



К.Н. ГАВРИЛИН

**Искусство раннего Рима  
и южной Этрурии эпохи  
расцвета (VI–V вв. до н. э.)  
по материалам  
коропластики**

**Кирилл Николаевич Гаврилин**  
**Искусство раннего Рима и Южной**  
**Этрурии эпохи расцвета (VI–V вв. до**  
**н. э.) по материалам коропластики**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=10423387](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=10423387)*

*Искусство раннего Рима и Южной Этрурии эпохи расцвета (VI–V вв. до н. э.) по материалам коропластики. / Гаврилин К.Н.: Прогресс-Традиция; Москва; 2015  
ISBN 978-5-89826-421-5*

**Аннотация**

Монографическое исследование впервые в искусствознании анализирует и обобщает обширный материал архитектуры и изобразительного искусства архаического Рима и граничивших с ним этрусских и латинских городов-государств. Открытые современной археологией на протяжении всего XX века, особенно второй его половины, произведения древнейшего италийского искусства меняют наше представление об эволюции художественной культуры античности. Монография впервые вводит в оборот отечественной науки большой ряд произведений скульптуры, живописи и архитектуры, обнаруженных на территории Древнего Лация.

## Содержание

Введение[1]	4
Глава I	12
1. История изучения этрусской и латинской монументальной коропластики. Археологические исследования. Первое обобщение материала (1910-1950-е гг.)	12
2. Новые археологические открытия (1960-1990-е гг.). Радикальный поворот в истории исследований	25
3. Античные литературные источники об этрусской и латинской монументальной коропластике	31
Глава II	33
1. Периодизация этрусской и латинской художественной культуры	33
Конец ознакомительного фрагмента.	39

# Кирилл Николаевич Гаврилин

## Искусство раннего Рима и Южной Этрурии эпохи расцвета (VI–. вв. до н. э.) по материалам коропластики

### Введение<sup>1</sup>

Монументальная коропластика архаического периода – одно из высочайших достижений италийской художественной культуры. – к сожалению, недостаточно освещенная специальными исследованиями. Сложность изучения этой разновидности скульптуры объясняется тем, что типологическое разнообразие этрусской и раннеримской архитектуры, ее эволюция до недавнего времени представляли серьезную проблему. Кроме того, круг известных памятников терракотовой скульптуры был слишком узок. Долгое время сомнение вызывала даже взаимосвязь терракотовых статуй и архитектурных комплексов. Между тем эта область художественной культуры чрезвычайно важна и перспективна для искусствознания, так как она фокусирует очень многое в этрусском и раннеримском искусстве, позволяет достаточно полно проследить стилевое развитие и контакты с восточносредиземноморской, греческой и пунической традицией.

Очерки и учебные пособия по истории Древнего Рима характеризуют архаическую эпоху латинской цивилизации предельно сжато, отказываясь от анализа достижений и особенностей искусства той поры. История древнеримской художественной культуры начинается для среднестатистического читателя неожиданно, вдруг, с периода расцвета позднереспубликанской культуры II–. вв. до н. э., когда после включения в состав Республики греческих городов юга Италии и Сицилии, передачи Риму в качестве наследственного дара Пергамского царства, присоединения Афин и других известных городов Балканской Греции и, наконец, включения в состав Римского государства величайшего из эллинистических городов – Александрии Египетской, здесь, в бедной стране латинов, известной своими строгими нравами и непритязательной культурой, появляются величественные архитектурные комплексы беломраморных храмов и святилищ. Бурно развиваются ваияние и живопись, озаренные «золотым веком латинской поэзии», а сами римляне усердно изучают греческий язык, греческую философию и литературу и даже говорят с греческим акцентом (Catulli, LXXXIV), так что Гораций (Epist., II, 156–157), современник этого стремительного взлета римской культуры времени правления Августа (2. г. до н. э. -1. г. н. э.), с патетическим изяществом указывает на источник вдохновения: «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, в Лаций суровый искусства внеся». И если Гораций явно подводит черту под завершившимся процессом грецизации латинской культуры, то его предшественник, Катон Старший (234–14. гг. до н. э.), переживавший крушение традиций и идеалов прошлого, явившийся живым свидетелем становления нового искусства с его роскошью и забвением старой римской *virtu*, с болью восклицает: «Вот привезли мы статуи из Сиракуз, а ведь это беда для Города (Рима. – *Прим. авт.*), поверьте мне. Как это ни удручает, но все чаще слышу я о людях, которые восхищаются разными художествами из Коринфа и из Афин, превозносят их и так, и эдак, а над глиняными богами, что стоят на крышах римских храмов, смеются» (Liv. XXXIV,

---

<sup>1</sup> Работа подготовлена при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации в рамках Программы стратегического развития МГХПА им. С.Г. Строганова в 2012–201. гг.

4, 4–5; перевод Г.С. Кнабе). Из цитаты Катона следует очевидный намек на главную святыню Древнего Рима – архаическую терракотовую статую Юпитера, управляющего квадригой, созданную еще в эпоху царей или ранней Республики (сер. VI – нач. V в. до н. э. – символ государственности, военных побед, дарованных божеством, и великой славы предков (статуя эта венчала знаменитый Капитолийский храм). Кажется, действительно, тот самый, овеянный древнелатинскими мифами архаический Рим исчезает уже на глазах Катона и окончательно уходит в небытие во времена масштабной реконструкции города, проведенной по инициативе самого Августа, заявившего с гордостью, что «приняв Рим глиняным, он оставляет его мраморным» (Sueton., Aug., 28, 3).

Таким образом, античная литературная традиция настойчиво отмечает главнейший материал архитектуры и скульптурной пластики древнейшего Рима – глину, необходимую для возведения сырцовых стен зданий, создания кладки из обожженного кирпича, скульптурного убранства фасадов, изготовления статуй и рельефов, иначе – коропластики, терракоты, покрытой яркой пятицветной росписью.

Другой великий представитель «золотого века Августа», Овидий, также стал очевидцем быстрого исчезновения отчей старины, свидетельствовавшей о простоте, пуризме и строгих нравах прошлого, в духе *agreste Latium* («сурового Лация»), не знавшего великолепия, избытка («кашу тогда подавали в грубом горшке этрусской работы», Ovid., *Fast.*, I, 201) и мраморных статуй, когда главная культовая статуя Рима – статуя Юпитера Капитолийского «глиняная и незапятнанная златом сияла!» (Ovid., *Fast.*, I, 201). Авторы ранней империи – Плиний Старший (N.H., XXXV, 157), Плутарх (Popl., 13) и позже Сервий (VII, 188. – тоже сообщают нам о древнейших святынях Вечного города: уже упомянутой культовой тронной статуе Юпитера, хранившейся в целле святилища, и акротеральной скульптурной группе, венчавшей колоссальный фронтон Капитолийского храма. – огромной терракотовой квадриге верховного божества латинов, созданные, как утверждают перечисленные авторы, этрусским скульптором Вулкой. «Статуя была глиняная и окрашена красным. Квадрига на фронтоне храма была также глиняная. Затем Вулка вылепил Геркулеса, известного как “глиняный Геркулес”. Скульптуры из глины еще существуют в разных местах <...> но больше в провинциальных храмах». – рассуждает Плиний (N.H., XXXV, 157). Еще один современник Плиния, Сенека, среди роскоши и блеска императорского Рима с сожалением напоминает своим соотечественникам: «Когда боги еще взирали на нас с благосклонностью, они были из глины» (Epist., 31, 1). Примечательно, что у авторов эпохи ранней империи латинское прилагательное *ficiles* – глиняный – превращается едва ли не в эпитет, определяющий не просто архаизм скульптурного произведения или архитектурного комплекса, но причастность его к «святой древности», когда сформировались традиции, создавались главные национальные ценности народа.

Анализируя древнейшую архитектуру Вечного города, римский инженер Витрувий (V в. н. э.) также говорит о сырцово-деревянных храмах, выстроенных по этрусскому образцу и украшенных статуями из терракоты (Vit., III, 3, 5). Скульптуры, с избытком размещенные на кровле храма, ее гребне, вершине фронтона и по краям, создавали особый эффект, благодаря которому постройки, отличавшиеся грузными пропорциями, казались еще более тяжелыми, приземистыми, внушительными и мощными одновременно.

Все перечисленные античные авторы единодушны в одном: ссылаясь на книги Варрона и еще более древние литературные источники, а также предания, они приписывают упомянутые ими произведения древнейшего зодчества и пластики эпохе царей из рода Тарквиниев, правивших Римом в V в. до н. э. Строительные и декорационные работы, с размахом начатые этой царской династией, были завершены в первые годы Республики, то есть в первой четверти V в. до н. э., о чем свидетельствует Плутарх в своих «Сравнительных жизнеописаниях» (Popl., 13).

Долгое время, в особенности в историографии XIX – первой пол. XX в., «глиняный Рим», описанный античной литературной традицией, не вызывал доверия. Одним казалось, что сведения об архаическом Риме – плод идеологического мифа времен Принципата и ранней империи, другие принципиально не доверяли литературной традиции, приравнивая ее к мифу. Позитивистская направленность научной методологии того времени, с одной стороны, и отсутствие значительных археологических открытий в области римской архаики – с другой, не позволяли увидеть ту панораму древнейшего Рима, которая открылась благодаря огромной выставке «Великий Рим Тарквиниев», развернутой в римском палаццо делле Эспозициони в 199. г. Выставка подвела итог многолетним исследованиям и крупным археологическим открытиям 1950-1980-х гг. К данной экспозиции были приурочены научная конференция и сборник статей с каталогом, изданным под редакцией известного итальянского антиковеда Мауро Кристофани. Кроме того, была составлена подробная карта архаического Рима, позволившая увидеть город эпохи легендарных царей, дотоле казавшийся призрачным, неуловимым, мифическим.

Другая важная выставка, показавшая культуру древнейших городов исследуемого региона «Этруски и древнейшие города Лация», состоялась в Риме в 200. г. Обе эти выставки и сопровождавшие их научные публикации значительно прояснили картину развития древнейших цивилизаций Центральной Италии.

Античная литературная традиция, не вызывавшая прежде доверия, нашла свое подтверждение в современной археологии, приоткрывшей завесу тайны еще на заре XX в.

Археологические открытия, последовавшие в XX в. одно за другим, интенсивно, в течение каждого десятилетия, накапливали интересующий нас материал. Картина постепенно прояснялась. История итальянской монументальной скульптуры обогатилась новыми произведениями, среди которых, безусловно, есть памятники, занимающие важное место в истории всего античного искусства. Статуи Аполлона и Геракла с ланью из Вей в совокупности с остальными скульптурами из этого центра (ок. 50. г. до н. э.), горельеф с изображением сцены из фиванского эпоса храма «А» в Пиргах (ок. 47. г. до н. э.) и многие другие шедевры древней этрусской коропластики позволяют оценить художественное значение этого вида искусства, его взаимосвязь с греческой традицией и важнейшую роль в становлении монументального искусства Древнего Рима.

Латинская и этруская коропластика – крупное явление в изобразительном искусстве, чрезвычайно важное для понимания специфики всей итальянской культуры эпохи античности в широком плане. Именно этот вид искусства развивается в синтезе с архитектурой и живописью. Монументальная коропластика – неперенная составляющая синтеза пластических искусств, она позволяет показать их взаимодействие, выявить определенные этапы в истории этрусской художественной культуры, произвести подробный анализ стилистических тенденций, оценить мастерство древних итальянских скульпторов, определить истоки их творчества и, наконец, показать сам творческий процесс, определить участвующие в нем разнородные художественные традиции.

Именно в коропластике в значительной мере реализовалось искусство скульптуры у этрусков и латинов. Ваянию они предпочитают пластику, достигая здесь исключительного мастерства, несмотря на то что не посредственно с ваяния начинается в 30-е гг. VI. в. до н. э. история монументальной скульптуры древнего Лация.

Поворот в сторону развития пластики в кон. VI. в. до н. э. связан с небывалым политическим и экономическим расцветом городов-государств в Центральной Италии, выразившимся в грандиозном монументальном строительстве. В архитектуре консервативные этруски, как и латины, с конца VIII до . в. до н. э. предпочитали наиболее архаичные материалы – кирпич-сырец и дерево. Глину они использовали не только для возведения стен, но и для обмазки, подготовки плоскости для монументальной росписи, для отливки архитектур-

ных терракот и формовки черепиц, скрывавших легкие деревянные перекрытия, для создания монументальных акротериальных статуй и рельефов. Цветная глина нередко служила пигментом для полихромной росписи пластических произведений, рельефов, еще более сближая их с живописью.

Благодаря навыкам работы с глиной в Этрурии и Лации прочно укоренилась традиция работы с формой, позволявшая отливать не только терракотовые, но и бронзовые скульптуры, прослеживается взаимосвязь коропластики и бронзовой пластики. В качестве примера можно привести терракотовых Аполлона и Геракла с ланью из Вей и бронзовую Капитолийскую волчицу. Глина и бронза становятся самыми распространенными материалами скульптуры на территории Южной Этрурии и Лация вплоть до II в. до н. э., когда в связи с присоединением греческих городов к Римской республике здесь все больше распространяется мрамор. Решающим рубежом становится I в. до н. э., когда в Италии были открыты собственные месторождения мрамора, а идеология эпохи Августа избирает в качестве ориентира всей художественной культуры Рима греческую классику. Работы греческих мастеров открыли новый этап в развитии италийской скульптуры, обратившейся преимущественно к ваянию и излюбленному античными ваятелями материалу – мрамору.

В интересующий нас период VI – нач. I в. до н. э. особенности формообразования в этрусской скульптуре связаны с лепкой или отливкой в форме. Эта традиция предопределяет своеобразие художественного языка на юге Этрурии и в Лации, в то время как в центральных и северных горных районах страны продолжает развиваться архаичная по своему происхождению каменная скульптура, консервативно сохраняющая признаки древнейшего стиля (туф, травертин, реже алебастр – основные материалы в этих районах).

Этруская и латинская коропластика осваивает все типы и разновидности скульптуры – от миниатюрных *ex votos* до монументальных круглых статуй и рельефов.

Монументальные композиции занимают в искусстве архаического периода особое место. Они полностью подчинены архитектурным сооружениям, подчеркивая религиозное и общественно-политическое значение этих памятников. Декоративное убранство храмов, дворцов, общественных и жилых зданий с использованием коропластики – феноменальное явление, получившее развитие в Центральной Италии.

Греки и представители других средиземноморских народов обращались к монументальной терракоте, как правило, только при строительстве культовых сооружений.

Греческая архитектура отказывается от сырцово-деревянных построек уже в VI в. до н. э. Осваивая камень, она меняет пропорции и развивает хорошо продуманную ордерную систему, в то время как архитектура этрусков сохраняет древнейшие непрочные материалы и архаичную типологию.

Греческий храм размещает основную скульптурную композицию в тимпане фронтона, во фризе. Традиционный этрусский храм, оставляя фронтон практически пустым из культовых соображений, выносит все пластическое убранство на гребень кровли в качестве акротерия. Рельефные фризы и антефиксы, обрамляющие перекрытия здания по всему периметру, дополняют его. Керамические плиты антепагмента (*Vitr. IV, 7, 5*) скрывали деревянную конструкцию. Среди них особенного внимания заслуживают рельефные плиты, крепившиеся к торцам главных балок перекрытия. – колумена и мутулей.

Уникальная для местной архаики терракотовая фронтовая композиция, открытая в Риме на Бычьем форуме. – свидетельство тесных контактов с греческой традицией. Первые исследователи, работавшие с этими памятниками, увидели в этрусской коропластике нечто особенное. Вдохновленные шедеврами искусства этрусских короoplastов, они ошибочно приписали некоторые известные произведения скульптуры, среди которых и знаменитая Капитолийская волчица, легендарному мастеру Вулке из Вей, имя которого известно

благодаря античным литературным источникам (Plin., N.H., XXXV, 157; Plut., Popl., 13; Serv., Aen., VII, 188).

А. Делла-Сета, Г. Кашниц-Вейнберг, М. Паллоттино и другие ученые в 1920-1930-е гг. сформулировали новый панэтрусский миф, ограничив на долгие годы возможности более глубокого изучения данной темы.

Так открылась предыстория классической итальянской архитектуры. Ранее о ней судили в основном по архитектуроподобным погребальным урнам и интерьерам гробниц. В 1920-1940-х гг. оформилась позитивистская теория эволюции древнейшей итальянской архитектуры. Идеи эти были выражены в трудах ученых, связанных с методологическими принципами, сформировавшимися во второй половине XI. в. К ним относятся, прежде всего, исследования П. Дукати и Дж. Патрони, которые пытались построить непрерывную эволюционную линию развития жилой и храмовой архитектуры от хижины эпохи Вилланова до зданий периода поздней архаики.

Новые открытия, напротив, демонстрируют картину прерывистого развития, иллюстрирующую процесс резкой трансформации социальной структуры общества, перемены в его идеологии и материальной культуре, процесс, свойственный переходному периоду от доисторической фазы, представленной культурой Вилланова, к непосредственно этрусской и латинской истории эпохи архаики. Новый этнический и культурный компонент, связанный с палеобалканскими и эгейско-анатолийскими традициями, привносит многое в древнейшую итальянскую культуру. Именно благодаря этому сложному процессу ассимиляции на земле Италии формируется ок. 70. г. до н. э. этрусский этнос.

Хорошо известно, что жилые сооружения зачастую становятся прообразом святилища. Наглядный исторический пример – римская регия, царский дом, существовавший на Римском форуме с VII до II. в. до н. э. Из литературной традиции мы знаем, что «некоторые общественные священнодействия прежде выполнялись самими царями» (Liv. II, 2, 1–2), однако после изгнания Тарквиниев из Рима регия преобразуется в общественный центр – *domus publica*, бывший одновременно резиденцией царя-жреца (*rex sacrosum*). Эта должность «царя священнодействий» была учреждена в раннереспубликанском Риме для того, чтобы «нигде не нуждаться в царях» (Liv. II, 2, 1).

Вероятно, архаические «дворцы» этрусков служили тем же целям. Один из исследователей римской регии К. Амполо пронизательно сопоставил эту постройку с архаическим пританеем в Афинах. Общественное собрание и общественное священнодействие – вот назначение подобных комплексов, которые можно определить как дворцово-культовые, ибо связаны они непосредственно с сакральной функцией, исполняемой царем-жрецом, лукумоном. Древнейшие прототипы подобных построек определенно находятся среди памятников жилой архитектуры. С жилищем и здесь, вероятно, связано происхождение храмовой типологии.

Однако открытия 1960-1990-х гг. радикально изменили ситуацию. Новые горизонты позволили расширить представления об истории и искусстве Этрурии и раннего Рима, покончить с идеей изоляционизма и исключительности этрусской культуры. Это дало возможность рассматривать ее развитие в одном ряду с другими средиземноморскими и ближневосточными цивилизациями – Грецией, Финикией, Анатолией, Северной Сирией и Карфагеном.

Памятники художественной культуры, обнаруженные в южноэтрусских центрах – Вульчи, Цере, Пиргах, Тарквиниях, Грависках и Вейях; латинских – Риме, Веллетри, Габиях, Сатрике и Ланувиях. – говорят о культурно-историческом единстве всего региона, раскинувшегося по берегам Тибра и его притоков, по береговой линии Тирренского моря. Река не могла быть преградой, а морские и речные порты, имевшие международное значение,

превратились в открытые ворота, прочно связавшие эту территорию с Грецией, Восточным и Западным Средиземноморьем.

Многие из перечисленных городов, по имеющимся данным археологических и письменных источников, принимают северосирийских, финикийских и греческих мастеров. Если с первыми в настоящее время связывают происхождение монументальной архитектуры и скульптуры, точнее, ваяния у этрусков, то последние, согласно античным литературным источникам (Plin., N.H., XXXV, 152), принесли в Италию искусство собственно архитектурной коропластики. Сложившиеся в результате взаимодействия различных традиций мастерские скульпторов уже с 30-х гг. VI в. до н. э. базируются в основном в южноэтрuscoских городах. Однако постепенно, особенно с воцарением Тарквиниев в нач. V в. до н. э., они начинают обслуживать и Рим, и другие латинские центры. Таким образом, одновременно с развитием римского искусства Рим благодаря царям из рода Тарквиниев превращается в одну из крупнейших столиц средиземноморского мира.

Остатки великолепных архитектурных ансамблей в комплексе с монументальной коропластикой и живописью, открытые в 1960-1990-х гг., все еще изучаются. Они требуют более подробного анализа, обобщения, интерпретации образносимволической структуры и пластических реконструкций, которые позволят оценить наряду с историческими фактами роль и место этрусков в италийской культуре. Нередко возникают атрибуционные вопросы. Решение их может помочь в выявлении географических рамок деятельности той или иной мастерской, определении ее значения в культуре целого региона.

В последние десятилетия XX в. собран очень большой материал в области этрусского и архаического латинского искусства, по существу не знакомый российской научной аудитории. Обобщение этого материала, наконец, позволяет выявить линию развития; теперь можно связно, поступательно рассуждать об эволюции изобразительного искусства и архитектуры на территории Лация. Именно монументальная коропластика помогает построить подобную картину развития, в то время как другие виды искусства, например живопись или декоративно-прикладное искусство, дают более фрагментарный, пестрый материал.

Рассматривая латинскую монументальную коропластику, можно говорить не только о специфике скульптуры архаического Рима в целом, но и о школах, и художественных центрах, и о взаимодействии различных традиций. Здесь обнаруживаются глубинные связи с древнейшими восточносредиземноморскими культурами.

Произведения изобразительного искусства, найденные в Центральной Италии, оказываются теперь важным источником для изучения художественной культуры самой Греции, заполнив определенные лакуны. Казалось бы, маргинальные по своей сути культуры латинов и этрусков сыграли важную роль в развитии греческой вазописи, прочно ориентировав великих коринфских и аттических вазописцев на потребности и вкус италийского рынка.

В настоящее время стало ясно, что историю греческой скульптуры, утратившую большую часть бронзовых произведений, в том числе прославленной коринфской школы, невозможно рассматривать без архаической италийской пластики, часто привлекавшей эллинских мастеров.

Памятники древней живописи, открытые в Риме, Тарквиниях, Кьюзи и Цере, также важны для понимания истории изобразительного искусства различных центров Греции, прежде всего, Ионии, Коринфа и Аттики.

В процессе работы очень важно определить географические границы и значение данного региона в художественном развитии древней Италии.

Мы преднамеренно не разделяем Южную Этрурию и Лаций.

В VII– вв. до н. э. сама история, культурно-исторический процесс связывают этот регион воедино. Здесь намечаются перспективы развития, ведущие к созданию феномена

римской культуры, истоки которой требуют более пристального рассмотрения не только в рамках республиканской эпохи, как это принято в отечественной и зарубежной литературе.

Искусство царского Рима, фактически открытое только в последние десятилетия XX в., благодаря изученному нами материалу подтверждает все вышесказанное.

Хронологические рамки исследования заключены в пределах VI – пер. четв. в. до н. э., когда политическое и экономическое могущество этрусских и латинских городов сопровождается бурным строительством дворцово-культурных комплексов, храмов и больших частных домов, требовавших пластического декора.

Немаловажно, что именно этот период знаменует расцвет царского Рима, где правила этруская династия Тарквиниев. Именно это время характеризуется все большей грецизацией местной культуры, последовательно испытавшей влияние коринфской, ионийской и аттической традиции. Анализ памятников художественной культуры этого периода дает возможность наиболее полно проследить эволюцию стиля и выявить специфику местных традиций, наглядно показать многообразие форм и культурных контактов, технических приемов.

Поздняя архаика становится эпохой расцвета градостроительства, когда происходит становление архитектурной типологии у этрусов, окончательно кристаллизуются типы храма, дворцовокультурного комплекса, атриумного дома. В соответствии с этими достижениями в области архитектуры определяется типология декора – пластического и живописного. В результате этот период оказывается классическим для всей этрусской культуры, достижения которой были высоко оценены и в итоге восприняты соседними народами, и в первую очередь латинами.

В центре исследования – древнейшие памятники коропластики на юге Этрурии и в Лации, открывающие развитие традиций монументального искусства в этом регионе.

Основное внимание сосредоточено на анализе акротериальных скульптур и монументальных рельефов, скрывавших торцы колумена и мутулей (главные продольные балки перекрытия). Как правило, подобные произведения моделировались вручную.

В этих памятниках более всего проявляются индивидуальность мастера, стилистические признаки, присущие его школе.

Другие пластические объекты, имеющие прикладное значение. – плиты фризов и антефиксы как результат серийного производства посредством формовки являются предметом постоянного внимания и исследований археологов. Они изучены и опубликованы гораздо лучше, так как связаны с проблемой непосредственного уточнения типа здания, относятся к массовому археологическому материалу. По этой причине мы не уделяем им специального внимания.

Акротериальная скульптура и монументальные рельефы, напротив, до сих пор оставались без должного внимания. Эти памятники требуют комплексного анализа, обобщения, тщательного изучения стилевой структуры. Отдельные статьи, посвященные тому или иному произведению, не могут построить картины развития, столь важной для истории искусства. Основной круг памятников, привлекающих исследователя, позволяет выявить хронологические этапы с определением характерных стилистических признаков.

По материалу хорошо прослеживаются четыре основных этапа:

Вторая пол. VII – первая пол. V в. до н. э. – становление искусства коропластики при непосредственном участии греческих, в основном коринфских, мастеров. Преобладание ориентализирующего стиля в пластических искусствах. Утверждение этрусской династии Тарквиниев в Риме;

550-520-е гг. до н. э. – окончательное оформление традиций этрусской коропластики, определение основных художественных школ в Вейях и Цере. Деятельность легендарного

мастера Вулки из Вей. Создание монументальных ансамблей в Риме. Воздействие самоско-ионийской традиции на этрусскую и латинскую художественную культуру;

520-490-е гг. до н. э. – период наивысшего расцвета этрусской коропластики. Лидирующее положение школы Вей, представленной творчеством «мастера Аполлона», создавшего знаменитую статую божества. Утверждение унитарной концепции стиля – аттическо-ионийского по своей природе, интернационального по характеру.

Более чем прежде, терракотовая скульптура обнаруживает близкую связь с бронзовой пластикой. Экспансия стиля вейской школы распространяется на все города Лация и этрусскую Кампанию;

490-470-е гг. до н. э. – завершение архаического периода, сопровождаемого внутренними противоречиями и значительным ослаблением этрусского мира.

В это время нарастают военные конфликты с Римом, открывающие путь к прямой его экспансии. Вейи, пострадавшие от непосредственного противостояния с латинским миром, теряют лидирующее положение, превращаясь в художественную провинцию.

Ведущее место переходит к церетанской мастерской, произведения которой ориентируются на аттическую школу, развиваются в орбите эгинского стиля.

Таким образом, на протяжении этих четырех этапов постепенно меняются акценты, доминирующие направления, но вместе с тем наблюдается определенная преемственность, закладываются основы монументального искусства Рима.

Знаменитый Аполлон из Вей, замечательный своими художественными качествами, является эмблемой эпохи. Вместе с тем этот памятник, связанный с другими скульптурами в общей композиции акротерия храма, ставит ряд сложных вопросов. Главные из них относятся к проблеме реконструкции многофигурной композиции, касаются иконографии отдельных образов, стилистического своеобразия скульптур.

Кажется, что целый ряд значительных произведений монументальной терракотовой скульптуры, обнаруженных в 1910-1940-х и 1960-1990-х гг., требует серьезного обобщения и выводов. К сожалению, подобная работа не предпринималась ни зарубежными, ни отечественными антиковедами.

Для анализа произведений скульптуры используются различные источники историко-культурного и археологического характера, памятники эпиграфики, античная литературная традиция. Тщательное рассмотрение перечисленных источников дополняет традиционную для историка искусства методологию, связанную с формально-стилистическим, культурно-историческим, иконографическим и иконологическим анализом произведений изобразительного искусства и архитектуры.

Подобный подход, предполагающий взгляд с разных точек зрения, особенно актуален для исследования памятников древности. Таким образом, комплексный метод, который мы используем в работе, сочетает различные подходы, позволяющие с наибольшей полнотой осветить исследуемый материал.

## Глава I История исследования

### 1. История изучения этрусской и латинской монументальной коропластики. Археологические исследования. Первое обобщение материала (1910-1950-е гг.)

Первые сведения об этрусской архитектурной терракоте и монументальной коропластике были получены благодаря античной литературной традиции (Vitruvius, III, 3,5; Plinius, N.H., XXXV, 157; Plutarchus, Popl., 13; Ovidius, Fasti., I, 201; Juvenalis, XI, 116; Servius, Aen., VII, 188) еще в эпоху Возрождения.

Трактаты ренессансных архитекторов и гуманистов – Л.-Б. Альберти, А. Палладио, Д. Барбаро, Дж. Вазари, Дж. Виньола, С. Серлио и многих других – опирались на круг этих источников. Благодаря им появляются первые рассуждения о декоративном убранстве этрусского храма. Кроме того, уже в XV в. складываются коллекции антиков, включавшие произведения этрусского искусства, и среди них – фрагменты архитектурных терракот: антефиксов и рельефных плит антепагмента. Находки знаменитых бронзовых статуй, отмеченных этрусскими надписями, уже в XV в. утвердили уверенность в исключительном мастерстве древних. Химера и Минерва, обнаруженные в Ареццо, статуя Оратора вызвали восхищение гуманистов<sup>2</sup>.

Сообщения древних об этрусском храме и его декоративном убранстве произвели большое впечатление на архитекторов эпохи Возрождения. В этой постройке увидели что-то первозданное, библейское. Ренессансный миф представил этрусков прямыми потомками Ноя, покинувшего Переднюю Азию и под именем Януса поселившегося в Тоскане. Подобный вариант древней истории запечатлен на фреске Бальдассаре Кроче и Тарквинию Лигустри, в конце XV в. расписавших залы палаццо Коммунале города Витербо. Гуманист Аннио да Витербо был автором всей этой программы. Легендарную могилу Ноя обычно помещали на Яникуле, близ того самого места, где произошло мученичество св. Петра и возвышается темплетто Браманте.

Таким образом, этруски, осмысленные гуманистической традицией как древнейший библейский народ, предки итальянцев, по мнению Л.-Б. Альберти (VI, 3) и Д. Барбаро (IV, 7, 5), наряду с греками заложили основы искусства архитектуры, фундамент культуры Италии. А. Палладио видел в тосканском ордере нечто «первобытное, первородное» (I, 13). Даниеле Барбаро писал: «Первым приютом для архитектуры была Этрурия, то есть Тоскана: мы читаем, что древние ее цари оставили многочисленные памятники и благородные постройки...» (IV, 7, 5).

Воображение многих архитекторов и ученых Европы на протяжении нескольких столетий, вплоть до эпохи неоклассицизма, было занято идеей воссоздания древнего этрусского храма и его скульптурной декорации. Археологических подтверждений было недостаточно,

---

<sup>2</sup> Об изучении этрусков, интерпретации их культуры и архитектуры в эпоху Возрождения см.: *Cipriani G. Il mito etrusco nel Rinascimento Fiorentino. Firenze, 1980; Borsi G.F. Leon Battista Alberti e l'Etruria sacrum; Borsi S. Gli etruschi nei disegni degli architetti del Rinascimento // Fortuna degli etruschi. Milano, 1985. P. 36–41; Morolli G. «Vetus Etruria». Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann. Firenze, 1985.*

немногочисленные находки – разрозненны. Античная литературная традиция несколько столетий оставалась единственным источником в решении этого вопроса.

Всплеск «этрускомании», охвативший XVIII столетие, расширил число коллекций этрусских древностей, особенно на территории Италии. В городах этой страны создаются первые научные общества, специально занимающиеся этрусками. Это «Этруская академия» в Кортоне (членом которой был И. Винкельман) и «Società colombaria» во Флоренции. Перечисленные организации приступают к опубликованию коллекций и памятников эпиграфики, включая незначительные фрагменты архитектурных терракот. Марко Тускер и Шипионе Маффеи – архитекторы и живописцы, сотрудничавшие с «Этрусской академией». – создают проекты построек в «тирренском вкусе». Маффеи проектирует здание *Museum Veronense*, предназначенное для коллекций древностей. Оно представляется автору как «этрусский храм»<sup>3</sup>.

В XVII в. открываются первые этрусские музеи: знаменитый музей епископа Гварначчи в Вольтерре и музей «Этрусской академии» в Ортоне. Вслед за ними в 183 г. учрежден *Museo Etrusco Gregoriano* в Ватикане.

Однако ни оживление музейной практики, ни многочисленные археологические раскопки XVIII–XI вв. не внесли ясности в историю этрусской архитектуры, значительные памятники монументальной терракотовой скульптуры еще не были найдены.

Научное открытие того, что так долго искала европейская культура, состоялось лишь в 191 г., когда во время археологических раскопок в Вейях обнаружили святилище Портоначчо. Именно здесь впервые ученые увидели остатки этрусского храма, во многом совпадавшего с описаниями Витрувия (III, 3, 5; IV, 7), и здесь же впервые был собран полный комплект архитектурной терракоты, включавший акротериальные статуи в натуральную величину. Раскопки проводились с перерывами вплоть до 194 г. Они сопровождались бурными дискуссиями, в ходе которых было доказано акротериальное назначение терракотовых статуй, среди которых – знаменитый Аполлон.

В истории изучения этрусской цивилизации комплекс Портоначчо играет очень важную роль. Находки, произведенные в этом святилище, помогли найти ответ на многие вопросы, заполнили лакуны, касающиеся религиозных представлений этрусков, их языка, эпиграфики, политической и социальной истории, архитектуры и изобразительного искусства. Этот археологический комплекс вызвал многочисленные дискуссии, благодаря которым совершился определенный поворот в науке об античности.

Здесь впервые был открыт и изучен этрусский храм, выявлены акротериальные статуи, в том числе знаменитый Аполлон. Трехчастная целла храма и эпиграфические памятники, обнаруженные в Портоначчо, стали основой для нового этапа изучения проблемы триады божеств, вопросов этрусской религии, архитектуры, проблемы ритуальной лимитации пространства святилищ.

Вейи – город, расположенный на границах латинского мира, оказал, как известно, непосредственное влияние на культуру царского Рима, страны фалисков, Кампании и тесно связанный с другими этрусскими центрами. Любые археологические находки, сделанные здесь, всегда вызывали обостренный интерес, имели исключительное значение для изучения истории и художественной культуры целого региона, включавшего Южную Этрурию, весь Лаций и близлежащий Рим.

Святилище Портоначчо становится ключевым памятником, с которого начинается научное исследование всей монументальной архитектурной коропластики на интересующей

<sup>3</sup> Об «этрусском мифе» в европейской культуре XVIII–XI вв. см.: *Heurgon J. La Decouverte des Etrusques au debut du XIX siecle. Paris, 1973*; *Cristofani M. La scoperta degli Etruschi. Roma, 1983*; *Morolli. «Vetus Etruria...»*; *Fortuna degli etruschi. Milano, 1985*; *L'Accademia etrusca. Milano, 1985*.

нас территории. Учитывая важность этого археологического открытия, предлагаем подробнее рассмотреть историю изучения комплекса Портоначчо, продолжавшуюся более тридцати лет, с 1914 по 193 г., под руководством ведущих итальянских антиковедов Э. Габричи, Дж. Джильоли, Э. Стефани, М. Паллоттино и М. Сантанжело.

По сути дела, материалы из раскопок Портоначчо группируют вокруг себя все вопросы, связанные с исследованием этрусской монументальной коропластики, скульптуры и архитектуры. Другие археологические находки, произведенные в 1910–1950-е гг., менее значительны по своим масштабам, они занимают более скромное место в трудах ученых.

Этот период нами рассматривается как первый этап в историографии изучаемого вопроса. В основном он связан с открытием в Вейях и укладывается в рамки 1910–1950-х гг.

В истории древней итальянской культуры позднеархаические терракотовые акротериальные статуи из Вей приобретают исключительно важное значение, так же как и остатки фундаментов храма, которому они принадлежали. Этот памятник впервые подтвердил сведения античной литературной традиции об этруском храме и способах его декорации. Уникальный художественный ансамбль святилища Портоначчо надолго увлек многих исследователей, полностью перевернув сложившиеся к началу XX в. представления о развитии этрусского искусства и его взаимодействии с искусством греческим и римским.

Сформировавшиеся к концу XI в. концепции резко ограничивали значение этрусской художественной культуры, отмечая беспрецедентную роль эллинского влияния на искусство древней Италии в целом, они определили этрусков только лишь как второстепенных подражателей. Таким образом, искусство Этрурии, осмысленное как оригинальное и феноменальное явление в XVI–XVII вв., было оценено учеными эпохи позитивизма как незначительное и маргинальное. Все лучшие произведения, открытые здесь, безоговорочно приписывали грекам<sup>4</sup>.

Исследование крупного архитектурно-пластического комплекса святилища Портоначчо в Вейях (VI–I вв. до н. э.) возродило к жизни этрусский миф, казалось бы, навсегда оставшийся в любительских археологических изысканиях XVII в. Открытия, сделанные в Вейях в 1910–1940-х гг., послужили основанием для формирования панэтрусской и даже паниталийской теории развития античного искусства. Предполагалось, что на территории Италии античное искусство имело более сложную структуру, чем казалось прежде. Это нагляднее всего продемонстрировали попытки Г. Кашниц-Вейнберга теоретически обосновать исключительные самобытные ценности итальянского искусства, непрерывно развивающиеся от античности вплоть до эпохи Ренессанса и барокко<sup>5</sup>. К. Анти в статье, посвященной тому же Аполлону из Вей, с энтузиазмом обосновывает особую итальянскую исключительность искусства Этрурии и Великой Греции, тесно взаимосвязанных, но выделяющихся в Древнем мире<sup>6</sup>. И наконец, А. Делла-Сета, развивая в продолжение заданной темы идею об итальянском своеобразии терракот из Портоначчо, приходит к выводу, что их создателем мог быть только собственно этрусский мастер, чье искусство обладало яркими индивидуальными чертами. Основываясь на античной литературной традиции (Pl., N.H., XXXV, 157; Plut.; Popl., 13; Serv. Aen., VII, 188), А. Делла-Сета заключает, что им наверняка был легендарный Вулка, специально приглашенный в Рим для создания глиняных статуй храма Юпитера Капитолийского. К кругу вейского мастера исследователь приписывает и Капитолийскую волчицу<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Martha J. L'art etrusque. Paris, 1889. P. 614–615.

<sup>5</sup> Kaschnitz-Weinberg G. Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik // SE. Firenze, 1933. VII. S. 155–161.

<sup>6</sup> Anti C. Il problema dell'arte italica // SE. 1930. IV. P. 151–170.

<sup>7</sup> Della Seta A. Antika arte etrusca // Dedalo. 1921. I. 3. P. 559–580.

Однако почти одновременно К. Альбиццати, Ф. Поульсен и П. Риис отмечают теснейшее стилистическое сходство перечисленных памятников с произведениями, созданными на территории Балкан, Ионии и Эгеиды. Наиболее яркие стилистические аналогии – знаменитые курсы и коры из Афин конца VI – начала V в. до н. э., выполненные ионийскими мастерами<sup>8</sup>. Исключительный, казалось бы, совсем не провинциальный грецизм, лежащий в основе стиля вейской школы коропластики, позволил продолжить и развить скептическую традицию по отношению к этрускам<sup>9</sup>.

Исследователи вейской скульптуры неоднократно отмечали тонкие стилистические колебания, согласованные с одновременными явлениями греческого искусства. Таким образом, в Вейях, как и в другом ближайшем к Риму южноэтрuscoм центре – Цере, прослеживается влияние различных греческих школ на протяжении VI–I вв. до н. э.<sup>10</sup>

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

Открытие комплекса святилища Портоначчо состоялось в 191 г. итальянским археологом и историком Э. Габричи, траншея которого вскрыла культурный слой VI–I вв. до н. э., изобилующий фрагментами архитектурных терракот и votivных даров из глины, что сразу же привлекло внимание специалистов<sup>11</sup>. В 191 г. работы были продолжены Д. Джиглиоли, сделавшим наиболее важные открытия, среди которых фундаменты древнего храма и найденные рядом с ним позднеархаические терракотовые статуи – часть многофигурной композиции, представлявшей спор Аполлона и Геракла из-за золоторогой лани. Наилучшей сохранностью отличалась фигура Аполлона (высота – 1,7 м), у которой были утрачены только руки. Остальные произведения оказались сильно фрагментированными: от статуи Геракла сохранились только ступни и фигура лежащей на спине связанной лани, от статуи Гермеса остались лишь голова и обломки ног, а от женской статуи, возможно, Артемиды. – только ступня ноги с краем одежд<sup>12</sup>. После реставрации эти произведения тем не менее оказались в ряду наиболее замечательных памятников этрусской и античной пластики. Эти находки возбудили новую волну интереса к этрусскому искусству.

С 191 г. к раскопкам присоединяется Э. Стефани, продолживший исследования памятника до 192 г. Он вскрывает большую часть святилища и исследует акрополь Пьяцца д'Арми. В этот период открывается большая часть участка с остатками храма-святилища Портоначчо, что имело особое значение<sup>13</sup>.

После девятнадцатилетнего перерыва, в 1939–194 г. раскопки возобновляет известный этрусколог и антиковед М. Паллоттино. Он вскрывает нетронутый участок на востоке комплекса, где был открыт алтарь и постройки вокруг него. Здесь же, под алтарем, им были обнаружены следующие важные находки: терракотовая статуя богини с младенцем на руках (высота – 1,6 м) и торс обнаженного бога (высота – 7 см)<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> *Ducati P.* Storia dell'arte Etrusca. V. I. Firenze, 1927. P. 261; *Albizzati C.* Statue di Veio e statue di Atene // II Primato. Roma, 1920. II. 7. P. 22–29; *Poulsen F.* Altetruskische Grossskulptur in Terracota // Die Antike. 1932. VIII. 2. S. 90–101; *Riis P.J.* Tyrrhenica. Copenhagen, 1941. P. 44–60.

<sup>9</sup> *BianchiBandinelli R.* Storicita dell'arte classica. Firenze, 1950. P. 120–122. *Robertson M.A.* History of Greek Art. V.I. Cambridge, 1975. P. 592.

<sup>10</sup> *Sprenger M.* Die etruskische Plastik des V. Jh. v. Chr. und ihr Verhältnis zur griechischen Kunst. Roma, 1972.

<sup>11</sup> История исследования 1914–1920-х гг. изложена в ст.: *Baglione P.* Il santuario di Portonaccio a Veio: precisazioni sugli scavi Stefani // SA. I. 1987. P. 382–384.

<sup>12</sup> *Giglioli G.Q.* Veio: statue fittili di eta arcaica // NS. 1919. P. 13–37.

<sup>13</sup> *Baglione P.* Il santuario di Portonaccio a Veio... P. 381–419.

<sup>14</sup> *Pallottino M.* Le recenti scoperte nel santuario «dell'Apollo» a Veio // Le Arti. II. Firenze, 1939–1940. P. 17–36.

1944–194. гг. – время завершения раскопок, проведенных М. Сантанжело. Были открыты новые значимые фрагменты многих акротериальных скульптур. Прежде всего, это еще один фрагмент статуи Аполлона (его правая рука), голова богини куротрофос, торс и фрагменты головы Геракла, а также голова и ноги новой акротериальной статуи неизвестного мифологического героя. Эти находки позволили в значительной мере продвинуть дальнейшие работы по реставрации скульптур, открытых еще раскопками Дж. Джильоли<sup>15</sup>.

Исследования, проведенные в 1914–1920-х гг., отмечены некорректной работой – огромное количество разбитых на мелкие фрагменты глиняных скульптур, архитектурных облицовочных плит, votivных даров и ваз плохо документированы. Древнейшие нижние горизонты культурного слоя, бедные находками, не были тронуты траншеями и дополнительно изучены лишь в 1944–194. гг. Сантанжело. Стратиграфия в центральной части святилища была полностью разрушена древним карьером и следами сельскохозяйственных работ.

Святилище Портоначчо можно назвать музеем вейской терракотовой скульптуры, которая представлена здесь во всех существовавших у этрусков разновидностях, от монументальной круглой пластики и рельефа до небольших посвячительных статуй и миниатюрных *ex votos*. Эти произведения характеризуют почти все стилистические направления, появившиеся здесь благодаря греческому влиянию на протяжении двух столетий<sup>16</sup>. В этом смысле Вейи могут показаться даже провинцией греческого искусства. Тем не менее эта провинция сохранила многое из того, что было утрачено в самой Греции. Особенно это касается греческих локальных художественных центров архаической эпохи.

Длинный список вейской пластики, обнаруженной археологами, образует протяженный хронологический ряд с середины VI до начала I в. до н. э., демонстрирующий развитие местной коропластической школы от момента ее становления, расцвета и вплоть до римского завоевания. Наиболее ранние памятники датируются 540–520-ми гг. до н. э. Это голова статуи Менервы<sup>17</sup>, обнаруживающая конкретные влияния самосско-ионийского искусства, и близкие ей по стилю рельефные изображения воинов и всадников на плитах фриза, аналогичных тем, что украшали храм Пьяцца д'Арми или храм Юпитера Капитолийского в Риме.

Группа из двух, до сих пор находящихся в процессе реставрации, статуй Геракла (Херкле) и Менервы несет стилистические характеристики аттической скульптуры конца V в. до н. э. Антефиксы храма с изображением масок Горгоны и Менады, замечательные тем, что выполнены рукой мастера одновременно с Аполлоном и Гераклом из знаменитой акротериальной композиции, имеют стилистические и иконографические прототипы в искусстве Ионии и Аттики. Антефикс из другой группы напоминает нам известную аттическую Кору в пеплосе (. 679)<sup>18</sup>.

Обломок высокого рельефа плиты, прикрывавшей торец верхней продольной балки, выступавшей на фронте храма, изображает воина в халкидском шлеме; он обнаруживает явные параллели среди скульптур восточного фронтона храма Афины Афайи на Эгине. Эта терракота имеет датировку около 47. г. до н. э. Среди одновременных этрусских произве-

<sup>15</sup> *Santangelo M. Veio, santuario «di Apollo». Scavi fra il 1944 e il 1949 // BA. 2. 1962. P. 147–172.*

<sup>16</sup> Все находки из святилища Портоначчо хранятся в Институте этрускологии Римского университета. Скульптурные произведения хранятся и экспонируются в Музее виллы Джулия. Репродукции перечисляемых скульптур см. в кн.: *Battaglia G., Moretti M., Pallottino M., Proietti G. Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Roma, 1980.*

<sup>17</sup> Согласно древним эпиграфическим и литературным источникам, этрусская богиня, отождествлявшаяся с греческой Афиной и римской Минервой, именовалась Менрвой или Менервой. См.: *Немировский А.* «Менрва» в энциклопедии «Мифы народов мира», под ред. С.А. Токарева (М., 1980–1982. Т. 2. С. 139), *Штаерман Е.* «Минерва» (Там же. С. 152).

<sup>18</sup> Сенсационным открытием археологии 1882–189. гг. стало обнаружение так называемого персидского мусора – следы разрушения Афин персами в 480–47. гг. до н. э., оскверненные и разбитые статуи божеств VII–V вв. до н. э., ритуально погребенные древними греками на священном участке Акрополя. Сотни разбитых и неплохо сохранившихся статуй архаических богов и богинь в связи со сложностями идентификации были просто пронумерованы, поэтому в историю искусства они вошли под регистрационными номерами, присвоенными еще в конце XI в. Например, Кора . 674, Кора . 675 и т. д.

дений ту же линию представляет знаменитый рельеф храма «А» из Пирги с изображением сцены из фиванского эпоса.

Статуя полуобнаженного жертвователя (втор. пол. V в. до н. э.) имеет свои далекие истоки в искусстве мастера Олимпии, напоминая фигуру Зевса с восточного фронтона известного храма на Пелопоннесе. К рубежу V–I вв. до н. э. относится посвятельная статуя обнаженного юноши, прототипы которой мы без труда найдем в работах Поликлета.

Таким образом, терракотовая скульптура святилища позволяет составить достаточно полную картину эволюции вейской школы коропластики и обнаружить ее постоянные и многочисленные связи с художественными традициями материковой, островной и малоазийской Греции.

Наибольший интерес для нас представляет то, что было сделано в Вейях в позднеархаическую эпоху, в пору расцвета искусства Этрурии, создавшего не только знаменитые храмовые комплексы, росписи гробниц, терракотовые скульптуры, но и выдающиеся произведения из бронзы, среди которых, прежде всего, Капитолийская волчица. Расцвет позднеархаического искусства Этрурии оказал заметное влияние на Рим, что подтверждает глубокие связи этрусского мира с культурами Греции и Востока.

Исследования 1920-1950-х гг., сопровождавшие археологические раскопки в Портоначчо, дополненные последующими находками в Лации, теперь могут быть дополнены новыми выводами, касающимися стилистических и иконографических особенностей акротериальных скульптур и программы всей терракотовой декорации храма святилища в целом, безусловно, более связанной с местными этрусскими культурами и особенностями самого исторического развития этой территории.

Статуя Аполлона, впервые опубликованная Дж. Джильоли в 191 г., сразу же вызвала волну дискуссий, прежде всего, о месте и значении этрусского искусства в культуре Древнего мира. Аполлон как бы реанимировал и скептические утверждения о полной зависимости этрусского искусства от греческого, восходящего в основном к суждениям Ж. Марта, и создал основание для оформления панэтрусской и паниталийской концепции. Последняя благодаря вейским находкам найдет в статуе бога архетипические черты, которые якобы будут свойственны всему искусству Италии вплоть до эпохи барокко. Во многом эта точка зрения основывалась на теории автохтонного происхождения самих этрусков и их религиозно-мифологических представлений. Предполагались, таким образом, оригинальные, исконно италийские корни этого искусства, утверждалось необычное видение и особое чувство формы, не свойственное грекам. Открытие Джильоли породило эти полярные, бескомпромиссные позиции, сохраняющиеся в основных своих чертах вплоть до 1970-х гг.

Первая публикация Джильоли, датировавшего свою главную находку концом V в. до н. э., сразу же поставила вопрос о культурной принадлежности статуй, которые сам исследователь считал произведениями греческого, возможно, коринфского мастера, «прибывшего на запад, чтобы привить эллинское чувство формы темпераменту новых хозяев»<sup>19</sup>. Джильоли допускает, что великий мастер мог быть и «образованным италийцем, хорошо знавшим греческое искусство и имитировавшим те стилистические типы, которые были распространены в произведениях греческой художественной бронзы и вазописи, бытовавших среди его соотечественников»<sup>20</sup>. Автор статьи проницательно выделил отличительные признаки бронзовой пластики в вейских статуях, что определило их характер. Здесь же было сделано другое перспективное предположение, нашедшее затем подтверждение в материалах дальнейших исследований. Джильоли обосновывает точку зрения, согласно которой все

---

<sup>19</sup> *Giglioli G.Q.* Veio statue fittili di eta arcaica... P. 19.

<sup>20</sup> *Giglioli G.Q.* Op. cit. P. 19.

эти скульптуры существовали только в контексте архитектуры, являясь частью фронтовой или акротериальной композиции<sup>21</sup>.

В 192. г. К. Анти в статье, целиком посвященной тому же Аполлону из Вей, с энтузиазмом обосновывает особую италийскую исключительность искусства Этрурии и Великой Греции, тесно взаимосвязанных между собой, но выделяющихся в Древнем мире. По его мнению, это наглядно демонстрирует именно статуя из Вей. Ближайшие стилистические аналогии Аполлону К. Анти находит, впрочем, только на юге Италии – в архаической декоративной скульптуре Посейдонии, Сицилии и в изображениях Аполлона на монетах Каулонии, то есть в произведениях греческих<sup>22</sup>.

В поисках стилистических прототипов К. Альбизцати первым замечает признаки сходства Аполлона и Гермеса из Вей с курсами и корами из Афин конца VI – начала V в. до н. э.<sup>23</sup> В дальнейшем исследования в этом направлении продолжили Ф. Поульсен<sup>24</sup> и П. Риис<sup>25</sup>, однако наблюдения этих ученых были по-разному восприняты сторонниками скептического и паниталийского направления.

А. Делла-Сета в 192. г. присоединяется к мнению К. Анти и продолжает его рассуждения. Развивая идею об италийском своеобразии терракот из Портоначчо, он приходит к выводу, что их создателем мог быть только собственно этрусский мастер, чье искусство обладало яркими индивидуальными чертами. Основываясь на античной литературной традиции, А. Делла-Сета заключает, что им наверняка был легендарный Вулка, специально приглашенный из Вей для создания глиняных статуй храма Юпитера Капитолийского. К кругу вейского мастера исследователь приписывает и Капитолийскую волчицу<sup>26</sup>.

В 192. г. Джильоли опубликовал материалы, позволившие реконструировать ядро скульптурной композиции из святилища Портоначчо и определить эту группу как мифологическую сцену спора Аполлона и Геракла из-за киренейской лани. Это имело большое значение. Следует отметить, что в данном случае мы действительно наблюдаем чрезвычайно редкий, не встречающийся в самой Греции иконографический тип, представляющий живую связанную лань, лежащую на земле у ног Геракла. Джильоли обращается к рельефному изображению сцены с аналогичной деталью на этрусско-коринфском бронзовом шлеме из Вульчи (Париж, Кабинет медалей), чтобы подтвердить правильность своей позиции.

Иконографическое исследование автор подкрепляет различными вариантами изображения этой мифологической сцены на аттических вазах конца VI – начала V в. до н. э. Полученные таким образом результаты дали полное основание для реконструкции четырехфигурной скульптурной композиции. Противоборствующих Аполлона и Геракла, видимо, сопровождают размещенные по сторонам Артемида и Гермес – боги, культ которых был распространен на этрусской земле<sup>27</sup>.

П. Дукати в своей фундаментальной «Истории этрусского искусства» (1927) приходит к выводу, что вейские терракоты составляли довольно большую группу из четырех полихромных статуй, изображавшую определенную сцену из дельфийского мифа. Эта группа, по его мнению, была размещена на священном участке и никак не связана с архитектурой. Дукати, отмечавший сильное ионийское влияние на этрусское искусство второй половины V в. до н. э., предложил в качестве ближайшего стилистического прототипа этой группе из

<sup>21</sup> Ibid. P. 22.

<sup>22</sup> *Anti C.* L'Apollo che cammina // BA. 14. 1920. P. 73–90.

<sup>23</sup> *Albizzati C.* Statue di Veio e statue di Atene // Il Primato. II. 7. Roma, 1920. P. 22–29.

<sup>24</sup> *Poulsen F.* Altetruskische Grossskulptur in Terrakotta // Die Antike VIII. 2. Berlin, 1932. S. 90–101.

<sup>25</sup> *Riis P.J.* Tyrrenika. Copenhagen, 1941. P. 44–60.

<sup>26</sup> *Della Seta A.* Antika arte etrusca // Dedalo I. 3. 1921. P. 559–580.

<sup>27</sup> *Giglioli G.Q.* Sculture in terracotta etrusche di Veio // Antike Denkmaler III. 1926. Fasc. 8. P. 53–66. Tav. 45–55.

Портоначчо рельефную композицию фронтона сокровищницы сифнийцев в Дельфах, представляющую противоборство Аполлона и Геракла из-за дельфийского треножника. Автор книги соглашается с тем, что терракотовая лань из Вей только подтверждает этрусское происхождение знаменитой Капитолийской волчицы<sup>28</sup>.

Далее исследования все более расширяются и включают в себя филологический аспект. В 193. г. Э. Стефани и Б. Ногара публикуют три надписи, упоминающие имя Менервы. Они были найдены археологами недалеко от храма святилища Портоначчо. Эти эпиграфические памятники позволяют Дж. Джильоли выдвинуть предположение, что разрозненные, плохо сохранившиеся остатки туфового фундамента храма относятся именно к тому типу трехцеллового «тусканского» храма, что был когда-то описан Витрувием и, следовательно, посвящен капитолийской триаде: Юпитеру, Юноне и Минерве, чье имя упоминали древние эпиграфические источники<sup>29</sup>.

К. Фолькерт в своей работе, посвященной акротериям архаической эпохи (1932), старается дополнить реконструкцию внешнего облика храма Портоначчо найденной акротерической скульптурой, к которой он относит все знаменитые статуи.

В этом своем утверждении Фолькерт следует за давним предположением Джильоли. Он опирается на сообщения античной традиции и известные ему скульптурные аналогии – например, скульптурный акротерий, изображающий Эос и Кефала, из Цере (Берлин, Государственные музеи), отвергая мнение Дукати, видевшего в терракотах Портоначчо целую группу статуй<sup>30</sup>, размещенных на священном участке.

Изучение памятников из Вей всякий раз сопровождалось взрывом нового интереса к этрусскому искусству, значимость которого отстаивали многие специалисты-антиковеды. Терракотовый Аполлон получил широчайшую известность, его начали расценивать как этапное явление истории античного искусства. Инспирируется ряд подделок, так что некоторые из них проникают не только в музейные собрания, но и в специальную литературу. Ф. Поульсен, например, «расширяет» круг вейской мастерской еще одной скульптурой, терракотовой статуей богини, так называемой Корой из Копенгагена, поскольку приобретена она была Новой Карлсбергской глиптотекой. Жора», впоследствии оказавшаяся подделкой, имитирующей стиль «мастера Аполлона» и акропольских кор, однако активизировала поиски аналогий в аттическом искусстве<sup>31</sup>. Г. Рихтер опубликовала в 193. г. очерк о новых статуях «этрусских терракотовых воинов», приобретенных для Музея Метрополитен<sup>32</sup>. Они также оказались подделками. Перечисленные случаи лишней раз подтвердили незаурядность ситуации 1920-1930-х гг., отмеченной научными дискуссиями и вспышкой самого широкого интереса к этрусскому искусству.

Аполлон из Вей и Капитолийская волчица, выделенные как этрусские произведения, в совокупности с другими открытиями 1920-1930-х гг., создали, таким образом, все необходимые условия для дальнейшего утверждения и расширения паниталийской концепции развития древнего искусства на территории всего Апеннинского полуострова. Появляются научные исследования, доказывающие «исконность» и оригинальность культуры Этрурии и Южной Италии, которая уходит своими корнями исключительно в местную почву. Первые обобщения на этот счет сделаны К. Анти в 193. г., заявившим о независимости античного

<sup>28</sup> *Ducati P.* Storia dell'arte Etrusca. V. 1. P. 252–261. Tav. 98-104.

<sup>29</sup> *Stefani E.* Veio, tempio detto dell'Apollo, esplorazione e sistemazione del santuario // NS. 1953. P. 29–112.

<sup>30</sup> *Volkert K.* Das Akroter: Archaische Zeit. Frankforte, 1932. S. 39–43.

<sup>31</sup> *Poulsen F.* Altetruskische Grossskulptur in Terrakotta... S. 90–93.

<sup>32</sup> *Richter G.* Etruscan Terracotta Warriors in the Metropolitan Museum of Art. N. Y., 1937.

италийского искусства от греческого. Обособленная культура Италии уже в древности, по его мнению, «выражает дух западного искусства»<sup>33</sup>.

Г. Кашниц-Вейнберг в своей работе 193. г. продолжает начатую Анти тему и выдвигает так называемую структурную концепцию. Рассматривая в этой связи Аполлона из Вей, он считает, что, занимаясь исследованием сюжета, формальных связей, датировок, принадлежности школе или мастеру данного памятника, необходимо будет изучить его внутреннюю сущность, его законы, его особые выразительные средства. Он приходит к выводу, что «структура» италийского искусства антитетична «тектонической и органической структуре искусства самих греков». Кашниц-Вейнберг отмечает на примерах из истории этрусского искусства и Аполлона из Вей, в частности, нарушение геометрической и тектонической логики, тенденции яркого выражения темы, сюжета, влияющие на создание «динамико-пластической» или «пластико-барочной» формы. В вейских терракотах исследователь видит, прежде всего, проявление художественной индивидуальности крупного мастера, довлеющее авторское начало, что будет характерным, по его мнению, и для работ всех прочих представителей школы Вулки. В дальнейшем Кашниц-Вейнберг находит эти «исконно италийские черты» и в искусстве итальянского Ренессанса, и в искусстве итальянского барокко<sup>34</sup>.

В 193. г. уже несколько меняется позиция Джильоли относительно авторства Аполлона из Вей, которого он первоначально считал произведением греческого мастера. Вслед за рассуждениями Анти и Кашница-Вейнберга о сущности древнего италийского искусства, Джильоли соглашается с этрусским происхождением терракот Портоначчо и именем их предполагаемого создателя – Вулки. Тем не менее этому проницательному исследователю кажется абсолютно естественным и логичным включить эти статуи в линию неразрывного развития греческой архаики и сравнивать их исключительно с произведениями художественных школ самой Греции конца VI – начала V в. до н. э.<sup>35</sup> Возвращаясь к скульптурам из Вей, Джильоли пишет: «Более прямые соответствия мы находим в рельефах сокровищницы сифнийцев (ок. 52. г. до н. э.). Типологические частности, изображение одежды и прочее делают такое соответствие бесспорным, отсутствует только величие самой художественной индивидуальности, какой не мог быть грек, ею не мог быть и грек, осевший в Этрурии (что вначале казалось возможным), но, безусловно, этим мастером являлся этруск... Художник, освоивший каноны греческого искусства, почувствовал в себе сильный импульс, позволивший ему бессознательно превзойти и предвосхитить существующую стадию греческого художественного развития...»<sup>36</sup>

Таким образом, стилистическая индивидуальность вейских статуй, их экспрессия, передача движения, хиазм в построении фигуры Аполлона, якобы почти неизвестные греческой архаике (заметим, что это касается только сохранившейся каменной скульптуры; бронзы, за исключением мелкой пластики, погибли, о них нам известно в основном из литературной традиции), рождали тезис об исключительной оригинальности этих произведений искусства. В них с энтузиазмом увидели типичное выражение художественного мира этрусков. Подобные заключения, категоричность выводов, сопровождавшие оформление паниталийской и панэтрусской концепции истории античного искусства, можно объяснить также особенной идеологической атмосферой, сложившейся в Италии в 1920-1930-е гг.

Раскопки М. Паллоттино (1939–194. гг.) и М. Сантанжело (1944–194. гг.) вносят значительные дополнения и уточнения в поставленные ранее вопросы. Материалы этих исследований, к сожалению, все еще не опубликованы в достаточной мере, на что сетуют все изучаю-

<sup>33</sup> *Anti C.* Il problema dell'arte italika // SE. IV. 1930. P. 151–170.

<sup>34</sup> *Kaschnitz-Weinberg G. von.* Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik... S. 135–155.

<sup>35</sup> *Giglioli G.Q.* L'arte etrusca. Milano, 1935. P. 33–37.

<sup>36</sup> *Ibid.* P. 34.

щие комплекс святилища Портоначчо специалисты. Удивительно, но в статьях, подводящих итоги этим важнейшим раскопкам, постоянно опускаются результаты обмеров, данные стратиграфии, до сих пор не опубликованы многие фрагменты крупных скульптур и сотни votivных даров, которые могли бы пролить свет не только на культы этого святилища, но и на особенности его декоративной программы. Не выделены хронологические и стилистические фазы отдельных периодов этого комплекса, что также удивительно. На протяжении многих десятилетий коллекции Портоначчо, хранящиеся в Институте этрускологии Римского университета и в Музее виллы Джулия (Рим), не были в достаточной степени разобраны и классифицированы, что осложняло всякую исследовательскую работу. Лишь во второй половине 1980-х гг. началось комплексное изучение и дальнейшая реставрация всего того, что было найдено в святилище в течение нескольких десятилетий. Последние годы являются началом нового этапа в изучении этого памятника.

Основные результаты работ М. Паллоттино и М. Сантанжело сведены к анализу обнаруженных ими наиболее значительных художественных произведений и остатков архитектурных сооружений<sup>37</sup>. Своеобразным завершением паниталийской линии в историографии 1920-1930-х гг. стала известная работа Паллоттино «Школа Вулки» (1945), где выделены главные проблемы, связанные с коропластической школой Вей, и рассматривается ее эволюция от статуи Аполлона до так называемой «Головы Малавольта» (втор. пол. . в. до н. э.). М. Паллоттино включает в ареал распространения терракот этого круга Рим и города на юге Лация – Веллетри и Сатрик. Отмечаются традиционные отношения Вей с другими художественными центрами Этрурии, в первую очередь с Цере, Вульчи и Тарквиниями. Находя стилистические прототипы статуй «мастера Аполлона» в искусстве Ионии, Киклад и Аттики, М. Паллоттино приходит, однако, к выводу, что замеченное здесь сходство является в значительной степени внешним, скорее открывающим два противоположных мира – греческой и этрусской культуры<sup>38</sup>.

Подобные бескомпромиссные утверждения, впрочем, находятся в соответствии с дальнейшим развитием самой концепции автохтонного происхождения этрусков. Отмечается их длительная изоляция от Востока и всего греческого мира, так что даже элементы греческой мифологии, проникавшей в Этрурию, якобы искажались ввиду их «чуждости» и «непонятности».

Решительным неприятием паниталийской позиции относительно достижений вейской коропластической школы отличается публикация М. Сантанжело, подводящая итоги раскопкам этой исследовательницы, произведенным в Портоначчо в 1944–194. гг. Сантанжело приходит к выводу, что знаменитые статуи из Вей, как и весь комплекс святилища, демонстрируют теснейшие связи с миром греческого искусства, имевшего, согласно литературной традиции, постоянные контакты с Этрурией на протяжении всего VI и начала . в. до н. э. М. Сантанжело напоминает о разночтениях сведений о Вулке. По данным варроновской традиции в изложении Плиния Старшего (XXXV, 157), он прибыл в Рим из Вей по приглашению царя Тарквиния Древнего (616–57. гг. до н. э.), а по сведениям Плутарха (Popl., 13), вейские коропласты работали над скульптурами для храма Юпитера Капитолийского в Риме в последние годы правления царя Тарквиния Гордого (534–50. гг. до н. э.). Впрочем, легендарность существования римских царей позволяет некоторым специалистам видеть в Тарквинии Древнем и Тарквинии Гордом раздвоение одного и того же лица. Сантанжело считает, что «Вулка такой же этруск, как и Тарквиний Древний»<sup>39</sup>, который, согласно Ливию (1, 34), был презираем этрусками, так как считался сыном бежавшего из Коринфа Демарата, при-

<sup>37</sup> См. сноски 13, 14.

<sup>38</sup> Pallottino M. La scuola di Vulca // Saggi di antichità. Roma, 1979. V. 3. P. 1003–1024. (Перепечатка работы 1945).

<sup>39</sup> Santangelo M. Veio, santuario «di Apollo» P. 166.

бывшего в Этрурию в сопровождении мастеров Эвхира, Диопа и Эвграмма, как раз и принесших, согласно традиции (Pl., N.H., XXXV, 16, 152), искусство коропластики в Италию.

В своей статье исследовательница призывает не противопоставлять этрусское и греческое искусство, тесно взаимосвязанные на протяжении всей своей истории. «В вейских статуях нет специфических элементов, обозначающих местное искусство как противоположность греческому». – пишет она<sup>40</sup>.

Сантанжело предполагает, что произведения «мастера Аполлона» являются копиями бронзовых статуй, составлявших некогда наземную группу, созданную совсем в другой среде (возможно, на юге Италии или в самой Греции), и главное – видимо, с другим предназначением. В Вейях же они были «приспособлены» к местной архитектуре, став акротериальными украшениями. Свою точку зрения исследовательница пытается обосновать догадками и наблюдениями, касающимися техники создания этих скульптур. Они, по ее мнению, выполнены в Вейях благодаря привозным формам, использованным в результате перевода с каких-то известных бронзовых статуй. Возможно, с помощью этих форм выполнены отдельные части, соединявшиеся затем вручную и подправлявшиеся стекой: «впрочем, и в больших бронзовых произведениях доминирует в эту эпоху сплавление отдельных частей, прозванное “эгинским”»<sup>41</sup>. Таким образом, еще раз подчеркивается тесная взаимосвязь коропластики из Портоначчо с бронзовой скульптурой, хотя явные следы формовки на этих статуях не были обнаружены.

Другим важным достижением раскопок 1944–194 г. стало открытие керамических баз для акротериальных скульптур. Квадратные плиты статуй полностью совпали с размерами этих баз, устанавливавшихся на гребне кровли. Кубический объем каждой базы плавно расширяется вниз, образуя подобие энтазиса. Напряжение выражено дугообразными линиями их граней внизу. Однако такое расширение вниз, скорее всего, вызвано необходимостью установки базы в сочетании с калиптерами, покрывавшими черепицы на скатах кровли и *columen*. Для этой цели каждая база имеет полукруглые выемки на гранях, соответствовавшие размерам черепиц. Замечательно, что на них присутствует роспись – симметричные изображения дельфинов, прыгающих вниз.

Таким образом, было полностью доказано акротериальное положение всей композиции, что еще в 194 г., несмотря на ранние предположения Джильоли и Фолькерта, вызывало у многих сомнение. Например, у А. Андрена, в частности, определившего скульптуры Аполлона и Геракла как часть «группы статуй, расположенных на земле, в храме или вне его»<sup>42</sup>.

Это вызвало ряд возражений. Сантанжело и Стефани публикуют эти важные находки, причем последний предлагает графическую реконструкцию всей акротериальной композиции, состоящей из четырех фигур – противоборствующих Аполлона и Геракла в сопровождении Артемиды и Гермеса. Такая реконструкция не просто является интересным фактом, но и следующим важным шагом в изучении монументальной коропластики<sup>43</sup>.

Завершают ряд публикаций, связанных с раскопками и открытиями на территории святилища Портоначчо, достаточно скептические рассуждения Р. Бьянки-Бандинелли в его «Истории классического искусства» (1950). После тридцатилетнего главенства паниталийской концепции он уверенно утверждает, что Аполлон, безусловно, – создание грека-эмигранта, несмотря на тенденции некоторого искажения формы. Бьянки-Бандинелли приходит к выводу, что в Этрурии нет по существу ни одного хорошего произведения искусства, исключая лишь те, что появились под влиянием греческих форм, и этрусско-италийская ори-

<sup>40</sup> Ibid. Op. cit. P. 161.

<sup>41</sup> Ibid. P. 172. N 51.

<sup>42</sup> *Andren A.* Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples. Lund – Lipsia, 1939–1940. P. 4.

<sup>43</sup> *Stefani E.* Veio, templo detto dell' Apollo... P. 29–30.

гинальность была не более чем случайной и эфемерной манифестацией пестрого народного ремесла, не поддающегося улучшению со стороны настоящей художественной традиции.

Находки из Портоначчо и история их изучения, вызывавшие к жизни абсолютно полярные мнения в 1920–1940-х гг., отражавшие изоляционистские и ограничительные концепции, главенствовали не только в итальянской, но и во всей европейской науке, отдававшей предпочтение концепции автохтонности этрусского этногенеза. Сторонники этой теории отчужденности этрусского общества и проистекающей отсюда оригинальности его искусства и культуры. Во многом эти тенденции в научных воззрениях сохранялись до 1970-х гг.

Несмотря на противоречивость научных дискуссий, сопровождавших исследование святилища Портоначчо, можно говорить о самом главном достижении этого процесса – первом открытии монументального архитектурно-пластического комплекса этрусского храма, попытках его интерпретации в широком культурно-историческом процессе.

Вслед за находками в Вейях подобные произведения, но более разрозненные, были открыты в других древних центрах Южной Этрурии и Лация. Среди них можно выделить остатки фундаментов храмов и храмовой скульптуры, обнаруженные в Цере, Сатрике, Фалериях, Ланувиях, Риме и Орвьето (Вольсинии)<sup>44</sup>.

Параллельно с раскопками святилища Портоначчо появляются первые попытки обобщения материалов по этрусским архитектурным терракотам. Среди них – работы А. Делла-Сеты (1918), Д. ван Бурена (1922) и А. Андрена (1940), носившие, однако, формально-типологический, описательный характер<sup>45</sup>. Эти исследователи впервые систематизируют в своих трудах обширные коллекции этрусской коропластики, сформировавшиеся к 1910–1920-м гг. На определенном этапе это очень важная, необходимая для дальнейших исследований работа.

Благодаря систематизации памятников коропластики, произведенной Делла-Сетой и Андреном, впервые предпринимаются попытки стройной научной периодизации искусства Этрурии. Делла-Сета, таким образом, предлагает разделить развитие этрусского искусства на три фазы: первая охватывает весь V в. до н. э., вторая фаза – конец VI – первая половина V в. до н. э. и, наконец, третья фаза обнимает всю последующую эпоху этрусской культуры – вторую половину V–I в. до н. э.<sup>46</sup>

Андрен, также опираясь преимущественно на группу произведений архитектурной терракоты, дающей почти непрерывный ряд, предполагает иной вариант периодизации. Он учитывает все данные, оказавшиеся в распоряжении исследователей в 1930-е гг. К сожалению, более всего этот ученый обращает внимание на характер обработки глины, не придавая проблеме стиля ведущего значения. Так, создается иной тип периодизации, отличный от той, что предлагал А. Делла-Сета, опиравшийся на признаки стилевого развития. Таким образом, Андрен выделяет три хронологические группы терракот: 1) конец VII – середина V в. до н. э.; 2) вторая половина VI–II в. до н. э.; 3) II–I вв. до н. э.<sup>47</sup>

Попытка Делла-Сеты и Андрена создать периодизацию этрусского искусства с опорой на произведения коропластики в итоге послужили основой для создания более подробной стилевой периодизации, но уже во второй половине XX в. (см. главу II.1). Эти же авторы поднимают вопрос о происхождении этрусской архитектурной терракоты, настаивая на коринфских и ионийских корнях<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Santuari d'Etruria. Milano, 1985.

<sup>45</sup> Della Seta A. Il Museo di villa Giulia. Roma, 1918; Buren van D. Archaic fictile revetments in Etruria and Latium. L., 1922; Andren A. Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples. Lund – Lipsia, 1940.

<sup>46</sup> Della Seta. Il Museo... P. 125–127.

<sup>47</sup> Andren. Architectural... P. CXXVII–CXXVIII.

<sup>48</sup> Idem. P. LXXII; Della Seta. Op. cit. P. 127.

Недостаток исследований Делла-Сеты и Андрена состоит в том, что они рассматривают только комплексы антефиксов, рельефных плит антепагмента и сим, включая фрагменты небольших акротериев, обрамлявших фронтон (по греческому образцу). Они отрицают акротериальное назначение статуй из Вей, оставляя открытым вопрос их местоположения на гребне кровли<sup>49</sup>.

Первые ученые, убедительно доказавшие акротериальное расположение скульптур, это специалисты, непосредственно исследовавшие святилище Портоначчо. Гипотезы, высказанные первооткрывателями вейских статуй – Джильоли и Стефани<sup>50</sup>, в итоге нашли свое подтверждение в материалах археологических раскопок, произведенных Паллоттино и Сантанжело в 1930-1940-х гг. В этот период были открыты базы статуй, предназначенные для установки на гребне кровли<sup>51</sup>. Таким образом, была доказана специфическая организация этрусского акротерия. В этой связи отметим специальные публикации К. Фолькерта (1932) и А. Минто (1952–1953), посвященные этой проблеме<sup>52</sup>.

Региональные традиции среди произведений италийской коропластики впервые анализирует П.-Й. Риис (1941)<sup>53</sup>. Он выделяет специфические стилистические признаки, свойственные двум основным школам Южной Этрурии – в Цере и в Вейях.

В 1940-1950-х гг. отечественные исследователи вводят рассматриваемый материал в научный оборот российского антиковедения. А.И. Воцинина (1947) впервые включает статую Аполлона из Вей в «Очерк истории древнеримского искусства», изданный Государственным Эрмитажем<sup>54</sup>. Е. Ернштедт (1940) и Н.А. Сорокина (1952) анализируют произведения этрусской коропластики в непосредственной связи с архитектурой<sup>55</sup>.

Таким образом, главным итогом исследований 1910-1950-х гг. стало действительно научное открытие этрусского храма и всего комплекса монументальной терракотовой скульптуры, связанной с храмом. Именно это важнейшее достижение в итоге оказывает влияние на оформление панэтрусской концепции истории античного искусства Италии. Ограниченная идеями изоляционизма, концепция эта постепенно разрушается уже к 1960-м гг., когда новые археологические открытия ознаменовали следующий этап в изучении истории и культуры этрусско-латинского мира.

---

<sup>49</sup> *Andren*. Op. cit. P. 4; *Della Seta*. Antika arte...

<sup>50</sup> *Giglioli*. Sculture in terracotta...; *Stefani*. Veio, tempio...

<sup>51</sup> *Pallottino*. Le recenti...; *Santangelo*. Veio, Santuario...

<sup>52</sup> *Volkert*. Das Akroter...; *Minto A*. Problemi sulla decorazione coroplastica nell'architettura del tempio etrusco // SE. XXII. 1952–1953.

<sup>53</sup> *Riis P.J.* Notes on Etruscan architectural terracottas // AA. 12. 1941. P. 66–78.

<sup>54</sup> *Воцинина А.И.* Очерк истории древнеримского искусства. Л., 1947. С. 23–24.

<sup>55</sup> *Ернштедт Е.* Новые достижения в изучении памятников культуры Этрурии и Лациума // ВДИ. 1. 1940; *Сорокина Н.А.* Античная архитектурная терракота: Дис... канд. ист. наук. М., 1953. Архив Института археологии РАН. Н-Арх. . 1130.

## 2. Новые археологические открытия (1960-1990-е гг.). Радикальный поворот в истории исследований

Новый этап изучения этрусской и латинской культуры связан с исключительными по своей значимости археологическими открытиями 1960-1990-х гг. Это период массового исследования вновь обнаруженных этрусских гробниц по методу итальянского инженера К. Леричи. Открываются новые этрусские города, среди которых – Спина в долине реки По; древнейшая Мантуя, родина Вергилия, расположенная в нескольких километрах от современной; Акваросса на территории Лация и некоторые другие. Представления об этруском городе расширяются. Ведутся раскопки центров этрусской Кампании (Капуя, Кумы). Впервые открыты прославленные античной традицией международные этрусские порты и их знаменитые святилища в Пиргах (порт Цере) и Грависках (порт Тарквиний).

Находки, сделанные в Марцаботто, Спине, Риме, и особенно в Аквароссе, наконец, позволяют составить ясное представление об этруском доме и о его декоративном убранстве. Ранее об этом в основном судили по макетам жилищ, архитектуроподобным урнам и саркофагам, а также по интерьерам гробниц. Жилые дома Аквароссы и украшавшие их архитектурные терракоты – открытие «короля археологии», шведского монарха Густава VI Адольфа, посвятившего раскопкам этого города многие годы своей жизни (с 1958 до 197. г.).

М. Торелли четко определяет эволюционную линию, по которой развивалась жилая архитектура Этрурии – от здания восточного типа, близкого северосирийскому битхилани, до развитого типа атриумного дома, унаследованного римлянами<sup>56</sup>.

В Аквароссе, Мурло, Веллетри и Риме в 1960-е гг. были открыты первые дворцово-культовые комплексы. Как на территории Этрурии, так и на территории Лация они обладали общими типологическими особенностями: П-образный двор обязательно включал в себя культовую постройку или алтарь. Подобные здания также украшались монументальной коропластикой<sup>57</sup>. Римская «регия» – царский дом – одна из самых интригующих находок этого ряда, возвращающая нас во времена архаики. Комплекс, датируемый концом VII–V в. до н. э., то есть эпохой Тарквиниев, был открыт и тщательно изучен Ф.-Е. Брауном в 1964–196. гг.<sup>58</sup>

Большое значение для воссоздания облика архаического царского Рима приобрели работы на Бычьем форуме, прояснившие многое относительно типологии и декоративного убранства храмов святилища Фортуны и Матери Матуты. Раскопки проводились с перерывами, с конца 1950-х до конца 1980-х гг. Здесь была найдена древнейшая римская скульптура – терракотовые акротериальные статуи Минервы и Геркулеса 540-530-х гг. до н. э., подтвердившие сведения о деятельности короoplastов из этрусских Вей в Вечном городе<sup>59</sup>.

Еще более древние памятники монументальной коропластики открыты Американской археологической экспедицией в Мурло в 1966–197. гг.<sup>60</sup> Так же как и в римской регии, скульптура являлась частью дворцово-культового комплекса и была подчинена определенной программе.

---

<sup>56</sup> *Torelli M.* Introduzione // *Case e palazzi d'Etruria*. Firenze, 1985. P. 30–31.

<sup>57</sup> *Case e palazzi...*

<sup>58</sup> *Brown F.E.* New Soundings in the Regia: the Evidence for the Early Republic // *Les origines de la République romaine*. Geneve, 1967. P. 47–65; *Case e palazzi d'Etruria*. Firenze, 1985. P. 186–191.

<sup>59</sup> *Somella Mura A.* L'area sacra di S.Omobono // P. 32–128; *Idem.* L'area sacra del Foro Boario: il tempio arcaico. Roma, 1981.

<sup>60</sup> *Phillips K.M.Jr.* Bryn Mawr College Excavations in Tuscany // *AJA*, 1966. 71. P. 133–170; *Puglio Civitate (Murlo) // Case e palazzi d'Etruria*. Firenze, 1985. P. 64–69.

Археологические раскопки святилища Левкотеи в Пиргах подтвердили наличие в этрусской архитектуре монументальных терракотовых горельефов, скрывавших торцы балок колумена и мутулей.

В 1964–197. гг. М. Паллоттино и Дж. Колонна постепенно из множества фрагментов собирают эффектную композицию горельефа с изображением двух эпизодов из фиванского эпоса.

Это произведение стало, пожалуй, самым известным памятником искусства, обнаруженным археологами со времени находки прославленного Аполлона из Вей<sup>61</sup>.

Ряд произведений, связанных с комплексом в Вейях, был дополнен другими открытиями. Одно из них принадлежало Голландской археологической экспедиции, завершившей в 197. г. раскопки храма в латинском Сатрике. Сотни фрагментов терракотовых скульптур, собранные здесь еще в конце XI. в., были дополнены новыми находками, позволившими воссоздать монументальные статуи акротерия, составляющие композицию гигантомахии<sup>62</sup>.

Таким образом, именно в 1960-1990-е гг. постепенно выстраивается ряд значительных произведений монументальной коропластики, представленной как круглой скульптурой, так и рельефом.

Другой важный вывод делает датская исследовательница итальянских древностей Х. Дамгард-Андерсен, установившая, что терракотовая скульптура в Этрурии и Лации эпохи архаики в равной степени принадлежала декоративному убранству комплексов святилищ, храмов, дворцово-культовых построек, общественных зданий, жилищ и погребальных сооружений<sup>63</sup>. Вышесказанное позволяет сделать вывод об особенном отношении этрусков к архитектурному декору. В отличие от греков, они украшали монументальной пластикой все типы зданий. Подобный подход к архитектуре обнаруживает исключительно ритуальное жизнеустройство, столь ярко проявившееся у этрусков, в отличие от других средиземноморских народов.

Открытия 1960-1990-х гг. окончательно определяют этрусскую храмовую типологию. Помимо двух известных типов храмов, упомянутых еще Витрувием (храм с тремя целлами и глубоким портиком; храм с одной целлой и аулами), выделяется трехцелловый храм в антах, традиционные для Средиземноморья простиль и амфипростиль и появившийся под влиянием греков в конце V. в. до н. э. периптер. К сожалению, труды, обобщающие историю этрусской архитектуры, немногочисленны, в их числе только очерки А. Бозция, работы М. Торелли и Дж. Колонны<sup>64</sup>.

Примечательно, что этруская храмовая типология распространяется на весь Лаций, и это лишний раз демонстрирует культурно-историческое единство данного региона в архаический период. Постройки, подтверждающие данную точку зрения, были зафиксированы в Сатрике, Ланувиях, Габиях, Веллетри, Пренесте и Риме. В этих городах встречаются все известные у этрусков типы культовых, жилых и погребальных сооружений<sup>65</sup>.

Изучение этрусских храмовых комплексов, произведенное в 1960-1990-х гг., выявило одно важное обстоятельство: в ряде случаев (Вейи, Цере) удалось зафиксировать монумент-

<sup>61</sup> *Pallottino M.* Scavi nel santuario etrusco di Pyrgi // AC. 10. 1958. P. 315–322; Idem. The Sanctuary of Pyrgi in Etruria // Archaeology. 1966 XIX. P. 16–17; *Colonna G.* Il santuario di Leucotea —Ilizia a Pyrgi // Santuari d'Etruria. Milano, 1985. P. 127–130.

<sup>62</sup> Area sacra di Satricum. Tra scavo e restituzione. Roma, 1985; *Lulof P.S.* Reconstruction and architectural setting of large terracotta statues in late archaic Central Italy: the case of Satricum // DF. Stockholm, 1993. P. 277–286.

<sup>63</sup> *Damgaard Andersen H.* Archaic architectural terracottas and their relation to building identification // DF... P. 71–86.

<sup>64</sup> *Bo&thius A.* Etruscan and Early Roman Architecture. Harmondsworth, 1978; *Torelli.* Introduzione: Case... P. 21–32; *Colonna.* Introduzione. I caratteri costanti // Santuari... P. 23–27; Idem. Dalla casa al tempio // Santuari... P. 53.

<sup>65</sup> Case e palazzi d'Etruria...; Santuari d'Etruria; Morolli. «Vetus Etruria»... P. 18–60; La Grande Roma dei Tarquini. Roma, 1990; *Cornell T.J.* The Beginnings of Rome. L., 1995; *Pallottino M.* Origini e storia primitiva di Roma. Milano, 1993.

тальную роспись пронаоса и обрамляющих его аул, что вполне согласуется с сообщениями античных источников об украшении подобных построек настенной живописью. Это обстоятельство лишний раз напоминает нам о древнейшей восточносредиземноморской традиции оформления святилищ с обязательным использованием настенных росписей (эгейский мир, Анатолия, Сиро-Палестинский регион). К сожалению, исследователи, среди которых М. Паллоттино и Дж. Колонна, предприняли только публикацию отдельных памятников<sup>66</sup>. Работы обобщающего плана, посвященные храмовой живописи, до настоящего времени отсутствуют.

Подобное наблюдение, однако, еще раз подчеркнуло исключительную значимость изучения этрусского храма, воплотившего все представления о мироздании. Архитектурная композиция в данном случае синтетически объединяет разные виды этрусского искусства – монументальную живопись и скульптуру.

Сведения по монументальной коропластике, накопленные в последние десятилетия XX в., так же не обобщались. Две работы, посвященные классификации этрусских скульптурных акротериев, формально-типологической систематизации этих памятников в историческом развитии, принадлежат П. Даннеру и П. Риису<sup>67</sup>. Другие специалисты по-прежнему ограничиваются публикациями отдельных находок<sup>68</sup>. Здесь наиболее интересны исследования М. Кристофани, предложившего новую атрибуцию произведений легендарного Вулки, которому были приписаны упоминавшиеся акротериальные статуи и терракотовые рельефные фризы, открытые в Риме на Бычьем форуме и в близлежащих Вейях<sup>69</sup>. Стиль этих произведений, датируемых 540–530-ми гг. до н. э., идентичен обломкам терракотовых рельефов храма Юпитера Капитолийского, украшенного, по сведениям античной традиции, именно Вулкой.

Статьи Дж. Колонны выделяют стилистические признаки, свойственные другим коропластам из Вей, среди которых «мастер Аполлона» и «мастер Геракла и Менервы», работавшие в 520–490-х гг. до н. э.<sup>70</sup> Колонна впервые предлагает варианты убедительной интерпретации монументальных скульптурных композиций этрусских храмов в Вейях и Пиргах. Он рассматривает в своих статьях специальные идеологические программы, составленные для этих произведений в древности, находя аналогичное решение в тиранических центрах Греции (Афины, города Сицилии)<sup>71</sup>.

Наряду с Колонной, подобные программы скульптурных акротериев и фризов анализируют в своих работах М. Кристофани, Ф.-Х. Пайро-Масса, Ф. Коарелли и К. Брунн<sup>72</sup>. Примечательно, что Коарелли и Брунн изучают памятники латинских городов – Рима и Веллетри.

<sup>66</sup> *Pallottino M.* Le recenti...; *Idem.* Una serie di lastre fittili dipinte dal santuario etrusco di Veio // AC.IV. 1952. P. 143–146; *Colonna G.* Note preliminari sul culti del santuario di Portonacio // SA. I. 1987. P. 442–444.

<sup>67</sup> *Danner P.* Die Dekoration auf First und Giebelschragen in der archaischen Baukunst Mittelitaliens // DF... P. 93–108; *Riis P.J.* Etruscan Types of Heads. A Revised Chronology of the Archaic and Classical Terracottas of Etruscan Campania and Central Italy. Copenhagen, 1981.

<sup>68</sup> *Artigiani e botteghe dell'Italia preromana.* Studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campana. Roma, 1990.

<sup>69</sup> *Cristofani M.* L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo. Turin, 1978.

<sup>70</sup> *Colonna G.* Il maestro dell'Ercole e della Minerva. Nuova luce sull'attività dell'officina veiente // Op.Rom. 16. 1987. P. 7–41; *Idem.* Etruria e Lazio nell'età dei Tarquini // Etruria e Lazio arcaico. Atti dell'incontro di studio (10–11 Novembre 1986). Roma, 1987. P. 55–66.

<sup>71</sup> *Colonna.* Note preliminari sui culti... P. 441–443; *Idem* (a cura). L'Altorelievo di Pyrgi. Dei ed eroi greci in Etruria. Roma, 1996. P. 15–25.

<sup>72</sup> *Cristofani.* L'arte...; *Coarelli F.* Il Foro Boario. Dalle origini alla fine della Repubblica. Roma, 1992. P. 205–363; *Bruun C.* Herakles and the tyrants: an Archaic frieze from Velletri // DF... P. 255–266; *Pairault Massa F.-H.* Ivomologia e politrca nell'Italia antica. Milano, 1992.

Таким образом, монументальная скульптура этрусских и латинских храмов, традиционно рассматриваемая только с культовой точки зрения, включается в общий историко-политический контекст. Декорационные программы храмов оказываются в тесной связи с амбициями царской власти и крупных политических событий, охватывавших данный регион в древности.

Иконографическое изучение памятников монументальной терракотовой скульптуры и архитектурной коропластики дает очень многое для осмысления ретроспективных историко-культурных и религиозных связей этрусского мира с Ближним Востоком<sup>73</sup>. В этом направлении любопытные результаты получены немецкими исследователями Э. Зимон и И. Краускопф, показавшими тесную связь с пунической традицией<sup>74</sup>. Автор настоящей работы в своих статьях также предлагает иконографический анализ терракотовой статуи Геракла из Вей, находящей прообразы в искусстве Ближнего Востока и, прежде всего, пунического мира<sup>75</sup>.

Монументальная коропластика становится важнейшим источником для изучения культов святилищ и храмов, для которых она была создана. В совокупности с другими источниками – эпиграфическими и материальными – интересующие нас произведения скульптуры позволяют сделать серьезные выводы о религиозных представлениях этрусков.

Наиболее результативным в этом направлении оказалось предпринятое Колонной комплексное исследование культов святилища Портоначчо в Вейях<sup>76</sup>. Нельзя не упомянуть и материалы специальных международных конференций, посвященных «Божествам Пирг» (Тюбинген) и «Иноземным культам на территории Этрурии» (Орвьето)<sup>77</sup>.

С появлением все большего числа разновременных памятников коропластики становится ясно, что именно этот материал позволяет проследить определенные этапы в этруском искусстве, отразившиеся в стилевом развитии. Некоторые исследователи уделяют особенное внимание скульптуре из терракоты в своих очерках, посвященных истории искусства Этрурии с точки зрения развития стиля. В их числе можно назвать работы О. Бренделя, Н. Спиви, М. Торелли, М. Кристофани и С. Москати<sup>78</sup>. Перечисленные авторы включают искусство Этрурии в орбиту стилевого развития искусства Греции и Ближнего Востока, выделяя при этом нечто особенное, отстаивая идею своеобразного чувства формы, свойственную этрускам.

Ш. Ле Руа предлагает шире рассматривать межрегиональные и международные связи в изучении произведений итальянской архитектурной коропластики<sup>79</sup>. С этого момента взоры исследователей все чаще обращаются на Балканы, Анатолию и восток Средиземноморья, где находят не только стилистические прообразы, но и близкие типологические аналогии<sup>80</sup>.

<sup>73</sup> *Strom I.* Problems Concerning the Origin and Early Development of the Etruscan Orientalizing Style. Odense, 1971; I Fenici. Catalogo di Mostra. Milano, 1988; *Martelli M.* I Fenici e la questione orientalizzante in Italia // Atti del II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici. 3. 1991. P. 1049–1072; *Aubet M.E.* The Phoenicians and the West. Cambridge, 1993.

<sup>74</sup> *Зимон Э.* Три архаических типа Геркулеса/Херкле // Этрусски и Средиземноморье. М., 1994. С. 145–154; *Краускопф И.* Астральные божества в Этрурии. Греческие и негреческие влияния на их иконографию // Этрусски и... С. 127–144.

<sup>75</sup> *Гаврилин К.Н.* К вопросу об этрусско-финикийских взаимосвязях в архаический период // ЕΥΕΕΙΠΙΑ. Памяти Юрия Викторовича Андреева. СПб., 1999. С. 151–157; *Idem.* Финикийская глиптика и этрусское искусство архаического периода // ВДИ. 4. 2000.

<sup>76</sup> *Colonna.* Note preliminari sui culti...

<sup>77</sup> Akten des Kolloquiums zum Thema «Die Gotter von Pyrgi» (Tubingen 1979). Firenze, 1981; Atti del V Convegno Internazionale di studi sulla storia e l'archeologia del territorio orvietano «I culti stranieri in Etruria». Orvieto 15–17. 12. 1988 // Annali della Fondazione per il Museo «Claudio Faina». Perugia, 1990.

<sup>78</sup> *Brendel O.* Etruscan Art. Harmondsworth, 1978; *Spivey N.* Etruscan Art. L., 1997; *Torelli M.* L'arte degli Etruschi. Bari, 1985; *Moscati S.* Gli italici: L'Arte. Milano, 1983; *Cristofani.* L'Arte...

<sup>79</sup> *Le Roy Ch.* Fouilles de Delphes II. Topographie et architecture. Les terres cuites architecturales. Paris, 1967.

<sup>80</sup> *Akestrom A.* Ionia and Anatolia, Ionia and the West. The figured architectural terracotta frieze: its penetration and transformation in the East and the West in the Archaic period // Proceedings of the X International Congress of Classical Archaeology

Архитектурно-пластические комплексы обнаруживают особенную устойчивость, что позволяет яснее увидеть архаизирующий пласт этрусской культуры, связанный с восточно-средиземноморскими и анатолийскими традициями.

К концу XX столетия археологические экспедиции, работавшие на территории Италии, собрали колоссальный материал по античной архитектурной терракоте. Назрела необходимость в разностороннем анализе многочисленных памятников коропластики, найденных на территориях Этрурии, Умбрии, Лация, Кампании и Великой Греции. Примечательно, что монументальные терракотовые многофигурные акротерии так и не переступили границ обозначенного региона. Они по-прежнему фиксируются на юге Этрурии и в Лации.

В 199. г. Шведский институт классических исследований в Риме собирает Первую Международную конференцию по центральноиталийским терракотам. В работе этого форума приняли участие ведущие археологи, антиковеды<sup>81</sup>.

В целом доклады конференции характеризуют исключительно археологический подход к памятникам, которые рассматриваются только как материальный документ – неотъемлемая часть архитектурного комплекса. Наиболее интересные доклады освещают проблему взаимосвязей великогреческой и центральноиталийской традиций (Дж. Кенфильд, Ш. Уикандер, Е. Эпифанио-Ванни)<sup>82</sup>. Н.-А. Уинтер доказывает греческое, балканское (коринфско-пелопоннесское) происхождение системы терракотовой архитектурной декорации у этрусков около 65. г. до н. э., когда в стране, согласно античным литературным источникам, обосновались коринфские мастера. Следующий этап формирования традиции непосредственно связан с ионийским влиянием, произошедшим около 56. г. до н. э., когда окончательно оформляется роль скульптурного акротерия (Мурло).

Статья П. Лулоф впервые за столетие предлагает убедительный вариант реконструкции монументальной коропластической композиции акротерия из Сатрика<sup>83</sup>. К сожалению, большинство авторов рассматривают акротерии как часть прикладного архитектурного декора, избегая проблемы взаимосвязи коропластики и круглой скульптуры, рельефа, имевших иное предназначение. Акротериальная композиция храма, играющая в Центральной Италии такую же роль, как и греческая фронтовая скульптура, оказывается, таким образом, оторванной от истории скульптуры вообще. Подобный подход затрудняет анализ и понимание акротерия как полноценного и весьма важного явления этрусского монументального искусства.

Лингвистика и археология постепенно расширяют наши представления о древнейшем прошлом Италии. Этап 1960-1990-х гг. вносит существенные дополнения в историю изучения этрусского языка и этрусской эпиграфики. В 196. г. открыты знаменитые этрусско-финикийские билингвы святилища в Пиргах, затем греческо-этрусские надписи в Грависках, архаические латинские надписи в Риме и Сатрике, другие памятники эпиграфики, подтвердившие распространение этрусского диалекта в Риме<sup>84</sup>. Осенью 199. г. близ Кортонны найдена обширная этрусская надпись, вызвавшая большой резонанс среди лингвистов. Этот чрезвычайно важный памятник получил подробную интерпретацию в новейшем исследова-

---

(Ankara – Izmir 1973). Ankara, 1978. P. 319–327; *Bonghi Jovino M.* La produzione fittile in Etruria ed i suoi riflessi nell'Italia antica. Questioni cronologiche e correlazioni // *Atti del II Congresso Internazionale Etrusco*, Firenze 26 maggio – 2 giugno 1985. Roma, 1989. II P. 667–682.

<sup>81</sup> *Delicae fictiles*. Proceedings of the First International conference on Central Italic Architectural Terracottas at the Swedish Institute in Rome, 10–12 December, 1990. Stockholm, 1993.

<sup>82</sup> *Kenfield J.* A modelled terracotta frieze from Archaic Morgantina: its East Greek and Central Italian affinities // *DF...* P. 21–28; *Winter N.* The Greek background for Archaic architectural terracottas of Central Italy // *Idem...* P. 17–20; *Epifanio Vanni E.* Antefisse di tipo campano a Himera // *Idem...* P. 39–44.

<sup>83</sup> *Lulof.* Reconstruction...

<sup>84</sup> *Цымбурский В.Л.* Заметки по этрусскому языку и культуре // *Этрусски и...* С. 17–32. (Данные этой статьи еще раз подчеркивают наш тезис о единстве этого региона).

нии известного отечественного антиковеда и этрусколога А.И. Немировского<sup>85</sup>. Труды этого ученого и представителей его школы – Н.К. Тимофеевой, Р.П. Василенко, В. Л. Цымбурского – наряду с работами А.И.Харсекина имеют основополагающее значение в отечественной этрускологии<sup>86</sup>. Вопросы этногенеза этрусков в трудах Немировского прочно связаны с эгейско-анаатолийским регионом, оказавшим беспспорное влияние на культуру этого народа<sup>87</sup>.

В 1970-1980-х гг. появляются первые в России очерки, посвященные искусству Этрурии. Их авторы – историки искусства пытаются обобщить материал, включить в число известных памятников произведения из отечественных музеев, в том числе немногочисленные предметы архитектурной коропластики. Работы А.П. Чубовой, Е.В. Мавлеева, Г.И. Соколова, Н.М. Лосевой и Н.А. Сидоровой впервые ознакомили широкую российскую аудиторию с открытиями в области этрусского изобразительного искусства и архитектуры<sup>88</sup>.

Значительный подход к изучению предмета (решение атрибуционных вопросов) характеризует публикации отдельных памятников из коллекций киевского и воронежского музеев, Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина, предпринятые музейными специалистами. Решение узких атрибуционных вопросов стало основополагающим фактором в публикациях А.И. Воиной, С.П. Борисковской, Ф.М. Штителъман и др.<sup>89</sup>

Очень важным явлением в этрускологии становится большая международная программа по изданию нового корпуса этрусских зеркал (*Corpus Speculorum Etruscorum*), утвержденная в 198. г. Большой вклад в этом направлении сделан Е.В. Мавлеевым, подготовившим издание корпуса по коллекции Государственного Эрмитажа. К сожалению, в связи с кончиной автора этот труд так и не был завершен. Этрусские зеркала представляют исключительный по своей значимости историко-культурный, иконографический и эпиграфический источник, позволяющий сделать далеко идущие выводы относительно мифологических и религиозных представлений этого народа. Он особенно интересен и по той причине, что этрусские литературные произведения не сохранились даже в переложениях латинских авторов, например самого императора Клавдия.

Новый этап в этрускологии, и в истории изучения этрусского искусства в частности, непосредственно связан с комплексом археологических открытий 1950-1990-х гг. В этот период западноевропейская этрускология меняет свои ориентиры. Наиболее последовательно новые тенденции изложены в программной статье М. Паллоттино в сборнике «*Rasenna*» (1986), где автор, чьи взгляды также претерпели эволюцию, отмежевывается от «структурной концепции» Г. Кашниц-Вейнберга, ограничивавшей связь этрусков с окружающим миром. Перечисляя открытия второй половины XX в., Паллоттино, напротив, подчеркивает глубокую и органичную взаимосвязь, взаимозависимость италийских и других средиземноморских культур, «среди которых этруская цивилизация появилась, с которыми бок о бок существовала, которым передала свое наследие...»<sup>90</sup>

<sup>85</sup> *Немировский А.И.* Этрусски. От мифа к истории. Изд. второе, доп. М., 2000.

<sup>86</sup> *Немировский А.И.* История раннего Рима и Италии. Воронеж, 1962; *Его же.* Этрусски. От мифа к истории. М., 1983; *Его же.* Материалы для изучения этрусской цивилизации // ВДИ. 1.1993. С. 212221; *Его же.* Нить Ариадны. Из истории классической археологии. Воронеж, 1989; *Немировский А.И., Харсекина А.И.* Этрусски. Введение в этрускологию. Воронеж, 1969; *Тимофеева Н.К.* Религиозномифологическая картина мира у этрусков. М., 1980; *Василенко Р.П.* Этрурия и Рим. Влияние в области религиозных представлений и культа: Автореф... канд. дис. М., 1988.

<sup>87</sup> *Немировский А.И.* Этрусски... С. 61.

<sup>88</sup> *Чубова А.П.* Этрусское искусство. М., 1972; *Лосева Н.М., Сидорова Н.А.* Искусство Этрурии и Древней Италии. М., 1988; *Соколов Г.И.* Искусство этрусков. М., 1990.

<sup>89</sup> *Штителъман Ф.М.* Этрусские антефиксы из собрания Киевского музея западного и восточного искусства // ВДИ. 2. 1969. С. 94–100; *Борисковская С.П.* Бронзы из Вульчи в собрании Эрмитажа // Художественные изделия античных мастеров. Л., 1982. С. 70–83; *Она же.* Этрусско-коринфская керамика в собрании Эрмитажа // Труды Гос. Эрмитажа, XXIV. Л., 1984. С. 21–33.

<sup>90</sup> *Pallottino M.* Antica Madre // *Rasenna.* Milano, 1986. P. 123.

### 3. Античные литературные источники об этрусской и латинской монументальной коропластике

Феномен этрусской и латинской монументальной коропластики был отмечен еще античной литературной традицией. Многие древние авторы видели в терракотовых скульптурных акротериях, венчавших «тусканские храмы», нечто своеобразное, полностью соответствующее необычному строю всей архитектурной системы этрусков.

Для римлян позднереспубликанской эпохи, переживавших крушение традиций и идеалов, бывших свидетелями становления нового искусства с его роскошью и забвением старой римской *virtus*, терракотовые статуи древних храмов символизировали героическое величие прошлого, они были осознаны как знак древней национальной культуры, в отдаленные века тесно связанной с этрусками. Эти образы богов воскрешали память о тех людях, которые созидали основы грядущего великолепия и мощи Вечного города. Тит Ливий (XXXIV, 4, 4–5) передает нам восклицание Катона Старшего: «Вот привезли мы статуи из Сиракуз, а ведь это беда для Города, поверьте мне. Как это ни удручает, но все чаще слышу я о людях, которые восхищаются разными художествами из Коринфа и из Афин, превозносят их и так, и эдак, а над глиняными богами, что стоят на крышах римских храмов, смеются» (перевод Г.С. Кнабе).

Авторы эпохи Августа прямо указывают на этрусское происхождение подобных произведений. Витрувий (III, 3, 5), описывая «приземистый и широкий» «тусканский храм», отмечает его грузные перекрытия, фронтоны, увенчанные «по этрусскому обычаю глиняными и позолоченными медными статуями». Традиция особенно выделяет этрусского коропласта Вулку из Вей, работавшего в Риме по приглашению царей из рода Тарквиниев в V в. до н. э. Плиний Старший (N.H., XXXV, 157), Плутарх (Popl., 13) и Сервий (VII, 188) сообщают об акротериальной скульптурной группе, венчавшей фронтоны колоссального Капитолийского храма – огромной терракотовой квадриге Юпитера, созданной самим Вулкой. Многоцветную роспись этой скульптуры поновляли по праздничным дням (Pl., N.H., XXXIII, 7, 36). Тот же Вулка являлся автором другой известной терракотовой статуи Рима, которую жители города нарекли «Hercules fictiles». Ее же упоминал Марциал (Epigrammata, XIV, 178).

Обработка и обжиг больших глиняных статуй производились в этрусских Вейях. Этот технический процесс изобиловал многочисленными трудностями, которые, однако, интерпретировались древними авторами как знак будущего величия Рима (Plin., N.H., XXXVIII, 16; Plut., Popl., 13; Serv., p. 340–342 L).

Святой Августин, ссылаясь на Варрона, сообщает, что первые статуи богов появились в Риме только благодаря этрускам, через 170 лет после основания города (Civ. Dei, IV, 31), то есть около 58. г. до н. э., в период правления царя Тарквиния Древнего.

По всей вероятности, речь здесь идет о произведениях коропластов, которыми в изобилии украшались здания обновлявшегося при Таквиниях Рима.

Упомянув терракотовую статую Юпитера Капитолийского, приписывавшуюся Вулке, авторы эпохи ранней Империи (Ovid., Fast., I, 201) рисуют романтический образ *agreste Latium*, когда «... неизменно был полон забот о благе латинском древний Юпитер из глины, еще не запятнанный златом» (Juvenal, XI, 116. Перевод Ф.А. Петровского).

Плиний (XXXV, 154), ссылаясь на Варрона, пишет о том, что до постройки храма Цереры у Большого цирка в Риме в 49. г. до н. э., который, как известно, украсили мастера греческого происхождения, «все в храмах столицы было тускское». Однако, как подчеркивает Витрувий, и упомянутый храм Цереры был все-таки увенчан терракотовыми акротериальными скульптурами «по этрусскому обычаю» (Vitruv., III, 3, 7).

Глиняные статуи божеств на протяжении нескольких веков украшали Рим. Еще в . в. н. э. они царили на крышах италийских храмов. Плиний Старший (N.H. XXXV, 157) свидетельствовал о том, что их можно было увидеть в муниципиях. Среди роскоши и блеска мраморного императорского Рима Сенека (Epist., 31, 1) с горечью напоминает своим современникам: «Когда боги еще взирали на нас с благосклонностью, они были из глины» – в те отдаленные времена этрусское и римское было тесно взаимосвязано.

Данные древних авторов, выверенные археологическими исследованиями, до сих пор являются весьма важным источником. Они актуальны, в частности, в связи с попытками новых интерпретаций и осмысления археологического материала на современном этапе.

## Глава II

# История и художественная культура Южной Этрурии и Лация в архаический период (кон. VIII – нач. I в. до н. э.)

### 1. Периодизация этрусской и латинской художественной культуры

Искусство этрусов, развивающееся в Италии с конца VIII до I в. до н. э. – важное звено в культуре Древнего мира. Сыграв исключительную роль в сложении римской цивилизации, этрусское наследие не кануло в Лету, оставив заметный след во всей европейской культуре. «Золотым веком этрусского искусства» исследователи называют позднеархаическую эпоху (VI – нач. I в. до н. э.), своеобразным символом и вершиной которой является не только статуя Капитолийской волчицы, но и статуя Аполлона из Вей, также воплотившая лучшие достижения италийской и греческой пластики.

Статуя Аполлона, как и другие акротериальные скульптуры из Вей, связана с храмом святилища Портоначчо. Сам этот храм и комплекс святилища в целом явились результатом сложного развития всей этрусской цивилизации, тесно связанной с крупнейшими культурами всего Восточного Средиземноморья.

Давний спор о происхождении этрусов также связан с Восточным Средиземноморьем. Истоки этой затянувшейся дискуссии уходят своими корнями еще в античную эпоху, когда оформились две основные концепции этрусского этногенеза. Знаменитый греческий историк I в. до н. э. Геродот (I, 94) утверждал, как известно, что не кто иной, как лидийцы, основали этрусские города после переселения из Малой Азии под руководством сына царя Атиса, некоего Тирсена.

Эта теория была широко распространена в древности и многими поддерживалась (Strab., V. 219; Veil. I. 1, 4; Tac. IV, 550).

I в. до н. э. Вергилий (Aen., X, 155), в частности, просто называл этрусов «лидийцами», и все соглашались с ним. Правый берег Тибра, издавна принадлежавший Вейям, традиция также нарекла «лидийским». Многотомный труд императора Клавдия об истории Этрурии так и назывался – «Tyrrhenika», поскольку тиррены (этруски) всегда отождествлялись с потомками Тирсена – сына лидийского царя. Дионисий Галикарнасский, греческий историк, писавший в эпоху Августа, однако, оспаривал повсеместно принятую точку зрения и предполагал совсем иное. Он считал этрусов италийским народом (Dion. Hal, I, 30, 20). Древние греки называли этрусов тирренами или тирсенами и дали это имя морю у северо-западного побережья Италии. Среди римлян они были известны как туски или этруски. Согласно древним источникам, сами этруски называли себя иначе – «расна» или «расенна».

В Новое и Новейшее время появляются и другие версии происхождения этого народа (ретийская, иллирийская, эгейско-анатолийская и др.), однако окончательно этот вопрос не может быть решен. Язык этрусов и их происхождение до сих пор представляют собой сложную проблему. Одни ученые относят этрусов к индоевропейским народам, связывая их язык с пеласгийским или хеттским. Большинство же считают их представителями неиндо-

европейского языкового мира, в силу исторических обстоятельств усвоивших многие черты древнейших анатолийских, эгейских и балканских культур<sup>91</sup>.

Современная итальянская историография, как и прежде, придерживается теории автохтонного происхождения этрусков, возвращая нас к мнению Дионисия Галикарнасского.

М. Паллоттино, подводя итоги давним спорам в итальянской науке, заключает, и в этом уже виден компромисс, что этруски сложились как этнос в Италии, вобрав в себя местные (культура Вилланова, нурагические культуры Сардинии IX–VII вв. до н. э.), балканские и эгейско-анатолийские элементы<sup>92</sup>.

Отечественный этрусколог А.И. Немировский видит в этрусской культуре, сложившейся около 70. г. до н. э. на территории Италии, продукт смешения пеласго-италийской (виллановской) и тирренской (нурагической) культур. В данном случае предполагается малоазийское происхождение тирренов и палеобалканское происхождение пеласгов<sup>93</sup>. Таким образом, эта гипотеза в некоторой степени примиряет взгляды как сторонников автохтонной, так и миграционной теории, подчеркивая роль древнейших связей этрусков с балканским и эгейско-анатолийским миром.

Этрурия является первой крупнейшей городской цивилизацией в Западном Средиземноморье, соперничавшей с теми, кто также принес цивилизацию на итальянские земли, с греками и финикийцами. Финикийцы и этруски были не столько соперниками, сколько коммерческими и политическими союзниками, так что финикийское влияние было важнейшим в этрусской религии и культуре. Это подтверждается не только памятниками этрусского искусства, но и знаменитыми финикийско-этрускими билингвами из Пирг конца VI – начала V в. до н. э.

Первыми, кто основал свои города в Италии, были все-таки греки эвбейцы, заложившие около 77. г. до н. э. Питекуссы, а затем Кумы. В результате апойкий из Коринфа в 73. г. до н. э. на востоке Сицилии появились Сиракузы. Именно через Сиракузы развивалась коринфо-этрусская торговля. Колонии Коринфа на Корсике были оставлены в 73. г. до н. э. в результате борьбы с эвбейским городом Эретрией. Роль эвбейцев в торговле между Западом и Востоком была достаточно велика, так как они имели фактории в Северной Сирии и в Навкратисе.

Взаимоотношения с Юго-Восточной Грецией наложили особый отпечаток на жизнь и культуру Этрурии. Иония, одна из представительниц этого региона, была связана с древнейшими культурами Малой Азии, например с хеттами, Лидией и Фригией, которым во многом обязана своими достижениями. Знаменитый ионийский полис Милет тоже поддерживал коммерческие контакты со страной тирренов через ахейскую колонию Сибарис. Другой важный центр Ионии, Самос, был известен своим художественным металлом, который ввозился в этрусские города, находя здесь многочисленные местные интерпретации<sup>94</sup>. Привозная этрусская керамика, в свою очередь, была обнаружена на Самосе<sup>95</sup>. В 63. г. до н. э. самосский судовладелец Колей направил свой корабль в Атлантику и достиг Тартеса (Herod., IV, 152).

Фокея, расположенная на севере ионийского побережья, на пути в лидийскую столицу Сарды, прославилась наиболее широкой греческой колонизацией в Западном Средиземноморье. Фокейцы, как и этруски, приобрели репутацию бесстрашных мореплавателей и пиратов. Их колонии появились даже на южном побережье Франции и востоке Испании. Круп-

---

<sup>91</sup> Все теории происхождения этрусков рассматриваются в кн.: *Pallottino M. L'origine degli Etruschi*. Roma, 1947.

<sup>92</sup> *Pallottino M. Die Etrusker*. Frankfurt a.M. – Hamburg, 1965. S. 70.

<sup>93</sup> *Немировский А.И.* Этруски. От мифа к истории. М., 1983. С. 61.

<sup>94</sup> *Cristofani M. L'arte degli Etruschi*. Torino, 1978. P. 61, 81, 96.

<sup>95</sup> *Camporeale G. La vocation des Etrusques // Les Etrusques et l'Europe*. Paris, 1992. P. 47.

нейшей из них была Массалия, основанная около 60. г. до н. э. недалеко от устья Роны. Массалия стала не только соперницей Карфагена, но и постоянно вступала в контакты с Этрурией. Другая фокейская колония, которая находилась поблизости от этрусского побережья. – это Алалия на востоке Корсики, основанная около 56. г. до н. э. Спустя одно-два десятилетия после появления Алалии, фокейцы стали в массовом порядке переселяться в Западное Средиземноморье в связи с персидской оккупацией их метрополии.

На западе Средиземноморья фокейцев интересовал, прежде всего, металл, что активизировало связи с Этрурией. Массалия, например, явно была основана с той целью, чтобы приобретать металлы у народов, населявших Испанию и Францию. Этот факт стал одной из многих причин столкновений фокейцев с этрусками, которые экспортировали туда свои ремесленные изделия. Они были найдены археологами в больших количествах на севере Испании и юге Франции.

Родос, крупнейший представитель дорийского гексаполиса, в силу географического положения прославившийся торговлей с Азией и Египтом, осуществлял также немаловажное влияние на этрусков через свою сицилийскую колонию Гела, основанную около 69. г. до н. э.

Связующим звеном между Востоком и Западом в архаическую эпоху стала активная деятельность финикийцев, имевших свои торговые базы на островах Эгейского моря и Кипре.

Они же известны и своей колонизацией побережья Испании, Балеарских островов, Сардинии, Сицилии и Северной Африки. Значение связей финикийского мира с Лацием и Этрурией отражает текст римско-карфагенского договора, заключенного для расширения морской торговли (Polib., III, 22,1). Этот договор был подготовлен еще в пору правления последнего этрусского царя в Риме – Тарквиния Гордого.

Определенные выводы о контактах и связях позволяет сделать этрусский нумизматический материал. Параллели с кипрскими монетами (особенно Саламиса), существующие в чеканках этрусских городов, более всего в Популонии, в совокупности с данными археологических исследований подтвердили связь между Кипром и Этрурией во все периоды. Прототипы для изображений на этрусских монетах исследователи находят среди различных чеканок Греции<sup>96</sup>.

Взаимодействие многих народов, конгломерат ярких культур на территории Италии сопровождает бурное развитие этрусской цивилизации. Подобный вывод напрашивается даже после беглого знакомства с этой культурой. Этрусские города-государства начинают формироваться около 70. г. до н. э. Они никогда не объединялись в единое государство, но согласно античной традиции, создали три союза двенадцатиградий, подобно Ионийскому союзу 12 городов.

Основу экономического процветания Этрурии всегда составляла высокоразвитая металлургия бронзы и железа, сельское хозяйство и торговля. Страна была богата металлами, которые добывались на острове Эльба, в окрестностях Популонии и в Тольфийских горах. Именно благодаря добыче железа, цинка, меди, свинца и олова и производству высококачественных предметов из бронзы, этрусская торговля заняла прочные позиции на международном рынке.

Античная традиция свидетельствует о том, что с 616 по 50. г. до н. э. в Риме правили этрусские цари из рода Тарквиниев. Это яркий пример мощи этрусских городов, распространивших свое влияние на соседние народы. В V. в. до н. э., во время экономического процветания этрусков, их экспансия распространяется не только на Лаций, но и на всю Италию. Этрурия превращается в сильную морскую державу, обладавшую значительным военным

---

<sup>96</sup> *Tripp D.E. Coinage // Etruscan Life and Afterlife. Detroit, 1986. P. 203. Fig. VI, 5–8, 11, 18.*

и торговым флотом, а также крупными портами в Пиргах, Грависках, Регисвилле, Пунике, Альсии и Популонии. Этруски захватывают восточные берега Корсики и Сардинии, колонизируют Кампанию, их влияние усиливается на севере, в бассейне реки По и на Адриатическом побережье. Этруско-карфагенский военный союз, нанесший поражение грекам в битве при Алалии в 53. г. до н. э., обеспечивает морское владычество Этрурии в Западном Средиземноморье.

Обостренное соперничество с греками завершается для этрусков чередой поражений, усугубленных разгромом в морском бою при Кумах в 47. г. до н. э., когда этруски потеряли свой флот и господство над морями. С 50. г. до н. э. – даты изгнания последнего этрусского царя из Рима – Лаций начинает освобождаться от влияния своих теряющих силу соседей. Это приводит к захвату Вей римлянами в 39. г. до н. э. и дальнейшей экспансии Вечного города в Этрурии. С севера этруски потерпели крупное поражение от кельтов. Так начинается период политического и экономического упадка некогда процветавшей страны.

С 474 по 2. г. до н. э. Рим постепенно поглощает этрусские города, которые теряют государственную независимость. В эпоху правления императора Августа Италия была разделена на одиннадцать областей, седьмая из которых была названа Этрурией.

Периодизация этрусского искусства в основном совпадает с исторической, обнаруживая те же периоды расцвета и упадка.

В последнее время она не вызывает острых разногласий и заметных противоречий. В основных своих чертах эта периодизация была определена известным итальянским антиковедом Р. Бьянки-Бандинелли<sup>97</sup> и уточнена последующими исследованиями<sup>98</sup>. В IX–VII. вв. до н. э. этрусским городам предшествуют поселения и некрополи культуры Вилланова. Ранние этапы собственно этрусской культуры конца VIII–VI. вв. до н. э. носят ориентализирующий характер и обнаруживают многочисленные восточносредиземноморские связи. В VI–. вв. до н. э. в искусстве Этрурии наблюдается влияние архаической и классической культуры Греции. Здесь различают два периода: 600–470-е гг. до н. э. – расцвет этрусского искусства эпохи архаики и 470–400-е гг. до н. э. – некоторый спад культурной активности и проявление признаков греческого искусства эпохи классики. На дальнейшее развитие в 400–300-е гг. до н. э., сопровождаемое римскими завоеваниями, оказывает воздействие греческое эллинистическое искусство.

В этой связи важно отметить, что некоторая часть тем, типов, мотивов этрусских художественных произведений нашла своих предшественников и вдохновителей в греческих моделях. Подобная зависимость распространяется и на стилистические формы. В результате эволюция этрусского искусства с начала архаического периода до позднеэллинистической эпохи во многом согласуется с различными этапами развития греческой культуры. Однако, следуя этой постоянной престижной схеме, мы рискуем отвергнуть первое как оригинальное живое явление, характеризуя его как исключительно маргинальный, провинциальный аспект великого искусства. В этой связи важно отметить этрусское своеобразие. Этруски игнорировали некоторые греческие мотивы, хотя и развивали другие, пользующиеся меньшей популярностью в Греции, принадлежавшие отвергнутым стилям. Свообразие этрусского менталитета, синкретизм этрусской религии, особые тенденции этрусского вкуса создали условия для развития локальных традиций, отличные от греческих.

Оригинальные архаизирующие черты искусства Этрурии отмечены еще древними. Страбон (XVII, 806), например, упоминая рельефы на стенах египетских храмов, писал, что они напоминают «тирренские» или очень древние греческие произведения искусства. Квин-

---

<sup>97</sup> Bianchi Bandinelli R. *L'arte Etrusca*. Roma, 1982. P. 14–41.

<sup>98</sup> Brendel O.J. *Etruscan Art*. Harmondsworth, 1978. P. 114–115; *Les Etrusques et l'Europe*. Paris, 1992. P. 484–486.

тилиану (Inst. Orat., XII, 10, 7) казалось, что аттическое красноречие отличается от азиатского так же, как греческие статуи отличаются от тусканских.

Суждения эпохи археологического изучения Этрурии характеризуются диаметрально противоположными взглядами на искусство этой древней страны. И. Винкельман видел в нем неотъемлемую и равноправную часть классического наследия. Ученые XI в., тяготевшие к классической или натуралистической точке зрения, охарактеризовали этрусские произведения как провинциальные проявления греческого искусства, незрелые и с эстетической точки зрения ничего не стоящие. Все самое интересное, выполненное в Этрурии, сразу же приписывали греческим мастерам. Одним из апологетов этого направления был Ж. Марта, в конце XI в. утверждавший, что «этрусское искусство не есть великое искусство», это искусство, у которого «никогда не было времени сформироваться», которому «недостает первого и главнейшего качества – замысла», ибо «неисчерпаемая фантазия греков постоянно обновляет его»<sup>99</sup>.

Новые направления, развивавшиеся в истории искусства в начале XX в., особенно проявившиеся в работах А. Ригля, позволили отойти от классической орбиты и открыть замечательный феномен древнего искусства. Оригинальность этрусского искусства видели теперь, напротив, в его независимости от греческого, в распространении разнообразных локальных вариантов и в особом чувстве формы, очевидном даже в имитациях греческих типов и мотивов. Во всем этом осознали особенность италийского искусства вообще, с характерным для него «иллюзионистическим», «живописным» началом, «изобретательностью» и «индивидуализмом» – контрастирующими с «натуралистическим», «органическим», «типическим» видением греков. Эта диспозиция Г. Кашница-Вейнберга и стала частью его «структурной» концепции<sup>100</sup>. Несколько позже Бьянки-Бандинелли<sup>101</sup> и Робертсон сделали другие заявления, возвращаясь к теме полной зависимости этрусского искусства от греческого. Робертсон утверждает, что этрусски никогда не развивали собственного стиля, в их искусстве нет равновесия между формальным воплощением и содержанием образа<sup>102</sup>. Дж.-К. Арган отмечает натурализм и антиклассичность этрусского искусства, в котором он видит источник всех антиклассических направлений в искусстве Запада<sup>103</sup>. Рассматривая этрусскую архитектуру с ее неклассическими пропорциями и обильной скульптурной декорацией, О. Брендель находит в ней особенности, присущие итальянскому барокко<sup>104</sup>.

Все эти рассуждения, несмотря на их противоречивость, в основном обозначили некоторые черты, формирующие феномен этрусского искусства. В конце прошлого века известный итальянский писатель Габриэле д'Аннунцио в своей драме «Мертвый город» передает впечатления, навеянные этрусской эсхатологией, панорамами Вольтерры, скульптурами и погребальными урнами из Музея Гварначчи. Эсхатологизм и мистицизм этрусской культуры, тесно связанной с погребальным культом, нашли свое отражение в IV эклоге Вергилия, засвидетельствованы многочисленными древними авторами. Древние, однако, видели в Этрурии не только страну некрополей и гаруспиков, но и страну многих городов (Strab., V, 219–220). Одни этрусские города, как и греческие, обращены к морю и обладали портами – это Популонии, Ветулонии, Цере, Тарквинии и Вульчи. Другие расположены в глубине страны, вдали от побережья, на берегах рек – это Клузий, Перузия, Вольсинии, Вейи и др.

<sup>99</sup> Martha J. L'Art etrusque. Paris, 1889. P. 614–615.

<sup>100</sup> Kaschnitz Weinberg G. von. Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik // SE, VII, 1933. P. 155–161.

<sup>101</sup> BianchiBandinelli R. Storicita dell'arte classica. Firenze, 1950. P. 120–122.

<sup>102</sup> Robertson M.A. History of Greek Art. Cambridge, 1975. V. I. P. 592.

<sup>103</sup> Арган Дж.-К. История итальянского искусства. М., 1990. Т. I. С. 24.

<sup>104</sup> Brendel O.J. Etruscan Art... P. 239.

Древнейшие из них, такие как Тарквинии и Вольсинии, были заложены на высоких скалистых плато.

Расцвету городской цивилизации на территории будущей Этрурии предшествуют поселения и некрополи культуры Вилланова, во многом схожей с другими культурами раннего железного века Центральной Европы. Локализованная в междуречье Арно и Тибра, на землях, где впоследствии раскинулись этрусские города, культура Вилланова образует многочисленные поселения на вулканических возвышенностях. Уже во второй четверти VII в. до н. э. здесь устанавливаются первые контакты с греческим миром благодаря эвбейским колониям в Питекуссах и Кумах. В Италии, как и в Греции, распространяется керамика с росписью в геометрическом стиле, существующая одновременно с традиционными сосудами импасто, создается декорированная бронзовая утварь и оружие. Благодаря эмпориям в греческих городах оживляются контакты с финикийцами. Финикийские произведения, несущие следы сирийских, кипрских, египетских, месопотамских и ассирийских влияний, распространяются здесь со второй половины VII в. до н. э. и достигают наибольшего количества около 70 г. до н. э. Именно к этому периоду относится появление этрусского этноса.

Ранний период этрусского искусства, VI в. до н. э., называют ориентализирующим. В первой половине VI в. до н. э. наблюдается широкий импорт бронзовых изделий из ближневосточных и греческих центров, включая треножники, блюда и лебесы, украшенные головами львов и грифонов, стиль которых во многом инспирирован искусством Северной Сирии. Очевидно ближневосточное или эгейское происхождение этрусских тумулусов. Параллели этим гробницам можно найти в разных частях Малой Азии, на Крите и в Микенах. Возможно, эта идея достигает Этрурии через посредничество Сардинии. Благодаря контактам с эвбейцами создается этрусский алфавит.

Отрезок с 600 по 55 г. до н. э. характеризуется как ранняя архаика, эпоха перехода от ориентализма к стилю с коринфскими влияниями. Это последний период, когда предметы восточного импорта встречаются в гробницах. Часто их стиль имитируется вазами буккери. Появляется первая настенная живопись в гробницах (гробница Кампана в Вейях), создается крупный дворцово-храмовый комплекс в Поджо Чивитате (Мурло), где используются древнейшие этрусские архитектурные терракоты. Прямое воздействие Этрурия оказывает на формирование городской цивилизации, культуру и религию Рима, где с 61 г. до н. э. правят этрусские цари, благоустроившие город.

Период с 550 по 52 г. до н. э. определяется как среднеархаический. Для него характерны ионийские влияния, деятельность художников эмигрантов, в том числе фокейских. Контакт с Ионией способствует этрусской экспансии в Кампанию.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.