

АРХИТЕКТУРНО-ПЛАСТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ЭТРУССКОГО ХРАМА В ВЕЙЯХ

(Проблема реконструкции скульптурного акротерия
из святилища Портоначчо)

Древние Вейи, и вы были царством в оное время,
Трон золотой и у вас на рынке стоял.
Ныне рожок пастуха лениво средь стен раздается
И на ваших костях зреют хлеба по полям

(*Propertius, Elegi. IV, X, 27–30; пер. А. Фета*)

...Вот чем были некогда Вейи. Кто теперь помнит, что было? Где
руины? Где след? При всем нашем почтении к анналам, [ныне] трудно
поверить в существование Вей

(*Flores. VI, 12, 11; пер. А.И. Немировского*)

В истории древней итальянской культуры позднеархаические терракотовые акротериальные статуи из Вей (510–500 гг. до н.э.) занимают исключительно важное место. Открытые в 1919 г., эти произведения и прежде знаменитый Аполлон (Рим, Музей виллы Джулия) полностью перевернули сложившиеся к этому времени представления о развитии этрусского искусства и его взаимодействии с искусством греческим и римским. Сформировавшиеся к концу XIX в. концепции резко ограничивали значение этрусской художественной культуры, отмечая беспрецедентную роль эллинского влияния на искусство Италии; они представляли этрусков второстепенными подражателями. Таким образом, искусство Этрурии, осмысленное как оригинальное и феноменальное явление в XVII–XVIII вв., было оценено как незначительное и маргинальное учеными эпохи позитивизма. Все лучшие произведения, открытые здесь, безоговорочно приписывали грекам¹.

Исследование крупного архитектурно-пластического комплекса святилища Портоначчо в Вейях (VI–IV вв. до н.э.) возродило к жизни этрусский миф, казалось бы, навсегда оставшийся в любительских археологических изысканиях XVIII в. Открытия, сделанные в Вейях в 1910–1940-х годах, послужили основанием для формирования панэтрусской и даже паниталийской теории развития античного искусства. Предполагалось, что на территории Италии античное искусство имело более сложную структуру, чем это казалось прежде. Это нагляднее всего продемонстрировали попытки Г. Кашниц-Вейнберга теоретически обосновать исключительные самобытные ценности итальянского искусства, непрерывно развивающегося от античности вплоть до эпохи Ренессанса и барокко². К. Анти в статье, целиком посвященной Аполлону из Вей, с энтузиазмом обосновывает особую итальянскую исключительность искусства Этрурии и искусства Великой Греции, тесно взаимосвязанных, но выделяющихся в

¹ *Martha J. L'art etrusque. P., 1889. P. 614–615.*

² *Kaschnitz-Weinberg G. Bemerkungen zur Structur der alitalischen Plastik // Studi Etruschi. 1933. VII. S. 155–161.*

древнем мире³. И наконец, А. Делла Сета, развивая в продолжение заданной темы идею об италийском своеобразии терракот из Портоначчо, приходит к выводу, что их создателем мог быть только собственно этрусский мастер, чье искусство обладало яркими индивидуальными чертами. Основываясь на античной литературной традиции (Plin. NH. XXXV. 157; Plut. Popl. 13; Serv. Aen. VII. 188), А. Делла Сета заключает, что им наверняка был легендарный Вулка, специально приглашенный в Рим для создания глиняных статуй храма Юпитера Капитолийского. К кругу вейского мастера исследователь приписывает и Капитолийскую волчицу⁴.

Однако К. Альбиццати, Ф. Поулсен и П. Риис отмечают теснейшее стилистическое сходство перечисленных памятников с произведениями, созданными на территории Балкан, Ионии и Эгейды. Наиболее яркие стилистические аналогии – знаменитые курорсы и коры из Афин конца VI – начала V в. до н.э., выполненные ионийскими мастерами⁵. Исключительный, казалось бы, совсем не провинциальный грецизм, лежащий в основе стиля вейской школы короластики, позволил продолжить и развить скептическую традицию по отношению к этрускам⁶.

Исследователи вейской скульптуры неоднократно отмечали тонкие стилистические колебания, согласованные с одновременными явлениями греческого искусства. Таким образом, в Вейях, как и в другом ближайшем к Риму южноэтрусском центре – Цере – прослеживается влияние различных греческих школ на протяжении VI–IV вв. до н.э.⁷.

Другое важнейшее открытие на территории святилища Портоначчо – это храм, для которого предназначались знаменитые акротериальные статуи. Именно здесь археологи впервые нашли подтверждение сообщениям античной традиции о структуре этрусского храма и способах его декорации (Vitruv. III. 3, 5; IV. 7). Недостаточно хорошо сохранившиеся остатки (подий 18,5 × 18,5 м) долгое время не позволяли окончательно установить тип постройки. Первоначально исследователи интерпретировали ее как характерный трехцелловый храм с глубоким портиком⁸. Затем здесь видели второй тип этрусского храма, отмеченный Витрувием. Это храм с одной целлой, двумя аулами (aulae) и глубоким пронаосом с портиком в антах⁹. Однако в настоящее время новейшие данные позволяют реконструировать иной вариант: трехчастная целла с двухколонным портиком в антах¹⁰.

Археологическое открытие комплекса Портоначчо в 1914 г. принадлежит Э. Габриччи¹¹. Дальнейшие исследования и наиболее значимые находки скульптур и фундаментов храма связаны с деятельностью Дж. Джильоли (1916 г.) и Э. Стефани (в 1917–1920-х годах)¹². Работы на территории святилища окончательно завершили раскопки М. Паллоттино (1939–1940 гг.) и М. Сантанжело (1944–1949 гг.), когда площадь комплекса была полностью вскрыта. В результате этих работ обнаружены небольшие архитектурные сооружения и несколько крупных терракотовых скульптур, дополнивших уже известный ряд¹³. Тогда же было окончательно доказано акротериальное

³ *Anti C.* Il problema dell'arte italica // *Studi Etruschi*. 1930. IV. P. 151–170.

⁴ *Della Seta A.* Antika arte etrusca // *Dedalo*. 1921. I. 3. P. 559–580.

⁵ *Ducati P.* Storia dell'arte Etrusca. V. I. Firenze, 1927. P. 261; *Albizzati C.* Statue di Veio e statue di Atene // *Il Primato*. Roma, 1920. II. 7. P. 22–29; *Poulsen F.* Altetruskische Großskulptur in Terracota // *Die Antike*. 1932. VIII. 2. S. 90–101; *Riis P.J.* Tyrrenica. Copenhagen, 1941. P. 44–60.

⁶ *Bianchi-Bandinelli R.* Storicità dell'arte classica. Firenze, 1950. P. 120–122; *Robertson M.A.* History of Greek Art. V. I. Camb., 1975. P. 592.

⁷ *Sprenger M.* Die etruskische Plastik des V. Jh. v. Chr. und ihr Verhältnis zur griechischen Kunst. Roma, 1972.

⁸ *Giglioli G.Q.* L'arte etrusca. Milano, 1935. P. 33.

⁹ *Richardson E.* The Etruscans. Their Art and Civilisation. Chicago–London, 1964. P. 184–188.

¹⁰ *Colonna G.* Note preliminari sui Culti del santuario di Portonaccio a Veio // *Scienze dell'Antichità*. I. Roma, 1987. Tav. I–II.

¹¹ История исследования в 1914–1920 гг. изложена в ст.: *Baglione P.* Il santuario di Portonaccio a Veio: precisazioni sugli scavi Stefani // *Scienze dell'antichità*. Roma, 1987. P. 382–384.

¹² *Ibid.* P. 382–384.

¹³ *Pallottino M.* Le recenti scoperte nel santuario «dell'Appolo» a Veio // *Le Arti*. Firenze, 1939–1940. II. 17–36; *Santangelo M.* Veio, santuario «di Appolo». Scavi fra il 1944 e il 1949 // *Bollettino d'arte*. Roma, 1952. P. 147–172.

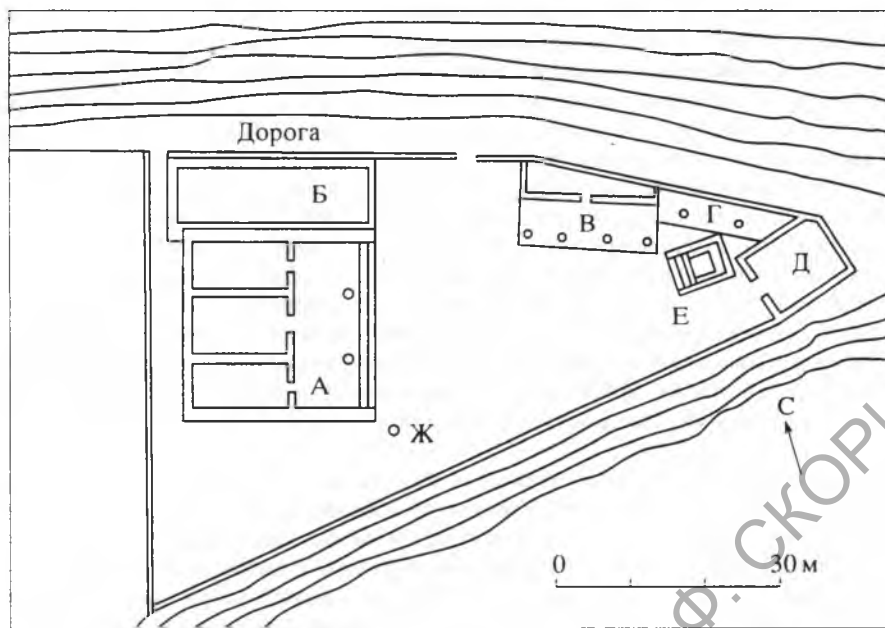


Рис. 1. План святилища Портоначчо: а – храм; б – бассейн; в, г – портики вдоль ограды; д – ойкос; е – алтарь; ж – колодец. Рисунок автора

предназначение последних, что вполне согласовалось с сообщениями Варрона, Витрувия и других античных авторов (Plin. NH. XXXV. 157; Vitruv. III. 3, 5) о способах декорации этрусского храма. Обнаруженные археологами базы не только сочетаются с плинтами статуй и калиптерами в кровле храма, но имеют специальные выемки, предназначенные для установки на софитен (гребне кровли).

Анализ и публикация памятников Портоначчо, среди которых огромное количество произведений коропластики, ех voto, надписей, фрагментов монументальной росписи и архитектурных деталей, в совокупности с реставрацией всего найденного, продолжается до настоящего времени.

Святилище Портоначчо расположено за пределами городской стены, близ западной окраины Вей. Территория, занимаемая его постройками, представляет собой ровную площадку треугольной формы, протянувшуюся по оси запад–восток (рис. 1). С северо-запада ее ограничивает плато, на котором некогда возвышался сам город, с юго-востока – обрывистые склоны площадки, обращенные в глубокую долину реки Пьордо. Весь комплекс занимает площадь около 1500 м². Он был обнесен каменной оградой с воротами, выходившими на священную дорогу, пролежавшую между святилищем и городской стеной.

В наиболее широкой западной половине участка сохранились остатки фундаментов храма (18,5 × 18,5) с примыкающим к ним с севера бассейном. Стесненная своим положением восточная часть комплекса занимает «вершину» треугольника (она представлена алтарем и маленькими зданиями, которые были пристроены друг к другу у ограды, – это помещение с портиком, двухколонный портик и так называемый ойкос).

Гидросистема зоны священного культа включала в себя два водопровода, питавших бассейн водой, подводившейся с окрестных склонов. Здесь же находился колодец, зафиксированный у юго-восточного угла храма.

Много проблем относительно уточнения архитектурного облика святилища связано с разрушениями в период римского завоевания; затем здесь был карьер по добыче туфа, почти полностью уничтоживший центральную часть комплекса. Положение

усугубилось из-за длительного использования этой местности для ведения сельскохозяйственных работ. Здесь еще в римское время были прорыты водоотводы, устроена цистерна и проложена новая дорога, нарушившая северную окраину святилища.

Многолетнее, так и не доведенное до конца изучение материалов святилища Портоначчо в настоящее время выдвигает три основных вопроса. Первый связан с архитектурным решением храма, чьи остатки не позволяют окончательно установить тип, к которому эта постройка относится¹⁴. Второй, наиболее исследованный в последнее время, связан с определением культов данного святилища. Прогресс в этом направлении достигнут благодаря разностороннему анализу и первой систематической публикации votivных даров и надписей, предпринятой Дж. Колонной¹⁵. И, наконец, третий, наиболее дискуссионный вопрос – это реконструкция композиции монументального скульптурного акротерия, состоящего из нескольких статуй. Наш анализ будет сосредоточен именно на акротериальной скульптурной композиции. Порядок размещения статуй на гребне кровли (*columen*), стиль этих произведений, их иконография и специальная программа, связанная с культами святилища, окажутся в центре внимания.

Первооткрыватели этих замечательных памятников, а также их современники в 1920–1940-х годах с энтузиазмом настаивали на исключительном характере этрусской культуры, подчеркивая автохтонный этногенез, изоляционизм, консервативность, аномальность, загадочность и, следственно, своеобразное видение мира и оригинальное чувство формы, присущее этому народу¹⁶. Этруская цивилизация противопоставлялась не только эллинской, но и всей восточносредиземноморской цивилизации, ибо именно здесь, на земле древней Италии, по мнению К. Анти, этрусками впервые был «выражен дух западного искусства»¹⁷, здесь видели начало всех антиклассических тенденций в культуре Запада¹⁸. Возможно, во многом суть этих концепций в итальянской науке была определена идеологической атмосферой эпохи 1920–1940-х годов, и отголоски этих мнений до конца не изжиты, однако в последние десятилетия благодаря новым открытиям западноевропейская этрускология меняет свои ориентиры.

Наиболее последовательно новые тенденции изложены в программной статье М. Паллоттино в сборнике «*Rasenna*», где автор, также претерпевший эволюцию своих взглядов, отмежевывается от «структурной концепции» Г. Кашниц-Вейнберга, подчеркивает глубокую и органичную взаимосвязь, взаимозависимость итальянских и других средиземноморских культур, «среди которых этруская цивилизация появилась, с которыми бок о бок существовала, которым передала свое наследие»¹⁹.

Природа этрусской культуры гораздо сложнее, чем это казалось раньше, ее глубокие ретроспективные связи указывают на восток Средиземноморья, а также на контакты с народами Запада. Этрусское общество не было замкнутым, население этрусских городов было зачастую смешанным, а названия портов – Пуник и Пирги – прямо указывали на иноземный элемент. Известный отечественный антиковед и этрусколог А.И. Немировский видит в этрусках продолжателей древнейших балканских и эгейско-анатолийских историко-культурных традиций, подчеркивая их генетическую связь именно с этим регионом древнего мира²⁰.

Интересующий нас комплекс святилища достиг наивысшего расцвета в момент политического, экономического и культурного подъема, сопровождавшего развитие многих городов Этрурии и Лация на рубеже VI–V вв. до н.э. Вместе с тем это время серьезного кризиса во взаимоотношениях этрусков и римлян и связан он с изгнанием последнего из Тарквиниев и установлением Республики в 509 г. до н.э.

¹⁴ *Colonna G. Santuario in località Portonaccio a Veio // Santuari d'Etruria. Milano, 1985. P. 101.*

¹⁵ *Idem. Culti... P. 419–446.*

¹⁶ *Kaschnitz-Weinberg. Op. cit.; Anti C. L'Appollo che cammina // Bolletino d'arte. 1920. 14. P. 73–90.*

¹⁷ *Anti C. Il problema dell'arte italica // Studi Etruschi. 1930. IV. P. 151–170.*

¹⁸ *Арган Дж.К. История итальянского искусства. Т. I. М., 1990. С. 24.*

¹⁹ *Rasenna. Milano, 1986. Цитируется по каталогу выставки в России «Культура и искусство этрусков.*

Успехи изысканий последних десятилетий в Южной Этрурии». Рим, 1989. С. 15.

²⁰ *Немировский А.И. Этрусски. От мифа к истории. М., 1983. С. 61.*

Однако, несмотря на все сложности, этот период отмечен бурной строительной деятельностью во всей Средней Италии и развитием изобразительного искусства. Монументальные комплексы святилищ и храмов создаются в Цере, Пиргах, Вульчи, Вейях, Риме, Сатрике и Ланувии. Росписи гробниц свидетельствуют об исключительном мастерстве тарквинийских живописцев (гробница Авгуров, гробница Львиц и многие другие). Вульчи прославились художественной так называемой «тирренской» бронзой, восхищавшей древних наравне с коринфской (Нор. Epist. II. 2,180). Вслед за этим городом славу бронзолитейных центров разделили Цере и Вейи. Последние становятся центрами гончарства и вазописи и признанными лидерами в области монументальной коропластики. Именно вейские и церетанские мастера декорировали скульптурными композициями многие постройки не только на юге Этрурии, но и в Риме, многих городах Лация, даже Кампании²¹.

Позднеархаическую эпоху (520–470 гг. до н.э.) справедливо называют «золотым веком» этрусской культуры²². Стилистические особенности искусства этого периода, его неоднородность свидетельствуют об оживлении давних связей с Восточным Средиземноморьем и пуническим миром. Интенсивному процессу взаимных проникновений способствует открытость этрусского общества. Многообразные влияния, пересекавшиеся в Центральной Италии, привносят в этрусскую культуру поздней архаики те или иные художественные компоненты. Восточногреческое (самосское и фокейское) влияние сменяют здесь импульсы аттического искусства, которые сочетаются с очередной волной ионийской художественной традиции²³.

Известно, что греческие ремесленники свободно селились во многих этрусских городах, образуя целые кварталы. Цере являлся членом Дельфийского сообщества (Herod. I. 167; Strabo. V. 2. 3). В этрусских портах находились не только греческие, но и карфагенские фактории. Названия этих портов заставляют свидетельствовать о смешанном населении: Пуник, например, указывает на карфагенский компонент, а Пирги – на греческий. Для святилищ и храмов прибрежных городов и крупных торговых центров характерны смешанные, синкретические культы. Например, Уни-Астарты в Пиргах, Деметры-Вейи в Грависках или Геркулеса-Мелькарта и Фортуны-Астарты в Риме²⁴. Уникальное географическое и стратегическое положение Вей на границе Этрурии, Лация и страны фалисков, пересекавшиеся здесь важные водные пути (реки Тибр и Кремера), Соляная дорога и пути, ведущие на юг Италии, в Великую Грецию, во многом определили своеобразие местной культуры.

Вейи – один из самых больших и влиятельных городов Южной Этрурии, входивших в союзное двенадцатиградье. Они расположены в 20 км к северо-востоку от Рима (близ современного Изола де Фарнезе). Город возвышался на туфовом плато, в междуречье Пьордо и Кремеры (современная Вальчетта) – крупнейшего, некогда судоходного, притока Тибра. Само географическое положение определяло характер и задачи строительства в Вейях. Этот центр представлял собой мощную крепость, надежно защищенную «и стенами, и самим расположением» (Liv. I. 15.4). Вокруг города его жители создали интересную систему водоснабжения, к которой относятся небольшие каналы (обеспечивавшие водой в том числе и культовый бассейн святилища Портоначчо), а также знаменитый тоннель Понте Содо (VI в. до н.э.).

Судоходная Кремера и владения Вей по правому берегу Тибра, который не случайно наречен традицией «этрусским» или «лидийским» (Verg. Aen. X. 199), свидетельствуют о важном стратегическом значении этого этрусского города на границах с латинским миром. На северном устье Тибра, на «лидийском берегу», Вейи контролировали

²¹ Cristofani M. L'arte degli Etruschi. Torino, 1978. P. 94–105.

²² Периодизация по Р. Бьянки-Бандинелли и О. Бренделло: *Bianchi-Bandinelli R. L'arte Etrusca*. Roma, 1982. P. 14–41; *Brendel O.J. Etruscan Art*. Harmondsworth, 1978. P. 114–115.

²³ Волна очередного ионийского влияния была усилена в связи с эмиграцией, вызванной поражением Ионийского восстания в 500–494 гг. до н.э., жестоко подавленного персами.

²⁴ Cristofani. Op. cit. P. 95; *Coarelli F. Il Foro Boario*. Roma, 1988. P. 230–235; *Бойтани Ф.* Грависка, порт Тарквиний // *Культура и искусство этрусков...* С. 47.

соляной промысел (D.H. 55,5) и даже название этой реки, по одной из версий античных авторов, восходит к имени легендарного вейского царя (Varro, De L.L. V. 30). Существует мнение, что именно соперничество Вей и Рима из-за соляного промысла, контроля за Соляной дорогой и Тибром, послужило поводом для многочисленных конфликтов и войн между этими двумя городами.

Можно предположить, что раннереспубликанский Портус – предшественник Остии, – находившийся в северном устье Тибра на «лидийском берегу», появился не на пустом месте, а унаследовал расположение порта или корабельной стоянки, принадлежавшей Вейям, в районе соляных варниц.

Вейи, как и их северные соседи, Вульчи, Тарквинии или Цере, наверняка обладали своим портом. Широкие связи с внешним миром фиксируются здесь археологически. В этом случае важно напомнить пример Тарквиний, порт которых не упомянут в литературной традиции, но, тем не менее, был недавно открыт археологами под руинами позднейшей римской колонии Грависки (Liv. XL. 29, 1–2; Vell. I. 15.2)²⁵. Распространение в Вейях культа Нептуна – прародителя местных царей – и его спутницы – морской нимфы Венилии, – возможно, лишний раз указывает на предполагаемую связь этого города с морем.

Античная литературная традиция выделяет Вейи как крупный городской центр, один из наиболее значительных в Этрурии, второй после Рима во всей негреческой Италии (Liv. II. 50, 3; IV. 58,10). Древним казалось, что этот город вполне можно сравнить с Афинами и Римом (D.H. II. 54; XII. 15), а его десятилетняя осада (в 406–396 гг. до н.э.) и разрушение сопоставимы только разве с падением Трои (Liv. V. 21). Акрополь, городские святилища, прямоугольная сетка регулярных кварталов и площадей, обнаруженные археологами, во многом подтверждают сведения древних.

Известно, что Вейи были крупным религиозным центром. На территории города и за его пределами зафиксировано шесть святилищ. Некоторые из них, в частности Портоначчо, посещали не только местные правители, но и представители известных аристократических семей из Вульчи, Тарквиний и Цере²⁶. В святилище Кампетти отмечены культы богини Вейи и Аполлона²⁷. В этой связи важно еще раз напомнить, что соседний город Цере являлся членом Дельфийского сообщества, а знаменитое святилище Аполлона Соранского находилось еще ближе – на горе Соракт в пределах страны фалисков. Особо почиталась богиня Вейя, давшая название городу. Вейя отождествлялась с Церерой. Возможно, что пару ей составлял Вейве или Вейовис, именуемый Цицероном «подземным Юпитером» (De nat. deor. III. 62). Сервий, комментируя «Энеиду» (VIII. 285), сообщает, что там существовала коллегия жрецов Марса салиев, что вейские цари считали себя прямыми потомками Нептуна (Нептуна) и, видимо, не случайно с именем одного из них отождествлялось название реки Тибр. В Вейях поклонялись нимфе Венилии, которая считалась матерью царя рутулов Турна (Serv. Aen. VI. 90) и состояла в свите Нептуна (Serv. Aen. X. 76). Хтонические культы, столь характерные для Этрурии²⁸, здесь получили особое распространение. Сложная естественная и искусственная гидросистема в окрестностях Вей, о которой говорилось выше, вероятно, имела непосредственную связь с местной религиозной традицией. По этой причине бассейн и колодец на территории святилища Портоначчо представляются особенно важными сооружениями. Не случайным кажется и тот факт, что в истории завоевания Вей римлянами решающая роль принадлежит обряду отведения вод Альбанского озера (Liv. V. 15, 11; 16, 9; 19, 1), о чем свидетельствует сухое русло канала, сохранившееся до наших дней.

Вейи были знамениты и своим храмом Юноны (Уни), деревянный косяк которой был вывезен в Рим после падения города в 396 г. до н.э. В храме на Авентине, специально

²⁵ Бойтани. Ук. соч.

²⁶ Colonna. Culti...

²⁷ Ibid.; Comella A., Stefani G. Materiali votivi del santuario di Campetti a Veio. Roma, 1990.

²⁸ Немировский. Этруски... С. 196, 217; Тимофеева Н.К. Религиозно-мифологическая картина мира этрусков. Новосибирск, 1980. С. 52–61.

построенном для этой статуи, она почиталась как Juno Regina (Liv. V. 22, 4–7; Plut. Cam. 6). На земле своих соседей, фалисков, жители Вей основали святилище богини судьбы Феронии (Serv. Aen. VII. 697), как известно, особенно покровительствовавшей рабам, подобно латинской Фортуне, святилище которой в Риме было отстроено сыном рабыни – царем Сервием Туллеем.

Известно, что греческие вазы с изображением сцен из Троянского эпоса, особенно с образами Энея и Анхиза, были широко распространены в Этрурии и, возможно, часто создавались специально для этрусского рынка. Маленькая вотивная терракотовая статуэтка V в. до н.э., изображающая Энея и Анхиза, найденная в Вейях, в совокупности с вазописными изображениями, позволила выдвинуть предположение, что именно этруски, а не греки, и скорее всего через Вейи, передали римлянам троянскую легенду и культ Энея²⁹.

Находки в святилище Портоначчо существенно расширили представления о культах, распространенных в Вейях. Тщательный анализ эпиграфики, ex voto и скульптурных изображений божеств, включая интересующие нас акротерияльные статуи (данные, обобщенные и существенно дополненные Дж. Колонной), позволяют выделить в святилище культы девяти божеств: Аритими/Артемида, Аилу/Аполлон, Херкле/Геракл, Турмс/Гермес, Мэнерва/Афина, Туран/Афродита, Ахелой, нимфа Венилия (Venai) и загадочный Ратх (Rath). Имена Аритими, Мэнервы, Туран, Венилии и Ратха подтверждены эпиграфически³⁰. Многочисленные скульптурные изображения божеств и их атрибутов в настоящее время не позволяют проследить лишь образы Венилии и Ратха. Остальные уже хорошо прочитываются. В разное время исследователи выделяли в этом святилище главенство того или иного божества. Чаще всего назывались Аполлон, Мэнерва, Аритими и Туран. Последние иногда выделялись как местная триада³¹. Однако наиболее полное на сей день исследование Колонны показывает, что ведущее положение отводилось все-таки культуре Мэнервы, что засвидетельствовано семью надписями и множеством вотивов³².

Культурное воздействие Вей на Рим не ограничивалось только лишь религиозной сферой. Археологические открытия подтвердили сведения античной традиции о коропластах вейентах, работавших в Вечном городе во времена Тарквиниев и ранней республики. Наиболее известным из них был Вулка. Древние выделяют Вулку, потому что ему приписывалось скульптурное убранство храма Юпитера Капитолийского и статуя «глиняного Геркулеса» (Plin. NH. XXXV. 157). Св. Августин, ссылаясь на Варрона, сообщает, что первые статуи богов появились в Риме только благодаря этрускам, через 170 лет после основания города (Civ. Dei. IV. 31), т.е. в эпоху Тарквиниев, приглашавших коропластов из Вей.

Упомянув терракотовую статую Юпитера Капитолийского, приписывавшуюся Вулке, авторы эпохи ранней империи (Ovid. Fsti. I. 201) рисуют нам романтический образ agreste Latium, когда «...неизменно был полон заботы о благе латинском древний Юпитер из глины, еще не запятнанный золотом» (Juvenal. XI. 116; пер. Ф.А. Петровского). Отдавая должное великолепию и блеску императорского Рима, Сенека (Epist. 31, 1) с горечью напоминает своим современникам: «Когда боги еще взирали на нас с благосклонностью, они были из глины», т.е. это было в очень отдаленные времена римской истории, когда римское и этрусское искусство были тесно связаны.

В интересующую нас эпоху в Риме работали не только вейенты. Грандиозный храм Юпитера Капитолийского возводили «мастера, призванные со всей Этрурии» (Liv. I. 56. 1). Строящийся и расширяющийся Рим украшали также церетанские коропласты,

²⁹ Немировский А.И. История раннего Рима и Италии. Воронеж, 1962. С. 208; Grant M. The Etruscans. L., 1980. P. 294. Not. 35.

³⁰ Colonna. Cult... P. 381–446.

³¹ Banti L. Il culto del cosiddetto «Tempio dell'Apollonia» a Veii e il problema delle triadi etrusco-italiche // Studi Etruschi. 1943. XVII. P. 188–198; Rebuffat-Emmanuel D. Identification des divinités de Portonaccio // Latomus. 1961. 20; idem. Une Triade féminine étrusque // Latomus. 1981. 40. P. 269–279.

³² Colonna. Cult...



Рис. 2

Рис. 2. Геракл с ланью. Вейи, Терракота, роспись. 510–500 гг. до н.э. Рим, Музей виллы Джулия



Рис. 3

Рис. 3. Аполлон из Вейи. Терракота, роспись. 510–500 гг. до н.э. Рим, Музей виллы Джулия

чьи произведения открыты на Эсквiline, – территории, которая уже при Сервии Туллии была включена в городское пространство³³. Традиция сообщает и о деятельности греческих скульпторов, работавших с глиной, – Дамофиле и Горгасе. Эти мастера стали авторами статуй и живописных композиций для римского храма Цереры, Либера и Либеры, освященного в 490 г. до н.э. (Plin. NH. XXXV. 154), но построенного, однако, по «тусканскому» образцу (Vitr. III. 3, 7).

Находки Портоначчо подтвердили славу вейской школы коропластики. Святилище можно назвать настоящим музеем терракотовой скульптуры, которая представлена во всех существовавших у этрусков видах, от монументальной круглой пластики и рельефа до небольших посвячительных статуй и миниатюрных *ex voto*. Эти произведения характеризуют почти все стилистические направления, проявившиеся здесь благодаря греческому влиянию на протяжении почти двух столетий – с середины VI до начала IV в. до н.э. В этом смысле Вейи могут показаться даже провинцией греческого искусства. Тем не менее, эта провинция сохранила многое из того, что было утрачено в самой Греции. Особенно это касается греческих локальных художественных центров архаической эпохи.

³³ *Cristofani. Op. cit. P. 96. Tav. 66.*



Рис. 4

Рис. 4. Мэнерва Куротрофос. Вейи. Терракота, роспись. 510–500 гг. до н.э. Рим, Музей виллы Джулия.



Рис. 5

Рис. 5. Голова Гермеса из Вейи. Терракота, роспись. 510–500 гг. до н.э. Рим, Музей виллы Джулия

Феномен терракотовой акротеральной декорации собственно этрусского храма, представленный традицией, впервые был подтвержден именно находками в Портоначчо. С 1916 по 1949 г. здесь были открыты шесть терракотовых статуй 510–500 гг. до н.э. – часть многофигурной композиции, представлявшей спор Аполлона и Геракла из-за священной лани. Наилучшей сохранностью отличались фигуры Геракла, попирающего ногой связанную лань (высота 1,76 м, рис. 2), Аполлона (высота 1,75 м, рис. 3) и статуя богини куротрофос (высота 1,66 м, рис. 4). От статуи Гермеса остались лишь голова и обломки ног (рис. 5), а от статуи Артемиды только ступня ноги с краем одежд. Не лучшим образом сохранилась и фигура юноши (рис. 6), представленная головой и фрагментом ног. Индивидуальный стиль последнего произведения выдает руку другого мастера. Одновременно с акротеральной группой, рукой скульптора (без традиционного применения формы) были моделированы антефиксы с изображением масок Горгоны и Менады³⁴.

³⁴ Перечисленные акротеральные статуи и антефиксы хранятся и экспонируются в Музее виллы Джулия (Рим).



Рис. 6. Голова юноши (Ипполит – Вирбий?). Вейи. Терракота, роспись. 510–500 гг. до н.э. Рим, Музей виллы Джулия

го, не менее талантливого художника, которого благодаря наиболее известной статуе назвали «мастером Аполлона»³⁶

Итак, если предшествующий этап развития вейской мастерской 540–520 гг. до н.э. был действительно связан с именем знаменитого Вулки, творившего в царском Риме, стиль произведений которого имел преимущественно самосские прообразы, то этап 510–500 гг. до н.э. выразил себя прежде всего творческой индивидуальностью «мастера Аполлона», возможно, представлявшего школу Вулки, но работавшего в другом направлении ионийского стиля. Он развивает скорее раннеклассические представления с характерной для них пространственностью и подвижностью.

«Мастеру Аполлона» приписывают в настоящее время антефиксы с маской Менады и Горгоны, а также пять статуй акротериев – Аполлон (Аплу), Геракл (Херкле) с ланью, богиня Куротрофос, Артемида (Аритими) и Гермес (Турмс). Шестую акротериальную статую относят к авторству скульптора круга «мастера Аполлона». Именно «мастер Аполлона» создает в 510–500 гг. до н.э. основное скульптурное убранство храма святилища Портоначчо, дополненное в 490–470 гг. антефиксами в эгинском стиле³⁷.

Принципиальное значение имеет северо-восточное крыло храма Портоначчо, параллельно которому, за оградой святилища, проходила священная дорога. Здесь, между оградой и стеной храма, устроен прямоугольный бассейн (22 × 6 м, глубина 2–3 м), вытянутый по оси на юго-восток. Созданный одновременно с храмом, он выложен из хорошо обработанных и тщательно подогнанных туфовых блоков. Дополнительно

Напомним, что энтузиазм первооткрывателей этих высокохудожественных произведений безоговорочно приписал их легендарному Вулке, однако позднейшие находки изменили эту атрибуцию. Наиболее ранние терракотовые скульптуры святилища датируются 540–520 гг. до н.э. Это голова статуи Мёнервы, обнаруживающая явное влияние ионийского, точнее самосского, искусства, и близкие ей по стилю рельефные плиты фризов с изображением шествия воинов, всадников и колесниц из Портоначчо, из храма Пьяцца д'Арми в Вейях, храма Юпитера Капитолийского и святилища Фортуны и Матери Матуты в Риме. Последнее знаменито еще и своим скульптурным акротерием с изображением Минервы и Геркулеса. Именно эти произведения, относящиеся к эпохе Сервия Туллия, в настоящее время и принято приписывать Вулке (рис. 7)³⁵. Стилю Вулки присущи самосско-ионийские влияния и, в известной степени, дух архаической скульптуры. Акротериальная группа из Портоначчо (510–500 гг. до н.э.), видимо, относится к авторству друго-

³⁵ Cristofani. Op. cit. P. 96. Tav. 66; Boardman J. The Diffusion of Classical Art in Antiquity. L., 1994. P. 275.

III. 7. 49, 7. 50 a, b.

³⁶ Ibid.

³⁷ Cristofani. Op. cit.

стенки и дно бассейна покрыты толстым слоем глины, не пропускавшей воду. Со всех сторон сооружение обрамлено вымосткой шириной 1–2 м. Северо-восточное крыло храма имеет важное значение и по той причине, что именно здесь, на его кровле, была развернута многофигурная акротерияльная композиция, ядром которой и являлись известные статуи Аполлона и Геракла. Композиция, как уже говорилось, имела только одну позицию обозрения – с севера, со стороны священной дороги. Она читалась как раскрашенный фронтон на фоне неба. Выразительные силуэты статуй отражались в водах бассейна. Эту яркую и динамичную картину созерцал каждый идущий вдоль ограды святилища.

На протяжении всей истории изучения комплекса наиболее актуальным был вопрос акротерияльной скульптурной композиции, ее реконструкции, ее связи с местными культовыми посвящениями. Если А. Андрен и П. Дукати – видели в этом произведении коропластики наземную группу статуй, то К. Фолкерт в своей работе, посвященной архаическим акротериям³⁸, вслед за Джильоли³⁹, развивает идею об их акротерияльном положении. Так же, как Джильоли, Фолкерт предлагает реконструкцию из двух противостоящих групп, возглавляемых Аполлоном и Гераклом. Акротерияльное положение скульптур подтвердили находки 1940-х годов – специально предназначенные для них терракотовые базы с выемками для черепиц. Эти находки позволили Э. Стефани дополнительно аргументировать идею реконструкции четырехфигурного акротерия. Внушительную основу для подобного решения представляла греческая иконография столкновения Аполлона и Геракла (из-за треножника или лани), где божество сопровождает Артемиду, а герою покровительствует Гермес (рис. 8)⁴⁰.

Этот, казалось бы, безупречный вариант, однако, не учитывает статуй куротрофос и юноши, а также тот факт, что Геракл в Этрурии – не смертный герой, но божество, равное Аполлону. Имя Херкле не случайно находится среди других имен этрусского пантеона на votивной бронзовой печени из Пьяченцы. Херкле – прародитель этрусков, покровительствует царской власти. Его божественная супруга – Мёнерва, от брака с которой рождается Марис (Марс)⁴¹.

Так же как и изображения на бронзовых этрусских зеркалах, данный акротерий, на наш взгляд, представляет не классическую греческую мифографию, а местный вариант какого-то древнейшего мифа. По этой причине попытки найти полный иконографический эквивалент в греческом искусстве не имеют достаточных оснований. Греческая иконография в данном случае – материал вспомогательный. Тем не менее,



Рис. 7. Геракулес и Минерва. Терракотовый акротерий храма Фортуны на Вычьем форуме в Риме. 540–530 гг. до н.э. Рим, новый музей античной скульптуры «Чентрале Монтемартини»

³⁸ Volkert K. Das Akroter: Archaische Zeit. Frankfort, 1932. S. 39–43.

³⁹ Giglioli G. Sculture in terracotta etrusche di Veio // Antike Denkmäler. B., 1926. III. Fasc. 8. P. 53–66. Tav. 45–55.

⁴⁰ Stefani E. Veio, Tempio detto dell'Apollo, esplorazione e sistemazione del santuario // Notizie degli Scavi. 1953. P. 29–112.

⁴¹ Pfiffig A. Religio Etrusca. Graz, 1975; Шенгелия И.Г. Этрусская версия теогамии Минервы и Геракла // Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

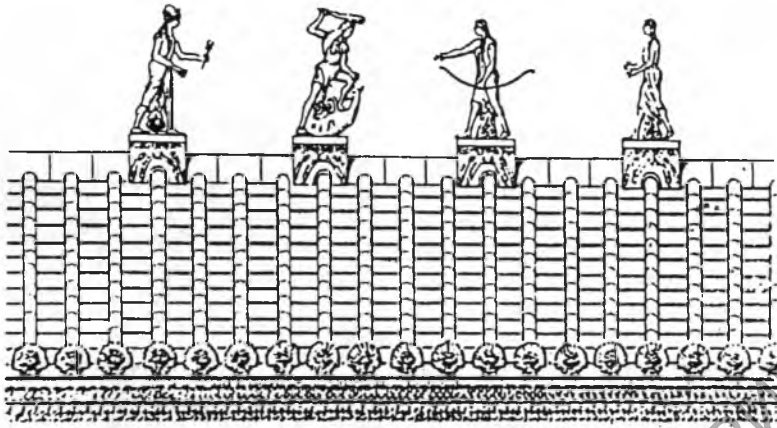


Рис. 8. Реконструкция акротериальной композиции храма святилища Портоначо в Вейях по Дж. Джильоли и Э. Стефани. Слева направо: Гермес, Геракл и лань, Аполлон, Артемида

следуя заданной схеме анализа, М. Паллоттино предлагает свой вариант реконструкции, по-прежнему основанный на классическом греческом материале⁴². Открытая этим исследователем статуя богини куротрофос поставила новые вопросы. Среди огромного количества фрагментов терракотовых скульптур (имеющих не только акротериальное происхождение) внимание ученого привлек осколок, изображающий тело змеи (6,2 × 14,1 см). Фигура куротрофос – развернутая в сторону бассейна, так же, как и Геракл, – изображена в шестви слева направо, однако связать этот персонаж с Гераклом М. Паллоттино не решился, зато небольшой фрагмент фигурки змеи он сделал опорным в своем исследовании и реконструкции, несмотря на то что размеры фрагмента не согласуются с величиной остальных статуй (высота куротрофос – 1,66 м).

Паллоттино опять же находит основы для этого в классической мифографии и иконографии. Куротрофос он интерпретирует как Лето с младенцем Аполлоном, а фрагмент змеи – как часть фигуры Пифона (никак не менее). Благодаря этому как бы воссоздавалась известная сцена из дельфийской мифологии, где младенец Аполлон поражает чудовище своими стрелами. С культом Лето Куротрофос Паллоттино связал и многочисленные *ex voto* из глины, изображающие кормилиц и младенцев. Предложенная исследователем реконструкция предусматривала, таким образом, еще одну двухфигурную композицию, дополнявшую первую. В результате в его интерпретации отражение получают сразу два сюжета, связанные с дельфийским циклом. Имена Аполлона и Лето, однако, не упоминаются в посвяtitельных надписях святилища, как это было с именами других божеств (особенно часто в случае с Мёнервой). И это вызывает сомнение.

Если реконструкция четырехфигурной композиции, где Геракла сопровождает Гермес, а Аполлона – Артемида, казалась приемлемой, то сюжет с Лето Куротрофос и Аполлоном Пифоноктоном, предложенный Паллоттино, часто вызывал несогласие специалистов. Прежде всего по той причине, что фрагмент змеи и наличие определенных Паллоттино культов казались другим малоубедительными⁴³. Вполне закономерным выглядело желание большинства исследователей связать культовые посвящения с декорационной программой святилища. Особенно это касалось самой акро-

⁴² Pallottino M. Il grande acroterio femminile di Veio // *Saggi di antichità*. V. 3. Roma, 1979. P. 1037–1091. Fig. 47. Tav. XLIII–XLIV.

⁴³ Bloch R. *Etruscan Art*. N.Y., 1965. P. 62; Brendel. *Op. cit.* P. 240; Bianchi-Bandinelli R. *L'arte etrusca*. Roma, 1982. P. 29.

териальной скульптурной композиции, для реконструкции которой были бы необходимы все перечисленные данные.

Колонна, впервые опубликовавший почти все посвященные надписи и проанализировавший большую часть вотивных даров, предполагает концепцию такой программы⁴⁴. Небольшой акротерий с Беллерофонтом, группа из двух статуй Геракла и Мénéрвы, антефиксы с маской Горгоны – лишние раз подтверждают значимость культа Мénéрвы. В первом случае богиня покровительствует герою, во втором она представлена как супруга бога и покровительница царской власти, которую олицетворяет Геракл. В этой связи уместно вспомнить аналогичную роль Афины и Геракла в декорационных программах Афин эпохи Писистратидов, сицилийских городов или царского Рима, где храм Фортуны на Бычьем форуме украшал терракотовый скульптурный акротерий (высота 1,40 м), состоящий из статуй Геркулеса и Минервы (ок. 530 г. до н.э.). В интерпретации Э. Зимон подобный акротерий на храме Фортуны выражал определенную программу. Во второй половине VI в. до н.э. культ финикийского Мелькарта – городского бога Тира, покровителя торговли, – распространяется по всему Средиземноморью и накладывает определенный отпечаток на образ греческого Геракла (также имеющего древнее ближневосточное происхождение). Финикийские черты в иконографии Геракла (львиная шкура, надетая как «фрак»), отразившиеся и в его функциях, позволяют Зимон видеть в статуе бога не только покровителя царской власти, но и хранителя путей и торговцев, подобно Фортуне. Минерва же, которая проводит Геракла на Олимп, выступает у нее как богиня перемещений⁴⁵. Традиция приписывала создание храмов Фортуны и Матери Матуты на Бычьем форуме римскому царю Сервию Туллию (Мастарне), который, будучи сыном рабыни, пользовался особым покровительством Фортуны, что и позволило ему стать царем (Ovid. *Fast.* VI. 481; 566). Приведенный пример лишние раз иллюстрирует картину сложнейшего взаимодействия разных культур на территории Южной Этрурии и Рима.

Не меньший интерес представляет сам анализ программы акротериальной скульптурной композиции храма святилища Портоначчо, в котором, на наш взгляд, должен присутствовать и исторический аспект. Это произведение датируется 510–500 гг. до н.э., т.е. первыми годами раннереспубликанской эпохи, когда обостряются отношения Рима с этрусками из-за изгнания последнего римского царя Тарквиния Гордого. В это время назревают крупные военные конфликты между Вейями и Римом за обладание соляными промыслами и Фиденами.

Колонна видит в столкновении Геракла и Аполлона из-за золоторогой лани Артемиды выражение известных политических событий, происходивших в это время (510–500 гг. до н.э.). Победа Геракла, попирающего лань ногами, намекает на преобладание Вей над страной фалисков, где находилось крупное святилище Аполлона на горе Соракт. С другой стороны, в образе Артемиды-Дианы персонифицируется самый главный противник Вей – Рим и возглавляемый им Латинский союз, покровительницей которого считалась эта богиня⁴⁶.

Осмелимся предложить свою версию этой спорной акротериальной композиции. Шесть фигур скорее всего представляли, как нам кажется, не две, а одну группу с симметричным расположением героев. Ядром действительно являлись противостоящие друг другу Аполлон и Геракл. Однако мотив шествия, на наш взгляд, мог иметь два направления: слева направо (у Геракла, богини куротрофос и Гермеса) и навстречу этой группе, справа налево (у Аполлона, Артемиды и неизвестного мифологического героя). Таким образом, стилистические особенности каждой фигуры позволяют создать целое, которое приближено к фронтонной композиции, четко разграниченной на две половины. Подобно многим греческим фронтонам здесь представлены две противо-

⁴⁴ *Colonna. Cult...*

⁴⁵ Зимон Э. Три архаических типа Геркулеса/Херкле // Этруски и Средиземноморье. М., 1994. С. 145–154.

⁴⁶ *Colonna. Cult...* P. 442.

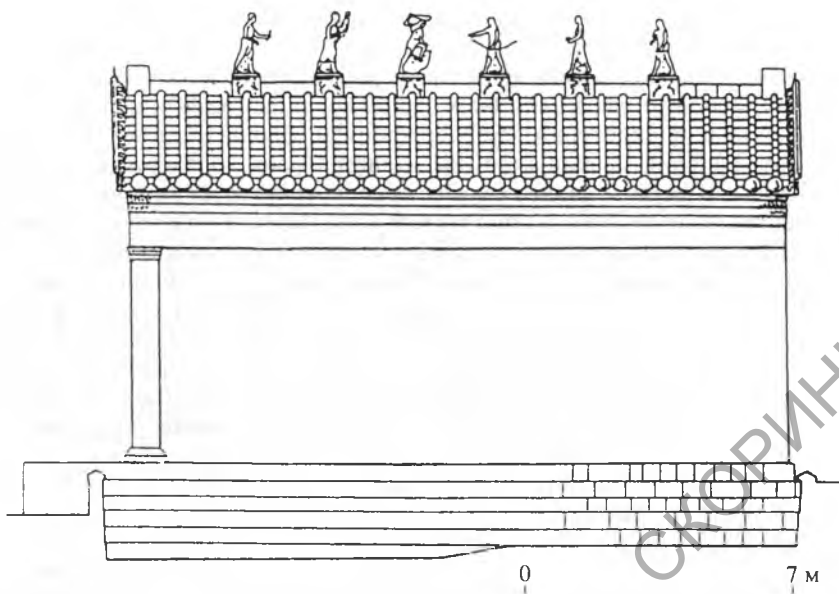


Рис. 9. Акротериальная композиция храма святилища Портоначчо в Вейях. Реконструкция автора. Слева направо: Гермес, Мёнерва Куротрофос, Геракл и лань, Аполлон, Артемида, юноша (Ипполит-Вирбий?)

стоящие группы (рис. 9). Они оцениваются как враждующие. Именно такое композиционное решение в рельефе наиболее ярко представлено на мраморных базах статуй с Дипилонского некрополя в Афинах, где изображены сцены в палестре, 510–500 гг. до н.э. (Афины, Национальный музей). С другой стороны, многочисленные примеры дает аттическая вазопись рубежа VI и V вв. до н.э. – изображение столкновения Аполлона и Геракла из-за дельфийского треножника или киренейской лани. Например, изображение борьбы за дельфийский треножник на амфоре «мастера Приама» 500–480 гг. до н.э. (Эрмитаж), где Аполлона сопровождает Артемида, а Геракла – Афина (самое распространенное сочетание). Однако у этрусков этот сюжет интерпретирован иначе.

Своеобразный, оригинальный мир этрусской мифологии, вероятно, включавший в себя древнейшие балканские и эгейско-анатолийские пласты, как правило, предполагает варианты мифа, не находящие прямых аналогий в более поздней греческой мифографии и среди греческих изобразительных источников⁴⁷. Так, например, нигде, кроме Этрурии, не встречается вариант сюжета со связанной ланью, представленный только в вульчианских бронзах и в терракоте «мастера Аполлона»⁴⁸. В столкновении Аполлона и Геракла из скульптурной композиции в Портоначчо мы наблюдаем вовсе не спор героя и бога, а битву богов. Ибо Аполлон и Геракл в Этрурии, как, впрочем, и на Кипре, равноправные боги. В этом мы видим еще один пример своеобразия этрусского мифотворчества.

Богиня куротрофос, интерпретированная Паллоттино как Лето, по мнению других специалистов, является скорее местным материнским божеством⁴⁹. Нам кажется это убедительным. Культ этого божества подтверждается многочисленными вотивными

⁴⁷ Немировский. Этрусски... С. 168.

⁴⁸ Мотив связанного жертвенного животного представлен, однако, в искусстве Эгеиды, Крита и Ионии. В качестве примера можно привести бронзовую накладку с изображением двух «охотников» со связанной антилопой (третья четверть VII в. до н.э., Крит) из собрания Лувра (MNC 689). См. также Boardman J. Greek Art. L., 1996. P. 67. III. 53.

⁴⁹ Brendel. Op. cit. P. 240.



Рис. 10. Этрусское зеркало с изображением Мэнервы Куротрофос и Херкле (Геракла). Бронза, гравировка. III в. до н.э.

приношениями: глиняными фигурками богини с младенцем. Местонахождение этих вотивов связано с ойкосом и ботросом близ алтаря, которые, как показал Колонна, были посвящены Мэнерве. Мэнерва у этрусков, так же как аналогичное божество у представителей древнейших культур Балкан, эгейско-анатолийского региона, известна и как материнское. Эта богиня была не только супругой Херкле (Геракла), но и матерью Мариса (Марса), о чем свидетельствуют многочисленные этрусские изображения и сопровождающие их надписи (рис. 10)⁵⁰.

И в самой Греции также существовала мифологическая традиция, согласно которой Афина была не только богиней-девой, но и божественной супругой, матерью, кормилицей и воспитательницей юных героев. Павсаний (III. 3), например, описывает древнейшее святилище Афины-Матери в Элиде, Гомер (II. В 547) упоминает богиню как кормилицу Эрехтея, Диодор Сицилийский (III. 70) называет ее *Φύλαξ τοῦ παιδός*. Даже в римской теогонии Афина-Минерва предстает матерью Аполлона *Hersos* (Cic. De nat. deor. III. 22). Обширный изобразительный материал, посвященный Афине (Минерве, Мэнерве) Куротрофос анализируют в своих работах Р. Энкинг и Т. Прайс. Данные их исследований показывают некоторые иконографические особенности образа Афины Куротрофос, которая, как правило, уже не несет воинских атрибутов⁵¹. Святилище Афины на Родосе (VI–IV вв. до н.э.) дает нам многочисленные вотивные

⁵⁰ Шенгелия. Ук. соч.

⁵¹ Enking R. Minerva Mater // *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*. 1944/1945. 59/60. S. 111–126; Price T. Kouroutrophos. Cult and Representations of the Greek Nurcing Deities. Leiden, 1978.

глиняные фигурки женского божества (Афины) наподобие тех, что найдены в Портоначчо⁵².

Таким образом, есть все основания, как нам кажется, статую богини куротрофос из Портоначчо интерпретировать как Мёнерву с младенцем Марисом. Совершенно ясно, что в силу композиционных особенностей эта статуя занимает местоположение только лишь позади Геракла. Как и Геракл, куротрофос изображена в шестви слева направо, и ее торс оказывается развернут в сторону священной дороги и бассейна, а божественный младенец будто бы демонстрируется зрителю, обращен к нему. Богиня скорее всего сопровождает Геракла в столкновении с Аполлоном (как и Афина в греческой иконографии).

Многочисленные произведения греческой вазописи показывают, что в деяниях и подвигах Геракла за ним всегда следуют Гермес и Афина, покровительствовавшие ему. Этрусская иконография также представляет постоянной спутницей Херкле (Геракла) богиню Мёнерву и очень часто с младенцем Марисом на руках. Это лишний раз подтверждает нашу интерпретацию статуи куротрофос только как Мёнервы. В итоге перед нами предстает широко распространенный у этрусков вариант теогамии. Культ Мёнервы – родительницы и воспитательницы Мариса, божества, почитаемого в Вейях (Serv. Aen. VIII. 285), – доминирует в Портоначчо и находит свое подтверждение не только в надписях и ex voto, но и в скульптурах акротериальной композиции этого храма. Присутствие образа главной богини этого святилища в программе акротерия кажется просто необходимым. Более того, особенности материнского культа в Портоначчо лишний раз подчеркивают исключительную важность статуи Мёнервы Куротрофос. В настоящее время проблему представляет лишь идентификация статуи неизвестного мифологического героя, находящегося в группе Аполлона позади Артемиды, ввиду плохой сохранности этой скульптуры и отсутствия каких-либо атрибутов или иконографических параллелей. Можно предположить, что этот юноша – Ипполит-Вирбий, вместе с Артемидой представляющий еще один вариант италийской теогамии. Он также персонифицирует Латинский союз.

Стиль произведений «мастера Аполлона» характеризуется большей сложностью, чем стиль Вулки. С одной стороны, он безусловно инспирирован искусством аттическо-ионийского круга (одновременные Коры и Куросы из Афин служат самыми яркими для него аналогиями), с другой стороны – отличительные признаки бронзовой скульптуры заставляют вспомнить о Вульчи и Коринфе. Строение драпировок, исполненных по подсыхшей глине желобчатым инструментом, выдает совсем другой источник – традиционное фалиское гончарство, где вазы часто украшались подобным способом.

Если иконографический прообраз столкновения Аполлона и Геракла из-за лани мы найдем и в греческом, и в вульчианском искусстве (рис. 11)⁵³, то иконография каждого отдельно взятого персонажа весьма своеобразна.

Геракл, переданный в кипро-финикийской иконографии, близкой к иконографии Мелькарта, наступает ногой на связанную лань. Подобный мотив ни разу не отмечен в греческом искусстве. На наш взгляд, в этрусском искусстве он также имеет финикийские корни и восходит к иконографии царя-победителя или бога-победителя, попирающего ногой поверженную жертву. Подобный тип был знаком италикам уже в VIII в. до н.э. благодаря финикийскому импорту. В качестве примера можно привести серебряное финикийское блюдо из гробницы Бернардини в Палестрине (Рим, Музей Виллы Джулия. Рис. 12) или изображение Геркулеса-Мелькарта на щитке золотого перстня из Карфагена (Тунис, Музей Бардо. Рис. 13)⁵⁴.

Акротериальная композиция насчитывает в настоящее время шесть фигур (они перечислены выше). Все имеют формальные особенности горельефа. Таким образом,

⁵² Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC). V. 2. Zürich – München, 1985. P. 705. № 21, 25.

⁵³ Рельефные изображения столкновения Аполлона и Геракла из-за лани на вульчианском шлеме (Париж, Кабинет медалей).

⁵⁴ Гаврилин К. Н. К вопросу об этрусско-финикийских взаимосвязях в архаическое время // ΣΥΣΤΙΤΑ. Памяти Юрия Викторовича Андреева. Сб. ст. СПб., 2000.



Рис. 11. Геракл и Аполлон, спорящие из-за лани. Рельефное изображение на шлеме из Вульчи. Бронза. Ок. 500 г. до н.э. Париж, Кабинет медалей

перед нами встает проблема фронтовой группы, пространственное решение которой определено ее местоположением на гребне кровли, вдоль главной балки перекрытия (columen). Динамика всей композиции приведена в равновесие симметричным расположением фигур, как и в решении подобного сюжета среди произведений аттического искусства, особенно вазониси.

Аналогичное композиционное решение, объединяющее две противостоящие группы, прослеживается и в самом греческом искусстве (фронтон сокровищницы сифнийцев, база статуи курсора из Афин – № 3476), и в этрусской живописи (гробницы Быков и Авгуров в Тарквиниях) конца VI в. до н.э.

Акротериальная композиция храма в Портоначчо необыкновенно динамична. Здесь действительно передается более свободное, развернутое движение, которое еще заключено в архаическую схему, но уже не подчиняется ей. Схема так называемого коленопреклоненного бега, еще отмечавшаяся в знаменитом акротерии с Эос и Кефалом (ок. 530 г. до н.э.) из Цере (Берлин, Государственные музеи), здесь не используется. В этом смысле статуи «мастера Аполлона» скорее близки греческим композиционным критериям, известным по собственно греческим фронтонам и фризам последней трети VI в. до н.э., где фигуры всегда изображены в движении.

Наиболее яркие соответствия мы обнаружим на примере восточного фронтона Гекатомпедона времени Писистратидов на Афинском акрополе: Афина поражает падающего гиганта Энкелада (ок. 520 г. до н.э.; Афины, Музей Акрополя). То же и в фигурах сцены гигантомахии на фронтоне храма Аполлона Алкмеонидов в Дельфах (Дельфы, Музей). Этот ряд продолжает фрагмент мраморного рельефного фриза



Рис. 12



Рис. 13

Рис. 12. Царь-победитель. Изображение на финикийском блюде из Пренесте. Серебро, золочение. VII в. до н.э. Рим, Музей виллы Джулия

Рис. 13. Голова Кору № 616. Мрамор. Конец VI в. до н.э. Афины, Музей Акрополя

Гекатомпедона с изображением юноши, вскакивающего на колесницу; статуя Ники Каллимаха, с ее широким шагом и «летающими» драпировками (Афины, Музей Акрополя), а также изображения во фризе сокровищницы сифнийцев в Дельфах (Дельфы, Музей).

Близкую концепцию движения представляют и одновременные скульптурные памятники Великой Греции, например, метопы с «танцовщицами» Герайона Фоче дель Селе (Пестум, Музей). Экспрессивная трактовка широко развернутого движения будет характерна и для ряда этрусских произведений данного времени, среди которых тарквинийские рельефные костяные пластины из Лувра и каменное рельефное надгробие с изображением многофигурных сцен из Национального музея в Палермо.

Лики статуй «мастера Аполлона» обнаруживают очевидную связь с греческими произведениями времени поздней архаики, в частности – с аттическо-ионийскими корами рубежа VI и V вв. до н.э. В этой связи достаточно сопоставить голову Гермеса из Вей и голову Кору № 616 (Афины, Музей Акрополя. Рис. 14). Гибкие и плотные тела героев рассекаются напряженной игрой драпировок, дробящихся заостренными углами почти «металлического», линейного рисунка. Стремление к разработке поверхности напоминает ионизмы аттических памятников.

Акротерии храма Портоначчо замечательны с точки зрения их эффективного применения как статуй, которые должны восприниматься с большого расстояния. Они отличаются максимальной выразительностью силуэта и собранностью в компоновке каждой группы. Нарративность менее характерна для статуарных изображений – в большей мере она характерна для живописи и рельефа. Однако потребность в этом уже появляется в скульптурных памятниках. Акротериальные фигуры имеют и декоративную и нарративную функции. Статуи «мастера Аполлона» изначально были задуманы как единое целое. Они раскрываются в простом поле действия, подчиняясь незримой плоскости, что согласует индивидуальные фигуры с принципом рельефа: изображаемые видны как бы сбоку и одновременно развернуты в сторону зрителя, распластаны вдоль несуществующей стены несуществующего фронтового углубления. Эта композиция предполагает только одну точку зрения, только один фасад. Несмотря на продуманное и широко развернутое пространственное движение ее фигур, вряд ли можно согласиться с М. Сантанжелло, видевшей в данном случае «приспособление» круглых статуй к архитектуре⁵⁵. Координации скульптуры и архитектурных объемов в данном случае налицо, хотя и в своеобразном, чисто этрусском варианте. Он вполне сопоставим с близкими по времени фронтонами из самой Греции.

Важно отметить еще одну принципиальную особенность этрусской акротериальной композиции – то, что она именно фронтового типа. Но в отличие от греческого фронтового «ящика», предполагавшего определенную пространственную нишу, позволяющую оперировать планами, располагать композицию не только вдоль плоскости, но и в глубину, этрусский акротерий крайне стеснен расположением на *columen* (гребне кровли). По этой причине совмещение двух фигур может носить здесь только осевой, центрический характер (как пример – Геракл, расположенный непосредственно над фигурой поверженной лани). Отсюда симметрия, плоскостность и орнаментальный ритм всей композиции, подчеркнутые яркой четырехцветной росписью фигур (красный, белый, коричневый, черный). Выразительное силуэтное решение, рассчитанное на естественный, небесный фон. С другой стороны, как и греческий фронтон, этот акротерий предполагает только одну точку зрения – в данном случае со стороны священной дороги и бассейна. Все фигуры как бы развернуты вдоль плоскости и обращены в сторону этих объектов и зрителя, приближающегося к святилищу.

Подобное решение в уменьшенном масштабе мы найдем и в терракотовом архитектуроподобном саркофаге середины VI в. до н.э. из Проккой ди Чери (Рим,



Рис. 14. Мелькарт / Геракл-победитель. Изображение на шитке перстня из Карфагена. Золото, резьба. Конец VI в. до н.э. Тунис, Музей Бардо

⁵⁵ Santangelo. Op. cit. P. 172. № 51.



Рис. 15. Архитектуроподобный саркофаг из Прокойо ди Чери. Терракота. Сер. VI в. до н.э. Рим, Музей виллы Джулия

Музей виллы Джулия), где восседающие на гребне крышки львы образуют две противостоящие симметричные группы, обращенные в сторону главного «фасада», с рельефным изображением пантер (рис. 15).

Все перечисленное еще раз подтверждает декоративную функцию статуй «мастера Аполлона», которые согласуются не столько с нормами круглой скульптуры, сколько с принципами рельефного и живописного изображения. Выше уже отмечалось, что они изначально были задуманы как единое декоративное и смысловое целое.

Очевидно, создатели акротериев, столкнувшись с этим достаточно специфичным назначением скульптур, практиковали тот же метод сближения круглой скульптуры и рельефа, что и мастера бронзовой пластики из Вульчи, делавшие нечто подобное в уменьшенном масштабе (декор треножников, мелкая пластика, рельефные накладки)⁵⁶. Стилистические особенности терракот Портоначчо и следы вейского бронзолитейного производства заставляют предположить наличие постоянных и прочных связей Вей, Цере и Вульчи, которые были признанными центрами художественной бронзы.

Интерес к повествовательности сам по себе характерен для бронзовых треножников из Вульчи, с их обильной рельефной декорацией, сплошь состоящей из мифологических сцен. Двойные волюты с пальметтами, которыми авторы терракот Портоначчо отметили опоры у ног статуй, имеют прямое сходство с подобными мотивами, заполняющими изгибы арок – опор у треножников. На них тоже разворачивались рельефные повествования. Более того, история киренейской лани, достаточно редкая в античном искусстве, была известна в Этрурии и часто воспроизводилась мастерскими Вульчи. Эти данные говорят о взаимосвязи таких центров, как Вейи и Вульчи. Задачи, стоящие перед художниками, актуализировали контакты между мастерской Портоначчо и вульчанскими бронзолитейщиками. Трудно сказать, была ли это миграция мастеров из Вульчи или просто влияние импортируемых предметов, но очевидно, что связи эти существовали.

Возможно, из Вульчи пришла и сама концепция скульптуры с ее активным перифе-

⁵⁶ Борисковская С. П. Бронзы из Вульчи в собрании Эрмитажа // Художественные изделия античных мастеров. Л., 1982. С. 70–83.

рическим движением, ясно очерченными деталями и тонкими ритмичными линиями складок одежд. Оттуда же и специфический «грецизм», может быть, указывающий на давние связи Вульчи с Коринфом. Парадокс скульптур Портоначчо состоит в том, что греческий ингредиент становится принципиальной особенностью их стилового решения и содержания. Хотя статуи и кажутся типично этрусскими произведениями, они греческие по своему духу и художественным принципам.

Стилистическое единство работ «мастера Аполлона» и вульчианских мастерских дополняется, кроме всего прочего, кругом так называемых среднеэтрусских бронз, среди которых сохранились небольшая фигурка «тогатуса» (Лондон, Британский музей), столь напоминающая Аполлона из Вей, и женская фигурка из Фальтерона (Лондон, Британский музей), близкая статуе куротрофос. Профиль головы вейского Аполлона, его пропорции и роспись находят параллели и в росписях гробницы Львиц и Авгуров из Тарквиний. Последние, что небезынтересно, обнаруживают близость одновременному стилю живописи из Фригии и Ликии.

Широкоплечие и плотные мужские фигуры из Вей имеют аналогии не только среди этрусских бронз, но и среди сицилийских и аттических мраморных курсов 500–490 гг. до н.э.⁵⁷, о чем уже упоминалось выше. Г. Кашниц-Вейнберг остроумно заметил, что тонкие «островерберные» складки одежд акротериальных статуй и мышцы их ног, моделированные с помощью желобчатого инструмента, напоминают приемы древних коропластов. Эти приемы восходят к традиции фалисков, их использовали вейские керамисты еще в VII в. до н.э., создавая своеобразную «рифленую» поверхность ваз импасто и буккоро⁵⁸.

Ближайшие стилистические аналогии антефиксам Портоначчо обнаруживаются не только в близлежащем святилище Кампетти, но и в одновременном материале (ок. 500 г. до н.э.) из Сатрика и Капуи. Один из капуанских антефиксов с маской Менады, напоминающей лицо Гермеса из Вей и близкой стилю «мастера Аполлона», хранится в ГМИИ им. А.С. Пушкина (№ II 1а 553)⁵⁹.

Искусство крупнейших этрусских центров, таких, как Вейи, Тарквинии и Вульчи, городов Средней Этрурии, Сатрика и Капуи, демонстрирует нам явное стилистическое единство, которое утвердилось ок. 500 г. до н.э. Унитарная концепция стиля в данном случае складывается благодаря взаимодействию многих традиций, обнаруживающих италийские, финикийские, анатолийские, ионийские, коринфские и аттические черты. Благодаря их синтезу состоялся и феномен «мастера Аполлона». Можно с уверенностью констатировать тот факт, что в данном памятнике сюжетное единство гармонически соотносится с единством пластическим. Мифологическое событие представлено здесь скорее как продуманное сценическое действие-спектакль, а не история. Это эффектная мизансцена. Главные герои заняли свои позиции. Сначала предполагается диалог, затем его разрешение. Вербальная экспозиция предшествует действию, что являлось правилом и в зарождающейся греческой трагедии. Герои Портоначчо, кажется, выражают именно этот дух. Движение трактуется как обращение и, конечно, как приготовление к основному действию. Не случайно Аполлон изображен в стремительном шествии:

Быстро с Олимпа вершин устремился, пышущий гневом,
Лук за плечами неся и колчан, отовсюду закрытый;
Громко крылатые стрелы, биясь за плечами, звучали
В шествии гневного бога: он шествовал ночи подобный.

(Гомер. *Ил.* I. 44–47; пер. Н.И. Гнедича).

Статуя Аполлона из Вей явно согласуется с этим ярким поэтическим образом. Вертикальная конструкция малоподвижного архаического курса разрушается здесь самой постановкой статуарного тела, тяжесть которого перенесена на правую ногу, а

⁵⁷ Ross Holloway R. *The Archaeology of Ancient Sicily*. L. – N.Y., 1991. P. 98. Fig. 120.

⁵⁸ Kaschitz-Weinberg. *Op. cit.*

⁵⁹ Лосева Н.М., Сидорова Н.А. *Искусство Этрурии и древней Италии*. М., 1988. С. 77. Рис. 51.

корпус выдвинут вперед. Появление асимметрии, контрапоста-хиазма и общего движения фигуры приводит к преодолению иератичности архаических курсов. Хиастическая композиция этой статуи требует дополнительной опоры, которая здесь украшена двойными волютами и пальметтами. Рисунок этих элементов связан не только с вульчианскими прообразами, но и с аналогичными акротериями погребальных стел с Самоса и из Аттики⁶⁰.

Аполлон с его смелой постановкой, как и греческие памятники конца VI – начала V в. до н.э., открывает раннеклассическую традицию. Этот образ находит прямые аналогии в вазовых рисунках аттических мастеров, которые позволяют нам восстановить утраченные фрагменты этой скульптуры, например, ее руки. Движение плечевого пояса Аполлона указывает на определенное положение рук. Одна из них, вероятно, была обращена в жесте к Гераклу, а другая сжимала лук со стрелами. Наиболее близкие иконографические аналогии вейской статуе можно найти в рисунках аттических краснофигурных ваз конца VI – начала V в. до н.э. Например, в изображении Аполлона на амфоре Андокида из Берлина, где божество представлено в поединке с Гераклом из-за дельфийского треножника. Еще более близкая иконография – на амфоре «мастера Клеофрада» из Нью-Йорка. Здесь Аполлон, устремленный в сторону Геракла, обращает к нему свою правую руку, слегка согнутую в локте, а в левой, опущенной вниз, сжимает лук. Линейные ритмы в трактовке складок одежды и длинные локоны также сближают этот образ с Аполлоном из Портоначчо (рис. 16)⁶¹.

Короткие одежды на Аполлоне и богине с младенцем обнаруживают очевидный провинциализм. Так же, как у ионийских и аттических кор, одежда здесь будто бы вымокшая. Она плотно облегает фигуру, как бы обнажая ее, но трактована она при этом совершенно иначе. Складки одежды в вейских статуях моделируются с большей жесткостью, как в бронзовой скульптуре, следуя одна за другой параллельными линиями. Абстрактная регулярность подобных деталей помогает нам проследить основные этапы создания такой терракотовой статуи. Очевидно, фигуры были сначала вылеплены, им были приданы желаемые очертания, составлены отдельно изготовлявшиеся части (например руки). Затем детали были прочерчены на сформированной поверхности с помощью реза. После первой просушки полусырую поверхность обрабатывали с помощью желобчатого инструмента, который использовался для того, чтобы представить складки одежд или мускулатуру ног. Яркая, немногочетная роспись цветными ангобами уже обожженного изделия завершала процесс создания статуи. Как и в современной им этрусской живописи, обнаженные части мужских фигур окрашены красно-коричневой краской, женских – белой. Одежды расписаны коричневым и белым цветами, в то время как волосы, глаза и брови отмечены черным.

Сложная композиция со статуей Геракла объединяет две фигуры и декоративные элементы – пальметты и волюты. Как в образе Аполлона, так и Геракла утверждается и преобладает мощная экспрессия особого типа – в результате – тело предстает полным силы и гибкости. Здесь также обнаруживаются новые структурные принципы, свойственные одновременной греческой скульптуре: смелость и трезвость конструкции, схема движения, пойманного в момент остановки и трансформированного в динамическом балансе. Благодаря этому мы имеем очевидное единство художественного организма этого образа, далекого от несколько тяжеловесного собрата с фронтона сокровищницы сифнийцев. Скорее всего Аполлон и Геракл из Вей напоминают фигуры на аттических вазах великих мастеров рубежа VI и V вв. до н.э., а также знаменитые эгинские фронтонные скульптуры. Однако вряд ли мы найдем прямую аналогию вейской статуе: ее иконография уникальна. Здесь устремленный в сторону противника Геракл правой ногой попирает связанную лань. Движение плечевого пояса ясно показывает, что его правая рука была высоко занесена, сжимая палицу, а в левой, возможно, находился лук.

⁶⁰ Древнее искусство греческих островов Эгейского моря. Каталог выставки. М., 1981. Табл. 81–82.

⁶¹ *Beazley J.D. Der Kleophrades Maler. B., 1933. Pl. 27.*



Рис. 17



Рис. 16

Рис. 16. Аполлон, преследующий Геракла, похитившего дельфийский треножник. Роспись амфоры «мастера Клеофрада». Аттика, 490–480 гг. до н.э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

Рис. 17. Битва Геракла с Герионом. Роспись килика Евфрония. Аттика, ок. 510 г. до н.э. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства

Подтверждение подобной иконографии мы найдем прежде всего среди образов Евфрония (рис. 17), например, на краснофигурной амфоре, найденной в Вульчи (Париж, Лувр), где, так же, как и в Вейях, Геракл изображен в «кипрском» одеянии (шкура льва, надетая как фрак). С другой стороны, нам могут помочь рельефные изображения на этрусских бронзах, например, из Сан Марьяно, где левая нога Геракла также занесена и согнута в колене, а корпус подался вперед, в сторону противника (Перуджа, Археологический музей). Близкий пример в свое время был приведен уже Джильйоли, обратившим внимание на изображения на этрусско-коринфском шлеме из Вульчи⁶²

Гораздо более статичной выглядит композиция статуи богини куротрофос с ее прямым корпусом, широким шагом и застывшим жестом рук, поддерживающих младенца. Кажется, что на иконографию этой фигуры повлияли более архаичные изображения материнского божества. Ограниченная своей горельефной функцией, куротрофос создана так, чтобы все важнейшие признаки телесного выражения попали в один фокус. Богиня изображена в шествии слева направо, развернувшись в сторону бассейна и священной дороги.

Таким образом, шесть статуй-акротериев формируют единую композицию, программа которой, возможно, отражает не только политические особенности взаимоотно-

⁶² Giglioli. Op. cit.

шений Вей с соседями, но и подтверждает существование в городе культов определенного круга божеств. Эти божества в предлагаемом нами варианте реконструкции распределяются в строго симметричной схеме двух противостоящих групп: Геракла в сопровождении Мénéрвы и Гермеса – Аполлона, возглавляющего шествие Артемиды и неизвестного юноши (Ипполита-Вирбия?). Не только формальные, композиционные особенности статуй позволили нам сделать подобный вывод, но и внимательное рассмотрение этрусского и греческого иконографического и мифологического материала, а также специфики местных культов.

Храм святилища Портоначчо – один из самых ярких памятников искусства древней Италии. Он синтетически объединяет все виды этрусского искусства. Архитектурные пропорции этой постройки полностью согласуются с описаниями Витрувия. Скульптурное убранство антаблемента (антапагмента) принадлежит незаурядному мастеру, и, наконец, почти не исследованные росписи пронаоса характеризует эффектный стиль, близкий знаменитым аттическим вазописцам рубежа VI и V вв. до н.э.⁶³ Внимательный анализ памятников этого комплекса позволяет сделать вывод о стилистическом единстве искусства наиболее крупных этрусских и латинских центров, которые ок. 500 г. до н.э. создают многочисленные шедевры как в бронзе, так и в терракоте.

Произведения «мастера Аполлона» являются одним из наиболее высоких достижений этого «интернационального» стиля, распространившегося в Вейях, Тарквиниях, Вульчи, Цере, Сатрике, Риме, Капуе и других городах греческого мира. Стиль этот формируется и распространяется в Средиземноморье в конце VI в. до н.э. благодаря ионийской эмиграции. Он представлен многими «национальными» школами, его география обширна. Отмеченный в разных частях древнего мира – от Афин и Ольвии до Кипра и Навкратиса, от Кирены до Рима, Вульчи и Массалии – этот ионийско-аттический стиль, наверное, впервые претендует на роль международного художественного языка, своеобразного кода, объединяющего многие народы.

Художественная школа Вей оставила заметный след в культуре древнего Рима не только благодаря прямому участию в декорации Вечного Города, но и благодаря посредничеству между художественной культурой других этрусских центров и культурой пунического мира и Греции.

«Мастер Аполлона» своими произведениями, подтвердивший древнюю славу вейской школы коропластики, оказал заметное влияние на работы своих последователей, создавших другие замечательные творения в V в. до н.э. Определенную преемственность мы обнаружим в трактовке терракотовой головы воина в халкидском шлеме (ок. 470 г. до н.э.) и «голова Малавольта» (конец V в. до н.э.)⁶⁴. Вейская школа коропластики, по-видимому, всегда отличалась яркой индивидуальностью своих художников, первыми из которых были легендарный Вулка и его талантливый безымянный последователь, названный «мастером Аполлона».

К.Н. Гаврилин

THE ARCHITECTURAL AND PLASTIC COMPLEX OF THE TEMPLE IN VEII
(The Problem of Reconstruction of Acroterial Group)

K.N. Gavrilin

Analysing vast iconographical material of Italian, Greek and Punic origin, the author proposes his own variant of reconstructing the acroterial sculpture group of Portonaccio temple in Veii (510–500 BC). The statue of kourotrophos goddess is interpreted as Menerva with infant Maris. Being the consort of Etruscan Heracles, she is placed behind him: such location of the statue is supported by the peculiarities of its form. She is shown walking from left to right following Heracles. The statue of the latter displays

⁶³ Santunari d'Etruria. A cura di G. Colonna. Milano, 1985. P. 104, 106.

⁶⁴ Оба произведения хранятся в римском Музее виллы Джулия.

dependence upon Punic iconographical sources, namely, upon the image of Heracles/Melqart the Victor. Remarkably, at the same time the cult of Hercules Victor is developing in Rome.

The cult of Menerva is dominant in Portonaccio. This, as the author maintains, is reflected not only in inscriptions and in ex votos, but also in the acroterial sculptures. The presence of the principal sanctuary goddess in the acroterium programme seems to be necessary. The peculiarities of maternal cult in Portonaccio emphasize the importance of Menerva Kourotrophos statue.

The unidentified statue of a youth (head and fragments of legs are extant) should be placed behind Artemis. It is highly probable that the hero is Hippolytus-Virbius, representing (together with the goddess) one more variant of Italic theogamy.

Arguing with G. Giglioli and E. Stefani, who set forward the idea of four-figures acroterium (without the kourotrophos and the youth), and with M. Pallotino, who split the acroterium composition in two separate groups, the author reconstructs six-figures symmetric composition consisting of two groups of deities opposed to each other: Heracles accompanied by Menerva Kourotrophos and Hermes are opposed to Apollo and Artemis accompanied by the youth (Hippolytus-Virbius ?).

In spite of specifically Etrurian acroterial position and iconographic characteristics, the composition displays definite Greek stylistic influence.

The programme, it may be supposed, reflects the historical events of the period (510–500 BC), as G. Colonna indicated. At this time relations between the Etruscans and Rome became strained. The Heracles group may be seen as personifying Veii led by the victorious king, treading upon the deer of Artemis and Apollo. The group with Apollo, Artemis and Hippolytus-Virbius symbolizes Rome and the Latin Alliance. The groups present variants of Italic theogamy unparalleled in Greek culture.

The article stresses the role of Veii in the development of early Roman art and in the spread of an international art style, Attic and Ionian in its origin.