

Б. А. Литвинский, Н. О. Турсунов  
ЛЕНИНАБАДСКИЙ КРАТЕР И ЛУВРСКАЯ  
ВАЗА СОСИБИЯ

(Неоаттическое искусство и Средняя Азия)

**В** 1958 г. при хозяйственных работах в местности Чорсу-Гозиён в 4 км к югу от Ленинабада (ТаджССР) был найден бронзовый сосуд, который недавно был подарен таджикскому писателю Рахим Джалилу, сообщившему об этом этнографу Н. О. Турсунову. Последний установил место и обстоятельства находки и доставил сосуд для изучения в Институт истории АН ТаджССР Б. А. Литвинскому. В Ленинабаде распространены легенды, связывающие с Чорсу-Гозиён (где археологические находки при хозяйственных работах делались не раз) древнее городское поселение. Эти (и другие) легенды, собранные Н. О. Турсуновым<sup>1</sup>, интересны и в связи с тем, что точное местоположение Александрии Эсхаты еще не установлено<sup>2</sup> и поиски ее остатков пока оказались безуспешными<sup>3</sup>.

Перейдем к описанию сосуда-кратера<sup>4</sup>.

Пропорции корпуса стройные, вытянутые; горло сравнительно узкое; поддон отломан и сейчас отсутствует. Он прикреплялся, по-видимому, с помощью заклепки (на дне остались два сквозных отверстия). В остальном сохранность безукоризненна — ни малейших повреждений. Поверхность покрыта благородной патиной. Когда кратер попал в руки специалистов, внутри имелся слой присохшей земли.

Размеры кратера: высота корпуса — 14,5 см, высота с ручками — 16,1 см, диаметр устья — 6,4 см, максимальный диаметр корпуса — 9,3 см.

Корпус яйцевидный. Нижняя половина его реберная. Ребра (всего — 32) — рельефные узкие вытянутые миндалины, острым концом к основанию, заключенные в арочные рельефные обводы. Выше — опоясывающее го-

<sup>1</sup> Подробно об истории находки бронзового сосуда и легендах, связанных с Чорсу, см. Н. О. Турсунов, Б. А. Литвинский, У истоков истории Ходжента, журн. «Садои шарк», 1971, № 6 (на тадж. яз.).

<sup>2</sup> Б. А. Литвинский, Борьба народов Средней Азии против греко-македонских захватчиков, в кн.: «История таджикского народа», I, М., 1963, стр. 256—257, 529.

<sup>3</sup> Специально занимающийся этим на протяжении более чем полутора десятилетий Н. Н. Негматов вначале помещал Александрию Эсхату точно на цитадели города Ленинабада (Ходжента), но недавно пришел к выводу, что локализовать ее надо в пределах всего современного города Ленинабада или же его ближайших восточных или западных окрестностей (Н. Н. Негматов, Ходжент и Уструшана в древности и средневековье. Автореферат, М., 1968, стр. 9). Простор для исследователей в части подобных заключений суживается наличием реки (Сыр-Дарья—Яксарта древних) к северу от Ленинабада.

<sup>4</sup> Мы выражаем благодарность за консультации А. И. Воцининой, И. И. Саверкиной и З. А. Билимович.



Рис. 1. Лениградский кратер. Фигуры № 1 (справа от алтаря) и № 8 (слева от алтаря)



Рис. 2. Ленджанбадский кратер. В центре фигуры № 2 (слева) и № 3 (справа)



Рис. 5. Леннибадский кратер. В центре фигуры № 5 (слева) и № 6 (справа)



Рис. 6. Ваза Сосбия (Лувр)



Рис. 7. Ваза Сосиполя (Лувр)

ризонтакльное рельефное ребро, служащее основанием для изображения ритуальной процессии.

В центре композиции — алтарь. Он имеет двуступенчатое основание (высокая нижняя ступенька, с вертикальными боковинами, и низкая верхняя, трапециевидная). Нам ним — гладкий ствол, затем — двухчастное ступенчатое навершие (нижняя его половина трапециевидная, верхняя — прямоугольная). Навершие ниже и уже основания (высоты обломов, снизу вверх: 5,5 — 1,5 — 10—2—3, общая высота — 22, ширина основания — 18,5, ствола—13,5, навершия—16,5 мм). Над алтарем — высокое пирамидальное пламя.

Справа от алтаря — бородатая мужская фигура (№ 1; рис. 1, справа), идущая влево (к алтарю), в хламиде, плотно прилегающей спереди и развевающейся сзади. Правая нога прямая, с вытянутым носком, левая отставлена назад. Левая рука согнута в локте, ладонью на бедре, правая согнута в локте, вытянута вперед и вверх, в ней кадуцей.

Следующая фигура (№ 2; рис. 2, слева) — женская, в танцующей позе идущая влево, в длинном и широком хитоне с накидкой, с обнаженным левым плечом. Складки нижней части хитона и развевающейся накидки подчеркивают движение. Голова склонена вниз, а левой руке — г-образный предмет.

Далее мы видим фигуру (№ 3; рис. 2, справа) обнаженного юноши, в танце, с прямой правой ногой с вытянутым носком и отставленной назад левой. Фигура дана в сложном ракурсе: плечи развернуты вправо больше, чем бедра; в отведенной назад правой руке, обращенной вверх, — короткий кинжал с изломанным перекрестием; левая рука и часть плеча скрыта щитом. На голове шлем.

Затем помещена женская фигура (№ 4; рис. 3), обращенная вправо. Правая нога прямая, поставлена на ступню, левая отведена назад, на носке. Одевание — широкий и длинный хитон с накидкой. Складчатость показана лишь на боковых частях хитона, что создает впечатление обнаженности средней части. Нижняя половина фигуры — в три четверти, плечи — в фас, лицо — в профиль. Левая опущенная (закрытая одеждой) рука придерживает тимпан, а правая, согнутая в локте, поднятая вертикально вверх с опущенной ладонью, — приготовилась ударить по инструменту. На голове — коническая шапочка.

Лицом к предыдущей расположена женская фигура (№ 5; рис. 5, слева), обращенная влево. Поза ее близка № 4, но нижняя часть фигуры почти профильная и более изогнуты ноги. голова же резко склонена вниз. Одевание такое же как у № 4. Длинные локоны ниспадают на плечи. Опущенная левая рука придерживает платье, в вытянутой вперед правой — тирс (под шишкой — бант).

В другую сторону повернута строго профильная фигура (№ 6; рис. 5, справа) обнаженного юноши, идущего вправо. Правая нога прямая, левая отведена назад, обе — на вытянутых носках. Фигура несколько сугугла. Через левое плечо перекинута полоса материи, отдаленно напоминающая звериную шкуру (см. ниже, стр. 100). Персонаж играет на двойной флейте, придерживая ее вытянутой вперед правой рукой.

Он идет вслед женской фигуре (№ 7; рис. 4), направляющейся вправо. Она в длинном и узком хитоне с накидкой. Левая нога поставлена прямо, на ступню, правая отведена назад на носке. Прядь волос в виде косы ниспадает на плечи. В левой руке держит кифару, в правой — плектр<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Строго говоря, инструмент в руках у фигуры № 6 следовало бы называть авлосом (двойным гобоем); у фигуры № 7 — лирой (см. К. З а к с, Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков, сб. «Музыкальная культура древнего мира», под ред. Р. П. Грубера, Л., 1937, стр. 151—154, рис. 22—23).



Наконец, женская фигура (№ 8, рис. 1, слева) слева от алтаря — профильная, идущая вправо, в высоко подпоясанном длинном и узком хитоне. Левая нога поставлена прямо, на ступню, правая отведена назад с несколько приподнятой пяткой. Правая рука на бедре, в левой вытянутой вперед — простой лук в натянутом состоянии. Из-за левого плеча выступает острое окончание колчана. За фигурой, опираясь на нее передними ногами, — лань с отвернутой назад головой.



Рис. 3. Ленинадский кратер.  
Фигура № 4



Рис. 4. Ленинадский кратер.  
Фигура № 7

Вся процессия распадается на три группы. Две группы фигур (№ 1—2—3 и № 6—7—8) направляются справа и слева к алтарю, который служит центром этой части композиции. Третья группа состоит из двух обращенных друг к другу фигур (№ 4—5), занимающих изолированное положение.

Фриз с процессией имеет высоту 5,3 см (такова же высота фигур); над ним — завершающий поясok корпуса с геометрическим орнаментом, состоящим из двух рядов направленных в разные стороны С-образных углублений, которые расположены таким образом, что остаются не углубленными два ряда кружков, соединенных перемычками. В центре каждого кружка пунсоном нанесена углубленная точка. Нетрудно видеть, что это — геометризованное воспроизведение двухлентного переплетения.

Переход к плечикам очень четкий, даже резкий. Сами плечики узкие (1, 2 см), незначительно вогнутые. Они орнаментированы рельефными овалами, заключенными в арочные рельефные же обводы. Округлыми концами они обращены вниз.



Горло чуть вогнутое, почти прямое (высота — 2,5 см). По глади поля — горизонтальное рельефное изображение лозы (кое-где раздваивающейся) с отходящими вниз и вверх листьями с центральным прожилком, а посредине каждой из лицевых сторон, с виноградными гроздьями.

Массивный венчик имеет вид карниза. Нижняя его часть выполнена в виде того облома, что в архитектуре носит название «прямой каблучок». Она украшена пальметтами. Верхняя имеет вид выступающего кольца, плоского снизу и выпуклого сверху. Эта верхняя поверхность («губы») орнаментирована так же, как и плечики, но здесь овы более короткие. Собственно устье оформлено в виде узкого рельефного кольца. На внутренней поверхности горла, у устья, — два горизонтальных узких желобка.

Ручки, возвышающиеся над устьем, сверху прикреплены к нему, внизу опираются на плечи. Ручки двухчастные. Верхняя часть — в виде массивных фигурных пластинок, округлых сверху, прямых с наружной стороны и с выступом для прилегания к горлу внизу внутренней стороны. Параллельные горлу поверхности профилированы, перпендикулярные — плоские. Сверху — шестилучевая розетка, окруженная строеными рельефными линиями, прямыми вдоль внешнего ребра ручки и образующими завитки внутри.

От основания этой части ручки отходят вниз две круглые трубки. Внизу они изломаны под прямым углом — вдоль основания плечика — и снова — перпендикулярно ему. Далее эти утончившиеся стержни завершаются головками водоплавающей птицы.

Сосуд литой, очень массивный. Ручки изготовлены отдельно, потом прикреплены (см. ниже). Основная часть элементов декора (в том числе, алтарь и фигуры процессии) получены в процессе отливки. Некоторые детали выполнены гравировкой; в верхнем пояске корпуса на горле и на ручках — чеканка (ею, в частности, дополнительно обработаны лоза и ее фон).

Чеканкой проработана и поверхность образующих арочки узких ребер нижней части корпуса.

Ручки изготовлены отдельно (верхняя часть — литьем), орнамент на них доработан чеканкой. Место, предназначавшееся для них, было известно заранее, поэтому, например, лоза проходит и под ручкой, но без листьев. Чтобы вставить ручку, на венчике были выпилены пазы. В болванке ручки с внутренней стороны был закреплен железный шип-заклепка.

Основания трубок ручек, а именно уточки и их «шеи», были отлиты вместе с корпусом и, по-видимому, завершались тонкими вертикальными штырями. На эти штыри были надеты трубки ручек<sup>6</sup>, железный шип-заклепка введен в отверстие и со стороны горла расклепан посредине с помощью зубильца (следы его при рассмотрении с 7—10 кратным увеличением четко видны), так что образовалась головка, наподобие винтовой. После закрепления ручки нижняя часть ее, трубка, была обжата, так что приобрела овальное поперечное сечение и в тыльной стороне образовался широкий шов. Затем стык был обработан напильником<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Возможно, однако, что это спайка двух стержней впритык. Место сочленения видно очень четко — приставная часть ручек более желтоватая. Разумеется, эта реконструкция предположительна. К тому же, как известно, на крупных бронзовых изделиях античности втульчатое соединение не применялось — см. K. Kluge, Die antike Erzgestaltung und ihre technischen Grundlagen, В.—Lpz, 1927 (Die antiken Grossbronzen, hrsg. und erläutert von K. Kluge und K. Lehmer-Hartleben, I. Bd), стр. 164—165, рис. 38.

<sup>7</sup> Об инструментах для обработки металла см. С. И. Финигонова, Металлообработывающее производство в античном мире, «Вестник МГУ. История», 1968, № 4, стр. 65—73. Напильником обработаны и мидалевидные фигуры нижней части корпуса.

Фигуры, составляющие процессию, как уже говорилось, отлиты вместе с корпусом, высота рельефа достигает 2—2,3 мм. Фон между фигурами покрыт сеткой частых (два-три на 1 мм) штрихов, не доходящих до фигур на 0,5—1 мм. По-видимому, они нанесены не напильником, а острым и очень тонким резцом. На фигурах этой штриховки нет. Возможно, это подготовка под золочение<sup>8</sup>.

Если исходить из формы и пропорций ленинабадского кратера, его можно бы сопоставлять с изделиями IV в. до н. э. или же возводить к выработанному тогда типу<sup>9</sup>. Но при более детальном рассмотрении положение меняется. Ни на одном керамическом или бронзовом кратере IV в. мы не видим членения корпуса на две части с рифлением нижней. Ни на одном произведении искусства или изделия IV в. не находят аналогий процессия и орнамент ленинабадского кратера<sup>10</sup>. Ничего подобного нет и в раннем эллинистическом искусстве, в том числе и на рельефах<sup>11</sup>.

Наиболее близкую параллель нашей находке дает особый разряд кратеров с волютообразными ручками — это появляющиеся во II—I в. до н. э. неапатические кратеры, которые восходят к формам торевтики поздней классики. Они известны в металле и еще больше — в виде мраморных декоративных ваз. Такие вазы имеются в собраниях Национального музея в Неаполе, Виллы Боргезе в Риме и Лувра в Париже<sup>12</sup>. Все они имеют низкий колоколовидный поддон (на ленинабадском кратере

<sup>8</sup> Предположение высказано В. Г. Лукошным. Для золочения (золотой фольгой или пастой — амальгамой), предпочитали шероховатую поверхность—A. Steinberg, *Techniques of Working Bronze*, в кн.: D. G. Mitten, S. Z. Doeringer, *Master Bronzes from Classical World*, Mainz, 1968, стр. 13. Один из известных в античности способов золочения с помощью золотой фольги состоял в нанесении на поверхность с помощью резца (с одним или несколькими лезвиями) очень легкой и неглубокой гравировки в нескольких направлениях, что облегчало прикрепление фольги. Способ этот применялся, главным образом, при золочении предметов утвари (Klugе, ук. соч., стр. 180—181). Однако такая же гравировка фона и частично изображений есть на некоторых бронзах из Махдиа (см. W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen, 1963 («Bilderhefte des Deutschen archäologischen Instituts. Rom», II. Heft), табл. 49, 51, 52).

<sup>9</sup> В IV в. пропорции кратера и ручки становятся такими, как у ленинабадского сосуда. Особенно известны апулийские гончарные кратеры (H. W. Walters, *History of Ancient Pottery Greek, Etruscan and Roman*, I, L., 1905, стр. 165—170; 411—422), серия прекрасных экземпляров которых есть в Гос. Эрмитаже. Наиболее эффектен бронзовый кратер последней трети IV в. до н. э. из Дхервени (Греция, вблизи Салоник — C. Rolley, *The Bronzes*, Leiden, 1967 (*Monumenta Graeca et Romana*, V. *Greek Minor Arts*, fasc. I. *The Bronzes*), стр. 17, табл. 52, 154 и фронтиспис). Высота его 91 см, вес — 40 кг. На корпусе сцена, в центре которой Дионис и Ариадна. На ложчатых плечиках — четыре сидящие (свесив ноги на корпус) фигурки. Ручки ажурные, с дополнительными украшениями. Бронзовые кратеры (того же или более позднего времени) с волютообразными ажурными ручками (внизу — с уточками), совершенно аналогичных ленинабадскому кратеру пропорций, но с гладким корпусом и горлом, есть в Лувре (A. de Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre*, II, P., 1915, стр. 105, табл. 95, 263A), Споньяно (С. А. Жебелев, В. К. Мальмберг, Три архайческих бронзы из Херсонской губернии, СПб, 1907 (МАР, № 32), стр. 57 рис.), Геркулануме [E. Pernice, *Gefäße und Geräte aus Bronze*, B.—Lpz, 1925 (*Die hellenistische Kunst in Pompeji*, IV), стр. 9—10, рис. 9].

<sup>10</sup> См., например, рельеф на бронзовой гидрии IV в. до н. э.—H. W. Walters, *Select Bronzes, Greek, Roman and Etruscan in the Departments of Antiquities (British Museum)*, 1915, табл. XXXV.

<sup>11</sup> Th. Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder*, Lpz, 1894; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, N. Y., 1960 и др.

<sup>12</sup> S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, III, P., 1912, стр. 70, рис. 7; 380, рис. 1—2; A. Garsia y Bellido, *Arte Romano*, Madrid, 1955 («Enciclopedia Classica», № 1), стр. 184—185, рис. 316—316a; W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, B., 1959 («Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts», 20. Ergänzungsheft), стр. 87, 146—150, табл. 6, 20.

ре поддон отломан). Пропорции и схема членения сосуда в целом и корпуса, в частности, (с желобчатой частью внизу и дионисийской сценой сверху) у неоаттических мраморных ваз и ленинабадского кратера одинаковы. Украшения верхней части корпуса, плечиков, горла и венчика совершенно однотипны. Одинаковы и ручки, раздвоенный стебель которых завершается головками лебедей (уточек?). Более того, можно указать на почти полную идентичность формы, орнаментов и всех фигур публикуемого кратера и хранящейся в Лувре мраморной вазы с надписью «Сосибий афинянин» (середина I в. до н. э.). Ваза имеет общую высоту 67,7 см., высота фигур фриза 21,5 см (рис. 6—7)<sup>13</sup>.

Различия между ленинабадским кратером и вазой Сосибия отметим следующие. Судя по фотографиям, фигуры № 4—5 на нашем кратере расположены ближе друг к другу; побег лозы раздваивается, чего нет на вазе; на кратере тирс снабжен бантом, на вазе — нет; различается форма пламени над алтарем; есть отличия в изображении складок одеяний; на ленинабадском кратере некоторые детали не проработаны или даны упрощенно, схематизированно, в частности очень грубо и схематично изображены пальцы. Главное различие, однако, состоит в том, что изображения на этом кратере менее пластичны и уровень художественного исполнения ниже. Это особенно наглядно видно в трактовке лиц, варваризованных на публикуемом памятнике.

Перейдем к иконографическому разбору фриза на ленинабадском кратере. Сцена с персонажами, направляющимися с двух сторон к алтарю, который служит центром композиции, встречается на рельефах (см., например, рельеф в театре Диониса в Афинах<sup>14</sup>, где, кстати, алтарь вполне аналогичен алтарю на ленинабадском кратере)<sup>15</sup>.

Что касается фигур фриза, то наличие превосходной монографии В. Фукса «Прообразы неоаттических рельефов»<sup>16</sup>, где, в частности, разобраны фигуры вазы Сосибия, избавляет нас от необходимости детальных изысканий в этом направлении. Поэтому ниже рассматриваются, по преимуществу, лишь специфические особенности иконографии ленинабадского кратера.

*Фигура № 1 — Гермес* (рис. 1, справа). До малейших деталей совпадает с фигурой на вазе Сосибия, но, судя по фотографии (рис. 6) там ноги стройнее и расставлены шире. Каудей на вазе длиннее и завершается кольцом, на ленинабадском кратере — кружком. Другое отличие: полоса платья сзади на кратере внизу приострена, на вазе Сосибия плоско срезана. Головы трактованы настолько различно, что непохожи.

Очень близкое изображение на рельефе из Музея в Делосе (I в. до

<sup>13</sup> C. Clagat, Musée de sculpture antique et moderne, P., 1828—1830, табл. 126, 118; 130, 117; F. Hausen, Verzeichniss der neuattischen Reliefs, Stuttgart, 1889, стр. 7—8, 112—113; Fuchs, Die Vorbilder..., стр. 78—79, 146—150, табл. 20; J. Chabouneaux, La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre, P., 1963, стр. 90, рис. 442; P. Moreno, Sosibios, Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, VII, Roma, 1966, стр. 442. Благодаря любезности проф. R. Ghirshman и главного хранителя отдела Греции и Рима Лувра проф. P. Devambr, которым я приношу глубокую благодарность, статья снабжена фотографиями луврской вазы (Б. Л.).

<sup>14</sup> S. Reinach, Répertoire de reliefs grecs et romains, I, P., 1909, табл. 44, 2. О датировке этих рельефов см. G. C. Verméule, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor, Camb. Mass., 1968, стр. 19—20.

<sup>15</sup> Ср. бронзовый рельеф из музея на Делосе (Rolley, The Bronzes, стр. 11, табл. 37, 10<sup>b</sup>). В эпоху создания сосудов неоаттического стиля подобные алтари были обычными: I. S. Ruberg, Rites of the State Religion in Roman Art, Roma, 1955 («Memoirs of the American Academy in Roma», XXII). Их изображения встречаются, в частности, и на арретинской керамике — см. G. Ballardini, L'eredita ceramica dell'antico mondo romano, Roma, 1964, рис. 62.

<sup>16</sup> См. выше, прим. 25.

н. э.)<sup>17</sup>, там в правой руке Гермес держит настоящий кадуцей. Одежда и поза достаточно близки<sup>18</sup>.

*Фигура № 2 — менада* (рис. 2, слева). Идущая влево танцующая менада, закинувшая правую руку за голову, а в левой, опущенной вниз, держащая половину разорванного ягненка. По В. Фуксу, тип 25 (его возводят к одному из типов Ники V в. до н. э.)<sup>19</sup>. Изображения этой менады имеются на многих античных рельефах, в вазописи, на саркофагах и арретинской керамике — мотив излюбленный и чрезвычайно распространенный. Наиболее раннее изображение можно датировать II в. до н. э. Закинутой назад рукой менады этого типа держат кинжал (так и на вазе Сосибия)<sup>20</sup> или же придерживают платье<sup>21</sup>. Исключение — менада на рельефе из Palazzo dei Conservatori (Рим)<sup>22</sup>, где перед головой выступает локоть и сзади продолжения руки нет.

Фигура менады на ленинабадском кратере и на вазе Сосибия совпадает до деталей (поза, одеяние, распределение складок): лишь в верхней части складки платья на вазе проработаны подробнее. Очень близкая менада — на одном рельефе из Британского музея<sup>23</sup>. Правда, она гораздо динамичнее (показана в беге, соответственно одеяние развевается).

Привлекают внимание две детали.

а) Непонятный выступ на шлеме менады с кратера. Объяснение ему — в следующем: менада с рельефов закинула назад руку с кинжалом, причем рука идет над головой, локоть выступает впереди, а вся рука — сверху. Менада на вазе держит руку пониже, так что выступает лишь локоть, и продолжение руки с кинжалом — за головой. На кратере же этот локоть (вполне объяснимый на вазе Сосибия) превратился в гребешок на колпаке (кстати, на рельефах — высокая прическа, на вазе нечто вроде колпака). Итак, у мастера не было места, чтобы разместить руку, или, быть может, он не понял этой детали.

б) Менады с рельефов и с вазы держат в левой руке заднюю часть животного; на нашем кратере это нечто вроде рога.

Особенность, отмеченная в пункте а, имеется лишь на рельефе из Palazzo dei Conservatori (Рим) — самом раннем, по-видимому, изображении серии<sup>24</sup>.

*Фигура № 3 — вооруженный танцующий юноша* (рис. 2, справа). Аналогичен фигуре на вазе Сосибия. Имеются прототипы IV в. до н. э. В неонатическом искусстве самое раннее изображение такого типа на амфо-

<sup>17</sup> F u c h s, Die Vorbilder..., стр. 172—173, табл. 10, с.

<sup>18</sup> См. также рельеф из Виллы Альбани (Рим) (G a r s i a у B e l l i d o, ук. соч., рис. 324), рельеф в Гос. Эрмитаже (экспозиция) и др.

<sup>19</sup> F u c h s, Die Vorbilder..., 73—78. Одеяние также восходит к образцам V в. до н. э. — см. M. B i e b e r, Griechische Kleidung, В.—Lpz, 1928, стр. 46—47; см. также A. G r e i f e n h a g e n, Beiträge zur antiken Reliefkeramik, В., 1963 («Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XXI, Ergänzungsheft), стр. 50—51, рис. 42, 45. Г. Рихтер вслед за Фуртвенглером и Риццо полагает, что прототип был создан Каллимахом (G. M. A. R i c h t e r, A Newly Acquired Relief in the Metropolitan Museum of Art, AJA, стр. 11—20, рис. 4—12).

<sup>20</sup> S. R e i n a c h, Cultes, mythes et religions, II, P., 1906, стр. 383, рис. 3; F u c h s, Die Vorbilder..., табл. 15, d; 16, e; 17, b; 18; 19, b; G a r s i a у B e l l i d o, ук. соч., рис. 302, 316a; J. B o a r d m a n, J. D ö r i g, W. F u c h s, M. H i r m e r, Greek Art and Architecture, N. Y., 1963, табл. 314.

<sup>21</sup> A. M e r l i n, L. P o i n s s o t, Cratères et candélabres de marbre trouvées en mer près de Mahdia, P., 1930, табл. XXII, 2; XXV; F u c h s, Der Schiffsfund..., табл. 77; F u c h s, Die Vorbilder..., табл. 15, a.

<sup>22</sup> F u c h s, Die Vorbilder..., табл. 15, с.

<sup>23</sup> S. R e i n a c h, Répertoire de reliefs grecs et romains, II, P., 1912, стр. 483, рис. 2. Об этом типе менады см. также R i c h t e r, A Newly Acquired Relief..., стр. 11—20, рис. 4—12; о н а ж е, Three Critical Periods in Greek Sculpture, Oxf., 1951, стр. 50—51; о н а ж е, Ancient Italy, Ann Arbor, 1955, стр. 42—43, рис. 137—141.

<sup>24</sup> F u c h s, Die Vorbilder..., стр. 76.

ре Виллы Боргезе (1-я половина I в. до н. э.). Для фигуры с вазы Сосибия исследователи отмечают чисто классическую правильность.

Саму фигуру определяют как корибанта (например, Ф. Хаузер, С. Рейнак), но, по мнению В. Фукса и других ученых, это не религиозный персонаж, а аттический юноша, на празднике победы идущий в хороводе с Паном и нимфами<sup>25</sup>. Что касается иконографического оформления, то оно такое же, как на рельефе из Ватикана с изображением юношей, танцующих военных танец<sup>26</sup>.

*Фигура № 4 — менада с тимпаном* (рис. 3). Менады в таком одеянии хорошо известны. Может вызвать недоумение лишь предмет слева. Это не щит, как могло бы показаться на первый взгляд, а тимпан. Именно в левой руке держат его менады на рельефах из Британского музея<sup>27</sup> и Геркуланума<sup>28</sup>. Но там менады идут, запрокинув голову назад, держа тимпан в левой руке, а правой — ударяя по нему. Поза, совершенно аналогичная фигуре ленинабадского кратера, — на рельефах из Рима (Вилла Альбани)<sup>29</sup>, из Флоренции (Уффици)<sup>30</sup>, где голова также склонена, правая рука приподнята с опущенной кистью. Очень близко и одеяние. Но на рельефах фигура динамична и четко видна левая рука (здесь закрытая полосой одежды), держащая овальный тимпан (как и на нашем кратере, заходящий за плечо). По существу, это реплики одного и того же статуарного типа. По мнению М. Бибер, рельеф — неоаттическая копия оригинала середины V в. до н. э.<sup>31</sup> Однако это отнюдь не бесспорно. Согласно В. Фуксу, менада с вазы Сосибия — одна из наиболее ранних в ряду этого типа (тип 27). Ленинабадская вполне аналогична ей. Разумеется, должны быть еще более ранние воспроизведения, но, вообще, этот тип танцующей менады не находит прямых прототипов в искусстве классики и раннего эллинизма. Полагают, что он был создан в неоаттическом искусстве.

Уже на самом раннем образце этого типа — на менаде с рельефа во Флоренции<sup>32</sup> (и у всех последующих) — платье у левого плеча слегка приспущено, так что часть плеча обнажена. На ленинабадском кратере этого нет, лишь незначительно сдвинут вырез ворота. Мода изображать одеяние в нижней части столь прозрачным, что получается впечатление нагого тела (с этой целью разделька складок в этой части практически не производилась, что резко контрастировало с детальной разделкой складок в верхней части и на развевающихся крыльях подола), отразилась и в каменных рельефах<sup>33</sup>.

*Фигура № 5 — менада с тирсом* (рис. 5, слева). По Фуксу, тип 26: менада с усталой опущенной головой, держащая перед собой в правой руке тирс, а левой придерживающая полу развевающегося платья. Тип не пользовался очень большим распространением. В раннем неоаттическом искусстве он не представлен, но все же, вероятно, был выработан накануне неоаттического времени.

<sup>25</sup> Hauser, ук. соч., стр. 7; Reinach, Cultes..., II, стр. 384; Fuchs, Die Vorbilder..., стр. 41—44.

<sup>26</sup> E. Löwy, Neattische Kunst, Lpz, 1922, табл. 5; Garcia y Bellido, ук. соч., рис. 303.

<sup>27</sup> Reinach, Repertoire, II, стр. 468, рис. 4.

<sup>28</sup> Reinach, Repertoire, III, стр. 85, рис. 1.

<sup>29</sup> Reinach, Repertoire, III, стр. 153, рис. 4. Аналогичная фигура — см. там же, II, стр. 531, рис. 1.

<sup>30</sup> Fuchs, Die Vorbilder..., табл. 16, с.

<sup>31</sup> Bieber, Griechische Kleidung, стр. 42, табл. X, 1.

<sup>32</sup> Fuchs, Die Vorbilder..., стр. 79—80, табл. 16, с.

<sup>33</sup> Schreiber, ук. соч., табл. LXXXVI. На рельефах складки развевающихся частей одежды нередко передаются, как и на ленинабадском кратере, треугольными заглавливаниями — там же, табл. XXXIV—XXXVI.

Наиболее раннее из известных сейчас изображений — на вазе Сосибия. Ленинабадское совершенно аналогично ему, за исключением одной уже упоминавшейся детали: тире здесь с бантом, на вазе Сосибия — без банта <sup>31</sup>.

*Фигура № 6 — сатур с флейтой* (рис. 5, справа). Аналогичный персонаж на вазе Сосибия <sup>35</sup> (рис. 7, слева) лишь незначительно стройнее и менее сутул. Характерно, что мастер ленинабадского кратера изобразил просто полосу материи, перекинутую через плечо, тогда как на вазе, при тех же очертаниях, видны внизу спереди (на средней полосе) штрихи, показывающие уши, глаза, — одним словом, голову зверя — и, следовательно, это звериная шкура. На рельефах с вакхическими процессиями — через левое плечо этого персонажа перекинута шкура пантеры <sup>36</sup>. Флейты различаются: в отличие от луврской вазы, где нижняя трубка ровная, а верхняя утончается к концу, на ленинабадском кратере они резко утолщаются к концам, к тому же раздвоенным. На вазе ладонь прилегает к флейте, на кратере — охватывает ее.

*Фигура № 7 — муза с кифарой* (рис. 4). В Константинопольском музее хранится каменный рельеф с изображением музы с кифарой. Фигура с рельефа воспроизводит тот же прототип, но несравненно стройнее и пластичнее. В отличие от фигуры на ленинабадском кратере, на рельефе рука пропорциональна, верхняя часть ноги вертикальна, нижняя отведена меньше, носок оттянут. Складки проработаны более тщательно. Полоса платья сзади не так сильно развеивается. Лицо полное, округлое, явно женское, локоны опускаются ниже. Иное очертание кифары <sup>37</sup>.

Трактовка перечисленных деталей сближает фигуру музы на нашем кратере с музой вазы Сосибия (рис. 7, справа). Различия фигур (но не лиц!) незначительны (опускающиеся локоны развеиваются, тогда как на ленинабадском кратере — прямые; не совсем одинаковы кифары — и на вазе и на кратере есть не совпадающие детали и пр.). Промежуточное положение занимают музы с вазы Дженкиуса и с рельефа на базе в Латеранском музее в Риме <sup>38</sup>.

Фигуру с кифарой на вазе Сосибия определяли различно. Исследователи XIX в. нередко называли ее Аполлоном, пока не было высказано мнение, что это женский персонаж — менада или муза. Последняя точка зрения (Ф. Хаузер) была затем утверждена авторитетом С. Рейнака <sup>39</sup>.

В неонатической скульптуре изображения Музы Кифариды образуют типологический ряд, в середине которого и расположена фигура с вазы Сосибия. Зеркальное отражение этого образа известно в арретинской керамике. Стилистический анализ показывает, что его прототип может быть отнесен, скорее всего, к IV в. до н. э. <sup>40</sup>

*Фигура № 8 — Артемида* (рис. 1, слева). Определение по типу фигуры и атрибутов. Одежные находят аналогии в тонком хитоне (так же

<sup>34</sup> Cl a r a c, ук. соч., рис. 118; F u c h s, Die Vorbilder..., табл. 20, a.

<sup>35</sup> R e i n a c h, Cultes..., II, стр. 383, рис. 3; F u c h s, Die Vorbilder..., табл. 20, b.

<sup>36</sup> R e i n a c h, Répertoire, II, стр. 468, рис. 4; III, стр. 85, рис. 1; F u c h s, Die Vorbilder..., табл. 26, d.

<sup>37</sup> R e i n a c h, Cultes..., II, стр. 381, рис. 1; G a r s i a y B e l l i d o, ук. соч., рис. 307.

<sup>38</sup> R e i n a c h, Cultes..., стр. 382, 384, рис. 2, 4; G a r s i a y B e l l i d o, ук. соч., рис. 308.

<sup>39</sup> H a u s e r, ук. соч., стр. 7; R e i n a c h, Cultes..., II, стр. 385. О музах с кифарой см. C h. D a r e m b e r g, E. S a g l i o et E. P o t t i e r, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, III, 2, P., 1904, стр. 1067—2068; Enciclopedia dell' arte antica classica e orientale, V, Roma, 1963, стр. 286—297 (там же указана и литература).

<sup>40</sup> F u c h s, Die Vorbilder..., стр. 105—106. Для одяния интересно сопоставление с одяемым статуи дочери Ниобы (Флоренция, Уффици), датированной второй половиной IV в. до н. э. (B i e b e r, Griechische Kleidung, стр. 42, табл. X, 1).

перепоясанном и столь же длинном) фигуры с вотивного рельефа времени Фидия и Пелопоннесской войны в Кассельском музее <sup>41</sup>.

На вазе Сосибия (рис. 6, слева) поза и атрибуты те же самые, но лицо и верхняя часть хитона трактованы по-иному, иные и очертания лука; на ленинабадском кратере отсутствует петлеобразный отгиб нижней оконечности лука.

При попытках объяснить смысл композиции в целом мы встречаемся с большими трудностями. Гермес в сочетании с нимфами и Паном изображен, например, на вотивных рельефах из грота Пана близ Афинского акрополя <sup>42</sup>, но там это естественно: Пан — сын Гермеса. Изображение Гермеса рядом с очагом может найти объяснение в том, что он научил людей возжигать огонь на очаге. Можно вспомнить и о том, что он божественный изобретатель многих музыкальных инструментов (среди них — флейты и лиры), податель плодородия растений и животных, а также здоровья, покровитель стад. Гермес ухаживает за лесными нимфами и живет с ними <sup>43</sup>. С культом плодородия была связана и Артемида, которая в некоторых своих ипостасях соприкасалась с кругом Диониса <sup>44</sup>.

И, однако, при любых натяжках не удастся «оправдать» объединение всех этих фигур в одной процессии. Муза несоединима с сатиром. Артемида никогда не изображалась как участница дионисийских празднеств — фиасов. Именно поэтому уже Ф. Хаузер сделал вывод, что Сосибий на своей вазе, изображая процессию вполне в традициях греческого и эллинистического искусства, включил в нее случайный в отношении как семантики, так и стиля набор фигур <sup>45</sup>.

Все это вполне естественно и характерно для неонатического искусства, начало которого падает на II в. до н. э. В его произведениях высокое художественное мастерство в воспроизведении образов эпохи классики и эллинизма нередко сочетается с бездумным эклектизмом в создании композиций. Как пишет Г. Рихтер, есть много произведений, составные элементы которых были заимствованы из различных источников и различных периодов и соединены в новые композиции — обычно в рельефе и в уменьшенном масштабе, причем авторы новых произведений, в том числе Сосибий, обладали художественным вкусом. Часто мастер пребрегал смыслом ради декоративного эффекта. (Мы останавливаемся в соответствии с целями публикации, именно на этих чертах неонатического искусства, хотя они далеко не исчерпывают его содержания, охарактеризованного в трудах Ф. Хаузера. Э. Леви, В. Фукса <sup>46</sup>.)

В системе неонатического искусства ваза Сосибия занимает вполне определенное место и, как говорилось, датируется серединой I в. до н. э.

<sup>41</sup> M. V i e b e r, Die antiken Sculpturen und Bronzen des Königl. Museum Fride-ricianum in Cassel, Marburg, 1915, стр. 36, табл. XXXII.

<sup>42</sup> V. S t a i s, Marbres et bronzes du Musée National, I, Athenes, 1907, стр. 205, № 1449.

<sup>43</sup> W. H. R o s c h e r, Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie, I, 2, Lpz., 1886—1890, стб. 2372—2381.

<sup>44</sup> R o s c h e r, ук. соч., I, 1, Lpz., 1884—1890, стб. 570.

<sup>45</sup> H a u s e r, ук. соч., стр. 7—8. Противопоставление Гермесу фигуры женского божества, быть может, связано с не понятой иконографией Гермеса-психопомпа, когда рядом с ним изображался его хтонический женский коррелят (но не Артемида!) (см. М. Р о с т о в ц е в, Античная декоративная живопись на юге России, I. Текст, СПб, 1914, стр. 224—226).

<sup>46</sup> H a u s e r, ук. соч.; L ö w y, ук. соч.; F u c h s, Die Vorbilder...; W. F u c h s, Neotatticismo, «Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale», V, стр. 412—417 (с библиографией). См. также G. M. A. R i c h t e r, The Sculpture and Sculptors of the Greeks, new ed., New Haven — London, 1950, стр. 181—182, 306.



При этом полагают, что эта ваза имела предшественником бронзовый кратер<sup>47</sup>, очевидно более ранний. Некоторые ученые, впрочем, предпочитают для вазы Сосибия более широкую датировку — конец II или I в. до н. э.<sup>48</sup> По-видимому, бронзовый прототип вазы Сосибия можно датировать концом II — первой половиной I в. до н. э.<sup>49</sup>

Вполне вероятно, что в это время существовало несколько вариантов (или воспроизведений), различавшихся в отдельных деталях. Напомним, что одна такая деталь — «грешок» в передней части головы — сближает фигуру № 2 публикуемого кратера (в отличие от соответствующей фигуры вазы Сосибия) с менадой рельефа из Palazzo dei Conservatori (Рим), относящегося еще ко II в. до н. э.<sup>50</sup> Одним словом ленинабадский кратер не копирует вазу Сосибия, а вместе с ней восходит к более раннему оригиналу (или оригиналам).

Грубость изображения<sup>51</sup>, варваризация стиля и, главное, непонимание некоторых деталей и атрибутов как будто указывают на изготовление этого сосуда в не-греческой среде<sup>52</sup>. Нельзя исключить возможность того, что бронзовые кратеры или их алебастровые модели<sup>53</sup> привозились в Азию, и что отливка-копия была изготовлена здесь. В Беграме (Афганистан) обнаружен миниатюрный кратер, высотой 7,8 см, но иной формы, он датируется I в. н. э.<sup>54</sup> Не был ли и ленинабадский кратер изготовлен в Средней Азии?

Итак, ленинабадский кратер копировал оригинал конца II — первой половины I в. до н. э. и, следовательно, не мог быть изготовлен раньше этого времени. В этой связи интересно другое произведение неоаттической школы, попавшее в Среднюю Азию — термезский глиняный аск с вакхической сценой (рис. 8). Впервые упомянутый К. В. Тревер и датированный ею II в. до н. э.<sup>55</sup>, он был затем издан Г. А. Пугаченковой<sup>56</sup>, которая тщательно и всесторонне проанализировала его культурно-историческое значение. Выводы Г. Л. Пугаченковой сводятся к следующему.

На корпусе сосуда — изображение дионисийского фиаса, прямой прототип этой сцены — рельеф на луврской «вазе Боргезе». Центральная группа: «Дионис и Ариадна или менада» (так в первой публикации) или

<sup>47</sup> F u c h s, Die Vorbilder..., стр. 78—79 и др.

<sup>48</sup> S h a g b o n e a u c h, La sculpture grecque..., стр. 90.

<sup>49</sup> Греция и, в частности, Афины в I в. до н. э. были главным поставщиком художественной посуды с изображениями в неоаттическом стиле (D. E. S t r o n g, Greek and Roman Gold and Silber Plate, L., 1966, стр. 119). Вполне вероятно, что прототип вазы Сосибия возник на почве Эллады.

<sup>50</sup> F u c h s, Die Vorbilder..., стр. 76 (ср. выше, стр. 98).

<sup>51</sup> Ср. еще более грубые изображения на бронзовой амфоре из Каирского музея — M. C. C. E d g a r, Greek Bronzes, Le Caire, 1904 (Catalogue general des antiquités du Musée du Caire), стр. 30—31, табл. XIII.

<sup>52</sup> Здесь возможна параллель с изготавливавшимися местными художниками памятниками искусства Северного Причерноморья первых веков н. э. (см. Т. Н. К н и п о в и ч, Основные линии развития искусства городов Северного Причерноморья в античную эпоху, в сб. «Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры», I, М.—Л., 1955, стр. 186).

<sup>53</sup> О такой модели сообщает Плиний Старший (XXXV, 156, со ссылкой на Варрона), рассказывая, что Аркесилай (I в. до н. э.) изготовил алебастровую модель (exemplar e gypso) кратера, за которую получили от заказчика талант. См. также ниже, стр. 105.

<sup>54</sup> O. K u r z, Begram et l'occident Gréco-Romain, MDAFA, XI. Texte, P., 1954, стр. 150, 289; Planches, рис. 338.

<sup>55</sup> К. В. Т р е в е р, А. Ю. Я к у б о в с к и й и М. Э. В о р о н е ц, История народов Узбекистана, I, Ташкент, 1950, стр. 99—100.

<sup>56</sup> Г. А. П у г а ч е н к о в а, Сосуд из Термеза с вакхической сценой, ВДИ, 1951, № 1; Г. А. П у г а ч е н к о в а, Л. И. Р е м п е л ь, История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века, М., 1965, стр. 79—80, табл. 77—78.



Рис. 8. Керамический сосуд с изображением вакхической сцены. Термез

Дионис и играющая на лире «девушка» (так в последней публикации). Горельефная голова — это местный «азиатский Дионис». Сосуд изготовлен на месте с помощью привозных эллинистическо-римских штампов, но голова «азиатского Диониса» — произведение местного мастера. Набор жертвенных предметов в нижнем ярусе корпуса, появляющихся в Риме в таком оформлении с I в. н. э., позволил Г. А. Пугаченковой датировать термезский аск временем не ранее I в. н. э.

По основным вопросам мы согласны с интерпретацией Г. А. Пугаченковой. Действительно, совпадение со сценой на «вазе Боргезе» почти полное, а отличия минимальны (например, в том, как Дионис держит тирс, в форме лиры, в соотносительном росте фигур центральной группы — на вазе женская фигура значительно ниже — и др.).

Женский персонаж центральной группы, в определении которого Г. А. Пугаченкова колебалась<sup>57</sup>, это, безусловно, Ариадна. Дочь Миноса и Пасифаи была, по одной версии, умерщвлена Дионисом, по другой, — взята им в жены и у них было много детей. В мифологии и литературе она тесно связана с культом Диониса, как его возлюбленная, жена и жрица. Ежегодно, в праздник, Дионис вновь и вновь возобновляет свой брачный союз с Ариадной. Она, как и сам Дионис, по сути своей амбивалентна: соединяет в себе радость и боль, праздничную жизнь и мрачную смерть. Она персонаж вакхического круга, и в Кноссе была площадь для танцев, которая была приготовлена для Ариадны. По Павсанию,

<sup>57</sup> См. также Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель, *Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана*. Ташкент, 1959, стр. 115: «...Быть может, это Ариадна».

могила Ариадны находилась в Аргосе в святилище критского Диониса<sup>58</sup>. Вблизи Помпей существовал храм, посвященный Бахусу (т. е. Дионису) и Ариадне<sup>59</sup>. Объединение их в одной группе хорошо известно в греческом искусстве и, в частности, в теревтике<sup>60</sup>. Трактровка этой группы на «вазе Боргезе» продолжает традицию двухфигурных групп позднеклассического искусства.

Укажем еще на одну деталь: сатир справа от центральной группы, танцующий налево с тирсом на плече — это персонаж, представленный в находках из Махдии и на других неонатических рельефах; он известен и в декоре арретинской керамики. Судя по сатиру на нижнем фризе одной гидрии из Руво, этот мотив был распространен уже в IV в. до н. э.<sup>61</sup> Но все это датирует прототипы, а не саму сцену.

Многочисленные реплики и варианты композиции типа «вазы Боргезе» неоднократно анализировались в литературе. О. Дейбнер высказал убедительное предположение, что вазы этого типа — точная мраморная копия раннего неонатического бронзового оригинала, который должен был быть изготовлен в первой половине или середине II в. до н. э.<sup>62</sup> Возможно, что изображения термезского аска восходят в конечном счете к этому оригиналу, минуя «вазу Боргезе».

Может возникнуть вопрос, не является ли сам термезский аск копией с римского бронзового. Такие аски известны в римском производстве I в. до н. э. — I в. н. э., причем аски, украшенные изображениями в эллинистическом стиле, датируются I в. до н. э.<sup>63</sup> Что же касается крупной рельефной головы, то, как нам представляется, не исключено, что это голова не «азиатского Диониса», а римского сатира<sup>64</sup>. Вообще на неонатических мраморных сосудах рельефные крупномасштабные головы совершенно обычны (есть они и на «вазе Боргезе»); очень часто встречаются они и на металлических изделиях рубежа и первых веков н. э.<sup>65</sup>

Третье найденное в Средней Азии изделие, связанное с кругом неонатического искусства — это бронзовый позолоченный фалар из Душанбе с изображением Диониса, который К. В. Тревер датирует II в. до н. э. — I в. н. э. Она отмечает, что бактрийский мастер, изготовивший этот фалар, недостаточно ясно представлял себе покрой греческого платья и передал его своеобразно<sup>66</sup>.

Кроме того, на территории Сурхандарьинской области (Южный Узбекистан) найдено очень грубое и схематическое керамическое (штампованное) изображение Лаокоона<sup>67</sup>.

<sup>58</sup> R ö s c h e r, Ausführliches Lexicon..., I, 1, стр. 540—546. См. также D a r e m b e r g et S a g l i o, Dictionnaire..., I, 1, P., 1877, стр. 420—422; «Enciclopedia dell'arte antica e orientale», I, Roma, 1958, стр. 631—633.

<sup>59</sup> M. Nilsson, The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age, Lund, 1957, стр. 19—20.

<sup>60</sup> W. Z ü c h n e r, Griechische Klappspiegel, B., 1942 («Jahrb. d. Deutschen Archäol. Instituts», 14. Ergänzungsheft), стр. 11—12, 32—35, 183—184, рис. 92, табл. 3.

<sup>61</sup> H. D r a g e n d o r f f, C. W a t z i n g e r, Arretinische Reliefkeramik mit Beschreibung der Sammlung in Tübingen, Tübingen, 1948, стр. 122 сл.

<sup>62</sup> M e r l i n, P o i n s s o t, ук. соч., стр. 25—69; F u c h s, Die Vorbilder..., стр. 108—118; о н ж е, Die Schiffsfund..., стр. 44—45.

<sup>63</sup> A. R a d n ö t t i, Die römischen Bronzegefäße von Pannonien, Budapest, 1938 (Dissertationes Pannonicae, Ser. II, № 6), стр. 144—145; M i t t e n, D o e r i n g e r, Master Bronzes..., стр. 308.

<sup>64</sup> Ср. с головой сатира — накладкой на бронзовом изделии из Махдии (F u c h s, Die Schiffsfund..., табл. 52).

<sup>65</sup> P. G u s m a n, L'art decoratif de Roma, 2<sup>e</sup> ser., P., [б. г.], табл. 63.

<sup>66</sup> К. В. Т р е в е р, Бактрийский бронзовый фалар с изображением Диониса, «Труды Гос. Эрмитажа», V. Культура и искусство народов Востока, 6, Л., 1961.

<sup>67</sup> Л. Н. А л ь б а у м, К истории материальной культуры и искусства Тохаристана. Ташкент, 1960, стр. 23—25. рис. 11. Сурхандарьинская статуэтка воспроизво-

Данные письменных источников и находки (в том числе из Беграма) отливок-копий позволили Г. Рихтер выдвинуть следующую гипотезу. С различных изделий (рельефов, гемм, саркофагов, сосудов, ламп и др.) делались глиняные или алебастровые оттиски (глиняные затем обжигались). В них, как в форму, наливался жидкий алебастр. Получившиеся отливки, служившие рабочими моделями, широко распространялись по всей Римской империи и за ее пределами<sup>68</sup>. Рассматривая с этой точки зрения упомянутые среднеазиатские находки, можно думать, что термезский аск скорее всего был привозным изделием (импорт керамики в Среднюю Азию известен и по другим образцам<sup>69</sup>). Ленинабадский кратер мог быть изготовлен по западной модели — с огрублением ее — в среднеазиатской среде (но тогда следует предположить наличие здесь очень высокой техники литья); душанбинский фалар — местное, бактрийское, воспроизведение западной модели с вольной трактовкой деталей; сурхандарьинский Лаокоон — свободная вариация по мотивам знаменитой родосской скульптуры.

Обширные экономические связи Средней Азии и прилегающих областей с Римом общеизвестны, как и обилие находок предметов римского импорта<sup>70</sup>. В римское время в Среднюю Азию и дальше на восток проникали не только средиземноморские купцы, но и художники: в надписи на кхарошти с одной настенной росписи III в. н. э. в Миране (Восточный Туркестан) сохранилось имя художника «Тит»<sup>71</sup>.

В потоке вещей из Средиземноморья было немало произведений неоаттического искусства или отливок с них. Таким образом, неоаттическое искусство оказало значительное влияние на развитие среднеазиатского. Влияние его принципов проявилось в композициях фризів нисийских ритонов, объединяющих семантически разнородных и несоединимых персонажей, в иконографии которых также ощущаются его следы<sup>72</sup>. Кушанское и посткушанское искусство Средней Азии также испытало влияние неоаттического — см., например, бухарскую чашу с вакхическими сценами, другие произведения торевтики, некоторые терракоты и т. д.

дит лишь самого Лаокоона. В отличие от центрального персонажа родосской композиции здесь он более статичен, фигура наклонена не вперед, а несколько отведена назад; змея обвила левую ногу не один раз, а трижды, и именно она (а не та, которую он пытается сдерживать руками) кусает его в бедро и т. д. Находка этой статуэтки расширяет наши представления о том, как отражалась в искусстве легенда о Лаокооне (см. R i c h t e r, Three critical periods..., стр. 66—70). Мы пока не можем сказать, явились ли эти отличия отражением представлений, сохранявшихся в Средней Азии со времени появления здесь эллинского (и эллинизированного) населения, или же они отражают наличие на Западе иных, чем родосская композиция, прототипов.

<sup>68</sup> G. M. A. R i c h t e r, Ancient Plaster Casts of Greek Metalware, AJA, 62, № 4, 1962. Публикация беграмской серии — K u z, ук. соч.; сводка мнений о датировке беграмских отливок — T r e v e r, Бактрийский бронзовый фалар..., стр. 103—104. Гипотеза Г. Рихтер служит развитием взглядов, высказанных еще в 1892 г. В. К. Мальмбергом в связи с открытием херсонесской мастерской (см. В. К. М а л ь м б е р г, Описание классических древностей, найденных в Херсонесе в 1888 и 1889 гг., МАР, 7, СПб., 1892).

<sup>69</sup> Б. Я. С т а в и с к и й. Средняя Азия, Индия, Рим. (К вопросу о международных связях в кушанский период), сб. «Индия в древности», М., 1964, стр. 179; В. М. М а с с о н, Археологические памятники Средней Азии и греко-римские влияния и связи, «Accademia Nazionale dei Lincei», anno CCCLXIII, № 76, Roma, 1966, стр. 349.

<sup>70</sup> M. W h e e l e r, Rome beyond the Imperial Frontiers. L., 1955, стр. 158—207; С т а в и с к и й, ук. соч., стр. 176—181 (там же см. и библиографические указания).

<sup>71</sup> M. B u s s a g l i, Die Malerei in Zentralasien, Rom, 1963, стр. 21.

<sup>72</sup> Этот момент, к сожалению, не учтен в блестящем исследовании: М. Е. М а с с о н, Г. А. П у г а ч е н к о в а, Парфянские ритоны Нисы, Ашхабад, 1959 («Труды Южно-Туркестанской археологической комплексной экспедиции», IV).

Влияние неаитической волны наслаивалось на существовавшие в средней Азии, Афганистане и Индии прочные традиции классического греческого и эллинистического искусства<sup>73</sup>. Средиземноморский импорт доставлял все новые произведения римского искусства и художественного ремесла. Сложный сплав разновременных и разнородных иноземных традиций привел, в результате синтеза с местным субстратом-основой, к образованию парфянского, бактрийского и гандхарского искусств, тесно взаимодействовавших и многим обязанных друг другу. Но это уже другая тема.

## THE LENINABAD KRATER AND THE LOUVRE SOSIBIOS VASE

(Neo-Atticism and Central Asia)

by *B. A. Litvinsky and N. O. Tursunov*

In Leninabad in 1958, in the course of farm operations, there was found by chance a bronze vessel, which is published here. The vessel is a miniature krater with volute-form handles (height without the foot: 14.5 cm.). In shape and decoration (a frieze running round the upper part of the body) the Leninabad krater closely resembles the marble vase of Sosibios in the Louvre. The differences are not great, but the figures on the krater are less plastic and the artistic finish is a class below that of the Louvre vase. This is especially evident in the «barbarised» treatment of the human figures on the krater. Detailed iconographic comparison of the two vessels led the authors to conclude that the Sosibios vase and the Leninabad krater are descended from a common archetype made at the end of the II century or in the first half of the I century B. C. The krater may have been made in a non-Greek environment (Central Asia?). It is associated by the authors with a group of other neo-Attic art objects found in Central Asia. The whole question of the penetration into Central Asia of neo-Attic artifacts, and of casts taken from them, is discussed. The influence of this art may be seen, for example, in rhytons from Nisa, in the Kushan and post-Kushan art of Central Asia. The authors conclude that the neo-Attic wave flowing into Central Asia left its traces there: a stratum superimposed upon an existing strong tradition of classical Greek and Hellenistic art. Mediterranean imports continually brought into the area new Roman art objects and artifacts. The complex fusion of chronologically and typologically different traditions, when combined with the local substratum, led to the formation of Parthian, Bactrian and Gandharan art, which were closely linked to one another by mutual influences and borrowings.

<sup>73</sup> См. Б. А. Литвинский, Среднеазиатский город в древности (Местные традиции и иноземные модели) (в печати).