

АКАДЕМИЯ НАУК ТУРКМЕНСКОЙ ССР

ТРУДЫ
ЮЖНО-ТУРКМЕНИСТАНСКОЙ
АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ
КОМПЛЕКСНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ

Том IV

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК ТУРКМЕНСКОЙ ССР
АШХАБАД — 1989



Т Р У Д Ы
ЮЖНО-ТУРКМЕНИСТАНСКОЙ
АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ
КОМПЛЕКСНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ

Т о м IV

Под редакцией
председателя Ученого Совета ЮТАКЭ
академика **В. В. СТРУВЕ**

АКАДЕМИЯ НАУК ТУРКМЕНСКОЙ ССР

М. Е. МАССОН
и
Г. А. ПУГАЧЕНКОВА

ПАРФЯНСКИЕ
РИТОНЫ
НИСЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ

За годы по окончании Великой Отечественной войны на территории Туркменской ССР был сделан ряд археологических открытий крупного научного значения по палеолиту, неолиту, эпохе «бронзы», времени рабовладельческого и феодального обществ¹. Особенно велики достижения в части изучения истории и культуры населения и областей Южного Туркменистана поры расцвета рабовладельческой формации, когда существовало Парфянское государство, а на мировой арене видную роль играли выходцы из среднеазиатских степей — парфянские Аршакиды, которые возглавляли многовековую борьбу с Римом и сумели создать соперничавшую с римскими легионами армию. Начато изучение многих больших и малых городов, в том числе на руинах Старого Мерва впервые подняты контуры исторической топографии Антиохии Маргианской, чья окруженная стеной городская округа, как выясняется, охватывала площадь свыше 60 квадратных километров². Установлено наличие мелких и крупных крепостей, свидетельствующих о высоком развитии у парфян фортификационного искусства. Опознаны развалины оседлых поселений и остатки стоянок, иногда занесенных песками. Откопаны разнообразные архитектурные, бытовые и художественные объекты, заставляющие подвергнуть пересмотру неверные представления о парфянской культуре. Наконец, советскими археологами извлечено из культурных слоев около двух тысяч документов-острака конца II—I вв. до н. э., которые являются первыми местными письменными историческими источниками из коренных земель собственно Парфии и одновременно старейшими памятниками парфянского языка и письменности, уже частично расшифрованными коллективом советских специалистов³.

Но даже и на этом фоне выдающимся событием является обнаружение на территории городища Старая Ниса первой резиденции парфянских царей, почти буквально целого клада многочисленных, высокохудожественных парфянских ритонов, изготовленных из точеных и резных слоновых бивней! Это открытие по своей значимости выходит за рамки не только Туркмении, но и всей Средней Азии. Оно в равной мере важно для понимания как некоторых вопросов парфянской идеологии и культуры, так и подлинной роли парфян в сложении и развитии своих собственных локальных художественных школ. Покрытые сотнями разнообразных по сюжетам барельефных изображений, несущие интересные скульптурные фигуры фантастических существ и богов — эти ритоны изумительной по выразительности работы оказались дошедшими до нас в очень плохом состоянии. В лучшем случае от них сохранились сотни мелких кусочков, легко разрушавшихся при любом прикосновении, от дуновения легкого

горного зефира и даже просто от пребывания на воздухе. От некоторых отдельных частей оставалась лишь одна костная труха. И понадобилось немало труда на месте раскопок и кропотливой многолетней камеральной работы коллектива археологов и реставраторов, чтобы извлечь из земли все то, что как-то уцелело от этих былых произведений искусства, и вернуть уникальным памятникам в какой-то мере первоначальный облик. Полученные успехи — показатель современного уровня советской археологии в области техники раскопок и реставрации. Вместе с тем, само открытие ритонов отнюдь не принадлежит к разряду тех неожиданных находок, которые обязаны своим появлением в той или иной мере «счастливому случаю». Оно является закономерным результатом многолетних, систематических исследовательских раскопочных работ, планомерно, квадрат за квадратом проводящихся на городище Старая Ниса по линии Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции (ЮТАКЭ), созданной при Туркменском филиале Академии наук СССР, а ныне входящей в состав Академии наук Туркменской ССР.

1. ПАРФЯНСКАЯ НИСА

„Здесь—город Парфавниса с усыпальницами (парфянских) царей“.

Исидор Харакский.

История изучения

Уже с конца XIX в. стало известно, что Туркмения или, как тогда называли, Закаспийская область изобилует памятниками материальной культуры прошлого. Однако за дореволюционное время они были изучены крайне недостаточно. Это вполне справедливо в частности в отношении городища Старая Ниса, расположенного в 18 км к северо-западу от Ашхабада⁴.

В зарубежной науке XIX и отчасти XX вв. до недавнего времени продолжал оставаться большой разнбой в отождествлении местонахождения древней парфянской Нисы. Ее то предполагали на месте города Сари в Мазандеране⁵, то принимали за Задракарту в Гиркании⁶, то отождествляли с Гекатомпиллом⁷, точное положение которого остается неизвестным, то помещали на месте Герата⁸, Мухаммед-Абада в Дерегезе⁹, Нишапура¹⁰ или даже примерно в 30 милях к юго-востоку от последнего¹¹, хотя раздавались голоса и за признание, что она была в окрестностях Ашхабада. В русской дореволюционной литературе, наоборот, давно упрочилось представление, высказывавшееся в порядке предположения рядом лиц уже с первой половины XIX столетия, что упоминаемая Исидором Харакским Парфавниса с могилами парфянских царей¹² могла располагаться на месте средневекового города Ниса, находившегося на территории селения Багир, ныне колхоза «Коммунизм», где имеется два городища: «Старая Ниса» и «Новая Ниса».

Уже в 80-х годах прошлого столетия начальник Закаспийской области А. В. Комаров, в качестве любителя старины занимавшийся изучением местных древностей, отмечал разницу в составе археологических находок с двух упомянутых городищ. Старую Нису он считал руинами города «огнепоклонников», разрушенного до арабского завоевания. Однако нет никаких оснований предполагать, что сам А. В. Комаров производил здесь какие-нибудь раскопочные и даже просто земляные работы. Неизвестно также, различал ли он в рельефе поверхности этого городища развалины отдельных архитектурных ансамблей, в частности так называемого Северного комплекса. В изложении доклада, сделанного им 25 февраля 1886 г. на заседании Восточного отделения Русского археологиче-

ского общества, упоминаются, между прочим, поступившие в его коллекцию со Старой Нисы «сердоликовые украшения с изображениями крылатых коров, горбатых быков»¹³. Возможно, что эти изображения были вырезаны на овальных сердоликовых печатях (геммах-инталиях), хорошо известных в Средней Азии. Они приобретают теперь особый интерес в связи с находкой в 1951 г. при раскопке помещений Северного комплекса Старой Нисы оттисков на глине парфянских печатей с различными изображениями, в том числе горбатого зебу. «Зебувидность» и «крылатость», как мы увидим ниже, типичны для ряда скульптурных фигур на парфянских ритонах Нисы. Весьма вероятно, что сердоликовые объекты из бывшего собрания А. В. Комарова попали к нему именно из Северного комплекса, где могли быть случайно обнаружены туркменами при рытье на заброшенном городище ям для трупов павшей скотины.

Первые археологические земляные работы на городище Старая Ниса были предприняты только в советское время после национального размежевания Средней Азии. Они производились в 1925 г. сотрудниками Ашхабадского краеведческого музея О. Э. Визелем и В. Д. Городецким по собственной инициативе и были стимулированы их стремлением отыскать могилы парфянских царей. Могилы действительно были обнаружены, но они, как потом было установлено ЮТАКЭ, оказались принадлежащими поздним мусульманским погребениям. Сами же работы были приостановлены, так как не встретили поддержки Средазкомстариса — государственного органа, ведавшего тогда охраной памятников на территории всех среднеазиатских республик и строго проводившего линию недопущения всяких самовольных раскопок. Четыре года спустя О. Э. Визель совместно с С. А. Ершовым, после упразднения Средазкомстариса, снова пытались производить раскопки на Старой Нисе, при которых было вскрыто еще несколько мусульманских захоронений, но без выяснения времени их совершения.

Более крупные археологические вскрытия осуществлялись на городище Старая Ниса в 30-х годах по линии Туркменкульта ашхабадским археологом А. А. Марушенко. Работы 1930—1931, 1934—1936 гг. были сосредоточены в южной части этого городища, где путем разных размеров траншей и небольших кессоноподобных ям вскрыты были отдельные участки каких-то помещений, коридоров, стен, послужившие основанием для составления крайне идеализированного, и как показали исследования ЮТАКЭ, мало достоверного плана южного архитектурного ансамбля. Работы эти, однако, дали неопровержимые археологические подтверждения, что Старая Ниса содержит руины парфянской эпохи. В 1935—1936 гг. упомянутым же выше лицом были заложены аналогичные многочисленные траншеи на северном холме городища, отчасти пришедшиеся над рядом из пяти «небольших, глухих камер с каменным полом и плоским потолком, очевидно бывшие кладовые. Часть их — пуста, часть дала небольшое количество фрагментированных предметов (сосуды, бронза и т. д.)»¹⁴. Хотя полного раскопа их произведено не было и в двух единственно докопанных до пола помещениях не было замечено закладок дверных проемов, производитель работ высказал мнение, что так как в них якобы и не было никаких дверей и окон, то они представляют собой сейфы-сокровищницы и что доступ туда был через отверстия в крышах с помощью переносных лестниц.

Проводившееся в 30-х годах изучение памятников Туркменистана вообще, в частности Нисы, показало, что они имеют большое значение для понимания истории всей Средней Азии и сопредельных стран Востока. Между тем, изолированность в осуществлении археологических работ местными краеведами, а также применение последними на протя-

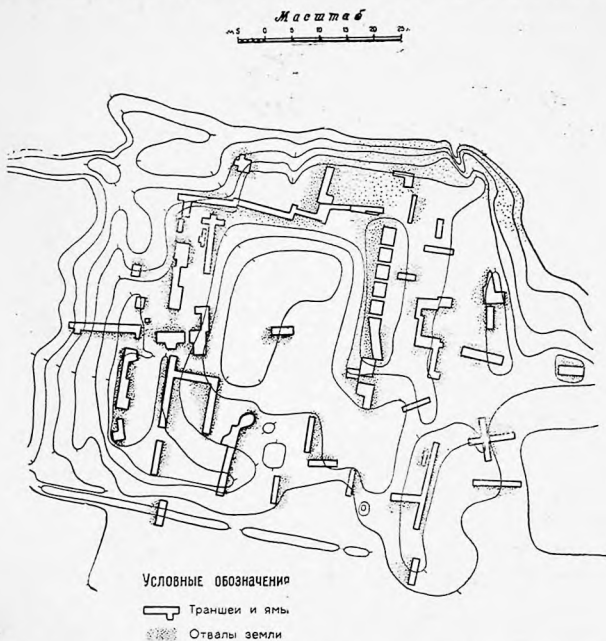


Рис. 1. План траншей и ям, выкопанных на Северном комплексе Старой Нисы в 1935—1936 гг. Съемка Б. А. Литвинского, 1948 г.

жении многих лет методики, техники и документации раскопок, бывших не на высоте современных научных требований, привели в предвоенные годы к значительному отставанию археологического изучения Туркменской ССР по сравнению с другими братскими республиками. Выправить создавшееся положение выпало на долю Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции.

Эта многолетняя и многоотрядная экспедиция была учреждена в соответствии с общесоюзным археологическим планом, принятым на 1-ом Всесоюзном археологическом совещании в Москве в феврале 1945 г., еще до окончательного разгрома Советской армией фашистской Германии и взятия Берлина. Ее основной проблематикой было утверждено участие в разрешении вопросов по установлению периодизации истории Туркмении за все эпохи деятельности здесь человеческого общества с древнейших времен до XIX в. Особое же внимание, согласно принятого «Положения об ЮТАКЭ», должно было уделяться вопросам, связанным с историей и культурой Парфии¹⁵.

Одними из очередных объектов изучения явились городища Старой и Новой Нисы с прилежащими к ним землями бывших пригородов.

Все работы на городищах Нисы, начиная с 1946 г., протекали под непосредственным руководством начальника ЮТАКЭ профессора М. Е. Массона в составе четырех отрядов: I — по изучению городища Старая Ниса, II — по изучению городища Новая Ниса, III — по изучению территории средневекового пригорода-рабада и VII — архитектурного. I отряд работал в 1946 и в 1947 гг. под начальством С. А. Ершова, в 1948 и 1949 гг. — Е. А. Давидович, в 1949—1954 — М. С. Мерщина, а в осенние сезоны 1953 и 1954 гг. — Н. И. Крашенинниковой. II отряд производил работы в 1946—1949 гг. под начальством М. И. Вязьмитиной, III работал в 1946 г. под начальством В. Д. Жукова. Наконец VII отряд работал в 1946—1954 гг. под начальством Г. А. Пугаченковой. Археологическое изучение Нисы велось по единообразной принятой в ЮТАКЭ научной методике, начиная с наблюдений разными приемами над археологическим микро-рельефом, производства нивелировок, осуществления как археолого-топографических съемок больших площадей, так и детальных планов отдельных участков до проведения на них каких-либо археологических земляных работ. Археолого-топографическое обследование городищ и территории бывлой городской округи и пригородов проводилось по сетке квадратов в 100×100 м, а раскопочные площадки разбивались на квадраты 2×2 м при направлении основных осей всех сеток всегда с севера на юг. Раскопочные земляные работы проводились с систематическими постоянными поярусными горизонтальными и вертикальными зачистками и фиксацией при обычной высоте яруса квадратной сетки в 0,5 м с доведением, где этого требует более деликатная работа, до 0,25 м и даже менее. Кроме археологических дневников начальников раскопочных площадок и начальников отрядов, давалось поярусное описание каждого квадрата младшим археологическим составом коллекторов в специальных бланковых тетрадах «Пооквадратных описей». Обязательным являлись точные обмеры, связанные с постоянным репером, составление планов на разных горизонтах и особенно графическое отображение стратиграфических разрезов.

Ниса в свете работ ЮТАКЭ

В результате проведенных исследований удалось выяснить контуры прошлого Нисы за разные периоды и в частности поднять в общих чертах схему исторической топографии города парфянского времени.

Ниса, сложившаяся как поселение городского типа задолго до прихода к власти Аршакидов, в пору существования Парфянского государ-

ства представляла собой крупный город рабовладельческого общества. В силу своего географического положения к северу от Копет-Дага, у пределов песчано-степных пространств, служивших местообитанием кочевых дахопарфянских племен, наконец, как главный экономический центр области Парфии, Ниса, относительно хорошо обеспеченная водой, играла определенную роль опоры династии в истории государства Аршакидов. Идеологически это подчеркивалось созданием здесь родового некрополя их первых царей.

Площадь городской округи, обнесенной некогда глинобитной стеной, судя по остаткам последней, рельефу местности и содержанию культурных слоев, равнялась примерно 300 га. На этой территории были разбросаны усадьбы рабовладельцев и часть тех крупных виноградников, названия которых упоминаются в нисийских учетно-хозяйственных документах. В ряде пунктов ЮТАКЭ удалось собрать и передать Музею истории в Ашхабаде до двух десятков парфянских каменных баз от каких-то несохранившихся монументальных архитектурных построек.

Основным ядром города служила территория городища «Новая Ниса», занимающего до 18 га. Она была обведена мощной и высокой стеной с башнями, причем кладка была выполнена крупными квадратными сырцовыми кирпичами, достигшими обычно размеров 40—42 см в стороне при 10—12 см толщины и более. В южной части высился аркс, служивший, видимо, административным центром. Здесь, под стенами гредполагаемого дворца правителя были найдены в 1948 г. шесть первых парфянских документов-острака, содержащих сведения о поступлениях с виноградников за разные годы II в. до н. э. На площади собственно города и аркса установлено наличие различных сооружений парфянского времени, стены которых выведены как из пахсы, так и из крупного парфянского сырцового кирпича. В архитектурном декоре некоторых зданий применялись различные орнаментальные терракотовые плиты. Городище, расположенное на месте древнего поселения родового общества, имеет большой мощности культурные слои парфянского времени, перекрытые сверху позднейшими наслоениями и содержащие обильный инвентарь в виде различной керамической утвари от огромных хумов-пифосов до тонкостенных, изящных, иногда покрытых ангобом, и даже глазурованных сосудов и чаш. Встречаются изделия из камня (стеатита и других поделочных пород), перламутра, стекла, различных металлов и слоновой кости.

У северного фаса, несколько западнее крупных северо-восточных городских ворот, на протяжении нескольких столетий существовал некрополь парфянской знати. Здесь в шестиметровой толще раскопками ЮТАКЭ установлены остатки сооружений, связанных с погребальным культом. Нижнее и самое раннее относится к концу III—II вв. до н. э. Оно представляло собою, видимо, храмовое здание с массивными и высокими стенами из сырцового кирпича. Нижняя половина стен обведена была айваном на деревянных колоннах, а сами стены в этой части имели черное пятнеступенчатое основание, были покрыты прочной красной штукатуркой и оформлены черными полуколонками и пранионическими капителями, вырезанными на терракотовых плитках. Выше стены были окрашены белым. Второй и третий культурные слои заключали в себе погребальные сводчатые прямоугольные камеры. Некогда в них имелся богатый инвентарь, от которого, после разграбления могил в пору кри-

зиса рабовладельческой формации, а отчасти уже в феодальный период, случайно уцелели отдельные предметы и фрагменты украшений. Здесь встречены: трилистники от венца в виде тонких пластинок плакированного золота, такие же отдельные элементы накладного орнамента, мелкие бляшки, золотые нити, золотые бусинки. Камеры среднего культурного слоя датируются I в. до н. э., камеры верхнего — II—III вв. н. э. На всей площади городища Новая Ниса парфянские слои сверху перекрыты мощной толщей наслоений феодального времени.

Несколько в стороне, к востоку от города, уже за пределами внешней стены его окружи, в расстоянии 1,5 км от Новой Нисы изолированно расположено городище Старая Ниса. Площадь последнего в 14 га имеет форму неправильного, вытянутого с юга на север пятиугольника. Значительно приподнятое над окружающей местностью, благодаря размещению на геологическом останце, с довольно крутыми склонами, это городище, обнесенное толстыми (свыше 6 м) и высокими стенами (более 20 м) с многочисленными выступавшими наружу в основном прямоугольными в плане башнями, представляло собою в древности сильную крепость¹⁶. По своей неприступности она мало уступала акрополю Новой Нисы. Особенно мощным было укрепление в юго-восточном углу. Оно прикрывало въезд в ворота по длинному пандусу вдоль восточного фаса крепости. В целом Старая Ниса вполне обеспечивала несение предназначенных ей функций — служить одной из царских резиденций, а затем стать своеобразным «куруком» — заповедником, долгое время обеспечивавшим неприкосновенность могил первых Аршакидов.

Внутри «царский город» — Старая Ниса — был относительно густо застроен, хотя может быть и не так, как Новая Ниса. Под стенами кое-где размещались гвардейские казармы и другие служебные постройки, связанные с обороной. В середине и в значительной мере в южной части находился сложившийся в разное время южный комплекс дворцовых и храмовых сооружений, включавший десятки парадных и служебных помещений, связанных друг с другом узкими сводчатыми коридорами и многоступенчатыми лестницами. Здесь выделяются руины высокой, словно башенного типа, прямоугольной в плане постройки. С северной стороны недалеко от нее находится поставленный почти на двухметровой платформе большой квадратный зал площадью около 400 кв. м. Его высота была не менее 12 м; деревянное перекрытие покоилось на четырех столбах из жженого кирпича, сперва круглых, а позднее замененных более мощными четырехлопастными. Неоднократно переделывавшийся, иногда с переменной ориентации главного входа, этот зал в последний период своего существования имел не менее двенадцати крупных глиняных раскрашенных мужских и женских статуй, размещенных в нишах второго яруса. Нижний ярус стен с расчленяющими полуколоннами был белым; выше стены были покрыты красной штукатуркой; промежуточный и подпотолочный бордюры несли многоцветную роспись по белому фону¹⁷. В юго-западной части южного комплекса находятся развалины так называемого «Круглого храма», внутренний диаметр которого достигает 17 м. В интерьере примерно на высоте 7 м от пола шла пристенная галлерея с колоннами, несшая декоративное убранство из различных рельефных терракотовых плит, уступчатых зубцов, окрашенных акантов. Между колоннами размещались крупные глиняные статуи, вылепленные на каркасе из свинцовых полос квадратного сечения. Общая высота стен в

интерьере была около 12 м. Кровлю покрывала крупная черепица. Как в самом храме, так особенно в окружавших его обводных коридорах обнаружены своеобразные пустотелые, с семенами крахмалоносного катрана (*grambe*) внутри, алебастровые «шары», часть которых снаружи имеет оттиски печатей с различными знаками, а в нескольких случаях — головы парфянского царя Фраата IV (37 г. до н. э.). По-видимому, объекты эти являлись культовыми и может быть связаны с вотивными приношениями. По типу своему нисийский Круглый храм сближается с Круглым храмом Арсинойон, отстроенным в III в. до н. э. на острове Самофрака.

В северной части Южного комплекса располагались жилые помещения, внутренние открытые дворики с колонными портиками (может быть перистили), комнаты хозяйственного назначения. В одной из последних, в числе находившихся там пифосов один хум оказался с парфянской надписью. Бытовой археологический инвентарь на Южном комплексе пока был встречен в очень ограниченном количестве.

Работы ЮТАКЭ на Северном комплексе Старой Нисы

Совершенно иное положение отмечено при раскопках помещений так называемого «Северного комплекса». Он расположен как бы несколько на отлете, в северной части городища Старой Нисы, по площади и мощности культурных слоев значительно уступает Южному, но много богаче по их содержанию¹⁸. Траншеи и отвалы земли, оставшиеся от раскопок 1935—1936 гг., и многочисленные мусульманские погребения в большой мере нарушили сохранность руин, крайне исказив археологический микрорельеф и сильно затруднив работы ЮТАКЭ как по изучению поверхности, так и по проведению земляных вскрытий. Тем не менее, составление археолого-топографического плана по нетронутым и незапыленным останкам недавнего микрорельефа, затем проведение археологической съемки с использованием данных растительного покрова, наконец, осуществление с 1948 по 1954 г. планомерных раскопок с постепенным вскрытием широких площадей выправили в известной мере ситуацию и позволили плодотворно осваивать исследуемые объекты.

До окончания раскопок точные границы территории, занимаемой «Северным комплексом», установлены быть не могут. Наблюдением над видовым составом растительного покрова и контрольным заложением разведочных стратиграфических шурфов выяснено, что остатки разрушенных зданий выходят далеко за пределы территории, где они улавливаются в археологическом микрорельефе, и что в культурных слоях на разных уровнях встречаются разновременные (хотя и относящиеся к той же парфянской эпохе) сооружения, иногда возводившиеся на месте ранее существовавших. В одном случае заполненная мусором яма оказалась врезавшейся в мощную угловую кладку, уцелевшую на глубине от более древней постройки.

К числу раскопанных уже сооружений относятся, в частности, расположенные в восточной части Северного комплекса развалины нескольких помещений хозяйственно-утилитарного характера. Представляя собою пристраивавшиеся в разное время, по мере надобности, комнаты, они не строго подчинены единому, заранее задуманному плану, имеют различные уровни полов, толщины стен и размеры. Наиболее крупная достигает 25×6,90 м, самая малая—5×3,50 м. Большинство из раско-



Рис. 2. Раскопки Большого квадратного дома (ЮТАКЭ, 1952 г.)

панных до 1955 г. комнат содержали в себе разбитые хумы-пифосы (иногда до нескольких десятков), предназначены были служить хранилищами для вина и представляли собою те винные склады, которые на востоке именовались хумханами. Глиняные корчаги неодинаковой емкости стояли в них по несколько рядов вкопанными узким дном в землю на глубину до 30 см. В одной из комнат (хумхана III) пифосы оказались несколько отличными от прочих наличием более широких горловин при отсутствии заплечиков, что должно было значительно облегчить вычерпывание из них жидкости. Специфическую особенность этого помещения составляли также пристроенная к южной стенке кирпичная суфа и сделанное в углу вместилище как бы в виде прямоугольного закрома с выложенным необделанными каменными плитами полом. И суфа и заком оштукатурены алебастром. На дне закома обнаружен слой слежавшихся виноградных косточек, имевший толщину до 30 см у краев и до 15 см в середине. По-видимому, в него ссыпали сушеный виноград-кишмиш, который, как известно, еще в средние века употреблялся на изготовление вина-набида, пользовавшегося широким спросом, особенно у кочевников¹⁹. Кишмиш, кроме того, мог употребляться также для крепления «сухих» вин, изготовлявшихся из свежего виноградного сока. Размеры и количество раскопанных уже девяти хумхан свидетельствуют, что они обслуживали большое дворцово-храмовое хозяйство и что вино, которое, судя по числу хумов, одновременно могло храниться в количестве от 100 000 до 200 000 литров, было рассчитано на значительное число потребителей.

Преимущественно в хумханах были обнаружены упоминавшиеся выше многие сотни парфянских острака, написанных чернилами на кусках битых корчаг и в основном отмечающих количество и год поступления вина в порядке «храмового сбора» с того или иного виноградника. Представленные на них даты охватывают промежуток около 100 лет с конца II в. до н. э. и до конца I в. до н. э. Часть острака оказалась лежащей ниже уровня пола, так как была использована по миновании в них необходимости для придания большей устойчивости хумам, вкапывавшимся в землю на небольшую глубину. Некоторое количество острака найдено под позднейшими кладками из кирпичей, которыми заделывались проходы из одного помещения в другое на разных этапах длительного существования одновременно сооружавшихся хумхан.

К югу от хумхан обнаружены многочисленные некрупные, также одновременно появившиеся помещения подсобного назначения, частично связанные с хозяйственно-производственной деятельностью на городище Старая Ниса. В одной из комнат, по-видимому, приготавливались упоминавшиеся выше пустотелые алебастровые «шары» в порядке обслуживания «Круглого храма» и удовлетворения религиозных нужд, а в другой изготовлялись и хранились комки пластичной черноватой массы из особой глины с примесью талька и органических веществ, которую использовали в качестве своеобразного «сургуча» при наложении печатей. Здесь же лежала двусторонняя прямоугольная подвесная гемма-печать из змеевика, с повторяющимся изображением всадника на лошади, поражающего копьем стоящего перед ним пешего воина с овальным щитом и коротким мечом. В соседних помещениях имелись специальные очаги, «закрома», обмазанные алебастром под прямоугольные резервуары с желобками и сливным отверстием, поглотительная яма, хумы и другие со-

суды. Это были небольшие винодельни, где приготавливались особые напитки (может быть и священная для зороастрийцев хаома) или как-то перерабатывалось на специальные сорта вино, поступавшее в рядом расположенные хумханы.

Основным же ядром «Северного комплекса» является своеобразный, замкнутый со всех сторон большой квадратный в плане дом, занимающий площадь свыше 3 500 кв. м и выведенный из обычного, крупного квадратного сырцового парфянского кирпича. Здание ориентировано почти по странам света. Исследования ЮТАКЭ показали, что, возникнув в III в. до н. э., оно на протяжении нескольких веков своего существования пережило несколько периодов и этапов строительства, внесших немало изменений в его план и облик. Они однако не были связаны с перемещением функций, которые до конца оставались, видимо, одними и теми же.

Первоначально дом состоял из замыкавших со всех сторон квадратный дворик двенадцати крупных помещений (от 13 до 15,50 м по длине при ширине в среднем 6,60 м), по три в каждом фасе, при толщине ограждающих стен 2,20—2,30 м. Их плоские деревянные кровли, поднятые на высоту около пяти метров, покоились каждая на четырех деревянных колоннах, поставленных на каменные или кирпичные торовидные базы вытянутых по длинной оси комнаты. Вдоль стен были устроены из сырцовых кирпичей широкие (несколько менее 2 м) суфы, приподнятые от пола на высоту от 50 до 70 см и служившие своего рода «полками» для различных предметов. Оконных проемов в комнатах не было. Пол земляной, иногда выравнивавшийся камнем и галькой на глиноалебастровом растворе. Большинство комнат первоначально имело по одному выходу во двор, а каждые три, расположенные по одному фасу, соединялись между собою дверными пролетами. Пролеты эти с течением времени были наглухо заложены. Единственный вход снаружи во двор Квадратного дома устроен в виде узкого коридорообразного помещения у юго-западного угла. По периметру выходивших во дворик стен тянулся узкий колонный айван с двойным рядом колонн вдоль южного фаса и одним—вдоль остальных. От этого дворового айвана в нескольких местах сохранились небольшие каменные базы.

Во второй период строительства со стороны двора, вдоль восточного фаса, отступя от него на 2,50 м, вывели длинную стену толщиной несколько более метра. Образовавшийся коридор с дверным, позднее заложённым проемом в северном конце, постепенно, по мере надобности, членили тонкими, в один кирпич, перегородками на небольшие оштукатуренные внутри помещения с дверными проёмами, анфиладно соединявшими их вдоль восточной стены. Со временем эти проемы по заполнении помещений также наглухо замуровывались и девять небольших комнат тем самым постепенно оказались как бы выключенными одна за другой. В середине превращенного в айван коридора была устроена десятая наиболее крупная комната (свыше 7 м длиной). Из нее во двор вел дверной проем. Справа и слева от него помещались сырцовые лестницы, по которым можно было подняться на крышу. По-видимому, эта комната служила кордегардией и из нее часовые поднимались по лестницам, чтобы обходить по крыше вверенный их охране объект. При раскопках предполагаемой кордегардии на полу найдены позднепарфянские железные трехперые наконечники стрел.

С третьим периодом строительства связано появление вдоль северно-

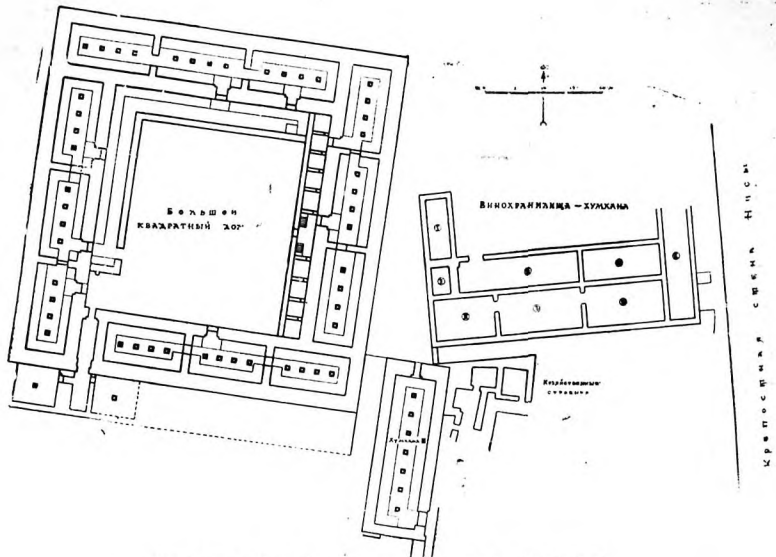


Рис. 3. Старая Ниса. Северный комплекс. План вскрытых строений.
(ЮТАКЭ, 1948—1953 гг.). Обмеры Г. А. Пугаченковой.

го и западного дворовых фасов длинного, «Г»-образно изламывающегося, широкого (около 4 м) коридорообразного помещения, поглотившего собою целиком бывший дворовый айван. Часть его заняла пристенная суфа того же типа, что и в колонных комнатах основного здания. На всем протяжении новой стены (свыше 50 м) в ней было устроено всего два прохода во двор. У южной торцевой стенки этого коридорообразного помещения, с наружной стороны, прямо напротив упоминавшегося единственного прохода был выведен пристенный, круглый в плане, сырцовый алтарь, оштукатуренный белым ганчем, по которому нанесли изображения гирлянд алых роз, перевитых лентами со спускающимися концами. Мотив этот живо напоминает те гирлянды, которые изображались на греко-римских алтарях и погребальных саркофагах.

Наконец, в четвертый период строительства вдоль всего южного фаса большого Квадратного дома снаружи вплотную пристроили к западу от единственного прохода сравнительно небольшое помещение с одной колонной в середине, а к востоку — три крупных помещения с суфами вдоль стен, причем одно из них имело по длинной оси три колонны, а два другие — по четыре колонны. Южнее новых пристроек имелся узкий проход или коридор, за которым размещалось много вытянутых с востока на запад более мелких подсобных помещений, примыкавших уже непосредственно к одной из улочек городища Старая Ниса.

Очень характерно было содержимое комнат, которое дошло до нас лишь в незначительной части и о котором мы имеем возможность судить лишь в рядом лишь по случайно уцелевшим предметам или даже фрагментам их. Но и сохранившийся материал в целом очень выразителен, имеет большую научную значимость, часто высокую художественную ценность и в ряде случаев уникален.

Три больших колонных помещения первой очереди постройки (комнаты XIII, XIV и XV) при вскрытии оказались совершенно пустыми, а дверные пролеты, соединяющие их между собой, незаложенными. Между тем, наружные двери XIII и XIV комнат (у XV их нет) были наглухо замурованы, а на закладку XIV помещения снаружи даже наложены глиняные печати.

Большинство остальных замурованных помещений сохранило чаще всего на суфах, реже на полах, разбросанные в беспорядке остатки инвентаря, по которым можно судить о его необычайном разнообразии. При этом устанавливается известная схожесть общего состава предметов в отдельных помещениях, хотя в некоторых из них сейчас отмечается преобладание объектов одной какой-либо категории, по каковому признаку хранилища в процессе раскопок получили соответствующие условные названия: «комната монет» (XVIII), «комната статуй» (XII), «комната мелкой скульптуры» (XVII) и т. д.

В целом, добытый здесь инвентарь отличается большим разнообразием как по материалу, так и по своему назначению. Тут встречены предметы из различных горных пород (в частности из подкрашенного агата и прекрасного прозрачного горного хрусталя), из стекла, из мастик, из глины, из разнообразных металлов, из дерева, из слоновой кости, из раковин, наконец, остатки различных тканей (в том числе из льна) и изделий из войлока. Из оружия найдены: остатки железных пластинчатых панцирей для воинов и лошадей; ножи; короткий двулезвийный меч (46 см); тяжелая железная боевая секира (33 см); парадный серебряный,

с частичной позолотой, восточный клевец типа «табар-загнул»; каменное метательное ядро из зеленого песчаника; разных типов втульчатые бронзовые и черешковые железные парфянские наконечники стрел; щиты. Из последних особенно эффектен крупный, парадный овальный щит, украшенный большими декоративными железными накладками в виде зубца в середине, а по окружности двух десятков чередующихся своеобразных пальметт и стоящих с чуть распахнутыми крыльями орлов. К парадному убранству боевого коня относятся костяные псалии с вырезанной головкой орлеподобного грифона и остатки попоны с металлическими украшениями.

Посуда представлена фрагментами изящных амфор; неглазурованных и покрытых светлой голубовато-зеленой поливой своеобразных крупных фляг-мустахара; выточенных из камня небольших алабастронов; металлических фиал и других предметов, среди которых имеется серебряная ложечка. В числе каменных сосудов интересен бок привозного египетского сосуда, выточенного из волнистой структуры алебастрового асуанского камня, типологически очень близкого к сосуду V в. до н. э. с упоминанием в надписи на нем ахеменидского царя Артаксеркса. В разных комнатах собрано немало фрагментов стеклянной утвари, преимущественно из цветного стекла, а в некоторых случаях с многоцветной росписью и позолотой. В нескольких помещениях встречены ромбические толстые плитки из литого темно-синего, зеленоватого и желтоватого стекла, предназначавшиеся для инкрустации крупных предметов мебели. К последним имеет должно быть отношение матрица для отливки из металла театральной комической маски мима; такие маски могли насаживаться на ручки. В числе других форм оказались фрагменты от двух матриц, предназначавшихся для отливки гроздей винограда и одна — для изготовления овального медальона с изображением лежащей на боку самки кабана и пяти сосущих ее поросят.

Из металлических предметов заслуживает особого упоминания художественное зеркало из золотистой бронзы с изображением протомы мчащегося оленя и фрагменты рельефных никелевых обкладок деревянных предметов и сосудов в виде акантов и головки львицы (химический анализ металла показал, что в нем около 20% никеля и примерно 80% меди).

Среди украшений встречены разнообразные бусины, от очень крупных до мельчайших, изготовленных из мастик, из разноцветного стекла (в том числе прозрачного, имитировавшего горный хрусталь), из морских раковин (а иногда и сами раковины, продырявленные для нанизывания на шнурок), из кости, из металлов. Кроме бусин, найдены всякого рода пуговицы (в частности из перламутра) и подвески, может быть, амулеты. Интересна небольшая пластинка в форме как бы геральдического щитка, вырезанная из бадахшанского лазурита. К числу декоративных предметов следует отнести целые раковины из Индийского океана, иногда весьма значительных размеров.

Особую и весьма интересную группу составляют скульптурные объекты, принадлежащие статуэткам и статуям в основном культового характера. Судя по количеству фрагментов, их было немало, а материалом для них служили полубожженная глина, настоящая терракота, камень и металлы. Терракотовые фигурки сделаны из хорошо отмученной, пористой, легкой на вес, желтоватой глины, покрыты золотом, и если представляют собою круглую скульптуру, то внутри пустотелы. Статуй боль-

ше всего было из камня, преимущественно из чисто белого мрамора. На губах и на одеждах некоторых из них видны следы красной краски. Из объектов каменной скульптуры особенно хороши: головка Афродиты типа широко распространенных на эллинизированном Востоке реплик Афродиты Книдской Праксителя; почти целая статуя богини в длинных одеждах, напоминающая некоторые эллинизированные изображения Ислды первых веков до н. э.; полититная статуя полунагой женщины в позе Афродиты Анадиомены, но с сурово-волевыми чертами лица; головка сатира, на кудрях которого покоится кисть женской руки (остатки групповой статуи). Кроме того, найдены отдельные фрагменты рук, босых женских по преимуществу ног, ног Артемиды в мягких, облегающих сапожках и др. Стилиевой анализ позволяет считать временем их изготовления III — начало II в. до н. э.

Не менее выразительную картину представляют объекты мелкой металлической скульптуры, чаще всего из серебра, с частичным или сплошным покрытием позолотой. Такова фигура орла, стоящего с чуть приподнятыми, но нерасправленными крыльями; скачущего крылатого сфинкса с женской головой и грудью; фантастического женского крылатого существа на грифоньей лапе; Эроса с воздетыми руками в позе, готовой к полету; Афина в тяжелом парфянском шлеме и с головой Горгоны на эгиде. Некоторые фигурки представляли собою части предметов специальной утвари; сфинкс, видимо, служил ручкой крупной вазы; птица-женщина является ножкой, а Эрот и Афина венчали собою крышки металлических цист, предназначавшихся для хранения рукописных волюменов.

Наиболее четко датируемыми находками надо считать монетные кружки. Среди них есть как подлинники, так и древние фальсификаты. Если некоторые из последних, как например подражающие монетам Александра Македонского, можно признать за своего рода счастливые амулеты, изготовленные как таковые много позднее царствования этого завоевателя, то ряд других объектов типа *pummi pelliculati* не вызывает сомнения в своей принадлежности к нелегальной подделке ходячей монеты. Их серебряная оболочка обтягивает то свинцовые, то медные, то железные кружки. Характерно, что все фальсификаты найдены «опробованными» на доброкачественность, т. е. разрубленными или только надрезанными со стороны гурта. Подлинные и фальшивые монеты отражают собой чеканы Александра Македонского, первых Селевкидов, Евтидема I греко-бактрийского, Амизоса Понтийского III в. до н. э. и парфянский II в. до н. э.

Наконец, значительное место в составе находок из Квадратного дома Старой Нисы занимают художественные изделия из слоновой кости. Кость широко применялась при инкрустации. В XX комнате среди деревянной трухи от совершенно истлевшей шкатулки оказалось несколько десятков отдельных элементов, вырезанных из довольно толстых пластинок слоновой кости и предназначавшихся для оформления ее крышки и боковых сторон. Кроме большого числа прямых «линеечек», ромбовидных и ланцетовидных пластинок, имеются разнообразные розетки, листья винограда, виноградные гроздья. Последние служат непременно атрибутом дионисийского культа, с которым связываются и изображения различных персонажей — головы широколицых ушастых панисков, змеи. В центре главной композиции помещались показанные в фас фигуры в

рост: мужская, в широких одеждах с венком на голове, задрапированная в складчатое одеяние, и женская со скорбным лицом. Видимо, это Дионис и Ариадна в восточной трактовке образа; сохранился еще и фрагмент какой-то третьей мужской фигуры. При всем своеобразии, все эти пластинки грубоваты как по стилю, так и по работе, граничащей с небрежностью исполнения.

Совершенно в ином роде парфянские ритоны из Нисы, которым посвящена настоящая монография. Они превосходят прочие изделия из слоновой кости, добытые на Северном комплексе не только численно, но в основном в художественном отношении. Их отдельные фрагменты встречены в процессе земляных работ в XVI, XVII и XVIII комнатах (в последней, между прочим, найдено свыше десятка разнообразных рожек от скульптурных фигур грифонов). Но основную массу заключало в себе помещение, получившее название «комнаты ритонов» и обозначенное на генеральном плане раскопанного дома цифрой XI.

«Комната ритонов»

Это одно из двенадцати аналогичных крупных помещений, площадью $15 \times 6,35$ м, расположено в середине восточного фаса большого Квадратного дома и соединено двумя заложенными позднее проходами с лежащими к северу и к югу комнатами X и XII. В западной стене имеется первоначально выводившая на двор дверь, которая устроена ближе к юго-западному углу и была наглухо заложена после устройства кордегардии при строительстве второй очереди. Посредине по длинной оси проходил ряд колонн, от которых дошли три каменных торовидных базы из некогда бывших здесь четырех. Базы сделаны из местного зеленоватого песчаника мелового периода, варьируют несколько в размерах и состоят из почти квадратного плинта (54—60 см в стороне) с выкружкой и тора (диаметром от 52 до 58 см); в профиле высота тора с полочкой колеблется от 17 до 37 см. Под базами имеется слой забутовки из камня. Пол комнаты слегка покатый, с наклоном с юга на север. Выравнивание его при постройке произведено с применением обломков кирпича, причем в забутовке встречается мелкая галька. Поверх глиняной смазки был наложен тонкий слой алебаstra. Вдоль стен без перевязки с ними, после оштукатурки последних до полу, впритык были выведены прерывающиеся у дверных пролетов суфы-полки шириной до 1,80 м у восточной и западной стен и до 1,40 м на повороте вдоль северной стены. Суфы сложены из четырех рядов сырцового парфянского кирпича и высота их от пола колеблется от 60 до 65 см. В одном месте в кладке встречен жженный кирпич размером $39 \times 39 \times 7$ см и со следами алебаstra, явно свидетельствующими, что сам кирпич использован вторично, будучи взят из кладки какого-то другого сооружения. Снаружи суфы оштукатурены глиной. Покрытые изнутри глиносаманной штукатуркой от 1 до 3 см толщиной, иногда в 2—3 слоя стены XI помещения, лучше сохранившиеся в северной части, где остатки их высятся от пола почти на 3 м, первоначально достигали 4,5—5 м. Они выведены из сырцовых квадратных кирпичей, размеры которых варьируют от $39 \times 39 \times 11$ до $42 \times 42 \times 12$ см и которые положены на глиняном растворе со швами от 2 до 8 см. Плоское перекрытие покоилось на четырех колоннах, деревянные столбы которых диаметром в среднем сколо 45 см с помощью подбалок несли продольный прогон, дававший возможность вдвое сокра-



Рис. 4. Старая Ниса. Помещения № 11 („комната ритонов“) и № 12 („комната статуй“).

тить пролет балок, опиравшихся на него и на стены. Применявшаяся в процессе производства раскопок заливка встречавшихся в культурном слое пустот гипсом позволила установить, что на перекрытие были употреблены балки прямоугольного сечения 14—16×17—18 см с заовальненными углами, горбыльки и обтесанные бруски. Очевидно в перекрытии был использован мелкий деревянный накат типа современного среднеазиатского обрешетника «васса».

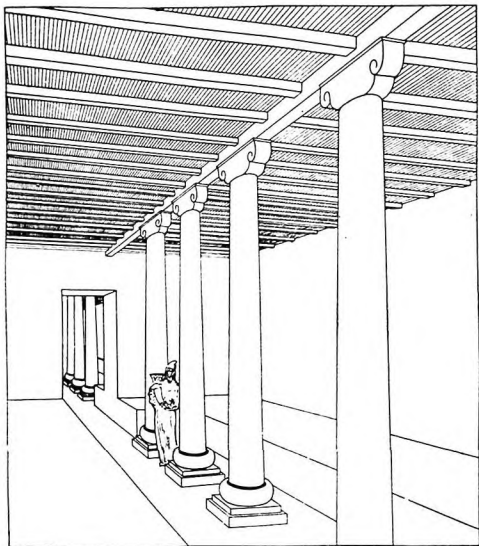


Рис. 5. Комната ритонов. Реконструкция Г. А. Пугаченковой.

Как почти во всех других комнатах большого Квадратного дома, на полу и суфах XI помещения при раскопках попадались мелкие крошившиеся комочки упоминавшейся выше глинки-«сургуча», но сколько-нибудь ясных следов отиснутых на них изображений печатей здесь подмечено не было. Остатки некогда заполнявшего всё помещение имущества оказались довольно разнообразны. Вдоль восточной стены стояли вмазанными в пол на разных интервалах семь глиняных корчаг-хумов. Несколько таких же хумов некогда располагалось на остальной свободной площади пола. Некоторые из них, оставаясь на месте на протяжении долгого времени после заброса помещения, разбивались уже после того, как

были затянuty на некоторую высоту накопившимися внутри земель и мусором. Из других предметов керамики в основном раннепарфянского облика встречались в б'итом виде амфоровидные сосуды — высокогорлые без ручек (высотой от 36 до 41 см, с максимальным диаметром 8—9 см и диаметром поддона 3—9 см) и низкогорлые с парой кольцевых ручек (высотой 45 см, максимальным диаметром 24 см и диаметром дна 15 см). Более мелкая керамическая утварь представлена фрагментами от различных плоскодонных чаш то с прямыми, то со слегка отогнутыми наружу венчиками и кувшинчиков разного цвета черепка, ангобированных; а иногда и лошенных. Особенно хороши два одинаковых по форме сосуда с расширяющимися кверху яйцевидными туловами и высокими узкими горлышками. Характерно наличие небольшого количества мелких керамических шлаков. Стеклянные предметы представлены несколькими фрагментами сосудов, часть которых несет следы позолоты, а также синего, голубого и зеленого цвета бесформенными кусками сплавленной стекляннoй массы, служившей материалом при изготовлении из нее вставок для разного рода инкрустаций. Из предметов вооружения найдены разломанный на несколько кусков двусторонний плоский (0,5 см) короткий (около 30 см) широкий (до 4,5 см) железный кинжал и два бронзовых трехп'ерых с открытой втулкой наконечника стрел (длиной — 3,5 см). Один из них лежал ниже уровня смазки пола. Встречены также перламутровая рельефная пуговица (диаметром — 2,5 см), рассеянные по всему полу стеклянные и коралловые разрозненные бусинки, четыре служивших амулетами раковины «каури» (Surgae) из Индийского океана со срезанной спинкой, а в одном месте оказалась кучка раздробленных в мелкие куски розоватых от длительного лежания в земле, некогда целых ветвей привозных морских красных кораллов. В северо-восточном углу помещения на суфе под натечно-надувными прослойками были обнаружены фрагментированные следы позолоты и малиновой краски, нанесенных на нестойкий, тонкий (1 мм) слой распавшегося беловатого вещества. Расчетка позволила установить, что на его позолоченной поверхности малиновой краской было выведено кольцо в 11,5 см шириной при внутреннем диаметре в 36 см. Из других предметов заслуживают быть отмеченными: маленький серебряный рог, видимо, от фигурки горного козла, отломанный от какого-то изображения, бронзовый фрагмент нижних суставов лошадиной ноги с широким копытом (2,5×2 см), мраморная кисть человеческой руки с диском, может отбитая от статуи в соседнем XII помещении. Наконец, тут же были встречены фрагменты весьма тонких и изящных резных костяных пластинок в виде бордюриков, карнизиков и других элементов, копирующих архитектурные формы (например, колонну с архитравом), и предназначенных для инкрустации, вперемежку с разноцветным деревом, каких-то плоских крышек небольшого формата. Возможно, что это были створки диптиха, т. е. спаренных восковых дощечек для писания. Из хорошо датировемых находок следует отметить медный халк парфянского чекана из числа так называемых посвященных монет Митридата I (171—138).

Но самой важной находкой в XI помещении было обнаружение на западной суфе следов беспорядочного навала, буквально груды полуразрушенных предметов из слоновой кости. Среди них, как постепенно выяснилось во время вскрытия и последующей реставрации, имелись эле-

менты различных предметов мебели, в частности сложной профилировки выточенные из слоновой кости ножки, принадлежавшие или парадным ложам, или трону. Две из них, между прочим, очень близки к ножкам трона ахеменидских царей, известного по персепольскому барельефу, но заключают ряд типично эллинистических деталей: внизу раструб с акантами, над ним четырехпалая когтистая грифонья лапа; выше след некоей фигуры, загибающиеся акантовые листья и пара волют; далее—пятичастное кольцевое членение округлой части ножки, и, наконец, цилиндрическая часть с плоским навершием, которая служила для царговой опоры сиденья. Несколько более мелких ножек принадлежало небольшим тропным скамеечкам типа, изображенных на парфянских монетах. Некоторые точеные из слоновой кости сложного набора объекты, отдельные элементы которых, чередуясь с разноцветными кольцами, выточенными из различных пород дерева и отчасти самоцветов, собирались на продетых сквозь них железных штырях с бронзовыми навершиями, принадлежат, по-видимому, задним спинкам кресел или тронов. В перемежку с точеными элементами мебели лежали остатки парфянских ритонов из слоновой кости, вскрытые в первый же год раскопок на Северном комплексе, потребовавшие для своего извлечения два полевых сезона работ и реставрировавшиеся в общей сложности около трех лет.

II. ОБНАРУЖЕНИЕ И ИЗВЛЕЧЕНИЕ РИТОНОВ

„Смертных владение смертно и вещи во времени гибнут
Все же и вещи порой могут людей пережить“

А. Лукин

Впервые раскопки ЮТАКЭ на Северном комплексе Старой Нисы были поставлены в осеннем сезоне 1948 г. Третьего сентября начальник экспедиции профессор М. Е. М а с с о н наметил на месте две разведочные раскопочные площадки, выбор которых при исковерканном копанием 1935—1936 гг. археологическом микрорельефе был очень затруднен отвалами неубранной земли и многочисленными траншеями, беспорядочно избороздившими, к счастью не на большую глубину, почти всю поверхность объекта, но не давшими представления даже об его плане. По прибытии через два дня ташкентской группы археологов был сформирован в числе прочих I отряд в составе археолога Е. А. Д а в и д о в и ч, старшего коллектора В. М. М а с с о н а, младших коллекторов М. Р у д а к о в о й, Т. Я к у ш е в о й и А. Г а н я л и н а, а некоторое время спустя к ним был прикомандирован в качестве младшего коллектора еще К. М у х а м м е д б е р д ы е в. Наряду с продолжением работ на парадном Квадратном зале в Южном комплексе, начальник ЮТАКЭ предложил отряду произвести разведочную раскопку на двух выбранных им площадках Северного комплекса, одна из которых примыкала с западной стороны к обнаруженным в 1936 г. небольшим комнаткам, а вторая была указана на противоположном по диагонали юго-восточном углу прослеженного по рельефу сооружения. После предварительной очистки площадок, разбивки их на квадраты и нивелировки, с 8 сентября было приступлено к земляным работам с поярусным вскрытием, зачисткой и фиксацией через каждые 50 см в первую очередь в северо-восточном углу комплекса. Поставив основные археологические задачи перед всеми отрядами и наметив их конкретное выполнение на каждой выбранной им рабочей площадке на городищах Нисы, начальник ЮТАКЭ вышел на некоторое время по делам в Ташкент. Экспедиция вступила в полосу тех нормальных археологических работ, когда каждый день приносит сумму новых частных фактов и наблюдений, на базе которых к концу полевого сезона слагаются обобщающие выводы.

Под выходной день, 25 сентября коллектор Т. Я к у ш е в а, работавшая на северо-восточной площадке Северного комплекса, в X ярусе квадратов II-11 и II-12, раскапывавшегося помещения, позднее полу-

чившего обозначение как XI, обнаружила крайне фрагментированные части каких-то растрескавшихся изделий из слоновой кости с изображениями. Находка вызвала среди сбежавшихся отовсюду членов I отряда восторг и энтузиазм. Однако, когда подошедшим начальником отряда при участии коллекторов была сделана попытка осуществить хотя бы поверхностную расчистку найденных объектов с помощью ланцета и кисточки, это оказалось затруднительным: фрагменты крошились, кость расслаивалась и в ряде случаев превращалась в пыль. Вместе с тем, частичная расчистка показала, что в земле находятся какие-то крупные рогообраз-



Рис. 6. Ритоны в земле.

ные сосуды типа ритонов со скульптурными украшениями. Было решено послать начальнику ЮТАКЭ запрос о возможном закрепителе разрушенного костного археологического материала, приостановив дальнейшие работы на указанных квадратах, которые в порядке консервации хорошо затенили от солнца, а сами предметы присыпали землей. Правильно оценив значимость находки, поставленный о ней в известность заместитель председателя Туркменского филиала Академии наук СССР И. В. Старостин в тот же день прибыл из Ашхабада к месту раскопок с желатином в качестве возможного закрепления. На раскопе в порядке охра-

ны предметов от возможных повреждений установили ночные дежурства коллекторов. Рабочая площадка не оставалась без надзора и на время полуденного перерыва.

Взволнованный состоянием обнаруженных предметов И. В. Старостин телеграфно сообщил о находке в Ташкент начальнику ЮТАКЭ, указав на необходимость его прибытия и вызова из Эрмитажа специалиста для срочной консервации. Получив извещение о сделанном открытии, М. Е. Массон тотчас телеграфировал о нем в Москву Институту истории материальной культуры Академии наук СССР и в Ленинград Эрмитажу с просьбой к обеим организациям командировать в Туркме-



Рис. 7. Ритон в земле.

нистан их опытнейших консерваторов-реставраторов В. Н. Кононова и А. В. Кирьянова. Директор Эрмитажа академик И. А. Орбели в тот же день откликнулся поздравлением и полной готовностью откомандировать просимого специалиста ближайшим самолетом. Директор ИИМК профессор А. Д. Удадьцов на первое обращение ответил извещением о затруднительности выезда их главного реставратора. Связавшись по прямому телефонному проводу с I отрядом ЮТАКЭ, профессор М. Е. Массон предложил до своего прибытия с реставраторами из центра никаких расчисток разрушенных костяных предметов ни в коем

случае не производить, для закрепления уже открытых применить дамаровую смолу, растворенную в спирте, а в крайнем случае за отсутствием таковой — целлулоид на ацетоне. При этом выяснилось, что, не дожидаясь получения распоряжения начальника экспедиции, директор Ашхабадского Музея истории Е. Г. Лисовская была уже допущена к применению для закрепления желатина, настойчиво предлагавшегося ею со ссылкой на практику В. Н. Кононова, что позднее не подтвердилось. Отдельные вытасненные и находившиеся в лагерьном музее фрагменты резной кости окунались ею в растворенный на спирту желатин, а



Рис. 8. Ритон в земле (деталь).

части оставшихся лежать на раскопе в земле предметов смазывались им же по наружной поверхности с помощью кисти. Фотограф ЮТАКЭ Е. Н. Юдицкий осуществил детальную фотофиксацию вскрытой части предметов в том виде, как они лежали в земле в полурасчищенном виде.

Между тем, непредвиденное обстоятельство нарушило все планы. В ночь с 5 на 6 октября в 1 час 13 минут сильные подземные толчки и грохот разваливающихся стен внезапно прервали сон спавших во дворе лагеря ЮТАКЭ участников экспедиции. Большая часть их с ушибами

от падающих кирпичей была сброшена с кровати на землю. Когда прекратились судороги словно уходившей из-под ног земли и несколько развеялось беловатое облако удушливой пыли, перекличка установила, что все ютакинцы живы.

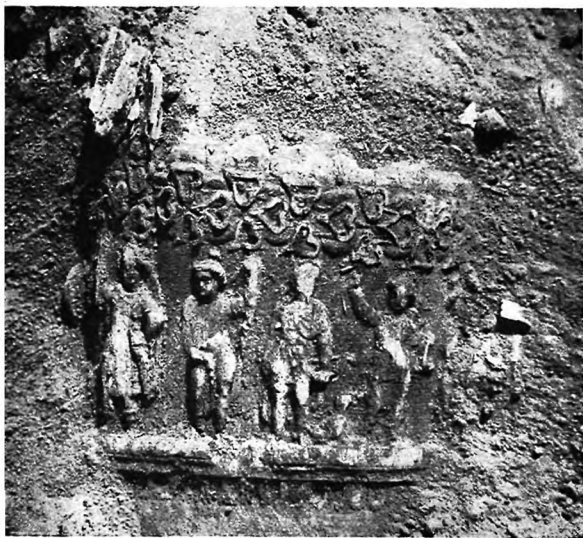


Рис. 9. Ритон в земле (деталь).

То было катастрофическое Ашхабадское землетрясение 1948 г. В селении Багир, на окраине которого располагался лагерь ЮТАКЭ, под развалинами глинобитных туркменских домов погибло около половины землекопов экспедиции. Из числа сотрудников экспедиции, находившихся в эту ночь в Ашхабаде, были насмерть задавлены под руинами домов шофер Г. Д а н ы ш в а р и хозяйственный работник А. И. Ш и х о р к и н а, не считая некоторых членов семей других ютакинцев. В Багире мощные остатки средневековых крепостных стен городских башен Новой Нисы, высившиеся кое-где до 11—12 м, рухнули и, осыпавшись, превратились в бесформенную массу. Устояли более массивные кладки поры рабовладельческого общества, но и они казались разорванными от избороздив-



рис. 10. Ригон в земле (деталь).

ших их в разных направлениях огромных трещин. Крупный обвал преврал доступ в калу-арк. Осыпались отвесы крупных раскопок ЮТАКЭ в южной части городища. Целиком рухнули вскрытые кладки стен былых сооружений некрополя парфянской знати. На городище появилось много впадин и земляных провалов, которые вместе с оползнями огромных размеров сильно изменили его внешний вид, ставший очень безрадостным. Менее разрушительно сказалось землетрясение на парфянском заповеднике Старая Ниса. В лагерном музее экспедиции погибло много добытых археологических экспонатов, будучи раздавлено рухнувшими кирпичными сводами перекрытия. Но коллектив научных и технических сотрудников ЮТАКЭ, находившихся в Багирском лагере в ночь землетрясения и все первые дни после него, проявил достойную представитель советской науки организованность, выдержку, дисциплину и чувство долга.

Уже с раннего утра 6 октября большая часть научных сотрудников экспедиции занялась спасением различных научных материалов, организовав в лагере раскопки для извлечения их из-под развалин. Когда на другой день председатель Туркменского филиала Академии наук академик Д. В. Наливкин предпринял неудавшуюся в конечном результате попытку немедленной переброски в Ташкент багирских ютакинцев и выслал за ними машину, археолог М. С. Мерцников и коллектор В. Массон добровольно остались в Багирском лагере охранять раскопочные площадки. Спустя сутки сотрудники экспедиции вернулись из Ашхабада в Багир и продолжали прерванную на время работу по ликвидации полевой деятельности: снимали планы раскопов, отбирали для отправки на камеральную обработку объекты. Начальник 1 отряда, уже по собственной инициативе, вторично покрыла желатином костяные предметы на раскопе. Вскоре на помощь из Мешехди-Мисрианского района подъехал в полном составе X отряд ЮТАКЭ, а из Ташкента прилетел археолог Х. Алыпбаев. Постепенно все ютакинцы, потерявшие Ашхабадское землетрясение, получили возможность выбраться в Ташкент. На месте остался для охраны клада предметов из слоновой кости прибывший уже после землетрясения археолог Б. А. Литвинский.

Приехавшие в Ташкент археологи сообщили, что на Старой Нисе в земле лежат, по-видимому, двенадцать безнадежно распадающихся на мелкие кусочки предметов из кости. Настроенные абсолютно пессимистично в отношении возможности взять их благополучно даже самой деликатной вырезкой, они считали, что в лучшем случае может быть удаться четыре из них частично собрать. Доставленный начальнику экспедиции фрагментированный материал своим состоянием как бы подкреплял их слова, но, вместе с тем, убедительно свидетельствовал о необходимости самого бережного извлечения объектов с участием специалистов высокой квалификации, почему профессор М. Е. Массон, несмотря на преждевременное наступление сильных холодов, продолжал настаивать на приезде консерваторов из Москвы и Ленинграда. Не дождавшись их, как только по правительственному вызову были оформлены пропуска в подвергшийся катастрофе район, он вместе с археологом М. С. Мерцниковым выехал к месту раскопок. Задержавшись на два часа в лежавшем в развалинах Ашхабаде, они вместе с ашхабадскими ютакинцами Д. М. Овезовым и А. В. Кашаевкиной занялись спасением научного архива ЮТАКЭ; с известным риском добравшись до него во втором этаже еле

державшийся опасной руины бывшего здания Туркменского филиала Академии наук СССР, они извлекли и погрузили на машину все дневники, поквadratные описи, чертежи, фотографии, научные отчеты, исследовательские статьи и к вечеру 25 октября прибыли на место Багирского лагеря экспедиции. Здесь посреди двора, заваленного разными строительными обломками, был сформирован новый отряд для извлечения парфянских ритонов. В который, кроме М. Е. Массона и М. С. Мершиев, вошли остававшиеся на месте археолог Б. А. Литвинский и коллектор ашхабадец А. Ф. Ганялин.

Превозмогая различные трудности (отсутствие целой кровли, нехватку продуктов питания и др.), особенно ощущавшиеся в связи с резким похолоданием, отряд стал готовиться к выполнению поставленной трудной задачи. Кое-как обжив площадь бывшего лагеря за счет извлечения из-под развалин обломков инвентаря, когда радовались каждой уцелевшей банке, каждой доске, каждому гвоздю, члены немногочисленного отряда на другой день приступили к ознакомлению с условиями залегания предметов в земле. Сохранность уже вскрытой части беспорядочной кучи объектов из слоновой кости производила самое гнетущее впечатление. Все они лежали один на другом в потрескавшемся, расколотом и раздавленном виде с резкой деформацией. Сквозь них проросли многочисленные довольно толстые живые корни дикой растительности. Густая смазка совершенно не проникающим внутрь желатином почти скрыла изсбращения резных барельефов и, как выяснилось, давая несколько цементирующую верхнюю корку, вела к разрушению объектов, отслаивая даже при самом бережливом снятии, скульптурную поверхность. Тут же находившийся некогда крупный железный штырь полностью превратился в продукт коррозии и рассыпался на мелкие части.

Несколько дней с раннего утра до поздних сумерок ушло на подготовку к ответственной и деликатной работе по изъятию из земли ритонов. Часть суфы, на которой они лежали, с двух боков была обнажена, образовав подобие «столика», каковой должен был облегчить процесс их извлечения. Первоначальные двухметровые квадраты были разбиты каждый на четыре малых (50×50 см), а поярусная фиксация велась через каждые 25 см. Тщательно, со всякими предосторожностями была убрана лишняя земля на площади в 6 кв. м. Бережная очистка самих предметов осуществлялась с помощью небольших колонковых кисточек и ликовобразных игл. Лица, страдавшие простудой, к очистке не допускались, так как невольные кашель или чихание создавали угрозу утраты полуразрушенных резных поверхностей объектов. После обнажения нескольких квадратных сантиметров каждого предмета тотчас производилось закрепление на месте отдельных его фрагментов, которые промазывались жидким раствором целлулоида на ацетоне. Этот клей схватывал довольно быстро и, не давая никакой дополнительной окраски, не проникал внутрь кости, почему в случае надобности легко мог быть удален в виде тонкой пленки. Немедленное же закрепление было совершенно необходимым, так как оставление предметов на некоторое время на воздухе быстро приводило к испарению из них влаги, и тогда их разрушенные поверхности не только не выдерживали прикосновения кисточки, но даже легкое дуновение ветерка с Копет-Дага развевало их как прах. В первый день так, буквально на глазах у археологов, исчезли черты лица у одной из скульптурных фигур ритона. Целлулоидным клеем закрепля-

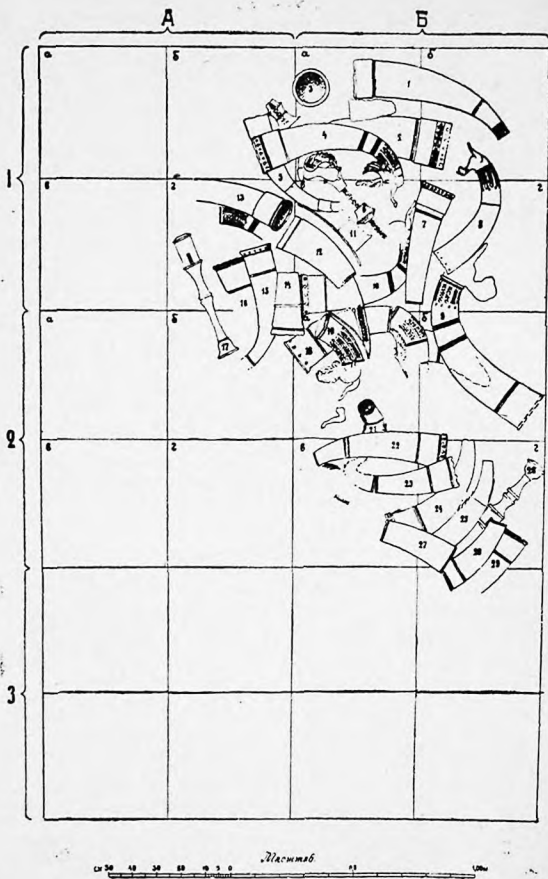


Рис. 11. Схема, реставрирующая положение ритонов в древности (верхний ярус).
Съемка М. Е. Массона. 1948 г.

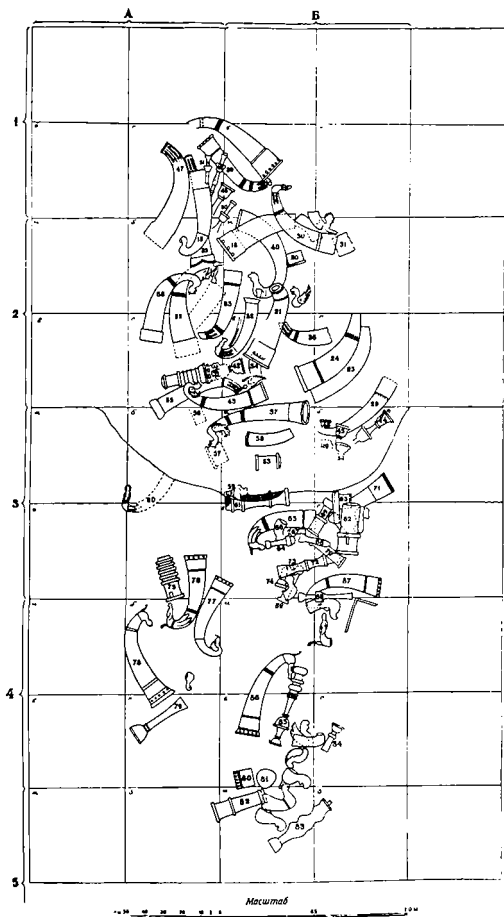


Рис. 12. Схема, реставрирующая положение ритонов в древности (нижний ярус).
Съемка М. Е. Массона и М. С. Меричева, 1942—1949 гг.

лись также в своих гнездах мелкие глазки и пластинки из стеклянной массы, служившие для инкрустации отдельных поясков и крыльев скульптурных фигур. Тотчас по закреплении осуществлялись обмер и зарисовка расчищенной части предмета, который затем частично присыпался землей. Так мало по малу, без полного одновременного обнажения, на чертеже было зафиксировано положение предметов в верхнем ярусе. На ночь суфа с ритонами закрывалась бумагой, ватой, кленкой, брезентом с наложением поверх легких жердей. Утомленные физически и в меньшей степени от нервного напряжения археологи шли к месту лагеря, а на раскопе оставался один сторож — туркмен Сапар. Поскольку дежурство было круглосуточным, в специально выкопанной землянке постоянно находились подменявшие его брат или отец. Никаких других рабочих не было, да в те дни и подыскать таковых было трудно, поскольку уцелевшие были заняты ликвидацией последствий землетрясения.

Шли до предела уплотненные кропотливой работой холодные с инеем дни. Истекали все сроки ожидавшегося прибытия из центра реставраторов. Вечером 2 ноября Копет-Даг заволочли густые облака. Ждать больше было немисливо, как нельзя было допустить разрушенияклада от возможного дождя. После обсуждения сложившейся ситуации начальник ЮТАКЭ решил снимать предметы с площадки сам.

Утром все члены отряда поднялись без уговора за час до сигнала. Все небо было обложено тучами. На раскопной площадке несколько изолированно лежавший небольшой объект, представлявший собой скульптурный фриз ритона (№ 3), был в порядке опыта сперва обернут кругом толстым слоем ваты, обвязан суровыми нитками и затем покрыт слоем разогретого парафина как бы будучи взят в своего рода парафиновый блок. На второй объект, каковым избран был почти полный, но сильно разрушенный ритон, была плотно наложена мягкая льняная материя, слегка промазанная после того жидким столярным клеем. Поверх нее ритон был покрыт парафином, затем слоем оберточной бумаги и уже на него наложен гипсовый футляр из трех отъемных частей. Оба предмета благополучно сняты с места целиком. Опыт удался.

Во вторую половину дня в лагерь прибыл, наконец, прилетевший из Москвы через Баку, с прекрасным, химически очень активным советским клеем БФ-4²⁰, реставратор ИИМК А. В. Кирьянов. Он подтвердил, что реставрационная практика СССР до сих пор не знала находок в таком разрушенном состоянии высокохудожественных археологических предметов из резной слоновой кости, почему пока не выработаны общепринятые технические приемы их фиксации в земле. Хотя на Нисе выпал самый трудный в его многолетней деятельности случай, он надеялся спасти хотя бы часть объектов при помощи своего метода, который он стал применять года три назад, при извлечении на раскопках древних деревянных предметов, а также полуразрушенных мамонтовых бивней, найденных незадолго до того при раскопке Авдиевской стоянки в том же 1948 г.²¹ Приезд опытейшего московского реставратора поднял у членов отряда уверенность в благополучном изъятии из земли костяных предметов, хотя сам А. В. Кирьянов очень волновался от трудностей предстоящей работы. В. Н. Кононов задержался в Ташкенте и прибыл в Багирский лагерь вечером 4 ноября со многими рецептами и образцами различных клеев и пропитывающих веществ.

5 ноября в первую половину дня оба впервые попавшие в Среднюю Азию консерватора, поскольку археологическая площадка была уже под-

готовлена, получили возможность осуществлять работу каждый по своему методу над двумя различными объектами. Лучшие результаты оказались у А. В. Кирьянова, сумевшего к вечеру удачно «выхватить» или «вырвать» из земли, как он говорил сам, два объекта. Не имевший в своей жизни дела с землей на археологических раскопках и привыкший к комнатной лабораторной обстановке В. Н. Кононов, убедившись в явных преимуществах московского консерватора, как опытного практика-полевика, к вечеру перешел на другую работу консультивного и определительного порядка в связи с дополнительными исследованиями в соседних малых помещениях. В дальнейшем до конца сезона археологи проводили вскрытие, фиксацию наблюдений, постепенную расчистку навала предметов из слоновой кости, пропитывание их фрагментов раствором клея БФ-4 и асстирировали А. В. Кирьянову. Последний выполнял основную работу по извлечению самих объектов разработанным им приемом «жесткого гипсового блока», вполне себя оправдавшим. Применительно к «нисийской находке» он заключался в следующем.

Прежде всего намеченный объект по возможности изолировался от рядом и ниже лежавших, причем делалась попытка создать около него подобие «столика» в виде выравненной площадки, над которой он возвышался бы наполовину своего объема, а по возможности и более. Затем производилась последовательная, предельно деликатная очистка верхней части объекта от земли, с применением небольших мягких кистей и упоминавшихся игл дикобразов. Размер очищенного участка, обычно в несколько квадратных сантиметров, определялся степенью сохранности кости. Если ее поверхность, особенно покрытая резными и скульптурными изображениями, была очень разрушена, на нее капали, не касаясь самого предмета, небольшое количество 20% спиртового раствора клея БФ-4, обладающего способностью достаточно глубокой пропитки. В случае необходимости эта процедура повторялась через 10—15 минут два-три раза. Когда поры костяного предмета оказывались достаточно заполнены раствором, а поверхность уже в известной мере закреплена, последняя смазывалась несколько раз с небольшим промежутком тем же раствором с помощью мягкой кисточки. Так постепенно обрабатывалась вся открытая и счищенная от земли поверхность обращенной вверх стороны предмета по возможности по его оси симметрии.

После того брался лист мягкой оберточной бумаги и рвался на небольшие неправильной формы кусочки размером 10—16 см². Смоченные в воде они в увлажненном состоянии плотным сплошным слоем накладывались на несколько уже закрепленную раствором клея БФ-4 сторону объекта. Как показала практика, происходящее при этом легкое намачивание кости не вызывало в ней никаких изменений и нежелательных последствий. На получившийся первый слой наносился последовательно второй и третий из подобных же влажных кусочков бумаги по возможности другого цвета. Последний менялся для получения большей уверенности, что весь предмет целиком покрыт равномерно именно тремя слоями.

Прежде чем приступить к загипсовке, заблаговременно из проволоки сечением в 2—3 мм заготавливались по форме и длине извлекаемого предмета два-три обрезка, которые в дальнейшем должны были играть роль жесткой арматуры. Если рядом находились уже частично расчищенные

другие археологические объекты, то они тщательно закрывались бумагой, дабы случайно не запачкать их при работе с гипсом.

Загипсовка осуществлялась быстро в 2-3 минуты одним замесом в целях лучшего сцепления. По нанесении на всей подготовленной наружной поверхности извлекаемого предмета слоя гипса в 1,5 см на него укладывались упомянутые куски из выгнутой проволоки, покрывавшиеся сверху равномерно по форме объекта новым слоем с таким расчетом, чтобы гипсовый футляр имел толщину 3—4 см, а его края, опускаясь ниже оси симметрии, загнбились бы внутрь и захватывали бы часть земли, примыкающей к нижней половине предмета. В таком положении полувывающаяся половина блока оставалась в течение 10—15 минут до хс-рошего затвердения гипса, после чего из-под нее, не задев самого предмета, осторожно выбиралась земля, причем в качестве опоры сохранялись две-три останцовые перемычки. Затем, подводя обе кисти рук через под-копанные выемки под объект, его осторожно снимали с места, стараясь перезернуть на 180° вместе с небольшим слоем прилежащей земли, что-бы по возможности не сдвинуть с места фрагменты кости еще незакреп-ленной его нижней стороны. Если часть из них, обычно с рельефной по-верхностью, оставалась лежать в земле лицом вниз, то каждый фрагмент, иногда предварительно закрепленный раствором БФ-4, последовательно извлекался один за другим и укладывался на свое место уже лицом вверх в рядом лежащей опрокинутой половине гипсового блока. С новой полувывающейся поверхностью предмета поступали так же, как и его бывшей наружной стороной, т. е. деликатно очищали от приставшей зем-ли и закрепляли тем же клеевым раствором. Край первой уже готовой половинки гипсового блока выравнивали по оси симметрии путем среза-ния лишних частей или наоборот наращивания недостающих, а на загла-женных бортиках вырезались небольшие углубления для дальнейшего точного накладывания второй еще не изготовленной половинки (или ус-ловно «крышки») блока.

«Крышки» делались в зависимости от времени погоды или на са-мом раскопе или в лагере. Обработанная уже поверхность объекта так же, как и другая его половина, обкладывались слоями влажных кусочков бумаги; край или борт нижней половинки блока дважды через некоторый промежуток смазывался мылом или раствором в керосине парафи-ном во избежание сцепления с крышкой, после чего опять же по форме предмета накладывался 3-4-сантиметровый слой гипса с проложенным внутри проволочным каркасом. Через четверть часа в месте стыка обеих половинок блока срезался лишний гипс, а в створ просовывалось лезвие ножа, с помощью которого «крышка» слегка приподнималась, а затем опускалась, дабы убедиться, что объект не оказался наглухо «замурован-ным». На «крышке» блока процарапывался соответствующий шифр, за-ключавший данные о пункте и времени находки, о местонахождении об-екта в раскопе (квадрат, ярус) и его номер полевой описи.

При изъятии из земли объекты захватывались в гипсовые формы по возможности поодиночке. Поскольку, однако, они лежали беспорядочным навалом и отделение их друг от друга грозило иногда разрушением, как исключение приходилось брать по два, а однажды, при особенно слож-ном случае, в один блок были заключены три объекта.

Для транспортировки каждый блок накрепко обвязывался шпага-том и помещался в индивидуальный ящик с соответствующей плотной упаковкой.

В гипсовые блоки брались детали точёной из слоновой кости мебели и ритоны, которые, будучи разрушены и состоя фактически каждый из разобренных сотен фрагментов, все же не полностью рассыпались, а паходясь в земле, в момент вскрытия примерно еще сохраняли свои очертания, хотя порой были сильно искажены деформацией, что отразилось на составлявшихся в процессе раскопки схемах расположения предме-



Рис. 13. Три ритона в едином блоке.

тов на суфе. Разрозненные же части ритонов в виде концевых фигур, их деталей и отдельных отпавших фрагментов карнизов, фризов с изображениями, стенок стволов и патрубков, уже в древности оказавшихся не только разбросанными по суфе, но и упавшими на пол помещения, после закрепления раствором БФ-4 укладывались в вату и помещались с соответствующим этикетажем в небольшие коробки.

С половины ноября участилось выпадение осадков. Наступило преждевременное похолодание. По утрам все покрывалось инеем. Леденевший за ночь брезент, под которым во дворе спала часть сотрудников, становился жестким. Несколько раз начинал идти снег. Часто дул пронизывающий ветер. Коченели руки. Все вместе взятое становилось серьезной помехой в работе, создавая порой на раскопочной площадке земляное месиво и вредно влияя на полуразрушенные костяные археологические предметы. Как ни напряженно и дружно работали, без единого простоя, все сотрудники старонисийского отряда ЮТАКЭ, будучи заняты буквально от зари до зари, сам по себе характер вскрытия был таков, что за почти месячное пребывание отряда в поле с трудом удалось отработать около двух кубометров земли, в которых был заключен этот своеобразный клад. Поэтому нанятый сторожем старик-туркмен, вообще с большим

уважением относившийся к труду ютакинцев, не раз шутя говорил: «Не туркменская работа: шесть человек — один месяц — два кубометра. Один туркмен два кубометра — раз! — полдня!».

Решено было ограничиться в 1948 г. спасением лишь тех предметов, которые находились в полуоткрытом состоянии на раскопанных в октябре квадратах, не касаясь прилежащих с юга, в северном обрезе которых явно проступали аналогичные найденным предметы из слоновой кости. Поскольку они были прикрыты сверху нетронутой почти двухметровой толщей в виде натечных слоев и разнообразного характера завалов, их сохранности ничто не угрожало и они могли быть с большим успехом откопаны в лучших условиях весны следующего года. Поэтому указанный обрез в порядке консервации в нижней своей части, где проступали фрагменты ритонов и детали от предметов мебели, был заложен сырцовыми кирпичами, оштукатурен и сверху того присыпан землей. В целях надзора за раскопом до нового сезона полевых археологических работ ЮТАКЭ наняли сторожа из багирских жителей.

Утром 20 ноября была завершена вся намеченная программа работ. С раскопанных квадратов было изъято гипсовыми блоками один ритон с тремя десятками, не считая прочих объектов. Их укузовывал в изготавливавшиеся во дворе лагеря небольшие ящички с трудом отысканный в Ашхабаде плотник. Члены отряда с удовлетворением констатировали определенный успех своей деятельности. Тяжелые последствия Ашхабадской катастрофы; постоянное ощущение большого постигшего людей горя; гибель у некоторых ютакинцев членов семей, во вторичных похоронах которых при перепогребении пришлось участвовать одному из членов отряда; повседневные разной силы подземные толчки долго затухавшего землетрясения — такова была обстановка, сопровождавшая вскрытие и извлечение «клада» изумительных парфянских изделий из точеной и резной слоновой кости.

Вечером 20 ноября начальник ЮТАКЭ выехал поездом в Ташкент, а на другой день вылетел в центр оба реставратора, захватив с собой в Москву и в Ленинград по паре блоков с ритонами для проведения опытов по их реставрации. Все прочие находки и спасенный научный архив ЮТАКЭ остальными членами экспедиции были на самолете переброшены в Ташкент, где поступили на временное хранение и обработку в археологический кабинет при кафедре археологии Средней Азии Среднеазиатского государственного университета имени В. И. Ленина.

В зачитанном в Багирском лагере на последнем полевом производственном совещании отряда своим письменном заключении В. Н. Кононов и А. Е. Кирьянов в конце отмечали: «Несмотря на поломку предметов древности из клада, с утратой даже отдельных частей, и на превращение материала в некоторых случаях в полную труху, есть все основания считать, что примерно половина объектов может быть реставрирована с восстановлением первоначальной формы и с дополнением недостающих частей».

Действительность в дальнейшем превзошла эти ожидания: были реставрированы все объекты, кроме одного ритона, оставленного нарочито в блоке в том виде, как он был извлечен из земли.

Дабы не подвергать дальнейшему риску оставленные на зиму нетронутыми в земле объекты с наступлением первых теплых дней ранней весны 1949 г. начальником экспедиции был направлен на Старую Нису

для продолжения раскопок в XI помещении археолог М. С. Мершиев, как специалист, хорошо овладевший в осенний полевой сезон приемами извлечения предметов из разрушившейся слоновой кости с помощью жестких гипсовых блоков. В помощь ему был придан коллектор Н. Кэнанинок. Ими работа была успешно завершена в мае, дав еще семь ритонов, двенадцать отдельных фигур от них, три фриза и несколько точеных из кости деталей от предметов мебели.

III. РЕСТАВРАЦИЯ РИТОНОВ

„Все созидает для смертных
забота и труд человека“

Архилов.

Обнаружение на Нисе клада предметов из слоновой кости парфийского времени и извлечение его раздробленных на многие сотни кусочков, а иногда превратившихся даже в труху археологических объектов сразу вызвали к себе глубокий интерес в широких кругах советских археологов, востоковедов, искусствоведов и историков античного времени. Внимание научных организаций и отдельных видных ученых Москвы и Ленинграда ЮТАКЭ ощущала и в процессе длившейся несколько лет работы по реставрации добытых вещей, среди которых в этом отношении наиболее трудными были особенно пострадавшие от времени тонкостенные полые художественные ритоны. Вопрос об их восстановлении прежде всего встал перед членами отряда экспедиции еще во время осенних раскопок 1948 г. Он был обсужден на полевом производственном совещании в Багирском лагере 17 ноября совместно с В. Н. Кононовым и А. В. Кирьяновым. Поскольку решено было проводить опыты по реставрации ритонов одновременно при постоянной взаимной информации в Ленинграде при Государственном Эрмитаже, в Москве при Институте истории материальной культуры Академии наук СССР и в Ташкенте при кафедре археологии Средней Азии САГУ, были утверждены следующие выработанные тогда же общие положения в части предстоявшей экспериментальной работы:

1. Все объекты и каждый их фрагмент в отдельности должны быть механически вычищены мелкими щеточками и иглами, а затем промыты в спирте.

2. Для придания прочности всем фрагментам последние пропитываются жидким раствором искусственных смол методом диффузии или вакуума.

3. Склейка отдельных фрагментов производится только клеем искусственных смол.

4. Собранные из отдельных фрагментов ритоны с внутренней стороны подкрепляются каркасом из ткани или бумаги.

5. Заделка мелких трещин, щелей, отверстий, где это потребуется, производится мастиками (восково-канифольной и др.).

6. Недостающие скульптурные детали в случае необходимости их изготовления делаются из гипса с тонировкой в теплом желтом цвете.

В соответствии с этим ЮТАКЭ заключила «Трудовые соглашения»

с обоими центральными реставраторами, поручив каждому разработку методики реставрации парфянских ритонов из Нисы, экспериментальную реставрацию двух из них, в соответствии с вышеуказанными положениями и отвечающую всем научным требованиям, предъявляемым к такого рода работам, с условием выполнения к 20 января 1949 г. и приемки ритонов компетентной комиссией на месте в Москве и в Ленинграде. Оба реставратора приняли на себя также разработку проектов конструкции и изготовления за счет ЮТАКЭ соответствующих индивидуальных подставок для ритонов, и, если понадобится для экспозиции, колпаков для них.

Первой закончила экспериментальную работу мастерская Государственного Эрмитажа, для которой В. Н. Кононов отобрал в Багире два лучших по сохранности и наиболее эффектных ритона, но при выезде из лагеря экспедиции, вместо одного из них, захватил по ошибке близкий по размерам и по форме блок с другим более фрагментарным и неполным объектом. Уже 21 декабря Государственный Эрмитаж телеграфно уведомил начальника ЮТАКЭ об окончании реставрации и принятии работы комиссией в составе председателя ученого совета ЮТАКЭ академика В. В. Струве, академика Д. В. Наливкина и академика И. А. Орбели, которые были поражены произведениями резчиков парфянских ритонов. В основном более или менее полно был отреставрирован один лучшей сохранности ритон (№ 30), при восстановлении которого подбор фрагментов производился с подгонкой впритык поверхностей сколов без учета того, что отдельные кусочки кости от многовекового пребывания в земле под тяжестью лежавшего на них мощного культурного слоя покособились, а сам раздвоенный объект сильно деформировался. В результате ритон был собран со смятой искаженной формой, лишенной присущей ему красоты линий, а скульптурный фриз с фигурами божеств оказался не только сплюснутым, но даже несомкнутым, причем образовавшийся зазор был искусственно заполнен уступчатой перегородкой. Восстановления недостающих частей не производилось. Перемонтировать объект без риска утраты его самого не представилось возможным, поскольку В. Н. Кононов, вопреки вышеупомянутым выработанным в ЮТАКЭ общим принципам реставрации, собрал ритон «навечно» на металлической проволоочной основе, применив взамен легко удалимых веществ, прочный зубной цемент. Склейка была осуществлена на венил-ацетоне.

Экспериментальная работа над двумя ритонами (№ 5 и № 10) в Москве при лаборатории ИИМК АН СССР осуществлялась А. В. Кирьяновым совместно с муляжистом О. А. Кирьяновой, в основном под руководством профессора В. Д. Блаватского при консультации других специалистов. Комиссия в составе ученого секретаря ИИМК профессора доктора Т. С. Пассек, профессоров докторов С. П. Толстова, В. Д. Блаватского, Б. Н. Грекова и кандидата исторических наук П. Н. Шульца, принявшая работу 4 марта 1949 г., отметила, что реставрация произведена в соответствии со всеми, предъявляемыми к подобного рода работам научными требованиями. Промытые в спирте фрагменты пропитывались 20%-ным раствором клея БФ-4, после чего они протирались спиртом же во избежание возможного потемнения кости со временем. В соответствии с указанием, полученным от кафедры пластмасс Института имени Менделеева в Москве, в качестве клеящего вещества была принята половинил-ацетатная смола,

как могущая приобретать пластические свойства при температуре в пределах 70—80°, что позволяет в случае надобности путем нагрева, хотя бы через десятки лет после реставрации, вносить необходимые изменения формы предмета даже без разъединения склеенных фрагментов. Для заполнения промежутков применена мастика из мела на растворе поливинил-ацетатной смолы, могущей быть размоченной ацетоном, а, следовательно, и легко удалимой. Закладывавшийся внутри ритонов каркас был изготовлен из бумаги с употреблением той же смолы, а между слоями бумаги для большой прочности была проложена медная сетка. Небольшие выгибы и вмятины А. В. Кирьяновым были устранены, но сохранена овальная сплюснутость сечения стволов ритонов, явившаяся результатом деформации под давлением толщи культурного слоя. Восстановление профилей и недостающих скульптурных деталей завершающих ритоны фигур не делалось. На ритоне же № 10, взамен отсутствовавшего в блоке значительного куска скульптурного фриза, А. В. Кирьянов выполнил из гипса слегка рельефные силуэты человеческих фигур, повторяющие изображения на уцелевшей при ритоне части. Во время раскопок 1949 г. в соседнем квадрате были найдены разбросанные в древности недостающие фрагменты этого фриза с совершенно отличными фигурами. В Ташкенте уже другим реставратором год спустя гипсовая вставка с условными силуэтами без труда была удалена, и фриз был восстановлен полностью по всему кольцу с доделкой венчавшего его некогда карниза.

Восстановительные работы в Ташкенте при археологическом кабинете исторического факультета Среднеазиатского государственного университета осуществлялись под непосредственным общим руководством начальника ЮТАКЭ профессора М. Е. Массона. В них принял участие целый коллектив лиц разных специальностей, в том числе летом 1949 г. в течение некоторого времени А. В. Кирьянов, приглашенный из Москвы, чтобы практически ознакомить ташкентскую группу реставраторов ЮТАКЭ со своими приемами сборки.

При немедленном осмотре, после благополучной доставки самолетом в Ташкент всех блоков, по снятии первой же крышки выяснилось, что вследствие обкладки фрагментированных предметов намоченными кусочками бумаги и наложения гипса, внутри скопилось много влаги, и без того сырая от лежания в земле полуразрушенная кость оказалась еще более размягченной, да вдобавок обильно покрытой грибок плесени. Тотчас по рекомендации специалистов химического и биологического факультетов САГУ крышки всех блоков были приоткрыты, наблюдение за каждым было поручено разным лицам и только после полной просушки и некоторого затвердения кости было приступлено к работе над объектами, в первую очередь по очистке и пропитке не стронутых с места фрагментов²².

Опыты начались с предметов двух категорий, из которых первые были более простыми, менее ответственными, но отличались относительно лучшей сохранностью кости, а вторые представляли собой более сложные по форме объекты, и вместе с тем, наименее ценные в художественном отношении и казавшиеся почти «безнадежными» в смысле возможности их реставрировать из-за плохого состояния. Практика показала целесообразность расчлнять сборку и закрепление объектов из фрагментов от реставрации недостающих частей и окончательного художествен-

ного оформления, даже поручая осуществление этих видов работ различным лицам. Первое вскрытие блоков, окончательная расчистка фрагментов, их закрепление, извлечение предметов из гипсовых форм, выемка изнутри объектов скопившейся и ещё нетронутой земли, фиксация делаемых при этом наблюдений—все это по существу чисто археологическая работа, своего рода «микрораскопки», только проводящиеся не в поле, а в комнатной лабораторной обстановке.

Первой стадией работы в Ташкенте вначале было занято несколько человек. Наилучших результатов добился археолог М. С. Мершиев, проявивший особые способности к такого рода скрупулезной реставрации и представивший два объекта в собранном виде в начале марта 1949 г. Вторую стадию целиком осуществлял скульптор, заслуженный деятель искусства Уз.ССР А. Н. Иванов. Некоторое время спустя в Москве и в Ленинграде, где реставрированные там ритоны в течение нескольких месяцев находились на временной экспозиции в Государственном Эрмитаже и Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, профессор М. Е. Массон демонстрировал восстановленный полностью до деталей в Ташкенте крупный ритон. Члены Ученого совета ЮТАКЭ дали высокую оценку технике и принципам экспериментальной реставрации, проводимой при кафедре археологии Средней Азии САГУ, и было решено сконцентрировать при последней в дальнейшем весь процесс по восстановлению найденных на Старой Нисе парфянских предметов из слоновой кости. Основные работы длились до середины 1951 г. За все время, не считая деталей мебели, отдельных скульптурных фриз и концевых фигур, М. С. Мершиевым было собрано 27 ритонов, студентами В. Массоном и И. Баншевым — 7, А. В. Кирьяновым — 4 (из которых два дореставрированных им самим), В. Н. Кононовым — 1, химиком-консерватором Е. А. Федорович — 1.

В процессе сложной обработки многочисленных объектов при кафедре археологии Средней Азии постепенно формировались самые технические приемы и последовательность сборки ритонов, в чем особая заслуга принадлежит М. С. Мершиеву, добавившему к технике А. В. Кирьянова кое-что новое. Для пропитывания и склеивания в САГУ употреблялся БФ-4, который получался непосредственно с изготовлявшего его завода и каковым уже в 1949 г. в Ташкенте исключительно пользовался также А. В. Кирьянов. При начальной стадии восстановительных работ не было раз навсегда установленного единообразия. В каждом отдельном случае требовался индивидуальный подход, так как многое определялось размерами ритона, степенью сохранности самой кости, количеством фрагментов, на которые был раздроблен объект, как он был схвачен при выемке из земли гипсовым блоком, наличием особо деликатных отдельных деталей в виде приставленных инкрустированных крыльев, рогов у завершающих фигур, сложных карнизов и т. п.

Как показал опыт ЮТАКЭ, могущий пригодиться другим археологам при аналогичных реставрационных работах, необходимо с особой осторожностью при вскрытии блока приподнимать впервые его крышку. Это лучше всего делать непосредственно перед самым началом восстановления, для которого подготовлены необходимые инструменты (разной мягкости кисточки, скальпели, пинцеты, иглы, ножницы), бумага, картон, бинты, клей, спирт, канифоль, стаканчики, широкогорлые банки, кастрю-

Для снятия крышки в ее створ пропускается лезвие ножа, которым она слегка приоткрывается с одного края. Затем крышку поднимают двумя руками, плавно поворачивая так, чтобы положить на стол в перевернутом виде. Бывает при этом, что зажатая гипсом при изготовлении блока верхняя часть предмета отрывается и снимается более или менее целиком вместе с крышкой, но чаще к последней пристаю отдельные фрагменты, особенно рельефные, застрявшие в бумажной обкладке. Стремительное движение или неосторожный толчок могут привести к тому, что приставшие к крышке части предмета сдвинутся и даже вырвутся, упадут, разобьются и во всяком случае подлинное положение фрагментов нарушится, а восстановить его бывает порой не так легко. Устой-



Рис. 14. Ритоны в гипсовых блоках (открытых).

чиво уложив крышку на столе, надо прежде всего, не касаясь предмета, в течение более или менее длительного времени, внимательно производить наблюдения над ним, тщательно фиксируя все замеченное соответствующими записями, зарисовками и по возможности произведя фотографирование положения объекта в блоке в момент вскрытия. По окончании такого рода изучения, на картоне рисуется в натуральную величину контур схемы составного предмета, в которой отдельные части ритона (карниз, фриз, ствол, акантовый соединительный патрубок, завершающая фигура) показываются разобщенно несколько раздвинутыми одна от другой. Если часть объекта или некоторое количество отдельных фрагментов оказались застрявшими в крышке, то для них делается вторая отдельная схема на другом картоне. В таком случае лучше всего дальнейшую работу начинать именно с содержимого крышки.

После проведения указанной подготовки производится новая, после раскопки, общая механическая очистка от земли с помощью кисточек как

тыльной поверхности кусочков, застрявших в крышке, так и верхние части объекта, находящегося в нижней половине блока, но отнюдь не сдвигая фрагментов с их места. Затем пинцетом берется отдельный фрагмент и подвергается в индивидуальном порядке окончательной очистке со всех сторон, употребляя при этом, кроме кистей, в зависимости от сохранности кости, стальные или дикобразы иглы, особенно необходимые, когда приходится иметь дело с глубоким рельефом изображений или с



Рис. 15. Ритон в гипсовом блоке (верхняя половина снята).

гнездами для инкрустаций. Когда с обрабатываемого кусочка окончательно удалена всякого рода грязь, его промывают в спирте и, хотя в полевой обстановке при изъятии с раскопа он подвергался уже с лицевой стороны некоторой пропитке клеем, для повышения механической прочности кости, его целиком погружают в 20%-ный спиртовый раствор БФ-4, подогретый в водяной бане до температуры в 30—35°C. В «ванне» фрагмент должен находиться не менее 10—15 минут, и его во всяком случае не следует вынимать до тех пор, пока из пор разрушенной кости не прекратится выделение пузырьков воздуха. Вытащенный из «ванны» пинцетом кусочек оставляется для обсыхания в течение от 30 минут до одного часа, после чего его протирают спиртом для удале-

ния остатков клея БФ-4 во избежание потемнения и изменения натурального цвета объекта. Фрагмент при этом кладется обязательно только на картон с нарисованной упомянутой схемой и в таком положении относительно оси предмета и в то место, какое он занимал или в крышке или в нижней половине блока. В противном случае при многочисленности порой малюсеньких кусочков неправильных очертаний может про-

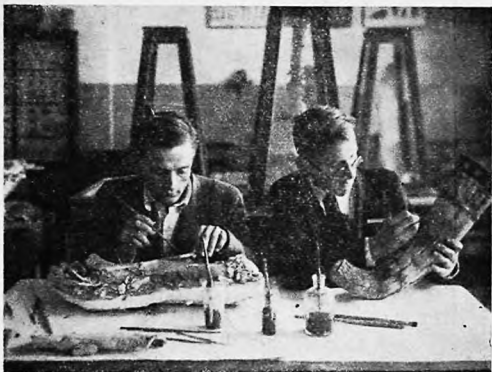


Рис. 16. Работа по реставрации ритонов в кабинете археологии САГУ.

изойти путаница, и правильно поставить тот или иной фрагмент, особенно от гладкой части объекта, не представится возможным. Пока один фрагмент сушится, а другой находится в растворе, можно производить очистку третьего, но одновременно обрабатывать десяток и более кусочков одного объекта не рекомендуется, так как легко забыть, где и как каждый из них располагался в формах блока. По мере просыхания, уже протертые спиртом фрагменты склеиваются чистым клеем БФ-4 при нормальной комнатной температуре путем нанесения кисточкой сперва тонкого слоя, который слегка подсушивается на воздухе и частично впитывается в кость, а затем второго слоя, после чего соединяемые части плотно прижимаются пальцами и в течение некоторого времени не выпускаются из рук, чтобы обеспечить хорошее сцепление. Не следует за один раз склеивать более двух фрагментов или двух групп кусочков, уже ранее подклеенных и высушенных. Склеенные части в условиях Средней Азии достаточно прочно схватываются по истечении суток, после чего к ним можно присоединять следующие.

Подклейка осуществлялась последовательно: сперва склеивались фрагменты карниза, затем фриза, потом ствола, патрубка и, наконец, завершающей фигуры. С тыльной стороны на собранные из кусочков кости более или менее значительные поверхности (до 25 и более кв. см) той или иной части ритона накладывался для крепости своего рода каркас из мяг-

кой, но вместе с тем достаточно плотной бумаги, пропитанной БФ-4. На места недостающих фрагментов изнутри подводилась иногда соответствовавшая по изгибу внутренней поверхности и проклеенная тем же клеем бумажная стенка для нанесения в дальнейшем на нее мастики. Во избежание возможной при дальнейшей работе поломки, с внешней стороны на гладких поверхностях в местах стыка швов наклеивались временные полоски бумаги.



Рис. 17а. Пластины фриза ритона № 30, собранные до насадки их на каркас.

По снятии всех фрагментов с верхней поверхности предмета, лежащего в нижней форме, а также после извлечения кусочков из гипсовой крышки, если таковые почему-либо в ней застряли, необходимо из блока удалить всю землю, которая накапливалась в древности внутри ритона

постепенно в той или иной мере, иногда почти целиком заполняла его, а в лабораторной обстановке препятствует обработке лежащей под ней нижней половины объекта. Обычно эта земля, представлявшая собой ставшие с течением времени твердыми былые многолетние натечно-надувные отложения, разрезалась ланцетом и вынималась по кускам. В



Рис. 17-б. То же.

сечении она имела форму сплющенного эллипсиса в результате деформации округлых ритонов под давлением накопившихся над ними культурных слоев. Анализ земли из внутренней части ритонов показал присутствие соединений железа, сернокислых солей (гипса), хлористого натрия и отсутствие как щелочности, так и кислотности. Для деликатной выборки земли, что сопровождалось соответствующей фиксацией наб-

людений, иногда приходилось осторожно спиливать верхние края гипсовой формы. В тех случаях, когда это позволяла сохранность завершающей фигуры, некогда в основе своей вырезанной из одного куска кости, ее вынимали из блока первой, одновременно и более или менее целиком, а окончательную выборку земли из ее полости производили уже на столе.

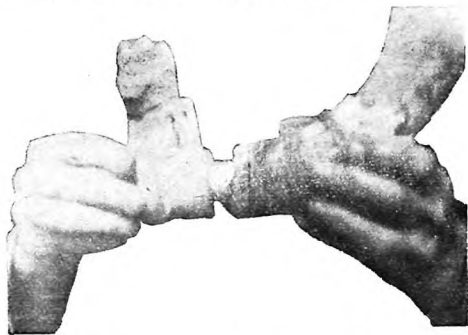


Рис. 18. Насадка деталей на пробный картонный остов.

Когда вся земля бывала удалена из нижней половины блока и в ней оказывалась обнаженной вторая половина ритона, лежавшая всеми своими фрагментами в опрокинутом виде тыльной стороной наружу, с их обработкой поступали так же, как с первой, начиная от наблюдений, составления схемы на картоне и т. д. Наконец, наступал момент, когда по удалении обеих опустевших гипсовых форм на столе оставались на двух кусках картона как бы разделенные по продольной оси уже подкрепленные легким бумажным каркасом обе собранные половины ритона, каждая из которых располагалась на схемах разомкнутой на свои составные части.

Как только три оставшиеся разделенными на две половинки основные части ритона (патрубок, ствол, фриз) оказывались достаточно подсушенными, окрепшими, ребра каждой половинки из них промазывались БФ-4, соединялись попарно воедино и временно склеивались, после чего осуществлялись промеры получившихся диаметров с обоих концов, сравнивались с обмерными данными до сборки и делалась попытка путем приставления соединить патрубок с завершающей фигурой, фриз со стволом, наконец, ствол с патрубком. При неудаче в подгонке, что в большинстве случаев неизбежно зависело от деформации объекта, та или иная его часть размачивалась в спирте, расцеплялась и все ее фрагменты заново переклеивались. Когда совпадение диаметров бывало достигнуто, все части ритона снова разъединялись на две половины и на внутренней стороне каждой из них создавалась более прочная арматура путем подведения на клею не менее трех слоев мягкой бумаги двух

цветов; последнее делалось для облегчения контроля за тем, что такого рода поддержка наложена более или менее равномерно. Потом подсушенные половинки склеивались уже накрепко, а с внутренней стороны по двум продольным швам налеплялось дополнительно для лучшего сцепления по паре или по три связующих полосок бумаги. Коль скоро вторичная примерка убеждала, что все части смыкаются правильно, приступали к подготовке их окончательного скрепления.



Рис. 19. Фризy на картонной основе (до догипсовки)

Обычно из-за плохой сохранности ритонов бумажной подклейки было недостаточно и тогда внутрь вводился дополнительный картонный каркас, чаще всего отдельный и сплошной для фриза, ствола и патрубка, а иногда состоявший из нескольких колец шириной от 2 до 4 см. Из-за выгнутой и сужающейся книзу формы ритона наибольшие затруднения представляло изготовление сплошного каркаса, который приходилось делать из двух половинок для каждой части и при этом длиннее последней, с тем чтобы он выступал наружу на 3—4 см для сцепления с прилегающей. По окончании выкройки нужной выгнутой формы картонного каркаса из двух половинок и многократных примерок внешняя их поверхность покрывалась БФ-4 и вводилась внутрь соответствующей части ритона, предварительно плотно обмотанной марлевым бинтом. Как только удавалось правильно уложить обе половинки каркаса, полость подкрепляемой части тотчас плотно набивалась ватой, чтобы картон равномерно пристал к поверхности, с которой он должен быть соединен. Для крупных объектов приходилось вводить дополнительно второй слой картона. После прочного сцепления вата вынималась, а швы картонного каркаса склеивались полосками бумаги под цвет картона. Если фриз и ствол ритона были выточены в древности из одного цельного куска слоновьего бивня, то каркас изготовлялся из трех картонных колец, вводившихся в верх-

нюю, среднюю и нижнюю части; в последнюю с выступом наружу для насадки завершающей фигуры.

Спустя некоторое время, необходимое для прочного схватывания клея, производилась третья и последняя перед завершением сборки подгонка всех частей ритона, каждая из которых должна хорошо входить своим картонным выступом в другую, а все вместе должны образовывать



Рис. 20. Фриз ритона на картонной основе (до догипсовки)

ту изящную правильную форму, которая была зафиксирована и закреплена на масштабных чертежах измерениями в момент расчистки. Убедившись в полном соответствии натуре ритона, сомкнутого из отдельных хорошо закрепленных частей, их снова разъединяли, чтобы прикрепить к фризу отдельные детали карниза, разместить в ячейках выпавшие элементы инкрустаций, а к завершающей фигуре приставить на клею ноги, рожки и крылья. Только после этого все части ритона соединялись между собой на клее БФ-4, чем и заканчивалась первая стадия работы по сборке восстанавливаемого ритона. Следует добавить лишь, что на протяжении всего процесса сбора много времени тратилось на просмотр многочисленных разрозненных фрагментов кости, большинство которых отпало еще в древности, оказалось лежащим в разбросанном виде по всему раскопу и тщательно собиралось археологами при расчистке в особые

коробочки с указанием координат по квадратной сетке раскопа, где они были обнаружены. Постепенно к концу реставрационных работ принад-



Рис. 21. Ритон на картонной основе (до догипсовки)

лежность их основной массы тому или иному ритону удалось опознать и они были подклеены на свои места.

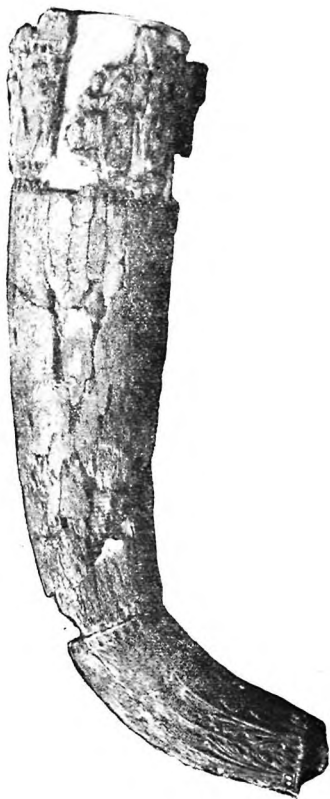


Рис. 22. Процесс реставрации: ритон на картонной основе (до догипсовки)

Для прохождения второй стадии, заключавшейся, в основном, в выполнении научно-художественной стороны реставрации, собранный ритон поступал к упоминавшемуся скульптору А. Н. Иванову, который в некоторых случаях в целях уточнения формы и линий разбирал ту или иную часть объекта и монтировал ее заново. Для заделки трещин, щелей, отверстий, язвин от недостающих фрагментов на гладких частях ритонов им употреблялась воско-канифольная мастика с добавкой охры и белил, которая легко поддается удалению путем механического сцарапывания. При наличии фрагментарно сохранившихся на ритонах профилированных элементов в виде карнизов, тяг, поясков таковые восстанавливались по всей окружности, что А. Н. Иванов мастерски выполнял от руки без применения каких бы то ни было шаблонов. Скульптурные изобразительные детали делались лишь в тех случаях, когда безусловность такой реставрации была неоспорима, как например симметрично расположенные вторые крылья, ноги, рога у завершающих ритоны фигур. Они изготовлялись в основном из легко могущей быть размягченной при размачивании водой мастики, в состав которой входят сернокислый барий, мел, окись цинка, мумия, охра и небольшое количество растительного или животного клея. Реже применялась мастика, которая состояла из гипса, мумии, охры, а также небольшого количества клея и которая при размачивании водой требует механического сцарапывания. При выполнении скульптурной детали А. Н. Иванов в одних случаях изготовлял модель из пластилина, снимал с нее форму, которая затем заполнялась мастикой; в других — делал из мастики примерной формы болванку, несколько большего размера, чем сама деталь, высушивал и выпиливал из нее нужный скульптурный элемент. По окончании деталь закреплялась на место или просто на клею или еще с помощью медной проволоки. Почти во все реставрированные детали, за исключением очень тонких по сечению крыльев, введен внутри для жесткости медный проволочный каркас. Иногда реставрированные поверхности или восстановленные детали слегка тонировались под цвет кости ритона но так, чтобы они несколько отличались от подлинника.

Так как лежащее положение реставрированных ритонов на боку в шкафу или в витрине не обеспечивало возможности их обозрения со всех сторон, а вместе с тем подвергало риску поломки их хрупкие детали, вопрос о создании специальных рациональных подставок для них имел существенное значение. Поскольку изготовленная в Ленинграде железная проволочная подпорка на черной сосновой доске и обе московские более сложные громоздкие подставки с выдвижными из желтой латуни крупного диаметра полыми стойками, укрепленными на липовых досках, не давали объектам нужной устойчивости и были признаны не удовлетворяющими экспозиционным требованиям. М. Е. Массоном была разработана более прочная, а зрительно более облегченная их конструкция. На продолговатом основании из лакированной дубовой доски в одном конце с помощью скрыто подведенной снизу гайки закреплялся вертикальный стержень из никелированной стальной проволоки («серебрянки» сечением от 2 до 3 мм), в верхней части которого из такой же, но более тонкой проволоки наглухо прикреплен браслет, состоящий из двух размыкающихся на шарнире частей, охватывающий ритон ниже карниза и плотно смыкающийся незаметным пружинным или винтовым затвором. Нижняя часть ритона покоится на так же закрепленной



Рис. 24 Реставрированные ритоны на кафедре археологии Средней Азии САГУ.

у противоположного конца доски чуть приподнятой стойке, изготовленной из той же «серебрянки» лишь меньшего сечения и состоящей из невысокого стерженька и развилки в четверть окружности по диаметру наиболее узкой части патрубка в месте соединения его с завершающей фигурой. Для каждой подставки М. Е. Массоном делался специальный чертеж с индивидуальными размерами в зависимости от величины

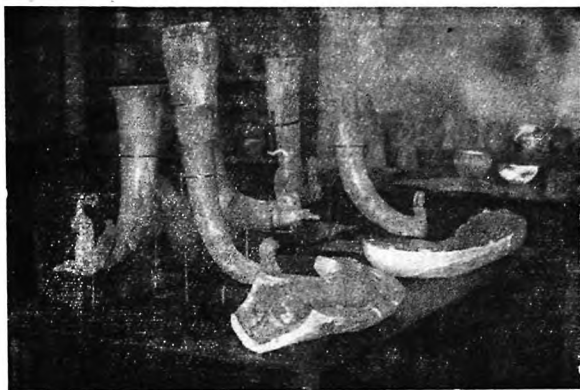


Рис. 23. Часть реставрированных ритонов.

и формы ритона. Основную работу по изготовлению изящных стоек образцово выполнил ташкентский специалист по точной механике А. С. Грушко. Как выяснилось позднее, при проектировке в САГУ описанных подставок был применен тот же принцип, по которому они создавались в древности. Это явствует из изображений покоящихся на подставках, близких нисийским по типу ритонов, помещенных в рельефе с вакхическим сюжетом на одном крупном эллинистическом кантаре.

Приемка реставрированных в Ташкенте ритонов осуществлялась комиссией из членов кафедры археологии Средней Азии и кафедры искусствознания САГУ, а самая работа, кроме экспериментальной, производилась участниками ЮТАКЭ на средства Музея истории Академии наук Туркменской ССР.

По окончании реставрации каждого из ритонов постоянный участник ЮТАКЭ фотограф Е. Н. Юдицкий со всей тщательностью осуществлял детальную фотификацию их, а изготовленные им снимки позволили создать альбом фотографий к данной монографии.

Так были спасены разрушенные и продолжавшие разрушаться в земле древние предметы прикладного искусства. Им была возвращена форма. Их существование продлено. Современные технические приемы обеспечили им значительную прочность. На кропотливую работу в целом

потребовалось около трех лет, а на восстановление каждого ритона, считая время на просушки, ушло от одного до нескольких месяцев. Успешное завершение делает честь реставрационной практике советской археологии.

Летом 1951 г., укрепленные стоймя винтами, в особых, сделанных столярной мастерской САГУ индивидуальных ящиках, ритоны были бережно размещены в двух купэ мягкого вагона скорого поезда и благополучно в сопровождении сотрудников экспедиции Д. М. Овезова, А. Х. Алиева и А. В. Кашавкиной доставлены в Ашхабад, где в течение нескольких лет находились на хранении при ЮТАКЭ, пока, наконец, их не принял Музей истории. Несколько экземпляров решением Президиума Академии наук Туркменской ССР были выделены для Москвы, где находятся в настоящее время в экспозиции Музея восточных культур и Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

IV. ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ И ФОРМЫ РИТОНОВ

„О, что за точность руки, что за
опытность умный художник
Здесь проявил, изваяв лишь сосуд
для стола“...

С т а т ь и

Выкопанные в Нисе ритоны состоят обычно из нескольких частей.

1. Завершающий нижний конец ритона — скульптурная фигура, в которой устроено одно отверстие для сцеживания напитка; на ритонах № 2, 16/40, 18, 24, 52 имеется по два таких отверстия.

2. Соединительный патрубок в месте крутого изгиба (изредка отсутствующий у небольших по размерам сосудов, а иногда у более крупных составленный из двух звеньев).

3. Основной раструбообразный ствол.

4. Фриз с многофигурной рельефной композицией. (На двух маленьких ритонах — № 11 и 32 фриз отсутствует).

5. Венчающий профилированный карниз.

Размеры ритонов различны. Самые крупные — общей высотой до 60 см, с диаметром верхнего кольца до 17 см. Емкость такого ритона около 1,5 литра. Маленькие ритоны высотой от 30 см при диаметре 9—10 см; емкость их 0,5 литра. Преобладающие размеры: высота — 35—45 см, диаметр — 12—14 см; вместимость — 0,75—1 литр.

Ритоны Нисы в основном выточены из слоновых клыков и имеют форму полого рога, плавно изогнутого в своей широкой части, круто — в заостренной. Кривизна их отнюдь не повторяет целиком естественную форму бивня; наоборот к изгибу ритона подбирались куски надлежащего профиля. Части ствола ритона либо просверливались внутри, либо реже составлялись из отдельно выточенных половинок. В первом случае достигалась целостная форма трубы. Просмотр распавшихся на кусочки ритонов показывает, что в ряде случаев толщина стенок основного ствола в пределах одного сосуда, не считая завершающей фигуры, колеблется в пределах от 1,5 до 12 мм. Самые толстые стенки обычно приходятся на заднюю выгнутую наружу сторону, причем толщина убывает сверху и постепенно уменьшается к бокам. По-видимому, при изготовлении эта неравномерность имела в виду мастерами, учитывавшими большой удельный вес слоновой кости и ставившими перед собой задачу создать вообще крайне неустойчивому по форме сосуду лучшее равновесие на то время, когда он, не будучи в употреблении, находился на упоминавших-

ся выше подставках. Вместе с тем, как предположила Е. Ф. Федорович, может быть значительная разница в толщине стенок является также отчасти показателем, что высверливание бивней производилось на каком-то станке, так как при работе вручную мастера обычно хорошо и точно прощупывают толщину стенок изготавливаемого объекта, даже когда они очень тонки.

Сечение ритона круглое. Как отмечалось, в результате свыше полуторатысячного пребывания в земле под тяжестью накопившегося культурного слоя, почти все они крайне деформировались, и извлеченные, имели уплощенную, подчас сильно искаженную форму²³. Однако показателем того, что первоначально они были в сечении круглы, является, например, фриз ритона № 3, лежавший особняком, не на боку, как все ритоны, но вертикально, и потому сохранивший свою первоначальную форму правильного круга. Идеально круглым был и ритон № 78 с бронзовым верхом, форма которого, благодаря удачным условиям лежаия в земле (впритык к стене), совсем не искажена от времени.

Внутри некоторые ритоны имели тонкую деревянную истлевшую от времени обкладку, чья красноватая труха была обнаружена как в момент раскопок, так и при извлечении из гипсовых блоков большинства ритонов. Обкладка, делавшаяся, очевидно, из особого дерева, состояла из двух и более продольных частей, как это установлено при вскрытии блоков по располагавшимся сверху вниз красноватым следам на тыльной стороне фрагментов ритонов и по отпечаткам на заполнявшей их земле. По мнению Е. Ф. Федорович, судя по интенсивности и сохранности цвета, тонкий красный слой пятен и полос принадлежит особого вида красной охре из группы «пуццолановых земель», которая с разного рода добавками употреблялась римлянами в качестве связующего и цементирующего материала. Такие же красные следы наблюдались и в ячейках овов и крыльев, куда вставлялись разного рода инкрустации, преимущественно стеклянные. Возможно, что красно-охристый материал одновременно служил и для пропитки деревянной внутренней обкладки с целью придания ей большей долговечности²⁴. Анализ «красной краски» на внутренних стенках ритонов, сделанный В. Н. Кононовым, показал, что это трехсернистая сурьма. В виде красного порошка эта не боящаяся света и сырости краска известна была давно под названием «минерального кermеса» (т. е. минерального кармина) и употреблялась на клею и масле.

Отдельные звенья ритонов, как это явствует из уступчатой обработки их краев, насаживались друг на друга приемом втулки. Помимо того, для большей прочности они закреплялись небольшими круглого сечения штифтиками из красной меди (диаметром 1,5—2 мм), для которых в соответствующих местах делались сквозные отверстия, проходившие через обе сцепляемые части ритона и его деревянную обкладку. Пропущенные насквозь штифтики слегка расклепывались на обоих концах, в связи с чем проделанные теперь измерения их общей длины на отдельных ритонах позволили установить, что внутренняя деревянная обкладка в свое время имела толщину всего от 2,5 до 3 мм. Покрытые продуктами коррозии некоторые штифтики на расклепанных выходивших наружу поверхностях сохранили следы былой позолоты. С помощью таких же штифтиков к фризам прикреплялись карнизники, а к завершающим фигурам—крылья и выброшенные вперед ноги, помещавшиеся, кроме

того, в выточенные для них гнезда. Рога и уши прочно вставлялись без их прикрепления в специальные углубления.

У некоторых ритонов отдельные детали изготавливались из позолоченной бронзы, серебра, может быть, золота, которые в большинстве были утрачены в древности. Среди уцелевших деталей этого рода можно указать серебряное навершие ритона с позолоченным выпуклым орнаментом в виде свободного побега (табл. СХУША), совершенно почерневший от времени серебряный соединительный патрубок, оформленный в виде чередующихся рельефных акантов и остролистов (табл. СХУШ6). Ритон № 78 имеет фриз из пластинок слоновой кости, насаженный на медную основу, открытую в карнизной части, где металл был позолочен²⁵. Из меди (а в некоторых случаях, может быть, и из благородных металлов) изготавливались накладные пояски, насаженные для прочности и подчеркивающие основные членения ритона. Наконец, отдельные скульптурные детали, выточенных из кости завершающих скульптурных фигур (например, рога), изготавливались из серебра или бронзы, а в некоторых случаях из металла, возможно, делались и самые фигуры, поскольку среди находок в комплексе ритонов имеются отломанная серебряная бычья ножка и серебряное позолоченное крыло грифона.

Места стыка отдельных частей ритонов чаще всего маскировались орнаментальными поясами овов, далеко не одинаковых размеров даже на одном объекте. Вариации по ширине самих овов в пределах одного пояса, по-видимому, являются показателем ручной заметки орнамента. Ячейки овов инкрустированы тонкими пластинками из сильно разрушенного теперь с поверхности, некогда прозрачного или глухого разноцветного стекла: желтого, синего и разных оттенков зеленого. С течением времени эти вставки утратили свои первоначальную яркость, другие — былую прозрачность. Некоторые овы как-будто были заполнены в древности тонкими утраченными пластинками плакированного золота. Все вставки в зависимости от их материала закреплялись в гнездах на различных клеях и, судя по чередованию сохранившихся в момент вскрытия их белых, красноватых и черноватых следов, на кое-каких ритонах соблюдалась определенная последовательность в их размещении. Аналогичные инкрустации делались на некоторых крыльях завершающих фигур, а в венчающих карнизах закреплялись на клею в соответствующих оформленных гнездах выпуклые полуминдалевидные вставки не только из стекла, но и из разных самоцветов. В одном таком гнезде в процессе раскопок была встречена вырезанная по соответствующей форме тонкая миндалевидная плоская пластинка из плакированного золота.

С вопросами техники изготовления ритонов в известной мере связаны и выявившиеся в процессе вскрытия древние приемы их починки. Несмотря на относительную прочность самой слоновой кости как поделочного материала, выточенные из нее эти полые сосуды, снабженные к тому же разного рода приставными хрупкими деталями и накладными украшениями, были далеко не портативны и на протяжении длительного использования подвергались порче и поломкам. Чтобы сделать их снова годными к употреблению часть гладкой стенки с поврежденной поверхностью выпиливалась по какому-нибудь прямоугольному контуру и заменялась вставкой, вырезанной из схожей слоновой кости и изготовленной по соответствующему размеру. В некоторых случаях таким же порядком реставрировались пояса с овами. Взамен сломавшейся отдельной скульптур-

ной детали изготовлялась аналогичная костяная копия, закреплявшаяся на месте пришедшей в негодность. Если от резкого удара сильно пострадал, дав трещины, самый остов ритона или одна из его основных частей, их по всей окружности и на нужную высоту скрепляли снаружи наложенными как скобами отсеками серебряной проволоки круглого сечения, концы которой пропускались внутрь через проточенные для этого отверстия соответствующего диаметра. Как выяснилось после очистки дошедших до нас сохранившихся на ритонах кусков этой проволоки, они в свое время были заключены как бы в трубчатую из тонкого плакированного золота, которая в момент раскопки была совершенно замаскирована продуктами коррозии из хлористого и сернистого серебра.

В пластическом оформлении ритонов употреблены разнообразные приемы художественной обработки кости: круглая скульптура, горельеф, барельеф, гравирование. При общности сюжетов известное различие стиля резьбы позволяет говорить об участии не одного, но, по крайней мере, нескольких мастеров, хотя, возможно, и принадлежавших единому стилистическому кругу.

Фигуры, завершающие конец ритона, представляют потому какого-нибудь полиморфного существа, сочетающего части тела различных зверей, птиц, человека; единственное исключение — нагая женщина с амфорой. Эти фигуры, как правило, выточены отдельно, из вертикально расположенного куска бивня. Лишь в некоторых случаях (рит. № 7, 8, 78) фигуры полиморфных животных вырезаны из горизонтального куска, но так как его не хватило по высоте, голова животного была изготовлена отдельно и насажена с помощью квадратного в сечении штыря.

Сильно выступающие, тонкие, затрудняющие изготовление из общего куска кости детали вытесывались отдельно. К числу их принадлежат вырезанные из кости выброшенные вперед ноги животных и круто изогнутые рога, которые вставлялись в специально высверленные пазы. Как исключение, для одной фигуры человекобыка рожки были отлиты из стекла. Крылья вырезывались из плоских пластинок толщиной 2—4 мм. Поверхность крыльев у основания обычно разработана целой серией мелких полуovalных ячеек, по большей части, как отмечено выше, заполнявшихся вставками из цветного стекла. Далее показаны два ряда продолговатых перьев, оформленных параллельными насечками, причем длинные перья крайнего ряда изогнуты на концах.

Скульптурная фигура насаживалась на патрубок, который состоит из одного или двух звеньев; второе короткое звено вводится как соединительный элемент в самой крутой, изгибающейся части ритона, видимо, в тех случаях, когда мастер не располагал подходящим по кривизне целым отрезком бивня. Места сопряжения патрубка со стволом или двух звеньев, почти как правило, отмечены полоской полуovalных ячеек, со стеклянными вставками. Главное звено патрубка чаще всего вытачивалось из отрезка бивня подходящего диаметра. Однако он нередко составлен из двух половин, сопряженных по образующим (рит. № 12/19, 9, 39, 52). Выполненная явно по ручной разметке рельефная орнаментация, как правило, занимает нижнюю часть патрубка (наполовину, или две трети его протяжения). Мотив оформления — шесть или восемь удлиненных листов аканта, в промежутках между которыми расположены остролисты. Мотив этот неизменен. Характерно, что он использован, например, и на сохранившейся серебряной обкладке патрубка одного из ритонов.

Все аканты на нисийских ритонах имеют рельефный центральный прожилок, расчлененный горизонтальными насечками. Лист разделен на 4—6 групп лепестков (по 4 лепестка в каждой) с мягко-заостренным очерком, а сверху отогнут наружу. Остролисты между смежными акантами — гладкие, с выпуклым средним прожилком и рельефной оторочкой края. Иногда над остролистами на тонком стержне возвышается миндалевидная петля, заполнявшаяся вставкой из стекла или цветного камня (рит. № 9, 18, 24, 47); в одном случае (рит. № 12/19) такие стержни завершаются очень тонкими по исполнению миниатюрными резными головками — мужскими и женскими. На ритоне № 27/34 стержни с петелькой исходят от акантов. На ритоне № 12/19 они размещены между акантами, взамен остролистов.

Стиль акантов на ритонах близок к терракотовым акантам II в. до н. э. из Южного комплекса Старой Нисы²⁶, с их удлинненными пропорциями, выпуклым центральным прожилком, оформленным насечками, подразделением очерка на однородные пучки слегка заостренных лепестков (по 4 в каждом). По начертанию своему аканты ритонов находят параллели также на памятниках прикладного искусства эллинистической эпохи, в частности на так называемых «мегарских чашах» или «ермолках» с юга России.

Что касается перемежающихся с акантами гладких остролистов, то мотив этот также нечужд был парфянскому зодчеству. Каменная капитель из Истахра, принадлежавшая зданию III—II вв. до н. э., оформлена венцом подобных удлинненных листов, из которых угловые загибаются наподобие волют²⁷. Ко II в. до н. э. мотив удлинненных листов аканта и остролистов встречается в украшении нижних частей стволов колонн эллинистической архитектуры²⁸. Капители II в. до н. э., украшенные кроной изгибающихся длинных листов (стон Пергама и Афин, Пропилен Деметры в Пергаме и др.), представляют собою, как полагают, разновидность эллинизированных египетских пальмовидных капителей²⁹. Условные этого мотива дают капители, заключающие два ряда листьев: акантов внизу, остролистов над ними (театр Диониса и Горологий Андроника в Афинах I в. до н. э.). Варианты подобных акантизированных капителей с остролистами изредка встречаются и позднее; для I в. н. э. можно, например, указать композитную капитель Музея Терм в Риме³⁰, капитель пилястра в доме Мелеагра в Помпеях и др.³¹.

Общий рисунок акантовой части ритона чрезвычайно изыскан. Линии пластичны, легкий изгиб листов повинует кривизне ритона в этом участке. Он создает логичный переход от глади ствола к сильным скульптурным формам завершающей фигуры.

Место сопряжения ствола ритона с патрубком обычно подчеркнуто как на патрубке, так и на стволе пояском ячеек с упоминавшимися плоскими цветными стеклянными глазками. Чаще всего ствол выточен из целого куска бивня, но в ряде случаев (особенно при значительном диаметре) составлен из двух половин (иногда неодинакового размера, напр. рит. № 2), сопряженных по образующим (№ 12/19, 14, 16/40, 25). Соединительный шов при этом подчеркивается снаружки красной краской, а иногда оформлен несложным гравированным орнаментом (отдельными веточками-завитками — рит. № 2, 28). Место соединения ствола с фризом чаще всего выделено пояском, имеющим профиль выкружки и полоч-

ки; иногда он выточен на стволе, иногда на фризе, иногда бывает накладной.

Поверхность ствола, как правило, гладкая. Единственное исключение составляет ритон № 76. Он содержит примерно на середине своей высоты полосу с тонким гравированным орнаментом. Изображен волнистый виноградный побег с отходящими от него усиками, завитками, листьями и гроздьями. Посредине же на вогнутой стороне ритона, на оси симметрии дан особый рисунок в виде трех акантов. Выше, почти под пояском вырезано греческое слово [ΕΥΤΙΑΣ].

Фриз вытачивался иногда вместе со стволом, иногда отдельно, из целого куска бивня подходящего диаметра, но порой из отдельных пластинок, прикреплявшихся к бывшему деревянному каркасу бронзовыми заклепками. Швы соединения таких пластинок обычно окрашивались в красный цвет и несли несложный гравированный, также окрашенный узор (напр. в виде веточки — рит. № 18, 22 и др.). Место сопряжения со стволом отмечено выступающим профилем, чаще всего в виде выкружки и полочки, иногда — шнуром перлов (№ 8, 22). Поверхность фриза содержит горельефное изображение, многофигурную композицию, связанную единством сюжета. Техника резьбы — от слабо выраженного (№ 8) до очень высокого рельефа (почти круглая скульптура — рит. № 22, 18). Центр композиции обычно помещается на главной оси вогнутой поверхности ритона.

Завершающий карниз обычно выточен отдельно от фриза из нескольких кусков и посажен на его верхний гладкий участок; изредка (при небольших диаметрах) он вытачивался вместе с фризом из одного куска. В некоторых случаях он отделен от фриза особо выточенным накладным пояском мелких овов (№ 18).

Карниз имеет по большей части профиль крупной выкружки и полки. На выкружке содержатся обычно головки, выполненные в горельефе (по существу это почти круглая скульптура). Головки чередуются в одних случаях с особыми «колокольчиками», с ниспадающими вниз четырехлепестковыми остроконечными венчиками, выточенными из того же куска кости; в других — с миндалевидными гнездами, в которые вставлялись сильно выпуклые «глазки» из стекла или самоцветов. Иногда карниз лишен скульптурных украшений и имеет лишь фигурный профиль (рит. № 11, 31, 32). Карниз ритона № 8 — гладкий, и на нем выгравирован побег виноградных лоз.

Верхняя часть карниза при переходе ко внутренней поверхности, или почти горизонтальна, или слегка округлена. Обычно она гладкая, иногда содержит 2—3 концентрических бороздки; в одном случае (№ 22) на ней выгравированы овы. Если карниз составлен из нескольких кусков, место сопряжения маскируется несложным гравированным орнаментом, окрашенным в красный цвет. Так, на рит. № 18, 23, 77 изображены антефиксы, начертание которых аналогично по типу антефиксам на терракотовых плитах II в. до н. э. со Старой и Новой Нисы³².

Характерной деталью для подавляющего большинства человеческих изображений на любой части ритонов является пластическая обработка зрачка в виде высверленного углубления (нередко окрашенного в синий цвет). Если в монументальной скульптуре прием этот отмечается лишь с I в. н. э., то в памятниках мелкой пластики (различных видов прикладных искусств) он имел место уже с IV в. до н. э. и позднее. В каче-

стве примеров можно назвать клеймо-головку силена из Фанагории³³, погрудную терракотовую статуэтку. Деметры³⁴, резанную на кости головку силена из Фанагории I в. до н. э.³⁵ и др.

Некоторые скульптурные детали окрашивались; следы красной краски сохранились, например, на губах, в слезницах глаз, на внутренней поверхности ушных раковин человеческих лиц и звериных морд. Как установил путем анализа В. Н. Кононов, в качестве красной краски была употреблена трехсернистая сурьма. При необходимости применить синюю краску, встречающуюся на ритонах значительно реже, использовалась известная с глубокой древности, описанная еще Теофрастом, так называемая «Александрийская лазурь» (фрита), представляющая собой измельченное синее стекло, окраска которого зависела от присутствия меди.

Вопрос о практическом использовании большинства нисийских ритонов в качестве сосудов для питья разрешается, как будто, в отрицательном смысле. Сливное отверстие у многих расположено крайне неудобно: между выброшенными вперед ногами завершающей зооморфной фигуры. Приложиться к нему губами совершенно невозможно. При находке в комплексе ритонов двух тонких, выточенных из кости трубочек было сказано предположение, что жидкость тянулась с помощью такого рода «сосок»³⁶. Однако практически «приладить» эти трубочки к сливным отверстиям не удалось. Таким образом, содержимое ритонов, очевидно, стекало тонкой, крутой струей и должно было бы улавливаться с расстояния. В изображении на кушанской чаше из сокровищницы Бадахшанских миров³⁷ и в эллинистическом рельефе с изображением не то пирующего героя, не то актера³⁸ можно видеть, что пьющий придерживает ритон рукою именно на отлёте и ловит струйку ртом. Но это ритоны очень небольших размеров. В основной же своей массе ритоны Нисы очень крупны и каждый из них может вмещать большое количество хмельного напитка. Крайне неудобное местоположение сливного отверстия вынуждало бы ловить струю со значительного расстояния и следовательно держать поднятым вверх тяжелый наполненный ритон, без всякой ручки, было затруднительно даже двумя руками. Всё это указывает на не бытовую функцию подавляющего количества ритонов Нисы.

Красноречивым аргументом в пользу этого является наличие у ритонов №№ 2, 16/40, 18, 24, 52 по паре сливных отверстий, по которым две струи направлялись в разные стороны, что совершенно нерационально в сосудах, предназначенных для питья. Очевидно, они преимущественно служили для культовых возлияний над жертвенником — и в этой функции были вполне приемлемы.

Составить суждение, как приносился подобный ритон можно на основании изображения на фризе рит. № 1 (табл. XXV—XXVI), где представлена девушка с крупным ритоном (такой именно формы, как сами ритоны Нисы), придерживающая его левой рукою вверх, а правой у конца (может быть прикрывая пробочкой или просто пальцем сливное отверстие). Участие этой девушки в вакхическом действе подтверждает именно ритуальное использование ритона.

Как стояли опорожненные ритоны Нисы? Обычный греко-римский ритон мог быть положен на уплощенный низ этого сосуда или подвешен за ручку, как это видим на различных изображениях в античной вазописи, рельефах и др. Нисийские ритоны совершенно неустойчивы, руч-

ки у них нет, а положить их на бок нельзя, так как подавляющее большинство завершающих скульптурных фигур имеет крупные, выточенные из тонкой костяной пластинки крылья, которые могли быть легко раздавлены тяжестью сосуда. Ритоны, несомненно, утверждались на особых подставках. Составить суждение о последних позволило изображение на кантаре с вакханалией кентавров, где среди разнородных сосудов представлены, между прочим, крупные ритоны, по типу близкие к нисийским, увенчанные протомами животных. В уровне карниза и в месте сопряжения протомы со стволом ритон охвачен кольцами, присоединенными к двум тонким вертикальным стержням, укрепленным на горизонтальной основе³⁹ именно так, как было отмечено выше. По завершении реставрации были изготовлены в Ташкенте и экспозиционные подставки для ритонов Нисы.

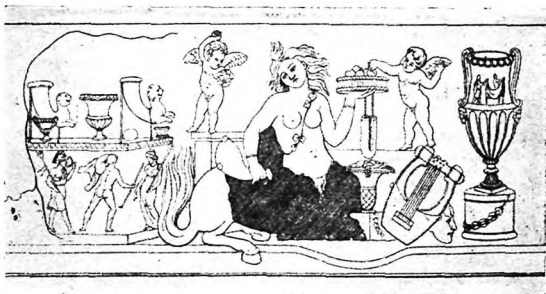


Рис. 25. Изображение ритонов на эллинистическом рельефе.

Специфический тип ритона, рогообразного сосуда для питья, первоначально был связан с его исходным материалом и формой — полым внутри, плавно изогнутым рогом животного. Чаще всего это был рог горного козла, тура, архара, быка. Употребление рогов животных, словно бы самой природой созданных сосудов для заполнения жидкостью, могло иметь место в самые стародавние времена, уже на стадии охотничьего быта или, по крайней мере, со времени приручения рогатого скота.

Развитие гончарного производства, а позднее — искусства обработки металлов привело к широкому использованию в быту керамической и металлической посуды более разнообразных и удобных форм. Поэтому с течением времени ритон сохраняется в своем изначальном виде, как пережиточная форма, причем изготавливается не только из рога животного, но и в ином материале. Античная эпоха знает ритоны керамические, металлические, стеклянные. Мест изначального «появления» ритонов было, несомненно, немало, но особенно широк был ареал их распространения в странах Азиатского Востока. Характерно, что античная историческая традиция связывала рогообразную форму сосуда с Индией⁴⁰.

Вероятно, как бы в воспоминание о первоначальной связи ритона с

рогом, конец его украшался мордой или протомой какого-либо животного. Возможно, что последнее было некогда тотемом рода или племени, иконографически выраженным на сосуде. Не исключено также значение этих скульптурных изображений и как оберегов (украшение, например, ручек глиняных сосудов головками баранов на среднеазиатской керамике первых веков н. э. имело мистически охранительный характер); считалось, что сама рогообразная форма сосуда предохраняет от действия отравы, попавшей в напиток⁴¹.

Пережиточный характер самого типа ритона, вытесненного в быту сосудами иных, более совершенных, практически удобных форм, предопределил сохранение его по преимуществу для целей ритуальных — посягательных или обрядовых.

Греческие керамические ритоны V—IV вв. до н. э. характеризуются обычно коротким резервуаром с резким расширением раструба вверх; низ его уплощен, переходя в как бы вытянутую морду животного (чаще всего пса); ритоны эти нередко имеют ручку, за которую порожний сосуд подвешивался на стену⁴². В иных случаях ритон даже не изогнут, но представляет короткий цилиндрический резервуар, украшенный мордой животного (ритон с о. Кипра, завершенный головой барана⁴³); изредка ритон завершается протомой животного, например, козла с выброшенными вперед ногами⁴⁴. О ритонах эллинистической эпохи будет сказано дальше. Интересно отметить, что в римское время ритоны встречаются по преимуществу в изображениях танцующих ларов, держащих ритон в поднятой руке⁴⁵. Они более удлиненной формы, чем греческие, без ручки, многие завершаются на конце протомой животного — коня, льва и др.⁴⁶. Неслучайно эти совершенно вышедшие из практического употребления в римском быту сосуды вручены художником «низшим» богам — покровителям домашнего очага; здесь несомненный намек именно на древнюю, почти изжитую форму сосуда, сохранившегося лишь применительно к мифологическим сюжетам и персонажам.

На Востоке широкое использование ритонов засвидетельствовано с очень давних пор и для последнего времени (питьевой рог, например, доньяне употребляется у кавказских народов).

В Иране уже в доахеменидское время (XIII—IX вв. до н. э.) появляются терракотовые ритоны (находки в окрестностях Зивийе), имеющие форму кубка, завершенного мордой барана⁴⁷. От эпохи Ахеменидов дошло несколько серебряных ритонов, два из которых, находящиеся в Эрмитаже, дают две основные сохранившиеся и в последующие столетия формы⁴⁸. Один имеет короткий прямой резервуар, перерастающий в баранью морду. К нему по типу чрезвычайно близок упомянутый выше ритон с о. Кипра, в котором однако не иранское, но на греческое происхождение указывает украшение горловины антефиксами и фигурками танцующих Ор. Другой эрмитажный ритон имеет форму крупного, плавно изогнутого рога, завершенного на конце великолепно моделированной протомой крылатого козла с подогнутыми ногами; ствол ритона расчленен горизонтальными каннелюрами, карнизная часть орнаментирована.

Оба эрмитажных ритона встречены в инвентаре южнорусских могильников, датируемых III—II вв. до н. э. В группе Семибратных курганов здесь же был найден золотой ритон с собачьей головой на конце. На Боспоре найден был серебряный ритон греческого типа, но, видимо,

местного происхождения, завершающийся мордой тельца, с развешивающейся на резервуаре сценой убийства Диониса-Загрея⁴⁹.

Аналогичный характер оформления ствола и стиль скульптурной фигуры (грифон) побудили исследователей датировать ахеменидской эпохой (ок. V в. до н. э.) серебряный ритон из Ерзинджана (Армения)⁵⁰.

III веком до н. э. датируется фракийский клад из Панагюриште, обнаруженный в 1949 г., в составе которого имеется 4 золотых ритона. Три из них — короткие, кубкообразные, завершенные головами оленя (два ритона) и барана, четвертый — более удлиненный пропорций, приближающийся по форме к нисийским, оформленный на конце полуфигурой козла с вытянутыми в позу прыжка ногами⁵¹.

Использование ритонов у парфян засвидетельствовано археологическими находками. Раскопки парфянских слоев в Месопотамии (Селевкия, Ниппур, Вавилон) выявили небольшую группу особых керамических сосудов, сочетающих форму амфоры и ритона, завершенных внизу головкой животного (чаще всего козла) со сливным отверстием⁵². Исследователи усматривают в них не бытовой, но ритуальный характер. Наряду с ними встречены и собственно ритоны. Таков, например, глазурованный голубовато-зеленый ритон из Вавилона⁵³ около 30 см длиной, с обширным коротким резервуаром и головой молодого бычка на конце. Р. Эттингаузен видит в нем «прямое эллинистическое происхождение», продукт классического влияния⁵⁴. На греческом происхождении ритонов, найденных при раскопках в Селевкии, настаивает также Н. Дибвойз⁵⁵. Между тем Парфия, очевидно, была одной из областей не только использования, но и изготовления этой своеобразной посудной формы, почему есть все основания предполагать местное происхождение ритонов, найденных в парфянских слоях месопотамских городов.

Красноречивым подтверждением этого служат материалы недавних археологических исследований в Мазендаране. Раскопки некрополя в Калар-Дашт дали датируемую по стилистическим данным X в. до н. э. обильную керамику, среди которой очень интересен ритон с удлиненным стволом, завершающимся головой козла; одновременно в Саккызе (близ Демавенда) найден другой ритон (предположительно IX в. до н. э.) с коротким резервуаром и бараньей головой, аналогичный упомянутому выше серебряному «ахеменидскому» ритону Эрмитажа⁵⁶. Но наряду с этим, при раскопках парфянского некрополя в Демавенде в одном из погребений, датируемом монетой Митридата II (123—88 г. до н. э.), встречен красноглиняный ритон с удлиненным стволом и завершающей его на конце протомой козла с подогнутыми ногами и парой очень длинных рогов, по типу чрезвычайно близкий к ритону из Калар-Дашта⁵⁷. Всё это — наглядные показатели традиционности местной формы, уже в давние времена наделенной особыми функциями, обусловившими включение ритонов в комплекс предметов храмового и погребального инвентаря; традиция эта сохранена была, как показывает демавендская могила, и в парфянскую эпоху.

Изображение ритона встречается на одной из групп монет Орода I (56—37 г. до н. э.)⁵⁸. Как будто именно ритон, а не рог изобилия, как его обычно трактуют, изображен на монетах Вологаза I и Деметрия II⁵⁹. Фрагмент глиняного ритона, украшенного головкой быка, был найден при раскопках ЮТАКЭ в 1950 г. дома-мастерской богатого ремесленни-

ка-металлиста в Гяур-кале (древний Мерв) в слое, датированном парфянскими монетами II—III вв. н. э.⁶⁰.

Приведенные факты свидетельствуют о достаточной традиционности использования ритонов в парфянской среде. Вместе с тем, включение их в состав могильного инвентаря, изображение на реверсе монет (где обычно помещаются различные культовые и династические символы) опять же указывают на особое, не бытовое значение и назначение этих сосудов.

Ритоны имели значительное распространение и в других областях Средней Азии. «Кушанские» ритоны, обнаруженные при археологических работах, отличны от парфянских — форма их с коротким раструбообразно изогнутым стволом, перерастающим в голову животного, скорее приближается к греко-римским⁶¹. Таковы терракотовые ритоны из Термеза с головами львицы и горного барана-архара, найденные при работах ТАКЭ в 1937—1938 гг.; ритон из посеребренной бронзы из

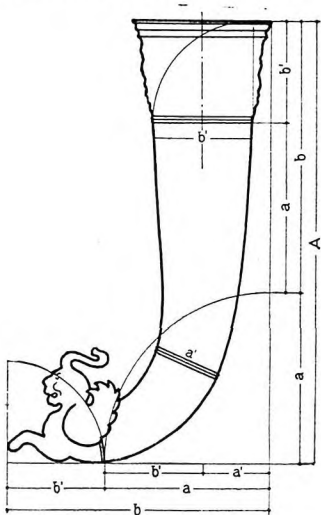


Рис. 26. Анализ пропорций ритона № 43 (принцип „золотого сечения“).

Беграма с головой быка⁶² и другой — из стекла⁶³. На серебряной чаше из сокровищницы Бадахшанских миров изображен юноша в виноградно-м венке, который ловит струю вина из маленького ритона, придерживаемого на некоторой высоте правой рукой⁶⁴; форма этого ритона аналогична упомянутым ритонам из археологических слоев Термеза и

Беграма, датируемых первыми веками н. э. Подобный же ритон в руке «лысого старца» в рельефном украшении на сосуде из Хотана⁶⁵.

Совершенно оригинален небольшой глиняный ритон эфталитской эпохи из Самарканда. Он имеет форму сфероконуса, на поверхности которого изображено человеческое лицо, напоминающее вычеканенный на монетах облик эфталитских царей. На заостренном конце сосуда расположено отверстие для сцеживания напитка, которое, видимо, попросту зажималось большим пальцем руки, в то время как остальные придерживали самый сосуд.

Парфянские ритоны из Нисы, из Мазендарана имеют форму совершенно отличную от кушанских и эфталитских: сильно вытянутый ствол (то же в изображении на реверсах парфянских монет), завершение не головой, но протомой какого-либо животного или божества. Царские ритоны из Нисы, это, разумеется, не «массовый товар», подобный ритону из Демавендской могилы, но уникальные произведения высокого пластического искусства, сохраняющие, вместе с тем, традиционную общую форму. Анализ профиля одного из нисийских ритонов позволил установить, что соотношения его основных размеров следуют закону «золотого сечения» — показатель высокой культуры создателя этого выдающегося произведения прикладного искусства.

Приведенный выше сравнительный материал указывает на традиционно-местный для среднеазиатских культур тип особых рогообразных сосудов-ритонов, наличие которых, таким образом, в парфянском комплексе из Нисы составляет вполне закономерное явление. Вместе с тем, из них следует предположить не бытовую, но скорее культовую функцию, связь с особым ритуалом, в частности с традициями погребальных обрядов парфянской среды. К тем же заключениям о культовом назначении ритонов подводит нас и анализ изобразительных мотивов скульптурного оформления ритонов Нисы.

V. ОПИСАНИЕ РИТОНОВ

Твоим я, бывало, богатством любуюсь,
И дивной резьбою, и костью слоновой,
И золота царственным блеском везде.

Э н и й

При описании ритонов сверху слева римскими цифрами обозначены номера фототипических таблиц альбома. Последовательность описания ритонов ведется согласно порядковой нумерации объектов, данной им в процессе раскопок (см. рис. 11 и 12). Пропущенные номера соответствуют выточенным из слоновой кости деталям мебели, исследование которых не затрагивается данной монографией. В скобках после порядкового номера ритона или отдельной его части помещен шифр, в котором заглавной буквой и цифрой обозначен большой квадрат раскопочной сетки; малыми буквами—уточненное четвертое подразделение основного квадрата, а после косой черты указан верхний (1-й) или нижний (2-ой) ярус груды наваленных предметов клада, из которой извлечен описываемый объект.

Принятые сокращения при приведении основных указанных в сантиметрах размеров: В — высота ритона, Ш — ширина его (считая от вертикали его наружного края до конца завершающей фигуры), Д — диаметр горла, в — высота фигуры, ф — высота скульптурной части фриза.

Ритонов идеальной сохранности нет, все они в большей или меньшей мере повреждены сколами и расслоением, все собраны из многих десятков и сотен кусочков. В силу этого характеристика их состояния дается условно: «хорошая сохранность» — при наличии значительных участков дентинной поверхности и четкости скульптурной отделки; «средняя» — при разрушении дентина, позволяющем, однако, читать детали пластики; «плохая» — при крайнем разрушении кости. В описание включены все сохранившиеся на ритоне элементы, детали резьбы и украшений, но не оговаривается то, чего нет (например, опускается описание черт лица, при расслоенности его при отсутствии каких-либо частей фигуры описываются лишь сохранившиеся и т. д.)⁶⁶.

Детализованное описание акантов, украшающих патрубков, и остролистов, расположенных между ними, опускается, так как все они более или менее однородны по типу; характеристика их содержится в соответствующем разделе текста исследования (стр. 64).

Описания украшений на фризе и карнизе ведутся от средней оси ритона (на его вогнутой стороне) слева направо.

Так как в подавляющем большинстве глаза человеческих изображений имеют пластическую обработку зрачка в виде точечного углубления на глазном яблоке, в описаниях это подразумевается и оговариваются лишь случаи исключения из общего правила.

Скульптурная реставрация ритона, включающая заполнение мастикой недостающих участков кости, полное восстановление по сохранившимся фрагментам профилей, карнизов, поясков, ячеек овов подразумевается, как обязательная и в описании не включена; упоминаются лишь элементы доделки таких индивидуальных скульптурных деталей, как ноги, крылья, рога и пр.

Табл. LXXV—LXXVI.

Ритон № 1 (Б1 а—б/1).

В=56; Ш=43; Д=16,5; в=11; ф=6,5.

Сохранность средняя. При реставрации добавлена правая нога и нижняя часть туловища завершающей фигуры. Ритон собран из 220 фрагментов.

Рог ритона сильно сужается книзу и завершен фигурой человекобыка. Голова его повернута на три четверти вправо. Лицо юношеское с широким, гладким лбом, обрамленным волнистыми прядями волос, ниспадающих на спину. Крупные глазные впадины, гладкие щеки, острый, выступающий вперед подбородок. Над лбом два маленьких заостренных рога. С шеи на грудь ниспадают массивные складки войла. На спине шарообразный горб. Бычьи ноги с раздвоенными копытами вырошены вперед. Между ними отверстие для сцеживания напитка (д=7 мм).

Соединительный патрубок в нижней своей половине украшен шестью акантовыми листьями. Места сопряжения патрубка с фигурой и со стволом подчеркнуты рельефными поясками (профиль трех валиков, из которых центральный шире боковых).

Тулово состоит из двух кусков кости; по линии соединительных швов в нижней части прослеживаются мелкие косые насечки. Бронзовые заклепки, скреплявшие тулово поверх с былым деревянным остовом, образуют как бы сердцевину высверленных на кости шестилестковых розеток. В верхней и нижней частях тулова — декоративные пояски почти плоских овов, с точечными углублениями, высверленными в нижней части каждого ова.

Фриз составлен из девяти наборных пластинок, содержащих каждая по одной фигуре. Судя по сохранившимся гнездам, пластинки прикреплялись к былому деревянному остову бронзовыми заклепками. В некоторых местах прослеживается линейный орнамент, маскирующий шов скрепления пластинок. В основании фигур проходит пояс, имеющий профиль выкружки и полочки.

Резьба высокого рельефа до 7 мм при высоте фигур до 6,5 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. Сюжет изображения — вакхическая процессия.

В центре композиции женщина впрямь, лицом слегка обращенная влево. Волосы убраны валиком вокруг обруча. Лицо грубоватое, муже-

подобное, с прямой линией удлинненных бровей над выпуклыми глазами. Зрачки (как и у остальных персонажей цикла) не обозначены. Маленькие стиснутые губы, заостренный выступающий вперед подбородок. Одета в длинный до полу хитон, рельефно обрисовывающий груди, перехваченный под ними поясом. Сверх хитона наброшен гиматий, окутывающий левую руку. Правая рука вытянута влево и держит на уровне головы лавровый венок. Левая согнута в локте и придерживает у левого плеча большой пальмовый лист. Справа — сатир, ведущий козла. Лицо впрямь, слегка приподнято кверху, как бы прислушиваясь к звукам. На голове крупные козлиные уши и два небольших витых рога. Лицо круглое молодое с неправильными чертами: выпуклые широко раскрытые глаза; широкий мясистый нос; ниспадающие длинные усы. Сатир обнажен, рельефно переданы органы пола, а сзади — изогнутый, густой хвост. Туловище склонено над козлом, которого он правой рукой, согнутой в локте, держит за правый рог, а левой, опущенной вниз, придерживает у шеи. Основной упор на левую ногу; правая согнута в колене и выставлена вперед. Козел медлительно шагает вправо. У него густое руно; схематически трактованный удлинненный глаз: два заостренных высоких прямых рога. Далее — паниск, играющий на свирели. Стоит впрямь. У него удлинненная козлиная морда с маленькими рожками, изогнутые надбровья, широко раскрытые глаза, высверленные ноздри. Обе руки согнуты в локтях, придерживая семичастную свирель. Рельефно передана мускулатура выпуклого живота. Козлиные ноги, покрытые на бедрах густой шерстью, обращены раздвоенными копытами влево. За паниском — женская фигура в полуобороте вправо. Одета в длинный до полу хитон. Левая рука, согнутая в локте, придерживает в верхней части ритон (по форме и крупным размерам подобный ритонам Нисы), лежащий на сгибе этой руки; правая, согнутая в локте, придерживает у уровня талии его основание. Общее движение фигуры вправо. Далее — пляшущий сатир. Голова в фас, слегка наклонена влево. Лицо округлое, толстошее, с крупными выпуклыми слегка раскосыми глазами, мясистым носом и ниспадающими усами. Фигура резко повернута вправо, верхняя часть корпуса откинута назад, ноги скрещены, правая выдвинута вперед, левая отставлена в широком шаге. Обе руки вытянуты вправо, придерживая большие конические трубки вертикально поднятого двойного авлоса. Еще один сатир (в связи с сильным расслоением прослеживается лишь контурно). Голова впрямь, черты лица, как у предыдущего. Корпус дан в полуоборот вправо. Обеними руками, кажется, придерживает посох или тирс. За ним музыкантша с кифарой, впрямь. Над лбом жгутобразно собранные пряди волос. Удлинненный овал лица с высоким открытым лбом, крупными глазными яблоками, небольшими сомкнутыми губами. Одета в длинный до полу хитон, рельефно обрисовывающий грудь, ниспадающий вертикальными складками. Бедра окутывает гиматий со жгутобразно завернутым верхним краем; один конец его ниспадает с левого плеча. Руки обнажены. В опущенной правой — какой-то предмет, видимо, плектр. Левая придерживает многострунную кифару с угловатыми очертаниями корпуса. Основной упор на левую ногу; правая слегка отставлена влево, назад. В бурной пляске несется танцовщица с бубном. Прическа передана отдельными крупными прядями (возможно, обернутые вокруг головы косы). Лицо широкое тяжелое, лоб небольшой, глаза широко раскрытые, выпуклые; подбородок за-

остренный. На фигуре длинный, до полу хитон, драпирующий обильными складками. Из-за спины на локти наброшен длинный узкий шарф с развевающимися концами. Руки обнажены, у левого плеча плясунья держит и ударяет пальцами большой круглый бубен. Общее движение — почти спиралевидное: голова влево, плечи прямо, руки вправо, правая нога выдвинута вперед, левая в широком шаге отставлена влево. Последняя участница процессии — музыкантша, играющая на двойном авлосе, в поступательном движении вправо. Голова в профиль, слегка откинута назад. Крупные пряди волос обрамляют лицо, ниспадая на шею. Лицо широкое, лоб покатый, надбровные дуги крутые, глаза выпуклые. Щеки круглые, губы полные, слегка улыбающиеся. Одета в ниспадающий до полу хитон, поверх него — короткий, до колен, гиматий, конец которого развевается справа. Руки обнажены, полусогнуты в локтях и придерживают отходящие от рта раздвоенные трубки гобоя.

Завершением ритона служит карниз, также составленный из наборных пластинок. Он имеет профиль выкружки, на поверхности которой высверлены круглые отверстия, видимо, для присоединения каких-то несохранившихся украшений. Снизу выкружка ограничена пояском из трех валиков, причем центральный рельефнее боковых. На покатои поверхности карниза, над выкружкой, прочерчено 4 спаренных линии

Табл. XIV—XVI.

Ритон № 2 (Б 1 а—6/1).

В=53,4, Ш=33, Д=16,5; в=17, ф=13,7—14,2.

Сохранность средняя. Недостает большей части карниза. При реставрации завершающей фигуры добавлены ноги, левый рог и часть туловища.

Рог ритона почти вертикален, но круто изогнут вниз за счет сильно вынесенного патрубка. Завершающая фигура — человекобык. Голова повернута на три четверти к левому плечу. Черты лица сохранились лишь в контурах; лицо безбородое, рельефные надбровья, взгляд прямо. Небольшие рожки высотой в 1,8 см слегка загнуты внутрь. На затылке и спине — следы витых прядей волос. На боках круто изогнутой груди — остатки двух прямоугольных гнезд глубиной 2—3 см для прикрепления ног, у правого плеча в вырезанном неглубоком угольном гнезде сохранился фрагмент нижней части крыла, прикрепленного при починке ритона в древности бронзовыми заклепками. На фрагменте крыла — рельефные петли оперения со следами красного клея в углублениях. Отдельно сохранились небольшие фрагменты верхней части крыла, с продольными насечками оперения. Выше холки, почти на шее, в плоскости оси ритона — шарообразный горб. Между ног два отверстия для сцеживания папника.

Соединительный патрубок выточен из отдельного куска бивня. Нижнюю часть его на две трети высоты украшало 6 акантов, в промежутках между которыми размещены остролисты. В месте соединения патрубка с туловом — пояс оков.

Тулово ритона выточено из двух неравных продольных кусков бивня. По линиям скрепления их прослеживаются завитки орнаментального рисунка, выполненного красной краской. По нижней и верхней грани тулова, декоративно отчленяя его от патрубка и фриза, проходит по пояску овов, заполнявшихся вставками—глазками из стекловидной пасты; сохранились глазки белого и бледно-зеленого цвета.

Фриз выточен на тех же кусках кости, что и тулово, составляя с ним единое целое. Декоративно он отчленен пояском, состоящим из полочки и выкружки, отчеркнутых бороздкой. Рельеф фигур на фризе высокий (до 6 мм при высоте фигур до 6,7 см). Скульптурная отделка выполнена с большим мастерством. Над фигурами проходит декоративный бордюр шириной в 2,5 см с мотивом побегов плюща в виде стилизованных сердцевидных листьев, соединенных черешками; листья заполнялись вставками стекловидной пасты (сохранились вставки черного и бледно-зеленого цветов). В углублениях некоторых лепестков — следы красного клея.

Изображение на фризе: олимпийские божества, стоящие прямо (сохранилось 10 фигур из 12), Зевс. Голова слегка повернута вправо. Густые пряди волос и недлинной бороды; резко выраженные надбровные дуги; взгляд устремлен вперед; губы сложены в легкую улыбку. Полуобнаженная фигура крепкого сложения, с резко выраженной мускулатурой груди и живота. Бедрa закрыты тканью, конец которой перекинут через левое плечo и окутывает руку, упертую в бок. Правая рука вытянута вдоль тела и держит связку молний. Основной упор на правую ногу: левая чуть согнута в колене и слегка отставлена назад. Гера. Фигура имеет небольшой поворот вправо. Голова слегка повернута влево. Над валиком прически широкий головной убор в виде пары распахнутых в стороны птичьих крыльев. Лицо круглое, полное, с маленьким ртом и прямым взглядом глубоко сидящих глаз. Обе руки скрыты под тканью, окутывающей богиню от плеч до пят; левая рука вытянута вдоль тела, правая—согнута в локте, придерживая одежду у груди. Пoза уравновешенного покоя; упор на левую ногу, правая чуть согнута в колене и отставлена. Гепест. Голова повернута вправо. Короткие, гладкие волосы и клочковатая борода; крутой лоб, взгляд прямо. Стоит, опираясь руками на длинную металлургическую кочергу. Правая нога с уродливо искривленной ступней согнута в колене и закинута за левую. С левого плеча ниспадает вертикальными складками короткая, чуть ниже колен одежда. Афина. Высокая, стройная девушка, в ниспадающем до полу хитоне и гиматии до колен; под грудью пояс. В левой руке прослеживается щит, в правой было копьe, от которого сохранилась часть древка. Упор на левую ногу, правое колено слегка выдвинуто вперед. Арес. Голова в невысоком шлеме с широкими полями обращена на три четверти вправо и слегка наклонена. У правого плеча сохранились остатки плаща. Правая рука, согнутая в локте и поднятая вверх, поддерживает копьe, согнутая левая лежит на рукоятке висящего у пояса короткого меча. На ногах сапожки ниже колен с треугольными отворотами. Афродита. Полная нагая женщина. Голова слегка повернута влево. Тонко разработанная прическа убрана валиком вокруг головы и собрана на затылке узлом. Лицо округлое, плоское, глаза круглые, взгляд прямо. Левая рука, украшенная у предплечья браслетами, согнута в локте, поднята вверх и придерживает конец ткани, драпирующей складками за

спиной; правая, согнутая в локте, придерживает у бедра другой край ткани, окутывающей правую ногу. Аполлон. Обнаженный юноша. За спиной плащ, ниспадающий почти до земли. Руки опущены вниз; в левой—небольшой лук. Артемида. Фигура с легким движением вправо, голова повернута на три четверти влево. Прическа как у Афродиты. Ноги расставлены в шаг; основной упор — на левую ногу. Одет в тунику выше колен. Левая рука, опущенная вниз, полусогнута и придерживает на уровне талии короткий лук. Правая поднята вверх и согнута в локте, видимо, вынимая стрелу из колчана, который виден за левым плечом. На ногах сапожки с треугольными отворотами. У правой ноги в поле слева—небольшая сидящая собака в профиль. Деметра. Голова повернута на три четверти вправо. Над валиком прически — небольшой калаф. Поза и одежда как у Геры. Лучшая сохранность кости позволяет проследить наорощенный сверх хитона гиматий. Посейдон отделен от Деметры значительным интервалом, в котором раньше располагались несохранившиеся фигуры Гермеса и Гестии. Голова сбита; сохранилась лишь густая, недлинная борода. Фигура в фас, с сильно выраженной мускулатурой груди и живота. Бедра окутаны тканью, ниспадающей с левого плеча. Правая рука, согнутая в локте, опирается на бедро, поднятая вверх левая держит чуть наклонно трезубец.

Венчающий карниз слегка выступает в основании относительно плоскости фриза и имеет профиль выкружки, круто изгибающейся вверх. На ней размещены выступающие до 13—14 мм горельефные головки, между которыми на кости вырезаны миндалевидные гнезда, куда, видимо, вставлялись рельефные глазки. Уцелели остатки четырех головок. Одна из них, поврежденная меньше других, принадлежит юноше с прямыми прядями волос, спускающихся на лоб, с сильно выраженными надбровными дугами и пристальным взглядом, устремленным прямо.

Табл. XXVII—XXVIII.

Отдельный фриз № 3 (В1 а/1).

$D=13,5$, $\phi=4,1$.

Фриз сохранился почти полностью, но детали резьбы прослеживаются лишь контурно. Фриз выточен вместе с карнизом из отдельного куска бивня. Фигурки на фризе миниатюрны до 3,8 см высотой. Рельеф фигур до 0,8 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. Изображены участники веселого праздника.

Первая (условно от разрушенного участка фриза) фигурка крайняя разрушена; как будто бы стоит спиной. За ней женщина впрямь, с головой обращенной вправо и слегка поднятой вверх. Правая рука, окутанная тканью, согнута в локте и прижата к груди, левая опущена вниз. За ней танцующий юноша в коротком хитоне выше колен. Голова слегка наклонена вниз, левая рука согнута в локте и закинута за голову; правая — опущена вниз и придерживает подол одежды; ноги широко расставлены. Танцу аккомпанирует бубнистка, шагающая влево. Одет в длинный с густыми складками хитон, охваченный в талии поясом. Вокруг бедер наискось обернута мантия с жгутообразно закрученным верхним краем. Левая рука, украшенная у подмышки рельефным браслетом, протянута вперед, придерживая в уровне груди большой, округлый

бубен. Следом за ней широко ступает влево бородастый мужчина в короткой одежде, полуприкрывающей бедра. Обнаженная левая рука согнута в локте и придерживает наполовину опорожненный мех (?), перекинутый через левое плечо. Правая нога, обутая в короткий до середины икры сапожок с отворотом, выставлена в шаг влево. Далее — обнаженная мужская фигура с крепким мускулистым телосложением, повернутая спиной. Правая рука поднята вверх, левая — согнута в локте и упирается в бок. Корпус сильно наклонен влево, как бы в движении к женщине (?), играющей на лире. Поза ее: голова слегка повернута влево, фигура в длинных одеждах несколько вправо, правая рука лежит у основания крупной лиры, с угловатыми очертаниями корпуса, придерживаемой левой рукой у плеча. Следующую пару составляют силен и юноша. Первый впрямь, в движении вправо, с закинутой над головой правой рукой, раздвинутыми ногами; поза танца. У него лысый череп, круто изогнутые дуги бровей, курносый нос и толстые губы; лицо обрамлено бородой. Тело нагое, с толстым брюхом.левой рукой силен как будто обнимает шагающего вправо, но обращенного к нему лицом юношу, голова которого убрана венком. Фигура до колен окутана тканью, скрывающей руки; правая рука натягивает конец ее к подбородку, левая — полусогнута, упираясь о бедро. После некоторого интервала — еще юноша в фас, круглолицый, с пышными волосами. Одет в широкий хитон до колен. Обнаженные руки согнуты в локтях и, кажется, ударяют в маленькие тимпаны, либо прижимают что-то к груди. Две следующих фигуры сильно повреждены. Первая обращена головой вправо, корпус слегка откинут, но движение влево; правая рука согнута в локте и протянута вправо, а другая, согнутая в локте, прижата к животу. Рядом с ним — коренастый юноша впрямь. Лицо широкое полное. Руки согнуты в локтях и лежат на животе.

Венчающий карниз имеет профиль четвертного вала, на котором вырезаны овы, заполнявшиеся декоративными глазками (сохранились глазки розового и бледно-зеленого цветов). Относ вала поддерживают горельефные головки и округлые кронштейны, вытачивавшиеся отдельно и присоединявшиеся на штифтах из слоновой кости. Сохранилось 7 кронштейнов и 6 головок. Головки обращены впрямь. Надбровья и пряди волос гравированы; зрачки глаз переданы высверленными углублениями и подчеркнуты синей краской. Хорошо сохранилась лишь одна, остальные сильно разрушены сколами и расслоением. 1) Это головка юноши (правее фигуры с мехом на плече). Удлиненный овал лица; волосы откинута по бокам с пробором посредине, открывая лоб. Длинные дугообразные брови, широко открытые миндалевидные глаза, взгляд прямо; прямой нос, открытые губы небольшого рта. 2) Мужская головка, с высоким лбом, надломленными надбровными дугами, широко открытыми глазами, прямым носом. 3) Юношеская головка; сближенные на переносице брови, маленький рот, выступающий подбородок. 4) Женская головка, слегка повернутая вправо. Широко раскрытые глаза, полные щеки; волосы убраны в валик. 5) Мужская головка в фас. Удлиненный овал лица, большие глаза, сжатые губы маленького рта. 6) Головка юноши, слегка повернутая вправо (крайне повреждена); на губах улыбка.

Кронштейны между головками имеют посредине рельефный валик и отчеркнуты по краям бороздками. На поверхности их — по 4 глубоких насечки, сохранивших следы красной и синей краски.

Сохранность средняя. Недостает значительной части фриза и карниза. При реставрации фигуры кентавра добавлены левая нога, правое крыло и некоторые детали левого. Ритон собран из 320 фрагментов.

Ритон почти вертикален, плавно изгибаясь в нижней трети. Завершающая скульптурная фигура — крылатый кентавр с женщиной на плече. Голова чуть повернута вправо. Над лбом выточено гнездо для закрепления какой-то несохранившейся детали. Высокий, с горизонтальными морщинами лоб, подчеркнутые надбровные дуги, глубоко сидящие глаза. Густая, но недлинная, всклокоченная борода и усы. На шее — концы завязанной лапами шкуры; через левую руку ниспадает вертикальными складками ткань. Правая рука сжата в кулак и занесена над головой; левая — согнута в локте и придерживает за ноги женщину, сидящую на левом плече. Рельефно передана могучая мускулатура груди и живота. По низу живота проходит сбруя, состоящая из трех ремней, причем средний украшен цепочкой горельефных точек. Конские ноги выброшены вперед, между ними отверстия для сцеживания напитка. Крылья отведены назад, чуть в стороны. В сохранившейся части крыла два ряда перьев переданы горизонтальными насечками; крупные концевые перья, скульптурно оформляющие очертания крыла, загнуты вперед. Женщина, сидящая на плече кентавра, очень миниатюрна; их головы — вровень. Лицо ее слегка повернуто вправо. Волосы убраны валиком вокруг обруча. Лицо широкое, лоб большой, брови дугообразны, глаза большие, широко открытые; маленький рот и выступающий подбородок. Одета в длинный хитон, драпирующийся горизонтальными складками у бедер и согнутых колен. Левая рука покоится на голове кентавра, придерживая ткань, которая окутывает эту руку и плечо, ниспадая вниз. Левая нога свободно опущена, колено правой резко выставлено вперед.

Фигура кентавра насажена на патрубок, состоящий из двух отрезков. Нижний украшен шестью удлиненными акантами, в промежутках между которыми даны остролисты. От завершающей фигуры эта часть патрубка отделена трехрядным рельефным пояском. Место соединения со следующей секцией отмечено рельефным пояском и полоской олов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранились глазки стекловидной пасты бледно-зеленого, синего и серого цветов. В некоторых овах — следы красного и черного клея. Подобные полоски олов окаймляют верхнюю секцию патрубка с обеих сторон (сохранились глазки ярко-зеленого и бледно-зеленого цветов, а в некоторых местах — следы черного и красного клея) и линию отдела фриза от карнизной части.

Тулово выточено вместе с фризом из одного куска бивня. Их расчленяет лишь декоративный поясик в виде выкружки и полочки, разделенных горизонтальной бороздкой. Резьба плоская: высота рельефа до 5 мм при высоте фигур до 6,8 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством.

Сюжет изображения — олимпийские боги; из 12-ти сохранилось лишь шесть фигур. На средней оси ритона — нагая Афродита впрямь. Формы тела пластичны; левое бедро мягко круглится. Поднятая

Вверх левая рука держит конец ткани, проходящей за спиной; согнутая в локте правая, украшенная у предплечья двойным браслетом, придерживает другой конец ее у лона. Деметра лицом обращена в профиль вправо. Над валиком прически небольшой расширяющийся каннелюрованный калаф. Лицо широкое, плоское; под изогнутой бровью — широко раскрытый глаз; взгляд вверх. Как и у других головок этого ритона, зрачок глаза подчеркнут синей краской. Деметра одета в длинный до полу, ниспадающий густыми складками хитон, поверх которого наброшен гиматий. Согнутая в локте, закутанная гиматием правая рука прижата к груди. После пустого интервала — правая рука Гести с пылающим факелом. Гермес обнаженный впрямь; левая рука оперта о бедро. Волосы схематически переданы полудужками. Широкое, открытое лицо, прямые брови, большие глаза, глядящие вверх. Короткий прямой нос, маленькие, прямые, сжатые губы. Тело развитое, мускулатура мягко моделирована. На плечи наброшен плащ, скрепленный на правом плече и широкой полосой перекинутый за спину. Из-за левого плеча выступает верхняя часть округлого предмета (дорожной шляпы?). После значительного интервала вправо — фигура Геры. Статная женщина впрямь; голова слегка повернута влево. Над валиком прически прослеживается головной убор в виде двух распахнутых крыльев. Круглое, полное лицо. Сведенные брови, прямые, плотно сжатые губы маленького рта. Одета в длинный до пят хитон, перепоясанный под пышной грудью рельефно обрисованною тканью. Бедра окутаны мантией, один конец которой придерживается правой рукой, согнутой в локте и приподнятой вверх, а другой перекинут через левое плечо и придерживается у левого бока согнутой в локте левой рукой. Слева в поле сохранился окутанный тканью локоть Зевса. За Герой стоит Гефест (фигура в большей части сбита). Голова слегка повернута вправо. Длинные волосы волнистыми прядями откинута назад, открывая широкий лоб, лицо обрамляет борода. Согнутая в локте левая рука опирается у правого плеча на металлургическую кочергу. Фигура искривлена, ступня правой ноги уродливо вывернута. Афина — статная девушка впрямь. Лицо округлое, полное, с мелкими чертами. На голове открытый широкий шлем с султаном на макушке. Одета в длинный, до полу, хитон со многими складками, перепоясанный под грудью, и плащ, скрепленный на правом плече, заброшенный за спину. Правая рука согнута в локте и поднята вверх, опираясь на копье.

Венчающий карниз имеет профиль выкружки с горельефными головками, между которыми в миндалевидных гнездах расположены выпуклые вставки — глазки из стекловидной пасты бледно-зеленого, темно-синего и темно-зеленого цветов. Головки выступают до 18 мм, лица детально моделированы, зрачки глаз высверлены и подчеркнуты синей краской. Первая головка (над Афродитой) — женская. Поворот вправо; округлое лицо с островыступающим подбородком; печальный взгляд. Вторая — в повороте влево (лицо сколото). Третья — женская головка, повернутая вправо. Волосы убраны прядями валиком вокруг двойного обруча; подчеркнутые надбровные дуги над большими глазами, взгляд вверх; красивый маленький рот, заостренный, выступающий подбородок. Далее — головка юноши, повернутая влево. Гладкий череп; остро выступающий подбородок. Женская головка, повернутая вправо. Волосы убраны валиком вокруг двойного обруча; крутые надбровные дуги, скорб-

ный взгляд вверх. Головка юноши, повернутая на три четверти вправо. Узкий овал лица; подчеркнутые низкие надбровные дуги; глубоко посаженные глаза; нос с горбинкой; полуоткрытые губы; крутой выступающий подбородок. Головка юноши в повороте влево; взгляд широко раскрытых глаз обращен вверх. Мужская головка, слегка повернутая вправо. Узкий лоб, очень рельефные надбровные дуги; задумчивый взгляд широко раскрытых глаз; прямой тонкий длинный нос; слегка приоткрытые губы; длинные ниспадающие усы, густая короткая борода, разделенная крупными прядями. Женская головка, повернутая влево. Полные щеки; выступающий подбородок; полуоткрытые губы небольшого рта. Аналогична следующая женская головка, повернутая вправо. Последняя головка почти полностью сбитая.

Табл. XI—XIII.

Ритон № 5 (AI б—BI в/I).

B=37; Ш=25; Д=16; в=12; ф=8.

Состояние кости ствола и фриза хорошее, но не хватает значительных участков ее; сохранность соединительного патрубка и фигуры грифона плохая. Ритон собран из 60 фрагментов.

Рог ритона плавно изогнут по внешнему контуру, почти вертикален по внутреннему, изгибаясь лишь у основания.

Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон; крайне разрушена. Посередине головы гнездо для вставки рога или сдвоенных рогов. Тонкая высокая шея. Два прямоугольных гнезда для присоединения ног. По бокам фигуры овальные врезы для присоединения крыльев и гнезда от прикреплявших их гвоздиков. В основании груди, между ног — маленькое отверстие для сцеживания напитка.

Соединительный патрубок был украшен шестью акантами, между которыми — остролисты. Края патрубка оконтурены поясками овов, заполнявшихся декоративными вставками; сохранились вставки стекловидной пасты беловатого цвета. Выточенное из одного куска бивня тулово также сверху и снизу ограничивают пояски овов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранились глазки стекловидной пасты бледно-зеленого, белого, желтого и синего цветов.

Фриз выточен отдельно от тулова и отделен от него пояском, имеющим профиль выкружки и полосы, разделенных горизонтальной бороздкой. Сверху фигур фриза проходит пояс овов, заполнявшихся декоративными глазками. Фигуры вырезаны в барельефе (до 5 мм при высоте фигур до 5,2 см). Резьба выполнена в несколько жесткой манере, лица грубоваты. Сюжет изображения — возжигание огня и возливание вина.

Обнаженный юноша, бегущий вправо. Голова в профиль. Короткие волосы, козлиное ухо, крупный нос, толстая щека. Правая рука протянута вправо. Рельефно передана мускулатура живота. Расставленные ноги даны в движении вправо. Фигура юноши. Стоит впрямь; голова обращена на три четверти влево. На голове, как будто, венок. Изогнутые брови; маленький рот. Бедра окутаны тканью, спускающейся с левого плеча. Основной упор на выпрямленную правую ногу, левая закинута за нее; обуви нет. Юноша обнимает стоящую прямо девушку. Го-

лова ее повернута вправо, волосы убраны в валик. Одета в длинный хитон, ниспадающий густыми складками, и гиматий до колен. Талия высоко охвачена поясом. Левая рука согнута в локте, отведена вправо и держит тирс с ланцетовидным наконечником и развевающейся лентой. Ноги слегка раздвинуты. Далее обнаженный юноша в движении пляски. Голова вскинута вверх и повернута вправо. Обе согнутые в локте руки подняты над головой. Ноги резко расставлены. После значительной лакуны (недостает фигуры) — девушка, стоящая перед находящимся левее ее низким цилиндрическим жертвенником, обвитым лавровой ветвью и с пылающим огнем. Стоит прямо, в легком повороте к жертвеннику; лицо в профиль. Волосы прямыми прядями зачесаны вверх, черты лица грубоваты, нос прямой, тяжелый, на устах улыбка. Одета в рубашку до колен с длинными, в горизонтальную складку рукавами, поверх — шкура, скрепленная на левом плече, идущая наискось, перепоясанная под грудью и спускающаяся острым концом между ног. Обута в сапожки до середины икор с зазубренной закраиной и с треугольными отворотами. Далее сохранилась нижняя проловина фигуры юноши, льющего вино из бурдюка в стоящий в поле слева невысокий кратер с широким резервуаром и узкой, небольшой ножкой. Тело и ноги его обнажены, на бедрах — род юбочки, жгутообразно свернутой вверх. Ноги расставлены в профиль влево. Следующая фигура — нагая танцовщица, стоящая спиной. Голова повернута в профиль и заброшена назад; короткие, недлинные пряди прямых волос ниспадают на спину. Черты лица грубоваты — низкий лоб, крупный нос и губы. Узкая талия непропорционально высока. Руки подняты вверх над головой, ударяя в небольшие полусферические чаши. Ноги сомкнуты.

Венчающий карниз прикреплялся к фризу бронзовыми гвоздиками. Представляет собою выкружку, завершенную полочкой. На выкружке размещены горельефные головки, выступающие до 1,5 см, между которыми — миндалевидные гнезда, заполнявшиеся инкрустацией. Сохранилось одно такое гнездо и две головки. Одна женская головка, повернутая вправо; волосы убраны в валик; полная щека; широко открытый глаз под крутой бровью. Вторая головка юноши, повернутая влево; у нее короткие волосы, ниспадающие на лоб прямыми прядями; удлинённый разрез глаз; пухлые губы улыбающегося рта сохранили окраску в красный цвет; выступающий подбородок.

Табл. LXXXI—LXXXIV.

Ритон № 7 (БВ—г/1).

В=56; Ш=31; Д=14,3; в=8; ф=8,2.

Состояние кости фриза и патрубка в основном хорошее, завершающая фигура сильно разрушена; ствол сохранился очень фрагментарно. Ритон собран из 250 фрагментов.

Ритон имеет форму рога, плавно изогнутого вниз. Завершающей фигурой его был грифон, от которого сохранилась лишь часть сильно расслоившегося туловища. Фигура была выточена из горизонтального куска кости, причем лапы вытачивались вместе с фигурой, а голова отдельно и приставлялась на штифте, от которого сохранилось крупное гнездо. По бокам фигуры — гнезда для штифтов, присоединявших крылья. Под грудью — отверстие для сцеживания напитка.

Соединительный патрубок в крутозагнутой части ритона украшен шестью акантами, между которыми даны остролисты.

Тулово выточено из цельного куска бивня. Снизу и сверху оно обрамлено поясками овов, заполнявшихся плоскими декоративными глазками; сохранились глазки стекловидной пасты бледно-зеленого и белого цвета.

Фриз составлялся набором из отдельных пластинок, прикреплявшихся бронзовыми заклепками; в местах скрепления участки кости окрасились в зеленый цвет. По линии сопряжения пластинок выгравированы зазубринки со следами красной окраски. От тулова фриз отчленен рельефным пояском, состоящим из выкружки и полочки, разделенных горизонтальной бороздкой. Над фигурами фриза проходит накладной, отдельно выточенный поясок крупных овов. В некоторых из них следы черного и красного клея. На фризе сохранилось 11 объемно моделированных фигур (рельеф их до 7 мм при высоте фигур до 6 см). Скульптурная отделка фриза отличается большим мастерством. Резьба выполнена энергичной рукой; фигуры очень динамичны, стройны, ткани драпируются густыми складками. Сюжет фриза—шумное празднество с участием танцоров и музыкантов. На главной оси ритона — женщина, идущая вправо; голова обращена влево. Волосы убраны валиком и собраны на макушке. Лицо округлое, глаза широко раскрыты. Нос прямой, губы маленькие, подбородок рельефный. Одета в длинный, до полу, хитон, поверх которого наброшен гиматий до колен. Правая рука согнута в локте и, скрытая под гиматием, натягивает его к левому плечу, прикрывая грудь. Левая вытянута вправо вверх, придерживая другой конец ткани, натянувшейся продольными складками. Как бы навстречу ей мчится нагой мужчина в позе танца. Общее движение влево. Лицо, на котором прослеживаются остатки бороды, слегка повернуто вправо. Правая рука согнута в локте и поднята вверх над головой, левая отведена назад. Жирная грудь, округлый живот. Бедрa даны в профиль влево, левая нога согнута в колене и выдвинута вперед. Далее стройная фигура впрямь, в бурном движении вправо. Одета в короткую одежду, видимо, шкуру, острый конец которой свисает между ног. Руки подняты вверх и держат лежащую за плечами тушу животного (козла?), свисающую с обеих сторон. Ноги расставлены в широком шаге вправо. Следующая фигура (кажется юноши) дана в движении вправо, но голова обращена к предыдущей. Короткие волосы; круглое лицо; пухлые щеки. Глаза несколько вкось; слегка улыбающиеся полные губы, рельефный подбородок. Короткая одежда (видимо, шкура) скреплена на левом плече, оставляя обнаженными правую грудь и руку), треугольный конец ее свисает между ног. Правая рука чуть согнута в локте и опущена к бедру, придерживая некрупный бесформенный предмет. Левая рука как-будто окутана тканью, ниспадающей вертикальными складками. Левая нога согнута в колене, ноги расставлены в шаг вправо. Еще одна фигура в резком движении вправо. Сколота правая рука и лицо. Правое плечo повернуто в профиль вправо, торс дан впрямь, левая нога под прямым углом согнута в колене и выдвинута вправо, правая нога отставлена влево. На фигуре короткая, выше колен, одежда из плотного материала (кажется шкура), подпоясанная на бедрах; один из концов ее свисает треугольником между ног. Ноги обнажены. Аналогично одета следующая женщина, в полуобороте вправо. Голова повернута влево, плечи в профиль вправо, бедра впрямь.

Ноги полусогнуты в коленях и расставлены в шаг вправо. Волосы собраны на затылке; лицо сбито. Далее две женских фигуры впрямь, сохранившихся ниже талии. Одеты в длинные до пят хитоны. Основной упор на левую ногу, правая слегка согнута в колене и отставлена влево. После некоторого интервала — женщина, играющая на свирели. Фигура в спиралевидном движении: голова слегка повернута влево, плечи впрямь, бедра на три четверти вправо; ноги скрещены, правая выдвинута вперед. Волосы убраны валиком и собраны на макушке в узел. Лицо полное, щеки округлые. Взгляд прямо, высверленные зрачки раскрытых глаз подчеркнуты синей краской. Одета в длинный до полу хитон, поверх которого короткий гиматий до бедер. Обе руки согнуты в локтях и придерживают у груди большую пятичастную свирель. Далее — обнаженная женщина, спиной, в позе танца. Голова повернута в профиль влево. Прямые распущенные волосы ниспадают на спину до талии. Обе руки согнуты в локтях, подняты вверх и ударяют в инструмент типа полусферических чаш. Тонкая талия, широкие округлые бедра, очень рельефные ягодицы. Ноги сомкнуты, правая слегка выдвинута на первый план. С правого плеча ниспадает узкий шарф, конец которого обвивает правую ногу выше ступни. Последняя фигура очень своеобразна. Голова слегка повернута вправо и наклонена. Большая часть лица скелета; над лбом прослеживаются остатки венка; на правой щеке и подбородке — пряди бороды. Стоит прямо. Одет в длинный, до полу, женский хитон, ниспадающий обильными складками и рельефно обрисовывающий выпуклый живот. Основной упор на левую ногу, правая слегка согнута в колене и выдвинута вперед.

Венчающий карниз выточен отдельно от фриза и скреплялся с былым каркасом бронзовыми гвоздиками, окрасившими кость вокруг гнезд в зеленый цвет. Имеет профиль выкружки, на которой размещены отдельные горельефные головки, чередующиеся с рельефными глазками в миндалевидных гнездах; сохранились глазки стекловидной пасты темно-синего, палевого и зеленого цветов. Головки выступают из плоскости карниза до 13 мм. Всего сохранилось 9 головок, в значительной мере поврежденных. Пластика их несколько обобщенная, волосы резаны глубокими бороздками, зрачки глаз — углубленные, подчеркнутые синей краской. 1) Женская головка, повернутая вправо. Округлое лицо с полными щеками. Волосы убраны валиком. Изогнутая надбровная дуга, широко раскрытый глаз, взгляд слегка вниз. 2) Головка юноши, повернутая влево. Густые короткие волосы; маленькое схематично изображенное высоко расположенное ухо; мягко моделированные крутые надбровные дуги; глаза широко раскрыты, взгляд прямо. Полные щеки, маленькие сжатые губы, острый выступающий подбородок. 3) Женская головка впрямь. Волосы и большая часть лица сбиты. Полная щека, маленькие губы. 4) Головка юноши, слегка повернутая влево и приподнятая вверх. Короткие волосы переданы колечками. Схематическое, высоко расположенное ухо; глаза широко раскрыты, взгляд прямо. Полные щеки, маленькие губы с опущенными уголками, острый небольшой подбородок. 5) Мужская головка прямо. На голове как-будто венок, листва которого схематически трактована насечками. Лицо широкое, брови приподняты, глаза широко раскрыты. Широкий нос, полные губы лукаво улыбаются. Рельефные усы, выбритые над губой, ниспадают на короткую бороду. Следующие три головки сильно повреждены. 6) Головка юноши, повернутая влево. Короткие прямые волосы; улыбающиеся губы, энергичный подбородок.

родок. 7) Женская головка, повернутая вправо, с прической убранный валиком. 8) Женская головка, повернутая вправо, с аналогичной прической, с округлым, полным лицом. 9) Головка юноши, повернутая влево. Густые, короткие волосы трактованы схематическими полудужками. Широко раскрытые глаза, задумчивый взгляд вверх.

Табл. ХСІХ—С.

Ритон № 8 (БІ 6—г/І).

В=44; Ш=35; Д=11,7; в=13; ф=7,3.

Сохранность почти хорошая, кроме фигуры единорога, у которого отсутствует морда. Ритон собран из 150 фрагментов.

Ритон имеет форму рога, очень плавно изгибающегося книзу, с сильным относом завершающей скульптурной фигуры. Это единорог. Фигура выточена из куска кости с горизонтально расположенными слоями. Отдельно выточена насаживавшаяся на четырехугольном штифте голова с верхней частью шеи; слои кости расположены здесь вертикально. На сохранившихся участках дентинной поверхности прослеживаются местами следы красной краски. Голова небольшая, между ушами — отверстие для присоединения рога. Крупные заостренные уши обращены вперед. Морда сбита. Шея длинная, на правой стороне ее сохранились три пряди шерсти. По бокам туловища округлые гнезда от медных заклепок для прикрепления крыльев. Тонкие лапы животного кошачьей породы энергично выброшены вперед; в предплечьях кожа собрана в резкие складки. Между лап у основания груди следы крупного овального отверстия для сцеживания напитка (д=6 мм).

Соединительный патрубок, отделенный от фигуры единорога рельефным пояском, в нижней половине украшен шестью акантовыми листьями, на которых местах сохранились следы красной краски. В промежутках между акантами на выходящем стебельке отогнутый наружу пятилепестковый цветок или лист. Вверху патрубка высверлены овальные отверстия, часть которых сохранила соединительные шпильки из слоновой кости; аналогичные отверстия имеются в верхней части тулова. В месте сопряжения его с патрубком — следы красного клея.

Фриз выточен из отдельной секции бивня. Резьба выполнена в невысоком рельефе до 3—4 мм при высоте фигур до 4,5 см. В основании фигур — поясок мелких горельефных бусин, сверху — шнур перлов; над ним, в технике гравированного орнамента, дан побег виноградной лозы с крупными листьями, с усиками и завитками, с гроздьями, переданными точечными углублениями. Прошарапанный орнамент листья и стеблей подчеркнут красной краской, грозди — синей. Скульптурная отделка фриза выполнена с исключительным мастерством. Моделировка всех деталей чрезвычайно тонка и пластична. Сюжет изображения — возжигание огня на алтаре, привод жертвенных животных. В центре композиции находится высокий прямоугольный жертвенник на трехступенчатом основании, с таким же завершением. Над жертвенником высоко вздымается пламя священного огня. Справа от него статная фигура пожилого жреца, стоящего впрямь, в легком повороте к алтарю. Шапка волос обрамляет широкое лицо. Крутой лоб, выпуклые глаза, как и у большинства участников сцены, без разделки зрачка; довольно длинная,

вьющаяся борода клином. Жрец одет в свободный балахон с длинными рукавами, закрывающий фигуры до колен. На плечи наброшен длинный шарф, ниспадающий вертикальными складками по бокам. Левая рука согнута в локте и опирается на длинный тирс, увенчанный шишкой и лентами, развевающимися в поле справа. Правая вытянута влево, держа над огнем жертвенника недлинный предмет, может быть нож для заклания жертвенных животных. Ноги обнажены, основной упор на правую ногу; левая несколько отставлена. Далее композиционно связанная группа. Мужчина, может быть, также жрец, одетый аналогично предыдущему. Лицо сбито, сохранилась лишь часть схематически трактованных коротких волос и крутого лба с рельефной бровью. Изображен впрямь, слегка склонясь направо и придерживая протянутой левой рукой за шею жертвенного козла. Правая рука, согнутая в локте, протягивает козлу патеру на длинной ручке, наполненную горкой пищи. Ноги раздвинуты. Козел шагает влево, туловище в профиль, голова в трехчетвертном повороте, слегка наклонена. Глаза рельефны; ноздри трактованы миниатюрными полудугами; с подбородка свисает короткая, заостренная борода; изогнутые, расходившиеся в сторону рога, длинные свисающие уши. Густая длинная шерсть покрывает туловище; короткий хвост. Козла подталкивает сзади рукою изображенный на втором плане обнаженный мальчик, шагающий влево. У него короткие курчавые волосы, козлиное ухо. Лицо округлое, сдвинутые брови с резкой складкой на переносице придают ему напряженное выражение. На левое предплечье наброшен шарф. Торс наклонен над животным. Далее — обнаженный юноша, стоящий впрямь. Голова повернута влево. Сдвинутые брови придают лицу серьезное, почти суровое выражение. Лоб выпуклый, глаза небольшие, слегка раскосые. Через правое плечо перекинут шарф, конец которого окутывает локоть правой руки и развевается в поле справа. Правая рука вытянута влево, слегка поднята и держит глубокую чашу с двумя прижатыми к бокам небольшими ручками. Левая согнута в локте и придерживает за ручку небольшую амфору. Мягко моделирована мускулатура груди и живота. Основной упор на правую ногу, левая отставлена назад, вправо. В следующей группе — обнаженный юноша, шагающий вправо. Голова в профиль. Недлинные густые кудри; смеющееся лицо с пухлыми щеками; зрачок глаза передан точечным углублением. Мягкая моделировка придает телу детскую изнеженность. Правая рука согнута в локте, подана вперед, пальцы поднятой кисти сжаты, за исключением указательного, вытянутого как бы в предостерегающем жесте. Левая рука вытянута и держит за ошейник львоподобного пса, шагающего вправо. У него крупная голова, оскаленная пасть с тяжелой нижней челюстью обнажает острые клыки; напряженно изогнутые надбровья; настороженные уши, покрытые шерстью. На шее и груди гривка, переданная точечными углублениями. Широкая грудь со слегка выступающими ребрами; длинное поджарое туловище. Тонкие высокие сильные передние ноги и более короткие задние, что придает всей фигуре гиеноподобный постав; тонкий по собачьи загнутый кверху хвост. Впереди — полуобнаженный юноша, идущий вправо, оглядываясь на пса. Тело дано впрямь, правое плечо в профиль; ноги расставлены в шаг. Короткие курчавые волосы, выпуклый лоб. Сильная мускулатура рук и ног. На правое плечо наброшен шарф, ниспадающий за спину, завязанный на груди узлом. После некоторого интервала — вскарабкавшийся на груды крупных камней козел в профиль

влево. Справа от возвышения обнаженный мальчик, упавший на колени. Голова повернута влево. Крупный выпуклый лоб, на затылок ниспадают короткие густые волосы; маленький полуоткрытый рот. Общее движение корпуса налево. Тонко моделирована мускулатура груди и живота. Правая рука протянута к козлу, готовясь схватить его за заднюю ножку, левая отброшена вправо вверх. За этим мальчиком следует нагой старик. Голова и плечи в профиль влево; тело в трехчетвертном повороте; правая нога выдвинута в шаг влево. Круто выступающий лоб; лысый спереди череп; на затылке густые волосы. Старческое лицо обрамлено курчавой бородой. Курносый нос, маленький с тяжелыми веками глаз. Мягкая мускулатура тела. Через левое плечо заброшен за спину шарф. Левая рука согнута в локте, придерживая у рта духовой музыкальный инструмент в виде длинной, изогнутой на конце трубы, завершенной схематически трактованной головой животного с открытой пастью и заостренными ушами. В следующей группе—два нагих мальчика поят козла. Первый шагает вправо. У него короткие волнистые волосы, полное лицо, крутые надбровные дуги, смеющиеся губы. На плечи наброшен шарф, концы которого, проходя подмышками, развешаются за спину. Левая рука придерживает за морду козла, согнутая в локте правая подносит козлу плоскую чашку с напитком. Другой мальчик придерживает козла левой рукой за заднюю ножку, а правой за рог. У него выпуклый лоб, голый череп с напряженными лобными мышцами, придающими лицу сосредоточенное выражение; на висках волнистые пряди волос. В заключительной группе — юноша, видимо, молодой священнослужитель, стоящий слева от жертвенника. Широкое лицо впрямь обрамлено густыми выщипанными волосами. Голова, слегка наклоненная и откинута назад, увенчана венком. Одет он в хитон с длинными рукавами, ниспадающий до колен, торс окутывает широкая полоса материи, идущая наискось с левого плеча через правый бок за спину. Правая рука протянута к священному огню, левая придерживает тирс, аналогичный тирсу у жреца, стоящего по ту сторону алтаря. Основной упор на левую ногу, правая слегка подана вперед, на ней ниже колена прослеживается остаток невысокой обуви. Справа из-за спины этого юноши выступает часть фигуры мальчика. Голова в профиль вправо. Короткие курчавые волосы, козлиное ухо, нос с горбинкой, улыбающийся рот. Обнаженная правая рука полусогнута, подана вправо и держит как бы связанный из нескольких прутьев изогнутый пылающий факел. Правая нога, согнутая в колене, ступает влево.

Табл. XXIII—XXIV.

Ритон № 9 (Б1 г—Б2 б/1).

В=61,5; Ш=46; Д=15; в=25; ф=12.

Сохранность средняя. При реставрации грифона, по аналогии с другими фигурами, добавлены оба рога. Ритон собран из 210 фрагментов.

Ритон очень крупный, плавно изогнутый в нижней части за счет сильно развитого патрубка. Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон. Крупная голова с маленькими заостренными ушами; глубокие глазницы; раскрытая пасть; лапы с растопыренными когтями; ступнями выброшены вперед. На боках трапецевидные врезь для

присоединения крыльев с овальными отверстиями от несохранившихся гвоздиков.

Соединительный патрубок составлен из двух отрезков. Нижний, большой, отделен от грифона пояском, имеющим профиль двух узких полосок с широким валиком между ними. За ним следует пояс оков, заполнявшихся стеклянными глазками; сохранились глазки белого и бледно-зеленого цветов, в некоторых гнездах — следы черного и красного клея. Патрубок оформляют листы аканта с рельефным прожилком и заостренным контуром листы, собранной как бы отдельными пучками. Сохранилось 8 акантов, между которыми остролистые, увенчанные миндалевидными петельками; в одной из них следы красного клея. Линия сопряжения со вторым звеном патрубка оформлена пояском оков, часть которых сохранила стеклянные глазки бледно- и ярко-зеленого цветов. Второе звено отделено от нижнего и от тулова аналогичными поясками оков.

Тулово выточено из цельного куска бивня. Сопряжение его с фризом подчеркнуто пояском оков, заполнявшихся стеклянными глазками; сохранились глазки палевого цвета.

Фриз выточен из отдельной секции бивня. От тулова он отделен рельефным пояском, имеющим профиль выкружки и полочки, разделенных горизонтальной бороздкой. В основании всех фигур фриза — декоративная скульптурная полоска, разделенная насечками на трапециевидные элементы (широким основанием вверх). Фигуры фриза вырезаны в барельефе (рельеф до 6 мм при высоте фигур 6,5 см). Сверху фигуры фриза ограничивает пояс оков, заполнявшихся стеклянными глазками; сохранились глазки белого и зеленого цветов. Тематика изображения — олимпийские божества; сохранилось лишь 8 фигур из 12. Четыре из них (Зевс, Гера, Арес, Гестия) в связи с сильным расслоением читаются лишь контурно, остальные хорошей сохранности.

Зевс стоит впрямь, упор на правую ногу, левая слегка выдвинута вперед. В опущенной вдоль тела правой руке как-будто связка молний, Гера стоит впрямь. Над головой следы убора в виде пары распахнутых крыльев. Фигура задрапирована в длинные одежды; сохранились складки переброшенного через левое плечо гиматия и выпуклость левой груди. Гефест. Корпус повернут влево, голова вправо. Густые волосы; высокий, с горизонтальными морщинами лоб; рельефно моделированные глаза, зрачки которых подчеркнуты синей краской, белок правого глаза и губы окрашены в красный цвет; длинные опущенные усы, густая, широкая борода. Левое плечо и локоть левой руки окутаны гиматием, спускающимся ниже колен. Левая рука слегка согнута в локте и вытянута влево. Основной упор на левую ногу; правая согнута в колене и закинута за нее; ступни уродливо искривлены. Положение фигуры позволяет предположить, что Гефест, как и на других ритонах, опирался на металлургическую кочергу. Афина. Стройная, мужественная девушка впрямь. На голове округлый шлем с широкими полями, увенчанный конским хвостом. Полное, строгое лицо обращено чуть влево. Низкие брови, рельефные глаза, зрачки которых подчеркнуты синей краской. Белки глаз и маленькие губы окрашены в красный цвет. Одежда в хитон, ниспадающий до полу, перехваченный в талии поясом, окрашенным в красный цвет. Поверх хитона плащ, скрепленный на правом плече и переброшенный за спину; один из концов его, проходя за спиной, заткнут за пояс на правом боку. Правая рука согнута в локте и держит круглый щит, обра-

щенный тыльной стороной, ободок щита подчеркнут красной краской. Упор тела на левую ногу, правая чуть согнута в колене и слегка отставлена влево. Арес, стоящий впрямь. На голове шлем. Правая рука согнута в локте, поднята вверх и опирается на копье, левая лежит у бедра на рукоятке меча. Афродита. Стоит впрямь, голова повернута на три четверти влево. Волосы убраны валиком и собраны на макушке в узел. Лицо округлое, бровь крутая, зрачок сохранившегося левого глаза подчеркнут синей краской. Мягкие, обобщенно переданные формы нагого тела. У предплечья левой руки двойной браслет. Левая рука, согнутая в локте, поднята вверх и придерживает край ткани, драпирующейся складками за спиной, правая рука, опущенная вдоль тела, придерживает у бедра другой конец ее, окутывающий правую ногу. Левое бедро мягко круглится, тяжесть тела сосредоточена на этой ноге, правая согнута в колене и слегка отставлена. Гестия. Фигура впрямь, в некотором движении влево. Одета в ниспадающий до полу хитон, перетянутый в талии поясом, который подчеркнут красной краской. Поверх хитона наброшен гиматий, окутывающий левую руку от плеча до кисти и бедра. Левая рука, согнутая в локте, упирается в бок; в правой остаток факела. Песейдон, стоящий впрямь, с легким оборотом головы влево. Черты лица расслоены, сохранились следы красной краски, подчеркивавшей белки глаз и губы; густая широкая недлинная борода. Тело полуобнаженное, сильно выражена мускулатура груди и живота. Левая рука согнута в локте и опирается на высокий трезубец справа. Прослеживаются остатки ткани, один конец которой переброшен через левую руку, спускается вниз и окутывает нижнюю часть тела; второй конец ткани, проходящий за спиной, придерживался у бедра правой рукой. Основной упор на левую ногу, правая чуть согнута в колене и отставлена влево.

Профиль карниза восстановлен по аналогии с другими ритонами. На карнизе размещены горельефные головки, выступающие до 0,8 см. Сохранились 4 головки, две из них полностью расслоены, две сильно повреждены сколами. Неплохо читается головка юноши, повернутая вправо. Гладкие волосы, округлые щеки; маленький рот; заметны следы красной краски, которой были окрашены глаза, губы и ушные раковины.

Табл. XL—LIII.

Ритон № 10 (Б1 в/1).

Сохранность хорошая, за исключением фигуры грифона, сильно поврежденной сколами и расслоением. Ритон собран из 80 фрагментов.

Ритон имеет форму плавно-изогнутого рога с сильным отнесом нижней части его. Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон. На голове сохранился S-образно отогнутый назад правый рог, гнездо другого рога, левое ухо. Резко моделированы складки носа и надбровий. На груди прослеживаются пряди шерсти. На боках фигуры — треугольные врезки для присоединения крыльев. Сохранилась выброшенная вперед правая лапа с когтистой ступней и прямоугольное отверстие для присоединения другой. В основании груди между лапами отверстие для сцеживания напитка. Место соединения с патрубком подчеркнуто рельефным пояском из трех полосок (средняя шире крайних).

Соединительный патрубок состоит из двух звеньев. Нижнее, более крупное, украшено восьмью акантовыми листьями, между которыми даны

остролисты. Очень хорошая сохранность кости передает тщательную разработку деталей аканта: рельефного, с поперечными насечками прожилка, и заостренных лепестков. Линии сопряжения обоих звеньев патрубка между собою и со стволом ограничены поясками овов, заполнявшихся декоративными глазками. Тулово выточено из цельного куска бивня и также сверху и понизу ограничено поясками овов.

Фриз выточен отдельно, сохранился полностью и заключает 13 фигур. От тулова отделен выкружкой и полочкой. Рельеф резьбы невысок — до 4 мм при высоте фигур до 5,5 см. Поверху фриза проходит пояска овов, заполнявшихся декоративными глазками.

В центре композиции полусидящая фигура Зевса. Голова впрямь; тело в полуобороте вправо; правая нога чуть согнута, левая согнута в колене, поставлена на каменную глыбу, скрещенные руки покоятся на левой ноге. Массивное лицо обрамлено густой, недлинной бородой. Тело нагое, полузадрапировано тканью, брошенной на левое плечо и ниспадающей из-за спины живописными складками на ноги. В поле справа, на уровне головы, пучок молний и как будто бы изображение глаза. Рядом — стоящий впрямь Гермес. Тело нагое, на плечи брошен плащ, скрепленный на правом плече, треугольно свисающий спереди на грудь и драпирующийся складками на спине. Левая рука была протянута вправо, правая прижата к туловищу и придерживает какой-то небольшой предмет. Основной упор на правую ногу; левая слегка отставлена. Справа — женская фигура (при реставрации чрезмерно сближена с фигурой Гермеса); сильно расслоена и прослеживается контурно. Голова как будто в повороте влево, тело прямо. Длинный до полу хитон, перехваченный под грудью поясом. Левая рука протянута вдоль туловища; женщина делает шаг влево. За нею группа, связанная единством действия и композиции. Две женщины стоят по обе стороны искривленного дерева с двумя ветвями и сердечкообразными листьями. Женщина влево от него в профиль. Волосы зачесаны валиком и забраны в узел на макушке. Лицо грубоватое, бровь трагически изогнута, рот полуоткрыт. Одета в короткий до колен хитон и шкуру, скрепленную на левом плече, спускающуюся острым концом между ног, обута в невысокие сапожки. Фигура в стремительном движении вперед. Правая рука поднята, согнута, в локте и отведена за спину, замахиваясь секирой. Левая — протянута, обхватывая пальцами ствол дерева. Левая нога согнута в колене и поставлена у корневища дерева; правая — отведена назад. Стоящая напротив женщины обращена лицом на $\frac{3}{4}$ влево. Одета в хитон до колен, скрепленный на левом плече, перепопоясанный у бедер и открывающий правую грудь. Левая рука слегка отведена и опущена вниз, правая протянута к дереву. Ноги расставлены. Далее целая процессия идущих вправо женщин. Костюмы, прически, обувь как у двух предыдущих. Первая по счету изображена почти прямо; голова повернута на $\frac{3}{4}$ вправо, ноги расставлены в шаг. Округлое лицо, широко раскрытые глаза, прямой нос. Опущенная вниз левая рука придерживает ветвь. В правой руке держит как будто секиру. У другой женщины шкура (пантеры или барса), накинутая поверх хитона, покрыта сплошь точечными углублениями, подчеркнутыми красной краской. Правая рука опущена вниз; левая — согнута в локте и подана вправо. У третьей фигуры левая рука опущена вниз и держит переброшенную за спину через плечо ветвь дере-

ва с острыми листьями, в опущенной правой руке — секира. На ногах сапоги с треугольными отворотами. Четвертая женщина придерживает у основания ту же ветвь; лицо повернуто влево назад. Пятая по позе и атрибутам (ветвь и секира) аналогична третьей, разница лишь в повороте: голова обращена в профиль вправо. Прямой нос, полный подбородок; общее напряженное выражение лица. За нею фигура юноши, идущего вправо. Кудрявые волосы, округлое лицо, большие глаза под трагически изогнутыми бровями. Голова слегка повернута влево. Одет в короткий хитон и шкуру, скрепленную на левом плече, перепоясанную на бедрах и свисающую острым концом между ног. Обнаженные, мускулистые ноги в движении вправо. Правая рука протянута наискось вниз. С ним рядом — женщина, стоящая прямо. Волосы убраны в валик. Лицо округлое, нос слегка опущенный, маленькие губы полуоткрыты; общее выражение напряженно внимательное. Фигура задрапирована в обильные складки одежды — длинный хитон и гиматий до колен, окутывающий обе руки. Правая рука прижата к груди, левая — опущена к бедру. Основной упор на выпрямленную левую ногу; согнутое колено правой выдвинуто вперед. Несколько поодаль фигура девушки (или юноши?) впрямь, лицо в небольшом обороте влево. Прическа схематически передана полудужками. Округлое лицо, низко поставленные брови, прямой нос, маленький рот, крутой подбородок. Одета в хитон до колен; на плечи наброшен длинный плащ, как у Гермеса. Правая рука слегка подана вправо; левая — опущена вдоль туловища и придерживает край плаща. На ногах сапожки с треугольными отворотами; ноги нешироко расставлены.

Венчающий карниз составлялся из нескольких отдельно выточенных отрезков и насаживался на кость фриза бронзовыми гвоздиками. Он имеет профиль выкружки, завершенной полочкой. На карнизе размещены горельефные головки, выступающие до 1 см, между которыми вырезаны удлиненные пятилепестковые колокольчики венчиками вниз. Всего сохранилось 8 головок, из которых шесть крайне разрушены и только две неплохой сохранности. Одна из них — головка юноши, слегка повернутая влево. Удлиненный овал лица, большие глаза, высверленные зрачки которых обращены вверх. Округлые щеки, полураскрытые губы, выступающий заостренный подбородок. Вторая головка — женская, слегка повернутая вправо. Волосы убраны в валик над небольшим покатым лбом. Прямой сильно выступающий нос. Широкий разрез глаз; взгляд прямо. Полусомкнутые губы небольшого рта; заостренный выступающий подбородок.

Табл. CXII, CXIVa-б.

Ритон № 11 (Б2 в/1).

В=32,5; Ш=22,5; Д=9,3; в=11.

Стол ритона сохранился лишь на $\frac{1}{3}$, но состояние кости удовлетворительное. При реставрации добавлены аканты в нижней части. Ритон собран из 75 фрагментов.

Узкий, небольшой рог ритона плавно изогнут книзу и завершен фигурой женщины с амфорой, выточенной из вертикально расположенного куска бивня. Голова чуть повернута вправо. Волосы убраны прядями

вокруг головы в валик, утолщающийся к затылку, часть волос собрана и закручена в узел на макушке. Линия носа на продолжении лба; заостренный конец его слегка вздернут. Под крутыми дугами бровей большие удлиненные глаза, без моделировки зрачков, с тяжелыми веками. Округлые щеки, маленький сжатый рот; полный небольшой подбородок. Тело нагое, стройные пропорции, мягко моделированное. Гибкая высокая шея, круглые полные плечи. Грудь округлые, небольшие. Обнаженный корпус охватывает перетяжки, скрещивающиеся на спине и на груди в сложных узлах и расходящиеся от узлов под ребрами. Руки у подмышек перехвачены двойными браслетами. Руки, чуть согнутые в локтях, держат наискось справа налево опрокинутую амфору с грушевидным туловом и двумя ручками, причем правая держит амфору за ручку, левая — у края горловины, где выточено небольшое сквозное отверстие ($d=2$ мм). Бедрa женщины облекают аканты, из которых как бы вырастает ее фигура. Крупный центральный акант лежит на оси, по сторонам его еще два крупных листа, отогнутых наружу; остальные листья небольшой величины.

Фигура скреплялась с выточенным из отдельного куска бивня патрубком; нижнюю часть его украшали обращенные вверх аканты (прослеживается три), между которыми — остролисты. Тулово выточено из цельного куска небольшого бивня. Оно завершено карнизом, также выточенным отдельно, имеющим профиль выкружки, отчеркнутой на выгибе бороздкой и завершенной полочкой; переход от полки к внутренней части ритона плавно закруглен.

Табл. СХІ.

Ритон № 12/19 (AГ—Bв—B2a/I).

В=42; Ш=47,5; Д=12; в=18,5

Сохранность почти хорошая, состояние кости среднее. Ритон собран из 120 фрагментов. При реставрации завершающей фигуры добавлена правая нога.

Ритон очень резко выгнут и завершен фигурой человекобыка. Голова повернута на три четверти вправо. На висках два четырехугольных гнезда для рогов. Витые пряди длинных волос обрамляют лицо и ниспадают на шею. Лицо безбородое; нос мясистый, широкий. С шеи на грудь свисают складки войла. Впереди на шее два высверленных отверстия. В одном остатки от отломанной детали. По бокам фигуры — угольные врезы для присоединения крыльев и овальные отверстия для штифтов из слоновой кости, частично сохранившихся. Выброшенная вперед нога заканчивается раздвоенным копытом. У основания груди между ног овальное отверстие для сцеживания напитка ($d=4$ мм). На спине, под шеей горлышевый горб.

Фигура насажена на патрубок, составленный из двух отдельно выточенных продольных частей. Он украшен акантами, в промежутках между которыми остролисты, увенчанные миниатюрными человеческими головками; частично сохранились две — женская с прической валиком и мужская с курчавыми волосами. По обе стороны от головок на стебельках, отходящих от того же остролиста, миндалевидные петельки. Линия сопряжения патрубка с фигурой подчеркнута пояском, состоящим из

трех рельефных полосок. Место соединения патрубка с туловом выделено полоской овов, заполнявшихся декоративными глазками (сохранился лишь один глазок стекловидной пасты белого цвета) и рельефным пояском. Некоторые овы и миндалевидные петельки несут следы красного клея. Тулово выточено из двух отдельных продольных кусков бивня. В нижней и верхней части его — горизонтальные пояски овов, заполнявшихся декоративными глазками; в некоторых овах сохранились следы красного и черного клея. В верхнем участке ствола, на 2,3 см от края, гнезда от гвоздиков, присоединивших несохранившийся фриз.

Табл. LXVII—LXIX.

Ритон № 13 (А ИГ/1).

В=37,5; Ш=29; Д=12,5 в=11,5; ф=7,5.

Состояние кости ствола и фриза в основном хорошее; соединительный патрубок и фигура человекобыка сильно повреждены расслоением. При реставрации добавлены: правая нога и отчасти горб фигуры. Ритон собран из 250 фрагментов.

Рог ритона круто изгибается в нижней части. Завершающая скульптурная фигура — человекобык. Голова повернута на $\frac{3}{4}$ вправо. На спину ниспадают вьющиеся волосы. Контурно уцелели складки шейного войла, ниспадающие на грудь. На спине частично сохранился шарообразный горб. Выброшенная вперед нога заканчивается раздвоенным копытом. У основания груди между ног — отверстие для сцеживания напитка (д=2мм).

Соединительный патрубок украшен шестью акантами, между которыми остролисты. От завершающей фигуры патрубок отделен горельефным пояском в виде одного широкого и двух узких валиков. Сверху и снизу патрубок ограничен поясками овов.

Фриз выточен отдельно и декоративно отчленен от тулова пояском, состоящим из полочки и выкружки, разделенных горизонтальной бороздкой. Всего сохранилось 10 фигур. Рельеф их до 7 мм при высоте фигур до 7 мм. Поверху фигур фриза проходит пояска овов, заполнявшихся декоративными глазками. В центре композиции — обнаженный юноша впрямь (прослеживается контурно). Правая рука протянута вправо, обнимая стоящую рядом девушку. Бедро мягко круглится, основной упор на правую ногу, левая закинута за нее и отставлена назад. Девушка одета в длинный до полу хитон. Левая рука протянута вправо, придерживая какой-то неясный предмет. На переднем плане у ее ног сосуд типа кратера. Напротив — девушка, стоящая впрямь, голова повернута на три четверти влево и слегка наклонена. На голове как будто пышный венок. Широко раскрытые крупные глаза, взгляд вверх; прямой нос; выступающий подбородок. Одеты в короткий хитон до колен, с длинными в поперечную складку рукавами. Поверх наброшена шкура, скрепленная на левом плече, открывающая правую грудь, свисающая треугольными концами на бедра и перетянутая в талии поясом. Левая рука согнута в локте и держит короткий тирс с ланцетовидным острием и развевающимися лентами. Правая протянута влево и держит остродонный сосуд с двумя ручками (особый вид кантара). Движение влево; левая нога отставлена в шаг. То же движение у следующего за нею юноши, держащего мех с вином. Голова повернута на $\frac{3}{4}$ влево и слегка наклонена. Схематически переда-

ны пряди коротких волос, козлиное ухо, подчеркнутые надбровные дуги; неправильный заостренный нос; улыбающийся маленький рот. Торс обнажен, на бедрах шкура, свернутая ниже талии жгутом, свисающая острыми концами между ног и сбоку. Левая рука согнута в локте и прижимает к груди мех у устья, направляя льющуюся струю в сосуд типа широкого кратера, стоящий у согнутой в колене и выставленной вперед правой ноги; левая отставлена назад. Сохранность следующих трех фигур очень плохая. Женщина впрямь, одетая в длинный, драпирующийся обильными складками хитон; правая рука придерживает высокий тирс. Обнаженная женская фигура, обращенная спиной, в легком наклоне влево. Ноги сомкнуты; справа в поле прослеживаются вертикальные складки узкого шарфа. Часть фигуры впрямь; прослеживаются складки мантии, окутывающей ноги и собранной жгутом на животе. После некоторого интервала (отсутствующая фигура) — мужчина, шагающий влево. Голова повернута влево и слегка наклонена. Прослеживаются подчеркнутые надбровные дуги, густая борода. Одет в мантию до полу, с длинными рукавами, с многочисленными складками. Левая рука чуть согнута в локте и подана влево. За ним женщина впрямь с головой обращенной вправо. Частично сохранился валик прически. Одет в длинный до полу хитон, бедра окутывает гиматий. Основной упор на правую ногу. Справа в уровне плеча прослеживается бубен. Далее обнаженный юноша, бегущий вправо. Фигура в профиль. Левая нога согнута в колене и выдвинута вперед, правая отставлена назад. В поле между ног виден свисающий хвост с кисточкой на конце.

Венчающий карниз, прикреплявшийся к бывшему каркасу бронзовыми заклепками, сохранился в виде пяти горельефных головок на выкружке. Первая (от центра) слегка повернута вправо. Волосы убраны валиком вокруг двойного обруча. Подчеркнутые надбровные дуги, внимательный взгляд прямо; заостренный нос; полураскрытые губы. 2) Головка юноши, слегка повернутая влево. Высокий лоб, короткие гладкие волосы, глубоко посаженные глаза, крючковатый нос, круглые щеки, полураскрытые в легкой улыбке губы. 3) Женская головка, повернутая на $\frac{3}{4}$ вправо. Волосы убраны валиком. Слегка подчеркнутые надбровные дуги; маленький рот. Две остальные головки почти полностью сбиты.

Табл. XXII.

Ритон № 14 (АГ—26/1).

В=54; Ш=50, Д=15,6; в=21; ф=8,5.

Ритон сильно разрушен; сохранился менее чем на одну треть. При реставрации грифона добавлены лапы, рога, часть туловища. Собран из 160 фрагментов.

Ритон имеет форму вытянутого рога с сильным откосом в нижней части. Завершен фигурой львopodobного грифона с массивной головой и крутой грудью, в основании которой высверлено отверстие для сцеживания напитка (д=7мм). На правом боку отверстие от штифта, прикреплявшего крыло. Соединительный патрубок составлен из двух секций. Нижнюю украшают аканты, между которыми остролистые, увенчанные миндалевидными петельками, видимо, заполнявшимися вставками. Место скрепления патрубка с грифоном отчеркнуто рельефным пояском, состоя-

щим из трех валиков. Линии соединения звеньев патрубка между собою и с туловом выделены рельефными поясками и полосками овов. Тулово выточено из двух продольных кусков бивня. Вертикальные швы сопряжения их были подчеркнуты орнаментом, выполненным красной краской. Следы аналогичного орнамента отмечаются также в середине сохранившегося куска: таким образом тулово, видимо, было украшено четырьмя продольными линиями орнаментальных узоров.

Выточенный на тех же кусках бивня, что и тулово, фриз декоративно отделен от него накладным пояском. Сюжет украшавших его изображений, видимо, олимпийские божества. Сохранилась лишь фигура Ареса. Фигура впрямь, голова слегка повернута вправо. Лицо округлое, брови прямые, низко поставленные, взгляд прямо. На голове открытый спереди шлем с широкими отворотами, увенчанный островерхим шишаком и двумя боковыми гребнями или выступами. Скрепленный на правом плече плащ перекинут за спину через левое и придерживается у груди согнутой в локте левой рукой. Контурно прослеживаются двухрядные пластины чешуйчатого панциря на бедрах. Правая рука согнута в локте, поднята вверх и опирается на высокое копье с ланцетовидным наконечником. Сверху фриз обрамлен пояском овов, над которыми — уступ для накладного карниза, прикреплявшегося бронзовыми заклепками. Карниз имеет профиль отлогой выкружки, на которой размещены горельефные головки, чередующиеся с миндалевидными гнездами для вставок. Из пяти головок более или менее читаются три: одна — головка юноши в венке из плюща, повернутая влево; вторая — головка бородатого мужа в полуобороте вправо, и третья — женская головка в повороте влево, с волосами убранными валиком вокруг двойного обруча, с высоким лбом и широко раскрытыми глазами.

Табл. XL—XLII.

Ритон № 15 (Alr—2Б/I—II).

В=35; Ш=26; Д=12; в=14; ф=5,4.

Сохранность кости фриза хорошая, ствола — средняя, патрубка и грифона — плохая. При реставрации добавлены рога, левые нога и крыло. Ритон собран из 200 фрагментов.

Рог ритона заметно сужен книзу и круто изогнут в нижней трети. Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон — сильно расслоена. Открытая пасть: глубокие глазницы. Контурно намечается правое заостренное ухо. Сохранилась выброшенная вперед правая лапа с растопыренной пятипалой когтистой ступней. Частично сохранилось правое крыло. В нижней части его несколько рядов рельефных перьев оперения, выше ряд мелких перьев, оформленных продольными насечками; над этим рядом — крупные изогнутые концевые перья, завершающие скульптурное очертание крыла. Прямоугольный врез в теле фигуры у основания крыла, по-видимому, свидетельство ремонта. На груди между лап маленькое отверстие для сцеживания напитка (д=3 мм).

Фигура насажена на патрубок, украшенный восьмью акантами, в промежутках между которыми остролисты. Нижняя и верхняя границы патрубка и тулова обрамлены поясками овов, заполнявшихся вставками; сохранился глазок желтоватого цвета.

Фриз выточен вместе с туловом, от которого декоративно отчленен пояском, заключающим выкружку и полочку. Сохранилось 10 фигур; рельеф резьбы до 4 мм при высоте фигур до 4,8 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. Над фигурами фриза проходит рельефный пояс оков. Сюжет изображения — Аполлон и Музы. Аполлон сидит на возвышении из овальных камней. Сохранилась лишь нижняя часть фигуры в профиль, в ниспадающих одеждах, и пятиструнная кифара удлинненного очертания, с витыми боковинами. Первая Муза в спиралевидном повороте: голова и плечи вправо, тело впрямь, ноги раздвинуты в шаг влево. Волосы убраны валиком и собраны на затылке в узел. Крупные глаза, прямой нос, маленький заостренный подбородок, на устах улыбка. Одета в длинный до полу хитон, скрепленный на плечах пряжками. Поверх хитона гиматий, окутывающий левую руку до плеча и бедра. Левая рука опущена вниз и придерживает сбоку концы гиматия, обнаженная правая согнута в локте, прижата к груди и делает поднятым указательным пальцем как бы предостерегающий жест. Справа в поле в уровне руки часть какого-то округленного рельефного предмета. Вторая Муза в легком движении влево. Прослеживается валик прически, крупный нос, глубоко посаженные глаза. Одета в длинный до полу хитон, перехваченный под грудью поясом, и гиматий, окутывающий бедра и левую руку, согнутую в локте и придерживающую у бока его концы. Третья Муза в полуобороте вправо. Одежда как у предыдущей. Обе руки согнуты в локтях и держат какой-то небольшой предмет. Поза движения вправо. Четвертая Муза стоит впрямь, голова повернута влево. Прямой нос, на устах легкая улыбка. Одежда как у предыдущих. Правая рука вытянута влево вверх указующим жестом. Основной упор на правую ногу. В поле справа внизу какой-то рельефный предмет, кажется часть пьедестала. Фигура пятой Музы крайне расслонена. Шестая по типу, позе и костюму аналогична второй. Седьмая Муза в полуобороте вправо. По типу, позе и костюму аналогична третьей. Восьмая в полуобороте влево. Одежда как у предыдущих. Левая рука была согнута в локте и вытянута вперед; общее движение влево. В остающемся пространстве между нею и Аполлоном, видимо, располагалась девятая по счету Муза.

От венчающего карниза сохранилось лишь три отдельных головки, выступающих до 12 мм. Одна из них почти полностью сбита. Вторая — наполовину; это женская головка, повернутая вправо. Волосы убраны валиком. Лицо округлое. Высверленный зрачок удлинненного глаза подчеркнут синей краской, а слезница глаза — красной. Третья головка также женская, слегка повернутая вправо. Волосы убраны валиком. Высокий лоб. Под круто изогнутыми бровями широко раскрытые, выпуклые глаза. Маленький опущенный носик; чуть приоткрытые в улыбке губы. Справа от головки — шляпка бронзового гвоздика для прикрепления карниза.

Табл. LXXIX—LXXXI.

Ритон № 16/40. (Алг—Б2а/II).

В=43,5; Ш=31; Д=11,2; в=16,5 ф=7,6.

Состояние кости хорошее, кроме фигуры грифона сильно расслоив-

шейся. Недостает более половины ствола, части фриза, целиком карниза. Ритон собран из 200 фрагментов.

Рог ритона круто изогнут у основания за счет почти горизонтального патрубка. Завершающая фигура — львopodobный грифон. На голове два овальных гнезда для вставки рогов. У правого уха следы окраски в красный цвет. Глубоко посаженное под нависшими надбровьями большое яблоко правого глаза имеет крупное гнездо, возможно для заполнения инкрустацией. На затылке и шее следы отдельных прядей гривы. В основании круто изогнутой и выступающей груди крупные квадратные гнезда для ног. Ниже два маленьких расходящихся в стороны овальных отверстия для сцеживания напитка (д=4мм).

Соединительный патрубок украшен шестью акантами, между которыми размещены остролисты. Линии соединения патрубка с туловом и завершающей фигурой подчеркнуты поясами овов, заполнявшихся вставками. Сохранился глазок стекловидной пасты белого цвета; в некоторых ячейках следы клея.

Тулово было выточено из двух кусков бивня; сохранился только один. В нижней части оно декоративно отделяется от патрубка пояском овов. Вверху его паз для присоединения отдельно вытачивавшегося фриза.

На фризе разворачивается сцена праздничной процессии. Резьба выполнена в высоком рельефе, позы участников динамичны, фигуры стройны. На главной оси ритона сохранилась голова и часть правой руки (кажется девушки). Голова слегка повернута влево и наклонена, пряди волос подняты вверх. Округлое лицо, рельефные надбровные дуги; взгляд вверх. На шее три складки. Правая рука в длинном рукаве с мелкими поперечными складками согнута в локте и подана влево, опущенная кисть держит какой-то свешивающийся предмет. После интервала (нехватка участка фриза) — женщина в живой позе движения влево: плечи в полу-профиль влево, бедра и ноги впрямь, голова слегка повернута вправо. Волосы убраны валиком и собраны на макушке узлом. Глубоко посаженные глаза; взгляд вверх. Одета в длинный хитон и переброшенную через левое плечо шкуру, узкий конец которой свисает между ног. Обнаженная левая рука согнута в локте. Торс изогнут в талии. Справа над головой как будто конец тирса с шишкой и лентой. Далее стоящая на одном колене на скале обнаженная небольшая мужская фигура. Лицо обращено к женщине. Круглый, широко раскрытый глаз, маленький улыбающийся рот, густая короткая борода. Плечи впрямь, левая рука согнута в локте и лежит на левом колене, правая как будто покоилась на плече у женщины. Левая нога согнута в колене под прямым углом и опирается на скалу; правая также согнута в колене, голень ее лежит на скале. Рядом — сатир. Стоит впрямь, движение скрещенных ног вправо, голова обращена влево. Курчавые волосы переданы полудужками. Смеющееся лицо, приподнятые брови, широко раскрытые глаза. Тело с мягкой мускулатурой, бедра поросли густой шерстью, ноги завершаются копытцами. В руках прижатая к груди большая семичастная свирель. Следующая фигура женская, впрямь. Одета в длинный, ниспадающий вертикальными складками хитон, поверх которого короткий, выше колен, гиматий. Обе руки согнуты в локтях, придерживая в уровне груди струнный инструмент с длинным грифом и небольшой грушевидной декой (тип дутара). Левая рука нажимает струны сверху, указательный палец правой перебирает струны. Кор-

пус слегка изогнут в талии и немного откинут назад. Упор на левую ногу, слегка выставленное вперед колено правой рельефно обрисовывается под тканью одежды. Далее женщина в медленном движении вправо. Фигура впрямь, голова повернута вправо; положение ног как у предыдущей. Одета в длинный до полу хитон, поверх которого короткий гиматий до колен. Сверх него бедра обернуты в плотную гладкую ткань, свисающую спереди треугольным концом. Правая рука согнута в локте и поднята вверх, левая вытянута диагонально вправо, держа за руку нагого юношу, изображенного в динамической позе танца с согнутой в колене поднятой вверх левой ногой. Голова его повернута вправо; правое плечо резко подано вперед; левая рука вытянута на уровне плеча; кисть ее лежит на мехе с вином, который держит следующий участник процессии. Это сатир, стоящий впрямь, как бы оглядывающийся на танцора. У него курчавые короткие волосы, маленькие рожки на лбу, крупное плоское лицо. Правая рука согнута в локте и придерживает на плече тугой мех с вином. Рельефно передана мускулатура груди и живота. Козлиные ноги, покрытые в бедрах шерстью, широко расставлены. Далее всадница. Голова ее повернута вправо и наклонена, прическа убрана валиком и завершается узлом на макушке. Лицо круглое, плоское, с округлыми глазами. Одета в ниспадающий вертикальными складками длинный хитон, поверх которого как будто наброшен гиматий, а через правое плечо и подмышкой — шарф. У плеча обнаженной правой руки прослеживается браслет. Правая рука чуть согнута в локте, протянута вперед и держит хоругвь. Женщина сидит в позе «амазонки» — обе ноги свешиваются с правой стороны ввезданного верхового животного (мула?), шагающего вправо. Глаза и ноздри его пластически проработаны; ухо большое, заостренное. Левая передняя нога поднята в шаг. Мула влечет за узду полусогнутой правой рукой бородатый муж. Левая рука его прижата к бедру и держит короткий жезл, верхняя часть которого покоится на левом плече. Основной упор на правую ногу, левая чуть выставлена вправо вперед. В поле справа сохранилась голова женщины в профиль влево, с длинными распущенными волосами. Крутая бровь, взгляд вверх. Левая рука, кажется, была поднята вверх.

Табл. CVIII—CX.

Ритон № 18 (Б2а/І—ІІ)
В=46; Ш=41; Д=14,7; в=16,5; ф=8.

Состояние кости ритона, за исключением сильно расслоившейся фигуры кентавра, хорошее, но недостает значительных участков ее на стволе и фризе. Ритон собран из 200 фрагментов.

Рог ритона резко изогнут почти до горизонтального положения в месте соединения патрубка с туловом и завершен фигурой кентавра. Голова кентавра почти полностью расслоена. Тело мускулистое, с широкими плечами; правая рука согнута в локте; кисть, сжимающая округлый предмет, поднесена к голове. Левая рука, согнутая в локте, опущена вниз и прижата к левому боку; через нее переброшен край плаща, ниспадающего вниз вертикальными складками. Конские ноги с крупными копытами выброшены вперед. В основании фигуры выточено два отверстия для сцеживания напитка (д=7мм). Фигура отделена от патрубка пояском из трех рельефных полосок.

Патрубок украшен восьмью акантами; между ними остролисты, увенчанные миндалевидными петельками, в одной из которых следы красного клея. Обе грани патрубка опоясывают крупные овы, заполнявшиеся декоративными вставками; сохранились глазки стекловидной пасты белого, зеленого и бледно-зеленого цветов.

Тулово выточено из одного куска бивня. Края его также оформлены поясами овов, заполнявшихся декоративными глазками; в некоторых овах сохранились глазки стекловидной пасты белого, зеленого и желтого цветов, в других прослеживаются следы красного клея.

Фриз изготовлен из наборных пластинок, на каждой из которых вырезано по две фигуры. Пластинки прикреплялись к бывшему деревянному остову бронзовыми заклепками, окрасившими при разложении смежные участки кости в зеленый цвет. В местах соединения пластинок, для маскировки шва, дан процарапанный узор в виде ветки растения, подчеркнутый красной краской. Место соединения фриза с туловом маскирует накладной отдельно выточенный пояс, имеющий профиль выкружки и полочки.

Скульптурная отделка фриза выполнена с исключительным мастерством; резьба высокого рельефа (до 6—7 мм при высоте фигур до 6,5 см). В основании всех фигур как бы два горизонтальных ряда схематически трактованных окатанных камней. В центре композиции — юноша с идущим влево конем. Голова слегка повернута влево, фигура вправо. Прямые короткие волосы; удлинённый овал лица; крутой лоб; низкие дуги бровей; взгляд прямо; нос с легкой горбинкой; небольшой, суровый рот. Одет в хитон до колен, ниспадающий прямыми складками и перепоясанный у подмышек. Поверх хитона наброшена хламида, скрепленная на правом плече и перекинута через левое; конец ее развевается слева за спиной. Левая рука, плотно закутанная в хламиду, согнута в локте, который лежит на крупе коня; правая, согнутая в локте, держит повод. Тяжесть тела сосредоточена на правой ноге, выпрямленная левая слегка отставлена. На ногах до середины икор сапоги с длинными, почти до щиколотки, треугольными отворотами. Конь стоит на втором плане (сбита голова и передние ноги). Хорошие стати, стройные ноги. Рельефно выделены подпругные ремни и попоны, фактура которой передана точечными углублениями. Передняя левая нога, судя по сохранившейся части, поднята в шаг. Задняя левая нога концом копыта касается земли, но основной упор на эту ногу еще не перенесен, а сосредоточен на правой. Расчесанный хвост ниспадает с изгибом вниз. Правее на следующей пластинке — мужчина и юноша. Первый представлен в широком шаге влево, но голова обращена направо. Длинные пряди волос, откиннутые назад; суровая складка у глаз; густая, всклокоченная борода и длинные, ниспадающие усы. Одет в перепоясанную у бедер рубаху до колен, с длинными рукавами, драпирующимися поперечными складками. С левого плеча спускается конец плаща, окутывающего руку до локтя и развеваящегося за правым плечом. Узкие штаны стянуты у щиколотки, образуя крупные продольные складки. На ногах облегающая обувь. На левом плече небольшой горит с коротким луком. Руки согнуты в локтях; правая прижата к груди, левая держит палку, конец которой лежит на плече. Фигура следующего юноши дана вправо, с головой, обернутой к бородатому мужу, и правой рукой, положенной на плечо. На голове низко сидящий остроконечный рулпак. Удлинённый овал лица, крупный нос; взгляд влево. Одежда и обувь те же,

что у юноши с конем, но хламида, скрепленная также на правом плече, накинута иначе: она окутывает левое плечо и руку, свисая одним углом между колен. Левая рука, согнутая в локте, держит палку (древко?) наискось от правого колена к левому плечу. Ноги раздвинуты, тяжесть тела сосредоточена на правой. Далее две сильно фрагментированных фигуры юноши и женщины. Юноша одет аналогично предыдущему; хламида его, однако, окутывает часть правой руки, с которой ниспадает вертикальными складками; рука эта согнута в локте и указывает перстом вниз. Женщина в длинном хитоне, поверх которого наброшен гиматий, окутывающий руки. Правая согнута в локте, придерживает его у груди, левая у бедра. В следующей паре — девушка и юноша, держащиеся об руку. Девушка впрямь, голова в повороте вправо. Волосы убраны валиком. Нежное, почти детское округлое лицо; взгляд прямо. Линия лба откинута назад; носик небольшой, прямой; маленький рот. Одета в длинный хитон, обрисовывающий форму ноги, на плечи наброшен гиматий, окутывающий согнутую в локте правую руку. Юноша стоит прямо, голова повернута на $\frac{3}{4}$ влево; взгляд обращен к спутнице. У него длинные прямые волосы, открытый лоб. Костюм и обувь, как у прочих юношей, но хламида ниспадает на колено левой ноги; левая рука согнута в локте и придерживает ее у пояса. Ноги расставлены в шаг, общее поступательное движение влево, вперед. Далее — стройная девушка, обращенная спиной. Прическа собрана на затылке узлом. Лицо в профиль; узкий, выпуклый лоб, сильно выраженная, крутая бровь. Одета в длинный до полу хитон с вертикальными складками, поверх которого одет гиматий, плотно обрисовывающий формы тела; один конец его переброшен через левое плечо за спину и ниспадает частыми складками. Общее движение фигуры вправо.

Венчающий карниз отчленен от фриза накладным пояском овов со следами красного клея в ячейках. Выточен из отдельных кусков кости и сильно фрагментирован. Карниз имеет профиль выкружки, круто изгибающейся в верхней части, которую оформляют горельефные головки в чередовании с миндалевидными гнездами. Карниз завершается полочкой, отчеркнутой бороздкой. Переход к внутренней части ритона — плоская поверхность; здесь в местах сопряжения отдельных частей процарапан линейный орнамент. В одном случае это антефикс, окрашенный в красный цвет. Головки выступают на выкружке до 1,4 см. 1) Первая, считая от центральной фигуры, сбита и расслоена. 2) Головка мужчины, повернутая вправо. Лысый череп; сильно выраженная надбровная дуга; широко раскрытый глаз; взгляд прямо. Широкая, густая, со спутанными прядями борода. Крупное левое ухо. 3) Женская головка, с легким поворотом вправо. Трагическая линия бровей и рта, глубоко посаженные глаза. Общее выражение скорби. 4) Головка юноши, повернутая влево. Прямые пряди волос; низкий лоб; прямой, широкий нос; крупный, энергичный рот. 5) Головка слегка повернута вправо. На голове род тюрбана из мягкой ткани. Широко раскрытые глаза; трагический очерк бровей; крупный прямой нос с выраженной переносицей; небольшой, спокойный рот. 6) Женская головка, повернутая вправо. Сильно расслоена, сохранилась часть валика прически и крутой лоб. 7) Мужская головка влево. Сильно расслоена. В левой части головы сохранился завиток волос. Невысокий лоб, крупный нос с выраженным западанием переносицы, глубоко сидящие глаза. 8) Женская головка вправо; сильно повреждена. Остатки прически вали-

ком. Округлые щеки, маленький рот. 9) Головка юноши влево. Короткие волосы разделены на отдельные пряди в виде удлиненных ромбиков. Козлиное ухо. Сильно выражены крутые надбровные дуги, глубоко сидящие, большие нависают глаза; крупный, вздернутый нос; полные губы; заостренный подбородок. Напряженно пристальное выражение лица.

Табл. LI.

Ритон № 20 (Б2а/II)
Д=13; ф=6; в=17.

Ритон сохранился в виде отдельных фрагментов фриза и скульптурной завершающей фигуры. Сохранность фриза очень плохая, фигуры — средняя; при реставрации последней добавлены левая нога и низ туловища.

Завершающая скульптурная фигура — человекобык. Выточена из куса кости с вертикальным расположением слоев; отдельно были выточены и прикреплены грудь и ноги. Голова повернута к левому плечу, увенчана парой невысоких рожек; над лбом и у правого плеча сохранились отдельные выходящие пряди волос. Глубокие глазницы, возможно, заполнялись инкрустациями. На спине под шеей шарообразный горб. С шеи на грудь ниспадающие массивные складки войла. В месте скрепления с патрубком дан рельефный поясok из трех валиков (средний крупнее боковых).

Фриз был выточен отдельно от несохранившегося тулова. В основании его проходит поясok, имеющий профиль выкружки и полки, ниже плоская часть, вставлявшаяся в рог тулова. Вверху над фигурами поясok овалов, заполнявшихся глазками; сохранился глазок стекловидной пасты бледно-зеленого цвета. Рельеф фигур высокий — до 6 мм при высоте их до 5,3 см.

Фигура в движении вправо; контурно намечаются расставленные ноги. Еще одна подобная же фигура; одета в короткую до колен одежду, как будто перехваченную пояском; голова, кажется, повернута налево, плечи впрямь. Правая рука свободно вытянута влево от туловища; левая нога согнута в колене, правая выпрямлена и отставлена назад. Контуры нижней части третьей фигуры, стоящей прямо и хватающей левой рукой наклонно стоящее дерево (?). Остатки четвертой фигуры, стоящей прямо. Контурно читаются голова, часть груди со складками одежды. После значительного пробела — фигура Гермеса впрямь. Голова слегка повернута вправо. Короткие волосы, округлое лицо; круто изогнутые брови; взгляд прямо; прямой нос; маленький рот. Плащ, скрепленный на правом плече, перекинут резкими складками через левое. Правая рука согнута в локте и прижата к бедру, полусогнутая левая придерживает в поле справа кадуцей. Основной упор на правую ногу, левая широко отставлена вправо. Далее — женщина в длинных одеждах впрямь; голова повернута влево. Правая рука согнута в локте, кисть ее поднесена ко рту, левая, слегка согнутая в локте, придерживает у бедра ткань. После интервала — часть фигуры в профиль влево. Корпус стремительно подан вперед, правая рука резко согнута в локте и заломлена за спину, с силой размахивая несохранившимся орудием. Перед нею деревцо с гладким стволом и кроной крупных сердцевидных листьев.

Сохранность кости ствола и фриза — почти хорошая, фигуры грифона — очень плохая; недостает большей части карниза и нижнего звена соединительного патрубка. При реставрации добавлены отсутствующая секция патрубка, левая лапа и часть туловища грифона. Ритон собран из 200 фрагментов.

Ритон имеет форму почти вертикального рога, сильно утончающегося книзу и резко изогнутого в уровне соединительного патрубка. Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон. На голове два гнезда для присоединения рогов. На боку — вырез для присоединения крыльев. Частично сохранилась выброшенная вперед лапа с растопыренной ступней. В основании груди между лап отверстие для ссезивания напитка (д=6 мм). Сохранившееся верхнее звено соединительного патрубка представляет короткий, круто изогнутый стержень, края которого подчеркнуты поясками овов. Такие пояски размещены и на тулове, выточенном из цельного куска бивня.

Фриз выточен из отдельной секции бивня и декоративно отделен от тулова профилированным карнизом, состоящим из выкружки и полочки, разделенных бороздкой. Рельеф фигур невысок — до 4,5 мм при высоте их 5,5 см. Над фигурами проходит поясок ячеек-овов. Тематика изображений — 12 олимпийских божеств. Скульптурная отделка фриза выполнена посредственным мастером: пропорции фигур коренастые, резьба исполнена угловатыми плоскостями, пластика отдельных членов тела и мускулатуры смята.

Фигура Зевса расположена не на главной оси ритона, но значительно смещена вправо. Стоит впрямь, голова слегка повернута вправо. Резко выражены надбровные дуги и крутой лоб. Сильная, мускулистая грудь и рука. Скрытая под тканью левая рука согнута в локте и упирается в бок, придерживая другой конец ткани, окутывающей бедра. Правая рука, вытянутая вдоль тела, держит связку молний. Гера стоит впрямь, голова повернута влево. Над валиком прически прослеживаются распахнутые крылья головного убора. Фигура окутана с плеч до полу тканью, облегающей тело и драпирующей продолжными складками. Вытянутая вдоль тела левая рука чуть согнута в локте, правая, согнутая в локте, придерживает одежду на груди. Основной упор на левую ногу, правая чуть согнута в колене. Гефест стоит влево, опираясь на металлургическую кочергу, голова слегка повернута вправо. Лоб крутой; глаза глубоко посажены; нос плоский; густая трепанная борода и усы, но губы открыты. Тело до колен закрыто одеждой. Правая рука согнута в локте и опирается на кочергу, левая придерживает ее посредине. Афина стоит впрямь, голова слегка обращена влево. Круглое, полное лицо, круглые глаза, маленький рот. На голове овальный шлем с небольшими полями, заломленными вверх над лбом, и с изогнутым вправо султаном. Одея в ниспадающий до полу хитон и короткий выше колен гиматий. Под грудью одежда перетянута двойным поясом. На правом плече скреплен плащ, переброшенный через левое за спину. Правая нога чуть согнута в колене и слегка выступает вперед. Правая рука поднята вверх и опирается на копые, в левой был щит. Арес стоит впрямь. Голова в шлеме по-

вернута на три четверти вправо. Лицо круглое, черты плоские. Одет в кирасу со спускающимися из-под нее трехрядными панцирными пластинками. Плащ, скрепленный у правого плеча, закинут с обеих сторон за спину, ниспадая вертикальными складками. Левая рука, согнутая в локте, лежит на рукоятке короткого меча в широких ножнах, правая поднята вверх и опирается на копье. На ногах сапожки с треугольными отворотами. **Афродита** — полная, нагая женщина впрямь; голова слегка повернута влево. Волосы разделены параллельными прядями и убраны вокруг головы валиком. Правая рука, украшенная у предплечья браслетом, опущена вдоль тела, придерживая у бедра ткань, закрывающую правую ногу. Левая, согнутая в локте и поднятая вверх, придерживает другой конец ткани, драпирующейся складками за спиной. Тяжесть тела сосредоточена на левой ноге, правая чуть согнута в колене и выдвинута вперед. **Аполлон** — обнаженный юноша впрямь, голова повернута на три четверти вправо. Короткие волосы. Грубовато моделированное мускулистое тело и ноги. Плащ, скрепленный на правом плече и перекинутый через левое за спину, ниспадает сзади вертикальными складками до земли. Руки опущены вниз, в левой прослеживается небольшой сложный лук, как будто с наложенной стрелой. Ноги чуть расставлены. **Артемиды**. Голова слегка повернута вправо, фигура впрямь, общее движение вправо. Полное, широкое лицо, с мелкими чертами. Одежду составляет короткий до колен хитон и короткий гиматий, драпирующийся вертикальными складками; под грудью проходит широкий пояс. Правая рука согнута в локте и поднята вверх, что-то держа, левая — опущена и прижата к туловищу. На ногах сапожки с треугольными отворотами. **Деметры**. Статичная фигура впрямь, голова повернута на три четверти вправо. Над валиком практически широкий калаф. Одежда и положение рук как у Геры, но тяжесть тела сосредоточена на правой ноге. После интервала (недостающая фигура Гермеса) — **Гестия**. Фигура впрямь, голова повернута вправо. Волосы убраны прядями вокруг головы в валик и собраны на макушке пучком. Полное, округлое лицо, удлинённый глаз, плоский нос, маленький рот. Длинный хитон, ниспадающий вертикальными складками до земли, перетянут под грудью широким двойным поясом. На левое плечо наброшена ткань, драпирующаяся складками за спиной и окутывающая спереди бедра. Левая рука, скрытая под тканью, оперта о бок. Прослеживается правая рука, опущенная вдоль тела и держащая горящий факел. Основной упор на правую ногу, левая чуть согнута в колене и отставлена. **Посейдон** — величавый муж, стоящий впрямь, поворот головы влево, слегка вниз. Острый нос, густая борода. Полуобнаженный корпус в нижней части прикрыт тканью, перекинутой через левое плечо за спину. Правая рука, согнутая в локте, опирается о бедро, левая поднята вверх, придерживая трезубец, остатки которого видны в поле справа.

Венчающий карниз сохранился на одну треть. Имеет профиль выкружки, круто изогнутой вверх и завершается полочкой, отчеркнутой бороздкой. На выкружке размещены горельефные головки, выступающие до 1,5 см; между ними горельефные колокольчики, на одном из которых — остатки малиново-красной краски. Сохранилось 5 головок; лица трех из них почти полностью сбиты. В лучшем состоянии две: 1) мужская головка, повернутая вправо (над Аресом и Афродитой). Короткие волосы; маленькое ухо; высокий, но узкий лоб; большие глаза, взгляд вверх;

маленький рот. 2) Женская головка, повернутая вправо. Волосы убраны валиком; крутой лоб, большие широко открытые глаза.

Табл. I—IV, СХ 2—3.

Ритон № 22 (Б2в—г/1).

Сохранность фриза и тулова хорошая, нижних элементов ритона — плохая. При реставрации грифона добавлены: правая лапа, левое крыло и рога. Ритон собран из 250 фрагментов.

Ритон имеет форму рога, плавно скругляющегося в верхней своей половине, круто изогнутого вниз. Завершающая фигура — львopodobный грифон. Сохранилась морда с открытой пастью. На голове надо лбом два круглых отверстия для рогов. Выброшенные вперед пятипалые лапы. Между ними вертикальное отверстие для сцеживания напитка ($d=8$ мм). Крупные крылья в основании имеют два ряда петлеобразных гнезд для инкрустации стекловидными вставками; за ними восемь длинных перьев, оформленных мелкими параллельными насечками.

Фигура насаживалась на патрубок, нижнюю половину которого украшали аканты (видимо 8); в промежутках между ними — остролисты. В месте смыкания патрубка с фигурой — кайма из мелких ячеек-овов. Верхняя половина патрубка гладкая и отделена от нижней четырьмя concentрическими бороздками. Тулово выточено из крупного куска бивня.

Фриз отделен от него пояском с рифленой наподобие шнура поверхностью. Фриз составлен из отдельных пластинок кости, прикреплявшихся на былой деревянный каркас в верхней части посредством гвоздиков. Рельеф фигур очень высокий (до 10 мм при высоте их до 7 см). Пластика тел, драпировка одежды, черты лица, разделка волос переданы с исключительным мастерством, изобличающим работу незаурядного мастера. Сюжет изображения — 12 олимпийских божеств. Зевс полунагой, стоит впрямь. Тело крепкого сложения, с сильно выявленной мускулатурой груди и плеч. Торс окутан тканью. Левая рука, придерживающая ее, согнута в локте и держит связку молний, правая отнесена влево, согнута в локте, поднята на высоту плеча и опирается на высокий жезл. Ге́ра — статная женщина, шествующая влево. Голова в трехчетвертном повороте влево, увенчана раздвоенным (как бы двукрылым) высоким головным убором. Величаво спокойное выражение лица, взгляд прямо. Одета в длинный хитон и облегающий фигуру свободными складками гиматий. В левой руке жезл, увенчанный цветком (букетом?), справа в поле — выгравированная на кости ветвь. Гефест стоит влево, тяжесть тела сосредоточена на левой ноге и на металлургической кочерге, на которую он опирается правой рукой, придерживая левою. Правая нога согнута в колене, закинута за левую, обе ступни уродливо вывернуты и искривлены. На тело накинута короткая до колен плотная одежда кузнеца. Руки и ноги обнажены. Аф́ина — высокая, статная. Голова влево, стоит впрямь, в горделивой позе; правая рука оперта в бок, вытянутая и поднятая левая поддерживает копье. Строгий взор, обращенный вверх. На голове, поверх зачесанных валиком вокруг двойного обруча волос, — небольшой шлем с развевающимся конским хвостом на макушке. Одета в длинный хитон, гиматий и плащ, застегнутый на правом плече, переброшенный че-

рез левое за спину, заткнутый справа за пояс, охватывающий фигуру под грудью. На левом боку загнутая рукоять меча, уходящего за спину. Руки обнажены, правая украшена сверху, почти у плеча, браслетом. В левой—высокое копье с ланцетовидным наконечником. А р е с. Фигура впрямь, ноги раздвинуты в шаг влево, голова обращена на $\frac{3}{4}$ вправо. Воин в кирасе, облегающей грудь, со спускающимися из-под нее панцирными двухрядными пластинами. Плащ, закинутый через левое плечо за спину, собран в левой руке. Обут в сапожки ниже колен, с двойными треугольными отворотами. В правой руке высокое копье, левая покоится на рукоятке чуть изогнутого меча. А ф р о д и т а — полная, нагая женщина впрямь, обращенная головой влево, в мягком повороте тела вправо. Волосы расчесаны на прямой пробор, убраны вокруг головы валиком, собраны на макушке узлом. Большие, обращенные вверх глаза, прямой греческий нос. Полная шея и плечи, мягко-округлые груди. Под грудью узкий пояс. Нагие руки украшены у предплечья двойными браслетами. Правая рука согнута в локте и придерживает у лона ткань, окутывающую слегка отставленную правую ногу и ниспадающую до земли. Левая, поднятая вверх, держит конец ткани, драпирующей складками за спиной. Левая нога обнажена; бедро круглится; тяжесть тела сосредоточена на ней. А п о л л о н. Стройный нагой юноша в плаще, скрепленном на правом плече, переброшенном через левое, ниспадающем вертикальными складками за спиной почти до земли. Сильная, но мягкая моделировка мускулатуры тела и ног. Плечи повернуты вправо, центр тяжести сосредоточен на левой ноге. На фоне слева, на высоте плеча, выгравирована ветвь. А р т е м и д а. Стройная девичья фигура в легком повороте влево; ноги слегка расставлены (как бы в движении бега). Костюм: короткая, выше колен, туника, поверх гиматий из мягкой, драпирующей мелкими вертикальными складочками ткани. На сохранившейся левой ноге—сапожок, ниже обнаженного колена, с характерными треугольными отворотами. Возле этой ноги небольшая сидящая собака с сильной грудью, тупой мордой и острыми ушами. Д е м е т р а. Фигура повернута влево, голова и плечи—вправо. Взгляд вверх, на устах улыбка. Над валиком прически одет калаф. Длинный, ниспадающий до полу хитон, гиматий до колен, окутывающий обе руки. В левой руке расположенный диагонально длинный жезл с навершием (полумесяц или цветок?). Г е р м е с. Стройный, обнаженный юноша с превосходно моделированной мускулатурой. Голова и плечи обращены влево, торс и ноги вправо. Правая нога согнута в локте, поднята вверх, левая опущена и держит жезл. Короткие кудрявые волосы; крупные, выразительные черты лица; взгляд вверх. За спиной плащ, скрепленный у правого плеча, заброшенный на левое. На ногах облегающие сапожки ниже колен с двойным рядом треугольных отворотов. Г е с т и я — стройная, величавая девушка. Голова вправо, туловище в легком повороте влево. Прическа как у Афродиты. Длинный хитон, ниспадающий вертикальными складками, перетянут под высокой грудью поясом; между грудями от правого плеча проходит род узкой перевязи. Поверх хитона более тяжелая ткань гиматия, наброшенная на левое плечо, облегающая левую руку и окутывающая впереди бедра. Левая рука, согнутая в локте и опертая в бок, поддерживает ее конец. П о с е й д о н. Полунагая фигура, аналогичная фигуре Зевса; разница в положении рук. Торс окутан в ткань, ниспадающую с левой руки, драпи-

рующуюся крупными складками на теле, но обнажающей левую ногу. Правая рука согнута, опирается о бедро, левая была поднята (видимо, опиралась на трезубец).

Карниз имеет профиль выкружки, круто изгибающейся в верхней части и завершенной полочкой, отчеркнутой поверху бороздой. Переход к внутренней части ритона — слегка округленная поверхность, на которой выгравированы овы. На карнизе размещены горельефные головки, выступающие до 15 мм, между которыми вырезаны миндалевидные гнезда, куда вставлялись сильно выпуклые «глазки» из стекловидной пасты; сохранилось два из них — под цвет лазурита, с белыми пятнами, и под бирюзу фисташково-зеленоватого цвета. Головки моделированы объемно. Сильно выражены веки, дающие глубокую тень и зрачки (в двух случаях сохранились следы окраски их в синий цвет). Тщательная разделка волос подчеркивает мягкую пластику лиц. Всего сохранилось 8 головок, из них только три хорошей сохранности: 1) Головка сильно расслоена. 2) Головка юноши повернута влево. Кудрявые волосы трактованы в виде ритмически повторяющихся полуколец. Прямой, но широкий греческий нос; большие глаза под низкими дугами бровей; взор обращенный прямо; крупное ухо. 3) Головка женщины, повернутая вправо. Остатки прически валиком, с разделкой прядей; лицо сбито. 4) Головка юноши, повернутая влево. Выражение лица напряженно внимательное, брови стиснуты, взгляд устремлен вперед, рот как бы полуоткрыт. Лоб невысокий, нос прямой. Короткие волосы разделены на отдельные прямые прядки в виде как бы удлиненных ромбиков. 5) Головка сбитая. 6) Головка бородатого мужчины, повернутая влево. Гладкий (лысый?) череп, крупное ухо, полные губы с усами, короткая борода, разработанная отдельными прядями. 7) Женская головка, повернутая вправо. Волосы убраны в прическу с прямым пробором и с прядями, подобранными на обруче вокруг головы в валик. Тонкие, строгие черты лица, прямой слегка отходящий от линии лба нос, крутые брови, широко открытые глаза, некрупный рот с как бы страдальчески опущенными уголками. 8) Головка юноши, обращенная влево; по типу аналогична головке № 4.

Табл. LII—LIV, CXX—6

Ритон № 23 (Б2в—г/1).

$B=43,5$; $Ш=39$; $Д=16,5$; $в=15$; $ф=7,5$.

Состояние кости среднее; не хватает значительных участков ствола, фриза и карниза. Ритон собран из 300 фрагментов.

Рог ритона сильно суживается сверху вниз и круто изогнут. Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон (из раскопок 1949.). Голова слегка повернута влево. На голове вверху посредине сохранилось крупное овальное отверстие для вставки рога. Прослеживается левое ухо. Между двумя выброшенными вперед лапами с пятипальными когтистыми ступнями — отверстие для сцеживания напитка. По бокам овальные отверстия для прикрепления крыльев. Фигура насаживалась на патрубков, в нижней половине украшенный шестью акантовыми листьями, с остролистами в промежутках.

Грани патрубка и тулова отчеркнуты поясками овов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранился глазок стекловидной пасты белого цвета; во многих ячейках следы красного клея. Тулово выточено из одного куска бивня. Фриз расположен на нем же, но декоративно отчленен от тулова пояском в виде выкружки и полочки, разделенных бороздкой. Над фигурами фриза проходит поясок овов, часть которых сохранила следы красного клея. Резьба осуществлена в невысоком рельефе (до 4 мм при высоте фигур до 5,2 см) с большим мастерством.

В центре композиции — стоящий Зевс. Голова повернута влево, туловище дано впрямь. Массивный лысый череп; выпуклые надбровья, густая окладистая недлинная борода, разделенная прямыми прядями. Ноги окутаны тканью. Правая выпрямлена; на бедре покоится кисть несохранившейся правой руки. Судя по положению фигуры, левая нога была приподнята, согнута в колене и опиралась на скалу или глыбу камней. Справа в поле на уровне головы — пучок молний. Далее справа — Гермес. Стройный, обнаженный юноша впрямь; голова повернута вправо. Массивный череп; короткие, гладкие волосы; прямой греческий нос; маленькие губы. Небольшие глаза, взгляд вправо. На правом плече скреплен плащ, переброшенный через левое за спину. В опущенной левой руке кадуцей. Правая прижата к туловищу, согнута в локте и протянута вправо. Основной упор на правую ногу, левая отставлена. Справа от Гермеса фрагментарно сохранилась часть женской головки в профиль влево и локоть ее правой руки. После значительной лакуны — женщина с головой, обращенной вправо, фигурой впрямь, в движении влево. Округлое лицо; волосы собраны валиком; взгляд вправо. Одета в хитон до колен, поверх которого наброшена шкура, скрепленная на левом плече, но не закрывающая правой груди, перепоясанная под грудью и ниспадающая на бедра и между ног треугольными концами. Ноги, слегка согнутые в коленях, обуты в невысокие сапожки с маленькими треугольными отворотами. Правая рука согнута в локте и опущена вдоль туловища; левая придерживает справа ветвь. Эту же ветвь держит резко отведенной назад правой рукою следующая женщина, бегущая вправо. Голова обращена в профиль вправо и закинута назад. Беспорядочно развеваются густые волосы. Костюм как у предыдущей, но шкура перепоясана на бедрах. Левая рука согнута в локте, поднята вверх и заломлена за голову. Основной упор на выставленную вперед и согнутую в колене левую ногу; выпрямленная правая отставлена далеко назад. Еще одна женщина, бегущая вправо. Голова повернута в профиль; тело впрямь; ноги раздвинуты. Волосы убраны валиком и собраны на макушке в узел. Одежда как у первой женщины; правая рука опущена вниз и держит секиру. Левая рука согнута в локте и придерживает на плече развевающуюся за спину ветвь с сердцевидными листьями. Следующая женщина изображена впрямь, также в движении вправо. Голова слегка наклонена вправо. Одежда та же, но перепоясанная на бедрах. Правая рука вытянута к ветке, лежащей на плече у предыдущей женщины, левая согнута в локте и слегка подана вправо. Ноги расставлены в широком шаге. За нею остатки совершенно разошедшейся фигуры в бурном движении вправо. После некоторой лакуны справа в поле отдельная юношеская головка впрямь. На голове рожки; мягкие черты лица, прямой нос, выступающий, раздвоенный подбородок.

Венчающий карниз был составлен из отдельных точеных кусков кости; с обеих сторон сопряжения их швов даны треугольные насечки, а на верхней горизонтальной поверхности выгравированы антефиксы. Карниз сохранился примерно на $\frac{2}{5}$. На нем головки, выступающие до 16 мм, между которыми миндалевидные гнезда для заполнения декоративными вставками. В некоторых из гнезд следы красного клея. Сохранились шляпки бронзовых заклепок для прикрепления карниза. 1) Юношеская головка, слегка повернутая вправо. Удлиненный овал лица; откинутае назад кудрявые волосы; широко раскрытые глаза; маленький рот; резко выступающий раздвоенный подбородок. 2) Головка юноши впрямь. Короткие волосы треугольно спускаются на середину морщинистого лба. Подчеркнутые надбровные дуги; приподнятые брови; широко раскрытые глаза; крупный вздернутый нос; сжатые губы широкого рта. 3) Женская головка повернутая вправо. Волосы убраны валиком. Большие глаза под плавными дугами бровей; полураскрытые губы; выступающий подбородок. Общее скорбное выражение лица. 4 и 5 головки сильно повреждены; обе повернуты влево; у 5-й сохранились приоткрытые губы и выступающий подбородок.

Табл. СIII—CV.

Ритон № 24 (Б2в—г/І—ІІ).

В=42,5; Ш=41; Д=15,5; в=11,5; ф=15,5.

Сохранность почти хорошая, состояние кости — среднее. При реставрации грифона добавлена правая лапа и часть левой. Ритон собран из 35 фрагментов.

Ритон имеет форму рога, резко выгнутого вниз. Завершающая скульптурная фигура — крупный львopodobный грифон. На голове два гнезда для рогов. Остроконечные уши; раскрытая пасть со свисающим языком; складки кожи у надбровий, на носу, на верхней ощеренной губе. Стройная шея, очень крутая грудь. Между ними два отверстия для сцеживания напитка, выброшенные вперед лапы. На боках крылья, явно подвергавшиеся реставрации уже в древности, когда были подтесаны их первоначально округленные контуры. Крылья заключают овальные ячейки мелкого оперенья, заполнявшиеся плоскими вставками стекловидной пасты желтого и зеленоватого цветов (сохранились в значительном числе), ряд недлинных средних перьев и группу длинных концевых, изгибающихся на краях; те и другие оформлены параллельными насечками.

Соединительный патрубок украшало шесть акантов, между которыми были остролысты, увенчанные миндалевидными петельками. Патрубок отделен от грифона и тулова поясками овов, заполнявшихся вставками: сохранились глазки стекловидной пасты зеленого и желтого цветов. Тулово, выточенное вместе с фризом из одного куска бивня, понизу и поверху ограничено поясками овов, заполнявшихся вставками: уцелели глазки стекловидной пасты бледно-зеленого, желтого и белого цветов.

Фриз декоративно отделен от тулова пояском, имеющим профиль выкружки и полочки. Почти полностью сохранилось 9 человеческих фигур; характер незаполненных лакун позволяет предполагать наличие еще одной. Рельеф резьбы невысокий — до 4 мм при высоте фигур до 6—7 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. Все фигуры очень стройных пропорций; тщательно моделированы детали. В

пластически выраженных зрачках глаз, а также в углублениях на шкурах
одежд следы синей краски, на губах — красной. Вверху фриза проходит
декоративный пояс оков, заполненных стеклянными глазками, сохрани-
лись глазки бледно-зеленого, ярко-зеленого, белого и желтого цветов. Сю-
жет изображения — ритуальная процессия. В центре композиции невы-
сокий суживающийся кверху жертвенник, обвитый лавровой ветвью. На
нем пылающий огонь. Справа мужская фигура впрямь. Голова повернута
влево. Фигура завернута в гиматий, обнажающий правую руку и часть
груди; один из концов его переброшен через левое плечо за спину, окуты-
вает нижнюю часть корпуса до колен и, придерживаемый у левого бедра
согнутой в локте левой рукой, свисает вертикальными складками. Обна-
женная правая рука полуопущена и простерта над пламенем жертвенни-
ка; левая держит короткий тирс. Основной упор на правую ногу, левая от-
ставлена в сторону. На ногах сапожки, с рельефным краем. Еще мужская
фигура впрямь, в коротком хитоне, сделанном из шкуры, фактура которой
передана точечными углублениями. Обе руки и часть груди обнажены. Хи-
тон скреплен на левом плече, перехвачен в талии и опускается до колен.
Обе руки сложены на животе, придерживает какой-то короткий предмет.
Положение ног как у предыдущего; ноги обнажены. Справа — высокая,
стройная ваза. Стоит на возвышенном основании, сложенном как бы из
окатанных камней. Стройный постав, почти шаровидное тулово, широкая,
как бы двойная горловина, от которой на плечи вазы идут крутые ручки.
Вправо от вазы дерево с искривленным стволом и неширокой кроной
(очертания дерева прослеживаются контурно). Рядом — высокий строй-
ный юноша, стоящий впрямь. Голова повернута на $\frac{3}{4}$ вправо. Лицо безбо-
родное, молодое. Короткие кудрявые волосы. Крутая бровь; выразительный
глаз; взгляд прямо. Слегка улыбающийся рот, острый подбородок. Ко-
стюм тот же, что у предыдущего. Правая рука вытянута в сторону, ле-
жит на ручке сосуда; левая — держит у талии короткий предмет. Опора на
правую ногу; левая отставлена в сторону. Далее мужская фигура очень
плохой сохранности в движении вправо. Одежда как у предыдущих. Про-
слеживаются остатки правой руки, поднятой вверх и как будто держащей
ветвь. За ним полусогнувшийся юноша в движении вправо, придержи-
вающий правой рукой за шею козла, вырезанного на переднем плане. Со-
хранилось туловище с хорошо моделированной волнистой шерстью; козел
медленно шагает вправо. После некоторой лакуны — юноша, играющий на
флейте-авлос. Фигура впрямь, плечи и голова обращены вправо. Фигу-
ра облачена в хитон до колен, ниспадающий крупными складками; по-
верх него надета шкура, фактура которой передана точечными углубле-
ниями. Шкура переброшена через левое плечо, перетянута у талии поя-
сом и опускается на бедра и между ног заостренными концами. Согнуты-
ми в локтях руками музыкант придерживает у рта трубки авлоса. Дви-
жение вправо; основной упор на левую ногу, правая отставлена. Следую-
щий юноша играет на кифаре. Фигура прямо, общее движение вправо.
На голове низенькая округлая шапочка, из-под которой видно козлиное
ухо и короткие полудужки кудрей. Широкое лицо слегка повернуто вле-
во. Лоб открытый, с маленькими рожками; выпуклые глаза под круты-
ми бровями; распластанные ноздри носа. Губы слегка разомкнуты, окра-
шены в красный цвет; подбородок крутой, заостренный. Одежда как у
предыдущего. Левая рука придерживает у плеча сильно вытянутую узкую

пятиструнную кифару с угловатым очертанием корпуса; правая ударяет плектром по струнам. Ноги расставлены в шаг вправо. Далее юноша с козлом. Лицо и фигура в профиль, движение шага вправо. На голове низкая шапочка с торчащей кисточкой наверху. Из-под шапочки видно козлиное ухо. Крупные, неправильные черты лица—курносый нос, выпуклый глаз с как бы прищуренными веками под крутой бровью. Небольшой рот в усмешке; острый подбородок. Одежда как у двух предыдущих; прослеживается узел, скрепляющий шкуру на левом плече. Оголенные руки придерживают козла: левая—за шею, правая—у крестца. Фигура козла очень тонко моделирована. На голове прослеживаются остатки заостренных рогов; на лбу — небольшой венок. Тонко вырезанные глаза, остатки бороды. Густая, длинная шерсть; короткий хвост. Подталкиваемое юношей животное медленно ступает вправо. Перед ним юноша, также идущий вправо. Лицо и фигура в профиль. Из-под низкой шапочки видно козлиное ухо. Крупный глаз под крутой бровью; общее лукавое выражение лица. Одежда как у трех предыдущих. Правая рука протянута вперед и полуопущена. Ноги раздвинуты в шаг вправо.

Венчающий карниз сохранился в виде небольшого участка полочки над выкружкой и шести отдельных головок, выступающих до 15 мм. Первая (над фигурой, стоящей вправо от алтаря) — головка женщины, повернутая влево. Заметна тонкая разделка волос, убранных валиком. 2) Головка юноши, повернутая влево. Густые, недлинные, волнистые волосы. Широкий лоб, большие, несколько скошенные глаза, смеющиеся губы, крутой подбородок. 3) Женская головка, повернутая вправо. Волосы убраны в валик. Крупный, выпуклый глаз косоугольного разреза. Взгляд влево-вверх. Нос несколько вздернут. Губы полные, небольшие; острый выступающий подбородок. 4) Женская головка, аналогичная по типу предыдущей, но в повороте влево. 5) Головка юноши, повернутая вправо. Короткие волосы ниспадают прядями на узкий выпуклый лоб; крупное ухо; глаза широко раскрыты. 6) Женская (судя по прическе) головка; крайне повреждена.

Табл. XC—XCI.

Ритон № 25 (Б2г/І—II)

$V=45,5$; $III=27,5$; $D=12$; $v=9$; $\phi=4,5$.

Сохранность средняя. При реставрации добавлена правая лапа грифона. Ритон собран из 180 фрагментов.

Рог ритона почти вертикален, мягко округляясь у основания. Завершающаяся скульптурная фигура — львopodobный грифон. На голове прослеживаются остатки гнезд для вставки рогов. Частично сохранились выброшенные вперед лапы, как будто с четырехпалой ступней. Соединительный патрубок, видимо, состоял из двух секций. Сохранилась только нижняя, украшенная шестью акантами, а сверху и снизу отграниченная поясками овов. Незначительные остатки такого пояска прослеживаются и внизу тулова, которое сверху заканчивается гладкой закраиной. Тулово выточено из двух продольных кусков кости; в месте соединительного шва остаток красной краски.

Фриз выточен отдельно и отчленен от тулова крупным рельефным пояском в виде трех валиков. На поверхности фриза размещено 7 крупных

головок, моделированных объемно, поставленных впрямь. Головки индивидуально трактованы и выполнены с большим мастерством. 1) Мужская головка. На голове плоский головной убор типа берета (петазос). Гладкий, прямой лоб; слабо выраженные надбровные дуги; в крупных глазницах выпуклые глаза; «взгляд в пространство». Небольшое, схематически трактованное ухо. Маленький рот. Полные щеки и круглый подбородок придают лицу одутловатость. 2) Женская головка. Над валиком прически, собранной прядями и приоткрывающей уши, — головной убор наподобие расширяющейся кверху корзины, расчлененный продольными каннелюрами (калаф). Низкий лоб, выпуклые глаза. Удлиненный овал лица; маленькие губы. 3) Женская головка. Прическа убрана валиком. В глубоких глазницах — широко раскрытые глаза. Задумчивый, невидящий взгляд прямо. Нос прямой. В уголках маленьких, сжатых вытянутых губ — продольные складки. Маленький, выступающий вперед, раздвоенный подбородок. 4) Мужская головка в остроконечном головном уборе, обвитом у основания венком. Слегка вытянутое лицо. Невысокий лоб. В неглубоких глазницах широко раскрытые глаза; взгляд в пространство. Частично сохранилось схематически трактованное ухо. Губы сжаты, верхняя несколько выдается. 5) Мужская головка. Гладкий череп. Резко выраженные надбровные дуги. В крупных глазницах с тяжелыми веками широко раскрытые глаза; взгляд в пространство. Маленький, сжатый рот с сильно выточенной впадинкой верхней губы; резко выступающий, острый, раздвоенный подбородок. 6) Мужская головка. Удлиненный овал лица. Высокий, прямой лоб. Красиво и плавно изогнутые дуги бровей, переходящие в узкую линию прямого носа. Широко раскрытые глаза, взгляд в пространство. Небольшие сжатые губы, резко выступающий раздвоенный подбородок. 7) Видимо мужская головка (лицо сбито) с головным убором в виде схематически трактованной львиной морды без нижней челюсти.

Венчающий карниз, выточен вместе с фризом, отделен от него узким рельефным трехчастным пояском, а поверху увенчан выкружкой и четвертным валиком. В гладкой полосе между ними выточены неглубокие миндалевидные гнезда, заполнявшиеся некогда рельефными почти трехгранными вставками. Сохранился выпуклый глазок стекловидной пасты зеленовато-серого цвета.

Табл. V—VIIa.

Ритон № 27/34 (Б2в—г/І—Б2в/II).

В=43,5; Ш=31; Д=11,5; в=14; ф=7,5.

Состояние кости (за исключением сильно разрушенной фигуры грифона) почти хорошее. Недостает части фриза и целиком карниза.

Ритон имеет форму рога, изогнутого почти до горизонтального положения вниз. Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон; крайне разрушена. На голове прослеживаются два гнезда для вставки рогов. В основании груди два прямоугольных гнезда для присоединения лап, между которыми — отверстие для сцеживания напитка (6=мм).

Соединительный патрубок украшен акантами, завершенными на концах удлиненной овальной петелькой; между акантами остростлы. В нижней части патрубка проходит пояска в виде двух рельефных полочек и

полоска мелких ячеек-овов, заполнявшихся стеклянными глазками; сохранились глазки белого и палевого цветов. В некоторых ячейках следы черного и красного клея. Вверху патрубок ограничен пояском более крупных овов. Такие же овы со следами черного и красного клея оформляют верхнюю и нижнюю грани тулова, выточенного из целого куска кости.

Фриз составлен из отдельных пластинок, прикреплявшихся к былому деревянному каркасу бронзовыми заклепками. В местах сопряжения пластинок процарапан линейный орнамент, маскирующий шов и подчеркнутый красной краской. На каждой пластинке вырезано было по две горельефных фигуры; резьба до 7 мм при высоте фигур до 6,8 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. Сюжет изображения — олимпийские божества (сохранилось 7 из 12). В основании всех фигур проходит рельефный пояс, имеющий профиль выкружки. Гефест. Стоит в полуборот вправо. Голова в профиль; резко выступающая надбровная дуга, широко раскрытый глаз, взгляд прямо; широкая, густая, но недлинная борода. Прослеживаются складки одежды, окутывающей бедра. Правая рука согнута в локте и протянута вправо. Афина. Статная девичья фигура впрямь. Одета в длинный до полу хитон и гиматий выше колен; под грудью неширокий пояс, на плечи накинут плащ, заброшенный за спину. Левая рука согнута в локте и прижата к боку. Основной упор на левую ногу, правая слегка отставлена. Арес. Крепкая фигура воина впрямь, голова слегка повернута вправо. На голове шлем, увенчанный конским хвостом. Зрачки широко раскрытых глаз подчеркнуты синей краской. Плечи окутывает плащ, скрепленный на правом плече и ниспадающий вертикальными складками за спину; на теле облегающий панцирь с набедренником, состоящим из трех рядов пластинок. Левая рука согнута в локте и лежит у левого бока на рукоятке недлинного меча в ножнах с утолщением на конце. С меча спускается конец плаща. На ногах сапоги до колен с длинными треугольными отворотами. Общее движение влево, тяжесть тела сосредоточена на выдвинутой правой ноге. После некоторой лакуны (не хватает фигуры Афродиты) — верхняя часть нагого торса Аполлона с наброшенным на плечи плащом. Далее — Артемиды. Стройная девичья фигура впрямь. Одета в короткий до колен хитон, поверх которого гиматий, перепоясанный под грудью пояском. Правая рука поднята вверх влево и держит петлеобразный предмет (род лассо). На ногах сапожки с двойным рядом треугольных отворотов: верхних — мелких, нижних — крупных. Фигура слегка наклонена вправо. Ноги расставлены в движении бега. Деметра — статная женщина впрямь. Одета в длинный до полу хитон, поверх которого гиматий. Правая рука, окутанная тканью, согнута в локте и придерживает конец гиматия на груди, левая, также закутанная, опущена вдоль тела. Основной упор на правую ногу, левая отставлена в сторону влево. Гермес. Стройный обнаженный юноша впрямь. Голова слегка повернута влево. Короткие откинутые назад волосы; высокий лоб; большие, широко открытые глаза, зрачки которых подчеркнуты синей краской. Прямой греческий нос, маленький рот, заостренный, выступающий подбородок. Горделивое выражение лица. На плечи наброшен плащ, скрепленный на правом плече и ниспадающий вертикальными складками за спину. За левым плечом — округлый предмет. Рельефно передана мускулатура груди и живота. Левая рука согнута в локте и опирается тыльной стороной кисти о бедро. Тяжесть тела сосредото-

точена на левой ноге, правая отставлена влево. Г е с т и я, стоящая впрямь, голова повернута влево. Волосы убраны в валик вокруг двойного обруча и собраны на макушке в узел. Одета в длинный до полу хитон, перехваченный под грудью поясом. Поверх хитона гиматий, окутывающий бедра. Левая рука согнута в локте и придерживает край его у левого бока, правая протянута влево и держит пылающий факел с витой ручкой и широким предохранительным диском. Основной упор на правую ногу, колено левой выдвинуто вперед. Слева под факелом маленькая фигурка нагого мальчика. Волосы убраны «по девичьи» валиком и собраны на макушке в узел. Голова слегка повернута вправо, руки опущены вниз и согнуты в локтях. В левой руке какой-то некрупный, неясный предмет. Ноги раздвинуты в широком шаге влево. В поле справа от Гестии — нижняя часть трезубца Посейдона.

Табл. XXXIII — XXXIVa.

Р и т о н № 28 (Б2г—36/1).

В=41,6; Ш=34; Д=11,4; в=15,5; ф=5,2.

Сохранность плохая. При реставрации грифона добавлены, по аналогии с другими, лапы, рога, нижняя часть туловища. Ритон собран из 180 фрагментов.

Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон. Крутые надбровья, глубокие впадины глазниц, рельефные складки у носа, открытая пасть со свисающим языком. Надо лбом два квадратных отверстия для присоединения рогов. На боках по округлому гнезду для штифтов, присоединявших крылья. В основании груди небольшое отверстие для сцеживания напитка (д=5мм).

Соединительный патрубок состоит из двух отрезков. Нижний продолговатый, украшен по всей длине восьмью акантами, в промежутках между которыми остролисты. Верхний — короткий. Оба звена по контурам окаймлены поясками мелких овов, заполнявшихся вставками; сохранились глазки стекловидной пасты зеленого, желтого и палевого цвета.

Тулово было выточено из двух кусков бивня, смыкающихся по оси симметрии. В местах сопряжения следы орнамента, маскировавшего шов, выполненного красной краской. В местах соединения с патрубком и в основании фриза проходят пояски ячеек-овов.

Фриз выточен вместе с туловом на тех же двух кусках. Отделен от него рельефным пояском, имеющим профиль выкружки и полочки. Верхний контур фриза подчеркнут пояском мелких овов; некоторые ячейки сохранили следы черного и красного клея. Сюжет изображения как будто олимпийские божества. Сохранилось три полных фигуры и часть четвертой; ввиду сильного расслоения резьба их прослеживается лишь контурно. Резьба низкого рельефа до 2 мм при высоте фигур 4 см. Первая (от центра) — нижняя часть длинного женского хитона драпирующегося правильными складками. Далее Гермес. Статный обнаженный юноша впрямь, с наклоненной головой, повернутой влево. Прослеживаются остатки плаща, скрепленного на левом плече, переброшенного через правое за спину и развевающегося справа. Правая рука до локтя опущена вдоль ту-

ловища и несколько отведена влево, как будто придерживая кадуцей. Основной упор на правую ногу, левая свободно отставлена вправо. Гестия одета в длинный хитон и гиматий, окутывающий бедра и целиком правую руку, согнутую в локте и упертую в бок. В протянутой правой руке — факел. Ноги слегка расставлены, бедро правой круто обрисовано одеянием, тяжесть тела покинута на ней. После большой лакуны — Арес, стоящий впрямь. Голова в плоском островерхом шлеме слегка повернута вправо. Крутой лоб; взгляд прямо, зрачки глаз переданы синей краской, крутой подбородок. Правая рука согнута в локте, поднята вверх и опирается на высокое копьё; левая согнута в локте и придерживает у талии рукоятку слегка искривленного меча, отведенного вправо. На правом плече скреплен плащ, переброшенный через левое за спину. Одет в кирасу, из-под которой спускаются двухрядные панцирные пластины. Опора на правую ногу, левая резко отставлена вправо. В поле справа — часть густой кроны дерева.

Венчающий карниз почти прямой, слегка выступающий над плоскостью фриза, закругляющийся сверху и завершённый полочкой. Карниз украшают головки, выступающие до 9 мм, между которыми вырезаны миндалевидные гнезда. Сохранились две: 1) Головка юноши, слегка повернутая вправо. Короткие волосы прядями ниспадают на лоб, изборождённый тремя горизонтальными морщинами и двумя вертикальными меж сдвинутых бровей. Удлиненный овал лица; прямой нос; крутой подбородок. 2) Женская головка, повернутая влево, наполовину сбитая. Волосы убраны валиком. Большие, широко раскрытые глаза, взгляд прямо; округлые щеки.

Табл. LXXXVII — LXXXIX.

Ритон № 29 (Б2г/1—II Б36/П/).

В=36, Ш=23,5, Д=6,9, в=11, ф=6,3.

Сохранность плохая, сильное расслоение кости, отсутствие значительных участков ее. Ритон собран из 180 фрагментов.

Завершающая фигура — кентавр. Крепкая мужская фигура с высокой грудью. Правая рука согнута в локте и поднята вверх, на кисти ее прослеживаются следы красной краски. Левая, в значительной части сбитая, опущена вдоль тела. За спиной вдоль левой руки — складки перекинутой одежды. Внизу остатки двух гнезд для прикрепления ног, между ними отверстие для сцеживания напитка (д-8мм).

Соединительный патрубок составлен из двух звеньев: нижнего отлогого с акантами и остролистами и верхнего более круто изогнутого. От фигуры кентавра патрубок отделен рельефным пояском. Второе звено его отчленено по краям поясками овов, заполнявшихся глазками из стекловидной пасты; сохранились глазки белого, желтоватого и зеленого цветов. Тулово, видимо, выточено из цельного куска бивня, отграничено поверху и понизу поясками овов, заполнявшихся стеклянными глазками, из которых сохранилось три — белого и желтого цветов.

Фриз сохранился фрагментарно в виде восьми человеческих фигур при почти полном отсутствии участков фона между ними. В основании всех фигур фриза — рельефный пояс, состоящий из выкружки и полоч-

ки, разделенных бороздкой. Рельеф фигур довольно значительный: до 5 мм при высоте их до 5,5 см. В верхней части фриза — поясок овов. В центре композиции — стройная мужская фигура (видимо, Зевс). Мускулистое нагое тело, согнутые в локтях скрещенные руки, правая кистью, левая локтевой частью опираются на колено левой ноги, резко согнутой и поставленной на выступ скалы. Левая рука придерживает край ткани, драпирующейся складками и окутывающей вытянутую правую ногу, на которой сосредоточена тяжесть тела. Далее стройная женская фигура впрямь. Длинный хитон из мягкой ткани в мелкую складку обрисовывает формы тела и перехвачен под грудью поясом. На бедра наброшен гиматий, почти закрывающий ноги. Правая рука, украшенная у предплечья браслетом, чуть согнута в локте и опирается о бедро. Ноги слегка раздвинуты, правая несколько выдвинута. За женщиной — мужчина, полуприсевший на скалистый выступ или грудку камней. Голова слегка повернута вправо. Густые волосы, широкая, короткая борода и усы, открывающие губы. Подбородком опирается на согнутую в локте правую руку, левая, также согнутая в локте, придерживает у бедра ткань, окутывающую левое плечо, руку и ногу до колен. Под тканью резко выступает вперед крупное колено левой ноги. Далее фигура юноши в трехчетвертном повороте, вправо. Короткие волосы разделены на отдельные пряди в виде как бы удлиненных ромбиков. Широко открытые, выпуклые глаза, нос прямой, плоский, маленький рот, энергичный подбородок. Фигура нагая, но у правого плеча прослеживаются складки закрепленного здесь, переброшенного за спину плаща. Правая рука согнута в локте, указательный палец касается рта. Отставленной, опущенной левой рукой и плечом юноша опирается на длинную, как будто загибающуюся у основания, палку (металлургическая кочерга). Ноги скрещены, левая согнута в колене и закинута за правую. За ним полуобнаженная мужская фигура впрямь. Стройное мускулистое тело. Одежда, окутывающая нижнюю часть торса и, видимо, придерживаемая у бедра, ниспадает с левого плеча вертикальными складками. Основной упор на правую ногу, левая полусогнута в колене. Далее женщина в поступательном движении влево. Волосы собраны валиком и в узел. Лицо несколько одутловатое, взгляд вверх. Одета в длинный хитон, перехваченный под грудью поясом, поверх которого наброшен гиматий, окутывающий левую согнутую в локте руку и бедра; кисти рук как бы придерживают его у живота. Следующая фигура мужская, прямо (сохранилась лишь в нижней половине). Упор на правую ногу, левая слегка оставлена влево. По типу, одежде и позе напоминает ранее описанную. Тонко моделированная прическа венчается на макушке узлом. Широко открытые глаза, узкий в переносице, широкий в основании нос, небольшой выпуклый рот. Между женщиной и первой описанной фигурой дерево с сердцевидными листьями.

Табл. XXV—XXVII.

Ритон № 30 (Б1в—Б2а—б/II).

В=41, Ш=25, Д=9—13, в=13, ф=7,5.

Состояние кости фриза и патрубка — хорошее, ствола и скульптурной фигуры — плохое, карниз почти целиком отсутствует. При реставрации сохранены резкие деформации профиля и сечения ритона.

Завершающая фигура — кентавр с женщиной на плече. У кентавра широкая мускулистая грудь. Волосы вьющимися прядями ниспадают на шею. Лицо обрамлено бородой. Левая рука согнута в локте, придерживая ноги женщины, сидящей на его левом плече. Через локоть перекинута ткань. Сохранились гнезда для присоединения ног, между ними отверстие для сцеживания напитка ($d=4$ мм), над ними ременные перетяжки, подчеркнутые красной краской. На боках кентавра глубокие прямоугольные врезки для присоединения крыльев, следы древнего ремонта. Женщина одета в длинный хитон. На спину накинута ткань, один конец которой она придерживает правой рукой, лежащей на голове кентавра, а другой как будто прижимает к груди левой рукой. Фигура кентавра отделена двумя рельефными полосками от патрубка, украшенного восьмью акантами, в промежутках между которыми даны остролисты. Сверху и снизу он ограничен поясками овов. Туловище ритона ограничено такими же поясками ячеек-овов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранились глазки белого и зеленого цветов.

Фриз выточен вместе с туловом и декоративно отчленен от него пояском, имеющим профиль выкружки и полочки. На фризе сохранилось 9 фигур, резанных в невысоком рельефе (до 6 мм при высоте их до 6,2 см). Поверху фигур фриза проходит пояс овов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранились вставки стекловидной пасты белого, желтого, бледно-зеленого и зеленого цветов. Тематика изображения — олимпийские божества. В центре композиции Зевс. Голова слегка повернута вправо. Волосы откинута назад. Красивое, открытое лицо, выступающие надбровные дуги, взгляд прямо, зрачки подчеркнуты синей краской. Прямой нос, недлинная, густая борода, пышные усы, выбритые над верхней губой. Рельефно передана мускулатура груди и живота. Стоит в горделивой позе — упор на правую ногу, левая слегка выставлена вперед; правая рука вытянута и держит пучок из пяти молний, левая опирается в бок, придерживая ткань, переброшенную через левое плечо, окутывающую бедра и ноги. Гера — высокая, статная, впрямь, верхняя часть корпуса слегка подана вправо. Волосы убраны вокруг обруча валиком, над которым своеобразный головной убор в виде пары распахнутых крыльев. Круглое, полное лицо, правильные, мелкие черты. Зрачки широко раскрытых глаз подчеркнуты синей краской. Одет в длинный до полу хитон, поверх которого наброшен гиматий до колен, окутывающий руки, левая рука придерживает один конец его у левого бока, правая прижата к груди. Гефест. Лицо, обрамленное недлинной, клочковатой бородой, приподнято и обращено вправо. Обнаженная правая рука согнута в локте и опирается на конец металлургической кочерги с загнутым концом, левая — придерживает ее ниже. Через левое плечо переброшена ткань, окутывающая тело до колен. Упор на выпрямленную левую ногу, правая выгнута и закинута за нее, обе ступни уродливо искривлены. Арес — крепкая фигура воина впрямь. На голове открытый круглый шлем с низким назатыльником, с широкими боковыми отворотами, увенчанный шишаком (?). Лицо круглое, полное, глаза широко раскрыты, под прямой линией носа — маленький рот. За спиной вертикальными складками драпируется плащ, скрепленный на правом плече и

широкой полосой перекинута через левое. Гладкая кираса, отороченная красной каймой, ниже которой спускаются двумя рядами панцирные пластины. Правая рука согнута в локте, поднята вверх и опирается на копьё с ланцетовидным наконечником, левая согнута в локте и лежит у правого бока на рукояти отходящего вправо короткого широкого изогнутого меча, подвешенного на перевязи, идущей от левого плеча. Рукоять меча оформлена в виде головы орла. На ногах сапоги с треугольными отворотами. Афродита — обнаженная, стройная женщина впрямь. Волосы убраны в валик вокруг двойного обруча. Округлое лицо, широко открытые глаза, маленький улыбающийся рот. Тело нагое, с полными грудями и крутой линией бедра. Согнутая в локте и поднятая вверх левая рука придерживает конец ткани, проходящей за спиной, другой конец ее придерживается у бедра опущенной вниз правой рукой. На правой руке у подмышки одет браслет. Тяжесть тела сосредоточена на левой ноге, правая слегка выдвинута вперед. Афина. Стоит впрямь. На голове шлем такой же, как у Ареса. Полное, круглое лицо с правильными мелкими чертами, на губах следы красной краски. Одета в длинный до полу хитон, поверх которого гиматий до колен, то и другое с обильными складками. Талия охвачена поясом, несущим следы красной краски. Правая рука согнута в локте, поднята вверх и опирается на копьё, согнутая в локте левая держит сбоку за рукоятку овальный щит. Основной упор на правую ногу. Артемида впрямь. Одета в хитон до колен, поверх которого короткий до бедер гиматий; талия охвачена широким кушаком. Правая рука подана влево, левая свободно опущена вниз. На ногах невысокие сапоги, ноги расставлены как бы в шаг влево. Деметра, стоящая впрямь. Волосы собраны валиком и зачесаны наверх вокруг двойного обруча, окрашенного в красный цвет. Лицо, одежда, поза как у Геры. Посейдон стоит впрямь, голова слегка повернута влево. Короткие волосы, правильные черты лица, густая короткая борода. Рельефно моделированная мускулатура тела и руки. Левая рука согнута в локте, поднята вверх и опирается на трезубец, с плеча ниспадает ткань, окутывающая бедра и правую ногу до ступни; согнутая в локте правая рука придерживает ее у правого бедра.

Венчающий карниз прямой, завершен сверху выступающей полкой, под которой располагались горельефные головки и мидалевидные гнезда для вставок. Сохранилась лишь одна головка девушки, слегка повернутая влево. Волнистые волосы откинута назад. Высокий лоб; крутые брови, большие глаза, взгляд вправо; зрачки подчеркнуты сией краской. Прямой, заостренный нос; маленький, окрашенный красным рот; слегка выступающий подбородок. Слева сохранилась часть мидалевидного гнезда.

Табл. LXXIII—LXXIV.

Отдельный фриз № 31 (Б26 /II/).

Д=13, ф=5.3.

Состояние кости хорошее, но сохранность ряда фигур — плохая (сбиты головки, детали фигур и пр.).

Фриз составлялся из наборных пластинок. Отдельно выточен накладной пояс, отделявший его от тулова, имеющий профиль выкружки над которой проходит пояс олов, заполнявшихся вставками; сохранились глазки светлой стекловидной пасты, а в некоторых ячейках — следы черного и красного клея. Фигуры резаны в высоком рельефе — до 6 мм, при высоте их около 5 см. В основании всех фигур проходит пояс в виде рельефных треугольников. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. Сюжет изображения — возжигание огня на алтаре и возлияние вина.

У небольшого жертвенника, обвитого лавровой ветвью, стоит девушка в легком движении влево. Одета в рубашку до колен, с длинными рукавами, поверх которой наброшена шкура, скрепленная на левом плече, перехваченная в талии поясом; треугольный конец ее спускается между ног. Обе руки чуть согнуты в локтях и слегка протянуты влево. Левая рука держит наклонно тирс, в опущенной к алтарю правой — сосуд. На ногах сапожки до колен. На следующей пластинке юноша с мехом. Голова в профиль, наклонена влево вниз. Недлинные, облегающие череп волосы, остроконечное козлиное ухо, резко выраженные надбровные дуги, глубоко посаженные глаза, широкий нос, острый подбородок. Стоит прямо. Верхняя часть торса и руки обнажены. Бедра прикрыты шкурой до колен, треугольный конец которой узкой полосой свисает почти до уровня ступней; на бедрах как бы скрученный кушак. Юноша держит мех, который зажимает между левым плечом и локтевым сгибом левой руки, и придерживает правой рукой у отверстия меха, опрокинутого вниз влево; из отверстия ровной струей льется вино (видимо, в отсутствующий кратер). Ноги раздвинуты в полушаге влево. За ним следует женщина. Фигура впрямь, голова вправо, ноги расставлены в шаг влево. Лицо сбито, прослеживается валик прически, острый выступающий подбородок. Одежды с обильными складками — длинный до полу хитон и гиматий до колен. На плечи накинут длинный, узкий шарф с развешающимися концами. Под грудью двойной пояс, придерживающий недлинную шкуру со свисающим между ног треугольным концом; фактура материяла передана точечными углублениями. Левая рука согнута в локте и сжимает у левого плеча конец шарфа, правая согнута в локте и поднята вверх, придерживая длинный тирс. Далее, небольшого роста обнаженная танцовщица, повернутая спиной. Голова в профиль влево, слегка откинута назад. Крупные глаза, прямой греческий нос. Пышные короткие кудри ниспадают на спину. На предплечье правой руки прослеживаются складки перекинутого через руку шарфа. Руки подняты вверх над головой и ударяют в музыкальный инструмент типа небольших чашек. Пропорции тела стройны, но талия чересчур высока, а голова несоразмерно мала в отношении к туловищу. Ноги сомкнуты. После некоторой лакуны — часть фигуры в легком повороте влево. В правой руке двойные палочки. Длинная мантия с двумя резкими складками посредине ниспадает до пят, обрисовывая выдвинутую вперед левую ногу. Далее женская фигура впрямь. Одежда как у юноши-кифареда (см. ниже). Сохранившаяся часть правой руки вытянута вправо на уровне пояса. Еще часть женской фигуры, но обращенной вправо. Одета в длинный хитон с двумя резкими складками посредине, перехваченный под грудью поясом; поверх

короткий до колен гиматий; основной упор на левую ногу, правая отставлена назад. Далее—часть головы впрямь, в гиматий, спускающемся с левого плеча и закрывающем бедра и ноги. Прослеживается предплечье правой руки, как будто протянутой вправо. После некоторой лакуны — юноша-кифаред (видимо Аполлон). Стоит прямо, голова, украшенная венком, обращена влево. Полное, улыбающееся лицо, длинная бровь, округлый глаз, прямой нос. Одет в длинный хитон, скрепленный на правом плече, перепоясанный под грудью. Поверх наброшен гиматий, спускающийся с левого плеча, закрывающий бедра, жгутообразно скрученный по верхнему краю. Руки обнажены, правая полусогнута, протянута вправо и ударяет указательным пальцем (или плектром?) по струнам кифары, придерживаемой на уровне левого плеча. Кифара пятиструнная, трапецевидного очертания, с витыми боковыми брусками и широкими поперечинами. После некоторой лакуны — верхняя половина фигуры танцующего нагого юноши. Голова повернута вправо, тело впрямь. Длинное, остроконечное ухо; нахмуренная бровь; крупный рот со следами красной краски. Четко дана мускулатура груди и живота. Руки подняты вверх над головой в стремительном движении танца. Далее часть женской фигуры в поступательном движении вправо. Одета в ниспадающий до полу редкими складками хитон, перехваченный под грудью поясом. Поверх хитона короткий до колен, также драпирующийся складками гиматий, закрывающий правое плечо. Правая рука протянута на уровне пояса, почти горизонтально вправо, к жертвеннику.

Табл. CXIII—CXIV в-г.

Ритон №32 (Б2А — в/II)

В=31, Ш=20,5, Д=10, в=11,5.

Сохранность средняя. Ритон собран из 120 кусков.

Рог ритона круто изогнут в нижней части и завершен фигурой женщины с амфорой. Голова ее слегка повернута вправо. Волосы убраны валиком и собраны на макушке в тонко разработанный пышный узел. Лицо расслоено, прослеживается лишь округлый подбородок. Высокая, полная шея с двумя горизонтальными складками. Обнаженное, мягко моделированное тело стройных пропорций. Покатые плечи, небольшие, округлые груди, стройная талия. Обнаженный корпус охватывают перетяжки, скрещивающиеся на груди и спине в сложных узлах и расходящиеся от этих узлов под ребрами. Сохранившаяся правая рука согнута в локте и придерживает у живота опрокинутую наискось вниз справа налево амфору; у горловины амфоры — небольшое сквозное отверстие (д-4 мм) для сцеживания напитка из ритона. Нижнюю часть фигуры облакают аканты, из которых как бы вырастает тело женщины. Аканты даны несколькими крупными листьями очень сочной и рельефной моделировки. Центральный лист лежит на главной оси, два боковых листа спиралевидно изогнуты. Соединительный патрубок также украшен восьмью небольшими акантами, в промежутках между которыми остролисты. Место скрепления патрубка с завершающей фи-

гурой выделено тремя рельефными полосками. Тулово выточено из цельного куска небольшого бивня и увенчано накладным карнизом, имеющим профиль выкружки, круто изогнутой вверх и завершенной полочкой. Переход к внутренней части ритона скруглен. Понизу выкружки и поверху полочки прочерчены concentрические бороздки.

Табл. CI—CII

Ритон № 33 (Б2а в. А2г/П)

В=34,5, Ш=21, Д=6,8, в=9, ф=5,4.

Состояние кости плохое. Ритон собран из 150 фрагментов.

Рог ритона в основной части почти вертикален, но плавно изогнут вниз. Завершающая фигура — двурогий львopodobный грифон (крайне разрушена). Соединительный патрубок украшен шестью акантами, в промежутках между которыми остролисты. Верхний и нижний контуры его декоративно выделены поясками мелких ячеек-овов. Такие пояски оформляют и границы тулова, выточенного из цельного куска небольшого бивня. Фриз выточен отдельно от тулова. В основании его рельефный поясok в виде выкружки и полочки. Фигуры резаны в высоком рельефе — до 4 мм при высоте их до 5 см; однако, в связи с большим расслоением кости, фигуры, за исключением одной, прослеживаются лишь контурно. Несколько правее центральной оси — фрагмент мужской фигуры впрямь, как бы ступающей влево. Одежду составляет короткий до колен хитон, поверх которого наброшена шкура, скрепленная на левом плече и оставляющая грудь открытой справа. Левая рука согнута в локте и придерживает у бедра высокий тирс, увенчанный шишкой и развевающимися лентами. Ноги широко расставлены, на левой сохранились следы сапожка с треугольными отворотами. Рядом женская фигура впрямь. Одета в хитон, ниспадающий до полу, перепоясанный под грудью. Левая рука согнута в локте и прижата к бедру, правая, видимо, была отставлена, придерживая в поле слева какой-то неясный предмет. Далее фрагмент нагой фигуры в профильном повороте влево. Левое плечо выдвинуто вперед, рука вытянута, придерживая изгибающийся ствол гибкого дерева. После некоторого интервала — сатир, шагающий вправо. Лицо в профиль. Над крутым лбом маленькие расходящиеся рожки. Как бы прищуренные глаза с припухшими веками, одутловатая щека, крупный нос, толстые приоткрытые губы. Фигура подалась вперед, придерживая полусогнутый, опущенный вниз правой рукой, хвост какого-то идущего вправо животного (козла?). Шерсть последнего передана схематическими насечками, передняя половина туловища скелота. После лакуны — группа трех широко шагающих вправо юношей, одетых в туники выше колен, поверх которых наброшены перепоясанные шкуры; руки и мускулистые ноги обнажены. Первый играет на двойном гобое, держа его трубки почти горизонтально у рта; на голове его остатки венка. Второй играет на кифаре, поднятой в уровень плеча; лицо и торс его даны прямо, плечи — в

профиль. Третий изображен в резком поступательном движении вправо.

Табл. CXVIII — I.

Навершие ритона № 35 (А2в/II).

Не реставрировано. Материал—серебро. Металл от времени потемнел. Сплющенное и деформированное навершие распалось на кусочки. Форма растругообразная. На поверхности позолоченный орнамент в виде волнистой рельефной линии.

Ритон № 36 (Б2в — г/II).

В=25, Д=6—8,5.

Сохранность кости хорошая. Сохранились лишь ствол и соединительный патрубок ритона. Круто выгнутый патрубок оформлен семью прекрасно моделированными акантами, между которыми размещены остролисты. От тулова он отделен двухчастным рельефным пояском, место сопряжения с несохранившейся завершающей фигурой выделено гладким пояском.

Табл. XXXIVб — XXXV.

Ритон № 37 (А3б — Б3а/II).

В=33, Ш=26, Д=13, в=11, ф=6.

Сохранность плохая — от ствола и фриза осталось едва ли более 1/6 участков кости; от фигуры грифона — лишь туловище, голова (без морды), крылья; при реставрации его добавлены, по аналогии с другими, рога, части лап и крыльев. Ритон собран из 150 фрагментов.

Ритон имеет форму плавно скругляющегося рога, резко утоняющегося сверху вниз. Завершающая фигура — львopodobный грифон. Голова сильно расслоена, прослеживается правое ухо, часть правой щеки, открытая пасть. Небольшие крылья имеют в основании два ряда рельефных петель оперения, от которых отходит по девяти длинных, загибающихся у краев концевых перьев. Крупные когтистые лапы выброшены вперед. Между ног отверстие для сцеживания напитка (д=7 мм).

Соединительный патрубок составлен из двух звеньев. Нижнее украшено шестью акантами, между которыми остролисты. От завершающей фигуры оно отделено двойным рельефным пояском, от верхнего звена — пояском овов. Второе звено патрубка в виде короткого скошенного и изогнутого кольца выделено по верхней и нижней грани аналогичными поясками овов, в некоторых ячейках которых прослеживаются следы черного клея. Поясок овов оформляет понизу и тулово. Фриз выточен на том же куске бивня, что и тулово, но декоративно отделен от него рельефным пояском, отчеркнутым бороздкой. От фриза сохранилось лишь две фигуры, одна из них — наполовину. Рельеф резьбы до 3 мм при высоте фигур 5 см. Скульптурная работа выпол-

нена посредственным мастером. Поверху фриза проходит горизонтальный поясok крупных овов. Тематика изображения — олимпийские бо- жества. Арес, стоящий впрямь. На голове округлый шлем с расходя- щимися полями. Лицо круглое, плоское, с мелкими невыразительными чертами. На левом плече драпируются складки плаща. Мускулистая правая рука согнута в локте и лежит на рукоятке висящего у пояса, отходящего вправо короткого меча в широких, чуть изогнутых ножнах, заканчивающихся на конце шариком. Рядом Афродита — полная, нагая фигура, прямо. Голова слегка повернута влево, волосы убраны валиком и собраны на макушке узлом; круглое, полное лицо. Большие глаза с тяжелыми веками, зрачки их подчеркнуты синей краской. Пло- ский нос, маленький улыбающийся рот. На полной шее жировые склад- ки. Груды небольшие, тело широкое, линия бедра угловатая. У плеча обнаженной левой руки придерживает конец ткани, драпирующей за спиной; правая, опущенная вдоль тела, придерживает другой конец ее, ниспадающий складками на правую ногу. Справа от Афродиты сохра- нилась чья-то рука, придерживающая ткань.

Венчающий карниз имеет профиль выкружки, завершенной полоч- кой; на выкружке размещены горельефные головки, чередующиеся с петлями для вставки инкрустаций. Сохранились лишь две головки; од- на совершенно расслоена, вторая — с юным округлым лицом, обрам- ленным кудрями, задумчивым взглядом широко раскрытых глаз, малень- ким ртом и крутым подбородком.

Табл. LXXX—LXXXVII.

Ритон № 38 (A26-г/II).

B=40,5, Ш=30,5, Д=6,5, в=13, ф=3,5.

Сохранность средняя, недостает большей части фриза. Ритон со- бран из 250 фрагментов.

Ритон имеет форму рога, резко утоняющегося сверху вниз и круто изогнутого в нижней половине. Завершающая фигура — львopodobный грифон; состояние очень плохое. Голова слегка повернута влево, сохра- нилась небольшой выступ левого уха и верхняя губа разинутой пасти в складках. Гнезда для вставки рогов отсутствуют, видимо их не было. Вни- зу крупные продолговатые гнезда для вставки ног. Между ними отверстие для сцеживания напитка (д-7 мм).

Соединительный патрубок украшен шестью акантами, в промежут- ках между которыми остролисты. Нижняя и верхняя часть патрубка вы- делена поясками овов, некоторые ячейки несут следы черного и красного клея.

Тулово выточено из целого куска бивня. Линия соединения его с па- трубком подчеркнута горизонтальным пояском овов, заполнявшихся деко- ративными вставками; сохранились вставки белой стекловидной пасты.

Фриз был набран из пластинок, по две фигуры на каждую. Пласти- нки прикреплялись к былому каркасу бронзовыми клепками, окрасившими при разложении соседние участки кости в зеленый цвет. В местах соеди- нения пластинок, для маскировки шва, дан процарапанный узор; в одном

случае видна косая насечка «в елочку», в других — род раскиснутой гибкой ветви. В месте соединения фриза с туловом наложен отдельно выточенный пояс. Он заключает выкружку и отделенный горизонтальной бороздой пояс мелкого овалов, заполнявшихся инкрустацией; в некоторых ячейках следы красного и черного клея. В основании фигур фриза проходит окруженный выступ. Сохранилось 7 фигур, резанных в высоком рельефе — до 10 мм при высоте их 5,5 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. В центре композиции полусидящая фигура бородатого мужчины, может быть, Зевса. Голова обращена влево, корпус в повороте вправо. Лицо обрамляют густые, курчавые волосы, ниспадающие до шеи и короткая борода. Веселый взгляд, широкий прямой нос, улыбающиеся губы. Широкое, мускулистое тело. С левого плеча вниз и за спину спускается гиматий, плотно окутывающий впереди правую ногу, конец его, придерживаемый пальцами левой руки, ниспадает между ног, драпируясь косыми складками. Руки скрещены и покоятся на колене согнутой левой руки, видимо, опертой на скалу. Далее — фигура девушки впрямь (сильное расслоение кости). Одета в хитон до колен, поверх которого шкура, скрепленная на левом плече, идущая наискось, перепопсанная в талии. Левая рука, согнутая в локте, держит у живота жезл (или тирс). Ноги слегка расставлены; левая чуть согнута в колене и отодвинута вправо вперед, под коленом ее видна узкая оторочка обуви. Юноша с бурдюком: корпус впрямь, движение раздвинутых ног влево, голова повернута на три четверти влево и наклонена. Короткие волосы, на лбу маленькие рожки. Большие глаза под вскинутыми бровями обращены вниз. На бедрах ткань, спускающаяся наподобие юбочки, жгутобразно скрученная поверху, один из концов ее свешивается спереди между ног. Слегка подавшись влево, он прижимает оголенными руками, согнутыми в локтях, к груди полный бурдюк и льет из него напиток в кратер, стоящий у правой ноги. Кратер с полусферическим резервуаром, на узкой, относительно высокой ножке (по высоте доходит до колена юноши). Женская фигура в длинном хитоне и гиматии чуть ниже колен. Левая рука уперта в бок. Правая нога, согнутая в колене, выдвинута влево в широком шаге. Юноша со свирелью, стоящий впрямь. Голова слегка повернута вправо. Под крутыми дугами бровей большие, широко открытые глаза, грустный, задумчивый взгляд, устремленный вдаль, сомкнутые губы. Гладкие волосы, поверх которых надет венчик; на лбу рожки. Фигура облачена в короткий до колен хитон, поверх которого одета ниспадающая на бедра рубашка с длинными в горизонтальную складку рукавами и рельефно очерченным вырезом. Обе руки согнуты в локтях и держат у груди крупную свирель. Мускулистые босые ноги слегка раздвинуты. В поле слева вверху сохранились остатки тирса, выпуклая шишка и развевающиеся ленты. Аполлон-кифаред, стоящий впрямь; голова слегка повернута влево. Лицо удлиненное, полное. Брови прямые, глаза широко открыты, взгляд вверх, нос прямой, губы маленькие, чуть улыбающиеся. Лицо обрамляют пряди волос, расчесанных на прямой пробор. Фигура закутана в ниспадающий богатыми складками длинный хитон, опоясанный в талии. На плечи наброшен шарф из мягкой ткани, концы которого развеваются по сторонам. Правая рука, судя по остаткам плеча, была обращена вправо, бряцающая на кифаре, след которой сохранился в поле справа в уровне плеча. После некоторой лакуны — фигура обнаженного юноши, бегущего впра-

во. Короткие гладкие волосы, лицо сбито. Перекинута через правое плечо шкура бурно развеивается за спиной. Обе руки простерты вправо вниз, левая сжата в кулак. Тело нагое, полное, сильно выражена мускулатура крепких, широко раздвинутых ног. В поле справа—часть дерева с изогнутыми стволом и ветвями, поросшими крупными сердцевидными листьями с рельефным центральным жилком.

Венчающий карниз имеет профиль выкружки, на которой размещены горельефные головки: 1) Головка юноши, повернутая влево. Гладкий череп, торчащее вперед толстое ухо, выпуклый лоб. Крупные, слегка раскосые глаза, зрачки подчеркнуты темной (синей?) краской; пристальный, веселый взгляд. Острый нос, вздернутый вверх, тонкие, смеющиеся губы. 2) Женская головка, повернутая вправо, сбитая часть лица. Тщательно разработан валик прически, тонкие губы в улыбку, острый подбородок. На полной шее обозначено несколько складок. 3) Головка юноши, повернутая влево. Детально разделанные кудри коротких волос открывают левое ухо. Низкие брови, взгляд вниз, маленький, улыбающийся рот.

Табл. XXI, CXVIII—4.

Ритон № 39 (A1г—B1в/II).

В=30, Ш=27,5, Д=9,4, в=11,5, Ф=4,1.

Сохранность скульптурной фигуры и тулова хорошая, верхняя часть ритона почти не сохранилась. Ритон собран из 150 фрагментов.

Ритон очень круто изогнут в нижней половине. Завершением его является скульптурная группа — крылатый кентавр с женщиной на плече. Кентавр изображен впрямь. Вьющиеся волосы длинными прядями ниспадают на шею, приоткрывая острые лошадиные уши, окрашенные внутри в красный цвет. Лоб невысокий, брови нахмуренные, на переносице складки. Глаза большие, широко открыты, слезницы их сохранили следы окраски в красный цвет, высверленные зрачки—в синий. Напряженный взгляд устремлен вперед. Нос с горбинкой, но вздернутый на конце. Усы, выстриженные над верхней губой, и недлинная борода трактованы длинными прядями, губы открыты. Левая рука согнута в локте и придерживает за ноги маленькую женщину, сидящую на его левом плече; через локтевую часть руки переброшен плащ, драпирующийся складками. Прослеживается сильная мускулатура живота, а выше ног — остатки перетяжек подпруги. Высоко выброшены изогнутые в скаковых суставах конские ноги. Между ними отверстие для сцеживания напитка (д=3мм). На боках маленькие крылья. Верхняя часть их оформлена двумя рядами перьев, мелких продолговатых и крупных, изогнутых концевых, фигурно оформляющих очертания крыла. Оперенье трактовано продольными насечками, нижний участок крыла у основания включает крупные петли, заполнявшиеся плоскими инкрустациями. Фигурка женщины непропорционально мала. Сидит впрямь, голова слегка обращена вправо. Волосы убраны валиком вокруг обруча, окрашенного в красный цвет, и собраны на затылке узлом. Лицо круглое; лоб невысокий; глаза под крутыми бровями широко раскрыты, белки их окрашены у век в красный цвет, высверленные зрачки — в синий. Носик вздернутый; маленькие губы окрашены в красный цвет; острый подбородок выступает вперед. Женщина одета в хи-

тон, рельефно обрисовывающий формы тела, перепоясанный под грудью красным поясом, драпирующийся на коленях поперечными складками. Правая рука обнимала кентавра за голову, левая, согнутая в локте, окутана тканью, переброшенной за спину.

Соединительный патрубок отделен от кентавра рельефным пояском и состоит из двух секций. Нижняя украшена акантами (сохранилось пять, видимо, из шести), между которыми остролисты; верхняя грань его подчеркнута пояском овов. Такие пояски оформляют также грани верхней секции патрубка и тулова, выточенного из цельного куска бивня.

Фриз уцелел в виде лишь нескольких сильно фрагментированных фигур, разделенных значительными лакунами. Резьба невысокого рельефа — до 2 мм при высоте фигур до 2,5 см. Тематика изображения — олимпийские боги. Арес. Стройный торс в облегчающей кирасе, с двухрядными панцирными пластинками на бедрах, из-под которых спускается хитон до колен; на левом плече остатки плаща. Торс Афины, стоящей впрямь. Одета в хитон, поверх которого короткий до бедер гиматий, скрепленный на обоих плечах; одежда перехвачена под грудью поясом. Сильная обнаженная правая рука опущена вдоль тела и держит у бедра копье. Левая нога выпрямлена, правая слегка согнута в колене и выдвинута вперед. Еще женский торс в хитоне, поверх которого гиматий ниже колен, правая нога, согнутая в колене, рельефно обрисовывается под одеждой. Далее еще нижняя часть женского торса впрямь, в длинном хитоне, поверх которого гиматий ниже колен; одежда перехвачена под грудью поясом.

Венчающий карниз сохранился в виде трех выступающих до 8 мм тонко моделированных головок между которыми размещены миндалевидные гнезда для инкрустаций. 1) Головка юноши, повернутая влево. Короткие волосы обрамляют округлое лицо с высоким лбом. Брови прямые; глаза широко открыты, зрачки их подчеркнуты синей краской, взгляд вверх. Щеки полные, подбородок острый. 2) Женская головка, повернутая вправо. Волосы убранны валиком вокруг обруча, окрашенного в красный цвет. Лицо округлое, брови крутые, глаза широко раскрыты, зрачки их подчеркнуты синей краской, а веки — красной. Прямой нос, полные щеки. Маленькие губы над острым подбородком сложены в легкую улыбку. 3) Женская головка, повернутая влево. Прическа и тип лица как у предыдущей. Слева сохранилась часть миндалевидного гнезда для инкрустации.

Табл. LXIIIб, LXIV — LXVI.

Ритон № 43 (A2г—B2в/II).

V=44,9, Ш=30,5, Д=14,7, в=12,5, ф=6.

Сохранность хорошая. При реставрации добавлен левый рог, лапа и крыло грифона. Ритон собран из 350 фрагментов.

Ритон имеет форму рога с почти вертикальным стволом, плавно изогнутым в нижней трети. Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон. Голова увенчана отогнутыми назад и S-образно изгибающимися рогами, под которыми расположено два крупных заостренных уха с завитками шерсти у основания. На спину ниспадают пряди гривы.

Изогнутые брови утрировано сжаты у переносицы, образуя на лбу глубокую складку. Верхняя губа ощерена и покрыта складками, ноздри высверлены. Из открытой пасти, между двух клыков нижней челюсти, свешивается язык. Лапы с растопыренной четырехпалой ступней выброшены вперед; между ними отверстие для сцеживания напитка (д-4 мм). У плеч выгравированы завитки шерсти. На боках насажены небольшие крылья, в нижней части которых идет 4 ряда мелких петлеобразных разделенных средним прожилком перышек, далее — крупные, загнутые вперед концевые перья, оформленные параллельными насечками.

Соединительный патрубок в нижней половине украшен восьмью акантами, между которыми остролисты. От завершающей фигуры патрубок отделен пояском, состоящим из трех рельефных полос с крупным средним валиком. Сверху и снизу патрубок отграничен поясками овов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранились глазки стекловидной пасты белого, бледно-зеленого и зеленого цветов.

Туловище выточено из цельного куска бивня. В нижней части его поясок овов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранились глазки стекловидной пасты белого и бледно-зеленого цветов; некоторые ячейки, как и на патрубке, сохраняют следы красного клея.

Фриз выточен из отдельной секции бивня. На нем сохранилось 15 фигур, резанных в довольно высоком рельефе — до 6 мм при высоте фигуры до 4,2 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. В центре композиции невысокий цилиндрический жертвенник, обвитый лавровой ветвью, над которым вздымаются языки пламени. Справа от него фигура девушки, одетой в хитон до колен, с длинными рукавами. Поверх наброшена шкура, скрепленная на правом плече, идущая наискось, открывая левую грудь, свисающая на бедра и между ног треугольными концами; фактура ее передана точечными углублениями. Левая рука согнута в локте и придерживает у туловища жезл, идущий от правого колена к левому плечу; правая была протянута влево к жертвеннику. На ногах сапожки ниже колен. Основной упор на правую ногу. Далее юноша-кравчий. Бедра окутаны шкурой, фактура которой передана точечными углублениями, окрашенными в красный цвет, завязанной у пояса наподобие юбочки со жгутобразно свернутым верхним краем. Левая рука согнута и придерживает у плеча мех, правая держит его у устья, направляя вниз льющуюся струю. Далее — женщина в поступательном движении влево, но лицом обращенная вправо. Волосы убраны валиком. Тонко проработанные черты лица, большие глаза, прямой крупный нос, маленький рот. Одега в длинный до полу хитон, поверх которого наброшен гиматий до колен, перехваченный высоко в талии поясом. Ткань одежды драпируется вертикальными складками. Левая рука согнута в локте и лежит на бедре. Согнутая в локте правая отнесена влево и придерживает тирс. За ней обнаженная танцовщица, повернутая спиной. Лицо обращено в профиль влево. Голова откинута назад, пышные, выющиеся волосы ниспадают на спину. Слегка подчеркнутые надбровные дуги, прямой греческий нос. Крепкое стройное тело, мягко моделированные формы. Обе руки подняты над головой, ударяя в музыкальный инструмент типа небольших полусферических чашек. Фигура приподнята на носках, ноги сомкнуты. Через предплечье левой руки перекинут длинный, узкий шарф, свисающий вниз и охватывающий левую ногу ниже колена. Далее строй-

ная фигура, обращенная на три четверти влево, в длинном хитоне, ниспадающем вертикальными складками. Левая рука согнута в локте и поднята к груди. Правая нога выпрямлена, левая согнута в колене, фигурка как бы делает медленный шаг влево. Следующая женская фигура впрямь. Одетая в длинный хитон, поверх которого на бедра наброшена ткань, скрученная в верхней части жгутом. Пальцы правой руки ударяют в удлиненно-овальный бубен, придерживаемый левой рукой у груди. Еще женская фигура, в повороте вправо. Одетая в длинный до полу хитон, перепоясанный под грудью. Бедра окутывает ткань, верхний конец которого жгутобразно свернут. Упор на левую ногу, правая согнута в колене и отставлена назад. Еще женщина впрямь, в длинном хитоне и коротком гиматии. Руки отведены в стороны. Далее женская фигура в движении вправо. Одетая в длинный хитон, ниспадающий тяжелыми складками, под которым рельефно обрисовывается согнутая в колене, слегка отставленная назад левая нога. Следующая женская фигура слегка повернута влево. Одежда как у женщины, стоящей вслед за юношей с мехом (см. выше). Левая рука согнута в локте и придерживает конец перекинутого через плечо узкого шарфа; согнутая в локте и отведенная в сторону правая держит крупный горящий факел. За правым плечом следы дискообразного предмета (бубен?). Ноги полураздвинуты в шаге влево. За нею обнаженный юноша, бегущий вправо. В поле слева за спиной контурно прослеживается развевающийся плащ. Правая рука была протянута вперед. Согнутые в коленях ноги расставлены в движении бега. Вслед за ним группа: обнаженный юноша впрямь, обнимающий правой рукой девушку. Лицо его обрамляют короткие волосы (черты лица сбиты). Тяжесть тела сосредоточена на левой ноге, правая согнута в колене и слегка отставлена вправо. Девушка облачена в длинный, драпирующийся складками хитон. Голова ее повернута на три четверти вправо в сторону нагого юноши в позе танца. Руки его подняты вверх и закинута над головой. Рельефно передана мускулатура груди и живота. Ноги расставлены в движении влево. Заключительная фигура — женская, повернутая на три четверти вправо. Одетая в длинный до полу хитон, поверх которого короткий гиматий до колен. Левая рука опущена и придерживает над жертвенником предмет типа черпака. Основной упор на левую ногу, правая согнута в колене и несколько отставлена назад.

Карниз состоит из головок, чередующихся с ниспадающими рельефными колокольчиками; выше проходит профиль в виде двух выкружек. Головки выступают до 6 мм. 1) Головка юноши впрямь (над фигурой юноши с бурдюком). Удлиненный овал лица, округлые щеки. Вьющиеся пряди волос. Широко открытые глаза под невысоким лбом, прямой нос, на губах улыбка. 2) Юношеская головка впрямь. Густые, короткие вьющиеся волосы. Крупные глаза под прямыми бровями, маленькие сжатые губы, крутой подбородок. 3) Мужская головка, повернутая в профиль влево. Высокий лысый лоб, прямой нос, слегка нависшая надбровная дуга над широко открытым глазом. Крупное ухо. Лицо обрамляют вьющиеся пряди недлинной бороды. 4) Мужская головка в профиль вправо; по типу аналогична предыдущей; над лбом прослеживается лавровый венок. 5) Головка юноши, чуть повернутая влево (сильно повреждена); прослеживаются широко раскрытые глаза и гладкий подбородок. 6) Полностью сбита. 7) Сильно повреждена; прослеживается завиток волос и удлинен-

ная глазница. 8) Почти целиком сбита; сохранилась часть округлой юношеской щеки.

Табл. XLIV—XLVII.

Ритон № 47 (AIG—A26/II).

В=45,5; Ш=40,5, Ж=12,2, в=13, ф=7,7.

Сохранность хорошая, состояние кости тоже, кроме головы и фигуры грифона. При реставрации последней добавлены часть правой ноги, правое крыло и рога. Ритон собран из 400 фрагментов.

Рог ритона очень круто изогнут в нижней половине и завершен фигурой львopodobного грифона. Голова круто посажена, пасть широко открыта, выброшенные вперед лапы чуть изогнуты в коленях и завершаются растопыренными когтистыми ступнями; на нижней части лап бахромой свисает густая шерсть. На боках прикреплялись крылья, нижняя часть которых оформлена рельефными петлями оперения, заполнявшимися декоративными глазками. Сохранилось два глазка стекловидной пасты — белого и бледно-зеленого цветов; в некоторых петлях прослеживаются следы красного клея. Выше идут крупные, изгибающиеся концевые перья, оформленные насечками; между ног отверстие для сцеживания напikka (д=4мм).

Соединительный патрубок был украшен шестью акантами; в промежутках остролисты, заканчивающиеся миндалевидными гнездами. От фигуры грифона патрубок отделен профилированным пояском. Сверху и снизу патрубок ограничивают пояски овов, часть которых сохранила следы черного клея. Такие пояски оформляют и грани тулова, выточенно-го из цельного куска бивня.

Фриз выточен отдельно и декоративно отчленен от тулова профилем в виде выкружки, полки и маленькой полочки. Он содержит 12 фигур невысокого рельефа (до 4 мм при высоте фигур до 6,5 мм). Над ними проходит пояс овов, заполнявшихся декоративными глазками; в некоторых ячейках следы красного и черного клея. В отдельных местах фриза высверлены небольшие круглые отверстия для бронзовых заклепок. Скульптурная отделка фриза выполнена с исключительным мастерством.

Сюжет изображения — Музы и Гепест. Первая Муза стоит в легком повороте вправо, обнимая мальчишку-сатириска. Лицо в профиль вправо. Волосы убраны валиком и собраны в узел на макушке. Резко выступающие надбровные дуги, крупный горбатый нос, большой рот, заостренный подбородок. На шее две жировых складки. Одета в длинный до полу хитон, ниспадающий тяжелыми складками до полу, скрепленный на обоих плечах круглыми пряжками и перехваченный высоко под грудью поясом. Поверх хитона — плащ, окутывающий бедра и скрученный поверху наподобие жгута. Предплечья обнаженной руки охвачены двойным браслетом. Правая рука согнута в локте, протянута вправо и держит небольшую с заостренным концом палочку для писания—стил. Левая закинута за шею стоящего справа сатириска, покоясь на его левом плече. Основной упор тела на левую ногу. Фигурка мальчика-сатириска выступает из-за нее лишь наполовину. Голова его откинута назад и чуть наклонена вправо. Крупный голый череп, резко подчерки-

тые дуги бровей, короткие козлиные уши. Запавшие глаза; улыбка. Он голый, лишь на бедра накинута, наподобие юбочки, неширокая полоса материи. Опушенная левая рука держит большим и указательным пальцем петлю с подвешенной на нее навощенной табличкой в деревянной рамке. Обнаженная левая нога выставлена вперед. Фигура Гефеста обращена вправо, лицо в профиль. На затылок ниспадают курчавые волосы, лоб лысый. Подчеркнутые надбровные дуги, прямой нос со складкой на переносице. Длинные усы, оставляющие открытыми губы, густая короткая борода. Бедра обернуты в ткань, закрученную у пояса жгутом. Сильно моделирована мускулатура торса, рук и ног. Плечи даны в профиль, бедра впрямь. Правая рука согнута в локте и опирается у подбородка на длинную, с крючковатым концом, металлургическую кочергу, придерживаемую левой рукой. Правая нога выпрямлена, согнутая в колене левая, с изуродованной ступней, закинута за нее. Вторая Муза стоит впрямь, голова повернута в профиль влево и слегка наклонена. Лицо, прическа и одежда как у первой Музы, но один конец плаща наброшен на левое плечо и перекинут через левую руку. На уровне талии она держит развернутый свиток (volumen). Тяжесть тела сосредоточена на правой ноге. Третья Муза сидит в легком повороте влево. Голова в профиль влево, слегка наклонена. Прическа, тип лица, одежда как у предыдущих, но плащ наброшен лишь на бедра, ниспадая складками на колени и вниз. Левая рука, украшенная у запястья двойным браслетом, придерживает у колен раскрытую двойную навощенную табличку [tabula segea или διπτιχος], правая, видимо, пишет на ней стилем. Муза сидит как бы на небольшой тумбе, левая нога свободно вытянута, правая согнута в колене. Четвертая Муза стоит в легком повороте вправо. Голова в профиль и слегка наклонена. Тип лица, прическа, одежда как у первой Музы. На губах легкая улыбка. Правая рука согнута в локте и прижата у бедра. Пятая Муза стоит впрямь, голова повернута вправо и поднята вверх. Прическа, лицо, одежда как у остальных. На губах улыбка. Правая рука свободно опущена вниз и держит стиль, левая согнута в локте и держит раскрытую двойную табличку — диптих. Левая нога несколько выдвинута вправо. Шестая Муза дана также впрямь, но голова повернута влево. Прическа, тип лица и одежда как у второй Музы. Лицо смеющееся. Правая рука согнута в локте, протянута влево и держит стиль, левая свободно опущена вниз. Ноги слегка раздвинуты в полушаге влево. Седьмая Муза стоит в полуобороте вправо, голова в профиль, слегка наклонена. Прическа, лицо, одежда и браслеты как у первой Музы. Правая рука согнута, прижата к талии и как будто держит стиль. Восьмая Муза стоит впрямь (голова сбита). Одежда как у первой. Свободно опущенная вниз, слегка отставленная правая рука держит стиль, а левая придерживает за петлю сложенный диптих. Основной упор на левую ногу. Девятая Муза изображена в движении влево, голова в профиль и слегка наклонена, тело впрямь. Прическа, лицо и одежда как у второй Музы. В руках, на уровне талии полуразвернутый свиток. Ноги раздвинуты в полушаге влево. Десятая Муза. Фигура впрямь, ноги раздвинуты в шаг вправо, голова обращена в профиль влево. Прическа, лицо и одежда как у первой Музы. Правая рука держит на уровне бедра стиль, левая — раскрытую двойную табличку.

Ритон № 52 (A26—г/II).

В=50,5, Ш=41, Д=12,5, в=6, ф=8,7

Состояние кости среднее, но очень многих участков ее недостает. При реставрации кентавра добавлена большая часть левого крыла и правая нога. Ритон собран из 350 фрагментов.

Рог ритона очень круто изогнут в нижней половине. Он завершен фигурой крылатого кентавра. Вьющиеся волосы прядями ниспадают с затылка на шею. Широкая, курчавая борода обрамляет лицо, на голове выточено крупное круглое гнездо (для присоединения рога?). Фигура мускулистая, широкоплечая, руки с сильно выраженными бицепсами. Правая, согнутая в локте, поднята вверх, левая лежит на боку, как бы придерживая перекинутый плащ(?). Частично сохранились выброшенные ноги, чуть изогнутые в скаковом суставе и оканчивающиеся крупными копытами. Между ног у их основания два сквозных отверстия для сцеживания напитка (д=6—7 мм). Сохранились фрагменты двух крупных крыльев, отведенных назад, овальных в нижней части (в месте скрепления), где дано несколько рядов рельефных петель оперения, заполнявшихся плоскими стеклянными глазками; сохранились глазки бледно-зеленого цвета; в некоторых ячейках—следы красного и черного клея. Выше этих петель следует ряд удлинненных перьев с продольными насечками, а далее 9 длинных концевых перьев, скульптурно оформляющих очертания крыла.

Соединительный патрубок состоит из двух звеньев: нижнее с акантами, верхнее гладкое. От кентавра патрубок отделен профилированным пояском, ограниченным с обеих сторон поясками овов, заполнявшихся вставками. Нижнее звено патрубка украшено восьмью акантами, между которыми вырастают длинные стебли, заканчивающиеся миндалевидными петельками; некоторые из них сохранили следы красного клея. Верхнее звено патрубка декоративно отделено от тулова и нижнего звена поясками овов, заполнявшихся глазками; сохранились глазки желтоватого цвета; в некоторых ячейках — следы красного и черного клея.

Тулово выточено из цельного куска бивня; от фриза и патрубка оно отделено поясками овов, заполнившихся глазками; сохранились глазки бледно-зеленого и белого цветов.

Фриз, выточенный из отдельного куска кости, сохранился лишь на одну треть. В некоторых местах он позеленел от бывших бронзовых заклепок, прикреплявших кость к деревянному каркасу. В основании всех фигур фриза два ряда как бы окатанных камней. Фигуры выточены в высоком рельефе до 9 мм при высоте их до 7,5 см. Скульптурная отделка выполнена с большим мастерством. Тематика изображения — олимпийские боги. Торс, видимо, Деметры, стоящей впрямь. Фигура одета в длинный хитон, ниспадающий вертикальными складками, поверх которого ткань, окутывающая бедра. Левая рука согнута в локте, как будто придерживая что-то у груди, правая также была прижата к груди под тканью. Правая нога выпрямлена, левая отставлена вперед и вправо. Посейдон. Величавая мужская фигура впрямь, с сильно выраженной мускулатурой рук и живота. Голова повернута влево. Прямые,

густые пряди волос заброшены на лоб, изборожденный морщинами; суровый, очерк бровей, глубоко посаженные глаза, взгляд вверх. Густая борода, сливающаяся с волосами на висках, обрамляет лицо. Нижняя часть торса окутана тканью, ниспадающей с левого плеча; ноги открытые. Правая рука, видимо, придерживала частично сохранившийся трезубец, левая, целиком окутанная тканью, придерживает ее, опираясь о бедро. Тяжесть тела сосредоточена на левой ноге, правая чуть согнута в колене и отставлена. Зевс. Стоит впрямь, голова чуть повернута вправо. Прямые пряди волос откинута над широким лбом. Суровые брови, глубоко посаженные глаза, зрачки которых подчеркнуты синей краской. Прямой греческий нос. Густая, но недлинная борода. Правая рука согнута в локте, поднята вверх и опирается на длинный жезл, левая держит на боку связку молний. Нижняя часть торса окутана тканью, конец которой как будто перекинут через левое плечо. Основной упор на правую ногу, левая отставлена назад и вправо. Афродита. Стоит впрямь, голова в легком повороте влево. Волосы убраны вокруг головы валиком. Большие мечтательные глаза, стройная шея, небольшие округлые груди, под которыми проходит двойной пояс. Правая рука согнута в локте, поднята вверх и придерживает конец ткани, ниспадающей за спину, окутывающей нижнюю половину фигуры и придерживаемую левой рукой у бедра. Опора на левую ногу; правая чуть согнута в колене и непринужденно выдвинута вперед. Вправо от Афродиты в верхнем поле — часть пальмовой ветви. Далее древовидный ствол, идущий раструбом вверх, сплошь покрытый листьями (может быть это крона дерева, но может быть ветви вьющегося растения).

Ритон № 55 (A2г—36—B2в/II).

B=49, D=11.

Ритон не реставрирован, оставлен в гипсовом блоке. Заключает ствол, фриз, карниз. Последний имел бронзовое завершение, совершенно расслоившееся от окисления.

Табл. XIII.

Отдельный фриз № 56 (A3в/II)

D=16; ф=8,2

Состояние кости плохое, фриз сильно фрагментирован. Тематика изображения — олимпийские божества. В основании фигур проходит полочка. Над фигурами пояс олов, заполнявших глазами; сохранились вставки светло-желтого цвета. Рельеф резьбы невысок — до 4 мм при высоте фигур до 5,5 см.

Торс Зевса, стоящего впрямь. На фигуре ткань, окутывающая полуогнутую левую руку и бедра, придерживаемая у бедра. После некоторой лакуны — остаток сильно расслоившейся мужской фигуры, без ног; предположительно Гест. После значительной лакуны — фрагмент правой руки, согнутой в локте, поднятой вверх, опирающейся на высокий жезл или копье; предположительно Афина. После лакуны — Арес, стоящий впрямь, головой слегка обращенный вправо. На голове открытый шлем с широкими полями и сцепленными под подбородком наушниками. Глаза широко открыты, взгляд влево. Прямой греческий нос, маленький стиснутый рот, крутой подбородок. Фигура мускулистая и как бы обрисована об-

легающей кирасой, из-под которой спускается набедренный в два ряда панцирных пластин, ниже видна туника выше колен. Плащ скреплен на правом плече и переброшен через левое за спину. Правая рука согнута в локте, поднята вверх и опирается на высокое копьё, с раздвигающимися влево лентами, кисть левой покинута на рукоятке меча в виде головы орла; сам меч сбит. Мускулистые ноги, обутые в невысокие сапожки, раздвинуты. Далее А ф р о д и т а, стоящая впрямь. Тело нагое, но нижняя часть торса окутана тканью, закрывающей бедро правой ноги и поднимающейся к левому боку. Опора сосредоточена на левой ноге, бедро и колено правой резко поданы вперед. После лакуны — торс стройного нагого юноши с четко моделированной мускулатурой груди; предположительно А п о л л о н. Далее контуры фигуры Артемиды в коротком хитоне, с расставленными ногами. Рядом, видимо, Д е м е т р а, стоящая впрямь. Прослеживается длинная одежда, обрисовывающая слегка раздвинутые ноги. За нею нижняя часть фигуры, видимо, Г е р м е с а. Ноги обнажены, основной упор на левую, правая отставлена влево. Г е с т и я, стоящая впрямь, голова повернута вправо. Видны остатки прически валиком. На фигуре длинный хитон, поверх которого, видимо, был гиматий, окутывающий левую руку, полу-согнутую в локте, опертую о бок. Опора на правой ноге, левая отставлена. В поле слева следы факела. П о с е й д о н, стоящий впрямь; голова повернута влево. Широко раскрытые глаза в тяжелых веках; прямой нос; густая недлинная борода. Сохранились детали мускулатуры широкой и крепкой груди. Правая рука согнута в локте и придерживает у бедра ткань, закрывающую ногу, левая была протянута вправо, придерживая трезубец.

Табл. LV—LVI.

Ритон № 57 (А36/II).

В=45; Ш=35,5; Д=14; в=15,5; ф=6,4.

Сохранность средняя, фриз сильно фрагментирован, большая часть фигурок его лишена голов. При реставрации грифона добавлены рога, левая лапа и детали крыльев. Собран из 270 фрагментов.

Рог ритона почти вертикален, заметно утоняясь вниз и изгибаясь в нижней трети. Завершающая скульптурная фигура — львopodobный грифон. Небольшая голова с заостренными ушами и двумя гнездами для крепления рогов. Под круто изогнутыми надбровьями — выпуклые глаза с пластической обработкой зрачка. На носу рельефные складки; из разинутой пасти свешивается язык. Сохранились выброшенная вперед лапа с растопыренной пятипалой когтистой ступней и два отведенных назад крыла, прикреплённых у предплечья. В нижней части крыльев рельефные петли оперения, заполнявшиеся декоративными глазками; уцелели глазки стекловидной пасты белого и бледно-зеленого цветов. Выше сначала ряд небольших удлиненных перьев и другой ряд крупных изгибающихся концевых; те и другие оформлены параллельными насечками. Между ног отверстие для ссезивания напитка (д=4 мм).

Соединительный патрубок украшен шестью акантами с загибающимися наружу концами; между ними размещены остролисты. В верхней части патрубка проходит поясков овов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранились глазки стекловидной пасты желтого и бледно-зеленого цветов.

Тулово выточено из цельного отрезка бивня. В нижней части оно ограничено пояском овов, в верхней — пояском в виде выкружки, над кото-

рой широкая полка, украшенная овами; в некоторых ячейках остались глазки стекловидной пасты белого и желтого цветов или следы черного и красного клея.

Фриз составлялся из отдельных наборных пластинок, прикреплявшихся бронзовыми заклепками к бывшему деревянному каркасу. Рельеф фигур невысок — до 4 мм при высоте их до 5 см. В основании всех фигур проходит полоса, на которой насечками дана ломаная линия, членящая ее на равные треугольнички. Вправо от оси ритона сохранились нижние части широко расставленных ног, обутых в сапоги с треугольными отворотами, а также кисть левой руки, протянутой вправо и охватывающей ствол дерева, крона которого передана несколькими изгибающимися ветвями с миндалевидными листьями. С противоположной стороны ствол придерживает мужчина, стоящий впрямь, но с поворотом влево головы и ног. Волосы откинuty назад, открывая козлиное ухо. Крупные черты лица, резко подчеркнутое надбровье над выпуклым глазом. На тело наброшена шкура, скрепленная на левом плече, обнажающая правую руку, перепоясанная у бедер и свисающая острым концом между ног; фактура ее передана точечными углублениями. Левая рука лежит на левом бедре. Ноги раздвинуты. Далее фигура женщины, одетой в хитон до колен, поверх которого наброшена такая же шкура (но не перепоясанная). Правая рука опущена вниз и придерживает у бедра как будто топорик, левая вытянута вперед. Ноги, обутые в сапожки с треугольными отворотами, расставлены в движении вправо. После небольшой лакуны нижняя часть фигуры в аналогичной одежде до колен. Ноги, обутые в сапоги с треугольными отворотами, расставлены в движении вправо. Еще одна женская фигура в движении вправо. Одежда и обувь как у предыдущих. Шкура, скрепленная на левом плече, откинута с правого, открывая рельефную грудь. Правая рука опущена вниз и держит у бедра какую-то рукоятку или стержень. Ноги расставлены в шаг. За нею — мужская фигура впрямь. Одежда как у мужчины возле дерева (см. выше), ноги расставлены в широком шаге вправо. Еще мужская фигура в движении вправо. Левая рука согнута в локте, сжата в кулак и протянута вперед. Одежду составляет такая же, как и у остальных, шкура. Ноги широко расставлены. Далее женская фигура впрямь, в движении влево. Одежда как у прочих женщин этого фриза, ноги расставлены в шаг влево. На ногах сапоги с двойным рядом треугольных отворотов: мелких — оторочкой и более крупных — остроугольных. За нею мужчина, бегущий вправо. Тор: впрямь, голова повернута в профиль. Лысый лоб, низко посаженная бровь; взгляд устремлен вверх; полураскрытые губы. Крупное козлиное ухо. Одежда — шкура, как у остальных. Левая рука поднята вверх и закинута за голову, правая опущена вниз и согнута в локте. Мускулистые ноги широко расставлены. Еще одна мужская фигура; ноги широко расставлены в движении вправо, корпус резко наклонен, руки протянуты.

Венчающий карниз сохранился в виде трех отдельных головок, выступающих до 13 мм. 1) Юношеская головка (над деревом), повернутая вправо. Отдельные пряди коротких волос ниспадают на лоб; глубоко посаженные глаза, зрачок которых подчеркнут синей краской. 2) Женская

головка, повернутая влево. Волосы убраны валиком. Удлиненный разрез глаз; прямой крупный нос. 3) Мужская головка, повернутая вправо. Крепкая лепка лица. Гладкий череп; широкий лоб; нависшие надбровья, глубоко посаженные, небольшие глаза; некрупный прямой нос; узкий, длинный рот с опущенными уголками, энергичный выступающий подбородок.

Табл. CXIV, 1—2.

Скульптурная фигура № 59 (Б3а/II).

в=11.

Верхняя половина обнаженной женской фигуры сильно поврежденная расслоением. Выточена из куска кости с вертикально расположенными слоями. Выступает почти в круглом рельефе из плоскости когда-то украшенного ею объекта (кажется не ритона). Над голову — карниз в виде выкружки. Тело впрямь, голова обращена вправо. С головы на плечи ниспадают длинные волосы (или покрывало?). Очень глубокая глазница под крутой бровью, видимо, некогда была заполнена инкрустацией. Крупный нос, полуоткрытый рот с выступающей нижней губой, крутой подбородок. Высокая шея, широкие плечи, сильно моделированные руки. Крепкие обнаженные груди с рельефными сосками. Правая рука была отведена в сторону, левая — согнута в локте и прижата к талии.

Табл. CXVIII, 3.

Скульптурная фигура № 60 (А3б—г/II).

в=12,5.

Фигура кентавра, значительно поврежденная расслоением. Выточена из куска кости с вертикальным расположением слоев. Густые, недлинные волосы волнистыми прядями ниспадают сзади на шею. Глубокие глазницы, крупный прямой нос, лицо обрамлено бородой. Мускулистые руки и грудь. Правая рука согнута в локте и занесена над головой, кисть ее сжимает основание какого-то утраченного предмета. Левая рука согнута в локте, опущена вниз и что-то придерживает у живота; через левую руку перекинута ткань. Внизу два крупных прямоугольных отверстия для присоединения ног. Между ними маленькое круглое отверстие для сцеживания напитка.

Табл. LXXI—LXXII, CXIX—I.

Отдельный фриз. № 63 (Б3б—г/II).

Д=10,6, ф=9,4.

Сохранность почти хорошая. Фриз выточен из цельного отрезка бивня. Рельеф фигур невысок — до 5 мм при высоте их до 6,2 см. Над фигурами проходит орнаментальная полоса в виде ветви плюща с сердцевидными листьями, заполнявшимися декоративными вставками, сохранились вставки стекловидной пасты кремового и бледно-зеленого цветов. Еще выше поясok овов, заполнявшихся декоративными глазками; уцеле-

ли глазки стекловидной пасты кремового, желтого, белого и бледно-зеленого цветов.

Аполлон, играющий на кифаре. Статная фигура впрямь, голова повернута влево. Длинные волосы откинuty назад. Широко открытый глаз рельефно моделирован, высверленный зрачок его подчеркнут синей краской. Прямой греческий нос, приподнятые в улыбке уголки рта, круто выступающий подбородок. Фигура окутана в длинную мантию, драпирующуюся многочисленными складками. Правая рука покоится на струнах кифары, придерживаемой у левого плеча. Кифара удлинённая, со слегка надломленным контуром боковых брусов, кажется пятияструнная. В поле слева от Аполлона верхний конец жезла, принадлежавшего недостающей фигуре. Справа же от него обнаженный юноша в позе танца. Голова повернута вправо и поднята вверх. Гладкий череп, широко открытый глаз, в уголке которого сохранились следы красной краски, а зрачок подчеркнут синей. Нос небольшой прямой. Левая рука согнута в локте, закинута за голову, видимо, придерживая конец плаща, проходящего за спиной, правая согнута в локте и поднята вверх с отставленным указательным пальцем. Рельефно передана мускулатура груди и живота. Далее фрагмент женской фигуры впрямь. Одета в длинный хитон. Правая рука согнута в локте и протянута вправо с поднятыми указательным и средним пальцами и сложенными остальными. Основной упор на правую ногу. За нею часть фигуры юноши, играющего на авлосе; прослеживаются контуры головы и две трубки инструмента. Еще юноша в легком повороте влево. На голове видно козлиное ухо. Глаз широко открыт, в уголке его красная окраска. Тело обнажено, на бедрах — род юбочки до колен, скрепленной поясом. Левая рука согнута в локте, придерживая у груди мех с вином, лежащий на левом плече. Далее обнаженная танцовщица, обращенная спиной. Голова повернута влево в профиль и откинута назад, распущенные волосы ниспадают на спину прямыми прядями. Лоб невысокий, глаз широко открыт, зрачок его подчеркнут синей краской, в уголке глаза — следы красной. Нос с горбинкой, рот полуоткрыт в улыбке. Через правую руку перекинут узкий, драпирующийся складками, ниспадающий шарф. Обе руки подняты над головой, ударяя в музыкальный инструмент типа небольших полусферических чашек. Тело несколько широких пропорций, мягко моделированное. Ноги сомкнуты в коленях. К ней обращается с особым жестом правой руки бородатый мужчина, стоящий слегка откинувшись назад в трехчетвертном повороте влево. У него лысый череп, крупное ухо, небольшой глаз, зрачок которого подчеркнут синей краской. Короткая борода обрамляет лицо. Одет в мантию до полу, с длинными рукавами, драпирующуюся вертикальными складками. Правая рука согнута в локте и протянута влево, причем средний и указательный пальцы соединены и подняты вверх, а остальные сжаты, левая согнута в локте и держит у груди сдвоенные палочки. Правая нога несколько выставлена вперед. Рядом женщина, стоящая впрямь. Волосы убраны валиком. Лицо округлое, очень рельефные глаза, в уголках которых сохранились следы красной краски. Зрачки окрашены синей краской. Щеки полные, рот маленький. Одета в длинный хитон, поверх которого наброшен гима-

тий, спускающийся с левого плеча на бедра густыми складками. Левая рука протянута вправо и держит круглый бубен; правая рука ударяет по нему пальцами.

Венчающий карниз выточен отдельно из узкой полоски бивня. Профиль его плавно округлен сверху и завершен полочкой. На карнизе размещены горельефные головки, выступающие до 18 мм, между которыми расположены миндалевидные гнезда, заполнявшиеся декоративными глазками; сохранился один такой глазок стекловидной пасты бледно-зеленого цвета. Все лица юные, округлые, с полными щеками. Глаза широко раскрыты, зрачки их высверлены и подчеркнуты синей краской, а уголки глаз — красной. У девушек прическа убрана валиком вокруг обруча, у юношей схематически переданные курчавые волосы. Почти все улыбаются. Сохранилось 8 таких головок; в описании приводятся лишь некоторые индивидуальные детали их. 1) Женская головка впрямь (над Аполлоном). Полуоткрытые губы, заостренный подбородок. 2) Юношеская головка впрямь. Подчеркнуты надбровные дуги; вздернутый, заостренный нос; полуоткрытые губы; выступающий подбородок. 3) Женская головка, слегка повернутая вправо. Прямой греческий нос; выпуклые, ненатурально широко раскрытые глаза. Головки № 4, 5 и 7 крайне повреждены. 6) Юношеская головка, слегка повернутая влево. Крутые брови над крупными глазами. 8) Юношеская головка, слегка повернутая влево. Козлиное ухо, окрашенное в красный цвет, над лбом два маленьких расходящихся, отогнутых назад козлиных рога, подчеркнутые надбровные дуги, большие глаза, в уголках рта легкая улыбка, выступающий подбородок.

Табл. X — XII

Ритон № 65 (БЗв/II).

В=35, Ш=30,5, Д=12, в=15,5, ф=6,3.

Сохранность в основном хорошая, кроме фигуры грифона, сильно поврежденной расслоениями. При реставрации его добавлена правая лапа и левое крыло. Ритон собран из 370 фрагментов.

Рог ритона круто изогнут в нижней части, где завершен фигурой львopodobного грифона. Голова впрямь, пасть открыта. Сохранилось два тупых на концах рога, отогнутых назад и S-образно изгибающихся. На груди пряди гривы. Частично сохранились выброшенная вперед левая лапа с растопыренной пятипалой когтистой ступней и фрагменты правого крыла. Нижнюю часть его составляют рельефные петли оперения, заполнявшиеся декоративными глазками; сохранились глазки стекловидной пасты кремового и бледно-зеленого цветов; выше — крупные перья, оформленные параллельными насечками. Между ног отверстие для сцеживания напитка (д = 8 мм).

Соединительный патрубок украшен шестью акантами, в промежутках между которыми размещены остролисты. Верхняя часть патрубка оформлена пояском овов. Такие же пояски ограничивают верхнюю и нижнюю линию тулова, выточенного из цельного куска бивня. В некото-

рых ячейках сохранились вставки стекловидной пасты белого, кремового, бледно-зеленого цветов.

Фриз выточен на том же куске бивня, что и тулово, от которого отделен декоративным пояском, имеющим профиль выкружки и полочки, разделенных бороздкой. Рельеф фигур, украшающих фриз, до 4 мм при высоте их до 5,2 см. Сверху фигуры фриза ограничены пояском овов, в некоторых ячейках следы красного и черного клея. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. Сюжет изображения — 8 олимпийских божеств. Зевс. Мускулистая мужская фигура в горделивой позе, несколько склоненная влево. Туловище впрямь, голова слегка повернута вправо. Схематически трактованы густые, короткие волосы; под крутою бровью — крупный глаз; густая недлинная борода обрамляет лицо. Резко передана мускулатура обнаженной груди и живота. На левое плечо наброшена ткань, придерживаемая левой рукой, окутывающая эту руку, бедра и правую ногу до ступни. Согнутая в локте правая рука опирается на длинный жезл слева. Тяжесть тела сосредоточена на правой ноге, левая свободно отставлена. Гера (сохранилась верхняя часть фигуры, без рук). Голова повернута на три четверти вправо; пышные волосы убраны валиком; зрачок глаза подчеркнут синей краской. Одета в хитон с глубоким угольным вырезом, перехваченный под грудями поясом; на уровне бедер следы гиматия, окутывающего кисть левой руки. Гефест. Голова обращена вправо, плечи впрямь, бедра и ноги влево. На теле короткая одежда до колен. Правая рука согнута в локте и оперта у подбородка на жезл, левая придерживает его на уровне пояса. Стоит на левой ноге; изогнутая в колене правая закинута за нее. Ступни обеих ног уродливо искривлены. Верхняя часть корпуса наклонена и резко подана влево. Афина. Статная девушка впрямь, голова слегка повернута влево. Одета в длинный до полу хитон, скрепленный на правом плече, поверх которого гиматий выше колен. Правая рука свободным жестом вытянута влево, у левого бока остатки овального щита. Основной упор на левую ногу, правая отставлена. Афродита — нагая, впрямь; голова слегка повернута влево и наклонена. Левая рука полусогнута и поднята вверх, придерживая край ткани, которая драпируется складками за спиной и прикрывает свободно отставленную правую ногу; правая полусогнута, придерживая край ткани у лона. Бедра левой ноги круглятся; тяжесть тела сосредоточена на ней. Гермес обнаженный, стоящий впрямь; общий наклон фигуры несколько влево. На плечи накинута плащ, переброшенный за спину; левая рука согнута в локте и придерживает его у груди. Ноги слегка раздвинуты. Гестия. Фигура впрямь. Одета в длинный до полу хитон, перепопсанный под грудью поясом; поверх него гиматий, закрывающий бедра, переброшенный через левое плечо, окутывая согнутую в локте левую руку; в полусогнутой правой — факел. Тяжесть тела сосредоточена на правой ноге, левая полусогнута в колене и свободно отставлена вправо. Посейдон. Голова, поза, одежда как у Зевса, но кисть руки расположена ниже, а правая опирается на трезубец.

Карниз имеет профиль выкружки увенчанной полкой, из которой выступают горельефные головки до 12 мм; между головками расположе-

ны венчиками вниз удлиненные колокольчики. Лица, за исключением одной головки, сильно повреждены сколами и расслоением. 1) Женская головка (над Зевсом), повернутая вправо. Волосы убраны валиком. Удлиненный овал лица; мягко моделированные гладкие щеки и прямой подбородок. 2) Головка юноши, повернутая вправо. Крупное ухо; дугообразно поднятые брови; глубоко посаженный крупный глаз, зрачок которого подчеркнут синей краской. Маленькие губы, выступающий вперед крутой подбородок. 3) Женская головка, повернутая на три четверти влево. Волосы убраны валиком и собраны на макушке в узел; зрачки подчеркнуты синей краской. 4) Женская головка, повернутая вправо. Волосы убраны валиком; глаза широко открыты; приоткрыты губы небольшого рта; круто выступающий подбородок. 5) Мужская головка, повернутая влево. Схематически переданы густые, беспорядочно лежащие волосы, широкий лоб, резко подчеркнутая изогнутая бровь; глубоко посаженный глаз, зрачок которого подчеркнут синей краской, пристальный взгляд вверх. Прямой широкий нос, впалые щеки с подчеркнутой рельефной скулой. Густая широкая всклокоченная борода, концы длинных усов ниспадают на бороду, открывая небольшой стиснутый рот.

Табл. CXVI, I

Небольшой сосуд № 66 (БЗв/II).

III=15,5; д=7; в=10,5.

Сохранность средняя; объект собран из 60 фрагментов.

Сосуд состоит из короткого отрезка резервуара и завершающей фигуры в виде протома слона. Фигура слона выточена из куска кости с горизонтальным расположением слоев. Общее движение вперед. Широкий хобот кольцеобразно загнут вверх; обращенная наружу поверхность его оформлена параллельными горизонтальными насечками. Частично сохранился отходящий в сторону клык. Пасть открыта. От парадной сбруи сохранились остатки двух крученых шнуров и крупных наушных украшений в виде ограниченных овалом маленьких четырехугольничков, шнуров бус и ниспадающих длинных кистей. Ноги, согнутые в коленях и расширяющиеся внизу, выброшены вперед. По краю ступни выгравированы двойными дужками ногти, тыльная часть заштрихована. Небольшие крылья, с одним рядом перьев в виде насечек, отведены назад. На шее слона — фрагмент сидящей человеческой фигурки водителя. Обнаженные руки, украшенные у предплечья браслетами, согнуты в локтях и расставлены в стороны. Верхняя часть сосуда выточена отдельно и имеет вид короткой, плавно расширяющейся трубки. Навершие отделено от фигуры слона рельефным пояском.

Табл. CVI—CVII

Ритон № 71 (БЗб—г/II).

В=50; III=28; Д=14,3; в=13,5; ф=9.

Состояние кости очень плохое, значительных участков ее не хватает. Детали пластики крайне повреждены расслоением. Ритон собран из 300 фрагментов.

Ритон имеет форму рога, слегка изгибающегося книзу. Завершающая фигура — львopodobный грифон. Из разинутой пасти свешивается язык. На лбу следы глубоких гнезд для прикрепления рогов. Частично сохранились крупные пряди гривы. Между ног отверстие для сцеживания напитка (д=5 мм). На правом боку отверстие для штифтика, с помощью которого прикреплялось крыло.

Соединительный патрубок, отделенный от фигуры грифона рельефным (в две полоски) пояском, украшен акантами с остролистами между ними. Сопряжение патрубка с туловом подчеркнуто с обеих сторон рельефного пояса полосками овов; в некоторых из ячеек — следы черного клея.

Фриз был выточен отдельно, от тулова отчленен рельефным пояском, состоящим из выкружки и полочки, разделенных бороздкой. Сохранилось лишь 7 фигур, сильно поврежденных, довольно высокого рельефа — до 7 мм при высоте фигур до 6 см. Сверху фигуры фриза отграничивает пояс овов. Первой (от главной оси ритона) является часть фигуры впрямь; на груди ее прослеживаются остатки плаща. Далее верхняя половина корпуса юноши впрямь; голова слегка повернута влево. Подчеркнутые надбровные дуги, широко раскрытые глаза; высверленные зрачки подчеркнуты синей краской. Прямой нос, маленькие губы, острый подбородок. Рельефно передана мускулатура груди и живота. На плечи наброшена шкура, откинута назад и завязанная на груди лапами. Правая рука протянута влево, левая прижата локтем к боку, придерживая длинный предмет. За ним мужская фигура впрямь, в движении влево. Руки подняты вверх и придерживают тушу животного, лежащую на плечах; сохранились детали рельефной мускулатуры живота. Левая нога выдвинута вправо. Еще одна мужская фигура в резком движении вправо. Обе руки подняты вверх, придерживая нечто на плечах; ноги расставлены в широком шаге. Следующий участник этой сцены придерживает на плече палку, к которой привязана туша крупного животного, волочащаяся в поле слева. Далее остатки детской фигуры, припавшей на левое колено и обращенной влево; вскинутой левой рукой придерживает что-то лежащее на плечах позади головы. Последняя фигура также мужская, в быстром движении вправо, с широко расставленными ногами, придерживающая справа крупный, ниспадающий к земле предмет, силуэт которого напоминает также тушу животного.

Венчающий карниз сохранился в виде семи отдельных головок, выступающих до 12 мм. Головки 1, 2, 4, 5 сильно разрушены. 3) Юношеская головка, повернутая влево. Кудрявые волосы обрамляют полное лицо; под рельефным надбровьем широко раскрытый глаз; полная щека; маленький рот. 6) Округлое лицо с большими глазами и маленьким ртом. 7) Головка юноши, повернутая влево. Рельефные надбровные дуги, широко раскрытые глаза, зрачки которых подчеркнуты синей краской, взгляд вверх.

Скульптурная фигура № 73 (БЗв/II).

в=12.

Фигура сильно попорчена расслоением и сколами. Выточена из куска кости с вертикально расположенными слоями. Это—женщина-кентавр. Голова слегка повернута вправо. Волосы убраны валиком вокруг двойного обруча, окрашенного в красный цвет. Наполовину сохранившееся красивое, удлиненное лицо. Высокий гладкий лоб под длинными дугами тонких бровей. Широко раскрытый правый глаз; крупный высверленный зрачок подчеркнут синей краской; взгляд вправо. Тонкий прямой нос; маленькие губы подчеркнуты красной краской. Одега в драпирующийся складками, перепоясанный под грудью хитон из тонкой ткани, облегающей тело, обрисовывая округлые груди с рельефными сосками. Застежка на левом плече и пояс окрашены в красный цвет. На левом плече наброшена ткань, окутывающая опущенную правую руку и нижнюю часть торса. Правая рука согнута в локте и поднята вверх. В основании бедер частично сохранилось два прямоугольных гнезда для крепления (конских?) ног; между ними—округлое отверстие для ссезивания напитка.

Табл. XXXVI—XXXIX, CXX—10, 15.

Ритон № 76 (АЗг — 4а/II).

В=43, Ш=30,5; Д=13,5; в=13,5; ф=6,8.

Сохранность ритона, за исключением сильно поврежденной расслоением скульптурной фигуры, очень хорошая; при реставрации кентавра добавлены части конских ног.

Ритон мягко изогнут, очень заметно утоняясь сверху вниз. Завершающая скульптурная фигура — кентавр. На лице его сохранились выющиеся завитки недлинной бороды. Плечи широкие, фигура могучая. Правая рука поднята вверх, согнута в локте и держит шарообразный предмет, левая полусогнута и прижата к боку; на ее плечевую часть спускается морда львиной шкуры, видимо, накинутой на плечи; через сгиб локтя переброшена ткань, драпирующаяся складками. Конские ноги выброшены вперед, между ними крупное отверстие для ссезивания напитка (д=7 мм). В месте соединения фигуры с патрубком поясok из трех горельефных полосок, от которых на туловище кентавра отходит понизу небольшой акантовый лист. В месте присоединения фигуры к патрубку сохранились отверстия для крепежных штифтов. Патрубок украшен в нижней половине восьмью акантами, концы которых сильно отогнуты наружу; в промежутках между акантами—остролисты. Сверху и снизу патрубок ограничивают пояски овов; в некоторых ячейках следы красного и черного

клея. Тулово выточено из цельного отрезка бивня. Посредине его проходит орнаментальная полоса шириною в 3 см. Гравированные линии орнамента окрашены красной краской. В центре три пышных декоративных листа типа акантов; от них отходят виноградные побеги с изображениями листьев, виноградных кистей и закручивающихся усиков. От фриза и патрубка тулово ограничено поясками овов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранилось множество плоских глазков стекловидной пасты белого, желтого, бледно-зеленого и зеленого цветов, а также одна, видимо, каменная вставка красного цвета; в пустых ячейках — следы красного и черного клея. Под верхним пояском овов на главной оси ритона выгравирована однословная греческая надпись — ΕΥΤΙΑΣ.

Фриз выточен отдельно из цельной секции бивня; от тулова он отделен пояском, имеющим профиль выкружки и полочки. Поверху фриз ограничен пояском овов, заполнявшихся декоративными глазками; сохранились глазки стекловидной пасты желтого, зеленого и сине-зеленого цветов. Резьба высокого рельефа до 7 мм при высоте фигур до 5,2 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с исключительным мастерством. Сюжет изображения: Артемида и нимфы-охотницы. В центре композиции Артемида впрямь, сидящая на возвышении, сложенном из камней. Из-под плоской шапочки видны завитки волос. Лицо удлиненное, лоб небольшой; под плавными дугами бровей — удлиненные, широко раскрытые глаза; правильный греческий нос, маленькие губы, заостренный подбородок. Общее горделивое властное выражение лица. Одета в обрисовывающий грудь хитон до колен из тонкой ткани, скрепленный на обоих плечах; поверх него гиматий, драпирующийся богатыми складками, окутывающий левое плечо, руку, бедро и правую ногу, ниспадая наземь. Правая рука согнута в локте и поднята вверх; левая покоится у бедра. Стройная обнаженная до колена левая нога в низком ботинке перекрещивается с правой и выдвинута вперед. Первая нимфа справа изображена впрямь; голова слегка повернута вправо. Волосы обрамляют лицо крупными завитками и собраны на макушке в узел. По типу лица аналогично лицу Артемиды, но на устах улыбка. Одета в скрепленный на обоих плечах хитон до колен, поверх которого короткая туника до бедер, спускающаяся живописными складками; под грудью широкий пояс. Руки обнажены; левая отведена вправо и держит крупный лук, правая согнута в локте, поднята вверх и как бы вынимает стрелу из колчана за спиной. Ноги раздвинуты в движении влево. Вторая нимфа ступает вправо. На голове шапочка с двумя выступающими рожками, из-под которой выбиваются кудри. Лицо как у предыдущей, но нос несколько изогнут. Одежда та же, но вместо широкого узкий пояс. Руки согнуты в локтях, опущены вниз и держат на уровне живота, обращенное острием вправо копье длиною в рост самой нимфы; с локтя левой руки свисают два конца шарфа. Третья нимфа — в позе встречного движения влево. Одежда как у первой нимфы. Правая рука протянута влево, левая прижата к туловищу; обеими руками держит древко такого же копья, как у предыдущей. За спиной в поле справа развешается конец

шарфа. Ноги расставлены в быстром шаге, правая, согнутая в колене, выставлена вперед. Четвертая нимфа почти в симметричном движении вправо. Короткие вьющиеся волосы обрамляют удлинненное лицо с крупными чертами. Одежда как у второй нимфы. С вытянутой вправо левой руки свисает конец шарфа, правая поднята над головой, как бы замахиваясь для удара (копьем). Пятая нимфа шагает вправо. Голова почти в профиль вправо несколько наклонена. Вьющиеся волосы ниспадают на спину. Тонкие черты лица при несколько крупном носе; на губах улыбка; под изогнутой бровью широко раскрытый глаз. Одежда как у предыдущей. В правой руке, прижатой к туловищу, остатки древка копья. На переднем плане справа у ног девушки дикая козочка, идущая вправо. Удлиненная морда с длинными ушами и небольшими рогами, гибкая шея, гладкое туловище; короткий оттопыренный хвост. Ноги расставлены в шаг, правая передняя неестественно загнута, прижимаясь копытцем к ребрам. Шестая нимфа представлена в легком шаге вправо. Одежда как у остальных; на ногах невысокая мягкая обувь. Правая рука согнута в локте и отведена назад, через локоть выдвинутой вперед левой переброшен шарф. Седьмая нимфа изображена коленопреклоненной. Голова повернута вправо и наклонена; кудри длинных волос ниспадают на спину. Черты лица правильные, оживлены улыбкой. Одежда и обувь как у предыдущей. Правая рука согнута в локте и поднята вверх; выпрямленная левая опущена вниз; обе руки держат дугообразные изогнутые на концах палки, к которым прикреплена ловчая сеть широкого косога плетения. Сеть натянута вертикально на высоту фриза, концы ее сверху и снизу заггибаются. Левая нога девушки согнута в колене, низко пригнута к земле, правая отставлена влево. На ногах обувь как у двух предыдущих. Корпус значительно наклонен вправо. Восьмая нимфа в повороте вправо, голова почти в профиль. Лицо крупное, с мелкими чертами, длинные кудри опускаются за спину. Одежда и обувь как у трех предыдущих. Фигура несколько сутуловата. Слева за спиной развивается конец шарфа. Левая рука согнута в локте и протянута вправо. Согнутая в локте правая прижата к груди. Ноги расставлены в шаг вправо. Последняя нимфа стоит впрямь, в легком движении влево. Вьющиеся волосы ниспадают на спину. Одежда как у первой нимфы, на ногах невысокая мягкая обувь. Правая рука протянута вправо, придерживая за рога дику козочку, стоящую на задних ногах в позе скачка влево. Опущенная левая держит за заднюю ножку другую козу, упирающуюся оземь передними ногами.

Венчающий карниз сохранился более чем на 2/3 и имеет профиль выкружки, из которой выступают до 12 мм горельефные головки, чередующиеся с удлинненными цветками типа четырехлепестковых колокольчиков, опущенных венчиками вниз. Все головки, за исключением одной (бородатой), принадлежат юным существам — трудно распознать юношам или девушкам; тип лиц их аналогичен лицам нимф-охотниц на фризе: удлинненный овал лица, несколько вкось поставленные глаза, зрачки которых подчеркнуты синей краской. Головка № 1 (несколько правее Артемиды) и № 2 сильно повреждены. 3) Мужская головка. Схемати-

чески переданы короткие курчавые волосы. Широко раскрытые небольшие глаза, прямой нос, сжатые губы маленького рта, недлинная борода и ниспадающие усы приоткрывают ровную линию рта. 4) Повреждена: на голове шапочка с двумя роговидными выступами, длинный овал лица, раздвоенный подбородок. 5) На голове лавровый венок. Широко раскрытые глаза, задумчивый взгляд, красивый изгиб слегка улыбающегося рта. 7) Пышные выющиеся волосы обрамляют лицо, широко раскрытые глаза, прямой греческий нос, изящный очерк маленького рта. 8) На голове шапочка с двумя роговидными выступами, пристальный взгляд глубоко посаженных глаз, слегка опущенный нос, выдвинутая нижняя губа, раздвоенный подбородок. 9) Гладкий череп, крупные уши, глубоко посаженные глаза, полураскрытые улыбающиеся губы. 10) На голове схематически переданный венок, круглые глазные яблоки, полураскрытые губы, выступающий раздвоенный подбородок. 11) Большие удлиненные глаза, прямой греческий нос, полураскрытые губы маленького рта.

Табл. LVII — LIX, CXX — 2, 3, 4

Ритон № 77 (АЗг — 46/II)

В=43,5, III=29, Д=12, в=13,5, ф=6.

Общая сохранность кости, при отсутствии некоторых участков фриза и тулова, хорошая. Ритон собран из 350 фрагментов.

Ствол ритона почти вертикален вверх, но круто изгибается в нижней части. Он завершен фигурой львopodobного грифона. Надо лбом его два витых рога, отогнутых у основания назад и изгибающихся вперед и вверх своими концами. Крупные заостренные уши, большие глазные впадины, пасть раскрыта, местами сохранились фрагменты гривы. Две недлинных лапы с когтистой пятипалой ступней выброшены вперед, между ними отверстие для сжегивания напитка (д=5 мм). На боках прикреплены крылья, у основания их размещены петлеобразные гнезда для инкрустации мастиковыми разноцветными глазками, остальная поверхность занята изогнутыми перьями, оформленными параллельными насечками.

Фигура грифона насажена на патрубок, нижняя часть которого украшена шестью акантами, между ними — остролисты. Выше на гладкой части патрубка следы рисунка в виде веточки, выполненной красной краской. Линии отдела патрубка от завершающей фигуры и тулова отмечены рельефным двухчастным пояском и полосками олов; в некоторых ячейках следы черного клея. Тулово выточено из цельного куска бивня и также сверху и снизу ограничено поясками олов, несущих следы черного и красного клея; в овах верхнего пояса сохранилось несколько декоративных глазков из стекловидной пасты белого и бледно-зеленого цветов.

Фриз выточен отдельно от тулова и составлен из пяти наборных пластинок. В месте крепления их, в целях маскировки шва, выгравирован

орнамент в виде схематических ветвей растения. Пластины прикреплялись к бывшему деревянному каркасу бронзовыми гвоздиками, окрасившими отдельные места фриза в зеленый цвет. От тулова фриз отделен рельефным двойным пояском: нижним в виде полочки, верхним, расчлененным на треугольники, видимо, условно имитирующие два ряда камней. На фризе сохранилось 10 фигур высокого рельефа до 6 мм при высоте их до 4,5 см. Скульптурная отделка фриза выполнена с большим мастерством. Над фигурами расположен накладной, прикреплявшийся на бронзовых заклепках пояс оков, заполнявшихся декоративными вставками; сохранились глазки стекловидной пасты зеленого и бледно-зеленого цветов; некоторые ячейки несут следы черного и красного клея.

В центре композиции изображен стоящий Зевс. Голова обращена влево, верхняя половина торса вправо, нижняя прямо. Горделивое выражение лица. Схематически трактованные густые волосы, высокий лоб с нахмуренными бровями, прямой нос, густая недлинная борода и ниспадающие усы. Сильное мускулистое нагое тело. На бедра наброшена ткань, окутывающая обе ноги и, видимо, левую руку, придерживающую ее край. Руки, согнутые в локтях, опираются о колено левой ноги, которая покоится на глыбе камней или выступе скалы. Основной упор фигуры на выпрямленную правую ногу. Правее сильно поврежденная фигура Гермеса впрямь. Тело нагое, с хорошо выраженной мускулатурой груди и живота. С левого плеча за спину свисает край плаща, рука опущена и держит, видимо, кадуцей. Основной упор на правую ногу. Далее — девушка, стоящая впрямь, с лицом, обращенным к Гермесу, в профиль влево. Волосы убраны валиком. Лицо полное, округлое, нос прямой, крутая бровь, круглый глаз. Одета в хитон, скрепленный на обоих плечах и перепоясанный под грудью, поверх которого гиматий, наброшенный на левое плечо, окутывающий руку и бедра; ткани драпируются обильными складками. Правая рука согнута в локте, прикладывает указательный палец к устам. Фигура слегка подалась влево. За ней женская фигура в динамическом движении вправо. Голова низко склонена; прослеживается крупный, широко открытый глаз. Женщина одета в короткий до колен хитон, поверх которого шкура, скрепленная на левом плече, открывающая правую грудь и свисающая спереди треугольным концом; обута в сапожки. Верхняя часть корпуса наклонена и повернута вправо. Правая рука закинута над головой и резко согнута в локте, как бы замахиваясь для удара. Основной упор переносится на согнутую в колене и выдвинутую вперед левую ногу. После значительной лакун — голова и плечи в повороте влево. Лицо круглое, с подчеркнутым надбровьем над широко открытым глазом, с полной щекой. За нею женщина, шагающая вправо. Одета в короткий хитон и шкуру, как у четвертой из описанных фигур. Правая рука опущена и держит секиру. Еще одна женская фигура впрямь, в движении вправо. Одета в короткий до колен хитон, поверх которого наброшена шкура, скрепленная на левом

плече, открывающая правую грудь и руку и перепоясанная на бедрах. Правая рука, видимо, была поднята вверх. Левая, судя по сохранившейся части, опущена. Ноги согнуты в коленях и расставлены в широком шаге. Следующая женщина также впрямь, дана в симметричном движении влево. Волосы убраны валиком. Лицо полное, невысокий лоб, широко открытые глаза под крутыми дугами бровей, короткий прямой нос, несомкнутые губы. Одета в хитон до колен, рельефно обрисовывающий грудь и скрепленный на правом плече, поверх него шкура, перепоясанная под грудью как у предыдущих. Правая рука полусогнута и держит секиру топориком вверх; левая придерживает ветвь с крупными сердцевидными листьями, расположенную в поле справа. Ноги, обутые в сапожки с треугольными отворотами, раздвинуты; правая согнута в колене, левая выпрямлена. Ту же ветвь придерживает левой рукой следующая женщина, бегущая вправо. Лицо почти в профиль вправо, прическа валиком, на лбу и у глаза морщины, глаз широко открыт. Одежда как у предыдущих. Левая рука была поднята над головой. Ноги расставлены в беге, опора на левой ноге. Заключительная фигура мужчины, бегущего вправо. Голова его обращена влево, к предыдущей женщине. Густые короткие волосы надо лбом, кажется рожки. Удлиненный овал лица, небольшая бородка. Глубокая глазница под изогнутой бровью. Одет в короткую тунику и шкуру. Левая рука опущена, правая простерта вперед, к Зевсу, придерживая какой-то миниатюрный предмет. Ноги были раздвинуты в быстром движении.

Венчающий карниз имеет профиль крутой выкружки и полочки. На поверхности перехода к внутренней части ритона выгравированы антефиксы. Карниз оформлен выступающими до 11 мм из выкружки горельефными головками, между которыми расположены миндалевидные гнезда для заполнения инкрустацией. Сохранилось 9 головок; резьба выполнена в сильном рельефе. 1) Головка юноши, повернутая влево (над Зевсом). Крупные глазные впадины под резко выраженными надбровными дугами. Крупный крючковатый нос, полные щеки, сжатые вытянутые вперед губы. 2) Юношеская головка, слегка повернутая вправо. Густые прямые волосы, высоко поставленные уши, низкий лоб, крутые надломленные надбровные дуги, глубоко сидящие широко раскрытые глаза. Прямой нос с подчеркнутыми ноздрями. Опущенные сжатые губы с резкими складками в уголках. 3) Мужская головка, слегка повернутая влево. Схематически переданные волосы, острым углом сходящиеся на низком лбу с двумя резкими морщинами у переносицы. Глубокие глазные впадины. Крупный прямой нос, длинные выбритые над верхней губой усы, ниспадающие на короткую широкую бороду. 4) Женская головка, повернутая вправо (сильно повреждена). Волосы убраны валиком. Большой глаз, взгляд устремлен вниз. Полные щеки, толстые губы, маленький «отрицательный» подбородок. 5) Женская головка, повернутая влево. Волосы убраны валиком. Скорбный взгляд, под крутыми бровями. Прямой нос, слегка сжатые губы с опущенными уголками. 6) Мужская головка, повернутая вправо. Выпуклый лоб, подчеркнутые надбровные дуги, широкие слегка раскосые глаза. Крупный и толстый курносый нос с

широкими ноздрями. Тонкие усы ниспадают на короткую клочковатую широкую бороду. Рот небольшой, с опущенными уголками. 7) Женская головка, повернутая на 3/4 влево. Волосы убраны валиком. Большие глаза под низкими бровями. Удлиненный овал лица. Полные щеки, сжатые губы, подчеркнуто выпуклый подбородок. 8) Повернута влево (повреждена). Полные щеки, крупный рот, крутой подбородок. 9) Женская головка, повернутая вправо (повреждена). Волосы убраны валиком. Широко раскрытые глаза, полные щеки.

Табл. ХСР—ХСУ

Ритон № 78 (А46—г/II).

В=44, Ш=31, Д=16,3, в=12,5, ф=8.

Сохранность средняя; ритон собран из 300 фрагментов.

Ритон имеет широкий раструб сверху, сильно суживается и круто изогнут внизу. Завершающая фигура — человекобык. Туловище вместе с ногами выточено из куска кости с горизонтально расположенными слоями; отдельно приставляющаяся голова из другого куска с вертикальным расположением слоев. Над лбом завитки волос, пышно ниспадающих на спину, и два маленьких рога, отогнутых назад. Глубокие впадины глазниц позволяют предполагать заполнение их инкрустацией. На груди длинные складки шейного войла. Сохранились две выброшенные вперед бычьи ноги. Между ними отверстие для сцеживания напитка (д=7 мм). На спине маленький шишкообразный горб. Фигура присоединена к гладкому патрубку, в верхней и нижней частях которого кость приобрела зеленый цвет от бывшего соприкосновения с бронзовыми частями соединительных позолоченных обручей. На фигуре и патрубке следы малиновой краски. Тулово выточено из цельного куска бивня.

Фриз набран из отдельных пластинок кости и вместе с венчающим карнизом насаживался на общий бронзовый остов, к которому прилеплялся бронзовыми заклепками (от одного из них сохранилась крупная полусферическая шляпка диаметром 5 мм). От тулова фриз отделен выступающей бронзовой полосой шириной 1,8 см со следами позолоты. Кость фриза сильно разрушена зеленою разложившейся бронзой. Рельеф фигур невысок — до 5 мм при высоте их до 5 см; резьба сильно повреждена расслоением. Глаза изображений — без пластической разделки зрачка.

Центр композиции лежит не на вогнутой, а на выпуклой стороне ритона. Здесь изображена женщина в профиль, в шаге вправо. Голова украшена венком. Лицо широкое, с полными щеками. Узкий разрез глаз, маленькие сжатые губы. Одета в длинный хитон, поверх которого гиматий, ниспадающий ниже колен и перехваченный под грудью; одежды драпируются обильными складками. Правая рука подана вперед. Здесь, в поле вправо — небольшой столбообразный, прямоугольного сечения жертвенник, с расширяющимся основанием и двухступчатым таким же навершием. По другую сторону жертвенника обнаженная женская фигура, повернутая спиной. Левая рука согнута в локте и поднята вверх, кисть ее, сжимая какой-то предмет, находится на уровне плеча; но-

ги сомкнуты. Далее музыкантша, изображенная впрямь. Широкое плоское бесстрастное лицо с мелкими чертами. Одета в длинный до полу хитон, поверх которого наброшен очень пышный гиматий ниже колен, драпирующийся многочисленными складками. Конец его ниспадает с левой руки, согнутой в локте, поднятой вверх и придерживающей на плече на уровне лица овальный бубен. Правая рука согнута в локте и прижата к груди. После некоторого интервала — женская фигура, склоненная и слегка повернутая влево. Голова как будто украшена венком. Миндалевидный разрез глаз, прямые губы плотно сжаты. Задумчивое выражение лица. Облачена в широкое одеяние до колен, на ноге сохранился короткий сапожок. Женщина делает шаг вправо. За нею широкая фигура юноши впрямь. Одет в хитон до колен с мелкими вертикальными складками. На плечи накинута узкий шарф, один конец которого обвивает локоть и запястье левой руки, опущенной вниз, отнесенной вправо и придерживающей его развешивающийся конец. Правая рука согнута в локте, поднята вверх и держит горизонтально проходящий за головою тирс, украшенный лентами. Расставленные ноги обуты в сапоги до колен с двойной рельефной оторочкой вверх. Далее нижняя часть торса фигуры впрямь. Прослеживается собранный жгутом кусок материи на талии. Правая рука опущена и держит вертикально в поле слева высокий тирс с развевающимися лентами. Правее музыкант, играющий на двойном гобое, стоящий впрямь. На голове как будто венок или округлая шапочка. Плоское заостренное книзу лицо с мелкими чертами, с миндалевидным разрезом глаз. Одет в широкий балахон до колен с многочисленными складками и с длинными рукавами. Поверх накинута развевающийся за спиной плащ, тоже со складками, полы которого видны по бокам. Согнутые в локтях руки расставлены в стороны, придерживая очень длинные расходящиеся трубки гобоя, прижатого к губам. На ноге — невысокий сапожок с треугольными отворотами. Опора на выпрямленную левую ногу, правая резко отставлена влево. Через некоторый интервал женщина, повернутая на 3/4 вправо, ведущая какое-то копытное животное (козел?). Волосы откинута со лба назад и рассыпаны по плечам волнистыми прядями. Широкое плоское лицо с мелкими чертами. Удлиненный разрез глаз, сжатые губы. Одета в длинный хитон, обрисовывающий полные груди, перепоясанный под ними поясом. Правая рука протянута влево и придерживает за голову стоящее на переднем плане животное. Рельеф его сильно поврежден. Гладкое туловище, морда как будто задрана вверх. Животное медленно ступает вправо.

Венчающий карниз состоит из отдельно выточенных горельефных головок и перемежающих их пальмовых ветвей. Выше бронзовый каркас выгибается наружу, образуя закраину ритона; здесь сохранились следы сплошной позолоты; над пальмовыми ветвями же вытянутые миндалевидные гнезда — вмятины на металле, несущие следы припоя. Головки крупные, изображены впрямь, зрачки глаз высверлены. Лица сильно повреждены. 1) Головка юноши (над женщиной у алтаря) в высоком заостренном колпаке, обвитом посредине венком. Из-под колпака выбиваются вьющиеся волосы, волнистые пряди которых ниспадают на плечи. Широкое лицо, удлиненные глаза, скорбный взгляд, полный выступающий подбородок. 2) Сильно разрушена. 3) Мужская головка. Короткие волосы обрамляют широкий лоб. Узкие, удлиненные глаза, взгляд прямо. Сжатые губы. Лицо обрамляет короткая курчавая борода. 4) Женская головка.

Волосы убраны в валик, над ними гладкий головной убор, раструбообразно расширяющийся вверху (калаф). 5) Сильно разрушена; на голове убор типа берета (петазос). 6) Женская головка. Волосы убраны в валик. Широкое лицо, низкий лоб, удлинённый миндалевидный разрез глаз. 7) Головка юноши. Короткие густые волосы обрамляют лоб. Округлое лицо с правильными, красивыми чертами. Спокойный рот, слегка выступающий подбородок. Справа от головки между нею и пальмовой ветвью дана вертикально дубинка, покрытая правильно расположенными миндалевидными сучками.

Табл. LX.

Отдельный фриз № 80 (Б4/II).

Д=13, ф=7,4.

Фриз выточен отдельно от тулова. Сохранился почти полностью, но состояние кости весьма плохое. В основании фриза проходит декоративный поясок в виде выкружки и полочки, под которыми расположен участок кости, вставлявшийся внутрь тулова. На фризе сохранилось 8 фигур, крайне разрушенных расслоением, прослеживаемых лишь контурно. Рельеф до 4 мм при высоте фигур до 6,2 см. Поверху проходит поясок овов, в некоторых ячейках следы красного клея.

Мужская фигура, видимо, Зевс. Голова слегка повернута влево, руки сложены на колене левой ноги, опёртой на камень или скалу, правая нога выпрямлена. Общий наклон слегка вправо. Следующая фигура изображена в движении влево, ноги раздвинуты в широком шаге. Далее фигура впрямь, также с широко расставленными ногами. Левая рука протянута и держится за ствол дерева в поле справа, которое придерживает также следующая фигура, изображённая в бурном движении вправо. Голова откинута назад, левая рука как будто занесена над ней. Ноги широко расставлены. Далее фигура впрямь, в широком шаге вправо. Правая рука была согнута в локте и покоилась на бедре. На ногах сапоги с треугольными отворотами. Ещё одна фигура в движении вправо. Правая рука была протянута влево. Выпрямлённая правая нога резко отставлена, корпус наклонен вперед. Далее женщина, шагающая вправо. Волосы убраны в валик и зачесаны в узел. Одета в хитон до колен, на ногах короткие сапожки с треугольными отворотами. Правая рука опущена вдоль туловища, придерживая топорик или секиру, левая согнута в локте и держит на левом плече ветвь. Заключительная фигурка юноши в быстром движении вправо. Голова обращена влево, торс впрямь, ноги вправо. Над прической коротких волос два заостренных расходящихся рога. Под крутой бровью широко раскрытый глаз. Рот маленький, кажется обрамлен ниспадающими усами. Руки протянуты вправо, левая нога слегка согнута в колене и выставлена вперед, верхняя часть корпуса несколько наклонена.

Венчающий карниз сохранился почти полностью, но сильно поврежден расслоением. Профиль его почти прямой, несколько округленный вверху и завершённый полочкой. Выточен отдельно от фриза и скреплен с ним бронзовыми гвоздиками. На карнизе размещены горельефные головки, выступающие до 2 см, между которыми миндалевидные гнезда, заполнявшиеся вставками — выпуклыми глазками; сохранился один такой глазок

стекловидной пасты зеленоватого цвета. 1) Головка юноши впрямь (над Зевсом). Большие глаза, взгляд вверх. Несомкнутые губы над выступающим острым подбородком. Головки № 2, 4, 5, 6 крайне расслоены. 2) Женская, повернутая вправо. 3) Юношеская головка, повернутая влево. Прическа передана полудужками, взгляд вверх. Толстые губы, мягко округленный подбородок. 4) Повернута влево. 5) Повернута вправо. 6) Женская, повернута вправо. 7) Головка юноши, повернутая влево. Полуоткрытые губы, заостренный выступающий подбородок. 8) Женская головка, повернутая вправо. Пышные волосы убраны в валик. Под крутыми дугами бровей большие, печальные глаза, взгляд вверх. 9) Юношеская головка, слегка повернутая влево. Крупные кольца кудрей. Низкий лоб с трагической линией надбровий. Глубоко сидящие глаза. Горбатый нос, полные щеки, маленький рот.

Табл. ХСУ

Отдельный фриз № 81 (Б4в/II)

$$Д=12,5, \phi=6.$$

Фриз составлялся из наборных пластинок и сохранился очень фрагментарно. С былым деревянным каркасом он скреплялся бронзовыми заклепками, окрасившими кость вокруг гнезд в зеленый цвет. В местах скрепления пластинок для маскировки швов дан гравированный орнамент в виде веточек. Всего сохранилось 8 сильно фрагментированных и поврежденных расслоением фигур. Глаза без пластической разделки зрачка. Рельеф резьбы невысок до 4—5 мм при высоте фигур 5, 6 см; исключение составляет лишь мужская фигура в движении и повороте влево (рельеф ее до 7 мм при той же высоте). За ним женщина, стоящая впрямь. На голове высокий головной убор в виде двух расходящихся в стороны тупых, прямых рогов с ромбовидными насечками. Волосы убраны валиком, лицо округлое. Одета в длинный до полу хитон, поверх которого гиматий, окутывающий обильными поперечными складками торс, переброшенный через левое плечо и ниспадающий вдоль тела. Правая рука, скрытая под тканью, опущена вниз; левая, согнутая в локте, придерживает у плеча длинный жезл, идущий наискось к левому плечу и увенчанный как бы фигурным набалдашником. Далее мужская фигура в шаге вправо. На голове овальный головной убор с неширокими полями. Одет в просторную одежду до колен, обнажающую правую грудь. Правая рука была отведена в сторону, левая, согнутая в локте, поднесена к плечу. Ноги, с подчеркнутой развитой мускулатурой, раздвинуты в широком шаге. На смежной пластинке кости вырезана Афродита впрямь. Волосы убраны пышным валиком и собраны на макушке узлом. Лоб невысокий, брови косые, глаза небольшие. Округлое лицо, маленький рот. Фигура обнажена, подчеркнуты мышцы и признак пола. Круто очерчены бедра. Ноги облекает ткань, драпирующаяся складками, жгутобразно скрученная по верхнему краю. Основной упор сосредоточен на левой ноге. Справа в поле вверху маленькая фигурка голого амура в повороте влево. Волосы убраны валиком и собраны на макушке узлом. За левым плечом крыло. Левая рука полусогнута в локте, протянута влево и, видимо, держала какой-то предмет. Левая нога вытянута, правая полусогнута в колене. После некоторого интервала—

женщина, стоящая впрямь; голова слегка повернута влево. Лицо округлое, волосы убраны валиком, лоб невысокий, брови скосые, глаза небольшие. Полуоткрытые губы, крутой овальный подбородок. Одет в хитон, скрепленный на обоих плечах и перепоясанный под грудью, мягко обрисовывающий формы тела. Поверх хитона гиматий, брошенный на левое плечо, окутывающий нижнюю часть торса и руку. Правая рука полусогнута и придерживает у бедра тирс с завершием и лентой, идущий наискось. Далее ряд отдельных, крайне поврежденных фрагментов. Часть фигуры в одеждах, ниспадающих вертикальными складками; еще часть торса; остатки левой груди, плеча и руки, согнутой в локте и отведенной вправо, придерживающей горящий факел; часть плеча и правой руки, окутанных тканью, ниспадающей вертикальными складками; четыре пальмовых листа, узких, гибких, оформленных насечками, расходящихся в стороны. Последняя фигура мужская. Голова, обращенная в профиль влево, украшена венком. Старческое лицо с морщинками на лбу, с узкой бородой. Короткая, широкая одежда до колен—род балахона. Правая рука протянута влево и слегка вверх, левая полупущена, как будто опираясь на посох. Над фигурами фриза поверху вырезан шнур перлов (чередование одной удлиненной и двух круглых бусин). Венчающий карниз был выточен отдельно и прикреплялся гвоздиками в овальных отверстиях. Имеет профиль полочки, выкружки и завершающей полки, разделенных бороздками.

Табл. ХСVII—ХСVIII

Ритон № 86 (Б4а—в/II)

В=47, Ш=32, Д=13,3, в=13, ф=7,8

Сохранность и состояние кости очень плохие. Ритон собран из 350 фрагментов.

Ритон стройных пропорций, плавно изогнут, с заметным утонением книзу. Завершающая скульптурная фигура — кентавр. Голова его несколько повернута вправо, туловище впрямь. Крепкий мужской торс с сильно выраженной мускулатурой груди и живота. Правая рука согнута в локте и поднята вверх; кисть ее сжимает круглый предмет (камень?); левая согнута, кистью упираясь в бок; через локоть ее, видимо, был переброшен плащ. Между ног маленькое отверстие для сцеживания напитка (д=4 мм). Линия отдела от соединительного патрубка оформлена пояском из трех рельефных полосок.

Патрубок был украшен акантами, между которыми, видимо, располагались остролисты. Тулово сохранилось менее чем на 1/3. От патрубка и фриза оно отделено поясками овов.

Фриз был выточен вместе с туловом, от которого декоративно отделен рельефным пояском, имеющим профиль выкружки и полочки. Поверху фриз ограничен пояском овов. На фризе сохранилось 12 фигур (в большинстве крайне разрушенных) высокого рельефа—до 5—6 мм при высоте их до 6 см. На уцелевших лицах — глаза без пластической обработки зрачка. На главной оси ритона — низ фигуры, ноги которой как будто бы были расставлены в шаг вправо. Еще низ фигуры, разрушенный расслоением. Далее фигура в длинном хитоне: левая рука полусогнута и упирается в бедро. За нею мужская фигура в движении вправо. Правая рука согнута и держит с наклоном вниз винный мех, направляя устье вниз, к 150

стройному кратерообразному сосуду, стоящему на высокой ножке в поле справа внизу. Основной упор на левую ногу, правая слегка отставлена назад. Напротив — остатки совершенно разрушившейся фигуры. Далее обнаженный сатир спиной. Голова в профиль влево, задрана кверху. Низкий лоб; глаз широко раскрыт; крупный нос; загнутые кверху усы; толстые губы. Левая рука протянута влево и держит округлую рельефную чашу, правая согнута в локте и поднята вверх. Ноги как бы раздвинуты; на правой прослеживается копыто. Рядом с ним стоящая спиной обнаженная женская фигура плохой сохранности. Далее стоящая мужская обнаженная фигура впрямь в движении влево, с широко раздвинутыми ногами. После небольшого разрыва — паниск, играющий на свирели. Стоит впрямь; обе руки согнуты в локтях и держат у груди большую пятичастную свирель. На бедрах густая шерсть. Через некоторый интервал — двое стройных обнаженных юношей, идущих рука об руку влево. Лица их с правильными мелкими чертами обращены друг к другу, ноги расставлены в шаг. Первый улыбается, второй серьезен. Следующая фигура, кажется, женская. Стоит впрямь, голова вправо. Короткая до колен одежда перепоясана под грудью.

Венчающий карниз имеет профиль отлогой выкружки и полочки. Его украшали маленькие горельефные головки, выступающие до 8 мм, между которыми были размещены рельефные колокольчики; сохранился лишь один красноватого цвета; в середине его отверстие для штырька, прикреплявшего колокольчик к бывшему каркасу. Головки сохранились числом 16. На всех лицах подчеркиваются лишь надбровные дуги, но без выявления бровей; глазное яблоко передано очень рельефно, но без пластической разделки зрачка. 1) Женская головка (?) (над фигурой № 1) впрямь; с округлым лицом, с надломленными надбровьями. Надо лбом два небольших полукруга, обрамляющих маленькие рожки. № 2 и 4 разрушены. 3) Головка юноши, повернутая вправо. Длинное лицо; высокий лоб; изогнутые надбровья; полные щеки; маленькие губы с опущенными уголками. 5) Женская головка впрямь; прическа убрана валиком. Большой тонкий нос. Губы вырезаны в виде сплошного округлого выступа. 6) Головка юноши, повернутая влево. Гладкий лоб; нос с горбинкой; маленькие губы, остро выступающий подбородок. 7) Головка юноши, слегка повернутая влево. Длинное лицо; высокий лоб; длинный нос; губы схематически трактованы сплошным округлым выступом. 8) Мужская головка, повернутая чуть влево. На низкий лоб ниспадают густые пряди волос. Большие слегка раскосые глаза; прямой толстый нос; короткая борода, пряди которой схематически переданы надрезами. 9) Женская головка, чуть повернутая вправо. Прическа убрана валиком. 10) Головка юноши, повернутая влево. Длинное лицо; высокий лоб; большой тонкий нос; маленькие улыбающиеся губы. 11) Головка юноши впрямь. Волосы рельефными бугорками нависают над низким лбом. Слегка подчеркнуты верхние веки; круглые глаза; зрачки высверлены. 12) Головка юноши, слегка повернутая влево. Волосы переданы плоским возвышением надо лбом; маленькие губы, острый небольшой подбородок. 13) Головка юноши с курчавыми волосами, слегка повернутая влево. 14) Женская головка, повернутая вправо и слегка опущенная вниз. Над высоким лбом сохранились локоны волос. Губы вырезаны сплошным округлым выступом. 15) Головка юноши впрямь. Крупный нос, маленький рот, небольшой «отрицательный» подбородок. 16) Видимо, женская головка впрямь; сильно расслоена.

Ритон № 87 (БЗв—Г/II)

В=36,8, Ш=31,3, Д=10,3, в=11, ф=7,6

Сохранность средняя; состояние кости на фризе и карнизе — хорошее, на стволе и скульптурной фигуре кость сильно расслоена. При реставрации фигуры добавлена левая нога. Ритон собран из 280 фрагментов.

Рог ритона круто изогнут. Завершающая скульптурная фигура—чело-векобык. Голова повернута влево. Черты лица сбиты; уцелели лишь широкие, слегка улыбающиеся губы, энергичная складка у рта и выступающий подбородок. На груди и шее прослеживаются следы войла. Сохранилась выброшенная вперед правая нога, оканчивающаяся раздвоенным копытом. Между ног — отверстие для сцеживания напитка (д=6 мм).

Соединительный патрубок отделен от завершающей фигуры пояском в виде трех рельефных полосок. Патрубок украшен акантами, между которыми размещены остролисты. Верхняя и нижняя грань его оформлены поясами овов.

Тулово, видимо, было выточено из цельного куска бивня; нижняя грань его также оконтурена пояском овов.

Фриз выточен отдельно и отчленен от тулова рельефным пояском, имеющим профиль выкружки и полочки, разделенных бороздкой. Поверх фриза проходит пояс овов, заполнявшихся плоскими вставками стекло-видной пасты; уцелел глазок желтоватого цвета. Всего сохранилось пять фигур, резанных в невысоком рельефе (до 3 мм при высоте их до 5,5 см). Сюжет изображения — олимпийские боги. 1) Часть женской фигуры (Г е р ы?), стоящей впрямь, одетой в длинный до полу хитон, ниспадающий вертикальными складками; правая рука согнута в локте и прижимает к груди край одежды, левая, видимо, была опущена вдоль тела. В поле справа сохранилась локтевая часть правой руки, видимо, А ф и н ы, придерживающей копье. После значительного пробела — торс Афродиты. Фигура нагая, впрямь. Небольшие, округлые груди, крутые бедра. Правая рука полусогнута в локте и придерживает край ткани, прикрывающей ногу; левая рука, видимо, была поднята вверх вправо и держала другой конец ткани. Опора сосредоточена на выпрямленной левой ноге. Г е р м е с — стройный обнаженный юноша, стоит впрямь, голова повернута влево. Волосы схематически трактованы треугольными насечками. Лоб небольшой, бровь прямая, крупный глаз. Плащ, скрепленный на правом плече, перекинут через левое за спину, ниспадая вертикальными складками. За левым плечом верхняя часть округлого предмета (дорожной шляпы?). Левая рука согнута в локте и опирается о бедро, правая полуопущена и придерживает длинную заостренную палку. Ноги слегка расставлены, опора на левую. Г е с т и я стоит впрямь, голова повернута вправо. Лицо широкое, волосы убраны валиком вокруг обруча. Глаза широко раскрыты. Нос прямой, плоский; рот маленький, низко посаженный. Полные щеки, на шее жировые складки. Одега в длинный до полу хитон, перепопсанный под грудью, скрепленный на правом плече. На левое плечо наброшена ткань, ниспадающая до колен. Правая рука опущена и держит факел с крупным витым резервуаром, левая, скрытая под тканью, согнута в локте и прижата к поя-

су. Основной упор на правую ногу, левая согнута в колене и слегка отставлена вправо. Посейдон. Стоит впрямь, голова повернута влево. Волосы схематически переданы треугольными насечками. Высокий лоб, крутая бровь, широко открытый глаз, прямой нос, маленькие губы, короткая борода. Рельефно передана мускулатура груди и живота. На левое плечо брошен плащ, закрывающий руку до локтя и нижнюю часть торса. Левая рука согнута в локте, поднята вверх и опирается на трезубец, часть которого сохранилась в поле справа, правая согнута в локте и упирается в бок. Тяжесть тела сосредоточена на левой ноге. В поле справа — часть связки молний Зевса.

Венчающий карниз выточен отдельно и сохранился лишь частично. Имеет профиль крутой выкружки и полочки. На выкружке горельефные головки, выступающие из плоскости карниза до 6—7 мм, высверленные зрачки которых окрашены в синий цвет. Между головками петли, в которых помещались выпуклые миндалевидные вставки из цветной пасты; сохранились вставки темно-и бледно-зеленого цветов. 1) Женская головка (в промежутке карниза между Гестией и Посейдоном), повернутая на 3/4 вправо. Волосы убраны валиком вокруг обруча. Лицо округлое полное. Под круто изогнутыми рельефными бровями — широко раскрытые глаза; взгляд слегка вверх. 2) Головка юноши, повернутая влево. Гладкие волосы; невысокий лоб; глаза широко раскрыты, неправильно расставлены, взгляд вверх. Ухо вырезано схематически и несет следы синей краски. Полные щеки; тонкий, прямой нос; маленькие губы, на которых следы красной краски; острый подбородок. 3) Женская головка, повернутая на 3/4 вправо. Волосы убраны валиком вокруг двойного обруча. Гладкий выпуклый лоб, рельефные брови над широко раскрытыми глазами, в уголках глаз следы красной краски; взгляд прямо. Тонкий, прямой нос, маленькие губы с опущенными уголками, острый маленький подбородок. 4) Головка юноши, повернутая влево; по типу аналогична головке № 2.

Табл. XLIII.

Отдельный фриз № 90 (А4в/II)

Д=13,6, ф=6.

Сохранность почти полная, но кость очень сильно повреждена расслоением. Фриз был выточен отдельно от тулова, от которого декоративно отделен рельефным пояском, имеющим профиль выкружки и полочки, разделенных бороздкой. Поверх фигур — пояс овов. Всего сохранилось 10 фигур. Рельеф резьбы до 5 мм при высоте фигур до 4,6 см. Все фигуры разделены довольно значительными интервалами гладкого фона. Сюжет изображения — как будто состязание Апполона и Марсия с участием девяти муз. Все фигуры даны в сидячих позах. Аполлон сидит на рельефном возвышении, в повороте вправо. На бедре правой ноги прослеживаются складки одежды, ниспадавшей до земли. Правая рука согнута в локте и, видимо, играет на инструменте, прижимаемом на коленях. Первая Муза впрямь. Одета в длинный хитон. Обе руки согнуты в локтях, придерживая в уровне талии двухструнный инструмент типа дутара; левая рука находится на грифе, правая как бы перебирает струны. Правая нога согнута в колене больше чем левая и рельефно обрисовывается под тканью.

Вторая Муза; голова повернута на три четверти влево. Тонкий нос, полная щека, маленький рот. Одежда та же. Обнаженная правая рука, украшенная у предплечья браслетом, согнута в локте и прижата к груди; левая, видимо, была опущена вниз; ноги полусогнуты в коленях и расставлены. Часть фигуры третьей Музы крайне повреждена. Четвертая Муза. Голова слегка повернута влево и наклонена, торс в полуобороте вправо. Пятая в легком повороте влево с несколько склоненной головой. На лице сохранился глаз, зрачок которого подчеркнут синей краской. Одежда в длинный до полу хитон и гиматий; окутанная тканью левая рука согнута в локте и лежит у бедер; обе ноги согнуты в коленях; Шестая Муза впрямь. Одета в длинный до полу хитон с крупными складками и гиматий. Правая рука, закутанная в ткань, согнута в локте и придерживает какой-то предмет на уровне рта; левая — опущена вдоль тела. Левая нога слегка отведена в сторону; правая подогнута к сиденью и отставлена вперед. Седьмая Муза в повороте вправо. Голова в профиль, наклонена. На фигуре длинный хитон. Обнаженная правая рука, украшенная у предплечья браслетом, согнута в локте, придерживая на уровне талии какой-то неясный предмет. От восьмой Музы сохранился лишь фрагмент головки, повернутой вправо и наклоненной. Далее Марсий в повороте влево, сидящий в задумчивой позе на возвышении. Над выпуклым лбом короткие волосы, трактованные схематическими насечками; рельефные надбровные дуги, припухшие веки, короткая борода. Левая рука, обернутая в ткань, опущена и полусогнута в локте. Кисть правой поднесена к подбородку. Девятая Муза стоит впрямь, в легком движении вправо — к Аполлону. Одета в длинный хитон и гиматий. Окутанная тканью гиматия правая рука согнута в локте и прижата к груди; левая, видимо, была опущена вдоль тела; опора на левой ноге.

Венчающий карниз имеет профиль выкружки, резко изогнутой в верхней части, увенчанной полочкой. Сохранился в виде отдельных горельефных головок, выступающих до 14 мм, сильно поврежденных сколами. 1) Головка юноши (за фиг. № 1), повернутая влево и наклоненная. Курчавые волосы переданы кольцевыми завитками. Прямые надбровные дуги. 2) Головка юноши, слегка повернутая влево. Курчавые волосы переданы кольцевыми завитками. Прямые надбровные дуги, большие глаза, зрачки которых подчеркнуты синей краской; рельефные веки; взгляд прямо. Полная щека, маленькие губы. 3) Женская головка, слегка повернутая вправо. Волосы убраны валиком. Гладкий, высокий лоб, подчеркнутые прямые надбровные дуги. Большие глаза, зрачки которых окрашены синей краской. Полные щеки, маленькие губы. 4) Головка юноши, слегка повернутая влево; по типу аналогична головке № 2. 5) Женская головка, повернутая вправо; прическа валиком. 6) Головка, повернутая вправо. 7) Женская головка, повернутая вправо. Волосы убраны валиком. Прямые надбровные дуги, большие глаза, округлая щека.

Табл. CXVI—2.

Скульптурная фигура (в кв. АІГ/І над ритонном № 16)

В=8

Сохранность средняя. При реставрации добавлена значительная часть туловища. Собрана из 20 фрагментов.

Протома зебувидного быка, завершавшая какой-то несохранившийся ритон. Выточена как будто из двух кусков кости: из одного — верхняя часть корпуса с головой; из другого — нижняя часть его с ногами. Голова с обломанными рогами и ушами имеет крупные как бы раздувающиеся ноздри и глубокие глазные впадины. На спине и шее следы парадно украшенной сбруи в виде округленных жгутов и ремней с подвесками. С шеи на грудь, собираясь на ней заостренным килем, сбегает складки бычьего войла; на загривке шарообразный горб. Недлинные, выброшенные вперед бычьи ноги, выступающие ниже туловища, слегка согнуты в суставах и завершаются раздвоенными скульптурно разделанными копытами.

VI. СКУЛЬПТУРНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ РИТОНОВ

«Но ведь он (Дионис) привел сюда всю свою фратрию и свиту, сделав богами Пана, Силену и сатиров, каких-то деревенских парней, пасущих коз, противных с виду плясунов... Но Атлас, о Зевс, но Корибант и Сабазий — откуда они приведены к нам вместе с этим мидийцем Митрой, в персидской одежде и с тигрой, даже не говорящим по-гречески, не понимающим, когда пьют за его здоровье? Недаром скифы и геты, увидев такие дела, распрощались с нами и кого хотят делают бессмертными и выбирают в боги».

Лукиан.

А. ФРИЗ И КАРНИЗ

Изобразительные композиции развертываются горизонтально в широком поле фриза. При значительной сложности некоторых сюжетов, содержащих комплекс разнообразных, связанных единством действия персонажей, фигуры трактуются раздельно; они отделены по большей части интервалом гладкого фона и почти не знают пересечений. При очень сочном, в некоторых случаях почти трехчетвертном рельефе резьбы, в подавляющем большинстве композиций нет первого и второго плана⁶⁷, нет пространственного построения. Закономерность ритма преобладает над естественностью композиционных сочетаний. Все это придает изображению, при всей динамике движения отдельных фигур и сложности ракурсов, известную условность.

Ряд сюжетов на фризах повторяется. По содержанию они могут быть разбиты на две основные группы: I. Изображения божеств, II. Ритуальные сцены.

1. БОЖЕСТВА

а) Цикл 12-ти олимпийских богов

(Табл. I—XXXV, CXVIII—4, CXIX—1,3)

Фризов такого содержания 15 (№№ 2, 4, 9, 14, 21, 22, 27/34, 28, 30, 37, 39, 52, 56, 65, 87). Судя по отдельным фигуркам, найденным среди фрагментированного материала, этих фризов могло быть сверх того еще до трех. Обычный порядок расположения богов: Зевс, Гера, Гефест, Афина, Арес, Афродита, Аполлон, Артемида, Деметра, Гермес, Гестия, Посейдон. Бывают и некоторые варианты — так, на рит. № 4 вслед за Афродитой

стоит Деметра. Посейдон и Зевс чаще всего располагаются по обе стороны от оси симметрии на вогнутой стороне ритона, реже — на выпуклой. На рит. № 65 богов всего восемь: Зевс, Гера, Гефест, Афина, Афродита, Аполлон, Гестия, Посейдон.

«Распознать» отдельных богов в изображениях нетрудно и по облику их и по специфическим атрибутам: у Посейдона — трезубец, у Зевса —

связка молний, у Гестии — факел и т. д. В их распределении есть определенная система, может быть, связанная с родственными отношениями (Зевс, например, стоит между братом Посейдоном и женой Герой). Их образы отвечают основному значению данного божества: Арес — воин, Гера — матрона, Афродита — нагая красавица. Первое впечатление — несомненность „греческого“ сюжета. Однако при пристальном рассмотрении становится очевидным аб-

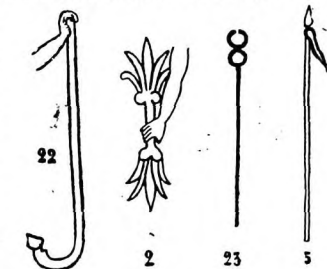


Рис. 27. Атрибуты божеств: кочерга Гефеста перун Зевса, кодуцей Гермеса.

солютно негреческая природа самих изображений — их стили, композиции, трактовки лиц, причесок, одежд.

С точки зрения формально-технического выполнения можно выделить ритоны, условно говоря, «эллинистического» и «варваризованного» типа (последний преобладает). Разница между ними определяется не мастерством исполнения — боги «варварского» типа на рит. № 4 и 9, например, резаны очень искусным мастером, но в общем стиле — особенно в типе лиц, в пропорциях тел, отходящих от классических канонов греческой красоты к каким-то иным эстетическим нормам.

Греческие боги, введенные филэллиниствующими парфянскими царями и принятые в среде правящей верхушки, были отождествлены на местной почве с локальными божествами. Прямые указания на это содержатся в письменных источниках. Смешанность греко-азиатских божеств была чрезвычайно типична для эпохи эллинизма. Тацит, например, указывает, что Антиох из Коммагены справлял празднества в честь Зевса-Ормузда, Аполлона-Митры и Геракла-Артагны. Красноречивым подтверждением служат надписи и рельефы в гротах Каррафто с изображением этого царя и названных смешанных божеств⁶⁸. Моисей Хоренский сообщает о греческих статуях, вывезенных Аршакидом Арташесом в Армению, поставленных в храмах местных божеств, видимо, соответственно большей или меньшей близости их по культовому содержанию: статуя Зевса — в храме Армазда, Афины — в храме Анахит, Гефеста — в храме Митры и т. д.⁶⁹.

Лишь такое слияние образов могло обеспечить утверждение олимпийских божеств и на парфянской почве, если не в широких народных толпах, то, по крайней мере, в аристократической среде.

При создании образов олимпийских богов резчики ритонов, видимо, пользовались какими-то традиционными образцами. Поза, одежда, атрибуты на всех фризах с этим сюжетом повторяются — отмечаются лишь некоторые несущественные варианты поз и жестов.

Вместе с тем, при наличии некоторых параллелей в греческом искусстве, бросается в глаза большое своеобразие в общем истолковании этих фигур. Ни монументальный «Каталог античной скульптуры» С. Рейнаха, содержащий многие сотни изображений зевсов, афродит и пр., ни ряд других сводных трудов по истории классического искусства прямых параллелей для них почти не содержат.

Отличия сказываются прежде всего в трактовке лиц. Если на фризах «эллинистического» типа (рит. №№ 22, 52) лица богов индивидуальны и полны известного эмоционального напряжения, то в группе тех же, но «варваризованных» богов, черты лица приобретают однотипный несколько застылый характер. Почти неотличимы юношеские головы Гермеса и Аполлона, как и бородатые лица Зевса и Посейдона. Лица женщин обычно круглы и полны — полнота подчеркивается двумя условными жировыми складками на шее. Брови дугообразны, взгляд округленных с сильно выраженными веками глаз устремлен вперед. Нос прямой, уширенный к основанию, очень низко под ним расположен маленький рот; щеки и подбородок округлые. Возраст никак не подчеркивают, характеры не выражены: лица девы-воительницы — Афины и матери — Деметры почти однотипны. Стиль их напоминает ту группу терракот парфянской эпохи из Южного Туркменистана с иератически неподвижным выражением лиц, которая была связана с местными народными культами⁷⁰.

Ритоны Нисы, изготовленные для царей, наделенные особыми, необычными функциями, стоят в художественном отношении несравненно выше, чем эта массовая продукция культовых терракот. И, однако, элементы местной традиции наглядно вторгаются в них даже в таких сугубо эллинских сюжетах, как изображения олимпийских божеств. В частности, это отмечается в передаче различных атрибутов: в типе парфянской прически у женщин, в «азиатской» выстрижке усов и бороды у мужчин и т. п. и даже в некоторых деталях костюмов сохраняющих, однако, основной тип одеяния, принятого в греческом искусстве для того или иного божества.

Зевс, Посейдон, Аполлон, Гермес представлены в героической наготе; у первых двух богов наличествует лишь падающая тяжелыми складками мантия, у Гермеса и Аполлона заброшенный за спину плащ. В сценах вакхического цикла и в обществе Муз Аполлон предстает в почти женском одеянии, близком к одеянию Аполлона-Кифареда Скопаса — в длинном хитоне, перепоясанном у груди и свободно брошенной мантии, скрепленной на левом плече. О военном костюме Ареса подробно будет сказано в другом месте. На Гефесте короткая, плотная одежда ремесленника, открывающая правую руку, чтобы не стеснять движений.

Одеяния богинь также весьма каноничны. Гера и Деметра облачены, как подобает женщинам-матерям, в длинные хитоны, плечи и руки их окутаны плотно гиматием. Видимо, этого рода женский костюм в эпоху парфянского «филэллинства» прочно вошел в парфянскую среду и удержался намного позднее. По крайней мере, такой именно тип одеяний представлен на мервских терракотовых статуэтках II—I вв. до н. э.⁷¹ Подоб-

ный тип хитона и гиматия видим у той парфянской богини с рогом изобилия, которая представлена на монетах парфянского чекана⁷².

Показателем длительного сохранения общего стиля такого костюма служит монументальная женская глиняная статуя из «Зала обожествленных предков» на «Старой Нисе (I—II вв. н. э.)»⁷³. Близки по типу и одеянию женские глиняные статуи из Топрак-калы в Хорезме⁷⁴, историко-культурные связи которого с соседней Парфией были, несомненно, очень древни и прочны.

«Девичий» костюм Гестии отличен от женского лишь иным использованием гиматия, свободно наброшенного на плечо и бедра, оставляющего обнаженными руки. Подобным образом одеты и девушки-музы (рит. № 15, 47, 90). Воительница Афина также в длинном, перепоясанном хитоне без рукавов, при явно восточных деталях военной части костюма (плащ, шлем) и вооружения (меч, копье, щит). Характерно, что у большинства этих божественных дев, а также у нагой Афродиты надеты явно в восточном вкусе у предплечья двойные браслеты. Эта «легкомысленная» деталь украшения чужда греческим традициям — наличие таких браслетов можно указать лишь на крайне немногочисленных изображениях Афродиты в памятниках античного (может быть не греческого, но греко-азиатского) искусства⁷⁵. Между тем, они достаточно обычны для образов парфянских богинь. Двойные браслеты, например, украшают обнаженные руки парящих Викторий из Дура-Европос⁵⁶. Мы видим их у девушек из барельефов архивольта арки дворца Хатры⁷⁷ и на парфянской статуэтке нагой богини, выточенной из слоновой кости⁷⁸. Костюм Артемиды-охотницы в виде короткого перепоясанного хитона в общем близок к одеянию так называемой Дианы Версальской; отличия в деталях и атрибутах: очень широкий пояс (почти ремень), характерные сапожки с треугольными отворотами, иной стиль прически при отсутствии диадемы, короткий парфянского типа лук. Артемиде же (рит. № 76) в греко-римском искусстве близких аналогий не знает. Она в обычной короткой тунике, но вся полузадрапирована богатой мантией, наброшенной на голову, окутывающей обильными складками руку и бедра, ниспадающую до пят.

Рассмотрим фигуры богов по отдельности.

Зевс. Крупная, полунагая фигура с хорошо разработанной мускулатурой. Стоит прямо. Гордая голова в трехчетвертном повороте. Бородатое лицо со слегка нахмуренными бровями, густая шапка недлинных волос. Бедра окутаны тканью, наброшенной на левую руку. Рука, согнутая в локте, держит связку молний, правая же отнесена влево, поднята на высоту плеча и опирается на высокий жезл. В другом варианте правая рука опущена вдоль тела и держит пучок молний, в то время как левая, окутанная тканью, уперта в бок. Тяжесть тела сосредоточена на одной из ног, другая слегка отставлена: поза «уравновешенного покоя».

Среди сотен известных «зевсов» античной скульптуры нет ни одного идентичного зевсам нисийских ритонов. Между тем; художественная концепция главы Олимпа передана резчиком с чрезвычайной выразительностью: величие позы, красота развитого мужского тела, горделивый взор, связка молний, как атрибут Громовержца.

Образ Зевса вошел в парфянские культы, по крайней мере, при Митридате I. На реверсе монет этого царя, битых в Селевкии и некоторых греческих городах, и на монетах зятя его Деметрия II (поставлен-

ного им наместником Сирии) встречается изображение Зевса Эвтофора— полагают, что это может быть сам обожествленный государь⁷⁹. Образ Зевса сливается в местных культах с самим Ормуздом, как о том гласит надпись Антиоха из Коммагены; к сожалению, изображение Зевса-Ормузда на рельефах Антиоха сильно попорчено. Некоторые исследователи считают невозможным наличие антропоморфизированного изображения Ормузда в изобразительном искусстве народов, исповедовавших зороастризм. Между тем, в армянских источниках есть прямое указание, что при постановке греческих статуй в храмах местных божеств, соответственно близости к ним богов эллинского пантеона, кумир Дия (Зевса) Олимпийского был водружен в Анийском храме Ормузда⁸⁰. То, что было бы немыслимо для маздеизма Ахеменидов, в пору парфянского филэллинизма становится вполне правомерным.

Этих смешанных «азиатских» зевсов было немало. Таково, например, было главное божество Гиерапольского храма. Бог восседал на быках; по словам Лукиана, «он всеми своими чертами напоминает Зевса: и головой, и одеждой, и троном. Его нельзя даже при желании смешать с другим богом»⁸¹. И, однако, именовался он не Зевсом, «но другим именем», и почести ему воздавались, согласно местного «варварского» ритуала. Таким образом, иконографически статуя этого божества приближалась к традиционному образу главы Олимпа, внутреннее же существо его отвечало местным культовым представлениям.

Смешанное греко-парфянское божество такого рода известно благодаря раскопкам в Дуре-Европос. Здесь существовал особый храм великого бога Адада—бога неба, бурь и дождей⁸². Парфянская иконография начала нашей эры из Дуры представляет его в образе бородатого мужа с тигрообразным головным убором, в длинных облегающих одеждах⁸³. На рельефе Антиоха Коммагенского Зевс-Ормузд представлен в стоячей позе, в профиль, одетым в парфянский костюм—длинные штаны, рубаху с рукавами, плащ⁸⁴. Этот рельеф, как и Адад из Дуры-Европос, показывает, что с I в. н. э., в эпоху антиэллинского направления парфянской культуры, художественные образы античности претерпевают значительные изменения в сторону специфически местного истолкования их; в частности это сказывается и на одеяниях. Между тем, судя по изображениям на нисийских ритонах, пластическое воплощение Зевса-Ормузда в пору парфянского филэллинизма имело еще явно эллинистический характер. Вместе с тем, это не была рабская реплика какого-нибудь прославленного образца, который, подобно Зевсу Фидия, повторялся в бесчисленных копиях эллинистической и римской скульптуры, и лег в основу смешанного греко-восточного божества Сераписа, но оригинальное претворение темы. Не имея, как сказано, прямых параллелей среди «зевсов» классического искусства, он содержит некоторые своеобразные детали: например, вместо обычных для олимпийца ниспадающих до плеч царственных локонов—сравнительно короткие разделанные крупными беспокойными прядями волосы, характерную «азиатскую» выстрижку усов.

Тип стоящего Зевса на парфянских ритонах чрезвычайно близок к изображению его на монетах греко-бактрийского царя Гелиокла (II в. до н. э.)⁸⁵. Этот же образ стоящего Зевса отмечаем и на монетах индо-парфянских царей II—I вв. до н. э.—Вонона и Азеса⁸⁶. Тип головы у зевсов и посеидонов на фризах ритонов, а также некоторых бородатых муж-

ских головах на венчающих карнизах сходен по облику с головой «Атлантида» гандхарской скульптуры раннего или так называемого греко-буддийского стиля⁸⁷. Видимо, образцом для бактрийских и парфянских монетариев, для ганхарских ваятелей, как и для резчиков нисийских ритонов, послужила какая-то широко известная в эллинизированной азиатской среде статуя Зевса-Ормузда, копии которой во II—I вв. до н. э. могли украшать его храмы в крупных парфянских и греко-бактрийских городах.

Гера представлена в виде статной женщины с величаво покойным выражением лица. Обычно стоит прямо, правая нога слегка выдвинута вперед (на рит. № 22 Гера шествует вперед; голова обращена на три четверти влево). Одета в длинный ниспадающий до полу густыми вертикальными складками хитон, поверх которого наброшен гиматий до колен из плотной ткани, окутывающий обе руки. Правая прижата к груди, левая покоится на животе. Лишь на рит. № 22, наиболее «эллинизированном» по стилю, левая рука Геры свободна и держит жезл. На голове, причесанной «валиком», своеобразный головной убор в виде пары распахнутых крыльев. На рит. № 22, фигуры которого выполнены почти в круглом рельефе, эти крылья как бы отведены в стороны и назад.

На западнопарфянской почве образ Геры сливается с образом супруги Адада—Атаргатис. Здесь он имел свой древний, стойкий прототип в лице Великой Сирийской богини, известной оргиастическим служением, связанным с древними матриархальными культами. Лукриан именует ее Герой, но, характеризуя статую, стоявшую в Гиераполе, указывает на ее смешанный тип, соединяющий в себе облик Геры с элементами, заимствованными и от Афины, и от Афродиты, и от Селены и от Реи, и от Артемиды, и от Немезиды, и от Мойр⁸⁸. С точки зрения знатока, воспитанного на утонченных образцах греческой пластики, скульптура была выполнена с «варварской» роскошью — выложена золотом и украшена драгоценными камнями.

Изображение Геры на ритонах очень далеко от традиционного облика супруги Зевса, созданного греческим искусством, где она представлена обычно или в диадеме, или в накинутах на голову покрывале. Гера ритонов круглолица, с мелкими чертами лица и большими прямо поставленными глазами. Головной убор ее в высшей степени своеобразен. Быть может он стоит в какой-то связи с посвятельными птицами парфянской богини. Но это не птицы Геры—кукушка, ворона, павлин⁸⁹, а либо голубь, либо орел. На одном графитти из Дура-Европос нарисована Атаргатис с голубем на голове, распахнувшим крылья⁹⁰, а на голове Великой богини из Набатеяского храма в Кирбет ат-Танур (I в. н. э.) можно видеть калаф, увенчанный фигурой орла с распростертыми крыльями⁹¹.

Головной убор нисийских «гер» совершенно негреческий по типу. Между тем, он сохраняется в восточной традиции в течение столетий. Короны многих сасанидских царей были оформлены парой птичьих крыльев, расположенных то над ушами, то наверху⁹². Украшение это отмечается на нумизматическом материале и в коронах эфталитских царей. Среди самаркандских терракот V—VII вв. нередки фигурки, головные украшения которых представляют комбинацию распахнутых крыльев и полумесяца с кружком посредине; по мнению Л. И. Ремпеля и Н. Н. Завалиной, эмблема эта связана с Митрой в его среднеазиатском варианте. Мотив «распахнутых крыльев» с каким-то осо-

бым ему присущим смыслом широко вошел в орнаментику раннего восточного средневековья. Он отмечается в архитектурной орнаментации дворца в Мшатта (VII—VIII вв.), в памятниках тулунидского зодчества Каира, в резном ступе Данданаканской мечети XI в. (Туркмения) и на михрабе из Ашта (Фергана).

Нельзя не отметить канонической позы Геры с ритонов. В коропластике парфянского Мерва широко распространен мотив женской богини, завернутой в гиматий, окутывающий руки, из которых правая прижата к груди, придерживая круглое зеркало, а левая полупущена вдоль тела книзу. Этот древний маргианский образ, может быть, дает намек на то, что Гера, не имевшая в местных парфянских верованиях эквивалентной богини, приняла в парфяно-филлеллинском выражении одну из близких ей функций Анахит, как подательницы плодородия и покровительницы материнства. Отсюда у Геры с ритонов традиционный жест тех богинь, связанных с матриархальными культами Средней и Передней Азии, которые, судя по terra-cottовым ритуальным фигуркам, особенно популярны были в широкой народной толще среднеазиатских племен.

Гефест по преимуществу изображен в повороте влево, голова обращена вправо, вверх. Густые растрепанные пряди неглинных волос обрамляют лицо, поросшее клочковатой бородой. Живой взгляд, губы полукроты. Тело сильное, мускулистое; тяжесть тела сосредоточена на длинной, с загибом на конце в виде лошадиного копыта, металлургической кочерге, на которую Гефест опирается руками. В одном случае (рит. 22) он опирается на прямую палку. Правая нога согнута в колене, закинута за левую, обе ступни уродливо вывернуты и искривлены. На тело накинута короткая, до колен, плотная одежда ремесленника, прикрывающая левое плечо, но оставляющая открытым правое. Руки и ноги обнажены.

В античном искусстве иконографически подобный образ Гефеста—хромоногого металлурга—неизвестен. Обычно он изображался со слабыми признаками хромоты; в руках его инструменты кузнеца—клещи, молоток. Таков Гефест на «мегарской чаше» II—I вв. до н. э. в Луврском Музее⁹³. На помпейской стенной росписи он имеет юношеский облик, безбородое лицо, стройные ноги⁹⁴.

Гефест на ритонах — это искаженный, но дюжий, немолодой мастер, искушенный в своем ремесле металлурга. Кочерга, на которую он опирается, составляла один из необходимых предметов в инструментарии литейщика. Так, на краснофигурной вазе V в. до н. э. из Вульчи (ныне в Берлинском Музее) с изображением литейной мастерской, в которой изготовляют бронзовую статую, характерна фигура мастера, поворачивающего в печи с помощью длинного металлического прута какую-то форму⁹⁵.

Гефест на ритонах обычно стоит между Герой и Афиной. Гера его мать, благодаря которой он дважды был сброшен с Олимпа, вследствие чего охромел. Как мастер же художественных изделий, Гефест считался особенно близким к Афине, покровительнице искусства: известно, что в Афинах в честь обоих праздновались торжества, на которых устраивался бег с горящими факелами как эмблемой Гефеста — огнем⁹⁶. Сюжет о Гефесте и Афине был довольно популярен в античном

изобразительном искусстве⁹⁷. Характерно, что Гефест на ритонах находится вдали от Афродиты: традиция, по которой она якобы была его женой, относительно поздняя⁹⁸. Вместе с тем, любопытно, что на ритоне № 47 Гефест стоит среди муз, чем подчеркивается его связь с искусствами.

В эпоху эллинизма, когда различные философские понятия были облечены в аллегорические формы, хромоногий кузнец Гефест трактовался как образ земного огня, а его посох — как дерево, необходимое для его поддержания. Связь Гефеста с огнем должна была быть особенно близка и понятна для религиозного мировоззрения парфян, в которых элементы маздеизма были весьма значительны. Ближе всего в зороастрийском пантеоне был к нему, видимо, огненосный Митра. Во всяком случае, по Моисею Хоренскому, вывезенная из Малой Азии Арташесом статуя Гефеста как «бога огня» была водружена именно в храме Михра в Багариндже⁹⁹.

В пантеоне среднеазиатских богов при Кушанах было свое божество, «азиатский Гефест», изображение которого и имя АӨРО (Атшо) содержится на монетах Хувишки. Его атрибуты составляют клещи и молоток (или кольцо), за плечами вздымаются языки пламени¹⁰⁰. Не исключена возможность наличия в разряде парфянских божеств своего покровителя металлургов и кузнецов. Прославленная греко-римскими авторами «маргианская сталь», из которой изготовлялось несравненное парфянское вооружение, составляла важный предмет местной промышленности. А там, где есть труд, древний человек создает возле него круг особых божеств. В дореволюционной Средней Азии вокруг металлургического производства было сосредоточено немало легенд, уходящих в седую древность. Одна из них, распространенная среди жителей Дарваза, связывала происхождение горнорудного промысла с деятельностью самого царя джинов — Иблиса¹⁰¹. В староперсидском эпосе изобретение искусства обработки металлов приписывалось легендарному первоцарю — Йиме-Джемшиду, который будто бы обучил этому искусству людей. Хромоножка-Гефест на ритонах, видимо, сливается с образом древнего неведомого нам пока по имени парфянского божества металлургов.

Афина имеет облик высокой стройной девушки в горделивой позе. Стоит прямо; голова иногда в легком повороте влево. На голове восточного типа шлем, представленный в двух вариантах, увенчанный развешивающимся султаном. Одета в длинный хитон, перетянутый под грудью поясом, за который справа заткнут конец плаща, скрепленного у правого плеча, заброшенного через левое за спину. Руки обнажены, в некоторых случаях украшены у предплечья браслетами. В вытянутой и поднятой руке — высокое копье с ланцетовидным наконечником, в согнутой левой — округлый щит. В другом варианте Афина поддерживает копье левой рукой; на левом боку ее меч с рукоятью, загнutoй на конце в виде головы орла, что вообще типично для некоторых типов греческих мечей.

Афина нисийских ритонов одета в эллинизированно-парфянский костюм (шлем, плащ ср. ниже). Если по позе она в известной мере и восходит к идее Афины — Промакос Фидия, то лишена и многих ее атрибутов и ее грозной силы. На монетах чисто парфянского типа, чеканенных Фраатом IV, Готарзом и Вологазом I, встречаются изобра-

жения не то Афины, не то какой-то другой местной вооруженной богини¹⁰². Афина как будто не имела на парфянской почве своего «двойника». По указанию Моисея Хоренского, греческая статуя Афины была водружена в Тиле в храме богини Наны, дочери Армазда. Нанайя же была очень популярна в местной среде, так как Агафангел упоминает многочисленные скульптурные изображения ее — «литые, изваянные, иссеченные»¹⁰³. В древней эламской Нанайе исследователи видят ипостась Анахиты, один из многочисленных образов богини — покровительницы животворящих сил природы¹⁰⁴. Трудно сказать, в каких именно качествах греческой богини усматривалось сходство с Наной, в силу которого армянские жрецы установили в ее храме статую Афины. Показателем распространения культа Нанайи в парфянской среде служит храм ее в Дура-Европос¹⁰⁵. В Сирии Афина отождествляется с Аллатай; изображение ее можно видеть на одном из пальмирских рельефов, где одета она как Афина нисийских ритонов, но в греческом шлеме¹⁰⁶.

На одном из глиняных комьев, найденных в Квадратном доме Старой Нисы, имеется оттиск личной печати некоего Арсиноя и изображение шествующей Паллады в шлеме, со щитом и копьем наперевес¹⁰⁷. Серебряная фигурка Афины в шлеме и эгиде, являвшая собою, видимо, завершение цисты, обнаружена в XVI помещении того же дома¹⁰⁸. В воинственной парфянской среде образ Афины, возможно, импонировал не столько как богини — воплощения мудрости, сколько как богини — хладнокровной воительницы.

Бог войны, Арес, представлен в виде крепкого юноши в доспехах, с копьем и мечом. Лицо округлое, с суровыми чертами — маленьким, стиснутым ртом, прямым взглядом широко открытых глаз.

В памятниках изобразительного искусства Греции, в котором образ Ареса был вообще мало популярен, изображения этого божества совершенно отличны от тех, что представлены на ритонах¹⁰⁹. Между тем в кушанской нумизматике известен образ местного Ареса — РАОР-НОРО, Шаореоро (иранское Шахревар); на монетах Хувишки он изображен стоящим вправо в шлеме с копьем и щитом¹¹⁰.

Костюм Ареса ритонов весьма характерен. На голове его металлический шлем, в изображениях которого на ритонах представлены разные типы. Как исключение, он несколько уплощенный, с резко приподнятыми углом полями спереди. Чаше — то овальный с чуть расходящимися полями, заломленными вверх над переносицей, и с парой нащечников в виде вытянутых сферических треугольников, сомкнутых под подбородком; то такой же, но увенчанный вытянутым вверх овальным шишаком; то с шишаком же лишь несколько иной формы, но без угловатого залома спереди; то, наконец, широкий островерхий с боковыми выступами наверху и с очень широкими полями, резко под углом приподнятыми в середине лба. На теле гладко облегающая корпус до бедер кираса, из-под которой спускается панцирный набедренник, составленный обычно из двух, реже из трех рядов как бы набегающих друг на друга пластин; иногда из-под него выбиваются складки рубашки до колен. Руки обнажены, но в плечевой части прикрыты одним-двумя рядами небольших пластинок. Недлинный,

драпирующий частыми складками плащ застегнут пряжкой у правого плеча и переброшен через левое за спину.

На ногах — сапожки, облегающие голень, как бы перехваченные ниже колен, с ниспадающими треугольными отворотами. Правой приподнятой рукой Арес опирается на копье со средней длины древком и ланцетовидным наконечником. Кисть изогнутой в локте левой руки покоится на рукояти короткого меча, висящего на перекинутой через плечо ремненной портупее. Рукоять иногда заканчивается скульптурным изображением головы орла. В двух случаях меч без ножен. Он как будто однолезвийный, довольно широкий, причем иногда показан всего более расширяющимся в средней части, изогнут наружу в обратном шашке направлении и заканчивается слегка выдающимся вперед острием, хотя явно не мог служить колющим оружием.

Некоторые подробности о военном костюме и вооружении рядовых парфянских воинов можно почерпнуть из письменных источников первых веков н. э.

по преимуществу. Страбон, характеризуя одеяния персов (в это понятие вкладывалось представление о парфиях), указывает, что вооружение их составляют лук, секира, меч, что панцири у них чешуйчатые, а плащи белые с изнанки, пурпуровые или фиолетовые снаряжи летом, пестрые зимой¹¹. Трог

Помпей отмечает, что защитой парфянским воинам и их коням служат чешуйчатые панцири, облегающие тело. Оружие их, по словам этого автора, было такое же, «как у предков их, скифов», причем в украшении его они употребляли золото и серебро¹¹². Плутарх красочно описывает сражение, в которое парфяне бросились, сначала прикрывшись плащами и кожами, а затем по сигналу «сбросили с доспехов покровы и явились, пламени подобные, сами в шлемах и латах из маргианского ослепительно сверкавшего железа, кони же их в латах медных и железных»¹¹³. В другом месте он указывает, что панцири парфян были сыромятной кожи или железные, выдержавшие всякий удар¹¹⁴. Они вооружены были предлинными тяжелыми копьями с железными остриями, подчас пробивавшими с одного удара двух человек¹¹⁵, а их неотразимые стрелы, пущенные из тугих луков «пронзали одинаково и жесткое и мягкое прикрытие». О необычайно длинном (до 20 локтей) копье Арсака пишет Лукиан¹¹⁶.

Памятники изобразительного искусства, а в настоящее время и археологические находки значительно расширяют конкретные представления об этом предмете.

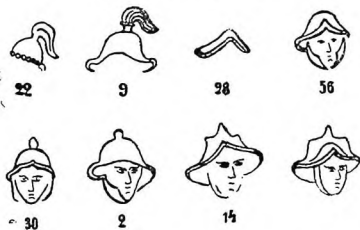


Рис. 28. Изображения шлемов у Афины (ритоны № 22 и 9) и у Ареса (ритоны № 28, 56, 30, 2, 14).

Здесь уместно вновь напомнить указание Трога Помпея, что одежду парфяне носили в древности собственного покроя¹¹⁷. Наглядное подтверждение этому дает то идеализированное изображение Арсака на обороте парфянских монет, которое представляет

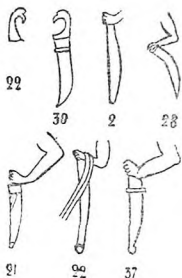


Рис. 29. Изображения мечей (цифрами обозначены номера ритонов).

основателя династии в традиционном местном военно-кочевом костюме, еще не испытавшем влияния эллинистических мод. На нем чешуйчатый панцирь, плащ, заброшенный за спину, штаны, драпирующиеся поперечными складками; на голове тот особый, видимо, войлочный конусовидный головной убор, о котором сказано в ошибочно приписываемых Анакреонту стихах: „Узнаю парфян кичливых по высоким клобукам“.

Вооружение и костюм аресов, изображенных на ритонах из Нисы, носят иной характер, будучи типичны для офицерского ранга воинов восточно-эллинистических владений времени появления на исторической арене и сложения Парфии, как могущественного рабовладельческого государства. То была пора приобщения парфян к эллинистической культуре, благодаря возникнове-

нию живых общественных связей, а также филэллиниствующей политике правящей династии. «Усвоение» эллинизма первоначально носило при этом поверхностный характер, в среде правящего класса по преимуществу; процесс этот в какой-то мере не мог не найти и, вероятно, нашел свое отражение также в деталях костюма. Общий стиль последнего у аресов нисийских ритонов приближается к тому эллинистическому одеянию воинов-всадников, который оформляется к IV в. до н. э. и хорошо известен по дошедшим до нас изображениям Александра Македонского (конная статуэтка Александра в Неаполитанском Музее; мозаика «Битва при Иссе» из Помпей¹¹⁸). Тип кирасы и плаща у наших аресов и у Александра почти аналогичен. Однако набедренник одет у Александра почти на талии, у аресов — на бедрах, на ногах его сандалии, а не сапоги, голова полководца обнажена: видимо, упоенный боем, он потерял в пылу сражения свой шлем. В тех же случаях, когда Александр изображен в шлеме¹¹⁹, последний имеет ту типично греческую форму, которая хорошо известна уже по памятникам предшествующих столетий (ср. шлемы Афины и воинов Эгинского храма и др.).

Близкая к костюму Ареса военная одежда была распространена в Малой Азии, в областях, нередко входивших, то в состав восточноримских провинций, то отвоєвывавшихся парфянами. Таково, например, аллегорическое олицетворение одного из малоазийских народов, представленное в образе юноши в панцире, чешуйчатом набедреннике, плаще, штанах и сапогах, изваянное на базе храма Нептуна в Риме¹²⁰.

Сходны с одеянием аресов на ритонах одежды мужских статуй из эллинистических слоев Эфеса¹²¹. Аналогии дают также фигуры четырех сирийских богов на пальмирском рельефе¹²². Тип эллинистического панциря, определившегося еще в эпоху Александра, лег в основу и римской кирассы¹²³, представленной, например, на известной статуе Августа из Прима Понта¹²⁴.

В западнопарфянских областях бог войны именовался Афладом; храм его, в частности, был воздвигнут среди крепостных построек Дура-Европос¹²⁵. Он считался сыном Адада-громовержца. Популярность его в среде воинственного народа, одерживавшего славные победы над могущественными врагами, была, несомненно, очень значительна. Изображение Афлада, парфянского Ареса, на рельефе из Дура передает облик бородатого мужа в заброшенном за спину плаще, в облегающем панцире с чешуйчатыми нарукавниками и набедреннике (как у аресов ритонов), пластины которого оторочены бахромой. Панцирь одет поверх рубахи с длинными рукавами, слегка спускающейся из-под него; на ногах обмотки и облегающая обувь до икор¹²⁶. Подобным же образом одет и юноша-воин с другого рельефа из Дура, однако на ногах его как будто обмоток нет¹²⁷.

Датировка плиты с Афладом 54 годом н. э. поясняет эту сильно выраженную «парфянизацию» костюма; во втором же веке до н. э. военный костюм высшего сословия мог иметь более эллинизированный характер, приближавший его в ряде деталей к костюму греческих воинов того времени. На терракотовой статуэтке II—I вв. до н. э. из парфянских слоев Селевкии видим панцирь, кирасу и плащ такие же, как у аресов на ритонах¹²⁸. Костюм этот находит известные аналогии в монументальной скульптуре из Старой Нисы—глиняных статуях «Зала обожествленных предков».

Среди фрагментов глиняных статуй, украшавших этот зал, очень многочисленны куски в виде вертикально набегающих друг на друга прямоугольников, окрашенных в ярко-красный цвет, отороченных по вертикальной и нижней стороне рантом, а понизу украшенных бахромой. Они первоначально трактовались, как складки одежды¹²⁹. Между тем, сравнение с костюмом Афлада из Дуры наглядно показывает, что это пластины набедренника. Вероятно, скульптор воспроизводит здесь кожаные пластины, окрашенные в излюбленный парфянами красный цвет и обшитые внизу длиннорунной шерстью. Судя по фотографии верхней части торса, найденной на Старой Нисе в прежние годы, на одной статуе был позолоченный панцирь, руки обнажены, предплечья закрыты плащом, забрасывавшимся за спину¹³⁰. Найденные при работах ЮТАКЭ 1949 г. куски мускулистых мужских ног показывают, что они были обернуты обмотками, обычно белого, иногда красного цвета, хотя нога статуи из раскопок 1947 г., напротив, гладко обтянута красной обувью, подобной облегающим кавказским «ноговицам».

При раскопках ЮТАКЭ помещений большого Квадратного дома на Старой Нисе были найдены железные панцирные пластины различных типов и форм.

В целом военный костюм, каким он изображен у аресов ритонов, может быть дает представление о типе его в эпоху парфянского

филэллинства в среде высшего парфянского военного сословия.

Интереснейший документ представляет известный гандхарский рельеф «Войско Мары» (Лагорский Музей)¹³¹. Среди персонажей переднего плана характерна фигура безбородого воина в чешуйчатом панцире, плаще, скрепленном на правом плече и заброшенном через левое за спину, в невысоком шлеме с широкими полями, в сапогах с треугольными отворотами, с коротким мечом и высоким копьем. В нем многое совпадает с изображением воина-Ареса нисийских ритонов. И это неслучайно.



Рис. 30. Костюмы воинов «Войска Мары» (гандхарский рельеф).

Парфия была самым серьезным военным противником могущественного государства Кушан. Границы кушанских и аршакидских владений нередко взаимно перемещались, военные и политические успехи попеременно склонялись то в одну, то в другую сторону. Парфия была тем непреодолимым барьером, который затруднял экономическое общение сухопутным путем народов, входивших в состав кушанского государства, со средиземноморскими странами, обуславливая или обязательное посредниче-

ство парфянских купцов, или оставляя единственно возможным морской путь через Индию. Естественно, что своего злейшего врага, Парфию, кушанский мастер помещает в войске Мары—носителя зла, тьмы, смерти. Аллегорическим воплощением ее в этом рельефе является парфянский воин, снабженный традиционными доспехами и оружием.

Изображение Ареса на нисийских ритонах дает, возможно, иконографию парфянского воина-командира из числа входивших в состав гвардии «неранимых», представителя местной, приобщившейся к эллинистической культуре родовой знати, того военного сословия, которое обеспечивало могущество Парфии среди крупнейших рабовладельческих государств на мировой арене.

Богиня любви Афродита, почти как правило, стоит в паре с Аресом. Традиционность образов олимпийских божеств, представленных на ритонах, лишний раз подтверждает, что законным супругом ее почитался в культах этот последний, а не Гефест, с которым она позднее соединена лишь в единичном мифе античности. Афродита представлена в образе полной, нагой женщины с легким полуоборотом тела вправо и обращенной влево головой. У нее полная со складками шея, пышная грудь, мягкоокруглые плечи. Под грудью иногда узкий пояс. Голые руки украшены у предплечья браслетами — одинарными или двойными. Левая рука, поднятая вверх, поддерживает край ткани ниспадающей складками, проходящей за спиной и поддерживаемой полусогнутой рукой у лона. Ткань окутывает слегка отставленную правую ногу, ниспадая до земли. Левая нога обнажена, бедро круто круглится, тяжесть тела сосредоточена на ней.

При колоссальном количестве скульптурных изображений Афродиты в античном искусстве, Афродита с тканью в подобной позе представлена крайне немногочисленными памятниками эллинистической эпохи (II в. до н. э.). Такова мраморная статуя этой богини, открытая в Мас-д'Ажене¹³². Известную общность дает терракотовая фигурка из некрополя Мирины, однако правая рука ее протянута вперед и держит яблоко¹³³. Наконец, общее положение тела, наклон головы, направление рук, ткань на бедрах приближают нисийскую Афродиту к Венере Милосской. Не содержится ли в этом указание на подлинное положение рук Венеры, вызвавшее столько разнообразных предположительных реконструкций¹³⁴, среди которых, однако, нет чрезвычайно вероятной позы — с поднятой левой рукой и прикасающейся к лону правой?

В своем пластическом выражении афродиты на ритонах лишены классической гармонии богини с о. Мелоса. В них запечатлено восточно-чувственное понимание красоты: полное тело, округлость форм, изогнуто-выпуклая линия бедра несколько напоминают вычурные позы индийских полубогинь раннебуддийской пластики¹³⁵. Браслеты, украшающие округлые руки, «пояс Афродиты» — перевязь под грудями, своеобразие прически — все это негреческие детали.

В пантеоне армянских богинь Аршакидской эпохи Афродите соответствовал местный прототип — богиня Астхик. Агафангел, говоря об Астхик (Иштарь древневосточных культов), прямо называет ее Афродитой¹³⁶. В храме Астхик в Аштишате Тиранской провинции поставлена была греческая статуя Афродиты, вывезенная Арташесом¹³⁷. Характерно,

что Моисей Хоренский называет Афродиту «любовницей Ераклеса», указывая, что по этой причине статуи их обоих были поставлены в Аштиште рядом¹³⁸.

Афродита в качестве возлюбленной Геракла не фигурирует в греческих мифах об этой богине и о знаменитом герое. Между тем, в парфянских культах взаимосвязь адекватных им божеств местных верований была, по-видимому, общепризнана. О распространении их в парфянскую эпоху в широких народных культах свидетельствуют найденные в Дур-Европос многочисленные статуэтки Геракла и Афродиты — местных божеств, замаскированных под греческих богов; Геракл изображается с палицей, Афродита чаще всего между парюю львов¹³⁹, которые считались на Ближнем Востоке посвященными животными Кибелы. Несомненно, что парфянские коропласты, создавая эти статуэтки, вкладывали в них привычное содержание, может быть, и не отдавая ясного отчета о специфических качествах греческой Афродиты, подобно тому, как и в греко-римской среде часто не было четкого представления о значении тех или иных азиатских божеств. Характерен, например, рассказ Плутарха о недобром предзнаменовании, полученном Крассом в Сирии, накануне сражения с парфянами, в храме той местной богини, «которую одни называют Афродитой, другие — Герой, а иные считают естественной силой, породившей из влаги начало и зачатки всего и открывшей людям первоисточник всех благ»¹⁴⁰.

Возможно, что именно парфянскую Афродиту следует видеть в группе парфянских терракотовых статуэток из Мерва¹⁴¹, изображающих нагую женщину с крутою линией бедер и пышной грудью, в высоком тигрообразном головном уборе, ноги которой иногда полуприкрыты прозрачной тканью. Среди оттисков парфянских печатей из Квадратного дома Старой Нисы также имеется нагая женщина в вычурной позе, с круто изогнутым бедром, которая простирает над алтарем венок¹⁴².

Наличие Афродиты с амфорой в числе завершающих ритоны скульптурных фигур (ср. ниже) указывает на связь парфянской разновидности этой богини с ритуальными возлияниями, может быть, свершавшимися жрицами её храмов при выполнении определенных обрядов.

Аполлон — стройный нагой юноша в плаще, заброшенном за спину. Руки вытянуты вдоль туловища, в левой — короткий сложный лук из двух изгибов, соединенных перехватом; в правой — стрела. Голова в полуобороте вправо; правая нога чуть выдвинута вперед.

Перед нами Аполлон-лучник, метатель солнечных стрел. В этой своей функции он был особенно близок парфянам — проставленным стрелкам древности, хотя, как будет показано ниже, Апполон-Музагет, также появится в изображениях на ритонах. Сами парфяне отождествляли греческого Аполлона с огненосным Митрой, воздавая ему пышные почести, о чем повествует Тацит и свидетельствуют рельефы Антиоха из Коммагены. Однако армянские аршакиды поставили, как указано выше, в храме Мистра статую Гестаста, а статую Аполлона водрузили в Армави-ре. При сооружении Арташессом города Арташата им были перенесены туда кумиры различных богов, но изображение Аполлона было поставлено за городом, в стороне от большой дороги¹⁴³. Между тем, образ Апол-

лона, юного бога, карающего своими стрелами из серебряного лука каждого, кто противился закону Зевса, Аполлона-покровителя стад, был как нельзя более близок к одному из древнейших образов Авесты — «Митре, обладающему обширными пастбищами», солнечному божеству неотвратимо разящему врагов¹⁴⁴, Митре, который в эпоху эллинизма становится в ряде первых божеств парфянского пантеона, а позднее входит в религию римских солдат, пронесших ее вплоть до далекой Испании. Парфяне сооружали Митре особые храмы — известен, например, Митрейон в Дура-Европос. О той выдающейся роли, какую придавали парфяне уже на первых порах сложения своего государства Аполлону-Митре, свидетельствует традиционное изображение Аршака на обороте аршакидских монет в позе Аполлона, сидящим на омфале и держащим лук в вытянутой руке. Изображение Аполлона-Митры в нимбе из солнечных лучей отмечается на монетах Фраата IV и Артабана III¹⁴⁵. На ритонах Аполлон этого нимба лишен; он представлен здесь не как солнечное божество-Гелиос, но как юный атлет и стрелок. Характерная деталь — короткий тугой «скифский» лук — хорошо известна по изображениям на парфянских монетах Митридата II, Синатрука и Орода I¹⁴⁶ и находит себе также параллель на «метопах» II в. до н. э. из Старой Нисы с изображением парфянского горита и лука¹⁴⁷.

Артемиды стоит возле брата своего Аполлона, в легком повороте влево; ноги раздвинуты как бы в движении приостановленного бега. Одет в короткий, выше колен хитон, поверх которого накинут мягкий пеплос из драпирующейся мелкими складочками тонкой ткани, схваченный под грудью. На ногах сапожки. В опущенной левой руке короткий лук, правая поднята вверх, как бы готовясь извлечь стрелу из колчана (сам колчан не виден). Рядом с богиней иногда небольшая собака с тупой, короткой мордой и острыми ушами (тип дога).

Поза, одежда близки к известной Диане Версальской и к целому ряду других произведений греческой скульптуры¹⁴⁸. Отлична прическа „валиком“, обувь — сапожки, а не сандалии. Известное сходство также дают изображения Артемиды с собакой в античной коропластике¹⁴⁹. В общей трактовке своей богиня-охотница на парфянских ритонах имеет явно грецизированный характер. Между тем, как раз в греческом искусстве Артемиде нередко придавали „скифский“ облик, одевая ее в шкуру, фригийский колпачок, сапоги; таково, например, изображение вотивной статуи Артемиды Таврической в росписи вазы на тему: „Орест и Ифигения“¹⁵⁰.

Исследователи полагают, что Артемиды была первоначально азиатским стихийным божеством, подательницей плодородия. Качества Артемиды-охранительницы стад и дичи, подательницы жизни и воды, богини, сочетающей в себе противоположные начала — девственности и покровительницы материнства — как нельзя более сближали ее с богиней-девой азиатских культов — Анахит. Армянские жрецы водрузили греческую



Рис. 31. Изображения луков (цифрами обозначены номера ритонов).

статую Артемиды именно в храме Анахит в Еризе. По Моисею Хоренскому, Арташес перенес статую Артемиды из Багарана во вновь отстроенный им город Арташат¹⁵¹. По Исидору Харакскому, храмы Артемиды были в ряде парфянских городов Месопотамии (Басилейя, Биунау) и Мидии (Кенгавер). В парфянской Дуре-Европос внутри города был храм Артемиды-Аззанатконы, как полагают местного «девственного» варианта Атаргатис — богини-матери¹⁵². У Прокопия Кесарийского засвидетельствовано прямое смешение двух богинь, эллинской и азиатской — Артемиды и Анахит¹⁵³.

О почитании женской богини в широкой народной среде в парфянских областях свидетельствуют массовые культовые терракоты из Южного Туркменистана (из Мерва, Керков); фигурка ее украшает и парфянский костяной стиль из Новой Нисы (ЮТАКЭ, 1947 г.). «Гречизированное» же изображение Артемиды было присуще придворному искусству Аршакидов. На монетах Готарза есть поколенное изображение этой богини, стреляющей из лука вправо¹⁵⁴. Очень близкое по типу к Артемиде с фризом нисийских ритонов изображение Анахит-Артемиды есть на одной из групп парфянских монет¹⁵⁵. Между прочим, подобное же изображение отмечается и на монетах греко-бактрийского царя Деметрия (II в. до н. э.)¹⁵⁶. В обоих случаях богиня снабжена лучистым нимбом и, видимо, воспроизводит какую-то известную на Азиатском Востоке культовую статую. Артемиды ритонов не имеют нимба — они более «очеловечены», или во всяком случае более связаны со своим греческим двойником.

Деметра на фризах ритонов подобна Гере: та же поза, те же длинные одежды, облегающие тело и руки. Отличие в головном уборе: характерный для этой богини калаф или толос. Облик Деметры, богини-матери, покровительницы животворящих сил природы, разработанный греческим искусством был именно таков¹⁵⁷. На ритоне № 22 в руках у Деметры жезл, увенчанный не букетом цветов, как обычно у Деметры¹⁵⁸, но как бы полумесяцем с кружком в нем. Как показали исследования, этот знак был эмблемой Атаргатис, богини, почитавшейся в парфянской Дуре-Европос¹⁵⁹, ипостаси сирийской Великой богини. Для нее, между прочим, характерен также калаф, который иногда заменялся короной-муралис¹⁶⁰ — несомненный показатель, что богине-матери придавались также качества Тихэ — покровительницы городов.

Полагают, что на монетах парфянских царей II в. до н. э. — Митридата I, Артабана I, Фраата I, Химера с изображением богини, сидящей влево на троне, с рогом изобилия в левой руке, представлена именно Деметра. Деметра (?) в калафе, с пальмовой ветвью в руке, стоящая против царя, встречается на монетах Орода I, Фраата IV, Артабана III, Вардана¹⁶¹.

Культ Деметры с ее таинственными мистериями имел много азиатских черт. По мнению Э. Херцфельда, пробраз Деметры лежит в авестийской «спента-арматии», древней богине Земли¹⁶².

Гермес на ритонах почти аналогичен Аполлону: обнаженный юноша с хорошо моделированной мускулатурой. За спиной плащ, скрепленный у правого плеча, брошенный за левое; на ногах сапожки. Стоит прямо, голова слегка обращена влево. Правая рука поднята вверх, левая опущена вдоль тела, придерживая кадуцей. За спиной над левым плечом

возвышается какой-то округлый предмет — дорожный мешок или характерная для этого божества шляпа — петазос. Это Гермес-путник, Гермес-глашатай. Возможно, что в парфянской среде он имел своего двойника. Известен, например, армянский Гермес-Тир, писец Ормузда, учитель всяческой премудрости и художеств, проводник душ в подземное царство¹⁶³. В Малой Азии было распространено почитание божества луны, Арша, который также отождествлялся с античным Гермесом.

Как показывает другая группа изображений на фризах (см. стр. 187 сл.), Гермес представлен на некоторых ритонах именно в функции Психопомпа, хтонического Гермеса, проводника душ. Связь Гермеса с культом мертвых у греков в эллинистическую эпоху и позднее нашла отражение в обычаях установки на местах погребения герм¹¹ и положения в могилу кадуцея в качестве амулета¹⁶⁴. Иконографический образ Гермеса претерпевает в начале нашей эры (может быть в связи с распространением манихейства, вобравшего в себя многие черты мистериальных ближневосточных культов) далеко в глубь Азии, как показывает ткань из Восточного Туркестана, содержащая изображение Гермеса с кадуцеем.

Гестия представлена в облике величавой девушки в длинном хитоне, ниспадающем вертикальными складками до земли, перетянутом под высокой грудью; поверх его — более тяжелая мантия, наброшенная на левое плечо и руку, окутывающая впереди часть фигуры. Правая рука слегка отведена в сторону и держит пылающий факел.

Изображение Гестии в греческом искусстве крайне редко. Полагают, что антропоморфизированный образ Гестии как покровительницы домашнего очага возникает лишь в позднем греческом мифотворчестве — ему предшествовал более отвлеченный, но вместе с тем и очень древний культ почитания очага. Немногочисленные памятники искусства преимущественно римского времени, когда Гестия превращается в Весту, имевшую более широкий, чем в эллинистическом мире культ общегосударственного характера, рисуют ее высокой девой, закутанной в покрывало, наброшенное на голову¹⁶⁵.

Гестия ритонов, может быть, дает нам наиболее правильное представление о пластическом истолковании этой богини в эллинистическую эпоху; у нее обнаженные руки, непокрытая голова, покрывало свободно наброшено на тело. Ее главный атрибут — священный огонь. Был ли в парфянском пантеоне у Гестии свой эквивалент? Почитание священного огня у парфян, как зороастрийцев, имело вообще очень широкий характер. Почти не подлежит сомнению существование у них, как у многих народов земного шара, и особого «интимного» культа домашнего очага. Пережитки этого культа доныне сохранились в Средней Азии в народной среде: они отмечаются и у туркмен. При всем том, связь его с особой богиней девственницей имела может быть в парфянской среде лишь привнесенный характер. Во всяком случае, образ ее пока не был отмечен ни в памятниках парфянского искусства, ни историческими источниками.

Бог моря, Посейдон, изображен в горделивой позе. У него могучее тело, опора сосредоточена на правой ноге, левая слегка отодвинута. Властное лицо с густыми волосами и бородой. Тело полунагое, с сильно выявленной мускулатурой груди и плеч. Торс окутан плащом, ниспадаю-

щим с левой руки, драпирующимся крупными складками на теле, но открывающим ноги ниже колен. Положение рук: в одних случаях левая согнута в локте и опирается о бедро, а правая поднята и поддерживает трезубец (рит. № 52), в других — наоборот (рит. № 22).

Изображение Посейдона на ритонах следует рассматривать как реплику хорошо известного образца эллинистической скульптуры, созданного каким-либо выдающимся ваятелем древности.

Статуарная характеристика Посейдона на ритонах ближе всего к колоссальной статуе этого бога с о. Мелоса (Афины, Национальный Музей)¹⁶⁶. В отличие от обнаженного Посейдона, стоявшего в храме на Истме, выполненного Лисиппом, и известного по многочисленным копиям, Посейдон Мелосский полудрапирован тканью; поза его несколько театральна. Именно он мог послужить образцом для фигуры Посейдона, вычеканенной на монетах греко-бактрийского царя Антимаха, а не шедевр Лисиппа, как полагает К. В. Тревер¹⁶⁷. Поза и одяние божества на этих монетах совершенно отвечают как Посейдону Мелосскому, так и Посейдону нисийских ритонов, но греко-бактрийский монетарий придал ему новые атрибуты: ленты, развевающиеся на затылке и на пальмовой ветке, которую бог поддерживает левой рукой. Справа от него — своеобразный знак: розетка с четырьмя сердцевидными лепестками в круге. Мотив этот находит себе также параллели в парфянском искусстве, в частности на Нисе¹⁶⁸.

Образ Посейдона как морского божества был чужд культовым представлениям парфян, в жизни которых море никогда не играло значительной роли. Он скорее понятен был им как конный бог и как бог реки. Культ коня истари играл в народных верованиях парфян огромную роль (см. стр. 204 сл.); вместе с тем, по данным Юстина, парфяне поклонялись рекам¹⁶⁹, причем в честь речного бога Тиридатом III было совершено заклание коня на берегу Тигра¹⁷⁰.

Ритоны Нисы, на фризах которых представлены 12 олимпийских божеств, как правило, имеют карнизы, украшенные головками. Трудно решить, в какой мере связано с изображениями богов значение этих головок. Однако при всей очевидной разнице в мастерстве исполнения, стилистически на всех ритонах, содержащих фризы с темой олимпийских божеств, явно усматривается известное единство. Головки эти с их правильными чертами — подчеркнуто «благородного» стиля, как правило, очень эмоциональны. Их основное выражение — скорбь, переданная то с драматической силой, то с лирической мягкостью. На ритоне № 65 голова бородатого мужа, с ее резким поворотом, и с изогнутой линией бровей над глубоко посаженными глазами, вызывает в памяти такие патетические произведения эллинистической скульптуры, как Лаокоон. Юношеские и девичьи головки на ритонах № 9, 52 и др., слегка склоненные или чуть поднятые вверх всегда немного в повороте, глядят широко раскрытыми глазами в какой-то немой печали. Лица ритона № 22 полны энергии, но и для них характерен сосредоточенный, в себя ушедший взгляд больших глаз под выпуклыми веками, отбрасывающими глубокую тень. Сходны по облику женские головки на золотых, медальонах эллинистического происхождения (IV—III вв. до н. э.)¹⁷¹. Властная девушка с гневной линией полуоткрытого рта этого ритона подобна

Медее Геркуланской фрески: юноши несколько напоминают Амфиона из известной группы Фарнезского быка. А в общем следует подчеркнуть большое своеобразие этих лиц, сохраняющих черты типического при индивидуальной трактовке каждого образа, и не находящих себе тождественных повторений в эллинистическом искусстве.

Если цикл двенадцати богов на фризах несет торжественный характер, как бы подчеркивающий «царское» назначение ритонов, то и стиль головок на карнизах по настроению своему далек от буйной радости опьянения, какую давал наполнявший их хмельный напиток. Мотивы скорби, запечатленные на лицах, уводят мысль в сферу прямо противоположных настроений, быть может соответствовавших тем обрядам, которым сопутствовало использование этих ритонов.

Изображения отдельных олимпийских божеств представлены и в иных композициях, развертывающихся на фризах ритонов. Здесь они включены участниками каких-то сцен, связанных единством действия, в композиционно-стилистическом отношении отличных от цикла «Двенадцати богов».

б) Артемида-Гестия.

(Табл. XXXVI — XXXIX, CXX — 10, 15).

Фриз ритона № 76 содержит совершенно уникальную сцену. Судя по сюжету, здесь представлена Артемида — покровительница лесов; она показана сидящей на пне среди веселых подруг-охотниц, юных нимф. Охота окончена; одна из нимф свертывает сеть, другие, смеясь, тянут пойманных козочек.

Вверху в карнизе — миниатюрные головки, по-видимому, тех низших божеств, которые олицетворяли разнообразие дикой природы — нимф, фавнов, наяд: девушки с обрамленным локонами нежным овалом лица; юноши, украшенные венками; кудрявые сатиры с рожками; улыбающийся бородатый муж, может быть, сам Пан. Весь сюжет исполнен именно пантенистического наслаждения жизнью, он совершенно вырывается из круга прочих изображений на ритонах.

Находящийся в центре композиции фриза образ богини неповторимо своеобразен, не имея даже отдаленной параллели в памятниках античного искусства. Правда в греческой пластике после Праксителя, наряду с образом Артемиды как охотницы-амазонки, пользовался известностью образ ее как богато одетой богини. Однако изображения, аналогичного представленному на данном фризе, в классическом искусстве нет. Богиня на ритоне № 76 задрапирована в мантию, из-под которой с неподражаемым изяществом выступает обнаженная ножка. У нее удлиненное лицо с продолговатым разрезом глаз и мягкой улыбкой. Из-под округлой шапочки выбиваются кольца кудрей.

Пояснение к этому образу, может быть, следует искать в надписи, расположенной под фигурой на стволе ритона. Процарапанное здесь греческое слово Ἑστία означает «весталка», т. е. жрица Весты. Однако, как любезно сообщил нам В. Д. Блаватский, «более вероятным представляется видеть здесь родительный падеж от слова Ἑστία ; в таком случае надпись скорее всего указывает на то, что дан-

ный предмет (ритон) принадлежит Гестии. Слово $\Xi\epsilon\tau\iota\alpha$ имеет различные значения; так именуется богиня домашнего очага Гестия (римская Веста); равным образом оно означает очаг, алтарь — жертвенник, убежище, дом — жилище, домашние — семья, сосредоточие, столица. В силу этого в надписи можно видеть указание на принадлежность ритона священному алтарю, дому (м. б. дворцу).»

В силу ряда соображений мы останавливаемся на первом предположении В. Д. Блаватского, т. е. что слово $\Xi\epsilon\tau\iota\alpha\varsigma$ представляет собой форму родительного падежа от имени богини Гестии и имеет прямое отношение к центральной женской фигуре фриза. Таким образом, на ритоне, по-видимому, имеет место типичное для эллинистического синкретизма смешение двух образов, причастных в своих функциях к тем сложным, двойственным началам, какими наделялись две эти богини одновременно девственницы и в то же время покровительницы сил природы. Выше указывалось, что на парфянской почве имело место слияние Артемиды с местной богиней плодородия, воды и покровительницей стад — девой Анахит. Но на ритоне № 76 на богине не девичий костюм ее легкомысленных подруг, веселых нимф, но классическая мантия и покрывало Гестии. Таким образом, богиня рисуется здесь не беспечной Артемидой-охотницей, но подательницей света и жизни, богиней-кормилицей, производительницей силы, питающей все живое. Именно благодаря этим качествам в эллинистическое время произошло в Передней Азии слияние девственницы Артемиды с Кибелой — матерью богов. В конечном счете образ популярной азиатской богини поглотил своим содержанием своих греческих двойников; иконографическим же выражением его в среде аршакидов-филэллинов послужила, наряду с традиционным типом Артемиды-охотницы (на фризах ритонов с олимпийскими божествами), совершенно оригинальная интерпретация Артемиды-Гестии на ритоне № 76 как юной богини — матери Природы.

в) Музы.

(Табл. XL—XLVII)

Как богини драматического искусства, Музы стояли близко не только к Аполлону, но и к Дионису: на празднествах Дионисий исполнялись различные представления, легшие в основу греческой трагедии и других видов театрального искусства. Музы иногда именуются его кормилицами и спутницами. Это может быть отчасти поясняет появление сюжетов с Музами на ритонах, где вообще преобладают вакхические мотивы. Сюжеты фриз на ритонах № 15 и 90, однако, вполне традиционны. На первом разворачивается сцена «Аполлон и Музы». От фигуры Аполлона сохранилось немного — или омфал или Парнасс, условно изображенная скала в виде как бы груды крупных булыг, на которой он восседает. С его согнутых колен ниспадают тяжелые складки длинной одежды. В руках — пятиструнная лира удлинненного очертания со спиралевидно оформленными краями. Это не Аполлон-лучник, но Аполлон-Музгет, покровитель музыки и поэзии.

Музы представлены в очень живых позах; костюмы их однотип-

ны: длинный мягкий хитон, застегнутый пряжками на плечах. пере-
тянутый под грудью поясом; на левое плечо наброшена мантия, за-
крывающая спереди бедра¹⁷². Распознать муз по их функции нелег-
ко — даже у наиболее сохранившихся фигур нет тех атрибутов, ко-
торые позволили бы безошибочно утверждать, носительницей како-
го из видов искусств она является. Быть может наиболее определен-
но можно говорить о первой, стоящей справа от Аполлона: видимо,
это Талия, муза комедии. Игривый поворот гибкого тела, широко от-
крытые глаза и лукавая улыбка, кому-то угрожающий пальчик пра-
вой руки — все изобличает веселую
музу сельской поэзии, острой шутки,
задорного смеха. Может быть, в чет-
вертой по счету от Аполлона фигуре,
с тонким одухотворенным лицом, с
поднятой рукой, сильно выдвинутым
вперед коленом, следует видеть Тер-
психору, музу танца. Распознать ос-
тальных невозможно: ни флейты Эв-
терпы, ни глобуса Урании, ни свитка
Клио нет. Нет им прямых параллелей
и при сопоставлении с музами греко-
римского искусства. Впрочем, даже
музы общеизвестных античных изваяний, при отсутствии соответствую-
щих подписей, и вследствие разноречивых указаний античных авторов,
затрудняют точное обозначение их по именам (ср. муз Мантинейских
рельефов и др.).

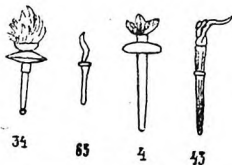


Рис. 32. Изображения факелов
(цифрами обозначены номера ритонов).

О распространении в городской парфянской среде драматического искусства свидетельствует сообщаемый Плутархом факт о шутковом представлении, устроенном актрисами парфянской Селевкии на ули-
цах города после поражения Красса¹⁷³.

Приобщение парфян к преческой культуре, знание языка и ознаком-
ление с греческой литературой и драматическим искусством делает по-
нятным появление на ритонах муз, как аллегорических воплощений изящ-
ных искусств. Не исключена возможность, что рельеф ритона № 15
воспроизводит не дошедшую до нас композицию фронтона храма Аполло-
на в Дельфах, где этот бог представлен был в обществе муз.

Общая концепция фигуры Аполлона напоминает изображение это-
го божества на вазе III в. до н. э. из Ольвии, в украшении которой пред-
ставлены группы Диониса и Ариадны, силен и менады, Артемиды и
Аполлона. Последний сидит на возвышении в профиль вправо, держа
перед собою, оперев о колено, лиру; на ноги его ниспадают складки
длинной одежды¹⁷⁴.

В венчающем карнизе ритона № 15 сохранились две женские голо-
вки благородного стиля, с мечтательным выражением лица; может быть
это сами музы, покровительницы изящных искусств.

Фриз № 90 слишком дефектен для того, чтобы можно было четко
различить детали, но в нем нетрудно распознать эпизод музыкального
состояния Аполлона и Марсия. Как и в предыдущем изображении,
Аполлон сидит на скале в профиль вправо, задрапированный в длинные
одежды. Правая рука ударяет по струнам лиры. Марсий в полупрофиль

вправо, тоже на скале (или на пне?), кажется с авлосом у рта, в задумчивой позе человека, прислушивающегося к звукам. Они в окружении восьми муз; девятая, очевидно, для симметрии композиции стоит между соревнующимися; поза ее обращена к Аполлону. Музы в длинных одеждах; движения их живы, позы разнообразны. Распознать атрибуты почти невозможно; лишь в одном случае ясно прослеживается струнный инструмент (типа лютни).

Мастер не сумел удовлетворительно разместить композицию фриза. При довольно значительном диаметре ритона в этой части, но небольшой высоте предназначенного для фриза поля, он разместил фигуры на больших интервалах. Такие же значительные ничем незаполненные промежутки оставлены и между головками венчающего карниза. Головки эти (сильно попорченные) имеют юные лица с задумчиво-сосредоточенным взглядом широко раскрытых глаз: это слушатели, присутствующие на состязании, внимающие звукам божественной кифары.

На сбоках этих ритонов, при известной оригинальности трактовки отдельных фигур, общая концепция обычна; музы даны в обществе Аполлона; каждая, видимо, как-то воплощает свою связь с определенным видом драматического творчества, музыки, поэзии, науки. Не то на ритоне № 47. Фриз его совершенно оригинален по замыслу, по композиции, по исполнению. Музы стоят здесь в компании с Гефестом. Мы без труда узнаем его бородатое лицо с недлинными курчавыми волосами, полупагое тело, задрапированное в короткую одежду ремесленника, открывающую правую руку и грудь, его изуродованную ногу. Он опирается на крючковатую коcherгу металлурга и как бы внимает словам стоящей напротив музы. Атрибуты у всех муз однородны — двойная складная табличка или свиток и заостренный стиль. Одинаков костюм: длинный, ниспадающий мягкими складками хитон, скрепленный агафой на плече, перетянутый поясом под грудью, и плотная мантия, чаще всего чаброшенная на левое плечо и проходящая диагонально через спину наперед, край которой свернут наподобие жгута. Руки обнажены, украшены у предплечья браслетами.

Все персонажи распределены группами по трое в каждой: они беседуют, пишут, слушают, одна из муз обняла некрасивого мальчишку — маленького сатирика с козлиными ушами, который держит в руке табличку; муза обращается к нему с жестом поучения.

Здесь, несомненно, представлена небытовая сцена, группа не женщины, но именно каких-то своеобразных муз, носительниц особых духовных качеств и практических функций. В этом фризе необычно все — начиная от числа «Муз» (пользуемся этим названием со всеми оговорками на его условность для данного случая) — их десять, а не девять. Как уже отмечено, они стоят в обществе не Аполлона, а Гефеста — античное искусство не знает такой комбинации, хотя в эллинистическом искусстве III — II вв. до н. э. и известен сюжет собеседования музы и старца (ученого, поэта, философа)¹⁷⁵. Облик этих полубогинь необычен не только в сопоставлении их с общепринятыми изображениями муз в античном искусстве, но и с музами описанных выше ритонов Нисы. Одевание, а также поза некоторых из них несколько напоминают прелестную статую так называемой «девушки из Анция» (Рим,

Музей Терм), в длинном хитоне, с обнаженными руками. в мантии из тяжелой ткани, образующей вокруг талии жгут. Головка с оригинально собранными у лба в виде пучка волосами склонена; внимательный взор устремлен на дощечку и свиток, которые она держит в руке. Статуя датируется III в. до н. э.¹⁷⁶. Может быть это не портрет, но именно муза в эллинистической трактовке этого образа?

Характерная деталь — жгут, образованный перевитым концом плаща, идущий наискось со спины и плавно изогнутый на животе, типична по преимуществу именно для III в. до н. э.; подобный мотив, например, дает статуэтка Диониса этого времени из Тиритаки¹⁷⁷.

Костюмы, аналогичные одеяниям муз на ритонах, встречаются на парфянских терракотах из Селевкии III—II вв. до н. э.¹⁷⁸. Тот же тип одежды дает и фигурка Исиды, найденная в Нихавенде (древняя Лаодикея), там где обнаружен был эдикт Антиоха III 193 г. до н. э.¹⁷⁹.

В остальном все на фризе № 47 оригинально. Поразительны лица: в них ни следа девичьей нежности — широкие, тяжелые, с почти квадратной челюстью, горбатым носом, крутым, раздвоенным подбородком. Между тем в них много живости — одни улыбаются, другие говорят, третьи внимают. В лицах этих „варварок“, как их, безусловно, охарактеризовал бы утонченный современник — грек, отражен пронзительный ум; это музы-покровительницы книжной учености, знаний, наук. Среди них и „муза педагог“, объясняющая что-то мальчугану, и, может быть, муза истории Клио со свитком летописей, и музы — составительницы анналов с восковыми табличками и стилями. Костяные стили парфянской эпохи найдены при археологических работах ЮТАКЭ в Старом Мерве. В ряде случаев они увенчаны скульптурным изображением — человеческой фигуркой, сжатой в кулак рукой¹⁸⁰. Выше был упомянут стиль из Новой Нисы, увенчанный фигуркой богини. Черты лица ее, особенно в профиль, с тяжелой челюстью и носом с горбинкой чрезвычайно близки к лицам муз на ритоне № 47; это произведения одного стилистического круга и, может быть, единых художественных мастерских. Обнаружение стилей в Гяур-кале и в Новой Нисе показывает, наряду с другими фактами, что предметы этого рода, выявленные на городищах Нисы, не являлись исключительной принадлежностью придворного парфянского быта, но имели распространение и в более широкой среде парфянских городов — Парфавинисы и Мерва. Этнически близкий тип лиц дают также некоторые парфянские культовые терракоты из Мерва.



Рис. 34. Костяной стиль из Новой Нисы.

Ритон № 47 представляет совершенно своеобразное парфянское осмысление античной темы. Приобщение верхушки парфянского общества к достижениям греческой цивилизации привело не к рабской подражательности, хотя, несомненно, влияние ее в придворном быту и культуре при первых Аршакидах было весьма ощутимым. В искусстве оно породило новые сюжеты в понятном для парфян, а потому, нередко весьма своеобразном преломлении. Так появляются музы ритона № 47 — покровительницы знаний, письменности, наук, всего того, к чему лишь недавно приобщилось молодое, могущественное парфянское государство.

Музы, которые на ранней стадии греческого мифа были лишь нимфами, а как спутницы Аполлона — носительницами различных видов поэтического и музыкального творчества, в эпоху эллинизма становятся покровительницами науки. В качестве таковых они выступают как официальные божества крупных ассоциаций ученых в Афинах и в Александрии. Мусейон в Александрии, основанный в III в. до н. э., представлял собою именно такого рода корпорацию ученых, во главе которой стоял жрец муз. Мусейон играл крупную роль в культурной деятельности Лагидов, наряду с основанной тогда же знаменитой Александрийской библиотекой, главный библиотекарь которой был, вместе с тем, воспитателем царского наследника¹⁸¹.

Включение в композицию ритона № 47 аллегорической сцены «воспитания» очень показательно.

2. РИТУАЛЬНЫЕ СЦЕНЫ

Общим для второй категории фризів является новый контингент участников — это мужчины и женщины, юноши и старцы, музыканты и танцоры, жрецы и лишь иногда боги. Композиционное построение сцен основано на живописно-свободном размещении фигур, но каждый фриз имеет, как правило, некий композиционный центр: иногда это алтарь, иногда божество.

В одеждах отмечается большой отход от греческой моды. При очевидности эллинистической основы лишь в некоторых из них, в большинстве костюмов налицо многие детали и элементы их «ориентализации».

Процесс изменения стиля и покроя одежд в эллинизированной восточной среде наметился вскоре после Александра. Известно, что последний решительно осуществлял в покоренных им странах Востока политику сближения с туземной знатью и, будучи в Азии, сам внес в свой костюм многие детали местной одежды, чем вызвал резкое осуждение со стороны македонцев¹⁸². Согласно Плутарху, Александр впервые надел «персидскую» одежду как раз во время пребывания в Парфии, дабы приобрести этим расположение своих новых подданных. Костюм его при этом носил характер смешанного из персидского (может быть, в данном случае следует читать — парфянского) и мидийского одеяний, но не включал шароваров, кафтана и тиары¹⁸³. Диодор уточняет перечень, указывая, что Александр надел персидскую диадему, пояс, белый хитон (видимо, азиатский — с длинными рукавами) и другие принадлежности азиатского костюма, за исключением кафтана и шаровар¹⁸⁴. Последние всегда составляли ту характерную деталь, которая коренным образом отличала азиатскую одежду от греческой. Другое радикальное отличие состояло в покрое. Греческие одежды были «драпирующимися», составленными из прямо-

угольных кусков ткани, в отличие от азиатских, вырезанных и сшитых по определенной выкройке.

Эллинизация парфянского костюма, может быть, наметившаяся еще в IV—III вв. до н. э., получила яркое выражение после формирования Парфии как могущественного государства. Трог Помпей прямо указывает, что в прежние времена парфяне носили одежду собственного покроя, но «после приумножения богатств — прозрачную и драпирующуюся складками»¹⁸⁵. Эллинизация костюма, безусловно, коснулась прежде всего филэллинствующей среды царского окружения и вообще знати; в известной мере она, видимо, вошла и в быт горожан, но менее всего затронула сельскую и кочевую парфянскую среду.

При этом типы греческих одеяний — хитона, гиматия, хламиды слились здесь с соответствующими деталями местных одежд: рубашкой («двойным хитоном» по Страбону¹⁸⁶), мантией, плащом. В источниках есть прямое указание о специальном изготовлении в начале нашей эры грубых неваленых гиматиев, туник и военных накидок для сбыта их в среде азиатских народностей¹⁸⁷, успешно осуществлявшегося римскими и египетскими купцами (возможно через посредство парфянских).

Начало этого процесса слияния греческих (или псевдогреческих) одежд с местными парфянскими одеяниями отражено на ритонах. Наиболее «греческими», естественно, остаются одеяния богов, но и здесь, как было показано выше, наряду с каноническими типами их, отмечаются элементы чужеземного, азиатского. В цикле же иных изобразительных композиций «парфянизация» эллинских костюмов (или, наоборот, «эллинизация» парфянских) наблюдается особенно отчетливо.

Весьма характерна фигура парфянина на ритоне № 18 — в длинной рубахе с рукавами, в длинных штанах, с плащом, наброшенным на плечо. Одеяние это в основном совпадает со «скифским» костюмом Аршака на монетах. Широко представлен на фризах ритонов также «простонародный» (как бы пастушеский) костюм участников и участниц вакхического цикла. Главным элементом его является шкура, скрепленная на плече (чаще на левом) и спускающаяся наискось, открывая правую грудь, ниспадая углами с боков и между ног, нередко перепоясанная на талии или на бедрах. Под нею иногда одета короткая туника до колен — с рукавами (т. е. по существу рубаха) или без них. На ногах сапожки с треугольными отворотами, но юноши нередко босы. Именно такие детали (видимо как типичные) «скифского» и «азиатского» костюма и описанный выше костюм парфянина в длинных штанах предстают в изображениях «варваров» на некоторых памятниках греческого искусства. Таково, например, одеяние юноши на посвятельном рельефе из Пирея¹⁸⁸, персонифицированной «Персии» и «Войны» (Апаты) на известном краснофигурном кратере Неаполитанского Музея¹⁸⁹, в изображении «скифской» Артемиды¹⁹⁰, восточный костюм Париса в мозаичной картине из Антиохии на Оронте¹⁹¹. Таково одеяние женской мраморной статуэтки, пайденой при раскопках эллинистического театра в Эфесе¹⁹².

Типичной негреческой частью одежды людей, представленных на ритонах, является рубашка с длинными рукавами, которую видим у мужских и женских участников изображений. Рукав кроеный, неширокий, но длинный, а потому драпирующийся множеством поперечных складок. Эту характерную рубашку можно видеть в костюме Аршака на парфян-

ских монетах, в мужских одеяниях терракотовых статуэток из парфянской Варки¹⁹³, на рельефах из Дура-Европос и др. Рубашка эта составляет иногда единственное одеяние мужчин, изображенных на ритонах. По существу это род широкого, свободно ниспадающего до колен балахона с длинными рукавами. В него облачены, например, жрецы, совершающие обряды у алтаря на ритоне № 8. На плечи их наброшен узкий развевающийся шарф. Последний можно видеть и у других участников культовых церемоний — у нагой танцовщицы, у бубнистки, у мальчиков и старцев, участвующих в сцене привода жертвенных животных. Подобный шарф, видимо, составлял какую-то специфическую деталь среднеазиатского культового одеяния, о чем свидетельствует целая группа памятников согдийского изобразительного искусства (например у жрецов и жриц Биянайманских оссуариев, у жриц под арочками на согдийских серебряных кувшинах Эрмитажного собрания и др.¹⁹⁴).

Одеяния других жрецов на ритонах иногда имеют вид длинной мантии с длинными же просторными рукавами (рит. № 13, 63 и др.).

В рубаху-балахон с рукавами одеты также некоторые музыканты и танцоры (рит. 3, 78, 81 и др.). Особенно любопытен костюм юноши, играющего на двойном гобое на ритоне № 78; здесь ни одного греческого штриха; музыкант одет в упомянутый очень пышный, драпирующийся множеством складочек балахон, поверх которого наброшен развевающийся за спиной недлинный, широченный бурнус. Подобное одеяние встречается еще в сасанидскую эпоху, например, в одежде божества на рельефе Хозроя II в Таки-Бустане¹⁹⁵.

В костюме женщин характерно длинное, ниспадающее складками платье, типа хитона, издавна присущее как греческому, так и восточному женскому одеянию. Обычно оно перетянuto под грудью поясом. Поверх нередко надевается мантия, иногда задрапированная в духе гиматиев греческой архаики, с обилием зигагообразных складок (рит. № 78, 81), но чаще просто окутывающая плечи, руки и торс. Такого рода костюмы можно видеть на памятниках эллинистического искусства от Египта до Индии — от изображений в предметах мелкой пластики и рельефных сосудах александрийской эпохи (например Арсинои II в образе Агаты Тихе с рогом изобилия и др.¹⁹⁶) вплоть до каменного горельефа раннегандхарской скульптуры¹⁹⁷.

На ритонах ваххического цикла у участниц донисийских действий с тирсами в руках нередко сверх такого платья накинута шкура, скрепленная на одном плече.

Прическа и головные уборы радикально отличны от греческих. Мужчины и юноши имеют недлинные, густые волосы — прямые или вьющиеся; зрелый возраст мужчины характеризуется наличием короткой густой бороды и усов, с выстрижкой их вокруг губ, которая и поныне общепринята у среднеазиатских народов; у некоторых юношей — длинные, ниспадающие усы (рит. № 1), что совершенно чуждо греческим традициям. Прическа же женщин абсолютно не похожа на прически греко-римских модниц различных эпох. Волосы собираются отдельными пышными прядями в виде валика вокруг тонкого двойного обруча, приоткрытого лишь посредине лба, а часть их равномерно поднята к макушке и закручена здесь небольшим, почти вертикальным узлом. Подобная манера уборки волос валиком имеется у богини Тихе на монетах сатрапа Парфии

Андратора (IV или III вв. до н. э.)¹⁹⁵. Ее можно видеть и значительно позднее у девушки из архивольта парфянского дворца в Хатре¹⁹⁹, а также на женской алебастровой голове в урбанической короне, обнаруженной в парфянских слоях Суз²⁰⁰. Лишь единичные образцы женских терракот с такой прической, может быть, именно парфянского происхождения можно назвать в огромном инвентаре причерноморской антики²⁰¹ и на редких экземплярах эллинистической скульптуры²⁰².

Из головных уборов особого внимания заслуживает мягкая, отлогояническая шапка юношей на ритоне № 18, видимо, одна из разновидностей парфянского войлочного клобука. В подавляющем же большинстве изображений головы участников не покрыты.

Рассматриваемый комплекс изображений, объединенный общим названием «Ритуальные сцены», по содержанию, по повторяемости сюжетов или, по крайней мере, основных участников того или иного цикла может быть разбит на три основных группы.

а) Первая группа

(рит. № 10, 20, 23, 57, 77, 80)

(Табл. XL — LX, CXX, 2 — 4, 6)

Здесь представлена вакхическая сцена, акт мистерии, воспроизводящей, видимо, некий миф.

В центре композиции Зевс, бородатый, полунагой, придерживающий на бедрах ткань, спускающуюся с левого плеча. Голова обращена влево, поворот туловища вправо. Руки скрещены на колене левой ноги, опертой на скалу, представленную как бы нагромождением булыг. Его атрибут громовержца — связка молний вырезана вверх в свободном поле справа. Рядом (описание ведется слева направо) стоит Гермес обнаженный, с плащом, заброшенным за спину; в правой руке, обращенной к Зевсу, какой-то небольшой округлый предмет, может быть, кошель, в левой — жезл глашатая — кодуцей. За ним женщина в длинном хитоне и мантии, окутывающей левую руку и бедра. Стоит в полупрофиль, приложив палец к губам (жест молчания?).

Далее следует особая группа женщин в коротких туниках и в шкурах, скрепленных на плече, иногда подпоясанных на бедрах. Их руки обнажены, на ногах сапожки. Волосы убраны в небрежную прическу и схвачены на макушке узлом. Две из них у невысокого дерева с миндалевидно заостренными листьями; одна, схватившись за кривой стол, с силой замахивается топориком (типа секиры), другая протягивает к дереву руку. За ними несколько быстро бегущих вправо женщин. У некоторых топорики в руках, другие несут на плечах срубленные ветви. Фигуры бегущих очень динамичны — движения неистовы, головы брошены назад, одежды и ветви бурно развеваются. Передняя слегка замедлила свой бег и смотрит внимательно на впереди бегущего юношу, одетого в такую же тунику и шкуру, как остальные; на ритоне № 10 с ним рядом матрона в длинных одеждах и девушка в короткой тунике и плаще, за-

брошенном за спину, на остальных фризах их нет. У юноши открытое лицо, короткие кудри, между которыми иногда прослеживается пара рожек; на фризе 77 это молодой мужчина с небольшой бородкой. Персонаж этот во всех случаях убегает от мчащихся за ним женщин с их угрожающими секирами и простирает руки к Олимпийцу, обратившему в его сторону свою горделивую голову.

Что означает этот сюжет?

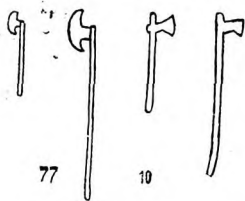


Рис. 35. Секиры в руках менад (цифрами обозначены номера ритонов).

Ему нет параллелей в известных памятниках античного изобразительного искусства. Между тем есть нечто в этих фризах, приближающее их к рассказу о Пенфее, положенному в основу «Вакханок» Эврипида и послужившему сюжетом для более поздних поэтических пересказов (Овидий, Нонн). Юный царь Пенфей, который боролся с проникшим в Фивы дионисийским культом, следуя внушению самого замаскированного Диониса, решил увидеть вакхические оргии в честь нового божества. Переодевшись в женское платье, он пошел на Киферон, где спрятался среди ветвей сосны. Однако безумствовавшие в вакхическом экстазе фиванские женщины, в том числе его собственная мать Агава, срубили дерево, сбросили Пенфея и приняв его в опьянении за льва, кинулись преследовать, настигли и разорвали на части, причем Агава торжествующе надела его голову на тирс. Сюжет этот, хотя и не дошел до нас в памятниках, был нечужд эллинистическому и римскому искусству, как о том свидетельствует описание Филостратом двойной картины на тему: «Пенфей»²⁰³. Приводим изложение первой половины диптиха.

«На картине изображено, мальчик, то, чему свидетелем был Киферон: хоры вакханок, скалы, из которых льется вино, и нектар каплет из гроздий, как будто молоком Земля заставила течь тучную почву. Смотри! Вот ползет плющ, змеи высоко подняли шею, и мед, думаю, каплет из дерева тирсов. А вот эта сосна, что лежит на земле, по воле Диониса, трудное дело вакханок. Упала она, скинув с себя Пенфея на долю вакханок, принявших его за льва. Они рвут на части эту добычу охоты, они его мать и матери сестры; они вырывают руки его, а мать тащит сына, схватив его за волосы. Ты можешь сказать, что они поднимают победные крики, так прерывисто дышат они от криков «Эвое». Сам Дионис стоит на возвышенном месте, смотря на все это; лицо его полно гнева и «жалом святого безумия» он еще приводит в исступление женщин: ведь не сознают они, что делают и слезные просьбы Пенфея они считают рычанием льва».

Есть на фризах описанной группы ритонов многое, сближающее их с темой Пенфея: дерево, сотрясаемое женщинами; вакхическое неистовство самих женщин, одетых в шкуры, несущих секиры и ветки; преследуемый ими юноша, ряженный в такие же одежды (на рит. 23 и 77 — с рожками, может быть, нарочито прикрепленными); в трех случаях

безбородый, в одном — с небольшой бородкой («Вот и голова Пенфея, — пишет Филострат, — совсем юная, с нежной бородкой, с огненно-русыми волосами»); среди этой группы женщина в длинной одежде, которая подобает немолодой матери — Агаве (рит. № 10).

Вместе с тем, для античного сюжета в этих фризах много необычного. Парфяне знали «Вакханок» Эврипида — драма эта, в частности, после поражения римлян Ородом, была поставлена перед ним при дворе Артавазда, причем взамен головы Пенфея актер держал отрубленную голову Красса. О популярности «Вакханок» в эллинизированной среднеазиатской среде свидетельствует изображение одного из эпизодов драмы на серебряной чаше бактрийского, как полагают, происхождения (в Эрмитажном собрании), где представлены Тирезиас, Кадм, Пенфей и менады²⁰⁴. Но на ритонах, при некоторой общности темы, много отступлений от эпизода в том виде, как он изложен греческим драматургом. Самым существенным является то, что за событием наблюдают не Дионис, который на фризе вообще отсутствует, но Зевс и Гермес.

Что парфянские резчики могли достаточно произвольно обращаться с античными сюжетами, не подлежит сомнению. Вместе с тем не исключена возможность наличия в культурной парфянской среде какого-то локального варианта рассказа о Пенфее, может быть спасенного верховным божеством. Убегающий юноша тянет руки к своему покровителю Зевсу, которого он почитал как истинного бога, в противовес «самозванцу Дионису». В основу парфянской литературной редакции могло быть положено и популярное местное предание, лишь приближающееся по содержанию к греческому.

На ритоне № 10 заслуживает особого внимания одна деталь, относящаяся к Зевсу, расположенная в поле справа между его головой и связкой молний: большой, открытый глаз. Это «недремлющее око» верховного божества — символ Зевса как «всевидящего надзирателя». «Глаз» — одна из солярных эмблем, которая нередко переносилась от солярных богов к богам-грозовикам²⁰⁵. О смешанных качествах, которыми наделялось в парфянской среде верховное божество, Адад, иконографически вобравшее в себя черты античного Зевса, говорилось выше. Участие Зевса-Адада в композиции вакхического содержания разъясняется слиянием этого божества с универсальным Сабазием. Зевс-Сабазий широко почитался в тех восточноэллинистических государствах, в которых азиатские черты тесно сплелись с греческими; таков был, например, Пергам²⁰⁶. Ко II в. до н. э. евреями Малой Азии и Сирии были приняты некоторые греко-восточные культы, в частности господь Савзиф был отождествлен с универсальным господом Зевсом-Сабазием²⁰⁷. Популярность последнего отражает то сочетание многобожия, наряду с тенденцией к монотеизму, которое составляет одну из характерных черт эллинистической эпохи²⁰⁸.

Известно, что чествование Сабазия сопровождалось буйными процессиями, участники которых одевали на себя окровавленные шкуры молодых оленей и украшались листвою тополя. Это то посвященное Сабазию дерево — тополь с его гладким стволом и округло заостренными листьями, а не сосна Диониса, изображено в композиции, где участницы

сабазианской процессии, одетые в шкуры, мчатся, размахивая срубленными ветвями как бы навстречу божеству, вззирающему на них с высоты.

Сабазий имел своим вторым двойником Диониса; отсюда смешанность сабазианского культа, в котором элементы дионисизма занимают значительное место. Вот, может быть, почему на ритонах сплетается сюжет кровавой драмы Пенфея из истории дионисийского культа и оргиастическое служение Зевсу-Сабазию. В отношении сабазианского культа, вобравшего многие черты азиатских мистерий — служений в честь богини-матери, заслуживает внимания сообщение Страбона, что служители ее карибанты «выводятся некоторыми из Бактрианы, а некоторыми из Колхиды»²⁰⁹. В этом указании намек на азиатское происхождение какой-то стороны тех оргиастических обрядов, которые широко входили в ритуал, связанный с темой Великой Богини и ее мужской пары. В культе этом, в котором видную роль играла тема смерти и воскресения, быть может как-то по новому был претворен сюжет, вдохновивший некогда Эврипида, о гибели прекрасного юноши, растерзанного истуканскими женщинами. Здесь он сливается с воззрениями об очистительной жертве прозелита, в эпоху эллинизма носившую в празднествах в честь Сабазия (-Зевса и Диониса) характер символического представления, а не практического действия.

В этом аспекте, понятным становится и фриз ритона № 57 (сильно фрагментированный, с неполным составом фигур). Здесь в том же цикле одетых в шкуры фигур, обрубающих дерево-тополь и мчащихся в безумном беге куда-то вперед, участвуют и женщины, и как будто юноши, которые в мистическом представлении могли исполнять те же роли. Во Фракии участниками сабазианских оргий были и женщины — мималлоны, и мужчины-служители — бессы.

Среди отдельных деталей заслуживает специального внимания дерево. Это тополь, может быть в его широко распространенной разновидности («серебристый»), произрастающий в Средней Азии повсеместно. Между прочим, в среднеазиатском народном празднестве «лола», связанном с пробуждением весны, обязательно срубался тополь, который украшался тюльпанами и в большой процессии проносился на место «сайля»²¹⁰. В древности же, как уже было сказано, тополь был посвящен Сабазию²¹¹.

В рассмотренных фризах нашел свое отражение какой-то древний миф, связанный с распространенной почти повсеместно у народов древности концепцией об умирающем и воскресающем божестве, рожденной представлениями о смерти и возрождении природы в круговороте сменяющих друг друга времен года. Легенды об Озирисе, Таммузе, Дионисе, Аттисе, Адонисе и пр. — все это лишь засвидетельствованная письменными источниками часть распространенных в евразийском мире культов этих многообразных по форме, но общих по своему внутреннему содержанию божеств. Их связь с великим женским божеством Исидой, Иштарь, Кибелой и пр. выступает в мифе о смерти бога, о горе и блужданиях его возлюбленной в подземном царстве. В обрядах, связанных с идеей о смерти и воскресении божества, играл значительную роль акт убийства его, который в первобытных религиях сопровождался музыкой,

плясками женщин и пр.²¹² Со временем, однако, с развитием и усложнением религий в организованных рабовладельческих государствах, обряд этот приобретает именно характер культового действия, в котором в драматической форме воспроизводится мифологический акт.

В Греции миф о Пенфее приобретает уже к V в. до н. э. черты высокой трагедии, облеченной в благородную форму драматического произведения, хотя основа его, несомненно, восходит к тем же древним преданиям о гибели прекрасного юноши и к обряду принесения искупительной жертвы. Характерно, что участниками этого акта являются мать Пенфея и сестры его матери — древняя матриархальная основа мифа несомненна.

Тема умирающего и воскресающего юного существа имела распространение и в среднеазиатской среде. Китайские источники VII в. сообщают о ежегодных празднествах, устраивавшихся в Самарканде, когда осуществлялся особый семидневный обряд поисков утерянных останков сына божьего, свершавшийся сотнями мужчин и женщин, одетых в траур²¹³. Еще в средние века в Бухаре ежегодно справлялся обряд поминок Сиявуша, в память которого каждый мужчина закалывал петуха²¹⁴. Поэтический образ Сиявуша, светлого юноши-героя, прошедшего очищение огнем, впоследствии убитого, был чрезвычайно популярен в среднеазиатской среде. С. П. Толстов усматривает связь его с всадниками хорезмийских терракот и изображениями на монетах, а также общность образов Сиявуша и Сабазия²¹⁵. Работами Таджикской археологической экспедиции в Пянджикенте выявлена фреска, которую исследователи связывают с сюжетом плача по Сиявушу (VII в. н. э.)²¹⁶. Несомненно, что в различных странах и областях легенда имела свои оттенки и варианты, а культ умирающего и воскресающего божества — свои обряды (Самарканд и Бухара наглядно это подтверждают).

У нас нет письменных данных для суждения, какие формы имел этот культ в парфянской среде, но указание на это, по-видимому, содержится как раз в исследуемой группе фриз на царских ритонах, повторяемость сюжета которых, несомненно, отражает его большую значимость и стойкость. Тема «Пенфея», видимо, была привлечена эллинизированным художником в меру ее близости к исходному парфянскому преданию, самый же античный сюжет «Пенфея» был парфянам знаком, как о том свидетельствует красочный эпизод, изложенный Плутархом. Судя по сцене, развертывающейся на ритонах, парфянский миф включает бога-отца (в эллинизированном выражении — универсальный Зевс-Сабазий), бога-сына, преследуемого (и, может быть, растерзываемого) экстатическими женщинами, служительницами сабазиянского культа. Момент обрубания ветвей священного дерева может быть как один из распространенных в древних религиях обычай единения с божеством через его посвятельный фетиш — растение²¹⁷. Этот последний обряд мог иметь на почве Парфии и другую основу, будучи связан с обычаями зороастризма, в которых столь большую роль играли ветви священной баресмы.

В рассматриваемой сцене заслуживает особого внимания фигура стоящего возле Зевса-Сабазия Гермеса. Образ Гермеса передан в той

же трактовке, что и в цикле 12-ти олимпийских божеств. Женщина спра-ва от него в длинном, драпирующемся множеством складок хитоне и гиматии до колен, перепоясанном под грудью; руки ее обнажены. Это костюм девушек (Афины, Гестии), отличный от одеяний матерей (Геры, Деметры), плечи и руки которых плотно обернуты гиматием. Поза ее обращена к Гермесу, лицо дано в профиль, указательный палец правой руки прижат к устами в жесте «молчания». Композиционно выраженная связь этой пары несомненна.

Гермес в паре со своей женской иностасью никогда не выступает в качестве купца, путешественника, глашатая божественной воли и пр. Но Гермес-Психопомп, проводник душ в царство мертвых, изображен в сочетании с женской фигурой на целом ряде памятников, в частности в росписях южнорусских гробниц²¹⁸. Исследователями отмечалась связь представлений о Гермесе, как о хтоническом божестве, которое в паре со своим женским коррелятом встречает и провожает души усопших. Эта женская пара его в разных местах носила различные имена: Калипсо, Гестия, Персефона и ряд других. В рассматриваемом цикле изображений на ритонах это скорее всего именно Гестия: иконографический образ ее аналогичен изображениям этой богини на фризах с группой олимпийских божеств (отсутствует лишь факел), где она, как правило, также стоит рядом с Гермесом.

Наличие этой пары решительно подтверждает орфическое содержание всей сцены. Преследуемый вакхическими служительницами жертвенный юноша, простирающий руки к Зевсу-Сабазию, гибнет; Гермес и Гестия готовы принять его душу, чтобы отвести ее в подземное царство небытия. Вся сцена предстает перед нами как литературно-сценическое воплощение мифа, как акт мистерии, связанный не только с обрядовой, но и с общественно-назидательной стороной этого драматического действия.

Для ритонов этой группы специфичен характер головок на карнизах. У них, как правило, «простонародные» лица: мужчины с растрепанной бородой, юноши с одутловатыми щеками, с изломанной линией бровей на низком лбу и ниспадающим на него чубом, у всех обычно неизящные носы — крупные, вздернутые, с широкими ноздрями. Лица девушек миловидней, но и в них нет ничего от идеала строгой красоты: у них пухлые щеки и вздернутый носик.

Можно было бы предположить, что это те низшие божества — сатиры, паниски, нимфы, наяды, которые во фракийском культе Сабазия считались спутниками этого божества. Однако обращает внимание, что все головки лишены тех признаков, которые на ритонах «вакхической» группы (см. ниже) позволяют распознать их природу второстепенных божеств — духов лесов, рек и лугов: козлиных ушей, рожек и пр.

Здесь, скорее, представлены не нимфы и сатиры, но сами непосредственные участники сабазианской процессии из народа (культ Сабазия был распространен в широких низах, а не только в среде правящей верхушки). Характерно, что лица эти, при известной «вульгарности» их черт, имеют, как правило, скорбное выражение: трагически приподнятые брови, взор вверх или в пространство, опущенные уголки

приоткрытого рта; выражение это усиливает самый поворот головы — то приподнятой вверх, то склоненной. Это — участники плача об умирающем божественном юноше, тематически как-то связанные со сценой развертывающейся на фризе.

б) Вторая группа

(рит. № 5, 13, 31, 43, 63, 78)

(Табл. LXI—LXXIV)

Она включает ряд фриз с сюжетом ритуального возлияния, содержащих до 10-ти фигур в почти повторяющейся композиции. Повидимому, главную группу составляет обнявшаяся пара — юноша и девушка; на ритоне № 13 они изображены в центре фриза. Юноша полунагой — с плеча на бедра ниспадает короткий гиматий. У него женственно-мягкие формы тела, стоит он в несколько жеманной позе, со скрещенными ногами и крутым изгибом бедра. Руки его обвивают плечи девушки в длинном хитоне, придерживающей тирс; иногда перед нею кратер для возлияний.

Перед нами сюжет мистической свадьбы божества. Мотив бракосочетания сопутствует почти всем культам, связанным с богиней-матерью и ее божественной мужской парой. Он играл, например, важную роль в элевсинских мистериях Деметры, причем мистическая свадьба свершалась между особым жрецом и жрицей, посвященными в таинства, при громадном собрании адептов²¹⁹. Брак Кибелы и Аттиса, Диониса и Ариадны, Керы и Плутоса и т. п. — явления одного порядка. Обряд этот служил магическим актом оплодотворения земли, сулившим тучный урожай в наступающем году. Считалось, что брак Диониса, например, обеспечивал успешный сбор плодов и винограда²²⁰. Обряды такого рода свершались в торжественной обстановке, сопровождалась пением гимнов, ритуальными плясками, музыкой и т. п.

В эллинистическом искусстве значительное место занимала тема обручения Диониса и Ариадны. Выразительным воплощением ее является, например, рельеф так называемого кратера Боргезе (Лувр), где Дионис, украшенный венком, одетый в длинную мантию, обнимает свою спутницу, а вокруг них ликует буйный хоровод неистовых сатиров и менад. Датировка кратера восходит к III—II вв. до н. э. Рельеф кратера Боргезе повторяется в многочисленных репликах на мраморных и керамических сосудах первых веков до и после н. э., встречающихся в археологических слоях от Александрии до Термеза²²¹. В эту эпоху вообще отмечено очень широкое распространение сосудов, украшенных рельефами на дионисийские сюжеты²²².

«Дионис» на ритонах (именуем его Дионисом условно) отличен от Диониса кратера Боргезе и одеянием, и своей томно-ленивой позой, и мягкостью форм; в общей концепции фигура его приближается к известному изваянию Праксителя, выдержавшему многочисленные близкие или приблизительные подражания²²³.

Что касается комплекса фигур рассматриваемой группы фриз, то лишь некоторые из них могут быть отнесены к числу персонажей дионисийского фиаса. Таковы два нагих юноши, пляшущих по обе сто-

роны от обнявшей пары. У них ясно прослеживаются козлиные уши (видимо, это ряженые?), но это, кажется, единственный признак их как сатиров: нет ни тирсов, ни развевающихся пантеровых шкур. Один (справа) аккомпанирует себе маленькими полусферическими ударными инструментами в воздетых руках, другой (слева) простирает руки к «Дионису».

Участие танцоров, равно как и музыкантов, было обязательным в ритуальных процессиях, связанных с чествованием вакхических богов. «Что касается дионисийских и вакхических празднеств, то они сплошь состояли из пляски», писал Лукиан²²⁴. Считалось, что в пляске танцующим овладевает особый святой энтузиазм, что ритмическими телодвижениями он совершает обряд, как бы подающий особые видимые знаки божеству, способствуя мистическому воссоединению с ним²²⁵. Эти культовые пляски совершались перед алтарями, перед вотивными статуями и составляли одну из главных сторон обрядов различных оргиастических культов—Диониса, Аттиса, Сабазия и др.

Далее в композиции отмечается несколько вариантов. На ритоне № 13 спутница «Диониса» простирает руку над кратером, к стоящей напротив девушке, протягивающей небольшой шлемовидный сосуд с двумя ручками. Девушка эта в костюме пастушки: на ней рубашка до колен, с длинными мягкими рукавами в поперечных складках; шкура, скрепленная на одном плече, приоткрывающая обтянутую рубашкой правую (рит. № 13) или левую (рит. № 7) грудь и перехваченная поясом; сапожки. В левой руке тирс с развевающимися лентами.

На ритоне № 7 расположение фигур несколько иное: вслед за пляшущим нагим юношей с поднятыми вверх руками стоит женщина в длинных одеждах (голова сбита). В левой руке ее небольшая патера с длинной ручкой и маленьким резервуаром, у ног невысокий цилиндрический жертвенник, обвитый лавровой ветвью, с пылающим огнем. Это, видимо, жрица. Подобный жертвенник и на ритоне № 5; по другую сторону его на ритонах № 5 и № 7 стоит та же пастушка с тирсом, что и на ритоне № 13. Правая рука ее опущена над алтарем, пальцы сложены в щепоть, видимо, девушка сыплет в огонь ароматические вещества.

Вслед за ней юноша, стоящий влево. На плече его полный бурдюк, из которого тонкой струей льется вино в широкий и низкий кратер. Кажется, это сатир: на ритоне 63 видно его небольшое козлиное ухо. Он полунагой, лишь на бедрах короткая шкура с хвостом, спускающимся между ног, иногда обернутая грутообразно на бедрах. Это кравчий, служка, участник культовых церемоний. Его несложное одеяние было присуще простонародью—таков, например, костюм стояря на фрагментированном рельефе из Антикварнум Комунале в Риме²²⁶. Большой кратер—один из характерных и постоянных атрибутов культа Сабазия. За ним обычно следует женщина-жрица или вакханка в живой позе движения вперед. На ней длинный хитон, иногда шкура, скрепленная на левом плече и перетянутая поясом. Голова не покрыта, руки обнажены, на плечи в некоторых случаях наброшен шарф с развевающимися концами. В руке тирс.

Далее обязательный персонаж; нагая дева. Она обращена спиной, руки воздеты вверх и ударяют в маленькие полусферические чаши. Голова заброшена, как бы в экстазе, назад; недлинные волосы, чаще кудрявые, иногда прямые ниспадающие на спину; на правом плече узкий развевающийся шарф.

С точки зрения скульптурного образа девушка эта несколько напоминает прославленную менаду Скопаса, о которой античный поэт сказал: «Нег, не природа создала нам эту вакханку в экстазе, создал художник ее, в мрамор безумье вложив».

У «менады» ритонов изменено положение рук в сравнении со скопассовой менадой, известной по сильно разрушенной мраморной копии в Дрездене (предполагают, что она держала на плече часть раздробленной туши козла²²⁷). Наряду с этим, в античных рельефах встречается мотив неистовой вакханки, обращенной к зрителю спиной, с заброшенной головой, играющей воздетыми руками на бубне²²⁸. Взамен распахнувшегося, соскальзывающего с полуобнаженного тела хитона менады Скопаса и ее античных подражаний, у «менады» ритонов развевающийся шарф, при полной наготе тела. Но основная поза, поворот тела и головы, короткие кудри, общий экстатический характер образа, несомненно, едины.

В римском искусстве известную близость образа нагой танцовщицы дает фреска дома Лукреция Фронтона в Помпеях²²⁹ и рельеф саркофага, найденного близ Понта Салариа в Риме²³⁰. Следует отметить что в рельефе этом повторены также все три описанных персонажа ритонной сцены: юноша с бурдюком, менада с кимвалами и авлестистка в длинных одеждах. Вероятно, и резчики ритонов, и ваятель, изготовлявший саркофаг, обращались к какому-то единому исходному образцу эллинистической эпохи.

Связь «менады» ритонов с культовым действием, совершаемым в связи с возлиянием вина и возжиганием священного огня, вполне очевидна. Однако это отнюдь не одна из тех менад греческой мифологии и греческих празднеств, которые носились с неистовыми криками «эвое» в горах Киферона, рамахиная тирсами и разрывая на части жертвенных козлов. «Менада» ритонов связана с каким-то особым ритуалом, близким по содержанию к дионисийскому, она полна экстаза, но значение ее совершенно иное.

Нагая девушка с ритонов—это не «раздирательница козлов», но участница обряда — танцовщица, ритмически аккомпанирующая на несложном музыкальном инструменте своим пластическим телодвижениям. Это служительница культового действия, свершаемого в определенном распорядке. Показательно, что рядом с ней иногда стоит жрец, который обращается к ней с особым ритуальным жестом (об этом ниже).

Думается, что здесь представлен типизированный образ одной из тех храмовых служительниц, которые направлялись на известный срок в храмы для свершения искупительной жертвы «храмовой проституции». Обычай этот, который Ф. Энгельс объясняет как «мистическое выражение выкупа, которым женщина откупается от существовавшей в старые времена общины мужей», связанной с процессом перехода от группового брака к парному²³¹, был некогда широко распространен у

народов Переднего и Среднего Востока. В азиатских храмовых государствах III—II вв. до н. э. греков особенно поражала масса храмовых рабынь, «священных проституток», набравшихся из крестьянских семей²². Наряду с этим, священными гетерами были и девушки из знатных домов; они предавались свободной любви со своими избранниками в храмах, выполняя, вместе с тем, обязанности жриц или участниц ритуальных церемоний.

В Средней Азии подобные храмовые служительницы существовали при храмах огня еще незадолго перед арабским завоеванием. Показательно в этом отношении свидетельство одного персидского автора этой эпохи, последовательного зороастрийца, который с возмущением писал, что храмы огня в Самарканде являются «вместилищем злых демонов и непотребных женщин». Памятники искусства наглядно подтверждают роль подобных жриц в согдийских культах²³. На особой группе серебряных кушинов, считавшихся прежде сасанидскими, но в действительности, как доказано советскими исследователями, являющихся произведениями согдийской торевтики, характерны изображения жриц в прозрачных одеждах с культовыми предметами и птицами в руках. Подобные жрицы фигурируют также и на оссуариях из Бия-Наймана. При раскопках в Той-тубе близ Ташкента была обнаружена бронзовая пластинка с изображением женщины в позе экстатического танца, одетой в легкие, развевающиеся одежды²⁴. Очень важно подчеркнуть связь этих танцовщиц как на оссуарных рельефах, так и из курганного погребения с погребальным культом.

Именно в функции храмовых служительниц представлены на описываемой группе фриз, сюжеты которых связаны с возжиганием огня и возлиянием жертвенного напитка, и нагая дева, исполняющая здесь культовую пляску, и другие женские персонажи этих ритонов.

Возле нагой девушки на фризах № 7, 31, 63 стоит жрец в ниспадающей до пят мантии с длинными рукавами. Его серьезное лицо с лысым черепом, крупным носом, небольшой бородой обращено к девушке. В левой руке его как бы две палочки; правая, согнутая в локте, протянута к танцовщице в характерном жесте—со сложенными пальцами большим, безымянным и мизинцем и поднятыми указательным и средним.

В отношении предмета в левой руке возникают следующие предположения. Может быть это музыкальный инструмент — на ритоне № 63 он несколько напоминает двойной авлос. В парфянском храме из Дура-Европос, так называемом «храме пальмирских богов», главный жрец в остроконечном колпаке и длинной белой одежде с рукавами держит в левой руке несколько культовых предметов и среди них две спаренные конически заостренные и орнаментированные трубки (род двойной флейты)²⁵. Однако на фризе № 31 совершенно ясно видно, что это—две параллельные короткие палочки. Не представляют ли они собою очищенные от листвы, обрубленные веточки баресмы, считавшейся в зороастризме священной, служившей для поддержания огня алтарей? Связка прутьев баресмы доныне служит обязательным элементом в наборе культовых предметов последователей зороастризма—парсов. О роли баресмы в обрядах зороастризма пишет ряд антич-

ных авторов. Страбон указывает, что маги запевают гимны близ аташ-кеда, держа в руках пучок тонких тамариковых ветвей (по мнению В. В. Струве — именно баресмы)²³⁶. О сохранении роли священной баресмы в среднеазиатской среде еще в VII в. н. э. свидетельствуют рельефы Биянайманских оссуариев. Здесь характерна фигура жрицы со ступкой и пестом для растирания хаомы в одной руке и с двумя соединенными воедино прутьями, видимо, именно священной баресмы — в другой²³⁷.

Чрезвычайно интересен и характерен у жреца рассматриваемого фриза № 63 жест правой руки — с вытянутыми указательным и средним пальцами, со сложенными остальными. Он известен под названием *benedictio latina* в раннем христианстве. Однако памятники изобразительного искусства указывают на его очень древнее, азиатское происхождение. В рельефах лестницы Персепольского Трипилена изображен мидиец, правая рука которого сложена в том же характерном жесте²³⁸. Если вспомнить, что мидийцы дали ахеменидам главный контингент жрецов — магов, есть все основания поставить этот двуперстный жест в связь с магическим ритуалом. Подтверждение тому дает известная греческая амфора IV в. до н. э. в Неаполитанском Музее, изображения на которой посвящены истории греко-персидских войн²³⁹. Здесь перед сидящим на троне Дарием стоит, согласно надписи, фигура, персонифицированной Персии на пьедестале — в образе, видимо, верховного жреца, правая рука которого обращена к царю в двуперстном жесте.

Жест этот входит в тот своеобразный, возникший на азиатской почве смешанный, оргиастический культ, связанный с Сабазием, который получает преимущественное распространение в эллинистическую эпоху. Он широко представлен на памятниках изобразительного искусства, относящихся к Сабазию (бронзовая пластинка из Ампურიда; статуэтка Сабазия из Амьена и др.), где встречается не только как жест участников сабазианского комплекса, но и в виде особых культовых предметов, имеющих вид руки с вытянутыми двумя перстами²⁴⁰.

Символический смысл его пока неясен — видимо он имел магический характер, подобно «крестному знаменному» христиан; но азиатская природа его, как и самого культа, тесно связанного с мистериями Великой матери, с образом умирающего и воскресающего божества, — плачем о нем и буйным ликованием, в связи с его воскресением, совершенно очевидна.

На широкое употребление и сохранение этого жеста в ритуале азиатских культов, вплоть до вытеснения их исламом, указывает ряд памятников. Так, на блюде из Бадахшана (хранится в Британском музее)²⁴¹ изображен какой-то князь «варварского» типа — бородатый, в длинной, мягкой рубаше и пышных, в складку шароварах, сидящий на тахте с женщиной. Он пьет вино из плоской чаши, она держит в левой руке или шишку лиии, или початок кукурузы, а правую приподняла в двуперстном жесте. Над ними — стилизованное древо с гроздьями на толстых ветках, вокруг музыканты, мех и кувшины с вином. Л. И. Ремпель полагает, что здесь воспроизведена традиционная дионисийская (сабазианская) сцена, в которой царь и его супруга замещают силена и менаду. Основываясь на большом сходстве головы этого царя и

парфянской статуэтки, хранящейся ныне в Берлинском Музее, он не без оснований видит в этой чаше памятник парфянского искусства, что представляется вполне вероятным (уточним: позднепарфянского, II—III в. н. э.). На тохаристанской (по К. В. Тревер греко-бактрийской) чаше VI—VII вв. (ныне в Эрмитаже) со сценой свадьбы, «жених» и «невеста» представлены в аналогичных позах, причем девушка и сидящий вблизи от нее лысый старец повторяют левой рукой тот же сабазианский жест²⁴². И в сасанидском искусстве вновь предстает на блюде царственная чета на тахте, где Сапинад обращает к Бахрам-Гуру руку с вытянутыми двумя перстами²⁴³.

Если от этих произведений придворного искусства обратиться к памятникам, связанным с массовыми народными культами, мы снова встретим этот жест. На терракоте с Афрасиаба изображен стоящий под арочкой мужчина, правая рука которого, согнутая в локте, делает двуперстный жест²⁴⁴. На культовую функцию этого жеста указывает употребление его бородатым мужчиной под аркой на Биянайманских оессуариях²⁴⁵. А. Я. Борисов видел в этой фигуре персонификацию стихии воздуха, полагая, что двуперстный жест представлен потому, что воздух «трудно охарактеризовать какой-либо зрительной эмблемой, так что художнику пришлось ограничиться указанием на область его господства, уходящую вверх, к небесам»²⁴⁶. Мы даем иное истолкование фигурам и атрибутам Биянайманских рельефов, считая, что под арками оессуариев изображены не воплощения четырех мировых стихий зороастризма, как это предполагал А. Я. Борисов, но жрецы и жрицы, выполняющие мистерию погребения останков Сиявуша²⁴⁷. Двуперстный жест жреца стоит, несомненно, также в связи с местным мазденестическим ритуалом и, видимо, с погребальными обрядами.

Чрезвычайно интересно, что двуперстный жест отмечается по памятникам домусульманского среднеазиатского изобразительного искусства в сценах свадьбы, наряду с темами погребального обряда.

Следующей после жреца фигурой на фризах ритонов является женщина в длинных одеждах, с головой, обращенной к жрецу. Это музыкантка—она играет на большом бубне, который держит в приподнятой левой руке (рит. № 7, 63). На ритоне № 13 за этой бубнисткой, а не за нагой танцовщицей, как в остальных случаях, стоит жрец. Он бородат, с длинной, до полу, широкой мантии, с длинными рукавами, в позе поступательного движения вперед: он участник общей процессии, и, может быть, руководитель ее.

Несколько неожиданно появление в этой свите служителей Диониса-Сабазия следующей фигуры: высокого юноши в длинных одеждах, с вдохновенным лицом, зачесанными вверх кудрями, с обнаженными руками; в левой он держит лиру, правая ударяет плектром по струнам (рит. № 63, 13, 7). По типу он чрезвычайно близок к Аполлону-Кифареду круга Скопаса. Как попал величавый олимпиец в «низкую» компанию сатиров и храмовых проституток? Меняются времена и гордый бог, наказавший некогда Марсия за дерзкую попытку победить его на музыкальном состязании игрой на нехитром инструменте—флейте, сам низведен в круг его сородичей, чтобы услаждать их слух звуками божественной лиры. Изображения Аполлона в группе дионисийских персонажей отмечается с III—II в. до н. э. в памятниках прикладного

искусства Причерноморья. Так, на упомянутой Ольвийской вазе играющий на лире Аполлон изображен наряду с Дионисом, Ариадной, силенами и менадами²⁴⁸. В эту эпоху Аполлон характеризуется преимущественно, как «неистовствующий», «украшенный плющом» и другими эпитетами, выражающими его качества творческого самозабвения, способности возбуждения человеческой души и прочие «вакхические» черты²⁴⁹.

Возможно однако, что на рассматриваемой группе фризів представлен не Аполлон, но Орфей, для изображения которого мастер-резчик по кости избрал шедевр Скопаса, слышавший в эпоху эллинизма и позднее за недостижимый образец передачи одухотворенного, полного отрешенности экстатического пения, погруженности в звуки, ухода к высотам творческого вдохновения. Характер орфического культа, с его мистерией блуждания в царстве мертвых и возвращения на землю, столь близок к культу Диониса-Сабазия, как божества умирающей и воскресающей природы, что появление Орфея в числе персонажей описываемого цикла изображений вполне правомерно. Синкретизм эллинистических культов вообще характерный для эпохи, на почве Гирфнии должен был обрести крайне выраженный характер.

Среди остальных фигурок этого цикла, слишком попорченных для того, чтобы можно было дать им подробную характеристику, следует упомянуть женщин в длинных одеждах (на рит. 7 и на фризе № 31 их три). Видимо, это жрицы: на фризе 63 рука одной из этих женщин сложена в двуперстном жесте. На ритоне № 7 одна из них держит горящий факел, видимо, зажженный от священного огня алтаря. Можно отметить на фризе этом также силуэтно-читаемую фигуру музыканта с двойной флейтой (?).

Итак, изображения описанной группы фризів указывают на связь их с возжиганием огня и, может быть, с магическими обрядами в их обновленном эллинизированном претворении, с одной стороны, с мистериями в честь Диониса-Сабазия, а через эти последние — с культовыми возлияниями, с другой. Культовые образы античной мифологии вводятся очень произвольно, видимо, составляя здесь интерпретацию каких-то местных божеств. В основе сюжета мистическое представление божественной свадьбы. Такие мистерии были особенно широко распространены в разнообразных модернизированных орфических культах азиатского эллинизма III—II вв. до н. э. Им нередко предшествовали сцены смерти и оплакивания бога и его воскресения, в них, таким образом, есть тесная связь с культом воскресающего и умирающего бога, отраженным на предшествующей группе изображений.

На распространение сюжета мистической свадьбы в среднеазиатской среде (к нему, в частности, восходит в среднеазиатском эпосе тема свадьбы Сиявуша и Ференгис) указывают памятники изобразительного искусства. Такова упомянутая выше тохаристанская чаша Эрмитажного собрания. Стилистически, как произведение местного искусства, она совершенно отлична от композиции парфянских ритонов. Однако ряд участников действия здесь тот же: «жених и невеста», лысый старец с двуперстным жестом руки, кравчий с бурдюком вина; роль музыкантов исполняют священные обезьяны; среди персонажей популярный на азиатском востоке с эпохи эллиниз-

ма герой классической мифологии—Геракл. Сцена эта, видимо, отражает существовавший в среднеазиатской среде миф, связанный со свадебным сюжетом, подобно тому, как и на ритонах представлено мистическое бракосочетание и сопутствующие ему культовые церемонии.

Характерен стиль головок на венчающих карнизах этой группы. Они, как правило, принадлежат к циклу вакхических персонажей. Особенно характерны головки ритона № 63—юношей и девушек. У них округлые лица, несколько тяжелые щеки и подбородок; на подкрашенных губах маленького рта усмешка, глаза широко открыты. Общее выражение задорного лукавства усиливает вздернутый носик или ассиметрично приподнятая бровь. Это юные нимфы и сатиры, у последних из-за курчавых волос выступают козлиные уши, а у одного—пара острых рожек.

На ритоне № 13 подобные же по выражению, но более объемные по лепке, округлые, юные лица (неплохо сохранилось лишь три). Характерна одна из нимф: у нее «негреческий» приподнятый носик, широко открытые глаза, вздернутая левая бровь, легкая улыбка на устах. На ритоне № 7 маленькие, плоского рельефа головки. Стиль их несколько иной: удлинённый овал лица, правильные черты. Но персонажи те же: слегка улыбающиеся юноши с кудрями надо лбом и девушки с живым взглядом больших глаз. Среди них есть также головки мужчин со строгим профилем, кудрявой или разделанной прядями короткой бородой, крутым лысым лбом, украшенным в одном случае венком.

Все это — второстепенные божества из свиты Диониса-Сабазия, весело наблюдающие за радостным событием, разворачивающимся на фризе.

В эту же группу должны быть включены близкие по содержанию, но очень своеобразные по стилю ритоны № 25 и 78. Фриз ритона № 78 выполнен из пластинок слоновой кости, насаженных на бронзовую основу, которая в карнизной части имеет заметно уширенный раструб, покрытый позолотой. Здесь сохранились миндалевидные гнезда, в которые, видимо, некогда вставлены были рельефные глазки из стекла и цветных камней. Под ним располагается скульптурная часть карниза в виде головок, разделенных горельефными, удлиненными листами не то аканта, не то пальмы, с сильно выпуклым средним прожилком. Головки эти представляют особый интерес и может быть лучше, чем фриз, раскрывают семантику всех изображений. Рассмотрение их следует вести параллельно с головками фриза № 25, почти идентичного по типу, по стилю, по значению. Для ритона № 25 характерно вообще отсутствие фриза с сюжетной скульптурной композицией.

Головки обоих ритонов отличает особый стиль. Расположение их строго фронтально; при высоком рельефе черты лица трактованы очень плоско; глаза широко раскрыты и высверленные посредине зрачки устремлены прямо («взгляд в пространство»). Все это придает им выражение некоторой нератической застылости, разительно отличая их от полных экспрессии и движения головок прочих ритонов.

Среди головок этого цикла отметим, прежде всего, юношу с удли-

ненным овалом лица, с завитками кудрей надо лбом и волнистыми прядками волос, ниспадающих к плечам. На нем остроконечная шапочка, украшенная посредине венком из мелких, нанизывающихся друг за другом плоских трилистников.

Есть основания видеть в этом юноше Аттиса, пастушеский колпачок которого является характерным атрибутом этого юного, безвременно погибшего божества—возлюбленного матери—Кибелы. Подобным образом изображала это азиатское божество и греческая иконография, одевая его, как правило, в «скифский» костюм: войлочный колпачок, рубаху с длинными рукавами, длинные штаны, иногда из шкуры.

Тип венчика на колпачке аттисов на ритонах очень характерен для парфянского погребального инвентаря. Сделанные из тонкого листового золота трилистники, нанизывавшиеся некогда на стержень, найдены были в 1949 г. ЮТАКЭ в одной из погребальных камер I в. до н. э. в некрополе парфянской знати на Новой Нисе. В большом числе они смещены и при вскрытии могил парфянского некрополя Дурра-Европос, хорошо датировемых, благодаря обнаружению монет, временем от II в. до н. э. до I в. н. э. Связь Аттиса с погребальным культом нашла свое яркое выражение в мистериях матери богов Кибелы, в которых оплакивание ее юного возлюбленного занимало значительное место. В этой связи важно отметить наличие также на обоих ритонах головки женщины в тиарообразном головном уборе—калафе, который составлял одну из характерных деталей одяния Кибелы. Деметры, Атаргатис и прочих азиатских женских божеств этого круга, объединявшихся общим понятием «Великой богини». Образ последней в данном случае и представлен на ритонах, в соседстве со своей мужской божественной парой. Начиная с хеттов, подобный головной убор перешел на Востоке к царицам и женщинам из аристократической среды (поскольку они, видимо, выполняли функции жриц Великой богини), что засвидетельствовано многочисленными памятниками изобразительного искусства²⁵⁰. На употребление его в высшем парфяском обществе указывает головной убор царицы Музы, матери и жены Фраата IV в виде тиары, украшенной нашивными бляшками²⁵¹ и большое количество женских терракотовых статуэток в тиарообразных головных уборах из Мерва. Быть может стародавним пережитком этого древнего парфянского убора является «ббрик» туркменских женщин—цилиндрической формы, обшитый множеством серебряных круглых пластинок.

На ритоне № 78 слева от Аттиса расположена головка юноши; покрывавший ее головной убор сильно расслоился, но распознать его позволяет фрагмент головки на ритоне № 25—это не что иное, как львиный скальп. В поле слева—массивная дубинка, сучки которой переданы условно отчеркнутыми рельефными глазками. Нет сомнений, что это Геракл, прославленный герой античности, который, по мнению греков, был одним из трех великих, свершивших победоносный поход в Азию (Геракл—Дионис—Александр Македонский). В этом представлении, несомненно, нашел свое отражение факт существования на азиатской почве локальных героизированных обоготворенных витязей,

отожествленных греками с Гераклом, как и своих божеств—носителей буйных производительных сил природы—двойников Дюониса. Популярность образа Геракла в парфянской среде засвидетельствована к настоящему времени на разнообразном археологическом материале. В Дура-Европос найдены стелы и графитты с изображением Геракла; многочисленные гераклы местных терракот свидетельствуют о популярности его образа среди широких слоев населения²⁵².

Изображения Геракла или его дубинки на монетах старшей ветви Аршакидов (Митридата I, Митридата II, Митридата III, Фраата III, Орода I)²⁵³ показывают, может быть, что династия эта, как позднее боспорские цари²⁵⁴, возводила свою генеалогию к знаменитому герою древности или, по крайней мере, видела в нем своего божественного покровителя. Палица Геракла изображена на некоторых терракотовых плитах архитектурного оформления зданий II в. до н. э. из Старой Нисы, причем общий стиль ее чрезвычайно близок к описанной палице ритона № 78²⁵⁵. Иконографической особенностью Геракла на этом ритоне является то, что он представлен не бородатым мужем, но безбородым юношей. Это понятно, если учесть, что на парфянской почве образ его сливается с Веретрагной—юным небожителем, сильнейшим из небесных язатов, носителем качеств неодолимой силы, бесстрашия и порыва²⁵⁶. В честь этого смешанного греко-иранского божества Геракла—Веретрагны справлялись празднества Антиохом Коммагенским. В этих своих смешанных качествах, очевидно, и завоевал на парфянской почве такую популярность Геракл. В этой связи особый интерес представляет терракотовая облицовочная плита из коллекции Б. Н. Кастальского, найденная в дореволюционное время в развалинах Старого Термеза и несущая на лицевой стороне несколько необычное изображение местного восточного Геракла в сидячей позе с палицей, выполненное в стиле северной кушанской школы первых веков н. э.

Соседство на ритонах головки Геракла с Кибелой и Аттисом, может быть, связано с той группой его подвигов, которые рисуют его как победителя Адмета—демона смерти (сюжет «Алькесты» Эврипида), как бесстрашного героя, нисшедшего в царство Аида за Кербером и благополучно вернувшегося вновь на землю (12-й подвиг Геракла). В данном случае Геракл стоит как бы в общей связи с темой смерти и воскресения, которая играла столь большую роль в мистериальных культах азиатского эллинизма.

Трудно пока, из-за отсутствия особых атрибутов, предложить определенное отождествление для соседней с Кибелой-Деметрой головки бородатого мужчины (рит. № 78). Но в юношеской головке ритона № 25, судя по своеобразному головному убору (петазосу), следует видеть Гермеса-Психопомпа, проводника душ, сопутствовавшего Гераклу и Орфею в их блужданиях по загробному миру. Подобного стиля головка Гермеса в петазосе была, между прочим, обнаружена в некрополе Александрии птоломеевской эпохи²⁵⁷.

Что касается изображения на фризе № 78, то с точки зрения стиля оно весьма своеобразно. Несмотря на значительный рельеф фигур, общий характер их очень плоскостен: лица округлые, фигуры как бы распластаны, одежды широки. По содержанию же они приближаются к тому циклу вакхических изображений, многие персонажи которых

уже встречались на описанных выше фризах. Центр композиции составляет алтарь с пылающим огнем, справа от него женщина, простирающая руку, слева нагая танцовщица, изображенная со спины, те же, что на ритонах 5, 7 и др. Оригинален алтарь: он имеет вид не цилиндрического обрубка, но стройного пьедестала, с уступчатым основанием и таким же завершением.

Среди других участников сцены: музыкантша с бубном, придерживаемым на левом плече, закутанная в мантию из плотной ткани, ниспадающую на левой руке и на теле густыми треугольными складками. Это мотив архаической греческой одежды, известной, например, по одеянию Афины западного фронтона Эгинского храма и женских фигур венчающего его акротерия²⁵⁸, у кариатид Сифнийской сокровищницы в Дельфах²⁵⁹ и др. Подобная одежда, вышедшая из употребления даже при изображении богинь уже в эпоху Перикла, в эпоху эллинизма вновь появляется ко II в. до н. э. на особой группе «арахизирующей» пластики²⁶⁰. Прекрасный пример арахизирующей скульптуры, облеченной в такого рода одежды с треугольными складками, дает небольшая мраморная статуя богини, найденная в 1949 г. при раскопках ЮТАКЭ на Старой Нисе в том же самом Северном комплексе на суфе смежного «с комнатой ритонов» XII помещения, комплекс находок которого датируется монетами II в. до н. э.

Далее на фризе изображена девушка в очень широком платье до колен, в сапожках. Интересен головной убор: род венка из трилистников, как бы скрепленного над лбом особым украшением в виде полумесяца рогами вверх, над которым располагается многолучевая звездочка или розетка. Этот мотив, магически-астральный смысл которого несомненен, отмечается в парфянском чекане I в. до I в. н. э. (монеты Орода I, Артабана I, Готарза)²⁶¹, оба символа по отдельности (полумесяц или розетка) отмечаем на мечах II в. до н. э. из Старой Нисы²⁶. Вероятно, они играли роль столь значимого талисмана, что даже были включены в геральдику Аршакидов.

На связь данного фриза с вакхическими сюжетами указывает типичный атрибут дионисизма—тирс в руках следующих двух персонажей, женщины и мужчины. Столь часто встречающийся в этом цикле музыкант, играющий на двойной флейте, представлен и здесь. Однако облик его чрезвычайно своеобразен. Он такой же широколицый, как остальные действующие лица этого фриза; голова украшена венком; одет в чрезвычайно широкое, в мелкую складку, платье до колен, на которое наброшен широчайший, развевающийся за спиной бурнус; на ногах сапожки²⁶³. Играет на двойной флейте с трубками несообразной длины—до середины бедер (т. е. по крайней мере метровыми).

Расположенная вправо от музыканта круглолицая, пышногрудая девушка в длинном хитоне, с обнаженными полными руками, шествует в сторону алтаря, придерживая животное, распознать которое с полной уверенностью нельзя, так как передняя часть туловища и голова сильно расслоены. Судя по общему силуэту, по поставу ног, оно более всего походит на пса (участие этого животного мы отметим позднее, в сценах жертвоприношений).

Итак, сцена фриза № 78 содержит сюжет возжигания огня, ри-

туальной пляски и музыки, привода посвяtitельного животного. Головки карниза позволяют думать, что по содержанию пластическое оформление ритона связано с мистериями в честь тех почитавшихся в парфянской среде местных божеств, которым соответствовали на малоазийской почве образы Кибелы и Аттиса и их шумной свиты с теми культами, в которых мотивы смерти и воскрешения сплетаются с обрядом очищения огнем, принесения посвяtitельных жертв и свершения оргиастических празднеств.

Коснемся попутно еще одного сильно фрагментированного фриза (№ 81), техника резьбы и стиль которого столь близки к ритону № 78, что можно решительно говорить о выполнении их одной рукой. Немногочисленные сохранившиеся фигуры его представляют значительный интерес уже потому, что они не повторяются на остальных ритонах.

На связь его с «вакхическим» циклом указывает улыбающаяся девушка с тирсом в руке, веселая участница дionисийских шествий. Среди других фигур особенный интерес представляет женщина (?), плотно окутанная в струящиеся множеством складок одежды, придерживающая своеобразный жезл в виде как бы пучка перевязанных вверх и у основания прутьев, завершающихся каким-то расширением (наподобие букета). На голове—оригинальное украшение в виде укрепленных наподобие двух рогов очень крупных продолговатых шишек. Известно, что шишки пихты играли большую роль в фригийском культе божеств плодородия²⁶⁴. Нам думается, однако ж, что в данном случае представлены скорее початки кукурузы. Известно, что оскoпленные жрецы Кибелы, одетые в длинные женские одежды, носили золотые плоды кукурузы—символы обильных производящих сил природы. Символ этот не чужд был и парфянским ритуалам²⁶⁵. Видимо, на фризе ритона № 81 изображена ряженная под «Мать-природу» (может быть под саму Кибелу) участница процессии—жрица (или жрец). Есть в этом фризе и Афродита не та, что обычно встречается на фризах с циклом 12-ти олимпийских божеств, но несколько напоминающая Афродиту ритона № 52. Она изображена в фас, левой рукой опирается на какой-то пьедестал. Правая, видимо, была приподнята вверх. На круто круглящихся бедрах сползающая ткань, которая оставляет открытыми подчеркнутые линии живота и половых органов. Вверху, в поле слева—крошечный мальчик, аналогичный мальчугану на ритоне № 16/27. Этот эрот, за спиной его видно крошечное крылышко, причесан по-девичьи: волосы собраны на макушке в узел.

Сохранилась на этом фризе также согнутая в локте рука, придерживающая особый предмет: конский хвост, вделанный в рукоятку. Видимо, это культовый атрибут, он очень напоминает «аспергиллум» (род кадила) римского понтифика²⁶⁶.

Среди мужских фигур—бородатый старец с венком на голове, с воздетой рукой, указывающей вдаль перстом, и еще мужчина (головка сбита) с тирсом; оба одеты в короткие до колен широкие балахоны, оба представлены в позе бега.



Рис. 36. Развертка фриз пситона № 8.

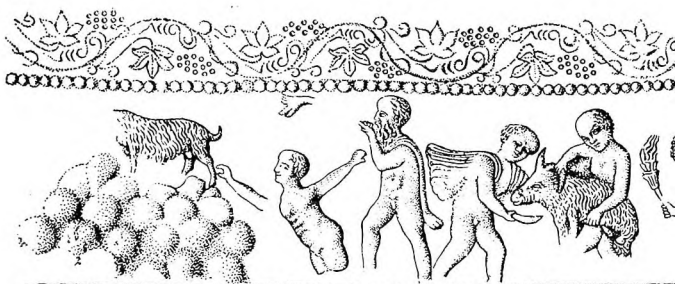




Рис. 36. Развертка фриза рптона № 8.



в) Третья группа

(рит. № 8, 33, 24, 71, 18)

Табл. XCIX—CX

Третья группа включает сцены жертвоприношений.

Принесение в дар божеству посвященного животного, «выкуп кровью», очистительная жертва принадлежит к числу древнейших, повсеместно распространенных обрядов, пережитки которых сохранялись у некоторых, в силу ряда исторических условий отставших в своем общественном развитии народов, до недавнего времени. На фризах ритонов можно проследить основные фазы этого ритуала, связанного, видимо, с тем же кругом божеств, которые фигурируют и на других фризах.

Жертвенным животным является козел, несомненно, домашний, с тонким выющим руном, небольшими несколько расходящимися в стороны, слегка витыми рогами.

Козел был посвященным животным Диониса, но также, благодаря своим качествам плодovitости, и Великой богини.

На ритоне № 8 козлов «подготавливают» к предстоящему кровавому акту. Веселые служки-мальчуганы ловят козла, удирающего от опасности в горы, поят другого вином; третьего младший жрец кормит какой-то особой освященной пищей из специальной палеры. В центре композиции высокий, массивный алтарь (иной, чем те алтари для возлияний, которые видим на фризах второй группы) с пылающим огнем. Сходная форма алтаря представлена на некоторых парфянских монетах²⁶⁷. По обе стороны алтаря два жреца—пожилой и юный. Каждый поддерживает одной рукою тирс, а другую простирает над алтарем. Они одеты в балахоны до колен, с длинными рукавами; их головы, как будто, украшены венками. Это запевалы гимнов, возглашавшихся над священным огнем перед принесением жертвы. Любопытны и другие участники обряда: юноша с чашей и амфорой, в которой, видимо, содержится опьяняющий напиток (отметим, что формы подобных сосудов известны по парфянским археологическим материалам из Нисы), мальчик, придерживающий за ошейник свирепого львоподобного пса с бульдожьей мордой, с оскаленными клыками (это, безусловно, не лев, так как у него не кошачий, но прямой, как у собаки, постав лап). По облику пес этот не похож ни на тех свирепых охотничьих псов, изображения которых можно видеть на ассирийских рельефах²⁶⁸, ни на прославленных в древности молосских собак, выпускавшихся против львов, представлявших большую редкость уже при Александре. По-видимому, пес на ритонах дает иконографию каких-то ныне исчезнувших или выродившихся азиатских представителей особой породы. Известно, что порода догов, к которым ближе всего по облику этот пес, имеет азиатское происхождение. Может быть, он подобен тем псам из Гандхары, которые были взяты Александром у царька Сопейфа. Сопейфовы собаки выпускались против львов и обладали такой мертвой хваткой, что даже, когда для опыта у вшившегося в льва пса медленно отрезали ногу, он не разжимал зубов²⁶⁹.

Трудно судить сейчас о мере участия пса, изображенного на ритоне, в культовой церемонии. Вряд ли он здесь предстает лишь как сторожевая собака-овчарка, охранительница стад. Общеизвестна роль собаки в погребальных обычаях мазденстов, пережитком чего является «сагдид» — взгляд собаки на умирающего, сохранившийся донныне в обычаях парсов, В Бактрии, Гиркании и в Парфии для отделения мяса трупов от костей, согласно зороастрийского ритуала, воспетывались особые собаки²⁷⁰. Однако установить связь пса с жертвенным обрядом и возжиганием священного огня, представленным на ритоне № 8, пока затруднительно.

Вверху над всей этой сценой выгравирована виноградная лоза с гроздьями и листвой. Мотив этот вообще известен в парфянском искусстве (напр. на архитектурной плите из Варка²⁷¹), на фрагменте ткани из Лу-Лана с орнаментами парфянского стиля²⁷². Он был отмечен нами на ритоне № 78; на фризах же № 2 и 63 изображена ветка плюща. Сюжетная взаимосвязь этих мотивов с развертывающимися на ритонах изображениями прослеживается лишь на фризах № 8 и 63, поскольку они принадлежат вакхическому циклу. Общеизвестно интимное отношение двух этих растений — плюща и винограда к Дионису²⁷³. Между тем, на ритоне № 2 представлены олимпийские божества, на ритоне № 76 — Артемида и нимфы-охотницы. Эта деталь иллюстрирует лишний раз смешанность религиозной идеологии, отображенной в художественном оформлении ритонов, с ее вольным перенесением атрибутов одного божества к другому.

Следующий акт жертвоприношения разворачивается на ритоне № 24 и повторяющем его композицию, но сохранившем лишь часть фигур ритоне № 33.

Здесь показана картина привода жертвенных козлов на заклание. Юные сатиры в костюмах пастушков (или скорей, наоборот, пастухи, обряженные, как участники церемонии, в особый головной убор с козлиными ушами и рожками, придающими им вид сатиров), шествуют по направлению к невысокому жертвеннику с возженным огнем. Одни ведут покорно шагающее, видимо, уже одурманенное вином животное; другие аккомпанируют на музыкальных инструментах — двойном гобое и пятиструнной лире. Видимо, перед закланием осуществлялась церемония «очищения» жертвенного животного священным огнем алтаря, мимо которого его проводили. Стоящая справа от жертвенника стройная фигура слишком расслоена; однако поза ее с простертой к огню правой рукой и согнутой левой, поддерживающей тирс, короткая туника и сапожки на ногах — все поразительно сближается с хорошо известной нам по фризам второй группы фигурой девушки-пастушки, обычно стоящей близ жертвенника или кратера (см. выше, стр. 190).

Далее следует характерная группа из двух юношей, одетых, как и остальные, в туники выше колен и шкуры. Оба держат в руках по какому-то короткому предмету. Это инструмент для убийства жертвы, но не нож, так как предмет этот держат, стиснув на середине пальцами. Скорее всего это особый тяжелый пест, колотушка, ударом которой умертвляют животное. Чрезвычайно интересно в этом отношении указание Страбона о персидском культе в Каппадокии: «Здесь жерт-

вуют животное не посредством ножа, а каким-нибудь обрубком, удаляя им, как дубиной»²⁷⁴. В Авесте особому осуждению подвергалось пролитие и разбрызгивание крови жертвенного животного²⁷⁵. Может быть обычай маздеистов вошел и в обновленный парфянский культ, жертвенные обряды которого представлены на ритонах.

Между юношами с пестами на ритоне № 24 стоит на особом возвышении высокий, широкогорлый сосуд с двух ручках, видимо, предназначенный для сбора крови умертвленных козлов. Над ним склоняется крона небольшого, тонкоствольного дерева, может быть, молодого тополя, связанного, как было показано выше, с культом Сабазия.

Стиль головок венчающего карниза: молодые безбородые лица в полуобороте, задумчивые или чуть улыбающиеся; это те же юноши, участники жертвенной церемонии, что и представленные на фризе.

Заключительный акт жертвенного действия изображен на ритоне № 71 (сильно попорчен, фигуры прослеживаются контурно). Это группа неистово бегущих юношей, которые тащат туши убитых животных. Юноши нагие, единственное одеяние их составляет заброшенная за спину тушка, перевязанная крест накрест на груди. На единственном хорошо сохранившемся лице юноши выражение решимости: сжатый рот, нахмуренные брови. Похоже, что здесь представлена сцена раздиранья жертвенных животных, может быть, особая жестокая ритуальная игра, вроде того козлодрания, которое сохранилось у ряда среднеазиатских народов до последнего времени. Однако в изображениях на ритонах она еще имеет обрядовый смысл в то время, как у современных народов уже утратила свое магическое значение, превратившись в забаву. Раздиранье козла отмечено этнографами в Бадахшане, где эта игра именуется «бузкуши», у казахов и киргиз («углак») ²⁷⁶. Она была в обычае у узбеков и у туркмен (название «кок-бури» «зеленый волк»). О последнем пишет А. Вамбери, однако к XX в. «кок-бури» сохранилась, кажется, лишь у племени сарык²⁷⁷. У туркмен это был один из свадебных обрядов, связанный с увозом самой невестой козлиной туши, которую у нее вырывают, а затем стараются отбить друг у друга жених и прочие молодые люди.

Несколько особняком стоит изобразительный сюжет фриза ритона № 18. Центр композиции здесь составляет внузданный конь в движении влево, с поднятой передней ногой, которого придерживает за повод юноша. За ними следует группа из юноши и бородатого мужа в характерном парфянском костюме. Третий юноша стоит в паре с девушкой, держа ее за руку; сохранилась фигура еще одного юноши и двух девушек, расположенных порознь.

Мужские костюмы этого фриза не имеют реплик среди изображений на иных фризах. Одежду юношей составляет короткий, до колен хитон, перепоясанный на талии; короткая хламида, скрепленная на правом плече, прикрывающая левую руку и либо ниспадающая углом меж колен, либо заброшенная за спину; облегающие ниже колен сапожки с треугольными отворотами. Голова с короткими волосами либо обнажена, либо покрыта особой покато-конусовидной шапкой (или шлемом?).

В этом одеянии характерные особенности эллинизированного костюма парфянского юношества, несколько видоизмененного в соответ-

ствии с обычаями народной жизни, в частности, приспособлением его к верховой езде. Здесь отмечаются те же модификации греческой части костюма, что имели место около II в. до н. э. в одеянии боспорцев: укоротившийся хитон, удобный для кавалериста и изменение покроя хламиды, прикреплявшейся таким образом, чтобы она не мешала при езде²⁷⁸.

У юношей с ритона № 18 взамен греческих сандалий—те «парфянские» сапожки, о которых говорилось выше, в связи с костюмом Ареса. Головной убор, может быть, одна из разновидностей типичного для парфян конического войлочного «клобука». Чрезвычайно характерен костюм бородатого мужа—длинные, собирающиеся складками штаны, широкая рубаха до колен с длинными в поперечную складку рукавами, плащ, заброшенный за спину, на левом боку—небольшой горит и лук. Это тот типичный народный парфянский костюм, который хорошо известен по традиционному одеянию Аршака на обороте парфянских монет. Горит и короткий «кавалерийский» лук почти идентичны горельефному изображению этих предметов вооружения на терракотовых «метопах» II в. до н. э. из Старой Нисы²⁷⁹. Костюмы девушек значительно «грецизированы». Длинный до полу хитон, гиматий, наброшенный на спину, окутывающий руки и грудь, видимо, эти элементы одежды с III—II вв. до н. э. были прочно усвоены и сохранены вер-хушкой парфянского общества, показателем чего служит и массовая терракотовая скульптура из Мерва и монументальные глиняные статуи из «Зала обожествленных предков» на Старой Нисе.

Расшифровка сюжета, благодаря его необычности, представляет значительные трудности. Центральный элемент композиции, как сказано, составляет фигура коня. И это неслучайно.

Конь, игравший столь важную роль в хозяйственной жизни народа, конь — носитель славы и силы парфянского воинства, обеспечивавшего политическое могущество Парфии на мировой арене, издавна был наделен здесь высоким почитанием. Культ легендарного коня Дуль-Дуля до сих пор весьма распространен в Туркменистане. Жертвоприношение коня занимало видное место в парфянских культах. Конь (особенно белый конь) связывался при этом то с Митрой, то с Ардвисурой. Страбон свидетельствует, что правитель Армении обязан был ежегодно посылать иранскому владыке 20 000 коней в дар Митре²⁸⁰. Само собой разумеется, что этот колоссальный табун отнюдь не приносился в жертву, а использовался для пополнения кавалерии, но какое-то количество коней, очевидно, даровалось божеству, в честь чего совершались соответствующие жертвенные обряды.

Существует рассказ о принесении белого нисийского коня в жертву Митре парфянским царем Варданом I²⁸¹. Другой парфянский царь Тиридат III (30-е годы I в. н. э.), совершая жертвоприношение реке Тигру, совместно с римлянами, которые, согласно обычаю, закла-ли быка, принес в жертву белого коня²⁸². Здесь очень важно указание на связь коня с рекой, с водой. Представление о «водяной» природе коня существовало у многих народов древности, в частности у среднеазиатских. Потому, быть может, иранские герои нередко посвящали коня (наряду с быками и ягнятами) не только пастуху и воину

Митре, но и Ардвисуре Анахит—покровительнице стад и подательнице воды²⁸³.

Характерно, что в Апокалипсисе (I в. н. э.) содержится пророчество о пришествии освободительницы народов от римского ига Парфини, в образе всадника на белом коне, который принесет гибель жестокому Риму, воплощенному в виде воина на рыжем коне.

У многих полукочевых народов древности, обитавших в Азии и Юго-Восточной Европе, объединявшихся греками под общим названием «скифов», существовал обычай принесения коня в жертву при совершении погребения. Обычай этот подтверждается многочисленными археологическими памятниками на широком протяжении от Алтая до Дуная. У этнически и культурно родственных парфянам обитателей Кавказа и Причерноморья значение культа лошади засвидетельствовано памятниками художественной культуры. В могилах первых вв. н. э. в Бори и Армази найдены серебряные золоченные чаши с изображением коня, стоящего перед алтарем²⁸⁴. Обряд жертвенного коня связывался при этом с культом героев; в изображениях на южнорусских надгробных стелах герою нередко сопутствуют лошадь и пест²⁸⁵. Лукиан передает рассказ о скифе Токсадиде, будто бы помогшем афинянам избавиться от чумы, в память которого греки, следуя принятому на его родине обычаю, «выплачивали мзду» приношением на его могиле в жертву белого коня²⁸⁶.

К сожалению, участок фриза № 18 перед конем (в частности и голова его) утрачен. Не исключена возможность, что он стоял именно перед алтарем, подобно упомянутым выше изображениям на чашах из Грузии. Поза, положение ног, хвоста аналогично лошади на Армазской чаше № 93²⁸⁷. Резчик иконографически передал при этом не изображение легкого восточного быстроаллюрного аргамака, а более привычный для эллинистического искусства условный облик более тяжелой лошади, так называемого европейского типа. В целом же композиция фриза связана, видимо, именно с культом героя, героизированного парфянского юношества, представленного в образах нескольких молодых людей.

Участие девушек как будто может получить следующее истолкование. Заслуживает внимания чета держащихся за руки юноши и девушки; лица и взоры их обращены друг к другу, на устах улыбки. Не изображена ли здесь сцена обручения или одна из церемоний бракосочетания? Искусству среднеазиатской античности такой сюжет не чужд. Так, например, изображение свадебного обряда разворачивается на уже упоминавшейся серебряной чаше Эрмитажа²⁸⁸.

Возможно, что ритон № 18 содержит какой-то эпизод парфянского героического эпоса или известного романтического предания. Еще в эпоху Александра в Средней Азии в храмах, дворцах и частных домах были широко распространены изображения героев и сцен популярного среди «живших в Азии варваров» романа о Зариадре и Одатире (неясно—живописные, скульптурные или какие-либо иные²⁸⁹). «Романтический» элемент, несомненно, наличествует в сцене, разворачивающейся на фризе № 18, на котором, вместе с тем, содержится и мотив

важного в парфянской среде культа коня. Посвятительный конь в данном случае мог иметь какое-то отношение именно к брачному церемониалу, может быть, к обычаю умыкания невесты, условно сохранившемуся доныне в туркменской этнографической свадебной обрядности.

г) Смешанная группа

(рит. № 1,7, ¹⁶/₄₀, 38, 86)

(Табл. LXXV—XCVIII)

Взаимосвязь описанных трех основных групп изобразительных композиций на фризах ритонов наглядно подтверждается некоторым числом этих фризов, которые затруднительно отнести к той или иной группе, так как в них участвуют действующие лица, встречающиеся во всех трех циклах, но в новых композиционных сочетаниях.

Так, на ритоне № 38 есть «Зевс-Сабазий», изображенный в той же позе, что и на ритонах № 10, 23 и др., опирающийся согнутой в колене ногой на скалу, глядящий вправо. Хороша его голова со спокойно-величавыми чертами лица, с кудрями, ниспадающими на плечи и короткой, волнистой бородой. Неслучайно мы видим здесь же его посвяtitельное древо—тополь. Но в этой же композиции есть и участники сцены «мистической свадьбы»: юноша с бурдюком, льющий вино в невысокий кратер; женщина в длинных одеждах, с развевающимся шарфом, играющая на бубне; нагой танцующий юноша с простертыми вперед руками; в двух сильно попорченных фигурах как будто можно распознать девушку с тирсом и протянутой рукой и жреца в длинных одеждах. Есть в этой сцене и новый участник—юный козлоухий сатир, со скорбно-задумчивым лицом, играющий на свирели; на голове его венок, на теле рубашка с длинными рукавами, ноги босы.

На ритоне № 86 (сильно попорчен) новое повторение подобной сцены. Здесь также есть козлоногий паниск, играющий на свирели. Юноша-кравчий льет в кратер вино из полного бурдюка. Нагая дева, обращенная спиной, с воздетыми руками, танцует в паре с голым уродцем-сатиром. В композиции есть также несколько юношей: двое шагают, дружно взявшись за руки, как бы напевая, третий держит тирс. Очаровательны головки венчающего карниза, распределенные меж небольших колокольчиков. Они очень миниатюрны, тонко моделированы и разнообразны. Здесь и гололобые юнцы, и кудрявые сатиры с рожками, и хорошенькие девушки, и курчавый бородач. Овалы лиц удлиненные, черты гармоничны, хотя далеко не всегда правильны.

На ритоне № 7 мы также видим «старых знакомых»—нагую танцовщицу, музыкантшу в длинных одеждах, играющую на свирели. Но здесь же юноша с тушей жертвенного животного на плечах (ср. ритон № 71), а также мчащиеся в неистовстве женщины в шкурах из цикла ритонов № 10, 23 и пр.

Заслуживает внимания в этой сцене фигура справа от нагой танцовщицы. Длинные, до пят одежды, женственные формы тела и сильно выпуклый, как у беременной, живот; но на сбитом лице сохра-

нилась часть бороды и кудлатых волос (как будто увенчанных венком). Кто это—жрец или гермафродит, или то и другое? Известно, что оскопленные жрецы Гиерапольского храма рядились в женские одежды²⁹⁰. Эллинистическое искусство нередко обряжало в типичные женские одежды бородатого Диониса, иногда придавая ему и женские формы тела²⁹¹. Образ гермафродита был тесно сплетен с переднеазиатскими культами Аттиса, Сабазия и им подобных божеств.

К подобной группе изображений примыкает по содержанию и фриз № 16/40. Здесь есть жрец в длинных драпирующихся одеждах, который держит в одной руке жезл, а другую обращает в сабазианском двуперстном жесте к женщине слева, едущей на осле. Она сидит «амазонкой», на ней длинное платье с длинными же рукавами и наброшенный на плечи узкий шарф. В руках древко небольшой прямоугольной хоругви, которую она как бы протягивает к жрецу. Участие осла в процессии в честь Диониса-Сабазия вполне правомерно. Осел был одним из животных, посвященных Дионису (в числе их—пантера, рысь, тигр, козел). В античном изобразительном искусстве он нередко фигурирует в сценах дионисийского фиаса среди сатиров, менад, виночерпиев²⁹²; иногда на нем едет толстый, лысый силен, увенчанный плющом или виноградом. Однако примеров с изображением в подобных случаях едущей на осле женщины—участницы процессии мы не могли бы указать. Между тем, на фризе она, как видно, является одним из главных персонажей культовой церемонии—она словно передает жрецу флажок—«эстафету».

В остальном сцена сабазианской процессии имеет здесь характер веселого карнавала. Тут несколько пар: вскарабкавшийся на скалу маленький, голый бородач (пигмей или силен), который тянется к улыбающейся женщине; на них поглядывает справа паниск с семичастной свирелью в руках, а рядом с ним—музыкантша, играющая на каком-то щипковом инструменте с длинным грифом; ее соседка пляшет в паре с дурачливо скачущим нагим юнцом, тянущим руку к полному бурдюку, который держит на плече другой веселый паниск-козлорогий, голый, с поросшими шерстью козлиными ногами; он как бы сопровождает женщину на осле. Сохранилась еще какая-то женская головка в профиль, с прямыми распущенными волосами (не есть ли это традиционная голая танцовщица?), а также голова и руки девушки в рубашке с длинными рукавами, держащей в полуопущенной правой руке часть какого-то предмета (несомненно, «пастушка» из описанного выше цикла изображений).

Явно вакхический характер носит и ритон № 1. В составе его участников—сам Пан, козлоногий, поросший шерстью, с головой козла, играющий на большой свирели; молодые сатиры—хвостатые, с козлиными ушами и витыми рожками, с длинными ниспадающими усами на юных, некрасивых лицах. Среди женщин—музыкантши, играющие на лире, на гобое, на бубне. Бубнистка танцует в паре с сатиrom, который держит двойную флейту в воздетых руках. Другой сатир придерживает посвяtitельное животное—козла. В числе участников фиаса оригинальная фигура женщины в длинных одеждах; в левой руке пальмовая ветвь, в поднятой правой—венок; на голове, кажется,

также венки или повязки. Наконец, характерна еще одна женщина с крупным ритонном в руках, подобным самим ритонам Нисы.

В стиле этих фигур нет ничего от изящества тех, приближающихся к лучшим образцам эллинистической пластики изображениям, которые представлены, например, на ритонах № 7,21. А между тем, они полны большой энергии, жизни, выразительной экспрессии. Пропорции тел массивны, лица округлы, черты тяжеловесны, иногда (например у женщины с венком) просто грубы. Любопытная деталь: тонкие, ниспадающие усы на лицах сатиров. Это типичная среднеазиатская мода, совершенно чуждая для ближневосточного эллинизма. Подобное явление, когда художественным образам античности придаются черты местного колорита, можно отметить, например, в так называемой Гандхарской школе скульптуры. В пору сложения иконографии Будды, связанной, как это убедительно доказано Фуше, с образом античного Аполлона, ранние «боддhisатвы», одетые в драпирующиеся грецизированные одежды, причесанные «по-аполлоновски» — с шиньоном волос на макушке, сохраняют на своем юношеском лице длинные ниспадающие усы, согласно местной господствующей моде²⁹³.

Значительный интерес представляет на ритоне № 1 упомянутая выше женщина с венком и пальмовой ветвью, она совершенно необычна для дионисийского фиаса. Между тем, аналогии ей находим на объектах парфянской нумизматики в изображении Тихе, протягивающей сидящему на троне или на коне парю венки, или пальмовую ветвь (монеты Фраата III, Орота I, Фраата IV, Тиридата III, Артабана III, Вардана и др.)²⁹⁴.

Изобразительные композиции ритонов Нисы красноречиво иллюстрируют процесс смешения и вытеснения богов классической Греции «варварскими» божествами азиатского круга, что в свое время ядовито высмеял Лукиан: — «Зевс направился со мною на пир. Меня встретил Гермес и устроил на ложе возле Пана, Корибантов, Аттиса и Сабазия, богов, не пользующихся полными правами гражданства на небе, да и вообще довольно сомнительных».²⁹⁵ И в другой сатире: — «Ведь он (Дионис) привел сюда всю свою фратрию и свиту, сделав богами Пана, Силена и Сатиров, каких-то деревенских парней, пасущих коз, противных с виду плясунов... Но Аттис, о Зевс, но Корибант и Сабазий — откуда они приведены к нам вместе с этим мидийцем Митрой в персидской одежде и тиарой, не говорящим по-гречески?»²⁹⁶

Устанавливаемая тесная связь изобразительных сюжетов на фризах ритонов с кругом оргиастических культов (особенно Сабазия) дает лишнее подтверждение распространения и стойкости в странах Азии каких-то местных старинных культов, породивших здесь своих «Дионисов». Квинт Курций Руф рассказывает о битве македонского войска с присырдарьинскими скифами, преследовавшем их «... до границ Вахха. Это был памятник, состоявший из ряда положенных на известном расстоянии камней и деревьев, обросших густо плющом».²⁹⁷ Следы дионисийского культа III в. до н. э. обнаружены в Динавере близ Керманшаха (область мидийской Нисайи), где между прочим, найден крупный каменный сосуд с рельефными головками силена и сатира.²⁹⁸ В пору эллинизма эти азиатские «Дионисы» принимают грецизированную личину, но не только сохраняют свое

местное существо, но и оказывают очень большое влияние в части обновления вакхических культов эллинистических государств.

В эту пору фигуры вакхического цикла начинают занимать очень значительное место в загробной символике. Среди терракотовых фигурок из некрополя Мирины встречаются лысые старцы-силены, трагические и комические маскароны, сатиры и т. п. Торжественный погребальный женский головной убор из Деевского кургана украшен изображениями танцующих вакханок.²⁹⁹ Декоративные образы дионисийского круга отмечены и в скульптурных украшениях гробниц греко-египетского некрополя в Кам-аш-Шукафа в окрестностях Александрии (голова силена, женская трагическая маска).³⁰⁰ Тема смерти и воскресения, пронизывающая большую часть оргиастических культов древности, восходящих в своей основе к первобытным земледельческим религиям, отображающим в образно-мифологической форме извечный круговорот производительных сил природы, в эллинистическую эпоху приобретает сложное философское истолкование, поднимая одну извечно тревожащих человеческий ум проблем — смерти и бессмертия.

д) Некоторые атрибуты.

Среди отдельных атрибутов, представленных в цикле ритуальных сцен на фризах, заслуживают внимания изображения алтарей. Здесь представлены три основных типа. Чаще других (№ 5, 24, 43) встречается алтарь невысокий, округлый, как бы обвитый посредине стилизованной ветвью или гирляндой с равномерно распределенными по обе стороны стержня овальными листьями. На ритоне № 8 в сцене привода жертвенных козлов, алтарь очень обширен, высок (почти в человеческий рост), прямоугольной формы с трехступчатым основанием и таким же карнизом. На ритоне № 78 алтарь имеет стройный высокий, суживающийся кверху ствол, состоящий из выкружки и выступающей полочки карниз и уступчатое основание.

В греко-римском мире различали два вида жертвенников: высокий алтарь (altare), предназначенный для сжигания жертв в честь всевышних богов и низкий для возжигания фамиама (у римлян ага) для богов подземных.³⁰¹ Быть может подобным образом разграничивались и функции описанных алтарей, изображенных на ритонах. Женщины, стоящие по обе стороны малого жертвенника, свершают над ним

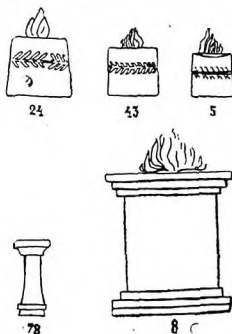


Рис. 37. Изображения алтарей (цифрами обозначены номера ритонов).

ми разливание вина и посыпание жертвенных трав или особых ароматических веществ. Обвитый лавровой ветвью невысокий цилиндрический алтарь годобного типа можно видеть на некоторых эллинистических рельефах вакхического содержания³⁰². Небольшой цилиндрический жертвенник с прямоугольным базисом и капителью обнаружен в парфянском погребении в Шами³⁰³. Округлый алтарь, сложенный из сырца, имелся в Квадратном доме Старой Нисы. Тип большого алтаря на ритоне № 8 имеет параллели в эллинистическом искусстве, например в вакхической сцене одного из рельефов, хранящихся в Лувре³⁰⁴. Сходная форма алтаря представлена на некоторых парфянских монетах³⁰⁵. Тип невысокого алтаря, уширенного у основания и наверху, дает парфянский рельеф в

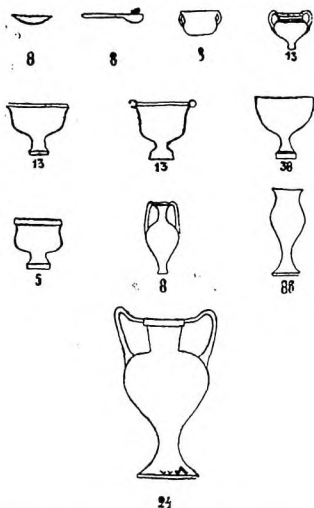


Рис. 38. Изображения сосудов на ритонах. Фиал, патера, кантар, кратеры и амфора (цифрами обозначены номера ритонов).

Бисутузе³⁰⁶. Оригинален алтарь на ритоне № 78. Это уже совсем негреческий, но, несомненно, парфянский алтарь огня; форма его отмечается на парфянских монетах³⁰⁷ и предвосхищает многообразные стройные иранские аташданы III—VII вв., известные по сасанидской нумизматике.

Характерен негреческий стиль различных сосудов, изображенных на ритонах. Прежде всего амфора с грушевидным туловом, плавно переходящим к узкой ножке, узким длинным горлом, слегка расширяющимся вверху, с двумя ручками (на ритоне № 8 у юноши-кравчего на фризе; на ритонах № 11 и 32 в руках у скульптурной фигурки богини). Такие амфоры изображены на монетах Фраата IV и Готарза.³⁰⁸ Аналогичного профиля, но без ручек, крупные глиняные амфоры найдены были при раскопках на Старой Нисе, в частности в самой «комнате ритонов». На ритоне № 24 изображен подобный же крупный амфоровидный сосуд с более широкой горловиной. Фрагменты подобных широкогорлых сосудов с ручками обнаружены при работах ЮТАКЭ на Новой Нисе. На ритонах № 5, 38 характерны формы трех видов кратеров разной высоты с ножками и различной профилировки резервуарами. На ритоне № 8 интересен комплекс: сосуд типа небольшого горшка в руках у виночерпия, род патыры, из которой жрец кормит особой пищей жертвенное животное, и плоский фиал у мальчугана, поющего вином козла. Все три предмета совершенно аналогичных форм входят в набор сосудов, употребляемых донине парсами при богослужениях и возжиганиях священного огня.³⁰⁹ Керамические сосуды этого типа (кроме патыры) в большом числе обнаружены в археологических слоях парфянского времени на Старой и Новой Нисе.

Видимо, на ритонах изображены сосуды традиционные в парфянской среде, в частности, использовавшиеся при отправлении культовых церемоний.

В культовых действиях эллинистической эпохи музыканты составляли большой контингент лиц непосредственно состоявших при храмах. Музыкальные инструменты, изображенные на ритонах, содержат очень ценный материал к истории парфянской музыкальной культуры. Здесь воссоздается семь видов, внутри которых намечаются лишь незначительные вариации типов. Среди них струнные — кифара и лютня; духовые — двойной авлос, свирель, труба; ударные — бубен и род кимвалов.

Кифара (или лира) представлена в руках Аполлона (рит. № 15, 31, 63, 90), юноши-участника жертвенной процессии (рит. № 24), девушки-музыкантши (рит. № 1). Кифара удлиненной формы, сильно суживающаяся к основанию. Боковые стенки ее корпуса имеют угловатое очертание снаружи, прямое внутри. Иногда эти стенки имеют как бы жгутобразное оформление. Вверху расположена поперечина, на которой закреплены струны, натянутые к кобылке на нижней части остова. Число струн — пять или семь. На кифаре ритона № 1 число их, кажется, значительно больше. Судя по положению, кифара придерживалась музыкантом на ремне. Игра осуществлялась обеими руками, причем в правой, кажется, есть плектр. Общий абрис этого инструмента отличен от греческой кифары, известной по многочисленным изображениям в памятниках античного искусства.³¹⁰ Сходные изображения кифары представлены на некоторых парфянских терракотах из Селевкии.³¹¹

Среди музыкальных инструментов, употреблявшихся парфянами, Геродиан называет флейту, трубу, барабан и инструмент, именуемый самбука. Значение последнего вполне не расшифровано.³¹² Некоторые музы-

коведы полагают, что это род арфы с угловатым корпусом и резким звуком струн³¹³, но, может быть, это была одна из разновидностей лиры. Показательно, что лира помещена на обороте монет, имеющих на А изображение, приписывавшееся Фриапату.³¹⁴

Страбон приводит термин «азиатская кифара».³¹⁵ Среди струнных инструментов, употреблявшихся в Средней Азии в средневековье, известен чанг, имевший вид трапецевидной рамы с натянутыми струнами, изобретение которого считалось очень древним и приписывалось мифическому Йиме-Джемшиду, а также канун, цитрообразный инструмент, оставшийся, якобы, наследием эллинского мира, и разновидность его — семиструнный барбэт, создание которого приписывалось Пифагору.³¹⁶ Возможно, что тип кифары на нисийских ритонах представляет собою древний парфянский прототип этих инструментов.

Лютня представлена у музы (рит. № 90) и участницы вакхической процессии (рит. № 16/40). У нее длинный, как будто изогнутый на конце гриф, неширокое «каплеобразное» по форме тулово. Судить о количестве струн трудно, число их, как будто, невелико. Музыкантши играют, придерживая инструмент несколько ниже груди.

Лютня в разнообразных ее вариантах имеет, как будто, восточное происхождение. Она, во всяком случае, хорошо известна была еще в древнем Египте, в Месопотамии, в Сирии (где отличалась очень длинным грифом). Для музыкального инструментария греко-римского мира она несвойственна. Между тем, в парфянской Селевкии найдены многочисленные фигурки лютнистов и лютнисток.³¹⁷ В интересующую нас эпоху лютнеобразные инструменты имели широкое распространение вообще в Средней Азии. Изображения их многочисленны в памятниках кушанского времени (преимущественно первых вв. н. э.). Среди согдийских терракотовых фигурок с Афрасиаба особую группу составляют «музыканты», в числе их мужчины, играющие на лютнеобразном инструменте с недлинным грифом и почти округлым телом.³¹⁸ О «гитаре», пятиструнных и больших «гуслях» в доарабском Кане (Самарканд) сообщают китайские хроники.³¹⁹ Близки по своим очертаниям к лютням на нисийских ритонах инструменты этого рода в памятниках кушанской каменной скульптуры из Термезского района и из Гандхары.³²⁰ Однако, судя по памятникам изобразительного искусства, индо-тохаристанские и согдийские инструменты типа лютни отличны от тех, что изображены на ритонах. Зато почти полную аналогию им дает лютнеобразный инструмент с изогнутым на конце грифом в руках музыканта на серебряной чаше Британского Музея³²¹; которая имеет, как будто, позднепарфянское происхождение.

Переживание лютни отмечается в инструментарии среднеазиатских народов до наших дней. У туркмен это дутар, у узбеков и таджиков — танбуре-ситар. В трактате Дервиша Али танбуре характеризуется, как один из древнейших инструментов, будто бы дошедший от эллинского мира³²². В действительности, именно эллинскому миру он был чужд, но в эллинизированных странах Востока стойко держался, будучи местным по своему происхождению.

Свирель представлена на ритонах № 1, 7, 16/40, 38, 76 исключительно в композициях «вакхического» содержания. Она прямоугольна, размеры ее довольно значительны, пропорции разнообразны: продольно вытянутая, квадратная, широкая. Число ладов — пять или семь. Свирель — цевница-сиринкс в греческой музыке почиталась инструментом козлоногого Пана; она никогда не входила в состав инструментария «высокой» музыки. Это был сельский инструмент, остававшийся в употреблении народа в различных шумных празднествах, в частности в Дионисиях. Среди парфянских терракотовых фигурок из Селевкии нередки музыканты, играющие на сиринксе.³²³ Позднее на Среднем Востоке свирель — шэмаме или мусикар (интересен греческий корень этого термина) считалась изобретением Джемшида. Употребление ее ко времени арабского завоевания было оставлено, но по рассказу, вновь восстановлено при Аббасидских халифах.³²⁴ Тип центральноазиатской свирели, аналогичной изображенным на нисийских ритонах, можно видеть, например, на терракотовых фигурках V — VI вв. из Хотана.³²⁵

Двойной авлос имеет восточное происхождение и принадлежит к числу наиболее широко распространенных инструментов древнего и античного мира. Его не совсем правильно именуют иногда «двойной флейтой». В действительности, как установлено музыковедами, для него характерен был более острый и резкий, чем у флейты, звук гобоя; полагают, что на одной из трубок велась мелодия, в то время, как вторая давала ограниченный в своей тональности аккомпанимент.³²⁶

Двойной гобой играл большую роль в религиозных представлениях и в культовых церемониях ближневосточного мира. В предании о Богине Иштарь, спустившейся, в поисках своего возлюбленного в подземное царство, говорится, что игра на гобое воскрешала на время души усопших. На сосуде VI в. до н. э. с арамейской надписью представлены сцены магических действий, связанных с культом луны, побеждающей дракона тьмы при помощи музыки. В числе инструментов — двойной гобой, барабан и лира.³²⁷ Греки связывали развитие авлетики с Фригией, с силеном Марсием. Заняв в греческой музыке место не менее значительное, чем лира, авлос почитался инструментом «дионисийским», а лира «аполлоническим». Аристотель именует музыкальную систему авлоса (по вызываемым им настроениям) «оргастической».³²⁸

Двойной гобой на нисийских ритонах представлен, кроме сцены состязания Аполлона и Марсия (№ 90), исключительно в композициях именно оргиастически-культового характера со сценами привода жертвенных животных (№ 1; 24, 33, 78). Игра на авлосе фигурирует на парфянских терракотах Селевкии.³²⁹

Инструмент этот издревле известен был в индо-среднеазиатском мире. Изображение двойного гобоя есть среди скульптур музыкантов северных ворот ступы в Санчи (II в. до н. э.)³³⁰. Двойной гобой прижимает к губам музыканта одна из плит Айрытамского фриза (I—II вв. н. э.).³³¹ Размеры трубок здесь невелики; на воротах в Санчи они значительно больше (от губ почти до талии музыканта). Крупными размерами отличаются двойные гобои и на нисийских ритонах. Особенно зна-

чительны они у музыканта в оригинальных «азиатских» одеждах на ритоне № 78 — по длине они немногим не доходят от губ до колен (т. е. имели до метра). Несомненно, что увеличение трубок, а наряду с этим, очевидно, и числа отверстий, может быть введение тяжелой медной оправы, не могло не сказаться на тембре и качестве звука. Подобные крупные по размеру двойные авлосы, силой звука соперничавшие с трубой, появляются к эпохе Августа в Риме³³². Не исключено именно парфянское их происхождение. «Флейты» упоминаются в приведенном Геродианом перечне инструментов, употреблявшихся парфянами.³³³ Флейты согдийцев, о которых говорится в китайских хрониках, были, судя по terra-cotta фигуркам из Самарканда, иными: одинарными горизонтальными и вертикальными³³⁴. Последние сохранились в Средней Азии в средневековыи и дошли до последнего времени под названием «най».

Исключительно интересен духовой инструмент, на котором играет лысый старец из группы привода жертвенных козлов на ритоне № 8. Это длинная, тонкая, несколько поднятая вверх, слегка искривленная труба (средняя часть ее ствола на ритоне обломана), завершающаяся на конце загнутой вниз мордой животного с полуоткрытой пастью (как будто собачей). В памятниках греко-римского искусства подобных инструментов нет. Между тем, почти прямую параллель ему находим в группе скульптур северных ворот ступы в Санчи (II в. до н. э.).³³⁵ Схожий, хотя и не столь длинный образец слегка искривленной трубы можно указать на упомянутой позднепарфянской чаше Британского музея.³³⁶ Видимо, это и есть те «трубы», которые называет Геродиан в своем перечне парфянских музыкальных инструментов. Трубы не были у парфян военными инструментами; роль последних исполняли особые, обтянутые кожей барабаны — литавры, обвешенные погремушками, издававшие, по словам Плутарха, «какой-то низкий устрашающий звук, смешанный как бы с звериным ревом и раскатами грома».³³⁷ Длинная парфянская труба представляет собою, быть может, прототип каменная современных среднеазиатских народов, донныне играющего большую роль в народных празднествах и в национальной музыке.

В числе ударных инструментов на нисийских ритонах значительное место занимает крупный круглый бубен. Как правило, на нем играют женщины, придерживая его либо перед собой, либо на уровне плеча левой рукой, отбивая ритм правой. Некоторые одновременно выполняют танец (рит. № 1, 43), аккомпанируя себе на бубне. Несложный этот инструмент имеет древнее происхождение и свойствен многим народам. Большие и малые бубны широко употреблялись в древнем Согде.³³⁸ Со времени ислама исполнение на бубне в основном перешло к мужчинам. Среднеазиатские музыканты донныне с исключительной виртуозностью владеют искусством извлечения из бубна богатейших ритмических комбинаций.

Остается упомянуть особые ударные инструменты в руках у танцующих нагих жриц (рит. № 5, 7, 43 и пр.). Видимо, это род кимвалов, но радикально отличных от греческих, имевших вид плоских тарелок.³³⁹ Здесь же — род небольших полусферических чашек, свободно обхваты-

ваемых ладонью и, видимо, зацеплявшихся ремнями за большой палец или за кисть руки. Назначение их — создавать ритмический акомпанимент к ритуальной пляске. Инструмент этот как бы срастается с танцором, подобно кроталам древних греков или кастаньетам испанцев. Перед нами старинный, исчезнувший из обихода народный азиатский инструмент. Аналогю ему дают те небольшие горельефные кимвалы, которые видим в руках одной из музыкантш Айрытамского фриза.³⁴⁰

Б. ЗАВЕРШАЮЩИЕ ФИГУРЫ

Скульптурные фигуры, завершающие ритоны Нисы, принадлежат к кругу мифологических и культовых изображений. Здесь и фантастические животные — крылатый львopodobный грифон с двумя рогами (наиболее распространенный тип — 20 экземпляров), длинношей грифон-единорог (5 экземпляров), крылатый слон. Здесь и очеловеченные животные: человекоконь-кентавр (9 экземпляров), кентаврида, юный человекобык (7 экземпляров). Здесь, наконец, женское божество с амфорой (на двух ритонах).

Определенной зависимости в использовании тех или иных завершающих фигур с содержанием сцен, развертывающихся на фризах, не наблюдается.

а) Львopodobные грифоны

Грифон ритонов имеет голову льва, увенчанную двумя рогами (реже одним) и львopodobное туловище с крыльями у плеч. Общее свирепое выражение морды подчеркнуто трагической постановкой резко сдвинутых на лбу надбровных дуг над широко раскрытыми глазами (с пластической разделкой зрачка точечным углублением или инкрустацией его какой-то, видимо, драгоценной вставкой), широко отверстой пастью, открывающей клыки и высунутый язык, слегка прижатый, наострившимися вперед ушами. Грива обычно разделана отдельными вьющимися прядями. Между ушей — пара заброшенных за спину рогов, в форме как бы горизонтально положенной буквы S. Поверхность их или гладкая, или с неглубокими насечками, или витая. Рожки эти, как правило, вставлялись в специально выточенные пазы.

Ноги и туловище обычно гладкие, лишь иногда изображаются отдельные завитки шерсти. Передние лапы даны в позе прыжка: выброшены вперед, вверх, но слегка опущены у сгиба; сильно выражены костистые фаланги лап и когти.

Крылья отведены вдоль туловища назад и немного в сторону. Внешний контур их оторочен рельефной каймой с завитками на конце. Крылья состоят из двух различного характера по своей разделке частей. Плечевая включает 4—5 рядов мелких овально-ромбических или остроконечных перышек (нередко заполненных плоскими вставками из пластинок цветного стекла). Концевые части состоят из длинных, изгибающихся вверх перьев (числом от 6 до 9); три-четыре верхних пера круто загнуты вперед, что усиливает впечатление движения фигуры вперед.

Тема полиморфного существа — божества, злого гения или духа-покровителя, воплощающего фантастическое, иногда до уродливости подходящее сочетание форм различных животных, птиц, рыб — их тел, рогов,

крыльев, чешуи, нередко в комбинации с головой или туловищем человека, была широко распространена в искусстве древнего Востока. Грозный образ, соединяющий в себе качества двух могущественных хищников, отмечен уже для III тысячелетия до н. э. — это Имдугуд, символ одного из божеств древнего Ура, изображавшийся с орлиным телом и головой льва. Однако грифон с протомой льва, с крыльями и рогами прослеживается лишь на памятниках не старше VI в. до н. э. в искусстве Ахеменидов.

Рельефы на каменных наличниках дверей 100-колонной апადаны в Персеполе изображают борьбу бородатого мужа со вставшим на дыбы зверем³⁴¹. В одном случае это бык; в другом — лев, в третьем — грифон с головой хищной птицы, увенчанной рогом, с львиным телом, орлиным крылом и пышным (конским) хвостом; в четвертом — протома чудовища наиболее близка к львоподобным грифонам нисийских ритонов. Он имеет тело и голову льва, крылья и задние ноги орла, суставчатый, как у скорпиона, хвост. Морда его ощерена, надбровья сомкнуты. Грива стилизована наподобие чешуек. На лбу изогнутый рог; полагают, что один. Нам кажется, что чудовище двурогое, но так как это барельеф, а не круглая скульптура, второй рог совмещен с передним. Мужчина схватил его одной рукой за рог, вторую вонзает ему в брюхо меч.

Большинство исследователей трактует сцену персепольского рельефа, как победоносную борьбу царя с фантастическим животным, отражающую мотив космической борьбы Добра и Зла; царь выступает здесь, как воплощение самого Ахура-Мазды в его извечной борьбе со злым Ангра-Манью³⁴². Точку зрения иную выдвигал Э. Херцфельд, который видел здесь победителя многих чудовищ — мифического героя Авесты, Керсапса, слившегося позднее с образом Рустема. Для самих изображенных на этих рельефах чудовищ исследователь не находит легендарных прототипов в литературе Ирана³⁴³.

Отождествление полиморфного существа персепольского рельефа с самим Ангра-Манью представляется нам ошибочным. Дело в том, что изображение совершенно аналогичного существа встречается и позднее. На изразцовых панелях дворца Артаксеркса Мнемона в Сузах (V—IV вв. до н. э.) изображено шествие мерно шагающих львов с открытыми лапами, а также львоподобных грифонов с крыльями и задними ногами хищной птицы, с львиным туловищем и мордой, с крутыми рогами, спиралевидно загнутыми на концах. Они почти аналогичны чудовищу на персепольском рельефе — отличие в несущественных деталях: хвост гладкий, грива трактована мелкими завитками на хребте шен, рога расположены горизонтально.

Фриз из Суз живо перекликаются с аналогичными мотивами глазурованных рельефов Ворот Иштарь в Вавилоне (VI в. до н. э.), где изображены фигуры шествующих животных — реальных (быки) и фантастических (драконы — символы бога Мардука). Они не противопоставлены друг другу, но составляют единый цикл, как в общем цикле изображены львы и львоподобные грифоны в Сузах. Трудно представить, чтобы грифоны Сузанского дворца (как и Вавилонского храма) играли роль носителей зла, исчадий ада, воплощений злого Ангра-Манью³⁴⁴, «гуляющих на свободе» в их торжественном шествии на панелях парадного царского зала. Их функция в этом случае была не враждебно-антагонистична в отношении владетеля дворца, ахеменидского государя, но дружественная.

Они предстают здесь не как носители враждебных сил, но как грозные стражи-охранители. Уяснить их значение помогают некоторые исторические данные.

Известно, что старшие Ахемениды — Дарий и Ксеркс вели решительную политику утверждения маздеизма как единой государственной религии. При этом им пришлось выдержать большую борьбу с различными жреческими группами и с древними верованиями народов, вошедших в состав обширной Ахеменидской державы. Эти верования, связанные с культами племенных богов, сохранившие тотемистические представления родового общества, были очень стойки. Они представляли серьезный враждебный идеологический фактор на пути создания прочного централизованного государства, с которым не могла не считаться правящая династия. Красноречивым документом борьбы с этими верованиями является надпись Ксеркса о «дэвах»³⁴⁵.

В борьбе со старыми племенными культами, отправлявшимися в капищах перед кумирами³⁴⁶, Ахемениды нашли энергичную поддержку в лице жреческой верхушки — магов. Начало этой борьбы, положенное Дарием, было решительно завершено Ксерксом, который «волею Ахурамазды» разрушил капища «дэвов» и издал запрет почитания их. Нам кажется, что рельефы 100-колонной ападаны Ксеркса отражают не тему космической борьбы Добра и Зла «вообще», и не мифического Керсапу, уничтожающего чудовищ, но являют символическое изображение царя в образе героя, в его борьбе за единую централизованную государственную религию Ахурамазды против дэвов — носителей древних племенных верований. Царь выступает как носитель «воли Ахурамазды»³⁴⁷. Чудовища же, которых он приканчивает ударом меча — это воплощение наиболее популярных дэвов, иконографические образы которых, как показывает обильный комплекс так называемых Луристанских бронз (VII—VI вв. до н. э.), уже существовали и, может быть, как раз украшали храмы, впоследствии уничтоженные Ксерксом.

Трудно сейчас установить, где иконографически сложился образ львоподобного грифона. Западное «происхождение» его отпадает, так как в обширном выявленном иконографическом материале древних народов средиземноморского бассейна зооморфного существа в такой именно комбинации элементов нет. Характерно, что греки считали «родной» грифонов вообще Бактрию или Индию, в которой они были посвящены Солнцу и, как на севере Скифии, считались стерегущими золото.

Несмотря на решительные действия Ксеркса, в широких народных толщах племенные божества не были забыты. Обряды умирают, но сохраняются суеверия. Древние зооморфные существа, сочетающие части льва, рогатого животного и орла, изгнанные ахеменидскими царями «персепольского периода», вновь появляются в царском дворце в Сузах, но уже не в качестве враждебного «дэва», а в новой колдовской функции — существа-охранителя, грозного, но и милостивого стража, подобного тем крылатым человекобыкам персепольских построек, образ которых восходит к ассирийскому «ламассу».

На распространенность этого сюжета в ахеменидском изобразительном искусстве указывают, помимо архитектурных ортостатов, некоторые печати. В одних случаях (видимо, это ранние печати) представлена тема борьбы царя со вставшими на дыбы львоподобными грифонами³⁴⁸, перекликающаяся с персепольским сюжетом. В других — грифоны сидят в

геральдической позе с поднятыми лапами у куста хаомы; сверху реет крылатый диск Ахурамазды³⁴⁹. В третьих—львopodobный грифон изображен в одиночку, спокойно шествующим, как на панелях дворца Артаксеркса в Сузах³⁵⁰. Протома крылатого грифона с витыми рогами украшает золотую серьгу, видимо, азиатского происхождения, из Британского Музея, датировку которой относят к IV в. до н. э.³⁵¹. Львopodobный грифон с птичьей мордой есть и на серебряном ритоне, найденном в Армении. Совершенно несомненно, что украшение серьги и сосуда для питья этим фантастическим изображением не могло бы иметь места, если бы существо это рассматривалось как носитель Зла. Грифон несет здесь определенную магическую функцию, это о б е р е г, отвращающий зло, например отраву, может быть как-то связанный с определенным ритуальным назначением ритона и тем напитком, которым он наполнялся.

В парфянское искусство львopodobный грифон входит, видимо, именно в связи с какими-то древними местными племенными верованиями. Тема грифона в греческом искусстве имеет, как правило, другие корни, и иную изобразительную основу. Здесь преобладает орлеподобный грифон с головой, крыльями, когтями грифа на теле льва. Грифоны, подобные сузанским, в греческом искусстве исключительно редки и появление их связано, несомненно с «восточной» струей. Так, например, на знаменитой Кумской вазе Эрмитажа («царица ваз») IV в. до н. э., содержащей изображение Деметры и ее окружения, в нижней кайме развертывается гон зверей, среди которых есть рогаые львopodobные грифоны³⁵². Видимо, образ этот вошел в элевсинский культ, будучи занесен с Востока. Встречается он и на ряде греческих гемм V—IV вв. до н. э., видимо, восточного происхождения³⁵³. Скальный рельеф в Пафлагонии (V—IV вв. до н. э.) также дает тему рогаых львopodobных грифонов, стоящих в геральдической композиции — приподнявшись на задние лапы навстречу друг другу³⁵⁴.

Грифоны ритонов Нисы красноречиво подтверждают несостоятельность общепринятого воззрения, будто искусство эпохи Аршакидов решительно порвало с художественными ахеменидскими традициями, которые, якобы, вновь были возрождены лишь Сасанидами. Они совпадают во всех основных иконографических деталях с грифонами из Суз. Однако это не механическое повторение, но новый шаг в художественном претворении образа и в развитии стиля. Взамен медлительной поступи фигуры динамический прыжок, взамен обобщенной стилизации форм—богатая лепка мускулатуры, «античное», пластически-трепетное, живое понимание формы.

Общий стиль львиных голов грифонов нисийских ритонов очень близок к львиной маске на терракотовой плите — «метопе» из Старой Нисы, которая принадлежит к архитектурному оформлению здания II в. до н. э. из Южного комплекса сооружений этого городища³⁵⁵. Совпадение сюжета здесь очень знаменательно. Художественные мотивы на «метопах» Нисы имели двойное значение как династические эмблемы и как символы господствовавших в парфянской среде культов. Грифоны на ритонах, как показано выше, связаны с древними, доахеменидскими образами первобытно-анимистических верований. В митраической символике первых веков до и после н. э. лев считался символом священного огня³⁵⁶. В парфяскую эпоху в сирийских областях грифон тесно связывался с солнеч-

пыми богами³⁵⁷. Фигуры грифонов отмечены в украшении одеяний парфянских царей Орода I и Фраата IV (I в. до н. э.)³⁵⁸. Грифон изображен на монетах Фраата IV³⁵⁹. В парфянском дворце в Хатре была обнаружена плита, на которой высечены два львopodobных грифона в геральдической композиции, с поднятой передней лапой, положенной на вазу — не то с антефиксом, не то с лирой на ней³⁶⁰. Отношение самих ритонов к аршакидскому заповеднику на Нисе позволяет считать, что именно как культовая эмблема (оберег) и как образ, связанный с династической символикой, могут быть истолкованы львopodobные грифоны царских ритонов Нисы.

Изображение грифона-льва, по мнению исследователей «персидского происхождения», отмечены среди находок на юге России — в греческих и скифских погребениях Пантикапея, Керчи и др. На статере Пантикапея IV в. до н. э. изображен львopodobный крылатый грифон с витыми рогами, причем на обратной стороне монеты вычеканена голова Пана — одного из участников свиты Диониса³⁶¹.

Украшением серебряного наносника из набора конской упряжи Земляной гробницы на Васюринской горе (III в. до н. э.) является протом крылатого льва, морда и очерк крыльев которого близки к грифонам нисийских ритонов³⁶².

Характерно, что львopodobный грифон предстает в сарматском искусстве юга России и вместе с тем в скифском «зверином стиле» Сибири.³⁶³ Быть может именно с парфянским искусством связано распространение этого сюжета на восток и на запад. В коллекции археологических предметов, собранных И. Т. Пославским в южных районах Средней Азии, было, между прочим, четыре геммы с изображениями грифонов³⁶⁴. Тема крылатого льва известна в буддийской скульптуре Индии II — I вв. до н. э.³⁶⁵. На западе изображение этого полиморфного существа начинается лишь изредка встречаться в памятниках позднего эллинизма времени около н. э. Так, чрезвычайно интересен кувшин из Боскареальской сокровищницы: на горловине его изображены амуры, поющие из чаш львopodobных рогатых грифонов³⁶⁶. Не исключена возможность именно парфянского происхождения этого сосуда, так как Боскареальский клад включает вообще немалое число предметов восточноэллинистического круга.

В искусстве Средней Азии львopodobные грифоны сохраняются и позднее. В стенных росписях дворца Варахши в Бухарском районе представлен мотив борьбы сидящих на слонах витязей или принцев с крылатыми львами³⁶⁷. Здесь, видимо, представлен эпический сюжет, причем грифоны в данном случае предстают как существа враждебные и побеждаемые; это опять «дэвы» позднего литературного оформления цикла народных преданий. Тот же сюжет отмечен исследователями и в росписях Мирана в Восточном Туркестане, историко-культурные судьбы которого были тесно связаны с древним Согдом³⁶⁸.

Предстоит еще разобраться в мере близости к образу описанных львopodobных рогатых грифонов ахеменидо-парфянского круга тех фантастических полиморфных животных, которые широко представлены в изобразительном искусстве сасанидского Ирана, и которые, несомненно, связаны с народным мифотворчеством, прошедшим через стадию эпиче-

ского их претворения: Сэнмурв — «собака-птица»³⁶⁹, крылатый верблюд³⁷⁰, крылатый конь³⁷¹.

В Средней Азии живучесть древнего мотива оказалась поразительно долгой. Падают царства, сменяются династии, новая религия — ислам захватывает весь Средний Восток, но тема львopodobного грифона вновь предстанет в средневековой поливной керамике в XII в. в резных алебастровых панно аудиенц-зала дворца Термезских правителей. Хотя в сравнении с древней трактовкой мотива термезские рельефы чрезвычайно стилизованы, однако в группах спаренных, стоящих или идущих навстречу друг другу зверей со сросшейся воедино головой, можно безошибочно распознать львиное тело, загнутые на концах крылья, крутые надбровья, перерастающие в завитки рогов, открытую пасть с высунутым языком. Функция этих изображений, несомненно, та же: магический оберег, существа-охранители, покровители дворца и его обитателей, может быть, наконец, образ, как-то связанный с геральдикой местной правящей династии³⁷².

б) Крылатый слон

(Табл. CXVI—I)

Небольшой сосуд № 66 по форме и украшениям стоит особняком от остальных ритонов. Он изготовлен из двух кусков. Один представляет выточенную внутри секцию бивня с плавно отогнутым наружу краем. Второй — в виде протома слона, изготовлен из крупного, горизонтально расположенного куска слоновой кости; резервуар, округленный на две, выточен и в нем на глубину до 5,5 см. Место соединения отмечено двумя рельефными поясками. Так как участок, где обычно располагается сливное отверстие, разрушен, неясно, было ли оно или нет, является ли этот сосуд стаканчиком или ритоном. Аналогию к подобной форме укороченного ритона дает, например, упоминавшийся ритон с о. Кипра, верх которого совершенно идентичен описанному нисийскому, а низ заключает крупную голову овна³⁷³.

Протома слона имеет крупную голову, устремленную вперед. Открытая пасть, кольцеобразно загнутый вверх хобот, как бы четырехгранного сечения, оформленный по обращенной наружу поверхности горизонтальными параллельными насечками. На больших опущенных с вертикальными складками ушах — нарядные наушники в виде подковообразной накладки, с рифленой поверхностью, под которой — шнуры бус (или драгоценных камней) и ниспадающие кисти. Вверху и под накладкой проходят поводья из двух крученых шнуров, охватывающих загнутые в сторону и вверх, заостренные, короткие клыки. Ноги выброшены вперед. Крылья вырастают от плеч; короткие почти треугольные концы их отогнуты назад. Орнаментальная разделка их сохранилась лишь в верхней части: рельефная оторочка края, параллельная ей полоска с горизонтальными насечками, почти горизонтальные, недлинные перья с рельефным черенком и переданным насечками опереньем.

Плотно у головы слона — сидящая (неясно — верхом или же с приподнятыми, согнутыми в коленях ногами) фигурка человека с отломанной головой. Сидит, видимо, прямо, слегка подавшись вперед. Обнаженные руки, украшенные у предплечья браслетами, отведены в стороны,

согнуты в локте, почти прикасаются к голове слона; возможно, они придерживали погоняло-анк.

Ритон может как стоять вертикально, так и быть положенным в горизонтальном положении, опираясь на свою отогнутую закраину, на локтевые сгибы и ступни обеих ног слона. Общее впечатление при этом от фигуры — динамический прыжок, полет, стремительное движение вперед.

Ритон № 66 очень своеобразен. Необычна как форма его, непохожая на остальные ритоны клада, так и сама завершающая фигура.

Тема слона была нечужда парфянскому искусству, хотя, несомненно, она имела неместный характер. В ней нашли отражение индийские связи Парфии. Та слоновая кость, которая шла на изготовление нисийских ритонов, является сама по себе красноречивым их показателем.

Слоны были в составе ахеменидского войска, о чем упоминают историки Александра. Сам Александр также ввел их в состав своей армии. Если Селевк Никатор, в результате одержанных им побед, получил 200 экземпляров этих своеобразных «танков древности», а позднее Антиох взял у Димитрия слонов Эвтидема и в Индии — у царя индийцев Софагасона, так что всего в его войске стало около 150 слонов³⁷⁴, вполне закономерно, что в период военных успехов и возвеличения Парфии, слоны могли находиться и в составе ее трофеев и в качестве объектов мирного торгового обмена. Показательно, что изображение слона вправо (или его головы) встречается на некоторых монетах парфянских государей II—I вв. до н. э. — Митридата I, Фраата II, Артабана II, Митридата III, Орода I³⁷⁵. Наличие фигур слонов, в частности, на так называемых «посвяtitельных» монетах, чекан которых связан с каким-либо знаменательным событием в политической жизни страны, подчеркивает особый характер, какой имело это изображение в жизни и деятельности того или иного царя. В эллинизированных государствах слоны использовались в военном деле, а в мирное время они демонстрировались во время празднеств. Полибий, описывая торжественное шествие на празднестве Антиоха в Дафне, упоминают слонов, запряженных в колесницы или шествовавших в одиночку, в полном вооружении³⁷⁶. Именно во II в. до н. э. слон представлен также на многочисленных монетах греко-бактрийского чекана: Димитрия, Гелиокла, Ливия, Архебия, Аполлодора, Менандра³⁷⁷. Борьба за территории, которая велась в эту пору между Греко-Бактрией и Парфией, и которая привела к установлению почти на полтора столетия восточнопарфянской границы за Маргианой³⁷⁸, лишь способствовала культурному соприкосновению двух этих значительных рабовладельческих государств азиатского мира. Это прослеживается не только на нумизматическом материале, но и на памятниках искусства.

Показательны в этом отношении, например, изображения на серебряных фаларах Государственного Эрмитажа (III — II вв. до н. э.): шествующий слон с боевой башней на спине, по-
нимаемый погонщиком с анком; офицер в невысоком шлеме, несколько напоминающем шлем Эвкратиды на монетах, и другой воин выглядят из-за зубцов башни; оба вооружены копьями³⁷⁹.

Если сцена на фаларах раскрывает реальный сюжет военного быта, то на ритоне из Нисы представлен фантастический образ. Крылатый слон! Даже Индия, изощренная в создании различных полиморфных бо-

жесть, не придумала такой странной комбинации, как стремительный полет массивного животного. Фигуре слона, завершающей маленький ритон, нельзя отказать динамичности позы, заставляющей позабыть и о мощной слоновой голове и о толстых, коротких ногах. Может быть это боевой слон, который «трубит» и мчится в бой; маленькие крылья усиливают ощущение бурного движения вперед.

При анализе этого ритона значительный интерес может составить находка из раскопок в Беграме (кушанская Каписа): своеобразное изображение, резанное на слоновой кости — сросшиеся в различных поворотах профили человека, льва, кажется, пса и протомы слона с выброшенными вперед ногами, S-образно загнутым хоботом, острым бивнем и крылом на боку³⁸⁰. Ж. Акэн сравнивает эту плакетку с особой группой резных камней со странными изображениями, которые известны среди специалистов по античной культуре под названием *grilles* и датируются ими II — IV вв. н. э.³⁸¹. Однако сходство протомы слона из Беграма (слоны на упомянутых *grilles* из Малой Азии неизвестны) с маленьким ритоном № 66 из Нисы таково, что можно заподозрить принадлежность обоих этих вырезанных из слоновой кости предметов одному художественному кругу. Если учесть, что, как указывалось выше, ритоны укороченной формы сравнительно редкостны для Парфии (как исключение, ритон из парфянских слоев Вавилона³⁸²), но, что, напротив, они типичны для территории Бактрии, по крайней мере, кушанской поры (видимо, и греко-бактрийской), возникает вопрос — не является ли ритон № 66, если и не импортным объектом, завезенным из Греко-Бактрии, то, по крайней мере, подражательным по типу, хотя и парфянским по выполнению?

Образ крылатого слона встретится много веков спустя на сасанидской шелковой ткани, где в звездчатом картуше изображены в симметричной композиции, сидящие на таких слонах государи, держащие за лапы льва³⁸².

в) Кентавры и кентаврида

Фигуры кентавров, завершающих ритоны, представлены иногда в одиночку, иногда с женщиной на левом плече³⁸⁴. Кентавр имеет бородастое лицо мужчины зрелого возраста с густыми волосами, выходящие пряди которых заброшены назад, ниспадая, подобно волнистой гриве, до плеч. У него горделивая посадка головы и могучее тело с сильно разработанной мускулатурой груди, живота, спины и рук. Левая рука опущена вдоль тела, согнута в локте и придерживает грубыми сильными пальцами за ногу женщину. Правая поднята вверх, слегка отведена назад, согнута в локте и стиснута на уровне головы в кулак, сжимая небольшой предмет, видимо, камень. Как правило, она непропорционально коротка — резчик, по-видимому, был ограничен диаметром бивня, из которого вытесывалась вся эта скульптурная группа. На теле кентавра — широкие перетяжки, украшенные посередине как бы шнуром бус, огибающих живот и бедра. На груди перевязанные накрест и заброшенные через плечо за спину лапы шкуры какого-то хищника кошачьей породы; скальп ее спускается с левого плеча; часть шкуры перекинута через локоть левой руки. Мощные конские ноги, слегка согнутые в сгибах, выброшены вперед, в позе галопа. На боках конской протомы, в специально выточенные гнезда вставлены крылья, отведенные назад, несколько в сторону; оформление их аналогично крыльям грифонов.

На левом плече кентавра сидит маленькая женщина, обнимая его правой рукой. Головка ее обращена слегка направо, глаза спокойно смотрят вдаль. Прическа обычного типа; волосы собраны валиком вокруг двойного обруча и связаны на макушке узлом. Правая нога женщины согнута в колене, левая вытянута вдоль. Одета она в длинный хитон, обрисовывающий тело, драпирующийся мягкими складками, перетянутый широким поясом под грудью. На спину наброшена ткань, покрывающая левое плечо, конец которой женщина придерживает согнутой рукой.

Лица кентавров обычно имеют удлинённый овал. Широкий лоб пересечен глубокими морщинами, брови слегка нахмурены. Глаза большие, с выпуклыми веками, отбрасывающими глубокую тень. Густая недлинная борода разделена крупными, беспокойными прядями, ниспадающие усы открывают небольшой, стиснутый рот. У женщины круглое лицо, невысокий лоб, длинные дуги крутых бровей, большие глаза; взгляд вверх; прямой нос, расположенный «по-гречески» на одной линии со лбом; маленький рот, слегка заостренный подбородок. На ритоне № 29 лица обоих персонажей подчеркнуто «простонародные». У кентавра невысокий лоб, широкий, слегка поднятый кверху нос, широко раскрытые глаза, небольшая косматая борода. Женщина широколицая, с такими же округленными глазами, невысоким лбом, вздернутым вверх, широким у основания носом, тяжелыми щеками и подбородком; маленький рот ее оживляет легкая улыбка.

Каково значение этой группы?

Отметим явно негреческий облик обоих участников. Характерен «варварский» тип лица кентавра (обычно и в греческом изобразительном искусстве в сюжетах кентавромахии грубоватый облик кентавров противопоставлялся правильным чертам греков — лапифов), интересную деталь которого составляет своеобразный прием подстрижки усов над губами, оставляющей открытым весь рот. Этот способ, неизвестный в Европе, характерен для Среднего и Ближнего Востока и доныне практикуется среднеазиатскими брадобреями. Образ женщины также далек от идеала греческой красоты. Ее широкое, округлое лицо, линия носа, крутые дуги бровей, большие глаза с тяжеловатыми веками поразительно напоминают облик арфистки Айрытамского фриза, памятника искусства Тохаристана эпохи кушан³⁸⁵. Вместе с тем у нее та особенная «парфянская» прическа, которая не имеет аналогий ни в греческих, ни в среднеазиатских модах.

Сам сюжет отнюдь не идентичен греческой теме похищения Дейяниры, лапифянки. Ипподамии. Женщина сидит спокойно, она не сопротивляется; она вполне удовлетворена своим положением; она улыбается, нежно обвив рукой голову кентавра. Это, скорее всего, одна из «менад» дионисийской свиты — их много, подобных по типу женщин в длинных одеждах, в развертывающихся на фризах ритонов вакхических сценах.

Появление кентавра на ритонах Нисы, видимо, означает воплощение какой-то местной темы в пластических образах эллинизма. Кто же он, этот кентавр?

В древнейших частях Авесты внимание наше привлекает гимн Тиштрии, «блестящему, сверкающему»³⁸⁶. Он отождествляется со звездой Сириус; он грозовик, податель дождя и текущих вод, победитель злого

демона Апаошу, носителя засухи, представленного в виде отвратительной лысой лошади. Тиштрия в борьбе его с Апаошей является в трех видах: сначала в образе прекрасного витязя, потом златорогого быка и, наконец, белоснежного коня; в третьем туре борьбы он одерживает победу над демоном. Характерно, что древний культовый образ, столь важный в религии среднеазиатских земледельцев, на ранних стадиях мифотворчества получает воплощение то в образе человека, то белого коня. Роль белого коня в парфянских культах была очень значительна. О свершавшихся парфянами жертвоприношениях коней в честь богов уже говорилось выше. Особого внимания заслуживает факт принесения Тиридатом III белого коня в жертву реке. Здесь важно указание на связь коня с рекой, с водой как отражение главной функции покровителя и дарителя вод — Тиштрии, в честь которого, вероятно, эта жертва и была принесена.

Видимо, в парфянскую эпоху образ водного бога — Тиштрии (принимавшего то конское, то человеческое обличье), свершающего подвиг победы над страшным демоном, получает смешанные антропоморфные черты. В пластическом искусстве греков «филэллинское» парфянское искусство нашло подходящий иконографический образ в виде человекокопья — кентавра.

Тип кентавра в греческом мифотворчестве к этому времени сам претерпел значительную эволюцию, отраженную и в памятниках искусства. Исследования П. Баура привели его к заключению, что сами легенды о кентаврах складываются в Греции лишь в VII в. до н. э.; Крито-микенский мир их не знал. Древнейшие же изображения кентавра найдены были в Вавилонии³⁸⁷. Установление «восточной» природы этого полиморфного существа заслуживает пристального внимания.

Древнегреческие мифы рисуют кентавров в виде полудиких существ, звериная порода которых нередко прорывается в необузданных поступках и яростных действиях. Тема битвы лапифов с кентаврами отражает, как полагают, эпизод реальной борьбы двух племен, первое из которых изгнало дикое племя кентавров из Фессалии. Смешанные качества кентавров — существ, сочетающих члены тел человека и лошади, приписываются им на поздней стадии мифотворчества, когда происхождение их производят от Зевса, принявшего облик коня и Дии — жены Икснона, или же от Икснона и Нефелы (т. е. «Облака» — носительницы небесной влаги — здесь опять так интересна связь с водой). Иконографически раннегреческий тип дает кентавра не только с человеческим корпусом, но и передними ногами человека, хотя одновременно существуют и изображения кентавров с полным туловищем коня, над грудью которого вырастает человеческий торс. К эпохе Фидия скульптурный тип кентавра как будто определился в искусстве: кентавры имеют крупное тело коня, перерастающее в могучий корпус мужчины с густо поросшим растительностью лицом, с конскими ушами. Тема кентавромахии с ее драматическим содержанием широко входит в монументальную пластику. Метопы Парфенона украшают динамические фигуры кентавров в схватке с лапифами³⁸⁸, а тема битвы из-за похищенных на свадьбе Перифоя лапифянок составляет сюжет многофигурной композиции западного фронтона храма Зевса в Олимпии.

Согласно преданиям, кентавры очень похотливы, и хотя у них есть подруги также смешанной породы, кентавриды, они большие охотники

до женщин. Отсюда ряд сюжетов, связанных с насильственным похищением женщин и девушек. Таков, например, миф о Дейянире, жене Геракла и ряд других.

С течением времени образ кентавра приобретает новое содержание. Пресловутая любовь кентавров к вину вводит их в дионисийскую свиту. Изображение кентавров в вакхических сценах становится особенно популярным в эллинистическом, а позднее и в римском искусстве³⁸⁹. Очень характерны, например, фигурные ручки на золотой амфоре из Панагюриште (III в. до н. э.)³⁹⁰ и на серебряной вазе из Молдавии II—I вв. до н. э., имеющие вид вздыбленных кентавров, несущих на плече по амфоре³⁹¹. Тип лица и прически, мускулистое тело, положение правой поднятой руки и конских ног в позе галопа весьма напоминает кентавров нисийских ритонов. Однако, нигде они не встречаются с крыльями.

В эту пору меняется философское и художественное истолкование кентавра. Одному из них Хирону, сыну Крона и Филеры, приписали благотворное влияние в смысле смягчения нравов остальных кентавров. Сам он стал выдаваться за воспитателя таких героев, как Ахилл, Кастор, Полидевк и др.

Из былых полудиких, яростных существ античных кентавромахий кентавры становятся теперь добрыми силенами. Превосходным воплощением этой новой концепции является, например, голова кентавра Пергамской или Родосской школы II в. до н. э., найденная в Риме³⁹². У него немолодое, внимательное, напряженно-вдумчивое лицо с «простонародными» чертами — крупным немного курносым носом, спутанными прядями густых волос и нечесанной бороды. Именно к этой голове ближе всего в стилистическом отношении кентавры нисийских ритонов.

Как показывают нисийские ритоны, в эллинизированном парфянском искусстве образ древнего местного полубожества — Тиштрии, по видимому, принимает иконографические черты кентавров. Вольные истолкования культовых образов Востока, смешение их с мотивами и персонажами греческой мифологии были очень типичны для эпохи эллинизма с характерным для нее переплетением судеб и идеологий различных народов. Полагают, что в среде александрийских неоплатоников возникло приведенное Моисеем Хоренским мнение о тождестве иранского Аждахака-Зохака с кентавром Пиретом³⁹³. Указание армянского историка заслуживает серьезного внимания, свидетельствуя, как древние, стойкие, сложившиеся еще в позднеродовом обществе культовые образы, по новому осмысливаются в античном мировоззрении.

Иконография кентавра на парфянских ритонах усложнена в сравнении с греческим образом введением крыльев. Это — не случайное «украшение», может быть мастер хотел таким образом запечатлеть «небесный» характер светлого гения «Тиштрии блестящего, сверкающего», которому подведомственны и воды земли и дождевые тучи и облака. Здесь важно отметить, что и у греков, преимущественно малоазийских, кентавры с их буйным нравом были олицетворением стремительных потоков, низвергающихся с гор. Эта связь кентавров с водой и сочетанием в нем физических качеств человека и коня как нельзя более отвечала главной сущности Тиштрии. Важно при этом подчеркнуть ту особенную роль, которую, как показали археологические исследования ЮТАКЭ, играли в жизни обитателей предгорной полосы Копет-дага, Парфиены, весен-

ние силы, бурные паводки горных ручьев. При отсутствии в этой области значительных рек, основой земледелия на ранних ступенях развития общества служило лиманное орошение, сущность которого заключается в устройстве небольших заградительных валов для задержки и кооптации воды силевых потоков. Если прибавить к этому роль коня, благородного парфянского аргамака, который донныне составляет гордость туркменского хозяйства, вполне закономерно считать, что культ кентавра — Тиштрии должен был иметь здесь особенную популярность.

На распространенные темы человекоконя в среднеазиатском искусстве первых веков до и после н. э. указывают не только ритоны Нисы, но и некоторые иные выявленные археологические памятники. В их числе — терракотовая фигурка кентавра из кушанского Термеза, может быть прообраз тех многочисленных, более поздних «всадников», которыми изобилуют терракоты Согда, Хорезма и других мест. Фигурка очень примитивна, имеет нагрубо сделанное конское тело, из которого вырастает человеческий торс с опертыми в бока руками, с уплощенной головой и схематически трактованными чертами лица. Это произведение мелкой коропластики из группы тех колдовских идолчиков древних народных культов, которые связаны были с древним образом божественного всадника, коня и воды. Этнографические параллели показывают, что глиняные детские игрушки-свистульки в форме коня, которые дарились детям в дни празднования науруза еще до революции, широко распространенные в Средней Азии, связаны с верой в вызывание дождя. Устанавливается связь их с «аспи-оби—волшебным водяным конем, которому подведомственна и влага дождевых облаков и воды текущих в долины рек, по преданию, обитающих на высотах гор, окутанных облаками»³⁹⁴. Образ его сближается с дальневосточным драконом, которому также подвластны ветры и дожди. Именно в этих своих свойствах змееконь был особенно близок идеологии парфян, в быту и культах которых вода, одна из чистейших стихий маздеизма, вода, от которой зависело плодородие почвы и сама жизнь, играла столь значительную роль³⁹⁵.

Возвращаясь к кентаврам ритонов, следует отметить популярность, по-видимому, этого образа в парфянском искусстве филэллинистического периода, как о том свидетельствует найденная в 1936 г. на Новой Нисе перламутровая пластинка с изображением кентавра, несущего на спине амура.

В комплексе скульптурных фигур нисийских ритонов имеется кентаврида, найденная отдельным фрагментом. Она изображена впрямь с легким поворотом головы вправо; поднятая рука придерживала край ткани, драпировавшийся за спиной, окутывающей спущенную левую.

Кентавриды известны в памятниках классического искусства (главным образом эллинистического и римского круга). «...Если забудем об их лошадином теле, они подобны наядам; если же будем представлять их с лошадиной фигурой, то их мы можем сравнить с амазонками: нежность, присущая женскому облику, получит здесь силу и крепость, так как в них уже ясно проглядывает мощный облик коня», — пишет Филострат³⁹⁶. Античное искусство изображает их с пышными, ниспадаю-

щими подобно гриве волосами, с полным обнаженным торсом на мощном теле кобылицы. Фигуру кентавриды с ритона можно рассматривать как дань эллинской мифологии. Однако художественная концепция ее несколько иная: у нее величавая головка, с аккуратной прической, кажется, увенчанной особым убором (верх сбит); стройные формы тела рисуются под тонкой, просвечивающей тканью хитона. В ней много человеческого начала—конская порода была выражена лишь выброшенными вперед ногами, придававшими фигуре большую легкость и динамичность; возможно, что, как и кентавры, она также снабжена была крыльями.

г) Человекобык

Особую группу составляют фигуры человекобыка. У него юношеское лицо с высоким чистым лбом, красивым рисунком рта, энергичным, слегка раздвоенным подбородком. На голове пара небольших, заостренных и загнутых внутрь рожек. Волнистые волосы обрамляют лоб и длинными прядями ниспадают с затылка на шею. Мускулистое бычье тело, выброшенные вперед ноги с раздвоенными копытами, свисающее складками шейное войло, округлый нарост горба вверху спины, форма рожек—все эти детали передают с большой верностью анатомию зебувидного быка, область обитания которого в домашней породе отмечается в Индии, Афганистане, Иране, южных областях Средней Азии, вплоть до прикаспийских районов на Западе включительно.

Изображение юного человекобыка совершенно необычно для пластических образов греческого искусства. Истолкование ему следует искать на Востоке. И здесь он находит свое объяснение.

В искусстве классической древности хорошо известен тип «керубимов», «ламассу» — существ-охранителей ассирийских дворцов, сочетающих тело быка с орлиными крыльями и с головой бородатого мужа, увенчанной тиарой. Он входит и в искусство ахеменидского Ирана, видимо, воплощая здесь местный, близкий по содержанию мифологический образ. Но в формах месопотамской иконографии человекобыка Пропилей Ксеркса в Персеполе отличны от ламассу Хорсабадского дворца лишь своим головным убором.

Тема человекобыка в преданиях Авесты связана с Гопатшахом. Пехлевийский текст VI в. н. э. содержит его описание. «От ног до половины тела он бык, и от середины тела вверх — человек. И он всегда сидит на берегу моря (реки) и совершает возлияние богам». Семантика Гопатшаха в древности, как покровителя рогатого скота, как охранителя вод и оросительных систем, его связь с областью Гава (предположительно Согдом) раскрыты в специальном исследовании К. В. Тревер. Изображение «согдийского» Гопатшаха некоторые исследователи склонны видеть в гравированном рисунке на фрагменте хума из Тали-Барзу под Самаркандом, найденном в нижних слоях городища³⁹⁷.

Согласно того же пехлевийского текста, Гопатшах охраняет первородного быка Хадайаша, связанного с водой. Тема первобыка проходит в различных отрывках Авесты. Из тела этого быка, убитого Митрой, якобы выросли различные растения, из мозга — пшеница, из крови — вино-

градная лоза.³⁹⁸ Эта последняя деталь очень важна: в ней намек на связь с теми народными культами местного «дионисизма», в которых вино играло большую роль. Не менее интересно указание, что после воскресения мертвых из жира быка Хадайаша и сока хаомы, хмельного напитка, тесно связанного с культовыми обрядами маздеизма, будет изготовлена пища, которая принесет бессмертие людям. Эти детали—звенья одной группы символов, вошедших в изобразительные сюжеты на парфянских ритонах. Функция Гопатшаха, как «совершающего возлияния богам», объясняет его появление на ритонах—сосудах для культовых возлияний.

Гопатшах в парфянском искусстве получает своеобразное художественное воплощение.³⁹⁹ У него юное лицо с неправильными, но выразительными чертами, далекими от общепризнанных канонов греческой красоты: крутой, раздвоенный подбородок, чувственный рот, крупный, горбатый нос; капризные кудри разбросаны надо лбом. У него лик молодого сатира, чему отвечают и рожки молодого бычка. Вероятно, в поисках параллелей среди образов греческой мифологии резчик обратился к кругу этих персонажей дионисийского цикла, смешанная полуживотная-получеловеческая природа которых давала ему подходящие образцы. Что касается туловища, то мастер подчеркивает здесь молодой возраст животного — его мускулистое, но еще не могучее тело, а также благородную породу зебувидного азиатского быка, с горбатым жировым загривком и с ниспадающим мягкими складками подшейным мешком — войлом. Это — самостоятельный художественный образ, создание местной культуры, воплощающее в оригинально-пластической трактовке древнее мифическое полубожество.

Гопатшаха, аналогичного по типу изображению его на нисийских ритонах (горбатый зебувидный бык с небольшими рогами, с выброшенными вперед ногами, с человеческим лицом), отмечаем на монетах Артабана IV.⁴⁰⁰ Голова Гопатшаха встречается также на монетах Готарза.⁴⁰¹ Наконец чрезвычайно любопытный факт: в эллинистических культах образ юного человекобыка иногда придавался Сабазию, смешанному универсальному господу, вобравшему в себя много азиатских культовых черт, культ которого, как указывалось выше, нашел свое отражение и в изобразительных композициях на ритонах.

д) Богиня с амфорой

(Табл. CXII — CXIV)

Два экземпляра ритонов — оба небольших по размеру (№ 11 и 32) — завершает полуфигурка ногой женщины с амфорой. Пропорции тела изящные, грудь высокая, руки округлые. На стройной, слегка повернутой вправо шее — небольшая головка, с характерной прической «валиком» и узлом волос на макушке. Лицо удлиненное; под правильными дугами бровей — большие глаза (без пластической разделки зрачка; вероятно, он был нарисован краской); нос негреческий, с выраженной переносицей, слегка вздернутый на конце.

Характерна перевязь — «портупея», перекрещивающаяся сложным узлом на груди и на спине, проходящая через плечи под ребрами, по бокам.

Амфора невысокая, с узким поставом, округленным туловом, с не длинной горловиной, от которой на плечики отходят две ручки. В горлышке амфоры оставлено отверстие для сцеживания напитка из ритона.

Кто эта женщина — богиня? жрица? Среди многочисленных фигурок на фризах ритонов есть лишь два типа нагой женщины: Афродита и ганцовщица. Однако последняя обычно изображается в экстатической позе, с заброшенной назад головой и разметавшимися прядями кудрей. Афродита же представлена в спокойно-ленивой позе и имеет ту же прическу, что и рассматриваемая нами фигура. По-видимому, это также именно Афродита в ее раннепарфянской местной ипостаси.

Фигура на ритоне вырастает из венца акантов. Мотив этот имеет аналогии в известном античном сюжете «Афродита в цветке». Чрезвычайно близка к нашим изображениям терракотовая фигурка из Археологического собрания в Афинах — Афродита, сидящая в чашечке цветка;⁴⁰² здесь бросается в глаза как общность композиции, так и тип прически «валиком» с узлом на макушке, не имеющей себе никаких аналогий в традиционных прическах греческого мира.

Отождествление с Афродитой подтверждает и характерная перевязь у наших фигур, видимо, какой-то местный вариант «пояса Афродиты». Прямую параллель дает аналогичная перевязь на теле Венеры в композиции одной из степных росписей Помпей: богиня нагая, лишь на ноги ее наброшена ткань, как бы соскользнувшая из-под этой перевязи.⁴⁰³ Среди среднеазиатского, более позднего материала интересно привлечь для сравнения одну из горельефных алебастровых фигур, принадлежавших архитектурному убранству дворца Варахши, сказочное антропоморфное существо, с телом, ногами и крыльями птицы, грудью и головой женщины.⁴⁰⁴ Ее обнаженный в верхней половине торс охватывает перевязь, проходящая через плечи и скрещивающаяся между грудями. Варахшская скульптура объясняет назначение этой детали: перевязь поддерживала под грудью мягкую ткань одежды, как бы подоткнутой под нее. Характерно, что «женщина-птица» стоит на листе дерева, трактованного в виде кущи схематизированных акантов.

Композиционно и стилистически близки к нисийским афродитам с амфорой две серебряных фигурки из набора предметов Земляной гробницы на Васюринской горе, датируемого III в. до н. э. Фигурки нагие, стройные впрямь; отличие в положении правой руки, в которой они держат небольшой округлый предмет. М. И. Ростовцев трактует их как тритонесс, якобы вырастающих из листьев морских водорослей.⁴⁰⁵ В действительности листва, из которой выступают их тела, имеет характер удлиненных акантов, предполагаемые же «тритонессы» лишены каких-либо отличающих именно эти мифологические существа элементов (чешуи, рыбьего хвоста и пр.). Поза их аналогична позе кентавров с нисийских ритонов (характерна поднятая правая рука, сжимающая, видимо, ка-

мень), а общая концепция вырастающей из акантов нагой фигуры, как и самый стиль их—афродит с амфорой этих ритонов.

Образ богини, свершающей возлияния, очень оригинален, и в памятниках греко-римской скульптуры параллелей себе не знает. Может быть значение ее в какой-то мере связано было с практикой тех возлияний, для которых предназначены были и сами ритоны Нисы.

VII. НЕКОТОРЫЕ ДАННЫЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ РИТОНОВ НИСЫ

«Пусть он берет наряд персидского одеяния тот, что возложили на него моя милость и отеческий закон нашего рода, увенчивает всех золотыми венками, посвященными мной для благоговейного почитания богов, и, получая доходы от деревень, мной обреченных на святое угождение героическому естеству, пусть творит щедрые воскрешения из ладана и благовоний на сих алтарях и достойно совершает великолепные жертвоприношения в честь богов и нас... И кубками пусть пользуются теми, которые я посвятил, доколе будут участвовать (прибывающие) в общем собрании на священном месте».

Из надписи.

Антиоха Комматенского.

В результате проведенного изучения всего большого квадратного дома и детальных археологических наблюдений в процессе раскопок отдельных помещений установлен ряд характерных моментов, указывающих на специфическое значение самого здания. Во-первых, бросается в глаза его изолированность и замкнутость: огромный дом этот расположен в стороне от парадных помещений южного комплекса, среди ряда подсобных хозяйственных сооружений и имеет всего один узкий проход, отнюдь не центрированный, а «сбитый» к юго-западному углу, причем проникнуть к нему можно было лишь пройдя через группу позднее смежно пристроенных помещений. Во-вторых, его толстые наружные стены, судя по уцелевшим частям, были глухими. В-третьих, все имеющиеся дверные проемы, ведущие во двор, и подавляющее большинство внутренних, соединявших между собою соседние комнаты, наглухо заложены кирпичом, причем кладки эти оштукатурены. В-четвертых, сами помещения явно не жилые. В-пятых, сложенные в комнатах предметы неоднократно опечатывались, на что указывают находки кусочков «сургучной» глинки с оттисками под полом и в закладках суф, равно как печати накладывались и на замурованные дверные проемы. В-шестых, наложение печатей, известных к настоящему времени по многочисленным оттискам их на упоминавшейся выше глиняной черно-

вато́й массе производилось, как установлено, неоднократно в разное время с различными интервалами, очевидно, после проверки содержимого всех помещений, причем в этом участвовало всякий раз по нескольку ответственных и знатных лиц (от четырех до семи человек). Они оттискивали личные печати-геммы с различными изображениями, а иногда и надписями, причем в составе изображений имеются мотивы «царского» цикла, известные по монетам государственного чекана Аршакидов⁴⁰⁶. В-седьмых, особый характер нежилого большого квадрат-

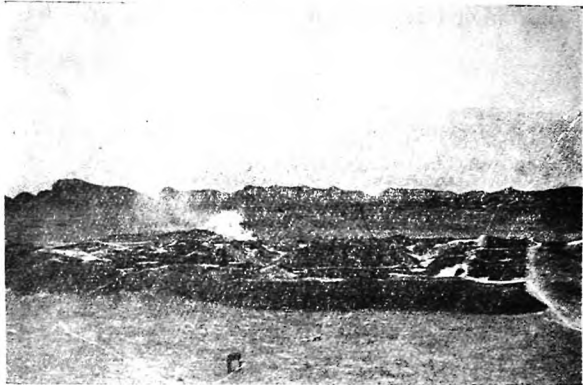


Рис. 39. Старая Ниса. Вскрытие Северного комплекса.
Вдали крепостные стены и Копет-даг.

ного дома подчеркивается наличием внутри, против единственного входа, пристроенного к стене цилиндрического алтаря-жертвенника с нарисованными на нем гирляндами из алых роз и черных лент.

Анализ всего плана большого квадратного дома, произведенный Г. А. Пугаченковой, показал, что здание было выстроено с очень четкими пропорциями, подчиненными определенной модульной сетке. Величина модуля равнялась 2,28 см и соответствует толщине основных ограждающих стен. В XI помещении, как и в остальных, поперечный пролет равен 3 модулям, а расстояние между крайними точками четырех колонн — 4 модулям. Продолговатые помещения описанной композиции с рядами колонн на торовидных базах известны в Персепольской сокровищнице Ахеменидов.

На функции большого квадратного дома, как особого рода хранилища, указывает сам далеко не обычный состав сделанных в нем находок

многочисленных, разнообразных, иногда ценных объектов, среди которых совершенно нет предметов детского и специфически женского инвентаря. Единственное художественное бронзовое зеркало с протомой мчащегося оленя могло быть не бытовым, а принадлежащим к числу ритуальных аксессуаров, равно как несколько встреченных крупных бусин и пуговиц служили принадлежностью мужских одежд и украшений.

Поскольку Ниса представляла собой своеобразный династический заповедник с могилами парфянских царей, связь с их культом сокровищницы очевидна.

Традиция установки в самих царских усыпальницах дорогой утвари и украшений восходит еще к эпохе Ахеменидов. Когда Аристокл вошел в гробницу Кира, он увидел там золотой саркофаг на золотом ложе, богатые одежды, украшения и стол с кубками⁴⁰⁷, хотя в настоящее время давным давно разграбленная усыпальница являет картину голых, лишенных каких-нибудь украшений строительных конструкций.

Помещение ценного и разнообразного инвентаря широко практиковалось при парфянских погребениях. В парфянском некрополе в Варка найдены были терракотовые статуэтки, сосуды, светильники, стеклянные флаконы и разные украшения — бусы, кольца, серьги⁴⁰⁸. В неразграбленных погребениях парфянского могильника в Дура-Европос оказались многочисленные золотые украшения — погребальные венки, браслеты, оружие и пр.⁴⁰⁹. При раскопках разграбленной парфянской гробницы в Шами обнаружены фрагменты превосходных бронзовых и мраморных статуй, алтарь, детали мебели, оружие⁴¹⁰. В «красных камерах» — погребальных наусах парфянской знати на Новой Нисе были встречены нашивные золотые фигурные бляшки, золотые трилистники от венца, бронзовый светильник с головкой сатира и др. Естественно, что инвентарь, сопутствовавший царским погребениям и храмам при них, должен был отличаться особенной роскошью.

Учитывая обнаружение в большом старонисийском квадратном доме ряда безусловно ритуальных объектов, начиная с изображений божеств, следует признать, что он являлся именно храмовой сокровищницей-хранилищем при могилах старших Аршакидов и вместилищем, наряду со всем прочим, царских посвященных даров.

Как показали археологические исследования ЮТАКЭ, Старая Ниса была обжита еще в III в. до н. э., но окончательное парадное оформление ее в качестве заповедника восходит к середине II в. до н. э. и, по высказанному нами еще в 1946 г. предположению, связано с правлением Митридата I (171?—138), при котором Парфия превратилась в крупную державу. Теперь в результате расшифровки обнаруженных на Старой Нисе документов-острака установлено, что эта крепость, в которой в I в. до н. э. имел местопребывание сатрап (кшатрап или пехата), может быть, из рода Аршакидов, носила название Митридатокерт («Крепость Митридата»), вероятно, в память того строительства и переустройства, которые имели место при этом государе.

Большой квадратный дом, рассчитанный первоначально на определенный объем и функционировавший как хранилище несколько столетий, на протяжении этого времени неоднократно переделывался, меняя,

складки материи гипсовая вставка, окрашенная после того, как и каменный подлинник, в розовый цвет.

Второй от пола слой связан с последствиями ограбления помещений, протекавшего в большой спешке и осуществленного без разбора солидных кирпичных закладок дверных проемов через легко сделанные проломы в плоских крышах. На это указывают: во-первых, возвышенные кучки натечных прослоек, постепенно скопившиеся на суфах под теми местами, где в кровле были пробиты отверстия — лазы; во-вторых, некоторые доставшиеся ЮТАКЭ ценные объекты, не замеченные впопыхах грабите-

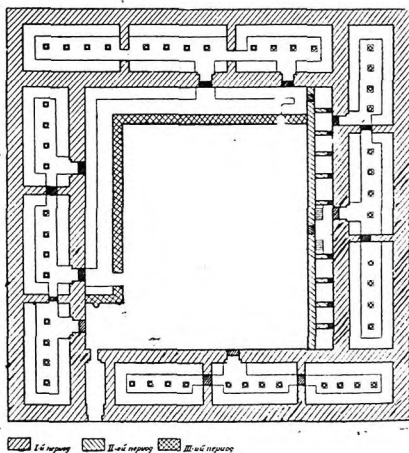


Рис. 41. План Большого квадратного дома (после перестроек).
Реконструкция Г. А. Пугаченковой.

лями; в-третьих, захваченные ими предметы, но затем потерянные в тот момент, когда громилы торопились покинуть помещения, поднимаясь, вероятнее всего по веревкам, к пробитым ими дырам в потолках. Так как в опустевшем заповеднике не принималось мер к заделке грабительских пробоин в крышах, то через них и через провалы, образовавшиеся с течением времени в неремонтировавшихся глиняных кровлях, внутрь комнат попадали и дождевая вода, и снег, и пыль, и приносимый ветром из Каракумов песок, которые вместе с продолжавшей осыпаться штукатуркой и с опływом стен образовали упоминавшийся второй натечно-надувной слой, включавший кое-где обвалившиеся сверху куски сырцовых кирпичей.

Выше расположенный слой содержал в себе завал земли, некоторое количество отдельных целых и крупных кусков сырцовых кирпичей вперемежку с большей частью пустыми гнездами от некогда попавших сюда щепок, обломков полубревешек и васа деревянного наката крыш, которые, не будучи в свое время извлеченными из-под покрывшего их строительного мусора, были в ряде случаев или источены, или почти начисто уничтожены термитами. Этот третий слой образовался в результате организованный и более или менее единовременно проведенного разбора всех перекрытий заброшенного здания в погоне за всегда бывшими в Южном Туркменистане дефицитными деревянными балками и столбами колонн.

Последующие накопления заключали чередование то более рыхлых, то более плотных натечно-надувных прослоек вперемежку с разрушенными сырцовыми кирпичами. Значительные скопления последних на одном из уровней, часто целыми нераспавшимися глыбами, свидетельствуют о постигшем руины, давно к тому времени заброшенного здания, катастрофическом землетрясении, подземный толчок которого имел близкое к широтному направление, поскольку им в древности были обрушены в помещении преимущественно массивы длинных восточных и западных стен.

Медленный равномерный процесс дальнейшего оплыва уцелевших остатков стен способствовал образованию довольно плотного слоя с вкраплением относительно небольших кусков кирпичей. Несколькими верхних подпочвенных слоев прорезаны многочисленными разновременными могилами сложившегося уже в средние века на площади бывшего Митридатокерта большого мусульманского кладбища, причем сами погребальные камеры устроены преимущественно подбodem в южной стороне могильных ям. В связи с их рытьем на глубину попали фрагменты керамики XI, XII, XIV вв. и другие, но не позднее XVIII столетия. В пору полного упадка Нисы в начале XIX в. здесь закапывались только встреченные при раскопках ЮТАКЭ павшие от заразных болезней верблюды и лошади, и на вновь оказавшееся заброшенным городище Койне-Нусой заходили временами бродившие в окрестностях дикие кабаны, причем само оно пользовалось у туркмен сложившегося рядом селения Багир плохой репутацией, как место, где обитали джины, дававшие о себе знать жалобными воплями по ночам.

Приведенная стратиграфическая последовательность наслоений, полностью выявившаяся в результате вскрытия всего здания нисийской сокровищницы, нашла свое отражение и при раскопке XI помещения с ритонами, археологические наблюдения над которыми установили немало интересных фактов и позволяют сделать ряд заключений.

Ритоны ко времени, непосредственно предшествовавшему разгрому хранилища, были разной степени поношенности, хотя изготовление их, как показывает приведенный выше анализ, в основном относится ко II в. до н. э. Некоторые из них к моменту ограбления в процессе длительного употребления в течение столетий, как уже отмечалось, утратили часть хрупких скульптурных деталей; другие были отставрированы; стволы третьих скреплены серебряной проволокой с надетыми на нее золотыми трубочками. Их явно ценили; за ними был до самого конца тщательный уход; их берегли. Анализ изобразительных элементов на этих сосудах указывает на их связь с культовыми функциями, причем, как показано выше, они в меньшей степени приспособлены для питья, а в основном

пригодны для жертвенных возлияний. Таковые в честь богов представлены и в изображениях фризов на самих ритонах. В одних случаях это юноша, льющий вино из бурдюка в широкий кратер, в других — девушка в коротком хитоне, шкуре и сапожках, кропящая над огнем жертвенника из небольшого шлемовидного сосуда или посыпающая ароматические вещества. В вакхической процессии на ритоне № 1 в числе участников — дева, несущая большой ритон.

Подобная культовая утварь считалась посвященной богам. В надписи Антиоха из Коммагены говорится о посвященных дарах, принесенных им в честь смешанных эллино-иранских богов — Зевса-Ормузда, Аполлона-Митры, Геракла-Веретрагны. В числе этих даров упоминаются «кубки», несомненно, драгоценные, назначение которых было связано с определенными ритуалами «в храме, в священные дни». — «И кубками пусть пользуются теми, которые я посвятил, доколе будут участвовать (прибывающие) в общем собрании на священном месте», — повелевается в надписи от имени царя⁴¹¹.

В нисийских ритонах наглядно представлен их «всебожеский» характер, их отношение к культам богов «тех и этих», как отражение смешанности обрядовой стороны и верований верхушки парфянского общества.

Вместе с тем, ритоны, возможно, как сосуды, пережиточная форма которых восходит к незапамятным временам употребления в быту рогов диких и домашних животных, имели определенное отношение к погребальному инвентарю самих парфян и других родственных им древних народностей. Чрезвычайно показательно обнаружение ритонов именно в могильных комплексах предметов скифских курганов юга России, а также парфянских погребений близ Демавенда и в Вавилонии, о чем уже говорилось выше. Один из демавендских ритонов датируется монетой Митридата II (124—87 гг. до н. э.).

Можно предположить, поскольку хронологически это вполне допустимо, что если не большинство, то какая-то часть нисийских ритонов принадлежит к числу посвященных даров, которые поместил в династическом заповеднике его оформитель аршакид Митридат I (171? — 138 гг. до н. э.). Сделанные, может быть, по его особому заказу из захваченной в качестве военного трофея слоновой кости; они, вероятно, были дарованы тем «всехрамным» богам смешанных эллинизированных парфянских культов, которые чтились в придворной парфянской среде. Ритоны эти могли использоваться в торжественных процессиях, подобных шествиям на празднествах Антиоха в Дафне, или при обрядах возлияний в честь богов, выполнявшихся в главном храме Нисы. Со смертью же самого государя его посвященные ритоны, возможно, приобрели еще и характер реликвий, почему к ним проявлялось особое внимание, нашедшее выражение в бережном хранении, поддержании и реставрации.

Вместе с тем, уместно вспомнить исстари существовавший у кочевников на Востоке и продержавшийся в Средней Азии до вхождения ее в состав России обычай, носивший в последнее время название «джурабуза» и заключающийся в питье хмельного напитка на тех или иных собраниях из одного очень крупных размеров сосуда, чаши или кубка. Иногда такая тяжеловесная чаша обходила присутствующих после того, как собравшее и угощавшее их лицо выдвигало какой-нибудь проект общего

предприятия, будь то предстоящая сообща мирная работа или намеченный военный поход. Пущенная по кругу чаша именовалась в таком случае «хызмат-касасы», так как отпивший из нее тем самым считался символически принявшим на себя обязательство как бы в порядке службы к беспрекословному выполнению плана, задуманного тем, кто ее поднес. От исполнения такого обязательства, хотя бы и принятого при затуменованном хмельным напитком рассудке, никто уже не смел уклониться из боязни уронить свою честь в глазах остальных. Не исключено, что такого рода обычай имел в свое время место и в парфянской среде и тогда возможно, что некоторые крупные с одним сливным отверстием более или менее удобные для питья ритоны исполняли роль такой «хызмат-касасы», которую ставил от себя или сам парфянский царь или замещавший его в Нисе сатрап.

Как были размещены ритоны при хранении в сокровищнице, неизвестно. Археологическое вскрытие застало их не только смещенными со своих мест, но беспорядочно разбросанными по суфе в одном навале с отдельными элементами мебели, выточенными из слоновой кости. Сами эти предметы, как и их основной материал, не имели в глазах древних грабителей никакой ценности, что и спасло в значительной мере эти чудесные произведения прикладного искусства для науки. Одни из ритонов были разбиты ими просто из озорства, о чем говорят многие горизонтальные трещины вдоль оси, явно появившиеся в результате излома при резких ударах в ту пору, когда сама кость, еще не подвергшаяся разрушению и размягчению от лежания в земле, была в твердом состоянии, так как сколов на ее поверхности почти нет, а края изломов обрываются прямо и резко. У других ритонов были безжалостно выломаны отдельные части, изготовленные из драгоценных металлов, причем здесь нервная поспешность грабителей проявилась в том, что такие уже отделенные ими от предметов серебряные элементы, как бычья нога гопатшаха или патрубков с акантами и остролистами, оказались второпях завалившимися в образовавшейся куче и забытыми. Похитители накидывались даже на небольшие тоненькие пластинки плакированного золота, жадно выцарапывая их из гнезд, в которые они были вложены на клею в качестве инкрустации, не говоря уже о сплошном выламывании частично потерянных ими тогда же рельефных вставок из самоцветов и даже из разноцветного стекла. Разумеется они захватили и ритоны, выполненные из золота и серебра (если таковые были), а также, по-видимому, из бронзы. Во всяком случае, от бронзовой завершающей фигуры или кентавра, или протомы коня до нас дошла одна отломанная лошадиная нога с копытом.

После ухода грабителей груда искалеченных предметов из слоновой кости продолжала лежать открытой в том месте, где они ее оставили в течение довольно длительного времени, когда над помещением еще сохранялась хотя и проломанная кровля, а внутренность его не была затронута завалом, что явствует из соответствующих наблюдений, сделанных осенью 1948 г. При расчистке на стволе одного ритона, лежавшего сверху кучи, было обнаружено вылепленное из глины гнездо—«пирожок», заключавшее в себе пять ячеек для личинок. Оно было изготовлено в древности, в одну из ближайших после ограбления весен, когда костяная поверхность ритона была очень прочна, крупной осой-пелопеем (*Pelopeys* sp.). Поскольку это насекомое, парализатор паучков, с целью большой гаран-

тии неприкосновенности своего гнезда инстинктивно не делает его близко от уровня земли, совершенно очевидно, что в момент его сооружения ни пол, ни суфа XI помещения еще не были сколько-нибудь значительно покрыты землей. Это же подтверждается находкой в другом ритоне нескольких чехликов какого-то перепончатокрылого, а также обнаружением среди кучи предметов из слоновой кости свитого там в древности же воробьиной парой гнездышка, оказавшегося в относительно хорошем состоянии. Воробьяха сумела отложить в нем четыре яичка, но почему-то не успела их высидеть, так как внутри его мы установили наличие одного каким-то чудом уцелевшего на протяжении многих веков яичка и скорлупки от трех других, раздавленных землей. Возможно, деятельностью этой воробьиной пары следует объяснить и появление в куче ракушки водяного моллюска, известного под названием «чернушки» (*Melanopsis praemorsa*), и поныне обитающего в проточной ключевой воде селения Багир.

Вскоре над местом, где лежали разбросанные предметы из слоновой кости, с верха стены, очевидно, поврежденной промоиной в обветшавшей крыше, произошел обвал штукатурки и земли от размягченных водой сырцовых кирпичей, перекрывший целиком близко и несколько изолированный от других лежавший ритон, благодаря чему он дошел до нас единственным не заполненным внутри натеchno-надувными отложениями. Все же остальные, оставаясь открытыми на протяжении десятков лет, оказались постепенно заполнены ими более, чем на три четверти. Пока протекал этот процесс у отдельных элементов трона и мебели некоторые деревянные части, чередовавшиеся на пронизавших их железных штырях с точеными из кости деталями, были уничтожены термитами, о чем наглядно свидетельствовали обнаруженные нами на месте остатки земляных «футляров» их ходов. Однако эти насекомые не тронули кое-какие части, очевидно, сделанные из других более твердых пород привозной древесины, а также внутреннюю деревянную обкладку ритонов, может быть, в связи с тем, что она подвергалась долгое время соприкосновению с алкогольными напитками и была пропитана ими. Все, сделанное из древесины, пришедшей «не по вкусу» термитам, разрушилось от лежания в земле и в момент раскопки представляло собой буроватую рассыпавшуюся труху.

Поскольку полая внутренность всех лежавших на боку ритонов, за исключением одного, не была до верха затянута натеchno-надувными прослойками, накопившийся в дальнейшем сверху над кучей слой, а затем и падение мощного завала, явившегося последствием упоминавшегося древнего катастрофического землетрясения, своей тяжестью вызвали новые поломки погребенных под ними предметов, а также их деформацию, приведшую к ненормальному сплющиванию до того совершенно круглых в сечении стволов и фризів ритонов. Как показали некоторые глубокие вертикальные трещины, а также мелкие трещинки стволов ритонов вдоль оси, все это произошло много времени спустя после ограбления сокровищницы, когда костная ткань материала слоновых бивней пришла от лежания в земле в такое состояние разрушения, что на сохранность предметов оказывали роковое влияние колебания влажности и температуры, а не только давление вышележащей толщи.

Определенную роль в разрушении ритонов сыграл также появлявшийся год от года на поверхности руин здания растительный покров и осо-

бенно те среднеазиатские растения, корневая система которых опускается на большую глубину. В момент расчистки кучи предметов из слоновой кости нами было встречено не только большое число пустот от давно отмерших корней, но и много живых, пронизавших насквозь ритоны через трещины, которые они, раздвигая их, еще более увеличивали. При этом было отмечено интересное явление, что корни солянок, пройдя вертикально всю толщу завала, как только достигали пола или кладки суф, тотчас изменяли свое направление и тянулись дальше в ту или иную сторону горизонтально по их поверхности, что, между прочим, облегчало при раскопках заблаговременно и безошибочно устанавливать подлинные уровни полов в разных помещениях сокровищницы.

Все сделанные археологические наблюдения не только раскрывают, почему именно ритоны пришли в состояние страшного разрушения, но также помогают понять, в связи с чем они оказались в Южном Туркменистане на городище Старая Ниса. Но значение их самих далеко выходит за пределы разъяснения некоторых вопросов, связанных с историей первой резиденции Аршакидов. Если до сих пор об искусстве резьбы по кости у парфян можно было судить в основном по циклу позднепарфянских костяных обкладок (неметаллического ли ритона?) из Ольвии⁴¹², то нисийские ритоны дают великолепный, обширный комплекс предметов раннепарфянского искусства, по-новому рисующий самую проблему этого искусства. Их художественная сторона пленяет доныне, ставя их в ряду мировых шедевров древности. В частности, они по-новому ставят и проблему самой художественной культуры парфян.

Археологические работы, проводимые за годы Советской власти в Южном Туркменистане, выявили чрезвычайно выразительный вещественный материал, в корне поколебавший установившиеся традиционные воззрения на парфянскую культуру. Оценки ее, произнесенные буржуазной наукой еще в прошлом столетии, сводились к полному отрицанию ее самобытной творческой основы, к характеристике лишь с точки зрения «варварского» восприятия эллинистических влияний. Вот одно из типичных высказываний этого рода: «Парфянский период не был даже этапом в развитии персидского искусства, но междоударствием, переходной эрой, открытой к новому возобновлению, осуществленному лишь Сасанидами... Парфянский стиль может в известном смысле рассматриваться, как плохая прививка на греко-римском древе⁴¹³». Эту концепцию можно было бы оправдать крайней малочисленностью известных в прошлом столетии памятников парфянской художественной культуры и, может быть, известной неkritичностью в подходе к необъективным оценкам, выдвинутым авторами греко-римского круга⁴¹⁴.

Однако и в XX в. в пору проведения на Ближнем Востоке крупных археологических работ, выявивших целые комплексы памятников парфянской архитектуры, изобразительных и прикладных искусств, суждение о них по большей части строится с тех же сугубо отрицательных позиций. «В течение 460 лет парфяне были полностью эллинизированы», — пишет Дж. Унвала⁴¹⁵. «Эллинистические влияния, преобладающие столь явственно с 250 г. до н. э., со временем клонятся к упадку... эллинизм вырождается в род варваризации и парфянское искусство вымирает вплоть до эпохи Сасанидов», — вторит ему Д. Робинсон⁴¹⁶. Наиболее крайнюю позицию занимал в этом отношении Э. Херцфельд, который рассматривал

длительный, почти полутысячелетний период развития парфянской культуры, как «полную капитуляцию» перед западной. «Утратив собственные традиции, искусство становится простым эклектизмом, не постигнув, не ассимилировав духа эллинизма. Воспринятый без сопротивления эллинизм, подготовивший западный мир к великому будущему, оказал самое разрушительное воздействие на Иран⁴¹⁷».

Однако большое своеобразие памятников парфянской культуры ближ-

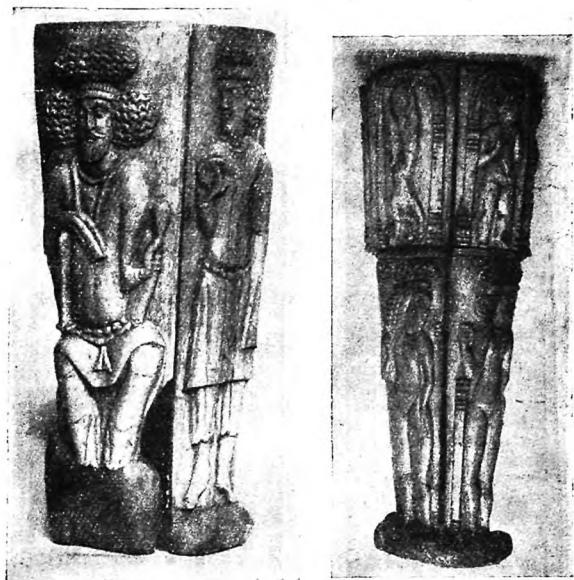


Рис. 42. Костяные пластинки-обкладки позднепарфянских ритонов из Ольвии.

невосточного круга, открытых в последние десятилетия, столь красноречиво, что другая группа зарубежных исследователей пыталась объяснить это явление то воскрешением древнемесопотамских традиций (О. Ройгер)⁴¹⁸, то смешением «греческих, передне- и среднеазиатских, индийских и китайских элементов» (И. Стржиговский)⁴¹⁹, без попытки обращения к культуре самих парфян. И лишь в последние годы Р. Гиришман выдвинул более диалектичную оценку парфянского искусства, отметив, что если

на раннем («греко-парфянском») этапе для него присуще совершенство художественной формы, то на втором углубляется ведущая роль местного элемента, который и формирует становление «новоиранского» искусства, предвзвешавшего блестящую фазу его в эпоху Сасанидов⁴²⁰.

Работами ЮТАКЭ с первых же лет был со всей остротой поднят вопрос не только о пересмотре всех этих предвзятых концепций, построенных в конечном счете на противопоставлении творчески активного «Запада» косному «Востоку», не способному подняться до высот постижения «духа эллинизма», но и о разработке совершенно иных критериев оценки парфянской культуры. В основу этого критерия должен быть положен тот диалектический процесс зарождения и сложения качественно нового, который протекал в рамках самого рабовладельческого парфянского государства.

В нисийских ритонах запечатлен сложный процесс становления нового искусства, рожденного в борьбе со старым. Обращение к художественным достижениям эллинизма было одним из средств отхода от косных традиций ахеменидской культуры, порожденной устарелыми формами общественного развития, но оно не было ни самоцелью, ни рабским самоподчинением. Анализ тематической и формальной стороны украшений ритонов наглядно это подтверждает.

Содержание этих украшений, уже разобранных выше с точки зрения сюжетной, раскрывается при рассмотрении ритонов на фоне конкретной исторической обстановки, которая предопределила в первых веках до н. э. развитие местной среднеазиатской «античности» и соответствующих ей культурных явлений.

Специфика развития искусства античности блестяще раскрыта К. Марксом в его (незаконченном) введении «К критике политической экономии». — «Предпосылкою греческого искусства, — писал он, — является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии. Это его материал⁴²¹». Положение это в полной мере может быть распространено на явления художественной культуры иных народов, стоявших на стадии рабовладельческой формации. При этом сама мифологическая основа у различных народов, как «материал» искусства, была очень широка и многообразна. Развивая свой тезис в отношении греческого искусства дальше, Маркс указывает: «Но не любая мифология и не любая бессознательная художественная обработка природы... Египетская мифология никогда не могла бы стать почвой и местом зарождения греческого искусства»⁴²². Понимание особенностей художественного творчества того или иного из народов древности требует анализа памятников на конкретно-исторической основе, на базе изучения его идеологии, слагавшейся в известных общественных формах развития.

Анализ изобразительных сюжетов на нисийских ритонах уводит нас в круг очень своеобразного мифотворчества. Смешанность культовых образов и обрядов как одно из типичных идеологических явлений «эллинизма» (в широком понимании этого термина) не стесивает в них большого своеобразия, связанного, несомненно, с глубоко традиционным мифотворчеством, слагавшимся в народных толщах. Мифологическое мышление и порожденные им образы и в данном случае служили «материалом» многообразных сторон духовной жизни древнего парфянского об-

щества — его культов, связанных с последними, обрядов и празднеств, сопровождавшей их музыки и песнопений, драматических представлений и мистерий. Именно эти сюжеты разворачиваются на нисийских ритонах, являясь, таким образом, «материалом» и изобразительного искусства. В этой связи интересно замечание Страбона о том, что у персов (т. е. для его времени — парфян) в программу воспитания детей входили сказания о божествах и героях.

Конечная цель этого искусства была совсем не та, которую ставило перед собою искусство классической Греции. Оно не являлось выразителем высоких общественных идеалов. Но его мощное эмоциональное воздействие используется как орудие идеологической пропаганды, возмечивающей личность могущественного государя. Именно такова была его задача в крупных эллинизированных государствах Востока. Так на празднестве, организованном Антиохом, в Дифе пронесли статуи всевозможных богов, духов, героев, вызолоченные или облаченные в шитые золотом одежды; были здесь также «драгоценные изображения событий, как о них передается в сказаниях, к богам и героям относящихся»⁴²³. Аналогичную картину рисует и Атений, описывая празднество, устроенное птоломеями в Александрии, где «выступал кортеж в сех богов в убранных, соответствующем представлению о каждом из них»⁴⁴². Бесчисленные статуи, золотые одеяния, драгоценные изображения — все было призвано поразить воображение народных масс количеством, роскошью, разнообразием, зримо воплощая и как бы назойливо внушая участникам процессии и зрителям мысль о могуществе царя, устроителя этих церемоний.

Говоря словами Энгельса, «фантастические образы, в которых сначала отражались только таинственные силы природы, теперь приобретают общественные атрибуты и становятся представителями исторических сил»⁴²⁵.

Сами по себе мотивы художественного оформления ритонов — будь ли то фантастические полиморфные существа — крылатый лев, странный юноша-бык, летящий слон, будь ли то тема жертвенной процессии, буйной вакхической пляски, группы «ориентализированных» олимпийцев — как-то связаны с мифологическими образами парфян, воспринявших некоторые стороны греческой идеологии, переработанные на основе локальных культовых представлений. В предыдущей главе была показана связь ритонов с многобожными, смешанными культами парфян, в которых, в новых условиях общественного развития и соответствующих идеологических сдвигов, старые племенные божества и эпические герои сливаются с образами богов переднеазиатского и эллинского пантеона.

Нисийские ритоны, вместе с тем, выразительные образцы новой художественной формы в парфянском искусстве. Анализ отдельных деталей, фигур, атрибутов их уже был приведен в другом разделе. Здесь уместно остановиться лишь на общей характеристике их художественной стороны — на композиции, пластических образах, изображении лиц и т. п.

Качественная неравноценность художественной обработки ритонов, где, наряду с рукой выдающегося мастера (рит. № 22), видна работа старательного, но посредственного ремесленника (№ 39), причем оба исходят от общего образца, очень типичного для эпохи эллинизма. В эту пору ши-

роко практиковалась передача скульптурного мастерства по наследству, благодаря чему подлинное искусство нередко подменялось ремесленной выучкой. Кроме того, «массовый» заказ, как это могло иметь место в отношении нисийских ритонов, обуславливал и спешку выполнения и в иных случаях погоню за количеством в ущерб качеству.

Известная стандартность некоторых изобразительных схем, развертывающихся на ритонах, — показатель наличия каких-то художественных шаблонов, применявшихся тем охотнее, чем более на них «набили руку» резчики нисийских ритонов. Число индивидуальных сюжетов несравненно меньшее, причем все они, как правило, изобличают участие мастера особо высокой квалификации (рит. № 1, 8, 18 и др.).

Где же прошла выучку корпорация резчиков этих ритонов или, по крайней мере, лучшие ее мастера? Ни эллинистические школы Переднего Востока и Греции, ни Индия, с ее высоким искусством художественной обработки слоновой кости, близких аналогий украшениям нисийских ритонов не дают. Ее оригинальность несомненна, хотя несомненна, вместе с тем, принадлежность ее к кругу тех широких явлений эллинизма, которые, сломив рамки идеологии античных полисов, приняли универсально широкий (в ином определении «космополитический») характер.

В изображениях, развертывающихся на фризах, резчики ритонов проявляют значительное разнообразие принципа компоновки фигур. Наиболее элементарна композиция цикла олимпийских божеств. Здесь художники следуют методу почти архитектурного расположения отдельных фигур, размещенных в определенном ритмическом чередовании, разделенных гладкими участками фона. Вертикальное размещение чередующихся богов и богинь, фронтально-плоскостная постановка их, известная бесстрастность лиц — таковы фризы большей части ритонов с этим сюжетом (№ 2, 4, 9, 24, 21, 30, 37, 65, 87). Но вместе с тем это не безжизненная статичность древневосточного искусства, но одухотворенность античного мифологизированного мироощущения. Фигуры не застыли в оцепенении, им придана поза уравновешенного покоя. Каждая из них — не недвижный идол, но очеловеченный идеал. В некоторых случаях мастер-резчик, сохраняя для каждой фигуры изолированное положение, как основной прием композиции с данным сюжетом, нарушает фронтальный принцип. В этом отношении особенно выразительны ритоны № 22, 27/34, 52. Фигуры их как бы вырываются из плоскости фризов, причем достигается это не столько за счет высокого рельефа (хотя и он, разумеется, играет известную роль), но главным образом смелыми поворотами и ракурсами фигур. Нагой Гермес, например, представлен в шаге вправо, в то время, как верхняя часть корпуса его обращена в противоположную сторону, а голова приподнята вверх. Гестия не шагает, но фигура ее дана в аналогичном спиралевидном движении. Этот интерес к пространственным задачам побуждает художника придать Гефесту тот вычурный постав перекрещивающихся ног, повернутых в противоположном направлении плеч и профильного к ним оборота головы, которые отображают не столько физический недостаток искаленного кузнеца, сколько многообразие эластически живых, подвижных контуров человеческого тела в трехмерном пространстве. Если в основной массе фризов с изображениями олимпийских божеств они трактованы как некие «кариатиды» и «атланты», выступающие на фоне архитектурной плоскости стен, то объемно-пластические божества ритонов этой второй, менее значительной

группы уже воспринимаются как комплекс скульптур, оформляющих архитектурное пространство храма, предназначенных для кругового их обхода и всестороннего обозрения.

Самый факт использования монументальной скульптуры в архитектурных сооружениях парфян подтвержден археологическими работами на Старой Нисе. Парадный зал большого южного комплекса Старой Нисы был поверху оформлен глиняными статуями значительно крупнее натурального человеческого роста. Глиняные статуи украшали также «Круглый храм» Старой Нисы. По сообщению Филострата, скульптурные изображения разнообразных богов были в одном из залов парфянского дворца в Вавилоне. Традиция использования монументальных скульптурных изображений в культовом строительстве Южного Туркменистана сохраняется вплоть до ислама. Письменные источники сообщают о здании «Кей-марзубан» в Мерве, крышу которого поддерживали фигуры двух мужчин и двух женщин; внутри его имелись еще какие-то странные изображения; жители Мерва почитали Кей-марзубан своим талисманом, охраняющим их от несчастий⁴²⁶.

Изображение сомна олимпийцев на фризах ритонов — это не только отражение наличия в Парфии «всебожеских» храмов и «всехрамных» богов, но и не менее важный, чем на объектах нумизматики, показатель, каковы же были иконографические образы этих божеств. Приведенным выше детальным разбором установлено, что сохраняя грецизированный облик, они в общем остаются для нас «зевсами», «афродитами», «аполлонами» лишь по именам (а часто даже и не по именам). Меняется связываемое с ними мифологическое содержание, изменениям подвергается и художественный образ. Правда, во II в. до н. э., в эпоху создания ритонов, изменения эти в основном затрагивают детали — прическу, головной убор, атрибуты, а также трактовку лиц, но почти не искажают исходного художественного оригинала: процесс коренной переработки внешнего облика божеств наступит в парфянском искусстве значительно позднее — лишь в первых веках н. э.

Менее скованные традицией мастера-резчики ритонов проявляют значительно большую свободу в иных сюжетах. Они по большей части развертываются как бы в продольном направлении от некоего композиционного центра. Таковы, во всяком случае, сюжеты «Пенфея» и «мистической свадьбы» (оба названия употребляем с оговоркой на их условность, исходя из предложенного выше возможного истолкования этих сюжетов). Центром служит в одном случае фигура Зевса, опершегося ногою на скалу, в другом — жертвенник с пылающим огнем. Тема «Пенфея» развивается в очень бурном темпе. Существенная черта ее — большая психологическая напряженность. Ощущение это создает динамическая группа неистово мчащихся жейщин, их развевающихся одежд, волос, срубленных ветвей, противостоящая уравновешенно гармоничным фигурам Зевса, Гермеса и его спутницы. Фигуры даны не только в сложных ракурсах, но и во встречных движениях. И однако известная плоскостность построения здесь вполне не преодолена — ни пересечений, ни двух пространственных планов в них еще нет. Тема «мистической свадьбы» значительно уравновешеннее: в сцене этой есть музыка, песнопения, танцы, но все-таки это не вакханалия, но или мистерия, или процессия, свя-

занная с возлиянием вина и возжиганием священного огня. Персонажи ее, несомненно, являются участниками общего действия, а между тем композиционно взаимосвязь их не всегда ощутима; они объединены общим направлением движения, но без точного знания обрядовой стороны самой ритуальной сцены трудно теперь составить суждение о причинной связи всех этих раздельно трактованных фигур; художественные приемы вполне этого не раскрывают.

С точки зрения композиционного совершенства наиболее выразительны некоторые из уникальных по своему оформлению фризов. Фриз ритона № 1 с его «варваризованными» участниками вакхического праздника крайне эмоционален. Танцующий сатир с гобоем передан в спиралеобразном повороте тела, почти диагонально размещенного на гладком фоне. Ту же позу повторяет и бубнистка, развевающиеся одежды и шарф которой еще усиливают ощущение бурного движения. Оба как бы бегут на зрителя, вперед — ощущение объемности передано здесь с чрезвычайной силой. Группа сатира с жертвенным козлом построена даже в двух пространственных планах. В широком шаге движутся женщины с ритонем, с двойным гобоем и с кифарой. И лишь мужеподобная девушка-арбитр с венком и пальмовой ветвью представлена в торжественно-величавом покое.

Вакхическая страстность достигает крайнего своего выражения в сильно разрушенном, к сожалению, ритоне № 71, где кровавый обряд раздиранья жертвенных туш самым своим содержанием предопределяет динамику неистово мчащихся фигур. Но с точки зрения композиционного построения подлинным шедевром, безусловно, являются сцены привода жертвенных животных ритона № 8. Здесь все его участники объединены в отдельные взаимосвязанные единством действия группы. Несмотря на невысокий рельеф резьбы, мастер с изумительным искусством размещает фигуры людей и животных в нескольких пространственных планах, распределяя их в сложных пересечениях, мягко моделируя лепку тел, придавая им разнообразные повороты. Эмоциональная одухотворенность лиц, то оживленных радостным смехом, то омраченных напряжением мысли, придает участникам сцены большую жизненность и выразительную силу.

Лицевая мимика, отражающая определенные настроения, или душевные переживания, особенно выразительна в горельефных головках, украшающих карнизы. Они передают самые разнообразные нюансы выражений: безмятежную улыбку и томную печаль, задумчивость и экстаз, страдание и работу затаенной мысли. Общим для подавляющего большинства лиц является ненатуральная величина широко раскрытых глаз, которым высверленный посредине неродко окрашенный зрачок придает особое, невидящее выражение, называемое «взглядом в пространство». Он не встречается со взглядом зрителя, он словно устремлен в беспредельную даль или погружен в самое себя. Этот взгляд, одухотворяющий особым выражением такие эмоциональные головки, как, например, на ритонах № 4, 22, 23 и др. придает характер иератической застылости лицам ритонов № 25 и 78, где недвижность черт странно контрастирует с этим пронзительным взором. Здесь как бы предвосхищены особенности фаяомского портрета. В нисийских ритонах странным образом сосуществуют головки ярко эллинистического типа, близкие к «барочной» пергам-

ской скульптуре II в. до н. э., с несколько утрированным драматизмом черт и эффектацией настроений, наряду с иным, противоположным стилем характеризующимся фронтальностью композиции и отвлеченностью образа. Сосуществование их в памятниках одного времени, назначения, места происхождения — показатель той смешанности разнородных традиций, которая характеризует новый слагающийся стиль парфянского «филэлинского» искусства. Иератическая застылость некоторых образов может быть с большей силой выражает культовое значение и назначение ритонов, но пластическая экспрессия других в большей мере отражает новые явления парфянской художественной культуры III—II вв. до н. э. Головки «экспрессивного» типа характеризует глубокая внутренняя одухотворенность, в головках же «иератического» стиля индивидуальное уступает место типизированно-обобщенному. Можно сказать, что если в первых преобладает тенденция известного реализма, то во вторых наличествует явная идеализация образа.

Проблема фронтальности и иератичности образа в парфянском искусстве уже поднималась в литературе. Э. Херцфельд рассматривал ее в аспекте «отгораживания» парфян и от влияния греческого искусства. В. Мюллер склонен был видеть в ней древнее месопотамское происхождение, Диц, Роденвельт и Сейриг — восточноиранское. М. Ростовцев, отвергая эти точки зрения, считал, что «фронтальность», как художественный принцип, связана с древней кочевой скифо-сарматской традицией, одновременно отмечая, что ее нельзя считать отличительной чертой кочевнического искусства Средней Азии, ибо динамический скифский «звериный стиль» в корне ей противоречит. Когда иранские номады завоевали иранские провинции Селевкидской империи, они целиком были покорены очарованием греческого искусства. Но постепенно, с ростом национального самосознания, они вернулись к принципам своего наследственного искусства, включавшего и принцип фронтальности, который парфяне постепенно сделали правилом не только своих религиозных, но и светских композиций. Именно парфяне ввели фронтальность в Месопотамию, откуда она перешла в Пальмиру»⁴²⁷.

Все приведенные высказывания в общем сводятся к противопоставлению «азиатской» стороны парфянского искусства эллинской культуре и к рассмотрению принципа «фронтальности» лишь как пережитка стародавних, косных идеологических традиций народов, слагавших организм парфянского государства, традиций, восходящих к доантичному художественному мировоззрению их. Смысл этих концепций сводится все к тому же истолкованию парфянской культуры, как «варваризации» греческих традиций, столь типичному для буржуазной науки. Концепции эти, какие бы этнические подмены в них не содержались, рисуют процесс развития парфянского искусства идущим вспять, как возврат от воспринятых на первых порах достижений греческой цивилизации к консервативному художественному мышлению восточных народов на стадии их восточно-деспотической государственности или даже родового строя.

Между тем, процесс развития парфянской культуры на новой «эллинистической» ступени развития общества, хотя и в рамках той же рабовладельческой системы, но стоящей несравненно выше уровня рабовладельческих обществ классического Востока, шел, несомненно, по восходящей кривой. Образование парфянской державы связано с возникновением нового уклада жизни. Изменения, отраженные в памятниках ис-

куства, иллюстрируют не только борьбу косных традиций старого общества с новыми тенденциями, но и усвоение и переработку греческого наследия на базе местной идеологии.

Парфянские ритоны наглядно показывают, что уже на первых порах формирования «городской» культуры парфянского общества в изобразительном искусстве сосуществовало два стиля — «экспрессивный» и «иератический». Но, если в эллинистических государствах Средиземноморья первый из них в большей мере отвечал требованиям, поставленным перед искусством интересами и вкусами царского двора и крупных рабовладельцев, где тема напряженной борьбы, полной театрального пафоса, находит свое ярчайшее выражение во фризах Пергамского алтаря и скульптурах галатских воинов, то Парфия выдвинула иные задачи. Религия и искусство выступали в тесной взаимосвязи. Могущественная держава, в течение четырех с половиной столетий сохранявшая значение одной из мировых империй, требовала торжественного прославления существующего порядка, внушения идеи его незыблемости и нерушимой крепости. Художественно-психологические задачи в изобразительном искусстве таким образом отходили на второй план, уступая место сложной символике образов, «вневременная» сущность которых, как бы гипнотически воздействуя на зрителя, в большей мере отвечала идейному заданию. Иератический стиль здесь торжествует, причем процесс отхода к отвлеченным художественным образам запечатлен на самых разнообразных памятниках. В монументальной скульптуре он может быть ярко проиллюстрирован статуей парфянского царя из Шами⁴²⁸, стилем известных «масок», украшающих стены парфянского дворца в Хатра⁴²⁹, наконец, глиняными статуями из Старой Нисы. В мелкой корепластике он очень красноречиво отражен в эволюции культовых статуэток древней Маргианы⁴³⁰.

В парфянской нумизматике портретно-реальные изображения царей на аверсах монет постепенно сменяет отвлеченно-типизированный профиль государя «вообще» не как личности, а как всевластного деспота. Абстрактность типа, обобщенность черт, фронтальность, взгляд в пространство — все эти приемы призваны были создать ощущение известной ирреальности, богоданной сущности образа, уводя его из области конкретных восприятий в круг культовых представлений, глубоко пронизавших духовную жизнь широких толщ парфянского общества и выполнявших функцию идеологического порабощения масс. Но ту же задачу в свое время выдвигало и искусство древневосточных деспотий. Отсюда известная схожесть художественных образов позднепарфянского искусства и памятников искусства классического Востока, связанная не с воскрешением старых, изжитых традиций, как это принято истолковывать, но с общностью цели, породившей известную общность художественных решений уже на новой ступени общественного развития и соответствующей ему идеологии.

В нисийских ритонах этот процесс еще едва намечен. Пластические украшения их в несравненно большей мере запечатлели освоение и переработку высоких достижений греческого искусства — не его классической поры, но времени кризиса полиса, сложения могущественных монархий и связанного с этим развития эллинистических культур. Интерес к

человеческой индивидуальности ярко отображен в группе «экспрессивного» стиля, которые отличаются большим изяществом формы, при несколько нарочитой аффектации выражения. Трагические переживания приобретают здесь известную напыщенность — лицо бородатого мужа на табл. СХХХ близко к театрально-эффектной голове Лаокаона. Головкам карнизов в сцене Пенфея (адекватного ему юноши парфянских преданий) приданы нарочито простонародные черты, странно контрастирующие с переполняющим их настроением глубокой скорби. Романтически мечтательные глаза женских головок, придающие им подчас характер некоторого однообразия, исполнены большой выразительности.

Головки этой группы ведут свою генеалогию от школы Скопаса.⁴³¹ Но мы не могли бы им назвать прямых или даже просто близких аналогов. Они оригинальны — в этом их огромное значение: что-то в них напоминает произведение эллинистической скульптуры, но это «что-то» можно определить общими понятиями: «стиля», «настроения», не назвав почти ни одного идентичного образа. Наиболее близки к ним по своим стилистическим свойствам лишь некоторые терракоты из Смирны, датируемые IV — II вв. до н. э. Так, известное сходство к нашей головке юноши в венке (табл. СХХ) дает смирнская головка вакхата в венке из виноградной лозы.⁴³² Группе задумчивых девушек и бородатого мужа на ритоне № 22 также можно указать некоторые параллели из числа смирнских терракот.⁴³³ Терракоты Смирны из Эрмитажной коллекции дают группу женских головок «скорбного стиля», слегка склоненных, с печальным взором.⁴³⁴ Характерной деталью их являются, между прочим, разнообразные прически, собранные валиком вокруг одинарного или двойного обруча, но в отличие от нисийских узел волос расположен не на макушке, а на затылке. Здесь отмечаем также головку юноши с печальным выражением лица, с условной разделкой волос, несколько напоминающую головки на ритоне № 22 и другую в венке из плюща.⁴³⁵

С. Рейнах отмечал совершенно особый характер «аффекированного» стиля смирнских терракот, радикально отличных от продукции всех иных известных центров античной коропластики.⁴³⁶ Загадочные сами по себе предметы эти, таким образом, ничего не раскрывают для понимания стилистических схожих с ними нисийских объектов. Не стоим ли мы в данном случае перед влиянием именно парфянского культурно-художественного центра на изделия одного из эллинизированных малоазиатских городов или, по крайней мере, их взаимодействием? В последнее время доказан очень важный факт наличия историко-культурных связей Смирны с центральноазиатскими странами.⁴³⁷ Нет ничего невозможного в наличии связей такого рода между этим крупным торговым портом и могущественной Парфией, которые могли протекать не только в плане экономического общения, но и прямых культурных воздействий.

Но здесь, в Парфии, возможен и иной комплекс взаимосвязей. Общий стиль фризобразной композиции отдельно стоящих, пластических фигур в мантиях, да и художественная трактовка этих фигур на ритонах живо напоминает гандхарский фриз (из коллекции Б. Рауленда), изображающий, как полагают, сюжет представления Сидхадатхе его невесты.⁴³⁸ Образу бородатых мужей с лысоватым черепом на ритоне № 43 и др.

близко изображение Диониса из Таксилы — города, расцвет которого совпадает с порой правления индо-парфянских и индо-сакских царей.⁴³⁹ С типом «зевсов», «посейдонов», некоторых венчающих карнизов головок на ритонах сходна бородатая, с густыми прядями голова Атлантида раннегандхарской скульптуры.⁴⁴⁰ Головки юношей «драматического» стиля несколько напоминают тех скорбных «аполлонов» (по Н. Веселовскому), которые украшают согдийские оссуарии из Самарканда.⁴⁴¹ Также на Восток от Парфии тянутся нити художественных образов скульптурных фигурок крылатого слона и зебувидного человекобыка — Гопатшаха. Все это явления единого цикла, не только в смысле близости художественного решения, но и общности породивших их историко-культурных причин.

Группа карнизных головок «экспрессивного» стиля по характеру черт лица подразделяется на два основных типа: «благородных» и «просто-народных». Первые характеризует изысканная правильность черт, приближение к греческому идеалу красоты, вторые отличает подчеркнутый отход от идеальных норм: у мужских лиц большие курносые или горбатые носы, лоб в напряженных складках, иногда клочковатая борода; у девичьих — миловидность пухлых щек, вздернутый носик, невысокий лоб. Однако эта неправильность черт отнюдь не лишает их глубокой одухотворенности. Те же контрасты стиля, несмотря на миниатюрные масштабы, явственно различимы и на лицах персонажей фриз. Даже в цикле олимпийских богов лишь на некоторых из них можно видеть грецизированный тип (№ 22, 27/34, 52). Для подавляющего же большинства характерны круглые, полные, плоские лица с мелкими чертами, дутообразными линиями бровей над большими глазами в припухших веках, высоко расположенным маленьким ртом, крутым подбородком; у женщин, как правило, на шее — жировые складки. Мы уже отмечали особенности «азиатской» выстрижки усов и бороды у мужских божеств и своеобразие прически «валиком», с узлом на макушке — у женских. Все это негреческие черты и детали. Лица этих богов эллин, безусловно, назвал бы «варварскими». Они отвечали совершенно иным нормам красоты, видимо, были созвучны вкусам той парфянской среды, для которой изготовлялись ритоны и на которых были воспитаны резчики-мастера.

Фризы с иными сюжетами изображений развертывают целую серию негреческих лиц. Особенно выразительны в этом отношении ритоны № 1 и № 47. Лица участников вакхического действия — танцоров и музыкантов, сатиров и менад (рит. № 1) — круглые, толстощечие, с неправильными носами, но при всем том, в высшей степени выразительные. Чрезвычайно интересны здесь три сатира с длинными усами, ниспадающими по сторонам рта. Среди памятников классической скульптуры может быть названа в параллель лишь мраморная головка Пана Берлинского Музея с характерными «клубящимися» усами, в отношении которой, однако, можно почти с несомненностью говорить о восточноэллинистическом происхождении. Между тем, тип этот хорошо представлен в кушанском изобразительном искусстве. Именно такова трактовка лица какого-то местного «Диониса» на уже упоминавшейся чаще из Пенджаба.⁴⁴² Близкую иконографию дает целая группа терракотовых головок из Самар-

канда,⁴⁴³ которую Л. И. Ремпель ставит в связь с существованием в Согде местных культов Диониса-Сабазия. Может быть именно Парфия была тем передаточным пунктом, откуда, видоизмененные в соответствии с особенностями местных религиозных воззрений и культовых образов, изобразительные мотивы проникают в Тохаристан и Согд. Козлиные уши и поросшие шерстью ноги с копытцами позволяют все же считать, что на ритонах изображены лишь ряженные «под сатиров» участники «козлиных заповов» восточных дионисий. Иконография же их лиц, заключающая, между прочим, такую абсолютно негреческую деталь, как ниспадающие усы на безбородом лице, оказалась чрезвычайно стойкой в народном среднеазиатском искусстве — коропластике, несомненно, в силу живучести и «моды» и самого культового образа.

Среди участниц того же цикла ритона № 1 особого внимания заслуживает девушка с венком и пальмовой ветвью. Если бы не округлая грудь, ее можно было бы с успехом счесть за юношу в длинной мантии, столь мужеподобны и грубы черты ее лица — прямая линия бровей, крупный, несколько сгорбленный нос. Этот тип с особенной настойчивостью выведен резчиком на ритоне № 47, десять муз которого (заслуживает внимания самый факт нарушения традиционного счета муз — десять вместо девяти) абсолютно лишены тех качеств нежных дев, носительниц музыкальных и пластических вдохновений, какие можно еще ощутить на ритоне № 15 («Аполлон и Музы»). Горбатый нос, квадратная челюсть, жировые складки на шее — все придает им облик скорее каких-то пожилых сибилл; улыбка нисколько не смягчает этого впечатления. В их лицах нет ни нежности, ни поэтичности, а между тем им нельзя отказать в большой выразительности. Есть что-то сближающее этих Муз с высеченными из камня аллегорическими статуями романских и раннеготических соборов Европы. Выше уже указывалось на определенную популярность этого типа в парфянском искусстве; общность облика дает и костяной стиль, украшенный женской фигуркой из Новой Нисы, и некоторые терракотовые головки из парфянских слоев древнего Мерва.

По заключению Л. В. Ошанина, любезно просмотревшего, изображения на ритонах с антропологической точки зрения, подавляющее большинство фигур и головок отражает длиннотелый европеоидный тип с обильной растительностью. Наряду с этим, имеется несколько особей с некоторыми отклонениями от средиземноморской расы и ряд армяноидных типов с переднеазиатскими чертами. К последним по морфологии носа и сильно отклоненному назад лбу принадлежат, в частности, некоторые парфянские музы. Находящийся среди них сатирик также близок к переднеазиатскому типу.

На ритоне № 47 бросается в глаза интересная особенность. Достаточно прикрыть грубоватые головы Муз и фигуры их предстанут в большой гармонии форм и соотношений. Характерная деталь подавляющего большинства изображений на фризах — диспропорция стройных фигур и чрезмерно массивных голов. Эти качества характеризуют даже наиболее «классические» по стилю фигуры, например богов на ритонах № 27/34, 52.

В чем причина? Вызван ли был этот прием тем, что миниатюрные фигурки ритонов воспроизводят какие-то образцы монументальной скульптуры (выше была, например, показана общность типа посеидонов с колоссальной статуей Посейдона Мелосского), головам которых, с учетом перспективных сокращений, придавались несколько преувеличенные размеры? Но те же пропорции наблюдаем мы и у участников «жанровых» сцен — празднеств, пляски и пр. Скорее всего это все же определенный стилистический признак, связанный с особенностями иного, чем в греческом искусстве, эстетического мировоззрения и иного взгляда на красоту соотношений частей человеческого тела.

Безусловно «невосточным» (в смысле связи с традициями искусства предшествующих социальных этапов) является в скульптуре ритонов отношение к пластике наготы. Превосходная моделировка, высокое знание анатомии, живость поз, эластичность движений — все эти качества ставят их в круг «античного» отношения к человеку, как объекту искусства. Величавая, мужественная красота посеидонов и зевсов, подвижная пластика стройных аполлонов, гермесов, танцующих юношей, женственно-пышные формы афродит и нагих танцовщиц заслуживают искреннего восхищения. Но, если образы мужской наготы уводят нас в круг типичной эллинистической пластики, то нагие афродиты скорее вызывают к эротической обнаженности индийских яшени и лакшми: крутые выгибы бедер, пышность форм, тонкая талия, полные руки, украшенные браслетами — вся эта чувственная сторона женского тела одинаково далека и от высокогуманистического образа Афродиты Мелосской и нежно-мечтательного облика Афродиты Книдской. А между тем, «знакомство» парфян с классическими образцами греческой антики подкреплено находкой в Квандратном доме Старой Нисы целой группы фрагментированных мраморных статуй, в частности превосходной копии головы Афродиты Книдской.⁴⁴⁴

Среди других пластических женских образов особенно интересна фигурка № 59. Ее величавая головка с надменным контуром губ и глубокими глазницами (некогда, может быть, инкрустированными драгоценными камнями) под крутыми бровями оставляет ощущение какой-то скрытой загадки. Несмотря на фрагментарность, поворот лица, шеи, плеч придает ей характер беспокойного движения, а темные провалы глазниц преследуют зрителя отовсюду. В ее своеобразной горделивой красоте нет ничего эллинистического. Может быть это одно из изображений многоликой Кибелы в ее «парфянском» варианте? Лукиан писал о знаменитой статуе великой Сирийской богини Гиерапольского храма: «Изображение обладает чудесным свойством: когда стоишь прямо перед ней, то кажется, что она смотрит прямо на тебя, но и когда отойдешь, ее взгляд следует за тобой».⁴⁴⁵

О фантастических скульптурных фигурах полиморфных существ, сочетающих качества разнородных животных, или человека и животного — их культовое содержание и смешанной изобразительной основе детально говорилось в другом разделе. Следует еще раз подчеркнуть их связь с доантичными культовыми и иконографическими образами. Вместе с тем, они как нельзя более отвечают духу эллинистических религий с их сли-

янием разнообразных культов и эллинистического искусства с его вычурностью и поисками необычного. Мы проследили связь львopodobного рогатого грифона со староиранской и скифо-среднеазиатской традицией, Гопатшаха с Согдом и Бактрией, слона с Индией, кентавра с эллинским миром. А между тем, прямых аналогов ни с точки зрения иконографического типа, ни их семантики нет нигде. Они вполне оригинальны, эти образы, они парфянские, хотя и вобравшие отовсюду немало сходственных черт. Слоны и кентаврам приданы крылья, Гопатшаху — черты юного красавца и горб зебу, лишь грифон сохраняет в основных чертах ахеменидскую трактовку. Но главное в том новом, что характеризует эти образы, как создание «античного», а не древневосточного мифологизирования: жизненность зооморфных и одухотворенность антропоморфных образов, сколь бы фантастичными они ни казались.

Следует отметить, что общие стилистические черты, определившиеся на нисийских ритонах II в. до н. э., претерпев определенную эволюцию, войдут затем в произведения позднеантичного искусства Среднего Востока. Об этом свидетельствует хотя бы Бимиранский реликварий I—II вв. (Афганистан), развивающий композиционные приемы ритона № 47 («Гефест и музы»).⁴⁴⁶



Парфянские ритоны Нисы — это новая страница к истории так называемой эллинистической культуры.

Принятое буржуазной наукой, ставшее традиционным определение эллинизма Плутархом, как «смешения» Запада и Востока, отражая отдельные черты некоторых культурно-идеологических явлений эпохи, далеко не исчерпывает и не объясняет объективных причин их породивших. Советская историческая наука, основываясь на рассмотрении исторических процессов на руководящих положениях марксистского учения о смене общественных формаций, видит в «эллинизме» определенный этап развития рабовладельческого общества, закономерный и для «Запада» и для «Востока», ибо он порожден был и там и тут примерно сходными формами и внутренними противоречиями рабовладельческого способа производства.⁴⁴⁷ В этом аспекте историко-культурные явления Парфянского государства представляли типичное порождение эпохи эллинизма. Парфянская культура предстает перед нами во всем многообразии своих высоких достижений и своих противоречий.

Коренные достижения парфянской культуры заключались, прежде всего, в частичном разрыве ее со сковывающими традициями, сложившимися в системе патриархально-родового строя; в расширении идеологических горизонтов, прорвавших узкие рамки мышления, порожденного родо-племенным укладом; в приобщении к высоким достижениям эллинской цивилизации, прошедшим через призму критического преломления их на местной творческой основе; в формировании самобытных путей развития парфянского искусства в различных его областях. Ее основные противоречия: консервативная сила еще непреодоленных до конца культурно-идеологических форм родового уклада; разрыв между культурой эллинизированных городских слоев и культурой широких масс сельского осед-

лого и особенно кочевого парфянского населения; разрыв в культуре правящей «филэллинствующей» верхушки парфянского общества, поверхностно воспринявшей элементы эллинской цивилизации, и более стойкой, самобытной культуре широких народных толщ, слагавших организм парфянского государства.

Блестящим явлением этой придворной культуры предстает комплекс памятников искусства из Северной группы построек Старой Нисы — фамильной резиденции Аршакидов, в первую очередь — комплекс царских ритонов.

Анализ их художественных элементов как с точки зрения содержания, так и формы, выявляет большую сложность и синкретизм исходных элементов. Развертывающиеся на ритонах изображения иллюстрируют смешанность «всебожеских» культов, оргиастический характер их, соединение торжественного и простонародного, смешение обрядовой стороны религии и самих религиозных воззрений, воплощенных в образах божеств. Но именно все эти качества, эта слитность иногда противоречивых явлений с подчас неожиданным видоизменением исходных форм, это высокое усвоение творческих достижений эллинистического мира на базе локальных народных верований и эстетических представлений, придают ритонам как художественным произведениям то высокое звучание, которое ставит их в разряд выдающихся явлений эллинистической культуры и позволяет говорить о существовании особой школы художественной культуры в областях парфянского государства. Созданные в бурно развивавшемся рабовладельческом обществе одного из древних среднеазиатских народов, выдвинувших на арену мировой истории мощное государство и могущественную династию, отразившие в себе элементы парфянской идеологии, запечатленной в мифологическом и художественном творчестве тех дахов-парнов-парфян, которые одним из древнейших пластов легли в этногенез туркменского народа, ритоны парфянских царей из Нисы, как выдающиеся произведения художественной культуры древности, входят в сокровищницу драгоценного культурного наследия советской республики социалистического Туркменистана.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кратко об этом см. М. Е. Массон, Некоторые результаты работ ЮТАКЭ и перспективы археологического изучения Туркменской ССР, «Известия Академии наук Туркменской ССР», 1951, № 1.

2. М. Е. Массон. Новые данные по древней истории Мерва, ВДИ, 1951, № 4, стр. 89—101.

3. Первая публикация — И. М. Дьяконов, М. М. Дяконов, В. А. Лившиц. Налоговые парфянские документы II века до н. э. из Нисы. «Материалы ЮТАКЭ», вып. 2, М.—Л., 1951; их же, Новые парфянские документы из Нисы, «Известия Академии наук Туркменской ССР», 1953, № 6; их же, Административный архив из Южного Туркменистана. Доклады советской делегации на XXIII Международном конгрессе востоковедов. Секция Ирана, Армении и Средней Азии (на русском и английском языках), М., 1954; И. Н. Винников, О языке письменных памятников из Нисы (Южный Туркменистан), ВДИ, 1954, № 2.

4. Подробное изложение истории изучения этого объекта см. М. Е. Массон, Городища Нисы в селении Багир и их изучение. «Труды ЮТАКЭ», т. I, Ашхабад, 1949, стр. 17 и сл.

5. J. V. Hammer, Fundgruben des Orient, Bd. III, s. 319.

6. J. D'Anville, Arrian. Exped. Al. III, 23, II; 25, I.

7. K. Mannert, Geographie der Griechen und Römer, V, 2, s. 108.

8. A. Forbiger, Handbuch der alten Geographie aus der Quellen bearbeitet. Bd. II, Hamburg, 1877, s. 586; H. Howarth, The Eastern Capital of Seleucidae. Num. Cron., 1888, p. 293—299.

9. G. le Strange. The Lands of the Eastern Caliphate, Cambridge, 1930, p. 394, 2.

10. H. Rawlinson, History of Herodotus. London, 1880, карта.

11. F. D. Paruck. Sassanian Coins, Bombay, 1924, карта.

12. *парфия старая*, Ed Miller, p. 254.

13. Закаспийская область в археологическом отношении (Из доклада А. В. Комарова). Новости и биржевая газета, 1888, 2 марта, № 62; перепечатка в газете Туркестанские ведомости, 1888, № 24.

14. А. А. Марущенко. Краткий отчет о работе кабинета археологии Туркменского государственного института истории. Материалы ЮТАКЭ, вып. I, Ашхабад, 1949, стр. 183 и др.

15. См. Положение об Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции. Материалы ЮТАКЭ, вып. I, Ашхабад, 1949, стр. 201—203.

16. См. В. А. Левина. Стена и башня «Старой Нисы». «Труды ЮТАКЭ», т. I, Ашхабад, 1949, стр. 133 и сл.; Г. А. Пугаченкова. К характеристике крепостной архитектуры Старой Нисы. «Известия АН Туркменской ССР», 1952, № 1, стр. 16 и сл. Е е же, Парфянские крепости Южного Туркменистана. ВДИ, 1952, № 2, стр. 215 и сл.

17. См. Г. А. Пугаченкова. Архитектура среднеазиатской античности. ВДИ, 1951, № 4, рис. 3; е е же, Реконструкция «Квадратного зала» парфянского ансамбля Старой Нисы (с приложением цветной репродукции первоначального вида интерьера), «Труды ЮТАКЭ», т. II, Ашхабад, 1951 (1953), стр. 143 и сл.

18. Приведенные ниже данные по северному комплексу Старой Нисы, раскопки которого начаты были ЮТАКЭ в 1948 г., получены в процессе археологических вскрытий, ежегодно осуществлявшихся на нем вплоть до 1954 г. Детальная характеристика полученных при этом наблюдений и археологических материалов составит содержание специального тома «Трудов ЮТАКЭ», подготавливаемого к печати. Здесь приве-

дены лишь суммарные сведения, поскольку без них не понятны были бы многие общие обстоятельства, связанные с ритонами Нисы, которым посвящена настоящая, монография.

19. Об употреблении набида при похоронных обрядах в X в. у гузов см. Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу, пер. А. П. Ковалевского под ред. И. Ю. Крачковского, М.—Л., 1939, стр. 63.

20. Изготовленный на основе резольной фенол-формальдегидной смолы и доставленный А. В. Кирьяновым непосредственно с завода клей БФ-4 имел, согласно паспорта, следующие показатели: вязкость — 57; сухой остаток — 11,3%; прочность (сопротивление разрыву) — 88.

21. А. В. Кирьянов. Применение разъемных гипсовых форм при археологических раскопках. КСИИМК, в. XLIX, 1953, стр. 139 и сл.

22. Для предохранения в дальнейшем берущихся в гипсовые блоки костяных предметов от поселения различных плесеней А. В. Кирьянов в 1949 г. рекомендовал введение стойких антисептиков (стимула или поранитрофенола), покрывая их раствором либо первым слой кусочков влажной бумаги, либо даже непосредственно поверхность объектов.

23. Ср. ритон № 30, реставрированный В. Д. Кононовым, при восстановлении которого сохранены все искажавшие его деформации.

24. Античная техника знала ряд способов пропитки и окраски древесины. По Плинию, например, дикая груша, ореховое и фисташковое дерево отваривались в растворенной краске. См. Максимов М. И., Обработка изделий «Эллинистическая техника». Сборник под редакцией И. И. Толстого. М.—Л., 1948, стр. 205.

25. Золочение бронзы в античную пору осуществлялось с помощью ртути путем амальгамации или при посредстве гидрогида (термин не расшифрован); см. Плиний, Ест. ист. кн. 33, 3.

26. Г. А. Пугаченкова. Архитектурные памятники Нисы. «Труды ЮТАКЭ», I, Ашхабад, 1949, стр. 226—228.

27. E. Herzfeld. Iran in the Ancient East. London — New-York, 1941, fig. 376, pl. XC.

28. Эллинистическая техника. Цит. соч., стр. 94.

29. К. Рончевский. Художественные мотивы в древнем римском зодчестве. Ч. I, Рига, 1905, стр. 58. W. Dorpfeld und H. Hepding. Bericht. über die Arbeiten zu Pergamon, 1908—1909. Athen, 1910, Abb. 5, Taf. XIX.

30. К. Рончевский. Цит. соч., фиг. 95, 96, стр. 53.

31. Его же. Варианты римских капителей. М., 1935, рис. 62, стр. 63; рис. 14, С, Д, стр. 26.

32. Г. А. Пугаченкова. Цит. соч., рис. II-Б, стр. 224.

33. В. Д. Блаватский. Раскопки в Фанагории в 1938—39 гг. ВДИ, 1940, № 3—4, стр. 299.

34. В. Ф. Гайдукевич. Раскопки Мирмекия и Тиритак, археологическая разведка на Керченском полуострове в 1937—39 гг. ВДИ, 1939, № 3—4, стр. 316.

315. М. М. Кобылина. К изучению искусства древнегреческого города Фанагории. ВДИ, 1938, № 2 (3), стр. 348—349.

36. Ср. завершение ритона, найденного в Коньякове (Польша), в виде головы антилопы, отлитой из серебра, изо рта которой выступает «соска», направляющая жидкость тонкой струей (Syria, t. XII, Paris, 1931, fig. 4.).

37. Восточное серебро. № 40, 41.

38. M. Bieber. Das Drezben Schauspielrelief. Bonn, 1907, s. 23, Abb. 5.

39. S. Reinach. Repertoire des reliefs Grecs et Romains. T. I, Paris, 1909, pl. 73, I.

40. К. В. Тревер. Памятники греко-бактрийского искусства. М.—Л., 1940, стр. 107.

41. К. В. Тревер. Цит. соч., стр. 107.

42. Th. Hope. Customs of the Ancient. London, 1841, pl. 89. E-von Merclín. Artikel im Hamburgischen Museum, für Kunst und Gewerbe. Archäologischer Anzeiger, 1928, Bd. III/IV, Abb. 56—62.

43. S. Reinach. Monuments nouveaux de l'art antique, I. Paris, 1924, fig. 26.

44. S. Reinach. Repertoire... t. IV, p. 451.

45. Daremberg-Saglio, III, p. 945, fig. 4348.

46. S. Reinach. Repertoire... t. III, p. 302—303. Ср. также итальянский ритон из Неаполя — P. Jacobsthal — Krokodil und Neger. Archäologischer Anzeiger, 1928, Bd. I, Abb. 3.

47. A. Godard, *Le trésor de Ziwiyé (Kurdistan)*. Haarlem, 1950, fig. 57, 58.
48. Восточное серебро, табл. IV, V.
49. Русские древности, стр. 84—86, рис. 115 — 116; вып. II, рис. 144, E. II.
50. Ритон хранится в Британском Музее. O. M. Dalton. *The Treasure of the Oxus*. London, 1905, p. 118—119, pl. XXII. S. Casson. *Achaemenid Sculpture*. SPA, I, p. 354, IV—pl—114.
51. Ch. P. La decouverte de Panagurichté. *Revue archéologique*, t. XXXVI, 1950, p. 154—156, fig. I. «Фракийский клад». Журн. «Вокруг света», июнь, 1952; Ch. P. *Encore les vases d'or de Panagurichté (Bulgarie)*. *Revue archéologique*, t. XLIV, 1954, p. 91.
52. R. Ettinghausen. *Parthian and Sasanian Pottery*, SPA, I, p. 660 — 661, fig. 220-a, b, c.
53. SPA, VI, pl. 174—D.
54. R. Ettinghausen, op. cit., p. 659.
55. N. Debevoise. *Parthian Pottery from Seleucia on the Tigris*. Ann Arbor, Michigan, 1934.
56. R. Grousset. *L'exposition Musée. Gernushi Oriental Art*, 1948, № 3, fig. 2, p. 106.
57. M. Bachrami. *L'exposition d'art iranien à Paris. Artibus Asiae*, vol. XI — 1/2. Ascona, 1948, pp. 14, 22, fig. 2, 5, 6.
58. Bartholomaei, *Recherches sur la numismatique Arsacide*. St. Pb., 1848, t. II, Pl. IV.
59. J. de Morgan. *Manuel de numismatique Orientale*. Paris, 1923 — 1926, fig. 143 — 43.
60. М. Е. Массон. Новые данные по древней истории Мерва. ВДИ, 1951, № 4, стр. 98.
61. К. В. Тревер считает греко-бактрийским серебряный ритон из коллекции Эрмитажа, найденный в Полтавской губернии (цит. соч., стр. 105 сл.). Приведенная аргументация для такого отождествления явно недостаточна, продолговатая же форма ствола, характер скульптурной фигуры коня и орнаментация позволяют считать, что ритон имеет парфянского или фракийского происхождения.
62. J. Hackinet, J. R. Hackin. *Recherches archéologiques à Begram*. Paris, 1939, pl IX, fig. 20, N 176, p. 33.
63. Op. cit., pl. IV, fig. 7, N 158, p. 28.
64. Восточное серебро, № 40, 41.
65. A. Stein. *Innermost Asia*, t. II, pl. Yo, 08; SPA, IV, pl. 186—B.
66. Детальное описание сохранности каждой отдельной фигурки, головки, профиля и т. д. содержится в инвентарных паспортах нисийских ритонов, хранящихся в научном архиве ЮТАКЭ.
67. Единственное исключение — ритон № 8, на фризе которого фигуры представлены в двух планах.
68. W. Dittenberg. *Orientalis Graeci Inscriptiones Selectae*, Lipsiae, 1903, s. 383; E. Benvenist. *The Parthian Religion according to the Chief Greek Texts*. Paris, 1929, p. 28—29; S. Reinach. *Repertoire*, t. I, 195.
69. Монсей Хоренский. *История Армении*. Пер. Н. С. Эмина. М., 1893. стр. 64 — 65.
70. Л. И. Ремпель. Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы. «Труды ЮТАКЭ», I, Ашхабад, 1949, стр. 333 и сл.
71. Л. И. Ремпель. Цит. соч., стр. 339—341.
72. J. de Morgan. *Manuel*, fig. 143— 4, 7, 8, 9; p. 141.
73. Раскопки ЮТАКЭ 1949 года.
74. С. П. Толстов. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция Академии наук СССР (1945—1948 гг.). Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции, т. I, М., 1952, рис. 23.
75. Например фигурки нагих афродит — S. Reinach. *Repertoire*, t. IV, p. 216, 217.
76. *Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale University*, Febr. 1938.
77. SPA, IV, pl. 133—A.
78. SPA, IV, pl. 134—E.
79. J. M. Unvala. *Observation on the Religion of the Parthians*. Bombay, 1925, p. 7—9.
80. Монсей Хоренский, стр. 65, 67. Н. С. Эмин. Очерк религии и верований языческих армян. Исследования и статьи. М., 1896, стр. 37—38.
81. Лукиан. О сирийской богине. § 31.

82. M. I. Rostovtzeff. *Dura and Problem of the Parthian Art*. New-Haven, 1935, p. 206.
83. *Révue des arts asiatiques*, t. II, № 2, 1937, pl. XXVII.
84. S. Reinach. *Repertoire*, p. 195.
85. V. A. Smith. *Catalogue of the Coins in the Indian Museum Calcutta*. Oxford, 1906, pl. II, I.
86. *Op. cit.*, pl. VIII, 5, 6, 10, pp. 40, 42, 43.
87. B. Rowland. *The Hellenistic Tradition in NW India*, *The Art Bulletin*, vol. XXXI, N1, 1949, fig. 4, p. 9.
88. Лукиан. О сирийской богине. § 32.
89. Знаменитая хрисозлефантинная статуя Геры работы Поликлета имела головной убор в виде короны, украшенной изображением харит и ор. В одной руке она держала яблоко, в другой — скипетр, увенчанный кукушкой.
90. Du Mensil du Bulsson. *L'etendard d'Atargatis et Hadad a Doura-Europos ou la déesse Sémia RAA*, t. XI, N 11, 1937, fig. 5.
91. J. Perrot. *Le Musée Archéologique de Palestine à Jerusalem*. Syria, t. XXV, 1946/48.
92. Ср. короны Варахрана II, Ормузда II, Бахрама IV, Фируза, Хозроя I, Хозроя II. Хармизда V, Пездигерда III. И. А. Орбели, К. В. Тревер. *Сасанидский металл*, табл. 1—2; R. Cottevielle—Giraudet. *Coupes et camées sassanides du Cabinet de France*, RAA, т. XII, № 1, 1938, pl. XXXI—2, 3, 9, fig. 6, 7, 13, 15—17.
93. М. И. Максимова. *Техника промышленности*. Сб. «Эллинистическая техника», под ред. И. И. Толстого. М.—Л., 1948, стр. 206—207.
94. Сб. «Античные поэты об искусстве». М.—Л., 1938, илл. 53.
95. M. Rostovtzeff. *A History of the Ancient World*. Oxford, 1926, fig. 32.
96. Геродот, VIII, 98.
97. Лукиан. О доме. § 27.
98. В «Иллиаде» жена Гефеста—Харита; по Гесиоду—Аглая.
99. Моисей Хоренский. *Цит. соч.*, стр. 37—38.
100. V. A. Smith. *Catalogue*, p. 76, 79, 82, pl. XII, 5.
101. М. Е. Массон. К истории черной металлургии Узбекистана, Ташкент, 1947, стр. 3—5.
102. Unvalz, *op. cit.*, p. 8; SPA, IV, pl. 140—o; J. de Morgan, *Manuel*, fig. 143—38. Образ Афины-Паллады нередок на греко-бактрийских монетах II в. до н. э. — у Диодота, Деметрия, Аполлодора, Менандра и др. См. К. В. Тревер, стр. 22.
103. Эмин. *Цит. соч.*, 22/38. Моисей Хоренский, стр. 65, 67.
104. К. В. Тревер, стр. 74.
105. M. Rostovtzeff. *Dura...* p. 206.
106. Syria, t. XIV, 1933, pl. V; A. Shampdor. *Les ruines de Palmyre*. Paris, 1953, p. 114.
107. М. Е. Массон. Новые археологические данные по истории рабовладельческого общества на территории Туркменистана. ВДИ, 1953, № 3, рис. 17, стр. 157.
108. М. Е. Массон, Г. А. Пугаченкова. Оттиски парфянских печатей из Нисы. ВДИ, 1954, № 4, стр. 164, рис. 26.
109. S. Reinach. *Repertoire*, t. II, p. 792—793; t. III, p. 55—56.
110. V. Smith, *Catalogue*, p. 79.
111. Страбон, кн. 15, гл. III.
112. Юстин, XI 1, 2.
113. Красс, 23, 24.
114. Красс, 18, 25.
115. Красс, 27.
116. Лукиан. Разговор в царстве мертвых, § 3—4.
117. Юстин, XI 1, 2.
118. F. Koerr. *Alexander der Grosse*. Bielefeld-Leipzig, 1899, Abb. 2—4, 8.
119. Ср. изображение Александра на камнях из Лувра. *Цит. соч.*, Abb. 15, 18; слепок головы Александра в Одесском Музее. О. Ф. Вальгауер. Этюды по истории античного портрета. М., 1938, рис. 60—61.
120. Ф. Баумгартен, Ф. Поланд, Р. Вагнер. *Эллинистическо-римская культура*. СПб., 1914, рис. 173.
121. R. Heberdey. *Vorläufiger Bericht über die Grabungen in Ephesos, 1907—1911*. Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institute in Wien. Bd. XV, Wien, 1912, Abb. 137, 138.

122. A. Champdor. Les ruines de Palmyre, op. cit., p. 114.
123. Th. Hope. Customs of Ancient. London. 1841, pl. 291.
124. В. Д. Блаватский. Греческая скульптура. М.—Л., 1939, илл. 177.
125. M. Rostovtzeff, Dura, op. cit., p. 207.
126. G. Hopkins. The Temple of Adad. The Excavations at Dura-Europos. Prel. Rep. of fifth season of work, 1931 — 1932. New-Haven, 1934, pp. 107, 116 — 117, Tabl. XIII.
127. То же издание, Tabl. XXXIII.
128. W. van Inger. Figurines from Seleucia on the Tigris. London, 1939, pl. XXIX, N 413—с.
129. Л. И. Ремпель. Цит. соч., рис. 34.
130. Там же, рис. 33.
131. A. Grünwedel. Buddhistische Kunst in Indien. Berlin, 1900, № 40.
132. S. Reinach. Monuments nouveaux de l'art antique. I. Paris, 1924, fig. 137. pp. 238—240.
133. S. Reinach. Chroniques d'Orient. (1887). Paris, 1891, p. 325.
134. S. Reinach. Monuments nouveaux, pp. 267—268, fig. 148—150.
135. B. Rowland. Art in East and West. An introduction through compar on, Cambridge, 1954, pl. 6, p. 20.
136. Эмин. Цит. соч., стр. 20—21.
137. Моисей Хоренский, стр. 38, 65, 67.
138. Культ Геракла, слившегося на местной почве с Вереграгой, был широко распространен в парфянской среде, как о том свидетельствуют многочисленные памятники парфянской нумизматики и изобразительного искусства; об этом подробнее ниже.
139. M. Rostovzeff, Dura, p. 225.
140. Плутарх, Красс, 17.
141. Из материалов археологических раскопок ЮТАКЭ на Гяур-кале в 1950 г.; фрагмент такой фигурки (поднятый также на Гяур-кале) опубликован в I томе «Трудов ЮТАКЭ». Л. И. Ремпель считал ее за менаду (стр. 349—350).
142. М. Е. Массон, Г. А. Пугаченкова. Оттиски.... цит. соч. стр. 165, рис. 27.
143. Моисей Хоренский, стр. 64, 98.
144. Мухр-Яшт, 9.
145. Unvala, op. cit., p. 8.
146. J. de Morgan. Manuel, fig. 143—77.
147. А. А. Пугаченкова. Цит. соч., рис. 97, стр. 220—221.
148. S. Reinach. Repertoire, t. II, p. 95; t. III, p. 104; t. IV, p. 186—189.
149. F. Winter. Die Antiken Terrakotte. Berlin, 1903, s. 164—1, 2, 6; s. 166—6.
150. J. Huddilstone. Greek Tragedy in the Light of Vase Painting. London. 1898, fig. 19.
151. Моисей Хоренский, стр. 98.
152. M. Rostovtzeff, Dura, p. 206.
153. Прокопий Кесарийский, гл. XVII (ср. пер. Дестуниса, стр. 210 — 216 и прим. 9, 10).
154. J. Bartholomaei. Recherches sur la numismatique Arsacide, pl. VI № 92.
155. A. Markoff. Les monnaies des rois Parthes. Paris, 1877. № 14.
156. V. Smith, Catalogue, t. I—10, II. Тревер, стр. 63.
157. Ср. Деметру в сцене элевсинских таинств—A. Baumeister. Denkmäler des klassischen Altertums. München — Leipzig, 1889, Abb. 520, 521, S. Reinach, Monuments nouveaux, op. cit., fig. 258, p. 33; А. А. Передольская. Кумская ваза, цит. соч., стр. 7, 14.
158. A. Baumeister, op. cit., Abb. 520.
159. Du Mensil du Buisson. L'etendard d'Atargatis... op. cit. p. 75 — 87. Знак полумесяца со звездой в нем встречается на монетах ряда аршакидских царей (Орода I и следующих). Подробнее об этом будет сказано ниже.
160. Op. cit., pl. XXVII.
161. SPA, IV, pl. 140—G, M, Q, V.
162. E. Herzfeld. Spendarmat — Demeter. Archeologische Mitteilungen aus Iran. Bd. III. Hf. I. Berlin, 1930, p. 25.
163. Эмин. Цит. соч., стр. 23—26.
164. Шантени де ля Соссей. История религии, стр. 289, 290.
165. B. Schweitzer. Zur Hestia Giustiniani. Archäologischer Anzeiger, 1928, III/IV, s. 510 сл.

166. H. Bulle. *Der schoene Mensch im Altertum*. München—Leipzig, 1912, t. 74; S. Reinach. *Monuments nouveaux*, pp. 118—119, fig. 70.
167. К. В. Тревер, стр. 127—128, табл. 36, 9. Автор считает, что будто бы воспроизводит тип Лисипповского Посейдона «где-то в Согде или Фергане, местная художественная школа (после Деметрия не допускавшая той степени обнаженности, которая была вполне естественна для грека) накинула на бога плащ, задрапировав ему бедра» (стр. 127).
168. Г. А. Пугаченкова. Цит. соч., стр. 218.
169. Юстин, IX.
170. Тацит. *Анналы*, VI, гл. 37.
171. D. M. Robinson, *Unpublished Greek Gold Jewelry and Gems*, *AJA*, 1953, № 1, pp. 9—10.
172. Подобное одяние см. на мраморных статуэтках Муз эллинистического круга в Музее Франкфурта на Майне (S. Reinach, *Monuments nouveaux*, fig. 227, p. 396). S. Reinach, *Repertoire*, t. III, p. i, 99; t. IV, p. 180—5, p. 408—7, pp. 418—419.
173. Плутарх. *Красс*, § 32.
174. Э. Р. Фон-Штейн. Вазы с рельефным украшением из Ольвии. ИАК, 1902, вып. 3, табл. XIV—XV.
175. Ch. Picard. *Un cénacle littéraire hellénistique sur deux vases d'argent du Tresore Bertouville-Bernay*. *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, T. 44, Paris, 1950, p. 53—82; fig. 1, 9, 11.
176. H. Bulle. *Der schoene Mensch...* t. 136.
177. Е. В. Ернштадт. Статуэтка Диониса из Тиритаки. *СА*, VII, 1941, стр. 181—182.
178. W. van Inger. *Figurines from Seleucia on the Tigris*, pl. V, № 65, p. 70; pl. XII, № 167, 169.
179. R. Ghirshman. *Iran from the Earliest Times to the Islamic Conquest*. London, 1954, pl. 28—d, p. 236.
180. В. А. Жуковский принял костяной стиль из Гяур-калы за головную шпильку. См. его, *Развалины Старого Мерва*, СПб., 1894, стр. 193. Стили подобной формы обнаружены С. П. Толстовым в Хорезме. *Древний Хорезм*, М., 1948, сводная таблица в конце книги, раздел «Кушанская культура».
181. В. Тарн. *Эллинистическая цивилизация*, М., 1949, стр. 242.
182. Арриан. *Анабазис Александра*. Кн. IV, гл. VII.
183. Плутарх. *Александр*, XI V.
184. Диодор Сицилийский, XVII, 77.
185. Юстин, XI I, 2.
186. Страбон, кн. 15, гл. III.
187. Псевдо-Арриан. *Плавание вокруг Эритрейского моря*, § 266 (ВДИ, 1940, № 2, стр. 6).
188. H. Bulle. *Der schoene Mensch*, taf. 278.
189. C. Cossovicz—*Inscriptiones Palaeo-persicae*. Petropol. 1872. M. Rostovtzeff. — *A History of the Ancient World*. Oxford, 1926, pl. LXVI, p. 254.
190. F. Winter. *Die Antiken Terrakote*. Berlin, 1903, s. 165, fig. 4.
191. G. W. Eldkin. *The Figure Mosaics Antioch on the Orontes*. *The Excavations of 1932*. Princeton, 1934, p. 45, fig. 5.
192. Th. Macridy. *Antiquités de Notion II*, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institute in Wien*, Bd. XV, Wien, 1912, Abb. 31.
193. G. Rowlinson. *The Sixth Great Oriental Monarchy*. London, 1873, p. 386.
194. Изображения эти публиковались неоднократно; например, А. Я. Борисов. К истолкованию изображений на Бианайманских оссуариях, *ТОБЭ*, II, табл. I, сл.
195. SPA, IV, pl. 160.
196. Cp. Ch. Picard. *Une oenochoé de bronze doré. «Le portrait de reine», trouvée à Glanum (Provence)*. *Revue Archéologique*, t. XXXV, 1950, pp. 135 сл., fig. 2—5; *Four Fragments of Ptolemaic High-relief Faience*. *Revue archéologique*, t. XLIII, 1954, p. 44, сл., fig. 1, 2.
197. B. Rowland. *The Art and Architecture of India*. London, 1953, pl. 36, pp. 82—83.
198. А. К. Марков. *Неизданные арсакидские монеты*. СПб., 1892, табл. III.
199. SPA, IV, pl. 133—A.
200. R. de Mecquenem. *Fouilles de Suse. 1933 — 1939. Mémoires de la Mission Archéologique en Iran*. T. XXIX, pl. IX.
201. F. Winter. *Die antiken Terrakote*, op. cit., Bd. III, s. 126, fig. 8, s. 199.
202. S. Reinach. *Monuments nouveaux*, t. I, p. 285, fig. 763.

203. Филострат. Картины. Пер. С. П. Кондратьева. М., 1936, стр. 43—44.
204. K. Weitzman, Three «Bactrian» Silver Vessels with illustrations from Euripides. The Art Bulletin, vol. XXV, № 4, Dec. 1943, p. 296—298.
205. Р. Л. Эрлих. Иблис-музыкант. Записки коллегии востоковедов. V. Л., 1930, стр. 40.
206. В. Тарн. Цит. соч., стр. 159—160.
207. Там же, стр. 205, 307.
208. А. Б. Ранович. Эллинизм и его историческая роль. М.—Л. 1950, стр. 319, сл.
209. Страбон, кн. 10, гл. 3, § 19.
210. М. Е. Пещерова. Праздник тюльпана (лола) в сел. Исфара Кокандского уезда. В. В. Бартольд. Туркестанские друзья и почитатели. Ташкент, 1927, стр. 375 и сл.
211. Ф. Мищенко. Сабаций. Энциклопедический словарь, изд. Брокгауз и Ефрон, т. XXVIII.
212. Л. Я. Штернберг. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936, стр. 459—460.
213. E. Chavannes. Documents sur les Tou—Kine (Turcs) occidentaux. Сб. Трудов Орхонской экспедиции. Т. VI. СПб, 1903, стр. 132—133.
214. Наршахи. История Бухары. Пер. Н. Лыкошина. Ташкент, 1897, стр. 33.
215. С. П. Толстов. Древний Хорезм. Цит. соч., стр. 201 сл.
216. А. М. Белиницкий. Вопросы идеологии и культуры Согда по материалам пиянджикентских храмов. «Живопись древнего Пиянджикента». М., 1954, стр. 78, сл., табл. XIX сл.
217. Служительницы Диониса во время вакханалий набрасывались, например, на плеч, как одно из воплощений этого бога, и раздирали его руками и зубами, приходя в экстаз (Штернберг. Цит. соч., стр. 470—471).
218. М. Ростовцев. Античная декоративная живопись... стр. 224—226.
219. Л. Я. Штернберг. Цит. соч., стр. 464.
220. Frazer. The Magic Art, II, p. 138—139.
221. Г. А. Пугаченкова. Сосуд из Термеза с вакхической сценой. ВДИ, 1951, № 1, стр. 128, сл.
222. D. M. Robinson. An Oenochorus Belonging to the John Hopkins University. AJA, 1909, vol XIII, N 1, p. 30—38.
223. S. Reinach. Répertoire, t. I, pl. 130, 131.
224. Лукиан. О пляске, § 22.
225. С. Н. Худков. История танцев. Ч. 1, СПб, 1913, стр. 116, 140 сл.
226. Antiquity, № 93, March, 1950, pl. 11—b.
227. В. Д. Блаватский. Греческая скульптура. М.—Л., 1939, рис. 109.
228. S. Reinach. Répertoire, t. I, pl. 138.
229. L. Curtius. Die Wandmalerei Pompejis, 1921, p. 297, fig. 171.
230. F. Cumont. La grande inscription Bachique du Metropolitan Museum. AJA, 1933, № 2, fig. 3.
231. Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. ОГИЗ, 1938, стр. 47—48.
232. В. Тарн. Цит. соч., стр.
233. Г. А. Пугаченкова. Некоторые изобразительные сюжеты на памятниках искусства древнего Согда. Известия отд. общ наук АН Тадж. ССР, вып. II, Сталинабад, 1952, стр. 53 и сл.
234. М. Е. Массон. Ахангеран. Ташкент, 1953, рис. 28—29.
235. А. Стрелков. Файюмский портрет. М.—Л., 1936, рис. 24.
236. Страбон, XV, гл. III, § 14, 15. В. В. Струве. Родина зороастризма... цит. соч., стр. 10, 27.
237. Б. Н. Кастальский. Бия-найманские оссуарии. ПТКЛА XIII. Ташкент, 1909, таблица-вклейка.
238. E. Herzfeld. Iran in the Ancient East, op. cit., pl. LXXIII.
239. C. Kossowicz. Inscriptiones... op. cit., pp. XXVIII—XXIX.
240. Roscher. Lex. de Myth., 60, s. 247, Abb. 7.
241. Восточное серебро, табл. XXXVII, № 66.
242. Тревер, табл. 18—21.
243. SPA, IV, pl. 230—A.
244. C. Trever. Terracottas from Afrosiab. M.—L., 1934, t. XIV; Оттиск несколько смят. К. В. Тревер предположительно считает, что «правая рука» держит жезл или щит (?)» (стр. 51).
245. Б. Н. Кастальский. Цит. соч., таблица-вклейка.

246. А. Я. Борисов. К истолкованию изображений на Биянайманских оссуриях. ТОВЭ, II, Л., 1940, стр. 42, 43.
247. Г. А. Пугаченкова. Цит. соч., стр. 59 и сл.
248. ИАК, 1902, вып. 3, табл. XIV—XV, стр. 108.
249. Шантепи де ля Соссей. Цит. соч., стр. 301, 302.
250. М. Ростовцев и П. Степанов. Эллино-скифский головной убор. ИАК, вып. 63, II., 1917, стр. 90.
251. J. de Morgan. Manuel, p. 160.
252. M. Rostovtzeff. Dura, p. 225.
253. J. de Morgan. Manuel, fig. 143, p. 141, 143.
254. М. Ростовцев. Эллинизм и иранство на юге России. Пр., 1918, стр. 153.
255. Г. А. Пугаченкова. Архитектурные памятники Нисы, цит. соч., стр. 218 — 220.
256. Бехрам-Яшт, I, 3, 4, 5, 7.
257. R. Watzinger. Malerei und Plastik. Expedition E. von Sieglin, Ausgrabungen in Alexandria. Leipzig, 1927, Taf. VI.
258. Luckenbach. Kunst und Geschichte. München—Berlin, 1910, Taf. III.
259. J. Durm. Baukunst der Griechen, Leipzig, 1910, s. 326 сл.
260. H. Bulle. Archaisierende Griechische Rundplastik. Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaft Philos.-philol. und hist. Klasse XXX, Bd. 2. München, 1918. S. Reinach. Monuments nouveaux, fig. 346.
261. J. de Morgan. Manuel, fig. i. 43.
262. Г. А. Пугаченкова. Цит. соч., стр. 218.
263. В такого рода костюм облачено божество в сцене инвеституры Хозроя II в Так-и Бустане.
264. Е. Кагранов. Культ фетишей, растений и животных в древней Греции. Журнал министерства народного просвещения, 1912 (ноябрь), стр. 516—517.
265. Например на упомянутой выше чаше, опубликованной в атласе «Восточное серебро» (табл. XXXVII): сидящая против парфянского царя женщина держит в одной руке шишку.
266. Th. Hore. Costums... op. cit., pl. 266.
267. J. de Morgan. Manuel, fig. 143—33.
268. E. Bezold. Ninive und Babylon. Leipzig, 1907, Abb. 8.
269. Страбон, кн. 15, гл. I, § 30—31.
270. Юстин, XI, I, 3.
271. SPA, I, fig. 93.
272. Ph. Ackerman. Textiles through the Sasanian Period. SPA, I, fig. 237—d.
273. Е. Кагранов. Культ фетишей, стр. 460 сл., 1913, стр. 509 сл.
274. Страбон, XV, гл. III.
275. Яшт, XIV, 544—555. См. В. В. Струве. Родина зороастризма, цит. соч., стр. 27.
276. Биддельф. Народы, населяющие Гиндукуш. Пер. П. Л. Лессара. Ашхабад, 1886, стр. 112—113.
277. А. Самойлович. Туркменские развлечения, стр. 7.
278. АДЖЮР, стр. 328.
279. Г. А. Пугаченкова. «Труды ЮТАКЭ», I, стр. 220 сл.
280. Страбон, IX, 14, 9.
281. Unvala, op. cit., p. 17.
282. Тацит. Анналы. Кн. VI, гл. 37.
283. J. C. Coşayjee. Cults and Legends of Ancient Iran and China. Bombay, 1929, p. 138.
284. По Ш. Я. Амиранашвили, в двух случаях изображен конь-жеребец как земное воплощение Митры, в третьем—жертвенная лошадь, обреченная на закланье перед алтарем огня. См. Ш. Я. Амиранашвили. Две серебряные чаши из раскопок в Армази (Грузия). ВДИ, 1950, № 1, стр. 91—101.
285. АДЖЮР, стр. 59.
286. Лукиан, Скиф или друг на чужбине. § 2.
287. Ш. Я. Амиранашвили. Цит. соч., рис. 5.
288. К. В. Тревер, табл. 18—21.
289. Харес Митиленский (см. В. В. Бартольд. К истории персидского эпоса. ЗВО, XXII, 1915, стр. 260).
290. Лукиан. О сирийской богине. § 27.
291. H. Bulle. Arch. griech. Plastik, op. cit., Taf. 4.
292. H. Heydermann. Satyr und Backennamen. Fünftes Hallisches Winkelmanns Programm Halle, 1880, (Tabl.).

293. A. Grünwedel. *Buddhistische Kunst in Indien*. Berlin, 1900, fig. 89, 97.
294. J. de Morgan. *Manuel* fig. 143, 5, 7—11.
295. Лукман. Икароменипп, § 27.
296. Лукман. Собрание богов, § 4, 9, 14.
297. Квинт Курций Руф. О деяниях Александра Македонского.
298. R. Ghirshman. *Iran*, op. cit., pl. 27 c—d, p. 236.
299. М. Ростовцев и П. Степанов. Эллино-скифский головной убор. ИАК, вып. 63, II., 1917, стр. 87.
300. Th. Scheiber. Die Nekropol vom Kom-esch-Schunkafa. II. Expedition. E. Sieglin. *Ausgrabungen in Alexandria*, Leipzig, 1908, Taf. XLIV, XXVI.
301. Любкер, стр. 122.
302. H. Heydemann. *Satyr und Baackennamen*, op. cit., fig. 199.
303. A. Stein. *Old Routes of Western Iran*. London, 1940, pl. XXVII, 21.
304. S. Reinach. *Répertoire*, II—III, № 118.
305. J. de Morgan, *Manuel*, fig. 143—33.
306. R. Ghirshman. *Iran*, op. cit., pl. 13—6.
307. J. de Morgan. *Manuel*, fig. 143—46.
308. Там же, fig 143—29, 48, pp. 142, 144.
309. А. Рагозина. История Мидии. СПб, 1903, стр. 138—139. (по Анкетиль де Перрону).
310. Музыкальная культура древнего мира. Под. ред. проф. Р. И. Грубера. Л., 1937, рис. 22; Th. Hore, *Costums*, op. cit. pl. 113.
311. W. van Inger. *Figurines from Seleucia*.. op. cit., № 533—546.
312. Музыкальная культура. Цит., соч., стр. 152.
313. Любкер, стр. 891.
314. A. Markoff. *Les monnaies des rois parthes*. Sec. fasc. Paris, 1877, № 34.
315. Страбон, кн. 10, гл. 3, § 17.
316. А. А. Семенов. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-Али (XVII века). Ташкент, 1946, стр. 17—19.
317. W. van Inger. *Figurines from Seleucia*.. op. cit., №№ 546—567.
318. C. Trever. *Terracottas*, № 107, 184.
319. Н. Я. Бичурин. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. II. М.—Л., 1950, стр. 281.
320. М. Е. Массон. Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э. «Материалы Узкомстариса. В. I. Ташкент 1933. К. В. Тревер, табл. 48. A. Foucher. *L'art gréco-bouddhique du Gandhara*. Paris, 1905, fig. 315; C. Marsel-Dubois, *Notes sur les instruments de musique figurés dans l'art plastique de l'Inde ancienne*, t. XI, 1937, fig. 1, pl. XV—2.
321. Восточное серебро, табл. 66.
322. А. А. Семенов. Цит. соч., стр. 16.
323. W. van Inger, op. cit., №№ 576—579.
324. А. А. Семенов. Цит. соч., стр. 19—20.
325. К. В. Тревер, табл. 21.
326. Музыкальная культура... цит. соч., стр. 153.
327. Музыкальная культура... цит. соч., рис. 13, стр. 102.
328. Цит. соч., стр. 183.
329. W. van Inger, op. cit., № 580.
330. C. Marsel-Dubois, op. cit., pl. XIV—4.
331. К. В. Тревер, табл. 45.
332. Музыкальная культура... цит. соч., стр. 199.
333. G. Rowlinson. *The Sixth Great Oriental Monarchy*, op. cit., p. 422.
334. Trever. *Terracottas*, № 105, 106.
335. C. Marsel-Dubois, op. cit., pl. XIV—4.
336. Восточное серебро, табл. 37.
337. Плутарх, Красс, 23.
338. Иакинф, стр. 281.
339. H. Bulle. *Der schoene Mensch*, Taf. 285.
340. К. В. Тревер, табл. 41, 1
341. E. Herzfeld. *Iran*... pl. LXV—LXVI.
342. F. Sarré. *Die Tradition in der Iranischen Kunst*. Иранское искусство и археология. Доклады. М.—Л., 1939, стр. 228, табл. CV. Государственный Эрмитаж. Атлас по истории культуры и искусства Древнего Востока. М.—Л., 1940, табл. 101, стр. 46 (комментарии А. Я. Борисова).
343. E. Herzfeld. *Iran*, p. 257.

344. Государственный Эрмитаж, Атлас... цит. соч., стр. 47.
345. Этому документу посвящен ряд исследований советских ученых. См. В. В. Струве, Надпись Ксеркса о «дэвах» и религия персов. Изв. АН СССР, сер. историко-филологическая, 3 (1944), стр. 128—140. Его же. Родина зороастризма, цит. соч., стр. 5—34; здесь же подробная библиография вопроса.
346. В. В. Струве. Родина зороастризма, цит. соч., стр. 25.
347. В надписях Дария последний утверждает почти полное тождество свое с Ахурамаздой: «Моим является Ахурамазда, Ахурамазде принадлежу я» (Там же, стр. 20—21).
348. Печать из колл. Nevell—SPA, IV, pl. 123—B; из колл Cook,—pl. 123—L.
349. B. G. Godd. Achaemenid Seals. SPA, I, p. 485.
350. A. Furtwängler. Die Antiken Gemmen. Leipzig—Berlin, 1910, Taf. LXI—40. M. E. Babelon. Guide illustré au Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1900, fig. 121; E. Herzfeld, Iran, fig. 362; Ph. Ackermann, Achaemenid Seals. Iconography. SPA, I, fig. 90—b. (Coll. Sangiorgy). Ф. Аккерман считает, что грифон этот является воплощением образа солнца (стр. 392).
351. F. H. Marshall. Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities, British Museum. London, 1911, pl. XXXII, № 1826.
352. А. А. Передольская. Кумская ваза. Л., 1936, илл. 1.
353. A. Furtwängler. Die Antiken Gemmen, Taf. LXI—40; D. M. Robinson. Unpublished Greek Gold Jewelry and Gems. AJA. 1953, № 1, fig. 53—57, p. 18—19.
354. M. Rostovtzeff. A. History of the Ancient World. Oxford, 1926, p. XLI, p.—130.
355. Г. А. Пугаченкова. Цит. соч., стр. 221—222.
356. S. Reinach. Orpheus, Paris, 1909, p. 101.
357. АДЖЮР, стр. 289.
358. H. Seyrig. Antiquités syriennes. Syria, XVIII, 1937, p. 18; SPA, I, p. 486, pl. 142—G.
359. J. de Morgan. Manuel. fig. 143—73.
360. M. S. Dimand. Parthian and Sasanian Art. Bulletin of the Metropolitan Museum, vol. XXVIII, 1933, № 4, p. 79, fig. 1.
361. Русские древности, т. I, рис. 3.
362. АДЖЮР, стр. 56, табл. XXIV. В этом отношении интересно также изображение крылатой пантеры на золотой пластинке, считающейся относящейся к VI в. до н. э. и найденной в Кубанской области. См. ОАК, 1876, т. IV, 4.
363. M. Rostovtzeff. L'art gréco-sarmate et l'art chinoise de l'époque des Han. Extrait d'Aretuse, Avril, 1924, fasc. 3, pl. I—1, 3, pp. 1—14.
364. А. Д. Калмыков. Аму-дарьинский клад и греко-бактрийское искусство. ПТКЛА, г. XIII. Ташкент, 1909, стр. 37, фиг. 4.
365. A. Grünwedel. Buddhistische Kunst... op. cit., Abb. 2,7 — ворота ступы в Санчи; J. Hackin. Recherches archéologiques à Begram. Paris, 1937, fig. 116 — рельеф из Амаравати.
366. S. Reinach. Répertoire, I, p. 85.
367. В. А. Шишкин. Архитектурная декорация дворца в Варахше, ТОВЭ, IV, Л., 1947, стр. 264—265, табл. XXIV—XXV.
368. A. Stein. Serindia I, pl. XL—XLV.
369. К. В. Тревер. Собака-птица. Сэнмурв и Паскудж. Из истории докапиталистических формаций. Сборник статей к сорокалетию научной деятельности Н. Я. Марра. М.—Л., 1933, стр. 293—328.
370. И. А. Орбели и К. В. Тревер. Сасанидский металл. М.—Л., 1935, табл. 49.
371. J. M. Upton. The Expedition to the Ctesiphon, 1931—1932: Bull. of the Metropolitan Museum, vol. XXVII, 1932, № 8, fig. 12, p. 195.
372. Б. П. Денике предполагал в этих изображениях лишь геральдический характер (См. его, Резная декорация здания, раскопанного в Термезе. ИК, стр. 41—42, табл. XXIII. Его же. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939, стр. 50—54, других истолкований в отношении термезских фантастических зверей как будто не предлагалось).
373. S. Reinach. Monuments nouveaux, I, fig. 26.
374. Полибий. Всеобщая история, кн. XI, 34.
375. J. de Morgan. Manuel, fig. 143, 60—61; p. 143.
376. Полибий, кн. XXXI, § 3.
377. V. Smith. Catalogue, pl. III—V.
378. М. Е. Массон. О северо-восточных пределах Парфянского государства. КСИМК, XXXVIII, 1951, стр. 145 сл.

379. Восточное серебро, табл. CXX, рис. 47, стр. 7. К. В. Тревер, стр. 45—48, табл. 1, 2, 5.
380. J. Hackin et J. R. Hackin. *Recherches archéologiques à Begram*. Paris, 1939, pl. LXI, fig. 184.
381. *Op. cit.*, p. 21—22.
382. SPA, IV, pl. 184—D.
383. G. Wiet. *Soieries persanes. Mémoires présentés à l'Institut d'Egypte*. Le Caire, 1947, pt. I, p. 11 сл.
384. Некоторые из «одиноких», крайне расслоившихся к настоящему времени кентавров, первоначально, видимо, также несли фигуру женщины, о чем позволяют судить и общность позы, и ненатурально широкий относ. левого плеча, и следы ниспадающих с него складок ткани.
385. М. Е. Массон. Археологические работы в Узбекистане за 1933—1934 годы, ИК, табл. LV.
386. Тиштр-Яшт. Один из отрывков в пер. Е. А. Бертельса. См. «Восток», № 4, 1924, стр. 8—9.
387. P. Baur. *Centaur in Ancient Art*. Berlin, 1912, pp. 135—138.
388. G. Rodenwaldt. *Köpfe von den Südmetopen des Parthenon*. Berlin, 1948.
389. S. Reinach. *Répertoire*, I, p. 124—N 151, p. 125—N 108, p. 127—N 150.
390. Ch. P. La découverte de Panagurichté. *Revue archéologique*, t. XXXVII, 950, p. 154—156. Фракийский клад. «Вокруг света», июнь 1952, стр. 27.
391. Русские древности, I, стр. 86, табл. 117.
392. S. Reinach. *Monuments nouveaux*, fig. 29, pp. 54—59.
393. М. Хоренский, стр. 49 и примечание С. Эмина 113 на стр. 238.
394. Н. П. Остроумов. Сказки сартов. Ташкент, 1906, стр. 169 сл. Н. Г. Малицкий. Учебное пособие по географии Таджикистана. Ташкент — Самарканд, 1929, стр. 57.
395. С. П. Толстов раскрывает тесную близость коня и змеи в космогоническом мифотворчестве различных народов мира в их связи с тотемно-дуалистическим мифом о двух тотемах-демиургах. См. его. Путь корибантов. Древний Хорезм. М., 1948, стр. 303—307.
396. Филострат. Картины, кн. II, 3. (в пер. С. Кондратьева, стр. 63).
397. К. В. Тревер. Гопатшах — пастух-царь. ТОВЭ, II, Л., 1940, стр. 71—85. Датировка нижнего слоя Тали-Барзу ахеменидской эпохой, выдвинутая Г. В. Григорьевым, в настоящее время подвергнута сомнению и, видимо, должна быть замолжена, по крайней мере, на два столетия.
398. К. В. Тревер. *Цит. соч.*, стр. 83.
399. Образ Гопатшаха на ритонах Нисы отвергает предлагавшееся Э. Херцфельдом отождествление Гопатшаха Авесты с кентавром. (E. Herzfeld. *Zoroaster and his world*. Princeton, 1947, p. 823).
400. J. Bartholomai. *Recherches sur la numismatique Arsacide*. St. Pb., 1848, № 108.
401. *Op. cit.*, N 114.
402. E. Hüber. *Bildnis einer Römerin*. XXXIII Programm zum Winkelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin, 1873, Taf. III, 4, s. 21.
403. Воспроизведение. См. сборник «Античные поэты об искусстве». М., 1938, илл. 43.
404. В. А. Шишкин. Архитектурная декорация дворца в Варахше. ТОВЭ, IV, Л., 1947, табл. XXI. Его же. К вопросу о древних традициях в народном искусстве Узбекистана. Ташкентский институт им. Низами. Ученые записки. Сер. общественных наук. Вып. I, Ташкент, 1947, стр. 33—37.
405. М. Ростовцев. *Ант. декор. живопись...* *цит. соч.*, стр. 56, 57, табл. XXIV, 6.
406. Об открытии на Старой Нисе оттисков парфянских печатей с различными изображениями см. предварительное сообщение М. Е. Массона, Новые археологические данные к изучению истории Парфии. «Известия АН СССР», 1952, № 2, стр. 1; его же, Новые археологические данные по истории рабовладельческого общества на территории Южного Туркменистана. ВДИ, 1953, № 1, стр. 152—153; М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова. Оттиски парфянских печатей из Нисы. ВДИ, 1954, № 4, стр. 159—169. (с тремя таблицами прорисовок и фото оттисков печатей).
407. Страбон, кн. 15, гл. III, § 7.
408. Unvala, *op. cit.*, p. 30.
409. A. Stein. *Old Routes of Western Iran*. London, 1940, p. 141 сл.
410. Там же; A. Godard. *Les statues parthes de Shami, Atharé Iran*, t. II, fasc. II, Paris, 1937, p. 285 сл.
411. W. Dittenberg. *Orientis Graeci Inscriptiones Selectae*, s. 383.
412. B. Pharnakowsky. *Archäologische Funde im Jahre 1906*. Südrussland

Archäol. Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des. D. Arch. Inst., XII, 1907, s. 147—153., В. В. Фармаковский. Отчет о раскопках в Оливии. ОАК за 1905 г. СПб, 1909, стр. 40—44.

413. A. Gayet. L'art persan. Paris, 1895, p. 89—90.

414. Например у Лукиана читаем: «Не заботило Арсакидов прекрасное и, выставляя что-либо на показ, думали они не о наслаждении зрителей, не об их одобрении, а лишь о том, чтобы поразить взоры: ибо варвары—друзья не красоты, а одного лишь богатства». (Лукиан. О доме, § 5).

415. J. M. Unvala. The Winged Disk and the Winged Human Figure of Ancient Persia on Ancient Persian Monuments. D-r Modi Memorial Volume, Bombay, 1930, p. 499.

416. D. M. Robinson. Graeco-Parthian Portrait-head of Mithridates I. AJA, XXXI, 1927, p. 339.

417. E. Herzfeld. Archaeological History of Iran. London, 1935, p. 75; его же, Iran in the Ancient East, op. cit., pp. 285, 305—306.

418. O. Reuther. Parthian Architecture. SPA, I, p. 411, 428—435, 444.

419. J. Strzygowski. Altai—Iran und Völkerwanderung. Leipzig, 1917, s. 221.

420. R. Ghirshman. Iran. Suffolk, 1954, p. 276. сл.

421. К. Маркс. К критике политической экономии (Введение); цит. по сборнику «Маркс и Энгельс об искусстве». М., 1933, стр. 46.

422. Там же.

423. Полибий, кн. XXXI, 3.

424. Atheneus, Dipnosophistae, V, 28—32.

425. Ф. Энгельс. Анти Дюринг. К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 322

426. Ибн ал-Факих. МИТТ, I, стр. 151.

427. M. Rostovtzeff. Dura, p. 238—241.

428. A. Godard. Les statues parthes de Shami. op. cit., p. 285 сл.

429. H. Glück und E. Diez. Die Kunst des Islam. Berlin, 1925, s. 126.

430. Ремпель, «Труды ЮТАКЭ», I, стр. 332 сл.

431. Ср. например головки юношей Скопасовского круга со страдальческим выражением лица: И. Цветаев, Учебный атлас античного ваяния. М., 1894, табл. III. —I; также S. Reinach. Monuments nouveaux. t. II, fig. 306, p. 106; эта головка приписывается Эфранору.

432. F. Winter, op. cit., s. 267—268; ср. также голову открытой в Риме статуи Диониса — S. Reinach. Monuments nouveaux, fig. 23.

433. S. Reinach. Esquisses archéologiques. Paris, 1888, pl. VIII, p. 222.

434. Государственный Эрмитаж. Колл. Сабурова, №4 542, 544, 545, 5687.

435. Там же. Г—2214 (из Константинополя), № 543 (колл. Сабурова).

436. S. Reinach, op. cit., p. 222.

437. M. Gubian. Les caravaniers asiatiques et les riverains de l'Océan Indien vus par les coroplastes de la Smyrne Romaine. Artibus Asiae, Ascona, 1947, vol. X—1/4; 1948, vol. XI—1/2.

438. B. Rowland. The Art and Architecture of India. London, 1953, pl. 36, p. 82—83. Датировка рельефа Ів. н. э. основана лишь на сопоставлении его с рельефами Алтаря Мира в Риме, хотя сам же автор указывает, что общий стиль рельефа базируется на образцах V в. до н. э. Не позволяют ли нисийские ритоны отодвинуть дату к II вв. до н. э.?

439. J. Marshall. A Guide to the Taxila. Dehli, 1936, pl. I.

440. B. Rowland. The Hellenistic Tradition in NW India. The. Art Bulletin, vol. XXXI, N 1, 1949, fig. 4.

441. Н. И. Веселовский. Греческие изображения на туркестанских оссуариях ИАК, вып. 63, II, 1917, стр. 59 и сл.

442. Восточное серебро, № 40—41.

443. Напр. В. Л. Вяткин. Афроснаб, городище старого Самарканда. Ташкент, 1927, рис. 15.

444. [М. Е. Массон]. В Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции. «Изв. АН СССР», сер. истории и философии. 1950, № 3, таблица.

445. Лукиан. О сирийской богине. § 32.

446. B. Rowland. Gandhara and Early Christian Art, The Art Bulletin, vol. XXVIII, N 1, 1946, p. 44 сл., fig. 1, 4.

447. См. многочисленные работы проф. Б. А. Рановича, основные концепции которого изложены в его посмертном труде «Эллинизм и его историческая роль» М.—Л., 1950. В последнем автор отмечал, что Парфия и Индия в ту пору «отстаивают свою независимость и усваивают наследие эллинизма, чтобы создать и развить свою культуру» (стр. 35).

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АДЖЮР — М. И. Ростовцев. Античная декоративная живопись на юге России. СПб, 1913—1914.

ВДИ — Вестник древней истории.

Восточное серебро — Я. И. Смирнов. Восточное серебро, СПб, 1909.

ЗВО — Записки восточного отделения Русского археологического общества.

ИАК — Известия Археологической комиссии.

ИК — Иранское искусство и археология. III международный конгресс. Доклады. М.—Л., 1939.

КСИИМК — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР.

МИТТ — Материалы по истории туркмен и Туркмении. Т. 1, М.—Л., 1939.

ОАК — Отчеты Археологической комиссии.

ПТКЛА — Протоколы Туркестанского кружка любителей археологии.

Русские древности — И. Толстой, Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, СПб, 1890.

СА — Советская археология.

ТОВЭ — Труды отдела Востока Государственного Эрмитажа.

ЮТАКЭ—Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция Академии наук Туркменской ССР.

AJA—American Journal of Archaeology.

Daremberg-Saglio — C. Daremberget E. Saglio. Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines.

RAA — Revue des arts asiatiques.

SPA—A. Survey of Persian Art. Ed. A. H. Pope, London—New York, 1938—1939.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
I. ПАРФЯНСКАЯ НИСА	9
История изучения.	9
Ниса в свете работ ЮТАКЭ.	12
Работы ЮТАКЭ на Северном комплексе Старой Нисы	15
«Комната ритонов».	23
II. ОБНАРУЖЕНИЕ И ИЗВЛЕЧЕНИЕ РИТОНОВ.	28
III. РЕСТАВРАЦИЯ РИТОНОВ.	43
IV. ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ И ФОРМЫ РИТОНОВ	60
V. ОПИСАНИЕ РИТОНОВ	72
VI. СКУЛЬПТУРНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ РИТОНОВ	156
А. Фриз и карниз	156
1. Божества	156
а) Цикл двенадцати олимпийских богов	156
б) Артемида — Гестия	175
в) Музы.	176
2. Ритуальные сцены	180
а) Первая группа	183
б) Вторая группа	189
в) Третья группа	201
г) Смешанная группа	206
д) Некоторые атрибуты	209
3. Завершающие фигуры	215
а) Львopodobные грифоны	215
б) Крылатый слон	220
в) Кентавры и кентаврида	222
г) Человекобык	227
д) Богиня с амфорой	228
VII. НЕКОТОРЫЕ ДАННЫЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ И ИСТО- РИКО-КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ РИТОНОВ НИСЫ	231
ПРИМЕЧАНИЯ.	255

Т Р У Д Ы
Южно-Туркменистанской археологической
комплексной экспедиции

Том IV

Под редакцией председателя Ученого совета ЮТАКЭ
академика В. В. СТРУВЕ

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
Академии наук Туркменской ССР.

Редактор Издательства *О. А. Абдулова*
Техредактор *Г. М. Кошлиев*.

Сдано в набор 5 III-59 г. Подписано к печати 23/XI-59 г. Физич. лист. 16,875+3 вкл.
Усл. печ. л. 27,7+3 вкл. Уч.-изд. л. 28,0. Бумага 84x108 1/16. Тир. 1000. Заказ № 541.
Изд. № 16/150. И.-02541. Цена в переплете № 7 19 р. 80 к.

Типография Академии наук ТССР, Энгельса, 90.

