1881
3343
P.II126

МЕТОПЫ
ДРЕВНЕ-ГРЕЧЕСКИХЪ ХРАМОВЪ.

ИЗСЛѢДОВАНІЕ ВЪ ОБЛАСТИ ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ

ВЛАДИМІРА МАЛЬМБЕРГА.

СЪ ЧЕТЫРМЯ ТАБЛИЦАМИ РИСУНКОВЪ.

Wette

ДЕРПТЪ.
ПЕЧАТНЯ К. МАТИСЕНА.
1892.

МЕТОПЫ

ДРЕВНЕ-ГРЕЧЕСКИХЪ

ХРАМОВЪ.

PN 126

Istory

МЕТОПЫ

Sculpture

ДРЕВНЕ-ГРЕЧЕСКИХЪ ХРАМОВЪ.

Dublet
do
2.19.8.3.
21 VII 99 r.
M7

ИЗСЛѢДОВАНІЕ ВЪ ОБЛАСТИ ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Vladimir Konstantinovič

ВЛАДИМІРА МАЛЬМБЕРГА.

СЪ ЧЕТЫРМЯ ТАБЛИЦАМИ РИСУНКОВЪ.

ДЕРПТЪ.
ПЕЧАТНЯ К. МАТИСЕНА.
1892.

D-48/00.03.06.

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU
BIBLIOTEKA
HUM.
153759

R

Дозволено цензурою. — Дерптъ, 10-го Апрѣля 1891 г.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Предисловіе . . . . . VII—XVI
Введеніе 1

Глава I. Памятники VI-го в. д. Р. Х.

A. Метопы храма въ Ассосѣ 9
B. Метопы храма C въ Селинунтѣ 18
C. Метопы храма F въ Селинунтѣ 29

Глава II. Памятники первой половины V-го в. д. Р. Х.

A. Метопы храма Зевса въ Олимпіи 43
B. Метопы храма E въ Селинунтѣ 58

Глава III. Памятники второй половины V-го в. д. Р. Х.

A. Метопы Парѳенона 74
B. Метопы такъ называемаго храма Ѳисея 127
C. Метопы храма Аполлона близъ Фигаліи 152

Глава IV. Памятники II в. д. Р. Х.

Метопы храма Аѳины въ Новомъ Иліонѣ 163

Глава V. Памятники, извѣстные только изъ литературныхъ источниковъ.

A. Метопы храма Аполлона въ Дельфахъ 169
B. Метопы храма Иры въ Аргосѣ 175
C. Метопы храма Зевса въ Агригентѣ 183
D. Метопы Ираклiона въ Ѳивахъ 186

Заключеніе 189
Добавленіе 193

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Часть предлагаемой работы появилась уже въ 1890 г. на страницахъ „Ученыхъ Записокъ Императорскаго Казанскаго Университета“ въ книжкахъ за іюль-августъ стр. 134—182 и сентябрь-октябрь стр. 85—96, но затѣмъ дальнѣйшее изданіе было остановлено въ виду моего перевода въ Дерптъ. На новомъ мѣстѣ своего служенія по различнымъ обстоятельствамъ я долгое время не могъ приступить къ продолженію начатаго труда; лишь теперь по истеченіи почти полуторыхъ лѣтъ мнѣ удалось окончить опытъ давно уже подготовленнаго изслѣдованія.

Тема настоящей работы мнѣ не была дана кѣмъ-либо и не придумана мною самимъ, а сама по собѣ совершенно постепенно разрослась и достигла болѣе или менѣе широкаго объема. Первоначальнымъ ядромъ ея, вокругъ котораго все остальное сгруппировалось, послужили нѣкоторыя наблюденія надъ первымъ и двадцатьдевятымъ метопами сѣверной стороны Парѳенона. Будучи твердо убѣжденъ въ несостоятельности мнѣній, высказанныхъ относительно этихъ двухъ метоповъ въ литературѣ, я сталъ искать новаго объясненія и, благодаря постоянно увеличивающемуся матеріалу по памятникамъ древне-греческаго искусства, мнѣ удалось найти аналогичныя композиціи, а слѣдовательно, и объясненіе данныхъ двухъ рельефовъ, объясненіе, которое мнѣ по крайней мѣрѣ кажется вѣрнымъ. Моему тол-

кованію, видѣвшему въ композиціяхъ названныхъ двухъ метоповъ начало и конецъ или точнѣе рамку цѣлаго ряда другихъ рельефовъ, долженствующихъ составить одно неразрывно-цѣлое, противорѣчили эскизы Дотьера, считающіеся со временъ Михаелиса рисунками съ трехъ метоповъ, принадлежавшихъ къ упомянутому выше ряду изваяній, заключенныхъ между 1-ымъ и 29-ымъ метопами. Итакъ, мнѣ пришлось или отказаться отъ своего объясненія, или убѣдиться въ ошибочности существующаго мнѣнія. Тщательная оцѣнка основаній Михаелиса, заставившихъ его видѣть въ этихъ рисункахъ утраченные метопы, привели меня къ заключенію, что данныя, служащія въ пользу Михаелиса, крайнѣ шатки и что кромѣ того другія соображенія говорятъ противъ него.

Итакъ, признавъ въ эскизахъ Дотьера рисунки, ничего не имѣющіе общаго съ метопами сѣверной стороны Парѳенона, я подвергъ внимательному разсмотрѣнію метопы и фрагменты, не сомнѣнно принадлежащіе къ данной сторонѣ; для большинства и этихъ метоповъ удалось найти аналогичныя композиціи. Я убѣдился, что въ данныхъ изваяніяхъ повторяются типы, давно уже выработанные искусствомъ, притомъ въ одномъ случаѣ заимствована композиція (по всей вѣроятности изъ монументальной живописи), мало пригодная для украшенія метоповъ — все это навело меня на мысль, что ни только исполненіе, но и композиція этихъ горельефовъ въ болѣе значительной мѣрѣ принадлежитъ второстепеннымъ скульторамъ, нежели обыкновенно принято думать.

Наблюденіе надъ южнымъ рядомъ метоповъ лишь подтвердило вѣрность этой мысли: въ числѣ ихъ уже раньше было замѣчено прямое повтореніе двухъ группъ изъ западнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи.

Мнѣ удалось, если не ошибаюсь, еще въ одномъ метопѣ установить связь его съ одной изъ групъ того-же фронтона. Въ общемъ композиція южныхъ метоповъ, взятая какъ одно цѣлое, оказалась наиболѣе слабой. Самымъ выдающимся какъ и слѣдовало ожидать оказался восточный рядъ метоповъ, рядъ, помѣщавшійся, такъ сказать, на лицевой сторонѣ, храма. Уже Михаелисомъ (der Parthenon, 1873) и Петерсеномъ (die Kunst des Pheidias, 1873) въ сценахъ, изваянныхъ на данныхъ рельефахъ, признали поединки боговъ съ гигантами; но какъ извѣстно, въ толкованіяхъ отдѣльныхъ плитъ они расходятся. Я припялся за внимательное изученіе всѣхъ рельефовъ этой стороны при чемъ всегда имѣлъ въ виду всѣ мнѣ извѣстныя сцены гигантомахіи, давно уже подмѣтивъ, что какъ разъ фигуры этого миѳа, такъ часто изображаемаго въ античномъ искусствѣ, компонуются по выработаннымъ, опредѣленнымъ типамъ.

Правда, до сихъ поръ существуютъ только фотографическіе снимки нѣкоторыхъ изъ этихъ метоповъ, весь же рядъ изображенъ лишь въ атласѣ Михаелиса. Рисунки эти, будучи изготовлены безъ достаточныхъ техническихъ приспособленій, далеко не удовлетворяютъ даже скромнымъ требованіямъ, предъявляемымъ къ изданію антиковъ и надо удивляться, что до сихъ поръ не приступлено къ новому болѣе совершенному изданію скульптуръ, служившихъ нѣкогда украшеніемъ зданія, общепризнаннаго вѣнцомъ всего еллинскаго искусства. Не смотря на то, что памятники эти, постоянно стоя на открытомъ воздухѣ, съ каждымъ днемъ приближаются къ неминуемой гибели, они остаются не изданными, между тѣмъ какъ масса ничтожныхъ вещей занимаютъ значительную часть публикуемыхъ нынѣ фоліантовъ.

Однако и на основаніи рисунковъ Михаелиса, имѣя въ виду родственные памятники греческаго искусства, въ однихъ случаяхъ можно возстановить композицію, въ другихъ, по крайней мѣрѣ, догадывается о ней. Въ толкованіи поединковъ я совершенно независимо отъ Роберта (Archäologische Zeitung, 1884, стр. 47) пришелъ къ тѣмѣ же результатамъ, но я не остановился на этомъ, а пошелъ дальше и подробно анализировалъ положеніе каждой фигуры, гдѣ это только было возможно, ссылаясь для ясности, постоянно на примѣры, взятые изъ античнаго же искусства; благодаря этому методу мнѣ въ нѣсколькихъ случаяхъ удалось исправить недосмотры Михаелиса и Петерсена. Что касается западнаго ряда метоповъ, то онъ далеко не представляетъ того интереса какъ восточный, притомъ онъ еще сильнѣе попорченъ, здѣсь можно было установить лишь содержаніе, но этотъ рядъ имѣетъ свою особенность: дѣло въ томъ, что, между тѣмъ какъ метопы боковыхъ сторонъ, взятые всѣ вмѣстѣ, не имѣютъ опредѣленнаго направленія вправо или влѣво а въ композиціяхъ восточнаго ряда ясно выражено стремленіе къ центру, большинство фигуръ западнаго ряда стремится вправо. Такую особенность врядъ ли можно было считать случайной, напротивъ, слѣдовало искать ключа къ этой загадкѣ въ томъ обстоятельствѣ, какъ мнѣ казалось, что метопы составляютъ не единственныя украшенія Парѳенона, а являются на ряду съ фронтонными группами и барельефами фриза. Это привело меня, не упуская изъ виду толкованія отдѣльныхъ композицій, къ наблюденіямъ надъ метопами, какъ декоративномъ элементѣ древне-греческой храмовой архитекуры; я созналъ, что для вывода болѣе общихъ р е з у л ь т а т о в ъ этой области декоративной скульптуры необходимо разсмотрѣніе всѣхъ дошедшихъ до насъ памятниковъ

даннаго рода. Такая тема изслѣдованія мнѣ показалась тѣмъ болѣе умѣстной, что за послѣднее время значительно увеличился матеріалъ по данному вопросу: раскопки американцевъ въ 1881 году на мѣстѣ ассосскаго храма дополнили находки англичанъ, сдѣланныя въ 1838 году, къ метопамъ храма Зевса въ Олимпіи, добытымъ французами въ 1829 г. присоединились остальные метопы, выкопанные нѣмцами въ 70 годахъ на томъ же мѣстѣ, наконецъ Шлиманъ нашелъ нѣсколько метоповъ на мѣстѣ Новаго Иліона въ 72 году. Конечно, не одинъ изъ этихъ памятниковъ не остался безъ описанія, но всѣ они разсматривались разрозненно, болѣе съ точки зрѣнія стиля и содержанія данныхъ изображеній, нежели съ точки зрѣнія ихъ декоративной роли. Если починъ изслѣдованія большинства выдающихся памятниковъ античнаго искусства принадлежитъ англичанамъ и французамъ, то детальную разработку нужно искать преимущественно въ нѣмецкой литературѣ.

Образцовое изслѣдованіе Михаелиса о Парѳенонѣ знаменуетъ новую эру по этому вопросу. Михаелисъ съ кропотливою тщательностью свелъ все, что было сказано до него, подвергъ весь матеріалъ строгой критикѣ и наглядно изложилъ въ своемъ образцовомъ трудѣ. На высокой ступени стоитъ также изслѣдованіе Петерсена, вышедшее одновременно съ сочиненіемъ Михаелиса. Послѣ этихъ двухъ капитальныхъ трудовъ долгое время не появлялось изслѣдованій, подвинувшихъ вопросъ о метопахъ даннаго храма впередъ; разумѣется, что въ руководствахъ и въ научно-популярныхъ книгахъ, какъ напр. въ изящно написанной монографіи Collignon'a „Phidias“, появившейся въ циклѣ книгъ „les artistes célèbres“ и недавно появившейся книжкѣ Павлуцкаго „Фидій“, написанной въ томъ же родѣ, не было мѣста для подробнаго обсужденія этого рода памятниковъ.

Но вотъ появляются и труды, изъ которыхъ одинъ увеличиваетъ данный матеріалъ, другіе вновь принимаются за толкованіе скульптуръ. Первый трудъ принадлежитъ англійскому археологу Вальдштейну „Essay's of the art of Pheidias", ему удается найти въ Парижѣ голову лапиѳа, принадлежащую къ метопу, хранящемуся въ Британскомъ музеѣ. Толкованіемъ восточнаго ряда метоповъ занимается Робертъ въ упомянутой выше статьѣ. Росбахъ (Arch. Zeit. 1884 стр. 57) посвящаетъ нѣсколько страницъ одной изъ горельефныхъ плитъ южной стороны; наконецъ Мильхгёферъ предлагаетъ совершенно новое объясненіе восьми среднихъ метоповъ той же стороны. (Jahrbuch d. Kais. deutsch. arch. Inst. 1886 стр. 215).

Описанію метоповъ храма Зевса въ Олимпіи, конечно, отведено мѣсто въ сообщеніяхъ о ходѣ раскопокъ „die Ausgrabungen von Olympia", далѣе въ роскошномъ изданіи Монсо и Лалу „Restauration d'Olympie", но къ сожалѣнію ни въ то, ни въ другое изданіе не вошли снимки со всѣхъ фрагментовъ. Въ этомъ отношеніи заслуживаетъ особаго вниманія популярно-научная книга Бёттихера „Olympia das Fest und seine Stätte". Вполнѣ удовлетворительнаго изданія всѣхъ метоповъ нельзя требовать отъ этой книги, его нужно ждать отъ офиціальной публикаціи результатовъ раскопокъ.

Слѣдуетъ здѣсь упомянуть о диссертаціи Шнейдера „die Heraklesthaten in der altgriechischen Kunst". Стараясь установить типы, выработавшіеся въ архаическомъ искусствѣ для изображенія подвиговъ названнаго героя, авторъ въ концѣ каждой главы обращается къ изображенію подвиговъ Иракла на метопахъ храма Зевса въ Олимпіи, а также и къ тѣмъ метопамъ Ѳисіона, которые трактуютъ тотъ-же сюжетъ, т. е. подвиги Иракла. Въ другой работѣ „die Theseusmetopen vom Theseion", при-

надлежащей студенту геттингенскаго университета Мюллеру, съ той-же точки зрѣнія разсматриваются только тѣ метопы Θисіона, которые имѣютъ своимъ предметомъ подвиги этого героя. Не безъ важнаго значенія еще изслѣдованіе Гурлитта „das sogenannte Theseion, seine Sculpturen und sein Alter". Гораздо многостороннѣе предшествующихъ работъ изслѣдованіе Бенндорфа о метопахъ трехъ селинунтскихъ храмовъ „Die Metopen von Selinunt".

Довольно подробныя разсужденія объ ассосскихъ метопахъ принадлежатъ американцу Кларку „Reports on the investigations at Assos, а описаніе иліонскихъ — Росбаху (Arch. Zeitung 1884, стр. 223).

Часть моей работы была уже давно напечатана въ Ученыхъ Запискахъ, когда я узналъ, что въ журналѣ „The Buildner", рѣдко читаемомъ археологами, вышла статья Murray'я подъ заглавіемъ „Sculpture on Greek Tempels" 1890, Nr. 2456—57. Я, конечно, тотчасъ выписалъ соотвѣтствующіе номера названнаго журнала, чтобы убѣдиться, не высказаны ли авторомъ тѣ-же мысли, которыя пришли мнѣ при занятіи даннымъ вопросомъ, но оказалось, что статья Murray'я о метопахъ очень короткая, не только не дающая какихъ-либо доселѣ неизвѣстныхъ выводовъ, но даже не поднимающая новыхъ вопросовъ.

Поставивъ себѣ задачею по возможности полно и всесторонне изложить вопросъ, я счелъ нужнымъ коснуться и вопроса архитектурнаго происхожденія метопа. Этому вопросу посвящено введеніе. Въ слѣдующихъ затѣмъ четырехъ главахъ въ хронологическомъ порядкѣ разсматриваются всѣ дошедшіе до насъ метопы, украшенные рельефами.

Метопы съ рельефами въ этихъ главахъ подвергаются изслѣдованію преимущественно въ трехъ отношеніяхъ. Вопервыхъ

обращается вниманіе на толкованіе представленныхъ сценъ на каждомъ метопѣ, взятомъ отдѣльно, при этомъ я, однако, подробно останавливаюсь только на такихъ композиціяхъ, которыя или совсѣмъ не объяснены, или же кажутся мнѣ истолкованными невѣрно, или же наконецъ спорны по содержанію. О такихъ-же метопахъ, на коихъ изваяны сюжеты, не подлежащіе сомнѣнію, я только упоминалъ. Я считалъ себя въ правѣ поступить такъ потому, что моя работа предназначается для спеціалистовъ, слѣдовательно широкое описаніе извѣстнаго и безспорнаго не только было бы утомительно, но въ этомъ случаѣ даже неумѣстно. Вовторыхъ разсматривается каждый рядъ метоповъ какъ одно декоративное цѣлое. Правда, въ отдѣльности объ этомъ говорятъ также Михаелисъ, Петерсенъ, Бенндорфъ, Кларкъ и другіе, подробно изслѣдовавшіе метопы какого-либо храма, я же разсматривалъ метопы всѣхъ храмовъ, а это дало мнѣ возможность указать, какъ въ различныя эпохи разрѣшается художникомъ задача — украсить метопы храма рельефами, сознаетъ-ли онъ зависимость украшенія отъ украшаемаго предмета, если да, то въ какой степени. Наконецъ я обращаю вниманіе на различное мѣсто, занимаемое метопами въ храмовыхъ постройкахъ. Извѣстно вѣдь, что метопы со скульптурными украшеніями бываютъ только на одной изъ короткихъ сторонъ, на обѣихъ сторонахъ, на всѣхъ четырехъ сторонахъ, а въ одномъ случаѣ даже на передней (восточной) и прилегающихъ концахъ боковыхъ сторонъ. Далѣе, метопы встрѣчаются какъ единственное скульптурное украшеніе архитектурнаго памятника, такъ и на ряду съ фронтонными группами и наконецъ даже въ соединеніи съ іоническимъ фризомъ. Эти факты, конечно, извѣстны каждому археологу, не смотря на то, никто еще не постарался объяснить ихъ; мало того, эти факты даже не

были достаточно подчеркнуты, хотя ясно, что въ изслѣдованіи декоративной пластики древнихъ еллиновъ это весьма важный вопросъ. Мѣсто, занимаемое метопами съ рельефами, какъ мнѣ казалось, обусловливается присутствіемъ или отсутствіемъ другихъ декоративныхъ элементовъ. Я старался констатировать при какихъ условіяхъ метопы занимаютъ то или другое мѣсто въ качествѣ украшенія. Съ этимъ общимъ вопросомъ, касающимся всей декоративной пластики древне-греческихъ храмовъ, связанъ цѣлый рядъ мелкихъ, на которыхъ я не считаю нужнымъ останавливаться въ данномъ мѣстѣ.

Наконецъ предметомъ послѣдней главы служитъ разсужденіе о такихъ метопахъ, которые извѣстны намъ только изъ литературныхъ источниковъ. Мнѣ казалось, что описаніе такого рода памятниковъ всего болѣе умѣстно именно послѣ разсмотрѣнія сохранившихся метоповъ, такъ какъ наблюденіе надъ дошедшимъ до насъ матеріаломъ даетъ возможность дѣлать нѣкоторыя заключенія и объ утраченномъ того-же рода, позволяя въ силу этихъ наблюденій отнести зданіе, упомянутое лишь въ литературномъ источникѣ, къ тому или другому типу изъ дошедшихъ до насъ.

Не имѣя возможности увеличить расходы по изданію, я не помѣстилъ рисунковъ съ описываемыхъ рельефовъ, за исключеніемъ двухъ случаевъ: въ первомъ предлагаю собственную реставрацію фрагментированнаго метопа, во второмъ изображаю часть обломка метопа для облегченія сравненія его съ другими памятниками. Я счелъ возможнымъ поступить такъ въ виду того, что данный опытъ изслѣдованія имѣетъ интересъ преимущественно, если не исключительно, для спеціалистовъ, а для нихъ изданія, необходимыя для пониманія и провѣрки данной работы легко доступны. На четырехъ приложенныхъ таблицахъ

помѣщаю почти исключительно рисунки, взятые съ вазъ, которые имѣютъ цѣлью служить подтвержденіемъ того, что сказано въ текстѣ. Эти рисунки я нашелъ нужнымъ приложить въ виду того, что они разсѣяны по различнымъ изданіямъ а потому отыскиваніе ихъ слишкомъ затруднило-бы читателя.

Въ правописаніи греческихъ собственныхъ именъ я по возможности старался держаться чтенія Рейхлина, однако я долженъ признаться, что не провелъ этого принципа вполнѣ послѣдовательно.

Дерптъ, въ мартѣ 1892 г.

Владиміръ Мальмбергъ.

ВВЕДЕНІЕ.

Прежде нежели приступить къ разсмотрѣнію того ряда скульптурныхъ украшеній древне-греческихъ храмовъ, который въ дорическомъ ордерѣ представляетъ собою метопы съ рельефными изваяніями, я считаю нужнымъ не на долго остановиться на самомъ терминѣ *μετόπη* — объяснить его съ технической и филологической стороны.

Въ изслѣдованіи, имѣющемъ своимъ предметомъ метопы, теперь тѣмъ болѣе является необходимымъ коснуться и термина, что противъ общераспространеннаго его объясненія въ археологической литературѣ высказался извѣстный знатокъ еллинскаго зодчества, архитекторъ Дёрпфельдъ [1]).

Греческое слово *μετόπη* въ русскихъ трудахъ по археологіи, насколько я знаю, обыкновенно передается въ формѣ „метопъ“ хотя, конечно, форма „метопа“ была бы правильнѣе [2]). Метопами, какъ извѣстно, называются промежутки между триглифами, пред-

1) Die Skenothek des Philon въ Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen VIII, 1883, стр. 157 и сл.

2) Первая форма употреблена у г. Булгагова (Художественная энциклопедія стр. 270) и въ переводныхъ руководствахъ по исторіи греческаго искусства: Пари и др. Второй формы придерживается А. А. Павловскій въ своей Исторіи Греціи. (Руководство къ всеобщей исторіи т. II.) Эта же форма употреблена авторомъ въ статьѣ Фронтонъ мегарской сокровищницы въ Олимпіи. (Записки Имп. русск. арх. общ. т. II, стр. 225.)

ставляющими собою, согласно Витрувію, подражаніе потолочнымъ балкамъ деревянной архитектуры, формы которой были перенесены и на каменныя сооруженія.

Разница во мнѣніи Дёрпфельда и архитектора-археолога Карла Бёттихера [1]), главнаго представителя другаго лагеря, заключается въ томъ, что второй полагаетъ, что метопы раньше не закладывались, а служили окнами, первый, напротивъ, метопы считаетъ частью стѣны.

Этотъ спорный вопросъ почти совсѣмъ не затрогивался въ ученой литературѣ. Кёппъ [2]), правда, въ примѣчаніи выразился противъ Дёрпфельда, ссылаясь при этомъ какъ на опроверженіе на слова Кейля, выражающія въ сущности только сомнѣніе въ вѣрности толкованія этого ученаго и спрятанныя въ свою очередь также въ примѣчаніи [3]); наконецъ еще Курціусъ въ одномъ изъ засѣданій берлинскаго археологическаго общества выступилъ въ защиту теоріи Бёттихера, однако изъ устныхъ бесѣдъ мнѣ извѣстно, что у Дёрпфельда есть и сторонники.

Постараемся разобрать все то, что говоритъ за и противъ Дёрпфельда.

Присутствіе отверстій въ дорическомъ фризѣ уже a priori весьма сомнительно. Въ самомъ дѣлѣ, если дорическіе храмы нуждались въ окнахъ, какъ же іоническіе обходились безъ нихъ? Если въ глубокой древности не удовлетворялись свѣтомъ, проникающимъ въ дверь, почему же въ лучшее время еллинской архитектуры для маленькихъ зданій это считалось достаточнымъ? наконецъ, зачѣмъ въ большихъ сооруженіяхъ начали оставлять отверстіе въ крышѣ, а не вернулись къ прежнему способу освѣ-

1) Die Tektonik der Hellenen. 2. neu bearbeitete Auflage I, 204.

2) Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts II, 1887, стр. 121 пр. 15.

3) Hermes XIX, 1884, стр. 159 пр. 2 . . . „Dass er [Dörpfeld] sich gegen Böttticher's Erklärung von μετόπη wehrt, wird ihm niemand verdenken, der weiss, welche Bedeutung μετὰ im Zusammenhang haben kann. Ob er selbst jedoch glücklicher ist, möchte ich bezweifeln, da von einem so vorübergehenden Stadium, wie das Fehlen des Gebälkes ist, schwerlich eine Benennung abgeleitet worden wäre; waren die Balken gelegt, so war der lucus a non lucendo fertig."

щенія? Мнѣ кажется, предположеніе подобныхъ оконъ въ особенности мало вяжется съ теоріей происхожденія греческой храмовой архитектуры Бёттихера, который полагаетъ, что извѣстныя намъ строительныя формы придуманы для каменныхъ сооруженій [1]) и не напоминаютъ деревяннаго зодчества, а напротивъ носятъ печать строгой цѣлесообразности, выражая во внѣшности свое внутреннее назначеніе.

Есть свидѣтельства, что когда нужно было пропустить въ зданіе побольше свѣта, а въ крышѣ оставить отверстіе считалось почему-либо неудобнымъ, то дѣлали спеціальныя окна, а не оставляли отверстій между триглифами [2]).

Оставимъ теперь разсужденія и перейдемъ къ разбору мнѣнія Дёрпфельда.

Въ своемъ опытѣ реконструкціи скевоѳики Филона на основаніи надписи Дёрпфельдъ говоритъ [3]): „Я не могу не указать, по крайней мѣрѣ въ нѣсколькихъ словахъ, на чрезвычайно важное объясненіе слова *μέτωπον*, которое представляетъ намъ надпись [4]). Какъ *μέτωπον* дословно обозначаетъ часть лица, лежащую между глазными отверстіями—лобъ [точнѣе переносицу], такъ здѣсь это слово совершенно точно употреблено для обозначенія столба [Mauerpfeiler], стоящаго между обоими дверными отверстіями. Повидимому же совершенно иное значеніе имѣетъ слово *μετόπη* въ дорическомъ триглифномъ фризѣ, ибо въ этомъ случаѣ оно, согласно объясненію Бёттихера, будто-бы обозначаетъ окно—отверстіе между двумя столбами [триглифами]. На самомъ же дѣлѣ и въ дорическомъ сооруженіи *μετόπη* есть лежащій между двумя отверстіями простѣнокъ! А именно, если мы, исходя изъ единственно вѣрнаго, какъ мнѣ кажется,

1) См. Tektonik². I. Zum Werklichen, стр. 206.

2) Дёрпфельдъ, Die Skeuothek des Philon (Mittheilungen d. arch. Inst., 1883, стр. 158, таб. VIII).

3) Ibid. 157.

4) Съ филологической стороны эта надпись разобрана Фукаромъ, Bulletin de corr. hell. V, стр. 540 и слѣд. и Фабриціусомъ, Hermes XVII, стр. 551 и слѣд.

предположенія, что триглифы суть не что иное, какъ облицованные концы большихъ потолочныхъ балокъ, а метопы части стѣны, лежащія между балками, представимъ себѣ, каковъ будетъ внутренній видъ дорической постройки до настилки балокъ, то надъ сплошною стѣною или надъ архитравомъ мы увидимъ отдѣльныя дыры для балокъ, а между ними каменные зубцы, высота которыхъ равна высотѣ [толщинѣ] балокъ, а ширина равна разстоянію между балками. Точно такую картину теперь представляетъ намъ никогда не достроенная сѣверозападная колоннада Пропилей; ибо надъ потолочнымъ гзимзомъ [dem Deckengesimse] на западной стѣнѣ мы видимъ еще нѣсколько такихъ приблизительно квадратныхъ зубцовъ, а между ними мѣста для балокъ въ видѣ дыръ. Эти зубцы съ полнымъ правомъ зодчими могли быть называемы *μέτωπον* или *μετόπη* и, навѣрное, на самомъ дѣлѣ такъ и назывались. Представимъ себѣ теперь, что въ дорическомъ сооруженіи отверстіямъ для балокъ внутри соотвѣтствуютъ триглифы снаружи (въ галлереѣ Эхо въ Олимпіи это даже еще въ сравнительно позднее время фактически имѣло мѣсто), то тѣ зубцы внутри точно соотвѣтствуютъ метопамъ наружняго триглифнаго фриза! Если теперь открыть [соотвѣтствующее] мѣсто Витрувія о метопахъ (IV, 2, 4), столь много подвергавшееся непріязненной критикѣ, то придется удивляться, какъ вполнѣ вѣрно онъ объясняетъ слово *μετόπη* (Utraque enim, et inter denticulos et inter triglyphos, quae sunt intervalla, metopae nominantur: *ὀπὰς* enim Graeci tignorum cubilia et asserum appellant uti nostri ea cava columbaria: ita quod inter duas opas est intertignium, id metopa est apud eos nominatum). Итакъ, съ одной стороны несправедливо отнеслись къ Витрувію, упрекая его въ ошибочности и путанницѣ [изложенія], а съ другой стороны совершенно недостаточно оцѣнили убѣдительное свидѣтельство, которое даетъ намъ слово *μετόπη* въ пользу структивнаго и противъ декоративнаго *) происхожденія триглифнаго фриза".

*) „Für den rein decorativen Ursprung des Triglyphon ist ausser Semper und J. Braun neuerdings auch Durm eingetreten".

Изъ текста Витрувія совершенно ясно, что греческій терминъ *ὀπὴ* соотвѣтствуетъ русскому „гнѣздо“, *μετόπη* слѣдовательно дословно значитъ „междугнѣздіе“, т. е. простѣнокъ между двумя отверстіями [1]).

Такимъ образомъ соображенія Дёрпфельда, основанныя на наблюденіяхъ надъ реальными постройками, находятъ еще поддержку въ текстѣ Витрувія. Объясненія Дёрпфельда еще болѣе выигрываютъ, если сравнить ихъ съ той произвольной расправой, которой Бёттихеру приходится подчинить свидѣтельство античнаго источника, чтобы уложить его въ рамки своей предвзятой теоріи.

Исходя изъ ошибочнаго положенія, что intertignium значитъ п у с т о й промежутокъ между балками, Бёттихеръ, конечно, не можетъ согласиться съ вышеприведеннымъ мѣстомъ Витрувія, такъ какъ, согласно его толкованію, пришлось бы перевести: „такимъ образомъ это отверстіе [intertignium], что между двумя опами [дырами], называется у нихъ *μετόπη*.“ „Ясно, говоритъ Бёттихеръ, въ ряду отверстій не можетъ по очереди одно называться опой, а другое метопой [2])“. На самомъ дѣлѣ при такомъ толкованіи текста даже не будетъ ряда дыръ, а одно сплошное отверстіе, что равно отсутствію всего фриза. Заявивъ, что „die Sache verhält sich umgekehrt“, Бёттихеръ вмѣсто „quod inter duas opas est intertignium, id *μετόπη* apud eos nominatur“ предлагаетъ читать „quod inter duos tignos est intertignium“. „Очевидно, продолжаетъ Бёттихеръ, Витрувій здѣсь смѣшалъ понятія съ названіями“. Если даже допустить, что Витрувій не вполнѣ понималъ греческихъ источниковъ, которыми онъ пользовался, то всетаки ни коимъ образомъ нельзя думать, что онъ

1) Совершенно вѣрно переведено данное мѣсто въ изданіи: Marci Vitruvii Pollionis de architectura libri X, ex fide librorum scriptorum recensuit atque emendavit et in germanem sermonem vertit Dr. Carolus Lorenzen. Gottae MDCCCLVII.

2) Стр. 207. „Offenbar hat Vitruv hier Begriffe und Namen verwechselt: denn es leuchtet wohl ein, dass in einer ganzen Reihe nebeneinander liegender Open nicht eine Ope um die andere Metope heissen könne, weil sie zwischen zweien liegt, indem eine jede von ihnen dasselbe Verhältniss einnimmt“.

не ясно представлялъ себѣ значеніе латинскихъ строительныхъ терминовъ; а не только изъ даннаго мѣста, котораго Бёттихеръ не признаетъ, но также изъ другаго, противъ котораго онъ ничего не имѣетъ, слѣдуетъ, что Витрувій отверстій между балками не допускалъ, и что intertignium у него значитъ простѣнокъ (VI. 2. 1):... antiqui fabri... cum... tigna habuissent collocata inter tigna (или intertignia) struxerunt „древніе строители, когда положатъ балки, строили между балками (или клали простѣнки)". Итакъ, какъ бы мы здѣсь ни читали, въ томъ и въ другомъ случаѣ смыслъ одинъ и тотъ же, а именно, что послѣ настилки балокъ промежутки закладывались [1]). Понимая слово intertignium въ томъ значеніи, которое даетъ ему Витрувій, поправка Бёттихера ровно ни къ чему не ведетъ, такъ какъ смыслъ получается прежній: „тотъ простѣнокъ, что между двумя балками" или согласно подлиннику „между двумя гнѣздами"

Послѣ всего сказаннаго, мнѣ кажется, врядъ ли можно сомнѣваться въ томъ, кто вѣрно понялъ Витрувія—Бёттихеръ или Дёрпфельдъ. Но есть античное же свидѣтельство, правда, не спеціалиста-зодчаго, а поэта, которое приводится противъ теоріи Дёрпфельда. Это — поэтъ Еврипидъ.

Сторонники теоріи происхожденія метоповъ Бёттихера указываютъ на слѣдующія мѣста изъ трагедій Еврипида: Ифигенія въ Тавридѣ стихъ 113 и Орестъ стихъ 1329. Въ первомъ мѣстѣ Пиладъ, сказавъ Оресту, что когда наступитъ ночь, тогда надо отважиться на похищеніе деревяннаго идола, продолжаетъ „*ὥρα δέ γ' εἴσω τριγλύφων, ὅποι κενόν, δέμας καδεῖναι*", эти слова понимаютъ такъ, будто Пиладъ говоритъ, что тогда пора проникнуть между триглифами въ томъ мѣстѣ, гдѣ отверстіе. Читать ли вмѣсто *ὥρα—ὅρα*, какъ имѣется во всѣхъ рукописяхъ за исключеніемъ одной, мнѣ кажется, отъ этого смыслъ весьма мало измѣнится [2]). Болѣе вниманія заслуживаютъ, какъ кажется,

1) Въ каменныхъ постройкахъ, какъ кажется, напротивъ оставляли мѣста — гнѣзда для балокъ. Слѣдовательно простѣнки клались раньше.

2) Коньектура Бломфіельда *ὅρα δὲ γεῖσα τριγλύφων* и т. д., которую Гартунгъ считаетъ „bestechend", совершенно не имѣетъ смысла, такъ какъ *γεῖσον* значитъ

слова *εἴσω τριγλύφων*. Буквально выходитъ, будто бы Еврипидъ представлялъ себѣ отверстія въ самыхъ триглифахъ, съ чѣмъ, конечно, не могутъ согласиться и сторонники Бёттихера, далѣе слово *κενόν* поставлено въ единственномъ числѣ, хотя слѣдовало бы ожидать здѣсь множественнаго числа, такъ какъ было уже не одно отверстіе, а много. Въ другомъ мѣстѣ рабъ-фригіецъ, спасшійся изъ чертоговъ Елены, говоритъ: „*πέφευγα... κεδρωτὰ παστάδων ὑπὲρ τέρεμνα δωρικάς τε τριγλύφους*“. Здѣсь разумѣется не храмъ, и уже потому мы не вправѣ представлять себѣ данное зданіе въ такомъ же видѣ. Вмѣсто предыдущаго *εἴσω τριγλύφων* мы здѣсъ имѣемъ *ὑπὲρ τριγλύφους* значитъ черезъ триглифы, т. е. въ смыслѣ поверхъ триглифовъ. Я это мѣсто могу понять только такъ, что рабъ перелѣзъ черезъ кедровую перегородку внутреннихъ покоевъ, а затѣмъ черезъ зубцы внѣшней ограды.

Итакъ, мы видимъ, что данныя мѣста совсѣмъ не такъ ясно говорятъ въ пользу Бёттихера, какъ желательно для послѣдователей его теоріи. Если допустимъ даже, что сторонники Бёттихера вѣрно понимаютъ Еврипида, слѣдуетъ ли изъ этого, что ихъ теорія соотвѣтствуетъ дѣйствительности? Я думаю, что нѣтъ, и полагаю, что ключъ къ разрѣшенію этой запутанной задачи мы находимъ у того же непризнаннаго Бёттихеромъ Витрувія. У Витрувія (IV 2, 4) между прочимъ сказано: „Non enim, quemadmodum nonnulli errantes dixerunt, fenestrarum imagines esse triglyphos, ita potest esse“. Такимъ образомъ Витрувій свидѣтельствуетъ, что уже въ древности было забыто происхожденіе чередующихся триглифовъ и метоповъ. Что же удивительнаго, что и Еврипидъ, не будучи спеціалистомъ дѣла, раздѣлялъ этотъ ошибочный взглядъ: онъ жилъ въ такое время, когда давнымъ давно перестали строить храмы изъ дерева, но, слыхавъ объ этомъ, онъ пользуется своимъ мнимымъ знаніемъ

карнизъ и, еслибъ онъ даже былъ въ какомъ-нибудь мѣстѣ изломанъ, то всетаки нельзя было бы проникнуть въ храмъ.

исторіи происхожденія храмовыхъ построекъ для сценическихъ эффектовъ, придавая своей трагедіи, переносящей зрителей въ отдаленную эпоху, архаическую обстановку [1]).

Спорный вопросъ о происхожденіи метоповъ такимъ образомъ рѣшается въ пользу Витрувія, вѣрно понятаго Дёрпфельдомъ.

---

1) Ср. слова Земпера (Stil² II, стр. 388): „So z. B. liebte Euripides, der von einer gewissen Coulissenreisserei nicht freizusprechen ist, seine Bühnen-Decorationen nach fast moderner Gefühlsweise antiquarisch zu behandeln und seinen tragischen Helden die Interpretation dieser skenographischen Spitzfindigkeiten in den Mund zu legen. Sind wir deshalb berechtigt, seine theatrale Fiktion eines dorischen Frieses mit Fensterlucken zwischen Triglyphen statt der Metopen, der Restitution eines vermeintlichen dorischen Urtempels zum Grunde zu legen, vorausgesetzt selbst, dass sein Text darüber richtig verstanden worden sei? Ausserdem war ihm diese Triglypheneinrichtung barbarisch-heroisch, nicht hellenisch."

Земперъ, правда, идетъ слишкомъ далеко называя фризъ съ отверстіями „театральной фикціей", на самомъ дѣлѣ это ошибочное, но распространенное мнѣніе, какъ надо заключить изъ словъ Витрувія. Но Земперъ не вѣритъ и въ Витрувія, признавая за дорическимъ фризомъ не структивное, а декоративное происхожденіе. Вотъ въ чемъ его ошибка. По всей вѣроятности въ силу этой ошибки возраженія его противъ Бёттихера не считались достаточными для опроверженія его.

ГЛАВА I.

Памятники VI-го в. д. Р. Х.

A. Метопы храма въ Ассосѣ.

> Auch der dorische Stil hat hier [in Kleinasien] seine gleichsam vorweltlichen Repräsentanten, die . . . . vor allem frühesten, was auf eigentlich hellenischem Boden den gleichen Stil verräth, die untrüglichsten Kennzeichen grösserer Ursprünglichkeit voraus haben.
>
> Semper, Stil². I. 404.

Изслѣдованія о метопахъ съ рельефными изображеніями на первыхъ порахъ приводятъ насъ не въ самую Грецію, а въ колоніи ея. Въ началѣ нашего столѣтія на берегахъ Малой Азіи въ Ассосѣ среди остатковъ дорическаго храма были найдены значительные фрагменты барельефовъ изъ мѣстнаго трахита[1]), принадлежавшихъ архитраву и тремъ метопамъ. На одномъ изъ послѣднихъ, отколотомъ въ нижней своей части, изваяны два женскихъ сфинкса, обращенныхъ другъ къ другу лицомъ, на другомъ, сохранившемся лучше, кентавръ, скачущій вправо; на лѣвомъ плечѣ его замѣтны еще признаки древеснаго ствола, который онъ держалъ въ лѣвой рукѣ. На третьемъ метопѣ изображенъ громадный пасущійся кабанъ, обращенный въ правую же сторону. Эти метопы вмѣстѣ съ барельефами архитрава въ 1838 году были пріобрѣтены Раулемъ Рошеттомъ для Лувра[2]).

---

1) Де-Виттъ, Annali dell' Inst. 1841, 317, полагалъ, что барельефы были изваяны изъ гранита, однако новѣйшія изслѣдованія показали, что это мнѣніе ошибочно.

2) Поступившіе въ Парижъ фрагменты изданы въ Monumenti inediti III, 34; у Тексье, Descriptions d'Asie-Mineure II, 112—114 и у Кларка II, A. B.

Возобновленныя на томъ же мѣстѣ, въ 1881 году раскопки, предпринятыя американцами, обнаружили еще нѣсколько частей архитрава и два метопа [1]). На одномъ изъ вновь найденныхъ метоповъ (см. табл. I рис. 1), почти вполнѣ сохранившемся, по мнѣнію Кларка, изображенъ мужчина, преслѣдующій женщину. Относительно пола преслѣдователя не можетъ быть сомнѣнія, борода вполнѣ характеризуетъ его. Мужчина этотъ большими шагами стремится вправо, лѣвой рукой онъ уже успѣлъ схватить правый локоть бѣгущей отъ него фигуры. Въ этой послѣдней, какъ было уже упомянуто, Кларкъ усматриваетъ женщину, но вмѣстѣ съ тѣмъ изъ его дальнѣйшихъ словъ слѣдуетъ, что онъ считаетъ ее нагою [2]). Вотъ это-то обстоятельство заставляетъ меня сомнѣваться въ вѣрности его наблюденій. Что Кларкъ не разглядѣлъ слѣдовъ платья подобно тому, какъ не были замѣчены вначалѣ хитоны на нереидахъ архитрава [3]), предположить трудно, такъ какъ эта ошибка была ему хорошо извѣстна. Остается думать, что преслѣдуемая фигура—юноша, ибо въ данномъ періодѣ скульптуры мы не имѣемъ примѣровъ вполнѣ обнаженныхъ женщинъ, или же предположить, что платье выражено было только слоемъ штука, который нѣкогда покрывалъ поверхность барельефовъ, но теперь осыпался.

На другомъ метопѣ (рис. 2), расколотомъ на двѣ части, изъ которыхъ приблизительно треть нижней части утрачена, изображено двое бородатыхъ мужчинъ. Мужчина на правой половинѣ, вышагивая влѣво, обнажаетъ свой мечъ, на немъ

Лучшее изданіе принадлежитъ Тексье. Всѣ фрагменты затѣмъ повторены въ Denkmäler der Kunst Баумейстера, стр. 326—327. Отдѣльные образцы вошли во многія руководства по исторіи древне-греческаго искусства.

1) Joseph Thacher Clarke, Reporths on the investigations at Assos 1881. (Papers of Archaeological Institute of America. Classical series I.) Boston 1882. Метопы въ первый разъ повторены здѣсь на табл. I рис. 1 и 2.

2) Ibid. 117 упомянувъ о мужчинѣ въ короткомъ хитонѣ на второмъ изъ метоповъ, Кларкъ продолжаетъ: — „this being the only indication of drapery upon any of the reliefs, with de exception of that of the female figure upon the relief in Paris, the struggle of the hero and sea-monster".

3) См. Mon. ined. III, 34.

видны слѣды короткаго хитона. Отъ другаго сохранилась только голова; онъ стоялъ, если рисунокъ Кларка вполнѣ вѣренъ, сдвинувъ ноги вмѣстѣ, иначе на дошедшемъ до насъ нижнемъ фрагментѣ должны бы сохраниться слѣды выставленной впередъ ноги.

Сооруженіе ассосскаго храма прежде обыкновенно относили къ VII-му вѣку до Р. Х. Такого мнѣнія держится еще Вольтерсъ въ своей переработкѣ труда Фридерихса Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik [1]). Овербекъ выражаетъ сомнѣніе въ томъ, что данный памятникъ относится ко времени до 60-ой олимпіады [2]). За еще болѣе позднее время постройки стоитъ американецъ Кларкъ. На стр. 100-й онъ говоритъ: „Время его сооруженія, повидимому, точнѣе опредѣляется характерными чертами архитектуры, нежели архаическими, однако, провинціальными рельефами, изваянными на епистилѣ“. Идущее затѣмъ изложеніе, какъ кажется, не свободно отъ крупныхъ противорѣчій: нашедши сходство съ древнѣйшимъ изъ селинунтскихъ храмовъ [3]) и указавъ на разныя аномаліи и техническіе недостатки [4]), онъ, наконецъ, сравниваетъ ассосскій храмъ съ такъ называемымъ храмомъ Ѳисея и говоритъ, что описываемое сооруженіе относится ко времени послѣ персидскихъ войнъ [5]). Кромѣ недостатковъ въ по-

1) Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt.

2) Geschichte der griechischen Plastik. 3. Aufl., I. Ср. тоже литерат. пр. 42.

3) L. c. 102. „The awkward devision of the entablature in such a manner as to form fractional mutules above the metopes finds a striking parallel in the most ancient temple C. of Selinus“.

4) Ibid. „102. Still the abnormal arrangement of the arrises in the axes of the plan is so primitive, that, taken together with the number of the channels, it affords an indication either of the remote date of the shaft or of a provincialism in its treatment, the exact effects and limits of which are difficult of determination. At all events the aesthetic object and the technical significance of the channelling were imperfectly appreciated at Assos“.

5) Ibid. p. 104. „As may be seen from Plate 8, the pteroma before the pronaos was such provided with an independent ceiling in the entire breadth of the building, the space being thus separated from the side colonnades, and characterized

стройкѣ даннаго храма, упомянутыхъ самимъ авторомъ, противъ такой хронологіи краснорѣчиво говоритъ „норма“ Земпера $\frac{15}{13,5}$, ставящая этотъ храмъ на ряду съ самыми древними [1]).

Не трудно вообще замѣтить, что Кларкъ весьма склоненъ къ преувеличенію достоинствъ изслѣдуемаго имъ памятника. Хвалы, расточаемыя имъ по поводу нѣкоторыхъ барельефовъ архитрава, легко могутъ заставить сомнѣваться въ правильности его оцѣнки скульптуры, и этимъ самымъ подорвать также довѣріе къ результатамъ, выведеннымъ на основаніи наблюденій надъ архитектурными особенностями. Вглядитесь въ изображенія сфинксовъ (рис. 3): отлогій профиль, глаза en face, мясистый носъ, вздернутые углы рта, высоко поставленное ухо—черты все чисто архаическія [2]), и васъ, навѣрно, поразитъ фраза (стр. 111): „The carving of this relief is of a delicacy and vigor comparable to the best works of fully developed Greek art“, сказанная по поводу этого изваянія. Въ другомъ мѣстѣ, описывая остатки льва (табь. 18; сохранилось только туловище до переднихъ ногъ). Кларкъ говоритъ: „In point of technical execution, the skulpture of this relief is hardly inferior to the masterpieces of the Theseion and Erechtheion“. Правда, контуры корпуса, заднихъ ногъ и хвоста сдѣланы удовлетворительно, но нѣтъ главной части—головы, при изваяніи которой скульптору приходилось бороться съ бо́льшими трудностями. Еслибъ этотъ левъ дошелъ до насъ въ цѣломъ видѣ, то пожалуй, оказалось бы, что онъ немногимъ отличается отъ своего товарища

as a vestibule, — in so smallan edifice an arrangement of great adventage to the general composition . . . This peculiarity, observed elsewhere only in the Theseion and in the temple of Sunion, is one of the strongest arguments against the assumption that the temple of Assos was built before the Persian wars“.

1) Такъ называемую норму Земперъ вычисляетъ слѣдующимъ образомъ: онъ беретъ отношеніе между утроеннымъ разстояніемъ двухъ колоннъ, считая отъ центра одной до центра другой, и высотой колонны + архитравъ + фризъ, т. е. до симы; единицею мѣры при этомъ служитъ радіусъ нижняго основанія колонны. Чѣмъ отношеніе больше, тѣмъ древнѣе постройка, а храмъ въ такомъ случаѣ будетъ казаться приземистымъ.

2) Ср. у Кларка таблицу 16; Здѣсь въ виду сбереженія мѣста считаю возможнымъ изобразить только голову одного изъ сфинксовъ (тоже женскихъ).

на табл. 17, морда котораго принадлежитъ къ числу весьма примитивныхъ образцовъ скульптуры. Стоитъ сравнить изображенія звѣрей ассосскихъ барельефовъ съ подобными же найденными въ Ксанѳѣ и изданными А. В. Праховымъ, чтобы убѣдиться, что послѣдніе какъ по характеристикѣ отдѣльныхъ животныхъ, такъ по трактовкѣ скелета и мускулатуры стоятъ неизмѣримо выше первыхъ, тѣмъ не менѣе и на нихъ лежитъ печать несомнѣннаго архаизма [1]); кромѣ того не слѣдуетъ забывать, что греческому, а въ особенности азіатскому искусству успѣшное изваяніе животныхъ далось гораздо раньше, нежели настолько же удовлетворительное изваяніе людей. Такимъ образомъ было бы вѣрнѣе выводить заключеніе о времени происхожденія барельефовъ на основаніи человѣческихъ фигуръ, но ихъ то и Кларкъ не рѣшается похвалить.

Принимая, однако, во вниманіе, что барельефы изваяны изъ очень грубаго матеріала, что при сохранившемся штукѣ они, навѣрное, произвели бы на всякаго болѣе удовлетворительное впечатлѣніе, и наконецъ въ виду того, что мы здѣсь дѣйствительно имѣемъ передъ собою памятникъ „провинціальнаго искусства“, мнѣ кажется, что его надо будетъ отнести не къ седьмому, а къ самому началу шестаго вѣка до Р. Х.

Что касается мѣста, занимаемаго метопами, и порядка ихъ распредѣленія во фризѣ, то можно сказать лишь весьма мало. Безъ сомнѣнія метопы наши находились надъ архитравомъ, т. е. во внѣшнемъ фризѣ перистиля; далѣе, можно указать еще на замѣчаніе Кларка (117): „такъ какъ всего только извѣстно пять метоповъ — три въ Парижѣ и два найденныхъ настоящею экспедиціею — то вѣроятно, что метопы боковыхъ сторонъ не были орнаментированы изваяніями“. Что метоповъ съ рельефами дѣйствительно было мало, подтверждается еще

---

1) Рисунки смотри въ изданіи: Древнѣйшіе памятники пластики изъ Ксанѳа въ Ликіи табл. VI А. В., а текстъ въ Изслѣдованіяхъ по исторіи греческаго искусства стр. 50 и слѣд. — Теперь часть этого фриза вошла и въ изданіе Брунна, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, табл. 104.

сравнительнымъ обиліемъ архитравныхъ барельефовъ. Вопросъ, не слѣдуетъ-ли въ ограниченіи числа подобныхъ метоповъ идти еще дальше Кларка, а именно предположить, что только лицевая сторона, т. е. восточная, кромѣ архитравныхъ изваяній носила также изваянія и въ метопахъ.

Чтобы отвѣтить на второй вопросъ — на вопросъ о порядкѣ распредѣленія дошедшихъ до насъ метоповъ, мы противъ воли принуждены оставить реальную почву и вступить въ область догадки. Не имѣя возможности назначить всякому отдѣльному метопу соотвѣтствующее мѣсто, приходится ограничиться нѣкоторыми общими соображеніями, такъ какъ не только условія, при коихъ найденъ каждый изъ нихъ, не извѣстны, но и то, принадлежали ли всѣ пять къ одной и той же сторонѣ зданія, или нѣтъ.

Не смотря на такое неблагопріятное положеніе дѣла, все-таки на основаніи украшеній, родственныхъ нашимъ по темамъ, можно, какъ мнѣ кажется, сдѣлать нѣсколько болѣе или менѣе вѣроятныхъ предположеній касательно общихъ принциповъ размѣщенія сценъ.

Въ ассосскихъ барельефахъ (я имѣю въ виду изваянія на томъ и другомъ родѣ архитектурныхъ частей) на ряду съ миѳологическими сюжетами и миѳическими существами встрѣчаются хищники, растерзывающіе домашнихъ животныхъ и ланей, бодающіеся быки и мирно пасущійся вепрь. Выборъ такихъ сюжетовъ, какъ давно было замѣчено, сближаетъ нашъ скульптурный орнаментъ съ архаическими росписными фризами, опоясывающими сосуды, которые прежде назывались египтизирующими или шире — оріентализирующими. На самомъ дѣлѣ большинство подобныхъ сосудовъ происхожденія коринѳскаго; къ нимъ примыкаютъ еще халкидскіе, киренскіе и древнѣйшіе аттическіе [1]).

1) Зачатки такихъ фризовъ встрѣчаемъ уже на микинскихъ сосудахъ. Фуртвэнглеръ и Лёшке, Mykenische Vasen рис. 361, 393: водяныя птицы идущія „гуськомъ“, 423 — быки. Mykenische Thongefässe тѣхъ же авто-

Это обстоятельство одно уже упрочиваетъ за даннымъ храмомъ первое мѣсто въ ряду изслѣдованія даже и въ томъ случаѣ, еслибъ оказалось, что по времени есть сооруженія и старше его.

Если вглядимся въ упомянутые росписные пояса, то увидимъ, что въ лучшихъ примѣрахъ ряды реальныхъ и миѳическихъ животныхъ написаны не зря и какъ попало, но по опредѣленнымъ пріемамъ, а именно, на сосудѣ не трудно замѣтить 2 центра въ композиціи: одинъ на передней, другой на задней сторонѣ, промежутки между центрами заполнены правильно чередующимися фигурами, обращенными то къ тому, то къ другому центру [1]). Иногда впрочемъ живописецъ-гончаръ, не разсчитавъ, повидимому, пространства, какъ слѣдуетъ, вставляетъ лишнюю фигуру, нарушая этимъ симметрію, но и подобные примѣры не въ состояніи затемнить правильность композиціи, лежащей въ основѣ рисунка [2]). Центръ образуется двумя фигу-

---

ровъ IX — голуби (?). Ср. также милосскую вазу у Конце, Melische Thongefässe IV: здѣсь рядъ гусей (?) занимаетъ, какъ на сосудахъ болѣе развитаго стиля, второстепенное мѣсто. На родосскихъ вазахъ фризы съ животными въ большинствѣ случаевъ составляютъ единственное украшеніе, не считая, конечно, пальметокъ и тому подобныхъ украшенія: см. Зальцманъ, Necropole de Camiros XLII—IV, XLVIII; Отчеты Имп. Археолог. Коммиссіи. 1870—71, табл. IV.

Рядомъ съ людьми изображены сфинксы и птицы на крышкѣ извѣстнаго сосуда Додвелля (см. Lau, Die griech. Vasen III, 1 ч.). Лучшую параллель для Иракла, избивающаго кентавровъ (Кларкъ, т. 15), мы находимъ на киренской вазѣ (Arch. Zeitung 1881, 11, 1). Новыя подтвержденія, что сосуды, названные Пухштейномъ „киренскими", дѣйствительно происходятъ изъ этой колоніи, см. во вновь вышедшей книгѣ Студнички, Kyrene, eine altgriechische Göttin. Leipzig, 1890, гл. I.

1) Ср. 3 фриза на коринѳской амфорѣ въ Monumenti ined. IX, 55. Лицевой центръ верхней полосы образуется сиреной, поставленной между двумя сфинксами, обратный — лебедемъ (?) между пантерами. Во второмъ фризѣ на передней сторонѣ 2 сирены съ большою пальметтой посерединѣ, на задней пантера между баранами. Въ третьемъ на одной сторонѣ быкъ посреди львовъ, на другой 2 пантеры. Въ Antike Denkmäler I, 22 въ первомъ поясѣ центръ представляютъ собою сфинксъ, поставленный между сиренами, и 2 лебедя (?) съ розеткою посреди, на второмъ олень между пантерами и пантера между ланями. Примѣровъ такихъ много.

2) Во второй полосѣ амфоры съ изображеніемъ избіенія Ніобидъ, въ лѣвой

рами, обращенными другъ къ другу лицомъ, иногда поставлена между ними еще третья или какое-нибудь украшеніе — пальметта и т. п.

Присутствіе въ архитравныхъ фрагментахъ нѣсколькихъ фигуръ, очень подходящихъ для образованія центровъ напр. сфинксы (Кларкъ т. 16) и 2 пары бодающихся быковъ, весьма убѣдительно говоритъ въ пользу того, что композиція архитрава и въ этомъ отношеніи походила на фризы росписныхъ вазъ. Эта ипотеза находитъ косвенное подтвержденіе еще въ томъ, что по мѣткому наблюденію Кларка барельефы съ изображеніемъ борьбы „Иракла съ тритономъ“ (sic) и „пирующими“ помѣщались на углахъ (см. табл. 14). Кларкъ въ своей реконструкціи восточнаго фасада руководился тѣмъ, что въ лѣвой части перваго и правой втораго обломка архитрава разстояніе между „полочками“, соотвѣтствующими триглифамъ, значительнѣе, нежели въ остальныхъ случаяхъ, а это дѣйствительно доказываетъ, что эти части архитрава приходились на углахъ, такъ какъ угловые триглифы, какъ извѣстно, въ греческихъ постройкахъ дорическаго ордера приходились внѣ осей колонны, что при одинаковомъ разстояніи колоннъ между собою обусловливало расширеніе угловыхъ метоповъ или триглифовъ. Середину Кларкъ весьма удачно заполняетъ гербообразно расположенными сфинксами.

Угловыми метопами Кларкъ ставитъ парныхъ сфинксовъ (сохранился одинъ такой метопъ, см. на стр. 9). Такимъ образомъ у Кларка въ первомъ случаѣ миѳическія существа образуютъ центръ, во второмъ рамку.

Противъ такого расположенія метоповъ, однако, говорятъ весьма вѣскія обстоятельства. Дѣло въ томъ, что метопъ со сфинксами принадлежитъ къ числу узкихъ (самый широкій рельефъ съ вепремъ). Возможность такого распредѣленія слѣдовательно исключена. Полагаю, напротивъ что плиты со

половинѣ вставлена птица. Въ первой полосѣ сосуда съ рожденіемъ Аѳины въ правой части по недостатку мѣста баранъ замѣненъ орломъ.

сфинксами занимали два среднихъ метопа. Если обратимъ вниманіе на росписные фризы, то увидимъ, что какъ разъ миѳическія фигуры служатъ излюбленнымъ обозначеніемъ центра [1]).

Противъ этого, пожалуй, кто-нибудь можетъ привести композицію верхняго фриза лицевой стороны вазы „Франсуа“ [2]), гдѣ, дѣйствительно, охота на „калидонскаго вепря“ помѣщается между двумя сфинксами, въ свою очередь обрамленными орнаментомъ, но въ данномъ случаѣ появленіе сфинксовъ обусловливается главнымъ образомъ тѣмъ, что по ту и другую сторону изображенія пресловутой охоты оставалось свободное мѣсто. Сфинксовъ нельзя было поставить въ середину, такъ какъ они прервали бы всю сцену, къ тому же центръ композиціи ясно обозначенъ вепремъ чудовищной величины. На соотвѣтствующемъ фризѣ другой стороны подобной рамки вѣдь нѣтъ, такъ какъ эта сцена заняла все пространство между ручками сосуда. Въ пользу выраженнаго мною мнѣнія я могу указать на то, что на нижнемъ поясѣ туловища той же вазы на одной сторонѣ въ центрѣ по обѣ стороны пальметки поставлены грифы, на другой сфинксы въ томъ же родѣ; остальное пространство занято хищными звѣрями, растерзывающими разныхъ животныхъ.

Итакъ, полагаю, мы въ правѣ заключить, что въ подобномъ орнаментѣ, т. е. состоящемъ изъ различныхъ группъ или отдѣльныхъ фигуръ, не связанныхъ между собою по содержанію, необходимость въ центрѣ чувствуется раньше, нежели необходимость въ рамкѣ.

---

1) Ср. примѣры, приведенные въ предыдущихъ примѣчаніяхъ.

2) Ваза Франсуа недавно послѣ тщательной провѣрки оригинала издана вновь въ Wiener Vorlegeblätter für archäologische Uebungen 1888, табл. II—IV. Это изданіе благодаря исправленію многихъ мелкихъ ошибокъ прежнихъ публикацій заслуживаетъ наибольшаго довѣрія, хотя и оно не вполнѣ удовлетворяетъ нынѣшнимъ требованіямъ тѣмъ болѣе, что на ряду съ ней другіе вазовые рисунки, не имѣющіе такого значенія, изданы лучше. См. рецензію въ Майской книжкѣ 1889 г. Журнала Мин. Нар. Просв., стр. 209 и слѣд.

153759 UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU BIBLIOTEKA HUM.

B. Метопы храма C въ Селинунтѣ.

Съ береговъ Малой Азіи, восточныхъ окрайнъ еллинскаго міра, перенесемся теперь къ западнымъ, на островъ Сицилію въ древній Селинунтъ, колонію италійскихъ Мегаръ.

Сооруженіе, съ которымъ мы будемъ имѣть дѣло, во всѣхъ отношеніяхъ занимаетъ второе мѣсто въ ряду храмовъ съ рельефными метопами: его норма $= \frac{15}{14}$, въ его метопахъ мы впервые встрѣчаемся съ горельефами и въ первый разъ видимъ сцены исключительно миѳологическія [1]).

Слѣдуя общепринятому обозначенію даннаго памятника, я буду называть его храмомъ C [2]).

Храмъ C нѣкогда возвышался на селинунтскомъ акрополѣ [3]), гдѣ въ 1822 г. остатки его открыли англійскіе архитекторы Гаррисъ (Harris) и Энджель (Angell). Метопы храма теперь находятся въ Палермо. Изъ большаго числа фрагментовъ, раскопанныхъ упомянутыми англичанами, могли быть собраны 3 метопа: Ираклъ, несущій Керкоповъ, привязанныхъ ногами къ коромыслу; Персей, обезглавливающій Медузу въ присутствіи Аѳины и колесница, запряженная четверкою лошадей, съ остатками возницы на колесницѣ и двухъ человѣческихъ фигуръ позади пристяжекъ [4]); кромѣ того Энджелемъ и Евансомъ (Evans) найдены были фрагменты, принадлежавшіе къ метопу, подобному послѣднему [5]); наконецъ италіянскій археологъ

---

1) Храмъ безъ сомнѣнія относится къ началу VI в. до Р. Х., а не къ концу VII, т. е. ко времени основанія колоніи. Дѣло въ томъ, что не этотъ храмъ, какъ полагаетъ Бенндорфъ, а лежащій рядомъ съ нимъ храмъ D самый древній.

2) Подробное изслѣдованіе о селинунтскихъ храмахъ принадлежитъ Бенндорфу (Die Metopen von Selinunt mit Untersuchungen über die Geschichte, die Topographie und die Tempel von Selimunt. Berlin 1870). Это изданіе заслуживаетъ вниманія также наилучшей публикаціей скульптуръ древнято Селинунта.

3) Ibid. табл. XIII, 6.

4) Ibid. табл. I—III. Относительно Аѳины ср. Roscher, Mythologisches Lexikon, стр. 693 (Фуртвэнглеръ).

5) Sculptured Metopes 46: „some fragments belonging to the other central metope were found, corresponding both in size and style“.

Каваллари нашелъ еще два большихъ фрагмента, принадлежавшихъ, очевидно, къ одному и тому-же метопу [1]).

Первые 2 метопа не только описаны, но даже изданы во всѣхъ почти руководствахъ по античной скульптурѣ; относительно сюжетовъ, представленныхъ на нихъ, всѣ изслѣдователи согласны между собою, такъ какъ они дѣйствительно не допускаютъ сомнѣнія; поэтому не считаю нужнымъ останавливаться на ихъ описаніи и толкованіи, а позволю себѣ лишь сдѣлать замѣчаніе относительно техники. Какъ было упомянуто вначалѣ, мы здѣсь впервые видимъ въ метопахъ высокій рельефъ, нѣкоторыя части даже совсѣмъ отдѣляются отъ фона, причемъ, однако, не смотря на значительную глубину рельефа, поверхность отличается п л о с к о с т ь ю. Обыкновенно постановка ногъ въ профиль, а лицъ en face отмѣчается какъ характерная черта архаическихъ рельефовъ вообще. Это замѣчаніе требуетъ ограниченія: изображеніе головъ en face является только характерною чертою г о р е л ь е ф а, въ б а р е л ь е ф ѣ же какъ и въ рисункѣ лица изображаются въ профиль, что совершенно естественно, такъ какъ не только начинающему рисовальщику, но и искусству въ періодъ младенчества изображеніе людей и животныхъ въ профиль дается значительно легче.

Чтобы убѣдиться въ справедливости этого замѣчанія, стоитъ только посмотрѣть на архаическіе барельефы — ассосскій архитравъ и метопы, памятникъ съ гарпіями, аттическія и спартанскія стилы и т. п [2]).

Поверхность нашихъ метоповъ трактована какъ барельефъ, но затѣмъ скульпторъ, идя по внѣшнему контуру, мало закругляя формы, работалъ въ глубь почти отвѣсно, т. е. подъ прямымъ угломъ къ поверхности. Такимъ образомъ получился рельефъ, который, судя по трактовкѣ поверхности, примыкаетъ

1) Беннд̀орфъ, табл. IV. Ср. дополненный мною рисунокъ 4 табл. I.

2) Только въ одномъ барельефѣ сдѣлана попытка показать лицо en face, а именно на стилѣ изъ Хрисафы близъ Спарты. См. Фуртвэнглеръ, S a m m l u n g S a b o u r o f f I, табл. 1. Стоило только еще больше вызвать выпуклость барельефа, и мы получили бы горельефъ похожій на нашъ.

къ барельефамъ, по толщинѣ же своей къ горельефамъ: мы имѣемъ передъ собою какъ бы пачку тѣсненыхъ ажурныхъ фигуръ, аккуратно сложенныхъ и помѣщенныхъ на общемъ фонѣ. Подобная трактовка корпуса и конечностей, будучи весьма неправильна, всетаки еще сносна; но еслибъ такимъ же образомъ было изображено лицо, поставленное въ профиль, то это было бы вопіющимъ безобразіемъ. Не будучи въ состояніи обработать удовлетворительно ту половину лица горельефнаго профиля, которая прилегаетъ къ фону, первоначальный скульпторъ ставитъ голову en face.

Совершенно иначе смотритъ на происхожденіе горельефа Кёппъ [1]). По его мнѣнію у грековъ горельефъ произошелъ изъ статуарной пластики, причемъ первое преобразованіе одного рода изваянныхъ фигуръ въ другой произошло именно въ метопахъ: здѣсь, по его мнѣнію, въ пустыя отверстія (?), бывшія когда-то вмѣсто метоповъ, ставились статуи, которыя затѣмъ при закрытіи этихъ дыръ обратились въ горельефныя фигуры. Такой теоріи происхожденія горельефа кромѣ стиля подобныхъ памятниковъ противорѣчатъ, какъ мы видѣли, самые факты; въ угоду своей теоріи Кёппу пришлось умолчать объ ассосскихъ метопахъ, представляющихъ собою барельефъ. Правда, что статуарная скульптура всегда существовала на ряду съ барельефными изваяніями, представляющими собою на первыхъ порахъ только разновидность живописи, но горельефъ развился изъ барельефа въ силу тѣхъ условій, въ которыя онъ былъ поставленъ архитектурною рамкою, а въ декоративныхъ композиціяхъ онъ предшествовалъ статуямъ [2]).

Въ третьемъ изъ сохранившихся метоповъ — метопѣ съ колесницею, запряженною четверкою лошадей, мы имѣемъ смѣлую попытку изобразить квадригу спереди. Лошади, какъ и слѣдовало

---

1) Jahrbuch d. kais. deutsch. arch. Instituts II, 1887, стр. 118 и слѣд.

2) См. статью: Фронтонъ Мегарской сокровищницы въ Олимпіи, стр. 231 (Записки Имп. русск. арх. общ., т. III).

ожидать по общему ходу развитія античной скульптуры, изваяны гораздо лучше и правдивѣе, нежели люди. Желая, однако, отдѣлить всѣ четыре ноги лошадей отъ фона, скульпторъ, не смотря на бо́льшую глубину этого метопа, принужденъ былъ нѣсколько сплюснуть корпусы животныхъ. Какъ уже выше было упомянуто, найдены были фрагменты сосѣдняго метопа съ такою же композиціей.

Бенндорфъ (стр. 49) справедливо замѣчаетъ, что это обстоятельство влечетъ за собою непремѣннымъ условіемъ объясненія нераздѣльную связь между тѣмъ и другимъ метопами. Въ силу такого требованія онъ отвергаетъ всѣ объясненія, не имѣвшія въ виду единства ихъ по содержанію [1]). „Nur zwei derselben [Deutungsversuche] können Anspruch erheben möglich zu sein: der eine auf Helios und Phaeton, der andere auf Pelops und Oinomaos". Но далѣе Бенндорфъ замѣчаетъ, что первый изъ миѳовъ въ литературѣ встрѣчается не раньше V в. д. Р. Х., а въ искусствѣ и того позже — въ римскій періодъ. Противъ втораго объясненія, высказаннаго Энджелемъ и Евансомъ и поддерживаемаго археологомъ Серрадифалько, приводившими въ пользу своего толкованія композицію восточнаго фронтона храма Зевса на основаніи описанія Павсанія, Бенндорфъ (49) замѣчаетъ, что эта композиція „по замыслу и исполненію совершенно отличается и допускаетъ только общее сравненіе". Имѣя основаніе думать, что храмъ этотъ былъ посвященъ Аполлону, Бенндорфъ полагаетъ, что, можетъ быть, здѣсь былъ изображенъ Аполлонъ въ видѣ бога солнца на колесницѣ, подобно тому какъ на селинунтскихъ монетахъ: „so wäre es nicht undenkbar, продолжаетъ онъ, dass im poetischen Zusammenhang mit den Heroenthaten zu beiden Seiten, Helios und Eos oder Selene dargestellt gewesen sei, in ähnlichem Sinne wie die Lichtgötter später in den Compositionen der Giebelfelder verwendet wurden (Stephani, compte-rendu 1862 p. 54. folg.)".

1) См. прежнюю литературу у Бенндорфа въ пр. 3.
2) См. его прим. 4 и 5.

Никакъ не могу считать эту мысль счастливой: во 1-хъ, мнѣ кажется, что Бенндорфъ не можетъ найти 6 фигуръ, принадлежащихъ къ названному кругу боговъ, во 2-хъ, свѣтовыя божества во фронтонныхъ и другихъ композиціяхъ какъ по мѣсту въ композиціи, такъ и по смыслу играютъ совершенно другую роль. Какъ въ восточномъ фронтонѣ Парѳенона, такъ и на базѣ Аѳины-дѣвственницы божества солнца и луны обрамляютъ композицію: будучи въ данномъ случаѣ представителями востока и запада, они охватываютъ всю вселенную, указывая на то, что здѣсь происходитъ міровое событіе и, дѣйствительно, въ томъ и другомъ случаѣ рождается новое божество.

Такой композиціи, какую удачно скомпоновалъ Фидій, нельзя требовать отъ архаическаго скульптора ни по исполненію, ни по замыслу; нечего и говорить о томъ, что ничего подобнаго изъ архаическаго искусства не дошло до насъ.

Гораздо вѣроятнѣе, кажется, объясненіе упомянутыхъ выше англичанъ, тѣмъ болѣе, что этотъ сюжетъ извѣстенъ греческому искусству съ давнихъ поръ: Павсаній въ Ирэонѣ въ Олимпіи видѣлъ изображеніе Иномая и Пелопа на ларцѣ Кипсела (V, 18, 3). Правда, тамъ былъ изображенъ другой моментъ, а именно преслѣдованіе Пелопа Иномаемъ. Изображеніе такого момента, конечно, изключено для поля метопа. Скульптору пришлось изобразить моментъ передъ началомъ ристанія: возницы встали уже на колесницы, по обѣ стороны одной изъ нихъ стоятъ Иномай и Стеропа, около другой Ипподамія и Пелопъ.

Мнѣ кажется, что такая композиція, если она и отличается отъ традиціоннаго типа, выработаннаго для даннаго миѳа, всетаки по плечу болѣе или менѣе талантливому скульптору, хотя бы и отдаленной эпохи; можетъ быть, онъ даже и не первый изобразилъ предполагаемую сцену въ этомъ видѣ. Четверки лошадей en face встрѣчаются уже въ архаической чернофигурной живописи на вазахъ: стоило ихъ только заимствовать для задуманной сцены.

Примѣровъ же, въ которыхъ одинъ типъ заимствуется для изображенія совершенно другой сцены, очень много. Одинъ

изъ лучшихъ схема убіенія Астіанакта Неоптолемомъ, употребленная для изображенія убійства Троила Ахилломъ [1]).

Обратимся теперь къ упомянутымъ двумъ фрагментамъ четвертаго метопа [2]). На бо́льшемъ изъ нихъ, составлявшемъ когда-то правую верхнюю четверть плиты, еще ясно видно женскую голову и часть корпуса кончая грудью. Кромѣ этой женщины, обращенной влѣво, легко замѣтить обнаженную лѣвую руку, проходящую позади шеи женщины, затѣмъ виднѣются пальцы этой руки на косѣ женщины. Рука, отломленная пониже плеча, очевидно, принадлежала фигурѣ, помѣщавшейся на лѣвой половинѣ метопа. Незначительная часть этой другой фигуры сохранилась на второмъ осколкѣ, а именно верхняя половина праваго бедра, весьма незначительная часть поднятой вверхъ лѣвой ноги съ остатками гениталій и пальцы правой руки на правомъ бедрѣ; въ рукѣ замѣтна рукоятка меча.

Итакъ, не смотря на незначительность дошедшихъ до насъ остатковъ, смыслъ композиціи совершенно понятенъ: мужчина, схвативъ женщину лѣвою рукою за затылокъ, готовъ поразить ее мечомъ. Насколько мнѣ извѣстно, данные фрагменты пока еще не объяснены, ибо толкованіе Шубринга, усматривающаго здѣсь поединокъ Иракла съ царицею амазонокъ, я вмѣстѣ съ Бенндорфомъ (50) долженъ отклонить: въ схемѣ боя Иракла съ Ипполитой неизмѣннымъ, характернымъ мотивомъ является взятіе амазонки за волосы или башлыкъ, если таковой надѣтъ на ней; въ нашемъ метопѣ побѣдитель, очевидно, обходится со своей

1) См. Monumenti inediti. Этотъ рисунокъ повторенъ во многихъ изданіяхъ, также напр. въ словарѣ Краузе и всюду невѣрно: отброшенъ рисунокъ плеча идріи, на которой изображена амбразура стѣны, помѣщенной въ свою очередь на туловищѣ сосуда. Къ вопросу о заимствованіи готовыхъ схемъ для новыхъ сюжетовъ ср. мою статью въ Запискахъ Имп. Арх. Общества т. IV, стр. 93.

2) Эти два фрагмента, какъ было уже указано, изображены у Бенндорфа таб. IV, 1a, 1b. Къ сожалѣнію фрагментъ 1a, сдѣланный какъ и другіе на основаніи фотографическихъ снимковъ, повидимому, снятъ нѣсколько справа. Это обстоятельство затрудняетъ реставрацію, могущую руководиться только рисункомъ. Мой рисунокъ (табл. I, рис. 4) назначается только для поясненія композиціи, не выступая съ претензіями полной точности, а тѣмъ болѣе стилистическихъ тонкостей.

жертвой бережнѣе: угрожая ей мечомъ, онъ не повергаетъ ее на земь, а предупреждаетъ лишь бѣгство, да и женщина, повидимому, не хочетъ искать спасенія въ немъ, а напротивъ готова покориться судьбѣ. Она опустила голову, взоръ, навѣрное, былъ потупленъ, лѣвая рука была опущена, только правою она, можетъ быть, касалась своего противника. Все это носитъ отпечатокъ сознанія вины и раскаянія (см. табл. I, рис. 4). Воинъ при такомъ видѣ какъ бы цѣпенѣетъ, занесенная рука, только что готовившаяся нанести смертельный ударъ, останавливается на полпути, — въ его душу закрадывается сожалѣніе — онъ готовъ перемѣнить гнѣвъ на милость. Если впечатлѣніе меня не обмануло и эти наблюденія вѣрны, то и сцена ясна какъ на ладони: мы имѣемъ передъ собою Менелая и Елену. Сравните эту группу съ тою на извѣстной спартанской стилѣ, въ которой давно уже узнаны Менелай и Елена [1]) и вы увидите, что обѣ композиціи почти тождественны; разница только въ томъ, что на стилѣ Менелай спокойно вышагиваетъ, а на метопѣ какъ будто еще бѣжитъ, хотя онъ уже настигъ предметъ своего преслѣдованія [2]). Древній скульпторъ хотѣлъ разрѣшить непосильную ему задачу—выразить сразу и бурное преслѣдованіе оскорбленнаго мужа, и обезоруженіе его гнѣва красотами вѣроломной супруги.

Изъ V в. до Р. Х. дошелъ до насъ цѣлый рядъ росписныхъ сосудовъ съ изображеніемъ того-же сюжета, но въ другомъ видѣ: Елена оглядываясь бѣжитъ къ идолу, чтобы подъ его покровомъ найти спасеніе отъ разъяреннаго преслѣдователя; въ нѣкоторыхъ изъ нихъ магическое дѣйствіе ея обворожитель-

1) Лёшке, Ueber die Reliefs der altspartanischen Basis (Ad solemnia Caesareae Universitatis Dorpatensis MDCCCLXXIX). Странно, что Овербекъ не зналъ этого объясненія въ третьемъ изданіи своей Geschichte der griechischen Plastik^3, вышедшей въ 1881 году.

2) Предлагаемая реставрація (табл. I, рис. 4) находится къ спартанской стилѣ въ томъ-же отношеніи, въ какомъ находится Ѳисей, убивающій Минотавра (Arch. Zeit. 1884, стр. 107, повтор. здѣсь табл. I, рис. 5), вытѣсненный на глиняномъ сосудѣ къ подобной же сценѣ на золотой пластинкѣ изъ Коринѳа (Arch. Zeit. 1884, табл. VIII, рис. 3).

ной прелести производитъ впечатлѣніе на Менелая: онъ роняетъ мечъ изъ рукъ [1]). И здѣсь соединены два момента, разница въ томъ, что въ первомъ случаѣ выражено еще преслѣдованіе, хотя Елена уже настигнута, во второмъ прощеніе, хотя она еще не въ рукахъ мужа. Соединяя два момента сцены, происходящей между супругами, художникъ руководился желаніемъ какъ можно полнѣе передать извѣстное ему преданіе: ваятель отразилъ въ фигурѣ Менелая предшествовавшее, живописецъ предвосхитилъ послѣдующее. Въ художественномъ отношеніи типъ VI вѣка ниже типа V в., нельзя того же сказать относительно выраженія смысла.

Сопоставленіе стоящей фигуры съ бѣгущей или по крайней мѣрѣ настигнутой на бѣгу мы имѣемъ въ метопѣ съ Персеемъ, обезглавливающимъ Медузу: горгона изображена въ той позѣ, которою въ архаическомъ искусствѣ пользовались для выраженія быстраго бѣга [2]).

Отмѣчу техническую особенность только что описаннаго метопа: дѣло въ томъ, что мы съ полной увѣренностью можемъ утверждать, что та и другая фигура поставлены были въ профиль, слѣдовательно о неумѣніи ставить голову въ профиль не можетъ быть и рѣчи. На первый взглядъ можетъ показаться, что это опровергаетъ тѣ замѣчанія, которыя высказаны были

---

1) Лучшіе примѣры: Monumenti inediti X, 14 и Museum Gregorianum II, 5, 2 a. Послѣдній рисунокъ, который здѣсь при сравненіи имѣется въ виду, повторялся неоднократно: Michaelis, Parthenon, стр. 139, Baumeister, Denkmäler, стр. 741, Overbeck, Heroengallerie, XXVI, 12 и др.

2) Въ греческомъ искусствѣ совершенно ясно можно отличить три различныхъ пріема изображенія бѣга: въ архаическомъ искусствѣ принята схема колѣноприклоненнаго бѣга (Knielaufschema); въ этой схемѣ та и другая нога согнуты подъ прямымъ угломъ, причемъ выставленная впередъ обращена колѣномъ вверхъ, другая же касается или почти касается земли (см. Gerhard, Aus. Vas. 88); затѣмъ во второй половинѣ VI и первой V вв. выставленная впередъ слегка согнутая (Monumenti XI, 20) нога не касается земли, а напротивъ поднята; наконецъ въ зрѣломъ періодѣ искусства бѣгущая фигура изображается въ тотъ моментъ, когда тяжесть тѣла лежитъ на впередъ выставленной ногѣ, а другая поднята (лучшіе примѣры на позднѣйшихъ панаѳинейскихъ амфорахъ) напр. Mon ined. X, 48 e-h.

объ архаическихъ горельефныхъ изваяніяхъ, но стоитъ только вглядѣться въ фрагменты даннаго метопа и легко будетъ убѣдиться, что данный рельефъ отличается гораздо меньшею выпуклостью [1]), такъ что онъ едва ли заслуживаетъ названія горельефа, къ тому же изъ сохранившихся остатковъ видно, что ни одна конечность не была отдѣлена отъ фона.

Храмъ С былъ ексастиль, слѣдовательно на короткихъ сторонахъ было по 10 метоповъ.

Наши четыре метопа всѣ принадлежали восточному фасаду зданія, какъ явствуетъ по мѣсту ихъ нахожденія [2]). Притомъ всѣ они находились на правой половинѣ фриза (считая отъ зрителя). Своеобразная особенность въ постройкѣ храма позволяетъ намъ съ несомнѣнною точностью обозначить порядокъ, въ которомъ нѣкогда стояли наши метопы между триглифами.

Дѣло въ томъ, что промежутки между колоннама постепенно уменьшаются отъ центра къ угламъ, триглифы же всѣ почти одинаковой ширины [3]); слѣдовательно разница промежутковъ должна была отразиться на метопахъ и дѣйствительно ширина метопа съ квадригой = 1,15m

— — съ Персеемъ и Медузой = 1,11m.

— — съ Иракломъ и Керкопами = 1,08m.

Ширину метопа съ Менелаемъ и Еленой нельзя съ точностью вычислить, но уже то обстоятельство, что на немъ только 2 фигуры, говоритъ въ пользу того, что онъ былъ самый узкій, кромѣ того онъ найденъ былъ какъ разъ противъ юго-восточнаго угла храма, такъ что ему гарантировано послѣднее мѣсто въ ряду. Итакъ, на первомъ мѣстѣ отъ середины или на 6-омъ всего ряда вставлена была квадрига, на 2-омъ или 3-ьемъ (7 или 8) Персей, на 4-омъ (9) Ираклъ, на 5-омъ (10) Менелай.

---

1) Высота этого рельефа равняется 0,13 m., между тѣмъ какъ высота другихъ колеблется между 0,15 и 0,30 m., см. Бенндорфъ, стр. 39 и 50.

2) См. Бенндорфъ, стр. 40.

3) См. Бенндорфъ, стр. 39, пр. 4.

Такое распредѣленіе не только не находить затрудненія со стороны мѣста нахожденія метоповъ, но даже еще подтверждается. Въ реставраціяхъ Гитторффа и Ребера (Geschichte der Baukunst) метопы размѣщены не вѣрно.

То обстоятельство, что всѣ четыре метопа принадлежатъ къ одной и той же половинѣ фасада, оказывается весьма важнымъ для уясненія композиціи всего фриза съ формальной стороны: середина занята четверкою лошадей и тремя фигурами, поставленными позади ея, затѣмъ слѣдуютъ метопы съ тремя фигурами, ноги которыхъ поставлены вправо, а корпусы en face, и наконецъ метопъ о двухъ фигурахъ, изображенныхъ совершенно въ профиль. Итакъ, съ уменьшеніемъ числа фигуръ и вообще массы метопа идетъ рука объ руку и уменьшеніе выпуклости рельефа; все это еще сопровождается постепеннымъ переходомъ отъ положенія en face къ положенію въ профиль[1]). Подобное движеніе отъ середины къ углу удачно замыкается фигурою Елены, которая въ свою очередь обращена къ центру.

Намѣренность такого рода распредѣленія фигуръ въ правой половинѣ фриза настолько очевидна, система до того прозрачна, что нельзя не предположить точно такого же размѣщенія и для лѣвой половины. Это еще подтверждается тѣмъ, что метопъ пятый, считая съ начала, во всемъ походилъ на шестой, нашъ метопъ съ квадригою. Такимъ образомъ к о м п о з и ц і я, в ы х о д я и з ъ ц е н т р а, н а п р а в л я л а с ь к ъ у г л а м ъ и з д ѣ с ь з а к а н ч и в а л а с ь, л е г к о з а в е р т ы в а я с ь о п я т ь к ъ с е р е д и н ѣ. Центръ, какъ мы видѣли, во всѣхъ отношеніяхъ сильно подчеркнутъ. Композиція съ особенно подчеркнутымъ центромъ хорошо соотвѣтствуетъ значенію восточнаго фасада, который представляетъ собою какъ бы лицо всего зданія. Усиленно показанный центръ въ данномъ случаѣ былъ тѣмъ болѣе умѣстенъ, что ф р о н т о н ъ, повидимому, н е б ы л ъ у к р а ш е н ъ с к у л ь п т у р о ю.

---

1) Бенндорфъ, стр. 64: „vermuthlich fand also von einem stark markirten Centrum aus, eine gleichmässige Entfaltung des Sculpturschmuckes in Symmetrie und Ponderation nach beiden Seiten statt“.

Итакъ, съ формальной стороны единство композиціи было ясно выражено. Но было ли единство и по содержанію? На этотъ вопросъ приходится отвѣтить отрицательно: всѣ четыре метопа, болѣе или менѣе сохранившіеся, оказываются не связанными между собою ни единствомъ сюжета, ни единствомъ лица, изображеннаго въ нихъ. Только 2 центральныхъ метопа, очевидно, были тѣсно связаны между собою и по внутреннему содержанію. Разнообразіе сюжетовъ до извѣстной степени оправдывается изолированнымъ положеніемъ каждаго метопа. Въ іоническомъ фризѣ такое разнообразіе было бы совершенно невозможно въ эстетическомъ отношеніи.

Бенндорфъ на основаніи весьма вѣроятныхъ соображеній полагаетъ, что нашъ храмъ былъ посвященъ Аполлону. Спрашивается, есть ли на это указанія въ метопахъ? Опять-таки нѣтъ. Въ сохранившихся метопахъ ясно только одно указаніе, а именно, что храмъ сооруженъ дорянами, ибо сюжеты нашихъ изваяній принадлежатъ къ циклу чисто дорическихъ сказаній[1]).

Въ сравненіи съ ассосскимъ храмомъ селинунтскій знаменуетъ прогресъ въ двухъ отношеніяхъ: значительно бо́льшая выпуклость его рельефовъ лучше гармонируетъ съ оправою метоповъ, исключительно миѳологическое содержаніе изваяній придаетъ меньшую пестроту всему фризу.

На основаніи композицій архитрава и другихъ родственныхъ по содержанію орнаментовъ мы были вправѣ предположить, что и въ метопахъ ассосскаго храма было соблюдено соотвѣтствіе въ частяхъ всей композиціи, въ метопахъ селинунтскаго храма такого рода соотвѣтствіе врядъ-ли подлежитъ сомнѣнію.

---

1) Иракл, какъ извѣстно, національный герой дорянъ. Пелопъ и Менелай тоже дорическіе цари. Погоня Иномая за Пелопомъ и Менелай, грозящій убить Елену, были изображены уже на ларцѣ Кипсела, см. Павсаній, V. 17,6 и 18,3.

На основаніи этого мы можемъ сдѣлать выводъ, что въ данномъ родѣ декоративной скульптуры единство внѣшнее, т. е. единство формы, предшествуетъ единству внутреннему, т. е. единству содержанія.

C. Метопы храма F въ Селинунтѣ.

Третье мѣсто въ ряду нашего изслѣдованія принадлежитъ также храму древняго Селинунта. Этотъ храмъ лежитъ не на акрополѣ, какъ предыдущій, а въ долинѣ [1]). Его принято обозначать буквою F; норма его $= \frac{15}{14,8}$. Изъ метоповъ, украшавшихъ нѣкогда храмъ, сохранились только нижнія половины одной пары [2]). Каждый метопъ былъ изваянъ изъ двухъ глыбъ, поставленныхъ одна на другую и скрѣпленныхъ между собою металлическими скобами. Не смотря на такую плохую сохранность, уже давно въ этихъ горельефахъ узнаны сцены изъ гигантомахіи [3]). До Бенндорфа, насколько мнѣ извѣстно, всѣ усматривали въ побѣдителяхъ женщинъ, что и подало поводъ на первыхъ порахъ видѣть въ нихъ амазонокъ, но вотъ упомянутый ученый поколебалъ общепринятое мнѣніе, къ нему примкнулъ Вольтерсъ [4]), Овербекъ же отстаиваетъ прежнее толкованіе [5]).

Обратимся теперь къ самымъ памятникамъ. Тотъ и другой метопъ помѣщался на восточномъ фасадѣ храма, притомъ рядомъ на 8 и 9 мѣстѣ по Гитторффу, ведущему счетъ отъ сѣвернаго угла, т. е. справа на-лѣво. Слѣдуя болѣе употребитель-

1) См. планъ города у Бенндорфа, табл. XIII, рис. 6.

2) Ibid. табл. V и VI. Овербекъ (стр. 157) совершенно несправедливо отрицаетъ принадлежность этихъ метоповъ къ восточному фризу, опираясь на Кавалларн, который указывалъ на то, что найденный имъ триглифъ ниже данныхъ метоповъ. Но оказывается, что триглифъ, найденный италіянскимъ археологомъ внутри храма, принадлежитъ къ фризу пронаоса (ср. Бенндорфъ, стр. 93, пр. 1).

3) Визелеръ въ энциклопедіи Эрша и Грубера s. v. Giganten I, 67,

4) Gipsabgüsse Nr. 152.

5) Plastik³ I, 158.

ному порядку описанія ряда предметовъ, я буду вести счетъ слѣва на-право, слѣдовательно метопы стояли на 2 и 3 мѣстахъ.

Достаточно было бы длиннаго хитона съ отворотомъ (*διπλοΐς*), ниспадающимъ сбоку богатыми складками, образуя нѣчто въ родѣ открытаго рукава, чтобы въ этой фигурѣ, повергнувшей своего противника на земь, признать богиню, но это подтверждается еще изяществомъ и нѣжностью очертанія ногъ, изобличающихъ мягкія и закругленныя формы женскаго тѣла. Богиня поставила лѣвую ногу на гиганта, лежащаго вправо, опираясь на лѣвый локоть, правая его рука, изъ-за которой виднѣется часть наконечника копья, была поднята вверхъ [1]), зубы у него оскалены, глаза уже закатываются, шлемъ падаетъ съ головы; на гигантѣ надъ короткимъ хитономъ надѣтъ металлическій панцырь съ зачатками обозначенія мускулатуры. Изслѣдователи, соглашаясь въ томъ, что въ этомъ метопѣ мы имѣемъ изображеніе поединка между богиней и гигантомъ, расходятся въ опредѣленіи безсмертной побѣдительницы.

Штаркъ говоритъ, что мы можемъ женскую фигуру „одѣтую просто и по дѣвичьи съ вѣроятностью назвать Артемидой [2])“. Бенндорфъ (стр. 51) полагаетъ, что „здѣсь, по всей вѣроятности, представлена Аѳина или Артемида“, Овербекъ (стр. 157) съ увѣренностью усматриваетъ Аѳину [„sicher Athena“].

---

1) Врядъ-ли можно согласиться съ толкованіемъ приведеннымъ въ трудѣ Петерсена и фонъ Лушана, Reisen im südwestlichen Kleinasien, т. II, стр. 153, пр. 3: „. . . Auf einer Metope des Tempels von Selinunt (Taf. V) tritt Athena der Gigantenleiche auf den Leib und zieht ihren rechten Arm senkrecht in die Höhe, um ihn von Rumpf zu lösen indem sie die Achsel zugleich mit der Lanze durchsticht. Die Auffassung bestätigen etruskische Monumente, welche die Sache ins Krasse weiter führen, indem sie Athena mit dem ausgerissenen Arm des Gegners in der Hand darstellen. Körte, Bull. dell' inst. 1885 s. f.; Gerhard, etruskische Spiegl LXVIII, CCLXXXIII, 2; Furtwängler, Versammlung im Antiquarium 2957 . . .“ Всѣ приведенные примѣры взяты изъ этрусскаго искусства, отличающагося не рѣдко грубымъ дикофантастичнымъ характеромъ. При всемъ богатствѣ матеріала мы не имѣемъ ни одного примѣра въ области чисто-греческаго искусства хотя-бы, намекающаго на подобную звѣрскую черту. Если въ литературѣ и упоминается, что врагамъ обрубали конечности и гениталіи, то это дѣлалось не на полѣ сраженія и, навѣрное, слѣдуетъ понять какъ поруганіе надъ врагомъ, въ изобразительномъ же искусствѣ, повторяю, такихъ примѣровъ нѣтъ.

2) Gigantomachie auf antiken Reliefs, стр. 15.

Простота одежды навела Штарка, какъ я полагаю, на вѣрное названіе богини. Слѣдуетъ, однако, эту замѣтку, сдѣланную имъ мимоходомъ, прослѣдить дальше. Болѣе, чѣмъ отсутствіе какихъ бы то ни было слѣдовъ эгиды, противъ Аѳины говоритъ отсутствіе иматія, который въ данную эпоху всегда бываетъ накинутъ на плечи дочери Зевса. Эгида, покрывающая согласно типу конца VI и начала V вв. распростертую впередъ лѣвую руку, могла быть помѣщена въ верхней не дошедшей до насъ половинѣ метопа. Но не только Аѳина, а вообще всѣ богини за исключеніемъ развѣ второстепенныхъ въ данное время изображаются въ плащахъ. Какъ же объяснить отсутствіе иматія? По всей вѣроятности она употребила его для другой цѣли, а именно перекинула для защиты черезъ лѣвую руку. Если это предположеніе вѣрно, то возможность видѣть въ нашей богинѣ Аѳину совершенно исключена: Аѳина пользовалась для защиты или эгидой, или щитомъ. При такихъ условіяхъ моложавость формъ заставляетъ думать объ Артемидѣ, а это предположеніе поддерживается еще тѣмъ, что въ подобномъ же видѣ Артемида изображена, какъ мы увидимъ дальше, на одномъ изъ метоповъ Парѳенона, а также и богиня въ шестомъ полѣ на пеплосѣ псевдо-архаической статуи Аѳины дрезденскаго музея, въ которой Штаркъ признаетъ Артемиду. Рука съ плащомъ служила, навѣрное, удачнымъ пополненіемъ свободнаго мѣста, остававшагося надъ гигантомъ. Итакъ я думаю, что изображеніе Артемиды находится внѣ всякаго сомнѣнія [1]).

Обращаемся къ слѣдующему горельефу. Стоитъ только внимательно вглядѣться въ то и другое божество, сравнить ихъ фигуры, и мы легко замѣтимъ значительную разницу въ характеристикѣ послѣднихъ, не смотря на то, что онѣ покрыты одеждой до самыхъ ступней. Крѣпкія, полныя формы, рѣзко обрисовываю-

1) Шнейдеръ у Рошера (Mythologisches Lexikon, стр. 579) говоритъ: „Die übrigen Darstellungen sind weniger sicher, zweifelhaft die Metopenreliefs in Selinunt“. Mayer (Giganten und Titanen, стр. 290) напротивъ пишетъ: „vielleicht, dass diese [Artemis] hier gemeint ist“.

щаяся правая икра и сравнительно узкій тазъ, твердая поступь широко разставленныхъ ногъ, трактовка живота, совершенно вертикальныя складки, ниспадающія съ груди—все заставляетъ, какъ мнѣ кажется, согласиться съ Бенндорфомъ, утверждающимъ, что данная фигура—мужская [1]).

На побѣдителѣ надѣтъ длинный подобранный выше колѣнъ хитонъ съ отворотомъ и кромѣ того иматій, передніе концы котораго свѣшиваются съ плечъ. Гигантъ опустился на правое колѣно, опираясь на лѣвую руку, правая рука была поднята вверхъ, а голова, отъ которой тоже почти ничего не осталось, обращена вверхъ и нѣсколько вправо; на немъ хитонъ и льняной панцырь, поверхъ котораго накинута звѣриная шкура [2]), на лѣвомъ боку виднѣется верхняя часть ноженъ. Бенндорфъ усматриваетъ еще слѣды щита на фонѣ, что, судя по рисунку, кажется мало вѣроятнымъ.

„Богатая одежда, говоритъ Бенндорфъ (стр. 52), всего лучше подходила бы къ Діонису". Отсутствіе какихъ бы то ни было аттрибутовъ заставляетъ меня сомнѣваться въ этомъ толкованіи. Во всѣхъ извѣстныхъ мнѣ изображеніяхъ Діониса въ гигантомахіи его спутниками являются пантера, левъ или змѣя [3]), а иногда вмѣсто звѣрей его характеризуетъ виноградная или плющевая вѣтвь, которая порою обвиваетъ противника [4]). Ничего подобнаго нѣтъ на нашемъ метопѣ. Но кто же изъ боговъ, кромѣ

---

1) См. стр. 52. Съ Бенндорфомъ соглашаются: Wolter's (Gypsabgüsse Nr. 152) и Майеръ (Giganten und Titanen, 290).

2) Ср. у Гергарда (Auserlesene Vasenbilder, LXIII) гиганта въ льняномъ панцырѣ, обозначеннымъ бѣлою краскою. Лучшій примѣръ такого панцыря изображенъ въ томъ же изданіи на табл. CCXIII на воинѣ, стоящемъ между двумя неграми. Панцырь въ оригиналѣ, какъ мнѣ извѣстно, бѣлый. Недосмотръ этого обстоятельства Гергардомъ, по всей вѣроятности, объясняется тѣмъ, что рисунокъ сдѣланъ не съ оригинала а съ кальки. Есть и примѣры болѣе крупныхъ ошибокъ въ изданіи Гергарда: такъ напр. судъ Париса (CLXXIII) изданъ въ видѣ чернофигурнаго рисунка, на самомъ же дѣлѣ это краснофигурный.

3) *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1888, VII 1,3 и 3a. Ср. также Гергардъ, Auserlesene Vasenbilder LXIII, LXIV и др.

4) Ibid. VII, 3 и 3a. Овербекъ, Kunstmythologie, Atlas V, 1a. Также чаша лучше издана у Гергарда, Trinkschalen.

Діониса, носить такую длинную одежду? Только Посидонъ; а въ такомъ случаѣ съ большою вѣроятностью опредѣляются существенныя черты композиціи.

Дѣло въ томъ, что уже въ черно-фигурной живописи на вазахъ, а затѣмъ въ красно-фигурной строгаго стиля приблизительно до середины V. в. д. Р. Х. для Посидона въ гигантомахіи установился опредѣленный типъ: Посидонъ, обращенный вправо [1]), на лѣвой рукѣ держитъ большую глыбу—островъ *Νίσυρος*, которымъ онъ, согласно преданію (см. Apollod. 1, 6, 2), задавилъ своего противника Поливота, въ правой рукѣ у него трезубецъ: гигантъ тщетно старается защититься отъ угрожающей ему гибели подъ тяжестью громады. Всѣ рисунки этого типа, которыхъ сохранилось довольно значительное число, варіируютъ только въ мелочахъ, какъ то въ одеждѣ Посидона, въ вооруженіи и постановкѣ ногъ гиганта и т. п. [2]). Помѣщаю здѣсь фигуру Посидона съ подобнаго рисунка (см. табл. I, рис. 6); гиганта опускаю, такъ какъ его фигура совершенно искажена. Этотъ Посидонъ, какъ кажется, отлично дополняетъ то, чего недостаетъ въ нашемъ метопѣ: на немъ такой же длинный хитонъ; иматій, правда, накинутъ по другому; форма глыбы въ метопѣ была, конечно, нѣсколько иная, но въ послѣднемъ отношеніи нѣтъ и двухъ рисунковъ одинаковыхъ между собою — величина и форма глыбы вполнѣ зависятъ отъ пространства, которое имѣлъ въ своемъ распоряженіи гончаръ-живописецъ.

---

1) На той же таблицѣ *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ* помѣщенъ фрагментъ, на коемъ, однако, ясно можно отличить Посидона, обращеннаго влѣво съ глыбою на рукѣ; гигантъ лежитъ на землѣ, надъ нимъ надпись [*Πο*]*λυβοτ*[*ης*]. Этотъ рисунокъ говоритъ въ пользу тѣхъ, которые въ мегарскомъ фронтонѣ усматриваютъ Посидона, однако, насколько мнѣ извѣстно, не приводился въ подкрѣпленіе даннаго толкованія.

2) Кромѣ помѣщеннаго здѣсь (табл. I, 6) рисунка смотри у Овербека (Kunstmythologie, Atlas, табл. XII, 25—27 и IV, 6—8, 121 b, V, 1 b, 1 c). *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ* 1888, VII, 1, 2. Изъ нихъ самый изящный рисунокъ 12 b, безъ сомнѣнія принадлежащій гончару-живописцу Вригу (ср. Фуртвэнглеръ, Berliner Vasensammlung Nr. 2293). Эта чаша лучше всего издана у Гергарда, Trinkschalen, X, XI.

Въ пользу предлагаемой реконструкціи на основаніи только что описаннаго типа говоритъ то обстоятельство, что гигантъ, не будучи раненъ, припалъ на колѣно; далѣе тѣсная постановка фигуръ, отклоненіе головы въ сторону и поднятая правая рука, упиравшаяся, можетъ быть, въ глыбу — все вполнѣ соотвѣтствуетъ предполагаемой мною сценѣ. Подобная композиція какъ нельзя лучше заполнила бы собою весь метопъ и такимъ образомъ вполнѣ удовлетворила бы непремѣнному требованію древне-греческой орнаментальной скульптуры, требованію, которому ваяніе подчинялось какъ на ступени младенчества, насилуя порою естественность фигуръ, такъ и на высшей точкѣ развитія декоративной пластики—во фризѣ Парѳенона.

Итакъ, тотъ и другой метопъ, будучи по композиціи родственны между собою, навѣрное, болѣе или менѣе удачно выражали задуманную художникомъ мысль и удовлетворяли требованію, предъявляемому къ композиціи метоповъ.

За изваяніями нашихъ двухъ метоповъ Овербекъ признаетъ большую разницу по достоинству[1]). Но врядъ ли можно согласиться съ тѣми упреками, которые сыплются у Овербека по адресу втораго изъ нихъ (по Овербеку a): такъ напр. онъ говоритъ, что рисунокъ этого гиганта почти такъ же искаженъ, какъ рисунокъ Медузы метопа храма C, въ особенности лѣвая рука гиганта, по мнѣнію его, черезчуръ велика[2]). Стоитъ сравнить нашего гиганта съ горгоной, чтобы убѣдиться, что упрекъ не лишенъ основанія; рука тоже дѣйствительно велика. Но развѣ нѣтъ подобныхъ же недостатковъ къ расхваленномъ Овербекомъ первомъ (у него b) горельефѣ[3])?

---

1) Стр. 158. „Stilistisch zeigen diese . . . Metopen . . . die merkwürdigsten Verschiedenheiten“,

2) Ibid. „Der knieende Gigant in a, welcher an die ähnlich knieende Medusa der einen ältesten Metope erinnert, ist nicht viel weniger verzeichnet als jene, besonders ist seine linke Hand von unförmlicher Grösse. Von einer fühlbaren Modellirung seines Körpers im Panzer, über welchen noch ein Stück Thierfell herabhängt, ist keine Rede“.

3) Ibid. „Dagegen ist die Lage des niedergeschmettertcn Giganten in b, wenngleich nicht fehlerlos dargestellt, so dass z. B. der Hals wie ausgerenkt erscheint,

Во второмъ метопѣ скульпторъ, стѣсненный рамкою, въ которую онъ долженъ былъ уложить свою композицію, уменьшилъ размѣръ ноги, но вѣдь въ первомъ ему совсѣмъ пришлось обрубить лѣвую ногу! Во второмъ кисть руки велика, въ первомъ же въ свою очередь сохранившаяся часть лѣваго предплечія въ сравненіи съ туловищемъ гиганта кажется дѣтскою. Далѣе, отъ вниманія Овербека скрылась разница матеріала панцырей, иначе онъ не могъ бы предъявить къ нимъ одинаковыя требованія. По поводу втораго онъ говоритъ (ср. прим. выше): „о дающей себя почувствовать моделлировкѣ тѣла внутри панцыря, поверхъ коего свѣшивается еще кусокъ звѣриной шкуры, нѣтъ и рѣчи“, о первомъ, напротивъ, замѣчаетъ (ср. то-же пр.), что корпусъ подъ панцыремъ изваянъ такъ, „что нагое тѣло слегка выражается покровомъ и скучно-безжизненная поверхность устраняется“. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ замѣчаю только одно—это реальность, къ которой стремился скульпторъ или скульпторы, реальность, предшествующая всегда высшей ступени искусства — идеальности. Въ одномъ случаѣ художникъ хотѣлъ изобразить не формы тѣла, прикрытаго панцыремъ, которыя онъ въ нагомъ видѣ изобразилъ бы правдивѣе, а металлическій панцырь, какой носили въ его время. Оставаясь вѣрнымъ этому принципу, онъ или товарищъ его не могъ показать грудь и ребра на другомъ неметаллическомъ панцырѣ. Разница въ трактовкѣ вооруженія отнюдь не зависитъ отъ различной высоты таланта скульпторовъ. Вѣдь мы имѣемъ давнымъ давно уже знакомый примѣръ, въ которомъ соединено то и другое: на стилѣ Аристокла, изображающей воина Аристіона, на этомъ послѣднемъ надѣтъ кожанный панцырь и металлическія поножи; на поверхности панцыря, какъ

---

doch in gewissem Sinne schwungvoll, ja bis in einige Einzelheiten, wie das verschobene Panzerhemd und die mühselige Aufstützung auf den Arm, hinein, charakteristisch für das was vergegenwärtigt werden soll, das nackte linke Bein besser ausgeführt als die Beine des Genossen in a, und der Körper im Panzer so modellirt, dass das Nackte durch die Bedeckung leicht zum Ausdruck gelangt und die langweilig starre Fläche des Panzers aufgehoben wird“.

и слѣдовало ожидать, не видно подробностей строенія туловища, на поножахъ, напротивъ, ясно показаны мускулы и кости. Упрекъ въ утомительной монотонности однообразной поверхности, напротивъ, пожалуй, скорѣе примѣнимъ въ данномъ случаѣ къ металлическому панцырю, такъ какъ при соотвѣтствующей окраскѣ, слѣды которой сохранились, панцырь съ перекинутой черезъ него шкурой былъ, навѣрное, эффектнѣе другаго. Очевидно, скульпторъ сознавалъ, что кожанный или, какъ я полагаю, льняной панцырь надо было чѣмъ-нибудь до извѣстной степени прикрыть, а потому перекинулъ черезъ него пеструю шкуру [1]).

Остальныя замѣчанія Овербека, въ родѣ того, что въ первомъ метопѣ (Артемида съ гигантомъ) трактовкою одежды лучше выражено движеніе, нежели во второмъ (Посидонъ съ гигантомъ), тоже не совсѣмъ справедливы. Просвѣчиваніе тѣла и форма складокъ зависятъ не столько отъ различной степени художественности данныхъ рельефовъ, сколько отъ разницы въ самыхъ мотивахъ и пола изваянныхъ фигуръ. Можетъ быть, въ стилистическомъ отношеніи первый метопъ и стоитъ нѣсколько выше втораго, что́, однако, можно рѣшить лишь при тщательномъ сравненіи оригиналовъ, но во всякомъ случаѣ Овербекъ преувеличилъ достоинство одного на счетъ другаго.

Основываясь на достоинствахъ перваго метопа, Овербекъ, вопреки общепринятому мнѣнію, относящему происхожденіе описанныхъ горельефовъ ко второй половинѣ VI в. до Р. Х., приписываетъ ихъ V вѣку, а именно серединѣ 70-ыхъ олимпіадъ [2]).

Свое мнѣніе онъ старается поддержать сравненіемъ данныхъ изваяній съ „эгинскими мраморами“. Признавая, что селинунтскіе метопы въ общемъ стоятъ ниже эгинскихъ фронтон-

---

1) Уже одно присутствіе звѣриной шкуры должно было бы показать Овербеку, что въ данномъ случаѣ представленъ не металлическій панцырь: шкура накидывается только поверхъ хитона или льнянаго панцыря, какъ видно изъ массы примѣровъ.

2) L. c. 159.

ныхъ группъ, онъ находитъ, что по трактовкѣ одежды, свободному и живому выраженію движенія надо отдать предпочтеніе первымъ [1]).

Говоря о трактовкѣ одежды эгинскихъ фронтонныхъ фигуръ, можно имѣть въ виду почти одну только Аѳину, такъ какъ на Ираклѣ лишь короткій хитонъ, прикрытый кожаннымъ панцыремъ, а на Парисѣ азіатскій костюмъ въ обтяжку. Аѳина стоитъ, однако, совершенно спокойно, такъ что въ складкахъ драппировки и не можетъ выражаться та жизнь, которая замѣчается на нашихъ метопахъ. Что же касается смѣлости постановки и силы движенія, то это вообще въ рельефѣ достигается раньше, нежели въ статуарной пластикѣ, что́ на самомъ дѣлѣ весьма понятно: рельефу не приходится считаться съ законами статики, которыми на первыхъ порахъ сильно стѣсняются статуарныя изваянія.

Новѣйшія раскопки показали, что греческое искусство времени до-персидскихъ войнъ стояло значительно выше, чѣмъ думали раньше, такъ что самая хронологія „эгинитовъ", относимыхъ къ промежутку времени между персидской войной и паденіемъ самостоятельности острова, противъ которой уже раньше раздавались отдѣльные голоса [2]), еще болѣе поколеблена. Если хронологическое опредѣленіе эгинскихъ мраморовъ тѣмъ не менѣе, какъ и я склоненъ думать, вѣрно, то ихъ большую степень архаичности сравнительно съ памятниками искусства, найденными въ Аѳинахъ и въ Олимпіи, легко объяснить изолированнымъ положеніемъ, которое они занимаютъ какъ по стилю, такъ

1) Ibid. „Und da wird man, immer anerkennend, dass die Kunst an den selinuntischen Metopen eine geringere ist, als an den aeginetischen Giebelgruppen, doch wohl Bedenken tragen müssen, dieselben, so durchaus schematisch die Darstellungen des Haares im Barte des Giganten sein mag, für v i e l älter zu halten. Denn die Bewegungen in den Metopenfiguren, besonders aber in denen der Metope b sind eher freier und schwunghafter als gebundener, als in den westlichen Giebelfiguren von Aegina und die Gewandbehandlung erscheint nicht allein derjenigen der Aegineten, sondern sogar derjenigen der Tyrannenmörder überlegen".

2) Lange, Mittheilungen d. deutsch. arch. Inst. 1882, стр. 203; Студничка, Mittheilungen, Athen 1886, стр. 197.

въ особенности по композиціи, ставящей ихъ внѣ цѣпи развитія фронтонныхъ группъ[1]).

Кекуле первый указалъ какъ на ближайшаго родственника нашихъ метоповъ на фронтонъ сокровищницы Зевса, сооруженной мегарянами въ Олимпіи[2]). Замѣтка этого археолога, показавшись убѣдительной и нѣкоторымъ другимъ, не нашла, насколько мнѣ извѣстно, противорѣчія. Послѣдній памятникъ относятъ ко второй половинѣ или точнѣе къ послѣдней четверти VI в. до Р. Х. Авторъ настоящаго изслѣдованія нашель возможнымъ согласить съ такою хронологіею свидѣтельство Павсанія[3]). Надо полагать, что и разбираемые горельефы принадлежатъ къ тому-же времени, т. е. къ послѣдней четверти VI в. до Р. Х.

На обоихъ метопахъ гиганты изображены въ видѣ воиновъ. И въ этомъ отношеніи гиганты наши принадлежатъ къ древнѣйшей стадіи развитія въ изображеніи этихъ миѳическихъ великановъ скульпторами и живописцами. Въ такомъ же видѣ они изображены были въ мегарскомъ фронтонѣ, въ томъ-же являются въ черно-фигурной и красно-фигурной живописи строгаго и переходнаго [къ изящному] стиля[4]).

Бенндорфъ (стр. 51) вполнѣ одобряетъ реконструкцію Гитторффа, который въ десяти метопахъ распредѣляетъ бой боговъ съ ихъ врагами такъ, что на среднихъ плитахъ помѣщается Зевсъ и Посидонъ. Я не вижу никакого основанія для

---

1) Всѣ опыты распредѣленія фигуръ въ восточномъ фронтонѣ храма Зевса въ Олимпіи, опирающіеся на композицію эгинскихъ фронтоновъ, лишены вѣроятія. Эта ошибка вновь повторена Треемъ (Jahrbuch d. Inst., 1890, стр. 303—304). Странно, что и Бруннъ сравниваетъ эти совершенно разнородные памятники: „Also hier die Analogie des Parthenon, dort die der Aegineten“ (Sitzungsberichte der k. b. Akademie der Wissenschaften, 1888, 200). Ср. высказанныя мною раньше соображенія по этому поводу въ статьѣ Мегарскій фронтонъ, стр. 231.

2) Griechenland, Handbuch für Reisende von Karl Baedecker, LXXXIII. На русскомъ языкѣ въ введеніи (стр. LVIII) къ переводу Павсанія г. Янчевецкаго. Подробнѣе объ этомъ сходствѣ сказано въ моей упомянутой статьѣ стр. 227.

3) Мегарскій фронтонъ, стр. 219.

4) Ср. Конце, Götter- und Heroen-Gallerie.

отведенія такого виднаго мѣста Посидону. Мы узнали этого бога во второмъ изъ сохранившихся метоповъ.

Что же касается предположенія Гитторффа, что во всѣхъ десяти метопахъ изображены были поединки боговъ съ возставшими противъ нихъ исполинами, то это, повидимому, весьма вѣроятно, такъ какъ, если два метопа *сряду* относятся къ гигантомахіи, то можно предположить, что и остальные трактовали тотъ же сюжетъ, тѣмъ болѣе, что недостатка въ бойцахъ быть не могло.

Правда, сцены изъ гигантомахіи, какъ мы увидимъ, встрѣчаются и на ряду съ другими сюжетами, но въ такихъ случаяхъ художникъ уже выбираетъ кого-нибудь изъ главныхъ боговъ, здѣсь же, какъ думаю, мы имѣемъ передъ собою сравнительно второстепенныхъ героевъ этого боя, какъ и слѣдовало ожидать на столь отдаленномъ отъ центра мѣстѣ, при томъ условіи, когда весь рядъ метоповъ относился къ одному только циклу сказаній. *Присутствіе же Аѳины*, этой главной истребительницы гигантовъ, *на второмъ мѣстѣ отъ угла*, по моему мнѣнію, *исключало бы единство композиціи*.

По моему мнѣнію хорошо бы удовлетворяло требованіямъ композиціи и установившимся въ VI и первой половинѣ V вв. типамъ слѣдующее расположеніе:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X[1])
Аполлонъ.	Артемида.	Посидонъ.	Аѳина.	Зевсъ.	Ира.	Иракл.	Ифэстъ.	Афродита или Димитра.	Арей или Ермій.

Стрѣлками выражено направленіе группы, а скобками соотвѣтствіе. Можно было бы подобрать изъ живописи на вазахъ подходящія изображенія къ каждому изъ единоборствъ, но счи-

1) Гитторффъ въ своей реставраціи (табл. 52) дѣлаетъ, повидимому, другой выборъ боговъ и располагаетъ группы иначе, что главнымъ образомъ зависитъ, кажется, отъ того обстоятельства, что во второмъ изъ сохранившихся метоповъ онъ усматриваетъ Артемиду (?), а Посидона, какъ указано выше, ставитъ въ середину.

таю это лишнимъ, такъ какъ мы не имѣемъ никакихъ данныхъ, чтобы доказать, что избранные рисунки дѣйствительно передаютъ утраченныя изваянія ближе всѣхъ другихъ.

Спрашивается, что можно сказать относительно композиціи на основаніи нашихъ фрагментовъ?

Двумъ метопамъ лѣвой половины фриза, направленнымъ къ центру, должны были соотвѣтствовать два подобныхъ же въ правой половинѣ, уравновѣшивающихъ это движеніе. Что касается шести остальныхъ, то они могли быть или всѣ поставлены къ центру, или, напротивъ, къ угламъ, или же наконецъ одни къ центру, другіе къ угламъ.

Въ виду того, что два метопа, находившіеся рядомъ, направлены въ одну и ту же сторону, весьма вѣроятно, что всѣ пять метоповъ лѣвой половины были обращены вправо, а пять метоповъ правой влѣво, какъ въ предложенной выше схемѣ.

Итакъ, если вышеизложенныя разсужденія вѣрны, то во фризѣ храма F расположеніе метоповъ было центральное, а разница отъ распредѣленія метоповъ храма C заключалась въ томъ, то въ послѣднемъ композиція была, если можно такъ выразиться, центро-бѣжная, а въ первомъ — центро-стремительная. Второй способъ размѣщенія фигуръ въ эстетическомъ отношеніи выше перваго, такъ какъ въ этомъ случаѣ не разрывается архитектурная линія, а напротивъ соединяется, но главное преимущество скульптуръ храма F передъ изваяніями храма C, помимо успѣховъ въ техникѣ, заключается въ ихъ единствѣ по содержанію.

Матеріаломъ для рельефовъ даннаго сооруженія, какъ и для рельефовъ предыдущаго, послужилъ мѣстный известнякъ, по этому въ обоихъ селинунтскихъ храмахъ, какъ и въ ассосскомъ, изваянія были покрыты тонкимъ слоемъ штука.

Помимо симметричнаго расположенія метоповъ, описанные три храма сходны между собою еще въ томъ, что метопами съ рельефами они были украшены только на короткихъ сторонахъ (можетъ быть, даже первыя два на одной только),

причемъ эти метопы находились въ наружномъ фризѣ, и что они не имѣли фронтонныхъ скульптуръ.

Кёппъ полагаетъ, что большимъ сооруженіямъ принадлежитъ починъ украшенія фронтоновъ скульптурою. Однако фраза его: „nun aber ist nicht anzunehmen, dass die Giebelfelder kleiner Tempel vor denjenigen der grossen den Figurenschmuck erhalten haben“ [1]), безсильна противъ фактовъ: мы теперь уже имѣемъ 8 архаическихъ фронтоновъ малаго размѣра [2]). Только на первый взглядъ такое положеніе дѣла можетъ показаться страннымъ. На самомъ дѣлѣ большой тимпанъ, представляя болѣе широкое поле для композиціи, въ то же время влекъ за собою требованія, непосильныя ваятелю архаической эпохи. Дѣло въ томъ, что фронтонное поле всегда понималось какъ одно цѣлое, слѣдовательно и должно было быть заполнено одной только сценой. Для маленькихъ храмиковъ не трудно было найти подходящія темы, такъ какъ фигуръ требовалось немного, хотя и здѣсь для пополненія треугольника часто насилуютъ естественность фигуръ, не говоря уже о томъ, что на первыхъ порахъ фронтонныя украшенія еще мало считаются съ эстетическими требованіями подобнаго рода орнамента. [3]) Для большихъ зданій нужно было или многофигурную композицію, или же надо было придать фигурамъ безобразно-большіе размѣры. Это было не удобно, а потому въ крупныхъ сооруженіяхъ удовлетворялись тѣмъ, что снабжали рельефными изваяніями только

1) L. c. стр. 122.

2) Къ четыремъ, описаннымъ въ моей статьѣ Мегарскій фронтонъ, прибавилось еще четыре, изъ которыхъ одному, изданному Студничкой (Kyrene, eine altgriechische Göttin, стр. 28—29) принадлежитъ теперь первое мѣсто въ ряду развитія подобныхъ композицій, остальнымъ тремъ, изданнымъ Брюкнеромъ (Mittheil. d. Inst., Athen 1887, стр. 67 и 1890, стр. 84) пятое по седьмое.

3) Ср. слова Брунна (Sitzungsberichte, 1888, стр. 173): „Das langgestreckte, in sehr spitze Winkel auslaufende Dreieck eines niedrigen Giebels bildet im Grunde ein sehr ungünstiges Feld für Ausschmückung mit statuarischen Gruppen, und um dem Zwange des Raumes zu begegnen, bedurften die Künstler verschiedenartiger Auskunftsmittel, welche aufzufinden bei steigender Grösse des Tempels immer schwieriger wurde“.

метопы, въ маленькихъ, выстроенныхъ къ тому же изъ грубаго матеріала, напротивъ, плиты метоповъ представляли затрудненія для пластическихъ украшеній, поэтому только росписывались краскою, тѣмъ болѣе, что при мелкихъ размѣрахъ самое расчлененіе фриза посредствомъ триглифовъ достаточно оживляло эту часть антаблемента. Итакъ, архаическая декоративная скульптура удовлетворялась, повидимому, выборомъ одной только части архитектурнаго сооруженія, предоставляя остальное живописи. Ясно, что при отсутствіи фронтонныхъ скульптуръ рельефами украшались внѣшніе метопы, метопы перистиля.

Если станемъ разсматривать памятники декоративнаго ваянія въ смыслѣ успѣха ихъ въ композиціи, то не трудно будетъ замѣтить слѣдующее обстоятельство: какъ для фронтона мегарской сокровищицы, изъ всѣхъ архаическихъ фронтоновъ съ рельефами наиболѣе удовлетворяющаго требованіямъ композиціи [1]), такъ и для перваго ряда метоповъ, связанныхъ общимъ содержаніемъ — для метоповъ храма F въ Селинунтѣ, такъ наконецъ для первой статуарной фронтонной группы — фронтонной группы до-персидскаго Парѳенова [2]), сюжетомъ послужила все та-же гигантомахія.

Такимъ образомъ мы видимъ, что гигантомахія послужила той темою, надъ разработкою и усовершенствованіемъ которой росла и крѣпла юная декоративная скульптура эллиновъ, ею запечатлѣны важнѣйшіе моменты успѣха въ этой области орнаментальной пластики.

---

1) L. c. стр. 228 и слѣд.

2) Студничка, Zu dem archaischen Athenakopf im Akropolismuseum (Mittheilungen d. kais. deutsch. arch. Inst. Athenische Abtheilung, 1886, стр. 185 и слѣд.

ГЛАВА II.

Памятники первой половины V-го в. до Р. Х.

А. Метопы храма Зевса въ Олимпіи.

До сихъ поръ мы имѣли дѣло все только съ такими сооруженіями, отъ метоповъ которыхъ дошло до насъ сравнительно малое число; съ болѣе благопріятными условіями мы встрѣчаемся при разсмотрѣніи этого рода памятниковъ на Зевсовомъ храмѣ въ Олимпіи. Какъ о фронтонныхъ группахъ, такъ и о метопахъ мы имѣемъ подробныя свѣдѣнія въ античной литературѣ: Павсаній подробнѣе другихъ сооруженій описалъ этотъ важнѣйшій храмъ древней Греціи, къ которому собирались всѣ еллинскія племена, чувствуя свое единство [1].

Что касается метоповъ, то раскопки не только подтвердили слова Павсанія [2], но даже пополнили ихъ, показавъ, что въ дошедшемъ до насъ текстѣ не упомянутъ одинъ метопъ, а именно похищеніе Кербера изъ подземнаго царства [3].

---

1) V, 10.

2) *ἔστι δὲ ἐν Ὀλυμπίᾳ καὶ Ἡρακλέους τὰ πολλὰ τῶν ἔργων ὑπὲρ μὲν τοῦ ναοῦ πεποίηται τῶν θυρῶν ἡ ἐξ Ἀρκαδίας ἄγρα τοῦ βοός, καὶ τὰ πρὸς Διομήδην τὸν Θρᾷκα καὶ ἐν Ἐρυθείᾳ πρὸς Γηρυόνην, καὶ Ἄτλαντός τε τὸ φόρτημα ἐκδέχεσθαι μέλλων καὶ τῆς κόπρου καθαίρων τὴν γῆν ἐστὶν Ἠλείοις. ὑπὲρ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν ζωστῆρος τὴν Ἀμαζόνα ἐστὶν ἀφαιρούμενος καὶ τὰ ἐς τὴν ἔλαφον καὶ τὸν ἐν Κνωσῷ ταῦρον καὶ ὄρνιθας τὰς ἐπὶ Στυμφήλῳ καὶ ἐς ὕδραν τε καὶ τὸν ἐν τῇ γῇ τῇ Ἀργείᾳ λέοντα.* V, 10, 2.

3) Значительныя части трехъ метоповъ найдены были французами въ 1829 (Expédition scientifique de Morée I, табл. 74—78). Нѣкоторыя дополненія къ этимъ метопамъ и остатки прочихъ девяти обнаружены были раскопками, предпринятыми на счетъ германскаго правительства (Ausgrabungen in Olympia 1875—81). Первые фрагменты находятся въ Луврѣ, остальные въ Олимпіи.

Метопы храма Зевса помѣщались не надъ внѣшними колоннами, а въ pronaos'ѣ и posticum'ѣ. Изъ результатовъ раскопокъ видно, что Павсаній, перечисляя метопы pronaos'а, идетъ слѣва направо, въ posticum'ѣ же, напротивъ, справа налѣво. Лалу и Монсо въ своемъ описаніи, начиная какъ и Павсаній съ главнаго входа (pronaos'а), въ обоихъ случаяхъ дѣлаютъ перечисленіе слѣва направо [1]).

Тотъ и другой порядокъ перечисленія, однако, не соотвѣтствуетъ мысли художника, вложенной имъ въ рядъ данныхъ композицій. Извѣстно, что избіеніе немейскаго льва и лернейской идры — это первые подвиги Иракла, похищеніе же Кербера послѣдній; зная это, мы можемъ сказать, что скульпторъ началъ изображеніе ряда подвиговъ Иракла съ сѣверо-западнаго угла, дошелъ до юго-западнаго, затѣмъ перешелъ въ pronaos и тутъ уже шелъ съ юга на сѣверъ, подвигаясь какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ слѣва направо; что художникъ самъ считалъ побѣду надъ львомъ первымъ по времени подвигомъ, видно еще изъ того, что на этомъ метопѣ Ираклъ изображенъ безбородымъ, а на остальныхъ съ бородою. Слѣдуя этому порядку перечислю сюжеты метоповъ: 1) побѣда надъ немейскимъ львомъ, 2) избіеніе лернейской идры, 3) истребленіе стимфалійскихъ птицъ, 4) укрощеніе критскаго быка, 5) поимка керинитской лани, 6) отнятіе пояса у амазонки, 7) доставленіе ериманѳскаго вепря царю Еврисѳею, 8) уводъ коня Діомида, 9) поединокъ съ чудовищемъ-Геріономъ, 10) добываніе яблоковъ у Атланта, 11) очищеніе Авгіева стойла, 12) извлеченіе Кербера изъ подземнаго царства.

Такого рода порядокъ распредѣленія метоповъ былъ уже замѣченъ во время раскопокъ. Вольтерсъ страннымъ находитъ лишь то, почему скульпторъ началъ съ задней стѣны храма [2]).

---

1) Restauration d'Olympie: l'histoire, les monuments, le culte et les fêtes par Victor Laloux et Paul Monceaux. Paris 1889, стр. 89 и слѣд.

2) Gypsabgüsse, стр. 131.

Какъ мнѣ кажется, скульпторъ въ данномъ случаѣ руководился весьма понятнымъ желаніемъ изобразить на передней сторонѣ наиболѣе выдающіеся подвиги своего героя, а такъ какъ трудность задачъ, поставленныхъ Ираклу, постоянно возрастала, то художнику и пришлось начать съ задней стороны.

Не останавливаясь на подробномъ описаніи степени сохранности и композиціи отдѣльныхъ метоповъ, считаю все-таки не лишнимъ упомянуть о нѣкоторыхъ характерныхъ чертахъ разсматриваемыхъ скульптуръ.

До сихъ поръ мы имѣли дѣло съ метопами, изваянными изъ мѣстнаго известняка, теперь же передъ нами пластическіе образы, запечатлѣнные на болѣе благородномъ матеріалѣ — паросскомъ мраморѣ. Благодаря этому матеріалу поверхность, тамъ гдѣ она сохранилась, находится въ болѣе удовлетворительномъ видѣ, такъ какъ мраморъ не изъѣдается дождемъ и воздухомъ въ такой степени какъ известнякъ; кромѣ того паросскій мраморъ не осыпается такъ, какъ слоистый пентелійскій мраморъ, изъ котораго изваяны напр. всѣ скульптуры Парѳенона [1]); сверхъ того этотъ мраморъ мало крошится, вслѣдствіе чего отдѣльные фрагменты въ изломахъ своихъ хорошо приходятся другъ къ другу, облегчая этимъ соединеніе разсѣянныхъ осколковъ въ одно цѣлое и обезпечивая вѣрность реставраціи.

При своихъ замѣчаніяхъ, касающихся метоповъ, я имѣю въ виду рисунки, помѣщенные у А. Бёттихера [2]), такъ какъ только у него одного до сихъ поръ изображены всѣ метопы въ наиболѣе полномъ видѣ.

Уже самый первый метопъ отличается оргинальностью композиціи. Мы видимъ, что скульпторъ не хотѣлъ повторить одну

1) Три фигуры западнаго фронтона храма Зевса изваяны также изъ пентелійскаго мрамора, но это объясняется, по всей вѣроятности, тѣмъ, что эти фигуры сдѣланы позже и, какъ надо думать, замѣнили собою прежнія почему либо убранныя.

2) Adolf Boetticher, Olympia, das Fest und seine Stätte. Berlin 1886.

изъ тѣхъ схемъ борьбы Иракла со львомъ, которыя господствовали до конца V в. до Р. Х. Въ одной схемѣ Ираклъ стоя душитъ льва, поднявшагося на заднія лапы, въ другой герой и звѣрь оба припали къ землѣ и такимъ образомъ стараются одолѣть другъ друга. Нашъ художникъ избралъ не моментъ борьбы, а моментъ по совершеніи подвига [1]). Усталый герой, полный грустныхъ думъ, какъ-бы предчувствуя безконечный рядъ грядущихъ тяжкихъ испытаній, опустилъ голову (см. Бёттихеръ, рис. 59), поддерживая ее правою рукою, опиравшеюся на правое колѣно; правая нога поставлена на лежащаго льва, лѣвой рукой, положеніе которой вполнѣ опредѣляется сохранившимся кускомъ поля метопа, онъ держалъ верхній конецъ палицы, нижній конецъ которой виднѣется за лѣвою заднею ногою льва, остатокъ лѣвой ноги Иракла отъ колѣна до ступни замѣтенъ передъ тою же ногою льва. По какому то странному недосмотру въ изданіи Лалу и Монсо (стр. 90) вмѣсто ноги Иракла изображенъ какой-то пень. Противъ этой группы, обращенной вправо, стояла Аѳина или вѣрнѣе Немея, отъ которой осталась только голова и часть правой руки [2]).

Итакъ, мы видимъ, что художникъ нашъ, бросивъ традиціонный типъ, изобразилъ нѣчто новое, однако, мнѣ кажется, что Шнейдеръ (стр. 21) заходитъ слишкомъ далеко, утверждая, что „во всякомъ случаѣ передъ нами самостоятельное твореніе олимпійскаго художника, ни къ чему знакомому не примыкающее“. Усталый Ираклъ встрѣчается уже на этрусскихъ скарабеяхъ (см. табл. I. рис. 6) V вѣка и, по всей вѣроятности, изображался въ Греціи еще раньше. Я съ своей

1) Ср. изслѣдованіе Шнейдера, Die zwölf Kämpfe des Herakles in der älteren griechischen Kunst и статую Фуртвэнглера, Herakles, у Рошера, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.

2) Ср. Ausgrabungen in Olympia IV, XI; V, XVI. Грэфъ (Mittheilungen, Athen 1888) ошибочно принимаетъ женскую голову (IV, XI) за голову Иракла и относитъ ее къ шестому метопу; ср. возраженія Трея (Mittheilungen, Athen 1889, 299).

стороны вполнѣ увѣренъ, что Фуртвэнглеръ правъ, говоря, что нашъ скульпторъ воспользовался этимъ типомъ [1]). Слѣдовательно нельзя сказать, что данная композиція совершенно независима отъ всего предыдущаго. Мысль воспользоваться существующимъ типомъ для своихъ цѣлей, по всей вѣроятности, принадлежитъ нашему художнику и проведена имъ удачно.

Въ метопѣ, изображающемъ избіеніе идры (Бёттихеръ рис. 60), какъ мнѣ кажется, Ираклъ одинъ безъ своего товарища Іолая справляется съ многоглавымъ чудовищемъ. Положеніе правой руки, повидимому, указываетъ на то, что Ираклъ перерѣзаетъ шеи чудовища серпомъ. Переходъ отъ общаго туловища идры къ отдѣльнымъ змѣинымъ шеямъ сдѣланъ довольно грубо — чудовище напоминаетъ нѣсколько полипа.

Что касается третьяго метопа, то, не будь свидѣтельства Павсанія, трудно было бы догадаться, что здѣсь изображенъ Ираклъ, истребившій стимфалійскихъ птицъ, такъ какъ при сравнительно удовлетворительной сохранности человѣческихъ фигуръ отъ птицъ не осталось и слѣда. На черно-фигурныхъ аттическихъ вазахъ Ираклъ изображается съ пращей (Гергардъ Auserl. Vasenb. 324) или съ палкой (Герг. 105—63), на позднѣйшихъ памятникахъ Ираклъ стрѣляетъ изъ лука (см. Sammlung Sabouroff. LXXIV, 3) [2]). Во всѣхъ этихъ случаяхъ птицы изображены летящими.

Нашъ скульпторъ доказалъ свой художественный вкусъ, не повторивъ одинъ изъ этихъ типовъ, крайне не подходящихъ для украшенія архитектурной части сооруженія. Какъ и въ первомъ метопѣ онъ избралъ своимъ сюжетомъ торжество Иракла. Если не ошибаюсь, то всѣ археологи, касавшіеся описанія этого метопа, высказывали мысль, что правою рукою Ираклъ въ качествѣ трофея передавалъ птицу своей покровительницѣ—Аѳинѣ, сидящей передъ нимъ на скалѣ. Позволяю себѣ сомнѣваться

---

1) Рошеръ, Lexikon, 2160, 2223.

2) См. Де Виттъ, Gazette arch. 1876, 8; Шнейдеръ, l. c. 65. Фуртвэнглеръ у Рошера, стр. 2220 и 2224.

въ этомъ: птица должна была бы касаться, если не самой Аѳины, то, по крайней мѣрѣ, скалы, однако никакихъ слѣдовъ не осталось; даже если допустить, что она была сдѣлана изъ бронзы, то всетаки рука Иракла, не касающаяся задняго плана, не могла бы удержать такую тяжесть; слѣдовательно и въ такихъ условіяхъ ее надо было прикрѣпить, однако никакихъ отверстій для металлическихъ штифтовъ не видно. Полагаю, что Ираклъ держалъ какой-нибудь предметъ поменьше. Вспомнимъ, что, согласно преданію, Аѳина дала своему любимцу трещетку [1]), посредствомъ которой онъ вспугиваетъ этихъ пернатыхъ чудовищъ, а затѣмъ перестрѣливаетъ [2]) или просто прогоняетъ [3]). Такимъ образомъ правой рукой онъ возвращалъ Аѳинѣ трещетку, а въ лѣвой опущенной внизъ, какъ будто она чѣмъ то обременена, держалъ одну или нѣсколько птицъ, такъ какъ врядъ ли можно предположить, что скульпторъ обошелся безъ птицы; мнѣ кажется, что въ правомъ углу за лѣвою ногою Иракла мѣста было для этого достаточно.

Композиція четвертаго метопа—Ираклъ съ критскимъ быкомъ (Бёттихеръ рис. 62) [4]), какъ извѣстно, принадлежитъ къ числу самыхъ удачныхъ изваяній; группа полна жизни и вмѣстѣ съ тѣмъ отлично заполняетъ поле метопа, пересѣкая его по діагоналямъ. Бо́льшая часть метопа найдена была уже въ 1829 году; въ семидесятыхъ годахъ открыты были еще нѣсколько

---

1) Мнѣ кажется, что орудіе, которое дала Аѳина Ираклу, чтобы вспугнуть птицъ, было именно что-то въ родѣ трещетки; правда, Павсаній (VIII, 22, 4) говоритъ: *Πείσανδρος δὲ αὐτὸν ὁ Καμιρεὺς ἀποκτεῖναι τὰς ὄρνιθας οὐ φησιν, ἀλλὰ ὡς ψόφῳ κροτάλων ἐκδιώξειεν αὐτὰς*, но врядъ ли можно думать, что здѣсь разумѣются такіе кроталы, какіе мы часто видимъ въ рукахъ вакханокъ на росписныхъ сосудахъ, т. е. особый видъ кастаніеттъ. Во всякомъ случаѣ г. Янчевецкій въ своемъ переводѣ Павсанія (стр. 630) ошибается, передавая слова *ψόφῳ κροτάλων* словами шумомъ тимпановъ, такъ какъ тимпанъ не что иное какъ бубенъ.

2) Apollodor.

3) Apollonius Rhodius II.

4) Метопъ всего лучше изданъ въ Funde von Olympia, in einem Bande, XX. Самое полное изданіе у Лалу и Монсо, Restauration d'Olympie, 91.

фрагментовъ, весьма важныхъ для выясненія композиціи: найденная теперь голова быка доказываетъ, что Ираклъ не поймалъ его за рогъ, какъ думали раньше [1]) и теперь еще ошибочно повторено у Лалу и Монсо (стр. 91). Лѣвый отломленный рогъ быка находится на слишкомъ большомъ разстояніи отъ Иракла, а на правомъ не сохранилось слѣдовъ руки, къ тому же положеніе лѣвой руки героя ясно обрисовывается на корпусѣ быка, хотя рука и отбита, видно, что она была направлена къ правой передней ногѣ, которой она въ свою очередь не могла достать, слѣдовательно Ираклъ успѣлъ накинуть арканъ на ногу и такимъ образомъ заставить быка упасть на колѣна. Такъ-же понимаетъ композицію Бёттихеръ (стр. 287), прибавляя еще, что въ слѣдующій моментъ Ираклъ правою рукою схватитъ быка за рогъ или за морду. Фляшъ [2]) полагаетъ, что герой кромѣ аркана на ногу успѣлъ еще набросить на голову быка узду, и что лѣвою рукою онъ тянетъ быка за поводъ, а правою затягиваетъ петлю, накинутую на ногу. Фуртвэнглеръ [3]) думаетъ, что Ираклъ морду и переднюю ногу быка опуталъ веревкою, нарисованною краскою, и замахивался палицей.

Ни съ однимъ изъ приведенныхъ мнѣній я не могу вполнѣ согласиться. Стоитъ хорошенько вглядѣться въ слѣды лѣвой руки, кисть которой была круто повернута внизъ и вовнутрь, чтобы убѣдиться что Ираклъ держалъ въ ней не поводъ узды, а веревку, накинутую на ногу; далѣе, если дѣйствительно морда и нога были спутаны веревкой, то эта веревка не могла быть показана только краскою, такъ какъ между правой ногой быка и лѣвой рукою Иракла оставалось свободное мѣсто, которое должно было пересѣкаться ею; стало быть веревка была изъ бронзы и, какъ я думаю, была накинута только на ногу. Въ этомъ я согласенъ съ Бёттихеромъ равно какъ въ томъ, что

1) Ср. реставрацію въ изданіи Expédition scient. de Morée I, табл. 78, рис. IV

2) Баумейстеръ, Denkmäler der Kunst, стр. 104 W.

3) Рошеръ, Ausführliches Lexikon, стр. 225.

Иракль въ правой рукѣ не держалъ палицы, вѣдь онъ долженъ былъ поймать быка живьемъ и укротить его! Однако, мнѣ кажется, занесеніе правой руки недостаточно мотивируется тѣмъ, что Иракль готовится схватить быка за „рогъ или ноздри", какъ говоритъ Бёттихеръ; еще болѣе невѣроятно, что онъ этою рукой затягиваль петлю аркана, какъ думаетъ Фляшъ, такъ какъ при такомъ положеніи руки никто не можетъ тянуть съ большою силою, кромѣ того мы уже убѣдились, что арканъ онъ затягивалъ лѣвою рукой. Мнѣ кажется, что въ правой рукѣ Иракль держалъ продолженіе аркана, онъ поднялъ его высоко, чтобы не запутаться въ немъ. Догнавъ быка и накинувъ ему на ногу петлю, онъ успѣль уже перехватить веревку лѣвой рукой, правой онъ откидываетъ конецъ аркана, а въ слѣдующій моментъ и правой захватитъ ее поближе къ ногѣ.

Отъ слѣдующихъ двухъ метоповъ pronaos'a (Бёттихеръ, рис. 63,64) дошло до насъ очень мало: отъ пятаго метопа сохранились только голова, части ногъ и кисть правой руки Иракла, да незначительный кусокъ туловища лани; отъ шестаго только голова амазонки. Не смотря на ничтожное число сохранившихся фрагментовъ, композиція пятаго метопа совершенно понятна: группа обращена влѣво, Иракль правымъ колѣномъ прижалъ павшую лань, лѣвою рукою онъ держитъ ее за рога [1]), правою онъ, по всей вѣроятности, ухватился тоже за рогъ или за морду. Чтобы лучше уяснить себѣ композицію нашего метопа, стоитъ только взглянуть на недавно изданный барельефъ дрезденскаго музея, трактующій тотъ же сюжетъ. Это псевдоархаическій рельефъ, повторяющій оригиналъ середины V в. до Р. Х. [2]).

---

1) Какъ извѣстно, въ греческомъ искусствѣ керинитская лань изображается съ рогами.

2) Jahrbuch, 1890, III, стр. 97. Обыкновенно оригиналъ относятъ къ началу V в. Фуртвэнглеръ (Sammlung Sabouroff къ табл. 53, стр. 14 и сл. Рошеръ, Ausf. Lex., 2224) сближаетъ этотъ барельефъ со „стрѣляющимъ Ираклом" (см. Rayet, Moments de l'art I, 23 и Collignon, Manuel de l'archéologie grecque, рис. 36). Rayet находитъ сходство съ группою „тиранно-убійцъ". Мнѣ ка-

Относительно головы амазонки съ увѣренностью можно сказать только одно: Ираклъ схватилъ ее за волосы. Такъ какъ въ данную эпоху въ скульптурѣ развѣвающіеся волосы не изображались, то та масса, которая прилегаетъ къ правой половинѣ лица амозонки, можетъ представлять собою только остатки косы ея и руки Иракла. Одинъ только Шнейдеръ рѣшается идти нѣсколько далѣе въ объясненіи композиціи. Изъ трактовки шеи и приплюснности лѣвой щеки, что́ я къ сожалѣнію въ данное время за неимѣніемъ слѣпковъ провѣрить не могу, онъ, какъ кажется, совершенно вѣрно заключаетъ, что амазонка была изображена упавшей на колѣна [1]). Такимъ образомъ наше изваяніе примыкаетъ къ рисункамъ на вазахъ и къ одному изъ метоповъ Θисіона, о которомъ рѣчь впереди.

Обращаемся теперь къ метопамъ pronaos'a. Въ первомъ горельефѣ этого ряда (Бёттихеръ, рис. 65) мы встрѣчаемся съ извѣстнымъ типомъ, распространеннымъ уже въ архаическомъ искусствѣ. Благодаря этому обстоятельству композиція даннаго метопа, не смотря на незначительность найденныхъ обломковъ, совершенно ясна: Еврисѳей, испугавшись приближающагося Иракла съ дикимъ вепремъ на плечѣ, спрятался въ большой зарытый въ землю глиняный сосудъ (*πίθος*) въ родѣ тѣхъ, какіе нашелъ Шлиманъ на мѣстѣ древней Трои. Изображенъ моментъ, котда Ираклъ, подошедши къ сосуду и упершись въ него ногою, пугаетъ трусливаго царя, грозя отпустить свою страшную ношу къ нему въ сосудъ; Еврисѳей въ ужасѣ протягиваетъ къ нему руки. Всѣ дошедшія до насъ композиціи этого типа почти тождественны между собой; главная разница заключается въ томъ, что Ираклъ держитъ вепря впередъ то

жется, что и то и другое не вѣрно: этотъ Ираклъ всего болѣе напоминаетъ изваянія Мирона и представляетъ собою повтореніе произведенія этого послѣдняго или одного изъ предшественниковъ его. За аттическое происхожденіе даннаго рельефа говоритъ матеріалъ — пентелійскій мраморъ.

1) Ср. ibid. 57. Далѣе Шнейдеръ (58) говоритъ: „Ираклъ наноситъ ей еще ударъ.“ „Es wird nichts anders als die Spoliierung selbst dargestellt gewesen sein“, заключаетъ онъ.

задомъ [1]), а то передомъ [2]), но при этомъ всегда вверхъ брюхомъ что́ совершенно понятно, такъ какъ при-такомъ положеніи кабанъ не могъ ему нанести вреда. Отъ вепря, изображеннаго когда-то на разсматриваемомъ метопѣ, сохранился только конецъ обѣихъ челюстей съ клыкомъ; изъ обработки этого фрагмента видно, что лѣвый бокъ вепря былъ предназначенъ для зрителей, а слѣдовательно Ираклъ, обращенный вправо, держалъ вепря впередъ головой. Такое положеніе чудовищнаго кабана во всякомъ случаѣ болѣе удачно, такъ какъ страхъ Еврисѳея еще понятнѣе.

На слѣдующемъ метопѣ (Бёттихеръ, рис. 66) изображенъ былъ Ираклъ, уводящій одну изъ кобылицъ Діомида, пожиравшихъ людей. Что на данномъ памятникѣ изображенъ только одинъ конь, а не четыре, какъ гласитъ преданіе, объясняется недостаткомъ мѣста [3]). Раньше думали, что конь былъ обращенъ вправо, а герой влѣво, послѣ оказалось, что та и другая фигура обращены были въ правую сторону, ошибка произошла отъ того, что къ этому метопу отнесли голову Ирака, принадлежащую другому метопу [4]). Ираклъ, по всей вѣроятности, держалъ лошадь подъ уздцы. По композиціи данный горельефъ напоминаетъ метопъ съ укрощеніемъ критскаго быка, значительно, однако, уступая этому въ силѣ движенія и смѣлости постановки фигуръ.

Какъ въ только-что разсмотрѣнномъ метопѣ, такъ и въ слѣдующемъ, изображающемъ поединокъ Ирака съ Геріономъ (Бётт., рис. 67), нашъ скульпторъ не слѣдовалъ обыкновенному типу, въ которомъ Ираклъ или стрѣляетъ изъ лука [5]), или,

1) Напр. Wiener Vorlegeblätter V. 5. Тотъ же рисунокъ изданъ у Клейна, Euphronios 2, стр. 89, у него-же смотри перечень всѣхъ вазъ, трактующихъ этотъ сюжетъ.

2) Напр. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, 97.

3) На одномъ барельефѣ поздняго происхожденія, изданномъ въ Gallerie mythologique Миллена (табл. CXII, рис. 434 c), изваяна четверка лошадей.

4) См. Ausgrabungen in Olympia IV, 12, B. Невѣрное описаніе этого метопа Треемъ повторено у Овербека.

5) Ср. напр. два халкидскихъ рисунка: Гергардъ, Auserl. Vasenb. CV—CVI, 1 и CCCXXII 1, 1.

держа въ лѣвой вытянутой рукѣ лукъ и стрѣлы, замахивается правою, вооруженною палицей [1]). Такого рода композиція не могла уложиться въ тѣсныя рамки метопа, потому нашъ художникъ рѣшился нѣсколько сдвинуть фигуры поближе, что, конечно, повлекло за собою нѣкоторое измѣненіе старой схемы: Геріонъ упалъ на колѣна [2]). Ираклъ уперся въ него лѣвою ногою пониже живота, остатки рукъ доказываютъ, что онъ круто занесъ ихъ надъ головой, чтобы размозжить головы чудовища палицей, которую онъ, повидимому, схватилъ обѣими руками [3]). По постановкѣ Ираклъ въ данномъ метопѣ напоминаетъ Ирака съ еримантскимъ вепремъ. Кромѣ ногъ и туловищей Геріона, прикрытыхъ щитомъ, сохранилась еще отдѣльная голова.

Трей [4]) и Вольтерсъ [5]) думаютъ, что она принадлежала пастуху Евритіону, мнѣ кажется, что Бёттихеръ правъ, утверждая, что для этой фигуры не было мѣста, слѣдовательно въ этой отбитой головѣ мы должны видѣть одну изъ головъ трехтуловищнаго Геріона. Если я не ошибаюсь, то на головѣ замѣтны слѣды шлема, а если это такъ, то спорный вопросъ безъ всякаго сомнѣнія рѣшается въ пользу Бёттихера, такъ какъ Геріонъ и здѣсь былъ изображенъ во всеоружіи, Евритіонъ же никогда не бываетъ въ шлемѣ.

Метопъ, къ которому мы теперь обратимся (Бётт., табл 11).

---

1) Ср. напр. Гергардъ, A, V, CVII и CVIII; Wiener Vorlegeblätter, V, 3. Перечень вазъ съ изображеніемъ борьбы Ирака и Геріона см. у Клейна, Euphronios², 58. Ср. также соотвѣтствующія мѣста у Шнейдера (стр. 31 и слѣд.) и Фуртвэнглера (Рошеръ, 2203 и 2226).

2) Геріонъ здѣсь, очевидно, былъ изображенъ въ томъ видѣ, въ какомъ мы привыкли его встрѣчать на аттическихъ вазахъ, т. е. въ видѣ трехъ сросшихся людей, а не въ томъ, въ коемъ встрѣчаемъ его на халкидскихъ сосудахъ, именно состоящимъ изъ трехъ туловищъ о двухъ ногахъ и съ парою крыльевъ.

3) Реставрація въ Expédition scient. de Morée (т. I, табл. 78, рис. II) слѣдовательно не совсѣмъ вѣрна, какъ доказываетъ найденная теперь верхняя часть туловища Ирака.

4) Ausgrabungen in Olympia.

5) Gipsabgüsse, Nr. 279.

почти весь сохранился: отбитъ только большой уголъ, начиная приблизительно съ середины праваго бока почти до лѣваго нижняго угла. Композиція совершенно ясна, такъ какъ недостаетъ только ногъ Иракла до колѣнъ и ногъ Атланта до таза, причемъ, однако, мы имѣемъ еще правое колѣно послѣдняго, найденное отдѣльно [1]). Въ серединѣ, обращаясь вправо, этотъ Ираклъ, взявшій на себя трудъ держать небесный сводъ, пока Атлантъ достаетъ для него яблоки есперидъ. Ираклъ нагнулъ голову и положилъ себѣ на плечи и затылокъ сложенную вдвое подушку, на которой лежитъ небесный сводъ; самый сводъ не изображенъ, онъ замѣняется архитектурными частями сооруженія, лежащими надъ подушкой. Ноша Иракла тяжела: онъ подпираетъ ее обѣими руками, за нимъ стоитъ благоволящая нашему герою есперида, которая лѣвою рукою помогаетъ ему поддержать тяжесть. Передъ Иракломъ, обратившись къ нему, стоитъ вернувшійся изъ сада есперидъ Атлантъ и въ обѣихъ рукахъ держитъ яблоки, но увы, Ираклъ не можетъ ихъ взять. Юмористическій оттѣнокъ этой композиціи хорошо выясненъ Курціусомъ [2]).

Совершенно особнякомъ стоитъ композиція одиннадцатаго метопа (Бёттихеръ, рис. 68). Мы не знаемъ ни одного произведенія античнаго искусства на ту-же тему, которое бы по времени предшествовало нашему метопу [3]). Согласно сказанію, Ираклъ провелъ рѣку черезъ конюшню Авгія и такимъ образомъ снесъ весь навозъ. Въ нашемъ метопѣ онъ болѣе просто разрѣшаетъ заданную ему задачу, а именно выталкиваетъ навозъ посредствомъ какого-то орудія. Это орудіе, по всей вѣроятности, не вилы, какъ можно было-бы подумать a priori,

---

1) У Бёттихера этотъ фрагментъ показанъ только контурнымъ рисункомъ, лучшее изданіе всего метопа помѣщено въ Funde von Olympia in einem Bande, XXI.

2) Mittheilungen des deutsch. arch. Inst. in Athen, 1876, стр. 206 и слѣд.

3) Что касается памятниковъ, относящихся къ сравнительно позднему времени, то см. у Фуртвэнглера (Рошеръ, Lexikon, стр. 2244); далѣе, Милленъ, Gall. myth. CXIII, 434 i, CXVII, 453. Ср. также статью Клюгмана (Annali, 1864, стр. 304 и слѣд.).

ибо положеніе рукъ доказываетъ, что онъ сдвигаетъ что-то, а не выбрасываетъ, Б. думаетъ, что это былъ шестъ съ прикрѣпленной къ нему доской; видно было, какъ кажется, только одинъ шестъ: доска и навозъ уже выходятъ за предѣлы метопа.

Позади Иракла стоитъ его покровительница; на вискѣ въ шлемѣ сохранились два отверстія, служившія мѣстомъ прикрѣпленія нащечниковъ. Это обстоятельство доказываетъ, что нѣкоторыя мелочи дѣлались изъ бронзы, что́ мнѣ пришлось уже предположить, говоря объ арканѣ, накинутомъ на ногу быка.

На послѣднемъ метопѣ мы видѣмъ извлеченіе Кербера изъ Тартара. Ираклъ, занимающій правую половину метопа, съ большимъ усиліемъ тащитъ за цѣпь или веревку подземнаго стража, голова котораго виднѣется въ лѣвомъ углу. Бёттихеръ (стр. 296) и Шнейдеръ (стр. 48) думаютъ, что въ лѣвой половинѣ помѣщалась еще фигура, Аѳина или Ермій. Мнѣ это предположеніе кажется сомнительнымъ, фигуру пришлось бы помѣстить за Кербером̀ъ, а въ такомъ случаѣ рельефъ въ этомъ мѣстѣ былъ бы слишкомъ высокъ, къ тому-же мы не имѣемъ въ данныхъ метопахъ примѣровъ, что фигуры помѣщались въ двухъ планахъ. Что касается женской головы, относимой къ нашему метопу, то это ошибка: она, какъ было упомянуто выше, относится къ первому метопу. Вѣроятнѣе, что надъ Кербером̀ъ, изображеннымъ объ одной только головѣ, были показаны части пещеры, какъ на соотвѣтствующемъ метопѣ Ѳисіона. На архаическихъ вазахъ входъ въ Аидъ обозначается не пещерой, а колонной. Композиція нашего горельефа, повидимому, представляетъ собою самостоятельную переработку архаическаго типа.

Если мы теперь остановимъ свое вниманіе на всѣхъ метопахъ, взятыхъ вмѣстѣ какъ одно цѣлое, то прежде всего, мнѣ кажется, бросится намъ въ глаза нѣкотораго рода единство, распространяющееся на тотъ и другой рядъ нашихъ горельефовъ. Но это единство не то, которое мы встрѣтили въ метопахъ селинунтскаго храма F: тамъ, по всей вѣроятности, на всѣхъ плитахъ были изображены боги, побѣждающіе

своихъ соперниковъ-гигантовъ, тамъ, слѣдовательно, господствовало единство содержанія, не исключающее также единства времени, здѣсь, напротивъ, композиціи отдѣльныхъ метоповъ связаны между собою единствомъ дѣйствующаго лица, eo ipso, слѣдовательно, единство времени было исключено.

Совершенно естественно напрашивается вопросъ, который родъ композиціи эстетически выше? При отвѣтѣ на подобный вопросъ не должно забывать, что въ томъ и другомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ памятниками декоративной скульптуры, которые не могутъ быть разсматриваемы какъ изолированныя произведенія искусства, вполнѣ независимыя отъ окружающаго, напротивъ имѣемъ дѣло съ памятниками, неразрывно связанными съ той архитектурною частью, украшеніемъ которой они служатъ, слѣдовательно вообще и съ мѣстомъ, занимаемымъ ими по отношенію ко всему сооруженію.

Метопы храма F, какъ извѣстно, помѣщались на внѣшней сторонѣ восточнаго фасада, а метопы Зевсова храма въ pronaos'ѣ и posticum'ѣ. Разница мѣста ceteris paribus должна была влечь за собою и разницу въ разрѣшеніи задачи, поставленной художнику.

Метопы селинунтскаго храма были видны издали, ихъ можно было сразу окинуть взоромъ, они, слѣдовательно, могли быть восприняты зрителемъ какъ одно цѣлое, а потому выборъ ихъ сюжета заслуживаетъ полнаго одобренія. Метоповъ олимпійскаго храма, напротивъ, издали не было видно, они открывались взору лишь по входѣ въ колоннаду, образуемую перистеромъ, а такъ какъ колоннада недостаточно широка для того, чтобы одновременно увидѣть всѣ композиціи въ pronaos'ѣ или posticum'ѣ, то желающему познакомиться съ сюжетами метоповъ надо было идти отъ одного къ другому; въ виду этого послѣдо-

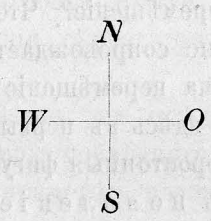
1) Ausgrabungen von Olympia, IV, 11.

вательный рядъ композицій, расположенныхъ въ хронологическомъ порядкѣ, нельзя не признать сюжетомъ весьма подходящимъ. Здѣсь мы видимъ то-же ясное пониманіе требованій, обусловливаемыхъ архитектурою сооруженія, которое нигдѣ не выразилось такъ прекрасно какъ во фризѣ Парѳенона, тему котораго непремѣнно слѣдуетъ понимать какъ изображеніе послѣдовательнаго ряда сценъ приготовленія къ процессіи и шествіе ея, заканчивающееся торжественной передачей пеплоса или, какъ полагаютъ нѣкоторые, жертвоприношеніемъ.

Итакъ, композиціи того и другаго ряда метоповъ въ одинаковой степени удовлетворяли эстетическимъ требованіямъ.

Если обратимся къ формальной сторонѣ композицій метоповъ нашего храма, то не трудно будетъ замѣтить нѣкотораго рода соотвѣтствіе этихъ горельефовъ [1]). Направленіе композиціи отдѣльнаго метопа въ ту или другую сторону опредѣляется фигурою наиболѣе активнаго лица; этимъ лицомъ въ 11 случаяхъ является Ираклъ, а въ одномъ Атлантъ.

↑ 1	Левъ.		Керберъ.	12 ↓
↓ 2	Идра.		Авг. стойло.	11 ↓
↑ 3	Птицы.		Яблоки есп.	10 ↓
↓ 4	Быкъ.		Геріонъ.	9 ↑
↑ 5	Ланъ.		Конь Д-а.	8 ↑
↓ 6	Амазонка.		Вепрь.	7 ↑



Основываясь на этомъ критеріи, легко замѣтить, что всѣ композиціи pronaos'a направлены къ серединѣ, въ posticum'ѣ же центральныя и угловыя композиціи обращены къ угламъ, а среднія (2 и 5) къ центру. Замѣтимъ еще, что въ pronaos'ѣ самыя многофигурныя метопы занимаютъ центръ, и что метопы 7 и 12 представляютъ собою отличныя панданы: въ одномъ Еврисѳей, высунувшійся изъ *τίθος*'а, въ другомъ Керберъ, на половину вытащенный Иракломъ изъ пещеры.

---

1) См. у Шнейдера (l. c. стр. 43 и слѣд.).

Благодаря тому счастливому обстоятельству, что отъ всѣхъ метоповъ дошло до насъ хоть кое-что, мы въ первый разъ съ несомнѣнностью можемъ констатировать фактъ центральнаго распредѣленія композицій въ дорическомъ фризѣ.

Что касается времени построенія нашего храма, то теперь всякому археологу извѣстно, что данное сооруженіе въ пятидесятыхъ годахъ V в. до Р. Х. было закончено. Относительно единства стиля фронтонныхъ группъ и метоповъ тоже, насколько мнѣ извѣстно, большинство согласно. Въ спорномъ вопросѣ о томъ, носитъ ли скульптура храма Зевса аттическій характеръ, какъ думаютъ Овербекъ, Студничка и др., или сѣверно-греческій (Бруннъ), точнѣе іоническій (Фуртвэнглеръ), я становлюсь на сторону послѣднихъ.

Самое существенное отличіе метоповъ храма Зевса отъ всѣхъ предыдущихъ заключается въ томъ, что они помѣщались, какъ неоднократно было упомянуто, въ pronaos'ѣ и posticum'ѣ. Почему такое перемѣщеніе? Чтобы объяснить это явленіе, нужно посмотрѣть, не сопровождается ли оно еще другимъ отличіемъ, повліявшимъ на перемѣщеніе метоповъ съ рельефами. Такая разница есть: мы здѣсь въ первый разъ кромѣ горельефныхъ метоповъ имѣемъ фронтонныя фигуры. Повидимому, слѣдовательно, съ появленіемъ фронтонныхъ фигуръ метопы съ рельефами съ внѣшняго фриза перемѣщаются во фризы pronaos'а и posticum'а.

B. Метопы храма E въ Селинунтѣ.

Какъ по времени построенія, такъ и по мѣсту, занимаемому метопами съ рельефами въ самомъ сооруженіи, къ храму Зевса въ Олимпіи примыкаетъ храмъ E въ Селинунтѣ [1]).

1) См. у Бендорфа табл. XIII, рис. 6.

Итакъ, вернемся еще разъ на островъ Сицилію къ послѣднему изъ селинунтскихъ храмовъ, метопы коего были украшены скульптурою.

Не приступая еще къ описанію самыхъ пластическихъ произведеній, считаю нужнымъ въ виду удобства изложенія остановиться на одной весьма оригинальной технической особенности изваяній храма E: дѣло въ томъ, что обнаженныя части женскихъ фигуръ сдѣланы отдѣльно изъ мрамора и прилажены къ одѣтымъ корпусамъ, высѣченнымъ изъ мѣстнаго известняка. Мужскія фигуры, всецѣло изваянныя изъ того же грубаго матеріала, конечно, какъ и одежда были покрыты краскою, по всей вѣроятности, поверхъ тонкаго слоя штука [1]). Другаго примѣра подобнаго техническаго пріема среди античныхъ скульптуръ не сохранилось, за то въ архитектурѣ много примѣровъ, что для частей, сплошь покрываемыхъ краской, брали болѣе грубый и дешевый матеріалъ [2]).

Среди произведеній пластики, какъ я думаю, ближайшую параллель представляютъ собою статуи изъ дерева и мрамора *ἀκρόλιτα ξόανα*, служившія суррогатомъ изваяній изъ золота и слоновой кости.

Фронтоны храма Аѳины на островѣ Эгинѣ и Зевса въ Олимпіи, а также и метопы послѣдняго украшены были изваяніями изъ паросскаго мрамора; очевидно и у селинунтянъ явилось желаніе употребить для пластическихъ украшеній своего сооруженія болѣе благородный матеріалъ, но желаніе это не могло вполнѣ осуществиться, встрѣтившись съ препятствіями, обусловливаемыми, по всей вѣроятности, дороговизною мрамора. Итакъ, пришлось ограничиться употребленіемъ паросскаго мрамора только для частей наименѣе окрашиваемыхъ.

---

1) Изслѣдованіе недавно найденныхъ архаическихъ горельефныхъ обломковъ показало, что краска иногда наносилась прямо на поросъ безъ предварительнаго слоя штука. См. Mitth., Athen 1890, стр. 84 и слѣд.

2) См. объ этомъ у Дёрпфельда въ статьѣ: Das choragische Monument des Nikias (Mitth., Athen 1885, стр. 119).

Такимъ образомъ въ нашихъ метопахъ отразилась та-же тенденція—изображать женское тѣло нѣжнѣе и свѣтлѣе мужскаго[1]), которая такъ грубо выражена въ черно-фигурной живописи на вазахъ, гдѣ женщины изображаются бѣлыми, а мужчины черными. Что касается мужскихъ фигуръ, то онѣ, повидимому, и въ томъ случаѣ, когда были изваяны изъ мрамора, покрывались краской, такъ какъ во многихъ случаяхъ сохранились слѣды ея.

Въ селинунтскомъ храмѣ E, какъ и въ Зевсовомъ храмѣ въ Олимпіи, метопы съ горельефами помѣщались въ pronaos'ѣ и posticum'ѣ также по шести, но къ сожалѣнію отъ этихъ 12 плитъ осталось гораздо менѣе, чѣмъ отъ рельефовъ, разсмотрѣнныхъ въ первомъ отдѣлѣ данной главы.

Изъ метоповъ pronaos'а три дошли до насъ въ сравнительно весьма полномъ видѣ[2]): одинъ изображаетъ Иракла, поражающаго амазонку, другой сидящаго Зевса и стоящую передъ нимъ Иру, а третій Актэона и Артемиду, травящую на него собакъ; кромѣ того найдено еще нѣсколько фрагментовъ женскихъ фигуръ, очевидно принадлежащихъ къ остальнымъ тремъ метопамъ pronaos'а. Что всѣ имѣющіеся въ виду фрагменты относятся къ женскимъ фигурамъ, видно по матеріалу, благодаря которому они и сохранились лучше и легче могли быть распознаваемы. Перечислимъ эти обломки по Бенндорфу:

A) Голова въ профиль направо. Бенндорфъ таб. XI, 1.

B) Лицо, обращенное вправо. Serradifalco II 35, 8; Hittorff 50, F, II.

---

1) Красноватое, загорѣлое отъ солнца тѣло у древнихъ грековъ считалось признакомъ силы и выносливости. Ср. напр. слова Солона у Лукіана (*Ἀνάχαρσις* § 25) *Ἐννοεῖς γάρ, οἶμαι, τὸ μετὰ τοῦτο, οἵους εἰκὸς σὺν ὅπλοις ἔσεσθαι τοὺς καὶ γυμνοὺς ἂν φόβον τοῖς δυσμενέσιν ἐμποιήσαντας, οὐ πολυσαρκίαν ἀργὸν, καὶ λευκὴν, ἢ ἀσαρκίαν μετὰ ὠχρότητος ἐπιδεικνυμένους, οἷα γυναικῶν σώματα ὑπὸ σκιᾷ μεμαρασμένα .... οὗτοι δὲ ἡμῖν ὑπέρυθροι ἐς τὸ μελάντερον ὑπὸ τοῦ ἡλίου κεχρωσμένοι, καὶ ἀρρενωποὶ πολὺ τὸ ἔμψυχον, καὶ δερμὸν, καὶ ἀνδρότες ἐπιφαίνοντες. . .*

2) См. у Бенндорфа табл. XIII—X.

C) Правая нога въ профиль направо. Serrad. II 35, 11; Hitt. 50, F, VIII.

D) Правая нога безъ пальцевъ въ профиль налѣво. Cavallari, bull. d. commiss. № IV. 36.

E) Лѣвая нога, обращенная влѣво. Serr. II 35, 12; Hitt. 50, F, VI. [1]).

Обратимся теперь къ краткому описанію нашихъ горельефовъ. Метопъ съ Ираклом и амазонкой, судя по мѣсту нахожденія его, былъ вторымъ во всемъ ряду. Ираклъ, стремясь вправо, схватилъ амазонку лѣвою рукою за башлыкъ, лѣвой ногой наступилъ на ея правую ступню, правая рука, державшая, по всей вѣроятности, мечъ, занесена въ сторону; на Ираклѣ надѣта только львиная шкура, голова которой отъ сильнаго движенія героя откинулась назадъ. На амазонкѣ узко прилегающій азіатскій костюмъ, поверхъ котораго надѣтъ кожанный панцырь обшитый металлической чешуей [2]) (*θώραξ λεπιδωτός* или *φολιδωτός*), въ правой рукѣ у нея сѣкира, на лѣвой щитъ.

Слѣдующій изъ сохранившихся метоповъ стоялъ на четвертомъ мѣстѣ. Зевсъ, обращенный влѣво, сидитъ на скалѣ, передъ нимъ стоитъ Ира: она лѣвою рукою отпахнула въ сторону головное покрывало, а онъ правою рукою схватилъ ее за лѣвое запястье, не давая ей вновь прикрыться, и съ вожделѣніемъ смотритъ ей въ лицо.

Одни [3]) полагаютъ, что здѣсь представлено „священное

---

1) Серрадифалько и Гитторффъ изобразили въ своихъ изданіяхъ эту ногу en face, но Бенндорфъ (ст. 61) справедливо указываетъ на то, что нога въ метопѣ была поставлена иначе, именно влѣво.

2) Бенндорфъ ошибается, полагая, что на амазонкѣ металлическія латы (*γύαλα*), панцырь ея принадлежитъ къ разряду тѣхъ, которые мы постоянно видимъ на краснофигурныхъ вазовыхъ рисункахъ строгаго стиля. Особенно тщательно рисуетъ подобные панцыри гончаръ-живописецъ Дурій. Чешуйки такого панцыря хранятся въ Эрмитажѣ (см. Босфоръ Киммерійскій, табл. XXVII, рис. 4).

3) Фёрстеръ, Die Hochzeit des Zeus und der Hera; того же мнѣнія держится и Овербекъ (Kunstmythologie, III, 179 и Plastik³, I, 148.).

бракосочетаніе“ (ἱερὸς γάμος) верховныхъ божествъ, другіе думаютъ, что скульпторъ хотѣлъ изобразить встрѣчу Зевса съ Ирой на горѣ Идѣ, описанную въ Иліадѣ [1]).

Первое толкованіе имѣетъ за собою то преимущество, что опирается на событіе большой важности, достойное украшать собою храмъ, тѣмъ болѣе, что этотъ храмъ, какъ полагаютъ, былъ посвященъ Ирѣ. Въ пользу втораго объясненія говоритъ то обстоятельство, что сцена дѣйствительно происходитъ гдѣ то на горѣ; Зевсъ сидитъ на простой скалѣ, онъ какъ будто-бы и не ждалъ появленія Иры, которая, заручившись поясомъ Аѳродиты, успѣваетъ вселить въ душу отца боговъ непреодолимую любовную страсть и воспользоваться ею для своихъ цѣлей.

„Гера супруга, идти къ Океану и послѣ ты можешь.
Нынѣ почіемъ съ тобою и взаимной любви насладимся.
Гера, такая любовь никогда, ни къ богинѣ, ни къ смертной
Въ грудь не вливалася мнѣ и душою моей не владѣла!“
Иліада XIV 313—15 пер. Гнѣдича.

Изъ Помпеи дошла до насъ картина, также изображающая сидящаго Зевса и подходящую къ нему Иру въ сопровожденіи Ириды [2]); богатая одежда богини, ея спутница и торжественный отпечатокъ, лежащій на всей композиціи, какъ мнѣ кажется, заставляетъ признать сюжетомъ картины ἱερὸς γάμος, а въ виду того, что въ основныхъ чертахъ картина совершенно сходна съ нашимъ горельефомъ, я склоняюсь къ первому толкованію; въ простотѣ обстановки я вижу только характерную

1) К. О. Миллеръ (Kleine deutsche Schriften, II, 477) первый истолковалъ эту группу въ такомъ смыслѣ; къ нему примкнули Велькеръ (Alte Denkmäler, IV, 161) и др. Бенндорфъ склоняется къ тому же мнѣнію.

2) Лучше всего эта картина издана у Никколини, Le case ed i monumenti di Pompeji, т. I, табл. II и у Рошетта, Choix de peinture, табл. I. Ср. также Овербекъ (Kunstmythologie, атласъ X, 28 и текстъ III, 174), Фёрстеръ (Die Hochzeit des Zeus und der Hera, 35), Гельбигъ (Wandgemälde, Nr. 144), Браунъ (Kunstmythologie, т. I), Museo borbonico, II, 59.

черту памятника первой половины V в. до Р. Х., отсутствіе второстепенныхъ фигуръ обусловливается съ одной стороны недостаткомъ мѣста, а съ другой еще тѣмъ, что и на остальныхъ метопахъ было только по двѣ фигуры.

На шестомъ по порядку мѣстѣ мы видимъ какъ Актэонъ, обращенный вправо, тщетно старается защититься отъ своихъ собственныхъ собакъ, изъ которыхъ двѣ нападаютъ на него спереди, а третья вскочила сзади на спину. Въ правой рукѣ Актэона ясны еще остатки рукоятки меча, въ которую нѣкогда былъ вставленъ бронзовый клинокъ, лѣвой рукой онъ схватилъ за горло собаку, вспрыгнувшую ему на спину; она старается удержаться за него передними лапами, а правой задней судорожно подергиваетъ. Актэонъ не изображенъ съ маленькими оленьими рогами, какъ въ большинствѣ изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ [1]), а съ оленьей шкурой, накинутой на него такъ, что переднія оленьи ноги свѣшиваются съ плечъ, а голова виднѣется позади головы юнаго охотника. Противъ Актэона стоитъ Артемида, подстрекая собакъ къ нападенію на ихъ же хозяина. Судя по отверстіямъ въ лѣвой рукѣ, она ею держала лукъ, за спиною виднѣется колчанъ. Нашъ скульпторъ, какъ замѣтилъ уже Серрадифалько, очевидно слѣдовалъ въ своемъ произведеніи той же редакціи сказанія, какъ и Стесихоръ, согласно которому Артемида не превращаетъ Актэона въ оленя, а только набрасываетъ на него оленью шкуру и такимъ образомъ вводитъ собакъ въ заблужденіе. Актэонъ падаетъ жертвою разъяренныхъ псовъ, чтобы ему не досталась Семела [2]).

Относительно композиціи метоповъ, взятыхъ всѣхъ вмѣстѣ, Бенндорфъ (стр. 61) приходитъ къ слѣдующимъ двумъ положеніямъ:

1) „Каждый метопъ состоялъ изъ двухъ фигуръ и притомъ правильно изъ мужской и женской, объ этомъ свидѣтельствуютъ

1) Ср. статьи Aktaion у Баумейстера (l. c. стр. 35 и слѣд.) и Рошера (l. c. стр. 214 и слѣд.).

2) См. у Павсанія IX, 2, 3; ср. также отрывокъ 68 у Бергка (Lyrici graeci, III³, стр. 932).

сохранившіеся три метопа и наличныя сверхъ того пять женскихъ головъ A, B, a, b, c“ [a, b, c относятся къ метопамъ posticum'a].

2) „Метопы pronaos'a были скомпонованы со строго-проведенной симметріею и притомъ, повидимому, попарно“. Далѣе, опираясь на свое положеніе, что средній метопъ (Ира и Зевсъ) соотвѣтствовалъ другому среднему метопу съ фигурами въ обратномъ порядкѣ, т. е. мужская и женская, онъ продолжаетъ: „въ такомъ случаѣ можно было бы думать, что женскія фигуры трехъ первыхъ метоповъ стояли всѣ справа, а трехъ послѣднихъ метоповъ всѣ слѣва. При этомъ распредѣленіи, однако, можно было бы примѣнить только одну изъ женскихъ головъ A, B, обращенныхъ вправо. Онѣ то, напротивъ, приводятъ къ тому предположенію, въ пользу котораго говоритъ схема 2-го и 6-го метоповъ, а именно, что два первыхъ и два послѣднихъ какъ и средніе были скомпонованы попарно:“ [1])

Хотя такое соотвѣтствіе, конечно, не исключено абсолютно, однако оно не вяжется съ тѣми выводами, къ которымъ мы пришли въ своихъ наблюденіяхъ. Эти наблюденія показали, что въ древнѣйшемъ селинунтскомъ храмѣ, вѣроятно и въ ассоскомъ и храмѣ F первый метопъ соотвѣтствовалъ послѣднему, второй предпослѣднему и т. д.; *такое соотвѣтствіе для метоповъ храма Зевса, съ которымъ храмъ E наиболѣе сходенъ, находится внѣ всякаго сомнѣнія.* Поэтому раньше, нежели согласиться съ Бенндорфомъ надо или вполнѣ убѣдиться, что

1) Замѣчу съ своей стороны, что Гитторффъ въ предлагаемой имъ реставраціи (табл. 39, рис. 1) располагаетъ фигуры именно такъ, какъ Бенндорфу a priori кажется вѣроятнымъ, но Гитторффъ, конечно, не считается съ фрагментами, которые заставляютъ Бенндорфа придти къ другому выводу.

сохранившіяся головы A и B исключаютъ иное соотвѣтствіе, или доказать, что таковое возможно.

Въ самомъ дѣлѣ, фигуры Иры и Зевса поставлены какъ разъ лицомъ къ лицу, такъ что здѣсь не замѣчается движенія въ какую-либо сторону, что очень идетъ для центральнаго метопа, во второмъ же метопѣ [Ираклъ и Амазонка] движеніе влѣво, а въ шестомъ [Артемида и Актэонъ] движеніе вправо совершенно ясно. Принимая во вниманіе сохранившіеся фрагменты и обозначая направленіе композиціи стрѣлкой, предлагаю такую схему:

По этой схемѣ два первыхъ и два послѣднихъ метопа обращены къ серединѣ, два же центральныхъ находятся въ безразличномъ направленіи, притомъ первый метопъ соотвѣтствуетъ шестому, а второй пятому не только по своему направленію, но и по размѣщенію фигуръ, а именно: на лѣвой сторонѣ женскія фигуры занимаютъ правую половину метопа, на правой наоборотъ—лѣвую. Достигнуто, слѣдовательно, то, что и Бенндорфу казалось эстетически вѣроятнымъ, но практически неосуществимымъ. Въ центральныхъ двухъ метопахъ соотвѣтствіе переплетающееся, т. е. болѣе тѣсное; мы имѣемъ какъ будто два конца ленты, идущихъ справа и слѣва и завязанныхъ въ серединѣ узломъ.

Изъ дорическаго фриза въ posticum'ѣ до насъ дошли два метопа и нѣсколько фрагментовъ, перечисленныхъ сполна у Бенндорфа (стр. 61). Одинъ изъ этихъ рельефовъ извѣстенъ мнѣ только по рисунку Гитторффа [1]), другой же вошелъ во многія изданія (Бенндорфъ, табл. X). Рисунки Гитторффа впрочемъ не отличаются большою точностью.

1) См. табл. 48, рис. 1.

Въ лѣвой фигурѣ перваго метопа Гитторффъ усматриваетъ Аполлона, преслѣдующаго Дафну. Толкованіе его было неоднократно повторяемо пока Бенндорффъ и Гельбигъ [1]) не указали на то обстоятельство, что миѳъ объ Аполлонѣ и Дафнѣ былъ чуждъ доалександрійскому искусству и литературѣ. Такое положеніе дѣла, какъ кажется, дѣйствительно исключаетъ возможность толкованія Гитторффа. Тѣмъ не менѣе ошибка Гитторффа весьма незначительна, она сводится только къ тому, что въ женской фигурѣ нельзя признать Дафну, что же касается мужской, то полагаю, что Гитторффъ совершенно правъ, признавая ее Аполлономъ. Безбородая, моложаво—стройная фигура говоритъ въ пользу послѣдняго; Гитторффъ упоминаетъ еще объ остаткахъ лиры [2]), но кажется, что это просто конецъ небольшаго плаща, перекинутаго по обычаю первой половины V-го вѣка чрезъ оба плеча. За женской фигурой въ рисункѣ Гитторффа изображенъ какъ будто стволъ дерева — навѣрное результатъ недоразумѣнія. Несмотря на то, что Гитторффъ самъ не указываетъ на это дерево, всетаки надо думать, что мнимый стволъ заставилъ его назвать женщину Дафной.

На красно-фигурныхъ вазовыхъ рисункахъ строгаго и изящнаго стиля встрѣчается Аполлонъ, преслѣдующій женщину: юный богъ характеризованъ то лукомъ и колчаномъ [3]), то лавровою вѣтвью и вѣнкомъ [4]), иногда подписано даже его имя [5]). Напротивъ преслѣдуемая имъ женщина во всѣхъ случаяхъ безъименна; въ виду этого, констатируя уже для первой половины V-го в. существованіе типа Аполлона, преслѣдующаго жен-

1) Rheinisches Museum XXIV (1869), стр. 252. Ср. также миѳологію Прелера въ изданіи Роберта, т. I, стр. 292.

2) Recueil de monuments de Ségeste et de Selinonte, стр. 158: „D'après ce qui reste de l'attache du bras droit, il devait descendre le long du corps et porter un object dont les débris rappellent par leur forme la demi — branche d'une lyre, attribut d'Apollon.

3) Овербекъ, Kunstmythologie, Atlas, табл. XXVI, рис. 1.

4) Ibid. рис. 2 и 5.

5) Ibid. рис. 5.

щину, мы ее, однако, опредѣленнымъ именемъ назвать не можемъ.

Является вопросъ, слѣдуетъ ли отнести къ женской фигурѣ метопа одну изъ сохранившихся женскихъ головъ [1])? Очевидно нѣтъ: головы находятся въ слишкомъ спокойномъ положеніи, притомъ разсчитаны на постановку en face, чего не возможно въ данномъ случаѣ. Сохранилась еще маска, названная Гитторффомъ „каменной“ [2]), повидимому, въ отличіе отъ мрамора. На основаніи этого она не можетъ принадлежать женской фигурѣ, но черты лица настолько мягки, что оно кажется женскимъ. Можетъ быть, Гитторффъ ошибается относительно матеріала, въ такомъ случаѣ маска могла бы принадлежать нашей женской фигурѣ, такъ какъ къ Аѳинѣ другаго метопа она не можетъ относиться, ибо маска повернута влѣво, лицо же Аѳины было поставлено вправо. Поворотъ маски приблизительно такой же, каковъ поворотъ лица амазонки во второмъ метопѣ восточнаго ряда. Если это лицо дѣйствительно принадлежало женщинѣ, преслѣдуемой Аполлономъ, то она была представлена оглядывающейся назадъ, т. е. именно такъ, какъ и на вазовыхъ рисункахъ.

Второй метопъ, какъ уже было упомянуто, изображаетъ Аѳину въ борьбѣ съ гигантомъ, обыкновенно называемомъ Енкеладомъ. Ясно видна эгида, которая когда-то была украшена бронзовою, вѣроятно, головою Медузы, замѣтны кромѣ того слѣды шлема и щита. Лѣвой рукой Аѳина схватила гиганта за плечо или за волосы, правая рука, вооруженная, очевидно, копьемъ, была занесена. Гигантъ валится вправо.

Кромѣ упомянутыхъ трехъ женскихъ головъ и маски, среди фрагментовъ этого ряда метоповъ нашлись морда кабана [3]) и нога пса. [4]). Послѣдніе фрагменты допускаютъ мысль, что въ

1) Бенндорфъ, табл. XI; Гитторффъ, табл. 50, рис. 3 и 4.

2) См. атласъ, табл. 50, рис. 5; текстъ стр. 170: „Masque d'une tête en pierre“.

3) Ibid. рис. 11.

4) См. у Бенндорфа стр. 61 т. и прим. 2.

число композицій и здѣсь входили подвиги Иракла (эриманѳскій вепрь и Керберъ). Женскія головы въ такомъ случаѣ могли бы принадлежать нимфамъ и мѣстнымъ божествамъ, какъ извѣстно, часто присутствующимъ при исполненіи задачъ, заданныхъ Иракліу Еврисѳеемъ; это тѣмъ болѣе вѣроятно, что головы, судя по ихъ положенію, врядъ ли могли принадлежать фигурамъ, принимавшимъ активное участіе въ представленныхъ сценахъ.

Такъ какъ на каждомъ изъ сохранившихся метоповъ изображено по женщинѣ и кромѣ того дошли еще отдѣльныя головы (см. выше), то это обстоятельство гарантируетъ то, что и въ метопахъ posticum'а каждая композиція состояла изъ мужской и женской фигуры. Что касается мѣста, занимаемаго данными плитами во фризѣ, то оно не могло быть установлено, если же метопы posticum'а строго соотвѣтствовали метопамъ pronaos'а, то наши два горельефа занимали первое и второе мѣсто — считая слѣва, такъ какъ движеніе той и другой композиціи направлено вправо. Далѣе совершенно увѣренно можно сказать, что этотъ дорическій фризъ какъ и предыдущій носилъ сборный характеръ.

Если мы сравнимъ женскія головы posticum'а съ соотвѣтствующими головами pronaos'а, то ясно обнаружится, что первыя по фактурѣ стоятъ значительно ниже вторыхъ. Не будетъ, кажется, слишкомъ смѣло высказать то-же самое и относительно композиціи; правда, строго говоря, въ этомъ отношеніи можно судить только объ одномъ изъ западныхъ метоповъ, а именно объ изображающемъ Аѳину и Енкелада, всего лучше поддающимся сравненію съ рельефомъ, на которомъ представленъ бой Иракла съ Ипполитой. Но какая разница! Амазонка, повидимому, уже ранена, она отступаетъ и пустилась бы въ бѣгство, но не можетъ: Иракліъ одновременно схватилъ ее своею мощною рукою за башлыкъ, а лѣвою ногою приступилъ ея правую, онъ какъ бы пригвоздилъ ее къ мѣсту, правая рука, когда-то вооруженная мечемъ, занесена — Ипполита въ рукахъ своего врага.

Въ первой композиціи мы встрѣчаемъ тѣ же мотивы, но здѣсь не побѣдитель, а побѣжденный наступилъ на ногу своего про-

тивника, т. е. Енкеладъ на ногу Аѳины, что, конечно, обезсиливаетъ значеніе этой черты; далѣе, гигантъ уже валится, такъ что богиня, схватившая его лѣвою рукою, кажется не повергающей врага на земь, а, напротивъ, поддерживающей его.

До сихъ поръ мы еще не касались одного обстоятельства, а именно того, что метопы съ рельефами храма Зевса и храма Е, занимая въ соотвѣтствующихъ постройкахъ то-же самое мѣсто, расходятся въ томъ отношеніи, что первые связаны между собою единствомъ дѣйствующаго лица, во вторыхъ-же никакого единства не замѣчается.

Такъ какъ зритель въ силу мѣста, занимаемаго упомянутыми метопами, не могъ воспринять всѣхъ сразу, то нѣтъ необходимости, чтобы представленныя отдѣльныя сцены, взятыя всѣ вмѣстѣ, составляли бы одно цѣлое. Однимъ словомъ единство композиціи необходимое съ эстетической точки зрѣнія для метоповъ наружняго фриза, не обязательно для метоповъ, находящихся за колоннами. Тѣмъ не менѣе если въ одномъ изъ двухъ триглифныхъ фризовъ метопы связаны между собою какимъ-либо единствомъ, въ другомъ-же нѣтъ, то предпочтеніе слѣдуетъ отдать первому, такъ какъ метопы, представляя собою однородные элементы декоративной полосы, должны и съ внутренней стороны пониматься какъ одно цѣлое, а это достижимо только какимъ-либо единствомъ всѣхъ композицій: для метоповъ перистиля, какъ мы видѣли, болѣе подходящее единство содержанія, а для метоповъ pronaos'a и posticum'a единство дѣйствующаго лица.

Итакъ, повидимому, скульпторъ олимпійскихъ метоповъ остановился на болѣе удачномъ выборѣ сюжетовъ, нежели селинунтскій.

Наконецъ, допуская вѣрность мнѣнія Бенндорфа, думающаго, что храмъ Е былъ посвященъ Ирѣ, снова придется признать, что метопы въ этомъ отношеніи не даютъ никакихъ указаній.

Правда, Ира изображена на одномъ изъ центральныхъ рельефовъ, но тутъ же вѣдь помѣщенъ и Зевсъ.

Скульптуры селинунтскаго храма E относятся къ серединѣ V вѣка до Р. Хр., т. е. ко времени очень близкому къ нѣсколько старшему храму Зевса въ Олимпіи, поэтому мы можемъ a priori ожидать жежду ними сходство общее памятникамъ одной и той же эпохи, при ближайшемъ разсмотрѣніи можетъ оказаться и болѣе тѣсная связь.

Кекуле [1]) находитъ большое родство между тѣми и другими изваяніями и, сопоставивъ Актэона и Артемиду съ Аполлономъ и ближайшей къ нему группою на лѣво изъ западнаго фронтона Зевсова храма, а также Иру и Зевса съ Ираклом и Аѳиной, говоритъ: „если мои наблюденія оправдаются, то простымъ и естественнымъ заключеніемъ будетъ то, что скульптуры Олимпійскаго храма Зевса суть произведенія скульпторовъ той же самой школы, которая работала въ Селинунтѣ — слѣдовательно на сападѣ или всетаки школы близко родственной той, что́ на западѣ, и, что эти школы находились въ самомъ живомъ взаимодѣйствіи.“ Что изваянія Олимпійскаго храма не могутъ находиться въ зависимости отъ селинунтскихъ мастеровъ явствуетъ уже изъ того, что они произведенія рѣзца художниковъ, пришедшихъ съ сѣвера, точнѣе съ сѣверо-востока, а не съ запада.

Правда, вѣрно то, что въ лицѣ и прическѣ Аполлона большое сходство съ Актэономъ и что лицо есперіды (метопа № 10. храма Зевса) очень похоже на фрагментъ A, но съ другой стороны Ираклъ (храма E) какъ по типу лица, такъ и по трактовкѣ волосъ значительно разнится отъ всѣхъ изображеній героя въ метопахъ Зевсова храма. Далѣе, женскія головы posticum'a тоже противорѣчатъ тѣсному сближенію тѣхъ и другихъ скульптуръ, наконецъ сицилійскія фигуры значительно суше и худощавѣе, одежда, напротивъ, богаче и разбита на большое число складокъ.

---

1) Archäologische Zeitung, 1883, стр. 241 и слѣд.

Но есть другое, упомянутое мною выше, сходство на которое, насколько мнѣ извѣстно, еще другими не было указано. Оно касается не стиля, а мѣста метоповъ и заключается въ томъ, что въ храмѣ E какъ и въ храмѣ Зевса скульптурою были украшены метопы pronaos'a и posticum'a, а не метопы перистиля какъ въ постройкахъ C и F. Починъ такого рода перемѣщенія метоповъ съ рельефами принадлежитъ храму Зевса. Эта особенность, какъ кажется, наиболѣе связываетъ между собою данныя сооруженія, ясно свидѣтельствуя о томъ, что нововведеніе олимпійскаго храма отразилось на селинунтскомъ.

Такое вліяніе храма Зевса тѣмъ болѣе естественно и понятно, что до постройки Парѳенона это было самое роскошное сооруженіе, служившее, навѣрное, образцомъ какъ для архитекторовъ такъ и для скульпторовъ всего еллинскаго міра.

Въ предыдущемъ отдѣлѣ настоящей главы на появленіе фронтонныхъ фигуръ было указано какъ на вѣроятную причину перемѣщенія метоповъ съ рельефами.

Нашъ храмъ, повидимому, не имѣлъ фронтонныхъ фигуръ, но изъ этого не слѣдуетъ, что вышеприведенное предположеніе не вѣрно, хотя бы причина, поведшая въ олимпійскомъ храмѣ къ измѣненію системы украшенія, для сицилійскаго храма и не существовала, всетаки вліяніе могло на немъ отразиться. Далѣе, можетъ быть при постройкѣ зданія фронтонныя скульптуры и предполагались, но почему либо этотъ планъ не могъ быть приведенъ въ исполненіе, наконецъ, фигуры могли, по неизвѣстнымъ теперь причинамъ, пропасть безслѣдно, какъ пропали фронтонныя украшенія такъ называемаго храма Ѳисея, хотя какъ разъ это сооруженіе представляетъ собою наилучше сохранившійся храмъ во всей Греціи.

Въ храмѣ G, отдѣленнаго отъ разсматриваемаго храма храмомъ F (см. Беннд. т. XIII, рис. 6), по словамъ Бенндорфа (стр. 19), въ самой целлѣ найденъ значительный фрагментъ пораженнаго гиганта изъ такого же известняка какъ и скульптуры метоповъ. Бенндорфъ считаетъ возможнымъ принадлежность этой фигуры

къ фронтонной группѣ. Если это такъ, то фигура должна была быть занесена сюда какой либо посторонней силой, такъ какъ при разрушеніи она никоимъ образомъ не могла попасть съ фасада вовнутрь целлы. Но разъ этотъ фрагментъ неизвѣстно съ какой цѣлью былъ занесенъ сюда, то не исключена возможность, что фигура когда-то украшала собою другой храмъ, а не храмъ G; въ пользу этого, какъ кажется, говоритъ еще изолированность фрагмента. Въ самомъ дѣлѣ, если во фронтонѣ храма G были статуарныя фигуры, то слѣдовало бы ожидать не одинъ только фрагментъ, а значительное число таковыхъ. Не стояла ли эта фигура на ряду съ другими во фронтонѣ храма E; стиль ея, насколько можно судить по рисунку Бенндорфа (стр. 19) и описанію, не противорѣчитъ; сознаюсь, однако, что такое предположеніе не лишено натянутости. Мнѣ кажется самымъ естественнымъ, что данный фрагментъ принадлежалъ къ группѣ, состоявшей, вѣрнѣе всего, изъ двухъ только фигуръ и находившейся въ целлѣ или pronaos'ѣ храма G.

Независимо отъ предыдущаго фактъ большаго сходства сицилійскихъ построекъ и скульптуръ съ одной стороны, и олимпійскихъ съ другой, остается внѣ всякаго сомнѣнія. Кому принадлежитъ изваяніе нашихъ рельефовъ не извѣстно, но если можно было бы доказать, что они дѣло рукъ Пиѳагора изъ Регіона, тождественнаго, какъ теперь врядъ ли кто сомнѣвается, съ Пиѳагоромъ съ острова Самоса [1]), то сходство типовъ было бы вполнѣ объяснимо іонійскимъ происхожденіемъ скульпторовъ того и другаго ряда изваяній; разница же въ трактовкѣ платья, напротивъ, служила бы свидѣтельствомъ, что та и другая школа въ подробностяхъ отличались. Извѣстно, что какъ разъ Пиѳагоръ много работалъ какъ въ Олимпіи такъ и въ Великой Греціи [2]), но, конечно, и другіе художники могли

1) См. Курціусъ, Inschriften aus Olympia, Nr. 127. (Archäologische Zeitung, 1878, стр. 82).

2) См. Овербекъ, Die antiken Schriftquellen, NNr. 489—507.

находиться въ такомъ же положеніи и поэтому не утверждаю, что наши изваянія принадлежатъ именно Пиѳагору. Привожу его только какъ художника, неоднократно упоминаемаго въ литературныхъ источникахъ, притомъ хорошо объясняющаго какъ сходство такъ и различіе въ декоративной скульптурѣ сицилійскаго и олимпійскаго храмовъ.

ГЛАВА III.

Памятники второй половины V-го в. до Р. Х.

А. Метопы Парѳенона.

> . . . die Wissenschaft darf nicht bloss bewundern, sie darf es nicht der Phantasie allein überlassen die gelösten Theile wieder zum Ganzen zu fügen, sondern sie muss in ernster Arbeit Hand anlegen, dass Iktinos und Phidias grosses Werk wieder ganz und klar und rein erkannt werde. Erst wenn dies mit Benutzung aller Hilfsmittel geschehen ist, wird sie sich das Recht erworben haben gleich den alten Athenern auszurufen: Wie schön ist doch der Parthenon!
>
> Michaelis, Parthenon 92.

Послѣ долгаго пребыванія въ еллинскихъ колоніяхъ и Олимпіи наши изслѣдованія по своему хронологическому теченію приводятъ насъ на аттическую почву — а именно въ Аѳины.

Здѣсь мы будемъ имѣть дѣло съ двумя сооруженіями — Парѳеноном̀ъ и такъ называемомъ храмомъ Ѳисея. Тотъ и другой храмъ представляютъ собою примѣры дорическаго ордера на аттической почвѣ, такъ сказать примѣры „аттической дорики“. Особенность этого стиля заключается въ томъ, что метопы и триглифы pronaos'a, posticum'a и боковыхъ сторонъ целлы замѣняются сплошнымъ фризомъ. Это уступка іоническому стилю, очевидно, была вызвана желаніемъ дать скульптору бо́льшій просторъ, позволяя ему изображать на значительномъ пространствѣ непрерывную композицію, неразбиваемую триглифами на отдѣльныя части. Такое введеніе іоническаго фриза въ дорическую постройку мы впервые встрѣчаемъ на Парѳенонѣ, но

здѣсь какъ воспоминаніе триглифовъ на опредѣленномъ разстояніи другъ отъ друга, подъ фризомъ, какъ извѣстно, находятся полочки съ каплями. Очевидно переворотъ совершился не сразу [1]).

Можетъ возникнуть вопросъ, почему внутренній а не внѣшній дорическій фризъ былъ замѣненъ іоническимъ. Полагаю потому, что въ такомъ случаѣ нарушеніе дорическаго ордера бросалось менѣе въ глаза.

Мы видѣли, что при наличности фронтонныхъ фигуръ метопы съ рельефами съ фриза короткихъ сторонъ перистиля переходятъ во фризъ pronaos'a и posticum'a. Теперь въ аттическихъ постройкахъ метопы отсюда вытѣсняются и вновь являются метопы съ рельефами во внѣшнемъ фризѣ. Въ Парѳенонѣ мы видимъ еще новую черту: всѣ метопы, числомъ 92, были покрыты изваяніями, между тѣмъ какъ во всѣхъ предыдущихъ храмахъ, какъ мы видѣли, такого рода украшенія удостоивались лишь фасады задній и передній, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ, повидимому, только одинъ передній, т. е. восточный.

Такимъ богатствомъ декоративной скульптуры какимъ отличается Парѳенонъ не отмѣченъ ни одинъ изъ прочихъ еллинскихъ храмовъ. Очевидно Аѳиняне съ Перикломъ во главѣ не пожалѣли средствъ, чтобы превзойти всѣ предшествующія постройки, соорудить образцовое зданіе и для грядущихъ поколѣній. И дѣйствительно, то былъ достойный вѣнецъ акрополя, столь богатаго прекрасными произведеніями архитектуры.

Метопы Парѳенона, изваянные изъ пентелійскаго мрамора, отличаются чрезвычайно высокимъ рельефомъ — это собственно статуарныя фигуры, прислоненныя къ фону [2]).

Обратимся сперва къ разсмотрѣнію восточнаго ряда метоповъ.

---

1) См. статью Грэфа (Баумейстеръ, Denkmäler, стр. 1778).

2) Стоитъ сравнить напр. рисунокъ 5-го метопа южной стороны, сдѣланный Карреемъ, съ рисункомъ того же метопа, помѣщеннымъ у Михаелиса на табл. Ш, чтобы убѣдиться, что фигура лапиѳа касалась поля метопа только незначительною частью спины и пятками.

Послѣ капитальныхъ изслѣдованій Михаелиса [1]) и Петерсена [2]) выяснилось, что весь этотъ рядъ былъ отведенъ сценамъ изъ гигантомахіи, хотя, правда, упомянутые ученые расходятся въ своихъ толкованіяхъ. Послѣ Михаелиса и Петерсена, работавшихъ надъ своими трудами одновременно и независимо другъ отъ друга, разборомъ восточнаго ряда метоповъ, занялся Робертъ [3]). Кажется, что Робертъ относительно распредѣленія божествъ по отдѣльнымъ метопамъ пришелъ къ вѣрнымъ результатамъ, но его изслѣдованіе не достаточно подробно для того, чтобы увѣрить читателя въ истинѣ его выводовъ.

Я думаю, что толкованіе будетъ лишь тогда убѣдительно, если мы не удовлетворимся однимъ только поименованіемъ каждаго изъ боговъ, а по возможности опишемъ положеніе всѣхъ фигуръ по порядку и пояснимъ группы примѣрами, заимствованными съ другихъ памятниковъ искусства. Полагаю, что, не смотря на весьма возможную неточность существующихъ рисунковъ, такое предпріятіе будетъ въ силахъ споспѣшествовать уясненію всей композиціи.

Прежде чѣмъ приступить къ подробному описанію каждой композиціи въ отдѣльности, считаю болѣе удобнымъ по возможности установить, въ какихъ именно метопахъ мы можемъ ожидать встрѣтить то или другое божество. Надѣюсь, что подробное описаніе подтвердитъ затѣмъ мое болѣе или менѣе апріорное распредѣленіе единоборствъ.

Съ полной увѣренностью можно утверждать, что въ центральныхъ метопахъ мы должны встрѣтить верховное божество—Зевса и владѣтельницу самаго Парѳенона—Аѳину, слѣдовательно они были изображены на 6-омъ и 8-омъ мѣстѣ, такъ какъ 7-ое занято колесницею. Если присмотрѣться къ рисункамъ Михаелиса, то не трудно замѣтить, что побѣдитель въ 6-омъ метопѣ

---

1) Der Parthenon, Leipzig 1871.
2) Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia. Berlin 1873.
3) Archäologische Zeitung, 1884, стр. 47.

мужчина, слѣдовательно въ 6-омъ изображенъ Зевсъ а въ 8-омъ Аѳина. Въ двухъ метопахъ — въ 4-омъ и 12-омъ, мы видимъ богинь, если предположить теперь, что одна изъ нихъ Ира, то конечно, вѣроятнѣе, что она находилась не на 12-омъ а на 4-омъ, такъ какъ это мѣсто близко къ центру и притомъ отдѣлено отъ Зевса только колесницею. Что касается другой богини, то о ней рѣчь впереди. Божества во 2-омъ и 3-ьемъ метопахъ опредѣляются весьма легко: одному помогаетъ четвероногое животное и кромѣ того можеть быть еще змѣя — это Діонисъ; другой вооруженъ щитомъ, что ясно свидѣтельствуетъ въ пользу Арея. Для поединка въ 11-омъ метопѣ характерно то, что враги вступили не въ рукопашный бой какъ на прочихъ метопахъ, а находятся на нѣкоторомъ разстояніи другъ отъ друга, очевидно богъ пускалъ стрѣлу въ гиганта. Лукъ и стрѣлы характерны только для одного изъ боговъ — Аполлона. Итакъ, если на 11-омъ мѣстѣ изображенъ былъ Аполлонъ, то упомянутую уже богиню на 12 мѣстѣ естественнѣе всего считать за Артемиду.

Лошади, запряженныя въ колесницу послѣдняго — 14-го метопа, отличаются отъ прочихъ тѣмъ, что значительная часть ихъ заднихъ ногъ не видна, очевидно художникъ хотѣлъ изобразить ихъ поднимающимися изъ глубины, эта глубина, конечно, океанъ. Въ добавокъ для обозначенія воды въ рисункѣ Михаелиса мы видимъ рыбу. Правда, можно сомнѣваться, что при порчѣ поверхности метопа эта рыба была видна, но она служитъ яснымъ доказательствомъ, что рисовальщикъ Михаелиса понялъ композицію въ такомъ же смыслѣ. Всѣ боги изображены уже оставившими колесницы и сражающимися пѣшкомъ какъ герои Иліады. Въ 13-омъ метопѣ слѣдовательно былъ изображенъ владѣлецъ колесницы, этотъ владѣлецъ, конечно, Посидонъ, который всегда встрѣчается въ гигантомахіи, представляя собою одного изъ сравнительно важныхъ истребителей великановъ. Можетъ быть кто-нибудь спроситъ, почему такой видный боецъ занимаетъ самое крайнее мѣсто въ композиціи? Конечно, потому, что океанъ не удобно

было перенести въ центръ, ему естественно нужно было отвести предѣлъ всего ряда.

Теперь остаются еще только два метопа — 1-ый и 9-ый. Въ 1-омъ на плечи обнаженной фигуры божества накинутъ небольшой плащъ, костюмъ юноши — Ермія. Что касается 9-го метопа, то въ немъ не такъ-то легко разобраться. Но въ композиціи не достаетъ еще главнѣйшаго истребителя гигантовъ, безъ помощи котораго, согласно сказанію, не могли обойтись олимпійцы — Иракла. Итакъ, а priori мы должны ожидать на этомъ мѣстѣ упомянутаго героя. Это мѣсто тѣмъ болѣе для него подходяще, что оно близко къ центру, рядомъ съ покровительницею Иракла — Аѳиной.

Итакъ, боги слѣдуютъ въ такомъ порядкѣ: Ермій, Діонисъ, Арей, Ира, Зевсъ, Аѳина, Ираклъ, Аполлонъ, Артемида, Посидонъ. Если сравнимъ этотъ рядъ боговъ съ богами, изображенными на восточномъ фризѣ целлы, то увидимъ, какъ уже замѣтилъ Робертъ [1]), что порядокъ тотъ же самый, только одинъ Посидонъ во фризѣ находился ближе къ центру какъ и слѣдовало ожидать въ томъ случаѣ, когда онъ не представленъ только что явившимся изъ океана. Перечислимъ боговъ во фризѣ, заключая въ скобки тѣхъ, которыхъ въ метопахъ нѣтъ: Ермій, Діонисъ (Димитра), Арей, Ира, Зевсъ, Аѳина (Ифэсть), Посидонъ, Аполлонъ, Артемида (Афродита). Среди боговъ въ метопахъ былъ еще Ираклъ, который, конечно, не могъ присутствовать во фризѣ, гдѣ представлено собраніе боговъ, смотрящихъ на торжественную процессію. Ираклъ на ряду съ олимпійскими богами изображается только въ гигантомахіи и въ сценахъ, представляющихъ его пріемъ въ среду небожителей [2]).

Обратимся теперь къ каждой композиціи метопа, взятой въ отдѣльности. При этомъ всегда будемъ помнить, что фигуры были чрезвычайно выпуклы, что иногда онѣ едва только касались фона, поэтому сохранившіеся и зарисованные остатки

1) Ibid. стр. 56.
2) См. Чашу Сосія въ Denkmäler der Kunst I, 9.

всегда представляютъ собою части наиболѣе близкія къ фону. Смѣло можно утверждать, что ни у одной фигуры этого ряда не сохранилось поверхности, хотя бы рисовальщикъ той или другой фигурѣ придалъ подобный видъ.

I. Метопъ Гигантъ упалъ на лѣвое колѣно, его правая нога была вытянута и выставлена нѣсколько впередъ, правой рукой онъ упирается въ юнаго бога, лѣвая была опущена внизъ, но разстояніе до земли слишкомъ велико, стало быть онъ опирался ею на камень приблизительно такъ, какъ лапиѳъ на 30-омъ метопѣ южной стороны. Судя по остаткамъ лѣвой руки Ермія, юный богъ схватилъ гиганта за волосы, правая рука бога не сохранилась, такъ какъ она не касалась фона; по всей вѣроятности она была вооружена мечемъ. Ермій стоялъ на правой ногѣ, согнутая лѣвая не могла достать земли, слѣдовательно была поставлена на ногу гиганта въ томъ родѣ какъ на щитѣ лорда Странгфорда [2]) воинъ ступилъ на икру амазонки (направо внизу).

Для поясненія этого единоборства помѣщаемъ на таблицѣ II-ой группу (рис. 1-ый), заимствованную съ прекрасной луврской вазы съ изображеніемъ гигантомахіи [3]). Разница между той и другой группой сводится къ маловажнымъ деталямъ: за спиною Ермія на вазовомъ рисункѣ виднѣется окрыленный *πέτασος*, у Ермія метопа слѣдовъ шляпы нѣтъ, далѣе, въ первомъ случаѣ лѣвая нога бога поставлена на ногу гиганта, во второмъ на земь. Что касается гиганта метопа, то его лѣвая нога поставлена болѣе въ профиль, лѣвая рука, какъ упомянуто, была опущена, между тѣмъ какъ на вазѣ гигантъ этою рукою схватилъ Ермія за лѣвую руку, стараясь освободиться отъ нея; на гигантѣ вазы накинута еще звѣриная шкура, на метопѣ, повидимому, гигантъ обнаженъ.

---

1) При описаніи всѣхъ метоповъ мы имѣемъ въ виду атласъ Михаелиса къ его изданію Parthenon.

2) Ibid. табл. XV, рис. 34.

3) Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques en France Nr. 4, 1875, табл. I—II.

II. Ноги Діониса не сохранились, потому что они не касались фона, а, напротивъ, отдѣлялись отъ него корпусомъ пантеры. Конечно, поверхность туловища тоже утрачена, слѣдовательно линію, пересѣкающую его грудь, нельзя считать краемъ звѣриной шкуры, перекинутой будто бы черезъ лѣвое плечо. Діонисъ лѣвой рукой, съ которой, какъ кажется, свѣшивается часть шкуры, схватилъ гиганта, правая рука была поднята и вооружена θирсомъ (?). Гигантъ обращенъ къ зрителю грудью, а не спиной, какъ полагаетъ Михаелисъ [1]); въ послѣднемъ случаѣ оставшіеся слѣды вытянутой ноги должны были бы принадлежать лѣвой ногѣ гиганта, но въ такомъ случаѣ согнутая правая нога должна была колѣномъ касаться фона и оставить на немъ слѣды. Ничего подобнаго нѣтъ. Напротивъ гигантъ во всякомъ случаѣ былъ обращенъ къ намъ грудью, его правая нога, слѣды которой ясно видны, находилась за ногами Діониса, т. е. ближе къ полю рельефа, поэтому то она и могла до извѣстной степени сохраниться, лѣвая же, согнутая въ колѣнкѣ, конечно, была отдѣлена отъ фона и касалась его развѣ только пяткой, слѣды коей, можетъ быть, замѣтны еще рядомъ съ остатками змѣи. Правая рука гиганта была поднята надъ головою, для опредѣленія положенія лѣвой руки мы не имѣемъ данныхъ.

Чтобы уяснить себѣ вполнѣ описанную группу, предлагаю сравнить нашего Діониса съ Діонисомъ пергамскаго жертвенника (см. т. II, рис. 2а). Божество изображено въ томъ же положеніи, позади его также видна пантера, приподнявшаяся на заднія лапы; и Діонисъ метопы, повидимому, былъ одѣтъ въ коротко подобранный хитонъ, въ пользу чего говорятъ неясные остатки на корпусѣ животнаго. На пергамскомъ горельефѣ за богомъ слѣдуютъ еще два сатира, которыхъ въ метопѣ, конечно, не было. Въ подкрѣпленіе своего описанія гиганта помѣщаю на предлагаемой таблицѣ (рис. 2) гиганта съ упомянутой уже парижской вазы, на которой онъ повторяется дважды.

1) Стр. 145.

III. Щитъ въ правой половинѣ плиты во всякомъ случаѣ принадлежитъ гиганту, слѣдовательно сохранившаяся рука будетъ лѣвая. Затѣмъ мы ясно видимъ очертаніе лѣваго бока, гигантъ слѣдовательно былъ обращенъ къ зрителю передомъ, при чемъ онъ касался фона преимущественно лѣвою половиною спины, какъ-бы увертываясь отъ удара непріятеля. Для уясненія себѣ корпуса его укажу на противника Ермія (табл. II, рис. 1-ый). Ноги его были въ другомъ положеніи нежели у гиганта на вазѣ, что видно изъ того, что слѣдовъ ногъ не сохранилось; изъ этого надо заключить, что обѣ ноги сильно выдавались впередъ, а такое положеніе будетъ въ томъ случаѣ, если мы представимъ себѣ гиганта не упавшимъ на колѣна, а присѣвшимъ. Въ пользу этого говоритъ низкое положеніе фигуры, настолько низкое, что гигантъ долженъ былъ задомъ касаться земли. Къ сожалѣнію я не могу къ сравненію привести вполнѣ удачнаго примѣра; на вазахъ подобное положеніе, очевидно, избѣгается въ виду трудности такого рисунка, а въ скульптурѣ всѣ фигуры, напоминающія положеніемъ ногъ нашу, поставлены больше въ профиль, ср. напр. 4-ой метопъ Θисіона [1]) и 4-ый южной стороны Парѳенона. Арею удалось просунуть свой щитъ между головою и щитомъ поверженнаго гиганта, который уже теперь не можетъ прикрыться имъ (ср. лапиѳа на только что приведенномъ метопѣ). Въ правой, поднятой рукѣ Арей, конечно, держалъ копье. На рисункѣ у Михаелиса рисовальщикъ какъ будто показалъ глютеи, на основаніи которыхъ нужно бы думать, что правая нога Арея была выставлена впередъ. Но ясно, что рисовальщикъ ошибся, отъ туловища Арея остался только небольшой слой — поверхности не было, судя же по положенію рукъ и аналогичнымъ примѣрамъ, напротивъ, лѣвая его нога была выставлена. Фигура Арея была почти совсѣмъ округлена и въ незначительной степени касалась фона, этимъ объясняются странныя слѣды на фонѣ, имѣщіе видъ чрезвычайно тонкой таліи.

1) Monumenti inediti X, табл. XLIII.

IV. Гигантъ палъ на правое колѣно, лѣвая нога была вытянута, правой руки не сохранилось, напрасно онъ старается покрыться щитомъ. Ира, судя по высоко поднятому правому плечу, наноситъ ему сверху ударъ копьемъ (?), правая ея нога находилась позади лѣвой гиганта, слѣды другой ноги совершенно ясны. Лѣвая рука, навѣрное, была опущена, какъ уже слѣдуетъ заключить по положенію плеча. На фонѣ замѣтны неясные слѣды, которые были принимаемы за поднятую вверхъ лѣвую руку, задрапированную въ плащъ. Полагаю, что эти слѣды сводятся просто къ изъянамъ плиты. Наша группа прекрасно объясняется единоборствомъ Аѳины и гиганта на той же все вазѣ (см. т. II, рис. 3). Разница въ томъ, что въ метопѣ фигуры поставлены круче.

VI. Зевсъ обращенъ вправо, онъ задраппированъ въ развивающійся иматій, лѣвая рука вытянута впередъ, въ ней онъ держалъ, какъ полагаю, скипетръ, въ томъ же родѣ, какъ на чашѣ Аристоѳана и Ергина [1]). Лѣвымъ колѣномъ онъ нажалъ правое колѣно гиганта, какъ ясно видно въ рисункѣ Лаборда [2]), правой ноги Зевса не сохранилось, првая рука была поднята вверхъ и вооружена, конечно, перунами. Въ рисункѣ у Михаелиса, повидимому, сохранился только слѣдъ правой руки гиганта, которою онъ старается удержать отъ себя натискъ побѣдителя какъ и въ первомъ метопѣ. Нашего Зевса, какъ указано, всего болѣе напоминаетъ тотъ же богъ на вазѣ выше названныхъ мастеровъ, см. табл. II, рис 4-ый. Разница въ положеніи лѣвой ноги. Гиганта я представляю себѣ приблизительно въ видѣ лапиѳа 8-го метопа южной стороны, конечно только повернутомъ въ противоположную сторону. Я не замѣчаю слѣдовъ еще другаго гиганта и вполнѣ увѣренъ, что здѣсь какъ и во всѣхъ остальныхъ метопахъ былъ изображенъ только

1) Гергардъ, Trinkschalen u. Gefässe, табл. II—III.

2) Le Parthénon, Paris 1814.

одинъ гигантъ, а не два какъ думаютъ Михаелисъ [1]), Робертъ [2]) и Майеръ [3]).

VIII. Рельефъ этого метопа очень плохо сохранился, тѣмъ не менѣе съ увѣренностью можно удверждать, что Аѳина и ея противникъ изображены были въ обыкновенной, извѣстной уже архаическому искусству, схемѣ, а именно: богиня обращена вправо, на лѣвой вытянутой рукѣ въ данномъ случаѣ какъ и на соотвѣтствующемъ метопѣ селинунтскаго храма E надѣтъ щитъ (иногда эта рука бываетъ покрыта эгидою). Правая занесенная рука вооружена копьемъ. Наша Аѳина, повидимому, была одѣта въ дорическій хитонъ съ отворотомъ какъ и Аѳина — Дѣвственница Фидія. Гиганта надо представить себѣ павшимъ на одно колѣно.

IX. Гигантъ отступаетъ влѣво [4]). Если только неясные слѣды, замѣтные въ верхней части плиты между врагами принадлежатъ къ рукѣ гиганта, то она была повернута локтемъ къ верху какъ у лапиѳа 31-го метопа южной стороны, онъ старалась удержать правую руку Иракла, занесенную къ удару. Небольшой кусокъ на нѣкоторомъ разстояніи отъ туловища гиганта скорѣе фрагментъ его головы, нежели закинутой за голову руки, хотя, правда, въ рисункѣ этотъ фрагментъ напоминаетъ болѣе часть предплечія. Правая рука, какъ полагаю, была отведена въ сторону и потому не сохранилась; отъ обѣихъ ногъ осталась только незначительная часть того и другаго

1) Стр. 146.

2) Arch. Zeit., 1848, стр. 47.

3) Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst. Berlin 1887, стр. 367.

4) Совершенно непонятно, какимъ образомъ Майеръ (стр. 369), вопреки всѣмъ изслѣдователямъ, могъ принять этого гиганта, на основаніи лишь одной звѣриной шкуры, за Иракла: „Die folgende Metope lässt durch den Löwenschweif, der nach alter Manier in der Mitte herabhängt, Herakles erkennen, der die Keule um's Haupt schwingend nach links hin ausweicht etwa in der Art, wie wir ihn im Dreifusskampfe zu sehen gewohnt sind.“ Также странно его описаніе Иракла, котораго онъ принимаетъ за гиганта: „Die Erinnerung an diese Scene [Dreifusskampf] wird noch verstärkt durch die überaus ruhige, fast majestätische Haltung des Gegners, die von dem Ungestüm der übrigen Kämpfer merklich absticht“.

бедра, это ясно свидѣтельствуетъ о томъ, что ноги на остальномъ своемъ протяженіи не касались фона, слѣдовательно были согнуты въ колѣнкахъ. Гигантъ одѣтъ въ звѣриную шкуру. Ираклъ весма энергично устремляется влѣво, правая его рука была высоко занесена, она, по всей вѣроятности, была вооружена палицей [1]), слѣды которой я усматриваю позади спины, за которой виднѣются какъ бы длинные волнистые волосы. Робертъ совершенно справедливо задаетъ вопросъ (стр. 47): „Aber sind es überhaupt menschliche Haare, setzen sie dafür nicht viel zu tief im Rücken an?“ На этотъ вопросъ онъ самъ отвѣчаетъ, что мнимые волосы считаетъ за развивающуюся гриву львиной шкуры, голова которой въ обычномъ видѣ покрывала голову героя. Соглашаясь съ Робертомъ, что эти волосы дѣйствительно ни что иное какъ львина грива, полагаю, что его толкованіе слѣдуетъ модифицировать въ томъ смыслѣ, что львиная маска не была надѣта на голову Иракла, а откинута назадъ какъ на селинунтскомъ метопѣ [2]); иначе грива должна была бы находиться выше. Не лѣвая, какъ думаютъ Михаелись (стр. 147) и Петерсенъ (стр. 216), а правая нога Иракла поднята, что́ слѣдуетъ уже изъ лучшей сохранности этой ноги, находившейся ближе къ фону, а сверхъ того, повидимому, замѣтны на ней слѣды отломленныхъ гениталій; лѣвая нога сильно отставлена была назадъ. Положеніе правой ноги подало Петерсену поводъ къ причудливому толкованію [3]). Если пересмотримъ сцены единоборствъ на вазахъ, то часто встрѣтимъ подобное положеніе выставленной впередъ ноги; повидимому это былъ пріемъ повергнуть своего врага: если одинъ изъ бойцовъ старался уклониться, то другой быстро и сильно наступалъ на икру или билъ ногою подъ колѣно, заставляя такимъ

1) Похожее положеніе только въ обратную сторону придана Ираклу въ изданіи Expédition scientifique de Morée, т. I, табл. 78, рис. 2.

2) Беннндорфъ, табл. VII.

3) Петерсенъ, какъ извѣстно, считаетъ Иракла за Иру и между прочимъ говоритъ (стр. 216): „Die Bewegung dieser Figur ist keine freiwillige, jene Hebung des linken Beines kann nur durch Anpacken und Zerren des Gegners bewirkt sein . . .“

образомъ перваго пасть на колѣна. Приведенный выше примѣръ со странгфордскаго щита представляетъ результатъ такого пріема, а также, должно быть, и группа нашего перваго метопа. Надо еще замѣтить, что ступня ноги Иракла у Михаелиса нарисована слишкомъ горизонтально, на самомъ дѣлѣ, судя по фотографіямъ, пальцы были нѣсколько приподняты, пятка опущена. Подъ ногою замѣтны какъ будто складки плаща, надо полагать, что порча плиты рисовальщикамъ ошибочно поняты въ этомъ смыслѣ. Въ мимыхъ складкахъ видѣнъ еще слѣдъ подошвы лѣвой ноги гиганта. На нашего гиганта весьма похожъ заимствованный мною гигантъ съ луврской вазы табл. II-ая, рис. 5-ый.

XI. Этотъ метопъ крайне попорченъ, притомъ, повидимому, нарисованъ у Михаелиса не совсѣмъ вѣрно. Дѣло въ томъ, что ноги Аполлона коротки, да и гигантъ въ нижней части какъ будто обрѣзанъ, вообще обѣ фигуры сравнительно съ прочими помѣщены слишкомъ низко. Не произошло ли все это отъ того, что этотъ метопъ былъ срисованъ на болѣе близкомъ разстояніи, при чемъ, конечно, нижнія части фигуръ до извѣстной степени заслонялись выдающеюся полочкою отъ взора зрителей. Для Аполлона въ общей гигантомахіи не выработался опредѣленный типъ, за то онъ часто изображался убивающимъ исполина Титія. Этой схемѣ слѣдуетъ, насколько можно судить, и нашъ метопъ. Аполлонъ, какъ уже замѣчено было, стрѣлялъ изъ лука, на что указываетъ значительное разстояніе между нимъ и гигантомъ, вслѣдствіе чего фигура бога изваяна весьма близко къ краю метопа, такъ что не остается мѣста для взмаха мечемъ. Ноги гиганта, повидимому, задрапированы въ плащъ (ср. Овербекъ Kunstmyth, атласъ XXIII, 7), его правая рука была распростерта, лѣвой онъ схватился за голову, въ которую, можетъ быть, вонзилась уже стрѣла Аполлона; ср. Титія на упомянутой табл. рис. 5-ый, отличающагося отъ нашего тѣмъ, что онъ протягиваетъ лѣвую руку и хватается правою за голову; всетаки этотъ Титій можетъ способствовать пониманію фигуры метопа.

XII. Артемида обращена вправо, она одѣта въ дорическій хитонъ, на лѣвую руку накинутъ въ нѣсколько разъ сложенный иматій, правая рука была вооружена копьемъ или, что вѣроятнѣе, факеломъ. Гигантъ старался увернуться, онъ находился въ точно такомъ же положеніи, какъ и противникъ Артемиды на луврской вазѣ, который помѣщенъ у насъ на табл. I-ой, рис. 2-ой.

XIII. Поверженный гигантъ старается прикрыться лѣвою рукою, завернутою, надо думать, въ звѣриную шкуру, а не въ плащъ какъ показано на рисункѣ. Правая рука, очевидно, была вытянута впередъ, колѣна также выдавались впередъ и въ этомъ отношеніи положеніе описываемаго гиганта похоже было на положеніе соперника Арея. Поза туловища уясняется изображеннымъ на прилагаемой табл. (рис. 6-ой) гигантомъ, заимствованнымъ съ чаши Аристоѳана и Ергина. Посидонъ, отклонясь нѣсколько вправо (съ точки зрѣнія зрителя), высоко поднялъ правую руку, вооруженную, навѣрное, трезубцомъ [1]). Ясно, что по осанкѣ своей онъ вполнѣ походилъ на Посидона въ западномъ фронтонѣ (ср. рис. Каррея).

Теперь осталось намъ распредѣлить колесницы между богами. Робертъ совершенно справедливо указалъ на то обстоятельство, что на античныхъ памятникахъ колесницы то обращены въ ту же сторону какъ и владѣльцы ихъ, то въ противоположную; такимъ образомъ постановка не можетъ служить критеріемъ ихъ распредѣленія. На основаніи разсужденій, которыхъ мы здѣсь, конечно, не станемъ повторять, онъ далѣе колесницу 5-го метопа съ возницею Иридой или Никой приписываетъ Зевсу, колесницу 7-го метопа съ Аглаврой—Аѳинѣ, 10-го съ Іолаемъ — Ираклу, наконецъ 14-го съ Амфитритой — Посидону.

---

1) Посидонъ съ трезубцомъ въ гигантомахіи, насколько мнѣ извѣстно, впервые, изображенъ къ данномъ метопѣ Парѳенона. Кому именно принадлежитъ это нововведеніе, не извѣстно. Въ архаической скульптурѣ и вазовой живописи, а также на красно-фигурныхъ вазахъ строгаго стиля Посидонъ всегда представленъ съ глыбою, которою онъ подавляетъ своего противника. См. то, что сказано относительно этого по поводу одного изъ метоповъ храма F.

Свое толкованіе Робертъ старается поддержать еще тѣмъ, что будто весь рядъ метоповъ колоннами дѣлится на тѣсно-связанныя между собою пары, притомъ такъ, что каждая пара приходится надъ промежуткомъ между колоннами. И въ метопахъ трехъ остальныхъ сторонъ, продолжаетъ онъ, (стр. 48): „я нахожу этотъ же самый принципъ болѣе или менѣе строго выдержаннымъ. Слѣдуютъ примѣры.“

Но такъ ли въ самомъ дѣлѣ? Изъ всѣхъ 92 метоповъ Парѳенона лишь два дѣйствительно тѣсно связаны между собою. Мало того, они представляютъ одну сцену насильственно раздѣленную триглифомъ — это Менелай, преслѣдующій Елену (метопы 24 и 25 сѣверн. стор.); и какъ разъ вотъ эта то пара раздѣлена колонной, т. е. Менелай надъ однимъ междуколоніемъ, Елена надъ другимъ.

Странно, что именно эта пара ускользнула отъ вниманія Роберта, который, однако, какъ на примѣръ, противорѣчащій его теоріи, указываетъ на сцену избіенія Геріона и его пастуха Иракломъ, разбитую на два метопа Ѳисіона [1]).

Изъ всего весьма значительнаго числа дошедшихъ до насъ метоповъ только приведенныя двѣ пары неоспоримо наитѣснѣйшимъ образомъ связаны между собою содержаніемъ. А на основаніи ихъ то можно было бы какъ разъ утверждать противоположное теоріи Роберта, т. е. метопы, связанные между собою содержаніемъ, всегда раздѣлялись колонной. Но, конечно, я не стану поддерживать этотъ парадоксальный тезисъ, хочу только указать на несостоятельность мнѣнія Роберта. Да и естественно, что при наличности такого яснаго дѣленія всего фриза, каковымъ служатъ триглифы, врядъ ли сознается зрителемъ еще дѣленіе фриза колоннами, которыя вовсе не прикасаются фриза, а отдѣлены отъ него гладкимъ дорическимъ архитравомъ.

---

1) Monumenti ined. X, табл. LIX, 3—4.

Далѣе, спрашивается возможно ли допустить, что Ираклъ имѣетъ свою собственную колесницу, между тѣмъ какъ у Иры нѣтъ таковой. Ираклъ вообще чрезвычайно рѣдко въ изобразительномъ искусствѣ имѣетъ при себѣ колесницу [1]) — въ гигантомахіи никогда. Нѣтъ также примѣровъ, что Іолай когда либо являлся среди боговъ, то же самое нужно сказать и объ Аглаврѣ.

Итакъ распредѣленіе Роберта врядъ ли выдерживаетъ критику. Кажется, мы придемъ только тогда къ удовлетворительнымъ результатамъ, если предположимъ, что на трехъ среднихъ колесницахъ пріѣхало по два божества.

На вазовыхъ рисункахъ въ сценахъ битвъ большею частью изображаются на каждой колесницѣ по двѣ фигуры; нерѣдко на колесницѣ Зевса [2]) и Аѳины [3]) стоитъ также Ираклъ въ особенности въ архаическомъ типѣ.

Въ началѣ V-го. в. на колесницѣ стоитъ обыкновенно одинъ только Зевсъ, а рядомъ съ нимъ пѣшкомъ сражаются Ираклъ и Аѳина [4]).

Если во фризѣ присутствуетъ Ира, то, конечно, естественно что она явилась вмѣстѣ съ своимъ супругомъ; колесница, принадлежащая имъ, въ такомъ случаѣ изображена на пятомъ метопѣ. Отъ возницы ничего не сохранилось, но по аналогіи съ прочими метопами слѣдуетъ предположить кого-ни-будь удерживающимъ лошадей. Въ данномъ случаѣ всего вѣроятнѣе эту роль приписать Иридѣ. Относительно Иракла положительно можно сказать, что онъ на этотъ разъ пріѣхалъ на бой съ своей покровительницею — Аѳиною. Возница Аѳины, конечно, постоянная спутница ея — Ника. Правда, эта фигура изображена безъ

---

1) Въ скульптурѣ мнѣ извѣстенъ только одинъ примѣръ: фронтонный горельефъ, изображающій избіеніе идры. Этотъ памятникъ всего лучше изданъ въ Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Брунна табл. 16. См. вазовый рисунокъ у Гергарда, A. V., табл. XCV–XCVI и CXXII—CXXIII.

2) Овербекъ, Kunstmythologie, атласъ, табл. IV, 6—7.

3) Гергардъ, A. V., табл. LXI—LXII.

4) Гергардъ, Trinkschalen, табл. X—XI.

крыльевъ, что и заставило, очевидно, Роберта предположить въ этомъ мѣстѣ невѣдомую въ гигантомахіи Аглавру. Я полагаю, что крылья Ники по недостатку мѣста перенесены на ея коней: Ника въ данномъ случаѣ вмѣстѣ съ своей квадригою составляетъ какъ-бы одно цѣлое. Это, мнѣ кажется, тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что мы имѣемъ аналогичные примѣры, а именно, на двухъ красно-фигурныхъ вазовыхъ рисункахъ изящнаго стиля, относящихся къ серединѣ Vго. в., мы въ одномъ случаѣ видимъ крылатую женщину, стоящую на колесницѣ, въ которую запряжены лошади обыкновеннаго вида [1]) въ другомъ безкрылую женщину на окрыленныхъ лошадяхъ [2]), между тѣмъ на томъ и другомъ рисункѣ рядомъ съ женскою фигурою сохранилась надпись: ἕως.

Итакъ, въ приведенномъ случаѣ мы имѣемъ примѣръ перенесенія крыльевъ божества на лошадей безъ всякой видимой причины, почему же не считать возможнымъ такого же рода перенесеніе въ томъ случаѣ, когда оно вызывалось техническими соображеніями.

Осталась еще колесница на десятомъ метопѣ, она принадлежитъ Аполлону и Артемидѣ, а возница, навѣрное, мать ихъ Латона. Колесница 14 метопа, какъ уже упомянуто, принадлежитъ Посидону, возница — жена его Амфитрита.

Постараемся теперь вникнуть въ композицію метоповъ, взятыхъ всѣхъ вмѣстѣ. Безъ сомнѣнія всякій вынесетъ впечатлѣніе, что въ общемъ композиція направлена отъ угловъ къ центру. Это зависитъ отъ того, что изъ 14 метоповъ всего ряда 6 сценъ лѣвой половины направлены вправо, а 4 сцены правой-влѣво. Численная разница центростремительныхъ композицій въ той и другой половинѣ до извѣстной степени уравновѣшивается тѣмъ, что въ правой половинѣ послѣдній метопъ занятъ бигою, обращенной влѣво, что особенно подчеркиваетъ направленіе къ центру.

1) Гергардъ, A. V., табл. LXXIX.
2) Ibid. табл. LXXX.

Что касается двухъ центральныхъ метоповъ, то они совершенно различны. Соотвѣтствіе крылатымъ лошадямъ 7го метопа надо искать въ коняхъ, поднимающихся изъ океана 14го метопа. Съ другимъ центральнымъ метопомъ — 8-ымъ, изображающимъ Аѳину, корреспондируетъ Ира 4го метопа, при чемъ первая пара обращена къ серединѣ, вторая къ угламъ.

Затѣмъ идетъ совершенно правильное соотвѣтствіе съ одной стороны между Зевсомъ и бигою, а съ другой между Иракломъ и такой же бигою. Правильное соотвѣтствіе въ трехъ остальныхъ метопахъ каждой стороны нарушается тѣмъ, что въ лѣвой половинѣ всѣ три композиціи движутся къ центру, въ правой же одна только къ центру и двѣ къ угламъ. Но какъ уже замѣчено, эта разница движенія сглаживается композиціею послѣдней плиты.

Итакъ мы видимъ, что въ восточномъ рядѣ метоповъ композиція центростремительная. Такъ какъ правильность соотвѣтствія отдѣльныхъ метоповъ неоднократно нарушается, то это стремленіе ненавязчиво для зрителя; на немъ не лежитъ отпечатокъ схематичности архаическихъ декоративныхъ украшеній. Художникъ, которому принадлежитъ общая композиція, очевидно, ясно сознавалъ, что при наличности фронтонныхъ группъ, ясно обозначающихъ середину, подчеркиванія центра въ метопахъ не надо было.

Изъ 14-ти метоповъ западной стороны Парѳенона до насъ дошли только 12, при томъ въ еще болѣе попорченномъ видѣ. Всетаки ясно, что въ этомъ рядѣ метоповъ было изображено сраженіе, въ которомъ участвуютъ какъ пѣшіе, такъ и конные. Является вопросъ, между кѣмъ происходитъ сраженіе? На этотъ вопросъ, повидимому, даетъ отвѣтъ 14-й метопъ. На немъ изображенъ обнаженный воинъ, обращенный влѣво, со щитомъ на лѣвой рукѣ, правая рука отломлена. Врагъ его, одѣтый въ хитонъ, упалъ на колѣна, правой рукой онъ уперся въ бокъ побѣдителя, лѣвая рука не сохранилась. Побѣдитель схватилъ поверженнаго лѣвой рукой за длинные волосы.

Какъ длинные волосы и хитонъ, такъ и вся схема этого единоборства говоритъ въ пользу того, что въ побѣжденной фигурѣ слѣдуетъ признать амазонку.

Такимъ образомъ въ западныхъ метопахъ была изображена амазономахія, которая, какъ извѣстно, на ряду съ гиганто- и кентавромахіею служила любимымъ сюжетомъ для декоративныхъ цѣлей.

Такъ какъ содержаніе композиціи ясно, то детальное описаніе отдѣльныхъ метоповъ не представляетъ особаго интереса. Остановлюсь поэтому только на нѣкоторыхъ замѣчаніяхъ, касающихся всего ряда.

Въ восточныхъ метопахъ, какъ мы видѣли, съ большею или меньшею ясностью было выражено стремленіе отъ угловъ къ центру. Здѣсь мы впервые видимъ совершенно иное, а именно движеніе въ сторону: изъ 12 сохранившихся метоповъ, повидимому, 9 были направлены вправо и только три влѣво.

Спрашивается, почему такое уклоненіе отъ обыкновеннаго? Мнѣ кажется, что отвѣтъ на этотъ вопросъ даетъ намъ фризъ целлы. Дѣло въ томъ, что Фидій началъ композицію фриза, изображавшую процессію, съ юго-западнаго угла [1]), идя затѣмъ къ сѣверозападному углу а потомъ по боковымъ стѣнамъ целлы къ востоку. Такимъ образомъ на западномъ фризѣ, посвященномъ приготовленію къ процессіи, почти всѣ фигуры обращены справа на-лѣво. Очевидно композиціи метоповъ было придано направленіе въ обратную сторону, именно въ противовѣсъ фризовой композиціи.

Итакъ движеніе однаго ряда въ одну сторону парализируется направленіемъ другаго въ обратную сторону.

Ко всему сказанному мы еще можемъ прибавить, что какъ въ метопахъ восточнаго ряда, такъ и въ метопахъ западнаго

1) Михаелисъ, Parthenon, атласъ, табл. IX.

выразилось вполнѣ сознательно то эстетическое требованіе, о которомъ мы говорили уже не разъ: именно, что для метоповъ, помѣщаемыхъ на наружнихъ фасадахъ, самая благодарная тема та, которая допускаетъ рядъ изваяній, связанныхъ между собою единствомъ содержанія и времени.

Что касается метоповъ храма F, то мы только могли догадываться, что уже въ нихъ соблюдено было такое единство, что же касается восточныхъ и западныхъ метоповъ Парѳенона, то мы можемъ констатировать фактъ.

Въ первый разъ мы теперь приступаемъ къ разсмотрѣнію метоповъ боковыхъ сторонъ. И въ этихъ рядахъ Михаелисъ a priori предполагаетъ единство содержанія, основываясь при этомъ на ошибочномъ положеніи, будто метопы извѣстныхъ намъ храмовъ отмѣчены подобной чертой [1]). Мы видѣли, что это на самомъ дѣлѣ совсѣмъ не оправдывается, но далѣе самъ Михаелисъ говоритъ, что метопы сѣверной стороны, изъ которыхъ два, очевидно, относятся къ разрушенію Иліона, а другіе такому толкованію, повидимому, не противорѣчатъ [2]), были прерваны рядомъ метоповъ съ изображеніемъ кентавровъ, подобно тому, какъ въ сцены кентавромахіи южной стороны вставлены метопы, трактующіе, очевидно, иные сюжеты. Указавъ далѣе (стр. 126) на возможность возникновенія мысли, что для всего южнаго ряда предполагались метопы съ сценами изъ кентавромахіи и что на исполненіе задуманной идеи повліяло какое-либо постороннее обстоятельство, „что напр. при заканчиваніи южнаго

1) Ср. стр. 126: „Nach der Analogie aller uns genauer bekannten griechischen Tempel müssen wir erwarten in den Metopen jeder Seite einen einheitlichen Zusammenhang zu finden, nicht aber ein unordentliches Gemenge innerlich gar nicht oder nur lose zusammenhängender Gegenstände neben einander gestellt zu sehen“.

2) Ibid. стр. 138: „Dagegen glaube ich unter den westlichen Metopen dieser Seite [Nordseite] eine Scene der Iliupersis XXIV, XXV mit voller Sicherheit erkannt zu haben, der sich andere wenigstens nicht unpassend anshliessen lassen (D XXVII, XXVIII); die letzten drei Metopen zu deuten bin ich ausser Stande“.

триглифнаго фриза еще не были готовы всѣ метопы съ кентаврами". Однако онъ самъ отвергаетъ такого рода объясненіе, считая его несовмѣстимымъ со строго обдуманнымъ планомъ постройки (mit einem so planvoll durchdachten Kunstwerk). Наконецъ Михаелисъ приходитъ къ тому заключенію, что рядъ изображеній изъ одного цикла сказаній прерывается другими сюжетами во избѣжаніе утомительности [1]).

Обратимся теперь къ метопамъ сѣверной стороны. Изъ 32 горельефныхъ плитъ, украшавшихъ нѣкогда эту сторону Парѳенона, и теперь еще, переживъ ужасный взрывъ, стоятъ на прежнихъ мѣстахъ 12 метоповъ, но истекшіе двадцать три вѣка отпечатали на нихъ слѣды непогодъ, бурей и другихъ невзгодъ — отъ художественныхъ произведеній сохранились едва узнаваемые остатки. На метопахъ 2-омъ, 26-омъ и 30-омъ, по словамъ Михаелиса (137) не осталось и слѣда скульптуры. Итакъ, будемъ имѣть дѣло только съ оставшимися девятью плитами, на поверхности которыхъ виднѣются еще остатки изваяній, т. е. съ метопами 1—3, 24—25, 27—29, 31—32. На метопахъ 1, 26 и 30, какъ упомянуто, нѣтъ и признаковъ рельефа. Какъ бы въ замѣнъ ихъ дошли изъ числа тѣхъ, которые были отброшены взрывомъ турецкаго пороха въ 1687 году, до насъ фрагментъ (F) [2]) и два метопа (A. D.), изъ которыхъ одинъ (A.) сильно оббитъ. Сюда еще присоединяются три рельефа (B. C. E.), нарисованныхъ для Дотьера (d'Otières) и постоянно относимыхъ къ нашему ряду метоповъ. Вотъ этими-то тремя рисунками мы пока и займемся.

Не лишнимъ, кажется, будетъ указать на поводъ, который заставилъ Михаелиса эти странные наброски считать

---

1) Ibid. стр. 126: „ . . . dass der Künstler absichtlich die allzu lange Folge — je 32 Metopen! — ziemlich gleichförmiger Darstellungen durch eine Anzahl ganz verschiedenartiger Scenen unterbrach, eben um Eintönigkeit zu vermeiden".

2) Для удобства сравненія съ рисунками Михаелиса (табл. IV) я какъ фрагменты, такъ и цѣльные метопы обозначаю тѣми же буквами какъ и Михаелисъ.

за рисунки, долженствующіе изображать три метопа сѣверной стороны Парѳенона. Приведемъ слова самого Михаелиса (стр. 137): „Da nun D wahrscheinlich mit einer der für d'Otières skizzierten Metopen identisch ist, so sind doch wohl auch die andern drei auf dem gleichen Blatt (s. S. 98) gegebenen Skizzen B C E von der Nordseite entnommen.“ [1])

Итакъ, тождественность одного изъ эскизовъ даннаго рисовальщика съ метопою D самъ Михаелисъ считаетъ только вѣроятной. Но допуская, что на самомъ дѣлѣ такъ, слѣдуетъ-ли, что и остальные рисунки срисованы съ метоповъ той же стороны, тому, что они помѣщены на одномъ листѣ не слѣдуетъ придавать особеннаго значенія, такъ какъ рисовалощикъ, по словамъ самого Михаелиса, не соблюдалъ порядка срисовываемыхъ имъ рельефовъ.

Наконецъ то обстоятельство, что всѣ рисовальщики почти исключительно сосредоточивали свое вниманіе на метопахъ южной стороны, свидѣтельствуетъ, что и до взрыва рельефы остальныхъ сторонъ были слишкомъ попорчены, поэтому интереса имъ не представляли, нужны слѣдовательно весьма вѣскіе аргументы, чтобы включить имѣющіеся въ виду рисунки въ тотъ научный матеріалъ, которы мы имѣемъ для возстановленія декоративныхъ скульптуръ Парѳенона.

Аргументы же Михаелиса вряда-ли могутъ считаться таковыми.

Тотчасъ бросается въ глаза, что эти метопы ни по формату, ни по изображенію кентавровъ не похожи на остальныхъ кентавровъ. На это, правда, можно возразить, что у Дотьера былъ, очевидно, очень плохой рисовальщикъ, въ чемъ можно

1) См. l. c.: „Ich habe dieselben in der Reihenfolge gegeben, wie sie auf jenem Blatte beobachtet ist, obgleich sich nicht sicher behaupten lässt, dass dies die ursprüngliche sei, denn bei den von gleicher Hand skizzirten sechs letzten Südmetopen ist XXVII zwischen XXX und XXXI eingeschoben. So ist denn auch für unsere Metopen wahrscheinlich, dass D einst hinter E stand und nicht die Kentaurenreihe fremdartig unterbrach.

убѣдиться, сравнивъ его эскизы 27-го и 28-го [1]) метоповъ южной стороны съ оригиналами. Не упоминая о мелочахъ, стоитъ указать только на самый разительный примѣръ: на 28-омъ метопѣ въ оригиналѣ убитый лапиѳъ лежитъ такъ, что голова его приходится подъ передними ногами кентавра, у него же, т. е. рисовальщика Дотьера на оборотъ—голова лапиѳа приходится подъ задними ногами кентавра. Что такія грубыя неточности зависятъ только отъ небрежности и неумѣнія копировавшаго рельефы видно изъ того, что тѣ-же рельефы у Каррея нарисованы правильно, какъ можно убѣдиться, сравнивъ его наброски съ прекрасной публикаціей оригиналовъ въ Ancient marbles (VII, 10).

Далѣе, на рисункахъ В. С. Е., считающихся метопами сѣверной стороны, вовсе не изображены сцены изъ кентавромахіи, а просто отдѣльно скачущіе кентавры. Вотъ на это-то обстоятельство, на сколько мнѣ извѣстно, никогда не обращается вниманіе читателя. Мыслима-ли такая безсодержательность, простительная скульптору ассосскихъ рельефовъ, въ метопахъ Парѳенона? Но помимо этого данныя три метопа стоятъ совершенно особнякомъ, представляя каждый только одну фигуру, въ силу чего они не удовлетворяютъ основнымъ требованіямъ греческой декоративной пластики: они крайне плохо заполняютъ поле плиты, между тѣмъ какъ это требованіе во всѣхъ остальныхъ удовлетворено. Наконецъ, врядъ ли кто-либо рѣшится утверждать, что рисовальщикъ просто опустилъ лапиѳовъ, такъ какъ не смотря на всю неточность упомянутыхъ эскизовъ 27. и 28. метоповъ южной стороны, лапиѳы нарисованы. Кромѣ того всѣ три композиціи были бы почти тождественны. Изъ этого, кажется, ясно, что такихъ метоповъ въ триглифномъ фризѣ Парѳенона не было и не могло быть.

Есть еще одно обстоятельство, которое ясно свидѣтельствуетъ, что эти рисунки никоимъ образомъ не срисованы не только съ такихъ выпуклыхъ горельефовъ какъ метопы Парѳе-

1) См. у Михаелиса табл. III.

нона, но врядъ-ли вообще съ горельефовъ. Дѣло въ томъ, что у всѣхъ трехъ кентавровъ отломлена именно та задняя нога, которая примыкаетъ къ фону, между тѣмъ какъ другая, которая въ горельефѣ, конечно, должна была, отдѣляться отъ фона, сохранилась. Несообразность такого факта ясна уже сама по себѣ, кромѣ того, какъ и естественно, во всѣхъ остальныхъ метопахъ утрачены ноги наиболѣе близкія къ зрителю, что соблюдено и рисовальщикомъ Дотьера въ томъ случаѣ, когда онъ имѣлъ въ виду зарисовать дѣйствительно сохранившійся горельефъ [1]).

Рисунки кентавровъ производятъ впечатлѣніе какъ будто они представляютъ варіяцію все одной и тойже фигуры.

Итакъ, становясь на почву даже самой консервативной критики, въ этихъ рисункахъ я могу только признать досужія упражненія карандаша, которымъ, можетъ быть, поводомъ послужили одинъ или нѣсколько кентавровъ южной стороны [2]).

Такимъ образомъ, оставивъ предразсудокъ о томъ, будто бы единство содержанія сѣвернаго ряда метоповъ прерывалось скачущими кентаврами, обратимся къ разсмотрѣнію остальныхъ метоповъ. Исходной точкой намъ послужатъ метопы 24—25 не разъ уже упомянутые нами. Въ правомъ углу 25 метопа замѣтны слѣды фигуры, стоящей на цокколѣ; подобныя фигуры слишкомъ знакомы изъ другихъ памятниковъ греческаго искусства [3]), чтобы не узнать въ ней идолъ божества, въ данномъ случаѣ, судя по длинной одеждѣ, божества женскаго. Къ идолу быстро приближается женщина справа; она уже хватается лѣвой рукою за истуканъ, туловище ея поставлено en face, не

1) Ср. напр. B и C съ его-же рисунками метоповъ XXX и XXXI южной стороны.

2) Ср. его рисунокъ XXVIII метопа и эскизы метоповъ сѣверной стороны у Михаелиса на табл. IV, гдѣ изъ четырехъ случаевъ только въ одномъ, поводимому (XXXI), представлена отломанной не правая, а лѣвая задняя нога.

3) Самый извѣстный примѣръ на фигалійскомъ фризѣ. Въ вазовой живописи подобныхъ примѣровъ очень много, укажемъ здѣсь только на прекрасный рисунокъ въ Monumenti inediti X, табл. HIV, гдѣ представлена статуя Аполлона, и на такъ называемую вазу Вивенціо, на которой помѣщена статуя Аѳины.

сохранившаяся голова, надо думать, была обращена назадъ: женщина, повидимому, отъ кого-то бѣжитъ, преслѣдователя ея нужно искать на предшествующемъ рельефѣ; и дѣйствительно, мы находимъ здѣсь мужчину, стремящагося вправо; отъ него осталось только туловище, незначительная часть ногъ и лѣвая рука со щитомъ, за нимъ бѣжитъ другой мужчина въ развивающемся плащѣ; отъ него сохранился только торсъ. Но преслѣдователя отдѣляетъ отъ преслѣдуемой помимо триглифа, разбивающаго композицію на двѣ плиты, еще спокойно стоящая en face женщина; надъ ея правымъ плечомъ виднѣется маленькая окрыленная фигурка, летящая влѣво, т. е. по направленію къ предшествующему метопу указывая такимъ образомъ и съ своей стороны на тѣсную связь того и другаго горельефа. Въ изобразительномъ искусствѣ V-го вѣка извѣстны двѣ знаменитыя сцены преслѣдованія, въ которыхъ убѣгающая женщина ищетъ защиты подъ покровомъ священнаго идола: преслѣдованіе Кассандры Эантомъ и Елены Менелаемъ [1]). Но въ первомъ случаѣ типичной чертою служитъ то, что Кассандра уже достигнута своимъ преслѣдователемъ: онъ обыкновенно за волосы тащитъ ее прочь отъ статуи божества. Указанная черта заставляетъ насъ остановить свое вниманіе на второмъ сказаніи. До насъ дошелъ цѣлый рядъ вазовыхъ рисунковъ приблизительно середины V-го вѣка и нѣсколько болѣе поздняго времени, трактующихъ этотъ сюжетъ. Михаелису принадлежитъ заслуга, что онъ изъ этого ряда рисунковъ указалъ на росписную вазу Museo Borbonico, которая съ несомнѣнностью доказываетъ, что мы имѣемъ здѣсь дѣло именно съ упомянутой сценой. Изъ рисунка, который Михаелисъ помѣщаетъ на страницахъ своего образцоваго труда [2]) явствуетъ, что въ спокойно стоящей фигурѣмы должны видѣть Афродиту, въ маленькой крылатой — Эрота, а не *εἴδολον*, какъ думали другіе [3]).

1) См. вазовые рисунки, приведенные въ предшествующемъ примѣчаніи.
2) См. стр. 139.
3) Лабордъ, Revue archéol. II, стр. 18.

Для удобства читателя помѣщаю на табл. III тотъ-же рисунокъ. Онъ отличается отъ рельефа главнымъ образомъ тѣмъ, что фигура, слѣдующая за Менелаемъ мужская, между тѣмъ какъ на вазовомъ рисункѣ въ этомъ мѣстѣ стоитъ Пейто (*Πειθώ*), опущенная на нашей таблицѣ по недостатку мѣста. У Менелая къ щиту подвѣшенъ коврикъ, подробность, которая въ чисто греческой скульптурѣ не передается [1]); мечъ падаетъ изъ рукъ Менелая, въ метопѣ какъ и на нѣкоторыхъ рисункахъ [2]) онъ, навѣрно, держалъ его еще въ рукахъ. Эротъ, посланный Афродитою, чтобы вновь возбудить любовь Менелая къ похищенной у него супругѣ, летитъ ему на встрѣчу съ тэніей; наконецъ въ рисункѣ совершенно ясно представленъ идолъ Аѳины, характеризованной шлемомъ, щитомъ и копьемъ. Нѣтъ сомнѣнія, что и въ метопѣ стоялъ истуканъ Аѳины, испорченный теперь до неузнаваемости.

Кромѣ вѣрнаго истолкованія сцены, изваянной на данныхъ метопахъ, заслуга Михаелиса состоитъ еще въ томъ, что мы теперь знаемъ, въ какомъ циклѣ сказаній мы должны искать объясненіе и другихъ композицій. Этотъ циклъ — разрушеніе Иліона указанъ Михаелисомъ, но остальные метопы все-таки остались необъясненными [3]).

Оставивъ пока въ сторонѣ первый метопъ обратимся къ третьему, такъ какъ второй, какъ уже упомянуто, вслѣдствіе своей крайней испорченности не изданъ. Правый верхній уголъ отколотъ, сохранился, однако, обращенный къ зрителю грудью торсъ мужчины, стоявшаго, судя по остаткамъ ногъ, спокойно, при чемъ тяжесть тѣла покоилась преимущественно на лѣвой ногѣ, правая была нѣсколько облегчена; на лѣвой рукѣ онъ держитъ щитъ, голова, должно быть, была повернута влѣво (съ точки зрѣнія зрителя) къ женской фигурѣ, занимающей другую

1) См. мою статью въ Ученныхъ запискахъ Имп. Каз. Университета за 1890 годъ, мартъ—апрѣль, стр. 289.

2) См напр. рисунокъ въ Monumenti inediti X, табл. XIV.

3) Ср стр. 138.

половину плиты; и эта стоитъ спокойно en face, она одѣта въ длинное платье; не сохранившаяся голова, судя по легкому повороту всей фигуры въ сторону мужчины, была обращена къ нему; сохранился еще слѣдъ лѣвой руки, изъ котораго видно, что она была согнута почти подъ прямымъ угломъ, при чемъ рука и часть предплечія не касались поля метопа, слѣдовательно были выставлены нѣсколько впередъ.

Въ вазовой живописи мы имѣемъ цѣлый рядъ подобныхъ композицій; всѣ они представляютъ прощаніе воина съ людьми близкими ему — отцомъ [1]), матерью [2]), женой или возлюбленной [3]); во многихъ случаяхъ подписаны имена. На прилагаемой таблицѣ (рисунокъ 2) повторяю сцену, заимствованную съ парижскаго канеара (Cabinet des médailles) гончара-живописца Епигена [4]). Фигуры этого рисунка стоятъ въ обратномъ порядкѣ; по аналогіи съ нимъ нужно думать, что женщина на метопѣ въ лѣвой рукѣ держала чашу, въ правой кувшинчикъ. Было-ли у мужчины нашего метопа въ правой рукѣ копье какъ на рисункѣ или-же онъ придерживалъ его лѣвой рукой рѣшить, конечно, нельзя.

Итакъ здѣсь мы имѣемъ воина, собирающагося въ походъ — тема, какъ нельзя лучше подходящая для начала ряда военныхъ сценъ. Было бы слишкомъ смѣло назвать фигуры опредѣленными именами; съ увѣренностью можно утверждать только одно, а именно, что здѣсь имѣлись въ виду еллины, а не трояне.

Такъ какъ въ 24 и 25 метопахъ, т. е. во второй половинѣ триглифнаго фриза мы имѣемъ сцену изъ разрушенія Иліона, а въ 3, т. е. въ началѣ композиціи разставаніе предъ походомъ, то невольно возникаетъ мысль, что въ началѣ фриза мы a priori можемъ ожидать сцены сборовъ и отдѣльные эпи-

1) Гергардъ, Auserl. Vasenb. CLXXXVIII.
2) Ibid. CLVIII, CLXXXIX.
3) Ibid. CLXXXIV, CLXXXVII.
4) Весь рисунокъ см. въ Annali d'inst. 1850 tav. d'agg. H. I, рисунокъ повторенъ въ Wiener Vorlegeblätter, серія C, табл. IX, рис. 2.

зоды троянской войны, а далѣе сцены изъ разгромленія города, избіеніе и плѣненіе его жителей. Такое предположеніе имѣетъ тѣмъ болѣе основаніе, что античные источники свидѣтельствуютъ о томъ, что какъ разъ троянская война и разрушеніе Иліона служили темою декоративной пластики. Павсаній (II, 17, 3) по поводу скульптурныхъ украшеній Ирэона въ Аргосѣ, говоритъ: *τὰ μὲν ἐς τὴν Διὸς γένεσιν καὶ θεῶν καὶ Γιγάντων μάχην ἔχει, τὰ δὲ ἐς τὸν πρὸς Τροίαν πόλεμον καὶ Ἰλίου τὴν ἅλωσιν.*

Въ мусорѣ сѣверной стороны зданія были найдены фрагментъ F и метопы A, D. Можно-ли увѣренно утверждать, что эти части находились и во фризѣ въ томъ-же порядкѣ какъ думаетъ Михаелисъ [1]), это до извѣстной степени вопросъ открытый, но вѣроятность говоритъ въ пользу такого предположенія; вполнѣ, конечно, ясно, что эти рельефы на ряду съ другими, не дошедшими до насъ занимали промежутокъ между оставшимися на мѣстѣ метопами. Къ этому, какъ мнѣ кажется, можно еще прибавить, что они относились къ первой, т. е. восточной половинѣ триглифнаго фриза и, судя по этому, трактовали эпизоды, предшествовавшіе взятію Иліона.

На осколкѣ F сохранился только кусокъ глыбы, на нее вправо поставлена нога, изъ-за которой виднѣется часть плаща; точно такое-же положеніе придано двумъ фигурамъ въ западномъ фризѣ целлы [2]). Какъ извѣстно, тамъ было представлено приготовленіе аттической конницы къ принятію участія въ торжественной процессіи. Относительно фигуръ фриза совершенно ясно, что онѣ шнуруютъ ремни своей обуви. Нашъ фрагментъ найденъ противъ второй колонны, считая съ востока, слѣдовательно относился, вѣроятно, къ началу всей композиціи; онъ безъ сомнѣнія принадлежитъ воину, также готовившемуся въ походъ; подвязывалъ-ли онъ себѣ сандаліи или надѣвалъ поножи, на основаніи остатковъ рѣшить нельзя, но въ виду того, что онъ

1) См. стр. 137.
2) См. атласъ Михаелиса табл. 9, фиг. 12 и 29.

собирался на войну вѣроятнѣе послѣднее. Ни одинъ почти вазовый рисунокъ, изображающій снаряжающихся войновъ не обходится безъ этой типичной фигуры[1]). Итакъ, для начала мы имѣемъ воина, прощающагося съ женщиной и другаго, надѣвающаго на себя вооруженіе, противъ него стояла, конечно, еще какая-либо фигура. Для 2-го метопа, не помѣщеннаго у Михаелиса, по указаннымъ выше причинамъ, мы вправѣ предположить сцену изъ того-же цикла, напр. мужчину, надѣвающаго панцырь[2]).

Метопъ A, найденный противъ пятой колонны, отдѣленъ былъ отъ предыдущаго, повидимому, значительнымъ пространствомъ; на этой кругомъ оббитой плитѣ сохранились остатки четвероногаго животнаго, скачущаго вправо, подъ нимъ значительное возвышеніе, представляющее, очевидно, пригорокъ, въ лѣвой половинѣ метопа замѣтенъ мужской торсъ въ короткомъ развивающемся плащѣ; направленіе лѣвой ноги, слѣды которой видны на корпусѣ животнаго, ясно доказываетъ, что мужчина упирался ногою въ упомянутое возвышеніе: онъ хотѣлъ удержать животное подобно тому юношѣ въ южномъ фризѣ (табл. XI., фиг. 109), который старается остановить быка. Разсматриваемый нами метопъ обыкновенно считается сценою изъ кентавромахіи[3]), на такое толкованіе, навѣрное, повліяло нѣкоторое сходство съ композиціею XXVII-го метопа южной стороны и ошибочное, какъ я увѣренъ, мнѣніе въ принадлежности рисунковъ B. C. E. къ данному же ряду метоповъ.

Вглядимся въ животное и сравнимъ его съ сохранившимися кентаврами. Не трудно замѣтить, что у кентавровъ на мѣстѣ перехода конской спины въ человѣческую показанъ довольно значительный горбикъ, превышающій своей величиной конскую холку. Далѣе конское и человѣческое туловище во всѣхъ изображеніяхъ встрѣчается подъ острымъ угломъ, близкимъ, правда къ прямому. У нашей фигуры въ этомъ мѣстѣ переходъ образу-

1) Гергардъ, Auserl. Vasenb. CXC—CXCI; CCXXI—CCXXII; CCXXIV до CCXXV; CCLXII; CCLXIV; CCLXIX—CCLXX. 27 и т. д.

2) Ibid. CLXXXVIII; CCLXIX—CCLXX, 1; W. V. Serie VII, 1.

3) См. мнѣнія археологовъ, приведенныя у Михаелиса, стр. 138: Metope A.

ется красиво закругленною линіей, въ которую можно вписать только тупой уголъ; наконецъ, если допустить, что здѣсь представленъ кентавръ, то при такомъ отношеніи мужскаго туловища къ корпусу кентавра лапиѳъ не могъ его достать рукою, какъ слѣдовало бы ожидать. Однимъ словомъ все говоритъ въ пользу того, что мы имѣемъ дѣло не съ кентавромъ, а съ лошадью, въ чемъ сверхъ того можно еще убѣдиться сравненіемъ съ другими конями, изображенными въ метопахъ. Всего же больше на нашъ метопъ похожъ одинъ изъ метоповъ Ѳисіона [1]).

Спрашивается теперь, какое сказаніе имѣется въ виду? Въ метопахъ храма Зевса мы уже встрѣтились съ подобной композиціей, тамъ Ираклъ уводитъ однаго изъ коней фракійскаго Діомида. Конечно, на нашемъ горельефѣ не могъ быть представленъ Ираклъ, но есть другое сказаніе о похищеніи лошадей не менѣе славное, это похищеніе коней царя Реса изъ троянскаго лагеря Одиссеемъ и Діомидомъ [2]). Нѣтъ сомнѣнія, что въ нашемъ метопѣ былъ изваянъ одинъ изъ упомянутыхъ героевъ, удерживающій пылкаго коня за поводъ. Судя по маленькому плащу (*χλαμύς*) — костюмъ молодаго человѣка, вѣроятнѣе, что сохранившаяся плита была отведена Діомиду. Можетъ быть, на сосѣднемъ метопѣ былъ изображенъ Одиссей съ другимъ конемъ.

На метопѣ D изображены мужчина и женщина. Мужская фигура занимаетъ лѣвую половину метопа; судя по остаткамъ ногъ она шла влѣво; туловище поставлено en face, что заставляетъ думать, что голова мужчины была обращена назадъ, т. е. къ женщинѣ; на немъ надѣтъ плащъ, виднѣющійся около лѣваго бока и промежъ ногъ. Женщина одѣтая, повидимому, въ дорическій хитонъ, движется въ томъ-же направленіи. Отъ рукъ сохранилось весьма мало, все-же видно, что онѣ въ верхней своей части едва отдѣлялись отъ корпуса, а это ясно свидѣтельствуетъ о томъ, что здѣсь и не можетъ быть рѣчи о боѣ между этими двумя фигурами, какъ думаютъ

1) См. Monumenti ined. X, табл. LVIII рас. 5.
2) Иліада, книга X, ст. 477 и слѣд.

Михаелисъ и Стефани [1]). Кажется, нѣтъ сомнѣнія, что мужчина ведетъ женщину, взявъ ее за правую руку. Такихъ сценъ на вазовыхъ рисункахъ мы имѣемъ цѣлый рядъ; однѣ изъ нихъ имѣютъ просто жанровый характеръ и, какъ обыкновенно думаютъ, изображаютъ жениха, уводящаго свою невѣсту, но часто эти сцены индивидуализированы и дѣйствующія лица названы опредѣленными именами. Эти индивидуализированные типы распадаются на три группы: похищеніе [2]), возвращеніе изъ плѣна [3]) и уводъ въ неволю [4]).

Такъ какъ нашъ горельефъ относится къ числу метоповъ до 24—25, завѣдомо имѣющихъ своею темою эпизодъ изъ разрушенія Иліона, то мы должены искать объясненія нашей сцены скорѣе изъ числа сказаній, предшествовавшихъ взятію иліонской твердыни. Такой эпизодъ какъ бы самъ напрашивается: отнятіе Агамемнономъ Брисеиды у Ахилла — тема, которою занималась съ одинаковой любовью гончары-живописцы съ самаго начала Vго вѣка и живописцы-декораторы древней Помпеи.

На табл. III, рис. 3 повторяю фигуры Агамемнона и Брисеиды съ луворской вазы гончара-живописца Іерона [5]). Главная разница этого рисунка и нашего рельефа заключается въ томъ, что въ первомъ случаѣ женщина поставлена болѣе въ профиль. На вазѣ за Агамемнономъ и его плѣнницею слѣдуютъ глашатай Θалѳивый и Діомидъ, которые, конечно, не могли быть помѣщены на нашемъ метопѣ, но, можетъ быть, они изваяны были на слѣдующемъ.

На 27-омъ метопѣ мы имѣемъ композицію во всемъ по-

1) Ср. стр. 138, Metope D.

2) Парисъ и Елена см. чашу гончаревъ-живописцевъ Іерона (Wiener Vorlegeblätter A, табл. 5) и Макрона и Іерона (Ibid. C, табл. I).

3) Акамантъ и Демофонтъ, освобождающіе свою бабушку Эѳру, см. Monumenti inediti II, табл. 25, повт. у Овербека H. G. табл. 26, рис. 14, а также и рис. 13 только безъ подписи именъ.

4) См. напр. чашу гончара-живописца Врига (Wiener Vorlegeblätter серія VIII, табл. 4) на которой представленъ Акамантъ, уводящій Поликсену.

5) См. Monumenti dell' Instituto VI—VII, табл. XIX, повт. въ Wiener Vorlegeblätter C, табл. 6.

хожую на композицію метопа D за исключеніемъ того, что порядокъ фигуръ мужской и женской здѣсь обратный и согласно съ тѣмъ, движеніе не влѣво, а вправо. Эта сцена во всякомъ случаѣ относится къ эпизоду взятія Иліона, стало быть имѣетъ своимъ предметомъ возвращеніе женщины изъ плѣна [1]) или плѣненіе [2]). Такъ какъ на обширныхъ вазовыхъ композиціяхъ рядомъ съ преслѣдованіемъ Елены Менелаемъ типичною частью является нахожденіе Эѳры, матери Ѳисея [3]), ея внуками Димофонтомъ и Акамантомъ, которые ее освобождаютъ изъ рабства и уводятъ съ собой [4]), то всего вѣроятнѣе, что на этомъ рельефѣ, какъ уже догадывался Михаелисъ [5]), представлена была именно эта сцена.

На слѣдующемъ метопѣ (28) на лѣво отъ зрителя замѣтна спокойно стоящая женщина, на право мужчина, который какъ бы рвется вправо или тащитъ за собою что-то правою рукой, лѣвая согнута подъ прямымъ угломъ, на ней, надо думать, былъ щитъ, остатки котораго, какъ мнѣ кажется, Михаелисъ считаетъ за скалу. Пониже этой мнимой скалы замѣтны слѣды куска матеріи, которые Михаелисъ принимаетъ за часть плаща, но это почти невозможно: плащъ въ такомъ случаѣ долженъ былъ виднѣться между ногами. Не коврикъ ли это, подвязанный къ щиту? Правда, это былъ бы первый примѣръ такой реалистической передачи вооруженія въ чисто греческой пластикѣ, но на вазовыхъ рисункахъ мы имѣемъ безконечный рядъ такихъ щитовъ съ ковриками а также и въ скульптурѣ Малой Азіи. Между этими двумя фигурами стоитъ, если можно

---

1) Ср. примѣчаніе на стр. 103.

2) Ср. примѣчаніе на стр. 103.

3) Ср. Monumenti inediti IX и вазу Вивенціо (Овербекъ, H. G., табл. 25, рис. 24, а также описаніе картины Полигнота Павсаніемъ X, 25, 5 и реконструкцію этой картины, сдѣланную Бенндорфомъ (Wiener Vorlegeblätter 1888, табл. 12).

4) См. приведенное выше примѣчаніе стр. 103, пр. 3.

5) Ср. 140: „ . . . nach Massgabe von XXIV, XXV könnte man an Wegführung einer Gefangenen denken (Aethra und Demophon nach der Iliupersis des Arktinos? Vgl. Mon dell' inst. II, 25. Overbeck, Gall. her. Bildw. I, Taf. 26, 14).“

вѣрить рисунку, еще третья маленькая женская фигура, которая какъ будто кладетъ руку на плечо мужчины [1]). Что хочетъ сказать Михаелисъ словами: „Die Scene lässt sich wohl in den Kreis der eben betrachteten einfügen“ мнѣ не совсѣмъ понятно — Эантъ и Кассандра?

Пока мы еще не касались перваго метопа. На этомъ метопѣ ясно сохранились слѣды лошадей, запряженныхъ, конечно, въ колесницу, композиція напоминаетъ рельефы съ изображеніемъ колесницъ боговъ въ восточномъ триглифномъ фризѣ, только возницѣ, одѣтому какъ обыкновенно въ длинное платье, въ разсматриваемомъ метопѣ отведено больше мѣста, точно будто скульпторъ желалъ его выдвинуть и придать ему болѣе значенія.

На первый взглядъ можно было бы подумать, что кони и колесница принадлежатъ воину, изображенному когда-то на второй плитѣ. Дѣйствительно, если ея утраченная композиція походила на композицію 3-ью, то мы можемъ себѣ представить, что молодой герой прощается съ людьми близкими его сердцу, между тѣмъ какъ бига или квадрига уже ждетъ его. Мы имѣемъ нѣсколько такихъ композицій въ вазовой живописи, вспомнимъ хотя бы знаменитый, коринѳскій сосудъ съ „выѣздомъ Гектора“ [2]). Если же приглядѣться внимательнѣе, то не трудно замѣтить характерную особенность: у коней нашего метопа какъ и у коней 14-го метопа восточной стороны не видно части заднихъ ногъ — колесница съ лошадьми поднимается значитъ изъ

1) Считаю не лишнымъ привести въ данномъ мѣстѣ все, что говоритъ Михаелисъ по поводу разсматриваемаго метопа (стр. 140): „Ein Mann von gewaltiger Grösse, in lebhaft erregter Stellung, scheint von einer Frau, die ihm den Arm auf die Schulter legt, beschwichtigt zu werden zu Gunsten einer hinter ihr ruhig dastehenden Frau, welche einige Aehnlichkeit mit der vermutheteten Aphrodite von XXV hat. Unklar ist der grosse Block unter dem ersten Arm des Mannes, der schwerlich bloss zu dem darunter theilweise sichtbaren Mantel gehört. Die Scene lässt sich sehr wohl in den Kreis der eben betrachteten einführen. [Pittákis: „une Amazone aux prises avec un guerrier“. Stephani: „fast dasselbe (wie in XXVII) erblickt man auf der nächsten Metope. Nur erkennt man hier noch ein Stück des linken Arms, welchen die Frau nach dem Manne ausstreckt, sowie den vom Oberarm des von ihr abgewendeten Mannes, und an seiner Linken einen Schild.“

2) Monumenti ann. e. bull. dell'Inst. 1855 табл. XX; W. V. III, 1.

глубины, т. е. изъ океана; слѣдовательно здѣсь былъ представленъ не смертный, а божественный укротитель коней. Спрашивается кто? Кромѣ морскихъ божествъ, населяющихъ океанъ, только Иліосъ могъ быть представленъ поднимающимся въ своей колесницѣ изъ морской пучины. Отвѣтъ на заданный вопросъ мы найдемъ, если обратимся къ композиціи 29-го метопа.

На этомъ метопѣ совершенно ясно сохранилась лошадь, обращенная вправо; она осторожно спускается куда-то внизъ, голова ея опущена, вся поза весьма спокойна, на лошади какъ будто сидятъ двое всадниковъ лицомъ къ лицу. Навѣрное всякому, кто посмотритъ на рисунокъ этого метопа въ атласѣ Михаелиса, возможность такой композиціи покажется крайне невѣроятной. Что описываемая часть метопа сохранилась очень плохо и что оставшіеся въ оригиналѣ слѣды допускаютъ большой просторъ фантазіи толкователя, если только другія обстоятельства не наводятъ его на тотъ путь, по направленію котораго слѣдуетъ искать объясненія, видно изъ того, напримѣръ, что Ликъ (Leake) говоритъ, что данная композиція походитъ на рисунки, изображающіе сцену, какъ Веллерофонтъ поитъ Пегаса; Стефани говоритъ: „Der Leib und die Oberschenkel eines geflügelten Pferdes“; Бёле (Beulé) ограничивается замѣчаніемъ „on distingue un cheval“; Питтакисъ: „une femme à cheval se dirigeant vers l'ouest“ [1]).

Полагаю, что Питтакисъ правъ. Рисовальщикъ Михаелиса, навѣрное, былъ приведенъ въ заблужденіе неясными остатками рельефа и, склоняясь, можетъ быть, къ тому мнѣнію, что въ большинствѣ рельефовъ трактуются сцены битвъ, усмотрѣлъ здѣсь двѣ фигуры, сцѣпившіяся на лошади, но эти фигуры очень малы для двухъ мужчинъ, а лошадь напротивъ больше всѣхъ остальныхъ, что, конечно, сдѣлано для того, чтобы лучше заполнить поле метопа.

Характерно положеніе лошади; это только и можетъ насъ навести на вѣрный слѣдъ. Лошадь, какъ уже замѣтилъ Ликъ,

1) См. Михаелисъ, стр. 140.

изображена пьющей, заднія ноги ея стоятъ еще на берегу, переднія копыта погружены въ воду, голова, какъ упомянуто, опущена. Что здѣсь не представленъ Веллерофонтъ съ Пегасомъ слѣдуетъ вопервыхъ изъ того, что оставшіеся надъ лошадью части рельефа ни коимъ образомъ не могутъ быть слѣдами крыльевъ, а вовторыхъ нѣтъ признаковъ Веллерофонта: вѣдь нельзя-же предположить, что онъ, сидя на Пегасѣ, поилъ его.

Есть памятникъ древне-греческаго искусства, который, какъ я увѣренъ, не допускаетъ сомнѣнія въ томъ, кого мы имѣемъ на данномъ метопѣ, а именно на кувшинчикѣ, изданномъ Гейдеманомъ[1]), нарисована женщина, сидящая на лошади съ точно также опущенной головою (см. табл. III, рас. 4), какъ и на нашемъ рельефѣ; кто эта женщина въ томъ ни минуты нельзя сомнѣваться: серпъ мѣсяца и звѣзды краснорѣчиво говорятъ, что это Селина. Г. Б. Лёшке въ одной изъ статей, помѣщенныхъ въ Archaeologische Zeitung за 1884 г. сопоставляетъ этотъ рисунокъ съ рельефнымъ изображеніемъ Селины, находящимся на базѣ такъ называемой „статуэтки Ленормана“ [2]) и ставитъ такимъ образомъ эти мелкіе памятники въ прямую зависимость отъ хризелефантинной статуи Аѳины-Дѣвственницы [3]). Хотя Селина Ленормановской статуэтки сильно попорчена — часть ея даже отбита — все-таки кажется, что она въ общемъ была весьма похожа на Селину вазоваго рисунка, но гораздо разительнѣе сходство между этой послѣдной Селиной и композиціей описываемаго метопа: что касается лошадей, то онѣ отличаются только тѣмъ, что на вазовомъ рисункѣ всѣ четыре ноги коня стоятъ на одинаковомъ уровнѣ, въ метопѣ, какъ уже упомя-

1) Mittheil. a. d. Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien, табл. III, 2.

2) См. *τράπεζαι*, стр. 97 и 98.

3) Ibid. стр. 96, прим. 8: „Das Vorbild war hier die Selene in der Pandorageburt an der Basis der Parthenos, deren Pferd nach Ausweis der Lenormant'schen Statuette, ganz wie es das Vasenbild zeigt, den Kopf bis zur Erde neigte. Dies schöne Motiv das die Composition so leise ausklingen lässt, löst die Schwierigkeit, Selene nicht scheinbar gegen den seitlichen Rand anreiten zu lassen, in einer des Phidias würdigen Weise und vollendet die Responsion mit dem steil aufsteigenden Gespann des Helios.“

нуто, переднихъ копытъ не видно — они погрузились въ воду. Эта черта еще яснѣе показываетъ, кого именно имѣлъ въ виду ваятель и вмѣстѣ съ тѣмъ композицію его ставитъ выше композиціи гончара-живописца. Въ правомъ верхнемъ углу сохранилось еще возвышеніе, могущее быть остаткомъ серпа луны. Далѣе, относительно самой Селины можно сказать, что въ метопѣ, по всей вѣроятности, правая ея рука была поднята, отводя въ сторону плащъ, между тѣмъ какъ Селина въ рисункѣ опирается правой рукой на лошадь, обращаясь сама назадъ. Навѣрно и у нашей Селины голова была повернута влѣво отъ зрителя; въ такомъ видѣ обыкновенно представляется Селина — она какъ бы бросаетъ послѣдній взглядъ на землю и затѣмъ погружается въ океанійскія волны, а съ противоположной стороны поднимается дневное свѣтило — Иліосъ. Итакъ, если въ 29-омъ метопѣ мы имѣемъ луну, то въ первомъ, конечно, помѣщалось солнце. Какъ разъ съ середины V-го вѣка до Р. Х., судя по сохранившимся примѣрамъ гончарнаго искусства, начинаютъ появляться изображенія свѣтовыхъ божествъ [1]). Мы знаемъ, что Фидій какъ на базѣ Зевса въ Олимпіи [2]), такъ и на базѣ Аѳины-Дѣвственницы [3]) воспользовался фигурами Иліоса и Селины въ качествѣ конечныхъ точекъ, обрамляющихъ композиціи: рожденіе Аѳродиты и рожденіе Пандоры. Такое-же положеніе тѣхъ-же свѣтовыхъ божествъ мы имѣемъ въ восточномъ фронтонѣ Парѳенона, тема котораго тоже рожденіе божества — рожденіе Аѳины-Парѳеносъ. Кому принадлежитъ талантливое введеніе этихъ антропоморфизированныхъ небесныхъ свѣтилъ въ изобразительное искусство — скульптурѣ или живописи, мы съ точностью не знаемъ [4]) — вѣроятнѣе, что живописи. Въ пользу этого гово-

1) Ср. текстъ Фуртвэнглера къ табл. LXIII, Sammlung Sabouroff, I.

2) Павсаній, V, 11. 8.

3) Ср. статуэтку Ленормана.

4) Фуртвэнглеръ l. c.: „Doch was wir mehr ahnen als beweisen können, dass nämlich die grosse Malerei der Polygnotischen Schule nicht nur auf den Stil, sondern auch auf die Darstellungen in der Phidiasischen Kunst grossen Einfluss hatte, dürfte hier besonders gelten. Denn gewiss lag es zunächst der Malerei ungleich näher, den Lichtgottheiten in ihren Compositionen eine Stelle zu gewähren, als der Sculptur."

ритъ, напримѣръ, высоко поэтическая композиція на знаменитомъ кратирѣ въ Musée Blacas (17, 18) изображающая нарождающійся день: изъ волнъ океана поднимается Иліосъ на квадригѣ, предшествуемый утренней зарею, при ихъ появленіи на небѣ потухаютъ звѣзды, изображенныя въ видѣ мальчиковъ, падающихъ съ неба въ океанъ и луна - Селина на мулѣ исчезаетъ за горами [1]).

Противъ предложеннаго здѣсь толкованія перваго и двадцать девятаго метоповъ, пожалуй, можно возразить, что во всѣхъ трехъ приведенныхъ выше случаяхъ представлено было рожденіе богини, такъ сказать міровое событіе, сюжетъ достойный такой рамки. Иліосъ и Селина въ этомъ случаѣ суть олицетворенія востока и запада; то, что лежитъ между ними, представляетъ всю вселенную; сцены-же, заключенныя между метопами первымъ и двадцать девятымъ, трактуютъ эпизоды изъ войны противъ Трои и взятія Иліона. При чемъ-же тутъ Иліосъ и Селина? Возраженіе, что упомянутыя божества могутъ быть понимаемы какъ начало дня и конецъ ночи, въ коемъ смыслѣ нѣкоторыми толковались эти фигуры въ восточномъ фронтонѣ Парѳенона [2]), въ данномъ случаѣ не достаточно. Но Иліосъ и Селина получаютъ и болѣе широкое значеніе: они часто являются на саркофагахъ, гдѣ, повидимому, служатъ символами рожденія и смерти.

Итакъ Иліосъ и Селина въ широкомъ смыслѣ обозначаютъ вообще начало и конецъ чего-либо, если только не понимать ихъ съ чисто формальной стороны какъ фигуры, обрамляющія композицію и утратившія свое внутреннее значеніе.

Оставляя пока въ сторонѣ вопросъ о томъ, можно ли примѣненіе названныхъ божествъ въ разсматриваемомъ дорическомъ фризѣ считать удачнымъ, укажу только на то, что подобная рамка опять-таки говоритъ въ пользу единства компози-

1) Этотъ рисунокъ вошелъ во многія изданія, см. напр. Monumenti inediti, Wiener Vorlegeblätter; Гергардъ, Gesammelte Abhandlungen, табл. V; Велькеръ, Alte Denkmäler III, табл. IX и др.

2) См. Бёттигеръ, Kleine Schriften II, стр. 161: „früher Morgenstunde“.

ціи всѣхъ метоповъ, заключенныхъ между Иліосомъ и Селиной. Въ данномъ случаѣ имѣемъ единство содержанія развивающагося во времени.

Остаются еще три метопа, изъ коихъ по указанной выше причинѣ изданы только два — 31 и 32. На первомъ изъ нихъ, сильно попорченномъ, мы видимъ обращенную вправо женщину, сидящую, какъ кажется, на скалѣ, передъ ней стоитъ en face окрыленная женская фигура, голова которой, судя по незначительнымъ слѣдамъ, обращена была влѣво, т. е. къ сидящей женщинѣ. Композиція втораго метопа въ общемъ весьма похожа на предыдущую, соотвѣтствующія фигуры слѣдуютъ, однако, въ обратномъ порядкѣ. Этотъ горельефъ безспорно наилучше сохранившійся [1]). Правую половину плиты занимаетъ обращенная влѣво женщина, сидящая, какъ совершенно ясно видно, на скалѣ; у нея не достаетъ головы, лѣвой руки и кисти правой. Формы фигуры матрональныя; она одѣта въ тонкій длинный хитонъ и задрапирована въ плащъ. Къ этой фигурѣ приближается другая, у второй нѣтъ головы, кисти правой руки и ступни правой ноги, лѣвая рука ея, покрытая плащемъ, была приподнята, правая опущена; кромѣ упомянутаго плаща на ней надѣтъ дорическій хитонъ съ большимъ отворотомъ, поверхъ котораго она подпоясана. Съ праваго бока хитонъ не зашитъ, такъ что виднѣется обнаженная икра, это, какъ извѣстно, костюмъ дѣвичій.

При взглядѣ на эти двѣ композиціи всякій вынесетъ впечатлѣніе, что сидящей фигурѣ приносится вѣсть стоящею, или что послѣдняя получаетъ порученіе отъ первой. Что одна изъ вѣстницъ — божество, видно по крыльямъ; на основаніи сходства композицій того и другаго метопа надо думать, что и во второмъ случаѣ мы имѣемъ передъ собою богиню; конечно и женщины, сидящія на скалахъ, въ такомъ случаѣ

1) Въ Британскомъ музеѣ имѣется гипсовый слѣпокъ за № 16.

принадлежать къ числу небожителей [1]), впрочемъ, можетъ быть, сидящая фигура 31-го метопа не женская, а мужская, одѣтая въ длинный хитонъ или вся прикрытая плащемъ. Я убѣжденъ, что эти два метопа, а также и не изданный тридцатый имѣютъ связь со всѣмъ предшествующимъ рядомъ. Подобно тому какъ при торжественной передачи пеплоса на восточномъ фризѣ целлы Парѳенона и при сраженіи, изображенномъ на соотвѣтствующемъ мѣстѣ Θисіона незримо присутвуютъ боги, такъ и здѣсь въ концѣ композиціи представлены божества, заинтересованныя ходомъ событій, изваянныхъ на предшествующихъ горельефахъ. Согласно сказанному, я думаю, что въ 31-омъ метопѣ изваянъ богъ или богиня и Ника, т. е. побѣда, посылаемая еллинамъ, а въ 31-омъ Ирида, приносящая вѣсть одной изъ олимпійскихъ богинь.

Изъ 32 метоповъ южной стороны кромѣ нѣсколькихъ фрагментовъ до насъ дошло 18 плитъ съ болѣе или менѣе сохранившимися горельефами. Лучшая сравнительно съ другими сохранность этихъ метоповъ влечетъ за собою то, что всѣ сочиненія, имѣющія своимъ предметомъ изложеніе исторіи античнаго искусства, говоря о метопахъ Парѳенона, имѣютъ въ виду только рельефы южной стороны; къ этому присоединяется еще то обстоятельство, что данные метопы, будучи перевезены въ Лондонъ и хорошо выставлены въ Британскомъ музеѣ, легко доступны изученію каждаго посѣтителя названнаго музея; далѣе гипсовые слѣпки съ данныхъ горельефовъ, будучи давно уже извѣстны и довольно распространены, даютъ возможность тщательно изучить эти скульптуры Парѳенона и тѣмъ лицамъ, которые не видали самыхъ оригиналовъ. Вотъ приблизительно всѣ причины, почему на основаніи этихъ-то

1) На скалахъ-же, повидимому, сидятъ нѣкоторыя фигуры восточнаго фриза храма Ники-Аптеросъ. Недавно въ изданіи, посвященному пр. Роберту „Aus der Anomia“ появилось объясненіе этой части фриза, принадлежащее Зауеру, не совсѣмъ правда, убѣдительное, заслуживающее, однако, вниманія при отсутствіи болѣе удовлетворительныхъ (стр. 96).

метоповъ дѣлаютъ заключенія о композиціи и трактовкѣ и остальныхъ, что, конечно, нѣсколько рисковано.

Оставляя пока въ сторонѣ частности, обратимъ вниманіе на композицію метоповъ всей южной стороны, взятой какъ одно цѣлое. Благодаря сохранившимся метопамъ и рисункамъ Каррея легко убѣдиться, что начало и конецъ всего ряда занимали рельефы, изображающіе сцены изъ кентавромахіи, между тѣмъ какъ середина была занята композиціями, имѣющими, очевидно, своимъ предметомъ другую тему. Итакъ мы видимъ, что здѣсь метопы не связаны между собою единствомъ сюжета, между тѣмъ какъ метопы остальныхъ сторонъ, какъ, удалось надѣюсь показать, не лишены единства, при чемъ для короткихъ сторонъ выбраны сюжеты, которые помимо единства содержанія, отмѣчены еще единствомъ во времени, для длинной же стороны, т. е. сѣверной выбрана такая тема, которая допускаетъ развитіе во времени. Композиціи южной стороны не отличаются этимъ достоинствомъ, а потому слѣдовательно какъ одно цѣлое стоять ниже прочихъ рядовъ.

Вопросъ, почему для этой стороны не было сочтено нужнымъ соблюденіе того, что выдержано въ другихъ, если не ошибаюсь, еще ни разу не былъ поставленъ. По всей вѣроятности это случилось потому, что до сихъ поръ было принимаемо, что и композиціи сѣверной стороны въ свою очередь были прерваны метопами, имѣющими своимъ сюжетомъ кентавромахію. Но такъ какъ это мнѣніе оказалось несостоятельнымъ, то нужно искать объясненія въ чемъ-либо другомъ. Сознавая трудность найти вполнѣ убѣдительную причину, укажу на нѣкоторыя обстоятельства, которыя, какъ кажется, до извѣстной степени могутъ считаться таковыми причинами, при чемъ, однако, придаю своимъ объясненіямъ лишь значеніе догадокъ.

То обстоятельство, что на ряду съ кентавромахіей помѣщаются здѣсь и другія сцены, объясняютъ тѣмъ, что художникъ хотѣлъ избѣжать утомительной однообразности. Дѣйствительно еслибъ на каждой изъ 32 плитъ былъ бы изображенъ

поединокъ между лапиѳомъ и кентавромъ, то нельзя не согласиться, что фризъ страдалъ бы отсутствіемъ разнообразія. Если это объясненіе и вѣрно, то въ такомъ случаѣ композиціи можно поставить въ упрекъ неудачность выбора сюжета, не допускающаго достаточной различности отдѣльныхъ сценъ. Далѣе является еще другой вопросъ: почему сюжеты фриза не размѣщены такъ, что начало фриза отведено одному, конецъ другому, а что метопы съ кентавромахіей прерваны другими. Чтобы подчеркнуть центръ? но вѣдь съ эстетической точки зрѣнія боковыя стороны не нуждаются въ центрѣ, напротивъ центръ противорѣчитъ ихъ внутреннему смыслу. Далѣе, допуская желаніе выразить центръ и на этой сторонѣ, непремѣнно слѣдуетъ принять, что центральные метопы должны находиться на одинаковомъ разстояніи отъ угловъ. Итакъ, обратимся теперь къ разсмотрѣнію, соотвѣтствуетъ-ли это требованіе дѣйствительности?

Изъ 32 метоповъ на первыхъ двѣнадцати (I—XII) и послѣднихъ одиннадцати (XXII—XXXII) изваяно по одному кентавру и лапиѳу. Итакъ, чтобы какъ въ началѣ, такъ и въ концѣ всего ряда отвести одинаковое число рельефовъ къ кентавромахіи, необходимо отнести сюда еще метопъ XXI-ый, на которомъ изображены двѣ женщины, стоящія около идола. Такимъ образомъ поступили Михаелисъ [1]) и Петерсенъ [2]), а въ новѣйшее время еще Мильхгёферъ [3]). Михаелисъ и Петерсенъ указываютъ на то, что и на фигалійскомъ фризѣ мы видимъ двухъ женщинъ, ищущихъ подъ кровомъ истукана спасенія отъ преслѣдующихъ ихъ чудовищъ. Но на фигалійскомъ фризѣ это выражено совершенно ясно — видно, что кентавръ преслѣдовалъ женщинъ, наконецъ догналъ ихъ у самаго идола и, не взирая на святыню, сладострастно срываетъ одежду съ одной изъ нихъ, но вотъ является и защитникъ несчастныхъ,

1) Der Parthenon стр. 135.
2) Die Kunst des Pheidias стр. 219.
3) Jahrbuch d. kais. deutsch. arch. Instituts 1886, стр. 214 и слѣд.

который, очевидно, одержитъ верхъ надъ святотатственнымъ кентавромъ. Ничего подобнаго нѣтъ на данномъ метопѣ — женщины стоятъ спокойно, кентавръ сосѣдняго (XXII) метопа обращенъ не къ нимъ, а въ противоположную сторону, кромѣ того онъ уже заручился добычею. Михаелисъ и Петерсенъ говорятъ, что кентавръ именно изъ этой группы уже успѣлъ выхватить себѣ жертву; но, навѣрное, всякому, подходящему къ объясненію рельефовъ безъ предвзятой мысли, это толкованіе покажется крайне натянутымъ: композиція въ такомъ случаѣ весьма не ясна, спокойствіе женщинъ совсѣмъ не понятно, наконецъ то обстоятельство, что кентавръ совершенно безнаказанно похищаетъ женщину, отдавшуюся подъ защиту божества, вполнѣ противорѣчитъ этическому и религіозному чувству древняго еллина. Итакъ, не вижу достаточнаго основанія для того, чтобы отнести данный метопъ къ кентавромахіи. Но даже еслибъ этотъ рельефъ тѣмъ не менѣе по внутреннему своему смыслу относился къ одиннадцати послѣднимъ метопамъ, то съ внѣшней, т. е. формальной стороны онъ вполнѣ принадлежитъ къ восьми среднимъ, слѣдовательно та правильность распредѣленія — 12 + 8 + 12, которую стараются установить упомянутые авторы путемъ толкованія, съ формальной стороны ни въ коемъ случаѣ не существовала, значитъ художникъ не задался мыслью создать центръ, къ которому бы съ той и другой стороны примыкало одинаковое число горельефныхъ плитъ. Росбахъ [1]) къ числу метоповъ, приписываемыхъ Михаелисомъ и Петерсеномъ кентавромахіи, присоединяетъ еще метопъ XIII, однако такимъ образомъ онъ ни только относитъ къ сценамъ кентавромахіи метопъ, ничего не имѣющій общаго съ ней, но и вновь нарушаетъ симметрію, которую стараются установить эти авторы. Какъ не странно на первый взглядъ мнѣніе Росса [2]), что архитекторъ пользовался мето-

1) Arch. Zeitung 1884, стр. 58 и слѣд.

2) Das Theseion und der Tempel des Ares, стр. 7, 1852; таже статья вышла на греческомъ языкѣ въ 1838 г.

пами для своего сооруженія по мѣрѣ ихъ исполненія скульпторами и ставилъ ихъ подрядъ, мало заботясь о ихъ внутренней связи, однако оно, какъ кажется, болѣе или менѣе основательно.

Такое положеніе дѣла указываетъ на торопливость постройки и до извѣстной степени небрежное отношеніе къ данной сторонѣ. Извѣстно, что Парѳенонъ былъ освященъ въ 438 г. до Р. Хр., хотя онъ не былъ еще вполнѣ достроенъ — постройки продолжались еще [1]); очень можетъ быть, что въ виду спѣшности окончанія, работы были менѣе тщательны. На вопросъ, почему это обстоятельство отразилось именно на метопахъ южной стороны, мнѣ кажется, можно отвѣтить тѣмъ, что метопы этой стороны въ силу мѣста, занимаемаго Парѳенономъ на Акрополѣ, были сравнительно мало доступны зрителю; вспомнимъ, что и фризъ этой стороны скомпонованъ жиже и исполненъ слабѣе нежели соотвѣтствующія части сѣверной стороны. Распространенное мнѣніе, что древне-греческіе художники съ одинаковою тщательностью обработывали свои произведенія со всѣхъ сторонъ, не взирая на то, видно ли было дѣло ихъ рукъ отовсюду, должно быть, если не отнесено къ баснямъ, то во всякомъ случаѣ весьма ограничено, какъ ясно доказываютъ новѣйшія раскопки [2]).

Въ виду недостатковъ всей композиціи южной стороны, взятой какъ одно цѣлое, можно ожидать несовершенства и въ отдѣльныхъ частяхъ ея. Чтобы провѣрить такое предположеніе, обратимся теперь къ метопамъ, относящимся къ кентавромахіи.

Присутствіе женщинъ, изображеніе сосудовъ то лежащихъ на землѣ (IX, XXIII), то употребляемыхъ въ качествѣ оружія

1) Ср. C. J. A. IV. 297a.

2) Особенно яснымъ доказательствомъ этого могутъ служить фронтонныя фигуры храма Зевса въ Олимпіи; назовемъ изъ числа ихъ обоихъ возницъ и сидящаго мальчика.

(IV) ясно доказываетъ связь нашихъ метоповъ съ извѣстнымъ боемъ лапиѳовъ и кентавровъ, происшедшемъ на свадьбѣ Периѳоя. Но гдѣ же характерныя фигуры этого миѳа: Ѳисей, Кэней, Периѳой и пр. Нѣтъ фигуръ, которыя мы были бы въ правѣ назвать опредѣленнымъ именемъ; нѣтъ характерной группы неуязвимаго Кэнея, забиваемаго кентаврами въ землю или заваливаемаго камнями — группы, изображенной уже на вазѣ Франсуа и позже во фризахъ Ѳисіона и храма близъ Фигаліи [1]). Правда, эта группа не могла умѣститься на одномъ метопѣ, разбить же ея на два нельзя. Но вѣдь въ такомъ случаѣ нужно согласиться, что выборъ сюжета не удаченъ, если техническія условія заставляли отказаться отъ изображенія самой характерной фигуры. Въ оправданіе композиціи можно, пожалуй, указать на удачное замѣчаніе Висконти, что въ данномъ случаѣ мы собственно имѣемъ передъ собою не лапиѳовъ, а аѳинянъ.

Распространено мнѣніе, что здѣсь аллегорически изображена побѣда просвѣщенія надъ варварствомъ, надо, однако, замѣтить, что просвѣщеніе борется съ большимъ уономъ. Склоняюсь тоже къ мнѣнію, что для данныхъ метоповъ не имѣлось въ виду изображеніе свадьбы Периѳоя, но нельзя не согласиться, что группы метоповъ, какъ уже замѣчено въ началѣ, находятся въ тѣсной зависимости отъ изображеній этого миѳа, мало того, метопы X-ый и XII-ый представлютъ повтореніе главныхъ группъ западнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи. Остальныя группы фронтона не могли быть заимствованы для метоповъ въ силу различности архитектурныхъ рамокъ, въ которыя вкомпонованы были декоративныя фигуры. Но есть, какъ мнѣ кажется, еще группа во фронтонѣ, которая родственна съ одной изъ композицій метоповъ, правда, не столько съ внѣшней стороны, сколько съ внутренней. Если мы вглядимся въ сцену, происходящую на VI-омъ метопѣ, то замѣ-

1) Скульпторы пользуются вторымъ типомъ, гончары-живописцы первымъ.

тимъ, что здѣсь нѣтъ ожесточеннаго боя — кентавръ не душитъ своего противника и не хватаетъ за волосы, онъ просто положилъ ему лѣвую руку на плечо, правая, правда, повидимому была занесена, но, можетъ быть, онъ ею только грозилъ или хотѣлъ отразить ударъ, схвативъ лапиѳа за кисть руки; далѣе, лапиѳъ значительно меньше прочихъ, фигура его очень моложава. Все взятое вмѣстѣ наводитъ на мысль, не изображенъ ли здѣсь отрокъ-виночерпій какъ и во фронтонѣ (ср. табл. III, рис. 5.) — кентавры хотятъ насиловать не только женщинъ, но и юнаго виночерпія. На одномъ изъ вазовыхъ рисунковъ съ изображеніемъ боя на свадьбѣ Периѳоя тоже помѣщается отрокъ — онъ спасается бѣгствомъ, рядомъ разбитый кратиръ, изъ котораго льется вино, въ лѣвой рукѣ отрока ковшичекъ [1]).

Противорѣчіе, заключающееся въ томъ, что композиція отдѣльныхъ метоповъ съ одной стороны указываетъ на упомянутый пресловутый бой, съ другой же говоритъ противъ такого толкованія, конечно, должно быть поставлено въ упрекъ композиціи.

Метопы не относящіеся къ кентавромахіи (по моему мнѣнію девять, а не восемь) сохранились только въ рисункахъ Каррея, потому ихъ толкованіе значительно затрудняется. Было, правда, высказываемо мнѣніе, что подобно тому, какъ среди метоповъ сѣверной стороны, изображающихъ, можетъ быть, сцены расрушенія Иліона, находились метопы съ кентаврами, такъ на южной сторонѣ среди кентавромахіи было отведено мѣсто эпизодамъ паденія Иліона [2]). Такое странное

1) Arch. Zeit. 1883, табл. 18.

2) Михаелисъ съ большою осторожностью высказываетъ такого рода мнѣніе (стр. 127): „Da in der Mitte der Nordseite Kentaurenmetopen in Scenen aus der Einnahme Trojas eingeschoben sind, so könnte man in den mittelsten Südmetopen troische Gegenstände inmitten der Kentauren vermuthen. Indessen möchte es schwer sein derartige Scenen in Met. XIII—XX glaubhaft nachzuweisen.“ Тѣмъ не менѣе эта мысль многими принята и высказывается какъ фактъ, не подлежащій сомнѣнію.

распредѣленіе старались мотивировать тѣмъ, что будто распорядитель постройки хотѣлъ дать понятіе зрителю о композиціяхъ той и другой изъ боковыхъ сторонъ, хотя бы онъ видѣлъ только одну изъ нихъ [1]). Искусственность этого объясненія, мнѣ кажется, очевидна; къ этому присоединяется еще то, что на сѣверной сторонѣ, какъ думаю, совершенно не было рельефовъ съ кентаврами и что средніе метопы южной стороны ни коимъ образомъ не иллюстрируютъ троянскую войну или разрушеніе Иліона, какъ ясно для каждаго, который хотя на короткое время соередоточитъ свое вниманіе на рисункахъ Каррея [2]).

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ появилась статья Мильхгёфера [3]), въ которой онъ старается доказать, что на восьми среднихъ метопахъ (XIII—XX) изображено было избіеніе Ніобидъ.

Не смотря на малую убѣдительность его толкованій отдѣльныхъ композицій и полное отсутствіе сходства ихъ съ рисунками на вазахъ, съ которыми Мильхгёферъ старается сблизить данные рельефы [4]), это объясненіе всетаки пока единственное, заслуживающее вниманія.

Въ пользу объясненія Мильхгёфера, кажется, говоритъ главнымъ образомъ композиція 16-го метопа; что касается 15-го метопа, то, судя по рисунку Каррея, врядъ ли здѣсь были изображены двѣ фигуры на колесницѣ.

Мильхгёферъ думаетъ, что рисовальщикъ не разглядѣлъ второй фигуры — Артемиды. Если это даже допустить, то остается, однако, весьма страннымъ, что наличная фигура (Аполлонъ) не принимаетъ дѣятельнаго участія въ наказаніи Ніобы, а просто правитъ лошадей. Поэтому вѣроятнѣе, что здѣсь былъ изображенъ одинъ изъ сыновей Ніобы, тѣмъ болѣе, что число женскихъ фигуръ значительно превышаетъ число

1) См. Овербекъ, Plastik³ I, стр. 317.
2) См. атласъ Михаелиса, табл. 3.
3) Jahrbuch d. kais. deutsch. arch. Instituts 1886, стр. 214.
4) Ibid. стр. 216.

мужскихъ; правда, эта фигура болѣе похожа на женщину, но Каррей могъ ошибиться, принявъ возницу въ длинной одеждѣ за женщину.

Далѣе, сюда-же я долженъ отнести XXI-ый метопъ; это, кажется, не противорѣчитъ толкованію Мильхгёфера, но напротивъ можетъ служить даже въ пользу его — извѣстно вѣдь, что поводомъ къ надменнымъ рѣчамъ Ніобы, повлекшимъ за собою печальную катастрофу, послужило жертвоприношеніе Латоны, а здѣсь какъ разъ изображены женщины, стоящія подлѣ статуи богини. Въ пользу Мильхгёфера говоритъ еще одно обстоятельство, которое не лишено важнаго значенія, это именно то, что изображеніе даннаго миѳа на ряду съ другими сюжетами, изваянными въ метопахъ, украшало собою тронъ Зевса Олимпійскаго.

Итакъ, нельзя не согласиться, что композиція метоповъ южной стороны не только ниже композицій восточной и западной, но и сѣверной. Въ качествѣ оправданія такого отношенія къ данной сторонѣ было уже приведено то, что эта сторона была наименѣе доступна зрителямъ. Движеніе композиціи метоповъ южнаго ряда въ какую либо сторону не замѣтно — одни рельефы въ этомъ отношеніи уравновѣшиваются другими.

Такимъ образомъ мы пришли къ заключенію, что метопы сѣверной, а въ особенности южной стороны въ смыслѣ декоративныхъ композицій стоятъ ниже метоповъ восточной и западной сторонъ.

Раздѣленіе одной сцены на двѣ плиты [1]) и прямое повтореніе группъ [2]), украшавшихъ другой храмъ, ясно доказываютъ, что не только исполненіе данныхъ рельефовъ, но и рисунки, такъ сказать картоны не принадлежали первоклассному художнику.

---

1) См. выше стр. 96.
2) См. выше стр. 116.

Очевидно второстепеннымъ скульпторамъ была дана знакомая тема, исполненіе же горельефовъ въ отдѣльности предоставлено ихъ опытности; это подтверждается еще тѣмъ, что въ наилучше сохранившихся метопахъ ясно отразились различный способъ и пріемы трактовки, которые, навѣрное, были бы гораздо болѣе сглажены, еслибъ ваятели имѣли передъ собой картоны, принадлежавшіе одному лицу. Стоитъ сравнить метопы южной стороны съ фризомъ и легко будетъ убѣдиться, что композиція фриза, напротивъ, принадлежитъ одному лицу, хотя и здѣсь, конечно, замѣтно, что надъ его исполненіемъ трудилось много рукъ.

Итакъ, что касается изваяній сѣверной и южной сторонъ, то мы видѣли, что композиціи ихъ въ большей или меньшей степени находятся въ зависимости отъ предшествовавшихъ имъ художественныхъ твореній. Такая зависимость, конечно, можетъ быть поставлена въ упрекъ только тогда, когда заимствованіе неудачно, или когда мы видимъ прямое повтореніе, не говорящее, конечно, въ пользу изобрѣтательности скульптора.

Послѣ наблюденій надъ упомянутыми сторонами невольно является вопросъ, не находятся-ли въ зависимости отъ какихъ-либо знаменитыхъ образцовъ и композиціи метоповъ остальныхъ двухъ сторонъ?

Метопы западной стороны настолько повреждены, что въ нихъ не осталось ничего болѣе или менѣе характернаго, слѣдовательно сближеніе ихъ съ какими-либо другими памятниками очень затрудняется. Правда, мы знаемъ, что амазономахію написалъ Полигнотъ въ *στοᾷ ποικίλῃ* [1]), а Миконъ въ Θισείонѣ [2]), но повліяли-ли эти композиціи на данные метопы, этого мы сказать не можемъ. Въ болѣе благопріятныхъ условіяхъ мы находимся по отношенію къ восточному ряду метоповъ. Такъ какъ сцены изъ гигантомахіи, особенно въ вазовой

1) См. Повсаній, I, 15, 2.
2) Ibid. I, 17, 2.

живописи дошли до насъ въ громадномъ числѣ, то мы можемъ сказать, слѣдуетъ-ли композиція того или другаго метопа давно выработавшемуся типу или представляетъ нѣчто сравнительно новое. Мы видѣли въ данныхъ метопахъ и то и другое. Подыскивая на вазахъ схемы поединковъ, могущіе послужить для объясненія фрагментированныхъ горельефовъ, оказалось, что наибольшее число схемъ дала парижская амфора, а не чаша Аристофана и Ергина [1]), которую обыкновенно считаютъ наиболѣе близкой къ композиціи нашихъ метоповъ.

Если вглядѣться въ роскошный рисунокъ луврской вазы, то сначала поражаетъ богатство фигуръ и смѣлость композиціи, но потомъ оказывается, что разнообразіе въ позахъ этихъ фигуръ далеко не такъ велико: нѣкоторыя фигуры съ мелкими варіаціями повторяются нѣсколько разъ; невольно выносишь впечатлѣніе, что мастеръ оперируетъ нѣсколькими излюбленными типами, но эти типы плодъ другаго, болѣе могучаго таланта, только со временемъ сдѣлавшійся достояніемъ гончарной живописи. Такое предположеніе подтверждается, какъ кажется, самымъ рисункомъ: нѣсколько разъ встрѣчается фигура en face, припавшая на одно колѣно, при чемъ нога въ ракурсѣ нарисована безупречно, но разъ нашъ гончаръ-живописецъ вздумалъ нарисовать такую-же фигуру [2]) спиною къ зрителю и тотчасъ-же спутался — фигура нарисована сзади, а правая нога спереди какъ у остальныхъ. Это, какъ мнѣ кажется, зависитъ отъ того, что нашъ мастеръ, такъ сказать, набилъ себѣ руку, т. е. безъ затрудненій рисуетъ фигуры въ опредѣленномъ положеніи — положеніи, созданномъ не имъ; но чуть только онъ рѣшается воспользоваться непривычнымъ ему еще нововведеніемъ, талантъ его оказывается недостаточнымъ. Что въ этотъ вазовый рисунокъ вошли фигуры какого-то крупнаго художественнаго произведенія видно изъ того, что нѣкоторыя фигуры

1) Ср. выше стр. 79 и слѣд.

2) См. гиганта въ правомъ нижнемъ углу на табл. II. Monuments grecs 1875.

повторяются и на другихъ образцахъ гончарнаго производства. Въ *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ* за 1883 г. на табл. 7 сравнительно недавно опубликованъ сосудъ, найденный въ Танагрѣ; онъ принадлежитъ къ тому-же времени, какъ и предыдущій, т. е. къ концу V-го или началу IV-го в. Зависимость рисунковъ того и другаго сосудовъ отъ общаго источника очевидна. На второмъ сосудѣ фигуръ мало и всѣ онѣ встрѣчаются уже на первомъ: середину какъ въ томъ, такъ и въ другомъ занимаетъ гигантъ, обращенный къ зрителю спиною — это смѣлое новаторство талантливаго художника. (Въ вазовой живописи полное обращеніе спиной и затылкомъ къ зрителю появляется не раньше конца V-го в, его не видно даже еще на рисункахъ середины V-го в, завѣдомо зависящихъ отъ монументальной живописи Полигнота и его современниковъ [1]). Кромѣ этой фигуры еще трое гигантовъ, какъ уже упомянуто такихъ же, какихъ мы видимъ на луврской вазѣ; съ ними сражается всадникъ совершенно похожій на Діоскура перваго рисунка; кромѣ того еще двѣ фигуры, изъ которыхъ одна похожа на Зевса, другая представляетъ варіантъ того-же типа.

Но тутъ гончаръ-живописецъ сдѣлалъ измѣненіе: онъ той и другой фигурѣ далъ въ руку по копью, кромѣ того на первую изъ нихъ надѣлъ пилосъ, на другую шлемъ. И что-же? даже отъ такого незначительнаго измѣненія рисунокъ пострадалъ: руки съ копьями, замѣнившими перуны Зевса, нарисованы не вѣрно, вмѣсто правой руки мы видимъ предъ собою лѣвую [2]).

---

1) Фигуру Θησея, связывающаго быка, на рисункѣ Дурія (Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecs en France 1872, табл. II; повтор. въ W. V. V, 1 и у Клейна, Euphronios 195) нельзя считать исключеніемъ, такъ какъ лицо поставлено въ профиль. Рисунокъ Дурія и рисунокъ, изданный въ Museum Gregorianum II, 82 зависятъ отъ одного и того-же оригинала.

2) Гейдеманъ, отъ вниманія котораго не скрылась связь между этими двумя рисунками (см. Athenische Mittheilungen 1886 г., стр. 323 и слѣд.), не правъ, признавая въ рисункѣ віотійской вазы гигантомахію: гончаръ-живописецъ совершенно сознательно передѣлалъ оригиналъ, желая представить бой грековъ съ какими-то варварами.

Наконецъ есть еще третій вазовый рисунокъ въ Museo Nazionale въ Неаполѣ [1]), въ которомъ, благодаря странности его формы, совершенно не имѣющей въ виду формы украшаемаго сосуда, признана сокращенная копія съ внутренней стороны щита Аѳины-Парѳеносъ. Какъ извѣстно на этомъ мѣстѣ Фидіемъ былъ нарисованъ бой между богами и гигантами. Эта картина могла занимать только верхнюю треть щита, такъ какъ нижнія двѣ трети закрыты были змѣею. Въ серединѣ этого рисунка мы опять встрѣчаемъ того-же гиганта, котораго мы знаемъ изъ предыдущихъ двухъ. Весьма интересно еще одно обстоятельство, связывающее описанные рисунки между собою и ихъ общимъ оригиналомъ: во всѣхъ трехъ рисункахъ внутреннія стороны щитовъ росписаны; въ одномъ случаѣ изображенъ тотъ-же сюжетъ — гигантомахія [2]). Итакъ, усматривая связь въ этихъ трехъ рисункахъ и признавая ихъ зависимость отъ картины на щитѣ Аѳины, я полагаю, что скульпторъ, изваявшій метопы, тоже болѣе или менѣе имѣлъ въ виду фигуры упомянутаго художественнаго произведенія. Конечно, онъ могъ воспользоваться только нѣкоторыми группами, т. напр., Зевсъ на щитѣ, надо думать, былъ изображенъ стоящимъ на колесницѣ, какъ слѣдуетъ заключить изъ сохранившихся слѣдовъ коней и колесницъ на неаполитанской вазѣ, поэтому онъ не могъ войти въ композицію метоповъ. Хронологія памятниковъ не противорѣчитъ такому предположенію: Аѳина-Парѳеносъ требовала для своего исполненія, конечно, гораздо больше времени, нежели изваяніе метоповъ, при томъ, какъ извѣстно, она была закончена уже къ 438 году. Допуская даже, что скульпторъ метоповъ долженъ былъ приняться за свои композиціи раньше окончанія щита Фидіемъ, то можно допустить, что онъ видѣлъ рисунки щита, наконецъ не исключена мысль, что Фидій самъ

---

1) См. Monumenti dell'Inst. IX, табл. 6; рисунокъ повторенъ у Овербека, Kunstmythologie, Atlas V, 8.

2) См. щитъ Енкелада на неаполитанскомъ сосудѣ.

намѣтилъ композиціи даннаго ряда метоповъ; они, какъ мы видѣли, на самомъ дѣлѣ стоятъ выше остальныхъ; прибавимъ, что фигура Аѳины Парѳеносъ отразилась и на Аѳинѣ восточнаго фронтона, насколько мы объ этомъ можемъ судить по фигурамъ, могущимъ считаться копіями съ нея — тотъ-же шлемъ съ тремя гребнями, подпираемыми сфинксомъ и двумя пегасами, эгида той же формы [1]).

Вернемся теперь еще разъ къ луврской вазѣ. На ней есть еще фигура, которая, какъ кажется, подтверждаетъ зависимость рисунка сосуда отъ рисунка щита. Я убѣжденъ, что въ одномъ отношеніи слѣдующія строки встрѣтятъ недовѣріе и противорѣчіе, тѣмъ не менѣе рѣшаюсь высказать свои соображенія: дѣло въ томъ, что среди гигантовъ мы усматриваемъ женскую фигуру, раненную, повидимому, стрѣлою Иракла; въ этой женщинѣ, какъ по одеждѣ, такъ и по серповидному щиту каждый долженъ признать амазонку. Мы знаемъ, что въ гигантомахіи на сторонѣ исполиновъ, не принимая, правда, участія въ бою, встрѣчается только одна женская фигура: это мать ихъ — Гэя [2]). Появленіе амазонки въ виду одного этого уже чрезвычайно странно, однако странность данной амазонки на этомъ не кончается. Присмотримся тщательнѣе къ ней: всѣ остальныя фигуры широко вышагиваютъ, пальцы ихъ ногъ какъ-бы впиваются въ почву, стараясь стать какъ можно тверже, напротивъ у амазонки ноги находятся близко другъ къ другу, ступни ногъ только носкомъ касаются земли, фигура совсѣмъ не производитъ впечатлѣнія человѣка тяжело раненнаго и оступаясь падающаго назадъ, она скорѣе какъ-бы летитъ. Я сталъ разсматривать эту фигуру со всѣхъ сторонъ, повертывая рисунокъ и пришелъ къ убѣжденію, что она производитъ естественное впечатлѣніе только при томъ положеніи, которое при-

1) См. статуэтки въ *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ* за 1886 г., табл. 12.

2) См. неоднократно упомянутый сосудъ Аристофана и Ергина, а также неаполитанскій. На большомъ фризѣ пергамскаго жертвенника эта фигура тоже изображена.

дано ей на прилагаемой таблицѣ (II, рис. 7), слѣдуетъ измѣнить только при этомъ положеніе лѣвой руки. Не скрою, что не могу привести сколько-нибудь убѣдительнаго основанія для объясненія того, что могло заставить нашего гончара-живописца заимствовать фигуру, очевидно падающую съ высоты головою впередъ и придать ей обратное положеніе. Но откуда онъ ее взялъ? вѣдь въ гигантомахіи, нарисованной Фидіемъ, амазонокъ, навѣрное, не было. Однако извѣстно, что на наружней сторонѣ того-же щита была изваяна амазономахія. Не взята-ли фигура оттуда? чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, я обратился къ копіямъ щита Аѳины-Дѣвственницы, и что-же оказывается? Какъ на щитѣ статуэтки Ленормана, такъ и на фрагментированномъ щитѣ лорда Странгфорда изваяна амазонка, стремглавъ летящая внизъ [1]). Что эта фигура особенно нравилась и считалась характерною, видно изъ того, что она повторена на обоихъ щитахъ, которые, за исключеніемъ головы Медузы, украшающей середину щита, имѣютъ одну лишь еще фигуру, общую тому и другому, а именно старика, котораго считаютъ за Фидія, какъ извѣстно изваявшаго себя и Перикла на этомъ щитѣ, при томъ, какъ гласитъ преданіе, въ такомъ мѣстѣ, что нельзя было удалить этихъ портретовъ, не повредивъ всей статуи.

Не настаивая на томъ, что амазонка на луврской вазѣ и амазонка на двухъ упомянутыхъ щитахъ представляютъ копію съ одной и той-же амазонки на щитѣ Аѳины-Парѳеносъ, ибо вижу, что дѣло такъ, какъ оно мною представлено, нѣсколько странно, напомню только, что въ дѣйствительности часто имѣетъ мѣсто то, что намъ кажется мало вѣроятнымъ. Одно, думается мнѣ, несомнѣнно, а именно, что появленіе амазонки среди гигантовъ обусловливается тѣмъ, что гончаръ-живописецъ, позаимствовавъ прямо или косвенно нѣсколько фигуръ изъ гигантомахіи Фидія, внесъ въ свой рисунокъ и фигуру изъ

1) См. атласъ Михаелиса, табл. XV, рис. 1b и 34.

амазономахіи, изображенной великимъ художникомъ на наружней сторонѣ того же щита.

Возвращаясь послѣ этого отсупленія къ метопамъ, рѣшаюсь высказать предположеніе, что нѣкоторыя изъ единоборствъ находятся въ зависимости отъ композиціи, написанной Фидіемъ на внутренней сторонѣ щита его знаменитой хризелефантинной статуи.

Изъ всего саказаннаго мы можемъ заключить, что композиціи и исполненію метоповъ даже въ такомъ совершенномъ зданіи какъ Парѳенонъ сравнительно съ другими декоративными скульптурами посвящалось мало вниманія. Это выражается не столько въ композиціяхъ какъ одномъ цѣломъ, ибо мы вѣдь видѣли, что восточный рядъ метоповъ и западный скомпонованы хорошо и обдуманно, а болѣе въ композиціи отдѣльныхъ сценъ и трактовкѣ фигуръ. Причины сравнительно меньшей художественности этого рода изваяній мы старались объяснить тѣмъ, что исполненіе метоповъ на данную тему предоставлялось менѣе талантливымъ художникамъ или, можетъ быть, ученикамъ главнаго скульптора. Для восточной и западной сторонъ какъ болѣе выдающихся, композиція, по всей вѣроятности, до извѣстной степени намѣчалась, можетъ быть, даже въ основѣ ихъ лежалъ рисунокъ главнаго скульптора. Достоинство отдѣльныхъ композицій продольныхъ сторонъ, навѣрное, находилось въ тѣсной связи съ художественными произведеніями, повліявшими на нихъ.

Что метопы съ рельефами занимаютъ третье по достоинству мѣсто среди декоративной скульптуры, мнѣ кажется, можно вывести на основаніи сдѣланныхъ выше наблюденіи: мы видѣли, что въ архаическое время при отсутствіи фронтонныхъ группъ метопы помѣщались на обѣихъ короткихъ сторонахъ или только на восточной; съ появленіемъ же фронтонныхъ украшеній эти метопы переносятся въ pronaos и posticum, слѣдовательно при наличности фронтоновъ

считали болѣе нужнымъ украсить рельефами этотъ рядъ метоповъ, т. е. считали это мѣсто болѣе достойнымъ украшенія. Съ появленіемъ-же фризовъ метопы уступаютъ имъ избранное мѣсто и опять помѣщаются снаружи, гдѣ до этого были плиты безъ рельефныхъ украшеній. Изъ этого, мнѣ кажется, вполнѣ ясно, что горельефы метоповъ цѣнились ниже фронтонныхъ группъ и барельефовъ фриза.

B. Метопы такъ называемаго храма Θисея.

На сѣверо-западѣ отъ Акрополя возвышается храмъ, который, какъ и Парѳенонъ, можетъ служить представителемъ аттической дорики. Обращаясь къ этому храму, наилучше сохранившемуся изъ всѣхъ дошедшихъ до насъ, мы тотчасъ же наталкиваемся на два вопроса, давно уже служившихъ предметомъ спора въ ученомъ мірѣ — это вопросы о томъ, какому божеству или герою посвящено сооруженіе и къ какому времени относится постройка.

Впервые нашъ храмъ былъ названъ Θисіономъ въ безъименной рукописи XV-го вѣка, хранящейся въ Парижѣ [1]). Имя „Θисіонъ“ и до сихъ поръ осталось за подлежащимъ разсмотрѣнію зданіемъ, не смотря на то, что большинство ученыхъ не считаетъ его храмомъ названнаго героя [2]). И дѣйствительно, метопы съ изображеніемъ подвиговъ Θисея ни коимъ образомъ не даютъ права на такое названіе; напротивъ, занимая, не говоря уже о несохранившихси фронтонахъ и наличныхъ фри-

1) См. Archäologischer Anzeiger за 1862 г., стр. 172, а также Wachsmuth, Die Stadt Athen im Alterthum, I, стр. 742 и слѣд.

2) Различныя мнѣнія ученыхъ перечислены въ статьѣ Мильхгёфера (Baumeister, Denkmäler стр. 170). Прибавимъ, что Овербекъ въ третьемъ изданіи Geschichte der griechischen Plastik I, стр. 343 высказываетъ еще въ пользу этого названія.

захъ, второстепенное мѣсто даже и по отношенію къ другимъ метопамъ — съ изваяніями подвиговъ Иракла, скорѣе говорятъ противъ такого предположенія. Слѣдовательно, если уже видѣть въ герояхъ, изображенныхъ въ метопахъ, одно изъ лицъ, коему посвященъ былъ храмъ, надо признать имъ не Ѳисея а Иракла, какъ и полагалъ Бурзіанъ [1]). Но есть основаніе, которое вообще воспрещаетъ считать этотъ храмъ посвященнымъ какому-либо герою: извѣстно, что входъ сооруженій. отведенный героямъ былъ съ западной стороны [2]), въ храмахъ же боговъ онъ помѣщался въ восточной стѣнѣ. Вотъ это обстоятельство помимо всѣхъ другихъ причинъ заставляетъ насъ въ разсматриваемомъ сооруженіи признать храмъ божества. Склоняясь лично къ мнѣнію тѣхъ, которые этимъ божествомъ считаютъ Аполлона Patroos'a [3]), не считаю возможнымъ въ данномъ мѣстѣ останавливаться на этомъ вопросѣ, такъ какъ для нашихъ цѣлей онъ не важенъ, разрѣшеніе же его мыслимо только на основаніи литературныхъ источниковъ и тщательнаго изученія топографіи. Что касается упоминаемаго въ источникахъ Ѳисіона, то это вовсе не былъ изолированный храмъ, а повидимому цѣлый комплексъ зданій какъ можно заключить изъ ряда античныхъ свидѣтельствъ [4]), число коихъ въ недавнее время увеличилось еще вновь открытою рукописью Аристотеля [5]). Изъ Аристотеля же видно, что эти постройки возведены были уже въ VI вѣкѣ [6]).

---

1) Geographie Griechenlands I, 288, прим. 1.

2) Schol. Pind. Isthm. III, 10. Зданіе, посвященное Пелопу въ Олимпіи, подтверждаетъ это извѣстіе.

3) Лёшке, Die Enneakrunossage bei Pausanias (Ad sollemnia Caesareae Universitatis Dorpatensis MDCCCLXXXIII, p. 21). По свудѣтельству Мильхгёфера (въ упомянутомъ мѣстѣ стр. 170) въ пользу такого толкованія въ разговорѣ высказался и Кёлеръ.

4) Эти свидѣтельства собраны Лоллингомъ въ Handbuch der klass. Alterthums-Wissenschaft III, стр. 320, прим. 4. См. также недавно вышедшій трудъ Курціуса, Stadtgeschichte von Athen, введеніе стр. LIV s. v. Theseus.

5) *Πολιτεία Ἀθηναίων* (ed. Kaibel et Wilamow) XV, 25 : *διχήματα τοῦ Θησείου.*

6) Ibid. XV разсказывается объ обезоруженіи аѳинянъ Писистратомъ при его третьемъ возвращеніи и заключеніи оружія въ зданіяхъ Ѳисіона, лежащаго близъ Анакіона.

Противъ этого, повидимому, говорятъ слова Павсанія (I, 17, 6): „святилище (σηχός) Θисея появилось въ Аѳинахъ послѣ нашествія мидянъ на Марафонъ, когда Кимонъ, сынъ Мильтіада, мстя скиросцамъ за смерть Θисея, изгналъ ихъ съ острова и перенесъ останки Θисея въ Аѳины“. Указанное событіе, какъ извѣстно, имѣло мѣсто въ 467 г. Если-бъ эти два свидѣтельства не могли быть примирены, то, конечно, всетаки слѣдовало бы отдать предпочтеніе такому авторитету, какъ Аристотелю, стоявшему притомъ гораздо ближе къ даннымъ событіямъ, предъ Павсаніемъ, источникомъ сравнительно отдаленнымъ; но есть другой исходъ: слова Павсанія могутъ относиться къ возобновленію построекъ, навѣрное, также пострадавшихъ отъ персидскаго погрома, какъ и другія сооруженія. Что вскорѣ послѣ перевоза останковъ Θисея было выстроено или возобновлено зданіе, посвященное ему, видно изъ того обстоятельства, что росписью стѣнъ этого зданія занялись Полигнотъ, Миконъ и др. [1])

Итакъ, для опредѣленія времени происхожденія интересующаго насъ зданія нѣтъ пока никакихъ литературныхъ данныхъ, приходится ограничиться тѣми заключеніями, которыя могутъ быть выведены на основаніи архитектурныхъ и скульптурныхъ особенностей его. Въ этомъ отношеніи нашъ храмъ настолько близокъ къ Парѳенону, что, конечно, никому не приходитъ въ голову отдѣлять эти два храма большимъ промежуткомъ времени — вопросъ сводится къ тому, выстроенъ-ли Θисіонъ непосредственно до или немедленно послѣ Парѳенона. Теперь, благодаря изслѣдованіямъ Дёрпфельда[2]), очевидно побѣда окончательно остается за тѣми, которые считали Парѳенонъ древнѣйшимъ изъ двухъ. Дёрпфельдъ указалъ на слѣдующее: „для pronaos'a Парѳенона согласно первоначальному плану имѣлся въ виду триглифный фризъ, обычный для болѣе древнихъ зданій, по-

1) См. выше стр. 120, прим. 2.
2) Athenische Mittheilungen 1884, стр. 336.

этому угловыя междуколонія уже прочихъ, поэтому-же архитравъ его подъ украшеннымъ фигурами фризомъ снабженъ дорическими полочками съ каплями. Лишь во время самой постройки рѣшились вывести роскошный фризъ съ фигурами. У Θисіона, правда, среднее междуколоніе пока еще нѣсколько шире двухъ угловыхъ, но полочки съ каплями замѣнены лесбійской кимой". Это болѣе сознательное введеніе іонизма безспорно доказываетъ, что Θисіонъ возведенъ послѣ Парѳенона. Изваяніями фризовъ такая хронологія краснорѣчиво подтверждается. Восточный фризъ съ богами, смотрящими на происходящій передъ ними бой, напоминаетъ композицію восточнаго-же фриза Парѳенона; по композиціи, какъ мнѣ кажется, первый фризъ стоитъ ниже втораго, успѣхъ и развитіе видны въ большей смѣлости и свободѣ постановки фигуръ: скульпторъ не останавливается передъ изображеніемъ фигуръ, обращенныхъ къ зрителю спиною; такихъ фигуръ на небольшомъ фризѣ Θисіона мы имѣемъ 4, (кромѣ того фигура убитаго изваяна въ ракурсѣ), между тѣмъ какъ на всемъ протяженіи фриза Парѳенона нѣтъ ни одной, которая стояла бы вполнѣ задомъ къ зрителю. Западный фризъ, какъ доказалъ уже Гурлиттъ [1]), какъ-бы сшитъ изъ отдѣльныхъ поединковъ, ясно доказывающихъ ихъ зависимость отъ сценъ кентавромахіи въ метопахъ Парѳенона, между тѣмъ трактовка развивающихся плащей знаменуетъ бо́льшую свободу рисунка и техники — фризы Θисіона, какъ кажется, уже весьма близки къ фризамъ

1) Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion in Athen. Wien 1875. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ я между прочимъ занялся сличеніемъ изваяній западнаго фриза Θисіона съ метопами южной стороны Парѳенона и независимо отъ Гурлитта въ общемъ пришелъ къ такому-же выводу, въ частностяхъ-же наши наблюденія, какъ я послѣ убѣдился, нѣсколько разошлись: Г. въ 6-ой группѣ фриза усматриваетъ наибольшее сходство съ метопомъ III, а въ 8-ой съ метопомъ XI, а я съ метопами VIII и V. Это обстоятельство, если не ошибаюсь, указываетъ на то, что рабской зависимости здѣсь нѣтъ, но что вліяніе композицій метоповъ Парѳенона на композиціи фриза Θисіона для каждаго, внимательно присмотрѣвшагося къ этимъ изваяніямъ, несомнѣнно.

Ники-Аптеросъ [1]). Соглашаясь въ общемъ съ только что высказаннымъ относительно фризовъ, нѣкоторые утверждаютъ, что на горельефахъ метоповъ лежитъ отпечатокъ архаизма и потому стараются найденное ими разногласіе въ стилѣ названныхъ двухъ рядовъ декоративной пластики разрѣшить предположеніемъ, что метопы относятся къ времени построенія храма, фризы-же изваяны были позже. Не говоря о томъ, что такая ипотеза весьма мало вѣроятна, ибо фризы — въ особенности фризы Θисіона слишкомъ тѣсно связаны со всей архитектурою [2]), мы теперь на основаніи строительныхъ особенностей, какъ указано выше, съ увѣренностью можемъ утверждать, что Θисіонъ выстроенъ послѣ Парѳенона. Что до архаичности изваяній въ метопахъ, то надѣюсь, что мы съумѣемъ найти причины этого явленія.

Обратимся теперь къ скульптурамъ нашего храма. По свидѣтельству изслѣдователей во фронтонахъ остались слѣды былыхъ группъ; фризы pronaos'a и posticum'a покрыты сплошнымъ рядомъ рельефовъ; часть метоповъ, помѣщающихся снаружи, снабжена горелефами. Итакъ мы видимъ, что по роду скульптуръ Θисіонъ слѣдуетъ Парѳенону, главная разница въ томъ, что только часть фриза и метоповъ украшена изваяніями. Но въ одномъ отношеніи Θисіонъ выдѣляется изъ всѣхъ древне-греческихъ храмовъ, а именно въ отношеніи распредѣленія метоповъ съ рельефами. По аналогіи съ остальными храмами и фризами самого Θисіона такіе метопы слѣдовало бы ожидать на восточной и западной сторонахъ зданія, между тѣмъ рельефами украшены только метопы восточной стороны и по четыре метопа сѣверной и южной сторонъ, прилегающихъ къ восточной.

---

1) Ср. напр. лапиѳа изъ 5-ой группы фриза Θисіона съ молодымъ воиномъ, сражающимся со всадникомъ во фризѣ Ники-Аптеросъ (группа 6 по Овербеку, Plastik³ I, рис. 81).

2) Восточный фризъ соединенъ съ архитравомъ перистиля. О строительныхъ особенностяхъ храма см. статью Грэфа Theseion въ Denkmäler Баумейстера, стр. 1774 и слѣд.

Никогда мнѣ не приходилось встрѣчать попытки дать отвѣтъ на этотъ безаналогичный фактъ, мало того, нахожу, что эта особенность даже нигдѣ не отмѣчена и не подчеркнута съ достаточною ясностью. Искать объясненія въ томъ, что изображенными восемью подвигами Ѳисея исчерпываются всѣ приписываемыя ему дѣянія, было бы странно и не вѣрно: странно потому, что является вопросъ, зачѣмъ скульпторъ остановился на такой темѣ, которая не даетъ ему достаточнаго числа сюжетовъ. Но можетъ быть тема ему была дана? Въ такомъ случаѣ онъ могъ бы распространить одинъ эпизодъ на двѣ плиты, вѣдь этимъ онъ не стѣснялся, какъ видно изъ метоповъ (VIII—IX) съ борьбою Иракла и Геріона. Не вѣрно потому, что кромѣ изображенныхъ сценъ есть еще два эпизода, которые хорошо заполнили бы поле метопа — эта борьба Ѳисея съ Паллантомъ, а затѣмъ первый опытъ силы юнаго героя — извлеченіе отцовскихъ сандалій и меча изъ-подъ громаднаго камня. Павсаній упоминаетъ о бронзовой группѣ на эту тему [1]), а въ недавнее время на ряду съ изображеніемъ нѣкоторыхъ другихъ подвиговъ Ѳисея эта сцена найдена на рельефахъ въ Гьёлбаши [2]).

Итакъ въ указанномъ выше обстоятельствѣ — недостаткѣ сюжетовъ, врядъ-ли можно видѣть причину перенесенія данныхъ метоповъ съ западной стороны на концы сѣверной и южной. Возбудивъ этотъ вопросъ, я долженъ признаться въ безсиліи удовлетворительно разрѣшить его, однако надѣюсь, что могу указать въ какомъ направленіи слѣдуетъ искать отвѣта на заданный вопросъ: это — наблюденіе надъ окружающими условіями; полагаю, что западная сторона въ древнее время была мало доступна (къ сожалѣнію топографія античной почвы въ этомъ мѣстѣ еще не достаточно выяснена, хотя извѣстно, что

1) I, 27, 8.

2) Беннндорфъ и Ниманъ, Das Heroon von Gjölboschi-Trysa, табл. XIX, рис. 11.

часть этой почвы въ позднѣйшее время была срыта [1]), наконецъ можно еще предположить, что храмъ былъ окруженъ священною рощей, притомъ такъ, что деревьями не были прикрыты только передній фасадъ и концы продольныхъ сторонъ. Однимъ словомъ я убѣжденъ, что удовлетворительный отвѣтъ на поднятый вопросъ могутъ дать лишь самыя тщательныя топографическія изслѣдованія:

Имѣя два ряда метоповъ на одну и ту-же тему, невольно напрашивается сравненіе этихъ двухъ рядовъ: въ Олимпіи изваяно 12 подвиговъ, на храмѣ въ Аѳинахъ лишь 9. Это доказываетъ уже нѣкоторую свободу отношенія художника къ темѣ, число двѣнадцать еще не обязательно, какъ въ позднѣйшемъ искуствѣ. На храмѣ Ѳисіона нѣтъ изображенія такихъ подвиговъ, которыхъ не было бы въ метопахъ храма Зевса, но за то недостаетъ трехъ. Какіе-же подвиги пропущены? Истребленіе стимфалійскихъ птицъ, укрощеніе критскаго быка и очищеніе Авгіевой конюшни; первый и третій сюжетъ мы впервые встрѣчаемъ въ Олимпіи. Весьма вѣроятно, что самое изобрѣтеніе композиціи принадлежитъ скульптору, изваявшему ихъ. Выше было указано [2]), что тотъ и другой сюжеты только съ трудомъ разрѣшаемы въ узкой рамкѣ метопа, вотъ, очевидно, причина, почему художникъ метоповъ Ѳисіона первымъ долгомъ исключилъ эти два сюжета изъ ряда подвиговъ. Но зачѣмъ къ нимъ-же онъ присоединилъ второй изъ названныхъ сюжетовъ, вѣдь какъ разъ эта тема наилучше была скомпонова въ Олимпіи? Причина, повидимому, та, что онъ въ ряду подвиговъ Ѳисея хотѣлъ изобразить этого героя съ мараѳонскимъ быкомъ; желая избѣжать повторенія однаго и того-же сюжета, онъ предпочелъ эту благодарную тему исключить изъ ряда подвиговъ Иракла и дать ей мѣсто въ циклѣ дѣяній Ѳисея, менѣе богатомъ выработавшимися типами. Если обратимъ вниманіе

1) См. упомянутую выше статью Грэфа, стр. 1774.

2) См. выше стр. 54.

на порядокъ сюжетовъ изваяній того и другаго храмовъ, то окажется, что за исключеніемъ эпизодовъ съ Амазонкой и Кербером, порядокъ сюжетовъ въ тѣхъ и другихъ метопахъ одинъ и тотъ-же.

Что касается матеріала, изъ котораго изваяны горельфы метоповъ, то большинство ученыхъ признаетъ въ немъ паросскій мраморъ, хотя это не извѣстно съ подлинностью и сомнительно потому, что вся постройка возведена изъ пентелійскаго мрамора. Горельефъ фигуръ приближается къ статуарнымъ изваяніямъ.

Начнемъ обзоръ метоповъ съ восточной стороны, начиная слѣва, имѣя при томъ въ виду рисунки въ Monumenti dell' Instituto [1]).

Метопъ I. Ираклъ, обратясь влѣво, душитъ льва лѣвою рукою, сжавъ его шею между нижнимъ и верхнимъ предплечіемъ; правая рука его не сохранилась, надо думать, что она была вооружена мечемъ. Правой передней лапы льва не видно, лѣвою онъ старается разодрать герою животъ. Когтями правой лапы онъ впивается въ лѣвое колѣно Ираклa. Схема очень старая, давно уже извѣстная изъ вазовой живописи [2]), однако исполненіе, насколько можно судить, очень живое, въ особенности въ позѣ льва мастерски выражено безсиліе сравнительно съ героемъ: душимый могучею рукою героя, левъ извивается, его движенія имѣютъ характеръ оборонительный, хвостъ былъ поджатъ.

II. Двѣ мужскія фигуры вышагиваютъ впередъ, у одной, стоящей позади, черезъ лѣвую руку былъ перекинутъ плащъ. Вокругъ лѣвой ноги передней фигуры обвилась змѣя, верхняя часть которой не сохранилась. Этотъ рельефъ, конечно, изображаетъ истребленіе лернейской идры. Это чудовище отличалось отъ изображенія его-же на метопѣ олимпій-

1) X, табл. LVIII—LIX. Въ изданіи Стюарта Antiquities of Athen, т. III, табл. 11—14, рисунки менѣе точны.

2) См. выше стр. 46.

скаго храма тѣмъ, что имѣло болѣе змѣеобразный видъ, а не полиповидный характеръ какъ въ Олимпіи. Лѣвой, протянутой впередъ рукой Иракліъ, надо думать, схватилъ одну изъ шей многоглаваго чудовища. Иракліу помогаетъ Іолай, вооруженный, конечно, когда-то факеломъ. Въ вазовой живописи идра обыкновенно помѣщена между Иракломъ и Іолаемъ, нападающими на нее съ двухъ сторонъ. На нашу группу, какъ не безъ основанія полагаетъ Шнейдеръ [1]), повліяла группа тиранноубійцъ.

III. Изображеніе поимки лани чрезвычайно близко къ тому-же изображенію на олимпійскомъ метопѣ. Разница въ томъ, что группа обращена въ противоположную сторону. Слѣдуетъ только замѣтить, что Иракліъ, судя по слѣдамъ лѣвой руки, схватилъ ее этой рукой не за рогъ, какъ говоритъ Юліусъ [2]), а за морду.

IV. Въ метопѣ съ ериманѳскимъ вепремъ нашъ скульпторъ какъ и на соотвѣтствующемъ метопѣ въ Олимпіи слѣдовалъ выработанному уже архаическимъ искусствомъ типу. Эти два метопа какъ бы дополняютъ другъ друга: въ метопѣ храма Зевса отъ вепря за исключеніемъ небольшаго куска морды ничего не сохранилось, отъ Иракла только маленькій обломокъ; въ метопѣ Ѳисіона, напротивъ, вепрь ясно распознаваемъ, недостаетъ только головы его. Фигура Иракла очень испорчена, все-же точно опредѣляется его положеніе: онъ, обхвативъ обѣими руками кабана, готовъ спустить его въ пиѳосъ, лѣвую ногу онъ поставилъ на край сосуда, не сохранившаяся правая стояла на землѣ [3]). Отъ Еврисѳея, наоборотъ, на метопѣ Ѳисіона ничего не сохранилось, но по аналогіи съ метопомъ храма Зевса, основываясь притомъ на свободномъ пространствѣ поля метопа, мы

1) Die zwölf Thaten des Herakles, стр. 30.

2) Annali dell' Instituto, 1878, стр. 193.

3) Особенно похожъ на композицію метопа вазовый рисунокъ у Гергарда, Auserl. Vasenb., табл. XCVII.

должны заключить, что и здѣсь нѣкогда былъ изваянъ трусливый царь.

V. Ясно сохранились фрагменты коня, приподнявшагося на дыбы и мужчины, удерживающаго его за поводъ. Это, конечно, Ираклъ съ конемъ Діомида. Композиція даннаго метопа, повидимому, была гораздо оживленнѣе соотвѣтствующей на метопѣ храма Зевса. Ираклъ по своей позѣ болѣе напоминаетъ Иракла съ критскимъ быкомъ, но гораздо разительнѣе сходство нашей группы съ группою А Парѳенона, въ которой мы признали Діомида съ конемъ Реса [1]). И въ метопѣ Ѳисіона мужская фигура, очевидно, опиралась лѣвою ногою въ возвышеніе. Зависимость этой композиціи отъ только-что упомянутой мнѣ кажется внѣ сомнѣнія.

VI. Отъ этого горельефа почти ничего не осталось, замѣтна только на правой сторонѣ нѣсколько нависшая скала, обозначающая входъ въ пещеру и какое-то туловище, высунувшееся изъ нея. Почва справа на лѣво нѣсколько возвышается, на ней виднѣется еще небольшой обломокъ. Не смотря на ничтожность слѣдовъ все-таки безошибочно въ безформенномъ туловищѣ можно признать Кербера, а въ небольшомъ слѣдѣ на возвышеніи остатокъ ноги Иракла. Надо думать, что композиція весьма похожа была на изображеніе того-же подвига въ метопѣ храма Зевса, только въ обратномъ порядкѣ [2]).

VII. Фигура, обращенная вправо, упала на колѣни. Побѣдитель поставилъ свою лѣвую ногу на ея правую икру. Здѣсь представленъ Ираклъ съ Ипполитой. Схема боя издавна извѣстна. Необыкновеннымъ для Иракла является то, что онъ вооруженъ щитомъ [3]). Судя по сохранившимся слѣдамъ правой руки Иракла, она не была занесена для удара, а на-

---

1) См. выше стр. 101 и слѣд.

2) Выше стр. 55.

3) Обыкновенно со щитомъ Ираклъ изображается только въ борьбѣ съ Кикномъ.

противъ протянута нѣсколько впередъ, поэтому я думаю какъ и Шнейдеръ [1]), что Ираклъ принималъ отъ нея поясъ.

VIII и XI. На этихъ двухъ метопахъ изваянъ былъ поединокъ Иракла съ Геріономъ. На первой плитѣ изображены Ираклъ и убитый пастухъ Евритіонъ, отъ перваго сохранилось только туловище, обращенное къ зрителю, съ небольшимъ обломкомъ лѣвой руки, кромѣ того замѣтны еще остатки ступней ногъ; судя по нимъ одна помѣщалась около лѣваго бока Евритіона, другая около лѣвой ноги его. Фигуру Иракла, слѣдовательно, надо себѣ представить нѣсколько отклоненною назадъ съ ногами, согнутыми въ колѣнкахъ, (поэтому отъ нихъ-то ничего не сохранилось). Нѣтъ сомнѣнія, что Ираклъ стрѣлялъ изъ лука. Во второмъ горельефѣ мы видимъ Геріона; ближайшая къ зрителю изъ его фигуръ падаетъ впередъ, вторая назадъ [2]), только третья, повидимому, еще не поражена и правою занесенною назадъ рукою бросаетъ камень (?) въ побѣдителя, лѣвая ея рука, если можно вѣрить рисунку, была завернута въ плащъ. Позади Геріона виднѣется щитъ, принадлежащій, должно быть, средней фигурѣ. Въ этой композиціи скульпторъ предпочелъ вернуться къ старому типу, не смотря на то, что ему пришлось разбить сцену на двѣ плиты, онъ, повидимому, сознялъ, что попытка втиснуть данный поединокъ въ рамку однаго метопа, сдѣланная въ Олимпіи, оказалась неудачной [3]).

X. Правую половину метопа занимаетъ Ираклъ, поза его совершенно такая-же, какъ въ метопѣ со стимфалійскими птицами въ Олимпіи; была ли черезъ его лѣвую руку перекинута львиная шкура, какъ полагаетъ Юліусъ, на основаніи одного только рисунка утверждать я не рѣшаюсь. Противъ Иракла стоитъ женская фигура. Въ виду сходства съ упомянутымъ олимпійскимъ метопомъ я задавался вопросомъ,

1) Въ упомянутой брошюрѣ стр. 57.

2) Ср. рисунокъ на халкидской вазѣ у Гергарда, A. V., табл. CCCXXIII, 1.

3) См. выше стр. 52.

не представлена ли здѣсь та-же сцена, но убѣдился, что такому толкованію противорѣчить положеніе правой руки Иракла — онъ держитъ ее спокойно ладонью кверху, какъ Атлантъ на одномъ изъ метоповъ въ Олимпіи, а потому вѣроятнѣе всего, что на ладони героя лежали знаменитыя золотыя яблоки. Кромѣ того неясные слѣды въ правомъ нижнемъ углу все-же болѣе похожи на львиную шкуру, чѣмъ на птицу. Женскую фигуру принимаютъ обыкновенно за есперіду, Шнейдеръ [1]), правда, видитъ въ ней Аѳину, увѣнчивающую героя, но мнѣ кажется, что отсутствіе какихъ бы то ни было признаковъ заставляетъ сомнѣваться въ этомъ толкованіи. Юліусъ [2]) и Фуртвэнглеръ [3]), считая эту фигуру есперидой, различно толкуютъ жестъ ея лѣвой руки: первый говоритъ, что она „solleva la sinistra, in atto di chiparla", второй, что она „überreicht . . . dem Helden einen Apfelzweig". Такъ какъ яблоки уже въ рукѣ героя, то врядъ ли можно согласиться съ мнѣніемъ Фуртвэнглера, слѣдовательно предположеніе, высказанное Юліусомъ, остается наиболѣе вѣроятнымъ. Композяція послѣдняго метопа принадлежитъ къ числу сравнительно слабыхъ.

Разсматривая композиціи отдѣльныхъ метоповъ, мы убѣдились, что въ нѣкоторыхъ отразилась зависимость ихъ отъ соотвѣтствующихъ рельефовъ храма Зевса въ Олимпіи; такъ, насколько можно судить, прямо заимствованы сцены съ извлеченіемъ Кербера и поимкой лани, при чемъ, по всей вѣроятности, въ виду желанія скрыть до извѣстной степени эту зависимость, обѣ композиціи повернуты въ противоположную сторону. Что касается укрощенія коня Діомида, въ композиціи котораго Шнейдеръ видитъ тоже повторѣніе соотвѣтствующаго метопа въ Олимпіи [4]), то это не вполнѣ вѣрно, ибо это изваяніе модифицировалось подъ вліяніемъ упомянутаго метопа сѣверной стороны Парѳенона. Въ метопѣ съ есперидой Шнейдеръ признаетъ

1) Въ упомянут. бр. стр. 65.
2) Annali dell' Instituto, 1878, стр. 196.
3) См. у Рошера, Ausführliches Lexicon d. gr.-röm. Mythologie, стр. 2227.
4) Ibid. стр. 54.

самостоятельную композицію [1]). Думается, что и въ ней, какъ показано выше, отразилось вліяніе однаго изъ олимпійскихъ метоповъ. Шнейдеръ упрекаетъ скульптора метоповъ нашего храма „въ бѣдности вымысла“ и „въ безсиліи считаться съ даннымъ пространствомъ“ [2]). Правда, этотъ художникъ не такъ смѣлъ въ своихъ нововведеніяхъ, но въ заимствованіяхъ поступаетъ съ выборомъ и въ нѣкоторыхъ случаяхъ предпочитаетъ вернуться къ древнему типу, нежели поставить себѣ задачу, неудачно разрѣшенную ваятелемъ олимпійскихъ рельефовъ. Слѣдовательно нашему скульптору нельзя отказать во вкусѣ и вѣрной критической оцѣнкѣ прежнихъ художественныхъ твореній.

Что касается заполненія свободнаго мѣста, то недостатки въ этомъ отношеніи нельзя всецѣло приписывать ему: судя по декоративнымъ памятникамъ, требованіе этого принципа со временемъ ослабляется — предпочитаютъ лучше не заполнять буквально всего пространства, чѣмъ увеличивать число фигуръ, чего не съумѣлъ избѣжать для выполненія принципа творецъ олимпійскихъ метоповъ. Что касается отдѣльныхъ фигуръ — жизни и выразительности ихъ, то нельзя не видѣть успѣха въ метопахъ Ѳисіона предъ рельефами храма Зевса.

Если теперь какъ и въ предшествующихъ случаяхъ обратимъ вниманіе на весь рядъ метоповъ, то композицію ихъ въ общемъ можно назвать центростремительной, хотя это будетъ не совсѣмъ вѣрно. Метопы лѣвой половины всѣ производятъ впечатлѣніе движенія вправо, за исключеніемъ развѣ перваго, въ которомъ движеніе Иракла почти уравновѣшивается львомъ. Въ правой половинѣ къ центру направлены композиціи метоповъ съ Кербером и Геріономъ, метопы-же съ амазонкой и Еврітіономъ обращены къ угламъ; въ послѣднемъ метопѣ обращенная вправо есперида парализируется Иракломъ. Первый и послѣдній метопы такимъ образомъ хорошо обрамляютъ весь

1) Ibid. стр. 64.
2) Ibid. стр. 70.

рядъ. Нарушеніемъ полной правильности композиціи являются указанные выше два метопа. Откуда взялась эта неправильность? Мнѣ кажется, что причиной этого послужила устойчивость типовъ: поединокъ между двумя фигурами, изъ которыхъ одна уже пала на колѣна, въ громадномъ большинствѣ случаевъ компонуется слѣва на право; что-же касается боя Иракла съ Геріономъ, то, насколько мнѣ извѣстно, Иракль всегда занимаетъ лѣвую половину, а Геріонъ правую. Кромѣ того, какъ уже было упомянуто, при наличности фронтонныхъ группъ композиція метоповъ освобождается отъ тѣхъ требованій, которыя возлагаются на нее при отсутствіи фронтонныхъ украшеній [1]).

Метопы съ подвигами Ѳисея [2]) сохранились сравнительно гораздо лучше предыдущихъ, тѣмъ не менѣе какъ разъ среди нихъ двѣ композиціи кажутся мнѣ объясненными не вѣрно.

Начнемъ описаніе съ восточнаго угла южной стороны.

I. На этомъ метопѣ изображенъ бой Ѳисея съ Минотавромъ: Ѳисей лѣвою рукою душитъ чудовище, правая рука его какъ видно по плечу и точки прикосновенія руки съ полемъ метопа была занесена, по всей вѣроятности, чтобы пронзить мечемъ противника. Минотавръ правой рукой обхватилъ героя и правой ногой уперся въ его лѣвое колѣно.

Мюллеръ [3]), посвятившій подвигами Ѳисея спеціальную работу, въ которой онъ разбираетъ всѣ дошедшіе до насъ типы, въ данномъ метопѣ видитъ завершеніе архаической схемы [4]). Съ этимъ я не могу согласиться: въ архаическомъ типѣ Ѳисей хватаетъ Минотавра за рогъ или морду, на метопѣ онъ

1) См. выше стр. 90.

2) Monumenti dell' Inst. X, табл. XLIII—XLIV. Фототипіи съ 4 наилучше сохранившихся метоповъ вошли теперь въ прекрасное изданіе Брунна, Denkmäler griech.-röm. Sculptur, табл. 152—153.

3) Die Theseusmetopen vom Theseion zu Athen in ihrem Verhältniss zur Vasenmalerei, Göttingen, 1882. Въ самомъ непродолжительномъ времени выдетъ работа О. Вульфа, имѣющая своимъ предметомъ также подвиги Ѳисея.

4) Ibid. стр. 25.

душитъ его, затѣмъ ни на одномъ рисункѣ нѣтъ той характерной постановки правой ноги чудовища, которая отмѣчена выше. Что касается рисунка на вазѣ [1]), который Мюллеръ считаетъ зависимымъ отъ композиціи метопа, не смотря на собственное замѣчаніе „Alle jene Vorzüge der Metope aber, vor allem die vortreffliche Spannung, sind aufgegeben“, то такая зависимость не мыслима потому, что рисунокъ по времени предшествуетъ изваянію метопа, а не слѣдуетъ за нимъ, какъ полагаетъ Мюллеръ, державшійся ошибочной хронологіи въ вазовой живописи; да и мотивы ноги не тождественны: на вазовомъ рисункѣ Минотавръ, повидимому, хочетъ ногою нанести ударъ противнику подобно тому, какъ Минотавръ на одномъ изъ черепковъ недавно изданной парижской чаши [2]), слѣдовательно приведенный выше рисунокъ вовсе не стоитъ изолированно, какъ полагаетъ Мюллеръ, видящій въ этомъ подтвержденіе зависимости рисунка отъ рельефа, да вообще варіантъ этого мотива въ единоборствахъ встрѣчается неоднократно. Съ другой стороны нѣтъ основанія въ композиціи метопа видѣть вполнѣ осмысленное изображеніе мотива, безсознательно намѣченнаго въ древнейшемъ искусствѣ. Не естественнѣе ли думать, что скульпторъ для даннаго боя Ѳисея съ Минотавромъ воспользовался схемою борьбы того-же героя со львомъ? Поставивъ ногу Ѳисея такъ-же какъ лапу льва, художникъ ввелъ нѣчто дикое въ способъ обороны этого полузвѣря. Прибавлю еще, что я согласенъ съ тѣми, которые считаютъ изваяніе этого метопа весьма удачнымъ какъ въ смыслѣ композиціи, такъ и въ смыслѣ детальнаго исполненія.

II. Укрощеніе мараѳонскаго быка, какъ извѣстно, тоже принадлежитъ къ числу самыхъ удачныхъ композицій въ области античной скульптуры. Разница въ способахъ, которыми стараются одолѣть разъяреннаго быка Ираклъ и Ѳисей, хорошо

1) Gerhard. A. V. табл. CLXI.
2) Journal of hell. stud. X табл. 2.

изложена у Овербека [1]). Мюллеръ ошибается опять, принимая зависимость рисунковъ на чашахъ въ Лондонѣ [2]) и въ Веронѣ [3]) отъ нашего метопа, такъ какъ этому противорѣчитъ хронологія. Типъ этотъ былъ уже раньше извѣстенъ и встрѣчается на монетахъ съ изображеніемъ Иракла первой половины V в. [4]). Композиція метопа только въ одномъ отношеніи отличается отъ упомянутыхъ двухъ вазовыхъ рисунковъ: тамъ, т. е. на рисункахъ, Ѳисей въ правой рукѣ держитъ палицу, здѣсь-же, повидимому, онъ старается ею схватить быка за морду, и упираясь лѣвымъ колѣномъ въ его шею, а правою ногою въ бугорокъ, повалить его на земь. Что касается измѣненнаго дѣйствія правой руки, то въ этомъ нужно видѣть удачное нововведеніе, ибо естественнѣе, что герой для укрощенія быка пускаетъ въ дѣло обѣ руки. Поза Ѳисея въ нѣсколько измѣненномъ видѣ мы встрѣчаемъ во фризѣ Парѳенона [5]) и среди рельефовъ, украшавшихъ балюстраду Ники-Аптеросъ [6]).

III. Не подлежитъ сомнѣнію, что здѣсь изображено было наказаніе Синиса или Питіокампта. Сохранилась только фигура злодѣя: онъ боязливо жмется къ дереву, стараясь удержаться за него; судя по небольшому куску правой руки, юный герой тащилъ его къ себѣ. Наклонъ дерева, какъ вѣрно замѣчаетъ Мюллеръ [7]), свидѣтельствуетъ о томъ, что Ѳисей нагнулъ его подобно тому, какъ мы видимъ это на вазахъ—онъ заставитъ Синиса схватиться за вершинку, дерево всброситъ его и такимъ образомъ разбойникъ будетъ казненъ тѣмъ-же способомъ, которымъ самъ истреблялъ невинныхъ прохожихъ. Отъ фигуры Ѳисея ровно ничего не осталось, видны только слѣды на тѣхъ мѣстахъ поля метопа,

1) Plastik³ I, стр. 345.
2) Journal of hell. stud. табл. 10.
3) Archäologische Zeitung 1885, табл. 7a.
4) См. Гарднеръ, Types табл. 2, 17.
5) См. Атласъ Михаелиса, табл. 11, фиг. 109.
6) Кекуле, Die Balustrade der Athena Nike, табл. 1.
7) Въ упомянутой брошюрѣ, стр. 41.

которыхъ касалась его фигура; по нимъ можно заключить, что Ѳисей только спиною и правымъ колѣномъ касался фона плиты — фигура его въ общемъ, навѣрное, походила на Ѳисея британской чаши (см. рисунокъ 6 на прилож. табл. III). Если слѣдъ, виднѣющійся по серединѣ верхняго края метопа, случайный, то и руки Ѳисея находились въ томъ-же положеніи какъ на приведенномъ рисункѣ; если-же этотъ слѣдъ обозначаетъ то мѣсто, въ которомъ Ѳисей держитъ дерево, какъ полагаетъ Мюллеръ, то онъ нагибалъ его лѣвою рукою, а правой тащилъ къ себѣ Питіокампта; въ этомъ случаѣ сцена, изваянная на метопѣ, походила на соотвѣтствующую ей, нарисованную гончаромъ-живописцемъ Памфэемъ [1]). Обломокъ между древеснымъ стволомъ и правою ногою Синиса, приводящій Мюллера въ недоумѣніе, ничто иное какъ ступня лѣвой ноги разбойника.

Сравнивая композицію нашего метопа съ соотвѣтствующими рисунками на вазахъ строгаго стиля [2]), на которыхъ сразу появляется цѣлый циклъ подвиговъ Ѳисея, нельзя не признать связи между ними. Нашъ скульпторъ въ общемъ слѣдуетъ выработавшемуся типу, измѣнено только до извѣстной степени положеніе Синиса: на вазахъ онъ въ большинствѣ случаевъ изображенъ припавшимъ къ землѣ, на метопѣ-же онъ стоитъ прямо, что, конечно, сдѣлано для лучшаго заполненія свободнаго пространства.

Описаніе послѣдняго метопа сѣверной стороны и перваго южной стороны пока отложимъ, такъ какъ толкованіе ихъ мыслимо только въ связи другъ съ другомъ, при томъ съ помощью вывода, сдѣланнаго на основаніи прочихъ композицій. На слѣдующемъ метопѣ представлено состязаніе Ѳисея съ борцомъ Керкіономъ [3]). Ѳисей схватилъ противника поперегъ

---

1) См. Museo Italiano, т. III, табл. 2.

2) См. списокъ вазъ у Мюллера стр. 36, а также болѣе полный у Милани, Museo Italiano, т. III, стр. 235.

3) Борьба картинно описана Мюллеромъ на стр. 48.

туловища, поднялъ его и готовъ перекинуть Керкіона или ударить его головою объ земь; Керкіонъ тщетно старается удержаться, ухватившись правою рукою за спину героя, а лѣвою за правую ногу его.

Если мы пересмотримъ вазовые рисунки, трактующіе эту борьбу, то мы не найдемъ такой смѣлой и полной жизни композиціи, какую мы имѣемъ на нашемъ метопѣ, но одно замѣтить не трудно, это то, что во всѣхъ памятникахъ искусства изображается одинъ и тотъ-же пріемъ борьбы [1]), но стадіи его различны. Керкіонъ обхватываетъ обѣими руками талью Θисея, герой просовываетъ свои руки между руками борца и придавливая голову его верхнею частью корпуса, старается приподнять Керкіона, какъ это изображено на рисункѣ Евфронія (см. рис. 8 на табл. III) или-же онъ обхватываетъ Керкіона сверху какъ на рисункѣ Дурія (см. рис. 7 на той же табл.), который представляетъ моментъ, предшествующій положенію борцовъ на нашемъ метопѣ [2]): ноги Керкіона уже отдѣляются отъ земли, правая рука его сорвалась, онъ уже не борится, а старается лишь кое-какъ удержаться, но стараніе его напрасно — еще мгновеніе и онъ очутится въ положеніи Керкіона на метопѣ, въ положеніи, близкомъ къ концу борьбы. Итакъ, метопъ соединенъ съ рисунками не сходствомъ момента, а идентичностью пріема борьбы, а это даетъ намъ право предполагать, что у грековъ жила традиція, что Θисей, усовершенствовавшій борьбу именно посредствомъ этого пріема [3]), поборолъ дотолѣ непобѣдимаго борца. И этотъ метопъ заслуживаетъ полной похвалы.

На третьемъ метопѣ южной стороны мы видимъ сцену, знакомую намъ изъ цѣлаго ряда вазовыхъ рисунковъ строгаго стиля, разнящихся между собою только въ мелочахъ. Сцена эта представляетъ собою Θисея и Скирона. Юный герой схватилъ злодѣя лѣвой рукой за волосы, а правой за правую ногу,

1) Особнякомъ стоитъ только рисунокъ британской чаши, см. выше стр. 142, пр. 2.
2) Ср. также эту сцену на парижскомъ фрагментѣ (Journ. of hell. stud.).
3) Павсаній, I, 39, 3.

чтобъ сбросить его со скалы въ море; на скалу всползаетъ ракъ въ надеждѣ чтобы поживиться новой добычею, на этотъ разъ Скиронъ послужитъ ею. На вазахъ Скиронъ правою рукой обхватываетъ скалу [1]), стараясь удержаться за нее, въ метопѣ онъ немощно протягиваетъ руку вверхъ. Этотъ жестъ, какъ мнѣ кажется, не совсѣмъ удаченъ — если скульпторъ почему-либо не хотѣлъ увеличить скалы, такъ чтобы Скиронъ могъ держаться за нее, то естественнѣе было бы, еслибъ онъ этою рукою схватилъ Ѳисея за лѣвую руку, какъ бы отчаянно стараясь освободиться отъ мощной длани героя.

На послѣднемъ метопѣ мы видимъ кромміонскую веприцу, нападающую на Ѳисея; она поднялась на заднія ноги и уперлась передними въ правую голѣнь героя; въ правой рукѣ, закинутой надъ головою, онъ, навѣрное, держалъ мечъ, готовясь нанести ей смертельный ударъ. Композиція метопа отличается отъ композиціи рисунковъ на вазахъ тѣмъ, что звѣрь поставленъ круче, женская фигура, защитница дикой свиньи — Фэя, которую мы видимъ на лондонской, веронской и парижской (Дурій) чашахъ [2]), опущена въ метопѣ. Фигуры этого рельефа наименѣе удовлетворительно заполняютъ поле метопа, но, повидимому, скульпторъ не желалъ въ своихъ композиціяхъ превысить число фигуръ — онъ ограничивается двумя. Только что описанную композицію считаю наиболѣе слабой изъ всѣхъ.

Теперь обращаемся къ двумъ композиціямъ, сюжетъ которыхъ, мнѣ кажется, недостаточно выясненъ. Для краткости будемъ называть четвертый метопъ сѣверной стороны просто сѣвернымъ, а первый южной стороны — южнымъ. Со времени Юліуса [3]) установился раздѣляемый всѣми, насколько мнѣ извѣстно, взглядъ, что на сѣверномъ метопѣ былъ представленъ Ѳисей и Прокрустъ, а на южномъ Ѳисей и Перифитъ. Только Гурлиттъ [4]), писавшій до Юліуса, въ первомъ метопѣ

1) См. напр. W. V. V, I, 2; VI, Ш, Ic.
2) См. Journal of hell. St.; Arch. Zeit. 1885, табл. X; W. V., табл. 7 рис. a.
3) Annali dell' Inst. 1877, стр. 93—94.
4) Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sog. Theseion in Athen.

южной стороны усматриваетъ приключеніе съ Прокрустомъ, но его недостаточно развитая замѣтка прошла, повидимому, безслѣдно; можетъ быть и довѣріе къ нему было подорвано тѣмъ, что онъ въ третьемъ метопѣ сѣверной стороны признаетъ Перифита [1]), принимая при этомъ дерево за громадную палицу (!), а въ четвертомъ, наоборотъ, видитъ наказаніе Синиса [2]). Эти два толкованія, дѣйствительно, настолько странны, что онѣ могутъ вселить недовѣріе и къ другимъ объясненіямъ. При толкованіи намѣченныхъ двухъ группъ не слѣдуетъ упускать изъ виду одного обстоятельства, а именно, что всѣ злодѣи въ концѣ концовъ становятся жертвою собственныхъ козней: Синисъ вбрасывается вверхъ деревомъ, борецъ Керкіонъ въ лицѣ Ѳисея находитъ соперника, который какъ разъ въ борьбѣ побѣждаетъ его; Скиронъ, свергавшій прохожихъ со скалы въ море на съѣденіе ракамъ и рыбамъ [3]), самъ дѣлается добычею ихъ. Слѣдуетъ, конечно, ожидать, что въ метопѣ, какъ и на вазовыхъ рисункахъ Прокрустъ убивается собственнымъ молоткомъ, а Перифитъ погибаетъ отъ собственной палицы.

Если мы теперь посмотримъ на наши двѣ композиціи, то на первый взглядъ покажется, что на сѣверномъ метопѣ герою съ одинаковымъ правомъ въ руки можно дать тяжелый молотокъ или палицу. Ѳисея южнаго метопа изслѣдователи вооружаютъ копьемъ [4]). Такъ какъ на памятникахъ искусства типъ Прокруста гораздо болѣе распространенъ и характернымъ оружіемъ всегда является молотокъ, то въ сѣверномъ метопѣ признали именно эту сцену, мысленно реставрируя Ѳисея съ молоткомъ; не оставалось, слѣдовательно, ничего больше какъ въ южномъ признать Ѳисея и Перифита.

Посмотримъ теперь, указываютъ ли дѣйствительно мотивы фигуръ южнаго метопа на то, что у Ѳисея въ рукахъ было

---

1) Ibid. стр. 53.
2) Ibid. стр. 52.
3) Рыбы изображены на рельефѣ изъ Гьёлбаши, табл. XIX, рис. 15—16.
4) См. Ann. dell' Inst. 1877, стр. 94.

копье. Мнѣ кажется, что копья никогда такъ не держатъ; далѣе, развѣ положеніе фигуры разбойника похожа на то, что Θисей старается пригвоздить ее къ землѣ, ибо, если уже допускать копье, то именно возможно оно только въ этомъ смыслѣ; затѣмъ слѣдовало бы ожидать, что разбойникъ ухватился одною или обѣими руками за древко копья, стараясь удержать его, на самомъ же дѣлѣ обѣ руки его были распростерты вверхъ, какъ-бы желая отвратить опасность, грозящую сверху; а ноги его не касаются земли, какъ это слѣдовало бы ожидать у фигуры, лежащей на землѣ. Если обратимъ вниманіе на это послѣднее обстоятельство, то замѣтимъ, что центръ тяжества фигуры находится внѣ точки опоры; фигура не можетъ остаться въ такомъ видѣ — изображено моментальное положеніе: злодѣй въ буквальномъ смыслѣ „покатился“ на земь. Если мы теперь спросимъ себя, какимъ оружіемъ Θисей его сшибъ, то вѣрнѣе всего допустить палицу или тяжелый молотъ, но палицу держатъ въ большинствѣ случаевъ только одной рукой, если-же ее берутъ въ обѣ руки, какъ напр. Ираклъ въ поединкѣ съ Геріономъ на олимпійскомъ метопѣ, то берутъ ее обѣими руками за конецъ и заносятъ надъ головой, руки-же Θисея на нашемъ горельефѣ находились другъ отъ друга на значительномъ разстояніи, именно такъ, какъ нужно для взмаха тяжелаго молотка. Взгляните на кузнецовъ и вы увидите, что лѣвою рукою они берутся за нижній конецъ стержня, правойже, въ виду тяжести, около самаго молотка; взявшись такъ, они заносятъ молотъ черезъ правое плечо, при паденіи его правая рука скользитъ по стержню и приближается къ лѣвой (ср. рис. 1 на табл. IV [1]), Θисей нанесъ Прокрусту уже одинъ ударъ, отъ котораго тотъ покатился на земь, теперь онъ занесъ молотокъ, чтобы нанести вторичный ударъ. Прокрустъ простираетъ руки впередъ, инстинктивно обороняясь отъ смертоноснаго удара

1) У помѣщенной здѣсь фигурѣ положеніе рукъ обратное. Рисунокъ заимствованъ изъ книги Роберта Archäologische Märchen, таб. 5.

юнаго героя. Небольшой изъянъ на полѣ метопа доказываетъ, что въ этомъ мѣстѣ одинъ конецъ молота касался фона. Паденіе Прокруста отъ удара выражено такъ мастерски, что кажется страннымъ, отчего оно не привело изслѣдователей къ вѣрному толкованію, вообще весь горельефъ преисполненъ жизни и движенія. Композиція наша стоитъ неизмѣримо выше всѣхъ дошедшихъ до насъ рисунковъ на вазахъ.

Признавъ въ только что описанномъ рельефѣ эпизодъ съ Прокрустомъ, мы можемъ съ увѣренностью сказать, что на сѣверномъ метопѣ представленъ былъ Ѳисей съ Перифитомъ [1]). Отъ Ѳисея сохранился только торсъ и небольшой слѣдъ правой ноги; лѣвая нога, судя по обломку, не могла быть поставлена на землю: герой, навѣрное, упирался ею въ правое колѣно Перифита; лѣвою рукою онъ схватилъ разбойника за правую, въ правой, занесенной надъ головою, онъ держалъ палицу. Мюллеръ говоритъ, что здѣсь мало мѣста для палицы и потому принимаетъ молотъ [2]), но онъ не вѣрно себѣ представляетъ положеніе палицы, онъ думаетъ, что Ѳисей долженъ былъ занести ее назадъ. Но это не вѣрно уже потому, что въ такомъ случаѣ долженъ былъ остаться слѣдъ на фонѣ. Ѳисей на самомъ дѣлѣ замахнулся ею надъ головою, какъ Ираклъ на вазовыхъ рисункахъ, или еще точнѣе, какъ Ахиллъ на чашѣ Ефронія поднялъ мечъ (см. рис. 2, табл. IV). Перифитъ тщетно старается избѣжать ударовъ, защищая свою голову лѣвою, утраченною теперь рукою — герой крѣпко держитъ его за лѣвую руку. Композиція, напоминая въ общемъ схемы боя съ Прокрустомъ и Перифитомъ въ гончарной живописи, въ которой эти схемы не различаются, гораздо выразительнѣе и характернѣе всѣхъ рисунковъ.

Сравнивая композиціи, трактующія подвиги Ѳисея, съ композиціями, имѣющими своимъ предметомъ дѣянія Ираклa, нельзя

1) Мюллеръ (стр. 42) ошибается говоря: „Die vierte Metope der Südseite hat bisher mit Bestimmtheit noch nicht gedeutet werden können. Ob sie den Tod des Prokrustes und das erste Relief der Nordseite den des Periphetes darstellt oder umgekehrt, ist aus den nicht eben geringen Resten dennoch nicht zu ermitteln."

2) См. упомян. бр. стр. 42.

не отдать предпочтеніе первымъ въ виду того, что въ нихъ въ общемъ гораздо больше движенія, а въ частномъ характеристика Θисея, Минотавра, быка и разбойниковъ удачна и точна. Внѣшнее выраженіе ситуаціи вполнѣ выражаетъ происходящія сцены, давая возможность при всей испорченности представить себѣ ясно группы въ ихъ первоначальномъ, цѣльномъ видѣ.

Мы видѣли, что въ композиціи метоповъ съ подвигами Иракла скульпторъ находился въ зависимости отъ изваяній въ Олимпіи и отъ древнихъ типовъ, да и въ метопахъ съ подвигами Θисея видна связь съ тѣмъ цикломъ изображеній дѣяній героя, который господствуетъ въ гончарной живописи въ концѣ VI и началѣ V вв. Вотъ это-то родство съ болѣе древними образцами искусства и сообщило нашимъ скульптурамъ отпечатокъ, принятый нѣкоторыми за дѣйствительный архаизмъ.

Итакъ, не смотря на все совершенство въ композиціяхъ съ подвигами Θисея, связь ихъ съ типами этихъ-же поединковъ на красно-фигурныхъ сосудахъ строгаго стиля совершенно ясна. Такъ какъ вазы хронологически значительно предшествуютъ изваяніямъ Θисіона, то о зависимости ихъ отъ послѣднихъ не можетъ быть и рѣчи. Слѣдовательно надо искать другаго источника, изъ котораго черпаютъ живописцы. Время, къ которому принадлежитъ этотъ источникъ, кажется, не трудно установить: дѣло въ томъ, что архаическому искусству извѣстенъ только одинъ подвигъ Θисея — это убіеніе Минотавра; прибавлю, если нѣкоторые полагаютъ, что уже въ архаическомъ искусствѣ изображалось укрощеніе марафонскаго быка, то это ошибочно, во всѣхъ этихъ случаяхъ надо признать Иракла съ критскимъ быкомъ. Вдругъ откуда ни возмись среди гончаровъ-живописцевъ, названныхъ Клейномъ „der epictetische Kreis“ [1]), является изображеніе цѣлаго цикла подвиговъ Θисея; рядомъ съ убіеніемъ Минотавра мы видимъ характерное для Θисея

1) Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei, глава I.

связываніе быка, бой съ кромміонской свиньей, наказаніе разбойниковъ — Прокруста, Синиса, Скирона и Керкіона. Старшій изъ этого ряда художниковъ, на самомъ дѣлѣ современниковъ—это Памфэй[1]), сравнительно мало талантливый; ему никоимъ образомъ нельзя приписывать изобрѣтеніе и введеніе цѣлаго цикла сценъ. Такое нововведеніе можетъ принадлежать только высоко-талантливому художнику. Что въ это время въ Аѳинахъ были таковые, мы должны заключить изъ необыкновеннаго подъема ремесленной живописи не только въ отношеніи техники и композиціи, но, можетъ быть, еще болѣе въ отношеніи богатства содержанія: на ряду со сценами изъ палэстры и гимназіи въ красно-фигурной живописи строгаго стиля, мы видимъ необыкновенное богатство гончарной живописи этого періода миѳологическими сюжетами, ни до ни послѣ этого мы не встрѣчаемъ того изобилія сценъ, принадлежащихъ греческому миѳу. Весьма естественно, что еще недавно, именно въ виду упомянутыхъ качествъ вазовой живописи строгаго стиля, нашихъ мастеровъ хотѣли связать съ пресловутыми именами Полигнота и Микона. Мы теперь ни только можемъ утверждать, что этотъ стиль гончарной живописи не зависитъ отъ названныхъ великихъ художниковъ, но можемъ даже указать на цѣлый рядъ рисунковъ, которые дѣйствительно носятъ характерныя черты живописи упомянутыхъ великихъ мастеровъ[2]). Назвать по имени того художника, которому главнымъ образомъ обязана вазовая живопись конца VI и начала V вв. своимъ подъемомъ, сказать довольно трудно; Студничка склоненъ считать этимъ лицомъ Кимона изъ Клеонъ[3]).

1) См. его рисунокъ въ Museo Italiano III, табл. II.

2) См. напр. рисунки: Monumenti dell' Inst. XI, табл. 38—40 и статью по поводу ихъ Роберта (Annali dell' Inst. 1882, стр. 273) и Гарднера (Journal of hell. stud. X, стр. 117 и слѣд.); Mon. dell' Inst. X, табл. 53, къ этому рисунку ср. замѣтки Бенндорфа (Gjölboschi-Trysa стр. 105); см. также статью Фуртвэнглера въ 50-stes Winckelmannsprogramm, стр. 154 и слѣд. съ приложенной таблицей; Arch. Zeit. 1883, табл. 17 (текстъ Курціуса). Сюда же слѣдуетъ отнести рисунки въ Mon. dell' Inst. XI, табл. 42 и др. рисунки.

3) Jahrbuch des kais. deutsch. arch. Inst. 1887, стр. 156 и слѣд.

Если мы теперь зададимъ себѣ вопросъ, гдѣ въ Аѳинахъ былъ изображенъ циклъ подвиговъ Ѳисея, то естественнѣе всего предположить, что въ Ѳисіонѣ VI в. Во время персидской войны эти монументальныя картины погибли, а затѣмъ при Кимонѣ были замѣнены новыми, писанными Полигнотомъ и др.

Гибиль предполагаемыхъ картинъ во время нашествія варваровъ косвенно подтверждается тѣмъ, что уже въ изящномъ стилѣ вазовой живописи подвиги Ѳисея мы встрѣчаемъ сравнительно рѣдко, притомъ въ большинствѣ случаевъ рисуется не циклъ дѣяній героя, а только тотъ или другой подвигъ, причемъ композиціи сравнительно мало сходны между собою. Вотъ это-то спорадическое появленіе рисунковъ не похожихъ другъ на друга указываетъ, полагаю, на то, что исчезъ источникъ, изъ котораго черпали свое вдохновеніе художники-ремесленники; жила, конечно, еще традиція типовъ, какъ можно убѣдиться на основаніи лондонской чаши и описанныхъ метоповъ, но оригиналы пропали.

Среди типовъ, встрѣчающихся и въ болѣе позднемъ искусствѣ и отличающихся сходствомъ между собою, собственно говоря, можно отмѣтить только два: сверженіе Скирона [1]) со скалы и укрощеніе быка [2]). То, что какъ разъ сохранились эти типы, можетъ быть, объясняется тѣмъ обстоятельствомъ, что первая группа украшала собою фронтонъ царской галлереи (*στοὰ βασιλέως*) [3]), а вторая была изваяна по заказу марѳонянъ [4]). Нѣтъ сомнѣнія, что та и другая группы относятся ко времени послѣ персидскихъ воинъ, вотъ, мнѣ

1) Ср. напр. рельефъ въ изданіи Gjëlbaschi-Trysa, табл. XIX, 12 и рисунокъ на нижнеиталійской вазѣ, Journ. of hell. stud. IX, стр. 279.

2) Кромѣ выше упомянутыхъ изображеній на чашахъ въ Лондонѣ и Веронѣ укажу здѣсь еще на вазовый рисунокъ, помѣщенный у Ингирами IV Vasi fittili, табл. 364.

3) Павсаній, I, 3, 1.

4) Ibid. I, 27, 10.

кажется, причина, почему типы этихъ двухъ сюжетовъ пережили схемы остальныхъ подвиговъ Θисея.

Послѣ этого необходимаго экскурса вернемся къ нашимъ изваяніямъ; мы выше убѣдились, что на скульптурахъ Θисіона отразились какъ композиціи Парѳенона [1]), такъ и композиціи храма Зевса въ Олимпіи [2]). Мы констатировали также связь между нѣкоторыми рельефами храма Аѳины-Парѳеносъ и храма Зевса Олимпійскаго [3]). Это обстоятельство указываетъ на нѣкоторую связь между скульптурами всѣхъ трехъ храмовъ, но какъ объяснить ее? Мнѣ дѣло представляется такъ: Фидій, по окончаніи своей хризелефантинной статуи Зевса [4]), на всегда прославившей его, получилъ отъ аѳинянъ новый заказъ создать изъ того-же матеріала покровительницу Аттики — Аѳину. Съ нимъ, навѣрное, явились другіе скульпторы, работавшіе дотолѣ въ Олимпіи. Послѣ смерти Фидія эти второстепенные мастера остались еще въ Аѳинахъ и принялись за рельефы Θисіона, безъ сомнѣнія начавшаго строиться непосредственно по окончаніи Парѳенона.

C. Метопы храма Аполлона Епикурія близъ Фигаліи.

Изъ центра Аттики — Аѳинъ мысленно перенесемся теперь въ счастливую Аркадію. Здѣсь, не вдалекѣ отъ древней Фигаліи, около прежняго мѣстечка *βᾶσσαι*, среди прекраснаго пейзажа, на высокой крутизнѣ, господствуя надъ всей окрестностью, красу-

1) См. выше стр. 130, 136 и др.
2) См. выше стр. 138.
3) См. выше стр. 102 и 116.
4) Что статуя Зевса была изваяна раньше статуи Аѳины, какъ мнѣ кажется, Лёшке вполнѣ доказалъ въ своей статьѣ: Pheidias Tod und die Chronologie des olympischen Zeus, помѣщенной въ Historische Untersuchungen, A. Schaefer gewidmet.

ются развалины храма, занимающаго по степени сохранности второе мѣсто въ ряду всѣхъ дошедшихъ до насъ построекъ этого рода изъ древней Еллады.

Лѣтомъ 1812 года компаніей англичанъ и нѣмцевъ, состоявшей изъ археологовъ и архитекторовъ, произведены были раскопки [1]), давшія кромѣ архитектурныхъ деталей цѣлый рядъ плитъ съ рельефами, принадлежавшихъ къ фризу и фрагменты метоповъ съ горельефными изваяніями; крупныхъ фрагментовъ дошло, однако, лишь четыре [2]).

Храмъ, къ описанію метоповъ котораго мы приступимъ, какъ по плану, такъ и по архитектурнымъ деталямъ — небывалымъ дотолѣ трехстороннимъ іоническимъ капителямъ целлы, да еще совершенно изолированною коринѳскою, такъ и по мѣсту іоническаго фриза внутри зданія въ сильной степени отличается отъ всѣхъ разсмотрѣнныхъ выше. Метопы съ рельефами помѣщались, однако, тамъ-же, гдѣ мы ихъ уже встрѣчали, а именно во фризахъ pronaos'a и posticum'a. Своеобразная архитектура даннаго храма, какъ доказалъ Михаелисъ [3]), обусловлена тѣмъ обстоятельствомъ, что храмъ нашъ представляетъ расширеніе болѣе древняго святилища, долженствовавшаго цѣликомъ войти въ новое сооруженіе. Постройка храма или точнѣе перестройка, по свидѣтельству Павсанія [4]), воздающаго ему громкія похвалы, принадлежала знаменитому соорудителю Парѳенона и Елевсинія — Иктину. Terminus post quem возведена была постройка, опредѣляется съ точностью: Павсаній говоритъ, что храмъ былъ посвященъ Аполлону Епикурію за то, что этотъ богъ отвратилъ отъ Фига-

1) Двое изъ участниковъ раскопокъ Кокерель и Штакельбергъ издали свои труды: The temple of Jupiter Panhellenios at Aegina and Apollo Epicurios at Bassae near Phigalia in Arcadia, London 1860 и Der Apollotempel zu Bassae in Arcadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke, Rom 1826.

2) См. у Штакельберга табл. XXX; въ Ancient Marbles IV, табл. XXIV изданны только три.

3) Arch. Zeit. 1876, стр. 161 и слѣд.

4) VII, 41, 5.

лійцевъ чуму, распространившуюся во время пелопонисской войны, съ другой стороны мы имѣемъ свидѣтельство Ѳукидида [1]) о страшной чумѣ въ Аѳинахъ въ 430 г., при чемъ прибавлено, что эта чума мало коснулась Пелопониса; вотъ это-то послѣднее замѣчаніе неотразимо свидѣтельствуетъ, что Ѳукидидъ и Павсаній говорятъ объ одной и той-же чумѣ, поэтому кажется страннымъ попытка Хр. Петерсена [2]), старающагося найти второй случай чумы, не упомянутой Ѳукидидомъ. Надо думать, что вскорѣ послѣ указаннаго года Иктинъ, воздвигнувъ Парѳенонъ, принялся за свою геніальную перестройку небольшаго архаическаго храмика. Такъ какъ метопы съ рельефами, находясь во фризѣ pronaos'a и posticum'a, тѣсно связаны были съ архитектурою, то, конечно, нѣтъ никакого основанія не относить ихъ ко времени сооруженія нашего храма, т. е. къ послѣдней четверти V-го в. до Р. Хр. Итакъ, включая описаніе метоповъ даннаго храма въ эту-же главу, не выхожу изъ предѣловъ обозначеннаго въ заголовкѣ времени.

Въ литературѣ по исторіи древне-греческаго искусства метопамъ фигалійскаго храма отведено лишь весьма скромное мѣсто, даже Овербекъ въ своемъ объемистомъ трудѣ ограничивается замѣчаніемъ, что и содержаніе этихъ рельефовъ совершенно не можетъ быть установлено [3]). Правда, объясненіе Штакельберга, этого восторженнаго издателя фигалійскихъ раскопокъ, въ частностяхъ ошибочно, но полагаю, что въ сущности онъ

1) II, 54, 5.

2) Philologus IV, стр. 234 и слѣд.

3) Plastik³ I, стр. 457, примѣчанія: „Von den Ornamentsculpturen des phigalischen Tempels sind ausser diesem Friese noch einige Metopenbruchstücke gefunden und in das britische Museum geschafft worden. Dieselben sind zumeist sehr arg zersplittert und zerstört, um auch nur ihrer Composition nach erkannt zu werden, aber auch die vier besser erhaltenen, welche Stackelberg zusammen auf seiner 30. Tafel abgebildet hat, lassen eine nur einigermassen sichere Erklärung ihres Gegenstandes nicht zu, wesshalb nur bemerkt sein mag, dass die Metopen im Wesentlichen demselben Stile wie der Fries angehören, nur dass sie sorgfältiger und feiner ausgearbeitet sind, als jene.“ На этомъ кончается все, что Овербекъ пишетъ о данныхъ метопахъ.

былъ не такъ далекъ отъ истины, замѣчая (стр. 96), что: „der Gegenstand lässt sich zum Theil noch errathen; er deutet die Vereinigung der bacchischen und apollinischen Religionen an....“

По свидѣтельсву барона Штакельберга, обломки метоповъ найдены были въ pronaos'ѣ и posticum'ѣ. Изданные имъ 4 фрагмента [1]), къ которымъ мы теперь обратимся, принадлежатъ по его словамъ къ шести горельефамъ pronaos'a [2]). При описаніи метоповъ будемъ имѣть въ виду рисунки Штакельберга и рисунки, помѣщенные въ изданіи Ancient Marbles (IV, табл. 24).

На одной изъ плитъ (Штакельбергъ 1, Ancient Marbles 2) ясно сохранился женскій торсъ съ частью ногъ и рукъ; изящно поставленная фигура въ правой рукѣ держитъ кроталы; этотъ аттрибутъ всякаго заставитъ признать въ ней вакханку. Такое толкованіе подтверждается другимъ рельефомъ (Ш. 3, A. M. 3); на немъ мы видимъ верхнюю часть туловища и голову (безъ лица) женщины, съ закинутой надъ головою лѣвой рукой; этотъ жестъ и развивающееся платье доказываютъ, что фигура кружилась въ вакхической пляскѣ [3]), на этой-же плитѣ изъ-за описанной фигуры виднѣется рука другой; на данномъ метопѣ, слѣдовательно, были изображены двѣ фигуры, что́ намъ даетъ вмѣстѣ съ Штакельбергомъ право предположить такое-же число и на остальныхъ метопахъ. Отъ рельефа слѣдующаго метопа сохранился мужской торсъ, дряблое тѣло котораго указываетъ на то, что здѣсь былъ изображенъ пожилой уже мужчина. Судя по торсу съ увѣренностью можно сказать, что эта фигура опиралась на посохъ, совершенно въ томъ-же родѣ, какъ нѣкоторые изъ мужчинъ, изваянныхъ на восточномъ фризѣ Парѳенона [4]). Съ мнѣніемъ Шта-

1) Der Apollotempel, табл. 30.
2) Ibid. стр. 96.
3) Ср. вазовый рисунокъ въ Sammlung Sabouroff I, табл. 55.
4) См. атласъ Михаелиса, табл. XIV, рис. 21.

кельберга, считавшаго описанную фигуру за силена [1]), я не могу согласиться въ виду спокойнаго положенія, плаща и посоха.

Обратимся теперь къ послѣднему фрагменту (Ш. 2 и А. М. 1), имѣющему, какъ я думаю, рѣшающее значеніе въ толкованіи всего ряда метоповъ. Фрагментъ этотъ сохранился лучше остальныхъ, мы видимъ передъ собою фигуру, у которой утрачены ноги, правая рука приблизительно до локтя, лѣвая за исключеніемъ кисти, носъ, часть губъ и подпородка [2]), (см. прил. табл. IV, рис. 3), все-же видно, что обращенная вправо фигура стояла спокойно, поднявъ лѣвую руку и опустивъ правую; на ней надѣтъ подобранный дважды хитонъ, застегнутый спереди и откинутый назадъ плащъ, на головѣ странный уборъ, о которомъ мы поговоримъ послѣ. Первый вопросъ, который приходится задать себѣ, это вопросъ о томъ, представленъ ли здѣсь мужчина или женщина. Трактовка правой половины груди, если можно вѣрить рисунку, говоритъ какъ будто въ пользу втораго предположенія, но лѣвая грудь противорѣчитъ этому. Если-бъ здѣсь изображена была женщина, то при такомъ поворотѣ грудь виднѣлась бы гораздо яснѣе; слѣдовательно изваянъ мужчина. Къ такому-же заключенію приведетъ насъ и сравненіе нашей фигуры съ амазонками фриза, да и одежда на ней другая, нежели на завѣдомо женскихъ фигурахъ двухъ другихъ метоповъ. Эта одежда, главнымъ образомъ головной покровъ, указываютъ на то, что изображенный здѣсь мужчина не еллинъ, а варваръ. Если мы обратимъ вниманіе на изваянія, близкія по времени къ сооруженію фигалійскаго храма, то легко убѣдимся, что варвары изображаются съ весьма мягкими нѣжными формами — на основаніи трактовки тѣла, а въ особенности груди, много фигуръ большаго фриза „памятника съ нереидами“

1) Ibid. стр. 97.

2) Рисунокъ въ Ancient Marbles, по всей вѣроятности, точнѣе рисунка Штакелберга, по этому для своей таблицы я воспользовался первымъ.

можно было бы принять за женщинъ, еслибъ не было другихъ примѣтъ, ясно свидѣтельствующихъ, что скульпторъ имѣлъ въ виду мужчинъ [1]).

Штакельбергъ признаетъ въ этой фигурѣ Аполлона съ лирою въ рукахъ и со шлемомъ на головѣ [2]). Нужно замѣтить, что Аполлонъ въ данный періодъ искусства никогда не изображается въ шлемѣ [3]), особенно неумѣстно было бы такого рода изображеніе для Аполлона — киѳарида, украшеннаго всегда вѣнкомъ и одѣтаго въ распущенный, а не подобранный хитонъ. Головной уборъ нашей фигуры во всякомъ случаѣ не шлемъ: уже контуръ указываетъ на то, что эта шапка изъ болѣе или менѣе мягкаго матеріала; боковой отворотъ этого убора ни коимъ образомъ не представляетъ нащечника — во первыхъ нѣтъ шарнира, а во вторыхъ отворотъ этотъ приходится не столько надъ щекою, сколько надъ ухомъ, слѣдовательно правильнѣе назвать его наушникомъ; съ этой шапкой кромѣ того свѣшивается еще какой-то, повидимому, толстый конецъ, исчезающій за спиною. Является вопросъ, что это за странный головной уборъ? На это даетъ отвѣтъ недавно изданный Фуртвэнглеромъ прекрасный рисунокъ изящнаго стиля съ вазы, хранящейся въ Берлинѣ [4]). На этой вазѣ мы видимъ играющаго на лирѣ Орфея, сидящаго на скалѣ среди слушающихъ его игру и пѣніе ѳракійцевъ. Фуртвэнглеръ доказалъ, что эти слушатели одѣты во ѳракійскіе плащи (*ζειρά*) и шапки изъ лисьяваго мѣха (*ἀλωπεκῆ*), извѣстные намъ изъ литературныхъ источниковъ [5]). На прилагаемой таблицѣ IV, рис. 4 помѣщаю голову ѳракійца въ такой шапкѣ: спереди замѣтна шкура лисьей головы, сзади свѣшивается хвостъ. Фуртвэнглеръ ука-

1) Monumenti dell' Inst. X, табл. 13—14, еще болѣе точны фоготипіи Брунна (Denkmäler griech.-röm. Sculptur, табл. 215, 2; 216, 2).

2) Ibid. стр, 97.

3) У Павсанія упоминается только древній истуканъ въ такомъ видѣ (III, 13).

4) См. 50-stes Berliner Winkelmannsprogramm, стр. 154, съ таблицею.

5) Литературу см. въ упомянутой статьѣ стр. 158 и слѣд.

залъ на то, что и въ Аттикѣ этотъ головной уборъ сталъ модным, какъ можно заключить изъ того, что нѣсколько всадниковъ во фризѣ Парѳенона носятъ *ἀλωπεκῆ* (см. прил. табл. IV рис. 5, 6, 7 [1]). Отъ вниманія упомянутаго археолога ускользнуло, что и на нашей фигурѣ надѣта такая же лисья шапка. Итакъ, на разсматриваемомъ метопѣ изображенъ ѳракіецъ. Спрашивается теперь, слѣдуетъ ли въ нашей фигурѣ признать простаго ѳракійца или знаменитаго пѣснопѣвца Орфея, ибо мы знаемъ, что и послѣдній изображается въ подобной-же шапкѣ [2]). Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ надо установить, была ли въ рукахъ описиваемой фигуры лира или нѣтъ, если нѣтъ, то въ ней нельзя признать пѣвца, такъ какъ этотъ инструментъ для него слишкомъ характеренъ, и потому не могъ быть опущенъ. Штакельбергъ усматриваетъ здѣсь, какъ упомянуто, Аполлона-киѳарида. Онъ пишетъ (стр. 97): „Von der Leyer lässt sich nur eine Spur in der Vorbereitung, um sie anzusetzen, erkennen, ein Beweis, dass sie aus Metall gebildet war. Die ausgestreckte Hand dieser Figur (2) muss, der Bewegung nach, die Seiten berührt, die andere das Plectrum gehalten haben. Aus der aufrechten Stellung der Spielenden folgt, dass das Instrument zu der Gattung Citharen gehörte, die man Phorminx nannte, weil sie mit einer Binde am Arme befestigt beym Spiele getragen werden konnte“.

Слѣдовъ инструмента совершенно не осталось, что странно даже въ томъ случаѣ, если онъ былъ сдѣланъ изъ бронзы, такъ какъ были бы видны мѣста прикрѣпленія; далѣе, Штакельбергъ выражается не точно, говоря, что *φόρμιγξ* во время игры висѣла на рукѣ — въ такомъ случаѣ врядъ-ли можно было играть; правда, она висѣла на ремнѣ, но проходящему черезъ шею или плечо; слѣдовъ такого ремня опять-таки не сохрани-

1) См. атласъ Михаелиса, табл. IX, рис. 8, 15, 19; X, 3, 4, 36; XIII, 120.

2) См. извѣстный рельефъ съ Орфеемъ, Ерміемъ и Евридикою, дошедшій до насъ въ трехъ репликахъ Wiener Vorlegeblätter, серія IV, табл. 12.

лось, хотя рельефъ на томъ мѣстѣ, гдѣ ремень долженъ былъ проходить, не поврежденъ. Да и похожа-ли лѣвая рука на то, что пальцы касаются струнъ: въ такомъ случаѣ пальцы были бы слегка согнуты, какъ это мы видимъ на всѣхъ памятникахъ, изображающихъ киѳаридовъ, наконецъ вся поза фигуры, мнѣ кажется, ясно говоритъ противъ толкованія Штакельберга; въ греческомъ искусствѣ развитаго стиля киѳариды всегда изображаются съ туловищемъ, нѣсколько откинутымъ назадъ (это обязательно уже въ противовѣсъ тяжелому инструменту) и приподнятою головою. Поднятая лѣвая рука съ нѣсколько растопыренными пальцами и отведенная немного назадъ правая выражаютъ, какъ я полагаю, скорѣе в н и м а н і е и у д и в л е н і е. Итакъ, прихожу къ заключенію, что въ данной фигурѣ никоимъ образомъ нельзя признать киѳарида, а слѣдовательно исключенъ и Орфей, но весьма вѣроятно, что въ сохранившейся фигурѣ мы имѣемъ ѳракійца, внимающаго пѣнію и игрѣ знаменитаго соотечественника. Въ V в. очень распространенъ типъ сидящаго съ лирою въ рукахъ на скалѣ Орфея, изображеннаго еллиномъ въ кругу слушающихъ его ѳракійцевъ [1]). Можетъ быть на этой же плитѣ передъ сохранившейся фигурой сидѣлъ когда-то несчастный нѣснопѣвецъ. Фигура спокойно стоящаго старика тоже, по всей вѣроятности, принадлежала ѳракійцу; отсутствіе на немъ хитона не можетъ служить доказательствомъ противъ этого, ибо на вазахъ, напр., этой части одежды у ѳракійцевъ въ громадномъ большинствѣ случаевъ не достаетъ, вялое же тѣло скорѣе подтверждаетъ такую мысль.

Такимъ образомъ мы убѣдились, что въ метопахъ былъ изображенъ Орфей среди ѳракійцевъ и вакханокъ. Мы знаемъ, что Орфей погибъ отъ мэнадъ, подосланныхъ Діонисомъ [2]).

---

1) Число перечисленныхъ у Фуртвэнглера въ упом. ст. вазовыхъ рисунковъ могу увеличить еще однимъ, имѣющимся на вазѣ, принадлежащей Музею искусствъ при Имп. Дерптск. Универ.

2) Лучшій рисунокъ на эту тему находится на фрагментированной чашѣ въ Аѳинахъ, см. Journal of hell. stud. IX, табл. VI.

Сохранились вазовые рисунки, на которыхъ мы видимъ играющаго среди ѳракійцевъ Орфея и приближающихся со злымъ умысломъ мэнадъ [1]). Подобная сцена, какъ я убѣжденъ, изображена была и въ метопахъ pronaos'a нашего храма.

Если мы встрѣчаемъ на разнородныхъ памятникахъ изображеніе тѣхъ же сюжетовъ, то, въ случаѣ близкаго сходства ихъ схемъ при отсутствіи непосредственной зависимости одного отъ другаго, мы въ правѣ предположить, что каждый изъ нихъ находится въ связи съ третьимъ памятникомъ изобразительнаго искусства, повліявшимъ на него; если же сходства типовъ нѣтъ, то происхожденіемъ своимъ они обязаны литературному произведенію. Здѣсь мы имѣемъ дѣло со вторымъ случаемъ. Намъ не долго приходится искать: во фрагментахъ трагедіи Эсхила *Βασσαρίδες*, принадлежащей къ тетралогіи *Λυκουργεῖα*, описывается, что Орфей, сидя на горѣ въ ожиданіи восхода солнца, воспѣвалъ Аполлона, но вотъ являются разъяренныя мэнады и убиваютъ его, мстя за Діониса [2]). Нѣтъ сомнѣнія, что великія произведенія знаменитаго автора не остались безъ вліянія на сюжеты изобразительнаго искусства художниковъ, современныхъ ему и слѣдующихъ за нимъ [3]).

По свидѣтельству изслѣдователей, видѣвшихъ оригиналы, рельефы нашихъ метоповъ исполнены лучше и тщательнѣе, нежели фризъ; въ техническомъ отношеніи стоятъ, слѣдовательно, весьма высоко. Если-же судить о композиціи каж-

---

1) См. Arch. Zeit. 1868, табл. 3 и Ингирами, Vasi fittili, рис. 195.

2) Робертъ, Eratosthenis catost. стр. 140.

3) О вліяніи трагедіи на изобразительное искусство см. изслѣдованіе Роберта, Bild und Lied.

даго рельефа въ отдѣльности съ точки зрѣнія того, заполняетъ ли онъ свободное мѣсто поля или нѣтъ, то придется упрекнуть нашего скульптора въ небрежномъ отношеніи къ исполненію этого принципа древне-греческаго декоративнаго искусства. Напомню, что уже при обозрѣніи метоповъ съ подвигами Θисея мы замѣтили сравнительно свободное отношеніе къ данному требованію [1]). Въ виду совершенства изваяній, я никакъ не рѣшаюсь приписать это обстоятельство неумѣнію компоновать, а вижу въ немъ желаніе завоевать для скульптуръ бо́льшую самостоятельность. Прежде скульпторъ задавался цѣлью во чтобы то ни стало заполнить поле метопа фигурами и часто въ ущербъ изображаемому сюжету втискиваетъ его въ тѣсныя рамки, теперь группа компонуется какъ бы не зависимо отъ квадратнаго (или близкаго къ квадрату) поля метопа, заботятся только о томъ, чтобы для композиціи было достаточно мѣста, обращая мало вниманія на не заполненное поле около рельефа — horror vacui въ орнаментальномъ искусствѣ начинаетъ чувствоваться менѣе прежняго. Этимъ, конечно, я не хочу сказать, что требованія декоративнаго искусства приходятъ въ забвеніе, лучшіе художники въ своихъ произведеніяхъ и до, и послѣ этого съумѣли удовлетворить требованію, нисколько не насилуя композиціи, я говорю только, что на первомъ планѣ теперь стоитъ композиція какъ художественное произведеиіе, а не какъ декоративный орнаментъ.

Въ какомъ порядкѣ стояли описанные фрагменты, это къ сожалѣнію не сообщено, по этому мы не можемъ сказать, занималъ-ли Орфей и ѳракійцы середину фриза, а метопы съ мэнадами угловыя мѣста или одни занимали одну половину, другіе — другую. Мы можемъ только сказать, какъ бы ни были размѣщены наши горельефы, за ними нужно признать единство содержанія. По поводу метоповъ храма Зевса въ

1) Ср. выше стр. 140.

Олимпіи мы замѣтили, что для метоповъ pronaos'a и posticum'a особенно умѣстны композиціи, соединенныя единствомъ дѣйствующаго лица и допускающія, слѣдовательно, развитіе во времени [1]); это мы мотивировали тѣмъ, что метопы, занимая указанное мѣсто въ архитектурѣ, не могли быть окинуты сразу однимъ взоромъ. Для даннаго ряда этого и не надо, главная суть была ясна уже при видѣ одного только метопа, на которомъ былъ изображенъ сидящій Орфей и стоящій передъ нимъ ѳракіецъ. Какъ мнѣ кажется, выборъ сюжета для заполненія ряда метоповъ нельзя не признать удачнымъ.

1) См. выше стр. 55.

ГЛАВА IV.

Памятники II-го в. до Р. Х.

Метопы храма Аѳины въ Новомъ Іліонѣ.

Въ своихъ наблюденіяхъ надъ метопами древне-греческихъ храмовъ мы принуждены сдѣлать большой скачекъ — отъ зданій конца V в. перейти къ сооруженію II в. до Р. Х. Правда, имѣются еще фрагменты декоративныхъ скульптуръ, а среди нихъ, по всей вѣроятности, и остатки метоповъ, но эти фрагменты не подвергались еще изслѣдованію и до сихъ поръ остаются не изданными, такъ что я принужденъ былъ отнести ихъ къ изваяніямъ, извѣстнымъ лишь изъ литературныхъ источниковъ и отвести имъ мѣсто въ послѣдней главѣ предлагаемой работы.

Въ 1872 [1]) году Шлиманъ нашелъ метопъ съ изображеніемъ Иліоса на колесницѣ, запряженной четверкою лошадей. Колеса, сбруя коней и возжи, вѣроятно, были показаны только краскою. На основаніи крупныхъ размѣровъ этого изваянія Шлиманъ отнесъ метопъ къ бо́льшему изъ раскопанныхъ храмовъ, въ коемъ онъ призналъ храмъ Аѳины, съ чѣмъ другіе вполнѣ согласились. Предположеніе Курціуса [2]), что найдутся еще метопы, оправдалось: Шлиманъ въ своей книгѣ

---

1) См. Trojanische Alterthümer табл. 30—31 ; Ilios стр. 695 ; Troja стр. 225, рис. 109.

2) Arch. Zeit. 1872, стр. 59.

Troja [1]) къ названному метопу присоединилъ еще четыре. Изъ нихъ одинъ (105) метопъ, какъ и предыдущій, найденъ по сосѣдству съ храмомъ, фрагменты двухъ другихъ (106—107) на турецкомъ кладбищѣ и наконецъ четвертый (108) купленъ у частнаго лица.

Всѣ горельефы, за исключеніемъ втораго, находятся теперь въ Schliemann-Museum въ Берлинѣ, гдѣ ихъ вновь изслѣдовалъ Росбахъ, по свидѣтельству котораго всѣ изваяны изъ однаго и того-же матеріала — синеватаго мрамора, имѣютъ одинаковые размѣры и отмѣчены однородной техникой [2]). Слѣдовательно нѣтъ основанія подозрѣвать, что метопы не принадлежали къ одному и тому же зданію. Фрагменты трехъ послѣднихъ метоповъ и часть лица наиболѣе удовлетворительно изданы на таблицѣ, приложенной къ статьѣ Росбаха.

На второмъ метопѣ (105), не находящемся въ Берлинѣ, изображены двѣ мужскія фигуры: одна, одѣтая, повидимому, въ панцырь, стремится вправо, она схватила правою рукою за голову другую, опустившуюся передъ ней на правое колѣно; на послѣдней фигурѣ надѣтъ длинный хитонъ и штаны — костюмъ варвара.

На одномъ изъ берлинскихъ фрагментовъ (Ш. 105, Росбахъ 3) сохранилась нижняя часть фигуры до пояса, одѣтой также въ хитонъ и штаны; она поднимаетъ другую фигуру, очевидно, тяжело раненную. У этой фигуры не достаетъ головы, плечъ, лѣвой руки, части правой и ногъ по колѣна; плащъ обрамляетъ фигуру, сама-же она остается голой. Какъ въ рисункѣ книги Шлимана, такъ и на фототипіи, приложенной къ статьѣ Росбаха, эта фигура производитъ впетчатлѣніе женщины, однако Росбахъ утверждаетъ, что въ оригиналѣ признаки мужчины еще совершенно ясны [3]). Было уже говорено

1) См. стр. 221—223. Обозначаю метопы тѣми числами, которыми снабжены рисунки въ книгѣ Troja.

2) Arch. Zeit. 1884, стр. 25, пр. 8.

3) Ibid. стр. 228, пр. 12.

по поводу того, что варвары въ греческомъ искусствѣ изображаются съ женствыми формами [1]), въ силу чего я охотно вѣрю въ наблюденіе автора статьи.

На другомъ осколкѣ (Шл. 107, Росб. 12), хранящемся въ Шлиманскомъ музеѣ, виднѣются только плечи и часть лѣвой руки обнаженнаго мужчины со шлемомъ на головѣ; онъ обращенъ вправо, повидимому, въ сильномъ движеніи; передъ нимъ виднѣется часть щита другой, не дошоедшей до насъ фигуры.

На послѣднемъ метопѣ (Шл. 108, Рсб. 1) мы видимъ обнаженнаго мужчину со щитомъ, павшаго на земь; женская фигура въ дорическомъ хитонѣ съ большимъ подпоясаннымъ отворотомъ, со щитомъ на лѣвой рукѣ, влечетъ павшую фигуру влѣво; правая рука женщины, вооруженная, навѣрно, когда-то копьемъ, готовится нанести смертельный ударъ побѣжденному врагу. Не смотря на то, что головы не сохранилось, въ женщинѣ по костюму и щиту всякій признаетъ Аѳину, а въ данной композиціи сцену изъ гигантомахіи.

Наконецъ у Росбаха (фиг. 4) помѣщена часть мужскаго лица, приписываемаго имъ умирающему юношѣ [2]). Попробуемъ уяснить себѣ, насколько возможно, распредѣленіе сюжетовъ, на которомъ Росбахъ совсѣмъ не останавливается.

Мы имѣемъ три рельефа, несомнѣнно представляющіе сраженіе съ варварами; кромѣ того одну сцену изъ гигантомахіи и наконецъ Иліоса на колесницѣ. Совершенно не возможно думать, что поединокъ между Аѳиной и Енкеладомъ былъ вставленъ въ рядъ горельефовъ съ изображеніями боя смертныхъ. Итакъ, для метопа Аѳины съ Енкеладомъ надо предположить другой рядъ изваяній, изваяній, имѣвшихъ своимъ содержаніемъ миѳологическія сцены. Далѣе, имѣя три горельефа съ изображеніемъ

---

1) См. выше стр. 157.

2) См. прив. статью, стр. 236: „Der Mund ist so weit geöffnet und die Oberlippe so sehr in die Höhe gezogen, dass man versucht sein kann an einen Sterbenden aus einer Kampfscene zu denken.“

сценъ сраженія, мы въ правѣ заключить, что цѣлый рядъ былъ отведенъ такого рода сценамъ, ибо есть примѣры, какъ мы видѣли, что рядъ метоповъ украшался сюжетами, взятыми изъ миѳологіи и ничего общаго между собой не имѣющими, но рѣшительно нѣтъ фризовъ, состоящихъ изъ набора различныхъ, не связанныхъ между собою единствомъ содержанія, историческихъ сценъ. Но разъ одинъ рядъ проникнутъ единствомъ содержанія, то болѣе чѣмъ вѣроятно, что и другой, притомъ лучшій, по композиціи и техникѣ, какъ ясно свидѣтельствуетъ сохранившійся рельефъ съ Аѳиною, отмѣченъ той же чертою: слѣдовательно и здѣсь мы имѣемъ опять гигантомахію.

Такъ какъ всего найдено только 5 метоповъ, притомъ мы знаемъ, что только метопы Парѳенона всѣ были снабжены скульптурою, то естественно предположить, что только метопы восточной и западной сторонъ были украшены изваяніями. Конечно, восточный рядъ былъ отведенъ болѣе важной темѣ — гигантомахіи, а западный — борьбѣ съ варварами.

Спрашивается теперь, къ которому ряду относится метопъ съ Иліосомъ и какое мѣсто по порядку онъ занимаетъ? На второй вопросъ, благодаря технической особенности, отвѣтить легко: дѣло въ томъ, что метопъ этотъ вмѣстѣ съ двумя сосѣдними триглифами изваянъ изъ одной мраморной глыбы, при чемъ лѣвый (съ точки зрѣнія зрителя) триглифъ оказывается угловымъ [1]) Итакъ, горельефъ съ изваяніемъ Иліоса стоялъ на первомъ мѣстѣ въ ряду украшенныхъ изваяніями плитъ.

Что касается втораго вопроса, то уже a priori вѣроятнѣе, что эта композиція относилась къ миѳологическому ряду изваяній, а не къ историческому. Есть-ли памятники изобразительнаго искусссва, подтверждающіе это заключеніе? Есть, мы имѣемъ вазовый рисунокъ, притомъ не дюженный, а именно

1) См. Шлиманъ, Troja, стр. 225.

тотъ, который считается сокращенной копіей со щита Аѳины-Парѳеносъ, рисунокъ, съ коимъ мы уже раньше встрѣчались [1]) — на этомъ рисункѣ бой боговъ и гигантовъ обрамляется Иліосомъ и Селиной. Разъ мы имѣемъ гигантомахію съ обоими упомянутыми божествами, мы невольно склонны заключить, что въ разсматриваемомъ рядѣ метоповъ правый уголъ занимала Селина. Справедливость этой мысли блестяще подтверждается: среди обломковъ, найденныхъ Шлиманомъ и приписываемыхъ имъ на основаніи многихъ данныхъ метопамъ, оказывается голова лошади [2]), обращенной, какъ и слѣдовало ожидать, въ ту-же сторону, въ какую обращены и лошади Иліоса. Что касается меня, то я твердо увѣренъ, что это конь Селины. Итакъ, гигантомахія восточнаго ряда метоповъ обрамлялась изображеніями Иліоса и Селины.

Остается сказать только нѣсколько словъ.

Росбахъ на основаніи историческихъ данныхъ убѣдительно опровергаетъ мнѣніе Шлимана, приписывающаго сооруженіе даннаго храма Лисимаху. Авторъ статьи на основаніи литературныхъ источниковъ, мелочей орнамента въ изваяніяхъ и способа техническаго скрѣпленія мраморныхъ глыбъ доказалъ, что наши изваянія принадлежатъ къ тому же времени, какъ и скульптуры большаго жертвенника въ Пергамѣ, притомъ принадлежатъ той-же школѣ художниковъ. По поводу этого я могу только замѣтить, что изваянія западнаго ряда стоятъ, насколько можно судить по жалкимъ остаткамъ, ниже грандіозной композиціи, украшавшей названный алтарь, слѣдовательно было исполнено болѣе мелкими мастерами. Былъ ли храмъ возобновленъ именно по приказу Евмена II, не берусь утверждать, напомню только, что имѣемъ доказательство, какъ любили пергамскіе цари сопоставлять историческія событія съ

1) См. выше стр. 123.
2) Troja, рис. 128.

миѳическою борьбою боговъ и гигантовъ: Атталъ I подарилъ аѳинянамъ четыре группы, среди которыхъ изображена была побѣда небожителей надъ исполинами и побѣда его — Аттала надъ галлами; Евменъ II украсилъ жертвенникъ Зевса гигантомахіею и въ то-же время поставилъ рядъ статуй, иллюстрирующихъ его торжество надъ тѣми же галлами.

ГЛАВА V.

Памятники, извѣстныя лишь изъ литературныхъ источниковъ.

A. Метопы храма Аполлона въ Дельфахъ.

Въ этой главѣ, которою я заканчиваю свой опытъ изслѣдованія о метопахъ съ рельефами, какъ о декоративномъ элементѣ древне-греческой храмовой архитектуры, я обращаюсь къ такимъ зданіямъ, о метопахъ которыхъ мы имѣемъ свѣдѣнія главнымъ образомъ благодаря литературнымъ указаніямъ. Въ двухъ случаяхъ, правда, раскопки обнаружили фрагменты скульптуръ, но эти фрагменты къ сожаленію еще до сихъ поръ не изданы и принадлежность ихъ къ тому, другому или третьему ряду декоративной пластики не установлена.

Вполнѣ сознавая, что данная глава очень бы выиграла, еслибъ мнѣ до этого пришлось бы побывать въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ нынѣ хранятся упомянутые фрагменты, я для полноты своей работы все-таки счелъ необходимымъ остановиться и на этого рода памятникахъ. Я тѣмъ болѣе считалъ себя въ правѣ коснуться ихъ, полагая, что разсмотрѣніе цѣлаго ряда храмовъ съ болѣе или менѣе удовлетворительно сохранившимися метопами дастъ мнѣ возможность съ большею долею вѣроятности придти къ нѣкоторымъ заключеніямъ, чѣмъ то могли сдѣлать авторы, касавшіеся этихъ памятниковъ до меня и разсматривавшіе ихъ внѣ связи съ сохранившимися памятниками того-же рода.

Обратимся сперва къ храму Аполлона въ Дельфахъ. Павсаній [1]) говоритъ, что въ данномъ мѣстѣ пять храмовъ смѣнили другъ друга. Онъ, конечно, видѣлъ послѣдній изъ нихъ. Не задаваясь вопросомъ, вѣрно ли число, указанное Павсаніемъ, нужно думать, что пока обнаруженные остатки храма принадлежатъ именно тому зданію, которое Павсаній называетъ пятымъ [2]). Новѣйшія раскопки пока еще не доставили скульптурныхъ фрагментовъ, да и доставятъ ли онѣ ихъ когда-либо вопросъ; можетъ быть скульптуры на всегда погибли, послуживъ матеріаломъ для бастіоновъ турокъ и венеціанцевъ, благодаря чему теперь данное мѣсто называется „Kastri“.

Итакъ, относительно скульптуръ храма Аполлона въ Делъфахъ намъ приходится удовлетвориться пока исключительно слѣдами, сохранившимися въ древнихъ письменныхъ источникахъ. О скульптурахъ даннаго храма упоминаютъ два автора: прозаикъ Павсаній и поэтъ Еврипидъ. Павсаній говоритъ исключительно о скульптурахъ во фронтонахъ [3]), Еврипидъ влагаетъ въ уста хора въ трагедіи „Іонъ“ ясно описаніе лишь такихъ сюжетовъ, которые могутъ быть отнесены только къ метопамъ [4]). Наиболѣе подробно на основаніи указанныхъ

1) X, 5, 9—13.

2) Ibid.

3) X, 19, 3. *Τὰ δὲ ἐν τοῖς ἀετοῖς ἔστιν Ἄρτεμις καὶ Λητὼ καὶ Ἀπόλλων καὶ Μοῦσαι, δύσις τε Ἡλίου καὶ Διώνυσός τε καὶ γυναῖκες αἱ Θυιάδες.*

4) Ἴων (editio Navckii):

ΗΜΙΧ. *παντᾷ τοι βλέφαρον διώ — 205*
κω. σκέψαι κλόνον ἐν τείχε —
σι λαΐνοίσι Γιγάντων
ΗΜΙΧ. *ὧδε δερκόμεθ', ὦ φίλαι,*
ΗΜΙΧ. *λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδῳ*
γοργῶπιν πάλλουσαν ἴτυν;
ΗΜΙΧ. *λεύσω Παλλάδ' ἐμον θεόν.*
ΗΜΙΧ. *τί γάρ, κεραυνὸν*
ἀμφίπυρον ὄβριμον ἐν Διὸς
ἐκηβόλοισι χερσίν;
ΗΜΙΧ. *ὁρῶ, τὸν δάιον*
Μίμα' μαντα πυρὶ καταιθαλοῖ.
καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοισι
κισσίνοισι βακτροις
ἐνάιρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς.

источниковъ о скульптурахъ говоритъ Велькеръ [1]). Велькеръ и другіе дополняютъ слова Еврипида описаніемъ Павсанія и такимъ образомъ развиваютъ довольно полную картину скульптурныхъ украшеній даннаго храма. И новѣйшій изслѣдователь Middleton [2]), посвятившій данному храму довольно обширную статью, впадаетъ въ методическую ошибку, дополняя, не подвергнувъ критикѣ, одно античное свѣдѣніе другимъ, отдѣленнымъ отъ него семью столѣтіями.

Никто, насколько мнѣ извѣстно, не задавалси вопросомъ, можно ли соединять эти двѣ традиціи? Мы, кажется, не имѣемъ основанія сомнѣваться въ томъ, что Павсаній или его источникъ не вѣрно описываютъ данный храмъ, съ другой стороны нѣтъ причинъ предполагать, что украшенія, упомянутыя Еврипидомъ, совершенно вымышленныя. Что Павсаній говоритъ только о фронтонахъ и не упоминаетъ о метопахъ, насъ не должно удивлять, вѣдь не упоминаетъ же онъ и о метопахъ Парѳенона; болѣе странно то, что Еврипидъ заставляетъ сосредоточить вниманіе своего хора на метопахъ, а не на болѣе видныхъ и бросающихся въ глаза украшеніяхъ фронтона. Изъ Павсанія [3]) мы знаемъ, что храмъ Аполлона въ Дельфахъ нѣсколько разъ перестраивался. Является вопросъ, не сохранились ли въ нашихъ источникахъ описанія двухъ различныхъ стадій Аполлонова храма? Для рѣшенія этого вопроса мы нѣкоторое время остановимся на судьбѣ даннаго храма: четвертый храмъ по Павсанію, выстроенный Трофоніемъ и Агамидомъ, сдѣлался достояніемъ пламени въ архонство Ерксиклида въ первый годъ 58-ой олимпіады, т. е. въ 548 г. до Р. Хр. Возведеніе новаго храма амфиктіонами было поручено коринѳянину Спинѳару. Нѣтъ основанія думать, что храмъ долгое время не былъ достроенъ, какъ, повидимому, полагаютъ Вель-

1) Alte Denkmäler I, стр. 151 и слѣд.
2) Journ. of hell. stud. IX, стр. 289.
3) Павс. X, 5, 13; ср. также Иродотъ II, 180 и V, 62.

керъ, Овербекъ [1]) и др. Странно было бы, еслибъ такой важный храмъ, игравшій настолько видную роль въ культѣ, не былъ вскорѣ возобновленъ. Слова Пиндара [2]), относящіяся къ началу V в., напротивъ, какъ вѣрно заключаетъ Middleton [3]), свидѣтельствуютъ, что храмъ былъ уже оконченъ. Мы не знаемъ, было ли къ этому времени сооруженіе Спинѳара снабжено скульптурами; до насъ дошло только сообщеніе Павсанія [4]), говорящаго въ другомъ мѣстѣ, что „началъ украшать наружную сторону храма аѳинянинъ Праксій, ученикъ Каламида, и такъ какъ онъ умеръ, не окончивъ работъ, то всѣ неоконченныя украшенія сдѣланы были Андросѳеномъ, тоже родомъ изъ Аѳинъ, ученикомъ Евкадма. Что касается перечисленныхъ здѣсь художниковъ, то мы имѣемъ свѣдѣнія лишь о Каламидѣ [5]). Изъ нихъ слѣдуетъ, что Каламидъ жилъ еще въ 430 г.; конечно, этимъ годомъ въ точности не опредѣляется дѣятельность ученика его Праксія, однако, принимая во вниманіе, что такая важная задача, какъ украшеніе фронтоновъ скульптурами могло быть поручено только зрѣлому художнику, зарекомендовавшему себя цѣлымъ рядомъ талантливыхъ работъ, то вѣроятно, что Праксій принялся за свое дѣло не раньше указаннаго времени, Андросѳенъ же работалъ еще послѣ него; украшенія, слѣдовательно, окончены были не раньше послѣдней четверти V в. до Р. Хр. Вопреки Павсанію, приписывающему упомянутые фронтоны храму, сооруженному Спинѳаромъ, является мысль, не подвергалось ли это зданіе перестройкѣ? новѣйшія раскопки, обнаружившія, что постройка по своимъ архитектурнымъ частямъ носитъ архаическій типъ храма VI-го в. [6]) и, не исключая, правда, мелкихъ реставрацій, не допускаетъ

1) Kunstmythologie I стр. 358.
2) Пиндаръ, Pythien VII, 9.
3) Въ упомянутой статьѣ.
4) X, 19, 4.
5) См. Бруннъ, Geschichte der griechischen Künstler, I стр. 125 и слѣд.
6) Journ. of hell. Stud. IX, стр. 310 и слѣд.

предположеніе фундаментальной перестройки [1]). Я себѣ представляю это дѣло такъ: фронтоны сооруженія Спинѳара не были украшены скульптурными произведеніями, какъ было констатировано для крупныхъ зданій VI в., когда же еллинское искусство расцвѣло и появились фронтоны храма Зевса и Парѳенона, такъ богато убранные статуарными группами, явилось желаніе украсить таковыми и храмъ Аполлона. Исполненіе этого было поручено Праксію, а затѣмъ Андросѳену. Помимо вышеприведенныхъ соображеній и самые сюжеты фронтонныхъ композицій говорятъ въ пользу болѣе поздняго происхожденія, нежели фронтона Парѳенона. Погружающійся въ океанійскія волны Иліосъ (навѣрное ему соотвѣтствовала поднимающаяся изъ океана Селина [2]), опущенная въ описаніи Павсаніемъ) безъ сомнѣнія обязанъ своимъ происхожденіемъ Иліосу восточнаго фронтона Парѳенона.

Возвратимся теперь къ Еврипиду, его трагедія „Іонъ“ по общему мнѣнію относится приблизительно къ 420 году до Р. Хр., слѣдовательно, допуская даже, что фронтонныя украшенія къ этому времени были окончены, мыслимо ли, что онъ въ этой трагедіи, рисующей далекое прошлое, представилъ храмъ съ тѣми скудьптурами, которыя изваяны были на его глазахъ и глазахъ всей его публики, скульптурами только что оконченными; уже поэтому одному Еврипидъ и не упомянулъ бы о фронтонныхъ композиціяхъ.

Но какъ быть съ метопами, приведенными Еврипидомъ? Отвѣтъ на этотъ вопросъ, какъ кажется, не труденъ: если описанныя у поэта сцены дѣйствительно были изображены на мето-

1) Помптовъ, Beiträge zur Topographie von Delphi, стр. 36, пр. 1 навѣрно ошибается, полагая, что храмъ на рубежѣ III и II в. подвергся радикальной перестройкѣ.

2) Въ Имп. Эрмитажѣ имѣется ваза съ изображеніемъ заходящаго Иліоса и восходящей Селины, см. Отъ Имп. Арх. Комм. 1860, табл. 3.

пахъ даннаго храма, то происхожденіе этихъ изваяній принадлежало другому болѣе отдаленному періоду. Съ такимъ заключеніемъ вполнѣ вяжется сборный характеръ всего ряда, весьма странный для сооруженія конца V-го вѣка.

Если перечисленные у Еврипида сюжеты — Веллерофонтъ, убивающій химэру, Зевсъ, поражающій гиганта Миманта, Аѳина, убивающая Енкелада и Діонисъ, наносящій ѳирсомъ ударъ другому исполину [1]) — украшали собою метопы храма, выстроеннаго Спинѳаромъ, то они могли составлять еще часть декоративной пластики храма, видѣннаго Павсаніемъ, такъ какъ, судя по раскопаннымъ частямъ храма, онъ сохранилъ древніе архитектурные элементы, а метопы, конечно, входятъ въ число ихъ.

Однако соединеніе, въ качествѣ декоративнаго элемента, скульптуръ, раздѣленныхъ между собою цѣлымъ столѣтіемъ, нѣсколько странно; не слѣдуетъ ли поэтому идти еще далѣе и предположить, что упомянутые Еврипидомъ метопы принадлежали къ храму, выстроенному Трофоніемъ и Агамидомъ: преданіе объ изваяніяхъ, украшавшихъ это сооруженіе, могли сохраниться до Еврипида, такъ какъ храмъ сгорѣлъ лишь въ 548 году. Не исключена, конечно, возможность, что изваянія на метопахъ, упомянутыя въ „Іонѣ“ вымышлены Еврипидомъ; въ такомъ случаѣ надо отдать ему справедливость, что сюжеты придуманы очень удачно, такъ какъ отсутствіе въ нихъ единства весьма характерно для архаическаго храма.

Однимъ словомъ прихожу къ заключенію, что изваянія во фронтонахъ, упомянутыя Павсаніемъ и скульптуры метоповъ, приведенныя Еврипидомъ (если онѣ не вымышлены) относятся къ разнымъ періодамъ и принадлежатъ различнымъ скульпторамъ.

---

1) См. выше стр, 170 пр. 4.

B. Метопы храма Иры въ Аргосѣ.

Изъ Ѳукидида [1]) мы знаемъ, что древній храмъ въ Аргосѣ сгорѣлъ въ 423 г. до Р. Хр. Вмѣсто него былъ выстроенъ новый аргивцемъ Евмолпомъ [2]). Далѣе мы знаемъ, что для этого храма была изваяна колосальная хризелефантинная статуя Иры Поликлитомъ.

Время построенія вскорѣ послѣ окончанія Парѳенона и крупныя затраты на статую культа заставляютъ думать, что этотъ храмъ былъ вообще выстроенъ роскошно. Слѣдовательно можно бы ожидать, что онъ богато былъ украшенъ декоративной скульптурою; это подтверждается раскопками, которыя въ 1854 г. произвели Rizo Rangabé и Bursian въ данномъ мѣстѣ на средства, собранныя Россомъ среди германскихъ археологовъ и филологовъ. Раскопки обнаружили, что храмъ былъ дорическаго ордера о шести колоннахъ по короткимъ сторонамъ. Что касается скульптурныхъ фрагментовъ, то я позволю себѣ привести здѣсь въ переводѣ выдержку изъ письма Рангабе къ Россу [3]): „Отнюдь не самый маловажный выигрышъ (nicht der unbedeutendste Gewinn) при этой раскопкѣ доставляетъ добыча скульптурныхъ фрагментовъ; большинство ихъ, если не всѣ, изъ паросскаго мрамора, изъ котораго состоятъ всѣ архитектурные орнаменты. Ни одинъ изъ нихъ не сохранился въ цѣлости и такъ какъ они различныхъ размѣровъ, одни натуральной величины, другіе колосальны, другіе опять — таки, и притомъ большинство менѣе натуральной величины.“

Далѣе Рангабе пишетъ, что „нѣкоторые фрагменты ясно обнаруживаютъ собою рельефы, притомъ двухъ рядовъ, одни очень выпуклы (haut-reliefs), другіе, напротивъ, весьма плоски

1) IV, 133; ср. также II, 17, 7.

2) Павс. 2, 17, 3.

(en miplat)". Не совсѣмъ ясно, составляютъ ли эти рельефные осколки часть упомянутыхъ рельефовъ или нѣтъ. Но какъ бы то ни было, изъ выше упомянутыхъ фрагментовъ трехъ различныхъ размѣровъ можно заключить, что они принадлежали фронтанамъ, метопамъ и фризу. Такое предположеніе еще подтверждается тѣмъ, что наиболѣе мелкіе рельефы найдены въ бо́льшемъ числѣ: это совершенно естественно, такъ какъ метопы прерываются триглифами, фризъ же состоитъ изъ непрерывнаго ряда скульптуръ. Если второе, приведенное изъ письма Р. мѣсто, можно отнести къ рельефамъ метоповъ и фриза, то можно еще добавить, что техника, повидимому, соотвѣтствовала изваяніямъ Парѳенона, гдѣ фигуры метоповъ можно назвать почти статуарными, рельефъ же фигуръ фриза очень плоскій. Если это такъ, то фризъ храма Иры стоялъ выше фриза Θисіона, отличающагося слишкомъ выпуклымъ рельефомъ изваяній. Наконецъ изъ того, что скульптурные фрагменты найдены по близости колоннадъ короткихъ сторонъ, слѣдуетъ заключить, что только метопы и фризъ этихъ сторонъ были украшены рельефами, метопы же продольныхъ, какъ обыкновенно, лишены были скульптуръ; конечно, метопы были снаружи, фризъ-же въ колоннадѣ. Итакъ, храмъ Иры въ Аргосѣ по типу и распредѣленію скульптуръ всего болѣе походилъ на такъ называемый Θисіонъ, какъ и слѣдуетъ ожидать отъ сооруженій почти одновременныхъ. Позорно, что эти скульптуры, извлеченныя изъ нѣдръ земли, не смотря на обѣщаніе [1]) правительства, долгое время находились въ импровизированномъ строеніи и лишь сравнительно недавно перенесены въ нижнія помѣщенія димархіи [3]).

Итакъ для ознакомленія съ сюжетами декоративной скульптуры даннаго храма, мы, не смотря на ничтожность

1) Die Ausgrabungen beim Tempel der Hera unweit Argos, ein Brief von Prof. A. Rizo Rangabé in Athen an Prof. Ross in Halle, стр. 18.

2) См. выше привед. письмо.

3) См. Bädecker, Griechenland, стр. 261.

фрагментовъ, придавая имъ большое значеніе въ рѣшеніи даннаго вопроса, должны прибѣгнуть къ литературному источнику. Павсаній повѣтствуетъ (II, 17, 3): „*ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστιν εἰργασμένα τὰ μὲν ἐς τὴν Διός γένεσιν καὶ θεῶν καὶ Γιγάντων μάχην ἔχει, τὰ δὲ ἐς τὸν πρὸς Τροίαν πόλεμον καὶ Ἰλίου τὴν ἅλωσιν.*“

На очереди теперь вопросъ: исчерпываются ли словами Павсанія сюжеты всей декоративной пластики даннаго храма? Нѣтъ, его слова могутъ касаться только внѣшней стороны храма, слѣдолательно фризы, помѣщавіеся, по нашему мнѣнію, въ pronaos'ѣ и posticum'ѣ, исключаются. Далѣе, упомянуты-ли Павсаніемъ изваянія фронтоновъ и метоповъ или только метоповъ? [1])

Овербекъ, раздѣляя убѣжденіе [2]), что фронтоны были украшены группами, тѣмъ не менѣе относитъ слова Павсанія только къ метопамъ и возражаетъ противъ Велькера [3]) и согласившагося съ послѣднимъ Яна [4]), которые въ словахъ Павсанія усматриваютъ указаніе и на содержаніе фронтонныхъ группъ. Овербекъ говоритъ, что подъ изваяніями *ὑπὲρ τοὺς κίονας* можно понимать только метопы и что это заставляетъ его допустить, что въ рукописяхъ Павсанія пропущено указаніе сюжетовъ фронтонныхъ композицій [5]). Кажется, что нѣтъ для этого достаточнаго основанія, такъ какъ данное мѣсто Павсанія носитъ совершенно законченный и закругленный характеръ, по этому прежде чѣмъ искать спасенія въ произвольно принимаемой порчѣ текста, нужно серьезно обсудить вопросъ, не могутъ ли слова Павсанія быть распространены на тотъ и другой рядъ декоративныхъ украшеній. Мнѣ кажется, что это выраженіе представляетъ возможность разумѣть

1) Старая литература предмета приведена у Овербека, Kunstmythologie I стр. 223, пр. а.

2) Kunstmythologie I, стр. 324.

3) Alte Denkmäler I, стр. 191.

4) Annali dell' Inst. 1863, стр. 245, прим. 1.

5) Kunstm. стр. 322.

всѣ скульптурныя украшенія надъ колоннами, вѣдь и метопы не непосредственно надъ колоннами, а отдѣлены отъ нихъ архитравомъ. Далѣе, Овербекъ [1]) вполнѣ вѣрно указываетъ на то, что фраза Павсанія совершенно ясно распадается на двѣ части, причемъ, какъ онъ полагаетъ, метопамъ восточной стороны противополагаются метопы западной. Далѣе онъ справедливо указываетъ [2]) на то, что слова Павсанія не позволяютъ такого толкованія, какое даетъ имъ Велькеръ; а именно Велькеръ [3]) говоритъ, что рожденіе Зевса изображено было въ восточномъ фронтонѣ, подъ нимъ въ метопахъ гигантомахія, а въ западномъ фронтонѣ война противъ Трои и взятіе Иліона, такъ какъ де это одно и то-же. Это послѣднее замѣчаніе Велькера, дѣйствительно, произвольно и не послѣдовательно: произвольно потому, что эпизоды изъ троянской войны вполнѣ могутъ быть отдѣлены отъ сценъ изъ взятія Иліона; далѣе, первые могутъ быть представлены только въ рядѣ сценъ слѣдующихъ во времени другъ за другомъ; вторые кромѣ такого же изображенія, какъ мы видѣли въ сѣверныхъ метопахъ Парѳенона, допускаютъ соединеніе въ одну обширную композицію. На такое изображеніе въ античномъ искусствѣ мы можемъ указать: извѣстна изъ описаній Павсанія [4]) пресловутая картина Полигнота „взятіе Иліона“ въ лесхѣ книдянъ въ Дельфахъ, мы знаемъ также прекрасный рисунокъ гончара живописца, Врига, на ту-же тему [5]). Непослѣдовательность заключается въ томъ, что Велькеръ въ одномъ случаѣ признаетъ дѣленіе первой половины фразы Павсанія на двѣ части, въ другомъ игнорируетъ.

Можно, конечно, согласиться съ Овербекомъ, что одна часть замѣчанія Павсанія относится къ скульптурамъ восточ-

1) Ibid. стр. 322.
2) Ibid. стр. 324.
3) Alte Denkmäler I, стр. 192.
4) X, 25—27.
5) См. Heydemann, Iliupersis.

наго фронта, другая къ изваяніямъ западнаго, но нельзя не допустить и другаго дѣленія: сперва могли быть упомянуты фронтоны, потомъ метопы. Въ первомъ случаѣ во фронтонѣ и метопахъ восточной стороны изображено было рожденіе Зевса и гигантомахія, въ соотвѣтствующихъ частяхъ западной стороны война противъ Трои и взятіе Иліона, при этомъ съ увѣренностью можно предполагать, что взятіе Иліона, по только что указаннымъ причинамъ, помѣщалось во фронтонѣ, эпизодамъ же изъ троянской войны отведены были метопы. Такое распредѣленіе не противорѣчитъ построенію фразы, такъ какъ построеніе ея могло быть не параллельное, а крестообразное (хіазмъ). Во второмъ случаѣ въ восточномъ фронтонѣ помѣщалось рожденіе Зевса, въ западномъ гигантомахія, метопы передняго фронта отведены были эпизодомъ изъ троянской войны, а метопы задняго сценамъ, касающимся взятія Иліона.

Второй родъ размѣщенія, повидимому, болѣе вѣроятенъ, такъ какъ было бы нѣсколько странно, еслибъ во фронтонѣ изображено было взятіе Иліона, а непосредственно подъ нимъ сцены изъ троянской войны — сцены слишкомъ родственны для того, чтобы занимать различное мѣсто въ зданіи, притомъ взятіе Иліона представляетъ собою конецъ той же войны. Въ силу этихъ соображеній я болѣе склоняюсь къ тому мнѣнію, что въ восточномъ ряду изваяны были эпизоды изъ троянской войны, а въ западномъ — продолженіе: сцены изъ взятія твердыни иліонской. Вѣдь и на сѣверной сторонѣ Парѳенона изваянія, касающіяся взятія города, служили непосредственнымъ продолженіемъ рельефовъ, изображавшихъ отдѣльныя происшествія въ теченіе самой войны.

Овербекъ говоритъ [1]): „всего рѣшительнѣе нужно противорѣчить утвержденію, что рожденіе Зевса по композиціи тема пригодная для фронтонной группы. Die Parallele des von Pau-

1) Kunstm. I, 324.

sanias *) ebenfalls nur mit den beiden Worten Geburt der Athena bezeichneten Inhalts der östlichen Giebelgruppe des Parthenon kann eben so wenig verfangen, wie die Worte: die Geburt einer Gottheit ist eine Scene wie die Sonne im Anfang". Далѣе онъ указываетъ на то, что Велькеромъ упущено изъ виду характерная черта даннаго миѳа — таинственность рожденія. Въ силу этого Овербекъ не видитъ возможности набрать достаточнаго числа фигуръ для заполненія тимпана, могущихъ присутствовать при этомъ событіи.

Однако, допуская, что до насъ дошли бы только слова Павсанія о содержаніи композиціи восточнаго фронтона Парѳенона, фрагменты же этой композиціи не сохранились, зададимъ себѣ вопросъ, могли-бъ ли мы назвать достаточное число фигуръ, присутствіе которыхъ показалось бы болѣе или менѣе мотивированнымъ? Навѣрное нѣтъ, не смотря на то, что рожденіе Аѳины изображено на длинномъ рядѣ вазъ. Изъ всѣхъ этихъ композицій наиболѣе обширная, это рисунокъ на вазѣ, помѣщенный у Гергарда [1]), здѣсь кромѣ Зевса и Аѳины еще 7 фигуръ съ надписанными именами и 2 безъ надписей, очевидно служившія для посполненія свободнаго мѣста. Больше этого числа мы бы врядъ ли могли назвать и во всякомъ случаѣ не назвали бы ни одной изъ сохранившихся статуй, за исключеніемъ Ники и Ифэста, торсы которыхъ дошли до насъ, между тѣмъ въ этомъ фронтонѣ было отъ 20—22 фигуръ, не считая лошадей [2]).

Если на это возразятъ, что какова бы ни была разница между вазовыми рисунками и фронтонной композиціей, все же мы имѣемъ цѣлый рядъ рисунковъ съ рожденіемъ Аѳины, къ рожденію-же Зевса или точнѣе къ его раннему воспитанію от-

---

*) 1, 2, 4, 5. ἐς δὲ τὸν ναὸν δὺ πορβενῶνα ὀνομάζουσιν, ἐς τοῦτον εἰσιοῦσιν ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔξιν γένεσιν κ. τ. λ.

1) Auserl. Vasbl. III—IV.

2) См. реставрацію въ Ancient Marbles.

носятся только рельефы, притомъ римскаго періода [1]). На это можно отвѣтить, что къ рожденію Афродиты едва ли относится какой либо рисунокъ, а къ рожденію Пандоры и подавно. Тѣмъ не менѣе мы знаемъ, что на обѣ темы Фидій изваялъ обширныя композиціи; извлеченіе послѣдней мы имѣемъ еще на базѣ статуэтки Ленормана. Что до таинственности рожденія Зевса, то и это возраженіе не такъ вѣско, какъ можетъ показаться на первый взглядъ. Вѣдь и рожденіе Діониса совершается въ тайнѣ отъ Иры, все-же мы имѣемъ прекрасную композицію на керченской вазѣ, относящейся къ этому факту [2]); на этомъ рисункѣ кромѣ младенца - Діониса еще 8 фигуръ.

Итакъ, мнѣ кажется, что нѣтъ серьезнаго основанія сомнѣваться въ возможности изображенія рожденія Зевса во фронтонѣ. Что же касается изображенія этой сцены (повидимому, Овербекъ представляетъ ее себѣ на одномъ метопѣ въ видѣ упомянутыхъ римскихъ рельефовъ) въ началѣ гигантомахіи, то это было бы весьма странно.

Что касается гигантомахіи, то намъ уже извѣстно, что она служила какъ для фронтоновъ (сокровищница мегарянъ въ Олимпіи и древній храмъ Аѳины на акрополѣ), такъ и для метоповъ (храмъ въ Селинунтѣ и восточная сторона Парѳенона). Выше было указано, почему предпочитается въ данномъ случаѣ видѣть въ упомянутой Павсаніемъ гигантомахіи скорѣе фронтонную композицію.

Такимъ образомъ самое почетное мѣсто, предназначенное для декоративной скульптуры, отведено было не Ирѣ, а супругу ея Зевсу. На западномъ фронтонѣ, въ числѣ истребителей гигантовъ, навѣрное, находилась и сама Ира.

---

1) См. Овербекъ, Kunstmythologie, Atlas, табл. IV, рис. 1—2.

2) Отчеты Имп. Арх. Комм. 1859, табл. 2. Вѣрно объясненъ этотъ рисунокъ Робертомъ (Archäologische Märchen).

Обратимся теперь къ остальнымъ сюжетамъ, упомянутымъ Павсаніемъ. Если то предположеніе, которое мнѣ кажется болѣе вѣроятнымъ, справедливо, то въ одномъ рядѣ метоповъ помѣщались эпизоды изъ троянской войны, въ другомъ — изъ взятія Иліона. По всей вѣроятности, эти изваянія были также родственны изваяніямъ того-же содержанія сѣверной стороны Парѳенона, какъ подвиги Иракла Θисіона подвигамъ того же героя въ метопахъ храма Зевса въ Олимпіи.

Если же гигантомахія занимала метопы восточной стороны, то, какъ замѣчено, западный фронтонъ былъ отведенъ не войнѣ противъ Трои, а взятію Иліона. Велькеръ [1]) по справедливости жалѣетъ, что Павсаній не останавливается на описаніи сюжетовъ вообще и взятія Иліона въ особенности, „von welcher letzteren (Iliupersis) bei dieser Gelegenheit eine Vorstellung durch ihn zu erhalten um so angenehmer wäre, als wir diese Gruppe mit der Composition des Polygnot zu vergleichen hätten“. Весьма возможно, что скульпторы много заимствовали отъ этого геніальнаго художника, но отнюдь не слѣдуетъ представлять себѣ, что картина Полигнота на формѣ походила на фронтонъ, какъ думали, судя по опытамъ воспроизведенія ея въ рисункѣ, прежніе ученые и художники [2]). Полагаю, какъ замѣчено уже другими, прекрасный рисунокъ на кратирѣ [3]), найденномъ въ Орвіетто, наиболѣе точно передаетъ способъ размѣщенія фигуръ въ композиціяхъ Полигнота и современныхъ ему художниковъ.

Итакъ, мы пришли къ убѣжденію, что въ словахъ Павсанія указаны сюжеты изваяній, какъ фронтоновъ, такъ и метоповъ, далѣе, что, по всей вѣроятности, существовали еще фризы въ pronaos'ѣ и posticum'ѣ и что храмъ Иры въ Аргосѣ по типу походилъ на такъ на-

1) Alte Denkmäler стр. 193.

2) Опыты воспроизведенія этой композиціи собраны Бенндорфомъ въ Wiener Vorlegeblätter 1888, табл. 10—12.

3) Monumenti dell' Inst. IX, табл. 38—40. Ср. статью Роберта Mon. dell Inst. 1882, стр. 273 и Гарднера Journ. of hell. stud. X, стр. 117 и слѣд.

зываемый Θисіонъ, съ той только разницею, что въ первомъ были и на западной сторонѣ метопы, украшенные горельефами, за то не было таковыхъ на концѣ длинныхъ сторонъ, примыкающихъ къ восточному фронтону. Наконецъ можно еще прибавить, что изъ всего слѣдуетъ, что содержаніе метоповъ опять таки не имѣетъ непосредственнаго, прямаго отношенія къ божеству, коему храмъ былъ посвященъ.

C. Метопы храма Зевса въ Агригентѣ.

Послѣ долгаго перерыва въ третій разъ намъ приходится обратиться въ Сицилію, но на этотъ разъ не въ Селинунтъ, а въ Агригентъ, гдѣ наше вниманіе привлекаетъ собою громадный храмъ Зевса. Время построенія его относится, очевидно, къ тому-же періоду, которому принадлежитъ предыдущій храмъ, что̀ опредѣляется тѣмъ, что съ одной стороны при занятіи города Гамилькаромъ въ 405 г. до Р. Хр. онъ еще не былъ вполнѣ оконченъ, а съ другой стороны изящество его скульптурныхъ [1]) фрагментовъ не позволяетъ отнести построеніе его къ отдаленному времени.

Объ этомъ храмѣ сохранилось свидѣтельсто Діодора (XIII, 82), гласящее такъ: *τὸ δ'οὖν Ὀλύμπιον μέλλον λαμβάνειν τὴν δροφὴν ὁ πόλεμος ἐκώλυσεν . . . τῶν δὲ στοῶν τὸ μέγεθος καὶ τὸ ὕψος ἐξαίσιον ἐχουσῶν, ἐν μὲν τῷ πρὸς ἕω μέρει τὴν γιγαντομαχίαν ἐποιήσαντο, ταῖς γλυφαῖς καὶ τῷ μεγέθει καὶ τῷ κάλλει διαφέρουσαν· ἐν δὲ τῷ πρὸς δυσμάς, τὴν ἅλωσιν τῆς Τροίας, ἐν ᾗ, τῶν ἡρώων ἕκαστον ἰδεῖν ἐστὶν οἰκείως τῆς περιστάσεως δεδημιουργημένον.*

Мнѣ всегда казалось ошибочнымъ мнѣніе Овербека, говорящаго въ своей „Исторіи пластики“ (I, стр. 460) о фрон-

1) Того-же мнѣнія держится Велькеръ, Alte Denkmäler I, стр. 195 и слѣд., у него-же см. литературу предмета.

тонныхъ украшеніяхъ храма Зевса въ Агригентѣ, упомянутыхъ Діодоромъ какъ о фактѣ, не подлежащемъ никакому сомнѣнію. Въ словахъ Діодора я склоненъ былъ видѣть указаніе на метопы, а подтвержденіе этого въ томъ, что найденные фрагменты относятся не къ статуямъ, какъ это слѣдовало бы ожидать отъ фронтонныхъ группъ такого громаднаго сооруженія, а къ горельефамъ, среди которыхъ, между прочимъ, нашлись перуны [1]), т. е. оружіе Зевса въ борьбѣ его съ гигантами.

Въ настоящее время, познакомившись ближе съ литературою даннаго вопроса, нахожу, что противъ общепринятаго мнѣнія высказался уже Янъ въ примѣчаніи, ранѣе мною не замѣченномъ [2]). Онъ указываетъ, что фронтонныя фигуры не могли быть поставлены въ тимпанъ раньше постилки потолка или крыши, и что врядъ ли можно предположить, что агригентинцы не могли собрать денегъ на построеніе сравнительно не дорогой крыши, когда фронтонныя группы были уже готовы; далѣе онъ замѣчаетъ, что слова Діодора вовсе не говорятъ ясно въ пользу фронтоновъ, а что, напротивъ, скорѣе нужно думать о метопахъ, такъ какъ они-то представляютъ собою украшеніе портиковъ; наконецъ, что послѣднія слова античнаго писателя указываютъ, повидимому, на изолированныя группы именно какъ въ метопахъ.

Овербекъ въ своей „Художественной Миѳологіи“ (I, стр. 359) старается опровергнуть доводы Яна, но возраженія его крайне слабы: отдавъ Яну справедливость въ томъ, что у Діодора рѣчь идетъ не именно (ausdrücklich) о фронтонахъ, онъ называетъ замѣчаніе Яна о томъ, что слова Діодора скорѣе указываютъ на изолированныя группы метоповъ „болѣе сомнительнымъ“, наконецъ доказательству Яна противъ фронтонныхъ

1) Нашелъ ихъ Dufourny (см. Quatermere de Quincy, Mém. de l'Inst. de France, Littér. 1815, II, стр. 292, 288). Обломки перечислены у Велькера 195, пр. 2.

2) Annali dell' Inst. 1863, стр. 245, пр. 1.

группъ, которое Янъ видитъ въ отсутствіи *ὀροφή*, онъ противоставляетъ замѣчаніе, что стоимость крыши вовсе не мала и что фронтонныя фигуры были „mit der Construction verbunden und ebenso wie die Giganten (im Innern der Tempelcella), nachdem sie blos in rohen Massen im Steinbruch gehauen waren, erst an Ort und Stelle fertig gearbeitet“ [4]), какъ будто въ этомъ случаѣ за отдѣлку скульптуръ обязательно было приняться до постройки крыши!

Прежде чѣмъ закончить разсужденіе о скульптурахъ нашего храма, слѣдуетъ, какъ мнѣ кажется, остановиться на одномъ мѣстѣ статьи Велькера. Онъ (стр. 149) пишетъ такъ: „О сюжетахъ этихъ группъ (т. е. фронтонныхъ), на восточной сторонѣ гигантомахіи, на западной взятіи Трои, мы узнаемъ лишь изъ описанія храма Діодоромъ; онъ не называетъ фронтоновъ, но сюжеты и ихъ положеніе на востокѣ и западѣ, а также величина фигуръ, которую онъ подчеркиваетъ (hervorhebt), не допускаютъ сомнѣнія въ томъ, что разумѣются фронтоны [1]).“

Что касается сюжетовъ, то они ничего ровно не доказываютъ: въ восточномъ ряду метоповъ Парѳенона мы имѣемъ гигантомахію, а въ сѣверномъ сцены изъ взятія Трои. Напротивъ, можно было бы на основаніи всего предыдущаго сказать, что взятіе Трои именно изображается въ метопахъ, а не во фронтонахъ. Такъ же мало говоритъ и второе основаніе, приведенное Велькеромъ. Мы, напротивъ, хорошо знаемъ, что украшеніе метоповъ изваяніями обыкновенно именно распространяется только на метопы восточнаго и западнаго фасадовъ. Что касается третьяго аргумента, то онъ мнѣ не совсѣмъ понятенъ, но думаю что Велькеръ имѣетъ въ виду слова . . . *μεγέθει . . . διαφέρουσαν*; одноко слово *μέγεθος* здѣсь ни какъ не можетъ относиться къ расмѣрамъ фигуръ: вопервыхъ мы знаемъ, что въ развитомъ стилѣ фронтонныя фигуры не отли-

1) Эти слова принадлежатъ Гитторффу (Tübinger Kunstblatt 1824, стр. 112).

чаются между собою по величинѣ и что трудность скомпоновать фронтонную группу главнымъ образомъ состояла въ томъ, чтобы не уменьшая фигуръ и не погрѣшая противъ естественности заполнить поле фронтона [1]), а вовторыхъ, тогда надо будетъ допустить, что фигуры отличались и по красотѣ *τῷ κάλλει*. Неужели Діодоръ хотѣлъ сказать, что фигуры восточнаго фронтона были разной величины и достоинства! Я вижу здѣсь только желаніе характеризовать тотъ и другой рядъ изваяній: боги отличаются величавостью и красотой (отъ гигантовъ), а героевъ Трои можно узнать по характерной ситуаціи ихъ.

Итакъ, показавъ безсиліе возраженій Овербека противъ вѣскихъ доказательствъ Яна, и изложивъ несостоятельность доводовъ Велькера въ пользу фронтонныхъ композицій, прихожу къ заключенію, что пока не будетъ на основаніи сохранившихся фрагментовъ опровержено мнѣніе Яна, которое на этихъ страницахъ я старался отстоять, въ словахъ Діодора мы должны видѣть указаніе изваяній метоповъ восточной и западной сторонъ храма Зевса въ Агригентѣ.

D. Метопы Иракліона въ Θивахъ.

Павсаній въ описаніи віотійскихъ Θивъ упоминаетъ о зданіи, посвященномъ Иракліону (IX, 11, 4) и повѣствуетъ объ изваяніяхъ, украшавшихъ зданіе, въ слѣдующихъ словахъ (11, 6): *Θηβαίοις δὲ τὰ ἐν τοῖς ἀετοῖς Πραξιτέλης ἐποίησε τὰ πολλὰ τῶν δώδεκα καλουμένων ἄθλων· καὶ σφισι τὰ ἐς τὰς ὄρνιθας ἐνδεῖ τὰς ἐπὶ Στυμφήλῳ, καὶ ὡς ἐκάθηρεν Ἡρακλῆς τὴν Ἠλείαν χώραν· ἀντὶ τούτων δὲ ἡ πρὸς Ἀνταῖον πάλη πεποίηται.*

1) Только фигуры верховныхъ божествъ изображались выше прочихъ: ср. фронтоны храма Зевса въ Олимпіи.

Опять мы видимъ, что пропущены тѣ сцены, которыя мало пригодны были для декоративной скульптуры храмовъ, сцены коихъ не было и въ ряду метоповъ Θисіона [1]). По поводу словъ Павсанія Велькеръ [2]) замѣчаетъ: „Одиннадцать группъ одна подъ конькомъ (т. е. по серединѣ) и по пяти по бокамъ, удачно (füglich) представляли собою фронтонную композицію, и понятно, почему скульпторъ отступилъ отъ обычнаго числа двѣнадцать: не имѣя возможности помѣстить ихъ всѣ на этомъ пространствѣ, онъ предпочелъ исключить два (подвига), а не одинъ. Одиннадцать изъ двѣнадцати производили бы впечатлѣніе неполнаго . . . десять подвиговъ, соединенныхъ съ боемъ, стоявшимъ внѣ (каноническаго) числа двѣнадцать, представляли новое своеобразное сопоставленіе, но изъ-за этого не слѣдуетъ еще искать здѣсь особеннаго намѣренія или значенія.“ Далѣе, оставляя вопросъ открытымъ [3]), почему Павсаній не упоминаетъ о группахъ задняго фронтона, онъ называетъ ошибочнымъ мнѣніе тѣхъ [4]), которые, основываясь на выраженіи ἐν τοῖς ἀετοῖς хотѣли распредѣлить группы по обоимъ фронтонамъ. Однако Велькеръ самъ указываетъ на одно обстоятельство, подрывающее его теорію, а именно на большое число фигуръ, прибавляя притомъ, что во фронтонѣ Θисіона стояло только семь [5]).

Дѣйствительно, допуская, что 11 поединковъ помѣщалось въ одномъ фронтонѣ, мы должны принять здѣсь minimum 22 фигуры, т. е. число, превосходящее даже число фигуръ громадныхъ фронтоновъ храма Зевса въ Олимпіи — тамъ было всего только 21 фигура. Но этотъ аргументъ обрушается лишь на теорію Велькера; есть другой, который заставляетъ заподозрить

1) Ср. выше стр. 133.

2) Alte Denkmäler I, стр. 207.

3) Ibid.: „Ob der Tempel auf der hinteren Seite keine Vorhalle gehabt, oder wenn es war, in deren Giebelfeld keine Statuen gewesen sind oder Pausanias, wenn deren da waren, sie unerwähnt gelassen hat, lässt sich nicht bestimmen.“

4) Ср. его пр. 1 ня стр. 208.

5) Въ настоящее время полагаютъ, что было тамъ 9 фигуръ.

вѣрность сообщенія Павсанія въ томъ видѣ, въ коемъ оно дошло до насъ. Мы теперь имѣемъ цѣлый рядъ фронтоновъ[1]), но среди нихъ нѣтъ ни одного, композиція котораго не отмѣчена была бы единствомъ содержанія во времени, для этой же композиціи единство времени не мыслимо, ибо одно и то же лицо являлось въ 11 слѣдующихъ другъ за другомъ сценахъ. Прежде чѣмъ допустить такую безвкусицу, съ которой мы съ трудомъ миримся на позднихъ саркофагахъ, великому художнику, склоняюсь признать пропускъ у Павсанія послѣ словъ ἐν τοῖς ἀετοῖς[2]). Пропускъ, называвшій содержаніе фронтонныхъ украшеній, а въ сохранившихся словахъ вижу сюжеты, изваянные въ метопахъ. Но вѣдь ихъ было всего одиннадцать? Изъ словъ Павсанія слѣдуетъ, что среди этихъ подвиговъ былъ изображенъ и бой съ Геріономъ, а эта композиція, какъ мы убѣдились, плохо укладывалась въ рамку одного метопа, а потому разбивалась на два[3]). Итакъ, 12 плитъ Иракліона были украшены подвигами этого героя. Если мы теперь примемъ, что онѣ помѣщались во внѣшнемъ фризѣ, какъ слѣдуетъ ожидать отъ зданія IV в.[4]), то сооруженіе наше имѣло по четыре колонны на короткихъ сторонахъ, т. е. было маленькое въ родѣ храма Ники-Аптерось, что тоже говоритъ въ пользу предлагаемаго толкованія, такъ какъ храмы, посвящаемые героямъ, конечно, были меньше храмовъ боговъ.

Вопреки свидѣтельству Павсанія рѣшаюсь утверждать, что Пракситель украсилъ изваяніями подвиговъ Иракла не фронтоны, а метопы Иракліона въ Θивахъ.

---

1) См. выше стр. 41, пр 2.

2) На это намекаетъ, повидимому, и Овербекъ (Antike Schriftquellen, стр. 247, къ н-ръ 1285): „lies: ἐν τοῖς ἀετοῖς Πραξιτέλης ἐποίησε *** τὰ πολλὰ κἰλ. Vrgl. meine Geschichte der griech. Plastik I, S. 226, f. mit Note 23 und 24. Къ сожалѣнію перваго изданія указанной книги я не могъ достать, а въ третьемъ ничего по поводу это не нашелъ.

3) Ср. выше стр. 137.

4) Мы видѣли, что уже во второй половинѣ V в. метопы и триглифы за колоннадой замѣняются іоническимъ фризомъ.

Заключеніе.

Въ предлагаемой работѣ описаны метопы тринадцати храмовъ, включая въ число ихъ героонъ Иракла, а именно: метопы храма въ Ассосѣ, храмовъ C и F въ Селинунтѣ, храма Зевса въ Олимпіи, храма E въ Селинунтѣ, храма Аѳины-Парѳеносъ и такъ называемаго храма Ѳисея въ Аѳинахъ, храма Аполлона близъ Фигаліи, храма Аѳины въ Новомъ Иліонѣ, храма Аполлона въ Дельфахъ, храма Иры въ Аргосѣ, храма Зевса въ Агригентѣ и героона Иракла въ Ѳивахъ. Изъ этихъ сооруженій два относятся къ Малой Азіи, четыре къ Сициліи, остальные семь къ самой Греціи. Итакъ, въ отношеніе мѣста эти храмы разсѣяны по всему еллинскому міру а по времени занимаютъ почти пять столѣтій. Правда, намъ пришлось констатировать большой пробѣлъ среди описанныхъ сохранившихся зданій, ибо отъ храма Аполлона въ Бассахъ, относящагося къ концу V в., пришлось перейти къ сооруженію II в. Этотъ пробѣлъ пополняется до извѣстной степени свѣдѣніями о постройкахъ, не дошедшихъ до насъ, но къ сожалѣнію большинство изъ нихъ, а именно 3 относятся къ концу V в. и только одно къ серединѣ или второй половинѣ IV в.; памятника, относящагося къ III в., мы не имѣемъ. Такимъ образомъ пробѣлъ не заполненъ.

По поводу метоповъ каждаго храма было говорено такъ подробно, что резюмировать всѣ выводы мнѣ кажется совершенно лишнимъ, подведу здѣсь только, такъ сказать, итогъ сюжетамъ, съ которыми мы встрѣтились при обозрѣніи описаннаго рода декоративныхъ памятниковъ:

I. Сборные сюжеты.

1. Храмъ въ Ассосѣ.
2. » C въ Селинунтѣ.
3. » Аполлона въ Дельфахъ (по Еврипиду).
4. » E въ Селинунтѣ.

II. Гигантомахія.

1. Храмъ F въ Селинунтѣ.
2. Парѳенонъ (восточный рядъ).
3. Храмъ Зевса въ Агригентѣ (восточный рядъ).
4. » Аѳины въ Иліонѣ (восточный рядъ).

III. Война противъ Трои и взятіе Иліона.

1. Парѳенонъ (сѣверный рядъ).
2. Храмъ Иры въ Аргосѣ (западный рядъ).
3. » Зевса въ Агригентѣ (западный рядъ).

IV. Подвиги Иракла.

1. Храмъ Зевса въ Олимпіи.
2. т. наз. Ѳисіонъ въ Аѳинахъ (восточный рядъ).
3. Иракліонъ въ Ѳивахъ.

V. Подвиги Ѳисея.

Т. н. Ѳисіонъ (концы сѣверн. и южн. рядовъ).

VI. Кентавромахія.

Парѳенонъ (бóльшая часть южн. ряда).

VII. Амазономахія.

Парѳенонъ (западный рядъ).

VIII. Истребленіе Ніобидъ. (?)

Парѳенонъ (меньшая часть южн. ряда).

IX. Орфей среди ѳракійцевъ и мэнадъ.

Храмъ Аполлона въ Бассахъ (восточный рядъ).

X. Сраженіе съ варварами.

Храмъ Аѳины въ Иліонѣ (западный рядъ).

Итакъ, въ четырехъ случаяхъ мы встрѣтились съ рядами метоповъ, составленными изъ различныхъ сценъ, не связанныхъ между собою. Всѣ эти храмы за исключеніемъ храма E въ Селинунтѣ относятся къ VI в., т. е. періоду архаическому. Въ остальныхъ храмахъ метопы каждаго ряда оказываются соединенными единствомъ содержанія кромѣ метоповъ сѣверной стороны Парѳенона, композиція которыхъ, какъ указано выше, должна считаться сравнительно слабой.

Изъ рядовъ, соединенныхъ между собою единствомъ, первое мѣсто во всѣхъ отношеніяхъ занимаетъ гигантомахія: она является чаще (4 раза) и раньше (храмъ F въ Селинунтѣ) прочихъ, притомъ всегда помѣщается на почетномъ мѣстѣ — на восточномъ фасадѣ зданія. Гигантомахіи, повидимому, любили противопоставлять на западномъ фасадѣ такіе сюжеты, которые въ данное время хотѣлось особенно оттѣнить и подчеркнуть; при этомъ замѣчается извѣстное развитіе, заключающееся въ смѣлости сопоставленія темъ съ этимъ торжествомъ олимпійцевъ надъ возмутившимися исполинами: на западномъ фасадѣ болѣе древняго зданія — Парѳенона изображенъ миѳическій сюжетъ — торжество аѳинянъ надъ амазонками, въ храмахъ Иры въ Аргосѣ и Зевса въ Агригентѣ панданомъ служитъ, если такъ можно выразиться миѳико-историческое событіе — взятіе Трои, а въ Иліонѣ наконецъ историческая побѣда надъ варварами.

По три раза встрѣчаются война противъ Трои съ взятіемъ Иліона и подвиги Иракла. Что сцены изъ троянской войны сдѣлались однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ весьма понятно: произведенія поэзіи издавна сроднили древняго еллина со всѣми эпизодами пресловутаго похода — выработался цѣлый рядъ вполнѣ индивидуализированныхъ сценъ [1]), пригодныхъ для композиціи метоповъ [2]). Что касается подвиговъ Иракла, то помимо популярности и распространенія его культа разнообразіе сценъ, ограничивающихся въ большинствѣ случаевъ двумя фигурами должно было сдѣлать эту тему особенно любимой.

Послѣднія замѣчанія примѣнимы, конечно, и къ дѣяніямъ Ѳисея и если мы встрѣтили изображеніе его подвиговъ только одинъ разъ, то нужно приписать это тому, что онъ считался исключительно героемъ въ Аттикѣ.

---

1) См. приведенные выше слова Діодора, стр. 183.

2) Страннымъ теперь должно намъ казаться замѣчаніе Велькера (Alte Denkmäler I, стр. 192): „ . . . . die Einnahme Trojas . . . . , wenn sie überhaupt auf Metopen je vorgestellt worden wäre, oder vorgestellt werden könnte“.

Что истребленіе Ніобидъ и Орѳей среди ѳракійцевъ и мэнадъ встрѣчаются только по разу, врядъ ли кого нибудь удивитъ: та и другая композиція болѣе пригодны для сплошныхъ фризовъ, нежели для изолированныхъ метоповъ. Напротивъ, на первый взглядъ можетъ показаться очень страннымъ, что такіе распространенные въ античномъ искусствѣ сюжеты, какъ амазономахія и кентавромахія то-же въ метопахъ встрѣчается лишь одинъ разъ. Что касается первой темы, то она не благодарна потому, что она за исключеніемъ Ѳисея и его соперницы не имѣла характерныхъ фигуръ, отъ художественныхъ-же группъ скульпторъ метоповъ долженъ былъ отказаться по недостатку мѣста. На это, конечно, можно возразить, что вѣдь и сцены изъ гигантомахіи и войны съ варварами въ рамкахъ метопа сводятся къ единоборству. На это слѣдуетъ отвѣтить, что въ первомъ случаѣ, т. е. гигантомахіи, не говоря уже о священности сюжета и традиціи, завѣщанной предками, индивидуализація всѣхъ божествъ давало большое разнообразіе, а масса аттрибутовъ возможность хорошо заполнить поле метопа. Относительно втораго сюжета, какъ можно убѣдиться на основаніи фрагментовъ, найденныхъ въ Иліонѣ, правда, нельзя сказать ни того ни другаго — здѣсь, очевидно, на выборъ темы вліяла національная гордость, кичившаяся успѣхами недавно — прошлаго. Рѣдкое изображеніе кентавромахіи въ метопахъ подтверждаетъ только то, что высказано было раньше — непригодность ея въ виду невозможности изобразить характерныя группы Ѳисея и Периѳоя, освобождающихъ похищенныхъ женщинъ изъ рукъ дикихъ кентавровъ и Кэнея, забиваемаго въ землю.

Итакъ, численный перевѣсъ тѣхъ или другихъ сюжетовъ въ метопахъ находитъ оправданіе въ большей или меньшей благодарности темы.

ДОБАВЛЕНІЕ.

Считаю нужнымъ сказать еще нѣсколько словъ о метопахъ, которыхъ я не могъ описать въ надлежащемъ мѣстѣ, такъ какъ соотвѣтствующая часть напечатана была раньше, нежели дошли до меня слѣдующія свѣдѣнія: 25 марта 1890 года на селинунтскомъ акрополѣ найденъ былъ новый метопъ; первое извѣстіе о немъ помѣщено въ Notizie deglie scavi di antichita 1890, стр. 130, а затѣмъ краткое описаніе съ приложеніемъ фототипической таблицы въ Monumenti antichi vol. I, puntata 2ª, стр. 245. Вновь найденный рельефъ послужилъ Грэфу темою для доклада въ мартовскомъ засѣданіи Берлинскаго археологическаго общества (см. Jahrbuch des kais. deutsch. arch. Inst. 1891, Archäol. Anzeiger стр. 68).

Метопъ, изваянный изъ того-же туфа, какъ и прочія селинунтскія скульптуры, сохранился сравнительно хорошо, не достаетъ только нижней части, приблизительно $^1/_3$ плиты. Въ общемъ, какъ замѣтили Патриколо и Грэфъ, новый горельефъ по стилю чрезвычайно близокъ къ изваяніямъ храма E, въ техническомъ отношеніи онъ отличается отъ метоповъ храма E тѣмъ, что онъ изваянъ исключительно изъ туфа, безъ примѣненія мрамора, служившаго тамъ матеріаломъ для обнаженныхъ частей тѣла женскихъ фигуръ. Совершенно не могу согласиться съ Грэфомъ, усматривающимъ въ этомъ рельефѣ родство съ эгинитами — по моему мнѣнію рѣшительно нѣтъ ничего общаго между рослыми, тонкими и нѣсколько сухощавыми фигурами новаго метопа и приземистыми и костлявыми эгинитами.

На лѣвой половинѣ изображена женщина, обращенная вправо, въ іоническомъ хитонѣ и плащѣ, закрывающемъ часть головы и свѣшивающемся черезъ лѣвую руку,

распростертую впередъ; голова украшена діадимой. Правую половину занимаетъ мужская фигура, идущая вправо съ повернутою назадъ головою; лѣвая рука и у этой фигуры, судя по остаткамъ, была выставлена впередъ и, по всей вѣроятности, держала что-нибудь, большей части правой, какъ и у женщины, не достаетъ; голова юноши покрыта петасомъ, а надѣтъ на немъ хитонъ и короткая хламида. Сходство костюма женщины съ Ирою на одномъ изъ метоповъ храма E заставляетъ Патриколо видѣть въ ней именно эту богиню, а въ юношѣ Ермія. Происходящую сцену онъ описываетъ въ слѣдующихъ словахъ: „Delle due figure, quella muliebre potrebbe rapresentare Giunone, e Mercurio quella del giovine imberte. La figura muliebre sta in piedi con lo squardo rivolto al giovine, e col braccio sinitro alzato in atto forse di additargli qualche cosa.“

Одно обстоятельство въ толкованіи Патриколо не удовлетворяетъ меня — это безсодержательность мотивовъ. Не исключена, конечно, возможность, что въ связи съ другими композиціями того-же ряда метоповъ она переставала быть таковой. Мнѣ кажется, что не только юноша поспѣшно движется вправо, но и женщина слѣдуетъ за нимъ; жестъ лѣвой руки ея производитъ на меня впечатлѣніе, какъ будто она хочетъ задержать его, однимъ словомъ я склоненъ видѣть здѣсь любовное преслѣдованіе, сюжетъ, такъ любимый архаическимъ искусствомъ.

Находки не ограничились этимъ однимъ рельефомъ, кладъ антиковъ древняго Селинунта оказывается не исчерпаемымъ: недавно я прочиталъ въ Berliner Philol. Wochenschrift (1892, Nr. 11, стр. 323) слѣдующее сообщеніе: „Die Ausgrabungen, welche der Unterrichtsminister auf der Akropolis von Selinunt wieder aufnehmen liess, haben eine werthvolle Frucht getragen. Es wurden d r e i n e u e M e t o p e n mit Reliefs gefunden, von denen die eine den Raub der Europa darstellt und Spuren von Bemalung zeigt. Nach dem Urtheil des Prof. A. Salinas, des Directors des Nationalmuseums von Palermo, der sofort eine

Drahtmeldung über den Fund hierhersandte, sind diese drei sehr gut erhaltenen Metopen zu den bedeutendsten archaischen Werken der griechischen Plastik zu rechnen und bilden demnach eine werthvolle Ergänzung für die Metopensammlung, die den Hauptruhm des palermoschen Museums ausmacht".

Такъ какъ эти метопы тоже найдены на акрополѣ и сказано, что они принадлежатъ „къ самымъ выдающимся" твореніямъ архаическаго искусства, то нужно думать, что они принадлежали къ тому же сооруженію, къ которому относятся только что описанный метопъ. Стиль рельефовъ запрещаетъ отнести ихъ къ древнѣйшему храму C, находящемуся на акрополѣ, а мѣсто нахожденія, техника и другія обстоятельства не позволяютъ приписывать его храмамъ F и E, помѣщающимся въ долинѣ. Итакъ, мы должны заключить, что на акрополѣ былъ еще храмъ съ метопами, украшенными рельефами.

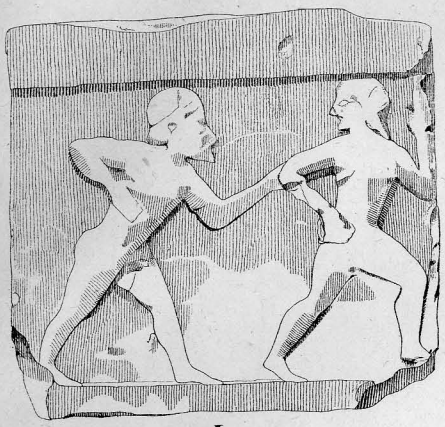
Для полноты пусть будетъ увомянуто здѣсь еще замѣтка Велькера о метопахъ, на самомъ дѣлѣ не существующихъ — въ Alte Denkmäler I, стр. 174, пр. 67 напечатано: „In Pästum brachte eine neuere Ausgrabung sechs Metopen zum Vorschein, welche sämmtlich die Argonautika angehn. Bulletin des sciences historiques 1830, Nr. 8, p. 363". Когда я прочиталъ эти строки, я очень удивился, что до меня никогда не доходили свѣдѣнія о такихъ рельефахъ, хотя я спеціально занимался памятниками, относящимися къ походу аргонавтовъ. Справка въ цитированномъ мѣстѣ показала, что рѣчь идетъ тамъ вовсе не о находкахъ въ Пэстумѣ, а о метопахъ, найденныхъ англичанами въ Селинунтѣ.

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU BIBLIOTEKA HUM.
153759

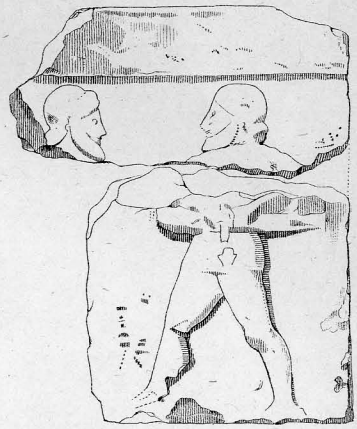
Замѣченныя опечатки.

Стран.	строка	напечатано	слѣд. читать
1	3 сверху (прим.)	Булгагова	Булгакова
6	6 „	VI. 2. 1.	IV, 2, 2.
6	6 снизу	καθεῖναι	καθεῖναι
34	2 „	къ	въ
51	8 „	πιθος	πίθος
70	17 „	сападѣ	западѣ
76	6 сверху	метоповъ, занялся	метоповъ занялся
81	1 снизу	имѣщіе	имѣющіе
83	8 „	онтъ	онъ
85	9 сверху	мимыхъ	мнимыхъ
94	8 снизу	которы	который
94	6 „	вряда-ли	врядъ-ли
95	15 „	данныя	данные
103	8 „	луворской	луврской
133	13 сверху	искуствѣ	искусствѣ
138	2 „	противорѣчить	противорѣчитъ
139	2 „	однаго	одного
145	1—2 „	въ надеждѣ чтобы поживиться	въ надеждѣ поживиться
147	11—12 „	тяжества	тяжести
156	17 „	можно	можно
166	13 снизу	занимаетъ	занималъ
173	1 снизу прим.	Отъ Ипъ.	Отч. Имп.

Примѣчаніе 1-ое на стр. 176 должно быть перенесено на стр. 175. въ качествѣ прим. 3.



1.

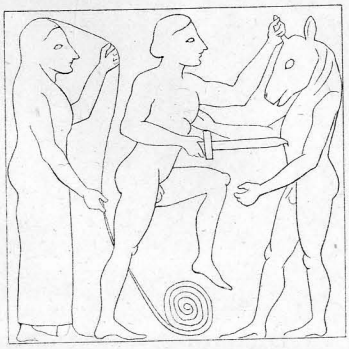


2.

3.

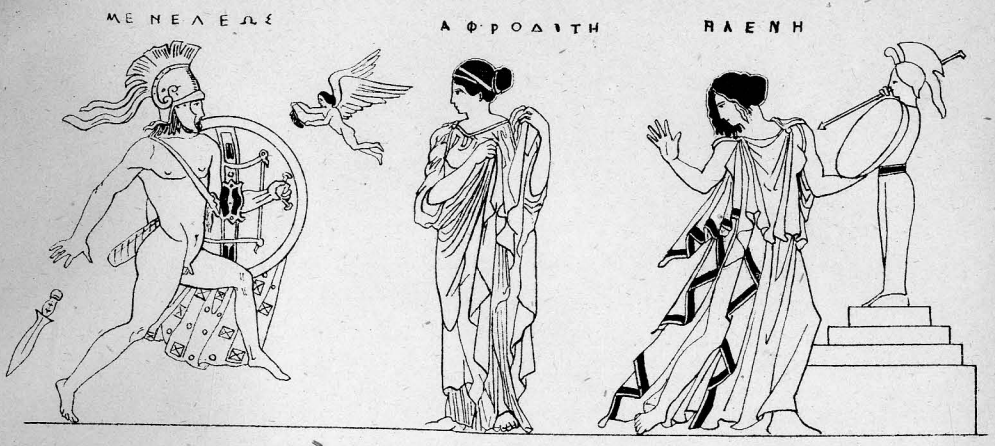
4.

7.

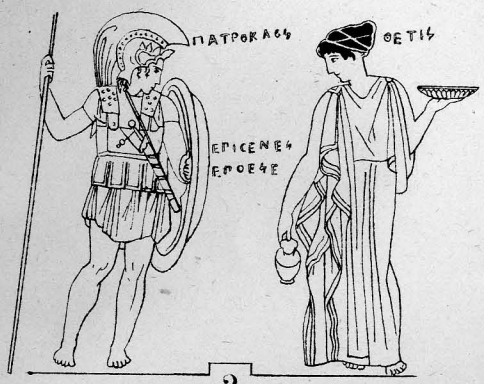


5.

6.



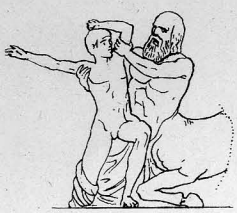
1.



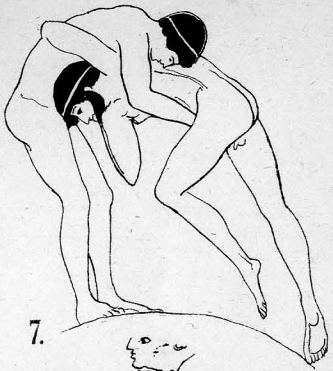
2.

3.

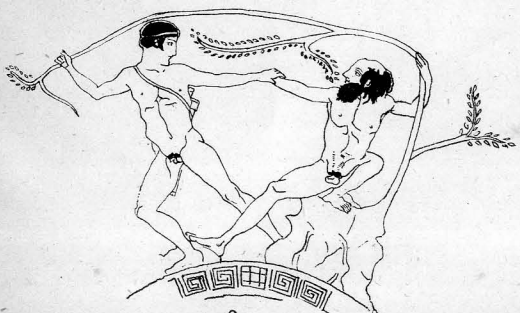
4.



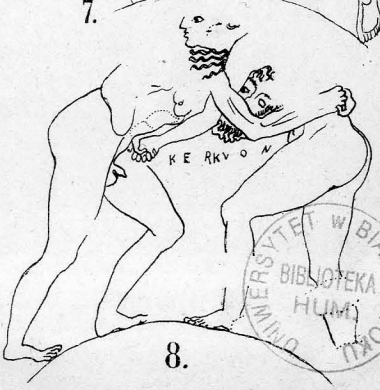
5.



7.



6.

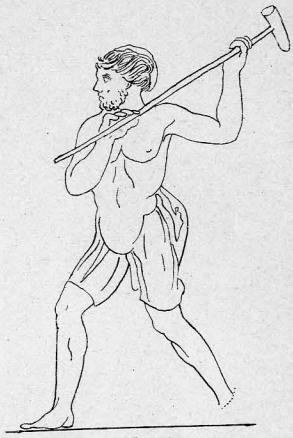


8.

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU BIBLIOTEKA HUMA

1.

5.



2.

3

6.

4.

7.

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU
BIBLIOTEKA
HUM.

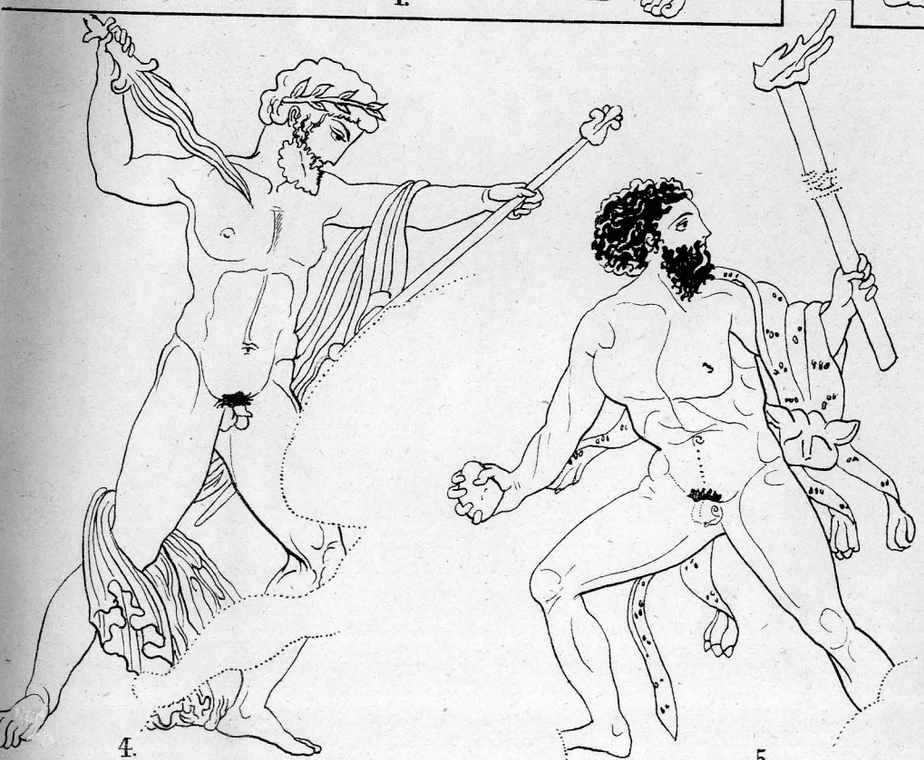
Lith. E. Berthelson, Dorpat.

1.

2a

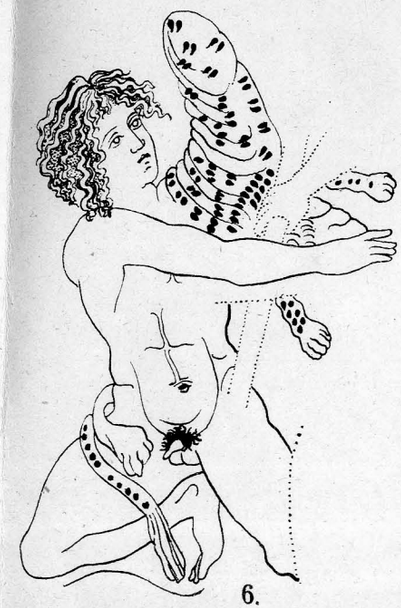
2.

3.



4.

5.



6.

7.