

NEW FINDS OF IMITATION AUREI IN GEORGIA

by D. G. Kapanadze

New coin finds make it possible to raise again the question of the minting of gold coins on the territory of modern Georgia. It is now clear that imitations of the staters of Alexander the Great and Lysimachus disappeared from circulation in Colchis and Iberia at the turn of the first and second centuries A. D. They are followed by imitations of Roman aurei of the second and third centuries. The increasing frequency with which these imitation aurei have been found recently, the fact that they are found mostly in the eastern part of modern Georgia and that the same dies were used repeatedly for stamping the different types (traces of cracks in the dies showing long use), and the topography of the finds justify the conclusion that these coins were issued in ancient Iberia. The author summarises the data relating to 14 such coins, some of which are here published for the first time, and also data relating to Roman gold coins found in Georgia and preserved in the Georgian State Museum.



ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ

ФИГАЛИЙСКИЙ ФРИЗ И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО В ИСКУССТВЕ ГРЕЦИИ V в. до н. э.

В искусстве древней Греции вряд ли найдется памятник, который может сравниться своеобразием с храмом Аполлона Эпикурия в Фигалии в Бассах. Созданный в V в. до н. э. одним из величайших греческих архитекторов, автором Парфенона — Иктином, он непохож на храмы, предшествующие ему и современные, настолько, что до сих пор ученые не пришли к единому мнению едва ли не по всем основным проблемам, возникающим при исследовании этого храма. Необычно само местоположение храма в труднодоступной местности среди высоких гор, непривычны его пропорции, ориентация с севера на юг, решение интерьера, где статуя бога была установлена в профиль к главному входу. Не традиционно для своего времени и художественное воплощение скульптурного фриза, находившегося в отличие от принятых норм не снаружи, а внутри целлы.

Необычна и судьба фиγάλийского фриза в науке. В искусствоведческой литературе ученые чаще всего ограничиваются лишь отдельными замечаниями о нем в общих трудах, приводя воспроизведения некоторых плит, в основном повторяющихся во всех изданиях.

23 плиты фиγάλийского фриза находятся в Британском музее в Лондоне¹. В Музее Академии художеств СССР в Ленинграде хранятся превосходные слепки всех этих плит, сделанные непосредственно с оригинала, что делает возможным изучение фиγάλийского фриза и у нас. Исследование этого своеобразного памятника поможет, как нам кажется, расширению существующего представления о характере и особенностях античной монументальной скульптуры V в. до н. э., а выявление тесной связи художественной специфики и храма и его фриза с общественно-политическими условиями жизни, в свою очередь, еще раз подчеркнет некоторые отличительные черты истории древней Греции в конце V в. до н. э.

Своеобразие фиγάλийских скульптур чрезвычайно органично слито с особенностями здания, которое они украшали. Поэтому, касаясь анализа фиγάλийского фриза, необходимо начать хотя бы с краткого описания самого храма, затронув и историю его находки.

Среди гор Пелопоннеса, на юго-западе Аркадии, близ города Фигалии, на высоте более 1000 м над уровнем моря расположен один из самых уединенных греческих храмов — храм Аполлона Эпикурия в Бассах. Расположен он на склоне горы Котилион, куда ведет только узкая пешеходная тропа. Из свидетельств Павсания (Paus., VIII, 41, 7—9) явствует, что его автор — один из создателей Парфенона, знаменитый атти-

¹ Об экспозиции фриза см. A. Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum. I, L., 1892, стр. 278—287.

ческий архитектор Иктин, что храм был построен в период Пелопоннесской войны и был посвящен Аполлону-Вспомогателю (Эпикурию). В Фигалии Аполлон считался главным божеством². Во время Пелопоннесской войны в Греции разразилась чума³. И хотя она захватила Пелопоннес в меньшей степени, чем Афины, но все же подошла вплотную к Аркадии. Тот факт, что страшная эпидемия их миновала, жители Фигалии сочли проявлением величайшей милости богов. По верованиям фигалийцев именно Аполлон имел власть посылать и отвращать болезнь⁴. Ему и построили они в благодарности новый храм в Бассах⁵. В течение многих веков этот в древности знаменитый и часто посещаемый храм стоял заброшенным⁶. В 1765 г. французский архитектор И. Боше обнаружил его развалины⁷. Через несколько лет, в 1770 г., желая вернуться к исследованию храма, Боше снова приехал в Пелопоннес, но неподалеку от святилища был убит. В самом конце XVIII в. в Фигалии побывал французский путешественник Ф. Пуквилль⁸.

В июле 1811 г. начался новый этап жизни Фигалийского храма. В Бассы пришла группа археологов, во главе которой стояли нюрнбергский архитектор К. фон Галлерштейн и английский художник Ч. Коккерелль. Из распросов местных жителей о древностях они узнали о развалинах в Бассах, которые в народе назывались «у колонн». Поняв, что речь идет об архитектурных остатках, археологи направились в горы.

Храм Аполлона находился тогда в сравнительно хорошем состоянии — из 38 колонн, окружавших целлу, упали лишь две, на остальных даже сохранился антаблемент. В результате переговоров с Вели-пашой, которые вел тогдашний вице-консул Австрии Г. Гропнус, было получено разрешение на раскопки, и исследовательская партия в 1812 г. приступила к работе. На этот раз к прежнему составу экспедиции — К. Галлерштейну, П. Брондштеду (Дания), Я. Линку (Германия), Т. Легу и Д. Фостеру (Англия) — присоединился художник О. М. Штакельберг⁹. Кроме того, в группе было около 200 рабочих. На два месяца вокруг храма в живописной местности был разбит лагерь, «город франков», как его здесь называли. Всей технической и архитектурной стороной изысканий ведал Галлерштейн. Во время освобождения внутреннего помещения храма от огромных глыб камня — результат неоднократных землетрясений — было обнаружено, что его архитектура включает три ордера — дорийский, ионийский и коринфский и что внутреннее его убранство дополнялось замечательным рельефным фризом, окружавшим интерьер целлы, изображавшим битвы лапифов с кентаврами и греков с амазонками. Были найдены также остатки скульптурных метоп и небольшие фрагменты колоссальной, вероятно, акролитной статуи Аполлона.

² E. Curtius, *Peloponnesos*, т. I, Gotha, 1851, стр. 325.

³ А. Н. Алексеев, О так называемой чуме в Афинах, ВДИ, 1966, № 3, стр. 127—142; автор считает, что в 430 г. до н. э. в Греции была эпидемия сыпного тифа.

⁴ См. A. Furtwängler, *Apollon* (W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, т. I, ч. 1, Lpz, 1884, стр. 444).

⁵ Почему этот большой, богато украшенный храм был сооружен именно в столь уединенном, труднодоступном месте, — до сих пор остается загадкой. Во всяком случае, неизвестно, чтобы Бассы когда-нибудь играли значительную роль в истории Греции.

⁶ Наиболее подробно история раскопок храма изложена в работе О. М. Штакельберга, *Der Apollotempel zu Bassae in Arkadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke*, Frankfurt am Main, 1826, стр. 13—26, и в статье: W. B. Dinsmoor, *The Temple of Apollo at Bassae*, *MMSt*, т. IV, ч. II, 1933, стр. 204—205.

⁷ См. R. Chandler, *Travels in Asia Minor and Greece*, т. II, Oxf., 1776, стр. 295 (2 ed., 1825, стр. 360). В Англии в Музее Виктории и Альберта хранится рисунок храма с надписью: «Par moi découvert au mois de Novembre de l'année 1765 — J. Bocher».

⁸ F. C. Pouqueville, *Voyage en Morée*, т. I, P., 1805, стр. 142. Автор отмечает посещение «замечательных остатков храма Аполлона Эпикурия».

⁹ Именно благодаря замечательным остаткам храма Аполлона Эпикурия были приобретены Музеем Академии художеств в Петербурге.

Когда все 23 плиты фриза освободили от закрывавших их архитектурных обломков, они бережно, на руках, рабочими и местными жителями, принимавшими активное участие в раскопках, были перенесены сначала до Фигалии вдоль подножия Котилиона (по Павсанию, 30 стадий — VIII, 41, 7), затем до деревушки Мерлины, откуда их переправили по долине реки Неды на остров Занте¹⁰. Здесь встал вопрос о том, кому же будут принадлежать рельефы. Нашедшие их археологи принадлежали к различным государствам, и, естественно, каждому хотелось передать замечательную находку своей родине. (В этом вопросе было решено присоединить к археологам любителя античности Г. Гропиуса за его помощь.) Совместно было условлено, что рельефы пробудут на Занте два года, где затем будет организован аукцион, в котором все страны смогут принять участие. В сентябре 1812 г. в местной газете появилось объявление о находке памятника и дано его описание. Участники экспедиции поставили условие — сделать гипсовые слепки с фриза для каждой из стран, к которым принадлежали археологи. Из этих-то форм и были в дальнейшем сделаны слепки для некоторых собраний Европы и, в частности, для Музея Академии художеств в Петербурге¹¹. 1 мая 1814 г. на Занте состоялся аукцион, где рельефы были куплены правительством Великобритании и затем помещены в Британский музей.

В 1814 г. в Риме появилось описание фриза, автором которого был И. М. Вагнер, австрийский историк искусства и скульптор, охранявший на Занте эгинские мраморы, когда там же находился и фигалийский фриз¹². Британский музей опубликовал фриз в 1820 г.¹³ В 1826 г. О. М. Штакельберг выпустил в свет свою работу о храме и его скульптурах с рисунками всех 23 плит фриза и архитектурных деталей храма. Исследование Штакельберга впервые познакомило ученых и любителей искусства с архитектурными особенностями этого своеобразного памятника.

После столь успешных раскопок в Бассах побывали археологи из различных стран. Особый интерес представляет для нас в данном случае экспедиция, предпринятая в 1835 г. русским дипломатом В. П. Давыдовым, в составе которой, в частности, был знаменитый русский живописец К. П. Брюллов. В Государственном Музее изобразительных искусств в Москве хранятся акварели с изображением архитектурных остатков Фигалийского храма, не имеющие подписи художника. Сравнительно недавно их определили как произведения К. П. Брюллова. Одна из акварелей изображает общий вид храма, другая — детально выписанный интерьер¹⁴. Акварели очень выразительно передают монументальность сооружения, своеобразие архитектуры и дают точную и вместе с тем эмоциональную картину пейзажа, окружающего храм.

¹⁰ За время работы экспедиции Вели-паша был смещен, и новый, вступивший на его место, запретил продолжать раскопки. Но было поздно — плиты находились уже на пути к Занте.

¹¹ А. О л е н и н, Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств с 1764-го по 1829-й год, СПб., 1829, стр. 60—62: «Об академическом Музее... замечание на § 63... Несмотря на скудость денежных сумм Академии, она разными оборотами с 1817 года по 1829 приобрела покупкою... Гипсовых статуи и барельефов, в том числе все фигуры Эгинского храма, все барельефы Фигалийского и часть фигур и барельефов Парфенона в Афинах на 22. 232 р. 37 к.»

¹² J. M. W a g n e r, Bassirilievi antichi della Grecia a sia fregio del tempio di Apollo Epicurio, Roma, 1814.

¹³ T. C o m b e, A description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum, т. IV, L., 1820. Детальная публикация фриза была затруднена тем, что все данные раскопок, находившиеся у Галлерштейна, пропали. Во время своего возвращения с Занте он попал в кораблекрушение и у него осталась лишь одна тетрадь с первоначальными набросками. Галлерштейн снова сделал детальные зарисовки, теперь уже в двух экземплярах. Но в 1817 г. он умер, и все его рисунки и записи пропали. (Лишь в 1872 г. они были обнаружены на аукционе в Лейпциге.) Но один экземпляр своих дублированных рисунков Галлерштейн успел послать в Лондон Коккереллю. Они-то и уцелели и дали возможность опубликовать этот памятник.

¹⁴ См. Е. С м и р н о в а, Брюллов-путешественник, М., 1969, стр. 41—42, илл. 9; «Акварели К. П. Брюллова, Из путешествия в 1838 году (ошибка в названии — это путешествие состоялось в 1835 г., что и отмечено в тексте вступительной статьи. — А. Б.) по Греции», 40 открыток, автор вступительного текста Е. Смирнова, М., 1959, откр. 3.

Участие в раскопках русского подданного О. М. Штакельберга, покупка слепков фиγαлийского фриза Музеем Академии художеств в Петербурге, посещение экспедицией Давыдова (организованной на его собственные средства) труднодоступного горного района для того, чтобы увидеть и запечатлеть развалины Фиγαлийского храма, интерес к нему такого большого художника, как К. П. Брюллов, — все это ярко свидетельствует о том, что русская общественность первой половины XIX в. несомненно обратила самое живое внимание на замечательный памятник древнегреческого искусства и поняла его эстетическую значимость.

В течение последующих лет многие ученые обращались к Фиγαлийскому храму. Несмотря на то, что в решении целого ряда вопросов они расходятся, их труды позволяют в значительной степени воссоздать облик храма. Храм Аполлона Эпикурия в Фиγαлии в Бассах был сооружен на месте древнего святилища¹⁵ с включением в новую постройку этого небольшого храма, ставшего ее адитоном. Именно этот смелый прием, вызванный недостатком на склоне горы места для обычной ориентации храма с запада на восток, привел к постановке его с севера на юг и к необычному удлинению целлы — храм имел по 6 колонн на узких и по 15 на длинных сторонах. Отсюда же и дополнительная дверь в восточной стене адитона, бывшая прежде главным входом в старый храм. Материалом для постройки послужил местный голубоватый известняк¹⁶. Крыша и скульптурные украшения были мраморными. Внешне храм представлял собой дорический периптер с приземистыми колоннами, стоявший на трехступенчатом стилобате. Фронтонных скульптур, возможно, не было вообще; от метоп, украшавших узкие стороны здания, остались незначительные фрагменты, композицию которых с достоверностью восстановить трудно¹⁷. Целла храма была решена своеобразно¹⁸. Пять поперечных выступов, отходящих от продольных стен, членили ее поперек, образуя неглубокие ниши, служившие, вероятно, для выставления жертвоприношений¹⁹. Выступы завершались ионийскими полуколоннами. Два крайних выступа по сторонам адитона были скошены под углом к стенам целлы, связывая адитон с главной ее частью. Перед адитоном, поддерживая балку антаблемента, стояла одинокая колонна, увенчанная первой из известных коринфской капителью²⁰. Эта колонна была необходима не только конструктивно, но и эстетически — она подчеркивала вид на культовую статую, стоявшую в профиль к главному, северному входу в храм в фас к двери на восточной стороне адитона, где раньше находился вход в старое святилище²¹. Целла же освещалась через отверстие в крыше²², дававшее возможность видеть опоясывавший ее скульптурный фриз, вынесенный к середине целлы поперечными выступами продольных стен.

Таким образом, перед нами храм со своеобразным решением плана и интерьера, сочетающий в себе как архаизирующие, так и новаторские черты. Именно эта проти-

¹⁵ Л. П р е с с, Места культа в эллинистическое время, ВДИ, 1965, № 2, стр. 71; V. S c u l l y, The Earth, the Temple and the Gods, L., 1963, стр. 128; G. R o d e n w a l d t, Griechische Tempel, B., 1941, стр. 50.

¹⁶ E. K ä s t n e r, Ölberge, Weinberge. Ein Griechenlandbuch, Frankfurt am Main, 1964, стр. 62.

¹⁷ Метопы Фиγαлийского храма, как и его фриз, находятся в Британском музее в Лондоне: S o m b e, ук. соч., стр. 33; S m i t h, ук. соч., стр. 274—277.

¹⁸ План храма — ВИА, т. II, стр. 183, рис. 163.

¹⁹ C u t t i u s ук. соч., стр. 329.

²⁰ E. W e i g a n d, Vorgeschichte des Korinthischen Kapitells, Würzburg, 1920, стр. 1; G. R o d e n w a l d t, ук. соч., стр. 52; D i n s m o o r, ук. соч., стр. 210—212.

²¹ Ch. C o c k e r e l l, The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia, L., 1860, табл. XI. Cp. S t a c k e l b e r g, ук. соч., табл. V; A. B l o u e t, Expédition scientifique de Morée, т. II, P., 1833, табл. 28—29. X. Кеннер (H. K e n n e r, Der Fries des Tempels von Bassae Phigalia, Wien, 1946, стр. 36, илл. 24) считает, что в храме стояло две статуи Аполлона — одна архаическая, вторая классического времени. Обе они располагались по сторонам коринфской колонны. На наш взгляд, предположение Кеннера неприемлемо.

²² W. D ö r p f e l d, Der Hypätraltempel, Athen. Mitt., XVI, 1891, стр. 343; W. H a h l a n d, Der Iktinische Entwurf des Apollontempels in Bassae, JBdI, Bd. 63/64, 1948/49, стр. 14—39.

воречивость решения здания явилась причиной разнообразия его оценок, реконструкций и датировок²³. Но вместе с тем рассмотрение всех особенностей разбираемого памятника как компонентов единого замысла показывает создателя храма как художника, смело использующего и достижения предшествующих эпох развития архитектуры и ищущего новых путей в ее развитии. Слияние всех трех ордеров встречается впервые именно в Фигалийском храме. Оно отнюдь не означает упадка классической греческой архитектуры, напротив, такое свободное обращение с художественным наследием знаменует собой процесс дальнейшего развития ордеров в единой системе архитектурных средств²⁴.

Все это дает возможность присоединиться к датировке Фигалийского храма последней четвертью V в. до н. э., т. е. считать это сооружение завершающим этапом творческих поисков Иктина²⁵. Значительную роль в вопросе датировки Фигалийского храма играет постановка статуи Аполлона в профиль к главному входу. В. Д. Блаватский убедительно доказал²⁶, что подобная нарушающая симметрию постановка культовой статуи не на продольной оси наоса, а боком к зрителю, могла иметь место лишь в период распада принципов высокой классики²⁷. Думается, что тем же можно объяснить и такое новаторство, как помещение скульптурного фризa внутри целлы.

Мраморный фриз Фигалийского храма опоясывал верхнюю часть наоса со всех четырех сторон. Он состоит из неравных по размерам 23 композиционно завершенных отдельных плит²⁸. Сюжетами их изображений послужили, как уже говорилось, два наиболее распространенных в древней Греции мифа — о битве греков с амазонками (12 плит) и о сражении лапифов с кентаврами (10 плит). Одна плита фризa изображает

²³ В. Халанд (H a h l a n d, ук. соч., стр. 16) называет его «одним из загадочнейших в греческой классике, да и вообще в греческой архитектуре»; Н. А. Столл, *Griechische Tempel*, Lpz, 1961, стр. 87.

²⁴ См. В. Ф. Маркузон, *Классическая ордерная система и некоторые вопросы теории и творческой практики советской архитектуры*, Автореф. дисс., М., 1954, стр. 7, 9, 11, 12.

²⁵ R o d e n w a l d t, ук. соч., стр. 56; Н. Риеманн, *Iktinos und der Tempel von Bassai*, В., 1954, стр. 318; H a h l a n d, ук. соч., стр. 39. Ср. Н. Кнелл, *Iktinos: Baumeister des Parthenon und des Apollontempels von Phigalia-Bassae?*, JbDj, Bd 83, 1968, стр. 100—117.

²⁶ В. Д. Блаватский, *О развитии эллинского храма*, «Известия на Българския археологически институт», кн. 16, ч. 1, 1950, стр. 78.

²⁷ Характер этой статьи не дает возможности остановиться подробно на ряде вопросов, связанных с проблематикой Фигалийского храма. В частности, вопрос о датировке храма концом V в. до н. э., как нам кажется, непосредственно связан с вопросом о порядке расположения плит фризa, относительно чего у ученых нет единого мнения. Существует пять основных вариантов: см. S t a c k e l b e r g, ук. соч., стр. 46—47 и 60—75; C o c k e r e l l, ук. соч., стр. 56—57; S. I v a n o f f, *Il bassorilievo del tempio di Apollo Epicurio a Basse presso Figalia*, *Annali*, 37, 1865, стр. 29—42; он же, *La disposizione architettonica della cella del tempio di Apollo Epicurio a Basse presso Figalia*, там же, стр. 43—54; К. Ланге, *Die Composition des Frieses von Phigalia*, BSG, Bd 32, 1880, стр. 56—69; А. Муррей, *A History of Greek Sculpture*, II, L., 1890, стр. 170—172. Частные поправки вносят: S m i t h, ук. соч., стр. 278, 282—283 и D i n s m o r, ук. соч., стр. 214—226. В решении этого вопроса немаловажен тот факт, что по наиболее убедительному варианту Ланге плита с изображением богов — Аполлона и Артемиды — № 523 (рис. 3) по нумерации Британского музея, которой мы придерживаемся (S m i t h, ук. соч., стр. 279—287), — расположена не в центре одной из сторон архитрава, как это соответствовало бы принципам строгой классики, а сбоку, второй от угла, что потребовалось художнику для большего эффекта ее восприятия — вместе со статуей Аполлона при рассматривании скульптуры в фас, т. е. со стороны двери с востока, ведущей в адитон.

²⁸ Эта-то композиционная завершенность плит и дала возможность столь различно толковать порядок их расположения в целле храма. Крепились плиты на архитраве специальными металлическими скобами. Динсмор (D i n s m o r, ук. соч., стр. 218, 224) считает, что фриз делался отдельно от храма и на месте некоторые плиты были укорочены, так как общая длина их не соответствовала протяженности архитрава. Фотографии всех 23 плит фризa см. К е n n e r, ук. соч., табл. 1—23 — это единственное опубликованное фотографическое воспроизведение всего фризa в целом.

спешащих на помощь грекам Аполлона и Артемиду²⁹. Излюбленные греками темь гигантомахии, амазономохии, кентавромахии получили свое наибольшее развитие после Греко-персидских войн и наполнились новым гражданским содержанием — в образах представителей вражеских сил греки воплощают теперь варваров, противостоящих греческой культуре. Создание храма Аполлона Эпикурия, как уже отмечалось выше, связано с Пелопоннесской войной, и в темах сражений лапифов с кентаврами и греков с амазонками нашли отражение события истории, преломленные через мифологические образы³⁰. Ловкие, гибкие греки храбро противостоят амазонкам и кентаврам. Отдельные эпизоды показывают переменный успех схваток, подчеркивая обоюдную силу сражающихся. Аполлон, которому посвящен храм, согласно мифам, помог грекам в двух битвах, изображенных на фризе, — в битве с амазонками и в сражении против кентавров на свадьбе своего друга и соратника Пирифея.

Чрезвычайно динамичны сцены амазономохии. Греки хватают своих противниц за волосы, сбрасывают с коней, рубят мечами. Темой этого сюжета фриза явился так называемый «аттический» вариант легенды о сражении греков с амазонками. Об этом говорит, в частности, изображение на одной из главных плит амазономохии (плита № 541 — рис. 1) Тезея и Ипполиты. Легенда о Тезее, изгнавшем амазонок из Аттики, особенную популярность приобрела в V в. до н. э., начиная со времени Греко-персидских войн, так как ее тема — разгром аттическими героями вторгшегося в Аттику иноземного племени — была особенно близка в связи с недавними историческими событиями. Эта тема получила отражение и в живописи круга Полигота, в скульптуре Фидия и в искусстве их последователей³¹.

В изображении кентавромахии грубые, дикие кентавры похищают лапифянок, бросают в лапифов огромные камни, вдавливают заживо в землю неуязвимого героя Кенея, отторгают от алтаря женщин. Так называемая «фессалийская» интерпретация³² мифа о битве лапифов подразумевает участие Тезея и в этом сражении, происшедшем на свадьбе Пирифея. Может быть, именно Тезей и изображен на плите № 524 фиγαлийского фриза (рис. 2) в облике лапифа, поражающего кентавра, отторгающего лапифянку (возможно Гипподамию) от статуи богини³³. Таким образом, мы имеем изображение Тезея в двух сюжетах фиγαлийских рельефов, обе темы объединяются участием легендарного героя, покровителем которого был сам Аполлон.

На плите № 523 (рис. 3) изображены помогающие грекам боги — Аполлон и Артемиды, спешащие на оленьей упряжке в гущу боя. В Фиγαлии, по свидетельству Павсания³⁴, Артемиды почиталась так же как богиня-спасительница; в ее честь фиγαлийцы воздвигли храм задолго до сооружения святилища Аполлона в Бассах. Вполне вероятно, что скульптор изобразил именно Артемиду рядом с Аполлоном в храме, посвященном ему как вспомогателю, спасителю³⁵.

²⁹ Особый раздел в изучении фиγαлийского фриза представляет попытка определения сюжетов отдельных его плит (см. *С o m b e*, ук. соч., стр. 4—19; *S t a c k e l b e r g*, ук. соч., стр. 51—75). Здесь мы лишь бегло коснемся этого вопроса.

³⁰ См. *А. П. И в а н о в а*, Образ варвара в античном искусстве, «Уч. зап. ЛГУ. Серия филологических наук», вып. 9, 1944, стр. 286—307.

³¹ *А. К l ü g m a n n*, Die Amazonen in der attischen Literatur und Kunst, Stuttg., 1875, стр. 42 слл., 47, 56 слл.; *Е. В i e l f e l d*, Amazonomachia, Halle, 1951, стр. 11—12, 33, 37.

³² *С. R o b e r t*, Centaurenkampf und Tragödienscene, Halle, 1898, стр. 7.

³³ *Ср. M u r r a y*, ук. соч., стр. 172; *В. Ф. А д а м о в*, Кэней в изображении битвы кентавров с лапифами, «Записки классического отделения имп. Русского Археологического Общества», т. III, СПб., 1904, стр. 7—9.

³⁴ *P a u s.*, VIII, 39, 5; *S c u l l y*, ук. соч., стр. 99.

³⁵ Битвы лапифов и кентавров часто изображались греческими художниками рядом со сражениями греков и амазонок. Так, Микон в росписях храма Тезея изобразил обе эти битвы (*Н. К o s c h*, Studien zum Theseustempel in Athen, В., 1955, стр. 57); на троне Зевса в храме Олимпии были изображены амазонки, а на фронте того же храма кентавры (*Р a u s.*, V, 11, 14; *G. R o d e n w a l d t*, Olympia, В., 1937, стр. 39—42); на фризах героона Гель-Баши в Трипе представлены и амазонки, и кентавры (*Г. E i-*

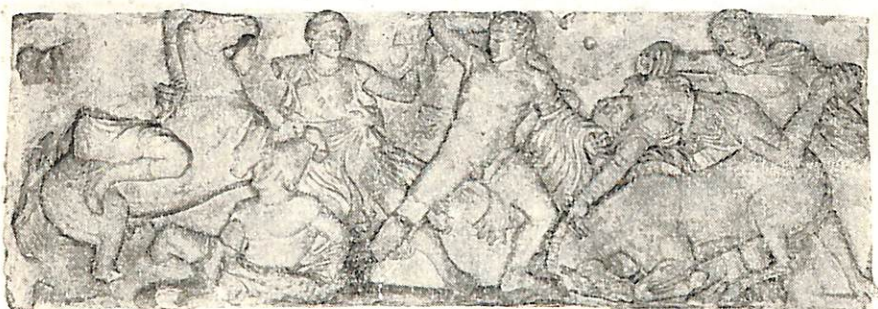


Рис. 1. Фигальский фриз. Плита № 541



Рис. 2. Плита № 524



Рис. 3. Плита № 523



Рис. 4. Плита № 535



Рис. 5. Деталь плиты № 520

Выбор именно этих сюжетов для фриза можно объяснить, очевидно, тем, что в местных мифах и сказаниях скульптор не мог найти ничего подходящего для данного случая и обратился к «чужим» легендам, отвечавшим смысловому назначению храма. Композицию фриза художественно оживляет неравное количество плит в каждом сюжете — в изображении амазономании на две плиты больше. Напряженность сражения усиливает введение скульптором характерных моментов, которые отсутствуют в аналогичных сюжетах в других памятниках монументальной скульптуры V в. до н. э. Таковы, например, в обеих битвах алтари божества (плита № 524, рис. 2 и плита № 535, рис. 4). На первой из них кентавр пытается оттащить лапифскую женщину, упавшую

с h l e r, *Die Reliefs des Heroon von Gjölbасhi-Trysa*, Wien, 1950, табл. 4—5, 22—23, 28—29, 30—31). Наконец, существует предположение, что в Парфеноне наряду с метопами, изображающими кентавромахию, были и метопы с изображением битвы греков с амазонками — на западной стороне храма (M. C o l l i g n o n, *Le Parthénon*, P., 1912, стр. 28; Ch. P i c a r d, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture*, т. II. Période classique, V-e siècle, P., 1939, стр. 400).



Рис. 6. Плита № 527



Рис. 7. Плита № 522



Рис. 8. Плита № 531



Рис. 9. Плита № 537

на колени, от изображения богини. На второй — греческий воин отрывает от алтаря амазонку, ищущую здесь спасения³⁶. Редко изображавшийся в монументальной живописи и на вазах, этот мотив не встречался до воплощения его в фиалийском фризе, в монументальной скульптуре никогда. Характерен жест широко расставленных рук умоляющих о помощи лапифянок (плита № 520, рис. 5 и плита № 524, рис. 2), подчеркивает жестокость и ярость кентавров изображение на плите № 527 (рис. 6) — кентавр кусает воищающего ему в грудь меч лапифа, одновременно ударя задними ногами по щиту другого воина. Обостряет ситуацию и введение впервые в композицию фигур женщины с детьми на руках (плита № 522, рис. 7 и плита № 525).



Рис. 10. Деталь плиты № 529

Отличает фиалийский фриз от других современных ему памятников, поднимавших аналогичные темы, широкое введение скульптором в повествование мотивов, приближающихся к раскрытию внутренней характеристики образов. Они значительно обогащают воплощение сюжета и придают ему хотя и слабые, но новые для того времени элементы патетики. В сценах амазономании неоднократно повторяются изображения заботы о раненых и умирающих. На плите № 540 сраженного грека, унавшего на землю, поддерживает друг, который одновременно следит за сражением — все его тело напряжено, щит наготове³⁷. Аналогичны сцены на плитах № 531, 539, 537, 542 (рис. 8 и 9).

³⁶ Ср. изображение падения Трои на гидрии мастера Клеофрада — E. Pfu h l, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, т. III, Münch., 1923, рис. 378; килик Бригоса в Лувре — Pfu h l, *ук. соч.*, рис. 428; роспись Полигнота в Лесе в Дельфах — P a u s., X, 26,3.

³⁷ Ср. с вазой Сосия с изображением Ахилла, перевязывающего рану Патроклу, — Pfu h l, *ук. соч.*, рис. 418. Со-



Рис. 11. Плита № 530

Чрезвычайно интересны те группы, где показаны чувства сожаления к поверженному врагу, — на плите № 537 (см. рис. 9) греческий воин умоляет друга пощадить сраженную амазонку; на плите № 542 амазонка пытается отвести удар меча, который ее соратница занесла над упавшим греком³⁸.

Фигуры сражающихся на фризе изображены стоящими, коленопреклоненными, приподнимающимися, падающими. Одни показаны в фас, другие в трехчетвертных поворотах, некоторые со спины. Для усугубления зрительного эффекта скульптор прибегает к сокращениям или, наоборот, увеличению отдельных частей тела³⁹. Подобные отклонения были необходимы и для более сильного воздействия на зрителя и для правильного восприятия изображений фриза снизу (он был расположен на высоте около 7 м при ярком верхнем освещении⁴⁰). Органически слиты с фигурами героев их одежды. Кроме декоративного назначения, их складки и драпировки играют значительную роль в ритмическом уравнивании отдельных частей композиции. Впервые в фиалийском фризе встречаем мы подобную энергичную и разнообразную трактовку драпировок (плиты № 524, 536, 533, 542, 522, 531 — рис. 2, 7, 8). Характерно изображение туго натянутых на бедрах хитонов с параллельными горизонтальными складками — такое решение помогает передаче резкого движения, напряженности сражения (плиты № 533, 534, 538, 535 — рис. 4).

Фиалийский фриз — своеобразное произведение и с точки зрения характера рельефа. Его глубина значительно большая, чем во фризе Парфенона, фигуры более округлы и кое-где совсем почти отделены от фона. Кроме того, изображение иногда врежется в фон рельефа, как бы прорывая его, — например щит Кеней на плите № 530 (рис. 11). Неровности фона, игра света и тени, пересечение стремительно движущихся фигур — все это вместе придает общей картине фриза декоративную живописность⁴¹.

поставление показывает, что греческая вазовая живопись и монументальная скульптура в V в. до н. э. обращались к разрешению близких задач.

³⁸ Если в вазовой живописи мы можем найти близкую по настроению ситуацию — ваза с Ахиллом и Пентесилеей — Pfuhl, ук. соч., рис. 501, то аналогий этим мотивам нельзя найти ни в одном из дошедших до нас античных скульптурных памятников этого времени.

³⁹ Плита № 527 (рис. 6) с изображением убитого кентавра и фигуры плит № 529, 522, 541 (рис. 7, 1).

⁴⁰ Ср. J. Overbeck, *Geschichte der Griechischen Plastik*, т. I, Lpz, 1893, стр. 322 — об отклонениях в пропорциях в скульптурах храма Зевса в Олимпии, Парфенона, Тезейона и др.

⁴¹ E. Loewy, *Polygnot*, Wien, 1929, стр. 62, рис. 91. Живописный характер фиалийского фриза делает возможным предположение о первоначальном воплощении его замысла в живописи и лишь последующего перевода в мрамор — см. А. А. Павловский, Несколько слов о живописном элементе в рельефной скульптуре греков, сб. статей в честь И. В. Помяловского, СПб., 1897, стр. 201.

Отмеченные выше характерные черты стиля и художественных особенностей фиалийского фриза выявляют его своеобразие и вместе с тем показывают знакомство его автора с другими произведениями, поднимавшими аналогичные темы. В V в. до н. э. в греческих рельефах были очень распространены сцены битв. Сражение лапифов с кентаврами явилось, в частности, темой изображения на метопах Парфенона⁴², на фризе Тезейона⁴³. Сцены битв украшают храм Ники на Афинском Акрополе⁴⁴, героон в Трисе⁴⁵, памятник Нерейд в Ксанфе⁴⁶. При сопоставлении с работами аттических художников выявляется отличие от них фиалийского фриза. От метоп Парфенона его отличает большая напряженность и собранность образов. От метоп Парфенона — патетическая взволнованность замысла в сочетании с подчас грубоватым реализмом его воплощения. Сравнение с изображениями храма Ники показывает отсутствие в фиалийском фризе плавной мягкости их пластического языка, изящества и утонченности пропорций фигур. Фиалийский мастер гораздо более эмоционально и разнообразно решает мотивы движений фигур и драпировок их одежд.

Несколько подробнее хотелось бы остановиться на ионийских фризах — гробницы Гель-Баши в Трисе и памятника Нерейд в Ксанфе. Та часть фриза Гель-Баши, где изображены амазономехия и кентавромехия, отличается разнообразием поз, жестов и движений действующих лиц, свободным полетом драпировок. Живописность композиции, сочетающаяся с четким ритмом, развешивающиеся одежды, смелые ракурсы фигур, характерные моменты, оживляющие и обогащающие изображения, — вот основные черты этого ионийского памятника. При сравнении скульптур Трисы с фиалийским фризом бросается в глаза ряд аналогий в мотивах движения, в позах и жестах фигур⁴⁷. Роднит фриз Трисы с фиалийскими скульптурами сплетение различных действий и характеров, объединенных в одной сцене, введение смелых композиционных построений и ситуаций, близких к психологическим (например, сцены, изображающие заботу о раненых⁴⁸). В композиционном отношении интересным и новым, что сближает оба памятника, явилось такое расположение фигур на плоскости, при котором между группами и отдельными фигурами оставлено пустое пространство⁴⁹. Подобное решение дает возможность более свободного и выразительного показа патетических движений и поз действующих лиц, их взаимодействия друг с другом. И в том, и в другом памятнике рельеф высокий, движения героев подчеркнуты резкие, фигуры их обвиваются трепещущими складками одежд. Но наиболее существенна здесь общность внутреннего строя, выражающаяся в новом решении техники рельефа, в живописности общего замысла, смелости построения отдельных фигур и групп, во введении в композицию изображений, приближающихся, хотя и робко еще, к патетическому и психологическому звучанию. И вместе с тем во фризе Трисы движения героев все же более спокойны, основное внимание его автор уделяет передаче их жестов и выявлению изящных контуров.

⁴² Collignon, ук. соч., табл. 26—38.

⁴³ Koss, ук. соч., табл. 36—39.

⁴⁴ C. Blümel, Der Fries des Tempels der Athena Nike, B., 1923, табл. I—III.

IV—VI.

⁴⁵ Eichler, ук. соч., табл. 4—5, 13, 22—23, 28—29, 30—31.

⁴⁶ W. Schuchhardt, Die Friesen des Nereidenmonumentes, Athen. Mitt. t. 52, 1927, вкл. XIII; Br — Br, табл. 214—215; Mon. Ined., т. X, табл. 13—14.

⁴⁷ Ср. плиты фиалийского фриза и, соответственно, изображения фриза Трисы (Eichler, ук. соч., табл. 4—5, 22—23 и 28—29): № 541 (табл. 4—5, A.2 и A.3); № 533 (табл. 4—5, A.3); № 533 (табл. 22—23, A.15); № 530 (табл. 4—5, B.3); № 521 (табл. 4—5, B.2 и табл. 28—29, B.11); № 529 (табл. 4—5, B.3 и табл. 28—29, B.21); № 522 (табл. 4—5, B.3); № 525 (табл. 28—29, B.19); № 520 (табл. 4—5, B.2); близка к фиалийскому изображению колесницы Аполлона и Артемиды — плита № 523 — квадрига фриза Трисы (табл. 13, A.3).

⁴⁸ Фиалия — плита № 539 — Триса — табл. 22—23, A.16.

⁴⁹ Особенно ярко выступает эта композиционная особенность при сравнении с фризом Парфенона, где в изображении шествия одна фигура закрывает другую, создавая непрерывную ленту. См. G. Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen, B., 1923, табл. 47.

Второй из упомянутых выше рельефов понийского происхождения — большой фриз памятника Неренд в Ксанфе — также дает ряд аналогий с фиалийскими скульптурами. Смело поставленные фигуры нападающих и обороняющихся, пеших и конных воинов в развевающихся одеждах, воплощение моментов, близких к патетике и психологизму, — все это роднит понийский памятник конца V в. до н. э. с фиалийским фризом⁵⁰. Сравнение пластического решения обоих рельефов вновь дает аналогии не только поз, движений и жестов действующих лиц⁵¹, но и сходство внутреннего понимания художниками изображаемого сюжета и его скульптурного воплощения. Живописный характер рельефа, свободные ракурсы фигур, определенный ритм композиции, создающийся повторением линий и уравновешенностью масс, своеобразие трактовки легкой, кажущейся прозрачной, бурно развеваемой одежды, драматическое решение отдельных сцен — таковы основные особенности, отличающие разбираемые памятники Ксанфа и Фиалии.

Таким образом, перед нами три рельефа, родственные друг другу не только по композиции, но и по самой сущности поставленной задачи — передать свободную постановку фигуры в пространстве, используя сложные ракурсы, пересекающиеся линии, плоскости и массы, приблизив изображение к патетическому звучанию⁵². Это позволяет, как кажется, пытаться приписать замысел фиалийских скульптур понийскому художнику. О. Ф. Вальдгауэр отметил «реакцию ... понизма против аттицизма» в искусстве Греции последней трети V в. до н. э., т. е. усиление именно понийских традиций в других художественных школах⁵³. Но в аттических и пелопоннесских памятниках проявилось это все-таки в основном в частности — в скульптуре удлиняются и облегчаются пропорции фигур, появляется больше живописных элементов в рельефных композициях, более свободным становится их ритм, увеличивается роль светотени и драпировок, которые теперь трактуются более свободно. Но все же эти элементы нового как бы «накладывались» на уже сформированный художественными традициями канон — так, фигуры Поликлета последнего периода его творчества, несмотря на более вытянутые пропорции и не столь резко выраженную мускулатуру, явно несут в себе рациональную основу аргосско-сиконской школы, а барельефы храма Ники, приобретая порывистые движения фигур и струящиеся и развевающиеся драпировки, сохраняют величавость и монументальность именно аттической пластики.

За понийскую художественную школу в фиалийском фризе говорит и трактовка сюжетов, и композиционные особенности (например ср. завершенность каждой сцены в Фиалии и в Трисе), и эмоциональный характер изображения драпировок, экспериментаторское использование неведомых до сих пор в монументальной скульптуре элементов психологизма и гуманности⁵⁴. Совершенно очевидно, и это естественно, что

⁵⁰ Мы придерживаемся здесь датировки, которая кажется нам наиболее убедительной, — S c h u c h h a r d t, ук. соч., стр. 136—155.

⁵¹ Ср., например, плиты памятника Неренд — нумерация их дана по каталогу Британского музея: S m i t h, ук. соч., т. II, Л., 1900, стр. 10—18, № 852 (Br — Br, 214, низ), 857 (Br — Br, 215, верх), 859 (S c h u c h h a r d t, ук. соч., вкл. XIII, 3), 858 (Br — Br, 215, верх), и, соответственно, фиалийские рельефы № 533 и 535, 531 и 542, 527, 530 (см. рис. 4, 8, 6, 11), а также № 860 (Br — Br, 214, верх) и 864 (Mon. Ined., X, табл. 14S) с плитами Фиалии № 541 (рис. 1) и 532.

⁵² Ср. центральную группу плиты фиалийского фриза № 541 с изображениями плиты № 861 памятника Неренд (Mon. Ined., X, табл. 13E) и плиты героона в Трисе (E i c h l e r, ук. соч., табл. 22—23, A. 2), где явно выступает близость общего характера всех трех памятников.

⁵³ О. Ф. В а л ь д г а у э р, Этюды по истории античного портрета, «Ежегодник Российского института истории искусств», т. I, вып. 1, Пб., 1921, стр. 68—69; о н ж е, Античная скульптура, Пг., 1924, стр. 26.

⁵⁴ По вопросу о принадлежности фиалийского фриза к определенной художественной школе у ученых нет единого мнения. В течение XIX в. большинство исследователей считало его аттической работой, позже были выдвинуты предположения о его пелопоннесском происхождении. Некоторые склонны видеть здесь аттический замысел, воплощенный пелопоннесскими мастерами. С понийскими художниками связывает фиалийские рельефы самая малочисленная группа антиковедов —

ионийский автор фиалийских скульптур не мог оставить без внимания достижения аттического искусства. Это тем более допустимо, что архитектором храма Аполлона был такой выдающийся аттический мастер, как Иктин. Его влияние на скульптора, создававшего фриз, к какой бы художественной школе он ни принадлежал, не только возможно, но вполне реально. Однако использовав завоевания аттической скульптуры, автор фиалийского фриза пошел дальше, предвосхитив в ряде моментов достижения античной пластики более поздних этапов ее развития — творчество Скопаса, фризы Мавзолея, искусство Пергама⁵⁵.

При попытке же более точно определить творческий круг возникновения замысла скульптур Фиалии, как нам кажется, привлекает внимание фигура Ники Пэонии⁵⁶. Сравнение ее с фиалийским фризом обнаруживает несомненную их близость. Как в том, так и в другом памятнике налицо черты новаторства, смелость композиции, острота выбранных ситуаций, живописность общей трактовки замысла⁵⁷. Очевидно и сходство внешних моментов — так, некоторые фигуры амазонок и лапифянок фиалийского фриза предстают в «летающем» движении, аналогичном фигуре Ники, с выдвинутой вперед ногой, едва касающейся почвы и другой согнутой в колене (например женская фигура с плиты № 530 — рис. 11). Декоративность трактовки бурно развивающихся драпировок в фиалийском фризе, использование их в качестве фона для фигур стилистически близко характеру изображения плаща Олимпийской Ники. И тут и там сознательно варьируется глубина складок для достижения светотеневых эффектов, и в фигуре Ники и у фиалийских скульптур почти орнаментальная трактовка складок тонких хитонов сочетается с реалистическим решением — как бы просвечивающая, плотно прилегающая ткань своими мягкими округлыми извивами подчиняется движениям тела, подчеркивает его пластику. Близки в обоих памятниках мотивы драпировок, завихряющихся в результате широкого резкого шага.

Думается, можно попытаться представить себе автором замысла фиалийского фриза скульптора, близкого кругу Пэонии, находившегося под сильным влиянием этого мастера.

Здесь встает вопрос, решение которого отмечает еще одну особенность разбираемого памятника. Дело в том, что фиалийский фриз — наиболее бурный и эмоциональный по композиции из фриз V в. до н. э. — сочетает блестящий, смелый замысел с некоторой архайзирующей сухостью, а иногда — почти грубостью выполнения рельефа. Большинство фигур трактовано жестко, пропорции в основном коренасты и тяжелы. Резко очерченные мускулы подчеркивают архитектонику тел, что сближает их по характеру с целопоннесской пластикой, особенно со скульптурами Поликлета⁵⁸. Та патетика, которую мы отмечали в общей композиции фриза и отдельных его фигур и групп, определяется выразительностью поз и жестов героев. Лица же их, за редким исключением, резко контрастируют своим спокойствием с движениями полных дина-

W. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, Lpz, 1905, стр. 192. Автором настоящей статьи подготовлена подробная работа по вопросу о связи фиалийского фриза с определенной художественной школой.

⁵⁵ В. Д. Блаватский. Ялтинская голова и истоки стиля Скопаса, КСИИМК, XII, 1946, стр. 68—72.

⁵⁶ Впервые выдвинул мысль о близости замысла фиалийского фриза и Ники Пэонии Клейн (Klein, ук. соч., стр. 192). Это предположение хотя и не было никем отвергнуто, в литературе развития не получило. Вопрос о датировке статуи Ники до сих пор не решен окончательно. Мы здесь придерживаемся датировки около 425 г. до н. э. См. Н. Ромтлов, *Die Paionios Nike in Delphi*, Jbdl, 37, 1922, стр. 55—112; M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, P., 1892, стр. 456 слл.; Ovesbeck, ук. соч., стр. 542 сл.; E. Pfuhl, *Attische und ionische Kunst*, Jbdl, 41, 1926, стр. 135, 159; Rodenwaldt, *Olympia*, стр. 48; G. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven, 1957, стр. 42; М. И. Максимова, *Искусство древней Греции, «Древняя Греция»*, ред. В. В. Сирuve и Д. П. Каллистов, 1956, стр. 528.

⁵⁷ Лоewy (ук. соч., стр. 62) считает, что живописный элемент характерен для скульптуры именно этого времени — после середины V в. до н. э.

⁵⁸ R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, B., 1955, стр. 465.

мики тел⁵⁹. Кроме того, анализ плит явно показывает неравноценность их исполнения. Думается, что черты консерватизма в трактовке ряда фигур были привнесены в замысел ионийского художника мастерами-пелопоннессцами. Несомненно, что к выполнению столь большой по объему работы была привлечена не одна группа скульпторов⁶⁰. На это указывает и различие творческих манер в воплощении отдельных сюжетов. Некоторые из исполнителей, вероятно, были более талантливы, органичнее сумели применить известные им новые достижения мастеров Атики и Ионии (так, например, изумительна по тонкости воплощения женская фигура с плиты № 530 — см. рис. 11). Мастера же других — более традиционны. Они работали, оглядываясь на образцы пелопоннесской пластики начала и середины V в. до н. э. и, прежде всего, видимо, на скульптуры западного фронтона храма Зевса в Олимпии и Герейона в Аргосе. Это прослеживается в основном в архитектурной трактовке тел с приземистыми пропорциями и ярко обозначенной мускулатурой, в контрасте бурных движений и маловыразительных лиц⁶¹; со скульптурой аргосского Герейона, кроме того, сближает некоторые фигуры фиалийского фриза (см., например, плиту № 537, рис. 9) постановка глаз, затененных глубокой глазной впадиной и с утолщенной верхней мышцей, выделяющейся в виде рельефной полосы параллельно надбровной дуге (см. детали плит № 529, рис. 10 и № 541 — рис. 12). Близки также формы лиц с далеко посаженными ушами, шапкообразная трактовка волос на массивных головах⁶². И все же надо отметить, что эти местные черты, привнесенные в ионийский замысел, в известной мере придали памятнику большую выразительность, чувство живой непосредственности и неповторимое своеобразие.

В истории изучения фиалийских скульптур особую ценность представляют несколько писем и дневниковых записей Гете, где этот памятник получил яркую и образную художественную оценку. Приводимые нами материалы незаслуженно малоизвестны, так как публиковались они чрезвычайно редко и вошли даже далеко не во все специальные издания писем и дневников великого писателя. В связи с этим значительной представляется заслуга Э. Грумаха, опубликовавшего большинство из них в сборнике высказываний Гете об античности⁶³. На русский язык все эти тексты ни-



Рис. 12. Деталь плиты № 541

⁵⁹ A. Lawrence, *Classical Sculpture*, L., 1929, стр. 228 и Richter, ук. соч., стр. 80. См. особенно плиты № 524, 527, 530 — рис. 2, 6, 11; ср. плиты № 542, 526, 521.

⁶⁰ Kappeler, ук. соч., стр. 24—29.

⁶¹ Rodenwaldt, *Olympia*, табл. 53, 55, 61; Hamann, ук. соч., рис. 683, 684, 635, 686; ср. плиты Фиалии № 528, 520, 524, 534, 531 — см., например, рис. 2, 5 и 8.

⁶² Hamann, ук. соч., рис. 682, 684; ср. также с головой воина из собрания ГМИИ — В. Д. Блаватский, *Греческая скульптура*, М.—Л., 1939, стр. 109, ф. 97, он же, *Ялтинская голова...*, стр. 70, рис. 31.

⁶³ E. Grumach, *Goethe und die Antike. Eine Sammlung*, Bd II, Potsdam, 1949, стр. 522—529.



Рис. 13. Рисунок художницы Луизы Зейдлер с плиты № 541

когда не переводились, и отрывки из них здесь переводятся нами впервые⁶⁴. В письме к архитектору и коллекционеру С. Буассере 17 октября 1817 г. Гете пишет, что он получил гравированные изображения фиалийских рельефов⁶⁵. 10 февраля 1818 г. он записывает в дневнике⁶⁶: «Барельеф прикреплен ... Моему сыну о барельефе» (см. рис. 13). И в тот же день Гете восторженно пишет своему сыну Августу и его жене Оттилии⁶⁷: «Луиза Зейдлер сделала мне подарок ... Фрагмент фиалийского фриза: Геркулес⁶⁸ в борьбе с царицей амазонок, еще две сражающиеся пары и два коня... Это бездна мудрости и силы, становящаяся на две тысячи лет моложе и лучше. Больше нечего сказать, приходи и смотри!!...». 11 февраля 1818 г. Гете отмечает в дневнике⁶⁹: «Барельеф продуман ... После обеда диктовал... о барельефе». На следующий день, 12 февраля 1818 г. Гете пишет Луизе Зейдлер письмо, в котором выражает благодарность за прекрасный, так поправившийся ему подарок⁷⁰: «Ни одного мгновенья я не хочу пропустить, чтобы скорее сказать — Вы, прислав барельеф, привели меня в величайшее волнение...!».

Наиболее широко высказался Гете о фиалийском фризе в письме к своему другу — тонкому ценителю искусства Генриху Мейеру⁷¹, в котором он повторил основные положения своей статьи «Фиалийский рельеф»⁷². Письмо написано из Иены 26 марта 1818 г.: «В Мюнхен прибыли сленки фиалийских барельефов. Луиза Зейдлер прислала мне один, на голубой бумаге, тщательно выполненный черным углем, с объемами, переданными белым, в величину оригинала... Это бездна прекрасного и необходимо к нему присмотреться: так как внимательное изучение Эгинетов принесло нам мало радости. Эти рельефы — подобранные друг к другу храмовые изображения совершенно различной художественной ценности... (Мы-то ведь не верим, что древние кроили все

⁶⁴ Единственное переведенное на русский язык упоминание Гете о Фиалии (кстати самое первое — отрывок из его статьи «Союз немецких ваятелей», написанной 27 июля 1817 г.) помещено в сборнике «Вольфганг Гете. Статьи и мысли об искусстве», ред. А. С. Гуцин, М. — Л., 1936, стр. 295: «Пусть он там прежде всего самым тщательным образом изучает мельчайшие обломки Парфенона и Фиалийского храма: даже самые маленькие, даже поврежденные части будут для него поучительными».

⁶⁵ G u t a s c h, ук. соч., стр. 522 сл. Вероятно, Гете имеет в виду гравюры фиалийского фриза в работе W a g n e r, ук. соч.

⁶⁶ G u t a s c h, ук. соч., стр. 523. Речь идет о рисунке одной плиты фиалийского фриза, присланном Гете веймарской художницей Луизой Зейдлер, — плита № 541 (рис. 1, 13).

⁶⁷ G u t a s c h, ук. соч., стр. 523.

⁶⁸ Нам думается, как уже говорилось выше, что на упоминаемой плите изображены Геракл, а Тезей.

⁶⁹ G u t a s c h, ук. соч., стр. 523.

⁷⁰ Там же, стр. 523 сл.

⁷¹ См. «Goethes Briefwechsel mit H. Meyer», т. II, Weimar, 1919, стр. 464, № 484. Грумах (ук. соч., стр. 326 сл.) цитирует это письмо неполностью.

⁷² G u t a s c h, ук. соч., стр. 324—326.

свои произведения на один манер!)... Приготовьтесь услышать от мюнхенских знатоков следующее: „Живость, величие стиля, композиция, обработка, характер рельефа — все великолепно. Но при таком обилии прекрасного трудно понять чрезвычайную приземистость фигур, которые нередко достигают едва шести голов в длину, и вообще пренебрежительное отношение к пропорциям отдельных частей, причем часто ступня или ладонь имеют длину целой ноги или руки и так далее...“.

Для меня загадка разрешается следующим образом. Эта барельефы не являются самостоятельными произведениями, они архитектурные звенья, подчиненные единому эффекту.

1. Фигуры высечены в дорийском стиле.

2. Основной эффект должен был быть достигнут сопоставлением и противопоставлением фигур, именно с акцентом на существенные части тела. Здесь ничто не пропущено! Требуется поклонения то, как взаимодействуют друг с другом определенные сушавы и конечности, рука, колено, кулак, голова и т. д.! Но чтобы все это создать и чтобы прежде всего упорядочить многофигурные группы, изобразить друг против друга шею коня и торс мужа, и между ними поставить еще грудь амазонки — вот и получаются вдруг сокращенная нога, удлиняется больше чем нужно рука. Если бы все это подравнять, получилась бы славная сутолока, но лишенная какого бы то ни было воздействия. Рассматривая в этом смысле другие образы амазонок и кентавров..., находишь чрезмерное искусство и талант, высочайшую мудрость и действительную силу, абсолютно свободную, до некоторой степени дерзкую. При всем этом надо также иметь в виду, что при подобных обширных подрядных работах ни в коем случае не делалось сначала модели и с линейками, циркулями или вообще очень уж скрупулезно не действовали. Если основное представление было дано, то работал художник также и экспромтом... На рельефах можно заметить... различные способы обработки: то тончайшее изучение натуры в изображении человеческих тел, то, наоборот, снова что-то грубо и поверхностно. Все это, как мне кажется, доказывает действительность спорую, возвышенную и отважную...

Обо всем этом, конечно, я хотел бы услышать Ваше мнение; так как по поверхностному описанию целого и одиночным, правильно-прилежным воспроизведениям можно, судя лишь об общем, ходить вокруг наощупь».

Таким образом, почти семидесятилетний Гете, оставшийся равнодушным к архаическим по стилю эгинским мраморам, был захвачен страстным драматизмом фигаийского фриза и почувствовал художественное своеобразие этого памятника. Не видя подлинника, опираясь лишь на «поверхностные описания целого и одиночные, правильно-прилежные воспроизведения», он отнюдь не «ходит вокруг наощупь», а делает очень интересные и, несомненно, чрезвычайно важные заключения. Это касается и вопроса о предполагаемом характере работы скульптора над произведением — «если основное представление было дано, то работал художник также и экспромтом», и вопроса о неравномерной художественной ценности рельефов, и об определенном ритме изображений фриза и т. д. Поразительно точно понял Гете законы композиции фриза, помещавшегося в храме на значительной высоте, где, естественно, фигуры смотрятся не так, как на уровне глаза, — отсюда его выводы о необходимости некоторых отклонений от нормальных пропорций. Несмотря на то, что художественные особенности фигаийского фриза не укладываются в рамки эстетики классицизма, Гете в отличие от исследователей первой половины XIX в., находившихся под сильным влиянием идей Винкельмана, увидел и понял самую сущность скульптур Фигалии. Непосредственное чувство прекрасного, интуиция гения привели его к верным выводам. И именно в этом смысле он выше исследователей, скованных в своих оценках ограниченными канонами винкельмановской эстетики. В то время когда большинство ученых связывало фигаийский фриз с аттической художественной школой, Гете увидел в этом памятнике черты дорийского искусства, т. е. он опередил современных ему антиковедов и подошел к вопросу об авторстве фигаийского фриза в том плане, как он ставился в литературе более позднего времени — о преобладании пелопоннесских черт в разбираемом произведении.

Обращаясь к переписке Гете и его дневникам, можно увидеть, что он долго продолжал живо интересоваться фигалийским фризом. Правда, здесь мы в основном имеем дело лишь с письмами, обращенными к Гете, а не его собственными. Но, во всяком случае, они, как и другие свидетельства современников, — яркое доказательство интереса Гете к этому памятнику искусства. Так, 7 декабря 1818 г. — снова запись в дневнике⁷³, где Гете отмечает посещение датского археолога профессора П. Брондштеда и разговор с ним об обстоятельствах раскопок в Фигалии, участником которых он был. Сам П. Брондштед в тот же день тоже говорит в своих записях о встрече с Гете и его большом интересе к фигалийским скульптурам⁷⁴. 13 октября 1820 г. Г. Мейер пишет Гете из Берлина: «Мое окончательное мнение о памятниках Парфенона, Эгинских статуях и фризе из Фигалии я хочу приберечь до нашего с Вами свидания»⁷⁵. Из Веймара 7 сентября 1821 г. тот же Г. Мейер сообщает Гете: «Во Франкфурте на Майне я ... видел гипсовые слепки с мраморов из Афин и из Фигалии»⁷⁶.

Вплоть до 1829 г. прослеживаем мы в многочисленных записях и переписке Гете тему фигалийских рельефов⁷⁷. Видимо, они действительно произвели на него неизгладимое впечатление — ведь даже когда в романе «Годы странствования Вильгельма Мейстера» (1829 г., кн. II, гл. 8) он будет описывать произведение скульптуры, мы явственно ощутим здесь сюжет и черты столь полюбопытствовавшего Гете памятника⁷⁸.

Приведенные выше отрывки представляют, как нам думается, большой интерес, свидетельствуя об огромном художественном вкусе и творческой интуиции Гете, который одним из первых понял подлинную ценность и своеобразие скульптур Фигалии.

Фигалийский храм и его скульптурный фриз ознакомили перелом в развитии греческого классического искусства. Они отразили в художественных образах начало тех новых явлений, которые были вызваны и определены новыми социально-экономическими и культурными условиями жизни после Пелопоннесской войны. Меняется идеология людей, что нашло свое образное воплощение в философии, литературе и изобразительном искусстве. В архитектуре все активнее нарушается замкнутость ордерной системы, в скульптуре — гармонический, монументально-идеальный образ человека усложняется введением элементов патетики, индивидуализации, психологизма. В нашем памятнике, правда, все эти черты намечены еще очень робко, но их несомненное наличие показывает характер направленности реалистических исканий его создателя, отразивших общие художественные устремления эпохи. Искусство конца V в. до н. э. поднимает проблемы, которые найдут свое дальнейшее более полное разрешение частью в IV в. до н. э. и особенно в период эллинизма (не случайно, что именно в этот период были повторены некоторые плиты нашего фриза⁷⁹).

В конце V в. до н. э., когда создавался храм в Бассах, художник Аполлодор из Афин, по свидетельству Плиния, «первым начал передавать тени», т. е. перешел от раскрашенных рисунков к подлинной живописи (Plin., HN, XXXVI, 60). Еврипид, последний представитель классической античной трагедии, отразил в своих драмах важные вопросы современной ему действительности, разрушив цельность и гармонию классических образов; Аристофан в комедиях реалистически ярко показал противоречия эпохи крушения афинской демократии в последней трети V в. до н. э.

Усиление торговых и культурных связей между различными греческими общинами способствовало большему слиянию различных течений греческой культуры. Не слу-

⁷³ G g u t a s h. ук. соч., стр. 527.

⁷⁴ Там же, стр. 527 сл. Гете беседовал о фигалийских рельефах и с другим участником раскопок — О. М. Штакельбергом. См. G g u t a s h. ук. соч., стр. 529.

⁷⁵ В сборник Грумаха не вошло. См. Goethes Briefwechsel, т. II, стр. 570, № 575.

⁷⁶ В сборник Грумаха не вошло. См. Goethes Briefwechsel, т. III, стр. 12, № 604.

⁷⁷ G g u t a s h. ук. соч., стр. 528 сл.

⁷⁸ Там же, стр. 529.

⁷⁹ Имеются в виду рельефы, найденные в Патрах и являвшиеся, вероятно, украшением балюстрады загородной виллы. Эти три плиты изображают битву греков с амазонками и точно повторяют плиты Фигалии № 534, 536, 538 (F. D u h n, Reisebericht aus Achaia, Athen. Mitt., III, 1878, стр. 68—69; L. G u r l i t t, Amazonenreliefs von Patras, Athen. Mitt., V, 1880, стр. 364—367, табл. XV; F. D u h n, Zu den Amazonenreliefs von Patras und dem Fries von Phigalia, Athen. Mitt., VI, 1881, стр. 306).

чайно поэтому именно во второй половине V в. до н. э. была сделана попытка объединить достижения различных художественных школ. В архитектуре, в частности, было намечено создание панэллинского стиля (ВИА, стр. 188). Ярким примером этого является и храм в Бассах, архитектура и скульптура которого отражают характер искусства своего времени. Изменение экономических и социальных условий отчасти может, как нам кажется, объяснить и возможность приглашения в Пелопоннес аттического архитектора и ионийского скульптора для работы над храмом Аполлона Эпикурия, и использование пелопоннесских легенд для сюжетов украшавшего его фриза.

Павсаний, указывая на время создания храма, писал, что Аполлон освободил фиγάλлийцев от чумы во время войны между пелопоннессцами и афинянами. Фукидид, как известно, дал описание этой тяжелой эпидемии в Греции во время Пелопоннесской войны (Thuc., I, 23). Вряд ли аттический архитектор и ионийский скульптор могли работать в Пелопоннесе во время военных действий. Можно предположить, что храм был построен после чумы 430 г. до н. э. Известно также, что во время Никиевого мира, хотя и недостаточно, но все же имели место культурные связи между различными областями Греции⁸⁰. Поэтому естественно было бы предположить, что рельефы были задуманы скульптором во время Никиевого мира. Из скудных сведений по истории Фигалии V в. до н. э. мы знаем, что во время Пелопоннесской войны она была на стороне Аргоса против Спарты и вообще тяготела к антиспартанской группировке⁸¹. Связи Аркадии с Аргосом (сохранявшим вначале нейтралитет в войне, а в 420 г. присоединившимся к Афинам⁸²), ее симпатии к его демократическому строю, враждебное отношение к Спарте и нежелание ей подчиниться отмечает и Фукидид (Thuc., IV, 44—47; V, 29, 61). Мы можем также в этой политической ориентации Фигалии усмотреть реальность привлечения к работе над созданием храма и его скульптур во время Никиевого мира художников пелопоннессцев⁸³. Возобновление военных действий, возможно, помешало скульптору закончить работу самому, и его замысел был воплощен местными мастерами.

А. Л. Буракова

THE PHIGALEA FRIEZE AND ITS PLACE IN THE HISTORY OF GREEK ART OF THE FIFTH CENTURY B. C.

by A. L. Burakova

The temple of Apollo Epicurius at Phigalea-Bassae, which was designed by the Athenian architect Ictinus in the last quarter of the fifth century, is notable for several deviations from the architectural norms of that time. In particular, its sculptured frieze, depicting the battles of the Lapiths with the centaurs and the Greeks with the Amazons, ran, contrary to tradition, round the interior walls of the cella. The frieze itself is in the British Museum, but there are casts of all 23 slabs in the Museum of the Academy of Art in Leningrad. The most dramatic of all fifth century frieze compositions, the Phigalea frieze marks a turning-point in classical Greek plastic art. Its designer introduced new motifs which give an effect of heightened tension in the battle scenes: women being torn away from the altars, women running with children in their arms, the pathos of the de-

⁸⁰ Thuc., V, 25; C. Müller, *Über die Zeit der Erbauung des Apollon-Tempels zu Bassae bei Phigalia*, «Kleine Deutsche Schriften», Breslau, 1848, стр. 614; Ch. Petersen, *Zeit und Lebensverhältnisse des Hippokrates*, «Philologus», 1849, стр. 234—237. Во время войны на чужую территорию допускались только актеры, участники Дионисий (ср. E. Diehl, *Thessalos*, RE, 6a, 1937, стб. 166).

⁸¹ E. Meyer, *Phigaleia*, RE, XIX, 1938, стб. 2082.

⁸² Я. А. Ленцман, *Пелопоннесская война*, «Древняя Греция», стр. 310.

⁸³ См. Dinsmoor, *ук. соч.*, стр. 225; W. B. Dinsmoor, *The architecture of ancient Greece*, L., 1950, стр. 159; Rodenwaldt, *Greichische Tempel*, стр. 56; Richter, *ук. соч.*, стр. 102; Hamann, *ук. соч.*, стр. 930.

feated foe, etc. The elements of bold innovation, certain plastic and compositional analogies, the handling of drapery in the Phigalea frieze show kinship with fifth century Ionian friezes — at Gyeul Bashi (Trysa), the Nereid Monument in Xanthus and the Nike of Paconius. Possibly the sculptor who designed the Phigalea frieze was an Ionian close to the circle of Paconius. But although the frieze was probably designed during the Peace of Nicias, when war was resumed in 417 B. C. the execution of the design was left to local Peloponnesian sculptors, who are responsible for the dry treatment of forms, the stockiness and architectonic quality of the figures, the contrast between their expressive movements and their expressionless faces.

Among those who studied this frieze in the past, Goethe made some very valuable comments on it. In his letters and diaries from the years 1817—1829 the Phigalea frieze is often mentioned. Though he did not see the original but judged only from engravings and one drawing, Goethe was able to make interesting and important observations about the rhythm of the composition, the uneven quality of the artistry in the execution of the reliefs, certain violations of the rules of proportion which the sculptor allowed himself in order to achieve greater expressiveness in the over-all effect. While art historians of his time associated the Phigalea frieze with the Attic school, Goethe saw in it features of Peloponnesian art, thus anticipating much later views on this monument. The passages quoted in the article (here translated into Russian for the first time) are good examples of Goethe's artistic taste and intuition; he was one of the first to grasp the value and originality of the Phigalea sculptures.

The unusual architecture of the Phigalea temple, the peculiarities of its frieze, the variety of schools represented by the masters who carried out the work on temple and frieze are among the earliest signs of a transition to new tendencies in Greek art, reflecting changes in the contemporary social and political scene. The Peloponnesian war exposed the contradictions inherent in ancient slave society and accelerated the decline of the polis system, which partly resulted in a merging of different currents in Greek culture and the reation of a single Greek style.

К ВОПРОСУ О СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ БОРЬБЕ В РИМЕ В ПЕРИОД ЮГУРТИНСКОЙ ВОЙНЫ

Современные историки обычно рассматривают Югуртинскую войну как эпизод, главное значение которого в том, что он наиболее ярко иллюстрирует гнилость реакционного режима, установившегося в Риме после разгрома движения Гракхов¹. Однако Саллюстий, которому мы обязаны наиболее полными сведениями об этой войне, рассматривал ее как решающий, поворотный момент во внутриполитической истории Республики: «тогда впервые началась борьба с высокомерием знати» (*tunc primum superbiae nobilitatis obviam itum est.* — Sall., Jug. 5, 1). Действительно, именно с событиями Югуртинской войны связано проведение Марием военной реформы, заложившей основание римской империи. Без профессиональной армии, созданной в результате этой реформы, не были бы возможны ни диктатура Суллы, ни первый и второй триумvirаты, ни диктатура Цезаря, ни, наконец, принципат Августа.

При рассмотрении фактов Югуртинской войны на первый взгляд поражает беззащитность, с которой виднейшие члены сенаторского сословия и правящей партии оптиматов предавали интересы Рима чужеземному царю. Трудно найти в истории при-

¹ См. Т. Моммзен, История Рима, II, М., 1937, стр. 135—140; С. И. Ковалев, Древний Рим., Л., 1948, стр. 369—375; Н. L a s t, САН, IX, стр. 117—124; Т. R. H o l m e s, The Roman Republic and the Founder of the Empire, I, 1923, стр. 33.

мер подобного поведения государственных деятелей, казалось, задавшихся целью всячески способствовать унижению своего отечества.

Многие пытались объяснить действия римских должностных лиц в период Югуртинской войны тем, что они были подкуплены нумидийским царем². Эта версия берет начало в сообщениях римских историков и, в первую очередь, Саллюстия, но серьезный анализ тех же источников заставляет многих исследователей взять ее под сомнение³. Однако эти историки ограничиваются отрицанием продажности тех или иных политических деятелей, никак не объясняя их предательское поведение и лишь утверждая, что римское аристократическое правительство не любило войн и завоеваний⁴.

Несколько особняком в ряде других работ стоит статья Аллена, который вообще отрицает подкуп Югуртой римских магистратов. Он объясняет влияние нумидийского царя на римский сенат личными связями, установившимися еще во время пребывания Югурты в римской армии под Нуманцией. Происхождение версии о подкупах Аллен объясняет принятым у варварских царей обычаем, которого неуклонно придерживался Югурта, — посылать своим друзьям богатые подарки⁵. Наиболее обоснованное объяснение поведения римских политических деятелей в отношении Югурты дает Блок в биографии Марка Эмилия Скавра. Основным мотивом действий правительства Рима он считает стремление избегать войн, так как римская армия до военной реформы Марция была крайне слаба⁶. Однако Блок не задается вопросом, почему правительство оптиматов не только само не пыталось провести военную реформу, но и всячески сопротивлялось проведению реформы Марием.

Последовательную политику поисков мирного соглашения с царем, политику «умиротворения», которую проводило римское правительство, невозможно мотивировать продажностью отдельных должностных лиц. Более того, если внимательно прочитать сочинение Саллюстия, то окажется, что сам римский историк приводит сведения, противоречащие его собственному объяснению действий оптиматского правительства. Оказывается, что оппозиция считала причиной снисходительности правительства в отношении Югурты не продажность, а властолюбие оптиматов, их чисто «партийные» соображения (*ut per raucos factiosos Jugurthae scelus condonaretur*)⁷.

Только рассмотрение причин и хода борьбы между правившей партией оптиматов и оппозицией позволяет понять, почему при падении боеспособности армии римское правительство вместо проведения военной реформы предпочитало вести опасную для себя политику «умиротворения» Югурты⁸, почему оно предоставило оппозиции решить один из самых насущных вопросов римской политики.

Необходимость военной реформы понимали все слои римского общества (App., B. c. I, 8)⁹, однако военные преобразования были связаны со значительными политическими и экономическими переменами. Поэтому вокруг проведения военной реформы вспых-

² См. Моммзен, История Рима, II, стр. 137; САН, IX, стр. 118—120; Ковалев, ук. соч., стр. 371.

³ A. H. J. Greenidge, A History of Rome during the Later Republic and Early Principate, I, L., 1904, стр. 350—351; W. Ihne, Römische Geschichte, V, Lpz., 1879, стр. 122—132; G. Bloch, M. Aemilius Scaurus, «Universite de Paris. Bibliotheque de la Faculte des Lettres», XXV, 1909, стр. 45—47; S. Gsell, Histoire ancienne de l'Afrique du Nord, VII, P., 1928, стр. 145—146; Нолме, ук. соч., I, стр. 33; W. Allen, The Sources of Jugurtha's Influence in the Roman Senat, «Classical Philology», 1938, стр. 90—92; Lallier, «Annales de la Faculte des Lettres de Bordeaux», IV, 1882, стр. 278.

⁴ Bloch, ук. соч., стр. 45.

⁵ Allen, ук. соч., стр. 92.

⁶ Bloch, ук. соч., стр. 46 сл.

⁷ Это — одно из немногих мест работы Саллюстия, где он дает не собственное объяснение действий оптиматов в отношении Югурты, а приводит точку зрения главы тогдашней римской оппозиции, Гая Меммия, которую тот излагал народу (Sall., Jug. 27, 2). О том, что Саллюстий в целом правильно передает общий смысл речей Меммия, произнесенных им в период Югуртинской войны, см. Bloch, ук. соч., стр. 51.

⁸ См. Bloch, ук. соч., стр. 46 сл.

⁹ См. также Моммзен, ук. соч., II, стр. 151 сл. и 183 сл.