела которого ощутимо знакомство с греческой скульптурой поздней классики.

Декоративные бронзы IV века до н. э. отличаются большим разнообразием и достигают по-

рой высокого совершенства. Такова большая (44 см) статуэтка сатира, сражающегося со змеей⁸³, которую он держит в поднятой левой руке. Статуэтка являлась подставкой вазы, опиравшейся на голову сатира и извивающееся тело змеи. Поражает смелая, свободная и уверенно переданная поза сатира, опустившегося на одно колено. Впервые в этруском искусстве с такой любовью и умением исполняется обнаженное человеческое тело. Звериная природа сатира является в его лице, напоминающем трагические маски, в заостренных ушах и стоящих дыбом волосах. Это очень «греческий» образ, но греческое искусство этого времени в отличие от этрусского не знало передачи таких сложных поз — они появляются лишь в эпоху эллинизма. Чисто этруским является и использование этой фигуры в качестве опоры вазы. О том, какой вид имело все произведение в целом, можно судить по фреске в Гробнице чудовища⁸⁴, где изображен большой сосуд типа остродонной амфоры, поддерживаемый фигурой, по позе очень напоминающей статуэтку сатира. Такое решение нов-

Фигурная ручка сосуда
1-я четверть V века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж

265



Фрагмент декора
той же ручки сосуда

266





267

Ци́ста мастера Новия Плавта
из Палестрины
2-я половина IV века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулии

структивной опоры сосуда представляется удачным, коленопреклоненная фигура сатира, как бы согнувшаяся под тяжестью сосуда, естественно связана с ним.

Использование скульптурных фигур и целых их групп в качестве декора и органической части сосуда или предмета утвари было широко распространено в этрусском искусстве. Изогнутая человеческая фигура часто служила ручкой вазы, как на амфоре из Вульчи в Британском музее⁸⁵. Откинувшийся назад атлет опирается ногами в рельефную пластину с изображением сфинкса, помещенную на переходе от плечиков к тулову вазы. Руками же и головой он касается края венчика, причем руками держит хвосты двух лежащих львов, фигурки которых помещены не на верхнем крае вазы, как обычно, а под краем, на горле. Самая идея исполнения ручки в виде фигуры (чаще животного, реже человека) была заимствована этрусками из Греции, где такие ручки встречаются еще в эпоху архаики. В металлической посуде и в керамике были популярны небольшие фигурки хищников,

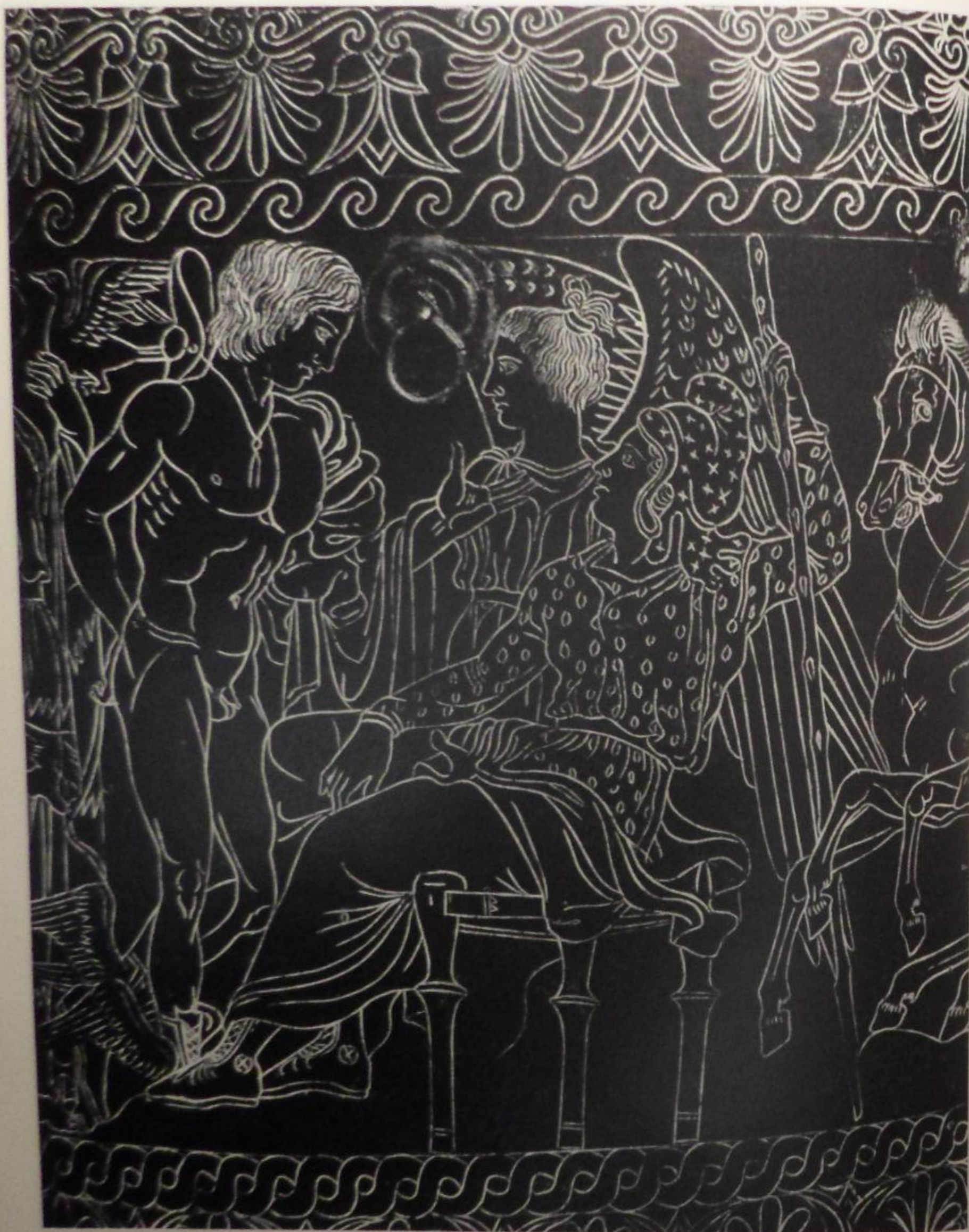
фланкировавшие верхний корень ручки, крепившийся на крае венчика. В рассматриваемом сосуде этрусский мастер удачно воспроизвел греческий прообраз, но неправильно расположил фигурки лежащих львов, что лишило его произведение тонко разработанной тектоничности, которая была присуща греческим вазам. Впрочем, такие ошибки не были распространены. Обычно этрусские торецты правильно располагали все детали декора. Примером может служить хранящаяся в собрании Государственного Эрмитажа ручка кувшина в виде фигуры обнаженного юноши, держащего хвосты лежащих на краю сосуда львов или пантер⁸⁶.

Использование скульптурных фигурок или композиций в качестве декора сосуда получило особенно широкое распространение на цистах — коробках для туалетных принадлежностей. Центром их производства в IV—III веках до н. э. был латинский город Пренеста (современная Палестрина), расположенный к юго-востоку от Рима. Этот город входил в орбиту этрусского влияния, и изделия мастерских Пренесты с под-

Ци́ста с изображением суда Париса
Конец IV века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулии

268





260

Парис. Фрагмент гравировки той же цисты

ным правом включаются в число памятников этрусской торевтики.

Цисты — высокие бронзовые коробки, обычно цилиндрические, реже прямоугольные или овальные в плане, — стоят на трех ножках, имеющих вид львиных лап; место прикрепления ножек украшено накладной рельефной пластинкой. Туловище цисты сплошь покрывалось гравировкой, обычно изображавшей какую-либо многофигурную мифологическую сцену. Орнаментальная гравировка украшала и выпуклую крышку цисты; ручкой крышки служили скульптурные фигурки или группы. В верхней части туловища цисты крепились небольшие кольца, через которые пропускались цепочки для подвешивания и переноса ее.

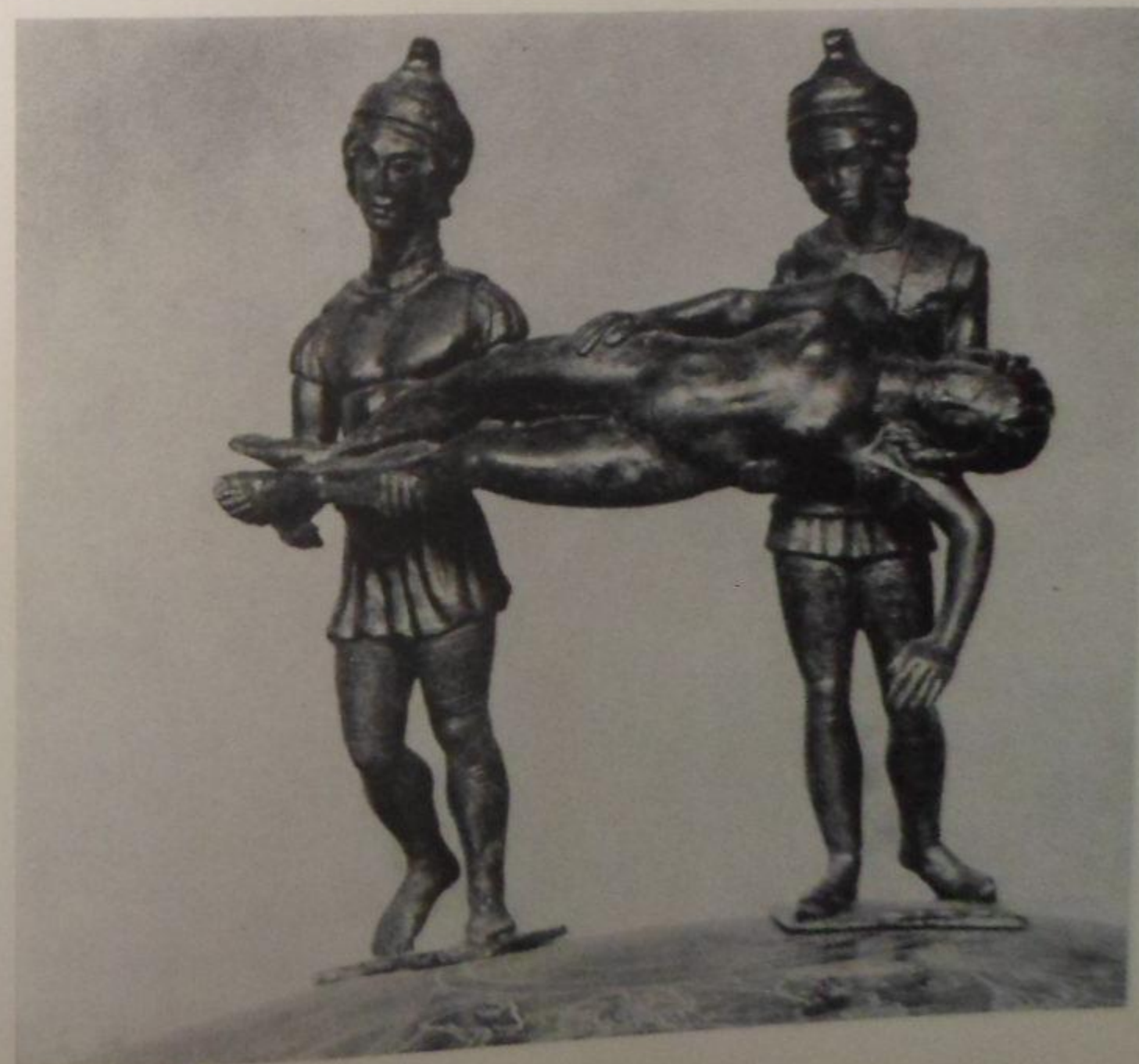
Качество исполнения цист и украшающих их скульптур очень различно. Наряду с рядовыми, иногда даже небрежно и грубовато выполненными, встречаются экземпляры, отличающиеся высокими художественными достоинствами. Признанным шедевром считается так называемая циста Фикорони в Музее виллы Джулия в Риме⁸⁷.

На крышке ее изображена фигура юного Диониса, стоящего между двумя сатирами и положившего руки на их плечи. На тулове цисты представлена многофигурная сцена из мифа об аргонавтах — наказание царя Амик, не допустившего героев к источнику. Победивший Полидевком Амик привязан к дереву, вокруг изображены аргонавты, между ними видна фигура их покровительницы — богини Афины. Композиция, исполненная мастерским гравированным рисунком, производит впечатление большой законченной картины.

Несомненно, мастера, украшавшие цисты, вдохновлялись произведениями монументального искусства, прежде всего фресковыми росписями⁸⁸. Автор цисты Фикорони известен: надпись на ней свидетельствует, что она была сделана Нонием Плавтием в Риме, а ее владелица, Диндия Маколия, подарила ее своей дочери. Правда, нет уверенности, что надпись относится к автору всей цисты. Скульптурный декор отливался отдельно и прикреплялся к сосуду, уже украшенному гравировкой.

270

Скульптурный декор крышки той же цисты



Циста Фикорони, датируемая второй половиной IV века до н. э., относится к периоду расцвета данного вида изделий. Далеко не все они, даже относящиеся к тому же времени, отличаются тем же уровнем исполнения. Циста в Британском музее, например, является хорошим, но рядовым экземпляром⁸⁹. На ее цилиндрическом тулове изображена сцена заклания троянских пленников у погребального костра Патрокла — жестокий сюжет, трактованный с кровавыми подробностями, что вообще характерно для этрусского искусства. Художник смело передает сложные ракурсы, но при этом допускает отдельные неправильности в их исполнении. Сцена разворачивается фризообразно. Крышка этой цисты увенчана фигурками танцующих сатира и менады. И тот и другая обнажены, движения их свободны и естественны; несколько приземистые, тяжеловатые, большеголовые фигуры очень характерны для этрусской торевтики конца IV века.

Ближний сюжет — стоящие обнаженные сатир и менада — встречается в группе, увенчивающей

крышку цисты из собрания Государственного Эрмитажа⁹⁰. Однако в их позах нет той живости и свободы, которые привлекают в британском и близких ему экземплярах. Еще большей примитивностью исполнения отличаются такие памятники, как фигурки борющихся мужчины и женщины («Пелей и Аталанта») на цисте в Классическом музее Вассар-колледжа в Нью-Йорке⁹¹, на тулове которой изображены Диоскуры. Такого уровня фигурки становятся стандартными и повторяются почти без изменений на ряде цист. Например, совершенно аналогичная группа украшает цисту в Музее изящных искусств в Лионе⁹². Оба памятника датируются уже III веком до н. э. На поздних цистах гравированный рисунок становится более вялым, статичным, изображения лишаются присущей им ранее динамичности. Так, на цисте в Лионе мы видим фигуры спокойно стоящих рядом со своими конями Диоскуров, Минервы, крылатой Лазы, забавного толстого карлика-пигмея. Эти фигуры не связаны между собой внутренним действием и произвольно сопоставлены друг с дру-

Циста с изображением Диоскуров
III век до н. э.
Нью-Йорк, Классический музей
Вассар-колледжа

271



гом. Но все же гравированный рисунок на цисте отличается высоким качеством в отличие от скульптурного декора.

Такое сочетание на одной вещи различных по уровню исполнения рисунка и скульптуры не должно удивлять, так как создавались они, очевидно, разными мастерами. Рельефные пластины, украшающие ножки цист, обычно орнаментальные, реже с фигурными изображениями, также отличаются по стилю и уровню исполнения от других частей изделия. При массовом производстве эти цисты собирались — вероятно, специальными мастерами — из готовых деталей: бронзового листа с уже вырезанными на нем изображениями, которому придавалась цилиндрическая, овальная или прямоугольная форма, и отлитых отдельно ножек и ручек. Точно так же отдельно изготовлялись крышки цист и служившие их ручками фигурки. При этом собиравшие цисты мастера не всегда обладали достаточным умением и художественным вкусом, чтобы подобрать эквивалентные по качеству и тематике детали.

Такое отношение к своим изделиям характерно для поздней этрусской торевтики начиная с III века до н. э. В этот период скульптурные фигурки становятся не столько органической частью предмета утвари или вазы, сколько чистым декором, механически соединяемым с украшаемым предметом. Но сами эти фигурки никогда сохраняют высокие художественные достоинства. Удивительным изяществом и свободой в передаче сложной позы отличается, например, статуэтка сидящего обнаженного юноши в острокопечной шапке, помещенная на ручке совка для угля, хранящегося в собрании Британского музея⁹³. Функциональной роли эта фигурка не играет, хотя она удачно помещена на стороне ручки. Такой подход к задаче декора характерен для всего позднего этрусского искусства.

БРОНЗОВЫЕ ЗЕРКАЛА

Бронзовые зеркала, представляющие собой круглый диск с ручкой, отполированный с «рабочей» стороны и украшенный гравированным

Фигурное украшение совка
III век до н. э.
Лондон, Британский музей

272





273

Зеркало с изображением солнечного божества
Начало V века до н. э.

изображением с обратной, являются одним из наиболее характерных и распространенных памятников этрусского искусства. Их насчитывается около двух тысяч экземпляров, и, так же как рельефные урны, они есть во всех сколько-нибудь значительных собраниях. Однако до сих пор отсутствуют хорошие публикации и исчерпывающее исследование, посвященное этому типу памятников. Приходится пользоваться изданием Е. Герхарда⁹⁴, опубликовавшего в прорисках около пятисот зеркал. Несколько статей, появившихся уже в нашем веке, дают общий краткий обзор развития этих памятников⁹⁵. В них оказалась отраженной распространенная у западных исследователей тенденция классифицировать группы сходных изделий, основываясь на стилистических особенностях исполнения. Этому посвящены работы итальянца Дж. Мансуэлли⁹⁶, давшего списки мастеров этрусских зеркал и их произведений, охватывающие далеко не весь известный нам материал. Большой интерес представляет вышедшая несколько лет назад работа Д. Ребуфат-Эммануэль⁹⁷, посвященная публикации этрусских зеркал из собрания Кабинета медалей Национальной библиотеки в Париже. Исследуя богатый материал этого собрания, автор предлагает типизацию этих памятников, подробно рассматривает их сюжеты, уточняет хронологию и т. д. И все же работа по изу-

чению этрусских зеркал еще далека от завершения⁹⁸. Гравированные зеркала — специфически этрусский вид изделий. Греция их не знала, там были распространены круглые ручные зеркала с рельефными изображениями не на самом диске, а на откидывающейся на шарнире крышке⁹⁹. Зеркала с гравировкой появляются в Греции много позже, чем в Этрурии. Ни в какой другой стране Средиземноморья их вообще нет, так что приоритет этрусов в этой области не подлежит сомнению. Изготавливались зеркала, видимо, в разных городах Этрурии; крупным центром их производства в поздний период был латинский город Пренеста¹⁰⁰, находившийся всецело в орбите влияния этрусской художественной культуры. Форма зеркал на протяжении нескольких веков менялась мало. Основные изменения касались стили изображения, отвечавшего в своем развитии всем тем переменам, которые претерпевало этрусское искусство в целом. Как и в вазопи-
сунки на зеркалах близки греческому искусству; при этом в них особенно наглядно прояв-

274

Зеркало с изображением Эос, Фетиды и Мемнона. Фрагмент
Начало V века до н. э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж



ляются принципы переработки греческих образцов этрусскими мастерами. Изображения на зеркалах дают исследователям ценные сведения об этрусских обычаях и верованиях, о пантеоне богов и о языке, так как эти изображения часто сопровождаются гравированными надписями — почти исключительно именами действующих лиц. Не существует единой системы классификации этрусских зеркал. Предлагаются различные принципы ее: по форме диска и ручки, по орнаменту, но главным образом — по изображениям. Не существует единого мнения и о времени производства зеркал. Но все же можно составить общую картину, может быть недостаточную точную в деталях.

Временем возникновения этого вида этрусских изделий, по общему мнению, считается вторая половина VI века до н. э. Ранних зеркал известно лишь несколько десятков. Период расцвета этой продукции начинается с самого конца V века, лучшие экземпляры датируются уже IV веком до н. э.

К началу III века производство бронзовых зеркал становится более массовым, но увеличение их количества ведет к известному снижению качества. Производство их, видимо, прекращается ко II веку до н. э.

На протяжении примерно четырех веков развития форма этрусских зеркал изменялась мало, различаются в основном типы ручек. Круглый диск имел ручки двух видов: 1) изготовленные отдельно из других материалов, главным образом дерева и слоновой кости, в которые вставлялся заостренный стержень, отливавшийся вместе с диском; 2) отлитые вместе с диском и обычно заканчивавшиеся головой какого-либо животного. Хотя обе формы сосуществовали, однако можно утверждать, что первая более характерна для раннего времени (до начала III в. до н. э.), вторая — для более позднего. Основным отличием пренестинских зеркал от собственно этрусских является так называемая грушевидная форма диска. Это различие очень условно, иногда трудно определимо; видимо, обе формы, круглая и грушевидная, встречались и среди чисто этрусской и среди латино-этрусской продукции. Но все же круглые зеркала характерны преимущественно для Этрурии.

Изменялась со временем и форма той части зеркала, которая соединяет диск с ручкой: на более ранних экземплярах она шире и короче, почти прямоугольная, на более поздних удлиняется, часто становится трапециевидной. Размеры зеркал также не очень подчиняются хронологии, но все же можно считать, что для архаики более характерны зеркала диаметром около 15 см, в период расцвета размер их около 20 см, тогда как в III веке до н. э. преобладают небольшие (10—12 см в диаметре) зеркала.

Наиболее существен для датировки зеркал их гравированный декор, несмотря на все его бесконечное разнообразие. Гравировкой украшались и лицевая и оборотная сторона зеркала. С лицевой стороны декор скромнее: узкая (гравированная или рельефная) рамочка вокруг диска, полоска ов или какой-нибудь другой орнаментальный мотив вверху ручки. Основным декор сосредоточен на реверсе: обычно орнаментальный венок вокруг диска, фигурное изображение внутри него и часто, но не всегда небольшой отдельный мотив, орнаментальный или фигурный, на основании ручки.

Ранние зеркала, относящиеся к VI—V векам до н. э., отличаются отсутствием единого типа или стандарта. Это время становления данной продукции этрусского художественного ремесла. Древнейшие из известных нам этрусских зеркал с гравировкой являются уже совершенными произведениями, что позволяет предположить существование более ранних, до нас не дошедших экземпляров. Хороший образец раннеэтрусского зеркала есть в Британском музее в Лондоне¹⁰¹ (№ 545). В обрамлении извивающейся ветви плюща изображен обнаженный юноша в позе коленопреклоненного бега над волнами моря, населенного рыбами. Возможно, здесь передано движение полета и изображен какой-то мифологический герой. Стилистически рисунок близок росписям этрусских гробниц позднего VI века до н. э., таким, как роспись гробницы Ангуров, и выдает явное знакомство с греческим искусством ионийского круга.

Несмотря на уверенный характер гравировки, видно, что исполнивший ее художник не вполне освоился со своей задачей — украсить фигурным изображением круглую поверхность: хотя фигура в позе коленопреклоненного бега в принципе подходит для заполнения тондо, здесь она нарушает обрамление, кажется как бы втиснутой в него.

В ранних зеркалах нижняя часть диска обычно отделялась горизонтальной чертой или — как здесь — волнистой линией, означающей волны. В образованном таким образом сегменте нередко помещаются изображения, не связанные с основным сюжетом.

Наряду с образами, заимствованными из мира греческого искусства, на ранних зеркалах появляются и чисто местные сюжеты. Таково зеркало из Орвьето с изображением погружающегося в волны моря солнечного божества, представленного в виде юноши с лучистым нимбом вокруг головы¹⁰². В этом зеркале, датирующемся началом V века до н. э., следует отметить свободный рисунок, удачно вkomпонованный в круглый диск.

Традиции архаического искусства, как известно, продолжают жить в Этрурии и в V веке до н. э.

Интересным образцом работы начала V века является зеркало в собрании Государственного Эрмитажа с изображением Эос и Фетиды, несущих тело убитого Мемнона¹⁰³. Пышный орнамент из пальметт и лотосов обрамляет диск; композиция трехфигурной группы заставляет думать, что образцом для мастера послужил горизонтальный фриз с изображением этого сюжета — явление, с которым мы очень часто сталкиваемся в греческой вазописи эпохи архаики. Этрусский мастер сделал попытку как-то приспособить эту композицию для отведенного ей пространства на диске: склоненные головы женских фигур, согнутые ноги Мемнона подчинены линии обрамления. Но в целом попытка еще не вполне удачна, ей мешает также густота заполнения — фигурам тесно, рисунок не вполне ясен — все это вообще характерно для ранних этрусских зеркал. Стилистически рисунок типичен для позднеархаического этрусского искусства с его любовью к дробным линиям складок пышных одежд и несколько угловатым движениям фигур. Характерно, что свои параллели искусство гравировки

на бронзе находит прежде всего в монументальной этрусской живописи; в то же время оно не имеет ничего общего с современной ему этрусской вазописью, в художественном отношении стоявшей много ниже.

Поздние памятники этого направления относятся к последней трети V века до н. э. Примером может служить зеркало с изображением Геракла и Минервы в Британском музее (№ 544)¹⁰⁴. Пышный орнамент плюща, обрамляющий диск, изящным завитком переходит на основание ручки; сегмент в нижней части диска удачно заполнен орнаментом. Юный Геракл с яблоками Гесперида в левой и дубинкой в правой руке стремительно убегает, оглядываясь назад. Художник, по-видимому, использовал в качестве образца многофигурную композицию, поместив на зеркале лишь два персонажа из нее. Перед Гераклом в такой же позе, быстро двигаясь влево и оглядываясь назад, представлена Афина — Минерва. Этрусский художник изобразил ее с эгидой на груди, но без шлема и снабдил крыльями — характерное для Этрурии смещение раз-

личных образов. Выразительно переданное движение, правильные ракурсы, изображение голов свидетельствуют о восприятии принципов классического искусства, но трактовка складок одежды еще совсем архаическая. Этот памятник — рубежный, свидетельствующий о переходе от архаики к классике. Сохраняется густота заполнения, рядом с основными фигурами втиснут извивающийся дракон Ладон (страж сада Гесперид) и какие-то дополнительные аксессуары.

Классический стиль, господствовавший в этрусском искусстве с конца V века до н. э., заявил о себе в бронзовых зеркалах более ясным, простым и четким рисунком, что можно видеть на одном из самых ранних его образцов — зеркале с изображением борьбы Пелея и Аталанты в Ватикане¹⁰⁵. Здесь мы видим тот же венчик плюща и орнамент горизонтальной полосы в основании изображения, но две борющиеся фигуры уверенно вписаны в круг; их силуэты напоминают изображения на аттических краснофигурных киликах начала V века — характерное опоздание в восприятии классического искусства.

Рассмотренные памятники свидетельствуют о том, что этрусские мастера хорошо знали греческие образцы и следовали им в своем творчестве. Но, как известно, это ученичество не было рабским подражанием, и наряду с подобными произведениями они создают с не меньшим совершенством изделия с самостоятельным декором на чисто местные мотивы и сюжеты. В этом плане особенно интересно зеркало с изображением полубога старца — специфически этрусский образ, не имеющий ничего общего с греческим «прототином». И занятие, за которым он изображен, чисто этрусское — гадание на внутренностях животных. В руке у Калхаса пecten, на столе перед ним — легкое с трахеей. Смелая, свободная поза, уверенная передача человеческой фигуры свидетельствуют о полном овладении этрусским художником возможностями гравированного рисунка. Четкими скупыми линиями, используя эффекты гравировки различной глубины и толщины, мастер передает складки одежды, перья на крыльях, пушистые волосы.

Зеркало с изображением
юного Геракла
Последняя треть V века до н. э.
Лондон, Британский музей

275



Зеркало с изображением
борьбы Пелея и Аталанты
Конец V века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей

276

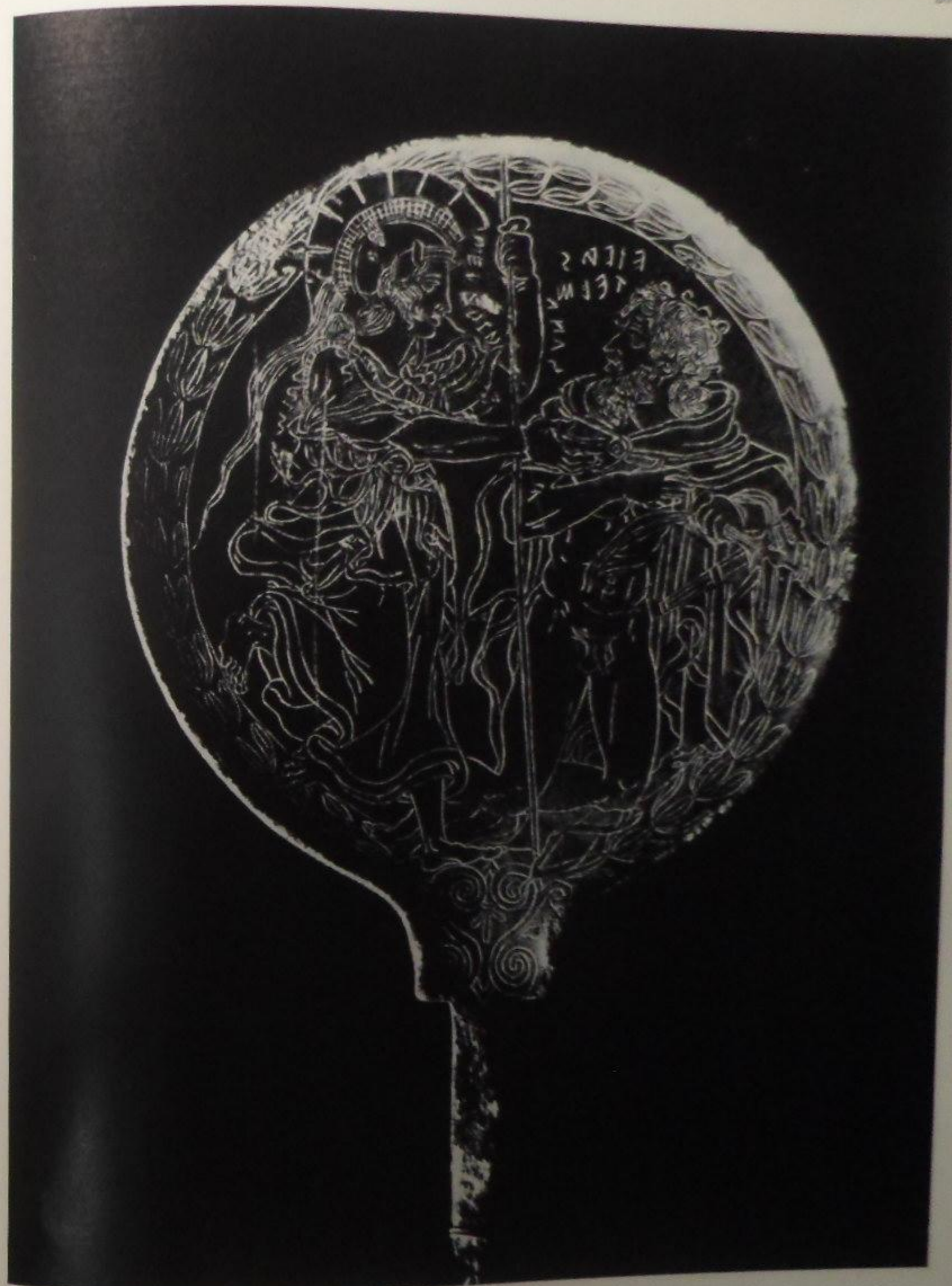


Четвертый век до н. э. — время изготовления зеркала с Калхасом — период расцвета искусства этрусских гравированных зеркал. К этому времени относятся лучшие экземпляры; среди них имеются диски с изображением на самые разнообразные, главным образом мифологические, сюжеты, представляющие собой этрусские варианты греческих мифов. В качестве примеров можно назвать два зеркала — в Бостоне и Нью-Йорке, — принадлежащие руке одного мастера. На первом¹⁰⁷ представлен неизвестный вариант рассказа о самоубийстве Аякса в присутствии Минервы, то ли поощряющей, то ли останавливающей героя. На втором¹⁰⁸ — почти уникальное изображение Персея перед Грайями, изображенными в виде двух некрасивых женщин. За Персеем видна его покровительница Афина. Сложные позы, пышные волнующиеся складки одежд, легкий свободный рисунок характеризуют эти произведения незаурядного художника.

Среди подобного сюжетного многообразия выделяются темы, связанные с Афродитой — этрус-

ской Туран, — что вполне естественно для украшения предмета туалета, каким являлось зеркало. Туран изображается со своим юным возлюбленным Адонисом. Качественный образец трактовки этого сюжета мы встречаем на зеркале в собрании Нортамптон¹⁰⁹. Задрапированная богиня и обнаженный юноша стоят обнявшись; их фланкируют фигуры двух богинь, в правой из которых легко узнать Афины — Мневру по-этруски. Пышный, тонко исполненный орнамент из спиральных завитков и цветов обрамляет край зеркала, фантастическое существо — крылатый змееногий юноша — изображен в основании ручки. Прекрасный рисунок, смелое изображение фигур в фас выдает руку талантливого мастера, применившего новый прием для более четкого выделения фигур. Фон между ними покрыт точками, нанесенными острием какого-то инструмента. Мастер этот весьма индивидуален: Д. Мансуэлли выделил несколько зеркал его работы¹¹⁰ и дал ему имя мастера Телефа по зеркалу в Берлинском Антиквариуме¹¹¹ с изображением раненого Телефа, которого готовится исце-

Зеркало с изображением Калхаса
IV век до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей

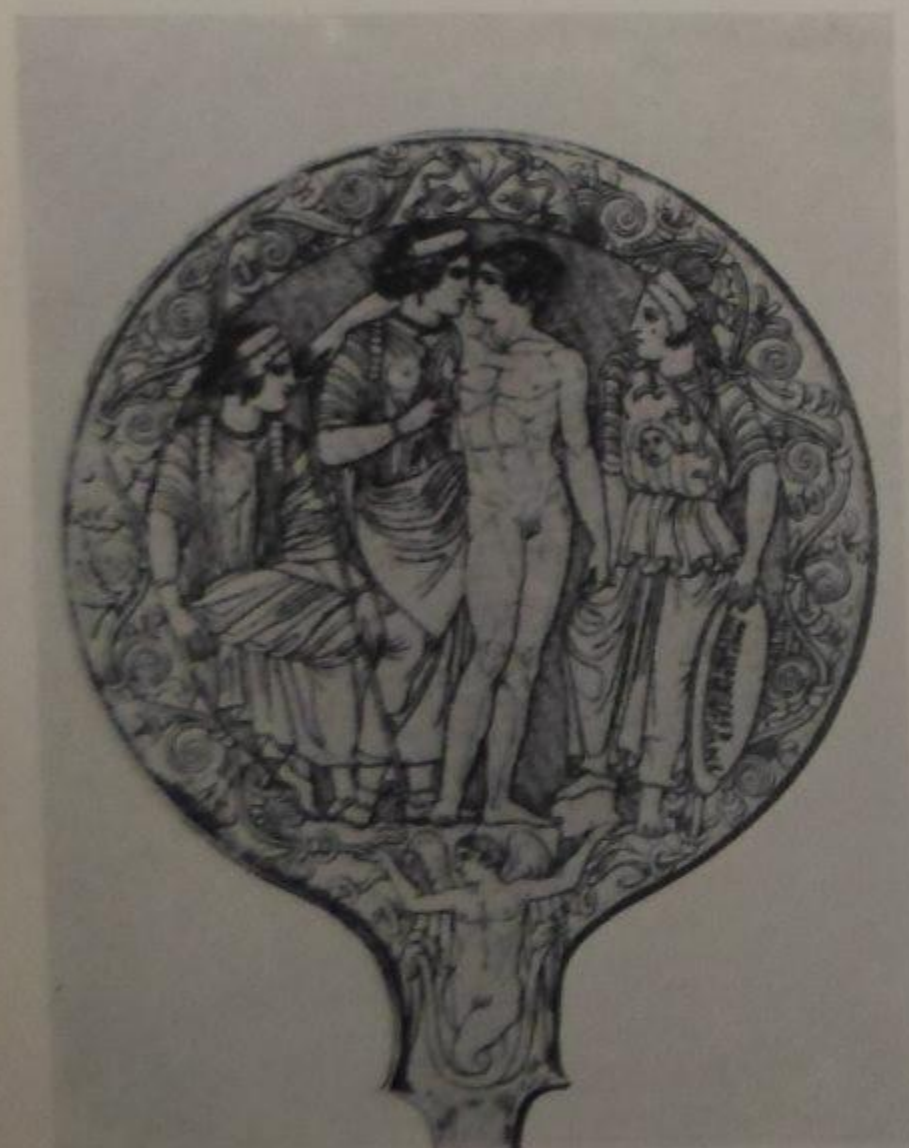


Зеркало со сценой самоубийства Аякса
IV век до н. э.
Бостон, Музей изящных искусств

лить Ахилл. Любопытно, что здесь мы вновь встречаем неизвестный вариант мифа: исцеление должно произойти не от наконечника копья, а от стружек, соскобленных с древка. За фигурой юного Ахилла стоит Агамемнон, имена действующих лиц в их этруском варианте написаны около фигур. Художник смело нарушает орнаментальное обрамление, идентичное с зеркалом в собрании Нортамптон. Сходство стиля и техники не позволяет сомневаться в принадлежности этих двух вещей одной руке.

Зеркало с Телефом особенно убедительно показывает мастерское владение композицией в тондо, которого достигли этруские граверы в IV веке до н. э. Свободно построенное изображение замкнуто, движение направлено к центру, причем это построение убедительно связано с сюжетом и вполне естественно. Для построения центрических композиций этруские художники в IV веке стали широко использовать изображение сидящей фигуры. Две симметрично расположенные сидящие фигуры удачно вписаны в круг и фланкируют центральные, стоящие.

Зеркало с изображением
Туран и Адониса
IV век до н. э.
Англия, собрание Нортамптон



279

В IV веке на этруских зеркалах была распространена трехфигурная композиция, включавшая изображения Диоскуров. Божественные близнецы пользовались большой популярностью в Этрурии и Риме¹¹², возможно, они слились в представлении этрусков с какими-то местными божествами. Нередко они изображались с Гермесом (Турмсом) между ними, как на зеркале в Музее виллы Джулия в Риме¹¹³.

Наряду с изображениями Диоскуров в трехфигурных композициях предстает Туран с любовными парами — Парисом и Еленой в Метрополитен-музее в Нью-Йорке¹¹⁴, Еленой и Менеласом — в Неаполе¹¹⁵. Это типичные образцы этруских зеркал IV века до н. э. Характерны венки из густого плюща по краю диска и четкое композиционное решение, более свободное в первом, более затесненное во втором случае. Художник полностью овладел техникой гравированного рисунка, уверенно передает сложные движения и ракурсы.

К подобного рода памятникам следует отнести и зеркало из собрания ГМИИ, также украшен-

Зеркало с изображением Туран,
Париса и Елены
IV век до н. э.
Нью-Йорк, Музей Метрополитен



280

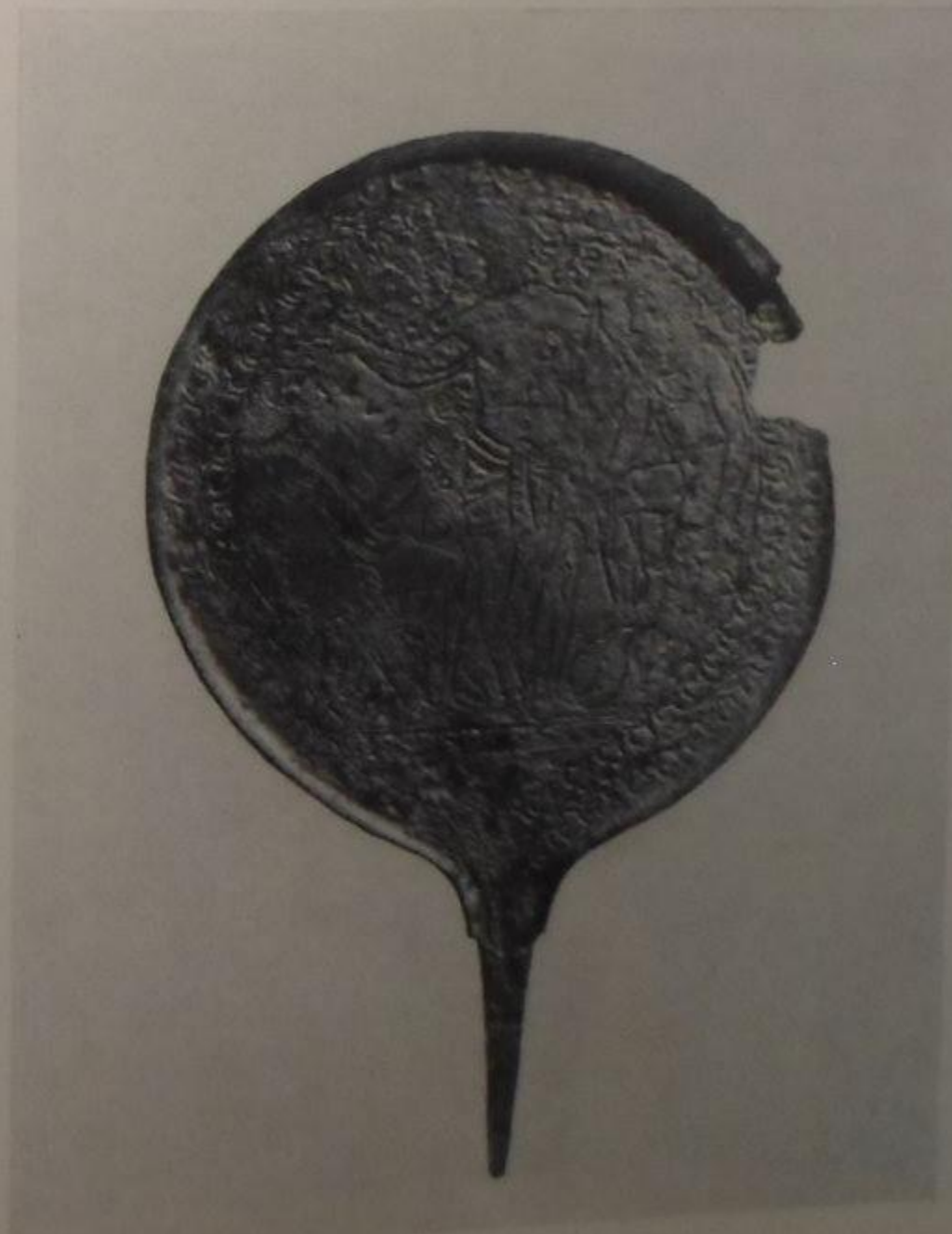
ное трехфигурной композицией (№ II 1a 407)¹¹⁶, но, к сожалению, довольно сильно испорченное. На нем в традиционном обрамлении из густого плюща изображены три фигуры: слева — сидящий юноша с мечом в руке, справа — другой, присевший в чуть согнутой позе, с ногой, поставленной на какой-то предмет, может быть шлем. Плечи, откиннутые за спину, не скрывают их обнаженных тел. Взгляды их обращены к стоящему между ними в фас человеку с узорчатой повязкой на бедрах. Кажется, что он обращается с речью к юношам. К сожалению, совсем не сохранилась его голова. В левой руке он держит предмет, напоминающий перун Зевса. Не сохранились и надписи, обозначающие имена действующих лиц, лишь около левой фигуры читаются буквы LUR (неизвестное имя?).

Сюжет не поддается расшифровке. Е. Герхард определил его как момент перед началом спортивного поединка между двумя эфебами, слушающими указания своего учителя. Но, во-первых, такой сюжет естествен на греческой почве, но не в Этрурии. Во-вторых, Герхард явно не учел

перун в руках средней фигуры, вряд ли это атрибут учителя. Совершенно аналогичных изображений на зеркалах IV века, насколько нам известно, нет. Наиболее близкая аналогия — зеркало № 1304 в Кабинете медалей Национальной библиотеки в Париже¹¹⁷, где также изображены два персонажа (у левого в руке меч) по сторонам третьего. Автор публикации определяет их, как Диоскуров, готовящихся к схватке с Талосом. Что же касается самого характера исполнения, то оно сходно со стилем этруских зеркал, упомянутых выше, что позволяет датировать этот памятник второй половиной IV века до н. э. Зеркало имело отдельно сделанную ручку, в которую вставлялся стержень; в данный период этот тип зеркал еще преобладал в Этрурии. Превосходный рисунок, о котором можно судить по левой, хорошо сохранившейся фигуре, свидетельствует о знакомстве художника с памятниками греческого искусства¹¹⁸; живость движений, выразительная передача эмоций персонажей — черты, свойственные искусству этрускому. Следует отметить такую деталь, как

Зеркало с изображением трех фигур
IV век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № II 1a 407)

281



281

орнаментированная полоска, отделяющая нижний сегмент круга, — прием, встречающийся на гравированных зеркалах архаического времени. Трехфигурные композиции, видимо, не вполне удовлетворяли мастеров, украшавших этрусские зеркала, так как уже к концу IV века они уступают место другим вариантам декора. С одной стороны, первое место среди стандартных сюжетов начинает занимать четырехфигурная композиция, с другой — появляются зеркала, украшенные двумя симметричными фигурами. В формировании этих композиций, несомненно, сказалось стремление к стандартизации, связанное с увеличением производства бронзовых зеркал. Двухфигурные композиции были известны и в более раннее время (напомним зеркало с Пелеем и Аталантой). К рубежу IV и III веков до н. э. относятся работы, объединенные Мансуэлли под авторством «Мастера стоящих друг против друга Диоскуров» (*DioscURI affrontati*)¹¹⁹. Работы эти различаются по стилю и времени исполнения, принадлежат разным мастерам¹²⁰, но объединены сходной композицией — две зеркаль-

но повторяющие друг друга фигуры обнаженных юношей. Иногда одна из фигур вдруг получает крылья, как на зеркале в Кабинете медалей в Национальной библиотеке в Париже¹²¹. Такие изображения, мало что прибавляющие к тому, что уже сказано об этрусских зеркалах, интересны для нас именно своей композицией. В небольшом числе они продолжают существовать, почти не изменяясь, и в III веке до н. э.¹²² Значительно большую популярность на рубеже IV и III веков и в первой половине III века до н. э. получили четырехфигурные композиции. Две темы лежат в их основе, обе связаны с образом Афродиты — Туран. Одна — суд Париса, первоначально пятифигурный, но изображение Гермеса быстро исчезает и остаются Парис и три богини. Юноша и одна из богинь (Гера — Уни), как правило, изображаются в этой композиции сидящими, фланкируя стоящих Афины (Мнерву) и Афродиту (Туран)¹²³. Вторая тема — уже знакомые нам Диоскуры, объединяющиеся с двумя женскими фигурами, в которых видят Афродиту и сестру братьев-

Зеркало с изображением Диоскуров
2-я половина III века до н. э.
Москва, ГМИИ



282

близнецов Елену¹²⁴. Композиция идентична, но действие происходит на фоне храма, над головами изображенных виден его фронтоны, иногда даже с какой-то фигуркой или орнаментом. Стандартиность поз персонажей заставляет предположить существование образца, более или менее тщательно копировавшегося гравером. Диоскуры, как и Парис, изображаются во фригийских колнаках, полуобнаженными, с коленями, прикрытыми плащом; у левого обычно поднята правая рука, локтем левой он опирается на ногу или на опору (данный жест сохраняется, даже если опора не изображается). Правая фигура сидит со скрещенными ногами, также опираясь на что-то локтем правой руки. Центральные фигуры — как правило, одетая и обнаженная. В сцене суда Париса одета Афина в шлеме (иногда с эгидой), обнажена Афродита. С Диоскурами обнаженной так же была эта богиня, Елена изображалась в длинных одеждах. Действующие лица, как правило, обозначались надписями непосредственно рядом с фигурами или по краю диска, причем делалось это, очевидно, механи-

чески, и нередко имена Диоскуров располагались над женскими фигурами и наоборот. Особенно широко эти изображения распространены на большой группе этрусских зеркал III века до н. э., объединенных Дж. Биззи в особый класс, названный им «классом Z»¹²⁵. Отличительные его признаки — ручка, отлитая вместе с диском и заканчивающаяся головкой какого-либо животного; густой венок из зубчатых листьев вокруг центрального изображения. С самими же изображениями происходят удивительные превращения. Близкое сходство композиций приводит к смешению тем, и рядом с Диоскурами нередко появляется Афина — Мнерва в таком же, как и у них, фригийском шлеме¹²⁶. Женская обнаженная фигура в сцене суда Париса и в композиции с Диоскурами иногда заменяется мужской. Поскольку сюжет определяется главным образом именами действующих лиц, художники в идентичных композициях изображают разные темы, например беседу богов¹²⁷. Рисунок, сохраняя уверенность линий, теряет присущие ему ранее грацию и изящество, приобретает извест-

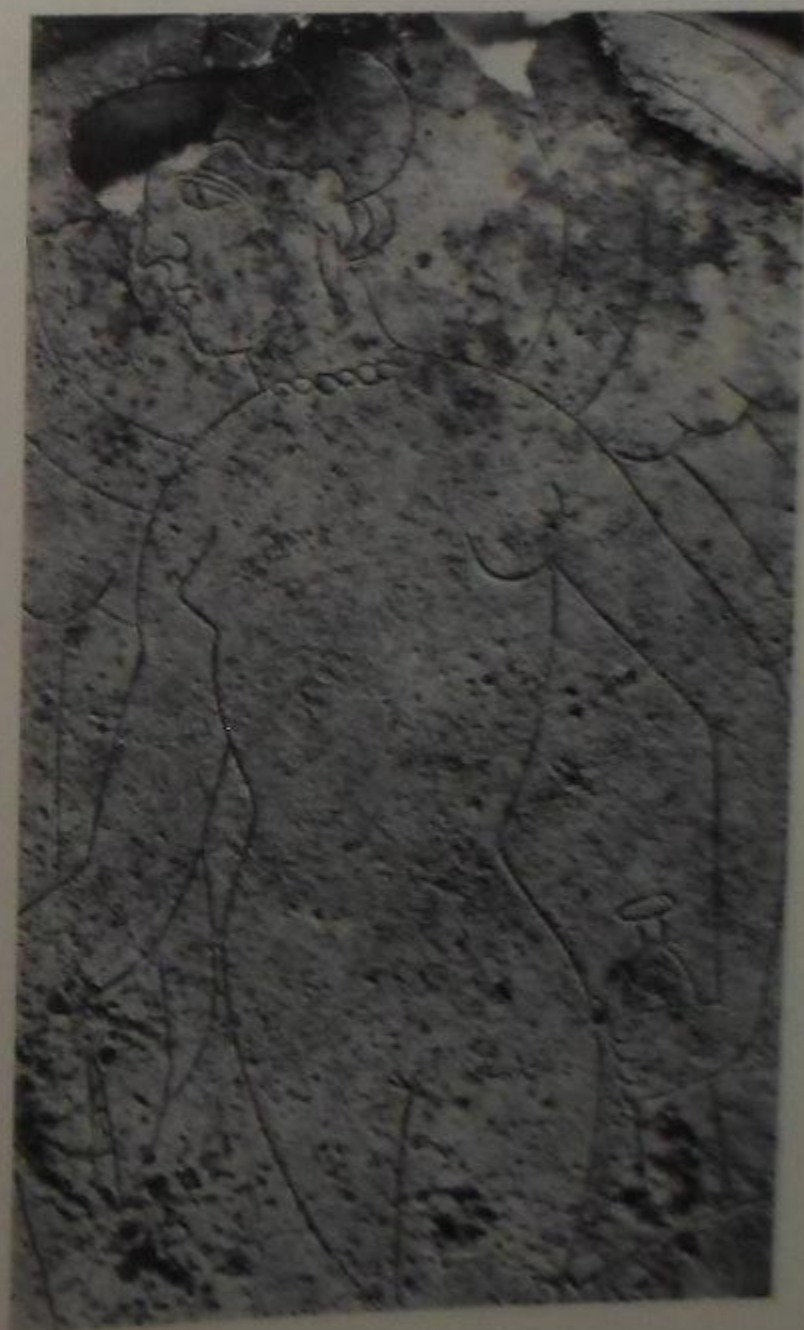
Зеркало с изображением Лазы
1-я половина III века до н. э.
Москва, ГМИИ

283



284

Фрагмент того же зеркала

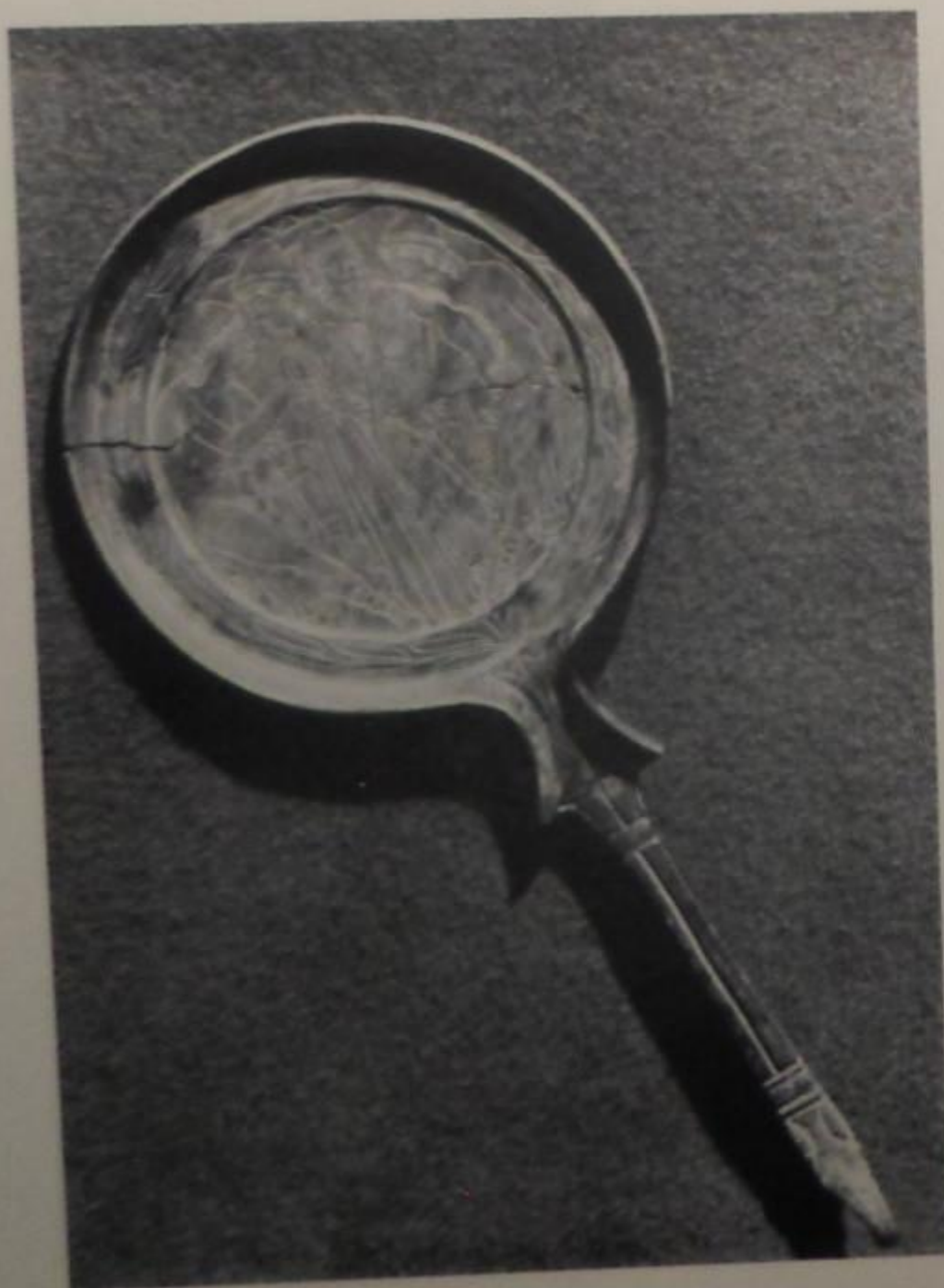




285

Зеркало с изображением Диоскуров
Начало III века до н. э.
Сан-Франциско, музей

286



ную небрежность и схематичность. Характерным приемом становится исполнение волос в виде серии concentрических полукругов. Фон нередко, но далеко не всегда, покрывается точками. Традиции предшествующего времени сохраняются механически, превращаясь в стандарт. Зеркала «класса Z» настолько близки друг другу, что напрашивается мысль об изготовлении их в одной мастерской. Но в ней, конечно, работали различные мастера. Мансуэлли распределяет материал этого класса на несколько групп, которые он приписывает условно названным художникам — мастерам Суда Париса I, II, III, IV и т. д.¹²⁸ Более поздние образцы, примыкающие к этой группе этруских зеркал, утрачивают некоторые присущие ей детали. Так, густой венок зубчатых листьев сменяется более скромным венком из лавра, цветок лотоса в основании ручки схематизируется, четырехфигурная композиция сохраняется, но рисунок становится лаконичнее.

Примером поздних зеркал с четырьмя фигурами является зеркало из коллекции ГМИИ (№ II

Зеркало с изображением
четырех фигур
1-я половина III века до н. э.
Москва, ГМИИ



287

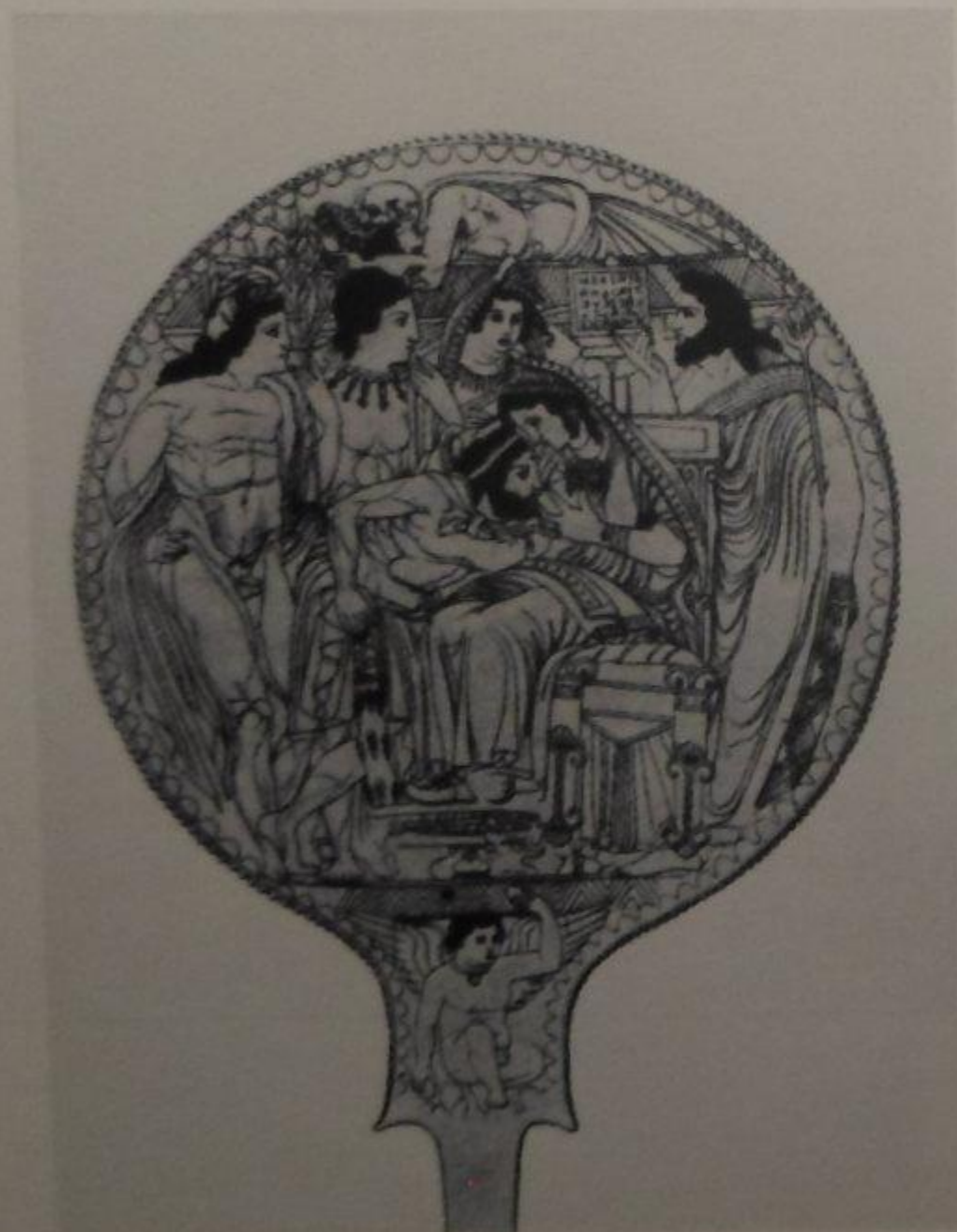
Фрагмент того же зеркала

1a 641)¹²⁹. Традиционная композиция, обрамленная лавровой ветвью, представляет вариант Диоскуров, сидящих в обычных позах по бокам двух фигур. В задрапированной в длинные одежды женской фигуре можно предположить Афины — ее головной убор напоминает фригийский колпак. Рядом стоит обнаженная мужская фигура с таким же колпаком на голове. Схематический рисунок за их головами означает фронтон. К сожалению, нет надписей, по которым можно было бы узнать персонажей, но и так ясно, что это один из вариантов стереотипной четырехфигурной композиции, датирующейся первой половиной III века до н. э.

Стандартны и орнамент и форма ручки этого зеркала. Если иметь в виду выделенных Мансуэлли мастеров, аналогии оно находит среди работ мастера Суда Париса III¹³⁰, впрочем, не настолько близкие, чтобы подтверждать его авторство. Наиболее близко ему зеркало в Метрополитен-музее в Нью-Йорке¹³¹. Различие между ними только в том, что там центральная обнаженная фигура — женская, а не мужская. Сход-

ство рисунка настолько велико, что с полным правом можно поставить вопрос о принадлежности этих двух зеркал руке одного мастера. Одновременно с подобной четырехфигурной композицией в III веке появляется вариант, видимо, отражающий местные представления об облике Диоскуров. Последние начинают изображаться одетыми в короткие подпоясанные туники и не сидящими, а стоящими. Связь этого нового типа изображений с предыдущими обнаруживают несколько зеркал — например, в Метрополитен-музее¹³², в Кабинете медалей в Париже¹³³. Достаточно сравнить их с зеркалом в ГМИИ, чтобы увидеть идентичность центральных фигур, задрапированной и обнаженной. Зеркал с четырехфигурной композицией, включающей изображения одетых Диоскуров, немного. Центральные фигуры быстро исчезают, и остаются лишь Диоскуры, между которыми помещаются различные предметы: колонна, стилизованное дерево, сосуд, звезда (иногда во фронтоне)¹³⁴. Часто обе фигуры соединяются двумя параллельными линиями, подчеркиваю-

Зеркало с изображением
Геры и Геракла
III век до н. э.
Флоренция, Археологический музей



щими их неразрывную связь¹³⁵. Многие из этих зеркал утрачивают орнаментальное обрамление диска. Схематизм рисунка, небрежность исполнения сопровождаются изменением техники; гравировка становится неглубокой, линия прерывистой, часто не доводится до конца, контур остается незамкнутым.

К этому типу зеркал, появляющихся в первой половине III века до н. э., но особенной популярностью пользующихся в середине — второй его половине, следует отнести зеркало из собрания ГМИИ (№ II 1a 234)¹³⁶. На довольно большом его диске изображены тесно прижатые к краю фигуры стоящих Диоскуров в коротких подпоясанных туниках и фригийских колпаках на головах. На ногах у них высокая обувь, рука заложена за спину — обычная схема подобных изображений. Необычны две карикатурные фигурки, помещенные между ними. Они производят впечатление детей или карликов, одетых в какие-то странные, небрежно исполненные костюмы. Никаких аналогий этим фигуркам среди многочисленных зеркал с изображениями Диоскуров нам не удалось найти.

Помимо изображения на диске процарапанная четырехстрочная надпись греческими буквами: наряду со странными буквосочетаниями (этрусскими именами?) ясно читается слово «KALOS». Надписи, прославляющие кого-то, часто встречаются в греческой вазописи, особенно в эпоху поздней архаики и ранней классики, однако они были совершенно неизвестны в Этрурии. Надпись вызывает сомнение в подлинности их. Вопрос этот нуждается в дополнительных исследованиях, в частности лингвистических. Факт подделки надписей и изображений на этрусских зеркалах многократно засвидетельствован. Наряду с зеркалами, украшенными гравировкой, в Этрурии существовали и простые зеркала в виде гладкого диска. Нанести на такое зеркало гравировкой более или менее тщательно скопированное с какого-либо подлинника изображение не представляло труда, в то же время ценность зеркала этим значительно повышалась. Известен целый ряд таких поддельных рисунков. Д. Ребуффа-Эмануэль, например, выделила несколько их в собрании Кабинета медалей Национальной библиотеки¹³⁷ в Париже. Определение фальшивых зеркал основывается обычно на несоответствии рисунка с формой зеркала, с орнаментом на нем. Иногда гравировщик, подделывавший изображение, по ошибке помещал его на лицевой стороне зеркала, в III веке имевшей, как правило, выпуклую форму. В экземпляре ГМИИ форма и размеры диска указывают на более раннее время; для III века до н. э. такие большие зеркала нехарактерны.

Наряду с изображениями стоящих друг против друга Диоскуров, на зеркалах III века широкое

распространение получило чисто этрусское по сюжету изображение крылатой богини Лазы. Культ Лаз (идентичных римским Пенатам¹³⁸) был связан с загробным миром; в то же время они являлись покровительницами женской красоты, помощницами в женском туалете. Именно в последнем качестве эти богини выступают в изображениях на зеркалах, на что указывают надписи на некоторых из них. Появляются такие изображения еще в конце IV века до н. э. на зеркалах со стержнями, вставлявшимися в отдельно сделанные ручки, и на зеркалах с массивными ручками. Те и другие существовали параллельно, но первые, видимо, доживают лишь до середины III века, а вторые — до его конца. Лаза изображается в виде обнаженной женской фигуры с крыльями за спиной, в позе полета, обычно с флаконом для благовоний в руке. Рисунок небрежностью исполнения и легкостью гравировки напоминает изображения задрапированных Диоскуров, не случайно Мансуэлли объединил их в одну группу. Видимо, здесь следует видеть продукцию одной мастерской, специализировавшейся на изготовлении зеркал с упрощенными изображениями.

Типичным примером зеркал с изображением летящей Лазы является экземпляр коллекции ГМИИ (№ II 1a 555)¹³⁹. Он не имеет орнаментального обрамления, изображение плотно заполняет поверхность всего диска. Тонкими легкими линиями нанесен силуэт летящей фигуры, внутренняя ее проработка почти отсутствует. Рисунок неправилен (рука, держащая флакон), иногда не вполне ясен (правая рука на фоне крыла). Ввиду этой небрежности, несвойственной IV веку, зеркало ГМИИ все же следует датировать первой половиной III века до н. э., несмотря на его форму и наличие отдельно исполненной ручки.

В заключение следует сказать, что, хотя в III веке до н. э. явно доминировали зеркала серийного производства со стереотипными изображениями, в ограниченном числе все же изготовлялись и экземпляры с высокохудожественными изображениями на мифологические темы. В качестве примера можно привести зеркало во Флоренции начала III века до н. э. со сложной сценой усыновления Герой обожествленного Геракла¹⁴⁰. Типичным образцом зеркал первой половины III века до н. э. («класса Z») является другой экземпляр во Флоренции с изображением, судя по надписи, Диониса и Ариадны¹⁴¹. У ног Диониса — Язон, жестом мольбы охвативший его ногу; действие происходит на фоне храма со статуей Эроса в нем (единственное свидетельство почитания этого бога в Этрурии). Видимо, изображен вариант мифа о Язоне. Стилистически этот экземпляр близок вышерассмотренным зеркалам с четырехфигурными композициями.

Зеркала с подобными сложными мифологическими изображениями, видимо, не переходят за границы середины III века до н. э. Но и во второй его половине, когда господствовали зеркала с изображением Лаз и Диоскуров, встречаются экземпляры с индивидуальной тематикой; примером может служить зеркало с изображением купающейся Афродиты¹⁴². В пышном венке из лавра изображена присеивающая на корточки обнаженная богиня — явное воспроизведение популярной в эпоху эллинизма статуи купающейся Афродиты Дейдала.

Хотя, как указывалось, вопрос о датировке этрусских зеркал, особенно о времени конца их производства, не решен окончательно, представляются наиболее убедительными доводы авторов, считающих, что они прекратили свое существование в конце III века до н. э.¹⁴³. Во всяком случае, в погребениях II века зеркала, как правило, уже не встречаются.

Бронза — излюбленный материал античных художников и ремесленников. Этруски были признанными мастерами-торевтами, изделия которых славилась во всем Средиземноморье, не уступая произведениям греческих художников. Используя различные техники обработки бронзы — ковку, литье сплошное и с потерей восковой модели, — мастера Древней Италии изготов-

ляли из этого металла самые различные изделия — от больших статуй до миниатюрных фигурок, вотивных и чисто декоративных, а также всевозможные бытовые предметы, утварь, сосуды, украшения. Так же как при изготовлении изделий из глины — другого широко практиковавшегося материала древнеиталийских художников, — они охотно использовали образцы греческого и восточного искусства, но не воспроизводили их буквально, а творчески перерабатывали, создавая специфические, лишь их искусству присущие произведения. Таковы бронзовые цисты и зеркала, треножники и канделябры. Неистощимо изобретательны были этрусские и итальянские торевты в отделке своих изделий, мастерски применяя для этой цели изящный объемный декор, рельефы и гравированные рисунки. Многофигурные композиции, украшающие пренестинские цисты, рассказывают о мире мифологических представлений древних италиков, в которых темы греческих сказаний переплетаются с не всегда понятными нам местными верованиями.

Наивысшим же достижением этрусско-италийских торевтов остается монументальная бронзовая скульптура, в том числе превосходные портретные изображения, сыгравшие большую роль в становлении портретного искусства римлян.

VII

ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ЭТРУРИИ

Ювелирное искусство этрусков представляет собой важный раздел их художественного творчества. В богатой торговой стране, какой была Этрурия, наблюдалось разительное имущественное расслоение населения. Великолепные этрусские погребения эпохи архаики свидетельствуют о роскоши и богатстве имущих классов. Отсюда — высокое развитие ювелирного искусства, особая роскошь этрусских изделий.

В эпоху архаики, в период наивысшего развития этрусской культуры, создаются самобытные ювелирные изделия, отличающиеся специфическими формами, стилем и техникой. В них ярко проявляются характерные черты этрусского искусства — любовь к пышности и декоративности, богатству форм и красок, — сочетающиеся с отказом от тектоничности, строгости и четкости композиции; стремление к реалистичности изображений уживается с условной стилизацией. Зарождение этих черт прослеживается уже в памятниках VIII — начала VII века до н. э., времени господства в этрусском искусстве геометрического стиля. Прекрасными его образцами являются древнейшие этрусские буллы — выпуклые бляхи, покрытые узорами в виде зубцов, кружков, меандров, происходящие из некрополя дель Ольмо Белло в Бизенцо¹. Они составляли ожерелье, чередуясь с необработанными кусками янтара, имевшего, возможно, ма-

гическое значение. Янтарь этот происходит из Прибалтики, с которой у Этрурии существовали, следовательно, связи уже в этот ранний период.

Наивысшего расцвета ювелирное искусство достигает в Этрурии в VII веке до н. э., когда намечается четкое разделение двух художественных районов — Средней и Северной Этрурии (с центрами ювелирного дела в Ветулонии, Популонии и др.) и Южной Этрурии с прилегающей к ней областью Лациума.

Для изделий Средней и Северной Этрурии характерны плоскостность и узорчатость декоративных мотивов, высокое развитие техник зерни и филигранны, позволяющих создавать сложные орнаменты, сплошь покрывающие поверхность украшаемого предмета. Техника филигранны достигает высокого совершенства во второй половине VII века до н. э. Пример ее дают браслеты из тумулуса Милларии в Ветулонии², поражающие тонкостью и совершенством ажурного орнамента.

Наилучшим выражением принципов, характерных для этих районов, является техника грануляции («а нульвисколо») — специфическая особенность этрусского ювелирного искусства. Эта техника, развившаяся из обычной зерни, отличается чрезвычайно малым размером золотых шариков, составляющих ее основу. Технология



289

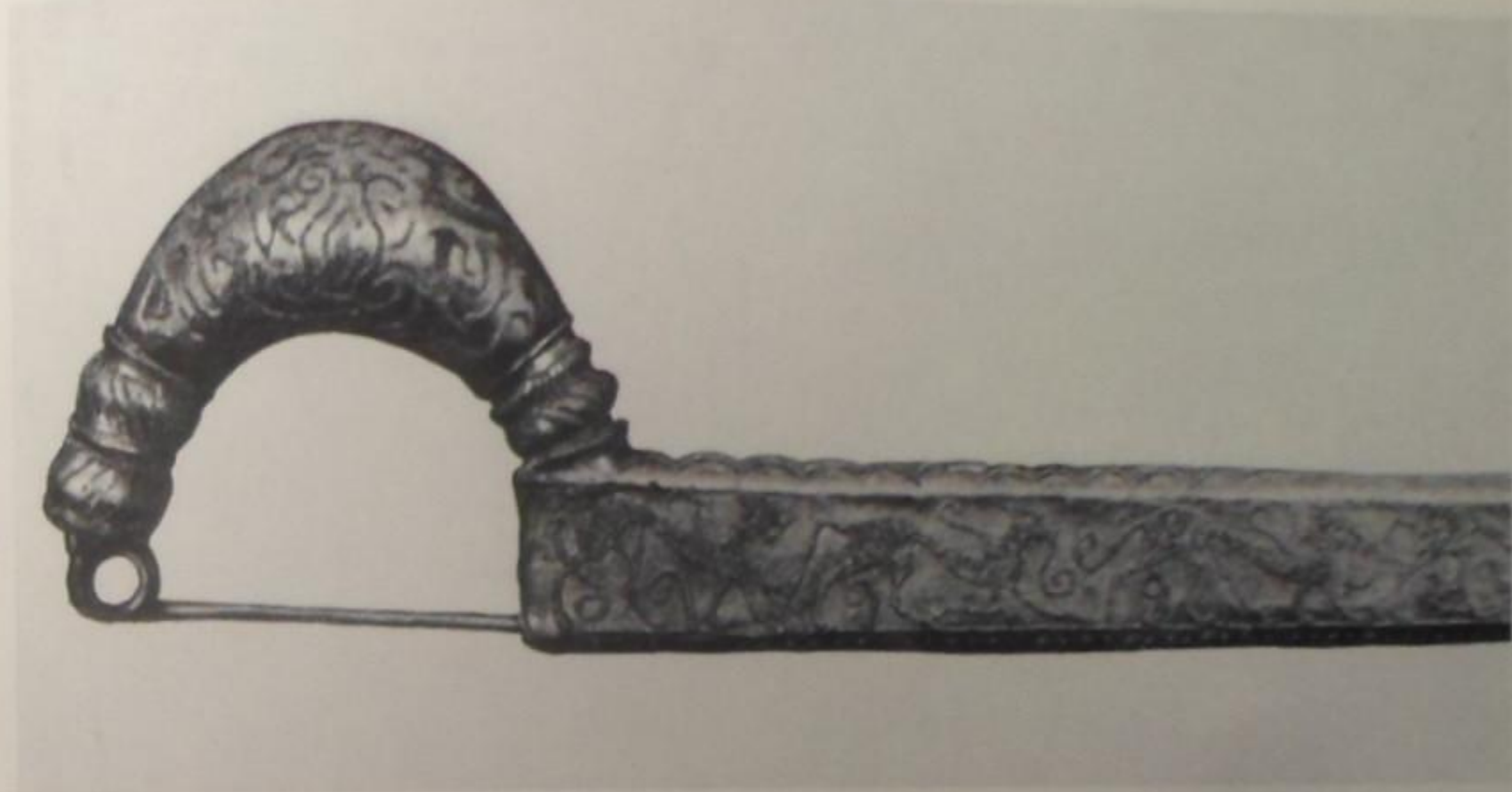
Будда геометрического стиля
VII век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулии

ее изготовления не вполне ясна для современных специалистов. Сколько можно судить по новейшим итальянским исследованиям, она заключалась в следующем: покрытая каким-либо связующим веществом (воском, медом) поверхность золотого предмета опылялась мельчайшими золотыми крупинками — нульвисколами. Затем этот порошок соскабливался с фона и оставлялся лишь на фигурных изображениях. При нагревании до девятисот градусов (ниже точки плавления золота) происходило соединение шариков с основой. Прекрасными образцами этой техники являются фибулы из гробницы дель Литторе в Ветулонии³. Особенно хороша одна из них с изящной дугой и длинным прямоугольным приемником. Вся ее поверхность с обеих сторон украшена фигурками фантастических существ — химер, грифонов, крылатых львов, исполненных в технике грануляции. Эти стройные, вытянутые фигурки с тонкими длинными ногами отличаются большой четкостью и плавностью контуров, выразительностью рисунка. Контраст гладкого блестящего фона и матовой поверхности силуэтного изображения создает своеобразные колористические эффекты. Комплекс гробницы дель Литторе дал образцы и другой широко распространенной в Этрурии техники — выколачивания или тиснения. В ней исполнены три большие фибулы той же формы. На их удлинен-

ных приемниках в рельефе изображены фигуры идущих львов. Заготовками служили длинные полосы с непрерывным рядом изображений, от которых отрубались куски нужной длины; при этом отдельные фигурки нередко разрезались пополам — свидетельство массового характера изготовления подобных фибул.

Высокого развития достигает также техника зерни. Образцом ее может служить миниатюрная булавка, увенчанная шариком с фигуркой птицы⁴. Тонко исполненные цветы лотоса украшают шар; зернью покрыты не изображения, а фон между ними.

В Южной Этрурии во второй половине VII века до н. э. расцветает ювелирное искусство, отличающееся чертами тяжеловесной пышности, стремлением к густому заполнению всей поверхности украшаемого предмета объемными, пластически исполненными изображениями. Большая прямоугольная пластина — нагрудное украшение — из гробницы Бернадини в Пренесте⁵ сплошь покрыта скульптурными фигурками различных животных и фантастических существ (львов, химер, сирен, коней), которых в общей сложности насчитывается более ста тридцати. Все они исполнены из тисненых половинок и обильно украшены зернью; ноги и хвосты их сделаны из проволоки. Богатство форм, ритмическое повторение отдельных фигурок, распола-



290

Фибула из гробницы
дель Литторе в Ветулонии
VII век до н. э.
Флоренция, Археологический музей

Браслеты из Ветулонии
VII век до н. э.
Флоренция, Археологический музей

291

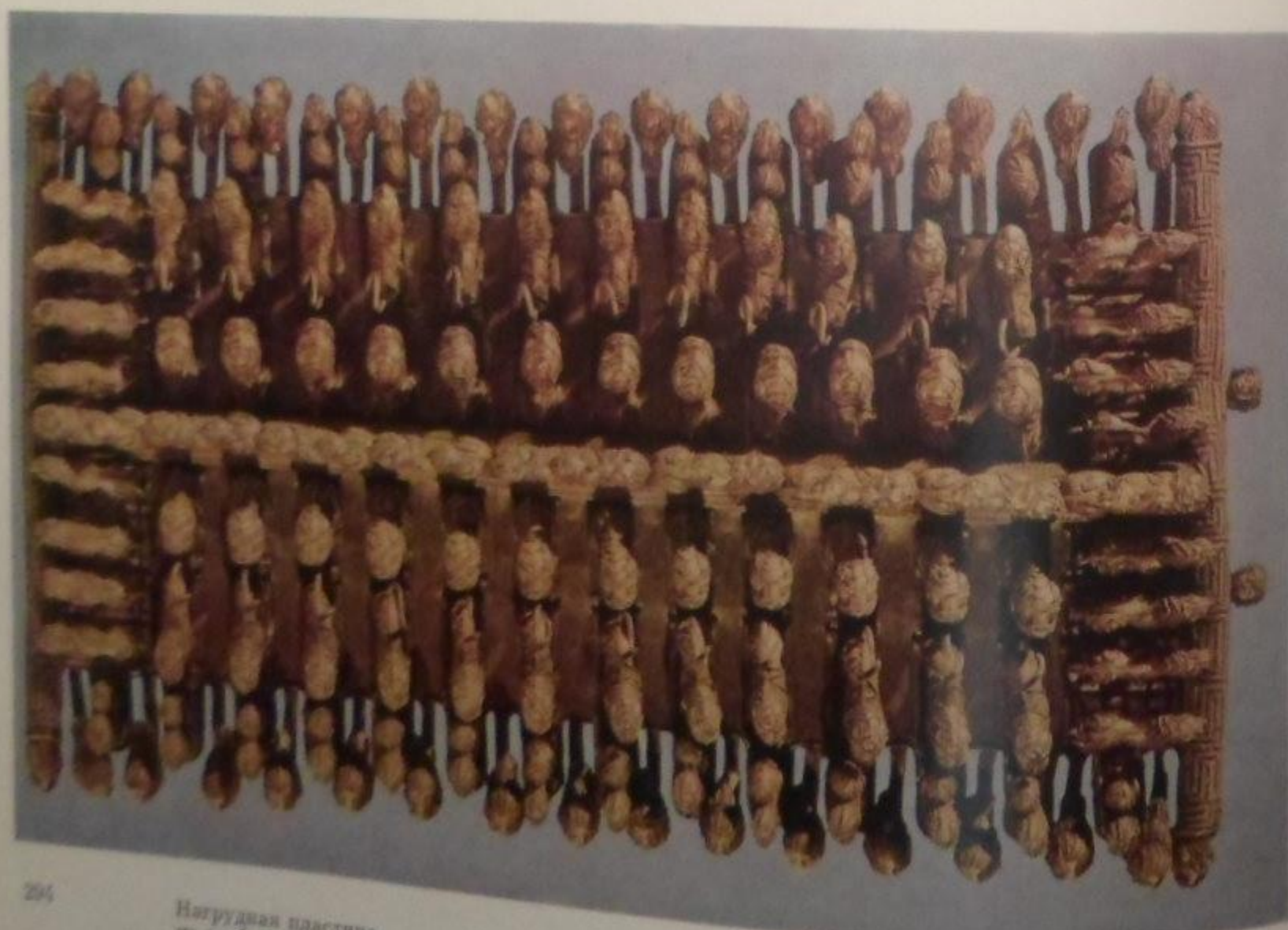




292 Сифос из гробницы Бернардини в Пренесте
2-я половина VII века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия



293 Головка булавки с фигуркой птицы
VII век до н. э.
Милан, музей Полди Пеццоли



294 Нагрудная пластина
из гробницы Бернардини в Пренесте
2-я половина VII века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия



295 Фибула из гробницы Реголини-Галасси
3-я четверть VII века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей

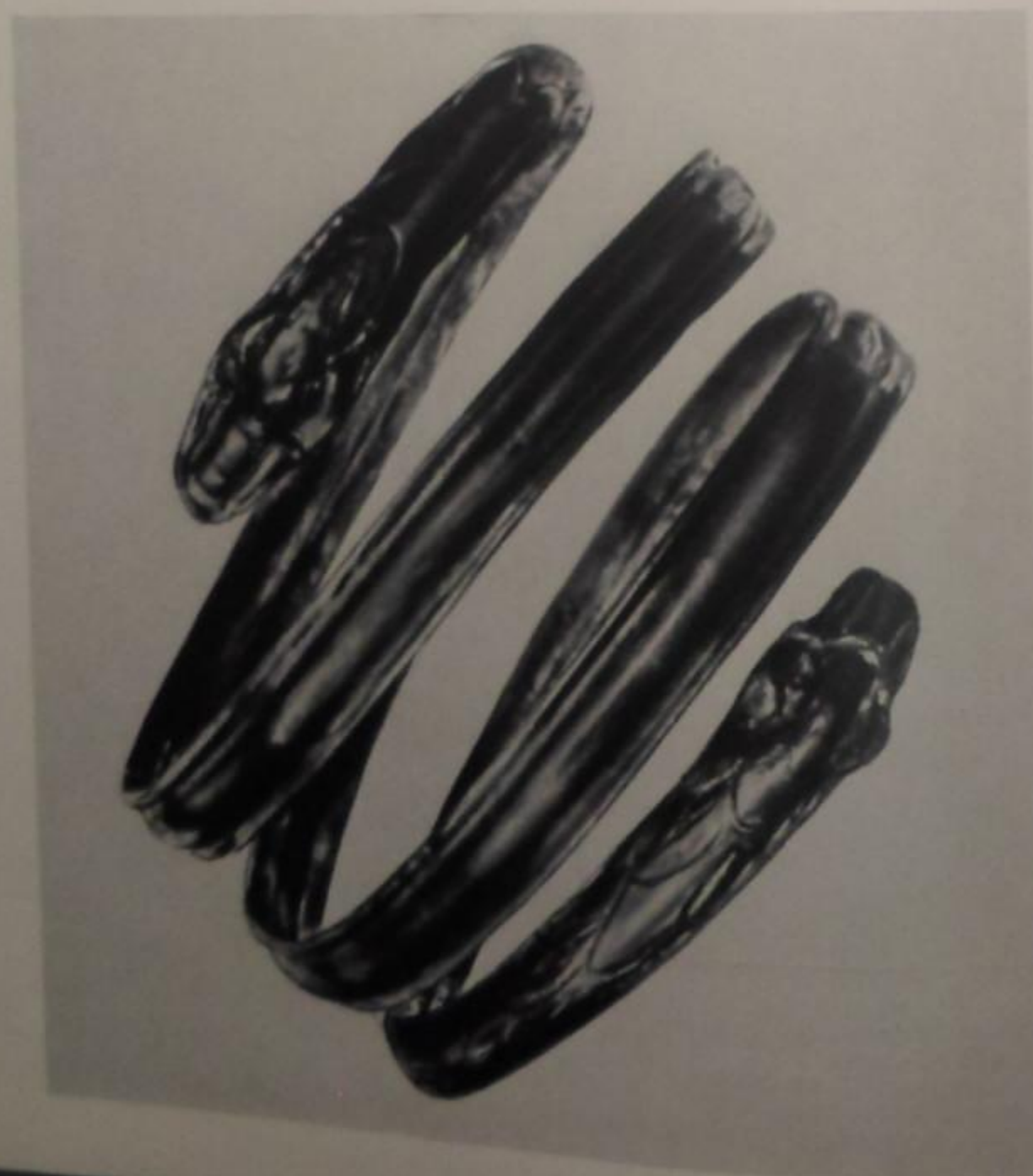


296 Серьги из некрополя Чертозы
V век до н. э.
Болонья, Городской музей



297 Серьги из Популонии
IV век до н. э.
Флоренция, Археологический музей

298 Браслет в виде двуглавой змеи
Конец IV века до н. э.
Анкора, Национальный музей



299 Ожерелье из Волатерры
IV век до н. э.
Флоренция, Археологический музей



300 Серьги из Тоди
IV век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия

гающихся на поверхности правильными рядами, игра светотени сообщают этому памятнику подчеркнuto декоративный характер. При этом отдельные изображения утрачивают самостоятельность, становясь лишь частью декора, а вся композиция в целом кажется перегруженной. По стилю и технике этой пластине близка найденная вместе с ней застёжка⁶, состоящая из трех изогнутых полых трубочек, украшенных четырьмя рядами фигурок сфинксов. Несомненно, оба памятника происходят из одной мастерской, на существование которой указывают и некоторые другие аналогичные вещи, происходящие из Пренесты, например из комплекса гробницы Барберини. Аналогичный принцип декора отмечается и на других произведениях Южной Этрурии. Например, большая золотая фибула из гробницы Реголини-Галасси в Церре⁷ украшена орнаментом в виде гирлянды пальметт, двойным кольцом окружающих пластину, и расположенными в центре ее пятью рельефными фигурками идущих львов. Эти фигурки были сделаны отдельно и затем прикреплены к фибуле. Пластина приемника украшена миниатюрными рельефными фигурками львов, расположенными шестью рядами. Между ними помещены скульптурные фигурки улиток, сделанные из двух скрепленных между собой половинок. Все детали исполнены мелкой

верным. В целом достигнут тот же эффект пышного, густого заполнения всей поверхности, что и на пластине из гробницы Бернардини.

Уже в VII веке до н. э. этруское искусство начинает испытывать воздействие греческого. Золотой скифос из гробницы Бернардини⁸ по форме воспроизводит хорошо известные протоко-ринфские скифосы. Об этруском происхождении данного скифоса говорят наивно выраженные фигурки сфинксов, помещенные на его ручках, аналогичные фигуркам на пластине и застегке из той же гробницы. Влияние греческого искусства усиливается в VI веке до н. э.; относительно некоторых изделий трудно сказать — являются они греческими или этрускими, подражающими греческим.

Но и то же время в VI — начале V века до н. э. продолжают изготавливаться украшения, выдержанные в собственно этруских традициях. Для этого времени характерна форма так называемых коринкиобразных серег, имеющих вид незамкнутого цилиндра, сплошь покрытого густым орнаментом. Хороший образец такой серьги есть в собрании Государственного Эрмитажа⁹. Применение техники грануляции, выделяющей детали орнамента, в сочетании с ажурными узорами усиливает декоративный эффект, свойственный этой и подобным вещам.

Своеобразным соединением греческой формы с этрускими принципами декора являются серьги другого типа, в виде незамкнутого кольца, сужающегося с одного конца, а с другого — завершенного в круглым шариком или скульптурной головкой человека или животного. Серьги из некрополя Чертозы близ Болоньи¹⁰ являются примером этой пришедшей из Греции формы. Украшающий их с внешней стороны орнамент в виде рядов полусферических выступов, разделенных полосками зерни, — чисто этруский, подчиненный принципу сплошного заполнения декором поверхности изделия. Датируются эти серьги V веком до н. э.

После периода известного упадка, переживаемого ювелирным искусством во второй половине этого века наряду с другими видами этруского искусства, с конца V века начинается новый его расцвет, охватывающий в основном IV век. В это время оно начинает утрачивать присущие ему специфические особенности, как бы растворяется в нарастающем греческом влиянии; но этот процесс идет достаточно медленно, и этруские вещи до конца своего существования сохраняют, хотя и в ослабленном виде, своеобразие.

К началу этого периода относятся серьги из По-лувины¹¹, поражающие массивностью и богат-

ством украшений. Они имеют вид щитка овальной формы с овальным же выступом в центре, вокруг которого располагаются семь крупных пятилепестковых цветов, покрытых мелкой зернью. Края серег украшены расположенными в несколько рядов орнаментами плетенки, жемчужника, бусин. Снизу серьги заканчиваются тремя крупными шариками с подвесками. Декоративный эффект этих серег достигается сочетанием компактной формы с богатой орнаментикой, различием фактуры и цвета золота.

Этот специфически этруский тип серег, возникший в самом конце V века до н. э., был широко распространен в следующем веке. Экземпляр в собрании Государственного Эрмитажа¹² немного более упрощенной формы; полукруг верхней части с гладким выступом в центре как бы сливается с треугольным завершением, образуемым гроздью полусферических выступов. Боковые выступы нередко заменяются рельефными головками.

Многие памятники этого времени сочетают греческую форму с этруским по характеру исполнением. Концом IV века датируется золотой браслет в виде плоской профилированной спирали, оба конца которой заканчиваются головками змеи¹³. В этом проявляется присущая Этрурии любовь к фантастическим существам. Переход от голов к телу змеи обозначен чешуйками, нанесенными гравировкой. Динамическая форма, яркий цвет золота повышают декоративность памятника.

Ряд произведений этруских ювелиров IV — III веков до н. э. воспроизводит греческие образцы в более примитивном виде. Таково, например, ожерелье из Волатерры¹⁴, состоящее из подвесок с вытисненными на них головками силенов и менад. Большим совершенством исполнения отличаются серьги из Тоди, из некрополя Пескиеры¹⁵. Эти большие серьги состоят из продолговатого выгнутого щитка, орнаментированного по краям шариками с зернью, рифленой проволокой, филигранными листками и гравировкой. К щитку снизу прикреплена подвеска в виде женской головы, выполненной из двух половинок. Головка окружена подвесками — схематично исполненными остродонными сосудиками на цепочках разной длины. Верхняя часть серег напоминает вариант вышеописанных этруских подковообразных серег, тогда как подвески воспроизводят греческие образцы.

В последний период своего существования этруское ювелирное искусство продолжает готовить во все более скромных вариантах ранее выработанные виды украшений.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

¹ Культура и искусство Этрурии.

² Выставка «Искусство древней Италии». Буклет ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1964.

³ Trump D. Central and southern Italy before Rome. London, 1966.

⁴ Taylor W. Mycenaean Pottery in Italy and Adjacent Areas. Cambridge, 1958.

⁵ Об этрусках, их истории и культуре, о проблемах, связанных с их изучением, существует обширная литература. Назову лишь несколько книг: Richardson, 1967; Banti, 1960; Pallottino M. Etruscologia, 3 ed. Milan, 1955; Bloch R. L'art et la civilisation étrusques. Paris, 1955.

⁶ Bloch, 1958 (Part 1: The history of etruscology).

⁷ Pallottino M. L'Origine degli Etruschi. Rome, 1947.

⁸ Bloch, 1958, p. 56, fig. 5.

⁹ На табличках сохранились две этрусские надписи (короткая и длинная) и одна пуническая. Сходны по содержанию длинная этрусская и пуническая надписи. См.: Stützer, 1975, S. 16.

¹⁰ Ibid., S. 25.

¹¹ Наиболее полное исследование этого искусства содержится в книге Бандинелли — Джулиано (1973).

1

АРХИТЕКТУРА

¹ Richardson, 1967, p. 180.

² BHA, т. 2, с. 399—400; Richardson, 1967, p. 193.

³ Aurigemma S. La città etrusco-greca di Spina alla foce del Po. Roma, 1960; Zeppegno — Vacchi, 1972, p. 182—183.

⁴ Le città etrusche, p. 120—128.

⁵ Le città etrusche, p. 102—109.

⁶ Richardson, 1967, p. 182.

⁷ Ibid., p. 194.

⁸ Ibid., p. 195.

⁹ L'art des étrusques, pl. 4.

¹⁰ Bloch 1958, pl. 9. Santangelo, 1963, p. 91.

¹¹ L'art des étrusques, pl. 3; Le città etrusche, p. 66—70.

¹² BHA, т. 2, с. 404—405.

¹³ Richardson, 1967, p. 192.

¹⁴ Ibid., pl. XLVIII c.

¹⁵ Santangelo, 1963, p. 69.

¹⁶ Boethius, 1978, p. 38.

¹⁷ Ibid., p. 35.

¹⁸ Ibid., p. 38—39, fig. 23, 25; Bandinelli — Giuliano, 1973, p. 359, fig. 403.

¹⁹ Ibid., p. 359.

²⁰ Boethius, 1978, p. 46—48, fig. 34; BHA, т. 2, с. 414, 434—436.

²¹ Le città etrusche, p. 232—234; Stützer, 1975, S. 145—150.

²² Richardson, 1967, p. 184—187.

²³ Boethius, 1978, p. 44, fig. 32, 33.

²⁴ Ibid., p. 41, fig. 28.

²⁵ Ibid., p. 61, fig. 51.

²⁶ Le città etrusche, p. 175—179; Bandinelli — Giuliano, 1973, p. 170—171, fig. 196.

²⁷ Boethius, 1978, p. 48—49.

²⁸ Ibid., p. 51—53.

²⁹ Richardson, 1967, p. 203—204.

³⁰ Boethius, 1978, p. 41, fig. 26; Stützer, 1975, S. 151—153.

³¹ Le città etrusche, p. 181—183, 204.

³² Richardson, 1967, p. 205, fig. 3, 4.

³³ Le città etrusche, p. 125—128.

³⁴ BHA, т. 2, с. 401.

³⁵ Boethius, 1978, p. 94.

³⁶ BHA, т. 2, с. 401.

³⁷ Richardson, 1967, p. 188, pl. 1; Pallottino, 1971, pl. 1; Banti, 1960, Taf. 10.

³⁸ Stützer, 1975, S. 34, Abb. 14—15; Bloch, 1958, pl. 15.

³⁹ Boethius, 1978, p. 75, fig. 62.

⁴⁰ Stützer, 1975, S. 40; Le città etrusche, p. 172.

⁴¹ Richardson, 1967, p. 190—191, pl. XVI b; Stützer, 1975, S. 40—41, Abb. 19, 20.

⁴² Richardson, 1967, p. 209.

⁴³ Ibid., p. 209—210.

⁴⁴ Ibid., p. 50—51; Boethius, 1978, p. 95—96.

⁴⁵ Pallottino, 1971, pl. 16.

⁴⁶ Boethius, 1978, p. 96—98, fig. 95.

⁴⁷ Richardson, 1967, p. 190; Stützer, 1975, S. 34—37, Abb. 14, 17.

⁴⁸ Le città etrusche, p. 170—171.

⁴⁹ Richardson, 1967, p. 191—192.

⁵⁰ Le città etrusche, p. 270—274; Boethius, 1978, p. 98—99, fig. 80.

⁵¹ BHA, т. 2, с. 409.

⁵² Le città etrusche, p. 224—225.

⁵³ Pallottino, 1952, p. 99, 111.

⁵⁴ Richardson, 1967, p. 200.

⁵⁵ Le città etrusche, p. 172—173; Santangelo, 1963, p. 157.

⁵⁶ Le città etrusche, p. 249.

II

ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕЙ ИТАЛИИ

¹ Pallottino, 1952, p. 130—131.

² Swindler, 1929, pl. 387—389; Gybosa, 1972, с. 7.

³ Pallottino, 1952, p. 29—32; Le città etrusche, p. 188—189.

⁴ Pallottino, 1952, p. 25—28, 33—36.

⁵ Ibid., p. 37—42; Gybosa, 1972, табл. 43, 44.

⁶ Pallottino, 1952, p. 43—48.

⁷ Ibid., p. 49—52; Santangelo, 1963, p. 188—189; Swindler, 1929, pl. 394—396.

⁸ Pallottino, 1952, p. 55—58.

⁹ Swindler, 1929, pl. 404.

¹⁰ Судоплатов Н. А. Новые открытия в области античного искусства. М., 1963, с. 127—131.

¹¹ Napoli, 1960, tav. 18; Le città etrusche, p. 34—35.

¹² Swindler, 1929, pl. 414, 415; Zeppegno — Vacchi, 1972, p. 181.

¹³ Pallottino, 1952, p. 67—72.

¹⁴ Ibid., p. 73—80.

¹⁵ Ibid., p. 81—86.

¹⁶ Le città etrusche, 195—197.

¹⁷ Pallottino, 1952, p. 87—90.

¹⁸ Ibid., p. 93—96; Santangelo, 1963, p. 57.

- Достаточно сравнить росписи Саркофага амазонок с рельефами Саркофага Александра в Стамбуле.
 Pallottino, 1952, p. 89—102.
 Ibid., p. 106—110.
 Ibid., p. 111—114; Santangelo, 1963, p. 172.
 Pallottino, 1952, p. 115—124.
 Brendel, 1978, p. 412—414.
 Bandinelli — Giuliano, 1973, p. 258—260.
 Pallottino, 1952, p. 125—128.
 Napoli M. La Tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca. Bari, 1970.
 Maiuri, 1953, p. 15.
 Лакост М. К. Пестум. Открытие первых древнегреческих фресок. — «Курьер ЮНЕСКО», 1970, апрель, с. 4 и сл., рис. на с. 8; Bandinelli — Giuliano, 1973, pl. 274.
 Maiuri, 1953, p. 18; Swindler, 1929, pl. 436, 437.
 Napoli, 1960, tav. 3—4; Bandinelli — Giuliano, 1973, pl. 273.
 Maiuri, 1953, p. 21.
 Лакост М. К. Указ. соч., рис. на с. 9.
 Swindler, 1929, pl. 441.
 Maiuri, 1953, p. 22.

III ТЕРРАКОТОВАЯ И КАМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА ДРЕВНЕИТАЛИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ ТЕРРАКОТА

- Santangelo, 1963, p. 114—115.
 L'art des étrusques, N 64.
 Santangelo, 1963, p. 105.
 Goldscheider, 1941, Pls. 34—37.
 Van Buren. Figurative Terracottarevetments in Etruria and Latium. London, 1921.
 Koch H. Hellenistische Architekturstücke aus Capua. — RM, Bd. XXII, 1907, S. 411.
 Koch H. Dachterrakotten aus Campanien. Berlin, 1912; Minervini. Terracottae del Museo Campana, t. 1. Napoli, 1880.
 Лосева Н. М. Архитектурные этрусские антефиксы ГМИИ им. Пушкина. — Труды ГМИИ им. Пушкина. М., 1960, с. 67—78.
 Giglioli, 1935, tav. LXXII.
 Ibid., tav. LXXVII, 4.
 Robinson D. Etrusco-Campanian Antefixes. — AJA, Vol. XXVII, 1923, p. 1—22.
 Культура и искусство Этрурии, с. 59, № 171, 172.
 L'art des étrusques, N 88; Santangelo, 1963, p. 113.
 Santangelo, 1963, p. 178.
 Ibid., p. 120.
 Ibid., p. 129.
 Ibid., p. 39.
 Штутцман Ф. М. Этрусские антефиксы из собрания Киевского Музея западного и восточного искусства. — ВДИ, 1969, № 2, с. 94—100, рис. 2—4.
 Аналогичные антефиксы из ГМИИ есть в Копенгагене. См.: Breitenstein, 1941, Taf. 130, 131.
 Рельефы Кампана имеются во многих музеях мира. До конца XIX в. ими занимались только с точки зрения интереса к мифологии. Роден и Виннефельд в своей работе 1911 г. впервые расположили их по группам, типам и сюжетам. А. Борбейн (1968) подробно остановился на плитках с изображением Ники, убивающей змею. Х. Мисль (1971) опубликовал ряд плит, находившихся в музее Болонья. Хорошее собрание рельефов Кампана имеется в ГМИИ. Плиткам в собрании Государственного Эрмитажа посвящена диссертация: Ходжа Е. Н. Римский декоративный терракотовый рельеф (рельефы Кампана в собрании Гос. Эрмитажа). Автореферат. Л., 1978. См. также: Ходжа Е. Н. Декоративный терракотовый рельеф. — «Сообщения древнейших мастеров в римском искусстве» (Рельеф Кампана с ритуалом мистерий). — ВДИ, 1974, № 3, с. 93—106.
 Borbein, 1968, Taf. 2 (1—2), 3 (13), 5 (1—4).
 Ibid., Taf. 1 (1—2).
 О технике изготовления и о развитии рельефов Кампана см.: Ходжа Е. Н. Изображение дionисийских мистерий в римском искусстве.
 Rohden — Winnefeldt, 1911, Taf. LXXXIX.
 Ibid., Taf. CV (3).
 Ibid., Abb. 116.
 Ibid., Abb. 121, 122.
 Breitenstein, 1941, pl. 109.
 Rohden — Winnefeldt, 1911, Taf. XX.
 Breitenstein, 1941, pl. 110.
 Rohden — Winnefeldt, 1911, Taf. CXXVI.
 Weege. Das Goldenen Haus des Nero. — JDI, Bd XXVIII, 1913, S. 242 f.
 Rohden — Winnefeldt, 1911, Taf. VII.
 Ibid., Taf. XX.
 Rohden H., Winnefeldt H. Beschreibung der Typen. De-meter. S. 5, Abb. 3—4.
 Rohden — Winnefeldt, 1911, Taf. LXII (Вюрцбург), XCVIII (Лондон, Британский музей); Breitenstein, 1941, pl. 111.
 Rohden — Winnefeldt, 1911, Taf. XXXIX (1—3). Sie-veking J. Die Terrakotten der Sammlung Loeb. Mün-chen, 1916, Taf. 115.
 Breitenstein, 1941, pl. 126.

КАМЕННАЯ И ТЕРРАКОТОВАЯ ПОГРЕБАТЕЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА ЭТРУРИИ

- Santangelo, 1963, p. 31.
 Goldscheider, 1941, Taf. 14; L'art des étrusques, pl. 1.
 Goldscheider, 1941, Taf. 52.
 Bouquinn, 1947, с. 26, табл. X, XI; Культура и иску-ство Этрурии, с. 59, № 174.
 Goldscheider, 1941, Taf. 44—45.
 L'art des étrusques, pl. 20.
 Santangelo, 1963, p. 42.
 Richardson, 1967, p. 95—96; Santangelo, 1963, p. 160—161.
 L'art des étrusques, pl. 38.
 Известны достаточно многочисленные статуэтки ку-росов и особенно кор в мелкой бронзовой пластике (см. главу «Этруская бронза. Статуи и статуэтки».)
 Santangelo, 1963, p. 98.
 L'art des étrusques, pl. 23.
 Саркофаг в Музее виллы Джулия см.: Santangelo, 1963, p. 148; Goldscheider, 1941, Taf. 10—13. Саркофаг в Лувре: Goldscheider, 1941, p. 27.
 L'art des étrusques, p. 11, pl. 35, 36.
 L'art des étrusques, pl. 23; Santangelo, 1963, p. 96.
 Goldscheider, 1941, Taf. 26—28.
 Santangelo, 1963, p. 58.
 Bloch, 1958, pl. 52.
 L'art des étrusques, pl. 92.
 Santangelo, 1963, p. 59 (верх.).
 L'art des étrusques, pl. 93.
 Santangelo, 1963, p. 116.
 Ibid., p. 36; Goldscheider, 1941, Taf. 3—5.
 Richardson, 1967, pl. XLIII—XLIV.
 Brendel, 1978, fig. 300, 294.
 Santangelo, 1—63, p. 163 (ниж.).
 Ibid., p. 163 (верх.); Hanfmann, 1956, pl. 35.
 Santangelo, 1963, p. 162.
 Например, фигура умершего на крышке саркофага из Тарквиний (L'art des étrusques, pl. 114).
 Santangelo, 1963, p. 75.
 Ibid., p. 81.
 Ibid., p. 86.
 Ibid., p. 87 (ниж.).
 Ibid., p. 88.
 Goldscheider, 1941, Taf. 2.
 Ibid., Taf. 8.
 Ibid., Taf. 9.
 Santangelo, 1963, p. 63.
 Hanfmann C. Etruscan Reliefs of the Hellenistic Pe-riod. — JHS, vol. LXV, 1945, p. 45—47.
 Дж. Смелл (Small J. P. Aeneas and Turnus on Late Etruscan Funerary Urns. — AJA, vol. 78, 1974, N 1, p. 49) высказывает интересную гипотезу о том, что на некоторых каменных урнах, происходящих глав-ным образом из Волатерры, в аналогичной схеме представлена местная легенда о поединке Энея и Туерна.
 Santangelo, 1963, p. 83 (правый).
 Ibid., p. 89 (левый).
 Инв. № II 1a 224. Крышка не относится к данному лицу, она несколько больше его по размеру. Судя по надписи, урна принадлежала мужчине.
 Надпись прочтена и опубликована А. И. Харсекиным (Харсекин А. И. Вопросы интерпретации памятников этрусской письменности. Ставрополь, 1963, с. 79). Перевод: «А[ри]т Ане, (сын) Титии (и) Ар[и]та».
 Культура и искусство Этрурии, № 214, с. 66.
 Урна (№ II 1a 758) с крышкой, на которой изобра-жена фигура лежащего мужчины, и урна (№ II 1a 786), крышка которой не сохранилась.
 Культура и искусство Этрурии, № 215, с. 66.
 Мавлеев Е. Эхетл или Тархон? К проблеме сюжета группы этрусских урн эрмитажной коллекции. — «Со-общения ГЭ», т. XXXVIII. Л., 1974, с. 38—41.
 L'art des étrusques, pl. 27.
 Santangelo, 1963, p. 85.

ВОТИВНЫЕ ТЕРРАКОТЫ

- Античная коропластика. Каталог выставки Государ-ственного Эрмитажа. Л., 1976, с. 74; Hafner, 1965, S. 45 ff.
 Hafner, 1969, S. 24 ff.
 Известны экземпляры вотивных голов, происходящие из одной формы, но существенно различающиеся до-бавленными от руки деталями. В собрании Грегори-анского музея Ватикана есть две такие головы (№№ 13852 и 13854); первоначально они изображали юношей, но вторая путем последующей доработки была превращена в голову пожилого человека. См.: Hafner, 1966/67, S. 39 ff, Abb. 10 (1—2).
 Hafner, 1965, S. 45—46, Taf. 14 (1), N 13794.
 Античная коропластика, № 241, с. 78.
 Hafner. Bildnisse des V Jhs. v. Chr., S. 44, Taf. 12 (1—2), 13 (1).
 Herbig R. Die italische Wurzel der römischen Bildnis-kunst. Das Neuebild der Antike, Bd II. Leipzig, 1942, S. 85—99, Abb. 7.
 Hafner. Bildnisse des V Jhs. v. Chr., S. 45—46, Taf. 12 (3—4), 13 (2).
 Dohrn T. Zur Geschichte des italisch-etruskischen Por-träts. — RM, 1937, Bd 52, S. 119—139, Taf. 32 (1—2).
 Santangelo, 1963, p. 109.
 Bloch, 1958, pl. 49, 50.
 Riis, 1941, S. 54, Taf. 8 (2); Hafner, 1966/67, Taf. 8 (1).
 Hafner, 1966/67, Taf. 8 (3).
 Hafner, 1969, Taf. 8—11.
 Hafner, 1966/67, Taf. 11 (1).
 Культура и искусство Этрурии, № 187, с. 62.
 Breitenstein, 1941, N 804, p. 85, pl. 102.
 Голова (№ II 1a 284) записана в инвентарную книгу как «Антефикс в виде головы юноши италийский». Определение ее как вотивной головы этрусского про-исхождения было сделано Н. М. Лосевой в докладе, прочитанном ею в Отделе античного мира в ГМИИ весной 1976 г. В нем она указала на аналогии данной голове в собрании Государственного Эрмитажа.
 Hafner, 1966/67, S. 40—41.
 Культура и искусство Этрурии, № 178, с. 60.
 Там же, № 181, с. 61.
 Там же, № 113, с. 41.
 Breitenstein, 1941, N 799, p. 84, pl. 101.
 Hafner, 1965, S. 51, Taf. 18 (1—2).

- Ibid., p. 53, Taf. 20 (3).
 Античная коропластика, № 248, с. 80.
 Hafner, 1966/67, Taf. 12 (1); Hafner. Eine etruskische Bildnisstatue, Abb. 4.
 Hafner, 1965, Taf. 23 (4).
 Kaschnitz-Weinberg. — RM, 1926, Bd 41, Abb. 17.
 Hafner, 1965, Taf. 24 (3—4).
 Hafner. Eine etruskische Bildnisstatue, Abb. 1, 2, 5, 7.
 Hafner, 1969, Taf. 16—19. Любопытно, что в той же форме, что и голова захороненной статуи, была сделана голова юноши в Casa Nan Coray (Agazzio), отличаю-щаяся от нее более тщательной проработкой поперек-ности после формовки (Hafner, 1969, Taf. 19—21).
 Kaschnitz-Weinberg. — RM, 1926, Bd. 41, S. 160, Beil. XXI c; XXII c.
 Сравнение этрусских голов указанного типа с про-фильными изображениями женских и мужских голов на этрусских краснофигурных вазах, доказывающее их бесспорное сходство, было сделано Т. Дорном (см. примеч. 9).
 Инв. № II 1a 229. Поступила в ГМИИ в 1919 г. из Строгановского училища (куда была переконсервиро-вана Радзивиллом, приобретшим ее в Риме) как «этрус-ский мужской портрет». Голова была опубликована Н. А. Щербаковым, определившим ее, как римский портрет 1-ой четверти I в. до н. э. (Щербаков Н. А. Три римских портрета. — «Жизнь музея», 1927, № 3, с. 24). Г. И. Соколов воспроизвел ее в альбоме «Ан-тичная скульптура. Рим» (М., 1966, табл. 10), также датировав I в. до н. э.
 Hafner, 1966/67, Taf. 15 (4).
 Ibid., Taf. 10 (4).
 Ibid., S. 38, Taf. 9 (1).
 Bianchi Bandinelli. Rome, III, 35.
 Хафнер (Hafner, 1966/67, S. 59, Taf. 25, 4) завершает этим памятником серию женских вотивных голов III в. до н. э. Бьянки Бандинелли (Bianchi Ban-dinelli. Rome, p. 83, III, 90) уверенно относит его к I в. до н. э., сравнивая с аналогичными по форме по-грудными бюстами из Палестрины.
 Bianchi Bandinelli. Rome, p. 34, III, 39.
 Ibid., III, 40.
 Jovino M. B. Terracotte votive. Catalogo del Museo pro-vinciale Campano. Vol. 1, Teste (Capua preromana). Firenze, 1965.
 Bandinelli — Giuliano, 1973, III, 280.
 Hafner G. Das Brustbild eines Mannes in Berlin. — In: „Eikones“. Studien zum griechischen und römischen Bildnis. Basel, 1980, S. 130—134.
 Bandinelli — Giuliano, 1973, III, 281.
 Bandinelli — Giuliano, 1973, p. 233.
 Breitenstein, 1941, p. 68—69, N 852, pl. 78—79.
 Например, аск из Каннон в Национальном музее в Неаполе (Bandinelli — Giuliano, III, 285).
 См.: Лосева Н. М. Две статуи «палестринцы» из со-брания ГМИИ им. А. С. Пушкина. — В кн.: История культуры античного мира. М., 1977, с. 113—117. Дале-нейший текст представляет собой вариант статьи Н. М. Лосевой, подготовленный ею для настоящей книги.
 Deonna W. Les statues de terre cuite dans l'antiquité Sicile, Grande Grèce, Etrurie et Rome. Paris, 1908, p. 72.
 Oliver A. The reconstruction of two Apulian tomb Groups. 5 Beiheft zur „Antike Kunst“. Bern, 1968, pl. II, 1—3.
 Breitenstein, 1941, с. 69—70, N 859, pl. 80.
 Deonna W. Op. cit., p. 74, N 6.
 Oliver A. Op. cit., pl. II, 1.
 Сведения об этих скульптурах были любезно предо-ставлены нам Ф. М. Штутцман, которой мы прино-сим нашу искреннюю признательность. Одна из ки-селинских скульптур опубликована в книге Штутц-ман Ф. М. Античное мистическое. Киев, 1977, с. 18, табл. 93.

IV
ЭТРУСКАЯ КЕРАМИКА

ВАЗЫ БУККЕРО

- ¹ О происхождении названия «буккеро», технике изготовления, о хронологии этой керамики см.: *Борисковская*, 1969, с. 44 и сл.; *Борисковская*, 1971, с. 30 и сл.
- ² CVA, Brit. Mus., 7, p. 11 (F. X. Pryce); *Борисковская*, 1969, с. 45.
- ³ Гробница эта, сложная по плану, дала разновременные находки; самые ранние, датирующиеся 2-й четвертью — серединой XV в. до н. э., были обнаружены в правой камере (EAA, 3, p. 475).
- ⁴ *Борисковская*, 1975, с. 93—103.
- ⁵ Многие исследователи предпочитают не выделять эту промежуточную группу, считая ее поздним этапом первой группы (Chiaro, 1966, p. 98; *Культура и искусство Этрурии*, с. 13—14). Однако за выделение «среднего» буккере в самостоятельную группу говорит своеобразный штампованный орнамент, встречающийся лишь в этот период.
- ⁶ *Борисковская*, 1975, с. 104.
- ⁷ Наиболее простые формы «тяжелого» буккере дожила до IV в. до н. э., а может быть, и до более позднего времени (Chiaro, 1966, p. 100).
- ⁸ *Борисковская*, 1975, с. 104—106.
- ⁹ CVA, Copenhagen, 5, pl. 213, N 5; CVA, Fogg Museum, pl. XXIX, 7 (наиболее близок скифосу ГМИИ).
- ¹⁰ CVA, Copenhagen, 5, pl. 213, N 6.
- ¹¹ CVA, Brit. Mus., 7, pl. 13 (10).
- ¹² Lollini, p. 203.
- ¹³ CVA, Heidelberg, 2, pl. 50 (1); CVA, Copenhagen, 5, pl. 212 (8).
- ¹⁴ Lollini, p. 204.
- ¹⁵ CVA, Heidelberg, 2, Taf. 49 (1); CVA, Cambridge, 1, pl. XLII (9).
- ¹⁶ Публикации вазы Государственного Эрмитажа, а также подробный анализ этой формы сосуда, ее происхождения и связи с аналогичными вазами, выполненными в других материалах, даны в статье: *Борисковская*, 1969, с. 48 и сл. См. также: *Hanfmann G.* Etruscan bucchero bowls. — *AJA*, 1936, vol. XL, p. 118—119.
- ¹⁷ *Борисковская*, 1969, с. 51 (там же указана более ранняя литература).
- ¹⁸ *Vetser M.* Eine Gruppe Etruskischer Bandhenkelamphoren. — *Am. Kunst*, 1973, Bd 16, H. 1, S. 45—56.
- ¹⁹ «Чаши с кариатидами» и отдельные фигурки кариатид были найдены в антикамере гробницы Реталини-Галлески, датирующейся 630—610 гг. до н. э. (EAA, 3, p. 475).
- ²⁰ CVA, Fogg Museum, pl. XXIX (12—13).
- ²¹ См.: *Блаватский В. А.* Античная расписная керамика. М., 1953, с. 108. При раскопке и реставрации вазы, произведенной в 1977 г. старшим реставратором музея Л. Левин, установилось, что она была составлена из двух частей сосуда одной формы, но разного размера (верхняя часть чаши по диаметру не совпадает с нижней). Очевидно, эта искусная реконструкция была произведена в свое время итальянскими антиковедами в XIX в.
- ²² CVA, Villa Giulia, 1, pl. 1 (5, 11).
- ²³ CVA, Brit. Mus., 7, p. 11.
- ²⁴ CVA, Brit. Mus., 7, pl. 12 (2a—b).
- ²⁵ CVA, Copenhagen, 5, pl. 215 (3).
- ²⁶ CVA, Fogg Museum, pl. XXVII (8).
- ²⁷ *Борисковская*, 1969, с. 45—48.
- ²⁸ *Colletti A.* The Origin of the Form of the "Nikosthenes Amphora". — *AJA*, vol. 30, 1926, p. 76—78. Указанная в примеч. 18 статья М. Ферцара посвящена развитию типа «никофеновской» амфоры.
- ²⁹ *Борисковская*, 1969, с. 47—48, рис. 4, 5; *Культура и искусство Этрурии*, с. 18—19, № 21.

- ³⁰ *Bonamici M.* I baccheri di produzione ceretana. — *Studi Etruschi*, 40, 1972, p. 95—114.
- ³¹ CVA, Cambridge, 1, pl. XLII (8).
- ³² CVA, Brit. Mus., 7, pl. 23 (11).
- ³³ CVA, Sevres, pl. 28 (1).
- ³⁴ CVA, Musei Comunali Umbri, 1, pl. 8 (6).
- ³⁵ Канфар Б 1345 в Государственном Эрмитаже (*Культура и искусство Этрурии*, с. 18, № 20).
- ³⁶ Lollini, p. 204.
- ³⁷ CVA, Brit. Mus., 7, pl. 23 (27 — ранний тип с высокой ножкой; 26, 28 — с невысокой ножкой; 17, 18 — с низкой ножкой); CVA, Braunschweig, 1, Taf. 32 (5); Copenhagen, 5, pl. 212 (31).
- ³⁸ *Scalia F.* I cilindretti di tipo chiusino con figure umane. Contributo allo studio dei bucceri neri a "cilindretto". — *Studi Etruschi*, XXXVI (serie II), 1968, p. 257.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 378.
- ⁴⁰ *Борисковская*, 1975, с. 104 (там же указана более ранняя литература).
- ⁴¹ Инв. № Б 1376 (*Культура и искусство Этрурии*, с. 20, № 27).
- ⁴² Ваза разбита на куски, склеена гипсом, недостающие фрагменты дополнены в гипсе и тонированы в цвет вазы.
- ⁴³ CVA, Cracovie, pl. 15 (4).
- ⁴⁴ CVA, Brit. Mus., 7, pl. 18 (1).
- ⁴⁵ Инв. № Б 1374 (*Культура и искусство Этрурии*, с. 20—21, № 29).
- ⁴⁶ *Merklin E. von.* Etruskische Keramik im Hamburgischen Museum. — *Studi Etruschi*, X, 1936, S. 392—393.
- ⁴⁷ *Chiaro*, 1966, p. 98, fig. 7.
- ⁴⁸ *Борисковская*, 1971, с. 29—40; *Она же*, 1975, с. 104—105.
- ⁴⁹ Ойнохоя № Б 804; кувшин № Б 37.
- ⁵⁰ *Szilagyi J. G.* La collection de J. Lasar. — *Bulletin du musee hongrois des Beaux-arts*. Budapest, 1966, p. 9—23, fig. 6.
- ⁵¹ *Mingazzini*, 1930, p. 70.
- ⁵² *Культура и искусство Этрурии*, с. 21—22, №№ 35—37.
- ⁵³ *Boriskovskaja S. P.* Etruscan Relief Pithoi from Caere. — *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock*, 19 Jhg., 1970, H. 8, S. 567—568, Taf. 3, 5.
- ⁵⁴ См. соответствующий раздел настоящего сборника.
- ⁵⁵ *Mingazzini*, 1930, p. 71. Мингацини выделяет и третью группу нифосов, лишенных фигурного декора и подобных воспроизведенному в его каталоге (табл. VIII, 5) сосуду.
- ⁵⁶ *Культура и искусство Этрурии*, с. 22—23, №№ 38, 39.
- ⁵⁷ *Борисковская*, 1975, с. 95.
- ⁵⁸ *Культура и искусство Этрурии*, с. 13—16.
- ⁵⁹ *Akerström A.* Der geometrische Stil in Italien. Lund, 1943.
- ⁶⁰ *Albizzati*, 1939, tav. 2, N 27.
- ⁶¹ *Siebeking — Hackl*, 1912, S. 70 u. f.
- ⁶² *L'art des etrusques*, pl. 29.
- ⁶³ *Banti*, 1960, Abb. 62 (вверху), 65 (внизу слева).
- ⁶⁴ *Культура и искусство Этрурии*, № 138—139, с. 48.
- ⁶⁵ *Payne H.* Protokorinthische Vasenmalerei. Berlin, 1933, S. 27—29.
- ⁶⁶ *Payne*, 1931, p. 16—27, 269—271.
- ⁶⁷ *Siebeking — Hackl*, 1912, Abb. 26, N 676, 685; *Albizzati*, 1930, tav. 15, N 202, 204.
- ⁶⁸ *Siebeking — Hackl*, Abb. 28, N 691—693.
- ⁶⁹ *Ibid.*, Abb. N 708, 710, 712, 718.
- ⁷⁰ Аналогии см.: *Ibid.*, Abb. 28, N 695, 698, 713; *Albizzati*, 1930, tav. 14, N 183, 185, 186.
- ⁷¹ Ср.: *Siebeking — Hackl*, 1912, Abb. 28, N 703.
- ⁷² *Ibid.*, Abb. 29, N 746, 754; *Albizzati*, 1930, tav. 14, N 209.
- ⁷³ *Siebeking — Hackl*, 1912, Abb. 28; N 736; *Albizzati*, 1930, tav. 14, N 193, 194.
- ⁷⁴ *Brown*, 1960 p. 53—54.
- ⁷⁵ *Amyx*, 1965, tav. IV.
- ⁷⁶ *Siebeking — Hackl*, 1912, Abb. 8, N 242, 243.

- ⁷⁷ *Payne*, 1931, p. 63—64.
- ⁷⁸ *Культура и искусство Этрурии*, № 123, с. 45.
- ⁷⁹ См.: CVA, Bibl. Nat., 1, pl. 15, N 4, 5; *Albizzati*, 1930, tav. 13, N 149.
- ⁸⁰ См.: CVA, Cambridge, 1, pl. V, N 6.
- ⁸¹ *Культура и искусство Этрурии*, № 132, с. 46; *Siebeking — Hackl*, 1912, Abb. 28, N 707.
- ⁸² В каталоге (*Культура и искусство Этрурии*, с. 46—47) указано, что эти вазы близки «Мастеру дерева», выделенному Эмюксом (*Amyx*, 1965, p. 12—13; N 11; *Amyx D.* Mingor Painter. — *Studi Etruschi*, XXXV, 1967, p. 108—110). Этому же мастеру может принадлежать и алабастр ГМИИ.
- ⁸³ Например, чаша в Ватикане (*Albizzati*, 1930, tav. 14, № 141). Очень близок тарелке в ГМИИ фрагмент такого же блюда из раскопок в Тоскане. См.: *AJA*, v. 77, 1973, N 3, p. 323, pl. 57 (10, 11).
- ⁸⁴ *Szilagyi J. G.* Remarques sur les vases etrusco-corinthiens de l'exposition etrusque de Vienne. — *Estratto della Rivista Archeologica Classica*, vol. XX. Roma, 1968, p. 20—23, tav. X, 1.
- ⁸⁵ *Colonna G.* Il ciclo etrusco-corinzio dei Rosoni. — *Studi Etruschi*, XXIX, 1964, p. 83; *Szilagyi J. G.* La fabbrica di ceramica etrusco-corinzia a Tarquinia. — *Studi Etruschi*, XV, 1972, p. 19—73, tav. I—X.
- ⁸⁶ *Ibid.*, tav. III d, p. 36, N 27.
- ⁸⁷ *Blawatski W. D.* Aus der Vasensammlung des Museums für Bildende Kunst in Moskau. — *AA*, 1927, Bd XLII, p. 304—306, Abb. 1.
- ⁸⁸ *Szilagyi J. G.* Etrusco-Korinthische polychrome Vasen. — *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock*, Jhg. XVI, 1967, H. 7/8, S. 543—553, Abb. 102—116.
- ⁸⁹ Первоначально, при их находке, эти вазы были соотнесены этрускими и лишь позже, на основе надписей, определили их аттическое происхождение. См.: *Thiersch H.* Tyrrhenischen Amphoren. Leipzig, 1899.
- ⁹⁰ *Dämmier F.* Über eine Klasse griechischer Vasen mit schwarzen Figuren. — *RM*, 1887, Bd 2, S. 171 u. f.
- ⁹¹ *Ducati*, 1932, Taf. 8a—9a.
- ⁹² *Cook*, 1960, p. 156.
- ⁹³ На амфоре из Вульчи в Вюрцбурге (*Langlotz* 1932, Taf. 228, N 780; *Ducati*, 1932, Taf. 5, 6).
- ⁹⁴ *Siebeking — Hackl*, 1912, taf. 33, N 837; *Ducati*, 1932, Taf. 1, 2.
- ⁹⁵ Амфора в Вюрцбурге № 779 (*Langlotz*, 1932, Taf. 227).
- ⁹⁶ Амфора в Вюрцбурге № 778 (*Ibid.*, taf. 227).
- ⁹⁷ Амфора в Британском музее (*Ducati*, 1932, Taf. 13).
- ⁹⁸ Амфора в Мюнхене (*Ibid.*, Taf. 24).
- ⁹⁹ Амфоры в Национальной библиотеке в Париже. См.: CVA, Bibl. Nat., 2, pl. 28 (4); 29 (2, 4, 5); 30 (2, 3).
- ¹⁰⁰ Амфора в Вюрцбурге № 780 (*Langlotz*, 1932, Taf. 228). в Национальной библиотеке. См.: CVA, Bibl. Nat., 1, pl. 28 (5), 29 (3), 31 (1—4).
- ¹⁰¹ П. Дукати (*Ducati*, 1932) — первый, исследовавший пантийские вазы, разделил их на шесть групп. Т. Дорн (*Dohrn*, 1937), выделил мастеров Париса, Тития, Амфиаран.
- ¹⁰² *Rumpf A.* Chalkidische Vasen I—III. Berlin und Leipzig, 1927.
- ¹⁰³ *Cook*, 1960, p. 157—160.
- ¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 160—161; *Webster T. A.* Rediscovered Caeretan Hydria. — *JHS*, 1928, vol. XLVIII, p. 196—206.
- ¹⁰⁵ *Pfuhl*, 1923, Taf. 35, N 152—153.
- ¹⁰⁶ *Ibid.*, Taf. N 154.
- ¹⁰⁷ *Dohrn*, 1937. О более ранних попытках классификации этруских чернофигурных ваз см. в предисловии к его книге.
- ¹⁰⁸ *Beazley J. D.* Etruscan Vase-Painting. Oxford, 1947.
- ¹⁰⁹ *Langlotz*, 1932, Taf. 230, N 793.
- ¹¹⁰ *Dohrn*, 1937, p. 145, N 46; *JDI*, 1889, Bd IV, Taf. 5/8, Abb. 2, 2a.
- ¹¹¹ *Mingazzini*, 1930, tav. XXXV, p. 167, N 409.

V
ЮЖНОИТАЛИЙСКИЕ ВАЗЫ

- ¹ *Furtwängler A.* Königl. Museum. Berlin. Beschreibung der Vasensammlung in Antiquarium. Bd 1—2. Berlin, 1885.
- ² *Beazley*, 1943, p. 107.
- ³ *Trendall*, 1967.
- ⁴ *Comitoglu*, 1954, p. 111.
- ⁵ *Schauburg K.* Beierophon in der unteritalischen Vasenmalerei. — *JdI*, 71, 1956, S. 59; *Eos* xx. Die Tonengötter in der unteritalischen Vasenmalerei. — *JdI*, 73, 1958, S. 48; *Eos* xx. Pan in Unteritalien. — *RM*, 69, 1962, S. 27.
- ⁶ *Szilagyi*, 1959, p. 27; *Eos* xx. Vasen provenant de l'atelier de peinture CA — BMNH, 16, 1960, p. 21.
- ⁷ *Trendall*, 1967, v. 1, p. 9—25.
- ⁸ *Trendall*, 1966, p. 8.
- ⁹ *Trendall*, 1967, v. 2, pl. 1—14.
- ¹⁰ *Ibid.*, v. 2, pl. 5, 6.
- ¹¹ Расписная кратера выполнена аттическим вазописцем Лондон Е 497. См.: *Гурьевская О. В.* Кратер мастера Лондон Е 497 в собрании ГМИИ. — *Музей* 3а. М., 1982, с. 152—154; *Сидорова И. Ф.*, 1985, № 54, табл. 103—104.
- ¹² *Trendall*, 1967, v. 1, p. 34, N 119; *Jocosa*, 1976, с. 431—436.
- ¹³ *Trendall*, 1967, v. 1, p. 29—30; v. 2, pl. 12 (1, 2), 9—16.
- ¹⁴ *Ibid.*, v. 2, pl. 9—11.
- ¹⁵ *Ibid.*, v. 2, pl. 13.
- ¹⁶ *Ibid.*, v. 1, p. 81—104.
- ¹⁷ *Ibid.*, v. 1, p. 93, N 484.
- ¹⁸ *Ibid.*, v. 2, pl. 44 (2, 4), 45 (1).
- ¹⁹ *Ibid.*, v. 2, pl. 128 (6).
- ²⁰ *Ibid.*, v. 1, p. 128, N 454.
- ²¹ *Ibid.*, v. 2, pl. 63 (3, 4).

- ¹⁰ Szilagyi, 1969, p. 27—34.
¹¹ Trendall, 1969—1970; Trendall, 1936; Trendall, 1959.
¹² Trendall, 1936, p. 123, N 202.
¹³ Ibid., pl. XI (a), XII (a, c), XXXV (a, b, c).
¹⁴ Heydemann, 1886, S. 302; Reinach S. Repertoire des vases peints grecs et étrusques, v. I. Paris, 1899, p. 326 (4); Блаватский В. Д. Расписка античных ваз в ГМИИ. — «Жизнь музея», 1930, с. 45 (1); Trendall, 1936, p. 82.
¹⁵ Trendall, 1936, pl. XXVIII (a), XXVII.
¹⁶ Ibid., pl. XXXV (a), p. 92.
¹⁷ Ibid., p. 127, N 294.
¹⁸ Trendall, 1969—1970, p. 35, 37.
¹⁹ Trendall, 1967, v. 1, p. 189—192; Trendall, 1936, p. 84—91.
²⁰ Trendall, 1967, v. 1, p. 189—193.
²¹ Ibid., v. 1, p. 224—229, 247—252.
²² Ibid., v. 1, p. 258, N 215.
²³ Ibid., v. 2, pl. 103 (3).
²⁴ Ibid., v. 1, p. 264, N 243.
²⁵ Ibid., v. 2, pl. 105 (1, 6).
²⁶ Ibid., v. 1, p. 296—298.
²⁷ Ibid., v. 1, p. 301, N 257.
²⁸ Ibid., v. 1, p. 312, N 627.
²⁹ Ibid., v. 2, pl. 123 (5—8).
³⁰ Ibid., v. 1, p. 364—369, N 36.
³¹ Ibid., v. 2, pl. 140 (2—5, 7, 8).
³² Ibid., v. 1, p. 445, N 616.
³³ Ibid., v. 2, pl. 173 (5).
³⁴ Ibid., v. 1, p. 447—449.
³⁵ Ibid., v. 1, p. 490, N 373.
³⁶ Лосева, 1976, с. 151—156.
³⁷ Роспись амфоры выполнена самим мастером Нью-Йорк GR-1000 (Сидорова и др., 1985, № 68, табл. 131—133).
³⁸ Trendall, 1967, v. 1, p. 544, N 824.
³⁹ Ibid., v. 2, pl. 214 (5—7).
⁴⁰ Ibid., v. 1, p. 571, N 1032; Szilagyi 1968, S. 797, Taf. 57; Сидорова и др., 1985, с.
⁴¹ Trendall, 1967, v. 2, pl. 224 (2, 3).
⁴² Trendall, 1966, p. 8.
⁴³ Cambitoglou — Trendall, 1961, p. 8—11, pl. 1 (1—4).
⁴⁴ Trendall, 1973, fig. 11.
⁴⁵ Общая характеристика простого и нарядного стилей дана в кн.: Trendall — Cambitoglou, 1982. Кроме того, взаим простого стиля посвящена специальная работа тех же авторов (Cambitoglou — Trendall, 1961).
⁴⁶ Блаватский В. Д. Амфора Политвота и вазы ГМИИ. — «Искусство», 1935, № 6, с. 127—138.
⁴⁷ Роспись скифоса выполнена не апулийским, а лукарским мастером, относившимся к кругу вазописца Долона. См.: Сидорова и др., 1985, № 55, табл. 105—107.
⁴⁸ Trendall — Cambitoglou, 1982, ch. 11, p. 303—304, N 177.
⁴⁹ Cambitoglou — Trendall, 1961, pl. XXXIV (194—198).
⁵⁰ Ibid., p. 68—74, pl. XXXVII—XXXVIII (183—192); Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 115—122, N 129.
⁵¹ Маламберг В. К. Апулийская ваза из собрания Кабинета изящных искусств при Московском университете. — «Памятники Музея изящных искусств», вып. IV, 1913, с. 139—148.
⁵² Тренделл определял роспись кратера, как работу апулийского мастера Московской Ифигении (Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 478, № 8). Однако есть все основания считать автором росписи одного из ведущих апулийских вазописцев середины IV в. до н. э. — мастера Дикурта. См.: Сидорова и др., 1985, № 58, табл. 112—114.
⁵³ Trendall, 1966, pl. 7.
⁵⁴ Trendall — Cambitoglou, 1982, ch. 16.
⁵⁵ Автор росписи установлен А. Тренделлом. Это мастер Московской пеллины. См.: Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 169, N 30, pl. 55 (1, 2).
⁵⁶ Пеллина расписана Коэнгеленским мастером. См.: Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 508—509, N 128.

- ⁵⁷ Trendall, 1973, fig. 8.
⁵⁸ Щербаков Н. А. Апулийская ваза. — Сборник Харьковского историко-филологического общества в честь проф. В. П. Бузескула. Харьков, 1914.
⁵⁹ Н. М. Лосева ошибочно определила сцену в верхнем ярусе росписи как суд Париса. В действительности же точно здесь определяются только две фигуры — Гермеса и Афины. Юноша справа не Парис, а сатир; у него большие заостренные уши и широкий курносый нос.
⁶⁰ По мнению А. Трендела, роспись выполнена Любекским мастером (Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 470—471, N 72).
⁶¹ Автор росписи — вазописец Де Сантис, работавший в 3-й четверти IV в. до н. э. См.: Сидорова и др., 1985, № 60, табл. 117—119.
⁶² По определению А. Трендела, вазописец, расписавший эту ваду, входил в так называемую группу асков из Триеста (Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 821—822, N 28).
⁶³ Работа одного из представителей мастерской вазописцев Патеры и Ганимеда (Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 848—851, N 500).
⁶⁴ Роспись выполнена мастером Штутгартской группы. (Ibid., p. 9, 78).
⁶⁵ См. также: Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 802, N 49.
⁶⁶ Работа мастера Амфоры.
⁶⁷ CVA, Bologna, tav. 5 (1—4), 6 (1—4), 7 (1—4); CVA, Braunschweig, Taf. 37; Trendall, 1970, S. 180—181; Cambitoglou, 1954, fig. 10; Trendall — Cambitoglou, 1982.
⁶⁸ Szilagyi, 1972, p. 7—23.
⁶⁹ А. Трендел отнес этот канфар к числу работ мастера Бари 1981 (Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 987—988, N 307).
⁷⁰ А. Трендел включил оба канфара в группу Мендес (Ibid., p. 845, N 408, 409). Стиль росписи обоих сосудов настолько индивидуален, что представляется возможным выделить вазописца, их расписавшего, под именем мастера Московских канфаров.
⁷¹ Канфар № II 16 610 — работа одного из мастеров группы Канфаров (Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 997, N 434) и датируется последней четвертью IV в. до н. э. Канфар № I 1a 2991 — работа мастера группы Стоук-он-Трент и датируется между 340 и 320 гг. до н. э.
⁷² Южноиталийским ритонам посвящена кн.: Hoffmann H. Tarentine Phyta. Mainz, 1966.
⁷³ По определению А. Трендела, ритон № II 16 495 расписан мастером группы Круглого уха (Trendall — Cambitoglou, 1982, p. 940—943, N 225). Ритон № II 16 1113 вышел из мастерской вазописцев Патеры и Ганимеда (Ibid., p. 852, N 520).
⁷⁴ Ibid., p. 888—894, N 319.
⁷⁵ Один из эпихисисов (№ II 16 491) А. Трендел включил в число работ группы Мендес (Ibid., p. 837, N 256).
⁷⁶ Так как данная форма сосуда расписывалась почти исключительно мастерами этой группы, вполне вероятно, что и второй эпихисис (№ II 16 1141) был изготовлен здесь же.
⁷⁷ Trendall, 1970.
⁷⁸ Trendall, 1967, v. 1, p. 576—582.
⁷⁹ Ibid., v. 1, p. 604, N 105; v. 2, pl. 236 (5, 6); Benndorf O. Griechische und Sicilische Vasen. Berlin, 1869—1883, Taf. 451; Trendall, 1951, p. 32, pl. 1—3.
⁸⁰ Trendall, 1967, v. 2, pl. 235 (6).
⁸¹ Ibid., v. 1, p. 618—619, N 228; v. 2, pl. 242 (3, 4); Benndorf O. AA, 1867, S. 121—122; Beasley, 1949, p. 107; Trendall, 1951, p. 33 (2).
⁸² Trendall, 1967, v. 2, pl. 242 (4).
⁸³ Ibid., v. 2, pl. 242 (1, 2).

VI ЭТРУССКАЯ БРОНЗА

- ¹ Bandinelli — Giuliano, 1973, p. 15. Richardson, 1967, p. 33, pl. 2, 3; Bloch, 1958, p. 86, fig. 10.
² Richardson, 1967, p. 39, pl. Va, b; VI, VII.
³ Культура и искусство Этрурии, № 42, с. 25. Ближайшая ей аналогия — курильница в Музее Тарквинии (Bandinelli — Giuliano, 1973, fig. 29).
⁴ L'art des etrusques, N 29.
⁵ Goldscheider, 1944, p. 30—31, pl. 66. Принадлежность подставки именно этому котлу вызывает сомнения (Brendel, 1978, p. 55—56, fig. 30—31).
⁶ Boucher. Bronzes, N 49; Hermann N. Etrurien. Aus Leipziger Sammlungen. Leipzig, 1963, Taf. 26.
⁷ Boucher. Importations, p. 193, fig. 7—9.
⁸ Ibid., pl. 7; Richardson, 1967, pl. XV c.
⁹ Richardson, 1967, pl. XVb; Boucher. Bronzes, N 49.
¹⁰ Ridder 1913, pl. 22, N 228.
¹¹ Античная бронза, № 125, с. 55.
¹² Brendel, 1978, p. 98—99, fig. 67.
¹³ L'art des etrusques, p. 10, N 33.
¹⁴ Chiaro, 1974, p. 270; Monaco G. La statuette bronze etrusque del R. Museo di Antichità di Parma. — «Studi Etruschi», XVI, 1942, p. 519, pl. XXXI, N 7.
¹⁵ Brendel, 1978, p. 99, fig. 68 (статуэтка в Археологическом музее во Флоренции), p. 100, fig. 69 (статуэтка в Музее Волатерры).
¹⁶ L'art des etrusques, p. 20, N 78.
¹⁷ Boucher. Bronzes, N 57—58.
¹⁸ Ridder, 1913, N 235, 236.
¹⁹ L'art des etrusques, p. 21, N 85.
²⁰ Античная бронза, с. 58—59, № 144. Аналогичным образом (с львиной шкурой, обернутой вокруг бедер, с поднятой над головой дубинкой) изображен Геракл в большой (49,2 см) бронзовой статуэтке итальянской работы, находящейся в Национальном музее в Анконе (Bandinelli — Giuliano, 1973, fig. 123) и значительно уступающей экземпляру в Государственном Эрмитаже по качеству исполнения.
²¹ Mitten — Doeringer, 1968, p. 179, N 183.
²² Boucher. Bronzes, N 66—80; Richter, 1915, N 153—162.
²³ Bandinelli — Giuliano, 1973, fig. 122, 125, 128.
²⁴ Richardson, 1967, pl. XXVb.
²⁵ L'art des etrusques, p. 19, N 74; Goldscheider, 1944, pl. 91.
²⁶ Например, очень живо исполненная фигурка козла (также являвшаяся ручкой сосуда) в Археологическом музее Флоренции (L'art des etrusques, p. 19, N 72).
²⁷ Goldscheider, 1944, p. 33, pl. 98—99; Santangelo, 1963, p. 52; Brendel, 1978, p. 250, fig. 175—176.
²⁸ Brown, 1960, pl. XLIXb (1—2); Античная бронза, № 171, с. 64.
²⁹ L'art des etrusques, pl. 51.
³⁰ Pallottino, 1971, pl. 30; Richter, 1915, N 40, pl. 17—29.
³¹ Bloch, 1958, pl. 33; L'art des etrusques, pl. 52, 53.
³² Brendel, 1978, p. 146—151.
³³ Эту статуэтку датируют от середины V в. (L'art des etrusques, p. 20, N 79) до 400 г. до н. э. (Goldscheider, 1944, pl. 107).
³⁴ L'art des etrusques, pl. 97, 98; Чубова, 1972, табл. 81, 82.
³⁵ Воцинина А. И. Бронзовая этрусская скульптура юности. — ТГЭ, т. VII, Л., 1962, с. 214—230; Античная бронза, № 153, с. 60—61 (там же — предшествующая литература); Brendel, 1978, p. 323, fig. 245.
³⁶ Goldscheider, 1944, pl. 95—97.
³⁷ Führer durch die Antikenabteilung, Berlin, 1968, S. 91, N Fr. 2459; Brendel, 1978, p. 311—312, fig. 229.
³⁸ Brendel, 1978, fig. 231—232.
³⁹ Ibid., fig. 252 (статуэтка в Музее виллы Джулия); L'art des etrusques, pl. 80 (статуэтка в Лувре).
⁴⁰ Bandinelli — Giuliano, 1973, fig. 134 (искоан в Музее Авеллино) и fig. 141 (искоанобразная скульптура из

терракоты в Национальном музее Неаполя). В данном очерке мы не останавливаемся специально на еще не полностью изученном вопросе о торевтике италийских племен, существовавших на территории Италии рядом с этруссками. См. об этом: Борисовская С. П. Новое в изучении архаических италийских бронз. — «Eirene», XIV (Studia graeca et latina), Praha, 1978, p. 125—137 (с обзором новой литературы по этому вопросу и публикацией ряда статуэток из собрания Государственного Эрмитажа).
⁴¹ Античная бронза, № 140, 149, 157, 158, 159, 163, 166, 169 и др.
⁴² Там же № 159.
⁴³ Brendel, 1978, p. 397—398, fig. 305; L'art des etrusques, p. 29, N 122.
⁴⁴ Bandinelli — Giuliano, 1973, fig. 290.
⁴⁵ Ibid., fig. 369.
⁴⁶ Brendel, 1978, p. 399—400, fig. 308; Goldscheider, 1944, p. 34, pl. 127—128; Воцинина А. И. Античное искусство. М., 1982, с. 321—322; Чубова, 1972, табл. 124; Брусова Н. Н., Лосева Н. М., Сидорова Н. А. Римский скульптурный портрет. М., 1975, с. 12.
⁴⁷ Brendel, 1978, p. 430—432, fig. 328—329; Goldscheider, 1944, p. 34, pl. 123—125.
⁴⁸ Впервые к этим треножникам обратился К. Нейгебауэр (AA, 1923/24, Bd XXXVIII/LX, S. 302—326), убедительно доказав их связь с бронзовыми издательствами Вулчи. Развил и уточнил он свои положения в большой статье (Neugebauer, 1943, S. 296—278). Он выделил четыре группы треножников, подразумевая под этими группами отдельные мастерские, параллельно существовавшие в Вулчи. Доказательства Нейгебауэра в общих чертах были приняты всеми другими исследователями, касавшимися этого вопроса. Следует упомянуть статью Г. Фишетти (Fischetti, 1944, p. 9—24).
⁴⁹ Развитие формы треножника от греческих образцов геометрического стиля до этруских треножников прослежено в ст.: Riis, 1939, S. 1—30.
⁵⁰ Führer durch die Antikenabteilung, S. 95, Taf. 15.
⁵¹ Riis, 1939, Taf. 1—11.
⁵² Neugebauer, 1943, Abb. 2—6; Культура и искусство Этрурии, № 48; Античная бронза, № 172.
⁵³ Neugebauer, 1943, S. 220, Abb. 11.
⁵⁴ Ibid., Abb. 7, 8; Mitten — Doeringer, 1968, N 195.
⁵⁵ Neugebauer, 1943, S. 217, Abb. 9.
⁵⁶ Fischetti, 1944, fig. 2.
⁵⁷ Bandinelli — Giuliano, 1973, fig. 194.
⁵⁸ Fischetti, 1944, pl. 11 (4); Santangelo, 1963, p. 101.
⁵⁹ Fischetti, 1944, pl. 11 (2).
⁶⁰ Neugebauer, 1943, S. 220, Abb. 10.
⁶¹ Ibid., S. 222, Abb. 13, 14.
⁶² Ibid., Abb. 15, 16.
⁶³ Mitten — Doeringer, 1968, N 194, p. 188.
⁶⁴ Santangelo, 1963, p. 101 (вверху); Fischetti, 1944, pl. 1, 3. Интересно, что этот один из наиболее известных экземпляров этруских треножников послужил моделью для изготовления — очевидно, еще в прошлом веке в Италии — копии, очень точно передавшей его вид. Этот подольный треножник хранится в настоящее время в собрании ГМИИ (№ II 16 771). Поступил он сюда в 1933 г. из Саратовского музея изобразительных искусств. Предшествующая история его неизвестна. Нейгебауэр, получив его фотографию от О. Ф. Вальдгауэра, опубликовал его в своей статье в 1943 г. (S. 227, Abb. 17), включая в группу ватиканского треножника. Сомнение вызвало его познание, во всех деталях, совпадение с ватиканским издательством: все скульптурные треножники исключительным образом, полного совпадения между ними, учитывая технику их изготовления, быть не может. Промежуточный химический анализ материала треножника из собрания ГМИИ подтвердил сомнения в подлинности треножника.

- Neugebauer, 1943, S. 229, Abb. 18.
 Ibid., p. 221, Abb. 12.
 Ibid., p. 230, Abb. 19.
 Ibid., p. 231, Abb. 20.
 Brendel, 1978, p. 218, fig. 145.
 Goldscheider, 1941, pl. 65; L'art des etrusques, fig. 81.
 L'art des etrusques, fig. 69.
 Культура и искусство Этрурии, с. 25, № 42.
 Brendel, 1978, p. 333, fig. 254.
 Ibid., p. 334, fig. 258.
 Haynes, 1965, p. 15—18, fig. 1, pl. 11 (3—4).
 Например, урна в Музее Кьюик (Santangelo, 1963, p. 42) или урна, находившаяся в Берлинском Антикварном (L'art des etrusques, fig. 22).
 L'art des etrusques, fig. 73, 74.
 Античная бронза, с. 56, № 131, 132.
 Brendel, 1978, p. 299, fig. 218.
 Santangelo, 1963, p. 141.
 Вешинина, 1947, табл. XVIII; Античная бронза, с. 56, № 133.
 Mitten — Doeringer, 1968, N 219.
 L'art des etrusques, pl. 102; Goldscheider, 1941, pl. 117.
 Pallottino, 1952, p. 114.
 Haynes, 1965, pl. IV, 7.
 Культура и искусство Этрурии, с. 37, № 97.
 Brendel, 1978, p. 354—355, fig. 275—277; Santangelo, 1963, p. 136—137.
 L'art des etrusques, pl. 103—105. Брендел (Brendel, 1978, p. 355) считает, что для Цисты Фикорони могла послужить картина «Аргонаты» художника середины IV в. до н. э. Кадмага, о котором рассказывает Плиний (XXXV, 130).
 Haynes, 1965, p. 24, fig. 2, pl. 12—13.
 Культура и искусство Этрурии, № 63, с. 30; Античная бронза, № 473, с. 64—65.
 Циста в Классическом музее Вассар-колледжа в Нью-Йорке (Mitten — Doeringer, 1968, p. 204—205, N 208).
 Boucher, Bronzes, p. 149—157, N 160.
 Haynes, 1965, p. 25—26, pl. 14.
 Gerhard E. Etruskische Spiegel. Berlin, 1843. Последний том опубликован Г. Кёрте в 1897 г.
 Наиболее известна статья: Beasley, 1949, p. 1—17. Одна из последних по времени статей: Del Chiaro M. A Etruscan Bronze Mirror, Archaeology vol. 27, N 2, 1974, p. 120—126.
 Mansuelli, 1947, p. 48; Mansuelli, 1943, p. 531.
 Rebuffat-Emmanuel, 1973.
 См.: Мансвелл Е. В. Этруские зеркала. — СА, 1984, № 2, с. 22—33.
 Zückner W. Griechische Klappspiegel. Berlin, 1942.
 Matthies G. Praenestinsche Spiegel. Strassburg, 1942.
 Beasley, 1949, pl. 1a.
 Mitten — Doeringer, N 214.
 Gerhard, 1843, Taf. CCXXVII (1); Культура и искусство Этрурии, № 77.
 Beasley, 1949, pl. 2.
 Ibid., pl. IVb.
 Ibid., pl. IVa.
 Ibid., pl. VIIa.
 Ibid., pl. VIIb.
 Ibid., fig. 12.
 Mansuelli, 1947, p. 51.
 Gerhard, 1843, Taf. CCXXIX.
 Rebuffat-Emmanuel, 1973, p. 503.
 Mansuelli, 1943, p. 514—513, Taf. 38.
 Richter, 1915, N 273.
 Beasley, 1949, fig. 5.
 Ник. № II 1a 407; Gerhard, 1843, Taf. CDXII (2).

- Rebuffat-Emmanuel, 1973.
 Достаточно сравнить рисунок на латинском зеркале с аттической краснофигурной вазописью конца V — начала IV в., а также с изображениями на южноиталийских вазах (Charbonneau J., Martin R., Villar F. Grece classique. L'univers des formes. Ed. Gallimard, Paris, 1969, p. 269—304).
 Mansuelli, 1947, p. 55.
 Del Chiaro M. Two Etruscan Mirrors in San Francisco. — AJA, 1955, v. 59, p. 277—286.
 Rebuffat-Emmanuel, 1973, N 1325, pl. 43.
 Очень близко парижскому зеркалу по сюжету (сидящие друг против друга Диоскур и крылатый юноша) зеркало III в. до н. э. в Дебрецене. См.: Szilagyi J. G. Kesoetruszk bronz Kezittörök Debrecenben (Különlenyomán ar antik tanulmányok V. Kötet, 3—4 számabol. Budapest, 1958, p. 176—198, fig. 1—3).
 Rebuffat-Emmanuel, 1973, p. 463—467; Gerhard, 1843, Taf. CXCH—CXIV.
 Gerhard, 1843, Taf. CCLVIII (2), CCLXXV.
 Beasley, 1949, p. 16.
 Gerhard, 1843, Taf. 87 (1).
 Rebuffat-Emmanuel, 1973, pl. 9.
 Mansuelli, 1943, p. 58 f.
 Ник. № II 1a 641.
 Например, зеркало с изображением Диоскуров, Минервы и Иолы (Gerhard, 1843, Taf. CCLV B).
 Richter, 1915, p. 282—283, N 818.
 Ibid., p. 283, N 819.
 Rebuffat-Emmanuel, 1973, pl. 31, N 1313.
 Зеркала, объединенные Мансуэлли в большую группу «Мастера Лаз и Диоскуров» (Mansuelli, 1943, p. 58 f).
 Richter, 1915, p. 285, N 824.
 Ник. № II 1a 234.
 Rebuffat-Emmanuel, 1973, p. 386, N 1301, 1303, 1308, 1320, 1330, 1332, 1336.
 Ibid., p. 463 s, 594 s.
 Ник. № II 1a 555.
 Beasley, 1949, fig. 19.
 Ibid., fig. 21.
 Amorelli M. Nota su di uno specchio etrusco. — "Studi Etruschi", XXV, 1952.
 Этой точки зрения, высказанной Биали, придерживается и Ребуффа-Эммануэл. Вряд ли можно согласиться с Р. Хербигом, датирующим зеркала «классика Z» I в. до н. э. (Herbig R. Die Kranzspiegelgruppe. — "Studi Etruschi", XXIV, 1955—1956, S. 183 ff).

VII

ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ЭТРУРИИ

- Carducci, 1962, tav. 9a.
 Ibid., tav. 7.
 Ibid., tav. 8, 9b.
 Ibid., tav. 6a.
 Santangelo, 1963, p. 96; L'art des etrusques, N 28, p. 9.
 Carducci, 1962, tav. 5.
 Santangelo, 1963, p. 103; L'art des etrusques, N 25, p. 8—9.
 Carducci, 1962, tav. 4a.
 Культура и искусство Этрурии, № 110, с. 40.
 Carducci, 1962, tav. 40.
 Ibid., tav. 13a.
 Культура и искусство Этрурии, № 113, с. 41.
 Carducci, 1962, tav. 22.
 Ibid., tav. 21.
 Ibid., tav. 19.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Античная бронза
 Античная художественная бронза. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. Л., 1973.
 Борисовская, 1969
 Борисовская С. П. О некоторых ранних формах керамики буккери. — «Советская археология», 1969, № 2.
 Борисовская, 1971
 Борисовская С. П. Вазы буккери с рельефами из района Вульчи. — «Вестник древней истории», 1971, № 1.
 Борисовская, 1975
 Борисовская С. П. О центрах производства этрусского буккери. — «Вестник древней истории», 1975, № 4.
 ВИА, т. 2
 Всеобщая история архитектуры, т. 2. Архитектура античного мира (Греция и Рим). М., 1973.
 Воцинина, 1947
 Воцинина А. И. Очерк истории древнеримского искусства. Л., 1947.
 Культура и искусство Этрурии
 Культура и искусство Этрурии. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. Л., 1972.
 Лосева, 1976
 Лосева Н. М. Две южноиталийские вазы из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. — В кн.: Художественная культура и археология античного мира. М., 1976.
 СА
 Советская археология.
 Сидорова и др., 1985
 Сидорова Н. А., Тугушева О. В., Забелина В. С. Античная расписная керамика из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1985.
 ТГЭ
 Труды Государственного Эрмитажа.
 Чубова, Иванова, 1966
 Чубова А. П., Иванова А. П. Античная живопись. М., 1966.
 Чубова, 1972
 Чубова А. П. Этруское искусство. М., 1972.
 АА
 Archäologischer Anzeiger.
 Acta A
 Acta Archaeologica.
 AJA
 American journal of archaeology.
 Albizzati, 1939
 Albizzati C. Vasi antichi dipinti del Vaticano. Roma, 1925—1939.
 Amyx, 1965
 Amyx D. Some etrusco-corinthian vase-painters. — "Studi in onore di Luisa Banti", 1965.
 L'art des etrusques
 L'art des etrusques. Introduction de M. Pallottino. Paris — Zurich, 1955.

- BA Beach
 Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de antieke Beschaving te S-Gravenhage.
 Bandinelli — Giuliano, 1973
 Bianchi Bandinelli R., Giuliano A. Les etrusques et l'Italie avant Rome. (L'univers des formes). Ed. Gallimard, 1973.
 Banti, 1960
 Banti L. Die Welt der Etrusker. Zürich, 1960.
 Beasley, 1943
 Beasley J. D. Groups of Campanian Red-Figure. — JHS, 63, 1943.
 Beasley, 1947
 Beasley J. D. Etruscan Vase-Painting. Oxford, 1947.
 Beasley, 1949
 Beasley J. D. The World of the Etruscan Mirror. — JHS, 69, 1949.
 Bloch, 1958
 Bloch R. The Etruscans (Ancient Peoples and Places). New York, 1958.
 BMNH
 Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts, Budapest.
 Boethius, 1978
 Boethius A. Etruscan and early roman architecture (The Pelican History of art). Norwich, 1978.
 Borheini, 1968
 Borheini A. H. Campana Reliefs. Typologische und Stilistische Untersuchungen. — RM, 1968, Bd 75.
 Boucher, Bronzes
 Boucher S. Bronzes grecs, hellénistiques et étrusques des Musées de Lyon. Lyon, 1970.
 Boucher, Importation
 Boucher S. Importation étrusque en Gaule la fin du VII siècle av. J.-C. — "Gallia", t. XXVIII, 1970.
 Breitenstein, 1941
 Breitenstein N. Catalogue of Terracottas Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman. Danish National Museum, Copenhagen, 1941.
 Brendel, 1978
 Brendel O. J. Etruscan Art (The Pelican history of art). Kirdsport, 1978.
 Brown, 1960
 Brown W. L. The Etruscan Lion. Oxford, 1960.
 BSR
 Paper of British School at Rome.
 Cambitoglou, 1954
 Cambitoglou A. Groups of Apulian red-figured vases with heads of women or of Nike. — JHS, 74, 1954.
 Cambitoglou — Trendall, 1961
 Cambitoglou A., Trendall A. D. Apulian red-figured vase-painters of the plain style. Tokyo, 1961.

- Carducci, 1962
Carducci C. Oci e argenti dell'Italia antica. Milano, 1962.
- Chiari, 1966
Del Chiaro M. A. Etruscan Bucchero Pottery. — "Archaeology", 19, 1966, N 2.
- Chiari, 1974
Del Chiaro M. A. A newly discovered etruscan Tomn. — "Archaeology", 27, 1974, N 4.
- Le città etrusche
Le città etrusche, a cura di Fr. Boitani, M. Cataldi, M. Pasquinucci, introduzione di M. Torelli. Verona, 1973.
- Cook, 1960
Cook R. M. Greek Painted Pottery. London, 1960.
- CVA
Corpus Vasorum Antiquorum.
- Dokra, 1937
Dokra T. Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhundert. Berlin, 1937.
- Ducati, 1932
Ducati P. Pontische Vasen. Berlin, 1932.
- EAA
Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale.
- Fischetti, 1944
Fischetti G. I Tripodi di Vulci. — "Studi Etruschi", XVIII, 1944.
- Gerhard, 1843
Gerhard E. Etruskische Spiegel. Berlin, 1843.
- Giglioli, 1935
Giglioli L. L'arte etrusca. Milan, 1935.
- Goldschneider, 1941
Goldschneider L. Etruscan Sculpture. New York, 1941.
- Hafner, 1965
Hafner G. Frauen- und Mädchen-bilder aus Terrakotta im Museo Gregoriano Etrusco. — RM, Bd 72, 1965.
- Hafner, 1966/67
Hafner G. Männer- und Jünglings-bilder aus Terrakotta im Museo Gregoriano Etrusco. — RM, Bd 73/74, 1965—1967.
- Hafner, 1967
Hafner G. Bildnisse des 5. Jhs. v. Chr. aus Rom und Etrurien. — RM, Bd 76, 1967.
- Hafner, 1969
Hafner G. Etruskische Togati. — In: Antike Plastik. Lief. IX. Berlin, 1969.
- Hanfmann, 1956
Hanfmann G. Etruskische Plastik. Stuttgart, 1956.
- Haynes, 1965
Haynes S. Etruscan bronze utensils. The British Museum. London, 1965.
- Heydemann, 1886
Heydemann H. Die Phylakendarstellungen auf bemalten Vasen. — JDI, 1886.
- JährlMus
Jahrbuch der Berliner Museen.
- JDI
Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts.
- JHS
Journal of Hellenic Studies.
- Langlotz, 1932
Langlotz E. Griechische Vasen. Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg. München, 1932.
- Lollini
Lollini D. Bucchero. — EAA, II, p. 203.

- Maiuri, 1953
Maiuri A. Roman Painting (The Great Centuries of Painting). New York, 1953.
- Mansuelli, 1943
Mansuelli G. A. Materiali per un supplemento al "Corpus degli specchi etruschi figurati". — "Studi Etruschi", XVII, 1943.
- Mansuelli, 1947
Mansuelli G. A. Gli specchi figurati etruschi. — "Studi Etruschi", XIX, 1946/47.
- Mingazzini, 1930
Mingazzini P. Vasi della collezione Castellani. Catalogo. Roma, 1930.
- Mitten — Doeringer, 1968
Mitten D. G., Doeringer S. F. Master Bronzes from the Classical World. Mainz on Rhine, 1968.
- Moretti, 1973
Moretti M. Il Museo Nazionale di Villa Giulia. Roma, 1973.
- Napoli, 1960
Napoli M. Pittura antica in Italia. Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo, 1960.
- Neugebauer, 1943
Neugebauer K. A. Archaische Vulcenter Bronzen. — JDI, 58, 1943.
- Pallottino, 1952
Pallottino M. La peinture étrusque (Les grands siècles de la peinture). Genève—Paris—New York, 1952.
- Pallottino, 1971
Pallottino M. Civiltà artistica etrusco-italica. Firenze, 1971.
- Payne, 1931
Payne H. Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the archaic Period. Oxford, 1931.
- Pfuhl, 1923
Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen. Bd III. München, 1923.
- Rebuffat-Emmanuel, 1973
Rebuffat-Emmanuel E. Le miroir étrusque d'après la collection en Cabinet des médailles. Ecole française de Rome. Palais Farnese. Rome, 1973.
- Richardson, 1967
Richardson E. The Etruscans. Their Art and Civilization. Chicago—London, 1967.
- Richter, 1915
Richter G. M. A. Greek, etruscan and roman Bronzes. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1915.
- Ridder, 1943
Ridder A. Les bronzes antiques du Louvres. T. 1. Les figurines. Paris, 1943.
- Ritz, 1939
Ritz C. J. Rod-Tripods. — "Acta A", X, 1939.
- Ritz, 1941
Ritz C. J. Tyrrhenika. An Archaeological Study of the Etruscan Sculpture in the Archaic and Classical Periods. Copenhagen, 1941.
- RM
Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung.
- Rodhen — Winnefeldt, 1911
Rodhen H. V., Winnefeldt H. Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Berlin, 1911.
- Santangelo, 1963
Santangelo M. Musees et monuments étrusques (Musei e monumenti d'Italia, 3). Novara, 1963.

- Steveking — Hackl, 1912
Steveking J. und Hackl R. Die Königliche Vasensammlung zu München. München, 1912.
- Stätzer, 1975
Stätzer H. A. Die Etrusker und ihre Welt. Köln, 1975.
- Swindler, 1929
Swindler M. H. Ancient Painting from the earliest Times to the Period of Christian Art. New Haven—London—Oxford, 1929.
- Szilagyi, 1959
Szilagyi J. G. Vases lucaniens du Musée des Beaux Arts. — BMNH, № 14, 1959.
- Szilagyi
Szilagyi J. G. Deux canthares Apuliens. — BMNH, № 39.
- Szilagyi, 1968
Szilagyi J. G. Zum Werk des Pluton Malers. — "Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock", Jhg. XVII, 1968.
- Trendall, 1936
Trendall A. D. Paestan Pottery. London, 1936.
- Trendall, 1951
Trendall A. D. Two skyphoid pithides in Moscow. — BA Besch, 24—26, 1949—1951.

- Trendall, 1959
Trendall A. D. Paestan Addenda. — BSR, 27, 1959.
- Trendall, 1966
Trendall A. D. South Italian Vase Painting. The British Museum, 1966.
- Trendall, 1967
Trendall A. D. The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily, v. 1—2. Oxford, 1967.
- Trendall, 1969/70
Trendall A. D. Archaeology in South Italy and Sicily. 1967—1969. — Archaeological Reports for 1969—1970.
- Trendall, 1970
Trendall A. D. Three Apulian Kraters in Berlin. — JdBerlMus, 12. Band, 1970.
- Trendall, 1973
Trendall A. D. Archaeology in South Italy and Sicily. 1970—1972. — Archaeological Reports for 1972—1973.
- Trendall — Cambitoglou, 1982
Trendall A. D., Cambitoglou A. The red-figures vases of Apulia, v. 1—2. Oxford, 1978—1982.
- Zeppegno — Vacchi, 1972
Zeppegno L., Vacchi L. Guida alle Civiltà sepolte d'Italia. Verona, 1972.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 1 Карта Древней Италии
- 2 Стена из блоков известняка в Росселе VI век до н. э.
- 3 Ворота Новых Фалерий III век до н. э.
- 4 Ворота Воллатеры IV век до н. э. (реконструированы в эпоху Суллы в I веке до н. э.)
- 5 Ворота Марции в Перуджии Конец II века до н. э.
- 6 Руины храма в Портоначчо Конец VI века до н. э.
- 7 Урна в виде дома из некрополя Монтеротти в Тарквиниях VIII—VII века до н. э. Тарквиния, Национальный музей
- 8 Внутренний вид Гробницы-хижины в некрополе Черветери VII век до н. э.
- 9 Внутренний вид гробницы в Казале Маритимо близ Воллатеры Начало VI века до н. э.
- 10 «Улица гробниц» в некрополе Кротифиссо дель Туфо в Орвьетто (Южная Этрурия)
- 11 Внутренний вид Гробницы капителей в некрополе Бандитачча в Черветери VI век до н. э.
- 12 Фрагмент декора Гробницы рельефов в Черветери III век до н. э.
- 13 Рельеф с изображением Зевса и Афины из храма в Пирги 1-я половина V века до н. э. Рим, Музей виллы Джулия
- 14 Ахилл и Троил. Фрагмент росписи Гробницы быков в Тарквиниях Середина VI века до н. э.
- 15 «Табличка Боккаверра» из Цере 550—530-е годы до н. э. Лондон, Британский музей

- 16 Крылатый гений, несущий женщину «Табличка Кампана» из Цере 3-я четверть VI века до н. э. Париж, Лувр
- 17 Борцы. Фрагмент росписи Гробницы авгуров в Тарквиниях Около 530 года до н. э.
- 18 Человек в маске. Фрагмент росписи Гробницы авгуров
- 19 Общий вид Гробницы львиц в Тарквиниях Около 520 года до н. э.
- 20 Танцовщица. Фрагмент росписи Гробницы львиц
- 21 Фрагмент росписи Гробницы львиц
- 22 Нирующий. Фрагмент росписи Гробницы львиц
- 23 Нырлящик. Фрагмент росписи Гробницы охоты и рыбной ловли в Тарквиниях Конец VI века до н. э.
- 24 Рыболовы. Фрагмент росписи Гробницы охоты и рыбной ловли
- 25 Роспись торцовой стены Гробницы барона в Тарквиниях Конец VI века до н. э.
- 26 Борцы. Фрагмент росписи Гробницы обезьяны в Клаузии 1-я половина V века до н. э.
- 27 Борцы. Фрагмент росписи Гробницы обезьяны в Клаузии 1-я половина V века до н. э.
- 28 Музыканты. Фрагмент росписи Гробницы леопардов в Тарквиниях 2-я четверть V века до н. э.
- 29 Флейтист. Фрагмент росписи Гробницы триклиния в Тарквиниях 2-я четверть V века до н. э.
- 30 Юноша с лошастью. Фрагмент росписи Гробницы погребального ложа в Тарквиниях Около середины V века до н. э.

- 31 Саркофаг амазонок IV век до н. э. Флоренция, Археологический музей
- 32 Голова Велли. Фрагмент росписи Гробницы чудовища в Тарквиниях IV век до н. э.
- 33 Пиршество. Фрагмент росписи Гробницы щитов в Тарквиниях III век до н. э.
- 34 Ларс Велха. Фрагмент росписи Гробницы щитов
- 35 Тезей в подземном царстве. Фрагмент росписи Гробницы чудовища в Тарквиниях II век до н. э.
- 36 Сцена жертвоприношения. Фрагмент росписи Гробницы Франсуа в Вульчи II—начало I века до н. э.
- 37 Вел Сатий. Фрагмент росписи Гробницы Франсуа в Вульчи II—начало I века до н. э.
- 38 Змееногий гигант. Фрагмент росписи Гробницы Тифона в Тарквиниях Рубеж II—I веков до н. э.
- 39 Нирующие. Фрагмент росписи Могилы ныряльщика в Пестуме Около 480 года до н. э. Пестум, Национальный музей
- 40 Нырлящик. Фрагмент росписи Могилы ныряльщика в Пестуме Около 480 года до н. э. Пестум, Национальный музей
- 41 Погребальный танец. Фрагмент росписи гробницы в Руво (Апулия) 2-я половина V века до н. э. Неаполь, Национальный музей
- 42 Погребальные игры. Фрагмент росписи могилы в Пестуме IV век до н. э. Пестум, Национальный музей
- 43 Возвращение воинов. Фрагмент росписи могилы в Пестуме

Список иллюстраций

- IV век до н. э. Неаполь, Национальный музей
- 44 Знатная дама и служанка. Фрагмент росписи могилы в Кумах III век до н. э. Неаполь, Национальный музей
- 45 Ладья Харона. Сцена жертвоприношения. Фрагмент росписи могилы в Пестуме IV век до н. э. Пестум, Национальный музей
- 46 Всадники. Рельефный фриз из Вей 2-я половина VI века до н. э. Женева
- 47 Антефикс с головой Горгоны из Вей Около 500 года до н. э. Рим, Музей виллы Джулия
- 48 Акротерий в виде протомы Пегаса из Цере Начало V века до н. э. Ватикан, Грегорианский Этрускский музей
- 49 Статуя Аполлона из Вей Около 500 года до н. э. Рим, Музей виллы Джулия
- 50 Голова статуи Гермеса из Вей Около 500 года до н. э. Рим, Музей виллы Джулия
- 51 Антефикс с женской головой Конец VI—начало V века до н. э. Москва, ГМИИ
- 52 Антефикс с головой менады Конец VI—начало V века до н. э. Москва, ГМИИ
- 53 Антефикс с головой Горгоны Конец VI—начало V века до н. э. Москва, ГМИИ
- 54 Фрагмент фронтона храма «Ara della Regina» в Тарквиниях VI век до н. э. Тарквиния, Национальный музей
- 55 Дионис и Ариадна. Фрагмент фронтона храма в Чивита Альба II век до н. э. Болонья, Городской музей
- 56 Антефикс в виде пальметты II—I века до н. э. Москва, ГМИИ
- 57 Рельефная плита с изображением Ники, убивающей быка I век н. э. Москва, ГМИИ
- 58 Рельефная плита с изображением Ники, убивающей быка

- I век н. э. Москва, ГМИИ
- 59 Рельефная плита с изображением сбора винограда 1-я половина I века н. э. Москва, ГМИИ
- 60 Рельефная плита с изображением сцены давления винограда 1-я половина I века н. э. Москва, ГМИИ
- 61 Рельефная плита с изображением женской головы I век до н. э. Москва, ГМИИ
- 62 Рельефная плита с изображением Деметры I век до н. э. Москва, ГМИИ
- 63 Фрагмент рельефа с изображением маски сатира I век н. э. Москва, ГМИИ
- 64 Фрагмент рельефа с изображением богини Горы I век н. э. Москва, ГМИИ
- 65 Бронзовая урна VIII век до н. э. Флоренция, Археологический музей
- 66 Бронзовая маска VII век до н. э. Кьюзи, Городской музей
- 67 Урна, украшенная глиняной маской Около 600 года до н. э. Кьюзи, Городской музей
- 68 Урна из Сартено VI век до н. э. Флоренция, Археологический музей
- 69 Крышка урны в виде мужской головы Середина VI века до н. э. Ленинград, Государственный Эрмитаж
- 70 Рельефная плита с изображением животных Середина VI века до н. э. Тарквиния, Национальный музей
- 71 Урна с изображением фигуры умершего на крышке Около 600 года до н. э. Кьюзи, Городской музей
- 72 Скульптурное изображение умершего из Цере Около 600 года до н. э. Лондон, Британский музей
- 73 Юноша на гиппокампе из Вульчи VI век до н. э. Рим, Музей виллы Джулия

- 74 Кентавр из Вульчи Начало VI века до н. э. Рим, Музей виллы Джулия
- 75—78 Саркофаг с изображением супружеской четы из Цере Последняя четверть VI века до н. э. Рим, Музей виллы Джулия
- 79 Урна-статуя из Кьялчано Середина VI века до н. э. Флоренция, Археологический музей
- 80 Урна с изображением танцующих девушек из Кьюзи Конец VI века до н. э. Флоренция, Археологический музей
- 81 Урна с изображением умершего в Лави из Кьюзи Начало IV века до н. э. Флоренция, Археологический музей
- 82 Урна с изображением умершего и четырех Лав из Кьюзи Начало IV века до н. э. Париж, Лувр
- 83 Голова Тиния-Кинтера из Фалерий IV век до н. э. Рим, Музей виллы Джулия
- 84 Стела с изображением захороненного путешественника из Фальски Начало IV века до н. э. Болонья, Городской музей
- 85 Саркофаг с изображением фигур умерших на крышке (из Вульчи) Середина IV века до н. э. Бостон, Музей изящных искусств
- 86 Саркофаг с изображением животных III век до н. э. Тарквиния, Национальный музей
- 87 Саркофаг Велтура Партунуса из Гробницы Партунуса в Тарквиниях Начало III века до н. э. Тарквиния, Национальный музей
- 88 Саркофаг Ларса Пулласта из Тарквиний Конец III века до н. э. Тарквиния, Национальный музей
- 89 Урна Арета Велкина Ала Середина II века до н. э. Перуджия, Гробница Велкинина
- 90 Урна с изображением умершего и захороненного путешественника II век до н. э. Воллатера, Этрускский музей
- 91 Олонец в сирени. Фрагмент урны II век до н. э. Воллатера, Этрускский музей

- 92 Урна с батальной сценой из Кьюзи
Начало III века до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 93 Урна с батальной сценой из Кьюзи
Конец III века до н. э.
Кьюзи, Городской музей
- 94 Саркофаг с изображением
«тучного этруска» из Кьюзи
II век до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 95 Саркофаг Лартия Сеянты из Кьюзи
Начало II века до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 96—97 Урна с изображением
Этоскла и Подлинника
II век до н. э.
Москва, ГМИИ
- 98 Рельеф саркофага с изображением
битвы Этоскла с Подлинником
II век до н. э.
Сиена, Археологический музей
- 99—100 Урна с изображением героя с сохой
II век до н. э.
Москва, ГМИИ
- 101 Крышка урны с изображением
супружеской четы из Воллатеры
I век до н. э.
Воллатера, Этрускский музей
- 102 Голова юноши
Начало IV века до н. э.
Берлин, Государственные музеи
- 103 Голова юноши из Фалерий
IV век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулии
- 104 Голова юноши
(так называемый «Мальвольта»)
из Вей
Конец V века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулии
- 105 Голова юноши
Около 300 года до н. э.
Копенгаген, Национальный музей
- 106 Статуя толстуса
IV век до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрускский музей
- 107 Вотивная голова юноши
Конец IV — начало III века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 108—109 Статуя толстуса
III век до н. э.
Ахен, Музей Сермондт
- 110 Женская полуголова
IV век до н. э.
Копенгаген, Национальный музей

- 111 Голова юноши
III век до н. э.
Копенгаген, Национальный музей
- 112 Вотивная мужская голова
III век до н. э.
Москва, ГМИИ
- 113 Вотивная голова мальчика из Цере
II—I века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрускский музей
- 114 Женский бюст из Цере
I век до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрускский музей
- 115 Мужской портрет из Цере
I век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулии
- 116 Мужской вотивный бюст из
Кампания
III век до н. э.
Берлин, Государственные музеи
- 117 Вотивная статуя юноши
из Кальки (Беневент)
III—II века до н. э.
Неаполь, Археологический музей
- 118 Статуя плакальщицы
III век до н. э.
Москва, ГМИИ
- 119 Статуя плакальщицы
III век до н. э.
Москва, ГМИИ
- 120 Килик буккери
2-я половина VII века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 521)
- 121 Кубок буккери
Конец VII — начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 562)
- 122 Чаша с кариатидами
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 686)
- 123 Чаша с кариатидами
Конец VII века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 124 Кувшин буккери
Начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б)
- 125 Амфора буккери с орнаментом
2-я половина VII века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 126 Кубок буккери
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 558)
- 127 Скифос буккери
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 565)

- 128 Канфар буккери
VI век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 557)
- 129 Кубок со штампованным
орнаментом
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 639)
- 130—131 Амфора с фигуркой петуха на
крышке
2-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б хр.
64/2)
- 132—133 Пифос красного буккери
Конец VII века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 134 Лекиф с елочным орнаментом
Конец VII века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б)
- 135 Алабастр
Конец VII — начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 512)
- 136 Алабастр
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 54)
- 137 Арибалл с фризом животных
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 24)
- 138 Арибалл с изображением животных
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 4)
- 139 Мастер Американской школы
Блюдо
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 68)
- 140 Кувшин с декором
из «финикийских» пальметт
VI век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 55)
- 141 Амфора с полихромным декором
VI век до н. э.
Рим?
- 142—143 Мастер Париса
Амфора
с изображением суда Париса
3-я четверть VI века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека
- 144 Амфора с изображением
Диониса и силенов
VI век до н. э.
Вюрцбург, Университет
- 145 Ойнохос с изображением собаки
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 146 Мастерская мастера Микали
Кратер с изображением сфинк-
сов

- 2-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 1419)
- 147 Мастер Киккоса
Львы, терзающие лань.
Фрагмент росписи гидрии
Начало V века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 148—149 Стамнос со сценой
загробного путешествия
Начало IV века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 150 Фрагмент росписи амфоры
Конец IV века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 151 Сцена миршества. Роспись кратера
Середина IV века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 152 Тарелка с изображением
женской головы
Начало IV века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 153 Аск в виде утки
Конец IV века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 154 Ваза с росписью по черному лаку
Конец IV — начало III века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 155—156 Кратер с изображением
женщины с кифарой
(Аттика, мастер Лондон Е 497)
Около 440 года до н. э.
Москва, ГМИИ
- 157—158 Кратер с изображением силенов,
играющих с мышью
(Лукания, мастер Амикоса)
Около 420 года до н. э.
Москва, ГМИИ
- 159 Гидрия с изображением
сцены из трагедии
(Лукания, мастер Сиднея)
Между 360 и 340 годами до н. э.
Москва, ГМИИ
- 160 Кратер с изображением сцены
из комедии флиаков
(Пестум, мастер Неаполь 1778)
Между 315 и 300 годами до н. э.
Москва, ГМИИ
- 161 Гидрия с изображением двух
женщин
(Кампания, мастер Ио)
340—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 162 Кратер с изображением силенов
(Кампания, мастер VVK)

- 350—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 163 Амфора с изображением менады
(Кампания, мастер Кайвано)
340—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 164 Амфора с изображением юноши
(Кампания, мастер Лагетто)
350—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 165—166 Амфора с изображением менады
(Кампания, мастер Кануи)
360—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 167—168 Кратер с изображением
женщины с ланью
(Кампания, мастер Тения)
Конец IV века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 169 Ойнохос с изображением женщины
(Кампания, мастер Нью-Йорк
GR 1000)
- 3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 170—171 Одноручная чернофигурная амфора
(Кампания, мастер Нью-Йорк
GR 1000)
- 3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 172 Ойнохос с изображением
женщины на алтаре
(Кампания, Браницкий мастер)
310—300-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 173 Кальпида с изображением
женской головы
(Кампания, мастер Витулацио)
310—300-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 174—175 Скифос с изображением силенов
(Лукания, круг мастера Долова)
380—370-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 176 Кратер с изображением
менады и силенов
2-я четверть IV века до н. э.
(Апулия, мастер Труро)
Москва, ГМИИ
- 177—178 Скифос с изображением Эрота
(Апулия, мастер Wellcome)
360—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 179—183 Кратер с изображением сцены
из мифа об Ифигении в Тавриде
(Апулия, мастер Лакурга)
Около 350 года до н. э.
Москва, ГМИИ
- 184 Пелика с изображением суда Париса
(Апулия, мастер Московский
целики)

- Около 360 года до н. э.
Москва, ГМИИ
- 185 Кратер с изображением умершего
в эдикле
(Апулия, Либенский мастер)
340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 186—187 Пелика с изображением
групповой сцены
(Апулия, мастер Де Сантис)
3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 188—189 Аск с изображением Эрота
(Апулия, мастер аскос из Триеста)
3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 190 Тарелка с изображением Эрота
(Апулия, мастерская живописца
Патеры и Галимеда)
3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 191 Тарелка с изображением
женской головы
(Апулия, мастер группы Тарент
9243)
- 340—330-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 192 Блюдо с изображением Эрота
(Апулия, Штутгартская группа
мастеров)
- 340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 193 Канфар с изображением Эрота
(Апулия, мастер Московских
канфаров)
- 3-я четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 194 Канфар с изображением
женской головы
(Апулия, мастер группы
Стоун-он-Триент)
- 340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 195—196 Канфар с изображением Эрота
(Апулия, мастер Бари 5081)
- 340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 197, 199 Ритон в виде головы быка
(Апулия, мастерская живописца
Патеры и Галимеда)
Последняя четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 198 Ритон в виде головы козла
(Апулия, мастер группы
Крутого уха)
340—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 200—201 Эпиклос с изображением Эрота
(Апулия, мастер группы Мокри)
Последняя четверть IV века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1б 591)

- 202—203
Никса со сценой
приготовления к свадьбе
(Сицилия, мастер группы Адриано)
330—320-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 204—206
Никса со сценой мистерии
(Сицилия, мастер
группы Саракузы 51288)
320—310-е годы до н. э.
Москва, ГМИИ
- 207
Котел с протоками из гробницы
Бернардини в Пренесте
1-я половина VII века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия
- 208
Статуэтка приносящего жертву
2-я половина VII века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 467)
- 209
Статуэтка воина из Брозно
Начало VI века до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 210
Статуэтка женщины в плаще
2-я половина VII века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 324)
- 211
Статуэтка женщины из Брозно
Начало VI века до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 212
Статуэтка мужчины
Начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 325)
- 213
Статуэтка воина
1-я половина VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 544)
- 214
Статуэтка воина
Начало VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 326)
- 215
Статуэтка женщины
в высоком головном уборе
Конец VI века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 473)
- 216
Статуэтка курсы
VI век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 417)
- 217
Статуэтка Афины-Минеры
Начало V века до н. э.
Модена, галерея Эстензе
- 218
Статуэтка жоры из Перузи
Около 500 года до н. э.
Западный Берлин
- 219
Статуэтка Геракла
Конец VI века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 220
Статуэтка Геракла
V век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 415)
- 221
Ручка сосуда в виде фигурки льва
3-я четверть VI века до н. э.

- Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека
- 222—223
Статуя Капитолийской волчицы
Конец VI — начало V века до н. э.
Рим, Капитолийский музей
- 224
Фрагмент статуи льва
Начало V века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 225
Пластина с изображением Медузы
Середина VI века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека
- 226
Подставка сосуда из Марчиано
близ Перуджи
3-я четверть VI века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека
- 227
Статуэтка воина
Середина V века до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 228—229
Статуя Марса из Тоди
1-я половина IV века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей
- 230—232
Статуя Химеры
Начало IV века до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 233
Статуэтка женщины
VI век до н. э.
Париж, Лувр
- 234
Статуэтка жрицы
III—II века до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 437)
- 235
Голова мальчика
IV век до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 236—237
Статуя Авла Метелла
Около 100 года до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 238
Голова мужчины
из Сан Джованни Липпони
III—II века до н. э.
Париж, Национальная библиотека
- 239
Голова юноши из Фьезоле
II век до н. э.
Париж, Лувр
- 240
Голова так называемого Брута
Конец III — начало II века до н. э.
Рим, Капитолийский музей
- 241—242
Урна в виде волевающего юноши
Начало IV века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 243—244
Фрагменты треножника
2-я половина VI века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж

- 245
Треножник
2-я половина VI века до н. э.
Берлин, Государственные музеи
- 246
Треножник
Конец VI века до н. э.
Сен-Луи, Музей искусств
- 247
Треножник. Бронза
Конец VI века до н. э.
Лондон, Британский музей
- 248—249
Треножник. Бронза
Конец VI века до н. э.
Шпее, Исторический музей
- 250
Треножник. Бронза
Конец VI — начало V века до н. э.
Лондон, Британский музей
- 251
Треножник из Вульчи. Фрагмент
Конец VI — начало V века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей
- 252
Треножник. Бронза
Начало V века до н. э.
Карлсруэ, музей
- 253
Курильница с фигуркой танцовщицы
Конец VI века до н. э.
Париж, Лувр
- 254
Курильница с фигуркой курсы
Конец VI века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека
- 255
Курильница с фигурой курсы
Конец VI века до н. э.
Париж, Лувр
- 256—258
Динос из Капуи
Начало V века до н. э.
Лондон, Британский музей
- 259
Верхняя часть диноса
Начало V века до н. э.
Нью-Йорк, Музей Метрополитен
- 260
Лучник. Фрагмент скульптурного
декора диноса
Начало V века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 261
Навершие канделябра
1-я половина V века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия
- 262
Воин и женщина. Навершие
канделябра
Середина V века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 263
Сатир со змеей
Середина IV века до н. э.
Мюнхен, Государственные музеи,
Античное собрание и глиптотека

- 264
Канделябр
IV век до н. э.
Сен-Луи, Музей искусств
- 265—266
Фигурная ручка сосуда
1-я четверть V века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 267
Циста мастера Новия Плавта
из Палестрины
2-я половина IV века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия
- 268—270
Циста с изображением суда Париса
Конец IV века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия
- 271
Циста с изображением Диоскуров
III век до н. э.
Нью-Йорк, Классический музей
Вассар-колледжа
- 272
Фигурное украшение совка
III век до н. э.
Лондон, Британский музей
- 273
Зеркало с изображением солнечного
божества
Начало V века до н. э.
- 274
Зеркало с изображением Эос,
Фетиды и Мемнона. Фрагмент
Начало V века до н. э.
Ленинград, Государственный
Эрмитаж
- 275
Зеркало с изображением
юного Геракла
Последняя треть V века до н. э.
Лондон, Британский музей
- 276
Зеркало с изображением
борьбы Пелея и Аталанты
Конец V века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей
- 277
Зеркало с изображением Калхаса
IV век до н. э.

- Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей
- 278
Зеркало со сценой самоубийства
Лякса
IV век до н. э.
Бостон, Музей изящных искусств
- 279
Зеркало с изображением
Туран и Адониса
IV век до н. э.
- 280
Зеркало с изображением Туран,
Париса и Елены
IV век до н. э.
Нью-Йорк, Музей Метрополитен
- 281
Зеркало с изображением трех фигур
IV век до н. э.
Москва, ГМИИ (инв. № П 1а 407)
- 282
Зеркало с изображением Диоскуров
2-я половина III века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей
- 283—284
Зеркало с изображением Лазы
1-я половина III века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 285
Зеркало с изображением Диоскуров
Начало III века до н. э.
Сан-Франциско, музей
- 286—287
Зеркало с изображением
четырех фигур
1-я половина III века до н. э.
Москва, ГМИИ
- 288
Зеркало с изображением
Геры и Геракла
III век до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 289
Буллa геометрического стиля
VII век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия
- 290
Фибула из гробницы
дель Литторе в Ветулония
VII век до н. э.
Флоренция, Археологический музей

- 291
Браслеты из Ветулония
VII век до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 292
Скифос из гробницы Бернардини
в Пренесте
2-я половина VII века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия
- 293
Головка буллы с фигуркой птицы
VII век до н. э.
Милан, музей Палла Пешчелла
- 294
Нагрудная пластина
из гробницы Бернардини
в Пренесте
2-я половина VII века до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия
- 295
Фибула из гробницы
Реголина-Галасси
3-я четверть VII века до н. э.
Ватикан, Грегорианский
Этрусский музей
- 296
Серьги из некрополя Чертоны
V век до н. э.
Болонья, Городской музей
- 297
Серьги из Популонии
IV век до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 298
Браслет в виде двуглавой змеи
Конец IV века до н. э.
Ликона, Национальный музей
- 299
Ожерелье из Волатерры
IV век до н. э.
Флоренция, Археологический музей
- 300
Серьги из Тоди
IV век до н. э.
Рим, Музей виллы Джулия
- Ил. 50—53, 56—62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

НИНА
МИХАЙЛОВНА
ЛОСЕВА

НАТАЛЬЯ
АЛЕКСЕЕВНА
СИДОРОВА

ИСКУССТВО
ЭТРУРИИ
И ДРЕВНЕЙ
ИТАЛИИ

Редактор Ю. П. МАРКИН
Художник серии А. М. ЯСИНСКИЙ
Макет В. А. КОРОЛЬКОВА
Художественный редактор
А. Б. КОНОПЛЕВ
Корректурa цветных иллюстраций
Г. М. КОРОТКОВА
Подготовка фотооригиналов
Н. М. ДАВЫДОВ
Технический редактор
Н. И. НОВОЖИЛОВА
Корректор Т. И. ИВАНОВА



И.Б. 2587. Сдано в набор 24.03.86.
Подп. к печ. 03.03.88. А 09208.
Формат издания 60×90¹/₈.
Бумага мелованная. Печать высокая.
Гарнитура обыкновенная новая.
Усл. печ. л. 38. Усл. кр.-отт. 78.
Уч.-изд. л. 34,103. Тираж 25 000.
Изд. № 20759. Заказ Т2296.
Цена 7 р. 70 к. Издательство «Искусство»,
103009 Москва, Собиновский пер., 3.
Ленинградская типография № 3
Годовное предприятие дважды
ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградского производственного
объединения «Типография имени
Ивана Федорова» Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
191126 Ленинград, Звенигородская, 11