

8

А. Н. ШВАРЦЪ.

A. N. Schwarz

О

НѢКОТОРЫХЪ ГРЕЧЕСКИХЪ ВАЗАХЪ,

ПРИНАДЛЕЖАЩИХЪ

ИМПЕРАТОРСКОМУ МОСКОВСКОМУ УНИВЕРСИТЕТУ.

(Étude sur quelques vases grecs de la collection de l'Univ. de Moscou).

(Изъ XIV тома «Древностей»).

МОСКВА.

Типографія и Словолитня О. О. Гербекъ.

1889.



А. П. ШВАРЦЪ.

()

НѢКОТОРЫХЪ ГРЕЧЕСКИХЪ ВАЗАХЪ,

ПОИСКА СЪБРАНІИЕ

ИМПЕРАТОРСКОМУ МОСКОВСКОМУ УНИВЕРСИТЕТУ.

Изъ XIV тома «Древностей».

—(†)—

МОСКВА.

Типографія и Словолитня О. О. Гербека.

1879.

Печатано по распоряженію и опредѣленію Редакціоннаго Комитета Императорскаго Московскаго
Археологическаго Общества, на основаніи § 56 его устава.

Типографія и словолитня О. О. Гербека, Мерцашевскій пер., № 5.

Uebrigens ist die Auslegung solcher Bildwerke noch zuziehender als die der Dichter; denn auch wenn sie sich unmittelbar auszusprechen scheinen, erfordern sie dennoch überall Uebersicht und Einsicht in den künstlerischen Brauch überhaupt um dieses Sinns und der Grenze der Bedeutung sicher zu sein.

Wolker A. D. III, Vorrede XIII.

О НѢКОТОРЫХЪ ГРЕЧЕСКИХЪ РАСПИСНЫХЪ ВАЗАХЪ, ПРИНАДЛЕЖАЩИХЪ УНИВЕРСИТЕТСКОМУ МИНЦЪ-КАБИНЕТУ.

СЪ ХРОМОЛИТОГРАФИЕЙ.

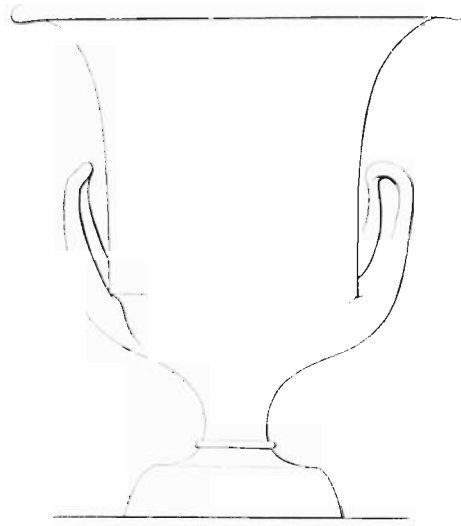
Дѣйстви. Чл. А. Н. ШВАРЦА.

Собраніе вазъ, принадлежащее Императорскому Московскому Университету и хранящееся въ его Минцъ-Кабинетѣ, широкимъ образомъ не можетъ быть названо богатымъ. Начало ему положено было, какъ кажется, бывшимъ профессоромъ Московскаго Университета П. М. Леонтьевымъ, которому удалось однако приобрести для кабинета лишь небольшое количество по большей части незначительныхъ сосудовъ изъ находокъ, сдѣланныхъ на югѣ Россіи. Перейти за тѣмъ въ завѣдываніе покойнаго проф. К. К. Герца, собраніе могло пополниться лишь на скудные средства кабинета совершенно случайными приобретениями, которыя дѣлались завѣдывавшимъ профессоромъ при посредствѣ различныхъ лицъ частью въ Аѳинахъ, частью въ Римѣ. Первые покупки, дѣлавшіяся черезъ посредство Московскаго комиссіонера г. Соболя, доставили кабинету вазы довольно сомнительнаго достоинства, а нѣкоторыя, повидимому, и прямо поддѣланыя; вторыя, сдѣланныя при содѣйствіи швейцарскаго секретаря нѣмецкаго Археологическаго Института въ Римѣ г. Гельбига, дали случай приобрести нѣкоторыя вазы дѣйствительно цѣнныя, происхожденіе коихъ было всегда хорошо засвидѣтельствовано. Такимъ образомъ, несмотря на незначительные размѣры собранія, въ немъ все-же попадаются нѣкоторые экземпляры расписныхъ вазъ, заслуживающіе, на мой взглядъ, нѣкотораго вниманія.

Дѣль изъ нихъ я и позволю себѣ сдѣлать предметомъ этого сообщенія. Но хотя обѣ оны до отсылки въ Москву были изданы ¹⁾, но такъ какъ

¹⁾ Изображенная ниже (см. рисунокъ на стр. 17-й) азфора издана была въ известномъ сборникѣ Отто Беннорфа: Griechische und Sicilische Vasenbilder, Berlin, Verlag v. J. Guttentag 1877, III Lieferung, Tafel XXXV и въ немѣхъ Ф. Шрейбера: Kulturhistorischer Bilderatlas des klassischen Alterthums, Leipzig, Seemann, 1887 (подъ названіемъ Toiletten-scene); другая ваза, хромолитографіей изображенный кратеръ, по показанію Гельбига въ письмѣ къ проф. К. К. Герцу отъ 4 августа 1869 (архивъ Кабинета) „irgendwo im Bulletino Napolitano“.

одна из них была истолкована, по моему мнению, неверно, а объяснение другой помещено было в мало доступном и даже в Германии мало известном²⁾ издании, то оба они заслуживают пересмотра. Къ этому вполне помогаетъ насъ, какъ думается мнѣ, интересъ избранныхъ для изображенія на нихъ сюжетовъ, — въ обоихъ думаютъ видеть живописную передачу



сцены изъ трагедій Эврипида, — и оригинальность ихъ отделки, а въ одномъ случае и достоинство выполнения.

Гельмутъ былъ совершенно правъ, указывая на приобретенный имъ для Минерва-Кабинета полихромный апулийскій кратеръ, какъ на «wahres Prachtstück»³⁾. Довольно значительный по размерамъ, но еще сохранивъ изящество прежнихъ формъ⁴⁾, сосудъ этотъ, действительно, очень тщательно расписанъ въ несколько красокъ и представляетъ рѣдкій по красотѣ образчикъ работы южно-италійскихъ фабрикъ.

Уже изображеніе, помещенное на его оборотной сторонѣ, по сравнительно рѣдкому въ вазахъ этого типа приему, представляетъ сцену, выходящую несомнѣнно въ изображенію на лицевой сторонѣ сюжету.

Представляетъ это изображеніе, какъ видно изъ приложеннаго рисунка, Аполлона, свободно покоящагося въ центрѣ группы, по видимому, передъ своимъ храмомъ, подъ открытымъ небомъ. Всякое присутствіе храма

²⁾ Найти въ Москвѣ померъ *Bulletino Napolitano*, гдѣ помѣщено описаніе кратера, мнѣ не удалось. Изъ чтенія однако помѣщенной статьи проф. Роберта объ изображеніяхъ Ифигеніи въ Тавридѣ на памятникахъ античнаго искусства мнѣ удалось убедиться, что и ему кратеръ нашего собранія остался неизвѣстнымъ. Незавѣстною, судя по сдѣланнымъ имъ ссылкамъ, осталась эта глава и г. Кинкелю, сдѣланному въ видѣ Эврипида на образное искусство Грековъ предметомъ спеціальнаго изслѣдованія. Ср. его сочиненіе: *Euripides und die bildende Kunst. Ein Beitrag z. griech. Literatur und Kunstgeschichte*, Berlin, Ebeling und Pflahn, 1872, S. 64 fgg. и перечисленіе памятниковъ S. 93 (№ 200 и слѣд.).

³⁾ См. вышеупомянутое изслѣд. К. К. Герду, стр. 2.

⁴⁾ Какъ часто апулійскія и дукандскія вазы бывають увеличиваемы въ размерахъ въ ущербъ красотѣ первоначальныхъ формъ, видно особенно изъ указаний, сдѣланныхъ у O. Jahn: *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwig's, München*, 1854, S. CCXIX. Считаю не лишнимъ напомнить, что со стр. CCXVIII у него идетъ и вообще поучительное изслѣдованіе объ особенностяхъ этого класса вазъ. Ср. теперь также и новѣйшее руководство O. Kayet et M. Collignon *Histoire de la Céramique grecque* 1888 etc. XVIII p. 295 suiv.

видно изъ позлащеннаго вѣнцу группы алтаря довольно своеобразной формы или омфалоса съ находящимся возлѣ него лавромъ и относящимся къ принадлежностямъ богослуженія сосудомъ; природа бога поясняется вѣтвью лавра, помещенной въ его правой рукѣ; чашей же, которую богъ держитъ въ своей рукѣ, символизируется то, что представляетъ онъ здѣсь въ качествѣ бога, очищающаго смертныхъ отъ тяготившаго на нихъ обвиненія въ убійствѣ. Судя именно по родественнымъ изображеніямъ, въ этой чашѣ заключается кровь убитаго при совершеніи преступленій обрядовъ животного, которую долженъ быть окропляться убица въ знакѣ



9. Подобной же формы алтари съ треножникомъ на омфалосѣ Дельфійскаго святилища или сѣмь омфалосѣ изображены на одной тоже тожно-италійской вазѣ, чашѣ хранящейся въ Копенгагенѣ. Позлащено изображеніе вазы, между прочимъ, въ атласѣ К. О. Müller'a: *Denkm. d. alt. K.* Band II, H. I, Taf. XVII, N° 118. Въ 3-й обработкѣ этого атласа Висслеромъ 1877 года находится указаніи и на повѣдную литературу по исследованію вазы.

очищения его отъ оскверняющаго преступленія⁶⁾. Передъ Аполлономъ, въ позѣ мало напоминающей облачную пазу просителя, стоитъ юноша, какъ мы увидимъ сейчасъ, Орестъ, съ протянутой правой рукой, въ которой онъ держитъ какой-то предметъ въ родѣ круглой повязки или вѣнка. Въ трехъ мѣстахъ вѣнокъ этотъ прерывается какими-то украшениями въ родѣ кружковъ желтаго цвѣта, и такъ какъ, повидимому, въ вѣнкѣ мы можемъ видѣть только такъ называемыя *στέμματα* или *ἰκετήριον*⁷⁾, которыя приносили тикеты для возложенія на алтарь бога, то, миѣ кажется, въ этихъ кружкахъ надо видѣть изображеніе кляковъ шерсти, которыми обыкновенно обвивались эти *ἰκετήρια*. Какъ тикетъ, проситель, стоящій передъ Аполлономъ юноша характеризуется также и надѣтой у него на шеѣ повязкой того-же цвѣта (тоже, повидимому, изъ шерсти) и длиною вѣтвью олнвы съ такимъ-же украшеніемъ, которое находится у него въ лѣвой рукѣ: по крайней мѣрѣ, кто имѣлъ случай видѣть изображеніе подобныхъ сценъ на вазахъ, можетъ рѣшительно утверждать, что въ этой вѣтви мы имѣемъ дѣло съ тѣми *ἰκετήριον κλάδοι*, которыя составляютъ обычнѣйшій атрибутъ лицъ, молящихся о покровительствѣ, защитѣ или очищеніи. Затѣмъ, надѣво на ешиной бога помѣщено еще одна фигура, на этотъ разъ женская, Факель⁸⁾, обращенный ею противъ Ореста, поясняетъ, что мы должны видѣть въ ней преслѣдующую Ореста Эриную. Что-же касается вѣтви олнвы, которую и она тоже держитъ въ одной рукѣ, то я позволю себѣ высказать предположеніе, что внесена сюда эта вѣтвь исключительно для цѣлей живописныхъ, т. е. для того, чтобы симметрично ограничить пространство на лѣвой сторонѣ такую же вѣтвью, какъ и на правой.

Эта сцена, судя по богу, занимающему на ней центральное положеніе, очевидно, происходитъ въ Дельфахъ, и, обращая вниманіе на своеобразное положеніе, которое въ ней занимаетъ тикетъ и сопровождающая его Эринуя, мы немного вспоминаемъ объ одномъ изъ тѣхъ путешествій Ореста въ Дельфы, которыя онъ предпринималъ съ цѣлью освободиться отъ обвиненія въ матерубійствѣ. А такъ какъ на лицевой сторонѣ вазы находится изображеніе, сюжетъ коего несомнѣнно заимствованъ изъ драмы

⁶⁾ Это такъ называемый *σφάριον* или *σφάριον*, т. е. сосудъ, въ который, согласно показанію Erym. Magn. p. 737, *εἰς δὲ τὸ σφάριον τῶν σφαιρίων ἱερῶν ἔδωκετο*. О чинѣ всего очищенія можно найти подробности у K. Fr. Hermann Gottesdienstliche Alterthümer der Griechen, 2-е Aufl. bearbeitet v. K. B. Stark, 1858, § 23, 19 sqq. и особенно *ibid.* § 23, not. 23.

⁷⁾ Формы, цвѣтъ и составная часть этихъ *ἰκετήρια* были различны. Это или вѣтви, опутанныя шерстью (*mit geknoteten oder gegliederten Wollenbinden*, какъ говоритъ Wieseler Philol. X, 300) или *χρόκη κλωστή*, которой соединяются напр. соучастники Килонъ съ идоломъ Аѳинны, или же они состоятъ изъ *ταμιῶν τῶν ἐρίων καὶ περριῶν περιπέδητων*. (Clem. Al Prot. I, § 10). Подробности о нихъ см. K. Fr. Hermann l. l. § 24, Not. 14.

⁸⁾ О факелѣ, какъ атрибутѣ Эринуи см. теперь, лучше всего въ Ausführliches Lexikon der griech. u. röm. Mythologie, unter Mitwirkung v. Th. Schreiber herausgegeben v. W. H. Roscher, 8-te Lieferung, S. 1313. До какой степени облачнымъ въ драмѣ было явленіе Эринуи съ факеломъ, видно изъ Aristoph. Plut. v. 423. Ср. изображеніе вазы, помѣщенное у Roscher'a *ibid.* S. 1326, заимствованъ Pansa *ibid.* 1336 и Rosenberg, die Erinyen Berlin 1874, S. 85.

Эврипида, известной под именем Пфигеней в Тавриде, то понятно, что в этой же трагедии должны мы искать и объяснения первого рисунка.

Считаю великимъ предварительно изъяснить, что именно в этой трагедии Эврипидъ воспользовался не совсемъ обычнымъ вариантомъ преданія объ освобожденіи Ореста отъ преслѣдованій Эришии. Предшественники его въ обработкѣ мѣста объ Орестѣ или очень мало вообще говорятъ объ Пфигеней⁹⁾ и, повидимому, совсемъ даже и не знаютъ о путешествіи Ореста въ Тавриду, или же, хотя и знаютъ о судьбѣ, постигшей сестру его, но не ставятъ въ связь ея судьбу съ судьбой брата¹⁰⁾ и, какъ показывается извѣстившіи примѣры Эсхила, приурочиваютъ окончательное избавленіе его отъ преслѣдованія Эришии къ приговору, произнесенному въ Аониахъ судьницею Аронага подъ предѣлательствомъ Аонны. Послѣ него Эришии уже не находятъ оснований далѣе преслѣдовать Ореста и, занявъ мѣсто въ уготованномъ для нихъ святилищѣ въ Аониахъ, въ Колонѣ, продолжаютъ обитать въ немъ въ качествѣ не грозившихъ уже Эришии, но милостивыхъ Эвменидъ. У Эврипида судомъ въ Арониахъ дѣло не кончается. Какъ передаетъ въ его драмѣ самъ Орестъ, оправдательнымъ приговоромъ, произнесеннымъ судьями, благодаря свидѣтельству Аполлона и милостивому заступничеству Аонны, осталась довольной только одна часть Эришии; другая часть ихъ продолжала преслѣдованіе, и, въ отчаяніи отъ причиняемыхъ ими ему мученій Орестъ вновь отправился въ Дельфы. Здѣсь, передъ святилищемъ Аполлона онъ поклялся умерить себя голодной смертію, если богъ, по вѣнѣ котораго онъ совершилъ свое дѣланіе¹¹⁾, не спасетъ его еще разъ отъ невыносимыхъ страданій. Въ отвѣтъ именно на эту молитву и послѣдовало тогда указаніе Аполлона съ треножки идти въ Тавриду и для окончательнаго успокоенія перевести сестру вмѣстѣ съ упавшимъ съ неба щитомъ Артемиды, хранящимся въ этой варварской странѣ, въ Аонны, гдѣ съ этого времени должна богиня пользоваться болѣе торжественнымъ почитаніемъ¹²⁾.

⁹⁾ Какъ напр. Стесихоръ (532—500), авторъ большаго лирико-эпического произведенія подъ названіемъ Орестіи, который даже считаетъ Пфигеней дочерью Тезея и Елены, будто-бы переданной ей матерью Клитемнестрѣ, своей теткѣ, которая за тѣмъ убила Агамемнона, что это ее родная дочь (Paus. II, 22,6). Что этому варианту слѣдовали и Александрійскіе поэты, показано Кёхли въ его изданіи Пфигеней въ Тавридѣ (Einleitung, S. 29, Anm. 76 въ изданіи 3, 1872 года). Подробно касается Орестіи Стесихора Робертъ, Bild und Lied, Berl. 1882, S. 170 fgg.

¹⁰⁾ Пиндаръ, напр. Puth. XI, 22, Эсхиль и Софокль въ потерянныхъ драмахъ, подъ названіемъ Пфигеней и еще Эврипидъ въ другихъ трагедіяхъ, гдѣ онъ касается судьбы Ореста. Köchly ibid. S. 31 съ примѣм.

¹¹⁾ См. ст. 975: εἰ μὴ δε σβείη Φοῖβος, ἧς ὑπέσβετο. Виновникомъ матерубійства открыто заявитъ себя Фобъ и въ Эвменидахъ Эсхила (Eumenid. v. 51: Κεῖ γὰρ κτελεῖ τῆλατ' αἰτρουῶν ἕξει. Ср. и схолия къ эврипидову Оресту ст. 574—581).

¹²⁾ Ср. весь разсказъ у Эврипида: Пфигеней въ Тавридѣ, стихи 959—977, и извѣщенія Ореста въ ст. 77—95. Значеніе этого путешествія съ религіозной точки зрѣнія разъясняется въ заключительныхъ сценахъ трагедіи, начиная съ стиха 1281 слѣд. Ср. Köchly ibid. S. 32. Что Орестъ по приказанію Фоба отправляется въ Тавриду, свидѣтельствуетъ и Аонна ст. 1137. Эврипидовская редація преданія за тѣмъ распространена у Римлянъ Serv. Verg. Aen. 3, 331 (accepto responso).

Помимо, следовательно, обычных двух путешествий Ореста в Дельфы: первого, когда он получил от бога приказание отмстить за смерть отца убийством матери ¹³ (τὰ πάρος ματεῖματα Эврипида), и второго, когда он, в качестве *προστρόπαιος* обратился к богу с молитвой об очищении его от убийства, хотя и совершившего не по его воле, но все же его оквернившего, — Эврипида, очевидно, знает и еще об одном обращении Ореста к Аполлону, в котором он получает вынужденное указание насчет увоза сестры и таурического идола Артемиды. Это обращение, за которым и последовало отправление в Тавриду, в свою очередь обусловливает свидание Ореста с сестрой, шире словами все дальнейшее развитие Эврипидовой трагедии, конечно, скорее всего должно было быть изображено на вазах, иллюстрирующей эту драму и, как мы сейчас увидим, оно достаточно пояснено и самим рисунком.

По сравнению с вазами, которые изображают первые две сцены Ореста, положение его на нашем рисунке совершенно иное. Прежде всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что он приобретает за помощью, не укрываясь внутри святилища, у оμφалоσα, покрытого священным украшением так называемого агреюна, ¹⁴ но имеет возможность беседовать с Аполлоном у его алтари, под открытым небом. Это место их свидания совершенно соответствует тому положению, в котором находится Орест в время третьего своего посещения Дельфийского святилища. Хотя не все еще Эврипид примирился с ним окончательно и одна ¹⁵ из тех, ὅσα δ' οὐκ ἐπέσθησαν νόμιμ, еще присутствует при этой сцене в качестве его преследовательницы, но он является в храм не для совершения над ним очищения, как человек, сознающий себя окверненным прошлой им кровью, но как проситель, сознающий свое право после оправдательного приговора, произнесенного Дониой, быть освобожденным раз и навсегда от своих мучительниц, или, говоря терминами греческих очистительных обрядов, не как *προστρόπαιος*, но как *ἰκέτης* ¹⁶ или даже простой *θεοπρόπος*. Отсюда и гордая, скорее требование,

¹³ Ср. Дехия Хоэфора ст. 259—298, 556, 583, 900, 930, 952 и 1030; Софокл Электра ст. 32, где приведено слово наречение бога, 70, 1125, Эврипида Иф. в Тавр. 685 (713; Ореста 29, 285 и т. д.

¹⁴ Δυζηρόν Hesych. s. v., родъ свѣти, какъ-бы набоженной на камень, изображающей оμφалося. См. о немъ К. Fr. Hermann Gottesdienstl. Alterth. § 49, not. 10, и у K. O. Müller Denkmäler d. a. K. Band II, Pl. I, Taf. XIII, № 118 и въ приложенияхъ къ ниже цитируемой статьѣ Беттихера.

¹⁵ И на судѣ Ареюна, какъ онъ изображенъ у Эврипида, обвинение поддерживаетъ одна Эврипид:

ὡς δ' εἰς Ἄρειον ἄθρον ἦσαν, ἐς ἄλλα τ'
ἔστην, ἐγὼ μὲν ἕταρον Λαῖῶν, ἦθρον
τὸ δ' ἄλλο πρῶταίε' ἦπερ ἦν Ἐρινύων ст. 961—963.

¹⁶ Въ вышеупомянут. Erläuternde Abhandlungen, приложенияхъ K. O. Müllера къ его изданію Эврипида Aeschylus Eumeniden, griechl. u. deutsch. mit erläut. Abhandlungen v. K. O. Müller, Göttingen 1833, въ экскурсѣ о положеніи изгнаннаго изгнанаго убійцы весьма точно проведена разница между понятиемъ *προστρόπαιος*, homo

чьем мольбу выражающая осанка его на нашей вазе, отсюда и отступле-
ние как-бы на задний план троянцев Эришии, отсюда же наконец и
место действия сцены, и у Эришии помещаемой определенно *πρόσθεν*
ἀδύτων, а не внутри храма, где совершался установленный *καθαρμός* и где
показывается Оресть напр. у Эхида.¹⁷⁾ И если обратить внимание и на
круглую форму *ἰκτηρίας*, которая, быть может, выбрана не случайно, но
является как-бы символом *τῆς τροχιάτου μανίας*, образного выражения,
которым характеризуется состояние Ореста у Эришии (Jrbig. Taug.
et. 83), то нельзя будет не признать, что художнику удалось весьма рѣз-
кими чертами пояснить зрителю являющуюся имъ въ виду сцену и устрани-
ти возможность истолковать ее какимъ либо-инымъ образомъ.

Переходимъ за тѣмъ къ лицевой сторонѣ вазы.

И здѣсь сверху и снизу размѣщены цвѣтвые орнаменты: сверху, подъ
выступившимъ впередъ краемъ кратера, орнаментъ, состоящій изъ листьевъ;
внизу—кругомъ вазы обходящая гирлянда, образуемая рядомъ стилизован-
ныхъ, разноцвѣтныхъ розетокъ. И здѣсь средина сосуда занята рисункомъ,
сюжетъ котораго взятъ изъ вышеупомянутой трагедіи Эришии и къ ко-
торому рисунокъ оборотной стороны, такимъ образомъ, служитъ, по весьма
удачной мысли художника, какъ-бы прологомъ.

На первомъ планѣ его представлена, какъ можно видѣть по прило-
женному снимку, постройка, изображающая храмъ таврической Артемиды.
Очертанія ея, какъ это чаще всего бываетъ на вазахъ, только намекнуто
на то, что мы имѣемъ дѣло съ храмомъ, изъ частей коего изображены
лишь фронтоны и часть архитравы, поддерживаемые четырьмя колоннами
іоническаго ордена. Характеръ святилища впрочемъ поясненъ различнымъ
образомъ, какъ двумя чертами быковъ, размѣщенныхъ по обѣимъ сто-
ронамъ постройки, такъ и алтаремъ наравно отъ храма, а наконецъ и ря-
домъ различныхъ предметовъ, расположенныхъ въ особо очерченномъ мѣстѣ
внизу рисунка, такъ же какъ и на изображеніи оборотной стороны. Неъ
этихъ символическихъ украшеній черева быковъ, если не поясняютъ просто
кровавый характеръ совершаемыхъ въ храмѣ жертвоприношеній¹⁸⁾, могутъ
имѣть отношеніе къ Артемидѣ, какъ лунной богинѣ, часто и въ другихъ
мѣстахъ принимающей образъ коровы и, повидимому, въ этомъ значеніи и

ρίσκαλις, человекомъ *πρόβιγασιμὸν* къ богу для совершенія надъ нимъ обряда очи-
щенія и *βάτης*, который уже пользуется правомъ общенія съ людьми и богами, безъ
опасности осквернить ихъ (ср. вышеозначенное соч. особенно стр. 135 и 137).

¹⁷⁾ Ср. родственное изображеніе этого эришиидскаго сюжета на одной дукан-
ской вазѣ, указанной въ приложеніи къ статьѣ C. Boetticher'a: *die drei Theorien des Orest*
nach Delphi въ *Denkmäler und Forschungen*, Jahrgang XVIII, за 1860 годъ, № 137 и 138,
где между прочимъ помѣщены изображенія и другихъ теорій Ореста, встречающихся
на вазахъ. И на дуканской вазѣ находится только одна Эришии. Орестъ занимаетъ
угрожающее положеніе, *наманиваясь на нее* мечемъ. Окончательное-же торжество его сим-
болизируется Никой, вѣнчающей Дѣиной.

¹⁸⁾ Таково объясненіе, которое для этихъ череповъ предлагается Беттихеромъ. См.
выше приведенную статью его въ *Denkmäler u. Forschungen*, S. 62.

послешней именованіе *Ταυροπόλος*, —намекъ тѣмъ болѣе умѣстнаго вѣдетъ, что изображается храмъ Артемиды *Ταυρικῆς*¹⁹⁾; внизу же помѣщенные предметы, а именно (иди отъ лѣвой руки къ правой): щитъ, лебеть, патера, колчанъ и лукъ, частью, быть можетъ, характеризуютъ почитаемую въ храмѣ богиню (колчанъ и лукъ²⁰⁾), частью же относятся къ принадлежностямъ совершаемыхъ Ифигеніей вознѣній и священныхъ обрядовъ, о которыхъ она говоритъ въ ст. 621 (*ἀλλὰ χεῖρην ἀμφὶ σῆν χερνίφορα*). Наконецъ розетка, помѣщенная назѣво отъ храма подъ черепомъ быка, особаго значенія не имѣетъ и служитъ простымъ орнаментомъ.

Возвращаясь опять къ храму, мы видимъ внутри его, между колоннами, прежде всего главный²¹⁾ идолъ богини въ строго выпрямленномъ положеніи, напоминающемъ исполнѣ старинныя ея *ζόανα* въ родѣ гермы или колонокъ,²²⁾ а возлѣ нея выступившую впередъ и какъ бы остановившуюся на порогѣ храма не то въ раздумьи, не то въ нерѣшительности Ифигенію. На богинѣ длинный желтый хитонъ, подхваченный снизу поясомъ и образующій надъ нимъ многочисленныя тонкія складки, на Ифигеніи—богатый костюмъ, характеризующій ее или какъ главную жрицу богини, или же какъ дѣйствующее лицо драматическаго представленія²³⁾. На ногахъ Ифигеніи надѣты желтые же ботинки, на головѣ весьма оригинальная прическа, въ рукахъ находится жезлъ, символъ ея званія, довольно оригинальной формы²⁴⁾ и таблички (*λευκώματα* или, какъ онѣ называются въ трагедіи,

¹⁹⁾ Подробности о культѣ этой *Ταυροπόλου θεάς* въ Атикѣ и другихъ мѣстахъ Греціи собраны у Kochly въ цитованномъ выше введеніи къ эврипидовой трагедіи S. 16 fgg. Женская фигура, идущая на быкѣ и развѣивающая надъ собою въ видѣ паруса покрывало, которая встрѣчается на монетахъ Амфинои, перѣдко толкуется какъ эта *Ταυροπόλος*, имѣвшая въ Амфинолѣ особенно почитаемое святилище. См. Kochly *ibid.* прим. 16.

²⁰⁾ Быть можетъ однако въ этомъ колчанѣ и лукѣ скрытъ намекъ на тѣ *τόξα*, которыми, какъ говоритъ схолиастъ къ эврипидову Оресту 258, поэтъ этотъ *Στη:υχόρω, ἐπόρως Ὀρέστην φησὶν εἰληθῆναι παρὰ Ἀπόλλωνος* (для защиты отъ Эринии).

²¹⁾ Я называю его главнымъ, ибо для потребностей богослуженія употребляются и переносныя изображенія, образцы каковыхъ на вазахъ и фрескахъ можно видѣть въ рисункахъ, приложенныхъ къ статьѣ Роберта Jphigeneia in Tauris (*Archäol. Zeitung, Neue Folge, VIII Band 1876 года, S. 133, Anm. 2*).

²²⁾ По всей вѣроятности этимъ характеромъ старинныхъ изображеній ея объясняется и зинеть *Ὀρθία*, подъ каковымъ именемъ она почиталась напр. въ Спартѣ *ἢν Ἄρκαδιαις*. Что изображеніе Таврической Артемиды въ *Ἀλαί Ἀρταγίδας*, что въ Атикѣ, было такимъ *ζόανον* свидѣтельствуеетъ Павсаній I, 33, I. Въ Броуронійскомъ святилищѣ богини на акрополѣ старинный идолъ, уничтоженный, быть можетъ, Персами, замѣненъ былъ позднѣе изваяніемъ работы Праксителя (*Πραξιτέλους τέχνη* по Павсанію I, 23, 7). См. Kochly I. I. прим. 9.

²³⁾ См. указанія O. Jahn'a: *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwig's in der Pinakothek zu München, Einleitung, S. CCXXVII.*

²⁴⁾ На апулійской амфорѣ, изображеніе которой помѣщено у Baumеisterа (*Denkmäler des klass. Alterth. S. 757. Archäol. Zeit. 1849 г., Taf. 12*) въ лѣвой рукѣ Ифигеніи тоже находится какой-то предметъ (рисункомъ вѣзмъ дѣлано не имѣетъ достоинствъ нашего изображенія) неопредѣленной формы, который Baumеister толкуеетъ какъ ключъ, символизующій Ифигенію, какъ главную настоятельную святилища (*κλειδοῦχος*). Я не рѣшусь отрицать того, чтобы помѣщеніе такого знака достоинства Ифигеніи не входило

ἢ δέλτος²⁵⁾, на которыхъ, какъ мы знаемъ изъ словъ ея въ трагедіи, начертано было какому-то неидентичному илліническому письму къ друзьямъ Пфигеніи на далекой родинѣ 'δέλτος, ἢν τις οἰκτεΐρας ἐμέ ἔγραψεν αἰχιάλωτος'.²⁶⁾ Затѣмъ, направо отъ храма, на возвышеніи алтаря, помещается женская фигура въ варварскомъ платьѣ, напоминающемъ нарядъ амазонокъ, съ двумя коньями въ рукахъ, очевидно отнятыми у арестованныхъ грековъ. Около же нея и направо отъ храма стоятъ два грека—одинъ, повидимому, менѣе принимающій участія въ дѣяствіи и развѣянню внимающій обращенной къ нему дѣвушкѣ; другой, опираясь на посохъ и, какъ кажется, въ живомъ общедованіи съ Пфигеніей. Въ сѣвнцѣ на алтарѣ женской фигуры мы, вѣроятно, справедливо будемъ видѣть представительницу тѣхъ илліническихъ греческихъ дѣвушекъ, которыя уведены были уже давно въ неволю и принуждены были исполнять обязанности второстепенныхъ служительницъ храма, образуя въ трагедіи сочувствующій Пфигеніи хоръ; въ двонхъ стоящихъ по обѣимъ сторонамъ храма грекахъ—брата Пфигеніи Ореста и друга его—Пиллада.

Очевидно, следовательно, взять тотъ моментъ трагедіи, когда Пфигенія, еще не узнавая брата, собирается передать письмо вызванному доставить въ Грецію вѣстіе отъ Пфигеніи Пилладу, но приказавъ уже окружающимъ ее прислужникамъ приготовить все къ предстоящему закланію Ореста:

ἀπέλθεθ' ὑμεῖς καὶ παρευτρεπίσετε
τάνδον μολόντες τοῖς ἐρεστώσι στρατῆϊ (ст. 725)

и, показывая письмо, которое держать въ рукахъ,

δέλτοι μὲν αἶδε πολύθυροι διαπτουχαί,
ζένοι, πάρεισιν.

считаетъ однако нужнымъ, ранѣе окончательной передачи, обзаватъ Пиллада клятвой доставить его въ цѣлости,

ἐγὼ δὲ ταρβῶ, говоритъ она, μὴ ἀπονοστήσας δόμον
θῆται παρ'· οὐδὲν τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς
ὁ τήνδε μέλλων δέλτον εἰς Ἄργος φέρειν.

За тѣмъ, на вопросъ Ореста:

τί δῆτα βούλει: τίνος ἀμηχανεῖς περί:

въ видѣ художника, которому принадлежала первоначальная живописная передача этой сцены, но со временемъ, какъ то часто случается на востокѣ, первоначальный замыселъ могъ быть затемненъ и предметъ, находящійся въ лѣвой рукѣ главной фигуры, рать неясно изображенный, могъ повдѣе пониматься и какъ скипетръ, служившій тоже символомъ жреческаго достоинства. Неясность пониманія однако достаточно сказана въ оригинальности формы жезла или того предмета, который держитъ Пфигенія на нашемъ рисункѣ;— иначе неясности трудно было бы избежать отъ вообще очень тщательно отнесенной къ своей вѣдѣ рисовальника нашей вазы.

²⁵⁾ Тѣхъ табличекъ или еклипсѣ дѣлались обыкновенно изъ деревянныхъ дощекъ, покрытыхъ или тонкимъ слоемъ гинса (*ἀλκυρή*), отъ цвѣта коего и пошла названіе *λεπτόματα* (лат. *album*) или же воскомъ (такъ наз. *πυρίλα*). По числу дощекъ, изъ которыхъ состояли еклипсы, эти послѣдніе назывались *δίπτυχοι*, *τρίπτυχοι* и т. д. Подробности о нихъ см. у Franzius, *Elementa Epigraphicae Graecae* 38 и Appendix p. 313.

Пфигенія отвѣчаетъ:

ἄρκον δότω μοι τασδε πορθμεύειν γραφάς
πρὸς Ἄργος, οἷσι βούλομαι πέμψαι φίλων

и послѣ этого, по приглашенію Ореста, обзывающаго и Пфигенію по-квѣстью въ безопасности его спутника. Пиладъ повторяетъ за Пфигеніей слова требуемой ею клятвы (ст. 744 слѣд.).

Я нарочно выискала здѣсь все мѣсто, чтобы показать, что согласно ходу дѣйствій въ этой сценѣ Орестъ принимаетъ въ разговорѣ съ Пфигеніей столь же, повидимому, дѣятельное участіе, какъ и Пиладъ. Оба, слѣдовательно, и въ живописномъ изображеніи могли бы быть помѣщены передъ Пфигеніей, но такъ какъ неоднократно случается на другихъ вазахъ, что стоящіе передъ нею греки не характеризованы какими либо опредѣлительными атрибутами или ради, быть можетъ, чисто художественныхъ причинъ, размѣщаются симметрично такъ, какъ на нашей вазѣ, по обѣимъ сторонамъ жрицы, то, въ виду вопроса о томъ, насколько зависѣли въ своихъ композиціяхъ живописцы вазъ отъ поэтической обработки мѣста, въ ученой литературѣ перѣдко возбуждался вопросъ, кого изъ двухъ изображенныхъ грековъ должны мы считать за главное дѣйствующее лицо трагедіи, или, иными словами, кому изъ нихъ должны мы приписать названіе Ореста, кому - Пилادا. И вопросъ этотъ, конечно, долженъ быть затронутъ и при толкованіи нашей вазы, ибо до сихъ поръ разрѣшеніе его, какъ мы сейчасъ увидимъ, основывалось на довольно шаткихъ данныхъ.

Проф. Робертъ, который, среди ученыхъ послѣдняго времени, имѣлъ случай наиболее подробно остановиться на памятникахъ искусства, сюжеты коихъ замѣтнованы изъ Эврипидовой Пфигеніи въ Тавридѣ,²⁶ попытался придти по этому поводу къ какому либо положительному заключенію на основаніи сдѣланныхъ ему извѣстныхъ рисунковъ на вазахъ, хранящихся въ другихъ музеяхъ Западной Европы. Такихъ вазъ, на которыхъ изображена знаменитая сцена передачи шлема, оказывается изъ сопоставленія Роберта, помимо нашего кратера, три:

1. Амфора, принадлежащая собранію герцога Бекингъма и изданныя въ Monum. del Institut. IV, 51. Ср. Archäologische Zeitung 1849, табл. 12 и Overbeck въ Heroische Gallerie Taf. XXX, 7; 27;

²⁶ См. вышеупомянутую статью его въ Archäologische Zeitung N. F. Band. VIII, 1876 стр. 133 слѣд.

²⁷ Подробное и очень точное описаніе этой амфоры можно найти, между прочимъ, и въ болѣе доступномъ собраніи Велкера: Alte Denkmäler, Band V, S. 483. Велкеръ, имѣвшій случай видѣть эту вазу лично, свидѣтельствуетъ, что на ней Орестъ и Пиладъ изображены на одной сторонѣ передъ Пфигеніей, при чемъ не Пфигенія передаетъ шлемъ, а одинъ изъ Грековъ. Въ этомъ случаѣ вѣроятно Орестъ, судя по стихамъ 791 и 793, возвращаетъ ей его. Съ другой стороны помѣщенъ служанка Пфигеніи, какъ главной жрицы. Сверху сцены находится женская фигура съ фаллосомъ и копьемъ (т. е. Эринія), какъ символъ не вполне еще здраваго состоянія ума Ореста, согласно стиху 294; среди Пиладъ сатиры. Сатиры, оскорбленій протѣкающее передъ глазами его дѣйствіе, въ качествѣ притяги сцены, встрѣчается и на другихъ вазахъ перѣдо, хотя, какъ думаетъ Велкеръ, не всегда въ одномъ и томъ же значеніи. Рисунки этой вазы можно найти и у Baummeister's Denkmäler des klass. Alterth. S. 757.

2) Амфора С.-Петербургской коллекции Эрмитажа № 420, *Stephani. Monum. del Inst.* VI, VII, 66 и *Annal.* 1862, № 116 с.

3) Амфора, прежде принадлежавшая торговцу предметами древности въ Неаполь Бароне. См. *Bullet. Italian. tav.* VII, p. 153 sq.

Считаю долгомъ однако замѣтить, что, на основаніи сопоставленныхъ Робертомъ вазъ и не принимая въ соображеніе рисунокъ нашего кратера, врядь-ли возможно сдѣлать какой-либо окончательный выводъ по поводу интересующаго его вопроса. Нѣкоторые толкователи напр. высказывались²⁸⁾ за наименованіе главнаго изъ дѣствующихъ въ сценѣ Грековъ Орестомъ только на основаніи того, что на третьей изъ названныхъ сейчасъ амфоръ имѣется всего-навсего одна фигура Грека и что если художникъ могъ пропустить въ своей передачѣ означенной сцены Пиллада, то Ореста-бѣдо-бы выпустить онъ никакъ не могъ. Робертъ совершенно вѣрно замѣчаетъ противъ такого утверженія, что представленіе всей сцены какъ-бы прорисованной между двумя лицами есть настолько необычное и, какъ онъ находитъ, неловкое отступленіе отъ замысла поэта, что изъ подобнаго сокращеннаго рисунка мы никакъ не имѣемъ права дѣлать заключенія о первоначальной композиціи сцены въ живописныхъ передачахъ ея. Онъ думаетъ поэтому, что пользоваться для толкованія ея рисункомъ третьей амфоры нѣтъ никакой необходимости и въ этомъ, судя по извѣстнымъ намъ приемамъ художниковъ при изображеніи драматическихъ сюжетовъ, нельзя не согласиться. Но изъ этого опять-таки нельзя дѣлать заключенія, чтобы Грекъ, стоящій непосредственно передъ Пфигеніей, былъ непременно называемъ Пилладомъ потому только, что Пилладу, какъ утверждаетъ Робертъ, а не Оресту вручается въ трагедіи складень съ письмомъ.

Какъ видно изъ приведеннаго выше изложенія сцены въ эврипидовой трагедіи, ходомъ ея вовсе не требуется предполагать главнымъ дѣствующимъ лицомъ непременно Пиллада. Какъ мы видѣли сейчасъ, Пфигенія у Эврипида, уже передавши было письмо этому послѣднему, останавливается, переговариваетъ сначала съ Орестомъ о безопасности доставленія своего посланія на родину и, уже послѣ того, какъ Пилладъ, по приглашенію Ореста-же, повторяетъ слова требуемой ею клятвы, она на самомъ дѣлѣ вручаетъ ему письмо, которое Пилладъ тутъ же передаетъ Оресту, какъ человеку, котораго Пфигенія, еще не зная, что онъ присутствуетъ здѣсь въ качествѣ дѣствующаго лица, назвала своимъ ближайшимъ родственникомъ:

ὦ ῥαδίως ὄρκοισι περιβαλοῦσά με
 κάλλιστα δ'ὀμόσασ' οὐ πολὺν στήσω χρόνον
 τὸν ὄρκον, ὃν κατώμοσ' ἐπεδώσομεν (ст. 788 слѣд.)

Такъ говоритъ Пилладъ и затѣмъ, передавая принятое письмо Оресту, прибавляетъ,

ἰδοῦ, φέρω σοι δέλτον ἀποδίδωμί τε
 Ὅρεστα, τῆς δὲ σῆς κασιγνήτης πάρα.

²⁸⁾ Ср. Robert l. c. S. 136 b.

Если, следовательно, нетъ какихъ-либо ближайшихъ указаний въ рисункѣ на имѣвшее въ виду художникомъ лицо, для насъ будетъ, какъ кажется, безразлично, какъ станемъ мы называть главное дѣствующее лицо въ немъ,—Орестомъ или Пиладомъ. Разница будетъ только заключаться въ томъ, кокой моментъ ближайшимъ образомъ будемъ мы подразумѣвать здѣсь изображеннымъ, т. е. начало сцены и разговоръ съ Орестомъ, предшествующій клятвѣ Пиллада, или самую переднюю часть, за произнесениемъ этой клятвы слѣдующую. Сцена, такъ какъ она изображена у Эрицида, не исключаетъ возможности именовать главное дѣствующее лицо сцены въ одномъ случаѣ Орестомъ, въ другомъ—скорѣе Пиладомъ и такъ же, помимо того, могъ представить себѣ дѣло и рисованной сцену художникъ, хотя бы въ задачи его и не входило уклониться отъ хорошо известнаго его публикѣ стихотворнаго ея изображенія.

Такимъ образомъ я думаю, что основныя для приуроченія того или другого имени къ отдѣльнымъ фигурамъ рисунка, которыя выставлены Робертомъ и его противниками и которыя выйдутъ исключительно на значеніи, которое съ ихъ точки зрѣнія имѣютъ Орестъ и Пиладъ въ драматической экономіи разбираемой сцены, никакимъ образомъ не могутъ быть названы убѣдительными. Для устраненія всякихъ возможныхъ въ данномъ случаѣ недоразумѣній художнику необходимо слѣдовало прибѣгнуть къ болѣе точному поясненію имѣвшихъ имъ въ виду лицъ и, какъ мы сейчасъ увидимъ, тщательный рисовальщикъ нашей вазы не отказался отъ того, чтобы дать намъ обстоятельныя указанія по этому поводу.

Извлекаются эти указанія прежде всего изъ костюма одного изъ изображенныхъ юношей. Чтобы уяснить себѣ ихъ, надо припомнить, что, предъ сценой врученія письма, Ифигенія, приказавъ развязать пойманныхъ пастухами на берегу моря грековъ, такъ какъ обреченнымъ на закланіе не слѣдуетъ носить цѣпи:

... μέθετε τῶν ζένων χέρας
ὡς ὄντες ἱεροὶ μήκετ' ὡς ἰδέσμοι (ст. 469)

случайно узнать, что Орестъ изъ Argos, и ей приходится тогда на умъ отправить его съ письмомъ на родину. Орестъ, однако указываетъ ей на то, что Пиладъ вовлеченъ въ несчастіе, благодаря его винѣ:

ὁ ναυστολῶν γάρ εἰμ' ἐγὼ τὰς συμφοράς
οὗτος δὲ συμπλεῖ τῶν ἐμῶν μόχθων χάριν

и, прося послать Пилادا въ Argosъ, самъ предлагаетъ себя на закланіе:

ἡμᾶς δ' ὁ χρήσιον κτενέτω (ст. 594 слѣд.)

Такъ соглашается слѣвать и Ифигенія, хотя и удивляется великодушнію Ореста:

ὦ λῆμ' ἀριστον, ὡς ἀπ' εὐγενοῦς τινος
ρίζης πέφυκας, τοῖς φίλοις τ' ὀρθῶς φίλος

и пока она удаляется, чтобы принести письмо, Орестъ уговаривает Пилладу воспользоваться предложением жрицы и спастись для блага своей семьи, не опорооченной и не осужденной рокомъ на гибель. Въ трагедіи, въ которой за тѣмъ ходъ дѣйствій принимаетъ другой оборотъ вследствие узканія Пфигеніей Ореста, ничего не говорится о томъ, чтобы Пилладу возвращено было оружіе. Узнавъ своего брата, жрица даже придумываетъ совершенно новую хитрость для спасенія обоихъ друзей и похищенія идола боинни, безъ котораго, по ея словамъ, она должна погибнуть:

τούτου [т. е. ἀράματος] δὲ χωρισθεῖς ἐγὼ μὲν ὄλλομαι (ст. 1002).

Но для художника, который рисовалъ только одинъ моментъ драмы и долженъ былъ какъ-нибудь опредѣлить дѣйствующихъ лицъ, было весьма удобно придать Пилладу, которой, какъ видно изъ словъ поэта, совсемъ уже собрался въ путь на родину, такой костюмъ, который показывалъ-бы эти сборы. Отсюда на юпониѣ, стоящемъ предъ Пфигеніей и въ которомъ поэтому мы должны видѣть друга Ореста: 1) петасосъ лучше всего поясняющій то, что онъ отправляется въ дорогу, 2) дорожная валка и 3) мечъ, необходимый ему для защиты, не надѣтый еще на поясъ, но очевидно только что ему врученный, ибо онъ еще держитъ его въ рукахъ вмѣстѣ съ поясомъ, который обвивается около его руки. А что этотъ мечъ только что врученъ Пилладу, повсему опять-таки тѣмъ, что концы друзей, отобранныя у нихъ при арестѣ, еще находятся въ рукахъ одной изъ помощницъ Пфигеніи, которую, какъ я замѣтилъ, надо видѣть въ женской фигурѣ направо.

Въ противоположность Пилладу, Орестъ, назначенный въ жертву Артемидѣ, кромѣ короткаго плаща, который накинуть на его плечи, какъ и у Пиллады, оставленъ нагимъ, хотя и въ его изображеніи есть одна подробность, которою опять-таки художникъ, какъ кажется, старался указать на предстоящее ему заклиніе. Именно, кромѣ вѣтви въ рукахъ, обозначающей его посвященіе богу, на ногахъ его еще надѣты котурны.

Какъ извѣстно, котурны попадаются на вазахъ очень часто и на богахъ, которымъ собственно онъ не принадлежитъ и среди обычныхъ принадлежностей костюма которыхъ онъ не упоминается, и на смертныхъ, характеризующихъ то какъ путниковъ, то какъ лицъ драматическаго произведенія. И въ томъ и въ другомъ случаѣ онъ однако рѣдко появляется совершенно случайно и, по большей части, соответствуетъ остальному, надѣтому на изображенное лицо, одѣванію. Здѣсь же появленіе его на ногахъ Ореста съ перваго взгляда очень странно и для объясненія его я позволю себѣ догадку, основанную на рѣдко-упоминаемомъ у древнихъ, но несомнѣнно религиозномъ обрядѣ не случайнаго проехожденія.

У Элиана именно мы находимъ извѣстіе, что на Тенедосѣ, гдѣ Діонису, носившему названіе Ὀμηστής или Ὀμῶδιος, приносились въ жертву телята, замѣнявшіе презанно человеческую жертву²⁰, на коровой, которая

²⁰ Ἐθόνοντο δὲ καὶ ἐν Χίῳ τῷ Ὀμηστῷ Διονύῳ ἄνθρωπον διακτόντας καὶ ἐν Τενέδοις Πρωπύῳ κ. de abst. II, 55.

родка назначенного богу теленка, ухаживали как за женщиной-родильницей: самого же теленка приносили в жертву, сначала надевая ему на ноги котурны³⁰. Повидимому такой обычай объясняется желанием, прежде всего убрать по возможности торжественно назначенное богу в дар животное: для этого напр. убирали его повязками, украшали вѣнками, повязали рога и т. п.³¹; родъ же обуви, вѣроятно, беретъ изъ культа того божества, которому приносилась жертва, при чемъ именно тѣ убранства, которыя прежде надевались на человека, были потомъ перенесены на жертвенного быка, теленка, козу и т. п. Въ культѣ Артемиды *Ταυροπόλος* мы не слышимъ о такомъ обычаѣ, но такъ какъ и у нея котурны есть обычная обувь, то быть можетъ и у нея точно также обуваніе котурномъ обреченнаго въ жертву человеческого существа было обрядомъ, вполне понятнымъ для Грековъ, и могло и въ данномъ случаѣ послужить художнику для ближайшаго опредѣленія Ореста, какъ обреченнаго въ жертву ей человека.

Каково-бы впрочемъ ни было наше мнѣніе о пригодности выбранныхъ имъ для поясненія своихъ мыслей намековъ, не подлежитъ однако сомнѣнію, что въ композиціи обоихъ составленныхъ имъ рисунковъ художникъ строго придерживался избраннаго имъ для живописной передачи текста поэта и находится еще вполне подъ его вліяніемъ. Въ эпоху, слѣдовавшую за распространѣніемъ въ публикѣ драматической литературы аттиковъ, подобное подчиненіе живописца поэту не можетъ считаться какимъ-либо исключительнымъ явленіемъ. Напротивъ того, въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ намъ приходится встрѣчаться въ живописныхъ изображеніяхъ съ какимъ-либо значительнымъ распространѣніемъ преданія или отступленіемъ отъ той его формы, которая дана въ крупныхъ поэтическихъ произведеніяхъ, мы почти безошибочно можемъ утверждать, что относится такая картина къ эпохѣ сравнительно ранней или даже современной появленію иллюстрируемаго поэтическаго произведенія, иными словами- къ эпохѣ, когда творцы этихъ живописныхъ произведеній наряду съ поэтами еще устанавливали, такъ сказать, преданіе. Позднѣе, когда драмой уже отобраны были изъ обширной сокровищницы греческихъ мѣтовъ извѣстныя, наиболѣе поэтически сказанія и уже выработаны были извѣстные типы, перешедшіе за тѣмъ, благодаря популярности нѣкоторыхъ драмъ, въ сознаніе народа, художнику было уже очень неудобно допускать значительныя отклоненія отъ этихъ, принявшихъ законченную классическую форму переработокъ прежнихъ сказаній. Въ большинствѣ случаевъ, поэтому, творчество его было въ сильной

³⁰ Aelian, de nat. anim., XII, 34. Τενέδισι δὲ τῷ ἀνθρωποπόλει τῷ Διονύσῳ πρόβατον κότερον βουῖν, τελοῦσαν δὲ ἄρα αὐτῷ εἰς ἄγρου λαγῶ θεραπεύουσι τὸ δὲ ἀρτυμένον βόειον καταθροῦσαν ὑποδύσαντες κότερον. Ср. Welcker Griech. Götterlehre I, 411, который указываетъ, что и въ Римѣ *Veioviduus* приносился въ жертву козленокъ *ritu humano*.

³¹ См. K. Fr. Hermann Gottesd. Alterth. § 28, not. 4; § 24, not. 8 и собранныя у него мѣста древнихъ.

степени ограничено известным его публики поэтическим текстом и, за исключением некоторых жанровых и общечеловеческих мотивов, рисунки на вазах, начиная уже с 4 века, служат в общем весьма точным воспроизведением трагических сцен, получивших по какому-бы то ни было поводу особую известность и распространение. Отступления от этого правила делаются в весьма редких случаях, обуславливаются чисто художественными причинами и всегда более или менее остроумно мотивированы в самом изображении ³²⁾. Художники напр. соединяют иногда несколько связанных между собой сцен в один общий рисунок для показания главного содержания трагедии; они прибегают к ряду рисунков (так называемых сценами Bilderchroniken) для более точной передачи всего хода действия в ней, но не кажут мысль поэта вписанную в нее каких либо новых действующих лиц или каких либо чуждых поэту драматических эффектов, они рьятельно воздерживаются.

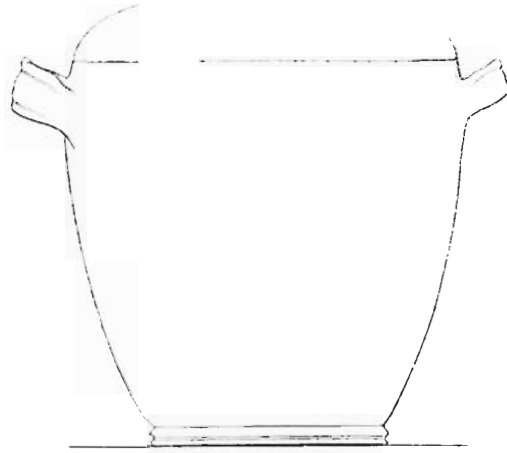
Для толкователя, следовательно, памятников древности с таковыми рисунками является необходимо постоянно справляться с теми поэтическими произведениями, коими вызваны эти живописные композиции и следует быть очень осторожным в возведении к известному литературному произведению, как первоисточнику, таких картин на вазах, которые совершенно отступают от переданных поэтом в своей обработке предания подробностей. Именно в виду сделанных в последнее время наблюдений над приемами и обычаями этих художников ³³⁾ я и считаю нужным с особенною настойчивостью указать на это положение, так как на второй вазе, на которой я предполагаю остановить ваше внимание, как раз предполагают видеть отклонение со стороны рисовальщика от передаваемого им будто-бы эврипидовского сюжета.

На этот раз мы имеем дело с амфорой несколько причудливой и редко встречающейся формы, хотя и с традиционными двумя ручками.

³²⁾ Ср. по этому поводу весьма тонкий и полный интерес наблюдений, опубликованных Велкером при издании одной Луканской вазы с изображением, как Велкер думает, сцены над софокловым Эдипом царя в: *Alte Denkmäler*, Band. III, S. 399 и 403. Любопытно-бы однако проследить разницу в трактовании трагических сцен на вазах апулийского и луканского происхождения. По моим наблюдениям отклонения от поэтического текста замечаются по преимуществу в последних.

³³⁾ Пользуюсь этим случаем для указания на весьма любопытные исследования в этом направлении проф. К. Роберта, появившиеся под заглавием: „Bild und Lied“ в серии ученых трактатов, издаваемых фирмой Вейдманна под названием: *Philologische Untersuchungen*, herausgegeben von U. v. Willamowitz-Moellendorf и A. Kiessling. Исследования Роберта помещены в них т. V том. I [Berlin 1881]. Не смотря на некоторую увлеченность, своевременно отмеченный критикой (ср. напр. U. v. Ulrichs, *Beiträge z. Kunstgeschichte* Leipzig 1885, S. 61 и особенно исследование под названием: *drei Schalen von Brygos*) вопрос о соотношении, в котором стоит деятельность греческих художников, особенно живописцев, над с поэтическими обработками мифов, очевидно Роберт с совершенно новой точки зрения и поясненными рядом весьма удачно подобранных примеров, истолкованных с редким остроумием и совершенным знанием предмета.

Высота ее 0,24 м. Принадлежала она сначала, по показанию изданного ее проф. О. Бенндорфа ³⁴, г. Канфарелли въ енципейскомъ городкѣ Адернѣ.



(древнее Ἰδρανιον или въ лат. формѣ Padranum), изъ собранія котораго она, вѣроятно, и пріобрѣтена была Гельбгомомъ для нашего Музея-Кабинета.

Какъ можно усмотрѣть изъ предлагаемаго рисунка, она снабжена крышкой (въ видѣ нежного попорчен-ной), покрытой орнаментомъ изъ растительнаго цвѣтка и съ обѣихъ сторонъ расписана рисунками, отдѣленными другъ отъ друга рядомъ палметокъ и волнообразной линіей, доходящей до основанія сосуда.

Въ стилистическомъ отношеніи ваза эта производитъ весьма странное впечатлѣніе. Какъ уже отмѣтить посвятившій этой вазѣ обстоятельное изслѣдованіе Бенндорфъ, все собраніе Канфарелли ³⁵, состоявшее изъ нѣсколькихъ вазъ и терракотъ одного происхожденія, въ высшей степени любопытно и по способу нанесенія контуровъ и по оригинальности раскраски. Рисунки въ общемъ выполнены весьма смѣло и свободно, но расписана ваза слишкомъ нестро, необычными красками, **вслѣдствіе неискуснаго** наложенія ихъ, часто портицами рисунковъ и образующими какія-то расплывающіяся туманныя пятны. Поэтому, хотя на основаніи стилистическихъ особенностей этотъ родъ рисунковъ и относить къ довольно неопредѣленному классу вазъ южно-италійскихъ, но очевидно мы имѣемъ здѣсь дѣло съ произведеніями мѣстныхъ енципейскихъ фабрикъ и въ этомъ отношеніи и наша ваза и другіе предметы, найденные въ Адернѣ, представляютъ нѣчто sui generis, на произведенія, находящіяся въ другихъ мѣстностяхъ, мало похожее.

Особенно небрежно выполненъ рисунокъ оборотной стороны, изображающей мѣжду съ тирсомъ въ правой рукѣ, а въ лѣвой съ четвероугольнымъ ящикомъ (металлическая циста?), изъ котораго торчатъ какіе-то предметы невоинной формы, окрашенные въ блѣднѣйшій цвѣтъ. Отношенія къ главному рисунку, т. е. рисунку лицевой стороны, это изображеніе, какъ то чаще всего бываетъ, не имѣетъ и сдѣлано оно, очевидно, для выполненія пустаго пространства.

³⁴ Менѣе accurately описана наша ваза въ Archäolog. Anzeiger 1867, S. 120 (о формѣ см. ibid. S. 115).

³⁵ Считаю не лишнимъ напомнить, что **большинство** предметовъ собранія Канфарелли **пошло** въ Россію — частью въ Петербургъ, въ собраніе Академіи Художествъ, частью (двѣ вазы) въ нашу Музей-Кабинетъ.

Затѣмъ, что касается лицевой стороны, то она расписана нѣсколько тщательно. Представленную на ней сцену Бенддорфъ описываетъ такъ:



Въ среднѣмъ рисункѣ, на креслѣ, имѣющемъ видъ трона съ высокой спинкой и ручками, сидитъ молодая женщина, окутанная длинной и широкой одеждой, изъ-подъ которой видна только одна часть ея лица и лѣвая рука. Ея положеніе, необычный нарядъ, выраженіе глазъ,—все позволяетъ дѣлать заключеніе о томъ, что изображена злѣбъ или болѣзнь или сильно опеча-

лева́я женщина. На верхней части ее одежды находится несколько шпиль, чья-бы видзу, и вроде-ли случайно нанесенных черточек, имитирующих видь скатывающихся капель или слезинок. Чтобы утѣшить едвинуто или чтобы отратить мысли ее отъ предмета, вызывающего ее скорѣю, одна женщина, тоже опечаленная и очевидно принимающая въ ней участие, держитъ съ правой стороны предъ ней открытій ящичекъ, въ которомъ находится драгоценныя украшенія. На лѣвой-же сторонѣ болѣе ювни подруга очевидно принимающая болѣе участія въ ее горѣ, участливо склонилась къ ней со взглядомъ, выражающимъ упрекъ, и особеннымъ жестомъ своей правой руки наглядно указываетъ ей на неприличіе принятаго ею намеренія. На причину огорченія указываетъ Эротъ, который свиди летитъ по направлению къ огорченной женщинѣ головой впередъ. Наконецъ на праздничный характеръ сцены указываетъ болящая тѣня и богатая гарнатура, какъ-бы обрамляющая всю сцену.

Таково описаніе нашего рисунка, которое предложено Бенндорфомъ. Помимо однако нѣсколько прихотливаго опредѣленія возраста трехъ женскихъ фигуръ, для опредѣленія котораго въ рисункѣ дано слишкомъ мало примыхъ указаній, и помимо совершенно произвольнаго толкованія жеста стоящей лѣвѣю фигурою, который символизируетъ только участие или утѣшеніе. Бенндорфъ, какъ кажется, не обратилъ достаточнаго вниманія и на разницу, которая проведена въ рисункѣ между двумя женскими фигурами, окружающими главное дѣйствующее лицо сцены, какъ по ихъ наруди, такъ и по размѣщенію. Богатство одежды **правой** фигуры по сравнению съ простотой хитонамъ фигуры лѣвой **увеличивается** еще, какъ можно заметить, приданными ей украшениями: ожерельемъ, діадемой, браслетами и т. п. **Кромѣ** того я не знаю, можемъ-ли мы назвать ее стоящей или едвинею на какомъ-либо предметѣ на землѣ. Она какъ-бы паритъ въ воздухѣ или, какъ часто бываеетъ на вазахъ при изображеніи божескихъ существъ, спускается къ землѣ, которой она и коснулась уже одной ногою, по воздуху. Въ противоположность, следовательно, объясненію Бенндорфа, въ правой фигурѣ было-бы правильнѣе видѣть не смертную подругу главной дѣйствующей фигуры сцены, которая повернулась къ обычной въ такихъ сценахъ изъ женскаго міра иперсенцѣ, но небожительницу^{*)}, спускающуюся для утѣшенія или ободренія смертной и при томъ, какъ показываетъ и Эротъ, парящій слѣва, для утѣшенія въ какомъ-то обстоятельствѣ **любовнаго** свойства.

Впрочемъ Бенндорфъ, повидимому, не случайно оставилъ безъ должнаго вниманія окружающія главное дѣйствующее лицо женскія фигуры. Исходя изъ той мысли, что сравнительная тщательность выполнения предположаетъ со стороны художника стремленіе возвыситься надъ простой жанровой картинкой и обративъ вниманіе на нѣсколько необычную форму

^{*)} Ср. для толкованія этой фигуры предельный рисунокъ расчлѣненнаго венетава, выполненный хромолитографией у Baumeister, Denkmäler des klass. Alterth. s. v. Beuten S. 313.—Elite céramographique IV, 12.

кресла, напоминающего, по его мнению, тронъ, Бенндорфъ попытался, хотя и первичительно, приурочить изображенную на нашей вазѣ сцену къ передачамъ въ живописи драматическихъ сюжетовъ и затѣмъ, обративъ исключительное вниманіе на одѣяніе, до половины скрывающее лицо женщины, сдѣлавъ на креслѣ: оны нашель удобнѣ всего усмотрѣть въ ней недомогающую отъ страстной любви къ Пинполиту Федру Эврипида. Первый эпизодіонъ Пинполита Вѣнецосца и памѣревался, думаетъ Бенндорфъ, изобразить въ данномъ случаѣ рисовальникъ.

Позволяю себѣ думать, однако, что даже тѣ мотивы, которые указалъ самъ Бенндорфъ, несколько не дозволятъ намъ прибѣгать при объясненіи предлежащей сцены къ такому смѣлому предположенію: ибо, во первыхъ, какъ разн. формы кресель, изображаемыхъ на апулійскихъ, следовательно южно-италійскихъ вазахъ, отличатся своею крайне разнообразной и прихотливой формою, на что обратилъ вниманіе еще Велькеръ ³⁷⁾; а во вторыхъ прикрытіе лица у Эврипида имѣеть совершенно иной характеръ и значеніе, чѣмъ то, которое представляется намъ на нашемъ рисункѣ. Слѣдующая тоской и страстью Федра дѣйствительно скрывается у Эврипида, какъ поетъ про нее хоръ, свою русую головку подъ легкимъ покрываломъ, ³⁸⁾ но, какъ показываетъ ниже за тѣмъ слѣдующая сцена, исключительно подъ влияніемъ стыда отъ того, что она, жена Тезея и мать его дѣтей, допустила себя увлечься любовью къ своему пасынку. Въ ея отчаянномъ смятеніи ей то дѣлается тяжелымъ самое легкое покрывало и она молитъ откинуть его съ головы:

βαρὺ σοι κεφαλᾶς ἐπίκρανον ἔχειν
ἀφελ' ἀπέτασον βόστρυχον ὡμοῖς (ст. 201 слѣд.);

то она проситъ наоборотъ закрыть ей лицо, потому что не можетъ переносить стыда отъ мыслей, на которыя она было осмѣлилась намекнуть въ своихъ рѣчахъ за минуту предъ тѣмъ:

δύστανος ἐγὼ, τί ποτ' εἰργασάμην
ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθᾶς
ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτα
φεῦ φεῦ τλάμων
μαῖα πάλιν μου κρύψον κεφαλὰν
αἰδοῦμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι (ст. 239 слѣд.);

Не мудрено, следовательно, если обратное искусство избѣгло вообще изображенія этой сцены, тѣмъ главное дѣйствующее лицо пришлось-бы представить съ покрытой головой, и если, нарѣдка все-таки принимаясь

³⁷⁾ Welcker, alte Denkmäler Band V, S. 30f.

³⁸⁾ См. ст. 129 слѣд. ἔθεν μοι
πρώτα γότις ἄλθε ἀετρίνας
τειρομένην νοστήρα
|καίτη| ἀεγας ἐντός ἔχεν
οἰκων, ἀετὰ δὲ γότι,
ξυλλὴν κεφαλὰν σκέζον.

за передачу ей, оно выбрало тот момент сцены, когда вскакивающая как-то в безумии *εὐθύνη* говорит о себе³⁹⁾ Федра сбрасывает с себя покрывало⁴⁰⁾. Не мудрено также и то, что сам Бендорф должен волеи-неволеи признать, что «das Motiv der Verhüllung würde jedenfalls anders aufzufassen sein [т. е. на нашей сцене] als bei Euripides».

Помимо однако главной фигуры сцены, в которой несколько шая, чем мы бы ожидали, драпировка головы может с некоторой натяжкой объясниться живописными потребностями, не менее сомнительны возбуждать и боковые фигуры, стоящие по бокам занимаемого ею кресла у Эврипида, сказать к слову, постоянно говорится о κλίνη, которая изображается всегда напр. на рельефах со сценами из Пинолита⁴¹⁾. Действительно, если слыва помещенная фигура еще могла-бы, опять таки с натяжкой, называться требуемой по ходу действия в трагедии кормилицей Федры.— хотя этому препятствует и цвет волос фигуры, охотно на запах италийского происхождения изображаемых обильно⁴²⁾, и не стариковская одежда фигуры.— то, спрашивается, кого должны мы видеть в фигуре правой стороны?

Если это смертная, то, согласно обыкновению, эта фигура должна быть принимаема или за одну из πρόπολοι, которые вводят, поддерживая Федру, на сцену, — к ним напр. Федра обращается в ст. 200, — или же мы должны видеть в ней одну из трезвенских дѣвушек, которые в названной драме составляют сочувствующий Федре хор. Ни тѣ, ни другія однако ни одного слова не говорят у Эврипида об утѣшении Федры, да еще таким банальным средством, как предложение ей драгоценных украшений⁴³⁾. Объ необжителности-же, каковой намъ представляется эта

³⁹⁾ И хоръ считаетъ страсть Федры безуміемъ и ее одержимой какимъ-нибудь демономъ.

*ὅν μὲν ἔδοξα, ὦ κόρη,
εἶθ' ἐκ Πανός εἶθ' Ἐλάτας
ἢ τριῶν κερβάντων
ἢ μητρὸς σφραῖς ποταμῶν.*

О значеніи этихъ намековъ см. Lovsek *Agia* р. 610.

⁴⁰⁾ Ср. напр. знаменитый саркофагъ изъ Джур-евенти, снимокъ съ котораго часто прилагается даже къ школьнымъ изданіямъ Пинолита Винченосца и помещенъ напр. и при русскомъ переводѣ этой трагедіи Котелова. СПб. 1884 года.

⁴¹⁾ Ср. Weleker, *Alte Denkmäler*, Band III, S. 399. Впрочемъ и самъ Бендорфъ считаетъ эту женщину моложе той, которая занимаетъ кресло (см. выше стр. 18).

⁴²⁾ Хоръ, повидимому, вмѣстѣ съ кормилицей убѣжденъ, что другого средства для излеченія страсти Федры, кромѣ ея удовлетворенія, не существуетъ. У Эврипида, по крайней мѣрѣ, на слова кормилицы:

τὸ μὲν δ' ἐρωτα. θεὸς ἐβουλόθη, τίς; ст. 170.

хоръ замѣчаетъ:

Φαίδρα, λέγει μὲν ἡδὲ χρησιμώτερα.

Въ прежнихъ изданіяхъ, впрочемъ, помещалось здѣсь еще указаніе на чары и заговоры, какъ на средства противъ любовной лихорадки:

*εἶθ' ὃ' ἐποδαὶ καὶ λόγια θεϊκίονα
φασκεται πὶ τὰς ἐρώτων λόγους.* ст. 177 слѣд.

фигуры и какой-то въ такомъ случаѣ могла-бы быть скорѣе всего Афродита, ожить-таки не можетъ быть рѣши, потому что, совершенно замесду трагика, именно ея изъ мести къ презрѣвшему ее Циндигу и вызвана страстная любовь Федры, избищая погубить обоихъ этихъ лицъ. Подавать ей поэтому утѣшеніе какимъ бы то ни было образомъ, конечно, не могло входить въ замыслы ни Афродиты самой, ни какой либо полубогини, входящей въ составъ ея свиты.

Кого бы, следовательно, ни изображала эта фигура, помѣщеніе ея на рисункѣ не могло имѣть мѣста въ случаѣ, еслибы действительно художникъ желалъ изобразить въ главномъ дѣствующемъ лицѣ сцены эврипидову Федру. Помѣщеніе ея только затемнило-бы пониманіе сцены и дало-бы доказательство очень плохого со стороны живописца представленія о непреоборимомъ увлеченіи супруги Тезея, увлеченіи, которое, по яеному указанію поэта, должно было кончиться только смертью заинтересованныхъ въ данномъ случаѣ ⁴²⁾ лицъ. И если припомнить себѣ, какъ считали себя связанными изображаемыми ими сюжетами греческіе художники, какъ рѣдко позволяли они себѣ рѣшительное уклоненіе отъ словъ иллюстрируемаго ими текста, если припомнить, что въ данномъ случаѣ намъ пришлось-бы засвидѣтельствовать даже прямое искаженіе или по крайней мѣрѣ неумѣлое затемненіе мысли поэта, — то, я полагаю, мы врядъ-ли вправѣ будемъ послѣдовать вышеназванному толкованію сцены Бенндорфомъ.

Съ другой стороны для меня остается рѣшительно непонятной причина, почему Бенндорфъ отказывается видѣть въ рисункѣ вѣнечіи вазы изображеніе простой жанровой сцены, почерпнутой изъ области брачныхъ обрядовъ и въ особенности того послѣдняго момента свадебнаго дня, когда невеста, передъ принятіемъ молодого, должна была разстаться наконецъ съ прикрывавшимъ ее въ этотъ день параднымъ отъзивіемъ и выслушать послѣднія наставленія и ободренія матери, свахи или болѣе опытныхъ подругъ ⁴³⁾.

Какъ извѣстно, послѣ изображенія длинныхъ брачныхъ процессій, составившихъ изобильное украшеніе вазъ древняго стили съ черными фигурами, живописецъ на вазѣхъ позднѣйшаго времени съ особенной любовью останавливался на изображеніи разныхъ моментовъ брачныхъ церемоній

Какъ предполагаетъ теперь Barthold, одинъ изъ новѣйшихъ издателей піеса, стихи эти взяты изъ различныхъ другихъ мѣстъ Эврипида и противорѣчатъ выводамъ, которые находятся въ заключительныхъ словахъ кормилицы и свѣтахъ хора. Но и при сохраненіи ихъ мы не найдемъ возможности уразумѣть присутствіе ящичка въ рукахъ пріевой фигуры.

⁴²⁾ Въ прологѣ драма устами Афродиты высказано совершенно ясно, какой исходъ можно получить эта страсть:

*ὦ δὲ δάμνην μὲν, αἶψά τιμωρ ἰπιδόσσι
 Φαίδρο, τὸ γὰρ τήδε οὐ προσηύδα γυνὴ
 τὸ μὲ, οὐ παραύχην τὴν εὐδαίμων ἔφρασε ἔρως
 ἄλλὰ τὸ τὸν ὄντι ἐρῶς ἄλλως ἔχων* (см. ст. 46 слѣд.)

⁴³⁾ За простую Toilettenscene, какъ толкуетъ вѣнечіи рисунокъ Th. Schreiber, нельзя считать его потому, что и впрямь главнѣйшей женской фигуры, обыкновенно въ этихъ сценахъ еще облачившейся, и жестъ фигуры стѣны оставалась бы непонятными.

въ видѣ отдѣльныхъ, обособленныхъ сценъ. Разнообразие такихъ сценъ, притѣ-янъ поддается строгому классифицированію, но послѣдній уборъ невѣсты занимаетъ среди нихъ во всякомъ случаѣ выдающееся мѣсто по крайней мѣрѣ по количеству относящихся сюда памятниковъ искусства. Его одинаково охотно изображаютъ и на фрескахъ, и мозаикой, и на вазахъ. Сначала при томъ побѣда любви надъ послѣдними проблесками стыдливости и нерфннгельности, надъ страхомъ передъ свиданіемъ съ почти невѣстнымъ женихомъ символизировалась въ образѣ Афродиты, склонившей Елену, при помощи обильной пособницы своей Пейѳо (богини убѣжденій, отдаться Парису⁴⁵). За тѣмъ, съ легкой руки Аѳѳона, назвавшаго свою знаменитую свадьбу Александра съ Роксаной и вызвавшаго ею массу подражаній, сцена эта перенесена была въ сферу живописи исторической, и подъ конецъ ее стали охотно воспроизводить и писавшіе окружающую ихъ действительность художники, перенесшіе въ своихъ жанровыхъ сценахъ къ передачѣ повседневной жизни въ будничныхъ простыхъ смертныхъ. Образный языкъ ихъ однако до послѣдняго времени удержалъ и въ которыхъ подробности прежнихъ мѳологическихъ композицій, и Эроть и Пейѳо остались принадлежностью рисунковъ на вазахъ столь-же необходимой, какъ и на болѣе обширныхъ композиціяхъ, въ родѣ знаменитой античной картины, невѣстной подъ именемъ Амѳобрандннѳской свадьбы.

Повидимому, нашъ рисунокъ относится къ разряду тѣхъ же непритязательныхъ по замыслу и выполненію композицій. П костюмъ дѣвушки, сидѣщей на креслѣ, и выразительный жестъ свахи, стремящейся утѣшить и успокоить ее, и Эроть съ Пейѳо, противопоставляющій къ ней ящикъ съ драгоценностями для убранства или съ душистыми мазями для умащенія⁴⁶, — все это такія общія фигуры этихъ рисунковъ, что склониться къ другому объясненію нашей картины можетъ заставить развѣ предвзятая мысль или желаніе, во что бы то ни стало, придать памятнику особенное значеніе. Но моему мнѣнію Пинелитъ Эривнда по-прежнему остается безъ представителя въ сферѣ живописи на вазахъ⁴⁷, и хотя и съ болѣющимъ сожалѣніемъ, но я не могу согласиться съ тѣмъ, чтобы наша ваза передавала сцену изъ этой трагедіи. Думаю однако, что и безъ того, въ виду интереса, который она представляетъ по своимъ стилистическимъ особенностямъ, она можетъ служить предметомъ тщательнаго изученія любителей: прибѣгать же для повнненія ея значенія къ натяжкѣ, какъ то дѣлаетъ Бенндорфъ, надобности быть не можетъ.

⁴⁵ Постепенное развитіе этого сюжета въ обраномъ искусствѣ прослѣжено у L. v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Marburg, Elwert, 1888, S. 283 fgg. Здѣсь-же указаны и наиболее чистая рельефная его изображенія.

⁴⁶ Такъ толкуютъ между прочимъ и коробочку, которой занята на Амѳобрандннѳской свадьбѣ Пейѳо. См. напр. Baumeister, Denkmäler des klass. Alterthums S. 872 и 696, Woltmann Gesch. d. Malerei I, S. 112.

⁴⁷ См. Otto Jahn, Archäologische Beiträge S. 306 fgg. Heydemann, Archäologische Zeitung 1870, S. 51; 1871, S. 43.

Считаю не лишним добавить, что вывод, к которому я считать возможным прийти по поводу последней из разбираемых мною ваз, в значительной степени может выиграть в вероятности при сравнении ее рисунка с изображениями на других вазах собрания Канфарелли, упомянутых мной в примечании 35-м. И на них точно также обращение к мифологическим сюжетам, обыкновенно изображаемым на вазах, вряд-ли поможет к толкованию оригинальных сцен, с которыми мы в данном случае имеем дело. Даже в рисунке неоднократно подвергнутой объяснению⁴⁸ вазы СПб. Академии Художеств, несмотря на фигуру поверженного Геракла, надо, по видимому, видеть не столько мифологическую сцену, почерпнутую из сказаний об этом герое, сколько жанровую картинку завершения так называемого *κίβροσ*, в котором один из участников процессии только нарядился Гераклом⁴⁹. Что же касается до второй вазы, составляющей собственность университетского Минц-Кабинета, то в жанровом характере изображенных на ней рисунков не сомневался даже впервые ее описавший Бенндорф⁵⁰. В виду впрочем малозвестности нашего собрания и слишком неопределенного описания ее Бенндорфом при первом ознакомлении его с собранием Канфарелли, я позволю себе присоединить здесь еще несколько слов по поводу и этой вазы.

По вышнему (0,20 м.), по стилю и украшениям она совершенно сходна с описанным мной сосудом. Выбор красок, манера их нанесения на глину и некоторая небрежность довольно смелого в общем рисунка точно также общаются, если не того-же, то во всяком случае наблюдаемому одинаковые приемы рисовальщика. Расписаны тоже обе стороны сосуда: на оборотной — представлена женская фигура, оку-

⁴⁸ См. L. Stephani: *Compte-rendu de l'Acad. de St-Petersb.* 1868, p. 89., Benndorf в сборнике, цитованном в прим. 1 и Wümler в Баумейстеровых *Denkmäler d. class. Alterth.* s. v. Komos, S. 788, табл на стр. 790 поминцев и довольно порядочный снимок с вазы.

⁴⁹ Wümler I. I. как будто старается приязнить оба противоположные воззрения на значение этого рисунка, относя его к воспроизведению в живописи сцены из сатирической, как он думает, драмы или, как можно было-бы сказать определеннее, сцены из тех мифологических фарсов или той фантографии, которые были в таком ходу в южной Италии и Сицилии. Ближайшее сравнение однако этой сцены с многочисленными изображениями этих последних сюжетов на южно-италийских вазах вряд-ли уполномочивает нас на такое заключение. Ср. O. Rayet et M. Collignon *Histoire de la céramique grecque* p. 316 и Heydemann: *Die Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen.* *Jahrbuch d. deutschen Archäolog. Instituts* T. I, 1886, Heft 4 и особ. S. 269, табл перечисляются главные характеристические черты этих изображений. Нельзя не обратить внимания и на то, что по манере, с которой пририсованы хвосты у обоих юношей по бокам рисунка, а и их челы-бы скорее всего на рыжених, а не действующих лиц драматического представления. Для объяснения сцены служат лучше всего столь общинные *ζωφίαις ἐπὶ θύραις* (Plut. *Symp.* 183 a) и *τὸ ζωφίαιον ἐπὶ θύραις* (Plut. *quaest.* IX, p. 17 ed. R.).

⁵⁰ *Archäolog. Anzeiger* N^o 23 на 1867 году.

танная длинной одеждой и помещенная на сфинксы, изображает вид треножника. На голове у нее чепец, на шее ожерелье, шangka кокет спускается и на груди; на руках браслеты, в ушах серьги и в лавой, протянутой

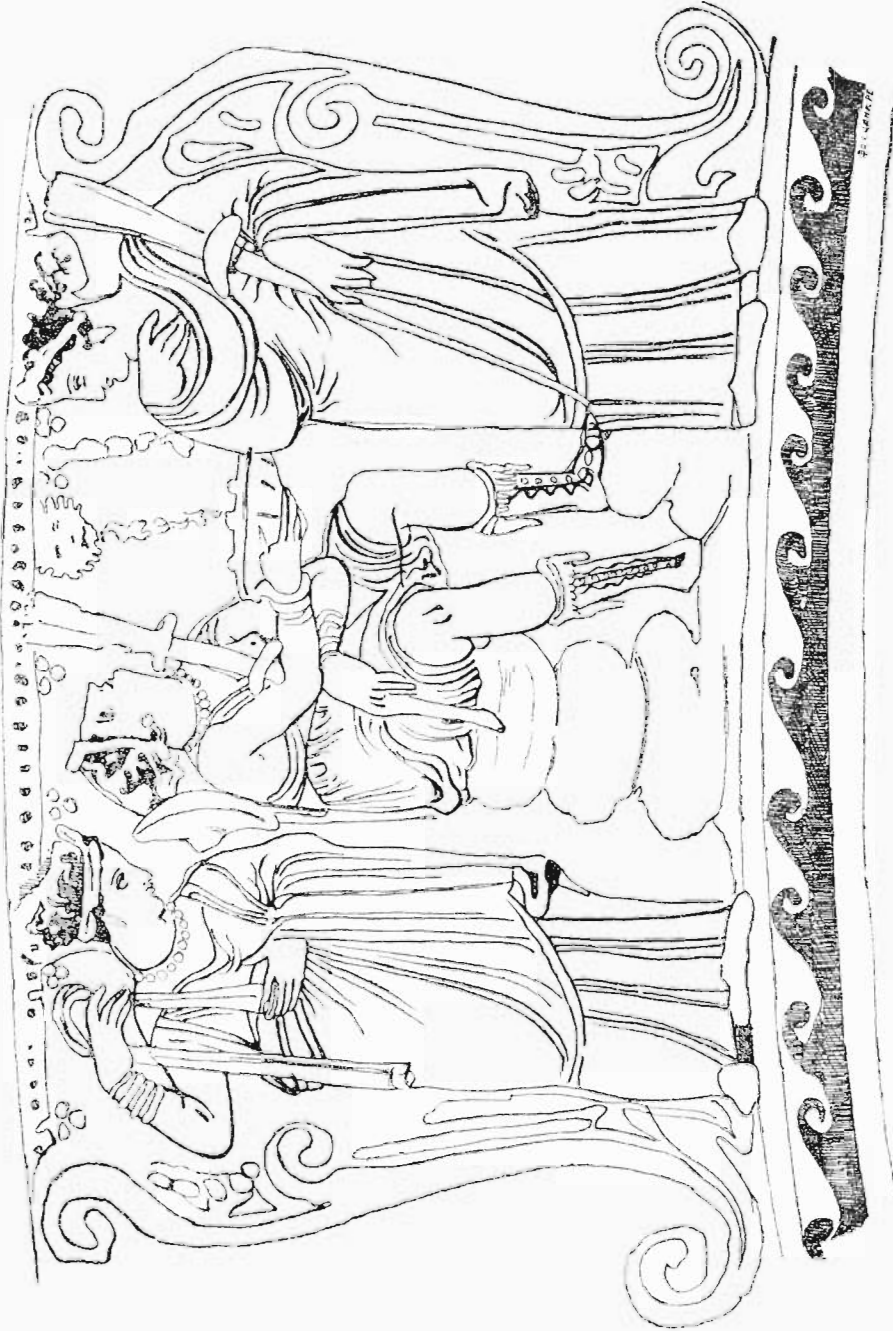


вперед рук тимпанъ, украшенный повязками. Предположение Бенндорфа о томъ, что мы и здѣсь имѣемъ дѣло съ изображеніемъ женщины, основывается, какъ кажется, только на томъ, что въ рукахъ изображенной на рисункѣ женщины находится тимпанъ. Конечно, въ оргіастическомъ ритуалѣ Діонисіевыхъ празднествъ тимпанъ играетъ немаловажную роль, но если обратить вниманіе на серьезное выраженіе лица изображенной фигуры, на пристальный взглядъ, устремленный на протянутый ею предметъ, на треножникъ, вѣроятно не случайно служащий ей сфинкцемъ⁹¹, и если припомнить себѣ ту роль, которую вообще тимпанъ игралъ въ мистеріяхъ при гадавіяхъ и всякаго рода колдовствѣ, можно будетъ съ гораздо большей вѣроятностью помянуть здѣсь не столько о веселой забавѣ, для которой обыкновенно вооружаются тимпаномъ менады, сколько о болѣе мрачной сценѣ какого-либо колдовства, которое тоже было принадлежностью мистическихъ обрядовъ и въ культѣ Діониса, и въ культѣ другихъ божествъ, въ честь коихъ справлялись мистеріи⁹².

⁹¹ Zosim. IV, 13, 320: *ἑστάνη τριπόδῳ* [въ мистеріяхъ], *τὸ πῶλον ἄσπετος ἐμφαίνοντα διὰ τοῦτο τριπόδῳ*.

⁹² См. Lobbeck *Aglaophan*, p. 699 sqq. въ главѣ de Zagrei crepundis, о значеніи такихъ предметовъ, какъ *τρίποδος τριπόδος* Бенндорфъ, *ἄσπετος* и т. п. въ мистеріяхъ.

Что мы имеем дело въ нашемъ изображеніи съ подробностями
шпестерій, на это указываетъ и рисунокъ лицевой стороны.



Здѣсь представлены три женскія фигуры, образующія группу. Въ
серединѣ, повернувшись направо, на особаго рода возвышеніи изъ трехъ

кружалахъ камней бѣлаго цвѣта³² сидѣть женщина въ короткомъ хитонѣ, бѣль, рукавомъ, износивающемъ восточный костюмъ, съ петасосомъ на епифаніи, въ высокихъ саноглахъ (бидромидлахъ) и тоже съ ожерельемъ, браслетами³³ и серьгами. Лѣвѣя нога ея помѣщается на бѣломъ же возвышеніи: въ правой рукѣ у нея чаша, которую она подставляетъ для принятія въ нее воды, текущей изъ фонтана, украшеннаго обильной ливнией толовой; лѣвой она поддерживаетъ факель, упирающийся въ ея правую ногу. Наконецъ голова ея закинута сильно назадъ и вся поза показываетъ, что женщина находится въ состояніи экстаза³⁴, причина котораго и поясняется, вѣроятно, двумя около нея расположенными фигурами.

Эти послѣднія, окутанныя въ длинныя одежды, доходящія до земли, снабжены тоже различными украшениями и держатъ въ рукахъ: одна — факель, другая — длинную тебю, т. е. овить—таки такіе предметы, которыми чаще всего характеризуются на вазахъ святилищности и которые заставляютъ насъ по крайней мѣрѣ въ правой фигурѣ видѣть традиціонное олицетвореніе мистическаго богослуженія, обыкновенно характеризуемое названіемъ *τελετή*³⁵.

Мнѣ очень хорошо извѣстна увлеченія, къ которымъ прибѣгали такъ часто ученые, впервые приступившіе къ изученію и истолкованію рисунковъ на вазахъ, при разъясненіи нѣкоторыхъ изъ изображенныхъ на нихъ сценъ, и та склонность, которая заставляла ихъ видѣть во всякомъ непонятномъ для перваго взгляда изображеніи мало извѣстныя намъ подробности греческихъ мистерій³⁶; но я не могу отказаться отъ мысли, что скептическое отношеніе къ такимъ объясненіямъ завело овить—таки слишкомъ далеко и, какъ отмѣтилъ недавно К. Тремеръ³⁸, вызвало сомнѣнія

³² Камни, какъ, небезизвѣстно (см. Maury *histoire des religions de la Grèce antique* vol. III, p. 80), играли особенную роль въ культѣ Кибелы и ея мистеріяхъ, переносимыхъ охотно въ гористыя и каменныя мѣстности. Не есть-ли изображенное здѣсь сѣдальце роль того *πέτρομα*, о которомъ говоритъ Пасаній (Paus. lib. VIII, c. 15, § 1) по случаю мистерій Деметры? О сближеніи послѣдствій культа Кибелы съ Деметрой, особенно чтимой въ Сициліи, см. Maury l. c. vol. III, p. 104, note.

³³ Если только не надо видѣть здѣсь повязки изъ шерсти, играющія не малую роль въ костюмѣ мистовъ. Est quidem, замѣчаетъ Lobeck *Aglaophamus* p. 702, *lanae purpureae praesertim usus multiplex in sacris mysticis non solum ad devinctiones magicas sed etiam ad alia reconditora*. Phot. 133 *οἱ ῥάστα χρῶσι τῆν δεξιάν χεῖρα καὶ τὸν πόδα ἀναδύονται καὶ λέγεται τοῦτο χρῶσιον. οἱ δὲ οὐκ ἔνισι χρῶσι καθάρονται*. Ср. Etym. Magn. 429, 42.

³⁴ О роли экстаза въ культѣ особенно Сабазія см. Maury l. c. vol. II, p. 470.

³⁵ См. Lobeck *Aglaoph.* p. 123 (§ 16) и объ изображеніяхъ *τελετή* на вазахъ Gerhard *Antike Bildwerke* I, 42 и passim; Welcker *alte Denkmäler* III, S. 321, ann. 30, гдѣ и вообще указано на различныя принадлежности мистическаго богослуженія, поскольку онѣ попадаются на вазахъ. О тебяхъ *ibid.* S. 311. Факель въ рукахъ обѣихъ фигуръ надо, конечно, приводить въ связь съ мистическими *πρωυγία*.

³⁷ Очень цѣнныя въ этомъ отношеніи методическія указанія можно найтти у O. Jahn *Vasensammlung König Ludwig's: Einleitung* S. 137.

³⁸ Roscher, *Lexikon der griech. u. röm. Mythologie* s. v. Dionysos S. 1149 противъ Baummeister a *Denkmäler d. kl. Alterth.* s. v. Bacchus.

въ значеніи даже такихъ сценъ, которыя могутъ быть поняти только въ такомъ смыслѣ. Но крайней мѣрѣ на нашей вазѣ не только факелы и тени или тѣниваніе съ треножникомъ, но и экстатическое состояніе главной фигуры лицевой стороны, и костюмъ ея⁵⁹, и приведеніе ея въ связь съ источникомъ родниковой воды⁶⁰,—все это позволяетъ помышлять только о томъ, что изображаются какія-либо подробности мистическаго богослуженія, которое на югѣ Италіи и въ Сициліи пользовалось такимъ-же уваженіемъ и распространеніемъ, какъ и на материкѣ Греціи.

Строить предположенія о томъ, какія именно мистеріи имѣются здѣсь въ виду, было-бы конечно рискованно, тѣмъ болѣе, что при смѣшеніи культа, замѣчаемыхъ въ позднѣйшую эпоху греческой религіи, даже обряды чисто греческихъ мистерій начинаютъ проникаться такими подробностями, которыя первоначально были имъ совершенно чужды. Быть можетъ, однако не лишнимъ будетъ указаніе на подробности сиракузинскихъ матерію Эхидна мистерій Сабіи, сохранныхъ намъ въ карикатурномъ видѣ въ описаніи Демосені⁶¹, такъ какъ въ общемъ онѣ даютъ очень хорошенькую иллюстрацію къ тѣмъ сценамъ, которыя съ нѣкоторыми видоизмѣненіями представлены и на нашей вазѣ.

Во всякомъ случаѣ никакое мѣологическое толкованіе при ихъ объясненіи непримѣнимо и художникъ, во всей вѣроятности, рисовать здѣсь такую-же бытовую сцену, какъ и та, которая изображена на амфорѣ съ брачной сценой или на сосудѣ съ изображеніемъ комоса, который хранится въ СНО, Академіи Художествъ. Что касается до объясненія этого предположенія рисовальщиковъ къ бытовымъ сценамъ, то конечно это обстоятельство можетъ объясняться позднимъ, быть можетъ, происхожденіемъ нашихъ рисунковъ; могло однако сказаться въ нихъ и особенное направленіе сицилійской поэзіи, изъ которой по преимуществу берутъ свои сюжеты

⁵⁹ Это бракійскій костюмъ охотно изображался на лицахъ, принимающихъ участіе въ мистеріяхъ, видно изъ того, что даже вѣдущіе элевсинскихъ мистерій, завѣдомо одѣвавшіеся въ такъ называемый *χιτών ποδῶρης*, на знаменитой пантикнейской вазѣ Петербургскаго Эрмитажа тоже одѣты въ такой костюмъ. См. *Compte rendu de la comm. Imp. d'archeol. de St-Petersb.* 1859. pl. II и *Daremberg et Saglio Dictionnaire des antiquités* s. v. *Daduchus*, Ср. точно также и толкователи вазы съ изображеніемъ элевсинскихъ мистерій, помѣщенной у Müller-Wieseler'a: *Denkmäler der alten Kunst*, 3 Bearbeitung, 1877, Band II, Heft I, p. 75 и на таблицѣ X, № 112. Не случайно, конечно, и то обстоятельство, что все 3 фигуры лицевой стороны изображены *ἐστραγγόμενα*.

⁶⁰ *Ἐὶ δὲ ῥηταίων ῥέουσι καὶ ἀνοδοῦται ἕστει καὶ θεοστατοῦ, ὅτι πὶ καὶ ἕστω δὲ ἄρα, ὅτι πὶ καὶ ῥέουσι ῥέουσι ἀνοδοῦται.* *Plin. de defect. oracul* § 40, p. 766. *Καὶ ἄλλοι δὲ τὴν προσηγορίαν ποιεῖται τῶν ῥέουσι ῥέουσι... καὶ τὸν ῥέουσι ῥέουσι καὶ ἄλλοι παρὰ τὴν* Lucian bis accusat. 2. О связи культа Диониса съ Нимфами Мангу I, p. 300. О роли ихъ, какъ представительницъ источниковъ въ культѣ Кибелы, *Lobeck Aglaoph.* 639 sqq.

⁶¹ См. *Dem. περὶ πηγ.* § 259 съ мастерскимъ и полнымъ глубокой учености комментариемъ *Lobeck (Aglaoph. II, § 6, p. 616)*. Замѣтимъ, что Демосені именно какъ совершительницу мистерій называетъ мать Эхидна Гликовену — *τρυπηστήρις* (*ibid.* § 284 *καὶ* и *Lucian Somn.* 12); Свидѣ очевидно тоже самое разумѣть подъ словомъ *ταῖστρια*.

мбетные греческіе живописцы, такъ какъ и въ мимахъ и въ циніяхъ, особенно излюбленныхъ сициійскими поэтами. Эта поэзія уже давно обращалась въ области того, что мы называемъ жанромъ.

—

Я бы не хотѣлъ, впрочемъ окончить этотъ этюдъ, не выразивъ моеіи глубочайшей благодарности талантливому художнику К. А. Михайлову, по заказамъ коего выполнены приложенные здѣсь рисунки. Тщательность и умѣнье, съ которымъ переданы имъ мельчайшія подробности разсмотрѣнныхъ нами композицій даетъ теперь каждому возможность составить себѣ самостоятельное сужденіе и о вѣрности предложенныхъ объясненій.



