Ю. В. Андреев

АРХАИЧЕСКАЯ СПАРТА

искусство и политика

НЕСТОР-ИСТОРИЯ
Санкт-Петербург
2008

УДК 928(389.2)
ББК 63.3(0)321-91Спарта

Издание подготовили
Н. С. Широкова — научный редактор,
Л. М. Уткина и Л. В. Шадричева

Андреев Ю. В. Архаическая Спарта. Искусство и политика. — СПб.: Нестор-История, 2008. 342 с, илл.

Предлагаемая монография выдающегося исследователя древнейшей истории античной Греции Юрия Викторовича Андреева является не только первым, но и единственным в отечественной истории исследованием узловой проблемы социально-экономического и политического развития Спарты, а именно проблемы культурного перевороты VI в. до н. э. Ввиду отсутствия надежных письменных свидетельств, автор впервые в отечественной науке обращается к другому основному источнику информации — а именно к археологическому материалу, в первую очередь, к многочисленным и разнообразным произведениям лаконского искусства VII—VI вв. до н. э., обнаруженным в святилищах Орфии, Менелайона и других. Пережив краткий, но чрезвычайно яркий и интенсивный расцвет в первой половине VI в., лаконская художественная школа начала V в. деградирует и почти полностью отмирает. Этот резкий спад творческой активности спартанских мастеров при практически одновременном прекращении ввоза изделий чужеземных ремесленников и отсутствии собственного денежного чекана, несомненно, следует воспринимать как симптом перехода к политике сознательной самоизоляции Спарты и начала ее внутреннего перерождения в результате проведения в жизнь широкой программы социальных и политических преобразований, вошедших в историю под именем «Ликургова законодательства». Таким образом, археология открывает перед нами возможность достаточной хронологической фиксации важнейшего переломного периода в истории спартанского государства, о котором античные историки имели лишь крайне неясные и расплывчатые представления.

Эта книга достойно дополняет ряд увидевших свет исследований Ю. В. Андреева, посвященных истории Древней Греции: РаннеЕреческий полис. Л., 1976; Островные поселения Эгейского мира в эпоху бронзы. Л., 1989; Поэзия мифа и проза истории. Л., 1990; Цена свободы и гармонии. СПб., 1998, 1999; От Евразии к Европе: Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа. СПб., 2002; Мужские союзы в дорийских городах-государствах (Спарта и Крит). СПб., 2004; Гомеровское общество. СПб., 2004.

Книга предназначена не только сиециалистам-античникам, но и всем интересующимся искусством и историей Древней Греции.

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского Гуманитарного Научного Фонда (РГНФ).
Проект № 06-01 16053Д.

© Андреев Ю. В., 2008
© Шадричева Л. В., 2008
© Широкова Н. С, 2008
© Издательство «Нестор-История», 2008

К ЧИТАТЕЛЮ

Третьего марта 2007 года Юрию Викторовичу исполнилось бы семьдесят лет. Он ушел из жизни полный творческой энергии и замыслов.

В течение всей своей научной карьеры Юрий Викторович проявлял интерес к проблеме происхождения государства европейского типа, т.е. к греческому полису в двух его ипостасях — демократической и тоталитарной (Афины—Спарта). И если с Афинами все более или менее ясно, то Спарта — это тайна (прежде всего ввиду крайней скудости источников), а тайна, как известно, обладает властью. Власть ее довлела над Юрием Викторовичем на протяжении почти всей его исследовательской деятельности.

Кроме изданного им было задумано еще две книги о Спарте. Вот документ, касающийся одной из них.

Директору издательства «Мысль»
Водолагину Валерию Михайловичу

Заявление

Прошу включить в план издательства «Мысль» книгу «Спартанский эксперимент», посвященную истории, социально-экономическому и политическому развитию древней Спарты — одного из самых загадочных и своеобразных государств античного мира. Спартанская тема весьма актуальна в зарубежной исторической, в том числе и популярной литературе, но, к сожалению, плохо известна советскому читателю (последняя очень небольшая работа по Спарте на русском языке вышла еще в 30-е годы). Книга будет написана в научно-популярном жанре в расчете на интересы широкой читательской публики. Особое внимание будет уделено наиболее ярким и хорошо освещенным в античной традиции эпизодам в истории Спарты.

Предлагаемый объем книги 18 а.л. и 2 л. илл. Рукопись может быть представлена в издательство в конце 1991 года. Автор — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник ЛОМА Академии наук СССР Ю. В. Андреев.

28 июля 1988 г.

Был заключен договор, но перестройка, по-видимому, изменила планы и издательства, и автора. Книга не была написана.

Данная книга (Юрий Викторович хотел назвать ее «Архаическая Спарта. Культура и политика») осталась незавершенной, он работал над ней, судя по использованной литературе, до конца 80-х гг.

Тем не менее, я сочла не только возможным, но и необходимым ее издать, т.к. впервые в научной традиции, по крайней мере в нашей стране, опираясь на произведения исключительно лаконского художественного творчества и рассматривая все его виды, дошедшие до наших дней, но не известные большинству читателей, Юрий Викторович акцентирует внимание на процессе и времени зарождения, развития и упадка той или иной отрасли, что позволяет ему по-новому взглянуть на историческую действительность ранней Спарты и вновь обратиться к вопросу о «перевороте в VI в. до н.э.» К сожалению, именно этот раздел, как говорится, обрывается на полуслове.

Рукопись состоит из трех общих тетрадей в клеточку по 99 страниц, размером А4. Две из них заполнены полностью, последняя на треть. Текст располагается следующим образом: правая страница — основной авторский текст, левая — непронумерованные примечания. И там и там масса цитат на английском, французском и немецком языках, на которых Юрий Викторович читал свободно. Ясно, что это сделано с намерением: когда рукопись будет переписываться набело с оформлением примечаний, о чем-то вновь поразмыслить, о чем-то подискутировать, с чем-то согласиться, а что-то опровергнуть. Но этому не суждено было случиться.

В первую очередь я обратилась к Надежде Сергеевне Широковой, доктору исторических наук, профессору кафедры Истории Древней Греции и Рима СПб Государственного Университета с просьбой подготовить к изданию главы I, II, *3* и III, помочь с научной редактурой и написать предисловие к книге. Любовь Михайловна Уткина, старший научный сотрудник античного отдела Государственного Эрмитажа, специалист по античной вазовой живописи взяла на себя подготовку к изданию разделов, посвященных вазописи (глава II, *1* и *2*). ***Я*** глубоко тронута энтузиазмом, скоростью и тщательностью, с которыми они выполнили эту работу.

Исключительно признательна я и Инне Ивановне Крупской, напечатавшей рукопись и таким образом подготовившей к изданию эту, как и семь предыдущих книг Ю. В. Андреева.

Не могу не поблагодарить директоров издательства «Нестор-История» Сергея Ефроимовича Эрлиха и Елену Федоровну Качанову, которые издают вторую книгу Юрия Викторовича.

Л. В. Шадричева

СПАРТА И ЛАКОНСКОЕ ИСКУССТВО В КНИГЕ Ю. В. АНДРЕЕВА

Монография Ю. В. Андреева посвящена удивительному феномену в истории греческого искусства — лаконскому искусству архаического периода. Лакония, расположенная в юго-восточной части Пелопоннеса, является одной из самых плодородных областей Греции. Ее центральную равнину, представляющую собой долину реки Еврота, уютно расположившуюся между горными цепями Тайгета, Парна и аркадским высокогорьем, в настоящее время покрытую оливковыми садами и апельсиновыми рощами, а в древности — богатыми пшеничными пашнями, занимало государство Спарта (или Лакедемон).

Как известно, в классическую эпоху Спарта и Афины были двумя ведущими полисами Балканской Греции. Классическая Спарта являлась антиподом, полной противоположностью Афинам V в. до н.э. с их развитой демократией (системой литургий, раздач и оплачиваемых должностей, рассчитанной на сглаживание социальных противоречий), с их пышно расцветшей культурой, ремеслом и торговлей, с их открытостью миру. Спарта в изображении классических авторов V—IV вв. до н.э. представляла собой «изолированный от внешнего мира лагерь с суровым военно-полицейским режимом»[1]. Все составляющие этого режима хорошо известны. Общественная и социально-политическая жизнь Спарты были преобразованы таким образом, чтобы способствовать быстрому, энергичному подавлению возможных восстаний илотов (порабощенного спартиатами местного лаконского населения и населения соседней области Мессении). В число этих преобразований входили: организация государственного воспитания молодежи (когда семилетние мальчики, забранные из родительского дома и объединенные в небольшие отряды «агелы», до двадцати лет жили и воспитывались в казармах, подвергаясь суровой военной муштре); учреждение системы сисситий (обеденных товариществ и одновременно боевых подразделений, в которые входили все полноправные спартиаты с двадцатилет-

[1] *Андреев Ю. В.* Мужские союзы в дорийских городах-государствах (Спарта и Крит). СПб., 2004. С. 31.

него возраста, вносившие для совместных трапез свою долю продуктов, получаемых с закрепленного за ними участка земли, и проводившие совместный досуг исключительно в занятиях военным делом).

Цель этих и других мероприятий, составивших свод так называемых «законов Ликурга», состояла в том, чтобы превратить спартанский полис в «общину равных» и, усилив военную мощь спартанского государства, отделить его от остального греческого мира, откуда могли быть занесены демократические идеи, губительные для первобытного «коммунизма», воцарившегося в классической Спарте. В принципе это было возможно, потому что плодородная, способная прокормить свое население собственным хлебом Лакония могла долгое время жить замкнутой жизнью, держась в стороне от главных центров экономической жизни древней Греции. Спартанское государство искусственно поддерживало эту замкнутость. По законам Ликурга спартиатам запрещалось выезжать за пределы государства и тем более приобретать за границей имущество; приезжавшие в Лаконию жители других греческих городов периодически из нее изгонялись. Так как участие в торговых сделках влекло за собой возникновение имущественного неравенства, разложение старых общественных форм и возможное проникновение новых демократических идей, то ввоз золота и серебра в Спарту был запрещен, и спартиаты обязаны были пользоваться своей собственной железной монетой.

Вот свидетельство Ксенофонта о спартанском образе жизни классической эпохи, которое он приводит в V—VII главах своей «Лакедемонской политии»: «В большинстве государств, — пишет Ксенофонт, — каждый обогащается, как только может, не брезгуя никакими средствами. В Спарте, напротив, законодатель с присущей ему мудростью лишил богатство всякой привлекательности (VII, 3). Все спартиаты — бедные и богатые ведут совершенно одинаковый образ жизни, одинаково питаются за общим столом, носят одинаково скромную одежду, их дети без всяких различий и поблажек подвергаются военной муштре в агелах. Так что приобретательство лишено в Спарте всякого смысла. Деньги Ликург превратил в посмешище: настолько они неудобны. Даже небольшую сумму денег невозможно спрятать так, чтобы о них не узнали соседи (VII 5, б). Практически у спартиатов нет ничего своего — все общее. Так, если спартиату срочно нужны лошади и повозка, а своих под рукой нет, он может взять чужих с тем, чтобы потом поставить их на место. Если он задержался на охоте и у него нет с собой провизии, он может взять нужное ему количество из припасов другого (VI, 3, 4). Таким образом, — заключает Ксенофонт, — выручая друг друга, и малоимущие оказываются совладельцами во всем, чем богата страна, когда они в чем-нибудь нуждаются». Хотя это голос симпатизирующего Спарте и даже восхищающегося

ею свидетеля (хорошо известны антидемократические взгляды и проспартанские пристрастия Кхенофонта), тем не менее он рисует безотрадную картину примитивной уравнительности, которая ведет к экономической отсталости страны, всеобщему оскудению, бедности и культурному упадку.

В самом деле, судя по сообщению Павсания (Paus. III, 11,3) после того, как была воздвигнута так называемая «Персидская стоя» вскоре после 479 г. в память о победе над персами, в Спарте классической эпохи прекращается монументальное строительство. А стоявшие в спартанских святилищах статуи богов, которым поклонялись спартанцы, представляли собой, по словам Павсания, по большей части архаические деревянные или каменные идолы (ксоаны), в то время как в других греческих городах уже создавали свои шедевры Фидий, Мирон, Поликлет и другие выдающиеся ваятели классической эпохи. Неудивительно, что на Фукидида, видевшего Спарту в последней четверти V в. до н.э., этот город произвел самое безотрадное впечатление. По замечанию Ю.В. Андреева, «на фоне роскоши и величия афинского зодчества века Перикла Спарта могла показаться невзрачным провинциальным поселком»[2].

По мнению античных авторов, такой образ жизни и соответствующее государственное устройство спартиаты практиковали уже долгое время. Согласно категорическому утверждению Фукидида (I, 18, 1), за четыре столетия, предшествующие началу Пелопоннесской войны, государственный строй Спарты не претерпел вообще никаких изменений. Геродот же пишет, что «прежде у лакедемонян были почти что самые дурные законы из всех эллинов... Свое теперешнее прекрасное государственное устройство (евномию) они получили вот каким образом. Ликург, знатный спартанец, прибыл в Дельфы вопросить оракул... По словам некоторых, Пифия... предрекла Ликургу даже все существующее ныне спартанское государственное устройство» (I, 65). Геродот датирует принятие спартиатами евномии (благозакония) временем правления малолетнего царя Леобота (начало X в. до н.э.), дядей и опекуном которого был Ликург[3].

Однако в начале XX века были сделаны сенсационные открытия, взорвавшие сложившиеся во времена классической и более поздней античности представления о длительности этого оцепенелого и примитивного состояния Спарты с суровым и аскетичным образом жизни ее граждан, с почти абсолютной изоляцией их государства от всего остального мира. Это были археологические материалы, обнаруженные в 1906-1910 гг. английской археологической экспедицией под руководством Р. Даукинса во время раскопок архаического святи-

[2] *Андреев Ю. В.* Архаическая Спарта: культура и политика // ВДИ. 1987. № 4. С.79.
[3] *Печатнова Л. Г.* История Спарты. Период архаики и классики. СПб, 2001. С. 13.

лища Артемиды Орфии — одного из самых древних спартанских храмов. В ходе этих раскопок было найдено большое количество художественных изделий местного, лаконского производства, датирующихся в основном VII—VI вв. до н.э. Это были великолепные образцы расписной керамики, лишь немногим уступающие лучшим произведениям коринфских и афинских мастеров того же времени, уникальные терракотовые маски, предметы, изготовленные из таких ценных материалов, как золото, янтарь, слоновая кость. Эти материалы дают представление о том, что архаическая Спарта являлась одним из самых значительных центров художественного ремесла в Греции того времени[4].

Это открытие породило всплеск научной дискуссии по ряду вопросов в истории древней Спарты. Значительная часть исследователей отказалась верить историчности предания о древнем спартанском законодателе и реформаторе Ликурге; в его образе видят персонаж древней легенды, божество, а его законодательство относят к гораздо более поздним временам, например, ко времени деятельности спартанского эфора Хилона (556/555 г. до н.э.), хотя и сейчас нет недостатка в защитниках историчности Ликурга и предания о нем[5].

Ю.В. Андреев, все творчество которого в связи с его устойчивым, неослабевавшим интересом к древней Спарте пронизано спартанскими мотивами[6], занимался и этими спорными вопросами. Например, так называемые законы

[4] *Андреев Ю.В.,* ссылающийся на издания: *Dawkins R.M.* et *at.* Excavations at Sparta // BSA, 1906—1910. № 13—16; *Idem.* The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta. L., 1929, в своей статье «Спарта как тип полиса» // Античная Греция. I. М., 1983. С. 211. Прим. 65.

[5] *Фролов Э. Д.* Рождение греческого полиса. 2-е изд. СПб, 2004. С. 133. Прим. 14.

[6] *Андреев Ю. В.* Мужские союзы в дорийских городах-государствах (Спарта и Крит). СПб., 2004. 336 с. Эта книга — кандидатская диссертация, защищенная Ю. В. в 1967 году на историческом факультете ЛГУ.

— Спартанские «всадники» // ВДИ. 1969. № 4. С. 24—36.

— Спарта как тип полиса // Вестник ЛГУ. № 8. 1973. С. 48-56; то же в переводах: Sparta als Typ einer Polis // Klio. 57/1. 1975. S. 73—82; Sparta come tipo di polis // Rassegna Sovietica. № 6. 1975. С. 25-35.

— К проблеме Ликургова законодательства // Проблемы античной государственности. Л., 1982. С. 33-59.

— Спарта как тип полиса // Античная Греция. I. М., 1983. С. 194-216.

— Мужские союзы в структуре дорийского полиса // Проблемы социально-политической организации и идеологии античного общества. Л., 1984. С. 4—20.

— Архаическая Спарта: культура и политика // ВДИ. 1987. № 4. С. 70—85.

— Кто изобрел греческую фалангу? // Петербургский археологический вестник. № 7, 1993. С. 36-42.

— Эмансипация по-спартански // Социальные структуры и социальная психология античного мира. Доклады конференции Российской ассоциации антиковедов. М., 1993. С. 1-6.

К

Ликурга он считал ответом спартанского государства на мощное демократическое движение, охватившее Лаконию и Мессению в период мессенских войн и после их окончания. Это была целая серия реформ, проведенных в первой половине VI в. и завершившихся около середины того же столетия[7].

Однако только в данной работе Юрий Викторович использовал весь комплекс археологических материалов, происходящих из святилища Артемиды Орфии, из храма Афины Меднодомной на спартанском акрополе, из Менелайона, расположенного поблизости от Амикл, и других центров как в Лаконии, так и за ее пределами, для того, чтобы, реконструировав картину эволюции лаконского искусства в архаический период, объяснить развитие культурной и социально-политической жизни Спарты в эту эпоху.

Характеристику лаконского архаического искусства VII—VI вв. до н.э. Ю.В. Андреев начинает с анализа терракот так называемого «среднедедалического стиля». Такое начало не случайно, так как художественный стиль, пришедший в Греции на смену геометрическому и субгеометрическому стилям, принято называть дедалическим по имени легендарного скульптора Дедала, который работал на Крите для критского царя Миноса, и с именем которого молва связывала появление первых статуй богов, выполненных из дерева и камня.

Одним из наиболее ярких образцов дедалического искусства является так называемая Дама из Оксерра, датируемая VII в. до н.э. (датировка подтверждается найденным вместе с нею скарабеем фараона Псамметиха Первого). Она долгое время хранилась во французском провинциальном музее в Оксерра, а затем была переведена в Лувр. Это — выполненная из известняка статуэтка, изображающая женщину в длинных одеждах, которая стоит во фронтальной позе, тесно сдвинув ноги; их ступни видны из-под тяжелого пеплоса, левая рука прижата к телу, правая резко согнута и положена на грудь. У нее плоское лицо, чрезвычайно низкий лоб; ее волосы стилизованными локонами падают на плечи: вышивка одежды показана процарапанным орнаментом; все пластические признаки ее форм собраны на передней плоскости. Как заметил Б. Р. Виппер, «она похожа на плоскую, деревянную доску, только слегка закругленную по краям. Художник мыслил свой образ в двух измерениях, глубина для него словно не существовала»[8].

Андреев Ю. В. Греческий полис без бюрократии и литературы (Письменность в жизни спартанского общества)//Hyperboreus. Studia classica. Vol.1. Fase. 1, 1994. С. 9-18.

— Спартанская гинекократия // Женщина в античном мире. М., 1995. С. 44—62.

[7] *Андреев Ю. В.* Спарта как тип полиса // Античная Греция. I. С. 214.

[8] *Виппер Б. Р.* Искусство древней Греция. М.. 1972. С. 102.

Для круглой скульптуры дедалического стиля характерна также обнаженная мужская фигура, тоже стоящая во фронтальной позе с руками, опущенными вдоль тела и левой ногой, выдвинутой вперед. Как известно, такой тип мужской статуи существовал в греческой скульптуре на протяжении всего архаического периода и получил название «курос», а задрапированная в длинные одежды женская статуя — соответственно «кора». Принято считать, что Дама из Оксерра выполнена на Крите и что именно там следует искать первоисточники и типа «куроса». Таким образом, в соответствии с легендой о Дедале греческая монументальная скульптура действительно берет свое начало с острова Крита. Греческую архаическую скульптуру Б. Р. Виппер делил на несколько художественных школ (дорийских и ионийских), ставя сразу же после критской лаконскую школу и выдвигая, таким образом, лаконское искусство на одно из первых мест в Греции в развитии и формировании греческого архаического художественного стиля[9].

Дедалическая каменная скульптура найдена в некоторых местах на Крите, в Спарте, в Тегее, Микенах и в Сикионе, в восточной Локриде, на Делосе (где находилось важное для всей Эгеиды святилище Аполлона), на Самосе и в Этрурии (вперемешку с вещами, выполненными в местном стиле). Это — по большей части отдельные находки и в целом их немного. Миниатюрная пластика (изделия из металла и кости) тоже выполнена в дедалическом стиле.

Терракоты дедалического стиля многочисленны, хотя и не встречаются повсеместно. В Аргосе и в Афинах местные терракоты отличаются от общедедалического стиля, хотя их собственный стиль к этому времени еще не сформировался.

На Наксосе, Паросе и других Кикладских островах еще не обнаружено достаточно материала, чтобы судить об их дедалическом искусстве. Самос имел слабую дедалическую школу, а вот на Крите, в Спарте (или Лаконии), в Коринфе и на Родосе существовали, по мнению Р. Кука, сильные дедалические школы[10].

Жан-Люк Мартине, главный хранитель античного отдела в Лувре, автор небольшой монографии 2000 года, специально посвященной даме из Оксерра, приводит классификацию всего дедалического искусства, предложенную еще в 1932 году Р. Дженкинсом и откорректированную им же в его работе «Dedalica» (1936 г.)[11]. Именно Дженкинс ввел понятие «дедалическогостиля», разделивего

[9] *Виппер Б. Р.* Указ. соч. С. 102-103.

[10] *Cook R. M.* Greek Art. Its Development, Character and Influence. Harmondsworth, 1976. P. 90. *R. J. H.* Dedalica. A Study of Dorian Plastic Art in the Seventh Century B. C. 1936.

на три хронологических периода в зависимости от особенностей трактовки лица в скульптурных изображениях.

Дедалический ранний стиль, по Дженкинсу, датируется 670—655 гг. до н. э. Лучшим образцом этого стиля является бронзовая статуэтка, посвященная Мантиклом, хранящаяся в музее Изящных Искусств в Бостоне, которая характеризуется лицом треугольной формы, только слегка скругленным.

Дедалический средний (655—630) разделен в свою очередь еще на три фазы, разргграниченные по типу лица, становившегося все более и более овальным. Сюда, например, относятся протокоринфский арибалл, хранящийся в Лувре, с горлышком, моделированным в виде женской головки с лицом яйцеобразной формы, Дама из Оксерра, фрагмент рельефа из Микен, находящийся в Национальном музее Афин, ранее неправильно интерпретированный как «метопа».

Третий большой период — дедалический поздний (630—620) представлен группой из Элевтерны, названной по бюсту, хранящемуся в музее Ираклиона, с лицами почти квадратными — возможными прототипами Клеобиса и Битона, знаменитой скульптурной группы из Дельф, которую в таком случае следует датировать временем около 600 г. до н. э.

Постдедалический стиль (после 620 г.) иллюстрируют скульптуры из Принии.

Как было отмечено выше, характеристику лаконского дедалического искусства Ю. В. Андреев начинает с терракот среднедедалического стиля, поскольку, ссылаясь на Дженкинса, он отмечает, что именно в это время дедалический стиль в лаконской пластике «достиг своего зенита»[12]. К тому же и дедалическую скульптуру датируют по терракотам, т. к. они достаточно многочисленны, чтобы показать детальное развитие стиля[13].

Автор прослеживает эволюцию лаконских терракот дедалического стиля, используя данные статьи Дженкинса «Лаконские терракоты дедалического стиля»[14]. Проанализировав материалы, собранные Дженкинсом, и его общую оценку лаконского дедалического стиля, а также характеристику, которую ему дают Л. Ф. Фицхардинг и Р. А. Хиггинс, Ю. В. Андреев делает собственный вывод о характере лаконских терракот дедалического стиля: «В своей основной массе лаконские терракоты второй половины VII — начала VI в. до н. э. могут расцениваться как провинциальные эпигонские подражания более совершенным изделиям коринфских мастеров, образцом которых может служить известный арибалл из Лувра, увенчанный пластическим изображением женской голо-

[12] *Андреев Ю. В.* Спарта. Лаконское искусство. СПб. (Тетрадь № 1. С. 2).

[13] *Cook R. M.* Greek Art... P. 91.

[14] *Jenkins R. H.* Laconian Terracottas of the Daedalic Style // BSA. № 33, 1932-1934.

вы. Другим источником вдохновения для лаконских мастеров, работавших в этом жанре, несомненно были произведения критской пластики как крупной, так и мелкой»[15].

В то же время Ю.В. Андреев отмечает, что лаконская бронзовая скульптура конца VII в. до н.э. может расцениваться как несомненное свидетельство больших успехов как технических, так и чисто художественных, достигнутых лаконскими мастерами бронзового литья. Особенно хороши протомы женских головок, украшающие ручки бронзовых гидрий, изготовлявшихся в Спарте в конце VII в. до н.э. Сопоставляя женские головки на ручках гидрий с однотипными лаконскими терракотами, классифицированными Дженкинсом, Ю.В. Андреев относит наиболее ранние из них к выделенному Дженкинсом среднедедалическому стилю[16]. Вообще нужно отметить большую скрупулезную работу, проделанную Ю. В. по проверке датировок произведений лаконского архаического искусства.

Рассматривая эволюцию бронзолитейного ремесла в Лаконии, автор отмечает, что лаконская бронзовая пластика вступила в стадию своего расцвета в VI в. до н.э. Лаконские бронзолитейщики этого времени с большим искусством изготавливали бронзовые фигурки, по большей части служившие вотивными приношениями в святилища, бронзовые зеркала с ручками, имеющими форму женских фигурок, бронзовые гидрий и кратеры с фигурными украшениями ручек и горла. Это были изделия высокого качества, производство которых в основном ориентировалось на экспорт. Бронзовые статуэтки были найдены и за пределами Лаконии, например, в таких культовых центрах, как Додона, Олимпия, Дельфы и даже Афины. Период расцвета лаконской бронзы Ю.В. Андреев датирует временем с 590 по 500/490 г.[17]

Характеристика поздних лаконских бронз, демонстрирующих уже упадок лаконского художественного стиля, дает представление об умении Ю.В. Андреева изящно, тонко и точно анализировать произведения искусства: «Все они (поздние лаконские бронзы — *Н. Ш.)* уже, — пишет Юрий Викторович, — утратили экспрессивную сухую элегантность (при весьма условной передаче пропорций), свойственную лучшим спартанским статуэткам периода расцвета, например, великолепной кариатиде — ручке зеркала из Мюнхена (К58), Артемиде из Бостона (К45) или бегунье из Британского музея, но так и не приобрели

реев Ю. В. Спарта. Лаконское искусство. (Тетрадь № 1. С. 11).

[16] Там же. С. 12

[17] Там же. (Тетрадь № 2. С. 51).

гармоническую ясность и уравновешенность, отличающую аттическую скульптуру периода ранней классики»[18].

Как всегда интересно Ю. В. Андреев использует артефакты как исторические источники, позволяющие судить о тех или иных явлениях в социально-политической жизни архаической Спарты. Так, анализируя свинцовые фигурки гоплитов, снабженных круглым щитом, копьем, в шлемах с султанами на голове, которые среди свинцовых вотивов в святилище Артемиды Орфии занимают второе место после изображений самой богини, автор считает, что их появление в качестве вотивов святилища должно расцениваться как важный симптом сдвигов, пережитых спартанским обществом в период II Мессенской войны или вскоре после ее окончания. Он имеет в виду введение тактики фаланги и связанное с этим военным новшеством зарождение социальной прослойки гоплитов, оформленной как цензовый класс[19].

Ю.В. Андреев анализирует наиболее важный как по количеству находок, так и по степени художественной и культурно-исторической значимости класс произведений искусства, происходящих из святилища Орфии — изделия из слоновой и обычной кости. Он обращает внимание на датировку этой группы изделий, которую Даукинс разделил на 7 стилей, или классов, датировав их в весьма широком диапазоне от середины VIII до VI вв. и еще более позднего времени, и выявляет, какие из костяных изделий можно отнести к дедалическому стилю: некоторые плакетки II стиля и даже вещи VI стиля (например, протомы из обычной кости), всю серию фигурок, сидящих на тронах, несмотря на их крайнюю примитивность, всю серию костяных столпообразных фигурок Орфии, хотя они в основном относятся уже к VI в.[20]

Изложение автора оживляет и делает увлекательным изящный анализ отдельных, наиболее интересных вещей, например, плакетки, украшенной сценой борьбы героя с кентавром — подлинного шедевра лаконской резьбы по кости. «Поражает, — пишет Ю. В. Андреев, — необыкновенное совершенство этой работы, проявляющееся и в свободной компановке достаточно сложной сцены и в удачном размещении фигур на очень небольшом пространстве, и в уверенной передаче анатомических пропорций, и в замечательном динамизме, и в общей выразительности фигуры и лица пораженного насмерть кентавра»[21].

[18] *Андреев Ю. В.* Спарта. Лаконское искусство. (Тетрадь № 2. С. 71).

[19] Там же. (Тетрадь № 1. С. 21).

[20] Там же. (Тетрадь № 1. С. 25 слл.).

[21] Там же. (Тетрадь № 1. С. 38).

Подводя итог обзору комплекса лаконских изделий из кости, автор приходит к теоретическому выводу как о прототипах этого вида лаконского искусства, так и об истоках греческого искусства вообще. Он отмечает, что восточные прототипы этих изделий довольно точно угадываются в целом ряде случаев, но практически всегда работа лаконского резчика не просто повторяет восточный оригинал, но представляет собой как бы свободную вариацию на заданную тему. И далее завершает этот вывод более общим образом: «Влияние Востока было здесь, как и повсюду в Греции, лишь первым толчком, пробудившим инициативу местных греческих мастеров и направивших их на путь самостоятельных поисков»[22].

Одним из наиболее важных и совершенных разделов книги является часть, посвященная лаконской вазописи архаического периода, при исследовании которой ярко проступают, с одной стороны, любовь автора к искусствоведческому анализу памятников искусства, а также скрупулезность и стремление к точности в работе над ними (например, в определении датировок); с другой же стороны — умение использовать артефакты как исторические источники, дающие представление о тех процессах, которые происходили в социально-политической истории Спарты этого времени.

Юрий Викторович отмечает, что в VI в., по общему признанию, лаконское искусство вступает в фазу своего наивысшего расцвета, которая совпадает с расцветом искусства лаконской керамики. Он приводит тщательную классификацию лаконских ваз VI в., деля их на три класса и констатируя, что лучшие из них (вазы I класса) группируются в основном в промежутке между 575-540 гг., хотя некоторые из них, возможно, относятся к более позднему времени вплоть до последних десятилетий VI в.[23]

К числу лучших произведений лаконской керамики VI в. Ю.В. Андреев относит килик из Бостона с изображением крылатого демона, который приписывают мастеру Навкратиса (565—560 гг.). Автор отмечает большое искусство мастера, уверенной рукой вписавшего в круглое пространство внутренней части килика фигуру крылатого демона, поражающую необыкновенной графической четкостью контура и искусно моделированную тонкими линиями, процарапанными по поверхности лака. По мнению Ю. В., редкое совершенство рисунка, так выделяющее эту роспись из всех других работ мастера Навкратиса (создававшего плоскостные композиции, покрытые геометрическим узором, придаю-

[22] *Андреев Ю. В.* Спарта. Лаконское искусство. (Тетрадь № 1. С. 51).

[23] Там же. (Тетрадь № 2. С. 1—4).

щим изображениям сходство с коллажем), заставляет предполагать в данном случае руку другого мастера — гораздо более высокого уровня[24].

Увлекательно описание знаменитой вазы Аркесилая — самого известного из всех произведений лаконских вазописцев и вообще одного из самых интересных образцов греческой архаической вазописи. С какой любовью и бережным отношением к деталям мастер выполнил роспись, покрывающую внутреннюю поверхность вазы (это килик), с такой же любовью и тщательностью Ю. В. Андреев проанализировал эту роспись. Он отметил красоту графического решения композиции, изысканную цветовую гамму, четкий контур выписанных фигур. Интересен сюжет фигурной композиции. Это своеобразная жанровая сценка, центром которой является неподвижная фигура царя Аркесилая, превосходящая своими размерами фигуры всех остальных действующих лиц и напоминающая ожившую статую среди обычных людей. В его присутствии слуги взвешивают шерсть на огромных весах, с мешками которой грузчики спускаются в трюм корабля.

Ю. В. Андреев отмечает, что несмотря на некоторую оцепенелость в фигурах людей, хотя они и показаны в самых разнообразных позах и движениях, и на сходство фигуры царя с «манекеном» или с «восковой персоной», вся сцена «производит впечатление необыкновенного оживления, владеющего всеми ее участниками, не исключая животных и птиц, которые (особенно птицы, порхающие в воздухе и усевшиеся на рее) явно с интересом и даже с каким-то возбуждением наблюдают за всем происходящим»[25]. Интересен вывод, в котором исследователь выразил свое впечатление от этой поистине удивительной росписи: «Вся сцена воспринимается как настоящий гимн труду, предприимчивости и деловитости правителя и его «команды». Во всем здесь царит дух той благой Эриды («свободной конкуренции»), которая была некогда воспета Гесиодом»[26].

Даже менее острый наблюдатель, чем Ю. В. Андреев, сразу бы заметил, что настроение, царящее в росписи вазы Аркесилая, резко противоречит аскетической морали классической Спарты, которая была ориентирована на сознательный отказ от всякой наживы. Отсюда автор делает обоснованный и важный вывод, что художник, расписавший килик, либо ничего не знал об этих запретах и установках, то есть жил раньше, чем они были введены (ваза Аркесилая датируется 565—560 гг. до н.э.), либо жил в какой-то свободной зоне (одном из периекских полисов), где такие установки еще не действовали.

[24] *Андреев Ю. В.* (Тетрадь № 1 С : 79).

[25] Там же. С. 81.

[26] Там же. (Тетрадь № 1. С. 82).

Кроме увлекательного описания и изящного стилистического анализа лаконских ваз, Юрий Викторович исследует их как исторический источник, поскольку особенности эволюции этого важнейшего из художественных ремесел архаической Спарты могут пролить свет на острые, сложные и спорные вопросы спартанской истории.

Хронологически расцвет лаконской вазописи совпадает с завершающей фазой в развитии коринфского чернофигурного стиля. Лаконская керамика довольно мирно сосуществовала с коринфскими вазами, поскольку лаконские мастера не часто дерзали расписывать сосуды больших размеров (типа кратеров, гидрий, амфор), специализируясь, главным образом, на росписи киликов. Период расцвета лаконского расписного гончарного производства завершается около 530—520 гг. Первая мысль, которая приходит в голову по поводу угасания лаконского керамического производства, состоит в том, что оно произошло по той же причине, что и в случае с Коринфом: лаконские, как и коринфские керамисты, не выдержали конкуренции с более многочисленными и более совершенными произведениями афинских мастеров, одинаково искусно работавших в росписи как больших, так и малых форм. Однако, положение в лаконском искусстве вазописи несколько более сложное, чем это может показаться на первый взгляд. Дело в том, что некоторые общепризнанные ее шедевры относятся к самому позднему периоду ее существования[27], что не вписывается в картину постепенного и естественного упадка. Скорее это похоже на внезапный обрыв традиции.

Чтобы объяснить упадок лаконского керамического искусства, Ю. В. Андреев обращается к исследованию причин угасания всего комплекса лаконского художественного ремесла в конце архаического периода. Он отмечает факт почти одновременного прекращения вывоза на внешние рынки лаконской расписной керамики, бронзовых ваз, зеркал и вообще изделий из бронзы. Происходит исчезновение из лаконских святилищ не только предметов явно восточного происхождения (изделий из стеклянной пасты, янтаря, слоновой кости), но и привозной греческой керамики, коринфской и афинской.

В то же время лаконская керамика не исчезает бесследно. Обрыв традиции касается высоко художественных, самобытных вещей; с конца VI в. и далее продолжают еще существовать неумелые и беспомощные попытки подражать каким-то образцам афинской чернофигурной, а затем и краснофигурной вазописи. Спрашивается, где же лаконские вазописцы могли видеть эти образцы, если импорт афинской керамики в Лаконию прекратился?

27 Андреев Ю. В. Судьба спартанского искусства. С. 2.

В ответ на эти вопросы Ю. В. Андреев выстраивает достаточно стройную гипотезу, согласно которой где-то в промежутке между 530 и 520 гг. лаконские и мессенские гавани были закрыты для иноземных кораблей, а также могли быть запрещены заграничные поездки спартанских купцов и корабельщиков. Эта гипотеза смыкается с концепцией «переворота VI в.». Под ним понимаются меры, направленные к самоизоляции Спарты, о которых уже упоминалось выше: отказ от золотой и серебряной монеты, так называемые «изгнания чужеземцев», ограничения на выезд за границу, не исключая участия в Олимпийских играх. Уже сами древние, как это ясно из плутарховой биографии Ликурга и из более ранних источников, понимали, что это была важная составная часть Ликургова законодательства, целью которого было утверждение принципа равенства и консолидации гражданского коллектива. Торговое эмбарго и законы против роскоши были причиной упадка спартанского искусства[28].

По мнению Юрия Викторовича, периекские полисы еще и после этого продолжали сохранять свой статус «зоны свободного предпринимательства» и поддерживали коммерческие контакты с другими частями греческого мира[29]. И там-то лаконские керамисты могли видеть аттическую керамику, слабые имитации которой они все еще пытались создавать, кое-как поддерживая свое ремесло, впавшее в состояние глубокой стагнации.

Эта относительная свобода периекских полисов, общавшихся с внешним миром и сбывавших за границу некоторые произведения лаконских мастеров VI в., приводила к определенной двойственности эстетических установок, самой стилистики произведений искусства в зависимости от того, предназначались ли они для внутреннего употребления или продавались за границу. Автор демонстрирует это на ярком примере, который тем более интересен современному читателю, что заканчивается остроумным сравнением с современным искусством и реалиями современной жизни: «Для того, чтобы почувствовать эту раздвоенность, достаточно сравнить хотя бы известную фигуру так называемой «бегуньи» с ее массивными грубо вылепленными нижними конечностями и непропорционально большой головой и изящных, стройных с подчеркнуто удлиненными пропорциями тела дев-гиеродул, служивших подставками для зеркал. Контраст примерно такой же силы, как если бы мы поставили рядом «могутных» физкультурниц или метростроевок с картин Дейнеки и Самохвалова и непомерно худых, изломанных и длинных манекенщиц Сен-Лорана»[30]. Не-

[28] *Андреев Ю. В.* Спарта. Лаконское искусство. (Тетрадь № 2. С. 66—68).

[29] Там же. С. 69.

[30] *Андреев Ю. В.* Судьба спартанского искусства. С. 19.

трудно понять, что произведения типа бегуньи из Додоны заказывались спартиатами, а бронзовые зеркала с ручками в виде изящных девушек шли на внешний рынок из свободных периекских городов. Но эта свобода продолжалась еще полстолетия после 530-520 гг., а затем «железный занавес» опустился и на периекские полисы и окончательно закрыл Лаконию от внешнего мира.

В последней части своего исследования Ю. В. переходит к основополагающим теоретическим выводам и сводит воедино разбросанные на предыдущих страницах размышления о сущности «культурного переворота» в Спарте, о его связи с античной традицией, о законодательстве Ликурга и об особенностях развития лаконского архаического искусства. Он отмечает, что переворот VI в. не был какой-то стремительной, внезапной трансформацией Спарты в замкнутое, отсталое милитаристское государство, что составлявшие его изменения растянулись на длительное время, соответствующее продолжительности жизни двух или даже трех поколений граждан.

К сожалению, работа над этой книгой оборвалась, она осталась незаконченной. Однако помещенная в конце книги статья «Судьба спартанского искусства», в которой перечисляются и характеризуются этапы развития лаконского искусства в архаический период, анализируются приводимые различными исследователями причины его упадка, концепция переворота VI в. в различных ее вариантах, является прекрасным заключением ко всей работе в целом.

Монография Ю. В. Андреева, в которой автором тщательно исследован и прекрасно проанализирован обширный археологический материал, дополненный данными античной литературной традиции, представляющая и целостный образ лаконского архаического искусства, и отдельные этапы его развития в хронологической последовательности, впервые знакомит отечественного читателя с этим интереснейшим явлением культуры архаической Греции.

Н. С. Широкова

Спарта и Тайгет (Artemis Orthia. Фронтиспис)

«Со времени Ренессанса „Спартанская легенда", т. е. прославление древней Спарты, как политического, социального и морального идеала, играло важную роль в европейской политике, цивилизации и литературе. Итальянские гуманисты, испанские иезуиты, французские кальвинисты, английские пуритане, французские революционеры, германские романтики, английские эстеты, французские националисты, германские нацисты обращали взгляд к Спарте и ссылались на ее пример в поддержку своих теорий.

Однако само представление о Спарте испытывало на себе влияние мнений и чувств ее поклонников и соответственно этому изменялось. Спарта венецианской аристократии была отнюдь не тем же самым, чем была Спарта Французской революции, которая в свою очередь сильно отличалась от Спарты „ Третьего Рейха ". Иногда различия эти настолько глубоки, что мы начинаем подозревать, что „Спарта " — это есть ничто иное, как проекция настоящего в прошлое, осуществление желаний, на которое наклеен исторический ярлык.

В этом отношении Спарта разделяет общую судьбу всей древней Греции, т. к. Легенда о Спарте — это только часть „Легенды о Греции"...»

E. N. Tigerstedt.
Перевод Ю. В. Андреева.

АРХАИЧЕСКАЯ СПАРТА. КУЛЬТУРА И ПОЛИТИКА

(Аннотация к монографии)

За Спартой уже давно закрепилась репутация одного из самых необычных и вместе с тем загадочных государств древности. Сама ее история производит впечатление какого-то странного трудно объяснимого парадокса. В самом деле, находясь в зените славы и могущества и пользуясь благодаря своему огромному военному потенциалу почти непререкаемым международным авторитетом, это государство пребывало, тем не менее, в состоянии затяжной экономической стагнации, свело к минимуму все свои контакты с внешним миром и, казалось, было обречено на абсолютное творческое бесплодие. В сравнении с той чрезвычайно важной ролью, которую Спарта сыграла в политической и военной истории Древней Греции, ее вклад в развитие греческой культуры может показаться совсем ничтожным. После прославленных поэтов VII в. до н.э., Алкмана и Тиртея, Спарта не дала миру больше ни одного сколько-нибудь известного писателя, философа, ученого или художника. Греческие историки объясняли эту странную ситуацию как результат сознательного выбора самих спартанцев, добровольно подчинившихся тягостному, но мудрому решению своего великого законодателя Ликурга.

Допустимый минимум исторической информации, заключающийся в античном предании о Ликурге, вероятно, может быть сведен к представлению о некоем скачке или перевороте, в результате которого спартанское государство превратилось в своеобразный военный лагерь, наглухо изолированный от всей остальной Греции. Радикальный сдвиг такого рода был невозможен без сознательного и целенаправленного вмешательства правящей верхушки спартанского общества в естественный процесс его социально-экономического развития. При отсутствии надежных письменных свидетельств основным индикатором пережитой Спартой трансформации становится археологический материал и, в первую очередь, многочисленные и разнообразные произведения лаконского искусства, датируемые преимущественно VII—VI вв. до н. э. Пережив краткий, но чрезвычайно яркий и интенсивный расцвет в первой половине VI в., лаконская художественная школа начинает быстро деградировать и уже к началу V в. почти полностью отмирает. Этот резкий спад творческой активности спартанских мастеров при практически одновременном прекращении ввоза изделий чужеземных ремесленников и отсутствии собственного денежного чекана, несомненно, следует воспринимать как симптом перехода к политике сознательной самоизоляции Спарты и начала ее внутреннего перерождения в результате проведения в жизнь широкой программы социальных и политических преобразований, вошедших в историю под именем «Ликургова законодательства». Таким образом, археология открывает перед нами возможность достаточно точной хронологической фиксации важнейшего переломного момента или, скорее, периода в истории спартанского государства, о котором античные историки имели лишь крайне неясные и расплывчатые представления.

В предлагаемой вниманию читателей монографии Ю. В. Андреева дается развернутая характеристика яркой и своеобразной культуры архаической Спарты, а также выясняются основные исторические предпосылки и обстоятельства ее упадка. Обрисованная в книге спартанская социальная система с такими неотъемлемыми ее чертами, как возведенная в ранг государственного принципа ксенофобия, жестокое подавление личных интересов граждан во имя «высших интересов» государства, доведенный до абсурда культ равенства и т. п., дает наглядное представление об одной из наиболее парадоксальных тупиковых форм античной цивилизации и тем самым непосредственно подводит читателя к вопросу об основных закономерностях ее развития, о том сложном диалектическом взаимодействии элементов прогресса и регресса, которое составляло основное историческое содержание этого процесса.

Монография рассчитана как на специалистов-археологов и историков, так и на широкий круг читателей, интересующихся историей культуры античного мира.

Ю. В. Андреев

[ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ]

Определенный прогресс* в изучении истории Спарты, как и в истории любого другого древнего государства, бесспорно существует, и несмотря на остающееся еще множество вопросов, мы знаем теперь о Спарте, несомненно, больше, чем знали о ней ученые сто лет тому назад. Прогресс этот заключается в следующем: во-первых, число фактов, имеющихся в нашем распоряжении, не остается неизменным, оно, хотя и медленно, но увеличивается. Находят новые письменные документы. Так, например, сравнительно недавно (в 1967) был опубликован новый отрывок древних комментариев к Алкману, найденный среди папирусов знаменитого Оксиринха. Отрывок позволяет уточнить датировку времени жизни этого спартанского поэта и в то же время проливает некоторый свет на государственный строй ранней Спарты и ее внешнюю политику. Наиболее крупный вклад в изучение ранней истории Спарты внесла еще в начале XX столетия археология. Раскопки 1906-10 гг., проводившиеся в Спарте английскими археологами из Британского археологического института в Афинах, неожиданно для многих принесли большой материал (керамику, изделия из терракоты, слоновой кости, янтаря, драгоценных металлов) и заставили ученых, во-первых, пересмотреть уже принятую хронологию древнейшего периода спартанской истории и, во-вторых, совершенно по новому подойти к самой проблеме происхождения Спартанского государства.

Кроме того, общий прогресс, несомненно имевший место за последние 50 лет, в изучении истории Греции в целом не мог не затронуть хотя бы и косвенно также и изучение истории Спарты. Так, например, исследования, проводившиеся в области микенской культуры, позволяют нам теперь составить несколько более отчетливое представление о Лаконии и Мессении до прихода дорийцев. Также и для более поздних периодов греческой истории, архаического и классического, накопление нового материала, главным образом археологического и эпиграфического, так или иначе затрагивает и Спарту, поскольку изменяется тот угол зрения, под которым мы рассматриваем это государство.

* Отрывок из лекции Юрия Викторовича «Происхождение Легенды о Спарте, ее развитие в классической древности и европейской исторической науке». (Здесь и далее примечания, отмеченные звездочкой, сделаны мною — *Л. Ш.)*

Наконец, дальнейшее развитие и совершенствование зародившегося еще в XIX веке сравнительно-исторического метода также позволяет расширить и обогатить наши знания о Спарте, уточнить и проверить некоторые из принятых прежде оценок, другие совершенно отбросить в сторону. Здесь прежде всего следует учитывать колоссальный прогресс этнографической науки в последнее время. Этнографические параллели могут быть с успехом использованы для прояснения многих темных моментов в ранней истории Греции. Это показало уже «Древнее общество» Моргана и другие последующие работы. Особенно много дают экскурсы в область этнографии как раз при изучении таких своеобразных, замкнутых в себе и как бы выпавших из общего русла истории греческого мира государств, как Спарта или города дорийского Крита. Хотя, с другой стороны, не следует подходить к этнографии, как к какой-то универсальной отмычке, с помощью которой можно объяснить все тайны древних. Историческая действительность, как мы увидим, намного сложнее.

Конечно, ни археология, ни этнография сами по себе не способны заменить настоящую историю. Они могут лишь дополнить ее или корректировать. Поэтому не только ранняя (архаическая), но и классическая Спарта остаются еще и теперь для нас загадкой. Начиная с IX и кончая III вв. до н. э. вся внутренняя история Спарты, за исключением очень немногих твердо установленных фактов, строится в современной научной литературе как цепь более или менее правдоподобных гипотез. С этими гипотезами нам и придется в дальнейшем иметь в основном дело.

Теперь же мне хотелось бы остановиться на некоторых общих проблемах ранней истории Спарты, используя тот материал, который дают исследования ближайших к нам двух-трех десятилетий.

Спартанское государство было основано вторгшимися в Пелопоннес с севера в конце II тысячелетия до н. э. племенами дорийцев. Этот кардинальный факт можно считать твердо установленным. Его подтверждает, во-первых, неоспоримый факт принадлежности спартанцев к дорийской диалектической группе, во-вторых, предание, сохраненное Тиртеем и другими более поздними писателями, которое после Ю. Белоха никто как будто не пытался оспаривать. Этот вопрос можно считать более или менее ясным, но дальше начинается сплошной дремучий лес неясностей и загадок. Сразу же встает целый ряд вопросов: Когда дорийцы появились в Лаконии и когда именно они основали здесь свое государство? Было это государство единым и охватывало всю Лаконию целиком или же первоначально существовало несколько дорийских государств на территории Лаконии, одним из которых была Спарта? Что произошло с местным додорийским населением Лаконии (было оно уничтожено, порабощено или, наконец,

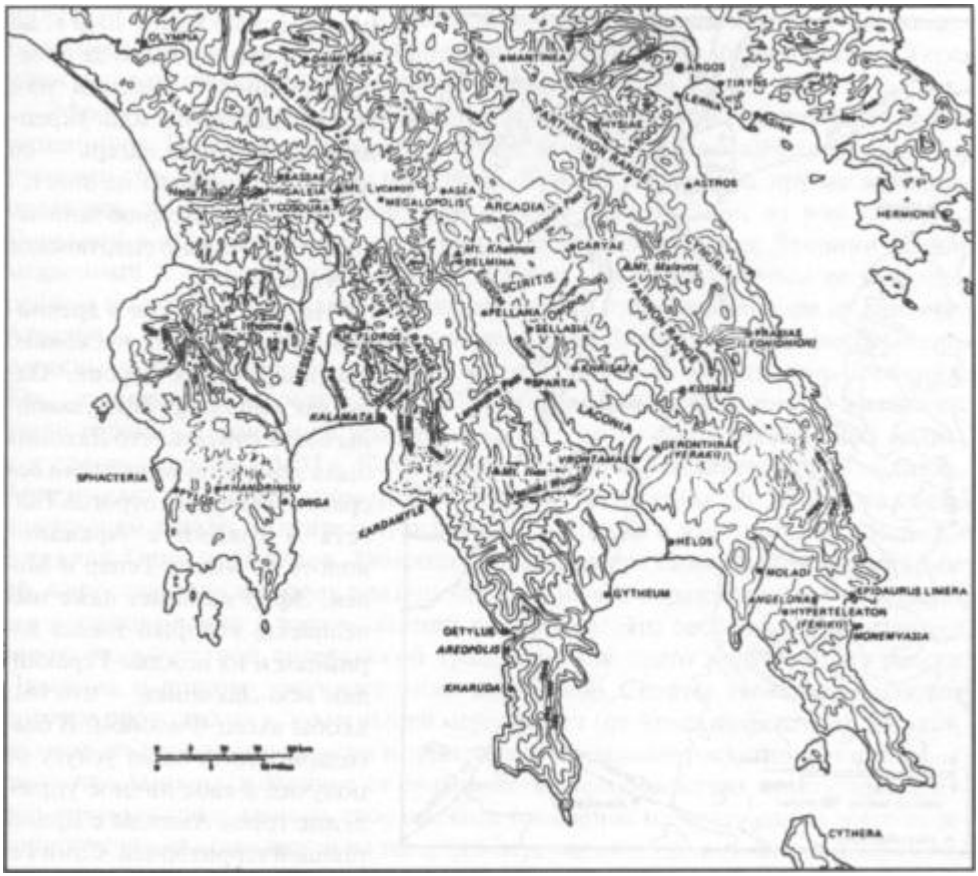
ассимилировано завоевателями)? С этим вопросом, как вы уже догадываетесь, связаны самым непосредственным образом вопросы о происхождении илотов и периеков. Наконец, что представляла собой древнейшая Спарта, какие ее черты унаследовала «известная» нам классическая Спарта, а что она унесла с собой в вечность?

Ни на один из этих вопросов наука ответить сейчас не в состоянии, т. к. данные источников крайне скудны. Возможны лишь более или менее вероятные гипотезы. С некоторыми из них мы и познакомимся.

До прихода дорийцев (в микенский период) территория Лаконии, как и соседняя Мессения, была довольно густо заселена. Гомер, как известно, локализует в Лаконии (в Спарте — само название, очевидно, древнее дорийского государства) одного из главных своих героев — Менелая. Дворец его своей царственной роскошью не уступает дворцу Алкиноя на Схерии. В «Каталоге кораблей» (как теперь принято считать, древнейшей части «Илиады») перечисляются 10 лаконских городов. Среди них Лакедемон и Спарта (Лакедемон назван κοίλη, лежащим в горной впадине, хотя эпитет этот не дает возможности установить точное местонахождение города, который в других местах иногда заменяет у Гомера Спарту). Но и помимо Гомера, о заселенности Лаконии в микенский период свидетельствуют многочисленные археологические находки: следы поселений, погребения, среди которых такие первоклассные памятники, как купольная гробница в Вафио. Правда, таких значительных центров микенской культуры, как, скажем, Пилосский дворец в Мессении, на территории Лаконии до сих пор еще не найдено. Поэтому не удается пока и точно определить местонахождение резиденции Менелая. Большинство археологов склоняется к тому, что она находилась на левом берегу Еврота, как раз напротив будущей Спарты. Догадка подтверждается, во-первых, остатками довольно значительного поселения, хотя дворец не найден, во-вторых, тем, что уже в историческую эпоху, начиная с геометрического периода, т. е. с IX в., здесь существовал храм, в котором Менелаю воздавались божеские почести (само место называлось «Менелайон»).

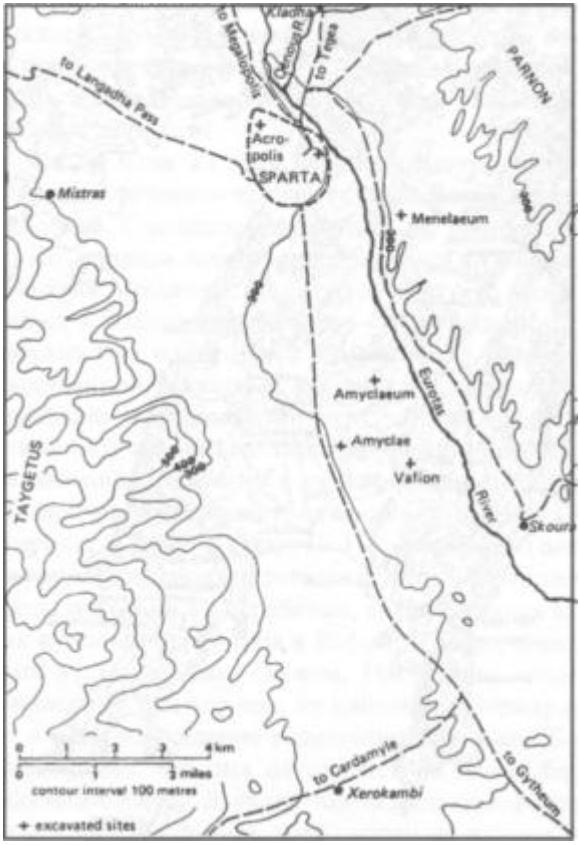
Когда пришли дорийцы?

Исходя из того, что микенское поселение на месте Менелайона было разрушено, как и многие другие поселки в Лаконии и по всему Пелопоннесу в конце так называемого LHIIIB периода, можно датировать их появление самым концом XIII или началом XII вв. Многие ученые склоняются сейчас, однако, к той мысли, что это были вовсе не дорийцы, а какие-то другие племена, еще до дорийцев, опустошившие ахейскую Грецию, а затем исчезнувшие в неизвестном направлении. Дорийцы появились лишь в конце следующего LHIIIC периода,



Южный Пелопоннес
(Fitzhardinge L. F. The Spartans. P. 22)

т. е. сто лет спустя, в конце XII в. Но и в этом случае остается непонятным, где они находились еще целых сто лет, вплоть до начала так называемого Протогеометрического периода. Древнейшая керамика, найденная на территории самой Спарты, относится именно к этому периоду и поэтому приходится признать, что до этого место либо вообще не было заселено, либо оказалось заселенным после очень большого перерыва (не меньше, чем в 200 лет). По находкам керамики можно установить, что дорийское поселение в Спарте



Спартанская долина
(Fitzhardinge L. F. The Spartans. P. 17)

появилось не ранее 1000 г. до н. э. Но что это было за поселение: просто деревня или группа деревень, или укрепленный военный лагерь — об этом никто ничего не знает.

Какую территорию занимало первоначально спартанское государство?

На этот счет уже в древности существовало несколько противоречивых версий. Одни, как, например, Эфор, склонны были считать, что Лакония была завоевана дорийцами вся сразу от северных отрогов Тайгета и границ с Аркадией вплоть до мысов Тенар и Малея. Эфор называет даже имя человека, который выдал дорийцам и их вождям Гераклидам всю Лаконию, — это был якобы ахеец Филонон. В благодарность за свою услугу он получил в свое личное управление город Амиклы с прилегающей территорией. Сами Гераклиды — братья-близнецы Еврисфен и Прокл, родоначальники двух будущих царских династий, укрепились в Спарте и управляли остальной Лаконией через царей, которых они посылали в отдельные города, причем вся страна была разделена на шесть частей. Далее Эфор сообщает, что жители этих окрестных, зависимых от Спарты городов уже тогда назывались периеками, хотя положение их первоначально мало чем отличалось от положения самих спартиатов (они, по словам историка, могли принимать участие в делах государства и занимать должности). Однако, вскоре положение изменилось. Агис, сын Еврисфена, отнял у периеков их права и обязал платить Спарте дань. Все будто бы подчи-

нились. Одни лишь жители приморского города Гелоса подняли восстание, были побеждены спартанцами и превращены в рабов — илотов (гелотов). Таков один из вариантов ранней истории Спарты.

Эфор — весьма почтенный историк, к тому же один из древнейших наших источников. Поэтому его схема была взята за основу и многими современными учеными. Ее придерживался, например, Бузольт. Но есть и другие варианты предания, заметно отличающиеся от версии Эфора. Один из них приводит Павсаний в «Описании Эллады». По его словам, завоевание Лаконии носило медленный и постепенный характер. Сначала были подчинены ее северные районы по границе с Аркадией, позднее (только при седьмом царе из династии Агиадов — Телекле) началось завоевание южной Лаконии, были присоединены Амиклы и другие города, лежащие в этой части. Наконец, при преемнике Телекла Алкамене очередь дошла до Гелоса (город был разрушен, а жители его стали рабами). Произошло это уже незадолго до начала I Мессенской войны, т. е. где-то в середине VIII в. Сохранился отрывок из «Лакедемонской политии» Аристотеля, в котором упоминается фиванская фратрия Эгеидов, оказавшая спартанцам весьма значительную помощь в борьбе с ахейцами, засевшими в Амиклах. Один из Эгеидов, Тимомах, предводительствовал спартанской армией, а впоследствии во время праздника Гиакинфий, справлявшегося в Амиклах, его доспехи носили в торжественной процессии. Это сообщение, восходящее, вероятно, к местной спартанской традиции, как будто подтверждает рассказ Павсания о долгом противостоянии дорийской Спарты ахейским Амиклам, которое продолжалось, по меньшей мере сто лет (от Агиса до Телекла). В какой-то мере этот вариант предания подтверждают и данные раскопок. Они показывают, что Амиклы, в отличие от большинства пелопонесских культурных центров, продолжали сохранять свое прежнее население на протяжении всего переходного периода (это видно из того, что переход от позднемикенской керамики к протогеометрической происходил здесь без сколько-нибудь заметных хронологических разрывов; примерно то же самое мы наблюдаем в Афинах). Исходя из этого, автор недавно вышедшей книги «Лакония и Спарта», Фр. Кихле выдвинул гипотезу о том, что Амиклы — это и есть гомеровский Лакедемон, что власть ахейских ванактов сохранилась здесь вплоть до VIII в. до н. э. Все это время спартанцы были заперты в северной части долины Еврота и не имели доступа в Южную Лаконию.

Сейчас едва ли можно выбрать какую-то одну определенную версию древнейшего периода истории Спарты (с X по VIII вв.) и на ней построить хотя бы приблизительно верный очерк главных событий периода. Обе основные версии, имеющиеся в нашем распоряжении, и версия Эфора, и версия Павсания, сами

по себе, есть ничто иное, как гипотезы. Их основой были, по всей вероятности, списки спартанских царей. Хотя эти списки и хранили в Спарте как святыню и греческие историки, начиная уже с Геланника Лесбосского, всегда к ним охотно прибегали при решении всяких спорных хронологических вопросов, едва ли можно считать их сколько-нибудь надежной основой для восстановления ранней истории Спарты. Ведь эти списки не могли быть составлены ранее VIII в. до н. э. До этого спартанцы, как и другие греки, не знали письма и никаких записей не могли вести. Как и начало списка афинских архонтов, начало списка царей не более, чем простая калькуляция, основой которой могло быть только устное предание.

В принципе версии Эфора и Павсания, если приглядеться к ним повнимательнее, не исключают, а скорее взаимно дополняют друг друга. Можно представить себе, что дорийцы, вторгшиеся в Лаконию, расселились по всей стране, причем кое-где они согнали с насиженных мест ахейское население, а кое-где с ним смешались. Так возникли города периеков, о которых говорит Эфор, образовавшие под главенством Спарты нечто вроде федерации. Однако, как это обычно бывает с такого рода племенными союзами, возникшими на базе завоевания, лаконская дорийско-ахейская федерация очень быстро распалась, и начался следующий этап — период упорной борьбы за гегемонию между отдельными общинами. Об этой борьбе говорит Павсаний, может быть, опираясь здесь в какой-то степени на отголоски устной традиции, сохранившиеся в каком-то из его источников. Наиболее длительной и упорной была борьба Спарты с ближайшим к ней из периекских ахейских (или ахейско-дорийских) полисов — Амиклами. Об этом свидетельствует отрывок из «Лакедемонской политии» Аристотеля, на который мы уже ссылались. Когда и как закончилась эта борьба, мы не знаем. В известный нам период Амиклы входили в состав Спартанского государства на правах одного из кварталов (ком), на которые делилась территория города Спарты (это не была периекская община). Справлявшиеся в Амиклах Гиакинфии были одним из главных спартанских праздников (см. Xen. Hell.), причем сам Гиакинф — божество не только додорийского, но явно догреческого происхождения, считался, как известно, одним из возлюбленных Аполлона. В этом слиянии культов многие усматривают результат слияния двух общин — ахейской (в Амиклах) и дорийской (в Спарте). Слияние это, по-видимому, произошло на условиях полного равноправия. Другие ахейские или дорийские общины, находившиеся дальше от Спарты и не столь значительные, как Амиклы, были возвращены под эгиду Спарты, но уже на иных условиях не как полноправные сограждане спартанцев, а как зависимые от полиса-гегемона периеки, хотя определенную внутреннюю автономию, эле-

менты своей первоначальной общинной организации они сохраняли и в более позднее время. Поэтому во внешних сношениях спартанское государство рассматривалось обычно не как полис в собственном значении слова, а как федерация общин (Лакедемон или Лакедемоняне, а не Спарта и Спартиаты, фигурируют во всех документах, касающихся спартанской внешней политики).

Можно далее предположить, что некоторые из городов Лаконии, оказывавшие спартанцам в ходе завоевания особенно упорное сопротивление, политически ими уничтожались, т. е. жители их расселялись по деревням, лишались всяких гражданских прав и облагались данью. Такой диойкизм был излюбленным приемом спартанцев в обращении с побежденными и в более позднее время. Судьба Гелоса, о которой рассказывают и Эфор, и Павсаний может считаться типичной, хотя отсюда не следует, что мы обязательно должны принять ту этимологию термина «илоты», которую выдвигают здесь оба автора. Возможны и различные другие объяснения этого слова. Однако, происхождение илотии, пожалуй, лучше представить себе именно таким образом. При этом вовсе не обязательно думать, что с самого начала илоты были поделены между спартиатами, как и земля, на которой они сидели, и таким образом возникла система клеров, с прикрепленными к ней рабами, которая, как мы знаем, существовала в Классической Спарте. В период завоевания Лаконии дорийцы были, по-видимому, еще достаточно примитивным народом. У них не было ни классов, ни государства. Организация рабовладельческого хозяйства хотя бы даже и в самой примитивной его форме была бы для них слишком резким скачком в новое качество. Даже, если предположить, что нечто подобное позднейшей спартанской системе эксплуатации илотов уже существовало в ахейских государствах Лаконии до прихода дорийцев (хотя для такого предположения у нас нет никаких данных), то и в этом случае остается весьма сомнительным, чтобы дорийцы сразу могли перенять такую систему у своих предшественников и пустить ее снова в ход (в этом случае илоты, как думают некоторые, должны были просто поменять хозяев). Гораздо более вероятно, что, как это и бывает чаще всего в таких случаях, между победителями и побежденными устанавливались отношения данничества: отдельные поселки илотов платили дань всей общине спартиатов, а не отдельным ее членам, как позднее. Такого рода государственные рабы (мноиты) существовали в более позднее время в городах дорийского Крита. В эпоху дорийского завоевания Лаконии аналогичные отношения могли сложиться и здесь.

В целом весь процесс завоевания английская исследовательница Краймс очень удачно уподобляет процессу завоевания Италии Римом. Часть лаконских городов сохранила свою, правда, сильно урезанную автономию, подобно рим-

ским союзникам. Другие были расселены по деревням и обложены данью, наподобие категории так называемых dediticii, но не стали сразу же и непосредственно рабами.

О внутреннем устройстве спартанского государства в этот период мы практически почти ничего не знаем. Политический строй классической Спарты, как известно, резко отличался от политического строя большинства других греческих государств. Еще в IV-III вв. Спарта продолжала сохранять некоторые черты, роднящие ее с тем, что можно назвать «государством гомеровской эпохи». Спартанская конституционная система, если оставить в стороне эфорат, складывалась из трех основных элементов: двойная царская власть, герусия и народное собрание. Эти три органа власти названы уже в древнейшем из всех известных нам не только в истории Спарты, но, по-видимому, и в истории всей Греции политических документов — так называемой «Большой Ретре». «Ретра» — документ в высшей степени загадочный, время происхождения ее сколько-нибудь точно не установлено, и сам текст успешно может быть истолкован с самых различных, иногда прямо противоположных позиций. Одно, однако, не вызывает сомнений — три органа власти, типичные для любой гомеровской общины: цари, совет «старцев» и народ, авторам ретры уже хорошо известны. Отсюда можно заключить, что такова и была организация спартанского государства в самых общих чертах, начиная уже с древнейших времен.

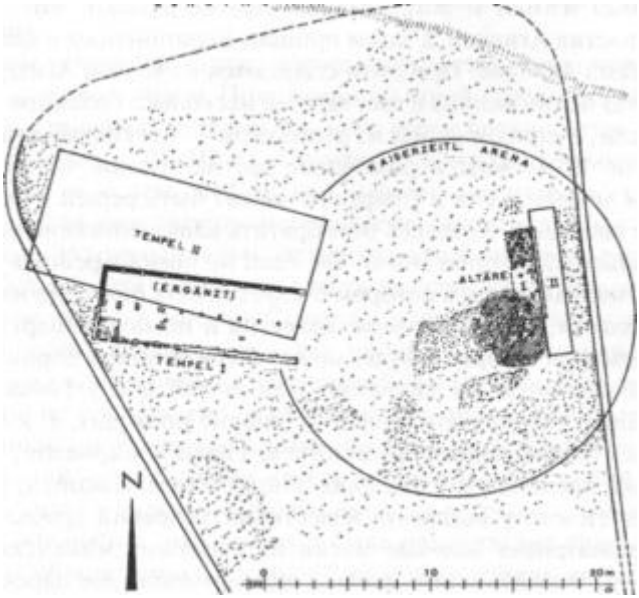
Некоторую особенность ранней Спарты, отличающую ее от других гомеровских государств, составляет только наличие двух царских династий одновременно. Выдвигались самые разнообразные объяснения этого странного феномена. Наиболее широкое распространение получила гипотеза, согласно которой одна из династий, Агиады, была ахейского происхождения, другая Еврипонтиды — дорийского. Само двоецарствие, как думают приверженцы этой гипотезы, возникло после слияния двух обшин: дорийской Спарты и ахейских Амикл в одно государство. Вся эта гипотеза построена, по сути дела, на одном только факте, о котором упоминает Геродот: когда Клеомен I, во время спартанской оккупации Афин в 510 г. хотел было войти в храм Афины на Акрополе, жрица пыталась ему воспрепятствовать, ссылаясь на древний религиозный закон, запрещающий дорийцам переступать порог святилища. Тогда Клеомен будто бы сказал: «Не дориец я, женщина, а ахеец». Само по себе это сообщение мало что значит: ахейцами могли считать себя обе царские династии Спарты, так как по преданию обе они вели свой род от сыновей Геракла, который не был дорийцем.

Сторонники другой гипотезы (например, Краймс) считают, что сначала было даже не два царских рода, а целых три в соответствии с числом фил (три дорийские филы фигурируют еще у Тиртея). Впоследствии один из этих родов

пресекся или был изгнан и осталось два. Другие думают, что сначала была только одна династия Агиадов, а затем пришли Еврипонтиды и были посажены на престол врагами Агиадов. При этом ссылаются на то, что Агиады (по словам того же Геродота) пользовались в государстве несколько большим авторитетом, чем Еврипонтиды, а список царей из этого рода — несколько длинней списка другой династии. Возможны и различные другие теории. В целом вопрос о происхождении двоецарствия в Спарте не может быть решен с помощью имеющихся сейчас сведений. Хотелось бы обратить ваше внимание лишь на некоторые обстоятельства, которые могли бы, если не помочь решить проблему, то хотя бы указать направление, в котором следует искать ответ. Двоецарствие, как особая форма власти, вообще говоря, известна и помимо Спарты (оно существовало, например, в Эпире, откуда, может быть, пришли дорийцы). Некоторые намеки на подобную же ситуацию можно найти и у Гомера, если пара братьев Агамемнон — Менелай здесь и не вполне подходит, т. к. у каждого из них свой домен, то предводители ликийцев, Главк и Сарпедон, явно сообща управляют своим племенем и у них даже общий темен. Наконец, сравнительно недавно смелую гипотезу выдвинул известный греческий археолог Спиридон Маринатос: рассматривая золотые маски из шахтовых микенских могил, он пришел к выводу, что в Микенах правили одновременно две царские династии, принадлежащие даже к разным этническим типам (для одной характерны большие, выпученные «бычьи» глаза, для другой — узкие, щелевидные вроде прорезей в забрале шлема). Если это предположение хоть в какой-то степени оправданно, можно допустить, что спартанская система двойной царской власти — это просто слепок более ранней микенской политической системы.

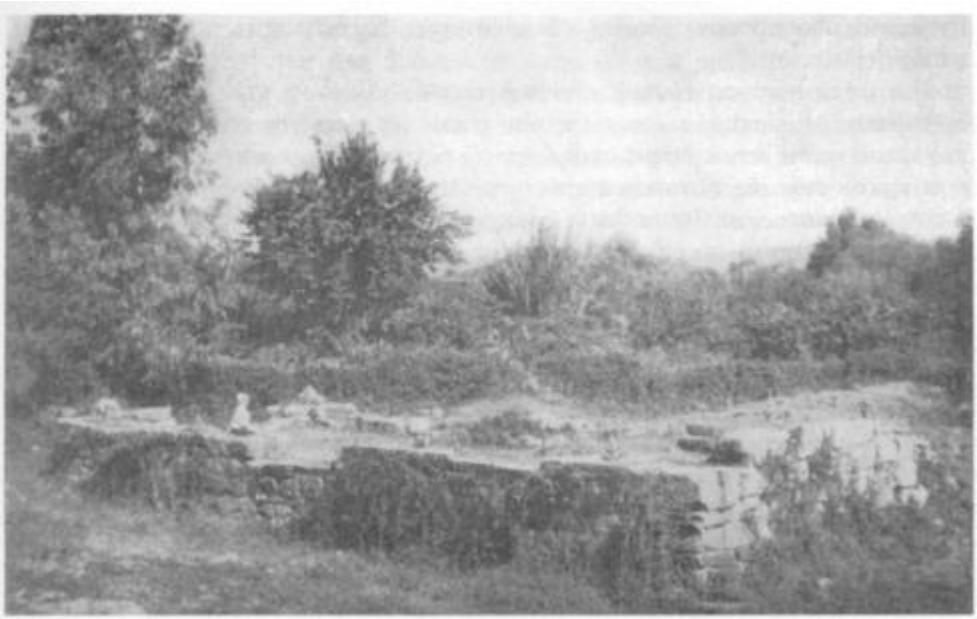
Если о политическом устройстве ранней Спарты (до VII в.) трудно сказать что-либо определенное, то общественный ее строй (я имею в виду прежде всего саму общину спартиатов) в эту эпоху уже совершенно неразличим для нас, т. к. и письменные, и археологические свидетельства отсутствуют почти полностью. Вероятно, как и в других греческих государствах той поры, какую-то роль здесь играли родовые объединения типа фратрий и фил (три дорийские филы, как было уже сказано, существовали в Спарте еще во времена Тиртея, во второй половине VII в. и, вероятно, продолжали сохраняться и поздней — к этому вопросу мы еще вернемся).

Первый значительный комплекс источников, проливающий некоторый свет на внутреннюю жизнь Спарты, появляется только во второй половине архаического периода (он относится в основном к VII—VI вв. до н. э.) и включает в себя преимущественно данные раскопок, а также произведения спартанских поэтов той поры.



План храма Аретмиды Орфии
(Gruben G. Die Tempel der Griechen. S. 29.)

Как я уже говорил, в 1906—10 гг. в Спарте производила раскопки Британская археологическая экспедиция. Английские археологи не ставили своей задачей обследовать всю ту территорию, которую когда-то занимал город Спарта (практически это было бы и невозможно). Они сосредоточили свои усилия лишь на одном объекте — древнем святилище Артемиды Орфии (одна из наиболее почитаемых в Спарте богинь; она считалась покровительницей эфебов, подобно Деметре κουροτρόθος в Афинах; перед ее алтарем происходили знаменитые порки спартанских юношей). Было установлено, что святилище здесь существовало с древнейших времен. Первый храм, очень примитивный, был построен из сырцового кирпича, хотя на каменном фундаменте, еще в IX в. (может быть одновременно с возникновением Спартанского государства). В VI в. на его месте воздвигли другой храм, теперь уже целиком каменный. В обоих святилищах было найдено множество художественных изделий из глины, янтаря, слоновой и простой кости, различных металлов. В основном это либо вотивные предметы, посвященные богине, либо всякого рода реквизит, упот-



Руины храма Аретмиды Орфии
(Oliva P. Sparta and her social Problems. II. 29)

реблявшийся при богослужении (сюда можно отнести, например, вырезанные из янтаря изображения самой богини). Особо нужно выделить большое скопление расписной керамики самых различных стилей от геометрического до чернофигурного. Открытие это произвело в свое время сенсацию и вызвало оживленные отклики в научной литературе. Не было сомнений, что большая часть обнаруженного здесь материала местного происхождения (до этого таких больших скоплений вещей такого именно типа в других местах не находили. Хотя лаконский стиль, например, вазовой живописи был известен и раньше, но эти вазы были приписаны Киренской школе — например, килик Аркесилая). Оказалось, таким образом, что Спарта, наравне с Коринфом, Халкидой, Афинами и другими городами была одним из крупнейших художественных центров Греции архаического периода. В своем развитии лаконское искусство прошло те же основные стадии, что и искусство других районов Греции. Это особенно хорошо можно видеть на примере керамики. По своим художественным качествам изделия лаконских мастеров нисколько не уступают изделиям лучших

греческих школ этого периода. (В некоторых случаях даже и превосходят их, например маски).

Взятые сами по себе эти факты уже говорят о многом. Они свидетельствуют, во-первых, о довольно высоком уровне развития торговли. Не говоря уже о том, что такие вещи, как янтарь, слоновая кость, египетские изображения священных жуков-скарабеев, могли попасть в Спарту только с Востока — из Малой Азии или, скорее, из Финикии и Леванта, сильное восточное влияние чувствуется и в изделиях самих спартанских ремесленников, найденных в храме Орфии. Достаточно широко представлена, например, керамика ориентализирующего стиля. Люди, изображенные на костяных пластинках, одеты по восточной моде в сапоги с загнутыми носами, их волосы и бороды уложены фестончиками на ассирийский манер. Объяснить это можно либо тем, что сами спартанцы в это время одевались на восточный лад, либо тем, что местные ремесленники копировали в своих изделиях какие-то восточные образцы. В обоих случаях — влияние восточной культуры на культуру Спарты не вызывает сомнений, но то же самое можно сказать и о всей остальной Греции архаического периода. Значит, Спарта не была еще в то время тем замкнутым, искусственно изолированным мирком, каким она стала позднее.

Второй вывод, напрашивающийся даже при беглом знакомстве с теми темами и сюжетами, которые мы встречаем на изделиях лаконских мастеров: быт и культура спартанцев этой эпохи мало чем отличались от быта и культуры ионийских греков Малой Азии или жителей Коринфа и Сикиона в Северном Пелопоннесе. Конечно, речь здесь может идти только о высших слоях общества, об аристократии, т. к. большая часть тех произведений искусства, которые были обнаружены при раскопках святилища Орфии, предназначались именно для нее. На костяных рельефах, геммах, рисунках на вазах мы видим этих спартанских καλοί καγαθοί, выезжающими на охоту верхом на конях или весело пирующими в обществе обнаженных гетер. Аналогичные сцены можно встретить в вазовой живописи Коринфа, городов Эвбеи, любого другого греческого полиса в эпоху господства аристократии. Очевидно, жизнь спартанской знати была в этот период такой же разгульной и веселой.

Итак, Спарта, которая предстает перед нами в произведениях лаконских ремесленников и художников VII—VI вв. до н. э. — это совсем не та угрюмая казарменная Спарта, которую мы знаем по сочинениям Ксенофонта и Плутарха. Археология разрушила этот ставший уже хрестоматийным в европейской науке образ или, по крайней мере, ограничила его во времени (оказалось, что Спарта не с самого начала была такой, какой ее себе обычно представляли).

Следует сказать, что еще задолго до начала раскопок английской экспедиции науке уже был известен ряд фактов, относящихся к архаическому периоду истории Спарты. Эти факты при надлежащем изучении могли сказать внимательному наблюдателю, что в VII—VI столетиях жизнь спартанцев была совсем иной, чем в последующее время. Но на них мало кто обращал тогда внимание. Ходячие представления о Спарте не выходили за рамки того, что рассказывается в биографии Ликурга у Плутарха. Между тем, судя по беглым заметкам, рассеянным там и здесь в сочинениях поздних авторов (вроде Афинея), в ранний период в Спарте справлялись великолепные празднества: Карнеи, Гимнопедии, Гиакинфии. Непременной частью каждого из них был музыкальный агон. На эти состязания стекались лучшие поэты и музыканты со всей Греции: Терпандр с Лесбоса, Полимнест из Колофона, Сакад из Аргоса, Фалет из Гортины (на Крите), Ксенодам с о-ва Киферы, Ксенокрит из Локр, наконец, Алкман из Сард. О большинстве из них мы ничего не знаем. Показательно, однако, что они все как один чужеземцы. Кроме поэтов упоминаются также скульпторы: Феодор с Самоса, Бафикл из Магнезии. Значит, железного занавеса, отделявшего Спарту от внешнего мира в V в., тогда в VII—VI вв. до н. э. еще не существовало.

Из перечисленных поэтов наиболее известны: Терпандр, Фалет и Алкман. От первых двух почти ничего не сохранилось. Известно, однако, что Терпандр первым одержал победу на Карнейских состязаниях и основал в Спарте «первую музыкальную школу» (он же усовершенствовал лиру, снабдив ее семью струнами вместо четырех). Критянин Фалет также впервые, если верить традиции, стал организовывать хоры во время праздника Гимнопедий и сам сочинял для них песни. В поздней легенде имена Терпандра и Фалета причудливым образом сплетаются с именем Ликурга — своей музыкой они будто бы помогали законодателю успокаивать умы взволнованных политическими распрями граждан.

О музыкальности спартанцев говорят многие авторы V—IV вв. и более позднего времени. В эпиграмме Иона Самосского, высеченной на пьедестале статуи Лисандра в Дельфах, Спарта названа «городом прекрасных хоров». И в это время музыкальные праздники, очевидно, были здесь одним из главных развлечений, но заезжие знаменитости в них участия не принимали, т. к. визы на въезд выдавались спартанскими властями весьма скупо.

Терпандр, Фалет и другие поэты архаической эпохи, подвизавшиеся в Спарте — для нас всего лишь бледные тени. Мы не знаем их стихов, и поэтому нам очень трудно их себе представить как живые образы живых людей. Гораздо более реальная и полнокровная фигура — Алкман. От него хотя и в отрывках дошло довольно много стихов. Чаще всего одна, две строчки, редко — четверостишие, и уж совсем уникальной находкой было открытие (в 1855) папируса с большим

отрывком из так называемого парфения Алкмана в честь Диоскуров (или, по древней версии, Артемиды). Парфении — буквально «девичьи песни», гимны, исполнявшиеся хорами спартанских девушек. Алкман, очевидно, специализировался на сочинении именно таких песен и, может быть, сам руководил репетициями. Но, кроме того, Алкман писал лирические стихи, и как лирик он, пожалуй, интереснее, чем автор торжественных хоров в честь богов. Хотя сохранившихся отрывков не так уж много, и они, как правило, очень невелики, по ним можно судить о степени дарования поэта (это, несомненно, одна из звезд первой величины на небосводе тогдашней греческой поэзии). Кроме того стихотворные отрывки Алкмана любопытны с точки зрения историко-бытовой, особенно если учесть, что поэт жил не в обычном греческом государстве, а в Спарте (хотя и был лидийцем по происхождению). По духу лирическая поэзия Алкмана очень близка поэзии таких поэтов той же поры, как, например, Алкей, Мимнерм, несколько позднее Анакреонт. В ней нет ничего специфически спартанского. Можно сказать, что она носит вполне интернациональный характер. Преобладают темы эротические, описания пиршеств, невольно вызывающие в памяти рисунки на лаконских вазах этой же или несколько более поздней эпохи, встречаются просто пейзажные сцены. С точки зрения социально-политической истории Спарты особенно интересен один фрагмент: «Я подарю тебе котел на трех ножках, в который ты будешь собирать пищу. Он еще ни разу не стоял на огне. Скоро он наполнится гороховой похлебкой, до которой, когда она горячая, такой охотник всеядный Алкман (ὁ παμφάγος Αλκμάν) после солнцеворота (т. е. зимой). Ведь он не ест изысканных кушаний. Ему подавай что-нибудь попроще (τά κοινά), то что ест народ». Здесь нет еще и намека на знаменитое спартанское равенство с его черной похлебкой. Образ жизни знати, ее пища резко отличаются от пищи и быта простого народа.

Итак, комплексное изучение спартанской культуры архаического периода (в основном данных искусства и поэзии) показывает, что жизненный уклад спартанцев в это время резко отличался от того, что нам известно о классической Спарте, а следовательно и сам характер государства был другим. Не было жестокой военной муштры, начинавшейся чуть ли не с младенческого возраста и преследовавшей спартанца вплоть до гробовой доски, не было всякого рода ограничений и предписаний, с помощью которых государство во всех мельчайших деталях регламентировало жизнь каждого гражданина, не было, наконец, той сознательной политики изоляционизма, вследствие которой не только иностранцам визы на въезд выдавали весьма неохотно, а время от времени все нежелательные элементы из их числа устранялись за пределы государства, но и самим спартанцам запрещено было выезжать за границу без

особой надобности, т. е. без дипломатического поручения или разведывательного задания властей.

Показательно, что за период с 720 по 576 гг. более половины всех победителей на олимпийских играх (судя по сохранившимся спискам) составляли спартанцы. Спарта, следовательно, принимала активное участие в этом крупнейшем из общегреческих празднеств.

Вообще, если ставить вопрос шире, мы можем сказать, что архаическая Спарта принимала самое живое и непосредственное участие в том духовном (культурном) и одновременно экономическом (материальном) подъеме, который переживала в это время вся Греция. Это был живой, растущий социальный организм.

ГЛАВА I

ЛАКОНСКОЕ ИСКУССТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ VII - НАЧАЛЕ VI вв. до н. э.

Терракоты среднедедалического стиля

Согласно Дженкинсу, специально занимавшемуся данным вопросом, именно в этот период дедалический стиль в лаконской пластике достиг своего зенита. Его наиболее характерные черты: 1) Глаза не моделированы, представляя собой врезанные во внутрь плоскости овальные шарики, всецело зависимые от живописной моделировки (чисто лаконская черта, сохраняющаяся до последней четверти VII в.). *2)* Нос — широкий, длинный и тяжелый, нависающий над ртом

* [В 1932 г. английский ученый Дженкинс в своей статье, на которую и опирается Юрий Викторович, ввел понятие дедалического стиля и на основании исследования лаконских терракот VII в. до н. э. разработал его хронологию, разделив на следующие периоды: протодедалический, раннедедалический, среднедедалический, который в свою очередь состоит из трех фаз, и позднедедалический. Постдедалический стиль предвосхищает период архаики в общепринятом значении. Правда, в работе, изданной годом позже (см.: *Jenkins R. J. H.* Dedalica. A Study of Dorian Plastic Art in the Seventh Century B. C. Cambridge, 1936), он сократил вторую фазу среднедедалического периода до пяти лет, т. е. 645—640 гг., соответственно сдвинулась датировка третьей фазы. В результате имеем такую схему:

протодедалический период — 680—670 гг. до н. э.
раннедедалический период — 670—655 гг. до н. э.
среднедедалический период — 655—630 гг. до н. э.
— « — « — « первая фаза (655—645 гг.)
_ « _ « _ « вторая фаза (645—640 гг.)
— « _ « — « третья фаза (640—630 гг.)
позднедедалический период — 630—620 гг. до н. э.

С выхода в свет этой работы и по сей день исследователи, занимающиеся дедалической пластикой, отталкиваются от предложенной Дженкинсом хронологии, придерживаясь ее или несколько варьируя. См., например, *Davaras C.* Die Statue aus Astritsi. 8. Beiheft zur Antike Kunst. Bern, 1972. S. 33 ff.; *Martinez J-L.* La Dame d'Auxerre. Paris, 2000. P. 31 ff. *Kaminski G.* Dädalische Plastik// Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst / Hrsg. P. C. Bol. I. Frühgriechische Plastik. Mainz, 2002. S. 71-95. Ср., однако, *Karakasi K.* Archaic Korai. Los Angeles, 2003. P. 56 f., 59-62, 67, 116, 157. - *Л. Ш.]*

и изогнутый в переносице (хотя головы среднедедалического стиля, воспроизведенные на таблице 9, имеют как раз слегка вздернутые, а не свисающие носы). *3)* Рот — тяжелый, изогнутый в улыбке (черта почти исключительно лаконская). *4)* Волосы обычно уложены в ниспадающие на плечи локоны (Perlenlocken) и иногда встречаются уложенные плойками — Etagenperücke (layer-hair), но такая прическа не является правилом, как на Крите[1]. Этот тип женского лица почти без изменений повторяется на всех, без исключения, терракотах первой среднедедалической фазы (655—645 гг.)[2], включая головы статуэток, протомы и головы на пластических вазах. Наиболее выразительной в этом ряду следует признать фрагментированную голову с пластической вазы *(Ил.* ***1,1),*** создатель которой сумел придать лицу богини выражение почти канонической «архаической улыбки». Как указывает Дженкинс, это самая искусная (утонченная) из сохранившихся лаконских голов среднего периода[3].

Более поздние головы среднедедалического периода (вторая фаза)[4], сохраняя основные особенности, свойственные их предшественницам, имеют лица более прямоугольных очертаний с угловатой нижней челюстью и сильным выступающим подбородком. Эти головы наиболее близки к голове известной статуи из Оксерра и имеют сходное с ней выражение легкой полуулыбки *(Ил.* ***1, 2).*** Фигуры там, где они имеются в наличии, пропорциональнее, чем в более ранних сериях (верхняя часть туловища не так сильно укорочена).

Постепенно лица дедалических статуэток становятся короче, сохраняя при этом свою ширину. Это происходит, по Дженкинсу, в третьей среднедедалической фазе (640/635-630 гг. до н. э.)[5]. Рот выпрямляется, в чем Дженкинс видит тенденцию к отказу от провинциальных особенностей, свойственных более ранним лаконским терракотам. Пропорции тела и головы становятся более выдержанными, как это видно на каноническом рельефе с акрополя Микен, с которым связывают эту группу *(Ил.* ***1, 3).***

[1] *Jenkins R.* Я. Laconian Terracottas of the Daedalic Style // BSA. № 33. 1932-1933 (1935). P. 72.

[2] *Jenkins R. H.* Op. cit. P. 79.

[3] *Jenkins R. H.* Op. cit. P 73; Фицхардинг *(Fitzhardinge L. F.* The Spartans. London, 1980. P. 48 f.) относит к этой же группе терракот статуэтку обнаженной женщины, вероятно, богини, прототипом которой могла быть, в его понимании, сирийская Астарта. Эта фигурка в свою очередь могла стать прообразом бронзовых женских статуэток VI в., хотя на самом деле сходство между ними не так уж велико, а различия весьма значительны.

[4] По Дженкинсу, 645-635 гг.: *Jenkins R. H.* Op. cit. P. 79 и 645-640: *Jenkins R. J. H.* Dedalica... — Цит. по *Martinez J-L.* La Dame d'Auxerre. Paris, 2000. P. 34. — *Л. Ш.*

[5] *Jenkins R. H.* Laconian Terracottas of the Daedalic Style. P. 74.

Ил. 1. Среднедедалический стиль: 1 (первая фаза) — Фрагментированная терракотовая голова с пластической вазы с акрополя Спарты. Спарта. Музей; 2 (вторая фаза) — *a)* Голова статуэтки из Оксерра. Известняк. Ок. 640 г. Париж. Лувр, b*)* Терракотовая голова из святилища Орфии. Спарта. Музей; *3* (третья фаза) — *a)* Рельеф из Микен. Известняк. Ок. 630 г. до н. э. Афины. Национальный музей, b*)* Голова из святилища Орфии. Терракота. Спарта. Музей

Ил. 2. Терракоты позднедедалического стиля: *1* — Плакетка из Менелайона; *2*— Голова из святилища Артемиды Орфии. Спарта. Музей

Завершающий период дедалического стиля в Лаконии (Late Dedalic, 630—620 гг.) представлен лишь немногими образцами, среди которых особенно выделяются плакетка из Менелайона, где пропорции тела и головы более соответствуют друг другу, при этом само тело делается шире и «солидней», и двуликая (janiform) протома — голова Артемиды из святилища Орфии, не опубликованная в АО [6] ***(Ил. 2).*** Как отмечает Дженкинс, для нее характерно устранение специфически лаконских черт: глаза уже не просто грубо вырезанные диски, а обведены пластически обработанными кругами; рот теперь становится почти прямым и сравнительно тонкогубым; и что, может быть, важнее всего — нос, прямой в профиле, не имеет широких ноздрей и очень мало выступает вперед. Вероятно, эти изменения вызваны протокоринфским влиянием. В остальном же широкий квадратный подбородок придает лицу очертания, знакомые нам по другим позднедедалическим произведениям, например, таким, как статуя из Элевтерны ***(Ил. 3).*** Дедалический стиль в Лаконии заканчивается около 620 г. Ограничения преодолены и образ смягчается[7].

[6] АО = *Dawkins R. M.* et *al.* The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta. London, 1929.

[7] *Jenkins R. H.* Op. cit P. 74 f.

Ил. 3. Статуя из Элевтерны. Известняк. Конец VII в. до н. э. Ираклион. Археологический музей

Давая общую оценку лаконского дедалического стиля, Дженкинс замечает: «Лаконская версия стиля... представляет своего рода контраст между тщательным мастерством и современной техникой обработки материала, с одной стороны, и топорным и грубым стилем голов, с другой... Самые лучшие произведения лаконского дедалического искусства не способны понравиться ввиду отсутствия утонченности в моделировке деталей и общей грубости черт лица. Короткий, тонкий нос, прямой жесткий рот это характерные черты самых лучших дедалических голов»[8].

Постдедалический стиль в лаконской пластике представлен двумя терракотовыми головками с Акрополя (Pl. 11, ***3).*** Их отличительной особенностью можно считать прежде всего то, что «лицо больше уже не имеет треугольной формы во фронтальном плане, но отличается меньшей по величине более округлой формой с гораздо большей степенью глубины. Пожалуй, можно ска-

[8] *Jenkins R. H.* Op. cit. P. 75.

Ил. 4. Голова из святилища Орфии. Терракота постдедалического стиля. Спарта. Музей

зать, — продолжает Дженкинс, — что эти две протомы являются лаконскими двойниками аргосских Клеобиса и Битона и терракот из Гереума, датируемых этим же временем»[9], хотя есть и более близкие аналогии. К самому концу VII в. можно отнести большую, хорошо смоделированную голову из святилища Орфии *(Ил. 4)* и серию небрежно выполненных статуэток стоящей Орфии с поднявшимся на дыбы львом. Большая голова из святилища Орфии с ее «чувственным» ртом, широкими скулами и лбом, с несколько насупленным выражением отдаленно напоминает лица Клеобиса и Битона[10].

В заключение своей статьи Дженкинс называет дедалический стиль как целостное эстетическое явление определенно дорическим (distinctively Dorian) и отмечает явный параллелизм его основных фаз в пластике четырех основных центров: Камира, Коринфа, Спарты и Крита (из этого перечня выпадает Аргос, где, как и в Афинах, найдены лишь немногие произведения, в основном

[9] *Jenkins R. H.* Op. cit. P. 76.

[10] Основная масса лаконских терракот архаического периода, происходящая из трех основных спартанских святилищ, оставляет впечатление, как отмечает Фицхардинг *(Fitzhardinge L. F.* Op. Cit. P. 51), искусства, «рано достигающего зрелости, и, несмотря на продолжающийся спрос, после седьмого века застывшего в состоянии неизменной посредственности». Существенные коррективы в эту картину вносят, однако, недавние находки греческого археолога Христу в святилище Агамемнона и Кассандры в Амиклах, где было открыто большое количество терракотовых рельефных пластин (многие очень хорошего качества), датируемых VI, V и даже IV вв. — См.: Praktika, 1956. P. 211—212 и Ergon, 1956. P. 100-104; 1960. P. 167-173 и 1961. P. 172-174.

выполненные в поздней и постдедалической манере)[11]. Синхронность развития четырех главных дедалических школ дает более или менее надежную основу для датировки представляющих их произведений[12].

Добавим сюда краткую характеристику лаконских терракот в книге Хиггинса: «Объемно моделированные дедалические терракотовые плакетки, иногда обрезанные по линии талии (лаконская особенность), были очень популярны на протяжении седьмого века, а ухудшенные их варианты продолжали существовать и в начале шестого века. Тело богини обычно задрапировано, ее руки опущены вдоль туловища; но изредка она изображается обнаженной с руками либо так же опущенными, либо с одной, лежащей на груди, а другой — на чреве... Дальнейшее совершенствование стиля дедалической плакетки приводит к изображению богини, очевидно, Артемиды Орфии, держащей перед собой льва, вставшего на дыбы. Стиль головы позволяет отнести этот тип к концу седьмого века.

Время от времени находят обнаженные мужские фигуры (куросы) с дедалическими головами и фигуры шестого века, восходящие к этому типу. Они полностью моделированы с фронтальной стороны, но с плоскими спинами.

Целиком объемно моделированный тип, относящийся к дедалическим плакеткам, представляет женскую голову, фланкированную лошадиными головами. Этот мотив, встречающийся также в Спарте в изделиях из слоновой кости и свинца и в Нуристане в произведениях из бронзы, —возможно персидского происхождения. Он, вероятно, проник в Спарту с произведениями финикийского искусства, хотя финикийские предметы такого характера еще только предстоит открыть»[13].

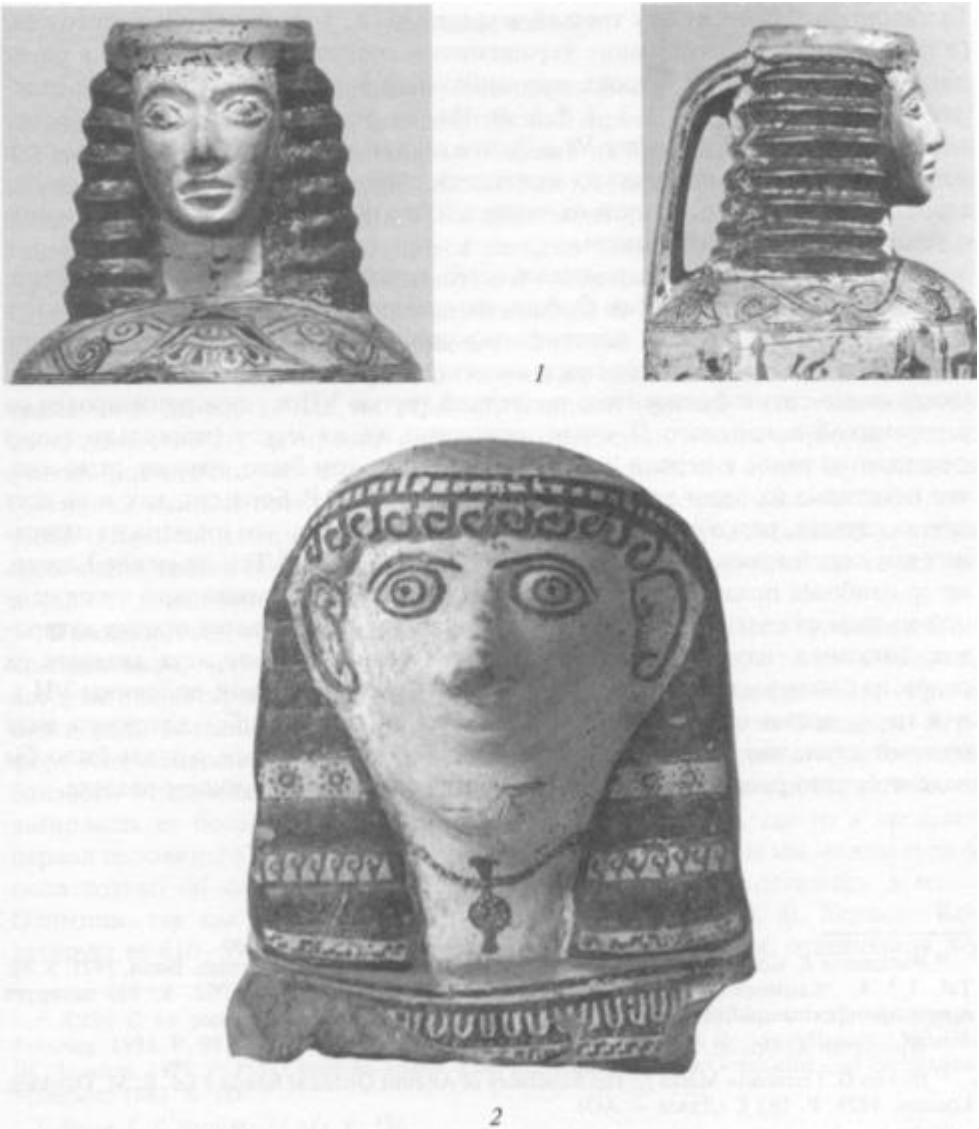
В своей основной массе лаконские терракоты второй половины VII — начала VI вв. могут расцениваться как провинциальные эпигонские подражания более совершенным изделиям коринфских мастеров, образцом которых может служить известный арибалл из Лувра, увенчанный пластическим изображением женской головы[14] *(Ил. 5).* В своей книге о коринфской пластике

[11] *Jenkins R. H.* Op. cit. P. 78.

[12] Фицхардинг (Op. cit. P. 49 ff.) сравнивает основные типы терракот, наиболее характерных для трех спартанских святилиш: Орфии, Афины (на акрополе) и Менелайона. Для последнего святилища особенно характерны грубо (лепные) выполненные фигурки богининаездницы, возможно, Елены, в большинстве своем относящиеся ко времени уже после лаконского II стиля.

Higgins R. A. Greek Terracottas. London, 1967. P. 51.

[14] Другим источником вдохновения для лаконских мастеров, работавших в этом жанре, несомненно были произведения критской пластики, как крупной, так и мелкой.



Ил. 5. Женские головы: 1 - На коринфском арибалле из Фив. Ок. 650 г. Париж. Лувр; ***2*** — Терракота с акрополя Спарты. VII в. до н. э. Спарта. Музей

Валленштайн[15] относит ее к третьей четверти VII в., хотя за ней следуют головы (в основном также служившие украшениями сосудов), выполненные в более примитивной манере и больше напоминающие аналогичные лаконские изделия (см., например, Taf. ***6,3—4; 1,1—3).*** Их тот же автор относит к последней четверти VII и даже к началу VI в.[16], что ставит вопрос либо о правильности избранных им хронологических критериев, либо о передатировке лаконских терракот и переносе основной их части в более поздние группы по сравнению с установленными Дженкинсом.

Совершенно особое место среди всего комплекса терракотовых изделий, происходящих из святилища Орфии, занимают вотивные маски нескольких типов. Диккинс[17], первым классифицировавший эту интереснейшую группу образцов архаического лаконского искусства, датировал небольшую их часть (всего около сотни фрагментов) последней третью VII в., синхронизировав их с керамикой лаконского II стиля, основную же их массу (несколько тысяч фрагментов) отнес к первой половине VI в. При этом было, однако, отмечено, что некоторые их виды восходят еще к началу VII в.[18] Бордмэн, как и во всех других случаях, резко снизил эти датировки, утверждая, что ни одна из известных ему серий масок не могла быть начата ранее 600 г.[19] Тем не менее Картер, автор наиболее поздней по времени появления работы, специально посвященной маскам из святилища Орфии, в основном придерживается старых датировок Диккинса, находя возможным отнести возникновение двух главных их типов, так называемых гротесков и «героев», к концу первой половины VII в. и в то же время определяя наиболее «урожайным» (prolific) для этого вида изделий периодом первую половину VI в.[20] В соответствии с этим было бы целесообразно рассмотреть всю эту группу вотивов в следующем разделе.

[15] *Wallenstein K.* Korinthische Plastik-des 7. und 6. Jahrhunderts vor. Christus. Bonn, 1971. S. 98. Taf. 3,7, 4. *Каминская *(Kaminski G.* Dädalische Plastik... Mainz, 2002. S. 72) датирует протокоринфский арибалл серединой VII в.

[16] *Wallenstein K.* Op. cit. S. 106, 112 f.

[17] *Dickins G.* Terracotta Masks // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Ed. R. M. Dawkins. London, 1929. P. 163 f. (Далее - AO).

[18] *Dickins G.* Op. cit. P. 163 ff.

[19] *Boardman J.* Artemis Orthia and Chronology // BSA. № 58. 1963. P. 6.

[20] *Carter J. B.* The Masks of Ortheia // AJA. Vol. 91,3. 1987. P. 358 f.

Бронзовые изделия

Вопреки Ролле[21], помещавшему основную массу бронзовых изделий лаконского происхождения в хронологический промежуток между 590 и 500/490 гг., производство художественных изделий из бронзы, хотя бы и стоявшее на еще достаточно низком уровне, несомненно, существовало в Лаконии задолго до первой из этих дат еще в VII и даже во второй половине VIII в., о чем свидетельствуют уже упоминавшиеся находки различных вещей в святилище Орфии, в Олимпии и в особенности такой «шедевр» ранней лаконской пластики, как «богиня Менелайона», или близкая к ней по типу статуэтка из Эпидавра. Как указывает Друп[22], подавляющее большинство бронзовых предметов, происходящих из святилища Орфии, относится ко времени до постройки второго храма, т. е. до 600 г. Как ни странно, Бордмэн при всей его скептической настроенности, эту датировку прямо не оспаривает. Таким образом, можно считать достаточно надежно установленным фактом, что среди сделанных в святилище находок практически отсутствуют лучшие образцы лаконской бронзовой пластики, датируемые VI в. — факт не менее парадоксальный и также требующий своего объяснения, как и абсолютное исчезновение где-то вскоре после 600 г. изделий из слоновой кости.

В своем каталоге архаических лаконских бронз Херфорт-Кох[23] упоминает, по крайней мере, четыре статуэтки, изображающие женщин, одетых в хитоны, которые она датирует второй половиной VII — началом VI в. (до 590 г.). Среди них первой названа уже упоминавшаяся прежде статуэтка из Эпидавра. Херфорт-Кох помещает ее между 640—620 гг., хотя ее очевидная стилистическая близость к так называемой «богине Менелайона», на наш взгляд, позволяет датировать ее более ранним временем, во всяком случае, где-то в пределах первой половины VII в. Из трех других статуэток этой группы мы можем судить пока только об одной женской фигурке без головы, находящейся в музее Олимпии, так как ее фотография приводится в книге *(Ил. 6)*. Херфорт-Кох датирует ее 610-590 гг. Большая хронологическая дистанция, отделяющая эту

[21] *Rolley C.* Le probleme de l'art laconien // Ktema. 2. 1977. P. 129; *Idem.* Les bronzes grecs. Fribourg, 1983. P. 99. См. также: *Cartledge P.* Sparta and Lakonia. A Regional History 1300-362 BC. London, 1979. P. 155; *Clauss M.* Sparta. Eine Einführung in seine Geschichte und Zivilisation. München, 1983. S. 186.

[22] *Droop J. P.* Bronzes // AO. P. 196

[23] *Herfort-Koch M.* Archaische Bronzeplastik Lakoniens. Münster, 1986. S. 86 f., K.26-29. *Каминская *(Kaminski G.* Dädalische Plastik. S. 77) относит «богиню Менелайона» к первой четверти VII в.

Ил. **6.** Бронза VII в. до н. э.: 1 — Статуэтки женщин — *a)* «Богиня Менелайона». 690—670 гг. Спарта. Музей, b*)* из Эпидавра. 640—620 гг., *c)* из музея Олимпии. 610—590 гг.; ***2—*** Часть ножки бронзового литого треножника. Рельефная метопа, сверху вниз: конь и собака, Химера, бык, след змеи и Горгоны. Поздний VII в. Олимпия. Музей; ***3—*** Кованая маска с обивки деревянной статуи. 650—625 гг. Олимпия. Музей

2

3

скульптуру от двух более ранних, воспроизведенных на той же таблице, действительно, вполне ощутима. Создавший ее мастер уже гораздо более уверенно и компетентно воспроизводит основные анатомические особенности женской фигуры, намного лучше владеет приемами пластического моделирования. Он далеко ушел от плоскостной фронтальности и грубого схематизма силуэта, свойственных «богине Менелайона». Его работу отличает тяжеловесная массивность пропорций, хорошо ощутимая как в верхней, так и в нижней части тела. Ей присуща также более тщательная и умелая проработка анатомических деталей и одежды. Волосы уже не лежат сплошной массой, как у «богини Менелайона» и статуэтки из Эпидавра, а ниспадают на спину и грудь крупными, четко отделенными друг от друга «локонами», или «прядями». Хитон, облекающий фигуру женщины, весь сверху донизу изукрашен геометрическими узорами, напоминающими орнамент на одежде богини-«владычицы зверей» на ранних костяных плакетках из святилища Орфии. Вместе с тем в этой статуэтке еще ощущается определенная стилистическая преемственность, связывающая ее с

более ранними образцами лаконской бронзовой скульптуры. Верхняя часть туловища, несмотря на свою укороченность, все еще явно превалирует над нижней. Это впечатление создается мощными формами плечевого пояса и согнутых в локтях рук. Отсутствующая голова, насколько о ней позволяют судить ниспадающие пряди волос, также, по-видимому, выходила за рамки нормальных анатомических пропорций. Еще одна важная особенность статуэтки из Олимпии, сближающая ее все с той же «богиней Менелайона», заключается в, вероятно, сознательно подчеркнутой мастером напряженности всего корпуса изображенной им фигуры, в которой угадывается как бы отголосок типичной для всей греческой геометрической пластики своеобразной оцепенелости. Тем не менее, в целом эта скульптура может расцениваться как несомненное свидетельство больших успехов, как технических, так и чисто художественных, достигнутых лаконскими мастерами бронзового литья к концу VII в.

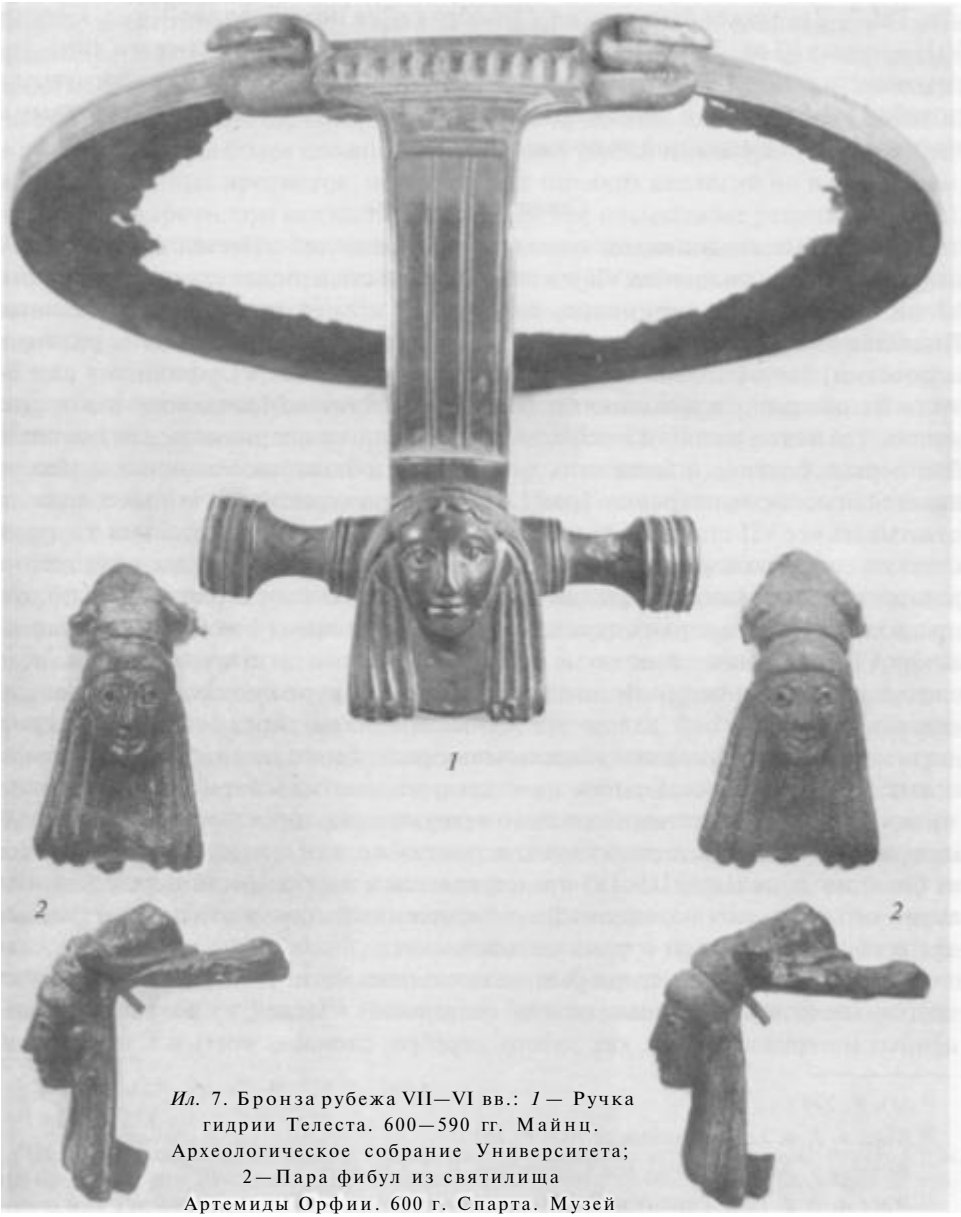
Спорным остается вопрос о времени начала производства в Лаконии бронзовых гидрий, многие из которых имели ручки, украшенные в своей нижней части протомой в виде женской головки. Ролле относит всю эту группу бронзовых изделий к VI в.: «в целом эта продукция, судя по стилю первых женских голов на гидриях, начинает появляться в самом начале VI века, т. е. в то же самое время, что и изготовление статуэток и расписной керамики»[24]. Однако, Херфорт-Кох, основываясь опять-таки на стилистических критериях, предлагает более ранние датировки для значительной части этой серии лаконских бронз, относя самые древние из них к 640-620 гг.[25] Некоторые из них она приписывает мастеру-бронзолитейщику Телесту, имя которого, начертанное буквами лаконского алфавита, было прочитано на ручке гидрии, происходящей из Лебадеи (Беотия). Эту ручку (Ил. 7) так же, как и некоторые другие, украшенные однотипными изображениями женских голов, Херфорт-Кох относит к самому концу VII — началу VI в.[26], хотя Ролле датирует саму гидрию Телеста временем около середины VI в., считая ее одной из наиболее древних.[27] Сопоставляя женские головки на ручках гидрий с однотипными лаконскими терракотами, классифицированными Дженкинсом, можно отнести наиболее ранние из них к выделенному им среднедедалическому стилю, т. е. к периоду между 655 и 630 гг. (таковы, например, воспроизведенные в книге Херфорт-Кох головы K 3, K 18, K 2 = Taf. 1, *3—9* и Taf. 2, *5),* а более поздние к поздне- или постдедалическому стилю (например, ручку гидрии Теле-

[24] *Rolley C.* Le Probleme de Tart lakonien. P. 131.

[25] *Herforl-Koch M.* Op. cit. S. 13 ff.

[26] Ibid. S. 13 ff., 81 ff.

[27] *Rolley C.* Le Probleme de Part lakonien. P. 131.



Ил. 7. Бронза рубежа VII—VI вв.: *1* — Ручка гидрии Телеста. 600—590 гг. Майнц. Археологическое собрание Университета; 2 — Пара фибул из святилища Артемиды Орфии. 600 г. Спарта. Музей

ста, Taf. 2, *2* и, может быть, также 1 [изображение неразборчиво)), т. е. к концу VII — началу VI вв. За это время заметно изменился сам тип женского лица, украшающего основание ручки гидрии: из овально-продолговатого с изогнутым в подобие улыбки ртом и широко открытыми глазами оно стало почти круглым с прямым ртом и умеренной величины глазами.

Свинцовые вотивы

Наиболее массовым видом художественных изделий из металла в лаконском искусстве второй половины VII и в еще большей степени для следующего за ним VI вв. должны быть признаны, безусловно, вотивные фигурки из свинца. Подавляющее их большинство (свыше 100 тыс. фигурок, датируемых разными периодами) было найдено во время раскопок в святилище Орфии, хотя еще до этого их находили в довольно большом количестве в Менелайоне и в других местах, где могли располагаться еще нераскопанные спартанские святилища[28]. Два первых больших класса этих фигурок (их общая численность составляет свыше 15 тыс. экземпляров) — Lead I и II согласно периодизации Уэйса, должны охватывать все VII столетие, синхронизируясь соответственно с двумя первыми стилями лаконской расписной керамики[29]. Бордмэн, снижая на полстолетия датировку самых ранних изделий этого рода, тем самым ограничивает общую продолжительность первых двух классов, установленных Уэйсом, второй половиной VII в. и, видимо, еще двумя или тремя первыми десятилетиями VI в., если следовать предложенной им новой периодизации керамического материала из святилища Орфии[30]. В целом эта хронологическая передвижка как будто в достаточной мере оправдана стилистическими особенностями древнейшихсвинцовых фигурок, сближающими их с датируемыми временем около середины VII в. изделиями из слоновой кости, о чем уже говорилось выше, хотя дальнейшее разграничение их первых двух классов так же, как и отделение этих классов от более поздних (Lead III—IV) представляется в значительной мере условным, если учитывать ярко выраженный художественный консерватизм, характерный для всей этой огромной группы вотивов.

Как отмечает Уэйс[31], среди ранних свинцовых вотивов из святилища Орфии видное место занимают заменители (substitutes) изделий из различных более ценных материалов таких, как золото, серебро, слоновая кость и т. п. Действи-

[28] AO. P. 249 f.

[29] *Wace A. J. B.* Lead Figurines // AO. P. 251.

[30] *Bordman J.* Artemis Orthia and Chronology. P. 7. Ср. P. 4.

[31] *Wace A. J. B.* Lead Figurines. P. 253.

тельно, в следующие далее перечни их основных видов, входящих в состав классов Lead O, I, II[32] включены различные типы украшений, в том числе кольца простые и с печатями, подвески, плакетки, булавки, всевозможные орнаментальные мотивы *(Ил. 8),* которые могли и сами по себе служить украшениями, и входить в состав более сложных композиций (среди них встречаются изображения загадочных предметов, не находящие никаких аналогий ни в лаконском, ни вообще в греческом искусстве, например, так называемые решетки — grids). В этой связи Уэйс обращает внимание на то немаловажное обстоятельство, что ранние вотивы в целом превосходят более поздние размерами, массивностью и также качеством отливки[33]. Он даже высказывает предположение, что в этот период, т. е. если следовать периодизации Бордмэна, от середины VII до 80-х гг. VI вв., свинцовые украшения отливались в тех же самых формах, в которых изготавливались и настоящие ювелирные изделия из золота и серебра. Вполне вероятно, что не менее характерные для классов Lead I—II изображения божеств, людей, различных животных и фантастических существ также должны были служить заменой для более дорогостоящих фигурок из бронзы, слоновой кости и других ценных материалов.

Эти наблюдения английского археолога вплотную подводят нас к вопросу о том, в какой мере эта археологическая ситуация, зафиксированная в святилище Орфии и, по-видимому, характерная также и для других спартанских святилищ, отражает структуру спартанского общества, т. е. свойственный ему уровень имущественного расслоения в период II Мессенской войны и непосредственно следующие за ней десятилетия. Если предположить, что свинцовые вотивы запечатлели систематически предпринимавшиеся как беднейшими, так, вероятно, и более состоятельными спартиатами попытки обмануть божество, а вместе с ним, вероятно, и государство, в чьем ведении находился храм Орфии, хотя совершенно ясно и жрицы богини, и государственные власти смотрели на этот ставший массовым вид мошенничества «сквозь пальцы» и, видимо, не пытались с ним бороться, то само собой напрашивается следующий не менее важный вопрос: почему такой незамысловатый способ урегулирования отношений с божеством был изобретен именно в Спарте и остался практически неизвестен другим грекам?[34] Небольшие группы свинцовых фигурок, найден-

[32] *Wace A. J. B.* Op. cit. P. 254 ff., 265 f.

[33] Ibid. P. 253.

[34] Возможно, объяснение следует искать, как это и делают некоторые авторы, просто в том, что на территории Лаконии существовали богатые залежи свинца, хотя в античной литературе о них как будто не сохранилось никаких упоминаний.

ные за пределами Лаконии[35], но, скорее всего, изготовленные по лаконским образцам или же просто вывезенные оттуда, как говорится, не делают погоды. Гораздо более часто встречающиеся терракотовые статуэтки, если не всегда, то, вероятно, во многих случаях также заменявшие аналогичные фигуры, изготовленные из бронзы, слоновой кости и других ценных материалов, не дают здесь полной аналогии, так как глиняная бижутерия грекам была, по всей видимости, неизвестна. Не следует ли видеть в столь широкой популярности свинцовых вотивов, еще более усилившейся в последующие десятилетия VI в., свидетельство того, что основная в то время, несомненно, по преимуществу крестьянская масса спартанского гражданства сознательно подражала аристократии в совершаемых ею «ритуальных жестах», конечно, лишь в той мере, в которой ей позволяли это делать ее весьма скромные материальные средства? Сосуществование (видимо, достаточно длительное) древнейших групп свинцовых фигурок с, конечно, не столь многочисленными, но все же достаточно хорошо представленными в святилище Орфии изделиями из слоновой кости, а также сравнительно редко встречающимися предметами из драгоценных металлов[36] (Даукинс относит большую их часть к VII в., в основном к первой его половине, хотя эта датировка, вероятно, завышена, как и все остальные[37]), фаянса (в основном это — либо вывезенные из стран Востока, либо изготовленные по восточным образцам скарабеи, небольшие статуэтки, сосуды, бусы и т. д.[38]) и, может быть, янтаря, пожалуй, говорит в пользу этой догадки, возможно, свидетельствуя о противостоянии не просто двух «социальных классов», но двух систем жизненных ценностей и соответствующих им бытовых стандартов — аристократической любви к роскоши и крестьянской умеренности. Интерпретированный таким образом археологический материал из святилища Орфии позволяет представить, разумеется, лишь в самых общих чертах социальную обстановку в Спарте в период, предшествующий «ликургову законодательству».

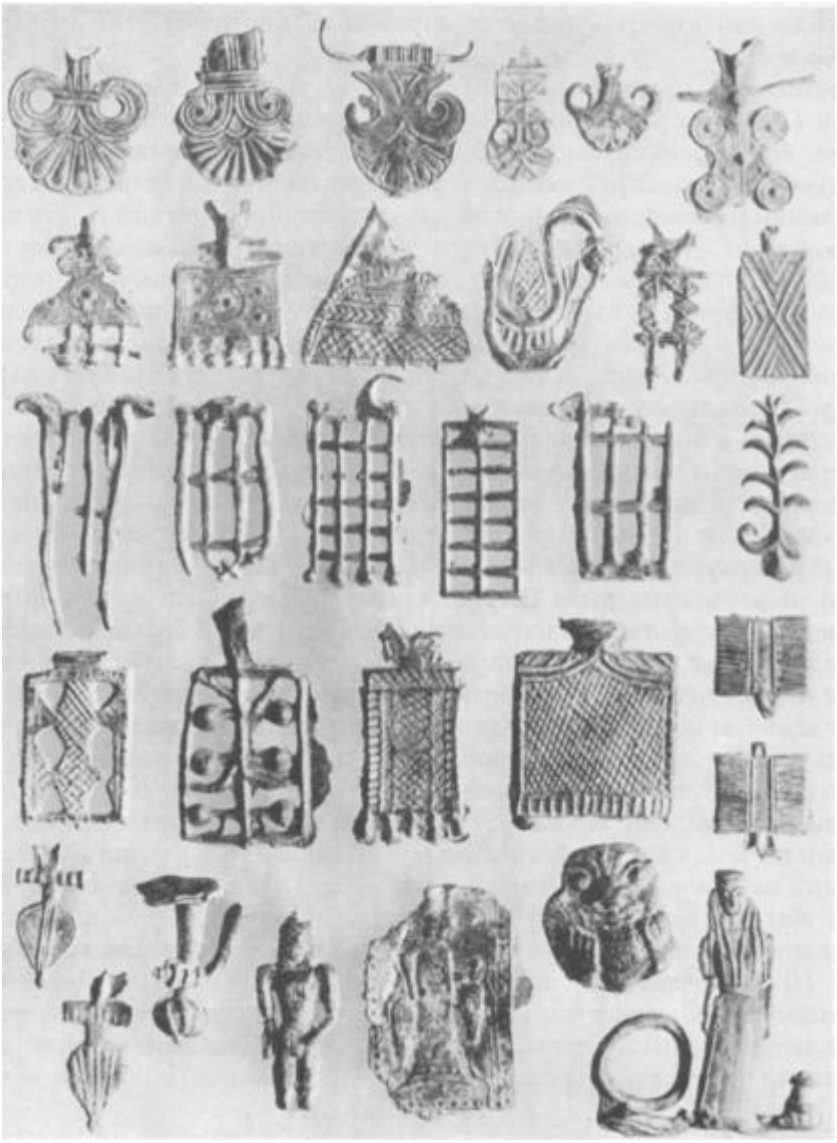
Чрезвычайный интерес представляют фигурные свинцовые вотивы, изображающие божеств, людей и животных. Систематическое их изучение, несомненно, могло бы быть весьма плодотворным как с точки зрения истории греческого искусства, так и с точки зрения истории религии (странно, что до сих пор,

[35] В аргивском и самосском Гсрайонах (?).

[36] Основная часть посвящений этого рода, видимо, просто не попала в археологические отложения, оставленные святилищем Орфии, хотя первоначальная их численность могла быть весьма значительной, судя по богатству храма другими видами приношений.

[37] *Dawkins R. M.* Engraved Seals and Jewellery // AO. P. 381 ff.

[38] См.: AO. P. 384 ff.; *Boardman J.* Artemis Orthia and Chronology. P. 7.



Ил. 8. Свинцовые вотивы класса II: украшения и так называемые решетки. Святилище Артемиды Орфии. 2-я пол. VII в. Спарта. Музей

насколько нам известно, никто специально не занимался этим ценнейшим материалом).

Центральное место среди них естественно занимают изображения самой Орфии *(Ил. 9),* в большинстве своем выполненные в крайне примитивной манере, стилистически близкой к наиболее ранним изображениям этого же божества на плакетках из слоновой кости. Изображения эти отличаются довольно большим многообразием, хотя не вызывает особых сомнений то, что все они воспроизводят одно и то же божество в виде женщины с короной на голове (иногда вместо короны мы видим какое-то подобие остроконечной митры или русского кокошника), одетой в короткий хитон, открывающий ноги вплоть до щиколоток[39]. Как и на костяных плакетках, одежда богини покрыта геометрическим орнаментом чаще всего в виде простой штриховки в прямую или косую клетку. Среди многочисленных версий изображения богини различаются фигуры крылатые и бескрылые, с опущенными (нередко согнутыми в локтях) или, наоборот, как бы заломленными над головой руками (возможно, эта последняя поза воспроизводит древний, восходящий еще к микенской эпохе иератический жест «благословения»), с корпусом, развернутым на три четверти или же полностью повернутым в профиль (фигуры, данные en face, встречаются довольно редко). В опущенных руках богиня, как правило, держит венки. Интересно проследить за изменениями в трактовке головы богини. В большинстве случаев мы видим тот же резко очерченный профиль с сильно выступающими вперед носом и подбородком и одним большим глазом. Волосы, чаще всего заплетенные в длинную косу, падают на спину. Подчеркнутая заостренность черт лица иногда доходит до гротеска. Длинный нос превращается в какое-то подобие клюва и свисает почти до подбородка. Но гротескность эта, скорее всего лишь кажущаяся. Довольно вероятно, что изготовлявшие фигурки мастера таким образом пытались придать богине сходство с птицей. И у некоторых экземпляров (см., например, *Ил. 9, 2)* мы и в самом деле видим птичью голову вместо более обычной человеческой, что невольно вызывает в памяти микенские терракотовые изображения женщин-птиц. В отдельных случаях (например, *Ил. 9,* ***11)*** голова, как и вся остальная фигура, покрыта сплошной штриховкой, что создает странное подобие капюшона, как бы скрывающего лицо богини, но в действительности эта деталь, конечно, должна была иметь другой смысл. Известный по изделиям из слоновой кости и терракотам тип Орфии — влады-

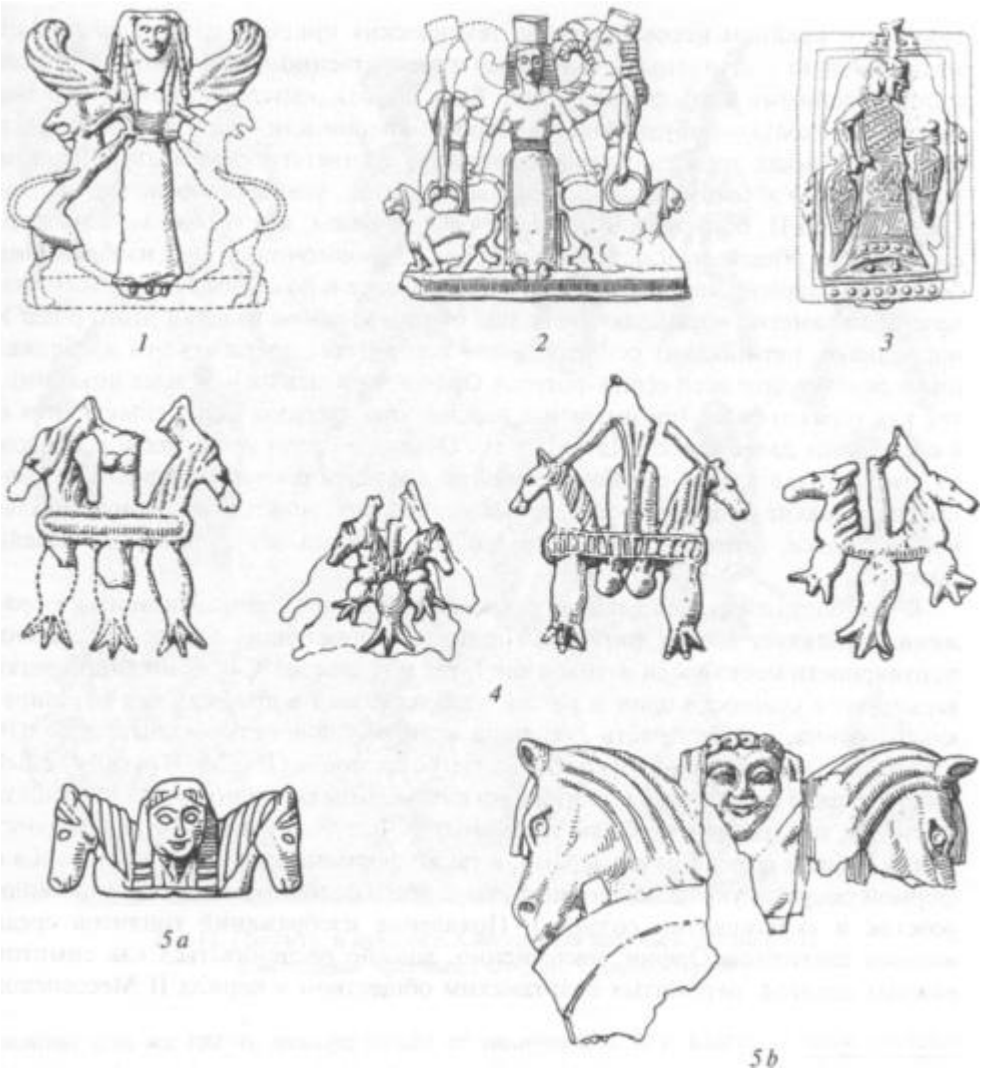
[39] Правда, в некоторых случаях всю одежду богини составляет одна лишь короткая юбка, оставляющая верхнюю часть туловища совершенно обнаженной (см., например, AO, Pl. 188, *10, 20,* 189, 5; 190, *9, 16, 17).*

Ил. ***9.*** Изображения Орфии класса I. Святилище Артемиды Орфии. Свинец. 2-я пол. VII в. Спарта. Музей

чицы зверей среди свинцовых фигурок встречается сравнительно редко. В двух случаях мы видим крылатую богиню (в одном /см. АО, fig. 119/ с головой, повернутой в профиль, в другом вся фигура, включая голову, дана фронтально), сжимающую в руках на одном изображении лапы, на другом шеи или, может быть, гривы двух львов, вставших на дыбы. В наиболее сложной из композиций этого рода богиня, изображенная строго фронтально в обществе двух вытянувшихся перед ней повернутых в профиль посвятительниц (votaries, по мнению Уэйса) или, что более вероятно, каких-то служительниц или малых божеств, держит за хвосты двух как бы уходящих от нее львов. Интересно, что стилистически две последние работы ***(Ил. 10, 1—2)*** заметно выделяются на общем фоне основной массы свинцовых фигурок этого периода (Уэйс датирует их в весьма широких пределах классов Lead I-II). Они несут на себе ясно выраженные черты дедалического стиля, в остальном очень редко встречающиеся среди изделий этого рода, что сильно отличает их от более или менее синхронных лаконских терракот, бронз и образцов резьбы по слоновой кости. По крайней мере, в одном случае ***(Ил. 10, 3)*** Орфия держит в руках двух птиц, схватив их за шеи, как на ранних костяных плакетках из того же святилища (свинцовый вотив в данном случае, по всей видимости, как раз и воспроизводит одну из таких плакеток, на что могут указывать остатки прямоугольной рамки).

Совершенно особое место среди всей серии ранних свинцовых вотивов занимают изображения богини, иногда стоящей, иногда, по-видимому, восседающей, хотя это и не совсем ясно, на каком-то подобии колесницы, запряженной двумя лошадьми, головы которых смотрят в разные стороны ***(Ил. 10, 4).*** Уэйс склонен расценивать поперечную планку (в некоторых случаях она украшена орнаментом), соединяющую фигуру богини с головами лошадей как трон божества, а самих лошадей как его боковые украшения, но эта догадка представляется не особенно правдоподобной. Три (иногда два) выступа, образующих нижнюю часть композиции, напоминают скорее рыбьи хвосты или целые рыбьи туловища без голов, чем ножки трона (это особенно ясно в тех случаях, когда боковые выступы короче среднего) и, возможно, указывают на какую-то связь богини с водной стихией. Этот тип изображения богини встречается также среди происходящих из того же святилища терракот ***(Ил. 10, 5a)*** и фигурок из слоновой кости ***(Ил. 10, 5b),*** хотя в отличие от свинцовых вотивов голова богини во всех этих случаях находится на уровне лошадиных голов, туловище же ее практически отсутствует. Культовые изображения такого типа известны на Востоке (Иран?), откуда они могли быть заимствованы мастерами, работавшими в святилище Орфии.

В целом выполненные из свинца изображения богини отличаются удивительной стабильностью основных форм и типов. Все они при всем их прими-



Ил. *10.* Орфия — владычица зверей: 1 — Держащая львов за шеи; *2*— Со львами и адорантками (?); *3*— С птицами; *4* — С конной упряжкой. Свинцовые вотивы классов I и II; 5— Голова Орфии между голов двух коней — терракота (о). Спарта. Музей, рельеф на слоновой кости *(b).* Афины. Национальный музей. Святилище Артемиды Орфии

тивизме и крайнем несовершенстве технических приемов изготовлявших их мастеров явно подчинены устойчивому художественному стандарту, который с определенными оговорками может быть назван каноном. Почти никаких признаков сколько-нибудь существенной эволюции или видоизменения этого канона в рамках хронологического отрезка, соответствующего двум первым выделенным Уэйсом классам свинцовых фигурок, условно обозначенным им Lead I и Lead II, обнаружить не удается. Особняком, как было уже замечено, стоят среди общей массы этого материала немногочисленные изображения богини, выполненные в явно дедалической манере и по своим художественным качествам заметно возвышающиеся над общим уровнем изделий этого рода. У нас, однако, нет никаких оснований для того, чтобы поставить эти изображения в самом конце всей серии фигурок Орфии, признав их наиболее поздними, так как гораздо более примитивные версии этих фигурок вновь появляются и в следующих далее классах Lead III—IV. Очевидно, речь может идти в каждом из этих случаев только о работе особенно даровитого мастера, ориентировавшегося на какие-то иные произведения мелкой или, может быть, монументальной пластики, которых остальные его собратья по цеху просто не хотели замечать.

В еще большей степени тенденция к максимальной стандартизации изображения проявляет себя в фигурках гоплитов, занимающих второе по степени популярности место среди вотивов как I, так и II классов[40]. Все они лишь слегка варьируют в сущности один и тот же изображенный в профиль тип марширующего воина, верхняя часть туловища которого полностью скрыта круглым щитом, а голова надежно упакована в шлем с султаном ***(Ил. 11).*** В руках каждый гоплит держит одно копье, верхний и нижний концы которого торчат из-за щита (конечно, там, где они не были отломаны)[41]. Фигурки этого типа различаются между собой в основном размерами, а также формами шлемов и их султанов и формой рисунка, украшающего щит (чаще всего используются различные виды розеток и «крутящегося солнца»). Появление изображений гоплитов среди вотивов святилища Орфии, несомненно, должно расцениваться как симптом важных сдвигов, пережитых спартанским обществом в период II Мессенской

[40] Уэйс (*Wace A. J. B.* Lead Figurines // AO. P. 254 ff.) для одного только класса Lead I насчитал 15 разновидностей фигурок гоплитов, правда, ничего не сообщая о том, какой критерий был взят им за основу этой классификации.

[41] Встречаются, правда, и фигурки несколько иного типа, держащие щит на вытянутой руке перед собой, что позволяет видеть все тело воина, как выясняется в таких случаях, одетого в короткий доходящий только до пояса панцирь (см. AO, fig. 122, *a—b, Pl.* 191, *21, 26).*

Ил. ***11.*** Гоплиты и лучники. Свинцовые вотивы классов I и II. Святилище Артемиды Орфии. Спарта. Музей

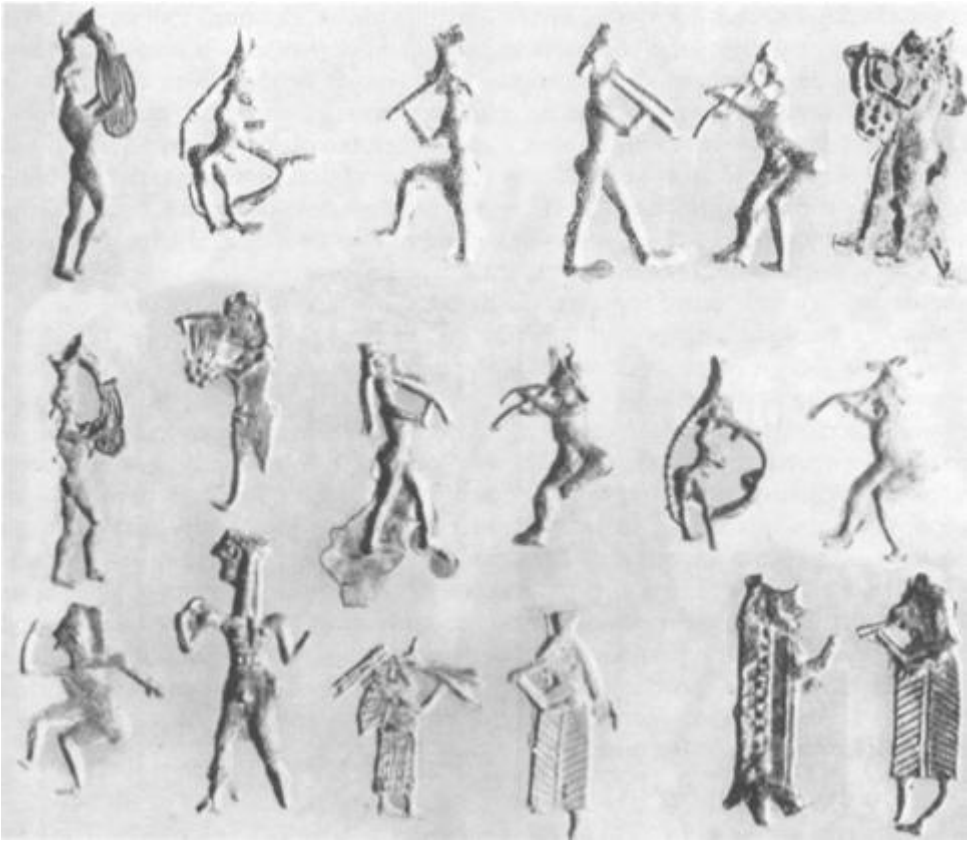
войны или же где-то вскоре после ее окончания. Мы имеем в виду введение тактики фаланги и тесно связанное с этим военным новшеством зарождение особой социальной прослойки гоплитов, вероятно, оформленной как цензовый класс. Свинцовые фигурки гоплитов появляются намного раньше, чем известная серия бронзовых статуэток воинов лаконского происхождения, датируемая исключительно VI в. Более или менее синхронны с ними только плакетки из

слоновой кости также с изображениями гоплитов, найденные в святилище Орфии и в Димитсане[42]. Объяснение, возможно, следует искать в сравнительной замедленности развития спартанской бронзовой пластики, которая по-настоящему раскрыла свои возможности лишь в VI в. до н. э. Это сопоставление наводит на мысль о том, что сама прослойка, или «класс» гоплитов в архаической Спарте была не вполне однородной по своему составу, охватывая как крупных землевладельцев-аристократов, так и зажиточных крестьян (ср. пентакосиомедимнов и всадников, с одной стороны, и зевгитов, с другой, в солоновской цензовой системе — и те, и другие привлекались на военную службу в качестве гоплитов). Чтобы подчеркнуть дистанцию, отделяющую их от рядовых граждан, первые посвящали в храмы свои изображения, вырезанные из слоновой кости или позже отлитые из бронзы, тогда как вторые вынуждены были довольствоваться примитивными свинцовыми фигурками.

Наряду с гоплитами, среди ранних вотивов святилища Орфии довольно часто встречаются изображения лучников, стреляющих с колена и кроме лука не имеющих никакого другого вооружения (даже колчан со стрелами обычно не виден). Эта группа свинцовых фигурок (см. ***Ил. 11)*** ставит перед нами еще одну проблему социального характера. Мы не знаем, кто были эти лучники — граждане самой Спарты или же жители каких-то иных, вероятно, периекских полисов или, наконец, илоты, которые, как это известно из поздних источников, участвовали в военных кампаниях, как правило (до похода Брасида), в качестве легковооруженных. Учитывая, что святилище Орфии находилось в «городской черте» Спарты и, судя по всему, принадлежало к числу важнейших средоточий государственного культа, первое предположение следует признать наиболее правдоподобным. В этом случае, фигурки лучников могут быть интерпретированы как прямое указание на социальную неоднородность гражданского коллектива Спарты во второй половине VII — начале VI вв. Очевидно, в это время «община равных» в ее классическом варианте еще не существовала и социальный статус каждого спартиата так же, как и его военные функции, зависел прежде всего от имущественного положения и принадлежности к одному из цензовых классов. Эта догадка кажется тем более вероятной, что с переходом к более поздним и вместе с тем наиболее многочисленным классам свинцовых вотивов III—IV фигурки лучников почти совершенно исчезают.

Среди фигурок, изображающих людей, обращают на себя внимание также музыканты, играющие на лирах и флейтах (последние могут быть как мужского, так и женского пола), танцоры типа комастов ***(Ил. 12)*** и т. д.

42 Marangou E. L. Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien. Tübingen, 1969. Fig. 147—148.



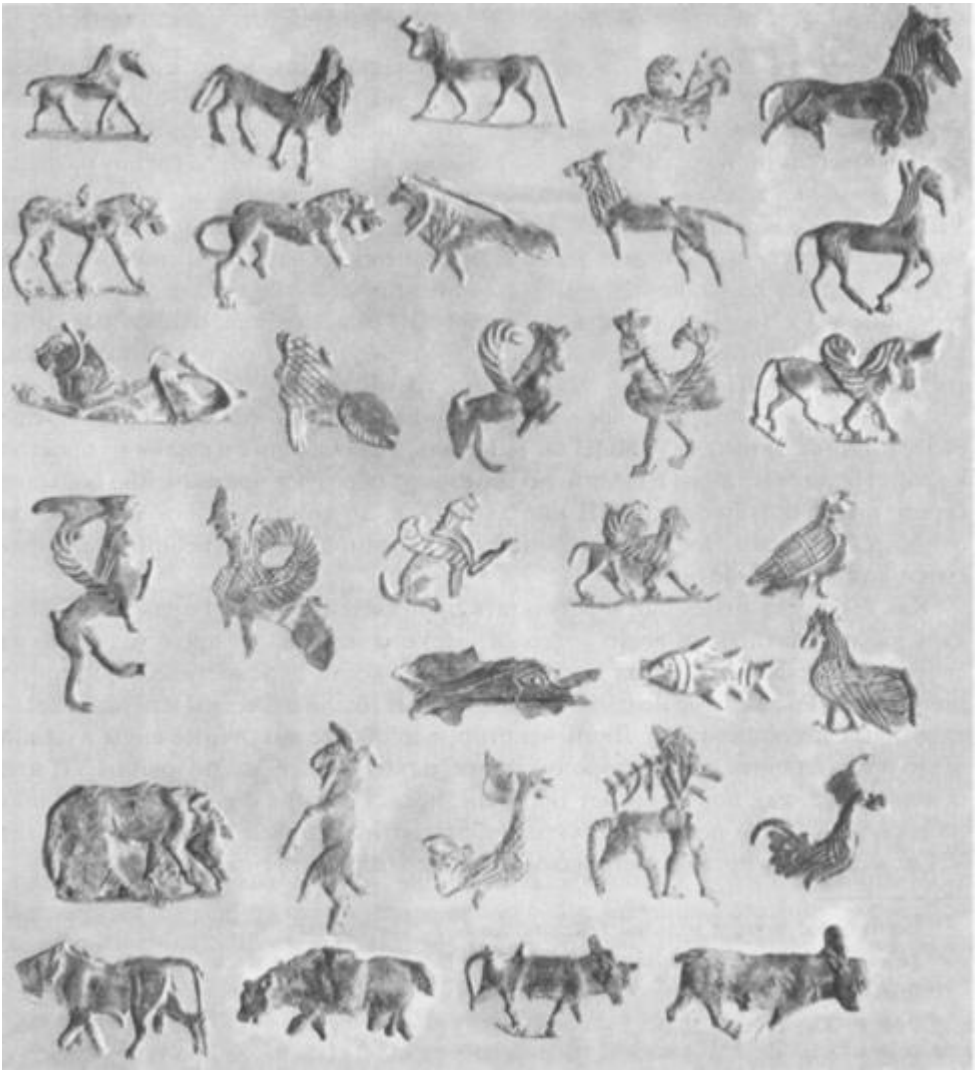
Ил. 12. Музыканты и танцоры. Свинцовые вотивы классов I и II. Святилище Артемиды Орфии. Спарта. Музей

Для обоих первых классов вотивов характерны также изображения различных животных, как диких, так и домашних, в том числе лошадей, быков, вепрей, львов, идущих и лежащих, петухов и других птиц, дельфинов и рыб. Все эти фигурки выполнены в довольно примитивной манере, выдающей так же, как и изображение богов и людей, довольно слабое знание анатомии и неумение изображать фигуру в движении. Стилистически эти фигурки, пожалуй, ближе напоминают изображение львов, козлов, быков, баранов и пр. на керамике лаконского II стиля. Среди фантастических существ, представленных в ранних

сериях свинцовых вотивов, особенно много сфинксов, сидящих или идущих. Их коронообразные головные уборы, резко очерченные профили и закручивающиеся крылья явно повторяют некоторые характерные особенности синхронных фигурок Орфии, из чего, пожалуй, можно заключить, что в репертуаре мастеров, изготовлявших эти фигурки, сфинксу принадлежало особо почетное место как существу, близко родственному богине или, может быть, даже являющему собой одно из ее воплощений ***(Ил. 13).*** Из других мифических созданий, вошедших в этот репертуар уже в VII в., можно упомянуть только изредка встречающихся пегасов и кентавров. Любопытно почти полное отсутствие горгон, столь популярных в искусстве этого времени, не исключая и лаконского, если не считать таковыми фигурки, воспроизведенные в АО на fig. 122, ***g*** и ***h*** и на Pl. 185, ***30 43.***

Взятые в своей совокупности основные серии свинцовых вотивных фигурок, происходящие из святилища Орфии и других мест, могут восприниматься как свидетельство чрезвычайной устойчивости и преобладающего консерватизма не только религиозных верований, но и художественных вкусов основной массы населения Спарты. Доминирующий среди всего этого комплекса вотивов тип изображений Орфии так же, как и другие сопутствующие ему изображения божеств, людей и животных, за редкими исключениями (фигурки, выполненные в дедалическом стиле) в течение весьма длительного времени оставался на крайне низком художественном уровне, характерном для росписей лаконской ориентализируюшей керамики и наиболее ранних образцов резьбы по слоновой кости. В известном смысле можно, пожалуй, говорить о выживании в этой отрасли лаконского искусства традиций силуэтной графики геометрического или субгеометрического стиля.

[43] Так наз. сатир из Менелайона, воспроизведенный на той же fig. 122 с, если не считать коротенького хвостика, скорее всем своим обликом соответствует типичной фигуре комаста.



Ил. 13. Животный и мифический мир. Свинцовые вотивные фигурки классов I и II. Святилище Артемиды Орфии. Спарта. Музей

Изделия из слоновой и обычной кости

Наиболее важный как по количеству находок, так и по степени своей художественной и культурно-исторической значимости класс произведений искусства, происходящих из святилища Орфии, это — бесспорно, изделия из слоновой и обычной кости [44]. Даукинс разделил всю эту большую группу находок на 8 стилей, или классов, датировав их в весьма широком диапазоне от середины VIII (или даже конца IX) до VI в. и еще более позднего времени. Некоторые их виды были отнесены им только к VIII в., например, весь так называемый первый стиль [45], парные сидящие фигуры [46]; другие к промежутку от середины VIII до середины VII в. (весь второй стиль) [47]: протомы разного типа, одиночные сидящие фигуры, печати четырехсторонние и круглые, также просверленные диски; третьи к концу VIII — началу VII вв. (весь третий стиль) [48]: подвески и кольца; четвертые к более позднему времени — с конца VIII до конца VII (V стиль); еще более поздние от начала VI до III вв. (VI стиль, включающий изделия из простой кости). Некоторые виды изделий, по Даукинсу, образуют чрезвычайно большие серии, продолжавшиеся от VIII или даже IX в. до конца VII или VI вв. (сюда относятся фигурки Орфии, вырезанные из обычной кости, гребни, бусы, фигурки лежащих животных) [49].

Как было уже отмечено, в результате произведенной Дж. Бордмэном радикальной передатировки всего археологического материала, происходящего из святилища Орфии, основная масса изделий из кости переместилась во вторую половину VII в., а самые поздние из них, видимо, были отнесены к первым десятилетиям следующего VI в. Лишь некоторые наиболее архаичные виды изделий этого рода остались по «ту сторону» грани, разделяющей две половины VII в. В основном же, как подчеркивает Бордмэн, представление о фигурных изделиях из слоновой кости пелопоннесской работы, относящихся к первой половине VII в., могут дать прежде всего находки из Перахоры и аргивского Герайона [50].

[44] Всего более двухсот изделий *{Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 57).

[45] *Dawkins R. M.* Ivory and Bone // AO. P. 205 ff.

[46] Ibid. P. 221 f.

[47] Ibid. P. 207, 219 f„ 228 ff.

[48] Ibid. P. 209, 226.

[49] *Dawkins R. M.* Ivory and Bone. P. 218 f., 222 f., 227, 231 ff.

[50] *Boardman J.* Artemis Orthia and Chronology. P. 5. Тем не менее Фицхардинг в основном сохраняет в своей книге хронологическую схему Даукинса, отводя в ней весьма значительное место вещам «геометрического периода», хотя сам этот период он вслед за Бордмэном растягивает до середины VII в. *(Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 57).

Оценивая весь этот комплекс произведений лаконского искусства, Фицхардинг замечает: «В то время как ни одно из них не является выдающимся произведением искусства, их средний уровень высок, и они дают представление о существовании школы компетентных мастеров, работавших в Спарте, по крайней мере, в течение трех поколений. Восточные влияния, которые ослабили (подорвали) и в конце концов заменили геометрический стиль, обнаруживаются в них наиболее явно, и в них же мы видим первое проявление полностью развитого живописного стиля»[51].

Как считает тот же автор, само искусство резьбы по слоновой кости было занесено в Спарту странствующими ремесленниками из Северной Сирии. «Они быстро приспособили привычные для них сюжеты к требованиям своих новых заказчиков и обучили своему искусству местных учеников, так что это искусство постепенно становилось более греческим по стилю и темам, не потеряв, однако, своего всецело восточного характера, регулярно возобновляемого благодаря необходимым для поставки сырья контактам»[52]. Фицхардинг отмечает далее, что спартанская школа резьбы по кости соединила в себе элементы, характерные для двух восточных школ: северо-сирийской и финикийской. Первые более ощутимы в самых ранних изделиях, вторые в более поздних. Впрочем, тут же высказывается предположение, что эти два стиля уже изначально образовали некую смесь, которая в готовом виде была перенесена в Спарту. Влияние других греческих школ резьбы по кости почти не ощущается в изделиях из святилища Орфии. Интересно, что никаких импортных предметов этого рода в святилище найдено не было.

Наиболее многочисленную группу изделий из слоновой кости (160 находок) составляют примитивные фигурки лежащих животных обычно на прямоугольных подставках, украшенных с внутренней стороны рисунком, выполненным в технике интальо или реже рельефа. Древнейшие из этих фигурок были найдены еще в геометрических слоях и, может быть, восходят к первой четверти VII в. Заканчивается вся эта серия где-то около 625 г. Большинство фигурок изображает домашних животных, главным образом овец, хотя довольно популярны

[51] *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 57.

[52] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 58 f. Как отмечает Барнет *(Barnett R. D.* Early Greek and Oriental Ivories // JHS. Vol. 68. 1948. P. 14), находки из святилища Орфии «точно датируются периодом, когда эти плодотворные контакты с Востоком были впервые установлены... Но воспоминания о Востоке, нашедшие отражение в изделиях из слоновой кости, кажутся, на мой взгляд, странно смутными и отдаленными, как бы видимыми сквозь темное стекло; может быть это потому, что они переданы через какого-то посредника, в настоящий момент еше неизвестного».

Ил. 14. Лев с добычей и человек, убивающий его. Фигурка из слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Посл. четверть VII в. Афины. Национальный музей

были также изображения львов, терзающих добычу — козу или лань. Древнейшей из всех Фицхардинг признает фигуру, которую он почему-то называет «сфинксом», хотя голова у этого существа явно львиная, отнюдь не человеческая[53]. Среди изображений львов тот же автор различает фигурки «хеттского» и «ассирийского» типа[54] (рис. 48—50). Одна из самых поздних композиций этого рода (***Ил. 14)*** включает, кроме льва и его добычи, еще и очень маленькую фигурку человека, всадившего меч или кинжал в шею льва, что явно должно было намного усилить драматический эффект изображенной сцены («начало спартанского повествовательного иллюстрирования», по определению Фицхардинга)[55].

Рисунки на внутренней стороне подставок фигур этой серии отличаются большим разнообразием сюжетов и их стилистической трактовки. Наряду с абстрактным или растительным орнаментом резчики особенно охотно исполь-

[53] *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 59. Fig. 47.

[54] Барнет высказывается на этот счет более осторожно. Фигуры лежащих баранов, по его мнению, *(Barnett R... D.* Early Greek and Oriental Ivories. P. 14) «напоминают — но только отдаленно — лежащих львят из Нимруда, относящихся к северосирийской группе. Мощная львиная группа смутно воскрешает анатолийские прототипы».

[55] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 59.

зовали в них фигуры различных животных, птиц, рыб, крабов и скорпионов. Встречаются и человеческие фигуры, среди которых обращают на себя внимание изображения пляшущих комастов, намного более ранние, чем аналогичные фигуры в лаконской вазовой живописи, но находящие известные аналогии среди свинцовых фигурок. Наряду с сюжетами из обыденной жизни (крестьянин с мотыгой на плече и посохом в руке) встречаются и изображения мифических существ, например, сатира или какого-то другого лесного демона, кентавра с древесным стволом на плече, богини, восседающей на троне, крылатого бога или гения, сжимающего в руках шеи двух птиц (мужской парафраз «владычицы зверей»)[56] *(Ил. 15).* В большинстве своем рисунки эти выполнены в непринужденной, часто просто небрежной манере, напоминая альбомные наброски, и не скованы никакими строгими стилистическими нормами (это, кстати, заметно отличает их от явно следующих определенному канону фигурок лежащих животных, с которыми рисунки на внутренней стороне подставок сюжетно, по-видимому, никак не связаны)[57]. К исключениям из этого правила можно, пожалуй, отнести более тщательно проработанную и стилистически выдержанную фигуру крылатого бога и изображение сфинкса.

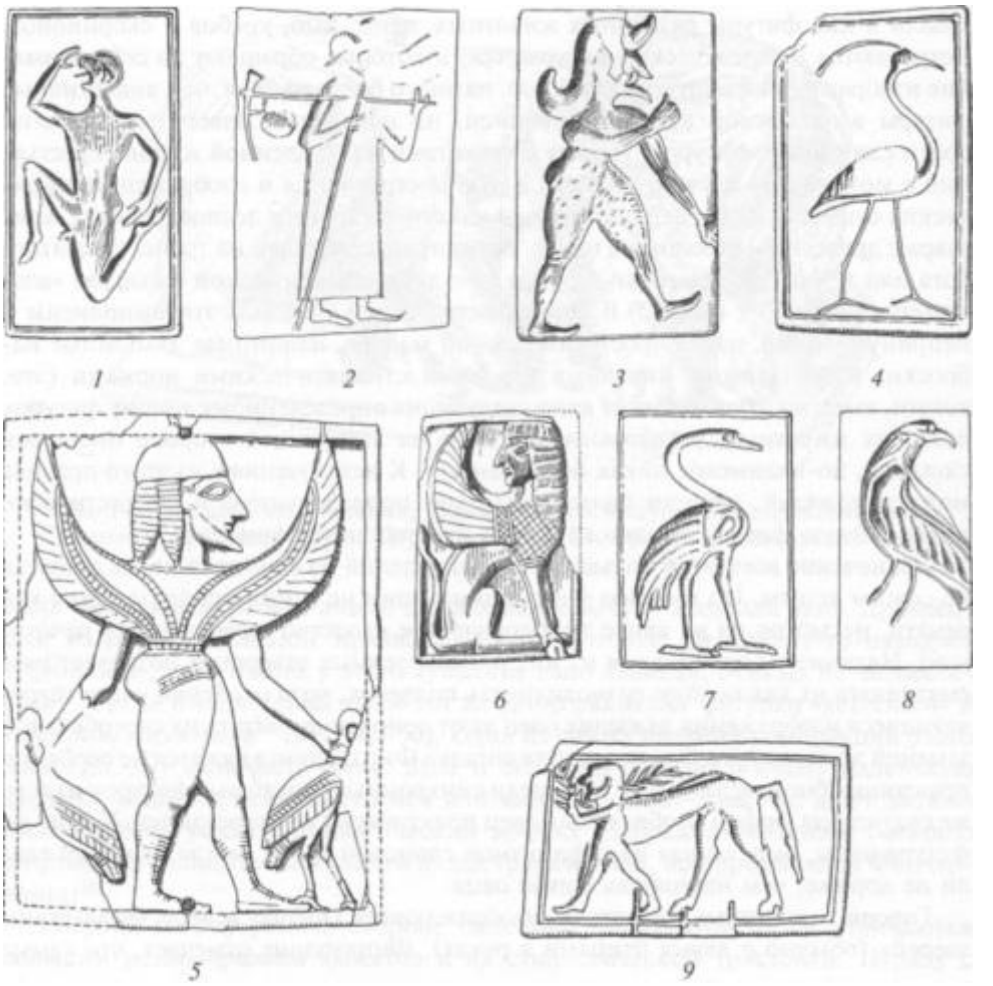
Назначение всей этой большой группы изделий из слоновой кости остается не совсем ясным. По мнению Фицхардинга, они не могли использоваться как печати, несмотря на их явное типологическое сходство с восточными печатями[58]. Наличие у большинства из них просверленных отверстий позволяет рассматривать их как особую разновидность подвесок, хотя особенно часто встречающиеся изображения лежащих овец дают основание считать их своеобразной заменой живых жертв. Эта последняя догадка Фицхардинга кажется не особенно правдоподобной, если учесть, что среди синхронных свинцовых фигурок из того же святилища Орфии изображения овец практически не встречаются. К тому же фигура овцы, вырезанная из дефицитной слоновой кости, могла цениться едва ли не дороже, чем настоящая живая овца.

Говоря о костяных плакетках, изображающих Орфию в виде «владычицы зверей» (обычно с двумя птицами в руках), Фицхардинг отмечает, что самые

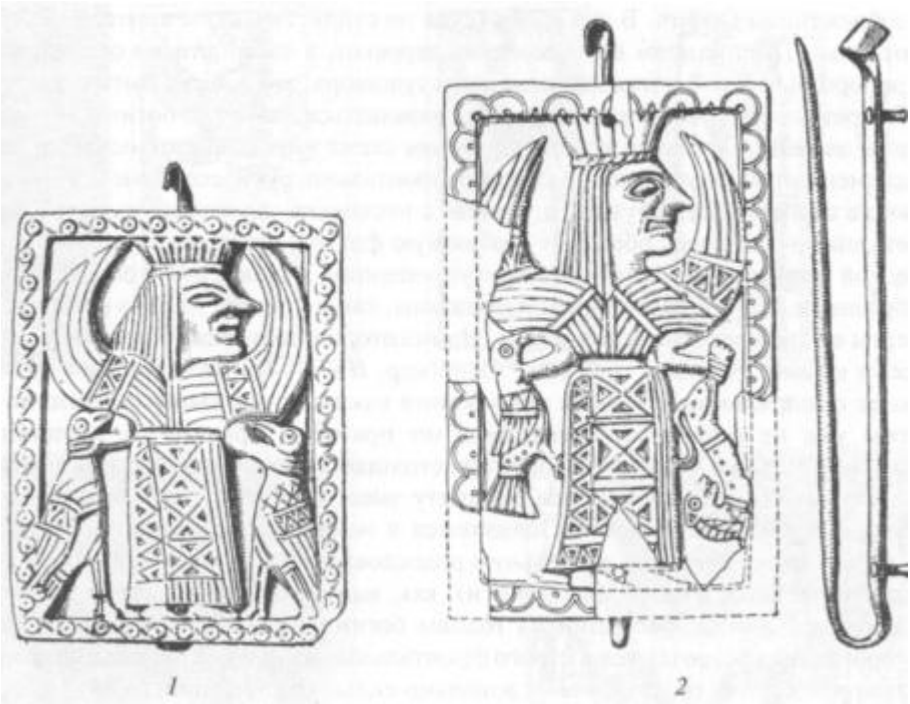
[56] Изображения того же божества, явно следующие какому-то восточному прототипу, можно видеть также на двух плакетках так называемого II стиля (A O , Pl. 99, *1—2).*

[57] В чисто художественном отношении некоторые из них намного совершеннее, чем скульптурные изображения лежащих львов или баранов. Таковы, например, замечательные по выразительности изображения цапли, журавля, ворона (см. *Ил. 15),* изготовившегося к прыжку льва (A O , Pl. 158, 5), оленя (AO, Pl. 160, 1).

[58] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 59.



Ил. 15. Рисунки на внутренней стороне подставок: 1 — Пляшущий комаст; ***2***— Крестьянин с мотыгой; ***3*** — Лесной демон; ***4***— Цапля; ***5***— Крылатый бог; ***6***— Сфинкс; 7— Журавль; ***8***— Ворон; ***9***— Кентавр. Резьба по слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей



Ил. 16. Древнейшие плакетки-фибулы с изображением Орфии — владычицы зверей. Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

ранние из них (вероятно, те, которые были отнесены Даукинсом к особо выделенному им первому стилю — ***Ил. 16)*** «почти целиком анатолийские по характеру»[59]. (Это утверждение находится в очевидном противоречии с ранее высказанным мнением того же автора о северо-сирийском происхождении ранних образцов лаконской резьбы по кости). На самом деле эти вещи, как было уже замечено, хорошо вписываются в типичные для греческого субгеометрического или раннеориентализирующего искусства стилистические схемы и, если и имеют какие-то восточные прототипы, то явно лишь очень отдаленные. Более определенно восточные черты выступают в произведениях так называемого II стиля, по Фицхардингу, немного более поздних, чем древнейшие плакетки с

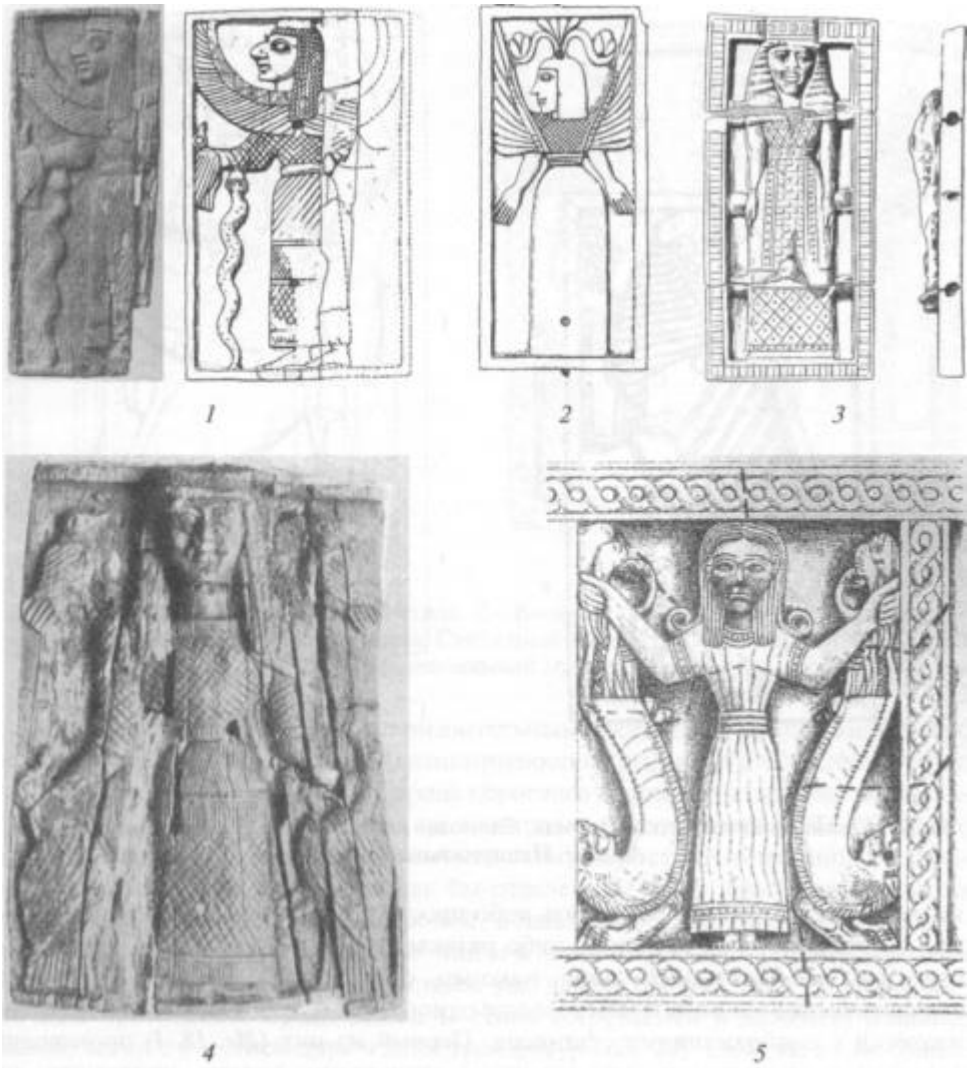
[59] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 60.

изображением Орфии. В это время (судя по стилистическим критериям, выработанным Дженкинсом для лаконских терракот, в частности по соотношению пропорций верхней и нижней половины туловища, это должна быть в основном уже третья четверть VII в.) продолжает развиваться далее тип богини — «владычицы зверей». Основная композиционная схема этих плакеток остается почти неизменной. Корпус богини развернут фронтально, руки, согнутые в локтях, все так же сжимают шеи двух птиц, крылья с несколько усложненной проработкой деталей по-прежнему образуют с-образную фигуру, одежда покрыта геометрической штриховкой, даже несколько упрощенной в сравнении с более ранними образцами. Ноги и голова богини показаны, как и прежде, точно в профиль. Но черты ее лица заметно изменились. На некоторых плакетках они явно приближены к семитическому типу (см., например, *Ил. 17, 1*), что заставляет думать о более сознательном и точном подражании каким-то восточным образцам. Волосы уже не ниспадают распущенными прямыми прядями, а заплетены в косички. Рядом с богиней изображена стоящая на хвосте или скорее ползущая по какому-то невидимому нам предмету змея, вероятно, указывающая на ее связь с подземным миром[60]. Появляются и некоторые другие атрибуты божества, имеющие довольно длительную родословную влаконском искусстве (позже они появятся в вазовой живописи), как, например, тройной цветок распускающегося лотоса, растущий из головы богини *(Ил. 17, 2)*. Среди плакеток второго стиля встречаются и строго фронтальные изображения, видимо, того же самого божества, стилистически довольно сильно отличающиеся друг от друга. Так, плакетка, воспроизведенная в *Ил. 17, 3,* явно может быть отнесена к лучшим образцам лаконского дедалического стиля в его среднем периоде. Две плакетки с изображением «владычицы зверей» с птицами *(Ил. 17, 4),* хотя и отнесены Даукинсом все к тому же II стилю, явно выполнены в гораздо более грубой и примитивной манере и, следовательно, должны датироваться более ранним временем, вероятно, первой половиной VII в.[61] Кстати, именно этот тип Орфии, пожалуй, особенно близок к его северосирийским прототипам, представленным, например, в коллекции изделий из Нимруда[62] *(Ил. 17, 5)*.Вообще в комплекс изделий II стиля включены вещи, очень сильно различающиеся между собой по уровню художественного мастерства, да и по самой манере

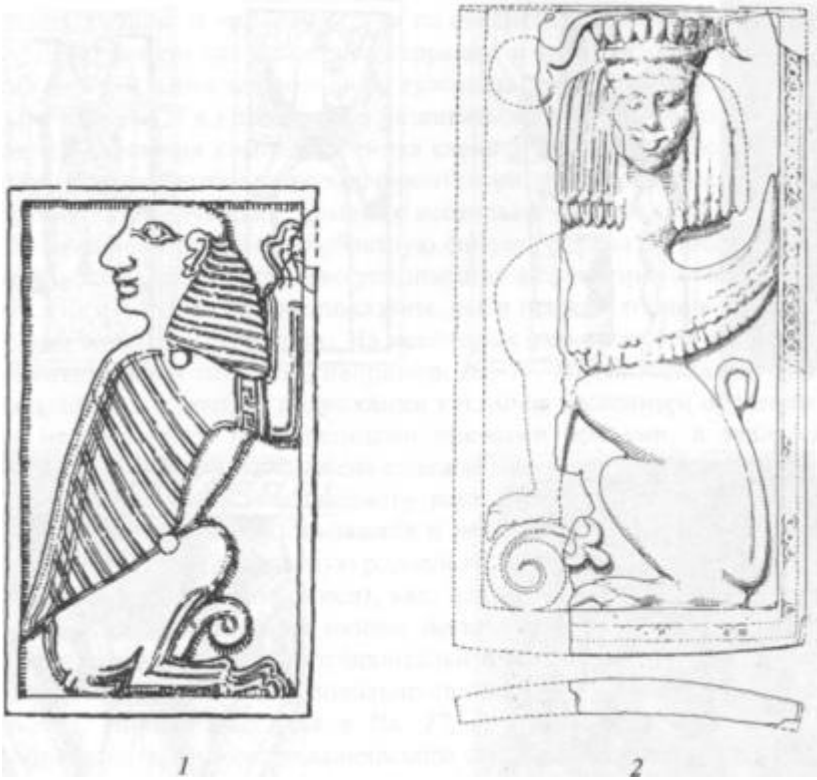
[60] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 60.

[61] По Марангу *(Marangou E. L. I.* Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien. Tübingen, 1969. S. 19, N 5) около 660 г.

[62] *Barnett R. D.* A Catalogue of the Nimrud Ivories with other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum. London, 1957. Pl. XXVI. S. 20.

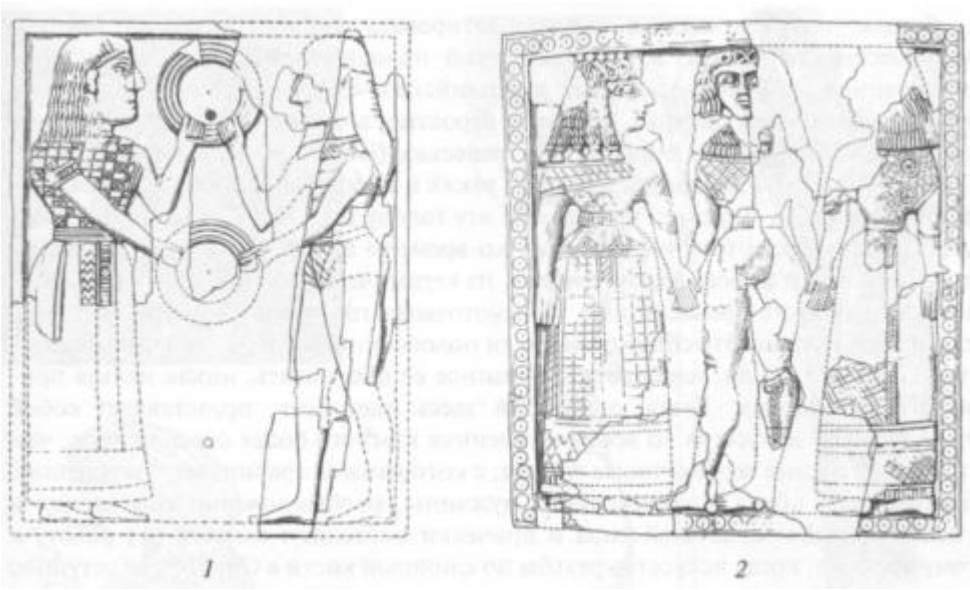


Ил. 17. Орфия на плакетках II стиля: *1* — Семитического типа; *2*— С тройным цветком лотоса; *3* — Фронтальное изображение; *4*— Орфия с птицами («Владычица зверей»); 5 — Ее прототип из Нимруда. Слоновая кость. *1—4.* Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей; *5.* Нимруд. Лондон. Британский музей



Ил. 18. Сфинксы на плакетках II стиля. Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

исполнения, что можно объяснить либо просто различиями в размерах дарования изготовивших их резчиков, либо разделяющей их довольно большой хронологической дистанцией, либо, наконец, ориентацией мастеров на разные стилистические каноны. В качестве еще одного примера можно сослаться на две плакетки с изображениями сфинксов. Первый из них *(Ил. 18, 1)* производит довольно-таки жалкое и даже комичное впечатление уродца, присевшего на корточки и по-собачьи поджавшего хвост. Повернутая в профиль голова с явно семитическими чертами лица (эта особенность сближает сфинкса с выше приведенной (см. *Ил. 17, 1)* плакеткой с изображением «владычицы зверей», не исключено, что обе эти вещи выполнены одним и тем же мастером) кажется



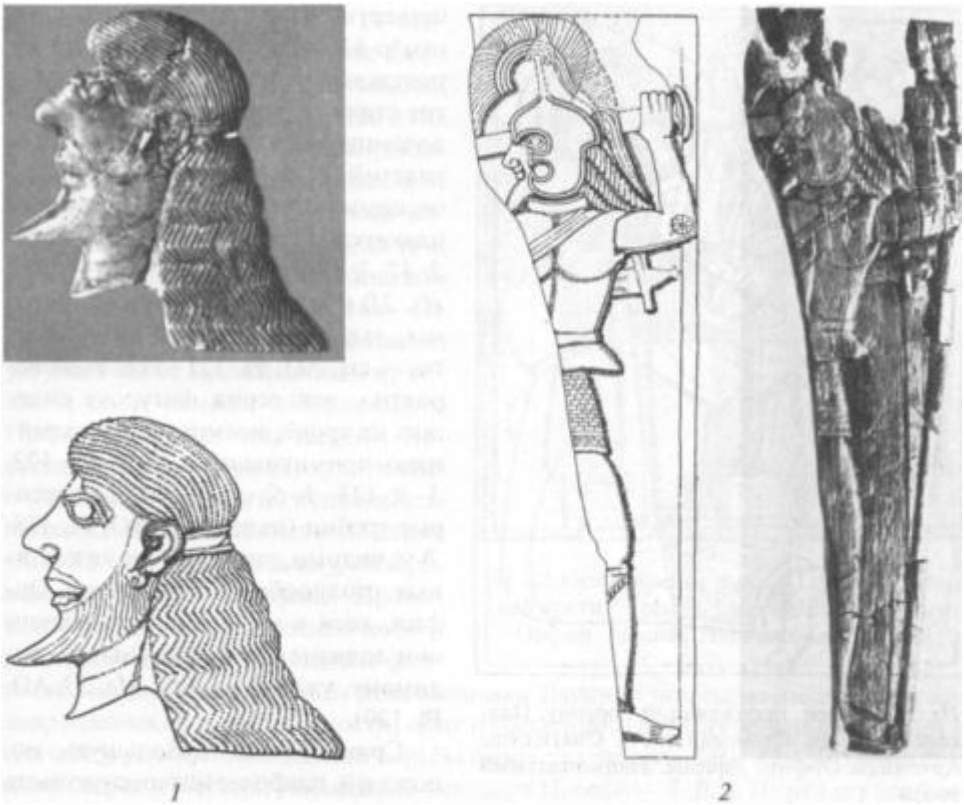
Ил. 19. Сложные композиции II стиля: 1 — Богиня с консортом; ***2***— Две богини и консорт (?). Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

лысой, т. к. волосы, уложенные горизонтальными складками, прикрывают только нижнюю часть затылка. Крылья, напоминающие крылья летучей мыши, плотно прижаты к спине, образуя нечто вроде короткого плаща. Гораздо более импозантен второй сфинкс, к сожалению, не полностью сохранившийся *(Ил. 18, 2).* Его фигура, несмотря на явные анатомические погрешности (голова слишком сильно сдвинута вбок и тем самым как бы отделена от тела), более гармонична и величава. Голова, увенчанная короной, в пышном обрамлении волос, уложенных в длинные локоны, обращена лицом к зрителю и может служить хорошим образцом зрелого дедалического стиля, уже далеко отступившим от своих восточных прототипов. Среди вещей II стиля встречаются и довольно сложные композиции с участием двух и даже трех фигур *(Ил. 19).* Сюжеты их не совсем понятны и, скорее всего, воспроизводят какие-то эпизоды из мифов о главной богине святилища, ее консорте и других связанных с ней божествах. Уровень и манера исполнения во всех этих композициях опять-таки довольно далеки от какого бы то ни было стандарта, хотя все они явно ориентируются на какие-то общие каноны, скорее всего, восточного происхождения.

Фицхардинг, как кажется, склонен датировать всю эту группу изделий геометрическим периодом, а именно первой половиной VII в., отмечая лишь постепенное вытеснение «грубых анатолийских черт первых рельефов более утонченным стилем рисунка, который, вероятно, в чем-то обязан Финикии, но уже может быть признан определенно греческим (is already distinctively Greek)»[63]. Геометрическим Фицхардинг признает также и профильное изображение бородатого мужчины; Даукинс, не включая эту голову ни в одну из установленных им стилистических групп, относит ее ко времени до 740 г. до н. э., очевидно, полагаясь, как и во всех других случаях, на керамический контекст — *(Ил. 20, 1),* сопоставляя его с древнейшими терракотовыми головами из Амикл и самого святилища Орфии. Это сближение, то ли подогнанное к избранной Фицхардингом датировке, то ли, наоборот, призванное ее обосновать, никак нельзя признать оправданным. Вещь, о которой здесь идет речь, представляет собой произведение искусства во всех отношениях намного более совершенное, чем грубо-гротескные терракотовые головы, с которыми ее сравнивает Фицхардинг. Благородный облик изображенного мужчины, необыкновенно тщательная и умелая проработка деталей лица и прически позволяют отнести эту работу к тому времени, когда искусство резьбы по слоновой кости в Спарте уже вступило в пору своей зрелости, т. е. скорее всего, к концу VII в. Наиболее близкой ее аналогией, пожалуй, следует признать фрагментированную фигуру бородатого воина *(Ил. 20, 2),* представляющую, согласно Даукинсу, один из лучших образцов так называемого V стиля, самого позднего в седьмом столетии в составленной им хронологической шкале.

Переходя к большой группе изделий, которые он относит к произведениям дедалического стиля, датируя их в основном 3-й четвертью VII в., Фицхардинг отмечает как наиболее важную их черту «новый интерес к человеческой природе, возможно, связанный с новой волной религиозного учения, идущего из Дельф»[64]. Одно из проявлений этого гуманизма он видит в том, что изображения различных чудовищ, в том числе горгон и сфинксов, становятся теперь более «смягченными и очеловеченными, не внушают более благоговейный страх, а благожелательны, гротескны или просто декоративны». Наблюдение это, может быть, и справедливо, но лишь отчасти, т. к. наряду с действительно ручными, нестрашными и даже, напротив, благостными монстрами вроде уже упоминавшегося сфинкса *(Ил. 18, 2)* среди произведений этого периода продолжают появляться и экземпляры с достаточно грозными и устрашающими выражени-

[63] *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 61.
[64] Ibid.



Ил. 20. 1—2. Голова бородатого мужчины(1) и плакетка с изображением сражающегося воина *(2).* Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Конец VII в. Афины. Национальный музей

ями «лиц», как, например, гибрид Горгоны и сфинкса (A O , Pl. 102, 1), Горгона, умерщвляемая Персеем *(Ил. 21)* и др. Вообще произведения, выполненные в чисто дедалическом стиле, встречаются в разных стилистических группах, выделенных Даукинсом, —от так называемого II до VI стиля и, очевидно, во всей своей совокупности охватывают гораздо более значительный промежуток времени, чем предполагает Фицхардинг. Напомним, для сравнения, что лаконские терракоты, выполненные в этом же стиле, хотя и относящиеся к разным его периодам, согласно хронологии Дженкинса, впервые появляются еще в первой

Ил. 21. Персей, поражающий Горгону. Плакетка V стиля. Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

четверти VII в., а исчезают где-то около 620 г., а если добавить к ним постдедалический период, то развитие стиля можно проследить вплоть до конца VII или даже первых десятилетий VI в. Безусловно, дедалическими могут считаться некоторые плакетки II стиля (например, *Ил. 19, 2; 17, 3; 18)*[65], а также V (A O , Pl. 105; *Ил. 21)* и даже VI (например, протоми, вырезанные из обычной кости, — см. AO, Pl. 121-122, *1-4)* вероятно, вся серия фигурок, сидящих на троне, несмотря на их крайнюю примитивность (A O , P1. 122, *5—8;* 123, *1—6;* см. *Ил. 31),* некоторые гребни (например, AO, Pl. 128, *2)* и, видимо, также вся серия костяных столпообразных фигурок Орфии, хотя в своей основной части они должны быть отнесены, по-видимому, уже к VI в. (см. *Ил. 33;* AO, Pl. 120).

Сравнительно небольшую, но, пожалуй, наиболее интересную часть изделий дедалического стиля составляют композиции на популярные сюжеты из греческой мифологии. Некоторые из них выполнены в статичной манере, по-видимому, еще не вполне освободившейся от геометрических традиций и, видимо, могут быть признаны самыми ранними из всех (наиболее вероятная датировка — начало третьей четверти VII в.). Такова, например, плакетка с изображением сцены оплакивания героя или бога, может быть Гектора[66] *(Ил. 22).* Даукинс считает ее одним из двух

[65] Богиня, изображенная на плакетке *(Ил. 17, 3),* по Марангу, относится примерно к 650 г. *(Marangou E. L. I.* Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien. No. 84, fig. 106), Аполлон с двумя богинями (?), *Ил. 19, 2*— около 630—625 гг. По Марангу (Ibid. 136, No. 86, fig. 110 a—d), скульптура, изображающая пару восседающих богинь (Артемиду и Лето или Деметру и Кору) относится ко времени около 630 г.

[66] *Fitzhardinge 1. F.* The Spartans. P. 63.

уцелевших образцов своего IV стиля. Механически вздымаемые вверх руки плакальщиц, их застывшие, почти ничего не выражающие лица превращают их в какое-то подобие живых автоматов, отличающихся от туго спеленутой на египетский манер фигуры покойника только тем, что им предоставлена художником известная свобода движения. По силе экспрессии эта сцена заметно уступает более примитивным и, видимо, более ранним изображениям Орфии — «владычицы зверей». Несколько более динамична, хотя еще очень несовершенна по исполнению плакетка так называемого III стиля (А О , Р1. 100), судя по всему, изображающая терзаемого орлом Прометея. Рядом с этим изделием хотя и наделенного некоторой долей фантазии, но явно неискусного ремесленника Даукинс помещает подлинный шедевр лаконской резьбы по кости, одну из бесспорно лучших вещей всей серии — плакетку, украшенную сценой борьбы героя с кентавром *(Ил. 23*— По общепринятой версии «Геракл, убивающий кентавра Несса» — *Л. Ш.).* Поражает необыкновенное совершенство этой работы, проявляющееся и в свободной компановке достаточно сложной сцены и удачном размещении фигур на очень небольшом пространстве, и в уверенной передаче анатомических пропорций, и в замечательном динамизме и общей выразительности фигуры и лица пораженного насмерть кентавра. Сколько-нибудь близкие аналогии этой композиции трудно подыскать даже среди произведений греческой монументальной и мелкой пластики VI в. Можно с уверенностью утверждать, что эту вещь отделяет от других произведений постулируемого Даукинсом III стиля, например, от той же сцены оплакивания или плакетки с Прометеем целая вечность. Таким образом, есть основание датировать эту работу концом VII — или даже началом VI в., признав ее одной из завершающих, а не, наоборот, открывающих всю серию вещей. Стилистически более или менее близкими к ней и, вероятно, синхронными изделиями должны быть признаны плакетки, отнесенные Даукинсом к

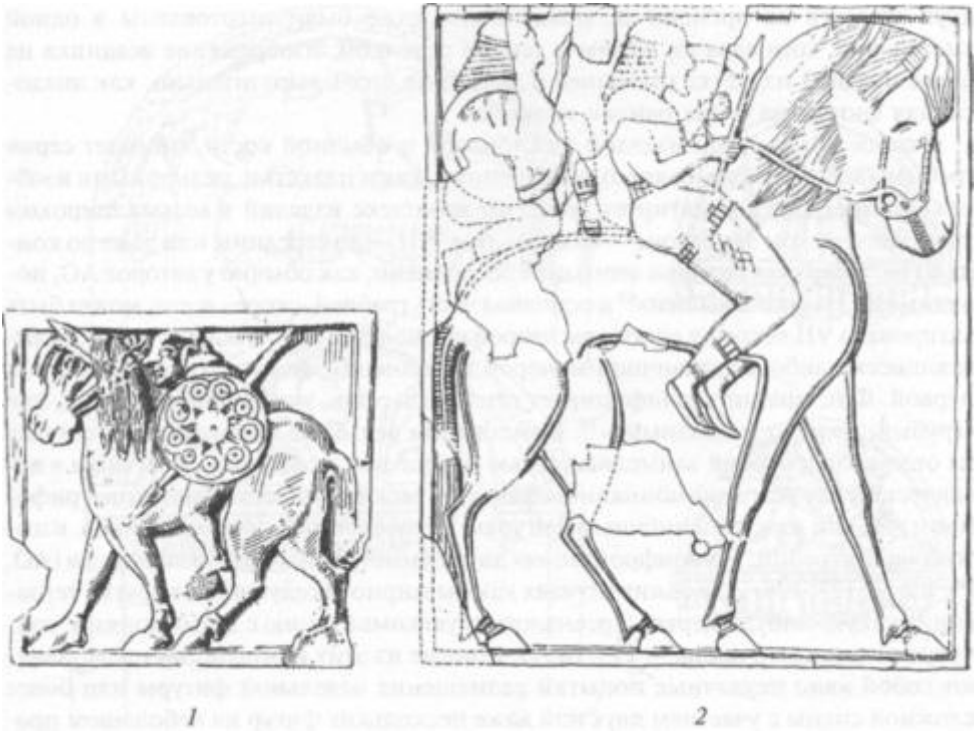
Ил. 22. Оплакивание героя. Плакетка слоновой кости IV стиля. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

Ил. 23. Герой, убивающий кентавра. Плакетка слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Конец VII в. Афины. Национальный музей

наиболее позднему V стилю, в том числе изображение борьбы героя с двумя чудовищами (AO, Pl. 105), сцена умерщвления Медузы Горгоны (см. ***Ил. 21)*** и другая композиция на этот же сюжет, происходящая из самосского Герайона[67], вероятно, и фигура сражающегося воина ***(см. Ил. 20, 2),*** скорее всего, также являющаяся частью какой-то мифологической композиции. Но сцена кентавромахии является, несомненно, самой лучшей даже среди этой группы вещей отборного качества. Одна из наименее интересных работ этой серии — плакетка, изображающая Геракла, сражающегося с гидрой (AO, Pl. 103, 7). Хотя и выполненная более уверенной и опытной рукой, чем плакетка с Прометеем, она все же еще очень статична и мало выразительна, далеко уступая по степени художественного совершенства сцене борьбы героя с кентавром.

Среди изображений на плакетках несколько раз повторяется фигура всадника — один из наиболее популярных мотивов в лаконском искусстве на протяжении всей его истории, хотя и не одинаково характерный для разных его жанров (изображения всадников, выполненные из свинца или бронзы, как будто неизвестны). Две наиболее интересные плакетки этого типа Даукинс относит к двум далеко отстоящим друг от друга во времени стилистическим группам: одну к так называемому «первому стилю», другую — к пятому (***Ил. 24, 1—2).*** Между этими двумя произведениями, действительно, есть определенные различия. Фигура лошади на первой из двух плакеток более приземиста и массивна. Всадник посажен слишком глубоко, так что его голова оказывается

[67] 4-я четверть VII в. (*LIMC, IV.1988. S. 312 № 291, Taf. 183; LIMC, VII. 1994. S. 339; № 122, Taf. 291, № 122b); *Freyer-Schauenburg Br.* Elfenbeine aus dem samischen Heraion. Figürliches, Gefäße und Siegel. Hamburg, 1966. S. 30-39, особенно 34-37. Taf. 6a. *Ср., однако, LIMC, VI. 1992. S. 844 No. 119.



Ил. 24. Всадники. Плакетки слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

на одном уровне с головой лошади. Фигура второго всадника также сильно укорочена (при столь же сильно удлиненных ногах лошади), но его посадка кажется более естественной. Однако, различия эти, на наш взгляд, едва ли носят стилистический характер. Скорее их следует приписать разнице размеров этих двух плакеток: вторая более, чем в два раза превосходит первую, что, видимо, и позволило резчику сделать фигуру лошади более стройной и изящной, сильно удлинив ее ноги. Манера изображения лошадиной головы с густой гривой, падающей на глаза челкой и заметно расширенной мордой, как будто нигде более не встречающаяся (ср. изображения лошадей на *Ил. 28;* фигуру Пегаса на гребне — AO, Pl. 126, *3* и, может быть, более близкую по типу голову лошади рядом с головой Орфии — см. *Ил. 10,* 5; свинцовые фигурки лошадей — см. *Ил. 13),* позволяет предположить, что эти две вещи не особенно далеко отстоят

друг от друга во времени и, может быть, даже были изготовлены в одной мастерской, хотя едва ли одним и тем же резчиком: изображение всадника на более поздней плакетке статичнее и далеко не столь выразительно, как аналогичная фигура на более ранней плакетке.

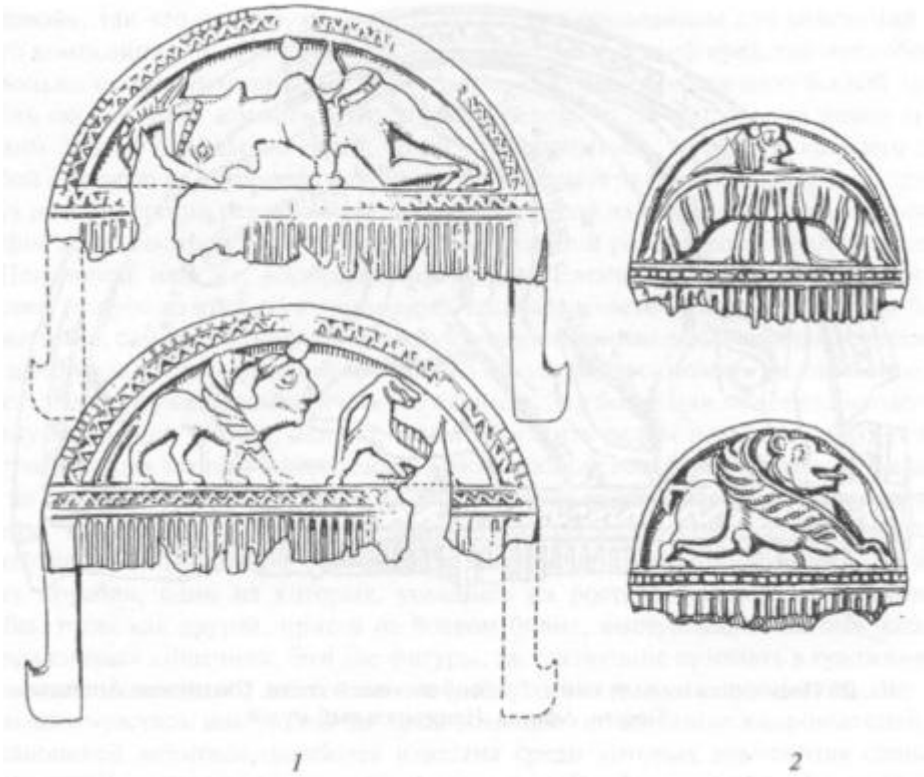
Особое место среди изделий из слоновой и обычной кости занимает серия гребней (всего 27 экземпляров), украшенных, как и плакетки, рельефными изображениями. Даукинс датирует весь этот комплекс изделий в весьма широком хронологическом диапазоне — от середины VIII — до середины или даже до конца VI вв.[68] Верхняя граница этого отрезка времени, как обычно у авторов АО, по-видимому, сильно завышена[69] и основная часть гребней, скорее всего, может быть датирована VII веком, в основном второй его половиной, хотя некоторые, отличающиеся наиболее архаичной манерой исполнения, могут быть отнесены и к первой. Фицхардинг квалифицирует стиль рельефов, украшающих гребни, как «грубый, но ярко „народный"»[70]. Композиции рельефов в большинстве случаев не отличаются особой замысловатостью и чаще всего сводятся к обычным в архаическом искусстве комбинациям фантастических существ: сфинксов, грифонов и т. д. или же к их одиночным фигурам. Излюбленный прием резчиков, изготовлявших гребни, — «конфронтация» двух симметричных фигур сфинксов (АО, Pl. 126, 2; ющих какую-нибудь жертву (ср. аналогичную композицию с двумя конями, топчущими лежащего воина — Pl. 128, 2). Многие из этих композиций представляют собой явно неудачные попытки размещения отдельной фигуры или более сложной сцены с участием двух или даже нескольких фигур на небольшом пространстве, ограниченном полукругом верхней части гребня. Примерами могут служить фигурка Пегаса, как бы переломленная пополам (А О , Pl. 126, *3)* и известная сцена «суда Париса» (А О , Pl. 127), датируемая довольно поздним временем (около 620 г.)[71], но поражающая крайней небрежностью или, скорее, все же беспомощностью исполнения, явно вступающей в противоречие с амбициями художника (это — своего рода шедевр со знаком —). Примитивность некоторых из этих рельефов, возможно, свидетельствует о их сравнительно «почтенном» возрасте. Наиболее ранними из всей серии, как нам кажется, могут быть признаны два гребня, воспроизведенных на *Ил. 25, 1—2.* Рельеф одного из них изобра-

[68] *Dawkins R. M.* Ivory and Bone // AO. P. 222.

[69] Ср.: *Boardman J.* Artemis Orthia and Chronology. P. 4 ff.

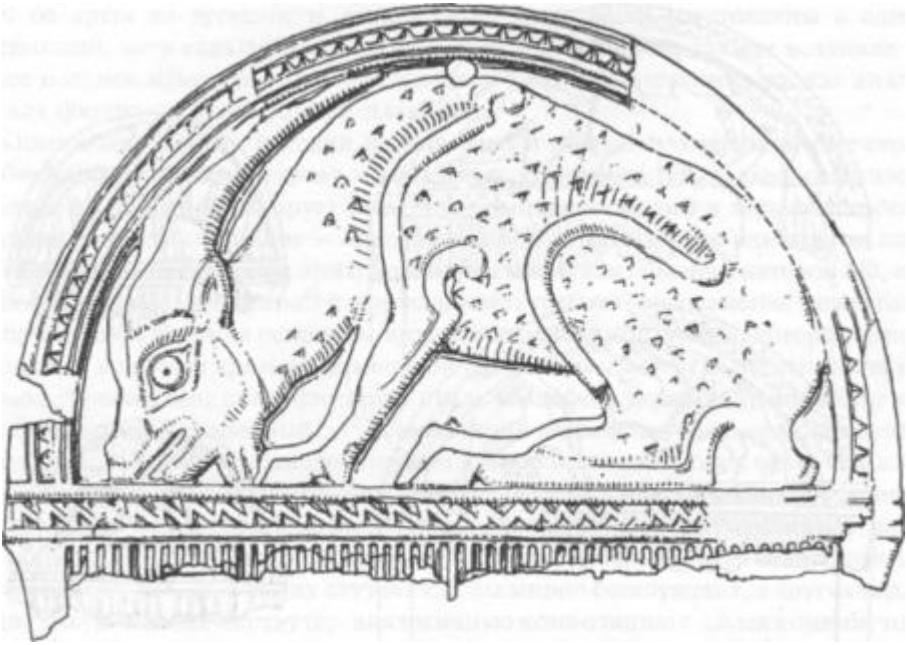
[70] *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 67.

[71] По *Hampe R., Simon E.* The Birth of Greek Art from the Mycenaean to the Archaic Period. London, 1981. P. 82 f.



Ил. 25. Гребни слоновой кости с изображением самоубийства Аякса (1) и Орфии *(2).* Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

жает, по всей видимости, самоубийство Аякса. На оборотной стороне того же гребня мы видим комичную фигурку сфинкса-«мутанта» и какое-то другое существо, определить природу которого вряд ли кому-нибудь удастся. Оба рельефа отличаются крайней примитивностью рисунка и проработки деталей. Примерно то же самое можно сказать и о соседнем гребне, одну сторону которого украшает коротенькая фигурка Орфии с опущенными вопреки обыкновенью крыльями (резко очерченный профиль богини напоминает наиболее ранние ее изображения на плакетках, воспроизведенных на *Ил. 16*), а другую — крылатый лев, больше смахивающий на собачку.



Ил. 26. Пасущийся горный козел. Гребень слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

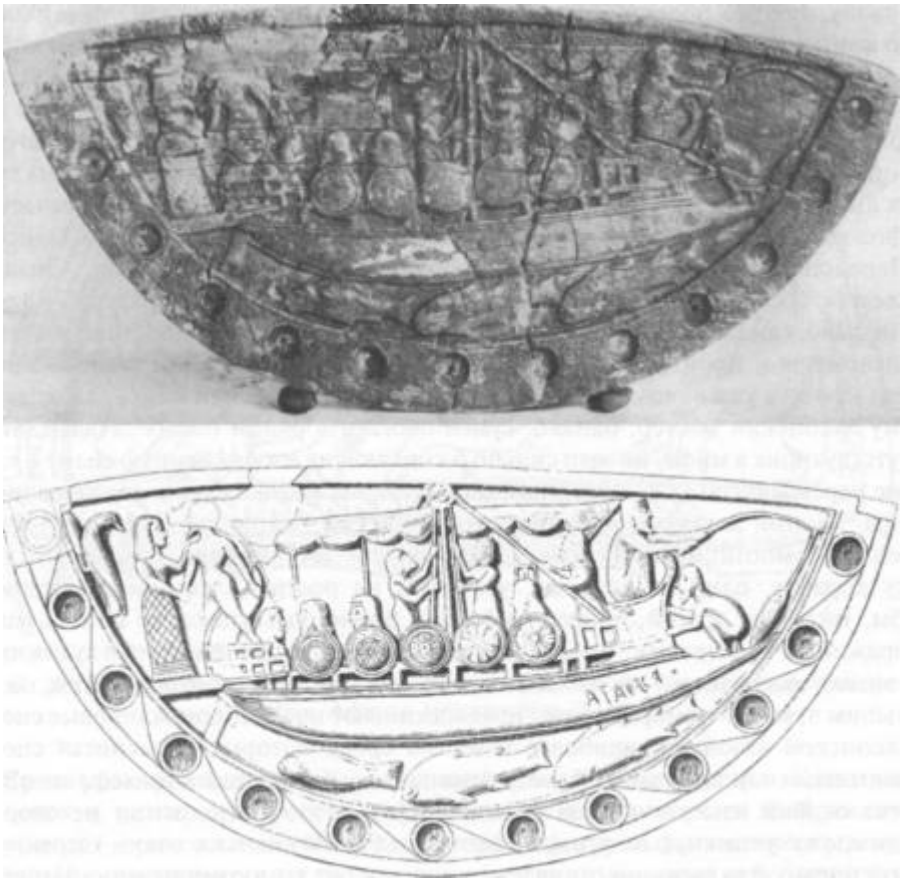
Среди рельефов на гребнях есть, однако, и подлинные шедевры. К ним можно отнести, во-первых, гребень, украшенный с одной стороны изображением пасущегося горного козла *(Ил. 26),* с другой — фигурой фантастического чудовища, напоминающего льва, но со слишком длинным носом и большой бородой. Оба эти рельефа выдают уверенную очень энергичную и твердую руку подлинного мастера своего дела. Фигуры обоих животных четко вписаны в полукруг рукояти гребня, хотя для этого художнику пришлось их усадить. Расширенные круглые зрачки глаз придают изображенным существам жутковатую жизненность и экспрессию.

Пожалуй, наиболее известное из всех лаконских изделий из слоновой кости также представляет собой некое подобие полукруглой ручки гребня, хотя мастер, изготовивший эту вещь, по-видимому, отказался от своего первоначального намерения, так как на пластине полностью отсутствуют следы зубьев, а рельеф вопреки обычной манере резчиков, делавших гребни, как бы перевернут «вниз

головой», так что полукружие пластины служит основанием для вписанной в него композиции, а не покрытием, как обычно. Сам рельеф представляет собой довольно сложную многофигурную композицию, изображающую боевой корабль скорее всего в момент отплытия от берега[72] *(Ил. 27).* На его корме мы видим фигуру бородатого героя, то ли прощающегося, то ли увлекающего за собой стоящую на «причале» женщину. В зависимости от выбора одной из этих двух интерпретаций решается и вопрос о том, какой из известных нам греческих мифов хотел воспроизвести художник, вырезавший рельеф: прощание Одиссея с Пенелопой или же, наоборот, похищение Елены Парисом или Ариадны Тесеем (второе из этих двух пониманий чаще встречается в литературе). Как бы то ни было, сама использованная здесь композиционная схема хорошо известна по целому ряду произведений греческого искусства, в основном вазовой живописи, начиная уже с геометрического периода. Эту более или менее стабильную схему лаконский мастер, однако, сумел обогатить рядом новых деталей, явно отсутствующих в мифе, но зато сильно оживляющих изображенную сцену и едва ли не переводящую ее из плоскости героического эпоса в плоскость заурядного жанра. Такими деталями могут считаться фигуры «матросов, ставящих парус» в центре композиции, и в особенности фигуры двух человек, помещенных на носу корабля, один из которых, усевшись на рострах, занимается ужением рыбы, тогда как другой, присев на боевом бивне, выступающем из-под воды, опоражнивает кишечник. Эти две фигуры, заставляющие признать в художнике человека, наделенного не только любовью к бытовым подробностям, но и большим чувством юмора, как бы предвосхищают позднейшие жанровые сцены в лаконской вазописи, наиболее известна среди которых знаменитая сцена, украшающая так называемую «вазу Аркесилая». Композиция рельефа не отличается особой изысканностью стиля, уступая в этом отношении некоторым другим, уже упомянутым прежде, хотя в целом выполнена очень уверенно и компетентно, что выгодно отличает ее, скажем, от композиции «суда Париса». Даукинс признает этот рельеф образцом V стиля, относя его по месту находки (под самым слоем песка, на котором был воздвигнут второй храм) к последним годам VII в. Эту же датировку (около 600 г.) принимают Хампе и Симон[73]. Фицхардинг, снижая вслед за Бордмэном, хотя и не так сильно, как он,

[72] Имя богини Ροῤθαΐα, вырезанное на носу корабля, конечно, обозначает не сам корабль, а божество, которому адресовано это посвящение.

[73] *Hampe R., Simon E.* The Birth of Greek Art from the Mycenaean to the Archaic Period. P. 231. Также Марангу *(Marangou E. L. I.* Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien. 83-90, No. 38, fig. 68) и Фитшен *(Falschen K.* Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen. Berlin, 1969. S. 52 f.).

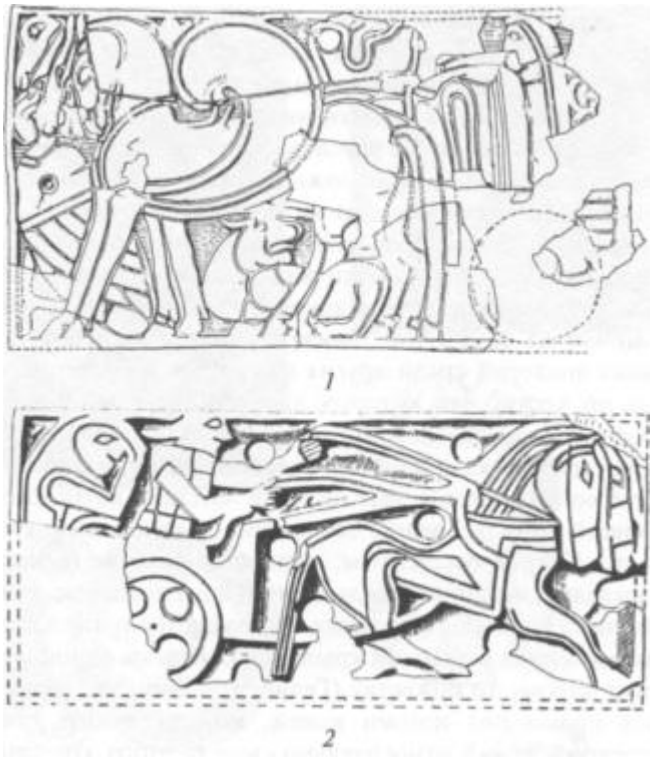


Ил. 27. Боевой корабль в момент отплытия. Рельеф на слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

датировку второго храма (около 575 г.) соответственно передвигает к этому времени и рельеф с кораблем[74].

Совершенно особняком среди других изделий из слоновой кости, найденных в святилище Орфии, стоят две плакетки так называемого **VIII** стиля, к

74 Fitzhardinge L. F. The Spartans. P. 67.



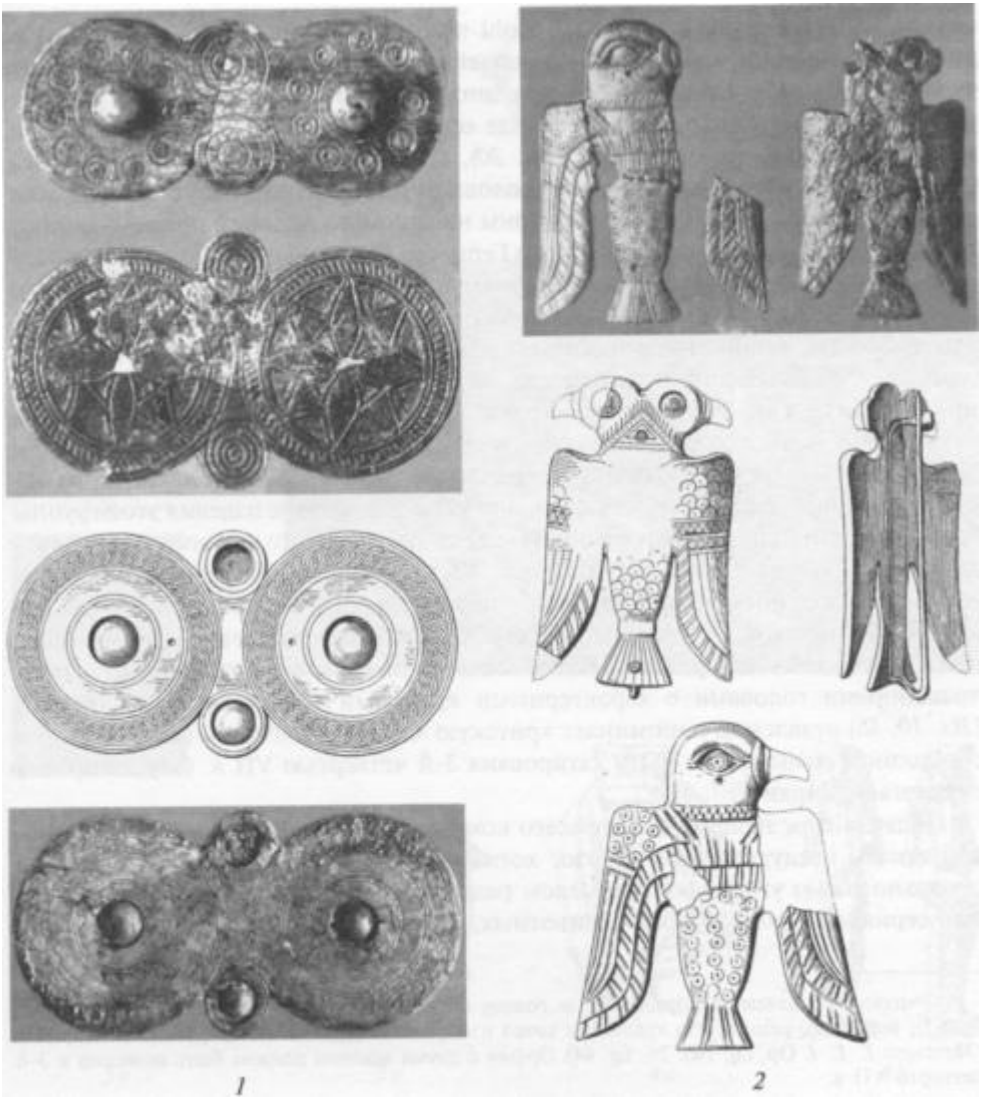
Ил. 28. 1—2. Колесница крылатых коней **(7)** и колесница, мчащаяся во весь опор *(2).* Плакетки слоновой кости конца VII — нач. VI вв. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

которым Даукинс присоединяет обломок еще одной плакетки, вырезанной из обычной кости. Основываясь, как обычно, на керамическом «контексте» этих двух находок, Даукинс относит одну из них *(Ил. 28, 1—2)* к середине VII в., т. к. она была найдена вместе с керамикой лаконского I стиля, другую же, найденную с керамикой лаконского III—IV стиля к VI веку, не уточняя эту слишком широкую датировку[75], хотя, следуя логике самого английского археолога, мы должны были бы признать, что эта плакетка может относиться только ко второй половине VI в. Этот пример лишний раз и, пожалуй, особенно

[75] *Dawkins R. M.* Ivory and Bone. P. 217.

наглядно демонстрирует крайнее несовершенство способов датировки, применяемых авторами АО. Обе плакетки явно выполнены в одной и той же художественной манере, другим изделиям этого рода, происходящим из святилища Орфии, совершенно не свойственной, и в принципе вполне могут быть приписаны руке одного и того же резчика. Уже одно это соображение вынуждает нас признать совершенно невозможной огромную (свыше ста лет) хронологическую дистанцию, разделяющую их, согласно расчетам Даукинса. Отличительная особенность стиля, представленного этими двумя плакетками, заключается в необыкновенной текучести линий, благодаря которой изображенные фигуры как бы сливаются друг с другом, образуя непрерывный, бесконечно развивающийся на замкнутой плоскости плакетки узор. Эта манера не находит никаких аналогий среди других известных нам произведений лаконских резчиков по кости, для которых характерен прямо противоположный способ построения сложных композиций (и соответственно трактовки пространства), в которых каждая фигура и вообще любой изображенный объем, как правило, четко обособлены друг от друга. Отсюда, возможно, следует, что мастер, создавший эти две вещи, бесспорно, выдающихся художественных достоинств был в Спарте чужеземцем, возможно, даже не греком, а варваром, хотя точно определить его происхождение нам вряд ли сейчас удастся. Сюжеты сцен, изображенных на плакетках, также не поддаются точной идентификации. Колесница, запряженная четверкой крылатых коней, на одной из них, возможно принадлежит какому-то божеству (Гелиосу?). Хищник, вероятно, лев, расположившийся прямо под ногами коней, может служить дополнительной опорой для предположений относительно смысла этого загадочного рельефа. Рельеф на второй плакетке также изображает колесницу, но уже мчащуюся во весь опор, а не величаво шествующую, как на первой. Стоящие на колеснице фигуры героя в пластинчатых латах, кстати тоже отнюдь не типичных для изображений воинов в лаконском искусстве, и, видимо, женщины в накинутом на голову покрывале позволяют предположить, что рельеф представляет какую-то мифологическую сцену, возможно, Пелопса и Гипподамию. Из ряда вон выходящее своеобразие этих двух изделий делает невозможной сколько-нибудь точную их датировку, хотя уже само искусство, с которым они выполнены, исключает слишком ранние даты и позволяет считать наиболее вероятным временем их создания конец VII или начало VI вв.

Кроме охарактеризованных выше трех главных серий изделий из слоновой кости (плакеток, гребней и фигурок лежащих животных с рельефами на подставке) при раскопках святилища были найдены различные мелкие предметы, выполненные из того же материала. В том числе очковые фибулы (*Ил. 29,1),*



Ил. 29. 1-2. Очковые фибулы и рельефные фибулы в виде орлов. Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

печати, плектры и так называемые Kohl-needles (лопаточки для краски век) и различные фигурки, изображающие людей, животных, птиц и фантастических чудовищ *(Ил. 30).* Среди этих последних некоторые выполнены в технике рельефа, как, например, фибулы в виде орлов *(Ил. 29,2),* уже упоминавшаяся голова бородатого мужчины (см. *Ил. 20),* голова лошади *(Ил. 30, 3а);* голова Орфии между двумя лошадиными головами[76] (вероятно, также фибула или подвеска, см. *Ил. 10, 5b),* голова Горгоны на каком-то подобии прямоугольного гребня *(Ил. 30, 3b),* головка бородатого Гермеса *(Ил. 30, 3с),* другие представляют собой небольшие статуэтки, как, например, сфинксы (A O , Pl. 169, *4; Ил. 30, 4а),* дедалический курос *(Ил. 30, 4b),* голова грифона на подставке (A O , Pl. 172, 6) и т. д. Все эти вещи довольно сильно различаются между собой по манере и уровню художественного исполнения и, вероятно, должны датироваться разными периодами. Так, фибулы в виде геральдических орлов производят, пожалуй, впечатление наибольшей архаичности и соответственно могут быть отнесены к субгеометрической или позднегеометрической фазе в развитии лаконского искусства, т. е. примерно к первой половине VII в. Все прочие изделия этой группы более или менее вписываются в общую картину греческого архаического искусства во второй половине VII и начале VI вв., хотя и принадлежат, по всей видимости, к разным периодам в истории этой эпохи. Так, обнаженный юноша *(Ил. 30,4b)* может расцениваться как скромный парафраз древнейших мраморных куросов типа дельфийских Клеобиса и Битона. Голова Орфии между двумя лошадиными головами с характерными круглыми завитками волос на лбу *(Ил. 10, 5b)* отдаленно напоминает критскую «даму из Оксерра» (см. *Ил. 1, 2)* и сообразно с этим может быть датирована 3-й четвертью VII в. (эту датировку предлагает Марангу)[77].

Подводя итог нашему обзору всего комплекса лаконских изделий из слоновой кости, следует отметить, что, хотя восточные прототипы этих изделий довольно точно угадываются в целом ряде случаев (примерами могут служить вся серия фигурок лежащих животных, ранние фронтальные изображения

[76] Фицхардинг почему-то принял ее за голову «мальчика» *(Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 64, fig. 63), вероятно, решив, что художник хотел изобразить кого-то вроде грума. По Марангу *(Marangou E. L. I.* Op. cit. No. 28, fig. 44) Орфия с двумя конями должна быть отнесена к 3-й четверти VII в.

[77] Впрочем, прическа этого типа встречается и в монументальной скульптуре гораздо более позднего времени. Примерами могут служить статуи Клеобиса и Битона из Дельф, фигура Горгоны на фронтоне храма Артемиды на Корфу *(Charbonneaux J., R. Martin, Fr. Villard.* Das archaische Griechenland. 620-480 v. Chr. München, 1985. Fig. 23, 24), курос с о-ва Феры (Ibid., fig. 140) — все датируются концом VII — началом VI вв.

Ил. *30.* Мелкие предметы из слоновой кости: 1 *a—d* — Печати; *2*— Плектры *(a)* и лопаточки для краски век *(b); 3*— Рельефные изображения голов — лошади *(a),* Горгоны *(b),* бородатого Гермеса (с); ***4)*** — Статуэтки сфинкса (а) и дедалического куроса *(b).* Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

Орфии в виде «владычицы зверей», некоторые мотивы на плакетках дедалического стиля, подвеска с головой Орфии между двумя лошадьми и т. д.), практически во всех этих случаях работа лаконского резчика не просто повторяет восточный оригинал, но представляет собой как бы свободную вариацию на заданную тему и очень часто довольно далеко отходит от чужеземного канона (как точно заметил Барнет, восточные образцы в этих вещах просматриваются как бы сквозь темное стекло). Объяснить это можно либо тем, что лаконские резчики не имели возможности как следует изучить те восточные изделия, которым они старались подражать в своей работе, и то ли видели их лишь мельком, то ли вообще знали о них лишь по каким-то греческим, вероятно, уже искаженным копиям (сходную мысль высказывает Барнет; показательно, что ни одного бесспорно восточного изделия из слоновой кости при раскопках в святилище Орфии и вообще в Спарте найти не удалось), либо тем, что они просто были неспособны точно скопировать чужеземный оригинал, даже если сознательно стремились к этому. Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что никаких восточных, скажем, финикийских мастеров, которые могли бы передать лаконским резчикам свой опыт и инструктировать их во время их работы, в Спарте в этот период не было. Влияние Востока, таким образом, было здесь, как и повсюду в Греции, лишь первым толчком, пробудившим инициативу местных греческих мастеров и направившим их на путь самостоятельных художественных поисков. На этом пути им удалось создать, по крайней мере, несколько вещей выдающихся эстетических достоинств, как, например, плакетки с изображениями мифологических сцен (кентавромахии, Персея, убивающего Горгону, «похищения Елены»), некоторые гребни, интальо на подставках фигур лежащих животных, голова бородатого мужчины и др.

Обращает на себя внимание определенная диспропорция в развитии двух основных жанров резьбы по кости: рельефа и круглой скульптуры. Первый развивался, судя по всему тому, что мы о нем знаем, намного быстрее и за сравнительно короткий отрезок времени общей продолжительностью около 50—75 лет достиг в лучших своих образцах высокого художественного совершенства. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить такие весьма еще примитивные поделки, как ранние плакетки с изображениями «владычицы зверей» или Орфии и ее консорта, с такими вещами, стоящими на уровне общегреческих художественных стандартов второй половины VII в., как плакетка со сценой кентавромахии или с умерщвлением Горгоны Персеем.

Круглая скульптура в этот же период развивалась намного более замедленными темпами, о чем может свидетельствовать, прежде всего, вся серия фигурок лежащих животных. Наиболее поздние и наиболее совершенные в художествен-

ном и техническом отношении их образцы не так уж сильно отличаются от самых ранних и самых примитивных. Определенный прогресс был за это время достигнут лишь в проработке деталей фигуры и морды животного. Так, лев, рядом с которым мы видим маленькую фигурку человека —«мстителя» (см. *Ил. 14),* выглядит более правдоподобно, чем звери, воспроизведенные в АО на Pl. 150; 151 и 152, *3,* хотя общая концепция фигуры остается почти неизменной. Она все также массивно неуклюжа и статична. В численно преобладающих изображениях баранов можно отметить лишь незначительные вариации в пределах одного и того же канона. В одних случаях фигура животного как бы прижата к подставке и распластана по ней. В других, наоборот, как бы раздувшись от закачанного внутрь нее воздуха, вздымается над подставкой. Как в том, так и в другом варианте резчик явно тщетно пытается преодолеть сопротивление материала, стараясь придать изображаемой фигуре хоть какое-то жизнеподобие.

Столь же примитивны и немногочисленные образцы круглой скульптуры, изображающие человеческие фигуры. Примерами могут служить три пары сидящих божеств *(Ил. 31),* хотя «пальму первенства», с точки зрения технической беспомощности среди них, безусловно, надо отдать паре, показанной под № 2. Все эти фигурки, пожалуй, могут свидетельствовать о том, что создавшие их резчики никогда не видели настоящей монументальной скульптуры или же видели только какие-то крайне примитивные ее образцы, выполненные либо из дерева, либо из грубого камня (эта догадка подтверждается также и более или менее синхронными изделиями из кости, терракотами, свинцовыми фигурками и редкими образцами спартанской бронзовой пластики, которые могут быть датированы VII в.; среди них также практически отсутствуют вещи, которые могут быть признаны имитациями каких-то образцов монументальной скульптуры). Несколько особняком среди всей этой группы изделий стоит только фигурка обнаженного юноши (см. *Ил. 30, 4Ь),* создатель которой явно был знаком с наиболее ранними представителями серии мраморных куросов (ср. несколько более примитивную фигурку того же типа из простой кости [?] в АО на Pl. 178, *5).*

Отмеченное уже сравнительно быстрое развитие рельефа на слоновой кости может быть объяснено, в свою очередь, как результат влияния вазовой живописи, прежде всего, коринфской и восточногреческой, о которой лаконские резчики, видимо, имели гораздо более отчетливое представление, чем о монументальной скульптуре.

Все эти соображения позволяют сделать достаточно важный для понимания не только истории спартанского искусства, но и истории самого спартанского государства вывод: дальнейшее развитие лаконского искусства резьбы по кости было прервано где-то около рубежа VII—VI вв., т. е. почти одновременно с появ-

лением наиболее ранних образцов мраморных куросов (куросы с мыса Суния, из Метрополитенского музея, Клеобис и Битон)[78] или же вскоре после него, если допустить, что фигурка обнаженного юноши из святилища Орфии была выполнена под влиянием каких-то произведений монументальной скульптуры, происходящих из этого же круга. В этом случае мы должны принять более раннюю датировку таких, по общему признанию, завершающих всю серию изделий, как плакетка с кораблем, поместив их в хронологической шкале истории лаконского искусства где-то около 600 г., как это сделал уже Даукинс, а не около 575 г., как Фицхардинг (по его мнению самая поздняя работа из всей серии лаконских изделий из слоновой кости это — сосуд [cup] в виде женской головы, который он находит возможным отнести к V в. [looks like the fifth-century work];[79] но это — явное недоразумение, т. к. эта вещь, насколько о ней позволяет судить фотография, имеет все характерные признаки типично дедалического стиля; в публикации находок из святилища Орфии в АО эта вещь почему-то отсутствует). Но, если эти датировки верны и прекращение производства изделий из слоновой кости в мастерских при святилище Орфии следует отнести к концу VII или же, самое позднее, к началу VI в., само собой отпадает почти общепринятое объяснение этого внезапного исчезновения целой отрасли художественного ремесла, согласно которому единственной его причиной может считаться резкое прекращение доставки слоновой кости в Спарту из Финикии в связи с вавилонскими вторжениями в этот района, увенчавшимися осадой Тира в 573 г.[80]

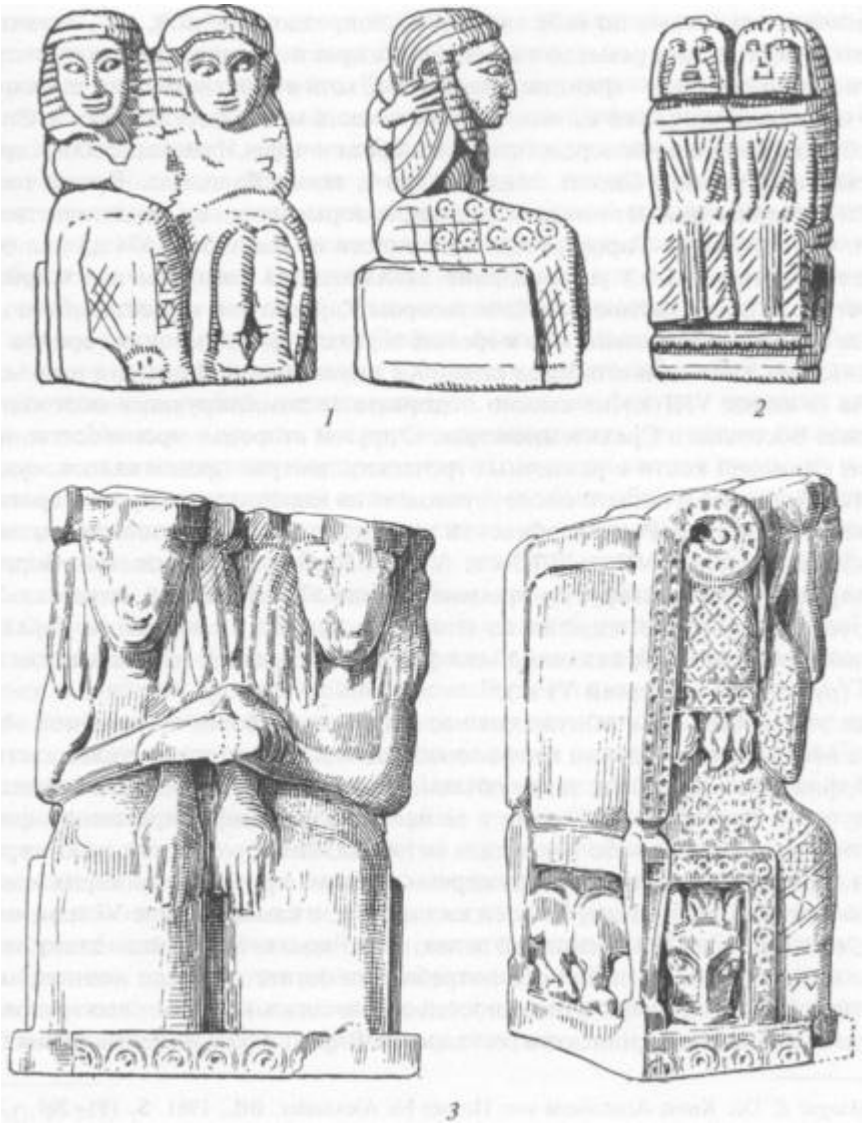
[78] *Robertson M.* A History of Greek Art. Cambridge, 1975. Pl. 10 a, b, c. Также и наиболее совершенные фигуры лежащих львов из всей этой лаконской серии производят более архаичное впечатление, чем, скажем, львы с фронтона храма Артемиды на острове Корфу (начало VI в., около 590 г. до н. э.: *Martin R.* Architektur // *J. Charbonneaux, R. Martin, Fr. Villard.* Das archaische Griechenland 620—480 v. Chr. München, 1985. S. 16) или же скульптуры «аллеи львов» с острова Делоса (конец VII — VIBB. по Робертсону: *Robertson M.* Op. cit. Pl. 17a).

Важно подчеркнуть то, что развитие лаконской резьбы по кости было именно прервано в тот момент, когда оно достигло, можно сказать, своей высшей точки, представление о которой дают такие образцы этого рода изделий, как плакетка с изображением корабля *(Ил. 27)* или, видимо, близкая к ней по времени фигура сражающегося воина *(Ил. 20, 2).* Никаких данных, которые могли бы свидетельствовать о постепенной деградации искусства резьбы по кости, в нашем распоряжении пока нет.

По Картлиджу *(Cartledge P.* Sparta and Lakonia. A Regional History 1300—362 BC. London, 1979. P. 155), лаконская резьба по кости сошла на нет только около 550 г. (на чем основано это мнение, остается неясным).

[79] *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 67; fig. 69.

[80] Фицхардинг *(Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 69) почему-то называет виновниками этой катастрофы ассирийцев, хотя Ассирия перестала существовать как самостоятельное государство еще за тридцать с лишним лет до этого.



Ил. 31. Круглая скульптура слоновой кости: ***1—3—*** Сидящие пары. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

Гипотеза эта и сама по себе кажется малоправдоподобной, т. к. ставит все греческое косторезное ремесло в зависимость практически от одного единственного источника сырья — финикийского Тира, хотя в действительности их могло быть несколько или даже много. Слоновая кость могла доставляться в Спарту и вообще в Грецию и непосредственно из Африки через Навкратис или Кирену, и с рынков северной Сирии, Малой Азии и также Вавилона. Кроме того, в нашем распоряжении нет никаких данных, которые могли бы свидетельствовать о том, что признание Тиром своей зависимости от Вавилона (574 г.) или более раннее (в конце VII в.) установление вавилонского контроля над Сирией и Палестиной (после взятия Навуходоносором Каркемиша) существенно повлияли на объем и направленность морской торговли финикийских городов. Напомним, что даже намного более страшное опустошение Финикии при Ассархадоне (в конце VIII в.) не смогло подорвать ее доминирующее положение в торговле Восточного Средиземноморья. С другой стороны, производство изделий из слоновой кости в различных греческих центрах продолжалось, судя по некоторым данным, также и после установления вавилонского протектората над Сирией и Финикией. Расцвет эфесской школы резьбы по слоновой кости падает по Акургалу на конец VII — 70/60-е гг. VI вв.[81] Группа так называемых Бореадов коринфской работы датируется временем около 570 г.[82] Второй четвертью VI в. датируются некоторые изделия из слоновой кости из самосского Герайона, например рельеф, изображающий «скифского» всадника[83]; голова Медузы Горгоны (рубеж 1—2 четвертей VI в.).[84]

Все эти соображения вынуждают нас искать иное, более приемлемое объяснение исчезновения изделий из слоновой кости из комплекса вотивов святилища Орфии. На наш взгляд, такое объяснение может дать известная концепция культурного переворота в Спарте в ее несколько модифицированной форме. Можно предположить, что лаконская резьба по слоновой кости пала жертвой закона против роскоши, одного из первых в весьма протяженной серии «ликурговых» законов, принятого, по всей видимости, в самом начале VI или, может быть, еще в конце VII в. Основной целью этого закона была ликвидация любых возможностей демонстративного потребления богатства среди полноправных спартиатов. Одна из таких возможностей заключалась в богатых пожертвованиях в главные храмы спартанского государства. Впредь такие пожертвования были

[81] *Akurgal E.* Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander. Brl., 1961. S. 191—201.

[82] LIMC. III. 1986. S. 128, № 13.

[83] *Freyer-Schauenburg Br.* Elfenbeine aus dem samischen Heraion... S. 44 f.

[84] Ibid. S. 41.

запрещены, и в результате целая важная отрасль лаконского художественного ремесла, ориентированная в значительной степени на изготовление вотивов, прекратила свое существование. Конечно, это не означает, что абсолютно все изделия из слоновой кости, найденные в святилище Орфии, уже изначально были задуманы как предметы, единственным назначением которых было служить посвящениями божеству. Вероятно, многие из них использовались как обычные украшения или же как украшения, являющиеся в то же время каким-то подобием нательных иконок или талисманов. Примером здесь могут служить плакетки с изображением Орфии и других божеств ее круга и в еще большей степени рельефы, изображающие сцены на различные мифологические сюжеты, не имеющие прямого отношения к культу Орфии. Многие изделия из вотивного комплекса вполне могли использоваться в быту как, например, гребни, лопатки для косметических снадобий, плектры, печати, включая фигурки лежащих животных и т. п. Учитывая все это, мы вправе предположить, что запрет распространялся не только на посвящения предметов из слоновой кости в храмы, но и на их использование в повседневной жизни, что было бы в общем вполне логично, с точки зрения законодателя, вознамерившегося совершенно искоренить роскошь в спартанском государстве. В поддержку этой гипотезы можно, пожалуй, еще сослаться на то, что немногочисленные ювелирные изделия, найденные в святилище Орфии, во всей их совокупности не выходят за пределы VII столетия[85], так же, как и изделия из бронзы[86] Последнее тем более показательно, что настоящий расцвет лаконского бронзолитейного ремесла приходится на следующее VI столетие. Впрочем, нельзя исключить и еще одну возможность объяснения археологической ситуации, зафиксированной во время раскопок святилища Орфии. Вполне возможно, что наиболее ценный материал, включающий изделия из бронзы, золота, серебра и слоновой кости, был просто выбран из слоев второго храма, т. е. VI и следующих за ним столетий, при постройке римского амфитеатра, фундамент которого, как это показано на стратиграфическом разрезе в АО, практически прямо вторгается в эти слои (между этим фундаментом и слоем песка[87], на котором был построен второй храм, остается лишь очень небольшое расстояние). Странно, конечно, что римские «археологи-любители» прочесали эти слои так основательно, что в них не осталось ни одного кусочка слоновой кости, ни одного обломка золотого или бронзового изделия.

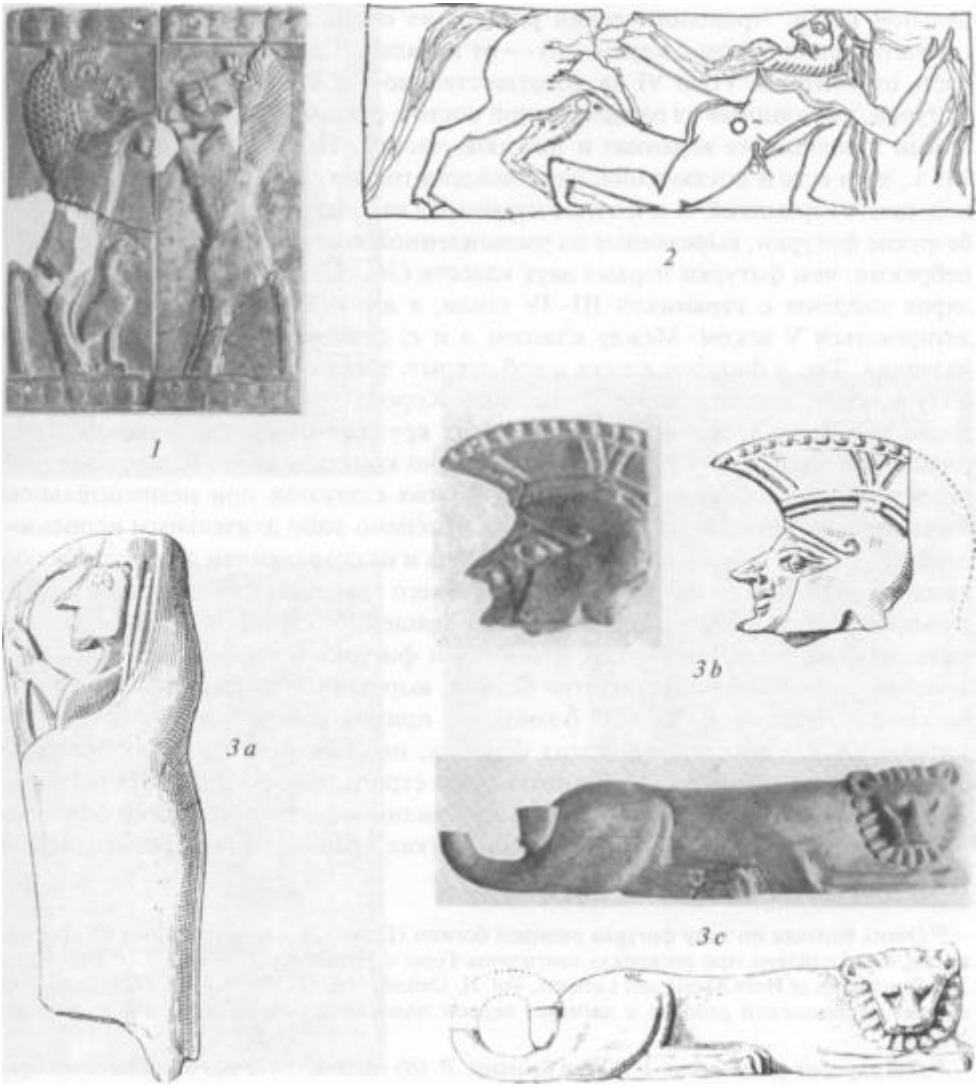
[85] АО. Р. 382.

[86] Ibid. P. 196, *Boardman J.* Artemis Orthia and Chronology. P. 6.

[87] Слой песка надежно защитил от любопытства кладоискателей вотивные отложения, связанные с первым храмом.

Кроме изделий из слоновой кости при раскопках святилища Орфии было найдено большое количество разнообразных предметов, изготовленных из обычной кости. В большинстве своем они заметно уступают аналогичным вещам из слоновой кости как в техническом, так и в чисто художественном отношении, что объясняется в первую очередь, конечно, теми трудностями, с которыми неизбежно сталкивался резчик при обработке такого в общем мало пригодного для изготовления произведений искусства материала, как кости домашних животных. По всей видимости большой опыт, накопленный лаконскими резчиками в их работе со слоновой костью, пригодился им и в их борьбе с таким капризным материалом, как обычная кость, которая в других художественных центрах Греции практически всегда оставалась в полном небрежении. Основная масса изделий из кости, происходящих из святилища Орфии, отличается крайней примитивностью формы, что, кстати, сильно затрудняет определение их стилистической принадлежности и ограничивает возможности датировки. Примерами могут служить рельефные изображения водоплавающих птиц (цапель или лебедей — АО, Pl. 113), а также лягушек и черепах (А О , Pl. 115), серия курьезных фигурок, восседающих на каком-то подобии тронов или (в отдельных случаях) прямо на земле (А О , Pl. 122—123 — очень трудно определить, кого они изображают и для какой цели предназначались), очковые фибулы (см. *Ил. 29,* ***1),*** подвески и кольца (А О , Pl. 135), булавки, навершия булавок и бусы (А О , Pl. 136—138), печати, квадратные и дискообразные (А О , Pl. 139—144), флейты (А О , Pl. 161 — например, орнаментированные костяные планки, возможно, служившие обкладками для каких-то ларцов (А О , Pl. 164—165). Лишь в редких случаях резчикам, работавшим с простой костью, удавалось добиться художественного эффекта, сравнимого с тем впечатлением, которое производят лучшие изделия из слоновой кости. Таковы, например, две плакетки: одна, состоящая из двух половин, украшена рельефным изображением двух, вставших на дыбы лошадей, другая —фигуркой кентавра, по-видимому, раненого; рельефная фигурка женщины в накинутом на голову пеплосе и близкая ей по стилю голова гоплита с резко заостренными чертами лица; также выполненная в технике рельефа фигурка лежащего льва, уверенной передачей форм тела и головы бесспорно превосходящая всех львов из слоновой кости *(Ил. 32).* По-своему весьма выразительны при всей их подчеркнутой архаичности также и фигурки и головы Орфии, вырезанные из цельной или распиленной пополам кости[88]. Даукинс делит их на три группы: 1) Класс *а* — фигурки безрукой богини, вырезанные из

88 Dawkins R. M. Ivory and Bone. P. 218 f.



Ил. 32. Изделия из обычной кости: 1— Вставшие на дыбы кони; ***2***— Раненый кентавр. Плакетки; ***3*** — Рельефные фигурки — *a)* женщина в плаще, b*)* голова гоплита, c) лежащий лев. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

цельной кости. Хронологический разброс их очень велик (если исходить из сопутствующих находок керамики) — от начала VII до V вв., хотя большая их часть относится к VII и VI вв. (соответственно 7 и 4 фигурки). *2)* Класс *b* — фигурки, вырезанные из расщепленной кости с руками и подчеркнутыми делениями туловища на верхнюю и нижнюю части[89]. Почти все они датируются VII в., хотя есть и исключения: одна найдена только с геометрической керамикой, одна с керамикой VI в. и одна с керамикой лаконского VI стиля. *3)* Класс с — безрукие фигурки, вырезанные из расщепленной кости, но выполненные более небрежно, чем фигурки первых двух классов *(Ил. 33).* Все тринадцать экземпляров найдены с керамикой III—IV стиля, а две с IV—V стилем, т. е. могут датироваться V веком. Между классом а и с, действительно, есть некоторые различия. Так, у фигурок класса *а* лоб открыт, тогда как у фигурок класса с он полуприкрыт ниспадающими локонами. Корона у фигурок класса с имеет несколько более усложненную форму (ряд кружков-отверстий и над ним ряд расходящихся зубцов)[90]. Тем не менее можно констатировать большую устойчивость и единообразие основного типа этих статуэток при незначительном варьировании деталей, что может быть объяснено либо длительным использованием фигурок богини в обрядах святилища и их сохранением в качестве особо священной реликвии вплоть до очень позднего времени (до V в.?), либо сознательным повторением одного и того же освященного традицией канона изображения божества. Любопытно, что все эти фигурки изготовлялись только из простой кости (ни одной статуэтки богини, вырезанной из слоновой кости при раскопках найдено не было). Возможно, применение других более ценных материалов для изготовления этих фигурок, несомненно, игравших большую роль в культе Орфии, было с самого начала строго табуировано[91]. На разнообразные плакетки с изображением, по всей видимости, того же самого божества этот запрет, вероятно, не распространялся (как правило, они вырезывались из

[89] Очень близкая по типу фигурка стоящей богини (Геры?), также вырезанная из простой кости, была найдена при раскопках святилища Геры в Перахоре *(Dunbabin T. J.* Perachora, The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia. Vol. II. Oxford, 1962. P. 406, A 6. Pl. 172). Данбэбин считает ее лаконской работой и датирует первой половиной (может быть, 2-й четвертью) VII в.

[90] Фицхардинг *(Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 69) полагает, что оба эти класса изображений Орфии были скопированы с ее cult image, причем тип безрукой богини он признает более древним, относя его ко времени около 650 г. Этот тип, по его мнению, был сирийского происхождения, тогда как фигурки с руками восходят к каким-то финикийским прототипам.

[91] Впрочем, сколько-нибудь близких аналогий этим статуэткам нет также и среди лаконских терракот и свинцовых вотивов.

1

2

3

Ил. 33. Орфия из цельной и расщепленной кости: 1 — Фигурки безрукой богини из цельной кости; ***2***— Орфия с руками и подчеркнутым делением туловища; ***3***— Безрукие фигурки из расщепленной кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей

слоновой кости), возможно, по той причине, что они предназначались в основном для личного пользования в качестве украшений, хотя могли при случае использоваться и как вотивы. Известной аналогией этой серии фигурок Орфии могут считаться также вырезанные преимущественно из обычной кости сидячие фигурки, предположительно изображающие саму богиню или ее консорта, хотя они отличаются большим разнообразием форм и типов. Изделия из обычной кости, помимо фигурок Орфии, датируются Даукинсом в очень широком хронологическом диапазоне. Так, сидячие фигурки он помещает в промежутке от 750 до 650 гг.[92] Очковые фибулы — от геометрического периода до конца VI в., также костяные подвески; булавки разных типов — VIII до VI вв.; печати — от 740 до середины и конца VII в.[93]; орнаментированные полосы кости — VII—VI вв.; плакетки 6 стиля — от конца VII до начала V вв.[94]; плакетки 7 стиля — от 600 г. до III в., хотя большая их часть относится к VI в.[95]

Вопреки бытующим в литературе представлениям о замене в лаконском искусстве слоновой кости обычной, после того как первая в силу каких-то причин стала недоступной, оба эти материала использовались в значительной мере синхронно в течение VII, может быть, даже отчасти еще и VIII вв., причем, как правило, они шли на изготовление предметов разного характера и, видимо, также назначения. Так, только из обычной кости изготовлялись фигурки Орфии, использовавшиеся в обрядовой практике святилища, одиночные сидящие фигурки божеств, орнаментированные полосы, вероятно, служившие для обкладки ларцов и т. д. Лишь небольшая часть изделий из простой кости относится к периоду (VI и, вероятно, отчасти V вв.), когда резьба по слоновой кости в Спарте полностью сошла на нет. Это — плакетки 6 и 7 стиля, стилистически почти ни в чем не повторяющие изделия из слоновой кости предшествующего периода. Отсюда можно заключить, что два этих вида художественного ремесла не были непосредственно связаны друг с другом и развивались в известной мере параллельно в разных мастерских, вероятно, даже расположенных в разных пунктах на территории Лаконии.

[92] *Dawkins R. M.* Ivory and Bone. P. 221.

[93] Ibid. Соответственно: P. 225, 226, 227, 228 ff.

[94] Ibid. P. 215.

[95] Ibid. P. 217. На Pl. 113, где воспроизводятся рельефные изображения птиц 7 стиля, они датируются временем с 600 до 350 гг.

ГЛАВА II

ЛАКОНСКОЕ ИСКУССТВО В VI в. до н. э.

1. ЛАКОНСКАЯ ВАЗОВАЯ ЖИВОПИСЬ

В VI в. лаконское искусство по общему признанию вступает в фазу своего наивысшего расцвета. После отмирания резьбы по слоновой кости, наиболее важной и интересной его отрасли в течение всего предшествующего периода, на первый план выдвигаются не игравшие сколько-нибудь заметной роли в общем прогрессе лаконской культуры виды искусства: вазовая живопись и мелкая пластика, представленная в основном бронзовой скульптурой и терракотовыми масками.

Вся местная керамика VI в., найденная в святилище Орфии, была разделена Друпом на две основные группы: лаконский III стиль и лаконский IV. Граница между ними была, конечно же, достаточно условно проведена как раз по середине VI столетия. В действительности переход от одной группы к другой, по-видимому, занял не год и не два. Как можно понять из пояснений самого Друпа, это был достаточно длительный процесс, продолжавшийся, может быть, не одно десятилетие. За это время общее качество лаконской керамики заметно ухудшилось: «с середины VI столетия начинается упадок лаконского стиля, симптомами которого являются постепенная деградация керамики, плохое качество покрытия или использование лишь частичного покрытия. Употребляются те же самые формы и узоры, поэтому трудно определить изменения иным словом, нежели безусловный упадок»[1]. Лэйн добавляет к этому, что сравнительно небольшая группа архаических фрагментов ухудшающегося стиля из святилища Орфии отличается абсолютным отсутствием обмазки. Он указывает также, что «здесь не было отмечено налета, подобного песчаному, чтобы можно было точно разграничить по времени покрытые и не покрытые обмазкой изделия, но их местоположение в пластах земли указывает на то, что последние появляются после предшествующих. Фрагменты без покрытия — определенно поздние, а

1 Droop J. P. Pottery // AO. P. 94.

полностью покрытые — несомненно ранние, и логично предположить, что вазы с частичной обмазкой принадлежат переходному периоду»[2]. Однако наиболее важным критерием для разграничения и датировки основных керамических комплексов Лэйн признает изменения в стилистике их живописного декора[3]. Наиболее репрезентативны в стилистическом отношении те образцы лаконской керамики, которые были найдены за пределами самой Лаконии[4].

Далее Лэйн поясняет, как ему удалось именно с помощью стилистических критериев разграничить II и III стили лаконской вазописи. В керамике II лаконского стиля, где вспомогательный орнамент первоначально абстрактен, предпочтение отдается геометрическим формам, а не тем, которые основаны на образцах растительного мира. В лаконском III стиле уже неизменно присутствуют фризы из плодов фаната и бутонов лотоса, соединяющихся или несоединенных, пальметки у ручек и ограниченный набор цветочных узоров. В отличие от II стиля, в основном декоре интерес концентрируется на человеческой фигуре. Несомненно это потребовало большего пространства и круг килика мог сыграть здесь лидирующую роль. Основываясь опять-таки на стилистических критериях, Лэйн помещает верхнюю границу лаконского III стиля между 590 и 580 г. (она, таким образом, должна совпадать со среднекоринфским периодом), а нижнюю (с характерной оговоркой: «которую я принял скорее для удобства, чем из уверенности в ее позитивной ценности») — около середины VI в. до н. э.[5]

Кук отмечает определенную зависимость лаконской вазописи этого периода от коринфского искусства при сохранении ею своей «туземной» самобытности: «расцвет лаконского искусства не мог произойти без плодотворного контакта с

[2] *Lane E. A.* Lakonian Vase-Painting // BSA. № 34. 1933-1934. P. 128.

[3] *Lane E. A.* Op. cit. P. 129: «Но наиболее важным для нашего настоящего исследования является фигурный декор, который даже на фрагменте обычно имеет отчетливо стилистический характер неповторимой индивидуальности».

[4] Ibid.: «Издержки на транспортировку и конкуренция с иноземными изделиями не могли служить оправданием второсортной работы. Отсюда и экспортируемые вазы наиболее совершенны по исполнению, поэтому они и представляли изменение моды и индивидуальность мастера более определенно, нежели большинство фрагментов, найденных в самой Лаконии».

[5] Используя эти критерии, Лейн (*Lane E. A.* Op. cit. P. 130) относит к III стилю две вазы, которые Друп склонен был считать лучшими образцами II стиля: кубок (AO, fig. 55) и лакайну (A O , Pl. 7, 8). Относительно этой последней Лейн (Ibid.) замечает, что «такой богатый растительный орнамент объясняется не более, чем угловатостью лаконского II. Однако, трактовка человеческих фигур во фризе достаточно совершенна.. ». И далее (P. 134 f.): «в ее образе скорее обнаруживается начало лаконского III стиля, чем зрелость лаконского II». В росписи этой вазы Лейн находит (там же) ряд общих черт, сближающих ее с росписями ваз среднекоринфского стиля, что дает ему основание датировать ее 590—585 гг.

Коринфом. Однако, новый стиль носит местный характер, что следует объяснять не некомпетентностью (хотя и это тоже присутствует), а сдержанным и независимым суждением, которое не превосходит свои ограниченные способности и понимание. Отсюда проистекает правдиво простодушное очарование и живость большей части лаконской вазописи в тот период, когда имитация Коринфа в других местах имела губительные последствия»[6].

Заметно меняется форма сосуда (формальное развитие здесь идет в том же направлении, которое прослеживается в аттической и восточногреческой керамике). «Венчик значительно вырастает, — продолжает Кук, — чаша становится более мелкой, а ее изгиб более ровным, ножка — выше и часто в окончании закругленной формы». Роспись сосудов становится богаче и изысканней, чем в керамике II стиля. На киликах часто снаружи «венчик покрыт двойной плетенкой плодов граната, которая вытеснила здесь ленты и квадраты, привычные для лаконского II стиля, а во фризе, между неуклюжими пальметками у ручек, изображен растянутый ряд цветов и бутонов, стилизованных под лотос, что свойственно лаконской вазописи. Декорация большинства искусно сделанных киликов отличается сменой мотивов и появлением фигурок животных или птиц возле ручек во фризе. Характерно широкое использование пурпурной краски в орнаментах и на лентах в качестве яркого контраста с темной краской и кремовой обмазкой»[7].

Фигурные композиции обычно размещаются на внутренних стенках сосуда. Поверхность использовалась полностью, и это было не только до середины столетия, когда возросло аттическое влияние и маленькое тондо становится обычным. В Коринфе также иногда украшалось все поле чаши, но концентрическими зонами. Несмотря на то, что лаконские вазописцы тоже использовали эту схему, они предпочитали создавать рисунки и композиции большего масштаба. Лаконские методы построения композиций разительно отличались от приемов афин-

Кук *(Cook R. M.* Greek Painted Pottery. 2nd ed. London, 1972. P. 96) принимает за верхнюю границу III стиля вторую из двух дат, предложенных Лэйном, указывая, что она зафиксирована группой могил, которые содержат в себе коринфскую керамику. Фицхардинг *(Fitzhardinge L. F.* The Spartans. London, 1980. P. 30) относит начало лаконского III стиля к 575 г., за несколько лет до наводнения, которое разрушило старый храм Орфии.

Килик на высокой ножке теперь становится наиболее популярным видом лаконских керамических изделий *(Buschor E.* Griechische Vasen. München, 1969. S. 78; *Cook R. M.* Ibid.). Согласно Друпу, эта группа лаконских ваз (килик на высокой ножке) начинается на 10 или даже 20 лет раньше — около 600 г.

[6] *Cook R. M.* Op. cit. P. 96.

[7] *Cook R. M.* Op. cit. P. 96 f.

ских вазописцев. Для лаконцев обдуманное вписывание изображения в круглое поле было необычным, и если они не имели под рукой заготовку какого-то рисунка (например, такого, как горгонейон), пытались из крута сделать квадрат.

Афинские вазописцы, напротив, прилагали все усилия, чтобы придать изображаемой фигуре такую позу, которая в совершенстве приспособила бы ее к заполнению круглой поверхности. Лаконские мастера в своих композициях предпочитали использовать менее трудный способ: они рисовали горизонтальную линию, делая ее основой для изображения главной сцены подобно мастерам тарелок стиля Дикого козла в начале VI столетия. Вот несколько любопытных экспериментов их работы: деление поля изображения на две равные половины с фигурами каждой группы, поставленными нога к ноге; отграничение поля рисунка другой базовой линией так, что оно подразделяется на верхнюю большую часть и меньший сегмент внизу; и даже употребление двух противоположных плоскостей изображения, разделенных узким фризом. «Но нормальная схема — это чаша... с единственным рисунком, содержащим элементы лотоса или реже фигуры»[8].

Кроме тщательно исполненных чаш имеются чаши меньших размеров, композиция которых представляет более простую и примитивную версию: венчик и чаша едва определены, а ножка сделана по шаблону. Некоторые дешевые чаши не имеют декорации внутри или имеют только маленький медальон. В более поздний период самая простая роспись становится наиболее общепринятой[9].

Виднейшие представители лаконского III стиля — мастер Гефеста, мастер Аркесилая и мастер Охоты.

Лэйн включает в группу произведений мастера Гефеста 19 целых ваз и отдельных фрагментов, происходящих из разных мест, в основном из Навкратиса, но не из самой Спарты. Лэйн отмечает далее высокое техническое качество ваз этой группы: «обмазка (покрытие) плотная, окраска матовая цвета слоновой кости, лак разбавленный, близкий по цвету к сепии, пурпур густой, иногда близок оранжевому, но обычно глубокого фиолетового тона»[10].

[8] *Cook R. M.* Op. cit. P. 97. Ср. более подробное описание этих приемов у Лейна *(Lane E. A.* Lakonian Vase-Painting. P. 133).

[9] *Cook R. M.* Op. cit. P. 98.

[10] *Lane E. A.* Op. cit. P. 130 f., 133. Эти вазы в основном синхронны вазам среднекоринфского стиля и относятся к годам, непосредственно предшествующим разрушению старого храма *(Lane E. A.* Ibid. P. 157). Шефтон *(Shefton B. B.* Three Laconian Vase-Painters // BSA. №49. 1954. P. 300) отождествляет мастера Гефеста с мастером Аркесилая до завершающей стадии его творчества, хотя несколько далее (P. 301) относит килик с возвращением Гефеста к росписям, выполненным в манере мастера Аркесилая, но, видимо, не им самим.

Ил. 34. Возвращение Гефеста. Килик с острова Родоса. Ок. 560 г. Родос. Музей

Лишь немногие из ваз этой группы сохранились настолько, что можно было судить о всей системе декора или, по крайней мере, значительной ее части. Таков, в частности, килик из Лувра с изображением собак, преследующих зайца (Lane, Pl. 35a). Фигуры бегущих собак и зайца вписаны в круг на внутренних стенках чаши, обведенных кольцом темного лака. Вся сцена достаточно динамична, хотя в рисунке еще чувствуется некоторая неуверенность, нетвердость руки.

Наиболее известная работа мастера Гефеста, давшая название всей этой группе лаконских ваз — килик с острова Родоса ***(Ил. 34),*** внутренняя часть которого разделена прямой линией точно пополам. В образованный таким образом полукруг вписана сцена, изображающая по определению Лэйна, Пипили и других авторов, Гефеста, возвращающегося на Олимп в сопровождении Диониса[11]. Гефест сидит на скачущем муле, свесив по-дамски (на одну сторону) свои изуродован-

[11] *Lane E. A.* Lakonian Vase-Painting. P. 166; *Pipili M.* Laconian Iconography of the Sixth Century B. C. Oxford, 1987. P. 54. *См. также следующие работы Пипили: *Pipili M.* 1) Samos. The Artemis Sanctuary. The Laconian pottery // Jdl. Bd. 116. 2001. S. 17—102; 2) Lakonische Vasen aus der Westnekropole von Samos: ein erneuter Blick aufalte Funde // AM. Bd. 119. 2004. S. 91—105.

Возвращение Гефеста

ные ноги (их уродство, несомненно, сознательно подчеркнуто художником). Его одежду составляет короткий хитон. Одной рукой он держится за холку мула, другой протягивает своему спутнику рог, в который тот, по-видимому, наливает вино из большого меха, который он несет на плече. Дионис, если это действительно он, представлен в виде обнаженного бородатого мужчины, возможно, в этой ситуации играющего роль раба Гефеста (как правило, в вазовой живописи архаического и классического периодов он изображается одетым). Вся сцена пронизана настроением беззаботного грубоватого веселья, которое художник передает самыми скупыми средствами: энергичный жест руки, видимо, уже порядком «набравшегося» Гефеста комично контрастирует с его беспомощно повисшими иссохшими и искривленными ногами; устремленная вперед фигура скачущего мула (его прыть ощущается не только в согнутых передних ногах, но и в торчащем параллельно животу напряженном половом члене) опять-таки контрастно противостоит фигуре Диониса, который со своим тяжким грузом на плечах, видимо, не без труда поспевает за Гефестом, удовлетворяя на ходу его не ослабевающую потребность в питье. Несмотря на некоторые погрешности в передаче анатомии и движении изображенных фигур (так, явно неправильно воспроизведено движение ног скачущего мула), вся сцена удачно скомпанована, на свой лад, достаточно выразительна и свидетельствует о скромном, но привлекательном даровании художника[12].

Лэйн, сравнивая вазы, расписанные мастером Гефеста и другими художниками его круга, с более или менее синхронными работами коринфских вазописцев, писал: «То, что мы имеем, демонстрирует свежесть и почти деревенскую простоту по сравнению с изощренной работой коринфских гончаров того же самого времени...» Чтобы показать это, Лэйн сравнивает сцену возвращения

[12] Другая половина того же килика занята изображением Героя (возможно, Адмета), держащего на поводке льва *(Pipili M.* Laconian Iconography of the Sixth Century B. C. P. 24; fig. 35/77/). Пипили почему-то приписывает эту роспись к кругу мастера Бореадов, с манерой которого она не имеет почти ничего общего (она датирует этот килик примерно 560 г.). Как и сцену возвращения Гефеста, эту композицию отличает несколько суховатое, сдержанное изящество, графическая четкость силуэтов и их в целом довольно умелое размещение в ограниченном полукругом пространстве.

Гефеста на лаконском килике с Родоса с другой композицией на тот же сюжет на коринфской вазе, замечая, что «сами фигуры стройнее, как в среднекоринфском стиле, но им недостает крепкого телосложения; их движения неопределенны, тогда как в коринфской живописи движения гибкие и ясные»[13]. На наш взгляд, лаконская композиция, хотя и уступает в сложности коринфской, включающей целых семь фигур вместо двух, все же производит впечатление большей изысканности и графической завершенности. Работа коринфского мастера кажется более вялой (Лэйн сам определяет изображенную сцену как weary rout) и архаичной.

В целом развитие лаконской вазописи в этот период шло, по мнению Лэйна, более или менее в унисон с коринфской. «Наиболее ранние фрагменты из слоя над песком все еще относятся к влиянию среднекоринфского стиля в рисунке фигур и пышной декорировке растительными мотивами. Последние постепенно становятся стереотипными, и по мере того, как коринфское производство переходит в свою позднейшую (завершающую) фазу, лаконское также отказывается от миниатюрного рисунка и создает грубые фигуры, подобные изображениям на коринфских краснофигурных вазах»[14].

Как образцы тщательно выполненной миниатюрной вазописи Лэйн (ibid.) отмечает килик из святилища Орфии, найденный выше слоя песка и украшенный снаружи фигурным фризом, изображающим сцену оргии (?), а внутри изображениями кур и петухов, расположенными вокруг центрального «Catherine wheel», также килик Трофония с острова Самоса, килик с изображением купающихся нимф (оттуда же), фрагменты миниатюрного фриза (также с Самоса), изображающего танцующих женщин. Пипили приписывает первый из этих киликов *(Ил. 35)* манере мастера Навкратиса и датирует его 580-575 гг.[15] Она же выделяет среди участников композиции, украшающей наружные стенки вазы, фигуру, покрытую шерстью, с огромным фаллосом, в которой она видит «сатира». Вообще оформление килика производит довольно странное впечатление. Вполне профессионально выполненные и, несомненно, отвечающие своей декоративной функции изображения кур и петухов на внутренних стенках сосуда составляют разительный контраст со сценой «оргии», представляющей собой простой контурный рисунок без заливки фигур черным лаком (прием, очень редко встречающийся в лаконской вазописи этого периода), к тому же выполненный крайне

[13] *Lane E. A.* Op. cit. P. 134; *Payne H.* Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period. Oxford, 1931. P. 119, fig. 44G.

[14] *Lane E. A.* Op. cit. P. 137.

[15] *Pipili M.* Laconian Iconography... P. 65.

Ил. 35. Килик из святилища Артемиды Орфии со сценой оргии. Ок. 580-575 гг. Спарта. Музей

по

Ил. 36. Зевс и орел. Килик из коллекции Кампана.
Ок. 560 г. Париж. Лувр

неряшливо, чтобы не сказать примитивно, и явно не рассчитанный на декоративный эффект. «Килик Трофония» Пипили приписывает мастеру Охоты, датируя его вслед за Стиббе сравнительно поздним временем (565—550 гг.) и совершенно иначе, чем Лэйн, интерпретируя сюжет росписи[16].

В эту же группу лаконских ваз Лэйн включает еще два килика — из Таранто и из Лувра *(Ил. 36)* с изображением сидящего Зевса с летящим к нему орлом[17]. Лэйн находит, что они и по виду, и по технике, и по декору очень близки килику мастера Гефеста с Родоса, хотя расписаны другим художником. Пипили приписывает их мастеру Навкратиса, датируя один из них (килик из Таранто) 570 г., второй (из Лувра) около 560 г.[18] Композиции росписей на обоих киликах совпадают почти абсолютно, за исключением некоторых второстепенных дета-

[16] *Pipili M.* Op. cit. P. 35 f.; *Stibbe C. M.* Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr. 1972. *См. прим. 40, *6;* также следующие работы Стиббе: *Stibbe C. M.* Lakonische Keramir aus dem Heraion von Samos // AM. Bd. 112, 1997. S. 25-142; *Idem.* Ein Nachtrag zu AM 112 // AM. Bd. 113. 1998. S. 103-109.

[17] *Lane E. A.* Op. cit. P. 137 f.

[18] *Pipili M.* Op. cit. P. 46.

лей (орнамент, украшающий одеяние Зевса, на килике из Таранто несколько проще, чем на килике из Лувра; в первом случае фигура Зевса повернута налево, во втором направо; трон Зевса в первом случае похож на обычный складной стул, во втором на ступенчатый алтарь; на килике из Таранто отсутствуют две розетки, появляющиеся на килике из Лувра). Роспись обоих киликов уже никак не может быть названа миниатюрной. При крайней упрощенности контуров фигур (у Зевса даже отсутствуют руки, что дает основание некоторым авторам видеть в нем Прометея — см. Pipili), они производят впечатление определенной монументальности (в некоторых работах высказывается предположение, что фигура Зевса была «срисована» с культовой статуи, находившейся или в Олимпии или в самой Лаконии)[19]. На фоне других образцов лаконской вазописи первой половины VI в. стилистика росписи этих двух киликов кажется довольно-таки архаичной. Фигуры Зевса и орла трактованы плоскостно (это впечатление усиливается благодаря геометрическому узору, покрывающему одежду Зевса, и стилизованным в той же манере перьям орла). Они как бы вырезаны из цветной бумаги и наклеены на внутреннюю поверхность килика. Этот прием придает всей сцене сходство с коллажем, хотя довольно близкие аналогии можно найти и в самом лаконском искусстве, как, например, фигурки Орфии, вырезанные на костяных плакетках или отлитые из свинца.

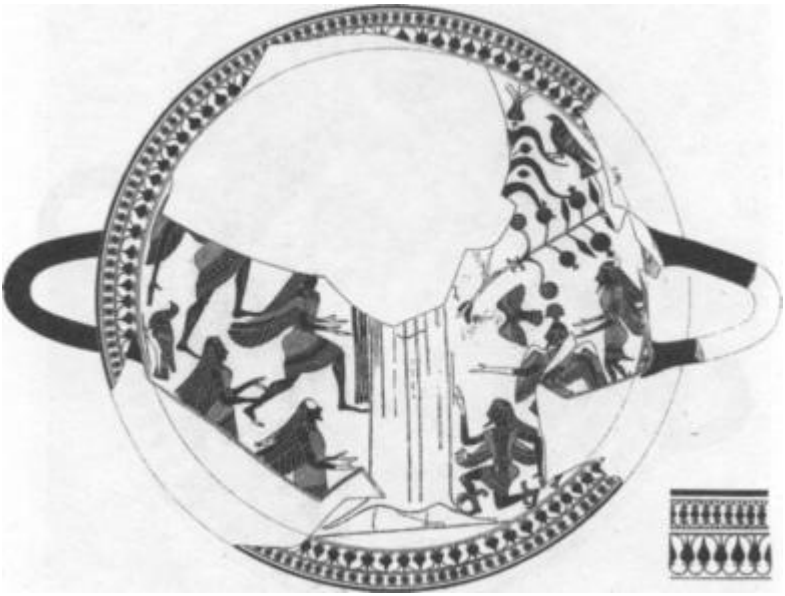
Лэйн включает в свой каталог лаконских ваз только три сосуда, которые он приписывает мастеру Навкратиса, датируя их второй четвертью VI в. Как характерные особенности стиля этого мастера он отмечает пристрастие к богатому флоральному декору, к крепким (wiry) человеческим фигурам с длинными остроконечными бородами и сходным с ними животным[20]. В число его произведений он включает, во-первых, килик из Навкратиса (отсюда и наименование мастера, ***Ил. 37)*** с плохо сохранившейся росписью. На внутренних стенках килика изображена, судя по уцелевшим фрагментам, какая-то сложная мифологическая сцена, в которой участвует целая компания крылатых демонов или гениев[21]. Все они устремлены к центру окружности килика, где, по всей видимости, находилось изображение божества (от его фигуры уцелели только ноги и часть длинной одежды, а также волос). Лэйн идентифицирует это божество с Артемидой Орфией (впервые эту мысль высказал еще Друп)[22]. Крылатые фигу-

[19] *Pipili M.* Op. cit. P. 47.

[20] *Lane E. A.* Op. cit. P. 139 f.

[21] Пипили *(Pipili M.* Op. cit. P. 41) датирует эту вазу 565—560 гг.

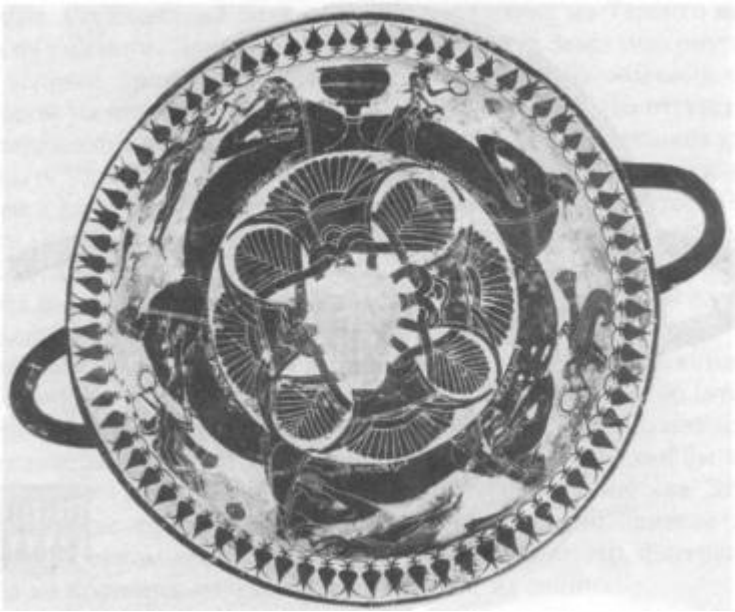
[22] По мнению Пипили (Op. cit. P. 42) это — именно Орфия, еще не отождествленная с Артемидой.



Ил. 37. Мастер Навкратиса. Килик из Навкратиса с изображением Орфии. Ок. 565—560 гг. Лондон. Британский музей

ры в этом случае могут быть объяснены как демоны плодородия, спутники богини (сравни изображения крылатого бородатого бога на изделиях из кости, найденных в святилище Орфии). Стилистически изящные и очень динамичные фигуры демонов на килике из Навкратиса довольно далеки от монументальной, тяжеловесной и как бы окоченевшей фигуры Зевса на вазах из Таранто и из Лувра, что ставит под сомнение определение их авторства.

Еще одна работа, приписываемая мастеру Навкратиса, — килик из Лувра, роспись которого изображает сцену пиршества *(Ил. 38).* Представлены пять возлежащих бородатых симпосиастов, расположившихся на пиршественных ложах вокруг украшенного замысловатым растительным орнаментом тондо килика. Между симпосиастами художник поместил кратер, возле которого видна маленькая фигурка мальчика-прислужника с венком в одной руке и с кувшином в другой. Наиболее интересная особенность этой сцены — порхающие в воздухе над головами симпосиастов крылатые существа: две сирены и два эрота. В вытянутых руках они держат венки, очевидно, собираясь украсить ими



Ил. 38. Мастер Навкратиса. Сцена пиршества на килике из коллекции Кампана. Ок. 565 г. Париж. Лувр

участников пиршества[23]. Композиция росписи весьма изысканна. Растительный орнамент в ее центре, ритмически повторяющие друг друга фигуры пирующих, одинаковым жестом подносящих к груди чашу с вином, и бордюр из плодов граната, идущий по краю чаши, образуют три декоративных пояса, гармонически между собой сбалансированных. Заполняющие свободное пространство фигурки крылатых существ (фигура прислуживающего за столом мальчика отличается от них только отсутствием крыльев) заметно оживляют сцену пира, нарушая ее несколько застывший декоративизм, и, кроме того, вносят в этот, казалось бы, вполне обыденный сюжет ощущение своеобразной ирреальности происходящего (дыхание иного мира).

Пипили приписывает мастеру Навкратиса еще пять киликов, из которых только два дошли в хорошей сохранности, три других в виде фрагментов (Лэйн

[23] О значении этих фигур см.: *Pipili M.* Op. cit. P. 72 f.

Ил. 39. Мастер Навкратиса. Крылатый демон.
Ок. 565—560 гг. Бостон. Музей изящных искусств

упоминает только один из этих киликов, хранящийся в Мюнхене)[24]. Все они украшены росписью, изображающей бородатых крылатых демонов, возможно, бореадов. Воспроизведенный в книге Пипили килик из Бостона дает представление о всей этой группе ваз. Заполняющая всю внутреннюю поверхность сосуда фигура крылатого демона *(Ил. 39)* поражает необыкновенной графической четкостью контура, уверенной рукой вписанного в круг и искусно моделированного тонкими линиями, процарапанными по поверхности лака. Редкое совершенство рисунка выделяет эту роспись среди всех других работ, приписываемых мастеру Навкратиса.

[24] *Pipili M.* Op. cit. P. 64. Она же признает работой этого вазописца поздний фрагментированный килик из Афин с изображением Менелая и Протея (?) (см. *Ил. 60* — не ранее 530 г.), хотя эта атрибуция кажется сомнительной. Шефтон *(Shefton B. B.* Three Laconian Vase-Painters. P. 303 f.) перечисляет 22 работы этого мастера, в том числе семь предположительных и еще семь, выполненных в его манере, датируя их в промежутке от 570 до 550 гг. *Lane E. A.* Op. cit. P. 139.

Ил. 40. Мастер Навкратиса. Посейдон верхом на Гиппокампе. Килик из Черветери. Ок. 550 г. Черветери. Музей

Трудно представить, чтобы один и тот же мастер, хотя бы и на разных этапах своей артистической карьеры, мог создать и этот шедевр лаконской вазописи, и росписи двух киликов с изображением сидящего Зевса и орла. Маловероятной кажется также и принадлежность этому художнику фрагмента килика с о-ва Самоса с изображением еще одного крылатого демона (Pipili, fig. 91/170/), однако же выполненным совсем в другой манере. Столь же неправдоподобна и атрибуция этому мастеру и крайне беспомощной и грубой росписи килика из Мюнхена (см. *Ил. 72)* с изображением беседующих Зевса и Геры (?)[25].

Зато очень красивая роспись другого килика из Черветери, изображающая Посейдона верхом на Гиппокампе (около 550 г., *Ил. 40)* вполне может быть приписана тому же мастеру, который расписал и бостонский килик с фигурой демона независимо от того, признаем мы его работой мастера Навкратиса или

[25] Пипили *(Pipili M.* Op. cit. P. 48) датирует ее весьма неопределенно — второй половиной VI в. до н. э.

же нет[26]. Здесь также обращает на себя внимание необычная для лаконской вазописи твердость руки художника, хорошее знание анатомии человеческого тела, обостренное декоративное чувство и смелый полет фантазии, создающий на поверхности килика затейливый арабеск из переплетающихся тел божества и его морского коня (его голова, к сожалению, утрачена). Следует отметить также необычную форму Посейдонова трезубца, стилизованного в виде цветка лотоса. Менее оправдана атрибуция тому же мастеру сцены симпосия на килике из Лувра[27]. Фигуры двух возлежащих мужчин слишком статичны, а вся композиция недостаточно декоративна (см. *Ил. 61).*

Все эти наблюдения показывают, как мало доверия заслуживают все попытки установления авторства той или иной росписи на лаконской или другой архаической вазе. По крайней мере о художественной индивидуальности мастера Навкратиса мы имеем теперь (после выхода в свет работ Стиббе и Пипили) еще более смутное представление, чем вначале 30-х гг., когда писал свою статью Лэйн.

Столь же проблематична и фигура другого лаконского мастера первой половины VI в., которого Лэйн называет мастером Пегаса, приписывая ему три килика — из Цере, Капуи (Британский музей) и Мюнхена. Один из них (из Капуи) с росписью, изображающей юношу, держащего под уздцы двух поднявшихся на дыбы крылатых коней (*Ил. 41),* описывает в своей книге Пипили, которая считает эту роспись работой в манере мастера Навкратиса[28], что, на наш взгляд, невозможно ни доказать, ни опровергнуть, если признать единственной надежно удостоверенной работой этого загадочного мастера килик из Навкратиса с изображением Орфии. Манера, в которой выполнена роспись килика из Капуи, пожалуй, несколько напоминает «почерк» художника, создавшего фигуру крылатого демона на килике из Бостона (довольно близки позы демона и юноши, удерживающего коней), хотя рисунок первого из этих двух произведений кажется более небрежным и вместе с тем более экспрессивным (очень выразительны фигуры поднявшихся на дыбы и яростно бросающихся друг на друга коней, которых пытается разнять находящийся между ними юноша).

Знаменитая «ваза Аркесилая» из Вульчи — пожалуй, самое известное из всех произведение лаконских вазописцев и вообще один из самых интересных образцов архаической греческой вазописи. Мастер, расписавший этот килик, явно не ставил перед собой чисто декоративных задач. Его целью был обстоятельный рассказ о любопытном эпизоде из жизни киренского царя Аркесилая,

[26] Согласно Пипили (Ibid. P. 49) около 550 г. до н. э.

[27] *Pipili M.* Op. cit. P. 74, Fig. 105(199).

[28] *Lane E. A.* Op. cit. P. 139; *Pipili M.* Op. cit. P. 37 f., Fig. 52(96).

Ил. 41. Юноша, держащий под уздцы двух коней. Килик из Капуи. После 550 г. Лондон. Британский музей

который он, скорее всего, мог наблюдать собственными глазами (на это указывают надписанные рядом с фигурами имена чуть ли не всех основных участников этой сцены).Тем не менее его творению не откажешь в несколько грубоватой, не претендующей на особую изысканность красоте графического решения композиции, в котором не последнюю роль играет цветовая гамма (приятные для глаза сочетания пурпурного, черного, желтого и белого цветов) и упругая четкость контуров фигур людей, животных и птиц[29] *(Ил. 42).*

Трактовка всей сцены и отдельных фигур во многом наивна. Немало погрешностей в передаче анатомических особенностей изображенных людей. Характерны длинные носы, почти сливающиеся с верхней губой. Коленные суставы как бы свинчены на шарнирах (по выражению Лэйна, участники сцены «жестикулируют отрывисто и бегут с хрустом в коленях»). В фигурах людей, хотя все они представлены в движении в самых разнообразных позах, все же ощущается неко-

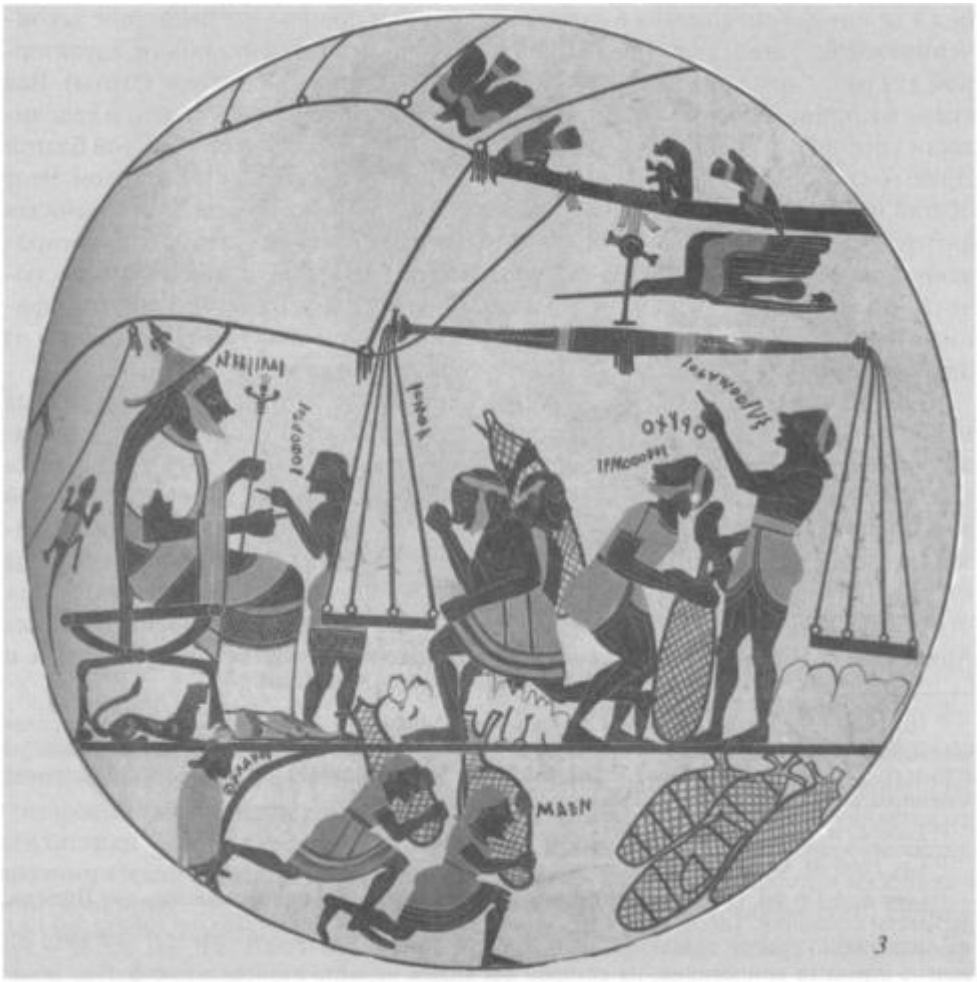
[29] Как отметил уже Друп *(Droop J. P.* Pottery // AO. P. 82), отход от чистого декоративизма вообще характерен для росписей III стиля («кажется начинает овладевать идея некоего иного изображения по сравнению с простым украшением»). Ср. Ibid. P. 88.

Ил. 42. 1—3. Ваза Аркесилая из Вульчи. Ок. 565—560 гг.
Париж. Национальная библиотека, Кабинет медалей

торая оцепенелость, благодаря чему вся композиция приобретает известное сходство с «живой картиной» вроде заключительной сцены «Ревизора». Особенно схож с манекеном или с «восковой персоной» главный персонаж всей этой картинки — восседающий на складном стуле киренский царь Аркесилай (очевидно, второй из носивших это имя царей, Аркесилай II правил в 565/560 — 555/550 гг). Его фигура близко напоминает своими очертаниями фигуру сидящего Зевса на киликах из Таранто и Лувра, хотя в отличие от нее она имеет руки и даже жестикулирует ими. Однако, при всем этом сцена производит впечатление необыкновенного оживления, владеющего всеми ее участниками, не исключая животных и птиц, которые (особенно птицы, порхающие в воздухе и усевшиеся рее) явно с интересом и даже с каким-то возбуждением наблюдают за всем происходящим. Почти

Ил. 42. 2—3. Ваза Аркесилая из Вульчи. Ок. 565—560 гг.

неподвижная фигура царя безусловно является как бы смещенным к периферии центром всей композиции. Она не только превосходит своими размерами фигуры всех остальных персонажей, но и производит впечатление ожившей статуи среди обычных людей. К Аркесилаю обращены взгляды четырех стоящих перед ним «слуг» — участников развески шерсти. На него же взирают со своей высоты три птицы и обезьянка. Только грузчики с мешками шерсти, очевидно, находящиеся уже в трюме корабля, т. е. как бы за пределами главной сцены, занимающей основную часть окружности килика, заняты своей тяжелой работой и не обращают на «августейшую особу» никакого внимания. При всей условности художественных приемов мастера, расписавшего чашу Аркесилая, его работа носит вполне реалистический характер, заключая в себе массу конкретной, ценной



для историка информации. Очевидна любовь художника к подробностям, иногда незначительным. Он тщательно выписывает детали: остроконечный петас царя Аркесилая с замысловатым навершием, скипетр, который он держит в руке, балансир огромных весов, грубое плетение мешковины, пестрое оперение птиц, фигурки ящерицы, гепарда, обезьянки и т. д. Заметим еще, что несмотря на обилие деталей и исключительную для лаконской вазописи сложность композиции,

она в целом удачно вписана в окружность чаши и производит целостное законченное впечатление (здесь нет,вероятно, нарочитой фрагментарности, характерной для работ другого известного лаконского вазописца — мастера Охоты). Вся сцена воспринимается как настоящий гимн труду, предприимчивости и деловитости киренского правителя и его «команды». Во всем здесь царит дух той благой Эриды («свободной конкуренции»), которая некогда была воспета Гесиодом. Этот общий настрой росписи килика Аркесилая воспринимается как красноречивая антитеза аскетической пуританской морали классической Спарты, ориентированной на сознательный отказ от любых видов наживы. Отсюда можно заключить, что художник, расписавший килик, либо еще ничего не знал об этих официальных нравственных установках, либо жил в какой-то особой зоне (одном из периекских полисов?), еще свободной от влияния этих установок[30].

Лэйн приписывает мастеру Аркесилая еще три вазы, находящиеся в разных музеях[31]. Среди них наиболее известен килик из Ватикана с росписью, изображающей терзаемого орлом Прометея и подпирающего небесный свод Атласа ***(Ил. 43)***. Не только в лаконской, но и вообще во всей греческой вазовой живописи этот сюжет в такой его трактовке (два брата титана, несущих наказание, видимо, за сходные прегрешения перед богами) не встречается больше ни разу (как правило, Прометей и Атлас изображаются только порознь)[32]. Как отмечает Лэйн, этой работе присуща та же wooden stiffness, что и росписи килика Аркесилая[33]. Но такую же или еще большую одеревенелость можно встретить и

[30] Шефтон *(She/ton B. B.* Three Laconian Vase-Painters. P. 309) признает вазу Аркесилая самой поздней из работ этого мастера. В соответствии с этим он относит начало его карьеры к 80-м гг. VI в. до н. э. Ср.: *Simon E.* Die griechische Vasen. München, 1976. S. 58—61: Lakonische Vasenmalerei (6. Jahrhundert), особенно 59-61.

[31] *Lane E. A.* Op. cit. P. 140.

[32] Ср. *Pipili M.* Op. cit. P. 35.

[33] *Lane E. A.* Op. cit. P. 141. Другие работы мастера Аркесилая, приписываемые ему Пипили, вызывают сомнения. Таков, например, килик из коллекции Виллы Джулия (около 560 г.) с изображением Геракла, сражающегося с амазонками (Pipili M. Ibid. P. 5 ff.; см. *Ил. 62* — довольно странная композиция, на которой мы видим неумело нарисованную фигуру обнаженного Геракпа, устремляющегося с мечом в руке вслед за убегающими от него, оборачиваясь на ходу, двумя амазонками; обе воительницы облачены в пластинчатые хитоны и коринфские шлемы, скрывающие их лица; их ноги и руки, выписанные белой краской, почти неразличимы, что создает странное впечатление какой-то призрачности обеих фигур). Более вероятной кажется атрибуция мастеру Аркесилая фрагмента килика с о-ва Самоса с изображением симпосия (бородатый мужчина, возлежащий с флейтисткой, и слетающий к ним крылатый демон с жезлом в руке — *Pipili M.* Op. cit. P. 71; см. *Ил. 56.* Ср. приведенные тут же фрагменты с аналогичными сценами, возможно, от того же килика или каких-то других, сходных с ним ваз). Шефтон *(Chefton B. B.* Op. cit. P. 300 f.) называет 16 точно установленных работ

Ил. 43. Мастер Аркесилая. Прометей и Атлас. Килик из Черветери. Ок. 560—555 гг. Ватикан. Грегорианский этрусский музей

в работах других лаконских мастеров, например, в росписях, изображающих Зевса, на киликах из Таранто и Лувра. В остальном манера, в которой выполнена композиция на ватиканском килике, на наш взгляд, существенно отличается от стилистики вазы Аркесилая. Это отличие проявляется даже в особенностях анатомии изображенных персонажей, например, в более правильном изображении коленных суставов. Главное же отличие росписи ватиканского килика состоит в ее подчеркнутой декоративности и вместе с тем монументальности. Ее

мастера Аркесилая и еще 5 предположительных. В это число он включает килик Бореадов (см. *Ил. 53),* введение Геракла на Олимп (см. *Ил. 71)* и ряд других. Кроме того, он выделяет в особую группу вазы, расписанные в манере мастера Аркесилая, но, видимо, не им самим (Ibid. P. 301 f.) — всего 23 вазы и отдельные фрагменты, в том числе килик с возвращением Гефеста, килик из святилища Орфии с четырьмя демонами (см. *Ил. 55),* килик Трофония (см. *Ил. 59),* Геракл и критский бык (см. *Ил. 66),* динос с кентавромахией и убийством Ахилла (см. *Ил. 65),* ослепление Полифема (см. *Ил. 47),* килик из Таранто со сценами симпосия (Аполлон и Дионис?) и комоса (см. *Ил. 73),* Ахилл у источника (см. *Ил. 49),* килик со всадником из Эрмитажа, всадник из Лондона, также из Лувра (см. *Ил. 46).*

графическая схема производит впечатление строгой выверенности каждой детали и четкой гармонической сбалансированности изображенных фигур также, как и деталей «ландшафта». Торсы титанов почти параллельны друг другу, тогда как согнутые в коленях ноги образуют два угла, вершинами направленными навстречу друг другу. Поднятой левой руке Атласа соответствуют опущенные вниз и привязанные к столбу руки Прометея. Очертания глыбы небесного свода над головой Атласа перекликаются с очертаниями крыльев орла, терзающего Прометея. Ползущая вверх (видимо, по отсутствующей скале) змея за спиной Атласа уравновешивается колонной (столбом), к которой привязан Прометей. Композиции килика Аркесилая такая выверенность и взаимная сбалансированность деталей почти не свойственна. Она гораздо более «импрессионистична».

Последний представитель лаконской школы вазописи периода расцвета, т. е. первой половины VI в., — так называемый мастер Охоты, которому Лэйн уверенно приписывает росписи девяти киликов, как целых, так и фрагментов, и еще некоторые вазы предположительно[34]. Как и обычно в его статье, определение круга работ этого мастера производится достаточно произвольно, а настоящее их число должно быть, скорее всего, намного меньше указанного. Свое прозвище мастер Охоты получил от двух киликов (один в Лувре, другой в Лейпцигском музее) с изображением охоты на вепря. Вполне возможно, что в обоих случаях художник имел в виду знаменитую Калидонскую охоту[35], хотя какие-либо характерные приметы, которые могли бы указывать именно на это событие, в росписях отсутствуют, а немногочисленность изображенных фигур (в одном случае два охотника, в другом только один) говорит скорее против этого предположения (в изображениях Калидонской охоты на более или менее синхронных коринфских и аттических вазах мы видим обычно целую толпу охотников и собак). На луврском килике[36] (*Ил. 44)* два охотника: один с бородой, другой без оной, оба с длинными волосами, заплетенными в косы, в коротких

[34] *Lane E. A.* Op. cit. P. 141 ff. Высоко оценивает мастера Охоты Кук *(Cook R. M.* Greek Painted Pottery. 2nd ed. London, 1972. P. 98), называя его «рисовальщиком величайшего технического умения, чьи крепкие хорошо сложенные фигуры и уверенной руки детали придают новый реализм лаконскому искусству». Своеобразие композиций этого мастера Кук так же, как и Лэйн, объясняет тем, что его основной специальностью были фризы, украшавшие большие вазы; в связи с чем ему приписывается роспись гидрии с острова Родоса с изображением сцены сражения.

Шефтон (Shefton B. B. Op. cit. P. 306 ff.) включает в свой перечень уже 29 работ этого мастера (из них семь предположительных) и 12, выполненных в его манере. Все они датируются в промежутке между 570—540 гг. до н. э.

[35] *Pipili M.* Op. cit. P. 22 f.

[36] Пипили *(Pipili M.* Op. cit. P. 22, Fig. 33(69)) относит его ко времени около 555 г. до н. э.

хитонах и с копьями в руках нападают сзади на кабана, судя по его спокойной позе, ничего не подозревающего об угрожающей ему опасности и даже не ощущающего уже нанесенных ударов. Интересно, что в композицию этой росписи попала лишь задняя часть туловища животного с коротким закрученным хвостиком. В росписи килика из Лейпцига, напротив, показана только голова и передняя часть туловища кабана, которого поражает копьем всего один охотник. Создается впечатление, что одна композиция как бы разрезана на две части[37]. Лэйн в связи с этим высказывает предположение о том, что мастер Охоты специализировался главным образом на росписях больших сосудов типа гидрий и кратеров, поверхность которых допускала развертывание многофигурных сплошных фризов[38]. Однако, если учесть, что лаконским мастерам вообще было свойственно весьма свободное обращение с внутренней поверхностью килика, которую они делили на сектора по своему произволу, манера мастера Охоты, возможно, не покажется такой уж странной. Насколько позволяет судить килик из Лувра, этот мастер проявлял в своих работах особый интерес к передаче движения человеческого тела. Динамизм изображенных им фигур подчеркива-

Ил. 44. Мастер Охоты. Охота на вепря. Килик из Этрурии. Ок. 555 г. Париж. Лувр

[37] Прием срезания одной или двух крайних фигур композиции создает особый оптический эффект движения всей изображенной группы фигур куда-то за пределы поверхности килика (она как бы проскакивает через небольшой экран, обведенный окружностью сосуда, как это бывает в театре теней). Можно предполагать, что мастер Охоты вполне осознанно использовал этот прием усиления кинетического эффекта композиции, которого он не мог бы добиться теми весьма еще несовершенными средствами, с помощью которых он старался передать в своих росписях движения людей и животных.

[38] *Lane E. A.* Op. cit. P. 143; *Simon E.* Die griechische Vasen... S. 58, Taf. 36.

ется и усиливается посредством дублирования одного и того же движения, которое совершают оба охотника, поражая вепря своими копьями, хотя автор росписи килика, безусловно, не был первым лаконским вазописцем, использовавшим этот прием. Мастер, расписавший чашу Аркесилая, также применил его, изображая фигурки двух грузчиков, втаскивающих мешки с шерстью в помещение, по всей видимости, являющееся трюмом корабля. Лэйн отмечает, что фигуры в росписях мастера Охоты обычно «крепкие и плотные с выпуклыми мускулами и восхитительной упругостью» (в этом отношении они близки фигурам на позднекоринфских вазах), что «мастер смел и легок в использовании резьбы, обладая особенно твердой линией для волос», что его работы, как правило, «показывают такую же стилизацию в изображении колена и других мускулов, аккуратных пальцев рук и ног и изогнутых книзу углов рта»[39].

Наиболее ранними работами этого мастера Лэйн признает известный берлинский килике изображением воинов, несущих тела убитых товарищей (Ил. ***45),*** и фрагмент из Лувра также с изображением воинов[40].

[39] *Lane E. A.* Op. cit. P. 141.

[40] Пипили считает работами мастера Охоты также: 1) фрагментированный килик с Самоса с изображением Геракла, сражающегося с немейским львом *(Pipili M.* Op. cit. P. 2, см. *Ил. 57)* (судя по сохранившимся обломкам, роспись была очень красивой, подчеркнуто декоративной и, на наш взгляд, более высокого класса, чем надежно удостоверенные работы мастера Охоты); 2) килик из коллекции Эрскина с изображением Геракла, ведущего Кербера *(Pipili M.* Ibid. P. 5, см. *Ил. 68).* (Эта работа, датируемая 560-550 гг., на наш взгляд, ниже возможностей мастера Охоты, хотя в ней и использован его характерный прием усечения композиции краями килика: всю его окружность заполняет огромная, довольно тщательно и вместе с тем неумело выписанная фигура Кербера, за которым следует Геракл — видны только руки героя с палицей и одна его нога; перед адским псом шествует Гермес, от которого осталась одна нога в крылатом сапоге); 3) килик из Гамбурга с изображением Геракла, убивающего Гиппокоона (?) (Ibid. P. 10 f.; см. *Ил. 63)* (довольно красивая и интересно задуманная, хотя и несколько архаичная работа; странное впечатление производит непропорционально большая голова героя с лицом, выкрашенным в белый цвет, и его маленькие тощие ручки; по тщательности прорисовки деталей, например волос, узоров на одежде, эта роспись действительно напоминает манеру мастера Охоты, но общее впечатление все же иное); 4) роспись между ручками гидрии из Лондона, изображающая горгонейон между фигурами двух сфинксов (Ibid. P. 15; см. *Ил. 64)* — около 540—535 гг.). (Авторство мастера Охоты в этом случае возможно, хотя доказать его, на наш взгляд, трудно); 5) фрагмент килика из Кирены с изображением семерых героев, идущих походом на Фивы (Ibid. P. 25; см. *Ил. 58)* — около 555—545 гг.; сюжет можно определить по имени Партенопей, отчетливо читающемуся между двумя фигурами). (Эта роспись стилистически довольно близка к росписи килика с изображением Калидонской охоты); 6) килик с о-ва Самоса с изображением Трофония или по версии Пипили Сизифа (P. 35 f.; см. *Ил. 59;* *см. также: *Pipili M.* Lakonische Vasen aus der Westnekropole von Samos: ein erneuter Blick auf alte Funde // AM. Bd. 119. 2004. S. 97, 100 ff.); стилистически эта роспись, известная только по рисунку

Ил. 45. Мастер Охоты. «Похоронный марш», или Возвращение с битвы. Килик из Тарквинии. 3-я четв. VI в. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание

В этих работах еще ощущается влияние мастера Аркесилая, «учеником которого мог быть наш художник», впоследствии освободившийся от этой звисимости и усовершенствовавший свой собственный стиль. Берлинский килик действительно имеет известное сходство с основными работами мастера Охоты. Его композиция тоже выполнена в манере «port-hole», т. е. как бы вырезана из большого фриза (крайние фигуры срезаны краями килика). Тем не менее стилистически эта вещь заметно отличается от росписи килика(ов) с изображением охоты на вепря, и хотя Лэйн склонен считать ее наиболее ранней из всей серии, другие авторы, наоборот, относят ее к наиболее поздним образцам лаконской вазописи, датируя концом VI в.[41] Также и другие работы мастера Охоты из перечня Лэйна

Бёлау *(Boehlau J.* Aus ionischen und italischen Nekropolen. Ausgrabungen und Untersuchungen zur Geschichte der nachmykenischen griechischen Kunst. Leipzig, 1898. S. 127 f. Taf X, 4), мало похожа на другие работы мастера Охоты, приближаясь скорее к стилю мастера Гефеста.

[41] *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. London, 1980. P. 43. Fig. 26.

приписываются теперь иным мастерам и датируются более поздним временем, как, например, килик с росписью, изображающей Зевса и Гермеса (см. ***Ил. 51,*** Пипили относит его к мастеру Химеры и датирует 530—520 гг.)[42].

Вторая половина VI в. до н. э., или период так называемого Лаконского IV стиля, была, по мнению Лэйна, временем явного упадка лаконской вазописи. Этот упадок он связывает с резким окончанием коринфского чернофигурного стиля: «мы видели, как Лакония во многом зависела от вдохновенных коринфских рисунков фигур, и когда источник иссяк, она вынуждена была вернуться к своей собственной прошлой традиции. Не было нового источника творческой энергии как в первой половине столетия; за немногими исключениями те же самые орнаменты воспроизводились механически, те же самые животные появляются в еще более старых (изношенных) формах. И только случайно изобразительный стиль оживает под влиянием Аттики»[43]. Здесь сразу встает вопрос: Если аттическое влияние все-таки имело место, то почему лаконкие мастера не могли просто переориентироваться на этот новый источник вдохновения и продолжать более или менее удачно копировать афинские образцы так же, как они это делали до сих пор с коринфскими?[44] Что этому могло препятствовать — недостаток привозной афинской керамики или же что-то другое?

[42] *Pipili M.* Laconian Iconography of the Sixth Century B. C. P. 47.

[43] *Lane E A.* Lakonian Vase-Painting. P. 150.

[44] Ср.: *Cook R. M.* Greek Painted Pottery. P. 98: «Ок. 550 г. до н. э. коринфские вазописцы отказались от фигурного стиля, а аттические стандарты оказались слишком высоки для лаконских мастеров. В лаконском IV стиле наблюдается быстрый упадок, заметный в поздних работах мастера Охоты и его последователей, и к 520 г. местная традиция фигурной росписи ваз умирает». Возможно, более точно определяет ситуацию, сложившуюся в этот период, Фицхардинг (Op. cit. P. 31): «Хотя традиционное деление эволюции вазописи по 550 году является удобным в некоторых отношениях, в действительности нет явного разрыва между работой более старых и молодых мастеров; в то же время можно наблюдать в поздних работах тенденцию к более свободному и менее формальному ведению линии и к использованию более фантастических сюжетов».

Кук *(Cook R. M.* Op. cit. P. 100) отмечает определенное снижение технического качества лаконской керамики с переходом к IV стилю: «обмазка, поначалу плотная и бледно кремовая, в лаконском IV стиле ухудшается или исчезает вовсе. Лак обычно имеет глубокий тон сепии, но вскоре после 550 г. он лишь иногда приобретает такой же хороший черный цвет, как на аттических вазах. Контраст кремового фона с темной росписью и богатым пурпуром создает необычно жизнерадостный эффект для чернофигурного стиля. Практика оставлять части сосудов (особенно чаш) не покрытыми обмазкой добавляет полихромии». Однако, как указывает Лэйн *(Lane E. A.* Op. cit. P. 133), практика оставлять части вазы необмазанными появилась в первой половине VI в. «Ясно, что это не признак упадка, — пишет он далее, — скорее это обдуманно найденный эффект, наиболее широко культивировавшийся во второй четверти века».

Единственный лаконский мастер этого периода, чьи работы Лэйн находит возможным выделить в особую группу, включающую росписи шести киликов, это — мастер Всадника, несомненно, одна из самых ярких и интересных творческих индивидуальностей в лаконском искусстве VI в. Его лучшие работы никак не могут свидетельствовать о будто бы уже наступившем упадке лаконской вазописи. Кроме того, они в высшей степени своеобразны; зависимость от каких-то чужеземных образцов, коринфских или аттических, в них, если и ощущается, то очень слабо. Правда, Лэйн дает весьма нелестную оценку всем работам мастера Всадника, за исключением одного килика из Нью Йорка (см. *Ил. 50,* найден в Сардах) с изображением сфинкса: «Стиль в общем сухой и бесцветный; долговязые неуклюжие фигуры с исключительно неряшливыми попытками передачи сочленения мышц. Соответствующая небрежность и отсутствие понимания продемонстрированы и в исполнении растительных комплексов»[45].

Эта оценка кажется, однако, чересчур суровой и в целом несправедливой. Стиль мастера Всадника никак не назовешь «бесцветным». Скорее, напротив, он отличается удивительным благородством и изысканностью. Своим изяществом, можно даже сказать грациозностью силуэт всадника на двух киликах — из Британского музея и Лувра *(Ил. 46)* заметно выделяется на общем фоне персонажей лаконской вазописи, их, как правило, тяжеловесных и грубоватых фигур. Все элементы композиции: сам всадник, птицы, парящие в воздухе, расположившиеся между ногами лошади (одна даже уселась на гриву коня), крылатые демоны, в одном случае (на килике из Британского музея) летящий вслед за всадником и как будто собирающийся увенчать его венками, которые мы видим у него в руках, в другом случае (на килике из Лувра) бегущий перед лошадью, как бы собираясь взлететь, наконец, растительный орнамент, заполняющий нижнюю часть тондо килика, сравнительно простой на килике из Британского музея и более сложный даже вычурный на килике из Лувра, — все эти детали при кажущейся произвольности их размещения в пределах окружности килика тем не менее производят впечатление гармонической уравновешенности и сбалансированности.

Бушор *(Buschor E.* Griechische Vasen. München, 1969. S. 83) отмечает как общие черты стиля поздних лаконских ваз определенную стагнацию, «снижение исконной живости», выделяя, однако, среди них «как одно из прекраснейших и самых волнующих произведений» берлинский килик с изображением траурной процессии («подлинно спартанская тема»). По поводу композиции этой росписи, которую он датирует третьей четвертью VI в., Бушор (там же) замечает, что «якобы неумелая композиция круга (обе фигуры по бокам срезаны наполовину) действует здесь вполне убедительно, давая почувствовать» масштаб процессии.

[45] *Lane E. A.* Op. cit. P. 151.

Ил. 46. Килики Мастера Всадника: 1 — Лондон. Британский музей; *2 — Из* коллекции Кампана. Париж. Лувр. 550—540 гг.

Как бы мы ни понимали общий смысл этой довольно-таки загадочной сцены[46], основное чувство, которое вложил в нее художник, кажется очевидным. Это, несомненно, чувство глубокого мистического единства трех миров: мира человеческой личности, мира живой природы и мира таинственной «потусторонней» жизни, представленного фигурами крылатых демонов. Сами эти фигурки довольно близко напоминают аналогичных персонажей в более ранней композиции с участием Орфии (?), приписываемой мастеру Навкратиса, и в сцене банкета на килике из Лувра (см. *Ил. 37 и 38),* может быть, того же мастера, хотя по манере исполнения и общему настрою эта последняя работа, пожалуй, особенно близка как раз росписям мастера Всадника. Настроение своего рода иррационального (мистического) лиризма, пронизывающие росписи обоих киликов, характери-

[46] Основные варианты интерпретации см. у Пипили (Laconian Iconographe of the Sixth Century B. C. P. 76). Отвергая предположения, согласно которым всадник изображает то ли атлета-победителя, увенчиваемого Никой, то ли героизированного покойника, автор приходит к мысли, что художник имел в виду просто участника торжественной процессии, вероятно, в честь Орфии или какого-то другого божества.

зует этого мастера как одну из наиболее ярких художественных индивидуальностей среди лаконских вазописцев, для которых в целом характерен гораздо более сухой и прозаичный (приземленный) взгляд на изображаемую жизнь (исключение из этого правила составляют, пожалуй, лишь роспись вазы Аркесилая, произведение, несомненно, отличающееся высокой лирической взволнованностью, хотя и без мистических нот, и роспись килика с предполагаемым изображением Орфии). Поскольку оба килика были созданы где-то вскоре после середины VI в. (согласно Пипили, между 550—540 гг.[47]), они могут расцениваться как свидетельство продолжающегося расцвета лаконской вазовой живописи, может быть, даже как наивысший ее подъем (недаром такой знаток искусства вазописи, как Р. Кук, выбрал в своей книге как наиболее яркий и интересный образец лаконской вазописи VI в. до н. э. именно килик из Британского музея и даже поместил его воспроизведение на супере).

По сравнению с тем скромным перечнем работ мастера Всадника, который был составлен Лэйном (всего 6 росписей) в статье Ролле, специально посвященной этому мастеру, он увеличен ровно в два раза[48]. Некоторые из атрибуций

[47] *Pipili M.* Op. cit. P. 76.

[48] *Lane E. A.* Lakonian Vase-Painting. P. 150; *Rolley C.* Le peintre des cavaliers // BCH. 83,1. 1959. P. 280.

Ил. 47. Ослепление Полифема. Килик из Нолы. 565—560 гг. Париж. Лувр

Ролле были приняты Пипили и, видимо, также Стиббе, которому она в основном следует. В их числе роспись килика, изображающая ослепление Полифема, из Лувра *(Ил. 47).* Эта, по определению самой Пипили (Р. **33),** «безжизненная и скорее непривлекательная работа» составляет самый разительный контраст с росписями мастера Всадника. Она чрезвычайно статична (и восседающий на камне Полифем, и Одиссей с тремя спутниками, втыкающие кол в глаз циклопу [при этом первый из них, видимо, сам Одиссей еще ухитряется поить циклопа вином из канфара], абсолютно неподвижны, несмотря на весь драматизм изображенного события). В ней нет и намека на изысканную декоративность, легкость и изящество, столь характерную для обоих киликов со всадником. Фигуры выписаны грубо и неумело. Штриховка используется очень скупо (оба килика со всадником, напротив, ею насыщены до отказа). Сцена отталкивает своим грубым натурализмом и явной нелепостью трактовки популярного сюжета (циклоп держит в обеих руках ноги, очевидно, принадлежавшие кому-то из съеденных им спутников Одиссея, что лишает его возможности взять протянутый Одиссеем канфар). К тому же и по времени эта роспись довольно далеко

отстоит от киликов со всадником (Пипили датирует ее 565—560 гг.)[49]. Пипили приписывает мастеру Всадника еще два килика с росписью на один и тот же сюжет: Ахилл, подстерегающий Троила у источника[50]. Обе эти росписи довольно интересны по замыслу, но неумело или небрежно выполнены, и, на наш взгляд, очень далеки от высокого художественного совершенства обоих киликов со всадником. Обе росписи и на килике из Виллы Джулия, и, на сильно фрагментированном килике с о-ва Самоса *(Ил. 48)* свидетельствуют о тщетной борьбе художника за осуществление чересчур сложного для него замысла. Огромная фигура Ахилла, почти полностью скрытая круглым щитом (видны только ноги и голова в шлеме, увенчанном высоким султаном) грубо уравновешивается противостоящей ей массивной, но неустойчивой, как бы накренившейся вперед постройкой «фонтанного дома». Вместе взятые эти два силуэта совершенно подавляют маленькие фигурки Троила и его сестры Поликсены, помещенные художником в меньшую нижнюю часть окружности килика (exergue), отрезанную прямой линией от верхней части. Автор обеих росписей был настолько поглощен решением стоявшей перед ним композиционной задачи, что почти совершенно пренебрег декоративной стороной своей работы, и это может служить еще одним доводом против его отождествления с мастером Всадника. Обе росписи, как и сцена ослепления Полифема, принадлежат сравнительно раннему времени (ок. 560 г. по Пипили) и, таким образом, еще не могут считаться образцами Лаконского IV стиля.

[49] Едва ли оправданно также и включение в число работ мастера Всадника 1) килика из Афин с изображением Геракла (?), сражающегося с немейским львом *(Pipili M.* Op. cit. P. 2; см. *Ил. 70).* Работа выполнена в очень небрежной манере (глаз на лице героя помещен на уровне кончика его носа) с минимумом деталей, хотя и не лишена грубой экспрессии и динамизма; 2) килика из Нью Йорка с изображением Геракла в борьбе с критским быком *(Pipili M.* Op. cit. P. 4, см. *Ил. 66).* По манере эта работа близка предыдущей, хотя выполнена несколько более тщательно, композиция в общем довольно нелепа: Геракл засунул левую руку глубоко «за пазуху» быка и как бы щекочет его; 3) диноса из Лувра с изображением Геракла, сражающегося с кентаврами, и Ахилла, подстерегающего Троила (Ibid. P. 7 ff., см. *Ил. 65*— около 545—535 гг.). Бешено мчащиеся и падающие на полном скаку сраженные стрелами героя кентавры выписаны довольно тщательно и не без грубой экспрессии, хотя в целом работа эта кажется довольно примитивной и не имеет ничего общего с изысканной декоративностью всадников; то же самое можно сказать и о сцене с Троилом и Ахиллом — Ibid. P. 29, Fig. 44(86) — убогое творение недоучки; 4) фрагментированного килика из Токры с изображением Геракла, несущего Керкопов *(Pipili M.* Ibid. P. 10, Fig. 14(22) — около 560 г.); 5) килика (местонахождение неизвестно) с изображением пляшущего комаста в странном сочетании с «фонтанным домом» (довольно грубая работа, не имеющая ничего общего с манерой мастера Всадника).

[50] *Pipili M.* Op. cit. P. 29.

Ил. 48. Ахилл, подстерегающий Троила у источника: 1 — Килик из Черветери. Рим. Национальный музей Вилла Джулия; *2* — Килик с острова Самоса. Ок. 560 г.

Ил. 49. Ахилл у источника (?). Килик из Черветери.
Ок. 550—540 гг. Париж. Лувр

Более поздняя (550—540 гг.) и несколько более совершенная по стилю и композиции роспись килика из Лувра *(Ил. 49),* изображающая, по мнению Ролле, опять-таки Ахилла у источника, т. е. часть сцены, запечатленной в двух предыдущих росписях, или же, что более вероятно, Кадма, убивающего Дракона, или (как считает Пипили) Аполлона, сражающегося с Пифоном, также приписывается мастеру Всадника[51]. Некоторые основания для этого как будто имеются: особое пристрастие мастера к изображению птиц, хищных и водоплавающих, щедрое использование штриховки. Хотя в целом эта работа, как нам кажется, также не дотягивает до уровня обоих всадников и скорее должна быть приписана какому-то другому художнику.

Наиболее близкая к работам мастера Всадника по манере и настроению вещь — это безусловно килик из Сард (находится в Нью-Йорке) с росписью,

[51] *Rolley C.* Op. cit. P. 280; *Pipili M.* Op. cit. P. 50 f; **SchefoId K.* Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art. Cambr., 1992. P. 82.

Ил. 50. Мастер Всадника. Сфинкс. Килик из Сард. 545—535 гг.
Нью Йорк. Метрополитэн музей

изображающей сфинкса (***Ил. 50).*** На авторство этого мастера могут указывать такие детали, как фигурки двух птиц, расположившихся рядом с передними лапами сфинкса, «корона» из раскрывшегося цветка лотоса на его голове, такая же, как и на голове обоих всадников и одного из крылатых демонов. Фигура сфинкса изысканно декоративна и очень точно и красиво вписана в окружность килика, что вообще характерно для работ мастера Всадника.

Совершенно неоправданно приписывается Лэйном тому же мастеру роспись еще одного килика из Таранто (см. ***Ил. 73)***[52]. Роспись эта состоит из трех поясов, разделенных параллельными линиями. В верхнем, занимающем почти половину окружности килика, представлена мифологическая сцена, смысл которой не вполне ясен. В центре ее возвышается в полный рост фигура, по всей видимости, Аполлона в длинном одеянии с лирой в руках. Возлежащая фигура перед

[52] *Lane E. A.* Lakonian Vase-Painting. P. 158. Pl. 47—48a. См. также Пипили *(Pipili M.* Op. cit. P. 71), которая, принимая атрибуцию Лэйна, датирует килик 545—535 гг.

Аполлоном, принимающая чашу с вином из рук крылатого демона, может быть Дионисом, хотя какие-то ясно выраженные атрибуты этого божества здесь отсутствуют. Фигуры двух спорящих о чем-то мужчин за спиной у Аполлона не поддаются интерпретации. И маленькая фигурка мальчика очевидно с кроталами в руках между ними кажется более или менее уместной в обстановке симпосия, который, скорее всего, имел в виду художник. С этой сценой, может быть, сюжетно связана сцена комоса, занимающая нижний сегмент килика. Художник изобразил пятерых комастов, пляшущих вокруг большого сосуда (кратера?). В промежуток между верхним и нижними сегментами автор росписи сумел втиснуть еще фриз, заполненный фигурами животных (львов) и птиц, в том числе двух петухов. Вся роспись выполнена в довольно примитивной манере, очень далекой от элегантной стилистики мастера Всадника и, конечно, никак не может считаться его работой. По определению Лэйна, это в полном смысле слова — a degenerate work.

К наиболее поздним образцам лаконской вазописи Лэйн относит упоминаемый выше (С. 128) килик из Касселя с изображением восседающего на троне Зевса и стоящего перед ним Гермеса *(Ил. 51).* Пипили датирует его 530-520 гг., приписывая авторство мастеру Химеры[53]. Грубо очерченные неуклюжие фигуры Зевса и Гермеса производят почти гротескное впечатление. Особенно комичен коротышка Гермес, умильно взирающий на своего патрона. Массивная фигура Зевса почти без шеи с непропорционально маленькой головой, огромными кистями рук и такими же стопами кажется почти чудовищной. Тем не менее, если сравнить ее с более ранними изображениями того же божества на киликах из Таранто и Лувра, нельзя не отметить определенный художественный прогресс, выражающийся в том, что фигура Зевса стала более жизнеподобной, не столь статуарной и оцепенелой, как прежде. Художнику, хотя и крайне несовершенными средствами, удалось передать жестикуляцию «начальственной персоны», делающей внушение одному из своих подчиненных. Также и Лэйн, несмотря на общую пренебрежительную оценку этой вещи, отмечает там же определенный прогресс в сравнении с лаконскими росписями предшествующего периода: хотя «кассельский килик далек от совершенства по стилю, складки хламиды Гермеса сделаны превосходно по отношению к любым изображениям драпировок в III Лаконском периоде».

Наиболее поздней замечательной лаконской вазой из тех, которыми мы обладаем, Лэйн признает «превосходный киренский килик» из Таранто[54]

[53] *Lane E. A.* Op. cit. P. 153; *Pipili M.* Op. cit. P. 47, Fig. 71(132).

[54] *Lane E. A.* Ibid.; **Schefold K.* Gods and Heroes... P. 27.

Ил. 51. Гермес перед восседающим на троне Зевсом. Килик из Греции. Ок. 530—520 гг. Кассель. Государственные Музеи Касселя

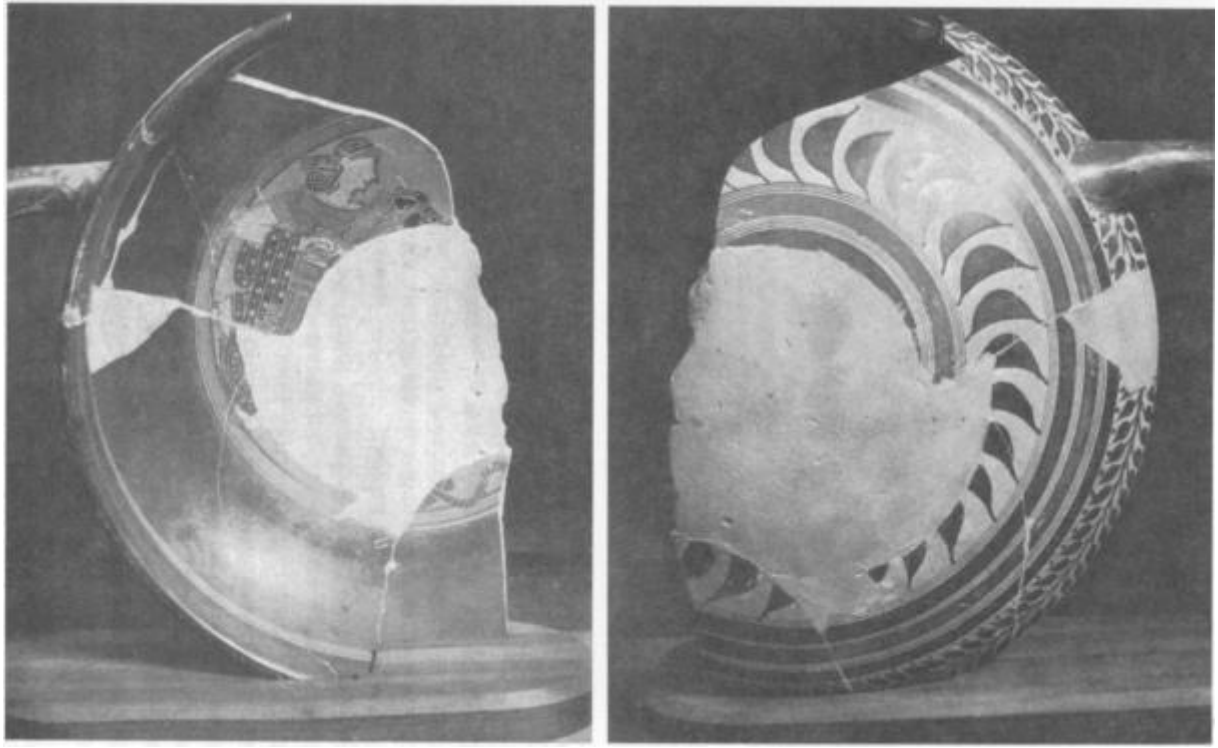
(Ил. 52). Столь же лестно высказывается об этой росписи и Пипили: «хотя он принадлежит последним декадам VI в., когда хорошие лаконские вазы были редкостью, это не просто профессионально выполненная работа, но и одна из прекраснейших лаконских чаш»[55].

Из лаконских мастеров первой половины VI в. следует назвать еще мастера Бореадов, не включенного Лэйном в его перечень. Его основная работа — килик из Виллы Джулия[56] с изображением братьев Бореадов, преследующих двух Гарпий[57] *(Ил. 53).* Работа выполнена в довольно свободной, почти импрессионистической манере (на фоне таких образцов лаконского «строгого стиля», как ваза Аркесилая, килик с Атласом и Прометеем или килик с «Калидонской

[55] *Pipili M.* Op. cit. P. 36.

[56] Однако Шефтон *(Shefton B. B.* Three Laconian Vase-Painters. P. 300) приписывает эту работу мастеру Аркесилая.

[57] *Pipili M.* Op. cit. P. 21, Fig. 31(65).; **Schefold K.* Op. cit. P. 192.



Ил. 52. Мастер Кирены. Килик из Тарента. 520—500 гг. Таранто. Национальный музей

Ил. 53. Братья Бореады, преследующие двух Гарпий. Килик из Черветери. Ок. 575—570 гг. Рим. Национальный музей Вилла Джулия

охотой», она может показаться даже несколько неряшливой). Рисунок довольно небрежен. Фигуры действующих лиц недостаточно сбалансированы (несколько тяжеловесные Гарпии явно перевешивают более легких и изящных Бореадов; расположившийся в нижней части килика сфинкс явно мешает движению основных фигур). Тем не менее роспись килика довольно красива. Производимое ею впечатление основано, во-первых, на удачно переданном художником стремительном движении основных участников сцены и, во-вторых, на чисто живописном контрасте двух цветовых пятен — залитых черным лаком контуров фигур Бореадов и вычерченных по светлому фону голов, рук и ног Гарпий, а также их пурпурных с черной каймой хитонов и крыльев.

Тому же мастеру Пипили приписывает килик из Малибу с изображением Беллерофонта, поражающего Химеру[58] ***(Ил. 54)***. Композиция росписи килика

[58] *Pipili M.* Op. cit. P. 19, Fig. 29(57). **Stibbe C. M.* Bellerophon and the Chimaira on a Lakonian Cup by the Boreads Painter // Greek Vases in the J. Paul Getty Museum, Vol. 5. Occasional Papers on Antiquities, 7. Maliby, California, 1991. P. 5—12.

Ил. 54. Беллерофонт, Пегас и Химера. Ок. 570—565 гг.
Малибу. Музей Пола Гетти

довольно необычна: Беллерофонт, встав на одно колено, поражает вставшую на дыбы Химеру копьем в живот, в то время как Пегас в той же позе, что и Химера, бьет чудовище копытами. Роспись эта, однако, имеет мало общего со свободным, как бы летящим рисунком килика Бореадов. Она крайне статична, фигуры монументально тяжеловесны, над всем здесь довлеет примитивный декоративизм.

Несколько напоминает небрежную манеру мастера Бореадов роспись внутренних стенок килика, происходящего из святилища Орфии[59] *(Ил. 55).* Она изображает четырех «демонов», впрочем больше смахивающих на обыкновенных комастов (их демоническая натура проявляет себя, пожалуй, только в прикрепленных к щиколоткам небольших крылышках), которые танцуют вокруг маленького, вероятно, священного деревца. Пипили допускает две возможности истолкования этой сцены, полагая, что четыре фигуры могут изображать

[59] *Pipili M.* Op. cit. P. 65, Fig. 93(176) - ок. 565 г.

Ил. 55. Демоны, танцующие вокруг священного дерева. Килик из святилища Артемиды Орфии. Ок. 565 г. Спарта. Музей

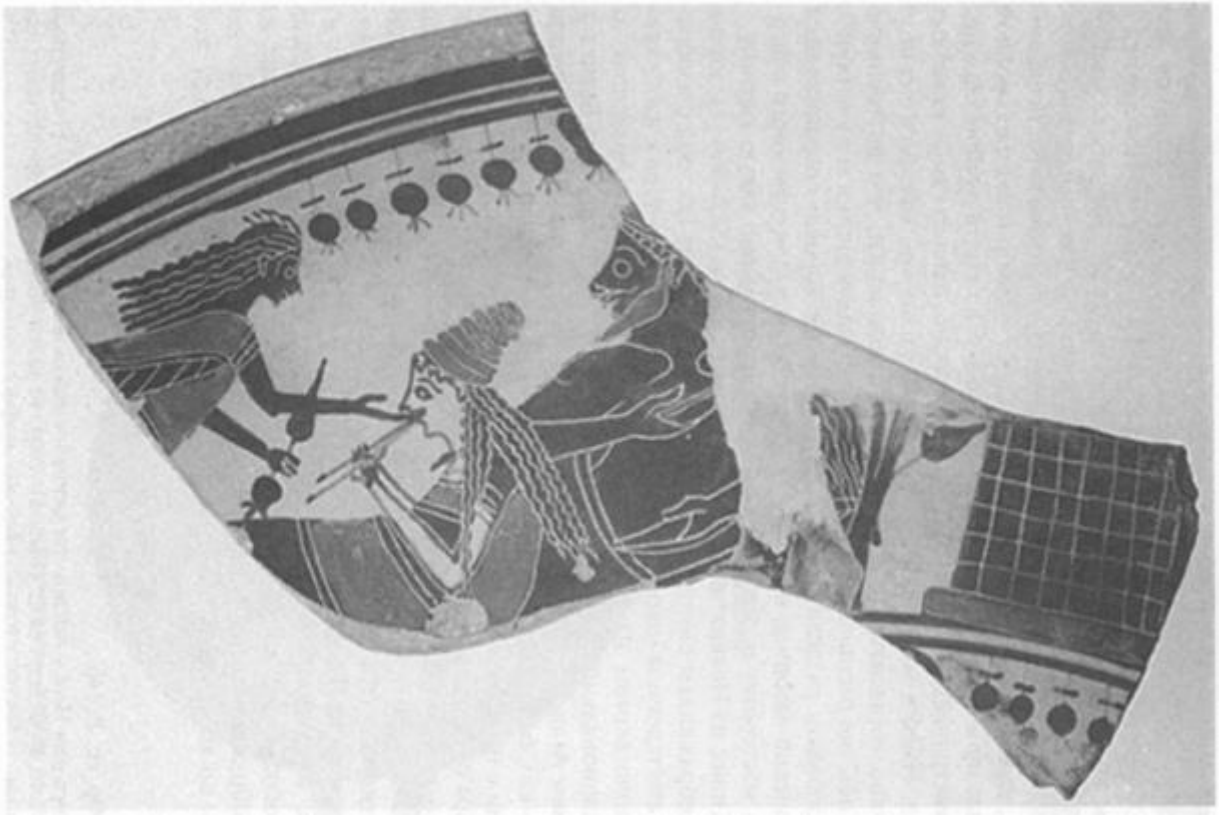
либо персонификации четырех главных ветров, что мало вероятно, если учесть комический в целом облик этих персонажей, либо каких-то спутников или служителей Орфии вроде тех, которых мы видим на килике из Навкратиса с изображением самой богини. Роспись наружных стенок того же килика составляет разительный контраст с этим довольно неряшливым и вялым рисунком. Подчеркнутая строгость и сдержанное изящество стилизованного растительного орнамента, украшающего наружную часть килика, в сочетании с благородной изысканностью пропорций вазы невольно вызывают в памяти лучшие образцы греческой геометрической вазописи. Это — бесспорно, одна из самых красивых лаконских ваз. Имея в виду один этот образчик лаконской вазописи периода расцвета, трудно согласиться с Лэйном, предположившим, что внутреннюю часть килика обычно расписывал сам мастер, а наружные стенки его ученики[60].

Если попробовать разделить все более или менее хорошо сохранившиеся образцы лаконской вазописи на классы по уровню их художественного совершенства, или мастерству исполнения, то получим примерно такую картину.

Класс **1.** Килик из Навкратиса с изображением Орфии (565-560 гг.); килик из Лувра с изображением симпосия (около 565 г.); килик из Бостона с изображением крылатого демона (около 565-560 гг.); килик из Черветери с изображением Посейдона верхом на Гиппокампе (около 550 г.); ваза Аркесилая из Парижской национальной библиотеки (около 565-560 гг.); килик из Ватикана с изображением Атласа и Прометея (560—555 гг.); фрагмент килика со сценой симпосия с о-ва Самоса *(Ил. 56,* около того же времени)[61]; килик из коллекции Виллы Джулия с изображением Бореадов, преследующих Гарпий (575—570 гг.); килик из Лувра с изображением сцены охоты (около 555 г.); фрагментированный килик с о-ва Самоса с изображением Геракла, сражающегося с немейким львом *(Ил. 57,* 560—550 гг.); фрагмент килика из Кирены с изображением похода Семерых против Фив *(Ил. 58,* около 555—545 гг.); два килика (один из Британского музея, другой из Лувра) с изображением всадника (550—540 гг.); килик из Нью-Йорка с изображением сфинкса (545—535 гг.); может быть, килик из Таранто с изображением нимфы Кирены (последние декады VI в.); килик из Берлина с изображением траурной процессии воинов (датировка не ясна — от 1-й половины до конца VI в.: по Бушору и Бордмэну — 3-я четв. VI в.).

[60] *Lane E. A.* Op. cit. P. 140.

* [61] *Pipili M.* Vasos para Hera y Artemis: dos santuarios samios del siglo VI a. C. // El vaso griego y sus destinos / Eds. P. Cabrera et al. [Madrid], 2004. P. 133—138. Пипили приписывает его мастеру Аркесилая.



Ил. 56. Фрагмент килика со сценой симпосия с острова Самоса.
Ок. 560—555 гг. Самос. Музей

Ил. 57. Мастер Охоты. Геракл, сражающийся с немейским львом. Фрагментированный килик с острова Самоса. Ок. 560—550 гг. Самос. Герайон

Ил. 58. Семеро против Фив. Фрагмент килика из Кирены.
Ок. 555—545 гг. Кирена. Музей

2 класс. Два килика, из Таранто и из Лувра, с изображением сидящего Зевса и орла (570—560 гг.); килик с о-ва Родоса с изображениями Гефеста, возвращающегося на Олимп в сопровождении Диониса, и Адмета (?), укрощающего льва (около 560 г.), килик с о-ва Самоса с изображением Трофония *(Ил. 59)* или по другой версии Сизифа (565—550 гг.)[62]; килик из Афин с изображением Менелая и Протея (?) *(Ил. 60,* не ранее 530 г.); килик из Лувра с изображением симпосия *(Ил. 61)* (дата неясна, вероятно, ок. 565 г.); килик из коллекции Виллы Джулия с изображением Геракла, сражающегося с амазонками *(Ил. 62,* около 560 г.); килик из Гамбурга с изображением Геракла, убивающего Гиппокоона (?) *(Ил. 63,* дата неясна)[63]; гидрия из Лондона с изображением горгонейона и двух сфинксов *(Ил. 64,* около 540—535 гг.); два килика — один из коллекции Виллы Джулия, другой с о-ва Самоса, с изображением Ахилла, подстерегающего Троила (около 560 г.); килик из Лувра с изображением той же сцены или, может быть, Кадма или Аполлона, сражающегося с Пифоном (550—540 гг.); килик из Касселя с изображением Зевса и Гермеса (530—520 гг.); килик из святилища Орфии (ок. 565 г.) с изображением демонов (ветров?) или комастов; килик из Капуи с изображением героя (?) и двух крылатых коней (после 550 г.); динос из Лувра *(Ил. 65)* с изображением сцены кентавромахии и Ахилла, подстерегающего Троила (545—535 гг.); килик из Нью Йорка *(Ил. 66)* с изображением Геракла с критским быком (550—540 гг.); килик из коллекции Моретти с изображением охоты на вепря *(Ил. 67,* около 540-520 гг.).

Ил. 59. Мастер Охоты. Килик Трофония (Сизифа) с острова Самоса. Ок. 565-550 гг.

*[62] LIMC VII. 1994. S. 785 № 37a, s. v. Sisyphos I (/ *Oakley).*

*[63] По Хорнбостелю *(Hornbostel W.* Erwerbungen für Antiken Abteilung im Jahre 1983 // Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 3. 1984. S. 146—150) ок. 560—550 гг., по Бордмэну — 3-я четв. VI в.

Ил. 60. Менелай и Протей (?). Не ранее 530 г.
Афины. Национальный музей

Ил. 61. Симпосий. Килик из коллекции Кампана.
Ок. 565 г. Париж. Лувр

Ил. 62. Геракл, сражающийся с амазонками. Килик из Черветери (?). Ок. 560 г. Рим. Национальный музей Вилла Джулия

Ил. 63. Геракл, убивающий Гиппокоона (?). Ок. 560—550 гг. Гамбург. Музей искусства и ремесла

Ил. 64. Горгонейон и сфинксы. Роспись гидрии из Вульчи. Ок. 540—535 гг. Лондон. Британский музей

Ил. 65. Кентавромахия. Динос из Черветери. Ок. 545—535 гг. Париж. Лувр

Ил. *66.* Геракл с критским быком. Ок. 550—540 гг.
Нью Йорк. Метрополитэн музей

Ил. 67. Охота на вепря. Килик из коллекции Моретти. Ок. 540—520 гг.
Базель. Музей древностей

3 класс. Килик из коллекции Эрскина ***(Ил. 68)*** с изображением Кербера (560—550 гг.); килик из Малибу с изображением Беллерофонта, Пегаса и Химеры (ок. 570—565 гг.); килик из Гейдельберга с изображением Химеры ***(Ил. 69,*** около 530 г.); килик из Афин с изображением Геракла (?), сражающегося с немейским львом ***(Ил.*** *70,* около 540 г.); килик из Нью Йорка с изображением Геракла, вводимого Афиной на Олимп ***(Ил. 71,*** около 570—565 гг.); килик из Парижа с изображением ослепления Полифема (около 565—560 гг.); килик из Мюнхена с изображением Зевса, беседующего с Герой ***(Ил.*** *72,* 550—530 гг.); килик из Таранто с изображением Аполлона, Диониса и сцены комоса ***(Ил.*** *73,* 545—535 гг.).

Ил. 68. Кербер. Килик из коллекции Эркскина.
Ок. 560—550 гг. Лондон

Ил. 69. Химера. Килик из Беотии. Ок. 530 г. Гейдельберг. Археологический институт Университета

Ил. 70. Геракл (?), сражающийся с немейским львом. Килик из Сорренто. Ок. 540 г. Афины. Национальный музей

Ил. 71. Геракл, вводимый Афиной на Олимп. Килик из Италии. Ок. 570—565 гг. Нью Йорк. Метрополитэн музей

Ил. 72. Беседующие Зевс и Гера. Килик из Вульчи. Ок. 550—530 гг. Мюнхен. Государственные античные собрания

Ил. 73. Килик из Тарента с изображением Аполлона, Диониса и сцены комоса. Ок. 545—535 гг. Таранто. Национальный музей

Infra classem можно было бы, пожалуй, поставить фрагментированный килик из Спарты со сценой «оргии» на его наружной стенке, если бы не вполне добротно выполненная роспись тонда этого же сосуда, изображающая кур и петухов. Между прочим, по времени, если принять датировку Пипили (580—575 гг.) это — самая ранняя из всех лаконских ваз, украшенных изображениями человеческих фигур (см. *Ил. 35).*

Итак, подводя итог этой суммарной и, конечно, весьма приблизительной классификации лаконских ваз, мы можем теперь констатировать, что самые лучшие из них (вазы 1-го класса) группируются в основном (всего 14 экз.) в рамках сравнительно короткого хронологического промежутка с 575 по 540 гг., хотя некоторые из них, возможно, относятся к более позднему времени вплоть до последних десятилетий VI в. (килик с изображением Кирены и, может быть, килик с траурной процессией). Вазы среднего качества в основном попадают в этот же временной отрезок, хотя некоторые, причем в несколько большем числе, чем вазы первого класса, датируются временем после 540 г. (всего 5 экземпляров из 16-ти). Наконец, из ваз третьего класса 4 экземпляра определенно датируются временем с 570 до 540 гг., 2 экземпляра могут относиться к этому периоду, но могут и к более позднему и только один килик с изображением Химеры более или менее точно датируется 530 г. К этому можно добавить, что вообще наибольшее число ваз всех трех классов было создано в период с 575 по 540 гг. и лишь небольшое их число относится к периоду после 540 г.

Таким образом, есть основания для того, чтобы говорить скорее о сокращении производства лаконской расписной керамики в последние десятилетия VI в. (в основном уже в промежутке с 540 по 530 гг.), чем о постепенном ухудшении ее качества. Вазы низкого и среднего качества более или менее равномерно распределяются в пределах периода расцвета (с 575 по 540 гг.) так же, как и вазы высокого качества.

2. ОБЩАЯ ОЦЕНКА ЛАКОНСКОЙ ВАЗОВОЙ ЖИВОПИСИ И ВОПРОС О ЕЕ ОТНОШЕНИИ К ДРУГИМ ГРЕЧЕСКИМ ШКОЛАМ

Оценки специалистов-искусствоведов колеблются в очень широких пределах от признания лаконской школы вазописи одной из ведущих в Греции до зачисления ее в категорию второстепенных или даже третьестепенных (провинциальных) школ, не оказавшей сколько-нибудь заметного влияния на общий процесс развития искусства вазовой живописи в Греции. Так, по мнению Хомана-Ведекинга, только лаконские мастерские в VI в. по качеству выпускаемой ими продукции не уступали афинским[64]. Более трезво оценивает лаконские вазы Кук. Он признает оригинальность лаконской вазописи (ее самобытный характер), особенно ярко проявляющуюся в сравнении с росписями коринфской керамики, хотя лаконские мастера были многим обязаны коринфскому влиянию. Говоря далее о изображениях человеческих фигур в композициях лаконских мастеров, он замечает: «Долг по отношению к Коринфу очевиден, но они заимствовали из коринфского искусства ровно столько, сколько способны были усвоить, и, таким образом, их собственное искусство, несмотря на всю его неуклюжесть, обладает однородностью, которая подняла его на третье место среди современных греческих школ» (т. е. после Афин и Коринфа). В изображении животных и растительного орнамента лаконские художники уступали и коринфянам, и представителям других греческих школ вазописи: «Животные и монстры коринфского происхождения, но по большей части демонстрируют грубый рисунок и неуклюжую манеру группировки... Лаконяне рано пресытились растительным орнаментом, и он становится монотонно безжизненным по сравнению с тем, как это делали другие архаические греки»[65].

Зависимость лаконской вазописи от коринфских образцов с самого начала периода расцвета подчеркивает Лэйн[66]. Он же прямо связывает ее упадок с abrupt end коринфского чернофигурного стиля[67].

[64] *Homann-Wedeking E.* La Grece archa'i'que. Paris, 1968. P. 107.

[65] *Cook R. M.* Greek Painted Pottery. 2nd ed. London, 1972. P. 96, 98 f. Ср.: Ibid. P. 45: «появилась (ранний VI в.) сильная местная школа, провинциальная, но уверенная в себе, которая процветала в течение пятидесяти лет и затем быстро пришла в упадок». Ср.: *Huxley G. L.* Early Sparta. London, 1962. P. 62: «Они (лаконские вазописцы) были многим обязаны примеру Коринфа, но, будучи далеки от того, чтобы рабски имитировать образцы, выработали простую манеру росписи ваз, обладающую вполне своим собственным энергичным очарованием». Автор находит в лаконской вазописи и вообще в искусстве то же самое чувственное знание природы, что и в стихах Алкмана.

[66] *Lane E. A.* Lakonian Vase-Painting // BSA. № 34. 1933-1934. P. 137.

[67] Ibid. P. 150. Далее Лэйн (P. 168) отмечает, в частности, что изображения животных в

Ролле отмечает оригинальность форм лаконских ваз и даже говорит о их обратном влиянии на керамику других центров. «Силуэт чаш,—пишет он,— вначале отличен от силуэта коринфских чаш, затем аттических; это скорее лаконские чаши повлияли на аттические чаши „мастеров малых форм". Лакайана (которая должна была называться кофон) — это лаконская форма. Лаконские чернолаковые кратеры с колонками отличаются от коринфских и аттических ваз. Техника напоминает технику греческих ваз Востока. Наконец, уже с самого начала основной декор чаш располагается на внутренней стороне, что противоречит коринфскому и аттическому обыкновению (но может быть, это влияние восточных ваз различной формы»)[68].

Клаус также упоминает некоторые стилистические новшества в росписях лаконских мастеров: «Так, при росписи ваз мастера вступали на новую почву, как, например, мастер Навкратиса, когда он всю внутреннюю поверхность килика украсил петухами, а мастер Бореадов, изобрел трехфризовую систему декора внутренней стороны вазы. Эти нововведения заставляют признать конкурентную борьбу не только за рынки в самой Лаконии»[69].

Стилистические погрешности в работах лаконских вазописцев отмечает Виллар. В частности, он указывает на несовершенство в передаче анатомии человеческого тела, например, в фигурах Прометея и Атласа на Ватиканском килике («анатомия титанов не поддается описанию, и это в то время, когда аттические мастера все больше и больше ориентировались на натуру»). Этим, по его мнению, и объясняется быстрое исчезновение лаконской вазописи после середины VI в.[70]

Хоман-Ведекинг подчеркивает стилистическую сдержанность росписей больших лаконских ваз в сравнении с афинскими, господство в ней принципа

лаконской вазописи VI в. обычно повторяют коринфские прототипы, но более статичны и примитивны. Ср.: *Clauss M.* Sparta. Eine Einführung in seine Geschichte und Zivilisation. München, 1983. S. 182: «Когда примерно в то же самое время чернофигурный стиль в Коринфе резко оборвался, Спарта сделала ставку на собственные традиции». Лэйн (Ibid. P. 134) отмечает как черты, характерные для лаконской вазописи III стиля, «свежесть и простоту, которые выглядят почти сельски наивными рядом с утонченной манерой работы коринфских гончаров того же самого времени... Сами фигуры стройны, как и на вазах среднего коринфского стиля, но им недостает крепкого телосложения; их движение неопределенно, тогда как на коринфских вазах оно — эластично и точно».

[68] *Rolley C.* Le probleme de l'art laconien // Ktema. T. 2. 1977. P. 128. Также и *Clauss M.* Op. cit. S. 182.

[69] *Clauss M.* Op. cit. S. 182 f.

[70] *Villard Fr.* Die Zeit des Reifens (580-525) // *Charbonneaux J., Mariin R., Villard Fr.* Das archaische Griechenland: 620-480 v. Chr. 2. durchges. Aufl. München, 1985. S. 78, 80.

подчинения части целому (как пример приводится кратер с росписью в виде больших пальметок — автор сравнивает ее с гравюрой на металле). Он же приписывает лаконским гончарам изобретение новой формы килика на высокой ножке («можно без сомнения утверждать, что в истории греческой керамики никакая морфологическая мутация не должна была придать сосуду аспект, настолько измененный в структуре и технике, как эта лаконская новация»)[71].

Бушор квалифицирует все лаконское искусство, включая вазовую живопись как архаичное и консервативное; оно, по его словам, «живет само для себя, в стороне от живого источника развития, оно более оберегающее (себя — *Л. Ш.),* чем пробивающееся вперед, оно не полностью в потоке времени. В керамике VI в., несмотря на многие новшества, в сущности сохраняется основа VII в.: в угловато-жесткой обработке сосудов, в тонком и хрупком цветовом ангобе; в упорном отстаивании находящегося по эту сторону полностью животного ощущения жизни обнаруживается односторонность и одновременно сила и прелесть этих своеобразных произведений. Объясняется ли это своеобразие больше волей властителей спартанского духа или таится в родовом наследии жителей, сказать трудно; дорийский элемент звучит отчетливо»[72].

Одна из важнейших стилистических особенностей лаконской вазописи, как ни странно, не отмеченная ни в одной из известных нам работ, может быть определена как своеобразный horror vacui, выражающийся в стремлении по мере воз-

[71] *Homann-Wedeking E.* La Grece archa'i'que. Paris, 1968. P. 107 s. **Moustaka AI.* Neue lakonische Kratere aus den samischen Heraion // AM. Bd. 119. 2004. S. 55—65. О трех фрагментированных расписных кратерах, найденных в 1991 г.

[72] *Buschor E.* Griechische Vasen. München, 1969. S. 77. Наиболее характерные особенности лаконского стиля остаются во всех этих суждениях все же неясными. Понятно только, что манера лаконских мастеров отличалась от манеры коринфских или афинских вазописцев большей простотой, т. е. была более провинциальной и более архаичной (almost rustic, по выражению Лэйна), хотя некоторые авторы (те же Лэйн, Хоман-Ведекинг, Бушор) видят в этой упрощенности вместе с тем и основное художественное достоинство лаконского стиля. Отмечается также недостаточная компетентность лаконских художников в воспроизведении пропорций человеческого тела, передаче его движений и в изображении животных. Всего этого, однако, еще недостаточно для того, чтобы судить о художественной специфике лаконского стиля (ведь примитивными и провинциальными в сравнении с работами коринфских или афинских мастеров могут показаться также и другие греческие школы вазописи, например, так называемая халкидская, церетанская, беотийская, восточно-греческая). В связи с этим невольно закрадывается подозрение, что основными критериями, используемыми при идентификации лаконских ваз, являются не собственно стилистические признаки, а такие особенности этой школы, как размещение фигурной композиции внутри килика, а не на его наружных стенках, или прием срезания крайних фигур, характерный, как принято думать, для мастера Охоты, но, видимо, не только для него.

можности заполнять все пустые места, остающиеся между основными фигурами композиции или вокруг них. Чаще всего для такого заполнения используются фигурки птиц, летящих или сидящих на земле, на крыше, на рее (на килике Аркесилая, см. *Ил. 42),* к которым могут присоединяться другие мелкие животные (ящерицы, кошки или собаки), крылатые демоны (в сценах симпосиев и на киликах со всадником), наконец, как бы вырванные из контекста фрагменты стилизованного растительного декора (например, большие пальметки на фрагменте килика из Кирены с изображением похода Семерых против Фив, см. *Ил. 58,* одиночные розетки на киликах из Таранто и Лувра с изображением Зевса Ликейского, см. *Ил. 36)* и в редких случаях (та же чаша Аркесилая, сцена похода Семерых) надписи. Лишь немногие лаконские мастера решались оставить пустые места в своих росписях совсем без заполнения. Так, мастер Гефеста в сцене возвращения бога-кузнеца обходится без птиц и других посторонних сюжету предметов, хотя в противоположной сцене укрощения льва все же появляются сова и цапля (см. *Ил. 34).* Без заполнения пустот обошелся и создатель росписи килика с бореадами (см. *Ил. 53);* также поступил и автор росписи ватиканского килика с Атласом и Прометеем (см. *Ил. 43),* хотя здесь по сути заполняющие фигуры орла и змеи принимают непосредственное участие в развитии сюжета. Вазописец, изобразивший «похоронный марш» (см. *Ил. 45),* ввел в центр композиции лишь одну летящую в направлении идущих воинов птицу. Эти примеры несомненно свидетельствуют о большой смелости художников.

Эффект введения заполняющих фигур или орнаментальных деталей в композицию может быть различным в зависимости от уровня мастерства художника. В некоторых случаях в сочетании с более или менее статичными стандартными фигурами основных участников изображенной сцены такие добавки создают впечатление как бы несколько видоизмененного «коврового стиля» VII в. и, таким образом, пластично-повествовательное начало подчиняется началу декоративному. Примерами могут служить опять-таки роспись со сценой похода Семерых, кербер на килике из коллекции Эрскина (см. *Ил. 68,* хотя художник изобразил всего одну птицу, в высшей степени декоративна здесь сама фигура адского пса), килик с Химерой (см. *Ил. 69),* луврский килик с Ахиллом (см. *Ил. 49,* Кадмом или Аполлоном), килики с изображением Зевса Ликейского (при скупости дополнительного орнаментального декора — всего две розетки — как элементы орнамента здесь воспринимаются акцентированно плоскостные фигуры самого Зевса и орла). В работах лучших лаконских вазописцев мы наблюдаем уход от чистой декоративности, хотя и не абсолютный разрыв с нею. В таких росписях, как роспись чаши Аркесилая, килики мастера Всадника (см. *Ил. 46)* и некоторые другие, введение в композицию дополнительных фигур

птиц, ящериц, крылатых драконов и т. п., выполняющих в одно и то же время и декоративные и сюжетообразующие функции, наполняет все занятое росписью пространство необыкновенным одушевлением, ощущением пульсирующей жизненной силы. В некоторых росписях художник может быть не вполне осознанно добивается контрастности двух декоративных групп или поясов: центрального и маргинального. Так, в росписи луврского килика со сценой симпосия (см. *Ил. 38)* застывшие в величавой статуарной неподвижности массивные фигуры пирующих противопоставлены как воплощение косной инертной материи, с одной стороны, заполняющему центральную часть тондо ажурному растительному орнаменту, с другой же — легким изящным фигуркам порхающих в воздухе крылатых созданий. На чаше Аркесилая впечатление такого контраста возникает при сопоставлении несколько оцепенелой центральной группы (сам Аркесилай и его слуги, застывшие в выразительных, но статичных позах) с птицами в верхней части композиции, движения которых очень точно схвачены художником, и с грузчиками в нижней части, которые в отличие от всех прочих персонажей действительно движутся. Подобный эффект достигается и в сцене борьбы Геракла со львом (см. *Ил. 57).* И только в росписях мастера Всадника и центральная фигура выехавшего на верховую прогулку спартанского джентльмена, и все сопутствующие ей крылатые твари, реальные и вымышленные художником, движутся и, можно сказать, живут и дышат вполне в унисон. Если попытаться выразить эту мысль несколько иначе, то можно было бы сказать, что в наиболее характерных и особенно искусно выполненных произведениях лаконских вазописцев основные фигуры существуют в довольно сложной системе пространственных координат, в которой главные опорные (силовые) линии непременно бывают заняты одним или чаще несколькими живыми существами (как это получается, наглядно показано в книге Ван дер Гринтена, вписавшего композиции, по крайней мере, двух лаконских киликов в пятиугольник и в квадрат)[73]. Как правило, лаконский мастер стремится не оставлять центральную фигуру или фигуры в одиночестве и как бы создает вокруг них поддерживающее их в устойчивом состоянии силовое поле, сотканное из больших и малых графических силуэтов, населяющих это царство теней. Лишь немногие лаконские художники отваживались заполнить всю окружность килика одной единственной сугубо автономной фигурой, находящей свою опору только в самой себе. Наиболее выразительным примером такого смелого эксперимента может служить фигура крылатого демо-

[73] *Van der Grinten E. F.* On the composition of the medallions in the interiors of Greek black- and red-figured kylikes. Amsterdam, 1966. P. 21 f. Fig. 9 и 11.

на на бостонском килике (см. *Ил. 39).* По-настоящему эта тенденция укоренилась только в афинской вазописи уже в конце периода господства чернофигурного стиля. Блестящее графическое мастерство аттических художников служило надежной основой в создании тщательно выверенных, тектонически вполне уравновешенных и поэтому не нуждающихся ни в какой дополнительной опоре фигур. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить лаконских всадников со всадниками Эпиктета и других афинских мастеров[74].

Сам принцип использования анималистических вставок для заполнения пустых мест в композиции росписи впервые был, по всей видимости, введен в употребление коринфскими вазописцами еще в начале VI в. до н. э. Примером может служить знаменитый кратер Амфиарая (см. прим. 84): в верхнем фризе художник поместил между фигурами персонажей ежа, ящерицу, змею, птицу, в нижнем за каждым из скачущих всадников следует летящая птица. Маленькие фигурки животных, однако, совершенно теряются в страшной тесноте композиции верхнего фриза и в общем кажутся здесь совершенно излишним гарниром и к без того уже достаточно сытному блюду. Гораздо более тактично и искусно используют такие вставки лаконские мастера, расписывавшие чашу Аркесилая, килики со всадниками, самосский килик с Гераклом и львом и некоторые другие.

Вторая важная особенность стилистической манеры лаконских вазописцев вытекает из несовершенства их графической техники. Насколько позволяют судить фотографические воспроизведения их работ, в большинстве своем они наносили рисунок на поверхность сосуда просто кистью и уже после этого прорабатывали контуры и детали фигур, одежды и т. п. резцом. Отсюда отличающая даже лучшие лаконские росписи сразу бросающаяся в глаза зыбкость и нечеткость контуров, особенно заметная в таких работах, выполненных, как можно догадаться, в стремительной «импрессионистической» манере, как росписи киликов со всадником, килика Бореадов или «похоронный марш» на берлинском килике. Отсюда же и многочисленные погрешности в анатомии, от которых лаконские мастера так и не смогли избавиться за все время их наивысшей творческой активности. В тех случаях, когда мастер не спешил и старался работать как можно более тщательно, как, например, создатель чаши Аркесилая или мастер Охоты в наиболее характерных своих работах, контуры фигур получались более четкие, но сами фигуры при этом оказывались какими-то одервенелыми, неуклюжими и как бы свинченными на шарнирах. Как справедливо замечает Лэйн, им явно не хватает той упругости, эластичности силуэта,

[74] *Van der Grinlen E. F.* Op. cit. Fig. 28, 30, 31.

которая характерна для росписей лучших коринфских и, в особенности, аттических и халкидских ваз. Лишь немногие образцы лаконской вазописи, по всей видимости, выполненные посредством заливки предварительно прорисованных резцом силуэтов фигур, отличаются замечательной четкостью и, можно сказать, элегантностью контуров, как бы вырезанных из бумаги и наклеенных на поверхность вазы. Примерами могут служить и такие ранние и в общем весьма еще примитивные работы, как росписи луврского и тарантского киликов с изображением Зевса Ликейского, и более поздние и соответственно гораздо более совершенные произведения, как килик из Черветери с изображением Посейдона (см. *Ил. 40)* или бостонский килик с фигурой крылатого демона. В целом приверженность лаконских мастеров к архаичной манере свободной росписи сосуда с вторичным применением резца, по-видимому, и была тем фактором, который обусловил их отставание от более восприимчивых к полезным новшествам коринфских, афинских и халкидских художников. С этим непосредственно связаны и те приемы построения композиции (с помощью анималистических вставок), по существу представляющие собой модификацию старого «коврового стиля», о которых уже говорилось выше.

Иконография лаконской вазописи при всех достаточно многочисленных заимствованиях из репертуара коринфских, аттических, восточногреческих художников включает и элементы подлинно оригинальные, т. е. впервые появляющиеся именно в лаконском искусстве, и даже уникальные. Оригинальными лаконскими мотивами Ролле признает крылатых «демонов», героизированных всадников, изображения Зевса Ликейского, а также изображения животных, «списанных с натуры» (?). К числу уникальных сюжетов он относит сцены, представленные на «вазе Аркесилая» и на берлинском килике («похоронный Mapui»)[75].

Пипили отмечает целый ряд случаев использования в лаконской вазописи сюжетов, уже апробированных коринфскими и другими греческими мастерами[76]. Так, из девяти сцен с участием Геракла, представленных на лаконских вазах, только две не известны в коринфской вазовой живописи. Все девять сюжетов использовались афинскими художниками, причем сцена с немейским львом и сцена кентавромахии в Афинах появляются раньше, чем в Спарте, другие сцены датируются примерно тем же самым временем или несколько более поздним.

[75] *Rolley C.* Le probleme de Tart laconien. P. 133.

[76] *Pipili M.* Laconian Iconography of the Sixth Century B. C. Oxford, 1987. P. 83.

Из эпизодов Троянского цикла в Спарте была популярна, если судить по репертуару вазовой живописи, только история гибели Троила (известно несколько вариантов ее воспроизведения, см. *Ил. 48),* известная также и по работам афинских и коринфских мастеров. Пипили избегает прямого ответа на напрашивающийся сам собой вопрос: почему Спарта с ее уходящими далеко вглубь веков и в том числе в эпоху Троянской войны историческими традициями (культы Менелая и Елены, Агамемнона, Ахилла) не выказала особой заинтересованности в сюжетах этого рода? Вместо ответа она лишь высказывает догадку, да и то в форме вопроса, о том, что лаконские художники избегали сцен из истории Троянской войны, т. к. в их сознании они ассоциировались с Аргосом, главным соперником спартанцев на Пелопоннесе, что в общем кажется маловероятным. Большинство героических сцен на лаконских вазах восходит, как считает Пипили, к Беотийско-Фессалийскому эпическому циклу (история похода Аргонавтов, похода Семерых против Фив, Калидонской охоты и др.), хотя каждый из этих сюжетов представлен в лаконской вазописи всего одной-двумя сценами, да и общее их число не так уж велико.

К числу нетипичных для архаического греческого искусства сюжетов могут быть отнесены, по всей видимости, изображения Атласа и Прометея, Сизифа (или Трофония, см. *Ил. 59),* пойманного Силена (на фрагменте из Берлина). Пипили почему-то называет их «популярными архаическими темами, восхвалявшими божественную власть и порядок» и находит естественным «их присутствие в религиозно-консервативной Спарте, где кроме того образ Зевса был особенно важен»[77]. Но во-первых, одно здесь явно противоречит другому, а, во-вторых, появление сюжетов такого рода, как Атлас и Прометей, среди лаконских вазовых росписей можно приписать и случайности так же, как и их отсутствие среди, скажем, популярных сюжетов, например, коринфской вазописи.

Это тем более вероятно, что изображения тех божеств и героев, которые, судя по свидетельствам письменных источников, были окружены в Спарте особым почитанием, в лаконской вазописи либо вообще не встречаются, либо встречаются лишь изредка, как единичные находки. Так, Аполлон появляется только один раз в сцене дионисийского празднества на килике из Таранто (см. *Ил. 73,* впрочем, Пипили это отрицает), так же и Посейдон (на килике из Черветери) и Афина (килик из Нью-Йорка со сценой введения Геракла на Олимп, см. *Ил. 71),* и даже Артемида Орфия (одно и то фактически не сохранившееся изображение на килике из Навкратиса, см. *Ил. 37).* Ни разу не встречаются изображения таких сугубо туземных лаконских божеств, как Диоскуры, Елена, Пасифайя и др.

[77] *Pipili M.* Op. cit. P. 83.

(правда, Пипили находит возможным идентифицировать с Диоскурами двух охотников в сцене калидонской охоты (?) на килике из Лувра (см. *Ил. 44),* но эта трактовка сцены не отличается особой убедительностью, т. к. возможны и другие идентификации: Мелеагр и Аталанта, Меланион и Аталанта и т. п.)[78]. Исключение из общего правила составляет только Геракл и Зевс. Напомним, что среди более или менее синхронных образцов лаконской мелкой пластики (бронзовых статуэток и свинцовых фигурок) такие божества, как Посейдон, Афина, Артемида, Геракл встречаются достаточно часто. Диоскуры, по всей видимости, представлены на нескольких каменных рельефах, найденных в самой Спарте. Изображения Аполлона и Зевса среди этих групп произведений искусства как будто не зафиксированы. Все это, пожалуй, может означать, что изделия лаконских вазописцев в целом были ориентированы не на местный лаконский рынок, а на какие-то внешние рынки, где сугубо лаконские мифологические сюжеты также, как и изображения сугубо лаконских божеств, по-видимому, не находили широкого спроса. Поэтому в своем творчестве лаконские мастера в основном старались следовать модным канонам мифологических сцен, уже выработанным другими школами греческой вазописи, прежде всего, коринфской и афинской, хотя при этом они не довольствовались их простым копированием, стараясь внести в трактовку каждого популярного сюжета, будь то сцена кентавромахии или Ахилл, подстерегающий Троила, что-то свое.

Но особенно ярко своеобразие художественной манеры и мировосприятия лаконских мастеров, что вполне естественно, проявилось в тех их работах, где они совершенно не зависели от каких бы то ни было внешних образцов и брались за разработку таких тем, которых никто и нигде до них не выполнял. Примерами могут служить все тот же килик Аркесилая, берлинский килик со сценой «похоронного марша», килики с всадниками и другие. По крайней мере, некоторые из этих росписей могли заинтересовать покупателей из других греческих полисов как раз нестандартностью своих сюжетов, теми элементами местной спартанской или киренской экзотики, которые, несомненно, сознательно в них акцентировались. Анализируя сцены с участием маленьких крылатых демонов (лаконские всадники, некоторые из симпосиальных сцен, изображение Орфии на килике из Навкратиса), Пипили приходит к выводу, что все они так или иначе были связаны с культом Орфии и предназначались для посвящений божеству[79].

[78] *Pipili M.* Op. cit. P. 23. Ср. Ibid. P. 54 ff., где прямо утверждается, что изображения Диоскуров встречаются только на каменных вотивных стелах, но никогда в вазовой живописи.

[79] *Pipili M.* Op. cit. P. 72 ff., 76, 83.

В качестве близкой аналогии она ссылается на изображения сходных крылатых существ в росписях керамики, найденной в самосском святилище Геры («еще одна Великая богиня Природы»). Против этого предположения говорит, однако, то обстоятельство, что как раз в святилище Орфии ни одной вазы с такой росписью и не было найдено. Не удалось их найти также и в других лаконских святилищах. Все вазы с изображениями крылатых демонов происходят из разных мест, но не из самой Спарты и, следовательно, как и многие другие изделия лаконских гончаров и вазописцев были предназначены для вывоза за пределы страны, хотя возможность их использования в качестве вотивов, конечно, не исключена (по крайней мере, один фрагмент лаконского килика с изображением симпосиальной сцены с участием крылатого демона был найден в святилище Геры на Самосе — см. *Ил. 56).* Следовательно, нет необходимости связывать все известные сейчас изображения этого рода с культом какого-то одного божества, даже такого важного, как Орфия. Вполне возможно, что вера в крылатых посланцев иного мира, охотно участвующих в самых разнообразных религиозных обрядах или даже в эпизодах профанного характера, была вообще характерна для представлений спартанцев о потустороннем.

Подводя итоги своему обзору иконографии лаконской вазописи, Пипили выделяет в ней три основных элемента, исходящих из трех разных источников: 1) коринфского или, шире, общепелопонесского; 2) аттического и 3) восточногреческого. Преобладающим признается первый из этих трех элементов. «Но несмотря на свою самобытность, — пишет она, — общий характер лаконского искусства в VI в. явно пелопонесский с влиянием Коринфа, особенно заметном в работе художников, расписывавших ранние чернофигурные вазы, мастера Навкратиса и мастера Бореадов, которые, может быть, учились искусству в Коринфе. Ввиду коринфского господства в вазовой живописи в начале архаического периода не удивительно, что лаконские мастера следуют укоренившимся коринфским иконографическим схемам в сценах, которые уже были разработаны детально в Коринфе (например, Ахилл и Троил, Геракл и гидра). Монстры и демоны (сатиры, кентавры, Горгоны, Химеры) тоже исполнены в пелопонесской традиции, близкой к Коринфу.

Во второй половине VI в. отчетливо проявляется знакомство с аттическими работами, особенно в творчестве мастера Охоты. Например, его композиция Геракла, борющегося со львом (1), повторенная в вазе 94, названной по имени мастера Кирены, или его Сизиф 93 очень близки аттическому стилю (см. соответственно *Ил. 57, 52* и *59 — Л. Ш.).*

Восточное греческое искусство также могло иметь некоторое влияние на лаконскую иконографию, как оно несомненно его имело в стиле работ из камня

и бронзы или в некоторых декоративных мотивах на вазах. В пленении силенов мастера Тифона 97 фигуры одеты в восточные костюмы, и, может быть, представлен момент, изображенный на некоторых хиосских фрагментах. Странное морское чудовище 193 работы того же мастера можно сравнить с этрусскими произведениями, которые сами могли находиться под влиянием ионийских работ». Пипили отмечает также отсутствие прямой преемственности между лаконским искусством VII в., главным образом резьбой по кости и вазописью VI в. «Возможно, — заключает она, — что работы VII в. были более всего обязаны островным или восточно-греческим (во всяком случае, не греческим континентальным) источникам, в то время как лаконские вазы с фигурным декором, которые начали появляться примерно поколение спустя после прекращения в Лаконии искусства резьбы по кости, — в основном Коринфу, заимствуя оттуда свой стиль и свою иконографию»[80].

Оценивая лаконскую вазопись в ее иконографическом аспекте, нельзя не отметить, как мало она дает для воссоздания жизни спартанского общества, его мировоззрения и психологического настроя в такой «судьбоносный» период его истории, как VI столетие. В литературе уже отмечалось то странное невнимание, которое лаконские вазописцы выказывают к таким, казалось бы, насущно важным для каждого спартиата темам, как война и атлетика. Военные сцены, к тому же, как правило, мифологически окрашенные, в лаконской вазописи встречаются намного реже, чем в росписях афинских или коринфских ваз. Возможно, это отчасти объясняется тем, что лаконские вазописцы по преимуществу специализировались на росписях небольших чаш и кубков и лишь в редких случаях брались за украшение более крупных сосудов типа амфор, кратеров, гидрий (в виде исключения можно сослаться на гидрию с Родоса с изображением битвы над телом павшего героя и на фрагменты из святилища Орфии)[81]. В этом плане лаконская вазовая живопись составляет разительный контраст с синхронными изделиями из бронзы, свинца и рельефами на бронзовых и глиняных сосудах, в которых военная тема занимает одно из ведущих мест. Лишь знаменитый берлинский килик с изображением траурной процессии, к тому же представленной в манере сурового реализма, отнюдь не условно-эпического героизма, показывает, что лаконские художники все же не были совершенно равнодушны к героическим доблестям своих соотечественников. Но берлинский килик, пожалуй, единственное произведение лаконской вазовой живописи, напоминающее по настроению воинственные элегии Тиртея. В

[80] *Pipili M.* Op. cit. P. 84.

[81] *Buschor E.* Griechische Vasen. München, 1969. S. 82; AO. Pl. VIII, XVII. Fig. 57.

целом мастерам, расписывавшим дошедшие до нас вазы, видимо, был гораздо ближе по духу великий жизнелюб Алкман. Об этом свидетельствуют даже такие внешне далекие от спартанской повседневности сцены, как сцена погрузки шерсти или сильфия, представленная на килике Аркесилая, а также повторяющиеся в нескольких вариантах сцены пиршеств, вакхических плясок (комосов) и даже оргий. Участие женщин-флейтисток в пиршественных сценах на фрагментах лаконских ваз с о-ва Самоса, из Берлина и др. означает, как справедливо заметила Пипили, что изобразившие их художники имели в виду отнюдь не классические спартанские сисситии, а какие-то другие симпосии, устраивавшиеся либо в частных домах, либо во время каких-то религиозных празднеств (сама Пипили склоняется ближе ко второму из этих вариантов, придавая особенное значение порхающим в воздухе фигуркам крылатых демонов[82], но нам кажется, что их присутствие не обязательно должно указывать на сугубо религиозный смысл всей сцены: вполне возможно, что эти фигурки изображают каких-то покровителей домашнего мира и благополучия вроде тех гениев, которым афиняне перед началом попойки совершали возлияние несмешанным вином). Означает ли это, что система официально узаконенных мужских трапез в то время, к которому относятся эти росписи, т. е. где-то около середины VI в., еще не начала функционировать, мы не знаем. Возможно, лаконские вазописцы, пользуясь относительной свободой в выборе сюжетов своих росписей, просто могли пренебречь этими реальностями спартанской жизни и, ориентируясь скорее на внешнего (общегреческого) потребителя их продукции, чем на самих спартанцев, воспевали в своем творчестве все радости доброго старого времени со столь характерными для него настроениями аристократического far niente (впрочем, какие-то пережитки этого упраздненного «законами Ликурга» образа жизни сохранялись еще и в классической Спарте, как, например, так называемые «копиды», о которых рассказывает Афиней). Объяснить это можно, по-видимому, лишь тем, что эти мастера занимали какую-то социальную нишу, в которой они могли чувствовать себя в относительной безопасности от цензуры спартанской «полиции нравов»., Скорее всего (такое предположение уже не раз высказывалось в литературе) большая их часть жила и работала в каких-нибудь приморских периекских полисах, еще поддерживавших более или менее тесные контакты с остальным греческим миром. Только введение спартанским правительством строгого эмбарго на вывоз за рубеж их изделий так же, как и на ответный ввоз в лаконские порты чужеземных товаров могло положить предел их творческой активности, т. к. работа на внутренний спрос для них, по-

[82] *Pipili M.* Op. cit. P. 72 f.

видимому, не имела особого смысла. Весьма показательно в этой связи, что среди местной керамики, представленной в святилище Орфии, практически почти совершенно отсутствуют сосуды, украшенные мифологическими и иными сюжетными сценами. За редкими исключениями вазы III—IV стилей, найденные в этом святилище, покрыты независимо от их типов росписями, изображающими различных животных и птиц, а также фантастических чудовищ в сочетании с растительным орнаментом. Работы лучших лаконских мастеров, известных по вазам, найденным за пределами Спарты, здесь практически не представлены.

Хронологически расцвет лаконской вазописи совпадает с завершающей фазой в развитии коринфского чернофигурного стиля и с установлением на рынках Средиземноморья, особенно на Западе, в Этрурии, супрематии афинской керамики. Почти общепринято мнение, согласно которому коринфские мастера прекратили производство чернофигурных ваз, не выдержав конкуренции с более совершенными или, подругой версии, просто более многочисленными, подавлявшими соперников своей массовостью[83], изделиями афинских гончаров. Казалось бы, это же объяснение тем более приложимо и к угасанию лаконской школы вазовой живописи. Скромные, выполненные в несколько архаичной провинциальной манере росписи лаконских художников могли в течение нескольких десятилетий выдерживать соперничество с произведениями уже клонящейся к упадку коринфской вазописи, иногда слишком вялыми и неуверенными, как, скажем, роспись вазы из Черветери, изображающая Тидея, убивающего Исмену, иногда же выполненными на высоком профессиональном уровне, но чересчур засушенными, как кратер со сценой отъезда Амфиарая[84]. К тому же, вполне возможно, что соперничество это было не таким уж острым. Скорее это было своего рода сосуществование двух родственных школ или старшего и младшего партнеров, поскольку лаконские керамисты, как правило, не покушались на изготовление больших ваз, которые были основной специальностью коринфских гончаров, а коринфяне, в свою очередь, мало интересовались расписыванием мелких сосудов типа киликов, может быть, сознательно уступив их своим лаконским ученикам. Но появление на сцене в третьей четверти VI в. таких «ассов» чернофигурной вазописи, как Амазис или Эксекий, одинаково искусных в росписях больших и малых ваз, должно было нанести страшный удар по конкурентоспособности лаконской школы. Соперничать с

[83] *Robertson M.* Greek Painting. London, 1978. P. 57.

[84] *Pfuhl E.* Malerei und Zeichunung der Griechen. München, 1923. I. Bd. S. 210 ff., III. Bd. Abb. 178, 179; *Payne H.* Necrocorinthia... P. 139-141.

намного более совершенными изделиями афинских мастеров, к тому же намного превосходившими их продукцию и по численности, лаконские ремесленники, видимо, были уже не способны. Высокое искусство афинских вазописцев оказалось для них недосягаемой вершиной.

Г Рассуждая таким или более или менее сходным образом, некоторые авторы приходят к выводу, что, во-первых, расцвет лаконской школы вазовой живописи так же, как и других видов местного художественного ремесла, мог быть достигнут в условиях уже установившегося «ликургова космоса» и, во-вторых, что установление этого политического режима никак не может считаться причиной ее упадка.

Так, Р. Кук писал в своем исследовании: «Нет необходимости выдвигать политическую причину этого упадка, явившегося результатом конкуренции с аттической керамикой, а не следствием появления призрака Ликурга»[85]. Также и Хаксли, который, помимо вытеснения лаконской керамики афинской на внешних рынках, отмечает еще два фактора, способствовавших ее упадку: *1)* потеря восточных рынков после захвата персами ионийских полисов и *2)* отказ Спарты от собственного денежного чекана, затруднивший торговые контакты с внешним миром[86]. Также полагают и Клаус, который решительно отвергает возможность проекции истории лаконского искусства в сферу политики, и Форрест, считающий, что отмирание спартанского искусства происходило постепенно, а не внезапно, как утверждают сторонники культурного переворота VI в.[87]

В отличие от этой группы авторов, Ролле допускает, что причина прекращения лаконского экспорта в другие греческие полисы около 530 г. до н. э. (имеется

[85] *Cook R. M.* Greek Painted Pottery. 2nd ed. London, 1972. P. 99 f. В другой своей работе *(Cook R. M.* Die Bedeutung der bemalten Keramik für den griechischen Handel //Jdl. Bd. 74. 1959. S. 117) тот же автор подчеркивает, что производство керамики и других видов художественных изделий находилось в руках периеков, которые «не вполне были введены в ликургову систему».

[86] *Huxley G. L.* Early Sparta. London, 1962. P. 73. Вебер (*Weber C. W.* Die Spartaner. Enthüllung einer Legende. Düsseldorf—Wien, 1977. S. 210) как бы выворачивает наизнанку основной аргумент Хаксли и других противников теории переворота: лаконская керамика именно потому и оказалась неконкурентоспособной, что ее качество во второй половине VI в. резко снизилось, в чем следует видеть один из симптомов «неудержимой потери уровня».

[87] *Clams M.* Sparta. Eine Einführung in seine Geschichte und Zivilisation. München, 1983. S. 187; *Forrest W. C.* A History of Sparta 950-192 B. C. 2nd ed. London, 1980. P. 52. Ср.: *Hafner U.* Das Kunstschaffen Lakoniens in archaischer Zeit. Münster, 1965. S. 79 = *Oliva P.* Sparta and her social Problems. Prague, 1971. P. 134, η. 6. См. также: *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. London, 1980. P. 158.

в виду в основном вывоз керамики и бронзовых ваз) могла быть иной («могло быть достаточно „внутренней" очень ограниченной причины — посредники увидели, что им отказано заходить в порты Лаконии»)[88]. Смысл этой «внутренней причины» («cause interne»)раскрывается несколько ниже, где высказывается предположение, что «с 590 до 530 г. спартанское государство предоставляло в известной степени автономию некоторым из периеков»[89]. Очевидно, начиная с 530 г., эта автономия была аннулирована и вывоз лаконской керамики и бронзовых ваз прекратился. В этом плане Ролле противопоставляет ситуацию в Спарте ситуации в Коринфе, где главную роль в упадке местной художественной школы сыграла как раз внешняя причина, т. е. конкуренция афинской керамики.

Правда, в вышедшей позже книге о греческих бронзах Ролле уже несколько отходит от своей первоначальной идеи и склоняется к тому, что причина упадка лаконских художественных промыслов была все-таки внешней, а не внутренней. «Мы с трудом угадываем, что изготовление ваз, предназначенных для продажи заграницу, могло прекратиться не обязательно вследствие внутренних изменений, но в равной степени потому что те, кто их транспортировали и несомненно не были лаконянами, перестали заходить в порты Лаконии. К примеру, если эти моряки были самосцами, в течение долгого времени тесно связанными со Спартой, война между двумя государствами является правдоподобным объяснением»[90].

Прежде чем принять окончательное решение по этому непростому вопросу, необходимо попытаться возможно более ясно представить себе, как шло дальнейшее развитие лаконского гончарного производства после завершения периода его расцвета, т. е. начиная с 530-520 гг.

Друп в своем описании лаконских ваз, найденных в святилище Орфии, выделяет еще, по крайней мере две группы (два стиля) керамики, следующих за лаконским IV стилем. Это — лаконский V, который он датирует 500—425 гг., и лаконский VI (425—250 гг.). Характеризуя лаконский V стиль, он отмечает, что в это время общий упадок (degeneration) керамического производства продвинулся еще дальше. Основными симптомами этого упадка он считает полный

[88] *Rolley C.* Le probleme de Part laconien // Ktema. T. 2. 1977. P. 136 (5,2). Кук *(Cook R. M.* The Vix Krater // JHS. Vol. 99. 1979. P. 154) высказывает ту же мысль о транзитных судах, переправляющих спартанскую керамику в Италию и другие места, но без напрашивающегося вывода о внезапном прекращении этих рейсов.

[89] Rolley C. Ibid. P. 137 (5, 4).

[90] Rolley C. Les bronzes grecs. Fribourg, 1983. P. 99.

отказ от использования обмазки и то, что пурпур становится редким украшением, хотя он еще свободно используется для выделения деталей фигур»[91]. Основные типы сосудов остаются в этот период те же, что и в предшествующее время. Декоративное убранство ваз становится в целом беднее. Исчезают некоторые характерные его элементы, как, например, стилизованные изображения лотоса и фаната. С другой стороны, вновь появляются орнаментальные мотивы, типичные для Лаконского I—II стилей. Хотя и редко, но еще и в этот период упадка лаконские вазописцы продолжают воспроизводить в своих росписях фигуры людей и животных, выполненные по-прежнему в чернофигурной технике. Рисунки эти исполнены, хотя и посредственно, но не совсем безграмотно (см., например, фрагменты, воспроизведенные в AO, fig. 76 a-c; fig. 78a). Переход к лаконскому VI стилю не ознаменовался сколько-нибудь существенными изменениями в технике изготовления расписной керамики, хотя несколько сократился репертуар ее видов, вышла из употребления пурпурная краска и чрезвычайно редкими стали фигурные росписи[92]. Таким образом, следуя Друпу, мы должны признать, что производство расписной керамики в Лаконии продолжалось, хотя и на более низком техническом и художественном уровне также и в V и даже в IV вв.

Оценка, которую дает в своей статье Лэйн всему этому этапу в развитии лаконского гончарного ремесла, столь же сурова, сколь и лаконична. Она укладывается всего в несколько строк, и мы можем процитировать ее здесь целиком: «После лаконского IV многие из ваз, которые Друп относит к V лаконскому стилю, я вынужден рассматривать как работу шестого века, вероятно, не позже чем 520 г. Остальные и весь его VI стиль представляют собой смесь варварских имитаций аттической керамики, а некоторые явно эллинистические; они не имеют эстетического и очень небольшое археологическое значение»[93].

Подражания аттической керамике, хотя бы и выполненные на очень низком (варварском) уровне, естественно ставят перед нами вопрос о том, каким образом и где лаконские ремесленники могли познакомиться с изделиями афинских гончаров, иными словами, вопрос об афинском импорте в Лаконию. Приговор Лэйна, спустя почти тридцать лет, был повторен Куком: «После лаконского IV стиля керамика в Спарте изготавливалась только для внутреннего рынка, а самобытный стиль был заменен слабыми имитациями аттической

[91] *Droop J. P.* Pottery // AO. P. 94 ff.

[92] *Droop J.* P. Ibid. P. 101.

[93] *Lane E. A.* Lakonian Vase-Painting // BSA. № 34. 1933-1934. P. 154.

керамики и простотой некомпетентности»[94]. Для сравнения приведем мнение Пипили: «Две последние декады шестого века — свидетели вырождения чернофигурного стиля и прекращения изображений повествовательных сцен на вазах»[95]. Если повествовательные сцены окончательно вышли из репертуара лаконских вазописцев уже в конце VI в., то что представляли собой в этом случае те слабые варварские имитации аттической керамики, о которых говорят Лэйн и Кук, имея в виду, несомненно, какие-то фигурные росписи, отнюдь не простой растительный декор? Неясно также, чему подражали лаконские вазописцы в этот период — в конце VI и, тем более, в первой половине V в., если предположить все же, что от этого времени дошли хоть какие-то образцы местных фигурных росписей — последним произведениям афинских мастеров, выполненным в чернофигурном стиле, или же пришедшим им на смену уже в последние десятилетия VI в. краснофигурным вазам.

Дж. Мак Фи опубликовал свыше 60-ти фрагментов лаконской краснофигурной керамики, хранящихся в археологическом музее Спарты. Основная их часть происходит из английских раскопок начала века на территории самой Спарты, в том числе несколько черепков из святилища Орфии и особенно много с Акрополя (район близ святилища Афины Халкиойкос). Согласно указанию Мак Фи[96], все эти фрагменты обнаруживают в уцелевших остатках росписи стилистическую связь с аттической краснофигурной вазописью последних пятнадцати лет V в. и первой декады или около того IV в. Ни один из этих фрагментов не может быть датирован ранее, чем 420 г., что позволяет отнести возникновение лаконского краснофигурного стиля к какому-то моменту периода Пелопонесской войны. Интересно, что более или менее синхронный керамический материал, который мог бы свидетельствовать об афинском импорте в Лаконию, до сих пор почти неизвестен. В каталоге, составленном Мак Фи, он представлен всего пятью черепками. Мак Фи и сам отмечает скудость этого материала, особенно заметную в сравнении с большим количеством афинской краснофигурной керамики, найденной в Коринфе[97]. Между прочим, в той же статье обращается внимание на то, что по своей фактуре и глазури (the fabric and glaze) лаконские краснофигурные черепки во многом сходны с лаконскими же чернолаковыми (black-glaze) черепками V-IV вв. Вероятно, имеются в виду те фраг-

[94] *Cook R. M.* Greek Painted Pottery. P. 100.

[95] *Pipili M.* Laconian Iconography of the Sixth Century B. C. Oxford, 1987. Introduction.

[96] *McPhee J.* Laconian Red Figure from the British Excavations in Sparta // BSA. № 81. 1986. P. 158.

[97] Ibid. P. 165.

менты расписной керамики V—IV вв., которые Друп включил в свои комплексы лаконского V и VI стилей.

Итак, несмотря на упадок, пережитый лаконской школой вазовой живописи в последние десятилетия VI в. и практически полное исчезновение лаконской расписной керамики с внешних рынков примерно в это же время, гончарное производство в Лаконии продолжало существовать и даже развиваться, хотя и на гораздо более низком уровне, чем в VI в., причем продукция его теперь находила сбыт почти исключительно внутри государства. Поскольку почти все лучшие лаконские вазы VI в. были найдены за пределами самой Лаконии, мы неизбежно приходим к выводу, что именно прекращение спроса на изделия лаконских вазописцев на внешних рынках повлекло за собой резкое снижение их качества и то длительное состояние стагнации, в котором местное гончарное ремесло пребывало, несмотря на отдельные изменения и новшества (например, появление локального варианта краснофигурного стиля) на протяжении, по крайней мере, двух столетий.

Вытеснение лаконской керамики с таких общегреческих рынков, как, например, Южная Италия, Этрурия, Северная Африка, некоторые острова Эгейского моря (Самос, Родос), обычно легко объясняется конкуренцией более совершенных изделий афинских гончаров и вазописцев по аналогии с судьбой некоторых других центров керамического производства таких, как Коринф, Самос (вазы стиля Фикеллура), а также до сих пор не установленные места выпуска изделий так называемых «халкидской» и «церетанской» школ. Нельзя сбрасывать со счета и два других возможных объяснения угасания лаконской школы вазовой живописи. *1)* Согласно предположению, высказанному Ролле, от которого он, правда, потом похоже отказался, не объясняя причин, лаконская керамика (в основном килики) небольшими партиями перевозилась в другие порты транзитными судами, огибавшими с юга Пелопоннес на своем пути из Греции в Италию или Сицилию и в обратном направлении и делавшими остановку в Гифее на южном побережье Лаконии. После того как лаконские порты были закрыты для чужеземных судов, что могло быть прямым следствием сознательно проводимой спартанским правительством изоляционистской политики, хотя Ролле об этом прямо и не говорит, вывоз лаконской керамики за пределы страны стал невозможен и это повлекло за собой свертывание ее производства, возможно, сопровождавшееся вынужденной эмиграцией наиболее искусных мастеров-вазописцев. Это объяснение основано на одной в сущности вполне произвольной догадке, согласно которой в VI в. обитатели приморских (периекских) полисов Лаконии сами не склонны были к занятиям морской торговлей, уступая все сулимые ей выгоды чужеземным купцам. Но

если даже предположить, что периеки, жившие в том же Гифее, а, может быть, даже и богатые спартиаты не брезговали таким промыслом и принимали хоть какое-то участие в сбыте за границу изделий лаконских ремесленников, все равно установление «санитарного кордона», отделявшего Спарту от всего остального греческого мира, не могло не положить предела этой их предпринимательской деятельности и тем самым в значительной мере подорвать экономическую базу лаконского гончарного производства. *2)* Упадок лаконской вазописи может быть объяснен и как результат ее спонтанного развития в условиях целенаправленной изоляции спартанского государства от внешнего мира уже с начала VI в. или даже более раннего времени. В обстановке целиком или хотя бы частично прерванных культурных контактов с другими греческими государствами лаконские мастера вазовой живописи либо узнавали с большим опозданием, либо вообще не узнавали о тех важных художественных открытиях, которые совершались в этот период в других центрах греческого искусства, в особенности таких, как Коринф или Афины, и вследствие этого были обречены на провинциализм и хроническое отставание от этих центров. К тому же царивший в общественной жизни Спарты консервативный дух, вражда ко всякого рода нововведениям и переменам, в том числе и к чисто эстетическим, также препятствовали обогащению лаконского искусства, и в частности вазовой живописи, идеями коринфских или афинских мастеров и их творческому использованию местными художниками. Может показаться, что в пользу именно такого решения проблемы говорит чрезвычайно важный факт почти полного отсутствия импортной не только афинской, но также и коринфской и вообще какой бы то ни было греческой керамики во всех археологически обследованных спартанских святилищах (храмы Орфии, Афины Халкиойкос на Акрополе, Менелая в Терапнах, Аполлона в Амиклах), начиная уже с VII в. В связи с этим можно сослаться на Друпа, отметившего, что лишь немногочисленные черепки коринфских арибаллов были найдены в святилище Орфии вместе с керамикой лаконского I и II стилей[98]. Появление в Лаконии протокоринфской керамики в конце геометрического периода тот же автор отмечает как первый и единственный случай, когда лаконские керамисты «встретились с конкуренцией у себя на родине»[99]. Правда, некоторые авторы, например Олива, Форрест, Моссе, отме-

[98] *Droop J. P.* Pottery. P. 115. Мак Фи, как было уже сказано, включает в свой каталог всего пять черепков афинской краснофигурной керамики. Во время недавних раскопок в Менелайоне было найдено в одной из мусорных ям небольшое количество коринфской керамики и несколько обломков панафинейских амфор VI и V вв. *(Catling H. W.* Excavations at the Menelaion, Sparta, 1973-1976 // AR 1976-1977. P. 41).

[99] *Droop J. P.* Op. cit. P. 113.

чают прекращение импорта чужеземных изделий в Спарту в первой половине VI в. (Форрест и Моссе — около 570 г.)[100], хотя имеются в виду, скорее всего, предметы восточного происхождения: изделия из стеклянной пасты, янтаря, геммы, слоновая кость и т. п. (заметим, что даже согласно сильно заниженным датировкам Бордмэна, все эти вещи остаются еще в пределах VII в.)[101] Правда, при полном отсутствии экономических и культурных контактов Спарты с другими греческими полисами, начиная уже с VII в., было бы трудно объяснить те явные заимствования, стилистические и иконографические, в росписях лаконских ваз, которые свидетельствуют о довольно хорошем знакомстве изготовивших их ремесленников с изделиями коринфских и даже афинских и ионийских мастеров гончарного дела[102]. Очевидно, какие-то образцы коринфской, афинской и иной греческой керамики все же попадали в Лаконию, хотя бы и в небольших количествах. Возможно, основная их часть оседала в периекских полисах, где, по всей видимости, были сосредоточены по преимуществу и лаконские мастера вазовой живописи. Не исключено, что, по крайней мере, до конца VI в. они еще имели возможность свободно покидать пределы государства и выезжать в заграничные «турне», знакомясь во время этих поездок с изделиями ремесленников, работавших в других греческих полисах. Тем не менее, почти абсолютное отсутствие импортной, в особенности коринфской и афинской, керамики в вотивных отложениях крупнейших спартанских святилищ невольно наводит на мысль о том, что на ее ввоз в Спарту уже в достаточно раннее время (может быть, еще в VII в.) был наложен запрет и, даже если какое-то количество так или иначе оседало в домах спартиатов, использовать эти чужеземные изделия для приношений в святилища они все же не решались, возможно, боясь обнаружить перед властями свою платежеспособность в сношениях с иностранными купцами, которые, конечно же, едва ли согласились бы уступить свои товары за пресловутые железные оболы.

100 *Oliva P.* Sparta and her social Problems. P. 134, со ссылкой на Мичела и Блэйкуэя; Форрест *(Forrest W. G.* A History of Sparta 950—192 B. C. P. 57) передвигает, очевидно, вслед за Бордмэном прекращение чужеземного импорта в Лаконию с 600 к 570 г. — «отчасти уже вне пределов досягаемости самого последнего из возможных Ликургов». *Mosse C.* Sparta archa'ique // Parola del Passato. 28. 1973. P. 11.

101 *Boardmann J.* Artemis Orthia and Chronology // BSA. № 58. 1963. P. 7.

102 *Cook R. M.* Greek Painted Pottery. P. 42, 48, 95; *Homann-Wedeking E.* Archaische Vasenornamentik in Anika, Lakonien und Ostgriechenland. Athen, 1938. S. 16; *Starr Ch. G.* The Economic and Social Growth of Early Greece. 800-500 B. C. New York, 1977. P. 238 f.; *Pipili M.* Op. cit. P. 13 f., 64, 83 f.; *Rolley C.* Les bronzes grecs. P. 99; *Lane E. A.* Lakonian Vase-Painting. P. 100, 137, 150.

Возвращаясь к вопросу о причинах отмирания лаконской школы вазописи, заметим, что наиболее весомый аргумент в поддержку принятого сейчас многими авторами тезиса о губительном влиянии на лаконское гончарное производство такого мощного индустриального центра, как Афины, как будто подтверждается целым рядом фактов, свидетельствующих о том, что во второй половине VI в. сравнительно одновременно сошли со сцены почти все более или менее значительные школы вазовой живописи, существовавшие в Греции. В том числе почти полностью прекратили свое существование или, во всяком случае, перестали производить керамику на экспорт такие ремесленные центры, как Коринф (около середины VI в.), Родос и Самос (керамика стиля «Фикеллура» — конец VI в.), Хиос (полихромный стиль — середина VI в.), ряд центров в Этрурии и Южной Италии (итало-коринфский стиль — около 550 г., этрусское буккеро — середина VI в., так называемые халкидские вазы — конец VI в., церетанские гидрии — между 530—520 гг.). Во всех этих случаях наиболее вероятной причиной отмирания или, по крайней мере, спада местного керамического производства остается конкуренция более совершенной аттической керамики, сначала чернофигурной, а затем в конце VI — начале V вв. также и краснофигурной. Тем не менее ситуация, сложившаяся в Спарте, имеет свои особенности, в других местах как будто не встречающиеся. Особенно показательно в этом плане сравнение Спарты с Коринфом, экономическое и культурное развитие которого в этот период достаточно адекватно отражено в археологических источниках. Как указывает Пэйн, несмотря на отказ коринфских вазописцев (около середины VI в.) от фигурных росписей в ориентализирующем стиле, коринфская гончарная индустрия развивалась еще долгое время спустя после этого[103]. Коринфские мастерские продолжали изготовлять вазы большого размера, хотя и декорированные по преимуществу абстрактным орнаментом (с узорами). Эти изделия коринфских гончаров по-прежнему поступали на внешние рынки, о чем свидетельствуют находки в Ритсоне (Беотия) и в Мегаре Гиблее. Далее Пэйн замечает:... «нельзя отрицать, что с конца VI и в пятом веке коринфская традиция приходит к довольно бесславному концу. Однако было бы ошибкой предположить, что ничего, представляющего существенный интерес, не производилось в коринфской керамике в это время... Хотя и оказавшаяся в стесненных обстоятельствах, вазовая индустрия ни в коей мере не была абсолютно устаревшей и все еще держала под контролем рынки заграницей»[104].

103 Payne H. Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period. Oxford, 1931. P. 59 f.

[104] Ibid. P. 331.

Можно утверждать, что некоторое сокращение производства местной керамики в Коринфе компенсировалось массовым ввозом афинских ваз. По данным Мак Дональда, афинская керамика в коринфских погребениях Северного кладбища в первой половине V в. по численности намного превосходила местную, хотя до этого, а также и после этого все же уступала ей[105]. Как указывает Данбэбин, вазы так называемого «условного»» (conventionalizing) стиля, найденные в святилище Геры в Перахоре, датируются в большом хронологическом промежутке — от второй четверти VI до IV вв.[106] В VI в. появляются коринфские подражания аттическим чернофигурным вазам (самые ранние еще в первой половине этого столетия). В конце V в. опять-таки под влиянием афинской вазописи возникает коринфский краснофигурный стиль, хотя ввоз афинской краснофигурной керамики не прекращался даже в годы Пелопоннесской войны[107]. В заключение Данбэбин констатирует: «Кажется, что упадок коринфского гончарного ремесла был постепенным и начался, когда еще производились прекрасно расписанные вазы. Он сопровождался очень точной имитацией аттического чернофигурного стиля, начавшись еще до середины шестого века, продолжаясь до конца столетия, и опять усилившись в конце пятого века в коринфской краснофигурной вазописи»[108]. Наконец, нельзя упускать из вида, что и после того, как в Коринфе начался ясно выраженный упадок керамического производства, здесь продолжалось развитие других отраслей художественного ремесла, в том числе изготовление терракотовых статуэток, расписных пинаков, глиняных и деревянных, бронзовой посуды и т. д.[109]

В Спарте в отличие от Коринфа мы не наблюдаем ни сколько-нибудь массового импорта афинской (вообще чужеземной) керамики, ни ясно выраженных попыток местных мастеров имитировать афинские гончарные изделия (афинское влияние проявляется лишь в отдельных стилистических заимствованиях), ни продолжающегося поступления лаконской гончарной продукции на внешние рынки, ни (по крайней мере, с начала V в.) сколько-нибудь интенсивного развития других отраслей местного художественного ремесла. \|Все это

[105] *Mac Donald B. R.* The import of Attic pottery to Corinth and the question of trade during the Peloponnesian War // JHS. Vol. 102. 1982. P. 114.

[106] *Dunbabin T. J.* et *al.* Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia. Vol. II. Oxford, 1962. P. 271 f.

[107] Ibid. P. 285 ff.; Corinth. Vol. VII, 4: *Herbert S.* The Red-Figure Pottery. Princeton, 1977. P. 3 f.

[108] *Dunbabin T. J.* Op. cit. P. 335.

[109] См.: *Benson J. L.* Die Geschichte der korintischen Vasen. Basel, 1953. S. 107; *Payne H.* Necrocorinthia. P. 218 ff., 228, 246.

может быть объяснено только как результат искусственной самоизоляции спартанского государства, выразившейся в полном разрыве экономических и культурных контактов с другими греческими полисами. Не приходится сомневаться в том, что на протяжении всего периода, охватывающего VI—V вв. до н. э. Коринф продолжал оставаться крупным центром транзитной морской торговли, используя все преимущества своего географического положения для извлечения прибыли из всевозможных коммерческих операций, осуществляемых силами как местных коринфских, так и иноземных купцов. Вероятно, именно это благоприятное экономическое положение Коринфа и не позволило местным ремесленным традициям окончательно захиреть даже в обстановке ожесточенной конкуренции с явно превосходящими силами афинской индустрии.

Другой пример выживания и даже известного подъема второстепенного ремесленного центра, находящегося в непосредственной сфере афинского влияния, дает Беотия, в чисто экономическом отношении едва ли намного опережавшая Спарту. Археология свидетельствует о постоянном притоке на территорию Беотии значительных масс ремесленной продукции и, прежде всего, керамики, поступавшей из Коринфа, а, начиная с середины VI в., также и из Афин[110]. Помимо ввоза афинских ваз здесь работали и переселившиеся из Афин мастера, прямо на месте изготовлявшие эти вазы. Неудивительно, что беотийские расписные вазы конца VII—VI вв. в основном представляют собой более или менее удачные подражания сначала коринфским, а затем преимущественно афинским образцам[111]. Также и в V в. беотийские мастерские продолжали производить как чернофигурную, так и краснофигурную керамику, по-прежнему ориентируясь на работы афинских художников и гончаров[112]. Во второй половине V в. впервые появляется местная, во многом отличная от афинской, школа вазописи, связанная с фиванским святилищем Кабиров[113]. Таким образом, история беотийской вазописи убеждает нас в том, что второстепенная локальная школа в принципе может развиваться и в, казалось бы, крайне неблагоприятной обстановке острой конкуренции с количественно и качественно намного превосходящей ее производственные мощности продукцией

[110] *Payne H.* Op. cit. P. 59.

[111] *Sporkes B. A.* The Taste a Boeotian Pig // JHS. Vol. 87. 1967. P. 119 ff.

[112] Ibid. P. 124; **Kilinski K.* Boeotian Black Figure Vase Painting of the Archaic Period. Mainz a/Rein, 1990.

113 Sporkes B. A. Op. cit. P. 125 ff.; Cook R. M. Greek Painted Pottery. (1972). P. 103* См. также: *Boardman J.* Early Greek Vase Painting 11th —6th centuries B. C. A handbook. London, 1998. P. 109 f., 280.

крупнейшего и к тому же расположенного в непосредственном соседстве центра художественного ремесла. В этой ситуации такая школа становится как бы сателлитом своего соседа и развивается, в сущности паразитируя на его достижениях.

Если спартанское гончарное ремесло оказалось неспособным к симбиозу с афинской индустрией ни в коринфском, ни в беотийском его вариантах и вплоть до конца V в. даже не пыталось имитировать изделия афинских мастеров, довольствуясь совершенно ничтожным в художественном отношении эпигонским повторением «задов» местной традиции вазовой живописи, то объяснить это можно лишь той обстановкой глухой изоляции от всего внешнего мира, в которую Спарта сама поставила себя, по всей видимости, во второй половине VI в. или даже раньше.

С другой стороны, судьба спартанского искусства в каких-то пределах сопоставима с судьбами таких художественных центров, как Аргос или в еще большей степени Крит. В Аргосе местная художественная традиция, судя по всему, прервалась уже в достаточно раннее время, видимо, еще в первой половине VII в. Во всяком случае ничего сравнимого по своей художественной значимости со спартанской резьбой по слоновой кости, терракотами, бронзами и, наконец, вазовой живописью Аргос, кажется, так и не дал, несмотря на то, что в VII—VI вв. здесь работали архитекторы и скульпторы-монументалисты, пользовавшиеся общегреческой известностью, как, например, Полимед, автор так называемых Клеобиса и Битона в Дельфах[114]. Какой керамикой пользовались жители Арголиды в VII—VI вв.? Откуда они получали бронзовую посуду и другие изделия из этого металла? На все эти вопросы пока нет сколько-нибудь ясного и однозначного ответа. Во всяком случае местное керамическое производство в Аргосе, по-видимому, заглохло еще задолго до того, как сначала коринфяне, а затем афиняне установили свое господство на греческих рынках.

На Крите расцвет искусств и ремесел (ренессанс, по определению П. Демарне), которым ознаменовался раннеархаический период (VIII—VII вв.), уже в VI в. сменился культурным упадком и стагнацией, хотя этот упадок, как считает Бордмэн, произошел не так стремительно, как казалось прежде, и в конце архаической эпохи (по крайней мере до середины VI в.) здесь еще можно было наблюдать спорадические вспышки художественной активности в отдельных

[114] Исключение составляет выделенная уже Кунце аргосская школа бронзового ваяния, процветавшая в VI-V вв.: *Kunze E.* Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung. Berlin, 1950 (Olympische Forschungen. Bd. II. S. 215 ff.); *Rolley C.* Les bronzes grecs. Fribourg, 1983. P. 86 ss., а также **Kunze E.* Beinschienen. Berlin — New York, 1991 (Olympische Forschungen. Bd. XXI. S. 70).

Крит. Поселения ориентализирующего и архаического периодов
(Stampolidis N. Eleutherna on Crete... P. 376)

полисах или районах острова. Причины культурной деградации Крита остаются до сих пор неясными, хотя уже сейчас можно предполагать, что они носили скорее внутренний, чем внешний характер. Перемещение торговых путей или торговое соперничество каких-то иных центров художественного ремесла здесь едва ли могли сыграть сколько-нибудь важную роль. Очень похоже, что замирание художественной активности на острове происходило в обстановке все более усиливающейся изоляции от внешнего мира. Бордмэн отмечает крайнюю скудость находок афинской чернофигурной керамики в критских святилищах и могильниках как раз в то время, когда она практически завоевала все наиболее важные рынки Греческого мира и Италии. Несмотря на давнюю репутацию опытных мореходов, критяне в VI в. и позже почти не используют тех возможностей, которые открывало перед ними само местоположение их острова и не принимают почти никакого участия ни в колонизации, ни в общегреческой морской торговле. Наиболее вероятной причиной такого замыкания в себе следует, по-видимому, признать застывание всей существовавшей в критских полисах системы социальных отношений на «точке замерзания» или, иначе говоря, ее переход в состояние жестоко конституированного гомеостасиса. Переход этот, по всей видимости, сопровождался натурализацией экономики, поскольку ее основой теперь стало внеэкономическое изъятие прибавочного продукта у порабощенного коренного населения острова, сворачиванием товарообмена как между самими критскими полисами, так и с другими греческими государствами. Критское общество, таким образом, становится обществом закрытого типа. Сообразно с этим и критское искусство, утратившее все свои связи с внешним миром, лишенное чисто экономических импульсов к дальнейшему развитию, было обречено на стагнацию и постепенное угасание. В этом смысле ситуация, сложившаяся на Крите в первой половине VI в., во многом предвосхищает то, что произошло в Спарте уже ближе к концу того же столетия. Правда, в политически разобщенных критских полисах этот процесс, очевидно, протекал более стихийно и неравномерно, чем в условиях строго централизованного спартанского государства. Спорадически вспышки художественной активности прослеживаются в отдельных местах на территории Крита еще в течение довольно долгого времени. Да и изоляция отдельных полисов здесь никогда не была такой абсолютной, как в Спарте. Об этом говорит хотя бы тот факт, что несмотря на большое опоздание (уже в V в.), многие из этих полисов все же начали чеканить свою монету.

Возможно, при сходных обстоятельствах примерно столетием раньше «выпали» из общегреческого культурного развития также и некоторые другие районы, в том числе Арголида с Сикионом, западные и центральные районы

Пелопоннеса, Этолия и Локрида, Фессалия, не говоря уже об Эпире и Македонии. Правда, в отличие от Спарты и Крита все эти районы с характерной для них заторможенностью социального и экономического развития, за исключением, может быть, только Аргоса, практически так и не успели начать движение к общей цели, приостановленные уже на пороге, разделяющем варварское гомеровское общество и цивилизацию античного типа.

Все эти соображения позволяют сделать вывод, что конкуренция афинской керамики была не единственным и, может быть, даже не главным фактором, обусловившим упадок и отмирание лаконской школы вазовой живописи. Такое объяснение тем более неприложимо ко всему феномену культурной деградации спартанского общества.

3. ДРУГИЕ ОТРАСЛИ ЛАКОНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕМЕСЛА

Изделия из терракоты

Нам остается кратко охарактеризовать состояние других известных по археологическим данным отраслей лаконского художественного ремесла в критической фазе их развития, падающей на вторую половину VI и отчасти начало V вв.

Терракотовые вотивные статуэтки, по преимуществу изображающие женскую одетую или реже обнаженную фигуру (вероятно, богиню), а также головы, когда-то, видимо, являвшиеся частью таких статуэток в основной массе, если следовать датировкам Дженкинса и Хиггинса, остаются по ту сторону хронологической грани, разделяющей VII—VI вв. Лишь немногочисленные ухудшенные версии этих статуэток, по выражению Хиггинса, могут быть отнесены к началу VI в.[115] так же, как и изображения обнаженных мужских фигур типа куросов, хотя еще с дедалическими головами.

[115] Правда, согласно довольно категоричному утверждению Фицхардинга *(Fitzhardinge L. F.* The Spartans. London, 1980. P. 50), в святилище Орфии «посвящение терракот продолжалось... на протяжении пятого и в IV вв., но после 600 г. они обычно шаблонны и посредственного качества». Источник, из которого взята эта информация, не указан. Даукинс в соответствующем разделе АО *(Dawkins R. M.* Terracotta Figurines. P. 150 f.) выделяет как один из наиболее устойчивых типов терракотовых изделий грубо вылепленные от руки фигурки богини-всадницы (в большинстве случаев сохранились только фигурки лошадей, тогда как сама богиня исчезла), которые он датирует в большом промежутке от 660 (700) до 500 гг. Фицхардинг (Op. cit. P. 51) считает аналогичные фигурки, найденные в Менелайоне, изображениями Елены, и датирует большую их часть временем, более поздним, чем Лаконский II стиль в керамике. О терракотах VI—V вв. из Менелайона см.: *Thomson M. S.* The Menelaion. The Terracotta Figurines // BSA. № 15. 1908-1909. P. 116-126.

Существенные коррективы в общую картину эволюции лаконской коропластики, очевидно, мог бы внести до сих пор неопубликованный богатейший материал из святилища Александры (Кассандры) в Амиклах, найденный во время раскопок экспедиции Х. Христу в 1955-56 гг.[116] Согласно кратким сообщениям С. Худа и Фицхардинга 11[7], открытый здесь вотивный слой содержал около 10 тыс. различных изделий, датируемых в очень широких пределах от геометрического до эллинистического периода. По Худу, большая часть этих находок относится к архаическому периоду, а точнее к VII—VI вв. и включает в свой состав терракотовые рельефные плакетки и статуэтки, фрагменты больших inscribed (?) ваз, вазы обычного размера, миниатюрные вазы и изделия из бронзы[118]. Особый интерес представляют терракотовые рельефы, изображающие различные сцены, в том числе связанные с заупокойным культом и напоминающие хорошо известные лаконские героические рельефы архаического времени, хотя некоторые из рельефов, найденных в святилище Кассандры, датируются уже IV в. Встречаются плакетки с изображениями всадников, воинов, сцен поклонения божеству. Отсюда же происходит и найденный ранее рельеф с изображением Александры, хранящийся в музее Спарты[119]. К сожалению, эта суммарная информация не дает возможности судить об этом важном археологическом комплексе, тщательное изучение которого, быть может, могло бы радикально изменить сложившееся в настоящее время представление о истории лаконского искусства.

В ожидании публикации находок из святилища Кассандры приходится довольствоваться одиночными и к тому же дошедшими в плохом состоянии образцами лаконских терракотовых рельефов, в основном украшавших сильно фрагментированные пифосы[120], обломки которых были найдены в святилище Орфии и в некоторых других местах. Их плохая сохранность затрудняет сколько-нибудь точную датировку этих находок. Во всяком случае, Друп оспаривает мнение М. Курби, который отнес лаконские рельефные пифосы к наиболее поздним из всей серии этих сосудов, принадлежащих к архаическому периоду,

[116] См. прим. № 10 на с. 43.

[117] *Hood M. S. F.* Archaeology in Greece, 1956// AR. 1956. P. 12 f.; *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 51.

[118] *Hood M. S. F.* Archaeology in Greece, 1956. P. 12 f.

[119] «Здесь, — замечает в этой связи Фицхардинг (P. 52), — мы имеем свежее свидетельство художественной традиции, продолжающей существовать на протяжении пятого столетия а, может быть, и далее».

[120] Впрочем, их иногда называют также кратерами. Так, *Jucker H.* Bronzchenkel und Bronzehydria in Pesaro // Studia Oliveriana. 13/14. 1965-1966. Pesaro, 1966. S. 107, Taf. 29-32.

датировав их рубежом VI—V вв. Основываясь в первую очередь на стилистических особенностях украшающих их рельефов, Друп склонен датировать их более ранним временем, передвигая едва ли не в VII в.[121] Именно так он датирует фрагмент, воспроизведенный в АО на Pl. XI A с изображением процессии львов или собак (?). К VI, если не к VII в., должны быть отнесены, в его понимании, также и другие фрагменты с изображениями батальных сцен (А О , Pl. XIII) и в том числе лучше всего сохранившийся фрагмент из Героона *(Ил. 74).* Заметим мимоходом, что эти сцены почти не находят аналогий в лаконской вазовой живописи VII—VI вв., которая, за очень немногими исключениями, удивительно индифферентна к военной тематике (единственная сцена сражения дошла до нас в сильно фрагментированном виде на обломках великолепной лакэны лаконского II стиля — так, по крайней мере, квалифицирует ее все тот же Друп)[122]. Изображение битвы на фрагменте рельефного кратера (пифоса) из Героона явно спроецировано в героическое прошлое, о чем особенно ясно свидетельствует украшающая тулово вазы сцена с фигурой героя, подымающегося на колесницу.

В сравнительно недавнее время лаконские рельефные вазы были исследованы Христу, который опирался в этой работе на свои собственные находки. Среди них наиболее важной может считаться достаточно хорошо сохранившаяся амфора *(Ил. 75),* найденная в 1960 г. в одной из могил «гончарного квартала», расположенных между Акрополем и берегом Еврота[123]. И форма этого сосуда (в частности замысловатые волютообразные ручки), и его рельефный декор с изображениями мифологических сцен (на горле), и сцены погребальной процессии (на тулове) позволяют предположить (как это и было сделано Христу), что прототипами ваз подобного типа могут считаться какие-то бронзовые сосуды вроде знаменитого кратера из Викса[124]. Их датировка все еще остается затрудненной, несмотря на возможность использования аналогий, представленных как бронзовыми, так и глиняными рельефными вазами, происходящими из других районов Греции (Крит, Киклады, Беотия). Тем не менее Христу, основываясь главным образом на стилистических критериях, разделил все известные ему рельефные лаконские вазы и их фрагменты на три класса: *1)* представлен-

[121] *Droop J. P.* Pottery // AO. P. 92.

[122] AO. P. 76. Pl. VIII.

[123] *Christou Ch. A.* The new amphora from Sparta: the other amphorae with reliefs of Laconian manufacture // Arch. Delt. XIX *A.* 1964. P. 164—265; *Lauter-Bufe H.* Fragment eines lakonischen Reliefpitos // Antike Kunst. 17. Jahrgang. 1974. Heft 2. S. 89-91.

[124] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 52.

Ил. 74. Фрагмент пифоса с батальной сценой из Героона Спарты. Сер. VI в. Спарта. Музей

2

Ил. 75. Рельефная амфора из могилы гончара.
Ок. 550 г. Спарта. Музей

ный фрагментированным сосудом из римского театра (найден в 1926 г.; возможно, это тот же сосуд, о котором писал Друп в АО на С. 94) датируется около 625 г.; *2)* представленный различными фрагментами — видимо, в начале VI в.[125] и *3)* представленный амфорой из могилы в «квартале гончаров» — около 550 г.[126] Правда, Фицхардинг считает, что Христу несколько завышает датировку самых ранних работ этого рода, т. к. их стиль выглядит не более ранним, чем лаконский III[127].

Совершенно особое место среди лаконских изделий из терракоты занимают вотивные маски, происходящие почти исключительно из святилища Орфии *(Ил. 76)*. Не вдаваясь в проблемы их происхождения, назначения, классификации и в стилистический анализ, остановимся лишь на вопросе о их датировке. В своем обзоре всей этой большой группы находок Диккинс[128] указывает, что небольшая их часть, исчисляемая сотнями фрагментов, синхронна лаконскому II стилю в вазовой живописи, т. е. может быть отнесена к промежутку с 635 по 600 г., тогда как их основная масса, насчитывающая тысячи фрагментов, совпадает во времени с лаконским III стилем и, таким образом, должна датироваться первой половиной VI в.[129] Однако некоторые фрагменты восходят, по Диккинсу, еще к началу VII в., так как они были найдены вместе с черепками керамики позднегеометрического и лаконского I стиля[130]. Самые поздние по времени изготовления маски, как считает тот же автор, синхронны V и VI стилям лаконской вазописи, т. е. могут быть отнесены к V и даже к IV вв., хотя, — отмечает Диккинс, — большую часть этого позднего материала составляют миниатюрные копии масок, «и мы можем оправданно сомневаться, долго ли наиболее великолепные и значительные по размерам маски продолжали существовать в течение пятого столетия». Наиболее продуктивным периодом в истории этого вида лаконской коропластики Диккинс все же склонен признать первую половину VI в., особо подчеркивая, что именно к этому времени

[125] Период между 610—590 гг. Христу склонен считать временем расцвета этой отрасли лаконского ремесла.

[126] Датировки Христу без каких-либо оговорок были приняты Юккером *(Jucker H.* Op. cit. S. 106 f., Anm. 352).

[127] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 54, η. 1.

[128] *Dickins G.* Terracotta Masks // AO. P. 163 f.

[129] Все эти фрагменты, согласно подсчетам Диккинса, могли бы составить 603 маски (Ibid. P. 177). Фрагментов, найденных ниже слоя песка, — всего более трехсот, найденных выше этого слоя — более 3 тыс. (Ibid. P. 164).

[130] AO. P. 165.

Ил. 76. Вотивные маски из святилища Орфии. VII—VI вв. Спарта. Музей

относятся лучшие по исполнению и наиболее оригинальные маски 1[31]. Вместе с тем, согласно наблюдениям того же автора, некоторые типы масок появляются лишь около середины VI в., как, например, тип «юноши». Все известные образцы масок этого типа синхронны лаконскому IV, V и VI стилям вазописи[132]. Также и так называемые «портретные» маски, представленные лишь немногими образцами, должны датироваться, учитывая их превосходные технические качества (здесь Диккинс вступает в известное противоречие с самим собой), временем не ранее 550 г.[133]

Из других авторов, касавшихся этого же сюжета после Диккинса, Дж. Бордмэн, видимо, готов был передатировать все маски, найденные в святилище Орфии, передвинув их целиком и полностью в VI в. и следующие за ним столетия. Во всяком случае, в своей статье он высказывается в том смысле, что вся серия гротескных масок (наиболее ранних) едва ли могла начаться ранее 600 г., т. к. лишь немногие из них были найдены ниже слоя песка[134]. Тем не менее Картер в своей статье 1987 г., специально посвященной лаконским маскам, в основном возвращается к их прежней датировке, предложенной Диккинсом[135]. Два основных их типа: гротески и герои, по ее мнению, появились, как самое позднее, еще в первой половине VII в. Периодом, когда более всего изготавливалось масок, она считает, как и Диккинс, первую половину VI в.[136] Фицхардинг как будто более склонен к тому, чтобы принять «новую» датировку Бордмэна, отмечая, что в своем большинстве (mostly) маски, найденные в святилище Орфии, относятся к археологическим слоям, лежащим выше слоя песка, а их основной «контекст» составляет керамика III—IV стилей. В заключение, однако, он замечает: «Поскольку фрагменты этих масок были найдены в свалках мусора, которые „пополнялись" в течение долгого времени, точные датировки невозможны. Однако, эти фрагменты свидетельствуют в пользу оригинала, отмеченного влечением к гротеску и юмору, наиболее сильным в шестом веке, но продолжавшимся и позднее»[137].

[131] *Dickins G.* Terracotta Masks. P. 166.

[132] Ibid. P. 167.

[133] Ibid. P. 169.

[134] *Boardman J.* Artemis Orthia and Chronology // BSA. № 58. 1963. P. 6.

[135] *Carter J. B.* The Masks of Ortheia // AJA. Vol. 91, 3. 1987. P. 355-383.

[136] «... и эти типы продолжали появляться, — замечает Картер (P. 358 f.), — пока серии масок размером в натуральную величину не исчезли в пятом столетии».

[137] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 55.

Происхождение вотивных масок из святилища Орфии до сих пор остается загадкой. Картер, специально исследовавшая этот вопрос, пришла к выводу, что наиболее близкие аналогии этим маскам, найденные в пределах самой Греции, в том числе на о-ве Самосе, в Таренте и на Фере, во-первых, хронологически относятся к более позднему времени (VI в.), чем самые ранние из масок Орфии, а, во-вторых, найдены в таких местах, которые были тесно связаны со Спартой и находились под ее влиянием[138]. Единственное исключение из этого правила составляют фрагменты пяти масок, найденные в ботросе на территории тиринфской цитадели. Эти маски, судя по обнаруженной вместе с ними керамике, могут относиться к хронологическому промежутку с 750 по 650 гг. и, таким образом, либо древнее, либо синхронны древнейшим маскам из святилища Орфии. Тиринфские маски имеют некоторые морфологические особенности, не характерные для спартанских масок, и по этой причине едва ли могут считаться их прототипом. Также и обратная зависимость кажется маловероятной. Скорее, как полагает Картер, «они могут происходить от одних и тех же или близких прототипов, что и изборожденные морщинами спартанские гротескные маски»[139]. Далее Картер отмечает определенные черты сходства между масками Орфии и масками, происходящими из Карфагена и некоторых других пунических поселений Западного Средиземноморья. Эти последние более или менее синхронны лучшим лаконским маскам (VII—VI вв.). Однако вполне тождественными друг другу их все же считать нельзя, из чего Картер заключает, что «пунические и спартанские маски, кажется, развивались независимо друг от друга, но и те, и другие происходили от восточно-средиземноморских прототипов»[140]. Сами эти прототипы могут восходить к очень раннему времени, по крайней мере, ко II тыс. до н. э. Для лаконских гротесков Картер считает таковыми старо-вавилонские изображения Хумбабы (?) и некоторые кипрские маски уже конца II тыс.[141] Звеном, связующим эти ранние образцы изделий такого рода как с лаконскими, так и с пуническими масками, могут быть, как думает Картер, морщинистая маска из Ахзива (близ Хайфы) и другая сходная маска из Куриона на Кипре (маска из Ахзива датируется весьма приблизительно где-то между 800 и 650 гг.). Прототипы второй основной разновидности лаконских масок — типа «героя» Картер также находит в Палестине и на Кипре, где этот тип прослеживается, начиная с XIV—XI вв., хотя наиболее близкие анало-

[138] *Carter J. B.* Op. cit. P. 359.

[139] Ibid. P. 360.

[140] Ibid. P. 365.

[141] Ibid. P. 362 ff.

гии обнаруживаются опять-таки в Карфагене[142]. Отталкиваясь от этих сопоставлений, автор этой интересной статьи приходит к выводу о ближневосточном, а точнее финикийском происхождении самого культа Орфии в Спарте, интерпретируя в соответствии с этой гипотезой маски гротескного типа как изображения злых демонов — врагов, убивающих консорта богини, а маски типа «героя» как изображения самого этого героя[143].

Гипотеза эта в целом не лишена известного правдоподобия, хотя сама мысль о появлении в Спарте в эпоху мессенских войн целой компании финикийских миссионеров и основании ими, очевидно, при благосклонном попустительстве властей и народа совершенно нового для этих мест культа все же не может не вызвать протеста. В связи с этим, наверное, уместно напомнить о том, что вещей неоспоримо восточного происхождения даже и в самых ранних слоях археологического комплекса Орфии найдено совсем немного, а восточные влияния в найденных здесь произведениях искусства, особенно в изделиях из слоновой кости хотя и прослеживаются, но скорее лишь в какой-то опосредованной, возможно, несколькими промежуточными инстанциями форме.

Как бы то ни было, не приходится сомневаться в том, что производство вотивных масок в Спарте возникло и развивалось в значительной мере спонтанно, т. е. независимо от других центров художественного ремесла в самой Греции. В этом отношении изготовление масок представляет прямую антитезу работе лаконских керамических мастерских, которые явно старались следовать за своими более удачливыми конкурентами в Коринфе и Афинах. Соответственно и упадок этой своеобразной отрасли лаконского художественного ремесла, очевидно, нельзя поставить в зависимость от конкуренции каких-то других более мощных и развитых школ тем более, что маски явно не предназначались для сбыта на внешних рынках и находили применение только в самой Спарте, возможно, в одном единственном местном святилище, при котором, скорее всего, и находилась обслуживавшая его потребности мастерская, производившая маски. Как изделия сугубо ритуального назначения маски едва ли могут быть отнесены к числу предметов роскоши и, следовательно, не подлежали действию законов против роскоши, если таковые, в самом деле, начиная с какого-то момента, вступили в силу в Спарте. Постепенное отмирание этой отрасли лаконской коропластики, происходившее, судя по крайне приблизительным датировкам, начиная со второй половины VI, возможно, на протяжении всего V и даже IV вв., таким образом, не обязательно напрямую связывать

[142] *Carter J. B.* Op. cit. P. 366 ff.

[143] Ibid. P. 374 ff., особенно P. 382.

с какими-то факторами экономического или политического порядка. Хотя нельзя считать и совершенно исключенным, что свою роль здесь сыграли и изоляция Спарты от внешнего мира, и тесно связанное с нею состояние культурного застоя и оцепенения, в котором спартанское общество пребывало, начиная, по всей вероятности, с середины VI в.

Другие лаконские изделия из терракоты, в том числе женские и мужские фигурки и рельефные пифосы (кратеры) похоже вышли из употребления еще в пределах VI в., возможно, даже уже около середины этого столетия. Причины их исчезновения опять-таки плохо поддаются объяснению. Если производство рельефных пифосов могло пасть жертвой борьбы спартанского правительства с роскошью (как считает Христу, эти вазы использовались, как правило, в качестве погребального инвентаря или, может быть, как памятники на могилах вроде дипилонских амфор — на это может указывать тот факт, что рельефы, украшавшие их стенки, обычно помещались только с одной стороны, — а гонения на роскошь не в последнюю очередь были направлены против чрезмерно высоких затрат на похороны), то выпуск терракотовых статуэток, имевших сугубо ритуальное назначение, конечно, не мог прекратиться по этой причине. Нельзя и объяснить его прекращение ввозом аналогичной, но более многочисленной и лучшего качества иноземной продукции, так как никаких следов такого ввоза в Спарте обнаружить до сих пор не удалось. Этот феномен кажется тем более странным, что в Коринфе, которому лаконская коропластика, судя по всему, была столь многим обязана на ранних этапах ее развития в VII в., расцвет этой отрасли художественного ремесла продолжался не только во второй половине VI, но еще и в V в., к которому относятся такие шедевры коринфской скульптуры, как, например, известная группа Зевса, похищающего Ганимеда, из Олимпии[144].

В Спарте единственными видами изделий из терракоты при неуклонном снижении качества все же пережившими конец VI в., могут, по-видимому, считаться только некоторые типы масок, о которых, впрочем, мы почти ничего не знаем, т. к. ни публикация Диккинса, ни работы других авторов не дают о них сколько-нибудь ясного представления, а также, если учитывать отрывочные и крайне неясные сообщения об открытиях в святилище Александры в Амиклах, надгробные рельефные стелы, очевидно, развивавшие в V—IV вв. традицию каменных стел конца архаического периода.

[144] *Wallenstein Kl.* Korinthische Plastik des 7. und 6. Jahrhunderts vor Christus. Bonn, 1971. S. 92; *Benson J. L.* Die Geschichte der korinthischen Vasen. Basel, 1953. S. 107.

Бронзовая пластика

Наряду с вазовой живописью и коропластикой в VI в. вступила в стадию своего расцвета также и лаконская бронзовая пластика, о предшествующих фазах развития которой мы можем судить лишь по спорадическим находкам, сделанным в святилище Орфии и в некоторых других местах[145]. Искусство лаконских бронзолитейщиков VI в. представлено тремя основными видами изделий. Это — *1)* отдельные бронзовые фигурки по преимуществу очевидно вотивного характера, т. к. большая их часть найдена в святилищах; *2)* бронзовые зеркала с ручками, имеющими форму женских фигурок; *3)* бронзовые сосуды, в основном гидрии и кратеры с фигурными украшениями ручек, горла и т. д. (эти украшения в ряде случаев сохранились отдельно от сосудов, на которых они первоначально были закреплены). Основная масса этих изделий найдена за пределами Лаконии, из чего следует, что их производство было уже с самого начала ориентировано на экспорт, хотя какая-то часть продукции этого рода, безусловно, поступала на внутренний рынок[146]. Хронологические рамки периода расцвета лаконской художественной бронзы определяются более или менее однозначно в работах разных авторов. Согласно Ролле, этот период в общей сложности продолжался около столетия — с 590 по 500/490 г.[147] К этому времени относится основная масса более или менее точно идентифицированных стату-

[145] В конце VII — первой четверти VI в. искусство лаконских бронзолитейщиков было представлено двумя основными группами изделий: 1) аппликациями в виде женских головок и фигурок людей и животных, служивших украшениями бронзовых сосудов, и 2) персональными украшениями: брошами, фибулами и т. п. Эти последние, по мнению Фицхардинга *(Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 93—95), теперь заменяют украшения из слоновой кости (образцы из святилиша Орфии) и несколько ниже (P. 95): «К тому времени, когда храм Орфии был перестроен, они вышли из моды вместе с большими и искусно выполненными брошками и булавками».

[146] Различные украшения из бронзы (булавки, кольца, подвески в виде бычьих голов) были найдены еше во время первых английских раскопок в Менелайоне. Датируются они частью VII, частью VI и даже V вв. *(Thompson M. S.* в BSA. № 15. 1908-1909. P. 146 ff.).

[147] *Rolley C.* Le probleme de Part laconien // Ktema. T. 2. 1977. P. 129; *Idem.* Les bronzes grecs. Fribourg, 1983. P. 99; *Cartledge P.* Sparta and Lakonia. A Regional History 1300—362 B. C. London, 1979. P. 155; *Clauss M.* Sparta. Eine Einführung in seine Geschichte und Zivilisation. München, 1983. S. 186. См. также: *Herfort-Koch M.* Archaische Bronzeplastik Lakoniens. Münster, 1986. S. 11: «вплоть до первых лет V в. Лаконии удавалось в бронзовой пластике проявить себя в качестве области искусства высокого ранга». Далее (S. 22) тот же автор, однако, признает, что временем подлинного расцвета лаконской бронзовой пластики могут считаться только вторая и третья четверти VI в.; Фицхардинг *(Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 100) называет «золотым веком» лаконской бронзовой скульптуры вторую половину VI в. Ср. Ibid. P. 116.

эток лаконского происхождения *(Ил. 77)*. Производство бронзовых сосудов прекратилось, однако, уже около 530/520 г.[148]

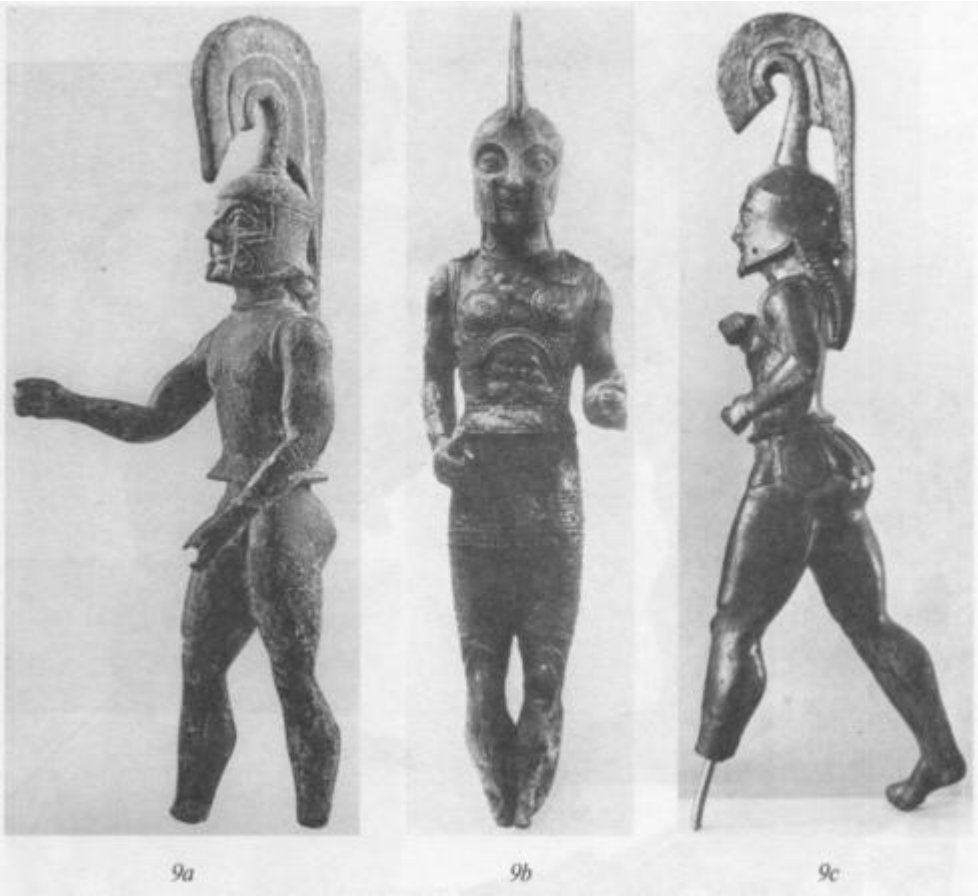
Ил. 77. Лаконская бронзовая пластика VI в. до н. э.:
1 — Артемида из Феспротиды. 560—550 г. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание;

148 Rolley C. Le Probleme de l'art laconien. P. 132; *Idem.* Les bronzes grecs. P. 99.

Ил. 77. Лаконская бронзовая пластика VI в. до н.э.:
3 — Бегуньи из: *a)* Додоны. 550—540 гг. Афины. Национальный музей, b*)* Албании (?) 540 г. Ее головка. Лондон. Британский музей;
5— Обнаженная девочка. 540 г. Вена. Музей истории искусств;

2- Артемида из Макиста (южн. Элида). 530 г.Бостон. Музей изящных искусств;
4- Поддерживающая фигура. Спарта. 540—530 гг. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание;

Ил. 77. Лаконская бронзовая пластика VI в. до н.э.: ***6*** — Идущий старец (Нестор). Олимпия. 550 г. Олимпия. Музей; 7— Воин с мечом. Олимпия. 550 г. Олимпия. Музей; ***8***— Голова юноши. Спарта. 530—520 гг. Бостон. Музей изящных искусств;



9— Гоплиты из: ***a)*** Олимпии. 560—550 гг., b***)*** Лонги (Мессения). 540—525 гг. Оба — Афины. Национальный музей, *c)* гоплит на марше. Додона. Ок. 530 г. Иоаннина. Музей;

W -ι

Ил. *77.* Лаконская бронзовая пластика VI в. до н.э.:
10 — Мальчик. Амиклейон. 540 г. Афины. Национальный музей;
11 — Человек, несущий гидрию. Фойники (Лакония). 530—520 гг. Афины. Национальный музей;

12 — Коровка. Святилище Артемиды Орфии. 570—550 гг. Спарта. Музей; *13* — Силен. Олимпия. 530—520 гг. Олимпия. Музей; *14*— Сфинкс. Олимпия. 525—500 гг. Олимпия. Музей

Большая часть лаконских бронзовых зеркал *(Ил. 78),* согласно оценкам в книге Херфорт-Кох, была изготовлена в течение третьей четверти VI в.[149] С другой стороны, производство статуэток куросов только в конце той же третьей четверти достигает стадии зрелости (Reifestufe) и продолжается еще в начале VB.[150] Однако статуэтки пеплофор распределяются между второй и третьей четвертями VI в. Изображения богинь (типа Палладия и Артемиды) также как будто не перешагивают рубеж конца третьей четверти VI в.[151] Немногочисленные фигурки бегущих или, может быть, танцующих девушек в коротких хитонах попадают в промежуток между 570 и 540 гг. Мужские фигурки, изображенные в различных позах движения (атлеты, комасты, метатели дисков и копий, всадники, человек, несущий гидрию и т. п.) образуют едва ли не самый большой по продолжительности ряд бронзовых статуэток, начинающийся около 580/570 гг. (комаст с о-ва Корфу) и заканчивающийся между 520-500 гг., хотя основная часть статуэток этого рода приходится опять-таки на третью четверть VI в.[152] То же самое можно сказать и о довольно многочисленных статуэтках гоплитов или просто воинов. Самые ранние из них относятся ко времени около 560/550 гг., самые поздние дотягивают до 520 г.[153] Фигурки различных фантастических существ (силены, кентавры, сирены, сфинксы и т. п.) образуют довольно длинный ряд, продолжающийся от 600/590 гг. до 520, но и здесь большинство составляют статуэтки, датируемые третьей четвертью VI в.

Датировка, а также и атрибуция лаконских бронзовых ваз все еще остаются предметом дискуссии. В какой-то мере это объясняется тем, что от большинства из них сохранились лишь случайные фрагменты (детали ручек, ножки от под-

[149] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 32. Также и самостоятельные фигурки обнаженных девушек датируются в основном этим периодом (Ibid. S. 102 f.), статуэтки увенчанных юношей (Ibid. S. 45 f.), ручки гидрий в виде фигурок обнаженных юношей (S. 108 ГГ.). Ср. *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 100. Также *Congdon L. O. K.* Caryatid Mirrors of Ancient Greece. Technikal, Stylistic and Historical Considerations of an Archaic and Early Classical Bronze Series. Mainz, 1981. P. 96 ff., которая датирует наиболее ранние лаконские фигурки этого рода началом VI в., а наиболее поздние началом V в. Ср. *Fitzhardinge L. F. P.* 96 f.

[150] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 42 ff.

[151] Ibid. S. 22, 26 f.

[152] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 110 ff.; Шарбоно *(Charbonneaux J.* Greek bronzes. London — New York, 1962. P. 91), однако, относит их всех к концу VI — началу V вв.

[153] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 115 ff. Ср. *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 104: «Что касается датировки, то статуэтки существуют на протяжении периода, начинающегося незадолго до середины шестого столетия и заканчивающегося к первой четверти V в.». В конце серии он ставит статуэтку гоплита из Додоны, «достойного современника мраморного Леонида» (P. 105). Херфорт-Кох относит эту фигурку к 535—525 гг. *Ср. *Stibbe C. M.* Zwei bronzene Krieger aus Dodona // Boreas. Bd. 26. 2003. S. 1-22.

ставок, отдельные элементы пластического декора и т. п.). Основная масса этих фрагментов, а также и в редких случаях сохранившихся целых сосудов происходит из разных мест как в самой Греции, так и вне ее расположенных за пределами Лаконии. Особую группу, причем хронологически, по-видимому, наиболее раннюю образуют целая серия фрагментов и несколько целых сосудов, изготовленных, как принято считать, в мастерской некоего Телеста (его имя вырезано на находящемся в Майнце фрагменте верхнего края горла гидрии, см. *Ил. 7,1,* хотя это, может быть, конечно, и имя посвятителя или же какого-то другого лица)[154]. В каталоге книги Э. Диль о греческих гидриях эта группа включает в себя всего 7 фрагментов[155]. Вслед за Л. Политисом автор книги размещает их в хронологическом промежутке, составляющем около полувека — от первой четверти до середины VI в.[156] Херфорт-Кох значительно расширяет рамки этой серии, включая в нее много других фрагментов (в составленном ею каталоге насчитывается всего 24 объекта, в основном ручки гидрий и других сосудов), и относит всю группу в целом к более раннему времени, чем ее предшественники (в основном ее датировки фрагментов этой серии попадают в промежуток с 610 по 590 г., хотя есть как более ранние — до 640, так и более поздние — до 550 г.[157] Сохранившиеся лишь в небольшом количестве фрагменты котлов и треножников лаконского происхождения тот же автор датирует в широком диапазоне от рубежа VII—VI вв. до второй половины VI, считая, что имеющийся в ее распоряжении материал достаточен для того, чтобы говорить о «реконструкции в VI в. непрерывного производства треножников в лаконских мастерских, качество и количество которых единственное в своем роде в период архаики»[158].

[154] Впрочем, это мог быть лаконский скульптор Телест, о работах которого, находившихся в Олимпии, упоминает Павсаний. *Gauer W. Die Bronzegefässe von Olympia. Teil I. Kessel und Becken mit Untersätzen, Teller, Kratere, Hydrien, Eimer, Situlen und Cisten, Schöpfhumpen und verschiedenes Gerät. Brl. — New York, 1991 (Olympische Forschungen. Bd. XX).

[155] *Diehl E.* Die Hydria. Formengeschichte und Verwendung im Kult des Altertums. Mainz a/ Rhein, 1964. S. 213 f.

[156] *Diehl E.* Op. cit. S. 11; Фицхардинг {*Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. III) относит эту серию к началу VI в., определяя ее продолжительность сроком в 30 лет.

[157] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 81 ff. Ср. *Rolley C.* Le probleme de Part laconien. P. 131.

[158] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 70.

1

Ил. 78. Бронзовые зеркала и подставки зеркал из:
1 — Гермионы (Арголида). 540 г. Мюнхен. Государственные античные собрания;

2

3

2 — *В*асилик (Тайгет). 550—540 гг. Спарта. Музей;
3 — 540—530 гг. Нью Йорк. Метрополитэн музей;

Ил. 78. Подставки бронзовых зеркал:
4 — из Амиклейона. 550 г. Афины. Национальный музей;
5 — Девочка с кроталами с Кипра. 540—530 гг. Нью Йорк. Метрополитэн музей;
6 — 540 г. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание

Особую проблему ставит перед исследователями лаконского искусства знаменитый кратер из Викса ***(Ил. 79),*** с которым так или иначе связывают довольно большую группу ваз с фигурными украшениями, происходящих по преимуществу из гальштаттских могил на территории Западной и Центральной Европы. Впрочем, Ролле относит к этой же группе ряд гидрий, открытых в Южной Италии[159] и в Олимпии, которые он датирует временем около 520 г. Сам кратер из Викса, по мнению того же автора, был изготовлен где-то за пределами Лаконии, скорее всего, в Южной Италии[160]. Возвращаясь к этому же вопросу в своей книге о греческих бронзах, Ролле замечает, что местом, где могла быть изготовлена эта ваза, «бесспорно является одно из поселений Тарентского залива, с меньшей вероятностью Сибарис»[161]. Херфорт-Кох, признавая, что в скульптурной отделке кратера из Викса есть элементы, восходящие к лаконской бронзовой пластике, все же находит, что как целое его надо рассматривать только в традициях тарентинской торевтики[162], хотя в более ранних работах, например, у Джефри, он признается безусловно работой лаконских мастеров[163]. Юккер включил кратер из Викса наряду с гидриями из Грехвила, Трейи ***(Ил. 80)*** и другими в серию «лаконизирующих» ваз, основным центром производства которых был, по его мнению, опять-таки Тарент[164]. Фицхардинг без особых колебаний приписывает всей этой серии лаконское происхождение, датируя самую раннюю гидрию из Грехвила (близ Берна) концом VII в. (по Юккеру 580 и 570/560 гг., по Бордмэну ок. 600 г. — см. прим. 167). Пытаясь обосновать свою особую позицию в еще не завершившейся дискуссии, Фицхардинг замечает: «Несмотря на то, что все компоненты этих вазовых композиций явно спартанского происхождения, гидрию из Грехвила, вследствие несколько варварского изобилия украшавших ее деталей, обычно считали тарентинской работы, созданной под спартанским влиянием. Однако нет свидетельств о том, что мастерские Тарента или любой другой греческой колонии в Италии были способны в

[159] *Rolley C.* Le probleme de l'art laconien. P. 131 со ссылкой на *E. Diehl.* Die Hydria: № B 26, 28-30.

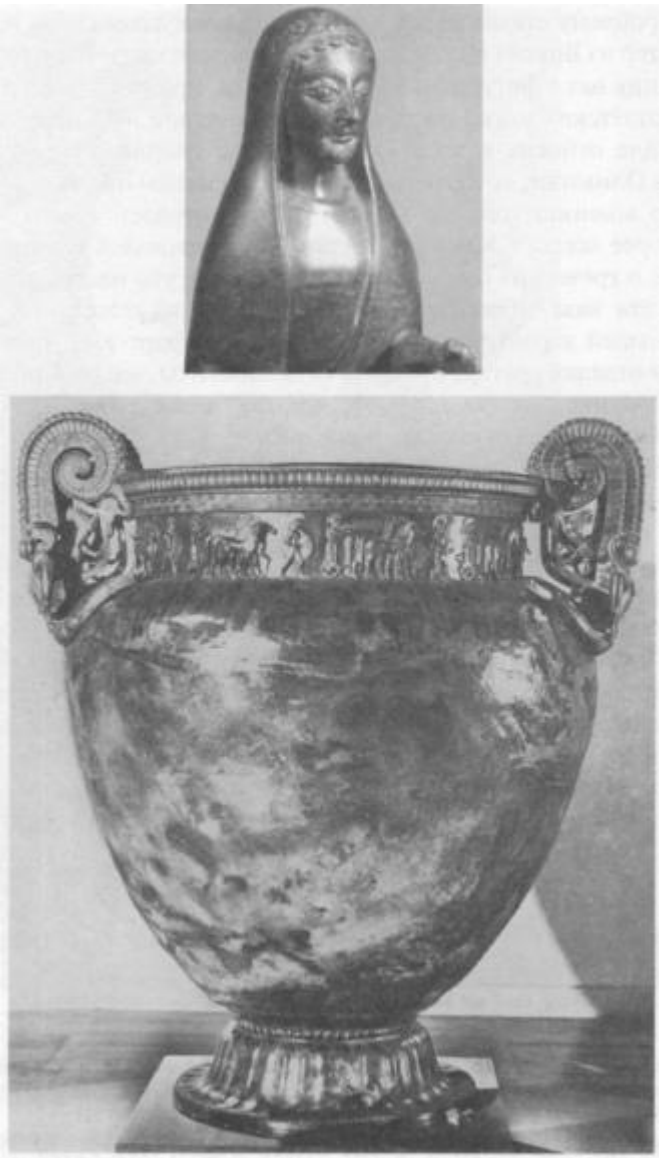
[160] *Rolley C.* Le probleme de l'art laconien. P. 131s.

[161] *Rolley C.* Les bronzes grecs. P. 142.

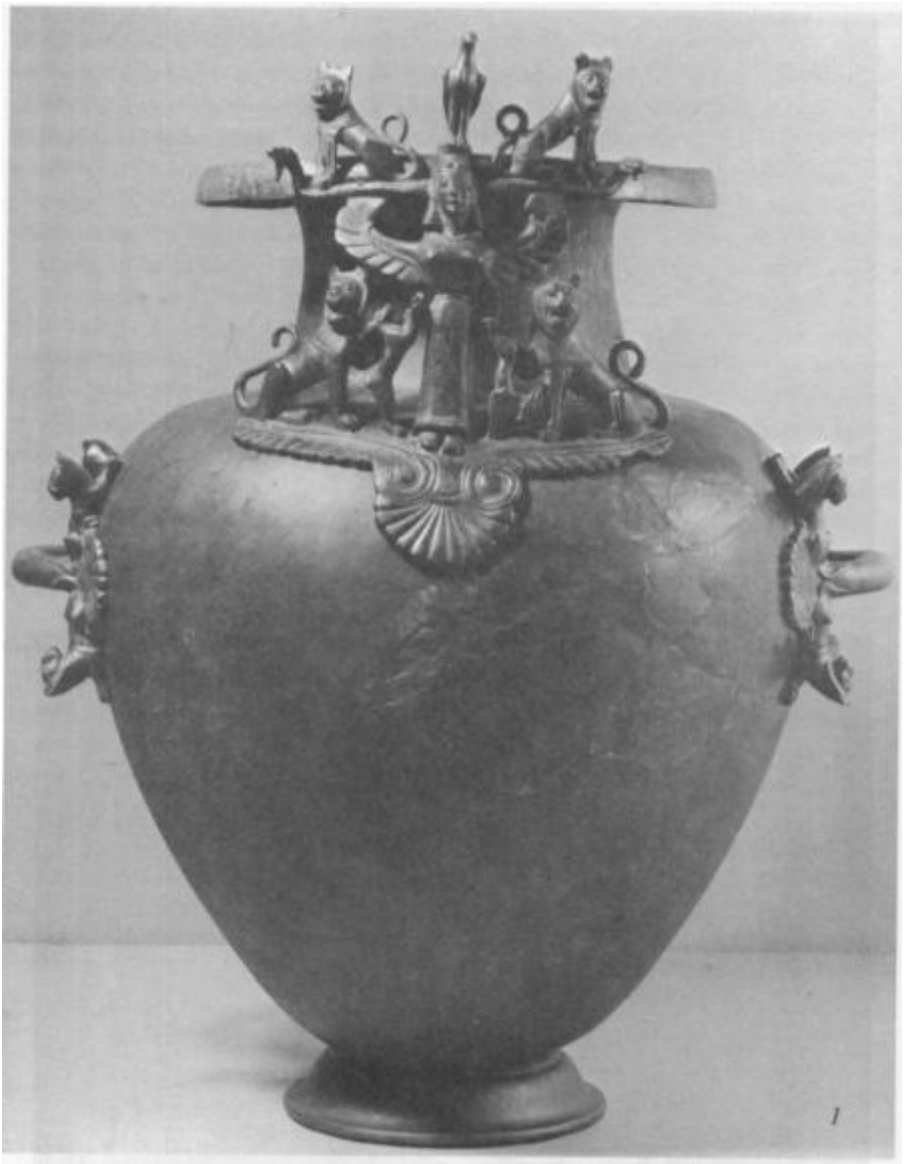
[162] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 70. Ср. *Cook R. hi.* The Vix Krater // JHS. Vol. 99. 1979. P. 154 f. См. также: *Homann-Wedeking E.* Von spartanischer Art und Kunst // Antike und Abendland. Bd. 7. 1958. S. 71 f. (безусловно Тарент).

[163] *Jeffery L. H.* The Local Scripts of Archaic Greece. Oxford, 1961. P. 128.

[164] *Jucker H.* Bronzehenkel und Bronzehydria in Pesaro // Studia Oliveriana. 13/14. 1965—1966. Pesaro, 1966. S. 119 ff.



Ил. 79. Кратер из Викса и его детали. Шатильон (Шатийон)-сюр-Сен. Музей



Ил. 80. Бронзовые гидрии: *1* — из Грехвила. Берн. Исторический музей;

2— из Трейи. 565—550 гг. Пезаро. Музей Оливериано

столь раннее время производить изделия на таком уровне, даже если место обнаружения находок совпадает с подобным происхождением. Гораздо более правдоподобно, что гидрий из Грехвила и Пезаро представляют собой эксперимент спартанских мастеров по бронзе, проведенный под влиянием резчиков по

слоновой кости и изготовителей терракотовых рельефов для больших глиняных ваз, но вскоре оставленный из-за технических трудностей»[165].

Как считает Фицхардинг, производство кратеров в Лаконии началось около середины VI в.[166] Кроме кратера из Викса, он включает в состав этой серии бронзовых сосудов два кратера из Требениште и некоторое количество происходящих из разных мест ручек и фигурных аппликаций. Он также приводит и другие доводы в пользу лаконского происхождения кратеров с волютообразными ручками[167]. Как думает Фицхардинг, их ближайшими прототипами могут считаться терракотовые сосуды, использовавшиеся как памятники на могилах. По мнению того же автора, настоящий упадок лаконской бронзовой пластики начинается только в эпоху Греко-персидских войн: «Бронзовые изделия все еще производились в Спарте, но они были неумело, без вдохновения выполненными адаптациями аттических или других образцов... Немногие, гораздо более поздние ценные бронзы, найденные в Спарте, были ввезены из одного из эллинистических центров — Афин или Александрии». Подводя итоги своим наблюдениям над развитием лаконской бронзовой пластики, Фицхардинг замечает: «Лаконский бронзолитейщик, подобно скульптору, работавшему в камне, не сумел совершить переход из мастерской ремесленника, берущей свое происхождение в местной традиции, в студию нового художника-космополита, чувствовавшего себя дома повсюду, где он получал заказы, и работавшего в общеэллинском стиле»[168].

Картлидж объясняет упадок спартанского бронзового литья, как и вообще художественного ремесла, прекращением патронажа со стороны богатых граждан: «Лаконские мастера быстро восприняли и осмыслили это изменение: около 525 г.

[165] *Jucker H.* Altes und Neues zur Grächwiler Hydria // Zur griechischen Kunst. 9. Beiheft zur Antike Kunst. Bern, 1973. S. 53, Anm. 90. *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 108, 110. **Rolley Cl.* Les bronzes grecs et remains recherches recentes // RA. 2004. Fase. 2. P. 290 ff.

166 F*itzhardinge L. F.* Op. cit. P. 112. *0 датировке кратера из Викса см.: *Stibbe C. M.* Noch einmal die «Dame de Vix» // Boreas. Bd. 19. 1996. S. 115—123; *Idem.* Zwei bronzene Krieger aus Dodona. S. 11.

[167] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 114. **Boardmann J.* The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade. 4 ed. London, 1999. P. 200-223, 237.

168 F*itzhardinge L. F.* Op. cit. P. 116; Ролле *(Rolley C.* Les bronzes grecs. P. 105.) следующим образом характеризует ситуацию в этой отрасли лаконского ремесла, сложившуюся в V в.: «рядом с несколькими статуэтками, явно ввезенными извне, в лаконских святилищах обнаружили адаптации иностранных схем, часто неумело исполненные: несколько фигур Афины, которые копируют аттические типы, несколько мужских фигур. Многие вещи, образцы которых ясны, хорошо датируются второй половиной V в. Некоторые исполнены с таким

некоторые из них эмигрировали в Тарент в Южной Италии, где была более благоприятная и все еще в известной степени знакомая окружающая обстановка»[169]. Фицхардинг называет, по крайней мере, одного такого лаконского ремесленника-эмигранта — некоего Горгия, работавшего на афинском акрополе до 480 г.[170]

Как и в ситуации с вазовой живописью, отмирание лаконской школы бронзовой пластики может быть объяснено либо внешними, либо внутренними причинами. Ролле подходит к этой проблеме дифференцированно, обращая внимание на то, что производство одних видов бронзовых изделий, а именно ваз (гидрий и кратеров) прекратилось сравнительно рано — согласно принятой им датировке между 530—520 гг., тогда как другие их виды, прежде всего, статуэтки продолжали изготовляться еще, по крайней мере, в течение одного поколения[171]. Этот разрыв во времени Ролле объясняет тем, что бронзовые сосуды так же, как и расписные вазы, производились по преимуществу на экспорт, из чего можно заключить, хотя сам Ролле прямо об этом не говорит, что их исчезновение было результатом конкуренции со стороны каких-то других греческих «фирм», занимавшихся выпуском тех же видов продукции, тогда как бронзовые статуэтки использовались главным образом как вотивы, предназначавшиеся для различных лаконских святилищ и, следовательно, находившие сбыт преимущественно внутри государства. Следует сразу же заметить, что это последнее утверждение Ролле не вполне соответствует действительности. Многие статуэтки, считающиеся работой лаконских мастеров, были найдены, насколько позволяет судить их перечень в каталоге, составленном Херфорт-Кох, за пределами Лаконии в таких культовых центрах, как Додона, Олимпия, Дельфы и даже Афины. Мы не знаем, кем они были посвящены в эти святилища — путешествующими спартанцами или же гражданами каких-то других греческих полисов, которые могли приобрести эти изделия лаконских ремесленников так же, как и каких-нибудь других мастеров. Кроме того, некоторые виды статуэток, например, кариатиды, служившие ручками для зеркал, или фигурки обнаженных юношей, украшавшие ручки гидрий, представляют собой части предметов, которые могли использо-

наивным неумением, что ускользают от всякой датировки». Тем не менее в каталоге Херфорт-Кох нет ни одной вещи, которую она датировала бы хотя бы началом V в., не говоря уже о его второй половине. Четыре лаконских палладия, которые, возможно, имеет в виду Ролле, все датированы ею в промежутке с 560 по 530 гг.: *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 90 ff. (K40—43).

[169] *Cartledge P.* Sparta and Lakonia. A'Regional History 1300-362 B. C. P. 156.

[170] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 117 со ссылкой на работу: *H. Lechat.* La sculpture attiquc avant Pheidias. P., 1904. P. 379.

[171] *Rolley C.* Le probleme de l'art laconien. P. 132, 136.

ваться и в чисто утилитарных, и в культовых целях[172]. И в том, и в другом случае они могли экспортироваться за пределы Лаконии, что и подтверждается сообщениями о местах, где они были найдены (опять-таки по Херфорт-Кох, Гермиона, Кипр, Сицилия, Церe, Немея, Дельфы, Афины). Правда, среди статуэток этого рода лишь одна, найденная в самой Спарте (Herfort-Koch, K·68) была изготовлена между 520 и 500 гг. Все остальные относятся к более раннему времени и, следовательно, укладываются в схему Ролле для производства лаконских бронзовых гидрий. Ролле, однако, никак не объясняет вырождение той отрасли лаконского бронзолитейного ремесла (изготовление статуэток), которая была изначально ориентирована на внутренний рынок. Фицхардинг, развивая мысль, высказанную Ролле, приходит к заключению, что лаконские мастерские, изготовлявшие гидрии с ручками в виде обнаженного юноши, столкнулись на внешних рынках с конкуренцией других центров, в том числе Коринфа, полисов северо-западного Пелопоннеса (?), позже Италии, производивших аналогичные вазы (сам этот тип сосуда, по мнению того же автора, впервые появился в Коринфе) и в конце концов вынуждены были уступить своим соперникам[173] (здесь же Фицхардинг выдвигает и еще одно предположение, допустив, что именно конкуренция с коринфскими и иными бронзолитейными мастерскими вынудила лаконских ремесленников перейти около середины VI в. к изготовлению монументальных кратеров). Сам Ролле, однако, объясняет прекращение экспорта лаконских бронзовых ваз просто тем, что «те, кто их транспортировал и, конечно, не были лаконянами, перестали заходить в лаконские порты»[174]. Ролле допускает, что такими посредниками могли быть самосские купцы, которые стали

[172] Вообще занимающий столь важное место в рассуждениях Ролле тезис об интенсивном экспорте за пределы страны лаконских бронзовых ваз между 590—530/520 гг. едва ли может быть принят совершенно безоговорочно, если учесть, что почти все, что осталось от этих ваз (ручки, протомы, фигурные аппликации и т. п.) происходит в подавляющем большинстве случаев из крупнейших греческих святилищ: Олимпии, Дельф, Додоны, Афинского акрополя, которые в VI в. несомненно находились еще в пределах досягаемости спартанских паломников. Особняком стоит только группа гидрий и кратеров, найденных в могилах варварской знати на территории Западной и Центральной Европы, как, например, гидрия из Грехвила или кратер из Викса. Но их лаконское происхождение не может считаться неоспоримо доказанным, да и само проникновение изделий этого рода в столь отдаленные от Греции районы едва ли могло быть результатом торговых контактов в обычном понимании этого слова (см. любопытные наблюдения Фицхардинга, сделанные по этому поводу).

[173] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 111 f.

[174] Это объяснение, по мнению самого Ролле, исключает действие каких-то внутренних причин, которые могли бы вызвать спад в работе лаконских бронзолитейных мастерских. В статье, опубликованной в Ktema *(Rolley C.* Le probleme de Part laconien. P. 136 s., 5.3) та же

обходить стороной лаконские порты по причине военных действий между этими двумя государствами[175]. Объяснение это не кажется сколько-нибудь удовлетворительным, т. к. война между Самосом и Спартой (после смерти Поликрата?) не могла продолжаться особенно долго и вывоз лаконских бронзовых изделий вполне мог бы возобновиться в прежних масштабах после ее окончания. Другое дело, если предположить, что спартанские власти сами закрыли свои гавани для иноземных кораблей.

Завершая свой обзор лаконских бронз, Ролле подчеркивает, что их производство прервалось как бы внезапно, а не в результате длительного упадка: «...к 530 году, оставаясь в состоянии полной активности, а во многих отношениях — полного обновления, лаконские мастерские прекращают изготовление ваз, и замедляется выпуск статуэток». Отсюда следует вывод: «то же самое впечатление создается в отношении керамики: это еще один повод, чтобы искать причину „внешнюю" для этого обрыва»[176].

Если обрыв традиции лаконского бронзолитейного ремесла действительно был так резок и внезапен, как это видится Ролле, то причину его следует искать все же скорее в самой Спарте, а не вне ее (если бы он был вызван, скажем, конкуренцией ремесленной продукции других центров, он едва ли произошел бы так быстро). Однако Ролле вступает в явное противоречие с самим собой, показывая на той же стр. 105, что производство бронзовых статуэток в Лаконии продолжалось, хотя и на гораздо более низком уровне, чем прежде, еще и в течение всего V в. Как пример возможностей лаконских мастеров бронзового литья в этот период приводится статуэтка обнаженного юноши (Аполлона?) в жемчужном венце *(Ил. 81)*.

Итак, существуют, по крайней мере, три возможности объяснения упадка лаконского бронзолитейного ремесла: *1)* гипотеза Фицхардинга (впрочем, имеющего в этом плане целый ряд предшественников), согласно которой главной

самая причина (прекращение заходов чужеземных торговых судов, выполнявших функции посредников) трактуется как причина «внутренняя, очень ограниченная». И далее (Ibid. P. 137, 5.4) следует пояснение: широкий экспорт лаконской керамики и бронзовых ваз в промежутке с 590 по 530 г. можно расценивать как свидетельство того, что «спартанское государство предоставляло в известной степени автономию некоторым из периеков». Стало быть, начиная с 530 г. или несколько позже эта хозяйственная автономия периекских полисов была аннулирована. В этом плане ситуация в Спарте, как считает Ролле, существенно отличается от ситуации в Коринфе, где упадок ремесла был вызван конкуренцией чужеземной, в первую очередь, афинской продукции.

[175] *Rolley C.* Les bronzes grecs. P. 99.

[176] *Rolley C.* Ibid. P. 105.

Ил. 81. Юноша (Аполлон?) в жемчужном венце. Бронзовая статуэтка из Гераки (Лакония) 500—490 гг. Афины. Национальный музей

причиной этого упадка была конкуренция со стороны более передовых ремесленных центров (Коринфа, Аргоса, вероятно, также Афин, южноиталийских полисов и т. д.); ***2)*** гипотеза Ролле, который видит главную предпосылку упадка в элементарном прекращении вывоза ремесленной продукции (прежде всего бронзовых так же, как и глиняных расписных ваз) из лаконских портов, вызванном то ли военными действиями (внешняя причина), то ли мерами спартанских властей (внутренняя причина), ограничившими экономическую самостоятельность периекских полисов (по всей видимости, в этом последнем случае речь может идти о закрытии лаконских и мессенских портов для чужеземных судов, а, возможно, и о запрещении любого вывоза и ввоза также и на кораблях, принадлежавших самим спартанцам); ***3)*** гипотеза Картлиджа, опять-таки лишь повторяющая мысль, неоднократно высказывавшуюся уже и ранее (практически всеми сторонниками концепции «переворота VI в.») о том, что вырождение лаконской бронзовой пластики, как и других видов художественного ремесла, было прямым следствием официальных запретов (законов против роскоши), направленных к ограничению или же полному сведению на нет различных форм демонстративного потребления богатства. Какая же из этих трех гипотез наиболее адекватно отражает существо реального положения дел в лаконском бронзолитейном ремесле, сложившегося к концу VI — началу V в.?

Вероятность того, что лаконская бронзовая пластика и, прежде всего, такие наиболее экспортабельные ее виды, как бронзовые вазы и зеркала с фигурными ручками, стали жертвой торговой конкуренции, конечно, не может

быть совершенно сброшена со счета в особенности, если иметь в виду, что в других греческих полисах таких, как Коринф, Сикион, Аргос, Эгина, Афины, города Ионии и Великой Греции бронзолитейные мастерские, возникшие либо почти одновременно с лаконскими, либо несколько позже, начинают интенсивный выпуск продукции, значительная часть которой поступает на внешние рынки, в основном около 530/520 гг., т. е. как раз в тот момент, когда лаконская металлургия бронзы вступила в критическую фазу своего развития, и в одних случаях к концу VI в., в других к началу или в течение первой половины V в. достигают стадии своего акме, проявившегося в частности в производстве таких видов изделий, которые первоначально были специфичны именно для лаконского художественного ремесла, как, например, бронзовые вазы типа гидрий и кратеров и зеркала с подставками-кариатидами. Однако, приняв такую возможность, мы неизбежно сталкиваемся с вопросом о том, почему именно лаконская бронзовая пластика оказалась неконкурентоспособной и вынуждена была уступить свое место другим более удачливым производителям тех же видов ремесленных изделий.

Вопрос этот тем более важен, что в этой отрасли художественного ремесла мы не наблюдаем такой ярко выраженной монополизации и доминирования одного крупного индустриального центра, как это было в производстве расписной керамики в тот же самый период, т. е. во второй половине VI — первой половине V в. Кроме того, «рыночная гипотеза», как и в случае с лаконской вазописью, не дает ответа на вопрос о том, почему продукция лаконских бронзолитейных мастерских, не нашедшая спроса на внешних рынках, не могла быть реализована внутри государства тем более, что образовавшийся в результате ее исчезновения вакуум, очевидно, не мог быть заполнен за счет ввоза аналогичных изделий из других районов греческого мира (единичные находки аттических бронз V в. на территории Лаконии, о которых упоминает Ролле, вполне могут рассматриваться как исключения, лишь подтверждающие правило: при своих небольших размерах они легко могли миновать спартанские таможни, если таковые, конечно, существовали). Как гипотеза Фицхардинга, так и гипотеза Ролле исходят из того почти аксиоматического положения, что основная масса продукции лаконского художественного ремесла шла на вывоз и, следовательно, успешное развитие основных его отраслей зависело в первую очередь от спроса на эту продукцию на внешних рынках (Ролле особо подчеркивает, что по численности лаконские ремесленные изделия, найденные за пределами Лаконии, намного превосходят те, которые были найдены на ее собственной территории; исключение из этого правила составляют только бронзовые статуэтки[177]). В действительности это не со-

177 Rolley C. Le probleme de l'art lakonien. P. 136, 5.1.

всем так, а, может быть, и совсем не так. В связи с этим приходиться еще раз напоминать о том, что в настоящее время в нашем распоряжении нет почти никаких данных, которые могли бы прямо свидетельствовать о вывозе за пределы государства лаконских изделий из слоновой кости (только одна-две находки в самосском Герайоне), терракотовых статуэток, рельефной керамики, масок, свинцовых фигурок. Что же касается расписной керамики, бронзовых ваз, зеркал и статуэток, то явная диспропорция, существующая между находками изделий этого рода, сделанными внутри страны и за ее пределами, легко объяснима, если учесть относительно слабую археологическую изученность Лаконии на общем фоне археологических исследований, осуществленных в масштабах всего греческого мира[178]. Эта диспропорция тем более естественна, когда приходится считать такие по сути своей единичные, чрезвычайно редкие находки, как высококачественные образцы фигурной вазовой живописи или бронзовые гидрии и кратеры. Даже и при очень небольших производственных мощностях экспортирующего центра разброс такого рода изделий и, следовательно, их общая численность всегда будут больше на периферии этого центра, чем в нем самом (напомним для сравнения, что численность аттических чернофигурных и краснофигурных ваз, найденных за пределами Аттики, возможно, даже в одной только Италии, намного превосходит их же численность в самой Аттике, несмотря на достаточно хорошую археологическую обследованность этого района). Иными словами, соотношение находок предметов лаконского экспорта за пределами Лаконии с находками аналогичных изделий, сделанными на ее территории, едва ли может восприниматься как вполне адекватное отражение обшей ориентации производства лаконских художественных мастерских главным образом на внешние рынки. Внутренний рынок самой Лаконии вместе с Мессенией, несомненно, был одним из самых емких в Греции (если учитывать не только размеры территории Спартанского государства, численность его населения, но и весьма высокую, по греческим масштабам, покупательную способность этого населения) и при нормально развивающихся товарно-денежных отношениях, вероятно, был бы способен поглотить основную массу продукции лаконских мастеров, работавших в различных отраслях художественного ремесла.

Как бы то ни было, сам по себе факт почти одновременного прекращения вывоза на внешние рынки лаконской расписной керамики, бронзовых ваз,

[178] Кстати, если исходить из тех данных, которые использовала в своем каталоге лаконских бронз Херфорт-Кох, эта диспропорция была не так уж велика. Значительная часть включенных ею в этот каталог изделий, особенно статуэток, была найдена в самой Лаконии и Мессении, главным образом, в святилищах Афины Халкиойкос, Амиклейона, Артемиды Орфии и др.

зеркал и вообще изделий из бронзы, безусловно заслуживает внимания. Из двух объяснений этого феномена, предложенных Ролле, предпочтение заслуживает, несомненно, первое, выдвинутое в его статье 1977 г. и исходящее из того предположения, что, начиная с какого-то момента где-то в промежутке между 530 и 520 гг., лаконские и мессенские гавани были закрыты для иноземных кораблей, хотя одновременно запрет мог быть наложен и на заграничные вояжи спартанских купцов и корабельщиков, сомневаться в существовании которых в этот период у нас нет никаких оснований. Сам Ролле, правда, не объясняет, чем могла быть вызвана такая крайняя мера. Тем не менее его догадка практически смыкается с рассуждениями сторонников концепции «переворота VI в.», поскольку меры, направленные к самоизоляции Спарты (отказ от золотой и серебряной монеты, так называемые «изгнания чужеземцев», ограничения на выезд за границу, установленные для спартиатов и, вероятно, также периеков, не исключая, видимо, участия в Олимпийских играх) уже в древности, как это ясно следует из плутарховой «Биографии Ликурга», да и из более ранних источников, были осмыслены как важная составная часть широкой программы преобразований, конечной целью которых было утверждение принципа равенства и консолидация гражданского коллектива Спарты. Иными словами эмбарго, которое, по всей видимости, имеет в виду Ролле, и законы против роскоши, на которые делает главный упор Картлидж в своем объяснении причин упадка спартанского искусства, вполне могли быть двумя сторонами одной и той же «медали» или того, что древние понимали под законодательством Ликурга.

Нельзя, однако, не считаться с тем, что при смещении даты «переворота» к 530/520 гг., если не к самому концу VI в., к чему нас вынуждает датировка нижней границы периода расцвета лаконского искусства в работах Ролле и других авторов, касавшихся этой проблемы, в общей археологической картине периода остается один существенный пробел, вступающий в противоречие с построениями приверженцев концепции «переворота». Мы имеем в виду почти полное отсутствие во всех сколько-нибудь тщательно обследованных археологических комплексах на территории самой Спарты и ее ближайших окрестностей (святилища Орфии, Афины Халкиойкос, Менелайона, Амиклейона и пр.) привозного материала, который мог бы надежно датироваться VI в., за исключением, может быть, только первой четверти этого столетия. Особого внимания заслуживает исчезновение из лаконских святилищ не только предметов явно восточного происхождения (изделий из стеклянной пасты, янтаря, слоновой кости), но и привозной греческой керамики, в первую очередь коринфской, представленной, хотя и в небольших количествах в слоях VII и, может быть, начала VI вв., если принять датировку Бордмэна, и афинской в святилище

Орфии (правда, небольшое количество такой керамики VI и даже V вв. было найдено во время недавних раскопок в Менелайоне). Создается впечатление, что экономическая и культурная самоизоляция Спарты от внешнего мира началась задолго до 530/520 гг., по крайней мере, еще в первой четверти VI в., если не раньше. Но как объяснить в этом случае неоднократно отмечавшиеся иконографические и стилистические заимствования из коринфских, аттических и ионийских источников в лаконской вазовой живописи, отчасти в бронзовой пластике, явно восточные (пунические) черты масок святилища Орфии и т. п.[179] Здесь мы можем лишь повторить то объяснение этого парадокса, которое было уже предложено выше в связи с рассмотрением судьбы лаконской вазописи. Вероятно, изоляционистская политика, отгородившая Спарту от внешнего мира своеобразным «железным занавесом», задела в первую очередь самих спартиатов, которым было запрещено пользоваться чужеземными товарами, прежде всего, конечно, отнесенными к разряду «предметов роскоши», в такой важной сфере демонстративного потребления богатства, как посвящение богам. Этим и объясняется, по-видимому, исчезновение из лаконских святилищ предметов как восточного, так и внутригреческого импорта, начиная с первой четверти VI в. Периекские полисы еще и после этого продолжали сохранять в течение примерно полустолетия свой статус «зоны свободного предпринимательства», поддерживая более или менее оживленные коммерческие контакты с другими частями греческого и, может быть, также варварского мира. Однако в дальнейшем спартанское правительство сочло установленный им «санитарный кордон» против проникновения в государство чужеземных влияний недостаточно надежным и приняло решение распространить этот «кордон» также и на периекские полисы, лишив их былой экономической самостоятельности. Результатом этой новой серии экономических запретов был упадок и окончательное вырождение двух важнейших отраслей лаконского художественного ремесла: вазовой живописи и бронзовой пластики, хотя в своей выморочной форме, растеряв все то, что составляло их былое эстетическое своеобразие и привлекательность, они продолжали существовать еще в V и даже в IV вв., т. е. вплоть до эпохи эллинизма. Любопытно, что в наиболее поздних образцах лаконской бронзовой скульптуры черты упадочные (неуклюжесть и беспомощность в передаче движения, отсутствие ясно выраженной стилистической специфики) причудливо соединены с ясно выраженным стремлением к более «реалистической» трактовке пропорций тела, явно ориентирующейся на какие-то чуждые местной тради-

[179] А также, конечно, и сам факт экспорта лаконской керамики и бронзовых изделий за пределы страны в течение почти всего VI в.

ции произведения искусства (ими могли быть и случайно завезенные в Лаконию афинские или коринфские статуэтки, и созданные чужеземными мастерами, например, Бафиклом из Магнезии монументальные скульптурные композиции). Примерами таких тенденций могут служить фигурки обнаженной девушки (ручка зеркала) из музея в Спарте (Herfort-Koch, K 68), обнаженной женщины из Национального Музея в Афинах (K 72), напоминающий современного культуриста курос из Спарты (K 87), не столь брутальный, но тоже слишком массивный и коренастый Аполлон из Национального Музея (см. *Ил. 81),* неуклюжий человек, несущий гидрию, оттуда же (см. *Ил. 77, 11),* дискобол из Лувра (K 122) и др.[180] Все они уже утратили экспрессивную сухую элегантность (при весьма условной передаче пропорций), свойственную лучшим спартанским статуэткам периода расцвета (например, великолепной кариатиде — ручке зеркала из Мюнхена (см. *Ил. 78, 1),* Артемиде из Бостона (см. *Ил. 77, 2)* или бегунье из Британского Музея (см. *Ил. 77, 3b),* но так и не приобрели гармоническую ясность и уравновешенность, отличающую аттическую скульптуру периода ранней классики. В этом отношении поздние лаконские бронзы, пожалуй, еще более наглядно, чем последние работы лаконских вазописцев, демонстрируют то состояние безвыходного тупика, в котором искусство Спарты оказалось в самый момент перехода от архаики к классике.

Свинцовые вотивы

В VI столетии в Спарте продолжалось изготовление свинцовых вотивных фигурок, подавляющее большинство которых было найдено во время раскопок в святилище Орфии (из этого же района, как указывает Уэйс, происходят и фигурки, еще до начала этих раскопок поступившие в музей Спарты)[181]. Вполне возможно, что мастерская или мастерские, выпускавшие эти фигурки, находились где-то в непосредственной близости от храма и были тесно с ним связаны, как и мастерские, в которых производились терракотовые маски или в более раннее время изделия из кости[182]. Шестой век был, судя по количеству находок

[180] Выгодно отличается от этих и других подобных им работ, пожалуй, одна лишь статуэтка дискобола из Нью-Йорка *(Langlotz E.* Fruchgricchische Bildliauerschulen. Nuernberg, 1927. Taf. 52). По благородству облика, тщательной выверенности пропорций, тектонической ясности это — настоящий шедевр лаконской бронзовой пластики, стоящий на уровне достижений афинской и других ведущих школ ваяния периода ранней классики. Херфорт-Кох, однако, не включила эту статуэтку в свой каталог, видимо, не считая ее работой лаконского мастера.

[181] *Wace A. J. B.* Lead Figurines // AO. P. 251.

[182] Ср.: *Fizhardinge L. F.* The Spartans. P. 119.

(68 822 единицы по сравнению с примерно 15 тыс. единиц для VII в. и 10 с лишним тыс. для 500-425 гг.)[183] временем наивысшего процветания этого своеобразного промысла, хотя установить динамику его развития в рамках этого периода, по-видимому, невозможно. Во всяком случае Уэйс не берется даже разграничить фигурки, выпущенные в первой половине VI в. и во второй его половине[184]. В иконографическом и стилистическом отношениях фигурки, отнесенные Уэйсом к группе Lead III-IV, (AO, Pls. 194—197) мало отличаются от фигурок предшествующего периода[185]. Многие их типы переходят из одного класса в другой, не претерпев сколько-нибудь существенных изменений. Таковы миниатюрные воспроизведения различных украшений или культовых символов (кольца, подвески, пальметки, гранаты, решетки и т. п.), изображения крылатой богини (Орфии?), гоплитов, лучников и т. д.[186] Невольно возникает подозрение, что мастера, жившие в VI в., использовали для отливки изделий одни и те же формы, унаследованные от своих отцов и дедов, живших в VII в. Появляются, однако, и некоторые новые типы фигурок, например, олени, всадники. Более разнообразными становятся изображения богини-воительницы (Афины?). В одних случаях она представлена с копьем, в других с луком, но всегда в шлеме и с эгидой (A O , Pl. 196). Большинство фигурок выполнено, как и прежде, в технике плоского рельефа. Однако появляются в это время (возмож-

[183] Впрочем, аналогичные фигурки, хотя и в гораздо меньшем количестве (несколько тысяч), были найдены также и при раскопках Менелайона на другом берегу Еврота, в Амиклейоне и в других святилищах, открытых на территории Спарты и в ее окрестностях *(Wace A. J. B.* Op. cit. P. 250; *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 119; также *Tod M. N.* and *Wace A. J. B.* A Catalogue of the Sparta Museum. Oxford, 1906. P. 228). Лишь немногие изолированные экземпляры свинцовых вотивов удалось найти в других районах Пелопоннеса, куда их могли занести случайно побывавшие в этих местах спартиаты *(Wace A. J. B.* Op. cit. P. 250).

[184] *Wace A. J. B.* Op. cit., ср. P. 270.

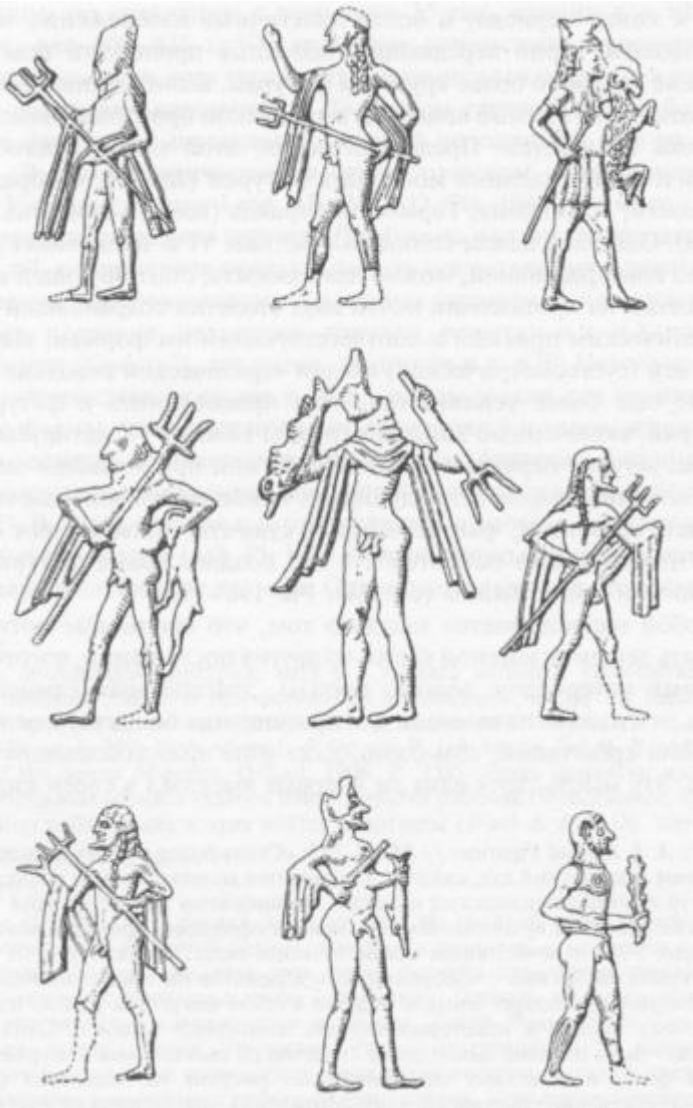
[185] AO. P. 270 ff.

[186] Сам Уэйс (Ibid. P. 281), правда, находит, что, по крайней мере, три основных типа фигурок — изображения крылатой богини, женщин и гоплитов — меняются с переходом к Lead III-IV очень сильно: «Во всех трех типах фигурки становятся гораздо меньше и производят впечатление поспешно грубо сделанных». Однако, на приведенных в книге фотографиях эти различия улавливаются с трудом. Также Фицхардинг (Op. cit. P. 119) впадает в явное преувеличение, утверждая, что «с наступлением III лаконского стиля композиции почти полностью изменяются, даже когда сюжеты остаются прежними». Еще раньше, рассматривая аналогичные вотивы из Менелайона, Уэйс писал о полном изменении типов, наметившемся с переходом к классу Lead III-IV *(Wace A. J. B.* The Menelaion. The Lead Figurines // BSA. № 15. 1908-1909. P. 127. Наиболее популярным и по численности намного превосходящим видом свинцового вотива в это время становится так называемый spike wreath (венок из колосьев? — Ibid.).

но, ближе к концу периода) и более пластичные изображения человеческой фигуры, довольно верно передающие основные пропорции тела и, видимо, подражающие каким-то более крупным фигурам, выполненным в мраморе или в бронзе, хотя найти прямые аналогии в лаконской бронзовой пластике того же периода пока не удается. Представление об этой новой стилистической и иконографической тенденции могут дать фигурки *(Ил. 82),* изображающие, по всей видимости, Посейдона, Гермеса и Геракла (все эти три типа ранее были неизвестны). Однако в целом свинцовые вотивы VI в. производят впечатление удивительно консервативной, можно даже сказать, стагнирующей ветви лаконского искусства, на протяжении почти двух столетий сохранявшей приверженность к техническим приемам и соответствующим им формам, выработанным еще на ранней (субгеометрической) стадии «архаической революции»[187]. И это впечатление еще более усиливается, если присоединить к фигуркам III—IV стиля фигурки, включенные Уэйсом в группы Lead V—VI, датируемые V—IV вв. Значительно уступая первым в численности, они при меньшем многообразии версий исполнения упорно репродуцируют наиболее популярные типы изображений людей, животных, фантастических существ, появившиеся еще в VII в. Так почти неизменными остаются и в это позднее время фигурки крылатой богини и богини-воительницы (см. AO, Pls. 198-200).

Сама собой напрашивается мысль о том, что свинцовые вотивы должны были служить дешевой заменой каких-то других посвящений, изготовленных из более ценных материалов: золота, бронзы, драгоценных камней, слоновой кости и т. п., и что их использовали для приношения божеству в основном люди со скромными средствами, возможно, даже и не принадлежавшие к сословию спартиатов. Эту мысль, хотя едва ли впервые высказал в своей книге Фицхар-

[187] Ср. *Wace A. J. B.* Lead Figurines // AO. P. 283: «Стиль более ранних периодов неизбежно архаичен, и этот архаический дух, кажется, сохраняется вплоть до конца последнего периода. Рисунок фигур явно пелопоннесский и близок коринфскому искусству, хотя то тут, то там, особенно в изображениях крылатых богинь, львов и сфинксов, прослеживаются ионийские влияния». Далее Уэйс отмечает явное стилистическое сходство некоторых из этих фигурок, в том числе крылатой богини с изображениями адорантов на лаконских надгробных рельефах. «Естественно, существует близкое родство в стиле фигурок и резных изображений на кости, поскольку первые в некоторых случаях имитируют вторые... Однако, именно в керамике может быть найдено наибольшее сходство со свинцовыми фигурками, и рисунок человеческих фигур и животных так напоминает рисунок на лаконских вазах, что эти фигурки, явно собственно спартанского происхождения, предоставляют еще один аргумент (если бы в нем была необходимость) в пользу спартанского происхождения стиля лаконских ваз». (Ibid. P. 284). Сходство типических фигур и мотивов, по мнению Уэйса, оправдывающее сближение свинцовых вотивов с лаконской вазовой живописью, на самом деле весьма отдаленное.



Ил. 82. Свинцовые вотивные фигурки Посейдона, Гермеса и Геракла. Святилище Артемиды Орфии. Класс III—V. Спарта. Музей

динг: «Вероятнее всего композиции свинцовых вотивов являются производными грубыми копиями монет или ювелирных украшений, или резных изделий из дорогих материалов и во многих случаях единственными свидетельствами, напоминающими эти вещи»[188]. Для VII в. примером, подтверждающим справедливость этих слов, может служить уже отмеченное выше стилистическое и иконографическое сходство фигурок крылатой богини с плакетками из слоновой кости, изображающими, по всей видимости, то же самое божество, вероятно, саму Орфию. Для VI в. аналогичный параллелизм обнаруживается, например, при сопоставлении свинцовых фигурок гоплитов с лаконскими бронзовыми статуэтками, изображающими воинов, хотя между ними есть и различия (свинцовые вотивы обычно имеют щиты, тогда как их бронзовые аналоги их лишены).

Ради объективности следует, однако, признать, что очень многие из свинцовых вотивов не находят никаких аналогий среди произведений других жанров. Так, ничего похожего на столь популярные виды свинцовых украшений или символических значков, как spike wreaths и решетки среди очень немногочисленных образцов ювелирных изделий, открытых в том же святилище Орфии, найти как будто не удалось. Возможно, учитывая именно это обстоятельство, Уэйс пытался найти иное объяснение необыкновенной популярности свинцовых вотивов, допуская, что, с одной стороны, она могла быть связана с наличием обильных запасов свинцовой руды, с другой же, в ее основе может лежать «традиционное спартанское презрение к драгоценным металлам, о чем свидетельствуют их железные деньги»[189] (последнее, конечно, совсем не обязательно: презрение к драгоценным металлам, скорее всего, лишь в сравнительно позднее время овладело душами спартиатов, да и то не вполне). Не совсем понятно высказанное сразу вслед за этим суждение Уэйса: «Свинцовые фигурки, гораздо более многочисленные, чем дешевые терракотовые вотивы, обычно посвящались в святилища по всей Греции, и с трудом можно вообразить, что вотивы из

[188] Фицхардинг *(Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 120 f.) отмечает, что «имитации ювелирных украшений в их самых разнообразных вариантах в «свинцовом» II стиле (in Lead II) подтверждают впечатление, производимое изделиями из бронзы, что интерес к персональным украшениям достиг своего пика именно в этот период, и формы, найденные в бронзе, такие, как подвеска в виде бычьей головы, копируются в свинце. Позже этого времени ювелирные украшения встречаются сравнительно реже и становятся стереотипной формы».

[189] *Wace A. J. B.* Lead Figurines // AO. P. 250. В своем обзоре аналогичных вотивов из музея Спарты (Tod—Wace. Op. cit. P. 230) тот же Уэйс писал, однако, нечто иное: «Тогда кажется вероятным, что эти свинцовые фигурки были спартанскими заменителями вотивных приношений из драгоценных металлов».

драгоценных металлов посвящались столь же часто, как это заставляет полагать само изобилие свинцовых фигурок». Сравнительная скудость терракотовых вотивов в том же святилище Орфии действительно обращает на себя внимание. Но что отсюда следует, кроме того, что спартанцы по каким-то соображениям отдавали предпочтение одному виду дешевых посвящений перед другим, остается неясным (во всяком случае, свинец, конечно же, материал более пригодный для изготовления «поддельных» украшений или религиозных символов, чем обожженная глина). Что касается второй части этой сентенции, то исключительное обилие свинцовых вотивов особенно в слоях VI в. может свидетельствовать как раз о том, что общая численность посвящений из драгоценных металлов, а также (добавим от себя) из бронзы и слоновой кости неуклонно снижалась, а, начиная с какого-то момента, и совсем сошла на нет, что в общем соответствует той реальной археологической ситуации, которая была восстановлена в процессе раскопок в святилище Орфии[190]. Ситуация эта, как уже отмечалось, характеризуется почти полным отсутствием изделий из золота и слоновой кости в слоях VI в., начиная, по крайней мере, со 2-й четверти этого столетия, если принять заниженные датировки Бордмэна. Отсюда вполне логично вытекает заключение, что свинцовые рельефы использовались именно как заменители изделий из более ценных материалов[191]. Другой вопрос: почему количество этих заменителей так резко возросло именно в VI в.? Можно предположить, что это явление каким-то образом связано с социальными сдвигами, происходившими в это время в спартанском обществе, например, с расширением рамок гражданской общины спартиатов за счет включения в ее состав значительного числа людей, первоначально не пользовавшихся гражданскими правами (возможно, такое расширение произошло после так называемого «Ликургова передела» земли и создания системы из 9 тыс. неотчужденных гражданских наделов). Эти новые граждане, будучи в массе своей землевладельцами среднего достатка, предпочитали добиваться расположения богов самыми

[190] Также и немногочисленные украшения (в основном изделия из серебра и стеклянной пасты) и предметы из слоновой кости, найденные в Менелайоне, датируются преимущественно VII в. *(Thompson M. S.* The Menelaion: Miscellanea// BSA. № 15. 1908-1909. P. 141 ff.).

[191] Впрочем нельзя не заметить, что репертуар свинцовых имитаций бижутерии резко сокращается именно с переходом к периоду Lead III-IV (ср. перечни основных типов в AO. P. 255 ff.; 265 ff. и 270 f.). В следующий же период (Lead V) остается всего один тип такой имитации в виде гранатовых почек (Ibid. P. 277). Во всем этом можно видеть результат того вынужденного отказа даже богатых спартиатов от использования любых видов украшений или каких-то изысков в одежде, на который обратил внимание уже Фукидид. В Менелайоне среди свинцовых вотивов III—IV стиля украшения практически отсутствуют *(Wace A. J. B.* The Menelaion. The Lead Figurines // BSA. № 15. 1908-1909. P. 127).

доступными и дешевыми средствами. Дорогостоящие посвящения из драгоценных металлов и даже из бронзы были им просто не по карману, хотя какая-то прослойка состоятельных людей в Спарте, несомненно, сохранялась также и в это время, о чем свидетельствует растущая популярность бронзовых вотивных статуэток и ваз.

К сожалению, до сих пор не опубликован каталог всех свинцовых вотивов, найденных в этом и в других спартанских святилищах, вследствие чего мы лишены возможности судить о том, каково было среди посвятителей этих вотивов соотношение двух основных социальных категорий, представленных фигурками гоплитов и лучников. Судя по фотографиям, приведенным в АО на Pls. 191 и 197, с переходом от Lead II к Lead III—IV численность лучников снижается[192] (всего одна фигурка на Pl. 197 против четырех или пяти на Pl. 191), тогда как численность гоплитов либо увеличивается, либо остается на том же уровне. Нельзя ли отсюда заключить, конечно, не без некоторого риска, что спартанская «община равных», все члены которой несли военную службу только в качестве тяжеловооруженных, сформировалась именно в начале VI или, самое раннее, в конце VII в.? Тогда становится понятным и то резкое увеличение общей численности свинцовых фигурок, которое характерно для слоев VI в. в святилище Орфии. Но как в этом случае объяснить резкое сокращение общей численности вотивов этого рода (более чем в 6 раз по сравнению с предшествующим периодом только за первые три четверти V в., и более чем в 2 раза за почти два столетия — с 425 по 250 гг.) с переходом к классу Lead V?[193] Может быть, причиной было постепенное затухание культовой деятельности в самом святилище Орфии в течение V—IV вв. Эту догадку отчасти подтверждает сокращение численности при неуклонном снижении качества некоторых других категорий вотивов, в том числе терракотовых масок, керамики, бронзовых статуэток (последние теперь, кажется, совершенно исчезают). Возможно, однако, и другое объяснение, если предположить, что самые верхние слои археологического комплекса Орфии, содержавшие материал классического и эллинистического периодов, более всего пострадали во время

[192] Это заметил и Фицхардинг *(Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 121): «Лучники также представлены чаще в ранние периоды, реже — в Lead III—IV. Однако, в Lead V новый тип лучника с более усовершенствованной разновидностью лука, сделанного из двух кусков рога, опять становится довольно обычным». Быть может, появление этого нового типа лучников, если только это действительно был новый тип, может восприниматься как указание на то, что в этот период (V в.) в святилище Орфии вновь стали допускать каких-то неполноправных из то ли псриеков, то ли обнищавших спартиатов, хотя по-настояшему этот вопрос может быть решен, конечно, только после изучения всего имеющегося материала.

[193] Аналогичное сокращение отмечается также и для свинцовых фигурок 5 стиля, найденных в Менелайоне *(Wace A. J. B.* The Lead Figurines. // BSA. № 15. 1908-1909. P. 127).

постройки на этом месте римского театра, причем значительная часть заключавшихся в них артефактов была куда-либо перемещена вместе с землей. Даукинс отмечает исчезновение большой массы этого материала в связи с постройкой римского алтаря на месте более раннего (V в.)[194]. И далее прямо связывает уменьшение численности свинцовых вотивов, классифицированных как Lead V-VI, со скудостью сохранившихся хранилищ. Основная масса поздней керамики и иного материала была найдена в домах V в. (?), находившихся к востоку от алтаря, практически под сидениями римского театра. Именно здесь «лаконская керамика VI стиля, как было замечено, уступила место покрытой черной глазурью эллинистической посуде и фрагментам мегарских чаш, и таким образом была установлена конечная дата для лаконских серий»[195].

Итак, святилище Орфии дает далекую от полноты картину эволюции лаконского искусства особенно на поздних ее этапах, по которым мы можем судить о культурном уровне спартанского общества в классический период.

Каменная скульптура

Еще одна отрасль лаконского искусства, судя по всему, почти неизвестная и не привлекавшая к себе внимания за пределами Лаконии, представлена немногочисленными образцами каменной скульптуры, изготовленными частью из известняка, частью из низкокачественного местного серо-голубого мрамора. Давая общую оценку всем произведениям этого рода, Херфорт-Кох пишет, что все они «обнаруживают исключительно провинциальный уровень, далеко отстающий от уровня малых бронз»[196]. Наиболее ранними по времени памятниками лаконской мраморной скульптуры могут считаться найденные в разных местах фрагменты так называемых периррхантериев, т. е. люстральных чаш или бассейнов, опорами которых обычно служили три, иногда четыре фигуры кор, облаченных в длинные пеплосы. Эти фигуры ставились иногда спинами друг к другу, иногда же размещались вокруг центрального опорного столба. Их опорой в свою очередь служили фигуры лежащих львов и круглый ступенчатый постамент. Фрагменты лаконских периррхантериев найдены как на территории самой Лаконии (в Спарте, Амиклах, Мистре), так и за ее пределами (в Олимпии и даже в Селинунте)[197]. Фицхардинг упоминает об аналогичных находках, сделанных

[194] *Dawkins R. M.* The Sanctuary // AO. P. 24.

[195] Ibid. P. 27.

[196] *Herfort-Koch M.* Archaische Bronzeplastik Lakoniens. Münster, 1986. S. 74.

[197] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 127 f.

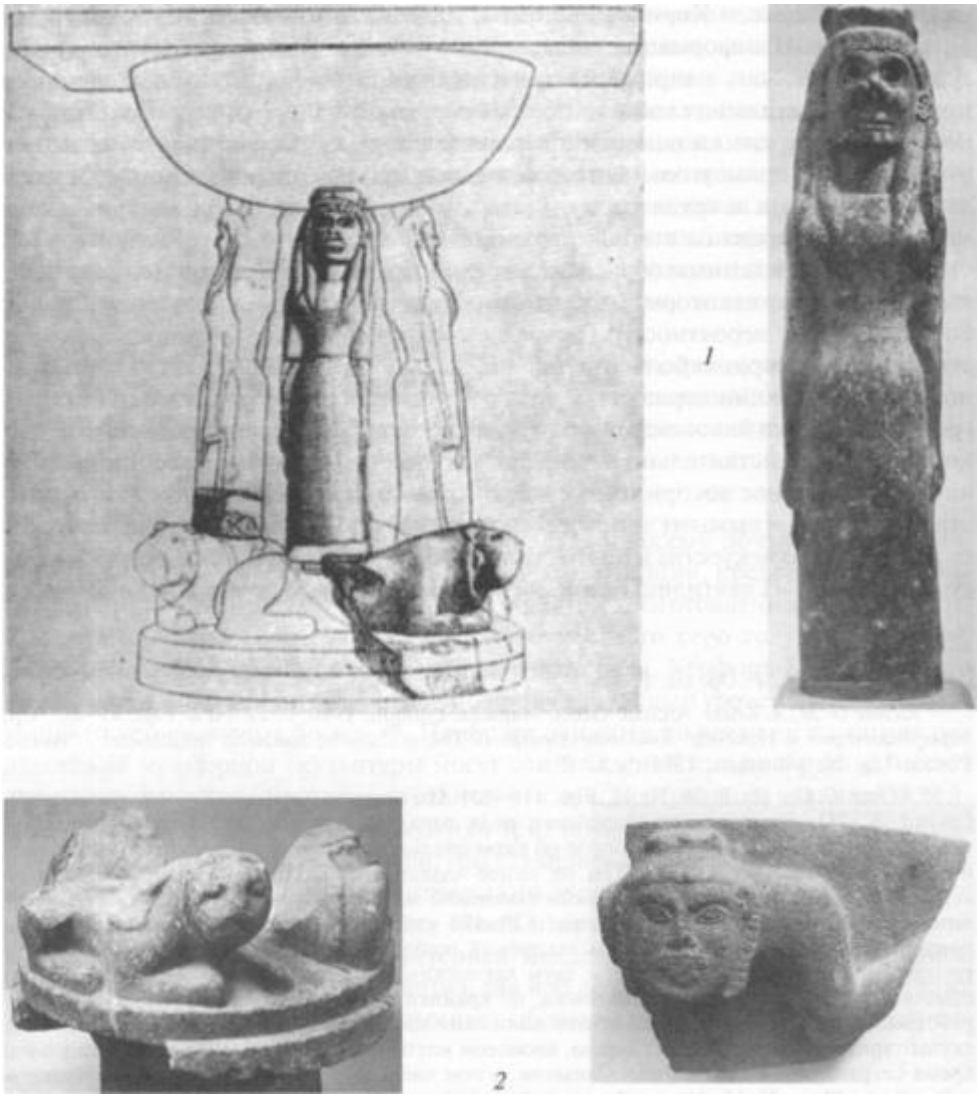
на Самосе, Родосе, в Коринфе, Беотии и Дельфах, хотя источники, из которых он черпает свою информацию, неизвестны[198]. Сохранившиеся образцы скульптур этого типа, как, например, кора из Олимпии[199] *(Ил. 83, 1*), выполнены в примитивной дедалической или постдедалической манере (почти столпообразное туловище с слегка намеченной талией и грудью, плотно прижатые к телу руки, большая прямоугольная голова, волосы, разделенные на длинные ниспадающие на плечи и грудь косы) и, судя по этим стилистическим признакам, могут быть датированы второй половиной VII и, самое позднее, началом VI в.

К немногочисленным образцам, дошедшим до нас, лаконской монументальной скульптуры, некоторые авторы относят высеченную из известняка голову богини, по всей вероятности, Геры *(Ил. 84),* найденную в Олимпии[200]. Голова эта выполнена гораздо более тщательно, чем упомянутые только что коры, выполнявшие функции кариатид, и в целом свидетельствует о несомненном прогрессе в освоении лаконскими мастерами основ пластического искусства, если, конечно, это действительно лаконская работа. Тем не менее рассчитанная на чисто фронтальное восприятие и, в сущности, выполненная в двух измерениях эта голова еще не выходит за пределы возможностей начальной стадии греческого архаического искусства и чисто стилистически весьма близка к костяным фигуркам Орфии из святилища этой богини. Близка она к ним и хронологически

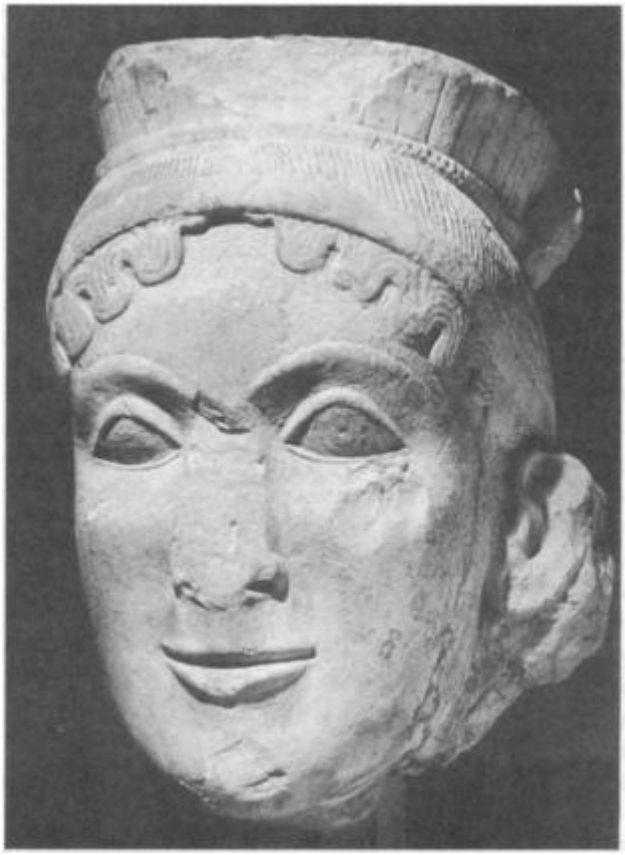
[198] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 72.

[199] *Richter G. M. A.* Korai. Archaic Greek Maidens. London, 1968. P. 29. Nr 8. Figs. 45-48. *Ср. периррхантерии с Наксоса: *Kokkorou-Alewras G.* Die archaische naxische Bildhauerei // Antike Plastik. Lfg. 24. München, 1995. S. 63 ff.

[200] *Richter G.* Op. cit. P. 38. Nr 36. Figs. 118-121. По мнению Херфорт-Кох *(Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 78), «погрешность подобного рода параллелей с лаконской монументальной пластикой оставляет открытым вопрос об окончательном решении лаконского происхождения» рассматриваемой головы. Тем не менее «лаконское происхождение головы вполне вероятно в сравнении с произведениями лаконской малой пластики». Шарбоно *(J. Charbonneaux* et al. Das archaische Griechenland 620—480 v. Chr. S. 24—26) без особых колебаний признает эту голову произведением лаконской школы и видит в ней часть скульптурной группы, приписываемой Павсанием двум лаконским мастерам: Медону и Дориклиду. Он отмечает также, что до нас дошли имена, по крайней мере, десяти лаконских скульпторов, работавших в VI в. Павсаний называет лаконских мастеров, создавших ряд замечательных скульптурных произведений из дерева, слоновой кости, золота и бронзы, которые еще в его время сохранялись в святилищах Олимпии, в том числе Дориклида, автора статуи Фемиды в Герайоне (Paus. V, 17, 1); его брата Донта, создавшего группу Геракла, сражающегося с Ахелоем в сокровищнице мегарян (V, 17, 1; VI, 19, 12-14), а также Палладион для Герайона; Гегила и его сына Феокла, создателей группы Геракла, Атласа и пяти Гесперид (V, 17, 2; VI, 19, 8); братьев Телеста и Аристона, отливших из бронзы 18-футовую статую Зевса (Paus. V, 23, 7); Кратина, автора статуи Филла из Элиды, победителя на играх (Paus. V, 16, 9; VI, 9, 4).



Ил. 83. ***1*** — Периррхантерий из Олимпии. Рисунок Трея. Поддерживающая фигура. Олимпия. Известняк. Конец VII в. до н. э. Олимпия. Музей; *2*— Фрагменты периррхантериев из Спарты. Известняк. Конец VII в. Спарта. Музей



Ил. 84. Голова Геры из Олимпии. Известняк. Ок. 600 г. до н. э. Олимпия. Музей

(обычно ее относят ко времени около 600 г.). По мнению Фицхардинга, не сохранившаяся фигура богини была одной из серии сидящих женских фигур[201], две из которых были найдены в самой Спарте, а еще две в Аркадии неподалеку от Тетей. В каталоге Херфорт-Кох упоминаются три такие фигуры, хранящиеся в музее Спарты (KS 12, 13, 14). Две последние датированы концом первой половины VI в. Первая, выполненная в более примитивной манере, соответственно может

[201] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 72.

быть отнесена и к более раннему времени, вероятно, к началу того же столетия. Из других образцов круглой лаконской скульптуры VI в. следует назвать еще статую так называемой Илифии, также находящуюся в спартанском музее и представляющую собой изображение обнаженной коленопреклоненной (?) женщины (без головы), прижимающей к себе две маленькие фигурки существ мужского пола, одна из которых играет на двойной флейте *(Ил. 85).* Херфорт-Кох датирует ее началом VI в. (между 600 и 580 гг.), тогда как Фицхардинг, отмечая трудность датировки этой скульптуры ввиду отсутствия сколько-нибудь близких параллелей в греческом искусстве этого периода, более склонен отнести ее к середине того же столетия[202]. Мало что могут добавить к этой картине две фрагментированные головы: одна, видимо, женская с почти гротескными чертами лица из святилища Орфии и другая с более правильными чертами голова воина из Мелигу *(Ил. 86,* ***1) 203.*** Наиболее известна из всех дошедших до нас образцов спартанской монументальной скульптуры статуя воина, за которой закрепилось прозвище «Леонид» *(Ил. 86, 2).* Статуя эта относится к первой четверти V в. и, возможно, как думает Фицхардинг, первоначально была частью мемориального комплекса, посвященного защитникам Фермопил[204]. В отличие от многих других произведений скульптуры, хранящихся в музее Спарты, она изготовлена из паросского мрамора, что может указывать на ее нелаконское происхождение, хотя Фицхардинг убежден в том, что «Леонид» тесно связан с местной спартанской традицией, восходящей, по крайней мере, к середине VI в. и представленной, с одной стороны, бронзовыми статуэтками гоплитов, с другой, высеченным из местного камня торсом воина в панцире и такой же головой в коринфском шлеме (обе скульптуры еще VI в.)[205].

Довольно большая группа скульптурных фрагментов, выполненных из известняка частью в виде круглых фигур, частью в виде рельефов, была найдена при раскопках в святилище Орфии. Некоторые из них находились несколько ниже слоя песка, другие прямо в этом слое, третьи немного выше. Учитывая их местоположение в археологическом комплексе святилища, Даукинс пришел к выводу, что все эти образчики лаконской скульптуры хронологически более или менее близки к постройке нового храма около 600 г.[206] Он даже высказал

[202] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 75; *Fitzhardinge L. F.* Ibid. P. 86.

[203] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 24, Abb. 3; S. 58, Abb. 5 и S. 75, KS 10 и 11.

[204] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 87.

[205] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 88. Ср.: *Herfort-Koch M.* Ibid. S. 75, KS 17.

[206] *Dawkins R. M.* Limestone Reliefs//AO. P. 187; Фицхардинг (Ibid. P. 73) сдвигает дату вслед за Бордмэном к 580-570 гг.

Ил. 85. Так называемая Илифия. Магула. (Спарта). Мрамор. Ок. 600—580 гг. Спарта. Музей

догадку, в общем довольно правдоподобную, о том, что большая часть этих скульптур была изготовлена самими строителями храма из того самого камня, который служил им строительным материалом, причем некоторые их этих работ использовались как серийные вотивы, другие же были сделаны просто для развлечения. С точки зрения чисто художественной скульптуры эти не представляют особого интереса. Почти все они выполнены грубо и неумело. Образцы круглой скульптуры плоскостны и явно рассчитаны только на фронтальное восприятие. Среди них обращают на себя внимание антропоморфные бюсты,

Ил. 86. 1 — Голова воина в шлеме из Мелигу. Мрамор. 540—530 гг. Копенгаген. Нью Карлсбергская глиптотека; *2*— «Леонид». Мраморный торс с акрополя Спарты. Ок. 480 г. Спарта. Музей

сделанные почти без проработки деталей лиц и прочего, а также гротескные сидячие фигурки, напоминающие аналогичные изделия из кости, найденные в том же святилище (А О , Pl. 63). Несколько более искусно выполнена фигурка сфинкса (Ibid., Pl. 73), также перекликающаяся с изображениями этого чудовища на плакетках из слоновой кости. Композиции рельефов в большинстве случаев очень незамысловаты. Чаще всего они представляют собой примитивно выполненные изображения лошадей или симметрично возлежащих (сидящих) друг против друга львов (Ibid., Pl. 66—69). Встречаются и несколько более сложные композиции с человеческими фигурами. Таков, например, небольшой рельеф (А О , Pl. 64, 12), изображающий беседующих героя и старца. Стилисти-

Ил. 87. Стела из Магулы с двумя рельефными сценами. Мрамор. 1-я пол. VI в. до н. э. Спарта. Музей

чески (если здесь вообще можно говорить о стиле) довольно близка к этой группе рельефов трапециевидная стела из музея Спарты[207] (найдена в Магуле), украшенная двумя рельефными сценами, скорее всего, мифологического характера, хотя подлинное их значение остается неясным (мужская и женская фигуры, представленные на обеих сторонах стелы, могут изображать, согласно наиболее правдоподобной догадке, Менелая и Елену, либо Париса и Елену, *Ил. 87).* Херфорт-Кох относит стелу к первой четверти VI в., Фицхардинг ко второй четверти[208].

[207] Ср. *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 77: «Стиль тяжелый, но сильный, является уже типично лаконским, стела датируется началом второй четверти века».

[208] См.: *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 76; *Fitzhardinge L. F.* Ibid. P. 77.

Ил. *88.* Стела Анаксибия с акрополя Спарты. Известняк. Сер. VI в. до н. э.Спарта. Музей

За этой стелой следует группа несколько более поздних, но в общем выполненных в той же манере рельефов, частью вотивных, частью, по-видимому, надгробных, найденных как в самой Спарте, так и в ее окрестностях. Примерами могут служить две стелы с изображениями девушки, одетой в длинный хитон с цветком лотоса в руке. Одна из этих стел с вырезанным на ней именем некоего Анаксибия, очевидно, посвятителя, была найдена на спартанском акрополе[209] *(Ил. 88).*

[209] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 77, fig. 91; ср.: *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 76.

Ил. 89. Рельеф с Диоскурами. Спарта. Мрамор. 525—500 гг. Спарта. Музей

Более сложные композиции представлены мраморными стелами с рельефными изображениями божественных близнецов Диоскуров. По каталогу Херфорт-Кох в музее Спарты хранится всего 5 таких стел (KS 30). Херфорт-Кох находит в рельефных изображениях этих героев нечто общее с бронзовыми лаконскими фигурками куросов, которых она относит в основном к 3-й четверти VI в. Фицхардинг упоминает только о двух из этих рельефов, один из которых изображает Диоскуров, стоящими tete-a-tete со скрещенными копьями в руках, тогда как на второй стеле между фигурами близнецов резчик поместил две большие амфоры, а над их головами изобразил яйцо Леды и двух змей[210] ***(Ил. 89).*** Первый из этих рельефов Фицхардинг датирует 575—550 гг., второй 525—500 гг. Он упоминает и о еще более поздних сценах этого же типа, хотя и с разной атрибутикой.

[210] *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 78 f.; fig. 92-93.

Деталь «Hero» рельефа из Хрисафы

По его словам, вся эта серия рельефов окончательно обрывается только в римское время. Самая многочисленная группа лаконских рельефных стел (Фицхардинг насчитывает их около 30; в каталоге Херфорт-Кох их значится 20) включает в свой состав так называемый героический рельеф (Hero relief). Само название достаточно условно, т. к. мы не знаем, кого изображают эти рельефы — героизированных покойников или же, как теперь принято думать, по словам Фицхардинга, божеств загробного мира, принимающих дары от своих почитателей, — соответственно этим толкованиям должен меняться и сам характер этих памятников — надгробные или же посвятительные стелы[211]. Наиболее известный (чаще всего репродуцируемый) и, как полагают, наиболее ранний из этих рельефов, происходящий из Хрисафы (к западу от Спарты, в отрогах Парнона, ***Ил. 90),*** хранится в Берлинском музее. Херфорт-Кох датирует его временем около 540 г. Рельеф изображает мужчину и женщину — по всей видимости, супружескую пару, восседающую на троне с высокой спинкой и ножками в виде львиных лап. За спинкой трона резчик изобразил огромную змею, стоящую на хвосте. Обе сидящие фигуры изображены в профиль, хотя голова мужчины повернута анфас и смотрит прямо на зрителя. В правой руке мужчина держит большой канфар, левая простерта вперед в благословляющем жесте. Его супруга левой рукой, видимо, приподымает едва различимую вуаль, тогда как ее правая лежащая на колене рука сжимает гранат. Перед божественной парой предстоят двое адорантов (судя по одежде женщин), держащих в руках свои скромные дары: петуха, яйцо, цветок лотоса и опять-таки гранат. Несмотря на весьма тщательную проработку деталей и удачное художественное решение отдельных элементов

[211] См.: *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 80 f.; *Herfort-Koch M.* Archaische Bronzeplastik Lakoniens. S. 76.

Ил. 90. «Него» рельеф из Хрисафы и его деталь. Мрамор. Ок. 540 г. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание

композиции (так, фигура змеи не лишена экспрессии и даже своеобразной изысканности) рельеф этот в целом оставляет впечатление архаической оцепенелости, вообще свойственной многим лаконским работам по слоновой кости, рисункам на вазах, бронзовым статуэткам. Скульптор обнаруживает явную беспомощность в передаче пропорций и пластических объемов человеческого тела. Фигуры восседающих божеств (или героев) трактованы сугубо плоскостно (по сути даны только их схематические контуры, лишенные живой плоти) и как бы свинчены из отдельных элементов: к предельно геометризированному, чуть ли не по линейке вычерченному туловищу (этот геометризм еще более усилен складками одежды в виде параллельно прочерченных прямых линий) приставлены непропорционально большие палкообразные руки, стопы ног и больше смахивающая на застывшую маску голова, сильно выступающая над общим уровнем рельефа. «Провинциализм» этой манеры совершенно очевиден, если сравнить ее со стилистикой более или менее синхронных аттических стел, дельфийских и ионийских метоп и других образцов позднеархаических рельефов. Вместе с тем рельеф из Хрисафы в своих основных стилистических особенностях явно следует местной лаконской традиции, восходящей к очень раннему времени. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить изображенные на стеле фигуры, скажем, с фигурой Зевса на киликах из Таранто и Лувра или с фигурой Орфии на древнейших костяных рельефах из святилища этой богини. Фицхардинг едва ли прав, расценивая рельеф из Хрисафы и другие скульптурные работы из этой же серии, как некое «новое слово» в истории лаконской пластики, инспирированное влиянием восточно-греческого искусства, проникшим в Спарту через посредство таких мастеров, как Бафикл из Магнезии, а также благодаря торговым контактам с Самосом. Это влияние будто бы выразилось в том, что «застылость и простота, характерные для ранних рельефов, смягчены, формы становятся округлыми, а драпировки ниспадают более свободными складками»[212]. Рельеф из Хрисафы явно опровергает это утверждение и в известном смысле свидетельствует даже об определенном регрессе в сравнении с более ранними лаконскими работами этого же рода такими, как стела Анаксибия, в особенности же с более ранними или синхронными произведениями лаконских бронзолитейщиков. Правда, в дальнейшем, видимо, еще до конца VI в. в стилистике лаконских «Него» рельефов наметились определенные сдвиги прогрессивного характера, по всей видимости, действительно вызванные влиянием других более передовых школ греческой пластики. Как указывает Херфорт-Кох, «на последующих рельефах исчезает четкое различие между пластическими и вырезанными на плоскости

[212] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 78, 81.

формами. Правильная передача пропорций идет рука об руку с умением воспроизвести одежду»[213]. К сожалению, эти наблюдения не подкреплены в книге соответствующим иллюстративным материалом (даются лишь беглые описания нескольких рельефов). Фицхардинг приводит прорисовку только одного позднего рельефа (fig. 85), который он относит уже к V в. (местонахождение и место находки неизвестны). Здесь действительно видно, что стараясь сохранить в ее основных чертах традиционную иконографическую схему вплоть до таких деталей, как канфар в вытянутой руке «героя» и конструкция трона, скульптор явно пытался «исправить» чересчур примитивную и грубую манеру своих предшественников, округляя очертания фигур, добиваясь большего правдоподобия в передаче анатомических особенностей человеческого тела и складок одежды. Сам Фицхардинг, как ни странно, пишет, очевидно, имея в виду этот и другие более или менее синхронные рельефы: «Позже композиции упрощаются и стандартизируются... заметно возвращение к простоте более ранней работы» (какой?)[214]. Хотя в сравнении с великолепными аттическими стелами конца VI — начала V вв. этот рельеф производит впечатление третьеразрядной и все еще явно архаизирующей работы, его, конечно же, отделяет от рельефа из Хрисафы довольно значительная дистанция. По словам Фицхардинга «эта модель продолжала существовать в пятом веке и, возможно, позднее; этот тип изображения был возрожден с вариациями в III в.»[215]. Известны также терракотовые плакетки, имитирующие героические рельефы. Основная их масса, происходящая из святилища Агамемнона и Кассандры в Амиклах, должна быть отнесена к достаточно позднему времени (IV в.).

Об уровне, достигнутом лаконской пластикой в V в., мы можем судить по нескольким рельефам, происходящим из разных мест на территории Лаконии и Мессении. Четыре таких рельефа, в том числе два из Гераки, один из Ангелоны и один с п-ова Мани (Mainiote), Фицхардинг склонен расценивать как произведения, принадлежащие одной и той же школе или даже одному мастеру[216], что едва ли соответствует истине, если учесть, что эти рельефы и географически, и хронологически довольно далеко отстоят друг от друга. Тем не менее, насколько позволяют судить воспроизведения двух из этих рельефов *(Ил. 91* и *92)* — рельефа из Гераки, изображающего плачущего мальчика или юношу, и рельефа

[213] *Herfort-Koch M.* Op. cit. S. 77.

[214] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 82.

[215] Ibid.

[216] Ibid. P. 82 f. См. также: *Schröder Br.* Archaische Skulpturen aus Lakonien und der Maina // AM. Bd XXIX. 1904. Особенно S. 47-49: Jüngling von Geraki.

Ил. 91. Плачущий мальчик. Рельеф из Гераки. Мрамор. Ок. 450 г. Спарта. Музей

Ил. 92. «Него» рельеф из Мани. Мрамор. Ок. 490 г. до н. э. Копенгаген. Нью Карлсбергская глиптотека

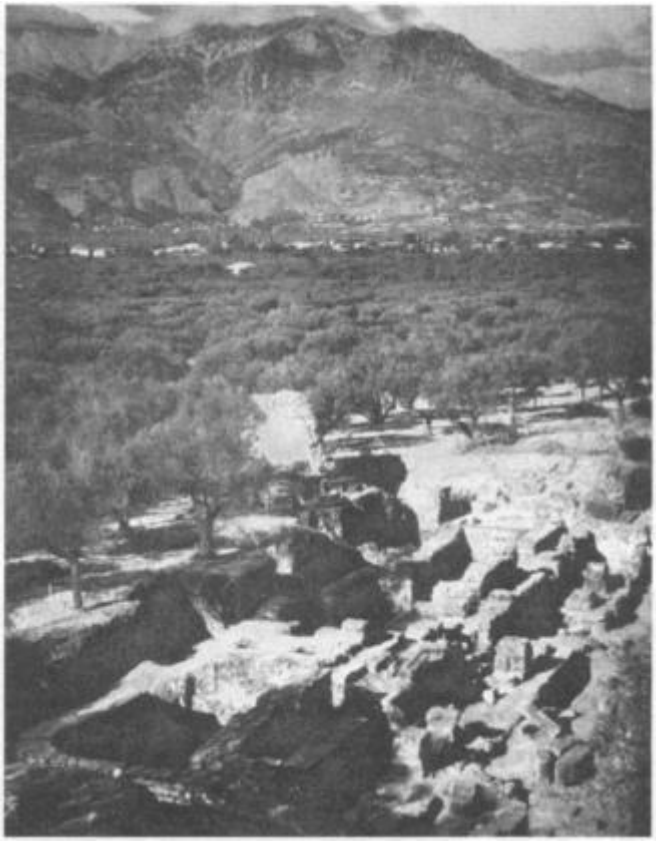
из Мани с изображением девушки, совершающей возлияние (последний представляет собой лишь фрагмент разбитой стелы, возможно, бывшей когда-то еще одним из образцов «Него» рельефа), по лаконским меркам они действительно могут считаться работами экстра-класса. Обе эти вещи (особенно первая) настолько хороши (даже в сравнении с выразительной, но довольно грубой статуей «Леонида»), что невольно возникает мысль о том, что изготовивший их мастер (или мастера) был чужеземцем, каким-то образом проникшим в Лаконию и работавшим по частным заказам, хотя характерный жест руки, подымающей вуаль, у девушки на рельефе с п-ова Мани может указывать на то, что этот чужеземец в меру своих возможностей считался с местными иконографическими традициями. Фицхардинг признает ионийской работой еще один рельеф VB., происходящий из Харуды близ Ареополя в Мессении (изображение мальчика со щитом в левой руке и большой змеи перед ним), находя его «не спартанским как в стиле, так и в иконографии»[217], хотя как произведение искусства он сильно уступает двум только что упомянутым рельефам.

Итак, если оставить открытым вопрос о происхождении рельефов из Гераки, Мани и, может быть, еще нескольких им подобных, о которых мы пока не имеем сколько-нибудь ясного представления, то, пожалуй, можно сделать вывод, что в начале или первой половине V в. лаконская каменная пластика застыла на той же «точке замерзания», на которой остановились примерно в это же время и вазовая живопись, и бронзовая скульптура, и производство вотивных фигурок из свинца. Во всех трех случаях лаконские мастера, хотя и предпринимают робкие попытки следовать новой общегреческой моде на живописный и пластический «реализм», как правило, терпят в этих попытках неудачу и в целом не выходят за рамки архаических художественных канонов, причем сами эти каноны в их творчестве сильно деградируют, теряют заложенные в них творческие потенции, превращаясь в упрощенную мертвую схему[218].

Монументальное зодчество

Письменные источники и, в первую очередь, Павсаний в своем «Описании Эллады» позволяют утверждать, что VI столетие было в истории Спарты временем невиданного ни до, ни после этого расцвета монументального зодчества и тесно связанной с ним монументальной скульптуры. Павсаний (в III книге «Описания») называет ряд выдающихся архитектурных сооружений этого пери-

[217] *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. P. 83.
[218] Ср.: *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 88.



Ил. 93. Вид на Тайгет с акрополя Спарты
(Oliva P. Sparta and her social Problems. Il. 1.)

ода. Наиболее замечательными среди них должны быть признаны храм Афины Меднодомной (Халкиойкос) на спартанском акрополе *(Ил. 93)* и так называемый Трон и алтарь Аполлона в Амиклах. Храм Афины Меднодомной был построен, согласно Павсанию, лаконским зодчим Гитиадом, который украсил его стены бронзовыми пластинами с рельефными изображениями различных мифологических сцен (отсюда название святилища). Гитиад также создал и поставленную здесь же статую Афины. Датировки этого храма так же, как и времени жизни и творчества Гитиада, колеблются в очень широких пределах.

Археологи, обследовавшие место, где стоял храм Афины, датировали его концом VII — началом VI вв. Позднее эта датировка была понижена до середины VI в., а некоторыми авторами даже до 30—20-х гг. того же столетия[219]. Пипили признает эту последнюю дату наиболее вероятной, хотя ее аргументация не кажется нам особенно убедительной. Один из основных ее доводов заключается в том, что перечисленные Павсанием (III, 17, 3) сюжеты рельефов Гитиада (подвиги Геракла, приключения Диоскуров, Гефест, освобождающий Геру от оков, Персей, отправляющийся на битву с Медузой, рождение Афины, Посейдон и Амфитрита) почти не встречаются в лаконской вазовой живописи. Следовательно, рельефы эти были выполнены уже после того, как расцвет лаконской вазописи миновал, т. е. после 540—530 гг. На это можно, однако, возразить, что, во-первых, мы не можем сейчас составить достаточно полное представление о тематическом репертуаре лаконских вазописцев, т. к. очень многие из их произведений до нас не дошли, во-вторых, не существует никакой обязательной зависимости сюжетов вазовой живописи той или иной школы от существующих в данном районе памятников монументальной пластики, и, в-третьих, по крайней мере, некоторые совпадения между рельефами Гитиада и сценами, изображенными на лаконских вазах, возможно, все же существовали. Так, подвиги Геракла (борьба с немейским львом, борьба с гидрой и др.) представлены на некоторых лаконских вазах, о которых упоминает в своей книге сама Пипили.

Так называемый Трон Аполлона в Амиклах *(Ил. 94)* считался в древности созданием ионийского архитектора и скульптора Бафикла из Магнезии[220]. Его родной город был взят персами около 530 г., после чего Бафикл, вероятно, и перебрался в европейскую Грецию. Сооружение «Трона Аполлона» обычно датируется концом VI в. Перечисленные Павсанием (III, 18, 7—8; 19, 4) сюжеты рельефов (вероятно, мраморных), которыми Бафикл украсил стены самого «Трона» и расположенной внутри него и служившей подножием статуи Аполлона так называемой могилы Гиакинфа, были заимствованы из разных греческих мифов, частью весьма популярных, частью мало известных, частью имевших хождение во всей Греции, частью местных спартанских. Как указывает Пипили, представленные на рельефах «Трона» сцены героического характера «вполне соответствуют лаконскому памятнику, и в них нет ничего, указывающего на восточно-греческое влияние». В сценах из жизни богов преобладают

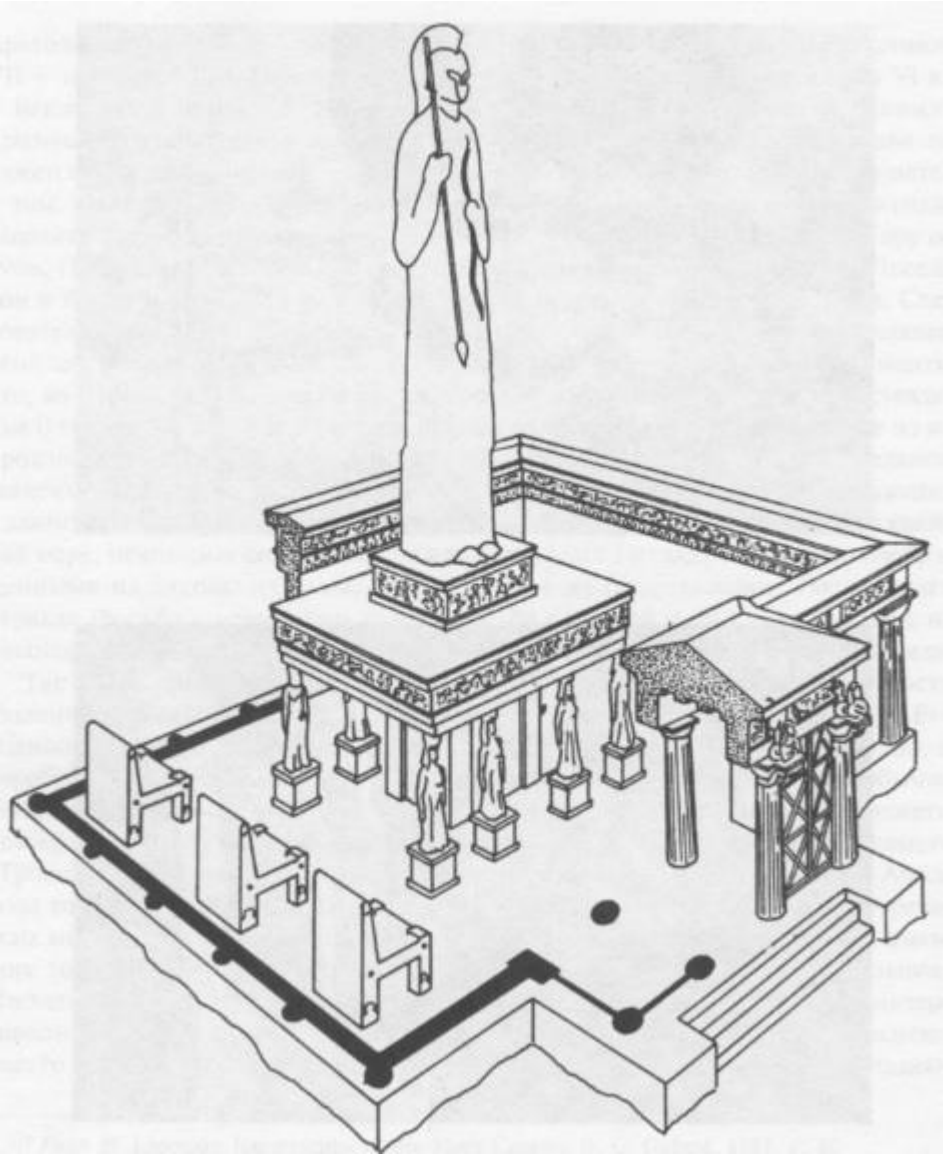
[219] *Pipili M.* Laconian Iconography of the Sixth Century B. C. Oxford. 1987. P. 80.

[220] Согласно Картлиджу *(Car/ledge P.* Sparta and Lakonia. A Regional History 1300—362 B. C. London, 1979. P. 155), он же перестроил Амиклейон; *Rechter E.* Amvklae. Der Thron des Apollon//JdI. Bd. 33. 1918. S. 107-245.

1

2

Ил. 94. Остатки «Трона Аполлона» в Амиклах: 1— Фундамент; ***2*** — Колонна. Конец VI в. до н. э. *(Oliva P.* Sparta and her social Problems. Il. 3 и 4)



Ил. 94. 3 — Аксонометрическая реконструкция «Трона Аполлона» (по Р. Мартину, 1976: *Müller W.* Architekten in der Welt der Antike. S. 147)

любовные истории. «Эти сцены не изображались в архаический период — продолжает Пипили, — но стали очень популярными позже, и трон в Амиклах стоит во главе богатого классического ряда памятников. Нововведение, возможно, следует приписать Бафиклу, ионийцу по происхождению»[221].

Наиболее интересная и даже парадоксальная особенность этого сложного архитектурного комплекса состоит в том, что все замысловатое и, видимо, искусно выполненное скульптурное убранство «Трона» и «могилы Гиакинфа» было предназначено служить лишь своего рода декоративным фоном или обрамлением для колоссальной (согласно Павсанию — III, 19, 2 — ее высота составляла «верных тридцать локтей») и, по словам того же автора, «очень древней и сделанной безо всякого искусства» статуи Аполлона. «Если не считать того, — сообщает Павсаний, — что эта статуя имеет лицо, ступни ног и кисти рук, то все остальное подобно медной (бронзовой) колонне. На голове статуи шлем, в руках — копье и лук». Это лапидарное описание все же позволяет, хотя, конечно, и очень приблизительно определить возраст «кумира». Скорее всего, он был изготовлен в VII в., т.к. именно к этому времени относятся наиболее близкие по типу скульптурные произведения, найденные как в самой Спарте, так и за ее пределами. Примерами могут служить так называемая богиня Менелайона, костяные фигурки Орфии из святилища этого божества, лаконские терракоты того же времени и коры-кариатиды лаконских перрирхантериев. Все эти образцы ранней лаконской пластики в разных вариантах копируют широко распространенные в то время идолы (ксоаны или бретасы) различных божеств, одним из которых, вероятно, был и бронзовый кумир Аполлона. Сам замысел «Трона» может расцениваться, таким образом, как свидетельство компромиссного сочетания в официальной культуре позднеархаической Спарты, а, точнее, в той ее отрасли, которая может быть названа «монументальной пропагандой», двух разнонаправленных тенденций: стойкого консерватизма, проявившегося в приверженности к давно вышедшим из моды «отеческим святыням»[222], каким бы варварским не казался грекам, жившим в конце VI в. и еще позже, их внешний облик, и интереса к новаторским поискам и открытиям

[221] *Pipili M.* Op. cit. P. 82.

[222] Приверженность спартанцев к примитивным аниконическим или частично иконическим культовым фигурам отмечает Джеффри *(Jeffery L. H.* Archaic Greece. The City-States c. 700—500 B. C. London, 1976. P. 128). Относительно Аполлона Амиклейского она замечает, что он так же, как и другой аналогичный колосс, Аполлон Пифейский в Форнаксе, представлял собой деревянный столб, покрытый позолоченными листами бронзы, высотой около 45 футов. В нормах этого же канона была выполнена и статуя Зевса, посвященная спартанцами в Олимпию уже в V в.

Ил. 95. Менелайон. 1-я пол. V в. до н. э.

чужеземных мастеров, усилиями которых продвигалась вперед революционная перестройка греческого искусства.

Еще одна постройка, видимо, также VI в. — так называемая Скиада, помещение для народных собраний, создателем которой считался Феодор с о-ва Самоса (по датировке Картлиджа — около 550 г.)[223].

Строительная активность в Спарте продолжалась еще и в первой четверти или может быть трети V в. В это время был построен третий Менелайон *(Ил. 95)* и так называемая Персидская стоя[224]. Неизвестно, однако, были ли эти сооружения действительно последними в реализации официальной программы монументальной пропаганды, если таковая, конечно, существовала, и можно ли утверждать, что с этого времени начинается длительная пауза, в течение которой в Спарте не появилось ни одной сколько-нибудь значительной постройки официального характера. Во всяком случае большинство храмов и других общественных зданий, о которых упоминает Павсаний в своем описании Спарты и ее окрестностей, по-видимому, невозможно датировать даже приблизительно. Нельзя считать совершенно исключенным, что многие из них были построены или, по крайней мере, перестроены в течение V—IV вв.

*[223] По Мюллеру *(Müller W.* Architekten in der Welt der Antike. Leipzig, 1989. S. 208) середина или 2-я пол. VI в.

[224] *Cartledge P.* Op. cit. P. 155; по Куку *(Cook R. M.* Spartan History and Archaeology // CQ. Vol. 12. Pt. 1. 1962. P. 157) вскоре после 479 до н. э.

ГЛАВА III

КУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОРОТ В СПАРТЕ И АНТИЧНАЯ ТРАДИЦИЯ О ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВЕ ЛИКУРГА

Насколько оправданна сама концепция культурного переворота, или, говоря иначе, насколько соответствуют исторической действительности представления о вырождении и упадке спартанской культуры и, в первую очередь, спартанского искусства в течение какого-то сравнительно короткого промежутка времени, занимающего определенное место в хронологических рамках VI столетия? А если такая концепция оправданна, то в какой степени этот культурный упадок может быть объяснен как следствие целенаправленной политики, проводившейся спартанским правительством именно в этот промежуток времени или же непосредственно перед его началом? Такая постановка вопроса обусловлена тем, что некоторые авторы, в недавнее время касавшиеся этой проблемы, либо просто отрицают, как например, Р. Кук[1], сам факт кризиса спартанской культуры, либо, как М. Финли[2], не склонны придавать ему сколько-нибудь существенное значение и, признавая историческую реальность так называемой «революции VI в.», т. е. радикального преобразования спартанского общества

[1] Как было уже отмечено, в своих работах Кук приходит к мысли, что, с одной стороны, расцвет лаконского художественного ремесла в VI в. мог быть достигнут и в условиях уже действующего ликургова законодательства, поскольку производителями основных видов художественных изделий были периеки, а они «не были полностью включены в ликургову систему», с другой же, для объяснения деградации лаконской расписной керамики «нет необходимости выдвигать политическую причину этого упадка, ставшего результатом конкуренции с аттической керамикой, а не следствием появления призрака Ликурга» (см. с. 170, прим. 85). В своей статье Кук *(Cook R. M.* Spartan History and Archaeology // CQ. Vol. 12. Pt. 1. 1962. P. 156 ff.) пытался оспаривать сам факт спартанского аскетизма (austerity), доказывая, что повседневная жизнь спартиатов в общем не отступала от обычных греческих стандартов с поправками на относительную бедность государства. Холлэдэй *(Holladay A. J.* Spartan Austerity // CQ. Vol. 27. Pt. 1. 1977. P. 116) резонно возражает на это, что «в прошлом Спарта была способна ввозить предметы роскоши, и было бы уместно сравнить спартанскую жизнь в седьмом и пятом столетиях».

[2] *Finley M. I.* The Use and Abuse of History. N. Y., 1975. P. 161 ff.

и государства посредством введения «законов Ликурга», вместе с тем выражают определенные сомнения в том, что эта «революция» могла каким-то образом проявиться в таких сферах культурной деятельности, как изобразительное и прикладное искусство, или, если идти от противного, что археологический материал, дающий представление о состоянии лаконского искусства как в этот период, так и до него и после него, может служить индикатором каких-либо важных сдвигов революционного характера, происходивших в спартанском обществе и государстве (заметим сразу же, что заняв столь скептическую позицию по отношению к этой категории исторических источников, Финли и его единомышленники в сущности лишают себя единственной возможности хотя бы с приблизительной точностью локализовать в истории Спарты те события, о которых они сами рассуждают; в самом деле, откуда мы знаем, что «революция» происходила именно в VI, а не в VII или V вв.? ведь никаких достоверных письменных свидетельств о ней не сохранилось).

Вопреки тому, что писали о концепции культурного переворота уже многие авторы, начиная с Блэйкуэя и Берве, она едва ли может быть признана чисто умозрительной, искусственной, почти не обоснованной фактически научной конструкцией. Сам факт глубоких качественных изменений, пережитых спартанской культурой, по крайней мере, в тех ее элементах, о которых мы можем судить по имеющимся археологическим данным, не вызывает сомнений. Совершенно очевидно, что пережив сравнительно короткий период расцвета во второй половине VII и в течение первых трех четвертей VI в., лаконское искусство и художественное ремесло быстро деградировали в конце VI В.[3], а в

[3] Некоторые авторы передвигают окончательный упадок лаконского искусства на более поздний исторический период, относя его ко времени уже после изгнания персов из Греции (так, *Huxley G. L.* Early Sparta. London, 1962. P. 65, 73), другие , похоже, вообще его отрицают: так, Клаус *(Clauss M.* Sparta: Eine Einführung in seine Geschichte und Zivilisation. München, 1983. S. 187) считает, что «художественное творчество в Лаконии не прерывается ни в 550, ни в 500 гг.», если иметь в виду «скульптуру из камня, акротерии или изделия из бронзы и кожи». Также Форрест (*Forrest W. G.* A History of Sparta 950—192 B. C. New York—London, 1969. P. 57) ... «местное искусство долгое время пребывало в застое, хотя и не ослабело еще примерно до 550 г., когда сильнейшее влияние аттической керамики стало совершенно достаточной причиной того, что лаконские гончары, как и другие в других местах, должны были впасть в уныние и потерять свои рынки». Однако «одной только великолепной бронзовой чаши из Викса достаточно, чтобы доказать, что лаконские бронзолитейщики не последовали сразу их примеру. Обрыв в импорте также должен быть передвинут немного ниже, примерно к 570 г., где-то уже вне пределов досягаемости самого позднего из возможных Ликургов, и, во всяком случае, чтобы объяснить его, не нуждается в привлечении «агоге» в качестве причины упадка. Конечно, если археологические свидетельства должны быть связаны с Ликургом, то гораздо лучше доказать, что освобождающий аспект его реформ мог

некоторых важных отраслях (резьба по слоновой кости) еще в начале этого же столетия. Нет оснований для того, чтобы сомневаться также и в том, что после непродолжительного периода более или менее интенсивных культурных контактов с другими греческими государствами, странами Восточного и Западного Средиземноморья, Спарта, по-видимому, уже в первой половине VI в., если не в самом начале этого столетия, перешла в состояние все усиливающейся изоляции от внешнего мира, что нашло свое выражение *1)* в значительном сокращении, а в некоторых случаях (слоновая кость, янтарь, драгоценные металлы) и полном прекращении чужеземного импорта; *2)* в практическом отсутствии среди сделанных на территории Спарты археологических находок, датируемых VI в., монет других греческих государств; *3)* в засвидетельствованном письменными источниками для второй половины VI в. прекращении визитов в Спарту чужеземных поэтов и музыкантов, а, начиная с первой половины V в., также чужеземных зодчих, скульпторов-монументалистов и т. п.; *4)* в резком сокращении заграничных поездок самих спартанцев, о чем можно судить по почти полному исчезновению их имен из списков олимпийских победителей, начиная с середины VI в. Едва ли нужно доказывать, что существует глубокая внутренняя связь между этой самоизоляцией Спарты и упадком лаконского искусства.

Вместе с тем концепция культурного переворота сейчас едва ли может быть принята в ее первоначальном виде, т. е. так, как она была сформулирована в работах Диккинса, Эренберга, Уэйд-Джери, Глоца и целого ряда других авторов. Внимательное изучение имеющегося археологического материала, ставшее

стать причиной первого реального расцвета спартанского искусства, начиная примерно с середины седьмого века и далее». У. Хефнер *(Hafner U.* Das Kunstschaffen Lakoniens in archaischer Zeit. Münster, 1965. S. 79 f.) отмечает, что произведения лаконских мастеров «последней трети VI в. обнаруживают типичные признаки внутренней стагнации». В связи с этим она оспаривает мнение Кихле и Липольда, считающих, что упадок лаконского искусства начинается уже с середины VI в.: «Так же, по мнению Липольда, необходимо отметить снижение художественной деятельности во всех областях, начиная с середины VI в. Кихле *(Kiechle F.* Lakonien und Sparta. München—Berlin, 1963. S. 249), который ему следует, даже думает, что „это, видимо, просто духовный климат, который под влиянием развития Спарты становился все неблагоприятнее для раскрытия дарований в этой области". Это верно в отношении произведений последней трети VI в., являющих собой типичные приметы внутреннего отмирания. С другой стороны, во времена поздней архаики лаконцы достигли значительных успехов. Героические и Диоскуровы рельефы нельзя охарактеризовать как произведения застывшего направления в искусстве... Вопреки мнению Кихле, здесь необходимо заметить, что рост политического авторитета благоприятно отозвался на изобразительном искусстве; так, деятельность Бафикла в Амиклах несомненно следует рассматривать в связи с позицией власти Спарты. Художественные инициативы могли быть продемонстрированы в местной скульптуре, в лаконском рельефе».

предметом специальных исследований в 60—70-х гг., сопровождавшееся передатировкой различных видов лаконского художественного ремесла, показало, что его эволюция в VII—VI вв. была довольно сложным и неравномерным процессом[4]. Расцвет и упадок основных жанров лаконского искусства были далеки от абсолютной синхронности. Так, наиболее известные образцы изделий из слоновой кости, происходящие из святилища Орфии, в основном распределяются в хронологическом промежутке с 675/670 по 600 гг. Самые поздние из них могут быть датированы первыми десятилетиями VI в., т. е. временем около 590—580 гг. Примерно в это же время прекратилось и изготовление вотивных терракотовых статуэток типа стоящей коры и др. (от последующих десятилетий VI в. дошли лишь грубо вылепленные фигурки богини-всадницы). Однако в эти же самые годы начинается быстрый подъем лаконской школы вазовой живописи, достигшей своего акмэ между 575-540 гг. Затем, примерно между 540—520 гг. следует столь же быстрый ее упадок, и с конца VI в. лаконская вазопись вступает в стадию затяжной стагнации. Расписная керамика не исчезает полностью из повседневного обихода и соответственно также из святилищ. Но ее декор теперь крайне упрощается, сводясь к механическому повторению немногих орнаментальных мотивов, унаследованных от периода расцвета. Сложные фигурные композиции и даже изображения отдельных фигур людей и животных почти совсем исчезают. Лишь изредка встречаются неумелые и беспомощные попытки подражания каким-то образцам афинских чернофигурных, а с конца V в. также и краснофигурных росписей.

Примерно на третью четверть VI в. приходится расцвет лаконской школы бронзовой пластики. К этому времени относятся лучшие образцы вотивных статуэток из бронзы, зеркал с ручками или подставками в виде женских фигурок, фигурных украшений бронзовых сосудов (сами эти сосуды за редкими исключениями вроде знаменитого кратера из Викса, лаконское происхождение которого многими оспаривается, не сохранились), хотя отдельные экземпляры изделий этого рода, пусть и не столь высокого качества дошли и от первой половины VI в. и от конца VII. Бронзовые фигурки, датируемые концом VI—V вв., отмечены явной печатью упадка и вырождения, несмотря на то, что их производство в очень незначительных масштабах, видимо, продолжалось еще в течение какого-то точно неопределимого времени. Шестым веком датируются также самые лучшие из найденных в святилище Орфии терракотовых вотивных

[4] Эта неравномерность в развитии различных видов и жанров лаконского искусства была отмечена уже Блэйкуэем *(Blakeway A.* The Spartan Illusion. Pen. на книгу *Oilier F.* Le Mirage spartiate // CR. Vol. 49. Pt. 5. 1935. P. 185.).

масок. В V в. они хотя и не исчезают полностью, но их художественные достоинства заметно снижаются, а общая численность сильно сокращается. В VI в. достигает своего «пика», по крайней мере, в количественном отношении также и производство свинцовых вотивных фигурок. В V-IV вв. их численность резко падает. Некоторый прогресс был достигнут с переходом от архаики к классике, пожалуй, только в одной отрасли лаконского искусства, а именно в каменной пластике. На эту мысль наводит сравнение таких ее образцов, как известная статуя так называемого Леонида или рельеф с изображением плачущего мальчика из Гераки, с более ранними произведениями того же рода, например, знаменитого рельефа из Хрисафы. Но общая численность лаконских каменных статуй и рельефов, изготовленных на протяжении этих двух столетий, столь незначительна, что построение сколько-нибудь репрезентативного эволюционного ряда здесь сейчас едва ли возможно. К тому же, по крайней мере, некоторые из этих произведений — Леонид и рельеф из Гераки — могли быть изготовлены и чужеземными мастерами.

В какой-то степени эти факты компрометируют концепцию культурного переворота, ставя под сомнение состоятельность ее основного тезиса о стремительной, почти внезапной трансформации архаической Спарты, в которой многие авторы готовы видеть один из важнейших культурных центров греческого мира, в замкнутое и отсталое милитаристское государство. Означает ли это, однако, что гипотеза, впервые выдвинутая Г. Диккинсом, была начисто лишена какого бы то ни было рационального зерна? Нам кажется, что составляющая ее основу логическая конструкция может быть сохранена при условии внесения в нее определенных корректив.

Развитие некоторых видов лаконского художественного ремесла, действительно, было прервано внезапно как бы в результате вмешательства какой-то внешней силы. Именно так обстояло дело с мастерской или мастерскими, из которых вышла основная масса изделий из слоновой кости, осевших в вотивных отложениях святилища Орфии. Наиболее искусно выполненные из этих изделий являются вместе с тем и самыми поздними по времени изготовления, и, таким образом, фаза естественного угасания и упадка этой отрасли ремесла здесь практически не зафиксирована. Учитывая, что лаконская школа резьбы по кости прекратила свое существование, согласно наиболее вероятной датировке последних из всех приписываемых ей произведений, где-то около 600 или, самое позднее, 590 г., само собой отпадает давно уже выдвинутое объяснение этого феномена, сторонники которого пытаются связать его с установлением вавилонского протектората над финикийскими городами и, в первую очередь, Тиром около 575 г. Объяснение это к тому же и само по себе не кажется особенно

правдоподобным, поскольку спартанские резчики могли получать необходимую им слоновую кость и из каких-то других центров посреднической торговли, не обязательно из одного только Тира или вообще Финикии. Более вероятно, что решение этой загадки следует искать скорее в политической, чем в экономической плоскости. И такое решение становится возможным, если предположить, что в Спарте на рубеже VII—VI вв. уже начала действовать система запретов, направленных на искоренение социального неравенства и, прежде всего, на борьбу с роскошью, главным проявлением которой считалось употребление в быту, а также и для посвящений богам предметов чужеземного происхождения или, по крайней мере, изготовленных местными мастерами из чужеземного сырья[5]. Очевидно, мастерские резчиков по кости при святилище Орфии пали одной из первых жертв этой кампании. В пользу этой гипотезы говорят и некоторые другие факты, в том числе исчезновение из вотивных отложений святилища Орфии предметов восточного импорта или изготовленных из импортного сырья (янтарных бус, изделий из стеклянной пасты, золотых и серебряных украшений, и т. п.; правда, затрудненность датировки предметов этого рода, по-видимому, исключает возможность установления какого-то более или менее точного хронологического рубежа, начиная с которого прекратился ввоз в Спарту золота, янтаря, фаянса и т. д.; можно лишь предполагать, что это произошло еще до начала VI в.), сокращение или даже полное прекращение импорта коринфской керамики и керамики из других греческих центров (пол-

[5] В этой связи уместно поставить вопрос о том, чем спартанцы платили за те предметы чужеземного импорта, часть которых оседала в их святилищах и, вероятно, также в могилах. Чересчур поверхностная и явно противоречащая имеющемуся археологическому материалу попытка Форреста найти ответ на этот вопрос *(Forrest W. G.* Op. cit. P. 72: «Лаконские гончары начали... производить вазы, стиль которых становился все более привлекательным и находил известное одобрение даже за пределами Лаконии. Оттуда — из Африки, с Востока и Малой Азии — в обмен привозились предметы роскоши»,...) вполне оправданно отвергается Холлэдэем *(Holladay A. J.* Op. cit. P. 113 f.), который склоняется к мысли о том, что ввоз чужеземных товаров в Спарту компенсировался вывозом, в первую очередь, различных видов сельскохозяйственных продуктов и сырья (леса, кожи, железа и т. п.). В этой связи он оспаривает гипотезу Р. Кука, согласно которой культурная отсталость Спарты была прямым следствием ее бедности: «Предложение Р. М. Кука о том, что Спарту следует сравнивать скорее с другими бедными аграрными государствами Пелопоннеса, а не с Афинами, хотя и имеет некоторый смысл, в целом не является обоснованным, поскольку Спарта обладала ресурсами, которых не хватало Тегее или Элиде». Правда, несколько ниже (P. 117) он замечает, что «отсутствие импортированных поэтов и глиняных ваз кажется более надежным основанием для того, чтобы прийти к выводу об аскетизме спартанской жизни, чем просто исчезновение золота, слоновой кости и янтаря из хранилища Орфии. Последнее можно приписать изменению моды на украшения или на стиль храмовых посвящений».

ной ясности здесь опять-таки, правда, нет, т. к. внелаконский керамический материал, найденный в святилище Орфии и в других местах, еще нуждается в более точных датировках, чем те, которые даны в АО). Пожалуй, особую значимость приобретает в этой связи то обстоятельство, что среди свинцовых вотивов того же святилища Орфии, общая численность которых резко увеличивается с переходом от класса Lead II к классу Lead III, т. е. с началом VI в. почти совершенно исчезают рельефы, имитирующие различные виды украшений, хотя в слоях более раннего времени этот тип вотивов был представлен в довольно широком репертуаре. Отсюда можно заключить, что с первых десятилетий VI в. в Спарте начал действовать запрет на использование ювелирных изделий как в быту, так и в качестве посвящений в храмы. Правда, на гораздо более поздних женских фигурках, служивших ручками бронзовых лаконских зеркал, мы видим различные украшения на шее, руках, голове (браслеты, ожерелья, диадемы и т. д.). Но мы не знаем, кого изображали эти кариатиды. Скорее всего, имелись в виду не простые смертные, а божества (может быть, лаконская ипостась Афродиты) или же, по крайней мере, их прислужницы (гиеродулы), которым украшения были положены по их жреческому сану.

Подлинный расцвет лаконского искусства начинается, однако, лишь в VI в., в основном уже во второй четверти этого столетия и продолжается вплоть до 30-20-х гг. того же века. В пределах этого немногим более, чем полувекового хронологического отрезка могут быть локализованы почти все самые лучшие лаконские расписные вазы, изделия из бронзы, в первую очередь, фигурки людей и богов, хотя некоторые работы довольно высокого класса остаются вне рамок этого отрезка и могут быть отнесены либо к концу VII — первым десятилетиям VI в., как, например, замечательная лакэна с фигурными ручками из святилища Орфии, которую Друп относит к лаконскому II стилю, или фрагменты бронзовых сосудов, приписываемых мастерской Телеста, либо к концу VI — началу V вв. (килик с изображением нимфы Кирены и, может быть, известный берлинский килик с изображением траурной процессии; бронзовая статуэтка дискобола из Нью Йорка, если только это действительно лаконская работа и др.). От той хронологической схемы эволюции спартанского искусства в VI в., которую дает керамический материал и находки бронзовых изделий, несколько отклоняются два основных жанра коропластики этого периода. Расцвет одного из них — производства рельефных пифосов по Христу должен быть отнесен к концу VII — началу VI вв., или, по крайней мере, к первой половине VI в. Наиболее продуктивным периодом в производстве вотивных терракотовых масок была, как считает Картер, первая половина VI в., хотя началось их изготовление еще в первой половине VII в. и продолжалось также еще и в V столетии. Почти также размытый

хронологические рамки лаконской каменной пластики, которая берет свое начало в VII в. (коры перрирхантериев, известняковая голова Геры из Олимпии, примитивные рельефы из святилища Орфии) и продолжает развиваться еще и в V в. («Леонид», надгробные и различные другие рельефы).

В отличие от масок, рельефных пифосов, каменной скульптуры лаконские бронзы и расписные вазы шли в значительной, если не в преобладающей своей части, на экспорт. Во всяком случае самые лучшие лаконские килики и вазы иного типа за редкими исключениями найдены за пределами Спарты. То же самое можно сказать и о изделиях из бронзы, в особенности о фрагментах бронзовых ваз, хотя многие из них, по-видимому, не экспортировались в буквальном значении этого слова, а посвящались в наиболее почитаемые греческие святилища путешествующими по чужим краям спартиатами (об этом свидетельствуют сами места их находок). Если зарождение этих двух видов лаконского художественного ремесла происходило более или менее синхронно, то упадок вазовой живописи начался, по-видимому, несколько раньше и завершился быстрее, чем упадок бронзовой пластики. После 530 г. вазы с фигурными росписями становятся чрезвычайной редкостью, а вазы, остающиеся на уровне высоких художественных стандартов предшествующего периода почти совершенно исчезают (исключениями могут считаться килик с изображением Киреры, хотя мы пока не можем о нем судить, и килик с траурной процессией, хотя его точная датировка до сих пор как будто не установлена).

Имеющийся в наличии керамический материал не дает возможности представить этот упадок как результат постепенного вырождения лаконской школы вазовой живописи[6]. Вазы высокого, среднего и низкого качества более или менее равномерно распределяются в хронологических рамках периода расцвета, т. е. между 580/570 и 530 гг. Переход от наиболее изысканных фигурных композиций на вазах, найденных за пределами Лаконии, к незатейливой растительной орнаментике, украшающей керамику, найденную в основном в различных местах на территории самой Лаконии, произошел почти незаметно в течение самое большее одного десятилетия (с 530 по 520 г.) и без сколько-нибудь ясно выраженных промежуточных форм или стадий! Здесь, как и в случае с лаконской школой резьбы по слоновой кости, упадок был, действительно, внезапным.

Отмирание лаконской школы бронзовой пластики было более продолжительным. Оно растянулось в обшей сложности на несколько десятилетий (приб-

[6] Ср.: *Weber C. W.* Die Spartaner. Enthüllung einer Legende. Düsseldorf—Wien, 1977. S. 210. Автор объясняет вытеснение лаконской керамики с внешних рынков резким снижением ее качества во второй половине VI в.

лизительно с 520 по 490/480 гг.), причем черты упадочности довольно отчетливо выступают в наиболее поздних скульптурах. Правда, почти все основные виды бронзовых изделий: фигурные украшения гидрий, ручки зеркал, статуэтки богинь, женщин-пеплофор, гоплитов, силенов, кентавров и т. п. сходят со сцены, если принять датировки Херфорт-Кох, еще до 520 г. Эту грань перешагивают, переходя затем в V столетие, только фигурки обнаженных юношей (куросов) и разного рода атлетов, в значительной своей части представляющие провинциальные имитации каких-то афинских или других внелаконских изделий. Таким образом, и здесь элемент внезапности, по-видимому, также имел место[7], хотя был выражен не так ясно, как в истории лаконской вазовой живописи.

Едва ли случайно, что раньше всего и достаточно резко оборвалось производство изделий, предназначавшихся в своей основной массе для вывоза на внешние рынки, а именно производство расписной керамики, украшенной мифологическими и всякими иными сценами, бронзовых гидрий и кратеров, зеркал с ручками в виде женских фигурок и т. После этого лаконские мастерские продолжали выпускать только украшенные незамысловатым растительным орнаментом сосуды, явно рассчитанные на внутренний спрос, и статуэтки обнаженных юношей атлетического типа, скорее всего представлявшие собой посвящения победителей на каких-то местных агонах. Первое, что приходит в голову, когда пытаешься объяснить этот внезапный спад лаконского экспорта, это, естественно, — обострение конкуренции на тех внешних рынках Италии, Северной Африки, Самоса и отчасти европейской Греции, где лаконские художественные изделия до сих пор находили более или менее верный сбыт. Но в этом случае сразу же встает следующий вопрос, на который не так-то легко найти правильный ответ: почему именно лаконские художественные промыслы оказались наименее конкурентоспособными в разыгравшейся борьбе за рынки?[8] Вытеснение с этих рынков лаконских расписных ваз так же, как и

[7] Ролле подчеркивает именно внезапный обрыв традиции в двух основных отраслях лаконского художественного ремесла, но делает отсюда, как нам кажется, неправомерный вывод *(Rolley C.* Les bronzes grecs. Fribourg, 1983. P. 105): ... «к 530 г., когда лаконские мастерские перестают производить вазы и выпуск статуэток замедляется, они (мастерские) были в состоянии полной активности и во многих отношениях — полного обновления. То же самое впечатление создается в отношении керамики. И это еще один повод для поиска „внешней" причины этого обрыва» (ср. его же статью: Le probleme de l'art laconien в Ktema. T. 2. 1977. P. 136-137, 5.3-4).

[8] В отличие от ряда авторов, которые объясняют резкое снижение художественного качества лаконской керамики ее поражением в конкурентной борьбе с аналогичной продукцией афинских мастерских, Холлэдэй *(Holladay A. J.* Op. cit. P. 114 ff.) как бы выворачивает

коринфских и продукции целого ряда других школ греческой вазописи примерно в это же самое время может быть объяснено как следствие безусловного технического и художественного превосходства аттической сначала чернофигурной, а затем и краснофигурной керамики, над всеми другими ее видами или, иначе говоря, как результат великой художественной революции, совершенной афинскими вазописцами. Но объяснить тем же способом спад вывоза лаконских бронзовых изделий, наметившийся почти в это же самое время, вряд ли удастся, поскольку в этой отрасли художественного ремесла афиняне отнюдь не были монополистами. Бронзолитейное искусство во второй половине VI и первой половине V вв. успешно развивалось одновременно в нескольких различных центрах: Коринфе, Аргосе, Сикионе, Эгине, Афинах, греческих городах Малой Азии, и, по крайней мере, поначалу лаконские мастера, работавшие в этом жанре художественного ремесла, не только не уступали, но даже во многом опережали представителей других школ.

Впрочем, если вдуматься, то и применительно к упадку лаконской вазописи тезис о превосходстве аттической расписной керамики едва ли может дать вполне удовлетворительное объяснение того, что произошло. В самом деле, ведь расцвет двух школ чернофигурной вазописи, афинской и лаконской, начался почти одновременно — во второй четверти VI в., и уже в это время аттические мастера создали шедевры, подобные вазе Франсуа, которые оставили далеко позади лучшие образцы искусства этого жанра других греческих школ, не исключая и лаконской. Иными словами, конкуренция со стороны афинских вазописцев явно была способна задушить уже в колыбели лаконскую вазопись

этот аргумент наизнанку, утверждая, что потеря лаконскими мастерами их внешних рынков была прямым следствием «быстрого падения качества лаконской вазописи после 550 г., произошедшего одновременно с быстрым подъемом превосходной аттической вазописи. Эта деградация художественного качества наблюдается также в коринфской вазописи и не требует никакого социополитического объяснения. Успешная фаза развития лаконской школы вазописи длилась недолго. Было высказано предположение, что вся высококачественная продукция лучшего периода этой школы была работой только трех вазописцев и последователей их мастерской» *(Shefton B. B.* Three Laconian Vase-Painters // BSA. № 49. 1954. P. 299; см. также: *Weber C.* Op. cit. S. 210). На это можно, пожалуй, возразить, что даже и в своей акматической фазе лаконская вазопись, во-первых, была представлена вовсе не одними только шедеврами и, во-вторых, даже и в лучших своих образцах едва ли была способна успешно конкурировать с произведениями афинских, да и не только афинских вазописцев, а и с представителями таких более или менее синхронных ей школ вазописи, как так называемая халкидская или церетанская. Кроме того, важно иметь в виду, что акматическая фаза лаконской вазописи в сущности обрывается внезапно: между ней и последующей фазой вырождения и стагнации практически отсутствует какой-либо переходный этап.

так же, как и любую другую из возникших в это же время школ. Если этого не случилось, то, скорее всего, потому, что сосуществование лаконской и афинской школ так же, как лаконской и коринфской, стало возможным благодаря тому, что лаконские вазописцы с самого начала избрали путь узкой специализации, поставляя на внешние рынки[9] почти исключительно килики и лишь в редких случаях добавляя к ним другие типы сосудов: диносы, кратеры, гидрии и т. п. Можно сказать, что лаконская вазовая живопись прижилась в небольшой пустующей нише (зазоре), оставшейся между мощными блоками таких универсально развитых художественных центров, как Афины, Коринф, города ионийского побережья.

Г Наконец, если бы лаконское художественное ремесло, включая оба основных его жанра — и вазопись, и бронзовую скульптуру, действительно потерпело бы поражение в конкурентной борьбе с какими-то более сильными соперниками, то по аналогии с тем, что мы наблюдаем в это же время в Коринфе и некоторых других местах, общая картина, вероятно, была бы существенно иной. В любом нормально развивающемся государстве образовавшийся в силу тех или иных причин дефицит продукции местных ремесленных промыслов был бы сразу же восполнен за счет ввоза аналогичных изделий из-за рубежа10. Но в Спарте мы именно этого и не наблюдаем. Ни в одном из лаконских святилищ в слоях конца VI — первой половины V вв. до сих пор не удалось зафиксировать сколько-нибудь значительных скоплений импортной, прежде всего, афинской керамики. Не найдено здесь также и чужеземных бронзовых изделий или какого-нибудь иного привозного материала. Казалось бы, в этой ситуации можно было

[9] В этой связи заслуживают внимания массовые находки лаконской керамики, сделанные в Перахоре близ Коринфа. Сообщающий об этих находках Данбэбин склонен думать, что именно Коринф был основным посредническим центром, через который лаконская керамика поступала в другие районы греческого мира *(Dunbabin T. J.* et al. Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia. Vol. II. Oxford, 1962. P. 369).

[10] Именно так рассуждает Холлэдэй *(Holladay A. J.* Op. cit. P. 117). Он подчеркивает, что на фоне широкого экспорта афинской чернофигурной керамики почти во все греческие порты, где бы они не находились, ситуация в Спарте кажется чем-то совершенно исключительным. «Таким образом, это скорее неудача в импорте ваз, чем в их производстве, что немаловажно». Только на акрополе близ храма Афины Меднодомной и в Менелайоне найдены небольшие группы фрагментов панафинейских амфор *(Droop J. P.* Excavations at Sparta, 1927. § 4. - The Native Pottery from the Acropolis // BSA. № 28. 1927. P. 81 и *Catling H. W.* Excavations at the Menelaion, Sparta, 1973—1976. // AR. 1976—1977. P. 41). Но, как указывает Холлэдэй (P. 117, n. 25), «эти вазы не являются обычными эстетическими образцами аттической керамики, поэтому едва ли представляют существенное исключение из общего правила о том, что Спарта потерпела неудачу в соперничестве с остальной частью Средиземноморского мира по ввозу и использованию аттической керамики после середины VI в.».

бы ожидать, что лаконские мастера, потерпев неудачу в своей борьбе за внешние рынки, начнут с удвоенной энергией осваивать рынок внутренний, будучи здесь по сути дела полными монополистами. Но, судя по той информации, которую мы можем извлечь из имеющегося в наличии археологического материала, этого здесь также не произошло. Как было уже сказано, самые важные, пользовавшиеся наибольшей популярностью за пределами Спарты виды лаконских художественных промыслов вообще сходят со сцены (производство бронзовых ваз, зеркал с фигурными ручками, керамики, расписанной фигурными композициями). Другие отрасли ремесла — изготовление бронзовых вотивных фигурок, керамики, украшенной простейшим растительным орнаментом, терракотовых масок и даже свинцовых вотивов — теперь явно вступают в фазу затяжной стагнации или постепенного угасания, о чем свидетельствует и заметное сокращение масштабов производства этих изделий, и столь же очевидное снижение их художественного качества.

Мы вправе поэтому заключить, что основной причиной упадка лаконского искусства была отнюдь не конкуренция со стороны афинского или какого-нибудь иного художественного ремесла. Почти одновременное прекращение вывоза лаконской керамики и бронзовых изделий на внешние рынки и свертывание их производства для сбыта внутри государства можно объяснить как результат действия двух тесно связанных между собой факторов: *1)* вовлечения периекских полисов, являвшихся до сих пор основными поставщиками ремесленной продукции[11] как на внешние, так и на внутренние рынки, в систему экономического и культурного изоляционизма, первые камни в фундамент

[11] Большинство авторов, так или иначе затрагивавших эту проблему, убеждено в том, что именно периеки уже в VII—VI вв. составляли основную массу спартанских ремесленников (так, *Rolley C.* Le Probleme de Part laconien. P. 134; *Hopper R. J.* The Early Greeks. New York, 1977. P. 175; ср.: *Hafner U.* Das Kunstschaffen Lakoniens in archaischer Zeit. Münster, 1965. S. 80 f.; *Huxley G. L.* Early Sparta. London, 1962. P. 63). Правда, некоторые известные теперь факты позволяют думать, что профессиональные ремесленники в это время еще были и среди самих спартиатов. Примером может служить могила гончара, открытая неподалеку от спартанского акрополя (см. прим. 123 гл. II на с. 185), хотя у нас, конечно, не может быть твердой уверенности в том, что похороненный в ней человек был полноправным гражданином, а не каким-нибудь чужеземцем, спартиатом, пониженным в правах (гипомейоном) или, наконец, вольноотпущенником (неодамодом). Если периеки все же действительно держали в своих руках все основные отрасли художественного ремесла, то вполне логично было бы поставить вопрос, в какой мере они ориентировались в своей работе, например, в росписях ваз, на вкус своих зарубежных заказчиков или покупателей, а в какой на вкус самих спартиатов, которые также, видимо, скупали какую-то часть их продукции. От ответа на этот вопрос зависит в частности и то общее представление о социальной и культурной ситуации в Спарте VI в., которое мы можем составить, опираясь на такие образчики лаконского

которой были заложены еще в начале VI в., если не раньше, (реально это, по-видимому, могло означать, что спартанские власти закрыли все лаконские и мессенские порты для иноземных кораблей и в то же время максимально ограничили возможность свободного выезда за пределы страны для всех ее обитателей, включая как периеков, так и самих спартиатов) и *2)* начало еще более суровых и планомерных гонений на роскошь, т. е. практически на любые проявления экстравагантности в повседневной жизни (можно предположить, что само понятие «предметов роскоши» было теперь резко расширено спартанскими законодателями и под него были подведены и наиболее дорогостоящие виды изделий из бронзы, в том числе посуда и зеркала, и самые ценные сорта глиняной посуды, т. е. вазы, покрытые красивой, чересчур затейливой росписью; до 30—20-х гг. VI в. вещи этого рода, хотя и редко, но все же встречаются в лаконских святилищах).

Приняв эту гипотезу как оптимальный вариант объяснения упадка лаконского искусства, мы не можем обойти стороной некоторые вопросы, возникающие при таком подходе к проблеме. В самом деле, почему, как было отмечено выше, конец VI — начало V вв. ознаменовались отмиранием не только тех отраслей лаконского художественного ремесла, которые специализировались на производстве предметов роскоши или же, что в общем-то то же самое, изделий, пользовавшихся спросом на внешнем рынке, но и постепенным сокращением производства при прогрессирующем снижении качества тех изделий, которые в эту категорию явно не входили, в том числе свинцовых и бронзовых вотивных фигурок и терракотовых масок? Не совсем понятно также, чем было вызвано сворачивание официальной программы монументального строительства (ника-

искусства этого времени, как «чаша Аркесилая» или встречающиеся на некоторых киликах сцены симпосиев, явно очень далекие от того, что могли представлять собой классические спартанские сисситии (участие женщин-флейтисток или гетер, сотрапезники возлежат, а не сидят за столом, присутствие крылатых гениев). Установление мест находок подавляющего большинства ваз и их фрагментов с росписями такого рода (почти все они были найдены либо в различных местах на территории Италии, либо на Самосе, либо в Токре [близ Кирены], и только один фрагмент кратера со сценой комоса найден на спартанском акрополе — *Pipili M.* Laconian iconography of the sixth century B. C. Oxford, 1987. Cat. 210 d), пожалуй, вынуждает думать, что первый из двух возможных вариантов ответа на поставленный нами вопрос (ориентация лаконских вазописцев преимущественно на вкусы чужеземных покупателей) все же ближе к истине, чем второй, хотя изредка чисто спартанские сюжеты встречаются и на этих вазах, например, килик с «траурной процессией». С другой стороны, основная масса вотивных бронзовых статуэток, найденных как в самой Лаконии, так и за ее пределами, изготовлялась, несомненно, в соответствии с требованиями и вкусами самих спартиатов, которые в этом случае могут считаться основными заказчиками (ср.: *Rolley C.* Le plobleme de Part laconien. P. 134).

ких данных, свидетельствующих о ее дальнейшем проведении в жизнь после 1-й четверти V в., в нашем распоряжении нет). Факты такого рода едва ли могут быть объяснены принятием каких-то специальных запретительных мер. Скорее их причину следует искать в той атмосфере обязательного аскетизма и враждебной настороженности по отношению к любым проявлениям творческой инициативы, которая окончательно воцарилась в Спарте, начиная с последних десятилетий VI в; Ограничение частных расходов граждан и изгнание из их повседневной жизни всего ненужного и вредного с точки зрения тогдашних блюстителей общественной морали не могло не отозваться также и в сфере спартанской монументальной пропаганды. Хотя и с некоторым опозданием спартанское правительство сочло за лучшее совсем отказаться от реализации дорогостоящих и, что особенно важно, будоражащих общественное мнение архитектурных проектов, которые могли заключать в себе всевозможные опасные новации в трактовке привычных мифологических сюжетов (ср. запрет, наложенный эфорами на лишние струны в лире, изобретенной Терпандром). К тому же такого рода крупномасштабное строительство едва ли могло бы обойтись без участия прославленных иноземных мастеров — зодчих и ваятелей, в которых спартанские власти теперь видели всего лишь нежелательных иностранцев, от которых они всегда старались как можно скорее избавиться. Что касается изготовления вотивных масок, свинцовых фигурок и т. п., то эти, так сказать, периферийные отрасли спартанского искусства, даже и не подвергаясь прямым гонениям, были обречены на угасание просто в силу своей почти абсолютной оторванности от внешнего мира, от мира большого искусства, с которым они так или иначе, но все же были связаны. Свинцовые вотивные фигурки, в основной своей массе служившие заменой посвящений из более ценных материалов: бронзы, камня, дерева и т. п., постепенно утрачивали свой смысл по мере исчезновения из обихода тех оригиналов, которые они должны были имитировать.

И еще один вопрос, встающий в этой же связи: если оправданно наше предположение, что «железный занавес», отделивший Спарту от внешнего мира, был окончательно опущен в последние десятилетия VI в., то как объяснить в этом случае почти полное отсутствие в известных сейчас археологических комплексах Лаконии и Мессении какого бы то ни было импортного материала, не исключая и керамики, начиная уже по крайней мере, с конца VII в.? Вопрос этот тем более уместен, что, как показывает иконографический и стилистический анализ лаконской вазовой живописи, она находилась при всей своей оригинальности под довольно сильным влиянием работ коринфских и аттических мастеров того же жанра. Возможно, объяснение этого парадокса следует видеть в том, что основная масса импортной керамики и других привозных

изделий, так или иначе попадавших в пределы Лаконии, скапливалась в приморских периекских полисах, откуда лишь незначительная ее часть проникала в саму Спарту. Вообще же вопрос этот, видимо, придется оставить открытым до того, как будет начато более или менее регулярное археологическое изучение поселений лаконских и мессенских периеков[12].

Итак, концепция культурного переворота с теми коррективами, которые мы в нее сейчас внесли, остается все же наиболее правдоподобным вариантом решения проблемы упадка и отмирания лаконского искусства. Другие варианты, приверженцы которых делают основной упор на неконкурентоспособности лаконских художественных изделий, на «неконвертируемости» спартанских железных денег, на персидской оккупации ионийских полисов и тому подобных моментах, могут быть без особого труда оспорены и, за исключением, пожалуй, только первого, не заслуживают серьезного анализа[13].

Следует подчеркнуть, что сама концепция переворота берется нами в наиболее радикальной ее форме. Упадок лаконского художественного ремесла мы

[12] Ср.: *Cook R. M.* Greek Painted Pottery. 2nd ed. London, 1972. P. 98 f.

[13] Полный набор этих аргументов находим, например, у Хаксли *(Huxley G. L.* Early Sparta. P. 73), делающего главный акцент на поражении лаконских мастерских в борьбе за внешние рынки: «Аскетизм проникал в жизнь медленно, но когда отечественная индустрия перестала поддерживаться экспортной торговлей, деградация жизненных стандартов стала неизбежной». Ср.: *Forrest W. G.* A History of Sparta 950-192 B.C. P. 57; Блэйкуэй *(Blakeway A.* The Spartan Illusion. P. 184 f.) считает главной причиной упадка особую приверженность спартанцев железной монете. Эту гипотезу в целом убедительно оспаривает Холлэдэй *(Holladay A. J.* Spartan Austerity. P. 112), к соображениям которого можно добавить еще и следующее. Вообще непонятно, как железная валюта могла подействовать на сбыт изделий лаконского ремесла за границей или даже в самой Лаконии. Ведь лаконские мастера сбывали свою продукцию, а не наоборот, и, очевидно, получали за это плату либо деньгами, либо какими-то продуктами, если обмен был натуральный. В этой связи уместно напомнить о том, что и в VI и даже в V—IV вв. греческая торговля в значительной своей части обходилась вообще без денег (своей монеты в течение долгого времени не было у этрусков, у финикийских городов, включая Карфаген, у скифов, галлов и т. д.). См.: *Holladay A. J.* Op. cit. P. 112 со ссылками на более ранние работы: *Cook R. M.* 'Speculations on the Origins of Coinage' // Historia. 7. 1958. P. 257 ff. и *Kraay C. M.* Hoards small chance and the origin of coinage // JHS. Vol. 84. 1964. P. 76 f. Другой вариант экономического объяснения упадка, ставящий во главу угла особую зависимость лаконского ремесла и торговли от связей с восточными, в первую очередь, лидийскими рынками *(Chrimes K. M. T.* Ancient Sparta. Manchester, 1949. P. 307; *Stubbs H. W.* Spartan Austerity: a possible explanation // CQ. Vol. 44. 1950. P. 32 f; *Huxley G. L.* Op. cit. P. 73 f; *Wolski J.* Les changements interieurs ä Sparte ä la veille des guerres mediques // REA. T. 69. 1967. P. 31—49), также с полным основанием отвергает Холлэдэй (P. 113 f.). Любопытно, что уже древние усматривали прямую связь между введением в Спарте железной валюты и отказом ее граждан от бесполезных ремесел как отечественных, так и чужеземных (Plut. Lyc. 9).

трактуем не просто как побочный и в значительной мере случайный результат ужесточения системы αγωγή, шире всей так называемой «спартанской дисциплины» то ли где-то вскоре после окончания II Мессенской войны, то ли в середине VI в. в связи с эфоратом Хилона (в сущности именно так склонен был представлять себе механизм переворота еще Диккинс, а вслед за ним и почти все остальные сторонники этой концепции, кончая Холлэдэем и Картлиджем), а как итог целенаправленной планомерной политики спартанского правительства, важнейшими элементами которой наравне с реанимацией или же институционализацией системы гражданского воспитания и гражданских союзов могут считаться, во-первых, превращение Спарты с помощью целого ряда запретов в наглухо изолированное от всего внешнего мира общество закрытого типа и, во-вторых, насильственное утверждение внутри этого общества принципа всеобщего равенства, ради которого были сведены к ничтожному минимуму все известные формы демонстративного потребления богатства и подверглись суровым гонениям любые проявления экстравагантности (ὕβρις) в быту, в почитании богов и т. д.[14]

Против такой трактовки концепции переворота может быть выдвинут, по крайней мере, один довольно весомый аргумент. Как известно, еще задолго до того, как наступил окончательный упадок лаконского искусства, в сущности та же самая участь постигла искусство дорийского Крита, резко деградировавшее уже в конце VII или же самое позднее в первой половине VI в. Учитывая политическую раздробленность Крита, трудно представить, чтобы здесь в этот период могла действовать или по всему острову, или в каждом отдельно взятом полисе та же система запретительных мер, которую мы смоделировали только что для Спарты. Вероятно, можно говорить лишь о некоторых общих тенденциях в развитии экономики и общественного строя критских полисов, которые в конечном счете и привели критскую культуру в то состояние стагнации, в котором она и оставалась, по крайней мере, вплоть до эпохи эллинизма. Можно предполагать, что культурному упадку здесь предшествовали процессы натурализации экономики, которая, начиная с определенного момента, была поставлена в жесткую зависимость от внешнеэкономических способов изъятия прибавочного продукта у порабощенного коренного населения острова, процессы постепенного сворачивания товарообмена как между самими критскими поли-

[14] Холлэдэй *(Holladay A. J.* Op. cit. P. 118), как и многие до него, решительно отвергает представление об экономическом равенстве спартиатов, допуская только равенство политическое: «Это миф, который постепенно создавали философы четвертого — третьего веков, так что в конце концов, в третьем веке он начал иметь практические политические последствия».

сами, так и с другими греческими государствами. Таким образом критское общество, так сказать, естественным путем пришло к тому же самому итогу, к которому спартанское общество пришло примерно столетием позже. И в том, и в другом случае сложилось типичное общество закрытого типа с жестко закрепленной сословной структурой, крайне ограниченной вертикальной и горизонтальной мобильностью индивидов, порабощением основной массы трудящегося населения и принудительной унификацией повседневной жизни господствующего класса. Но принудительная унификация быта могла быть достигнута только при помощи каких-то специальных мер, нивелирующих житейский уклад граждан полиса и в то же время ограничивающих возможности проявления их частной инициативы во всякого рода хозяйственной деятельности. Стало быть, мы должны допустить, что и на Крите тоже были свои «Ликурги», возможно, по одному в каждом из десятков критских полисов, или, что кажется более вероятным, несколько таких законодателей или даже один на весь остров. Вероятно, подобно спартанскому Ликургу или той группе политиков, которая укрылась за этим псевдонимом, критские законодатели также ввели в своих государствах систему бытовых стандартов и запретов, общеобязательную для всех граждан каждого полиса, и попытались в меру своих возможностей нейтрализовать то вредное влияние, которое оказывали на граждан рыночное хозяйство и открытые им неограниченные возможности личного обогащения. Можно предположить далее, что на Крите эту регламентацию повседневной жизни граждан и их хозяйственной самодеятельности не удалось провести с той же железной последовательностью, с которой она была проведена в Спарте. Во всяком случае, хотя и с большим опозданием (уже в V в.), но многие из критских полисов начали чеканить свою монету. Как показывают Гортинские законы и некоторые другие надписи, на Крите в V—IV вв. еще продолжало существовать долговое рабство, в Спарте, по всей видимости, решительно искорененное. Создается впечатление, что и сам процесс упадка критского искусства шел не спазматически (рывками, вероятно, связанными с возобновлявшимися несколько раз кампаниями по борьбе с роскошью и неравенством), как в Спарте, а более плавно и неравномерно, вследствие чего в некоторых местах одиночные очаги художественных промыслов сохранялись еще в то время, когда в других полисах они уже окончательно сошли на нет. В этом, пожалуй, особенно ясно проявилось существенное различие между таким жестко централизованным государством, как Спарта, и беспорядочным конгломератом очень слабо связанных между собой критских полисов, хотя в целом этот вопрос еще нуждается в дополнительном исследовании. Как бы то ни было, среди известных нам обществ закрытого типа Спарта и полисы Крита

явно занимают какое-то особое место, если вспомнить, что в таких государствах, как Китай, Япония, Московская Русь, некоторые империи тропической Африки, при всей ярко выраженной ксенофобии их правителей и народа, ограничениях на въезд и выезд, политическом и экономическом бесправии подавляющей массы населения, культура, включая искусство, литературу, религиозно-философскую мысль, все же развивалась, хотя и в достаточно специфических формах и по преимуществу как культура элитарная, недоступная народным массам. Очевидно, и в Спарте, и на Крите действовали какие-то дополнительные факторы, помимо тех, которые были уже названы выше, вследствие чего культура господствующего слоя была сведена здесь к самому убогому минимуму. Главным из этих факторов, вероятно, следует признать специфичность самой политической организации господствующих классов Спарты и Крита, их стойкую приверженность уравнительным коллективистским идеалам первобытной сельской общины, непосредственным преемником которой в каждом из этих двух случаев был сформировавшийся здесь в своих основных чертах уже в VII в. дорийский полис. Выживание этой примитивной формы политической организации, ее неподверженность тем новым веяниям, которые привели к серьезной трансформации архаического полиса в других районах греческого мира, очевидно, можно расценивать как для Спарты, так и для Крита как прямой коррелят сложившегося здесь уже в достаточно раннее время (очевидно, опять-таки в VII в.) тупикового, не способного к дальнейшему развитию и каким-то видоизменениям варианта рабовладельческой экономики. Приспосабливаясь к этим жестко запрограммированным, основанным на жесточайшем угнетении и полном бесправии зависимого населения, формам хозяйствования, правящая элита Спарты и критских полисов была вынуждена добровольно или под нажимом демоса отказаться от всех тех «излишеств» бытового и культурного плана, от которых она уже успела вкусить так же, как и аристократия других греческих государств. Довольно трудно подобрать более или менее адекватные исторические аналогии этой возведенной в высший государственный принцип аскезе власть имущих во имя сплочения перед лицом озлобленных и вечно готовых к мятежу подневольных земледельцев. Думается, что нечто подобное мы можем найти в «культурной политике» средневековых духовно-рыцарских орденов, государства иезуитов в Парагвае, республики буров в Трансвааале, маоистского Китая, Ирана после падения шахского режима и т. д.

Кроме той информации, которой нас снабжает лаконское искусство, при решении вопроса о датировке культурного переворота, необходимо учитывать и некоторые другие моменты, в том числе следующие. *1)* Время отказа спартанцев

от использования серебряной и золотой монеты[15]. Поскольку свою монету из драгоценных металлов спартанцы, по-видимому, так и не начали чеканить, вопрос, очевидно, следует переформулировать так: когда спартанское правительство запретило ввоз на территорию государства иностранной валюты, т. е. денежных единиц других греческих и восточных государств? Прямых свидетельств, т. е. непосредственно монетных находок, которые позволили бы так или иначе ответить на этот вопрос, у нас нет. Приходится поэтому довольствоваться косвенными данными, а именно сведениями о времени начала чеканки монеты различными греческими государствами. Вопрос этот был радикально пересмотрен в 1951 г. в статьях Робинзона и Якобсталя[16]. Согласно Старру, первые денежные чеканы в европейской Греции — эгинский, коринфский и афинский — относятся к первой половине VI в.[17] Холлэдэй, относя древнейшие греческие чеканы к 620 г., отмечает, что «эти монеты обладали высокой художественной ценностью и поэтому не использовались в обычных каждодневных сделках... и только к концу шестого или в начале пятого века монетные системы любого из государств начали приходить к тому, чтобы установить какую-то степень акцепта как международную валюту. До этого времени и даже в большой степени после него международная торговля в большом масштабе должна была вестись на основании бартера»[18]. Автор статьи заключает отсюда, что «Спарта, поэтому, не может быть исключена из участия в международной торговле из-за отсутствия у нее монетной системы». Для нас сейчас, однако, важно то, что монеты других греческих полисов, в том числе Эгины, Коринфа, Афин, городов Ионии могли появиться в Спарте, если бы они имели туда доступ, скорее всего лишь во второй половине или даже в конце VI в., а так как никаких их следов ни для этого времени, ни для более позднего обнаружить не удалось, то мы, видимо, вправе отсюда заключить, что и отказ от чекана собственной монеты, и запрет на ввоз в государство ино-

[15] Был отказ сознательным, как утверждали древние, или же вынужденным. Эту вторую позицию пытался в свое время отстаивать Зелтман *(Seltman C. T.* Greek Coins. 2nd ed. London, 1955. P. 33 f.), высказав предположение, что спартанцы были вынуждены встать на этот путь, поскольку в пределах их государства не было сколько-нибудь значительных месторождений серебра, но зато имелись большие запасы железа. Это мнение убедительно оспаривает Холлэдэй *(Holladay A. J.* Op. cit. P. 112).

[16] *Jakobstahl P.* The Date of the Ephesian Foundation - Deposit // JHS. Vol. 71. 1951. P. 85 ff.; *Robinson E. S. G.* The Coins from the Ephesian Artemision Reconsidered // Ibid. P. 156 ff.

[17] *Starr Ch. G.* The Economic and Social Growth of Early Greece. 800-500 B. C. New York, 1977. P. 109 f.

[18] *Holladay A. J.* Spartan Austerity. P. 112 и со ссылкой на работы: *R. M. Cook'a* и *C. M. Kraay,* см. прим. № 13 на стр. 267.

В этой связи уместно поставить вопрос о том, чем спартанцы платили за те предметы чужеземного импорта, часть которых оседала в их святилищах и, вероятно, также в могилах. Пересчур поверхностная и явно противоречащая именуемые археологическому материалу попытка Форрестера найти ответ на этот вопрос (p. 72: Lakonian potters ... began ... to produce (an) increasingly ... attractive style which found some favour even outside Lakonia. In return came luxuries from Africa, the East and Asia Minor) вполне оправданно отвергается Холлоуэем (p. 113 f.), который склоняется к мысли о том, что ввоз чужеземных товаров в Спарту компенсировался вывозом, в первую очередь, различных видов сельскохозяйственных продуктов и сырья (леса, конницы, меда и т.п.). В этой связи он останавливает внимание на мнении Кука, согласно которому культурная отсталость Спарты была прямым следствием ее бедности (R. M. Cook suggestion that the Sparta should be compared with other poor agricultural states of the Peloponnese rather than with Athens, although it has some force, is not wholly valid since Sparta possessed resources which Tegea or Elis lacked). Правда, несколько ниже (p. 117) он замечает, что the absence of imported pots and pots seems a securer basis from which to infer austerity in Spartan life than

ным, если предположить, что в Спарте на рубеже VII–VI вв. уже начала действовать система запретов, направленных на искоренение социального неравенства и прежде всего на борьбу с роскошью, главным проявлением которой считалось ~~[illegible]~~ употребление в быту, а также и для посвящения богам предметов чужеземного происхождения или, по кр. мере, изготовленных местными мастерами из чужеземного сырья. Очевидно мастерские резчиков по кости при святилище Орфии нам одной из первых жертв этой кампании. В пользу этой гипотезы говорят и некоторые другие факты, в т. ч. исчезновение из бывшего отложения святилища Орфии предметов восточного генезиса ~~происхождения~~ или изготовленных из импортного сырья (янтарных бус, изделий из беленькой пасты, золотых и серебряных украшений и т. п.); правда, запутанность ~~[illegible]~~ датировки предметов по-видимому исключает возможность установления этого рода, как то, более или менее точного хронологического рубежа, начиная с которого, прекратился ввоз в Спарту золота, янтаря, фаянса и т. д.; можно лишь предполагать, что это произошло еще до начала VI в.), сокращение или даже полное прекращение импорта коринфской керамики и керамики из других греческих центров (полной ясности здесь опять-таки, правда, нет: т. к. внелаконский керамический материал, найденный в святилище Орфии и в других местах, еще нуждается в более точных датировках, чем те, которые даны в АО). Пожалуй, особую

странной валюты были утверждены спартанским правительством как основополагающие принципы его экономической политики именно в это время или, если стремиться к большей точности, в 30—20-х гг. VI в., когда прекратился вывоз за границу лаконской керамики и бронзовых изделий.

2) Заслуживает внимания в этой связи также и тот факт, что примерно с середины VI в. спартанцы перестали приглашать к себе сколько-нибудь известных поэтов из-за рубежа, тогда как раньше делали это охотно. Последним таким гостем был, возможно, Стесихор. Холлэдэй замечает по этому поводу: «И все же было много хороших поэтов в греческом мире, и знаменитые спартанские фестивали, посвященные музыке и поэзии, все еще оставались центральной частью спартанского образа жизни. Таким образом, отказ от приглашения поэтов в Спарту — это еще одно обстоятельство, которое требует объяснений»[19].*

* * *

*Предание о Ликурге***

Свидетельства древних о великом спартанском законодателе отличаются крайней противоречивостью. Почти во всем, что касается времени его жизни, основных обстоятельств его биографии, наконец, самого приписываемого ему законодательства трудно найти хотя бы двух авторов, которые придерживались бы одного и того же мнения. На этот разнобой обратил внимание Плутарх в первой же главе своей «Биографии». Один перечень имен в этой главе показывает, как обширна была античная литература о Ликурге. До нас дошла, конечно, лишь ничтожная ее часть, и это крайне затрудняет решение стоящей перед нами задачи, поскольку мы должны определить, что считать историческим зерном легенды и есть ли в ней такое зерно вообще.

Пожалуй, единственное, в чем сходятся почти все авторы, писавшие о Ликурге в древности, так это в том, что после смерти ему были возданы спартанцами божеские почести и в его честь был воздвигнут храм. Об этом сообщают Геродот, Аристотель, Страбон, Плутарх, Павсаний. Павсаний еще видел этот храм своими глазами. Заслуживает внимания то обстоятельство, что это был именно храм — Ιερόν, а не героон, т. к. из этого следует, что Ликургу поклонялись в Спарте именно как богу, а не как человеку, канонизированному после смерти, как это было сделано, например, с Хилоном — знаменитым государственным деятелем VI в. до н. э. Литературные свидетельства подтверж-

[19] *Holladay A. J.* Op. cit. P. 117. * На этом рукопись книги обрывается — Л. *Ш.*

** Запись в рабочей тетради «Архаическая Спарта» — *Л. Ш.*

дает одна лаконская надпись позднего времени, в которой фигурирует должностное лицо, носящее титул ἐπιμελητής θεοῦ Λυκούργου.

Взгляд на Ликурга как на божество возник в достаточно раннее время. Уже у Геродота цитируется оракул, в котором Пифия решительно называет Ликурга богом, а не человеком (см. I, 65). Все это странно не вяжется с теми вполне земными подробностями биографии Ликурга, которые мы находим у того же Геродота (Ликург — дядя и опекун царя Лабота), затем у Ксенофонта (поездка в Дельфы вместе с «могущественнейшими людьми» Спарты), у Эфора (Ликург — брат Полидекта и опекун его сына Харилая, его поездки на Крит, Хиос, в Египет) и в особенности у Плутарха. Тот Ликург, жизнь которого изображают все эти греческие историки, непохож не только на бога, но даже и на плохонького чудотворца. В нем нет абсолютно ничего мистического, загадочного. Разве что самоубийство посредством отказа от пищи, о чем упоминает Плутарх, производит несколько странное впечатление.

Однако, если Ликург не бог, а человек, то к какому времени следует его отнести? Как было уже сказано, у древних не было единого мнения на этот счет. Во всех источниках заметна, тем не менее, тенденция отодвинуть время жизни Ликурга как можно дальше в глубь веков. Аристотель, который якобы прочел имя Ликурга на так называемом «Олимпийском диске» вместе с именем царя Крита, делает его современником первой олимпиады. К несколько более раннему времени (концу IX или началу VIII в.) относят его Эратосфен и Аполлодор. Согласно Эфору он должен был жить между 885 и 869 гг. По Фукидиду, где-то около 831 г. По Ксенофонту, при первых Гераклидах, т. е. при основателях двух царских династий — Еврисфене и Прокле. По Геродоту — внук Агиса I. Имя Ликурга, судя по всему, не попало в списки спартанских царей. Именно поэтому ему пришлось довольствоваться, как остроумно предположил Эд. Мейер, скромной ролью брата одного из царей и дяди и опекуна другого. Очевидно, каждая из двух царских династий претендовала на то, чтобы считать законодателя своим. Отсюда разногласия в источниках: по одной версии (Геродот) он был дядей и опекуном Лабота (или Леобота) из династии Агиадов. По другой версии (Эфор, Плутарх и др.) его племянник звался Харилаем и принадлежал к династии Еврипонтидов. Отцом Ликурга, согласно этой версии, был царь Евном (имя слишком подходящее для отца законодателя, чтобы быть подлинным).

Если Ликург все-таки был человеком, а не богом, у него должна была бы быть могила. Ее отсутствие объясняли либо тем, что законодатель скончался на Крите, был там сожжен, а пепел развеян в море, либо тем, что могила его была разрушена ударом молнии (обе версии у Плутарха). В Спарте не было ни одного человека, который возводил бы к Ликургу свое происхождение. Существовало,

однако, особое общество Ликургидов (вероятно, нечто вроде жреческой коллегии), которое заботилось о культе законодателя.

Единственный реликт, связанный с именем Ликурга-человека, это — олимпийский диск, будто бы виденный Аристотелем. Но, если даже он, действительно, его видел, отсюда не обязательно следует, что Ликург, чье имя философ прочел на диске, и есть тот самый спартанский законодатель. Дело в том, что античная традиция знала несколько Ликургов. Об одном из них — аркадском герое упоминает Нестор в «Илиаде». Другой Ликург был царем Немеи, к югу от Коринфа. Третий (он также упоминается в «Илиаде») царь фракийского племени эдонов и заклятый враг Диониса (боги покарали его слепотой за то, что он преследовал юного бога). Если отбросить последнего из этих трех Ликургов — дикаря и насильника, то два первых: аркадянин и немеец вполне подходят для того, чтобы оказаться в одной компании с Ифитом, мифическим царем Элиды, которому приписывалось учреждение олимпийских игр. Спартанский Ликург был мало подходящим на эту роль персонажем.

В новое время мысльотом, что прежде, чем стать человеком и законодателем, Ликург был богом, была высказана У. Виламовицем-Мёллендорфом еще в 1884 г. (впрочем, еще раньше эту же мысль высказывали К. О. Мюллер и Г. Гильберт). Виламовиц пытался связать Ликурга с Зевсом Ликейским, т. е. «Волчьим», культ которого был распространен в соседней с Лаконией Аркадии, а также с Ликаоном (также аркадское божество). Эта мысль была затем подхвачена и развита Эд. Мейером, который возводил культ Ликурга к древнейшему додорийскому субстрату населения Лаконии вместе с культами таких божеств, как Елена, Диоскуры, Менелай и Агамемнон. Той же точки зрения придерживался и К. Ю. Белох, который свел идею Виламовица—Мейера к абсурду, объявив божеством также и афинского законодателя Драконта. Что касается самих законов Ликурга, то они, в понимании этой группы историков, были не законами, а древними обычаями, унаследованными спартанцами от их далеких дорийских предков, и, следовательно, не нуждались для своего утверждения ни в каком законодательстве.

В дальнейшем гипотеза Виламовица — Эд. Мейера подверглась некоторым видоизменениям. Одно из самых оригинальных принадлежит французскому историку Жанмэру, который трактовал Ликурга как тотемное зооморфное божество — божественного волка. В этом своем качестве он должен был участвовать в посвятительных обрядах — инициациях, которым подвергались молодые люди, достигшие определенного возраста. Как покровитель юношества Ликург мог со временем превратиться в великого законодателя — создателя единственной в своем роде системы воспитания, считавшейся краеугольным камнем всего спартанского космоса.

Многие историки, однако, и в те годы продолжали верить и сейчас еще верят в историческую реальность Ликурга — законодателя и реформатора, человека, а не бога. Но по-прежнему между ними нет единства мнений во всем, что касается времени жизни законодателя, содержания и характера его законов и т. д. Одни исследователи относят его к VII столетию, другие к VIII, третьи к IX. Одни считают его автором одной только Большой ретры, другие приписывают ему гораздо более широкий круг преобразований. Одни видят в нем умеренного консерватора, даже реакционера, другие, напротив, величайшего революционера античного мира.

В целом приходится признать, что современная наука не в состоянии решить вопрос о происхождении легенды и о том, кто может считаться реальным прототипом Ликурга — древнее божество, герой или же действительно существовавший человек. Каждая из этих точек зрения имеет свои резоны, но вместе с тем и свои недостатки. Мы не можем даже приблизительно установить время, когда возникла легенда. Пока что древнейшее свидетельство о Ликурге принадлежит Геродоту, хотя Плутарх ссылается на поэта Симонида Кеосского, который жил много раньше Геродота, если только это — не другой Симонид (автор генеалогических сочинений), который жил после Геродота. Интересно, что современник Геродота логограф Гелланик Лесбосский приписывал спартанское законодательство не Ликургу, а царям Еврисфену и Проклу (Эфор оспаривает это его мнение). Почему он так поступил, сказать трудно. Маловероятно, однако, чтобы человек такой колоссальной учености как Гелланик, ничего не слышал о Ликурге. Вероятно, в V в., когда жили Гелланик и Геродот, легенда уже была широко известна в Греции, хотя она еще и не успела обрасти всеми теми подробностями, которые придали ей сходство с романом или с каким-то образцом житийной литературы. Эти подробности появляются лишь у авторов IV в.: у Эфора, которого использовал Страбон, очевидно, также у Аристотеля и многих других писателей, сочинения которых были еще известны Плутарху. Геродот говорит о Ликурге очень скупо. Едва ли, если бы он знал о нем что-то сверх того, что он сообщает, он смог бы умолчать об этом. Основная функция Ликурга в рассказе Геродота — это функция посредника, передающего спартанцам волю божества, в данном случае Аполлона Дельфийского. По-видимому, это и был основной сюжетный стержень легенды. Поездка Ликурга в Дельфы повторяется во всех последующих ее редакциях: от Ксенофонта до Плутарха. Но вполне возможно, что об этой поездке было что-то известно и предшественникам Геродота, жившим еще в VII—VI вв. По крайней мере, уже Тиртей, живший во времена II Мессенской войны, принимал версию дельфийского происхождения спартанского законодательства, хотя в дошедших до нас фрагментах его

«Евномии» имя Ликурга не встречается ни разу. Отрывок «Евномии», который цитирует Плутарх в VI главе биографии Ликурга, начинается словами: «Те, кто в пещере Пифона услышали Феба реченье, Мудрое слово богов в дом свой родной принесли...». Кто были эти, услышавшие реченье Феба? Возможно, Ликург и его спутники из числа знатнейших спартанцев, как изображает дело Ксенофонт в «Лакедемонской политии». Сама «Евномия» Тиртея представляет собой ничто иное, как поэтическое переложение текста Большой ретры вместе с так называемой «поправкой» к ней. Сама Ретра, в которой древние видели оракул Аполлона, адресована какому-то одному лицу, которое должно было провести в жизнь все содержащиеся в ней установления. Вполне вероятно, что этим лицом был опять-таки Ликург. Итак, истоки легенды восходят ко временам весьма отдаленным (исходя из уже сказанного, Ретра должна быть отнесена к периоду до II Мессенской войны, т. е. самое раннее к первой половине VII в.). И в этих истоках Ликург все еще остается человеком-законодателем, хотя и близким к божеству, но все же не богом.

Что было еще раньше, мы не знаем и вряд ли когда-нибудь узнаем. Суверенностью можно сказать сейчас только одно: с момента своего возникновения где-то на самой заре истории Спарты и до последнего своего переиздания, сделанного Плутархом, легенда о Ликурге прошла долгий путь развития, в течение которого постоянно менялось ее содержание и постоянно менялся сам образ Ликурга.

Ликург Геродота, сухой, прагматичный исполнитель воли божества, человек-функция, далеко отстоит от того прекраснодушного и возвышенного мечтателя и философа, которого изобразил в своей биографии Плутарх.

Еврот

СУДЬБА СПАРТАНСКОГО ИСКУССТВА*

Обширный археологический материал, в основной своей части накопленный уже в первые десятилетия XX века, позволяет считать архаическую Спарту одним из самых значительных художественных центров греческого мира^ По обилию и разнообразию произведений искусства, найденных как в самой Лаконии, так и за ее пределами (их лаконское происхождение как в том, так и в другом случае может считаться надежно установленным) Спарта архаической эпохи представляет полную противоположность сменившей ее классической Спарте, в художественном отношении почти совершенно бесплодной.

Расцвет архаического спартанского искусства продолжался в общей сложности немногим более столетия — примерно с середины VII до последних десятилетий VI в. до н. э., причем развитие отдельных его видов и жанров шло неравномерно[2]. Так, если лаконская школа резьбы по слоновой кости, одна из самых интересных и репрезентативных в тогдашней Греции, полностью исчерпала себя уже к концу VTI или же, самое позднее к началу VI в.[3], то две другие

*Доклад 1990 г. для 3-их научных чтений памяти С. Я. Лурье во Львовском университете.

[1] Основные сведения об искусстве Спарты и общие его оценки можно найти в следующих работах: *Dickins C.* The Art of Sparta // Burlington Magazine. 14. 1908; *Dawkins R. M.* et *al.* The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta. L., 1929; *Homann-Wedeking E.* Von spartanischer Art und Kunst // Antike und Abendland. 7. 1958; *Hafner U.* Das Kunstschaffen Lakoniens in archaischer Zeit. Münster, 1965; *Rolley C.* Lc probleme de Part laconien // Ktema. № 2. 1977; *Fitzhardinge L. F.* The Spartans. L., 1980.

[2] Периодизация развития спартанского искусства, разработанная Дж. Друпом, Р. Даукинсом и другими авторами «Святилища Артемиды Орфии» *(Dawkins R. M.* et *al.* Op. cit.) подверглась серьезной корректировке в статье Дж. Бордмэна *(Boardman J.* Artemis Orthia and Chronology // BSA. № 58. 1963). При этом вес «слишком ранние» даты были спущены примерно на пятьдесят лет вниз по хронологической шкале. Тем не менее стратиграфия вотивных отложений святилища Орфии все еще остается единственной более или менее надежной основой для любых хронологических выкладок, имеющих отношение к истории искусства Спарты (см: *Cartledge P.* Sparta and Lakonia. A Regional History 1300-362 BC. L., 1979. P. 360 f.).

[3] Специально о лаконской резьбе по кости см.: *Marangou E. L.* Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien. Tübingen, 1969.

ведущие отрасли лаконского художественного ремесла, вазовая живопись[4] и бронзовая пластика[5], вступили в свою акматическую фазу в 80—70-х гг. VI в., а вышли из нее к концу 20-х гг. того же столетия. Характерно, что в каждом из этих трех жанров искусства обрыв художественной традиции наступает практически внезапно. Период расцвета завершается стремительным исчезновением всего комплекса изделий, наиболее характерных для этого периода. Нет никаких данных, которые позволили бы говорить о постепенном отмирании или деградации этого комплекса. Так, самые поздние по времени (конец VII или начало VI в.) изделия из слоновой кости, происходящие из святилища Артемиды Орфии, с полным основанием могут быть признаны и самыми лучшими, представляющими высшую точку в развитии всего этого жанра. В их число входит, например, известная резная пластина (возможно, часть гребня) с изображением корабля (так называемое похищение Елены)[6]. Такая же картина и в лаконской вазовой живописи. По крайней мере, несколько общепризнанных ее шедевров завершают весь ряд лаконских ваз, по преимуществу киликов, украшенных фигурными росписями. Примером одной из самых поздних ваз в этом ряду может служить широко известный берлинский килик с изображением траурной процессии воинов.[7] В остальном росписи высокого, среднего и низкого качества распределены более или менее равномерно по всей акматической фазе, продолжавшейся немногим более полустолетия. Наиболее популярные виды бронзовых статуэток, в том числе фигурки обнаженных девушек, служившие ручками или подставками зеркал, фигурки так называемых бегуний взапуски, женщин-пеплофор, гоплитов, силенов, кентавров и т. п. сходят со сцены примерно тогда же, когда исчезают и последние расписные килики, т. е. до 520 г.[8] А так как некоторые из этих статуэток служили украшениями больших бронзовых ваз типа гидрий или кратеров, то мы вправе заключить, что прекра-

[4] См. о ней: *Lane E. A.* Laconian Vase-Painting // BSA. № 34. 1934; *Stibbe C. M.* Lakonische Vasenmaler des sechsten Jh. v. Chr. Amsterdam, 1972; *Pipili M.* Lakonian Iconography of the Sixth Cent. B. C. Oxford, 1987.

[5] См.: *Herfort-Koch M.* Archaische Bronzeplastik Lakoniens. Münster, 1986.

[6] *Dawkins R. M.* et *al.* Op. cit. P. 214; *Marangou E. L.* Op. cit. S. 83 ff., No 38, fig. 68; *Hampe R. and Simon E.* The Birth of Greek Art from the Mycenaean to the Archaic Period. London, 1981. P. 231. Ср. *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 67.

[7] *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 43, fig. 26; *Pipili M.* Op. cit. P. 61. Ср. *Cook R.* Greek Painted Pottery. 2nd cd. London, 1972. P. 97.

8 См. датировки основных серий бронзовых статуэток в книге Херфорт-Кох *(Herfort-Koch M.* Op. cit.).

тилось производство также и этих последних[9]. Хронологическую грань около 520 г. перешагивают, достигая в дальнейшем начала V в., только фигурки обнаженных юношей (лаконский вариант куросов) и разного рода атлетов. Эти поздние образцы лаконской бронзовой пластики в своей массе могут расцениваться как неудачные провинциальные имитации каких-то афинских или, может быть, аргосско-коринфских оригиналов[10]. Местная художественная традиция и здесь, таким образом, обрывается почти внезапно.

Спарта VII—VI вв., известная как центр и рассадник «изящных искусств», к тому же тесно связанный с остальной Грецией (многие из только что упомянутых изделий лаконских мастеров найдены далеко за пределами Лаконии и, очевидно, служили предметом экспорта или же, по крайней мере, использовались как посвящения в чужеземных святилищах) и изолированная от внешнего мира, казарменная Спарта, созданная, если следовать античной традиции, гением Ликурга не то в VIII, не то еще в IX столетии, неизбежно должны были восприниматься как два совершенно различных, ни в чем несовместимых друг с другом государства. Эта несовместимость стала совершенно очевидной после раскопок сотрудников Британской археологической школы в святилище Артемиды Орфии. Открытый здесь крупный археологический комплекс, состоявший из последовательно сменявших друг друга разновременных вотивных отложений, впервые позволил представить спартанское искусство в его развитии, начиная с самых ранних этапов, восходящих к IX—VIII вв. и кончая периодом стагнации, наступившим в конце VI в. Последовавшее вскоре за этим открытием перемещение так называемой «киренской школы» архаической вазописи в Лаконию сделало проблему спартанского искусства еще более актуальной и потребовало незамедлительного ее решения.

Первые попытки в этом направлении были предприняты вскоре после вызвавших настоящую сенсацию открытий в святилище Орфии. Принимавший непосредственное участие в этих раскопках английский археолог Г. Диккинс опубликовал в 1912 г. статью, в которой впервые высказал мысль о том, что примерно до середины VI в. Спарта оставалась нормальным архаическим полисом, по уровню экономического и культурного развития почти ни в чем не уступавшим своим соседям на Пелопоннесе. Затем в ее развитии произошел резкий поворот, а, точнее, возврат вспять. Началась искусственная реставрация древних, в то время уже полузабытых дорийских обычаев и институтов, созда-

[9] *Rolley C.* Op. cit. P. 132; *Idem.* Les bronzes grecs. Fribourg, 1983. P. 99.
[10] *Rolley C.* Les bronzes grecs. P. 105. Ср. *Fitzhardinge L. F.* Op. cit. P. 116.

телем которых был объявлен великий законодатель Ликург. Была восстановлена в своих правах знаменитая спартанская дисциплина, т. е. казарменный уклад повседневной жизни, обязательный для всех взрослых и еще юных спартиатов. Ужесточилась система воспитания мальчиков и подростков в агелах. Все это не могло не отразиться на культурной жизни Спарты и, в частности, на ее искусстве. В атмосфере суровой военной муштры, всеобщей слежки и подозрительности и сознательно культивируемого равенства оно неизбежно должно было захиреть и исчезнуть. Эта гипотеза в различных ее версиях, переходящая из одной работы в другую, была принята такими авторитетными историками 20—30-х гг. как Уэйд-Джери, Эренберг, Хазебрек, Глоц и рядом других, и время от времени появляется также и в новейшей литературе по истории ранней Спарты.

Существует, однако, довольно большая группа авторов, занимающих принципиально иную позицию в решении этой проблемы. Все они сходятся на том, что вырождение спартанского искусства и художественного ремесла в последние десятилетия VI в. могло быть вызвано чисто экономическими причинами и для своего объяснения не нуждается ни в каких политических революциях или реформах.

Одной из таких причин могла быть, например, особая приверженность правительства Спарты к архаическим денежным единицам в виде железных спиц (оболов) в то время, когда другие греческие государства уже широко использовали как во внутренней, так и во внешней торговле серебряную монету[11]. Это обстоятельство могло отпугнуть от лаконских рынков и гаваней чужеземных купцов, что, в свою очередь, должно было неблагоприятно сказаться на судьбах местного ремесленного производства.

Другие авторы, активно не приемлющие теорию «переворота VI в.», видят главную причину упадка лаконского художественного ремесла в разрыве торговых контактов между Спартой и греческими полисами Малой Азии в связи с захватом этого района персами во второй половине VI в.: лишившись своих основных рынков сбыта, находившихся в Ионии и в Лидии, лаконские художественные промыслы будто бы быстро зачахли.

Наконец, еще один и, пожалуй, самый распространенный вариант экономического объяснения упадка спартанского искусства сводится к признанию неконкурентоспособности лаконской художественной продукции, в особенности расписной керамики в борьбе за внешние рынки, с которых она была вытеснена более совершенными и потому пользующимися гораздо большим спросом изделиями афинских мастеров. При этом обычно отмечается, что

11 Эта гипотеза встречается уже в античной историографии, например, у Плутарха (Lyc. 9).

подобная же участь постигла примерно в это же самое время (вторая половина VI в.) коринфскую керамику, в производстве и распространении которой также наблюдается заметный спад.

Из этих трех вариантов два первых не имеют большой доказательной силы и могут быть довольно легко парированы с помощью самых простых контраргументов. Более серьезного отношения заслуживает, пожалуй, лишь третий вариант — ссылка на неконкурентоспособность лаконской расписной керамики в борьбе за внешние рынки с более ходовой афинской продукцией, что могло быть основной причиной, вызвавшей упадок этого вида художественного ремесла. Гипотеза эта заключает в себе несколько логических изъянов, которые делают ее в целом неприемлемой. Во-первых, она хорошо или плохо — это уже другой вопрос, но объясняет ситуацию, сложившуюся лишь в одной единственной, хотя и достаточно важной отрасли ремесла — в керамическом производстве. Но если взять другую не менее важную разновидность лаконского художественного ремесла — бронзолитейное искусство, то здесь это объяснение уже не срабатывает. Имеющийся археологический материал ясно показывает, что афинские бронзолитейные мастерские так и не стали монополистами в этой отрасли ни в конце архаического периода, ни даже в V в. Бронзовая пластика успешно развивалась во второй половине VI — первой половине V вв. одновременно в нескольких различных центрах: в Коринфе, Аргосе, Сикионе, Эгине, Афинах, в греческих городах Малой Азии. Почему в этом же ряду не удержались лаконские бронзолитейщики, изделия которых по признанию наиболее авторитетных специалистов, нисколько не уступали лучшим изделиям коринфских и аргосских мастеров, мы не знаем. Во всяком случае ссылки на неконкурентоспособность лаконских бронз едва ли были бы оправданны.

Во многом загадочной остается и судьба такой важной отрасли лаконского художественного ремесла, как резьба по слоновой кости. Как было уже сказано, вступив в полосу расцвета намного раньше, чем вазовая живопись и бронзовая пластика, искусство резьбы по кости в Спарте сошло со сцены, по крайней мере, за несколько десятилетий до того, как лаконские мастера, работавшие в этих двух жанрах, начали завоевывать внешние рынки. В отличие от расписных ваз, бронзовых сосудов, зеркал, статуэток изделия резчиков по кости не предназначались для продажи за пределами Лаконии. Почти все они (в общей сложности несколько сот целых изделий и их фрагментов) были найдены в одном и том же месте — при раскопках святилища Орфии и, скорее всего, были изготовлены где-то неподалеку, возможно, в мастерской или в нескольких мастерских, сбывавших свою продукцию паломникам, пришедшим поклониться одной из самых древних и самых почитаемых в Спарте богинь. Лишь несколько пластин,

обработанных руками лаконских косторезов, удалось найти вдали от Спарты на о-ве Самосе и в их числе великолепный рельеф, к сожалению, не полностью сохранившийся, с изображением Персея, поражающего Медузу. Но с Самосом Спарту, как это давно уже замечено, связывали отношения особого рода, явно не сводившиеся только к торговым контактам. Рельеф с Персеем и Медузой и другие вещи того же рода, по всей видимости, были посвящены каким-нибудь заезжим спартанцем в местный храм Геры, где их и нашли немецкие археологи. Таким образом, внезапное исчезновение лаконской школы резьбы по слоновой кости где-то около 600 г., конечно, нельзя объяснить как результат поражения в конкурентной борьбе с какими-то другими более мощными художественными центрами.

Едва ли более убедительно другое до сих пор остающееся почти общепринятым объяснение, которое ставит судьбу лаконских косторезных промыслов в прямую зависимость от установления вавилонского протектората над Тиром в 573 г. до н. э. при Навуходоносоре. Это событие будто бы и привело к тому, что прекратились поставки слоновой кости из Финикии в Лаконию, и лаконские косторезы, оставшись без своего основного сырья, вынуждены были искать другие источники средств существования. Некоторые из них, вероятно, обратились к работе с обычной костью, изделия из которой, например, курьезные, очень архаичные по своему облику фигурки богини, продолжали посвящаться в то же святилище Орфии вплоть до V в., если принять датировки Диккинса.

Вообще же финикийская гипотеза и сама по себе кажется малоправдоподобной, так как ставит все греческое косторезное ремесло в зависимость практически от одного единственного источника сырья — города Тира, хотя в действительности их могло быть несколько или даже много. Слоновая кость могла доставляться в Грецию и, в частности, в Спарту и непосредственно из Африки через Навкратис или Кирену, и с рынков северной Сирии и Малой Азии, и не исключено, что она ввозилась сюда даже из самого Вавилона (вспомним хотя бы известное стихотворение Саффо о единоборстве брата поэтессы с неким силачом из числа телохранителей вавилонского царя). Отдельные центры косторезного ремесла продолжали существовать и развиваться в Греции на протяжении почти всей первой половины VI в. явно вне зависимости от событий в Финикии. Примерами могут служить тот же Самос, Эфес, Коринф. Спарта безусловно занимает в этом ряду свое особое место, так как здесь традиция резьбы по слоновой кости оборвалась намного раньше и без видимых внешних причин.

Если вернуться теперь снова к лаконской вазовой живописи, то не так уж трудно убедиться в том, что даже и в этом, казалось бы, абсолютно беспроиг-

рышном варианте чисто экономическое объяснение упадка, т. е. ссылки на неконкурентоспособность лаконских изделий и, как следствие, их вытеснение с внешних рынков продукцией афинских гончарных мастерских, все же по-настоящему не оправдывает себя. Здесь, наверное, уместно будет напомнить о том немаловажном обстоятельстве, что расцвет двух школ чернофигурной вазописи, афинской и лаконской, начался почти одновременно — во второй четверти VI в. и уже в это время аттические мастера прославились созданием шедевров, подобных знаменитой вазе Франсуа, которые оставили далеко позади лучшие образцы искусства этого рода, созданные мастерами других греческих школ, не исключая и лаконской. Иначе говоря, если бы лаконские вазописцы всерьез попытались конкурировать со своими собратьями по профессии из Афин, то их искусство, наверняка, было бы задушено уже, так сказать, «в колыбели». Но в том-то и дело, что ни о какой конкуренции со столь опасными соперниками они, по-видимому, и не помышляли. С самого начала ими был избран путь узкой специализации. На внешние рынки они поставляли почти исключительно килики, расписанные в своеобразной манере, так что фигурные композиции покрывали только внутренние стенки сосуда. Лишь в редких случаях к киликам добавлялись другие типы ваз: диносы, кратеры, гидрии, но они, судя по всему, не пользовались широким спросом. Можно сказать, что лаконская вазовая живопись прижилась в небольшой пустующей нише, оставшейся между мощными блоками таких универсально развитых художественных центров, как Афины, Коринф, города ионийского побережья Малой Азии. Почему же она не смогла удержаться в этой нише? Ведь, если даже правы те, кто видит единственную причину ее нежизнеспособности в конкуренции более качественной афинской керамики, то мы, казалось бы, вправе допустить, что, потерпев поражение на внешних рынках, лаконские вазописцы могли начать с удвоенной энергией осваивать рынок внутренний, удовлетворяя потребности населения самой Лаконии в хорошей столовой посуде. Вместо этого лаконские гончарные мастерские к 20-м годам VI в. явно сворачивают производство, переходя исключительно на выпуск монохромной керамики или же сосудов, расписанных незатейливым растительным орнаментом. Это тем более странно, что столь резкое сокращение ассортимента отечественной ремесленной продукции ни в коей мере не компенсировалось ввозом аналогичных изделий чужеземных мастеров, хотя при их всем известном богатстве спартанцы, казалось бы, вполне могли себе это позволить. Тем не менее ни чернофигурная, ни краснофигурная афинская керамика, буквально заполонившая в конце VI — первой половине V в. все греческие рынки от Массалии до Пантикапея, на территории Спарты почти не встречается. Лишь в 20-х гг. V в. уже во время Пелопоннесской войны здесь

появляется местная школа краснофигурной вазописи — очень слабые поистине провинциальные подражания афинским образцам. Прямо противоположную ситуацию наблюдаем мы в Коринфе. «Посудный дефицит», возникший было здесь также, как и в Спарте, вследствие упадка местного гончарного производства, был быстро ликвидирован благодаря массовому ввозу афинской керамики. Да и вообще Коринф продолжал оставаться еще и в V в. довольно значительным центром разнообразного художественного ремесла, чего никак нельзя сказать о Спарте.

Таким образом, даже и наиболее правдоподобная, на первый взгляд, из различных экономических гипотез, так или иначе объясняющих упадок спартанского искусства, оказывается при внимательном ее изучении столь же несостоятельной, как и все остальные. Где же выход из создавшегося положения? Единственное, что я могу сейчас предложить, это — все та же концепция «переворота VI в.» в несколько модифицированном ее варианте. Имеющиеся в нашем распоряжении археологические данные получают более или менее рациональное объяснение, если предположить, что предпринятая партией ревнителей старины или консервативных реформаторов борьба за оздоровление спартанского общества и его возврат к «обычаям отцов» не свелась к какому-то однозначному акту, а шла, то ослабевая и затихая, то вспыхивая с новой силой, в течение довольно значительного времени, соответствующего продолжительности жизни двух или даже трех поколений граждан. На ранних ее этапах, вероятно, были предприняты попытки насильственного искоренения в среде спартиатов имущественного неравенства или хотя бы внешних его проявлений, т. е. различных форм так называемого «демонстративного потребления богатства». В этой связи началась кампания гонений против роскоши и одновременно, как это часто бывает в аналогичных исторических ситуациях, подверглись общественному порицанию или даже были просто запрещены законом одежда и обувь чужеземного покроя, всевозможные заморские украшения и предметы утвари, вообще все импортное. Вполне возможно, что одной из жертв этой кампании стала лаконская школа резьбы по слоновой кости, развитие которой было внезапно прервано, как я уже говорил, около 600 г. Богатые пожертвования в храмы были в архаической Спарте, как и в других греческих государствах, одним из основных способов демонстрации своего превосходства над согражданами. И борцы за идеалы равенства и братства, конечно же, должны были обрушить свой праведный гнев на угнездившиеся в самом центре государства неподалеку от одного из наиболее почитаемых его святилищ косторезные мастерские, поскольку основную часть их продукции, изготовлявшейся из дорогостоящего импортного сырья, составляли разнообразные вотивные пред-

меты. Впрочем, по крайней мере, некоторые из этих предметов, например, гребни, лопатки для косметических снадобий, плектры, печати обычно в виде фигурок лежащих животных могли использоваться и в повседневной жизни, что также должны были сурово осуждать блюстители новой официальной нравственности.

Примерно в это же время (конец VII или начало VI в.) из вотивных отложений святилища Орфии исчезают другие, хотя и не столь многочисленные предметы восточного происхождения, в том числе янтарные бусы, геммы, изделия из стеклянной пасты или фаянса, а также золотые и серебряные украшения. Но что особенно интересно, с началом VI в. в том же святилище резко сокращается ассортимент свинцовых имитаций всевозможной бижутерии (колец, браслетов, подвесок, диадем и т. д.), довольно широко представленных в слоях более раннего времени, причем это происходит при еще более резком увеличении общей массы вотивов этого рода: разнообразные свинцовые фигурки исчисляются теперь десятками тысяч. Также и в другом крупном религиозном центре архаической Спарты — святилище Менелая и Елены среди свинцовых вотивов, датируемых VI в., украшения практически отсутствуют. Все эти факты могут означать только одно: мода на украшения, которые повсюду в Греции пользовались широчайшим спросом как среди женщин, так и среди мужчин вплоть до начала эпохи Греко-персидских войн, в Спарте была совершенно изжита по меньшей мере столетием раньше, причем произошло это, судя по всему, довольно быстро — за одно или, самое большее, два десятилетия. Здесь невольно приходят на память слова Фукидида (I, 6, 4): «...лакедемоняне первые стали носить скромное одеяние нынешнего образца, и вообще у них люди более зажиточные в образе жизни очень приблизились к народной массе».

Запретительная политика, начатая спартанской правящей элитой под девизом всеобщего равенства и абсолютного единомыслия всех граждан государства, на первых порах, очевидно, еще не была направлена к полному и немедленному искоренению всех видов и форм изобразительного и прикладного искусства. В развитии по крайней мере некоторых его жанров ревнители неуклонной строгости ликургова законодательства были, по всей видимости, и сами заинтересованы. Из письменных источников, главным образом из III книги «Описания Эллады» Павсания мы знаем, что в VI и отчасти еще в начале V в. в Спарте была реализована весьма внушительная программа своего рода «монументальной пропаганды», в осуществлении которой приняли участие как местные, так и приглашенные из других греческих полисов зодчие и скульпторы-монументалисты. В VI в. (скорее всего во второй половине) на спартанском акрополе был построен лаконским зодчим Гитиадом храм Афины Меднодомной. В конце того

же столетия знаменитый зодчий и скульптор Бафикл из Магнезии воздвиг в Амиклах так называемый Трон Аполлона, считавшийся одним из самых замечательных архитектурных сооружений ранней Спарты. Шестым столетием датируется и еще одна примечательная постройка — так называемая Скиада, использовавшаяся как место народных собраний. Ее создателем традиция называет архитектора Феодора с о-ва Самоса. Строительная активность в Спарте продолжалась еще и в первой четверти или, может быть, трети V в. В это время был построен третий Менелайон на левом берегу Еврота, а в самой Спарте так называемая Персидская стоя — своеобразный мемориал в память о недавних победах над персами. От всех этих памятников лаконского зодчества, которые Павсаний еще мог видеть собственными глазами, в настоящее время практически ничего не осталось. Единственный дошедший до нас образчик спартанской монументальной скульптуры этого периода так называемый Леонид (сильно фрагментированная мраморная статуя воина в шлеме и панцире), возможно, как считают некоторые авторы, был как-то связан с ансамблем «Персидской стой». После этого ансамбля, воздвигнутого где-то вскоре после изгнания персов из Греции, наступает длительная полоса затишья, не отмеченная сколько-нибудь достойными внимания архитектурными сооружениями в Спарте и ее окрестностях. Эта полоса продолжалась, судя по имеющимся у нас данным, вплоть до начала эпохи эллинизма, и Фукидид посетивший Спарту, вероятно, в конце 20-х гг. V в., имел, по-видимому, достаточно оснований для того, чтобы весьма пренебрежительно отозваться о ее архитектуре, которая, конечно, должна была очень сильно проигрывать на фоне блестящего афинского зодчества века Перикла.

Возвращаясь снова в VI столетие, мы застаем здесь, о чем уже было сказано выше, удивительное оживление и даже расцвет ряда малых художественных промыслов, отчасти совпадающие по времени с подъемом монументального строительства, отчасти его опережающие. Некоторые из этих промыслов были ориентированы по преимуществу на внутренний рынок. Примерами могут служить мастерские, специализировавшиеся на производстве различных вотивных предметов, в том числе замечательных по силе художественной экспрессии терракотовых масок (несколько сот их фрагментов было найдено все в том же святилище Орфии), терракотовых украшенных рельефами пифосов (некоторые из них, правда, были обнаружены в могилах, т. е. могли использоваться и в качестве погребального инвентаря) и уже упоминавшихся свинцовых фигурок, поражающих не столько своими художественными достоинствами, сколько невероятным обилием и разнообразием типов. На удовлетворение в основном внутренних потребностей гражданской общины спартиатов и, возможно, также

каких-то других слоев спартанского общества ориентировались в своей работе также камнерезы, занятые изготовлением надгробных стел, украшенных иногда весьма интересными рельефами (среди них наиболее известен замечательный рельеф из Хрисафы, хранящийся в Берлинском музее).

Но две наиболее важные, можно сказать, ведущие отрасли лаконского художественного ремесла, производство расписных ваз и бронзовой скульптуры, как было уже отмечено, предназначали свою продукцию преимущественно для сбыта на внешних рынках. Хотя какая-то ее часть, безусловно, оседала в самой Спарте, о чем свидетельствуют не столь уж редкие находки, сделанные и в святилище Орфии, и в Менелайоне, и в других лаконских святилищах, самые лучшие изделия как лаконских бронзолитейных мастерских, так и гончаров и вазописцев были найдены в основном за пределами Спартанского государства — в других районах греческого мира, куда они могли быть завезены как купцами, так и паломниками (лаконские изделия из бронзы, найденные в других греческих полисах, происходят по большей части из местных святилищ).

Обращает на себя внимание определенная двойственность эстетических установок самой стилистики, весьма ощутимая в произведениях лаконских мастеров VI в., в особенности в бронзовых статуэтках. Для того, чтобы почувствовать эту раздвоенность, достаточно сравнить между собой хотя бы известную фигуру так называемой бегуньи или, может быть, танцовщицы из Додоны с ее массивными, грубо вылепленными нижними конечностями и непропорционально большой головой и изящных, стройных с подчеркнуто удлиненными пропорциями тела дев-гиеродул, служивших подставками для зеркал. Контраст примерно такой же силы, как если бы мы поставили рядом «могутных» физкультурниц или метростроевок картин Дейнеки и Самохвалова и непомерно худых, изломанных и длинных манекенщиц Сен-Лорана. Два совершенно различных типа женщины, воплотивших в себе два разных идеала красоты и соответственно два разных взгляда на жизнь. С одной стороны, подлинно спартанский «здоровый дух в здоровом теле», со всей возможной наглядностью выразивший себя в статуэтке бегуньи из Додоны. С другой, в фигурках девушек-кариатид отнюдь не спартанская манерность и утонченный эротизм — черты своеобразного декаданса, проступающие в некоторых локальных течениях позднеархаического искусства, которым уже не суждено было перерасти в искусство высокой классики. Ясно, что столь разноплановые произведения были рассчитаны на очень сильно различающихся по своим вкусам заказчиков или покупателей. И не так уж трудно догадаться, что заказчик, для которого была сделана бегунья из Додоны, мог быть только настоящим стопроцентным спартиатом, тогда как бронзовые зеркала с ручками в виде обнаженных девиц охотнее покупали

изнеженные аристократы где-нибудь в Ионии или в Великой Греции. Ясно также, что мастера, с такой свободой варьировавшие в своем творчестве стилистические приемы, свойственные столь непохожим друг на друга художественным школам, должны были занимать в спартанском обществе, одним из главных жизненных принципов которого было подавление индивидуальной свободы, в чем бы она не проявлялась, какое-то совершенно особое положение. Скорее всего, это были периеки, жители небольших приморских городков вроде Гифейона, Каламаты или Мефоны, на которых до известного момента не распространялась система тягостных житейских правил и запретов, совершенно обязательных для граждан самой Спарты. Поддерживая тесные коммерческие и вместе с тем культурные контакты почти со всем тогдашним греческим миром, в том числе и с такими экзотическими его уголками, как Кирена и Навкратис, они в то же время несомненно должны были использовать все преимущества своего почти монопольного положения на внутриспартанском рынке. Но в один прекрасный день этому весьма, конечно, скромному процветанию периекских полисов был положен предел. Правительство Спарты решило, что пришла пора завершить работу над созданием «железного занавеса», который должен был полностью изолировать государство от всего остального мира. Экономическое благополучие периекских общин было принесено в жертву политике сознательного и целенаправленного изоляционизма. Реально это могло означать, что спартанские власти распорядились закрыть все лаконские и мессенские порты для захода чужеземных торговых судов и одновременно запретили выезд за пределы государства без особой на то надобности всем его подданным, включая как периеков, так и самих спартиатов. Вполне возможно, что эти меры вошли составной частью в новую еще более суровую и планомерную кампанию гонений на роскошь, начавшуюся в самой Спарте. Само понятие «предметы роскоши» могло быть при этом сильно расширено спартанскими законодателями. Теперь наряду с различными импортными товарами в него стали включать и наиболее дорогостоящие изделия местных лаконских ремесленников вроде бронзовых ваз или зеркал, расписной столовой посуды и т. п. Отрезанные от своих внешних рынков, а внутри страны вынужденные приспосабливаться к официально узаконенным, предельно унифицированным вкусам своих заказчиков лаконские гончары, бронзолитейщики, представители других ремесленных профессий поневоле должны были перейти на выпуск самой простой и дешевой продукции.

Много столетий спустя Плутарх с торжеством писал об этой великой победе Ликурга над роскошью, не зная, правда, толком, к какому времени ее следует отнести (Lyc. 9): «По той же причине обыкновенная и необходимая утварь —

ложа, кресла, столы — изготовлялись у спартанцев, как нигде, а лаконский котон считался, по словам Крития, незаменимым в походах... И здесь заслуга принадлежит законодателю, ибо ремесленники, вынужденные отказаться от производства бесполезных предметов, стали вкладывать все свое мастерство в предметы первой необходимости». Как выглядела эта несравненная спартанская мебель, о которой с таким восторгом пишет Плутарх, мы не знаем. Идентифицировать котон как особую форму керамических изделий тоже до сих пор как будто никому не удалось.

О возможностях спартанского ремесла в период, следующий за так называемыми реформами Ликурга, т. е. в конце VI — V ВВ., МЫ можем судить, опять-таки основываясь почти исключительно на том археологическом материале, который был получен во время раскопок в святилище Орфии и еще в трех-четырех местах на территории Лаконии. Материал этот включает в свой состав монохромную или же украшенную примитивным растительным орнаментом керамику, терракотовые вотивные маски, заметно уступающие по своим художественным качествам образцам периода расцвета и свинцовые фигурки, формально почти не отличающиеся от фигурок более раннего времени, но сильно уступающие им в числе. Кое-где еще встречаются неуклюжие бронзовые статуэтки обнаженных атлетов, вероятно, посвящения победителей на каких-то местных агонах. Но около 490 г. и они исчезают. Я уже упоминал о известняковых, иногда мраморных или терракотовых надгробных рельефах, которые продолжали изготовляться на протяжении всего V, а затем также и IV столетия. Среди них изредка встречаются произведения довольно высоких художественных достоинств. Хотя в целом спартанское искусство этого времени являет собой унылую картину затяжного застоя, творческой немощи и почти абсолютной оторванности от тех великих художественных свершений, которые происходили в это же время в других частях греческого мира.

В заключение я хотел бы сказать, что предложенная вашему вниманию гипотеза представляет собой, конечно, лишь первое приближение к правильному пониманию стоящей перед нами весьма сложной проблемы. Существуют весьма серьезные основания для того, чтобы полагать, что так называемые законы Ликурга лишь ускорили неизбежную развязку, приблизив конец спартанского искусства во всех основных его формах и жанрах, быть может, на каких-нибудь два-три десятилетия и не дав ему умереть, так сказать, «естественной смертью». Судя по некоторым признакам, это искусство представляло собой одну из своеобразных слепых ветвей на древе художественной культуры архаической эпохи и по самой своей природе было неспособно к дальнейшему саморазвитию. Можно привести целый ряд примеров, так или иначе подтверж-

дающих эту мысль. Так, в конце VII — начале VI в. практически прекратила свое существование одна из самых значительных художественных школ раннеархаического, или дедалического, периода, существовавшая на Крите. Причем произошло это безо всяких видимых внешних причин. Ни торговая конкуренция, ни перемена морских путей в Восточном Средиземноморье не могут объяснить этот загадочный феномен. Учитывая политическую раздробленность Крита, невозможно представить себе несколько десятков «Ликургов», которые, действуя одновременно и в унисон, могли бы извести изящные искусства на всей территории острова. Несколько позже, уже в VI в. та же участь постигла другие художественные школы в других районах Греции, в том числе центры производства родосско-ионийской керамики, керамики стиля Фикеллура, так называемых «халкидских ваз» и «церетанских гидрий» и др. Все эти школы после недолгого периода расцвета исчезают, так же быстро, как и появлялись. И я не думаю, что причину их гибели следует искать, как это обычно делается, только в конкуренции афинской чернофигурной керамики. Скорее здесь прослеживается некая общая закономерность в развитии греческого архаического искусства, которое шло к своей конечной цели — «высокой классике» путем бесконечных проб и ошибок. Одним их таких неудавшихся экспериментов может, по-видимому, считаться и спартанское искусство. Впрочем, и вся история Спарты была сплошным экспериментом, из которого это государство так и не смогло найти выход.

СПАРТАНСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ: «ОБЩИНА РАВНЫХ» ИЛИ ТОТАЛИТАРНОЕ ГОСУДАРСТВО?*

Как давно уже замечено, каждая новая эпоха в истории человечества ищет и находит в прошлом свое собственное отражение, свой, так сказать, идеальный прообраз. В разное время и в разных общественно-политических ситуациях народы Европы обращались в поисках исторических прецедентов то к Римской республике или империи, то к афинской демократии, то, наконец, к Спарте.

Интерес к тому, что можно было бы назвать «спартанским экспериментом», пробуждался в европейской общественной мысли неоднократно и, как правило, это происходило в особенно острые, критические моменты ее развития, на крутых исторических поворотах. Так было, например, в годы Великой французской революции, когда «государство Ликурга» стало на какое-то время живым воплощением знаменитого лозунга «свобода, равенство и братство». Спустя почти полтора столетия, на исторической сцене появилось новое поколение лаконофилов, но теперь уже с совсем другими лозунгами и под другими знаменами. В 20-х — 30-х гг. нынешнего столетия спартанский опыт был по достоинству оценен и использован идеологами германского фашизма. Именно в Спарте увидели они прямой прообраз своего «тысячелетнего рейха», идеальное государство, в котором немногочисленное сообщество представителей «высшей расы» силой оружия заставляло себе повиноваться огромные толпы «недочеловеков»[1]. Не приходится сомневаться в том, что Спарта, избранная в качестве образца для подражания создателями одного из самых зловещих тоталитарных режимов, должна была весьма существенно отличаться от той Спарты, которой бредили Дантон или Сен Жюст. Правда, источники, из которых черпали необходимую им информацию французские революционеры и немецкие нацисты,

* Доклад, прочитанный на конференции «Античность и современность», состоявшейся в Москве 30/X - 2/XI 1989 г.

[1] Об отношении к Спарте идеологов и основателей другого крупнейшего тоталитарного государства XX в. — империи Иосифа Сталина нам известно гораздо меньше. Тем не менее сохранилось характерное высказывание Сталина (в передаче А. Мальро), из которого можно заключить, что и наш великий диктатор не избежал увлечения спартанской легендой: «У нас есть и Спарта и Византия. Когда Спарта, это хорошо».

были в сущности одни и те же. За сто с лишним лет, отделяющих взятие Бастилии от поджога Рейхстага, общий запас сведений об одном из самых загадочных государств древности не претерпел сколько-нибудь значительных изменений.

Но чем же в таком случае была реальная Спарта? К какому из двух идеалов она стояла ближе: к идеалу поднимающейся буржуазной демократии или же к идеалу современного тоталитаризма? Довольно трудно найти сколько-нибудь точный и ясный ответ на этот вопрос в весьма разноречивых суждениях древних о Спарте. Правда, спартанские законы всегда пользовались в Греции прекрасной репутацией, а их создатель Ликург почитался как мудрейший из всех законодателей после мифического царя Миноса. Спартанское «благозаконие» превозносили не только ярые лаконофилы вроде Крития или Ксенофонта, но и такие достаточно критически настроенные наблюдатели, прекрасно осведомленные о всех внутренних пороках и слабостях «ликургова космоса», как Фукидид, Платон и Аристотель. Однако конкретный смысл, вкладывавшийся в понятие евномии, мог очень сильно различаться у разных авторов. Полного единодушия в оценке государственного устройства Спарты в древности, по-видимому, так и не удалось достичь. По словам Аристотеля (Polit. IV, 1294b 20—34), в его время одни считали лакедемонскую конституцию образцом демократии, другие же, напротив, видели в ней самую настоящую олигархию. Сам же он склонен был расценивать ее как результат смешения двух противоположных политических начал: демократического и олигархического. Как известно, мысль о «смешанной конституции» как идеальной форме государственного устройства появилась в греческой философии задолго до Аристотеля (впервые, вероятно, еще у старших софистов) и не утратила своей популярности также и после него, причем именно Спарта в течение долгого времени (практически вплоть до установления римского владычества над Грецией) воспринималась многими как единственная реально существующая модель политической организации такого типа, хотя комбинации различных элементов, составляющих эту модель (демократия, олигархия, монархия и т.д.), могли варьироваться в очень широких пределах.

Конечно, было бы большим заблуждением видеть в теории «смешанной конституции» всего лишь отвлеченную схоластическую схему, рожденную оторванными от жизни политическими доктринерами в результате их тщетных попыток понять подлинную специфику такого неординарного государства, как Спарта. Определенное рациональное зерно можно найти в каждом из известных нам вариантов этой теории. Но основная политическая реальность, быть может, не вполне осознанно улавливаемая античными исследователями спартанского

феномена, заключалась, как мне кажется, в том действительно необычном и достаточно сложном переплетении элементов демократического радикализма и авторитарного консерватизма, которое может считаться внутренней сутью ликургова строя. Аристотель в том же разделе «Политики», где он дает свое определение характера спартанской конституции, так изображает общий баланс составляющих ее демократических и олигархических элементов: «Многие пытаются утверждать, что оно (лакедемонское государственное устройство — *Ю. А.)* демократическое, так как его порядки содержат в себе много демократических черт, хотя бы прежде всего в деле воспитания детей: дети богатых живут в той же обстановке, что и дети бедных, и получают такое же воспитание, какое могут получать дети бедных. То же самое продолжается и в юношеском возрасте, и в зрелом — и тогда ничем богатые и бедные не разнятся между собой: пища для всех одна и та же в сисситиях, одежду богачи носят такую, какую может изготовить себе любой бедняк. К тому же из двух самых важных должностей народ на одну выбирает, а в другой сам принимает участие: геронтов они избирают, а в эфории сам народ имеет часть. По мнению других, лакедемонский государственный строй представляет собой олигархию, как имеющий много олигархических черт, хотя бы, например, то, что все должности замещаются путем избрания и нет ни одной, замещаемой по жребию, далее, лишь немногие имеют право присуждать к смертной казни и к изгнанию и многое подобное».

Не оспаривая прямо сами факты, выдвинутые в качестве аргументов в поддержку этих двух прямо противоположных оценок спартанской конституции, Аристотель настаивает лишь на том, что все эти признаки, характерные для демократического и олигархического режимов, в Спарте были совмещены в рамках одной политической системы, гармонически дополняя и уравновешивая друг друга. Парадоксальность интерпретируемой таким образом ситуации могла бы быть еще более усилена, если бы автор «Политики» обратил внимание на то, что в известных отношениях как демократические, так и олигархические черты спартанского государственного устройства были доведены здесь до своего крайнего выражения, превышающего обычные греческие стандарты двух этих форм политической организации.

Правда, спартанская демократия, если рассматривать ее как один из вариантов системы полисного самоуправления, производит впечатление скорее недоразвившейся, приостановленной в своем развитии чуть ли не на уровне гомеровской «военной демократии». В своей интерпретации так называемой «Большой ретры» Аристотель, насколько можно понять по пересказу его комментариев в плутарховом «Жизнеописании Ликурга» (Lyc. 6), пришел к выводу, что апелла практически не участвовала в обсуждении «спущенных сверху» законо-

проектов, а лишь утверждала или, наоборот, отвергала решения, уже принятые герусией и царями, хотя так называемая поправка Полидора и Феопомпа дает основание современным исследователям того же текста считать, что какая-то форма дискуссии в спартанском народном собрании все же практиковалась, так как иначе было бы непонятно, откуда могли взяться те буквально «кривые (т.е., очевидно, неверные или, может быть, уклончивые) ретры» апеллы, которые цари и геронты имели право отклонить (или по другой версии перевода просто распустить народ). И если допустить, что эта поправка действительно обрела силу конституционного акта (в позднейших источниках на этот счет не сохранилось никаких свидетельств), то принцип народного суверенитета, торжественно провозглашенный в основном тексте «Ретры», конечно, был бы сведен к простой фикции. Сам Аристотель, как ни странно, опускает этот весьма важный момент в перечне доводов, выдвигаемых в поддержку олигархической концепции спартанского государственного устройства. Возможно, в его понимании тонкости законодательной процедуры, действовавшей в спартанском народном собрании, не имели принципиального значения. Главным для него было соотношение политических сил, представленных важнейшими государственными магистратурами.

В «Политике» Аристотель дважды обращает внимание читателя на ту огромную по своей сути близкую к тиранической власть, которая была сосредоточена в руках коллегии эфоров (1265 b 41; 1270 b 14 сл.). А если учесть, что, по его же словам, избирались эфоры из числа всех граждан, не исключая и самых бедных, что делало их весьма падкими на подкуп (Ibid. 1270 b 10 сл.; ср. 1272 a 42 — 1272 b 2), то, вероятно, не было бы большой ошибки, если бы мы рискнули определить эту магистратуру как своего рода демократическую диктатуру, полномочия которой были ограничены лишь сроком ее избрания на один год и, конечно, ее коллегиальностью. Какова бы ни была его дальнейшая судьба, эфорат, по всей видимости, именно так и был задуман его создателями, которые внедрили его в спартанскую конституционную систему как мощный противовес старым аристократическим магистратурам, т.е. царям и герусии. Могущество эфоров должно было превратить эту коллегию должностных лиц в настолько эффективный орган народовластая (так могло казаться, по крайней мере, поначалу), что устроители «ликургова космоса», возможно, уже не видели особой необходимости в усовершенствовании порядка принятия законов и даже в их письменной фиксации (еще один парадокс политической истории Спарты, как известно, состоял в том, что самое «благозаконное» из всех греческих государств так и не обзавелось настоящим сводом законов). В результате те формы демократического самоуправления гражданской общины, которые начали было раз-

виваться в Спарте, как и повсюду в Греции, были оставлены, так сказать, в полуэмбриональном состоянии (словосочетание arrested democracy, употребленное Ч. Старром в его последней книге о греческом полисе, довольно точно выражает суть того, что здесь произошло), и в то же время наряду с ними продолжали существовать такие реликтовые учреждения, как двойная царская власть и совет старейшин. Очевидно, спартанские законодатели и в самом деле были уверены в том, что эфорат, тесно связанный с хотя и ограниченной в своих правах, но все же представлявшей собой весьма внушительную политическую силу девятитысячной апеллой, мог служить надежной гарантией против превращения царей в тиранов, а геронтов в олигархов (о том, что тиранами или олигархами могут когда-либо стать сами эфоры, они, конечно, и не помышляли).

Именно эфоры были, по всей видимости, главными блюстителями неукоснительной строгости той системы регламентации запретов, которую принято называть «законами Ликурга». Это следует хотя бы из того, что при своем вступлении в должность члены коллегии провозглашали своего рода преторский эдикт, обязательный для всех граждан Спарты: «Брить усы, посещать сисситии и повиноваться законам» (Plut. Cleom. 9). Почти тираническое всевластие эфоров было как бы наглядным выражением той «деспотии закона», которая, по словам Геродота (VII, 104) царила в Спарте в эпоху греко-персидских войн и еще до ее начала.

Одним из основополагающих принципов ликургова законодательства был, как известно, принцип абсолютного равенства всех граждан полиса в их повседневной жизни. Для тех, кто склонен был видеть в Спарте образец подлинно демократического государства, именно это специфическое равенство спартиатов было главным подтверждением их правоты, как это следует из уже цитированного пассажа аристотелевой «Политики». Можно спорить относительно реальных масштабов и эффективности уравнительной политики, проводившейся спартанским правительством. Но отрицать реальность самой этой политики, т.е. целой системы административных и идеологических мер, направленных к максимальному сглаживанию социального неравенства в гражданской среде, было бы, конечно, неразумно перед лицом хорошо известных каждому из нас фактов. Нельзя считать просто выдумкой чересчур ретивых лаконофилов ни ту жестокую муштру, которой подвергались спартанские подростки и юноши в агелах, ни тот казарменный образ жизни, который вели уже взрослые спартиаты в сисситиях, ни спартанские железные деньги, ни планомерное и последовательное подавление в сознании граждан собственнических и индивидуалистических инстинктов, ни борьбу с роскошью и распущенностью и т.п. факты, о которых мы узнаем из сочинений Ксенофонта, Платона, Плутарха и других

античных авторов. Разумеется, и в самих этих мерах, и в тех надеждах, которые возлагали на них те, кто их изобрел и пытался провести в жизнь, очевидно, рассчитывая с их помощью добиться оздоровления спартанского общества, заключалась изрядная доля реакционной утопической демагогии или популизма. Но демагогия скорее в современном, чем в античном понимании этого слова, т.е. манипуляция сознанием масс, направленная к тому, чтобы выдать желаемое за действительное, вообще является неотъемлемым элементом идеологии греческого полиса. Без нее он просто не мог бы существовать в своем основном качестве союза в теории, но далеко не всегда и не во всем на практике, равноправных членов гражданской общины.

Кто бы ни был действительным автором «законов Ликурга» — аристократ или выходец из народа, их антиаристократическая направленность так же, как и заложенный в них мощный заряд коллективистского, подлинно демократического пафоса едва ли могут вызвать у кого-либо серьезные сомнения. В результате реализации этой широкой программы социальных преобразований жизненный уклад демоса, его привычки и вкусы приобрели в Спарте силу закона. Аристократия, хотя и сохранила, по-видимому, некоторые из своих политических привилегий, была в значительной мере нивелирована и растворена среди массы рядовых граждан. Наряду с мерами, направленными к пресечению демонстративного потребления богатства, жесткому ограничению товарно-денежного обращения и возврату всей спартанской экономики почти на уровень натурального хозяйства гомеровской эпохи, мы видим среди «законов Ликурга» еще одну акцию, безусловно, радикально-демократического характера, каковой может считаться приписываемый спартанскому законодателю всеобщий передел земли и учреждение системы неотчуждаемых гражданских наделов. Несмотря на то, что мы довольно плохо представляем себе, как функционировала эта система (наши основные источники: Аристотель, Полибий и те авторы, у которых черпал свою информацию Плутарх, застали ее уже в состоянии окончательного распада), у нас нет никаких оснований для того, чтобы сомневаться в ее реальном существовании, хотя такие сомнения высказывались неоднократно, начиная, по крайней мере, с Грота. Не приходится сомневаться также и в том, что приписываемая Ликургу аграрная реформа была ответом на самые заветные чаяния обездоленного крестьянства, выраженные в знаменитом лозунге γης αναδασμός. При этом спартанский законодатель пошел намного дальше, чем все другие греческие реформаторы самого радикального толка, так как вместе с землей были поделены также и рабы.

Итак, уже в VI в., если не раньше (как известно, датировка «ликургова законодательства» все еще остается весьма проблематичной) спартанский демос

получил все то, о чем даже в V—IV вв. рядовые афинские граждане могли только мечтать на представлениях утопических комедий Аристофана и других драматургов. В Спарте утопия стала жизнью задолго до того, как она была разыграна на афинской сцене. Реальностью стали складчина и общий стол в сисситиях, умеренный, но надежный достаток в домах граждан, их полное освобождение от изнурительного физического труда и любых других забот о своем пропитании и в довершение ко всему этому еще неслыханная в Греции сексуальная свобода.

Таким образом, еще в хронологических рамках архаической эпохи спартанская демократия вырвалась далеко вперед, сумев уже «на старте» успешно решить все те острейшие социальные проблемы, которые другим греческим демократиям еще только предстояло решать и которые по-настоящему так нигде и никогда и не были решены. Прочная консолидация гражданского коллектива полиса, его казавшаяся многим удивительной стабильность и созданный на этой основе огромный военный потенциал — всего этого спартанским законодателям удалось достичь с помощью самых простых средств и в сравнительно короткие исторические сроки.

Нам хорошо известно, однако, какой ценой пришлось расплачиваться спартанцам за эти их достижения. Застывшая наточке замерзания экономика, почти абсолютная изоляция государства от внешнего мира, бесцеремонное вмешательство властей в частную жизнь граждан, подавление личной инициативы во всех ее формах и проявлениях, нивелировка человеческой индивидуальности под тяжелым прессом «ликургова законодательства» и, наконец, как прямое следствие всего этого беспросветная политическая реакция и страшная культурная отсталость — таковы были те печальные итоги, к которым Спарта пришла в результате совершенного ею «большого скачка». Сама спартанская демократия, сохранив свою внешнюю оболочку и оставаясь для стороннего наблюдателя все той же «общиной равных», в действительности довольно быстро деградировала и превратилась в нечто прямо противоположное демократическому идеалу. Греки по привычке называли это нечто «олигархией», а самые прозорливые из них, например, Геродот, говорили о царящей в Спарте «деспотии закона». Однако наиболее точно отражающей все основные особенности этой специфической формы греческого полиса дефиницией следует признать, безусловно, термин «тоталитарное государство».

Интересно, что «краеугольными камнями» спартанского тоталитаризма стали именно те социальные и политические институты, которые по замыслу их устроителей должны были служить главной опорой демократического строя. Так, эфорат, задуманный как своего рода демократическая диктатура, направленная против таких традиционно аристократических учреждений, как царская

власть и совет старейшин, постепенно превратился в диктатуру без демократии, т.е. в чисто авторитарный орган власти, через посредство которого замкнутая правящая элита спартанского общества могла навязывать свою волю всей остальной массе граждан.

Имея в своем распоряжении мощный полицейско-репрессивный аппарат, представленный такими учреждениями, как корпус так называемых «всадников», коллегия агатургов, криптии и т.п., эфоры могли успешно противостоять не только царям и геронтам, но в случае необходимости также и народному собранию, хотя формально они все еще считались представителями и избранниками народа. То, что воспринималось со стороны как власть «благих законов», внутри государства оборачивалось почти бесконтрольной властью магистратов, которых спартанцы, по свидетельству Ксенофонта, почитали и боялись, как никакой другой народ в Греции (Resp. Lac. 8).

Уравнительно-коллективистские тенденции, вообще характерные для идеологии и политической практики раннегреческого полиса, в Спарте были доведены до своего логического предела и институированы в систему социальных нормативов, которую нередко называют «казарменным коммунизмом». Как было уже сказано, основное достояние гражданской общины, включающее землю и прикрепленных к ней рабов, было наделено более или менее равными долями между всеми спартиатами. При этом, однако, государственная собственность на землю и рабов не была отменена. Имущественное равенство спартиатов, как было уже замечено, было бы недостижимо без последовательного проведения в жизнь принципа государственной собственности на землю и рабов.

Земельные наделы граждан так же, как и сидевшие на них илоты, не подлежали отчуждению, а их владельцы вынуждены были довольствоваться лишь определенной частью приносимых ими доходов, получая как бы казенный паек за свою воинскую службу наподобие дворцового или храмового персонала в раннединастическом Шумере и других древнейших государствах Передней Азии. Взятые на полное государственное обеспечение спартиаты и сами стали превращаться в особого рода государственную собственность и в этом смысле становились как бы приложением к своим наделам. Они не сомневались в том, что полис или безличный закон вправе распоряжаться по своему усмотрению всем, что они имеют, и даже самой их жизнью.

Воспетый уже Тиртеем идеал «прекрасной смерти» в бою за отечество прочно укоренился в сознании многих поколений граждан Спарты.

Воспитанные в духе суровой дисциплины и беспрекословного повиновения власть имущим и даже просто старшим по возрасту, они безропотно терпели вмешательство государства в их частные дела и даже в их семейную жизнь,

поскольку их жесткая регламентация была изначально предусмотрена и освящена авторитетом самого Ликурга. Таким образом, государство в Спарте как бы ассимилировало, растворило в себе и само общество, и всех составляющих его индивидов, что с полной очевидностью свидетельствует о его тоталитарном характере.

Важнейшими отличительными особенностями этого типа полиса, близко напоминающими хорошо известный каждому «стиль жизни» современных тоталитарных государств, могут считаться также планомерная изоляция Спарты от всего внешнего мира, строгая засекреченность работы важнейших государственных учреждений, массированная обработка общественного сознания через посредство системы αγωγή и многое другое.

Для обеспечения «чистоты», пожалуй, впервые в истории в таких масштабах осуществленного социального эксперимента необходимо было, прежде всего, поддерживать в идеологически стерильном состоянии сам гражданский коллектив Спарты, т.е. основной объект этого эксперимента. Для решения этой задачи был пущен в ход широкий арсенал административных и психологических средств.

С одной стороны, с помощью целой системы запретительных мер (ограничений на въезд и выезд, удаления за пределы государства нежелательных чужеземцев, изъятия у граждан иностранной валюты и т.д.) Спарта наглухо изолировала себя от всего остального греческого мира, отгородившись от него своеобразным железным занавесом. С другой стороны, была начата массированная обработка общественного сознания, рассчитанная на то, чтобы сделать его абсолютно невосприимчивым к влиянию чуждой идеологии и морали. Важнейшим государственным институтом, в рамках которого в первую очередь и осуществлялась эта обработка, была, вне всякого сомнения, система гражданского воспитания (знаменитое спартанское αγωγή). Через ее посредство в сознание подрастающего поколения спартиатов настойчиво внедрялись такие жизненно важные для всей «общины равных» политические и нравственные принципы, как неукоснительное повиновение законам и представляющим их властям, строжайшее соблюдение государственной тайны (отсюда общеизвестная скрытность спартиатов, выражавшаяся в том, что Фукидид (V, 68, 2) назвал κρυπτον τής πολιτείας, т.е. в засекреченности государства) и, наконец, возведенная в ранг политической доктрины ксенофобия. Все это очень близко напоминает хорошо известный каждому «стиль жизни» современных тоталитарных государств.

Итак, сама спартанская форма демократии, по-видимому, уже изначально заключала в себе «семена» будущего тоталитаризма. Попав в весьма благопри-

ятные для их вызревания условия (я имею в виду, в первую очередь, конечно же, ту крайне напряженную, чреватую социальной катастрофой обстановку, которая сложилась в Спарте после окончательного завоевания Мессении), эти «семена» хорошо взошли и принесли «обильный урожай». Поставив перед собой задачу создания максимально сплоченного, не подверженного никакой моральной порче и политическому разброду гражданского коллектива, «отцы-основатели» спартанского государства с самого начала отдали явное предпочтение идее социального равенства, отодвинув на второй план лозунги политического равноправия. Основное внимание они обратили на выравнивание, хотя бы грубо приблизительное, материального положения граждан, а не на обеспечение для них всех равного участия в делах государства и равных возможностей в сфере экономики, как это было сделано несколько позже в Афинах и в некоторых других греческих полисах. В Спарте консолидация гражданской общины была достигнута как раз за счет существенного ограничения политических и экономических прав граждан и грубого подавления их личной свободы. В результате спартанское равенство оказалось равенством без свободы.

Вполне свободной и суверенной здесь была только сама гражданская община во всей ее совокупности, поскольку над ней не было никакого другого властителя: ни греческого тирана, ни чужеземного деспота. Как справедливо заметил в свое время В. Эренберг, «каждый отдельно взятый спартанец считал себя свободным, поскольку он принадлежал к сообществу свободных граждан и солдат. Но здесь не существовало никакой свободы индивида, и свобода в государстве не оставляла места для свободы от государства». Однако даже и равенство, обретенное тяжелой ценой полного самоотречения, спартанцам тоже не удалось сохранить. Развитие так называемой «теневой экономики», этого неизбежного спутника почти всех тоталитарных государств, распространение коррупции среди правящей верхушки спартанского общества рано или поздно должны были привести к тому, что одни члены «общины равных» оказались, по выражению Оруэлла, «более равными», чем все остальные.

ЛИТЕРАТУРА

Akurgal E. Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander. Brl., 1961.

Barnett R. D. Early Greek and Oriental Ivories // JHS. Vol. 68. 1948.

Barnett R. D. A Catalogue of the Nimrud Ivories (with other examples of Ancient Near Eastern Ivories) in the British Museum. London, 1957.

Benson J. L. Die Geschichte der korintischen Vasen. Basel, 1953.

Blakeway A. The Spartan Illusion. Рец. на книгу: Ollier F. Le Mirage Spartiate // CR. Vol. 49. Pt. 5. 1935.

Boardman J. Artemis Orthia and Chronology // BSA. № 58. 1963.

Boardman J. Early Greek Vase Painting 11th—6th centuries B. C. A handbook. London, 1998.

Boardmann J. The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade. 4 ed. London, 1999.

Boehlau J. Aus ionischen und italischen Nekropolen. Ausgrabungen und Untersuchungen zur Geschichte der nachmykenischen griechischen Kunst. Lepzig, 1898.

Buschor E. Griechische Vasen. München, 1969.

Carter J. B. The Masks of Ortheia // AJA. Vol. 91, 3. 1987.

Cartledge P. Sparta and Lakonia. A Regional History 1300-362 B. C. London, 1979.

Catling H. W. Excavations at the Menelaion, Sparta, 1973-1976 //AR. 1976-1977.

Charbonneaux J. Greek bronzes. London-New York, 1962.

CharbonneauxJ., R. Martin, Fr. Villard. Das archaische Griechenland. 620-480 v. Chr. München, 1985.

Chrimes K. M. T. Ancient Sparta. Manchester, 1949.

Christou Ch. A. The new amphora from Sparta: the other amphorae with reliefs of Laconian manufacture // Arch. Delt. XIX A'. 1964.

Clauss M. Sparta. Eine Einführung in seine Geschichte und Zivilisation. München, 1983.

Congdon L. O. K. Caryatid Mirrors of Ancient Greece: Technical, Stylistic and Historical Considerations ofan Archaic and Early Classical Bronze Series. Mainz, 1981.

Cook R. M. 'Speculations on the Origins of Coinage' // Historia 7. 1958.

Cook R. M. Die Bedeutung der bemalten Keramik für den griechischen Handel // Jdl. Bd. 74. 1959.

Cook R. M. Spartan History and Archaeology // CQ. Vol. 12. Pt. 1. 1962.

Cook R. M. Greek Painted Pottery. 2nd ed. London, 1972.

Cook R. M. The Vix Krater // JHS. Vol. 99. 1979.

Davaras C. Die Statue aus Astritsi. 8. Beiheft zur Antike Kunst, 1972.

Dawkins R. M. et ***al.*** The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta. London, 1929 (JHS. Suppl. 5).

Dawkins R. M. The Sanctuary // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Eds. R. M. Dawkins et al. London, 1929.

Dawkins R. M. Engraved Seals and Jewellery // The Sanctuary of Artemis Orthia / Eds. R. M. Dawkins et al. London, 1929.

Dawkins R. M. Ivory and Bone // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Eds. R. M. Dawkins et al. London, 1929.

Dawkins R. M. Terracotta Figurines // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Eds. R. M. Dawkins et al. London, 1929.

Dawkins R. M. Limestone Reliefs // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Eds. R. M. Dawkins et al. London, 1929.

Dickins G. The Art of Sparta // Burlington Magazine. 14. 1908.

Dickins G. Terracotta Masks // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Eds. R. M. Dawkins et al. London, 1929.

Diehl E. Die Hydria. Formegeschichte und Verwendung im Kult des Altertums. Mainz a/Rhein, 1964.

Droop J. P. Excavations at Sparta, 1927. § 4. — The Native Pottery from the Acropolis // BSA. № 28. 1927.

Droop J. P. Bronzes // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Eds. R. M. Dawkins et al. London, 1929.

Droop J. P. Pottery // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Eds. R. M. Dawkins et al. London, 1929.

Dunbabin T. J. et ***al.*** Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia. Vol. II. Oxford, 1962.

Fiechter E. Amyklae. Der Thron des Apollon // Jdl. Bd. 33. 1918.

Finley M. I. The Use and Abuse of History. N. Y., 1975.

Fillschen K. Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen. Berlin, 1969.

Fitzhardinge L. F. The Spartans. London, 1980.

Forrest W. G. A History of Sparta 950-192 B. C. London, 1969. 2. ed. New York-London, 1980.

Freyer-Schauenburg Br. Elfenbeine aus dem samischen Heraion. Figürliches, Gefäße und Siegel. Hamburg, 1966.

Gauer W. Die Bronzegefässe von Olympia. Teil I. Kessel und Becken mit Untersätzen, Teller, Kratere, Hydrien, Eimer, Situlen und Cisten, Schöpfhumpen und verschiedenes Gerät Brl.-New York, 1991 (Olympische Forschungen. Bd. XX).

Gruben G. Die Tempel der Griechen. München, 1966.

Häfner U. Das Kunstschaffen Lakoniens in archaischer Zeit. Münster, 1965.

Hampe R., Simon E. The Birth of Greek Art from the Mycenaean to the Archaic Period. London, 1981.

Herbert S. The Red-Figure Pottery // Corinth. Vol. VII, 4. Princeton, 1977.

Herfort-Koch M. Archaische Bronzeplastik Lakoniens. Münster, 1986.

Higgins R. A. Greek Terracottas. London, 1967.

Holladay A. J. Spartan Austerity // CQ. Vol. 27. Pt. 1. 1977.

Homann-Wedeking E. Archaische Vasenornamentik in Attika, Lakonien und Ostgriechenland. Athen, 1938.

Homann-Wedeking E. Von spartanischer Art und Kunst//Antike und Abendland. Bd. 7. 1958.

Homann-Wedeking E. La Grdce archa'ique. Paris, 1968.

Hood M. S. F. Archaeology in Greece, 1956 // AR 1956.

Hopper R. J. The Early Greeks. New York, 1977.

Hornbostel W. Erwerbungen für Antikenabteilung im Jahre 1983 // Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe. Hamburg. Bd. 3. 1984.

Huxley G. L. Early Sparta. London, 1962.

Jakobstahl P. The Date of the Ephesian Foundation - Deposit // JHS. Vol. 71. 1951.

Jeffery L. H. The Local Scripts of Archaic Greece. Oxford, 1961.

Jeffery L H. Archaic Greece. The City-States c. 700-500 B. C. London, 1976.

Jenkins R. J. H. Laconian Terracottas of the Dedalic Style // BSA. № 33. 1932-33 (1935).

Jenkins R. J. H. Dedalica. A Study of Dorian Plastic Art in the Seventh Century B. C. Cambridge, 1936.

Jucker H. Bronzehenkel und Bronzehydria in Pesaro// Studia Oliveriana 13/14, 1965-1966. Pesaro, 1966.

Jucker H. Altes und Neues zur Grächwiler Hydria // Zur griechischen Kunst. 9. Beiheft zur Antike Kunst. Bern, 1973.

Kaminski G. Dädalische Plastik // Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst / Hrsg. P. C. Bol. I. Frühgriechische Plastik. Mainz, 2002.

Karakasi K. Archaic Korai. Los Angeles, 2003.

Kiechle Fr. Lakonien und Sparta. München-Berlin, 1963.

Kilinski K. Boeotian Black-Figure Vase-Painting of the Archaic Period. Mainz a/Rhein, 1990.

Kokkorou-Alewras G. Die archaische naxische Bildhauerei // Antike Plastik. Lfg. 24. München, 1995.

Kraay C. M. Hoards, small chance and the origin of coinage // JHS. 84. 1964.

Kunze E. Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung. Berlin, 1950 (Olympische Forschungen. Bd. II).

Kunze E. Beinschienen. Berlin-New York, 1991 (Olympische Forschungen. Bd. XXI).

Lane E. A. Lakonian Vase-painting // B SA. № 34. 1933-1934.

Langlotz E. Frühgriechische Bildhauerschulen. Nürnberg, 1927.

Lauter-Bufe H. Fragment eines lakonischen Reliefpitos // AntK. 17. Jahrg. 1974. Heft 2.

Lechat H. La sculpture attique avant Pheidias. Paris, 1904.

Mac Donald B. R. The import of Attic pottery to Corinth and the question of trade during the Peloponnesian war //JHS. Vol. 102. 1982.

Marangou E. L. I. Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien. Tübingen, 1969.

Martin R. Architektur // J. Charbonneaux, R. Martin, Fr. Villard. Das archaische Griechenland 620-480 v. Chr. München, 1985.

Martinez J-L. La Dame d'Auxerre. Paris, 2000.

McPhee I. Laconian Red Figure from the British Excavations in Sparta// BSA. № 81. 1986.

Mosse C. Sparta archa'ique // Parola del Passato. 28. 1973.

Moustaka AI. Neue lakonische Kratereausdensamischen Heraion//AM. Bd. 119.2004.

Müller W. Architekten in der Welt der Antike. Leipzig, 1989.

Oakley J. Sisyphos I // LIMC VII. 1994.

Oliva P. Sparta and her social Problems. Prague, 1971.

Payne H. Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period. Oxford, 1931.

Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen. I—III Bd. München, 1923.

Pipili M. Laconian Iconography of the Sixth Century B. C. Oxford, 1987.

Pipili M. Samos, The Artemis Sanctuary. The Laconian pottery. Catalogue // Jdl. Bd. 116. 2001.

Pipili M. Lakonische Vasen aus der Westnekropole von Samos: ein erneuter Blick auf alte Funde // AM. Bd. 119. 2004.

Pipili M. Vasos para Hera y Artemis: dos santuarios samios del siglo VI a. C. // El vaso griego y sus destinos / Eds. P. Cabrera et al. [Madrid], 2004.

Richter G. M. A. Korai. Archaic Greek Maidens. London, 1968.
Robertson M. A History of Greek Art. Cambridge, 1975.
Robertson M. Greek Painting. London, 1978.
Robinson E. S. G. The Coins from the Ephesian Artemision Reconsidered // JHS. Vol. 71. 1951.
Rolley C. Le peintre des cavaliers // BCH. 83, 1. 1959.
Rolley C. Le probleme de Part laconien // Ktema. T. 2. 1977.
Rolley C. Les bronzes grecs. Fribourg, 1983.
Rolley CI. Les bronzes grecs et romains: recherches recentes // RA. 2004. Fase. 2.

Schefold K. Gods and heroes in late archaic Greek art. Cambridge, 1992.
Schröder Br. Archaische Skulpturen aus Lakonien und der Maina. (Jüngling von Geraki)// AM. Bd. XXIX. 1904.
Seltman C. T. Greek Coins. 2nd ed. London, 1955.
Shefton B. B. Three Laconian Vase-Painters // BSA. № 49. 1954.
Simon E. Die griechische Vasen. München, 1976.
Sporkes B. A. The Taste a Boeotian Pig // JHS. Vol. 87. 1967.
Stampolidis N. Eleutherna on Crete; an interim report on the geometric-archaic cemetery // BSA. № 85. 1990.
Starr Ch. G. The Economic and Social Growth of Early Greece. 800—500 B. C. New York, 1977.
Stibbe C. M. Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Amsterdam, 1972.
Stibbe C M. BeDerophon and the Chimaira on a Lakonian Cup by the Boreads Painter // Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. Vol. 5. Occasional Papers on Antiquities, 7. Malibu, California, 1991.
Stibbe C. M. Noch einmal die 'Dame de Vix' // Boreas. Bd. 19. 1996.
Stibbe C M. Lakonische Keramik aus dem Heraion von Samos // AM. Bd. 112. 1997.
Stibbe C. M. Lakonische Keramik aus dem Heraion von Samos. Ein Nachtrag zu AM 112. 1997. 25-142 //AM. Bd. 1 13. 1998.
Stibbe C. M. Zwei bronzene Krieger aus Dodona // Boreas. Bd. 26. 2003.
Stubbs H. W. Spartan Austerity: a possible explanation // CQ. Vol. 44. 1950.

Thompson M. S. The Menelaion: Miscellanea // BSA. № 15. 1908-1909.
Thompson M. S. The Menelaion. The Terracotta Figurines // BSA. № 15. 1908-1909.
Tod M. N. and ***A. J. B. Wace.*** A Catalogue of the Sparta Museum. Oxford, 1906.

Van der Gruiten E. F. On the composition of the medallions in the interiors of Greek black- and red-figured kylikes. Amsterdam, 1966.

Villard Fr. Die Zeit des Reifens (580-525) //J. Charbonneaux, R. Martin, Fr. Villard. Das archaische Griechenland: 620—480 v. Chr. 2'e durchges. Aufl. München, 1985.

Wace A. J. B. The Menelaion. The Lead Figurines // BSA. № 15. 1908-1909.

Wace A. J. B. Lead Figurines // The Sanctuary of Artemis. Orthia at Sparta / Eds. R. M. Dawkins et al. London, 1929.

Wallenstein K. Korinthische Plastik des 7. und 6. Jahrhunderts vor Christus. Bonn, 1971.

Weber C. W. Die Spartaner. Enthüllung einer Legende. Düsseldorf—Wien, 1977.

Wolski J. Les changements interieurs ä Sparte ä la veille des guerres mediques // REA. T. 69. 1967.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

AJA — American Journal of Archaeology

AM — Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung

AntK — Antike Kunst

AR — Archaeological Reports

ArchDelt — Deltion Archaiologikon

BHC — Bulletin de Correspondance Hellenique

BSA — Annual of the British School at Athens

CQ — Classical Quarterly

CR — Classical Review

Jdl — Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts

JHS — Journal of Hellenic Studies

LIMC — Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae

PdP — Parola del Passato

RA — Revue Archeologique

REA — Revue des Etudes anciennes

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Глава I

1. Среднедедалический стиль: 1 (первая фаза) — Фрагментированная терракотовая голова с пластической вазы с акрополя Спарты. Спарта. Музей; *2* (вторая фаза) — *a)* Голова статуэтки из Оксерра. Известняк. Ок. 640 г. Париж. Лувр, b*)* Терракотовая голова из святилища Орфии. Спарта. Музей; *3* (третья фаза) — *a)* Рельеф из Микен. Известняк. Ок. 630 г. до н. э. Афины. Национальный музей, b*)* Голова из святилища Орфии. Терракота. Спарта. Музей 40

2. Терракоты позднедедалического стиля: 1 — Плакетка из Менелайона; *2* — Голова из святилища Артемиды Орфии. Спарта. Музей 41

3. Статуя из Элевтерны. Известняк. Конец VII в. до н. э. Ираклион. Археологический музей 42

4. Голова из святилища Орфии. Терракота постдедалического стиля. Спарта. Музей 43

5. Женские головы: 1 — На коринфском арибалле из Фив. Ок. 650 г. Париж. Лувр; *2* — Терракота с акрополя Спарты. VII в. до н. э. Спарта. Музей 45

6. Бронза VII в. до н. э.: 1— Статуэтки женщин — *a)* «Богиня Менелайона». 690—670 гг. Спарта. Музей, b*)* из Эпидавра. 640—620 гг. с) из музея Олимпии. 610-590 гг.; *2* — Часть ножки бронзового литого треножника. Рельефная метопа, сверху вниз: конь и собака, Химера, бык, след змеи и Горгоны. Поздний VII в. Олимпия. Музей; *3* — Кованая маска с обивки деревянной статуи. 650—625 гг.. Олимпия. Музей ..... 48—49

7. Бронза рубежа VII—VI вв.: 1— Ручка гидрии Телеста. 600—590 гг. Майнц. Археологическое собрание Университета; *2* — Пара фибул из святилища Артемиды Орфии. 600 г. Спарта. Музей 51

8. Свинцовые вотивы класса II: украшения и так называемые решетки. Святилище Артемиды Орфии. 2-я пол. VII в. Спарта. Музей 55

9. Изображения Орфии класса I. Святилище Артемиды Орфии. Свинец. 2-я пол. VII в. Спарта. Музей 57

10. Орфия — владычица зверей: 1 — Держащая львов за шеи; *2* — Со львами и адорантками (?); *3* — С птицами; *4* — С конной упряжкой. Свинцовые вотивы классов I и II; 5— Голова Орфии между голов двух коней — терракота *(a)*. Спарта. Музей, рельеф на слоновой кости *(b)*. Афины. Национальный музей. Святилище Артемиды Орфии 59

11. Гоплиты и лучники. Свинцовые вотивы классов I и II. Святилище Артемиды Орфии. Спарта. Музей 61

12. Музыканты и танцоры. Свинцовые вотивы классов I и II. Святилище Артемиды Орфии. Спарта. Музей 63

13. Животный и мифический мир. Свинцовые вотивные фигурки классов 1 и II. Святилище Артемиды Орфии. Спарта. Музей 65

14. Лев с добычей и человек, убивающий его. Фигурка из слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Посл. четверть VII в. Афины. Национальный музей 68

15. Рисунки на внутренней стороне подставок: 1 — Пляшущий комаст; *2* — Крестьянин с мотыгой; *3* — Лесной демон; *4* — Цапля; 5 — Крылатый бог; *6* — Сфинкс; 7 — Журавль; *8* — Ворон; *9* — Кентавр. Резьба по слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 70

16. *1-2.* Древнейшие плакетки-фибулы с изображением Орфии — владычицы зверей. Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 71

17. Орфия на плакетках II стиля: 1 — Семитического типа; *2* — С тройным цветком лотоса; *3* — Фронтальное изображение: *4* — Орфия с птицами («Владычица зверей»); 5 — Ее прототип из Нимруда. Слоновая кость. *1—4.* Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей; *5.* Нимруд. Лондон. Британский музей 73

18. *1—2.* Сфинксы на плакетках II стиля. Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 74

19. Сложные композиции II стиля: 1 — Богиня с консортом; *2* — Две богини и консорт (?). Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 75

20. *1—2.* Голова бородатого мужчины (1) и плакетка с изображением

сражающегося воина (2). Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Конец VII в. Афины. Национальный музей 77

21. Персей, поражающий Горгону. Плакетка V стиля. Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 78

22. Оплакивание героя. Плакетка слоновой кости IV стиля. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 79

23. Герой, убивающий кентавра. Плакетка слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Конец VII в. Афины. Национальный музей 80

24. ***1—2.*** Всадники. Плакетки слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 81

25. ***1—2.*** Гребни слоновой кости с изображением самоубийства Аякса (1) и Орфии (2). Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 83

26. Пасущийся горный козел. Гребень слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 84

27. Боевой корабль в момент отплытия. Рельеф на слоновой кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 86

28. ***1-2.*** Колесница крылатых коней (1) и колесница, мчащаяся во весь опор (2). Плакетки слоновой кости конца VII — нач. VI вв. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 87

29. ***1—2.*** Очковые фибулы и рельефные фибулы в виде орлов. Слоновая кость. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 89

30. Мелкие предметы из слоновой кости: 1***a—d*** — Печати; 2 — Плектры ***(a)*** и лопаточки для краски век ***(b); 3*** — Рельефные изображения голов — лошади ***(a),*** Горгоны ***(b),*** бородатого Гермеса (с); ***4—*** Статуэтки — сфинкса (а) и дедалического куроса ***(b).*** Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 91

31. Круглая скульптура слоновой кости: ***1-3 —*** Сидящие пары. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 95

32. Изделия из обычной кости: 1— Вставшие на дыбы кони; ***2*** — Раненый кентавр. Плакетки; ***3*** — Рельефные фигурки — ***a)*** женщина в плаще, ***b)*** голова гоплита, с) лежащий лев. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 99

33. Орфия из цельной и расщепленной кости: 1 — Фигурки безрукой

богини из цельной кости; *2* — Орфия с руками и подчеркнутым делением туловища; *3* — Безрукие фигурки из расщепленной кости. Святилище Артемиды Орфии. Афины. Национальный музей 101

Глава II

34. Возвращение Гефеста. Килик с острова Родоса. Ок. 560 г. Родос. Музей 107-108

35. Килик из святилища Артемиды Орфии со сценой оргии. Ок. 580-575 гг. Спарта. Музей 110

36. Зевс и орел. Килик из коллекции Кампана. Ок. 560 г. Париж. Лувр... 111

37. Мастер Навкратиса. Килик из Навкратиса с изображением Орфии. Ок. 565—560 гг. Лондон. Британский музей 113

38. Мастер Навкратиса. Сцена пиршества на килике из коллекции Кампана. Ок. 565 г. Париж. Лувр 114

39. Мастер Навкратиса. Крылатый демон. Ок. 565—560 гг. Бостон. Музей изящных искусств 115

40. Мастер Навкратиса. Посейдон верхом на Гиппокампе. Килик из Черветери. Ок. 550 г. Черветери. Музей 116

41. Юноша, держащий под уздцы двух коней. Килик из Капуи. После 550 г. Лондон. Британский музей 118

42. *1—3.* Ваза Аркесилая из Вульчи. Ок. 565—560 гг. Париж. Национальная библиотека, Кабинет медалей 119-121

43. Мастер Аркесилая. Прометей и Атлас. Килик из Черветери. Ок. 560—555 гг. Ватикан. Грегорианский этрусский музей 123

44. Мастер Охоты. Охота на вепря. Килик из Этрурии. Ок. 555 г. Париж. Лувр 125

45. Мастер Охоты. «Похоронный марш», или Возвращение с битвы. Килик из Тарквинии. 3-я четв. VI в. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание 127

46. Килики Мастера Всадника: 1 — Лондон. Британский музей; *2* — Из коллекции Кампана. Париж. Лувр. 550—540 гг. 130-131

47. Ослепление Полифема. Килик из Нолы. 565—560 гг. Париж. Лувр 132

48. Ахилл, подстерегающий Троила у источника: 1— Килик из Черветери. Рим. Национальный музей Вилла Джулия; *2* — Килик с острова Самоса. Ок. 560 г. 134

49. Ахилл у источника (?). Килик из Черветери. Ок. 550-540 гг. Париж. Лувр ... 135
50. Мастер Всадника. Сфинкс. Килик из Сард. 545-535 гг. Нью Йорк. Метрополитэн музей ... 136
51. Гермес перед восседающим на троне Зевсом. Килик из Греции. Ок. 530-520 гг. Кассель. Государственные Музеи Касселя ... 138
52. Мастер Кирены. Килик из Тарента. 520-500 гг. Таранто. Национальный музей ... 139
53. Братья Бореады, преследующие двух Гарпий. Килик из Черветери. Ок. 575-570 гг. Рим. Национальный музей Вилла Джулия ... 140
54. Беллерофонт, Пегас и Химера. Ок. 570-565 гг. Малибу. Музей Пола Гетти ... 141
55. ***1—2.*** Демоны, танцующие вокруг священного дерева. Килик из святилища Артемиды Орфии. Ок. 565 г. Спарта. Музей ... 142
56. Фрагмент килика со сценой симпосия с острова Самоса. Ок. 560-555 гг. Самос. Музей ... 144
57. Мастер Охоты. Геракл, сражающийся с немейским львом. Фрагментированный килик с острова Самоса. Ок. 560—550 гг. Самос. Герайон ... 145
58. Семеро против Фив. Фрагмент килика из Кирены. Ок. 555-545 гг. Кирена. Музей ... 146
59. Мастер Охоты. Килик Трофония (Сизифа) с острова Самоса. Ок. 565-550 гг ... 147
60. Менелай и Протей (?). Не ранее 530 г. Афины. Национальный музей ... 148
61. Симпосий. Килик из коллекции Кампана. Ок. 565 г. Париж. Лувр ... 148
62. Геракл, сражающийся с амазонками. Килик из Черветери (?). Ок. 560 г. Рим. Национальный музей Вилла Джулия ... 149
63. Геракл, убивающий Гиппокоона (?). Ок. 560-550 гг. Гамбург. Музей искусства и ремесла ... 149
64. Горгонейон и сфинксы. Роспись гидрии из Вульчи. Ок. 540—535 гг. Лондон. Британский музей ... 150
65. Кентавромахия. Динос из Черветери. Ок. 545-535 гг. Париж. Лувр ... 150
66. Геракл с критским быком. Ок. 550-540 гг. Нью Йорк. Метрополитэн музей ... 151

67. Охота на вепря. Килик из коллекции Моретти. Ок. 540-520 гг. Базель. Музей древностей 151

68. Кербер. Килик из коллекции Эркскина. Ок. 560—550 гг. Лондон 152

69. Химера. Килик из Беотии. Ок. 530 г. Гейдельберг. Археологический институт Университета 153

70. Геракл (?), сражающийся с немейским львом. Килик из Сорренто. Ок. 540 г. Афины. Национальный музей 153

71. Геракл, вводимый Афиной на Олимп. Килик из Италии. Ок. 570—565 гг. Нью Йорк. Метрополитэн музей 154

72. Беседующие Зевс и Гера. Килик из Вульчи. Ок. 550—530 гг. Мюнхен. Государственные античные собрания 154

73. Килик из Тарента с изображением Аполлона, Диониса и сцены комоса. Ок. 545—535 гг. Таранто. Национальный музей 155

74. ***1-2.*** Фрагмент пифоса с батальной сценой из Героона Спарты. Сер. VI в. Спарта. Музей 186-187

75. Рельефная амфора из могилы гончара. Ок. 550 г. Спарта. Музей 188

76. Вотивные маски из святилища Орфии. VII—VI вв. Спарта. Музей 190-191

77. Лаконская бронзовая пластика VI в. до н. э.: ***1*** — Артемида из Феспротиды. 560-550 г. до н. э. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание; 2 — Артемида из Макиста (южн. Элида). 530 г. Бостон. Музей изящных искусств; ***3*** — Бегуньи из: ***a)*** Додоны. 550—540 гг. Афины. Национальный музей, b***)*** Албании (?) 540 г. Ее головка. Лондон. Британский музей; ***4*** — Поддерживающая фигура. Спарта. 540-530 гг. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание; 5 — Обнаженная девочка. 540 г. Вена. Музей истории искусств; *6* — Идущий старец (Нестор). Олимпия. 550 г. Олимпия. Музей; 7— Воин с мечом. Олимпия. 550 г. Олимпия. Музей; *8*— Голова юноши. Спарта. 530—520 гг. Бостон. Музей изящных искусств; *9*— Гоплиты из: ***a)*** Олимпии. 560—550 гг., ***Ь)*** Лонги (Мессения). 540-525 гг. Оба — Афины. Национальный музей, ***c)*** гоплит на марше. Додона. Ок. 530 г. Иоаннина. Музей; ***10*** — Мальчик. Амиклейон. 540 г. Афины. Национальный музей; ***11*** — Человек, несущий гидрию. Фойники (Лакония). 530—520 гг. Афины. Национальный музей; ***12*** — Коровка. Святилище Артемиды Орфии. 570—550 гг. Спарта. Музей;

13 — Силен. Олимпия. 530—520 гг. Олимпия. Музей;
14 — Сфинкс. Олимпия. 525-500 гг. Олимпия. Музей ... 197-203

78. Бронзовые зеркала и подставки зеркал из:
1 — Гермионы (Арголида). 540 г. Мюнхен. Государственные античные собрания; *2* — Василик (Тайгет). 550-540 гг. Спарта. Музей;
3 — 540-530 гг. Нью Йорк. Метрополитэн музей; *4*— Амиклейона. 550 г. Афины. Национальный музей; 5 — Девочка с кроталами с Кипра. 540-530 гг. Нью Йорк. Метрополитэн музей; *6* — 540 г. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание ... 206—208

79. *1-4.* Кратер из Викса и его детали. Шатильон (Шатийон)-сюр-Сен. Музей ... 210-211

80. Бронзовые гидрии: 1 — из Грехвила. Берн. Исторический музей;
2 — из Трейи. 565-550 гг. Пезаро. Музей Оливериано ... 212-213

81. Юноша (Аполлон?) в жемчужном венце. Бронзовая статуэтка из Гераки (Лакония) 500-490 гг. Афины. Национальный музей ... 218

82. Свинцовые вотивные фигурки Посейдона, Гермеса и Геракла. Святилище Артемиды Орфии. Класс III—V. Спарта. Музей ... 226

83. *1—2. 1* — Периррхантерий из Олимпии. Рисунок Трея. Поддерживающая фигура. Олимпия. Известняк. Конец VII в. до н. э. Олимпия. Музей;
2 — Фрагменты периррхантериев из Спарты. Известняк. Конец VII в. Спарта. Музей ... 232

84. Голова Геры из Олимпии. Известняк. Ок. 600 г. до н. э. Олимпия. Музей ... 233

85. Так называемая Илифия. Магула. (Спарта). Мрамор. Ок. 600-580 гг. Спарта. Музей ... 235

86. *1—2. 1* — Голова воина в шлеме из Мелигу. Мрамор. 540-530 гг. Копенгаген. Нью Карлсбергская глиптотека; *2* — «Леонид». Мраморный торс с акрополя Спарты. Ок. 480 г. Спарта. Музей ... 236

87. *1—2.* Стела из Магулы с двумя рельефными сценами. Мрамор. 1-я пол. VI в. до н. э. Спарта. Музей ... 237

88. Стела Анаксибия с акрополя Спарты. Известняк. Сер. VI в. до н. э. Спарта. Музей ... 238

89. Рельеф с Диоскурами. Спарта. Мрамор. 525-500 гг. Спарта. Музей ... 239

90. *1-2.* «Hero» рельеф из Хрисафы. Мрамор. Ок. 540 г. Деталь рельефа. Берлин. Государственные музеи. Античное собрание ... 240—241

91. Плачущий мальчик. Рельеф из Гераки. Мрамор. Ок. 450 г. Спарта. Музей ... 244

92. «Него» рельеф из Мани. Мрамор. Ок. 490 г. до н. э. Копенгаген. Нью Карлсбергская глиптотека ... 245

93. Вид на Тайгет с акрополя Спарты ... 247

94. Остатки «Трона Аполлона» в Амиклах: *1* — Фундамент; *2* — Колонна. Конец VI в. до н. э.; *3* — Аксонометрическая реконструкция «Трона Аполлона» ... 249-250

95. Менелайон. 1-я пол. V в. до н. э ... 252

Карты и фотографии

1. Спарта и Тайгет ... 19
2. Южный Пелопоннес ... 25
3. Спартанская долина ... 26
4. План храма Артемиды Орфии и его руины ... 32-33
5. Крит. Поселения ориентализирующего и архаического периодов ... 181
6. Еврот ... 278

Страницы рукописи данной книги Ю. В. Андреева ... 272—273

На фор- и контрзаце: Лаконский килик мастера Всадника. 550-540 гг. до н. э. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж. Рисунок тушью М. П. Ваулиной (?).

УКАЗАТЕЛИ ИМЕН

1. Имена исследователей

Akurgal E. (Акургал Е.) 96

Barnett R. D. (Барнет R Д.) 67, 68, 72, 92
Benson J. L 178, 195
Blakeway A. (Блэйкуэй) 176, 254, 256, 257, 267
Boardman J. (Бордмэн Дж.) 46, 47, 52, 54, 66, 82, 85, 97, 143, 147, 176, 179, 180, 192, 214, 221, 228, 234, 279
Boehlau J. (Белау И.) 127
Buschor E. (Бушор Е.) 105,129,143,159,167
Busolt G. (Бузольт) 27

Carter J. B. (Картер) 46, 192-194
Cartledge P. (Картлидж) 47, 94, 196, 214, 215, 218, 221, 248, 252, 268, 279
Catling H. W. (Катлинг) 175, 263
Charbonneaux J. (Шарбоно) 90, 204, 231
Chrimes K. M. T. (Краймс) 29, 30, 267
Christou Ch. A. (Христу Х.) 43, 184, 185, 189, 259
Clauss M. (Клаус) 47, 158, 170, 196, 254
Congdon L. O. K. 204
Cook R. M. (Кук Р.) 105, 106, 124, 128, 131, 157, 170-173, 176, 179, 252, 253, 258, 267, 271, 280

Davaras C. 38
Dawkins R. M. (Даукинс) 41, 54, 66, 72, 76-80, 82, 85, 87, 88, 94, 98, 102, 183, 230, 234, 279, 280
Dickins G. (Диккинс) 46, 189, 192, 195, 255, 257, 268, 279, 281, 284
Diehl E. (Диль) 205, 209
Droop J. P. (Друп) 47, 103-105, 112, 118, 171, 172, 174, 175, 184, 185, 189, 263, 279
Dunbabin T. J. (Данбэбин) 100, 178, 263

Fiechter E. 248
Finley M. I. (Финли М.) 253
Fittschen K. (Фитшен К.) 85
Fitzhardinge L. F. (Фицхардинг) 25, 26, 39, 43, 44, 66-69, 71, 72, 76-78, 82, 85, 90, 94, 100, 105, 127, 128, 170, 183-185, 189, 192, 196, 204, 205, 209, 214-217, 219, 223-225, 227, 229-231, 233, 234, 237-240, 242, 243, 246, 279, 280, 281

Forrest W. G. (Форрест) 170, 175, 176, 254, 258, 267
Freyer-Schauenburg Br. 80, 96

Gauer W. 205
Gruben G. 32

Hafner U. (Хефнер У.) 170, 255, 264, 279
Hampe R. (Хампе Р.), (Simon E) 82, 85, 280
Herbert S. 178
Herfort-Koch M. (Херфорт-Кох М.) 47, 50, 196, 204, 205, 209, 215, 216, 220, 223, 230, 231, 233, 234, 237-240, 242, 243, 261, 280
Higgins R. A. (Хигинс) 44, 183
Holladay A. J. (Холлэдэй) 253, 258, 261, 263, 267, 268, 271, 274
Homann-Wedeking E. (Хоман-Ведекинг) 157-159, 176, 209, 279
Hood M. S. F. (Худ С.) 184
Hopper R. J. 264
Hornbostel W. 147
Huxley G. L. (Хаксли) 157, 170, 254, 264, 267

Jakobstahl P. (Якобсталь) 271
Jeffery L. H. (Джеффри) 209, 251
Jenkins R. J. H. (Дженкинс) 38—46, 50, 77, 183
Jucker H. (Юккер) 184, 189, 209, 214

Kaminski G. (Каминская Г.) 38, 46, 47
Karakasi K. 38
Kiechle Fr. (Кихле Фр.) 27, 255
Kilinski K. 179
Kokkorou-Alewras G. 231
Kraay C. M. (Краау) 267, 271
Kunze E. (Купце) 180

Lane E. A. (Лэйн) 103-109, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 122, 124-129, 131, 136-138, 143, 157-159, 162, 172, 176, 280
Langlotz E. 223
Lauter-Bufe H. 185
Lechat H.2XS
LIMC 80, 96, 147

Mac Donald B. R. (Мак Дональд) 178
Marangou E. L. I. (Марангу Л.) 62, 72, 78, 85, 90, 279, 280
Martin R. (Мартин Р.) 90, 94, 250
Martinez J.-L. 38, 39
Mc Phee I. (Мак Фи) 173, 175
Mosse C. (Моссе) 175, 176
Moustaka AI. 159
Müller W. (Мюллер) 250, 252

Oakley J. 147
Oliva P. (Олива) 170, 176, 247, 249
Ollier F. 256

Payne H. (Пейн) 109, 169, 177, 178, 179
Pfuhl E. 169
Pipili M. (Пипили М.) 107-109, 111, 112, 114-117, 122, 124, 126, 128, 130-133, 135-138, 140, 141, 143, 156, 163-165, 167, 168, 173, 176, 248, 251, 265, 280

Richter G.M.A. 231

Robertson M. (Робертсон М.) 94, 169
Robinson E. S. G. (Робинзон) 271
Rolley C. (Ролле) AI, 50, 131, 132, 135, 158, 163, 170, 171, 174, 176, 180, 196, 197, 205, 209, 214-217, 219, 221, 261, 264, 265, 279, 281

Schefold K. 135, 137, 138
Schröder Br. 243
Seltman C. T. (Зелтман) 271
Shefton B. B. (Шефтон) 106, 115, 122-124, 138, 262
Simon E., (Hampe R.) 82, 85, 280
Simon E. 122, 125
Sporkes B. A. 179
Stampolidis N. 181
Starr Ch. G. (Стар 4.) 176, 271, 297
Stibbe C. M. (Стиббе) 111, 117, 132, 140, 204, 214, 280
Stubbs H. W. 267

Thompson M. S. (Томпсон) 183,196,228
Tod M. N. (Tod), (Tod-Wace) 224, 227

Van der Grinten E. F. (Ван дер Гринтен) 161, 162
Villard Fr. (Виллар) 90, 158

Wace A. J. B. (Уэйс) 52, 53, 58, 60, 223-225, 227-229
Wallenstein K. (Валленштейн) 46, 195
Weber C. W. (Вебер) 170, 260, 262
Wolski J. 267

Белох К. Ю. 23, 276
Виламовиц-Мёллендорф У. 276
Гильберт Г. 276
Глоц 255
Грот 298
Демарне П. 180
Жанмэр 276
Курби М. 184
Липольд 255
Маринатос Спиридон (Marinatos Sp.) 31
Мейер Эд. 276
Морган Л. (Morgan L.) 23
Мюллер К. О. 276
Политис Л. 205
Грей 232
Уэйд-Джери 255
Эренберг В. 255, 302

2. *Имена античных исторических лиц*

Агиады, династия ахейского происхождения 30, 31
— Агис I 26, 275
— Алкамен 27
— Телекл 27
— Лабот (Леобот) 275; см.: Ликург
Алкей, лирический поэт, ок. 600 г. до н. э. 36
Алкман из Сард, поэт и музыкант, 2-ая пол. VII в. до н. э. 22, 35, 36, 157, 168
Амазис 169
Анакреонт 36
Анаксибий, посвятитель одноименной стелы 238
Аполлодор 275
Аристотель 298
— «Лакедемонская полития» 27, 28, 274-276, 277
— «Политика» 294-297
Аристофан 299
Аркесилай II, киренский царь (565/60-555/50) 85, 119-122
Ассархадон 96
Афиней 35, 168

Бафикл из Магнезии, ионийский архитектор и скульптор, автор «Трона Аполлона» в Амиклах, конец VI в. 35, 223, 248-251, 255, 288

Гегил и его сын Феокл, лаконские скульпторы, создатели группы Геракла, Атласа и пяти Гесперид 231
Геланник Лесбосский, логограф, современник Геродота 28, 277
Гераклиды, вожди дорийцев 26
— братья-близнецы Еврисфен и Прокл, основатели двух царских династий 26, 275
Геродот 30, 31, 274, 275, 277, 278, 297, 299
Гесиод 122
Гитиад, лаконский зодчий, автор храма Афины Меднодомной (Халкиойкос) и статуи Афины в нём. 2-ая пол. VI в. 247, 248, 287
Гомер 24, 31
Горгий, мастер-бронзолитейщик, работавший на афинском акрополе до 480 г. 215

Донт, лаконский скульптор, брат Дориклида, создатель группы Геракла, сражающегося с Ахелоем, в сокровищнице мегарян и Палладиона для Гёрайона 231
Дориклид, лаконский скульптор, автор статуи Фемиды в Герайоне Олимпии 231

Евном, царь, отец Ликурга по версии Плутарха и Эфора 275
Еврипонтиды, дорийская династия 30, 31
Еврисфен и Прокл, цари, которым

Геланник Лесбосский приписывал спартанское законодательство 275—277

Ион Самосский, поэт 35

Клеобис и Битон 43, 90, 94
Клеомен I, спартанский царь, правил на рубеже VI в. до н. э. 30
Кратин, лаконский скульптор, автор статуи Фила из Элиды, победителя на играх 231
Критий, ярый лакокофил 291, 294
Ксенодам с о-ва Киферы, поэт и музыкант 35
Ксенокрит из Локр, поэт и музыкант 35
Ксенофонт 34, 275, 277, 294, 297
— Hell. 28
— «Лакедемонская полития» 278, 300

Ликург, по преданию, великий спартанский законодатель 35, 170, 269, 274-278, 281, 282
— «законы Л.» («Ликургово» законодательство) 54, 96, 168, 221, 228, 254, 269, 274, 276-278, 282
— свидетельства древних о Л. 274-276
— Л. — дядя и опекун царя Лабота 275
— общество Ликургидов 276
— гипотеза Виламовица-Мейера, Жанмэра 276
— выводы 277, 278
Ликург, царь Немей 276
Ликург, царь фракийского племени эдонов 276
Лисандр, спартанский полководец
— статуя Л. в Дельфах 35

Медон, лаконский скульптор 231
Мимнерм из Колофона, элегический поэт, ок. 600 г. до н. э. 36

Навуходоносор 96

Павсаний 27, 29, 205, 231, 288
— «Описание Эллады» 27, 231, 246-248, 251-252, 274, 287
Перикл 288
Платон 294, 297
Плутарх 34, 35, 267, 297, 298
— «Биография (жизнеописание) Ликурга» 221, 267, 274, 275, 277, 278, 282, 290, 291, 295
— Cleom. 297
Полибий 298
Полидект, брат законодателя Ликурга 275
Поликрат, царь о-ва Самоса 217
Полимед, скульптор-монументалист, автор Клеобиса и Битона в Дельфах 180, 231
Полимнест из Колофона, поэт и музыкант 35

Сакад из Аргоса, поэт и музыкант 35
Саффо 284
Симонид Кеосский, лирический поэт, ок. 556 — ок. 468 гг. до н. э. 277

Симонид, автор генеалог, сочинений 277
Стесихор из Химеры (Сицилия), поэт (хоровой лирик), ок. 600 г. до н. э. 274
Страбон 274, 277

Телест, мастер-бронзолитейщик 50, 205, 231, 259
Телест и Аристон, братья-бронзолитейщики, лаконские скульпторы, создатели 18-футовой статуи Зевса 231
Терпандр с Лесбоса, поэт и музыкант, изобретатель многострунной лиры 35, 266
Тимомах, предводитель спартанской армии ок. сер. VIII в. до н. э. 27
Тиртей, спартанский элегический поэт, 2-ая пол. VII в. до н. э. 23, 30, 31, 167, 277, 300
— «Евномия» Т. 277, 278

Фалет из Гортины (Крит), поэт и музыкант 35
Феодор с Самоса, скульптор, автор Скиады (skias) — крытая постройка, VI в. до н. э. — место народных собраний 252
Филонон, ахеец 26
Фукидид 228, 275, 287, 288, 294, 301

Харилай, сын Полидекта, племянник Ликурга 275
Хилон, знаменитый госуд. деятель VI в. до н. э. 274
— эфорат X. 268
Эгеиды, фиванская фратрия 27
Эксекий 169
Эпиктет 162
Эратосфен 275
Эфор 26-29, 275, 277

3. *Мифологические имена и названия*

Агамемнон 31, 43, 164, 276
Адмет 108, 147; см.: «мастер Гефеста»
Алкиной 24
амазонки 122,149
Амфиарай
— кратер А. 162,169
Амфитрита 248
Аполлон 28, 160, 165
— Аполлон и Дионис (?) 123,136,137
— А. (?), сражающийся с (Драконом) Пифоном, 135, 147
— А. и Дионис и сцена комоса 136, 137, 152 155, 164
— храм А. в Амиклах 175, 247—251
— А. Дельфийский 277, 278
Аргонавты
— поход А. 164
Ариадна 85
Артемида Орфия
— дедалические терракотовые статуэтки 43, 44
— изображения Орфии на свинцовых вотивах 56—60, 64, 112, 224, 227
— Орфия на костяных плакетках 66, 97, 112
— «владычица зверей» на плакетках слоновой кости 69, 71-73, 79, 81, 83, 90, 92
— фигурки из обычной кости 98, 100-102, 231, 251
— Артемида Орфия на килике из Навкратиса 112, 113, 130, 131, 143, 164-166
Артемида
— А. и Лето 78
— бронзовые статуэтки Арт. 165, 197, 199, 204
Аталанта 165
Атлас
— килик с А. и Прометеем 122-124, 138, 143, 158, 160, 164; см: «мастер Аркесилая»
Афина 152, 154
— Афина, ведущая Геракла на Олимп, 164
— бронзовые статуэтки и свинцовые фигурки А. 165, 224
— храм А. Халкиойкос на Акрополе Спарты 173, 175, 247, 248
Ахилл 123, 164
— А., подстерегающий Троила у источника, 133-135, 147, 160, 165, 166
Аякс 83

Беллерофонт
— Б., поражающий Химеру, 140, 141, 152
Бореады
— группа Б. (резьба по слоновой кости) 96
— килик Б. 123, 138, 140, 143, 162; см.: «мастер Бореадов»

Всадник
— на плакетках слоновой кости 80-82, 96
— в вазописи 123, 143, 160-162; см.: «мастер Всадника»

Ганимед
— коринфская терракотовая скульптура: Зевс, похищающий Ганимеда, 195
Гарпии
— Бореады, преследующие Гарпий, 123, 138, 140, 143
Гектор 78
Гелиос 88
Гера 100, 116, 152, 154, 231, 233, 248, 260
Геракл 30, 163, 165
— Г., убивающий кентавра Несса , 79
— сражающийся с гидрой 80
— сражающийся с амазонками 122, 147, 149
— введение Г. на Олимп 123,152, 154, 164
— Г. с критским быком 123, 133, 147, 151
— Г. с немейским львом 126, 133, 143, 145, 152, 153, 161, 162, 166
— Г. , ведущий Кербера, 126, 152
— убивающий Гиппокоона 126, 147, 149
— сражающийся с кентаврами 133
— несущий Керкопов 133
— бронзовые статуэтки и свинцовые фигурки Г. 165, 225
— подвиги Г. — сюжеты рельефов Гитиада 248
Гермес 90, 91, 128, 137, 138, 147
— свинцовые фигурки VI в. до н.э. 225
Гефест 106—109, 123; см.: «мастер Гефеста»
— Г., освобождающий Геру от оков, 248
Гиакинф 28
— «могила Г.» 248, 250, 251
Гиакинфии — праздник, справляющийся в Амиклах, 27, 28, 35
гидра 80, 166
Гипподамия 88
Гиппокамп 116, 143
Гиппокоон 126, 147, 149
Главк 31
Горгона 77, 80, 90-92, 166
горгонейон 126, 147, 150
Грифон 90

Деметра и Кора 78
демоны
— крылатые демоны 112,113, 115, 116, 143, 161-163, 165, 166; см.: «мастер Навкратиса»
— килик из святилища Орфии с четырьмя демонами 123, 141-143, 147
Дионис 107, 108, 137, 147, 152, 276; см.: «мастер Гефеста»
Диоскуры 164, 165, 239, 248, 276
Дракон
— Кадм, убивающий Др., 135

Елена 44, 164, 276
— похищение Е. 85, 86, 92, 280
— мраморная стела 237

Зевс
— Зевс (Ликейский) и орел 111-113, 116, 119, 123, 147, 160, 163-165, 242
— З.и Гера 116, 152, 154
— 3. и Гермес 128, 137, 138, 147
— Зевс, похищающий Ганимеда, (коринфская терракотовая скульптура) 195
— 3. Ликейский («Волчий») 276

Илифия 234, 235
Ифит, мифический царь Элиды, учредитель олимпийских игр 276

Кадм 160
— Кадм, убивающий Дракона (Пифона), 135,147
кентавр 79, 166
кентавромахия 92, 123, 133, 147, 150, 163, 165
Кербер 126, 152, 160
Керкопы
— Геракл, несущий Керкопов, 133
Кирена (нимфа) 137-139, 143, 156, 259, 260; см.: «мастер Кирены»
комаст 133, 147
комос (вакхическая пляска) 168

Ликаон, аркадское божество 276
Ликург, аркадский герой, упоминаемый Нестором, 276

Медуза Горгона 80, 96, 248
Меланион 165
Мелеагр 165
Менелай 24, 31, 164, 276
— Менелай и Протей (килик) 115, 147, 148
— храм М. в Терапнах 175
— мраморная рельефная стела 237
монстры 166

Несс, кентавр 79
Нестор 276

Одиссей
— прощание О. с Пенелопой (?) 85
— ослепление Полифема 132
Олимп 107, 147, 152, 154
охота (Калидонская) 124, 125, 138, 139, 143, 164
— охота на вепря 147, 151; см.: «мастер Охоты»

Палладий 204
Парис
— «суд Париса» 82, 85
— похищение Елены П. 85
— мраморная рельефная стела 237
Пасифайя 164
Пегас 81, 82, 141, 152
Пелопс 88
Пенелопа 85
Персей
— умерщвляющий Медузу Горгону 77, 78, 92
— П., отправляющийся на

битву с Медузой, рельеф Гитиада 248
Пифия 275
Пифон 278
— Аполлон, сражающийся с П. (Драконом), 135, 147
Поликсена 133
Полифем
— ослепление П. 123, 132, 133, 152
Посейдон
— П. верхом на Гиппокампе 116, 117, 143, 163, 164
— бронзовые статуэтки и свинцовые фигурки 165, 225
— П. и Амфитрита, рельеф Гитиада 248
Прометей 79, 80, 112
— Пр. и Атлас 122-124, 143, 158, 160, 164
Протей
— Менелай и Пр. 115, 147

Сарпедон 31
сфинкс
— на костяных плакетках из святилища АО 74-77, 90
— на гребне 82, 83
— сф. и горгонейон 126, 147, 150,
— на килике из Сард 129, 135, 136, 143; см.: «мастер Всадника»
— бронзовый сфинкс 203
сатиры 166
«Семеро против Фив» 126, 143, 146, 160, 164
Сизиф 126, 147, 164, 166
Силен 164, 167
симпосий
— килик из Лувра 143, 147, 148, 161
— фрагм. килик с о-ва Самоса 143, 144

Тесей
— похищение Ариадны Т. 85
Тидей
— Т., убивающий Йемену, (ваза из Черветери) 169
траурная процессия, или «похоронный марш» 127, 143, 156, 160, 162, 163, 167, 259, 260; см.: «мастер Охоты»
Троил 133, 134, 147, 164, 165
Трофоний 164
— килик Тр. с о-ва Самоса 109, 123, 126, 147
Троянский цикл (Троянская война) 164

Феб 278

Химера 140, 141, 152, 153, 156, 160, 166

Эрида 122

Мастера лаконской вазовой живописи

мастер Аркесилая 85, 106, 117-124, 126, 131, 138, 143, 160-163, 165, 168
— в манере м. Арк. 123
— влияние м. Арк. 127

мастер Бореадов 108, 138, 140, 141, 143, 158, 162, 166
мастер Всадника 123, 129—133, 135-137, 143, 160-162
мастер Гефеста 106-109, 111, 127, 147, 160
мастер Кирены 137—139, 143, 156, 166
мастер Навкратиса 109, 111-117, 130, 143, 158, 161,162, 164-166
мастер Охоты 106, 111, 122, 124-128, 143, 145, 147, 156, 159, 162, 166
мастер Пегаса 117
мастер Тифона 167
мастер Химеры 128, 137

УКАЗАТЕЛЬ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ И ПРОЧИХ НАЗВАНИЙ И ПОНЯТИЙ

Албания
— бронзовая статуэтка бегуньи из Алб. VI в. до н.э. 198
Александрия
— ценные бронзы, ввезенные в Спарту из Ал., 214
Амиклейон 26
— бронзовая статуэтка мальчика 202
— подставка бронз, зеркала 208
— бронзовые статуэтки 220
— отсутствие привозного материала VI в. до н.э. 221
— свинцовые фигурки VI в. 224
Амиклы, ахейские 26, 27, 28, 30
— святилище Агамемнона и Александры (Кассандры) 43, 184, 243
— терр. головы из А. 76
— храм Аполлона в А. 175, 247—251
— периррхантерии 230
Ангелона, Лакония 243
Арголида 182
Аргос 43, 164, 180, 183
— Клеобис и Битон 43
— изделия из слоновой кости 1-ой половины VII в. до н.э. в аргивском Герайоне 66
— аргосская школа бронзового ваяния 180, 218, 219, 262
Аркадия 26, 27, 233, 276
Ассирия и ассирийцы 94
Аттика 220
— аттическое влияние 128
— превосходство аттической керамики 262
Афины 22, 27, 30, 32, 33, 43, 157, 163, 175, 177, 179, 194, 214-216, 218, 263, 271
— храм Афины на Акрополе 30; см.: «Указатель музеев»
Африка (Северная) 96, 174, 258, 261
Африка (тропическая) 270
ахейцы 26, 27
— ах. община (население) 28
— ах. ванакты 27
Ахзив, близ Хайфы
— маска из Ахз. 193

Беотийско-Фессалийский эпический цикл 164
Беотия 153, 179, 185
— ремесленный центр в сфере афинского влияния 179, 180
— школа вазописи, связанная с фиванским святилищем Кабиров, 179
— находки лаконских периррхантериев 231
«Большая Ретра» 30, 277, 278
Британская археологическая (школа) экспедиция 1906—1910 гг. Раскопки в святилище Артемиды Орфии в Спарте 32, 281

Вавилон 96
— вавилонские вторжения в Финикию 94

Ваза Франсуа 262
Василики, Тайгет
— бронзовое зеркало 207
Вафио 24
Великая Греция
— бронзолитейные мастерские 219
Вике
— кратер из В. 185, 209-211, 214, 216, 256
Восток
— влияние В. на работы лаконских резчиков по слоновой кости 90, 92
Восточное Средиземноморье 96, 255
Вульчи 117, 119, 150, 154
— килик Аркесилая из В. 119—121

галынтатские могилы 209
Гелос, приморский город в Лаконском заливе 27, 29
Герайон
— аргивский 54, 66
— самоский 54; далее см.: Самос, Герайон
Гераки, Лакония
— юноша (Аполлон) в жемчужном венце (бронзовая статуэтка) 218
— мраморный рельеф 243
Гермиона, Арголида 216
— бронзовое зеркало 206
герусия 30
гимнопедии 35
гипомейон, спартиат-чужеземец, пониженный в правах 264
Гифея, южное побережье Лаконии 174, 175
Гомеровская община
— ее три органа власти: цари, совет «старцев» и народ 30
гоплиты и лучники на свинцовых вотивах святилища АО (VII в. до н.э.) 60—62
— бронзовые статуэтки гоплитов 201
— свинцовые фигурки VI в. до н. э. 229
Гортинские законы 269
Грехвил, близ Берна
— бронзовая гидрия из Гр. 209, 212, 213, 216
Греция,
— ранняя, ахейская 23, 24
— периода архаики 33—35, 37, 92, 96, 157, 174, 177, 185, 193, 194, 216, 227, 261, 279, 281

— килик из Греции 138

данничество 29
двоецарствие (двойная царская власть) 30, 31
Делос
— «аллея львов» 94
Дельфы 76, 215, 216
— статуя Лисандра
— Клеобис и Битон 90, 180
— периррхантерии 231
— поездка Ликурга в Дельфы 275, 277
Димитсана, Аркадия
— плакетка слоновой кости с изображением гоплитов 62

диойкизм 29
Додона 215, 216
— бегунья (бронзовая статуэтка) 198
— гоплит на марше (бронзовая статуэтка) 206, 204
дорийцы 23, 24, 29, 31
— дор. община, гос-во 24
— дорийское поселение в Спарте 25, 26, 28

Еврот 24, 27, 185, 278
Египет 275

Животные и фантастические существа на свинцовых вотивах АО 63-65

Илиада 24, 276
илоты, рабы 24, 27, 29
Иония 271, 282
— бронзолитейные мастерские в городах И. 219
Иран 270
Италия, Южная 154, 174, 177, 209, 215, 265
— рынки И. 182, 216, 220, 261
— южно-италийские полисы — центры бронзовой пластики 218

Камир, о-ов Родос
— центр дорийского дедалического стиля 43
Капуя 117, 118, 147
Каркемиш 96
Карнеи 35
Карфаген и пунические поселения западного Средиземноморья — вотивные маски 193, 194
«Каталог кораблей» 24
Киклады 185
Кипр 216
— терракотовые маски конца II тыс. 193
— маска из Куриона 193
— девочка с кроталами (подставка бронзового зеркала) 208
Кирена 96, 126, 143
— киренская школа вазовой живописи, которой были приписаны многие лаконские вазы (напр. килик Аркесилая) 33, 281; см.: «Мастера лаконской вазовой живописи», «Указатель музеев»
Китай 270
клеры 29
«ковровый стиль» 160
коллекция
— Кампана 11, 114, 130, 148
— Моретти 147, 151
-Эрскина 126, 152, 160
Концепция культурного переворота 96, 97, 253-274, 282
— история вопроса 253-257, 282
— самоизоляция Спарты 255
— датировка культурного переворота (расцвет и упадок основных жанров искусства) 256-264
— причины упадка, сравнение с Критом 264-270, 282

— другие моменты датировки культ, переворота 270-274
Коринф 33, 34, 105, 157, 160, 167, 174, 175, 177-179, 194, 216, 217, 263, 271, 276
— центр дорийского дедалического стиля 43
— коринфский арибалл из Фив 45
— окончание коринф. чернофигурного стиля 128, 157, 262
— афинская краснофигурная керамика, найденная в К., 173
— сравнение К. и Спарты 178, 179
— К.— крупный центр транзитной морской торговли 179
— коринфская коропластика 195
— К. — центр бронзовой пластики 216-219, 262
— периррхантерии 231
Корфу (Керкира), Ионические острова
— храм Артемиды 90, 94
— бронзовая статуэтка комаста 204
Крит 185, 275
— города дорийского Крита 23, 39
— центр дедалического стиля 43
— культурная деградация Крита 180-183, 268-270
— поездка Ликурга на Крит 275
курос
—дедалический 90, 91, 183, 281
— с о-ва Феры 90
— с мыса Суния 94

Лакедомон 24, 27, 29
Лакония 22, далее passim

Лаконское искусство

Лаконская коропластика
— дедалические головы с Акрополя Спарты 40
— дедалические терракоты из святилища АО 40—41, 43
— вотивные маски (юноши, гротески и герои) из святилища Артемиды Орфии и их прототипы 34, 46, 189-195, 256, 259, 266
— святилище Агамемнона и Кассандры в Амиклах 43, 184
— терракотовая голова из Амикл 76
— рельефные пифосы 184, 195, 259
— фрагмент из Героона Спарты 185-187
— рельефная амфора из могилы гончара 185-189
— вопросы хронологии 256
Свинцовые вотивы
— вопросы хронологии VII в. 52
— заменители—отражение структуры спартанского общества 53—55
— изображение Орфии 56—60
— гоплиты и лучники 60—62, 229
— музыканты и танцоры 62—63
— животные и фантастические существа 63—65

— VI в. — время процветания 223, 224, 257, 259
— изображение челов. фигуры 225, 226
— заменители (копии) драгоценных металлов и ювелирных украшений 227, 266
— и их связь с социальными сдвигами в спартанском обществе 228
Изделия из слоновой и обычной кости
— хронология и происхождение рельефной резьбы по кости 66, 67
— фигурки животных и рисунки на внутренней стороне подставок 67—70
— плакетки с изображением Орфии — «владычицы зверей» 69, 71-74
— плакетки с изображением сфинксов, сложных композиций, героев, всадников и пр. 74-82
— гребни 82-88
— мелкие предметы 88-91
— влияние восточного оригинала на работу лаконского резчика 90, 92
— круглая скульптура 92, 93, 95
— датировка и причины исчезновения изделий из слоновой кости из комплекса АО 93, 94, 96, 97
— предметы из обычной кости 98, 99, 101
— хронологические рамки 100, 102, 256, 257
Лаконская бронзовая пластика
— бронзовые фигурки вотивного характера 47—50, 197-204, 216-218
— бронзовые сосуды (гидрии и кратеры) 50-52, 204, 205, 209-214
— бронзовые зеркала 204, 206-208
— хронология (расцвет и упадок), сравнение с другими центрами 196, 197, 204, 214—223, 256, 259-262
Лаконская вазопись
— стили лаконской вазописи 103-106; далее см.: «Мифологические имена и названия», «Мастера лаконской вазовой живописи»
— зависимость лаконской вазописи от коринфской и аттической 157
— стилистические особенности лаконской вазописи 159—163
— иконография лаконской вазописи 163—169
— хронология (расцвет и угасание) лаконской вазописи 170-178, 183, 256, 259-263
— сопоставление с:
— Коринфом 178, 179
— Беотией 179
— Аргосом 180
— Критом 180-183
Каменная скульптура
— фрагменты лаконских мра-

морных периррхантериев 230-232, 260
— монументальная скульптура 231
— голова Геры 231, 233, 260
— Илифия 234, 235
— голова воина и т. наз. Леонид 234, 236
— рельефы 236, 257, 259
— стела из Магулы 237
— стела Анаксибия 238, 242
— рельеф с Диоскурами 239
— героические рельефы 240-246
— рельеф из Хрисафы 240-243, 257
— рельеф из Гераки 243-246, 257
— рельеф из Мани 243, 245, 246
Монументальное зодчество 265, 266
— храм Афины Меднодомной (Халкийокос) 247, 248
— «Трон и алтарь Аполлона» 247-251
— «Скиада», третий Менелайон, «Персидская стоя» 252

Лебадея, Беотия
— ручка бронзовой гидрий с именем Телеста 50
Левант 34
Лидия 282
ликийцы 31
Локрида183
Лонга, Мессения
— бронзовая статуэтка гоплита 201
Луристан 44
Магнезия, родина скульптура-монументалиста Бафикла 242
Магула, Спарта 235, 237
Македония 183
Макист, южная Элида
— Артемида (бронзовая статуэтка) 199
Малая Азия 96, 258, 262, 282
— ионийские греки М.А. 34
Малея, мыс в Лаконском заливе 26
Мани, (Mainiote), п-ов юго-западнее Гитиона в Лаконском заливе 243, 245, 246
маски, вотивные 34, 46, 189-195
Мегара Гиблея 177
Мелигу, западное побережье Арголидского залива 234, 236
Мессения 22, 24, 220, 243, 266
I Мессенская война около сер. VIII в. до н.э. 27
II Мессенская война вторая пол. VII в. до н.э. 53, 60, 61, 268, 277, 278
Микены 31
— микенский период, микенское поселение 24
— золотые маски 31
— рельеф с акрополя М. 39, 40
Мистра
— фрагменты лаконских перирхантериев 230
мноиты, госуд. рабы дорийского Крита 29
Московская Русь 270
музыканты и танцоры на свинцовых вотивах из святилища АО 62, 63

Навкратис 96, 106, 143, 164 ; см.: «мастер Навкратиса»
народное собрание 30
Немея 216, 276
неодамод, вольноотпущенник 264
Нимруд 68, 72, 73
Нола 132

Обол, железный 176
— отказ от золотой и серебряной монеты 221
Оксерра
— «дама» из О. 39, 40, 90
Оксиринх 22
Олимпия 47, 209, 215, 216
— бронзовая статуэтка VII в. до н.э. 48-50
— культовая статуя Зевса 112
— бронзовые статуэтки VI в. до н.э. 200, 201, 203
— периррхантерии 230—232
— голова Геры 231, 233
Олимпийские игры
— ограничение участия спартиатов в Ол. играх 221
«Олимпийский диск» 275

Палестина 96, 193
Парагвай, государство иезуитов 270
Пелопоннес 22, 24, 34, 164, 174, 183, 216, 224, 258, 281
Пелопоннесская война 178
Перахора 263
— святилище Геры 66, 100, 178
периеки, неполноправные граждане, зависимые от полиса-гегемона, 24, 26, 28, 29, 264
— приморские периекские полисы Лаконии 174, 175
— ограничения на выезд за границу 221
— периекские полисы — «зона свободного предпринимательства» 222
периррхантерии 230-232
«Персидская стоя» (Спарта) 252
Пилос, дворец 24
Протогеометрический период 25

Рим
— процесс завоевания Италии Римом 29, 30
Ритсона, Беотия 177
Родос, о-в 177
— килик с о. Родоса 107—109
— гидрия со сценой сражения 124, 167
— вытеснение лаконской керамики 174, 261
— периррхантерии 231

Самос, о-в 177, 217, 242, 265
— Герайон 96, 145, 166, 220
— килик Трофония и др. килики 109, 111, 126, 147
— фрагм. килик с изображением крылатого демона 116
— фрагмент килика со сценой симпосия 122, 143, 144, 168
— Геракл с немейским львом 126, 143
— фрагм. килик — Ахилл у источника 133, 134, 147
— вытеснение лаконской керамики 174, 261

— вотивные маски 193
— периррхантерии 231
Сарды
— килик из С. 129, 135, 136
Селинунт 230
Сибарис 209
Сикион 34, 182, 219, 262
Сирия, Северная 67, 72, 96
Сицилия 174, 216
«Скиада» (Спарта), крытая постройка архитектора Феодора с Самоса 252
Сорренто 153
Спарта
— дорийское поселение, община спартиатов, политическое устройство гос-ва 22, далее Passim [Вместо введения] 220, 270
— центр дорийского дедалического стиля 38, 46, далее Passim Гл. I
-вазопись 106, 109, ПО, 141, 142, 156, 163-165, 168, 173, 175-180, 182, 183
— терракотовые вазы 185—188
— вотивные маски 189—191, 193-195
— бронза 199, 200, 203, 207, 214, 217
— самоизоляция Спарты 221, 222, 266, 267, 269, 270
— свинцовые вотивы 223—226
— изделия из камня 232—240, 242, 244
— монументальное зодчество 246-248, 252, 254
— система запретов 258-260, 263, 266, 269, 270
— Акрополь Спарты 185, 247
— фрагм. терр. среднедедалическая голова с пластической вазы 40
— постдедалические терр. головы 42
— терр. голова 45
— фрагменты лаконской краснофигурной керамики 173
— «Леонид» 236
— стелла Анаксибия 238
— храм Афины Халкиойкос 247
— Героон Спарты 185—187

Спартанские святилища

Святилище Артемиды Орфии
— археологические раскопки 32-34, 230, 281
— дедалические терракоты 40, 41, 43
— вотивные маски 46, 189—194, 222
— изделия из бронзы 47, 49, 51, 196, 203, 220
— свинцовые вотивы 52—65, 223-229, 259
— изделия из слоновой кости 66-97, 256, 257, 280
— изделия из обычной кости 98-102, 231, 251
— вазопись 103-106, 259
— килик со сценой оргии 109, 110, 156

— килик с четырьмя демонами 123, 141-143, 147
— фрагменты росписей 167, 169, 173, 175
— изделия из терракоты 183-184, см.: вотивные маски
— отсутствие предметов восточного происхождения и привозной греческой керамики 221, 222, 258
— скульптурные фрагменты из мрамора и известняка 234, 260
Святилище Афины Халкиойкос на Акрополе Спарты 44, 173, 175, 220, 247, 263
— дедалические терракоты 44
— отсутствие импортной греческой керамики 175
— бронзовые статуэтки 220
— отсутствие привозного материала VI в. до н. э. 221
Святилище Аполлона в Амиклах
— «Трон и алтарь Аполлона» архитектора и скульптора Бафикла из Магнезии 247—251
Святилище Менелайон в Терапнах 24, 41, 44, 52, 64, 175, 228, 263
— «Богиня Менелайона» 47—50, 251
— свинцовые вотивы VII—VI вв. до н.э. 52, 224, 228, 229
— бронзовая пластика VI в. 196
— отсутствие привозного материала VI в. до н.э. за исключением небольшого количества керамики VI—V вв. до н.э. 221, 222
— третий Менелайон 252
Средневековые духовно-рыцарские ордена 270
Схерия, о-в феаков 24

Тайгет 26, 247
Тарент 137, 139, 155, 209, 215
— вотивные маски 193
— тарентская торевтика («лаконизирующие» вазы) 209, 215
Тарентский залив 209
Тегея 258
Тенар, мыс в Лаконском заливе 26
Терапны
— храм Менелая 175; см.: «святилище Менелайон»
Тир 94, 96, 257, 258
Тиринф
— вотивные маски 193
Токра 133, 265
Трансвааль, республика буров 270
Требениште
— два бронзовых кратера лаконского происхождения 214
Трейи
— бронзовая гидрия из Тр. 209, 213

Фера, о-в
— вотивные маски 193
Фермопилы 234
Феспротида, прибрежная область южного Эпира
— Артемида из Ф. — бронзовая статуэтка 197
Фессалия 183
Фивы, Беотия 126, 160

— святилище Кабиров 179
фикеллура, стиль керамики 174, 177
фила и фратрия, родовые дорийские объединения 30, 31
Финикия 34, 76, 94, 96, 258
Фойники, Лакония
— человек, несущий гидрию, бронзовая статуэтка 202

Халкида 33
— «халкидская» школа 174, 262
— халкидские вазы 177
Харуда, близ Ареополя (Мессения) 246
Хиос, о-в 177, 275
Хрисафа, к западу от Спарты в отрогах Парнона 240
Хумбаба
— старо-вавилонские изображения (маски) 193

Церe 117, 216
— «церетанская школа» 174, 262
— церетанские гидрий 177

Черветери 122, 134, 135, 140, 149, 150, 169

Эвбея 34
Эгина 219, 271
эдоны, фракийское племя 276
Элевтерна, Крит
— статуя из Э. 41, 42
Элида 258
Эпидавр
— статуэтка VII в. до н.э. из Эпидавра 47-49
Эпир 31, 183
Этолия 183
Этрурия 125, 169, 174
— этрусское буккеро 177
эфебы 32
эфесская школа резьбы по слоновой кости 96
эфорат 30

Япония 270

УКАЗАТЕЛЬ МУЗЕЕВ

Афины
— Национальный музей 40, 59, 68, 70, 71, 73-75, 77-81, 83, 84, 86, 89, 91, 95, 99, 100, 115, 133, 147, 148, 152, 153, 198, 201, 202, 208, 218, 223

Базель
— Музей древностей 151
Берлин
— Государственные музеи. Античное собрание 127, 143, 164, 167, 197, 199, 208, 240, 241
Берн
— Исторический музей 212
Бостон
— Музей изящных искусств 115, 117, 143, 162, 199, 200, 223

Ватикан
— Грегорианский этрусский музей 123, 143
Вена
— Музей истории искусств 198

Гамбург
— Музей искусства и ремесла 126, 147, 149
Гейдельберг
— Археологический институт Университета 152, 153

Иоаннина, Эпир
— Музей 201
Ираклион
— Археологический музей 42

Кассель
— Государственные музеи Касселя. Античное собрание 137, 138, 147
Кирена
— Музей 143, 146, 160
Копенгаген
— Нью Карлсбергская глиптотека 236, 245

Лейпциг
— Музей древностей Университета 124, 125
Лондон
— Британский музей 73, 113, 117, 1 18, 123, 126, 129, 130, 143, 147, 150, 198, 223
— коллекция Эрскина 126, 152, 160

Майнц
— Археологическое Собрание Университета 51,205
Малибу
— Музей Пола Гетти 140,152
Мюнхен
— Государственные античные собрания 115-117, 152, 154, 206, 223

Нью Йорк

— Метрополитэн музей 94, 129, 133, 135, 136, 143, 147, 151, 152, 154, 164, 207, 208, 223, 259

Олимпия
— Музей 48, 49, 195, 200, 203, 232, 233

Париж
-Лувр 40, 44, 45, 107, 111-114, 117, 119, 123-126, 129, 131 — 133, 135, 137, 143, 147, 148, 150, 152, 160, 165, 223, 242
— Национальная библиотека Франции. Кабинет медалей 119-121, 143

Пезаро
— Музей Оливериано 213

Рим
— Национальный музей Вилла Джулия 122, 133, 134, 138, 140, 143, 147, 149

Родос
— Музей 107, 147

Самос
— музей=Вати (Vathy) музей 143, 144, 147
— Герайон 143,145

Санкт-Петербург
— Государственный Эрмитаж 123

Спарта
— Музей 40, 41, 43, 45, 48, 51, 55, 57, 59, 61, 63, 65, ПО, 142, 147, 173, 184, 186-188, 190, 191, 203, 207, 223, 232, 233, 235-239, 244

Таранто
— Национальный музей 111 — 113, 119, 123, 136, 137, 139, 143, 152, 155, 160, 164, 242

Черветери
— музей 116, 143, 163, 164

Шатильон (Шатийон)-сюр-Сен — музей 210, 211

ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателю ... 3
Н.С. Широкова. Спарта и лаконское искусство в книге Ю. В. Андреева ... 5
Архаическая Спарта. Культура и политика (аннотация к монографии) ... 20
[Вместо введения] ... 22
Глава I. Лаконское искусство во второй половине VII — начале VI вв. до н. э ... 38
Терракоты среднедедалического стиля ... 38
Бронзовые изделия ... 47
Свинцовые вотивы ... 52
Изделия из слоновой и обычной кости ... 66
Глава II. Лаконское искусство в VI в. до н. э ... 103
1. Лаконская вазовая живопись ... 103
2. Общая оценка лаконской вазовой живописи и вопрос о ее отношении к другим греческим школам ... 157
3. Другие отрасли лаконского художественного ремесла ... 183
Изделия из терракоты ... 183
Бронзовая пластика ... 196
Свинцовые вотивы ... 223
Каменная скульптура ... 230
Монументальное зодчество ... 246
Глава III. Культурный переворот в Спарте и античная традиция о законодательстве Ликурга ... 253
Предание о Ликурге ... 274
Судьба спартанского искусства ... 279
Спартанский эксперимент: «община равных или тоталитарное государство?» ... 293

Литература 303
Список сокращений 309
Список иллюстраций 310
Указатели. Сост. *Л. В. Шадричева* 318
Указатели имен:
1. Имена исследователей 318
2. Имена античных исторических лиц 321
3. Мифологические имена и названия 324
Указатель географических и прочих названий и понятий 329
Указатель музеев 339

Андреев Юрий Викторович
Архаическая Спарта. Искусство и политика

Редактор: *Л. В. Шадричева*
Корректор: *Л.В. Шадричева*
Компьютерный набор: *И. И. Крупская*
Оргигинал-макет: *А. И. Азаров*
Дизайн обложки: *Е. В. Кудина*

Подписано в печать 12.11.2007. Формат 60x90 '/|6
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Newton
Уч.-изд. л. 21,38. Тираж 1500 экз. Заказ № 679

Издательство «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
тел.: (812)235-15-86
c-mail: nestor historia@list.ru

Отпечатано в типографии «Нестор-История»
СПб., ул. Розснштсйна, д. 21
тел.: (812)622-01-23