

# САМНИТСКИЕ ВОЙНЫ И ЗЕРКАЛА ВОЛЬСИНИЙ<sup>1</sup>

Бронзовые зеркала, которые выпускались в Вольсиниях в большом количестве примерно с 350 по 264 г. до н. э., чрезвычайно любопытно открыли многие нюансы в трудной истории этого города. Мы остановимся только на одном явлении в их производстве, связанном, как мы пытались показать в специальной статье, с событиями второй и третьей Самнитских войн и развернувшейся накануне в городах Этрурии антиримской пропаганды.

Целый ряд обстоятельств объективного и субъективного свойства приводит к тому, что Вольсинии оказываются в центре схода общеэтрурских интересов. Одним из важнейших факторов оказывается выгодное географическое положение, так сказать, «срединное», стягивающее на себя многие пути сообщения между отдельными этрурскими городами-государствами. Следствием этого становится постепенное, в течение архаического периода, в ходе острейшей политической и вооруженной борьбы за лидерство между этрурскими государствами превращение Вольсиний в особый духовный посреднический центр, улаживающий возникающие конфликтные ситуации. В историческое время, как известно, Вольсинийский агер — место проведения ежегодных собраний, на которые верховные магистраты этрурских государств избирали предводителя. Иначе говоря, Вольсинии — некое подобие духовной столицы Этрурии.

На политической карте Этрурии (рис. 1) хорошо видно, что Вольсинийский агер граничил со всеми основными политическими массивами Этрурии: юга (фалиски, Цере, Тарквинии, Вульчи), запада (Волтерры, Популония, Ветулония, Рузеллы), «глубинки» (зона Валь-ди-Кьяна). Такое местоположение делало Вольсинии «сердцем» Этрурии, регулирующим животворные токи внутренних контактов. Данное обстоятельство важно иметь в виду, оценивая роль Вольсиний в Самнитских войнах, последнем масштабном противодействии Этрурии римской экспансии. Судя по рассматриваемым сейчас зеркалам, Вольсинии становятся координатором усилий отдельных этрурских государств и некоторых других италийских народов по созданию единого фронта сопротивления. В связи с этим, очевидно, имела место и антиримская агитация, о которой очень глухо упоминает литературная традиция и которую, как нам кажется, позволяют ясно обнаружить вольсинийские зеркала.

Это особый класс бронзовых зеркал, существовавший, судя по стилистике изображений, весьма непродолжительное время. Необычность конструкции, значительные размеры, наконец, специфичные изображения позволяют думать, что эти зеркала служили своего рода предметом посольских подношений. Закономерно поэтому, что рассматриваемые зеркала обнаружены в таких местах Этрурии, которые были нужны Вольсиниям в качестве союзников в борьбе с Римом. Зеркала найдены в зоне Валь-ди-Кьяна (Клузий), Волатерр, Тарквиний, Цере, Вульчи, Тудера. К сожалению, утрачены данные о местах находки многих зеркал, очень рано попавших в музейные собрания. В противном случае, мы уверены, информация о посольствах Вольсиний была бы еще более интересной.

<sup>1</sup> Настоящий комментарий к изображениям некоторых этрурских памятников представляет собой приложение к нашей статье «Вольсинии в Самнитских войнах» (ВДИ, 1986, № 3). Литературы вопроса, указанной в данной статье, здесь мы по большей части касаться не будем.

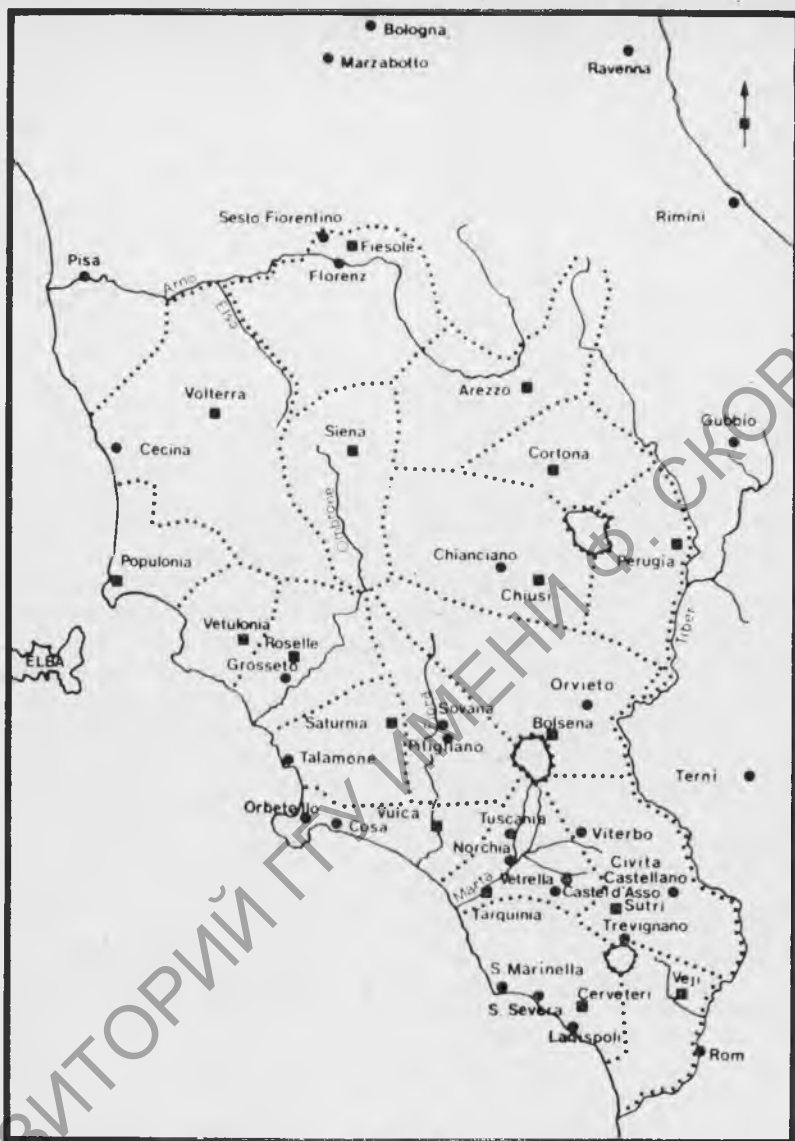


Рис. 1

Анализируя рассматриваемые зеркала, стремясь превратить их в исторический источник, не будем забывать, что мы имеем дело с произведениями изобразительного искусства. Поэтому постараемся не удивляться, когда та или иная композиция обнаружит в себе конкретно и единично не слишком значительную информацию<sup>2</sup>. Вольсинийские зеркала, выдвигаемые в качестве исторического источника, многое способны сказать лишь в совокупности охвата.

<sup>2</sup> Помимо этого эффект неотчетливости выражения может быть результатом «Эвопова языка».

Шесть иллюстраций (рис. 2—7) показывают работы гравера, условно названного нами Мастером зеркала В.509 (по зеркалу, хранящемуся в Эрмитаже)<sup>3</sup>. Обращаясь к ним, следует иметь в виду следующие особенности в биографии мастера. Он принадлежит к числу наиболее одаренных граверов второй половины IV в. до н. э. Судя по самому раннему зеркалу (около 350 г. до н. э.), которое может быть ему приписано (рис. 2), он мог учиться у мастеров Вульчи. Там производство зеркал процветало уже более ста лет, в Вольсиниях же, вполне вероятно, оно зарождается только в период появления здесь нашего мастера (может быть даже в связи с ним). Стиль Мастера В.509, в особенности же его идейный кругозор, как мы можем о нем судить, основываясь на анализе созданных им композиций, дают основание подозревать в этом человеке личность маргинального типа (например южноиталийского грека, кочующего по городам полуострова в поисках выгодного места или чрезвычайно эллинизированного этруска, учившегося у греков где-нибудь в городах Апулии и т. п.). На основании косвенных свидетельств можно утверждать, что Вольсинии во второй половине IV в. до н. э. испытывали потребность в подобных личностях.

Характер дарования Мастера В.509, несомненно значительно превосходящего уровень рядового ремесленника, позволил ему сыграть очень важную роль не только в жизни Вольсиний, но, имея в виду направленность усилий данного города, и всей Этрурии в целом, может быть даже еще шире: Апеннинского полуострова. Этот человек сумел ощутить трепетание климата Вольсиний, сблизить религиозные представления своей новой родины с орфико-пифагорейскими исканиями, охватившими в IV в. до н. э. греческие города Италии, оказав, в частности, мощное влияние на репертуар местных художников-вазописцев, в особенности же проживавших в Апулии. Но Мастер В.509 идет дальше, используя этрусский вариант орфико-пифагорейских представлений как удобный материал для иносказаний политического толка<sup>4</sup>.

Для этого наш гравер начинает активно использовать сказания о Троянской войне. Они, разумеется в специфической форме, уже давно были известны в Этрурии. Однако теперь на Апеннинском полуострове, очевидно, возникает такая ситуация, когда характер взаимоотношений расположенных на нем государств начинает восприниматься определенными политическими кругами в Этрурии как весьма похожий на Троянскую историю. Особое место отводится теме Суда на Иде. Этот сюжет в рассматриваемую эпоху, пожалуй, чаще, чем другие из Троянского цикла, использовался граверами Этрурии.

Уже первое обращение Мастера В.509 к этому сюжету характерно (рис. 2). Здесь гравер еще как бы на перепутье. С одной стороны, он верен греческому прочтению мифа. Показаны три богини, Парис в роли судьи, из богинь выделена именно Афродита (она и пастух выдвинуты в композиции на первый план). С другой стороны, в трактовке сюжета появляется нечто необычное. Возникают определенные намеки. Афина (она с копьем) отодвигается далеко на задний план, зато на грифе зеркала показывается сова, символ именно богини войны. Парис же снабжается печенью жертвенного животного. Он представлен гаруспиком. От его личного участия в суде мало что зависит. Таким образом, композиция оборачивается актом прорицания, в котором война оказывается перспективой для возникшей ситуации.

<sup>3</sup> Необходимые паспортные данные памятников помещены в нашей упомянутой выше статье.

<sup>4</sup> Вполне возможно, что аналогичным языком политического иносказания владели и греческие вазописцы на юге полуострова.



Рис. 3



Рис. 2





Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



В следующей по времени композиции (после 350 г. до н. э.) (рис. 3) Мастер В.509 совершает настоящий качественный скачок в сознательной политизации своих мифологических композиций. Очевидно, это связано с переходом гравера к работе над «посольской серией» зеркал, видимо, специально заказанной ему правящими кругами Вольсиний.

Композициям теперь сообщается космический масштаб. Круг четко делится на три сегмента. В частности, на данном зеркале в верхней части показываются Луна и звезды (небо), в средней — божества и птицы, которые не летают (наземная поверхность), в нижней части, в зоне перехода к ручке зеркала, — лысый младенец с буллами, от руки которого вверх поднимаются лозы винограда. Некоторые исследователи не без основания видят в этом персонаже демона Тагеса. Но в любом случае перед нами несомненно символ, указывающий на подземный мир. Лейтмотивом композиции становится тема жизнеутверждающей любви. Иконографически она поддерживается на разных смысловых уровнях с помощью брачной символики. В центре внимания — процедура подготовки невесты к свадебной церемонии. В качестве действующих лиц в изображаемой сцене выводят одноплановые богини (любви и плодородия), но разного уровня общности: общеэтрuscoго (Туран) и локального (родовые божества Малависх и Мунфух, почитавшиеся на ограниченной территории). Интересно, что топонимы, родственные форме «Малависх», обнаруживаются в районе Сиены, зоне, несомненно охваченной «посольскими дарами». Связь данной композиции с Троянским циклом — весьма тонкая, рассчитанная на догадливость знатоков (что закономерно, поскольку все рассматриваемые зеркала — своеобразная «тайнопись»). Иконографическая схема, использованная Мастером В.509, как показал Дж. Колонна, передает перипетии истории Елены в интерпретации Еврипида, популярного тогда на греческом юге Италии<sup>5</sup>.

Таким образом, желаемое впечатление от рассматриваемого зеркала могло быть примерно таким: гармония и согласие ради процветания и продолжения жизни достижимы взаимопомощью. Как мы увидим, эта тема возникнет еще не раз.

Еще одно обращение к теме суда Париса (рис. 4). Перед нами строение композиции, уже ставшее для Мастера В.509 графаретным, но обращает на себя внимание, что элементы ее звучали иначе. Можно предположить, что причина тому — новый адресат зеркала. Оно найдено в Тудере (Умбрия), где сугубо этруская (да еще региональная) символика едва ли была бы понятна. По этой же причине, очевидно, на второй план отступает и орфико-пифагорейская символика, хотя намеки на нее звучат в изображении Геракла на грифе зеркала. Здесь проводится идея круговорота форм бытия (Геракл, пожираемый пламенем; лапа, поглощаемая пастью льва), которая тяготеет к метафорике смерти, преисподней. В данной композиции космогоническое движение по вертикали, как кажется, усложнено пространственной ориентацией. Так, вероятно, квадрига Эос не только символ воздушной среды, но и обозначение Востока, что, в частности, подтверждается изображенной рядом головой эфиопа. Поэтому вполне возможно, что, как на другом зеркале Мастера В.509 (см. ниже — рис. 6), фигура Геракла изображает Запад. Таким образом, гравированной композицией утверждается, что действие, показываемое в среднем сегменте, охватывает громадную территорию. И опять мы видим, что именно Афина Менрва), фигура которой на зеркале вписана в основную вертикаль ком-

<sup>5</sup> Мавлеев, Ук, соч., прим. 56.

позиции, визуально доминирует, несколько даже тесня в этом отношении Туран и ее служанку.

Обратимся теперь к зеркалу уже следующего этапа в формировании нашего мастера, когда его дарование достигает полного расцвета (330—320 гг. до н. э.) (рис. 5). Разрабатываемые Мастером В.509 иконографии складываются в определенный канон. Например, Уни (здесь кормящая Геракла Гера) изображается как Малависх (см. выше на рис. 3), появляется характерная женская фигура второго плана в покрывале, возникает иконография Аполлона (здесь он с веткой), которая, очевидно закономерно, оказывается чрезвычайно близкой воспроизводимой гравером знаменитого вувчийского зеркала с Дионисом, Семелой, Аполлоном.

«Канон» иконографий резко повысил уровень коммуникативности создаваемых композиций. Они могли «читаться» без соответствующих пояснительных надписей. В частности, данное зеркало, рассчитанное на обращение в этрусской среде (найдено в Волтеррах), имеет надпись, которая сообщает только о событиях, изображаемых гравером. Кроме того, «канон» — это визуальное разрешение для орфико-пифагорейской доктрины о лабильности мира и метемпсихозе. Каждая иконография — собирательный образ. Она способна выразить собой целый ряд близко родственных по смысловому звучанию персонажей. Таким образом, находится художественный эквивалент роду и виду: видовое, индивидуальное, характерное для конкретного персонажа растворяется в родовом (чем могли служить собирательные образы типа Туран) и из него возникать.

Используя данную особенность своего изобразительного языка, наш гравер оформляет иносказание политического характера. Внимание зрителя привлечено к вертикальной оси, к перемещению между сегментами. Подземный мир обозначен фигурой крылатого демона (Тагеса?) с двумя яйцами в руках. Небесная сфера неожиданно отдается старому Силену. Однако это видимое противоречие с устоявшимися принципами гравера в действительности снимается. Мастер показывает, как Силен вкушает из фиалы напитков. Несомненно, это особый напиток, приводящий к обожествлению усопших определенных категорий этрусского общества. (Хорошим тому подтверждением служат этрусские надгробные памятники.) Таким образом, композицией на зеркале декларируется идея круговорота жизни: начальная стадия — яйцо, далее преобразование в ребенка и т. д., завершаясь старостью, смертью и преобразованием в божество низкого ранга, иначе говоря, типичная идеальная этрусская биография. В этом цикле промежуточным звеном оказывается Геракл. Без него показываемая гравером вертикаль мутаций прервется, т. е. нарушится постулируемая гармония мира. Между тем Геракл выводится Мастером В.509 в такой ситуации, реализация которой возможна только при условии примирения между родственниками. Итак, мир, примирение — необходимое условие функционирования этрусского космоса, его нормального воспроизводства и выживания?

Следующее зеркало (рис. 6) знаменует собой наступление нового этапа в творческой биографии мастера. Он характеризуется снижением художественных достоинств создаваемых композиций, их смысловым упрощением. Очевидно, это неизбежное следствие тиражирования большого числа зеркал, к производству которых был вынужден приступить Мастер В.509, выполняя заказ на посольские дары.

Композиция данного зеркала представляет особый интерес с точки зрения его адресата. Оно было направлено в Цере, этрусский город, который в ходе римско-этруских конфликтов частенько занимал крайне

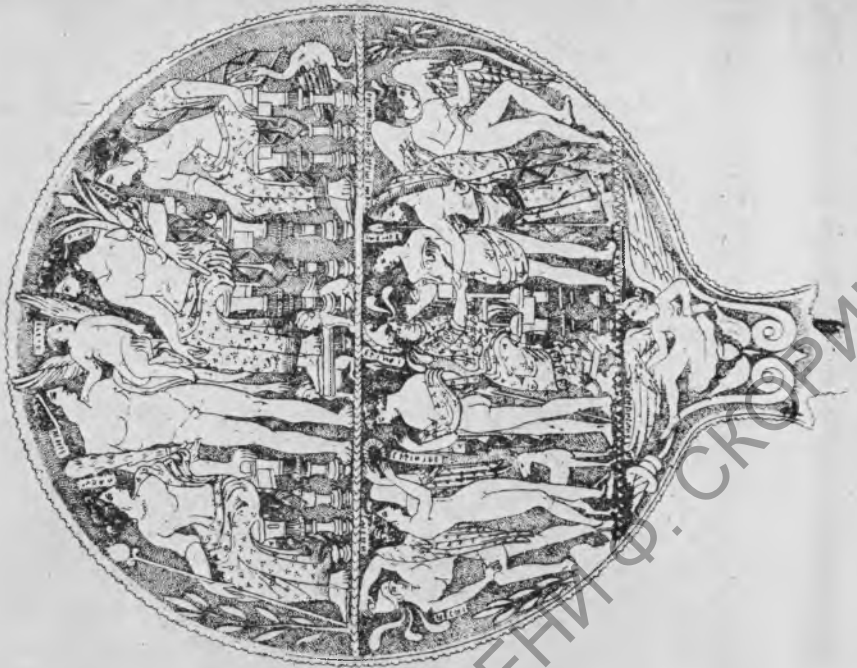
двусмысленную позицию нейтралитета, выгодного скорее Риму, чем Этрурии. Перед нами типичная трехсегментная композиция, пространственная ориентация выражена крайними сегментами (Эос — восток, Геракл на плоту — запад). Средний сегмент — сцена Троянского цикла, которую традиционно понимают как наказание Елены после взятия Илиона. Слева от статуи Афины с прижавшейся к ней обнаженной женщиной (Еленой?) показаны Туран (Афродита), Менла (Менелай), Тетис (Фетида), справа Айвас (Аякс), Фулфсна (Поликсена). Именомван и Геракл (Херкле). Таким образом, безымянными остались Афина (статуя), Эос, Елена. Причем внутри этой группы безымянных, очевидно, оставленной таковой умышленно, в глубине, мелкими буквами (как бы потаенно) стоит загадочное «сеega». Таково предположительное чтение Э. Герхарда, причем наименее надежное на уровне третьего от начала знака. Напомним, что от названия города Цере допустима этруская производная форма «сеega». Но даже если и не было в действительности такого словесного дублирования угрозы, она достаточно прозрачно выражается одним изображением<sup>6</sup>.

В противовес Цере нейтралитет Тарквиний был недвусмысленно дружественным по отношению к антиримской коалиции. Вот почему и иной характер получает композиция, создаваемая Мастером В.509 для тарквинийского государства (рис. 7). Между Тарквиниями и Вольсиниями и во второй половине IV в. до н. э. продолжали сохраняться тесные контакты (ср. ниже — рис. 10, 11). На зеркале, найденном в Тускании (на территории Тарквинийского агера), относящемся уже к концу жизни нашего гравера, в типичной трехсегментной композиции показан сеанс гадания, в котором участвуют Тархон и Тагес (оба персонажа тарквинийского происхождения) и Вольтумна (Вольтумн-Вольтумна, Вельтумн и другие формы, верховное божество Вольсиний, герой-эпоним). Интересно, что Мастер В.509, отступив от своих канонических композиционных принципов, вводит в центральный сегмент пространственные ориентиры. И замечательно, что этому служит Солнце за спиной Тагеса, скорее всего, своеобразная лесь Вольсиний, религиозной столицы Этрурии, Тарквиниям, другому не менее известному культовому центру Италии. Сорерничество между двумя городами за лидерство хорошо известно, но сейчас оно явно отступает на задний план, причем инициатором выступают Вольсинии.

Кроме Мастера В. 509 над реализацией «посольской серии» работали и другие граверы, во многом подражавшие мэтрам, так что общий характер создаваемых композиций оказывался подчиненным единым стиливым и смысловым установкам. Гравер зеркала, воспроизведенного на рис. 8, вносит новые нюансы в политические намеки. Обычную для этрусских представлений пару Херкле и Менрвы (они считались на севере Италии супругами), он окружает Тетис<sup>7</sup> и Эрис (Эридой). Таким образом, возникает выразительная компания: Фетида, мать убитого Ахилла, в сопровождении Эриды перед Гераклом, всеэтрусским божеством, и его супругой, которая оказывается убранной самнитским шелком. Иными словами, перед нами призыв к отмщению с ясно обозначенными адресатами. Особого же внимания заслуживает самнитский шлем. Самнитам в Этру-

<sup>6</sup> Здесь могла быть и сознательно допущенная ошибка. Правда, ошибки и описки в именах на зеркалах встречаются достаточно часто. Но для уровня нашего мастера она маловероятна. А почему бы не допустить «специальную случайность» ошибки, которая уменьшает силу враждебного выпада?

<sup>7</sup> До самого последнего времени это зеркало считалось утерянным (ср. *Мавлеев. Ук. соч.*. Приложение, Ia, № 1). Теперь оно обнаружено и исправлено традиционное чтение, которое оказалось ошибочным: не Этис, а Тетис (ср. *Mavleev E. s. v. Ethis* — In: LIMC, 1986, v. 3).



рии в этот период, судя по памятникам изобразительного искусства, придавалось мессианское значение.

Следующие два зеркала изготовлены другим представителем Группы больших дисков. По зеркалу, хранящемуся в Эрмитаже, мы условно назвали его Мастером В. 505. У него иные, нежели у Мастера В. 509, приемы иносказания.

Интересно, что первое из рассматриваемых зеркал (рис. 9) найдено именно в Вульчи. Дело в том, что несколько персонажей, изображенных на нем, явно (в действительности их может быть даже и больше, но о других у нас просто нет данных) «привязываются» к Вульчи. Таковыми являются Эпиур, сын Менрвы и Херкле (верхний регистр — «небо») <sup>8</sup>, и Айвас в среднем регистре («земля») <sup>9</sup>. Лейтмотив всей композиции — тема любви. Поэтому традиционный символ преисподней в нижнем регистре замещается изображением Лазы на цветке. В верхнем регистре две богини плодородия — Туран и Тальна, в среднем — две Лазы, центром композиции здесь делается Елена.

Иносказание у Мастера В. 505, пожалуй, богаче двусмысленностями (которые нам сейчас очень трудно понять однозначно), нежели у Мастера В. 509. В целом лейтмотив композиции, видимо, можно понять как тезис о любви все побеждающей, в частности, замиряющей распри. Вместе с тем композиция этого зеркала ставит очень много трудных вопросов. Почему многие изображенные здесь персонажи имеют враждебные отношения с Афиной: Аякс, Парис, Афродита (Туран), Елена? (еще один призыв к миру? Намек на враждебность Вульчи по отношению к Вольсиниям?). Почему Туран изображена как Тальна, а та, в свою очередь, как Туран? (Тальна — божество пренестинского круга, т. е. враждебной Этрурии стихии). Почему эта «игра в переодевание» продолжается и в среднем регистре, и во фригийском кошке появляется не Парис, а Аякс?

Второе зеркало того же мастера (рис. 10) по характеру иносказания просто уникально. Его композицию «держит» два концентрических круга. Меньший замыкают крупные фигуры Туран, Атуниса (Адониса), Зипны и лебедя. Это изображение «священного брака». Малый круг мыслится гравером в виде непроницаемого для внешнего мира сферы, которая парит над землей. Под сферой оказывается сатир, помещенный гравером в какую-то яму, из которой он грозит двум пантерам. Вероятно, отсюда же вылетают крылатые существа (очевидно, яма — это мундус, особое сообщение с подземным миром, в существование которого верили в Северной Италии), поднимающиеся справа и слева к вершине малого круга, откуда только и можно заглянуть внутрь сферы. Возникает следующая ситуация. Туран и Атунис, а также крылатые фигурки — божества одного плана (обеспечивающие функционирование сферы плодородия), но разные по значению в этрусской религиозно-мифологической «табели о рангах». Туран и Атунис — общие для всей Этрурии, остальные — только для ее отдельных регионов. К сожалению, из-за плохой сохранности зеркала имена двух «региональных» («родовых») божеств не читаются. Но из остальных пяти Алпан «привязываются» к зоне реки Албеньи (северные границы Вульчанского государства), Мунтх локализируются в пределах Тарквинийского агера, Зипна — по обе стороны Тибра по линии Воль-

<sup>8</sup> *Mavleev E. s. v. Epiur.* — In: LIMC, 1986, v. 3.

<sup>9</sup> Какой именно Аякс, сказать трудно. Подобно Диомедам они в Этрурии смешивались.



Рис. 11



Рис. 10

синии — Орвьето — Умбрия, Ахвиср — ниже по течению этой реки в Умбрии и области фалисков.

Таким образом, что же выражает эта композиция, если не призыв к государствам четко очерченного региона дружно сообща делать общую работу? Ею же, конечно, должна была бы быть борьба всех против Рима.

Ближайшей аналогией Туран на зеркале со «священным браком» может служить женская голова в Первой камере тарквинийской «Гробницы чудовища» (рис. 11). Это один из примеров тесных контактов между Тарквиниями и Вольсиниями во второй половине IV в. до н. э. Замечательно, что в одном случае перед нами идеализированный образ исторического персонажа, а в другом — изображение богини любви.

Зеркало, воспроизведенное на рис. 12, создано под влиянием работ Мастера В. 505. Композиция лишена пояснительных надписей, однако понятен не только смысл происходящего, но и определяется каждый изображенный персонаж. В центре мы видим Менрву, справа от нее женское божество типа Лазы или «родового», какие прошли уже перед нами (Алпан, Меан, Тальна и другие). Слева от Менрвы — Ахле (Ахилл), облачающийся в доспехи. На голове у него самнитский шлем. Иными словами, уже знакомая тема пророчества спасения от римского ига самнитским оружием.

Следующее зеркало (рис. 13) выполнено около 300 г. до н. э. Война с Римом достигает высшего напряжения. В Вольсиниях перестают уже производить посольские дары. Видимо, теперь в них нет потребности. Зато в большом количестве выпускаются зеркала, которые отражают стремительное расширение в Вольсинийском государстве круга адептов орфико-пифагорейского вероучения. Зеркало теперь рассматривается как необходимый человеку инструмент в его переходе из этой жизни в ту, вечную, по тогдашним понятиям. (Между прочим, зеркала с надписью «suthina», что понимается как «принадлежащее могиле», типичны именно для этого времени и находят их преимущественно в Вольсинийских пределах.)

К числу таких зеркал относится найденное в районе Больсены, где предполагается одно из мест нахождения древних Вольсиний. На его композиции в центре внимания оказываются герои другого города — Вульчи. Однако при ближайшем рассмотрении мы не обнаружим в этом, как наблюдали уже несколько раз прежде, призыва к единству. На зеркале показаны знаменитые вульчианские герои братья Вибенны, которые устроили засаду на Каку и Артиле и готовятся их пленить. Именно в таком развитии действия сомнения нет, ибо кроме зеркала известны еще четыре погребальные урны II в. до н. э., сработанные в Клузии. На них показано уже само нападение.

На первый взгляд может показаться, что уже одно присутствие в изображении братьев Вибенн сообщает ему безусловно антиримское, а следовательно, требуемое Вольсиниям, желаемое для них, звучание. Но в данном случае это не совсем так. Нет сомнения, что вульчианские братья — популярнейшие в Этрурии персонажи. Одна только дошедшая до нас — изобразительная — традиция происходит из разных мест страны: Вольсиний, Клузия, Вульчи (Гробница Франсуа). Но, безусловно, далеко не во всем эта популярность воспринималась в разных местах одинаково тем более в разные исторические эпохи, перед лицом различных исторических ситуаций. Пример, которого мы сейчас коснемся, очень хорошо раскрывает это положение.









Действительно, что же нам показывают фрески в Гробнице Франсуа <sup>10</sup>? В изображениях, всем хорошо известных, Вибенны вместе со своими соратниками убивают противников, которые (на это следует обратить особое внимание!) происходят из Рима, Сованы, Вольсиний, Сальпина (и этот город расположен в пределах Вольсинийского государства). В надписях, таким образом, старательно указаны этникины, значит, с точки зрения людей, заказавших это произведение, данное обстоятельство важно для понимания сути изображенного на фресках. Согласно изысканиям последних лет, фрески в Гробнице Франсуа выполнены в период между серединой и концом IV в до н. э., их содержание отражает пафос героической борьбы города. Среди их сюжетов есть, в частности, «жертвоприношение Ахиллом троянцев», что может быть истолковано и в плане антиримской пропаганды. Но, с другой стороны, получается, что фрески с исторической подоплекой ставят на одну доску и Рим, и Вольсинии, и Совану, северного (этрuscoго) соседа Вульчи.

И на рассматриваемом нами зеркале братья Вибенны для Вольсиний не абсолютно положительные персонажи. Это следует из того, что объектом их нападения оказывается Каку. Трудно решить, как конкретно данный персонаж связан с легендарной историей Вольсиний. Литературная традиция, сохраненная Авлом Геллием, знает некоего Каку, но в ином качестве <sup>11</sup>. Он направляется царем Марсием вместе с фригийцем Мегалом к тиррену Тархону, который бросает посланцев в тюрьму. Те убегают из нее. Каку направляется в Кампанию, а Мегал поселяется у сабинян и обучает последних авгуральному искусству.

Таким образом, изобразительная и литературная традиции неожиданно получают точку соприкосновения в негативном восприятии тех, кто творит насилие над Каку. Но для литературной традиции оно раскрывается в откровенно антиэтрuscoй направленности сказания. В изобразительной традиции получается, что оно трансформировано в некое антивульчианство. И к такому заключению подводит не только анализ изображенной ситуации, но и характер самого Каку. Представления о нем, несомненно, уходят в глубокую древность. Это общий для всего Апеннинского полуострова религиозно-мифологический фонд, приводящий в процессе эволюции повсеместно к проявлению представлений латинских (бог Как и богиня Кака, затем сын Вулкана, сражавшийся с Геркулесом), этрусских, наконец, видимо, южноиталийских, о которых сообщил Авл Геллий. Этрuscoй Каку — первоначально, очевидно, солярное божество, подобно Аполлону, представления о котором порождают образ прорицателя, изображаемого на этрусских памятниках <sup>12</sup>. К Вольсиниям, вероятно, он имел косвенное отношение. Но в орфико-пифагорейских представлениях, которые здесь к рубежу IV и III вв. до н. э. успели набрать большую силу, некое солярное божество играло роль Единого. Пока, к сожалению, оно остается безмянным, поскольку такого рода информация образуется в результате анализа семантики зеркал <sup>13</sup>.

Так или иначе, но явно, что Каку — персонаж, творить над которым насилие, с этрусской точки зрения, кощунство. А получается, что именно

<sup>10</sup> Кстати сказать, в их исполнении участие принимали не просто «греки», как уже давно было установлено, а, вероятно, «апулийские греки»; см. *Hockmann U. Nestor und Phoinix in der Tomba François in Vulci.* — *Boreas*, 1982, Bd. V, S. 78—87.

<sup>11</sup> *Apud. Solin.* 17.

<sup>12</sup> *Mavleev E. s. v. Сасу.* — In: LIMC, 1986, v. 3.

<sup>13</sup> *Мавлеев Е. В.* *Бронзовые зеркала этрусского города Вольсинии* — В кн.: *Античная торевтика.* Л., 1986.



Рис. 14

такое обвинение выдвигается мастером, создавшим зеркало городу Вульчи. Собственно, в обвинении этом нет ничего удивительного и оно великолепно соотносится со смыслом фресок в Гробнице Франсуа. А вместе все это составляет серию взаимопетензий, которыми, надо полагать, обменивались между собой Вульчи и Вольсинии. В конечном итоге, может быть, натянутые отношения удастся изменить к лучшему. Во всяком случае, в самом конце войны в Этрурии римляне отпраздновали победу «над вольсинийцами и над вульчианцами». Правда, остается гадать, составили ли эти государства, наконец, единый фронт или, так и не сумев преодолеть разногласий, оказались разбиты римлянами в один год поодиночке?

Зеркало, воспроизведенное здесь на рис. 14, было исполнено мастером, который, видимо, работал вместе с предыдущим гравером в одной мастерской. И это зеркало также происходит из окрестностей Больсены. И оно было предназначено, так сказать, «для внутреннего потребления». Благодаря имеющимся на зеркале надписям определение сюжета не представляет труда. Перед нами убийство Ахиллом Троила — тема, знакомая этрусским художникам еще с VI в. до н. э. Может быть, поэтому и не стоило бы обращать на нее внимание в связи с Самнитскими войнами. Но интересно, что в сводке военных действий за 293 г. до н. э. возникает

загадочный этрусский город Троиля, идентифицировать который до сих пор не удалось<sup>14</sup>. Важно, однако, во-первых, что зеркало датируется первым десятилетием III в. до н. э., т. е. оно действительно могло явиться откликом на историческое событие. Во-вторых, очень уж необычное это событие, что видно хотя бы по впечатлению, которое оно произвело на Тита Ливия и, очевидно, на источники информации историка. Думается, что жестокая методичность разгрома этрусского города римлянами вполне могла вызвать ассоциации с вероломным нападением Ахилла на Троилю. Римляне согласились за выкуп выпустить из Троиля только 470 самых богатых горожан. Из остальных 2400 человек убито, 2000 пленено. Между прочим, на данном, как и на предыдущем, зеркале показывается косвенное оскорбление Аполлона. Там нападают на его пророка, здесь убивают человека невзирая на то, что он находился под защитой храма Аполлона. Не было ли в этом страстного желания вольсинийцев, чтобы гнев бога обрушился на врагов их государства? Что и говорить, весьма красноречивое признание краха политической линии Вольсиний на объединение всей Этрурии против Рима в двух последних Самнитских войнах.

*Е. В. Мавлеев*

<sup>14</sup> *Liv.*, X, 46, 10—12; ср. *Маяк И. Л.* Взаимоотношения Рима и италийцев в III—II вв. до н. э. (до Гракханского движения). М., 1971, с. 66; *Harris W. V.* Rome in Etruria and Umbria. Oxf., 1971, p. 115.

## LES GUERRES SAMNITES ET LES MIROIRS DE VOLSINII

*Je. V. Mavlejev*

L'étude d'un groupe de miroirs de bronze confectionnés à Volsinii approximativement entre 350 et les années 290 av. n. è. permet de déceler des particularités de la réaction des auteurs de ces objets aux événements dramatiques des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> guerres samnites auxquelles les Etats étrusques ont également pris part. L'analyse de monuments concrets (compositions à nombreux personnages sur le revers du disque) permet un «déchiffrement» des allégories et allusions qu'ils contiennent grâce à l'utilisation des miroirs considérés comme des cadeaux d'ambassades volsiniennes à d'autres Etats, devant les inciter à la lutte commune contre Rome.