

Искусство древних этрусков

(Новые издания памятников)

1. L. GOLDSCHIEDER, *Etruscan Sculpture*, London, 1941.
2. M. A. GISELÄ RICHTER. *Handbook of the Etruscan Collection*, New-York, 1940.
3. P. J. RIIS. *Tyrrhenika*, An Archaeological Study of the Etruscan Sculpture in the archaic and classical Periods, Copenhagen, 1941.

Для истории искусства обнаружение памятников, передающее хотя бы приблизительно их художественные достоинства, имеет огромное значение. Недостаточные репродукции штриховым рисунком или с помощью цинкографии, столь распространенные прежде, нередко, ввиду отсутствия последующих фототипических воспроизведений попадающие и в современные специальные и популярные издания, искажают представление о воспроизводимых памятниках, принося в репродукцию нечто от ходячего

стиля времени воспроизведения или от стилизации, исходящей из общих понятий об «античном искусстве».

Сказанное в особенности относится к памятникам этрусского искусства—своеобразного, обладающего в скульптуре и живописи чертами специфически этрусского реалистического стиля, нередко утрачиваемого или искажаемого при неточном воспроизведении.

Не будет преувеличением утверждение, что репродукции во многом определяют возможности исследования.

Недостаток в хорошо изданных и общедоступных репродукциях памятников этрусского искусства продолжает ощущаться с бо́льшой остротой. Хорошие воспроизведения этрусской скульптуры и живописи разбросаны по малодоступным и редким изданиям. Таковы *Monumenti dei Etruschi*, публикации юлианского и флорентийского музеев и др. Поэтому появление всякого нового издания, ставящего своей целью популяризацию памятников этрусского искусства, нельзя не приветствовать. К числу таких изданий принадлежит как раз и книга Гольдшейдера, представляющая собой альбом произведений этрусской скульптуры, подчас довольно редких или малоизвестных, но заслуживающих внимания.

В альбоме Гольдшейдера приятной всего то, что в центре внимания составителя находятся не столько произведения монументальной пластики, сколько различные мелкие произведения прикладного искусства, наиболее характерные для Этрурии, вообще небогатой монументальными памятниками: как известно, этруски почти не употребляли в качестве материала для скульптуры мрамора, пользуясь, кроме широко распространенной терракоты, известняком и мягкими вулканическими породами: туфом, пеперином и т. п.

В прикладной орнаментальной этрусской скульптуре большое место принадлежит литью из бронзы, которое представлено в альбоме, начиная от статуэток типа Вилланова через ориентализирующие украшения на сосудах, канделябрах, произведениях звериного стиля и т. п. до сильно эллинизированных монументальных портретных скульптур, украшений бронзовых ларцев, зеркал и т. д. Эти разнообразные произведения бронзовой пластики вместе со знаменитыми капитольской волчицей и арретинской химерой акцентируют струю местного, в частности северо-италийского, искусства в этрусской бронзе, равно как и то обстоятельство, что содержание этрусской бронзовой скульптуры богаче пластики из терракоты или из камня.

Явно недостаточно представлены в альбоме чрезвычайно интересные кьюзинские канопы—эта основа,—наряду с некоторыми древнейшими образцами глиняной и бронзовой пластики,—для этрусского портретного искусства, в особенности расцветшего в III—II вв. до н. э. (рис. 4).

Канопы, так же как и портретные погребальные маски, из которых выработался этот своеобразный объект искусства, довольно разнородны в типологическом отношении—развитие их может быть прослежено от простой комбинации урны и маски до сосуда с тщательно моделированной головой и туловищем в виде человеческого туло-



Рис. 1. Голова канопы, с портретным изображением погребенного, из Кьюзи (VII в. до н. э.)

вида, с условными или весьма реалистически показанными руками. При весьма разнообразных художественных достоинствах, позволяющих все же констатировать неуклонную тенденцию к усилению портретно-реалистических черт, канопы дают возможность проследить на них известное влияние греческой (ионийской) пластики.

Однако и те воспроизведения кьюзинских канопов, которые содержатся в альбоме Гольдшейдера, являются весьма ценными, так как они позволяют судить о некоторых стилистических и технических деталях, недоступных для глаза в обычных воспроизведениях.

К числу недостатков издания необходимо причислить то, что оно лишено сопроводительного очерка истории этрусской скульптуры: автор ограничивается кратким,



Рис. 2. Деталь надгробной стелы из Болоньи, с изображением младенца, сосущего волчицу (V в. до н. э.)

справочного характера, комментарием к некоторым (даже не ко всем) таблицам. Комментарий этот к тому же не всегда точен — в нем имеются ошибочные указания прованса, атрибуций и дат. Некоторые из ошибок исправлены в перечне опечаток и поправок, но некоторые так и ускользнули от внимания составителя.

Альбому предпослано довольно обширное введение, трактующее общие вопросы происхождения этрусской культуры.

Автор подчеркивает сложный характер этрусской цивилизации, сложившейся под воздействием сиро-финикийских и эгейско-греческих (критских и ионических) влияний. Особенно показательно, с точки зрения той эволюции, какую проделала современная этрусология в отходе от недавно еще столь модных миграционных теорий, убеждение автора в том, что этрусская культура питалась за счет общеталийских корней, с тем чтобы в свою очередь — в эпоху наивысшего расцвета в VII—VI ст. до н. э. — оказать самое разностороннее влияние на соседние италийские племена, частично оказавшиеся к тому же и в сфере политического влияния Этрурии.

Автор склонен признать, что этрусская культура, в качестве предшественницы культуры и государственности Рима, будучи распространена на обширной территории по обеим сторонам Апеннин, менее всего может быть истолкована как чуждое для Италии, привнесенное этрускими колонистами явление, но скорей должна рассматриваться как определенная культурная стадия общеталийского развития, сложившаяся из местных и заимствованных с Востока и Балканского полуострова элементов.

Автор не договаривает, но его мысль необходимо продолжить в направлении признания за этруским искусством и, в частности, за этруской скульптурой общеталийских корней и общеталийского значения в эпоху, предшествующую началу самостоятельного развития Рима. Об этом свидетельствует собранный им в альбоме материал: бронзовые статуэтки геометрического стиля из Северной Италии и Этрурии эпохи Вилланова, бронзовая орнаментальная скульптура с элементами звериного стиля, указывающая на проникновение в италийское искусство ориентализирующих мотивов, характерных для начальной эпохи этруского искусства (VII ст.); перенесение подобных же мотивов на погребальную терракотовую и монументальную пластику (грифоньи головы на погребальных урнах, со скульптурными портретными изображениями на крышках, портретные скульптуры из Кьюзи типа каноп, надгробные стелы из Сев. Этрурии, с восточного типа звериными и человеческими изображениями) (рис. 2).

Этой же цели—популяризации неопубликованных или редко публиковавшихся памятников этруского искусства—служит и вторая из рецензируемых книг, содержащая описание этруской коллекции Метрополитенского музея в Нью-Йорке. Книга Рихтер составлена в виде краткой истории этруского искусства с общим введением, рассматривающим вопрос о происхождении этрусков. В отличие от альбома Гольдшейдера, *Handbook Жизель* Рихтер сопровождается обстоятельным текстом, суммирующим результаты новейших исследований в области истории этруского искусства.

Наряду с достижениями этрускологии в книге нашли свое отражение и ее слабые стороны. Ж. Рихтер, подобно многим другим ученым, является сторонницей теории переселения этрусков из М. Азии, согласно версии Геродота. В то же время она принимает наиболее краткую и подтянутую хронологию культуры эпохи раннего железа в Италии—для нее история этрусков начинается не ранее середины VIII в. до н. э., что противоречит традиционной хронологии, относящей переселения этрусков к X—IX ст. до н. э.

Нельзя обойти и другое обстоятельство, также отражающее в себе недостатки формально-типологических построений в этруской хронологии. Принимая для архаических этруских погребений наиболее поздние датировки (иногда, на наш взгляд, даже чрезмерно поздние), Рихтер принимает без всяких изменений установленные еще Монтелиусом и Блинкенбергом и основанные на совершенно другой хронологии этруской архаики даты ранних типов бронзовых и железных фибул, позволяющие относить начало культуры Вилланора чуть ли не к XII ст. до н. э.

Все эти недоразумения не умаляют, однако, для нас значения изданного Рихтер альбома (содержащего около 200 фототипий и рисунков), ценность которого заключается



Рис. 3. Терракотовая статуя этруского воина в натуральную величину (VI в. до н. э.)

прежде всего в обнаружении и во введении в научный обиход неизвестных или малоизвестных памятников.

Таковы прежде всего архаические глиняные скульптуры воинов, приобретенные в обломках и реставрированные в Метрополитенском музее. Одна из них изображает воина (гоплита) в шлеме, в наступательной позиции, в натуральную величину (рис. 3), другая, в полтора раза превышающая натуральную величину, имеет около



Рис. 4. Голова колоссальной терракотовой статуи воина (культовая статуя Марса?) (VI в. до н. э.)

2,5 м высоты, и, наконец, третья, от которой уцелела лишь голова, должна была иметь 5,3 м высоты (рис. 4).

В то время как первая (наиболее древняя из трех, относимая автором к концу VI ст., к той эпохе и школе, которую представлял единственный известный по имени этрусский скульптор, работавший в Риме, — Вулнка) и вторая скульптура могли быть вотивами, третья, колоссальная, статуя являлась, вероятно, культовым изображением, находившимся в каком-либо из храмов Марса (этр. *Maris*). Традиция подобных колоссальных культовых статуй у этрусков засвидетельствована Плинием (NH, XXXIV, 43). Все три статуи являются полихромными и, так же как фигуры на известном глиняном саркофаге из Цере, стилистически сближаются с архаической бронзовой пластикой коринфской школы. Зависимость от греческих образцов не заслоняет, однако, типически этрусских черт, присущих этим скульптурам и сказывающихся в тяжелых пропорциях, в резкости черт лица и линий мускулатуры, в известной грубости и примитивной «деревянности» всего физического облика.

Для изучения этих любопытнейших образцов античной пластики большим подспорьем является специальная публикация того же автора¹, содержащая, помимо многочисленных reproductions, подробное описание статуй, опыты их реконструкции и стилистическую характеристику.

Этруская коллекция Метрополитенского музея, помимо многочисленной и разнообразной керамики, обладает прекрасным собранием прикладной скульптуры (бронзы и терракоты). Отдельные малоизвестные экземпляры заслуживают всяческого внимания: такова миниатюрная группа из амбры с изображением Афродиты и Адониса, возлежащих наподобие мужских и женских фигур на крышках урн и саркофагов, всецело в традициях ионийской архаической пластики (рис. 5).

Воспроизведения скульптур из коллекции Метрополитенского музея чрезвычайно полезны при чтении скульп. на иллюстрации третьей из рассматриваемых книг, специально посвященной изучению массового материала из области этрусской скульптуры,

¹ Gisela M. A. Richter, *Etruscan terracotta warriors*. N.-Y., 1937.

значительно углубляющей привычные представления о стилистических школах и традициях в древнеиталийской скульптуре и об их географических границах.

В центре внимания этого исследования—преимущественно терракота и бронза: архитектурные украшения, украшения предметов быта и культа, вотивы. Оно вводит нас в самую гущу этрусского прикладного искусства. К сожалению, оно ограничивается эпохой архаики и классики, сознательно отстраняясь, таким образом, от начала этрусского искусства периода геометрического стиля и от проблемы его происхождения.

Автора интересуют прежде всего художественные школы и центры их, с тяготеющей к ним периферией. Он подразделяет сферу распространения этрусской скульптуры



Рис. 5. Фигурная пиксида в виде саркофага с возлежащей парой (Афродитой и Адонисом?) (VI в. до н. э.)

на три района, имеющие, по его мнению, особую художественную физиономию: южно-этрусский, с центром в Цере и с тяготеющими к нему Фалериями, Лацием и Вейями; среднеэтрусский, с центром в Вульчи и с тяготеющими к нему Тарквиниями и Вольсиниями; наконец, североэтрусский, с центром в Кьюзи и с огромной периферией, включающей в себя Ветулонию, Популонию, Вольтерру, Перузию, Флоренцию и еще более отдаленные (приальпийские) места находок этрусской скульптуры.

Южноэтрусский круг наиболее подвержен воздействию греческих художественных влияний; скульптура среднего и северного районов более архаична, примитивна, хотя и ее автор возводит к тем же греческим образцам.

Несомненно, он сам хорошо понимает всю условность произведенного им деления, но, даже и принимая это во внимание, оно представляется произвольным и лишенным опоры в комплексном археологическом материале, разделяющемся внутри Этрурии на совершенно иначе очерченные географически культурные округа.

Южная Этрурия имеет определенную культурную физиономию. Но из ее круга нельзя исключить Тарквинии, в то время как Вейи отличаются значительно, примыкая к Фалериям и Лацию, хотя и родственным Тарквиниям и Цере в культурном отношении, но все же обладающим и значительными от них отличиями.

Район Кьюзи (*ager Clusinus*) обладает ярко выраженными культурными особенностями, делающими из него некое своеобразное целое; значительным своеобразием обладает и Ветулония с Популонией, с тяготеющей к ним Вольтеррой. Промежуточное положение занимает Вульчи, находившийся под перекрестным южным и северо-запад-

ным этрусским влиянием. Районы северо-восточной Этрурии, в том числе и заалпеннинская Болонья, находились под культурным воздействием как приморской Этрурии, так и района Кьюзи.

Художественную физиономию намеченных им районов автор определяет по совокупности относящегося к данной местности паспортного материала. Однако заведомо можно сказать, что далеко не все найденное на определенной территории было на ней же и создано. Для определения мест производства разрозненных образцов массового и прикладного искусства недостаточно одного лишь стилистического анализа; для этого необходим также и анализ технологический—определение, например, сорта и состава глины, характерного для терракоты той или другой местности. Автор оговаривает



Рис. 6. Край бронзового сосуда из южной Этрурии с изображением возлезающей пары (VII—VI в. до н. э.)

иногда сходства или различия в материале, но в чем они состоят и на какой круг памятников распространяются—этого мы у него так и не узнаем.

Тем не менее топографическое изучение этрусской пластики дает интересную картину распределения произведений скульптуры на территории Тосканы и позволяет делать некоторые заключения о господствовавших в эпоху архаики художественных тенденциях и влияниях, в частности о мощном влиянии искусства Кьюзи на всю область средней и северной Этрурии, что особенно отчетливо прослеживается на художественных изделиях из бронзы.

Подобный географический обзор позволяет более отчетливо представить себе сферу распространения коринфского и аттического влияний в Этрурии, ту область, которая находилась под действием художественных импульсов, исходивших из Великой Греции (главным образом из Кум), так же как и более отчетливо проследить тенденции консерватизма, цепкость художественных форм геометрической эпохи, особенно сильных в северной части территории распространения культуры Вилланова.

Этот географический обзор показывает весьма отчетливо, как формы греческой пластики подчиняют себе, применительно к наиболее распространенным архаическим типам скульптуры—курса и коры, местные формы, как эти типы позднее проникают в те районы Этрурии, которые далеки от сферы непосредственного греческого влияния, и как на образцах искусства Кьюзи, Вольтерры, Флоренции особенно легко следить за борьбой в причудливых сочетаниях местных геометрических и привнесенных ориентализирующих тенденций.

Предпринятое автором распределение этрусской скульптуры по типам показало, с одной стороны, что распространенные в Греции пластические типы не так уж многочисленны в Этрурии, с другой же стороны, что некоторые из этих типов, считавшиеся греческими по происхождению, прослеживаются в Этрурии в чисто геометрических формах, каковы, например, изображения погребального пиршества и возлежащих на погребальном ложе мужчины и женщины, известных в южной Этрурии в качестве скульптурных украшений изделий из глины и из бронзы (рис. 6). Все это проливает



Рис. 7. Остео и Полиник, убивающие друг друга. Фреска погребальной камеры в Вульчи (IV в. до н. э.)

некоторый новый свет на вопросы происхождения художественных типов, считавшихся заимствованными с Востока, чем подготавливается материал и для решения вопроса о происхождении этрусской культуры в целом.

Не меньший интерес приобретает и произведенная автором проверка хронологии тех погребальных комплексов этрусских некрополей, которые имеют непосредственное значение для датировки памятников скульптуры.

Этот пересмотр, подкрепляя недавние работы Сундвала, Мак-Ивера и др., показывает с очевидностью, что начало ориентализирующего влияния в Этрурии не может быть отнесено далеко в глубь времен—за пределы VII ст. до н. э., что прямо противоречит утверждениям Шахермайра (а отчасти и Дукати), удрежняющего начальную дату. Шахермайру было необходимо отнести начало этрусской культуры в глубокую древность, чтобы связать древнюю историю этрусков с данными египетских источников о *tuguscha* и для «выведения» их из М. Азии не позже X ст. до н. э.

Изучение хронологии массовой этрусской скульптуры показывает также, что распространение ионического влияния в Тоскане связано преимущественно с деятельностью фокейцев; оно проявляется особенно сильно в конце VII ст. и прекращается

во второй половине VI в., после битвы при Алалии, лишившей фокейцев обладания о. Корсикой.

Аттическое влияние начинает давать себя чувствовать с последней четверти VI в. до н. э., но сказывается (на памятниках скульптуры) не столь глубоко и не столь последовательно, как влияние ионическое.

Рассматривая вопросы школы и стиля, господствующего в том или ином районе, автор апеллирует неоднократно к монументальной, а изредка и к керамической живописи. Путь довольно опасный, поскольку история этрусской монументальной живописи содержит значительно более лагун, чем история скульптуры.



Рис. 8. Голова Мастарны. Деталь фрески из погребальной камеры IV в. до н. э., из Вульчи

Все сказанное выше о скульптуре в значительной степени относится и к живописи, находившейся под еще более сильным и непрерывным влиянием ионийского (и сиро-финикийского) искусства, а также искусства островной и материковой Греции.

Этруская живопись VII—VI вв. до н. э. заставляет говорить о наличии в некоторых центрах Этрурии этого времени, и прежде всего в Цере и Тарквиниях, греческих мастеров-живописцев. Однако, если всепроникающее греческое влияние определило стиль и ход развития этрусской живописи, оно не могло уничтожить черт ее известной самобытности, которая дает себя отчетливо почувствовать в находившейся под сильным ионическим и коринфским влиянием этрусской керамике—церетанских вазах и вазах типа «Полледрара» (VI ст. до н. э.).

Характерны, как наиболее ранние, фрески из вейентской *tomba Samnna*, напоминающие раннеэтрусские сосуды в стиле протогеометрической критской и мелосской керамики.

Еще более соответствуют этрускому канону более поздние (VI в. до н. э.) изображения на терракотовых стенах одной из могил в Цере. Стремление к реализму сказалось в том, что, используя греческие мифологические сюжеты, этрусские мастера воспроизводили их с натуралистическими деталями (изображение борьбы Этеокла и Полиника в Вульчи IV в. до н. э.—рис. 7) и дополнениями из собственной легендарной традиции—сцена борьбы Мастарны и Вибенны с Гнеем Тарквинием (из той же могилы—рис. 8).

То, что известно о южноиталийской живописи эпохи процветания этрусского искусства, свидетельствует об общности тех черт, которые обычно считаются специфически этрускими. В этом смысле очень ценны изображения из Чентурипе в Сицилии (рис. 9), лишь недавно ставшие предметом научного внимания, образец



Рис. 9. Портретные изображения из Чентурипе в Сицилии
(III в. до н. э.)

греческого искусства эпохи эллинизма на почве Сицилии. Эти аллегорические изображения, исполненные реалистического индивидуализма, с трудом отделямы от искусства Этрурии. Они помогают осмыслить место Этрурии в кругу искусства соседних культурных народов.